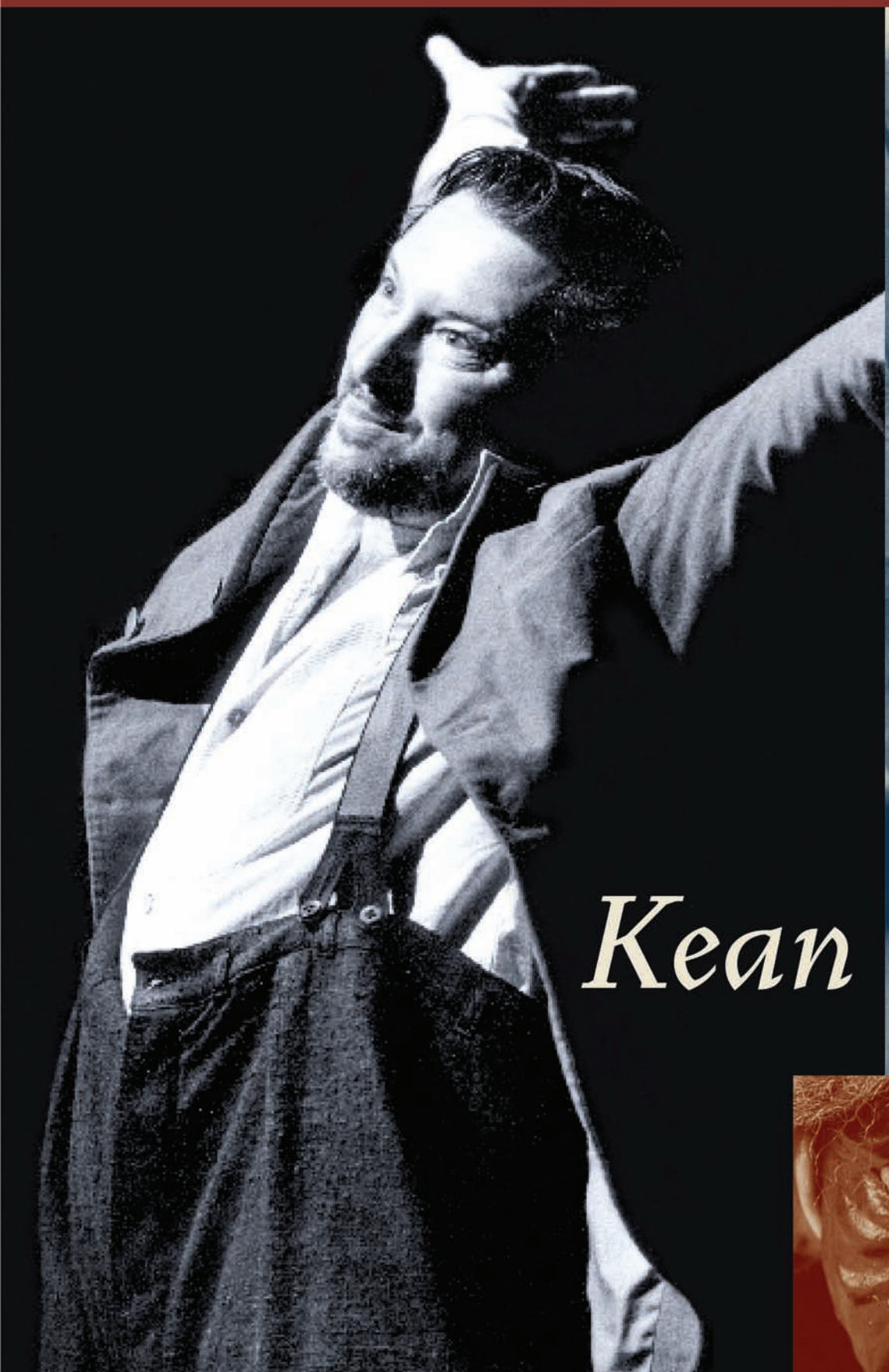
2001. ÁPRILIS

XXXIV. évfolyam 4. szám

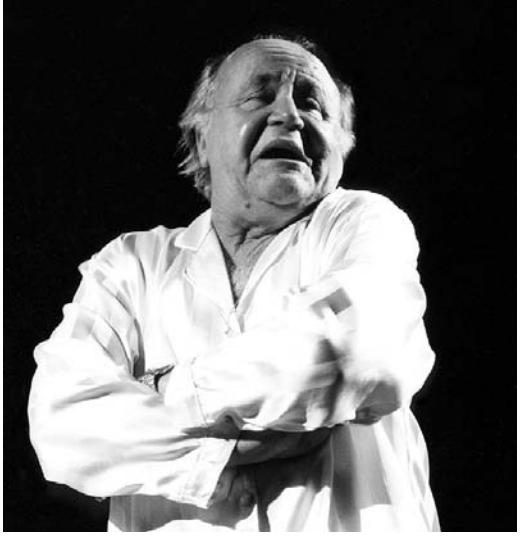
Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Kean



Koncz Zsuzsa felvétele

BEN JONSON: VOLPONE

Schiller Kata felvétele

ZALÁN TIBOR: HALVÉRFESTÉK

Kovács Bence felvétele

PINTÉR BÉLA: A SEHOVA KAPUJA

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

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HÍRKER Rt., a LAPKER Rt. és alternatív terjesztők
Előfizethető a Magyar Posta Rt. Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóság (LHI) kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlapelőfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1.,
levélcím: HELIR 1900 Budapest; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde Nyomdai előkészítés: Dupla Studio
Nyomás készült: PortoMark Kft.
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXIV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXIV. évfolyam 4. szám ▪ 2001. április

HETVEN ÉV

▪ Virág Katalin: JÁTÉK VOLT AZ ÉLETEM 2
Beszélgetés Avar Istvánnal

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Batta András: MA IS REMEKMŰ 7
Petrovics Emil: C'est la guerre
▪ Urbán Balázs: VÁLLALKOZÓK, MAFFIÓZÓK, ÁTHALLÁSOK 10
Brecht–Weill: Koldusopera
▪ Szántó Judit: BOLONDOK GONDOLÁJA 12
Ben Jonson: Volpone
▪ Tarján Tamás: ÖNTEMETÉS 15
Raymund Fitzsimons: Edmund Kean
▪ Zappe László: LEPOROLHATÓ? 17
Katona József: Bánk bán
▪ Stuber Andrea: FEKETE – IGEN, FEHÉR – NEM 18
Füst Milán: Boldogtalanok
▪ Tompa Andrea: HORROR POETICUS 20
Zalán Tibor: Halvérfesték
▪ Csáki Judit: AZ ÖRÖM JÁTÉKA 24
Anthony Shaffer: Mesterdetektív
▪ Tarján Tamás: MÉRGESGÁZ 25
Thomas Bernhard: Nyugállomány előtt

GOMBROWICZ

▪ Koltai Tamás: AGYAGLÉGGÖMB, AVAGY ÁTOK A DIVATRA 27
Witold Gombrowicz: Operett
▪ Pályi András: OPERETT-E AZ OPERETT? 29
Beszélgetés Rita Gombrowiczcsal

TÁNC

▪ Nánay István: ÉS MÉGIS, MÉGIS... 31
Közép-Európa Táncszínház: Alkonyodó
▪ Lőrinc Katalin: A „KIRÁLYI" BALETTBŐL A MU-BA 34
Bacskai Ildikó: Paradicsom?!
▪ Halász Tamás: FIAT PISCIS 35
Vera Sander Art Connects: Repülő hal; A szentek fáradtsága

PINTÉR – PICARO

▪ Kovács Dezső: GYURIKÁNAK MÉG SOKAT KELL TANULNI 38
Pintér Béla: A sehova kapuja
▪ Bóta Gábor: AZ ARCHAIKUS ÉS A GICCS ELEGYE 40
Beszélgetés Pintér Bélával

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Thomas Irmer: A MODERNSÉG MÚZEUMÁBAN 43
Peter Stein monumentális Faustja Berlinben

ITI

▪ Nagy András: MI ÉS A TEENDŐK 46
Két év múltán

DRÁMAMELLÉKLET
Litvai Nelli: A LOVAGGÁ ÜTÖTT VÁNDOR

A CÍMLAPON: Gálffi László a Kean címszerepében (Thália Színház)

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Kulka János (Mosca) a Volponéban (Thália Színház – Radnóti Színház)

Koncz Zsuzsa felvételei

Játék volt az életem

■ BESZÉLGETÉS AVAR ISTVÁNNAL ■

Évforduló előtt hasznos lehet lexikont olvasni. A kortárs magyar Színészlexikon (1991) Avar István fontosabb színházi, film- és televíziós szerepeit sorolva negyvenhármat nevez meg, valamint három színházat és a kitüntetéseket: Jászai Mari-díj (1963, 1969), Érdemes Művész (1972), Kossuth-díj (1975), SZOT-díj (1978), Kiváló Művész (1980). Említést tesz még a Színház- és Filmművészeti Főiskoláról, amelynek 1950–54 között volt hallgatója, 1982-től tanára. Avar István hetvenéves; 1931. március 20-án született Egercsehiben. 2001. február 15. óta a Nemzet Színésze.

– Ötéves koromban cukrosládában aludtam, mert apám munkanélküli lett, és már mindenünket eladtuk és megettük. Otthagytuk Egercsehit, ahol születtem. Konok voltam gyerekkoromban. Előfordult, hogy apám nadrágszíjjal vert el; sok évvel később elmondta, hogy még olyankor sem voltam hajlandó sírni. Tizennégy éves sem voltam, amikor mint segédmunkás dolgozni kezdtem az egercsehi bányánál. A nehéz kezdet megkeményített.

Nagyanyám tizenhárom gyereket szült. Én voltam az első unoka a családban. Sok nagynéném volt. Mindegyik engem akart nevelni, valamire megtanítani. Verseket is tanultam. Kisgyerekként, ha a bányatelep utcáján végigmentem, megállítottak, hogy mondjak verset.

Esztergomtáborban, a szaléziekhez jártam iskolába. Akkor még úgy gondoltam, pap leszek. Mindennap ministráltam. Tetszett a látvány, a ceremónia. Otthon, a konyhában is „miséztem", szerettem csinálni. 1945-ben, a háború után költöztünk vissza Egercsehibe, ahol a kultúrcsoporttal egyfelvonásosokat játszottunk. Többen kapacitáltak, hogy menjek színésznek, próbáljam meg. Végül jelentkeztem. Akkor háromezren jelentkeztek színésznek, ezért az ország több nagyvárosában is voltak felvételi vizsgák. Az első meghallgatásomra Miskolcon került sor. Száztizenketten voltunk. Több verset is tudtam, de mert nem készültem, azt mondtam, nem tudok egyet sem. Helyzetgyakorlatot kértek, meg egy színdarabrészletet kellett eljátszani. Sikerült.

– *Meglepte?*

– Igen. Még nem volt tét, nem is drukkoltam, de már Pesten, a második felvételin a „zabszempróba" pozitív lett volna. Már nagy volt a tét. Itt is átmentem, és a harmadikon is. Az első órán Nagy Adorján felküldött a színpadra. Petőfi *A nép nevében* című versét kellett volna elmondanom. Egy versszak után felszólt: „Állj! Gyere ide!" Leültetett, és azt mondta: „Kisfiam, ha három hónap alatt nem

szoksz le a ronda beszédről, kirúglak." Valóban csúnyán beszéltem, pöszítettem, csucsorítottam, tájszólásom is volt. Nagy tanár úr minden héten fél órát foglalkozott velem. Esténként, tíz óra után a kollégiumi fürdőszobában gyakoroltam gombostűvel a kezemben, amit a combomba szúrtam, ha elfáradtam. Azóta tudom, hogy az érthető beszéd alapvetően fontos a színészi pályán. Ebben nagyon nagy hatással volt rám Sulyok Mária és Básti Lajos, akik szintén tanáraim voltak.

Évekkel később Várkonyi Zoltán hívott tanítani a Főiskolára, de csak amikor Ádám Ottó kért fel beszédtanárnak, akkor vállaltam a tanítást.

– Meg tudja győzni a tanítványait az érthető színpadi beszéd fontosságáról?

– Az első egy-két évben igen, de amikor kikerülnek a színházakhoz, még az is gyakran előfordul, hogy azt hallják a rendezőtől, most ne a beszéddel foglalkozzanak.

– Mikor lépett először igazi színpadra?

– *Az úrhatnám polgár*ban statisztáltam mint elsőéves főiskolás az akkori Magyar Színházban, Márkus László negyedéves vizsgaelőadásán, de Lacit a bemutató előtt kitelepítették. A címszerepet Vándor József játszotta helyette. Második szereplésem a *Gimnazisták* című darabban, az Ifjúsági Színházban, Soós Imréék vizsgaelőadásán volt. Nézőként felejthetetlen élményem Bajor Gizi és Somlay Artúr az *Ármány és szerelem*ben, a Nemzetiben. A legfelemelőbb érzés az volt, amikor növendékként először léptem a Blaha Lujza téri Nemzeti Színház óriási színpadára. Fantasztikus színészek vettek körül. Tízéves koromtól őriztem egy kis fényképet – trafikban vettem – Szörényi Éváról. Lenyűgözve néztem a filmjeit, és egyszer csak ott álltam vele egy színpadon. Nagyon szép volt. Nem történt semmi különös, a rajongásomnak mégis vége lett.

– Nagyon drukkolt?

– Rettenetesen.

– A drukk később is megmaradt?

– Igen, de az már másféle drukk volt. Az izgalomtól furcsa álmosságot érzek, és gyakran ásítok. Különösen premier előtt, és mindaddig, amíg a színpadra nem lépek. Akkor elmúlik a félsz, minden másról megfeledkezem, és csinálom a dolgom.

– Pályája a Pécsi Nemzeti Színházban kezdődött.

– Ott folytatódott az oktatásom. Szerencsémre Lendvai Ferenc rendező kitűnő tanárnak bizonyult. Türelemmel és hozzáértéssel szoktatott hozzá a felnőtt színészléthez.

– Főszerepeket kapott: Ruy Blast, Liliomfit, Mágnás Miskát, Vronszkijt. Elindult a karrierje.

– Egyszer azt kérdezte tőlem egy újságíró, hogy karrierista vagyok-e. Azt feleltem, megette a fene, ha valakinek nincsenek vágyai, nincsenek céljai, nem szeretne valamit elérni. Ilyen értelemben természetesen én is karrierista vagyok. Szeretnék a legnagyobb, leghíresebb, legjobb színész lenni. De nem azon az áron, hogy másoknak ártsak. Visszatérve a szerepekhez, ha már Vronszkijt említette, el kell mondanom, hogy én abban a szerepben nem voltam jó, a sikerem ellenére sem. Annát Krencsey Mariann, Karenint Tomanek Nándor játszotta, aki nagyszerű volt a szerepben. De rossz adaptáció, rossz előadás volt. Már a próbákon éreztem, hogy nem megy, ebből nem lesz szerelem. Ahelyett, hogy egyre jobban beleszerettem volna Annába, inkább távolodtam tőle.

– Mindig tudja, ha nem jó a szerepben?

– Többnyire igen. Mindig jó akarok lenni, de amikor erőlködöm, akkor már tudom, hogy ez nemigen fog sikerülni. Előfordult azonban, hogy én másként éreztem, és meglepődtem, amikor a feleségem valamelyik szerepemre azt mondta, hogy nem vagyok jó.

– Azonnal elfogadta a véleményét?

– Igen, persze.

– Próbál rájönni a kudarc okára?

– Ha a darab megéri, akkor igen. De van olyan eset, amikor föladom. Arra gondolok, hogy hány előadás lehet még hátra. Na, azt a nyolcat még kibírom.

– A kritika ítéletét is elfogadja?

– A kritikus is a szakmámhoz tartozik. Aki egyszer majd arra lesz kíváncsi, hogy milyen színész is volt Avar István, el fog menni a Színháztudományi Intézetbe, elő fogja keresni a kritikákat, és abból fogja megtudni. Ezért nem jó, amikor a kritikusok egymásnak írnak, egymásnak üzengetnek. Nem a darabról, nem a színészről alkotnak véleményt. Ha a kritikus nem csak bántani akar, ha a véleményét alátámasztja, konkrét tud lenni, akkor mindenképpen odafigyelek, akkor is, ha nem tetszett, amit csináltam. Ilyenkor elgondolkodom, elemezni próbálom, hogy mi lehetett a baj. Az ilyen kritikának van értelme.

– Még kezdő színész volt, amikor filmszínészként is sikeres lett.

– A filmkészítés szakmai oldala is nagyon érdekelt. Azokkal a rendezőkkel szerettem dolgozni, akik pontosan meg tudták mondani, hogy mit akarnak, és én abból magam rájöttem, hogyan kell azt csinálnom. Ilyenkor úgy érezhettem, a társukká tudok válni. Szerettem filmezni, de a színházat nem pótolhatta. A filmforgatáson a vége csapó után már nem tudtam mit kezdeni a szereppel. A színházban azonban minden este egy kicsit más, talán egy kicsit jobb is lehettem, mint előző este voltam. Amikor még sokat játszottam – ahogy mondani szoktam: aktívszínészkoromban –, színpadra lépést követően az első tíz perc után nagyjából meg tudtam mondani, hogy milyen foglalkozású, milyen szellemi kapacitású, milyen hangulatú emberek ülnek a nézőtéren. Ez hatott rám, és ettől is egy kicsit más lett az aznapi alakításom.

– Tehetséges volt, simán indult a pályája.

– Szerencsém is volt, szükség volt olyan alkatú színészre, amilyen én voltam.

Harmadéves koromban egy vizsga után Gellért Endre fölhívta a figyelmemet, hogy vigyázzak, mert bennem van cinizmusra való hajlam, ami gyávaságot takar. Próbáljam ezt kiirtani magamból. Azt is ő mondta, hogy nagyon sok pozitív szerepet fogok kapni, de az igazi sikereim mindig a negatív szerepekben lesznek. Gellért meglátását a pályám igazolta, valóban sikeresebb voltam negatív szerepekben. Például *A vágy villamosá*ban Stanleyként vagy a *Viharos alkonyat*ban, Pécsett, ahol a stréber diákot játszottam.

Például Kovács András elküldte nekem a *Hideg napok* című filmjének a forgatókönyvét. Elolvastam, és azt mondtam, a felajánlott szerepet nem játszom el. András megértette velem, hogy a pozitív megjelenésemmel, a hangommal azt akarja kifejezni, hogy a háború poklában a jóravaló ember is gyilkos vadállattá válhat. Meggyőzött. Vállaltam a szerepet, és hittem a film igazságában. Megint egy negatív szerep, amelyben sikerem volt.

– A kezdeti sikerek, gondolom, biztonságot adtak, talán elégedettséget is.

– Ez nem egészen igaz. Legaktívabb korszakomban is nemegyszer elbizonytalanodtam. Megnézve egy-egy filmalakításomat, nem is értettem, hogy mitől lehetett sikerem. A színházban is voltak olyan előadások, amelyek már lekerültek a műsorról, de én még mindig rágódtam rajtuk. Hosszú pályám alatt rengeteg szerepet eljátszottam, de soha nem hirdettem magamról, hogy zseni vagyok.

– Amikor kételyei támadtak, hogyan tudott tovább dolgozni?

– Egyik feladatot kaptam a másik után, és ez segített. Mindig arra gondoltam, most sikerülni fog. Kálmán György gyakran mondta, hogy „te egy megszállott állat vagy". Például százkilencszer játszottuk Maróti Lajos *Az utolsó utáni éjszaka* című darabját. Gyuri minden este úgy jött be, hogy megkérdezte: most éppen mit próbálsz? Soha nem éreztem befejezettnek az alakításaimat. A Maróti-darab utolsó előadásán is volt valami, amit másként csináltam, mint korábban. Az egyik este azt próbáltam, hogy miközben Giordano Brunóról – rólam – letépik a köpenyét, kiröhögöm őket, és közben folyik a köny-

nyem. Attól kezdve minden előadáson így játszottam ezt a jelenetet.

– *Nagyon nehéz lehet a színpadon őszinte könnyeket sírni.*

– Valóban erős koncentráció kell hozzá. Engem úgy neveltek a tanáraim, hogy higgyem a szerep igazát. Bármilyen nekem ellenszenves szerepet játszom is, amíg azt játszom, addig abban hinnem kell.

– *A személyiségéhez közelebb álló feladatokat könnyebb megoldania?*

– Nem mondanám. Fontos, hogy valóságos gondolatai, érzelmei, indulatai legyenek a szerepnek.

– *A szerep megoldása vagy az előadás eszmeisége, igazsága a meghatározó az ön számára?*

– Ez összetartozik. Nincs külön a szerepmegoldás és külön az eszmeiség. Az előadásnak „összhangzattanilag" stimmelnie kell, és ki kell fejeznie mindazt, amit mi, színészek és a rendező a próbák során gondoltunk. Minden alkotó embernek van világnézete, és ez benne van a munkájában. Minden szerepemet úgy igyekeztem eljátszani, hogy azzal képviseljek valamit, amit fontosnak hiszek.

– *Feltételezem, került olyan helyzetbe, amikor nem tudott azonosulni a szereppel, nem akart részt venni egy előadásban.*

– Soha nem adtam vissza szerepet. Előfordult, hogy szereposztás előtt megkérdeztek, és én megmondtam, hogy nem szeretném eljátszani a felajánlott szerepet. Színészi etikám szerint a színésznek az a dolga, hogy a rá osztott szerepet eljátssza. Utána belehalhat, agyonütheti a rendezőt, bármit csinálhat. Végül is el lehet jönni egy színházból.

– *Először Pécsről jött el.*

– Ne keverjük az elmeneteleket. Pécsről sírva jöttem el, annyira maradni akartam. Nagyon szerettem ott lenni. Színészi életem legszebb hat évét töltöttem ott. Jó értelemben véve felelőtlen, fölszabadult, boldog színész lehettem, úgy, ahogy én ezt valamikor elképzeltem. 1958-ban Major Tamás hívott a Nemzeti Színházba, ahol főiskolásként két évet dolgoztam. Az ötvenes évek Nemzeti Színháza nekem a világ csodája volt. Azt válaszoltam, hogy nem érzem magam még erre felkészültnek. Két évvel később a Madách Színházba hívtak, de akkor sem akartam jönni. Élveztem, hogy Pécsett főszerepeket játszom, népszerű vagyok, szeretnek. A kollégáim és a színház vezetői azonban azt mondták, nem lehet a színészi szerencsével így játszani. Végül azt fogják gondolni rólam, hogy ha vidéki színész akar lenni, hát maradjon, és el fognak felejteni. Így hát jöttem a Madáchba. Onnan hat évvel később egy szerep és a kialakult helyzet miatt jöttem el. Az igazgató és főrendező közötti viszály miatt megromlott a légkör. A szezon elején pedig egy felújításban olyan négymondatos szerepet osztottak rám, amit előttem egy főiskolás játszott. Megalázó volt. Természetesen ezt a szerepet sem adtam vissza, eljátszottam, de megkönnyítette a válást a Madách Színháztól. Annál is inkább, mert a Nemzeti Színházba már egy éve csalogattak. Ádám Ottó azzal engedett el, hogy tudja, nekem most változtatnom kell. Majd visszajövök. Így is történt. Sajnos rövid idő után láttam, hogy a Nemzeti Színházban is baj van. A három vezető, Both Béla, Major Tamás és Marton Endre harcolt egymással, és ez megosztotta a társulatot. De akkor még kiváló partnerekkel, nagyszerű előadásokban vehettem részt. Boldog színésznek éreztem magam a Nemzeti Színházban. Ma is hiszem, hogy ennek az országnak szüksége van Nemzeti Színházra, de nem a politikusok eszközeként. Minden színház politizál, de nem mindegy, hogy hogyan, kiknek az érdekében. Az a fontos, hogy a legjobbak dolgozzanak a Nemzetiben. Azt hiszem, a klasszikusok mellett szinte mindent játszhatna a színház sokféle stílusban – a mai fiatal nemzedékhez is szólva –, kulturáltan, ízlésesen, tehetségesen, a legjobb erőkkel. Akkor ismét rangot jelentene a Nemzetihez tartozni.

– *Lassan húsz éve nem tagja a Nemzetinek.*

– A színház szétverése nem akkor kezdődött, amikor Székely Gábor és Zsámbéki Gábor új társulatot szervezve a Katona József Színházban, Major Tamás és Gobbi Hilda segítségével jelentős erőket vitt el a Nemzetiből. A háború végétől 1956-ig a hatalom támogatta, és jelentős összeget adott a színház működéséhez. A nagyszerű társulat, kiváló rendezőkkel, csodálatos előadások sorát hozta létre. 1956 után egy kicsit az egész színház büntetésben volt, különösen a színészek, néhányuknak el is kellett hagyniuk a társulatot. A hatvanas évek közepétől – Aczél jóvoltából – enyhült a szigor. Az elküldött színészek visszatérhettek. Az úgynevezett „langyos víz korszaka" következett, mindenki azt csinált, amit akart. És mint ahogy az ötvenes évek elején Gellért Endre, Major és Marton között dúlt a hatalmi harc, most Both Béla, Marton Endre és Major voltak a küzdő felek. Végül Marton és Major harcolt egymással, megosztva a társulatot is, és a színház megroppant. A szemem láttára verték szét, és ezt a hatalom tétlenül nézte, sőt, nemegyszer még szította is. A nyolcvanas évek közepén rá kellett döbbennem, hogy már csak néhányunknak fontos a Nemzeti. Döntöttem: legjobb, ha elmegyek. Nem akartam dühöngeni, utálkozni. Áprilisban beadtam a felmondólevelemet. Behívtak, beszélgettünk, de akkor én már döntöttem. Júniusban Czapkó Endre, a színházi titkár felhívott, Malonyay Dezső igazgató beszélni akar velem. Remény! Bementem, hátha mégis lesz egy olyan mondat, amire azt tudom mondani, hogy jól van, akkor maradok. A megbeszélt időben Czapkó nem volt ott.

Kerestem Malonyayt, ő sem volt bent. Megkérdeztem, hogy hol kapom meg a papírjaimat. Felküldtek egy irodába. Alig tudtam beszélni. Majd kijöttem az épületből, beültem a kocsimba, és jó negyedóráig nem mertem indítani, mert mindenem remegett. Egyszer csak látom, jön vissza Czapkó, nyilván hívták, hogy én már elmentem. Erre a bánásmódra nem volt okuk. Ezt az eljárást soha nem fogom megbocsátani. Ezután két-három hónapig Kossuth-díjas munka nélküli színész, országgyűlési képviselő voltam. Iglódi hívott a József Attila Színházba, de sehova sem akartam menni. Októberben megkeresett Ádám Ottó, aki már '72-ben is vissza akart csalni a Madáchba. Itt lenne egy Szabó Magda-darab, el kéne játszanod Oláh igazgatót, a főszerepet – mondta –, majd nem sokkal később ismét hívott, hogy rendezi az *Egy lócsiszár virágvasárnapját*, s abban is ajánlott szerepet. Mire bementem a színházba aláírni, már a rendes szerződést tették elém. Azt mondta Lázár György és Ádám Ottó, hogy te nem tudsz szabadúszó lenni, család, társulat nélkül nem tudsz létezni. Valóban, a jó társulat olyan, mint a család. Oda tartozik az ember, oda haza megy, és szívesen megy haza.

– *Végül is hazatalált?*

– Egy ideig úgy éreztem, hogy igen. De a társulat nagy része megváltozott. Nagy szeretettel fogadtak, de nem megtért bűnösként, hanem új tagként. Egy darabig ez rosszulesett. De túltettem magam rajta. Több előadásnak – amelyben valamikor játszottam – ott lógott a fotója a színház falain, de én egyiken sem voltam látható. Ez fájt. Azután Ádám Ottó elment nyugdíjba, és egyre kevesebben maradtak a „családomból".

– *Hitet tenni a társulat mellett... ezt a művészi munka szempontjából is meghatározónak tartja?*

– Az az igazi társulat, amelyik az adott előadást létrehozza. Nekik kell tudni jól együtt dolgozni. A legfontosabbnak azt tartom, hogy jó, erőskezű rendező irányítsa a munkát.

– *Foglalkoztatják a színházak jövőjéről, a struktúraváltásról szóló viták, amelyeknek egyik fontos kérdése, hogy legyenek-e állandó társulatok?*

– De hiszen nincs struktúra. Min kellene változtatni? Egyébként ezek a kérdések már nem foglalkoztatnak annyira, mint azelőtt.

– *Az imént aktív színészi korszakát említette. De hát most is aktív.*

– Öt előadásom van havonta.

– *És ez kevés?*

– Talán nem.

– *Mindig sokat várt önmagától. Abban az időben, amikor szinte minden este játszott, fel tudott készülni estéről estére, hogy diszponáltan lépjen színpadra?*

– Amikor először hallottam, hogy Tőkés Anna, ha este királynőt játszott, már úgy reggelizett, mint egy királynő, mosolyogtam. Akármit játszottam, én nem úgy reggeliztem, de az biztos, hogy egész nap arra gondoltam, amit majd este játszani fogok a színházban. Napközben filmeztem, rádióban voltam, vagy szinkronizáltam, mégis a legfontosabb az volt, hogy este a színházban időben ott legyek.

– *Jobb lett volna az egész napot lazán eltölteni, és csak az esti előadásra koncentrálni?*

– Volt, amikor napi huszonkét órát dolgoztunk. Ez volt az életünk mindaddig, amíg bírtuk fizikummal, aggyal, idegrendszerrel. Akkor éreztem jól magam, ha sokat dolgozhattam. Úgy éreztem, játék az életem.

– *A színházi munkában a próbafolyamatot vagy az előadásokat szereti jobban?*

– Most már jobban szeretek próbálni, talán azért, mert ritkán játszom. Kevésszer tűzik műsorra a darabokat, hosszabb idő telik el két előadás között. Ez egy nagyon rossz színházi konstrukció, ezt majdnem színészgyilkosságnak mondanám. Így már jóval az előadás előtt elkezdek izgulni, hogy fogom-e tudni a szöveget. Azt szoktam mondani, hogy majd este kiderül, hogy ki mit tud, ki mire képes. A szövegtanulással egyébként még ma sincs gondom. Gyerekkoromtól sok verset tudtam, de érett színészként egyre ritkábban vállaltam közönség előtti versmondást. Zavarba jöttem, ideges és nyugtalan lettem, ha ki kellett állni a pódiumra.

– *Tudja az okát?*

– Sokat számít a partner jelenléte, hogy nem vagyok egyedül a színpadon. Tudom, ha bajba kerülök, van ott valaki. A másik magyarázat, hogy én nagyon tisztelem a verset. Soha nem engedtem meg magamnak azt a luxust, hogy fél szövegtudással lépjek a színpadra. A mai napig így van, amikorra kell, tudom a szöveget. Szoktam mondani a rendezőnek, hogy ne hajts engem a szövegtanulásban, nem neked tanulom, hanem magamnak. Többórás előadásban kis szövegtévesztés nem olyan katasztrófa, mintha egy vers pontatlanul hangzik el. Ott egyetlen betűtévesztés sem engedhető meg.

– *Több rendező nevét is említette, aki meghatározó hatással volt színészi pályájára.*

– Fennhangon hirdettem és hirdetem, hogy nekem szükségem van rendezőre. Ha erős, felkészült rendezővel dolgozom, akinek hiszek, akkor nyugodtan próbálok. De sajnos nem egy nagy szereppel úgy készültem a premierre, hogy teljesen magamra voltam hagyva. Ez nagyon rossz. Felejthetetlenek viszont a *Hamlet* próbái. Horatio szerepe nem az a kimondott színészálom, mégis örültem, amikor megkaptam. Akkoriban jöttem fel vidékről, nekem mindenképpen tanulságos feladat volt. Menet közben vált igazán fontossá a szerep. Sokszor elmondtam, ha könyvet

írnék a pályámról, abba is beleírnám, hogy nem győztem nézni, ahogyan Gábor Miklós próbált. Olyan felkészülten jelent meg mindennap. Gyakran vitatkoztak Vámos Lászlóval, de indulat, veszekedés nélkül érveltek. Más előadás próbáira is képes voltam bemenni, hogy figyelhessem, ahogy Miklós dolgozik. Hitem szerint a rendező a színész játszótársa, munkatársa és nem parancsnoka. A *Hamlet* próbáin két ember, egy színész és egy rendező kemény harcát láttam egymással és a darabbal. Nagyon tanulságos volt. Egész további pályámra hatott.

Schiller Kata felvételei

– Pályája során találkozott olyan rendezővel, akivel így tudott együtt dolgozni?

– Igen. Amikor tudtam, hogy a rendező is és én is ugyanazt akarjuk. Székely Gáborral dolgoztam így az *Emigránsok* próbáin. És Ruszt Józseffel is. Neki köszönhetem a Bölcs Náthánt és a Lear királyt. Nagyon fontosak voltak az életemben, annak ellenére, hogy a kritikák nemigen foglalkoztak ezekkel az alakításaimmal.

– Miért szeretett Ruszttal dolgozni?

– Nagyon felkészült volt. A laza és könnyed próbák ellenére éreztem, hogy alaposan, tudatosan végiggondolt, megkomponált előadásban veszek részt. A Lear királynál még össze is vesztünk, mert én kínlódtam, ő pedig hagyta, hadd kínlódjak. Nagyon okosan hagyta, hadd szenvedjek meg a szereppel. De azt is tudta, mikor, miként kell segítenie.

– Megviselte, ha a rendező „bántotta"?

– Megviselt. Hazudnék, ha tagadnám. Indulatok dúltak bennem, napokon keresztül keseregtem, de nem sértődtem meg. Arra vigyáztam, hogy ne hatalmasodjon el rajtam az indulat.

– Volt olyan rendező, aki „összetörte", egészen mássá akarta tenni?

– Nem, sajnos, nem. Ruszt Jóska, Székely Gábor és Vámos Laci is megpróbálta, de talán nem elég kemény kézzel. Még Székely Gábornak sem sikerült az *Emigránsok*ban. Talán azért, mert én magam is más akartam lenni.

– Miért mondta, hogy sajnos?

– Mert fiatalabb színészként jó lett volna bekerülni egy-egy olyan produkcióba, amelyben nem a megszokott munka vár rám. Minden ötödik Nemzeti-bemutató után egy hatodikat valahol egészen máshol, más körülmények között lett volna jó csinálni. Más hatások, más ízlés, más stílus.

– Realista színésznek tartják.

– Kétségtelen, a realista színjátszás híve vagyok. De ez nem azt jelenti, hogy esetleg nem volnék alkalmas másra is. Manapság nagyon sokan csak azért akarnak eltérni a realitástól, mert mindenáron mást akarnak ott is, ahol nem kéne. A jelszavuk az, hogy ami szép, az már gyanús, ami tiszta, az még gyanúsabb.

– '94-ben azt nyilatkozta, már nem gondolkodnak önben.

– Így van. Cserélődnek a vezetők, a partnerek, a rendezők. Ezt tudomásul kell és lehet is venni. Olyan légkör vett körül, hogy úgy éreztem, nem hiányzom senkinek. Mintha a világon sem lennék. Olyan bemutatóm is volt, ahol a szmokingot közvetlenül a színpadra lépés előtt fércelték rám. Megvolt a premier.

– Minek tudott örülni a nem régi múltban?

– Az unokáimnak. És nagyon szerettem játszani Tolnay Klárival az *Örömszülők*ben. Az is öröm volt, hogy Iglódi István meghívott a Várszínházba *A család játékai* című darabba.

– De hiszen most is új szerepre készül – mégis akad valaki, aki Avar Istvánban gondolkodik.

– Meg is lepett a Vígszínház felkérése. Mészáros Tamás hívott, hogy ismét játszszam el a Bölcs Náthánt. Ez igazi öröm. Alig várom, hogy tanulhassam a szerepet – más fordításban fogjuk játszani, mint Zalaegerszegen –, hogy elkezdődjenek a próbák. Ruszt rendezése egy mesét állított színpadra. Mészárosnak egészen mások az elképzelései. Nagyon készülök a remélhetőleg örömteli próbákra.

