2001. DECEMBER
XXXIV. évfolyam 12. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Mi újság, múlt század?

Máthé András felvétele

A GÉZAGYEREK

Schiller Kata felvétele

BOLHA A FÜLBE

Thomas Schiff felvétele

SVÉD GYEREKSZÍNHÁZ

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@axelero.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: Multiszolg Bt., Vác
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 12. szám ▪ 2001. december

HAMLET

▪ Margaret Croyden: AZ A BIZONYOS ÖSVÉNY 2
Beszélgetés Peter Brookkal

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Szűcs Mónika: KUTYÁK, ISTENEK, EMBEREK 5
Háy János: A Gézagyerek
▪ Szántó Judit: FÓKUSZBAN A FORDÍTÁS 6
Martin McDonagh: A kripli
▪ Tarján Tamás: KIS IBOLYÁK, ELSŐ KÖVETEI A JÓ TAVASZNAK 9
Mácsai Pál–Guelmino Sándor: Mi újság, múlt század?
▪ Kiss Gabriella: KEZDETBEN VOLT A KÉP 12
Bertolt Brecht: A szecsuani jóember
▪ Csont András: MARICA ÉS A FURCSA LÁNY 14
Operett- és musical-bemutatók
▪ Urbán Balázs: ÍR ÉS MÁS CLOWNOK 18
Szeredás András–Fodor Tamás: Marcello és Camillo
▪ Perényi Balázs: HALOTT SZÍNHÁZ TEMETŐBEN 19
1003 szív, avagy töredékek egy Don Juan-katalógusból

RÖVIDEN

▪ Koltai Tamás: „SZENVEDSZ, ÁMEN ELVTÁRS?” 22
Jeles András: Szenvedéstörténet
▪ Stuber Andrea: SZÜRKE 22
Szép Ernő: Vőlegény
▪ Zappe László: LÉNYEGÉBEN IGÉNYTELEN 24
G. B. Shaw: Sosem lehet tudni
▪ Kolozsi László: ÍR KRÉMLIKŐR 25
Marie Jones: Kövekkel a zsebében
▪ Tompa Andrea: BIZET A FÜLBE 26
Georges Feydeau: Bolha a fülbe
▪ Szántó Judit: ALCESTE A SENKIFÖLDJÉN 27
Molière: A mizantróp

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: CIVIL A PÁLYÁN 28
62 nap
▪ Lőrinc Katalin: BARTÓK-ÉLETRAJZ BALETTSZÍNPADON 30
Concerto
▪ Halász Tamás: MÁSODIK NEKIFUTÁS 32
Szarvasok háza
▪ Tóth Ágnes Veronika: ÁLOMMÁSOLATOK 35
Díva; Álom
▪ Tompa Andrea: STÍLUS ÉS NAGYTAKARÍTÁS 37
Beszélgetés Jorma Uotinennel

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Koltai Tamás: BICIKLIK – ÉS MENNYI SZERELEM! 41
Két előadás az uniófesztiválon
▪ Novák János: SVÉD ÚT 44
Északi gyerekszínházak az ezredfordulón

DRÁMAMELLÉKLET
Garaczi László–Toepler Zoltán: BRAHMS ÉS A MACSKÁK

A CÍMLAPON: Bíró Kriszta a Madách Kamara Mi újság, múlt század? című előadásában. *Kallus György felvétele*

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Harkányi Endre A szecsuani jóemberben. (Vígszínház). *Koncz Zsuzsa felvétele*

Az a bizonyos ösvény

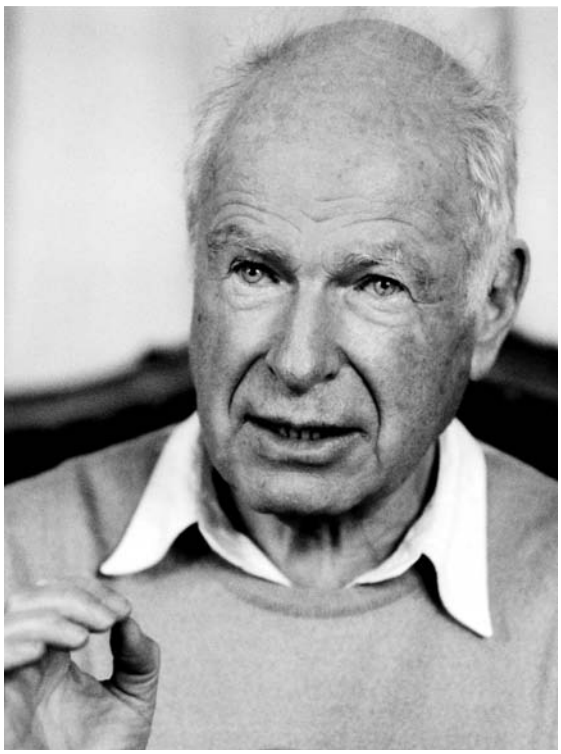
■ BESZÉLGETÉS PETER BROOKKAL ■

Egy-egy Peter Brook-produkció – legyen az a kilencórás Mahábhárata, *az emberi agy meghibásodását leíró* Az ember, aki *vagy Bizet* Carmenjének *adaptációja – mindig olyan esemény, amelyre oda kell figyelni.*

Most a hetvenöt éves mester újabb szentségtörő előadást hozott létre: saját Hamlet-*változatát, a* Hamlet tragédiáját, *melyet az elmúlt ősszel mutattak be Párizsban, Brook saját színházában, a Théâtre des Bouffes du Nord színpadán. A jegyek gyorsan elkeltek minden előadásra, azután a színház világ körüli turnéra indult. Brook egyéni stílusa ismerhető fel az előadásban: áttekinthető, egyszerű színpadkép, kevés díszlet, a színek tökéletes összhangja, a lényegre törő rendezés szépsége. Talán a nyugati világ egyetlen rendezője sem merné – mert nem elég bátrak, és nem bíznak az ilyen megoldásokban – ennyire élesen megkérdőjelezni a bevett színházi szokásokat. Brook egyértelműen új mondanivalót, mélyebb rétegeket keres: azt kutatja, ami szabad szemmel nem látható. Brook soha sincs megelégedve, egyre árnyaltabban szeretné megmutatni az emberi lélek titkait, és hidegen hagyja, hogy a kritika mit szól majd ehhez a rendhagyó eljáráshoz, amelybe az is belefér, hogy alaposan meghúzza Shakespeare szövegét. Mert Peter Brook a saját útját járja.*

– *Hogyan született ez a* Hamlet-*adaptáció? Ha jól tudom, nem először kísérletezik a* Hamlet*tel.*

– Csináltunk egy színdarabot, amelynek címe *Ki az? (Qui Est Là?)*, ez a *Hamlet* első sora. A darab *Hamlet*-részletekből állt. Miközben ezeken a részleteken dolgoztunk, megtetszett a gondolat, hogy elkészítsem a *Hamlet* koncentrált változatát. Egyszer régen, amikor a nézőtérről néztem *Az ember, aki* című előadást, a díszletet figyeltem: asztal és néhány szék volt az egészen kicsi színpadon. És akkor arra gondoltam: különös, ez éppen elég a *Hamlet*hez. Néhány évvel később anyagot gyűjtöttem egy projekthez, amely arról szólt, hogy milyen hatásuk van az új utakat kereső rendezők munkáinak. Ehhez kiválasztottunk néhány részletet a *Hamlet*ből. Amikor ezeken a részleteken dolgoztunk, úgy láttam, hogy a húzások révén friss és erőteljes jelentés tört a felszínre. Arra gondoltam, hogy egy szép napon érdemes lenne megvizsgálni a színdarabot, és elkészíteni egy rendkívül sűrített változatát. Aztán megismertem Adrian Lestert, és megkérdeztem tőle, hogy eljátszaná-e a *Ki az?* angol variációját. De ehelyett inkább megcsináltuk ezt a sűrített *Hamlet*et.



Mo Hübner felvétele

Peter Brook 1996-ban

– *Miért választotta Adrian Lestert Hamlet szerepére?*

– Láttam Rosalindaként az *Ahogy tetszik*ben, és nagyszerű volt. Rendkívül sokoldalú színész. A Royal Academy legígéretesebb végzős hallgatója volt; később Sam Mendesszel dolgozott az *Ahogy tetszik*ben. Nagyon sokszínű, énekel, és szépen táncol, ezenkívül elragadó személyiség. Úgy véltem, erre a munkára született.

– *Mit mondana azoknak, akik ezt a* Hamlet-*változatot sokkolónak tartják?*

– Azt mondanám, hogy jó hír, ha sokkolja őket. Részben ez volt a célom. Azért csináltuk meg a *Hamlet*et, hogy új élményt nyújtsunk a közönségnek. Elsősorban le akarjuk rombolni azokat a rémes konvenciókat, amelyek a *Hamlet* esetében tartják magukat: ezekről a szokásokról mondják a Broadwayn, hogy a közönség már úgy érkezik a színházba, hogy dúdolja az előadás dallamát. Először is át kellett törnöm az előítéletek hatalmas rendszerén, és el kellett söpörnöm számos, a *Hamlet*re épülő koncepciót. Ha az előadás „nem felelt meg" ezeknek az elvárásoknak, az már nagyszerű hír.

– *Változtatott az egyes szövegrészek sorrendjén, például a* Lenni vagy nem lenni-*monológ máshova került, és megváltoztatta a darab végét is. Miért?*

– Ennek természetesen nagyon is konkrét oka van: hogy a közönség egy új darabot lásson. Egy Pinter-darab esetében például a kritikus felteszi a kérdést: miért van ez a sor éppen itt? Mi lehet ennek a jelentése? Jó lenne, ha a közönség – és mindenekelőtt a kritikus közönség – ugyanezt tenné, és úgy nézné ezt a *Hamlet*et, hogy megpróbálná a saját személyes élményéből megérteni, mit mond nekünk az, ahogy a sorok egymás után következnek. Vagyis inkább, hogy mit nem mond el.

– *Kihúzta Fortinbrast is. Egyáltalán nem érdekli a dráma politikai vetülete?*

– Nem hiszem, hogy létezik ilyen. A hatvanas években volt egy lázadás az önelégült polgári színjátszás ellen, ezért próbálták Shakespeare műveiben újra felfedezni az évszázadokra feledésbe merült politikai üzeneteket. Az a gondolat, hogy ha Fortinbrast kihúzzuk, elvész a dráma politikai dimenziója, a hatvanas évekhez vezet vissza. Ha valóban kívülről szemléljük a drámát, látni fogjuk, hogy a Hamlet-történetnek semmi köze a politikai kérdésekhez. Adva van egy királyi udvar, ahol természetesen vannak összeesküvések, van egy király, aki gyanakszik a potenciális riválisra.

De ettől még a mű nem lesz politikai dráma. A *Coriolanus* politikai dráma, mert a főhősnek politikai döntéseket kell hoznia.

– Akkor miért teremtette meg Shakespeare Fortinbrast?

– Erre senki sem tudhatja a választ. Amikor meghúztam a darabot, azért hagytam ki Fortinbrast, mert nem éreztem fontosnak a tragédia szempontjából. Shakespeare végletesen pragmatikus volt, és élő színháznak dolgozott. Sok mindent a kor igénye és ízlése szerint írt meg; a főcselekmény-mellékcselekmény megléte az Erzsébet kori dráma egyik konvenciója volt. Egyes drámákban, mint például a *Lear*ben, a mellékcselekmény teljesen beépül a főcselekménybe, és elválaszthatatlan attól. A *Hamlet* esetében Fortinbras olyan szereplő, akit nem látunk. Az elején elmondják nekünk, hogy Hamlet apja összetűzött Fortinbras apjával. Nincs dramatizálva, csak elmondják. Az Erzsébet kori színpadon, egy Shakespeare-drámában mindig kell lennie valakinek, aki visszaállítja a rendet az országban. A Fortinbras-történet a nézőben azt az érzést hivatott felkelteni, hogy az élet megy tovább: ez az, amivel minden Shakespeare-dráma végződik. Itt egy zűrzavaros, kaotikus országot látunk, és megjelenik egy erős ifjú, Fortinbras, aki hatalmat kap, hogy rendezze a helyzetet, de diktátor lesz belőle. Manapság azonban nem lenne jó megoldás egy olyan szereplővel befejezni a drámát, aki mindvégig távol volt a cselekménytől. A mi darabunk ehelyett Horatióval zárul, aki az egész dráma mondanivalóját és a jövőt viszi magával.

– De az előadás végén Horatio azt kérdezi: Ki az?, és ez volt a dráma első sora is.

– Hogyan magyarázhatnánk meg egy ennyire egyszerű sort? A „Ki az?" – kérdés. Magánügy, hogy ki hogyan értelmezi ezt a kérdést.

– Rendben. De mi az oka annak, hogy Laertest kihúzta a dráma elejéről, viszont a vége felé behozza?

– Laertes kulcsfigura, de nem abban a jelenetben, amikor Polonius tanácsokat ad neki, hanem Hamlet ellenpólusaként. Ez a Hamlet nagyon tehetséges fiatalember, egyáltalán nem neurotikus, tele van energiával, szenvedéllyel, megfigyel, és kételkedik önmagában: ilyennek kellene lennie minden embernek. Nem rohan, mint egy őrült, bosszút állni. Ehelyett inkább felteszi magának a kérdést: mit jelenthet mindez? Laertes ezzel szemben nem kérdez: „Apámat meggyilkolták, én meggyilkolom a gyilkost." Ez bizonyítja az összefüggést, amely bosszú és erőszak közt manapság fennáll. Laertes belekerül egy aljas összeesküvésbe, és úgy kell meghalnia, hogy tudja: kihasználták. A két szereplő közötti ellentét megváltoztatja azt a nézetet, miszerint Hamlet tehetetlen, gyenge, és valami nincs rendjén vele. Hamlet tulajdonképpen erős jellem, teli humorral, költészettel, intelligens ember, aki helyre szeretné billenteni az életét. Laertes az ellentettje. Hamletet nevezhetnénk az igazi emberi lény mintapéldájának. Ez a kontraszt sokkal fontosabb, mint a szerencsétlen Fortinbras, a jó katona, akire azért van szükség, hogy rend legyen az országban.

– Valamikor megvetéssel beszélt azokról, akik modernizálni vagy megváltoztatni akarják Shakespeare-t. Hogyan fér ez össze a saját produkciójával?

– Semmi sem lehet veszélyesebb ma a hamis isteneknél. A színház esetében a szöveg is ilyen hamis istenség. Ezerszer leírtam már: az a célom, hogy mélyre ássak a szövegben, megtudjam, mi van mögötte, mi az, amit a szerző valójában mondani akart. Amint azt már említettem, Shakespeare-t csak úgy lehet felfedezni, ha elfeledjük. Amit mi újra felfedeztünk, az lett az adaptáció. Nem abból állt, hogy modern megoldásokat és trükköket alkalmaztunk. Az első modern ruhás *Hamlet*-előadás ötven évvel ezelőtt volt Angliában. Akkor mindenkit lenyűgözött. Manapság a külső modernizálás – fasiszta egyenruhák a római drámákban vagy Shakespeare-előadás farmerben, motorbiciklikkel – már új klisévé vált. Szerintem a modernizálás azt jelenti, hogy valamit áthozunk a múltból, és a jelenben tesszük élővé – miközben *ábrázoljuk* azt. Ez az ábrázolás minden drámában különböző eszközökkel történik. A *Szentivánéji álom*ban arra a sajátos invencióra volt szükség, amely a drámához illik: nem kellett hozzányúlni a szöveg egyetlen szavához sem, mert ez a legmozartibb az összes Shakespeare-dráma közül abban az értelemben, hogy itt fedezhető fel a legtökéletesebb összhang forma és tartalom között. De valójában Shakespeare nem olyan, mint Racine, aki a forma és a tartalom tökéletes egységére törekedett. Shakespeare Dickenshez és Dosztojevszkijhez hasonlít, mert náluk a forma laza, gazdag, és szenvedélyes ritmusok lüktetnek benne. Soha nem jutna eszünkbe Dosztojevszkijt a kifinomult formai szerkesztés mintapéldájának tekinteni, Dickenst még annyira sem, mert ő folytatásos írásokat közölt. A *Szentivánéji* mégis tökéletes forma és tartalom. Nem úgy a *Hamlet*. A *Hamlet* nem olyan, mint a *Figaro házassága*, amely a legapróbb részletekig tökéletes alkotás. Ha valaki előadná a *Figaro* meghúzott változatát, az csak rosszabb lenne annál, mintha semmit sem változtatott volna rajta, mert itt a forma és a tartalom egy és ugyanaz. Bizet például, ez a nagyszerű zeneszerző a *Carment* az Opéra-Comique igényei szerint írta meg; Mérimée történetét használta fel hozzá, amely gyönyörűen strukturált. De az Opéra-Comique szerint kellett hozzá kórus, egy gyerekkórus, valamint lovas felvonulás, s ha egyszer kellett, felvittek hát egy lovat is a színpadra. Ennek azonban semmi köze az eredeti műben lakozó gyönyörű rejtett formához. A *Hamlet* modernizálása nem a különböző effektek alkalmazását jelenti, hanem mélyfúrás a szövegben, addig a szintig, ahol kitapinthatóak azok a finom szövetek, amelyekre rárakódtak az évek, amitől aztán az emberek azt hiszik, hogy a szöveg szent és sérthetetlen.

– Egyik írásában a Shakespeare-művek metafizikai aspektusairól beszél. Kifejtené ezt bővebben?

– Shakespeare tele van kérdésekkel az élet minden vonatkozását tekintve. Shakespeare mindent megkérdőjelezett. Ezt kérdezi: mekkora lehet a szenvedély egy emberben? Vagy talán az a jobb, ha hiányzik belőle a szenvedély? Meddig engedjünk a szenvedélynek, vagy inkább álljunk neki ellent? De kérdés lehet az is, hogy van-e mennyország és pokol, vannak-e láthatatlan erők, amelyeket ördögöknek és szellemeknek nevezünk. Vajon az ördögök és a szellemek mögött valami sokkal misztikusabb és megfoghatatlanabb rejtőzik? Ezek a kérdések mindenhol ott vannak Shakespeare műveiben. Csak úgy közelíthetünk Shakespeare-hez, ha megértjük, hogy ő olyan folyamatos kérdezésben élt, amelyet csakis metafizikainak nevezhetünk. Hajlamosak vagyunk elfelejteni, hogy Shakespeare nemcsak író volt, hanem ember is, és emberként magában hordozta mindazt, amit leírt, ezért minden érzés és minden jelentésárnyalat benne van. Ha a metafizikai réteget mellőzzük, akkor nagyon lényeges vonatkozástól fosztjuk meg Shakespeare-t.

– Hogyan jelenik ez meg a színpadon?

– Ez teljesen a nézőtől, az ő ráérzésétől függ. Erre nem az én dolgom, hanem a néző dolga válaszolni.

– Bizonyára nehéz volt ezt az angol nyelvű előadást megcsinálni francia közönség számára. Hogyan oldotta meg a nyelvi kérdést?

– A szavak hangzása és anyagisága önmagában rengeteg jelentést hordoz. A francia nézők kilencvenöt százaléka a nyelv hangzását, dallamát és ritmusát követte, bár nem tudtak angolul. A színésznek éreznie kell a szavakat, a szó – legyen bár a legegyszerűbb – ízét, hangzását és képiségét. Számos mai színész – főleg az amerikai – úgy beszél a színpadon, mint a mindennapi életben. A színésznek állandóan arra kell törekednie, hogy rátaláljon a szó mögötti gondolatra. Amikor ezt meg tudja tenni, akkor megtalálja a gondolatban rejlő zenét. Lear király azt mondja: „Soha, soha, soha, soha" – ha ezt megpróbáljuk metrikusan elemezni, sohasem tudjuk igazán jól elmondani. Paul Scofield minden egyes este másként mondta el, és minden alkalommal más volt a zenéje. A gondolat és az érzés adta a zenét, ezért a lüktetése változott. Ez a lüktetés emberi lüktetés, amelyre csak úgy lehet rátalálni, ha a színész egyre mélyebbre hatol azokba az igaz gondolatokba és érzésekbe, amelyek nemcsak benne léteznek, hanem a szavak szöveteiben is.

Shakespeare minden egyes sora tömör gondolat; ha egy sort egy egységnek tekintünk, úgy érezzük, hogy ez a mélyreható gondolkodás meghaladja az ember képességeit. Ha a mű szövetét felfejtjük, fel fogjuk fedezni zeneiségét, és össze fogjuk kapcsolni a jelentéssel. Ez a különbség a nyugati és a keleti zene között: a nyugati zene szerkezete a zeneszerző által megadott ütemek alapján kiszámítható, míg a keleti zene szabálytalan ritmusra épül. Amikor a gondolat és az érzés pontos, a zene visszatér, de ez már nem az a zene, amely a kezdeti külső struktúrában adott.

– *Hogyan születtek meg a* Hamlet *nagyrészt szürke és fekete jelmezei?*

– Előadásaimban mindig szükségét éreztem az erős színeknek. Lehet a padló szürke, fekete, semleges színű, és a figurák színesek, vagy fordítva. Itt a színek az előadás végén, a párnákon és a földön jelennek meg. Amikor elkezdtük a munkát, azt mondtam: nem szeretnék kortárs jelmezeket, mert ez már klisé. Ezért olyan jelmezekkel kezdtünk dolgozni, amelyek nem voltak sem kortársiak, sem korabeliek. Ez nagyon kényes dolog. A *Hamlet* tragédia, és olyan egyszerű ruhákra volt szükségünk, amelyekből semmilyen korra nem lehet következtetni. A színészeken nincs smink, sem paróka. Adrian Lester fürtjei igaziak, saját igazi lényére volt szükségünk ehhez a szerephez. Megpróbáltuk a mindennapi életünket valahogy természetesen kapcsolni a figurákhoz, behozni a színpadra. Ha valaki azt mondta volna Adriannak, hogy Hamlet, a dán királyfi szerepében ne tűnjön annyira fekete bőrűnek, borzasztó lett volna.

– *Hogyan befolyásolja alkotásait az, hogy csatlakozott Gurdjieff tanításához?*

– Százszázalékosan és szigorúan kerülöm a Gurdjieff-tanítás bármilyen alkalmazását. Vannak bizonyos gyakorlatok és elvek, mint például körben ülni, hallgatni valamit, gyakorlatokat végezni a testünkkel, amelyek valóban kapcsolódnak a Gurdjieff-tanítás egyes elemeihez. De soha nem használnék Gurdjieff-féle módszert, elvet vagy gondolatot színházi formulaként vagy struktúraként. Belső keresést természetesen nem lehet úgy folytatni, ha nem fejlesztjük a saját képességünket, hogy válaszokat adjunk, elvégre ez tesz bennünket érzékennyé. Ettől nem leszünk jobbak, csak egy kicsit nyitottabbak. Én nem úgy ülök le próbálni, hogy közben Gurdjieff elméletére gondolok. Elképzelni sem tudok annál borzalmasabbat, mint összehívni a színészeket, és azt mondani nekik, hogy most vallásos élményben lesz részünk: fogjuk ezt a drámát, és keressük meg a spirituális vonatkozásait. El tud képzelni ennél nagyobb szörnyűséget?

– *De mégis: a Gurdjieff-tanítás ott rejtőzik önben. Nem kellene valaminek érződnie?*

Hamlet: Adrian Lester

– Ami átjön, átjön. De az se nem szándékos, se nem tudatos.

– *Mit tart a legnagyobb teljesítményének?*

– Sohasem gondolok erre. Soha nem tekintek vissza. Nem érzékelem a dicsőséget és a teljesítményeket. Dolgozom, és közben nagyon realista vagyok; tudom, hogy ha az a munka, amelyen éppen dolgozom, jól halad, akkor ez segíteni fog a következő munkában is. Ha egy előadásod nem sikerül, akkor nagyon nehéz lesz megcsinálni a következőt. De ha valami sikerül, az valóban sokkal kellemesebb mindenkinek.

– *Hogyan viszonyul a hírnevéhez?*

– Sehogyan. Nem veszem komolyan. Nem hiszem, hogy igazán indokolt volna. Persze hálás vagyok mindazoknak, akik segítettek nekem. Meg kell élnem, és el kell tartanom a családomat. Nincs nyugdíjam. Ezek gyakorlati dolgok.

– *Hogyan vélekedik arról, amit életében elért?*

– Nem hiszem, hogy mindazt, ami történik velünk, a saját érdemünknek kellene tulajdonítanunk. Ez vagy genetikai adottság, vagy az életkörülményekből fakad, s nagyban függ attól, hogy embertársaink segítenek-e vagy akadályoznak minket. Az, amivel születünk, kifejlődik, felnő. Később aztán visszatekintünk, és azt látjuk, hogy egy bizonyos ösvényen haladtunk. De ezt nem tulajdoníthatjuk saját érdemünknek, soha nem mondhatjuk azt, hogy: „ezt én csináltam."

– *Pedig ezt az előadást – még számos más nagyszerű produkció mellett – ön rendezte. Egyértelműen Brook-rendezés; mindvégig látszik rajta az ön keze nyoma.*

– De nem mondhatom, hogy ez az én érdemem volna.

– *Ki másé lehetne?*

– Nem kell senki érdemének tulajdonítani. Mondjuk, elmegyek egy koncertre, ahol egy olyan darabot játszanak, amit szeretek. És úgy adódik, hogy az előadásmód is nagyszerű. De ha a zongorista azzal az érzéssel távozik, hogy ez az ő érdeme, akkor téved, mert abban az adott pillanatban kinek az érdeme lehetne? Az eseményé, a zenéé, a körülmények egybeeséséé? Kié? Van egy dolog, amit igazán bánok: amikor először dolgozom egy színésszel, megtörténik, hogy a színész fél. Az a dolgom, hogy ezt feloldjam. Csak annyit tehetek, hogy a színészeimmel együtt igyekszem a legjobbat adni, nem szeretnék semmit állítani, deklarálni. A *Hamlet tragédiájá*ba mindent beleadtunk, hogy a kíváncsi néző felfedezzen benne valamit. Ez minden. De minden attól függ, hogy mit lát a közönség. És hogy mit érez. Ez minden.

American Theatre, 2001. május–június

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: MARGARET CROYDEN
FORDÍTOTTA: TOMPA JÚLIA

SZŰCS MÓNIKA

Kutyák, istenek, emberek

■ HÁY JÁNOS: A GÉZAGYEREK ■

Ősbemutatóval, Háy János A Gézagyerek *című darabjának premierjével nyitotta az idei évadot a debreceni Horváth Árpád Stúdiószínház. A szerző – hasonlóan az utóbbi egy-két évtized magyar drámaíróihoz – az irodalom felől érkezett a színház világába. Háy János íróként és költőként a világ megközelítésének új és új formáit kutatja: először versekkel, majd a verseket képversekkel és prózai szövegekkel vegyítő, a kifejezésmód komplexitására törekvő kötetekkel jelentkezett. A kilencvenes évek második felében egy újabb műfaj, a regény jelent meg írói világában. Legutóbbi, tavaly napvilágot látott kötetében balladai hangvételű elbeszéléseket olvashatunk, köztük azt a történetet is, amelyikből első drámája született.*

Máthé András felvétele

Miske László (Banda Lajos), Kóti Árpád (Herda Pityu), Maday Gábor (Gézagyerek) és Jámbor József (Karesz)

A helyszín egy meg nem nevezett falu valahol Vác és Szob között. A falubeliek számára közel s távol az egyetlen munkalehetőség a hajdan jobb napokat látott kőfejtő, amelyet megvett „a német", és leépített benne mindent (és mindenkit), ami csökkenthette a nyereségét. Ám a tulajdonos kénytelen vállalni a biztosító által kikötött balesetvédelmi intézkedéseket, így kerül a „falu bolondja", Géza a fejtőbe, hogy naphosszat a köveket nézze a futószalagon. Feladatának azonban nincs valódi tétje: akkor kellene leállítania a szalagot, ha valami baj történne. De hiába ül büszkén és kötelességtudóan hónapszám a kövek fölött, nem történik semmi, ami miatt meg kéne nyomnia a stopgombot. Lassan ráébred munkája értelmetlenségére, és ott akarja hagyni a fejtőt. Ekkor két idősebb munkatársa, Herda Pityu és Banda Lajos (akik kezdettől fogva pátyolgatják őt) morbid viccet eszel ki, hogy legyen végre dolga a Gézagyereknek: egy kövek által agyonnyomott s egyikőjük ingébe bebugyolált kutyatetemet hajítanak a szalagra, hadd higgye a fiú, hogy Banda Lajos bácsit érte baj. Gézagyerek meg is nyomja a leállító gombot, de a tréfa rosszul sül el: a halálra rémült fiú soha többé nem tér vissza a fejtőbe.

A balladaszerűen záruló történetet a dráma naponta ismétlődő helyzetek és hasonlóképpen lezajló jelenetek sorává alakítja. A tompaságba süppedt mindennapok profán rítusaiként hatnak az évek óta nap nap után ismétlődő párbeszédek (például reggelenként a buszra várakozó Herda és Banda dialógusa vagy esténként a kocsmai törzsközönség élcelődése), illetve a folyton ugyanúgy véghezvitt cselekvések (Rózsika néni bolti bevásárlása). Paradox módon ez a repetitív, ismétlődő szerkezet nem felhígítja, hanem éppen hogy sűríti, koncentrálja a történetet, és egyetlen alakra, a főhősre fókuszálja a figyelmet. Mert az a monotónia, ami a falubeliek életlehetőségeinek végletes beszűkülését jelzi, a Gézagyereknek a kiszámíthatóságot, az életét megtartó egyetlen lehetséges rendet jelenti. A novellában mindössze annyit mond az elbeszélő Gézáról, hogy „hibás", és viselkedése alapján a fiú leginkább értelmi fogyatékosnak tűnik. A dráma ezzel szemben egyértelműen autistának mutatja őt, aki nem kevesebbet lát a világból, hanem máshogyan látja azt, mint az „egészséges" többiek. A mindig ugyanúgy ismétlődő hétköznapi tevékenységek rutinja az autista Géza életének egyetlen támasza. Fontos igazsággal szembesít ezáltal Háy: a „hibás" és az „egészséges" ember világa között nincs lényegi különbség. Az autista ember nem teremti, csupán reakcióival láthatóvá teszi azokat a problémákat, amelyek a „hibátlanok" számára is léteznek, csak éppen nem problémaként érzékelik őket. Az „egészséges" tudat korrigál, vagyis elfed, világosan fogalmazva: hazudik. (Ibsen és utódai éppen ezekre az élethazugsá-

gokra figyeltek fel, és rajzolták meg ezeknek a túlélési stratégiáknak a változatos gyűjteményét.) Az „egészséges" tudat megbocsátja a világ apró szabálytalanságait, nagylelkűen elnézi őket. Fegyelmezi magát, tehát rendet hazudik magának. Az autista, azáltal, hogy magát a világot látja, nem tud hazudni. Mivel nem érti a bejáratott (ön)ámításokat sem, viselkedésével, reakcióival kíméletlenül (és sokszor meglehetősen mereven) felfedi (leleplezi) őket. Az autistává vált világnak így lesz egy autista fiú a hőse.

Gézagyerek azt az egyszerű kérdést teszi fel a darabban, hogy mi dolgunk a világban. És a válasza kíméletlen: semmi. „Rendesen dolgozom, mindennap fölkelek, elmegyek, nézem a követ, hazajövök, lefekszem, csörög az óra, megint fölkelek, mindennap, de ha nem megyek, akkor is ott van a szalag meg a kő, akkor is ott van..." Az, amit mások értelemnek, feladatnak mondanak, csupán ámítás, hogy ezt a semmit elleplezzék, és saját magukat megnyugtassák. Háy János darabjában az a különösen izgalmas, hogy mindennek (csakúgy, mint novelláiban) metafizikai dimenziója is van. Novelláiban olykor-olykor felfeslik az ég koszlott szövete, és mögötte, az üresnek hitt helyen bizonytalanul feldereng valami, amit jobb híján istennek neveznek. De csak léte, hangtalan működése érzékelhető, ám az, hogy mivégre is van, továbbra is felfoghatatlan titok marad az ember számára. A darabbeli Géza tudatában a mechanikusan hajtogatott metaforák összemossák a létezés különböző szintjeit: egymásra vetül a házőrző kutyák („a kutyák istenek az udvarban") csaholásának céltalansága és saját munkájának („te olyan vagy, mint az isten") hiábavalósága, és minden a lét totális, metafizikai értelmetlenségéről árulkodik. (A debreceni előadás éppen ezt a metafizikai síkot hangsúlyozza, amikor istendrámának nevezi a színlapon, vagyis valamifajta profán misztériumjátéknak tekinti a darabot.)

Csakúgy, mint a darab, Pinczés István rendezése is a címszereplő alakjára koncentrál. Az előadás deformálódott fekete-szürke-fehér kövekkel borított, nyomasztóan szűk helyiségben (Gézáék konyhájában) játszódik, ahonnan a játék során hátul háromfelé nyílik meg a tér. (Díszlet: Gyarmathy Ágnes.) Vízszintesen és függőlegesen elcsúsztatható síkok nyitnak blendeszerűen szűkülő vagy táguló ablakot a konyhán kívüli helyszínekre (buszmegálló, busz, kőfejtő, kocsma, vegyesbolt, utca). Az így láthatóvá váló pici, dobozforma terekbe hosszabb-rövidebb snitteket, állóképszerű jeleneteket („film a színházban") komponál a rendező. A játéktér a stilizáció felé mozdítja el az előadást, ugyanakkor a szereplők mellett attribútumszerűen megjelenő valóságos tárgyak (Rózsika néni szatyra és biciklije, Banda „kétdekás" üvege, a szomszéd kerti szerszámai, Géza válltáskája és parizeres kenyere stb.) éppen a stilizáció ellen hatnak. A fülkékben megjelenő képek is többnyire a valószerűségre törekednek (sokszor nagyon szellemes megoldásokat találva), és csak ritkán merészkednek azon túl valami elemeltebb vagy szürreálisabb felé.

Ez a snittekből építkező előadás rászorítja a színészeket, hogy néhány alapvető vonással rajzolják meg a darab figuráit. Zubor Ágnes (Rózsika néni) a fiáért való mindennapi aggódásban megfáradt, sorsába beletörődő, fénytelen hangú anyát mutat. Miske László (Banda Lajos) és Kóti Árpád (Herda Pityu) inkább csak jelzésszerűen skicceli föl a reggeli buszozás, egész napos munka, esti kocsmázás mindennapi rutinjába belekövesedett és korán megöregedett két férfi alakját. Vízike, a falu kurvája (Szoták Andrea) visszataszítóan mászolyog nem szűnő delíriumában. Gézáék tenyérbemászóan primitív szomszédait Krizsik Alfonz és Szántó Valéria játssza. Egy-egy villanásra tűnik föl a kedvesen egyszerű eladólány, Marika (Földeáki Nóra) és „a német" által agyonhajszolt főnök Laci (Porcsin László).

