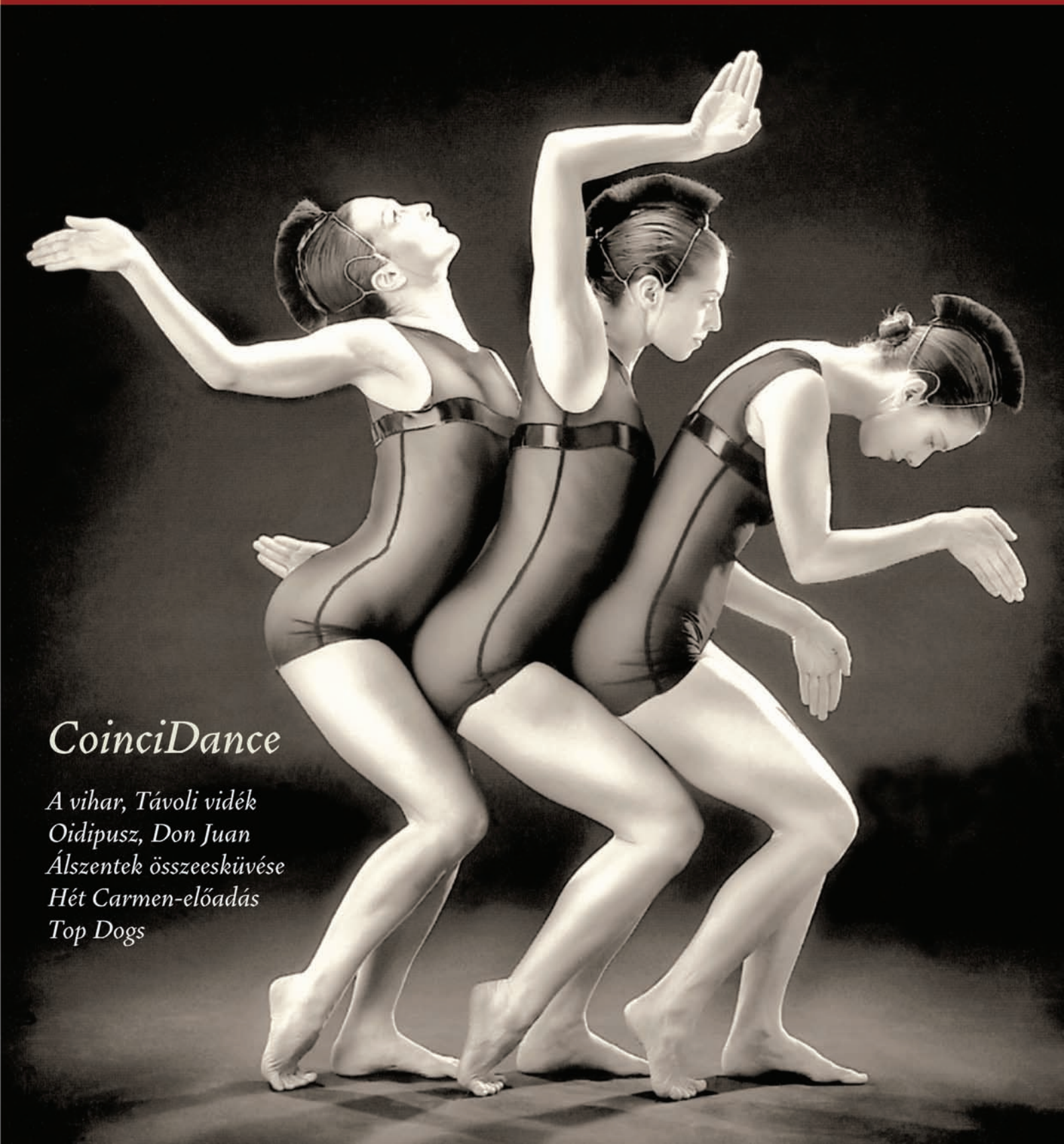
2002. JÚNIUS

XXXV. évfolyam 6. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



CoinciDance

A vihar, Távoli vidék
Oidipusz, Don Juan
Álszentek összeesküvése
Hét Carmen-előadás
Top Dogs

Walter Péter felvétele

DON JUAN

Révész Róbert felvétele

SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

Simarafotó

KASIMIR ÉS KAROLINE

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 LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK) Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; 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.
XXXV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXV. évfolyam 6. szám ▪ 2002. június

POSZT

▪ Csáki Judit: TIZENHÉT NAP ZSINÓRBAN 2
Beszélgetés Szűcs Katalin kritikussal

FORDÍTÁS

▪ Forgács Ildikó: KELL-E HAJÓZNI? 5
Shakespeare és a tenger

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Perényi Balázs: PROSPERO, A SZCENIKUS 7
Shakespeare: A vihar
▪ Csont András: AZ ÜRESEK 9
Arthur Schnitzler: Távoli vidék
▪ Nánay István: OIDIPUSZ SZENVEDÉSTÖRTÉNETE 14
Két Szophoklész-dráma egy előadásban
▪ Urbán Balázs: FELETTE AZ ÉG? 18
Molière: Don Juan vagy a kőszobor vacsorája
▪ Karsai György: TÖREDÉK TÖRTÉNETEK 20
Békés Pál: Visz-a-víz
▪ Péteri Lóránt: MINT A VIOLÁK 22
Kocsák Tibor–Miklós Tibor: Anna Karenina
▪ Csáki Judit: ÁTDOLGOZOTT KIADÁS 24
Darvasi László: Störr kapitány
▪ Szántó Judit: TEÁTRÁLIS KOMPLOTT 26
Mihail Bulgakov: Álszentek összeesküvése
▪ Tompa Andrea: FELÜLNÉZET 29
Shakespeare: Szentiványéji álom

TÁNC

▪ Tóth Ágnes Veronika–Mestyán Ádám: EGY MÍTOSZ FÉNYTÖRÉSEI 31
Hét Carmen-előadás
▪ Halász Tamás: COINCIDANCE 38
Három világhírű táncegyüttes fesztiválja

RÖVIDEN

▪ Szűcs Mónika: „VÉGE A JÁTÉKNAK, DOKTOR” 42
Kárpáti Péter: Nick Carter avagy végső leszámolás Dr. Quartzcal
▪ Tarján Tamás: N/EURO 42
Urs Widmer: Top Dogs
▪ Koltai Tamás: MINDEN EGYRE ROSSZABB 44
Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline
▪ Zappe László: A VÁRATLAN VENDÉG 44
Molière: A fösvény

VITA

▪ ALTERA PARS 46
Hozzászólások egy interjúhoz

DRÁMAMELLÉKLET

Horváth Péter: KILENCEN, MINT A GONOSZOK

A CÍMLAPON: Huszonnégy Chopin-prelűd

Marie Chouinard felvétele

Tizenhét nap zsinórban

■ BESZÉLGETÉS SZŰCS KATALIN KRITIKUSSAL ■

Koncz Zsuzsa felvétele

– Számok?

– Százhatvanhárom előadás – ezzel szerintem csúcstartó vagyok. És tizenkéttizenhároméz kilométer.

– Két és fél órás előadást véve átlagul, ez négyszázhét és fél óra, tizenhét nap zsinórban. Bravó. Mielőtt a színházi találkozón szereplő előadásokról beszélnénk, az általad kiválogatott listán ismét látszik egyfajta feszültség a kicsi és a nagyobb színházi formák között. Még mindig könnyebb stúdió-előadást találni?

– Olyannyira, hogy attól lett a tíz előadásból tizennégy – most a két határon túlit nem számolva –, hogy amikor előálltam az én tízes listámmal, kiderült, abból csak kettő tehető nagyszínpadra, noha én öt nagyszínházit és öt stúdiót választottam ki. De például a Katona *Szent György és a Sárkány*a és *A kripli* a Radnóti-ból a pécsi kamaraszínházba való. A szervezők azt mondták – joggal –, hogy mégsem állhat üresen a nagyszínház; én viszont nem tudtam lemondani az általam beválogatott stúdióprodukciók egyikéről sem, csak azért, mert a Katona előadását stúdiónak kell tekintenem, vagy legalábbis kamaraszínházinak.

– Ez végül is minőségi engedmény lett volna...

– Persze. És hozzátettem, hogy tudok olyan nagyszínházi produkciókat ajánlani még, amelyekről azt gondolom, jó, ha ott vannak. Így kötődött ez a kompromisszum, amelyet egyébként tavaly Forgách András is megkötött.

– Voltak-e prekoncepcióid, eltökélt szempontjaid a válogatás előtt, alatt?

– Talán egy volt, de az fontos. Hogy olyan előadás legyen, amit ha beválogatok, én is meg tudom nézni még egyszer. Előítéleteim egyébként kritikusként sincsenek. Minden műfajt tudok szeretni, ha jó. Az a lényeg, hogy hasson rám az előadás.

– Mivel hat? Volt olyan korszak, amikor elsősorban a gondolat hatott, volt, hogy a forma, volt, hogy az újítás maga... Ma mi a domináns?

– Azt érzem, hogy kezd újra becsülete lenni a színházban a gondolatnak. Az emberek örülnek a tiszta, szép szövegnek, a világos gondolatnak.

– Mennyire szűrődnek be a színpadra a színház körüli válságtünetek – a struktúráé, a formáé, a műfajé, a kasszáé?

– Ezt nem érzékeltem.

– Hogyan döntöttél?

– Jegyzeteket készítettem, mindig fölírtam, hogy szóba jöhetős-e az előadás vagy sem, mert azt azért mindig érzi az ember. Utóbb persze föltűnt – amit azért sejtettem magamról –, hogy számomra a gondolatiság nagyon fontos a színházban.

– Ennyi előadás alapján látsz-e elmozdulást a színházi térképen?

– Markáns átrendeződést nem látok. Olyasmit igen, hogy például Szolnokon jó minőségű színház van. Sajnálom, hogy végül tőlük semmi nincs itt jelen, mert érdekes dolgokat láttam, csak az a picike valami hiányzott, amitől igazán jelentőssé válik egy előadás, amitől beválogattam volna. Nyíregyházán gyengébb volt ez az évad, mint a korábbiak, pedig ott is színvonalas a színház, csak éppen nem született az idén semmi rendkívüli – minden bemutatójukat láttam. És fontos minőségi változás kezdődött a Madách Kamarában.

– Előfordult-e, hogy nem azt válogattad be, amit a színház nevezett?

– Ilyen volt például a debreceni Háy János-darab, a *Gézagyerek*. A színház két másik előadást ajánlott.

– Akkor most nézzük a listát; indokold röviden az összes előadást, legalább címszavakkal! Vegyük előre a nagyszínháziakat, és akkor én most megpróbálom kitalálni, melyik volt az a kettő, amit eredetileg is beválogattál. A kaposvári Erdő *és a magyar színházi* Téli rege.

– Pontosan. Az *Erdő* szerintem az idei évad legjobb kaposvári előadása. Azt azért előre lehetett tudni, hogy Kaposvárnak jelen kell lennie, hiszen az egyik legjobb magyar színház. Ascher rendezésében nagyon szerettem az értelmezés tágasságát, azt, hogy a világ egészéről szólt. A *Téli rege* pedig gyönyörű filozofikus mese, szép képekkel. Nem hibátlan előadás, vannak benne hosszadalmas részek, de szerettem például az egyszerű és ötletes díszletet.

– Tartuffe.

– Nagyon élő mű ez ma. A komáromi előadásnak különösen a befejezése izgalmas, és az, ahogy a szlovákok és a magyarok viszonya megjelenik benne. A kecskeméti *Don Juan* egy Bodolay-féle őrület – szemtelen, pimasz kételkedése vonzó számomra. Érdekes így utólag: feltehetően befolyásolta választásaimat a választások közelsége, a megnövekedett érzékenység: felpörgött minden, felduzzadtak a korább-

ban mérsékelt jelenségek. A *Don Juan*-választásomban szerintem mindez benne van.

– A testőr... *Ez miért?*

– Bizonyos szempontból nyilván kakukktojás. De említettem már, hogy a Madách Kamarában hatalmas minőségi változás érződik. A *Mi újság, múlt század?* ugyan tiszteletre méltó ars poetica volt, de nem éreztem igazán színháznak, és intellektuálisan sem tartottam izgalmasnak. Viszont szerettem volna megerősíteni, hogy valóban más történik itt, mint korábban, és *A testőr*ben gyönyörű vallomást látunk Mácsaitól a színészlétről.

– A csoda alkonya, *Új Színház.*

– Ambivalens voltam... Úgy éreztem, ott a helye Pécsett, mert új magyar zenés darab született, ráadásul nem „rágógumi"-zene, hanem igényes mű. Az előadás ugyan vitatható, és tudom, hogy a bemutató óta is dolgoztak rajta, de amikor kiderült, lehetőségem van rá, hogy még „benyomjak" egy nagyszínházi előadást, úgy gondoltam, jó, ha akár vitatkozunk róla. Egyébként sem feltétlenül a legjobb előadások összeválogatására törekedtem – ilyet nem is mernék állítani, legfeljebb azt, hogy szerintem ezek a legjobbak –, hanem arra, hogy a valamiért fontos, izgalmas, jelentős előadások kerüljenek be a programba.

– *Mielőtt tovább megyünk a listán: maradt-e ki valami, aminek fájlalod a hiányát?*

– Nem.

– Szent György és a Sárkány, *Katona.*

– Szerintem az évad talán legjelentősebb előadása. A rendszerváltások, kormányváltások korában egy rendkívül komplex világértelmezés-kísérlet, a legcsekélyebb direkt aktualizálás nélkül. Analízis és szintézis teljessége. Gondolatiság, látvány, filozófia, színészi alakítások – minden együtt van. Törőcsik Mari Ingangája lenyűgöző alakítás – kiemelkedik, és nem csak ebből az évadból –, de a többiek is mind kitűnőek. A Radnóti színházi *A kripli...*

– *Ez volt az ő legjobb előadásuk ebben az évadban?*

– Szerintem igen. Szépnek tartom a *Störr kapitány*t is, de engem hidegen hagyott, valószínűleg maga a darab. *A kripli* is kortárs szerző műve egyébként, és fontosnak tartom, hogy ezek jelen legyenek egy ilyen fesztiválon, akár magyar, akár külföldi szerzőről van szó. Szerettem ezt az ír világot, amelyben van valami melegség, miközben a darab elég rossznak tűnik, szentimentális, érzelgős. Gothár pedig „ezerrel" küzdött ez ellen – sikerrel. És hát van az előadásban számos kitűnő alakítás.

– Pájinkás, *Vígszínház.*

– Egyrészt a Vígben nem láttam igazán fontos nagyszínházi előadást, noha a *Szecsuani*t én sokakkal ellentétben szerettem, de bizonyos jeleneteit és színészi alakításait rossznak éreztem. A *Pájinkás* játékossága megnyerő volt számomra, az, ahogy a kisemberek vágyát a világ értelmezésére, értésére megmutatja. Kedvesen, személyesen...

– *Szegedi Dezső a kulcsa ennek.*

– Igen, persze. Rendkívüli az atmosférateremtő képessége. Külön örülök, hogy két előadásban is szerepel Pécsett, remélem, a szakma végre felfigyel rá.

– Galilei, *Szeged, Zsótér.*

– Hát ez az az *echte* intellektuális színház, amit én nagyon szeretek. Letisztult, világos, erős szellemi izgalom – és megint csak a kételkedés drámája; úgy látszik, ez

A TALÁLKOZÓ PROGRAMJA

	NAGYSZÍNHÁZ	KAMARASZÍNHÁZ	SZOBASZÍNHÁZ	STÚDIÓSZÍNHÁZ
Június 6.	18.00 és 21.30 **Don Juan** Kecskemét	21.00 **A kripli** Radnóti Miklós Színház		
Június 7.	19.00 **Tartuffe** Komárom	19.30 **A kripli** Radnóti Miklós Színház		
Június 8.	19.00 **A testőr** Madách Kamara		18.00 és 22.00 **Gézagyerek** Debrecen	
Június 9.	19.00 **A testőr** Madách Kamara	18.30 **W–Munkáscirkusz** Krétakör Színház		
Június 10.	18.00 **Téli rege** Magyar Színház	21.00 **Szent György és a Sárkány** Katona József Színház		16.30 és 22.00 **Tizenkét dühös ember** Miskolc
Június 11.	19.00 **Téli rege** Magyar Színház	19.30 **Szent György és a Sárkány** Katona József Színház	22.30 **Ilja próféta** Sepsiszentgyörgy	
Június 12.	19.00 **A csoda alkonya** Új Színház	22.30 **Galilei élete** Szeged	18.30 **Ilja próféta** Sepsiszentgyörgy	
Június 13.	18.00 **Erdő** Kaposvár	22.00 **A revizor** Pécs		18.30 **Bűn és bűnhődés a rácsok mögött** Budapesti Kamaraszínház
Június 14.	18.00 **Erdő** Kaposvár		18.30 és 21.30 **Pájinkás János** Vígszínház	22.00 **Bűn és bűnhődés a rácsok mögött** Budapesti Kamaraszínház
Június 15.	22.00 **Díjkiosztó gálaest**			

dominál ebben a válogatásban. És Király Levente fantasztikus benne.

– A revizor, *Pécs.*

– Két *Revizor*t is láttam ebben az évadban, Egerben volt a másik. Ez is nagyon élő darab; elevenebb, mint valaha, különösen amióta megint polgármesternek hívják a polgármestert: nincs szükség áthallásokra, egy az egyben érvényes. Egerben nagyon megérintette a közönséget az előadás; volt, aki bekiabált, volt, aki elment a szünetben. Ennek én nagyon örültem, hiszen nyilván ez volt a szándék: gondolkodásra, felismerésre, ráismerésre késztetni az embereket. A pécsi előadás is nagyon aktuális, bár kevésbé aktualizáló – viszont mintha teljesebben szólna rólunk, a múltunkról, a jelenünkről, a lepukkant valóságunkról, így együtt. És remek a csapatmunka, a kis szerepekben is nagyon jó alakításokkal, intenzív színpadi jelenléttel.

– A beválogatása tehát nem a házigazdának szánt gesztus.

– Nem bizony. El is határoztam, hogy Pécsről csak akkor válogatok be előadást, ha tényleg helyét érzem a mezőnyben, hiszen ha ez a találkozó állandó helyszíne, nem jelenthet ez számukra örökös előnyt.

– Gézagyerek, *Debrecen.*

– *Gézagyerek*et imádtam. Megláttam és megszerettem, és rögtön úgy éreztem, hogy ennek szinte biztos helye van a listán. A darabot is szeretem, az előadást is; szellemesek a színváltások a parányi térben, és van az egészben valami olyasmi szívfacsaró melegség, mint a Hrabal-művekben. Remek a főszereplő, Madai Gábor, akinek a nevét mostantól nagyon megjegyeztem, pedig veszélyes a szerep, hiszen egy kóresetet kell megjelenítenie. A körülötte játszó csapat is remek, pici szerepekben alázattal, szépen dolgoznak. És ez az előadás is rólunk, a mi nyomorúságunkról szól.

– Bűn és bűnhődés, *Sopsits, Budapesti Kamaraszínház.*

– Ez olyan előadás, amely nemigen érdekelt volna engem, ha nem ilyen jók benne a színészi alakítások. Bertók Lajos és László Zsolt kettőse hátborzongatóan erős, és jó körülöttük mindenki. Ez volt ebben az évadban a Budapesti Kamara legjobb előadása.

– Tizenkét dühös ember, *Miskolc – na, ezen én meglepődtem.*

– Én is. Ezerszer látott darab, rengeteg unalmas előadás emléke. És most egyszer csak elkezdtem izgulni, hogy a Nyolcadik esküdt vajon meg tudja-e győzni a többieket; tehát valahogyan csak megmozdítja az embert. És ismét Szegedi Dezső, az ő zsigeri hitelességével. És Schlanger András a maga elegáns, megnyerő intelligenciájával. És megint az előítéletes, magabiztos világszemlélettel szemben a kételkedés, a kérdezés, a tolerancia fontossága.

– Woyzeck, *Krétakör.*

– Talán ez az előadás borzolta föl ebben az évadban a legerőteljesebben a kedélyeket; voltak lelkes hívei és kategorikus elutasítói. Szerintem már ezért is ott a helye egy ilyen válogatásban – ráadásul nagyon fontos minőségnek is tartom, bár azt nehéz mondani, hogy szeretem. Erős atmoszférájú, zsigeri sűrítménye a mindenkori alullévők világának s a potenciális következményeknek (amelyekben nem a kételkedésé és a toleranciáé a főszerep). A rendkívüli színészi alázat – Schilling már-már fanatizálni képes a színészeket – ugyancsak vitákat provokált.

– Ilja próféta, *Sepsiszentgyörgy.*

– Tüneményes előadás. Tadeusz Słobodzianek kortárs lengyel szerző darabja gyönyörű példája a tömegpszichózis működésének; annak például, hogy hogyan tud valaki minden helyzetben vezetővé válni, ha fordul a tömeghangulat, akkor is, újra meg újra... Bocsárdi rendezésében nagyon jó képet mutat a társulat, és ebben az előadásban szinte teljességében meg is tud mutatkozni.

– A színházi találkozó neuralgikus pontjának látszik a kritikus mint válogató. Miközben szerintem nemcsak súlyos tartalmi érvek és a külföldi gyakorlat szólnak amellett, hogy kritikus válogasson, hanem nem kevésbé súlyos praktikus szempontok is: a kritikus képes leginkább arra, hogy ilyen temérdek előadást megnézve, a tendenciák, műhelyek és repertoárok sűrűjében eligazodva autentikus listát készítsen, a saját személyisége természetszerű „részvételével"...

– Kerestek-keresnek más válogatót, de valóban nehezen találnak, épp e praktikus szempont miatt.

– És nem lehetne ezt teoretikusan is leszögezni?

– Én próbáltam ősszel a Merlinben meggyőzni a jelen lévő színháziakat, de ti ebben nemigen álltatok mellém.

– Miben különbözik ez a munka a normális kritikusi tevékenységtől?

– Abban, hogy a dupláját látom annak, mint amennyit egyébként megnéznék.

– Amit az egyes előadásokról mondasz, annak alapján úgy látszik, hogy főleg színészileg, de rendezői szempontból is jó állapotban van ez a mi szakmánk.

– Azokra az előadásokra, amelyeket beválogattam, ez feltétlenül érvényes. Nem irigylem a zsűrit, a legjobb férfialakítás díját nehéz lesz kiosztani. A nőknél már könnyebb, de hát kevesebb is a szerep; van olyan előadás, amelyben csak férfiak szerepelnek. Ugyanakkor, miközben nagyon sok a jó színész, vidéki színházaknál – például Kecskeméten – sokszor érzem, hogy nincs igazán társulat. Békéscsabán, ahol két egész jó zenés előadást is láttam, régóta problémának érzem ugyanezt. Ott van egy saját színészképző, a társulat ezért nagyon zárt, nem szerződtetnek a Főiskoláról vagy máshonnan színészeket. Nem is rossz színvonalú együttes, bár a zenés darabokat csinálják jobban, a *Villámfénynél* előadása azért már problémás volt színészi szempontból. Azt gondolom, hogy miközben jó színészek kallódnak az országban mindenfelé, ez a zártság nem egészséges.

– Rendezőkben hogy állunk?

– A foglalkozást tekintve sok van, az igazi tehetséget tekintve kevés.

– Miközben rendezők is kallódnak – most épp Novák Eszter jut eszembe.

– Ez is igaz. Sok oka lehet ennek, köztük az is, hogy a vidéki színházakban az igazgatók kinevezése elsősorban a helyi politikán múlik. Márpedig annak nincs országos rálátása, és ez a szempont nem is érdekli. Ennek következtében egyes vidéki igazgatók színházcsinálás helyett azzal foglalkoznak, hogy megfeleljenek az elvárásoknak, hogy jóban legyenek a helyi ilyen-olyan frakcióval. Éreztem már vidéki színházban az óvatosságot, nehogy valakit – helyi notabilitást – megsértsenek. Így pedig nem érdemes színházat csinálni. Ezen a helyzeten egy színházi törvénnyel lehetne változtatni, amely a szakmának adna bizonyos jogosítványokat az igazgatók kinevezésében, de akár a támogatások elosztásában is. Igaz, ehhez a szakmának is tisztáznia kellene a saját értékrendjét, amely persze létezik, csak nem érvényesül.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
CSÁKI JUDIT

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ

Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799–00000000, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2., tel.: 214–3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166–21624669–00000000)

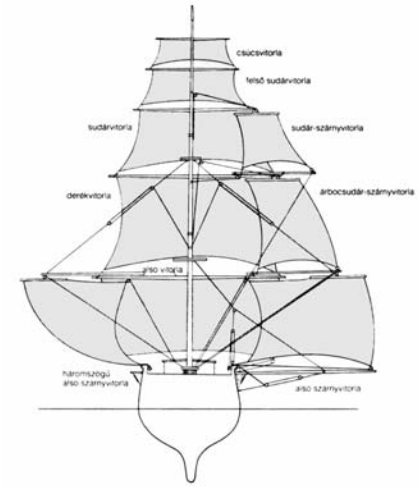
FORGÁCS ILDIKÓ

Kell-e hajózni?

■ SHAKESPEARE ÉS A TENGER ■

A Shakespeare-fordítás a XVIII. század vége óta külön műfajjá nőtte ki magát a magyar irodalomban. A versengések és viták története, a fordítók lelkesedéséről és gyötrődéseiről tanúskodó naplójegyzetek, levelezések és persze maguk a fordítások, melyekből drámánként majd' tucatnyi született, egyedülálló keresztmetszetét adják a magyar irodalom, színjátszás, műfordítás több mint két évszázados fejlődésének. A hatalmas anyagból jómagam A vihar *magyar fordításainak összehasonlításába fogtam annak reményében, hogy a gyakorlati problémák többféle megközelítése olyan elméleti következtetésekhez vezet majd el, melyek mind az elmélet, mind a gyakorlat terén hasznosak lehetnek.*

Szász Károly, Babits Mihály, Mészöly Dezső, Eörsi István és Tandori Dezső fordításainak[1] összehasonlítása során már az első jelenet, nevezetesen a benne szereplő vitorlás-szakkifejezések igen sok fejtörést okoztak. Először csak úgy éreztem, hogy valami nem jön át, azután utánanéztem. Bonyolult rajzokból, kötelek és vásznak gubancából kibogoztam, hogy a „topsail" az nem a „vitorla csücske" (Babits és Tandori), hanem a *derékvitorla*; és hogy a „bring her to try with main course" az nem „próbáljátok a *kis vitorlával*" (Szász), de nem is „megpróbálni a *nagy vitorlával*" (Babits), hanem a *főtörzsvitorla* segítségével megállítani a hajót. Aztán amikor felfedeztem, hogy a „topmast" nem más, mint *árbocsudár*, világos lett számomra, hogy még ha magyar tengerész valami titokzatos oknál fogva kimondta is valaha ezeket a szavakat hajón (viharban!), magyar színész színpadon (*A vihar*ban) sosem fogja. Fölösleges is lenne – a magyar ugye nem hajós nemzet –, a közönség nem értené. Mégis, mégis... Shakespeare közönsége nagy valószínűséggel értette és kihallotta a lényeget, egyébként minek írta volna meg a szerző ilyen pontosan. A. F. Falconer mondja *Shakespeare and the Sea* (Shakespeare és a tenger) című könyvében: „Shakespeare csak úgy írhatott meg egy ilyen jelenetet, ha nem sajnálta a fáradságot arra, hogy tökéletesen megértse, hogyan kell egy hajót hasonló viszontagságos helyzetben irányítani. Nemcsak hogy kidolgozta a szükséges manőverek sorozatát, de tökéletes pontossággal használta a tengerészeti szakzsargon kifejezéseit is..."[2] S ha a szerző valaminek szemmel láthatóan fontosságot tulajdonít, a fordítónak hasonlóképpen kell eljárnia, mert szinte biztos lehet benne, hogy a gondos kidolgozásnak oka van.



Fontos ez a vihar, és fontos a jelenet. A hajót dobálják a felkorbácsolt hullámok, emberek jönnek-mennek, az egész jelenet maga a mozgás... aztán hirtelen elénk tárul a sziget, a helyben maradás, a nyugalmi állapot jelképe. És itt, ennek az ellentétpároktól roskadozó darabnak rögtön az elején megkapjuk az egyik leglényegesebb párt: a haladás és a helyben maradás ellentétét.

A hajót sodorja a viharos hullámverés, kétségbeesés és irányvesztés uralkodik. A tengerészek először meg akarják állítani a hajót, nehogy zátonyra fussanak („Down with the topmast!... Bring her to try with main course" – Sudárszárat lehajtani! Főtörzsvitorlát szélbe állítani!), csökkentik a vitorlafelületet, megteszik, ami ilyenkor szokás, aztán rájönnek, hogy állni nem lehet, mert nekisodródnak a partnak, a veszteglés a halálukat jelentené. Haladni kell („set her two courses, off to sea again, lay her off" – törzsvitorlákat felvonni, ki a nyílt tengerre, el a parttól), csak a haladás mentheti meg őket. A mozgás – élet, a veszteglés – halál.

Először Prospero is azt hitte, hogy a veszteglés a megoldás, hiába ragadta ki első szigetéről, a könyvtárból a vihar, és csapta partnak, második szigetén ismét először a helyben maradást választja. Tizenhárom év alatt – talán Miranda vagy a nyughatatlan Ariel hatására, vagy egyszerűen azért, mert a szellem lételeme a haladás – érlelődik meg benne, hogy mégis menni kell.

■

Szóval kell a darab elején a hajó, a mozgás, akármilyen is, sőt, minél fejetlenebb a jelenet, annál jobb. Mégpedig azért, hogy végig ott legyen az agyunk hátuljában az, amit Prospero választ, amibe beledobja egyetlen lányát – az élet. Prospero az élet zajlásába, a haladásba, a mozgásba vágyik vissza, vagy legalábbis ezt akarja visszaadni lányának. A való világba akarja visszairányítani a sziget statikus, gobelinre való idilljéből, ebből a *más*világból. Hiszen Miranda nem való a szigetre; már első megnyilvánulásából látszik,[3] hogy szívében ugyanaz a vihar dúl, mint a tengeren. Őt is, akárcsak Arielt, apja hatalma gátolja a mozgásban, aki egyiküket teljes naivitásban, a másikat rabságban tartja.

Térjünk azonban vissza a hajó mozgásához. A lényeg, amit talán a nézővel-olvasóval is észre lehetne vétetni, az, hogy az utasítások sorában van egy fordulat. A negyvenkilencedik sorig a Kormányos meg akarja állítani a hajót, azután amikor látja, hogy túl gyorsan sodródnak, akármennyire csökkenti is a vitorlafelületet, ellentétes parancsot ad: ki a nyílt tengerre! Ez a darab egyik legfőbb témájának a navigáció nyelvére lefordított sűrítménye.

Prospero kiszállt a politikából (félre*állt*), az mégis túl gyorsan sodorta tovább – még így, minimálisra csökkentett vitorlafelülettel is –, és hajótörést kellett szenvednie, hogy felismerje: a mozgás menthette volna meg; a mozgás (és nem sodródás), ami ellenszegülést, szembe menést, a közegellenállással dacoló haladást jelent. Vagy éppen megállás (és nem leállás), ami bizonyos körülmények közt még nagyobb lelki és fizikai erőkifejtést igényelhet: a Kormányos a hullámok hatalmas elsodró ereje ellenére

[1] Szász Károly 1870. (*Shakspere minden munkái.* Franklin társulat, Budapest, 1903); Babits Mihály 1916. (*Shakespeare összes drámái.* Új Magyar Könyvkiadó, Budapest, 1955); Mészöly Dezső 1959. (*Shakespeare válogatott drámái.* Európa, Budapest, 1998); Eörsi István *(Öt Shakespeare-dráma.* Palatinus, Budapest, 1999); Tandori Dezső (*A vihar.* Kézirat).

[2] A. F. Falconer: *Shakespeare and the Sea.* 1964. p. 39. (A szerző fordítása.)

[3] Miranda, I. 2. eleje.

próbálja megállítani a hajót; Prospero a szigetre érve helyben marad, és megállja a helyét, megteremti életük feltételeit, nem hagyja, hogy az emberi gonoszság után a tenger is elsodorja. De bármilyen nagy és nehéz dolog is a megállás, sem a hajó, sem Prospero esetében nem bizonyul elégséges megoldásnak.

A Kormányos egy gondolatnyival korábban látja át a helyzetet, jobban kormányoz, mint Prospero tette, s kiadja a parancsot: „ki a nyílt tengerre!" De már késő, nem marad más, mint kinek az ima, kinek a butykos.

■

Ahhoz, hogy az első jelenet a magyar közönség számára is mindent feltárjon, ami benne van, hogy egyáltalán érthető és érezhető legyen a veszély, majd pedig érthetőek legyenek a *megállás, haladás, sodródás* által hordozott jelentések, arra lenne szükség, hogy követhető legyen a hajó mozgása. Értenünk kellene a Kormányos utasításait, és tudnunk azok következményét. Az utasítások az Arden-kiadás angol szövegében,[4] valamint Szász Károly, Babits Mihály, Mészöly Dezső, Eörsi István és Tandori Dezső fordításában így hangzanak:

Sor	Angol szöveg	Szász Károly	Babits Mihály	Mészöly Dezső	Eörsi István	Tandori Dezső
6.	Take in the topsail.	Huzzátok össze az árbocz-vitorlát!	Húzzátok be a vitorla csücskit!	Le a csúcsvitorlát!	Vonjátok be a csúcsvitorlát!	Beránt ani a vitorla csücskit!
34.	Down with the topmast! yare! lower, lower! Bring her to try with main-course.	Le a fő-árboczczal! – Frissen – lejebb, lejebb! Próbáljátok a kis vitorlával!	Le a főárboccal: szaporán, lejjebb, lejjebb. Húzzátok le, megpróbálni a nagy vitorlával.	Lejjebb az árboc végét! Frissen! Lejjebb, lejjebb! Szél iránt a fővitorlát!	Le a főárboccal! gyorsan! lejjebb, lejjebb! Hadd menjen csak az alsó vitorlával!	Le az árboc sudarával! rajta, rajta! lejjebb, lejjebb! Lássuk csak a fővitorlával mi lesz!
49.	Lay her a-hold! ➥ set her two courses, off to sea again, lay her off.	Szél alá, szél alá! ➥ Két vitorlát huzzatok fel! Csak kifelé! Szél alá!	Szélnek fordítsd, szélnek! ➥ Két fokkal odébb: a tenger felé, megint: odébb hajtsd!	Csak szél iránt, csak szél iránt! ➥ Fölvonni mind a két vitorlát! El a parttól: ki a vízre!	Le a vitorlákkal! ➥ Mindkettőt vond le! Szembe az árral! Szembe megint!	Szélnek, oldalt, szélnek most! ➥ és két fokkal ki; a tengernek újra; odébb az orrát!

➥ – ettől a ponttól nem a hajó megállítása, hanem a nyílt tengerre való kivitele a cél

Szász Károly láthatólag a vitorlákat sem találja el, s annak sem néz utána, hogy a „bring her to try with main course" hajózási szakkifejezés, amelynek semmi köze a próbálkozáshoz (ezt a hibát Babits is elköveti), a Kormányos taktikájában bekövetkező száznyolcvan fokos fordulat pedig teljesen elsikkad azáltal, hogy a „lay her a-hold" (állítsd szélbe) és a „lay her off" (el a parttól) egyaránt „szél alá"-nak van fordítva. Babits sem sokat teketóriázott a vitorlákkal, a „topsail"-ből „vitorla csücske" lett (amit Tandori ráadásul beránt), a „main-course"-ból pedig „nagy vitorla" (ami még mindig logikusabb, mint Szász kis vitorlája). A főárbocot az Új Magyar Könyvkiadó 1955-ös kiadásának jegyzeteiben Országh László sudárszárra javítja, helyesen, de a másik csorbát, miszerint a „set her two courses" azt jelentené, hogy „két fokkal odébb", nem sikerül tökéletesen kiköszörülnie, azt írja: „Helyesen: Vond fel mind a két vitorláját." Az Arden-kiadás jegyzete szerint a „two courses" két konkrét vitorlát jelent, mégpedig az előtörzsvitorlát (foresail) és a főtörzsvitorlát (mainsail). Ezek persze megint nem olyan kifejezések, amelyekkel egy elhangzó szövegben sokat lehetne kezdeni, viszont a „mind a két vitorláját" – ami egyébként Mészölynél és Eörsinél is így szerepel – azt sugallja, hogy összesen két vitorlája van a hajónak, ami kevéssé valószínű, hiszen már a XIII–XIV. században elterjedt a kisebb vásznakból álló s így jobb hatásfokú vitorlázat.[5]

Mészöly Dezső jól közelít (bár a derékvitorlából nála s később Eörsinél is,csúcsvitorla lett valamiért), az árboc végét hajtatja le, megkerülve így a mondhatatlan-érthetetlen árbocsudárt vagy sudárszárat, és tudja, hogy a „bring her to try with main-course" és a „lay her a-hold" nagyjából ugyanazt jelenti – „szél iránt"-nak fordítja mindkettőt. Az utolsó kétségbeesett parancs az ő változatában így hangzik: „El a parttól: ki a vízre!" – ez kétségtelenül pattogós és végre érthető is, világos, hogy itt mozgásról van szó, csak az nem feltétlenül érthető, hogy eddig a hajó megállítása volt a cél. Eörsi István, mint Szász és Babits, a főárbocot parancsolja le, azután azt írja: „Hadd menjen csak az alsó vitorlával"; itt a vitorla nagyjából rendben volna, de a „hadd menjen csak" épp az ellenkezője az eredeti kifejezésnek és szándéknak, miszerint meg kell állítani a hajót. A Kormányos az eredetiben nem mondja, hogy le kellene vonni a vitorlákat, Eörsi pedig még a következő mondatot is erre fordítja. Nem valószínű, hogy az olvasó vagy pláne a néző belegondolna, milyen nehéz lehet levont vitorlával árral szembe fordítani a hajót, egyszerűen csak elvész néhány sor. Tandori Dezső szövege több helyen Babitséval cseng össze. Az árboc sudara és a fővitorla helyükön lévő majdnem terminus technicusok, és még mondhatóak is, azonban azt a kifejezést, hogy „lássuk csak", elég nehéz lehet beilleszteni a Kormányost játszó színésznek a tomboló viharban elharsogott szavai közé. Hogy Shakespeare Kormányosának gondolatmenetét Tandori sem értette meg, az tükrözi, hogy épp az „irányváltás" pillanatában éssel folytatja a szöveget.