– Időnként, gondolom, most az új szerep miatt, bajuszt, szakállt növeszt.

– Egyiket sem szeretem, de úgy gondolom, a Náthán egy szakállas szerep. Ragasztani pedig nem akarok. A masztixot ötven év alatt nem tudtam megszokni.

– Nem szeret maszkot készíteni?

– Ha karakterizálhattam, erősebb maszkot készíthettem, akkor szívesen csináltam, de egyébként nem. Az volt a felfogásom – ma is így gondolom –, hogy ha a szemem és a homlokom, az arcom nyitott, azt látják, azzal sokkal több mindent el tudok árulni, mint egy maszkkal. Kezdő színész koromban *A szókimondó asszonyság*ban Fouchét játszottam. Többször elmondják, hogy Fouché mindig mindent tud. Ezt úgy próbáltam megjeleníteni, hogy hosszú, hegyes orrot csináltam magamnak. Elég nagy orrom van amúgy is, de erre még rádolgoztam egy csomó orrgittet. És ahányszor bementem a színpadra, mindig ez az orr jelent meg először.

– Az orrát említette. Adódik a kérdés, szerepálmai között volt-e Cyrano.

– Foglalkoztatott a szerep, de amikor korom szerint eljátszhattam volna, abban a társulatban, ahol tag voltam, olyan kollégáim voltak, akikre én is inkább kiosztottam volna a szerepet. Kicsit irigyeltem, ha valaki eljátszotta, mindig el is mentem megnézni, de nagyobb fájdalom nélkül le tudtam róla mondani. Azonban volt egy, illetve két olyan szerep, amelyért évekig epekedtem. Nagyon szerettem volna eljátszani egyik este Othellót, a másik este pedig Jagót. Lehetséges, hogy így jobb, hogy nem játszottam el a szerepálmaimat. Nagyot bukhattam volna bennük. Talán nem véletlen, hogy énrólam senkinek nem jutott eszébe, hogy Othellót játszszam. Nem is vagyok igazán othellói alkat, bár a nagyszívűsége, hiszékenysége, hite az emberben – nekem szinte fizikai fájdalmat okoz, ha egy emberről rosszat kell feltételeznem – és a szerelmes természete nem állt tőlem távol, hiszen én magam is többször voltam szerelmes. Ott is hagytak, be is csaptak, de énrám nem jellemző az a féltékenység, ami Othellóra. Jagóval valószínűleg könnyebben megküzdöttem volna.

– Mi izgatta leginkább Jagóban?

– Mindig vonzottak az okos emberek, nagyon szerettem őket. Talán azért, mert én magam nem vagyok elég okos, de szerettem volna az lenni. Ezért szerettem annyira Giordano Brunót, Hölderlint játszani. Mennyi mindent kellett volna még megtanulnom, eljátszanom! Vénségemre ki merem jelenteni, hogy ezt a pályát lezárni, abbahagyni lehet, de befejezni sohasem.

– Miért jó színésznek lenni? Mikor jó?

– Amikor az ember nagyon szenved, amikor a legjobban szenved, amikor a leginkább káromkodik, amikor a legjobban fogadkozik, azt hiszem, akkor a legjobb.

Az interjút készítette: VIRÁG KATALIN

Batta András

Ma is remekmű

■ PETROVICS EMIL: C'EST LA GUERRE ■

Polgári szobaenteriőr valahol Budapesten, hétköznapi ruhák, szinte maiak. Legmarkánsabban a katonatisztek „Árpád-sávos" uniformisa emlékezteti a korra azokat, akik átélték, meg akik az emlékeket családi „örökségként", első kézből kapták. Zenei díszletként a színfalak mögül német katonainduló dörög, amely valahogyan mégsem cseng ismerősen. Szövegét nem érteni, de ha értenénk, kiderülne, hogy Kantot parafrazeál. (Megjegyzendő.) Néha megszólal a gramofon is (persze a zenekar imitálja) a hetvennyolcas fordulatszámú lemezek háború előtti tánczenéinek modorában. Ez a kor a háború kora, Petrovics Emil és Hubay Miklós egyfelvonásosában a cselekmény helye és ideje. „C'est la guerre."

1962-ben, a mű bemutatásának pillanatában a darab minden rezdülése telibe talált. Az Operaház akkori közönségének zsigereiben volt még a háború s az ötvenes évek rettegése, a csengőfrász, a feljelentgető házmesterné, a kiszolgáltatottság, hogy nincs hova elbújni, még a falnak is szeme s füle van. Az a szörnyű fóbia, hogy bogár az ember, s bármerre fut, bármikor rátaposhat a durva bakancsos láb. Még szerencse, hogy az igazi bogarak nem sejtik e veszélyt. A bogárállapot az opera férfi főszereplőiben tudatos. „Úgy élek itt, mint bogár, mikor veszélyben van" – sóhajt a katonaszökevény. „Hiszen épp az a baj, hogy úgy élünk itt, mint a bogarak" – teszi hozzá a Szökevényt rejtegető Férj. Statárium van: a szökevény és rejtegetője egyaránt „felkoncoltatik".

(Vissza a színpadra) A realisztikus szobabelső (bútorok, pianíno, korhű rádió, kredenc stb.) mögött furcsa vázszerkezet magasodik, pontosabban úgy feszül ki, mint egy pókháló. A pók maga alig mozdul: emeletes tolószékben ül, s áldozatára les. Színpadi nevén ő Vizavi, az idős, lebénult ezredes, aki *vis à vis* lakik, és távcsővel fürkészi a szemközti lakásokat: katonai szolgálatukat megtagadó férfiakra vadászik, feljelenti és elviteti őket, majd „megvigasztalja" a magányos feleségeket. Magaslese erősen emlékeztet Harry Kupfer korszakalkotó bayreuthi *Ring*(Wagner)-rendezésében Hagen őrtornyára *(Az istenek alkonya)*. A gonosz őrködik a világ felett. Csikós Attila (díszlet)ötlete mégis eredeti. Vizavi ugyanis a *C'est la guerre* egyik kulcsfigurája. Megtestesítője mindkét szereposztásban jól formálta meg. Rozsos István a második gyerekkorát élő öreg stratéga mániákus infantilizmusával, Kecskés Sándor megszállott intellektuális élvezettel tette hátborzongatóvá e tenor ördögöt, akihez hasonló szerep aligha található a magyar opera történetében.

A Házmesterné nem párja, de kiegészítő figurája Vizavinek. Görög tragédiák hősnője proletármaszkban. Férje Doberdónál, fiai a Don-kanyarban pusztultak el. Bosszúért liheg, s bosszút is áll asszonyon, férfin a szeretteiért. A Házmesterné Sudlik Mária alakításában (első szereposztás) inkább volt házmesterné, megjelenésében és éneklésében a naturalisztikus (operásan: verista) vonások domináltak, míg Wiedemann Bernadett (második szereposzás) szép, telt hangjával felmagasította a figurát. Merthogy a *C'est la guerre*-ben a vaslogikával felépített kamara-thrillernél jóval többről van szó. E háborúellenes darab mondanivalója azért időtlen, mert az emberi lét kudarcáról szól. Egyedüli győztes Vizavi, ő azonban mit ér el romboló diadalával? Legfeljebb az idejét múlatja, mintha élő emberfigurákkal sakkozna életre-halálra. A Házmesterné olyan, mint a szenvedélybeteg: minden egyes bosszúja, azaz lebuktatása arra kényszeríti, hogy újra és újra átélje saját tragédiáját. Örök boldogtalanságra kárhozott. Az áldozatok (Feleség, Férj, Szökevény) mind vesztesek. Nemcsak azért, mert lelepleződik a rejtegetés, és a férfiakra sortűz vár, ami az asszonyt öngyilkosságba kergeti, hanem azért is, mert érzelmileg is megingott az egyensúlyuk. Antihősök. Nem „ügyért" halnak meg, nem a „harc mezején", de nem is „ágyban, párnák között", hanem mintegy véletlenül, bogár módra. Ez az a mozzanat, amely kortalanná teszi a *C'est la guerre* mondanivalóját: akkor is „bedarál" a történelem, ha nem hajtjuk előre, s akkor is, ha nem próbáljuk megakasztani fogaskerekét.

Miller Lajos (Őrnagy) és Frankó Tünde (Feleség)

(C'est la guerre, 1962) A bemutató idején, 1962-ben ez az üzenet idegenül, sőt cinikusan csengett. A pártideológia kezdetben meglehetős gyanakvással fogadta az operaházi színrevitel gondolatát, a döntéshez grémium ült össze a kultuszminiszter vezetésével, a szerzőnek a minisztériumban kellett előjátszania és-énekelnie darabját. Végül is győzött az antifasiszta alaptónus, s talán egyesek a népi heroina, a Házmesterné alakját is pozitív

Frankó Tünde, Kiss B. Attila (Szökevény) és Sudlik Mária (Házmesterné)

fényben látták, a proletariátus bosszújának angyalaként, aki valósággal kisöpri az avítt, lefüggönyözött ablakok mögött dohosodó polgári világot.

A *C'est la guerre* igazi tragikumával ideológiai szempontból valószínűleg senki sem törődött. Talán azért nem, mert ez már az operaszínpad sajátja, a szoprán–tenor–bariton hagyományos, szinte azt is mondhatjuk, „obligát" háromszöge. A Feleséget és a Szökevényt ugyanis mély vonzalom köti lelkileg egymáshoz, ami a Férj kényszerű távolléte alatt szerelemmé érik. Amikor éppen nem csönget be valaki a lakásba, s a Feleség és a Szökevény kettesben marad, szerelmi duett íve rajzolódik ki, s ragyogja be lézerfényként a szobát, a lelkeket, sőt egy pillanatra elfeledteti a szenvedő alanyokkal magát a kort is (ezt a belső fényt tompuló fényhatással, plasztikusan emelte ki a rendező, Kerényi Miklós Gábor). Ilyen duettet, amely megkapóan melodikus, mégsem elcsépelt, s mégis magában hordja a színpad lüktetését, csak vérbeli drámaíró képes komponálni. Olyan drámaíró, aki a közönségnek ír. Mint egykor, a századfordulón (XIX–XX.) a nagy időszerűek tették: Puccini és Richard Strauss.

(Operatörténet) A *C'est la guerre* a magyar operairodalom csekély számú remekművei közé tartozik. Petrovics Emil, hasonlóan a többi jelentős magyar operaszerzőhöz, történelmi, illetve műfaji hézagot pótolt. Sajátosan magyar operaműfaj abban az értelemben, miként az opera olasz, francia és német válfajai, nem létezik. A magyar operakomponista Erkel Ferenc óta mindig is válogatott a kész műfajok (romantikus nagyopera, belcanto opera, wagneri zenedráma stb.) közül. Kivételt képez Bartók *Kékszakállú*ja, amely dramatizált ballada, s koncertpódiumon éppen olyan hatásos, mint operaszínpadon: műfajok feletti remekmű, ezért nem lehetett prototípusa az opera magyar ágának, s ezért nem is belőle indultak ki azok, akik a XX. században operával próbálkoztak. Élt viszont egyfajta magyar operai hagyomány: történelmi, illetve nemzeti, népi tematikával, melyhez a tragédia sokkal inkább illett, mint a vígjáték. Ehhez járult, hogy az Opera, mint általában mindenütt a világon, de Budapesten különösen, konzervatív zenei intézménynek számított. Így hát ha nem is örvendetes, de nem csoda, hogy a modern opera mérföldkövei, Debussy *Pelléas és Mélisande*-ja és Alban Berg *Wozzeck*je (ez utóbbi egy korábbi, hamvába holt bemutatási kísérlet után) több évtizedes késéssel érkeztek el a budapesti Operaházba – egyébként épp a *C'est la guerre* keletkezésének évtizedében. Az operaműfaj „belülről" történő megújítására a közönségbarát XX. századi zeneszerzőnek Puccini és Richard Strauss művészete adhatott példát. Ők tették ugyanis az „udvari" műfajt a tömegek századában időszerűvé. A *C'est la guerre* történelmi jelentősége az, hogy vele és általa Petrovics Emil a magyar operaszínpadon az ő útjukat választotta.

(Zenetörténet) Ötven-hatvan éves késéssel? A kérdés a *C'est la guerre* zenetörténeti megítélésében kimondva-kimondatlanul évtizedek óta ott bujkált már. Viszont manapság azt a szót, hogy „késés", a posztmodern áramlatok útvesztőjében nem illik kimondani. Késés: mihez képest? A *C'est la guerre* drámai építkezése valóban nem modern, s nem is volt az negyven évvel ezelőtt sem. Azt azonban sem akkor, sem ma nem mondhatja senki, hogy ez a dramaturgia nem életképes. Bár keletkeztek azelőtt s azóta is másfajta stratégiájú, sikeres modern operák, egy négyszáz éves műfaj bevált fogásait sohasem kell szégyellni, főleg egy fiatal komponistának nem. (Petrovics harmincéves korában írta a darabot.) A *C'est la guerre* zenei nyelve a hatvanas évek elején Magyarországon modernnek számított (a budapesti és általában

az operaközönségnek még ma is valahol itt húzódik a tűrési határa). A nemzetközi avantgárd „mezején" épp akkor még maga az operaműfaj is időszerűtlen volt; a nyugati élcsapat, Boulez, Stockhausen, Xenakis, Ligeti szeriális struktúrákra, elektroakusztikai kísérletekre esküdött. Ők azonban – legalábbis akkortájt – még nem írtak operát.

(Vissza a budapesti Operába, 2001. február) Nem véletlenül került a *C'est la guerre* mellé Farkas Ferenc balettja, a *Furfangos diákok*. Az est ezzel fejeződik be, miközben a történeti időrend épp fordított: a balett 1949 tavaszán keletkezett. Zenei értelemben tanár és tanítványa művét (Petrovics generációjának szinte valamennyi jeles tagja Farkas Ferenc növendéke volt) nem a tényleges tizenkét, hanem legalább száz év választja el egymástól. Farkas pannon derűje, klasszikus formavilága, általános értelemben vett harmonikus stílusa épp ellenkezője Petrovics szerb temperamentumának, kemény rajzolatú dallamainak, s ha kell, merész trivialitásának.

A *C'est la guerre* zenei értelemben még ma sem könnyű feladat énekesek és zenekar számára egyaránt. A szólamoknak szövegi értelemben jól érthetőnek kell lenniük, Hubay remek librettójának minden szava fontos. Petrovics a magyar prozódia mestere, sőt újítója: a legintenzívebb Kodály-kultusz idején, harmincévesen mert másfajta, grammatikailag ugyanolyan tiszta és magyar, mégis a drámai szereplők idegrendszerét, tudatalattiját is figyelembe véve sajátos és eredeti prozódiával kísérletezni. Vannak mondatok, amelyeket nem lehet elfelejteni: a Férj ideges, ugyanakkor aggódó búcsúját a Feleségtől („Vigyázz magadra!") nyugtalan harsona glisszandók kíséretében vagy a Feleség hétköznapi mondatát – „Parancsol még egy csésze teát, uram?" –, amely a Szökevény „olvasatában" a régi béke jelképévé válik.

A megzenésített szöveg mögött egyéniségek és személyiségek jelennek meg. Mivel a szöveg nagy része (tudatosan) közhelyes, hétköznapi beszéd, a figurákat sokféleképpen lehet életre kelteni. Erre adott példát az első és a második szereposztás, amelyben mind a három főszereplő teljesen más karaktert nyert. Frankó Tünde tartózkodó, színpadilag kissé sápadt, Modigliani-képre emlékeztető Felesége a szólama korrekt, de alapvetően zenei és nem drámai interpretációjával erősen eltért Zempléni Mária remekül játszott, érettasszony-figurájától. A Férj Busa Tamás alakításában több gyengédséget s egyben gyengeséget mutatott, míg Ötvös Csaba karakterizálásában megvolt egy háború előtti főmérnök tartása, valami dölyf a régi idők férfijaiból. Kiss B. Attila jó hangi formában elénekelt Szökevénye a színpadon éppen passzivitásával vált érdekessé, míg Daróczi Tamás űzöttebbnek mutatkozott, s „jobban" szenvedett.

Általános benyomásként a második szereposztás előadása teljesebb drámai élményt nyújtott. Még a három ludovikás tiszt is bábszerűbb volt a második szereposztásban (Sárkány Kázmér, Leblanc Győző, Molnár Zsolt), míg az Őrnagy fontos karakterszerepét Miller Lajos, illetve Sárkány Kázmér egyaránt csiszoltan, átgondoltan és hatásosan játszotta, énekelte. A zenekar, egy-két elcsúszás (zenei értelemben vett „orra bukás") ellenére, helytállt a sűrű Petrovics-partitúra szövevényében. Bátran, lendülettel és – úgy véltük hallani – lelkesedéssel játszott. Ennek közvetlen kiváltó oka a két karmester, Hamar Zsolt és Kovács János szerzőhöz és zenéjéhez fűződő pozitív, mondhatni, baráti kapcsolata lehetett. Hamar Zsolt, átérezve a történelmi pillanat fontosságát, tehetséges odaadással tisztelgett egykori mestere előtt, Kovács János a maga nagy színpadi tapasztalatával és zenedrámai érzékével karmesteri pálcáját úgy használta, mint egy képzeletbeli ceruzát: aláhúzta a mű legfontosabb sorait, szuverén módon olvasva és értelmezve a partitúrát.

(Búcsú?) Végül is a *C'est la guerre* felújítása nem volt méltatlan a darab korábbi operaházi, tévébeli és lemezre rögzített (egyébként minden esetben nagyon jó) előadásaihoz, igazolva, hogy a *C'est la guerre* ma is életképes mű. Ebben az értelemben nemcsak múlt van előtte, hanem jövő is. Másrészt a felújítás egy korszak epilógusaként is felfogható. Szinetár Miklós igazgatói megbízása végén azzal a darabbal búcsúzott operai „érájától", amivel egykor, fiatal rendezőként oly nagy elismerést vívott ki magának. Elgondolkoztató volt a műtársításban a Petrovics–Farkas találkozás is: történeti összefüggésben tűz és víz nem zárja ki egymást. Eltérő utak zárultak tehát körré 2001 februárjában az Operaházban. Némelyek azok közül a körök közül, amelyek formát adtak az utóbbi évtizedek zenei-kulturális életének.

PETROVICS EMIL: C'EST LA GUERRE
(Magyar Állami Operaház)

SZÖVEG: Hubay Miklós. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **VEZÉNYEL:** Hamar Zsolt, Kovács János. **RENDEZTE:** Kerényi Miklós Gábor.

SZEREPLŐK: Busa Tamás/Ötvös Csaba, Frankó Tünde/Zempléni Mária, Kiss B. Attila/Daróczi Tamás, Rozsos István/Kecskés Sándor, Sudlik Mária/Wiedemann Bernadett, Miller Lajos/Sárkány Kázmér, Gerdesits Ferenc/Leblanc Győző, Vághelyi Gábor/Molnár Zsolt, Kádár Ferenc.

Mezey Béla felvételei

Daróczi Tamás (Szökevény) és Zempléni Mária (Feleség)

URBÁN BALÁZS

Vállalkozók, maffiózók, áthallások

■ BERTOLT BRECHT—KURT WEILL: KOLDUSOPERA ■

A Koldusopera *mindig a legnépszerűbb Brecht-darabok közé tartozott nálunk is, a kilencvenes években pedig szinte egymást érték a reprízek. Aktualitása vitathatatlan: a brechti mondandó az elmúlt másfél évtizedben igazán átérezhetővé, átélhetővé vált számunkra. A sorok minden különösebb erőltetés nélkül húsba marhatnak. Másfelől viszont a* Koldusopera *egyike ama kevés színpadi műnek, melyet bármelyik művészszínház bátran, a kommercializálódás vádját elkerülve műsorára tűzhet a közönség- és kasszasiker reményében is. Ami persze rögtön kis ellentmondást sejtet; hiszen minél magasabb a jegyek ára, annál kevésbé valószínű, hogy hitelesen, a képmutatás veszélye nélkül lehessen beszélni a színpadon elszegényedésről, nyomorról, társadalmi különbségekről.*

Meglehet, ez az egyik oka annak, hogy a téma aktualitása ellenére oly kevésszer sikerült valóban emlékezetes előadást készíteni a *Koldusoperá*ból. (Magam – lehet, hogy koromnál fogva – csak egy ilyenre emlékszem: az Új Színház utolsó, Novák Eszter rendezte bemutatójára, amely a konkrét társadalmi helyzettől némileg elvonatkoztatva, általánosabban fogalmazva szólt a morál kétségbeejtő és ugyancsak időszerű hiányáról.) A Katona premierjét érezhetően igen nagy várakozás előzte meg, melyet a színház kvalitásai mellett a vállalkozás formátuma is indokolttá tett. A teátrum első nagy zenés próbálkozását nemcsak nagyon erős szereposztással állította ki, de önálló zenekart is szerződtetett, melynek vezetését Kerényi Gáborra bízta. A rendező, Ascher Tamás a legújabb idők szokásától eltérően meghagyta a háromfelvonásos szerkezetet, s ezzel együtt a körülbelül háromórás tiszta játékidőt.

Kérdés, hogy ezen a mindvégig érzékelhető formátumon túl mi adhat igazán jelentőséget, hangsúlyt a bemutatónak. Alighanem az, amit a műsorlap oly határozottan, pontosan megfogalmaz: „Nem lehet (...) az áthallásokra hagyatkozni, hanem meg kell találni az előadásnak azt a teátrális formáját, amely nem egyszerűen a mondatokkal, hanem színi megoldásaival, *eredeti* színi megoldásaival sugározza ki a darab ma legaktuálisabbnak vélt tartalmait." Sajnos keresve sem lehetne olyan mondatot találni, mely az előadás alapproblémáját ennél pontosabban megfogalmazná. Mert ha valami hiányzik ebből a (zenei részeket leszámítva) magas színvonalon, imponáló szakmai tudással megvalósított produk-

Fullajtár Andrea (Lucy), Máté Gábor (Bicska Maxi) és Ónodi Eszter (Polly)

cióból, az éppen az eredeti színi megoldás (illetve alapvetően az eredeti tartalmi-formai ötlet, gondolat). Ascher rendezése éppen az áthallásokat erősíti fel, finoman, intelligensen, soha nem didaktikusan, de nem is különösebben invenciózusan. A kulcsjelenet a harmadik felvonásban látható: amikor Tigris Brown el akarja fogatni Peachum álkoldusait, s a „kolduskirály" figyelmezteti a rendőrkapitányt a vállalkozás lehetetlenségére (mondván, akkor majd megjelennek az igazi szegények is), az ablakról a párát letisztítva az üveg mögül előtűnik a kirekesztett, minden „buliból" kimaradó szegények sokasága. Erős kép, bár hatásmechanizmusa túlontúl kiszámítható ahhoz, hogy emocionális hatása is erős legyen. Brechtet játszván ez persze nem is egyértelműen cél, a hatást inkább az intellektuális feldolgozás könnyedsége tompítja. Az a különbség, amely a felismerés és a ráismerés között van. Ascher színi megoldásai – ez a jelenet éppúgy, mint a kisebb ötletek (a tévéstábnak csípőből sablonszöveget daráló Smith őrmester, a kivégzést megtekintő „előkelőségek" VIP-kitűzője stb.) – az utóbbira játszanak rá. A maffiakapcsolatokban is összefonódó gazdasági-politikai establishment és a mindenből kiszoruló, rohamosan elszegényedő plebs ellentéte persze ismerős. Mondhatni, a legkézenfekvőbb áthallás. De ezek természetének revelatív felismerése és színi megjelenítése teljes egészében hiányzik az előadásból. (Kérdés persze, hogy ezt a célt nem szolgálná-e jobban egy kevésbé jól fésült, dühödtebb, formailag is radikálisabb produkció.)

Ha az ember megbékül ezzel a hiánnyal, többnyire jól érzi magát az előadás alatt. Szakács Györgyi például ötletesen, a legkézenfekvőbb sablonokat kerülve tervezte a jelmezeket. Kedvencem Peachumné piaci kofába oltott keresztanyát idéző ruhája, de még a bandatagok ruházata is szellemesen egyénített. Khell Zsolt tere pragmatikus és látványos egyszerre: a kabarészínpadokra asszociáltató díszes függöny a hosszabb átdíszletezéseket is lehetővé teszi, az ügyesen osztott játéktér képek komponálására éppúgy alkalmas, mint komolyabb mozgássorok abszolválására (amire Bodor Johanna érezhetően prózai színészekhez igazított koreográfiája néhányszor – például a második koldusfinálében – kísérletet is tesz). A szereposztásnak gyenge pontja éppúgy nincs, mint látványos színészi meglepetése: a színészek egy-két alapvonást érzékletesen és rutinosan kiemelve hozzák a figurákat. A bandatagokat nemcsak jelmezük, de Fekete Ernő, Elek Ferenc, Nagy Ervin, Rába Roland és Szabó Győző játéka is egyéniti. Tóth Zoltán érzéketlenül zabáló Kimball tiszteletese éppúgy emlékezetünkben marad, mint Vajdai Vilmos Smith rendőrének tenyérbe mászóan pimasz mosolya. Varga Zoltán joviális, mindenekfelett a saját hasznát néző hivatalnoknak mutatja Brownt, Fullajtár Andrea Lucyje az elkényeztetett milliomoslányka és az egzaltált hisztérika vonásainak meggyőző elegye. Básti Juli Kocsma Jennyje is elsősorban kemény üzletasszony, akinek kötődése Maxihoz a szokottnál kevésbé hangsúlyos. Hollósi Frigyes Peachumje a plebejus vonásokat csak üzletileg használja, egyébként kifinomult modorral simul a békés maffiózó-politikus társadalomba. Neje, a Csákányi Eszter játszotta Peachumné gyakran sandít ugyan a butykos felé, de a döntő (értsd: kassza determinálta) pillanatokban nagyon is helyén az esze. Lányuknak volt kitől üzleti érzéket örökölnie. Ónodi Eszter cseppet sem mutatja libuskának Pollyt (ami helyenként picit ellent is mond a ki nem húzott szövegnek), már a házasságkötés pillanatától fogva érződik: csak idő kérdése, mikor veszi át az üzlet irányítását. Máté Gábor Maxija sem elvetemült gonosztevő, inkább jó svádájú üzletember, aki vállalkozásait az alvilág kissé ingoványos terepén rendezte be.

Az egy irányba ható szerepformálások természetesen ismét erősítik az áthallásokat, az optimálisnál talán kicsit egysíkúbban

Kocsma Jenny: Básti Juli

Varga Zoltán (Tigris Brown) és Máté Gábor Koncz Zsuzsa felvételei

ugyan, de értékelendő szakmai színvonalon. A songok abszolválásánál azonban kétségtelenül mutatkoznak szakmai problémák is. A Kerényi Gábor által elképesztő lendülettel dirigált és határozottan összefogott zenekarral a színészek nem mindig tudnak lépést tartani. Legkevésbé ez Básti Julira és Csákányi Eszterre igaz, az ő muzikalitásuk áll legközelebb az optimumhoz (többek közt ezért is kár, hogy éppen a *Salamon-dal* rövidül meg fájdalmasan). A többieknél gyakrabban feltűnnek énektechnikai problémák, amelyeket részint parlandókkal, részint színészi erővel próbálnak megoldani. Utóbbi azonban nem pótolhat mindent, még ha néha hathatós támogatást is ad. Ónodi Eszter legsikeresebb songja egyértelműen a férjválasztásról szóló dal, ahol az apróbb technikai problémák még áthidalhatók ügyesen megválogatott színészi eszközökkel, ám a *Kalóz Jenny-dalt* ezek sem menthetik meg. Máté Gábornál pedig leginkább az arányokkal van a baj: a mű végére a parlando mögül gyakorlatilag eltűnik az ének. Mindezt a karral megtámogatott, egyébként helyénvalóan ironikus *Harmadik koldusfinálé* szép zenei megoldása sem feledteti.

Nem szeretném részletesebben felróni a zenei hiányosságokat, csupán jelezni kívántam, hogy azt a bemutató indokául is szolgáló igényt, miszerint a Katona színészei is szeretnének már zenés produkcióban részt venni, az előadás nem egészen (vagy legalábbis igen egyoldalúan) elégíti ki. Az indokot tekintve a jegyek árára sandító és a *Második koldusfinálé* szövegére asszociáló nézőnek még akár gonosz gondolatai is támadhatnak. Ám ettől függetlenül tény, hogy a produkció tétje nem érződik igazán. Ami a csomagolás értékelendő eleganciája és gondossága ellenére is némi szomorúsággal tölti el a recenzenst.

BERTOLT BRECHT: KOLDUSOPERA
(Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Blum Tamás. **DRAMATURG:** Fodor Géza. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **FÉNY:** Bányai Tamás. **ZENEI VEZETŐ:** Kerényi Gábor. **ZENEI MUNKATÁRS:** Komlósi Zsuzsanna, Flohr Mária. **KOREOGRÁFUS:** Bodor Johanna. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **ASSZISZTENS:** Malgot Eszter, Tiwald György. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: Máté Gábor, Hollósi Frigyes, Csákányi Eszter, Ónodi Eszter, Varga Zoltán, Fullajtár Andrea, Básti Juli, Fekete Ernő, Nagy Ervin, Elek Ferenc, Rába Roland, Szabó Győző, Csuja Imre m. v., Kiss Eszter, Czakó Klára, Rezes Judit f. h., Illés Györgyi, Tóth Anita, Vajdai Vilmos, Kocsis Gergely/Takátsy Péter, Tóth Zoltán.

Nem kis merészség volt Valló Péter részéről, hogy a Radnóti Színház Volpone-*előadásához az eredeti verses darabot vette elő, nem pedig a sokkal ismertebb prózai átiratot, amely Stefan Zweig, Jules Romains és állítólag további, névtelen közreműködők jóvoltából nemzetközi népszerűségre tett szert, s amely Illyés Gyula adaptációjában a mindmáig legsikerültebb hazai előadás – Nemzeti Színház a Katona József Színházban, 1953, Gellért Endre rendezése – alapjául szolgált. E szöveg 1954-es kiadását az átköltő Illyés Gyula vezeti be, és rögtön az első bekezdésben minden teketória nélkül leszögezi: „A mű eredeti formája két cselekvényt társít, hosszadalmasan, az alapgondolat ártalmára. Az egyik elhagyása – a lényeg kiemelése – a darabnak új diadalutat nyitott."*

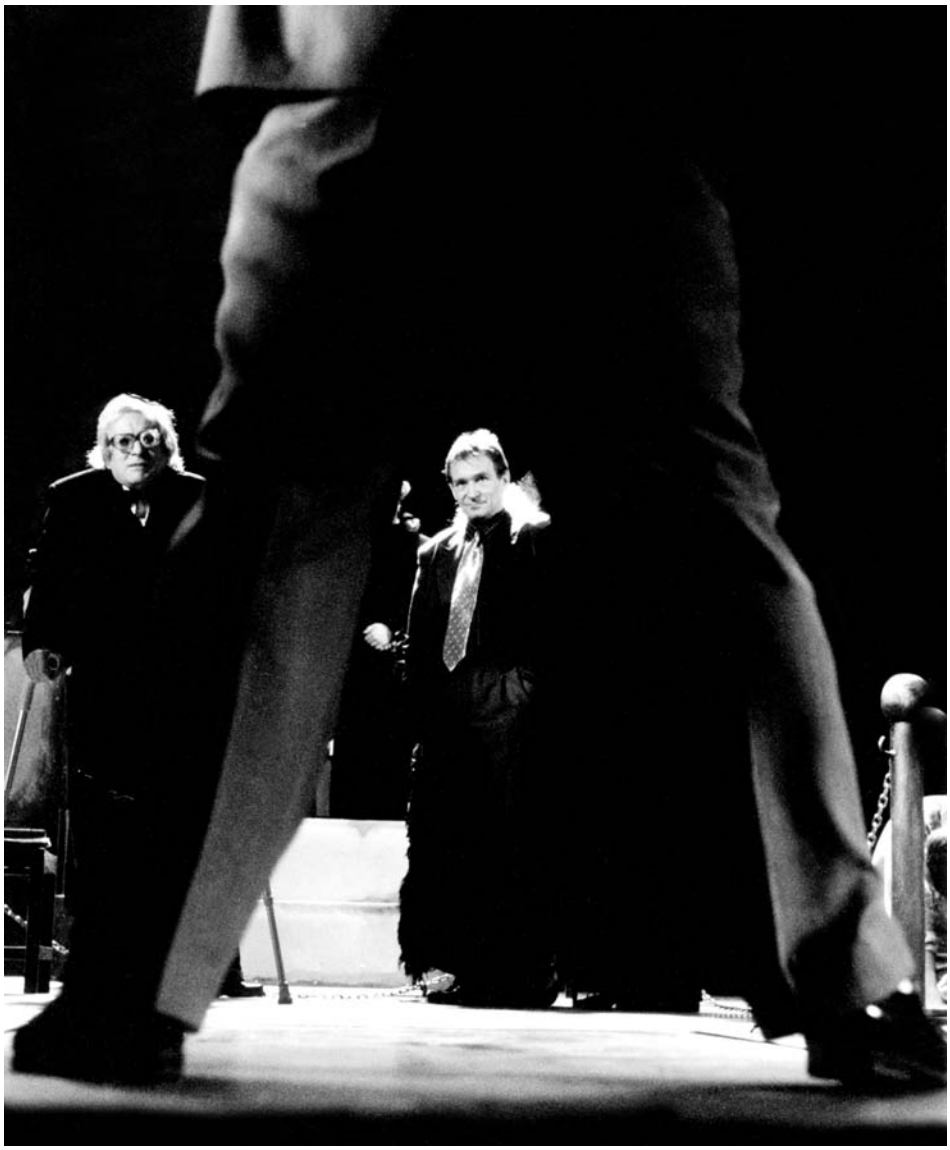
A két változat egybevetése hálás filoszdolgozat témája lehetne; mindenesetre megjegyzendő, hogy nagyítóval kellene keresni bennük az azonos mondatokat. Az átdolgozás ismerőinek azonban a mostani bemutatót nézve itt-ott hiányérzetük támadhat, például már pusztán azért is, mert Zweig, Romains et Co. Ben Jonsonnál több és igazán jól eltalált beszélő állatnevet alkalmazott; így Corbaccio fiából, Bonarióból Leone (= Oroszlán) kapitány lett, Lady Volna becsületes utcalány utódát Caninának (= Szuka), Hollóné, Celia *pandanj*át pedig Colombának (= Galamb) hívják. Lényegesebb a két befejezés közötti eltérés: míg az eredetiben valamennyi szereplő pórul jár, s érdeme szerint bűnhődik, az átirat Mosca, a parazita teljes győzelmével zárul: Volpone, akire – ha „élne" – akasztófa várna, kénytelen mindenéből kiforgatva eltakarodni Velencéből. A két befejezés közül – amint ez a XX. századi keletkezési időpont ismeretében természetes is – az újabb a nyugtalanítóbb, találkoztunk is már vele számos változatban: a ravaszabb gazfickó kerekedik felül; gondoljunk az Osztrovszkij-drámákra, gondoljunk a rendezői Fortinbras-változatokra vagy legutóbbról az *Amalfi hercegnő*re, amelyet ugyancsak ilyenszerű poénra hegyeztek ki. Másfelől a ravaszabb gazfickó evidens módon okosabb is a többinél, s ekként győzelme bizonyos, kissé talán elferdült nézői igazságérzetet is kielégít. Harmadrészt pedig Mosca győzelme következtében a törvényszéki jelenet (amelyből az átiratban csak egy van) egyszerűbb és áttekinthetőbb lesz, míg az eredetiben a kelleténél legalább kettővel több a csavar.

