2002. JÚLIUS

XXXV. évfolyam 7. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

A virrasztók

Szász János-interjú
Pájinkás János
Szerelmi bájital
Leonce és Léna
Play Molnár
A pelikán

Schiller Kata felvétele

PÁJINKÁS JÁNOS

Molnár Kata felvétele

ÖL-BUTÍT

Simarafotó

VOLT LELKEK

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 7. szám ▪ 2002. július

INTERJÚ

▪ Nánay István: AMERIKÁBÓL JÖTTEM 2
Beszélgetés Szász Jánossal

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Szántó Judit: A KORSZELLEM SZÁRNYÁN 8
Howard Barker: Jelenetek egy kivégzésből
▪ Nagy András: AUGUST ÉS ANCA 10
Strindberg: A pelikán
▪ Kérchy Vera: A VILÁG VARÁZSSZŐNYEGÉN 13
Georg Büchner: Leonce és Léna
▪ Koltai Tamás: OPERA BUFFA BRAVURA 15
Gaetano Donizetti: Szerelmi bájital
▪ Zappe László: A KATARZIS CSAK ALKOHOLLAL ELVISELHETŐ 17
Tennessee Williams: Macska a forró bádogtetőn
▪ Perényi Balázs: MENTÁLHIGIÉNÉS PROGRAM 19
Pintér Béla: Öl-butít
▪ Sándor L. István: LÉLEK ÉS FORRADALOM 22
Kárpáti Péter: Pájinkás János

RÖVIDEN

▪ Csáki Judit: REZIGNÁLTAN 28
Molnár Ferenc: Az ördög
▪ Szántó Judit: HARMADSZORRA 28
Camus: A félreértés
▪ Halász Tamás: KÖZÖS POROND 30
Carmina Burana; Bolero; Mario és a varázsló
▪ Urbán Balázs: A HALHATATLANOK ÉS AZ Ő UTÓDJUK 31
Oleg Bogajev: Volt lelkek

PLAY MOLNÁR

▪ Vekerdy Tamás: VÁRAKOZÁS 32
Jeles András: Színház a színházban
▪ Forgách András: JELES A JELESBEN 33
Színház a Kálvária téren

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Rényi András: A BANALITÁS KONTÚRJAI 36
Nagy József: A virrasztók
▪ Tompa Andrea: LILIPUTIK ÉS ÓRIÁSOK 42
A moszkvai Arany Maszk Fesztivál
▪ Halász Tamás: FRIDA TITKA 46
Apasionada

DRÁMAMELLÉKLET

Győrei Zsolt–Schlachtovszky Csaba: BEM, A DEBRECENI GÁCS

A CÍMLAPON: Jelenet Nagy József *A virrasztók* című előadásából
Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Szűcs Gábor (Prodo) és Udvaros Dorottya (Anna Galactia) a Madách Kamara *Jelenetek egy kivégzésből* című előadásában
Schiller Kata felvétele

NÁNAY ISTVÁN

Amerikából jöttem

■ BESZÉLGETÉS SZÁSZ JÁNOSSAL ■

A Stúdió K. volt a házigazdája azoknak a találkozóknak, amelyeket az ITI Magyar Központja szervezett, hogy olyan magyar színházművészeket ismertessen meg, akik munkájukkal nemcsak idehaza, de külföldön is sikert arattak. Az egy éven át tartó sorozatban főleg azok szólaltak meg, akik tevékenységükért megkapták a magyar kultúra külföldi képviseletének elismerésére alapított Hevesi-díjat. A Hevesi-klub többek között Antal Csabát, Ascher Tamást, Bozsik Yvette-et, Eszenyi Enikőt, Gombár Juditot látta vendégül. Az utolsó estén Szász Jánossal beszélgettem amerikai munkáiról.

– *Két év óta többnyire az Egyesült Államokban tartózkodsz, színészeket tanítasz, s Magyarország után ott is megrendezted a* Kurázsi mamát, A vágy villamosát *és a* Marat/Sade*-ot. Az interneten azt olvastam, hogy* A revizort *is színre állítottad, ráadásul a* Marat*-val egy időben.*

– Eredetileg a Gogol-darabot kellett volna rendeznem, helyette született meg a *Marat.*

– *Csodálkoztam is, hiszen tudni való, hogy előadásaidra legalább egy évet készülsz, olvasgatsz.*

– Így igaz.

– *Mielőtt rátérnénk arra, hogy* A revizor *helyett miért a* Marat*-t vitted színpadra, jöjjön a kötelező kérdés: hogy kerültél Amerikába?*

– Erre kicsit körülményesen fogok válaszolni. A *Witman fiúk* után egy dédelgetett filmtervemet szerettem volna megvalósítani. A forgatókönyv Török Sándor *A hazug katona* című írásából készült, s nagyon fontosnak tartottam, mert általa azt a világot lehetett volna továbbgondolni, amely a *Woyzeck*ben megszületett. Tehát azt gondoltam, hogy hátrafelé lépve tudok előremenni. Nyertünk rá némi pénzt, de kellett volna még valamennyi az elinduláshoz, ahhoz, hogy kimenjünk a szibériai vagy az erdélyi hómezőkre, ahol a történet játszódik. Azonban az ORTT-ben Dörner György, Balázsovits Lajos és mások – többek között arra hivatkozva, hogy a történet unalmas – leszavazták a filmtervet. Egyértelműen politikai színezetű döntés született, s máig nem tudom, miért. Nem titkolom: elkeseredtem. Ha az ember nem csinálhatja azt, amit egy adott időszakban a legfontosabbnak tart, az rémes. Éreztem, hogy valamit fel fogok adni magamból.

Ebben a helyzetben telefonált Upor Laci, hogy a Bárka Színházban egy amerikai küldöttség vár rám, amely – miután látta a *Kurázsi*t a Vígben – meg akar ismerni. Húzódoztam, hogy a lányommal vagyok, s ez nekem bármilyen küldöttségnél fontosabb. Aztán megkérdeztem Hannát, hogy elmenjünk-e a Bárkába, ő persze igent mondott – azt remélte, hogy láthat egy igazi bárkát –, hát elindultunk. Ott ismerkedtem meg Philip Arnoult-val, Robert Orcharddal. Szorongatták a kezemet, áradoztak az előadásomról, és érdeklődtek, mikor jövök Amerikába. Mondtam: két hét múlva, mert volt valami filmes dolgom Kaliforniában. Hívtak, hogy nézzem meg a színházukat. Megnéztem. Kedvesek voltak, és engem akartak. Akkor, amikor itthon kifejezték, hogy engem nem akarnak. Ha ez így van, akkor vágjunk bele, ki kell próbálni. Még akkor is, ha éreztem: nagyon megégethetem magam. Tudok ugyan angolul – a főiskolán egy istennő, Szekeres Varsa Vera volt a tanárnőm –, mégis: Amerikában angolul rendezni... Imádok dönteni. Washingtonban, az éppen ötvenéves fennállását ünneplő Arena Stage-ben Molly Smith azt kérdezte, hogy van-e kedvem megrendezni *A vágy villamosá*t. Aha – válaszoltam. Megcsináltuk Antal Csabával. A Washington Postban meg is kaptuk érte a magunkét.

– *Nyíregyházán már megrendezted a darabot. Ott erősen fogott a ceruzád, s szerepeket, egész jeleneteket húztál ki, tehát lényegében a négy főszereplő sorsára redukáltad a cselekményt. Akkoriban azt nyilatkoztad, hogy mivel sem te, sem a magyar néző nem ismeritek a Williams által megrajzolt amerikai couleur locale-t, ennek megteremtésével eleve nem foglalkozol. Washingtonban is el lehetett hagyni szereplőket, jeleneteket? Eltekinthettél a „helyi színektől”?*

– Benne maradt az eleje, s nem hiányoztak szereplők sem. Minden egyes mondatért halálos küzdelmet kellett folytatnom. Amerikában ugyanis – Magyarországgal ellentétben – van jogvédelem. Közölték: ha még egy mondatot kihúzok, jön az ügyvéd, és letiltja az előadást. Ezt meg kellett értenem. Az ottani viszonyokhoz képest azért mégis jelentősen meghúztam a szöveget. Igazán nem is emiatt voltak megijedve, hanem azért, mert a szereplők nem beszélték a déli dialektust – márpedig ez Amerikában a drámához tartozó mítosz –, illetve nem volt forróság; a történet egy rideg és hideg padláson játszódott. Amikor az olvasópróbán elmondtam, hogy nem déli akcentust meg hőséget, hanem hideget szeretnék a színpadon, már éreztem: ebből iszonyú balhé lesz.

– *De hiszen a dráma egyik lényeges eleme, hogy mindenki izzad benne.*

– Nálunk fázik.

– *S Blanche hajdani szerelme mint halott fiatalember ott is megjelent?*

– Meg.

– *S a két Du Bois lány gyerekkori énje is feltűnt?*

– Fel.

– *Akkor nagyon sok minden visszaköszönt a magyar előadásból.*

– Nem szégyen, ha az ember átveszi korábbi jó megoldásait. Ugyanakkor sok minden más volt. Mindenekelőtt azért, mert mások voltak a szereplők. Nagyon sok elemző próbát tartottam. Szeretem, ha mielőtt felrohannánk a színpadra, megbeszéljük: ki honnan jött, mit akar, mi rejlik benne. Létre kell hozni azt a bizalmi viszonyt, amelyben a színész levetkőzheti szégyenlősségét, félelmeit, s a rendező is kijelentheti valamiről, hogy szar. Jó, ha kertelés nélkül mindenki elmondhatja, amit gondol. A próbához harmónia kell, de ez csak pillanatokra tud megszületni. A munka ilyenkor laboratóriumi kísérlethez hasonlít, amelyben egy, két vagy több színészszel próbálsz egy adott helyzetet megoldani. Szeretek improvizálni, nekem akkor jutnak eszembe a megoldások, ha körülöttem történik valami.

– *Itthon egyetlen osztatlan térben, nem pedig – ahogy a szerző előírja – többszobás házban zajlott a cselekmény. Ott is egyetlen tér volt?*

– Bostonban Antal Csabával egy kávézó billegő asztala mellett ültünk, s arról beszéltünk, hogy miről kellene szólnia az előadásnak. Azt fejtegettem, hogy Blanche

piás, a delirium tremens határára sodródott, s valahogy érzékeltetni kellene azt, ahogy ő ezt az állapotot átéli. Csaba megkérdezte: mit szólnál hozzá, ha a padló úgy mozogna, mint ez az asztal? S mozgott. Nem volt olcsó mulatság, de az első rész végén megindult a színpad, a nézők ugyanúgy kapaszkodtak székükbe, mint Blanche az asztalba, kisebb fajta földrengésben gurultak szerteszét az üvegek. Igazi arénában játszottunk, körben ültek a nézők, egyetlen járás volt, a színész nem menekülhetett, ez tovább fokozta a hatást.

– Mindezt hogyan fogadta a közönség?

ANTAL CSABA: – Jól.

– Nagyon jól. A szponzorok gratuláltak a színház vezetőinek, s – ez fontos! – körbehordoztak minket, a kritika azonban döbbenettel reagált. A városi lap ugyan elismerően írt, de a The Washington Post felháborodva vont felelősségre bennünket, hogy milyen alapon merünk hozzányúlni ehhez a klasszikushoz. Az előadások azonban el voltak adva.

– A másik két előadásod Bostonban, illetve a városhoz tartozó egyetemi központban, Cambridge-ben született. Oda hogy kerültél?

– Ugyanúgy, mint Washingtonba.

– S a tanítás is ennek köszönhető?

– A kinti *Kurázsi mama* után kértek fel.

– A vígszínházi Kurázsi *kritikai visszhangja finoman szólva megosztottnak mondható...*

– Megosztottnak?!

– De a kintiről is vegyes véleményeket olvastam. Például: „Brecht sok fontosat írt darabjainak rendezéséről, Szász úr miért nem olvasott legalább egyet ezek közül, mielőtt a darabot színre vitte?" A kritikák alapján az derült ki számomra, hogy ott is kvázi-üres térben zajlik az előadás, a színpadot keresztülszelik a sínek, ott is megjelennek a hatalmas tornyok árnyékában az egymás után kötött babakocsik...

– Ugyanaz volt, mégis tök más.

– Akkor másként kérdezek: az, ami a középeurópai közegben aktuális volt – lásd délszláv háború –, hatott-e Amerikában?

– Az a színésznő, aki Kurázsi mamát játszotta, Brooklynban lakik, s végignézte a szeptember 11-i támadást. Azt mondta, ugyanazt látta, amit a *Kurázsi* színpadán: hatalmas falfelület, füstölgő romok... A színházban döbbenettel ismert rá a valóságra.

De hadd mondjak egy másik szempontot is: én az utolsó pillanatig vágom a filmjeimet, mert soha semmi sincs kész. A vígszínházi *Kurázsi mama* sem volt még kész. Bennem biztosan nem. Egyedül a nyíregyházi *Ványa bácsi*t tekintem befejezettnek, tehát ha azt a drámát ismét meg kellene rendeznem, teljesen új alapokról kezdeném. A többinek újra és újra neki kell rugaszkodni, újra kell vágni, egészen az utolsó pillanatig. Az én hibám, hogy a vígszínházi Brecht túl érzelmes volt; a bostoni ridegebb lett. Tévedés ne essék, imádom az érzelmességet, már-már az érzelgősséget is, de az amerikai előadásaim szikárak. *A vágy villamosa* is kevésbé érzelgős, mint a nyíregyházi volt.

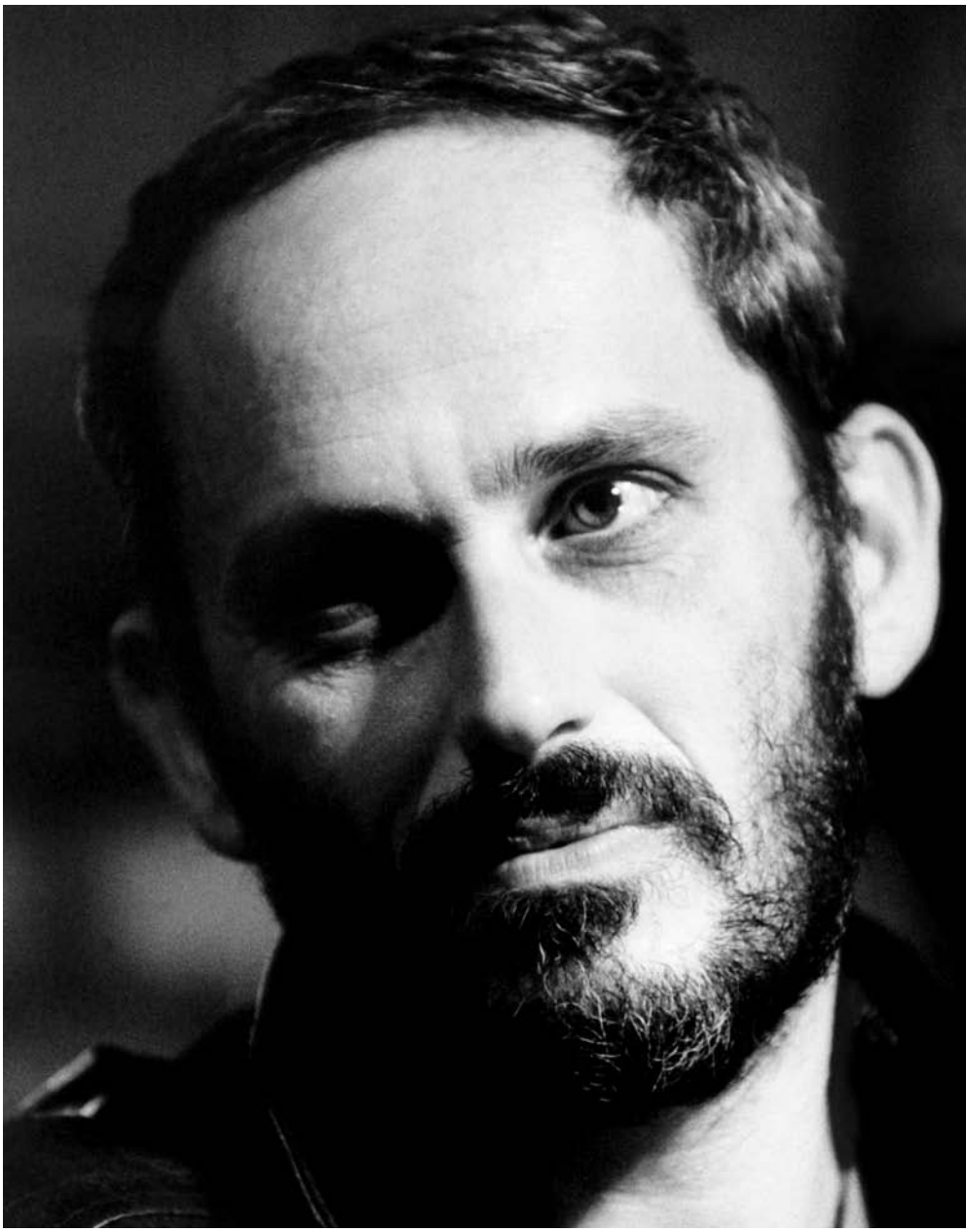
– Lehet, hogy a pesti Kurázsi mama *bizonyos színészi megoldásaiban érzelgősnek nevezhető, de képeiben biztosan nem.*

– Én viszem a színészt valamerre, tehát ez az én felelősségem. Amit nem látok át a bemutatóig, azon később már alig lehet javítani, mert megy az üzem.

– Ezt az előadást magamban úgy neveztem: ujjgyakorlat a Marat-*hoz.*

– Nekem nem az. Akkor is szerettem, ha nem volt kész. Kicsit hangosra sikerült, de soha nem fogom elfelejteni. A bostonit nagyon csendesre akartam hangolni. Nem az őrjöngés, a külsőségek az érdekesek, hanem a belső utak végigjárása. Ez a nagy különbség. Persze az ember egyre jobban elemez. Mindenestre tökéletesen más lett.

– Ezt rendezted tehát A revizor *helyett.*

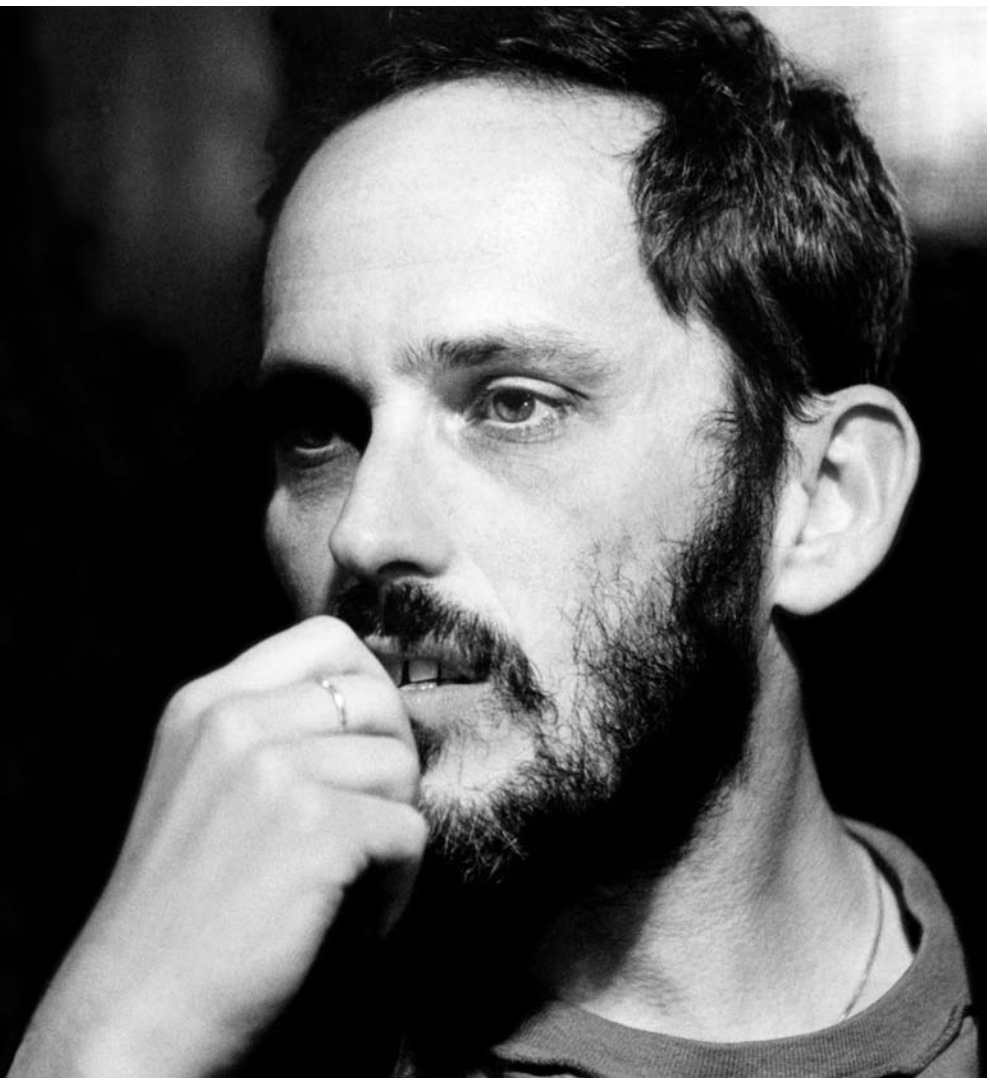


– Ha kimondtad az üzem szót, ez átköt a gyulai Marat-*hoz, amelyet egy gyártelepen mutattatok be. Azt a speciális teret – amelyben a közönségnek egy kádhoz mint fix ponthoz képest jelenetről jelenetre vándorolnia kellett – Amerikában nyilván nem lehetett megteremteni.*

– Ott megnyújtott színpadi teret tudtunk kialakítani. Egy dolog maradt meg, a ketrec.

– Igen. Robert Brustein megkérdezte, mi legyen a következő munkám. Jó lesz-e *A revizor?* Mondtam: remek, mert még úgysem rendeztem vígjátékot. Imádom a vidámságot, boldog vagyok, amikor előadásaim egy-egy pillanatán a közönség nevet, de ezeket a helyzeteket tudatosan nem bírom létrehozni, minden elkomorul a kezem alatt. Igen ám, de a darabot régen olvastam. Egy éjjel nekiálltam, s megrémül-

tem: mit fogok mondani a színészeknek? Mit jelent Amerikában ez a darab? Márpedig ennek vígjátéknak kell lennie. Nem mertem belevágni. Reggel nyolckor felhívtam Brusteint, éppen reggelizett. Odahívott magához. Mondtam: nem tudom megcsinálni. Jó – felelte. – S mit akarsz helyette? Eszembe jutott: egyszer már voltam ilyen helyzetben. Amikor elvégeztem a főiskolát, Szabó István behívott az Objektív Stúdióba, s kérdezte, hogy van-e valami témám. Rávágtam, hogy van. De nem volt! Így forgattam le az első filmemet, ami persze nagyot bukott. Erre gondoltam, amikor kivágtam: *Marat.* Mire átértem a nem túl távoli színházba, már az új darab szereposztása lógott kint a próbatáblán. A közönségszervező boldogan fogadott, ugyanis meggyőződése szerint a *Marat*-ból nagyobb házak lesznek, mint amilyenek *A revizor*ból lehettek volna. Egyébként tényleg telt házzal mentek az előadások. Kiírták, hogy Tony-díjas musical – bár nem tudom, hogy ez miért lenne musical, s azt pláne nem, hogy kapott-e díjat. De mindegy is, a széria lefutott. Kész. Vége.



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– Mindössze egy hónapig megy egy előadás?

– Ez másfél hónapig ment, s nagy szerencsénk volt, mert még rájátszottak ötöt. Aztán fűrész. Ott ugyanis az a szokás, hogy az utolsó előadás után, míg a színészek és hozzátartozóik benn iszogatnak, a díszletező srácok kihordják a díszleteket, és szétfűrészelik. Ezt a díszletet effektíve még nem fűrészelték szét – mert lehet, hogy a produkciót meghívják valahova –, de elméletben már megtették.

– Csehovi szituáció.

– Nagyon embertelen.

– Ez a csendes előadás – ellentétben a gyulaival, amely elsősorban a bolondokról szólt, s persze nem mellékesen néhány szereplő sorsa is megelevenedett – inkább a főszereplőket állítja középpontba, vagy ebben is a ketrecek világa a lényegesebb?

– A gyulai előadásról nem fogok vitázni veled, de állíthatom, hogy Bostonban is nagyon fontos a ketrecvilág. Ugyanakkor azt is lényegesnek tartottam, hogy ez a világ megmaradjon a francia forradalom idejében, például a jelmezek jobban utaltak a korra, mint itthon. Volt már tapasztalatom, ezért az egészet kicsit pontosabbra akartam csinálni. Engem alapvetően a hitelesség érdekel. Unom az unalmas színházat, azt, amelyről csak azt tudom mondani: X. Y. jól játszott. A *Marat* nem ilyen. Ez a darab jó lehetőséget kínál arra, hogy a nézők és a játszók közötti senki földjét eliminájuk. Ebben az előadásban, ha a nézők bejönnek a térbe, azt kell érezniük, hogy amikor kinyitják a ketrecet, itt bármikor bármi megtörténhet. A néző elveszti biztonságérzetét, ugyanakkor nyer valamit: szenvedélyes jelenlétet. Ez adja az előadás feszültségét. Úgy gondoltam, hogy miután Amerikában többet próbálhattam, s az egész osztályomat be tudtam vinni a ketrecbe – tehát nem az vette el a próbaidőt, hogy az emberek, mint Gyulán, összeismerkedjenek –, a betegek között igazi kapcsolat születhet. Tehát ott is a betegek érdekeltek, de a közös munkából hihetetlen színészi alakítások nőttek ki, mindenekelőtt a Charlotte Cordayt játszó színésznőé. Nagy találkozás volt. Olyan, mint Szabó Mártival, aki Nyíregyházán Szonyát és Stellát, Gyulán meg Charlotte-ot játszotta. De Stephanie Roth, az amerikai színésznő negyvenéves asszony, ettől is egészen más volt az alakítása, mint Mártié. S persze az eltérő körülmények miatt is.

– Mennyi az a sok próba?

– Naponta tizenkettőtől este tízig, tizenegyig próbálnak másfél óra szünettel. Biológiailag ez a beosztás sokkal jobb a nálunk szokásos tízórás kezdésnél. Végül is a hivatalosan lehetségesnél jóval kevesebbet tudtunk dolgozni. A Repertory Theater egyike Amerika kevés olyan színházának, amely valóban repertoárrendszerben működik. Ez azt jelenti, hogy egyszerre két-három előadás van műsoron. A *Marat* előtt az *Othelló*t és a *IV. Henrik*et mutatták be, színészeim ezekben is játszottak. Ráadásul egy iszonyatos influenzajárvány miatt mindenki egy-egy hétre kiesett a munkából.

– Mégis mennyi a próbaidőszak?

– Nyíregyházán két hónapot próbáltam. Az mennyei állapot volt. Bostonban ez az időszak december 27-től február 20-ig tartott.

– Ez annyi, mint Nyíregyházán.

– Nem, mert itthon egész nap, akár előadás után is lehet dolgozni. Bostonban viszont a szakszervezet „jóvoltából" a megengedett időnél egy perccel sem tudsz tovább próbálni.

– Itthon nem kell ahhoz szakszervezet, hogy a színész kettő óra 00 perckor felálljon, és befejezze a próbát.

– Van ilyen színház, de olyan is, ahol a színész nem áll fel kettőkor, sőt szívesen marad tovább.

FÁBRI PÉTER: *– Milyen különbséget tapasztaltál a magyar vidéki és fővárosi, illetve az amerikai színészek között?*

– A színészek alapvetően nem különböznek, csak más rendszerben nőnek fel.

A Marat/Sade Bostonban

Amerikában a truppok előadásra szerveződnek, ezért a színészek között is nagyon erős az élethalálharc. Nem hibáznak, mert nem lehet hibázni. Nem késnek a próbáról, mert ha kétszer megteszik, annak súlyos következményei vannak. Félnek, hogy többé nem hívják őket. Elsőéves diákjaim is már attól rettegnek, hogy másodikban a *casting director* nem őket fogja kiválasztani. A kapus félelme a tizenegyesnél.

– *Még egy repertoárrendszerű színházban is?*

– Ott talán a legkevésbé, de például Washingtonban minden színészem New York-i volt. A magyarországiakkal ellentétben ők nagyon jól rögzítenek, mivel általában három hét alatt próbálnak be egy darabot. A rendező és a színész együttműködése kissé szenvtelenebb, mint itthon, ugyanakkor a bemutatónak, ha törik, ha szakad, meg kell lennie. A *Marat* premierjét el akartam tolni; kérésemet meg sem értették. A két színházi élet közötti különbséget talán jól érzékelteti, hogy kinn esténként – sajnálatosan és helyesen – nem maradunk ott a büfében beszélgetni, míg Nyíregyházán össze vagyunk zárva, nincs más dolgunk, mint együtt lenni. Amerikában szinten kell tartani magad, ettől minden egy kicsit derbebb. Igaz, amit mondani szoktak: nincs idő a barátságra. A színész még annak a színháznak egy másik előadását sem nézi meg, amelyben épp dolgozik – az emberek hazamenősek. A színházban a szomszéd szobában ülők is leveleznek egymással, s a folyosón éppen csak köszönnek a másiknak. Az e-mailezés azonban nem feltétlenül elidegenedést jelent, hanem azt, hogy nincs idő, s a közlések dokumentálandók.