■

A darabban Prosperót abban a mozzanatban pillantjuk meg először, amikor a változtatás mellett dönt – „Itt az óra" (I. 2.). Nem lehetne-e a hajós-jelenetben hangsúlyosabban előre jelezni e fordulatot? Azt már megállapítottuk, hogy a szakkifejezések pontos fordítása önmagában nem oldaná meg a helyzetet. Viszont megbocsáthatatlan önkényesség lenne-e a fordítótól, ha a táblázatban megjelölt helyen – tekintettel a magyar közönség hajózástani képzetlenségére – mentőövként bedobna egy „mégsem jót", „nem tudjuk megállítanit"? Esetleg a „Frissen, lejjebb, lejjebb" helyett „Gyerünk, meg kell állítanunk" felkiáltással jelezné, mi is történik valójában?

A szoros vagy szabad fordítás, illetve ennek gyakorlatibb változata, a hűség vagy érthetőség nem új keletű dilemma. Többkötetnyi véleményt böngészhetünk át, a végén csak oda jutunk, mintha két embertől kérdeznénk meg, hány óra, s az egyik fél kettőt, a másik egy órát mondana. Mit tehetnénk, kilépünk, aztán vagy odaérünk, vagy elkésünk.

Úgy gondolom, a fordító hivatása az, hogy konkrét kérdésekre konkrét megoldásokat alkosson, és nem tartható eleve rossz fordításnak, ha egyes esetekben – Batsányi János szavaival élve – a „környülírás", máskor épp a „kivonás"[6] eszközéhez folyamodik – ésszerű keretek között –, amennyiben a jó, hű, de ugyanakkor érthető és élvezhető szöveg létrehozásához ez szükséges. Hangsúlyosan érvényes ez azokban az esetekben, amikor az eredeti szövegben olyan szakkifejezések, olyan különleges helyzetek szerepelnek, amelyek a fordítást befogadó közönség számára kulturális vagy egyéb okból kifolyólag érthetetlenek. Shakespeare viharja rá a példa: nem is kell olyan nagyon távoli szakterület hozzá, hogy fordítónak és közönségnek egyaránt gondot okozzon.

■

A darab végéhez közeledünk: az ifjak kiállták a próbát, az öregek túlélték a szembesítést. Ahogy az első jelenetben a megérkezés, úgy most az elindulás hírnökeként újra megjelenik a Kormányos. Egy összezavarodott Kharón, akinek most mégis vissza kell kompolnia az egész társaságot az alvilág vizein. Hogy melyik part melyik, azon pillanatnyilag senki sem töri a fejét. A vihar elült, a hajó „jól lekötve, épen horgonyoz, akár egy új hajó".[7] És Prospero, az új Prospero is megenyhült. Nyugodt tengert, jó szelet ígér, és reggel útra kel majd a társaság – földön-vizen át... Kész a varázskör! Úgy öleli körül a tenger Prospero meséjét, mint magát a szigetet. Persze tenger nélkül nem is lenne sziget. És vihar nélkül nem lenne mese.

4 The Arden Shakespeare, *The Tempest.* Ed. Frank Kermode. Routledge, London and New York, 1992.

5 Britannica Hungarica, VIII. p. 255.

6 Batsányi János: „A fordításról". In: Tarnai Andor és Csetri Lajos: *A magyar kritika évszázadai – A kezdetektől a romantikáig.* Szépirodalmi Könyvkiadó, Budapest, 1981. p. 303.

7 Kormányos, V. 1.

Perényi Balázs

Prospero, a szcenikus

■ SHAKESPEARE: A VIHAR ■

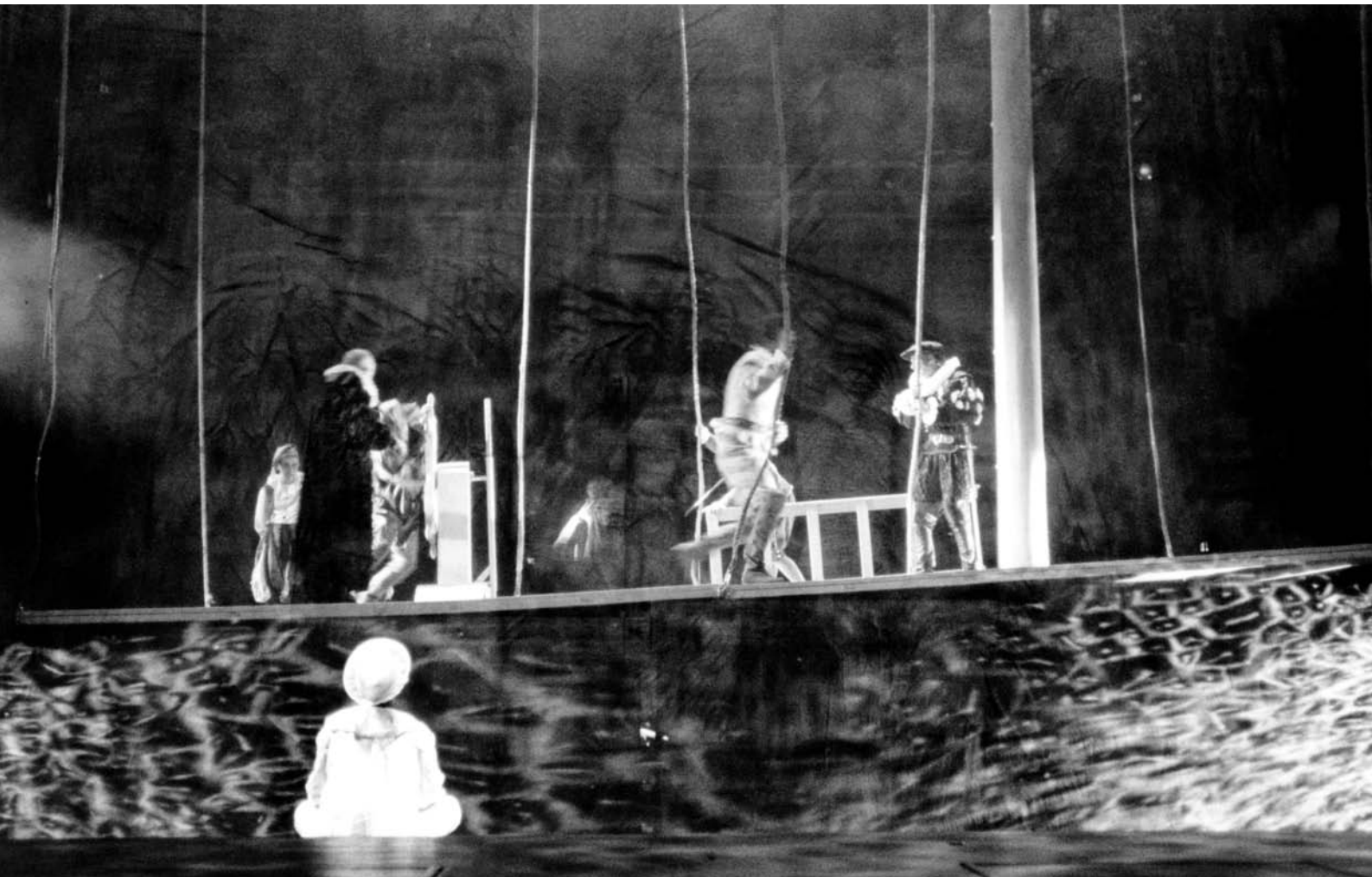
A vihar színre állításánál a színpadi varázslat megjelenítése szabja meg az előadás stílusát, azontúl kijelöli értelmezési keretét, vagyis szemlélteti, hogy Prospero csodáit pszichológiai, társadalmi-szociális, esetleg metafizikus-rituális realitásként értelmezi-e a társulat. Sőt a szerelmest bűvölő és bűnöst önnön gaztettével szembesítő csoda ábrázolása színházi ars poeticává emelkedhet. Prospero grandiózus előadást rendez a drámában, kizökkenti az időt, leigázza a teret. Röpke négy óra alatt büntet és feloldoz elvetemült hatalomvágyót és köznapian gyarló lelket egyaránt.

Prospero varázspálcája a Nemzetiben nem más, mint a számítógépes vezérlőpult, amely fényt, hangot és süllyesztőrendszert irányít. A Schwajda György rendező (Prospero) támogatására felsorakozó szellemsereg nem más, mint intelligens (a program szerint fényét, irányát, színét változtató) lámpák sora, sok tíz színpadi panel, amely zajtalanul és sebesen emelkedik és süllyed; pazar díszletelemek, melyeket a zsinórpadlásról eresztenek alá, belógatott színes maskarák, valamint a világsztár komponista áradó szintetizátormuzsikája. *A vihar* jobb pillanataiban pazar kiállítású látványszínház, nemegyszer azonban puszta szcenikai bemutató, amelynek legkevésbé fontos összetevője a színész.

Erről árulkodik, hogy sokszor alig látni, és épphogy vagy egyáltalán nem hallani a szereplőket. Elvész az arcuk! Fontosabb az artisztikus világítás. A gobós (előtétlencsével foltosra változtatott) és színes fénysugarak, a sötétben esztétikusan sugárnyalábokat rajzoló pontfények nem a láthatóságot, hanem a szépséget szolgálják. Előfordul, hogy a színész a megvilágított területen kívülre lép, a színpadi senkiföldjére téved, és a sötétből szól partneréhez. A szöveg érthetőségét nemegyszer feláldozzák a bombasztikus muzsika kedvéért, vagy azért, mert a mágikus hangulatot, az intenzív érzelmi hatást lármás effektekkel (robbanások, szirénhangok, szélfúvás) akarják kicsikarni. Vangelis mester háttérzenéje legtöbbször nem más, mint agyonhangszerelt hangtapéta. Színielőadásnál – de filmeknél is – fölösleges az olyan zene, ami csupán „aláfest".

Leleplező az előadás indítása. A szélviharban hánykolódó hajótest a zsinórpadlásról ereszkedik alá vibráló lézerfényben, a kezdetben felismerhetetlen világos falap középen landol, és a négyzet alakban megereszkedő színpadon lapjára fordul. Ez a hajópadló, amelyre fellépnek a színészek. Dörög az ég, süvölt a szél. A kétségbeesett utasokat és legénységet azonban tetszetős tüllfüggöny határolja el a nézőtől, amely mögött lefúrt lábú színészek társalognak, de hogy mit mondanak, nemigen érteni. Játékuk, akcióik meglehetősen kényelmesek, különösen akkor, ha tudjuk, éppen az életükért küzdenek („rajta,

Hajótörés



Benedek Miklós (Prospero), Major Melinda (Miranda) és Stohl András (Ferdinand) Koncz Zsuzsa felvételei

rajta frissen, parthoz ne csapódjunk"). Kétségtelenül nagyszabású a látvány, de messze van, ráadásul hang és tüllfüggöny szigeteli el tőlünk. Nézünk, mint a moziban. Nem derül ki, hogy a Prospero támasztotta förgeteg elsöpör rangot és hatalmat: „Nem hallják, hogy bőgnek a szelek: mit törődnek ezek a király nevével?", nem jut el hozzánk, hogy király és udvaronc szerepétől megfosztva, meggyötört halandóként vergődik partra. A tobzódó látvány elfedi a színészi játékot, nem érthető a szituáció, még a szereplőket sem ismerjük meg, elsikkad a jelenet mélyebb értelme, vagyis a dráma nagy íve szempontjából fontos gondolat.

Pedig Schwajda György verbuvált társulatának művészi kvalitásai, a színészek személyiségének ereje elvben lehetővé tennék, hogy egy alakításokban-játékban egyenletes, jelentékeny előadás szülessen. A közös munka azonban nem formált egységes társulatot, a színészek hozott anyagból dolgoznak, bevált megoldásaikat mozgósítva formálják elmosódó körvonalú figuráikat. Teszik mindezt meglehetősen kedvetlenül.

Benedek Miklós játékában felsejlik egy formátumos Prospero-alakítás. Arisztokratikus lénye, a szellem emberének idegenségérzetét, filozofikus kívülállását sugárzó, hideg aurája kiemeli a számőzött herceget környezetéből. Elhiszem neki, hogy képes uralkodni a természet erőin, ahogyan megzabolázta érzelmeit is. Csak egyszer tör ki féktelenül, amikor értesül Caliban lázadásáról, és megszakítja a szerelmeseknek rendezett varázsműsort. Kíméletlen kitörése letaglózó. A néző szerencséje, hogy monológjait sötétbe boruló, elcsendesülő színpadon, csak rá irányuló világításban vagy a leeresztett vasfüggöny előtt mondhatja el: őt látjuk és halljuk! Benedek Miklós eszköztelen jelenléte méltóságot sugároz. Színpadi fogalmazása érvényes és nemes, hatásos ellenpontja a tobzódó zajoknak és tarka látványnak.

Sajnálatos, hogy Prospero alkotótársa, Ariel, a légi szellem jelentéktelen figurává sikeredett. Holott ő bonyolítja Prospero elemeket és lelkeket felkavaró világjátékát: egyszerre asszisztens és ügyelő, színész és játékmester. Nagy-Kálózy Esztert fehér bohócjelmezbe bújtatják, kicsit Gilles-re, Watteau melankolikus bohócára emlékeztet. Nehezen magyarázható, miért kárhoztatja rendezője kaján és bohókás játékokra, balettes tipegésre, kellemkedő mórikálásra, szinte pantomimes, fecsegő gesztusokra. A nagyszerű színésznőnek meglehetősen rosszul áll a mesejátékból idepottyant figura, amit alkata ellenére játszani kénytelen. Értelmezhetetlen, miért lázad ez a Puckra hangolt Ariel, miért vágyik a szabadulásra, amikor annyira élvezi gonoszkodó munkáját Prospero mellett. Az előadás nem hozza, de nem is cáfolja a tradicionális olvasatokat, amelyek szerint Ariel szerelmes, rajongó szellemi társ, lázadó stb. A légi szellem légüres térbe kerül. Jellemző az az akciósor, ahogy a részeg matrózokat összeveszejti: Trinculo (Mészáros István) mögé állva bábozik a „bolondos alakkal", közbeszólásaiért („Hazudsz!") a férfi kapja a pofonokat. Nagy-Kálózy Eszter és Mészáros István játéka kidolgozatlan: egyszer az éteri alak mozdítja a hajóst, máskor ő mozdul magától, ötletszerűen.

Vida Péter Calibanja az előadás legizgalmasabb, legerőteljesebb alakítása. A „vad és idétlen sehonnai" hamisítatlan, nagy Shakespeare-szerep; szenvedélyes és ellentmondásos drámai hős, jambusokban szavaló véglény, gigászi indulatoktól fűtött nevetséges alak. Vida Péterről sokszor kiderült, hogy mást is tud, mint hercig táncoskomikust adni szakmányban. Jelmeze konvencionális: elmaszkolt lápi embert mutat. Szerepformálásának külsőségei leegyszerűsítő értelmezésre sarkallhatnák: Caliban durva mozdulatú, nyers lelkű vadbarom. Vida Péter azonban bonyolultabb, nyugtalanítóbb jelenséget állít elénk. Habzó szájú vademberének heroikus erőfeszítésébe kerül a megszólalás, irtóztató energiával fojtja el megalázottságának kínját, de sejthető, hogy fájdalommal elegy gyűlölete pusztító erőként tör majd elő. Állati ragaszkodása új gazdájához, a kisszerű Trinculóhoz megrázó és viszolyogtató. Felkavaró, ahogyan a sehonnai matróz lábát nyalja hosszasan. Kétségbeesett, bárgyú szólama a szabadságról („Bán, bán, Calibán, / Új gazdát szerzett e galibán. / Szabadság, hejhó!"), amit világgá kiált a szörnyalak, olyan felzaklató, ellentmondásos színházi pillanattal ajándékoz meg, amihez hasonlót, sajnos, nem találunk a gyakran egyszólamú produkcióban.

Nem boldogul Major Melinda és Stohl András a naiv szerelmesek hálátlan szerepével. Bohókásak és kedvesek, már-már a bugyutaságig. A fahordás-udvarlás jelenetben halkan eldurran jó néhány patron, amit a hasonló vicces, érzelmes helyzetekben eldurrantani

szokás. Például Ferdinand térdre veti magát Miranda előtt, ajkát csókra csücsöríti, de csak a levegőbe cuppant, mivel kedvese odébb suhant már.

Szimpla és érdektelen alakok a nápolyi és milánói udvaroncok. Kellemetlen nézni, mennyire szürke Bán János a Prosperót trónjától megfosztó ádáz öcs, Antonio szerepében. Csak azért ismerhetünk rá a kitűnő színészre, mert némely karakteres, egyéni mozdulatával igyekszik érdekesebbé tenni a kidolgozatlan alakítást. Cimboráját, Sebastiant Balikó Tamás játssza magára hagyatva, mivelhogy világos és egyértelmű szituációit nem bontja ki a rendező. A nápolyi király, Ujlaky László nem más, mint egy fényűző jelmez, ami meg-megmozdul. Ha nem olvastam volna, eszembe sem jutna, hogy örökösét, egyetlen fiát gyászolja éppen, akiről azt hiszi, az imént fulladt a tengerbe. Iglódi István (Gonzalo) halvány paródiája a jólelkű, ám szószátyár udvarmesternek.

Igaz, a szigetre sodródott néhai hatalmasok csoportja nem nyújt hálás, könnyen megragadható szerepeket. Talán segítene, ha a rendező karakteres csoportként jelenítené meg a társaságot, ha a viszonyokat markánsabban kirajzoló akciókkal segítené játékukat. Schwajda György inkább a variálódó szimbolikus terek sugallatára hagyatkozik. Kétségtelen, hogy a színpadkép, a lépcsőzetesen emelkedő színpad, ami olyan, mint egy zikkurat, ahol csak kapaszkodva képes megállni az ember, vagy a körkörösen magasba futó ösvény, amin trónbitorló és trónbitorlásra készülő férfiember tart a semmi felé, legtöbbször expresszív és jelentéses. Vitathatatlan, hogy megképződik a sziget, ahol „zavarok, szörnyek, kínok és csodák laknak...". Viszont az óriás térben elvész a színész. Nem marad erő a figurateremtésre, a cselekmény kidolgozására.

Az elsődleges szcenika elfedi a szereplők belső útját, akik nem élhetik, mutathatják meg a bűnösök vagy gyengék megtisztító kálváriáját. Prospero nevelő célzatú, rémületes csodái lehetőséget adnak arra, hogy a színház felvonultassa a maga szcenikai arzenálját. A bizarr látomások Alonsóékra gyakorolt hatása ellenben nem jeleníthető meg ezekkel a megoldásokkal, így erre nem is fordítanak gondot. Emblematikus az az epizód, amikor Ariel fényűző jelmezben, hárpiaként lebeg a magasban. A maszk mögé bújtatott színésznő hangja visszhangosítva rémiszti az alant, nekünk háttal álló bűnösöket, akik velünk együtt a látomás szemlélői, majd a jelenés távoztával gyorsan kimasíroznak. Mi történt a lelkükben? Nem fontos! Később forgóra állított bábfiguraként látjuk őket viszont. Úgy pörögnek körbe-körbe a bomlott elméjű, egymásra acsarkodó, egymás torkának tőrt szegző férfiak, mint egy középkori haláltánc-harangjáték szoboralakjai. Szép és kifejező kép, a színészek leplezetlenül és maradéktalanul betöltik a szerepet, amit a rendező nekik szánt: megkapó látványelemek.

Pasztellszínűre sikeredtek a részeg matrózok bohóctréfái, amelyek a nagyurak hatalmi harcát mutatnák görbe tükörben. Mészáros István (Trinculo) az egyik legmélyebb humorú komikus színészünk, ezúttal azonban megelégszik a faarcú bohóc igényesen kivitelezett sztereotípiájával. Főnöke, Stephano, a primátusát biztosító italoshordó részeges tulajdonosa szerepében Hollósi Frigyes totyakos, bárgyú prolit hoz. Humoráért hálás a nézőtér, arra azonban nincs módja, hogy megmutassa az „iszákos pincérlegény" sötétebb oldalát. A groteszk-tragikus jelenetsor, amelyben Caliban biztatására Prospero uralmára tör, és megrészegül a sosem remélt pozíciótól, csak „mókás".

Schwajda György rendezése XXI. századi tündérjáték, technicizált maszkabál. Legadekvátabb ez az olvasat akkor, amikor a szöveg maga is „masque-ot" (teátrális mutatványt) igényel, vagyis a fiatal jegyeseknek prezentált varázsjátékban. A rendezés visszanyúl egy korábbi előadás-hagyományhoz, és nem csak formájában (tündérjáték), de üzenetében is visszatér a dráma romantikus interpretációjához, amely a megbocsátás színművének, a kiengesztelődés költői látomásának láttatta Shakespeare utolsó remekét. Sajnos, ez az értelmezés nem bizonyul elég drámainak. A Nemzeti előadása tetszetős illusztrációja a shakespeare-i történetnek. Shakespeare-mese.

SHAKESPEARE: A VIHAR
(Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Babits Mihály. **ZENE:** Vangelis. **KÖZREMŰKÖDIK:** Konstantinos Paliatsaras. **HANGMÉRNÖK:** Vangelis Saitis. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Fréderick Rousseau. **DÍSZLET:** Mira János. **JELMEZ:** Debreczeni Ildikó. **ZENEI VEZETŐ:** Selmeczi György. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Bencze Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Schwajda György.

SZEREPLŐK: Benedek Miklós, Major Melinda, Nagy-Kálózy Eszter, Vida Péter, Bán János, Ujlaky László, Balikó Tamás, Stohl András, Iglódi István, Mészáros István, Hollósi Frigyes, Pécz Ottó, Zelei Gábor, Torma Zsolt, Gara Krisztina, Halápi Zsanett, Kiss Levente, Köves Edina, Kroh Andrea, László Attila, Salik Zoltán, Tóth Roland, Urbán Zoltán, Urbán Viktória.

CSONT ANDRÁS

Az üresek

■ ARTHUR SCHNITZLER: TÁVOLI VIDÉK ■

Arthur Schnitzler (1862–1931) kora egyik legsikeresebb drámaés prózaírójának számított. Bécsi szerző volt mindenekelőtt, imádott-gyűlölt városa típusait vitte színre, belőlük csinált regényalakokat. Végzetesen kora gyermeke és írója, többeknek ezért is tűnt úgy, hogy művészete elenyészik a korszakhatáron, vagyis nagyjából a második világháború utáni időszakban. Ám – eléggé furcsa – mára megint egy kissé divatba jött, nem utolsósorban Stanley Kubrick Tágra zárt szemek *című filmje hatására, mely Schnitzler* Álomnovella *című kisregényét dolgozza föl. Magyarországon most bemutatott darabja – tán okkal? – sosem tartozott a népszerűbbek közé. Recenzens két alkalommal (április 20. és május 1.) látta a Máté Gábor rendezte előadást.*

Különös és népes társaság gyűlik össze a Hofreiter házaspár Bécs közeli, Badenben fekvő elegáns villájában. Itt van először is maga a házaspár, az elegáns-hűvös Genia (Szirtes Ági) és a sármos gyáros, Friedrich (Lukáts Andor). Itt vannak von Aignerék: a teniszdresszben feszítő Otto, a fiatal zászlós (Nagy Ervin) s hervadó anyja, Meinhold-Aigner asszony (Bodnár Erika), az ünnepelt színésznő. Itt pletykálkodik von Wahl asszony (Csákányi Eszter) bimbózó, csupa mozgás lányával, Ernával (Pelsőczy Réka), itt van Paul Kreidl úr (Kocsis Gergely), ez a félresikerült zsúrsátán, itt kedélytelenkedik a bankár Natter (Tóth Zoltán) szép feleségével (Söptei Andrea, illetve Fullajtár Andrea játssza). Aztán két lábon járó jelentéktelenségként feltűnik még Demeter Stanzides főhadnagy (Dévai Balázs), aki Hofreiterrel közös autóbalesetében nemrég törte el karját. Aztán a teszetosza moralista Mauer orvosdoktor (Lengyel Ferenc), a házaspár házibarátja, Erna rajongója, aki szomorúan gátlásoskodik a lány bimbózásának árnyékában. Pénzük mindannyiuknak akad – éppen elegendő. Ha akarnak, elutaznak a világ végére, ha akarnak, megrendelnek egy új skarlátvörös sportkocsit. Annyi pénzük van, hogy ha úgy akarják, nem csinálnak vele az égvilágon semmit. Aztán itt van... Ja igen, van még egy furcsa szobalány is, Kathi (Wéber Kata). De elég! A néző (és e recenzió olvasója) már bizonyára kigúvadt szemmel

figyeli e seregszámlát. Ennyi alak, ennyi viszonylat, ennyi apró mellékszál és mozzanat. Ám mégis fontos ez. Rec. ugyanis arra gondol, ez amolyan társadalomábrázoló darab, tehát a lehető leglényegesebb a benne felvázolt szociológiai rétegek elkülönítése. Boldog kor, amelyben még léteztek elkülöníthető társadalmi rétegek, és ha valaki polgárt mondott, tudta, mire gondol, és az is tudta, akire mondták. Amikor egy kalap elárulta viselője hivatását, kifecsegte a világban elfoglalt helyét – Robert Musil „foglalkozási karakternek" nevezte ezt a jelenséget. Igen ám, csakhogy e rétegek, e foglalkozási karakterek számunkra már múzeumiak, nem tudjuk, mit tesz az, hogy tengerészzászlós; nem értjük ezeknek az embereknek a beszédét, nem értjük gesztusaikat, még ruháik szabása, cipőik fűzője is megfejthetetlen számunkra. Nem tudjuk, mit jelent a szó: „polgár". Fogalmunk sincs arról, egy elegáns villában hogyan zajlott egy teniszparti 1911-ben. Ugyanakkor világosan érezzük, hogy Schnitzler pontosan tudta mindezt. Éppen ezért írta meg többek közt a darabot. Itt szellemi satuba kerülünk, mely erősen megszorongat ellentmondásaival. Érezzük a dráma „társadalmi beágyazottságát", de már nem tudunk semmit sem kezdeni ezzel a szellemi ággyal. Ekkor arra gondolunk, egész egyszerűen elavult ez a tipikusan bécsi Burgtheater-darab, és az előadástól azt reméljük, ránk cáfol a színház durva és pofonegyszerű művészetével, eszköztárával.

Itt vagyunk tehát a villában, és arról értesülünk, hogy egy órája temették el az ifjú orosz zongoraművészt és amatőr filozófust (végre egy ismerős típus!), az öngyilkos Alekszej Korszakovot. Továbbá megismerjük a szerelmi viszonyokat: Friedrich Hofreiternek a bankárnéval folytatott viszonya már véget ért, Mauer doktor szerelmes Ernába stb. Lassan kezd kibontakozni egy unalomig látott, korfestő társalgási darab; Schnitzler abszolút profi szerző, aki tökéletesen ismeri a saját közönségét, azt a publikumot, melyet többek közt éppen ő tett Schnitzler-közönséggé. Molnár Ferenc ő, csakhogy komolyabb, bécsi, freudista kiadásban. (Maga Freud nagyra tartotta az írót, egyenesen szellemi rokonságról beszélt, egy 1922. május 14-én kelt levelében pedig különös kifejezéssel arról ír, hogy a hasonmás iránti félelemből – németül: Doppelgängerscheu – kerülte a személyes találkozást Schnitzlerrel.) Hagy időt mindenre, az eredeti szöveg öt teljes felvonáson át csordogált (nálunk erősen meghúzták), a régi Burgtheater nézői nem türelmetlenkedtek, szeriőz arccal várták ki, míg ez a dramatikus bűvész dramatikus végbe vitte figuráit, hogy aztán elhajtsanak egy kávéházba a Grabenra. E Graben-nézők, Kärntnerstrasse-taposók bizonyára ott folytatták előadás után, ahol a színmű figurái abbahagyták – az üresség világában. De mire is ez a vég? Mit akar Schnitzler? Mi a dolog veleje? Magunkba szippanthatjuk-e manapság ezt a velőt?

Lukáts Andor (Hofreiter) és Szirtes Ági (Genia)

Ám ehhez kissé elemezni kell a darabban előforduló emberi kapcsolatokat, azokat a viszonylatokat, melyeket egy teniszbajnokságba ágyazva „végérvényesen tisztázni kell", miként a nyüzsgönc Paul Kreindl mondja a negyedik felvonásban. Ha Rec. jól

látja, a dráma egyik fő témája a házastársi hűtlenség, a házasságtörés, a megcsalás. Schnitzler több változatban is előtárja e problematikát. Legkivált természetesen a Hofreiter házaspár életében. A darab elején Genia arról értesül Mauer doktortól, hogy férje viszonya a buja bankárasszonnyal, Adele Natterral már befejeződött. Pár replika, és kiderül, Hofreiter amolyan „röptében a legyet" típus (de az már a rendezés rágalma, hogy úti készülődés közben a szobacicust is...). Genia jól ismeri Friedrichet, ezért epésen megjegyzi: „nem tehetek róla, hogy viszonyod Adelével véget ért, és az utódja még nem bukkant fel a láthatáron." Geniát nemigen érdeklik férje kicsapongásai, az asszony már rezignált, és nem gondol a bosszúra, mint ő mondja, „a revánsra". Friedrich azonban voltaképpen belekergeti e bosszúba. Amikor napvilágra kerül Korszakov öngyilkosságának indítéka (Genia visszautasította az orosz pianista szerelmi közeledését), a férj mintegy sértve érzi magát felesége hűségétől, szemére veti, hogy valamiféle erkölcsi ködkép miatt halálba kergetett egy fiatal és tehetséges embert. Őt „idegesíti" felesége hűsége, úgy dönt, hogy elutazik, Genia pedig ott marad kétségeivel. Hogy megfeleljen férje – vélt vagy valós – elvárásainak, azonnal viszonyt kezd a reményteljes Otto von Aigner zászlóssal. Ha majd megtudja e viszonyt, „Friedrich elégedett lesz velem" – mondja a darab végén Mauer doktornak. Ám ebben téved. Mégpedig tragikusan. Vagy tragikomikusan. Ez még kérdés marad.

Itt kapcsolódik be Hofreiterék életébe az Aigner házaspár ügye. Ők másként élték meg a maguk házasságtörését. Amikor két évtizeddel ezelőtt kiderült Aigner doktor hűtlensége, Otto apja elhagyta az asszonyt, aki most ünnepelt színésznő. Meinhold-Aigner asszony, a hervadó primadonna kifejti Geniának, hogy ő képtelen a felejtésre. Nem haragszik hűtlen férjére, nem tesz neki szemrehányást, csupán nem felejt. Ekkor – noha a darab idejében csak a harmadik felvonásban találkoznak – válik nyilvánvalóvá Friedrich Hofreiter és doktor Aigner mély lelki rokonsága. Unalmas lenne felsorolni, miféle finom szálakkal, cselekménybeli és pszichológiai motívumokkal szövi egybe Schnitzler kettejük sorsát. Mindenesetre a harmadik felvonás közepén ott állnak az Aigner doktor (nem orvos, mint Mauer!) által igazgatott puccos szálloda halljában, hogy lefolytassák a darab Schnitzler által perdöntőnek tervezett beszélgetését. Hofreiter arról a szikláról jön, melyet húsz éve éppen Aigner mászott meg először, és amely ezért róla kapta a nevét. Az „Aignerturm" amolyan nevezetessége lett a vidéknek – ráadásul hét évvel ezelőtt Friedrich egyik barátja innen zuhant menthetetlenül a mélybe. „Milyen különös véletlenek vannak..." – mondja ki doktor Aigner – persze szándéktalanul – Schnitzler dramaturgiájának egyik lényegét. Rec. mai ízlésének túl sok ebben a darabban a véletlen, a szándéktalannak hazudott lelki-cselekménybeli egybeesés, de szerzőnk nem szégyelli, hogy ily nyíltan és önkényesen bonyolítja a szálakat. Minden mindennel összefügg, minden út az „Aignerturmhoz" vezet. Innen indul a beszélgetés is: Friedrich először is képtelen fölfogni, hogy anno miért volt a jó doktornak bűntudata, hiszen amikor megcsalta a kedves nejét, „csak azt tette, amit mindenki más". Ezért nem kellett volna megmásznia a sziklát, kihívni a sorsot, „egyfajta istenítéletet várva". És egyébként is, ha annyira szerette a feleségét, miért csalta meg? – kérdi a feleségét folyvást megcsaló Friedrich Hofreiter. Hanem Aigner erre elmondja életfilozófiáját. „Miért csaltam meg? És még maga kérdi ezt? Hát magának még nem tűnt fel, alapjában véve milyen bonyolult szubjektumok vagyunk mi, emberek? Hogy mennyi minden fér el bennünk egyidejűleg? Szerelem és megcsalás, hűség és hűtlenség... Imádat az egyik, ugyanakkor vágy a másik nő vagy több másik iránt egyszerre. Persze megpróbálunk rendet teremteni önmagunkban, már amennyire tőlünk telik, de ez a rend csak valami csinált, művi dolog... A káosz a mi természetes állapotunk. Igen, kedves Hofreiter, a lélek valami roppant tágas vidék, miként egy költő egyszer kifejezte. Bár lehet, hogy csupán egy szállodaigazgató volt." (Nota bene: a szöveget Rec. a saját nyersfordításában közli. Egyrészt mivel nem áll rendelkezésére példány Lőrinczy Attila fordításából. Másrészt mivel épp ezen a ponton az egyébként szépen magyarított szöveg – és ekként a cím is – korrigálásra szorul. A „das weite Land" kitétel ebben a szövegösszefüggésben annyit jelent: tágas terület, téres vidék, hatalmas ország, amibe sok minden belefér, a hűség és a hűtlenség is egyidejűleg.) Látjuk, nemcsak Aigner és Hofreiter életvezetése, de életszemlélete is hasonló.

E két házaspár életéhez kapcsolódik a harmadik, a Natter házaspár sorsa. Ez amolyan szatírjátékot alkot a két démonikusabb – legalábbis Schnitzler által annak tervezett – párocska ügyleteihez. A bankár Natter természetesen tudja, hogy a felesége állandóan megcsalja. Mégis tűr. Miért? – kérdi tőle Friedrich Hofreiter az egyre feszültebbé váló negyedik felvonásban, közvetlenül a párbajkihívás előtt. A válasz meglepi: „Mert Adele nélkül számomra a létezés tökéletesen értelmetlen. Ugyanis reménytelenül szerelmes vagyok belé. Van ilyen, Hofreiter. Nincs mit tenni. Ha sejtené, mi mindent megpróbáltam, hogy belsőleg megszabaduljak tőle! Mindhiába... Szeretem... mindennek ellenére!" (Megjegyzendő: ez ugyancsak visszatérő motívum. Korszakov Geniának címzett búcsúlevelében szó szerint ugyanez áll: maga, Genia szereti őt, vagyis a férjét, „mindennek ellenére".) Natter annyira reménytelen eset, hogy amikor Friedrich szakít a feleségével, egy színházi meghívással maga a bankár gondoskodik róla, hogy Demeter Stanzides főhadnagy személyében új lovagja akadjon Adelének. Ez bizony komédia, melyben a megcsalt férj trotliként lép föl, noha maga csinál bohócot magából.

Éppen ezt nem tűri Hofreiter. („Én férj is vagyok, Genia, a legkevésbé sem trotli"– mondja a feleségének, amikor még abban a hitben él, hogy a nő megcsalta Korszakovval.) Mindamellett arra már képtelen, hogy párbajt provokáljon ki Natterral, amikor az egy pletykalapban megrágalmazza őt. Nem, a bankár nem a duellum embere. (NB.: egyszer érdemes lenne megírni a színházi párbajok esztétikáját vagy legalábbis szociológiáját.) És – ez is a több nézőpontú ábrázoláshoz tartozik – e beszélgetésből az is kiviláglik, voltaképpen mennyire rokon lelkek ők, az izzólámpagyáros Hofreiter és bankárja, Natter. Az utóbbi ugyanis szenvedélyesen kitör: „Én mesésen szórakoztatónak találom az életet, kedves Hofreiter." Erre válaszol néhány perccel később Friedrich, amikor Natter vonakodik az egyik párbajsegédje lenni. „*Hofreiter:* Úgy vélem, némileg hasonlóan gondolkodunk az életről, vagy nem? Halálosan röhejes. *Natter:* Sosem mondtam mást. *Hofreiter:* Na ugye. A következő tréfát remekül fűszerezné, ha maga lenne a párbajsegédem." Mire Natter örömmel fölcsap. Képtelenség, hogy a bankár párbajhős legyen, ő született párbajszekundáns. Ellendrukker, úgyszólván.