Maday Gábor árnyaltan és minden gesztusában hitelesen formálja meg az autista Gézagyereket. Lesütött tekintete alatt zavartan mosolyog, mikor önmagát ismételgetve magyaráz valamit, egyszerre kedvesen bizonytalan, ugyanakkor határozott, ellentmondást nem tűrő. Egy pillanat alatt képes átváltani félszeg nyíltságból mindent elutasító zárkózottságba, hogy aztán újból – bár az előadás előrehaladtával egyre nehézkesebben – megnyíljon. Csupán akkor válik hamissá a hangja, mikor olyan önreflektív szövegeket kell mondania, amelyeket nem tud értelmezni a figura szűkebb világán belül. (Ilyen például az apja képe előtt elmondott monológja, ami a darab eredeti szövegében nem szerepelt.)

Radnóti Zsuzsa írta Háy János darabjának megjelenésekor: „ha rendezőjére és színházára talál, drámai minőség és színház lesz, ha nem, megmarad értékes irodalomnak..." (SZÍNHÁZ, 2000/11.) A debreceni ősbemutató minden kétség nélkül színházat, torokszorítóan emberi színházat teremtett Háy szövegéből.

HÁY JÁNOS: A GÉZAGYEREK (Horváth Árpád Stúdiószínház, Debrecen)

DÍSZLET: Gyarmathy Ágnes. **JELMEZ:** Kelemen Kata. **DRAMATURG:** Töreki Attila. **RENDEZŐ:** Pinczés István.

SZEREPLŐK: Maday Gábor, Zubor Ágnes, Miske László, Kóti Árpád, Bakota Árpád, Porcsin László, Szoták Andrea, Krizsik Alfonz, Szántó Valéria, Földeáki Nóra, Jámbor József.

Ennek a nagyon tehetséges, erős atmoszférájú darabnak, amelynek hangulata számomra leginkább Synge *A nyugati világ hőse* című művét idézi, talányos a természete, ugyanis számos interpretációt tesz lehetővé. Súlypontja majdnem hogy tetszőlegesen tolható el a szerencsétlen sorsú főhős egyéni drámája, illetve a kilenc szereplő által panorámikus teljességbe sűrített, reménytelen elszigeteltségében fuldokló falusi mikrokozmosz kollektív drámája felé. Felfogható továbbá rusztikusan vaskos, már-már bohózatba hajló vígjátéknak, lírai, pasztellszínű életképnek, amelybe esetleg még melodramatikus árnyalatok is beszüremkedhetnek, de éppúgy elképzelhető groteszk, nagymértékben elrajzolt tragikomédiának, sőt akár szürreálissá stilizált álomjátéknak is. Ez a nyitottság teátrális szempontból hálás lehetőségeket kínál, bár egyszersmind az írói fókusz bizonyos elmosódottságára is utal; ezt a veszélyt azonban egy energikus rendezés hatástalaníthatja. A magyar előadások szempontjából egy dolog mindenesetre bizonyos: Varró Dániel új, a Radnóti Színház számára készült sziporkázóan bravúros fordítása valamennyi interpretációs lehetőséghez kedvező és termékeny nyelvi közeget biztosít. Ez a szöveg, amely valami egészen egyéni módon társítja a bumfordi primitívséget a körmönfont rafinériával és a drámai, tehát ökonomikus és célszerű költőiséggel, ugyanakkor szintén hordoz magában bizonyos veszélyt: ha nem „vigyáznak rá", a textus függetlenítheti magát a kontextustól, és önálló hatáselemmé válhat. Már itt, elöljáróban meg kell jegyezni, hogy ezt a veszélyt az előadás nem is tudja teljesen semlegesíteni.

Magam a dráma (és természetesen a fordítás) ismeretében nagy érdeklődéssel vártam, hogy a rendezőként igen kemény és határozott, mindig önálló utakat választó Gothár Péter milyen irányt fog szabni az előadásnak. Döntése, bevallom, kissé meglepő volt számomra: úgy tetszik, egyik lehetőségnek sem tudott vagy akart ellenállni, s az eklektika útjára lépett. Az est vizuális szempontból a két fekete-szürke ruhás, idős, némán üldögélő, illetve kényszeresen ide-oda mozgó parasztasszony nyitányával, balladai felütéssel indít (ehhez különösen alkalmas terep Gothár Péter maga tervezte, komor, ridegen dísztelen, szürke faldíszlete), hogy utána dialógusukban a rusztikus komédia húrjai pendüljenek meg; az első rész egy jelentős hányadában a realista, helyenként lírai mozzanatokkal bővülő falusi életkép színei dominálnak, bár Csámpás Billy s még inkább Helen McCormick megjelenésével betör a színpadra a fanyar, már-már keserű groteszk is, amely a Johnnypateenmike házában játszódó jelenetben meghatározóvá válik,

SZÁNTÓ JUDIT

Fókuszban a fordítás

■ MARTIN McDONAGH: A KRIPLI ■

mégpedig szürreális mozzanatokkal árnyalva, bár ez a hangnem mindvégig felesel a paraszti farce vonásaival, hogy aztán a felvonászáró bolti jelenetben ismét a komédia s az életkép kerekedjen felül. Mindezek a tendenciák megmaradnak az egyébként igen egészségesen meghúzott második részben is, azzal a csöppet sem mellékes különbséggel, hogy itt már a sötét színek dominálnak; a tojásokkal tele-„dobigált" vetítővászon, a sárga foltokkal összemázolt tengeri jelenetek szürreális képe, a vetítés közben kavargó zűrzavar az önálló alkotói leleményként behozott papfigurával a káosz elszabadulását érzékeltetik, közben és utána pedig bőven folyik a vér: a Helen által nem először brutálisan megfenyített Barneynak az orra vére ered el, majd a jóhiszeműségében sértett Bobby baba ütése nyomán Billy feje borul vérbe, s így jutunk el a végső vérontásig: Billyn, mihelyt Helennel mégiscsak megbeszélték a vágyva vágyott randevút, heves köhögőroham lesz úrrá, és sugárban köpi a vért. Nagyon szép megoldás Gothártól, hogy ezt a záróképet kiviszi a szoba-enteriőrből, és a tengerpart zord, kietlen üres terébe helyezi, ahol borzongatóbban hiteles az öngyilkosságra való készülődés, ahol már a Helennel folytatott utolsó, idillinek is felfogható párbeszéd is fenyegető felhangot kap, a magára maradt Billy vak, kétségbeesett, reménytelen támolygása pedig immár a beteljesülő tragédia akkordjával zárja az előadást (tegyük hozzá: minden melodramatikus felhang nélkül).

A rendezésnek mindazonáltal ez az eklektika nem feltétlenül válik javára; többször leselkedik rá a veszély, hogy hangváltásaival feloldja a darab körvonalait, és elbizonytalanítja az értelmezést. És ezeken a pontokon önállósítja magát a Varró-féle szöveg, és válik – a nevetési alkalmakért mindig hálás közönség nagy örömére – tisztán komikai hatások hordozójává, hálás poénok lelőhelyévé. Ekként a nézők például hamar hozzászoknak, hogy a két nagynéni s még inkább a férfi színész, Szombathy Gyula által játszott ősöreg mamus jeleneteit vígjátéki betétekként fogják fel, holott a darab szövete meglehetősen

Csomós Mari (Kate) és Schell Judit (Eileen)

Koncz Zsuzsa felvételei

Hámori Gabriella (Helen) és Lengyel Tamás (Billy)

homogén, s éppen homogeneitásában alkalmas különféle interpretációkra.

Egyébiránt a színészek majdnem egyöntetűen jók, s még a vígjátéki elcsúszásokról is csak mérsékelten tehetnek: Szombathy például a mamus ripacskodásra csábító szerepében meglepően fegyelmezett, és csak időnként enged a poentírozás kísértésének; a habókos nagynéniket játszó Csomós Mari és Schell Judit, igaz, éppen a maguk ünnepélyes, rezzenéstelen komolyságával emelik ki szövegeik verbális humorát, de hatásvadászatba nemigen tévednek (egy-egy elnyújtott sipákolás, túlságosan kitartott némajáték lenne legföljebb felrovandó). Külön említést érdemel – s a közönség joggal honorálta ütemes tapssal – Schell, a szép és szekszepiles fiatal színésznő áldozatosan és illúziót keltően öregítő maszkja a hetyke kis bajuszkával.

Johnnyként, azaz Johnnypateenmike-ként Kulka János először szintén jól eltalált maszkjával és szellemes jelmezével (a szürke-fekete színekben tartott, egységesen rosszkedvű öltözékek Kovács Andrea munkái) kelt feltűnést, de hamar kitűnik, hogy önálló alaphangot is talált a figurához: a falusi hírharang bővérűnek is felfogható alakját komor, örömtelen egykedvűséggel telíti, mintha egy réges-rég rögzült hierarchiában vállalná a maga rutinná merevedett funkcióját. Egyik nagy pillanata, amikor a ráborított ladik alól kibukkanva mélyen átérzett felháborodással követeli meg a híranyaghoz való jogát. Helenként a még főiskolásként kiugrott Hámori Gabriella most is a helyén van, olyannyira, hogy a szövegben, sőt a szerzői instrukcióban is hangsúlyozott szépségét sem hiányoljuk (az ez esetben is igen sikerült, rossz fogú maszk megfosztja ennek érzékeltetési lehetőségétől): elismerésre méltó pontossággal határozza meg a többiekhez való viszonyát, és megmutatja, hogy a lány megbotránkoztató beszédmodora és kihívó viselkedése a mélységes belső nyugtalanság és elkeseredés levezetésére hivatott. Öccse, Bartley szerepében megfelelően cserfes és gyermeki módra kegyetlen az ifjú Bence Balázs.

Csámpás Billy hálás, de csöppet sem könnyű szerepében a frissen végzett Lengyel Tamás mindenekelőtt teljes illúziót kelt; hitelesen béna, sőt még kancsal is, anélkül, hogy mindezzel túlzott figyelmet követelne. Elemi erejű kitörési vágya az első jelenet életképszerű meghittsége s némely monotonabb részlet után némileg meglepetésszerű, de már az első, Bobby babával közös, tengerparti jelenet során meggyőzővé válik, a második részben, a Hollywoodból való visszatérés után pedig a figura groteszk tragikomikuma megejtően találó, anélkül, hogy szentimentalizmusba vagy éppen melodrámába hajlana.

A jól egymáshoz hangolt összjátékot némiképp lerontja Schneider Zoltán fakó Bobby babája; a szerep megoldatlansága annál is különösebb, mivel a nagydarab, primitív, melák, de jóindulatú csónakos alakja igazán könnyen körüljárható. Csankó Zoltán dr. McSharryje is éppen csak hogy korrekt, de fantáziátlan alakítás.

A bemutatón úgy látszott, hogy a várható siker elsősorban az előadás vígjátéki mozzanatainak szól majd; és a siker a színház szempontjából természetesen sok mindent igazol. Mindamellett e helyütt annyiban kell maradnunk, hogy *A kripli* számos sikerült pillanata, stílusérzékeny megoldása ellenére sem sorolható Gothár Péter legerősebb rendezései közé.

MARTIN McDONAGH: A KRIPLI (Radnóti Színház)

FORDÍTOTTA: Varró Dániel. **JELMEZ:** Kovács Andrea. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **RENDEZÉS-DÍSZLET:** Gothár Péter.

SZEREPLŐK: Csomós Mari, Kulka János, Lengyel Tamás, Schell Judit, Hámori Gabriella, Szombathy Gyula, Csankó Zoltán, Schneider Zoltán, Bence Balázs.

Tarján Tamás

Kis ibolyák, első követei a jó tavasznak

■ MÁCSAI PÁL—GUELMINO SÁNDOR: MI ÚJSÁG, MÚLT SZÁZAD? ■

In memoriam Ö. I. címmel már készült – sőt utóbb Örkény István drámai életművébe besorozva nyomtatásban is megjelent – egy (Valló Péter nevével fémjelzett) színműszerűen strukturált szövegszőttes. A szellemi, szemléleti elmozdulását – megváltozását, megújulását – ezzel az előadással bejelentő Madách Kamara Színház évadnyitó produkciója hasonló montázstechnikával készült, ha nem is Örkény alkotásaiból, de az „egyperces dramaturgia" bölcseleti és stiláris hozadékát hasznosítva. Az újságcikkekből, publicisztikai törmelékekből összeállított *forgatókönyv* egyik válogatója Mácsai Pál – akiről közismert, hogy színészként, rendezőként is elkötelezett híve és kiváló értője az Örkény-oeuvrenek –, a másik az ugyancsak ügyes munkatársnak bizonyuló Guelmino Sándor. A „nyomtatott" XX. század a lehető legismertebb és a lehető legismeretlenebb sajtóorgánumok hasábjairól érkezik a színházba. A „kivágatok" általában nem önmagukban érdekesek: összességük, szövegfolyamuk ad ki sajátos rajzolatot; a szemelvények közötti, mögötti *fesz* – részben – dramatikussá hevíti a csupán dokumentumjáték-alapanyagnak és színészialakítás-alkalomnak szánt darabot. Az eredményes ollózás nyomán valamiféle színmű is felsejlik – két konkrét színmű pedig bizonyosan. *Az ember tragédiája* egyfelől, a *Pisti a vérzivatarban* másfelől. Ez utóbbit nem ok nélkül szokás „az ember fordított tragédiájának" nevezni (bár egy ilyesfajta terminust Déry Tibor abszurdja, *Az óriáscsecsemő* is lefoglalt magának). A *Mi újság, múlt század?* akarva-akaratlanul is *Pisti*-variáns – úgy, ahogy kell: négy Pistivel; s kibővítve, színezve három női Pistivel. Ez a hét Pisti – Bíró Kriszta, Gryllus Dorka, Kiss Mari, Debreczeny Csaba, Dunai Tamás, Gyabronka József és Gálffi László – az egész emberiség képviseletében cseppen bele a megelevenített bugyorba. Sajnos a szerkesztők nem bíbelődtek azzal a kérdéssel, hogy *kik* tolmácsolják az újsághírek, cikkrészletek díszeit és virágait. A színészek nincsenek felruházva többé-kevésbé állandó szerepekkel, alkatokkal – Rátkai Erzsébet tartózkodó, matt jelmezei is inkább okosan *le*ruházzák, mintsem felruházzák őket –, viszont tisztán színészi mivoltuk sincs dekla-

Dunai Tamás, Gryllus Dorka, Bíró Kriszta, Gyabronka József, Kiss Mari és Gálffi László

Kiss Mari, Debreczeny Csaba, Gyabronka József és Gálffi László

rálva: hogy itt elgondolkodó jókedvében – meg mert a próbatáblára kiírták a nevüket – összeállt hét remek csepűrágó, ironikusan felmondani azt a száz évet, mely oly fényesen folytatódik a már bele nem tartozó, mostani százegyedikben. Bizonyos fokig zavarba ejtő, hogy a színpadról újságnyelven beszélők kiléte – legalább valamely archetipikus figurája – nincs tisztázva. Ezzel az önmagukból egyébként is jobbára kifordított szövegfragmentumokhoz, illetve magához a közönséghez való viszonyuk is elmosódottá válik. Néha elmosódnak, elúsznak a (pedig nagyon is nyomatékosan kitett) hangsúlyok, személy híján a szöveg szövegelés lesz.

Hogy kerül ide *Az ember tragédiája*? Talán csak a kritikusi asszociáció és az Örkény- (a *Pisti-*) áthallás folytán. A *Mi újság, múlt század?* a madáchi mű XI/A színeként viselkedik: mintha Londont nem a maga nemében összkomfortos és az 1901–2000 dátumpárossal jelölt időszakhoz képest idillikus falanszter követné tizenkettedik színként, hanem a címmel megszólított, kérdőre vont múlt század. Amiként a *tragédia*beli London sírgödörbe meredő, búcsúzó életsummát mondó alakjai fölött „a lélekharang megcsendül", úgy dől itt is a maga dugájába egy – egységként felfogott – korszak. A Madách Kamara előadásában a lélekharang zongorácska formáját ölti, s a színházi fellépéseivel műfajtörténetet teremtő Darvas Ferenc „harangozza" a lelkéből a szinte mindig megkapóan csöndeskés futamokat. Bár az egész előadás majd' kicsattan az élénkségtől, ötletességtől, játékkedvtől, temperáltsága mégis alapvetően fájdalmas, itt-ott nosztalgikus. Mácsai és Guelmino szellemes kompilációja arra nem alkalmas, hogy árnyalt állásfoglalást és ítéletet nyújtson a XX. század „perében", ügyében – de arra igen, hogy e periódus fő szólamává a tragikumot (az ember tragédiáját) tegye, s korántsem közömbös szívvel járjon az elmúlt idő nyomában.

Az újságcikkek közül darabelemnek éppen az a jó, amelyik közömbös, vagyis – informativitásán kívül, vagy azt is nélkülözve – nem bír azonnal problémamentesen értelmezhető jelentéssel. Tehát van benne, helyette mit eljátszani, lehet a szavakat egy másik nyelv – a színpadi nyelv – jelrendszerébe áttenni. Az összeállítók sokkal bátrabbak lehettek volna a tulajdonképp nem copyrightolt, hézagosan-kihagyásosan-praktikusan felhasznált textusok kezelésében. A századkrónikázást többnyire a lineáris felfűzés technikájával – a rendezői beállításokat nézve: éles fény-, hang-, szín- és egyéb váltásokkal – oldják meg. Elég ritkán mernek ellentétes, különböző forrású szemelvényeket összedrótozni: tényleg színdarabbá írni azt, ami a lapokban le van (volt) írva. Amikor ez a mersz feltámad és kiteljesedik – mint a Kádár János-beszéd alkalmával és az uszodai vagy strandoló fürdőzőkként ábrázolt báva hallgatóság széttartó dumáiban –, akkor a montázs mechanikája sokkal bonyolultabbá és érdekesebbé válik. A linearitás, a láncolatosság – és az ötlethalmaz, a gegtömeg – néha hosszúnak érezteti a produkciót, noha rá kell ébrednünk, hogy nem a *Mi újság...?* a hosszú, hanem a múlt század. (Másrészt viszont rövid. Az 1988 utáni esztendőkre Mácsaiéknak nem volt igazi ötletük. Nyolcvannyolc évre terjedően volt olyan szilárd alkotói pontjuk, amelynek pozíciója lehetővé tette, hogy kifordítsák sarkaiból az újsággłóbuszt. A rendszerváltás sajtóját nem birizgálják, a sajtószemle műfaját – melyet a mi irodalmunkban Nagy Lajos gyakorolt a legmagasabb fokon – hirtelen elhagyják, s csupán pár tucat szófordulat, jellegzetes kifejezés mormoltatásának akusztikai zavarára egyszerűsítik az így sietősen s bizony bátortalanul elintézett utolsó évtizedet. *Patakvér, privatizáció, szólásszabadság* s társaik elvégzik az elvégzendőt, ám ez a rész épp az alkotók alapeszméit nem követi.)

A sajtónyelv, az újsághír virágai ugyan általában éppen úgy eltünedeznek, mint a *Tragédia* londoni színében a *kis leány* „mind elkelt" kis ibolyái (s még jó, ha rondán el nem hervadnak) – ez a közeg mégis kellően ismerős, élénk, tarka ahhoz, hogy a Madách Kamara Színházat új pólusok felé tájoló Mácsai Pál a szöveg és az előadásmód segítségével az e falak között túlságosan is megszokott színműformáktól – például a kommersz komédiától vagy a melodrámától – elszakadjon, s a közönséget is új utakra hívja. Másrészt a sajtókivágatok

felfűzése, a matéria és a megjelenítés egész viselkedése rokonítható a szintén e falak között megszokott, a teátrumba beivódott legsikeresebb spektákulummal: Hofi Géza mindenkori kabaréjával. A *Mi újság, múlt század?* ugyan jellemezhető a diákszínházi üdeséggel, a rögtönzéses játékok elementaritásával, a főiskolai helyzetgyakorlatok és vizsgák fiatalos korláttalanságával és variativitásával, leginkább azonban egy kabaréfajta, melynek létrehozói a mesterfokúan igényes teatralizálással és az intellektualizálással, azaz éppen nem kabarészerű eszközökkel közelítenek a populáris színházi műfajhoz.

Az intellektualizálásban, a formanyelv megpendítésében fontos funkció jut Horesnyi Balázs kulisszáinak. A tervező mintha becsomagolta volna – Christo módjára – korábbi aranyos-cirádás, nagyszabású díszleteinek egyikét. Becsomagolta, persze nem tolakodó, primitív módon, újságpapírba, hanem olyan, a papírszerűség hatását keltő anyagba, amely alól pusztán értelmetlen-ígéretes nyomokban és maradékokban ütközhet ki egy közelebbről nem értelmezhető, ám nyilván palota- vagy templom-, esetleg színház- (és díszlet-!) szerű építmény. A XX. század idealizált csarnoka, mondhatnánk, de nem mondjuk, mert Mácsai okos rendezése az ilyen – nem téves, de leegyszerűsítő – bogozgatásokat nem engedi meg. Ez a színpadkép s benne időnként a koncipiált, értelmiségi színészhancúr radikalizmusa a performanszok némely jegyeit is „belecsomagolja" a Madách Kamara előadásába. A platósan osztott lépcsőzet meg operettes, természetesen gombrowiczi vonatkozásban, a „monumentális idiotizmus" bélyegére ezúttal a publicisztikát érdemesítve. (Az operettlépcső teteje, a színpadnyílást kopírozó kis kijárat megoldatlan. Nem vezet sehova, de ez nem a jelentése, hanem az egyszerű, bántó tényszerűsége. Talán azért nincs határozottabb szimbolikája a ki- és bejáratnak, mert akik ki- és bejárnak, azok is – mint mondottuk – tipológiailag és egzisztenciájukban meghatározatlanok. A Pisti kölcsönnévvel, a pistiséggel bővebben beszélünk róluk, mint ahogy ők beszélnek játékukkal magukról.)

A sok csoportképpel dolgozó előadásban a kollektív – s bizonyára rendezői értelemben is konzultáló, előadásegészben gondolkodó – színészi munka mellett a magánszámoknak is jut hely. Gálffi László – távoli beleolvasással – luciferi jelenség, rezonőr e színpadon. Ő is, társai is – mint mondani szokás, főleg újságcikkben – eddig kevésbé ismert arcukat mutatják. S az arc: a rángó, a kacsintó, a fitymáló, a komédiásan megjátszatott arc tényleg fontos, csak most nem a legfontosabb. Gálffi,

Kallus György felvételei

Bíró Kriszta, Debreczeny Csaba és Gryllus Dorka

amint Ferenc Józsefként ülve világháborút hirdet, lebiggyesztheti a száját (talán ezért, talán azért, nem tudni pontosan, miért; és ilyen *nem tudni pontosan*...-ok nem kevésszer rontják benyomásainkat), de a feje köré, majdnem a feje tetejére bocsátott csillár legalább ennyire jellemzi, eljátssza a figurát. Mácsainak preformációkra van szüksége, hiszen az újságokból kivagdalt XX. század sem annyira kép (a maga képe), inkább előkép, mivelhogy a jelen is olyan, olyas. Ferenc Jóska tolldíszes hatalmas fövege csillárrá nő, egy házmesterasszony fáraónői pózban tetszeleg (talán Kiss Mari is a *Tragédiá*ba, az egyiptomi színbe játssza vissza a pillanatot...?), rengeteg a finom paródia (Dunai Tamás inkább a pasztell jelzésesség, Gyabronka József a markáns karakterizálás, Debreczeny Csaba az infantilis csodálkozás felé szeret elmozdulni), és ha ki-kifogy a szusz, tempósak a pótcselekvések, a „betétek" (melyeket Gryllus Dorka ironizált csáberővel, Bíró Kriszta kikiáltói életerővel fűt föl).

A publikum, tudva vagy nem tudva a Madách Kamara várható fokozatos megújulásáról, eddig óriási érdeklődéssel tisztelte meg a produkciót. A tízesével kinyitogatott pótszékek egyikéről jól belátható volt, hogy a szünetben sem fogyatkozik a nép. Tagadhatatlanul jól hallható viszont az is a büfé táján, hogy a törzsközönség nem egészen erre számított szeretett Mácsaijától, értékeli, mégis kevesli a kedves színészeitől kapott groteszk, bizarr villanásokat, összességében pedig nem fogadja olyan nagy újságként, hogy *újságot* játszanak neki. A színészeknek, akik az egykoron leírt és kinyomtatott betűk révén ezernyi álló- és mozgóképet készítenek a Mácsai által „vizionált" – olykor művészi értelemben ki-kifakuló – XX. századról, a várhatónál szerényebb, hűvösebb tapssal kell beérniök. E sorok írója úgy állt fel pótszékéről – a feneke alá gyömöszölt, a bejáratnál egy hajléktalantól száz forintért kapott, ingyenes metróújságról –, hogy a Madách Kamara Színház történetének e fontos pillanatát, valamint Mácsai Pál színgazdag és eredeti, noha bizonyosan nem a legjelentősebb rendezését mint a hét Pisti tragédiáját raktározta el.

MÁCSAI PÁL–GUELMINO SÁNDOR: MI ÚJSÁG, MÚLT SZÁZAD?
(Madách Kamara Színház)

DÍSZLET: Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Rátkai Erzsébet. **DRAMATURG:** Guelmino Sándor. **ZENE:** Darvas Ferenc. **RENDEZŐ:** Mácsai Pál.
SZEREPLŐK: Bíró Kriszta, Gryllus Dorka, Kiss Mari, Debreczeny Csaba, Dunai Tamás, Gálffi László, Gyabronka József.

Kamarás Iván (Su Fu), Börcsök Enikő (Sui Ta) és Venczel Vera (Mi Csü)

Kiss Gabriella

Kezdetben volt a kép

■ BERTOLT BRECHT: A SZECSUANI JÓEMBER ■

Egyik legismertebb fényképén a fiatal B. B. hideg tárgyilagossággal vizsgálja eltartott profiljának a valóságosnál egy árnyalattal nyájasabb gipszlenyomatát. A XX. század több szempontból is igazolta, hogy az európai színház egyik kulcsfigurája csak akkor szabadul meg szoborszerűségétől, ha akár felrobbantásának árán is működésbe hozzák az életműben feszülő ellentmondásokat. Ez a feladat különösen nehéz A szecsuani jólélek *esetében. A világ megjavíthatóságának lehetőségét mérlegelő parabola, amely az Epilógus „Tisztelt közönség, kulcsot te találj" felszólításával nem a fabula tanító jellegében rögzíti, hanem (az író intenciójának értelmében) az olvasóra/nézőre bízza a kérdés megválaszolását, a brechti elmélet mintadarabjaként, az epikus színház példatáraként kanonizálódott. Következésképp talán e darab előadásai tanúskodhatnak a leglátványosabban az örökséggel vívott harc terméketlen vagy termékeny voltáról.*

Zsótér Sándor legújabb rendezése – Heiner Müller közhellyé vált megállapítását parafrazeálva – nem „hűtlenül hűséges", hanem hűségesen hűtlen egy színházi tradícióhoz, amikor a szó(színház) és a kép(színház) kortárs európai horizontból olyannyira aktuális viszonya felől szólaltatja meg a darabot. A Vígszínház nagyszínpadán kínai írásjelekkel telefestett, szénfekete háttér előtt dől el, megmaradhat-e a világ jelenlegi állapotában vagy sem, a kísérleti alanyok pedig keleti mintás, hófehér lebegő függönyök közül lépnek elő, majd tűnnek el. Ambrus Mária munkájának köszönhetően a rendezés elkerüli az úgynevezett „kínaizálás" mindkét veszélyét: egyfelől nem a darab „egzotikus" vonatkozásaiban látja a drámai tér és idő azonosításának színpadi eszközét, másfelől jelentőségüket nem redukálja puszta hangulatfestésre. Az értelem erejére apelláló szavak és mondatok egy olyan kép előtt hangzanak el, amely a látvány és a monumentalitás erejével forrasztja össze a *logoszt* az *ikon*nal, és a vizuális összhatás mutatja fel a szentség (ez esetben az isteni parancsolatok Sen Te-i értelmezésének) létét-lehetőségét.

Az artisztikus kép-teret egy, a színpadot átlósan kettészelő (Szász János *Kurázsi*-rendezésére emlékeztető) és neonfehér fényt árasztó sín tagolja, amelyen nem a (nincstelen evilágiak szerepében is feltűnő) Fény Fiai érkeznek Szecsuanba, hanem Vang (Harkányi Endre) kuporog. Az istenekre várakozó vízárus maga a megtestesült elesettség: toporgása, a szálláskeresés sikertelenségét jelző kézmozdulatok nemcsak élő-, hanem finoman mozgóképpé változtatják a tablót, és megjelenésétől kezdve kiemelt jelentőséget kapnak a színészi test és a nagyszínpad közötti méretkülönbségek, mely utóbbinak mélységét és magasságát fokozza a proszcéniumba helyezett és süllyesztővel mozgatott, kínai teaház berendezésére emlékeztető faszerkezet (a dohánybolt), illetve a mindvégig

üresen lebegő, adott esetben a songvilágítás neoncsöveinek helyt adó dzsunka. Zsótér rendezésében a tér empíriája és a színek, illetve a fények játéka definiálja (és semmiképpen sem tipizálja) az alakokat. A Sárga utca lakóinak sokszor csak a kontúrjait látjuk, máskor pedig a személyenként különböző, de mindig egyszínű jelmezek (Benedek Mari) változtatják színes figurákból álló élőképpé az összhatásában szürkésfeketén csillogó tablót. A nagyszínpadon egymástól elszigetelten álló statikus emberképek, illetve (a songok és a kiszólások alatt) a mozdulatok lelassításán alapuló koreográfia kórusjelleget kölcsönöz a térszervezésnek, amelyből a darab dramaturgiájának megfelelően metsződik ki egy-egy szószóló.

Ez a képszínház ugyanis egyben a legmagasabb szintű szószínház is, ahol a test, a tér, az idő, a hang és a szöveg mind ugyanarról beszél: a világ lakhatatlanságáról. Annak azonban, hogy a száraz, didaktikus és felszólító modalitásában akár idejétmúltnak is tekinthető szöveg megszabadul merevségétől és szoborszerűségétől, csak az egyik oka, hogy minden kiejtett mondat a lenyűgöző képi hatásból lép elő, és benne kap új, idegenségében ismerős értelmet. A rendezés (Zsótér legutóbbi munkáira jellemzően) a legnehezebb feladat elé állítja a színészeket, amikor egy multimediális hatásában olyannyira lenyűgöző, hogy akár ellenfélként is felfogható, ám alapvetően statikus szcenikai koncepciót kell dinamikussá tenniük. Ráadásul mindezt nem akrobatikus, adott esetben életveszélyes megoldásokkal éri el, hanem újragondoltatja a szerep megtestesítésének valamennyi dimenzióját.

A test- és szerepjáték „brechti" retorizálására a darabban négy érdekes megoldást látunk. A Zsótér-színházat definiáló (és az egészen kortárs dramatikus szövegek rendezése során éppen átalakuló) elvárásoknak leginkább Molnár Erika játéka felel meg. A színésznő művi megoldásokkal távolítja el magától a fiát rosszul szerető anya archetípusát: a legváratlanabb pillanatokban hasal el a földön vagy az esküvői asztalként funkcionáló pallón, adott esetben hosszan kitartva süvíti egy-egy szó mássalhangzóját, a filmes elidegenítés normájának tekintett nyolcadik jelenetben pedig egy magasba emelkedő ketrecbe préselve tudósít Jang Szun átalakulásáról. Kamarás Iván viszont már-már parodisztikus (ön)iróniával távolítja el magától Su Fu borbély szerepét, ami a pontos kidolgozottságnak köszönhetően azt eredményezi, hogy a kifejezéstelen arccal, pózba merevedve előadott mondatok értelménél sokkal élvezetesebbé és érdekesebbé válik a szavak és a szótagok előadásmódja. Ugyanezt a hatást érik el a songok, ami különösen üdvözlendő jelenség a *Koldusopera* operettes változataihoz szokott (már a falzett és az élőbeszéd ütköztetését is furcsálló) magyar Brecht-játszás történetében: Pápai Erika vezetésével a társulat felvonultatja, és így egymással ellenpontozza a hangképzés szinte valamennyi lehetőségét, ami vagy a szövegre, vagy Dessau kulinárisnak éppen nem mondható zenéjére irányítja a figyelmet.

Ahogy az előadás címe is sugallja: a világot ez esetben nem egy „jólélek", hanem egy „jóember" mentheti meg. Börcsök Enikő alakításában a jótett tényénél nagyobb hangsúly kerül arra az őszinte nyíltságra és öntudatlan bátorságra, ami ahhoz kell, hogy valaki bevallja az isteneknek: „én cseppet se vagyok meggyőződve róla, hogy jó vagyok." Sen Te és Sui Ta ez esetben tényleg csak egy nadrágban és egy nyakkendőben különböznek egymástól: a játékban a kulturális és nemi sztereotípiák fel- és kihasználásán alapuló megoldások helyett az adott szituáció lélektani elemzése kerül előtérbe. Sen Te minden hangsúlyában, fejmozdulatában és pillantásában tetten érhető Sui Ta kíméletlensége és keménysége, Sui Tában pedig Sen Te naivsága és ebből merített ereje. Az előadás végén, miután az istenek egy repülő motorzúgásától kísérve magára hagyják a lányt, akit csak a hirtelen mozdulattal működésbe hozott vasfüggöny menthet meg az őt lassú lépésekben, feltartóztathatatlanul követő ingyenélők néma csapatától, a Brecht-szövegben rögzített „egy színész" helyett Börcsök Sen Te Enikő ül le, és néz a nézők szemébe, hogy elmondja a híres Epilógust. Ha azonban elfogadjuk, hogy a brechti fabulának ebben az olvasatában nem a jóság és a gonoszság viszonya, annak erkölcsi vagy társadalmi vetületei, hanem az emberség antropológiai törvényszerűségei és kérdései kapják a fő szerepet, akkor a „kulcs" és a „jó vég" keresésének kollektív hite, lehetősége és igénye inkább prológusként hangzik.

Börcsök Enikő (Sen Te) és Szarvas József (Jang szun)

Koncz Zsuzsa felvételei

A SZECSUANI JÓEMBER
(Vígszínház)

DÍSZLET: Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **DRAMATURG:** Ungár Juli. **FORDÍTOTTA:** Nemes Nagy Ágnes. **ZENE:** Paul Dessau. **ZENEI MUNKATÁRS:** Komlósi Zsuzsa. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Molnár Kata. **RENDEZTE:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Harkányi Endre, Oberfrank Pál, Fonyó József, Tanai Bella, Börcsök Enikő, Szarvas József, Molnár Erika, Kamarás Iván, Venczel Vera, Hullan Zsuzsa, Pápai Erika, Kolovratnik Krisztián, Buza Tímea, Wéber Kata f. h., Bajka Pál, Hujber Ferenc, Kasvinszky Attila f. h.