Hogy csak a leglényegesebb különbségeknél maradjunk, itt van végül az Illyés által hivatkozott második számú „cselekvény", azaz a turisták: Sir Politicus Volna, Lady Volna és Peregrinus vonala, amely valóban fölösleges ballasztnak tűnik a

SZÁNTÓ JUDIT

Bolondok gondolája

■ BEN JONSON: VOLPONE ■



Jordán Tamás (Corbaccio) és Cserhalmi György (Corvino)

darabon, és elemzésre már-már méltatlan okok miatt egy napon sem említhető a shakespeare-i mellékcselekményekkel. Ben Jonson Lady Volna Volpone körüli legyeskedésével igyekezett összefonni a két szálat, Lady Volna kékharisnyáskodó sertepertélése azonban sokkal kényszeredettebben hat, mint egy virtigli velencei kurtizán – Canina – bekapcsolódása az aranyborjú körüli táncba. Valló Péter – feltehetően dramaturgja, Morcsányi Géza közreműködésével – két ponton is „megsegítette" az intrikának ezt a szálát; egyrészt a Ben Jonson-féle fantasztikus és csacska egykorú szenzációkat, amelyekről a két angol úr fecseg, mai magyar és nemzetközi hírekkel helyettesítette (és nagyon ostoba közönség lenne az, amely e poénokra nem reagálna hálásan), másrészt Lady Volnából és Peregrinusból szerelmespárt faragott, és a kissé kegyetlen, de ártalmatlan tréfát, amelyet az eredetiben Peregrinus az idegesítő Sir Politicusszal űz, a kényelmetlen férj elleni, bérgyilkosokkal végrehajtott merényletté változtatta. Más szóval a zavaró mellékszálat az előadás kétségkívül önmagán belül logikusabbá, továbbá keményebbé és drámaibbá tette, de talán még ez is kevés ahhoz, hogy elfogadtassa önmagát.

Végső soron a két változat közül az átirat látszik pergőbbnek és frissebbnek; az eredeti a radikális húzások ellenére is sokszor nehézkes és hosszadalmas – illetve ezúttal annak látszik. Ben Jonsonról közhely leírni, hogy poeta doctusi mivolta, klasszicizáló hajlandósága következtében egysíkú, egy, maximum két vonásra redukált – kapzsi és rászedhető, illetve kapzsi és ravasz – jellemeket alkot, és hiányzik belőle a shakespeare-i univerzális költőiség, minek következtében bőbeszédűnek hat; a darabjait előadó színházak tehát jól teszik, ha helyette törekednek minél drámaibb és feszesebb ökonómiára.

Igen, a színházi munka itt a lényeg. Mert az eredetihez való visszanyúlás teljes mértékben el is fogadtathatná önmagát, ha a nem túl bonyolult jellemekben, megfelelő rendezői irányítással, olyan komplex színpadi jelenlétek születnének, amelyek a kissé túl evidens jeleneteket lüktetővé, változatossá, színjátszóvá tennék. Meg nem tudnám mondani, hány ilyen nagyvonalú alakításra lenne szükség az előadás megemeléséhez; valószínűleg sokra, lévén hogy a főbb szerepek nagyjából egyenrangúak; annyi bizonyos, hogy kettő kevés erre a célra. A hivatkozott nemzeti színházi előadásból például máig is emlékszem Rajczy Lajos, Várkonyi Zoltán, Major Tamás, Básti Lajos, Olty Magda és Szörényi Éva (ez összesen hat) alakítására, sőt még Rajczy aranybrokát háziköpenyének mintájára is.

Pedig ez a mostani kettő: Kulka János (Mosca) és Jordán Tamás (Corbaccio) igazán jó. Jó annak ellenére, hogy Kulka egyetlen jellemvonással toldja csak meg a „kapzsi, de ravasz" képletet: a kivételes intelligenciával, amely átsugárzik játéka látszólagos eszköztelenségén. Moscája annyi szuverén emberismerettel, csendes, de egyértelmű fölénnyel, kizökkenthetetlen hidegvérrel irányítja a cselekményt, s a végén olyan, már-már jagói fölénnyel viseli a vesztes szerepét, hogy a nagy Jouvet után – aki az átiraton alapuló filmváltozat Moscája volt – tőle sem sajnálnánk a végső diadalt. Jordán Corbaccio túlzásokra

Haumann Péter (Volpone) és Kulka János (Mosca) Koncz Zsuzsa felvételei

csábító karakterszerepében rendkívül finom eszközökkel éppen eltalálja ökonómia és hatásosság szükséges elegyét, és megoldja, hogy az alak hitelesen ábrázolt fizikai esendősége, nagyothallása, gyengénlátása, roskatagsága ellenére se keltsen fikarcnyi szánalmat sem.

A többiek – elvégzik feladatukat; ez nem kevés, de nem is elegendő. Haumann Péter a címszerepben kapzsi és (nem elég) ravasz, ahogyan kell; hatalmas komikusi rutinjából fél kézzel oldja meg az így is megoldható figurát. Kár, hogy a rendezés túl sokszor kényszeríti egyforma jelenetekre; betegségének imitált tünetei – kapkodó lélegzet, remegő kéz – variálhatók volnának (teszem azt teljes mozdulatlansággal), mint ahogy az sem ártana, ha Mosca sminkmesteri tevékenysége láthatóbb eredménnyel járna. A közönség valószínűleg olyankor is figyeli, legalábbis időnként, amikor felhúzott ágya magasából lesi és hangtalanul kommentálja az alant zajló bolondok farsangját; ilyenkor is elkelne Haumann játékában nagyobb változatosság; mint ahogy Achilles-sarkának: Moscába vetett vak bizalmának motivációja is színészi megfejtésre várna. Alakításának csúcspontja Colomba elcsábítási kísérlete: ahogy mammogó nagybetegből vérbő kujonba csap át, valóban jeles vígjátéki pillanat.

Cserhalmi György birkózik azzal a szerepkörváltással, amelyet Corvino szerepe jelenthet számára, de a választott megoldás fojtottsága (amellyel Cserhalmi mostanában láthatóan kísérletezik) nem illik sem a figurához, sem a vígjátéki-szatirikus alaphanghoz. Az alakításon érződik, hogy jelentős színész produkálja, de az is, hogy ez a jelentős színész nem érzi magát elemében.

Feszengenek a hölgyek is. Szávai Viktória (Celia) érdesebb, makacsabb alkatához nemigen illik a naiv szendeség, Kováts Adél (Lady Volna) pedig mintha érezné szerepe drámai indokszegénységét: mostani jelentékeny periódusában kivételes módon erőltetettnek ható eszközökkel próbálkozik (ehhez jelmezei is a kelleténél több támpontot adnak), s a groteszk hang, amelyet megpendít, azért is visszás, mert meglehetősen magányos ebben az előadásban.

A többiek: Szombathy Gyula (Voltore), Végvári Tamás (Sir Politicus Volna), Csankó Zoltán (Peregrinus), Kocsó Gábor (I. Bíró) helytállnak; Végváritól és Csankótól nehezen indokolható szerepükben ennyi is dicséretes. Megemlítendő viszont, hogy Széles Tamás, Bonario alakítója még egyvonású szerepe (a lobbanékony) körvonalait sem vázolja fel.

Ami Valló Pétert illeti, az eddigiekben természetesen az ő munkájáról is szó esett. Nem nagyon lelkesedtem az előjátékért, amelynek megoldását – a színészek bevonulását és nyílt színi beöltözését – túl sokszor láthattuk már. Dicsérik viszont fantáziáját, térérzékét és közismerten kitűnő művészi ízlését a velencei közjátékok, köztük az álcsodadoktor fellépése és az önálló leleményű, a darab szüzséjével némiképp rokon commedia dell'arte-jelenet; és jól tagolják a cselekményt Volpone háromtagú személyzetének, a törpének, a hermafroditának és a csinibabának néma, de annál rikítóbb fellépései. (Ben Jonsonnál hosszú és érdektelen erudíciós szövegeket kapnak.) A rendező tervezte játéktér viszont a műhöz – vagy legalábbis az én ízlésemhez képest – túlzottan száraz és funkcionális.

A *Volpone* örök aktualitásában (eladó az egész világ) az a szép, hogy minden kor úgy érzi: sajátosan hozzá szól. A mondandó olyan evidens hát, hogy nem sokat ad hozzá az előadás vonzerejéhez. Ezért a *Volponé*nak önmagáért kell helytállnia; s az előadásnak, egyes dicsérendő mozzanatai és részletmegoldásai ellenére, ez nem sikerült maradéktalanul.

BEN JONSON: VOLPONE
(Thália Színház—
Radnóti Miklós Színház)

FORDÍTOTTA: Vas István. **ZENE:** Melis László. **MOZGÁS:** Bodor Johanna, Gyöngyösi Tamás. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **FÉNY:** Móray Ernő. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Őri Rózsa. **RENDEZÉS-JÁTÉKTÉR:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Haumann Péter, Kulka János, Szombathy Gyula, Jordán Tamás, Cserhalmi György, Széles Tamás, Végvári Tamás, Csankó Zoltán, Kováts Adél, Szávai Viktória, Kocsó Gábor, Kardos Róbert, Árva László.

TARJÁN TAMÁS

Öntemetés

■ RAYMUND FITZSIMONS: EDMUND KEAN ■

A „kitettség" díszleteként értelmezi a rendező azt az enyhén lejtős építményt, melynek kazettás fedlapja (a szó szoros értelmében játéktere) színpadnak kicsiny, doboznak hatalmas téglatestet takar. A Füzér Anni tervezte „sakktábla" hatszor hat – a zöldes és a barnás árnyalatok tartózkodó színeibe visszafogott – négyzete eltér egymástól. Bár egyetlen felületté simulnak, mindegyik másféle. A semleges vagy szimbolikus díszítések – a geometrikus rajzolattól Edmund Kean kiugratott monogramjáig – a mozgalmasságot, a lépéskényszert, a végeérhetetlen önkeresést és bizonyításvágyat hangsúlyozzák. Ennek a kiválóan megalkotott univerzális tartománynak egyetlen figurájaként lép föl a monodrámát előadó Gálffi László. (Sajnos valóban fellép, azaz odaül, felheveredik, jóval a tényleges kezdés előtt, vagyis nem elejétől fogva van ott és benne, noha majd a nyitányt ismétlő befejezés felől nézve a rendezői logika, a játékív ezt diktálná.) Gálffi nem eljátssza vagy megtestesíti, hanem médiumként megidézi Keant. A teljes beleélésnek, az átlényegülésnek nem az alkat szab korlátokat, annak ellenére sem, hogy Gálffi László magas, fiatalos és arisztokratikusan előkelő, míg Edmund Kean, akárcsak a régmúlt számos nagy angol színésze, köztük a legnagyobb, David Garrick is, alacsony volt és előnytelen megjelenésű. Ezt ma már a kutya se tudja, legalábbis a magyar kutya nem. A döntő ok az, hogy nem személyiségfeltámasztó életrajzi dráma zajlik a Thália Új Stúdiójában. Sőt, semmiféle dráma nem zajlik, mivel a Raymund FitzSimons vaskos Kean-monográfiájából a Ben Kingsley-féle variáció ismeretében készített adaptáció sajnos nélkülözi a drámai karaktert. Visszatekintő, summázó, stációs tudati utazás ez, egy művész módra elzüllött, java férfikorában vénemberként a földre zuhant géniusz számvetése. El kell fogadnunk, hogy a gőgös, de önkritikus aktor ebből az intim végelszámolásból is produkciót csinál: a született teátrista még a csontvázát is közszemlére tenné. Ha a másfél órán át pergő eseménysor – vagy inkább csak krónika – nyilvánosságproblémáját ezzel az elfogadható mozdulattal félretoltuk, akkor a játék idődimenzióival kapcsolatos kételyeinket is magunkba fojthatjuk. A nehezen induló, meg-megtörő, végül szétfoszló fényes karriertörténet alig-alig lyuggatott, ám mindig a jelenből szőtt linearitása feltételezi, hogy a színről lelépő, halódó színész mindig az egykori, elmúlt stádiumoknak megfelelő kondícióban ölti fel magánélete és pálya-

Kean: Gálffi László

Koncz Zsuzsa felvételei

futása elillant szerepeit. Mácsai Pál rendezése, Gálffi László alakítása státus és pillanat e kardinális kérdésére nem terjeszkedik ki. Nem azt a férfit látjuk, akit még ma elvisz a Kaszás, és nem a régi életállomások árnyékát látjuk, hanem a megjegyzésre érdemes fragmentumok telivér verbalitású és gazdag testbeszédű újraalkotását. Nem egy haldokló feszíti meg utoljára az erejét a szinte apokaliptikus tisztánlátás érdekében (ez bizonyára drámai lehetne, dráma lehetne), csupán egy nyugdíjas, sértődött, bogaras fenomén találkozik közönségével. Gálffi a kezdéskor nemlét és semmi határán nyúlik el toprongyosan, a meztelen lábfej nem a hideg földtől didereg – és a végén is egy mogorván búbánatos vén komédiás húzódik vissza zugába (az egyetlen, árva gótikus ív alá). Nem egy távozó, hanem egy penzionista, aki rendetlen ruházatához ma lusta volt cipőt venni. Ezzel a Thália-beli bemutató elvesztegeti e sokadik Kean-dráma sötétebb, morbidabb, abszurdabb lehetőségeit, s csak azokat a helyzetgyakorlatokat hagyja meg, melyekről előre borítékolható, hogy Gálffi remekelni fog bennük.

Remekel is, bár nem az egész este folyamán, mert ahhoz még a kilencven perc is ismételgetően hosszadalmas. Az sem mindig előnyös, hogy – a rendezővel egyetértésben – Kean vitáit, afférjait, lázadásait majdhogynem „ráolvassa", átérti a saját színészi útjára: hosszas, várakozó, provokáló kíváncsisággal szemléli, vajon a sírkövekről is rég lemállott angol neveket, évszámokat a publikum behelyettesíti-e tegnapi és mai „bűnjelekkel". Nem kellően végiggondolt (ez tűnik ki a szép és tartalmas műsorfüzet egymásnak ellentmondó téziseiből is), hogy Gálffi Keanről beszél (róla legkevésbé, és mégis róla leginkább), önmagáról beszél (önmagáról leginkább, mégis a legkevésbé), valamiféle általános színészségről, színészsorsról beszél (igen is, nem is – ezért nemigen), esetleg arról az egyetemes emberiről beszél, amelynek morzsáit a nem zseni, nem színész, (még) nem leszerepelt néző is fölcsipegetheti az előadás asztaláról.

A játék ritmusát, eszköztárát, atmoszféráját az a jól kitalált – tulajdonképp céltalan – tevés-vevés határozza meg, amelyben Füzér Anni ismét pazar segítséget ad a rendezőnek és a színművésznek. A döntött díszlet mezői egyesével, kettesével, négyesével fölnyithatók. A megnyíló üregek lehetnek egyszerű tárolók, rejtekhelyek, de képezhetnek primitív színészöltözőt, érzékeltethetnek vermet. Gálffi Keanje egyik lyukból, gödörből a másikba rakosgatja nyűtt jelmezeit, szerepemlékeit. Az életmű ma már csak limlomok kelléktára. Ha a színész aláereszkedik, fél testtel már a sírban van. Máskor úgy kutathat saját (múltjának) Yorick-maradványai után, mint a *Hamlet* sírásója. (A Shakespeare-darabok részletei is alaposan föladják a formanyelvi leckét. Akár oly sok hasonló drámaiatlan monodrámában, itt is kétséges, hogy ezekhez a színező, dokumentáló, hitelesítő szemelvényekhez az ironikus távolságtartás illik-e – hiszen a színész épp *nem* Shakespeare-t játszik –, vagy a majdnem teljes beleélés.) Gálffi mestere a pótcselekvéseknek, Keanje már mint fölöslegessé vált alak, önmaga terhe pepecsel. A rendezői koreográfiában is kitüntetett helye van a túlméretezett kellék koronának. Letűnt diadalai attribútumával úgy játszik Gálffi, úgy forgatja, rakosgatja, mintha az utolsó tudathasadásban a másik, a belőle útra vált énjét szólítaná meg.

Az át-, vagyis álöltözések is részei annak a kivetkőzésnek, az élet levetésének, melyhez a kerengést, valamint a dekoncentrált irányváltásokat Vati Tamás mozgássorai jelölik meg. A vesszőfutás ábrázolásában Gálffi biztos ízléssel kerüli a szélsőségeket, a bujaság emlegetéseit nem cifrázza, szép kelyhéből (az élet pohara-e vagy a színpadé...?) csak annyiszor hörpint, amennyiszer a notórius, hírhedt iszákosnak kötelező. A nézőket átnyilazó tekintetével, dallamos gesztusaival rendre célba ér, a legtöbbet azonban a megbillent, a kicsavart, az eldőlő testhelyzetek szimbolikájára, fiziológiájára bízza. A „kitettség" díszletében így lesz maga is eltékozolt élettereiből, a saját korából a vak mindenségbe kitett egzisztencia. A félig földbeásottság, a görnyedezés, a hajlongás, a tükör előtti magánszám villanásaiból tűnik ki legfőképp, hogy a rendező barát, Mácsai Pál nem pusztán konzultáló vagy korrigáló funkciót látott el Gálffi László autonóm egyénisége és szuverén színpadi munkája mellett. Nagyjából az előadás feléig az építettség, a dinamizmus ugyanúgy tanúskodik a „külső szem" éleslátásáról, mint a magányos játékos erőfeszítéseinek sikeréről. A későbbi eseménysor esetlegesebb, macskakörmös, lankadtabb. Hatásos slusszpoén az óriási indián tolldísz előhalászása és felöltése (az Újvilágban többször turnézó Kean az őt törzsfőnökül választó huronok között keresett – s persze csak átmenetileg talált – menedéket). Ennek az epizódnak a monumentális groteszkuma viszont jórészt előkészítetlen: inkább látványosság, mintsem historikus és morális tanulság, ahogy a romantika művészideálja saját identitásának túlzó foka által lesz nevetségessé, kétségessé téve, esetleg negligálva a maga kialakította eszmény jelentőségét és jelentését.

Az *Edmund Kean* a kiemelkedő formátumú ego maradandóságának és mulandóságának, illetve a színészi hivatás és oeuvre illékonyságának képlete. Nem bonyolult képlet. Érthető, érdekes – és megfejthetetlen.

RAYMUND FITZSIMONS: EDMUND KEAN
(Thália Új Stúdió)

FORDÍTOTTA: Révész Mária. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Füzér Anni. **MOZGÁS:** Vati Tamás. **RENDEZŐ:** Mácsai Pál.
ELŐADJA: Gálffi László.

ZAPPE LÁSZLÓ

Leporolható?

■ KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN ■

Leporolható-e? Akárhogy is vesszük, akárhonnan is nézzük, ez minden *Bánk bán*-előadás alapkérdése. Akkor is, ha a bemutatás szándéka hagyományápoló, nemzetiérték-fölmutató, tehát alapvetően muzeális. Másféle leporolásról különben valószínűleg szó sem lehet. A darabnak ugyanis lényege a por. A végképp elavult nemzetközpontú világlátás. Itt minden magyar kiváló és minden idegen legalábbis gyenge jellem. Petur persze túlságosan lobbanékony, de tisztességéhez kétség nem férhet. A merániak és a németek viszont egytől egyig gazemberek, kivétel legföljebb Izidóra, aki csak ostoba; az amúgy tisztességes, tehát a magyarokkal tartó spanyolok közül pedig az egyik rozzant agg, a másik meg félénk megalkuvó. Egy magát elnyomottnak, kisemmizettnek, gyarmati sorban tartottnak tudó kis nép kisebbségi komplexusból fakadó morális megalomániája szabja meg a világlátást. Hogy ez mikor s főképp meddig volt indokolt – érdekes történelmi kérdés. De ma nyilvánvalóan legföljebb valamiféle hazafias antiglobalizmus jegyében lehetne politikailag időszerű. (Itt ugyan még nem tartunk, de bármily rémálomnak tetszik is, csöppet sem kizárt, hogy a hajdani drámaíró eszméi betörjenek némely színházakba.)

A másik út, a depolitizáló korszerűsítés, az emberi dráma kiemelése a fentiek miatt valószínűleg ugyancsak járhatatlan. Bocsárdi László tavaly nyári zsámbéki kísérlete is azt igazolta, hogy a politika hálójában vergődő államférfi morális problémája nemigen bontható ki a darabból, merthogy a politikai háló benne olyan, amilyen. Ma legföljebb a demagógia szintjén létezik mindaz a politikában, amiről Katona József hősei teljesen komolyan beszélnek. Maradna tehát a Mohácsi-féle buldózermódszer (bizonyára érdekes volna, ha ismét alkalmazná a *Bánk bán*ra), amely a darab lényegével való szembenézéshez nagyrészt eltakarítja az útból magát a darabot. No meg elő lehet venni helyette Grillparzer *Bancbanus*át, mint Gaál Erzsébet tette egykor Nyíregyházán.

Beke Sándor Egerben nem vállalkozott ilyen merész kísérletekre. A porolót dramaturgjára, Pályi Andrásra bízta, aki finoman korszerűsítette, azaz mai magyarra fordította a szöveget. Szóval úgy bánt vele, ahogyan a múlt századi Shakespeare-fordításokkal szokás manapság a magyar színházakban. A mondatok világosabbak és prózaibbak lettek. Igaz, ettől a történet bakugrásai is szembeszökőbbek. Gyakran követhetetlen, hogy ki, mikor, hogy kerül oda, ahol éppen van, s főképp Bánk bán útjai kifürkészhetetlenek. Tulajdonképpen erősen hiányzik a jótékony nyelvi homály, amely a filológusok számára annyi leleményes magyarázatra ad lehetőséget.

Majoros Tamás felvétele

Kalmár Zsuzsanna (Melinda) és Bregyán Péter (Bánk bán)

Igaz, az előadás pótolja azt a fátylat, melyet a nyelvi tisztogatás leszakaszt a műről. Mindjárt az elején – illetve még a kezdés előtt, míg a nézőket beengedik – igen dekoratívan mulatoznak a merániak. Egyebek közt bikinis táncosnők is mulattatják őket, akik egyébként középkorias fejfedőket imitáló kereteket hordanak, meg tüllöket lengetnek. Ebben nagyjából ki is merül az előadás, valamint Benedek Mari jelmezeinek modernsége. A továbbiakban a rendező kesztyűs kézzel bánik a művel és a színészekkel. Székely László szép, komor díszlettel keretezte a játékteret; föntről sötét táblákat lógatott be, amelyekre olykor hangulatos színes ábrákat vetítenek. Hogy éppen hol vagyunk, azt meg nem mondja, aki korábbról nem tudja. Igaz, mindez a mai színházban mintha már nem is lenne olyan nagyon fontos. A színen jelenetek zajlanak, és nem az ország sorsa dől el. Egy történetet látunk, de nem a mi történetünket.

Ha lemondunk arról az igényről, hogy a színház rólunk szóljon, illetve egyáltalán szóljon valamiről, akkor nem is rossz az egri előadás. A nézők megtapsolják a merániak mulatozását. Nem erkölcstelennek, ledérnek, visszataszítónak látják a bulit, hanem szépnek, érdekesnek, mozgalmasnak. Ha így nézzük, a cselekmény érdekes: van benne összeesküvés, cselszövés, félreértés, orgyilkosság, merénylet. Az események aránylag gyorsan peregnek, nincs sok idő az unalomra. A karakterek határozottak, bár nem éppen

mélyek. Lehet tudni, ki kicsoda. Ami a *Bánk bán* esetében nem kis eredmény. Bregyán Péter sérülékeny, érzékeny léleknek tudja a címszereplőt – annak is ábrázolja. Több méltósággal, erősebb tartással oldja meg feladatát, mint sok évvel ezelőtt, amikor utoljára láttam hasonlóan jelentős szerepekben. Most kevésbé siránkozik, nem vinnyog a kíntól, csak csöndben, befelé szenved. Nagyúri, országos politikusi, szinte királyi méltóság nincs benne. A fájó férfilélek, a fájó szív – ezt fizikai értelemben is vehetjük: már első megjelenésekor úgy nyúl melle bal oldalához, mint akinek odabent valami fáj – érzékeny szépsége árad belőle. Jónás Gabriella Gertrudisa erősen teátrális, hisztériára hajlamos nagyasszony; Kalmár Zsuzsa pedig mintha nemigen lelné a szövegben Melindát. Pálfi Zoltán Petur szerepében termetével tűnik ki. A tisztesen érdektelen alakításokban bővelkedő előadásban Nagy András Ottóját jó nézni: a jellemtelen meráninak van egyénisége. Gonoszsága mögött sors van és alkat. Elkényeztetett ifjú, aki nincs szokva ahhoz, hogy vágyai akadályba s pláne erkölcsi aggályba ütközzenek.

KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

DÍSZLET: Székely László m. v. **JELMEZ:** Benedek Mari m. v. **DRAMATURG:** Pályi András. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Varga Andrea. **RENDEZŐ:** Beke Sándor.
SZEREPLŐK: Lamanda László, Jónás Gabriella, Nagy András, Bregyán Péter, Kalmár Zsuzsa, Réti Árpád, Sata Árpád, Pálfi Zoltán, Balogh András, Tűzkő Sándor, Lehoczky Andrea, Venczel Valentin, Várhelyi Dénes, Fehér István, Bogdán István.

STUBER ANDREA

Fekete – igen, fehér – nem

■ FÜST MILÁN: BOLDOGTALANOK ■

Ahhoz képest, hogy Füst Milán naplóírással töltötte jószerével a fél életét – kérdés is, ha napi két-három órát feccölt csak a naplóírásba, jutott-e ideje élni egyáltalán –, szóval ahhoz képest meglepően kevés szót vesztegetett feljegyzéseiben ifjúkora büszkeségére, a Boldogtalanok *című drámára. Alig említi az 1914-es év folyamán (amikor született a mű) és 1923-ban (amikor hellyel-közzel közönség elé került). (Afféle magánrajongás nyomán és némiképp baráti piknikjelleggel mutatták be. A Róza szerepét játszó Forgács Rózsi ambicionálta a bemutatót. Víg Vilmát Heltai Jenőné, Húber Rózsit Kosztolányi Dezsőné adta.) Nincs nyoma a naplóban például annak sem, hogy miként talált rá a szerző az egyszerű, tömör, dacos címre, mely nyilván azonnal kedvetlenségcsinálóként hatott a megcélzott színházigazgatókra. A színdarabot nagyra értékelő, mérvadó első olvasók mind azt hümmögték: nagyszerű mű, de sötét, túl sötét.*

Ez a sötétség az, amit a Békés Megyei Jókai Színház *Boldogtalanok*-előadását jegyző Telihay Péter karakán módon, köntörfal nélkül vállal. A rendező gyászfekete díszletet terveztetett Menczel Róberttel. Fekete a fal, a kályha, az asztal, a szék, a szekrény, de még az állóhamutartó is, s a fekete árnyalataiban tobzódnak Zeke Edit jelmezei.

Mielőtt továbbmennénk, hadd tegyek egy hangulatjelentésnyi kitérőt. Érdekes, szinte bőrön érezni, hogy a látvány komorsága rekordidő alatt deprimálja a közönséget. A nézők kedélyállapota a kezdeti kíváncsiságból hamar elégedetlenségre, majd néma ellenállásra vált. Közben megható naivitásuk is megnyilvánul, amellyel pozitív fordulatban reménykednek. A második rész elején érezhető ingerültséggel fogadják, hogy a színpadkép ugyanaz, ami volt. Pedig a szünetben számítottak kicsit arra, hogy a folytatásban felvirrad a szereplőknek, s talán még a díszlet is kivirágzik. Szinte tapintható a csalódottság a nézőtéren. Mindez egyébként igazolja azt a személyes tapasztalatomat – amelyet a mindenfelé játszó színészek megerősítenek –, hogy a kelet-magyarországi és a nyugat-magyarországi közönség habitusa különböző. A győriek például türelmesen és engedékenyen végignéznek szinte bármit. Udvariasan elfogadják a nem igazán jót is, viszont az igazán jó sem készteti őket feltűnő lelkesedésre. Evvel szemben a békéscsabai nézők – vagy a nyíregyháziak – sokkal emocionálisabban reagálnak. Képesek hevesen elutasítani, de ragyogva rajongani is.

Visszatérve a látványra: Menczel mintha egy életkép negatívját tette volna a színre. A fekete berendezési tárgyak mögött két kopasz fa meredezik. Három-három belógó lámpa vezeti tekintetünket a színpad mélyéhez, ahol a hatalmas ajtó magasodik. (Mögötte fény és füst gomolyog, amikor nyílik.) Oldalt reflektorok állnak díszsorfalat, pászmájuk szinte felszeleteli a színpadot. A szép, borús képkompozícióban feltűnik néhány ébresztőóra (legalább négy darab, talán több is – a földszintről nem látható be teljesen a színpad). A ráismerés kétes örömét érzem: ezek a kellékek már játszottak Telihay szegedi *Három nővér*-rendezésében. (Egészen konkrétan azonosítani tudom az egyiket: a szovjet gyártmányú, aranyozott szegélyűt – rendszeresen riadtam ilyenre valaha.) A vekkerek talán azt jelzik: kívánatos lenne felébreszteni, felrázni Füst Milán boldogtalan hőseit. És akad olyan pillanat, amikor a sűrű csendben átható, félelmes tik-tak hallik. De hiába a figyelmeztető ketyegés: a szereplők végzete a reménytelen, torz érzelmi gyötrődés.

Meglehet, az alkotók csak azért ismétlik magukat, mert ha Szegeden jól mutatott az óradömping, jól mutathat Békéscsabán is. Esetleg megállt az idő Telihay számára. De ne firtassuk ezt tovább, inkább jussunk el végre az előadás elejéhez. Nagyszerű a kezdet. Olyan, mintha kiváló zenemű lendületes nyitánya volna. Az első jelenet mindjárt a titokzatos dúvadról, Húber nyomdavezető úrról szól, bár ő egyelőre házon kívül van. Az édesanyja és a szeretője ismerkednek egymással tapogatózva és tapintatlanul, támadón és védekezve, rokonszenv és ellenszenv ébredezése közben. Kovács Edit (Róza) és Muszte Anna (Húberné) dialógusa gyors és erőteljes, a hangvétel forszírozottan sprőd. Párbeszédük sebesen kattogó ritmusa, zaklatott staccatója azonnal megteremti ama különös stílt és azt az idegborzoló felajzottságot, amely a mű sajátja. És amire e felütés után, sajnos, nem tud még egyszer rátalálni az előadás.

Miután láttuk a két nőt (Gyarmaky Rózát és özvegy Húber Evermódnét – Evermódné, nem is tudom... létező név

ez? vagy ki lehet ilyet találni?!), hazatér Húber Vilmos gócpont. A férfi, akiért és aki miatt az összes hősnő veszkődik. Füst Milán kicsi, jelentéktelen embernek írja le őt. Gáspár Tibor ellenben jó kiállású, elegáns, szépen szabott férfiként lép elénk. (Cseppet talán bizarr, hogy a szerephez nem illő hosszú haját csatokkal igyekszik elrejteni.) Gáspár felvillantja a figura néhány izgalmasan ellentmondó vonását, de számos másikkal adós marad. Távolságtartón és mégis ördögi kajánsággal figyeli a hatást, melyet a hozzá tartozó nőkre gyakorol. Olyankor a legelmélyültebb, amikor cigarettára gyújt, s váratlan, éles kacagásai a legátütőbbek. Nevetései bántják az ember lányának – tán nem is a fülét, hanem egyenesen – az önérzetét. Gáspár erősségének mutatkozik Húber ereje, viszont gyengéje Húber gyengesége. Az például nemigen sejlik elő az alakításból, hogy alapjában véve a nyomdász is csak áldozat, kinek boldogtalanságáért sokat tett a saját anyja. A férfi fatális elveszettsége is csupán abban az egyetlen gesztusban érhető tetten, ahogy Vilmának udvarolva földre kerül, s belecsimpaszkodik a lány lábába. A Gáspár teremtette figura nem látszik komplex személyiségnek, de mindenesetre rendelkezik avval a baljós vonzerővel, amelynek nem tudnak ellenállni a darabbéli, tönk környéki nők. Közülük a legfigyelemreméltóbb a Kovács Edit játszotta Róza. Ez az asszony szép. Elgyötört. Kemény. Kétségbeesésében magukhoz csábítja az ifjú és tapasztalatlan Vilmát, hogy ő tartsa otthon a kicsapongó Húbert. Majd amikor a nyomdaipar Don Juanja ráun a fiatal szeretőre, Róza Vilmával végeztetné ki a mindkettőjüket megcsaló férfit. Kovács Edit sok kis kínt és nagy elszánást mutat meg e fojtogató dráma legerősebb akaratú hősnőjeként. A karakter szépen szétzilálódik az események menetében, miközben a színésznő életszerűen bejárja az utat az önemésztő keserűségtől a féltékenységen és a rafinált behízelgésen át a kivetkezésig: a nyers, kíméletlen önzés ábrázolásáig.

Tarsoly Krisztina Vilmaként némiképp zavaró tényezője az előadásnak. Bár a negyedik felvonásbeli huzamos kiborulást meggyőző ziláltsággal, hitelesen összeomolva, igazi drámaként éli meg előttünk, de míg idáig jutunk, addig sok félrecsúszott hangot és hamis megszólalást kell elszenvednünk. (Hogy csak a legkirívóbbat említsem: hi-hi-hi – hallatja a fiatal színésznő nevetés gyanánt, s épp csak azt nem teszi hozzá, amit Sam Hawkins a *Winnetou*ban: „ha minden kötél szakad".)

Muszte Anna Húberné szerepében ügyesen mozog, de a felszínen. Mutat színészi eszközt – hangváltást, testtartást, mimikát, gesztust számolatlanul –, de állapotot egyet sem. Arra nem jövünk rá, hogy ez az asszony valójában kiféle, miféle. Magára maradt, rászoruló, szánni való anya, akit undok gyermekei folyton egymás nyakára küldenek – mint Lear királyt Goneril és Regan –, avagy szimpla élősködő, aki gátlástalanul visszaél fia és lánya kiirthatatlan kötelességtudatával?

Ilovszky Béla felvétele

Kovács Edit (Róza) és Gáspár Tibor (Húber Vilmos)

A békéscsabaiak érdemes kis előadását Karczag Ferenc (Dr. Beck), Mészáros Mihály (Sirma), Csizmadia Éva (Rózsi) és Árdeleán László (Mihály) gyarapítja még néhány sötét tónusú színnel.

Mármost az én ottjártamkor a publikum egyáltalán nem lélegzett együtt a drámával. Direkte külön lélegzett. Amikor a végén Vilma fegyvert fogott Húberre, majd mégis inkább önmagát lőtte le, ez a fordulat olyan váratlanul érte a nézőket, hogy meglepetésükben többen kuncogni kezdtek. Másnak pedig épp az ilyen nevetgéléstől támadna kedve sírni. Füst Milán is nézne nagyot, szomorút. Hiába no, ezen az estén a közönség nem adta meg magát.

FÜST MILÁN: BOLDOGTALANOK
(Békés Megyei Jókai Színház)

DÍSZLET: Menczel Róbert. **JELMEZ:** Zeke Edit. **RENDEZŐ:** Telihay Péter.
SZEREPLŐK: Gáspár Tibor, Kovács Edit, Tarsoly Krisztina, Muszte Anna, Karczag Ferenc, Mészáros Mihály, Hodu József, Csizmadia Éva, Szilágyi Annamária, Árdeleán László, Szűcs László Csaba.