Hofreiter a provokációra a bankárnál sokkal jobb alanyt talál Otto von Aigner zászlós személyében, aki maga a testet öltött konvenció. És kiviláglik: ebben a viszonylatban maga Hofreiter sem más, mint a *bon ton* rabszolgája. Mert Hofreiter erkölcsi érzéke, érzelmei tökéletesen üresen ásítanak a világra, a lelke mélyén neki az égvilágon semmi baja a zászlóssal, és az sem érdekli, hogy annak viszonya volt a feleségével. Tudja ezt Genia is, amikor a kihívás után megkérdi: „De hát miért? Ha még lenne valami benned... gyűlölet... harag... féltékenység... szerelem..." Mire a vércinikus Hofreiter: „Na igen, mindezekből tényleg alig érzek valamit. De azért mégsem lehet balek az ember." És aztán lelövi a fiatalembert, és ócska életfilozófiája megint készen pattan elő szivarzsebéből: „Mikor ott állt velem szemben a maga pimasz fiatal tekintetével, akkor tudtam, vagy ő, vagy én." Hofreiter eladja magának ezt az ócska lelki ószeres árut, hogy ugyanis nemrég lefolyt párbaja a generációk küzdelme volt, nem pedig – mint Genia mondta – „a hiúság és a becsület nevetséges komédiája". „Én aztán tudom, mi az ifjúság" – mondja Ernának. „Még egy órája sincs, hogy ott láttam nevetni és ragyogni egy pimasz, hideg szemben. Én aztán tudom, mi az ifjúság."

Lukáts Andor és Pelsőczy Réka (Erna)

Láttuk tehát a dráma egyik kulcsjelenetét, amelyben a lélek valami tágas vidéknek, mondhatni, ingoványos területnek bizonyult. Továbbá a szerelem sötét verem. Banális filozófia, ijesztően szólamszerű, és nem tudni, Schnitzler komolyan vette-e, vagy ki akarta gúnyolni a szálloda halljában csevegő két öregedő szerelmi brigantit. Mindamellett az értő kortársak talán komolyan vehették őket, hiszen Richard Specht, Schnitzler egyik első monográfusa 1922-es könyvében Aigner magánbeszédét egyenesen a darab értelmének nevezi: „És ez az, ami ennek a tragikomédiának tartalmat és nevet ad (és ami végül is azt jelenti: ne ítélkezzetek, hogy ne ítéltessetek!), ez az, ami ennek az egészében kérdéses színműnek súlyt és értéket kölcsönöz." De ami a kortársnak eleven anyag és problémahalmaz, az a túlélőnek gyakran már csak érdekes vagy kevésbé fontos dokumentum egy elsüllyedt világ folyásáról. Rec. számára eléggé cáfolhatatlan, hogy Schnitzler műve ma már nem játszható el reflektálatlanul, nem adható elő naiv módon.

Örvendetes, hogy Máté Gábor hasonlóan gondolta. Rendezéséből jól kivehető, hogy bizonyosan tisztában volt e problémával. Irányítása sok tekintetben ellene dolgozik Schnitzler szövegének, szituációérzékelésének. Ám abban hű maradt a szerzőhöz, hogy továbbra is problémáknak látta ezeknek az embereknek az életkérdéseit. Házasságtörés, ráadásul a generációk harca – valami ilyesmi lebeghetett a rendező szeme előtt. Máté Gábor – ha jól sejti Rec. – kissé Ingmar Bergman szellemében hangszerelte újra a darabot. Mintha Schnitzler a *Jelenetek egy házasságból* szellemében írta volna meg színművét. Ám előbb komolyan vette a szerző műfaji megjelölését, és valóban tragikomédiát próbált felvinni a színpadra. Először felvázolta a körítést, mindazt a társasági stupiditást, talmi konvenciót, ami a főszereplőket körülveszi. Bár nyilvánvaló, hogy a darabban a Hofreiter házaspár élete a lényeg, szükség van annak a világnak az ábrázolására is, amelyben tragikomédiájuk kibontakozhat. Idetartozik Lukács fiatalkori drámakönyvének egyik megjegyzése, miszerint Schnitzler műveiben noha két ember közt bontakozik ki a konfliktus, „de rajtuk kívül másokra is szükség van. Nemcsak a monotónia elkerülése végett, hanem hogy különböző oldalról lehessenek megvilágítva hősei. Ezek pedig, mert nincsenek megteremtve a – máshol persze sokszor természetellenes – kapcsolatok, szintén többé-kevésbé csak átsétálnak a darabon. Kiesnek a képből, nincsenek igazán belekomponálva." Lukács finom megfigyelése erre a darabra korlátozottan igaz, hiszen láttuk, az Aigner és a Natter házaspár története fölöttébb lényegesen kapcsolódik Hofreiterék sorsához. Ám a többiek, a mellékalakok léte már valóban epizódszerű, a Hofreiteréket körülvevő élet köre nem tökéletesen szerves része a kompozíciónak. Inkább háttér csupán.

Ez pedig a nyers hétköznapiság köre. A banalitás világa igen plasztikusan bontakozik ki ebben az előadásban, mozgásba hozva a Katona József Színház legjobb hagyományait. Mulattató a buddhista filozófiában élete értelmét meglelő Gustl alakja (Elek Ferenc lassan, de biztosan remek karakterszínésszé nőtte ki magát az elmúlt évadokban) – ugyanakkor szinte hihetetlen, hogy ő egyben Erna testvére. Van itt még egy költő is, név szerint Albertus Rohn (Szacsvay László) – a gúnyrajz találó, ez az író csak úgy duzzad a hiúságtól és fontosságtudattól. Jó, bár kissé betétszerű a Kun Vilmos által nagy kedvvel játszott Serknitz-jelenet, amely a finoman zsidózó-nagytőkésező – *kurz und gut:* nácizálódó – osztrák világot hivatott bemutatni. Mindamellett Rec. nem roppant volna össze, ha ezt sem kíméli a húzás tolla, hiszen a szállodai jelenet amúgy is csontra van csonkolva – valószínűleg helyesen. (Ha már itt tartunk, néhány beleírást is meg kell említenünk. Rec. ezek egyikét sem tartotta mellbevágóan szerencsésnek. Legkirívóbbként kettő említendő: amikor a harmadik rész nyitó

képében az angol nurse egy képeskönyvből rémes-morbid meséket tanít a Natter csemetéknek: „Alice is dying. The blood flooding out of her head" stb. Ez egyszerűen poénkodás, aminek a darab világában semmi alapja. A másik példa még durvább: amikor Genia megtudja, hogy Friedrich a párbajban lelőtte Ottót, nekiesik a férjének, üti a hátát, a földre akarja birkózni, mire a férj ekként biztatja: „Na, nyúljál be!" Rec. ezt a „beleköltést" nem akarja kommentálni, ugyanakkor érzi a következetességet, hiszen ez is amolyan bergmani fordulat. Ugyanilyen tévesnek és ráfogásszerűnek érzékelte a már említett mozzanatot, amikor a rendezés azt sugallja, hogy Hofreiter elutazás előtt a gardróbban még megkoitálta a féleszelős szobalányt. Ugyan már.)

A korábban többször is említett kulcsjelenetet viszont remekül rendezte meg Máté Gábor: megfelelően mocskos az, ahogy Aigner és Hofreiter, e két üres szarházi nyálas szájjal röhög a tágas lélekről, a hűségről és egyéb badarságokról elfuvolázott szólamokon, melyek fölmentik őket mindenféle moralitás alól. Ezek a disznók valóban élvezik bestialitásukat. Máté Gábor ezzel eldöntötte, mely irányból bírálja felül Schnitzlert, hogy kivédje a darab elavultságát. Richard Specht elemzésével ellentétben ő úgy határozott, kigúnyolja ezeket a már Specht által is homunkuluszoknak nevezett rémséges alakokat. „Verseket, szimfóniákat írnak, közben meg úgy élnek, mint a disznók" – hogy ismét Robert Musilt idézzük, aki bár kortársa volt Schnitzlernek, a szellem más dimenziójú idejében messze meghaladta sikeres-sikkes pályatársát. Hofreiter szinte szó szerint ugyanezt mondja Adelének, amikor az asszony megjegyzi, hogy rajtuk, vagyis a nőkön kívül azért akad még más is a világon. Erre a szavakész Hofreiter: „Igen, akad – a szünet két nő között. Ha van ideje és kedve, az ember gyárakat épít, leigáz országokat, szimfóniákat ír, milliomos lesz – de azt hiszem, mindez mellékes. A lényeg ti vagytok! Ti, ti, ti!"

Látjuk, e gyáros sokat akar, amolyan művésznek képzeli magát, mikor legföljebb életművész lehetne. Máté Gábor leleplező iróniája erre döf, ha jól orrontja Rec. A legkevésbé sem véletlen, hogy afféle művészies, bohémes gúnyába öltözteti Lukáts Andort, akinek egyébként is jól állnak ezek a démoni malaclopók, ezek a figurák. De – mint Rohn, a költő mondja a szállodai jelenetben – egy izzólámpagyáros mindig csak izzólámpagyáros, semmi egyéb. Ezt azonban már nem tűrheti Hofreiter: „Jó lenne, ha igaz lenne..." A rendezés ezt a fazont teszi nevetség tárgyává. Máté nem pusztán kiröhögi, de meg is veti Hofreitert. Tetűházinak mutatja. Ám a legvégén mégsem tagadja meg tőle néminemű együttérzését. Olyan förtelmes alaknak láttatja, aki a maga csapdájába került, és ez kissé szánalmas helyzet.

Csak a feleség, Genia lehet – lehetne – méltó partnere-társa ennek a maga hiúságába végzetesen belegabalyodott nagyiparosnak. Szirtes Ági lefegyverző biztonsággal hozza e nő hideg fenségét, önkontrollját. Mert ez az egyik lényege e nagyasszonynak, a folytonos önellenőrzés, a tartás. Szalonban, kerti muzsika közben – és nyilván az ágyban sem – e hölgy nem hagyja el magát. Történjék bármi, sem érzelmei, sem ruházata nem slamposodnak el. Háta elegáns makulátlansággal ragyog minden jelenetben. Csak egyszer szakad le zokogva az álarc, az utolsó előtti jelenetben, amikor Otto anyja elmondja neki, hogy tud viszonyukról – ne feledjük, a párbaj reggelén történik mindez! –, és megbocsát Geniának. Mi több, fölkínálja barátságát. Megint bergmani–csehovi , ahogy Szirtes Ági elbőgi magát, amikor rájön, hogy Otto feltehetően élete utolsó szenvedélye volt. Egy nagy alakítás nagy pillanata ez.

Schiller Kata felvételei

Lukáts Andor és Szirtes Ági a Schnitzler-előadásban

A házaspárt játszó színészek egyébként is akkor a legjobbak, amikor mintegy pőrén – megint bergmanian! – tör elő belőlük valamiféle szenvedély. Vadul tapogatják egymást, paskolgatják-lapogatják a másikuk testét, mint az állatok, ilyenkor Genia mintha örömét lelné a megaláztatásban. Eklatáns példája ennek, amikor amolyan társasági fordulattal bejelenti, hogy átöltözik, mire Friedrich Lukáts lerántja cipzárát, lemezteleníti felesége felsőtestét, rá se rántva, hogy ott ül a szalonasztalnál a feszengő Mauer doktor is.

Röviden: Máté Gábor rendezése erős érveket hoz fel Schnitzler aktualitása mellett. Ám a védőbeszéd nem mindig teljesen meggyőző. Kivált a második részen akad javítanivaló, itt ellankad a figyelem, esik a tempó (különösen a május elsejei előadáson), kezd kiürülni az ötlettár, a poénok gyengébbek, e rész főszereplője, Aigner szerepében Ujlaki Dénes, aki a többi felvonásban nem lép színpadra, inkább csak klisékkel – noha a legnemesebbekkel – dolgozik. Rec. azt reméli, az idők során sokat javul még ez az alapjaiban érdekes, nagyon fontos és a közönség fokozott figyelmére méltó előadás.

ARTHUR SCHNITZLER: TÁVOLI VIDÉK (Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Lőrinczy Attila. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Füzér Anni. **ZENE:** Kiss Erzsi. **MOZGÁS:** Szöllősi András. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás. **RENDEZŐ:** Máté Gábor.

SZEREPLŐK: Lukáts Andor, Szirtes Ági, Bodnár Erika, Nagy Ervin, Ujlaki Dénes, Csákányi Eszter, Pelsőczy Réka, Elek Ferenc, Lengyel Ferenc, Tóth Zoltán, Söptei Andrea/Fullajtár Andrea, Dévai Balázs, Kocsis Gergely, Szacsvay László, Bakos Éva, Kun Vilmos, Tóth Attila e. h., Wéber Kata e. h.

NÁNAY ISTVÁN

Oidipusz szenvedéstörténete

■ KÉT SZOPHOKLÉSZ-DRÁMA EGY ELŐADÁSBAN ■

Negyven évvel ezelőtt a Düszkolosz avagy az Embergyűlölő *című Menandrosz-mű színre állításával kezdődött Ruszt József rendezői pályája – s nem mellékesen az Universitas Együttes léte. Ruszt az egyetemistákkal mutatta be 1964-ben Aiszkhülosz* Oreszteiáját *is, és a görög dráma kisebb-nagyobb megszakításokkal végigkísérte életútját. Euripidész* Bakkhánsnőkjét *kétszer rendezte meg (Kaposváron 1975-ben és az óbudai Zichy-kastélyban 1982-ben), s az* Antigonét *többször választotta beavatószínházi programja egyik alapművének. 2000-ben, néhány éves alkotói csend után szintén görög klasszikussal – Szophoklész* Philoktétészével *– tért vissza a színpadhoz, majd e zalaegerszegi munkája után, az idén Veszprémben a Labdakidák történetének tematikailag trilógiát alkotó tragédiái közül a két* Oidipusz-*drámát állította színpadra. Ha ezekhez hozzászámítjuk azokat az előadásokat, amelyek különböző módon és mértékben az arisztoteleszi dramaturgia jegyében születtek (például Racine* Berenikéje, *O'Neill* Amerikai Elektrája, *Babits Mihály* Laodameiája*), akkor egyértelmű, hogy Ruszt igen erősen vonzódik a klasszikus témákhoz és formákhoz. Mondhatni: a rendező munkásságának ez a drámavilág alkotja egyik fő szálát.*

Jelenet az Oidipusz királyból (középen Kolti Helga)

A másikat Shakespeare és azok a drámák, amelyeknek előadása „shakespeare-izálható". Azt hihetnénk, hogy Ruszt szertartásszínházának alapját a görögöknél találta meg, hiszen a klasszikus drámák kultikus eredete és jellege több mint nyilvánvaló, de tudjuk: ennek az előadásformának a jellemzőit a shakespeare-i típusú drámák színrevitelekor dolgozta ki. Erre az ellentmondásra Mészáros Tamás a kaposvári *Bakkhánsok*ról írott kritikájában hívta fel a figyelmet, kimutatva, hogy az eleve rituális dráma hogyan veti le magáról a ruszti szertartásszínházi elemeket, hiszen a kereszténység előtti mitológia nem ötvözhető a Ruszt-előadásokban megjelenő keresztény szemlélettel. Húsz év után azonban most az egy előadássá összevont *Oidipusz király* és *Oidipusz Kolónoszban* igazolja: az ellentmondás feloldható.

Ruszt értelmezésében Oidipusz sorsa szenvedéstörténet, s mint ilyen, ábrázolható abban a formavilágban is, amely az ő szertartásszínházát jellemzi. A majd' húsz év különbséggel készült

két tragédia formálisan a hős életének két kitüntetett jelentőségű pillanatát merevíti ki, de az első dráma oknyomozása éppen úgy, mint a második sorslezáró visszatekintése kiteljesíti Oidipusz életútját, amely a vétkezéstől a bűn felismerésén és a földi bűnhődésen keresztül a megtisztulásig vezet. E folyamat egyes szakaszai az arisztotelészi dráma és a passiójáték modellje alapján egyaránt leírhatók. A rendező egymásra kopírozza e két modellt, egyúttal időben kitágítja a mű világának érvényességi tartományát, s a kötött formájú szertartást megkapóan személyessé teszi.

Aiszkhülosz trilógiájával, az *Oreszteiá*val szemben Szophoklészé lazábban egymáshoz kapcsolódó tragédiákból áll: bár az *Antigoné* tematikailag a két *Oidipusz*-dráma folytatása és lezárása, világképét tekintve elválik tőlük, ha úgy tetszik: önállósul. A filológiai és filozófiai kutatások kimutatták az *Oidipusz*-tragédiák szoros egységét, azt, hogy az *Oidipusz király* értelmezése elválaszthatatlan az *Oidipusz Kolónoszban* című drámáétól, ugyanis az utóbbi sok tekintetben visszamenőleg átírja az előbbit. A tudomány megállapításait azonban a színházi praxis egyáltalán nem vagy csak nagyon nagy késéssel – s akkor is többnyire torzítva – szokta alkotó módon integrálni. Ezért is nagy jelentőségű Bocsárdi László tavaly nyári *Antigoné*-rendezése, amely a mű színpadi hagyományait megújító, ugyanakkor a korszerű kutatások eredményei által is inspirált, szuverén művészi alkotás, illetve Rusztnak a két drámát egységben láttató, az előbbivel hasonló indíttatású *Oidipusz*-előadása.

A klasszikus tragédia XX. századi interpretációjának visszatérő alapproblémája egy látszólag előadás-technikai kérdés: mit lehet kezdeni a cselekmény, a cselekményesség, a mozgalmasság, a rendezői trouvaille-ok korszakában az olyan drámai művel, amelyben semmi sem a színen történik meg, mindent csak elbeszélnek? Másképpen: a tettek színháza mit kezdjen a szavak színházával? A lényegi ellentmondás azonban nem itt keresendő, hanem ott, hogy a mai kor emberének mi a viszonya a mítoszhoz, a kultuszhoz s magához a tragédiához. A kérdést bonyolítja, hogy milyen mítoszról beszélünk, hiszen az európai kultúrát mélyen átitatta a keresztény mitológia, amely gyakran elfedi az ezt megelőző korábbiakat.

Thorwald Dethlefsen az 1990-ben kiadott *Oidipusz, a talány megfejtője* (magyarul: Magyar Könyvklub, 1997) című tanulmányában igen érzékletesen mutatja ki a mítosz és a tragédia, illetve a görög és keresztény mitológia közös vonásait, s ezzel egyfajta kulcsot kínál a klasszikus tragédiák, így az *Oidipusz*-drámák előadásához is.

Dethlefsen megfogalmazásában „A tragédia kultikus esemény, amely elszakad a történés síkjától s ezzel együtt az emberközpontúságtól, és a szemlélődés síkjára lép, hogy szemmel láthatóvá tegye a lényegit, ami emberi cselekedet formájában rejtve marad. Minden vallás és mítosz – s természetesen tragédia – lényege az üdvözülés, az egésszé válás, a polaritás legyőzésének, a beavatásnak az útja... A tragédia üzenete: ha ember vagy, aki ebben a világban élsz, akkor van éned, amely arra kényszerít, hogy döntéseket hozz és cselekedj. Minden cselekedeted által bűnössé válsz – függetlenül attól, hogyan döntesz. Ez a bűn szenvedéshez vezet, mert éned egyoldalúságra van ítélve. Cselekedeteidből és szenvedéseidből tanulva azonban olyan belátásra jutsz, hogy végül képes leszel legyőzni énedet, és magadra találsz. Önmagad megismerése a célod, mert önmagad megismerése isten megismerése."

Nincs szükség különösebben mély szövegelemzésre, hogy kimutassuk: a mítosznak és a tragédiának ez a megközelítése a két kultúrkör közötti egyezések lényegét fogalmazza meg. Akár nyelvészeti érdekességnek is tekinthető az a tartalmi vonatkozású megállapítás, hogy a görög nyelvben a tragikus vétséget és a bibliai eredendő bűnt ugyanazzal a szóval jelölik.

A teremtésmítoszokban egyértelmű polaritás jelenik meg, amelyben a férfi princípium a tudatot, a női a tudattalant, a formát, a világit jelképezi. Ebből is következik, hogy a mítoszok férfi hősökről és a női elvekkel való összeütközéseikről szólnak. Az *Oidipusz*-drámák ebben az értelemben is mítoszalapúak. A klasszszika-filológia ismert megállapítása, hogy ezek a művek nem *egy* valós vagy történelmi személy sorsát ábrázolják, hanem Oidipuszét, *az* emberét.

Filozófiai előtanulmányai során Ruszt arra a következtetésre jut, hogy Oidipusz csupán a szfinx rejtvényét oldja meg, amikor a kezdetben négy-, majd két-, végül háromlábú lényben az embert ismeri fel, s nem azt feleli: én vagyok az. Természetesen a dráma adott pontján ezt nem is tehetné meg, hiszen csak később, oknyomozása során tudatosodhat benne, hogy ő ugyanúgy vérfertőzés szülötte, mint a szfinx – aki ezáltal lényével, rejtvényével is az ő titkára utal –, de igazából csak kolónoszi búcsúja pillanatában azonosíthatja önmagát a mítosz és a tragédia általános emberfogalmával.

Dethlefsen tanulmánya az Oidipusz-mítosz értelmezéséhez két témában ad részletes eligazítást: a szfinx rejtvényének tartalmi kiterjesztésében és a drámában ábrázolt férfi-nő viszony kibontásában. Mindkettő sok szempontból összecseng Ruszt koncepciójával, s lényeges elemét képezi előadásának. A négy-kettő-három számkombináció általánosságban az emberi élet szakaszait jelzi, azaz a gyerek-, a felnőtt- és az öregkort. Ugyanakkor a korabeli természetfilozófia törvényeit is kifejezi, ezek: a természetet alkotó négy elem, a világot átható dialektika kétarcúsága, valamint a háromszög mint az egyensúly fizikai alaptétele. Oidipusz sorsában ez a hármasság úgy jelenik meg, hogy a négylábúság a világ megismerésének, a gyerekkornak a szakasza, amely Laiosz megöléséig tart, a két lábon állás a férfikor, a döntés, az uralkodás, a cselekvés és ezzel együtt a bűnbeesés ideje, amelynek az önmegismerés, a megvakíttatás és ezzel együtt a belső tisztánlátás megszerzésének pillanata vet véget, míg a három lábon araszolás az öregség, az önmagunkkal való megbékélés, a megnyugvás és isten megismerésének a kora. Ennek alapján fonódik egybe az általános és az egyedi a veszprémi előadásban, ez magyarázza, hogy a dráma előadás-hagyományától eltérően Oidipusz szerepét nem idős, hanem ereje teljében, tehát életútja második szakaszában lévő színész alakítja.

A mítoszok világának kétarcúsága az istenatya és a világanya polarizálódásban fejeződik ki. Ez a kettősség az *Oidipusz*-drámákban is megjelenik, hiszen Oidipusz sorsát – az istenek akaratából – a teremtő Laiosz mellett Iokaszté határozza meg, aki anya és feleség egy személyben, azaz megtestesíti a férfi életében szereplő két női alapfunkciót. Oidipusz életében azonban még egy nő játszik kulcsszerepet: Antigoné, a lánya, aki a második drámában kísérője, ápolója, önzetlen mindenese, képletesen: a harmadik lába. Ő testesíti meg a női szerepek harmadik lényeges alakváltozatát, a testvért és gyereket egy személyben. Logikus döntés tehát, hogy Iokasztét és Antigonét Ruszt ugyanazzal a színésznővel játszatja.

Ezek után lássuk magát az előadást, amely Ruszt évtizedek óta használt s egyre egyszerűsödő szertartásszínpadán, a szárával a nézőtér felé mutató, fekvő T alakú emelvényen játszódik. Lényegében ezt a formát használta a Budapesti Kamaraszínházban rendezett Shakespeare-sorozatánál *(Othello, Hamlet, III. Richárd, Romeo és Júlia)*, illetve *Bánk bán*jánál is, sőt az ott építészeti adottságként meglévő középső oszlop mint látványelem itt is megjelenik: a fekete háttérfüggöny középen, a színpad szimmetriatengelyében egy keskeny fehér drapériát keretez, s ez a vakító felület önmagában vagy a rávetített vörös nap képével nemcsak a pesti oszlophoz hasonló térképző alakzat, hanem metaforikus tartalmakat is hordoz. Ez a szigorúan szimmetrikus, egyszerű tér szolgál mindkét tragédiához színterül. A szerkezet s ezáltal a tér mégsem teljesen statikus, ugyanis a T alakú emelvény szára felle mozgatható, ezáltal hol az emelvény részévé, hol rá vezető lejtővé válik.

Kolti Helga (Iokaszté), Gálffi László (Oidipusz) és Ferenczy Csongor (Hírnök Korinthoszból)

Mindkét drámának ruszti a „nyitánya". Bejönnek a színészek, és a közönséggel szemben elhelyezkednek. Jelmezük mutatja, hogy kit játszanak, de még nincsenek szerepben. Velük együtt lép a színpadra két meztelen felsőtestű „fényíró", akik kézi reflektoruk fénysugarával vezetik a néző figyelmét, kiemelik az előadás hangsúlyos pillanatait. Utolsónak civil ruhás fuvolás kíséretében nyolc-tíz éves forma kisfiú jelenik meg, akit Iokaszté (Kolti Helga) és a Kar nőtagjai levetkőztetnek, és a színpad előterében álló parányi medencében lefürdetnek. A gyolcsba tekert kisfiút felvezetik a dobogóra, hogy átadják a Pásztornak (Lukács József), aki továbbadja őt a korinthoszi Pásztornak (Ferenczy Csongor), aki a gyerekkel együtt távozik, majd kiürül a színpad. Az előjáték a látottak alapján kettős funkciót tölt be: egyrészt utal Ruszt eddigi rituális előadásaira, amelyekben a színészek tablószerű beállása a színház színház voltát, illetve a szerepbe való belépés rituális gesztusát érzékeltették, másrészt – legalább némajátékban – felidéződik Oidipusz életének legelső szakasza, a „kiűzetés a paradicsomból".

A Kar kezdi a tényleges drámát. Ez a kórus azonban nem thébai aggokból áll, hanem nők és férfiak, egészségesek és pestisesek alkotják, akik zöld leveles ágakkal csapkodják a földet, s valami ősi, soha nem létezett rítus szerint siránkoznak, skandálják-éneklik azt, amit vezetőjük (Gazdag Tibor) „előimádkozik". A három egymásra torlódott idősíkot újabb egészíti ki, amikor megjelenik és megszólal Oidipusz, azaz Gálffi László. A prehisztorikus, a görög és a keresztény mitológiára utaló kezdő kép után a színész század- és ezredfordulónk jelenvalóságát hozza a színpadra. Mozgásában, hanghordozásában, beszédmódjában, egész alakításában hétköznapiság és emelkedettség különöse keveréke jelenik meg. Egyszerre éli és tartja el magától Oidipusz figuráját. Gálffi királya kezdetben magabiztos, fölényes, egyszersmind leereszkedő is, csak annyira érezteti hatalmát a többiekkel, amennyire a jóuralkodó-szerep ezt megköveteli. Magabiztossága ad erőt neki ahhoz, hogy a várost pusztító vész okát kiderítse, és a példás büntetés ígéretét kihirdesse. Viselkedése azonban megváltozik, mihelyst megjön Teiresziasz (Háromszéki Péter), és felfedi a titkot.

Ruszt az *Oidipusz király* cselekményének lényegét képező nyomozást úgy jeleníti meg, hogy az előadás nem billen el sem a pszichologizálás, sem a krimi – a lehetséges megközelítések legevidensebb két szélsősége – felé. Bár ezek az elemek a drámából adódóan természetesen az interpretáció részét képezik, középpontban az egyéni életúton túlmutató, mitológiai alapú, misztériummá épülő sorstragédia áll. Ruszt és Gálffi Oidipusz megvilágosodásának folyamatát egy szenvedéstörténet állomásaiként fogalmazzák meg. A nyomozás egyes fázisait a Kar megszólalásai erőteljesen szétválasztják, ezért a színésznek szakaszokból kell folyamatos szerepívet építenie. Jól elkülönülő páros jelenetek (Oidipusz és Teiresziasz, Oidipusz és Kreón, Oidipusz és Iokaszté) születnek, amelyeket végül a thébai és a korinthoszi Pásztor vallomásának „nagytotálja" zár le.

A változó előjelű jelenetek pontosan tükrözik azt az ellentmondásos folyamatot, amely Oidipuszban lezajlik, hiszen viszonylag hamar megfogalmazódik benne a gyanú: ő volt apja gyilkosa. Érthetően igyekszik ez ellen bizonyítékokat találni, éppen ezért minden olyan esetben, amikor nem ártatlansága nyer megerősítést, ingerültté, már-már hisztérikussá válik. Ha csupán ennyi történne, az előadás megmaradna a pszichológiai realizmus szintjén. Ruszt azonban stilárisan is megfeszíti az előadást. A legérzékletesebb példa erre Oidipusz és Kreón jelenete, amelyben a király felelősségre vonja sógorát, amiért az fondorlatosan trónjára tör, s ehhez felhasználja Teiresziaszt és a delphoi jóslatot is.

Gálffi realista eszközökkel fejezi ki indulatait, ezzel szemben Szakács László Kreónként koreografikusan kidolgozott stilizációval él. Gálffi természetes hangon, de indulatosan pöröl, vádaskodik, Szakács irreálisan magas hangon, a szavakat szinte szótagokra tördelve, tagoltan artikulál – mintha értelmi fogyatékoshoz beszélne. Jobb lábát előretéve, harántterpeszben áll. Mozdulatai szögletesek, hüvelykujjait természetellenesen kifeszíti, s vagy bal karját szorítja le, és jobbjával gesztikulál, vagy mindkét kezével igyekszik nyomatékosítani mondandóját. Beállásai egyiptomi falképek pózaira emlékeztetnek, összhangban Ruszt többi előadásával, ebben is igen gyakoriak a képzőművészeti idézetek. A két színész elvétve kerül test-test kapcsolatba egymással, Kreón leginkább átlósan Oidipusz mögött helyezkedik el– ezzel is az egyiptomi utalást erősítve. Ez a beállítás lehetetlenné teszi a naturalista konfliktuskezelést, s mivel az érvek összecsapása elsősorban a szavak szintjén folyik, a kettős jelenet dramaturgiai csúcspontja teátrális csúcsponttá is válik, amikor a két színész testi mivoltában is egymásnak feszül.

Ennek a jelenetnek ellenpontjaként Oidipusz elmeséli Iokaszténak – egyben önmagával is vívódva –, hogy miként cseperedett fel Korinthoszban, hogyan találkozott a hármas keresztútnál egy utazóval, akit szóváltást követően megölt. Ekkor már mélyen belefészkelt a gyanú, hogy ő a thébai király gyilkosa, és Iokaszté is sejti vagy inkább tudja, mi az igazság. De még egyikük sem akarja kimondani, amitől retteg. Ruszt ezt a jelenetet szintén elemeli, de úgy, hogy a helyzet nagyon is realista. A pár a T-emelvény szárán szeretkezik, s eközben hangzik el a király vallomásos töprengése. Mire eljutnak a csúcspontig, leereszkedik alattuk a dobogó. A történetmesélés közege és hangneme intim, ugyanakkor a két ember közötti képtelen szituáció az aktus hevében – az önvád megfogalmazásával párhuzamosan – mindinkább egzaltált, többértelmű és végzetes lesz.

A tragédia végkifejlete előtt, amikor Oidipusz minden kétséget kizáróan megbizonyosodik bűnösségéről, a Kar tagjai földre borulva, öklükkel ütemesen a padlót verve, szinte transzban, primitív népek szertatásaiból ismert módon ritmizálják a szöveget, mintegy előkészítve a kettős tragédiát. Iokaszté öngyilkosságát Ruszt megjeleníti. A Hírmondó (Cservenák Vilmos) a színpad elején közvetlenül a közönséghez fordulva meséli el a palotában történteket, közben az emelvény szára felett lezuhan egy kötél, megjelenik Kolti Helga, széttépi magán a ruhát, s amikor a Hírmondó bejelenti, hogy „megláttuk a királynét", a színésznő egyértelműen félrebillenti a fejét, és összecsuklik. A félmeztelen test lassan csúszik le a lejtőn. A rendező nem illusztrál, hanem elcsúsztatja a szó és a tett időbeliségét, ezáltal plasztikussá varázsolja a tragédiát, de egyszersmind elkerüli a naturalisztikus megoldást.

Szegedi Gábor felvételei

Oidipusz Kolónoszban. Presics Tamás (Thészeusz) és Gálffi László

A megvakított Oidipusz megjelenésekor viszont a rendező naturalista eszközökkel él: Gálffi tépett, földig érő, vértől iszamos fehér ingben, bozontos hajzattal és szakállal, vértől lucskos, sötét szemgödrökkel lép az emelvényre. A színész kinézete és tartása Csontváry egzaltált rabbijait idézi. A helyzet életveszélyes: a kép a mai nézőből óhatatlanul nevetést, kedvező esetben kuncogást vált ki, a kérdés az, ami e jelenet előtt történt, illetve az, ahogy a színész a búcsúját elmondja, ellensúlyozhatja-e ezt a primer nézői reakciót. Gálffi László végső monológja megrázó színészi teljesítmény. Oidipusz panasza egy pillanatra sem válik (színészi) önsajnálattá, Gálffi a pátosz és az egyszerűség, az érzelem és a józan, hideg távolságtartás különös kevercsét egyesíti alakításában.

Az első rész végére ismét benépesül a színpad, minden szereplő bejön, a fuvolás is a kisfiúval. Gálffi a színpad elejére megy, s az eredetileg a Karnak szánt mondatokkal fejezi be a drámát: „Itt a híres Oidipusz, / Ki a Nagy Talányt megoldta... / Senki hát halandó embert, ki e földön várja még / Végső napját, ne nevezzen boldognak, míg élete / Kikötőjét el nem érte bánat nélkül, biztosan."

Az *Oidipusz Kolónoszban* is a szereplők felvonulásával kezdődik, ezúttal azonban négy kisgyereket – a király gyerekeit (Antigoné, Iszméné, Polineikész és Eteoklész) – vezet egy aggastyán (Háromszéki Péter). Az első részből ismert kisfiú is leül a színpad előterében, a kis medence helyén lévő zsámolyra, a fuvolás átadja neki a hangszerét, majd távozik. Csak a Kar és a fiú van a színen, amikor megjelenik fenn, hátul Antigoné és Oidipusz. Mielőtt ténylegesen elkezdődnék a második dráma, hosszan áll egymással szemben a vak és a gyerek. Ha úgy tetszik, az idős ember és gyerekkori alteregója. A kép számos régebbi Ruszt-előadásból ismerős, de Bergman *Varázsfuvoláját* is felidézi .

Az *Oidipusz Kolónoszban* az öregkori megbékélés, megnyugvás klasszikus példájaként él (ha egyáltalán él) a köztudatban. Ruszt úgy hangszerelte át a művet, hogy a tragédia lényegét nem másította meg. Az első darabhoz képest ez szatírjátéknak tűnik. Kolónosz a demokrácia és a béke terrénuma a viharvert, vad, harcos Thébához képest. Ez fejeződik ki a két Kar ábrázolásában. A kolónosziak finomkodó mozdulatokkal, rokokót idéző kéz- és lábtartással pózolnak, mesterkélt hangon és módon beszélnek. A két Karvezető (Tóth Loon és Gazdag Tibor) – távol-keleti színházi gesztust idézve – felemelt jobb kezének hüvelyk- és középső ujjával kört képezve enerváltan képviseli Athén és környéke urát. Thészeusz szöges ellentéte Kreónnak, bár ő is elrajzolt figura. Presics Tamás valahányszor megjelenik, az emelvény közepén megáll, bal lábát határozottan előrerakja, felsőtestével erősen rádűl, két karját kitárja.

A vak Oidipusz az eumenidákká szelídült erünniszek lakhelyére, tehát szent vidékre érkezik. A jóslat szerint itt nyer megnyugvást és nyughelyet. Egy másik jóslat alapján, aki befogadja és sírhelyet ad neki, azt az istenek megjutalmazzák és megvédelmezik. Thészeusz tehát nem teljesen önzetlenül teljesíti Oidipusz kívánságait – véli Ruszt, amikor Kolónoszt és lakóit ironikusan ábrázolja.

Oidipusz sem hajlott hátú agg, hanem zsörtölődő, kényeskedő, változatlanul indulatos ember. Mivel Ruszt nem lélektani realista drámát játszat, számára érdektelen a szereplők kora. Nem öregíti külsődleges eszközökkel Gálffit, és nem érdekli, hogy Kolti Helga Iokasztéjának vagy Antigonéjának életkora passzol-e Gálffi Oidipuszáéhoz. Ez összhangban áll azzal, hogy a Kar tagjai nem aggok, és hogy a többi szereplő zöme is fiatal. Ez persze a veszprémi társulat összetételéből adódik, illetve abból, hogy e produkció létrejötte nyilvánvalóan pedagógiai célt (is) szolgál. Mindezeknél azonban lényegesebb, hogy Ruszt mitologikus-kultikus értelmezése kiemeli a művek lényegi, általános érvényű tartalmi aspektusait, s ebből a szempontból a naturalisztikus – tehát a fizikai valószerűséget előtérbe helyező – ábrázolás értelmét veszti.