FÁBRI PÉTER: – *Lelki időbeosztásod más a filmnél és a színháznál. Ez okozott problémát?*

– Tarkovszkij írja, hogy a színházban a színész építi fel a szerepet, a filmnél a rendező. A színpadon a színész maga adagolja az energiáit, a filmnél a színész jobban bízik a rendezőben, hiszen itt öt percünk van egy jelenet próbájára, a színházban meg hosszú időnk. A filmet a pillanat gyönyörűsége jellemzi, a színházat meg az óráké. Jó, hogy itt is, ott is tudok kommunikálni a színészekkel. Én alapvetően beszari alak vagyok, de főiskolás koromban elhatároztam, hogy még az olyan nagy színészektől, nehéz fiúktól sem fogok félni, mint Kovács Lajos, Andorai vagy Derzsi. Ahhoz, hogy ne féljek – vagy a félelmemet ne mutassam ki –, rutin kell. Színházi is, filmes is.

– A vágy villamosá*nak nyíregyházi előadása kapcsán mondtad, hogy egy kép és a hozzá tartozó zene volt az első, ami megszületett benned.*

– Valóban, az a jelenet, amelyben Blanche-ra kényszerzubbonyt húznak, összekapcsolódott bennem egy Richard Strauss-dallal, amelyet Montserrat Caballé előadásában épp akkor ismertem meg, amikor a darabbal foglalkoztam. Azért akarok operát rendezni, mert a zene iszonyatosan inspirál, képzeletemet igazán ez mozdítja meg.

A bostoni Charlotte Corday: Stephanie Roth

A vágy villamosa a washingtoni Arena Stage előadásában

– Milyen operát rendeznél?

– A *Don Giovanni*t. De még nem vagyok rá felkészülve. Ragadt rám zenei érzék, de nem tudok kottát olvasni.

– Rendezéseidben – legyenek azok filmesek vagy színháziak – lényeges és meglehetősen egyéni hatáselem a zene. A Kurázsi mamánál *például szinte minden eredeti számot kidobtál, s egész más muzsikát használtál. Ezt Amerikában is megcsinálhattad?*

– Egy szám kivételével. A *Surabaya Johnny*t nem engedték, mert az Weillé, viszont egy Dessau-számot fel kellett használnom, de ezt megszerettem. A *Kurázsi* zenéje különben úgy született, hogy Horváth Csabival, állandó koreográfus munkatársammal lementünk egy boltba, s csak annyit mondtunk az eladósrácoknak: *Kurázsi mama* és tao. Egy vagon lemezt hoztak, s köztük megtaláltuk, ami nekünk kellett. A *Woyzeck*nél meg bementem a Rózsavölgyibe, belehallgattam egy-két lemezbe, s megszerettem az addig általam nem ismert Purcellt. A *Ványa bácsi*hoz Stuber Andrea adott néhány Viszockij-számot, de az nem volt elég, így aztán Nyíregyházán minden cirill feliratú lemezt felvásároltam, s végül a hatvanas–hetvenes évek orosz filmzenéjéből válogattam.

– Az előadásaidról szóló írásokban sokszor – s többnyire elnéző hangsúllyal – fordul elő a közép-európai jelző. A vágy villamosáról *szólva például keményen fogalmaztak: egy közép-európai eleve nem ismerheti a dráma világát, akkor miért vág bele a rendezésébe?*

– És menjen vissza, ahonnan jött.

– Ez egy az egyben nem hangzott el, de gát vagy előny a közép-európaiság? Át lehet-e ültetni valamit azokból az élményekből, amelyeket az ember e régióban szerzett?

– Nem tudom, mi az, hogy közép-európai. Ha ezt a szót hallom, úgy érzem, mintha valami bélyeg volna. De nem az, persze nem is olyan valami, amivel dicsekedni kellene. Én egy közép-európai tisztességes zsidó családból jöttem, s tudom, hogy mit és kit szeretek színházban, moziban, zenében, képzőművészetben. A lelkem mélyén tulajdonképpen orosz vagyok. Jó barátom volt a *Stalker* főszereplője, Alekszandr Kajdanovszkij – Isten nyugosztalja. Háromszori szívroham után sem mert orvoshoz menni. Vele terveztünk egy Kafka-filmet, *A per*t. Ezt a világot értem. Szeretem. És ez a világ hiányzik. Ezért akartam a Török Sándor-regénnyel visszalépni a *Woyzeck*hez, amelyről dehonesztálóan azt írták: „unom ezt a közép-európai leput." Látod, egy magyar is leírta rólam, hogy közép-európai vagyok. Én meg azt tudom, hogy ott van egy rohadásfal, előtte egy arc. Ez közép-európai? Ez a minden, amit egy képben el lehet mondani. Hiszek az arcban és a képben. S ha ez közép-európai, akkor vállalom.

Elmondhatom, hogyan szakítottam a kritikával? A *Woyzeck* bemutatója után az óbudai piacon izgatottan vettem meg a Filmvilágot, remegve vártam, mit írnak a filmemről, s ott állt az idézett megjegyzés. Összetéptem az újságot, és kidobtam. Azóta nem érdekel a kritika. Az sem, hogy Amerikában azt írják: közép-európai vagyok. Persze vannak, akiket szeretek, tisztelek, és olvasom őket.

– Pesten is, Amerikában is tanítasz. Miben különbözik a két intézmény, a két oktatási metódus?

– Amerikai tartózkodásom miatt az itthoni tanítás szünetelt, de most folytatódik, mert ez is nagyon hiányzik. Kérdésedre nehezen tudok válaszolni, hiszen a két intézmény nagyon különböző, azonkívül itt filmeseket, kinn színészeket tanítok.

– Akkor másként kérdezek: mit hoznál át onnan ide?

– Ez a színház mellett működő iskola kétéves. Ugyanazt játsszák le ott két évig, mint itthon négyig. Az első évben a hallgatók nem lépnek színpadra, a másodikban pedig a színház repertoárjában játszanak. Komoly szerepeket kapnak. Ez persze hihetetlen konfliktusokat okoz a tanításban, hiszen a második évtől gyakorlatilag nem lehet velük szisztematikusan foglalkozni. Ezt a gyakorlatot biztosan nem hoznám át. Amerikában egy diák elég nagy összeget fizet azért, hogy tanulhasson, ezért odamehet hozzád, és azt mondhatja: taníts a pénzemért. S ezt a jogukat gyakorolják. Négyöt városra kiterjedő válogatás és egy elég körültekintő felvételi után tizenhat–húszan kerülnek be egy osztályba, és a srácok járnak az órákra, mindent ki akarnak húzni a tanárból, tehát ott elképzelhetetlen, hogy az oktató lusta legyen, hogy ne tartsa meg az óráit. Ők éhesek. Ez meghökkentő, de tudomásul kell venni, hogy ott nem a diákok vannak értünk, hanem fordítva! Ezt a szemléletet, azt, hogy a diákok mindezt tudatosítsák, áthoznám. Különben unom, hogy Amerikáról mint mintáról beszélünk, holott az olyan ország, a

miénk meg másmilyen. Vannak bizonyos átjárások, de egyiknek a másikhoz lényegében semmi köze.

– *Örökös vendég vagy. Nem akarsz valahol lehorgonyozni?*

– Nem. A Vígszínházban egy évig tag voltam, de feladtam. Az iskola kicsit megköt, nem is fogom sokáig csinálni. Persze lehet, hogy ha sehogy sem tudok filmet csinálni, akkor mégis egy színházhoz kötődöm.

– *Saját színházhoz?*

– Azt nem vállalnám. Nem lennék jó vezető. Senkit sem tudnék elbocsátani.

– *Hátha születik megint egy olyan színház, amilyennek te a Verebes Pista vezette nyíregyházit tartottad, s amelytől szintén eljöttél. Ez a lépésed összefüggött Verebes távozásával?*

– Igen is meg nem is. Ott valami elmúlt, letelt, s nincs értelme árnyakat kergetni és misztifikálni. S az én nyíregyházi kedves színészeim, barátaim itt-ott vannak a világban: Szabó Márti, Csoma, Gazsó, Horváth Lackó és persze Kerekes, aki szerintem halhatatlan! Nagyon hiányzik. Nagyon hiányoznak. Jó hét év volt, s szerencsésnek tartom magamat, hogy épp ezalatt keveredtem oda. Nagyon szeretnék ezekkel a színészekkel ismét dolgozni. Ha egyszer lenne színházam, ők lennének az elsők, akiket megkérdeznék: ráértek egy táncra? Egyébként Gyulát azért szerettem, mert oda a képzeletbeli társulatom színészeit hívhattam. S ez mindennél fontosabb volt.

– *A színházi folyamatok iránya alapján a közeljövőben aligha következik be ez az idilli állapot.*

– Nem úgy néz ki. S hogy mennyire nem, azt egy borzasztó élményemmel is igazolhatom. Elmondhatom? Március 15-én a kislányom azt kérte, hogy menjünk el a Nemzeti Múzeumhoz. Álltunk a tömegben, néztük a műsort, minden rendben volt, aztán csatlakoztunk az ekhós szekérhez, s átmentünk a Nemzeti Színházhoz. Áthaladtunk a pokoli kőfüggöny alatt, s ott találtuk magunkat egy kőbárka előtt, amely a Duna mellett hasítja a vizet, és amely alatt egy görög jelkép – timpanon, oszlopok, a vízből kiálló három kandeláber – hever, s az egészet a vízpartról Gobbi Hilda nézi. Felavatódik egy színház, és a színházkultúra görög bölcsőjének jelképe – egyesek szerint a régi Nemzeti Színház – bele van fojtva a vízbe? Micsoda képzavar! Hogy kerül a Nemzeti víz alá? Elmebaj. Lapos tehetségtelenség, kisstílűség, kulturálatlanság.

– *Hét éve készült el a* Witman fiúk. *Mikor születik új film?*

– Nem tudom. De a legjobban a FILM hiányzik. Tegnap gratuláltam a srácoknak, akik a *Bánk bán* díszbemutatóján a Nemzeti Filmszínház erkélyéről röplapokat dobáltak le. Mindenki dzsekijében és kabátjában ott lapult egy paksaméta röplap, de attól féltek, hogy ha Orbán ünnepi beszédének kezdetén egyszerre nyúlnak a röplapokért, keresztüllövik őket. Ezért úgy tettek, mintha újságíróként ezeken a röplapokon jegyzetelnének. Ez nagyszerű, ugyanakkor iszonyú. Ahelyett, hogy Török Feri, Hajdú Szabolcs s a többiek filmet készíthetnének, ezzel kell foglalkozniuk. Én az elmúlt években öt forgatókönyvet írtam. Nem csinálhattam meg egyet sem... Most is kész két friss, tehát nem adtam fel, és nem is fogom soha feladni. Hiszem, hogy valami történni fog. S utálom, hogy a politika benn van az előszobámban, de remélem, hogy nemsokára kitakarodik, és lehet újra dolgozni.

– *Amerikában tapasztaltad-e, hogy a politika ilyen mértékben beleavatkozik a művészetbe?*

– Nem.

– *Úgy tudom, itthon lemondtál a rendezői céhbeli tagságodról, viszont 2001-ben a Directors' Guild of America tagja lettél.*

– Itthon újra tag vagyok, mert Enyedi Ildikó és a barátaim átvették a céh vezetését. Tiltakozásul kellett lemondanom, mert a céh nem látta el a rendezőszakma képviseletét. Most azt látom, hogy jó irányba mozdulnak a folyamatok, tehát köztük a helyem, mert nem hagyhatjuk magunkat.

– *Milyen feladatok várnak Amerikában?*

– Még két rendezésem lesz. Az elsőről folynak az egyeztetések, a második *A tavasz ébredése* New Yorkban. Azért is kell most kimennem, hogy előkészítsem. Úgy próbálom megszervezni az életemet, hogy az itthoni két filmtervemet is megvalósíthassam.

– *Mi lenne e két film?*

– Az egyik Csáth Géza *Egy elmebeteg nő naplójá*ból és a *Csáth Géza naplójá*ból készül, s két orvosi szobában és a vasúton játszódik. Csáth és huszonvalahány asszony. Igazi kamarafilm, premier plánokkal. Színészekkel. És elképesztő irodalommal! Alig várom, hogy

Antal Csaba díszlete A vágy villamosának washingtoni előadásához

Budai György producerrel elkezdjük a munkát. A másik *A tavasz ébredése*, ez szándékunk szerint európai koprodukció lesz, szinte a *Witman fiúk* folytatása, hiszen ezek a gyerekek alig egy-két évvel idősebbek amazoknál.

– *Lehet ugyanúgy tanítani szeptember 11-e után, mint annak előtte?*

– Ami szeptember 11-én történt, az elemi erővel hatott. Azóta – ha csökkenő mértékben is – mindenkiben ott él a feszültség, a fenyegetettség. Az amerikai polgárok elvesztették gyerekkorukat. Az emberekben egyik napról a másikra éles törés következett be. Tanítványaim is olyan valamivel ismerkedtek meg, aminek mint művészek egyszer talán még hasznát veszik. Épp szeptember 11-én lett volna az első órám. Két nap múlva lementünk a terembe, kezdtünk volna dolgozni, de nem lehetett. Hogyan fogjunk hozzá a *Három nővér* elemzéséhez?! Mindenki zokogott, én is le voltam törve, hiszen itthon van a feleségem, a kislányom, mindenem, mit keresek hát ott? S akkor egyiküknek odaadtam a *Ványa bácsi*ból Szonya darabzáró monológját, hogy olvassa fel. „Csupa-gyémánt ég..." Olyan erős katarzist váltott ki, amit sokáig nem fogok elfelejteni. Ilyen helyzetben is milyen hatást tud gyakorolni Csehov! Abban a pillanatban ez rengeteg erőt és megnyugvást adott.

Szántó Judit

A korszellem szárnyán

■ HOWARD BARKER: JELENETEK EGY KIVÉGZÉSBŐL ■

Őszinte sajnálatomra nem láttam az 1994-es kaposvári előadást, de hiszek a Kritikusdíjjal is megerősített szakmai konszenzusnak, amely évada egyik kiemelkedő teljesítményeként méltatta. 2002-es utóda, Mácsai Pálnak a Madách Kamarában bemutatott produkciója ugyancsak jeles teljesítmény, s ez talán már nem véletlen. Howard Barker művének esetében olyan drámáról van szó, amely nagyon is megfelel mainstream *színházunk élvonalbeli alkotóinak (abban az értelemben, ahogy például az ókori dráma, Shakespeare vagy a másik póluson a bulvár nem felel meg nekik): formájában szolidan, de nem avantgárd módra újszerű, s egy korszerűsített, többé-kevésbé stilizáltabb, esetenként ironizáló vagy groteszkbe hajló realizmussal adekvátan megragadható. Ha tetejébe még közéleti mondanivalója is van a műnek – annál jobb.*

Rátóti Zoltán (Carpeta) és Udvaros Dorottya (Anna Galactia)

A *Jelenetek egy kivégzésből*, amely a kortársi angol drámán belül leginkább Edward Bond dramaturgiájával tart rokonságot, ilyen értelemben testhezáll színjátszásunk egy reprezentatív irányzatának. A Brecht utáni fejlődés magával hozta, hogy létezik már olyasmi, mint brechties jól megcsináltság; ez a mű iskolapélda lehet rá. A sokjelenetes, merész rövidítésekkel operáló, enyhén brechtizáló forma cselekményépítés és jellemábrázolás tekintetében ugyanakkor a szabályos dramaturgia alapkövetelményeit is kielégíti, a tudatosan stilizáló, tömörített, aforizmatikus, nemegyszer a poentírozottságig is elmenő dialógus rendezőink és színészeink par excellence realisztikus kifejezési eszközeinek legfrissebb, legmodernebb változatával cseng össze, a mondanivaló – póriasan szólva a művészi szabadság és a hatalom: az autoritárius vagy éppen nyíltan diktatórikus megrendelők örök, kibékíthetetlen konfliktusa – nem kényszeredett függelékként van a drámára aggatva, hanem stilizáltságában, fiktív voltában is történelmi színezetű miliőbe ágyazva, egy kitűnően megragadott drámai karakter sorsában ölt testet – és mindennek tetejébe a mű formáját és gondolatiságát tekintve még éppen belül van azon a határon, ameddig egy ízlésére és intellektusára valamit adó, rendszeres színházba járására rátarti urbánus közönség hajlandó együtt menni az alkotókkal. És végül ne feledkezzünk meg arról sem, hogy a hazai történelem éppen adott időpillanatai is nagy szívességeket tettek Howard Barker drámájának: míg 1994-ben, a kaposvári magyar bemutató évében a mű a közelmúlthoz, a még friss emlékű aczéli kultúrpolitikához – veszélyességéhez csakúgy, mint veszélyeztetettségéhez is – kötődő asszociációkat kelthetett (s való-

Schiller Kata felvételei

Honti György, Bíró Kriszta, Crespo Rodrigo (Kórus) és Udvaros Dorottya

színű, hogy a szerzői ihlet forrásvidékét is ebben a tartományban lelhetnénk fel), nyolc évvel később, a Nemzeti Színház felavatásának avagy a *Hídember* bemutatásának évében a konfliktus felhangjai és áthallásai immár a legközvetlenebb napi aktualitás körébe szökkentek át, s nem egy, például a nemzeti dicsőség kötelező művészi apoteózisát előíró utalás avagy az állami megrendelő részéről a hazaárulás vádjának könnyűkezű osztogatása ínycsiklandóan bővíthette ki a recepció kontextusát. Hogy mindennek tetejébe ezt a fajta nézőtéri fogékonyságot a bemutatót környező heteknek és a választások körüli általános egzaltációnak egybeesése a maga szélső határaiig élezte, arról már szinte meg sem illik emlékezni, hiszen ez utóbbi faktor (remélhetőleg) múlékony; mégis a konfliktus aktuális felhangjai valószínűleg végigkísérik majd szériáján az előadást, bár nagyon valószínű, hogy az e pikantéria híján is tartós érdeklődésre számíthatna.

Az előadás ugyanis tényleg jó. Érződik rajta a páratlanul gondos előkészítő munka, amely a rendezői és a dramaturgi (Guelmino Sándor) dramaturgiát is csatasorba állította. Önálló hozadék például a rendező részéről az epizodistatrió (Bíró Kriszta, Crespo Rodrigo, Honti György) szerepének brechtiesen szellemes végigvitele, megjelenéseik kabinetalakításokká való formálása, ironikus, elidegenítő songbetétjeik. Rendezői meghosszabbítások teszik plasztikusabbá a figurákat: a festőnő munkáját szolgáló ácsolat felállítása közben diszkréten belopódzik a dózse, hogy az alkotói folyamaton a kezdetektől rajta tartsa a szemét; Galactia és Rivera végső dialógusa közben a „kis motyójával" beköltözni akaró Carpeta (akiről a szövegben csak rövid említés történik) tényleg ott ólálkodik a redőnyökön túl – és még sorolhatnám. Ezen túlmenően a Madách Kamara verziója (esetleges kaposvári előzményeit sajnos szintén nem ismerem) sokban elüt az eredeti szövegtől; amennyit húz, legalább annyit (de inkább többet) told is, explicitebbé, saját tapasztalatainkkal konformabbá teszi a művészetpolitikai utalásokat, párbeszédtöredékből (például Carpeta és Sordóéból) önálló jelenetet épít fel, az utolsó jelenetet pedig teljesen átírja. Nem tudom, Howard Barkert mármost dicséri-e, vagy ellenkezőleg, kisebbíti, hogy ezek a változtatások egyáltalán nem rínak ki az egészből; mindenesetre igen ügyes kiegészítések, amelyek kifogástalanul simulnak legalábbis Julián Ria önmagában is merész, önálló leleményekben, tömörítő „skurcokban" gazdag fordításának stílusához.

Egy önálló bekezdést megérdemel az előadás végkicsengése is. Barkernél a dózse gáláns-magabiztos invitálását – a „kivégzés" e betetőzését, Galactia és műve bekebelezési-kisajátítási folyamatának e végpontját – már csak a festőnő megtört „Yes"-e (magyarul: „Ott leszek"-je) követi; a színpadon azonban Galactia ezután még hosszasan szemez festményével, és csak e konfrontáció után távozik drámán kívüli jövője felé. Ez a kitartott pillanat, a képpel való végső találkozása két irányba indíthatja el: vagy felszítja benne a lázadó dacot, az alkotói gőgöt, tehát az iménti megalkuvás visszavonására bírja; vagy pedig belátja, hogy műve immár önálló életre kelt, önmagáért áll helyt most is, a halhatatlanságban is, mindegy tehát, hogy az alkotó milyen körülmények között él tovább – miért ne engedné hát meg magának, egy majdnem kortársi, női Galileiként, a megalkuvással járó kényelmet, a további érzéki örömöket. (Epikureizmusukban, saját fontosságuk tudatában vagy a kínzástól való félelmükben még hasonlítanak is egymásra.) Azt hiszem, Udvaros Dorottyát feltétlenül dicséri, hogy játéka alapján mindkét döntés elképzelhető.

Mint ahogy a színészek általában is dicsérhetők. A példás dramaturgiai gondosságról tanúskodó előadás a színészekről is példásan gondoskodik; a szövegmódosítások, toldások, poentírozások egyik (nagyon helyesen csak egyik) célja éppen az, hogy a szerepek gömbölyűbbekké, húsosabbakká, megformálók és nézők számára élvezetesebbé váljanak. Udvaros az emblematikus főszerepben – amelyet Glenda Jacksontól és Molnár Piroskától örökölt – egy pályája magaslatait járó nagy színésznő emberábrázolásának teljes nagyvonalúságát és árnyalatérzékét kibontja, és kivételes *présence*-ával magától értetődővé teszi Anna Galactia festőnői nagyságát; az, akit ábrázol, nem rokonszenves, mégis megértést és elfogadást követel. Mellette a másik nagy színész, Gálffi László Urgentino dózséja ugyancsak művész a maga területén: a politika művésze – önző, hisztérikus, zsarnoki, komédiás, de kétségkívül ihletett tehetség. Ügyesen kikerekített szerepeikben kellemes látni Végvári Tamást (Ostensible püspök) és Dunai Tamást (Suffici tengernagy); az előbbi a dramaturgia segítségével veszedelmesebb, az utóbbi okoskodásai ellenére is primitívebb figurát formálhat. Gina Riveraként megfelelő Kerekes Viktó-

ria is, ámbár nem hallgathatom el, hogy itt kivételesen szegényített az alakon az a rendezői beavatkozás, amely a politikus-kritikusnőt a dózse szeretőjévé tette; mintha egy nő drámabeli funkciójához elkerülhetetlenül hozzátartoznék a szexuális aspektus néven nevezése is. Carpetaként Rátóti Zoltán az emberi esendőség paszteller jével gazdagítja a nagyvadak gyülekezetét; tehetné tán kissé nagyvonalúbban is. Az epizodistahármas mindhárom szereplője példásan elkötelezett az előadás ügyének; nekem különösen a matróztercett, valamint Honti György albán–törökje tetszett. Mácsait azonban legalább ennyire dicséri, hogy az olyan régi s már reménytelennek hitt madáchosok, mint Lesznek Tibor (Sordo) és Szűcs Gábor (Prodo) is belesimulnak az előadás művészi egységébe, s hasonlóképpen Pikali Gerda (Supporta) is csak kevéssé rí ki abból.

HOWARD BARKER: JELENETEK EGY KIVÉGZÉSBŐL (Madách Kamara)

FORDÍTOTTA: Julián Ria. **DRAMATURG:** Guelmino Sándor. **DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ:** Füzér Anni. **ZENE:** Melis László. **VERSEK:** Várady Szabolcs. **MOZGÁS:** Bodor Johanna. **RENDEZŐ:** Mácsai Pál.
SZEREPLŐK: Udvaros Dorottya, Rátóti Zoltán, Gálffi László, Dunai Tamás, Végvári Tamás, Kerekes Viktória, Pikali Gerda, Szűcs Gábor, Lesznek Tibor, Bíró Kriszta, Crespo Rodrigo, Honti György.

NAGY ANDRÁS

August és Anca

■ STRINDBERG: A PELIKÁN ■

Hogyan is néz ki a szörnyeteg belülről? És miként tárul fel a világ az ő szörnyűséges pillantásával, éppen az övével, aki rettenetes eltorzításáért is eredendően felelős? Megformálható mindez színpadon, hitelesen, és mi történik, ha igen?

Sőt, mi történik akkor, ha azonosulni is hajlandó szörnyű antropológiai karaktere legradikálisabb bírálójával, szinte leleplezőjével, egyben az ő természet adta destruktivitásának áldozatával és krónikásával?

Vele, Strindberggel?

A nő?

Áldott vagy átkozott találkozás? Nagyszerű lehetőség színházban – és színházon túl –, amikor veszedelem és ígéret szinte egymás szinonimája lesz, vagy rafináltan működő csapda? Mi történhet színen és szellemben, ha egymásra vetül mindaz, ami eredendően összebékíthetetlen?

August és Anca? Strindberg és Bradu?

Már ezért a különös találkozásért is érdemes Veszprémbe utazni, és lassan hozzászokni az örömteli gondolathoz, hogy ismét színház tölti be az erre rendelt tereket. Ahol is Strindberg-bemutató adott alkalmat erre a különös kísérletre, hogy a nemigen játszott, sokféle belső ellentmondással megterhelt darab, *A pelikán* színrevitelét Anca Bradu, a fiatal román rendezőnemzedék egyik legfényesebb ígérete kísérelje meg.

Éppenséggel egy nő a nőgyűlölet zabolátlan klasszikusának drámáját. Egy végletekig antipszichologizáló értelmezés a lélektani mozgások és rejtelmek színpadi kollízióját. Egy különleges színházi formanyelv virtuóza a sokszor kínálkozónak – ha nem éppen egyedülinek – tűnő konvenciók újraértelmezését.

A jelképes madarat megidéző darab Kúnos László pazarul szikár fordításában szinte Strindberg-paródiaként is olvasható. A szerző végletesen, koncentráltan, elementáris szenvedéllyel és csaknem a dramaturgiai törvényszerűségek ellenében formálná meg a nő – szinte antropológiai – kárhozatát, destruktivitását, a szörnyeteg lelki anatómiáját – a legszentebb, legatavisztikusabb és legvégletesebb alakjában: az anyában.

A pelikán pedig – ha ugyan címbe emelt szimbolikája nem volna azonnal közismert – saját vérével táplálja gyermekeit. Vonzó és rettentő madár.

Palásthy Bea (Margret) és Szeles József (Axel)

Elise, a dráma gonosz „demiurgosza", a persziflált cím életrekeltője – Bajcsay Mária virtuóz és könyörtelen alakításában – szinte az egyetlen nő a színen. Anya, szerető, áldozat és cselszövő: központja a pokol koncentrikus köreiből álló családi univerzumnak. Lánya, Gerda – Borsos Beáta szinte az elvontságig törékeny, gyermeki, koravén és vérszegény lényében – *még* nem nő, s az anya baljósan teljes dominanciája nyomán feltehetően soha nem is lesz már az, míg Margret, a szolgálólány – Palásthy Bea vénségesre-végzetesre-boszorkányosra stilizált alakjában – *már* nem nő, vagy csak annyiban az, amennyiben az életműködés, az enyészet vagy éppen a rémisztő öröklét a maga szörnyűséges törvényeivel együtt *feminin.*

Ebben az univerzumban, Elise démoni pusztításvágyában – szinte annak „emanációiként" – határozhatók meg a férfiak is. Fiát, Frederiket megbélyegzi és megnyomorítja anyja uralma, nemcsak a mindennapok fojtogató ölelésében, de személyiségén belül is: génjeinek, karakterének, „vérének" öröksége teljesíti ki függőségét, szinte rabságát – hogy még az anyja elleni lázadásában is az asszony feltétlen hatalma érvényesüljön, mint ez Koscsisák András különös alakjában, erőteljesen megformált végleteiben és apró rezzenéseiben maradandóan megmutatkozik. A másik férfi: Axel, Elise veje és szeretője pedig részben az anya által mozgatott családi viszonyok puhány marionettfigurája csupán, részben Elise érzelmi-érzéki használati tárgya, s bármit tegyen is, legfeljebb a – csaknem természeti erejű – női önzés statisztája lehet.

Bajcsay vonzó, hervadó, hisztérikus és ördögien konspiratív asszonya a dráma előzményei között minden bizonnyal megölette – egyébként kellemetlennek és undorítónak sejlő – férjét, özvegyként végre szabad lehet és gátlástalan. A fia számára csaknem hamletinek tűnő mozzanatot – mely azonban Frederiket megbénítja – egy további archaikus mozzanat árnyalja: Elise saját szeretőjéhez lányát adja feleségül, hogy koherenssé és kényelmessé váljék testi-lelki egoizmusának kisvilági logikája. Leánya, a tudatlanságba és gyanútlanságba menekülő ifjú asszony a darabban éppen nászútjáról tér meg, amit férje persze lerövidített, így az anyjától való menekülés útja házassága révén mélyebb és ördögibb csapdába vezet: akitől lányként elszakadni kívánt, azt diadalmas riválisként kapta vissza. Amikor pedig fivérével törne ki ebből a világból, akkor zárul csak rájuk igazán az emberi – családi – viszonyok áttörhetetlenségeként megjelenő pokol: Frederik személyisége összeroppan az öröklött és újrateremtett lelki ellentmondások súlya alatt. Félbehagyott tanulmányai, eluralkodó alkoholizmusa, érzelmi gyermetegsége és puhány férfiatlansága ugyanannak következménye – az anyai „véré", mellyel fonák pelikánként táplálta és megnyomorította gyermekeit Elise. Amikor húga segítségével lázadni próbál ellene, képtelennek bizonyul rá, legfeljebb közös pusztulásuk formáját jelölheti ki: s végül a mindent elrendező tűzvészre bízza Gerdával együtt azt, ami mindeddig izzón és elfojtva csak őt perzselhette fel.

Mindez így, persze, sok. Szinte a szisztematikus nőgyűlölet „állatorvosi lova" volna *A pelikán*, metafizikaivá nagyított hálószoba- (vagy inkább gyerekszoba-) univerzum. Amiben pedig hirtelen megmutatkozik a lelki túlérzékenységgel „súlyosbított" protestáns moralitás traumája a szexuális determinizmus hatalmán, általában véve az antropológia rossz viccén: az asszonyon. De a gyűlölletteli elutasításban és szenvedélyesen elfogult kárhoztatásban ott van a fonákjáról megmutatkozó áhítat és kiszolgáltatottság. A nőnek.