TOMPA ANDREA

Horror poeticus

■ ZALÁN TIBOR: HALVÉRFESTÉK ■

Új kortárs magyar dráma. A Stúdió K. egyre gyakrabban játszik kortárs drámát, „igazi" színdarabokat, és olyan, vélhetőleg tanulmányokból, műhelymunkákból létrejött előadásokat, amelyek különböző színházi műfajokkal kísérleteznek. Így előadásaik a színház perifériára szorult vagy éppen elfelejtett műfajait – zenés kabaré, cirkusz, vásári komédia, népszínmű – idézik meg. Darabválasztásuk, szcenikájuk mindig a *szegény színház* eszköztárához illeszkedik, produkcióik pedig gyakran egy század eleji vándorszínház vagy a Városliget alkalmilag verbuválódott társulatának előadására hajaznak. A színházinyelv-választás mindig tudatos az alkotók részéről, s gyakran a választott műfaj alapos ismeretéről tanúskodik. E repertoárrendszerben működő színháznak, színházi műhelynek *arca* van (nem arculata), kísérletező kedve, és nem utolsósorban saját közönsége. Szemben a színészközpontú műhelymunkákkal és műfaji „kirándulásokkal" – amelyek zenés-táncos előadásokkal elsősorban a színészek számára kínálnak tanulási, fejlődési lehetőséget –, a tavalyi évadban bemutatott Forgách András-darab, *A Szűz, a Hulla, a Püspök és a Kések* című előadás „felnőttségével" sok mindenben eltért a többi produkciótól. Nemcsak abban, hogy „igazi" színdarabról van szó (és nem kollektív improvizációra épülő kvázi-„forgatókönyvről"), de ebben a produkcióban a rendező is komoly feladathoz jut, hiszen a darab egy lineáris és rekurrens cselekmény szimultán lebonyolítását követeli meg, a színészek pedig közelebb kerülnek a belülről felépítendő, pszichológiailag hiteles alakok ábrázolásához. Forgách András és a Stúdió K. „együttműködése" értékes drámát és produkciót eredményezett; a darab, bár a színház „megrendelésére" – esetleg beleszólásával – készült, autonóm műalkotás, amely alkalmas arra, hogy más színházak is játsszák. (Talán éppen ez különbözteti meg a kortárs drámát a kollektív improvizációtól: bár ez utóbbinak is lehet rögzített, sőt akár publikált szövege, mégsem tart[hat] arra igényt, hogy autonóm, azaz mások által is játszható szöveg legyen.)

Ebben a színházi kontextusban, más előadások társaságában szemlélve a *Halvérfesték* a forgáchi vonalat folytatja; nemcsak azzal, hogy ez is kortárs magyar dráma, hanem azzal is, hogy *nem* felvállalt műfaji kísérletezés, tanulmány, műhelymunka.

Az együttműködés nem új: Zalán Tibor másik darabja, az *Ószeresek* szintén a Stúdió K. megrendelésére készült; egy interjú tanúsága szerint a „megrendelő" megpróbálja „szituációteremtéssel, mozgással cselekményesíteni" az „egymás mellett elbeszélő költői szövegeket" (Ellenfény, 1997/3). És mintha most, a *Halvérfesték*-előadásban ez ismétlődne.

Bogdán Árpád (Botolai) és Eszes Fruzsina (Zongoratanárnő)

Zalán Tibor új könyvének címe: *Hal, Vér, Festék;* alcíme: Három dráma (Nap Kiadó, Dunaszerdahely, 2000); e cím láttán arra gyanakszunk, hogy tulajdonképpen három dráma: a *Hal*, a *Vér*, végül a *Festék*. Mivel tartalomjegyzék nincs, csak hosszas lapozgatás után derül ki, hogy a három dráma valójában: *Romokon emelkedő ragyogás* (Tételes álom a színházról), *Bevíz úr hazamegy, ha...* (Majdnem dráma, felvonások nélkül), végül a *Halvérfesték*. Elég a *Halvérfesték* tipográfiájára pillantani, s kiderül a dráma talán legfontosabb (és legzavarbaejtőbb) tulajdonsága: szabad versben íródott. Ez nem – sőt elsősorban nem – formai kérdés, és nem csak annyit jelent, hogy nincs központozása (ez nem is tartozik a szabad vers kötelező ismérvei közé). A szöveget nem mondathatárok tagolják (amelyek a gondolati egységek grammatikai határai lennének). Hogy mi tagolja, tagolhatja ezt a szöveget, arra sokféle válasz adható. Tagolja főként és elsősorban a ritmus, a verssor ritmusa, amely nem szótagszámot jelent, hanem ismétlést: egy grammatikai vagy fonetikai szerkezetét, amelyben az egyes elemek ugyanabban a szórendben kapcsolódnak egymáshoz, vagy éppen egymásból bomlanak ki; egy asszociációs láncét, amelyet az egyik elem indít el; vagy éppen egy szó ismétlődik, amely így saját legváratlanabb jelentéseit és asszociációit tárja fel. De tagolhatja a sorokat a mondathangsúly is, vagy olykor a legváratlanabb *enjambement*. E szöveg azonban drámai szöveg: szereplőkkel, rendezői utasítással, cselekménnyel, dramaturgiával. Szereplői két pár, és e két család gyermekei, a férj és fiatal felesége, valamint két valamikori szerető. A rendezői utasítás szerint történik a Galamb lakás (a lakás tulajdonosai, mint később kiderül, Galambosék) „mindenki által egyszerre használt, mindenki által egyszerre utált nappalijában". A bútorral telezsúfolt nappaliban észrevétlenül húzódnak meg Fodorék. A színen Galambos és Galambosné párbeszéde folyik: a filozofikus alkatú

Emberekkel, bútorokkal zsúfolt ferde színpad

Galambos élményeiről, érzékeléséről beszél, mintegy magát elemezve, miközben felesége a konyhában halat pucol, és cinikus kiszólásokkal arra próbálja rábírni, hogy takarítsa ki a fürdőszobát. Az asszony „tegyük fel" válaszára a férj így szólal meg: „ez a lakás a tegyükfelek színtere / itt nem lehet élni / hiányoznak az egyeztetések", mire a feleség: „a vér a fürdőszobában / azt egyeztesse talán a felmosóronggyal". Úgy tűnik, a férj filozofáló, asszociáló „képes beszédét" az asszony minduntalan egy konkrét „konyhai" helyzetben, szó szerint értelmezi; az asszony felszólítására, hogy „egy bárdot kellene venni", a férj „a legjobb walesi bárd" képzettársításig jut. A párbeszéd szervezőelve ebben a jelenetben (még) a drámai *szituáció*, amelyben a férj mintha magában „asszociálgatva" költői nyelven szólalna meg, és ezt a nyelvet a halat pucoló feleség a halpucolás szintjére rángatná le. Mintha többféle nyelv lenne különböző szereplőkhöz rendelve. Fodorék, az anyatárs-apatárs házastárs belépésével azonban ez a szabályszerűség felborul. Általuk újfajta dialógusépítés kezdődik, amelyet nem a szituáció mozgat, hanem a vers (szabad vagy sem) asszociációs lánca, ismétlődő szerkezete:

„FODORNÉ a fiunk persze jó volt nekik / amikor pedig valami van, akkor ki akarnak velünk
FODOR baszni. ki ezek
FODORNÉ kik ezek
FODOR a fiunk persze, az jó volt nekik".

A párbeszédet a hangtanilag hasonló alakok („ki ezek – kik ezek") ismétlődése mozgatja, majd egy ismétlés („a fiunk persze, az jó volt nekik") zárja le. A későbbiekben egyre gyakrabban lesz a (szabad) vers valamely költői eszköze a párbeszéd szervezőelve a drámai szituáció helyett. Ezek az asszociációs láncok a narrációból indulnak ki, például akkor, amikor Galambosék lánya a résnyire nyitott ajtajú vécében ül, majd e rés mértéke lesz a vita tárgya a két család között, végül a halat a fürdőszobában mészároló Galambos ezt mondja:

„GALAMBOS de én résen voltam. nem volt esélye. résen
PÉTER ennek a családnak mániája a rés
LINDA amíg el nem vettél neked is mániád volt a résem
FODOR mondtam, fiam, hogy mindig légy a résén".

Így aztán a „rés" szó és annak asszociációs mezeje szervezi a párbeszédet. Mintha e dialógus hősei nem a szereplők, de még csak nem is a beszéd tárgya, a WC, a hal vagy Linda női rése lennének, hanem MAGA A RÉS SZÓ. A fogzuhanytól a halzuhanyig, majd a vérzuhanyig jutunk, onnan a sült halvérig, onnan a fehér halvérig. A dialógusok szervezőelve egyre kevésbé a drámai szituáció, és egyre inkább a költői szöveg működési elve. Különösen az alig megrajzolt figurák – pontosabban: szó sincs itt semmiféle „rajzról", hitelességről, hiszen mindannyian csak nyelvükben léteznek –, főként Fodor és Fodorné párbeszédei ilyen asszociációalapúak, tautologikusak, már-már dadaisták. Nyelvében jobban körül van határolva Galambos és Galambosné, amikor azonban Fodorné disznónak nevezi férjét, mert azt fejtegeti, hogy a szopási ösztön a nők esetében sokkal jobban megmarad, Galambosné a disznó szóra a disznó piros vérére asszociál, és elmondja a disznóölésről szóló monológját. Számos olyan monológ van, amely nem a szituációból, hanem a költői szöveg képzettársításából jön létre, és a párbeszédekhez hasonlóan ezek is nehezen találják meg helyüket a drámai szövegben, mivel ezek a monológok nem járulnak hozzá a figurateremtéshez; egyedül Galambos monológjai „bocsánatosak", mert őt eleve egy magában beszélő, filozofikus, saját nyelvvel rendelkező lénynek ismerjük meg. A telefon megcsörrenéséig a családi élet kimerül egymás szekírozásában. A megszólaló telefonban Galambosné régi szerelme jelentkezik, és mivel huszonhat éve a konyhában lakik,

máris itt terem; Galambosné leveti arcát, megfiatalodik, és visszalép az időben, amikor még se lánya, se férje nem volt. A férj pedig feltárcsázza régi szerelmét, egy zongoratanárnőt, szintén konyhai lakost, aki megjön, hogy zenére és szerelemre okítsa tanítványát. Mindenki a szerelmével van elfoglalva, meg a saját létével – Linda, a lány azzal, hogy akkor ő majd megszületik-e vagy sem –, míg ex-Galambosné és szerelme egy bárddal be nem tereli Galambost a már amúgy is véres fürdőszobába.

A cselekmény felpörgésével több lesz a drámai szituáció, a dialógusok költői eszközökkel való szervezése és a monológok ritkulnak, illetve szituációban hangzanak el. A humorral teli, önmagára, saját *figura etimologicá*ira és a színházi szituációra reflektáló szöveg igencsak egyenetlen, és hol groteszk, hol ionescóian abszurd, az időhöz való viszonyában pedig becketti, fiatalkori álmokat, elfojtott vágyakat visszaperlő, horrorisztikus világot szólaltat meg – anélkül, hogy világképet, létélményt teremtene. A dráma legfőbb gyengéje a költői szövegteremtő elv érvényesítése a drámai és a dramaturgiai *elvvel szemben*; az előadás feladata lesz, hogy ezzel megbirkózzék.

Schiller Kata felvételei

Homonnai Katalin (Galambosné), Nádasi László (Fodor) és Bacskó Tünde (Fodorné)

Kiváló térben indul a *Halvérfesték* című előadás (díszlet: Oszkay Csaba): Galambosék lejtős proliszalonja szedett-vedett tárgyakkal van telezsúfolva; a háttérben a konyhába látni, oldalt, a fal mellé állítva egy pianínótorzó. A Galambos párt Homonnai Katalin és Hannus Zoltán alakítja. Mindketten *típusokat* jelenítenek meg: Homonnai lompos, sértődött, gonosz félmondatokat sziszegő feleség, Hannus korán elhízott, buta, de filozofáló, mindenre magyarázatot találó, rengeteget fecsegő, lányát eszményítő férj. Eszközük – és jól használt eszközük – a pszichológiai realizmus; bár Hannus filozófiai fecsegésével és kockás mamuszával e konyha és nappali között tengődő reménytelen élet stilizációját is megkísérli megszólaltatni. Fodor Tamás rendező két legjobb színészére bízta e szerepeket. Fodor és Fodorné személyében két stilizált figura ül Galambosék nappalijában: mintha Mr. és Mrs. Martin lennének *A kopasz énekesnő*ből. A kitömött mellűfenekű, festett, elegáns asszony (Bacskó Tünde) és szemüveges, előreugró kecskeszakállú, öltönyös férje (Nádasi László) merev arccal, olykor túlzó arckifejezéssel, erősen tagolt, mindent hangsúlyozó, harsány szövegmondással egy másik színészi *nyelven* beszélnek (kevésbé meggyőzően). Hogy nem a realizmus az eszközük, az a drámából is következik, hiszen szerepük alig van megírva, alig tudunk róluk valamit, és így alig van mit *realizálniuk*. Fodorék fia, Péter napszemüvegben, selyemköntösben flegmatikusan jön-megy a színen, és vajas kenyeret eszik: a VIII. kerületi gengszterfigura első pillanattól fogva jól látható. Felesége, Galambosék lánya, Linda pedig fejhallgatóval, átszellemült arccal balettozik, alig vesz részt a „szalonéletben", inkább álmodozik, monologizál, éneklő hangon beszél, stilizál. A színészi játék két nyelve került egymás mellé aszerint, hogy a szerepek milyen mértékben vannak megírva. Ez a két nyelv olykor az előadás kereteit is szétfeszíti, hiszen a Fodor házaspárnak jut a legkevesebb szituáció és a legtöbb költői szöveg. Amit a dráma nem old meg, azzal az előadás sem tud mit kezdeni.

Fodor Tamás viszont egy, a drámához képest új rendezőelvet visz az előadásba: a zenét. Legyen az filmzene, opera, operett, szimfónia vagy mozgalmi dal, szóljon felvételről, vagy énekeljék élőben, kapcsolgassa látható vagy láthatatlan kéz, táncoljon rá a színész, vagy tekintsen átszellemülten a messzi semmibe – a zene számos helyzetet megold, hiszen megszólalása mindig szituációt hoz létre, és nem pusztán illusztrál. Főként a drámai szituációval nem rendelkező mozzanatokon segít át: Linda álmodozó mondatai egy általa bekapcsolt rádióból vagy walkmanből szóló zene hatására, ihletésére születnek meg, akárcsak Galambos mozgalmi múltja a mozgalmi dalokra; Galambosné, miután megfiatalodott és átvedlett, szerelmét várja, közben a *Pillangókisasszony* nagyáriája szól, és Homonnai Katalin teljes átéléssel adja át magát a hatalmas operaházi érzelmeknek. Ez a zene ugyanakkor az agyonidézett amerikai filmek, elnyúzott operaáriák és szappanoperák érzelmi viharait *illusztráló* zene is, amelyet kitartott, kimerevített jelenetek, az expresszionista filmre jellemző nagy, széles gesztusok kísérnek: Homonnai úgy *érez* a *Pillangókisasszony*ra, mintha maga lenne a Titanic tatján a két szerelmes, csak éppen a szél hiányzik hozzá. De egy másik remek jelenetben szél is lesz, ez pedig a volt szerető, Bácskai Bánatos – milyen remek krúdys név! – *entrée*-ja a konyha üvegajtajánál: a szobában, egy kis polcon apró ventilátor indul be, felzúg a *Casablanca* filmzenéje, és – miként Humphrey Bogart a repülőzúgásban – Bácskai Bánatos áll a konyhaajtóban, fekete selyemsálát cibálja a szél, a zene harsog, megifjodott kedvese pedig menten elomlik. Galambos szerelmének, a Zongoratanárnőnek a bejövetele kevésbé hatásos, mivel megismétli – igaz, kevésbé kitartottan – a másik szeretőét. Énekel még: Bácskai és Galambosné operettet a boldogságról, a zongoratanárnő és Galambos munkásindulót és Szécsi Pál-nótát, majd a *Bajazzók* híres áriájára, a *Piangi, pagliacci*ra előkerül a görög drámába illő bárd. Mintha a rendező megpróbálná megtámasztani vagy éppen megírni a darabot két ember

elfecsérelt, visszaperelt és visszakapott fiatalságáról, érzelmekről, átélésekről, amelyek ezekben a bulvárműfajokban, a romantikus melodráma nyelvén szólalnak meg. Számos további remekül megoldott jelenet és figura van: Galambosné megfiatalodása, ahogy egyszerre lekap magáról több réteg koszlott otthonkát, és csinos fekete alsóneműben magára ölti ledér ruhácskáját; az üzletasszonyként számlát író, szexuálisan túlfűtött Zongoratanárnő (Eszes Fruzsina) vagy a lengyel arisztokratát idéző Bácskai (Szabó Domokos) figurája, az utóbbi a Galambosnéval való falat rengető hetyegés után égnek meredő hajjal ül asztalhoz. És jól látható emberi kapcsolatok is vannak: az egymást unó Galambosék, a megfiatalodást csodáló lány, aki mégsem érti, hogy akkor ő most van, vagy csak lesz, a fiatal anyósát méricskélő Péter, vagy akár az egymásnak mindig igazat adó, de azért civakodó Fodorék.

Van azonban számos jelenet, főként monológ, amely nem illeszkedik szervesen a szöveghez, és az előadásban sem találja a helyét, mint ahogy azzal a szófűzéssel is nehéz színpadon mit kezdeni, amely nem a szituációalapú dialógusokban jön létre. Ezek a szövegrészek ugyanolyan elszigeteltek maradnak az előadásban, mint a drámában (és bár jószerével alig lett szöveg kihúzva, néhány monológ azért kimaradt). Azt, hogy miért menekülnek a figurák fiatalságukba, ezekbe a látszatboldogságokba, alig sikerül megmutatni. A két szerető, Bácskai és a zenetanárnő megérkezése után Galambos és Galambosné mindkét alkalommal végigmondják azt a monológba torkolló párbeszédet, amelyben a másiknak való kiszolgáltatottságukat, eddigi életük ürességét fogalmazzák meg. Ha a párbeszédben sikerül is éles kérdéseket feltenni egymásnak, a monológ – bár kivételesen szituációból jön létre – és a benne megfogalmazott eddigi élet drámája nem születik meg. Hannus Zoltán az emberekkel telezsúfolt (heten vannak ott!) színpad mélyén majdnem háttal mondja el ezt a szépen megírt drámai monológot önmagáról, aki „kizárólag mellékmondatokban élve / megnyilvánulva mellékmondatokban / meghúzódzkodva ezekben a kiegészítő időkben / mellékidőkben meghúzódva" huszonhat éve várja-rettegi a szerető eljövetelét és felesége elvesztését. E szöveg dimenzióira nem „készít fel" a drámai szöveg, mint ahogy a következő mondat máris hangnemet vált: „margit, maga engem itt akar hagyni / ez nekem most gyanúm", s a színpadon sincsenek megoldások ezekre a gyors hangnem- és magasságváltásokra: ott a humor, a paródia vagy éppen az elmélkedés stilizációja uralkodik. Dráma számára nem jut immár hely. Így a férj lemészárlása egy Druzsba nevű, szovjet gyártmányú, rendeltetése szerint favágásra használt elektromos háztartási eszközzel, majd a közönyös feleség által nejlonzacskóban való átvonszolása a szalonon, melyben csodálkozó arcok kömlődi halászlevet fogyasztanak, egy szombat éjszakai horrorfilm emlékét viseli magán. Ahogy az alcím is mutatja – „abszurd drámai költemény áthallásokkal", a színház jobb híján egy újabb műfajt, áthallásokat tanulmányoz.

ZALÁN TIBOR: HALVÉRFESTÉK (Stúdió K.)

DÍSZLET: Oszkay Csaba. **JELMEZ:** Németh Ilona. **MASZK:** Dénes Angéla. **FÉNY-HANG:** Fodor Gergely. **RENDEZŐ:** Fodor Tamás.

SZEREPLŐK: Hannus Zoltán, Homonnai Katalin, Topor Rita, Bogdán Árpád, Szabó Domokos, Nádasi László, Bacskó Tünde, Eszes Fruzsina.

Pályázat

Az Európai Unió Bizottsága meghirdeti a „Kultúra 2000" keretprogram 2001. évi pályázati kiírását. Pályázni rövid- (egy éven belül megvalósuló) és hosszú távú (két-, hároméves) nemzetközi kulturális együttműködések támogatására lehet. Pályázhat magánszemélyek kivételével a kulturális élet szinte valamennyi területének szereplője.

A három fő támogatandó terület a közös európai kulturális örökség (ingó, ingatlan, építészeti és régészeti örökség), az európai művészeti és irodalmi alkotás, illetve az európai népek történelmének és kultúrájának kölcsönös megismertetése.

Az egyes kiválasztott projektek pénzügyi támogatása területektől függően többnyire 50 000 és 300 000 euró között lesz, valamint nem haladhatja meg az egyes projektek összköltségvetésének 50-60%-át. A fennmaradó részt a pályázónak magának kell előteremtenie. A program 2001. évi költségvetése összesen kb. 33 000 000 euró.

A pályázatok beadási határideje **április 4.** a rövid távú, **május 15.** a hosszú távú projektek esetében.

További információ kapható a „Kultúra 2000" program hivatalos magyarországi koordinátorától, a KultúrPont Irodától. A pályázati kiírás teljes szövege, a pályázati űrlap és az egyéb kapcsolatos információ letölthető az Iroda internetes honlapjáról, kérhető postán, vagy átvehető mágneslemezen az Iroda címén.

Kultúrpont
KULTÚRPONT IRODA

1072 Budapest, Nagydiófa u. 10–12.
telefon: 322-0088 fax: 462-0613
www.kulturpont.hu
info@kulturpont.hu

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

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

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

Előfizetés bármely hírlapkézbesítő hivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) 1900 Bp., 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, tel.: 214–3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166–21624669–00000000)

Gróf Annamária felvétele

Csáki Judit

Az öröm játéka

■ ANTHONY SHAFFER: MESTERDETEKTÍV ■

A krimi elég halálos színpadi műfaj, azon alapaxiómánál fogva, hogy az ész nem látványos. (Azok a szériában gyártott – túlnyomórészt amerikai – filmek, melyekben többnyire rengeteg öldöklés és vér folyik, és legutoljára, szerencsés esetben, éppen a detektív vagy a pozitív hős mészárol, távoli rokonságban sincsenek a krimivel, tán ezért is becézik akciófilmeknek őket.)

A krimi elsősorban szellemek párbaja; klasszikus darabjaiban – például Agatha Christie vagy Chandler műveiben – többnyire egyetlen, rendszerint „készen talált" hulla és rengeteg fejtörés van.

Anthony Shaffer *Mesterdetektív* című darabjával – a Merlinben mutatták be Keszég László rendezésében – az a legnagyobb baj, hogy az íratlan, de szigorú szabályok alapján voltaképpen egyetlen szót sem lehet írni róla; még azt sem szabad elárulni, van-e benne hulla és mennyi. De még azt sem, ki a mesterdetektív, és belőle hány van.

Annyit azért lehet talán mondani, hogy a mű a vígjátékba hajló krimik nagy családjába tartozik. Az epizódok tartalma-formája, a fordulatok minősége és sűrűsége, valamint a dialógusok intonációja nem a horror motívumait, hanem a szellemet és szellemességet preferálja. Izgalom és nevetés könnyű kezű elegyítése, pofonegyszerű sablonok pikáns „nyakatekerése" – ez Anthony Shaffer darabja, melynek szolid minőségében, gyanítom, ismét csak oroszlánrésze lehet Hamvai Kornél fordításának. Ezúttal nem a nyelvi bravúr volt a feladat – mint például a Caryl Churchill-darab esetében –, hanem éppen ellenkezőleg: a nyelvi észrevehetetlenség, melynek előállítása szintén nem könnyű.

Műfaját és minőségét tekintve is szórakoztató színházat látunk a Merlinben. Shaffer csavaros darabján, Hamvai sima és elegáns fordításán kívül ehhez az ezúttal elsősorban játékmesteri erényeit megmutató Keszég László rendezőre és precíz, alapos, technikás, szellemes színészi játékra van szükség.

Keszég rendesen levezényli a produkciót – és ez manapság nem kis dolog. A szakma ismerete, a rutin megszerzése alapkövetelmény – és ehhez Shaffer darabja a maga módján jobb alapanyag, mint a *Hamlet*. Keszég gondja a ritmus, a színpadi akciók térben való terítése, a játéktér és a díszlet helyzetbe hozása – ehhez meglehetős segítséget kapott Valcz Gábortól, aki stílusos, angolban tartott, apró ötletekkel megbolondított, szakmányban dolgozó krimiiparos szalon-dolgozóját készítette el.

A színlap öt játszó személyt tüntet fel; közülük háromnak a teljesítménye – nyomós okokból – értékelhetetlen. Csak a két „profi",

◀ **Jordán Tamás (Író) és Mácsai Pál (Vendég)**

Jordán Tamás és Mácsai Pál alakításáról lehet beszélni – és erről is kevesebbet, mint megérdemelné (lásd az íratlan, de szigorú törvényeket).

Jordán egy sikeres, eléggé gazdag, mégis nagyjából boldogtalan krimiszerzőt játszik. Boldogtalanságának súlyos oka van: az unalom, méghozzá a szellemi unalom. Noha íróasztalán ott hever legutóbbi – még készülő – bűnügyi történetének kézirata, a kisasztalokon többféle játék, ez az ember nyaktól fölfelé mégiscsak unja magát. Játékai afféle egyedül is játszható, de voltaképpen társas variációban élvezetesebb fajták; eléggé simán adódik tehát a következtetés: ez az ember igazi társasjátékra vágyik, ahhoz pedig igazi társra. Feleség, szerető – mindből van, amennyi kell – erre a feladatra szóba sem jöhet: más kell. És ahogy ilyenkor lenni szokott: betoppan valaki.

Amikor az előadás elkezdődik, Jordán éppen írógépel – tehát a computer előtti korban vagyunk, ami ezúttal elsősorban azt jelzi, hogy a szellem mozgástere nagyobb, karaktere ruganyosabb, ambíciója elevenebb. Alig van időnk körülnézni a szobában, és lajstromozni a bútorokat, kellékeket – ilyenformán levonni a következtetést, hogy ezt az angol urat „női nyomok" nem veszik körül, mert szobája nemcsak angol, hanem férfias is –, máris csöngetnek. Az amúgy komótos Jordán mozdulatai felgyorsulnak, szemében várakozás és remény csillan (játék van kilátásban!), és kissé átrendezi a terepet: megteremti a munkájába belefeledkezett író exteriőrjét. Ez a gyors váltás csak azért érdemel említést, mert később a színész játékának meghatározója lesz; nemcsak mint a hamis látszatok keltéséhez elengedhetetlen eszköz, hanem mint egy személyiség lényege. Jordán jókedvűen lendületes alakításában még a színész öröme is ott van: ezt szokás néhol lubickolásnak nevezni.

A betoppanó vendég Mácsai Pál – hogy kit, illetve mit játszik, nem mondhatom el, legfeljebb annyit, hogy ismeretlenül érkezik. Az első közös jelenet tehát két idegen egymást felmérő, felbecsülő, tapogatózó találkozása; a betoppanó félénksége, zavara és gátlásai az otthon és a helyzet előnyét birtokló házigazda fölényességével szemben. Mácsainak nyilván nem esik nehezére az általa játszott figurát végigkergetni a tétova – és a sikeres író jelenlétében kisebbségi komplexusban szenvedő – idegentől a morális fölényt kinyilvánító öntudatos férfiig; és ez még csak a második jelenet summája. Ami ezután jön, ahhoz nem egy alakon belüli gyors színészi váltásokra van szükség, mint Jordán esetében, hanem inkább a különféle helyzetek diktálta gyors fejlődés virtuóz bemutatására. A betoppanó idegenből ugyanis előbb játékos lesz, azután sok minden más. Mácsai „alakhalmozást" kénytelen elkövetni; felteszem, a legkülönfélébb színészi készségek segítségével igen magas szinten abszolvált feladat őt legalább annyira szórakoztatja, mint a közönséget.

És miközben minduntalan a szórakozás jut eszünkbe, muszáj észrevenni, hogy ebben a globális jó hangulatban, kellemesen bizsergető szellemi izgalomban pokoli sok munka rejtőzik. Mutatkozni nem mutatkozik, merthogy nem mutatkozhat – innen tudjuk, hogy benne van. Amiként a sokértelmű *játék* szónak egy általam igen kedvelt, amúgy ritkán látható árnyalata is – na, ebben különbözik a Merlin Színház *Mesterdetektív* című produkciója a szórakoztató színházi előadások legtöbbjétől.

ANTHONY SHAFFER: MESTERDETEKTÍV
(Merlin Színház)

FORDÍTOTTA: Hamvai Kornél. **DÍSZLET:** Valcz Gábor. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **MASZK:** Bakács Kati. **FÉNY:** Bányai Tamás. **A RENDEZŐ ASSZISZTENSE:** Csóka Tímea. **RENDEZTE:** Keszég László.
SZEREPLŐK: Jordán Tamás, Mácsai Pál.

TARJÁN TAMÁS

Mérgesgáz

■ **THOMAS BERNHARD:**

NYUGÁLLOMÁNY ELŐTT ■

A második felvonásig kell várni arra, hogy a szituációt alapozó szöveghalmazból, az információkat nyújtó dialógusból tényleges drámai-színpadi helyzet fejlődjön ki. Ekkorra már otthon van – két húgával együtt – Rudolf Höller, a cím szerinti életkorba jutott törvényszéki elnök. Tóth Judit (Vera) és Szilágyi Zsuzsa (Clara) kettőse végre katalizálódik Sinkó László Rudijától. Sinkó – aki ezúttal nemcsak főszereplő, hanem rendező is – vérében, gesztusaiban, ambícióiban hozza korábbi szenzációs Thomas Bernhard-figurájának (A színházcsinálónak) *az emlékét: az interpretáció egy lehetséges és nagyszerű változatát tehát, az imázst, amelyet pár esztendeje* A világjobbító *címszerepében már kevesebb eredetiséggel és bölcs rutinnal öregbített. De még így is a harmadik részig kell böjtölnünk, hogy a* Nyugállomány előtt *– ebben a megvalósításban – igazolja szerzője sötét hírnevét, és valamelyest hitelesítse saját értékeit.*

Bernhard maga sem igyekezett megkönnyíteni a színre vivők dolgát. Ez az 1979-es darabja egyrészt erőtlenebb kidolgozása a fasizmus, a tovább élő náci mentalitás elleni gyilkos undorának (mintha valóban nem pusztán a tárgyat munkálta volna ki: kidolgozza magából az érzület már-már fiziológiai hatásait is; ez a materialitás jelen van Bognár László izzó és puritán fordításában is, noha textusa nem éri el legavatottabb Bernhard-tolmácsolóink teljesítményeinek színvonalát). Másrészt teherpróbája a három embertényezős (egy férfi plusz két nő) életcsapdának, melynek vasa majd a későbbi *Ritter, Dene, Voss* pszichológiai rengetegében visszhangosabbat csattan. Rudolf Höller egykori SS-tiszt és sokszoros gyilkos minden év október 7-én megüli bálványa és megmentője, Himmler születési évfordulóját. Erre az alkalomra mindig felölti gondosan megőrzött egyenruháját, bőven pezsgőzik – s bomlott személyiségre valló torz zsarnokoskodással, rémületes ceremóniákkal, kényszerített szerepjátékokkal eleveníti föl a régi szép, zsidóölő, elgázosító időket. A születésnapi áldozat történelmi orgiává részegül, hogy Vera ágyában fejeződjék be: fivér és nővér évtizedek óta az egyedül „tiszta" (s számukra valamiképp tényleg egyedül lehetséges) testvérszerelemben él. Tolókocsihoz kötött, nekik kiszolgáltatott Clara húguk mindezt látja, tudja; a polgári morál, valamint a könyvek, folyóiratok által máig erősített baloldali meggyőződés nevében alaposan meg is szenvedi. E hármas sorskoncentrátum némely, a második világháborúra visszatekintő filmből (mutációként például Luchino Viscontitól) ismerős, de bizonyíthatja egy-két görög drámamodell halhatatlanságát is. Meglehet, túl tömény, didaktikus és kimódolt (az amerikai légitámadás nyomán megsebesült, megbénult Clara is háborús áldozat; a háborús bűnös Rudi hosszas bujkálása, karrierjének felívelése csak részben átlátható; a szülői ház eleve a mitológiai szörnyűségek tömkelegét zúdítja a szükségképp – csak épp eltérő módon – frusztrálódó testvérekre, és így tovább).

Korábbi két Bernhard-szerepében Sinkó László rendezői invencióval tevékenykedő színész, vagyis rendezőjének konzultánsa,

partnereinek ihletője volt. A *Nyugállomány előtt* színre állításakor, a Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójában színészként saját magával mint rendezővel kellett volna konzultálnia, rendezőként két kolléganőjét kellett volna dirigálnia. Ez meghaladta a komoly rendezői gyakorlattal nem bíró Sinkó erejét, és nincs nyoma annak, hogy a társrendezőként feltüntetett Bognár László az irodalmi, fordítói szakértelmen kívül színházi talentummal is hozzájárult volna a bemutatóhoz. A színmű fogyatékosságaiból is eredően így három felvonásra szétlapított, sajnálatosan unalmas pszichodráma tanúi lehetünk (az alkotók még azzal is jobban járnának, ha egy szünettel játszanák az előadást). Ez a produkció szinte csak a szöveg, az el- és kimondás szintjén értelmezi önmagát. Rudiról halljuk és látjuk, hogy táborparancsnok-helyettesi, tömeggyilkos regnálása óta alaposan megpocakosodott. Ha Vera szerint ma is nagyszerűen áll rajta az uniformis, akkor *a)* Vera gondos keze nyilván többször kiengedte az egyenruhát; *b)* kis híján szétpattan a hasán a zubbony, csak a szerető húg (a szerető-húg) szeme csal; *c)* ...; egészen *z)*-ig sorakoznak a lehetőségek. Jánoskuti Márta jelmeze azonban tényleg remekül áll Rudin. Sinkó jól játszik az igazgatott, gyűrögetett, megpaskolt ruházattal, személylyé perszonifikálja a tányérsapkát (s ezzel mintha az asztalhoz ültetné Himmlert!), viszont a jelmez jellemét nem elemzi. Az előadás jelmeztárából csupán Clara piros (szocialista?) ünnepi vállkendője: a lélekben és szavakban, és meggyőződésben, és agresszivitásban ma is náci testvérek gazsága és vérfertőzése elleni tiltakozás szimbóluma emlékezetes.

Természetesen a testvérszerelem az ábrázolás legkényesebb és legérdekesebb momentuma. Tétova, finomkodó, hiányos jelzésekből kell kiolvasnunk azt, amiről a párbeszédek többször is tájékoztattak. Az ünnepi vacsorán mi sem előlegezi, hogy a második üveg Metternich után jön az ünnepi szeretkezés ideje. Vera ugyan kicsípte magát – a hamar becsípő bátynak hiába. Az ábrázolás bizonytalankodása, „bizonyításként", nyers testvércsókot és elkoszolt mozdulatjeleket vált ki. A szexualitás – mostani formájában: Rudi és Vera öregkori titka, Clara régóta tartó, önemésztő, sőt talán irigy magánya – hordozhatná a figurák összes aberrációját. Nem hordozza, mert a kötegnyi eltévelyedést, bűn és balsors vesszeit nem sikerül összefogni nyalábbá. Tóth Judit a ház (süketnéma cselédlányt tartó!) asszonya helyett háziasszonynál is kevesebb, amolyan házvezetőnő, s ebből a státusból nemigen lehet eljutni a mégiscsak megkívánt jelentőségig, jelentésességig. A színésznő otthonos és meggyőző a dráma kisrealista mikrovilágában: vasaló, kávéscsésze mellett minden hangsúlya pontos, és különös érzéke van az infantilisságban máig jelen levő gyerekkor familiáris hangsúlyainak, dallamainak megvillantásában. Az a szavak fölötti, mögötti mérgesgázközeg azonban, melyben az eseményszegény színdarab sűrű, gomolygó fikcióinak, tartalmainak és ítéleteinek materializálódniuk kellene, idegen számára. E pokoli, bár légnemű világ feltérképezésére Sinkó László a maga Rudiját sem készítette föl. Sinkó lefegyverző a kis mozdulatokra, ideges járkálásokra, megcsúszott kacarászásokra széthulló figura rajzában. Alkatában viszont nincs meg az a bugyor, barlang, melyből a fenevadat a nyílt színre kergethetné. A bizarr szexusú törvényszéki elnökből is már csak a törvényszéki elnök hiteles, az alak tudathasadása pedig nem egyéb az alak megtörésénél. Fel kell tételeznünk, hogy a színész-rendező egy, számára babonázóan vonzó író egy, számára mindenestül idegen drámájába fogott bele.