A drámában több páros jelenet alkotja a cselekmény gerincét. Mindenekelőtt Oidipusz találkozása Thészeusszal, illetve Iszménével, Kreónnal és Polüneikésszel zajló epizódja. Gálffi ezekben a jelenetekben nem a fizikailag összetört öregembert ala-

kítja, hanem a szellemileg tökéletesen frisset, aki vakságában lett éleslátó. Alakításában a tragikus a groteszkkel keveredik, sokszor nehéz eldönteni, hogy panaszai igaziak-e, vagy megjátszottak, mennyi bennük a valódi szenvedés, és mennyi a külvilágnak szóló „szerepjátszás". Gálffiból ekkor úgy bújik elő a clown, hogy közben végig megtartja a figura tragikus tartását is.

Iszméné (Pap Lívia) érkezésekor szószátyár öregemberré válik, aki azonban alig bírja türtőztetni magát, amikor lányától értesül a fiai közt dúló háborúskodásról és annak következményeiről. Amikor Kreón fondorlatosan megpróbálja rávenni, hogy térjen vele haza Thébába, őrjöngésbe kezd, mivel átlát a primitív zsarnok szándékán. Az első darabbeli vitájukkal gondolatilag és drámaszerkezetileg egyaránt analóg és szimmetrikus jelenetük térben hasonlóképpen zajlik, hiszen Gálffi a második darabban csaknem végig elöl, a színpad közepén, a nézőkkel szemben ül, ezért a többi szereplő csak ritkán tud vele fizikai kontaktusba kerülni. Ezért kivételesen erős gesztus, amikor Szakács László Kreónja közelít Antigonéhoz és Oidipuszhoz, hogy magával cipelje őket. A Kreón és Thészeusz, illetve a Théba és Athén közötti különbséget Ruszt gesztikus szinten is érzékelteti: Szakács két kézzel ragadja meg Kolti Helgát, s löki katonái karjaiba, míg Tóth Loon Karvezetője csupán két ujjával fogja meg az erőteljes alkatú Kreón csuklóját, s állítja meg mozdulatát. Szakács László a második részben különösen árnyaltan ábrázolja Kreón cseppet sem egysíkú – bár gyakran leegyszerűsítve játszott – alakját.

A cselekmény fordulópontja Oidipusz és Polüneikész (Máté P. Gábor) találkozása. Már Kreónnal folytatott vitájában is felmerül a kérdés, vajon Oidipuszt nem a sértettség, a bosszúvágy vezeti-e, amikor ellenáll sógora, majd később fia kérésének, s hazatérésével nem segít nekik. Ám mind Kreónról, mind Polüneikészről beigazolódik, hogy egyértelműen hatalmi célok vezérlik, amelyek ellentétesek az isteni jóslattal. Ha Oidipusz sorsa eddig oly tragikusan függött az isteni akarattól, akkor ebből a kötelékből továbbra sem szabadulhat – de immár nem is akar szabadulni. Megbékélése sorsának, tévedéseinek és bűneinek felismerését jelenti, azaz megismerte önmagát, ezzel együtt azt is, amit isteninek nevezhetünk. Ez az öregedés titka, s itt csap át a rituális előadás vallomásosba.

Oidipusz ingerültségét, türelmetlenségét és zúgolódását részben fizikai állapota váltja ki, de ezzel egyenlő mértékben fontos az is, hogy sorsának alakulása miatt örökösen magyarázkodnia kell. Gyilkosnak és fajgyalázónak tartják, holott ő csak az istenek akaratát teljesítette be. Nem önszántából tette, amit tett, hanem azért, mert sorsa erre predesztinálta. Szenvedése tehát mártírium. Azért bűnhődik, amit nem tudatosan követett el, márpedig ez – és nem csak a keresztény gondolatkörben – a megdicsőülés, a szentté avatás egyik feltétele. Ezen a ponton érintkezik a görög és a keresztény mítosz. S amikor Zeusz szenvedései végén magához hívja Oidipuszt, ez analóg Krisztus mennybemenetelével. Oidipusz sorsában tehát egy passiójáték szenvedéstörténete rejlik – ezt bontja ki Ruszt rendezésének számos pontján.

Miután Oidipusz elvágta a régi életéhez fűződő szálakat – azaz megszakította kapcsolatát Kreónnal, fiaival és hazájával –, a halálra készülődik. Mennydörgés és villámlás közepette megszólal Zeusz avagy az égi szózat, s Ruszt József hangján hívja – akárcsak *Az ember tragédiájá*ban Ádámot az Úr – Oidipuszt. S ő Thészeusszal, aki egyedül ismerheti sírjának helyét, elindul utolsó útjára.

Megismétlődik, ami az első részben Iokaszté öngyilkosságakor történt. Hátul, az emelvényen lejátszódik az, amit a Hírnök (Háromszéki Péter) a színpad elején elbeszél: Oidipusz halála. A színpad közepén finoman permetez a víz, Gálffi az emelvény tetején lassú, szertartásos mozdulatokkal levetkőzik, s az ellenfényben ott áll meztelenül – mint egy reneszánsz festmény Krisztusa. Virtuálisan lezajlik a rituális megtisztulás, majd a színész teste lehanyatlik a dobogóra.

Zúgnak a Bach-mise hangjai, elöl pedig, a zsámolyon árván ül a kisfiú, kezében a fuvolával.

SZOPHOKLÉSZ: OIDIPUSZ KIRÁLY ÉS OIDIPUSZ KOLÓNOSZBAN
(Petőfi Színház, Veszprém)

FORDÍTOTTA: Babits Mihály. **DRAMATURG:** Kőszegi Lajos. **ZENE:** Bakos Árpád. **JELMEZ:** Horváth Éva. **SZCENIKUS:** Perlaki Róbert. **MOZGÁS:** Grünwald Krisztina. **ASSZISZTENS:** Pápes Mónika. **A JÁTÉKTERET TERVEZTE ÉS RENDEZTE:** Ruszt József.

SZEREPLŐK: Gálffi László, Presics Tamás, Szakács László, Háromszéki Péter, Kolti Helga, Ferenczy Csongor, Lukács József, Cservenák Vilmos, Pap Lívia, Máté P. Gábor, Gazdag Tibor, Tóth Loon, Erben Viktor, Fekete Pál, Keresztes Gábor, Keresztes János, Koscsisák András, Lang Rudolf, Lőrincz Zsuzsa, Magyar Kinga, Soltis Nóra, Viczián Julianna, Zombori Katalin, Vastag Csaba és Birincsik Albert.

Kőszobor persze nincsen. Pontosabban helyette csupán talapzata emelkedik meg. Hogy kit vagy mit képzelünk erre a talapzatra, valószínűleg a Don Juan *értelmezésének alapkérdése. A transzcendencia léte vagy nemléte egyetlen más Molière-darabban sem vetődik fel oly erős dilemmaként, mint a* Don Juan*ban. Nem csupán a hős (vagy antihős – ez is értelmezés kérdése) nyíltan vállalt ateizmusa miatt, hanem az őt körülvevő szereplők feltétel nélküli, babonás hite okán is. A Bodolay Géza rendezte kecskeméti előadás végén egy igazán látványos képben Don Juant tűz nyeli el. A kérdés csak az, hogy a pokol tüze-e, vagy csupán a színpadi alkotóé.*

Székely László zegzugos, sokféleképpen tagolt, számos szétszórt kelléket felvonultató, de a középpontba állított tárgyi elemeket hangsúlyosan kiemelő (hátul festett kulisszával lezárt) díszletében első pillantásra konvencionális játék folyik. A rendező a szokottnál kevésbé formálja át a szöveget, a húzások is szelídebbek a szokottnál, s többnyire pragmatikusak, szerencsések (talán csak Elvira idősebb bátyjának kiiktatása teszi némiképp sete-sutává *Don Carlos* második jelenetét). Jánoskúti Márta ruhái enyhén archaizálók, ha historikusan nem is Molière korabeliek, semmiképpen nem kortárs viseletek. Még a lassacskán a Bodolay „névjegyévé" váló előjáték is rövidebb és célszerűbb a korábbiaknál. Ám éppen a hagyományosnak mondható játékmód emeli ki a kisebb-nagyobb eltéréseket – mind a tárgyi elemekre (kellékekre, díszletekre, jelmezekre), mind a szövegre, mind a színészi megoldásokra nézve.

A legnyilvánvalóbb és leghangsúlyosabb eltérést Don Louis alakjának értelmezése jelenti. A többiekkel ellentétben mai viseletbe (sötét öltöny, nyakkendő) öltöztetett férfi nem csupán két jelenetében van színen: később a színpad feletti páholyba ül, s onnan szemléli az eseményeket, a Parancsnok szobrának pedig a hangját kölcsönzi. Földi és égi tekintély, hatalom, apaszerep, fensőbbség és transzcendencia fonódik itt össze erőteljesen, ami az istenkeresés és istentagadás egymást feltételező paradox összetartozásáról a társadalmi konformizmus és nonkonformizmus kérdésére helyezi a hangsúlyt (bizonyos tekintetben a molière-i intencióknak is megfelelve, s a darab aktuális vonatkozásait markánsabban megragadva, de a szöveg „mögöttes", filozofikusabb síkját többnyire zárójelbe téve).

Ehhez a materializálódott transzcendenciaképhez kapcsolódnak az előadás metaforikus értelmű ötletei (mint a többször is reflektorfénybe kerülő s a kővendég vacsorája, illetve Don Juan elégése után egyedül megmaradó kődarab), s ezt egészítik ki az előadás világától látszólag idegen,

URBÁN BALÁZS

Felette az Ég?

■ MOLIÈRE: DON JUAN VAGY A KŐSZOBOR VACSORÁJA ■

Walter Péter felvétele

Epres Attila (Sganarelle) és Kaszás Attila (Don Juan)

tartalmilag azonban pontosan odatartozó rendezői eszközök. Ilyen például a zenehasználat: a modern, agresszív rockzene, melynek nem pusztán szövege (a „Je suis anarchiste" tömör tényközlését variáló mondatok) kapcsolható asszociatíve a játékhoz, hanem az előadója is – feltéve, ha a befogadó tudja, hogy a vissza-visszatérő dal egy „franciásított" Sex Pistols-nóta (recenzens kénytelen bevallani, hogy e tekintetben B. G. szíves közlésére szorult).

S gondolatilag ide kapcsolódnak a főszálat körülölelő epizódok is, melyek voltaképpen a társadalmi konformizmus egy-egy összetevőjének, területének leképezéseként is értelmezhetők. Vagyis nem önmagukban érdekesek, hanem a főhős magatartásának erős iróniával ábrázolt ellenpontjaként. Nevetséges alakok, szánalmas szituációk tűnnek fel, bohózatba szánt vagy legalábbis oda való figurák jelennek meg Don Juan lehetséges ellenlábasaiként. Ők jelentik a konkrét, materializált valóságát annak a világnak, melynek erkölcsi-politikai tekintélyét szimbolikusan az apa, a Parancsnok, az Ég képviseli. Ezeknek az epizódoknak, betétjeleneteknek a megjelenítése általában hagyományos, követi a jelenetekhez kapcsolódó játékkonvenciókat (legfeljebb egy-egy szellemesen anakronisztikus kellék – mint például Mari nyalókája – kapcsolódik a fősodor látványosabb, formabontóbb ötleteihez). Kidolgozottságuk meglehetősen egyenetlen színvonalú: Vasárnap úr jelenetéből pompás ritmusú burleszkbetét épül, míg például Don Carlos figurája és Don Juanhoz való viszonya (s a „lovagi becsület" Don Juan számára nem elhanyagolható jelentőségű követelménye) meglehetősen érdektelen marad. Ez az egyenetlenség az előadás egészére jellemző: kitűnő színészi-rendezői játékötleteket, poénokat nemegyszer elnyújtott, tempótlan, kidolgozatlan részek követnek.

Árulkodó Donna Elvira megjelenítése: a kétségtelenül hálátlan, de vitathatatlanul fontos szerepet amúgy is nagyon nehéz megoldani, az előadás problematikájához pedig sem morális problémafelvetésében, sem a többi mellékalaktól elütő (át)pszichologizáltságában nem illeszkedik. Bodolay és a szerepet játszó Balogh Erika így aztán némiképp megemelik, stilizálják, ugyanakkor iróniával telítik a figurát. Az első jelenetében színpadias dikcióval elmondottakat némiképp megkérdőjelezi a második jelenetében mutatott viselkedése (amikor a zárdába készülő nőről kiderül, hogy nem is lenne oly nehéz táncba vinni). Ám ez az egyetlen ötlet még nem oldja meg a két hosszúra nyúló, monoton, meglehetősen érdektelen jelenetet.

A színészi alakítások egyébként némi örömre adnak okot: az epizodisták többsége ha kiemelkedő teljesítményt nem is, a lehetőségekhez képest színes, természetes hangsúlyokból és gesztusokból épülő alakítást nyújt, ami feltétlenül előrelépést jelent a társulat nem egy korábbi produkciójához képest. Ez utóbbi fél mondat természetesen nem Sirkó Lászlóra vonatkozik, aki ezúttal is kitűnő érzékkel, nagy szakmai rutinnal és ízléssel használja ki Vasárnap úr hálás szerepének lehetőségeit. De bája és humora van Szokolai Péter (Frici) és Magyar Éva (Mari) párosának, s arcélük, színpadi jelenlétük az emblematikus jelentőségű figuráknak. Ahol maga a szerep hangsúlyosabbá válik az előadásban – mint Rubold Ödön Don Louis-jánál –, ott persze maga az alakítás is erőteljesebb, de Fazakas Géza (Don Carlos) és Bori Tamás (Koldus) is képes néhány szó, gesztus erejéig körvonalazottabbá, érdekesebbé tenni kevésbé fontosnak érződő szerepét.

Az előadás színészi minőségét természetesen a két főszerep kiosztása dönti el. Kaszás Attila és Epres Attila színészi habitusa, alkalmazott eszközeik szerencsésen egészítik ki egymást. Epres markánsabb, formátumosabb figurának láttatja Sganarelle-t a szokottnál. Megjeleníti a földhözragadt átlagembert, a mindenben hinni próbáló, mélyebb értelem nélküli jó szándékot, a morál álarcát hordó opportunizmust, de emellett ámulattal vegyes, nehezen leplezett csodálatot is mutat gazdája iránt. Epres néhány gesztussal, hangsúllyal érzékelteti: a Don Juan-i szerep vonzza Sganarelle-t (még ha nincs is mersze hasonló útra lépni), prédikációszerű mondandójában maga sem hisz mindig. Konzekvensen aknázza ki a hálás szerep poénjait, dinamikus mozgással uralja a színpadot, de tartózkodik az élesebben karikírozó, harsányabb, bohózatszerű eszközök alkalmazásától.

Kaszás Attila játékát elegáns visszafogottság és igen erőteljes színpadi jelenlét jellemzi. Don Juanja fádnak, enerváltnak tetsző, sok mindenen túl lévő ember, aki egészen váratlanul, apró érzéki vagy intellektuális szikra hatására tud tűzbe jönni s átváltozni ellenállhatatlan *charmeur*ré vagy minden veszélyt kihívó és vállaló lovaggá. Nem találja helyét a képmutató fensőbbségek, az ostoba lánykák, a kapzsi hitelezők világában; hozzájuk igazából viszonya sincsen – vélhetően innen ered rezignált kedvtelensége. A csábítás, a hazugság, a kettő meg kettő hitének hangoztatása leginkább környezetét provokáló unaloműzés. Kaszás látszólag szűk regiszteren játszik, ám azt a viszonylag kevés színt, melyből a szerepet kikeveri, gazdagon árnyalja, és dinamikusan változtatja. Az alakítás így nem pusztán a következetesen végigvitt szerepkoncepcióval, hanem ritka szuggesztivitásával is hat. Ez a Don Juan valóban csak az Égnek lehet ellenfele, ám az Ég kevés jelét adja annak, hogy a neki tulajdonított törvények működtethetnék ezt a világot.

A játékból nem következik tehát, hogy maga a pokol nyelné el Don Juant. A látványos kép némileg ironikus visszfényét adja a zárlatnak, kitűnően illeszkedve a hőstől a hiányzó morált számon kérő, de ettől a moráltól lényegében idegen világon ironizáló koncepcióba. Kár, hogy az izgalmas értelmezést hol halványan megoldott jelenetek, hol túlzottan didaktikus megoldások gyengítik (égi és földi hatalom, tekintély egymásra kopírozódása például minden bizonnyal érthető lenne akkor is, ha Don Juan nem nézne csaknem minden hangsúlyozandónak vélt pillanatban sokat sejtetően az ég felé). Kidolgozottságát és hatásosságát tekintve sem egyenletes színvonalú a kecskeméti *Don Juan*, de koncepciózussága, eredeti játékötletei és a főszereplők nívós alakítása okán mégis érdekes, részsikereket is hozó bemutatónak érzem.

MOLIÈRE: DON JUAN VAGY A KŐSZOBOR VACSORÁJA
(Katona József Színház, Kecskemét)

FORDÍTOTTA: Petri György. **DRAMATURG:** Gyergyádesz László. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Teklesz Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Bodolay Géza.

SZEREPLŐK: Kaszás Attila, Epres Attila, Balogh Erika, Bori Tamás, Fazakas Géza, Rubold Ödön, Magyar Éva, Horváth Erika, Szokolai Péter, Sirkó László, Széplaky Géza, Kertész Richárd, Báhner Péter.

KARSAI GYÖRGY

Töredék történetek

■ BÉKÉS PÁL: VISZ–A–VÍZ ■

A műfajmegjelölés: két csereszabatos félkomédia. *Mit takar(hat) a* félkomédia *megnevezés? A mű időtartamára vonatkozik, azaz két, egyenként nem egész komédiáról van szó? Vagy a szigorúan vett műfaji besorolására? Ez utóbbi esetben azonban, ha* félig *komédia játszódik a színen, akkor a* másik félig-*ben mit látunk? Vagy arra utal a megjelölés, hogy a két fél együtt kiad egy egészet? Sajnos, ez sem talált; a kétszer egy felvonás legfeljebb távoli utalások formájában egészíti ki egymást. Amit a szórólap nem tisztázott, azt az előadás sem teszi meg.*

Békés Pál új drámája legalább egy tucat tragédia és/vagy komédia, bohózat, melodráma, farce stb. anyagát sűríti két, térben és időben elkülönített egyfelvonásos színpadi műbe. Hangsúlyozottan a teljesség igénye nélkül álljon itt néhány felbukkanó téma: szerelmi háromszög(ek); öngyilkossági kísérlethez vezető út; barátság, féltékenység; Ikarosz-történet; a múlt árnyai; meg nem valósult életpályaálmok; pedagógus pályaelhagyási kényszere; lakásmaffia, ukrán maffia, drog- és fegyvermaffia; kocsmai mikrotársadalom valahol a világ végén; osztálytalálkozó; impotencia versus női gyöngédség; leszbikusok és a külvilág; az apaszeretet romboló hiánya; nővérek egymás közt, szőnyeg alá söpört családi múlt; extrém sportok, lelki és testi devianciák. És akkor az árvízről még nem is beszéltünk. Pedig mindkét színpadi játékhoz ott van keretnek a tavasszal fenyegetően közeledő, majd mindent elsöprő Tisza. Ha ott van. Merthogy időről időre kinéznek ugyan hőseink az ablakon (a fiúk a büfé, a lányok a túlparti nyaraló ablakán), és konstatálják, hogy valami nem stimmel – a fiúk oldalán idővel zsiráf, vasúti kocsi, templom, Attila sírja, a Parlament is elúszott már –, de ez különösebben nem izgat senkit, miként az időnkénti, mindenkit földre döntő földrengés (?) sem. Fölkelnek, ki-ki leporolja nadrágját, és visszazökkenünk a verbális pepecselés közegébe.

Furcsa dráma, annyi szent! Nem rossz anyag, egyáltalán nem, sőt! Mindössze emészthetetlenül és dramatizálhatatlanul sok. *Allzuviel ist ungesund* – mondta figyelmeztetőn annak idején nagymamám úgy a tizennegyedik lekváros gombóc magamba tömése körül.

Pedig remek dramaturgiai ötlet várja a nézőt az előcsarnokban (amúgy a város egyik leghangulatosabb pöttöm, vagányan egyszerű színházi büféjéről van szó): kétféle jegyet kapunk, lilát vagy sárgát. A lilával a fiúk partján játszódó történetet láthatjuk először, a sárgával a lányokét a túlparton. Személyesen a rendező igazít útba az egyik, illetve a másik terem felé. Elismerésre méltó bravúr, hogy a Stúdió „K"-ban egyszerre két játékteret is ki tudtak alakítani; igaz, az előadás egy adott pillanatában a nők sivalkodása óhatatlanul belezavar a csendesebb eszközökkel dolgozó fiúk történetébe. Az egy dráma – két történet, két színpadi tér egyébként manapság divatossá vált dramaturgiai megoldás. Csak éppen nagyon óvatosan kell vele bánni. Már a Békés Pálnak valószínűleg mintául szolgált Árni Ibsen-műnek, a *Mennyország*nak tavalyi, kaposvári előadása is csak annak köszönhette nézhetőségét, hogy Keszég László és Réthly Attila ikerrendezésében remek ötlettel egyszerre, egy térben, de két, egymásnak fordított színpadon, kint és bent játszották az amúgy igencsak gyengécske művet. (Hogy e nélkül a színpadra állítási *trouvaille* nélkül mennyire kiüresedik ez a világszerte diadalmasan hódító sztárdarab, arra szomorú bizonyíték az Ódry Színpadon vizsgaelőadásként most futó változat, amelyben a jórészt tehetséges ifjú színészek Lengyel Ferenc rendezésében egyetlen térben, de két felvonásban nagyon gyenge produkciót tudnak csak létrehozni.)

Dezső Tamás felvétele

Hannus Zoltán (Bernáth) és Huszár Zsolt (Mák)

Békés elképzelésében az azonos időben játszódó két történetcsokor (a fiúké, illetve a lányoké) párhuzamosságát a mindkét helyszínen jól látható helyre függesztett falióra emeli ki (délután négytől ötig játszódik a cselekmény). Ugyanakkor a szerző – nyilván szándékosan, de vajon miért? – kihagyja azt az ötletet, hogy ugyanazokat a drámai konfliktusokat ismerjük meg a két drámában, egyszer női, egyszer férfi szemszögből láttatva-megélve. A két helyszínen a szereplők esetlegesen, homályosan játszanak egymásra, így végül is a két előadás során egyetlen történettöredék sem egészül ki szerves egésszé.

A mindent markolni akaró történet sok csodabogarat sodor egymás mellé a Tisza mindkét partján, s e megoldás nagy előnye, hogy remek színészi megoldásokra teremt lehetőséget. A színészek jobbára élnek is a felkínált lehetőséggel: a női oldalon kiemelkedő alakítás Nyakó Juli Emmája, a fiúkén Huszár Zsolt Mákja. Nyakó Juli lefojtott indulatokat tud egy-egy mozdulattal, szemvillanással érzékeltetni (húga iránti szeretetét és gyűlöletét, apjuk iránti imádatát, férje iránti megvetését, racionális és irracionális félelmeit). Kispolgári élete, amelyet a tudós férj (Nádasi László) mellett felépített, s amelybe belefér, hogy évek óta Mák szeretője, a szemünk láttára omlik össze, vagy hogy stílszerű legyek, süllyed a semmibe (talán az áradó Tisza mélyére). Huszár Zsolt nehezebb helyzetben van, hiszen egyszerre kell a semmit nem felejtő szerelmes lírai-romantikus bosszúvágyát és egy mániákus őrült repülési bolondériáját megjelenítenie. Ebből következően akkor igazán hiteles, amikor Tomával és Bernáthtal (Hannus Zoltán) szellemi párharcot vív, nem pedig akkor, amikor elfuserált Daidaloszként nádpálcikákat szegecsel legyezőszerű izévé, hogy majd a rájuk erősített vászondarabbal a levegőbe emelkedve átröppenjen (fogadásból, de talán nem mellékesen a szerelmeséhez – de szép mitológiai utalás ez is!) a túlpartra. Az alakításban sajnos semmi irónia, semmi távolságtartás nincs, pedig a két szerep közötti feszültséget legfeljebb groteszkre vagy abszurdra hangolva lehetne elképzelni.

Nagyon jó Topor Rita Lizája; a színésznő érzékletesen tudja felmutatni a kibontakozni képtelen szakmai tehetség és a szerencsétlen magánélet csalódásainak egymásra rakódásából felépülő kegyetlenséget, az egykor talán szeretett nővér iránti gyűlöletet. Erotikus kisugárzása még azt is sejteti, hogy ittlétének egyik célja tán a remények szerint nemsokára megérkező Mák megszerzése.

Kissé kakukktojás jellegű a két nővér már-már kibontakozó történetét váratlanul félbeszakító, az árvíz elől idemenekülő leszbikus pár (Bacskó Tünde és Homonnai Katalin) betoppanása (a természeti katasztrófa dramaturgiai rugalmassága határtalannak bizonyul). Mindkét nő súlyos pszichés problémákkal terhelt, ám e problémák a szűkre szabott időkeretben természetesen kifejthetetlenek; pedig izgalmas lenne többet megtudni az egykor volt színésznő, Verocska színpadi bukásának hátteréről, amiként külön drámát érdemelne a gyengeelméjűeket ápoló Csilla szellemi összeomlásának, zavart tudatállapotának háttere is. Kettejük bábszínházas betétjét – egy ősrégi vicc bábokra adaptált megjelenítését – legjobb lenne elfelejteni. Diana (Eszes Fruzsina) hálátlan szerep, ő a csodabogár-panoptikum legkirívóbb alakja. Önmagában akár remek komédia kerekedhetne az extrém sportokban élete célját megtaláló lány nyilazós-karatézós, egyszerre szomorú és komikus életútjának bemutatásából, de itt és most ez az elem csak a káoszt növeli.

Nádasi Lászlón látszik, hogy mint tudós és megcsalt (egyúttal csalárd) férj sok mindent meg tudna csinálni, ha a szerepe meg lenne írva. Réthelyi András és Hannus Zoltán az egykori osztálytársak szerepében egy tizenöt éves érettségi találkozóból keveredtek a történetbe, nem is tehetnek mást, mint hogy felmondják félresiklott élettörténetüket (külön-külön természetesen mindkettő izgalmas drámaanyag); egyébként meg kívülállókként asszisztálnak az egyetlen kibontott konfliktushoz, Toma és Mák összecsapásához. Szabó Domokos kifejezetten szellemes – mondanom sem kell: a többiekéhez semmilyen ponton nem kapcsolódó – külön történetet prezentál a gengszterek hálójába keveredett, nyomorgó biológiatanár szerepében.

Fodor Tamás rendezése a maximumot hozza ki Békés Pál darabjából. Mindkét helyszínen jó tempójú, sok ötlettel fűszerezett játékot látunk Szegő György funkcionális, a teret jól kihasználó díszletében. De csodát Fodor sem tehetett: ami dramaturgiailag nem vagy rosszul működik, azt mégoly remek rendezői ötletekkel sem lehet eltakarni.

BÉKÉS PÁL: VISZ–A–VÍZ!
(Stúdió „K”)

DÍSZLET: Szegő György. **JELMEZ:** Németh Ilona. **RENDEZTE:** Fodor Tamás. **SZEREPLŐK:** Nyakó Juli, Topor Rita, Bacskó Tünde, Homonnai Katalin, Eszes Fruzsina, Nádasi László, Huszár Zsolt, Hannus Zoltán, Réthelyi András, Szabó Domokos.

PÉTERI LÓRÁNT

Mint a violák

■ KOCSÁK TIBOR–MIKLÓS TIBOR: ANNA KARENINA ■

Valamikor a vérbő ötvenes években illetékes művészeti szövetségek ankétot rendeztek egy szovjet dráma Madách színházbeli bemutatójáról. A színpadkép egyik bírálója, Háy Károly László kifogásolta, hogy a darabban kétszer is előfordul az a furcsa helyzet, hogy bár hat főre terítenek meg, és ott is áll hat ember a színpadon, mégis csupán két szék van az asztal körül. Ezután megjegyezte: „Ismerem én a Madách Színház színpadi lehetőségeit, hogy mennyire probléma ott szinte minden köpőcsésze, ugyanakkor mégis azt mondom, hogy ezt is meg kellene valahogyan oldani, ha másképp nem, összecsukható kerti székekkel…"

Nos, az intézmény barátai és bírálói abban bizonyosan egyetértenek, hogy a Madáchban – hál' istennek – immáron nem aktuális a köpőcsésze-probléma. Ugyanaz a megbízható szellem uralkodik odalenn, a púderszoba szomszédságában és odafönn, a színpadon: itt is, ott is elemi szükségletek kielégítésére vállalkoznak viszonylag nagyvonalú, de teljesen kiszámítható dekorativitással. Ez volt mindenesetre annak a benyomása, aki voltaképpen illetéktelenül behatolt az *Anna Karenina* előadására. Illetéktelenül – hiszen ez az előadás azoknak és azokért van, akik számára hívószónak számít a helyszín, a szerzőpáros és – természetesen – a műfaj. Persze a beavatatlan sem tehet úgy, mintha teljesen ártatlan volna. Ahhoz az egyébként korlátozott tudáshoz képest, amely arról élt benne, hogy az elmúlt egy-két évtizedben mit jelentett a musical a pesti színházak falai között, nem is érte különösebb meglepetés. Legfeljebb annyi, hogy a második felvonás azért egy kicsit hosszúra sikeredett. És ez éppen elég volt ahhoz, hogy előzetes tudásából merített lelki békéjét végül elveszítse.

Mindazonáltal van itt még egy bökkenő. A beavatottak és a betolakodók mellett ugyanis megjelentek az előadáson a *jelöltek* is. Ifjú avatatlanok, akiket mestereik – a klasszikus és a korszerű ismeretek, a nemzeti és az európai hagyomány intézményes képviseletében – éppen azért hoztak el az eseményre, hogy beavassák őket. Csakhogy mibe is? A résztvevők eme csoportját valószínűleg a produkció címe vonzotta elsősorban a helyszínre (emlékezhetünk: *Anna Karenina*). Ez a cím, pontosabban a mögötte álló mű általában biztos eleme azoknak a tekintélyes korpuszoknak, amelyeket szakértő elmék az európai művészet kvintesszenciájaként nyújtanak át a kultúrára szomjas fiataloknak. Na már most nem szívesen vállalnánk magunkra az ifjúság megrontása felett háborgó önjelölt kollektív lelkiismeret szerepét, de mégiscsak felmerül bennünk a kérdés: vajon akad-e valaki, aki megmondja ezeknek a gyerekeknek, hogy amit látnak, az – hogy is mondjuk csak – Babits Mihály szerint aligha lenne beletartozó a világirodalom *arisztokrátikus* fogalmába. Ennek hangoztatását természetesen nem várhatjuk el a színháztól, és nem tekinthetjük saját feladatunknak sem. Egyébként is: természetesen mindenki azt csinál az *arisztokrátikus* világirodalom tárgyaival, ami jólesik neki. De az meglehetősen kínos, ha többek között éppen azért lepi el a veríték a könnyűvérű múzsa homlokát, mert a rossz lelkiismeret által vizionált „magas művészetet" igyekszik – így vagy úgy, de – meghódítani. Mindez persze csak a beavatatlan szemében tűnik aggályosnak. Hiszen a beavatottak éppen ezt keresik a produkcióban: a gyorsan felszívódó, könnyű, ámde patinás védjegy által hitelesített kulturális táplálék fogyasztásának lehetőségét. A *musical-opera*, a se-nem-musical-még-kevésbé-opera a rossz lelkiismeret színháza, vagyis a szórakozásra és a szellemi erőfeszítésre való képtelenségé. Hogy ebben a minőségében a műfaj mekkora társadalmi szükségletet elégít ki, annak megítélését az olvasóra bízzuk.

Első és egyben igen örömteli hangzó musicalélményemhez tudomásom szerint hétévesen jutottam: Larry Grossman és Hal Hackady 1983-as produkciójának címszereplőjét – Snoopyt, a derék ebet – korábban már mint plüssállatot volt szerencsém megismerni és megkedvelni. Mindezt csak azért hozom szóba, mert Snoopy – mint az közismert – eredetileg képregényfigura volt, aki a magazinokból kilépve hódította meg a játékboltokat és a zenés színpadokat. Az *Anna Karenina* mögött felsejlő szerzői és színrevivői szándékok (zene: Kocsák Tibor; szöveg: Miklós Tibor; ren-

Anna: Nyári Szilvia

Kanyó Béla felvételei

Karenin: Sasvári Sándor

dező: Szerednyey Béla) viszont mintha arra irányulnának, hogy az ezeroldalas regényt egy virtuális képregény – megengedem: képeskönyv – közvetítésével állítsák színpadra. Az egyes jelenetek között fátyolfüggöny hull a színpad elé, amelyre rá van festve-vetítve egy kép a soron következő színről, feltüntetve a megfelelő évszámot és városnevet is. Amikor ez a függöny fellebben, akkor elibénk tárul a historizáló-„kosztümös" helyszín. A tetszetősen elrendezett építmények, tárgyak, színészek és táncosok (koreográfus: Sándor Dávid és Várady Viktória) általában nem tudják belakni, betölteni a színpadot – márpedig a funkciótlan tér vákuumként szippantja magába a színpadi történést. Hasonlóképpen tesznek a funkciótlan tárgyak. Ha a díszletek mindig csak önmagukat jelentik (azaz semmit), vagy legfeljebb a felszínesen megragadott *couleur locale*-t szolgálják; ha tehát nem vesznek részt egyáltalán a feltételezett drámai történésben, de még csak a revüben sem, akkor idővel óhatatlanul zsibvásár benyomását keltik (díszlettervező: Szerednyey Béla; jelmeztervező: Pilinyi Márta).

Van tehát egy képeskönyvünk, amelyet az első felvonásban még kényelmesen, a másodikban viszont egyre türelmetlenebbül lapozgatnak a szemünk előtt. A képeken bizonyos figurákat mozgatni lehet – nyilván láttak ilyet –, ez a mozgás bizonyos esetekben szervezett formát ölt. A képek egymásutánja egy történetet beszél el – kicsit hosszadalmasan, hiszen közben zenét is kell hallgatnunk. Ez volt az összbenyomásunk, de emellett meg kell azért említenünk, hogy akadtak az előadásban olyan mozzanatok is, amelyek láthatólag a színpadi tér és idő határozottabb integrálására irányultak. A darabot egy-egy kórusjelenet keretezi. Ezek Levin birtokán játszódnak, tehát a megszentelt prózai lét, az örök körforgás földjén. Ez az, amihez hozzámérhetnénk az elátkozott drámai létet s annak könyörtelen linearitását – ha az valóban kibontakozna a szemünk előtt. Az első felvonásban egyébként még történik kísérlet az elbeszélés kronologikus rendjének filmszerű felbontására. A sorsfordító báli jelenet például Kitty emlékképeként tűnik elénk. Hasonló megoldásra a hosszú, ámde sietős, jelenetet jelenetre zsúfoló második felvonásban már nem jutott sem idő, sem energia. A díszletezés egyedüli funkcióváltó elemének szimbolikáját nem nehéz kibontani. A vonatot, vagyis Anna konkrét és képletes értelemben vett végzetét a színpadon egy mozdony fenyegető orra jelzi. Levin és Kitty esküvőjén – mellesleg az előadás egyik legémelyítőbb részletében – ez a mozdony nyílik kétfelé szárnyas oltárként.

Bizonyos visszatérő motívumokkal a zene is él: hogy ebben mekkora szerepe van dramaturgiai megfontolásoknak, és mekkora a gazdaságos újrafelhasználásnak, az már egy másik kérdés. Egyes témákat azonosíthatunk bizonyos szereplőkkel. Van aztán egy egészséges, *tritonusz-ambitus*ban mozgó végzetmotívumunk. Ám a visszatérések nélkülözik a fejlődés elemét, eleinte statikusak, végül pedig már nagyon unalmasak. Persze nem feltétlenül kellene ennek a zenének drámai funkcióra törnie. Lehetne viszont benne legalább egy-két igazán pregnáns melódia, néhány elementáris ritmus. És becsületesen elláthatná azt a feladatot, amelyre csak felszínesen vállalkozik: hogy hangzó kulisszaként továbbrajzolja a díszletezést, és egyéni koloritot adjon az egyes jeleneteknek. Ám az egyénítettség – legyen szó színekről vagy szereplőkről – mindig csak incipitek erejéig jelentkezik. Aztán jönnek a Lloyd Webbert hígító rockopera-recitativók, és főként jönnek a hetvenes–nyolcvanas évek táncdalaiból visszaköszönő dallamfordulatok, ritmusstandardok és hangszerelési effektusok. Atmosférateremtő erejük persze ez utóbbiaknak is van: bennem például – függetlenül attól, hogy az adott jelenet Moszkvában vagy Pétervárott játszódott-e, hogy Karenina vagy Karenin énekelt-e éppen – a hajdani budapesti kerthelyiséges vendéglők hangulatát idézték fel, és aligha ok nélkül. Valószínűleg nem kell különösebben bizonygatni, hogy ami háttérzeneként megél, és ami egy erőteljesebb ötlet köré csoportosítva megtölthet egy dalformát, az egy hosszasabb színpadi processzus zenei generálszószakként legalábbis nem túl izgalmas. A hetvenes évek magyar slágervilága ott is kísért a darabban, ahol az elvileg legsajátabb mondandóihoz ér el. A patetikus harmóniai fordulat és a felette feszülő dallam például, amely Anna nagy „áriáinak" csúcspontján hangzik fel, valószínűleg meghitten ismerős mindazoknak, akik valaha hallották Szécsi Pál *Mint a violák* című számát („Lent az utcánkban áll egy kis bár...", 1973).