És talán éppen ezt ismerte fel, és tette értelmezése rendezőelvévé Anca Bradu. Hogy itt a lélektan szigorúan követett logikája csak pszichotikus esetek kevéssé színszerű antológiájához vezethet, amolyan illusztrált patográfiához, melynek érdekessége inkább klinikai, semmint esztétikai. Hogy itt a pszichológia – és mindaz, ami mögötte van – inkább csak jelkép, szimbolikusan fejezne ki valamit, amire ekkor még (vagy soha már) nincsenek pontos szavaink, ám szinte még ez is megfogalmazása parancsoló igényére

Elise: Bajcsay Mária

utal. Mintha maga Strindberg is úgy volna látható – és úgy láttatható – érvényes drámaíróként, radikális gondolkodóként, ha nem szó szerint kívánjuk érteni kétségbeesésének minden mozzanatát, hanem „tükör által", esetleg éppenséggel görbe tükör által, helyenként tehát nemcsak „homályosan", hanem szinte torzan – ám éppen ezért átfogóbban és érvényesebben, mint esetleg „színről színre". Szóljanak tehát hangosan ezek a jelképek, gágogjon a címbe emelt szimbolikus pelikán, és legyen végre minden jelkép, az is, amit lélektani beidegzettségek hagyományosan viszolyognának pusztán szimbólumnak tekinteni.

August Strindberg egész kétségbeesését például.

Igencsak erőteljes asszonyi empátia és kíméletlenségben is jártas művészi erő kell ahhoz, hogy mindebből jelentős előadás szülessék.

És az előadás szokatlanságában – olykor meghökkentésében – fontos. Mindjárt a nyitó kép harsány és megkomponált stilizációjában: félbetört görög oszlopokkal, maszkokkal, amelyekből füst árad, különösen tagolt fallal, melynek legváratlanabb pontjain ablakok nyílnak, míg az ajtók egy ellapított szalont sejtetnek hosszában a fal mögött – emberi életre alkalmatlan terek ezek, amelyekben mégiscsak emberek élnek, és éppen a tér fejezi ki ezeknek az életeknek az élhetetlenségét. Mielőtt akár egyetlen szó is elhangzana. A díszlettervező – Anca Bradu társa korábbi munkáiban is, a nagyszerű Lia-Maria Vasilescu – azonban nemcsak a víziókban társa a rendezőnek, hanem ezek előidézésében is: a totális beszorítottság, a személyes terek egymásba érése, a magány és a leskelődés perverziója, a torzító falak áthághatatlansága „alakítja" főként ezeket a tereket – mint egy arcot a karakter, mint egy emberi viszonyt az elfojtott szenvedélyek, mint egy drámát a feloldatlan, pokoli ellentmondások sora.

A látomás teljessége a jelmezekkel együtt még erőteljesebben érvényesül – tervezésük ugyancsak Vasilescu munkája. Eltolódó arányokban arany, bíbor, kék uralja ennek a realitáson túli világnak a képeit, sugallva a választékos elviselhetetlenséget, a mesterkélt tónusok baljós látványát. A tűzvész vörösének pusztító ereje pedig végül a címadó szárnyas jelképes vérét idézi meg – a fatális táplálék, a forró anyai vér végül mindent betölt és elemészt, éppen ott és akkor, amikor leszármazottai szabadítanák rá pokoli bosszújukat erre a szörnyű világra.

A tér és az értelmezés stilizációját rendkívüli erővel ellenpontozza az egész előadás erőteljes, expresszív, olykor szinte brutális fizikalitása. Az éhség és az evés kezdetektől nagyon is erőteljesen van jelen – mégpedig a „kása" beszédesen kellemetlen motívuma révén, amit a nyitó képben már fröcskölve kavar a halál, s amit az anya oszt pancsolva gyermekeinek a nagyjelenet során. A didergés ugyancsak nagyon konkrét: a gyerekek mindig fáznak, mert any-

Szegedi Gábor felvételei

Palásthy Bea, Borsos Beáta (Gerda) és Koscsisák András (Frederik)

juk elsikkasztotta a tüzelőpénzt – és ugyanannyira elvont is: kihűlt bizony ez a világ régen, és a felfokozott szexualitás, illetve ennek gyakorta stilizálatlan gesztusai csak azt sejtetik, miképpen hevíti át az érzelmektől megfosztott vágy legalább az altestet, hogy annak tüzénél melegedhessen kissé a lélek.

A tér és a dráma azonban igencsak meghatározott mozgásteret biztosít ennek a fizikalitásnak, és csak sajnálni lehet, hogy az a művészi erő, amely Anca Bradu korábbi rendezéseiben – elsősorban a Wedekind-értelmezésben *A tavasz ébredése* hatalmas víziójában, de Giraudoux *Elektrá*jának színrevitelében is – olyannyira emlékezetes lehetett, az itt kiaknázatlan marad.

Ennek hiánya azért is érzékelhető, mert a stilizált játékmód elsősorban dialógusokon és párjeleneteken keresztül érvényesül, amolyan realisztikus és pszichologizáló epizódokkal, ezért óhatatlan zökkenőkkel – míg maga az előadás szinte archaikus görög mintákat követve távolodik el csaknem mindentől, ami tett, hogy megmaradhasson mindaz, ami szó: monológ, páros vagy hármas magányosság párhuzamos magánbeszéde, vallomás, átok, motyogás, panasz.

Ennek a sajátos és olykor színháziatlan verbalitásnak rendkívül hatásos, poétikus és színszerű ellenpontját jelentették a szigorúan és invenciózusan komponált képek, amelyeket a rendező – korábbi munkáihoz képest – egyszerűbb és óhatatlanul statikusabb eszközökkel formált itt meg. Így jut a kép gyakorta szimbolikus szerephez: mindjárt kezdetben megvillan a maszk oszlopon és színészen – arra emlékeztetve a nézőt, hogy a személyiség sem más, mint társadalmi és családi szerepünk „kelléke": álarc, ez a maszk pedig a szenvedélyek hevében már ráégett viselőjére, s feltehetően hamuvá porladt mögötte az individuum.

A képek és stilizált jelenetek során így kelnek sajátos új életre a tárgyak: a már említett kása például vagy a szenvedélyek poklából egyedül kiutat találó Margret kötélen húzott bőröndjei. Sőt, ennek a szemléletnek lesz a következménye, hogy maguk a hősök is szinte csak különös „objektumokká" válnak, előbb egymás számára, majd önmaguk számára is – és ez pecsételi meg végképp sorsukat. Hogy nemcsak a személyiség tűnt el a maszk mögül, de a szabad, döntésre képes, felelős lény is. Maradt a szerep és az ösztön kifordítva és pusztítóan.

És éppen ez a sajátos értelmű „objektivitás", vagyis a tárggyá válás ábrázolásának nagy ívű kísérlete a legfőbb erénye és legradikálisabb újítása ennek az előadásnak. Hogy az eleven lelki folyamatokról szólva Anca Bradu tud és mer vállalni egy végletekig tárgyiasító stilizációt. Olyasmit, ami a mi számunkra – akik elsősorban a lélektani realizmus konvenciói között mozogva a naturalisztikus stilizációt tekintjük stilizálatlanságnak – döbbenetes, felkavaró, kizökkentő, pedig talán közelebb van a színház archaikus, szimbolizáló erejéhez, elvonatkoztatásának ősi szerkezetéhez, mint az általunk elvárt és ismert illúziókeltés, aminek érvénytelenségével, konvenciórendszerének avíttságával jobb pillanatainkban – és jobb színpadainkon – magunk is tisztában vagyunk.

Strindberg művének merész olvasata azonban igazolja ezt a stilizációt, amit azért formálhat meg ilyen következetesen és könnyeden a rendező, mert értelmezése során a román színházi hagyományok eleven erejéből táplálkozik, annak elsősorban vizualitásra és fizikalitásra építő konvencióiból. A szavak és konfliktusok „túlhatalma" helyett az archaikusabb és – ezekből következő – modern hatáselemek könnyed kezelése teszi koherenssé és izgalmassá az előadást. Ez persze – olykor – számunkra kissé repetitívvé vagy lassúvá válik, de hát az idő tőlünk délkeletre másként telik: a Wedekind-darab marosvásárhelyi előadásának tágas órái kellettek ahhoz, hogy kollektív élményként hangolódhassunk erre a keletiesebb ritmusra. Aminek révén – és erre a skandináv színmű paradox lehetőséget ad – elsősorban nem a tettek, konfliktusok, krízisek, hanem a mindezekből születő atmoszféra lesz az, ami megfoghatatlanul és feltétlenül biztosítja az előadás feszültségét.

És ez is Anca Bradu értelmezésének egyik legfontosabb vonása. Hogy talán csak konvenció kérdése, hogy mi összecsapás, mi tett és mi következmény. És a színpadi konvenciók megkérdőjelezése, illetve efféle „elemelése" éppen ebben a darabban mutatkozhat meg a maga termékeny tágasságában, hiszen *A pelikán* olvasható naturalista lelki rémdrámának, pszichologizáló kisrealista színműnek, expresszív tablók sorozatának a szexuáldarwinista paranoia korából, vagy éppen a szimbolizmus végletes kísérletének az erre eredendően alkalmas színházi térben. A rendező mindezeket a lehetőségeket felvillantja, mert úgy érzi – és joggal –, hogy akkor érti meg és engedi érvényesülni a strindbergi kétségbeesés mélységes tragikumát, ha minden értelmezési lehetőséget szem előtt tart, kissé akár el is játszhat velük, de egyiknek sem adja oda magát – illetve rendezői szemléletét – egészen. Míg tehát empatikusan kísérletet tesz arra, hogy többféleképpen is megfejtse a kétségbeesés indulatait és érvrendszerét, tovább is mozdul minduntalan – mert joggal érzi úgy: a drámai koherencia egyetlen szemléleti renden belül sem teremthető meg egészen.

És így eleveníti – és ítéli – meg Strindberget anélkül, hogy hinne neki. Újra és újra azonosul vele, de minduntalan rápillant erre a zseniális, vagdalkozó férfira, hogy mit is kívánna végül. És miként kívánja a mit? És ő maga hol és hogyan segíthet a szörnyűség minél artikuláltabb kimondásában? Hogyan adhat érvényességet és formát annak, ami önmagában tagolatlan és korlátozott érvényű?

Észre sem vesszük, és máris a hatalmában vagyunk.

Igazi nő.

AUGUST STRINDBERG: A PELIKÁN
(Petőfi Színház, Veszprém)

FORDÍTOTTA: Kúnos László. **DÍSZLET-JELMEZ:** Lia-Maria Vasilescu m. v. **ZENEI VEZETŐ:** Horváth Károly. **RENDEZŐASSZISZTENS-ÜGYELŐ:** Perlaki Ilona. **RENDEZŐ:** Anca Bradu m. v.

SZEREPLŐK: Bajcsay Mária, Koscsisák András, Borsos Beáta, Szeles József, Palásthy Bea.

Kérchy Vera

A Világ varázsszőnyegén

■ GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA ■

Az új Büchner-rendezéssel megint új arcát nyújtotta (csókra) csodálóinak a Krétakör. A *Leonce és Léna* gondolatisága hasonlít a *Woyzeck*éhez, csak míg ott egy tiszta, „első" ember saját stációit megjáró, megszenvedő teste-lénye-léte közvetíti a világossághoz vezető utat, addig ugyanazon nagy kérdések itt explicitebben, folytonos verbalizálással jelennek meg, reflexióval felvértezett „filozófus" típusú személyek hideg szavai révén.

Lehetséges-e a megismerés, ki az az én, az üres szerepeken túl megfogható-e az ember, hány világ létezik a nézőpontok rengetegében? Egy ízben a kategorizáló kanti retorika szellemes paródiáját hallhatjuk ki Péter király molyoló dörmögéséből, ahogy öltözködésében elmerülve keresi a kellékeket: „Pfuj, megállj! Itt elöl a szabad akarat tárva-nyitva. Hol a morál; hol vannak a mandzsettáim? A kategóriák a leggyalázatosabban összegubancolódtak: két gombbal több van begombolva, a dózni a jobb zsebemben; romokban az egész szisztémám." A nyelvi játék az egész darabon végigcikázik; súlyos tartalmak könnyű ruhában: „*Rosetta:* Csak unalmadban szeretsz? / *Leonce:* Nem, azért unatkozom, mert szeretlek." „*Leonce:* (...) szakítsunk időt, hogy szeressük egymást. / *Rosetta:* Vagy az idő szakítja szét szerelmünket. / *Leonce:* Vagy a szerelmünk az időt." Máshol Valerióval szópárbajozva: „*Leonce:* Szóval kemény felelet vagy. Mert feleletedért keményen elpáholl*ak. / Valerio: (elszalad, Leonce megbotlik, elesik)* Ön pedig olyan érv, amelyet még be kell bizonyítani, mert megbotlik a saját lábában, melyet alapjában még szintén meg kell támogatni. Ezek még nagyon is valószínűtlen lábikrák és problematikus combok."

Az ember által konstruált hatalmi pozíciók kifigurázása jelenik meg Péter király posztjának gyakorlása közben. Népéhez intézett szólamai nagyszabásúak ugyan, de teljességgel üresek. Amikor például fia nősülését hatalmas ívű mozdulattal így nyilatkoztatja ki: „...közzétenni és kinyilvánítani – hogy vagy megházasodik a fiam, vagy... nem." Közben érzi szerepe idegenségét, s identitása megbicsaklik a „király"-pozícióban: „Ha így fennhangon beszélek, nem tudom, ki beszél, én-e vagy másvalaki; ez aggaszt." Tanácsnokai azok, akik jelenlétükkel hivatottak erősíteni az uralkodószerep legitim valóságosságát; minden sületlenségre buzgó helyeslés, értelmetlenségre értelmetlenség a válasz.

Apja pöszmötölő, köldöknéző elmélkedéseivel szemben Leonceban még tomboló düh lángol a hiány, az értéknélküliség, az értelmetlenség, a világ valószínűtlenségének friss megtapasztalása miatt: „...fiatal vagyok még, és a világ oly öreg!" Hatalom, pompa, szerelem csupán buta álöltözetei valaminek, amit keres, és ezen a földön egyre kevésbé talál. Unalom marcangolja, és bolondságra vágyik józan ész helyett. Szeretőjéből is elege van, tudatosan eltemeti érzelmeit a fejében, és nem hagyja, hogy a vágyódó nő belessen a szemén, mert az újra felébresztené a benn szunnyadót. „Addio, addio, szerelmem, a holttestedet akarom szeretni." Ebben a reménytelen rohanásban fut össze a házasságra ítélt herceg a szintén őszi légy módjára kóválygó, a világban helyét keresgélő Lénával, és a szikra kipattan. A köteléket szavak teremtik, Lénának a nevelőnőhöz intézett sóhaja („Hosszú még az út?") megüti Leonce fülét, aki már adja is a választ („Ó, minden út hosz-

Léna: Sárosdi Lilla

Erdély Mátyás felvételei

Láng Annamária (Udvarmester), Terhes Sándor (Péter király) és Nagy Zsolt (Elnök)

szú!"), és szó szóba fonódik, szerelem lüktet a nyelvi táncban. A házasság akarva-akaratlanul megszületett közöttük egymás elől bújva az erdő mélyén, majd a királyi udvar előtt a hatalom által szentesítve. A lelepleződés csak ezután következik: fájdalmas csalódásként szakad a szerelmesek nyakába, hogy maguk választotta, végre megtalált igaz szerelmük egyenlő azzal, amit a hatalmi gépezet, a börtönlét szimbóluma kényszerített sorsukul. „Ej, Léna – szakad fel Leonce-ból –, ez volt a menekülés a paradicsomba. Becsaptak!" A szabad akarat valóban kilóg a gatyából... De – ahogy Valerio mondja – „a szerelem gépezete most kezd működni bennük", szerepükbe bújtak, a színdarab folytatódik. Leonce – azon tűnődve, hogy mit is kezdjenek a hatalommal – felveti: „Építsünk színházat?"

Hogyan juthat érvényre a színházi nyelv ennyi szövegelés mellett? Könnyed eleganciával, kecsesen, mint amilyen a csörgős bokájú Rosetta tánca. A Krétakör csapata puhán fenékbe billenti a kérdést. Színházuk túlontúl beszédes ahhoz, hogysem egyszer is hagyja magát.

Szőnyeg a színpad – persze, merthogy Péter király birodalma kicsi, a világ szűkös, a szubjektum keretek közé van szorítva, arra van kényszerítve, hogy a körülötte lévők szemének tükrében konstruálódjon. Valerio kijelentése („Épület a világ!") és Leonce felelete („Akár egy szűk tükörszoba...") felidézi az architektonikus kanti metaforikát is: az óceán a padló, az égbolt a mennyezet. És ahol a világ épület, ott a kocsma kopott bőrönd formájában könnyen az ember hóna alá csapható. Egy metafora metaforája.

A nyájemberek, a vakon engedelmeskedő szolgalelkű tanácsnokok „kisembersége" Nagy Zsolt és Láng Annamária ábrázolásában meggyőzőbb minden körülírásnál. A térdükre erősített cipők segítségével porban kúszva az uralkodó előtt mégis „állva", nagy parókában olyan torz vizualitást idéznek elő, amit a filmvásznon komoly technika révén szoktak elérni. Gnómok, törpék, pusztán színészi játékkal életre keltve.

A szöveg sűrűsége nem marad reflektálatlanul. *Leonce és Léna* éjszakai jelenete a kertben két szinten ábrázolódik. A történet síkján bábjáték formájában: holdfénnyel megvilágított bőröndbélés, festett kertecske a háttér, és finom, lenge figurák a bábuk. Ölelkeznek, csókolóznak, beszélgetnek, miközben az őket mozgató, félárnyékban lévő alakok, a fehér ruhás Léna és a kipirult Leonce arca egyre közelít, aztán mégis el, aztán közelebb... Ott is játszanak. Nem marad abba a játék akkor sem, amikor az egyik szereplő visszaül hátul a kispadra: némán, mozdulatlanul, szavaktól fosztottan, csillogó szemmel, mondjuk, a trombitáját szorongatva. Nem is játék, inkább JelenLét, nagy J-vel és nagy L-lel, szüntelenül.

Ki vagyok én, és ki az, akinek az emberek látnak – ilyen kérdésekről monologizál Leonce a Rosettával való szakítás után: „A fejem üres bálterem, néhány hervadt rózsa, gyűrt szalag a földön, megpattant húrú hegedűk a sarokban, az utolsó táncosok leveszik az álarcukat, és holtfáradtan néznek egymásra. Napjában huszonnégyszer kifordítom magam, mint egy kesztyűt. Ó, mennyire ismerem magamat... Istenem, mit vétettem, hogy mint egy iskolással, újra meg újra felmondatod velem a leckét? – Bravó, Leonce, bravó! Jólesik, ha így szólítgatom magamat." És egy olyan színházi pillanat következik, amely – hogy úgy mondjam – haraphatóvá teszi az elrongyosodott kifejezéssel „színházi pillanatnak" nevezett élményt. Teljes sötétség. Egy másodpercre, látószervünk durva kiiktatásával részesülhetünk Leonce feneketlen, kongó ürességérzéséből. Legvégső határáig kellett vinnie önnön fogalmát (legfőbb alkotóeleme, a látvány megtagadásával) ahhoz, hogy a legtökéletesebben részesüljünk jelentésében: színház. Aztán csak a hang (ismerős kép egy másik történetből: „Kezdetben vala az Ige..."), a színészé, aki tovább mondja szövegét: „Hej, Leonce, Leonce!"

A Krétakör darabjainak mindegyike önálló műalkotás, de az egyes előadások felelgetnek egymásnak, saját intertextuális hálót hoznak létre. Ilyen karakteres személyiségek esetén nem mindig véletlen, hogy ki melyik szerepből sodródik át a következőbe. A *Woyzeck* Bolondja hasonló mesét mond a szomorú kisfiúról, mint a szintén Sárosdi Lilla alakította Léna a fogadó előtti kertben, az éjszakában sóhajtozva: „Alvó gyermek a hold, arany fürtjei álmában kedves arcára buknak. – Ó, álma a halál. Halott angyal sötét párnáin, és akár gyertyák, égnek körülötte a csillagok! Szegény gyermek, mindjárt jönnek a fekete emberek, hogy elvigyenek? Hol az anyád? Nem akar még egyszer megcsókolni?" De a tartalmi találkozásokon túl van valami, ami jobban, mélyebben köti egymáshoz a darabokat, s ami a színház kapcsán mindig megnevezhetetlen marad. Egyfajta egyenletes, létjogosultságért kiáltó lüktetés, a folyton megszületni akaró élet, ami az újabb és újabb művek létrejöttét hajtja, és elfojthatatlanul felbukkan valahol.

GEORG BÜCHNER: LEONCE ÉS LÉNA
(a Krétakör Színház a Tháliában)

FORDÍTOTTA: Thurzó Gábor. **DRAMATURG:** Kárpáti Péter, Veress Anna. **ZENE:** Monori András. **SZCENIKA:** Ágh Márton, Bányai Tamás, Noszlopi Róbert, Lénárt András. **JELMEZ:** Varga Klára. **RENDEZTE:** Schilling Árpád. **SZEREPLŐK:** Bánki Gergely, Sárosdi Lilla, Rába Roland, Péterfy Borbála, Terhes Sándor, Láng Annamária, Nagy Zsolt.

KOLTAI TAMÁS

Opera buffa bravura

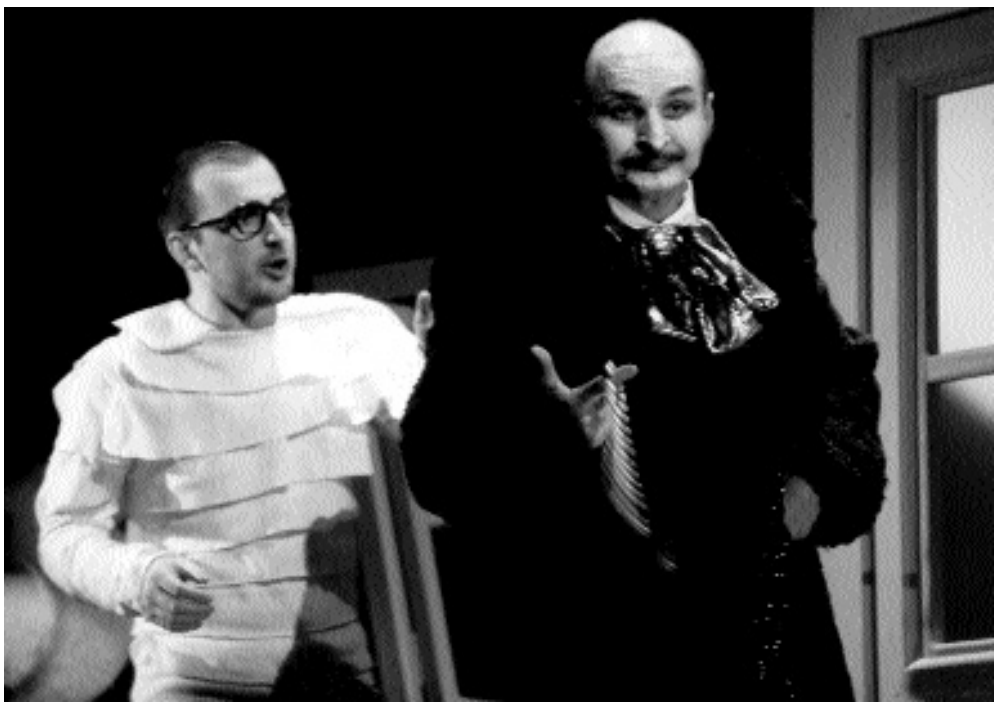
■ GAETANO DONIZETTI: SZERELMI BÁJITAL ■

A karmestert ezúttal nem zavarják a burjánzó játékötletek, zokszó nélkül elfogadja őket. Nem kifogásolja a rendezőuralmat, nem panaszolja, hogy meg van hamisítva a darab, a látvány üti a zenét. Szót sem szól az állandó színpadi nyüzsgés miatt, belenyugszik, hogy a zenekari árkon kívül is van élet. Jól megvannak egymással, Kesselyák Gergely karmester Kesselyák Gergely rendezővel a Szerelmi bájital *miskolci előadásán.*

A Donizetti-musical, aminek a karmester-rendező kis híján titulálja e késői (Fodor Géza kifejezésével „másodfokú") opera buffát a műsorfüzetben, valóban megfelel e modern műfaj valamennyi kritériumának, legföljebb a zenéje jobb az átlagnál. Ez sem lehetett az előadás akadálya, így létrejött az utóbbi idők legjobb, legmagvasabb zenés szórakoztató produkciója, amelyhez csak Ascher Tamás és Mohácsi János operettbravurái (ínyencségei) hasonlíthatók. Kesselyák esetében nem túlzás a szó legnemesebb értelmében *bravúrstikliről* beszélni, mivel a *Szerelmi bájital*t zenéjének pajkosságán, üdeségén és néhány valóban személyessé váló dallamának őszinte érzelmességén kívül vajmi kevés teszi alkalmassá bármilyen magvasabb (vígjátéki) gondolat kifejtésére. Legalábbis első megközelítésben. A mafla Nemorino mindaddig esélytelen a rátarti Adina szerelmének elnyerésére, amíg nem nyakal be bizonyos mennyiségű, a szélhámos kucséber Dulcamarától varázsital gyanánt beszerzett vörösbort. A gátlásai alól fölszabadult udvarló valószínűleg még így sem tudná leütni a lányt a hetvenkedő katona Belcore kezéről, ha a kellő pillanatban nem örökölné meg elhalálozott nagybácsikája (vagy nagynénikéje?) vagyonát. A csinos örökség rögvest fölkelti a csinos lányok – köztük Adina – érdeklődését Nemorino iránt, így már nincs akadálya a házasságnak. Ebből a meglehetősen banális sztoriból minimális invenció nélkül nehéz bármi eredetit kihozni, amint ezt a legutóbbi, Erkel színházi fölújítás rettentő unalma és elviselhetetlen közhelyessége is mutatta.

Kesselyák színpadi-zenei megközelítése a darab hétköznapi életszerűségére, annak ironizált fölfogására épít. Semmiképp se gondoljunk paródiára; inkább arra a kívülről, sőt felülről szemlélő ábrázolási tendenciára, ami Fodor Géza szerint az opera buffa sajátja. Kissé távolságtartó, idézőjeles, bizonyos fokig intellektuális szemléletről van szó, amely megfelel a mai tárgyilagosabb, fanyarabb látásmódnak. A tévedések eloszlatása végett: ez minden, csak nem aktualizálás. Kesselyák rendezésében nem motorbicikliznek, nem tévéznek, és nem mobiltelefonálnak. Az anakronizmusoknál sokkal mélyebb, időtállóbb, lényegbevágóbb, az emberi mentalitást jellemző időszerűség jelenik meg.

Egyszer, amikor Jean-Pierre Ponnelle-lel készítettem interjút, a *Don Giovanni* Zerlináját jellemezve azt mondta, ő olyan lány, aki mindennap várja, hogy végre fölhívják Hollywoodból. A *Szerelmi bájital* Adinájának az Operettszínház is megtenné. Nem rossz lány, csak primadonnai készenlétben él. Nemorino az esdekléseivel az ő számára még csak nem is tartalék. Anélkül, hogy Adina és Nemorino viszonyát Zerlina és Masetto viszonyához hasonlítanám – ezt a viszonyítást kizárja a szellemi és a zenei matéria minőségi



Derzsi György (Nemorino) és Tóth János (Dulcamara)

különbsége –, annyit azért megkockáztatnék, hogy mindkét pár végső egymásra találása az utópiák (álmok) végleges kizárásával, a realitás talaján történik. Helyesebben: Nemorino álma Adina birtoklásáról azáltal valósul meg, hogy Adina lemond a saját álmáról. A miskolci előadásnak az álmokról való lemondás a gondolati magva.

A játék elején három aranyozott, angyalszerű figura jelenik meg a zsinórpadlásra fölfüggesztve – rendeltetésük felől nem vagyok száz százalékig meggyőződve, de mivel Kesselyák rendezésében számtalan dolog történik minimális időegység alatt, az ember semmiben sem lehet egészen biztos, örüljön, hogy az események egy részét appercipiálja, ha még értelmezni is tudja, az direkt sikerélmény –, akik aztán a legvégén leszállnak a földre. Ettől az egészet akár álomnak is vélhetjük. Nemorino pizsamában ül az ágyán világoskék keretes babaházának babaszobájában; mellette az ágyban ember nagyságú macija, „aki" később életre is kel, táncol vele, öltözteti, „gesellschaftot lejsztol". Késői pubertását élő fiatalember, aki nem tud felnőni, csak álmodik a kinti világról. A kinti világ egy másik burokban él: burával körülvett, szűk térbe zárva mozog a Zeke Edit által többé-kevésbé egyforma szürkébe öltöztetett, szöszi parókás, nyárspolgári embertömeg. Később a bura majd

szétnyílik, az emberek kirajzanak, de előbb még itt, belülről emelkedik meg az a kis operettlépcső, amelyre a magas gallérú, fehér primadonnaestélyit viselő Adina hág föl. Később egy hinta is leereszkedik neki, hogy ráállva a tömeg fölé emelkedjen. Az meg csodálja, és mérgesen kitoloncolja a színpadról a termetes asszonyságot, aki a legrosszabbkor (de a legjobb zenei ütemben) csap rá a porolóállványon betolt szőnyegre: épp akkor, amikor a kerület pacsirtája dalba kezd. (Egy kisfiú is a hatásszünetben képes leejteni és összetörni a játékvonatát.)