Csont András

Marica és a furcsa lány

■ OPERETT- ÉS MUSICAL-BEMUTATÓK ■

Éder Vera felvétele

A budapesti Marica grófnő: Kalocsai Zsuzsa

A MARICA GRÓFNŐ KÉTSZER

Úgy kezdődött, mint egy operett. Szeptember 19-én a frissen renovált Budapesti Operettszínházban kipattant a függöny elé egy – Gogoly Miklós szavaival élve – nem túl magas, de nem is túlzottan alacsony, nem túl kövér, de nem is túlságosan sovány férfi, és megspórolva magának a bemutatkozást, elkezdte kenni magára a mézet. Kurta beszédében, amelyben nyíltan csak egyszer szólította fel a közönséget, hogy tapsolják meg őt és kicsiny, ám annál odaadóbb kollektíváját, annak a reményének adott hangot és kifejezést, hogy e szomorú napokban – nem feledjük, alig egy hét telt el a sajnálatos szeptember 11-i események óta! – a szokásosnál is jobban vágyódunk egy kis kacagásra, feledésre, operettmelegségre. Mi, muzsikus lelkek, mi, bohém fiúk. Ő személyesen áll jót azért, hogy ebben a *csúnya* világban mindenki megtalálja aprócska örömét, aki ellátogat a külsőleg-belsőleg megifjult Operettszínházba.

Tehát hagyományosan mézeskalácsos előadás lesz, gondolta Recenzens a székében hátradőlve, és nem csalódott. Hatalmas kúriai előtérre nyílott fel a függöny, hátul nagy gonddal berendezett rendezetlen szalmakazal, a távolban az erdélyi havasok büszke bércei. Urasági cselédek szorgoskodnak, cigánylány jósol, a parasztpárocskák – akár a skandináv lottó reklámjában – a szalmakazalban élik a nép egyszerű nemi életét, az álruhás intéző daliás, a mindenescseléd ízes – nem tudják, de teszik, írta Marx. Rec. meg tett rá egy kisebb összeget, hogy a bonviván üvölteni fog, de hogy ennyire, azt fölöttébb meglepőnek találta: Nyári Zoltán olyan hangerővel indítja a „Mondd meg, hogy imádom a pesti nőket" (azaz: „Grüss' mir die süssen, die reizenden Frauen im schönen Wien" – és ekkor emeljünk kalapot Harsányi Zsolt kongeniális fordítása előtt), hogy a csillárok még az Írók boltjában is megremegnek. Hogy e csakis háromszoros fortét ismerő intonációt semmi sem indokolja, hogy az Endrődy-Wittenburg Tasziló gróf szerepét adó fiatalembernek nagy, de egyelőre tőké-

letesen iskolázatlan hangja van, az nemigen érdekel senkit, a nézők bekajolják e hamis *appassionato* hangvételt, és felkészülnek a tombolásra. Nyári látszólag izzóan szenvedélyes amorózó, folyvást tüzet okádni kész színpadi személyiség, ám ez valójában inkább ráfogás, ami nem lenne baj, hiszen „hazudj, színész, csak rajt' ne fogjanak". De az ifjú tehetség (mert hiszen kétségkívül van benne valami) túl sokat pakolt e Taszilóra, alakítása végterméke egy teszetosza mű-Tasziló, így aztán se intéző, se önmagát a jó útra bűnbánó arisztokrata.

A második szereposztásbeli Derzsi György még idáig sem jut el. Amikor rázendített a pesti nőket adoráló belépőjére, Rec. azt hitte, okosan líraira veszi a figurát, adagol tehát, és ezt helyesen teszi, mivel Nyárival ellentétben nem süti el már a legelején minden férfiúi puskaporát. Ám ez tévedésnek, mégpedig élénknek bizonyult; ha Nyárinál túl sok a hang, váltótársánál túl kevés, ha Nyári túltaszilóskodja magát, Derzsi meg sem leli a kiinduló Taszilót, ha a *le premier bon vivant* túl sok kézzel nyúl a világba, akkor az *il secondo* eggyel sem, legfeljebb magasra emelt hanggal ágál, ha fontosnak vélt mondandója akad. Derzsi György egyszerűen nem adhat mást, mi lényege, és ez most nem más, mint a hamisítatlan lényegtelenség. Humora egyik arszlánnak sem akad.

És hamarosan kiderül, hogy ebben a szereposztásban mindenki roppantul fölülstilizált – ezért szükségképpen humortalan – intonációval szólal meg, *sozusagen* operettesen beszél, és ettől rémületesen talmi lesz minden. Az ember megérzi a szándékot, és lehangolódik – mondta Goethe; igaz, nem a *Gräfin Mariza* című darabra gondolt. Kerényi Miklós Gábor rendező olykor laza csuklóval dolgozik (nagyon ügyes a második és harmadik felvonást összekötő átdíszítés; jó és lendületes a Tabarin bár betétműsora egy másik Kálmán-műből, *A csikágói hercegnő*ből vett dzsesszes számokkal), ám többnyire túlzott izomműködéssel szórakoztat. Ebben a kidagadt nyakerekkel mulattató előadásban üde oázist jelent Lehoczky Zsuzsa és a szolgáját adó Dézsy Szabó Gábor kettőse; kár, hogy az utóbbi szerepét „csontra húzták", de a fiatal színésznek így is sikerült kicsiholnia belőle valamiféle ionescói eszelősséget. Lehoczky remek, poénjai ülnek, éppen úgy jár, úgy ül, úgy beszél, ahogy kell, pontosan olyan, amilyennek lennie kell ebben a régi operetthagyományokra kacsingató előadásban. Rec. azt érezte, hogy a művésznő sokat, nagyon sokat tud erről az ifjúkorában fölöttébb kikapós Bozsenáról, ismeri múltját, és ismeri jövőjét is; Lehoczky alakításának van dimenziója.

A primadonnák (Kalocsai Zsuzsa és Sáfár Mónika) különösen az átöltözésben jeleskedtek, Rec. nagyszerűnek találta mind a hat Gyarmathy Ágnes által tervezett primadonnaruhát – ebből is látható, hogy a színház nem takarékoskodott a szabószámlán, és ez így van jól. Hatásos a díszlet is: illúziót keltő – ahogy mondani szokták. Hanem a hölgyek alakformálása igencsak vázlatosnak mondható: Rec. különösen Sáfár Mónikából hiányolta a szajhásabb, finomabban szólva: csábítóbb modort (ezt valamennyire hozta az első szereposztásban Kalocsai Zsuzsa); még csak tűzrőlpattant sem volt, ő aligha hitetheti el a nézővel, hogy Marica hazudik egy vőlegényt magának. Ha már itt tartunk, vegyük észre, hogy ez a grófnő a szerzői intenció szerint valódi egyéniség, és ezt a színésznőknek valamiképpen érzékeltetniük kellene. Hiszen mégiscsak kell némi bátorság Marica húzásához, hogy egy hamis házassági hírrel riasztja el magától a pénzére ácsingózó udvarlókat. Marica kétségkívül „funny girl" ebben az operettvilágban. Nem akárki képes e szilaj, magyar vérű kanca betörésére.

Csabai István felvétele

Mészáros István (Populescu Dragomir Móric), Kolonits Klára (Marica grófnő) és Vida Péter (Zsupán) a szolnoki előadásban

Taszilóban – legalább a szerzők szándéka szerint – emberére talál. Az ifjú *lion* nem csekély elszántságról és életrevalóságról tesz tanúságot, amikor – elkártyázva nyári és téli palotáját, k. u. k.-ménesét és magyar gulyáját, dali pár pisztolyát és egyéb főnemesi eszközeit – beáll intézőnek. Ez az önfejűség, a szó jó értelmében, erős akaratra utaló magatartás. Ezt belátva, Nyári Zoltán megfelelően nyúlt hölgyéhez, ám túlspilázott viselkedése miatt olykor duzzogó kamaszt adott, nem pedig a női szív kissé kiégett, ám annál tapasztaltabb ismerőjét. Mindamellett Rec. róla elhitte, hogy partnere lehet egyrészt az ideális, azaz a szerzők által elképzelt, másrészt a Kalocsai Zsuzsa által játszott Maricának; Derzsi Györgyöt e delnő – még a kissé poinitillista Sáfár Mónika is – villa nélkül megeszi villásreggelire. Túl a szexuális velleitásokon van ugyanis e két nemesi sarj passzionátus egymáshoz feszülésének alapja, ez pedig nem más, mint „Mi urunk, a Pénz". Taszilónk szegény, pontosabban elszegényedett, míg Marica készpénzzel hál egyszerű, brüsszeli csipkével felbaldachinozott nyoszolyáján. Nem ártana egyszer egy olyan előadás, amelyben elődomborodnának azok a mozzanatok, melyek a pénz döntő szerepére utalnak a darabban. Kerényi szépen oldotta meg a második felvonás záróképét, amikor Taszilónk – alias Török Béla – a nyakas grófnő és a léhán vesztébe rohanó *haute volée* arcába vágja az alamizsnaként odavetett ezreket; a magából kivetkőzött nagyvilágiak aztán egymás tyúkszemére hágva habzsolják a földről a bankókat. Ugyan akad-e valaki, akit e jelenet ne Dosztojevszkij *Félkegyelmű*jének egyik nevezetes szcénájára emlékeztetne? Ez nem csoda, hiszen köztudott, hogy a mételyes Fjodor Mihajlovicstól még leghihetetlenebb lapjain sem állt távol a giccses, kulisszahasogató jelenetezés. És a cigányozás sem, erről Mitya Karamazov tudna részletesebben regélni. Itt föltárulnak a darab, ha szabad így mondani, mélyebb rétegei, de Kerényi csak jelzésekkel dolgozik, megelégszik ennyivel, ő bevallotta, hogy szórakoztatni akarja a W. T. C. összeomlásától összeomlott nézősereget.

A szórakozásról leginkább a táncoskomikus–szubrett páros gondoskodik. Az első szereposztásban Szolnoki Tibor és Oszvald Marika úgy tesznek, nyilván rendezői utasításra, mintha – teszem azt – 1952-ben megállt volna az idő. És a művésznőnek kissé földhözragadtabb értelemben is sikerült valóban megállítania: cigánykerekezik, ugrál, akár a pingponglabda a színpad kaucsukütőjén. Ez figyelemre méltó. Még akkor is, ha érzékeljük-tudjuk-látjuk, hogy az idő a legkevésbé sem állt meg. Sőt...

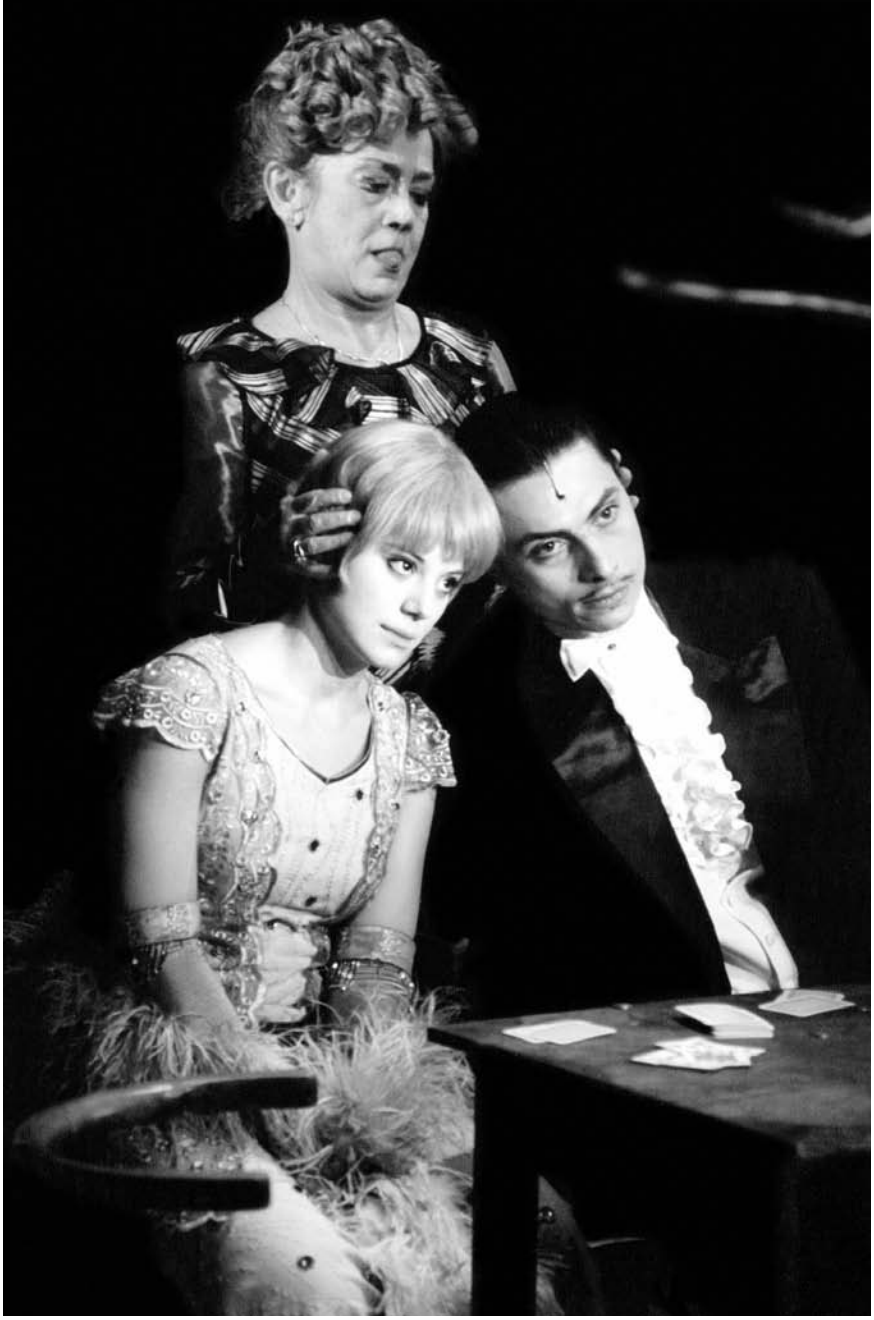
▪

Rec. most jön rá, hogy mindeddig úgy beszélt mintha az 1924-ben Bécsben, a Theater an der Wienben bemutatott *Marica grófnő* valami egységes, véglegesre megírt, öntörvényű színpadi alkotás volna. Mintha megállt volna az idő. Erről persze ismét nincs szó; és általában is meghökkenve tapasztaljuk, hogy manapság már alig ismerjük az operettrepertoár legnépszerűbb darabjainak úgynevezett eredeti változatát. Hiába keressük az *Urtext*et. Ez persze szükségszerű, e darabok – éppen esztétikai cseppfolyóságuk miatt – mindennél jobban alávetettek a színház törvényeinek, melyek pillanatnyi érdekeik, a kor éppen aktuális kívánalmai szerint változtatnak a szövegen, cselekményen, zenén. Szigorúan véve szinte egyetlen színpadi alkotásnak sincs autentikus verziója – gondoljunk csak bele, hogy az esztétikai autonómia, a zárt, a végletekig kidolgozott műalkotás egyik iskolapéldája, a *Don Giovanni* is két, ráadásul Mozart által autorizált változatban maradt ránk, hogy aztán manapság minden előadás és lemezfelvétel szinte következetesen egy harmadik, e kettő elegyéből gyúrt változatot preferáljon. Ám két különböző operett-előadásban gyakran még a nevek is különbözőek – hogy a bécsi és a pesti nők distinkciójáról most szó se essék. Hiszen az október 12-én a szolnoki Szigligeti Színházban látott előadáson a fent említett Bozsena néni Guddestein Ghlumetz Cecilia hercegnőként lép színre, Tschekko, az uradalmi tótumfaktum pedig itt Mihály, öreg huszár („der alte Husar"!). A két szöveg gyökeresen eltér. Szerencsére.

▪

Rec. úgy véli, Ács János Szolnokon roppant sikeresen írta felül a Julius Brammer, Alfred Grünwald, Harsányi Zsolt, Kállai István, valamint Kardos G. György által „kanonizált", vagyis a leggyakrabban előadott szöveget. Most sokkal jobban ül minden poén, a pesti előadásban alig látszó – és az „eredetiben" igen nagy szerepet kapó – Populescu Dragomir Móric herceg igazi komikuslehetőséget kap, nyelvi facsarásai, akaratlan szójátékai, egész többnemzetiségű idiotizmusa most virágba borul – ezt a téboly felé galoppozó figurát kiválóan adja a Hollósi Frigyes megbetegedése miatt beugrott Mészáros István. Dragomir Móric idézőjelbe teszi az egész előadást. Akár Kudelka és Cecília hercegnő már-már abszurd színházat idéző duettje, Sebestyén Éva és Ujlaky László groteszk elővezetésében. Remek táncoskomikus a Zsupán–Liebenberg István kettős szerepében föllépő Vida Péter, üde partnernőjével, Kertész Marcellával kellemesen bolondoznak. (Egy fontos változást az ő legnépszerűbb számukban is végrehajtott Ács, a híres „Szép város Kolozsvár, majd ott lakunk a Szamosnál" sorok helyett most ezt danolják: „Szép város Terézvár, majd ott lakunk a körútnál", ami egyrészt logikus, hiszen kiderült, hogy a kolozsvári Zsupán valójában nem is létezik, másrészt sokatmondó, mert alkalmas a fiatal pár elfogulatlan öniróniájának bemutatására. A továbbiakban a pesti flasztert borító némi „lócitromról" is szó esik, de Rec. sajnos nem értette tisztán a kissé slendrián szövegkiejtéssel éneklő párocskát.) Egyáltalán: a rendezés Szolnokon sokkal inkább a természetességet állítja előtérbe, Ács elhagyatja a színészekkel az operettes manírokat, több dolog kerül ironikus ellenfénybe, ettől sokkal frissebb játékmodort látunk, mint Budapesten.

Kár, hogy zeneileg nem sikerül megközelíteniük a pesti teljesítményt. Amikor Szolnokon megszólalt a nyitány, Rec. szinte a Bécsi Filharmonikusoknak vizionálta a pesti zenekar egyébként iszonyatos játékát. Harmath Albert képtelen elénekelni Tasziló szerepét, belépőjétől kezdve gátlástalanul markíroz. Egyébként már túl van huszadik tavaszán, ha lenne elég önismerete, és a rendező megbízna benne, akkor az öregedő szépfiút adná, így viszont csak hamis *bel ami* – és ez kiábrándító. Kolonits Klára a címszerepben elfogadhatót nyújt, de nem elég érdekes. A szerep sokszínű, nem véletlen a sok öltözés, de Kolonits csak egyet mutatott, azt is kontúrtalanul. Magasságai inkább hamisságok.



Éder Vera felvétele

Szinetár Dóra (Fanny), Margitai Ági (Ms. Strakosh) és Szabó P. Szilveszter (Nick) a Funny Girlben

A FUNNY GIRL EGYSZER

Hogy miért játsszák egyszerre két színházunkban is a *Marica grófnőt*, arra nem nehéz magyarázatot találni. A *Funny Girl* bemutatásának indoklása már keményebb dió. Általában akkor vállalkozhat rá sikerrel egy színház, ha az adott pillanatban akad a pályán egy olyan sztár, aki képes megrajzolni azt a történetet, amelynek merituma éppen az, hogyan születik a semmiből egy sztár. Vagy másként: aki képes hitelesen megformálni a maga erejéből fölemelkedő kóristalány, az öntudatos „rút kiskacsa" musicalbe oltott történetét. Rec. ismeretei szerint Magyarországon e pillanatban nincs ilyen színésznő-énekesnő (húsz-harminc éve talán a legjobb formájában lévő Zalatnay Sarolta vállalkozhatott volna a szerepre, vagy később Hernádi Judit); és ezzel a megállapítással voltaképpen véget is érhetne az Operettszínház *Funny Girl*-előadásának bírálata. Hiszen e hiányosság mellett eltörpülnek a produkció kétségtelen értékei.

A rendezés, Böhm György munkája nem tartozik ezek közé. Ötlettelen, tempótlan, stílustalan, lapos, ügyetlen. Humortalan, ami nagy bűn. De magasabbról nézve nemigen akad itt rendeznivaló. Most döbbenhetünk rá, milyen szophokészi–csehovi magaslatokban jár a *Marica grófnő* librettója. (És persze zenéje is. A *Funny Girl*t látva Rec. mélyen átérezte Adorno megjegyzésének igazát, miszerint a kulturális gyászvitézek által annyit emlegetett hanyatlás leginkább éppen a tömegkultúra vagy szórakoztatóipar termékeiben érzékelhető. Johann Strauss – és bizonyos fokig Kálmán Imre is – Beethoven volt az 1905-ben született és 1994-ben elhunyt Jule Styne-hez képest.) A *Funny Girl* nem is darab, csak amolyan rosszul összefércelt szappanopera vagy karriertörténet. Netán jelenetsor, amely alkalmat ad a főszereplő képességeinek megvillantására. Mindez megspékelve némi atelier-romantikával. A rendezés még ez utóbbit sem képes közvetíteni: az első jelenetben Funny Girl kilép a fiktív színpadra – mely persze ezúttal egybeesik a „valódival" –; körbenéz a zsúfolt – a fikció szerint üres – nézőtéren, és megjegyzi, milyen kihalt ilyenkor – értsd: előadás előtt – a színház. Némi tanácstalan derültség a nézőtéren.

Rec. most mindenekelőtt az értékekről kíván számot adni. A legfőbbről legelőbb: Békés Pál fordítása egészen nagyvonalú munka, szellemes, jól mondható, a Ms. Strakosh szájába adott kiszólás – „Fannykám, cukkerlány" – olyan, akárha a Dob utca New Yorkban nyílna. Ez a szöveg még szállóige is lehet. A pókertől megszállott kis zsidó asszonyt játszó Margitai Ági jól táncol, kedvesen komédiázik, fontos mellékszerepében kiél minden lehetőséget. A nagyszerűen éneklő, mozgó Molnár Piroska az előadás főszereplőjévé növi ki magát. Kaposvári színeket lop ebbe az egyébként roppantul unalmas előadásba. Jó volt Csonka András, aki mindkét szereposztásban a koreográfust alakította; a darab elején hatásos, szellemes magánszáma a lerobbant varietében előadott jelenet. A színész alakításában volt némi elegancia, mégpedig a hanyag fajtából: még nem cinikus, de kissé már kiégett. Érezhető volt, hogy az általa játszott Eddie Ryan a szíve legmélyéből szereti védencét, Fannyt. Ez, joggal, tetszésre talált a közönségnél is.

Kulka János teljesen tanácstalan Nick Arnstein, az érzelmes hóhányó szerepében. Távolságot tart ott is, ahol forrónak kellene lennie. Nem ártana, ha amolyan nagyvadat állítana a színpadra, de erre se kedve, se belső indíttatása. Nincs kapcsolata partnerével, és általában is légüres térben mozog, amikor megjelenik. Nem hihető, hogy kedveli szerepét, ezért aztán a néző sem kedveli őt. Felléptetése szereposztásbeli tévedés. Váltótársa, Szabó P. Szilveszter jobban megtalálta a hangot partnerével, Szinetár Dórával. Szabó fiatal embert mutatott, olyasvalakit, aki még kamaszosan nagyszájúskodik. Az általa játszott Nick sértettsége éretlenségéből fakad. Ez a pár hitelesebb volt, mint az első szereposztás duója. Mindamellett sem ő, sem Kulka nem képes arra, hogy egyetlen énekes számát elfogadhatóan dünnyögje el.

Rec. igazán nem szeretné megbántani egyik művésznőt sem, ezért csak szájkosárral mer nyilatkozni Szinetár Dóra, illetve Szulák Andrea szerepléséről. Nekik, kurtán szólva, azt kell bemutatniuk, hogy Fanny Brice, ez a csúnyácska, kövérkés kislány nem csupán szenzációsan énekel-táncol, nem csupán valódi Broadway-sztár, de egyénisége ráadásul oly átütő, személyisége oly unikális, humora, öniróniája oly természetesen lenyűgöző, hogy lábához omlik nemcsak minden férfi – egyik apapótlékként, másik igaz barátként, harmadik szenvedélyes szerelmesként –, de a legfőbb instancia, a közönség is. Azt kell bizonyítaniuk, hogy a világon csak kétféle ember van: tehetséges, illetve tehetségtelen. Most igaztalan poén lenne azt ideírni, hogy ezt kétségtelenül bebizonyították. Hiszen nem tehetségtelen egyikük sem, csak – e pillanatban – alkalmatlanok e szerepre. Mindamellett persze akadnak értékelhető mozzanataik.

Rec. egészében Szinetár Dórát találta hitelesebbnek. Ő a kislányos, halkabb, impresszionista hangvételű jelenetekben egészen bájos jelenség; szép, kifejező, de nem nagy hang; erős muzikalitás, amely képes pótolni az átütőerő némi hiányát. Színészi játékban messze felülmúlja Szulák Andreát. Utóbbi főként a „dögösebb" számokban jó, hangja kissé bluesosan rekedtes ilyenkor, megnyilvánulásai szagosak, ízesek. Nőstényt mutat, nem drámai szendét. A líra nem kenyere, színészi játéka pedig nélkülöz bármiféle elgondolást. De a meggyőző részletek ellenére egészében mindkét primadonna elégtelen teljesítményt nyújt. Kizárt, hogy a valódi Florenz Ziegfeld (az Operettszínházban Balázs Péter adja meghökkentően gyöngén) – akár csak a *chorus line*-ba – valaha is szerződtette volna őket. Így aztán – valódi színpadi csillag, hamisítatlan komédiástehetség nélkül – a *Funny Girl* előadása Rec. számára végső soron értelmezhetetlen maradt.

KÁLMÁN IMRE: MARICA GRÓFNŐ
(Budapesti Operettszínház)

JELMEZ-DÍSZLET: Gyarmathy Ágnes. **VEZÉNYEL:** Makláry László. **RENDEZŐ:** Kerényi Miklós Gábor.

SZEREPLŐK: Kalocsai Zsuzsa/Sáfár Mónika, Nyári Zoltán/Derzsi György, Oszvald Marika/Szendy Szilvi, Kiss Zoltán/Peller Károly, Lehoczky Zsuzsa/ Kovács Zsuzsa, Benkóczy Zoltán/Földes Tamás, Dézsy Szabó Gábor/ Faragó András, Marik Péter/Schiller Béla, Rikker Mária/Tóth Adrienne.

(Szigligeti Színház, Szolnok)

DÍSZLET: Menczel Róbert. **JELMEZ:** Schäffer Judit. **KOREOGRÁFUS:** Bodor Johanna. **KARMESTER:** Ménesi Gergely, Váradi Katalin. **SZÍNPADRA ALKALMAZTA ÉS RENDEZTE:** Ács János.

AZEREPLŐK: Kolonits Klára/Vásári Mónika, Mészáros István/Hollósi Frigyes, Vida Péter, Kertész Marcella/Lugosi Claudia, Sebestyén Éva, Harmath Albert/Pintér Tibor, Czibulás Péter, Ujlaky László, Szamosi Zsófi, Verebes Linda, Somogyi Anita.

JULE STYNE–BOB MERILL–ISOBEL LENNART: FUNNY GIRL
(Budapesti Operettszínház)

FORDÍTOTTA: Békés Pál. **A DALSZÖVEGEKET FORDÍTOTTA:** Galambos Attila. **DÍSZLET:** Bátonyi György. **JELMEZ:** Kemenesi Tünde. **KOREOGRÁFUS:** Bakó Gábor. **VEZÉNYEL:** Silló István/Makláry László. **ZENEI VEZETŐ:** Makláry László. **RENDEZŐ:** Böhm György.

SZEREPLŐK: Szulák Andrea/Szinetár Dóra, Kulka János/Szabó P. Szilveszter, Csonka András, Balázs Péter, Molnár Piroska/Felföldi Anikó, Margitai Ági, Szabados Zsuzsa, Uhrik Dóra, Pankotay Péter/Vadász Zsolt/Derzsi György, Ullmann Zsuzsa, Erdős Borcsa, Tallós Andrea, Jantyik Csaba, Csuha Lajos, Mednyánszky Ági, Mákó Miklós.

URBÁN BALÁZS

Ír és más clownok

■ SZEREDÁS ANDRÁS–FODOR TAMÁS:

MARCELLO ÉS CAMILLO ■

Bohózatot játszanak a Stúdió K.-ban – Samuel Beckett emlékének ajánlva az előadást. Noha Beckettről nem a bohózat műfaja jut eszébe elsőre az embernek, s igazából a Mátyás utcában látható produkció sem az (legalábbis abban az értelemben, ahogyan a színházi köznyelv – gyakorlatilag a XIX–XX. századi francia vaudeville-lel azonosítva – használja a szót, semmiképpen nem), a párosítás távolról sem bizarr ötlet.

A műfaj egyik lehetséges értelmezése, a clownerie egyértelműen az ír szerző drámáinak kulcsa felé mutat. Az emblematikus mű, a *Godot-ra várva* alapja is a bohóctréfa; Estragon és Vladimir tehetetlen, szomorú bohócként tengődik az apokaliptikus környezetben. Várják Godot-t, aki soha nem jön el, s noha mindig el akarnak menni, soha nem mozdulnak. Miként a Fodor–Szeredás-szöveg hősei sem. Marcello és Camillo el akarja hagyni a várost, s mégis körforgásszerűen járja be azokat az utakat, melyeket vélhetően minduntalan bejár. Hiába sürgeti Marcello Camillót, hiába szállnak vonatra, vergődnek úttalan utakon, követnek el gyilkosságot, mindig visszatérnek. A helyszínek látszólag konkrétabbak, tárgyszerűbbek, az indokok, a cselekedetek érthetőbbek, nyilvánvalóbbak, mint Beckettnél, a két főszereplőt mégis ugyanaz az ontologikus bizonytalanság, megmagyarázhatatlan szorongás veszi körül, mint Estragonékat.

A *Marcello és Camillo* azonban távolról sem csak Beckett-parafrázis. Szerzői vélhetően nem is pusztán annak szánták, hiszen az hommage, a tisztelgés jellegzetesen irodalmi műfaj; ha színházi ember előadásszöveget konstruál, vélhetően más ambíciók is vezetik, főként ha nem csupán rendező, de társulatvezető is. A legfeltűnőbb különbség (természetesen a nyelvi megformálás eltérő szintjén kívül) az előadásszöveg sokféle műfajra, irodalmi és színházi formára asszociáltató játékossága. Noha Beckett távolról sem annyira egynemű szerző, mint amennyire az a köztudatban él (a regényíró Beckett és a *Godot-ra várva* szerzője bizonyosan nem az; az utóbbi például a misztériumjátéktól a vásári komédiáig számos műfajhoz kapcsolódik), de a „bomlás költészetének" nyomasztó súlya ezt általában feledteti. A Fodor–Szeredás-szövegben azonban kifejezetten hangsúlyos az alapszituációt tágító, árnyaló, variáló kifejezésformák, műfaji konnotációk bevonásának a szándéka – ami természetesen a Fodor rendezte előadásban teljesedik ki.

Fontos például a játék reflektáltsága – két értelemben is. Részint maga a játékmód stilizált, részint a játékban éppen részt nem vevő mellékszereplők kommentálják a színen történteket. A kommentárok változatosak: az ironizált „szerzői utasításoktól" az asszociatív szerepű megjegyzéseken át a történetet kiegészítő magyarázatokig és álmagyarázatokig terjednek, gyakorta áldiskurzusokat hozva létre. Ezáltal mind fizikai, mind átvitt értelemben két szintje alakul ki az előadásnak, a kommentárok ugyanis a játéktér felett ácsolt „padlástéren" kapnak helyet. Jelentőségük időről időre elhalványul, majd újra felerősödik (általában inkább pragmatikus, mint elvi megfontolások alapján: a két főszereplőt fókuszba állító jeleneteknél természetesen hangsúlyosabbak, mint a pergő, sokszereplős jelenetekben).

De nemcsak a szereplők, hanem a különböző műfaji és tematikai elemek is reflektálnak egymásra: a játék *Godot*-t imitáló misztériumvonala a commedia dell'arte tipizálására (a mellékszereplők egy-egy hangsúlyos szerepváltozata rendre egybeesik a commedia dell'arte valamelyik alapfigurájával – s ennek a többi szerepre s magára a játékmódra is döntő hatása lesz); a groteszk szituációk a szerepek és az egyes mondatok ontologikus értelmére („Volt va-

Marcello és Camillo: Kiss Attila és Hannus Zoltán

Schiller Kata felvétele

gyok" – mutatkozik be az egyik legfrappánsabban induló, majd kicsit közhelyesen kifutó jelenet szereplője, a hőseinket bölcsőjüktől ismerő Volt úr, aki a „kezdetektől fogva van"); az alapszituációk szimbolikus értelmezhetősége a nagyon is konkrét tréfákra és nyelvi játékokra; a banalitások színes ábrázolása az istenkeresés vissza-visszatérő témájára; egyes jelenetek tragikuma több betét könnyed játékosságára; néhány fizikai cselekvés (például Camillo whisky-vedelése) naturalisztikus megoldása a stilizált mozgássorokra, bábjátékokra; az abszurd drámák időtlen térbe vetett antiideologikus tartalma a helyhez és időhöz kötött (de legalábbis ahhoz köthető) reálszituációk társadalomkritikai aspektusára. Az utóbbi a szöveg és az előadás legkevésbé megoldottnak tűnő része; számomra főként azt bizonyítja, hogy nem könnyű ezeket a mozaikszerűen összeálló, korunkra (is) közvetlenebbül utaló jelenettöredékeket tipizáló közhelyek nélkül megkonstruálni (a korrumpálható köztisztviselő figurája például óhatatlanul is közhellyé lesz). Amikor pedig ezeket a reálszituációkat próbálja az előadás elemelni, akkor a játékmód kontinuitása is némileg megbillen (legfeltűnőbben a közlekedési rendőr meggyilkolásakor).