Aligha lehetséges színészi teljesítményekről részletesen szólni ott, ahol ilyen természetű kihívás tulajdonképpen nem érte a művészeket. Helyt kellett állniuk a nagy képeskönyv oldalain, és végig kellett énekelniük a darabot. Ez utóbbit egyesek viszonylagos sikerrel tették (Anna Karenina: Nyári Szilvia; Karenin: Sasvári Sándor), mások halványabban (Vronszkij: Barát Attila; Kitty: Haffner Anikó) vagy kudarcot vallva (Mjagkaja hercegnő: Bajza Viktória; Nagykövet: Bognár Zsolt; Pap: Vikidál Gyula). A tánckar illusztratív mozgásaiban ugyanaz volt kínos, mint a szövegben: a szellemesség, a jól eltalált, velős, frappáns mozzanatok teljes hiánya.

KOCSÁK TIBOR–MIKLÓS TIBOR:
ANNA KARENINA
(Madách Színház)

Musical-opera Lev Tolsztoj műve alapján. **KOREOGRÁFUS:** Sándor Dávid, Várady Viktória. **JELMEZTERVEZŐ:** Pilinyi Márta. **RENDEZŐ-DÍSZLETTERVEZŐ:** Szerednyey Béla.

SZEREPLŐK: Nyári Szilvia/Polyák Lilla, Sasvári Sándor, Debreczeny Csaba/Miller Zoltán, Barát Attila, Haffner Anikó, Juhász Róza, Horesnyi László, Laklóth Aladár, Ladinek Judit, Gallusz Nikolett, Bajza Viktória, Vikidál Gyula, Weil Róbert, Barabás Kiss Zoltán, Galbenisz Tomasz, Bognár Zsolt, Sándor Dávid, Lippai László, Belányi Zsuzsa, Veress Zsuzsa, Lukácsi József, Morvay Gábor.

Csáki Judit

Átdolgozott kiadás

■ DARVASI LÁSZLÓ: STÖRR KAPITÁNY ■

Most megtörtént, ami nagyon ritkán szokott: egy színházi bemutató tapasztalatai alapján újraírtak egy drámát. Ez persze igen sommás, következésképp egyszerűsítő megállapítás; valójában némi toldozás-foldozás, beleírás, húzás és átszerkesztés elég volt ahhoz, hogy az ember úgy érezze: Darvasi László Störr kapitány *című darabja nagyot változott a kaposvári bemutató után.*

Jobb lett, kétségtelenül – bár még mindig nem gondolom, hogy Füst Milán regénye, A feleségem története *színpad után kiált. De Darvasi drámájának ez a Radnóti színházi változata kevésbé látszik tapadni a regényhez – miközben paradox módon hívebb annak középpontjához, a megmagyarázhatatlan, a lélek legbelső útvesztőiben leledző féltékenység ambivalens megjelenítéséhez. Nem követi a regény szakadozott hullámzását, nagy ívű analíziseit, követi viszont az analízisek, belső monológok, fürkésző megfigyelések fizikai-érzéki lecsapódásait.*

Cserhalmi György (Störr) és Szávai Viktória (Maria)

A darab ebben az új változatában kerek lett, kifejezetten hagyományosan zárt szerkezetű. Az első, felütésszerű és az utolsó, zárlatszerű keretjelenetet leszámítva körülbelül egy hét leforgása alatt játszódik le a történet, lepereg a voltaképpen szintén hagyományos cselekmény. Störr hazaérkezik arról a bizonyos „tüzes" hajóútról, szívében a mardosó gyanúval, hogy megcsalja a felesége – és tényleg megcsalja a felesége, aki egy héttel később – Kodor hajómágnás születésnapi estélyéről – meg is szökik a szeretőjével.

Nyilván a dramaturgnak, Morcsányi Gézának és a rendezőnek, Deák Krisztinának is szerepe van abban, hogy a figurák markánsabbak, letisztultabbak lettek: Störr sokkal inkább passzív alak, a szemlélő-interpretáló szerelmes férj, aki majdhogynem tehetetlenül nézi, ahogy az ő érzékeny, rebbenékeny, könnyű, érzéki és ösztönös feleségét elsodorja mellőle – nem is elsősorban Dedin, a szerető, hanem – a vaskos, ízes, színes, szagos élet. Lizzy a várakozás szerepkörét cseréli fel az élésre – s hogy ebbe végül is belehal, majdhogynem természetszerű. Párosukban megjelenik az a két pólus, amely mintegy egyensúlyban tartja a

dráma szerkezetét. És megteremtődik az a közeg, amelyben a többi figura értelmeződik, és értelmezi a főszereplőket is.

E figurák egyik csoportja reális szereplő – ilyen Dedin, Miss Borton, Kodor, Éva; ők részesei és alakítói Störr és Lizzy drámájának. Bár a két ember igazi drámája annyira „odabent" zajlik, hogy „idekint" leginkább csak statisztálni lehet benne. Másoknak afféle szűkített dimenzió jut, ami némileg mitizálja őket – ilyen például Maria és Bart, az inas. Ők elsősorban tanúk, akik olykor ugyan szereplőivé is válnak a történetnek, de alapvetően mégis kívül vannak rajta. Közéjük tartozik a darab végén felbukkanó Rabló is, aki majdhogynem költői jelenség: a saját nyomorúságát helyezi szembe Störr másfajta szerencsétlenségével, és a helyzet – a szembekerülés – groteszk humora ellenére a fátum súlyával mintegy megpecsételi Störr sorsát. És van egy pár, Frédéric és Emma, akik elsősorban szimbolikus jelentőséggel bírnak: ők az öregség, az út vége; sőt, bizonyos értelemben a vágyott álom, a közösen leélt élet ellentmondásos foglalatai.

Deák Krisztina rendezésében erőteljes a képi világ; a világos és sötét ellentétében, egyszersmind egymást feltételező összeláncoltságában ott van Lizzy és Störr. Ezer más ellentétpár is jellemezhetné őket – könnyű-súlyos, gyors-lassú, magas-mély –, ebben az előadásban mégis a fény dominál, a világítás a legfőbb térszervező elem, és ezen túl: a legfőbb jellemzőerő is. Filmes nyelv színpadon – Máthé Tibor világítástervező olykor mintha operatőri munkát végezne: totálokat és közeliket komponál a fénnyel, vezeti tekintetünket a játék terében. Az előadás végén például Cserhalmi arcát árnyékba borítja kalapja széles karimája – tudjuk: a táncoló idős házaspárt nézi –, csak a szájára merevedett mosoly úszik a fényárban: ez Störr búcsúja.

Horesnyi Balázs díszlete egy fémes borítású hajótest – érdekes alkotói kényszer, hogy a rétegzett szimbolikájú hajó adja az előadás alapdíszletét, miközben a legelső jelenetet leszámítva minden másutt játszódik, és a Störr karakterét alapvetően meghatározó „hajóskapitányság" a színészi játékban sokkal elvontabban, ezáltal gazdagabban tud megjelenni, mint a maga konkrétságában. Itt mindenesetre a hajó gyorsan semleges keretté válik, melyben nincs igazán szükség az egyes jelenetek konkrét terének – szoba, ebédlő, Kodor hajómágnás háza – jelzésére. A díszlet tehát végeredményben jó, különös tekintettel arra a varázslatra, amelyre ezen a színpadon az adottságok és méretek miatt mindig szükség van.

Deák Krisztina rendezésének egyik legfőbb erénye a szereposztás, a másik a kompozíciós szelídség – ezekből az utóbbi némi magyarázatra szorul. A följavított és letisztult drámát a rendező igen gondosan állította színpadra, nemcsak a jelenetek egymásutánjának ritmusára, hanem belső tempójukra is odafigyelve. Mindvégig kerüli a mostanság mindenfelé túlburjánzó bombasztikus rendezői fogalmazásmódot, s az ugyancsak divatos „domináns" effektek helyett finom aprómunkával, csöndes figyelemmel igazítja egymáshoz az előadás elemeit, a színészi játékhoz nemcsak a fényt, hanem a zenét, a mozgást, olykor még a szereplők elhelyezkedésének képszerűségét is. Harmonikus produkció jön így létre, mely ugyanakkor elementáris diszharmóniát, érdes szarkazmust és erőteljes költőiséget áraszt – feltéve, hogy a színpadi durvasággal túltömött közönségnek van még szeme és füle az ilyesmire.

Koncz Zsuzsa felvételei

Cserhalmi György és Kováts Adél (Lizzy)

Tévedtem persze; hovatovább a jó szereposztás is ritka erény, s ha minden baljóslat beteljesül, előbb-utóbb képtelenség is lesz. A kevés – mondjuk, három – színházi műhely életveszélybe került, ezért aztán igenis, külön ünnepelni kell, ha egy színházban nemcsak a főszerepeket, hanem a kisebbeket is pontosan és jól tudják kiosztani. A Radnótiban most ez történt.

A legtöbb persze a két főszerepet játszó színész alakításán múlik. Kováts Adél Lizzyje hozza és mutatja a Füst Milán-regényben kirajzolódó nőalak lobbanékony, tünékeny, villódzó sokszínűségét. Igazságot is szolgáltat neki, méghozzá magával a megformálással, nem pedig játékba szőtt kommentárral. Lizzy nem csal, nem árul el, nem is hazudik: Lizzy él – a többi pedig megtörténik szinte magától. Kováts Adél a természetes kíváncsiságból és az életörömre való készségből keveri ki ezt a gyors észjárású, fürge mozgású, intenzív és szeszélyes alakot, aki természetesen nem szűnik meg szeretni Störrt – csak megszűnik vágyva várni rá. Lizzyt nem az ítélőképessége hagyja cserben, amikor a „híg" Dedinnel elszökik – csak besokallt a Störr-féle besűrűsödött világtól. Nem akart sem szobadísz, sem távolról felszakadó férfivágyak tárgya lenni. Kováts Adél a legapróbb gesztusokig megtanulta őt – alakításának legszebb pillanata tán az a jelenet, amikor mindketten újságot olvasnak, s a látszólagos fecsegés legmélyebb egzisztenciális problémáikat érinti, Lizzy pedig mintegy Störr fölé magasodva egyszer csak gesztusban, mozdulatban – voltaképpen pozitúrában – is jelzi a belső, érzelmi viszony legmélyét; azt, hogy kinél van itt az „öntörvény".

Cserhalmi György már Csehovban is jól kitanulta ezt a bizonyos „kívül erős, belül gyönge" férfit, most azonban bonyolultabb a képlet. Störr kapitány ugyanis belül sem

gyönge – „akit leköp, meghal", tudjuk a szövegből, és ezt a színésznek el is lehet hinni. Cserhalmi a tehetetlen szenvedélyt lefojtott belső hévvel, a birtoklási vágyat visszafogott indulattal ábrázolja, tehát minden csöndjében, minden mozdulatlanságában, minden nézésében a megzabolázott indulat forrong. Ettől aztán igen telítetté válnak még a Mariával vagy Kodorral folytatott párbeszédek is, nem beszélve a Lizzyhez való kapcsolatáról. Kováts Adél ugyanis azt játszatja vele, hogy észre sem veszi a felszín mögött a visszafogott nyers erőt, és Lizzyként csak a forszírozottan nyugodt Störr-rel hajlandó kommunikálni.

Remek ötlet volt Jordán Tamást hívni Kodor hajómágnás szerepére. Kodor életfilozófiája borzasztóan egyszerű: minél rosszabb, annál jobb. És ugyanez kifordítva: minél jobb, annál rosszabb. Ha belegondolunk, Darvasi darabjában Kodor nem is igen több ennél a bőségesen illusztrált, kifordítható tételnél, csak éppen Jordán Tamás személyiségétől emberi dimenziót kap. Idézőjelbe kerül a megrögzött romboló; a szeretője, Éva iránti, elvi síkon képviselt gyűlöleten átüt a gyengédség – Moldvai Kiss Andrea Éva szerepében ráadásul ehhez a felszín mögötti Kodorhoz kötődik erősen, és anyagilag alapvetően motivált választását felülírja a beteg emberhez való ragaszkodás. Jordán Tamás Kodorja mintegy tálcán kínálja Cserhalmi Störrjének a féltékenység elleni biztos védelem egyik alternatíváját.

A Störrbe szerelmes Maria már a darab régebbi változatában is jó találmánynak látszott, de most még jobb: akkor ugyanis (bár Varga Zsuzsa alakítása volt a legjobb a kaposvári előadásban) elsősorban a konfabulálós, mindenféle kitalált udvarlókhoz kötődő, kényszeresen mesélős cselédlány cserfessége, felszínes locsogása volt a legfeltűnőbb. Szávai Viktória aprólékosan kidolgozott, a figura mélyebb rétegeit is megmutató játékában viszont ez csak tünet, a biztos – ámbátor teljességgel reménytelen – választás, a Störrhöz fűződő elementáris szerelem tünete. A figyelemfelhívásnál azonban fontosabbak a lopott mozdulatok, az imádott férfi által viselt ruhadarabok fetisizálása – majd a legvégén a száraz vallomás. Akkor, amikor már sem tétje, sem veszélye nincsen semminek.

Miss Borton, a szintén Störrbe szerelmes fiatal angol lány szerepe karcsúsodott kissé, és Hámori Gabriella alakításában tovább soványodott. Nem is elsősorban a színésznőn múlik, hogy Miss Borton ebben az előadásban csak egy képtelen alternatíva Störr számára – tehát nem alternatíva –, ennyiben viszont a Lizzy–Störr-viszonyt színezi tovább.

Széles Tamás ügyesen mutatja meg Dedinben, hogy miért kelti föl Lizzy érdeklődését, és azt is, hogy ugyanakkor miért méltatlan mégis hozzá. Csankó Zoltán Bart, az inas szerepében az előadás egyik csúcspontján brillírozik, alig villanásnyit: amikor a báli táncjelenetben a sok egyforma, még a közönség számára is megkülönböztethetetlen ál-Lizzy között kalauzolja a ténfergőket, a párjukat keresgélőket, s mint valami karmester a szétesőben lévő zenekart, a pánik vagy zavar legcsekélyebb jele nélkül, pókerarccal vezényli a csődöt.

Miklósy György játssza a Rablót. Störr mintegy vágtában fut össze vele, amikor a vonathoz rohan, amelyen Lizzy és Dedin szöknek éppen. Störr ekkor éppen mindent elveszít – tőle nincsen mit elrabolni már. A Rabló fátumszerű megjelenésébe Miklósy belecsempészi a kisember drámáját, ezzel mintegy normális, hétköznapi megvilágításba helyezvén Störr egzisztenciális tragédiáját. A jelenet körül varázslatosan kitágul a színpad, a két ember voltaképpen a semmi közepén találkozik. Miklósy játéka sűrű és provokatív, noha eszközeiben, gesztusaiban visszafogott és minimalista. Az ő ereje is abban van, amiben Cserhalmié: a fedett-takart tartalmak érzékeltetésében.

Lírai refrén az idős házaspár, Emma és Frédéric. Koós Olga és Keres Emil megható szépséggel és humoros reflektáltsággal táncol és perlekedik, zsörtölődik és kedveskedik, kikevervén az előadás egészéhez harmonikusan illeszkedő atmoszférát: az ambivalenciát. Ami őket illeti, nem is tudjuk: irigyeljük őket, vagy sajnáljuk inkább.

Darvas Ferenc békebeli és érzelemdús zenét komponált, Benedek Mari stílusos és tetszetős jelmezt adott a színészekre. Ez is rendben van, mint az egész.

DARVASI LÁSZLÓ: STÖRR KAPITÁNY
(Radnóti Miklós Színház)

DÍSZLET: Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Benedek Mari. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **ZENE:** Darvas Ferenc. **KOREOGRÁFUS:** Budai László. **VILÁGÍTÁSTERVEZŐ:** Máthé Tibor. **ASSZISZTENS:** Balák Margit. **RENDEZŐ:** Deák Krisztina.

SZEREPLŐK: Cserhalmi György, Kováts Adél, Szávai Viktória, Jordán Tamás, Széles Tamás, Hámori Gabriella, Koós Olga, Keres Emil, Kocsó Gábor, Csankó Zoltán, Moldvai Kiss Andrea, Miklósy György, Lengyel Tamás, Ficzere Béla, Bánhidi Petra, Budai László.

A darab – lásd még *Képmutatók cselszövése, Őfelsége komédiása,* illetve *Molière* – bemutatója és első reprízei idején a legfőbb vita akörül dúlt, kulcsdrámának tekintendő-e Bulgakov műve, tehát Molière és a Napkirály konfliktusában igazából a szerző és a hozzá furcsán, kétértelműséggel álcázott egyértelműséggel viszonyuló Sztálin szembenállását kell-e látnunk, vagy a mű alapvető tartalma mégiscsak Molière alakjának megidézése, avagy pedig – harmadik esetként – általános értelmű művészdrámáról van-e szó, amely esetlegesen tételezi magát Molière és XIV. Lajos (vagy akár Bulgakov és Sztálin) antagonizmusában. A kritikák a második és a harmadik verzió mellett törtek lándzsát, egyszersmind – némi belső ellentmondással – bőteret szenteltek Bulgakov megrendítő művészi kálváriájának, illetve Sztálin e kálváriában játszott személyes szerepének; mentsék szerzőiket azok a nem elhanyagolható körülmények, miszerint időben még viszonylag közel volt a XX. kongresszus, a Sztálin-komplexum (és -komplexus) még élénken és szenvedélyesen foglalkoztatta a társadalmat, és Bulgakovnak – életének és munkásságának – az agyonhallgatás évtizedei utáni felfedezése még friss és sokkoló élmény volt az irodalmi közvélemény számára. Nem lehet csodálkozni azon, hogy ebben a kontextusban az *Álszentek összeesküvésének* kulcsdráma-aspektusa fokozott hangsúlyt kapott; de már akkor meg lehetett volna jósolni, hogy ennek a megközelítésnek az érvényessége korfüggő, s az idő múlásával fokozatosan megkopik majd. Még a történelmet több tekintetben is egy az egyben ábrázoló *Danton halála* modern előadásaiban is a napi politikához vagy a politikai filozófiához való viszony dominál a francia forradalom rekonstrukciójához képest, az meg, hogy Shakespeare melyik drámájának genezisében vagy egykorú recepciójában játszott szerepet Francis Lopez zsidó udvari orvos kivégzése vagy az Essex-féle összeesküvés, immár végképp a filológusokra és drámatörténészekre tartozik, holott a kortársak élményét ezek az összefüggések minden bizonnyal jelentősen befolyásolták.

Ha igaz, hogy az *Álszentek összeesküvésének* a Bulgakov kontra Sztálin-per általi megalapozottsága mára többé-kevésbé életrajzi adalékká fakult, akkor nyilvánvaló, hogy a ma rendezőit más okok vonzzák a műhöz, és máshová is teszik előadásuk hangsúlyait. Csak példának hozom fel azt a bírálatot, amelyet Sándor L. István írt a SZÍNHÁZ 2000. márciusi számában a dráma debreceni, Hargitai Iván rendezte (s általam sajnos nem látott) előadásáról. A bírálat egyetlen mellékmondatot sem szentel a mű önéletrajzi vonatkozásainak,

SZÁNTÓ JUDIT

Teátrális komplott

■ MIHAIL BULGAKOV: ÁLSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE ■

ellenben elejétől végig egy rendezői koncepciót elemez: azt a módot, ahogyan a rendező egymásba játszatja a Bulgakov-darab és a *Tartuffe* jeleneteit, egyik vonulatot a másikkal illusztrálva és ellenpontozva; a végén pedig felveti, hogy Hargitait tulajdonképpen a színházi ember és kora közötti kapcsolat ma is izgalmas művészi kérdései foglalkoztatják (a művészetellenes közeg, a megalázó munkafeltételek stb.). Nagyon is elképzelhető, hogy egy még frissebb előadás ennél is mélyebbre ásson: művészet és hatalom, művész és megrendelő ismét aktuálissá vált dilemmáit lássa bele a bulgakovi kontextusba.

Ezzel a lehetőséggel azonban e helyütt nem érdemes bővebben foglalkozni, mivel Vidnyánszky Attila új színházbeli rendezése nem ilyen előadás. Vidnyánszky, aki jelenleg a bajban lévő magyarországi színjátszás afféle ügyeletes dzsoli-dzsókere (és ezt a legcsekélyebb ironikus mellékíz nélkül, őszinte elismeréssel írom), eddig megismert alkatához híven a drámának egy merőben más rétegét akarja kiaknázni: a színház a színházban örökkön vonzó perspektíváit, a totális színház eszköztárát, a játékosságot, a dinamizmust. A Palais-Royalban fellépő Molière-társulat bemutatása alkalmat ad a színpadi és a kulisszák mögötti világ egyidejű érzékeltetésére, a komédiástemperamentum felszikráztatására, a próza, a tánc, a pantomim, a daljáték, a commedia dell'arte, a maszkokkal való játék, a bajvívás elemeinek bevonására (de pantomimot, méghozzá remeket ad elő a király is, és kartáncot lejtenek az Oltáriszentség Társaságának sötét szerzetesei, mint ahogy találkozunk házasságtörési groteszkkel, összeesküvési melodrámával, sőt a hetvenkedő katona paródiájával is), a kitűnő kísérőzene (Verebes Ernő munkája) sokoldalú bekapcsolására, ami mind sűrű teátrális élvezetet szerez, s egyetlen hátránya, hogy az amúgy elég rövid darab előadását fél tizenegyig nyújtja, de hát valamit valamiért.

Molière: Eperjes Károly

Persze ahol a mű szükségképpen szétfeszítené ezeket a kereteket, az a bulgakovi címszereplő, vagyis Molière ábrázolása, elvégre Molière nemcsak *all round* színházi ember, hanem drámaíró, gondolkodó, sőt közéleti ember is, aki a műben egy pokoli súlyú konfliktust él meg, s marad benne néhány taktikai győzelem után stratégiailag és végzetszerűen alul, és sorsában valóban az örök művészdráma fogalmazódik meg. Mármost tény, hogy a dráma szövegszerűen nem sok olyan alkalmat teremt, ahol a stratégiai vonulat, a konfliktus mélysége par excellence kidomborodnék; Molière-ből több hangsúlyos, erős jelenetben csak a magánembert látjuk, más jelenetek pedig a király előtti behódolást, a taktikai talpnyalást ábrázolják, s szöveg szerint tulajdonképpen csak a végső

zsarnokellenes kifakadás egyértelműsíti az író rettentő drámáját. De persze a legnagyobb író színművében sem csak a szöveg játszik, és a jellemzésnek vannak indirekt eszközei is. Így például az Oltáriszentség Társaság hosszas, részletező ábrázolása az ellenfélből kiindulva mutatja be közvetett módon a hajtóvadászat tárgyát; továbbá a *Tartuffe* (és kisebbrészt a *Don Juan*) hangsúlyos dramaturgiai funkciója (melyet Vidnyánszky kitűnő érzékkel erősít fel egy hosszabb *Tartuffe*-idézettel) is Molière jellemképét és konfliktusát mélyíti el. Ilyen lehetőségek birtokában a szövegmennyiséget messze túlszárnyaló módon teremthet a rendező olyan atmoszférát, amelyben a küzdő – a színleléssel is küzdő – s elbukó Molière sorsa művészdrámán túl akár világdrámává is átlényegülhet.

A feltételek között még nem említettem a talán legfontosabbat: magát a Molière-t alakító színészt, aki megannyi adalékanyagból és saját egyéniségéből megteremti a mindenkori aktualitás – ma: 2002 – Molière-jét. E tekintetben Vidnyánszky helyzete meglehetősen ellentmondásos (vagy legalábbis annak látszik). Nem azért, mert Eperjes Károly színpadi személyiségében semmi franciás vagy latinos, semmi elegancia és semmi intellektualitás; ez esetben éppen csak arról lenne szó, hogy, mondjuk, a Darvas Iváné helyett (amely latinos volt, elegáns és intellektuális, viszont más szempontból tűnt problematikusnak) most Eperjes Molière-jét látjuk; a *présence*, az egyéniség sajátszerűsége és súlya elvben megvan hozzá. A baj azonban az, hogy Eperjes igen limitált tartományon belül, meglepően szűk dikciós, gesztikus és mimikai regiszteren játszik, és e szűk skálán belül nem szólaltat meg a mindenkori konkrét szituáción túlmutató hangokat. Megvallom: nem is nagyon tudom, miféle alapgondolatot bízott főhősére Vidnyánszky, illetve mit szeretett volna rábízni, esetleg miről mondott le már a kezdet kezdetén, Eperjes sajátos alkatára való tekintettel – sőt urambocsá! – még az is elképzelhető, hogy fent vázolt koncepciójához eleve ilyen alkatú színészre volt szüksége. A helyzet mindenesetre az, hogy Eperjes igen egyéni módon, helyenként frappánsan hozza a komédiást, a társulat *animateur*jét, de sokkal halványabban azt, ami Molière-t – nemcsak a „valódit", hanem a bulgakovit is – ezen túlemeli; gondolatisága, filozófiája nincs az alaknak, ez pedig még a koncepció jogosultságát elismerve is hiányérzetet kelt, nem szólva arról, hogy a meghatározó jelentőségű Molière–Lajos-viszonyból is kilopja a feszültséget; a nagy kifakadás már-már úgy fest, hogy Molière, az őszintén buzgólkodó udvaronc csak mérgelődnék, amiért szeretett királya cserbenhagyta.

Így aztán, akár a *Bolha a fülbe* esetében, az előadás csúcsalakítását most is a Vidnyánszky-színész Trill Zsolt nyújtja Zacharie Moirron szerepében. A fiatal színész ezúttal is lenyűgöz bámulatos mozgáskultúrájával; bármelyik póza, gesztusa Watteau-képbe illenék. Emellett, természetesen sokkal elmélyültebben, mint a Feydeau-bohózatban, jellemet is formál, amely infantilis mohóságában, önhittségében és erőszakosságában, kaméleonszerű képlékenységében teljesen fedi a figurát, a szerencsés *Tartuffe*-betétben pedig – Eperjes komédiázásával szép fizikai és tartalmi összhangban – még arra is képes, hogy Tartuffe képmutató önpocskondiázásával az életbeli Moirron mellverdeső megtérésének hitelét is kétségbe vonja.

Schiller Kata felvételei

Madeleine Béjart: Takács Katalin

Ezúttal a rendezőt a szereplőgárda sem hagyta olyan totálisan cserben, mint a *Bolha* esetében; két vezető szerep is jó kezekbe került. Nagyon jó Szakácsi Sándornak – a huszonkét évvel ezelőtti vígszínházi előadás Moirronjának – lefojtott, metszően ironikus és cinikus Napkirálya; a Molière-rel közösen elköltött vacsorája, benne a már hivatkozott pantomimikus betétszámmal, az előadás egyik kitüntetett pillanata; egy másik a király és Moirron közti tömör és szellemes párjelenet, amelyet a hálátlan (valljuk be, gyengécskén megírt) szerepében, Igazságos vargaként amúgy csak téblábóló Derzsi János is találóan ellenpontoz ékesszóló kalapálásával. Bensőségesen szép pillanatokkal ajándékoz meg Takács Katalin

Madeleine Béjart-ja; amikor Molière ridegen közli vele, hogy elhagyja és megnősül, a színésznő hosszú némajátéka az asszony lelkén átviharzó bonyolult érzelmek egész skáláját érzékelteti; és éppily meghitten és meghatóan őszinte az előadás végén, túlvilági jelenésként is. (Ez a motívum ugyancsak az önálló rendezői ötletek közé tartozik.)

A többiek most is középszerűen vagy az alatt teljesítenek. Botos Éva (Armande) ezúttal sem tudta magát velem a társulat vezető fiatal színésznőjeként elfogadtatni; Nagy Zoltánra osztani Charron érsek szerepét pedig akkor gyümölcsöző megoldás, ha Vidnyánszky hatástalanítani akarta volna az antiklerikalizmus vádjának bombáját.

Az előadás színházi apoteózissal végződik: a *Képzelt beteg*-előadás zsibongó kavalkádja, majd a márki és Moirron – némileg tán fölösleges és mindenképpen túlnyújtott – bajvívása után a halott Molière-t bumfordi, szemérmesen mentegetőző fehér hálóruhás angyalként engedik le a zsinórpadlásról társulatának feje fölé, végül pedig az Igazságos Varga túlvilági ajándékként még egy almát is leakaszthat magának (az alma amúgy visszatérő motívuma az előadásnak). Stílusos lezárása egy, a drámát ugyan szegényítő, de végeredményben kellemes, szórakoztató estének; Vidnyánszky Attila sajátos arculatú művészetével kivívta magának a jogot, hogy a dráma politikai-filozófiai aspektusa ne tartozzék rendezői prioritásai közé.

Mindamellett a díszlettervező kilétét fölösleges homályba borítani, a fordító is megérdemelné, hogy nevét a mini-műsorkartonról és az előcsarnokban kifüggesztett plakátról ne felejtsék le; végül pedig még most sem lenne késő, hogy dramaturg, rendező és színészek egyezségre jussanak a Jean és Armande francia keresztnevek kiejtése tárgyában.

MIHAIL BULGAKOV: ÁLSZENTEK ÖSSZEESKÜVÉSE (MOLIÈRE)
(Új Színház)

FORDÍTOTTA: Karig Sára. **JELMEZ:** Balla Ildikó. **KOREOGRÁFUS:** Énekes István. **DRAMATURG:** Lőkös Ildikó. **ZENE:** Verebes Ernő. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

SZEREPLŐK: Eperjes Károly, Takács Katalin, Botos Éva, Falvay Klára, Galkó Balázs, Trill Zsolt m. v., Dengyel Iván, Bubik István, Szakácsi Sándor m. v., Nagy Zoltán, Derzsi János, Keresztes Sándor m. v., Vass György, Barnák László, Polgár Csaba, Rajkó Balázs, Bánfalvi Eszter, Fülöp József, Schramek Andrea, Martinovics Dorina, Kovács Péter, Mátyássy Bence, Török Tivadar.

TOMPA ANDREA

Felülnézet

■ SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ■

A 2000–2001-es évad egyik legjelentősebb színházi eseménye a szegedi Szentiványéji álom *volt; Britten-operáját Zsótér Sándor rendezte. Ezt az előadást meghívták a POSZT-ra, mégis alig játszották. Hiába az új* Szentiványéji-*értelmezés, a kiváló zene és előadás, a koherens és színháztörténeti jelentőségű rendezői látásmód, mindössze tízszer került színpadra (nem számítva a pécsi és a májusi pesti vendégjátékot). Ijesztő ennek a nem kis anyagi erőfeszítéssel létrehozott vidéki bemutatónak a sorsa. Egy évvel a Zsótér-előadás zajtalan sikere után újabb* Szentiványéji-*produkciót láthat a szegedi közönség – Alföldi Róbert rendezésében. Bár a darabválasztás műsorpolitikailag aligha indokolható, Zsótér magasra tette a lécet Alföldi előtt. Akkor is, ha Alföldi rendezései nem az elődökkel való párbeszédükről ismeretesek. Sőt nála elődök, Shakespeare-értelmezők, színház- és irodalomtörténészek nemigen számítanak, mindig saját autonóm olvasata van.*

A rendező a hatodik Shakespeare-előadásánál tart. Ebben az évadban a *Macbeth*et alig másfél hónap elteltével követte a szegedi produkció, majd a nyitrai *Hamlet* budapesti vendégszereplése. Alföldi eddig egyenlő arányban „fogyasztott" tragédiát, színművet és komédiát (kevésbé ismert rendezése *A makrancos Kata*, amelyet a Gyulai Várszínházban a 2000–2001-es évadban állított színre). Rendezései – szeretjük-e őket vagy sem – számos közös jegyet hordoznak, rendezői világa, kézjegye mindig jól felismerhető; címszavakban így írható le: vonzódás a szubkultúrákhoz, erőszak, brutalitás és intenzív nemiség a mindig kortársi jelenben.

A szegedi előadás jól illeszkedik az Alföldi-oeuvre-be. Az itt és most játszódó előadásban a maffiózószerű Théseust walkie-talkie-zó őrző-védők vigyázzák, minden váratlan mozdulatra fegyvert rántva elő. A mindennapokat az erőszak uralja: Heléna keleti harcművészeti mozdulatokkal közeledik, Théseus, a helyi mindenható a félig-takarásban egyszerűen meghágja Hippolytát, alázatos kedvesét. Théseus öltönyös, napszemüveges, gallérba beszélő gorilláiból lesznek később a mesteremberek, akik uruk szórakoztatására igyekeznek valami előadást összehozni.

Ám Alföldit a darab hármas szereplőrétege közül leginkább az Oberon és Titánia vezette tündérek hada érdekli. A Tisza-parti színházban ugyanis a tündérek cigányok. Kentaur találékony és monumentális díszlete nem erdőbe vezet bennünket, hanem a városszélre: autósztráda hatalmas, semmibe vesző ívéhez és ismerős, híd alatti miliőhöz. (A kétszintes díszlet a forgószínpadok segítségével sokféleképp variálható.) A híd alatt hatalmas szemétkupac éktelenkedik, gumiabroncsokkal és az élet legváratlanabb mocsadékával. Itt tanyáznak a „tündérek", azaz egy cigánytábor Oberon cigányvajdával és Titánia cigányvajdánéval az élen. No meg a héttagú Besh o droM zenekarral. Sokszereplős, remek élőzenével és tánccal kísért, bár olykor operettjellegű, pittoreszk jelenetek következnek.

Oberon (Szalma Tamás) és Titánia (Hernádi Judit) egy fiún civakodik. Nem is akármilyen fiún: egy férfivá érett szép szál cigánylegényen, akit a nagy étvágyú Titánia akar magának. Ez a világ – és nemcsak a tündéreké, hanem az összes szereplőé – szexuálisan igencsak túlfűtött. Titánia örömtanyáján duhajkodástól reng a lakókocsi, s amikor a miniatűr szoknyás, tűsarkús, lila bundás szépasszony helyet foglalna, igencsak fájlalja folyton használatban lévő alsó fertályát. A bővérű asszonyság Tompornak orálisan szerez élvezetet; elcsigázottságának eredetével pedig mindenki tisztában van. Ám Alföldi csak Titánia csillapíthatatlan szexuális étvágyát szemléli humorral. Igaz, sok múlik Hernádi alakításán is, aki egyszerre szabja figuráját büszkére és bocsánatkérőre, mondván: egészséges szexuális függőség az övé. A darab többi szereplője azonban a szexualitást nem az élvezettel és az örömmel (és humorral), hanem a brutalitással kapcsolja össze. Nemcsak a Théseus–Hippolyta párosról van szó (az ő viszonyukban a hagyományos színre állítók szintén a szexuális kiszolgáltatottság modelljét látják, s Alföldi követi ezt az értelmezést), hanem a szerelmesek négyes fogatáról és – bármilyen meglepő – Pukkról is. Lysander (Borovics Tamás) egyszerűen és nyíltan megfogalmazott szándékkal akar Hermia (Bognár Gyöngyvér) mellé feküdni, ám amikor az elküldi őt, a fiú onanizálással könnyít magán. Pukk

Révész Róbert felvétele

Jelenet a szegedi Szentivánéji álomból

(Király Attila) pedig a magára maradt Hermiát mindenféle teketória nélkül meghágja. Miről is van szó?

Az Alföldi-féle *Szentivánéji*-vízióban nincs varázslat, mivel az úgynevezett tündérek, Oberon és Pukk kezébe nagyon is prózai varázsszereket ad a rendező: a varázsszerből bárkinek befecskendezhető szer lesz. (Alföldi hasonló megoldással élt *A vihar*ban is, amikor az egész darabot egyetlen kábítószeres lázálommá avatta.) De ki is valójában, és mit keres itt ez az egyik világhoz sem tartozó, ultradivatos, tűzvörös ruhájú, rasztaparókás Pukk? Miért szolgál ez a jólöltözött outsider egy város szélén tanyázó Oberon-cigányvajdát? Ki ő, mitől függ? A szertől? Vagy Oberontól? Az extündérek azért öltöttek testet egy híd alatti cigánytáborban, mert ebben a folklorisztikus világban a shakespeare-i varázslat, mágia, babona még hitelesen megjelenhet. Alföldi rendezői választása ezért eshetett erre a konkrét közösségre, mert itt fedezte fel annak lehetőségét, hogy a realista jelenben és nem valami meseimitikus távolságban találja meg Shakespeare-t. Hiszen ő mindig az aktuális jelenbe helyezi a drámák értelmezési tartományát. Választása végiggondoltnak és indokoltnak tűnik. Ám az általa választott világot éppen a misztikum lehetőségétől fosztja meg azzal, hogy a varázslatot a kábítószerrel helyettesíti. Alföldi világában ugyanis nincs helye a „másik" dimenziónak (nemcsak a mostani, hanem bármelyik rendezésére igaz ez): az álomnak *A vihar*ban, a Szellemnek a *Hamlet*ben, a varázsszernek a *Szentivánéji*ben. Mindaz, ami a konkrét valóságon kívül esik, szerrel, számítógéppel, internettel helyettesítődik. Csakhogy a *Szentivánéji* erdejében ezzel saját rendezői választását aknázza alá. (Más kérdés, hogy Pukk outsidersége és mégis ember volta – hiszen megerőszakolja Hermiát – felborítja a hármas szereplőtagozódást. Ez inkább csak rendhagyó rendezői választás, a *Szentivánéji*-tradícióval való tudatos szembehelyezkedés; ezért rendjén való.)