A hétköznapi valóság kap álomszerű, groteszk, helyenként szürralitásba forduló stilizáltságot az előadásban. A pizsamásszemüveges kisfiú Nemorino (Ocsovai János) és a primadonnáskodó kültelki sztár Adina (Herczenik Anna) nem kisrealista típusok egy kedveskedő-negédeskedő-durcáskodó lélektani vígjáték zenés viszonyai között, hanem a teátrális fantázia szülöttei, akiknek drámai lehetőségeit radikálisan kitágítja a színházi reflexivitás. Ocsovai Nemorinója például tetőtől talpig fehér fásliba csomagolva jelenik meg a második részben, mint „a szerelem betege"; a pályát a népszerű románc eléneklése közben, mialatt ő maga szárazjéggel ködösített „tutajon" állva úszik a színpadi semmiben, dolgos lánykezek letekerik róla, hogy a végén ott maradjon egy szál fügefalevélben. A jelenet a musicalközhelyektől az operaközhelyekig – *Az operaház fantomjá*tól Kupfer nálunk is látott *Trisztán*-rendezéséig – számos panel paródiája. (Nekem legalábbis ezek jutottak eszembe, meg még egy sor más is, és mint tudjuk, a színházban sohasem az számít, amit a rendező gondol, hanem az, amit a néző.)

Az előadás legfőbb erénye a szellemi sokfedelűség. A szofisztikált intellektuális allúziók bennfentes nézőjétől a legközönségesebb zenés látványosságok mezei kedvelőjéig mindenki megtalálja benne a kedvére valót. A vizuális élvezet egyik kiváltója maga a színpadi működés. A látványtervért – harmadik minőségében – maga a karmester-rendező vállal felelősséget, Dávid Attila társaságában. A kehelyszerűen nyíló-záródó, tömeget préselő bura-burok, a burokban születő operettlépcső, a föl-le sikló hátsó kortina, a világítás, a szeletenként is járó forgó, Dulcamara hatalmas fekete vonata, amely megfordulva borlepárló üzemmé alakul, egy libbenő előfüggöny, amely fölkapja, beszippantja és mint valami bárányfelhőn hintáztatja Nemorinót, könnyedén, lazán, elegánsan játszik. A másik (harmadik? negyedik?) kulcsszereplő a társrendezővé avanzsált koreográfus, Kozma Attila. Belcore (Molnár Erik) úgy forog be katonai garnizonjával a színpadra, mint a régi toronyórák zenélő szerkezetének panoptikuma: a figurák szaggatott mozgását

Ocsovai János (Nemorino) és Herczenik Anna (Adina)

imitálják. Bármikor jelennek meg, mimetikus mozgássort produkálnak, fegyvertisztítást, transzvesztita sztriptízt, kocsmai ivászatot, lerészegedést, melynek eredményeként kajla csomóban lecsüngenek a zenekari árokba. A Dulcamara (Tóth János) segéderőiből álló revücsapat angyali-ördögi koreográfiát produkál. Mint valami vallásos szeánsz, olyan az egész, sötét, misztikus világítás, eklektikus rituális szertartás, lobogó vörös szalagokkal megkötött csábnő nő ki a földből, a ministránsok egy része ókori rabszolgahajcsárok képében korbácsolja italáldozathoz a résztvevőket, más részük a templomokból ismert, hosszú botokra szerelt zacskókkal perselyezi be a bevételt a gazda zsebébe. Az első finálé-ban – a zenei dramaturgia kétrészesre tömörítette az előadást – a távozni készülő katonai garnizon búcsúzik a lakosságtól. Körös-körül ágyak jelennek meg a színpadon – néhány közülük hátul lóg a levegőben –, benne egy-egy bőröndös baka égő gyertyával és a szeretőjével; a párok kikászálódnak, falat építenek a bőröndökből, a bepiált, páratlan Nemorino a fal elé heveredik, majd dühösen szétrombolja a rések között gusztusosan átvilágított erődítményt. Amikor a mulyából örökös lesz, a fölajzott lányok nekivetkőznek, özönvíz előtti, méretes fehérneműben, kombinéban, harisnyatartóban, bugyogóban csábítgatják a fiút – megannyi überparodisztikus Blumenmädchen – bújj, bújj, zöld ág típusú, gimnasztikus koreográfiával. A mozgás egyetlen pillanatra sem áll le, a kórustagok kezefeje-lába néha külön-külön mozog a zenére, egy taktus, egy gesztus, állandó hullámzás és lüktetés a színpad.

A szereplők könnyedén ráhangolódnak a játékra. Újra bizonyságot nyer, hogy az úgynevezett operai hagyomány, amely – a szó minden lehetséges értelmében – kimerül a

Kincses Károly (Dulcamara) és Ocsovai János

Éder Vera felvételei

hangok kibocsátására tett erőfeszítésben, a lusta tehetségtelenség fedőszerve. Az operaéneklés több mint hangképzés álló testhelyzetben, hangozzék bár meglepően a kijelentés. Az általam látott szereposztás szakszerűségét nem látszott lerontani az előadásba vitt szertelenség. Ocsovai János puhán énekel lágy, olvatag, kissé testetlen tenorján, ami illik Nemorino késői pubertásához. A figurában van hajlam az elanyátlanodásra és az elkeseredésből fakadó hisztériára, amire azt lehet mondani: majd kinövi. A románc alatt az ironikus beállítás ellenére is a kezdő férfiasság jelei mutatkoznak Ocsovai Nemorinóján, s nemcsak a fáslitlanítás fizikai ingerei miatt. Herczenik Anna magabiztosan birtokolja Adina szólamát, a hang kellemes és minden regiszterben telített; ez az Adina begyes primadonna-galamb, rátarti és elszánt. A Dulcamarával való kettősben az énekesnő kiül a páholy mellvédjére, megszabadul operetthercegnői gallérjától, mintegy előkészítve a halálugrást a házasságba a meggazdagodott Nemorinóval. Az emeleti oldalpáholyban énekelt duett aláhúzza a rafinált életstratégiák teatralitását. Tóth János Dulcamaraként alkatánál fogva nem a joviális szélhámos, inkább az erőszakos, drasztikus, agresszív üzletember típusa. Van benne valami mefisztói vagy cipollai kaján sarlatánság, ami persze csak színház. Nem éppen hajlékony érzékiséggel énekel, inkább kissé derben, keményen, némi fádsággal – a humora kedélyesség helyett csípős –, de bírja a hadarást és a rohanásokat. Molnár Erik inkább csak lejárja, mintsem magáénak érzi Belcore peckes bábkatonaságát. Kertész Marcella cserfes, incselkedő Gianetta, ironikus fortékkal az obligát „halkan-áriában".

Kesselyák a zenei irányításban sem riad vissza attól, hogy borsot törjön a sznobok orra alá, és kieszközölje a darabot megillető populáris hatásokat. A kórus élő, mozgékony massza, egyéniségekből álló tömeg, a fizikai követelmények teljesítésén túl elfogadható hangzással és viszonylagos ritmikai pontossággal. A Dulcamara érkezését jelző fanfárok a nézőtér különböző helyeiről szólnak, villózó fényjáték kíséretében. Az esküvői rézfúvók határozottan musicales hangzásúak. Ebben a jelenetben zöld lézerfényből kialakított, tölcsérszerű alagút terjed a színpadról a nézőtér felé – a házasulandók és az eskető sarlatán ködgomolyban állnak. A csúcsponton megtörik, összecsuklik a diadalmas hangzás, visszaszürkül a színpad, az ifjú házasokon már ugyanolyan szürke köpeny van, mint a többieken, rájuk ereszkedik a tömegembert összefogó bura. Véget ért (vagy megvalósult?) az álom. A szerelmeseknek sínre került az életük: beleolvadtak a kispolgáriságba.

A tapsrend-reminiszcenciák már Donizetti musicales hangzásra áthangszerelt dallamai – jobban szólnak, mint a kortárs darabok legtöbbje.

GAETANO DONIZETTI: SZERELMI BÁJITAL
(Miskolci Nemzeti Színház)

LÁTVÁNYTERV: Dávid Attila. **SZCENIKA:** Pindur István. **JELMEZ:** Zeke Edit. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Pöltz Júlia, Horti Zsuzsanna. **TÁRSRENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Kozma Attila. **KARIGAZGATÓ:** Regős Zsolt. **VEZÉNYEL:** Philippe de Chalendar. **RENDEZŐ-LÁTVÁNYTERV-VEZÉNYEL:** Kesselyák Gergely.
SZEREPLŐK: Herczenik Anna/Eperjesi Erika/Kertész Marcella, Ocsovai János/Derzsi György, Kincses Károly/Gregor József/Tóth János, Molnár Erik/Soós Péter, Kertész Marcella/Jancsó Dóra.

ZAPPE LÁSZLÓ

A katarzis csak alkohollal elviselhető

■ TENNESSEE WILLIAMS: MACSKA A FORRÓ BÁDOGTETŐN ■

Az egri előadás előbb kezdődik, és előbb is ér véget, mint a debreceni. Az egri színpadon Brick hosszan ébredezik delíriumos álmából, szenvedve próbálja összeszedni magát, majd meztelenre vetkőzik, és elmegy tusolni. Debrecenben akkor kezdődik a játék, amikor Brick már tusol, és felesége behozza a reggelijét. S ezután is, Brick sokáig mintha jelen sem lenne, pontosabban azzal próbálná elhallgattatni izgágán nyüzsgő asszonyát, hogy igyekszik nem tudomást venni róla. Egerben két színész törekszik eljátszani a darab meglehetősen bonyolult indító jelenetét, Debrecenben határozott karakterük van a szereplőknek és a szituációnak. Sőt túlzottan is határozott ez a karakter, ami nyilván csak részben írandó Majzik Edit túlbuzgó játékának a rovására, mögötte jól érzékelhető a rendezői szándék is. Margaret igyekezete, hogy férjét kizökkentse az alkohol közönyéből, rávegye a családi örökösödési háborúban való részvételre, oly erőteljes, hogy végül nemcsak a férfinak, de a nézőknek is az idegeire megy. A nyitó jelenet alaposan kidolgozott és szinte bravúrosan megvalósított elgondolása teljesen logikus, érthető, csak nehezen elviselhető. A fiatalasszony végig megjátssza magát. Különféle játékokkal próbálkozik, hogy fogást találjon a férfi letargiáján. Minden szavának, mozdulatának két célja és két értelme van. Érzelmi és üzleti, szentimentális és materiális. Vissza akarja állítani korábbi kapcsolatukat, és meg akarja kaparintani a hamarosan esedékes örökséget. Amikor tehát hol kedveskedve vonzó, hol provokatívan, agresszíven szókimondó akar lenni, akkor mindkét módszer egyszerre tartalmaz igazságot és ravasz taktikát. Valóban ki akarja beszélni a múltat, de ezzel mégiscsak van más célja is, mint kapcsolatuk tisztázása. A kibeszélés csak az egyik eszköz ahhoz, hogy a férfit legalább valamilyen reakcióra bírja, amiből azután akár az óhajtott szeretkezéshez is el lehet jutni. Ennek viszont inkább gyakorlatias célja van: csakis úgy maradhatnak versenyben az örökségért, ha az asszony teherbe esik. Majzik Edit olyan tökéletesen jeleníti meg ezt a szorongatott helyzetben szorongva végigvitt megjátszottságot, hogy a néző nemigen tudja eldönteni, vajon a szerep harsogja, mozogja, izgulja túl a szituációt vagy a színész a szerepét. Az előadás végül visszaigazolja ezt a játékot, de ez utólag nem változtat azon, hogy az indítást elég nehéz végignézni. Visszaemlékezni már jobb rá.

Az egri előadás legnagyobb rejtélye nem a kezdés, hanem a befejezés. Elmarad ugyanis a zárójelenet, amikor az asszony megpróbálja ágyba vonszolni férjét (akinek

Majzik Edit (Margaret) és Sághy Tamás (Brick) Debrecenben

Máthé András felvétele

különben végre talán sikerült nyugodtra innia magát), hogy beteljesíthesse a blöfföt, miszerint teherben van. Így nemcsak lezáratlan, de értelmetlen, drámaiatlan is marad a történet. Csak találgathatjuk Bal József rendezői elgondolását. Illetve a szereposztást tartalmazó szórólap hátoldaláról kiolvasható, hogy a családi kommunikáció, egyáltalán az együttélés nehézségeiről szól a rendező szerint a darab, de ez nem segít a zavarba ejtő élményen. A kezdet felduzzasztása mintha Brick figurájának megemelését sugallná, viszont a közjáték, amikor a mama magára maradva, korábbi szörnyű mondatokat hallucinál, és a befejezés, amikor övé az utolsó sopánkodó mondat, az ő központi szerepére utalhatna. Holott a cím egyértelműen elsősorban Margaretre vonatkozik. Ő a macska; a forró bádogtető pedig a bonyolult belső viszonyrendszerű család, ahol őt idegennek érzik, s ahol maga is idegennek érzi magát.

Az igazi drámát egyébként Kelemen József átgondolt, többé-kevésbé logikus debreceni rendezése is elveszi a címszereplőtől; de ott egyértelműen az alkoholista Brick lesz a központi alak. Sághy Tamás állandó belső feszültséggel telt csöndjeivel és nagyon pontos kitöréseivel az egyetlen igaz emberré emeli a mindenen túljutott, csak a „kattanásra", az alkohol nyújtotta megnyugvásra váró férfit. Ebbe a katarzis nélküli történetbe általa csempésződik be a megtisztulás. Igaz, nem a drámai cselekmény folyományaképpen, ahogyan a klasszikus esztétikai szabályok szerint kellene, hanem már korábban. A nap eseményei, a hazugságok, a kapcsolatok lelepleződése során derül ki róla, hogy rég túl van mindenen. Az undor a képmutatástól, az élet elkerülhetetlen szennyétől nála nem megfutamodás, nem alibi, hanem végső bölcsesség, mély fölismerés. Amibe ugyan fizikailag-idegileg belerokkant – ezért nem bír alkohol nélkül élni –, erkölcsileg azonban fölemelkedett.

A lényegi különbségekhez természetesen sok egyéb eltérés társul a két produkcióban. Az egri előadás nagyszínpadon zajlik, míg a debreceni szobaszínházban, ami nemcsak a szokványos következményekkel jár. Attól, hogy a debreceni stúdióban magunk is bent ülünk Brick és Margaret szobájában, még nem történne önmagában semmi. A nézők bravúros megfélemlítése a közvetlen közelükben villámgyorsan csapkodó mankóval már része az előadás hatásmechanizmusának, amely sokáig rejtegeti igazi célját, sokáig az attraktív külsőségekre, illetve a groteszk-komikus mozzanatokra helyezi a súlyt – igaz, nem véletlenül, mert például az öt szörnyű gyerek váratlan fölbukkanásainak, születésnapi koncertjüknek fals humora tragikusan groteszk összefoglalásként tér vissza a befejezésben, amikor rémes álarcokban megjelenve zárják az előadást. Kezdetben azonban a puszta közelség is inkább rontja, mint fokozza a hatást. Az intimitásnak ugyanis ebben a darabban különös jelentősége van. Itt olyan belső viszonyok tárulnak föl, amelyeket túlságosan közelről nézni már kínos. Talán Majzik Edit alakítása is azért hat sokáig forszírozottnak, mert hiányzik a rivalda jótékony eltávolító hatása. Csak az apa és Brick drámai nagyjelenete izzik föl annyira, hogy a néző nem

Gál Gábor felvétele

Menszátor Héresz Attila (Brick) és Kalmár Zsuzsa (Margaret) az egri előadásban

kukucskálónak, hanem valóban súlyos, fontos, rá is tartozó dolgok részesének érzi magát. Az a paradox helyzet áll elő, hogy a kitárulkozás csak egy bizonyos fokon túl igazolja önmagát – talán akkor, amikor elkezdődik az igazi dráma.

Mindkét előadásban furcsára sikerült a két sógornő külső megjelenítése. Egyik esetben sem igazolódik ugyanis az apának az a mondata (mellesleg rivalizálásuk egyik, amúgy mellékes oka), hogy Margaret jobb formájú lenne, mint Mae. Egerben Kalmár Zsuzsa szép és fiatal, és nagy igyekezettel játssza Margaret számos tulajdonságát, a férfibolondító szexbomba azonban nem szerepel ezek között. Saárossy Kinga, aki talán az anyukája lehetne, mutatósabb a színpadon, s feltehetőleg közelebb áll egy idősödő, de új kéjekre vágyakozó farmer ízlésvilágához. Ebben egyébként a jelmeztervező Földi Andrea is ludas lehet, aki Kalmár Zsuzsát átlagos mai fiatalnak, míg Saárossy Kingát elegáns üzletasszonynak öltöztette. Debrecenben Majzik Edit kissé nyúzottnak hat a sógornő ostoba céltudatosságát derűs komikummal színre hozó Oláh Zsuzsa mellett. Egerben az apát játszó Csendes László gyűröttebb, kevésbé tekintélyes, kevésbé zsarnoki, mint Debrecenben a figurát erőteljesen, hatalmas belső izzással megformáló Miske László. Menszátor Héresz Attila, az egri Brick pedig igencsak egysíkúan szenved. Egerben a Mamát Bessenyei Zsófia jellegzetesen aggodalmaskodó-sopánkodó családanyának mutatja, míg Debrecenben Dobos Ildikó inkább az igazi amerikai – magát örökké fiatalnak és energikusnak mutató – vénasszonyt hangsúlyozza. Az egri előadás külsőségei egyébként általában is jellegtelenek, Bátonyi György díszlete konvencionális, Földi Andrea ruhái inkább a mai magyar világot idézik, míg Debrecenben Libor Katalin az ötvenes évek Amerikáját rendezi be a stúdióban; a díszlet is, de főképp a nők öltözékei ezt a kort idézik.

Egerben Bányai Geyza régi fordítását mondják, Debrecenben Merényi Anna vaskosabb szövegét, bár a különbség amúgy hallásra nem tűnt igazán lényegesnek.

TENNESSEE WILLIAMS:
MACSKA A FORRÓ BÁDOGTETŐN
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

FORDÍTOTTA: Bányai Geyza. **DÍSZLET:** Bátonyi György. **JELMEZ:** Földi Andrea. **RENDEZŐ:** Bal József.
SZEREPLŐK: Kalmár Zsuzsa, Menszátor Héresz Attila, Saárossy Kinga, Bessenyei Zsófia, Csendes László, Pálfi Zoltán, Lamanda László, Fehér István.

(Csokonai Színház, Debrecen)

FORDÍTOTTA: Merényi Anna. **DÍSZLET-JELMEZ:** Libor Katalin. **RENDEZŐ:** Kelemen József.
SZEREPLŐK: Majzik Edit, Sághy Tamás, Dobos Ildikó, Miske László, Oláh Zsuzsa, Garay Nagy Tamás, Krizsik Alfonz, Maday Gábor.

PERÉNYI BALÁZS

Mentálhigiénés program

■ PINTÉR BÉLA: ÖL-BUTÍT ■

Pintér Béla újabb tézisdrámája – mint címéből gyanítható – az alkoholizmus tárgykörében vizsgálódik. Teszi ezt a megszokott hangnemben. Opusai sorra veszik a jelenkor néhány súlyos „társadalmi problémáját". A Népi rablét*ben lagzilajcsis orgiába csapott át egy nászszertartás – a parlagi álnépi kultúra megkapta a magáét. A következő darab* (Kórház–Bakony) *a lepusztult egészségügy lélek- és betegölő közegében játszódott, ahol pökhendi orvosok végzetes műhibái maradnak rejtve. Unott nővérkék és cinikus műtősfiúk érzéketlen asszisztenciájával szenderítik el örökre a megszégyenített pácienseket.* A sehova kapuja *az agymosó és pénzéhes szektákat meg a hozzájuk forduló elesetteket állította elénk maró gúnnyal.*

Pintér Béla a szégyenletesen hitvány köznapiságot, szociodrámáinak közegét ütközteti a tradicionális népi kultúra értékeivel. A csiricsáré környezet és a sodró lendületű néptánc kontrasztja éltette a *Népi rablét*et, sőt, ha jobban visszaemlékszem, nem is nagyon szólt másról. A téma maga a forma volt, és viszont. Ízléstelenül öltözött emberek táncoltak nagyszerűen a csúnya díszletben. A *Kórház–Bakony*ban a *Látogató* (Pintér Béla), aki elvesztette édesapját, mint betyár szegült szembe a pandúrokkal, akiket a kórházi személyzetet is megjelenítő színészek formáltak meg. *A sehova kapujá*ban egy erdélyi faluba hittérítők érkeznek, mivel ezt a kistelepülést sorsolták ki groteszk-misztikus rítussal. A jóhiszemű erdélyiek egészséges ösztönnel vetették ki maguk közül a cinikus, illetve naiv városi embereket. Az *Öl-butít* delíriumos látomásában a főszereplő ismerősei, rokonai transzformálódnak népmesehősökké, a tegnap anakronisztikus tévésztárjaivá, illetve démonikus alakokká. A mitikus történetben heroikus tusa zajlik a szerencsétlen szenvedélybeteg lelkéért.

Toprongyos prolik eksztatikus ivászatával kezdődik az előadás. A szűk előtérben – a nyomorúságos szükséglakásban – összezsúfolódó részegek letaglózó elszántsággal vesztik el fejüket fülsértően hangos zene kíséretében. Ám érkezik egy tiszta tekintetű fiatalasszony (Enyedi Éva), a pizsamás házigazda (Thúróczy Szabolcs) kedvese, és hazaküldi az ivócimborákat. „Menjünk még éjjelnappaliba" – mondja egyikük. A nézőtéren nevetés harsan, annyira ismerős a mondat. Majd mintegy húsz percig tévézünk a háziúrral. Megnézhetünk egy röpke részletet a legendás angol–magyarból (6 : 3), amit a mámoros férfi végigkommentál (tudja fejből). Vigyázzba vágja magát, és fújja a *Himnusz*t. Láthatunk egy informatív áldokumentumfilmet, amelyben a tudálékos doki – igen, eltalálták – alkoholizmusról tart felvilágosító előadást. Elég mókásan, az ötlet ennek dacára a legelcsépeltebb dokumentarista hagyományokat juttatja eszünkbe, amelyekben diaképek, rádióriportok, tévéműsorok segítségével tájékoztatták a nézőt a várható következményekről. A színházidegen betét dramaturgiai funkció-

ja világos: rádöbbenteni a kétkedő férfit a szörnyű valóra: ő bizony szenvedélybeteg. A delikvens önérzetesen védekezik a vád ellen, ezért a szakembert „Szánalmas f-nak" nevezi (újabb nagy kacagás). A következő sörreklámot alig viseli el, szinte nyúlna a képernyőbe a habzó nedűért.

Vendégek érkeznek. Miseruhában egy püspöksüveges, pásztorbotos szomszéd jön megnézni, vagyis végigkáromkodni a meccset. Nemsokára csadoros arab asszony és pajeszos zsidó ifjú toppan be, a püspök felesége, illetve fia. A családi viszályból kabaréjelenet kerekedik. Van-e mélyebb értelme a multikulturális bohócériának? Érdemes-e keresni? Nem tudom. Kicsit igénytelen abszurd ez, jobban hasonlít a L'art pour l'art Társulat szakmányban gyártott fáradt számaira, amelyek gond nélkül illeszkednek kereskedelmi televíziók műsorfolyamába, mint a Monthy Python filozofikusabb, sötétebb tónusú munkáira.

A szobát határoló függöny leszakításával bekerülünk az alkoholmámoros vízióba. Pintér Béla négy prózai rendezéséből három intim közelségben, a szín előterét leválasztó függöny előtt indul. Ezt később áttörik, hogy tágasabb térben folytatódjék az elemelt történet. Pintér kedveli ezt a megoldást. A leszakadt lepel mögött, a vörösen világított háttérfüggönyön kopár fák elnagyolt ágai rajzolódnak ki, a bizarr mesebeli tájon vív meg a hűséges sündisznó a nyafka csábítókkal, a fehér ruhás, rámás csizmás királykisasszonyokkal. Időnként gólyalábon közlekedő, szamurájruhás férfiak rontanak a színre, és tüzet fújnak. (*A Halászkirály legendája* című Terry Gilliam-film részeges főszereplőjét rémálmaiban kísértő tűzokádó sárkányokra emlékeztetnek.) A másik szálon, a kommersz kultúra sztorijában a lányok prostituáltak, a püspök úr strici, akit Starsky és Hutch nyomozó ment meg vergődő piásunk késétől. Hiába! Mert kimért lassúsággal megérkezik gólyalábon a Sátán (Hernádi Csaba). A hunyorgó, rövidlátó, szakállas, értelmiségi megjelenésű színészt rendezője félmeztelenre vetkőzteti, karfás fotelba ülteti, ahonnan mozdulatlanul, monoton lassúsággal közli megmásíthatatlan szentenciáját: a férfi lelke már régen az övé, nincs menekvés. Koporsóba fektetik, gyászruhás rokonok és kollégák siratják el őt, a pap nem jöhetett, ugyanis motorbaleset szenvedett. A ravatalozóban búcsúbeszédet mond az egyik hozzátartozó. Pintér Béla vitriolos stílusban, nagy erőfeszítéssel visszafogott hangon búgja el szövegét, mintha idiótákkal vagy gyerekekkel beszélne – *A sehova kapuja* hitfőnöke átsétált az előadásba. A toron csúnyán berúg az egész kollektíva és atyafiság. Elhangzik az összes közhely, amiről azt gondoljuk, hogy ilyenkor el szokott hangozni („Többször kellene találkoznunk"). Belépnek a zenészek, akiknek jelenlétére az előadás semmiféle magyarázatot nem ad. Szerepük nincs, mégis a játéktérbe kerültek, érződik is rajtuk némi elfogódottság. Ha van zene, hát legyen tánc is! A társulat szereti a néptáncot, jól táncolnak. A *Kórház–Bakony* betyármiliőjében és az erdélyi kistelepülésen természetes volt, hogy rúgták a port, azonban furcsán veszi ki magát, amikor műveletlen urbánusok ropnak egy autentikust.

Az *Öl-butít* egyfajta leltár, meglelhető benne mindaz, ami a Pintér Béla Társulatot az elmúlt évek legsikeresebb alternatív formációjává tette; három előadásuk három Kritikusdíjat nyert, a „legjobb alternatív előadás" lett. Cselekményvezetése, formai jegyei, játékstílusa az együttes legkiforrottabb, legelmélyültebb alkotása, a *Kórház–Bakony* ikerdarabjának mutatják. Mégis esetlegesnek, ötletszerűnek, zavarosnak tűnik, olyan, mintha még nem készült volna el.

A újraformálódó társulat színészi erőben alulmúlja a tavalyi csapatot. Kevéssé súlyos vagy rossz formában teljesítő, megfáradtnak tűnő játékosok alkotják. (Valószínű és természetes, hogy a lenyűgöző egyéniségű Szemerédy Virág elvesztése megviselte a közösséget.) A közelmúltban csatlakozó Szalontay Tünde nagy előadások tragikus hősnője volt az Arvisurában: Klütaimnesztra a *Magyar Elektrá*ban, Margarita *A Mester és Margaritá*ban. Pintér Béla előadásaiban azonban nem találja a helyét. Méltatlan feladatokat kap. Huszonéves csacska kisasszonyt és ócska prostit kell megformálnia. Szomorú. Ez nem neki való, úgy nyifeg-nyafog, mint Szabó Annie, akiről tudható, hogy egyikét hozza majd „furcsa", nevetséges nőalakjainak.

„Multikulturális bohócéria"

Pintér Béla és Csatári Éva

Molnár Kata felvételei

Ismét álmatag vontatottsággal formálja a szavakat, és úgy néz körül, mintha nem értene semmit. Olyan, mint mindig, amikor színre kerül... Csatári Éva bizonyára képes lenne elmélyültebb és hitelesebb alakításra is. Tudna mást is, mint pislogó naivaként végigcsicseregni előadásokat. A kurvás etűd, amit hárman hoznak, első körös és felszínes. A legócskább tévékabarékban sem provokálná unott nézőjét színvonalasságával. Úgy tűnik, nem sikerült a Krétakör Színházat választó Péterfy Borbálát és Terhes Sándort sem pótolni. Terhes szerepkörét (szerepeit) Tamási Zoltán, az alternatív színházi élet egyik legsajátosabb színészegyénisége vette át. Fanyar humorú, személyes jelenlét és színészi szerepformálás határán egyensúlyozó játékstílusával több Utolsó Vonal-előadás felejthetetlen húzóembere volt a kilencvenes években, Pintér Béla rendezéseiben azonban váratlanul eljelentéktelenedett, mintha alkotóból végrehajtóvá vált volna. Hernádi Csaba érdekes az alkatától idegen Gonosz szerepében, de ő is hálásabb jeleneteket kapott *A sehova kapuj*ában. Pintér Béla kivételes technikájú, univerzálisan képzett színész. Remek orgánuma van, szinkronszínészeket megszégyenítően poentíroz, kitűnően táncol, zenélni is tud. Mégis kifáradni látszik az a fölényes és hideg modor, amellyel szituációkon belül is társai fölé kerekedik, és maga köré rendezi a játékosokat.

Thúróczy Szabolcs képes lenne rá, hogy játékával megrendítő kálváriává nemesítse az alkoholbeteg mesefigura tipródását. Szenvedélyes, őszinte pillanatait azonban rendre érvényteleníti öncélú humorizálása. Ha a nézőtér a drasztikus szóviccnek örül – például: „mi a marokkói vérb..i" –, nehéz az iszákos „Akárki" sorsára összpontosítani. Megindító Enyedi Éva értékes, nemesen eszköztelen alakítása. Kedvesként és szerelmes sündisznóként egyaránt a szerep igazságát mutatja fel. A beteg mellett kitartó társ hűségét és önfeláldozását, életének mártíriumát állítja elénk. Játékát nem térítik el a viccelődés irányába szarkasztikus ötletek. Makacsul teszi a dolgát: emberi sorsot formál.