Szegő György tere tökéletesen leképezi a darab és az előadás összetett világát. A bizonytalan, nedves alapú, mocsárra emlékeztető talaj dominálta „alsó szint" (melynek jelképes értelme kézenfekvő, de nem tolakodóan didaktikus) természetesen kapcsolódik a keretszerűen felépített felső térhez. A mellékszereplők játékában általában a tipizálás és a reflexió dominál. Csák Zsolt, Homonnai Katalin, Topor Rita, Szabó Domokos és Nyitrai Illés erőteljesen kidolgozzák a figurák alapszíneit, s variálják azokat a különböző szituációkban (gyakran még a „fenti" kommentárokban is utalva a megjelenített típusra). Igaz, az egyes szerepek nem mindig különülnek el markánsan egymástól, kevésbé a játékmód relatív homogenitása, inkább a hangsúlyok ki nem tétele miatt. Különösen az egyébként igen szuggesztív és lendületes Csák Zsoltnál figyelhető meg ez: nála az idióta Dilinger (kinek neve inkább asszociáltat az első két szótag jelentésére, mint a Ferreri-filmre) semmivel sem kevésbé fontos, súlyos szereplő, mint a már említett Volt úr. Abban, hogy a kezdetben oly frappírozóan lendületes és színes játék az előadás utolsó harmadára érezhetően veszít erejéből, valószínűleg ennek és a tipizálás óhatatlan, kivédhetetlen monotóniájának is szerepe van.

A két főszereplő dolga összetettebb, nehezebb: a „rokon népek irodalmán" túl az írt nagyrészt nekik kell megjeleníteni – a clownerie-n keresztül a misztériumot, a tréfán túl a tragikumot, az életigenlésen át a halálfélelmet. Az első információ, amit kapunk róluk, összekeverhetőségük – hogy aztán épp összekeverhetetlenségük váljék nyilvánvalóvá. A színészi játék is az utóbbit erősíti: Hannus Zoltán (Camillo) erősen stilizált, elemelt, karikírozásba hajló (technikailag igen magas színvonalú) játékával szemben Kiss Attila (Marcello) jóval egyszerűbb, realisztikusabb (ugyanakkor súlyosabb, erősebb hatású) eszközökkel dolgozik. Ami részint a szöveg következménye, részint illeszkedik az előadás egymásra reflektáló, egymást ellenpontozó színészi-rendezői eszközeinek sorába, mégis néha az optimálisnál élesebben állítja szembe a két figurát. Fontosabb azonban, hogy mindketten eltalálják azt a regisztert, ahol komikum és tragikum, e világi szerencsétlenkedés és transzcendens kiútkeresés összehangolható, természetesen egymásba csúsztatható.

Az utóbbi két-három évadban – az összegző érvényű s egyben előremutató Forgách–García Márquez-bemutató óta – érezhető a Stúdió K. Fodor Tamás rendezte (felnőtteknek szóló) előadásain a korábbinál áttételesebb, komplexebb színházi nyelv kiépítésének szándéka. A *Marcello és Camillo* – kisebb-nagyobb döccenőivel, problémáival együtt is – az eddigi legfontosabb, legbiztatóbb kísérlet ebbe az irányba.

SZEREDÁS ANDRÁS–FODOR TAMÁS: MARCELLO ÉS CAMILLO (Stúdió K.)

IRODALMI KONZULTÁNS: Báthori Csaba. **TÉR:** Szegő György. **JELMEZMASZK:** Németh Ilona. **FÉNY-HANG:** Fodor Gergely. **SZCENIKA:** Rácz Dóra, Terray Barnabás. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Zubek Adrienn. **RENDEZTE:** Fodor Tamás.

SZEREPLŐK: Kiss Attila, Hannus Zoltán, Csák Zsolt, Homonnai Katalin, Topor Rita, Szabó Domokos, Nyitrai Illés.

PERÉNYI BALÁZS

Halott színház temetőben

■ 1003 SZÍV, AVAGY TÖREDÉKEK EGY DON JUAN-KATALÓGUSBÓL ■

A Mozgó Ház azért választja az európai kultúra nagy történeteit, a drámairodalom klasszikusait, hogy demonstrálja: végtelen űr tátong az ábrázolt világ és saját életük között. Erős a kontraszt a társulati tagok formátlan jelene és a legendás művek zárt világképe között. Az 1003 szív *jelmezei Molière korát idézik. Berzsenyi Krisztina finoman stilizált, törtfehér ruhákat tervezett a színésznőknek. Egyaránt szépek a szolgálólányok egyszerűbb viseletei és az úrnők nemes pompájú, fodros-csipkés ruhaköltményei. A férfiak szürkében vannak; szűk ujjú, hosszú brokátkabátot hordanak, és fehér harisnyát. A jelmezek nemcsak gyönyörűek, hanem felmutatják a korszak géniuszát is: az életelvvé emelt artisztikus mesterkéltséget, amely kifinomultságával elfedi a romlottságot. Láthatjuk a jelképpé vált cselekvést, ahogy az egyik dáma megvakarja egy pálcával a parókája alatt búvó tetveket. A férfiak arcát rothadó sebek borítják, valami csúnya betegség stigmái. Felrémlik a korszak mesterkélt játékstílusa is, az előkelően affektált kézmozdulatok, a deklamáló hang.*

Árvai György díszlete sírkert, amely járásaival, vonaljátékra késztető tereivel a francia klasszika színpadára emlékeztet. A háttérben keresztbe futó folyosó, előtte három, négyzet alakú fekete tömb, amely ha szemből világítják, súlyos gránit síremlék, ha hátulról, szürreális képek áttetsző kerete. Középen kovácsoltvas korlát keretezi az erkélyt vagy elzárt nyughelyet idéző szűk teret. Előtte négyzetes pást, amelyet fehér homok borít. Küzdőtér, ahol férfi és nő harca zajlik: a jelenetek. Az aréna szélén bársonyborítású moziülések szabálytalan rendben, ezekből figyelik az urak (néznek, mint a moziban) a hölgyeket, mint az arisztokraták Molière darabjait a színpadról. Esetleg belső monológokat suttognak a karfára rögzített mikrofonokba. Az előtérben lefektetett fekete négyzetekből, a sírokból három mikrofon mered ki.

Az előadás a halál birodalmából közvetít, természetes tehát, hogy a hangok sem e világiak. A játékteret bemikrofonozzák, elorozzák a megszólalók hangját. A visszhangosított, átformált

beszéd a szereplőktől távoli hangszórókból szólal meg. A játszók gyakran torzított beszédmódban, szabálytalan énektechnikát használva (falzett hangon) vagy disszonáns énekbeszédben interpretálják Molière, Tirso da Molina sorait és improvizált szövegeiket. A mikrofonba lehelt gyónás egyrészt bensőségesebb, hiszen nem kell kifelé fordulva „közvetíteni" az intim mondandót, másrészt a technika elidegeníti, személytelenebbé teszi a közlést. Az előadás sajátos akusztikai terében szólal meg Barna Balázs kitűnő színpadi zenéje. A zeneszerző *Don Giovanni*-motívumokból, elemi erejű fragmentumokból remixelte infernális muzsikáját. A felzaklató zene a kárhozottak birodalmát festi érzékletesen. Don Juan ugyanis a játék elején pokolra száll, hatalmas robaj és sokkoló indusztriális Mozart-zene, felcsapó füst és fellángoló vörös fény üvöltő effektjeinek erőterében. Az alvilágban végtelen útját rója férfi és nő, megtörten lépnek a rivaldával párhuzamosan színpadra be, szemben ki és vissza. A görnyedten botorkáló alakok emblematikus tárgyakat cipelnek (követ, ágyneműt, állatcsontvázat). A fémkorlát mögé három szipirtyó tolakodik, és hátborzongatóan sikongat, ők lennének a kárhozatra jutó csábító bukását ünneplő párkák, akik úgy kelletik magukat, mintha az ördög rémes kurtizánjai lennének.

A grandiózus hatású, egyszerre érzékien anyagszerű és nagyvonalúan stilizált színpadkép, a festői ruhák, a bombasztikus hatáselemek és leginkább az expresszív zene kudarcra ítélik a színjátékot. Az alábukást követő súlyos csöndben borzasztó nehéz hatásosan megszólalni, megmozdulni. A Mozgó Ház színészei elvesznek a jelentéses némaságban, mivel színészi akcióik nem árulkodnak a belső energiák kivételes koncentrációjáról. Hamar kifáradó, lapos, sőt bosszantó szituációkat bizarr képek és nem különösebben eredeti és virtuóz mozgássorok követnek.

Leghatásosabbak a groteszk víziók: például a táncosok, akiknek arca közé tükör szorult, így csak önmagukat szemlélhetik; vagy az alul és felül lemeztelenített nőkből összeillesztett vonagló groteszk némber, akinek szeméremszőrzetét paróka borítja, a kimódoltság netovábbjaként. Félelmetes az önnön arcát tönkretevő asszony, aki szétfolyó vonásaival Ensor festményeinek elmosódó ábrázatú szörnyeire hasonlít (technikailag ezt úgy oldják meg, hogy áttetsző harisnyára festenek szemet, szájat, orrot; az anyagot elmozdítva alakul ki a roncsolt fej). A látomások a test romlását, az elidegenedés undorát közvetítik, hatásuk erős, de pillanatnyi. A rendező nem teremt olyan vizuális kontextust, ami önmagukon túlmutatóvá tenné ezeket az összetett jeleket. Ritka kivétel a fóliába göngyölt, elnyomorított testű sellő, aki pillangó bábjára emlékeztet, ahogyan kiharapja magát burkából. Később két legyezőjével látjuk viszont, arcáról a „szárnycsapások" lebbentik fel a fátylat, mialatt a halálról beszél. De ez szinte már történet, amit Hudi László demonstratívan kerül. A történetmesélés elvetése a következő zsákutca.

Isabelle Lé és Deli Adrienn

Az előadás tanúsága szerint nem érdemes hosszú jeleneteket, monológokat elszavaltatni, ha a néző nem ismeri az adott figurák helyzetét, sorsát, viszonyát és a viszonyok változását. A jelenetek sehonnan sehová tartanak – és ránk tör az unalom. Az adott szituáció drámaiságát nem pótolja egyetlen játékötlet, amit a néző rögtön felfog, majd hátradől, és várja következő geget. Sganarelle tudálékoskodását, a retorikus érvelés kifordítását egy leragasztott szemű asszony adja elő, miközben urával apró koporsót hantol el (Don Juan szülei ők?). A kontrasztos játék mindaddig izgalmas, amíg felfogom a jelentését, aztán marad a helyben járás. (A társulathoz szegődött kitűnő Gőz István méltatlanul kényszerül az oktondi visszakérdező passzív szerepére.) Sganarelle eredetileg fellázad rajongva megvetett ura ellen egy árnyalt és ambivalens jelenetben, amelyet természetesen csak folyamatában (történetet mondva) lehet megragadni, ehelyett statikus játékot kapunk. Értem én azt is, hogy nem akarják megcsinálni Donna Elvira megrázó tragikus jelenetét, amelyben felelősségre vonja a hűtlen lovagot, aki tönkretette életét. Ehelyett fordul a megalázott fiatalasszony enyhén méltatlankodva a három pasihoz, akik ijedten hárítanak; civil mondatokat dünnyögve tartják el maguktól a helyzetet, annak minden drámaiságával együtt („Mondjá már valamit, mer nagyon néz!"), ez egy darabig vicces, aztán érdektelen. Nem lehet egyszerre elhajítani a történetet és felmondani a szituációkat.

Értetlenkedés, elutasítás, gúny teátrális gesztusait rakosgatták egymás mellé, a társulatvezető rendező által kommentárként definiált produkciókban. A Don Juan-mítoszra adott válaszuk puszta negáció. Darabválasztásuk fordítottja a megszokottnak: ők szinte azt vizsgálják, hogy mi-

Hekeli Rita felvételei

A leterített férfiak

lyen szerepre nincs alkalmas színészük. Így választhatták az érzéki zsenialitás nagy szimbolikus figurájának mítoszát. A három férfi szereplő által évek munkájával, önmagukból formált színpadi individuumoknak – nem civil személyiségükről van szó – nincs erotikus kisugárzása. Tehetetlen balekok; ha nem nevetségesek, akkor szánandóak. Don Juan-i szenvedélyük nem provokálhatja kényszerítő válaszra környezetüket, ugyanis a vágy hiteles színészi megformálására képtelenek, ezért inkább a kifejezés kudarcát játsszák el.

A nők viszont – ők nyolcan – igazán megteremthetnék a nőiesség változatos típusait. Ezer módon reagálhatnának, na nem a démoni férfiasságra, inkább annak hiányára. Don Juan áldozatainak színpadi létezésmódja azonban annyira hasonló, hogy jobbára csak akkor ismerjük fel őket, ha testalkatuk erősen karakteres. Valamennyiük viselkedését álnaiv infantilizmus jellemzi, mintha egyetlen nőalak variációi volnának. Ez az asszony nem szép, akkor sem, ha az életben nagyon csinos szereplő játssza, de még csak nem is vonzó, akkor sem, ha csípőjét ringatva lovagol a kiszolgáltatott hímen. Az erotikus kisugárzás: színészi tudás. Belőlük hiányzik. Ez a hölgy nem erős egyéniség, pedig előfordul, hogy partnerét mint hisztérikus domina egzecíroztatja („Könyörögj! Utálom, ha egy férfi könyörög!") egy megfáradó humorú lélektani kabaréjelenetben. Ellenszenves is ez a perszóna, pedig sebzett és kiszolgáltatott.

A társulat játékából végleg elillant a színházi helyzetbe taszított ember személyes jelenlétének varázsa, és ezért nem kárpótol a gyarapodó színészi erő. A színészek korábban önálló utat jártak, merészen vállalták esetlenségüket, hogy megőrizzék a megmutatkozás hitelét. Személyiségüket nem oldották fel a színészileg megformált figurákban. Hudi László színházeszménye azonban végül meggátolta, hogy továbblépjenek. A puszta személyiség helyére a puszta manír lépett. A *Don Juan*ban a csoport játékstílusa az önismétlő modorosság. Bőszen forgatják szemüket, nyifegnek, nyafognak, mórikálnak. Makacsul őrzik beszédhibájukat, mint egy védjegyet. Önmaguk körül pörögnek egyre szűkülő térben. (Gőz István pedig több évtizedes alternatív színházi és kaposvári múltja ellenére idomul a csapathoz). Az improvizáció felszínre hozta tudatukból és tudatalattijukból mindazt, ami sebezhető és gyenge. Ezt tárják elénk előadásaikban: ilyen szerencsétlenek vagyunk. Megvédi őket a totális irónia. Ugyanazon figurák hasonló érzelmeit hozzák. Lehetséges, hogy a csoport próbamunkájában a rögtönzés már nem szabadít fel alkotóerőt? Elképzelhető, hogy mivel saját magukhoz törik a drámaszövegeket, nem kell megküzdeniük számukra lehetetlennek tűnő feladatokkal, és ezért nem képesek megújulni?

A temetői környezetben bizony halott színházat láthatunk. Intő jelnek érzem, hogy a *Romeo és Júlia* után a Mozgó Ház ismét groteszk-nevetséges duettekben üzen a szerelmének kiszolgáltatott emberről, csak most kevésbé frissen és szellemesen. Kiürülni látszik a markáns színházi nyelv, amelynek legnagyszerűbb alkotása a rendkívüli *Cseresznyéskert* volt 1999-ben. A Mozgó Ház megállt. Remélem, nem végleg.

1003 SZÍV, AVAGY TÖREDÉKEK EGY DON JUAN-KATALÓGUSBÓL
(A Mozgó Ház Társulás a Trafóban)

JELMEZ: Berzsenyi Krisztina. **DÍSZLET:** Árvai György. **RENDEZŐ:** Hudi László.
ÍRTÁK ÉS ELŐADJÁK: Bársony Júlia, Birtalan Krisztina, Deli Adrienn, Gévai Réka, Gáz László, Móninger Zsolt, Nagy Fruzsina, Isabelle Lé, Pereszlényi Erika, Sulykó Elzbieta, Vajna Balázs.

Koltai Tamás

„Szenvedsz, Ámen elvtárs?”

■ JELES ANDRÁS: SZENVEDÉSTÖRTÉNET ■

Ha késve is, Jeles András drámájának bemutatásával Kaposvár teljesítette erkölcsi kötelességét, amely az ´56-os forradalom negyvenedik évfordulójára általa kiírt drámapályázat egyik elsődíjas alkotásának színrevitelével hárult rá. (Két másik díjnyertest, a szintén elsődíjas Hamvai/*Körvadászat*ot, és Deák Ferenc *Fojtás* című darabját már korábban bemutatták.) A késlekedés oka gyaníthatóan az volt, hogy nem akadt rá rendező, ami tekintve, hogy magában a díjosztó zsűriben számos rendező foglalt helyet, mindenesetre figyelemre méltó. Végül Szederkényi Júlia vállalta a feladatot, akinek tudomásom szerint ez az első színházi rendezése.

Az eset szimptomatikus. A *Szenvedéstörténet* jó dráma, de nehéz és hálátlan előadni. A téma – az ötvenes évek koncepciós pereit előkészítő vallatásos ávósterror – közönségriasztó, és kérdés, hogy az idő múltával még „mennyi van benne”. *Rossz* kérdés. Mert annyi van benne, amennyi a jóslat miatt pásztorok kezén kallódó ógörög kisfiú vagy az országát lányai között fölosztó öreg király történetében. Annyi, amennyi ránk vonatkozik belőle a *történeten túl*, ha tetszik, a történet mitológiájából. Márpedig Jeles éppen ezt, a másokat feláldozó áldozat groteszk mitológiáját működteti. És noha a szerzővel ellentétben nem hiszem, hogy a néző szívesen odaadja magát a mitologikus élménynek – a transzcendenciának, a metafizikának, egyáltalán, a mindennapokon túli létezés misztériumának –, ellenkezőleg, az a véleményem, hogy a néző minden elképzelhető mértéken túl el van rontva, érzéketlen, süket és alkalmatlan a banalitást meghaladó igazságok befogadására, minden kísérletet pártolok, amelynek esélye van rá, hogy meggyőződésemet cáfolja. A *Szenvedéstörténet* egyike a lehetséges cáfolatoknak; a politikai horror intellektuálisan ötvöződik benne a profán passióval. Azonban a darab első előadása (Kamra, 1988, rendező: Máté Gábor) vitathatatlan kvalitásai ellenére sem igazolta vissza a várakozást – éppen a közönség részéről.

Azt lehet mondani, persze, hogy nem, hiszen a mitologizálás sikerült benne legkevésbé; az a bizarr fordulat, amely az emberi szenvedés metafizikáját először másokon, majd magán kipróbáló kihallgatótisztből, Ámen alezredesből (már a neve is blaszfémia) öngerjesztés révén előbb politikai gyanúsítottat, koncepcionált népellenséget csinál – ebbe az elvtársak is belesegítenek –, majd a krisztusi vértanúsággal azonosuló önkéntes mártírt. Csak hát ez nem egy elhanyagolható részlet, hanem a darab lényege. Ezen fordul meg az egész; ha ez nem jön össze, kérdés, hogy egyáltalán „átjön-e” a darab. Gyanítom, a dilemma nagymértékben hozzájárul ahhoz, hogy a *Szenvedéstörténet* nehezen talál rendezőjére.

A kaposvári előadás ugyanezzel a problémával küzd. Najmányi László (végre! újra! itthon!) csinált egy nagyon jó díszletet, amelyben a kihallgatószoba áttetsző falai részint az ÁVO-villa kafkai életét érzékeltetik – a falon túl ávós gyorsírók jegyzetelnek, és egy gombüzem gépezete működik –, részint egy magasba törő templom képzetét keltik. A két kép így kezdettől fogva egymásra

Stuber Andrea

Szürke

■ SZÉP ERNŐ: VŐLEGÉNY ■

Nem szeretett színdarabot írni Szép Ernő, de muszáj volt. Az hozta a pénzt, a fényt, a respektet. Erre való tekintettel növesztett a költő három háromfelvonásost, mely egymással közeli rokonságban áll. Más hozzá(juk)tartozót lámpással kell keresni.

A *Patiká*ban, a *Vőlegény*ben és a *Lila ákác*ban is változatosak a felvonások. Az első rész kellemes-szellemes zsánervígjátékot ígérő életkép. A másodikban „eldrámul” a líra. Két főszereplő összecsap, s a harcban a szó az univerzális fegyver. (Dumalégió. Bókbandérium. Szájról indított vallomásrakéta.) Az egyik fél párt kunyorál. Megpróbál lyukat beszélni a másiknak nem is a hasába, hanem a szívébe egyenest. Aztán az utolsó felvonás új hangulatot hoz, majd semmit meg nem oldó megoldás zárja a történetet. A *Patiká*ban a nagyvilági életről álmodó Balogh Kálmán fennakad a cselédlányon. A *Lila ákác*ban Tóth Manci elhagyja Csacsinszky Palit, amitől a hiú fiatalember végre szerelmesnek érzi magát. A *Vőlegény*ben a fiatalok egymásra találnak, és boldogan élnek vélhetően nyolc-tíz napig, amíg éhen nem halnak.

Szép Ernőt különböző korokban különböző okokból nem játszották színházaink, és amióta mégis, ritkán van benne köszönet.

Kelemen József (Rudi), Lázár Kati (Anya) és Varga Zsuzsa (Kornél) Simarafotó

Simarafotó

Bezerédi Zoltán (Ámen), Nyári Oszkár (Farkas) és Némedi Árpád (Csók)

vetül, s a képzettársítás előhívja a vetítést: a bibliai ikonosztáz és egy esőmosta szürke film keveredik erős hangulati töltettel. A filmszerűség szerencsére nem ül rá az előadásra, ellenkezőleg, a „Kaposvár-szürke" az itt őshonos színházi realizmus szituációs erejét erősíti. Bezerédi Zoltán erős a szenvedés metafizikáját elemző, mozgalmi hadovával okoskodó apparátcsik-tiszt, Ámen elvtárs szerepében. Nagy Viktor mint Vándor ávóselítélt ravaszdian kibekkeli a besúgás kényszerét. Hunyadkürti György megalázott Knöpferként viseli el a kihallgatás tortúráját. Félelmetesen valódi figura Tóth Ildikó vulgárprimitív börtönőr-kápója, jók a háromkirály-verőlegények (Szula László, Lecső Péter, Kalmár Tamás) és a farkaskutyás pribékek (Némedi Árpád és Nyári Oszkár).

Mindez a groteszk-realista stílusban jó. Csakhogy közben át kellene hajlani a profán mítoszba, az ávósképre rá kellene kopírozódnia a rémálomszerűen bizarr krisztusi szenvedéstörténet-látomásnak. Ez az, ami végképp nem megy a kaposvári stúdióelőadásban. Mindaz, ami a játék felétől történik, értelmezhetetlen: az ablak-keresztre feszítés, az addigi szereplőkből alkotott „koponyahegyi" tömeg, a gyermek születése, a kommunista koncepciós perekből fejlődött bibliai vízió. Vagyis maga a dráma.

JELES ANDRÁS: SZENVEDÉSTÖRTÉNET
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

ZENE: Weber Kristóf, Hevesi András. **DÍSZLET:** Najmányi László. **JELMEZ:** Bozóki Mara. **RENDEZŐ:** Szederkényi Júlia.
SZEREPLŐK: Bezerédi Zoltán, Nagy Viktor, Hunyadkürti György, Csonka Ibolya, Tóth Ildikó, Száger Zsuzsa, Horváth Zita, Lugosi György, Némedi Árpád, Nyári Oszkár, Kósa Béla, Cseszárik László, Szula László, Lecső Péter, Kalmár Tamás, Szűcs Ágnes, Hunyadkürti Soma.

A (múlt) századelő magyar darabjainak színrevitele biztos stílusismeretet követel, ami nem jelentéktelen igény, és még kevés is a boldoguláshoz. Tudni kell kikeverni az édes-fanyar Szép Ernő-i ízt. Alkotóelemek: naivitás, rafinéria, életöröm, dekadencia, tespedtség, elvágyódás, önteltség, önirónia.

Nehéz ügy. Mi lesz számon kérve? Könnyfátyol meg bárányfelhő, szivarfüst és púderillat, esőkopogás, a gázlámpák sápadt fénye a korabeli „Sligetben", s ki tudja, mi még. A Kaposváron most bemutatott *Vőlegény*ből hiányzik a mű nyugtalanító szépsége, ideges szívdobogása, fájdalmas-groteszk lírája – én legalábbis így érzem. Másnak meg elég lehet, ami benne van. Lám, a premierközönség tetszéssel fogadta a produkciót. Nekem úgy tűnt, hogy a játszókat nem birizgálta fel sem a darab nyers illúziótlansága, sem üde szertelensége. A Keszég László rendezte előadás elvan takarékon.

Valcz Gábor díszlete a szürkét variálja szürkével. Szürkék a falak, a bútorok, a háziáldás, a fotóalbum. Szürke még a pöttyös állatbőr is, amelyet Fox fogász helyez el rendelője padlatán, amikor reménybeli apósát várja vizitbe. Szűcs Edit jelmeztervező szintén sötéten látja a hősöket. Kétszer vágnak szemen színnel. Egyszer amikor Kornél kisasszony a züllés útján rövid kitérőt tesz, s hazalátogat talpig piros selyemben. Később a lány Édes Baba nevű pártfogója lép színre aranyszínű foglalatban.

Csuszikék lakását hatalmas ajtókkal látták el. A kilincsek a hölgyek orrát ostromolják, s a kanapé is oly magas, hogy jót lehet rajta kalimpálni. A túlméretezettség itt bizonyára tudatos elrajzoltság, ami – mint rendezői szándék – a szereposztásban is felfedezhető. Elvégre a házasulandókat nem primadonna-bonviván alkatú, hanem szubrett-táncoskomikus típusú páros adja. Ez nem lenne baj, de *Az üvegcipő*beli Irma hangját hallató Varga Zsuzsa a „csatajelenetben" (és azon is túl) inkább gyerekesen hisztis – no jó: legfeljebb bájosan habókos –, mint lázas, elszánt, puha, elomló, harcias, csábító nőszemély. Ami Kelemen József Rudiját illeti, az ő mivoltát firtató figyelmünk lepattan a színész pózairól: a kakaskodásokról, a hercig tánclépésekről, a széles gesztusokkal megtámasztott hetykeségről. (Kis kitérő: a *Vőlegény*-bemutatók történetében permanencia mutatkozik. Psota Irén és Schütz Ila játszotta Kornéliát, évekkel később pedig az anyukáját. Haumann Péter szintén volt ifjú Fox, majd idős Csuszik. Kelemen Józsefnek fordított sorrend jutott: a főiskolán az apa, most a vő[legény] szerepe. És szívesen megnézném azt is, ha majd Varga Zsuzsa játssza a mamát.)

A Csuszik szülők olajozottan működnek. Kovács Zsolt színészi perfekciója *maradék* eleganciát biztosít a lecsúszott Csuszik papának. Lázár Kati üptre adja be tömör kis poénjait, miközben elragadó ziláltsággal, billegve rója a kilométereket. Hanem Pálffy Zsuzsanna Ducija vagy Antal Márta Pendzsije láttán arra juthatunk, hogy Kaposváron is csak úgy van, mint bárhol máshol. Itt is akadnak szereplők, akik már pár mondattal is túl vannak terhelve.

Csapó Virág Mariskája a legbeszédesebb figura. A szeme alatti sötét árkok és a szája körüli mosolyok arról mesélnek, hogy bár sorsa reménytelenebb a Kornélénál, mégis szeretetteljesen, derűs zsörtölődéssel terelget kit-kit a maga útján. Szürke, kiszáradt, agyonhajszolt kis nő nagy lelki tartalékokkal. Belső szépsége és Szép-sége van.

SZÉP ERNŐ: VŐLEGÉNY
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

DÍSZLET: Valcz Gábor. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **ZENE:** Márkos Albert. **TÁNC:** Kadala Petra. **DRAMATURG:** Merényi Anna. **MOZGÁS:** Lugosi György. **RENDEZŐ:** Keszég László.
SZEREPLŐK: Kovács Zsolt, Lázár Kati, Varga Zsuzsa, Csapó Virág, Pálffy Zsuzsanna, Végh Zsolt, Kelemen József, Karácsony Tamás, Szvath Tamás, Tóth Eleonóra, Antal Márta.

ZAPPE LÁSZLÓ

Lényegében igénytelen

■ SHAW: SOSEM LEHET TUDNI ■

Századvégi darab, de nem a múlt, hanem az azelőtti század végéről. Ám nem azért veszítette el minden időszerűségét, mert olyan régi, hanem mert csupa olyasmiről beszél, amit azóta alaposan megcáfolt az idő, ráadásul olyan nyelven, olyan módszerrel, olyan dramaturgiával, amely ma már csak a kommerciális bulvárszínházakban létezik. Sőt azon belül is ásatag; azóta ugyanis az időközben elkövetett forradalmi formabontásokat is sikerült bevonni az üzletbe.

Kanyó Béla felvétele

Piros Ildikó (Clandonné) és Viczián Ottó (Philip)

Shaw éles elmével, okosan, néha okoskodva szedte ízeire darabjaiban kora angol polgári életformáját és nézetrendszerét, pontosabban az előítéletek szövevényét. Hősei mindenféléket kibeszéltek, amiről nem volt illendő beszélni. Például hogy anyagi, üzleti érdekek vezérlik tetteiket. A *Sosem lehet tudni* ehhez középpontba állít egy felvilágosult, a csodálatos, szabad és szabadelvű jövő századra (a XX.-ra) tudatosan készülő asszonyt a maga elvei szerint nevelt gyermekeivel együtt; ezek Angliába visszatérve, összefutnak a konzervatív bölény apával, továbbá egy léha ifjú (egyszerre szerelmes és hozományvadász) fogorvossal, valamint egy fanyar életbölcsességű pincérrel és annak előkelő jogásszá lett fiával. Csupa olyan illúzió jelenik meg a színen, amelyre az azóta lezárult évszázad alaposan rácáfolt. A jelen felől nézve Shaw és hősei egyaránt rettentő konzervatívnak tetszenek, hiszen a jövőtől legföljebb a modor változását, a szókimondás, az őszinteség eluralkodását várják. Hogy a világ lényege is átalakulhat, hogy valódi társadalmi változások is bekövetkezhetnek, az mintha eszükbe sem jutna. A gazdagság, a kényelem, a könnyelműség csak fokozhatónak tetszik a számukra. Hogy világméretű rémtörténetek várnak rájuk, hogy elementáris dühök törnek föl majd belőlük is, az föl sem merül. Tét nélküli kellemes elménckedés minden szavuk. S ha egy-egy pillanatra mégis fölizzana a légkör, akkor jön a pincér, s hoz valami fogyasztanivalót, no meg a maga alaposan leszűrt életbölcsességét, miszerint sosem lehet tudni.

A Madách Színház jó negyedszázada már játszotta a darabot, Ádám Ottó rendezésében (éppen nemrég láthattuk a televíziós Filmmúzeumban), Tolnay Klárival és Mensáros Lászlóval. A mostani előadásból is szerepeltek benne ketten, Huszti Péter és Piros Ildikó. Ma az akkori előadás is eléggé elképesztő benyomást kelt, pedig akkor még jobban tudták ezt a társalgási stílust, és valami élt az akkor még csak háromnegyed évszázados illúziókból. Mindebből persze egyáltalán nem az következik, hogy ma ne lehetne érvényesen és érdekesen eljátszani a darabot. Elképzelhető volna az elvesztett illúziókkal szembenézve vagy éppen nosztalgikusan, visszarévedve rájuk.

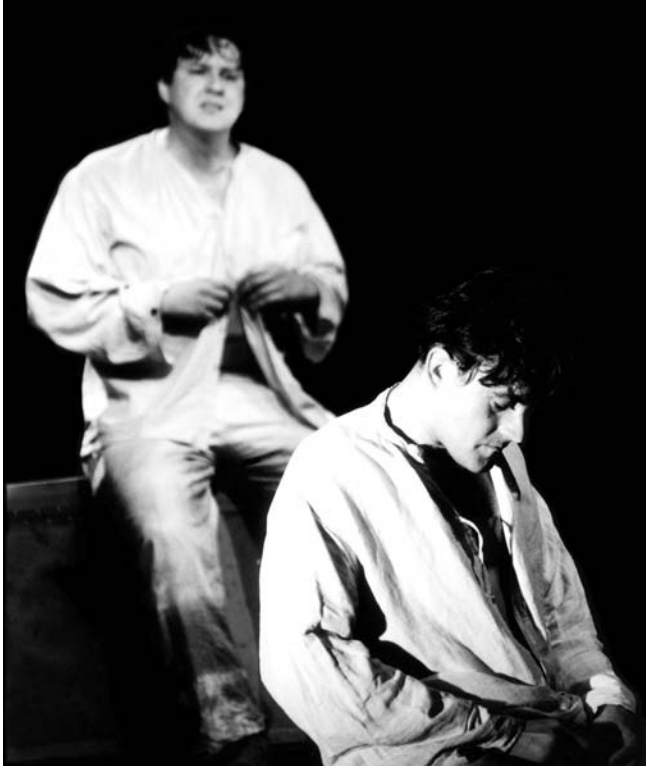
Verebes István rendezésében, Kiskovács Gergely napfényes díszletében, Torday Hajnal szemgyönyörködtetésre szánt ruháiban azonban semmi ilyesmi nem történik. Lebonyolódik egy fölöttébb érdektelen történet, egy szabványos vígjáték, amelyben a szálak éppen csak annyira kuszálódnak össze, hogy aztán könnyedén kibogozódhassanak. A játék során valamiféle életszerűség, netán életigazság csak véletlenül, még az is lehet, hogy merő tévedésből bukkan föl. Például Haffner Anikó a szabadelvű kamasz lány viháncolásai közben mintha nem érzékelné a hely szellemét, amely mindenki mást üres modorosságra buzdít. Szűcs Gábor is mintha megfeledkezne róla, amikor álarcosbáli jelmezben hozza be a színpadra a nagy tekintélyű jogtudort. De aztán az ő lendülete is megfogyatkozik. Huszti Péter és Piros Ildikó olajozottan működteti tanult és jól begyakorolt eszközeit, anélkül, hogy bármi is megérintené őket abból, amit tesznek vagy mondanak. Timkó Eszternek viszont nincs mit működtetnie. Viczián Ottó abszolút jól nevelt fiatalemberré szelídíti a szertelen ikerpár fiú tagját, Trokán Péter egyáltalán nem találja helyét az apa szerepében, mint aki nem érti, hogyan is lett ő hirtelen szívtipró amorózóból utálatos, beteges vénember. Külön csapás a néző számára Pindroch Csaba. Merthogy neki viszont a maga nyakigláb termetével, apró fejével, kissé kukorékoló hangjával léha szívtiprót kellene alakítania, aki egyszerre cinikus és holtszerelmes. Lehet, hogy jó ötletnek látszott rábízni a szerepet, lehet, hogy a rendező így akarta fanyar humorral fűszerezni a figurát, az eredmény viszont inkább csak kínos feszengés lett.

Az előadással amúgy bizonyára nem lesz nagy baj. Körúti bulvárprodukció, külsőségeiben igényes, lényegét tekintve igénytelen. A tapasztalat szerint erre van igény.

G. B. SHAW: SOSEM LEHET TUDNI
(Madách Színház)

DÍSZLET: Kiskovács Gergely. **JELMEZ:** Torday Hajnal. **RENDEZTE:** Verebes István.