Visszakanyarodva a műfaji kérdéshez, Alföldi aligha akar vígjátékot rendezni. Bonyolult lenne itt a színdarab hagyományát kifejteni; annyi bizonyos, hogy a Zsótér-előadás sem volt feltétlenül vígjátéki, sőt. De Alföldi számára nem a mesteremberek jelenete a darab fő humorforrása, hanem a Hernádi vezette cigánytábor (remekek például Mustármag hamisítatlan roma dikciója és nazális mássalhangzói). A mesterembereket a rendező szinte csak kellékekkel látja el, őrző-védő uniformissal uniformizálja őket, fontosabbnak tartja a sötét napszemüveget és a gallérba beszélést annál, hogy a jelenet humorát megteremtse – bár ebben maguk a színészek is bűnösek. A felnapszemüvegezett színészek mikroportoznak, és egymástól arasznyi távolságra üvöltöznek. A vicces szófordulatok (herotikus, obszcenika) külsődleges díszekként függenek az erőltetett jeleneteken. A közjátékban előadott darab humora túlexponált, áttetsző, hártyavékony – igazi innovációra nem futja. Egyedül a Tiszbét alakító Korognai Károly emelkedik ki a szürke alakítások közül; ő esetlennek és félénknek játssza ártatlan lánykahősét. (Előadás után tudom meg, hogy Korognai alakítása beugrás volt; a színház örök rejtélye, hogy a bizonyára egyetlen próbával eljátszott szerep miért tud ilyen humoros és bájos lenni.)

A kavarodásban a szereplőcsoportok közötti határok elmosódnak, a szerelmesek, Titánia és Oberon együtt nézik végig a mesteremberek előadását, majd a cigány páros beinti a zenét. A színjáték vége felé mindenki táncra perdül – mint az operettfinálében –, a közönség tapsol. A zárójelenetből azonban hiányzik egy fergeteges balkáni buli hangulata, ráadásul hátravan még egy s más: Oberon csókot dob Hippolytának, mire az csókkal válaszol. A Théseus-körben erre kitör a balhé, a szerelmesek egymásnak esnek, és addig püfölik egymást, amíg el nem dördül Pukk fegyvere. Majd felhangzanak a zárómonológ klasszikus sorai: „ha mi árnyak nem tetszettünk..." stb.

A *Szentivánéji* autentikus kelet-magyarországi roma közösségben szólal meg, egy erőszak által vezérelt tágabb közegben, bár ha az Alföldi kínálta nyomvonalon indulunk el, a kettő viszonya nincs pontosan végiggondolva. Ebben a rendezői színházban nem születik olyan adekvát színházi nyelv, amely a brutalitást, az erőszakot hitelesen, a szereplők felől és belülről építené fel – még ha a rendező ezt a brutális világot hidegen és távolságtartóan szemléli és szemlélteti is velünk. Amit látunk, az csak a felszín.

SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM (Szegedi Nemzeti Színház)

NÁDASDY ÁDÁM FORDÍTÁSA ALAPJÁN. DÍSZLET: Kentaur m. v. **JELMEZ:** Bartha Andrea m. v. **DRAMATURG:** Vörös Róbert m. v. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Mátyássy Szabolcs, Czirják Csilla, Szalma Tamás, Hernádi Judit m. v., Borovics Tamás, Pataki Ferenc, Bognár Gyöngyvér, Balogh Cecília, Király Attila, Somló Gábor, Sarádi Zsolt, Szerémi Zoltán, Korognai Károly, Galkó Bence, Gömöri Krisztián, Kiszely Zoltán.

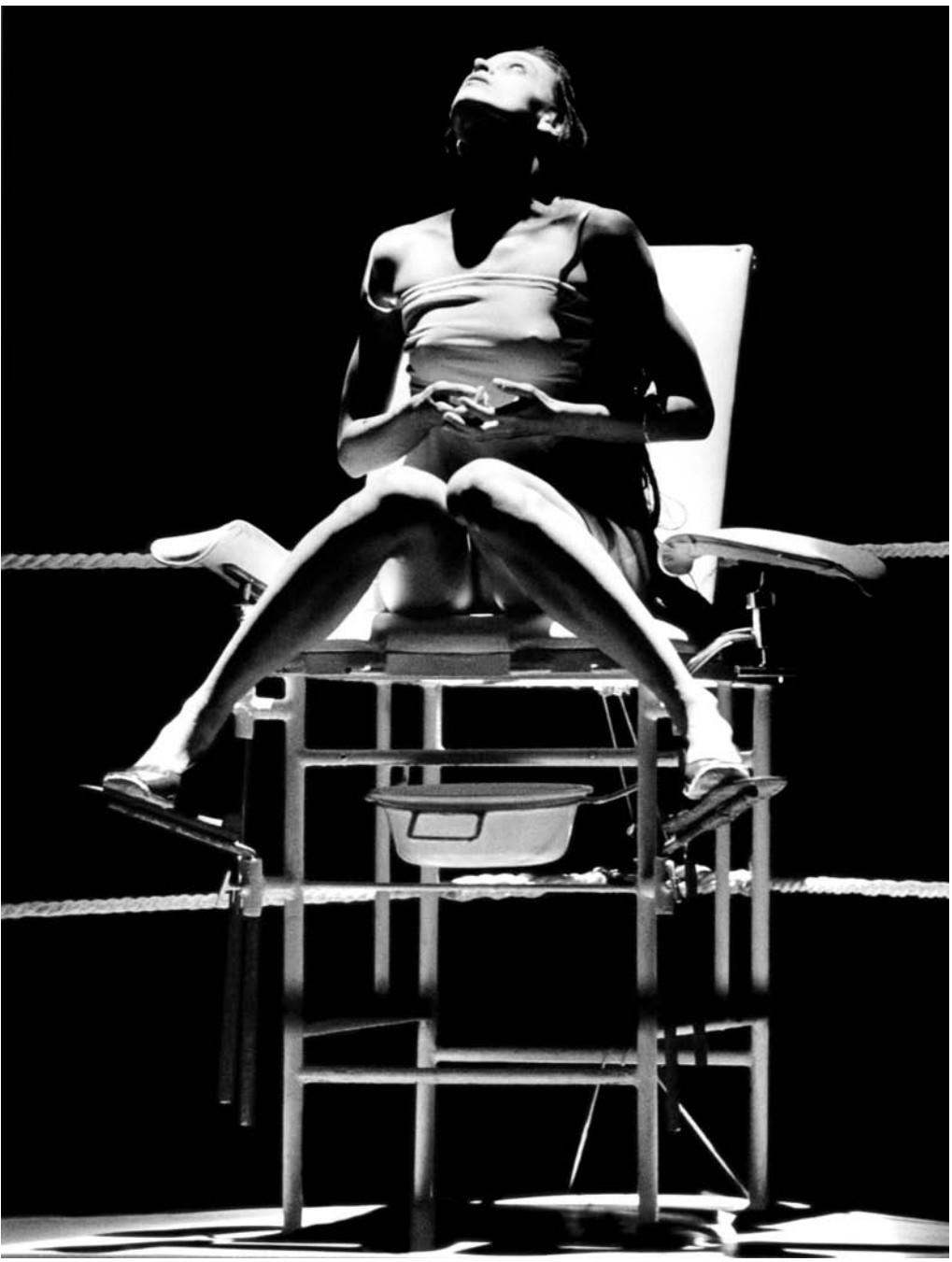
Tóth Ágnes Veronika–Mestyán Ádám

Egy mítosz fénytörései

■ HÉT CARMEN-ELŐADÁS ■

A Budapesti Tavaszi Fesztivál az idén a közismert Carmen-téma feldolgozására kért fel hét társulatot. (Bár némelyik darab, például a Győri Balett előadása, már több éve műsoron van.)

A Carmen *tragikus történet vágyról, szerelemről, féltékenységről és mindenekelőtt az emberi szabadságról. Carmen csábító, Carmen öl, és Carment megölik. A történet számtalan lehetőséget kínál – feldolgozható, átdolgozható, szétcincálható –, és még Bizet-vel sem kell feltétlenül foglalkozni.*



Krausz Alíz Frenák Pál KáOsz című előadásában

NYERS ANYAG

A Frenák Pál Társulat előadása, a *KáOsz* nem tekinthető egyszerű adaptációnak, inkább birkózás a Carmen-témával, a nyersanyaggal. Frenák kiemeli a *Carmen*t saját korából, és beemeli a mienkbe, leporolja, elveti avítt stílusjegyeit. Ő az egyetlen koreográfus, aki a Carmen-történet esszenciáját megtartva száznyolcvan fokos fordulatot vesz, és így alakítja ki saját verzióját. Ezt az erőszaktól és szextől lüktető mítoszt megtisztítja mindenféle romantikus sallangtól, dehumanizálja: még az olyan (a *Carmen*hez „alanyi jogon" járuló) érzelmektől is tartózkodik, mint a szerelem vagy a féltékenység. A hangsúly ebben a *Carmen*ben a testre kerül, de Frenák tudja, hogy ma már senkit nem érdekel egy kacér vörös rózsa a dekoltázsban vagy egy torreádor átizzadt inge.

„Jó-e vagy rossz a halál és a szimuláció változó és átváltozó világa, ez a brutálisan szexi, de vágy nélküli, megerőszakolt és megerőszakoló testekkel teli, de mégis semleges, króm- és metálvalóság, az érzéketlen és céltalan hipertechnológia?" – teszi fel a kérdést Ballard, a Cronenberg által megfilmesített *Crash* szerzője; s ez a nyomasztóan erőszakos, a kielégülés által vezérelt és mégis vegytiszta összkép jellemzi Frenákék előadását is. (Egyébként Kömlődi – az ő *Fénykatedrális* című könyvében található az idézet – sajnos az egyetlen magyar újmédia-filozófus, akit a káoszelmélet, a cyborgok, a transzhumanizmus, a technokultúra világa termékeny módon foglalkoztat, ezért műve akár kötelező olvasmányként javasolható a *KáOsz* dekódolásához.)

Frenáknál a szerelmi szenvedély szokásos melodramatikus kliséi helyett – a zseniális indusztriális zene (François Donato) robajától kísérve – robotok, próbababák és virtuális lények steril cyberorgiáját látjuk, miközben kaotikusnak tűnő, csikorgó hangzavar erőszakos hatalma, fémes zajok igázzák le érzékszerveinket. Ez a színház aréna (mellesleg a koreográfus egyúttal a látványtervező is); elementárisan leegyszerűsített, nyers jellegét fokozza az a térkialakítási mód, melynek meghatározó eleme,

hogy a Trafó nézői vagy a fönt meghagyott széksorok „lelátóin", vagy a ring körüli asztaloknál ülnek. Ezzel mintegy részeseivé válnak a kötéllel határolt, téglalap alakú küzdőtéren lejátszódó eseményeknek. Egyetlen helyszín több kultúra és kor kegyetlen látványosságainak ad teret: gladiátorok harcának, bikaviadaloknak, bokszmeccseknek. Ezekhez a brutális játékokhoz különös, vörös-feketében villódzó divatbemutató (Király Tamás) és a cyberszex monoton rituáléját idéző képsorok csatlakoznak.

Frenák táncosai egyenruhaként viselt sötét zakókban érkeznek, a darab folyamán azonban testükről idegen anyagként lehámlik a ruha, hogy alóla előbukkanjon a csupasz bőr. Ám a test ebben az előadásban nem sebezhető, nem érzékeny, nem élő anyag, hanem a szexuális vagy erőszakos stimulusokra szinte egyforma rándulásokkal reagáló gép. Frenák társulatának tagjait mindig is az jellemezte, hogy fiatal és hibátlan testük a színpadon mentes az erotikától; inkább valamiféle tökéletesen működő eszközre, páncélzatra emlékeztet; meztelenségük sosem intim, hanem fenyegetően közönyös.

A testek ágyékukkal előrevetődve, íjként hátrafeszülve csapódnak be a ringbe. A küzdőtér határait kijelölő kötelek mintha elektromos feszültség alatt lévő vezetékek lennének, érintésük minden behatoló testet összerándít. A *Carmen* ismert szerepeit nehéz lenne fellelni, inkább csak egyes hatalmi-függési viszonyok tűnnek fel egy-egy pillanatra. A szereplők mintha véletlenszerűen találkoznának egymással, teljesen mindegy, hogy az adott nemi szerv kié, hiszen a szubjektum ezekben a mechanikus egymáshoz rendelésekben nem létezik. Az egymásnak csapódó testek görcsös összeakaszkodását elektrosokkszerű, iszonyatos erejű zaj kíséri. Frenák, mint már annyiszor, ismét megszegi koreográfiájában a „kötelező heteroszexualitás" törvényét, sőt, klasszikus párok helyett csoportos szexet, kielégítetlen magányos alakokat látunk, szerelmi háromszögek bukkannak fel, melyeknek két férfi tagja egymást gyilkolva-ölelve fetreng a földön, Frenák szólója pedig mintha egy erotomán szekta vezérének rituáléját örökítené meg. Ezekben a helyzetekben az a közös, hogy minden aktus hangsúlyozottan a nézősereg előtt lezajló attrakció, látványosság. A szexnek itt nincs intimitása, titka, mint ahogy a résztvevőknek sincs személyiségük – ügyesen stimulált, begerjedt (vagy inkább bekapcsolódott) gépezetek csupán. A piros pónilószerű sörénnyel, fekete szarvacskákkal, bizarr fejékekkel megbolondított, a testet lecsupaszító agresszív vörös-fekete színekben tartott ruhák alól kibukkanó mellek és fenekek is inkább a sajátos jelmezek tartozékai, semmint fedetlenül hagyott testrészek.

Ezt a tökéletesen érzelemmentesre redukált világot ironikus közjátékok tarkítják: olykor felbukkan egy-egy férfitest a megszokott Carmen-figurát idéző vörös ruhában, könnyed ellenpontként; az ipari zörejek tökéletes káosza helyett pedig néha édeskésen gúnyos sanzon csendül fel. Ugyanilyen izgalmas kontrasztként Frenák bokszolókat szerepeltet a darabban, végre élő, hús-vér testek, eltévedt, atavisztikus figurák – erős, lihegő, fáradt emberi lények bomlasztják ennek a tökéletes rendszernek a mechanikus világát.

Frenák *Carmen*je – melynek értelmezési lehetőségei közül a szexualitás dehumanizációja volt a legegyértelműbb – nemcsak mozgás, látvány és zene szempontjából nagyon erős, hanem koncepciójával is messze megelőzi a mezőnyt. Elgondolkodtató, hogy miért tud az egyik koreográfus egyenesen beletrafálni (mindegy, hogy tudatosan vagy intuitívan) a testtel kapcsolatos filozófiai problémák aktuális gócpontjaiba, miközben a másik mintha nem ezen a bolygón élne, hanem egy múzeumban.

KIÜTÉS

Mit lehet a legtriviálisabb módon kezdeni a *Carmen*nel? A kérdés kegyetlen, de sajnos jogos. Bodor Johanna egyszerűen úgy döntött, hogy kis misztikus szósszal önti le, és csepp egzotikumal fűszerezi saját verzióját. Mivel a szolnoki Szigligeti Színház fiatal tánctársulatának bemutatkozó előadásáról van szó, szerencsésebb lett volna, ha a kezdés sikeresebb – bár a siker

A szolnoki Szigligeti Színház tánctársulatának előadása

mindig relatív, hiszen a nézők ezúttal is lelkesen tapsoltak.

Carmen közhelyes (fekete bozontos parókát és vörös rózsát viselő) figurája ebben a darabban maga a Sors. A koreográfusnő tánca a cigánylányklisék széles repertoárját varázsolja a színpadra: a tűznél melegedő rongyos csavargólánytól a damilra függesztett, levegőben röpködő, vörös rózsát bűvölő démonig és a parókáját letépő (kissé Hamupipőke vagy Eliza Doolittle átváltozására hajazó) szenvedélyes nőig. A baj az, hogy közben három szerelmespár – „mindannyian Don Josék és Carmenek egyszerre" – kénytelen a szürreális díszlet-labirintusban vérmes revüszámokba bonyolódni. A dramaturgia egyfajta látványos, önálló számokra szabdalt tipikus mutogatós-gesztikulálós-pantomimes történetmesélésre épül. Mivel a darab sem az eredeti Carmen-szüzsét nem követi, sem jellegzetes figurák, szituációk, problémák vagy formai elemek köré nem sűrűsödik, zavarossá, unalmassá, néhol kínosan értelmetlenné és monotonná válik.

Az eredeti szándék bizonyára nem ez volt: az esetlenül mozgatható tükrök, a mindig maximumra állított füstgép, a közös nagy szoknyaként viselhető színes lepel, de még a levegőből a nézők számára elemi csapásként lezuhanó, ezüstszínű bokszzsák sem szándékos ízlésrombolásként kerültek a darab meghatározó látványelemei közé. Ellenkezőleg, mindenki teljes erőbevetéssel dolgozott: a revüszámok nézőtapsoltató jellege, a giccses világítás, mely fényorgiaként a szivárvány minden színében ragyog, a lányokon feszülő rengeteg csipke és fodor, a kacéran, „carmenesen" lebbenő hajtincsek, a fiúk buggyos ujjú ingekbe és térdtől vitorlaként úszó nadrágokba bújtatott „egzotikus" kavalkádja, a lírainak szánt gitárbetét és a többi apró csemege sajnos koherens egységet alkot.

Itt minden megtalálható, ami például Frenáknál hiányzott: a nők „nőiesek", a férfiak „férfiasak", és néha féltékenyen ellökik, néha szenvedélyesen egymáshoz rántják egymást. Zavaros közhelyek közé ragadt a szolnoki előadás, mely az egzotikumba és misztikumba bugyolált szerelmi klisék szűk skáláján mozog az egymásra dobált jelenetekben.

BÚJJ, BÚJJ, ZÖLD ÁG...

Egerházi Attila aránylag ügyes és szimpatikus trükkel oldotta meg a Carmen-mítosz problémáját a Pécsi Balett előadásában: egész egyszerűen pihekönnyűvé, súlytalanná változtatta a történetet. Erre két fő módszert alkalmazott: az infantilizmust és az iróniát. Általuk a nagybetűs szenvedélyek, a Szerelem és a Bűn mintha csupán együgyű gyerekjátékhoz szolgálnának keretül.

A Pécsi Balett Carmenje

A puritán díszlet két jellegzetes eleme a fém csigalépcső és egy fal, mely mintegy két részre törve megmutatja a fűzöldre festett téglahalmaz belső hasadékát. A csigalépcső egyrészt a nyilvánosságot, vagyis a fényt, sikert, csillogást, a „gazdagok és szépek" világát jelképezi (ahol az éppen sikeres szereplők rendszeresen megmutatják magukat a plebsnek), másrészt a komoly erkölcsi dilemmában szenvedő szereplők nyílt színi vívódásainak is színhelye. A téglafal világok határát jelképezi, mely egyszer áthághatatlan akadályként tornyosul, máskor átléphető szimbolikus határvonal csupán.

A világítás üdítően letisztult és pontos a szolnoki előadáséhoz képest. A színvilág végig az említett szűk, jellegzetes skálán mozog, a feketét rikító neonszínek élénkítik a jelmezeken is, egyetlen kivétel Carmen, aki a neki járó színben, pirosban feszít. Csókdobálós, csípőriszálós alakja a klasszikus Carmen-allűrökre épül, míg az érte küzdő férfiak fekvőtámaszversenye inkább az ironikus felhangokat erősíti. Erénye az előadásnak, hogy míg a szolnokiak megpróbáltak autentikus flamencoelemeket beépíteni koreográfiájukba – nem túl sok sikerrel –, addig Egerházi bátrabban kísérletezett, inkább szabadabb mozgásformákat alkalmazott.

Az előadás egyetlen igazán ironikus figurája, egyben a koreográfia tenyérbemászóan elbűvölő hőse a Torreádor. Úgy vonul be a színre szűk ezüstnadrágjában, napszemüvegében, zselétől csillogó hajtincsekkel, mint egy extrovertált férfi manöken vagy még inkább

mint egy igazi férfi Barbie. Egerházi nyilván alaposan végiggondolta, hogy más volt a *Carmen* születése idején a sztár fogalma, és más ma, és ezt a különbséget nagyon plasztikusan és derűsen sikerült ábrázolnia. A Torreádor áriájának ismert dallamára a nők bálványa a gyengébb nem ájult hódolatától övezve szinte a dél-amerikai szappanoperasztárok népszerűségét elorozva átveszi át a vezérhím szerepét. A Torreádor és Carmen szerelme nemcsak egymásnak, hanem a nyilvánosságnak szóló látványosság is, hiszen nem késlekednek peckesen megmutatni magukat a csigalépcső tetején, mintha egy pletykalap címoldaláról villogtatnák fogsorukat.

Egyedül Egerházi ragaszkodott az eredeti szüzséhez, és bár a történetmesélés nem éppen szerencsés módszerét választotta, mégis komoly részeredményekre jutott: néhol frappáns, helyenként kissé didaktikus (ó jaj, miért kellett Don Josénak a falat ököllel verni, kérem szépen?) koreográfiája érthető, átlátható szerkezetű, többnyire élvezhető is.

Carmen halála szervesen illeszkedik a gyerekesen játékos, könnyed hangulatú megoldások közé. A szereplők a „Bújj, bújj, zöld ágból" ismerős népszerű játék mozdulatsorait követve párosan sorba állnak: a sor egyik végén Carmen áll, és farkasszemet néz a sor másik végén szobrozó Torreádorral és Don Joséval, majd hirtelen meglódul, hogy végigrohanva a „kapuk" sorozatán szerelméhez érjen, de egyenesen Don José gyilkos ölelésébe rohan. Végül Don José a csigalépcső tetején ringva fejét lebillentve felakasztja magát.

Egerházi, ha markáns stílusjegyekkel nem is, de finom humorral bíró, jól felépített, kellemes darabokat tud készíteni, ezen a *Carmen*-koreográfián sincs mit szégyellnie. Kicsit sajnálom, hogy az ironikus elemek nem vették át az uralmat a darabban, ízlésem szerint való lett volna egy teljes groteszk *Carmen*-paródia. Így viszont csak a klasszikus téma klasszikus, iróniával kissé megfűszerezett feldolgozása született meg, ami ebben a mezőnyben nem kis teljesítmény.

Kötelességünk tájékoztatni az olvasót, hogy Egerházi Attila *Carmen*-koreográfiájának ihlető forrása Mats Ek Magyarországon nem játszott, a Cullberg Balett társulatának 1992-ben készített hasonló című egyfelvonásos balettja. A magyar változat bemutatójáról az Élet és Irodalomban az alábbi olvasható: „A Pécsi Balett zavarba hoz, mert idegen tollakkal tetszeleg. Ugyan nem hirdeti – ha csak azzal nem, hogy a koreográfus mellett egy adaptáló neve is ott szerénykedik –, de leplezhetetlen, hogy Egerházi Attila Kylián után most már Mats Eket is magyarította. Mert a zseniális svédé az ötlet, hogy Carmenből bohókás vadócot, a Torreádorból pedig macsóparódiát faragjon. Nem csak a főbb karakterek, az egyfelvonásos egész felépítése hűen követi Ek dramaturgiáját, sőt, néha egész szekvenciák kerülnek át a Cullberg Balett előadásából anélkül, hogy az idézés értelmet nyerne." (Fuchs Lívia: *K. O. – öt menetben.* ÉS, 2002. március 29.) A szerkesztőség.

HEJ, REGÖ, REJTEM...

A Carmen-mítosz a Győri Balett előadásában elevenségétől megfosztott népi csendéletté vált. A hagyományos klasszikusbalett-felfogásban koreografált darab történetmesélés két felvonásban. Az alkotókat nem érdekli a Bizet-zene, nem érdekli a Carmen-szimbólum – a mesélve tanítás annál inkább. A koreográfus (Robert North) a mesteri táncosokkal moziszerű történetet adat elő, és szinte a néző szájába rágja, hogy mit lát. A műfaj elég szűkös kereteket kínál számára, de mindez önmagában még nem ok arra, hogy a némajáték, a balett és a matyó hímzés kevercséből létrejövő előadáson ne kérjük számon az igényességet.

A darab keretes: a kezdőképben Don José a kivégzésére indul. Majd amikor a kivégzőemelvényre vezető lépcsőhöz ér, kísérőivel együtt megmerevedik – plasztikusan érzékeltetve van, hogy ez egy jel, és figyeljünk rá. Tényleg jel, mert a súlyos élőkép szereplői eltűnnek a színpadról, és kezdődik a történet. Az előadás, melynek során a Győri Balett táncosai megcsillogtatják technikai tudásukat, a *Carmen* szüzséjét használja fel ürügyül ahhoz, hogy tipikus karaktereket ódon megoldásokkal mutasson be. A klasszikus balett páratlan ragyogása, a testek könnyedsége, a kecsesség és a varázsos báj azonban nem tud érvényesülni, elvész az otromba utalások között. Pozitívum, hogy az előadás dramaturgiailag egyszerűen, de tisztességesen van felépítve. A záróképben ugyanaz a póz merevedik meg, mint a bevezetésben. Végül Don Josét megfojtják. A közönség tapsol.

Carmen (Cserpák Szabina) csábításaiban halvány, mimikájában azonban kifejező. Jutalomjátéka az emblematikus asztaltánc, amelyet valóban méltóságteljesen és finom visszafogottsággal hajt végre. Arról nem ő tehet, hogy a zenéért felelős személy spanyol műnépdalokat választott jelenetéhez, melyek enyhén szólva nem emelik ki táncának visszafojtott szenvedélyességét. A zenei rendezés, elrendezés általában véve is következetlen, színvonaltalan amatőr munka. Bizet muzsikája teljesen hiányzik a számok közül (ez önmagában még nem lenne baj). Nem összefüggő zenei anyagról van szó (talán véletlenül), hanem egymás után felsorakoztatott művekről, amelyek olyan érzetet keltenek, mintha egy nótafesztivál vetélkedőjén ülnénk Spanyolországban. Bár az minden bizonnyal autentikusabb volna, hiszen olykor felcsendül Sebestyén Márta hangja, aki kitűnően énekel, de hogy miért pont itt, az talány marad. A zenei kíséret alacsony színvonala rányomja bélyegét az egész előadásra, sőt a táncosok teljesítményére is. Például a „haramiák mulatnak" című jelenetben a táncosnő tüzesnek szánt forgásait a többiek a jellegzetes spanyol tapsritmus imitációjával kísérik, egyesek azonban olyan bizonytalanul, hogy néha hujjogatással kísért magyaros csettintgetés válik belőle. A jelenet felemás érzéseket kelt. Lényegét tekintve ugyan nincs nagy különbség Rózsa Sándor betyárvilága és a spanyol haramiáké között, de mivel a rendezői intenció nem utal a globalizáció áldásos hatásaira, így csakis újabb figyelmetlenségre gyanakodhatunk.

Don José (Pátkai Balázs) fürtös fejű palimadár, aki tétován kering a színpadon, és figyelemre méltó duettet táncol a Torreádorral (William Fomin). A bikaviadal-jelenet az előadás legsikerültebb részlete, ebben megmutatkozik az addig véka alá rejtett koreográfusi talentum. Az arénajelenetben igen kiélezett harc folyik a bikával (Horváth István). A később érkező féltékeny Don José harca a picadorral sem mentes némi szenvedélytől, tüzes lobogástól. Az egymásnak feszülő testek látványa kiemelkedik a sablonos előadás keretei közül. A drámai csúcspont stilizációjának vannak kézzelfogható és élő rétegei. E csúcspont azonban megtörik, amint Don José megöli Carment. A Torreádor halála egy mozgalmas jelenet végpontján következik be, Carmenét azonban nem előzi meg semmiféle szenvedély. Mintha semmi sem történne a színpadon. A drámai feszültség nem csökken és nem erősödik, hiszen nincs is.

A térkezelés sajátosságai közül hat fa építőelem vagy inkább nagy raklapra hasonlító díszletelem emelhető ki. Segítségükkel pillanatok alatt átrendezik a színpadot, ügyesen kihasználva az „építőkocka"-jelleget. Ezekből áll Don José kivégzési emelvénye, és a dohánygyári asztaloktól kezdve az erdő megjelenítéséig számos más funkciót is betöltenek. A táncosokhoz hasonlóan. A tánckar – hagyományaihoz méltón – gyakran funkcionál térkitöltőként vagy élő háttér gyanánt. A tér bejátszása, a szereplők összehangolása igen nehéz koreográfusi feladat. Ennek a kihívásnak kitűnően megfelelt az alkotó.

A Győri Balett *Carmen*je szokványos mű. Nem tartalmaz meglepő fordulatokat, egyszerű eszközökkel próbál elmondani egy történetet. Nem keres mélyebb értelmet, nem díszíti az anyagot. Nem ad többet a láthatónál.

NEOPRIMITÍV

A *Carmen*-estek sorában a Compagnia Egribiancodanza *A propos de Carmen* című előadása az egyébként sem túl magas színvonalat is alulmúlta. A Susanna Egri torinói iskolájából kinőtt társulat érthetetlenül gyenge darabot mutatott be. Egyetlen külföldi

produkciójaként (bár idegenbe szakadt hazánkfiáról van szó) igazán hozhatott volna némi minőségjavulást, ha a koncepcióban nem is, legalább a kivitelezésben. A társulat művészeti vezetője, Egri asszony a programfüzet szerint az Olasz Táncművészeti Tanács elnöke. Attól tartok, ez az előadás az ő tudta nélkül született. Nem hiszem, hogy egy tanácselnöknek ilyen gyatra ízlése és ilyen kevés kritikai érzéke volna.

A mű fontos eleme egy videoprojektor, melyen az előadás elején, közepén és végén filmrészletek (klipek?) futnak át. A színpadi tér lényegi része ezenkívül egy piros gúlaszerű képződmény (börtön), mely a darab elején a levegőben lóg, majd leereszkedik. A bal sarokban lévő hálón (ablakon) a történet folyamán kicsiny karácsonyfaizzók gyulladnak ki. Ezzel a kellékeket lényegében felsoroltuk. Az előadásban részt vesz még kilenc táncos. A koreográfus (Raphael Bianco) szándéka csak a programfüzetből tudható meg („egy nő belső fejlődése"), ugyanis a színpadon nyoma sincs semmifajta koherens dramaturgiának vagy összefüggő utalásrend-szernek.

A kezdésben négy táncosfiú, plasztik macsószerelésben érthetetlen, suta mozdulatokat tesz, melyek elől a később valószínűleg Carment alakító rövid, fekete hajú komika elszökik. E könnyed bevezető után immáron komolyan elkezdődik a darab: a projektoron feltűnik a szereposztás, a koreográfus neve, a cím stb. Majd szárnyaló vadludakat, a szabadság Nils Holgersson-i szimbólumait láthatjuk. Váratlanul hetvenes évekbeli montázstechnikával tengerpartra ugrunk, ahol egy nőről letépik a felsőruházatát. Megjelenik a vörös betűs felirat: „Börtön". A színen három táncosnő, illetve négy férfi táncos látható. Hogy itt dráma játszódik le, igazából csak onnan tudhajuk, hogy lassan leereszkedik a piros gúla, és Carmen – miközben az egyik táncos felemeli a szerkezetet – behengeredik alá. Kevés ehhez fogható kínt éltem át színházban. A koreográfia esetlensége egyszerűen szánalmas.

Újra a projektor veszi át a főszerepet, piaci videotrükkök közepette egy csellóművészt láthatunk, aki hangszere helyett

A propos de Carmen (Egribiancodanza)

egyszer csak magán a nőn kezd el játszani. Ez az irodalomban már igen-igen elhasznált, elcsépelt metafora kétdimenziós megjelenítésben még kietlenebb hatást kelt. De a koreográfus fokozni akarja a fokozhatatlant: a vetítés véget ér, s a színpadon ugyanazt a képet látjuk, immáron élő személyek által megjelenítve. A főszereplő hölgy és a zenész (talán ő volna a Torreádor?) duettje igen gyatra technikai képzettségről árulkodik, bár az akarás látszik. A vörös ruhás Carmen szökellései nem érnek éppen baletti magasságokba, de a meztelen felsőtestű zenész vonójával ügyes játékot mutat be. Nem tudni, bűvészelőadást élvezünk-e a *Carmen*be ékelve avagy szerelmi kettőst. Majd a táncosnő ellöki a fiút.

Sok bonyodalom után végül egy addig meglehetősen háttérben tartott, úgynevezett „titkos" Don José megöli a nőt. Addigra – a bevezető filmkockákra szépen rímelve – Carment is megfosztják vörös selyem felsőruházatától, de halálában leterítik vele. Az életben maradottakra méla bú ereszkedik, ezért gyorsan kimennek a színpadról. A vetítővásznon újra vadludak szárnyalnak, és addig szárnyalnak, míg a „Fin" felirat megjelenik. Innen tudjuk meg, hogy vége az előadásnak.

A Compagnia Egribiancodanza siralmasan szimpla előadást hozott Magyarországra. A koncepció lényege a nyilvánvaló, elcsépelt hasonlatokon alapuló képiség és a műanyag elemek keveredése. Ebben a felfogásban Carmen a halálban válik szabaddá, amikor lelke, mint kósza vadlúdcsapat, vidéki táj felett repdes. Az előadók csak igen keveset árultak el „rendkívüli technikai megalapozottságukból". Lehet, hogy nagyon képzettek, csak a koreográfus ezt nem akarta kihasználni. Ehelyett a dzsesszbalett és a show-tánc kellékeiből merítő, néha igen humoros jeleneteket iktatott be a koreográfiába, amelynek szerkezete voltaképp mindig két emberre fókuszált. Mintha a duetten kívül más alakzat nem létezne.

Koncz Zsuzsa felvételei

A Budapesti Ifjúsági Balett Carmen-előadása

CSAK PONTOSAN, SZÉPEN...

A Táncművészeti Főiskola gyakorló együttese, a Budapesti Ifjúsági Balett örömteli meglepetéssel szolgált. Nem akartak ugyanis többet nyújtani annál, mint amire képesek, de azt elegánsan, finoman tették. Krystof Pastor lengyel származású koreográfus munkája a klasszikus balett partitúráját követi, kissé divatjamúlt ugyan, de élvezhető közelségbe hozta a *Carmen*-történetet. Az alkotók a Győri Baletthez hasonlóan a történetmesélés nehéz feladatát vállalták magukra, ám sokkal kevesebb engedményt tettek az érthetőségnek, nem akarták mindenáron matinévá változtatni az előadást. Ezáltal sokkal érthetőbbé váltak azok a lelki folyamatok, amelyek a szüzsé mélyén rejtőznek. A darab nyitó képétől kezdve jelen van a színpadon a Sors (Baranyai Balázs), plasztikusan megjelenítve az emberi sorsban munkáló végzetszerűséget. A klasszikus balett esszenciáját, a földtől való elszakadást, az emberi testre kiülő szellemet rendkívüli bájjal valósították meg a fiatal táncosok. Legtöbbjükön persze látható volt a rutintalanság, elfoghattunk egy-két tanácstalan pillantást, de komolyságukhoz és felkészültségükhöz kétség sem fér. A koreográfus nem végzett kiemelkedő munkát, meglepetést nem szerzett. Mégis szerkezetileg tagolt, világos és élvezhető, titkokkal telített darabot készített.

Ennek a *Carmen*nek az élvezhetősége nem utolsósorban a ragyogó címszereplő, Rózsa Csilla szenvedélyes jelenlétének köszönhető. Bár se fekete hajzuhatag, se vörös selyemruha nem utalt rá, testének feszültségéből és kifejező arcjátékából igazi carmeni vonzerő áradt. Nem a *femme fatale* ördögi bűvköre, hanem a szabad cigánylány szemtelensége. Persze itt-ott megtört a varázs, de a hitelességet nem csorbította. A társulat felfogásában Carmen az örökké szabad, akinek tragédiája éppen szabadságszeretetében rejlik. Párját, Don Josét Hajdú Péter táncolja. Az ő színpadi jelenléte nem olyan erős, inkább nyugodt profizmus jellemzi. Remek táncos, de ebből ered hibája is: nem tud eléggé elcsábulni. Hajdú Péter a koreográfus stilizált mozdulataiból nem tör ki, improvizációs készségéről egy véletlenül leejtett rózsa felvétele árulkodik. Szinte észrevehetetlenül javítja a „hibát", „belül" marad az előadáson. A főszereplő triász harmadik tagja a már említett Sors, aki

később a Torreádort is alakítja. Baranyai Balázs karizmatikus táncos, hiteles, minden sallangtól mentes Fátum. Az ő színpadi jelenlétében az ügyes koreográfia is szerepet játszik. Úgy hat, mintha mindenhol ott lenne; nem a többi táncos alkotja a történet ornamentális hátterét, hanem ő maga. Torreádorként is ez a végzetszerűség hatja át mozgását. Don Joséval folytatott küzdelme során pillanatokra oldódik a klasszikus balett merevsége, s valóságos párbaj alakul ki.

A koreográfus egyik szép találata, hogy a Sorsot Torreádorként, majd annak halála után újra Sorsként mutatta fel. Így elég lehetőséget hagyott arra, hogy a néző tetszése szerint értelmezze a figurát. A Torreádor valóban a sors keze, az ő megjelenése teszi a történetet drámaivá. Halála mintegy megelőlegezi Carmen pusztulását. Mivel a cigánylány maga hívta ki a sorsot, önnön halálának okozója. Don José, a tragédia beváltója csak eszköz. A Bizet és Scsedrin muzsikájából kevert zene nem támasztja alá a koreográfiának eme sorskérdésre vonatkozó irányultságát (hiszen a szerelem mindig sorskérdés), inkább felhígítja az előadást. A klasszikus zene lüktetése, még ha unalomig ismert dallamokról van is szó, némi méltóságot kölcsönöz a látványnak.