Az előadás megerősíti a gyanút, hogy Pintér Béla műveiben a konvencionális eszközök direkt és idézőjeles alkalmazása nem filozofikus kultúrkritika. A különböző műfajokat az abszurd humortól a televízióműsor-paródiáig nem átértelmezi, hanem használja. Lehetséges, hogy előadásait nem azért élvezi a néző, mert fontos és égető kérdésekről szólnak? Elképzelhető, hogy a szellemes, de gyakran felületes, olcsó poénok éltetik a bemutatókat? Vagy inkább az olyan hatásos, ám az ábrázolt világhoz lazán (vagy alig) kapcsolódó megoldások, mint az expresszív néptánc és a húzós zene?

A visszaköszönő elemekből felépített előadástípus teherbírását túlbecsülik, szemmel láthatóan nem alkalmas különnemű tartalmak ismételt megjelenítésére. Hiába a valóságszagú, „problémaérzékeny", személyes érintettségről tanúskodó gondolkodás, ha a feldolgozás módja banalizálja a fölöttébb égető témát. Az átfogó szkeptikus attitűd csak távolságtartásra késztet, szembesítésre aligha. A *Kórház–Bakony* apját sirató Látogatójával még együtt gyászoltunk, és készséggel követtük, vele bujdostunk lelki Bakonyában. *A sehova kapuj*ának szektásait már jórészt csak kiröhögtük, „mélyen átéreztük", mennyire ostobák „ezek", milyen nevetséges, ahogy „tömörülnek". A legfrissebb előadás közben, ha nem nézünk unottan tévét hosszú percekig, kellemesen elszórakozunk a szerencsétlen piás vicces bemondásain. Elnevetgélünk az ügyes krimiutánzaton, elnézegetjük a selypegő alternatív dívákat és az eredeti fazonokat. Sajnos, az alkoholizmusról, az alkoholistákról nem tudunk meg többet, mint amit a közhelycím állít: öl és butít, ráadásul nyomorba dönt.

PINTÉR BÉLA: ÖL-BUTÍT
(Pintér Béla Társulat; Szkéné Színház)

ZENÉSZEK: Darvas Bence, Pelva Gábor, Nyíri László. **KOREOGRÁFUS:** György Károly. **FÉNY:** Tamás Gábor. **LÁTVÁNY:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Benedek Mari. **RENDEZŐ:** Pintér Béla. **SZEREPLŐK:** Hernádi Csaba, Pintér Béla, Szalontay Tünde, Szabó Annie, Tamási Zoltán, Csatári Éva, Thúróczy Szabolcs, Enyedi Éva, Bencze Sándor, Nagy-Abonyi Sarolta, Deák Tamás.

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)

SÁNDOR L. ISTVÁN

Lélek és forradalom

■ KÁRPÁTI PÉTER: PÁJINKÁS JÁNOS ■

Ritkán fordul elő új magyar drámával, hogy a megírását követő egy éven belül három színház is bemutatja. A Pájinkás Jánossal *ez történt. A* Tótferihez *hasonlóan Ámi Lajos-meséket feldolgozó Kárpáti-darab ősbemutatóját Nyíregyházán tartották 2001 márciusában (a mű – mint ahogy az Ellenfény 2002. februári számában közölt beszélgetésből kiderül – az előadást rendező Simon Balázs számára készült). 2001 októberében a pécsi Janus Egyetemi Színpad mutatta be a darabot, 2002 januárjában a Vígszínház Házi Színpada tűzte műsorára.*

A TÖRTÉNELEM KULTÚRHÉROSZA

Kárpáti Péter nem pusztán dramatizálta Ámi Lajos történetét, önálló szerkezetet alkotott az átvett motívumokból, mint ahogy nyelvében és világlátásában is újraalkotta a szamosháti cigány mesemondó történeteit. Kettős viszonyt teremtett a kiindulópontul választott mesékkel: miközben bekapcsolódott abba a történetáramlásba, szüzsék, motívumok évezredes vándorlásába, amelynek Ámi csak az egyik állomása volt, egyúttal a sajátjaként mondta újra az átvett meséket; természetesen a maga tapasztalatát, tudását, ezredvégi világlátását is beléjük fogalmazta. Ámi archaikus nézőpontjával szemben – amelybe történelmi élmények és napi aktualitások szövődnek – Kárpáti egyértelműen történelmi nézőpontból meséli újra a történetet, és az archaikus elemek átvételével mitikussá tágítja őket.

Miközben megtartotta a legfontosabb fordulatokat – némileg kiegyenesítette, céltudatosabbá tette a kuszán kanyargó történetet. Az eredetiben Pájinkás apja keresi fel a Cárt, hogy a nagy szegénységben pálinkát szerezzen a fiának. (Pájinkás különleges küldetését az a csodás jel készíti elő, hogy a csecsemő születése pillanatától csak pálinkával táplálkozik.) Áminál a Cár hívatja magához a fiút, mert „jó vóuna azt a gyereket megniézni", akiből majd izmos, derék vitéz lehet. Kárpátinál a főhős – miután a pálinka hatására egy pillanat alatt felnőtté válik – maga indul a Cárhoz, „mer órjást le van a világ csehesedve", de ő „kiffundált" mindent, „mit kell az országnak jovára tenni"! Ez a céltudatosabb indulás céltudatosabb tevékenységet eredményez: Pájinkás még útközben leadja a Singer varrógép műszaki tervét a gyárban, majd a Téli Palota előtt felfedi az olajforrást, aztán feltalálja a vak lovat, mert „semmiféle erősített járművek nincsenek". Küldetésétől még a cárkisasszony szerelme sem tudja eltéríteni.

Ámi Pájinkása is emlékeztet a kultúrhéroszokra (kígyókat szelídít meg, sárkányokat győz le), ezt a funkciót a Kárpáti-

Csutkai Csaba felvétele

Egyed Attila (Pájinkás) és Varjú Olga (Vénasszony) a nyíregyházi előadásban

darab első részében egyértelműen a technikai civilizáció megalkotásával tölti be a főszereplő, aki így az ipari forradalom hőseként, a modern társadalom megteremtőjeként jelenik meg. Ezzel egyértelműen az elmúlt kétszáz év történelmi folyamataira utal a szerző. Mindezt politikai-társadalmi szintre helyezi át a darab második fele: a sárkányokkal való küzdelem (amely az Ámi-mese egészét átszövi) Kárpátinál egyértelműen a világháborúra utal („...a sárkányok elégtek, és a Pájinkás megnyerte a világháborút"). Mindez később a forradalomba torkollik, amire Ámi egyáltalán nem utal: „Fölkéltek mind a mocskos népek, akiknek a cár a szappannyát kicsempészte a kínakirájnak!" ... „Mátulontúl nincsen Oroszország!" – mondja Pájinkás, aki azonnal kikiáltja a „Szovjetúnijó"-t. (Pájinkás a történet ezen szakaszában egyértelműen Leninre emlékeztet: amit megálmodott, azt már kezdetben az „Álom és forradalom" című könyvbe gyűjtötte össze, később ő lesz „a forradalom főkolompossa", Krupszkajának hívják Sárkányországból hozott emigráns feleségét, korábban pedig azt mondta „kriptájban" fekvő édesanyjának: „nem tellik bele tizenöt esztendő, és én is a majzalomba leszek bébalzsamozva!")

Azonban ezek az áthallások, illetve a történet egyértelműbbé tett irányai sem teszik a darabot történelmi parabolává, a modern kor társadalmi-politikai folyamatait sematizáló „tanmesévé". Egyrészt megóvja ettől a drámát a mű egészét átlengő játékos, ironikus szemlélet: a rengeteg apró ötlet, huncut kiszólás, valamint az, hogy a történeti folyamatok fordulatai – átláthatóságuk ellenére – lényegében kiszámíthatatlanok maradnak. Ezt a hatást Kárpáti a cselekménybonyolítással éri el. Bár nem követi Ámi kanyargó (gyakran alkalmi ötletekben tobzódó) meseszövését, de némileg hasonló benyomást kelt azzal, ahogy a többszálúvá tett történet egyes alkotórészeit merészen váltogatja, keveri. Így a történetbonyolítás a spontaneitás, a kiszámíthatatlanság érzetét kelti. Kárpáti olyan világot jelez, amely – Ámiéval ellentétben – nem kuszának, hanem bonyolultnak hat. Mindezzel olyan jelentéseket sugall, amelyeket az eredeti mesék nem feltétlenül tartalmaztak.

(Az előadottak Kárpáti nyelvhasználatára is jellemzőek: a darab mondatainak hetvennyolcvan százaléka megtalálható az Ámi-mesékben, de nem ebben a sorrendben és nem ebben a nyelvi formában. Kárpáti drámai érzékenységét jelzi, hogy erős helyzeteket képes kibontani, felépíteni az epikus történetekből átvett mondatokból. Nyelvteremtő erejét dicséri, ahogy egy nem létező nyelvjárásban beszélteti a szereplőit. Ebbe Ámi szófordulatai éppúgy belejátszanak, mint egy poszt/modern értelmiségi nyelvi játékai.)

A történet azáltal válik összetettebbé, hogy Ámi egyhősközpontú meséjéből Kárpáti ikertörténetet épít fel: Pájinkás mellett főszereplővé teszi meg Nemtudomkát is, aki egy másik Ámi-mese címszereplője. Az egymástól függetlenül létező két mesealak csak a drámában válik egymás ellenpontjává: Pájinkás mindent előre tud („meg se születtem, má tudtam"), Nemtudomka viszont – az anyja átka miatt – csak annyit képes mondani: „nem tudom". Pájinkást a világjavító, természetátalakító hevület hajtja, Nemtudomka csodálatos kertészként dolgozik a cár udvarában: ápolja, gondozza a virágokat. Pájinkás az emberiség hasznára akarja kizsarolni a természet kincseit, Nemtudomka viszont csak a saját lelkének szerelmes kívánságát írja a virágokba, a gabonaföldekre és a csillagokba. (Ezek az Ámitól átvett motívumok az új, ellenpontozó szerkezetben az eredetinél gazdagabb jelentést nyernek.)

A közélet és a magánélet két hősének ellentétes törekvései egyformán kudarccal járnak. Pájinkásnak a Vénasszony állja az útját. A szereplőt Kárpáti az *Ólombarát* című meséből emeli át, ahol „a táltos anyja, az öreg asszony" azért akarta a címszereplőt legyőzni, mert az – ha úgy tetszett neki – a leheletével mindent ólommá változtatott. Ezzel szemben a Vénasszony Pájinkás eddigi tevékenységét tartja károsnak: „te az egész világot huzalba húztad, a föddnek szőrjét, a rengeteg erdőket leberetváltad, és föltörted a föddnek kérgét, kipakóttad a fődd méhhe gyümőccsét..." Mintha a Földanya tiltakozna méltatlan és gátlástalan kizsákmányolása ellen. Mintha a Föld szelleme figyelmeztetné az önkörén túllépő embert a saját határaira, hatalmának végességére. Pájinkás ereje ugyanis valóban önhittségnek bizonyul: a Vénasszony „fölemelte azután a Pájinkás Jánost, a földhöz vágta, porrá vállott"!

De Nemtudomka szerelme is hiábavaló: a cárkisasszony folytonosan elutasítja szelíd közeledését. A motívum abból az Ámi-meséből való, amelyben „a hattyukirály jányát háromszor kérte meg az ezüstkirály fia", de nem tudta őt a lány szeretni, „mert amikor kisgyerek vót és elesett, a homlokára egy ducc támadt". A cárkisasszony viszont arra hivatkozik a darabban, hogy Nemtudomkának „zöld szeme van! Hogy én nézzem azt, amíg élek a világon, a békaszemét?" Valójában azonban ez csak ürügy. Inkább arról van szó, hogy a lány Pájinkásba szerelmes, akit hiába vár vissza. A két főhős történetét ugyanis Kárpáti szerelmi háromszöggé kapcsolta össze: miközben Nemtudomka reménytelen szerelmével „üldözi" a cárkisasszonyt, az hasonlóképp reménytelenül sóvárog Pájinkás után. Mindez később – a hattyúkirály jányának történetét követve – négyszöggé bővül: a mesében végül a pulykapásztorhoz megy feleségül a lány, a darabban – ismét játékos történelmi áthallást jelezve – Raszputyinka veszi el a cárkisasszonyt, de az esküvő után azonnal letartóztatják, és „a héccerhét szibérija legfenekére" internálják a „kutyafejűt", aki korábban „cári szolgálatban volt".

Ugyancsak a *Hattyúkirály* meséjéből veszi át Kárpáti a varázslatos furulya motívumát, amely képes a halottakat életre kelteni, majd – ha fordítva fújják – a feltámadottakat ismét halottá tenni. A darabban Nemtudomkáé a csodás zeneszerszám, amit az öngyilkossága után Raszputyinka bitorol. Segítségével azonban Kárpáti átjárót nyit a világszintek között: a hősök

Komjáthy Máté felvétele

Domonyi András (Apja), Köles Ferenc (Pájinkás) és Várnagy Kinga (Annya) a pécsi előadásban

meghalhatnak és új életre kelhetnek, s mint az alvilágot megjárt héroszok, visszatérhetnek a holtak birodalmából. Így az élet tragikus egyszeriségét a létezés tágabb dimenziói között ábrázolja a darab: bár meghalnak és feltámadnak a főszereplők, sorsuk terheitől így sem szabadulhatnak. Pájinkást a második részben is ugyanaz a vészterhes világjobbító energia tartja lázban, mint a Vénasszonnyal való végzetes találkozása előtt; Nemtudomka ugyanannak a szerelemnek a foglyaként tér vissza e világra, ahol végül is véletlenül itt reked.

Kárpátinál azonban mégiscsak a feloldás felé tartanak a történetek. Ebben semmiképp nem követi Ámit, aki meglehetősen gyorsan zárja komor (sokszor groteszk) tragédiává a meséket. Az eredeti Pájinkás-történetben a címszereplő (miután visszatér Angliából, ahol a „villonyost" vezette be) pálinkával itatja meg a cárkisasszonytól született gyermekét, aki ebbe azonnal belehal. Erre Pájinkás kimegy va-

Sztankay Orsolya (Gizella), Gyuriska János (Pájinkás), Szegedi Dezső (Ámi Lajos) és Buza Tímea (Nénnye)

dászni az erdőbe, és főbe lövi magát. A *Hattyúkirály* végén a pulykapásztor is „agyonlűtte magát", mert nem fiút, csak lányt szült neki a felesége, aki így „a kisjánnyal magába maradt". Nemtudomkát sem akarja a nagyságos úr a lányához adni, mert kiderül róla, hogy zabigyerek. A darab végén azonban nemcsak Nemtudomkáról tisztul le az anyja átka, ahogy „megfiresztette, bepólyálta, puha gyolcsba tette" a cárkisasszony – Raszputyinkától fogant – gyermekét, hanem a lány is megbékél vele, s így lesznek hárman egy család. Pájinkást „pedig beválasztották a városi pártbizottságba. Majd azután... azután üzemi párttitkár lett belülle." (A vígszínházi bemutatóra Kárpáti megváltoztatta a darab befejezését, a mű közepéről a végére helyezte Pájinkásnak a Vénasszonnyal való küzdelmét s megsemmisülését. A végkicsengés mégis hasonlóképp optimista marad, mert mintha helyreállna ezzel a világ megbillent egyensúlya: „Föltanálták ebbül, hogy a Pájinkás Jánosnak a porját a Vénasszony elfújta, hogy műtrágyával lehet a földet jovítani. Akkor fölállottak a műtrágyagyárak, és azóta is használják, leginkább a termelőcsoportok és az állami gazdaságok...")

Kárpáti darabja kettős nézőpontból közvetíti a történetet. Egyrészt hangsúlyozza a forrásként használt Ámi Lajos nézőpontját, olyannyira, hogy őt magát teszi meg a darab egyik főszereplőjévé. A darab ugyanis jelzi magát a mesélést: Ámi a történet narrátora, eligazítja az olvasókat/nézőket a szereplők és a helyszínek között, áthidalja a történet kihagyott részleteit, sokszor maga foglalja össze az eseményeket, időnként kommentálja a történteket. Másrészt Kárpáti finoman utal a maga – az eredeti mesemondóétól eltérő – nézőpontjára. Ez leginkább a nyelvi szinten érhető tetten: Áminál hiányoznak azok a kifejezések, amelyeket az elmúlt évtizedekben felnőtt nemzedékek afféle történelmi legendaként kaptak: Téli Palota, Auróra cirkáló, Vörös tér. (De ugyanezt az ironikusan kezelt legendaképzést jelzik a Lenin alakjára való rájátszások is.) Közben Kárpáti óvatosan átformálja azt a tárgyi világot, amely a történetek hátteréül szolgál: Ámi falusi környezetével szemben a darab modern városi környezetet jelez. Pájinkás anyja telefonon hívja „Nénnyét", aki ugyan „fiákkeren" indult hozzá, de a kocsi siettében „által hágott a pirosson". A darab más részletei is tele vannak efféle, mai világunkra utaló finom áthallásokkal. Kárpáti ebből a kortárs nézőpontból meséli újra az ötvenes évek végén Erdész Sándor által lejegyzett történeteket, amelyek feleleveníti a század eleji tapasztalatokat, közben azonban archetipikus toposzokat is mozgósítanak. Kárpáti megerősíti ezeket a mitikus utalásokat, de meghagyja – a maga számára újjáteremti – az önfeledt, kötetlen mesélés szabadságát. Ettől a kettősségtől tűnik a darab egyszerre archaikusnak és modernnek, naivnak és emblematikusnak: miközben örök idők egyszerű emberi tapasztalatait tartalmazza, elmúlt századok archetipikus képekké, egyszerű szimbólumokká sűrűsödött tudását is megfogalmazza, érintve az ezredforduló emberének sorskérdéseit.

Ezt erősíti, hogy a szerző egyfajta tematikus keretbe foglalja a történeteket. Van-é az embernek lelke? – kérdezi a mesélő a darab elején, s válaszképpen felidézi az álomban megtett nagy utakat, képzeletbeli utazásokat. (Freud *Álomfejtésére* is rájátszik Kárpáti, amikor naivan azt mondatja Ámival: „mert ebbül... egy osztrákmagyar embör fölfedezte, hogy van lélek...") A sárkányokat váró frontkatonáknak mesélő Ámi visszatér a kezdeti kérdéshez, majd egy újabb álomba fogalmazza bele azokat a keserű tapasztalatokat, amelyeket az első világháborúból hazaszökve szerzett. (A pécsi előadás teljessé zárja a keretet azzal, hogy az előadás végén ismét elhangzik az indító kérdés.) A fenti motívumból kiindulva a darabba foglalt történetek úgy is olvashatók, mint az alapprobléma („van-é az embernek lelke?") különféle megközelítési kísérletei. Közben árnyalódik, átfogalmazódik maga a kérdés: miből áll az ember? Milyen erők hajtják? Merrefelé tart? Ebből a nézőpontból a darab ikerhősei afféle lélekváltozatokként, sorsalternatívákként is felfoghatók. A darab felidézi a moralitásjáték szerkezetét – mitizálva és ellenpontozva a történelmi parabolára tett utalásokat. E két műfaj termékeny kontrasztjában értelmezhető pontosan a *Pájinkás János:* a közélet és a magánélet színterein hasonlóképp tévelygő ember útját ábrázolja, aki – bármennyire megnyílnak számára a világ mitikus rétegei – mégiscsak a történelem foglyaként létezik.

Kárpáti – a mesék elszórt utalásaira és a gyűjtemény Ámi nézeteit összefoglaló előszavára hagyatkozva – felépít egy sajátos, különös világképet (legkifejtettebben abban a részben, amikor a darab közepén visszatérő címszereplő a túlvilági élményeiről számol be az apjának). Pájinkás vándorlása közben nemcsak széltében ismerte meg a világot, hanem mélységében is: megjárta a poklot, járt sárkányországban, látta a világvégi kohókat, „ahon földolgozzák a világ váladékját", meg hogy az egészet „egy monolit betonkupolla" zárja be, amit „át nem tör semmi", még a „vídiafuró" sem. „Be vagyunk szorúva?" – kérdezi az apja. „Be bizonn!" – válaszolja Pájinkás.

VÁLTOZATOK A JÁTÉKOSSÁGRA

Az elmúlt egy év *Pájinkás*-előadásai közül az ősbemutató kísérelte meg legteljesebben visszaadni a darab összetettségét. Simon Balázs előadása egyszerre jelezte a történet mitikus és történelmi távlatait, ugyanakkor a szöveg egészét átlengő iró-

niából sajátos színpadi játékosságot bontott ki. A nyíregyházi előadás romos házakat jelző díszletek között játszódott, ahol a mesélő Ámi Lajos (Horváth László Attila) maga is frontkatonának öltözve jelent meg. Gyakran körbevették őt a bajtársai, sokszor csak hallgatták a történeteket, máskor néma szereplőként maguk is az események résztvevői lettek. (Például ők játszották el a virágok gyökereit, akik körbefonták, megfojtották a cárleányhoz beszökni próbáló Raszputyinkát. Az ő vállukon lépdelt a cárlány erkélye alá Nemtudomka, aki szemét a csergő patakban megmosva csodálatos legénnyé változott.) Máskor meg alkalmi katonazenekarrá alakult a frontharcosok kara.

Ezek a háborús helyzetre utaló jelzések afféle lövészárkokban elmondott mesékké stilizálták a megjelenített történeteket, így óhatatlanul is a történelmet alulnézetből látó kisember nézőpontját erősítették meg bennük. E szemléletből egyfajta legendaképzés következik, amellyel az előadás azonos lényegűnek mutatja a darab mitikus összetevőit. Ezt csodás elemek érzékeltetik, amelyek akkor működnek igazán jól, amikor nem színpadi varázslatként születnek, hanem játékos ötletekből bomlanak ki. Ilyen például Ámi magasba emelkedő kalapja, ami a messzi útra induló lelket jelképezi. Ilyenek a színpad nyílásain kibúvó virágok, amelyek a „veres teret" elárasztó növényeket érzékeltetik, vagy a feltámadó holtak lelkeit jelző léggömbök, amelyek a romépületek hasadékaiból szállnak elő. Ilyen a földre fektetett létra, amely a sínt jelzi, mögötte egy furcsa, kályhacsőből, hengerekből, rugókból összeállított különös szerkezet, amelyen a „vaklú" száguldását érzékeltetve a szereplők verik ki a vonatzakatolás ritmusát. Az ehhez

hasonló ötleteknél kevésbé hatásosak az egyszerű színpadi mutatványok – például a mennyezeten körbeforgó s a csillagokat jelző diszkólámpák, amelyek közé Nemtudomka felírta a szerelmese nevét. Ráadásul Nyíregyházán a színpadi gépezet csikorogva is működött, nehézkesek az ide-oda tologatott falak, amelyek közül az újabb és újabb csodáknak kellett volna elővillanniuk. (Az előadás hatását csökkentette, hogy a művelődési ház méltatlan, színjátszásra alkalmatlan terében mutatták be.)

Simon Balázs előadásának legnagyobb erénye az, hogy alapos szituációelemzéssel következetesen végigmesélt emberi történeteket bontott ki a darabból (bizonyítva ezzel, hogy nem epikus, hanem igenis drámai anyagról van szó). A nyíregyházi Pájinkás János (Egyed Attila), miközben minden energiáját mozgósítja a technikai haladáshoz, valójában fél a nőktől. Ezért menekül a cárkisasszony elől, ezért tudja legyőzni őt a Vénaszszony. A túlvilágról visszatérve keserű pokolbeli tapasztalataiból is következik dühödt népvezéri szerepe. A cárlány (Szabó Márta) a reménytelen szerelem minden stációját végigjárja, a rajongó rácsodálkozástól a reményteljes, majd hiábavaló várakozáson keresztül egészen a keserű számonkérésig. Az előadás egyik legszebb jelenete, amikor a szerelmét kantinoslányként a háborúba elkísérő cárlány néma figyelemmel, szemrehányó tekintettel kéri számon Pájinkáson egész elrontott életét.

Miközben a nyíregyházi előadásban pontosan kibontott folyamatok, emlékezetesen megoldott jelenetek láthatók, a színészi alakítások nem egységesek. Mindez azt is jelzi, hogy nehéz megtalálni azt a stílust, amely egységes hatássá oldaná Kárpáti különféle minőségekkel játszó iróniáját. Még leginkább a Nemtudomkát játszó Avass Attila közelítette meg ezt az összetettséget: egyszerre volt játékos és komoly, egyszerre mutatta meg a figura szánandó esendőségét és komikus túlzásait. Egyed egy tömbből faragott Pájinkásából némileg hiányzott a humor, Hetey László mulatságos Cárja viszont nem vált súlyossá, még „trónfosztásának" pillanataiban sem. Apja (Gyuris Tibor) és Annya (Sándor Júlia) – a szerepbeli és a színészi életkor nagy távolsága miatt is – inkább karikatúraszerű figuraként jelent meg, bár az utóbbinak kétségtelenül voltak tragikus pillanatai. Varjú Olga erős jelenléttel ru-

Schiller Kata felvételei

Gyuriska János és Oroszlán Szonja (Sárkány)

házta fel a Vénasszony alakját, néhány egyszerű vonással sejtelmessé, félelmetessé varázsolta.

A *Pájinkás*-előadások kulcsszereplője az Ámi Lajost játszó színész. Nemcsak azért fontos, mert ő teremt kapcsolatot a nézőkkel, ő vonja be őket a játékba, hanem azért is, mert afféle játékmesterként funkcionál a produkcióban (egyes szerepeket maga játszik el, bizonyos szituációkat az ő gesztusai, játékai teremtenek meg). Nyíregyházán Horváth László Attila remekül dolgozik, kétségtelenül ő az előadás egyik motorja, mégis van valami furcsa eltartottság a játékában, amely nem annyira a szerepfelfogásából, hanem a figura és a színészi alkat különbözőségeiből adódik. (Horváth László Attila áhítatos csodálkozást jelez ott, ahol vélhetőleg csak a mesemondó huncut kópésága működik.)

Forgács Péter vígszínházi rendezésének legnagyobb erénye, hogy remek színészt talált a mesemondó szerepére. Szegedi Dezső Ámi Lajosa a megtestesült kópéság, a huncut játékosság. Állandó súlya van a szavainak, látjuk, hogy tapasztalat, bölcsesség rejlik elmesélt történetei mögött. Egy emberi sors tárul fel magából a mesemondásból, pedig nem is róla szólnak a történetek. Mindig remekül vált, hol kívülállóként, hol szereplőként igazgatja a játékot, közben pedig igazi otthonosságot teremt: amikor az általa megidézett figurák önálló életre kelnek, visszahúzódik a kuckójába, tesz-vesz, míg újból bele nem kell avatkoznia a történet alakításába. Ezalatt megfőzi a pörköltes túrós csuszát is, amivel az előadás végén a közönséget is megkínálja. (A Janus Egyetemi Színpad legnagyobb problémája az, hogy az Ámit játszó színész nem találja meg a mesemondás alaphangját, így hiába van több jó ötlet is az előadásban, a rosszul elkapott alaptónus többször vakvágányra viszi a produkciót.)

Forgács vígszínházi rendezése egyértelműen a játékosságra helyezi a hangsúlyt. Ezen a téren sokkal egységesebb produkció a nyíregyházinál, ennek azonban az az ára, hogy a darab gondolati tartalmaira (emberi összetevőire) itt kevesebb figyelem irányul. Forgács és a fiatal színészcsapat egyszerű eszközökből indul ki, de azokat szellemesen, többször is funkciót váltva használja. Az egyik pillanatban még arra kell a létra, hogy Nemtudomka felálljon rá, felnyúljon az égbe, s levegye a mennyezetről a világító Göncölszekér makettjét. A következő pillanatban a földre fektetett létra már a sínt jelképezi, amire egyetlen mozdulattal ráhelyezik az oldalra fordított kályhát, s máris megszületik a „vaklú". A sárkányok támadásakor viszont „nézőpontot" váltunk: a földön fekvő létrán a Sárkánykirály olyan mozdulatokat tesz, mintha az ég felé törne, s mi, nézők ezt oldalról figyelnénk. Hasonlóképp szellemesen használják az előadásban azt a képkeretet, amely mögül előbb a Cár, majd a cárkisasszony kandikál ki a „veres térre". Több funkciót kap az ágy fiókja: hol rejtekhely, ahová Pájinkás húzódik vissza, máskor „kriptáj", később gödör, amelybe a legyőzött sárkány gurul bele. Nemtudomka virágvarázslatait ötletesen jeleníti meg az előadás: a csillag alakban lerakott csomagolópapíron különféle színű festékekbe mártott kezével-lábával hagy nyomot a szerelmes kertész. (Később „G" betűt formáz a csomagolópapírból, jelezve azt, hogy mindenhová, virágokba, gabonaföldekbe Gizella nevét véste bele.)

A diákszínházakból ismerős jókedvű játékosság lengi be a vígszínházi előadást. (Épp az, amivel a Janus egyetemi diáktársulata – belefeledkezve a színpadi masinéria működtetésébe – végeredményben adós maradt.) De mintha nem lenne igazán tétje ennek a játéknak. A díszlet szétszórt tárgyai sem segítenek megérteni, hol vagyunk, kik és miről mesélnek nekünk, és hogy mennyire ismerhetünk ebben a játékban a saját világunkra: múltunkra és jelenünkre. Hasonló hatást keltenek a színészi alakítások is: miközben oldott figurák könnyed, szellemes játékait figyeljük, nem tárulnak fel igazán az alakok emberi dimenziói. Gyuriska János Pájinkásának fejéből sorra pattannak ki a nagyszerűbbnél nagyszerűbb találmányok, de azt már nem érzékeljük, hogy miért lesz ebből az alakból dühödt forradalmár. Hujber Ferenc Nemtudomkáját valami megfejthetetlen éteri szelídség lengi be, de a megpróbáltatások nemigen hagynak nyomot rajta. Csőre Gábor Raszputyinkája valóban kutyára emlékeztető jelmezt visel, de ez a külsőség némileg eltereli a figyelmet a figura belső megformálásáról. Majsai-Nyilas Tünde és Fesztbaum Béla – fiatalságukból következően – inkább karikatúrát formálnak a két idős szülő szerepéből, még ha egy-egy pillanatra megvillantják is emberi esendőségüket. Hajdu István ziccerszerepnek fogja fel s hatásosan oldja meg a Cár ábrázolását.