SZEREPLŐK: Piros Ildikó, Timkó Eszter, Haffner Anikó, Viczián Ottó, Pindroch Csaba, Trokán Péter, Huszti Péter, Dózsa László, Szűcs Gábor, Mezei Réka.



Mátyus Andrea felvétele

Hajdu István és Gyuriska János

KOLOZSI LÁSZLÓ

Ír krémlikőr

■ MARIE JONES:
KÖVEKKEL A ZSEBÉBEN ■

Azt hiszem, egyértelmű, hogy miért éppen a *Kövekkel a zsebében* című darabot választotta ki a Víg (pontosabban kamaraszínháza, a Pesti Színház; vagy a rendező, vagy a színészek; tulajdonképpen mindegy, hogy ki): meg akarták mutatni, mennyi van két, a társulathoz tartozó, de nem eléggé ismert és elismert fiatal színészben; mert annak ellenére, hogy a *Kövekkel a zsebében* nem jó darab, alkalmas a brillírozásra. Lehet dekázgatni a szöveggel, mindkét szerepben benne van a truváj, olyannyira, hogy tartani lehet tőle, túl is spilázzák a színészek, és annak ellenére, hogy a darab megköveteli az egymásra figyelést, olyan intenzíven növelik a feszültséget, hogy a darab kisül (vagy legalábbis megperzselődik a szövegkönyv). De az előadás éppen attól érdekes és izgalmas, hogy Marie Jones műve működik, hogy nincs sem áramszünet, sem pillanatnyi kihagyás, a két színész, Gyuriska János és Hajdu István mindvégig érzi egymást (egy néző megjegyzése a szünetben: rajta vannak egymáson), és együttműködik.

A hosszas nyomozás sem vezetett eredményre: nem tudom, hogy Marie Jones, a szerző azonos-e az *Apám nevében* című ír filmben játszó színésznővel, de gyanúm szerint igen. Bizonyíték rá maga a színdarab is, hiszen többé-kevésbé egy hollywoodi film forgatásáról szól. De annak ellenére, hogy a tehetségesnek tartott szerzőnek lehetnek vagy vannak személyes tapasztalatai, a hollywoodi és az ír vidéki élet kiáltó ellentétéről nem sok újat tud mondani.

Az összesen két színésznek tizenhat szerepet kell eljátszania, ezek közül tizennégy (na jó: tizenkettő) csak skicc, ügyesen felfirkantott vázlat, némelyik erősebb színekkel. Egy-két jellegzetes ruhadarab már be is hozza a színpadra az alakot, elég egy baseballsapka, egy napszemüveg, egy kendő vagy egy jellegzetes, a melegeket jellemző (közhelyes) fejtartás is.

A sztori szinte semmi. Forgatócsoport érkezik az álmos ír kisvárosba. Munkát adnak a helyi arcoknak, pöffeszkednek a kocsmában, és a sztárokra oly jellemzően, önhitten és fellengzősen viselkednek. Ám a falu apraja-nagyja csodálattal néz fel rájuk. Többek közt Jake és Sean Quinn, a két unokatestvér, meg a jóravaló Charlie Colon is, akik szeretnének továbbállni a stábbal, de annak tagjai kapcarongynak használják őket: a híres filmszínésznő szeretetvágyból, szeszélyből vagy szimpla kéjvágyból meg akarja hódítani Jake-et, míg kitűnő színészi képességekkel rendelkező unokatestvérét kidobatja a törzshelyéről, mert az folytonfolyvást részegen sertepertél mellette. Ez a fiú, Sean a tragikus alak. Ő az, aki kövekkel a zsebében nekimegy a folyónak (eszembe jutott, hogy ahol én cseperedtem, azon a vidéken azt mondták az öngyilkosra: hintát kötött az életéből, mert arrafelé – bár volt folyó – az önakasztás volt divatban), mivel vágyai, tehetsége, illetve lehetőségei közt oly nagy – mondhatni: áthidalhatatlan – a szakadék. A darab második felére ez a szakadék már akkorára nő, mint egy harcosabb agitprop írásban a hatvanas évek derekán. Magyarán, Sean elküldi a hollywoodi színésznőcskét meg a sleppjét a nagy amerikai francba. Meg persze a multikat is, mert nagyhalak, és megeszik a kicsiket.

Egyik felskiccelt figuráról a másikra könnyedén át lehet váltani, vagyis – ahogy már említettem – a darab (szerencsére, legalább) kitűnő alkalmat szolgáltat rá, hogy két tehetséges színész megmutassa, mit tud. Hajdu István és Gyuriska János együtt munkálkodik – ahogy passzolgatnak, és ahogy a másik elé teszik leheletfinoman a mondatokat, ahogy egy-egy alak feljön a söprögető helyéről, ahogy egymásra figyelni tudnak, ahogy már-már tisztelettel és alázattal viseltetnek a másik iránt. A legelementárisabb jelenetek azok, amelyekben nem szélesvásznúak az érzelmek. Például az, amelyikben Sean (Gyuriska alakítja) a talentumát mutogatja kissé hebehurgya barátjának, Philnek, vagy az, amelyikben Jake (szintén Gyuriska) megalázottan visszatér a színésznő ölelő karjaiból, és bár szájhős (hangember, más szóval rezonőr), mégsem mondja – bár mondhatná –, hogy megvolt neki a hollywoodi istenasszony. Viszont mondja a következő (óriási) mondatot: Most megtudtam, milyen lehet nőnek lenni.

Hegedűs D. Géza, a rendező kiválasztotta a darabot (tételezzük fel, hogy ő tette), és kidolgozta az előadást a színészekkel. Amit látunk, az a felettébb csúnya, a reklámszakmában bevett szóval élve: *brainstorming* (három színész, ha összeül) eredménye. A színpadon egyetlen elárvult, megbicsaklott lakókocsiszerűség van (díszlet: Horesnyi Balázs). Lehetne lakóparképítőké ugyanúgy, mint elvonult forgatócsoporté. Nem illik oda, néha zavarja a színészeket. A ruhák (Jánoskuti Márta) viszont segítik felismerhetővé tenni a különböző karaktereket.

A Ronan Morgan által betanított táncot Hajdu és Gyuriska erőteljesen és szenvedéllyel ropja. Tulajdonképpen ezért a táncért érdemes végignézni az előadást meg a legeslegvégéért. Amikor a színészek kijönnek a tapsra, mind a tizenhat szerepben meghajolnak. Pillanatok alatt megelevenedik valamennyi alak. A legnagyobb tapsot a két legjobban megírt kapja. Ennek a két szereplőnek a bőrében Marie Jones – jól ír. Hirtelen egy másik szerző jut eszembe, bizonyos Samuel Beckett. És a híres interjú. Beckett úr, ön ír? (Szóviccnek nem jó.) Nem, éppen ellenkezőleg, hangzott a válasz.

Nos, azt hiszem, ez a különbség.

MARIE JONES: KÖVEKKEL A ZSEBÉBEN
(Pesti Színház)

DÍSZLET: Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **DRAMATURG:** Harangozó Eszter. **KOREOGRÁFUS:** Ronan Morgan. **RENDEZTE:** Hegedűs D. Géza.
SZEREPLŐK: Hajdu István, Gyuriska János.

Pyszny László felvétele

Trill Zsolt (Tournel)

TOMPA ANDREA

Bizet a fülbe

■ GEORGES FEYDEAU: BOLHA A FÜLBE ■

Vidnyánszky Attila rendező Bizet *Carmen*jébe oltotta Feydeau-t. Talán a darab féltékeny spanyol férj szereplője és a sok szerető, szerelemféltés, üldözés inspirálta arra, hogy a bohózatot az ismert zene drámai erejével ellenpontozza, azaz a művet nem a darab nyelvi leporolásával (értsd: átírásával, à la Mohácsi a '97-es, kaposvári előadásban), hanem egyrészt a zenei hangulati ellenpontozással, másrészt a koreográfiával, harmadrészt pedig a játékstílussal, illetve a figurák kidolgozásával frissítse fel. A féltékeny, férje randevúi után nyomozó feleséghez Carmen áriáját rendeli; feleség (Györgyi Anna) és barátnő (Bánsági Ildikó) együtt tangózik a „l'amour"-refrénre, miközben férjellenes tervüket szövik; itt és számos más, jól kitalált jelenetben a dialógusokat zene és mozgás kíséri (koreográfus: Énekes István; zenei munkatárs nincs feltüntetve, így gyanítható, hogy maga a rendező az); úgy értem, a három színpadi nyelv *együtt* jelenik meg, olykor szétválik, például a majdnem-szerető Tournel (Trill Zsolt) némafilmklisékkel – kinagyított-kimerevített gesztusok, tánc a rózsával – hódol a feleségnek, vagy az inkriminált nadrágtartóval, a bonyodalmak elindítójával hálózná be szerelme tárgyát, fergeteges, szerelemért esdeklő mutatványban részesítve őt – miközben a nadrágtartó az expander, a lóhám, az ugrókötél és a szerelmi kötelék szerepét egyaránt eljátssza. A jelenet nyílt színi tapsot kap.

De nemcsak zenés, koreografált jelenetekből áll az előadás, hanem rengeteg prózai, történetmesélő, bonyodalmakat bonyolító jelenetből is. Az utóbbiakban a színészi alakítás veszi-venné át a szerepet, amellyel Vidnyánszky szintén „játszik": legelrajzoltabb, legjobb figurája a szeretőszerepre törő Tournel-Trill Zsolt, aki önmaga és saját karikatúrája egyszerre. A sokféle, sokoldalú színész remekül mozog, beszél, adja a hülyét. Nem véletlen, hogy ő birtokolja leginkább Vidnyánszky mozgással fűszerezett, összetett színházi nyelvét: a rendező saját, beregszászi társulatából való. A másik póluson Iglódi István remek, beszélni nem tudó, közönyös, rezonőrszerű „prózai" Camille-ja (akinek az előadás második részében dramaturgiailag kissé felületes a jelenléte – vagy csak többet szeretném őt látni?). És e két véglet, e kétféle, nagyon különböző játékstílus között – az előbbi kívülről, külsődleges eszközökkel, mondjuk, stilizáltan, a másik belülről, a pszichológiai realizmus útján hozza létre a figuráját, és mindkettő a helyén van – kell az előadás többi szerepének megszületnie. Mint ahogy Gáspár Sándornál meg is születik (Victor-Emmanuel és Poche kettős szerepét játssza ő, mindkettőt pontosan, következetesen felépítve). Ám az Új Színház legtöbb színészétől, úgy tűnik, csak realista játékmód várható el. Azok a figurák, amelyeknek a rendezői szándék szerint stilizáltan kellene megjelenniük, bizonytalanok, üresek, rendezői ötletek maradnak csupán: Helyey László alakítása a spanyol férj szerepében csak „bizet-s" entrée-kből áll, meg spanyol dumából, torreádoros jelmezből (neki jut néhány olcsó, „el basta" és „pont hu" típusú poén is); a színész ugyanis nem veszi komolyan a figuráját, azaz nem „csinálja meg". Az angol inas, akit Hobo „alakít", bluesosan jejejézik, mackósan jár, angolul dörmög – de nem elég elrajzolt, és Hobo olykor alakít (amit nem tud), bár inkább önmagát és önmaga karikatúráját kellene adnia. A „realista" alakítások között vannak olyan sekélyes, üres figurák, mint például Hirtling István Finache doktorja, akiről nem lehet eldönteni, hogy rossz orvos-e (elvégre egy inast gyanúsít petefészekproblémával), vagy jópofa ember, aki csak viccelődik. Pedig Feydeau sok humorlehetőséget kínál az orvosszerepben, amelyek itt (rendezőileg, még kevésbé színészileg) nincsenek kiaknázva. Még az orvos „zenélése" is a kuplerájos jelenetben sápatag, üres ötlet marad (három fuvolázó lányt rendel magának pornográf allúzióként). A hoteltulajdonos Augustin (Dengyel Iván), a kupimama (Tordai Teri) és az alkalmazottak ugyanilyen ötletszegényen jönnek-mennek az előadásban, hiába kavarja Dengyel a történet amúgy teljesen kiszámítható szálait-szeleit. Az Antoinette–Étienne páros dramaturgiailag szintén elsorvasztott, invenciótlan (Tóth Auguszta és Nagy Zoltán), s a poros, hagyományos bohózatba húz vissza.

Bár Szergej Maszlobojscsikov tere maga a dekoratív, szecessziós stilizálás, az első felvonásban nem funkcionális, csak körbejátszott; a második részben viszont ebből az első látásra óriási csillárnak tűnő díszletelemből kiváló hotelszeparék hozhatók létre, amelyekben lehet bujkálni, nyomozni, félrelépni, leleplezni; Vidnyánszky jó kis kavalkádot, forgást-nyüzsgést, tömegjelenetet szervez ebben a furton-furt forgó díszletben, hol ebbe, hol abba az intim légyottba bepillantást engedve, miközben a drámai *Carmen*t pajzán össznépi kánkánozás váltja fel. Erről a felvonásról mondja nagy flegmán Iglódi – nem a szereplő, hanem a szerepből kilépő színész! –, hogy jó volt ugyan, de táncolni kellett benne.

A *Bolha* után némi kiábrándulást okozott a Magyar Színház *Carmen*je, melyet a *Bolha* díszlettervezője, Szergej Maszlobojscsikov adaptált (Bizet, Mérimée és mások műveiből) és rendezett is, s amelynek nemcsak a zenehasználata hasonlít megtévesztően a *Bolhá*éhoz, de a színpada is ugyanúgy forog.

Vidnyánszkynak erőssége a tömegjelenetek és a színpadi mozgás megkomponálása – Gáspár Sándor jól kitalált bújócskát folytat két szerepében –, ám túlságosan bízik a szövegben: a szigorúbb húzások lefejtették volna a felesleges és magát a rendezőt kevéssé érdeklő vadhajtásokat, a mellékszereplők történeteit, melyeket maguk a színészek sem akarnak komolyan venni, és akkor a teljes második rész (a második és harmadik felvonás) feszesebben mesélné el ezt a kiszámítható, kevés meglepetéssel és újdonsággal bíró történetet. Az első rész bizonyítja: a játék, a mozgás, a stilizálás messzebb vezet, mint a prózai szövegbe és az ismerős történetbe vetett hit. Ezek a figurák ugyanis nem tudják vállukra venni a történetet. S így a sok gyenge színészi alakítás – legyenek azok realisták vagy sem – nem a vendégrendezőn kérhető számon.

GEORGES FEYDEAU: BOLHA A FÜLBE (Új Színház)

DÍSZLET: Szergej Maszlobojscsikov. **JELMEZ:** Balla Ildikó. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

SZEREPLŐK: Gáspár Sándor, Iglódi István m. v., Hirtling István, Trill Zsolt m. v., Helyey László, Dengyel Iván, Nagy Zoltán, Hobo, Kisfalussy Bálint, Györgyi Anna, Bánsági Ildikó, Tordai Teri m. v., Tóth Auguszta, Bánfalvi Eszter.

Szántó Judit

Alceste a senkiföldjén

■ MOLIÈRE: A MIZANTRÓP ■

Rudolf Péter, a rendező mai környezetbe kívánta helyezni Molière-nek ezt a talán legabsztraktabb drámáját, és a mai életnek a darabhoz képest legadekvátabb helyszínéül a plazát, a bevásárlóközpontot választotta. A választás nem igazán meggyőző, mert ha a talmi látszatvilágot, a külsőségek előtti behódolást, a sekélyességet – tehát *A mizantróp* erkölcsi céltábláinak egy részét – a plazafiling kifejezi is, a drámabeli világ veszélyességét, az összeköttetésekkel való kufárkodást, az egyszerre távoli és mindenütt jelen lévő udvar nyomasztó hatását már nem hordozhatja; nem szólva arról a dramaturgiai csapdáról, hogy a plaza-környezet és a cselekmény közti lokális és atmoszferikus megfelelést – egynémely külsőségen kívül – egyszerűen lehetetlen létrehozni. A rendező be is éri három, a darabon átlődörgő figurával – a takarítónővel és a két üvegessel –, ők azonban, bár Rudolf az utóbbiakra egy ízben még Alceste inasának szövegét is ráruházza, a takarítónőre pedig eladónői funkciót is bíz, továbbá vele viteti ki az Oronte-hoz írott Célimène-levél cafatait, ezen túlmenően a szereplőkkel semmilyen szerves relációba nem kerülnek. Így aztán a plaza-színhellyel is az történik, ami a hasonló, kényszeredetten választott, a levegőben lógó színhelyekkel szokott: a néző előbb-utóbb – s teljes joggal – megfeledkezik róla, és kikapcsolja élményéből.

Horgas Péter kék és zöld fényekkel megvilágított, (mű)fém- és plexicsövekből álló stilizált plaza-emblémája tehát az előadás nagy részében legföljebb tudomásul vétetik, dramaturgiai tekintetben azonban nem működik. A cselekmény a szabálytalan csigavonal formájú dobogón s a körülötte lévő üres térben játszódik (bár az üres teret olykor a nézőtér felé képzeletbeli kirakatüveg határolja). Ez a tér akár meg is felelhetne a darabnak, ha absztrakt volna, és nem légüres; vagyis ha az előadás valóban kontaktust teremtene a drámával, és nem használná ürügyül akarnok stíluskísérletekhez.

A játék olykor – főleg Alceste és Philinte vagy Alceste és Célimène jeleneteiben – jellegtelen realizmusban van tartva, máskor, főleg a mozgások révén, stilizációval próbálkozik, ez a stilizáció azonban erőltetett teatralizálásként hat. Kimódolt *pas de deux*-k és *pas de trois*-k vonják magukra a figyelmet, a zenei akkordok hangjára a szereplők pantomimikus mozgásokat végeznek, majd visszatérnek a reálszférába. Számos megoldás, így például Arsinoé egész alakja, és részben Éliante-é is, egyértelmű karikatúrába hajlik, a „modernség" betüremlései – mobiltelefonok, laptop, golfozás –, öncélú effektek, a „csak azért is közönségsikert" jelszó jegyében.

A baj persze mélyebben rejlik. Mert hiszen a fentebb kiemelt eszközök – realizmus és stilizáció váltakozása, mozgásszínházi motívumok, pantomimes megoldások, még akár a karikatúra is – egy sikerült előadásnak is kellékei lehetnének, s akkor valószínűleg nem is hatnának bántóan. Ám Rudolf Péternek volt víziója a színhelyről, volt a stílusról, volt a szereplők megjelenéséről – csak magáról *A mizantróp*ról nem volt víziója. Meglehet: olyan evidensnek érezte a dráma világképét és világszemléletét, hogy úgy gondolta: beszél az magáért is, feltéve, ha kellően attraktív külsőségek közé állítják. Pedig – röstelkedve írom le a közhelyet – magára hagyva egyetlen mű sem szólal meg, sőt épp a legzseniálisabbak, legösszetettebbek maradnak némák. Mindenesetre a mű alapkonfliktusa, erkölcsiségének monumentális komplexitása, egész viszonyrendszere, két főszereplőjének talányos személyisége, kapcsolatuk sokszínű bonyolultsága nem gyújtotta fel Rudolf rendezői fantáziáját. A betétszámokra széteső előadásnak azok a töredékei, ahol maga a mű juthatna szóhoz, felszínesek, elnagyoltak maradnak.

Pyszny László felvétele

Hirtling István (Alceste) és Nagy-Kálózy Eszter (Céliméne)

Hirtling István jobb Alceste is lehetett volna, ha módot kap rá. Így lejelzi ugyan a főhős abszolútumszomjának pátoszát és groteszkségét, csak éppen dimenzióival marad adós; jelentéktelen purista, s nem egyszersmind önmaga metaforája. Nagy-Kálózy Eszternek mint Célimène-nek le kellene győznie alkati adottságait, melyek éppen nem predesztinálják az érzéki, élveteg, forróan asszonyos hősnő szerepére; ehelyett sorvasztó hűvösség árad belőle. Schnell Ádám (Philinte) nem a hős filozófiai szinten egyenrangú ellenpárja, hanem fakó végszóadogató csupán. Pálfi Katalin hebrencs Éliante-jából hiányzik a fő rugó: az Alceste iránti rajongás; Tóth Auguszta pedig beletörődött, hogy Arsinoé szerepében egyetlen őszinte hangja sem lehet. A két márki – Almási Sándor és Selmeczi Roland – úgyszólván csak szellemes jelmezében van jelen; egyedül Dengyel Iván Oronte-jában van meg a mézesmázos, bicskanyitogató külszín mögött az alakra jellemző veszélyesség, bár nem egészen érteni, miért kell a többi szereplőhöz képest egy sokkal idősebb korosztályt képviselnie.

A végén – miután a háttérre Célimène-t és Alceste-et ábrázoló elmosódott képeket vetítenek – Alceste leejti kezéből két bőröndjét, amit úgy is lehet értelmezni: mégiscsak maradni fog. Kár, hogy mire az előadás idáig ér, a kritikusnak sincs már kedve ezen eltöprengeni.

MOLIÈRE: A MIZANTRÓP (Új Színház)

FORDÍTOTTA: Petri György. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Füzér Annamária. **PLAZAZENE:** Horgas Ádám. **LÉLEKZENE:** Ernesto Arenson. **DRAMATURG:** Hársing Hilda. **MOZGÁS:** Horgas Ádám. **RENDEZŐ:** Rudolf Péter. **SZEREPLŐK:** Hirtling István, Schnell Ádám m. v., Nagy-Kálózy Eszter, Dengyel Iván, Tóth Auguszta, Pálfi Katalin, Almási Sándor, Selmeczi Roland m. v., Mészáros Tibor, Dózsa Gergely, Torma Attila, Németh Orsolya, Ernesto Arenson.

KUTSZEGI CSABA

Civil a pályán

■ 62 NAP ■

Az előadás akkor kezdődik, amikor a Trafó nagytermének ajtaját kinyitják, és mi, nézők elkezdünk beszivárogni a félhomályos, vízzel felöntött zárt színpadra. Csendben vagyunk. Neszező zene szól, buddhista istentiszteletre emlékeztető búgó hangok hallatszanak. A színpad felett, mennyezetmagasságban négyzet alakú, különböző méretű halvány világítótestek lógnak, kompozíciós rendben. Az ambiente szakrális hangulatú. Óvatosan araszolunk, és közben ellentmondásba keveredem: behoztam a szentélybe a hétköznapi gondjaimat, és praktikus megfontolások vezetik helykeresésemet – olyan pontot akarok találni, ahonnan mindent láthatok, észrevétlen maradhatok, de nem áll elém senki, és vékony félcipőm alacsony talpperemét nem lépi át a most még nyugodt víztükör később talán megemelkedő szintje.

Kovács Gerzson Péter

A többi tétova árny lassan benépesíti a szintén négyzet alakú színpadot. Nézem őket: vajon van-e köztük bennfentes, aki tudja, hogyan kell itt viselkedni. Senki nem megy át a színen, mindenki a sötét oldalfüggönyfalak mentén helyezkedik. Néhányan menet közben óvatosan levágják a sarkot. Amikor mindenki beért, kívülről becsukják az ajtót. Úgy állunk, ahogy néhány órával előbb a munkahelyemen a kollégáimmal álltam, némán emlékezve a napokban eltávozott barátunkra. Az experimentális vizuálszínházi előadáson nemcsak az alkotók kísérleteznek, hanem a nézők is. A kísérlet egyik alanyaként (vagy tárgyaként) kezdem megérteni, hogy – ha véletlen egybeesések okán is – máris kémcsőbe eresztett lakmuszpapír vagyok, és kezdek elszíneződni: néma gyászom immár a darab hősének szól, aki felment a hegyre meghalni, és naplószerűen rögzítette hatvankét napos haldoklásának tapasztalásait.

A középső, legnagyobb négyzet színpadszinten tükröződő vízszintes felületén erősödik a fény, majd visszahalványul. Jeladás volt. A hangok is erősödnek, elhalkulnak, és megszólal a narrátor: a Lélek, a lassú öngyilkosságot választó japán fiatalember lelke, Derzsi János hangja. A haldokló diktafonba mondta nekünk szánt jelentését. Megnyugtat a tagolt beszéd, az érthető próza. Szeretek érteni. Nincsen sikoly, nyögés, hörgés. Egy kicsit furcsa, hogy az elvont, a vízben tocsogó lábak miatt már-már extrém környezetben felhangzó szöveg milyen konkrét és egyszerű. Az ifjú Werther ezredfordulói rokonának szenvedésnaplója ez, azzal a különbséggel, hogy a japán srác nem szerelmi bánat miatt akart megválni életétől – persze Werthernél sem ilyen egyszerű a képlet. Biztosan lesz majd a szövegben is valami megdöbbentő – gondolom. Formailag nem kerül ilyenre sor, de a testi események szókimondó feltárása – bár nem vulgáris, nem kelt megütközést – némileg keményíti a szöveget. A halálra készülő elmondja, hogyan onanizál. Lényegében nem sokban különbözik Goethe öngyilkosjelöltjétől, aki lelkileg teszi ugyanazt – vagy esetében csak erről szerezhetünk tudomást. Tipikus fejlődéstörténeti párhuzam-lehetőség: a két alak önmaga végezte aktusának eltérő ábrázolásában megragadhatók a különböző korok művészetfelfogásának lényegi eltérései – játszom el a gondolattal.

A középső, legnagyobb négyzet színpadszinten tükröződő vízszintes felületén mintha megmozdulna egy alak. A színpad szélén állva nem állapítható meg, hogy ki az, olyan éles a látószög. Találgatunk. És akkor kiderül, hogy vannak közöttünk bennfentesek vagy csak egyszerűen bátrak. Egy fiatal lány odasétál a felület alá, megáll, és elkezdi nézni. Néhányan rögtön követik, majd egyre nagyobb csoportok indulnak el, végül elkezdődik a nézők vándorlása. Az experimentális vizuálszínházi előadáson mindent szabad. Ez a felismerés érezhetően felszabadítja az addig ünnepélyesen mozdulatlan árnyak lelkét. Nem mindenki fér el a bevetített felület közelében, a mozgó tömeg megszállja a színpad többi részét is, vizsgálgatják a fénytesteket: némelyiken vetített organikus

formák fénylenek fel olykor-olykor, másikuk belsejében a hegyre vonult fiatalember magával vitt tárgyai láthatók.

Én maradok a pálya szélén, és megállapítom, hogy expresszív táncszínházi képet látok. Fölülről szögletes, buraszerű fény világít meg egy csoportosulást, amelynek tagjai, mint megváltásra várók, felfelé néznek az isteni világosságba. Arcukon áhítattal vegyes figyelem, érdeklődő remény. Körülöttük arctalanok bolyonganak lassan, néhányan szeretnének a fényben fürdők közé kerülni, méregetik, van-e még ott hely számukra. A jelmezek teljesen hétköznapiak: farmerek, sportos utcai cipők, egy-egy zakó, a fiatalokon hátizsák.

Még nem tudom eldönteni, részt vegyek-e az előadásban. Úgy indultam el otthonról, hogy néző leszek. Akkor is el kell mozdulnom, meg kell néznem, milyen alak gomolyog a vetített képen. Elindulok. Már menet közben rádöbbenek: nemcsak szereplővé váltam, hanem rendező is vagyok. Sőt, operatőr. Keresem a megfelelő szöget, a helyes beállítást. Innentől az én előadásomat magam rendezem magamnak. A fényben fürdők csoportjában rés nyílik, kulturáltan odafurakszom. Fölfelé nézek, és meglátom, hogy a vetítésen Kovács Gerzson Péter a Test szerepét „táncolja": átlátszó falú bezártságban – mintha a fiatalembert maga építette kunyhójának fóliatetején keresztül látnánk – guzsorogva fetreng, a zenével adekvát módon, szenvedve forgolódik, kezével néha az arcát takarja, máskor fájó testrészeihez kap. Jól adja. Észreveszem, hogy a mellettem álló néző-, szereplő- és szerzőtárs nem felfelé néz, hanem lehajtott fejjel lefelé, a lábak között kutakodik. Követem példáját. És akkor megkapom szerencsés rendezésemben létrejövő saját előadásom legnagyszerűbb pillanatát: az előttem álló lány enyhe terpeszén keresztül meglátom K. G. P.-t a padlózat víztükrében. Meglep, hogy a lenti képminőség sokkal jobb. A lány megmozdul, vele mozdulok én is, hogy továbbra is láthassam a képet. Élvezem, hogy ez szinte zenére történik. Nem akarom a jelenséget magamban túlmagyarázni, de úgy érzem, az örökkévalóság háromszögét látom. Fölső csúcsán anyaöl, ahonnét világra segítenek, alul, a lábak előtt a föntről jövő fény visszképe, amelyben megláthatjuk halálba tartó életünk szenvedéseinek néhány pillanatát. A lány más látnivaló után indul (jobbra el), a varázslat szertefoszlik. Egy darabig – K. G. P. nézése helyett – az ő útját követem szemmel, s azon gondolkodom: sohasem fogja megtudni, hogy főszerepet kapott a darabomban.

A szövegből kezdek kiábrándulni. Nem érdekel, hogy az előadás szórólapja megtörténtként tálalja az eseményt, és ezért

Hapák Péter felvételei

Tükörkép

úgy kellene felfognom a hallottakat mint valódi, változtatás nélkül nyilvánosságra hozott dokumentumot. Nem várható el, hogy haldoklás közben irodalmi igényességgel suttogjuk diktafonba mondandónkat, de itt az előadáson zavar a pongyola megfogalmazás. Nem tud hatni rám, és nem is tudom igazán értelmezni az egyik legfontosabb mondatot, amelyből megtudjuk, hogy a fiatalember azért vonult el a hegyre meghalni, mert „nem passzolt a környezetéhez", és ezzel a tettével akart értelmetlen életének „utolsó impulzust adni". Magyarázható persze az *impulzus* szó azzal, hogy az örökkévalóságban hatvankét nap rövid, hirtelen fellobbanásnyi idő, és a haldoklási folyamat a lélek túlvilági életéhez nyújt ösztönző indítást...

Magyarázatok keresgélése helyett azonban menthetetlenül elkezdek azon gondolkodni: ha az alkotóelemként funkcionáló különböző művészetek a műben egységgé válnak, szükséges-e, hogy külön-külön vizsgálva, egyenként is olyan minőséggel bírjanak, hogy önmagukban is – önálló műként – megállják a helyüket? Nem kétséges számomra: ha könyvkiadással foglalkoznék, nem kapkodnék e halálútinapló után. De az is igaz, hogy ha Krúdy, Márai vagy Esterházy legjobb szövegeit hallanám, lehet, nem tudnék figyelni a látványra. Ez fordítva is így van. Ha K. G. P. vagy később Bozsik Yvette élőben szerepelne, vagy a vetítésen tánctechnikai bravúrok aprólékosan megfigyelendő sorozata volna látható, vagy túlzottan dominánssá válna a zene, vagy tolakodó látványosságok kötnék le észlelésemet – nem tudnék a szövegre figyelni. Tulajdonképpen jók az arányok. Árvai György érzéke kifinomult. Az egymásutániság kompozíciója és a dramaturgiai felépítés gondos, összeszedett. De a kérdés nyitva marad: mennyire kell önállóan is jónak lenniük a különböző alkotóelemeknek? Elméletben könnyű válaszolni: annyira nem kell jónak lenniük, hogy önállóan is megállják a helyüket, viszont egyenként is olyan értékekkel kell bírniuk, hogy összekapcsolódásuk által új minőség jöjjön létre. A szöveggel ennek ellenére sem tudok megbékélni. A tartalommal is gondom van. Nem vagyok részvétlen, de alig elhagyva a XX. századot, a New York-i terrortámadás után éppen egy hónappal nem tud megrázni a japán fiatalember maga választotta halála.

Az egyik pillanatban váratlanul a figyelem központjába kerülök. Többen rám néznek, elindulnak felém, körbevesznek. Pontosan az alatt a fénytest alatt állok, amelyik elkezd erősen világítani. Próbálok kihátrálni, de már késő. Tömegbe kerültem, a mellettem állókkal a vállunk összeér. Felfelé, a fénybe nézünk. A világító négyzetben mumifikálódott macskatetem látható. A haldokló férfi végső helyéül azt a pontot választotta, ahol az útját megjárt macskalény földi maradványát megtalálta. A megvilágított tárgy jól megmunkált, látványa bizarr. Egészen közelről látom a néző-szereplők arcát. Ilyen premier plán tradicionális színházban nincs. A közreműködőtársak már profin mozognak. Folyamatosan váltogatják a látószögüket, hol felnéznek, hol le. Kíváncsiságuk őszinte. Én nem a tárgyat vagy annak tükörképét nézem, hanem az arcokat. Ajándéknak tartom, ha a művészetben *ecce homo*-élményt kapok.

A naplóból rendszeresen megtudjuk, hányadik napnál tartunk. Igencsak hatvan felé járunk, amikor tanúi lehetünk a szórólapon ígért átköltözésnek a fizikaiból a lelkibe, a valóságosból a virtuálisba. Az éhhalál iszonyatos testi kínjairól részletező beszámolót kapunk. Kitalálom, hogy a porhüvely földi szenvedéseinek naturalizmusa a víziókép (Bozsik Yvette) és a vízióhang (Kertesi Ingrid) virtuális megjelenését hivatott az erős kontraszthatás eszközével előkészíteni. Veszélyes pont. Nincs tovább narráció, az utolsó szó kimondatott, forrásdokumentumra nem lehet többé építeni. Át kell csúsznunk a fizikaiból a lelkibe, a rögzített tények világából a vízióba. Sokféle megoldás ismeretes: lehet hűvös érintéssel, lágy öleléssel, anyaöl melegével, felvillanó isteni fénnyel. Drukkolok, nehogy banális legyen, netán édeskés, vagy ellenkezőleg, nehogy gyengécskére sikerüljön, és ne tudjon mélyen érinteni, valamint nehogy túl korán jöjjön, nehogy túl későn. Nem találom morbidnak a gonoszkodó gondolatot: az ember, amikor a saját halálára gondol, ugyanezekért drukkol.

Árvai érzéke most is kitűnően működik. Megtalálta a megoldást: Kertesi Ingrid énekhangját és a dalt. Bár tartok a megfogalmazás trivialitásától, magamban kimondom: ez a hang mennyei. Óvatosan bújt elő, ölel is, melegít is, távolságot is tart. Az egyik fénytesten már megjelent a víziókép. Gyakorlott célratöréssel közelítem meg a csoportosulást. Készülök az élményre: vajon milyen rendezésben fogom meglátni Bozsik Yvette víztükörképét? Egy pontról rálátást nyerek. Ez is érdekes: nagydarab fiatalember guggol előttem, hátán ormótlan hátizsák, a cipők között lesi Bozsik Yvette arcát, a feje fölött én is odalátok. Lehet, ma este arcmániás vagyok, de örülök, hogy a felvételen Yvette átszellemült arca dominál. Szépnek látom. Szépen is mozog. A hátizsákos fiatalembertől is kapok egy dramaturgiailag kitűnő pillanatban érkező gondolatot. Ahogy elnézem a szerelésében, olyan hegyre mászós típus. Valahogy így indulhatott a japán kolléga is...