Persze ami főiskolai vizsgaelőadásnak kitűnő, nem biztos, hogy a fesztiválközönség számára is az. Az élvezhető, bár kissé poros koreográfia épphogy megüti a nagyszínházi keretek által állított mércét. Értékes tapasztalatot adott, és biztató jeleket a jövőre nézve: vannak fiatal, tehetséges, képzett táncosok Magyarországon. Már csak a hagyományok kevésbé elvhű követése volna fontos, és a világ élvonalába is bekerülhetnének. Már csak a szellem és a lélek hiányzik.

KÖTÉLTÁNC

Ladányi Andrea társulata, a La Dance Company korrekt zárásként metaforikus szintézisét adta a fesztivált övező bal-szerencsének és a *Carmen* megoldhatatlanságát elegyítő kettős jellegzetességnek. Mivel az előadás közben még nem volt köztudott, hogy Uotinen lemondta koreográfiájának betanítását, és a társulat Ladányi vezetésével két hét alatt barkácsolta össze a bemutató anyagát, úgy tűnt, hogy a pergő képsorok másról sem szólnak, mint a *Carmen* színpadra állíthatatlanságáról. Önreflexív darab a Carmen-mítosz problémáival szembesülő alkotók nyűglődéséről, a nagyképűen ködös víziók önironikus kiteregetése és néhány nagyon éles és jól eltalált pillanat. Az önreflexió (amikor a kész produkcióba beleépülnek az alkotási folyamat elemei) nálunk igen szokatlan a tánc területén, bár az irodalomban, zenében gyakran előfordul.

Kezdésként több méter magasban kötéltáncos billeg föld és ég között: a véletlen mesterembere. Majd egy órányi, próbának is fölfogható, az előadással együtt születő, arra folytonosan reflektáló szituáció következik. A próba szónak ebben az esetben nincs pejoratív jelentése, inkább az Uotinen koreográfiáiban is gyakran fölbukkanó civil léthelyzetekre koncentráló munkákra hasonlít, melyek mintha egyfajta mintha-magányban – próbán, szünetben – játszódnának, a nyilvánosság hangsúlyozott kizárását mímelve.

Az előadás bizonyos szempontból szokatlanul szemtelen, de ez a reménytelenség pimaszsága, hiszen ennek a társulatnak nyilvánvalóan nem volt vesztenivalója az adott szituációban. Nincs szerkezet, vagy ha van, az egyfajta szétszórt, decentrált, hiányos struktúra. Egyetlen végeláthatatlan, lassú és nehéz próbafolyamat görög előttünk: egy nagyképű, folytonosan füstkarikákat eregető figura vezényletével színpadkész villanások és hétköznapi társulati balhékra emlékeztető jelenetek (lányok hajtépései, kacérkodásai és féltékenykedései) váltogatják egymást.

Az egyik pillanatban az ismert dallamokból montázsszerű zenei turmix keveredik, fokozva a *Carmen*nel mint népszerű, kicsit elcsépelt és épp ezért oly nehéz témával kapcsolatos zűrzavart. Az előadás egyértelműen kinyilvánítja, megjeleníti ezt a nehézséget. Frenák fejre állítja a témát, Egerházi ironizál rajta, több esetben megpróbálják komolyan venni (sajnos sikertelenül), Ladányi társulata pedig a keresgélés folyamatát ábrázolja.

A próbák során, mint minden alkotási folyamatban, apró részekre kell szétcincálni minden meglévő tudásunkat, hogy egyszer csak, mintegy magától, összeálljon az egész. Ez a *Carmen* az elemekre szétesettség általában nem publikus időszakát mutatja meg, úgy, hogy feltehetőleg maga a társulat is idáig jutott a kutatásban a premierig. Ez lehetne éppen botrányos is, de azért mégsem az, mert önhibájukon kívül kerültek ebbe a helyzetbe, ráadásul a próbafolyamatnak ezt a tabu alá eső korszakát nagyon érdekes kívülről szemlélni.

Az előadás mellett szóló másik érv, hogy az, úgymond, „kész" villanások, vagyis az összetettebb, szimbólumértékű jelenetek igen erősek: bár nem helyes ez a dichotómia, hiszen ebben a darabban nyilvánvalóan nem hierarchia, hanem egymás mellé rendelés köti össze a koncentráltabb és a kidolgozatlanabb részeket.

Furcsa, hogy éppen ez az idézőjelben tartott, profanizált előadás tartogat néhány nagyon pontos képet: ilyen a halál figurájának baljós vonulása, a Torreádor szinte rokkantnak ható, térden csúszva menetelő alakja, a meggyilkolt lány teteme körül vért szimatoló, csaholó kutyafalkaként őrjöngő tömeg vagy a magasban kifeszített kötélre – száradó ruhaként – kiterített halott test.

Talán érdemes lenne érlelni ezt a koreográfiát, ha már félkész állapotban is ilyen zavarba ejtő hitelességgel ábrázolja a Carmen-szindrómát, a poros klisék által ellepett történet kiszabadításának nehézségeit. Ladányiék előadása olyan, mint Pandora szelencéje: teljesen kiszámíthatatlan, mi rejlik még benne.

Az előadásokat a Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében, a Thália Színházban mutatták be március 22–25. között Frenák Pál Carmenja kivételével (márc. 21. Trafó)

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: 7400 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

HALÁSZ TAMÁS

CoinciDance

■ HÁROM VILÁGHÍRŰ TÁNCEGYÜTTES FESZTIVÁLJA ■

Ügyes ötlettel, jó címválasztással szerkesztette minifesztivállá s tálalta elénk három világhírű táncegyüttes vendégjátékát a Trafó – Kortárs Művészetek Háza. A CoinciDance (a szó azonos hangalakkal, de az „a" helyett „e"-vel írottan angolul véletlent, egybeesést jelent) vendégtársulatait alapvetően egyetlen tény köti össze: már jártak Magyarországon. Ezenkívül volna itt még valami, aminek vendéglátóként szívből örülhetünk: Ginette Laurin társulata, az O Vertigo, Kenneth Kvarnström, illetve Marie Chouinard együttese világszerte – igaz, eltérő mértékben – jól ismertek.

Az O Vertigo és a Compagnie Marie Chouinard egyaránt a kanadai modern tánc zászlóshajójának számít, a finnországi svéd koreográfus alapította, jelenleg Stockholmban működő K. Kvarnström & Co. pedig a skandináv kortárs tánc világszerte ismert csapata. A három formáció nagyjából azonos korban alakult meg: az O Vertigo 1984-ben, Chouinard-ék hivatalosan (érdemes ezt külön kiemelni, hiszen a társulat magja jóval korábban talált egymásra) 1990-ben, a Kvarnström-együttes 1987-ben.

A három koreográfus felfogásában nincs több rokonság vagy idegenség, mint amennyi bármely másik három nagy formátumú, elismert és megbecsülés övezte negyvenes táncalkotó esetében lehetséges. A különbségeket természetesen a járulékos dolgok, az „extrák" testesítik meg, így adott esetben Ginette Laurin meghökkentésbe át-átcsapó líraisága, Chouinard a bizarr, a provokáció, egyszersmind a szakralitás iránti fogékonysága, valamint Kvarnström mozdulat-központúsága, analizáló felfogása.

O VERTIGO

Az együttes első magyarországi fellépésére 1995-ben (a meditatív hangulatú, egy évvel korábban született és a társulat számára igazi „kiugrást" jelentő *Déluge* című alkotással), a másodikra hajszálpontosan két évvel később került sor: *En dedans (Legbelül)* című, 1997-es előadásuk – amelynek premierjét különös, de a társulat esetében nem újszerű módon Európában, jelesül Münchenben tartották – szépen zajló, lírai, ám izgalmas feszültségekkel megspékelt kompozíció.

Az eredetileg tornász Ginette Laurin pályája elején egyszerre kezdett ismerkedni klasszikus és kortárs irányzatokkal. Életpályája alapján veteránnak nevezhető, hiszen első társulatához, a beszédes nevű Groupe Nouvelle Aire-hez, az első montreali kortárs táncegyüttesek egyikéhez 1973-ban csatlakozott. A társulatot hat évvel később elismert táncművészként hagyta ott. 1982-től egyre ismertebb független koreográfusként dolgozik; az O Vertigo alapításáig eltelt két év során nem kevesebb, mint nyolc alkotást készített el. Laurin azóta visszavett a tempóból: előző premierjét a Budapesten ezúttal játszott *Luna* című alkotásának elkészülte előtt két évvel tartotta.

„A tánc olyan műfaj, amely kevesebb akadályt ismer, mint a beszélt nyelveket használó műfajok. A test nyelve igazából egyetemes" – nyilatkozta Laurin, aki megállapítását saját életpályájával is igazolja. Mint már említettem, több premierjét Európában tartotta (*Tanzwerkstatt Europa* – München, *Mousonturm* – Frankfurt), 1999-ben a Nagy-Britanniában megrendezett úgynevezett koreográfiai laboratóriumot vezette, vendégmesterként működött a müncheni Tanzwerkstatton, társulatával pedig szinte folyamatosan turnézik bejáratott és rendhagyó helyszíneken egyaránt, a *Luná*val például egy hónapon át járta Európát.

Laurin 2001 januárjában, Luzernben bemutatott *Luná*ja a legutóbb látott *En dedans*-hoz hasonlóan költői szépségű, ám jóval összetettebb, strukturáltabb, megkockáztatom, meseszerűbb alkotás. Rendkívüli táncosai tudásuk mellett árnyalt, sokoldalúan érett személyiségükkel is elkápráztatnak. Váratlan változásokat hozó színpada emberekkel benépesített különös, a Hold (vagyis Luna) fényében úszó tájkép, avagy magának a megbabonázott emberi belsőnek az ábrázolata. A színpad a nyitó képben két térségre oszlik: közepén enyhe ívben kanyarodó, magas tüllfal húzódik horizontálisan. Ezt a különös anyagot mind gyakrabban látjuk táncszínpadon (utoljára, ha emlékezetem nem csal, a francia Käfig használta): ha szemből kap fényt, átlátszatlan, hátulról pedig különböző mértékben lehet világítani, hogy opálosan átderengjen, vagy szinte teljesen átlátsszék. Laurin fala különös ködbe vonja a színpad felét, ám idővel már nincs is szükség erre az izgalmas szcenikai elemre: az O Vertigo sajátos tempójú tánca megbűvöli az érzékeket – éppen lassúságuk, pontosságuk, mozdulataik bűvös szépsége juttat valamilyen gyorsan rögzülő, rendhagyó élményhez. A paraván két oldalán játszó táncosok két-három fős csoportjai harmonikus, szellemes mozdulatkompozíciókat mutatnak be. Hol a gravitációval szállnak szembe, hol az emberi fizikum adott határait feszegetik. Mindezt különös módon, valami végtelen intimitással teszik. Az ember idővel elfeledkezik róla, hogy zsúfolt nézőtéren ül: magába feledkezve szemléli a Test felfedezését a néha szinte végtelenné táguló színpadon. (Érdekes különben elgondolkodni azon, hogyan adaptálhatja egy-egy vendégtársulat a maga táncelőadását a befogadó hely – jelen esetben a Trafó – színpadára; Laurin társulata számára például mintha kicsit szűkösnek tűnt volna a tér.)

A *Luna* mégsem lett volna eget verő, az *En dedans*-t elhomályosító élmény a koreográfia két nagyon látványos, már-már elképesztő szakasza nélkül. A Hold megbabonázta embert érzékenyen színpadára emelő Laurin hatalmas (közel egy méter átmérőjű) nagyítólencséket komponált darabjába. Ezek a görgős állványra szerelt, ide-oda tologatott, csillagvizsgáló csodák nagyították-torzították a táncosok egy-egy mozdulatát, fintorát óriásivá. A lencse (amelyhez közelítve természetszerűleg egyre kisebb, távolodva egyre nagyobb a nagyítás léptéke) hatalmas, groteszk testképei az előadás emblémáivá váltak: a *Luná*ról készült kiadványok állóképein szinte fel sem fogható, mit is látunk. Az előadást szemlélve sem könnyű befogadni ezt a különleges effektet. A lírai és fenséges előadásba a hatalmas lencséknek köszönhetően beszűrődik a groteszk, a komikum. Miután a körbe csak egy-egy testrész, torzó, büszt vagy végtag „fér bele", az addig a maguk lenyűgöző teljességében látható táncosok hol rémisztő, hol vicces gnómokká változnak. Hatalmasra felnagyítva látjuk messziről amúgy alig érzékelhető mimikájukat, apró rezdüléseik óriásivá lesznek, hatalmas felsőtestek, fejek nőnek a gnómszerűen kicsivé váló testre. E lencsék a Hold „árnyékos oldalát", vadító, őrjítő erejét mutatják szürreális képekben.

Laurin remek érzékkel a lebilincselő harmónia, a játékos emelkedettség képét szerkeszti a lencsejáték közepébe. A Trafó szűk

Georg Anderhub felvétele

Marie-Claude Rodrigue és Donald Weikert a Luna című produkcióban (O Vertigo)

bejáratán egyszerre égi-légi lények kezdenek betüremkedni a hirtelen kiürített színpadra. Táncosnők jönnek sorra valószínűtlenül fehér, pillekönnyű öltözékben, hatalmas abroncsos szoknyában, a gyönyörű fényben foszforeszkáló csoda-medúzaként. Mire a színre érkeznek, kiderül: abroncsaik legszélesebbike három-négy méter széles, a földig ér vagy még tovább – mint az hamarosan meg is mutatkozik. A kecsesen mozgó nők hófehér öltözéke varázslatosan száll, lobog a levegőben, óriás félgömb szoknyájuk „borítása" úgy hullámzik emelkedő-süllyedő derekuk körül, mintha lassított felvételt látnánk. Ahogy megindulnak a színen, az óriás harang alól férfi táncosok „potyognak" elő, akik aztán szinte észrevétlenül újra felkapaszkodnak a szoknya alá, és szemünk elől rejtetten magasba emelik partnernőiket. Egyszerre négy méter magas óriásokat látunk a színen (és hirtelen bevillanhat a Nederlands Dans Theater néhány héttel korábbi vendégjátékán látott Kylián-koreográfia, a *Sarabande* nyitó képe, a magasból lelógatott, ámde üres abroncsszoknyákkal, amelyek alatt férfiak hevertek).

A fenséges képet végül ismét a lencsék paradéja követi: az utolsó színben már mindenkinek van sajátja. A tér mélyén, ívben felállított nagyítóüvegek mögött kilencen sorakoznak. Hatalmas fejük deréktájt illeszkedik „csökevényes" testükhöz. Hosszasan játszanak az eszköz kínálta lehetőségekkel, kórusban torzulnak. Hirtelen lángot gyújtanak, a lencse a kilenc sárga fényt óriásivá növeli. Mintha kakasszó jelezné a különös éjszaka végét.

K. KVARNSTRÖM & CO.

2000 szeptemberében tartott magyarországi bemutatkozó előadásán zaklatott, szinte próféciaként a jövőhöz intézett, több mint aktuális kérdéseket vetett fel a svéd–finn Kenneth Kvarnström. *Splitvision (Osztott látás)* című koreográfiájával „szétszerelte" nézői figyelmét, ügyesen, keserű iróniával modellezve a figyelem fókuszálására egyre kevésbé képes „modern ember" dilemmáit. Azt, hogy milyen elképesztő sebességgel alakul át az életünk, mi sem bizonyítja jobban, mint az a tény, hogy két évvel ezelőtt átláttuk, értettük a *Splitvision* mondanivalóját, de nehezen vagy egyáltalán nem tudtuk a magunk életére adaptálni. A színpadon párhuzamosan futó mozgóképek, tánc, feliratozás segítségével hamar ráismertünk egyre gyorsabban, egyre idegesebben befogadó, ám érdemben elmélyülni mind ritkábban képes önmagunkra. Összeszorult a szívünk. Ám ahogy felidézem az egykori előadást, majd összevetem az abszolút jelen idővel, kiváltképp azzal a rémisztő két héttel, amely a választások két fordulója közé préselődött, és amely időszakra az egész CoinciDance fesztivál esett, nos akkor szorul csak igazán el a szívem.

A lövészárkos-puskaporos Budapestre Kenneth Kvarnström ezúttal békés, szemnek-szívnek egyaránt jóleső alkotást hozott el. *Fragile (Törékeny)* című munkája nyugalmat, békességet áraszt, a mozdulat szépségét ünnepli – kissé hosszadalmasan. A svéd–finn koreográfusnak valami egészen különleges érzéke van a korhangulat megragadására. Fanyar humorát egy, az elmúlt évtized végén készült produkciójának címválasztása is mutatja: *324,5 kg* – ennyi az előadók testsúlyának összege.

A *Fragile* színpadterét egyetlen látványos, szavakkal nehezen körülírható képződmény uralja. A rendezői bal hátsó sarokból hatalmas, finoman görbülő cső ível a hófehér táncszínpad közepe fölé. A csőről két nagy ovális fehér korong lóg a sarokban, túlsó végén, a szín fölött, középen ugyanilyenek függnek kisebb méretben. Az egész konstrukciót kényes egyensúlyban, egyetlen ponton függesztették fel, amely így a lebegés illúzióját kelti, és kelet-ázsiai, damilon függő bambusz széljátékra emlékeztet. Nem kell hozzá túl sok frivolitás, hogy a két oválist, a sajátos ívben hajlított vékony csővel és a csepp alakú kisebb formákkal hím nemi szervként asszociáljuk. Azonkívül másra nem nagyon hasonlít ez a tetszetős, az előadás során semmilyen funkciót nem nyerő látványelem.

A fehér térben kifinomult mozgásjátszmákat követhetünk. Kvarnström érzékeny táncosai hol zavarba ejtő szenvtelenséggel, hol sterilen, hol játékos érzelmességgel adják elő a szép és/de hűvös koreográfiát. A táncjáték néhány perces etűdök láncolata. Az éppen inaktív táncosok a tér szélein ülve, ásványvizes üvegüket meg-meghúzva figyelik társaik munkáját. Az egykor a kegyetlen, agresszióval sokkoló fizikai mozgásszínházzal kacérkodó Kvarnström kifinomult, esztétikus, elegáns táncépítménnyel láttatja a törékenységet. Körültekintéssel térképezi fel egyén és embercsoport gyenge pontjait, miközben a sérülékenység természetrajzát kutatja. A *Fragile*-ban még sincs kockázat, tét, rizikó. Elragadó a játék pontossága, a benne megjelenő táncanyag szépsége, de egy idő után e felsorolt erények már nem tudják szavatolni a feszült figyelmet. Amikor e szavakat leírom, hirtelen elfog a bizonytalanság: lehetséges, hogy a kvarnströmi *Osztott látás* megjelenítette vizuális, érzelmi habzsolhatnék, egyfajta telhetetlenség, mindent akarás akadályoz meg abban, hogy maradéktalanul megérintsen ez a finom, elegáns, keveset markoló, igazán igényes koreográfia?

Koncz Zsuzsa felvétele

Kenneth Kvarnström Fragile című koreográfiája

Compagnie Marie Chouinard

Az együttes vezetője, a pezsgő kanadai táncélet talán legnagyobb alakja 1978 óta készíti sajátos, merész koreográfiáit. Pályája első tizenkét évében szinte kizárólag szólódarabokat komponált önmagának; ez az időszak hozta el számára a világhírt: hírnevet és hírhedtséget. 1990-ben Montreálban alapította meg saját, válogatottan remek táncosokból álló társulatát. A nyugtalan-nyughatatlan művész éveket töltött Nepálban, élt Bali szigetén, Indiában és Japánban, New Yorkban és Berlinben. Tanult, formálódó világhíre ellenére workshopokat látogatott, újból és újból növendékké vált. Utazásainak sajátos nyomai gyakran felfedezhetők munkáiban. Chouinard táncosként mára visszavonult, tizenöthúsz éve készített szólóit betanította társulata kiváló táncosnőinek, az újabbakat pedig már kimondottan számukra írja. Egész estés koreográfiákat készít, jelmezt tervez, zenét komponál: komplex alkotó, akinek tevékenységi köre nem szűkül egyetlen műfajra, bár a táncot szent művészetként aposztrofálja.

A nagyszerű társulatot először az 1999-es Budapesti Őszi Fesztivál során láthatta a hazai közönség. „A művek, amelyeket húsz évvel ezelőtt alkottam, ma már nem keltik ugyanazt az érzést a nézőkben. Az emberek ma már nyitottabbak" – mondta Chouinard Andrew Princznek budapesti vendégszereplése alkalmával adott interjújában (Népszabadság, 1999. október 25.). A fesztiválon bemutatott *Les solos 1978–1998 (Szólók 1978–1998)* című válogatás során tizenegy alkotást (köztük Chouinard első önálló koreográfiáját, a *Crystallization*t) mutatott be felváltva a társulat négy táncosnője. Csak sejtjük, milyen lehetett e munkák egykori, kanadai, nyugati fogadtatása, de valószínűleg hasonlatos a mostani pestihez. Chouinard sokkoló, megdöbbentő munkái elemi erővel zúdultak a közönségre: a nyughatatlan szólók személyessége, szikársága megbűvölte, egyszersmind felrázta nézőit. Itt még nem múlt el az a húsz év. Hasonlóan elemi erejű találkozást hozott a koreográfusnő 1993-ban készített *Tavaszi áldozat*a, a vendégjáték másik előadása. A távoli utazásokról izgalmasan tanúskodó, egységes, mégis sokszínű, szen-

vedélyes táncanyag, a Sztravinszkij eredetijével elegyített, Robert Racine-féle sejtelmes zörej-zene, a ragyogó táncosi munka, a minimalista, mégis nagyon látványos szcenika avatta ünneppé ezt a nagyszerű vendégjátékot.

A CoinciDance keretében visszatérő társulat vezetőjének legutóbbi két alkotásával érkezett: a *Huszonnégy Chopin-prelűd* (1999) és a *Le Cri du monde (Világsikoly)* egyaránt töretlen művészi nagyságról tanúskodott. Az előbbi munka a *Chopin op. 28* huszonnégy gyöngyszemére komponált izgalmas játék. A Chouinard-féle testfilozófia nem más, mint bonyolult, árnyalt gondolati rendszer a fizikai és metafizikai világ színpadi összekapcsolására, amely az előző vendégjátékok során egyértelműen „átjött", e kompozícióban azonban kevésbé van jelen. Bölcs, mégis virgonc humor, egyfajta jóleső, mértéktartó popularitás helyettesíti.

A *Chopin*t előadó táncosok nemesen egyszerű jelmeze áttetsző, fekete alsóneműből áll, amelyre vékony, fényes fekete csíkot varrtak. A férfiak és a nők egyforma, furcsa kis taréja nem is a punkok, inkább egyes észak-amerkai indián törzsek hajviseletét juttatja eszünkbe, vagy profánabb asszociációval élve egy partvis koponyára görbített, borzas fejét. Ettől a mókás póthajtól még vadabb, virgoncabb az intenzív mimikával dolgozó táncosok külseje.

A huszonnégy prelűdöt Chouinard sajátosan „tálalja": természetesen az alapatmoszféra, a bölcs-melankolikus hangulat megragadására törekszik, a dallam szellemét, a szellem dallamát higgadt és szép eszközökkel ábrázolja. Másfelől sajátos humorral elemzi és szálazza szét a partitúrát. A *Boleró*t szereposztással is Dallamra és Ritmusra bontó Béjart-koreográfiához hasonlóan itt is többrétegűen jelenik meg a zeneszó. A hangjegy-táncosok precízen követik a zenét, azonban sokszor groteszkbe csapó játékukkal, gyönyörű egyszerűséggel megkomponált mozdulatsorozatokban gyakran szinte történetté, narratívává transzformálják azt. Nemegyszer ragyogó tornászcsoportnak mutatkoznak, máskor műsoruk igényes zenebohóci produkcióként hat. A huszonnégy prelűd során a kanadai koreográfusnő kényes egyensúlyban tartja a szinte szakrális emelkedettséget a líraisággal és a humorral.

Az est második alkotása, a *Le cri du monde* már a korábban megismert chouinard-i világot idézi. A misztikus táncszertartás során az előző darabéval azonos előadógárda kihívó „jelmezben" látható. Mindenki egyforma, szűk kisnadrágot visel, felsőtestükön egyetlen, festett, fekete csík, amely a férfiak mellkasának közepén függőlegesen húzódik, a nőknek pedig a két mellbimbóját köti össze. A chopini harmónia helyett zenei anyagként most izgalmas, zaklató hangtörmeléket, zenéből-neszből összegyúrt, gomolygó, morajló zajt hallunk. A füsttel borított színpadot csodálatos fények világítják meg. A hagyományos reflektorok mellett túlvilági hangulatot árasztó, intelligens lámpák pásztázzák a teret.

A *Világsikoly* már-már fizikai táncszínházi mozgásanyagában etruszk, görög, óegyiptomi vázák, frízek, szobrok alakjai elevenednek meg. A táncosok karból duókká, triókká rebbennek szét. A mozdulatok egyszerre fenségesek, archaikusak és embert próbálóan akrobatikusak. A szemlélő agyában gyakran felrémlik Nizsinszkij legendás alkotásának, az

Marie Chouinard felvétele

Luciane Pinto Marie Chouinard Világsikoly című koreográfiájában

*Egy faun délutánjá*nak egy-egy fennmaradt fényképfelvétele. A táncosok a közönség felé fordítják felsőtestüket, összezárt ujjú tenyerük, derékszögben tartott karjuk egyszerre meghökkentő és fennkölt látvány. A sodró, csodálatos mozgásanyagba Chouinard gyakran hirtelen szimmetriatengelyt állít. Láthatatlan vonalhoz húzódnak a táncosok, egyforma mozdulatsorokat végeznek, majd sebesen elsodródnak egymástól. A test egyszer gépezetként, máskor hangszerként működik. Az egyik pillanatban mágikus közösség káprázatosan megkomponált össztánca gyönyörködtet, a másikban már Elijah Brown vagy Carol Prieur mágikus szólótáncával lesz tele a színpad. A nyomasztóan szép előadás táncosai testük páratlanul gyakorlott urai: úgy tolmácsolják ebben az archaikus káoszban Chouinard különleges mozgásvilágát, mintha az nem venné a végletekig igénybe fizikumukat. A felzaklató hangulatot a test lenyűgöző mindentudása, a tökéletesre csiszolt mozdulat hol ellenpontozza, hol a végletekig fokozza. A szertartásos atmoszférán, az eredendő ősiségen, a szinte archeológusi gondolkodásmódon túl az előadás valóban világsikolynak nevezhető: a csak műalkotásokról ismerhető mozdulatok mellett az ázsiai, fekete-afrikai, indián kultúrák szakrális táncainak számtalan jellegzetes, apró elemével is találkozhatunk a fojtogató levegőjű előadás során, de gyakran fedezhetünk fel remekül adaptált állati mozdulatokat is. Chouinard drámai, álomállapotba vivő rítusa zsigeri mélységben érint meg. A kanadai koreográfus alkotása nem öncélúan nyomasztó. Az általa felkínált szellemvasúti utazás felrázni kíván, nem megrettenteni. Üzenete nem társadalompolitikai, ám mégis fennkölt. Az egyesített, egybemosott világtánc az örök összetartozást, az egymásrautaltságot szimbolizálja.

SZŰCS MÓNIKA

„Vége a játéknak, doktor”

■ KÁRPÁTI PÉTER: NICK CARTER AVAGY VÉGSŐ LESZÁMOLÁS DR. QUARTZCAL ■

Tamássy Andrea felvétele

Tóth Ildikó (Zanoni) és Magyar Attila (Nick Carter)

A detektívkirály Nick Carter bravúros nyomozásairól szóló, évtizedeken át hetente megjelenő füzetek nemcsak Amerikában, hanem Európa számos országában, így Magyarországon is hallatlanul népszerűek voltak az 1910-es, 1920-as években. Kárpáti Péter évek óta gyűjti a történeteket, meséket egy nagyobb műhöz; az így meglelt sztorik egyikéből született a *Nick Carter*. A darab a bűnügyi történeteknek azt a típusát veszi alapul, amelyben a tévedhetetlen detektív és a nagystílű, cinikus bűnöző egyenrangú ellenfelek, és a bűnügy voltaképpen kihívás, hogy erejüket, találékonyságukat összemérjék. Az ördögi gonosztevő (itt Dr. Quartz) célja nem egyszerűen a bűn elkövetése, hanem az ősellenség (Nick Carter) kelepcébe csalása és végleges legyőzése.

Ám a darab mégsem igazi krimi, mert míg a detektívtörténetek egy logikai alapokon nyugvó öntörvényű világban játszódnak, addig Kárpáti szereplői állandóan változó körülmények között mérkőznek meg egymással, s macska-egér harcukban nem a racionalitás, hanem a fantázia szabadsága érvényesül. Folyamatosan az a benyomásunk, mintha a két szereplő nem megélné, csak eljátszaná mindazt, ami vele történik. És a darab befejezése bizonyossá teszi sejtésünket: két kamasz (vagy gyerek) játékait láttuk, akik beleképzelték magukat

TARJÁN TAMÁS

N/Euro

■ URS WIDMER: TOP DOGS ■

A Kamra kicsiny játékterébe kereszt alakban elhelyezett, elegáns-egyszerű dobogókat fektetett Bagossy Levente díszlettervező. A hosszabbik ág vívópástként is hat, s egy kopár, színpadszerű zugolyban végződik. A jelenetek java a „kereszt” metszésében zajlik. A jelmezeket összehangoló, a tér tónusához igazító Földi Andrea feketefehér-szürkében járatja a nyolc figurát. Ruhájukról lerí ugyan, hogy nem konfekcióból öltözködnek, de inkább a személyiségtől megfosztó intézeti uniformisként, egyben ironikus gyászkollekcióként hatnak az öltönyök, kosztümök.

A figurák valamennyien elbocsátott topmenedzserek, akik tegnap még sikeres énjüket gyászolják, és a karrierjük megtöréséből fakadó testi-lelki bajukat cipelik keresztként. Nagyon úgy fest, hogy az éppen zajló csoportterápiás talpraállítás során a kutya sem néz e kiebrudalt nagykutyák felé: az ön- és az egymást gyógyítás marakodásával, szolidaritásával, apátiájával igyekeznek kikerülni a gödörből. A Bagossy László rendező készítette magyar változatba az eredetihez képest feszültséget és érdekességet visz, hogy nem többé-kevésbé reménytelen idősebbek, hanem a fiatal középnemzedék amolyan kezdő harmincasnak vélhető kárvallottjai világítják át a velük történteket.

A svájci Urs Widmer publicisztikus karakterű, elmés szövegkollázsa nem nyit meg igazi mélységeket az ábrázolásban. Célba vesz egy kissé kétesnek és túlfizetettnek tekintett, viszonylag modern foglalkozást, és alig összetapasztott esettanulmányokban feldolgozza a csúcsmenedzserség kockázatait. A főleg a (réteg)nyelvi színeiben élő textus egy-egy pillanatra képes megszólítani minden olyan embert, akinek már okozott pszichés és egzisztenciális válságot hivatásának, megszokott szakmai környezetének kényszerű elhagyása, akit már fejbe kólintott a jelenkori társadalom racionális brutalitása. Hogy melyik társadalomé, azt a *Top Dogs* általános modell volta nem engedi firtatni (a szerepeket németesen írt nemzetközi személynevek táblácskái egyénítik a ruhák hajtókáin, ám a keresetet, költséget forintban számolják s így tovább).

Bagossy lendületes, szellemes kritikai struktúrákat hozott létre a „bukottak” vallomásaiból, replikáiból és kényszeredett társalgásaiból. Ezek a karikatúrák leginkább a főiskolai helyzetgyakorlatokra emlékeztetnek, és láncolatuk nem hosszabb, mint amennyit ebből a műfajból a szünet nélküli másfél óra játékidejébe érdemes fogni. Rendező és színészei osztoznak abban az idegenkedésben, mely a mindenestül áruvá lett létnek, a pozíciók mámorának, a látványosan hamis, agresszív kommunikációnak szól. Szolid hadviselésük kipécézi, nevetségessé teszi a kudarc bekövetkeztéig szinte reflektálatlan vagy rosszul reflektált életeket. A mű mozaikos természete miatt alakokat nemigen formálhatnak. Negatív viselkedésminták, gesztussablonok, hiteltelen hangsúlyok kifigurázása, parodizálása történhet, hol könnyed, hol túlzó eszközökkel, mindig a csoportos játék áramában. A nyolc színész a szisztematikus összerendezettségben bokorrímként hat – a szép és állandó összecsengés olykor monotónia, érdektelenség is.

Az ilyen típusú megjelenítő munkánál nem illendő bárkit is kiemelni. Ónodi Eszter azonban megérdemli: ő olyan szerencsétlen, ingerlő, fülsértő személyiséget elevenít meg, akiben vibrálóan keveredik a meg- és az eljátszás, s a kicsit kabarészerű számok mikrodrámákként is kibomlanak. A maga öt percét persze valamennyi közreműködő intelligensen és tehetségesen kidolgozza. Bertalan Ágnes és Fekete Ernő a látszólag mit sem sejtő utóbbinak a „becsalogatását” az önnevelő kihajítottak közé; Szabó Győző a lecsúszás

Nick Carter és Dr. Quartz küzdelmébe. Céljuk a játék harmadik résztvevőjének, Zanoninak, a gyönyörű, ám pokoli nőnek a meghódítása. Az egyre szabadabban csapongó játék során két férfi és egy nő lehetséges viszonyainak változatai bontakoznak ki. A kiszámíthatatlan démon hol az egyik, hol a másik férfi lelkes segítőjeként vagy ádáz ellenségeként jelenik meg, és mire minden variációt végigjátszanak, elfogynak a történetek, s a játék immár visszavonhatatlanul, mindörökre véget ér. Zanoni új kalandokat keresni indul a tánciskolába, Cartert várják a „szent kötelességek" és a magolás, a doktor pedig egymaga olvassa tovább a legújabb Nick Carter-füzetet, amelyben ő már nincs benne.

A tatabányai előadás egy tornaszertárba helyezi a játékot, mályvaszínben játszó svédszekrények, zsámolyok, birkózószőnyegek, kötelek, létrák és állványok közé (díszlet: Khell Zsolt). Novák Eszter és színészei a darab lényegét, vagyis a játékosságot, illetve a játékok mögötti emberi kapcsolatokat akarják megmutatni. Nincs könnyű dolguk, mert (hasonlóképpen a *Tótferi*hez vagy a *Pájinkás János*hoz) Kárpáti Péter szerzői utasítások helyett „belső instrukciókkal" él, azaz maguk a szereplők mondják el, éppen mi is történik velük. „Mint két halálos viaskodásban álló kígyó csavarodunk egymásba" – közvetíti Quartz. „Meglátja, hamarosan mind a ketten a szőnyegen heverünk" – válaszolja Carter, és csakugyan. A színészek természetesen nem illusztrálják az elmondottakat, hanem stilizált vagy éppen ellenpontozó játékokká fordítják át a szöveget. A doktor és a detektív első erőpróbája sportmérkőzésként (birkózás, szkander) jelenik meg a színen, ám úgy, hogy a szemben álló felek nem érnek egymáshoz: a birkózás során például a két szereplő két külön szőnyegen (hibátlan szinkronban!) gurul, vetődik és terül el.

A színészek könnyedén lépnek át egyik helyzetből és hangulatból a másikba, eközben nemcsak a felvett szerepeket mutatják meg, hanem az őket játszó mögöttes figurákat is. Magyar Attila kicsi, mérges Nick Carterének hátterében egy leendő kispolgárt sejtünk, aki a maga vágyképét fogalmazza meg azzal, hogy a legendás detektív szerepébe bújik. Egy bumfordi lélek az eszményi férfi pózaiban próbálja legyőzni saját pipogyaságát. Széles László Dr. Quartza sem tűnik ördögi gonosztevőnek, inkább kedves sviháknak. Szemlátomást ő az, aki a leginkább kedvét leli a játékban, és sosem fog tudni kilépni belőle. Tóth Ildikó Zanonija minden pillanatban változik, ő a kiismerhetetlen nő, aki állandóan belekavar a fiúk játékába, hogy újra és újra magára irányítsa a figyelmet. Amikor úgy tűnik, hogy a fiúk mégis fölébe kerekednek, megsértődik, és végleg faképnél hagyja őket.

Novák Eszter rendezése a szöveg sokféle utalását számos előadói műfaj (cirkusz, szónoki beszéd, reklám stb.) felidézésével teatralizálja, emellett konkrét filmeket (*Hair*, *Volt egyszer egy Vadnyugat* stb.) citál. Ám ezek a formák nem a színházi helyzetre reflektálnak ironikusan (ahogy azt számos más előadásban láthattuk): a szereplők nem színházat játszanak, hanem – mint a gyerekek – elszánt odaadással feledkeznek bele a játékba, és az válik fontossá, ami ezalatt megtörténik köztük. Vagyis az, hogy ez az utolsó nagy játék. Aki ebből a szertárból kilép, végérvényesen távozik egy másik, szorgos, biflázós vagy éppen felszínesen léha világba, ahol nem játékok, hanem játszmák vannak, s akinek ez nem tetszik, örökre magára marad.

KÁRPÁTI PÉTER: NICK CARTER AVAGY VÉGSŐ LESZÁMOLÁS DR. QUARTZCAL
(Jászai Mari Színház, Tatabánya)

DÍSZLET: Khell Zsolt. **JELMEZ:** Zeke Edit. **ZENE:** Kim Novak. **RENDEZŐ:** Novák Eszter.
SZEREPLŐK: Tóth Ildikó, Magyar Attila, Széles László.