Koncz Zsuzsa felvétele

Szilágyi Zsuzsa (Clara), Sinkó László (Rudolf) és Tóth Judit (Vera)

Szilágyi Zsuzsa mogorván néz Claraként. Nem befelé néz, nem kifelé néz, csak néz a nézésért. Rendezőjétől nem kapott játékhelyet, miliőt. Belerakták a tolókocsijába. Nem is belerakták: a generálsötét alatt beül, a következő generálsötét alatt kiszáll. Az állólámpa alatt időzik a végtelenség óta – még sincs egy jellegzetes tárgya, mozdulata. Sokat emlegetett – és oda is adott – szocialista könyvei, újságjai nem jutnak szerephez, és ordít róluk, hogy egyszerű kellékek. Még be sem kerültek a játékvilágba, s már ki is kopnak belőle. Általában a tárgyegyüttes élettelen, érdektelen, „odakészített". Mi értelme van két felvonáson át takargatni a frissen és drágán újrakereteztetett Himmler-képet, ha az kiakasztva még a hóhérarcra sem vonzza a figyelmet, nevezetes rámájából meg tizenkettő egy tucat? Szerepelni, az előadásért tenni csak a gyermek- és ifjúkori fényképek vaskos albuma tud – áldassék a keze annak, aki a lelkét is beleadta –, Sinkó, Tóth és Szilágyi alakítása is akkor a legösszehangoltabb, amikor az album lapozgatása pergeti vissza a visszapergetésre nem méltó időt.

Székely László díszlete nem vétkes az előadás kudarcában. Az átlósan elfordított és V alakban szűkített tér legalább idegesítő, ingerlő. Árulkodik a ház rettenetes atmoszférájáról (bár az egzisztencia fokáról kevésbé). E ház közelébe nem épül vegyigyár, mert doktor Hölleré volt a perdöntő szó: az ő otthona nem állhat olyan üzem árnyékában, amely pusztító, a növénytakarót letaroló anyagokat termel (s amely persze nyilván a zsidó tőke érdekeltsége – noha „vannak azért tisztességes zsidók is").

E ház körött szépséges táj húzódik. E ház ablaka tejüvegű, tehát e házból nem látni az állítólag megcsodált tájat. E házból és e házban nagyon keveset látni.

THOMAS BERNHARD: NYUGÁLLOMÁNY ELŐTT (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

FORDÍTOTTA: Bognár László. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **ASSZISZTENS:** Petyi János. **TÁRSRENDEZŐ:** Bognár László. **RENDEZŐ:** Sinkó László.
SZEREPLŐK: Sinkó László, Tóth Judit, Szilágyi Zsuzsa.

Koltai Tamás

Agyagléggömb, avagy átok a divatra

■ WITOLD GOMBROWICZ: OPERETT ■

Mindenekelőtt a formahűség jellemzi Keszég László kaposvári Operett*-rendezését. Formahűség – de mihez? Gombrowicz számára az operettkompozíció a forma, de az* Operett*, bárhogy csűrjük-csavarjuk, mégiscsak antioperett. Épp ebben rejlik a paradoxona. Fölhasznál egy formát, hogy kimutassa az ürességét, és oda nem illő tartalmat visz bele. Mintha a léggömbből kieresztenénk a levegőt, és agyaggal töltenénk meg, hátha így is fölrepül. A próbálkozás föltétlenül mulatságos, mármint intellektuális értelemben. Minél elkeseredettebb a kísérlet az agyagléggömb felröptetésére, annál groteszkebb is. Az* Operett *előadása csak annyira szórakoztató, mint egy abszurd drámáé. Nem lehet parodisztikus, bármit gondolt is erről annak idején a szerző, mert az általa mintaként használt bécsi operett mára eredeti formájában vált paródiává. Parodizálni az operettet annyi, mint meghámozni a léggömböt – nem visz sehová. Az* Operett *esetében mást kell kitalálni. Kvázioperettet kell játszani antikulináris célzattal. Idézni idézőjelek nélkül. Hamisítványt készíteni originál anyagból. Művészi utánzatot hozott esztétikai elvekből. Torzképet, amely úgy mutatja az eredetit, mint az elvarázsolt kastély görbe tükre.*

Gúnyoros pastiche: talán ez az Operett *műfaja.*

Gryllus Dorka (Albertinka) és Tóth Eleonóra (Himaláj hercegné)

Révész Róbert felvételei

Elnök: Kósa Béla

A kaposvári előadásban megvan minden operettkellék. Lépcsős díszlet, elegáns ruhák – ez annál is fontosabb, mivel a darab a „divatról" szól –, nagyzenekar. Csakhogy a zenekar nem a zenekari árokban, hanem a színpadon ül. Ez árulkodó jel: egy nagyoperett zenekarának szabály szerint árokban a helye. A színpad szimmetriája megtörik a zenekartól, a zenészek és a karmester, Hevesi András a játék részévé válnak; nemcsak a kíséretet adják, hanem a színpadi hangeffektusok egy részét is. Márkos Albert zenéje nem operettzene. Nem pontosan tudom, mi az operettzene, de ha andalító, dúdolható, édes-habos, melodikus zene – vagy annak persziflázsa –, akkor nem az. (Persziflázs amúgy sem lehetne anélkül, hogy ne volna habkönnyű, mámorító és vazelinosan befogadható, mivel a paródiának az emészthetőség az egyik kritériuma. Az operaparódiát azok is szeretik, akik az operát utálják.) Ez a zene felhasználja az operettzene kliséit, dallamépítkezését, közhelyeit – ahogy Gombrowicz is felhasználja a zene dramaturgiai elhelyezésének technikáját a librettóban –, de nem tart igényt gyönyörködtetésre. Így végül aligha oldja föl a Gombrowicz-féle munkahipotézis – az antikulináris operett – paradoxonát. Az operettrajongók nem fogják szeretni a kaposvári *Operett*et, mert nem kapják meg tőle azt, amit minden körülmények között elvárnak a műfajtól: az andalító dallamokat. Ezzel nem azt mondom, hogy Keszég és Márkos rosszul járt el, sőt. A „klasszikus" mintájú operettzene vagy annak persziflázsa minden kritikai szándékot kilúgozott volna a darabból. Gombrowicz mélységesen tévedett, amikor úgy gondolta – ha *tényleg* úgy gondolta –, hogy nem kell eredeti zenét írni az *Operett*hez, elég, ha ismert operettek zenéjét használják benne, majd az andalító dallam és a kiábrándító tartalmakat közvetítő librettó megteremtik egymás között a szükséges drámai feszültséget. Hogy ez menynyire nem így van, arra Jancsó miskolci *Csárdáskirálynő*-rendezése a példa, amelyben hiába leplezték le a történelem idiotisztikus pátoszát, hiába énekeltek nézőpukkasztó zöldségeket („Túl az Óperencián, Jeges-tengeren / Úszik egy nagy svábbogár tiszta meztelen"), a közönség nem hagyta zavartatni magát, és ügyet sem vetve a mondanivalóra, úgyszólván „süketen" és vakon ringatózott a Kálmán-melodika hullámain.

Ami az operett – és az *Operett* – tartalmát illeti, Keszég kiélezi a formát, és ezáltal parodisztikus hatást ér el anélkül, hogy *eo ipso* paródiát hozna létre. Znamenák István Charme grófja és Kocsis Pál Firulet bárója raccsolásukkal és galantériájukkal tökéletes operettarisztokraták: amolyan Pixi és Mixi páros. (Ha valahol, a *Mágnás Miska* hazájában a nézők értik ezt a csíziót.) Gyuricza István a divatdiktátor Fior mester szerepében értelemszerűen túlfejleszti az etikettszerű magatartást, derékszögben meghajolva jár, derekát kifordítja, lábait a comme il faut szabályai

szerint rendezi el. Gyuricza azon színészek egyike, akikhez ez a legkevésbé illik – gondoljunk a *Csárdáskirálynő* Bónijára –, tehát a forma maga ellen fordul. További csavarás (kizárólag Gyuricza szempontjából), hogy Fior a darab „pozitív hőse", aki kétségbeesve veszi tudomásul, hogy az általa elszabadított „divatőrület" – az emberiség folyamatos beöltözése a különféle antihumánus viselkedésmódot indukáló jelmezekbe – pusztító történelmi viharokat okoz, és a viharkárok minden értéket megsemmisítenek. Gyuricza itt még egyszer szembekerül saját „bomlasztó" alkatával. Fiorként előbb csak tiltakozik a maszkokkal takart atrocitások ellen, majd követeli az ál-arcok letépését, végül ő vezényli a „szent ember-meztelenség" apoteózisát. Játékában a divatdiktátor „szereptévesztése" akkor lesz nyilvánvaló, amikor leszámol a *saját* szerepével: „Elátkozom az emberi ruhát / A maszkot, mely belénk marta magát / És összevérzett – átok a divatra" (Eörsi István és Pályi András fordítása).

Az elfajult divat az előadásban hangsúlyozottan a múlt század derekának politikai divatja – amely kortársként leginkább irritálta Gombrowiczot. Keszég kordokumentumként kezeli az *Operett*et, amin azt értem, hogy nem időszerűsíti. Szűcs Edit „jelmezei" – azért az idézőjel, mert ezúttal nem a színészek, hanem a divatbemutató szereplőinek jelmezeiről van szó, amelyek a zsákok alól kerülnek elő – horogkeresztes német egyenruhák és szovjet tiszti uniformisok. Vagyis a darab keletkezési idejét közvetlenül megelőző történelmi fordulatok ábrázoltatnak itt: a bolsevizmus és a hitlerizmus. A marxi elmélettel megalapozott proletárforradalom, a második világháború és a sztálini korszak. A „jelmeztár" nem bővül a jelenig, mint számos *Operett*-előadásban. Ennek a tartalmi-formai fegyelemnek, a darab félklasszikussá tisztelésének van előnye és hátránya. Előnye a mű megkímélése a parttalan aktualizálástól, hátránya ugyanez: a kissé doktriner megmerevítés.

Más szóval: minden klappol, de semmi sem ráz föl. Minden formahű és profi, de semmi sem reveláció. Az előadás mindenekelőtt mint összművészet értékelendő. A történelem borzongató előszele, majd viharának átvonulása a zenekaron, az effekteken, Valcz Gábor festői állapotokat rögzítő színpadképein, Szűcs Edit szürreálissá fajuló jelmezein. Bodor Johanna és Kadala Petra koreográfiája, például a lakájok karának statikus miniatúrái. Bezerédi Zoltán mint Hufnágel gróf, a galoppozó kozákká vedlett proletárlakáj és az ő „intellektusa", aki saját személyében lovat ad alá: Anger Zsolt mint a kizsákmányoltak eltorzított tudatának nézeteit kihányó marxi Professzor. Lugosi György és Némedi Árpád, a két, hosszú pórázra engedett Csirkefogó. És az álmatag Albertinkából a darab szimbolikus üzenetét – a kordivatokat levetkőző meztelenséget – kibontó Gryllus Dorka.

Az előadás megítélésem szerint mintaszerűen megvalósítja a darabot. Erős a gyanúm, hogy épp emiatt lett inkább múzeumi tárgy, mintsem forró színházi élmény.

WITOLD GOMBROWICZ: OPERETT
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Eörsi István és Pályi András. **ZENE:** Márkos Albert. **DÍSZLET:** Valcz Gábor m. v. **JELMEZ:** Szűcs Edit m. v. **KOREOGRÁFUS:** Bodor Johanna, Kadala Petra. **RENDEZTE:** Keszég László.

SZEREPLŐK: Gyuricza István m. v., Szarvas József, Tóth Eleonóra, Znamenák István, Kocsis Pál, Gryllus Dorka, Bodor Erzsébet, Lugosi György, Némedi Árpád, Végh Zsolt, Kósa Béla, Urbanovits Krisztina, Kalmár Tamás, Anger Zsolt m. v., Bezerédi Zoltán, Tóth Géza, Fábián Zsolt, Fila Balázs Zoltán, Kovács Magdolna, Horváth Zita, Fekete Katalin.

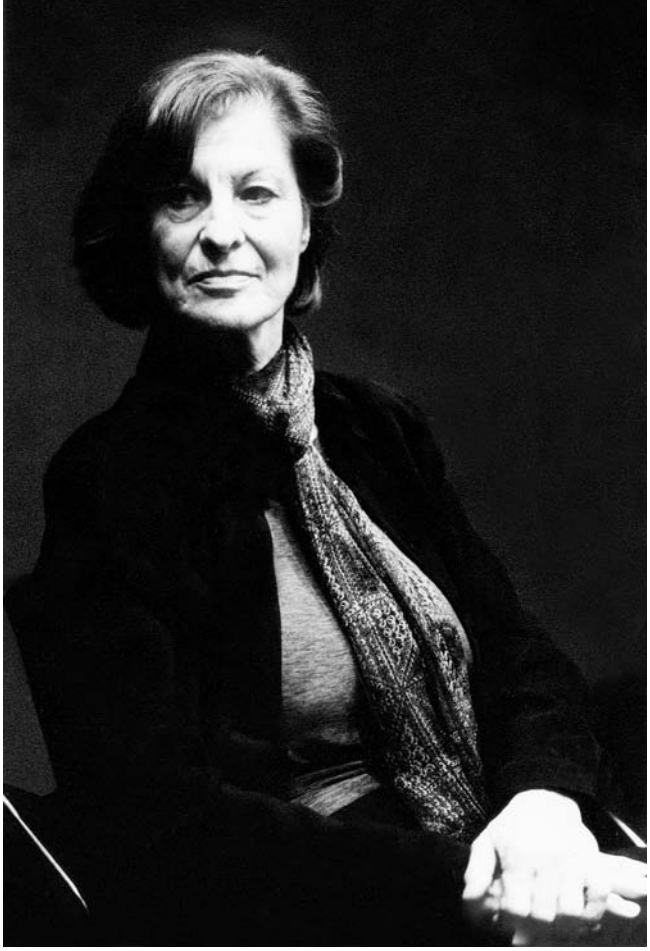
Operett-e az operett?

BESZÉLGETÉS RITA GOMBROWICZCSAL

Karácsony előtt jött ki a pozsonyi Kalligram Könyvkiadó gondozásában Gombrowicz Naplójának *első, 1953–56 között írt kötete, amelyet a kiadó tervei szerint hamarosan követ a második és a harmadik; januárban a kaposvári színház bemutatta az* Operettet. *A budapesti Lengyel Intézet élt az alkalommal, s a két esemény kapcsán meghívta Rita Gombrowiczot, az író Párizsban élő özvegyét, aki február közepén épp Lengyelországban járt. Rita Gombrowicz, akivel – az 1993-ban Radomban megrendezett első nemzetközi Gombrowicz-fesztivál kapcsán – már a SZÍNHÁZ 1994/8. számában megjelent egy interjú, megtekintette a kaposvári előadást, majd a Lengyel Intézetben, filmvetítéssel egybekötött találkozón beszélt a modern lengyel irodalom és színház e legendás és ellentmondásos alakjáról. Az alábbiak során arról kérdeztük, hogyan látja Gombrowicz magyar színházi fogadtatását.*

– Az Operettet *csaknem negyedszázada mutatta be először a Vígszínház. Aztán jó ideig nem érdeklődtek iránta a színházak. A kilencvenes években azonban több magyar előadása is volt. Az R. S. 9. Stúdiószínház, a kolozsváriak és a debreceniek* Operettje *után most Kaposvárott került színre a darab Keszég László rendezésében. Ön nyilván más perspektívából látja ezt az előadást, mint a magyar nézők vagy a kritika. Milyen érzésekkel nézte a kaposvári* Operettet?

– Ez az a darab, amelyről a legnehezebb tárgyilagos véleményt mondanom. 1964-ben Franciaországban ismertem meg Witoldot,



Schiller Kata felvételei

akkor tért vissza Európába hosszú dél-amerikai emigrációjából, s mindössze öt évet éltünk együtt Vence-ban, hisz 1969-ben meghalt. Én akkor még nagyon fiatal voltam. Ebből az öt évből az első kettő teljesen az *Operett* jegyében zajlott, lényegileg akkor írta meg a darabot, amely egyébként már régóta foglalkoztatta. Mindennap ezt énekelte, kántálta, magyarázta, elragadtatott-szarkasztikus arckifejezéssel nézte a televízióban, ha csak lehetett, az operettközvetítéseket, valósággal rabul ejtette a műfaj „monumentális idiotizmusa", ahogy maga is írja a darab előszavában. Ezt a személyes élményt nehezen tudom kikapcsolni, ha az *Operett*ről van szó.

– *A mostani kaposvári értelmezés mintha kissé el akarná idegeníteni vagy idézőjelbe kívánná tenni a darab operettvilágát...*

– Lehetséges. Jó előadás, jó rendezés, érződik, hogy a színház is, a rendező is tudja, mit akar; csakhogy ez nem az az *Operett*, amelyet Gombrowicz írt. Ő a szó leghagyományosabb értelmében vett operettre gondolt, igazi bécsi melódiákra, ezért is vélte úgy, hogy a darabnak nincs szüksége „kötött" zenére, megteszik itt a magukét a legismertebb, legnépszerűbb operettdallamok, hogy a darab végére az egész „monumentális idiotizmus" tragédiába forduljon... Együtt néztem az előadást Eörsi Istvánnal, akivel sokat beszélgettünk az operettnek a magyar színházi hagyományban játszott szerepéről, így aztán tisztában vagyok vele, hogy ez a szerep korántsem egyértelmű, vagyis sokakban az operett túlságosan is pejoratív képzeteket kelt. Ezt én értem, de tény, hogy Witold egy igazi operett-előadásra gondolt, amely önmaga paródiájává válik.

– *Radomban, az első nemzetközi Gombrowicz-fesztiválon, amelyet egyébként azóta is kétévente megrendeznek, együtt néztük az R. S. 9. Stúdiószínház* Operetka *címmel (ez a darab eredeti lengyel címe) előadott változatát. Számomra is meglepő módon Lábán Katalin rendezése, amely idehaza korántsem talált lelkes kritikai elismerésre, ott kirobbanó siker lett. Mindenesetre az az együttes merőben másképp közelített a műhöz, mint a kaposváriak.*

– Valóban, Radomban igazi szenzáció volt az R. S. 9. Stúdiószínház. De nekem azzal az előadással volt egy alapvető bajom. Az *Operett* elképzelhetetlen anélkül, hogy Albertinka, a „csudalányka" a darab végén ne meztelenül és diadalmasan keljen ki a koporsóból. Ez a lényeg, erről szól a mű. Tudom, hogy nemegyszer ez okozza a legnagyobb nehézséget az *Operett* színrevitelénél. S ma már hagyján! Jól emlékszem, Jacques Rosnernek – aki Gombrowicz halála után először mutatta be az *Operett*et – 1970-ben még micsoda ellenállást kellett leküzdenie. Az R. S. 9. előadásában – számomra érthetetlen módon – egy megalázott és megerőszakolt Albertinka került elő a koporsóból. Ez elfogadhatatlan. Ugyanakkor hallatlanul dinamikus „minimálszínházat" láttunk, amely erényt csinált a szegénységéből, a színészek lyukas cipőben játszottak, de jó ritmusban, kiválóan mozogtak, odaadóan, bebizonyítva, hogy az *Operett* egy kis teremben, „alternatív színházként" is tolmácsolható, nem csak a nagyoperett látványos kulisszái előtt.

– *Nyilván látott már egy-két* Operett-*előadást. Azt azonban, amit maga Gombrowicz játszott el önnek annak idején Vence-ban, közös otthonuk négy fala között, valószínűleg sosem látja viszont a színpadon...*

– De, de. Az az első előadás, amelyet Rosner rendezett a Chaillot-palotában, pontosan az volt. 1969 januárjában Rosner lejött hozzánk Vence-ba, s Witold mindent előadott, elénekelt neki, egyébként rém hamisan, de végül is napokig beszélt, magyarázott a rendezőnek. Rosner később elmesélte, hogy ő előzékenyen meghallgatta, miközben arra gondolt, hogy „beszélj csak, beszélj, én majd a színházban úgyis azt csinálok, amit akarok". Witold néhány hónap múlva meghalt. Rosner elkezdett dolgozni a darabon, de meglehetősen távolról közelített hozzá, ám egyre gyakrabban jutott eszébe a szerző „magánszínháza", amit neki produkált. S ahogy ő maga mondta utóbb, lassan úgy érezte, Witold fogja a kezét, és irányítja. Nagyszerű előadás lett.

– *De így is felteszem azért a kérdést, amelyet akartam: ahogy nézi a különféle* Operett-*előadásokat – s azok nyilván sok mindenben eltérnek egymástól, vannak erényeik, hibáik –, hol húzza meg a válaszvonalat az „igazi" és a „hamis" interpretáció között?*

– Igen, épp az *Operett* kapcsán feltehető ez a kérdés, amely a másik két Gombrowicz-darabbal, az *Yvonne, burgundi hercegnő*vel vagy az *Esküvő*vel kapcsolatban valószínűleg értelmetlenül hangzana. Mert az *Operett*, minden látszólagos kötetlensége ellenére, Witold valamennyi műve közül, azt hiszem, a legkötöttebb, ez rója a legnehezebb feladatot a színházra, vagyis viszonylag kicsi a rendező mozgástere. A darab igazi titka alighanem az operett-ritmusban, a színpadon végigsöprő „történelem vihara" ábrázolásában, Albertinka meztelen feltámadásában rejlik. A kaposvári előadásban megvan az operettes látvány és pompa, igen szép és finom a meztelenség apoteózisa, ám Márkos Albert zenéje, bármilyen jó, drámai, igényes zene, nem idevaló. Úgy érzem mégis, az előadásnak sikerült megragadnia a mű filozófiáját, ami például az R. S. 9. interpretálásában megbicsaklott, noha annak az előadásnak sok olyan értéke volt, ami a kaposvári változatban nincs meg.

– *Hol játszották mostanában Európában vagy akár Európán kívül az* Operett*et?*

– Nem játsszák túl gyakran. Nem könnyű vele megbirkózni, és nem is tartozik a legolcsóbb darabok közé. Jorge Lavelli – aki még Witold életében színre vitte az *Yvonne*-t egy félhivatásos társasággal (ez volt egyébként az egyetlen eset, hogy Gombrowicz színpadon látta a saját darabját) – az író halálának huszadik évfordulóján, 1989-ben Párizsban csinált egy látványos *Operett*et. A lengyel színházak természetesen újra meg újra műsorra tűzik, legutóbb Jerzy Grzegorzewski a varsói Nemzeti Színházban rendhagyó, de nagyon izgalmas koncepcióval állt elő. Egyébként Jacques Rosner, az ősbemutató rendezője most az *Esküvő*re készül a Comédie-Française-ban, április végén lesz a premier, nagyon kíváncsi vagyok rá.

Az interjút készítette: PÁLYI ANDRÁS

NÁNAY ISTVÁN

És mégis, mégis...

■ KÖZÉP-EURÓPA TÁNCSZÍNHÁZ: ALKONYODÓ ■

Azt hittem, eltévedtem. Hajdan sokszor jártam a volt Bethlen moziban, s mióta ott talált otthonra a Közép-Európa Táncszínház, szintén gyakran megfordultam a lepusztult helyiségben. Legutóbb azonban nem a megszokott kép fogadott. Az előcsarnokban századelőt idéző bútorok állnak, a sarokban, régi gramofonon bakelitlemezek forognak, a falakon plakátok és képek dokumentálják a húszas–harmincas években működött Bethlen Téri Színház történetét. Hont Ferenc és Gellért Lajos, Feleki Kamill és Somogyi Nusi, Csortos Gyula és Kazal László meg mások fotója között is kiemelt helyen látható a közönségvonzó vendég sztáré, az utókor által elsősorban filmszerepei alapján ismert Mály Gerőé.

Három pár a térben

Az időutazás meghitt hangulatában az ember elandalodhat, böngészgethet, akár egy múzeumban, s mindenekelőtt eltűnődhet: hogyan fér meg egymás mellett a múlt és a jelen, egy rég volt, szórakoztató színház emlékfoszlánya s egy élő táncszínház mindennapi jelenvalósága. Hiszen az egyik fal a mostani társulaté, a táncosok képe s a jelenlegi repertoár plakátjai ellenpontozzák a hetven évvel ezelőtti műsor reprezentálóit.

Ezer- meg kétezer éves múltunkban kutakodó világunkban kivételesen nemes ez a gesztus: valódi gyökereinket vállalva, a meghaladva folytatás belső parancsától vezetve főt hajtani a közvetlen elődök előtt. Akkor is, ha ezek az elődök nem épp ugyanabban a műfajban alkottak.

Ugyanez a gesztus fedezhető fel a Közép-Európa Táncszínház legutóbbi produkcióiban: Horváth Csaba mindegyik itt készített koreográfiájában jelentős szerephez jut a múlttal, a hagyománnyal, az ősökkel való szembenézés. Nem önálló előadásokat készít, hanem előadásfolyamot alkot. Ez gondolatilag és formailag egyaránt igaz. Szinte mániákusan keresi az emberek közötti viszonyok lényegét, kutatja a párkapcsolatok alakulását és minőségét, a múlt és jelen összekapcsolódását, a hagyományosnak tekintett értékek sorsát. Előadásainak formai lényege a szimultaneizmus, a bonyolult, sok szinten megjelenő ellenpontozottság, az asszociatív építkezésből fakadó drámai feszültség.

Az *Alkonyodó* mottójául egy Pilinszky-idézetet választott:

A zongorát befutja a borostyán,
s a gyerekkori ház falát
szétmállasztja a naplemente.

És mégis, mégis szakadatlanúl
szemközt a leáldozó nappal,
mindaz, mi elmúlt, halhatatlan.
(Keringő)

Horváth Csaba az öregedésről, az elmúlásról, a túlélésről mesél a tánc, a mozgás, a látvány nyelvén. Nem először teszi, de egész műsort most szentel e témakörnek. Már a szereplőválasztása is ezt a célt szolgálja: nem a táncszínházi előadások szokásos korosztályából kérte fel a résztvevőket, hanem táncosoknál már javakorabelieknek számító művészekkel dolgozott. Fontos volt számára, hogy a kváziüres térben megjelenő testek önmagukban is az előadás alapgondolatát szolgálják. A bőr állaga, a ráncok az arcon, az itt-ott erősödő alkat árulkodik ugyan a táncosok koráról, de az izmok feszesek, a tartás egyenes, a mozdulatok karakteresek, az erőnlét kifogástalan. Szétválaszthatatlanul együtt érvényesül a civil és táncos jelenlétük. A reális mozdulat színpadi gesztussá formálódik, és a stilizált tánclépés hétköznapi állapottá egyszerűsödik. S ami igaz az egyes embernél, sűrítetten érvényesül a produkció egészében.

Négy tárgy, illetve az általuk, körülöttük kialakuló mikrohelyszín feszíti ki a teret. Jobb hátul farönk, mögötte felvágandó hasábok. Bal hátul sámli, előtte üveges ablaktábla, bal elöl vizesedény áll. Jobb elöl falétra a terem erkélyéhez döntve. Fa, víz, létra, sámli – más Horváth Csaba-produkcióknak is rekvizitumai. Természetes anyagok, a paraszti kultúra világából valók. Szépek, és használati értékükön túl több funkciót is betölthetnek: metaforikus szerepük lehet és van.

Ebben a szimultán térben három pár élete zajlik. A hátsó farönknél a legfiatalabb férfi, a félmeztelen Lovas Pál az előadás nagy részében egyenletes tempóban aprítja a fát. (A szerepek nincsenek nevesítve, a színlap is csak a résztvevőket közli.) A rönk előtt, a fát átfogva, szinte arra rányve kucorog a párja, Fodor Katalin. Hull a fejszecsapások alatt a fahasáb, pattog a nő körül, de ő rendületlenül, kapaszkodva ragaszkodik ahhoz az élethez, amit a fa meg a férfi jelenthet számára.

Az előadás kezdetekor a filigrán Lőrinc Katalin a létrán kuporog, s az előtérben inas testű, félmeztelen férfi, Gantner István fekszik. A háttérben egy testes férfi, Szűcs Elemér és egy magas, egyenes tartású nő, Zarnóczai Gizella végtelen lassan araszol előre.

(Tisztelet és hála a Közép-Európa Táncszínháznak és Horváth Csabának, hogy ezt a hat művészt – hárman közülük Harangozó-, ketten Liszt-díjasok, egyikük Érdemes Művész is – egy színpadra hívta.)

A figyelem a fekvő és a fejszés férfira irányul. Gantner István minden igyekezetével próbál felkelni, próbálja mozdulatait koordinálni. E mozgássorban s a kezdő beállításban koncentráltan fogalmazódik meg az előadás stiláris kettőssége.

(A favágás értelemszerűen és minden szinten naturalisztikus, de Lovas és a többi szereplő kettősei koreografáltak, azaz stilizáltak. Zarnóczai és Szűcs járása természetesen szintén stilizált, mégis inkább hasonlít ahhoz, ahogy általában az utcán megyünk, mint ahhoz, ahogy általában a táncosok lépdelnek. Gantner egyre gyorsuló, ritmikus hintázással éri el azt a lendületet, amellyel fel tud állni. A készülődés és a talpra állás két fázisa eltérő karakterű mozgás: az első absztrakt, a második realisztikus, mintha bármelyikünk reggeli felkelését látnánk. A táncos fél lábon egyensúlyoz, s közben két kezével az előrenyújtott lába alatt átnyúlva próbál stabil helyzetbe kerülni. Ez nyilvánvalóan nem az előző mozdulatsor folytatása, e gesztusok a végletes stilizáció tartományába sorolhatók.

A mozgáshoz hasonlóan polifon a zenei világ is. Csendben indul az előadás. Csak a favágás monoton csattogása hallatszik, ez adja a kezdő jelenetek kíséretét. Aztán megszólal Henryk Górecki 1976-os keltezésű *III. szimfóniá*ja, a koreográfia zenei alapja, amely azonban időnként megszakad. Kortárs zene, natúr zaj és csönd bonyolult szövevénye adja a tánckompozíció hangzó anyagát.)

Többszöri sikertelen kísérlet után Lőrinc Katalin siet a férfi segítségére, s állítja talpra, indítja útjára. Reális élethelyzetbeli analógiát keresve egy hosszú ideig ágyhoz kötött

Lőrinc Katalin és Gantner István

Zarnóczai Gizella és Szűcs Elemér Koncz Zsuzsa felvételei

súlyos beteg fizikai rehabilitációjára asszociálhatunk, s e pár perces epizódban gyönyörűen jelenik meg az erős, mégis kiszolgáltatott férfi s a törékeny, de lelki nagysággal megáldott nő egymásrautaltsága.

Összeszokott párost alkotnak, egymáshoz csiszolta őket az élet. Hasonlóképpen összeszokott Zarnóczai és Szűcs kettőse is, bár az előadás első felében ennek inkább csak a rutincselekvésekből adódó jelei láthatók. De ahogy a nő levetkőzteti párját, ahogy lehúzza róla az inget, hogy lemosdassa, abban anyai és szeretői gesztus egyszerre van jelen. Az egymáshoz rendeltség évtizedes közös sorsa fogalmazódik meg mindkét pár mozdulataiban.

A tettre képtelen férfiak magukra maradnak, a nőket ellenállhatatlanul vonzza a fiatalabb s tetterős férfi, a favágó. Lovas Pál monoton munkáját megszakítják az érkező nők, akiket két fejszecsapás közt átlibbent a farönk fölött. Asszonya, Fodor Katalin is közéjük áll, de ő keresztként feszül a férfi vállára, őt nem lehet röppenteni, ő – ahogy előbb a farönköt – most a férfit fonja át egész testével, s a dolgozó ember izzadt testét hűsíti a rálocsolt vízzel. A jelenet – a favágáséhoz hasonló – egyenletes ritmusban ismétlődik, majd elhal. Visszaáll az eredeti rend: mindenki a maga társával.

Ehhez hasonló jelenet később is lejátszódik: Lovas minden szereplőt, a férfiakat is vállára véve áll fel a tuskóra, majd leteszi terhét, hogy újabbal gyürkőzzön. Az erőlködéstől (?) kidől, lehanyatlik, lába fennakad a rönkön. Fodor hiába próbálja talpra állítani.

Lőrinc Katalin és Gantner István felmászik a létrán, s eltűnik az erkély sötétjében. A kép szép, a megoldás azonban az előadáson túlmutató dramaturgiai kérdést vet fel. Nevezetesen azt, hogy mikor lehet egy táncszínházi produkcióban elhagyni a játékteret, s milyen következményei vannak a ki- s bejöveteleknek.

(A tánckompozíciókban ugyanis, ha vége egy zárt számnak, magától értetődő, hogy aki végzett, távozik, s helyet ad azoknak, akik az új számban táncolnak. Ha azonban a tánc nyelvén összefüggő drámai történetet mutatnak be, akkor csak szituatív indokkal lehet helyet, helyzetet változtatni, s ez természetesen a kimenetelre, illetve a bejövetelre is vonatkozik. Még egy olyan elvont térben is, mint amilyen az *Alkonyodóé*, jogosan merül fel a nézőben, hogy Lőrinc és Gantner hová távozik a létrán. Ráadásul nem egyszerűen kitáncolnak, hiszen kimenetelük térben is, mozgásmegoldásban is igen hangsúlyos. Sokféleképpen lehet értelmezni egy ilyen koreográfusi gesztust, de mindenképpen értelmezni kell. S ha e kettős később visszatér – mint ahogy ez történik –, akkor különösen indokolt a kérdés: hol voltak? Az erkélyen? Vagy valamilyen képletes helyszínen, amit az erkély csupán jelképez? S mit csináltak, míg távol voltak? Mint táncosok pihentek? Vagy valami végzetes dolog történt ott velük, egy történet szereplőivel? S ha egy előadás alapkoncepciója a szimultanizmus, vajon megengedhető-e büntetlenül, hogy a rendező-koreográfus viszonylag hosszú időre megbontsa a maga alkotta koncepcionális rendet?)

Miután a Lőrinc–Gantner kettős távozott, a hangsúly a Zarnóczai–Szűcs párosra tevődik át. A férfi letelepszik a sámlira, s maga elé veszi az ablakkeretet. Orrát rátapasztja az üvegre, szemlélődik. A nő a létra fedezékéből figyeli a kucorgó férfit. Kilép a létra mögül, s megszólal: Elemér, megjött a tél. (Vagy valami ehhez hasonló hangzik el, hiszen a sóhajszerű szavak alig érthetőek.) Ez az egyetlen prózai mondat a darabban, éppen ezért roppant hangsúlyosnak kellene lennie.

(Ha ugyanis egy egynemű stílusban vagy műfajban fogalmazott darab egységét hirtelen valami más megtöri, annak mindig elképesztő ereje, hatásértéke van. Tehát az adott esetben sem lehet esetleges, hogy ki mikor szólal meg s hogyan. Ennek dramaturgiailag és hatás szempontjából egyaránt kulcspillanatnak kell lennie. Ezúttal azonban semmi nem indokolja, hogy ez a mondat elhangozzék, nincs kiemelt dramaturgiai szerepe: nemcsak előzménye, de – ami lényegesebb – következménye sincs. Értjük persze, hogy e közlés az elmúlás gondolatát kívánja erősíteni, de ha hangsúlytalan s a szó szoros és átvitt értelmében alig artikulált, akkor csak maszat lesz az amúgy tiszta kompozícióban.)