Összességében mindhárom előadásból az derült ki, hogy Kárpáti vérbeli színházi szerző, még ha darabjai egyáltalán nincsenek is tekintettel a színpadjainkon megszokott kifejezőeszközökre. Műveinek szokatlansága, különössége inspirálóan hat a színrevitelükre vállalkozó rendezők többségére. Így történt ez a *Pájinkás János* esetében is: élvezetes, játékos előadások születtek, annak ellenére, hogy a mű gondolati tartalmait nem egyforma mélységben közelítették meg.

KÁRPÁTI PÉTER: PÁJINKÁS JÁNOS
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

DÍSZLET: Néder Norbert. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Simon Balázs.
SZEREPLŐK: Horváth László Attila, Egyed Attila, Zubor Ágnes, Sándor Júlia, Gyuris Tibor, Avass Attila, Hetey László, Szabó Márta, Róbert Gábor, Varjú Olga, Petneházy Attila, Tóth Károly.

(Janus Egyetemi Színpad Oberon Stúdiója, Pécs)

ZENE: Matolcsy Kálmán. **TÁNC:** Szávai József. **DÍSZLET-JELMEZ:** Bózsó Nóra, Herczig Zsófia, Theisz Angéla. **RENDEZŐ:** Szabó Attila.
SZEREPLŐK: Vidéki Péter, Köles Ferenc, Rubányi Anita, Várnagy Kinga, Domonyi András, Tóth Zoltán, Matta Lóránt, Gelencsér Tünde, Benyovszky Tamás, Rosner Krisztina.

(Vígszínház, Házi Színpad)

DÍSZLET-JELMEZ: Füzér Anni. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **RENDEZŐ:** Forgács Péter.
SZEREPLŐK: Szegedi Dezső, Gyuriska János, Buza Tímea, Majsai-Nyilas Tünde, Fesztbaum Béla, Hujber Ferenc, Hajdu István, Sztankay Orsolya e. h., Csőre Gábor, Pap Vera, Oroszlán Szonja.

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

CSÁKI JUDIT

Rezignáltan

■ MOLNÁR FERENC: AZ ÖRDÖG ■

Az ördög, Molnár Ferenc színműve úgy kezdődik, ahogy (János, a festő bependerül a színre kalapban, kabátban, és máris osztja utasításait Andrásnak, a szolgának); a Radnóti Színház előadása meg úgy, hogy András – aki nem is biztos, hogy szolga – pontos és lassú koreográfia szerint előkészíti a szakadt kis manzárdszobát János ébredésére. Aki amúgy nem ágyban, hanem a földön ébred, egy lepedő alatt – és egészen bizonyosan nem édes álomból, viszont nagyon másnaposan. Régi rituálé lehet ez kettejük között: András kikészíti a holmikat, karnyújtásnyira a kávét, lépésritmusban (pontosan kiméri!) a papucsot, meggyújtja a cigarettát, kitölti a vizet.

Koncz Zsuzsa felvétele

Schneider Zoltán (János) és Bálint András (Az Ördög)

Aztán egy ideig minden nagyon hasonlít arra, ahogyan Molnár írta. Csak nem ugyanazok játsszák a főbb szerepeket.

Ez a János, a festő leginkább egy kétségbeesett és kiégett értelmiségire emlékeztet. Környezete szedett-vedett és dekadens, amiképpen ő maga is. Az a szerelem, amely Jolán iránt lobban föl (újra? még mindig?) benne, inkább kelletlenül űzött, önsorsrontó játék, semmint szenvedély. Igaz, Jolán, a gazdag ember felesége is leginkább játszani akar, mintha egyébként unatkozna. Pedig az a bizonyos „gazdag ember" ebben az előadásban fiatal, dinamikus, rendezett férfi.

SZÁNTÓ JUDIT

Harmadszorra

■ CAMUS: A FÉLREÉRTÉS ■

„Ha az ember azt akarja, hogy megismerjék, egyszerűen meg kell mondania, hogy kicsoda. Ha elhallgatja, vagy ha hazudik, magányosan hal meg, és környezete sem kerülheti el balvégzetét."

Ennyiből is látszik, hogy a mű kommentálását nem szabad az alkotóra bízni; minden jel szerint inkompetens. Albert Camus mentségére szóljon: valószínűleg szándékosan, esetleg a színpadi sikerre kacsintva értette félre *A félreértés*t, amely ha ennyi volna, kész receptet adna a megvalósítók kezébe. Szerencsére ennél sokkal bonyolultabb alkotás, amelyben a *fait divers,* az alapul szolgáló, sokszor idézett rendőri napihír művészi feldolgozása a realista dráma és a lélektani krimi rétegein át épül az egzisztencialista és abszurdoid paraboláig. A baj vele napjainkban az, hogy utókorának hálátlan szakaszát éli: miután receptjét az epigonok elkoptatták, hajdani titokzatossága a kézenfekvő evidenciájáig vékonyodott, és egy letűnt iskola tézisdrámájaként hat. Ugyanakkor egy nagy hatású irányzat egyik alapműveként megvan a maga dokumentumértéke, és ha nem is igen inspirálhat úttörő vállalkozásokat, jó és hatásos előadások születhetnek belőle. Még érdemes nekivágni.

A Vígszínház alighanem kedvében akart járni az intézményhez pártolt Tompa Gábornak, a miénknél sokkal izgalmasabb összromániai színjátszás jelentékeny alakjának, amikor módot adott rá, hogy pályája során harmadszor is nekifusson *A félreértés*nek, amelyet már Szolnokon és Kolozsvárott is színpadra állított, mindháromszor azzal a szándékkal, hogy a mű valamennyi rétegét értékesítve elsősorban az emberi kapcsolatokat általában jellemző alapvető „félreértést", a kommunikációképtelenséget s az egyes ember sorsszerű magányát, „világbalököttségét" demonstrálja. Bár a három közül a kolozsvári előadást nem láttam, a kritikákból úgy tűnik, a tér „sorsszínpadszerű" elrendezése, a vaslépcső s a fogadói szobát jelképező üvegkalitka mindhárom nekifutásban hasonló, s bizonyos hangsúlyos, az értelmezést kikristályosító rendezői megoldások is visszatérnek: ilyen például az előadás végéről a pénzeszsák lecipelése vagy Maria végső, Jan attitűdjét újjászülő ágyba fekvése, továbbá korábbról az a roppant hatásos mozzanat, amikor az öreg szolga a halott Jan útlevelét bűnjelként vad, számon kérő mozdulattal az üvegfalhoz csapja, vagy amikor ez a főszereplővé előlépett, Istent és Isten hiányát egyszerre jelképező figura az elutasítás „Nem!"-jét az utolsó pillanatokban fenséges, megközelíthetetlen és mégis feloldó csellószólóba futtatja ki.

Kolozsvárott a rendezővel régóta együttműködő, együtt rezonáló, Szolnokon ambiciózus, képlékeny és tanulékony vidéki színészek álltak Tompa Gábor rendelkezésére. A Vígszínház gárdájának közegellenállásába már nem egy neves vendégrendezőnek csorbult bele a bicskája; Tompának sem volt több szerencséje, s így, bár a szertartásszínház, a Szolnokon sokkal evidensebb passiótörténet motívumai citátumként átmentődtek, az előadás hangsúlya áttevődött a realista lélektani dráma köztes rétegére. Kútvölgyi Erzsébet (Az anya) egy parasztdrámából vett zsánerfigurát állít a színpadra; Buza Tímea (Martha) a fúria pszichopatológiájának külső ismérveit keresgéli; Kőmíves Sándor (Az öreg szolga) precízen jön-megy, de jelenléte nem sugároz végzetszerűséget (amikor Jan világos kabátját felölti, a néző azt hiheti, mohó háziszarkáról, hullarabló

Forgács Péter rendezésének kezdeti baljós lendülete nem fokozódik – marad baljósnak, és megszelídül. Az Ördög például nem a tradicionálisan meglepő fordulattal lép színre, hanem – ördögségéből jócskán veszítve – be- és átsettenkedik néhányszor a szobán. És nem is ördög, legalábbis nem a Molnár Ferencé. Sem sötét arcbőr, sem Mefisztó-maszk, sem ékbe futó haj, sem ferde szemöldök. Igaz, nem is harmincöt-harmincnyolc éves fiatalember, hanem az életről sokat tudó, meglett, rezignált, sőt, kissé cinikus alak; az a sokszor kellemetlen fráter, aki vagy igazat mond bele az emberek képébe, vagy igazmondásra, de legalábbis a szokásos öncsalás- és megalkuvássorozat felfüggesztésére készteti őket. A gordiuszi csomók átvágására. Mellékfoglalkozásban pedig elegáns játékmester, a cselekmény – a színpadi élet – rugója.

Tehát semmi Mefisztó, Freud is alig. A szirupos szövegek ugrottak, a túlpörgetett fordulatok szintén. Előbbiek elmondhatatlanná, utóbbiak eljátszhatatlanná váltak. Helyükbe újmódi színházi poénok kerültek – egy többszakaszos páros csókolózás a báljelenetben vagy a levélírás írógéppel megbolondított, betétszerű villámtréfája. Molnár el van idegenítve. Le van transzponálva.

Molnárból kifordult a darab – a Radnóti előadásának az a tétje, vajon be is fordul-e valahová. A ma már túldimenzionáltnak tűnő szerelmi konfliktusnak ugyanis muszáj megmaradnia saját közegében, hiszen mai koordináták közt legfeljebb banális életkép. A társadalmi státuskülönbségek, konvenciók és erkölcsök jelentése ugyanis gyökeresen megváltozott, amióta csöppet sem izgalmas, van-e ruha a báli belépő alatt. A kérdés az: lehet-e izgalmassá tenni archaizálás, azaz az egykori jelentések aktivizálása nélkül. Forgács Péter speciel ezt a kérdést megkerülte. A belépő titka ebben az előadásban teljességgel nélkülöz minden erotikus felhangot – csínytevéssé, fogadássá, játékká válik. Így is kellemes néznivaló – miként az egész előadás –, de tétjét elveszítette. Amiként János és Jolán játszmája sem megy életre-halálra. Komótosan kaptat a végkifejlet felé, hátrahagyva jó néhány áldozatot – Selyem Cinkát, Elzát és Lászlót –; egyikük sem fogja elemészteni magát, az biztos. De hát a szerelmesek összeborulása sem holtomiglan-holtodiglan. Az egész egy kellemes „Play Molnár".

Az előadás legjobbja Bálint András. Többek közt azért, mert akkor is tudni látszik a Molnár-stílt, ha nem azt játssza, tehát alakításában otthonos a szellemesség, az elegancia, a kellemesség úgy is, ha távolságtartó iróniával borítja. Könnyű kézzel vezényli a játékot, mozgatja az elkönnyített figurákat, marionettmester.

Schneider Zoltán Jánosa kicsit súlyosabb alaknak látszik a kelleténél, a könnyedség hiányzik belőle. Úgy rázza le a kis Selyem Cinkát, mintha egy sorskérdéssel birkózna. Amúgy pedig Selyem Cinka Hámori Gabriella alakításában igazi Molnár-betét, a romlottságot is romlatlannak mutatja, a kiszolgáltatottsága bájos, cselédbölcsessége megindító. Más kérdés, hogy ebből az előadásból kilóg.

Töprengtem egy ideig, hogy vajon Gubás Gabi átlátszó, kislányos, csöppet sem rejtélyes Jolánja és Szávai Viktória rétegzettebb, sejtelmesebb, izgalmasabb Elzája vajon rendezői cselvetés-e. Vagy a szerencsétlen János megzavarását célzó rendezői fogás. Esetleg társulati belügy. Netán Molnár bosszúja.

MOLNÁR FERENC: AZ ÖRDÖG (Radnóti Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Horváth Judit. **RENDEZŐ:** Forgács Péter.
SZEREPLŐK: Csányi Sándor, Gubás Gabi, Schneider Zoltán, Bálint András, Szávai Viktória, Hámori Gabriella, Kocsó Gábor.

Kútvölgyi Erzsébet (Az anya), Buza Tímea (Martha) és Seress Zoltán (Jan)

Koncz Zsuzsa felvétele

munkaadói kisszerű kópiájáról van szó); Seress Zoltán (Jan) kísérletezik ugyan valamilyen vívódóbb, töprengőbb alak megteremtésével, de inkább félszegnek hat, s hangneme csupán erőtlen moll lesz a két nő harsány dúrjával szemben; a nemzedéke egyik legérdekesebb, legegyénibb tehetségének megismert, mellesleg Marthaként is igencsak elképzelhető Majsai-Nyilas Tünde mint Maria pedig már-már a *Hattyúk tava* valamelyik fehérhattyú-balerináját táncolja el.

Ezenközben a kritikus agyában megképzik az összes elő- és utókép, az *Oidipusz király*tól a *Rigoletto*n (vagy *A király mulat*-on) át a *Kecskeszige*tig vagy az *Arzén és levenduláig*, és rájön: a sok vándormotívum az idők folyamán a drámatörténet egyik alapszituációjává érett össze; mégis, ahány feldolgozás, annyi műfaj, iskola és gondolatiság. Tompa Gábort a camus-i változat specifikuma izgatja; úgy érzem azonban, 1991-ben Szolnokon közelebb jutott ennek rendezői megörökítéséhez.

Utóirat: szerencsétlen megoldásnak tartom a szünetet, amely a folyamatos ívű drámát brutálisan megtörve a közönséget fölöslegesen űzi ki a Házi Színpad rideg és barátságtalan előtereibe.

ALBERT CAMUS: A FÉLREÉRTÉS (Vígszínház Házi Színpada)

FORDÍTOTTA: Horváth Andor. **DÍSZLET:** Both András. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **ZENE:** Demény Attila. **RENDEZTE:** Tompa Gábor.
SZEREPLŐK: Kútvölgyi Erzsébet, Buza Tímea, Seress Zoltán, Majsai-Nyilas Tünde, Kőmíves Sándor.

HALÁSZ TAMÁS

Közös porond

■ CARMINA BURANA; BOLERO; MARIO ÉS A VARÁZSLÓ ■

Debrecenben valami készül. Két táncjáték premierjét is tartalmazó, különös triptichon mutatta a tavaszon: a színház vezetésének komoly tervei vannak a balettkarral, amely eddig tánckarként lépett fel zenés produkciókban. A Keveházi Gábor jegyezte *Carmina Burana*, William Fomin *Boleró*ja és a majd' másfél évtizede nagy sikerrel bemutatott kortárs opera, Vajda János–Bókkon Gábor e helyre adaptált *Mario és a varázsló*ja, e különös és különös módon kötött csokor „főszereplője" nem más, mint az éppen csak megalakult Debreceni Balett. A színházhoz csábított, meglehetősen vegyes képességet-képzettséget mutató tizenhat táncos (a tagok listáján zömmel magyar és román nevekkel találkozunk) immár egy újdonsült, hamarosan újabb, fiatal tagokkal bővülő vidéki táncegyüttes művésze. Ez pedig rendkívül örömteli hír.

A társulat bemutatkozó produkciója, a két vadonatúj koreográfiából és egy izgalmas magyar kortárs operából álló, különös, öszvér este megoldatlansága ellenére figyelemre méltó. A sorrend, amelyben a három elem a közönség elé került, némiképp vitatható: hogy kinek az ötlete volt, nem derül ki. Olvassuk ugyan a színlapon Keveházi és Fomin nevét, akárcsak a Vajda-opera rendezőjéét, Tóth Jánosét, ám nem tudjuk meg, ki szerkesztette meglehetős egységbe ezt a három, egymástól végeredményben nem gyökeresen különböző alkotást.

Az előadás tere mindvégig azonos. A feltáruló függöny mögött nézőtér-pandan: székein a Debreceni Filharmonikus Zenekar művészei foglalnak helyet. A *Carmina Burana* során kétoldalt, a zenészek előtt a változatosan térbe helyezett, fényes jelmezbe bújtatott női kórust és a szólistákat látjuk, legtávolabb pedig, a szín hátának támaszkodó karzaton a férfi énekesek állnak. E többrétű karéj, ha úgy tetszik, középkori színházmodell keretezi a táncjátékok, illetve az opera előadói által használt – gyakran szűkösnek bizonyuló – színpadrészt.

Keveházi *Carmina Burana*ja hosszas, mint az eredeti kantáta. A zenemű szépen szólal meg (eltekintve néhány disszonáns pillanattól, amelyek képesek agyoncsapni a környező percek szépségét), a táncjáték viszont merő rutin: rutinos, izgalmakban szűkölködő koreográfiát pedig csak a legnagyobbak képesek izgalmasan előadni. Erről azonban itt nem beszélhetünk. Gyarmathy Ágnes díszlet- és jelmeztervező cirkuszi manézsba álmodta Orff hátborzongató remekművét, a táncosokat pedig bohócoknak öltöztette, vagyis tetszetősen puritán terébe riasztó jelmezekbe bújtatott figurákat helyezett. A harsány, szemet bántóan ízléstelen ruhák, pamutfonál és hajimitáló parókák mellett többeken viszontláthatjuk nyomasztó szilveszteri tömegjelenetek és szórólap-osztogató cégpromóciók pár száz forintos, metálfényű karneváli műhaját. Keveházi koreográfiája végtelen hosszan szorong a kicsi térben: a mozdulatok unásig ismertek, a gesztusok bármily tetszetősek is, átlátszóak és súlytalanok maradnak. Egy jelmez ráapplikált gyöngysorai minden mozdulatra belecsörömpölnek Orff zenéjébe. Látunk lapos bohócszerelmet, bohócviadalt, bohócbarátságot. A középkori, latin nyelvű vándordiákversekre született, huszonegy poémát tartalmazó, szcenikus kantáta itt pierrot-k és pierrette-ek szimbolikus-sekélyes játéka.

A *Carmina Burana*ban halványnak, szedett-vedettnek látszó társulat William Fomin *Boleró*jában szinte felismerhetetlen, ám egyáltalán nem azért, mert művészeit bohócdresszek helyett sokkal jobban sikerült pántos fekete jelmezekben, könnyű, lángszínű tüllkendőkben és fácán- meg kakastollas fövegekben látjuk viszont. Keveházi, az elismert és megbecsült pedagógus nem tudta kihozni a Debreceni Balettből mindazt, amit Fominnak sikerült. Az utóbbi *Boleró*ja ugyanis korrekt, tisztességes, emlékezetes, bár nem hibátlan munka. A béjart-osan szólistára (ágyékkötős fiatal férfi táncosra) – majd hozzá szegődő társnőjére –, illetve karra osztott előadás, a lángkakasoknak ez az örvénylő tánca lendületével ragad meg. A kissé túldíszített, túlöltöztetett táncosok (egyikük az uszályát is elveszíti, amely balesetiveszély-forrásként hever a szín közepén, míg valakinek sikerül egy improvizált mozdulattal kirántani onnan) láthatóan élvezik ezt a szépen felépített, a szűk térrel, a tudásbéli különbségekkel ügyesen bánó előadást. Fomin férfi szólistája, a raveli csodazenéhez méltó, sugárzó központi alakja, Koncz Lóránt érzékeny, pátosz nélkül is felemelő játékot nyújt, akárcsak partnere, Laczó Zsuzsa. A férfi főszereplő entrée-ja igazán emlékezetes: a táncos hatalmas tükörgömb fülkében embriópózba összehúzódva kucorog a lobogó forgatag közepén. Fomin lelkiismeretesen, érzékenyen felépített koreográfiája, táncosainak értő odaadása szép nyitányul szolgál az újonnan született társulat számára.

Máthé András felvétele

Bolero

Az estet lezáró rövid opera feszült izgalma, a kiváló énekes-színészek (és a soraikban a *Carmina Burana* jelmezeiben feltűnő táncosok) sokoldalú munkája pedig az előadás címszerepét virtuózul, nagy gyakorlattal alakító Tóth Jánost dicséri, aki egyben a produkció rendezője is.

CARL ORFF: CARMINA BURANA (Csokonai Színház, Debrecen)

DÍSZLET-JELMEZ: Gyarmathy Ágnes. **DRAMATURG:** Töreki Attila. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Iványi Csilla. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Keveházi Gábor. **VEZÉNYEL:** Kaposi Gergely, Lovas Gabriella.
SZEREPLŐK: Hruby Edit/Prohászka Ildikó, Vadász Zsolt/Böjte Sándor, Wagner Lajos/Kocsis László, Nagy Írisz m. v./Laczó Zsuzsa, Koncz Lóránt, Bán Sándor, Szalai Judit/Bogdán Petronella.

MAURICE RAVEL: BOLERO

RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS: William Fomin. **VEZÉNYEL:** Kaposi Gergely, Somos Csaba.
SZEREPLŐK: Koncz Lóránt/Paloczy Gyula Leonárd, Laczó Zsuzsa/Szalay Judit/Kun Noémi.

VAJDA JÁNOS–BÓKKON GÁBOR: MARIO ÉS A VARÁZSLÓ

RENDEZŐ: Tóth János. **VEZÉNYEL:** Kaposi Gergely, Somos Csaba.
SZEREPLŐK: Tóth János m. v./Ürmössy Imre, Bódi Marianna/Hegyes Gabriella, Wagner Lajos/Kocsis László, Vadász Zsolt/Böjte Sándor, Hajdú Péter/Juhász Árpád. Közreműködik a Debreceni Filharmonikus Zenekar, a Csokonai Színház énekkara és a Debreceni Balett.

URBÁN BALÁZS

A halhatatlanok és az ő utódjuk

■ OLEG BOGAJEV: VOLT LELKEK ■

Az egyszerű orosz asszony házába ismeretlen, mégis ismerősnek tűnő férfi állít be fáradtan, korgó gyomorral, de igen erős öntudattal. A jeles férfiú maga Anton Pavlovics Csehov, ám ennek jelentőségét a derék Era Nyikolajevna eleinte kevéssé fogja fel, mivel ő csak a divatos kacatírót, Szuszlenkót olvassa (őt is csupán módjával). Csehov bekvártélyozza magát a házba, s nemsokára követik kollégái, Tolsztoj, Gogol és Puskin is. A halhatatlanok vágya (túl levesen, fekhelyen és kényelmen), hogy házigazdájuk iratkozzon be a közeli könyvtárba, melyet olvasó híján bezárni készülnek. A beiratkozásból semmi nem lesz, a könyvtárat bezárják, Era Nyikolajevna pedig valamennyi pénzét az írók élelmezésére költi. Amikor már nem bírja tovább, az orosz értelmiséghez fordul segítségért. Ám az írókat rajta kívül senki nem látja, így az asszony a diliházban köt ki, az íróknak pedig marad a további éhezés és bolyongás.

A napjaink kulturális csődjéről szóló, riasztóan elhasznált sablonokkal építkező komédia néhány szellemes poénon kívül semmit nem tartalmaz: a problematikáról nem tud újat mondani, a szereplők ábrázolása és szembeállítása (a nép műveletlen, a szellem emberei életképtelenek) banális, a szituációk kényszeredettek, a figurák csaknem mindegyike papírízű, a körbeforgó, előre nem haladó cselekmény pedig érezhetően csak ürügy az érdektelen szituációk és szereplők felskiccelésére. Némi malíciával azt mondhatnánk, hogy az ábrázolt kulturális csőd leginkább meggyőző manifesztációja maga a *Volt lelkek* című irromány. Hogy mi ragadhatta meg a szövegben a rendezőt vagy a kaposvári dramaturgiát, arról fogalmam sincs. Tény azonban, hogy az előadást rendező Radoslav Milenković néhány esztendővel ezelőtt egy remekműnek szintén nem mondható drámából tudott Kaposvárott kifejezetten erőteljes, jelentékeny előadást készíteni. Ám a két szöveg nem ugyanazt a színvonalat képviseli: míg a *Murlin Murlo* a peresztrojka- és posztperesztrojka-darabok sablonjait ha nem is különösebben invenciózusan, de szakszerűen felhasználó, középszerű, de azért tisztességesen megírt munkának tűnt, addig a *Volt lelkek* hanyagul összehányt, megfelelő íráskészséggel akár néhány óra alatt előállítható tucattermék. A helyzetet súlyosbítja a műfaja és nehezen kiküszöbölhető bőbeszédűsége, melynek folytán kevéssé alkalmas arra, hogy a nem csattanó verbális poénokat egy kreatív rendező esetleg vizuális gegekkel pótolja.

A Milenković rendezte előadás persze így is lényegesen jobb a darabnál, ám csodát a délszláv vendégművész sem tudott tenni. Húzott valamelyest a szövegből (ami adott esetben rögvest pozitívumnak minősül), az arra alkalmas szituációkat (például a tb-től érkezett hölgy vagy a könyvtárosnő jelenetét) igyekezett felpörgetni, másutt megpróbált az üres sorok mögé tartalmat csempészni (leghatásosabban az utolsó jelenetben, ahol az eredetiben összevissza beszélő írók a színpadi szoba alól, hajléktalanként bújnak elő). Juraj Fabryval mutatós, jól használható díszletet terveztetett: a kissé megemelt, csomagra emlékeztető szobát beszakítható csomagolópapír burkolja, s a néhány szedett-vedett bútor mellett függőleges ágy emelkedik, amelyben az alvást inkább mímelni lehet, semmint ténylegesen gyakorolni. A rendező, miként a teret, a játékot is igyekezett elemelni a reálszituációktól, ám arra, hogy a groteszk vagy abszurd stíl következetesen kialakítható, felépíthető legyen, a szöveg nem nyújt lehetőséget.

Simaráfotó

Molnár Piroska (Era Nyikolajevna) és Tóth Géza (Gogol)

A színészek mentik, ami menthető. Molnár Piroska a körülményekhez képest egészen kitűnő Era Nyikolajevnaként: szinte őserőt sugárzó, tartásában, jó szándékában és ostobaságában egyaránt rendíthetetlen asszony. A kevés színpadi akció (legyen az rántottakészítés vagy könyvcipelés) sistergő élettel telik meg; a szuggesztivitáshoz nagyszerű humor- és ritmusérzék párosul, más kérdés, hogy eredeti, mélyebb tartalmat a színésznő sem csempészhet a vázlatosan megírt figura mögé. Az írók szerepe végképp csupa sztereotípia, azon túl gyakorlatilag semmi. A színészi játék szinte csak ebből a semmiből építkezhet, ezt alakíthatja, színezheti. Kovács Zsolt (Csehov), Znamenák István (Tolsztoj), Tóth Géza (Gogol) és Nyári Oszkár (Puskin) láthatóan arra törekszik, hogy legalább életet és színt vigyen a karikatúraszerű figurákba, ami sikerül is, s ennél több aligha kérhető számon. Jobban járnak az epizodisták, akik több eséllyel tehetik a rendelkezésükre álló jelenetet a megírtnál groteszkebbé, abszurdabbá – ez kivált Urbanovits Krisztinának (Hölgy a tb-től) és Csonka Ibolyának (Szveta) sikerül.

A közös színészi-rendezői igyekezet végül megmenti az előadást; a színészi erőfeszítéseket látva az ember még a legbosszantóbb elcsépelt vicceket is elnézőbben hallgatja, s jóval többször és jóízűbben képes nevetni, mint a szöveget olvasván. A recenzens néha már-már arra gondol, hogy az előadást egyetlen ambíció hívhatta életre: annak bizonyítása, hogy egy felkészült rendező és egy erős színészgárda az abszolút semmiből is képes valamit produkálni. Mivel azonban e feltevés kevéssé valószerű, kénytelen beletörődni abba, hogy a darabválasztás minden bizonnyal örök rejtély marad számára.

OLEG BOGAJEV: VOLT LELKEK (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Spiró György. **DÍSZLET:** Juraj Fabry m. v. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **ZENE:** Márkos Albert. **RENDEZŐ:** Radoslav Milenković m. v.

SZEREPLŐK: Molnár Piroska, Kovács Zsolt, Znamenák István, Tóth Géza, Nyári Oszkár, Urbanovits Krisztina, Csonka Ibolya, Kalmár Tamás, Fábián Zsolt, Csernák Árpád.

VEKERDY TAMÁS

Várakozás

■ JELES ANDRÁS: SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZBAN ■

Schiller Kata felvétele

Jeles András a mai magyar színházi élet egyik nagymestere. Akkor is, ha évekig nem rendez, akkor is, ha a színre hozott darab, előadás éppen nem ragad magával, zseniális részletekre szétesik. Ottlik akkor is Ottlik, amikor épp nem ír, amikor bridzskönyvet ír, amikor régi dolgokat szed össze és mutat fel újra, amikor „gyengécske" (érthetetlen, sikertelen „mit akar ezzel?").

Keveset tudok mostanában Jelesről. Valahol Zalában él, ha jól tudom (mit csinál?, ír...), és most – már jó egy éve – elkezdték Halász Péterrel a Városi Színházat.

Ha azt hallom, hogy Jeles, lenyűgöző élményként legelőször *A mosoly birodalma* jut eszembe (előadás a Műcsarnokban még a rendszerváltás előtt), és a Dobozy-féle *Szélvihar* a maga bukfenceivel – a Monteverdi Birkózókör (számomra a filmek, még *A kis Valentino* is, csak ezután jönnek). És most megnéztem a Városi Színházban a *Színház a színházban (Play Molnár)* című produkciót.