Koncz Zsuzsa felvétele

A Top Dogs társulata

fiziológiáját; Vajdai Vilmos a félvak gőgöt; Rezes Judit az albániai újrakezdésbe beleboldogtalanodó boldogot; Takátsy Péter és Rajkai Zoltán két nem túl nagy nagykutya tudati elfátyolozódását. Egy-két kellékkel, valamint az öklükkel, néha végtagjaikkal, fejükkel mindannyian úgy játszanak, mintha bábozgatnának. A stílus elemeltségéről, a mozgás, mozgatás groteszkumáról ez a fogás is sokat elárul.

Egészében a *Top Dogs* előadása dokumentáció a 2000 körüli esztendőkről, ahol az erősödő globalitás nagy falansztere minden céhnek és cégnek – a menedzsereknek is – megvan a maga kis falansztere. A tépett idegzetű hősök darabbeli csoportmunkája technikai értelemben és az összjáték mechanizmusát nézve jó (időnként újszerű) művészi tréning lehetett az alkotóknak, a néző pedig a fragmentált, illusztratív „doku" derűs szemlélésének módszerét gyakorolhatja.

URS WIDMER: TOP DOGS
(Kamra)

DÍSZLET: Bagossy Levente. **JELMEZ:** Földi Andrea. **ÁTDOLGOZTA ÉS RENDEZTE:** Bagossy László.
SZEREPLŐK: Bertalan Ágnes, Fekete Ernő, Ónodi Eszter, Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Szabó Győző, Takátsy Péter, Vajdai Vilmos.

KOLTAI TAMÁS

Minden egyre rosszabb

■ ÖDÖN VON HORVÁTH: KASIMIR ÉS KAROLINE ■

A zeppelin Réthly Attila kaposvári rendezésében nem ezüstös léghajó, nem elérhetetlen magasban lebegő elegáns tárgy, nem illúzió, nem szimbólum, hanem a vurstli egyik erőpróbáló alkalmatossága. Forgó szerkezet, az ember beszíjazza magát, hogy megtudja, elég teherbíró-e. Ödön von Horváth darabja ezáltal egy csapásra megszabadult a korhűség és az írói distancia kötelezvényétől. Az előbbire van magyarázat. A *Kasimir és Karoline* cselekménye nem csak a múlt század húszas éveinek müncheni sörfesztiválján játszódhat le. *Oktoberfest*, gazdasági válság, hullámvasút, mutatványosbódé, sör és virsli azóta is van mindenütt. Amikor Antal Csaba két utánfutó lakókocsit állít be büfének, és a háttérben neonbetűs *live show*-t hirdet, természetes gesztussal időszerűsít. Amikor azonban ugyanezzel a mozdulattal leemeli az égről a jelképes zeppelint, és egyszerű vásári rekvizitummá teszi, megszünteti a cselekmény primer szintjét distancírozó viszonyítási pontot. A darab tele van ilyen viszonyítási pontokkal. A földszintes nyárspolgári lét ellenpontja a magasban úszó léghajó. A nyomorult kisember dicsőíti az emberi nagyságot. A törpe direktor dirigálja a nagy testű mutatványos kripliket. Minden egyre jobb lesz, sulykolja egy stréber, miközben a történetből nyilvánvaló, hogy minden egyre rosszabb lesz.

A darabnak ez a kettős dimenziója teljesen hidegen hagyta Réthly Attilát. Rendezésében minden egyértelmű, mindent beterít a harsány vurstlihangulat. Az előadás elején valamelyest még törődik a tömeg koreográfiájával – például ahogy zárt tömbben, hanggal-mozgással követi a hullámvasutat –, később erről is elfeledkezik, és megelégszik az időnként körbetrappoló zenekarral vagy a (hecc kedvéért) rázkódó lakókocsikkal. A tér maga sem kínál jó lehetőséget a játékra, szűk is, következetlen is, a körbefutó galériának nincs valódi funkciója, és az előfüggöny fölhasználása a mutatványosbódé függönyeként szétveri az öntörvényű színpadi stilizáció utolsó esélyét. A mutatványosjelenetek amúgy is sápadtak, Nyári Oszkár (Kikiáltó) közhelyes transzvesztita, Fazekas Pál (Liliputi) nem kap instrukciót a törpe direktor groteszk hatalmának éreztetésére, Fábián Zsolt (Bulldogfejű férfiú) és Balla Eszter (Juanita) a torzlények fájdalmas költészete és a mutatványosillúzió leleplezése – mint két lehetőség – között a pad alá esik.

Igazán meglepő a főszereplők cserbenhagyása. Horváth tárgyilagos karakterábrázolása részint az örökös plánváltásban értelmezendő – ahogy a tömeg fölszippantja magába és kidobja magából az egyént –, részint a személyiség akarata és sodródása közötti dialektikában. Kasimir és Karoline, miközben egymás felé evickélnek, valóságosan is, virtuálisan is egyre távolabb kerülnek egymástól, s ezt a folyamatot az útjukba kerülő szereplők spontán módon befolyásolják. Eközben öntudatlanul demonstrálják a köztük lévő – társadalmi léthelyzetükből fakadó – viszonyokat, és megtörténik a nyárspolgár horváthi „demaszkírozása". De nem Réthly rendezésében. Kocsis Pál végigkiabálja Kasimir szerepét, Tóth Ildikó

ZAPPE LÁSZLÓ

A váratlan vendég

■ MOLIÈRE: A FÖSVÉNY ■

Bagó Bertalan rendezésének kétségtelen érdeme, hogy nem bízza az előadást kizárólag a vendégművész hírnevére, rutinjára, megbízhatóan működő játékkultúrájára, kifogyhatatlan, bár meglehetősen ismerős eszköztárára, hanem megpróbál korszerű, saját közönségéhez szóló előadást teremteni Molière darabjából. Ez nagyjából azt jelenti, hogy nem elsősorban a zsugoriság természetrajzára, pszichológiájára, társadalmi szerepére figyel, hanem arra, hogy a fösvény körül kerekedő családi dráma szereplői kortársainkra, mondjuk, egy magyar vidéki város, egy megyeszékhely figuráira hasonlítsanak.

Ehhez a rendező Vereckei Rita segítségével rémes külsőségeket teremt. A színen díszletben és jelmezben egyaránt tombol az összevisszaság, a rossz ízlés. Szinte csakis egymáshoz nem illő színek és anyagok kerülnek egymás mellé. Ráadásul Harpagonék családi háza, ahol a földszinti nappalin kívül a gyerekek emeleti szobáiba is jutnak jelenetek, darabokból áll össze, elemei a játék kezdetén begördülnek, majd a kifejlet előtt távoznak a színről. Bizonyára azért, hogy láthassuk: a kert, ahol a gazda a pénzt elásta, egy üvegfalakkal körülvett belső udvar, közepén halforma kútszoborral.

Az előadás esztétikai alapkérdése az lehetne, vajon lehet-e az ízléstelenséget ízléstelenséggel, az ocsmányságot ocsmánysággal,

Katona Tibor felvétele

Pap Lujza (Élise), Kató Balázs (Cléante), Sinkó László (Harpagon), Nagy Cecília (Mariane) és Tallián Marianne (Frosine)

Simarafotó

Kocsis Pál (Kasimir), Tóth Ildikó (Karoline) és Varga Zsuzsa (Szemes Franz Ernája)

Karolinéja (el nem hiszem, ha nem látom!) kimerül a nevető-toppantó viháncolásban; egyetlen árnyalóeszközük a részegség, a spiccességtől a duhajkodásig. Mintha a próbák során nem esett volna elemző szó a karakter mibenlétéről, az elbocsátott sofőr és a dacos tisztviselőlány öntudatlan belső tartásáról, egymásra figyeléséről, kapcsolatuknak a körülmények által determinált szétéséről. Mintha az egész arról szólna, hogy a „magasabb körökbe vágyó" Karoline mindjárt az elején nem bocsát meg az első durvasága után virággal szabadkozó Kasimirnak – van egy erre utaló félresikerült jelenet –, és ebből származik minden baj. Meglehet, ez is csak belemagyarázás; talán túlzás értelmezést tulajdonítani az előadásnak.

Ahhoz ugyanis *valamilyennek* kellene lennie. Jó színészeket ritkán látni ennyire semmilyennek. Némedi Árpád (Szemes Franz) lazán trehány mai átlagvagány, Varga Zsuzsa (Szemes Franz Ernája) „szakmából" közönséges; az a pitiáner, proli lumpenkültelkiség, amit képviselnek, távol van mindkét karakter kispolgárságba kapaszkodottságától, ami emberi dimenzióba helyezi a férfi lebukását, a nő Kasimirhoz sodródását. Horváth Judit Lehel téri ruháiban nem is lehet eljátszani ezeket a figurákat; ahogy az istállómesternek öltöztetett Gyuricza István (Rauch) és a művházkarneválból szalajtott Bezerédi Zoltán (Speer) sem juthat hangoskodással a két társadalmi osztállyal följebb járó, disztingváltan mocskos kujonok lelkületéhez. Znamenák István (Schürzinger) az egyetlen, aki valamicskét megmutat a szerény szabász strébersége ből.

Réthly Attila most már többedszer nem tud mit kezdeni a színésszel – mindközönségesen *az emberrel* –, ehelyett szcenikát rendez. Az utolsó jelenetben észbe kap, és nekilát: három szereplő között végre létrejön egy szituáció. Késő. Utána már hiába száll be Kocsis/Kasimir a zeppelinbe, hogy kiforogja magából a tehetetlenséget, ez csak attrakció. A gép ugyanolyan üresen forog, mint az egész előadás.

ÖDÖN VON HORVÁTH: KASIMIR ÉS KAROLINE
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Gáli József. **DÍSZLET:** Antal Csaba m. v. **JELMEZ:** Horváth Judit m. v. **ZENE:** Melis László m. v. **DRAMATURG:** Ruttkay Zsófia m. v. **RENDEZTE:** Réthly Attila.

SZEREPLŐK: Kocsis Pál, Tóth Ildikó m. v., Gyuricza István, Bezerédi Zoltán, Nyári Oszkár, Fazekas Pál, Znamenák István, Némedi Árpád, Varga Zsuzsa, Csonka Ibolya, Csapó Virág, Fábián Zsolt, Balla Eszter, Pálfy Alice, Lecső Péter, Kántor Anita, Szűcs Ágnes, Tóth Géza, Karácsony Tamás.

a zavarodottságot zűrzavarral ábrázolni. Teoretikusabb hajlandóságú korokban realizmus és naturalizmus viszonyáról is szót ejthetnénk. Manapság ez túlzott igényességnek tetszik. Inkább örülünk annak is, hogy a darab máskor végszavazásra, illetve a cselekmény puszta illusztrálására-elbeszélésére kárhoztatott mellékszereplői egytől egyig megelevenednek. Egyenetlenül ugyan, de kétségkívül nem szerepkörök, vígjátéki klisék jelennek meg, hanem sajátos karakterek. Nemcsak Harpagon jellem itt, hanem mindenki. Mégpedig összhangban a szöveggel. Hiszen Cléante maga mondja, hogy játékos, és azt is tudjuk, hogy örökségére számítva visszafizethetetlen kölcsönt készül fölvenni. Mentsége persze az apai zsarnokság és fukarság, de ettől még Kató Balázs alakításában Cléante hazardőr ficsúrnak mutatkozik. Bizalmasát, La Flèche-t Gábor László praktikusan amorális ifjúnak ábrázolja. Pap Lujza szenvedélyesen és mulatságosan végigdühöngi szerelme képmutató viselkedését, rugdossa, sőt a fenekébe is harap mérgében. Ilyés Róbert halk szavú Tartuffe-ként játssza Valère-t, mint akiben a képmutatás levetkőzhetetlen jellemvonássá szilárdult. A gyönyörű Nagy Cecília a szemérmes Mariane-t hasán nyitott ruhában szendéskedi el, nem hagyva kétséget afelől, hogy tisztában van erényeinek üzleti értékével, s áruba bocsátásukra is kész lenne, ha ebben a nagyobb szerencse meg nem akadályozná. Tallián Marianne a szokottnál fiatalabb házasságközvetítő, mindenre elszánt üzletasszony, bár ellenállhatatlanul sikerre ítélt energikussága inkább csak megjátszott: a sikertelenség, mint éppen Harpagon esetében, alighanem jellemzőbb a működésére. A lovász-szakácsot alakító Kiss Ernő kissé túljátssza a gazdái képtelen óhajait túlbuzgalommal karikírozó-gúnyoló szolgát.

Szegezdi Róbert pénzközvetítője egy hatalmas testőr kíséretében jelenik meg. Ez nem túl eredeti ötlet, viszont fontos a kifejlethez. A pénzközvetítő ugyanis váratlan vendégként bukkan fel az utolsó jelenetben – ahol ugye mindenki boldogul, hála mesebeli egymásra találásoknak és a kőgazdag Anselme úr (Farkas Ignác) nagyvonalúságának –, mégpedig testőrével együtt, a jóságos uraság belső embereként, sejtetve, hogy piszkos ügyletei mögött valójában annak pénze és hatalma áll. Harpagon fösvénysége, éppúgy, mint fiának könnyelműsége, végső soron őt gazdagítja. Az igazán komoly pénzekhez nem a zsugori kuporgatás, a szenvedélyes takarékosság, a pénz féltése s vele a pénztől való rettegés juttat, hanem éppen a pénzügyek fölényes, nagyvonalú kezelése.

Sinkó László pompásan vezeti el Harpagont ennek a tételnek döbbent fölismeréséhez. A testes, erőteljes, magabiztos atya és gazda ezúttal kétszer omlik össze. Először természetesen a híres nagymonológban, amikor elveszett ládikája miatt őrjöng, másodszor pedig a végén, amikor fölismeri egész élettaktikájának csődjét. Vonásai szétesnek, ahogy végigmegy az előszínpadon. Ismét egyedül marad az általános örvendezésben, ünneplésben, csak éppen némileg fordult a kocka: most ő a szerencsétlen, a szánnivaló, akit valóban kifosztottak, élete értelmét, hitét vették el. A pénz szerelmesével szemben a pénz pragmatikusai, cinikus hazardőrei diadalmaskodtak.

MOLIÈRE: A FÖSVÉNY
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

FORDÍTOTTA: Bognár Róbert. **DÍSZLET-JELMEZ:** Vereckei Rita. **RENDEZTE:** Bagó Bertalan.

SZEREPLŐK: Sinkó László, Kató Balázs, Pap Lujza, Ilyés Róbert, Nagy Cecília, Farkas Ignác, Gábor László, Kiss Ernő, Tallián Marianne, Szegezdi Róbert, Kricsár Kamill, Hertelendy Attila, Balanyi Rózsa, Vankó Dániel.

Altera pars

■ HOZZÁSZÓLÁSOK EGY INTERJÚHOZ ■

A SZÍNHÁZ februári számában Hiányoznak a mesterek *címmel interjú jelent meg Tompa Gáborral, a kolozsvári Állami Magyar Színház igazgató-főrendezőjével. E beszélgetésben többek között szó esett az ugyanabban az épületben dolgozó színházi és operatársulat együttélési nehézségeiről, valamint a színházat és személy szerint Tompa Gábort kritizáló kolozsvári közéleti személyiségeknek a helyi sajtóban kiéleződő és felforrósodó vitájáról. Tompa Gábor interjúbeli állításainak egy részével nem ért egyet az Állami Magyar Opera igazgatója, Simon Gábor, illetve a sajtóvitát provokáló Jancsó Miklós színész, akinek szerződését Tompa erre a szezonra nem hosszabbította meg. Mindketten a tények tisztázására kértek lehetőséget, s kérésüknek a szerkesztőség természetesen helyt ad, mint ahogy Tompa Gábornak is biztosítja a viszontválasz lehetőségét. Ezzel a témát a magunk részéről lezártnak tekintjük, s vitát e kérdésben nem szándékozunk nyitni.*

A SZÍNHÁZ amúgy színvonalas írásában, Tompa Gábor mondandójában olyan hamis kijelentések olvashatók a kolozsvári Magyar Operával kapcsolatban, amelyek rossz irányba orientálhatják a magyar színházi szakmát és közönséget. Vegyük sorra:

– A két intézmény közötti „nem éppen felhőtlen viszony" igenis személyes szinten s kizárólag olyankor jelenik meg, amikor Tompa Gábor Kolozsváron tartózkodik. Mivel erre ritkán kerül sor, a két intézmény békésen megfér egy fedél alatt. Bár az épület kétségtelenül alkalmatlan két ekkora társulat befogadására, szerencsére nincs „konfliktus" vagy „viszály", a munkát a két művészeti titkárság többnyire zökkenőmentesen össze tudja hangolni.

– „A közönség megszólításának módjáról" valóban átfogó elemzésre lenne szükség, de butaság, tájékozatlanság és rosszindulat kijelenteni, hogy a kolozsvári Magyar Színháznak „nagyobb a bevétele, mint az operának, amelynek az elmúlt években egyre kevesebb a bemutatója". A műfaj nehézkessége, összetettsége és költséges volta ellenére a kolozsvári Magyar Opera dacol a silány gazdasági helyzettel; folyamatosan nagyszámú bemutatót tart – ebben az évadban például hetet –, s a magyar operairodalom feltárásában és ápolásában évtizedes mulasztásokat pótol, amikor Erkel összes operáját vagy Lajtha László, Vermesy Pál műveit műsorra tűzi és műsorán tartja.

– Tompa Gábor nem érti, vagy nem akarja érteni együttélésünk alapvető elvét, amely a következő: az épület telekkönyv szerinti tulajdonosa a Román Művelődési Minisztériumon keresztül a román állam. Az állami költségvetés a két intézmény számára úgy van felosztva, hogy az egyikébe bele vannak foglalva a karbantartásra és kiszolgálásra (kapusok, biztonsági szolgálat, teremszemélyzet stb.) fordítható dologi és személyi költségek, a másikéba nem. Ez az egyik történetesen a színház, bár lehetne az opera is, de nem az. Ezt éli meg úgy Tompa Gábor, hogy az opera albérlő, parazita, mindennek csak haszonélvezője, s nem járul hozzá a költségekhez.

– Az ötven éve jól működő „közös szabályzatot" Tompa Gábor rúgta fel többek között azzal, hogy a közös állami költségvetésből a színház pénztárán keresztül fizet, így az épület kiszolgáló személyzetét arra igyekszik kényszeríteni, hogy csak a színház feladatait lássa el.

– Egy írásban lefektetett új együttélési szabályzatot magam is szorgalmaztam, ha már a régit Tompa Gábor összezavarta. Ajánlatot tettem még a termek felosztására is, sajnos egyoldalúan és sikertelenül. Az opera akar „egyeztetni". Az erre a célra felkért minisztériumi bizottság azonban érthetetlen módon hónapok óta várat magára. Lehet, hogy a kialakult helyzet tudatosan tervezett és felvigyázott?

– Csulak Sándor nyugdíjba vonulásáig mindkét intézmény gazdasági igazgatója volt, hiánya számunkra is pótolhatatlan. A kolozsvári Magyar Színházban azóta senki sem akarja megérteni az együttélés gazdasági és erkölcsi elveit.

– Az interjúban kétszer olvasható a Nagy-Románia Párt neve. Nemrég egy kolozsvári nagy-romániás parlamenti képviselő Magyar Opera-ellenes interpellációt nyújtott be, amelyben részletek hangzottak el Tompa Gábor hozzám intézett gyalázkodó hangú, román nyelvű leveleiből. Tanúk bizonyíthatják, hogy Tompa Gábor fogadta a Nagy-Románia Párt embereit, akik sajnos magyarnak vallják magukat.

– Az sem elhanyagolható adalék, hogy Tompa Gábor titkon leszedeti a gazdasági igazgató éppen üresen álló irodájának zárát, s megtiltja, hogy az új zárhoz tartozó kulcsból az operának is adjanak.

Ezek és ehhez hasonló dolgok teszik teljessé a Tompa-diagnózist. S ezért tartom minden zsenialitása, szakmai erénye, sikere és trófeája ellenére Tompa Gábort alkalmatlannak a közösségi szolgálatra, ezért írtam alá én is az igazgatói megbizatása alóli felmentését szorgalmazó nyilatkozatot.

SIMON GÁBOR
a kolozsvári Állami Magyar Opera igazgatója

Az Állami Magyar Színház igazgatójának színházvezetési módszere, repertoár-összeállítása, külföldről történő igazgatása, a műsor gyakori be nem tartása hosszú idő óta hol felerősödő, hol rezignáltan elhallgató sajtóvisszhangot váltott ki Kolozsváron. Legutóbb néhány színész elbocsátása volt az a szikra, amely az amúgy is lőporos hangulatot elmérgesítette. Sebesi Karen Attila, a Tonic Alapítvány elnöke a helyzet tisztázása érdekében Honnan hová, kolozsvári Állami Magyar Színház? címmel vitafórumot hirdetett, amelyre Tompa Gábor igazgató úr is meghívót kapott, ő azonban távol maradt, sőt a többórás, magnófelvétellel dokumentált beszélgetésen a színház sem képviseltette magát.

A vitatkozók (egyetemi tanárok, mérnökök, iskolaigazgatók, nyugdíjas színészek stb.) civilizáltan fejtették ki véleményüket a színház nem éppen nézőbarát műsorpolitikájáról, a katasztrofális nézőhiány okairól, az igazgató évek óta tapasztalt elfogadhatatlan vezetői módszereiről és stílusáról, s kérték Tompa Gábor leváltását.

Az interjúban megfogalmazott kérdés – miszerint Tompa Gábor számos külföldi elfoglaltsága mellett hogyan képes távolról igazgatni a színházát? – évek óta elhangzik Kolozsváron is, ugyanis ez a színházi élet szervezetlenségének egyik legfőbb oka. A másik ok túlmutat a kolozsvári helyzeten, ez ugyanis a színházi törvény hiánya, ami annyit jelent, hogy a színházi munka kereteinek szabályozására évtizedekkel ezelőtti, többnyire általánosságban fogalmazó szabályok vonatkoznak. Beleértendők ebbe a szerződtetések körülményei is, hiszen az éves szerződtetés mint lehetőség csak egy éve lett jogerős, de Tompa már tíz éve ezt alkalmazza, s ezzel tartja sakkban a társulatot.

Jómagam többször szorgalmaztam: szülessen legalább egy konszenzusos belső szabályzat, hogy végre rend legyen; legyenek törvények a színházon belül, legyen nyomon követhető, hogy ki miért felel, kit miért lehet felelősségre vonni, ki vagy kik miatt késnek a bemutatók stb. Nemrégiben például a *Koldusopera* egy teljes évet csúszott, emiatt feszült hangulat alakult ki a társulatban, amit senki nem tudott kezelni, hiszen Tompa ekkor is – lényegében

magánügyben – külföldön tartózkodott: Spanyolországban vendégrendezett. Naponta kellett telefonon felhívni, hogy kiadhassa a nemegyszer egyórányi időt igénybe vevő igazgatói utasításait – a számlát természetesen a színház fizette.

Romániában még hiányoznak az éves szerződések alkalmazásának gazdasági feltételei. Ennek ellenére egyike vagyok azoknak, akiknek Tompa az évad kezdetekor nem újította meg a szerződését, mondván: az éves repertoárban nincs szerepem.

Madarász Lóránt színész, a szakszervezet helyi elnöke erről így írt a Szabadság 2001. november 2-i számában: „Jancsó Miklóst és feleségét, Rekita Rozáliát azért távolította el Tompa Gábor, mert őket belső ellenzéknek tartotta. Jancsó a nevén nevezte a dolgokat."

Tompa a létszámcsökkentést a központi költségvetés radikális elvonásával is magyarázta. Más színházak is hasonló helyzetbe kerültek, ám egyetlen igazgató sem tett ki embereket az utcára, mert számukra világos, hogy Romániában az elbocsátott színész nagyon nehezen talál más színháznál munkát (lakásgond, a határozatlan idejű munkaszerződések miatti létszámtelítettség stb.).

A SZÍNHÁZ-beli beszélgetésben az olvasható, hogy az elmúlt hetekben szélsőséges támadások indultak a színház ellen. Jó lenne tisztázni, mit értünk „szélsőségességen". Ugyanis a fórum megfogalmazásai, amelyek keretében a résztvevők közönségvonzó előadásokat, szavahihető bérlethirdetést, szervezett színházi munkát igényelnek, szerintem nem tekinthetők szélsőségesnek. Ha az erdélyi magyarság a színházat az identitásmegőrzés egyik intézményének tartja, és olyan előadásokat vár, mint amilyen például a Sütő-trilógia volt, az nem jelent szélsőségességet. A mostani műsorpolitika kiürítette a nézőteret, aki tehát telt házakat vonzó előadásokat kér, nem szélsőséges.

A 2001. december 1-jei fórum résztvevőit Tompa kultúrhóhéroknak nevezi. A közel hetven aláíró (köztük Kossuth-díjas néprajzkutató, pápai prelátus, érseki helynök) a hozzánk hasonlóan gondolkodó kolozsváriaknak csupán kis hányada. Ugyanakkor Tompa Gábor védelmében is gyűjtöttek aláírásokat, amit – mint az értelmiség megnyilvánulását – az igazgató örömmel üdvözölt. Kérdezem: Fodor Sándor író vagy Kallós Zoltán néprajzkutató nem értelmiségi?

A fórumnak 2001. december 8-án a Szabadság című napilapban megjelent nyilatkozatában az olvasható, hogy „Kolozsvár egyetlen magyar színháza nem szakosodhat egyetlen stílusra, koncepcióra...". Erre a Tompa-hívek így reagáltak január 11-i közleményükben: „hamis és korszerűtlen a műsorpolitika megközelítése abból a szempontból, hogy vidéken a színháznak ne lehetne markáns stílusa, rendezői koncepciója." Az egymás melletti elbeszélés ilyen s hasonló példái jellemezték a két tábor „dialógusát".

Tompa Gábor kijelenti, hogy „a nagyszínházban éppen úgy, mint a stúdióban egyértelműen nőtt a nézőszámunk". Szőcs István ezt így kommentálta: „Valóban, azelőtt nyolc néző volt, most tízen vannak." Tompa a továbbiakban azt állítja: „a *Romeo és Júlia* sorozatban telt házzal megy, a stúdió-előadásainkra pedig rendszeresen nem férnek be az érdeklődők." A valóság: a *Romeo* átlagos nézőszáma a nyolcszázötven fős nézőtéren százra tehető. A *Kvartett*en legutóbb harmincan ültek, a darab ezt megelőző előadása pedig jegyelővétel hiányában elmaradt. A *Károly* 2002. február 14-i előadását érdektelenség miatt kellett lemondani. A ritkán műsorra tűzött gyerekelőadások is félházzal mennek. A mizantróp szintén rendszeresen fél házat vonz.

Minderről Bogdán Zsolt a Hét 2002. február 17-i számában ezt mondta: „A stúdió-előadásokon, amilyen *A mizantróp* is, a száz férőhelynek be kellene telnie. Azonban nem telik be. Vannak esték, amikor meghívottainknak, barátainknak játszunk." A Tompához közel állónak tekinthető Bogdán Zsolt talán mégsem nevezhető szélsőségesnek, amiért tényeket közöl.

Ami rágalmazás és becsületsértés miatt indított pereinket illeti, Tompa írásaiban Sebesi Karen Attilát és engem fasisztának, színház ellen uszítónak, nyomdafestéket nem tűrő írások szerzőjének, félműveltnek, dilettánsnak s végül antiszemitának nevezett. Természetes jogunk, hogy kérjük: a bíróságon fejtse ki és indokolja, hogy minek alapján vádol bennünket.

Érdekes, hogy a kirobbant vita nyomán számos változás következett be a színház propagandamunkájában. Az egyetemeken, az iskolákban plakátok jelentek meg, amelyeken már nemcsak a darab címe és rendezőjének neve szerepel nagy betűkkel, hanem az íróé is. Sőt szilveszterre közönségcsalogatónak bemutatták *A szabin nők elrablásá*t.

Tompa az interjú végén felsóhajt: „Lesznek-e még, kellenek-e egyáltalán az olyan mesterek, mint Harag?" Igen, kedves Gábor, kellenek, kellenének a Harag Györgyök.

Jancsó Miklós
a kolozsvári Állami Magyar Színház volt színésze

Hozzá-hozzászólás

Egyáltalán nem lep meg, hogy Simon Gábor és Jancsó Miklós eljuttatták a szerkesztőségbe „hozzászólásaikat" Nánay István velem készített, a SZÍNHÁZ februári számában közölt interjújához. Megtisztelő, hogy az említett urak ekkora figyelemmel kísérik megnyilvánulásaimat, „rátapadva" minden egyes kiejtett vagy leírt szavamra. Ez a gondos odafigyelés becsületére válna egy alanyára alaposan koncentráló monográfiairónak vagy egy gyermeke életútját szenvedélyesen követő családapának is.

Már-már büszkeséggel tölt el a Simon által olyannyira kifogásolt és általam akaratlanul is teljesített „közösségi szolgálat": úgy tűnik, szerény személyem tartja életben őket, s ha a teljességgel „dezorientált" magyar színházi szakma netán megkérdezné, hogy hát kiket is, akkor bizton állíthatnám, hogy éppen őket, a jelen hozzászólások szerzőit.

E „hozzászólások" dióhéjban és jócskán kozmetikázva tartalmazzák azokat a rágalmakat, csúsztatásokat és valótlanságokat, amelyek az elmúlt év novemberében indult színházellenes, boszorkányüldözésszerű kampány gyűlöletével, gyalázkodásaival, epéjével és szennyével együtt rám és munkatársaimra zúdultak, s amelyeknek célja a kolozsvári Magyar Színház munkájának lejáratása és bemocskolása volt.

Nem kívánom a SZÍNHÁZ olvasóit azzal untatni, hogy rendre megcáfolom immár a közvélemény előtt is egyre nevetségesebbé váló állításaikat. Nem minősítem a kolozsvári Magyar Opera munkásságát; nem firtatom, hogy a Simon által jelzett idei hét új bemutatójukból a *Hófehérké*n és egy stúdiómunkán (!) kívül a többi hogyan kerülhette el mindannyiunk figyelmét; nem próbálom megérteni azt a mondatot, mely szerint „T. G. a közös állami költségvetésből a színház pénztárán keresztül fizet" (!?). Továbbá nem talál célba Simon rejtélyesen áthallásos kérdése sem a „tudatosan tervezett és felülvigyázott" helyzetről, melynek keretében a határon túli „díszmagyarság" annyiszor koldult már létjogosultság-zsebpénzt az anyaországtól. Azt sem kérdezem, miért rúgta fel az igazgató addigi kiváló főmunkatársával, Selmeczi Györggyel a viszonyt (feltehetően csupán azért, mert Selmeczi a Magyar Színház gyalázása ellen foglalt állást), vagy miért tagadta meg a színpadot a mindeddig zászlójára tűzött Háromszék Táncegyüttestől (feltehetően csupán azért, mert annak igazgatója aláírta a szín-

Summary

In an opening contribution our collaborator Judit Csáki talks to critic Katalin Szűcs who selected the program for this year's National Theatre Encounter.

In relation to the performance of Shakespeare's *The Tempest* as reviewed below, Ildikó Forgács analyzes the importance of the precise translation of the text concerning "the tempest" itself, since these passages are particularly relevant to the fundamental ideas of the play.

Reviews of the month – this time by Balázs Perényi, András Csont, István Nánay, Balázs Urbán, György KarsaiLóránt Péteri, Judit Csáki, Judit Szántó and Andrea Tompa – are concerned with Shakespeare's *The Tempest* (National Theatre), Arthur Schnitzler's *The Wide Country* (Katona József Theatre), Sophocles's *King Oedipus* and *Oedipus in Kolonos* (Veszprém), Molière's *Don Juan* (Kecskemét), Pál Békés's two complementary one-act plays titled *Carried Away by the Water* (Studio K), a musical adaptation of Tolstoy's *Anna Karenina,* with the text by Tibor Miklós and the music by Tibor Kocsák (Madách Theatre), László Darvasi's adaptation of Milán Füst's novel: *The Story of my Wife* (Radnóti Theatre), Mikhail Bulgakov's *Molière* (New Theatre), and Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (Szeged).

In our column on contemporary dance Ágnes Veronika Tóth and Ádám Mestyán review an interesting feature of the Budapest Spring Festival: seven different dance versions of the *Carmen*-story, by, respectively, the Pál Frenák Company, the dancers of the Szolnok theatre, the Ballet of Pécs, the Ballet if Győr, the Compagnia Egribiancodanza from Italy, the Budapest Youth Ballet and the Andrea Ladányi Dance Company, while Tamás Halász saw a festival called *Coincidance*, featuring three foreign companies: the O vertigo of Ginette Laurin, the Kenneth Kvarnström Ensemble and the Compagnie Marie Chouinard.

Next follow some short reviews: critics Mónika Szűcs, Tamás Tarján, Tamás Koltai and László Zappe saw for us respectively Péter Kárpáti's *Nick Carter* (Tatabánya), Urs Widmer's *Top Dogs* (The Chamber), Ödön von Horváth's *Kasimir and Karoline* (Kaposvár) and Molière's *The Miser* (Zalaegerszeg).

To an interview with Transylvanian director Gábor Tompa published in an earlier issue we received two controversial comments by other personalities of the Hungarian theatre scene in Transylvania; we publish both the contributions, one by Gábor Simon, manager of the Hungarian State Opera in Kolozsvár/Cluj and Kolozsvár actor Miklós Jancsó.

Playtext of the month, by Péter Horváth, is titled *Nine Like the Plagues*.

házzal szembeni külső cenzúra bevezetésének veszélyességéről és szükségtelenségéről szóló értelmiségi nyilatkozatot). Nem nyomozom, miért szerződött el a fél énekkar, nem szólítom fel a színház társulatát, hogy tanúsítsa: mennyire ellehetetlenült a mindennapi munka Simon ama nagyszerű szervezői koncepciójának „köszönhetően", amelyen nem segít már semmilyen nyelvű levelezés. Ki kell várni a végső fordulatot.

Jancsó monomániájáról már nem is szólok. Két gyöngébbecske könyvecskét is írt már arról a rögeszméjéről, hogy nincs közönség. Ebben legalább következetes: az ismeretlen abszurd magyar klasszikus küldetéstudata munkál benne. Az általa idézett „civilizált fórum" azonban szabályos boszorkányper volt, mint Bulgakov színművében. Egy egyházi méltóság áldást mondott a gyülekezetre, majd kezdetét vette az átoközön, amely a színházra és annak igazgatójára zúdult. Egy fiatal írót, Papp Sándor Zsigmondot, aki azt merte állítani, hogy a magyar nyelv önmagában nem képvisel felsőbbrendű értéket, majdnem meglincseltek.

A hangadók között volt a Jancsó által előszeretettel idézett Szőcs István, a színházellenes gyalázkodás veterán élharcosa, aki ez alkalommal is éppannyi epét fröcskölt a színházra és személyemre, mint mindig, vagy mint annak idején az Előre gyűjteményben őrzött hasábjain Bodor Ádámra, Szilágyi Domokosra vagy Harag Györgyre. Kérdezhetnénk: miért nem állt össze mindeddig egyetlen kötet sem irodalom- vagy színikritikáiból? A választ az ördög tudja.

Szerepel egy másik, Jancsó által idézett személy is, Madarász Loránd színész, aki családostól ment el az összejövetelre, bedobott apait-anyait, s ha alakításairól nem is, de „csúsztatásairól" már tudhatunk, olvashattuk őket. Miszerint például én osztanám az összes szerepet a színházban. Vagy hogy Spolarics Andrea igencsak rászorult jóindulatomra, hogy szerephez juthasson... Lám csak, külföldről mennyi mindent lehet megszervezni...

A fórumon valóban részt vettek értelmiségiek is, és ez annál sajnálatosabb. Trockij, Buharin, Zinovjev, Kamenyev is értelmiségiek voltak. Sztálin nem volt az. Ő csak „eszméket merített" tőlük. A történelem során nem egy pap állt már az inkvizíció szolgálatába.

Kormánykitüntetésem kapcsán egy idős rádiós riporter szabadkozott: ő is aláírta a fórum nyilatkozatát, de nem figyelt oda, kijött a teremből, majd újra visszament, megint kijött, megint visszament, és akkor már kész volt a szöveg... Felnőttek vagyunk. Ilyen a világ.

Akár Simonnak, Jancsónak is fájnak külföldi meghívásaim. Csak részben tehetek róla, hogy ez így van, és nem fordított a helyzet. Személy szerint szívből örülnék, ha Jancsót spanyol, angol, francia, német, osztrák, katalán vagy román színpadokra hívnák fellépni.

Abszurd időket élünk. Nemzetellenességgel vádolnak, s a magyar kormány érdemes művész címmel tüntet ki. A feljelentők, rágalmazók becsületsértésért pert indítanak. Csapni valónak mondott színházszervező munkámért a Romániai Színházszövetség Kiváló Művész Díjat adományoz, akárcsak legutóbb Liviu Ciuleinek. Az indoklásban – épp úgy, mint a '96-os Kriterion Koszorú esetében – az áll: „társulatának európai rangra való emeléséért, a magyar–román színházi kapcsolatok új alapokra helyezéséért". Jancsó és társai logikája szerint mindebből persze az következne, hogy a magyar kormány is nemzetellenes. Meg hogy a romániai színházszövetség nem eléggé magyar.

A kolozsvári Magyar Színház tovább halad mindenkori útján: van és dolgozik. Egy év leforgása alatt hat előadást hozott el Budapestre, a legújabb három áprilisban volt látható a Tháliában. Ezekről lehet bírálatot vagy dicséretet mondani.

TOMPA GÁBOR