Zarnóczai fekete korsóval a fején lassan odamegy a férfihoz, a kancsóból vizet locscsint az üvegre, s kezével kis foltocskát tisztít Szűcs arca előtt. Balettcipőt vesz fel, spiccel, pörög, ugrik – egyértelmű színházi idézet, fájdalmas nosztalgia. Aztán embere mögé kerül. Meg sem érintik egymást, mégis egyek. Csak úgy vannak. Néznek maguk elé. Vagy valahová, a távolba, a múltba.

Lőrinc és Gantner a létrán araszol lefelé. Szinte ráfeszülnek a faalkotmányra. Elöl a nő, fölötte a férfi. Az asszony testével tartja társát, nehogy lezuhanjon. Leérnek, de nem tudnak egymástól szabadulni. A kezdő képsor variációja látható: Lőrinc lemosdatná a férfit, de mélyről fakadó, elementáris indulattól vezérelve a vizes rongygyal társának meztelen felsőtestét üticsépeli. Lecsendesednek. Gantner a színpad előterében fekszik, lábaival átkulcsolja a paraszt Danaidaként a vállán korsót cipelő Lőrinc derekát. Ez a beállítás a rönknél fennakadva fekvő Lovas és az őt sirató Fodor kettősére rímel.

S míg az előtérben Lőrincék, bal hátul Zarnóczaiék sorsukba beletörődve társuk mellé csendesednek, a rönknél Fodor Katalin felemeli a fejszét, s ugyanabban a ritmusban, ahogy a darab elején Lovas tette, aprítani kezdi a fát.

Bármilyen sors méretett ki az emberre, élni kell. Úgy, ahogy lehet. Ha egyedül, hát egyedül. Ha párosan, hát... akkor is egyedül. S közben belül ott lüktetnek Pilinszky szavai: „És mégis, mégis..."

ALKONYODÓ
(Közép-Európa Táncszínház)

ZENE: Henryk Górecki. **DÍSZLET, SZCENIKA:** Pallagi Mihály. **JELMEZ:** Szűcs Edit–Fazekas Szilvia. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba.

TÁNCOLJÁK: Fodor Katalin, Lőrinc Katalin, Zarnóczai Gizella, Gantner István, Lovas Pál, Szűcs Elemér.

LŐRINC KATALIN

A „királyi” balettből a MU-ba

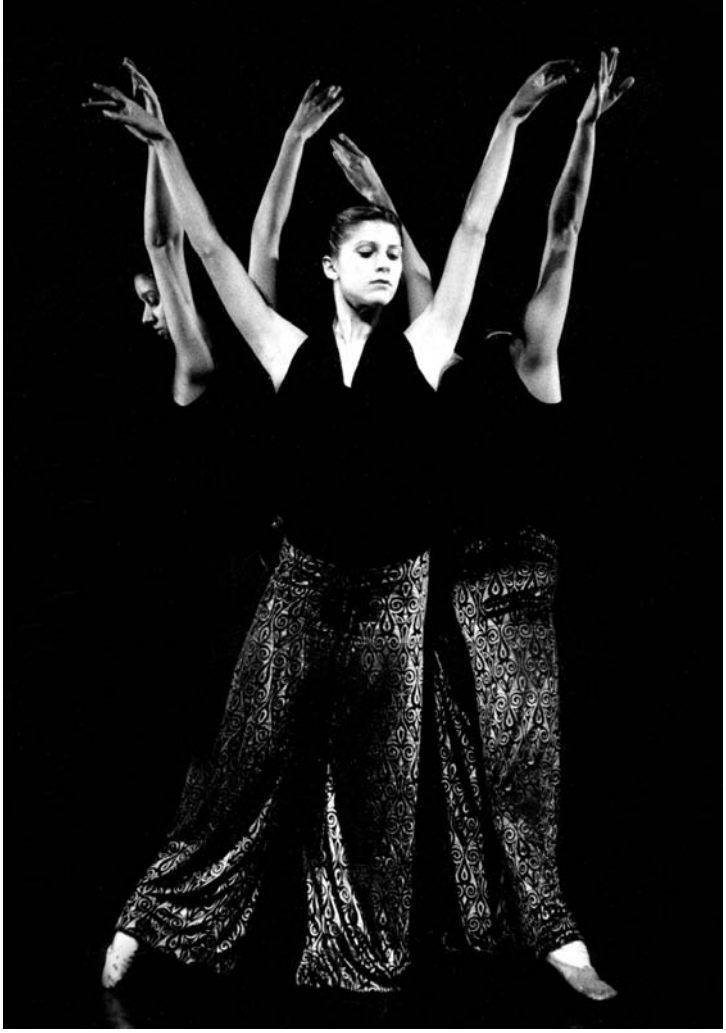
■ BACSKAI ILDIKÓ: PARADICSOM?! ■

Az, hogy egy operaházi balettművész átbumlizzon a város túlsó felére egy kultúrterem színpadocskáján, harminc-negyven néző előtt valami egészen mást csinálni, mint fő munkaidejében, még három-négy éve is elképzelhetetlen (és megvetendő) lett volna. Házon belül, az Operaház óriási színpadán, a jól megszokott körülmények között ugyan volt már előzménye a fiatalok szárnypróbálgatásának (1988-ban Fodor Antal igazgatása alatt nyílt erre lehetőség), folytatása azonban nem lett. Hogyan is lett volna: ugyan ki jönne be a „királyi házba” egy kísérleti estre – akár ma is, akkor meg még ennyire sem.

A sort tulajdonképpen Egerházi Attila nyitotta meg nem egészen tíz éve azzal, hogy próbaszüneteiben eljárt táncolni és koreografálni – mi több –, ő kezdett fellépőként operaházi erőket átcsábítani (Venekei Marianna, Rujsz Edit, Castillo Dolores) Földi Béláék csapatához. Ez azonban amolyan féllegális tevékenység volt, a művészek kizárólag a szabad idejükben „léphettek félre”.

Harangozó Gyula igazgatása alatt lassan, de biztosan megindult a szemléleti változás. Harangozó, aki sokat élt és dolgozott Nyugaton, elsajátított valamit abból a nyitottságból és toleranciából, amely a hivatásos táncéletet jobb helyeken jellemzi. Csakhamar felfedezte Egerházi „nyüzsgésében” a lehetőséget, s megbízta azzal, hogy szervezzen a fiatalok számára alkotói esteket, melyeken kipróbálhatja magát az, akit vonzanak más irányzatok, s tartsanak bemutatókat kisebb színházakban, tehát olyan helyszíneken, ahová a kísérletezés sokkal inkább való, mint az Operába. Az más lapra tartozik, hogy mennyire használ az ügynek a folytonos helyszínváltozás (PeCsa, MU, Új Színház, Trafó stb.), hiszen azonos helyre szoktatva törzsközönség is kialakulhatna, a jelenlegi nézők ugyanis főként kollégák.

Bacskai Ildikó, aki 1994-ben végzett a Magyar Táncművészeti Főiskolán, Egerházi mellett egy másik megrögzött „renitens” (még nála is renitensebb annyival, amennyivel akadémikusabb nevelést kapott; Egerházinak ugyanis nincs balettintézeti végzettsége). A Magyar Nemzeti Balett nagyszabású produkcióira készülve Bacskai már jó két éve ki-kirohan a próbákról, hogy a Még 1 Mozdulatszínházzal, ezzel a sajátos alkotóközösséggel valami egészen mást csináljon. Mezítláb, súllyal, felvállalt egyszerűséggel és a lehető legőszintébb alázattal táncol. (Lásd: *In Memoriam Dienes Valéria*, Még 1 Mozdulatszínház, 1999.)



Csillag Pál felvétele

Kazinczy Eszter és Gáspár Orsolya

Bacskai Ildikó önmagában már ezért is elismerést érdemel, különösen az én generációmtól, mely azon nőtt fel, hogy a „munkahelyen kívül” végzett szakmai tevékenység hakni, amelyben azért veszünk részt, hogy pénzt keressünk, legyen bár értékét tekintve mégoly olcsó...

Bacskai Ildikó nem elégedett meg annyival, hogy egyedüli közreműködőként „lépjen félre” egy alternatív produkcióban. Összehozott egy kis csapatot, s velük vonult ki a MU-ba. *Paradicsom?!* című bemutatójának színpadképe (ahogyan a szórólap találóan megjegyzi: a látvány, melyet Ixor fantázianév alatt jegyeznek) eklektikus. Ha valamit, akkor leginkább a XIX. század végét idézi a háttérben felfüggesztett drapéria, a gyümölcsökkel roskadásig megrakott vékony lábú asztal, s a jó ég tudja, miért, az álrokokó gipszputtó is. Maga a színpad viszont üres, előterének bal szegletén négy muzsikus foglal helyet, közülük három rizsporos parókában és fehér köpenyben, a negyedik jelmez nélkül. (Vártam is, hogy majd indokolja ezt valami, de nem sikerült felfedezni.) Az eklektika jellemzi a szcenikát, a mozgásvilágot, a jelmezeket és a zenei összképet is: a hanganyag a XVI–XVII. század gyöngyszemeit szólaltatja meg (hol felvételről, hol élőben), a jelmezek (Fenyves Márk) régi bársonybrokátból készültek, modern szabással, a mozgás a neoklasszikából és a kortárs irányzatokból, tehát mintegy a utolsó száz év kínálatából merít.

Ez a bizarr sokféleség máris idézőjelbe és általánossá, mintegy akárhol, bármikor aktuálissá teszi az üzenetet. Az üzenet pedig valami ilyesmi: lám, ilyen az egynemű közegben, zárt közösségben élő emberek viszonya egymáshoz és e kapcsolatok reménytelen romlékonysága.

Öt lány adja elő a vonzások és taszítások, a kényszeregyüttlétek legkülönbözőbb változatait. A mű első részében alig érvényesülnek az individuumok. Akár szólót, akár kettőst, akár csoportmunkát látunk, az lépések tengeréből áll: láthatóan óriási munkát fektettek ebbe az aprólékosan cizellált, dús koreográfiába.

A középrész – jó érzékkel – pihenést kínál a szemnek, ám ébren tartja a lelket; lassú „kivetkőzés" következik, melyet szépségesen egyszerű rítus vezet be: az egyik táncosnő lassan, egyenként szedi ki a hajtűket kolléganője szorosan feltűzött hajából, majd erős koppanásokkal hagyja a földre esni azokat. Épp addig tart ez a monoton koppanásokkal kísért, a mozgást szinte teljesen nélkülöző szertartás, ameddig kell. Ezután lassan individuumokra esik szét a homogénnek látszó csapat, feltűnik az elkülönülni vágyás, és az arcokon megjelenik az egymás iránti, alig leplezett utálat. Az eddigi látszatkontaktusok atomjaikra hullanak szét, s így külön-külön akár kiderülhetne mindenkiről, hogy ki is valójában. Az alkotói szándék érezhető (mert intenzív és őszinte), de a barokk muzsikára készült lendületes és friss, ám a legkevésébé sem egyénített lépéskombinációkkal meglehetősen nehezen közölhető.

Az atomokból álló közösség intenzív, dekoratív táncát ismét nyugalom követi: a lányok Pachelbel híres *Kánon*jára kimérten, kissé unatkozva sétálnak, a gyümölcsöstálról szőlőt csipegetnek, mígnem behoznak egy paradicsomot, amelyet a színlelt jólneveltséghez képest váratlanul szétloccsantanak. Aztán hoznak még egyet, és még egyet, végül egy egész zsákkal, sőt a kulisszák mögül is röpül a sok piros paradicsom: szétloccsannak padlón, tenyerekben, ruhán, arcon. Némi viháncolás, csúszkálás, paradicsomlében fürdőzés és nevetés megbocsátó öniróniával színezi át az addig történteket; a terepet elhagyó lányokat a zenészek is egyenként követik, ahogyan elfogy Pachelbel kompozíciója.

A nagy kitörés végül is nem történt meg: egyik lázadás sem igazi lázadás. Ez egyfelől szándékos, másfelől az előadói oldalról szinte kínálja magát. Elég fontos szerepet játszik benne ugyanis az a tény, hogy Boros Ildikó, Gáspár Orsolya, Gikovszki Sznezsana, Gyarmati Zsófia és Kazinczy Eszter fő munkaidejét a klasszikus balett tölti ki, melynek alapvető filozófiai és esztétikai követelménye a könnyedség, az elegancia, valamint a gravitáció és a testtömeg tagadása, egyfajta idealisztikus föld fölött járás. Nos, ebből az alapállásból nehéz az amúgy adekvát mozdulatokat azzal az elemi durvasággal, súlyossággal, fizikalitással megtölteni, amelyet az indikált érzelmek megkövetelnének.

Bacskai Ildikónak van mondanivalója, megközelítése eredeti és egyéni, de színházi érzéke előbbre tart, mint eszköztára. Az öt harmonikus, szép mozgású és igen intenzív előadó közül talán Gáspár Orsolya szikársága tűnik ki, mely a sok hajlékony könnyedséget ellenpontozza kissé; kiemelhető még Kazinczy Eszter szuggesztivitása. (A műben egyébként nincs főszerep, így kiki önmaga felel azért, mennyire tudja magára vonni a néző figyelmét.)

Mindenesetre Bacskai Ildikó és társai óriási lépést tettek előre. Önszorgalomból, munkaidőn kívül (és valószínűleg ingyen) a „királyi balettből" elmentek paradicsomot dobálni a MU-ba. Itt a pillanat: felnőtt az a generáció, amely le fogja rombolni a klasszikus és/vagy hivatásos művészvilág, illetve a független (avantgárd, alternatív – a nem kívánt törlendő) táncművészet között már amúgy is repedező falakat. Elég volt hozzá a rendszerváltás óta eltelt tíz év – néhányan sokkal hosszabb időre számítottunk.

BACSKAI ILDIKÓ: PARADICSOM?!
(MU Színház)

JELMEZ: Fenyves Márk. **LÁTVÁNY:** Ixor. **KÖZREMŰKÖDIK:** Art's Harmony zenekar.
TÁNCOLJÁK: Boros Ildikó, Gáspár Orsolya, Gikovszki Sznezsana, Gyarmati Zsófia, Kazinczy Eszter.

HALÁSZ TAMÁS

Fiat Piscis

■ VERA SANDER ART CONNECTS: REPÜLŐ HAL; A SZENTEK FÁRADTSÁGA ■

A tánc talán a legnemzetközibb művészeti ág: a test nyelvének egy az ábécéje. Nyelvi és kulturális határok rá nem érvényesek, tolmács hozzá ritkán szükségeltetik (ha mégis, akkor régen rossz). A bátor és elszánt táncos mint vándorlegény vagy -leány egy napon (gyakran már a pályája kezdetén) felkerekedik, és elindul a világba. Alkotótársakat, társulatot keres magának, új hazát arra az időszakra, amelyre a szerződése szól, vagy ameddig kedve tartja maradni.

Ez a mozgékonyság hazai táncosainkra még nem különösebben jellemző. Hogy az elszántság, az exportképesség, az önbizalom hiányzik-e vagy a bizonyos esetekben elengedhetetlen nyelvtudás – hiszen a táncosokat is szavakkal kell instruálni –, nem tudom. Mindenesetre vannak már nekünk is világjáró táncosaink: francia, angol, német, izraeli, holland és más társulatokhoz elszegődött, vissza-visszatérő művészek. Akadnak olyanok is, akik külföldről érkeztek hozzánk, és nálunk találták meg számításukat vagy boldogságukat: például a holland Magusin Anna Bozsik Yvette, a német Michaela Pein Hargitai Ákos társulatát, a szintén német Ernst Süss az Artust erősíti, hogy hirtelen vett példáinkkal csak a kortársaknál maradjunk. Panja Fladerer, a Vera Sander Art Connects estjének egyik előadója (akinek révén ez az előadás nálunk is színpadra került) hosszú éveken át szintén Magyarországon dolgozott: tagjaként, igazi erősségeként Juronics Tamás Szegedi Kortárs Balettjének; majd Juhos Istvánnal közösen megalapította a rövid életű Putto & Panja formációt. Panja eredetileg német: de ebben talán maga sem egészen biztos. Németországon kívül élt és dolgozott Svájcban, Luxemburgban, Izraelben, Hollandiában és Magyarországon. A mozgékony táncos világpolgár korántsem homo novus: a nyugati térfélen a nomádság bevett életforma.

A „magyar korában" népszerű, a különleges színpadi jelenlét képességével megáldott és magas szakmai képzettséggel bíró

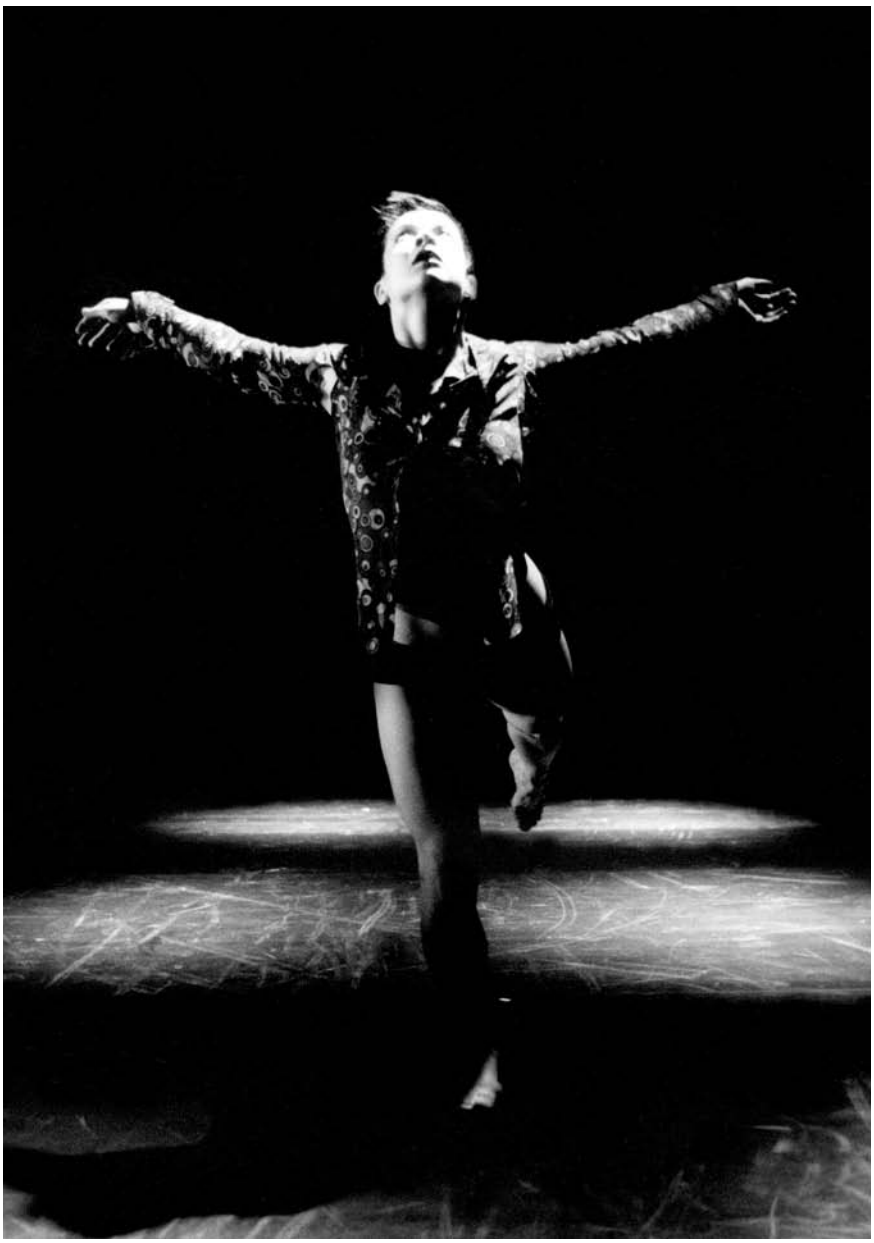
Panja, a „mi lányunk" mellett kicsit elmosódottabb Vera Sander alakja. Sander – aki az est első tételének, a *Flying Fish*nek (Repülő hal) a koreográfusa, a másodiknak, az *O Cansaço Dos Santos*nak (A szentek fáradtsága) a táncosa – a világhíres kölni Tanzforum vezető előadóművésze volt, és négy éve készít koreográfiákat. Munkáiban – mint hírlik – igyekszik kihasználni a legújabb technikai vívmányok adta lehetőségeket.

A tavaly ősszel bemutatott és azóta folyamatosan turnékon játszott, két részből álló táncest a Coaching Choreography projekt keretében jött létre, amelynek vezetője a világhírű, portugál származású és hosszú ideje Németországban dolgozó Rui Horta. Az ő esetében ismét egy nagy vándorral van dolgunk: Horta a számára mint koreográfus számára világhírt hozó társulatát, a S. O. A. P.-ot Frankfurtban hozta létre, de huzamosabb ideig működött az Egyesült Államokban, Portugáliában, Svájcban, Svédországban is. Jelenleg Münchenben dolgozik: az ottani Muffathallében készített darabját, a *Zeitraum*ot (Időtér) egy évvel ezelőtt mutatta be a Trafóban.

Az est első darabját tehát Vera Sanders koreografálta, és Panja Fladerer adta elő. *A szentek fáradtságá*t pedig ők ketten táncolták, koreográfiáját Clara Andermatt készítette. A német származású koreográfusnő Lisszabonban dolgozik: társulata vezető helyet tudhat magáénak a modern tánc portugál mezőnyében. Az Andermatt család valóságos táncosdinasztiának számít Luzitániában: a táncosnő édesanyja, Maria Antonia Luna Andermatt alapította ugyanis 1977-ben a Portugál Nemzeti Balettet. Ennyit a világfalu-effektusról.

A *Repülő hal* Panja Fladerer jutalomjátéka. A technika csodái megsokszorozzák a Trafó hatalmas színpadán játszó táncosnő testét és (ugyan kissé módosítva) kisugárzását. Mintha az elhíresült tévészenzációt, a bekamerázott lakásban hosszabb időre önként összeköltöző átlagembereket kíméletlen alapossággal megmutató *Big Brother*t látnánk táncszínpadi adaptációban. Három kamera rögzíti, és két projektor vetíti Panja minden egyes mozdulatát. Az egyik vetítő a magasban, az első sor feje fölött függ, a másik a nézőtér közepéről vetít, fényének zavartalan útját kordonnal biztosították. A tér megbolondul, hiszen maga a táncosnő sem akárhogy látható a színen. A nyitó percekben karabinerrel rögzítetten lóg a színpad mélyén, a falon állva-támaszkodva. Merőleges ránk, csak a feje tetejét látjuk. A vetítés hamarosan megkezdődik; a kivetülő képeket a függeszkedő mögötti falon, illetve az egész színpad elé helyezett, hatalmas, áttetsző tüllfelületen látni. A könnyű anyag az egész színpadot elhomályosítja, opálossá teszi a látványt: a reá projektált képek fókuszélességét sem erre a síkra állították be, úgyhogy a virtuális Panják is inkább foltszerűek.

Nincs történet, nincsenek kellékek, a jelmez minimális és jelzésszerű. A mozdulaté a főszerep, a test mesél, és a mese róla szól. A valódi táncosnő kivetített – különböző szögekből látható – többszöröseinek körében játszik. Váltakozva vagy egyszerre mutatják minden irányból. Lenyűgöző játék a szemnek megfigyelni a három képsíkos vetületben mutatott testet. Elgyönyörködni abban, hogyan látható egy-egy mozdulat frontálisan, oldalról, rövidülve, a testet világító reflektor felől, illetve az árnyékos oldalról. Egyszerre látjuk a fényben úszó alakot és annak simogató ellenfény létrehozta finom sziluettjét. Az önmagát kitakaró test mozdulatait olyan szögből követhetjük figyelemmel, ahonnan amúgy lehetetlen volna. Morajlásszerű hangeffektek kísérik a táncosnő misztikus megsokszorozódását. Egy-egy nézetben – a videotrükknek hála – néha egész regiment Panja lebeg a térben, vagy menetel felénk a színpad irányából. A színpad kalitkának, pontosabban inkább akváriumnak érzékelhető. A táncosnő egyes pillanatokban menekülni próbál: hiteles mozdulatai, remek játéka szorongással töltik el a nézőt. Már-már beszaladna az agyonkamerázott tüllbörtönben sínylődő furcsa lényhez, hogy kiszabadítsa. A táncosnőt egymáshoz komponált, változatos méretű fénynégyzetekben látni. A felületek némelyike fejgép pászmáját idézi,



Panja Fladerer

Csillag Pál felvétele

másika kifutó vagy apró színpad. Egy négyzet pedig magára a tüllre vetül. A rab odaszalad, és kitekint rajta, mint egy ablakon, amelyen át a cellájába dől a fény.

A fal hirtelen áttöretik: egy sötét után előtte, előttünk a táncosnő. Gyorsan előrehajol, csak erősen megvilágított, meztelen hátát látjuk. Fiúsan izmos, kimunkált, „beszédes" háta van. Karjait furcsán kicsavarja. A hát egyszerre olyan lesz, mint egy arc: fintorog, finom jeleket ad, grimaszol. A táncosnő groteszkül tekergő karjai mintha valami furcsa kis állatkához tartoznának. Jelenete végén villámgyorsan eltűnik, anélkül, hogy egyetlen pillanatra is látni engedné az arcát. A *Repülő hal* funkciójavesztett, fogva tartó tüllje egy pillanat alatt lehull: a pehelykönnyű anyag úgy fodrozódik zuhantában, mint a víztükör. A táncosnőt lassan elnyeli az immár akadálytalanul szemlélhető színpadot elborító homály.

Két táncosnő, egy hosszú asztal tizenkét pohárral *A szentek fáradtsága* címet viselő darabban, plusz a tájékoztató szövegének hangsúlyai: könnyen gondolhattunk némi blaszfémia felbukkanására a második, portugál címet viselő koreográfia esetében. Clara Andermatt, a szerző – aki a világhírű lisszaboni Gulbenkian Balett számára is dolgozik – eredetileg portugál táncosoknak készítette munkáját. Andermatt provokatív, ám nem gátlástalan komponista: gyakran érint kényes témákat.

A vacsoraasztal éles fényben, a színpad mélyén húzódik: hófehér damasztabroszán tizenkét különböző formájú pohár sorakozik: amennyire odalátni, némelyik teli, némelyik félig telt vagy teljesen üres. Az asztal bal szélén még két, különálló kehely: oda talán az egyszerű fehér inget, fekete nadrágot viselő táncosoknak teríthettek. Fladerer és Sander „fordítva áll" az asztalnál. Fejükön támaszkodva, nekünk háttal, gyertyában támasztják mozdulatlanul az asztallapot. Lábuk megelevenedve szétnyílik, majd talpra állnak.

Talány, ki is ez a két nő. A tizennégy pohár ellenére az asztal mellett csak két széket látunk. Pohárból eggyel több van, székből tizeneggyel kevesebb, ha az *Utolsó Vacsorá*ból és az annak asztalát körülülők számából indulunk ki. Ha Krisztust nem számoljuk, csak a tizenkét tanítványt, a poharak száma logikus. Ebben az esetben értelmezhetjük úgy is: Jézus mai tanítványai járultak az asztalhoz, ők tették oda széküket (amelyre nem ültek le) a szinte teljesen leszedett teríték mellé. Ám abban, amit az előadás félórája hordoz, nincs semmi szakrális. Mély emberi tartalommal találkozunk: lírában, emelkedettségben és humorban nincs hiány.

A két táncosnő között mély és szép viszony bontakozik ki. Morajzene, sejtelmes dorombszó vagy ugribugri rajzfilmzene hangjaira kapaszkodnak össze, és taszítják el egymást. Mozdulataik pillanatok alatt válnak fenségesből groteszkké és viszont. Hajlékony testük varázsütésre fagy meg: organikus formákba merevednek, mint akik megkövültek. Vidám zenére négykézláb kergetőznek, mint a gyerekek, hogy pillanatok múlva fenséges mozdulatokkal szeljék át a teret. Mozdulataik hirtelen szimmetriába rendeződnek, hogy újra és újra különváljanak.

Különös atmoszférája van ennek a darabnak: rejtély a szereplők személye csakúgy, mint a köztük lévő viszony. A sors fintora által szakralizált térbe vetett halandók, férfiruhás nők eklektikus mozdulatai tartanak bizonytalanságban. Vera Sanders terhes: úgy a negyedik hónapban lehet, kicsit már gömbölyödő hasát nem lehet azonnal észrevenni. A meglehetősen terhelő mozgásanyagot, az ugrásokat, a kúszást, a vetődést bátran végrehajtja. Az embert néha kiveri a veríték.

Az egyetlen igazán provokatív pillanat, amikor az egymás közelébe keveredő nők finom és gyors, érzéki csókot váltanak. E fordulat megadhatná a kiindulási pontot: *A szentek fáradtsága* leszbikus darab. Csakhogy nem az. A fiús, mokány Fladerer és a kamaszos, lágyabb, nőiesebb Sander két nemtelen emberi lény. Terhesség, nőies formák ide vagy oda: két igéző, de szexustól és szexualitástól mentes személyiség közös kalandjainak szilánkjait (így az érzékiségét is) látjuk sorjázni az asztal előterében.

A darab elején az asztalhoz, a végén pedig a padlóhoz tapadó táncosnők ideges tempóban, mániás őrültként hadarnak suttogva: nem beszélgetnek, maguknak mondják. Azt se lehet kivenni, milyen nyelven beszélnek. Jeleneteik mozgásanyaga szavaikhoz hasonlóan egymásra torlódik. A „nyelveken szóló" keresztény közösségek bizarr szóáradatához hasonlóan most a mozdulatok halmozódásában gyönyörködhetünk. Néhány kitépett oldalt mutattak meg nekünk egy mély, „civil" viszony mozdulatnoteszéből.

REPÜLŐ HAL (Flying Fish)
(Trafó)
KOREOGRÁFIA: Vera Sander
ELŐADJA: Panja Fladerer

A SZENTEK FÁRADTSÁGA
(O Cansaço Dos Santos)
KOREOGRÁFUS: Clara Andermatt
ELŐADJA: Panja Fladerer és Vera Sander

TECHNIKA: Horst Mühlberger

Egy évre csupán 1490 forintért!
+2 ajándék jegy
SÚGÓ home
VAGYIS A SÚGÓ HÁZHOZ MEGY
Megrendelőnknek **egy éven keresztül** otthonába küldjük a Súgót és különszámait, valamint **két ajándék jegyet** biztosítunk a 2001-es évad **Súgó Színházi Estjeinek** egyik, Ön által kiválasztott előadására!
Nyereményjáték az LG támogatásával.

Új előfizetőink között havonta egy Hi-Fi tornyot sorsolunk ki, melyet a Súgó Színházi Estek keretében nyújtunk át.*
* Ez az LG által kifejlesztett fejlett midi hifi-rendszer tartalmaz egy 2x50 W-os (RMS) erősítőt, egy 2 utas, 2 hangszórós rendszert és kétkazettás magnó-egységet a korszerű audiotechnológia jegyében. A 20 szám beállításának lehetőségével ellátott 3 CD-s automatikus váltó, a távirányító és a fluoreszkáló kijelző biztosítják a zene élvezetét. *Modellszám: F-5600*
LG Electronics Magyar Kft.
1097 Budapest, Könyves K. krt. 3/A Tel: 455-6060

Kovács Dezső

Gyurikának még sokat kell tanulni

■ PINTÉR BÉLA: A SEHOVA KAPUJA ■

A legújabb Pintér-opuson is rengeteget lehet nevetni. Nem végig, hanem főképp a játék második felében, amikor is a lazán fölskiccelt epikus jelenetek hirtelen átpörögnek vértolulásos tragigroteszk szituációkba. A vaskos tréfák, szóviccek, röhögtető poénok, az abszurd nyelvi humor és a kimerítően részletezett szektamódi után ekkor már sebes tempót, gyors színváltásokat és kidolgozott, valódi drámai szituációkat kap a lelkes Picaronézősereg. A sztori „fölvezetése" ugyan meglehetősen egyhangúra sikeredett, a darabkezdet kedélyes gegjei gyakran laposak, a történetmesélés is elég vontatott, a kitűzős műanyag kütyük például szépen villognak a sötétben a szektatagok kabáthajtókáján, aztán végig úgy maradnak, s az abszurdoid szófacsarások önmagukban ritkán képesek drámai feszültséget teremteni. Egy kivétel van: a függöny előtti nyitó kép abszurdja, amely egyben a mű íróilag is legkiérleltebb és legötletesebben megoldott jelenete: két fiú üldögél darabkezdésre várva, egyikük, a nyurga szemüveges (Hernádi Csaba) megkérdezi, hány óra, másikuk precízen bemondja, hogy nyolc óra hét, a szemüveges a kezébe temeti az arcát, elsötétül a szín, kezdődhet a játék, még mindig a függöny előtt ülnek, a szemüvegessel szemben ekkor már egy szürke egyenkosztümös, narancssárga blúzos, mosolygós leányka foglal helyet. Beszélgetni kezdenek, dialógusuk üdítően lebegős, tétován billeg valahol az abszurd drámák csöndjei és a kabarék kitartott poénjai között. A félénk ifjúnak sürgős mehetnékje támad, tétován föláll, mire a lány:

„ – Már mész is?

– Bocsánat, ismerjük egymást?

– Még nem, de ha akarod..."

Kábé így pereg a párbeszéd, s már tudom, szívesen elolvasnám a dialóglistát, mit tegyek, szeretem a jól megírt dialógusokat, a színészek is szeretik, élvezettel mondják, a fiú bénán töketlenkedik, a lány (Csatári Éva) csicsergő hangon, ibolyakék, ártatlan, gyönyörű szemekkel és egyre rámenősebben támadja le s térítgeti a fiút, majd bocsánatot kér a durva tolakodásért, nem akartalak megbántani, csilingeli gyöngyvirághangján, a fiú még jobban zavarba jön, mindketten pompásan lereagálják a furcsa feszültséget és bújócskázó humort sűrítő szituációt. Ekkor már majdnem mindent tudunk a darab várható fejleményeiről, nagyjából azt is, ami következni fog a „szektás" jelenetekben, a lány sikeresen megtérítette a fiút, következhetnek a beavatás fenyegetően mulatságos blődliepizódjai.

Habkönnyű ez a tragigroteszk játék, végig úgy érzed, a dolgok felszínét karistolja, aztán egyszer csak elkap, magával ránt, pörget, elsodor, gondolkodóba ejt. De el kell jutni odáig.