Lenyűgöz – úgy, mint régen – Lukin Zsuzsanna meghökkentő erejű jelenléte, kitűnő – és kitűnően kezelt – hangja, előadásmódja, sugárzó szépsége. Nemcsak frakkját és ingmellét hatja át jelenlétével, hanem még az előtte álló kottatartót is az oratorikus előadásban. Egy bolgár lány, Bojka olvassa a szerzői utasításokat – szintén frakkban –, különös, a bolgárból a magyarba áttörő nyelvi és *voyeuri* nyugalomban, melynek külön pikantériát adnak lágy, szláv l-jei. Nagyszerűek a „súgók", egyikőjük, ha jól fejtem meg, Nemes Jeles Veronika, mintha csak állna Monyók Ildikó mellett súgásra készen (talán lapozza a kottatartóra tett szövegkönyvet?), míg Krasznahorkai Ági – nevét ki kell nyomozni, nem találom a színlapomon, miért? – intenzíven működik Madaras József mellett, profilja, frizurája, frakkja és testtartása egyaránt tökéletes. Jó mind a két kritikus – a színész barátja, aki egy, de két személy játssza (Hevesi András és Sáfár Kovács Zsolt – a színlapról ők is hiányoznak!). Ruttkai Iván és a harmadik felvonásban a színésznő szerepét játszó Nemes Jeles Veronika jóvoltából (kezükben papír, mintha csak felolvasnák a szerepet, de szerintem valójában mondják, és nem olvassák) a darab végül is összeáll mint fajsúlyos (és mégis mulatságos) emberi dráma.

Mert a darab az előadás során sajátos mozgásban van a vígjátéktól a szalondarabon át a tragédia felé.

A történetet ismerjük: a féltékeny színész próbára teszi feleségét, daliás testőrré maszkírozza magát, így próbál udvarolni. Udvarlásának sikerét lerontja, hogy nem derül ki, az asszony tudta-e, hogy ő bújt a testőr bőrébe, neki szólt engedékenysége, vagy belefogott, hogy megcsalja őt.

Három felvonásban megy „rendesen" a darab.

Az első felvonásban Monyók Ildikó és Madaras József játsszák – mozdulatlanul, egyfajta ruha-trónus-hordóban ülve – a színésznőt és a színészt.

A két jó művész jól szerepel, miként a siket résztvevők is (Varga Györgyi és Király Zoltán; akiknek szövegét beszélők érthetőre fordítják) – de miért?

Jeles arról ír, hogy sérült emberek közvetítésével szeretné színpadra állítani Molnár *A testőr* című darabját, és arra utal, hogy mi, modern emberek valamennyien sérültek vagyunk, de csak latens fogyatékosok, akik közül a színészek éppen abban utaznak, hogy rejtett traumájukat (hazug módon) sikerbe fordítsák. „Esendőségüket rejtő, hiú és gőgös fogyatékosok" – mondja a színészekről Jeles, és nem érti, hogy nem esnek kétségbe az európai dráma „vak végzettől sújtott" alakjainak ábrázolásakor. Hogy tudnak ragaszkodni a látszathoz, hogy ők a győztesek? (Ugyanis: sikeres színészek, bár sikertelen, elbukott hőst ábrázolnak...)

Jeles *valódi vesztesekkel* akar dolgozni, olyan színészekkel, akiket valamifajta baleset túllendített azon a lehetőségen, hogy sorsuk tragikumát leplezni tudják.

De ezek a rendezői célkitűzések számomra mint néző számára ez alkalommal felfoghatatlanok maradnak. Nem élem át a *küzdelmet* sem, mint Robert Wilson színházában, ahol a fogyatékosság megjelenítés közbeni *leküzdése* lassú mozdulással *előttem* történik meg. Úgy találom, hogy a „sérült" színészek jól – bár néha sajá-

Árnyék és valóság
(Lukin Zsuzsa és Madaras József)

tosan – beszélnek, súgóik alkalmazása nem győz meg. Rokonszenvesek a siket szereplők, de nem járulnak hozzá *az élmény* felidézéséhez.

A háttérben zajló szépséges – és tökéletesen kivitelezett – árnyjáték vajon mit mond nekem? Nyers szexualitásról beszél? Fantáziákról? A klerikalizmus képmutatásairól? A mitológiai képek perverzióból felcsapó szublimációjáról? Földi létünk, életünk beöntéses-irrigátoros nyomorúságáról? Ellenpontozza az előtérben folyó szalonjátékot? A szereplők tudattalanját – a nézők tudattalanját – vonultatja fel? Gyönyörű hölgyek vonulnak az árnyjátékban gyönyörű kalapokban... vágyott gyermek- és felnőttkori szexfantáziák sorjáznak... – transzcendens vágyakozás lebben fel a képen, és annak megcsúfolása... Sok mindent agyalhatnék, hogy hogyan kerül most mindez ide, ebbe az előadásba, de a valóságban és bennem, számomra nem szervesül bele.

Egyelőre még csak cserepeket látok – gyönyörűen, tökéletesen kimunkált tört cserepeket, de mintha nemcsak a nagy múlt törmeléke kísértene fel, hanem mintha az előadás jósolna is: szembeszegül az elégedetlenkedőkkel – az elégedetlenkedő nézőkkel, amilyen ez alkalommal én is vagyok –, és Lukin Zsuzsanna hangján talán azt énekli – ha nem is szavakban, nem is kimondva –, hogy: *de ismét készül a nagy mű!*

Reménykedjünk.

Én sóvárogva várom a következő Jeles-produkciót – a Jeles-produkciók sorjázását (mert e pillanatban mintha ez hiányozna; ha tetszik: a *folyamatos lehetőségekbe* lassan akár belefáradó rutin, melyből váratlanul – kegyelemszerűen – csap fel, lobban fel a vakító fény pillanata).

A rettenetesen hiányos színlapról feltétlenül ide kell még idéznünk a harmadik részben jól éneklő Patay Péter és nyomozásainkból a zeneszerző, Kondor Ádám nevét, abban a tudatban, hogy nagyon sokan maradtak itt, és most méltánytalanul említetlenek (például az árnyjáték közreműködői; és tervezői? technikai kivitelezői?).

Forgách András

Jeles a jelesben

■ SZÍNHÁZ A KÁLVÁRIA TÉREN ■

Nem emlékszem az elmúlt húsz évben olyan Jeles-előadásra, amelyikben ne történt volna valami. Hogy mi *is ez a történés, az már nem olyan evidens, ehhez az előadások puszta leírása nem visz közelebb. Ami ebben a tekintetben a* Színház a színházban (Play Molnár) *című előadásban leginkább eligazít, éppen azok a mozzanatok, amelyek szinte véletlenül, a bajokból, a hiányokból és a meg nem valósult ötletekből, kis házi katasztrófákból jöttek létre (leginkább a szereposztásbeli változásokban, mert a próbák során kicserélődött néhány eredetileg elképzelt szereplő, és ennek koncepcionális következményei voltak: mondhatni, a koncepció a próbák során született meg, ami bizonyos szempontból ideális állapot), és emiatt, mivel legpregnánsabban a szereposztás rejti a szerkezetet (vagy jeleníti meg, mint állványzat az átépítés alatt álló házat): ezt a szerkezetet visszafelé kell olvasni, mint a hébert. Részben ennyi történik: Jeles megtanít bennünket visszafelé olvasni.*

Molnár kissé kényelmes konklúziója arról, hogy egy nő akkor is igazat mond, ha hazudik, nem lenne ehhez elegendő. Jeles mást mond: ő azt mondja, hogy nem a hazugság és nem az igazság az a két szélső pont, amelynek révén ez a viszony leírható, de még csak nem is a színjáték, amit a két ember egymással űz, és amihez a Kritikus asszisztál, és még csak nem is a szabad szex vagy a házasság diametrális ellentéte mint olyan, hanem az a feszültség, ami az egyes szereplők *külön* létezéséből fakad: nincs dialógus, ebben a látszólag hibátlan, perspektivikus nézőpontból megszerkesztett színdarabban minden széttart, minden leválik egymásról (ez itt most nem a mondanivaló helye, pusztán az elemzésé). A nagy művészet (vagy a trükk): a szétszedett, elemeire bomlasztott szerkezetet egyben tartani, egésszé formálni.

A harmadik, befejező részben Nemes Jeles Veronika és Ruttkai Iván duója a túlzott affektálás és a könnyed társalgási manírok párhuzamossága, melyet a korkülönbség még élesebbé tesz: az „örök női" teljesen pőrén áll előttünk, egy még nem egészen kész nő (egy leánygyermek) elővezetésében, miközben az „örök férfiúi" (ez a kategória érdekes módon nem létezik) egy a férfiúságán túl levő, kicsit unott és bágyadt, leginkább a kártyaasztal melletti vagy a szivarszobában alkalmazott laza stílus felnagyításával születő üres, némi önsajnálattal megspékelt beszédmódban jelenik meg; beszédmódok ütköznek egymással, miközben a színpad másik oldalán a felvonás elején szinte csak egy pillanatra megszólaló mongol énekes (Tuul Calman) beszédes hallgatása látszik. (Mintha aludna ez a szép ember valahol Mongóliában, egy vörös kövekkel teleszórt fennsíkon.) A diszfunkcionalitások totális harmóniája valósul itt meg, miközben a darab vékonyka cselekményeinek utolsó szála is elvarratik. Ami ehhez szorosan hozzátartozik, a háttérvetítésre – mely természetesen, már puszta létezésével, megfejtésre ingerlő kulcsmozzanata az előadásnak – még visszatérek. Itt csak annyit jegyzek meg, hogy a párhuzamosság, a jelentések párhuzamos és majdhogynem véletlenszerű egymásra vonatkoztatása a magyar színházművészetben Jeles munkáiban teljesedett ki. Most a filmjeiről nem beszélek. Mindig ezt csinálja – de az egymás mellett elcsúszó világok az egyes előadásokban más és más jelentéshierarchiákat hoznak létre. Itt leginkább a legyilkolt Erósz az a toposz, amely a mitologikusan historizáló és mai árnyjelenetekből az előadásra – a két dimenzióból, a képiből, de mozgásban levő képiből (mely mégsem mozgókép) a három dimenzióra, a mozdulatlan három dimenzióra, mely mégsem tér, hanem a koncert forma konvenciója révén síkba van préselve – közvetlenül vonatkoztatható.

Az előadás szerkezeti hármassága – vagyis az a tény, hogy *A testőr* három felvonását háromféleképpen, három erősen különböző hangsúlyú (és mégis, a lényeges pontokban titokzatosan érintkező) szereposztásban játsszák el a színészek és közreműködők (nemüket változtatva is) – evidens a nézőnek; de az, hogy

a mű (illetve az előadás) *igazsága* (vagy ha így jobban tetszik: lét-esztétikája) is visszafelé születik meg, már nem annyira. Természetesen tudjuk, hogy mindig a vég felől értelmeződik regény, vers, dráma és színházi előadás, hogy a műalkotásoknak nagyjából mindig (még Beckettnél is) teleologikus szerkezetük van, szándék és megvalósulás, motiváció és annak lelepleződése, az idő beteljesülése adják mindig egy mű dinamikáját vagy értelmezhetőségét. Nem tehetünk mást, a végén „értjük meg", hogy „miről szól". Hacsak nem megyünk ki az előadás közepén.

Jeles azonban most mást is csinál. Vesz egy hatalmas, egy üvöltő evidenciát – mondjuk, Molnár Ferenc darabja (bár csupán látszólag könnyű megcsinálni), egy ilyen közérthető és populáris evidencia, szórakoztató és egyben tanulságos valami, amiről lehet beszélgetni szünetben és otthon, társalgási anyagot ad az embernek, de nem terheli meg túlzottan a szívet, a gyomrot (Molnár ütés- és kopásálló, rég túl van a könnyed szórakoztatáson, az utóbbi évtizedben kiderült, hogy némely darabjai ugyanúgy mindent kibírnak, mint Shakespeare-éi) –, szóval vesz egy népszerű színdarabot, és rábízza olyanokra, akik ennek a népszerűségnek és közérthetőségnek, hogy úgy mondjam, negatív lenyomatai, ha tetszik, áldozatai, ha akarom, totális ellentételezései. A súlyos artikulációs és hangterjedelmi korlátokkal küzdő Monyók Ildikó és Madaras József – emberi és személyes tragédiák sejlenek fel a háttérben – vagy a süketnéma Varga Györgyi és Király Zoltán Mátyás duója – akikről nem tudjuk eldönteni, hogy velük született fogyatékosságuk következtében voltaképpen mennyit értenek abból, amit csinálnak (mondanak), és ez hatalmas feszültségek szülője lehet, mert ők végig úgy színészek, hogy nem azok –, a drámabeli instrukciókat hol érezhető, hol eltűnő akcentussal beolvasó Narrátort játszó Bojka – nem elég, hogy Molnár nem írt ilyen szerepet, és hogy narrátori létezése korábbi Jeles-előadásokból való idézet, de fülünk hegyezésére késztet a mondatok-szavak megiramodása, megperdülése a szájában, amikor a puszta akcentus vagy a kiválasztott leíró mondat válik az irónia, az idézőjel hordozójává –, valamint a Kritikust játszó, a mondatok felolvasása közben akaratlanul is meg-megbotló és azokat újrakezdő Hevesi András latens kettőse, akiknek színészete is folyton a nem színészet felől értelmeződik. De nem úgy nem színészek, hogy nem azok. Vibrálnak szerep és nem szerep között. Időnként bekattan valami:

Árnyjáték

és a pillanat tökéletesen a helyére kerül. És nem csupán azért, mert megszokjuk a játékot, és elfogadjuk az új szabályokat. Hanem azért is, mert magát a vibrálást, a jelentés megszűnését, megszületését szokjuk meg, és azt vetítjük vissza a színészekre, akik ráadásul mankóval játszanak: a szöveg előttük van. Hiszen ez az előadás a szövegről szól, mondhatnánk. De nem arról szól. A szöveg megtörténik. A szöveg történik meg. (Kurtág tud ilyen hangsúlyokat teremteni: bebizonyítani, vagyis felmutatni, hogy az egyes hang önmagában létezik, és egyenértékű komplett regényekkel és szimfóniákkal.)

Jeles „fura ötleteivel" kapcsolatban mindig fölmerül az emberben (egyik látványos, meg nem valósított ötlete, hogy törpékkel megrendezné a *Romeo és Júliát* – ilyen jellegű projektjeinek száma jóval nagyobb, mint megvalósult előadásaié), hogy ezek csupán „ötletek", hogy ötletszerűségükben jelennek meg az ember előtt, és hogy kifejtetlenek maradnak. Nos, ez az egyik „történés", melyet írásom elején említettem, ez a látszólagos kifejtetlenség: hogy az ötletek itt-ott kidolgozódnak, itt-ott pedig nyersen, szinte szűzen jelennek meg az előadásban, mint félig kidolgozott kövek egy még nem teljesen elkészült foglalatban. Az ötletek itt különleges nézőpontok, trükkös perspektívavonalak, mint egy-egy Escher-grafikán, ahol a művész tréfát űz a szemünkkel, a művészet az, ha ezek az ötletek megvalósulatlanságukban is megvalósultnak tűnnek. Vagyis ötlet mivoltukban befejezettek, miáltal nem vesztik el spontaneitásukat, és mégis végső közlésekre képesek. Jelesről már leírtam egyszer, hogy voltaképpen (hiába van két diplomája) autodidakta: mindenre ott és akkor akar rájönni, amikor csinálja, és ehhez képes eltörölni saját korábbi tudását is, ha muszáj, mert szeret a kezdőkockára lépni. A kezdőkockára lépés mozdulata az egyik legrokonszenvesebb művészi képessége.

A testőr kompakt és a szellemességre (bonmot-kra) legalább annyira, mint az emberismeretre építő drámairói konstrukcióját Jeles zavarba ejtő módon, három teljesen különböző szögből mutatja meg (háromszor fut neki, és a végén mégsem fejezi be) – és a dinamikus előrehaladás közben rendíthetetlen *állóképeket* teremt, mert mindhárom felvonásban (amelyekben, ugye, „fejlődés" és „kibomlás" mutatkozik) *egy és ugyanazt a szituációt* hozza létre (mindig a nullapontról indít: ez Jeles egyik erénye, egy előadáson belül a nullapont megteremtése). A látszólagos előrehaladást mozdulatlan, sőt, mozdulatlanságra kényszerített színészekkel ábrázolja (lásd Monyók és Madaras „harangruhája", amelyben még kezük, karjuk sincs, csak fejük és csupasz válluk, vagyis nem elég, hogy nincs testük, ráadásul még meztelenek is). Ilyenképpen az előadás maga egy opera koncertelőadása, ha a formáját nézem, vagyis operává stilizálódik fel a társalgási dráma, ennek minden előnyével és hátrányával, és Jeles a többi szereplőnek is csak minimális mozgást engedélyez, amilyen, mondjuk, egy székről való felállás vagy egy maszk levétele, vagy a süketnéma partner vállának megérintése a végszó után, amely tisztán funkcionális gesztus, és mégis felruházódik valamilyen rituális értéktöbblettel, egy rítus része lesz, melynek végső célja ez az előadás. Ez a finom érintés, a mellettük álló partner finom megérintése figyelmeztetés, de egyben segítség is, ugyanakkor, mivel képzett énekesek, Lukin Zsuzsa és Patay Péter élnek ezzel a gesztussal, az előadás – vagy az opera – belső ritmusának *kivetítése* is – hasonló ahhoz, amit a Súgót játszó Krasznahorkai Ágnes nyújt Madarasnak. Ő egyszerre visszhang, megkettőzés, motívum előját-

Lukin Zsuzsa (Énekesnő) és Madaras József (Színész) Schiller Kata felvételei

szása, elsősegély, szövegértelmezés: mindez együtt, a maga komplexitásában. Megjegyzendő, hogy mivel kétszer láttam az előadást (két hét telt el a két alkalom között), megfigyelhettem, milyen bámulatosan komplex viszonyt építettek ki a színpad jobb oldalán Madaras és Krasznahorkai. Madaras egyre jobban birtokolta a szöveget, már nem szorult súgóra, sőt, olykor ingerülten a szavába vágott, a súgót megzavarta, aztán lendületesen előrevágtatott, megtorpant, akkor segítséget kért, és a Színész szerepe ebből az indázó szimbiózisból született meg, a Súgó, mint kígyó a Paradicsom fáján, ott tekergett a „monokróm" Madaras előtt, mögött, szövegük kánonban szólt, suttogás volt és sikoly egyszerre.

Soha ilyen tisztán mozdulatlanság (időben és térben való mozdulatlanság) nem szembesült az úgynevezett drámai szöveggel a színpadon Jelesnél (mint minden korábbi előadásában, itt is eljutott egy határértékig). A *24 Haiku*ban (1984), mely annak idején egyfajta újrakezdés volt Jeles művészetében, a színházi kísérletek közül az első: egy-egy mikroszituáció lett képpé, ősképpé. Ezek a haikuk most új alakban, a színészek mögötti árnyjátékban jelennek meg (nem mondom, hogy köszönnek viszsza, mert az előadásnak ez a része most úgy funkcionál itt, mint a „film" – fekete-fehér némafilm vagy animációs film, a lehető legegyszerűbb eszközökkel, homokképek és fényeffektusok társításával), valamilyen perverz vagy démoni, vagy apokrif szcénákban: a létezés alatti hétköznapiságnak és a majdhogynem manierista-barokk allegorikus artisztikumnak az összekapcsolása történik meg, sajátosan visszatérő elemekkel – utalok itt a Czene Csaba által megjelenített, önmagának beöntést adni nem tudó, kóbor, nyugtalan vénasszony figurájára vagy a keresztre feszített csecsemőre, egyáltalán a születés és a gyermeki ártatlanság körüli képekre, az akasztott emberre, akinek fogsorát kiharapják, s amit ehhez hasonló vad, álomszerű, erotikus fantazmagóriák követnek látszólag szeszélyesen – ha leválok a színészekről és a szövegről, és a képre meredek, mert talányos vagy visszataszító, akkor a szöveg a kép értelmezésévé válik. Ha leszakadok a képekről, mert már csupán egy megismételt jelenet variációjának érzékelem, és ezáltal mintegy csak a szemem sarkából figyelem, és ehelyett a színészek arcára szegezem a tekintetem, akkor afféle kaleidoszkópnak látom őket, melynek üvegdarabkáit a véletlen forgatja a szemem előtt: akár elfogadom e képeket, akár nem, állandóan vonatkoztatni kényszerülök, és abban a pillanatban, hogy ezek a „félig kész", félig befejezett, félig kibontott elemek vonatkoznak egymásra (és még a darab humora is, az eredendő és az előadás által hozzáadott humor megszólal), akkor annak a tragikus-ironikus hangnemnek paradox színpadi megvalósulását érzékelem, amelyet Thomas Mann, a maga kissé pedáns módján, Kafkáról szólva (akit „nagy vallásos humoristának" nevezett) írt le először *A kastély* amerikai kiadásához írt előszavában.

Jeles különleges képessége, hogy helyzetbe tud hozni embereket és műveket. Molnár Ferenc műve számomra úgy jelent meg ebben az előadásban, amit egy Petri-idézettel tudok legpontosabban rögzíteni: „Felirattöredék egy lyukacsos kövön, / amit bizonnyal elhengeríteni kéne."

JELES ANDRÁS: SZÍNHÁZ A SZÍNHÁZBAN (PLAY MOLNÁR) (Városi Színház)

ZENE: Kondor Ádám. **ANIMÁCIÓ:** Szalay Miklós. **LÁTVÁNY:** Perovics Zoltán. **DESIGN:** Czene Csaba. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Madarász Bálint. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Lippai Krisztina. **RENDEZŐ:** Jeles András.

SZEREPLŐK: Madaras József, Király Zoltán Mátyás, Ruttkai Iván, Monyók Ildikó, Varga Györgyi, Nemes Jeles Veronika, Patay Péter, Lukin Zsuzsa, Bojka, Hevesi András, Sáfár Kovács Zsolt, Gruiz Anikó, Krasznahorkai Ágnes, Tuul Calman, Czene Csaba, Kulcsár Tamara, Mázló Tímea, Szalontay Tünde, Perovics Zoltán, Váradi Gábor.

Rényi András

A banalitás kontúrjai

■ NAGY JÓZSEF: A VIRRASZTÓK ■

„Mert olyanok vagyunk, mint fatörzsek a hóban. Szemre simán illeszkednek, és egy kis lökéssel már odébb is taszíthatnád őket. Nem, ez nem lehet, szilárdan kötődnek a talajhoz. De látod, még ez is csak látszat."

(*Franz Kafka*)[1]

Nagy József *A virrasztók*ban – ha máshonnan nem, a darab nem hivatalos alcíméből is tudhatjuk – Kafkát „olvas". A közvetlen irodalmi indíttatás ezúttal – a Franciaországban alkotó magyar koreográfus korábbi, nem kevésbé irodalmi kiindulású táncszínházi munkáihoz képest – szokatlan közvetlenséggel meg is mutatkozik: talán akkor a legnyíltabban, amikor – egyetlen prózai mondatként az este során az író egy korai írásának nyitó mondata: „Denn wir sind wie Baumstämme im Schnee" – el is hangzik németül a színpadról (erre alkalomadtán még visszatérek). De valahogy nagyon „kafkai" a díszlet is: a Nagy Józsefnél elmaradhatatlan asztalokkal és székekkel első pillantásra mintha Gregor Samsa „szabályos, csak kissé szűk emberi szobájára" vagy *A per* kilátástalanul színtelen hivatali padláshelyiségeire emlékeztetne. És a jelmezekből ítélve decens úrinők, kalapos urak, harisnyás kokottok, mellényes hivatalnokok, szolgák, segédek, a kafkai kisvárosi prózamitológia „tipikus" figurái népesítik be a színt – külsőre leginkább Georg Grosz vagy Otto Dix groteszk polgárfazonjaira és méla dizőzeire hasonlítanak. A zenei kíséret, Mauricio Kagel *Varieté* című ragyogó kamaradarabja is úgyszólván historikus indexként működik: hangszerelése, bizarr aritmiái kifejezetten a húszas, harmincas évek német expresszionizmusának zaklatott nagyvárosi atmoszféráját, Kurt Weill fanyar intonációját idézik fel. Egyszóval minden – a figurák, a terek, a hangulat – készen áll egy otthonos kis Kafka-olvasathoz.

Ráadásul az „író" és „műve" is megképződik a táncszínen. A játéktér közepén, hátul „színpad a színpadon" emelkedik: dobozterének architektonikus keretét kezdetben fehér függöny takarja, amelyre mint képernyőre a német *Schattenbild* jellegzetesen polgári tradícióját idéző árnyfigurák vetülnek. Mintha bordélyjeleneteket vagy szaloncsábításokat látnánk fekete-fehérben: de aztán a párok előjönnek, és immár előttünk folytatják, kiegészülve a harmadik dimenzióval. A nagy sürgés-forgásban hoszszú kabátos fiatalabb úr tűnik fel, nyakán sállal, kezében afféle útikofferral – áttetsző falú doboz ez, amelyben alkalmanként matt fény gyullad –, a fontoskodva körülhordozott kézipoggyász arányai és alakja a nagyszínpad világító dobozára rímelnek. Amikor pedig emberünk beül oldalt nyíló, talajtalan kötélzeten ringatózó magánodújába, hogy – afféle „polgári író" módjára – írógépét püfölje, és minden le-

[1] Franz Kafka: *A fák.* Fordította Tandori Dezső. In Kafka: *Elbeszélések.* Palatinus, Budapest, 2002. 32. o.

Az öltöztetés

A sámli és a szék között kifeszülve

ütése más és más lámpákat gyújt ki a nagy fénydobozban, a táncszínház nézőjében működésbe lép a *szövegolvasás* gépezete. Nem azt *jelenti*-e ez a térszerkezet, hogy az író („F. Kafka") cipelni való koffere, „örök terhe" voltaképp saját *belülről* világló műve, az épp előttünk életre kelő mű világa, amely a darab során megnyílik és bezárul, és őt magát is inkorporálja? (És nem a dialektikai komplettség kedvéért fordul meg aztán a kisdoboz a nagydobozban, mintegy maga is átvilágíttatván, hogy „azonossá" váljanak?) Mi pedig készségesen megértjük, hogy itt a régi művészi-etikai csikicsukiról, a „kint is vagyok, bent is vagyok" bonyodalmairól, mű és élet, fikció és valóság kölcsönös átjárásairól és hasonlókról van – de legalábbis lehet – „szó". Mintha ebben a jól ismert, összecsúszott szerkezetben lüktetne ide-oda a számtalan kis mozgásetűdből fölépülő „kafkai" világ.

Erős a csábítás, hogy ennyi referenciális támpont után fogjunk a „voltaképpeni" olvasáshoz. *Mi* történik? – ez lehetne a rutinértelmezés első kérdése, és ami lényegében ugyanaz: *kivel?* És miféle „mozgásvilág" az, amelyben az irodalmi szüzsé, úgymond, „kifejeződik"? – ez volna a második. Csakhogy e kérdésekre nincs jó válasz. Folyamatosan látunk tizenkét „kafkai" figurát, és szakadatlan a *történés,* mégis tévúton járnánk, ha engedvén a csábításnak, mintegy be akarnánk azonosítani őket és tetteiket. Akkor is így van ez, ha olykor úgyszólván konkrét szöveghelyek, megírt szituációk juthatnak eszünkbe. Mert Nagy József nem azzal felel meg az irodalmi kihívásnak, hogy mintegy „a tánc nyelvén" újra elbeszéli, illetve revüszerűen elénk idézi a kafkai univerzum nem túl színes alakjait, nem épp eseménydús történeteit, deprimáló vagy misztikus hangulatait. Megítélésem szerint valami másról – mélyebb és eredetibb olvasatról – van itt szó, ami mindenekelőtt aprólékosabb figyelmet kíván.

KAFKA, A KOREOGRÁFUS

Kafkáról írott mély és megrendítő írásában Walter Benjamin hívta fel a figyelmet a kafkai próza egy kevéssé nyilvánvaló vonására: a szcenikus és a gesztikus elem jelentőségére, ami őt leginkább a kínai színházra emlékeztette. A színpadias-jelenetező hajlamot már korábban kimutatták Kafkánál, de amire Benjamin külön ráirányítja a figyelmet, az „a történés gesztus-elemmé való föloldódásának" tendenciája.[2] A kafkai világszínházban nem annyira szenvedélyek, akaratok feszülnek egymásnak, mint inkább *mozdulatok*, amelyek alig vannak ésszerűen motiválva, lényegileg „beláthatatlanok". *A per* utolsó fejezetében például a hóhérok – „a két úr" – karon fogva vezetik K.-t keresztül a városon: „vállukat a vállához szorították, karjukat nem hajlították be, hanem egész hosszában átfonták vele K. karját, a kezét pedig iskolázott, gyakorlott, ellenállhatatlan fogással ragadták meg. K. feszesen, kiegyenesedve ment közöttük, ők hárman most olyan egységet alkottak, hogy ha valaki agyon akarta volna verni egyiküket, mindhármukat agyonverte volna. Ilyen egységet szinte csak élettelen tárgyak alkothatnak."[3] Később, már a kőbányában „az urak leültették K.-t a földre, a kőnek döntötték, és föltámasztották a fejét. Minden erőfeszítésük és K. minden előzékenysége ellenére nagyon kényszeredett és hihetetlen volt a testtartása... újrakezdődtek az ellenszenves udvariaskodások, egyikük a másiknak nyújtotta K. fölött a kést, és az K. fölött újra visszanyújtotta. K. most pontosan tudta, hogy az ő kötelessége lenne megragadni, és magába döfni a fölötte lebegő kést. De nem tette meg, hanem még szabadon hagyott nyakát forgatta, és körülnézett. Nem viselkedhetett tökéletesen, nem vállalhatta magára a hatóságok minden munkáját..." Kafka szemmel láthatóan a jelenet *koreográfiai* megformálására koncentrál: az ítélet-végrehajtás hivatali eseménye olyan gesztusok és pozícióváltások némajátékában ölt testet, amelyek „túl átütőek a megszokott külvilág számára, így törnek át valami magasabba". A kivégzési jelenet abszurditása épp abból fakad, hogy az egyszerre fantasztikus és komikus eseménysor éppenséggel

[2] Walter Benjamin: *Franz Kafka.* In W. Benjamin: *Angelus Novus. Értekezések, kísérletek, bírálatok.* Szerkesztette Radnóti Sándor. Magyar Helikon, Budapest, 1980. 794. o.