Tudom, érzem, a vége felé járunk. Elégedett vagyok. Játszani is engedtek, láttam, hallottam, gondolkodtam. Az átcsúsztatás a fizikai létből a lelkibe szintén jól sikerült, megérintett. Nincs hiányérzetem, nem várok már semmit. A víziókép és a vízióhang ízlésesen eltűnt. Maradt az érkezésünkkori neszező, halk zene. Egyszer csak az is elhallgat, a fénytesteken is megszűnik az élet. Ebben a hirtelen támadt csöndben érzek először részvétet a japán fiatalember iránt. A közelijeim távozását juttatja eszembe. A rövid csönd után diszkrét, mai hangzású könnyű zenés hatnyolcad szólal meg. Ez a zene kísér vissza – kedves figyelmességgel – a hétköznapi gondjainkba.

Az experimentális vizuálszínházi előadás akkor jó, ha mindenkinek lehetőséget nyújt az aktív részvételre. A közel engedés a látványossághoz, az érdekesség megtapinthatósága önmagában nem jelent aktív részvételt. Bár zsöllyében ülve sem valószínű, hogy két néző egyformán appercipiál, de ha a befogadás folyamatában mindenkor lehetőség nyílik az egyéni választásra, a részvételre késztetett közreműködő nézőknek egymáséiktól erősen eltérő benyomásaik alakulnak ki. A színház élvezeténél izgalmasabb a színházcsinálás. Ebben a jelenségben az a legszimpatikusabb megismételhetetlen, egyedi pillanat, amikor néző létemre a másik nézőt szereplőként értelmezhetem.

TERMÉSZETES VÉSZEK KOLLEKTÍVA:
62 NAP – HALÁLÚTINAPLÓ
(Trafó Kortárs Művészetek Háza)

TECHNIKA: Papp Zoltán Joe. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **LÁTVÁNY, ZENE, RENDEZÉS:** Árvai György.

SZEREPLŐK: Kovács Gerzson Péter, Derzsi János, Bozsik Yvette, Kertesi Ingrid.

Lehet-e életrajzból balettművet készíteni? Lehet-e lexikális adatokból táncdrámát alkotni? E kérdések óhatatlanul felmerülnek a Bartók Béla életének epizódjaiból felépített, az Operaházban bemutatott legújabb Pártay-mű kapcsán.

A válasz persze sokféle lehet, például: miért ne lehetne megpróbálni? Hiszen egy életút fordulatai lehetnek olyan izgalmasak, hogy elegendő hatóanyagot jelentsenek egy drámához, tartalmazhatnak annyi érdekes apró részletet, melyből színes, hatásos, színpadra kívánkozó képsorok állnak össze.

Pártay Lilla azzal nehezítette a dolgát, hogy művének csak egyik pillére az életrajz, amelyhez leginkább a zenei montázs lett volna adekvát. Műve másik, ha nem még fontosabb pillérének egyetlen zenei alkotást, történetesen éppen a biográfia hősének egyik igen jelentős alkotását választotta: elejétől végéig hallhatjuk az 1943-ban komponált zenekari *Concert*ót. Így aztán rögtön két lehetőségtől fosztotta meg magát. Az egyik a téma szabad, semmilyen tényező által nem behatárolt kibontása, a másik egy zenemű szabad, semmilyen konkrét téma által nem korlátozott adaptációja.

Nézzük tehát, hogyan alakult Pártay Lilla *Concert*ója a cselekmény és a zenei alap kettős „nyomása" alatt.

A borongós, ugyanakkor líraian áradó első tétellel Pártay Bartók gyermekkorába kalauzolja a nézőt. Ijesztő, csuklyás figurák indítják a képet: a kis Bartóknak máris van mitől félnie, van honnan elvágyódnia. Menedéknek ott van ugyan az édesanya féltő, gyengéd karja, de a külvilág elvárásai, kihívásai erősebbnek bizonyulnak: Bartók elvegyül a szürke polgári forgatagban.

A második tétel könnyedebb hangvétele Pártay olvasatában a zsenge ifjúkort, azon belül is a Dohnányihoz fűződő barátságot idézi fel. Ez a kapcsolat maga a felhőtlen, könnyed, szellemes klasszika, némi virtussal. A vidám diák-legény csapat jelenetei mintha Harangozó és Seregi levegőjét hozták volna be a színpadra.

A híres-szép harmadik tételre készített szerelmi hármasjelenet is problémamentessé kerekíti az életrajz intimebb oldalait. Mintha a tenger mélyéről vagy tán bensőnkből morajlana a hihetetlenül mély hatású muzsika, amelyre két gyönyörű hölgy (Bartók feleségei) követi-váltja egymást az immár korosabb (s így másik művész által megformált) Bartók körül: hármasuk cizellált és harmonikus koreográfiai ötletek tárháza.

E különleges mélységű zenei tételt ismét könnyedebb követi, mely bővelkedik enyhén ironikus, magyaros fordulatokban, idézetekben is. A koreográfus úgy érezte, ezekkel az idézetekkel ragadható meg leginkább Bartók életútjának egyik igen lényeges epizódja: az erdélyi népzenei anyaggyűjtés, mely egyfelől az alkotóművész találkozása egy másik művészi közeggel, másfelől viszont a polgár találkozása a föld egyszerű népével. Érdekes ötlet a népi táncos páros és a Bartók házaspár más-más nyelvezetű mozgásának egymásra kopírozása. Bár a hatást csökkenti, hogy a néptáncmozgás ugyancsak manírosra sikeredett, s ezáltal idézőjelbe került.

A mozgalmas, színes, immár csaknem „amerikai" ötödik tételre polgári forgatagot állítanak a színpadra, karikírozott mozgással. Hirtelen néhány SS-sisak kerül pár fejre – ezzel a kellékkel kívánják jelezni, hol vagyunk és mikor –, a Bartók pár tanácstalanul bolyong közöttük...

Az utolsó, a vívódó hatodik tétel a halálé, azon keresztül pedig a megdicsőülésé. Utoljára visszatérnek a feleségek és az anya, majd a nagyvilág, az utókor „képviseletében" egy csoport jelenik meg, hogy a mű befejeztével ott maradjon egyedül, magányosan, mint önnön szobra az örökkévalóságban: Bartók Béla.

Így utólag visszaigazolhatók a zenei párhuzamok: a tételek és táncszínpadi „szövegeik" nem bántják egymást, a mozgásstílus is

Lőrinc Katalin

Bartók-életrajz balettszínpadon

■ CONCERTO ■

Csillag Pál felvétele

Hágai Katalin (Márta) és ifj. Nagy Zoltán (a felnőtt Bartók)

mindig adekvát, annak ellenére, hogy a concerto mint zenei műfaj nem feltétlenül alkalmas egy cselekményfolyamat illusztrálására... Ami azonban a cselekményből, a táncszövet építkezéséből hiányzik, éppen a feszültség, az ív, mely valóban nehezen várható el egy életrajziepizód-füzértől. Kár, hogy Pártay Lilla nem vállalkozott arra, hogy eltáncoltassa Bartók *Concertó*ját. Talán nem bízott önnön koreográfusi vénájában és táncművészeinek előadói erejében? Pedig ezekben meg lehet bízni. Pártay érzékenységére, gondolataira ezek a táncosok láthatóan aktívan, alkotótársként reagálnak. Mindjárt elsőként meg kell említenünk ifj. Nagy Zoltánt, aki a felnőtt Bartók szerepében újfent őszintét, hiteleset hozott. Utolsó, nagy szólója kápráztatóan mély és igaz, minden rezdülése életszerű és modern – semmi elnyűtt vagy fölösleges nem „csúszott be". A két feleség megformálói, Volf Katalin és Hágai Katalin gyönyörűek, egyik költőibb és tisztább, mint a másik – ezenkívül azonban egyebet nem tudunk meg róluk: Ditta és Márta szerepében akár fölcserélhetők is lehetnének. Lencsés Éva mint édesanya gyönyörű kezeivel bűvöl el, míg Bajári Levente Dohnányi alakjában kristálytiszta, kidolgozott lépéseivel. A fiatal és igen tehetséges Lukács András az ifjú Bartók szerepe, pontosabban a balett stílusa nem a legerősebb oldaláról találta el. Állta ugyan a kihívást, egyéniségéhez, alkatához azonban a narratív szerepek kevésbé állnak közel.

Pártay előző nagyszabású balettjeihez (az *Othelló*hoz, de elsősorban az *Anna Kareniná*hoz) mérten a *Concerto* szcenikai, képi világa igen szerény, már-már indifferens. A Kézdy Loránd képei nyomán készített számítógépes kivetítés meglehetősen semleges háttér – nem erősíti és nem gyengíti a táncjelenetek atmoszféráját. Pedig ez a szerkesztés, amelyben nincs csúcs és mélység, hanem színes, váltakozó dinamikájú, de valójában egyenletes intenzitású képekkel operál, meghatározó erejű, intenzívebb látványvilágot kívánt volna.

Végezetül illene megválaszolni a bevezetőben feltett kérdést: lehet-e életrajzból balettet készíteni? Természetesen lehet, ha az életút színpadért kiált. Ha nem, akkor is meg lehet próbálni, már csak a kaland, az alkotás izgalma kedvéért is – Pártay Lilla is ezt tette.

MAGYAR NEMZETI BALETT: CONCERTO
(Magyar Állami Operaház)

ZENE: Bartók Béla. **KARMESTER:** Medveczky Ádám. **HÁTTÉRVETÍTÉS:** Kézdy Loránd képei nyomán: Csíkvári Péter. **JELMEZ:** Schäffer Judit. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Pártay Lilla.
TÁNCOLJÁK: Lukács András, ifj. Nagy Zoltán, Volf Katalin, Hágai Katalin, Lencsés Éva, Bajári Levente.

Halász Tamás

Második nekifutás

■ SZARVASOK HÁZA ■

Ritka és meghökkentő esemény, ha egy alkotó azonos címen egymás után két szuverén műalkotást készít. Műfajra való tekintet nélkül igaz: elszántság, ügyszeretet avagy elégedetlenség kell hozzá. Kiváltképp akkor, ha a művész korábbi, megbukott munkája címét adja új alkotásának.

Magyar Éva az 1999-es Budapesti Őszi Fesztivál keretében, a Műcsarnok kies padlásterében, hatalmas, elvarázsolt, fényben úszó színen mutatta be első *Szarvasok háza* címet viselő koreográfiáját. A Solti György utolsó magyarországi nyilatkozata inspirálta, háromszereplős előadás a *Szarvassá vált fiak* története ihlette bartóki *Cantata profana* sajátos adaptációjának készült. Magyar Éva akkor két angol táncossal vitte színre különös előadását egy antitánctérben, keskeny, végtelen hosszú folyosókon, darabokra eső jelenetekben, élő zenével, falhoz szorított, borral kínált nézők előtt.

Azóta két év telt el: a táncos-színész-koreográfus bemutatta legújabb előadását az Artus Stúdióban. Akinek jó a memóriája, és nem jut hozzá a színlaphoz, joggal véli úgy, hogy csupán „újrázásról" van szó. Pedig dehogy. Ezúttal szólóelőadást láthatunk, hagyományos színpadi térben, minden ízében megújultan, felismerhetetlenül átfogalmazottan, átépítetten. Az új *Szarvasok háza* érzékeny, izgalmas, sodró lendületű munka; a „variációk egy témára" jelen példázatában érthetetlen, miért nem kapott saját címet. Illetve dehogyis nem érthető. De hogy odáig eljussunk, ahhoz talán túlzottan is el kell merülnünk a művészi útkeresés folyamatában. Hiszen most valóban látjuk a kijelölt célt, a (művészi) metamorfózist, a párhuzamokat, amelyek az első kísérlet során elillantak a Magyar Éva vállalkozásához legalábbis alkalmatlan térben.

A két *Szarvasok háza* közt csapatmunkától szólóig, a kíméletlen és olykor sokkoló egyedüllétig jutott el Magyar Éva. Legújabb előadásának ismertetőjében egyetlen sort sem ír bevezetésként, csupán egy kritikából – amely eredetileg (kissé eltérő tartalommal) a *Ringató* című, 1997-es Sámán-előadás színlapján szerepelt –, illetve Márai Sándor *Füves könyvé*ből idéz. A nagy magányos jól megválasztott négy mondata remekül fedi ezt az őszinte, küzdelmes előadást, vagy ha úgy tetszik, újbóli nekifutást. Egyedül.

Egy ordításba torkolló „monológ" és egy szaltó ennek a hatvan percnek a két pillére: az első a színész, a második a táncos Magyar Éva mesterműve, őt dicséri. E különös kisugárzású művész ugyanis megőrizte magában a prózai játékost. Itt és most (is) bizonyította, hogy táncművészként is színész maradt: megőrizte arcát, testének egyenrangú ellenpontozóját, játszótársát és hangját, mozdulatai segítőjét olyankorra, amikor a gesztusok már nem elégségesek számára a teljes kifejezéshez.

A fura tárgyakkal telizsúfolt színen nagyasszonyi entrée-t láthatunk: őszi-tavaszi erdőszínekben dámaként suhan elénk a táncosnő. Vonásait ritkás fátyol rejti-rejtélyesíti, fején tollakból álló, apró szarvakat formázó dísz. Ravaszul szerkesztett, századelőt, nagykörúti kávéházat, Toulouse-Lautrec kori divatlap-litográfiát idéző öltözékében egyszerre elbűvölő, megközelíthetetlen szépasszony és koravén, félszegül vigyorgó kamasz lány. Az arcunkba néz, a tekintetünket keresi. Eleinte alig mozdul, csak a tekintetével, a mosolyával játszik és ragad magával. Az első bálozói zavar helyét a fenségesség veszi át. A táncosnő rafinált ruházata mellett ereje is fokozatosan kibontakozik. Kis csomóvá összetekert, hatalmas uszálya duncani hullámokban lengi körbe alakját. A térben kiterjeszkedő test mozgása-működése azonban hirtelen leáll. A táncos a színpad egyik szegletébe vonul, és levetkőzik. Egyszerű, kicsit suta, ujjatlan felsőben és semmilyen kis szoknyában tér vissza. Az előbbi sudár démon „összement": ha nem lennénk teljesen biztosak benne, hogy a táncosnő nem hagyta el a teret, arra gondolhatnánk, hogy valaki mást látunk helyette. Magyar Éva új megjelenésével a díszlethez öltözött, pontosabban vetkőzött, hagyva, hogy befogadhassuk azt. Korábban az alapos szemlélődést akadályozta az az egyszerű tény, hogy igen nehéz volt a táncosnőről levenni a tekintetünket.

A színen jobbra, elöl az ismert KRESZ-tábla – piros körben ugró szarvas – vadvonulást jelez. Mögötte szabályos madárfészek lóg le a magasból. Jobbra, hátul mesejátéki kis zug, hengeres vaskályhával, a már említett *Ringatót* idéző, de most ülőkének kiképzett, apró hintalóval és keskeny, magas, keretre feszített opálos anyagból készült paravánnal. A földön könyvhalom. Hátul, balra kerekes láda; felénk eső, hosszanti oldalán egy kép szilánkja, talán egy szép reneszánsz falikárpit másolata. A szilánkon űzött szarvas hátsó lába és a nyomában járó vadász éppen csak belépő, csőrös cipőjű lábfeje. A háttérben buja, stilizált vegetáció. A láda később megnyíló fedelének feltáruló belső oldalán a kép virtuóz ötlettel tovább folytatódik, de csak apró elemmel bővül.

A táncosnő a lovacskás hintaszékbe ül: vállát emelgetve, mosolygón fészkelődve jelzi, jól érzi magát, ez az ő helye. A kályha fedele alól formás kis pálinkásüveget kap elő, és meghúzza, majd az ölébe veszi a könyvkupacot. Szakirodalom, írott blabla, értelmetlenség: az egyik könyv lapjainak csak a margója van meg, hősünk csalódottan lapozgatja az üres kereteket. A másik könyv szakasztott olyan, mint a lakberendezési áruházak polcain sorakozó, rettenetes díszletek: kinyithatatlan, formára öntött imitáció. Az újabb kötet meg valójában ládika, amelyből kulcsra járó játék egér ugrik elő. Az utolsó, százéves, díszes lexikontáblába kötött furcsaság lesz a nyerő: a jókora fóliáns lapjai harmonika formára hajtogatott vegetációpréselmények, összenyomott növényekből készített táblák. A lelkes olvasó beléjük temetkezik, magához szorítja őket: látszik, meglelte, amit keresett, hogy történetében továbbléphessen általa. Mindemellett kis időre még a magánya is oldódik: áttetsző zsákba kötött agyagtömb válik társává. Ez a furcsa rekvizitum (egyike azon kevés elemnek, amely a *Szarvasok háza* első variánsából ismerős lehet) Magyar Éva keze alatt arccá válik, személyiséggé: „pont, pont, vesszőcske"-vonásokat kap, szájába cigarettát és a meghitt zugban ülőhelyet. A táncosnő mint sármos, izgalmas partnerrel viselkedik vele: el-elpirulva, flörtölve pillog rá, majd táncba viszi. Az agyagból készített tökfej azonban egy adott pillanatban a padlóra zuhan. Megrémült társának kezei közt látjuk eséstől szétlapult vonásait.

A hideg-meleg játék innen kezdve felborul: az idill eltűnik a színpadról. Az eddig csupán pillanatokra felszínre törő nyugtalanság és zavarodottság veszi át a helyét. A táncosnő hirtelen jókora darab húst vesz elő a ládából, és kínálgatni kezdi. Eleinte csak kissé tolakodó vendéglátóként, majd mint egy féldekás pálesszel egy éjjel-nappali előtt hadonászó csöves (mi van ba'zeg nem kell?). A végén úgy ordít, hogy félrekalapál tőle az ember szíve. Keresi, vadássza a tekintetet. A hangját használja, amikor a mozdulat már kevés. Aztán visszavonul, és beledől a ládába; hosszan, moccanatlanul kézen áll. Csak hosszú, meztelen lába kandikál ki a kárpitmásolat mögül. A felzaklató pillanatok közé egy dermesztő hátraszaltót épít. Leugrik a láda tetejéről, és hatalmas dörrenéssel földet ér; felénk tekint: orrából dől a vér. Mozdulatokkal definiálja a hisztériát. Megijeszt.

Míg eltűnik, hogy átöltözzön, a színpad elején damilszálon mozgatott, apró játék halad át: arasznyi, kerekeken gördülő talapzaton kis fabohóc dobol. Karjait a guruló kerekek áttéte mozgatja. Ez a hatásos kis játék a gyerekkor édességét lopja be a felnőtti téboly viharába.

Duncani kezdet után Mary Wigman szelleme suhan át a színen: a tetőtől talpig bő, hófehér gyolcsba öltözött táncosnő csuklya takarta fején két apró, ijesztő maszk. Koponyája tetején vénasszonyé, hátul, a tarkóján pedig fiatal nőé. Ha az előbbit játssza, a fejét előre kell eresztenie, testét meg kell rogyasztania. Az utóbbit természetszerűleg „megfordított" testtel jeleníti meg. Kisvártatva a harmadik életkor, a gyermeki is színre lép egy groteszk, egyszerre esetlen és nyomasztó kis bábu képében. A kicsi, kóchajú, kurta

◀ **Magyar Éva erdei istennőként**

lábú figurát előbb gyengéd szeretettel, majd egyre eszelősebben hordozza, mozgatja a táncosnő. Életet lehel belé, mint korábban az agyagtömbbe, megszemélyesíti, kontaktusba lépteti önmagával. Anyaként viselkedik vele, de egyre tébolyultabb anyaként, nem védelmezi immár, hanem veszélyezteti. A kis figura végül a távolban hintaszékre térdepeltetve végzi, mint egy feláldozásra váró, engedelmes Izsák. De a vére majd nem neki hull.

Az utolsó átöltözést követően lidércnyomásos, pompás öltözékben látjuk viszont a táncosnőt: mellkasát pikkely borítja, ujjai végén hosszú, hegyes karmok meredeznek. Szoknyája kétoldalt furcsa, első ránézésre barokkos abroncsokkal bővül, mintha csípőjén dobok függenének. Olyan, mint egy erdei istennő, akinek letarolták a birodalmát. (Érdekes, hogy Erdély tündérkertjében, a *Szarvassá vált fiak* történetének szülőhelyén csupa nőnemű mitikus alak lakja a sűrű rengeteget: tilolón lovagló bűbájos asszonyok, pántlikás varangyos békával rontó „fermekás" boszorkányok, világtól elbitangolt vadleányok, örök bolyongásra ítélt, gonosz várúrnők alakja jelenik meg Magyar Éva figuráiban is.)

Az utolsó jelenetben végképp összedől minden: az apró fészekből víz zuhog alá, a térben heverő díszletek inkább romok, a tegnapok maradványai. A táncosnő égnek emelt, ökölbe szorított kezéből vérszalagok futnak alá a karjain. A díszes ruháitól megszabadult, felpörgetett dinamizmusát most alig-alig mozdulva lefojtó táncosnő hirtelen sajátos asszociációra sarkall. Eszelős tekintete, vérmaszatos alakja címlapfotókat idéz fel. A bemutató napján mindösszesen másfél héttel vagyunk túl Stockhausen „kedvenc modern kori műalkotásán". Az iszonyatos merényletet követő dermesztő órákban kaptak lencsevégre témára vadászó fotoriporterek ahhoz hasonló jelenségeket, mint amilyeneknek ezen az estén a színpadon e végső percekben tanúi lehettünk. Hirtelen jeges hideg szaladt át a gerincemen: efféle, vérben úszó, a sokktól ordító vagy megdermedő fiatal nőket lehetett látni a New York-i tragédiáról szóló legelső utcai felvételeken.

Magyar Éva estje végén ismét a szemünket kereste: a kellékei között ült, és megint csak nézett, furcsa, tébolyult túlélőmosollyal az arcán. A tekintetével nem kínált megoldást. Majd lassan felállt, és a lábára kötött két nyírfatuskót; aztán fából faragott patáira emelkedett, és egyre gyorsuló galoppban-trappban kezdte túldübörögni a zenét. Itt, ebben a pillanatban minden másodperc magában hordozta a kockázatot. Egy apró ritmuskiesés, a nem tökéletes vaksötét sajnos némiképp megingatta a sodró, remek dramaturgiával építkező előadást. Ezt a szerencsés csillagzat alatt készült, feltárulkozó és manírok nélküli, őszinte, második nekifutást.

Koncz Zsuzsa felvételei

Maszk és bábu

SÁMÁN SZÍNHÁZ: SZARVASOK HÁZA (Artus Stúdió)

ELŐADÓ-RENDEZŐ: Magyar Éva. **ZENE:** Monori András, Kovács Tamás, Pusztai Sándor. **JELMEZ:** Velich Rita. **KÖZREMŰKÖDIK:** Yengibarian Dávid. **FÉNYTERV:** Giuseppe Di Iorio. **MASZK:** Alice Purcell, Roddy Moude Roxby. **ASSZISZTENS:** Csóka Tímea.

Tóth Ágnes Veronika

Álommásolatok

■ DÍVA; ÁLOM ■

Ladányi Andrea az utóbbi időben végletesen nehéz feladatokat vállalt magára. Az Ős K. *és a* Mandarin *dermesztően szép szerepei után „pihenésül" jött a* Nero, szerelmem, *majd az újabb heroikus vállalkozás, az* Éjféli maraton *többórás táncfolyama. Nagyon jókor érkezett Jorma Uotinen. Bölcsesség, derű, humor, szabadság – levegővétel. Tánc, halál helyett végre az életről.*

A *Díva* szellemes szerepjáték, az opera világából vett, patetikusan túlfokozott érzelmek és a művésznő-image megbocsájtóan karikaturisztikus látlelete. A koreográfia Maria Callas („a Díva") hangjára született: mintha szemtelen, de szeretetteljes tiszteletkör lenne az opera rég volt utolsó nagyasszonya és az általa képviselt nagystílű miliő előtt. A *Díva* cím persze nem csupán egy énekesnőre utal, hanem egy olyan világra, ahol az angyali sztárok elbűvölő nemtörődömséggel dobtak csókokat a közönségnek, a férfiak pedig harmatos rózsacsokrokkal vágódtak előttük térdre.

A kopár színpadra egy szakadt pólójú, kezeslábasba bújtatott, nagydarab, kopasz férfi ténfereg be, egyszerű díszletezőnek nézhetnénk, persze Uotinen az, aki maga adja elő szólóját. Meglehetősen gondtalannak és együgyűnek tűnik, derűsen, zsebre vágott kézzel flangál, majd székeket pakolászik minden rendszer nélkül. Civil a pályán. Aztán szép lassan megkezdődik a váratlan metamorfózis. A padlón heverő odavetett anyagról kiderül, hogy nem más, mint egy hatalmas, vörös-fekete abroncsos szoknya, igazi nagyasszonyhoz méltó viselet. Mintha csak egy ottfelejtett jelmez lenne. Anyag, mely elvesztette formáját, szerep, mely keresi gazdáját. Kicsit talán divatjamúlt jelkép. Vörös és fekete, szerelem és halál. Szerencsejáték, melynek mindig dupla vagy semmi a végeredménye. Nagystílű gesztusok, fájdalmas szenvedély, giccsbe forduló érzelemdömping. Egy jelmez, egy szerep, ami várja igazi gazdáját, de hiába. Helyette viszont valaki – egy akárki, egy civil, betévedt antihős – kölcsönveszi és megeleveníti.

A koreográfus játékos ötlete arra épül, hogy úgy tesz, mintha azt mutatná meg, ami a közönség számára mindig láthatatlan: mintha közvetlenül egy feltételezett premier előtti vagy utáni holt időben lennénk, és egy díszletmunkást kukkolnánk. Hangsúlyozom: nem néznénk, hanem kukkolnánk, meglesnénk, ahogy bohóckodik magában. Mintha lemaradtunk volna valamiről, és helyette spontán magánszámot látnánk. Az alapszituációt a hiány uralja. Nincs előadás, nincs közönség, nincs díszlet, és végképp nincs sehol a művésznő, a díva. Jorma Uotinen – a baseballsapkás ténfergő – viszont egyre pimaszabb, végül lelkesen belemászik a furcsa jelmezbe, és játszani kezd. Mi lenne, ha... Ha előadás lenne, amelynek ő a főszereplője. És elkezd ömleni belőle a másik, a nő, a művésznő, a díva: teátrális pózok özöne árad, fájdalmasan túlfűtött mozdulatok paródiájától kel életre a jelmez és benne a figura.

Az ehhez hasonló, sokszorosan megcsavart alapképlet különben igen gyakori az Uotinen koreografálta szólókban. A (Tero Saarinen előadásában látott) legendás *B12* vagy a (Ladányi Andrea számára alkotott) *Memory of...* ugyanígy, hangsúlyozottan egyfajta mintha-magányban játszódik, ahol a táncos- és a civil lét összeér. Az alapvető különbség az, hogy az említett két szólóban a játék azon alapul, hogy a szereplők kvázi-önmagukat játsszák, a táncost, aki épp nincs színpadon, nem szerepel, csak egyedül maradt, és kénytelen szembenézni önmagával, viszont a *Díva* éppen a civilnek álcázott táncos átváltozása „művésznővé". Mindhárom szólóban (bár korántsem egyenlő súllyal és végkicsengéssel) alapmotívumként szerepel a nemi szerepek felcserélése. A *Memory of...*-ban csupán egy villanásra bukkan fel egy férfiöltöny, mely néhány percen át védi, óvja, sebezhetetlenné teszi a táncosnőt. A *B12*-nek már lényege a nemi identitás problémája, a férfi táncos a balett-táncosnők hagyományos tüllruhájába öltözve küzdi végig a szólót.

A *Díva* szinte ikerdarabja a *B12*-nek: kísérletezés a női szereppel, melynek tétje most nem az identitás megtalálása vagy végső széthullása, hanem csupán a játék. A koreográfus elbűvölő humora, könnyed, szellemes látásmódja áthatja a szólót. Minden patetikus mozdulat lendületesen elrajzolt, karikaturisztikus. Viszontlátjuk az összes tipikus (művész)női allűrt: a kopasz, izmos férfi kacér pillantásokkal, édeskésen huncut csípőrándításokkal, könnyfacsaró, ájult zuhanásokkal sokkolja a nézők nevetőizmait. Az első zsigeri reakciónk: Jézusom, mi, nők ennyire nevetségesek vagyunk, ha tetszeni akarunk? Mert a *Díva* erről is szól: elemi pontossággal mutatja meg, szinte a természetfilmekre jellemző tárgyilagossággal idézi fel a gyengébb nem hagyományos stratégiáit. De a kirajzolódó összkép mégsem gúnyos vagy megalázó, inkább derűsen mindentudó és szeretetteljes.

A koreográfia szemtelen sajátossága továbbá a zene bizarr bekebelezése, pontos ábrázolása. Azt hinnénk, ez nonszensz, a zene nem ábrázolható. Dehogyisnem. Csupán Callas áradó futamait kell visszaminősíteni hangeffektekké, jelekké. Ahelyett, hogy az áriát – mint zenét – egészében érzékelnénk, a koreográfia arra erősít

Ellenfényben (Álom)

Bajári Levente és Ladányi Andrea az álomban

Koncz Zsuzsa felvételei

rá, hogy egyfajta teátrális hatásmechanizmusként éljük meg. A zene hangsúlyozott elmutogatása, a hullámzó dallamívek túljátszott illusztrálása hozza létre ezt a furcsa játékot, melynek során például az elementáris erővel kitartott magas hangoknál dübörögve repülnek szerteszét a levegőbe a táncos kezére felhalmozott székek, vagy éppen patetikus földre rogyás koronázza meg a záróütemeket. Íme, a zenei katarzis tökéletes és egyben tökéletesen profán ábrázolása. (Mellesleg az utóbbi években igen hasonló mozzanatok bukkantak fel hazai koreográfusoknál is, például Csabai Attila *Romance* és Bozsik Yvette *Egy faun délutánja* című darabjában; az elsőben maga a koreográfus, a másodikban egy hivatásos transzvesztita művész – aki mellesleg maga is a Díva művésznévre hallgat – mozog női ruhában operaáriákra, a zene minden rezdülését ironikusan teátrális mozdulatokkal felerősítve. Áthallás, tiszteletkör Jormának, véletlen egyezés?)

Uotinen rövid szólója nagyon intenzíven sűríti magába a különböző ellentétes pólusokat: barátságosan megfér egymás mellett a férfi és a női szerep, a civil és a művészlét, a nagystílű pózok és idézőjelbe tételük. Egy világhírű koreográfus visszaálmodja magát a díszletezők szürke világába, hogy elképzelhesse, milyen érzés lehet a világot jelentő deszkákról csak álmodozni. A jóképű, izmos, kopasz táncos a körülrajongott énekesnő bőrébe bújik, könnyedén magára próbál egy másik ruhát, másik nemet, másik sorsot. Szerepjáték, önironikus vallomás vagy egyszerű stílusparódia? Gunyoros idézőjelek labirintusa rejti a megoldást.

■

Álom. Utak a térben. A színpad hátteréből ránk szegeződő fénysávok ködös, hideg kékje osztja a fekete, csupasz színpadot. Díszlet nincs; a fény és a testek kölcsönhatásából rajzolódnak ki a tér erővonalai. Szokatlanul szigorú, erőteljes díszletépítészet fényből – minimalizmusnak álcázott tobzódás. Lassú, dübörgő zene, alvajáróként kerengő táncosok – mintha furcsa, mélyről zengő hangok hívták volna őket napvilágra. Monoton, visszafogott tempójú mozdulatok csúsznak szét az időben, a pillanatok linearitását egyfajta delejes párhuzamossággá, egyidejűséggé rendezve át. Sötétségből születő, súlyos léptű álomlények, az éjszaka bársonyában egymást kereső vak, véletlen szerelmesek lepik el a teret. Egy-egy céltalan, körbe-körbe rohangáló alak. Út, mely önmagába forduló spirál örvényébe vonzza a keresőt. Repetitív, lüktető ritmusra válaszoló, visszatérő képek elmosódott egymásra rétegződése; újraírt azonosság.

Férfiak, növényként rájuk fonódó nőkkel; öröknek tűnő pillanatokra egymásba simuló párok. Lassan kirajzolódó végtelen köröket írnak a testek, nincs kezdet és vég, csak ismétlődés, körforgás. Révedt bolyongás úttalan utakon. Mozdulatokkal írt végtelen dallam. Szerelmestánc.

Ki kell kapcsolni a tudatot. Be kell engedni a képeket. Kell, mert nem megy másképp: csupán intellektuális úton képtelenség boldogulni ezzel a darabbal. Lehet persze konstatálni, hogy Uotinen ezúttal nem színházat, hanem valóban táncot csinál, hogy lemondott az évtizedeken át rá jellemző burjánzó látványvilágról és fifikás szcenikai apparátusról, viszont egyre bővülő mozdulatkincsre épít, és hogy esetleg valami komoly váltás lehet a háttérben. Meg

persze lehet örülni, hogy az – ez alkalommal kissé kibővült – L. A. Dance Company megismerkedhet Ladányi Andrea pályájának egyik legfontosabb alkotótársával, és együtt dolgozhat vele. És azért abba is belegondol az ember, hogy vajon miért nem kapnak megfelelő anyagi támogatást, állandó játszóhelyet, egyáltalán bizalmat ezek a táncosok, amikor pedig megérdemelnék. Felvetődik, hogy kínos-e a Millenáris Teátrum mint helyszín, vagy örüljünk-e neki? (Nem hiszem, hogy válogatni lehetne, úgyhogy inkább az utóbbi.)

Aztán jönnek az ábrándok. Hogy milyen jó lenne, ha a hazai táncosok és a közönség ezentúl nem csak töredékeket, morzsányit kapnának formából. A finn balett legendás kaméleonja ugyanis ritkán jön hozzánk vendégségbe, és *Az álom mögött* kivételével, melyet 1991-ben a Szegedi Balett társulatával mutatott be, idáig mindig saját táncosaival dolgozott. (Ladányi persze örökös tiszteletbeli „sajátnak" számít, tekintettel a helsinki Városi Színháznál folytatott sikeres munkakapcsolatukra.) Jorma Uotinen 1987-ben a szürrealista képsorokban tobzódó *Kalevalá*val, 1990-ben *A sötétség púderé*vel és a *B12*-vel érkezett hozzánk, de a magyar közönség 1995-ben már láthatta a *Dívá*t is. Bárcsak ennek az állandóan változó és formálódó életműnek nem csupán egyes állomásait, hanem komplex folyamatát is figyelemmel kísérhetnénk! (És ha már itt tartunk: ennek a kis asszociációs sornak a vége nálam rendszerint a Tero Saarinen és társulata utáni nosztalgiához vezet, akiket szintén ideje volna már újra látni, két éve a Trafóban ugyanis lenyűgözőek voltak!)