Sokszor megénekelt, ostoba drillben élő vallási szekta gúnyrajzába ágyazza az író-rendező apró szkeccsekből lazán összetűzött életképeit, groteszk vízióját. A cezaromán szektaguru, Gyurika (Pintér Béla) nemcsak rámenős hittérítő, hanem cinikus gazember is, aki pontosan tudja, hogy villogtatós kis családjuk eszmei alapja a bigott vakbuzgóság és álnok szolgalelkűség. Vasmarokkal tartja hát kézben a kommunát, min-

Péterfy Borbála, Szemerédy Virág, Pintér Béla, Nagy-Abonyi Sarolta és Hernádi Csaba

Deák Tamás, Pintér Béla és Hernádi Csaba Kovács Bence felvételei

den lázadást azonnal megtorol, miközben kifelé rutinosan adja az ájtatos hittérítőt. Pintér Gyurikája nyájasan szelíd, jegesen fenyegető, behízelgően igazságos, akár egy úttörőtábor katonás főpajtása. A Picaro-társulat médiaközhelyekből formál gyilkos blődlit, s miközben távoli világokat és kultúrákat montíroz egymásra roppant mulatságosan, felmutatja a különnemű világok titkos összhangzatát. A pesti hittérítők Erdélybe utaznak, a kiválasztottak közé, hogy megmentsék tévelygő lelküket a minibolygók becsapódása utáni időkre. Kétfajta, beszűkült horizontú csoportozatot látunk, mindkettőnek megvannak a maga szépséges és kegyetlen törvényei, tradíciói, rítusai, szlengje. Ám Pintér darabja attól jó (ez egyben a groteszk hatásmechanizmus legfőbb forrása), hogy senki nem az, akinek látszik. A hittérítő rámenős, nyájas gengszter, az erdélyi atyafi jelmezes műparaszt, a szende hitves vérmes őrmester, az ájtatos gyóntatóatya vérnősző parázna. Deák Tamás pompásan népiesch erdélyi kópéját valahonnét a Rottenbiller utcából vagy a Blaha tájáról szalajtották, a Belvárosi Művházban tanulgatta a csűrdöngölőt, mégis tökéletesen azonosul szerepével, mi több, láthatólag jól érzi magát a bőrében. Zötyög a vicinálison a dörzsölt pesti szektásokkal, csak a körtepálinka menti meg lelkét a megtérítéstől, odaát meg, édes Erdélyben vad kalandokba keveredik. Buzi anyád, ránt bicskát az echte hargitai (vagy csak annak látszó? – ebben sosem lehetünk biztosak) cimborája, akit szerelmesen, hosszan csókol szájon. A játékot záró tomboló zűrzavarban végül ő is egészen föloldódik, a hegyi patak tüzes vize fölszabadítja az érzékeit, s mint a virág gyermekei a hetvenes évek Amerikájában, delíriumos mámorban lebeg át valahova az aszteroidák becsapódása utáni időkbe. Deák feszes, mégis roppant laza szerepformálása pontosan képezi le a *pintéri* dramaturgia működését; nagyjából a többi szereplő is hasonló színváltásokat játszhat végig a bigott szekta fagyos fanatizmusától az álnépi folklór gagyi dübörgéséig. Pintér kitűnően érti a népi táncok hatásmechanizmusát, behatóan ismeri az erdélyi módit (tán még Sütő és Tamási jelenettechnikáját is), és képes a tévéklisékké koptatott mozgalmas jeleneteket dokumentarista életképekké sűríteni: nem az országimázsolt státusmagyarok archaikus panaszáriáinak hajlításaiban gyönyörködhetünk itt, hanem a szakadt szegények nyers, durva és kegyetlen világának valódi bensőségességében. A rendező végig szikáran groteszkben tartja játékukat, s jótékonyan ellenpontozza a szektások pénzsóvár áhítatával, debilen komoly elszántságával. A végeredmény Pintérnél valami szervezett zűrzavar, különnemű szólamok diszharmonikus összhangzattana, hadova és hablaty, amely paradox módon mégis pontosabban tudósít világunk állásáról,

mint megannyi nyelvileg is kiglancolt és csillogó színi produkció. A harmadik vonalas bibliaimádók (?) egyesülnek a Nagy Aszteroida Becsapódásától Rettegők népes gyülekezetével, az erdélyi parókia közös imát zsolozsmázó vagy dévaj táncot ropó nehéz sorsú sokasága tűnik át az őrjöngő szekta vad tombolásába. Kapunk még médiaszínész-kritikát, színikritikus-kritikát, szociálpszichológiai esettanulmányokat meg lelki csoporttréninget és még sok más delikát ínyencséget.

Pintér plasztikus dialógusokat tud írni, és tud jeleneteket szerkeszteni, de a felhalmozott anyaggal ökonomikusabban kellene bánnia. Nehéz eldönteni, rendezőként látja-e, képes-e eléggé higgadtan szemlélni lentről, a nézőtérről önmaga és színésztársai munkálkodását. S azt sem tudni, hagyott-e elég időt magának (és stábjának) a textus megformálására, kiérlelésére, ám a darab első feléből bátran és sokat kellett volna húznia: a szekta működésének gegparádéja végtelenül hosszadalmas, a lazán egymásba indázó páros jelenetek mechanikusan ismétlődnek, és minduntalan „leültetik" a játékot. (Az előzmények után őszintén szólva csodáltam, hogy Pintér csupán beszélteti szereplőit az erdélyi plébános és a pesti hittérítő ordítozásáról a kocsma kertjében, de nem mutatja meg magát az összecsapást.) Az előadás íve exponenciálisan kúszik fölfele, akár a Nasdaq-index, de kicsit sok volt nekem a villogásból, a szektás karlengetésekből és a vetített illusztrációkból is, s bár minden színpadi hatáselemet ironizálnak, egy idő után nem tudják lekötni a figyelmet.

A Picaro/Szkéné-társulat alázattal és szenvedélyesen játssza végig a darabot; Terhes Sándor gügye exszínikritikusa megköszöni mindenkinek, akinek kell, az isteni gondviselést, feleségének, Ildikócskának külön is és sokszor (ekkor már majdnem Oscar-díjkiosztó paródiát látunk némi amerikás igehirdetői stadionmisével nyakon öntve, a fülemben meg ott cseng őszentsége songja Zsámbéki *Tartuffe*-jéből), Ildikócska csak ráemeli szelíd tekintetét, és a férjecske fülét-farkát behúzva lehanyatlik a szószékről. Az ábrándos óvónő (Szalontay Tünde) elszántan férjre vadászik, de igazi szerelmet talál, végül ő lesz a fényből előragyogó Titok, a daloló aszteroida, Thúróczy Szabolcs nagymenő hittérítőt és komótos erdélyi papot formál fegyelmezetten.

A viharzó játékot édes-bús sláger keretezi, valahol fél úton szegény jó Zámbó Jimmy és Sárbogárdi Jolán randevújának szellemi határvidékén. A Szkénébe, a sehovisták kapuján bebocsáttatásra várva egyelőre úgy kell benyomulni, két erős könyök egyáltalán nem hátrány itt. (Tesztként ajánlanám: aki az első harminc között bejut, alkalmas egy bizonyos párt programjának végrehajtására.)

Csak remélni tudom, még jó ideig nem keretezik műmárvánnyal a Sehova kapuját.

PINTÉR BÉLA: A SEHOVA KAPUJA
(Picaro-Szkéné)

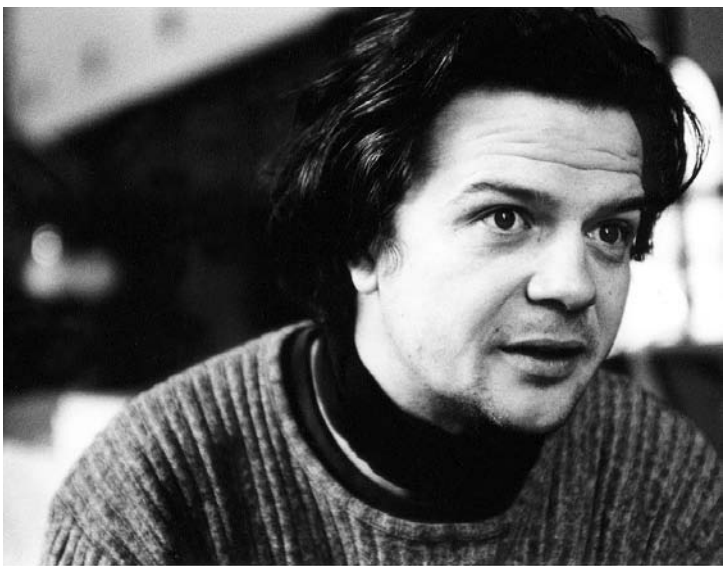
KOREOGRÁFUS: György Károly. **FODRÁSZ:** Balogh S. Gergely. **FÉNY:** Tamás Gábor. **LÁTVÁNY:** Horgas Péter. **RENDEZTE:** Pintér Béla.
SZEREPLŐK: Hernádi Csaba, Pintér Béla, Szalontay Tünde, Szemerédy Virág, Terhes Sándor, Csatári Éva, dr. Thúróczy Szabolcs, Enyedi Éva, Bencze Sándor, Péterfy Borbála, Nagy-Abonyi Sarolta, Deák Tamás. **ZENÉSZEK:** Darvas Bence, Pelva Gábor, Nyíri László.

www.lap.szinhaz.hu

Az archaikus és a giccs elegye

BESZÉLGETÉS PINTÉR BÉLÁVAL

Pintér Béla a Népi rablét, *a* Kórház – Bakony *és* A sehova kapuja *című produkcióival hívta fel magára a figyelmet a Szkénében. A kritikusoktól kétszer egymás után is megkapta a legjobb alternatív előadásért járó díjat. Ír, rendez, játszik. Bár hívták, egyelőre nem akar máshol is dolgozni, még inkább el szeretne mélyülni abban, amit csinál.*



– Minden produkciódban fontos szerep jut a néptáncnak. Netán népi táncos voltál?

– Nem voltam az, de az Arvisurában az első előadás, amelyben játszottam, a *Magyar Elektra* volt. Ehhez meg kellett tanulni néhány gyimesi táncot. Annyira tetszett ez a világ, a népzene, hogy elkezdtem táncházba járni. Bár én akkor még nem táncoltam, inkább csak néztem, hogy mi történik. Később megtanultam táncolni és nagybőgőzni. De előbb érdekelt a színház, mint a néptánc.

– Mitől fog meg egy mai srácot a néptánc világa?

– Ezen már én is gondolkoztam. Pesten születtem, Pesten is nőttem fel, de gyerekkoromban sokat voltam vidéken. Minden második héten mentünk a nagyszüleimhez. A nagypapám tudott citerázni. Gyerekkoromban alakulhatott ki bennem a népi kultúra iránt valamiféle vonzalom.

– És az Arvisura Színház – amelyben nagyon erős közösség kialakítására törekedett az együttest kemény kézzel összetartó Somogyi István – hogyan hatott rád? Gyakran éreztem, hogy a túlzottan erős rendezői kéz már-már elnyomja a személyiséget. Miután kijöttem például A Mester és Margarita *vagy a* Szentiváneji álom *előadásáról, amelyek tulajdonképpen tetszettek, alig emlékeztem színészi arcokra, inkább az összhatás volt a fontos.*

– Amikor tizenhét évesen az Arvisurához kerültünk, akkor néhány társammal együtt guruként tiszteltük Istvánt. Aztán három-négy év múltán felvetődött bennem, hogy nem jó irányba megyünk. Semmi bántót nem akarok Somogyira mondani, annyi azonban biztos, hogy előbb kezdett leépíteni engem, előbb vette el a szerepeimet, mint ahogy én magam elpártoltam volna tőle.

– Miért vette el a szerepeidet? Kezdted kidugni a fejedet?

– Igen, igen. Valószínűleg nem jó stílusban adtam elő a csoporttal kapcsolatos problémáimat, és ő ezt bántásnak, személyes támadásnak vehette. De ez régen volt, és azóta teljesen jóban vagyunk.

– Somogyi és az Arvisura szellemi szempontból – gondolom – sok mindent meghatározott.

– Kétségtelenül. A színházról való gondolkodásomat alapvetően Somogyi határozta meg.

– Konkrétabban mit?

– Megtanultuk tőle, hogy nemcsak beszélni kell a színpadon, a mozgásnak is nagy szerepe van. A közösség fontosságát is tőle tanultam. Bár én semmiképpen nem szeretnék annyira zárt közösséget létrehozni, mint amilyen az Arvisurában volt. A magánélet szerintem nem tartozik a színházhoz. A munka legyen az alapja az alkotóközösségnek.

– Az Arvisurában szerepet kapott a magánélet?

– István bizonyos magánéleti, emberi dolgokat is figyelemmel kísért. Mindig azt mondta, hogy az életmódunk a színház. Az együttes tagjainak életmódját is számon kérte.

– Azt mondta, hogy ne éljetek magánéletet, mert elvonja a figyelmeteket a színházról?

– Ezt nem mondta, de azt igen, hogy ne úgy éljünk, ahogy ezt tettük. Nagyon nem szerette például, ha a társaság bulizik. A mozgás fontosságát azonban – mint már mondtam – mindenképpen Istvántól tanultam. És láttam azt is, hogy a néptánccsoportok hogyan alkalmazzák színpadra a népi kultúrát. Kialakult az elképzelésem arról, hogy azokhoz, akik egyébként nem szeretik a néptáncot, a népzenét – olyannyira, hogy rögtön egy másik csatornára kapcsolnak, ha a képernyőn valami ilyesmit látnak –, hogyan lehet azt eljuttatni a színházon keresztül, hogy az ő tetszésüket is elnyerje.

– És hogy?

– Úgy, hogy nem mosolygós, pirospozsgás emberek táncolnak vidáman, hanem a darab történetébe illeszkedik a tánc. Az első előadásomban, a *Népi rablét*ben a népzene Demjén Rózsival meg német technóval és más stílusokkal volt elegyítve. A gyöngy a szemét között látszik meg igazából. Ez azért nem azt jelenti, hogy szemétnek gondolom Demjén Rózsit meg a technót.

– Valami hasonlót csinálsz, mint a kaposváriak az operettel. Magát az operettet is eljátsszák teljes valójában, de körberakják sok mindennel, és ezáltal idézőjelbe is teszik.

– Igen. Én is hasonló módon cselekszem. A *Népi rablét* esetében például elég pontos elképzelésem volt az előadás elejéről és végéről. Ezen belül pedig éreztem, hogyan lehet végig erős húzása a produkciónak úgy, hogy vadul összekeverjük a műfajokat.

– Rögtön voltak ilyen vízióid, már egészen fiatalon rendezni akartál? Hiszen a Szkéné jó néhány előadásában a mai napig színészként lépsz fel.

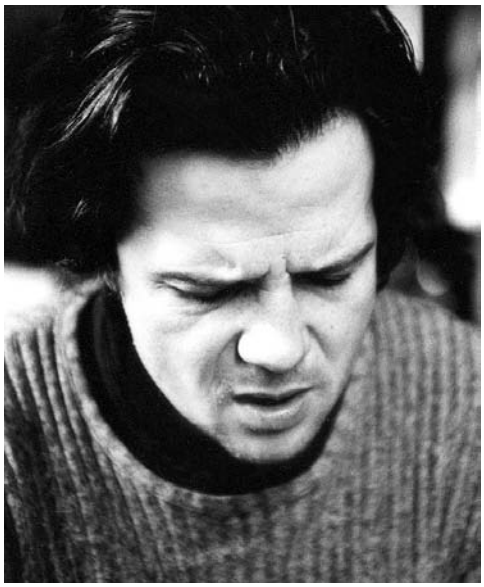
– Játszottam az Utolsó Vonalban, a Dream Teamben, az Artusban, Zsótér Sándornál és Schilling Árpád egyik darabjában is szerepeltem. Az Arvisura után sokféle színházi formációban jelen voltam. Az Artusban nemcsak színész voltam, hanem Goda Gáborral az előadás megformálásáról is sokat beszélgettünk. És Dióssi Gábor *Hófehérke*-előadásában is hárultak rám rendezői feladatok. Ekkor ugrott be a képzeletemben egy akciósorozat, amelyben egy esküvőn a vőlegény az igen helyett levágja a menyasszony fejét, a végén pedig a faszánál fogva lóg a mestergerendáról, és eljön érte a halál. Ez az eseménysor rímelt az akkori hangulatomra.

– Miért, milyen volt a hangulatod?

– Egy évvel azelőtt hagytam el a menyasszonyomat, és belevetettem magam egy kicsapongóbb életbe.

– Hajnalig buliztál, piáltál, nőztél?

– Igen, igen. És közben valahogy kialakult az elképzelésem arról, hogy az archaikusnak és a giccsnek az elegyét szeretném létrehozni egy előadáson belül. Azt is tudtam már, hogy néptánc biztosan lesz a produkcióban, és hogy a jelmez úgy fog kinézni, hogy a kalotaszegi lajbi alatt Nike-poló lesz. A lányok pedig a top fölött népi mellényt viselnek, és mindehhez napszemüveget és kendőt hordanak. Ebben a bizarr valóságképben képzeltem el a saját mitológiám megmutatását. Egyébként Erdélyben láthatunk is hasonlót, amikor például a kalotaszegi mellény alá furcsa, rózsaszín pólót húznak. Ez létező, különös korkép. Budapesten is keveredik az archaikus, az eredeti, az igazi, a szép és a giccs. Ez pedig valamilyen formában a lelkünkre is kihat.


Schiller Kata felvételei

– Hogy sokféle színházi formációban vettél részt, az nyilván az Arvisura zárt világának ellenhatása volt. Valószínűleg ki akartál próbálni mindent, ahogy talán az éjszakai bulizások közben is ez történt.

– Persze. Azt gondolom, hogy a *Népi rablét*ben leginkább magánéleti problémáimat fejtegettem. Egyébként nem az Arvisura zártsága miatt vetettem bele magam az éjszakai életbe, hanem azért, mert komoly lelkiismeret-furdalást okozott a menyasszonyommal való szakításom. Amúgy is sokszor érzek lelkiismeret-furdalást, kimondottan hajlamos vagyok rá.

– De mi váltja ki nálad a lelkiismeret-furdalást?

– Például *A sehova kapuja* is. Egyetlen gyülekezetet, szektát sem akarok bántani, hiszen sokan érzik úgy, hogy ezekben a közösségekben megtalálták a boldogságukat. Én pedig gúny tárgyává teszem őket. A testvérem szintén benne van egy ilyen gyülekezetben. Emiatt is lelkifurdalásom van: ahelyett, hogy őt megkeresném – ha már egyszer meggyőződésem, hogy nem jó, ha ott van –, inkább profitálok a dologból, és előadást csinálok belőle.

– Azt szokták mondani, hogy a művész akár a szülei halálából is profitál...

– Hát igen, szegény apám halálából is előadást csináltam.

– A Kórház – Bakonyt*?*

– Igen. Nem vagyok arról mindig meggyőződve, hogy ez így van rendjén. De azokban a problémákban – még ha intimek, még ha nem szalonképesek is – érzem az igazságot, amelyek leginkább foglalkoztatnak. Azt érzem, hogy ezekből a kérdésekből kell előadást csinálnom, még akkor is, ha utána jön a lelkiismeret-furdalás.

– A Kórház – Bakony *esetében halott édesapáddal szemben éreztél lelkiismeret-furdalást?*

– Három-négy nappal azután, hogy apám meghalt, felriadtam, mert azt álmodtam, hogy apám ott áll a konyhában. Nagyon féltem tőle, hiszen tudtam, hogy meghalt, de jött felém. Megkérdeztem tőle, hogyan került ide, miért jött vissza. Azt felelte, azért jött, mert úgy szeretne még szeretni. Ez benne is van a *Kórház – Bakony*ban, ezt az üzenetet akartam tolmácsolni. Apámmal igen sok konfliktusom volt, ugyanakkor nagyon szerettem őt. De volt egy kis aberrációja, ami az előadásban is megjelenik. Nem tudom, hogy mondják azt szakszóval, amikor az ember nyilvánosan maszturbál. Szegénnyel voltak ilyen gondok. Ezen is elgondolkoztam; amiatt is lelkiismeret-furdalást éreztem, hogy miért kell ezt nekem beépítenem a produkcióba. De ahhoz, hogy az előadás működjön, azt hiszem, erre is szükség volt.

– Tehát minden előadásod személyes indíttatású, miközben azon rágódsz, hogy miért tártad belső ügyeidet a nyilvánosság elé?

– Azokkal a legbelsőbb problémákkal foglalkozom a színpadon is, amelyek amúgy is gyötörnek. Mint művésznek nyugodt a lelkiismeretem, viszont mint magánembernek nem.

– A saját problémáidat hogyan osztod meg, hogyan fogadtatod el a színészekkel?

– Sokat beszélgetünk. Eddig mindig tudtam, mi lesz az előadás eleje és vége, miről szóljon a produkció. Akinek ezzel kapcsolatban vannak fenntartásai, az elmondja, mindent megbeszélünk.

– Vagyis így, ahogy most, elmeséled a próbán, hogy mi történt édesapáddal, mi történt az öcséddel?

– Így van. Elmondom azt is, milyen volt, amikor megtudtam, hogy meghalt az apám, milyen, amikor bementem a kórházba a cuccaiért, és szegénynek a ruháit, a holmijait egy nejlonzsákban kiadták. Hamvas Béla írja a *Karnevál* című regényében, hogy az angyallal legalább egyszer életében mindenki találkozik, születés, halál, ivarszervek érése, hivatás elvesztése stb., stb. esetén. Nem ámítom magam azzal, hogy értem Hamvas Bélát, viszont valami miatt ez a szövegrész nagyon megérintett. Akkor, amikor a kórházban megkaptam nejlonzsákban apám holmijait, úgy éreztem, hogy kitágult a pillanat, és a halál kapcsán találkoztam az angyallal. Már korábban is beszélgettünk arról az együttes tagjaival, hogy kellene csinálnunk egy betyáros, pandúros dolgot, mert lehet, hogy ez nekünk talán menne. Ebben a bizonyos kitágult pillanatban jött számomra az előadásnak a Bakonyban játszódó része. Ez persze nem jelenti azt, hogy az én lelki problémámat oldjuk meg az előadásban, nem erre akarom rávenni a társaimat, hanem elmondom, hogy mit szeretnék a produkcióval elérni, és mindezt milyen formában gondolom megcsinálni. Lehet, úgy tűnik, hogy most én vagyok a guru, de erről szó nincs, valószínűleg azért nem mosódik egybe a színészek arca, mert hál' istennek mindenki hozzá tud adni valamit az előadáshoz, valamilyen szinten alkotó.

– Előfordult már, hogy egy előadás megoldotta valamilyen problémádat?

– A problémáimat nem oldja meg, de fontos róluk beszélnem azért, hogy ha esetleg a nézőnek is vannak ilyen gondjai, de ő nem mer, nem tud róluk szólni, akkor elindíthatok benne valamit azzal, hogy én ki tudok tárulkozni előtte.

– Kész forgatókönyvet írsz, vagy a próbák alatt formálódik a szöveg?

– A *Népi rablét* esetében Thúróczy Szabolcs hozta a szövegek nyolcvan százalékát, a *Kórház – Bakony*nál pedig improvizációval indítottuk a próbákat. Ez jó volt, jó volt, de nem bizonyult elég hatékonynak. Ezért az első, kórházban játszódó részt este tíztől reggel nyolcig megírtam, mert különben nem tudtunk volna továbblépni. Kiderült, hogy van valami érzékem az íráshoz, és még örömet is találtam benne. *A sehova kapuja* első jelenetének a felét megírtam a próbák elejére. Aztán ahogy haladtunk előre, jelenetről jelenetre, egyik napról a másikra „íródott" az előadás.

– Körülbelül ugyanazok játszanak az előadásaidban. Ők egyébként is ott voltak a Szkénében, vagy te „szedted" össze őket?

– Vannak, akiket a volt Arvisurából ismerek: Deák Tamást, Bencze Sándort, Szalontai Tündét, Enyedi Évát, Terhes Sándort, Péterfy Borbálát. Amikor Zsótér Sándorral *A mizantrópot* csináltuk, akkor találkoztam először Thúróczy Szabolccsal, akivel a *Hófehérké*ben is nagyon jó volt együtt játszani, összebarátkoztunk. A *Népi rablét*ről vele beszélgettem először, rajta keresztül ismertem meg Csatári Évát és Nagy-Abonyi Sarolttát. Tamási Zoltánt és Szemerédy Virágot az Utolsó Vonalon, Hernádi Csabát pedig Dióssi Gáboron keresztül ismertem meg.

– Kialakulóban van a stílusod. Azt tudni lehet, hogy néptánc lesz a produkciódban, és azt is tudni lehet, hogy groteszk játékot látunk majd, amin meglehetősen jókat lehet röhögni, miközben mégis fájdalmas az egész.

– Úgy érzem, hogy a néptáncból még sokat meríthetek, és a groteszkség és a személyesség is valóban jellemzi az előadásaimat.

– És mintha düh is rendszeresen lenne bennük.

– Gyakran azért sarkítok, azért vagyok akár vulgáris, mint a *Népi rablét*ben, hogy pontosan érthető legyen, miről beszélek. *A sehova kapuja* esetében sem annyira düh, mint inkább fájdalom dúlt bennem. Persze azért a düh is jelen van, de nem szeretném, ha ez dominálna.

– Nyersek, elementárisak az előadásaid. Ez azt is jelenti, hogy a szövegük is kissé nyers, önmagában szerintem nem állna meg, nemigen pulikálható. Éppen a ti társulatotokra passzoló színjátékszöveg, s nem valószínű, hogy mások máshol bemutatnák.

– A szövegből lesz a működőképes előadás; hogy aztán ez megfelel-e az eddig ismert drámaformának, azt nem tudom. Azt sem tudom, hogy ezt a szöveget mások előveszik-e valaha. Azért erre kíváncsi lennék.

– Az erotika is meglehetősen erőteljesen van jelen a produkcióidban, méghozzá nem feltétlenül kellemes, élvezetes formában. Gyakran inkább szorongató, fojtott hangulatú.

– A *Népi rablét*ben valóban baszásként van ábrázolva az erotika. De szerintem amikor a *Kórház – Bakony*ban a nővérek vetkőznek, az szép. Remélem, nincs ezzel problémám. Az erotikát a produkció igényeinek megfelelően ábrázolom.

– Bizonyos körön belül te most húzónév vagy. Kétszer is megkaptad a Kritikusok Díját. Akár te is guruvá válhatsz, intézményesedhetsz, esetleg nem tudsz az eddigieknél jobb előadásokat létrehozni. Hogy lehet mindezt kivédeni?

– Az alkotótársaimmal való barátságom lehet annak a záloga, hogy ne váljak guruvá, bár aki azzá válik, az ezt nyilván észre sem veszi. Bárki megmondhatja nekem, hogy hülyeség, amit gondolok, vagy ezért meg ezért nem tetszik, amit mondok. Pillanatnyilag jól érzem magam a Szkénében, bár természetesen több pénzt szeretnék keresni. Amennyire otthonos vagyok a Szkénében, annyira nem ismerem a kőszínházi világot.

– Nem is nagyon nézel előadásokat?

– Nem mondom azt, hogy állandóan, de azért szoktam kőszínházi előadásokat nézni. Olyan viszonyokról hallok, amelyek engem nem feltétlenül csábítanak. Nem érzem még eléggé felkészültnek magam ahhoz, hogy ha egy ilyen bonyolult viszonyrendszerbe bekerülnék, akkor megfelelően tudnék dolgozni. Felkértek már arra, hogy rendezzek valamelyik kőszínházban, s arra is, hogy a társulatommal és egy profi együttessel hozzunk létre közös produkciót. De még ettől is féltem. Most annyira szépen megértjük egymást, hogy nem akarom kitenni a társaságot és magamat ilyen fúziónak. Igen jó színészek vannak a hivatásos színházakban, de jelenleg jobban érdekel a saját társulatom. Azt szeretném továbbvinni, amit elindítottunk, és szeretnék a végére járni annak, hogy még mi van bennünk, hogyan tudnánk még jobban elmélyülni a munkában.

Az interjút készítette: BÓTA GÁBOR

THOMAS IRMER

A modernség múzeumában

■ PETER STEIN MONUMENTÁLIS FAUSTJA BERLINBEN ■

Ez a *Faust* – az ember alig hinné – ősbemutató. Pontosabban most fordul elő első ízben, hogy egy hivatásos színház a goethei mű mindkét részének teljes szövegét adja elő. A *Faust* második részét 1876-os weimari teljes előadása óta mindig csak többé-kevésbé lerövidített átdolgozásokban játszották. A jelenség meglehetősen paradox, hiszen éppen ez a kétrészes dráma számít egyrészt a német színpadi irodalom örök érvényű műalkotásának, másrészt Goethe végrendeletének. Peter Stein *Faust*ja – amelyet vagy hétvégi maratonként, vagy „szusiként" egy teljes hét estéire elosztva játszanak – a maga huszonkét órás időtartamával talán a legigényesebb és leghosszabb, de mindenképpen a legköltségesebb produkció, amelyet valaha Németországban láttak. Harmincmillió márkába került, Stein külön e célra alapított együttest, és a ma hatvannégy éves rendező néhány évet szentelt ennek a tervnek, amely egész életén át foglalkoztatta. Vajon sikerrel járt-e, és nyert-e a vállalkozáson a közönség? Ez az a kérdés, amelyre sem igennel, sem nemmel nem lehet válaszolni.

Christine Oesterlein és Corinna Kirchhoff (Helena)

Sok németországi – és még inkább külföldi – színházbarát nem érti, hogy a hannoveri expón 2000 júliusában lezajlott bemutató után miért ontották a német napilapok a kaján és mindenestől megsemmisítő kritikákat. Lehet, hogy ennek híre külföldre is eljutott, ezért írásomat néhány idevonatkozó magyarázatkísérlettel kezdem, amelyek egyszersmind máris érintik saját, az előadásra vonatkozó mondanivalómat is. Egy ilyenszerű produkció ugyanis, bár létrehozásának folyamata nemigen nyílik meg a külvilág előtt, nem értékelhető a maga előtörténete és keletkezésének feltételei nélkül.

Peter Stein a kilencvenes évek eleje óta a nyilvánosság előtt újra meg újra népszerűsíteni igyekezett a maga *Faust*-projektjét. Egy elhíresült jelenetben a tévékamera előtt öklével az asztalra csapott, és így kiáltott: „Az ördögbe is, meg akarom rendezni a *Faust*ot." * Ez lehetne pusztán csak mulatságos, ha nem rejlenék benne egyszersmind az az igazság is, hogy ha valaki Németországban ezt vagy azt a színdarabot, de különösen a *Faust*ot színre akarja vinni, legalább valamilyen okkal vagy indítékkal illik szolgálnia. Stein azonban e tekintetben nem adta ki magát. Úgy vélte, érje csak be a nyilvánosság az első teljes előadásra való utalással; legföljebb még a tizenkétezer-száztíz verssorhoz szükséges magasan iskolázott beszédkultúrát emelte ki. A berlini Schaubühne, amelynek nevével Stein művészi pályája elválaszthatatlanul összeforrt – és ahol utoljára, több mint tíz évvel ezelőtt, Koltès *Roberto Zuccó*ját rendezte –, e tervhez nem állt rendelkezésre. Stein ugyanis feltételül szabta, hogy munkájához két teljes évadot kér, egy évet a próbákra és egyet az előadásokra – ezt pedig a Schaubühne vezetése nem fogadhatta el. Így hát a rendezőnek kellett megteremtenie a maga színházi struktúráját, amelynek megvalósításával az elgondolásban rejlő fausti elem, hogy úgy mondjam, máris halálra győzte magát. Az első tervek valamilyen nagy berlini teremhez kötődtek, és húszmillió márka fejében – amely összeg egy tekintélyes részének a berlini kulturális szubvencióból kellett volna befolynia – a mester kész volt rá, hogy a tettek mezejére lépjen. A főváros politikusai óvatosan mérlegeltek, mert ha elszánják magukat a steini mega-*Faust* támogatására, ez, tekintettel számos berlini színház sivár pénzügyi helyzetére, kultúrpolitikailag éppoly kockázatos lett volna, akár egy anyagi okokból bekövetkezett színházbezárás – és éppen egy ilyen eset, a híres Schiller-Theater 1993-as bezárása keltett akkora felbolydulást, hogy a berlini politika mindmáig nem tért magához belőle. Steinnek tehát más segítőtársak után kellett néznie: igazi szponzorokra volt szüksége, akiket végül a nagyipar időközben létrejött ambiciózus kulturális alapítványaiban és a Deutsche Banknál talált meg. Ők állták a költségeket abban a reményben, hogy hamarosan meglesz a helyszín is, ahol a teljes *Faust*ot először próbálni, utána pedig játszani lehet.

Ha a kritikának Steinhez való viszonyát lélektanilag meg akarjuk érteni, további fontos támpontnak Hannover városa kínálkozik. A 2000. évi expó, az első, amelynek színhelye Németország volt, felajánlotta, hogy Stein projektjét fölveszi kulturális programjába. A mester meg is kötötte a paktumot, no nem az ördöggel, de mindenesetre egy olyan intézménnyel, amely Németországban a sok más okból gyanakodva szemlélt expó miatt nem örvendett a legjobb hírnévnek, és amelyet korábban Stein maga is kigúnyolt, utalva rá, hogy az expó kulturális programja nem más, mint „zsákbanfutás és hurkafalás", egyszóval a legolcsóbb vásári mulatság. Az expó valóban gigászi bukás lett, s jóval alatta maradt mind a közönség, mind a rendezők várakozásának. A *Faust* ugyan megtalálta itt a szükséges pénzt s az ideiglenes tartózkodási helyet, de a kontextus egészében mégiscsak alkalmatlan volt egy olyan vállalkozáshoz, amely a maga művészi autonómiájára hivatkozik, ám adott esetben mégis csupán a kiállítási park egy részeként hathat. Emellett Bruno Ganz, Faust alakítója egy próba közben bekövetkezett balesetben súlyosan megsérült,

és ekkor már csak arról volt szó, hogy a *Faust*ot mint expó-projektet mindenáron meg kell menteni. A fiatal Christian Nickel, az ifjú Faust alakítója beugrással átvette az egész szerepet – ami szemmel láthatóan nehezére esett. Színházban a premiert valószínűleg elhalasztották volna; a világkiállításon már nem lehetett lemondani. Az olyan produkció, amelynek kiadásai megegyeznek egy közepes méretű film költségvetésével, nagyjából olyan mozgékony, mint egy dinoszaurusz, és ilyen esetben a legtöbb, ami még elérhető: egyenesen megállni a rengő pallón.

Mephisto: Johann Adam Oest

„A *Faust* második részével egész életemben viaskodtam. Tizenhat éves fejjel olvastam el, és éppúgy nem értettem, mint később germanisztika szakos hallgatóként. Azt természetesen tudtam, hogy a *Faust II.* nagyszerű mű – ezt elvégre mindnyájan tudjuk. Csak ami benne áll, az nem világosodott meg. Később mint fiatal színigazgató újabb kísérletet tettem, és újfent nem értettem semmit. És hirtelen, egy bizonyos életkort elérve, tudtam már, mit olvasok." Így hangzott Peter Stein sajtónyilatkozata.

Előjátékunk harmadik pontja, a sokak által obszcénül magasnak minősített produkciós költségek, valamint az expóval kötött rangon aluli házasság mellett, esztétikai természetű. Pontosabban arról a rendezői felfogásról van szó, amelyet Stein „egy bizonyos életkort elérve" napjainkban képvisel. Stein, aki gyakorlatilag egyik feltalálója volt a német jellegű rendezői színháznak, és aki rendkívül modern olvasataival számos klasszikust fedezett fel újra a színház számára, manapság semmire sem becsüli a rendezői színházat. Most a szöveg darabhű, nyelvben és játékban az eredetivel pontosan egyező betanulása a szent előtte, nem pedig az a mozgalmas rendezői látomás, amely a közönség szellemét és szívét veszi célba. Mármost a német színházban nincs is szebb a stílusok pluralizmusánál, s jó lenne, ha annak, aki Frank Castorffal és Heiner Müllerrel nőtt fel, azért a kései Peter Stein színházához is megvolna a fogékonysága – ahhoz a színházhoz, amelyet a Peter Zadekéhoz és Luc Bondyéhoz való rokonság okán „emberszínháznak" is neveznek, és amelyben főként az utolsó előtti századforduló klasszikusai érvényesülnek emlékezetesen. Kellemetlen tulajdonsága viszont Peter Steinnek, hogy felfogását misszionáriushoz méltó buzgalommal hirdeti, és nem óhajt kétséget hagyni afelől, hogy minden egyéb merő sarlatánság. A sorok között érződik, hogy ezen a fiatal német színházat érti, a maga rendezőivel, szerzőivel és színészeivel, akiknek egyébként számos közös vonásuk van a hatvanas évek pályakezdő Steinjével. A fiatal Bruno Ganz már ekkoriban is Stein színházának egyik protagonistája volt, és a nézők – legalább ők – akkor fogadták kedvezően a *Faust*-projektet, amikor az együttesnek Hannoverből Berlinbe való átköltözése után, novemberben a felépült Bruno Ganz átvette a főszerepet. Ekkorra azonban a napi aktualitású kritika már kikapcsolt, és a bírálók nemigen éreznek késztetést a hannoveri nyers ledorongolás felülvizsgálatára. Három hónapos berlini fellépés után Stein szuverén színházi vezetőként áll a közvélemény előtt, és közli, hogy összesen harmincöt, túlnyomórészt fiatal színészekből összetevődő együttese immár úgy belemelegedett a játékba, hogy még további érdekes mellékteljesítmények várhatók. Ennyiben Stein elérte a célját, sőt projektjét a célon túl is megvalósította. De mi volt tulajdonképpen a cél?