Visszatérve az *Álom*hoz – mely valóban jelentős szemléletváltást mutat még az előbb látott, néhány éves *Dívá*hoz képest is –, nagyon úgy tűnik, hogy ennek a darabnak a lényege nem egy történet, képsor vagy sajátos mozdulatvilág. Abban az esetben könnyebb lenne megragadni, nem siklana el folyton mindenféle kategorizálási kísérlet elől. Az *Álom* ugyanis egyfajta módosult tudatállapotot tükröz. Azt a pillanatot, amikor az ember felettes énje, józan esze, mindaz, amivel – úgymond – a racionalitásba kapaszkodik, kikapcsol. És furcsa módon az előadás ezt a hangulatokkal sodródó, nyitott és befogadó tudatállapotot szelíden kikényszeríti a nézőkből is. Ez az álom öntudatlansága, a szerelem öntudatlansága vagy a nézés, a befogadás öntudatlansága: az önreflexió-mentes állapot ritka pillanata. Hagyni kell, engedni, hogy áradjanak befelé a képek: az alvajáróként lépdelő alakok, a magányosan semmibe rohanó, körbe-körbe cikázó figurák, nők, ahogy szenvedélyesen szerelmükre vetődnek, férfiak, ahogy pörögnek nyakukban a női testekkel.

Szokatlanul érzelmes darab ez. Ódivatúan és nagyon bátran érzelmes, még akkor is, ha szinte steril környezetben, vakító lilás-kékes fények, sötét, üres falak között zajlik. Azt is mondhatnám, hogy idilli, ha ennek a szónak nem lenne némi rokokósan édeskés mellékzöngéje. Szerelem, annak szokásos kegyetlensége, hazugsága és kisszerűsége nélkül.

Csak egymáshoz csapódó testek zenéje és közös lélegzet.

JORMA UOTINEN KOREOGRÁFIÁJA ÉS SZÓLÓJA: DÍVA (Millenáris Teátrum)

L. A. DANCE COMPANY: ÁLOM (Uni)

KOREOGRÁFUS: Jorma Uotinen. **ZENE:** Kimmo Pohjonen. **VILÁGÍTÁS:** Mikki Kunttu.

TÁNCOLJÁK: Ladányi Andrea, Fejes Kitty, Turós Máté Kinga, Kovács Martina, Bajári Levente, Sádli Péter, Csákvári Gyula, Pintér Balázs.

Stílus és nagytakarítás

■ BESZÉLGETÉS JORMA UOTINEN FINN KOREOGRÁFUSSAL ■

– Amikor a beszélgetésünkre készültem, és az önnel kapcsolatos magyar anyagokat nézegettem, elcsodálkoztam, hogy milyen hosszú „magyar története" van. Mikor is kezdődött a magyarországi pályafutása?

– Azt hiszem, először a *Kalevalá*val jöttem ide, talán 1987-ben. Akkoriban a helsinki Városi Színházban dolgoztam, ott állítottam színpadra a nemzeti eposzt, amelyet aztán meghívtak Magyarországra; nagy előadás volt ez, negyven táncossal. De Ladányi Andrea már azelőtt látott engem táncolni Szófiában, Velencében és Bécsben is. Amikor elhoztuk a *Kalevalá*t, Andrea megjelent, és azt mondta, hogy szeretne velem dolgozni. Valahogy így kezdődött a mi kapcsolatunk. Aztán Andrea Finnországba jött, később engem hozott ide. *A sötétség púdere* című koreográfiát készítettem először Magyarországon, szintén Andreával, a *Kalevala*-vendégjáték után. A darab eredetileg Finnországban készült, aztán elhoztuk ide. Ezután a szólómat is elhoztam. És most megint itt vagyok, ezzel a mostani előadással.

– Mondjon valamit erről.

– Most Ladányi Andrea csapatával dolgozom, nyolc táncossal. Tulajdonképpen egyik darabom harmadik verziója ez, a címe: *Uni*, ami álmot jelent. De nem pontosan azonos a korábbi változatokkal. Ugyanis néha nagyon nehéz visszaemlékezni arra, hogy eredetileg milyen mozgások voltak egy koreográfiában. Amikor új táncosokkal dolgozom, nagyon sokat változik az elképzelésem. De maga a darab is önálló életet él: a kiteljesedés folyamatát. Azt hiszem, ez a munkám ebben a verzióban talál magára, most teljesedik ki igazán. Elégedett vagyok a koreográfia végeredményével. Az első változatban még a darab is kereste önmagát, meg én is. Másodszor fiatal táncosokkal dolgoztam Franciaországban, akik még tapasztalatlanok voltak, ezért a darab máshogy sikerült. De azt hiszem, most tényleg megtalálta a koreográfia a saját végső formáját. Persze nemcsak attól más egy előadás, hogy elfelejtem a saját koreográfiáimat, és újat csinálok, hanem attól is, hogy új táncosokkal, új emberekkel találkozom. Az igazán döntő pillanat az első találkozás. Ezekkel a mostani táncosokkal tovább tudtam menni, főként a duettekben, a párokkal való munkában. A francia változat fiatal táncosai egyszerűen nem tudták bizonyos elképzeléseimet megvalósítani úgy, ahogy azt Andrea és csapata teszi.

– Hogyan születnek a koreográfiái? Miből? Láttam egy tévéinterjút, amelyben a Kalevala *egyik jelenetéről beszélt, Aino táncáról. A táncosnő könnyű, rövid, fehér ruhában, átlósan haladt át a színpadon, mintha úszna, nagyon könnyedén, légiesen mozogva, míg a fátyolhullámok el nem nyelték. És akkor ön azt mondta, hogy amikor az Aino-részt olvasta*

a Kalevalá*ban, az a sor ragadta meg, amely Aino könnyű szoknyájának libbenéséről szól. És hozzátette: Marilyn Monroe-nak ugyanilyen szoknyája volt, ezek tehát örök mondatok. Ez a jelenet egy szóból, egy sorból, egy metaforából, azaz egy szövegből született.*

– A *Kalevala* eposz, tehát természetes, hogy a szövegből indultam ki. De mostanában – mondjuk, a kilencvenes évek második felétől – inkább a zene a kiindulási pontom. Az *Álom* című darabom, amelyet most Magyarországon is megcsináltam, szintén zenei eredetű. A zenét hallva, csak úgy, magától született meg bennem a koreográfia. Úgy gondolom, épp ez a munkám zene és mozgás szerves összetartozásának példája. Anélkül, hogy a mozgást ráerőltetném a zenére. Sokszor azt érzem, ha erőltetni kell, ha erőlködni kell ahhoz, hogy egy zenére valamilyen mozdulat szülessék, biztosan nem fog működni a dolog. A mozgásnak a zenéből kell következnie, a zene szerves részévé kell válnia, de nem lehet a narrációja, hanem a zenéből fakadó impulzusok és energiák megfogalmazása. A mozgás ne írja le a zenét, ne mesélje el. Én nem mesélek történeteket.

– *Valami megváltozott a kilencvenes évek második felében? Hiszen, mint mondja, ekkortól kezdve születnek a zenei ihletésű koreográfiái.*

– A zene mindig rendkívül fontos volt számomra. A nyolcvanas években is zenészekkel dolgoztam, akik velem együtt, az én koreográfiámmal párhuzamosan komponálták meg a zenét. De a mostani munkáim valóban másfélék, sokkal inkább mozgásközpontúak, és kevésbé színháziak, mint a nyolcvanas években. Persze ez nem jelenti azt, hogy az előadások vizuális része ma már nem fontos számomra. Mostanában letisztultabb mozgásformákkal dolgozom; több lett a mozgás, és kevesebb a színház.

– *A* Kalevala *még igencsak teátrális volt.*

– Sőt, rendkívül teátrális. De hát az a *Kalevala* volt.

– *Tudatosan hagyta el a teatralitást, és fordult a mozgás felé?*

– Igen, azt hiszem. De eközben nemcsak én változtam, változott a világ is, és benne a színház. Szinte azt mondanám, hogy az idő kényszerít ezekre a változásokra. Ez nem csak az én személyes belső fejlődésem bizonyítéka. Ma más energiák működnek, mint tíz évvel ezelőtt. Nem tudnék tudományos magyarázatot adni arra, hogy mi is történik pontosan, de ösztönösen érzek valamilyen lényeges változást, amely most a világban és a színházban egyaránt végbemegy. Persze tévedhetek is. Úgy vélem, a jelen esztétikája nagyon különbözik a nyolcvanas, de akár a kilencvenes évekétől. Meghatározó lehetett ebben a folyamatban az is, hogy a kilencvenes évek közepén volt az életemben egy olyan pillanat, amikor azt gondoltam, hogy abba kell hagynom a táncot, a koreografálást. Úgy éreztem, nem maradt már bennem semmi, amit adhatnék, nincs több mondanivalóm. Akkor, ezen a mélyponton csináltam Sztravinszkij *Tűzmadar*ára egy előadást, amely teljes csőd volt. Borzalmas volt.

– *Miért?*

– Mert nem működött. A díszlet rettenetes, a világítás rémes volt. Nem olyan, amilyet elképzeltem. A díszlettervezőt le is kellett cserélnem. Abból a szempontból talán jót tett a kudarc, hogy szembe kellett néznem önmagammal. Azt hiszem, ez a csőd abból származott, hogy elkezdtem ugyanazokat a mozdulatokat ismételni, amelyeket tíz évvel korábban találtam meg, legfeljebb más sorrendbe állítottam őket. Egyre kevesebb újat tudtam magamnak mutatni. És akkor arra gondoltam, hogy bizonyára vége...

– *A* Tűzmadár *teátrális előadás volt?*

– Nem kellett volna annak lennie, de végül is túlságosan teátrális lett, túl volt terhelve mindenféle színházias mozzanattal. Erős világítás, túl erős színek. Ezután hittem azt, hogy vége, elfogyott a mondanivalóm, ezért egy évre leálltam, semmiféle koreográfiát nem csináltam.

– *Mivel foglalkozott az alatt az egy év alatt?*

– A finn Nemzeti Balettet vezettem. Nyolcvanöt táncossal. Az éppen elég volt. Bizonyára ez is hozzájárult a kifáradáshoz, hiszen az igazgatás teljesen felemésztette az energiáimat. Elvégre egy ilyen nagy társulatot vezetni és mellette kreatív munkát is végezni szinte képtelenség. Teljesen kiürültem alkotóként. Akkor már öt-hat éve vezettem a Nemzeti Balettet, éppen az ott töltött éveimnek a felénél járhattam. És persze ehhez a szokásos magánéleti csőd társult. Szóval, ahogy lenni szokott, minden összejött. És akkor valóban szembe kellett néznem önmagammal, hogy mint művész, mint alkotó hol is tartok, mi történik velem most. Az egyéves szünet után készítettem szólót magamnak. Amikor egyedül dolgozom, akkor mindig sikerül magamra találnom, akkor tudom, hol vagyok, ki vagyok, mit csinálok. A szólóban nagyon őszintének kell lenned önmagaddal. Végül a szóló jól sikerült. Az volt a címe, hogy *Az ember, aki sohase volt*. Először filmváltozatot csináltam belőle, Olaszországban kaptam is érte egy fontos díjat, a Prix Italie-t, amelyet tévéműsoroknak adnak. Azt gondoltam: lehet, hogy mégis maradt némi mondanivalóm. És mivel az emberek is hittek bennem, a balettiskola fiatal növendékeivel együtt hozzáláttam, hogy tanulmányozzam a mozdulatot. Meg akartam ismét találni a mozdulatot, újból fel akartam fedezni az értékét, értelmét.

– *Ezt úgy kell érteni, hogy visszament tanulni?*

– Igen. Egyszerre tanítottam és kerestem. De sokat tanultam a diákoktól, a tanítványoktól is. Végül sikerült ismét megtalálnom a mozdulat fontosságát. Lehet, hogy bizonyos mozdulatok azonosak voltak azzal, amit korábban csináltam, de új értéket találtam bennük. És vissza tudtam térni az alkotáshoz. Azóta, hogy elhagytam a Nemzeti Balettet, valóban a koreográfiára és a saját előadásaimra tudok koncentrálni. Azt hiszem, mindenkinek keresztül kell mennie hasonló helyzeteken: amikor el kell számolnia, kíméletlenül

szembesülnie kell önmagával. Valójában ezután történt az, hogy a koreográfiáim a színház felől elmozdultak a mozgás felé. Hiszen egyre kevesebb külsődleges eszközt viszek fel a színpadra, és egyre inkább azzal dolgozom, ami eleve adott: a táncossal.

– *Korábbi előadásaiban a jelmezek, a fények s főként a díszlet nagyon fontosak voltak.*

– Így igaz. A mostani munkáimat viszont üres térben hozom létre. Nem használok semmiféle díszletet. A helsinki operaházban, ahol az utóbbi két munkámat bemutatták, sem volt semmiféle díszlet, csak az üres tér, amelyből még a takarás is hiányzott – a tér olyannak látszott, amilyen. De ez nem jelenti azt, hogy a színházi jellegről teljesen megfeledkeztem volna. Tavaly például Reykjavíkban egy olyan előadáson dolgoztam, amely az ő nemzeti eposzukra, az ő hősköteményeikre épült. Abban az előadásban szükségem volt díszletre, akkor is, ha ez a díszlet nagyon absztrakt volt; igazi jeget és tüzet is használtam, s ez mind az alapanyagból következett. Ezek az ősi, természeti elemek nem díszletek, azonban a produkciót valóban a korábbi korszakom teatralitása jellemezte. Azért jobban szeretem az üres tereket, az olyanokat, mint amelyben itt játszunk [a Ganz-gyár átalakított épületében – T. A.]; ez tulajdonképpen egy tévéstúdió, és itt sem lesz takarás, csak fénnyel dolgozunk. Végül is az, hogy valami erősen színházi-e vagy sem, attól is függ, hogy miről szól az előadás, milyen témából indulunk ki.

– *Ha jól tudom, ma este a budapesti Operaházban a* Hattyúk tavát *fogja megnézni. Honnan a nyitottsága ennyiféle táncnyelvre, stílusra, iskolára?*

– Nem tudom. Erre nincs recept. Mindig így volt: kíváncsi voltam mindenre. Színházban nőttem fel, tízéves korom óta színházban élek; a színház hihetetlenül fontos az életemben. Ötéves koromban állítólag meg akartam vásárolni a szülővárosom színházát. Azt mondtam az édesanyámnak, hogy megveszem a színházat, és minden rokonomat színpadra állítom.

– *A szülei színházzal foglalkoztak?*

– Nem.

– *Honnan származik ez a színházszeretet?*

– Fogalmam sincs. A nagymamám szerint azért akartam színházba kerülni, hogy színleljek, hogy úgy tegyek, mintha. Ezt képzeli egy naiv gyerek a színjátszásról: abból áll, hogy úgy teszünk, mintha. Így kezdődött nálam a színház. Azután, a hetvenes években, amikor elkezdtem táncolni, a tánc egyetlen formája Finnországban a balett volt. Később Párizsba mentem, ahol akkoriban nagyon modern, avantgárd táncszínházat csináltak. Ennek a sok, különböző dolognak, stílusnak, embernek nagy szerepe volt a fejlődésemben. Talán ezért sincs nekem „stílusom".

– *Nem vagyok biztos benne, hogy azok, akik nálunk a kortárs táncot képviselik, megnézik a* Hattyúk tavát.

– Elég baj. Azt hiszem, meg kell érteni és ismerni kell a múltat, a hagyományokat. Nem lehet a múltat semmibe venni, hiszen akkor is ott van mellettünk, ha nem veszünk róla tudomást. És lehet, hogy kinyílik a szemünk, vagy éppen másként látunk dolgokat, ha ismerjük a hagyományokat. Attól, hogy ismerjük őket, nem kell nekünk is ugyanolyanoknak lennünk. Ezerféle út van, és ezeket jó ismerni. Sőt, azt is meg kell nézni, ami rossz, amit utálunk. Hiszen a rossz dolgok bátrabbá tesznek, növelik a hitünket abban, amit magunk csinálunk.

– *Az ön életének elmúlt tíz évét a helsinki Nemzeti Balett igazgatása határozta meg.*

– Nagyon különös helyzetben lettem igazgató: éppen kinevezésemkor készült el az operaház új épülete. Abban a pillanatban léptem a balett élére, amikor a közönséget nagyon érdekelte az új épület, az emberek tudni akarták, hogy néz ki belülről az, amit az ő pénzükből építettek. Úgy gondoltam, hogy egy új épületnek új tartalommal kell megtelnie. Ezért olyan repertoárt akartam kialakítani, amilyen azelőtt nem létezett. Megtartottam a nagy klasszikusokat, a *Hattyúk tavá*tól kezdve a *Romeo és Júlián* keresztül mindent – elvégre a Nemzeti Balett társulata az egyetlen, amelylyel nagy klasszikus-előadásokat lehet létrehozni. Emellett nemzetközi hírű vendégkoreográfusokat akartam hívni, olyanokat, akikről azt gondoltam, hogy jelenleg ők a tánc világának a csúcsai. Sikerült őket megnyernem. A repertoár harmadik összetevőjeként lehetőséget akartam nyújtani a finn koreográfusoknak is. Ez a három irány határozta meg a munkámat az alatt a tíz év alatt, amíg én vezettem a balett-társulatot. Két színpadunk volt, egy nagy és egy kisebb. Ami a balettet illeti, célul

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

tűztem ki: olyan művészi szintre hozom fel a társulatot, hogy a világ bármelyik színpadán megállja a helyét. Az az álmom, hogy elvigyem a társulatot Párizsba, az elmúlt évadban teljesült. Az újságírók szüntelenül azt kérdezték: hogyan sikerült ezeket a nagy táncosokat, koreográfusokat elhoznom, biztosan szörnyű drágák lehettek. Én pedig azt mondom, hogy az emberekkel bánni kell tudni, csábító ajánlatot kell tenni nekik, és egyezségre kell velük jutni. És ha valaki nagyon drága, akkor kevesebb pénzt kell fektetni a másik produkcióba. És mivel minden évnek saját költségvetése van, úgy gondolkodtam, hogy most ez legyen a kiemelt produkció, a másikra kevesebb jut, és jövőre majd máshogy lesz. Amiről pedig azt gondoltam, hogy értékes, abba többet fektettem.

– Ez a fajta széles repertoárpolitika, amelyet folytatott, újnak számított a Nemzeti Balettben?

– Igen, ez teljesen új volt.

– Milyen volt a fogadtatás? Nem ellenezték ezt a műsorpolitikát?

– Valójában nagyon jól fogadták. Amikor átvettem a balett vezetését, egyesek azt jósolták, hogy a klasszikus balettet le fogom rombolni, merthogy a kortárs tánc felől érkeztem. Aztán néhány évad után, amikor már egy jó *Hattyúk tava* és egy jó *A bajadér* volt mögöttünk, akkor ezeknek az embereknek el kellett hallgatniuk, hiszen most láthatták Finnországban a legmagasabb színvonalú klasszikus balettet. Persze hiába nyilatkoztam már az első interjúban, hogy klasszikus repertoárt akarok építeni, sokan legyintettek, mondván, hogy ez csak mese... De én akkor hozzátettem, hogy nagyon nehéz lenne egyetlen embernek a klasszikus balett óriási hagyományait lerombolnia. Egyébként amikor odamentem, hatvannégy táncosa volt a Nemzeti Balettnek, amikor eljöttem, nyolcvanöt. Ez elég jelentős létszámnövekedés. A táncosoknak műhelymunkára is nyílt lehetőségük, és ha valaki úgy érezte, hogy létre szeretne hozni valamit, arra meg is kapta a lehetőséget. Három táncosnak sikerült saját koreográfiát készítenie.

– A direktorkodása alatt hány saját koreográfiát hozott létre?

– Mindent egybevéve körülbelül tízet. Ebben benne vannak a szólóim és a kisebb dolgok is.

– Közülük melyik a legfontosabb?

– A legfontosabbnak a *Petruskát* gondolom, melyet mindössze három táncos ad elő – még mindig műsoron van ez a művészileg következetes munka. Egy másik darab, amelyet szerettem, a *Harmadik éjszaka* címet viselte, tizenhat férfi táncosra írtam, akik szerzetesekhez hasonlítottak. Ez a koreográfiám hosszabb szünet után született, és éppen ezért fontos számomra.

– Tíz év után elment a Nemzeti Balettől.

– Azt hiszem, mindent elvégeztem, amit el akartam végezni, és talán a táncosok is úgy gondolták, hogy amit mi együtt meg tudtunk tenni, azt megtettük. A kezdeti szakaszt kiteljesedés és befejezés követte. Eljött az ideje a távozásnak. Jó szívvel mentem el. A presztízsre pedig köpök. Nem érdekel, hogy mi van a névjegyemre írva. Tavaly, amikor az ötvenedik születésnapomon egy újságíró ijedten azt kérdezte, hogy mit fogok most csinálni – mármint azután, hogy eljöttem –, azt feleltem: alapítok egy takarítóvállalatot. Imádom a takarítást, mert látszik az eredménye. Ahogy öregszem, egyre kevésbé érdekel a hírnév, a tekintély, a pozíció. Hogy ismét magamra találjak koreográfusként és táncosként, el kellett jönnöm onnan.

– Mi a helyzet most?

– Jelenleg egy táncfesztivál művészeti vezetője vagyok, három évre kötöttem szerződést. Most pedig itt ülök a Centrál kávéházban, és élvezem az életet. Talán visszajövök ide, már tárgyalok is erről. Na meg énekelek is mostanában, lehet, hogy egyszer a dalaimat is elhozom.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TOMPA ANDREA

KOLTAI TAMÁS

Biciklik – és mennyi szerelem!

■ KÉT ELŐADÁS AZ UNIÓFESZTIVÁLON ■

Az idei uniófesztivált szeptember 14. és október 18. között Palermóban rendezték, kilenc színház tíz előadásának részvételével. (A tíz közül egynek Nápoly volt a színhelye.) A Katona Tasnádi István Közellenség *című drámájával szerepelt; a házigazda Teatro Garibaldin kívül még a krakkói Stary, a barcelonai Lliure, a helsinki Suomen Kansallisteatteri, a Teatro di Roma, a bukaresti Bulandra, a párizsi Odéon és a szentpétervári Malij vett részt a találkozón.*

DOGYIN SIRÁLYA

Lev Dogyin a *Cím nélküli darab*ban megszerette a vizet, átvitte következő Csehovjába is. Nehéz azt mondani, hogy a *Sirály*ban magát plagizálja, mivel itt a szerző írta elő a tavat az első felvonás színházi jelenetének díszletháttereként. A tervező, Alekszej Poraj-Kosic a tóra építette a színpadot, ami nem más, mint mólószerű deszkadobogó, rajta jócskán leromlott, csúcsíves faácsolat. Az építmény egykor csinos pavilon lehetett, talán üldögélő- vagy uzsonnázóhelyként szolgált, de korhadásnak indult, a hajlított szerkezetből kitöredeztek, kiszakadoztak a pala-, vászon-, esetleg üvegbetétek, maradt az átlátható faváz. A színpad alatt és előtt (a nézőtér felé eső keskeny sávban) víz van, majd előszínpad-„szárazföld" következik, ahogy a *Platonov*-verzióban is. A díszlet az előadás folyamán végig változatlan, azzal a különbséggel, hogy egy gépezet időnként kiemeli a vízből „a tó fenekét", mégpedig az ácsolt deszka színpad és a nézőhöz közel eső „szárazföld" között: ilyenkor ferde síkú, füves domboldal keletkezik, amelyen száraz lábbal át lehet kelni, vagy plédeken rá lehet heveredni. (A víz alatt is átdereng a rácsra szerelt pázsit, fölemelve kicsurog a víz a rések között.)

A játéktér szerkezete pontosan olyan, mint Dogyin előző Csehovjában: vízen álló építmény, a színpad szélein lejtős – és ami a lényeg: feketébe burkolt, takarásos – járások, az oldalról érkező szereplők középmagasan, „alagútból" bukkannak elő, mielőtt leérnek az előszínpadra. Ennek azért van jelentősége, mert így a teret – a tószínpadot – körbe lehet járni, vagy körbe lehet *biciklizni*. Az előadás egyik főszereplője a kerékpár. Sok idegeskedés, néhány pud szerelem és számos kerékpár. A szereplők tetemes része biciklivel közlekedik. Kerékpáron – elkésve – érkezik

Dogyin Sirálya Palermóban

Nyina a tószínházi előadásra, a második felvonásban az intéző Samrajev, továbbá Trigorin is. Trigorin és Nyina két oldalról egymás felé karikázva éli meg a nagy egymásra találást, az első csókot. Földre döntött biciklik között ül Kosztya Trepljov, miközben anyja bekötözi a fejét. És kerékpártartókat hoznak be az utolsó változás alatt, összesen hatot, hogy a szereplők fölülve a közönséggel szembefordított, mozdulatlan gépekre, vadul hajtsák a pedált, miközben bemondják a semmibe a lottójáték számait.

A kerékpározás akár kompozíciós elvként is fölfogható: könnyű belátni, hogy ha valaki biciklizve érkezik egy jelenetbe, az a jelenet elveszti lassú, aprólékos, naturalisztikus épít-

kezését. Dogyin fölbontja a *Sirály* szerkezetét, elveti a kisrealista atmoszférát, gyakran behoz a képbe illetéktelen tanúként egy-egy szereplőt, amikor „nem kellene ott lenniük", éppúgy, ahogy a *Cím nélküli darab*ban. Ezáltal sok minden, ami rendszerint titkoltan, alig sejtett föltételezésként jelenik meg Csehovnál, nyilvánosságot kap: mások szeme előtt zajlik. Dorn doktor és Polina Andrejevna viszonya például nem maradhat titok attól a pillanattól kezdve, hogy mindjárt az elején, még Kosztya előadásának kezdete előtt többen rajtakapják őket, amint ölelkeznek a fűben. Nem mintha ők maguk titkolni akarnák. A vonzódások, szerelmek és viszonyok nem belső magánügyek, hanem kirakatba tett kapcsolatok. Olykor láncreakció-szerűen zajlanak le azok a cselekvések, amelyek leleplezik a szereplők kapcsolatrendszerét. Nyina például tréfásan Dornnak nyújt át egy csokor mezei virágot, aki körbeszalad vele a színpadon, nyomában a féltékeny Polina Andrejevnával, úgyhogy a doktor körbeérve gyorsan visszaadja a lánynak a bukétát; Polina azon nyomban kikapja a csokrot Nyina kezéből, rátipor, férje, Samrajev pedig, aki az egész jelenetet végignézte, hangsúlyos mozdulattal átlépi az összetaposott növényt. A *körbeféltékenykedés* kétségkívül groteszk: a hűtlen feleség tudomást sem vesz férje jelenlétéről, miközben féltékenységi jelenetet rendez a szeretőjének.

Hasonló nyilvánosságot kap Trigorin és Nyina búcsújelenete. Nemcsak Arkagyina tanúja a búcsúzásnak – oldalról, arcán félszeg mosollyal már korábban végigasszisztálta az első csókot –, hanem szinte mindenki. A férfi és a lány szenvedélyes ölelkezése alatt mind többen érkeznek, és ahogy azok ketten betámolyogják az egész teret, csókok közben újabb és újabb helyekre sodródva, lassú forgással kísérik a mozgásukat. A pár végül följut a színpadra, ahol a búcsú befejezését éteri hangok kísérik: ők maguk vagy a többiek nekinekiütődnek azoknak a kicsiny csöngettyűknek, harangjátékoknak, fakolompoknak, amelyeket Kosztya akasztott föl a színielőadás misztikus zenei kíséretének céljából, és még nem szedték le őket.

Dogyin a valóságtól kissé elemelt, fölstilizált expresszivitás és a hagyományos pszichorealizmus összeházasítására törekszik – megkapó eredménnyel. A színházi előadás függönyeként használt keményített, csipkeszegélyű vásznak (öt darab van belülük, Kosztya gondosan fölcsipeszelte őket, hogy amikor majd leszaggatja, szerteszét röpülhessenek a csipeszek) paplanhuzatokra hasonlítanak, így könnyen lehet belőlük takaró, amelybe majd a beteg Szorint burkolják a legvégén. Nyina is egy ilyen háttérvászon mögött mondja el Kosztya darabjának monológját, csak a feje látszik homályosan, a közepén vágott, rombusz alakú, tüllel takart nyíláson át. Az előadás hallgatósága a rivaldával párhuzamosan fölállított padokra telepszik – ezek is végig ott maradnak, a középső szolgál majd Szorin betegágyaként –, háttal a nézőnek. Sokáig csak a hátak játszanak, Medvegyenko félszegen ül, hogy közben elkaphassa Mása pillantását, az unott Trigorin Kosztya bevezetőjének végeztével, Nyina megjelenésekor alig észrevehetően kihúzza magát, és érdeklődve fölteszi a szemüvegét, Arkagyina mereven figyel a középső ülésen (a helyeket Kosztya osztotta el: a cédulákra írt neveket maga ragasztotta gondosan a padokra, az anyjáét hosszan, térdelve csókolgatta, elárulva ezzel iránta érzett rajongását).

Nyina: Kszenyija Rappaport

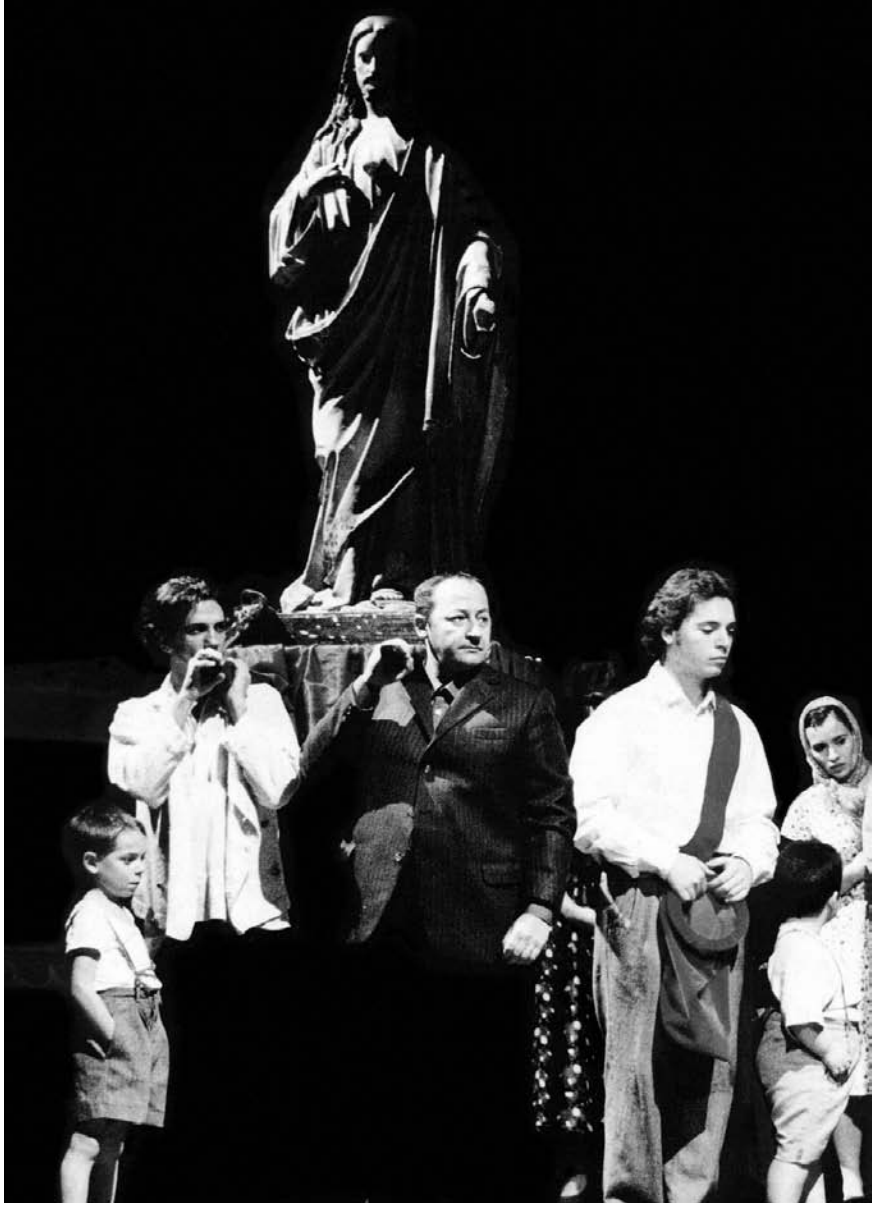
A szereplők belső világát Dogyin a hagyományos orosz színházra jellemző módon részletesen föltérképezi, de a színészek nem részletező aprólékossággal adják elő. (Szokás szerint néhány szerepet váltott szereposztásban játszanak.) Kosztya (Alekszandr Zavjalov) kövérkés, cipóarcú, esetlen fiatalember – ha az ember nem figyel oda, gondba eshet, melyik szereplő lehet ez mindjárt a darab elején, mit manipulált a rendező? –, kis pocakja is van, ilyennek képzeljük a falusi elszigeteltségben élő, zsenitudatú műkedvelőket. Ezzel szemben Nyina (Kszenyija Rappaport) első pillantásra érdekes, föltűnést keltő jelenség, szerény viselkedésén is átüt a „művészalkat", látszik, hogy nem ebbe a környezetbe való. Szerelmük Kosztyával gyöngéd pillantásaik, összevillanó mosolyuk ellenére is megmagyarázhatatlan, talán a lány művészet iránti rajongása magyarázza. Ahogy Nyina meglátja Trigorint (Szergej Kurisev), azonnal leplezetlen érdeklődéssel figyeli, s ez a bámulat sem a férfinak szól először, hanem a híres fővárosi írónak. Paradox módon a híresség máza az, ami Nyina szemében nagyon hamar lekopik Trigorinról; azon minutában, hogy a férfi az örökös íráskényszerről kezd beszélni. Kurisev játéka ironikus – legalábbis Platonov-alakításához viszonyítva –, percenként előkapja jegyzetfüzetét, hogy megfigyeléseit rögzítse, s mindezt fontoskodva teszi, amivel kiábrándítja a lányt. Nyina arcán gúnyos mosoly jelenik meg, amikor Trigorin a tőle elindult, sok kézen körbejárt, megtaposott virágcsokorral „kedveskedik" neki, látatlanban szőtt illúzióit ekkorra már elvesztette. A női lélek nem is olyan kiismerhetetlen vonása, hogy Trigorin mint férfi ennek ellenére, sőt egyre jobban tetszik neki, ő a kezdeményező, rövid idő alatt egy impulzív, hevülékeny, gyorsan határozó, az életet bátran élő nő fejlődik ki a művészetrajongó vidéki birtokoskisasszony bábjából.