Már ahogy az Arena – korábban egy Spree-parti ipari üzem – hatalmas csarnokába belépünk, felismerhető az elv, amelynek alapján az előadás térbelileg megszerveződött. Egy szabályszerű portálos színpadként ható főszínpad, előtte nagy tribünnel és valamivel távolabb egy változtatható, az előadás folyamán több mint egy tucatszor újonnan elrendezett játéktér. A két látványtervezőnek, Ferdinand Wögerbauernek (a *Faust I.*-hez) és Stefan Mayernek (a *Faust II.*-höz) az összkoncepcióhoz igazodva olyan térbeli változásokat kellett lehetővé tennie, amelyek a játékidő folyamán gondoskodnak a drámában való változatos közlekedésről. Nyers alapstruktúráját tekintve a *Faust* merő mozgásdramaturgia: a mennybéli prológustól Faustnak a mennyei szférákba való felemelkedéséig a darab többé vagy kevésbé fergeteges tempóban halad helyszíneken és korokon át, amelyeket egyetlen színpadon a maguk egymásutániságában alig lehetne ábrázolni. Ekként tehát a néző maga is két színpad között mozog, amelyeknek egyike térszínpadként olyan képlékeny, hogy az ember újra meg újra úgy érzi, merőben új térbe lép – középkor és ókor között, a németföldi gótikus szobától a távoli görög tengerpartig mindig csak néhány lépés az út, míg ott, ahol éppen nem játszanak, a színi világot már ismét átépítik. A két színpad- és tértervező mindig Goethe rendezői utasításaiból indult ki, mint ahogy Stein előadása egészében is betűhív tolmácsolásnak mutatkozik, és ezt nyíltan meg is vallja.

Mintaérvényűen van megrendezve a többszörös bevezetés. Az Ajánlást – „Közeledtek megint, ti lenge árnyak" – fekete függöny előtt adja elő a mindenkori meghívott díszvendég: Will Quadflieg, Walter Schmidinger és más színpadi héroszok emblematikusan jelzik, hogy itt elsősorban a szövegnek kell érvényesülnie. A második keret, az *Előjáték a színházban* – egyszerű deszkaszínpadon, szereptipikus jelmezekben – már rámutat, hogy a játék mindenekelőtt a kimondott szóhoz illeszkedik majd. Végül a harmadik keret, amely mint *Prológus a mennyben* már a cselekmény része, lezárja Stein esztétikai tételezését: a játék szaván fogja Goethét, és egyszerűen előadja az általa írt szöveget, ahelyett, hogy színpadilag értelmezné vagy éppen aktualizálná, vagy pedig nagyszabású illúziókba csomagolná. Odafenn „a mennyben" tehát rudakra aggatott színházi felhők láthatók; ezekben beszélget az Úr az ő arkangyalaival és Mefisztóval.

Következik Bruno Ganz, aki a főszínpadon kísérletezik dolgozószobája éji homályában a mágikus erőkkel. A dikció klasszikus, a díszlet és a jelmez (Moidele Bickel) megfelel a legközkeletűbb elképzeléseknek, összességében tehát színháztörténeti jellegű. Ha azonban a Föld Szelleméről vagy időnként további, nem reális jelenésekről van szó, természetesen Peter Stein is folyamodhat olyan eszközökhöz, amelyekről Goethének elképzelése sem lehetett. Ekként a Föld Szelleme nagy formátumú videoképként látható, amelynek

Hans Michael Rehberg kölcsönzi az arcát. Ez jól van megcsinálva, de igazi színpadi varázslatnak nem mondható. Ez volna a kívánatos? Elegendő-e, ha a *Faust*ot úgy adják elő, ahogyan megíratott?

Az összhatás szempontjából a kérdésre csak felemás válasz adható. A tragédia első részére nézve a megközelítés elfogadható, sőt az értelmezés teljes hiánya még izgalmas is. A hatvanas évek óta a német kultúrában azelőtt mindig túlfokozott és mitizált Faust-figurát radikális átértelmezéseknek vetették alá. Ezek az átértelmezések többnyire a korszellemmel összehangolt kritikai reakciók voltak a Faust-téma ideológiai felhasználására, tehát maguk is ideológiai természetűnek mutatkoztak. Akár tévelygő értelmiséginek látták a hőst, akár egy német mítosz redukált méretű képviselőjének, a lényeg – akár a törekvést emelték ki, akár a tévelygést – legtöbbször Faust elutasítása volt. Peter Stein Bruno Ganza úgy játssza Faustot, mintha ez az újabb kori színháztörténet nem is létezett volna, és mintha a kritikai recepciónak ezt a fázisát végre-valahára figyelmen kívül kellene hagyni. Ez az aspektus sikerültnek mondható, és visszavezet egy olyan naivitáshoz, amelyik igen jól illik legalábbis az első részhez: a két, felváltva fellépő Mefisztó jeleneteiben még szellemesnek is bizonyul, a Margit-történettel pedig megkapja a maga epikai kontúrjait. Kevésbé válik előnyére ez az antirendezői színház a második résznek, amelynek nincs ilyen kulturális zengőlapja, és amelynek értelmi összefüggéseiről már a filológusok is annyit vitáztak. Itt a nézőnek többé nem csupán ajánlatokra van szüksége, hanem – jobban, mint bármikor – színpadilag értelmező segítségre is. Valószínűleg még egy Goethe-szakértő is nehezen igazodna el a második rész sokszorosan rejtjelezett jeleneteiben, nem is szólva arról, hogy képes lenne-e rekonstruálni a nagy összefüggést. Ha James Joyce eszményi olvasója az az ember, aki éjjel-nappal olyan hosszasan és lassan olvasna, mint ahogy a szerző a *Finnegan's Wake*-et megírta, akkor Stein publikuma csak azzal emelkednék ennek az előadásnak a magaslatára, ha a rendezővel töltötte volna a *Faust*on való munkálkodásának hosszú éveit. Még az is lehet, hogy a második részhez ennyi is túl kevés és ugyanakkor túl sok lenne, mivel ez a *Faust II.* a maga első teljes előadásában is a kimondott szón túl feltáratlan marad. Gondoljunk csak vissza Stein vallomására: „És hirtelen, egy bizonyos életkort elérve, tudtam már, mit olvasok."

Teátrális szempontból annyi kvalitással találkozunk, ahány térváltozattal. A Mefisztók – akik közül Robert Hunger-Bühler valamivel izgatóbban cinikus, mint a lágyabb Johann Adam Oest – szellemesen szabják meg a darabban való közlekedés tempóját, és hamar lépnek elő a cselekmény tulajdonképpeni mozgatóivá. Főleg Hunger-Bühler tudja, hogyan csalja elő a vaskos figurát, a nagyszabású humort és a csöppnyi népszínházi elemet a verssorok szövegszerkezetéből, amely a mai fülnek meglehetősen szigorú, de a színésznek nem okoz semmilyen megerőltetést; ő ezen a nagy utazáson a közönség tulajdonképpeni kísérője. Az első rész fiatal Faustja, Christian Nickel – akinek fehér öltönye éppoly makulátlan, mint problémátlansága – az elképzelés szerint ugyan az ellentéte a kezdet és a befejezés megtört össz-Faustjának, nála azonban éppen az kifogásolható, amit Stein a mai fiatalok színházából hiányol: a figura mélysége és a beszédkultúra tökélye. Az ő jeleneteiben a néző inkább a jelenet vizuális atmoszférájával vagy az ellenjátékosokkal foglalkozik. Dorothee Hartinger Margarétája a *Faust*-együttes túlnyomórészt fiatal színészei között a nagy felfedezés. Az ő esetében Stein megenged magának némi eltérést a színpadi konvenciótól (amire csak nagyon ritkán kerül sor): a börtönjelenetben Margaréta egy parányi ketrecből mászik elő, s ez egyike lesz a valóban szívbemarkoló pillanatoknak, amikor a megszabott keretek parányi meghaladása nagy energiát szabadít fel. Helénát hűvösen játssza Corinna Kirchhoff, ma a régi Schaubühne hontalan sztárja; neki a rendező operaszerű jeleneteket tervezett, amelyek nem igazán gazdagítják a második rész Faustjának részben erotikus jellegű keresését. Az előadás végén, amikor a prológus mennyboltja spirálként ereszkedik alá, és még egyszer némi varázslatot űznek a produkció hatalmas masinériájával, a rendezés végre megint eljut ahhoz a fajta zártsághoz, amely korábban, a goethei szöveghez való kitartó ragaszkodás miatt, hosszú szakaszokon át hiányzott belőle. A néző ugyan a császári palotában áll, avagy a színház és a civilizáció eredetének végtelen karneváljához alkot sorfalat, a lovagteremben mégis részt vett a borból és sajtból álló vacsorán, és a gyermek Homunkulusz a maga üvegharangjában éppoly meggyőző és közérthető volt, akár az ismét csak nagyon hatásos, mintegy huszonöt képernyővel tűzből és vízből előállított kozmikus látomás az Égei-tenger sziklás öbleiben. Ám itt, ebben a második részben, amely egy egész vasárnapon át tart reggeltől majdnem éjfélig, a nézőt már csak mint egy spektákulum „spectator"-ját használják. Ugyanezen az úton jár Arturo Annechino zenéje is, amely az első részben még szinesztéziás összefüggést nyújt a szférikus villódzástól a tisztán kidolgozott kompozícióig, ám ott, ahol igazán szükség volna rá, akusztikus Hollywooddá lesz, hogy egymáshoz ragassza a mélységesen össze nem függő elemeket. Hangozzék bármilyen keményen: az az intellektuális szubsztancia, amelyet Goethe az utókornak lepecsételt csomagban bölcsen hátrahagyott, szöveghű előadásban sem fejthető meg. Igaz, hogy a szöveget az odaadóan begyakorlott társulat túlnyomórészt valóban jól, tehát érthetően adja elő, ez azonban úgyszólván valódi művészet nélküli teljesítmény, nem több, mint egy múzeumlátogatás, amely színvonalasan tárja a látogató elé azt, ami elmúlt, de a jelent nem

Ruth Walz felvételei

Faust: Bruno Ganz

engedi közel. Peter Stein vállalkozása azonban mégsem hiábavaló. Hasonlóra, nagy pénzeknek és feltétel nélküli fáradozásnak ebben az alighanem egyszeri konstellációjában, nemigen lesz többé példa. A *Faust II.* mint semmivel össze nem mérhető világmindenség-tragédia továbbra is könyvdráma marad – és legalább ezzel a bizonyítékkal mostanáig adósunk volt a színházi világ. A mű leghermetikusabb szakaszairól ezután mindenesetre rendelkezésünkre áll majd néhány kép. Istennek és Peter Steinnek hála: ismét új utazásokra indulhatunk.

Fordította: SZÁNTÓ JUDIT

** Utalás a „Faust" szó eredeti jelentésére, az „ököl"-re. (A ford.)*

Mi és a teendők

KÉT ÉV MÚLTÁN

(SZEMÉLYES HANGÚ BEVEZETÉS) Két évvel ezelőtt úgy zúdult rám ez a bizalom – hogy elnökévé választott az ITI –, mint valami sűrű zápor: áldó és áztató. Éltem vele, benne, általa. Írtam róla egykor és derűlátóan, és jelentős visszhangra lelt, amit akkor vetettem papírra. És most írnom kellene róla ismét, és lássuk majd a visszhangokat.

„Meddig akarod még csinálni", hallom sokféle tónusban – aggódva, gyanakodva, várakozón, s a többi –, hogy hát miféle terveim volnának mint elnöknek és/vagy mint írástudónak, és hogy kompatibilis-e ez a kettő? És ha igen, és ha nem, és ha nemigen?

Mit meddig? Azt, amit két éve elgondoltam – mégpedig a távolban, hiszen éppen Amerikában ért el megválasztásom híre, ahova olvasni és írni utaztam: és ugye ott, a „korlátlan lehetőségek" terében mi más számított ebben a bizalomban, mint a mozgástér tágassága, ha egyszer az színház és világ –, vagy ami azóta történt?

Amikor megszületett a *Mi a teendő?* (Első megfogalmazásban az ITI-ről), nem volt más, mint álom, terv és szabad ötletek jegyzéke, de erről szólt azután az elkövetkező két év, s talán az esztendőkön túl erről most nekem is szólnom kellene. Hogy mivé is lettek az álmok, tervek, szabad ötletek – a lehetőségek nagyon is konkrét terében.

(HIVATALOS HANGÚ BEVEZETÉS) A magyar ITI-központ szervezeti és jogi keretei az elmúlt két évben szilárdan és pontosan kialakultak: a közhasznú státust megítélte egyesületünknek a bíróság, szerződések szabályozzák működésünk csaknem minden mozzanatát: alapszabályunk a helyiségbérlettől a munkatársak alkalmazásáig átfogóan és szabadon biztosít teret az ITI lendülete számára. Mint közismert: költségvetési támogatás nélkül, kizárólag pályázati forrásokból biztosítjuk a szervezet működését, bármiféle tervünk beváltásának feltétele tehát a sikeres pályázat – a tagdíj összege igen alacsony, vállalkozói tevékenységre nincs módunk, és hát egyesületünk igencsak vagyontalan. Mindezek nyomán (ellenére?) helyzetünk az elmúlt időben nemcsak konszolidálódott, hanem megszilárdult, s történt ez akkor, amikor a működés „volumene" – a korábbi esztendőkhöz képest – megháromszorozódott. Tettük ezt – mint közismert – nehezedő gazdasági feltételek között, a pályázati lehetőségek tartós apálya idején, elsősorban szakmai kérdések szem előtt tartásával.

(INFORMÁCIÓ 1) Talán a legfontosabb dolgunk – így fogalmazódott meg már két éve is –, legfőbb lehetőségünk, esélyünk és feladatunk mindannak fogadása és továbbítása, amire helyzetünkből adódóan képesek vagyunk: hiszen csaknem kilencven társszervezettel fűz össze minket közös származásunk (az UNESCO egykori alapító gesztusa), és mert hozzánk fut be megannyi folyóirat, hírlevél, látogató, miegyéb. És kérdések, megkeresések is – örvendetes módon mind nagyobb számban –, s még örvendetesebben: ezek bizony válaszra találnak.

Ezért volt a legelső dolgunk – talán a legfontosabb –, hogy létrehozzuk azt az információszolgáltató struktúrát, dinamikus adatbankot, amely azután mind honlapunk, mind CD-ROM-unk alapja lett, a nyilvánosság elé került, s hatalmas visszhangot keltett. Sűrűn látogatott „web-site"-unkat folyamatosan frissítjük, alakítjuk – „karbantartjuk" –, átjárásokat biztosítunk színházakhoz, társszervezetekhez, rokon intézményekhez (illetve ezek elektronikus adattárolóihoz). Itt és a CD-ROM-on nem pusztán az adatok (teljes körű és ellenőrzött!) összegyűjtése volt feladatunk, de ezek szerkesztése, áttekinthetővé tétele is, majd pedig annak a – legkorszerűbb – technológiának a megkeresése és alkalmazása, amely a lehető legteljesebben szolgálhatja a tájékozódni kívánókat, s rendezi el a tényeket, számokat, címeket vagy éppen (a CD-ROM-on) a videofelvételeket. Hogy lássanak és lássunk. És mert szükségképpen más az, amit a hazai szakmának nyújtanánk, illetve amit a külföld számára továbbítanánk: hát magyarul és angolul „mutatkozunk meg". Hogy aki idelátogat, a legvonzóbb oldalunkat lássa, s aki innen indul el, otthonosnak tűnjék számára a világ.

(INFORMÁCIÓ 2) Ám ha valakinek mégsem állna kezére az „egér", vagy tévelyeg az elektronikában – netán nem fér hozzá –, hogy ő se maradjon ki mindebből, hát hírleveleink születtek. Mégpedig az igényeknek megfelelően, egyszerre három változatban: egy a hazai szakmának a nagyvilág színházi híreiből, másik a külföldi kollégáknak a magyar színházról és tájékáról (angolul persze), majd még egy: Budapestről, mert mégiscsak itt sűrűsödik össze az események többsége (ugyancsak angolul). Vonzó arculat, modern technológia, fiatalos ötletek és gazdag híranyag kollíziójából jött létre tehát az immár tucatnyi számot is meghaladó „Lapu" – környezetbarátan, ezerszám és ingyen: hogy a Merlintől a minisztériumig, illetve Katmandutól Sepsiszentgyörgyig adjon és kapjon híreket, általunk, mindenkitől mindenkinek.

De ha valamiért mégsem jutna el „Lapunk" az érdeklődőkhöz, hát folyamatosan és gondosan őrizzük vívmányunkat: hogy a *Súgó* hasábjain is jelen lehessünk, illetve a SZÍNHÁZ utolsó oldalán is megjelenhessünk, no meg az újrainduló *Világszínház*ban és minden olyan fórumon, amely erre igényt tart, vagy legalább lehetőséget teremt: fesztiválújságoktól társhonlapokig, külföldi partnerek kiadványaitól a hivatalos nemzetközi ITI-dokumentumokig és tovább.

(INFORMÁCIÓ 3) És hogy a napi (heti, havi) információáramlás mellett és túl valamiként maradandóvá válhasson az, ami színházainkban és körülöttük történni tud, hát létrejöttek időtálló és hézagpótló kiadványaink: a Frankfurti Könyvvásárra megjelenő kötet (évek óta nem látott napvilágot efféle kiadvány idegen nyelven a magyar színházi életről) és a videoantológia: ahol is színházi emberek gondolatait követve tárul fel mindaz, ami az elmúlt bő fél évtized hazai előadásaiból nagyon is megmutatható. És persze könyvsorozatban és „vizuális hírlevélben" szeretnénk gondolkodni a jövőben – s ehhez már „csak" a lehetőségek hiányoznak, hiszen kedv is, szakértelem is, hagyomány is a rendelkezésünkre áll.

(ARC) Régi bölcsesség – hegeli eredetű –, hogy ki milyen arccal néz a világba, a világ olyannal néz vissza rá. Radikálisan fiatalodott tehát az ITI: a hozzánk csatlakozó szakemberek, illetve az iroda munkatársai révén. És harminc alatt vagy körül bizony másként tekintünk a világba – ezt tanulom tőlük –, mint így, negyven fölött. Mert szinte csak „következmény" az iroda derűsen vonzó légköre, a tervek végrehajtásának lendülete és dinamizmusa – mint ahogy ennek illusztrációja lehet az ITI logója, illetve – elengedhetetlen feltételként – alapjában és korszerűen megújított infrastruktúrája.

(KÜLFÖLD 1) Európa néhány fontosabb szellemi centrumában megszűnt az ITI-központ – vagy éppenséggel radikálisan átalakul, helyét keresi, lázasan agonizál, beleolvad másba, magára talál vagy nem. Norvégiában csaknem fél éve már nincs helyi ITI-szervezet, Hollandiában határozottan változik, Olaszországban nem található, Romániában nagyszerű társszervezete fiókjában él stb. A marseille-i ITI-kongresszus egyes mozzanatai régi pártrendezvények légkörét idézték, az *Utópia 2000* címet viselő találkozó résztvevőinek átlagéletkora még az enyémnél (44) is magasabb volt, varázslatos pillanatai és sok csodálatos résztvevője ellenére a találkozó inkább történeti érdekességűnek bizonyult. Megkönnyítette azonban helyzetünket: feltétlen odatartozásunkon belül mégiscsak nekünk kell értelmet és érvényességet találnunk munkánk számára,

mintegy létezésünk „alibijeként". Az UNESCO és az ITI a kereteket adja, a kapcsolatok lehetőségét, tágasságát és sokrétűségét, no meg persze az információkat – de az értelmet csak mi biztosíthatjuk mindehhez. (Ahogy a tagdíjat is.)

Ezért volt nehéz, de szükségszerű döntés, hogy nem lesz magyar képviselő az ITI csúcs-végrehajtóbizottságában: a munka elsősorban itthon folyjék, a „terepen", a régióban, az irodában, a magyar ITI-t tevékenysége legitimálja, ne helyzete vagy úgynevezett „befolyása".

(Külföld 2) Talán a legvarázslatosabb vonása mindannak, ami a magyar ITI körül történik, hogy időről időre számtalan külföldi művész, diák, kolléga, fesztiválszervező, bürokrata stb. érkezik hozzánk – s az ő szemükön keresztül (is) láthatjuk mindazt, amire idehaza egyébként nemigen volna rálátásunk. Megbízatásunk révén pedig mindez – akarva-akaratlan – tetszeni kezd. Ami jogos panasz, fanyalgás vagy bírálat alkalma volna egyébként és hazai kollégáink között, az szerepünk révén szépülni kezd. És méltán: nemrég amerikai színházi szakemberek nézték elbűvölten a fiatal rendezőnemzedék munkáit – s ennek folytatása van, lesz, lehet, tengeren innen és túl –, és mintha ők segítettek volna látni nekünk is. Perzsák és horvátok, belgák és bengáliak kíváncsiak arra, ami itt van, és kíváncsiságuk ihletően terjed át miránk.

(Külföld 3) És örvendetesen egyre több a mitőlünk külföldre kiutazó is. Anyagi segítséget persze és sajnálatosan már régóta nem adhatunk, de a lankadatlan megkeresések azt sugallják: fontosságunk így is rendkívüli. Sőt: érdemi – hiszen szakmai kapcsolatok, ajánlólevelek, ösztöndíj-lehetőségek és kurzusmeghívások között tájékozódunk és tájékoztatunk, Caracastól Bukarestig, Berlintől San Franciscóig pedig mintha régi szerepünkből is felcsillanhatna valami: ha a finanszírozásra – közvetett – alkalmat találunk. Mert az bizony fontos és szomorú dilemmája működésünknek, hogy utazni kellene, csak éppen nincs miből, s ha olykor küldik is a jegyet a meghívás mellé – Teheránba, Berlinbe, New Yorkba –, azért el lehet-e fogadni mindezt viszonzatlanul? Az elnöki kisautó pedig (saját tulajdonú tinédzser Peugeot) Pozsonyig vagy Zágrábig még elmegy, Marseille-ig azonban már nem biztosan, s Dakka még messzebb van.

(Régió) Egykori terveimben azért kapott kiemelt szerepet Közép-Kelet-Európa, mert valahogy egyszerre több is, kevesebb is, mint „külföld". Hiszen mindaz, ami itt történik, valamiként mélyről és feltétlenül ismerős. Fontos tehát, mert lehetőségekkel teli, hogy egymással értsünk itt szót, mégpedig hosszú távon, hogy a közös sorsból és ismerős gondokból valamiként együtt teremthessünk erényeket. És hogy ne csak Amszterdam meg London legyen meghitten ismerős, de Lviv és Ljubljana is. Ugyanakkor már nemcsak posztulátum, hogy valami nagyon fontos kezdett el történni éppen ennek a régiónak a színpadain Litvániától Romániáig és tovább, hanem „művészettörténeti tény" – és legalább ennek legyünk boldog tudatában. A megválasztásomat követő fél éven belül létrejött egy regionális találkozó, majd 1999 őszén még egy – melynek társszervezői lehettünk –, az elmúlt novemberben pedig az újabb, amely már a következő nemzedék fiatal színházcsinálóira figyelt. Hogy hosszú távra alapozhassunk meg valamiféle termékeny beszélő viszonyt és – talán – ihlető együttműködést.

Arra pedig, hogy valamiként „regionális központtá" váljunk, néhány hete nemcsak igény van, de talán komoly lehetőség is – ez szinte csak állóképességünk és kedvünk függvénye, minden egyéb rendelkezésünkre áll.

(Határon túl) Elnökségem első heteiben meglepetten és bizakodva fogtam fel, hogy én talán éppen nem „magyarországi" ITI-elnök volnék, de a „magyar központé". És nem tudtam, elnöki szerepemből adódóan illendőségből, hagyománytiszteletből vagy éppen lustaságból diszkrimináljak-e a közigazgatási és politikai geográfia mentén. Kiváltképp akkor, ha az igény ennek ellenkezőjére óriási: és a lehetőség is az a megmutatkozásra, információra és kapcsolatteremtésre – azzal a „másik anyaországgal", melynek színházi kultúráját is ekként ismerhetjük és érthetjük meg: mintegy lefordítva a magunk számára. Izgalmas határon túli körutazás, kisvárdai jelenlét, felejthetetlen találkozások és előadások nyomán itt igazi és jelentős áttörés következhetett be: eleven kapcsolatok jöttek létre, jelentős színházművészek váltak partnereinkké, közös tervek alakulnak, két hírlevelünk különszáma kínál páratlan eligazodási lehetőséget – és végre a szomszéd országokban működő magyar színházak is megtalálhatják helyüket a magyar színházak között: azt hiszem, ezen a ponton kezdtünk el „színháztörténetet írni".

(Kisebbség) Ami volnánk. Túl a határon – s akkor talán ne feledjük el „helyzetünket" a határon innen sem. Hogy ne csak arra legyünk érzékenyek, ami Temesváron van vagy nincs, hanem arra is, ami Baranyában, Békésben vagy a Józsefvárosban. És ekként intézményesen is találjuk meg azokat, akik esetleg azt sem tudják, hogyan kereshetnének minket. Ezért szeretnénk szervezeti és szakmai támogatást nyújtani a roma színháznak és művészképzésnek, s a horvát, román, szerb, szlovák kisebbséget pedig azért kívánjuk saját színházában látni, mert olyan jó a magyar társulatokat is efféle terekben szemlélni – odaát.

(Oktatás) Ha pedig remélni akarunk, színházon innen és túl, akkor mégiscsak a jövőről volna szó. Arról a nemzedékről tehát, amelynek a határok már semmiféle értelemben nem jelentenek „metafizikai" kategóriát – amit még nekünk jelentettek –, de akiknek azért egyáltalán nem biztos, hogy könnyebb lesz a dolguk. Érteni segítenénk tehát – tanulni és tanítani: műhelymunkákkal, mesterkurzusokkal, tanintézetek közötti cserekapcsolatokkal, hogy így találjuk meg fontos helyünket. És efféle törekvéseink is emlékezetes eseményekhez vezettek: a frankfurti és a budapesti egyetem között általunk jött létre műhelybemutatóval megkoronázott együttműködés, Kisvárdán segítségünkkel jutottak közel egymáshoz amerikai művész pedagógusok és erdélyi színiiskolások, az uniófesztivál idején pedig világhírű művészek tartottak műhelyfoglalkozásokat szervezésünkben – mert enélkül nemigen lehet a megújulásban bízni. És éppen ezért tettünk és teszünk meg mindent a Halász–Jeles-féle színházi laboratórium létrejötte érdekében, mert csak a tehetségben lehet remény, no meg a merészségben és nyitottságban – mi másban?

(Tovább) Túl az oktatáson, külföldön, információn – vagy éppen mindezekre épülve – következő tervünk beváltásaként egy újabb CD-ROM jelenne meg, amely különféle ösztöndíj-lehetőségek között igazítaná el a tanulni vágyókat. Tanácsadáson, mindenre kiterjedő menüpontokon, űrlapletöltési és -kitöltési javaslatokon kívül fontos honlapokra vezető linkek és dinamikusan felnyíló adatbázis szolgálná azt, hogy az erre érdemesek meghatározó élményekre és műhelyekre találjanak.

Azután világnap is lesz 2001-ben minden bizonnyal: színházjárással, üzenettel, gálával, díjátadással, egyebekkel – folytatva mindazt, ami emlékezetes volt az elmúlt években, és tovább keresve az ünneplés gazdag, meghitt, maradandó formáit.

Előbb-utóbb csak lesz „drámatár" is: az érdeklődő külföldiek számára hozzáférhetően és eligazítóan arról, miféle magyar darabok állnak rendelkezésükre – és remélhetően a hazai szakmának is képet adhatunk majd arról, naprakészen, elektronikusan és pontosan, ami frissen és izgalmasan történik külföldi dramaturgiákon, írói műhelyekben, színpadokon. Ahogy alakul már a hazai színielőadásainkat őrző videoarchívum is, leletmentéssel, szisztematikus gyűjtéssel és átfogó nyilvántartással – összegezve megannyi fontos kezdeményezést, s megteremtve egy tágasabb „kincstár" alapjait.

(KÉRDÉSEK) „Lesz" – gondolom és remélem, de bizonyosan nem tudom. Mert többféle erőfeszítést mindeddig nem koronázott siker – az utóbbi két terv két esztendővel ezelőtti írásomban hasonló előidejűséggel szerepelt. Ugyanakkor elgondolkodtató mindaz, amit a nyelvtudás terén kívántam és nem tudtam elérni, márpedig magyarul bajos érdemi és hosszú távú kapcsolatot teremteni a nagyvilággal. Kérdések maradnak.

(ANYAGIAK) Vagyis: a mozgástér. Alapműködésünket évről évre abból a pénzből kell biztosítanunk, amely a minisztérium pályázatán nyerhető el, de amelynek megítéléséig nemcsak merész vágyainkról nem gondolkodhatunk, hanem puszta „életfunkcióink" között is „prioritásokat" kell kijelölnünk. Hiszen amikor megítélik számunkra a támogatást, akkor sem jöhetünk igazán lendületbe – 2000-ben például már a harmadik negyedév is elkezdődött, mire megjelent számlánkon az a pénz, amelyből egész éves működésünket fedeznénk. Ugyanakkor nemcsak az iroda bérleti díjával, a telefonszámlával és a munkatársak bérével nem maradhatunk adósak, de – természetesen – a közterhekkel sem, hiszen bármiféle pályázat beadásának feltétele a friss igazolás kiegyenlített köztartozásainkról. Folyamatos zsonglőrmutatványok szükségesek tehát a puszta fennmaradáshoz, s csak ezután következik minden további terv – és minden további pályázat, bár napjainkra egyre szűkülő térben, különféle kuratóriumok „csoportdinamikájának" kiszolgáltatottan, hosszú távra nemigen tervezhetően, határidők malomkövei között. De – még – bizakodva.

Lehetne másként?

(MEDDIG?) Helyünk lett. Másféle léptékű a működésünk, mint korábban volt, s kül- és belföldi kollégáktól folyamatosan árad a rokonszenvező visszajelzés. Társszervezetek olvadnának belénk, komoly nemzetközi intézmények partnerei lettünk, munkánk és sikereink révén váltunk nagyon is jelenvalóvá.

Meddig?

Nyilván napról napra. Így kell fontossá válnunk, újabb és újabb tervekkel jelentkeznünk, ötletekkel, tettekkel „legitimálni" intézményünket és működésünket. És persze hogy rengeteg öröm van a munkában, gondban, sikerben. Meg a munkatársakban, az iroda szellemében, kedélyében, s ahogy ez azután különféle alakokat ölt. Voltaképpen ez az öröm s a folyamatosan érzett bizalom az, ami működésünk legfőbb mozgatója – hogy csakugyan fontossá és szükségessé váltunk. És egészen szabadon: mert ezt semmi más nem írta elő, mint tenni akarásunk, s az a kitapintható szakmai igény, amely két éve a záporozó bizalom alakját öltötte.

Ez a szabadság a legfontosabb mozzanat. És bizonnyal addig, amíg...

Budapest, 2000. december 3.
NAGY ANDRÁS

P. s.: Írásom megszületése óta amolyan „történelmi dokumentummá" változott. Az elmúlt év végén tartott ITI VB-ülés nyomán (pontosabban: hatására) ugyanis lemondtam elnöki funkciómról, s a következő közgyűlésnek visszaadtam mandátumomat. A 2001. január 30-án tartott közgyűlés Fábri Pétert választotta meg a magyar ITI-központ elnökének.

A SZÍNHÁZ hivatalos honlapja a
www.lap.szinhaz.hu
címen található.

Honlapunkon olvasható a SZÍNHÁZ aktuális számának tartalma, és nemsokára elérhetővé válik a lap archívuma is! Folytassa az olvasást az interneten!

Summary

The issue opens with Katalin Virág's conversation with István Avar, one of our finest actors who just turned seventy.

Critics of the month are András Batta, Balázs Urbán, Judit Szántó, Tamás Tarján, László Zappe, Andrea Stuber, Andrea Tompa, Judit Csáki and Tamás Tarján once more; they saw for Színház *C'est la guerre* by Emil Petrovics (Budapest State Opera House), *The Threepenny Opera* by Bertolt Brecht and Kurt Weill (Katona József Theatre), Ben Jonson's *Volpone* (the Radnóti Miklós Theatre at the Thália Theatre), Raymond FitzSimons' *Edmund Kean* (New Studio of the Thália), József Katona's *Banus Bánk* (Eger), Milán Füst's *The Unfortunate* (Békéscsaba), Tibor Zalán's *Fishblood Dye* (Studio K), Anthony Shaffer's *Sleuth* (Merlin) and Thomas Bernhard's *Vor dem Ruhestand* (Budapest Chamber Theatre). The review Tamás Koltai devoted to the play *Operetta* by Witold Gombrowicz (Kaposvár) is followed by András Pályi's interview with Rita Gombrowicz, the author's widow.

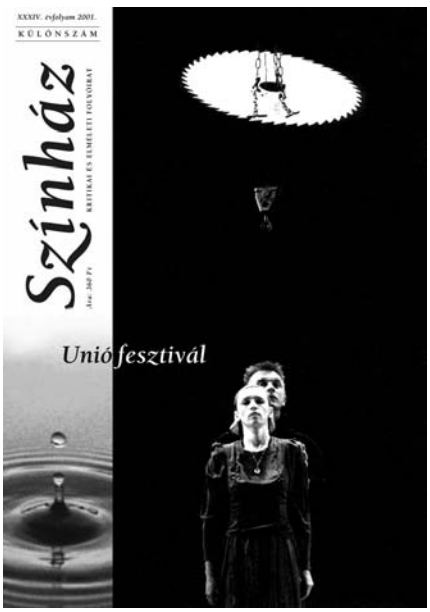
Our column on modern dance contains three reviews. István Nánay saw *Towards Twilight* by the Central European Dance Theatre, Katalin Lőrinc writes on *Paradise?!* by choreographer Ildikó Bacskai and Tamás Halász reviews *The Flying Fish* and *The Weariness of the Saints* by the Vera Sander Art Connects company.

A new and very special author, Béla Pintér is introduced by critic Dezső Kovács who saw his last play, *The Gate of Nowhere* at the Szkéné and by Gábor Bóta who had a conversation with him.

We further publish German critic Thomas Irmer's review on the new and monumental version of Goethe's *Faust* (both parts) directed by Peter Stein first at Hannover and more recently in Berlin.

Author András Nagy as former president of the Hungarian Centre of the International Theatre Institute (ITI) sums up the experiences and achievements of his two years at the head of the institution.

Playtext of the month is a play for children: *The Knighting of the Wanderer* by Nelli Litvai.



2001-ES KÜLÖNSZÁMUNK KAPHATÓ EGYES SZÍNHÁZAKBAN ÉS KÖNYVESBOLTOKBAN, VALAMINT A SZERKESZTŐSÉGBEN.