Az akarattalan, gyönge Trigorint Tatyjana Sesztakova Arkagyinája is minősíti. A színésznő (civilben Dogyin felesége) művészi

kapacitása alkatilag meglehetősen korlátozott. Kis termet, áthatónak nem mondható személyiség, csipogó hangkarakter, hajlam a lamentáló, sírós beszédmodorra. Erről az Arkagyináról nehéz elképzelni, hogy megnő, kiteljesedik, drámai erejűvé válik a színpadon; szinte szánalmat kelt, amikor ázott verébként, szenvedve, pityergőn bizonygatja, hogy sohasem játszott értéktelen darabokban. Az elesettsége az ereje. Ahogy „visszahódítja" Trigorint, mellette ülve, rá se nézve, kisírt szemmel a semmibe bámulva, a színpad legszéléről valahová a nézők feje fölé eregetve az ömlengő vallomást, az groteszk, kínosan zavarba ejtő – alig akaródzik odanézni –, s ettől mármár drámaian tragikus. A férfi ellenállás nélkül megadja magát, Sesztakova Arkagyinája elgyötörten tollászkodni kezd, orrot fúj, fésülködik, bekölnizi magát, győzelmében nem talál élvezetet: két fásult, középszerű ember, egy fiatal író és egy jócskán öregedő színésznő, akik tehetetlenül egymáshoz vannak láncolva.

Az előadás költői átkomponáltsága hangsúlyossá teszi az illúziókergetés és a valóságban való megrekedés gondolatát. A körbekarikázó, majd egy helyben járó biciklik metaforája elmondva primitív, de az előadás eleven áramában meggyőzővé válik. A sorsok mélyáramában is végigkövethető ugyanez a folyamat. Szimbolikus a szálfa termetű Szorin (Szergej Behtyerev) drámaian kidolgozott rosszulléte és premier plánba helyezett, ravatalszerű betegágya; ő „az ember, aki akart". A Kosztya után epekedő Mása (Irina Ticsinyina) egy ideig semmibe veszi Medvegyenko (Vlagyimir Szeleznyev) rajongását, majd váratlanul szájon csókolja; ez az a pillanat, amelyben lemondott a boldogságáról. (A jelenet ellenpontja, amikor Trigorin az utolsó felvonásban megkérdezi Medvegyenkót, hogy boldog-e, s a tanító, igenlő válaszát alátámasztandó, a szemlátomást fásult Mására mutat. Egyébként a lovat sohasem kapó, örökös gyaloglásra kényszerített Medvegyenko nem biciklizik az előadásban; ebből is látszik, hogy a kerékpár Dogyin számára nem jármű, hanem jelkép.)

A végére tisztázódik a különböző életstratégiákból vagy azok hiányából következő sorsválasztás. Nyinából, akin rögtön látszott, hogy *valaki*, önsajnálat és világfájdalom nélküli művész lett: elhivatott, strapabíró személyiség. Ő nem egy közepes novellába való „sirály", akit unalomból lelőtt egy arrajáró, hanem színésznő (Kszenyija Rappaport ezt megfelelő szakmai öngúnnyal mondja), aki tökéletesen tisztában van e foglalkozás jelentésével. Kosztya Trepljov viszont keserű mosollyal széttárja a karját, amikor visszahallja az egykori Nyina-monológot a darabjából. Ő a lány ellentéte – szép mozzanat, ahogy fölmérik egymást a viszontlátáskor, Nyina fölveszi hozzá a szemüvegét, Kosztya meg leveszi a sajátját, hogy jobban lássák a másikat –: beleragadt introvertált, önkínzó tehetségébe, formakeresésébe, az íráshoz való viszonyába és az önreflexióba. Kiragasztotta írásait a rozzant pavilon vázára, hogy tükröt tartson önmaga iránti örök elégedetlenségének, végső soron saját abortált személyiségének. Kosztya a frusztrált tehetség, Nyina a túlélő. Dogyin nem választ közülük – Csehov sem választott, csak az egyiket „megölte", a másikat életben hagyta.



Tízparancsolat

Az előadásban – a nézőt is beleértve – senki sem veszi észre Kosztya öngyilkosságát. Egyetlen hang sem hallatszik, sem lövés, sem gyógyszeres üvegcse „robbanása". Dorn (Pjotr Szemak) körbesétál a színpadon, és halkan közli Trigorinnal, mi történt. Egy pillanattal később fölülről irtózatos sebességgel ráomlik a színpadra a könnyű, fehér muszlinfüggöny.

TÍZPARANCSOLAT

A Teatro di Roma a *Tízparancsolat* című darabot nem Palermóban, hanem Nápolyban játszotta, és kőszínház helyett szabadtéren. Ehhez a rendező, Mario Martone ragaszkodott, és döntése igazolódott. (Martone 1999 és 2000 között a Teatro di Roma művészeti vezetője volt, abban az időben rendezte az előadást.)

A *Tízparancsolat* szerzője, Raffaele Viviani (1888–1950) szorosan kötődött a színházhoz és Nápolyhoz, ahol először színészként, énekesként, akrobataként, majd a népéletből vett szkeccsek írójaként tűnt föl. Az utóbbiakból születtek egyfelvonásos, majd egész estét betöltő darabjai: színes, életteli, komikus és lírai ihletésű, epizodikus kanavászok. Utolsó, legjelentősebb művét, a *Tízparancsolat*ot a második világháború motiválta; a darab ötlete korábbról származott, az első változat 1944-ben készült el, és csak a háború után került pont a végére. Viviani Nápoly bombázása alatt magányosan, betegen, a színházi világból kitaszítva, éhezve dolgozott. Mindez nyomot hagyott művén, ahogy a fölszabadult, de kaotikus, morális értékeket nélkülöző, az amerikai és angol katonák jelenlétével „színesített" hétköznapi élet is.

A tíz epizódból álló jelenetsor egy-egy parancsolatot használ mottóként, és kimutatja, hogy lefordítva a valóságra miért nem teljesülhetnek. Az elsőben egy paralitikus asszonnyal csoda történik a körmenetben, a kereszthez könyörögve meggyógyul, eldobja a mankóit, jár – aztán hirtelen összeesik, és infarktusban meghal. A másodikban egy szegény fickó, aki nyomorúságos körülmények között él, „hiába" veszi szájára az Úr nevét, midőn arra kéri, adjon jelet, és szabadítsa meg; a jel nem más, mint a villám a zivatarban, amely összedönti a viskóját. A harmadikban a vándor varietétrupp „nem emlékezik meg az ünnepnapról", vasárnap is játszik az utcai járókelőknek, emiatt összezördül a rendőrökkel, akik kiebrudalják őket. És így tovább. „Ne ölj!", mondja az ötödik parancsolat, de a szerencsétlen Giovanni, akit hányt-vetett a sors, a háborúból visszatérve bizony megöli a feleségét, akit rajtakap a szeretőjével. „Ne tégy hamis tanúbizonyságot!", így a nyolcadik parancsolat, de a jogot és a törvényt jól ismerő ügyvéd bizony eredetinek mondja a feketepiacról származó, jó pénzért eladott hamis festményt, mert százalék üti a markát.

Az epizódok hossza, karaktere, súlya és mélysége erősen változó, de valamilyen módon mindegyik a világ („Isten") kegyetlenségét, a parancsok teljesíthetetlenségét példázza. Viviani – amennyire a nápolyi dialektusban írt szövegből kikövetkeztethető – keserűen, szarkasztikusan és hol fájdalmas lírával, hol meglehetősen vad iróniával viszonyul tárgyához. Darabjában valószínűleg több az életismeret, mint az irodalmi érték, a plebejus csepűrágói ihlet, mint a parnasszizmus, a teátrális ösztön, mint a kompakt drámaiság – de éppen ezáltal válhat fennkölt műélvezet helyett életerős populáris színházzá.

S ez magyarázza a rendező, Martone döntését, hogy – legalább a fesztiválon – kivigye az utcára, azok közé az emberek közé, akikről szól. A filmrendezőként is ismert (1995-ben Cannes-ban díjnyertes) Martone maga is nápolyi, otthon van a darab eredeti környezetében. Az előadás színhelye egy domboldalra kapaszkodó terecske, még a belvárosban, de már az „érdes részén", ahová keskeny utcácskákon át lehet eljutni. A tér neve Ventaglieri – így az előadás címe *Tízparancsolat* a *Ventaglierin*-re módosul. A lakóházak és egy sziklafalba épített lépcső közé ékelt keskeny teret kerítés választja el az alig pár lépés széles utcától, úgyhogy behallatszik a járókelők nyüzsgése. Az előadásba belejátszanak a szemközti házak, az október eleji meleg nyári estén nyitva vannak az ablakok, az erkélyeken csecsemők és kisgyerekek, képernyők villognak a szobákból, a lakók ki-be járkálnak, átszólnak egymáshoz – *beleélik az életüket a játékba*. Akik nem jutottak be a széksorokkal, dobogószínpaddal, világítóberendezéssel, kamerákkal profi módon fölszerelt nézőtérre – az előadást fölveszi a RAI televízióállomás –, oldalt, a magasra vezető teraszos lépcsőkről kísérik végig az eseményeket. A környék láthatóan szegénynegyed, az utca népe önmagával találkozik a színpadon.

Az előadás csapatmunka, néhány kiemelkedő komédiással. Tizenhét színész játssza a szerepeket, az olasz színészetre jellemző széles gesztusokkal – és rendkívül fegyelmezetten. Ha valahol lenne tere a „spilázásnak", az olcsó eszközök kiárusításának, a „ripizésnek", ez a tér – *a köztér* – lenne az. Nyoma sincs ilyesminek. Bámulatos, hogy mennyire tudják a határt, milyen tisztán játszanak; nem magukat mutogatják, hanem a szerepet, nem lépnek ki belőle, nem a saját személyes sikerüket, hanem a figura igazságát tekintik elsődlegesnek. És a „figura" nem azt jelenti számukra, hogy kitalálnak valami mesterkélt, művi, „megcsinált" alakot – megmaradnak a saját bőrükben. Mivel önmaguk a személyiségek.

Elirigyeltem ezt a vérből való, szakmailag perfekt színészetet. Az este hangulata utolérhetetlen és utánozhatatlan volt. Egymás után szólaltak meg a nápolyi dialektusban írt dalok – zeneszerzőjük azonos a darab írójával –, az olasz népi temperamentum túlhabzott a színpadon, a zene betöltötte a teret, és a tapsrend ismétléseinél a színház összeolvadt a valósággal.

NOVÁK JÁNOS

Svéd út

■ ÉSZAKI GYEREKSZÍNHÁZAK AZ EZREDFORDULÓN ■

Nagy reményekkel érkeztem Svédországba, több minőségben is. Az ASSITEJ Magyar Központjának elnökeként abban bíztam, hogy Kaposvárott 2002 áprilisában nemzetközi gyermekszínházi fesztivál lesz. Így aztán arra is nyílik majd lehetőség, hogy a magyar színházi szakma találkozzék egy-két kiugróan érdekes produkcióval az északi gyerekszínházak termésből. Az immáron tizedik budapesti, nyár végi Kolibri Fesztivál szervezőjeként azért is mentem, hogy az itt látott előadások közül – bár az utolsó pillanatban – meghívhassak olyan produkciókat, amelyek gazdagíthatják az idei Jókai téri műsort. Végül magyar színházi, gyerekszínházi szakemberként úgy éreztem, vétek lenne kihagyni azt az egyedülálló lehetőséget, hogy tíz nap alatt két fesztivál – az Északi Országok Gyerekszínházainak Fesztiválja, illetve a kétévente megrendezett országos Svéd Színházi Találkozó – teljes programját megnézhetem.

Svéd gyufa, Volvo, Ericsson, Roxette és gyerekszínház – világszerte ismert fogalmak. Mégis, ha meg akarjuk ismerni a svéd gyerekszínházat, magát a szót is értelmeznünk kell.

Mit takar ez a fogalom nálunk? A magyar gyerekszínházi tradíció lényegében a nagyszínházi gyerekelőadások hagyományához kötődik. A felnőttek (szülők és pedagógusok) lehetőleg olyan (vagy nagyon hasonló) színházba szeretik elvinni a gyerekeket, ahová esténként maguk is eljárnak. Ebből az értékes hagyományból eredeztethető a magyarországi gyerekelőadások folyamatos értéken aluli megítélése. Kimondott-kimondatlan cél, hogy a gyerekelőadások segítségével minél hamarabb sajátítsa el a gyerek az esti előadások megértéséhez szükséges viselkedés és ismeretek minimumát.

Hiába, hogy több pesti vagy vidéki nagyszínház nézőinek legalább harminc-negyven százaléka gyerek (ez az arány a színházak által is gyerekelőadásként hirdetett produkciók statisztikáiból olvasható ki), a színházi fesztiválokon, szakmai elismerésekben, elemzésekben ez az arány nem tükröződik. Mivel a gyerekelőadásokat a szakma amolyan színházba szoktató segédeszköznek tekinti, ezért minden művész munkája leértékelődik, mihelyst gyerekelőadás résztvevője lesz.

Van viszont egy harmincéves északi színházi hagyomány, amelyben büszkén vállalják a gyerekszínházi tevékenységet. Bizonyára nem véletlenül. Ezekben az országokban meghatározták a gyerekszínházak sajátos hivatását, és ennek nyomán virágzásnak indult a műfaj.

A svéd gyerekszínházi stílus a '68-as diákmozgalmak női rendezőinek, íróinak szándékait tükrözi. „Elég a mesejátékokból!" – hirdették meg. Ezt a műfajt játsszák továbbra is a nagyszínházak, ha akarják. Az új gyerekszínházi társulások menjenek a gyerekek közé, az ő éppen aktuális problémáikból szülessenek új darabok, és azokat a saját közegükben, iskolákban, művelődési házakban adják elő, mégpedig professzionista művészek. A svédeknek ma sem céljuk a „felnőttszínházra való nevelés". Ők a mai gyerekközönséghez akarnak szólni, az ő gondjaikon szeretnének enyhíteni a színház sajátos eszközeivel. Az előadások tar-

tama többnyire nem több egy óránál. (Magyarországon a felnőttek szívesen viszik el a gyerekeket nagyszínházi gyerekelőadásokra, amelyektől elvárják, hogy az esti előadásokhoz hasonlóan kétrészesek legyenek. Az ettől eltérő, egy-órás előadásokat az utóbbi években kezdik megkedvelni és elfogadni Magyarországon is.)

Az északi gyerekszínházakban a gyerekszerepeket mindig felnőtt színészek játsszák. Számunkra zavaró lenne kisgyerekszerepben akár ötven év fölötti színészt látni, de ott a jó ízléssel, magas művészi színvonallal párosuló közmegegyezés működteti ezeket az előadásokat. Nem ártana elgondolkodni azon az általánosan elfogadott magyar színházi gyakorlaton, amely estéről estére professzionista munkára kényszerít gyerekeket. Ezen furcsa mód sosem háborodik fel a humanizmus és a kultúra felkent papjának szerepében tetszelgő rendező vagy kritikus, bár abban biztos vagyok, hogy ugyanő a pakisztáni szőnyegszövő műhelyekben dolgoztatott gyerekekkel mélyen együtt tud érezni. Ha fizikailag nem is, de lelkileg sok gyerekszínész megsínyli, ha – kihasználva játékos kedvét, tehetségét, kiszolgálva némely szülő fékevesztett ambícióit – felnőttek között gyermekmunkásként dolgoztatják.

Persze van az éremnek egy másik oldala is. A fesztiválon vendégeskedő afrikai országok színházi szakemberei nem tudták premisszaként elfogadni, hogy mindig felnőttek játsszák a gyerekszerepeket. Egy zambiai író szerint országában a nézők és a színészek a játék hevében nemegyszer helyet cserélnek; náluk tehát az interaktivitás nemzeti sajátosság, és Afrikában nehéz lenne ebből épp a gyerekeket kizárni. A svédek figyelmesen és megértően hallgatták őket. Igen. Lehet, hogy az afrikai út más, de szerencsére a „svéd út" is rendkívül sokszínű, sőt – mivel maguk is áhítják a megújulást, segítik új generációk színre lépését – ezt tükrözte is a válogatás, a műfaji sokrétűség mindkét fesztiválon.

■

Három évvel ezelőtt az északi országok kulturális miniszterei közösen határozták el a gyerekszínházi találkozó megrendezését – norvég kezdeményezésre. A miniszteri pártfogás az idei fesztiválon is kézzelfogható volt. A két, Stockholmtól nyugatra fekvő kisváros, Falun és Borlänge színháztermeiben, iskoláiban látott előadások díjnyertes produkcióját a svéd miniszter asszony személyesen tüntette ki, és a nagyterem színpadán beszédet mondott a megjelent díszvendégek – akik közt ott volt az ASSITEJ amerikai elnöke, dél-koreai, ugandai és svéd alelnöke, az afrikai országok, a kínai, a lett, a litván, az észt (és a magyar) gyerekszínházak képviselői –, valamint a kitüntetett előadás közreműködői, alkotói előtt.

A másik fesztivált, a svéd biennálét Stockholmtól úgy ötszáz kilométernyire délre, Vaxjőben tartották. A hivatalos felnőttfesztivál-program több mint fele gyerekelőadásokból állt, manifesztálva ezzel, hogy a svéd színházi élet szerves része, mi több, büszkesége a gyerekszínház. (Magyar gyerekszínházi előadások egyelőre még nem láthatók a Pécsi Országos Színházi Találkozón, ezért fontos lenne számunkra – első lépésként – egy igazi gyerekszínházi fesztivál magyarországi megrendezése.)

Az általam látott előadásokban egyre fontosabb szerephez jut a zene. A nagydíjas előadás is – az *Andrej Langsten*, amelyet Falunban láttam – kis megszorításokkal gyerekoperának tekinthető. A szerzők, az élő klasszikus, Barbro Lindgren (*Kukacmatyi* című darabját kilenc éve játsszuk nagy sikerrel a Kolibri Fészekben) és Georg Riedel (a legtöbb klasszikus filmes és színházi svéd mese zeneszerzője) két szentpétervári árva történetét mesélik el, akik az árvaházból megszökve Andrej édesanyjának keresésére indulnak. Az egyik szerep énekes, a másik prózai, harmadikként részt vesz az előadásban egy bábszínész is, aki varázslatos kutyafigurát kelt életre. A színpad közepén négy zenész ül, nehéz szólamokat játszva, az énekest kísérve; nem föladva zenészi integritásukat, igazi szereplői a darabnak. Mozgásuk, reagálásaik színé-

Bertil Hertzberg felvétele

Jelenet az Andrej Langsten című előadásból

szileg is hitelesítik a játékot. A szólamvezető hegedűssel, Jan Lindell-lel két évvel ezelőtt mint a *Titkos szoba* című – akkor nagydíjas – táncszínházi előadás táncosával találkoztam. Már akkor is feltűnt, milyen kitűnően hegedül és tangóharmonikázik. Tehetséges közreműködése jól jellemzi azt a generációt – és azt a színházi világot –, amelyben színészek és zenészek prózai színpadokon együtt játszanak, egymás művészetét kölcsönösen megbecsülve, egymás rezdüléseit érezve, kiegészítve.

A „birodalmi utazószínház", a Riksteatern gyerekdarabjában (*Malla Handal* – írta Eva Erikson) egy (rockhangszerelésű) vonósnégyes zenészei játsszák az epizódszerepeket. A darab nem hosszabb huszonöt percnél, mégis ezért az előadásért épül fel az utazó körszínházas nézőtér, a gyönyörű, festett körfüggöny határolta színpadi világ. A történet egy életében először egyedül vásároló kislány félelmeit és sikerét mutatja be két jelenetben, önmagát musicalszerűségként definiálva. Csodálatosan kidolgozott, mindvégig feszült figyelemmel kísért előadás óvodásoknak.

Az orosz vendégtársulat bábelőadása egy „igazi" operának, Csajkovszkij *Jolantá*jának egyszereplős változata. A zenekari betétek, a férfi és női szerepek mind-mind egyetlen bábművész, Natalia Barancsikova önfeledt humorral és költészettel telített előadásában szólalnak meg. A színpadképek és a bábmozgatás varázslatosak, ötletesek. A háromtagú társulat következő terve a moszkvai kulturális olimpiához kapcsolódik. A Bolsoj Tyeatr kicsinyített makettjében Vasziljev fogja Shakespeare *Cymbeline*-jét megrendezni. Az előadást egyszerre mindössze öten nézhetik a makettszínház ablakán bekukucskálva. (Az akcióhoz nemzetközi

Christian Altorfer felvétele

A „bőgőszínpad" a Portofino című előadásban

társakat keresnek, így elképzelhető, hogy az előadás-sorozat egyik állomása a Kolibri Pince lesz.)

Színész és zenész együttműködésének még ősibb formáját idézte fel a reykjavíkiak előadása. Az *Edda*-sagák alapján írt *Völuspa* lényegében monodráma, egy csellista intenzív közreműködésével. Az Odinnak, a norvég mitológia főistenének történetét megelevenítő előadás közben ott érezhettük magunkat a tűz körül, ahol költő és zenész együtt találja ki, játssza el a mesét. A kétszereplős játék négy ország összefogásával jött létre. Az izlandi színész svéd rendezővel, angol tervezővel, Amerikában tanuló csellistával szövetkezett, hogy létrehívja az előadást.

Benedek Judit svéd rendezőnő kétszereplős zenebohócos játéka, az *It Feels Like Mad (Őrültnek látszik)* a vaxjői hivatalos program része volt. Itt színészek zenéltek. Gyerekdalok, kiszámolók és verses mesék elevenedtek meg az előadásban, miközben a játék a kommunikációról, két ember barátságának születéséről, az önfeláldozásról szólt költői erővel.

A nagybőgő hangszer és bábszínpad volt egyszerre a svájci *Portofino* című előadásban (rendező Andreas „Paulchen" Günter). Ez az előadás a déli tájakra való elvágyódásról, egy kakukkos óra őrzőjének és fiának a hétköznapok egyhangúságából való kitöréséről szól. A bőgő belsejében megelevenedő bábprodukció igazi előadói jutalomjáték.

Szóló. Ez már Eva Bergmannak, a göteborgi Backa Színház rendezőjének produkciója, amelyet a harminc éve gyerekeknek játszó társulat három művésze és két zenész – ők is alapító tagok, és valószínűleg már akkor world-musicot játszottak, amikor ez a fogalom még nem is létezett – hozott létre. Egy kubai táncosnő, egy sörkihordó és egy öltönyös úr versengenek a játék során – bravúros szólókkal. A várakozás kínzó perceiben születő spontán zenei játékok, ritmusgyakorlatok összehozzák őket színpadi és emberi értelemben egyaránt. Virtuóz, bravúros ujjgyakorlata ez a saját műfajában szinte egyedülálló rendezőnőnek és társulatának.

Egy családi bábszínház, a Dockteatern-verkstad előadása volt a biennálé egyik fölfedezése. Két, főnőkétől reszkető kisember, dobozokat pakoló raktáros kezei között életre kelnek a dobozok. „Bunrakus" bábtechnika, bábcirkusz, ördög és angyal vetélkedéséről szóló szívbemarkoló játék. Az egészen egyedi humorú házaspárt egy hónapja ismertem meg a Kolibri Színház Svéd Gyerekszínházi Napok-programjában. Új előadásuk sokáig emlékezetes marad.

Kétszeresen fontos volt számomra a kallei Byteaternnel való találkozás. E társulat egyik művészének előadásában láttam tizenöt éve először a *Kukacmatyi*t (azaz *Algot Stormot*). Új bemutatójuk, a *Médeia gyermekei* Susanne Ostennek, a svéd gyerekszínház egyik megteremtőjének ma már klasszikus darabja. Az előadás méltó volt felfokozott várakozásomhoz, és remélem, hamarosan a budapesti közönség is találkozhat ezzel a darabbal, amelyben a klasszikus görög tragédiát gyermeki nézőpontból látjuk. Kísértetiesen rímel az előadás arra a mai helyzetre, amikor a válásra készülő felnőttek veszekedését bezárt ajtókon keresztül hallgatják a kétségbeesett gyerekek. Az előadás érzékenyen, pontosan mutatja be a válságot, segít a konfliktus feldolgozásában, feloldásában.

A mai gyerekélet más konfliktusai is megjelennek a gyerekelőadásokban: iskolai fiú-lány barátságok váltanak át kamasz szerelmi háromszöggé, majd újra visszaalakulnak barátsággá *(The Letter for N. N. [Levél N. N.-nek])*; a tanár nélküli komputerszobában egymás ellen fordulnak a fiatalok, mindig mást pécézve ki. A kisebb-nagyobb árulások után furcsa szájízzel, felkavart lélekkel hagyjuk el a gimnazisták érzékeny figyelmétől kísért játékot *(Don't Want to Look [Nem akarok odanézni])*. Ebben az előadásban jelent meg – igen sikeresen – az a fiatal színészgeneráció, amelyre – ha a svéd gyerekszínházak jövőjét biztosítani akarják – igen nagy szükségük van a több mint harminc év óta együtt játszó társulatoknak.

Az uppsalai színház *Essex girls* című előadásának főszereplői is fiatalok. Lányok, akik egy diszkó női illemhelyén sorban állva, beszélgetve vallanak szerelmeikről, álmaikról és a nagy „Ő"-ről. A pergő ritmusú jelenet egy évvel később az egyik lány szobájában folytatódik. A lány összeverve, összetört szobában síró gyerekét hallgatva-tűrve fogadja régi barátnőjét. Nehéz szembesülni a kamaszálmok és a fiatal elhagyott anya valósága közötti ellentmondással. Az előadás utolsó képe, az elsötétülő szobában pulzáló világító szív a gyerekét vállaló, magára találó lány érzéseire utal.

Drámapedagógusok riportjaiból készült a házigazda, a faluni Delateatern *Him and Her and Her and Him* játéka, amely szülők és kamaszkorú gyerekeik közötti konfliktusok jeleneteiből épül. Szcenikailag külö-

nösen érdekes volt a négy szekcióból álló lépcsős, forgatható nézőtér, amelynek elmozgatásával új és új színpadi terek születnek a forgó-pörgő nézők szeme láttára. Az egyórás játékot közös ebéd és egy-két órás beszélgetés követte színészekkel, gyerekekkel, rendezői és drámapedagógusi segédlettel. A történetek megbeszélése során ki-ki saját szülő-gyerek konfliktusát, saját problémáit is feltárhatja; közösen hamarabb jutnak el a bajok gyökeréig. Félve mondom ki, hogy a rendkívül rokonszenves és hatékony előadás mögött valami furcsa felnőttbűntudat húzódik meg. Az előadás tükrében torzképüket látó felnőttek joggal riadhatnak meg: ilyenek vagyunk saját gyerekeink szemében?

Ebben a témakörben (és az ősi műfajban, a bohócjelenetben), ha nem is a fesztivál sztárelőadása volt, számomra mégis revelatív élményt jelentett a *Vigg, Frigg and Mr. Big* című, szöveg nélküli gyerekelőadás (a vasterasi Sigurdteatern produkciója). Egy görkorcsolyázó fehér zenebohóc és két gyerek „dummer August" játékán keresztül a szülő-gyerek kapcsolat ezernyi szépsége, humora és ambivalenciája tárul fel a ráismerés örömével ajándékozva meg a nézőt. A fehér bohóc jelenetről jelenetre újabb születésnapi ajándékokat hoz. Az első dobozon még csak egy gyertya, az utolsón már kilenc. Az ajándékokkal magukra hagyja a két gyereket, majd hozza a következőt. Az ifjoncok az első gyertyát megeszik, miközben a felállást, járást gyakorolják. Babák, építőkockák, hangszerek, nagyító és zseblámpa után végre ők is kapnak egy görkorcsolyát, amellyel rövid botladozás után legyőzik a példaképet, az ideált, a fehér bohócot. (Aki addig csúfondárosan nevetett rajtuk, most visszakapja a sértéseket.) Tőle várták az ajándékot, rá haragudtak a büntetésekért, és mégis hozzá akarnak hasonlítani. A helyzetgyakorlatok lírával és fergeteges humorral a felnőtt-gyerek kapcsolat ezernyi konfliktusára mutatnak rá.

■

Nem tudom megállni, hogy összefoglalásként ne idézzem Susanne Oster rendezőnő *A gyerekek az igazat akarják* című írásának egy-két gondolatát: „A mai gyerekek szappanoperákat néznek. Aktívan szemlélik a felnőttek életét. Ahogy mindig is tették. Át fogják venni a »felnőttszerepet«, minden, amit tőlünk látnak, jelentőséggel bír. Mindent, amit látnak, eljátszanak. És mi jellemzi a felnőtteket a szappanoperákban? Hűtlenség, alkoholizmus, üzleti élet, borzalmas konfliktusok, etnikai tisztogatás, tőzsde és részvények, pornográfia. A szappanoperák világa esti mesévé válik.

Engem a hatvanas évek végén az a fajta színház inspirált, amelyik a világot és utópiáit akarja bemutatni az óvodáknak, együtt érezve a gyengékkel. A színház a gyereken keresztül akarta megváltoztatni a világot. Ez a drámában a gyerek egyfajta heroizálásához vezetett, a gyerek emancipált, illetve neoromantikus látásmódjához, amely szerint a gyermeki erő és ártatlanság mutatja meg a felnőtteknek a helyes utat.

Amikor elkezdtem gyerekszínházzal foglalkozni, a gyerekkor koncepciója azzal a romantikus eszmével volt átitatva, hogy a gyerekeket a felnőttek problémáival szemben áldott tudatlanságban kell tartani. De a gyerekek mindenen túl könnyen átlátnak.

Az én különlegesen intellektuális anyám, aki a filmcenzúra és a tabuk ellen kampányolt, megtiltotta nekem, hogy bizonyos Andersen-meséket elolvassak. A tiltások teljesen önkényesek voltak. Ami épp a szülőknek eszébe jutott. Úgy, mint ma. Ettől a világ ugyanolyan borzalmas hely maradt. A gyerekek felnőnek, és a szüleik félelmein keresztül látják a dolgokat. Talán ezért vagyunk folyamatosan szemtanúi a »gyerekszínház felnőtteknek« típusú színház visszatérésének? Míg a felnőttek a gyerekkorba vágyódnak vissza, mi úgy ítéljük, hogy minden valódi problémára rákérdező mű gyerekeknek való előadás."

Médeia gyermekei

Ezek a gondolatok közelebb vihetnek minket a svéd gyerekszínházi alkotók gondolkozásának megértéséhez. Talán arra is ösztönöznek, hogy végre megfogalmazzuk a magyar gyerekszínház igazi hivatását.

A svéd parlament hárommillió koronát szavazott meg egy vaxjői kutatásra, amelyben felmérik az elmúlt évtizedek gyerekszínházi előadásainak hatását. Jó lenne, ha ezekhez a vizsgálatokhoz mi is csatlakozhatnánk, és tapasztalatainkkal kölcsönösen gazdagíthatnánk egymást.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január elsejétől 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)

Summary

The issue opens with the conversation Margaret Croyden had with British director Peter Brook on some problems connected with *Hamlet*. The interview was first published in the review "American Theatre".

Reviews, this time by Mónika Szűcs, Judit Szántó, Tamás Tarján, Gabriella Kiss, András Csont, Balázs Urbán and Balázs Perényi, are related to *The Kid Géza* by János Háy (Debrecen), *The Cripple of Inishmaan* by Martin McDonagh (Radnóti Theatre), *Questioning the Past Century* by Pál Mácsai and Sándor Guelmino (Madách Chamber Theatre), *The Good Man of Se-Tchuan* by Bertolt Brecht (Comedy Theatre), *Countess Mariza* and *Funny Girl* (the first at the Budapest Operetta Theatre and at Szolnok, the second at the Operetta Theatre), *Marcello and Camillo* by András Szeredás and Tamás Fodor (Studio K) and a production by the group Moving House, called *1003 Hearts* or *Fragments* from a catalogue to *Don Juan*.

In a series of short reviews Tamás Koltai, Andrea Stuber, László Zappe, László Kolozsi, Andrea Tompa and Judit Szántó share with the reader their impressions on *Passion Story* by András Jeles (Kaposvár, Studio), *The Fiancé* by Ernő Szép (Kaposvár), *One Never Can Tell* by G. B. Shaw (Madách Theatre), *Stones in His Pocket* by Marie Jones (Pest Theatre), *A Flea in Her Ear* by Georges Feydeau (New Theatre) and *The Misanthrope* by Molière (New Theatre).

In our column on dance theatre, authors Csaba Kutszegi, Katalin Lőrinc, Tamás Halász and Ágnes Veronika Tóth write on *62 Days* or *The Travel-Journal of Death* by the Community of Natural Catastrophes, *Concerto*, a danced biography of Béla Bartók (State Opera House), The *House of Deer*, a solo production to the music of Bartók (Shaman Theatre at the Artus Studio) and *The Diva* and *A Dream*, a double-bill by the Andrea Ladányi dance company. The column closes with an interview Andrea Tompa made with Finnish choreographer Jorma Uotinen who devised the above-mentioned double-bill, being also the performer of *The Diva*.

Contributions to our column on world theatre include Tamás Koltai's account of the Union Theatre Festival this time held at Palermo and János Novák's article on children's theatre in Scandinavia.

Playtext of the month is *Brahms and the Cats*, a new work co-authored by László Garaczi and Zoltán Toepler.

E L L E N F É N Y
Kortárs tánc- és színházművészet

Októbertől havonta

2001/ 5. november
Színház a tánc vonzásában
(Nero, szerelmem; Zsótér Sándor rendezései, az újvidéki Szelídítések)

2001/6. december
Kik és hogyan írják a kortárs műveket?
(Woyzeck – Krétakör Színház; Don Juan – Mozgó Ház;
Einstein-álmok – Artus; Cyber gésák – KompMánia)

www.ellenfeny.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.

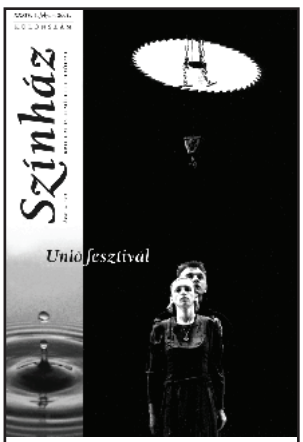
Név:.....

.....

Cím:.....

.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre:
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241



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

Egy évre csupán **1490** forintért
+2 ajándék jegy

SÚGÓ home
VAGYIS A SÚGÓ HÁZHOZ MEGY

Megrendelőnknek egy éven keresztül otthonába kiküldjük 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.

LG Electronics Magyar Kft.
1097 Budapest, Könyves K. krt. 30. Tel: 455-0666