[3] Franz Kafka: *A per.* Fordította Szabó Ede. Ikon, Budapest, 1995. 120. o.

A két úr és „K.”

a modern igazságszolgáltatás személytelenségét, a hivatali eljárások gépies olajozottságát, illetve az eseménysor köznapiságát hivatott megjeleníteni. Kafka – véli Benjamin – egyre kevésbé érzi szükségét koreográfiai motívumai magyarázatának: „az emberi gesztust megfosztja túlhaladott támasztékaitól, és máris végtelen megfontolásokra alkalmas tárgyra tesz szert."[4]

A GESZTUSOK MIKROLÓGIÁJA

Nekem úgy tűnik, Nagy József a jelenetezés e talányos, burleszkszerű stilizálására érzett rá Kafkánál: *A virrasztók* pedig elsősorban azzal bizonyul originális olvasatnak, hogy mély értelmű és mulatságos adalékokkal szolgál ama bizonyos „végtelen megfontolásokhoz". A darabot ezért nem átfogó nagy szerkezetként elemzem, inkább számtalan rövid, diszkrét mozgássor, önálló betét laza füzéreként, amelynek megvan a maga logikája, ha az nem is elsősorban dramaturgiai természetű. A „banalitás kontúrjait" keresem tehát, a gesztusok mikrológiája érdekel.

Itt van mindjárt a darab előjátéka: miközben a nézők lassan elfoglalják helyüket a nézőtéren, hogy rákészüljenek az „előadásra", a függöny előtt, a színpadon három mellényes segéd mintegy húsz percen át módszeresen, e célra odakészített fogók, csipeszek és más speciális szerszámok segítségével úgy öltöztet fel egy férfit (nevezzük „K."-nak), hogy szabad kézzel hozzá sem érnek, és az szinte kataton egykedvűséggel, mozdulatlanul tűri, hogy tárgynak tekintsék. A folyamat szigorú „technológia" szerint zajlik: a kimért lépések egymásutánja, a feszes munkamegosztás, a megfelelő instrumentumok ésszerű és összehangolt használata, az összecsiszolt mozdulatok ökonómiája leginkább egy műtét (vagy boncolás?) jellegét kölcsönzi a kínosan aprólékos eljárásnak. Mintha a legmérnökibb célracionalitás diktálná az ing nadrágba való betűrésének, a mellénygombok egyenkénti begombolásának, az ötujjas kesztyűk felhúzásának vagy a cipők befűzésének bonyolult helycseréket, differenciált eszközhasználatot és tempós munkaritmust igénylő logisztikáját. Az előjáték azzal ér véget, hogy az elkészült bábnak tükröt tartanak, és az ettől mintegy életre kel: előbb „bemelegíti" tagjait, szoktatja magát az önmozgás szabadságához, magatehetetlen tárgyból mintegy „személlyé" válik, s végül a függöny előteréből behátrál a darab világába.

Mi ez? – kérdezi a néző, jót mulatván e bevezető totális abszurdján, ám mégis növekvő értetlenséggel, úgyszólván szorongva. Mert amit lát, az voltaképp a legbanálisabb hétköznapi cselekvéssor – a felöltözés – anatómiája: mintha annak a komplikált technológiai folyamatnak a részletes, objektivált folyamatábrája tárulna elénk, amelyet minden reggel vakon és rutinszerűen csinálunk végig magunkon anélkül, hogy szembesülnénk bonyolultságaival. A dolgot az teszi oly végtelenül mulatságossá, hogy Nagy József a banális gesztus összetevőit mintegy megszemélyesíti: öltöztetőkre („szubjektumra") és öltöztetettre („objektumra") választja szét azt, amit épp így, szétválasztva nem tudunk megtapasztalni. Mintha a szakszerű segédek csak azért használnának csipeszeket és feszítőpálcákat, hogy mellénygombláskor alkalmazott önkéntelen ujjmozdulataink szofisztikált összjátékát preparálják ki a számunkra. Végtére is minden mozdulatunk – a legegyszerűbb megállástól a széken való ülésen át az odanyúlásokig és bonyolultabb tárgymanipulációkig – testünk és a dolgok, a „világ" olyan titokzatos összeszövődését, mindenoldalú összesimulását feltételezi, amelybe annyira bele vagyunk gabalyodva, hogy ilyen „anatómiai" pontossággal sosem revelálódhat a számunkra. („Ügyeskedhet, nem fog a macska egyszerre kint s bent egeret" – idézhetnénk a költőt egy versből, amely nem ok nélkül viseli az *Eszmélet* címet.) Nem más ez tehát, mint a gesztus ama kafkai elidegenítésének táncszínpadi megfelelője, amellyel kapcsolatban Benjamint idéztem.

A banális gesztusok mikrológiájának egy másik aspektusát az az alig hárompercnyi etűd jeleníti meg a darab első feléből, amelyet a budapesti közönség nyílt színi tapssal honorált, s amelyet két kalapos, ingmellényre vetkőzött zömök figura mutat be – ugyancsak az iménti „K."-val. (Azért választottam ezt a jelenetet, mert *A per* korábban idézett záróképére emlékeztet.) A „két úr" – egyébként visszatérő toposz Kafkánál – ezúttal is magatehetetlen tárgyként serénykedik vele: olyasféle begyakorlott mozdulatokkal forgatják meg, hajtogatják össze, feszítik ki és csomózzák össze az asztalon heverő testet, amilyenekkel hentessegédek intéznek el egy hasított fél marhát a vágóhídi futószalagnál naponta ötvenszer; mint akiknek már nem okozhat meglepetést a nyeklő test természete, mert jól ismerik valamennyi törésvonalát, a tagok súlyeloszlását, és vakon bíznak erejük, a test tehetetlensége meg a gravitáció működésében. Ezúttal nem egy banális mozdulat technikai mozzanatainak kipreparálására kerül a hangsúly, inkább arra a tudattalan koreográfiára, amellyel végrehajtjuk. Mekkora lendülettel kell odanyúlnunk egy székért, hogy éppen elérjük, és mégse borítsuk fel? Mely pontján kell megragadnunk, és milyen erővel, hogy elemelhessük helyéről, de a kezünkben is maradjon? Milyen ívben kell elmozdítanunk, hogy ne akadjon más tárgyakba vagy saját testünkbe? Olyan tudás ez, amelynek ereje épp evidenciájában van, és csak így, tárgyától-céljától eltérítve, művészileg kikészített állapotban válik manifeszt tapasztalatunkká. Ráadásul van valami kíméletlenség ebben az önfeledt rutinban, a rendelkező akarat egyfajta szenvtelensége tárgyával szemben – talán ez is ahhoz a rejtett gesztikus dimenzióhoz tartozik, amelyben *A virrasztók* a hatalom és az erőszak kafkai anonimitását és mindennapiságát oly mulatságos és hátborzongató módon képes felidézni.

A TÁNC TERE: UTÓPIA VAGY HETEROTÓPIA?

Joggal merül fel a kérdés: mennyiben tekinthető még táncnak az, amit Nagy József a gesztusvilág mikrologikus dekonstrukciójaként *A virrasztók*ban elébünk tár? Az európai tradíció értelmében vett tánc fogalmát fenomenológiailag a legvilágosabban Erwin Straus foglalta össze:[5] eszerint a táncolást a mozdulatok cél- és iránynélkülisége, illetve a tér egyfajta határtalanságának tapasztalata különbözteti meg a mindennapi cselekvések célirányos, tárgyias mozdulataitól és gyakorlatiasan korlátozott „akcióterétől" – így válik a tánc tere történetileg és funkcionálisan meghatározott, irányított térből „a világ szimbolikus részévé". „A tánc élményében feloldódik szubjektum és objektum, én és világ feszültsége"[6] – foglalja össze Straus a humanista táncfogalom esztétikai utópiáját. Az így fölfogott tánc mindig valamilyen hely nélküli helyet, *utópiát* implikál: kilépést egy olyan éteri képzeleti térbe, amelyet nem korlátoznak a mindennapi gyakorlat végességei, az orientáció (elöl-hátul, jobb-bal, fent-lent) kényszerítő determinizmusa, ahol a mozdulatok játéka, úgymond, szabadon és önmagáért valóan bontakozhat ki. *A virrasztók* hosszú előjátéka azonban nem utópiaként – vagyis a valóság pusztán megfordított, közvetlen analógiájaként, merő fikcióként –, hanem Foucault műszavával *heterotópiaként, „realizált utópiaként"* jeleníti meg a táncszínpad saját világát. Ebben a megvalósult másvilágban viszont nem szűnik meg „szubjektum és objektum, én és világ" kettőssége, csupán eltolódnak, elkülönböződnek és újrakereteződnek az identitások. Ezért van híján a darab a hagyományos értelemben vett táncszerűségnek, az expresszivitásnak, a hagyományos táncnyelvi kifejezésnek: ezért hiányzik belőle a mozgás felszabadító mámora, a tánc eksztatikus-utópikus mozzanata.

És talán ebből fakad Nagy József színpadának egyik legjellegzetesebb vonása, a szakadatlan sürgés-forgás, tevés-vevés és fontos-

4 Benjamin: *Franz Kafka.* Id. kiad. 795. o.
5 Erwin Straus: *Formen des Räumlichen.* In Straus: *Psychologie der menschlichen Welt. Gesammelte Schriften.* Berlin, Göttingen, Heidelberg, 1960. S. 141. ff.
6 Straus: id. m. 166. o.

Pas de deux és „a tükör, amely nem ott mutatja a dolgokat, ahol vannak"

kodás is: olyan világ ez, amelyben mindenki tevékeny, mert minden mozdulatnak tárgya van – legyen az valós vagy virtuális rekvizit, tárgyként megmarkolt Másik vagy valami egyéb –, s emiatt minden gesztus óhatatlanul a manipulálás, a birtoklás, a rendelkezés jellegét ölti magára. Itt nincs helye szép, kifejező, „öncélú" taglejtéseknek: még *A virrasztók* olykor megrendítő szerelmi *pas de deux*-jei sem kivételek ez alól. A színpadi heterotópia keretei között a testek rendre meg vannak fosztva a tárgyiasságukat transzcendáló esztétikai látszat lehetőségétől, a szép körvonalak, geometrikus alakzatok és dekoratív mintázatok vigasztalásától – az utópia itt csak ironikusan vagy groteszkként képzelhető el (mint például a dobozbelsőbe rejtett égbolt alkalmi felnyitásakor, amikor a madártestű kvázi-balerina „repülő hattyúként áthúz az égen" – valami ilyesmit jelölne ugyanis, ahogy hajlott háttal átkuporodik a láda másik oldalára).

A NÉMAFILM VONZÁSÁBAN

Mindez *A virrasztók*nak óhatatlanul bizonyos burleszkjelleget kölcsönöz – és a darab csakugyan szorosan kapcsolódik a klasszikus némafilmhez. Egy töredékes jegyzetében Walter Benjamin már igen korán észrevette Kafka kapcsolódását Chaplinhez:[7] Nagy József most inkább a dadaista Hans Richterhez (lásd például a lebegő kalap gegjét) vagy a szintén kortárs Buster Keatonhoz fordul rokon inspirációért. Akár nyílt utalásnak is nézhetjük például azt a ragyogó pantomimetűdöt, amelynek során egy segédhivatalnok kézzel kurblizható propellert vesz elő, és mint valamiféle szélgépet, forgatni kezdi – miközben jobbról járókelő fazon érkezik, úgy küzdvén előre magát a hirtelen támadt ellenszélben, mint Keaton *Az ifjabb gőzös* (1928) híres orkánjelenetében. Előredőlve igyekszik ellentartani az „orkánnak", közben kalapja, sálja, kabátja ezerrel repül le róla, mígnem maga is eltűnik a színpad mélyén. A jelenet ezután a kalapokkal, táskákkal, bútorokkal és testekkel való totális dobálózás példátlanul gondosan koreografált (!) káoszába, igazi burleszkkavalkádba torkollik. De ez nem minden. *Az ifjabb gőzös* pusztító viharában nemcsak a kisebb tárgyak szabadulnak el, de a bútorok is elmozdulnak helyükről, a pusztító erő a levegőbe emeli a háztetőket, s végül az épületek szilárd falai is összeomlanak. Voltaképp a világvége apokaliptikus képei peregnek, amikor a gyanútlan Busterre úgy dől rá a házfal, hogy ő mégis állva marad, mert rá véletlenül épp a fal hiánya – az ablaknyílás – zuhant. A jelenet szimbolikus erejének titka egyben ellenállhatatlan humorának forrása is. Az egy darabban maradó fal azonossá lesz a talajjal, függőleges sík és vízszintes sík hirtelen behelyettesíthetővé válnak egymással – a sértetlen Buster pedig tanácstalanul néz körül a „világ" ember alkotta rigid koordináta-rendszerének romjai között. Az ember világa ugyanis nem akkor kerül igazi veszélybe (vagy ami ugyanaz: nem akkor mutatkozik meg teljes valójában), amikor dolgok és emberek pusztulnak el, hanem ha a dolgok vonatkozásrendjének alapjai inognak meg.

A horizontálisok és vertikálisok architektonikájának viszonylagossága Nagy József művészetének egyik kedvelt témája: ezt másutt[8] részletesen elemeztem már. *A virrasztók*ban is találkozni olyan jelenettel, ahol egy táncospár úgy egyensúlyoz, mintha az oldalfal volna számukra a talaj; egy figura a falsíkra merőlegesen „áll meg", és úgy marad, egy szerelmespár meg a függőleges ajtónak támaszkodva dől hanyatt, hogy az ajtólap síkjával együtt tűnjön bele a horizontba – mintha csupán feltételesen és hozzávetőleg volna érvényes az ember állásraítéltsége és gravitációs kiszol-

7 Amiként a korai film még, így Kafka prózája már nem használja a nyelvet „legmegszokottabb", vagyis kifejező dimenziójában. Vö. Walter Benjamin: *Franz Kafkáról.* Két jegyzet. In Benjamin: *„A szirének hallgatása"*. Válogatott írások. Osiris, Budapest, 2001. 161–162. o.

8 Vö. *A testek világlása. A tánc plasztikuma és a nehézkedés hermeneutikája.* Kijárat Kiadó, Budapest, 1999. 269–286. o. Itt említem meg, hogy – bár a *Habakuk*nál kevésbé hangsúlyosan – *A virrasztók*ban is felbukkan a vizespohár mint egyfajta transzcendentális origó motívuma. Erről lásd e tanulmány 284–285. oldalait.

gáltatottsága. Ezt tovább bonyolítja a rézsútosan felfüggesztett tükör, amely ott mutatja a dolgokat, ahol azok *de facto* nincsenek (ennyiben utópia, „hely nélküli hely"), ámde – mivel ténylegesen egzisztál, és vissza is utal a helyre, ami látszik benne – heterotópiaként, a tér kibővítéseként is működik.

A virrasztók egyébként sem az emfatikus jelenlét színháza: itt semmi sem közvetlenül az, ami, minden csak vetületekben, partikuláris nézőpontok felől adott. Ezt az optikai viszonylagosságot allegorizálja az ismétlődő színpadi játék a villanykörték ki-be csavargatásával meg a testárnyékok felfogására szolgáló fehér panelekkel (a testetlenség e virtualitásra szánt hordozóit rendszeresen fölszaggatják, a kitépett papírgalacsinokat pedig testes lények gyömöszölik magukba). Aminek teste van, az bizonyos értelemben csak árnyékként érhető tetten, amit viszont a rebbenő idealitások láthatatlan ernyőjének vélnénk, az maga is árnyékvető, sebezhető testnek bizonyul. Végül is, ahogy a totális jelenlét kegyelme nem, úgy az abszolút áttetszőség fényének és a totális átlátszatlanság éjszakájának *békéje* sem adatik meg az embernek: sorsa, hogy egyfolytában világot gyújtson, hogy lásson és látsszon – létállapota az árnyak, a vetületek közötti virrasztás.

GREGOR SAMSA, AVAGY A KITINPÁNCÉL PERSPEKTÍVÁJA

Visszatérnék ahhoz a villódzó árnyképhez, amelyet még a darab elején „az író" szaporán kopogó leütéseinek archaikus fényorgonája vetít a színpaddoboz hatalmas ernyőfalára: a Látatlan e hozzáférhetetlen terében – úgy tűnik – egy monumentális alak valamilyen háromdimenziósnak sejthető ideálkonstrukció megépítésén serénykedik, pálcikákból próbálja kubusos szerkezetét összeeszkábálni – hasztalan. (A pálcikamodell motívuma egyébként jól ismert Nagy József korábbi darabjaiból.) A Teremtő volna ő, aki éppen az Abszolútum áttetsző tereket és sűrű testeket egyesítő *plasztikus* remekén dolgozik, de megint egyszer csődöt mond? A darabban számos ironikus célzást találunk erre az ideális, megközelíthetetlen Műre, amely csak groteszk képmásokban – például egy spárgán rángatott épületmakett táncában vagy egy monumentális, mindenkit inkorporáló „kicsi a rakás" piramisban – testesülhet meg.

Egyetlen ponton csillan meg mégis a lehetőség: a darab talán legszebb, legszívszorítóbb pillanata, amikor a színpadtér relativizáló térszerkezete fölött egyfajta transzcendentális padlástér nyílik meg a magasban; éteri konstrukcióját – mint valami pók – az az „ifjú" csomózza össze a szemünk láttára, akit néhány jelenettel korábban tekintélyes apafigura oktatott nagy nyomatékkal arra, hogy „olyanok vagyunk, mint fatörzsek a hóban...". Az idézett Kafka-aforizma szerint nem lehet biztos tudásunk arról, hogy hol gyökerezünk, ha gyökerezünk valahol egyáltalán. A pókká vedlett fiú önmagából kiindulva és önmaga köré olyan gyönyörű, konstruktív-geometrikus térhálót – saját világot – sző össze magának, amely elöl és hátul, fent és lent, jobb és bal szilárd sarokpontjaira van kipányvázva, de amelynek légies és ruganyos kötélzete mégis kellő szabadságot ígér a rigiditás olyasféle katasztrófáival szemben, amelyektől Bustert csak a vakszerencse mentette meg. Sokatmondó és poétikus az ellentét a dimenziók közötti éteri lebegés ez utópikus képe és amaz erőszakos ide-oda vonszoltatás, föl-le rángattatás földhözragadt nyomorúsága között, amellyel az „apa" fia fejébe veri a lét viszonylagosságáról szóló tanítást. Nem véletlen, hogy a szűk padlástérbe benyomuló túlsúlyos hivatalnokok – nyilván „a normalitás rendjének" képviseletében – komótos és akkurátus ollózással vagdossák szét a szabadság és otthonosság e rebbenő szerkezetét.

Hajlamos volnék e képet *Az átváltozás* egyfajta radikálisan új olvasataként méltányolni. Nagy József már *A virrasztók* számos korábbi etűdjében eljátszott a test metamorfózisának olyasféle groteszk lehetőségeivel, amelyeknek leírásában Kafka is különös élvezetet lelt. A hosszan taglalt öltöztetési jelenet után például „K." azzal tér be a színpad fikciós világába, hogy egy sámliról testét szögletesen megmerevítve homlokával széktámlára támaszkodik, és e rideg pózban percekig úgy marad. Mintha Gregor Samsát látnánk, amint merev kitinpáncéljában nekitámaszkodik a könyöklőnek, hogy kikukucskáljon az ablakon. De ide sorolhatjuk azt is, amikor „K." egy ülőkéjétől megfosztott szék keretébe szorulva billeg

Koncz Zsuzsa felvételei

A fent és a lent világa

előre-hátra, s válik játékszeréül másoknak: itt a bútor szigorú architektonikája ad az emberi testnek új kontúrokat, amelyeket kitanulhat – ahogy végül Gregor Samsa is kiismeri új teste mechanikáját, és alkalmazkodik hozzá. (Eleven testek és asztalok hibrid alakzataira is találunk számos példát a darabban.) A test metamorfózisának pompás példája a „két úr" és „K." idézett jelenetének a vége is, amikor az általuk kétlábú gnómmá „összehajtogatott" „K."-t úgy kezdik pöckölgetni az asztalon, mint valami fura, tipegő kis bogarat, amely váratlanul került a szemük elé. A bogárrá változott „K." aztán mintha apró tetű volna, oldalával rátapad az egyik segédre, míg a másik – mintha tényleg mikroszkopikus méretű volna – emennek a kalapjában kezdi keresgélni: s végül úgy viszik ki „K."-t a színről az egyik segéd hátán, mintha észrevétlen tetűként mászott volna rá, miközben a segédek már serényen az asztal elvitelével vannak elfoglalva. A jelenet egyszerre játszik el a test formájának és méretének relativitásaival.

Így nyerhet – Nagy József, illetve a kafkai gesztika benjamini teóriájának szellemében – új, utópisztikus értelmet a novella ezen passzusa is: „különösen fenn a mennyezeten lógott szívesen: itt egészen másként érezte magát, mint lenn a földön: szabadabban lehetett lélegezni, testét könnyű remegés járta át: és már-már boldog önfeledtségében, amely odafönn elragadta, megtörtént, és ezen maga is meglepődött, hogy elengedte magát és lepottyant a földre. Most már azonban egészen másként volt ura a testének..."[9] Gregor sorsában eszerint nem az az igazán érdekes, hogy visszataszító és gusztustalan féregként kívül kerül a normalitás világán, hanem hogy olyan szögből lát rá – hogy alul-, oldal- vagy fölülnézetből-e, azt nem áll módunkban eldönteni –, ahonnan a testek, a dolgok és a terek létszerű összeszövődöttsége, az emberi egzisztencia rejtőzködő világszerűsége gazdagabban tárul fel, mintha ismerősként, „belülről" venné szemügyre.

Ha igaza van Walter Benjaminnak abban, hogy „úgy él a saját testében a mai ember, ahogyan K. a kastélyhegyi faluban: egy idegen, kitaszított, aki mit se tud azokról a törvényekről, melyek testét magasabb és távolabbi rendekkel kötik össze",[10] akkor bizony rászorulunk Gregor Samsa és *A virrasztók* e vigasztalására.

9 Kafka: *Az átváltozás.* In Kafka: *Elbeszélések.* Id. kiad. 103. o.
10 W. Benjamin: Kafka: A kínai fal építése. In *„A szirének hallgatása"*. Id. kiad.144. o.

A VIRRASZTÓK (LES VEILLEURS)
(A Nagy József Társulat vendégjátéka a Madách Színházban)

Franz Kafka *A per* című regénye alapján. **KOREOGRÁFUS:** Nagy József. **ZENE:** Mauricio Kagel.
ELŐADÓK: Bicskei István, Debrei Dénes, Samuel Dutertre, Peter Gemza, Mathilde Lapostolle, Nasser Martin-Gousser, Ivan Mathis, Nagy József, Rókás László, Sárvári József, Cécile Thiéblemont, Varga Henriett.

TOMPA ANDREA

Liliputik és óriások

■ A MOSZKVAI ARANY MASZK FESZTIVÁL ■

„Találj ki valamit, és ne törődj azzal, hogy hogyan lehet színpadon megcsinálni" – ezzel a mondattal fordult Ilja Epelbaum egy sereg jelentős orosz rendezőhöz, majd hozzátette: „Az, hogy mit kezdek majd vele a színpadon, legyen az én dolgom!" Liliputban ugyanis minden lehetséges. A színház, amelynek az előadást készítették, a Liliputi Királyi Nagyszínház (vagyis liliputi Bolsoj) nevet viseli. Az épület mérete körülbelül egyszer-egyszer-egy méter. A Bolsojt utánzó, hagyományos felépítésű színházban kilencszáznyolcvan liliputi néző, elöl a szép ruhájú gazdagok, a karzaton a szegények. A zenekar hangol, és mindjárt kezdődik az előadás.

Az előadásnak összesen öt „igazi" nézője van, akik a Liliputi Nagyszínház óriási üvegablakain néznek be, látcsövet is kapnak, hogy jobban láthassák a miniszínpadot. (A csoportos jegy egyébként úgy harmincezer forint körüli összegbe kerül; a fesztivál ötvenfős külföldi vendégserege a szomszéd szobából nézi végig a videóra is rögzített előadást; az öt szerencsés néző nevét kisorsolják. Én sajnos nem vagyok közöttük.)

SZÍNHÁZI GONDOLATOK MÚZEUMA

„Nem azt kérem a rendezőktől, hogy báb-*Hamlet*et vagy -*Mizantrópo*t rendezzenek a liliputi színházban, hanem hogy találjanak ki valami olyat, amit igazi színpadon nem tudnának megcsinálni. Hogy én mit kezdek majd a rendezői ötletekkel, az az én dolgom. Gordon Craig, amikor megmutatta Sztanyiszlavszkijnak *Hamlet*-terveit, melyet apró bábokkal készített el, azt mondta: »Ezt kell létrehozni, csak nem magadnak, hanem a nézőnek.« Én is igazi előadásokat készítek."

Az Árny Színház (Tyeatr Tyeny) családi vállalkozás, atyja és alapítója Ilja Epelbaum és felesége, Maja Krasznopolszkaja. A nem átlagos pályájú direktor 1961-ben született, iparművészetet tanult „vidéken", a gasztronómiai nevű Sztroganov városában, majd Moszkvába költözött, ahol előbb kertészként dolgozott, ezzel párhuzamosan pedig állami ünnepségek rendezésében vett részt. 1986–88 között munkanélküli. '88-ban alapította meg az első orosz családi magánszínházat, az Árny Színházat, mely 1991-ben önkormányzati státust kapott. Megalapítása óta a színház harminc külföldi vendégszereplésen vett részt, Arany Maszk-díjat eddig négyszer kapott. Természetesen Epelbaum „szervezi" a Liliputi Nagyszínház vendégszerepléseit is; az intézménynek egyébként saját honlapja van a moszkvai színházak weboldalain.

Valójában Ilja Epelbaum liliputi színháza ennél is leleményesebb vállalkozás. A „projekt" igazi neve *Színházi gondolatok liliputi múzeuma*. A direktornak az az ötlete támadt, hogy a nagy orosz rendezők gondolatainak múzeumát szeretné színpadon létrehozni. Pjotr Fomenko, Vasziljev, Jevgenyij Griskovec neve áll a felkértek listáján. Az első, aki elfogadta a meghívást, Vasziljev volt, és *A mizantrópo*t rendezte meg.

Az igazgató képtárhoz vagy könyvtárhoz hasonlítja „múzeumát", amelyben a guruk színpadon technikai vagy egyéb okoknál fogva kivitelezhetetlen gondolataikat fogalmazzák meg. „Abból indulok ki, hogy minden rendezőnek vannak megvalósítatlan és megvalósíthatatlan álmai" – mondja Epelbaum. Egy-egy rendező legbátrabb vagy inkább legőrültebb ötletei is valósággá válhatnak az egy köbméteres színházban. A liliputi múzeum eszméjét továbbá az hívta életre, hogy ilyen speciális (báb)színházi körülmé-

nyek között a nagy alkotók forradalmi gondolatai sokkal közérthetőbb formában fogalmazódhatnak meg, hiszen valójában tárgyiasulnak. Epelbaum pedig mindehhez kitalált egy népet, a liliputiakat. A pontosság kedvéért megjegyzem, hogy nem ilyen egyszerű, Swifttől kölcsönzött nevet viselnek; ők a „lilikanok", akik a liliput és a „velikan" (óriás) szavak összerántásából keletkezett „pici óriások". Minket meg ennek megfelelően „veliputoknak", azaz „óriás törpéknek" hívnak. Ebben a színházban liliputi nézőknek liliputi „színészek" játszanak: mindannyian öt-hét centiméteres bábok. Maga az előadás, a színpadi események felülről és hátulról, a „színfalak" mögül boton mozgatott bábokkal valósulnak meg (mindössze két fiatal, láthatatlan bábos játszik). A meghívott rendezőkkel szembeni egyetlen feltétel az, hogy az előadás hossza a liliputok idejéhez igazodjon, azaz legfeljebb tizenöt perces legyen.

A Vasziljev–Epelbaum-féle *A mizantróp* színházi helyzetképpel indul. A telt házas színház nézőterén zsonganak-bonganak a minilények, rosszalkodnak a gyerekek, sustorognak a párok, hangol a zenekar. (A „nézők" úgy ötönként vagy soronként mozgathatóak, alulról, az ülések alól.) Az előadás bábjainak hangját Vasziljev-színészek adják, külön érdekesség az, hogy Alceste-et maga a maestro játssza.

A rendező két olyan gondolatát valósítja meg a liliputi színházban, amellyel igazi színházban nem tudna mit kezdeni. Az egyik a díszlettel, a színházi látvánnyal kapcsolatos. Alceste ugyanis elképesztő rombolást visz véghez a miniatűr színpadon: az ötcentis, energikus, erőszakos, agresszív lény nemcsak a díszletet teszi tönkre, és ablakokat tör be, de lerombolja egész Párizst. Majd végül amit nem sikerült lerombolnia, felégeti. A színpad valamennyi díszlete igazi lánggal leég.

A másik gondolat az előbbinél is kivitelezhetetlenebb: a nézők felszámolása. Ugyanis miközben a színpadon folyik Alceste őrjöngése, az első sorban ülő nézők közt egy gyerek elkezd hangosan pofázni: „unom! nem értem! mi ez a marhaság!" – kiabálja, mire anyja csitítgatja. Ám ez még semmi: a második emeleti erkélyen veszekedés tör ki talán házastársak között, és egyikük le is esik az emeletről a földszintre. Ekkor azonban elhallgat a zenekar, és a színpadnyílásból két igazi emberi kéz nyúl ki (az egész nézőtér alig nagyobb e két kéznél), megfogja a lepottyant bábot, és feldobja – hopp! –, az meg felragad a plafonra. Aztán a másik szentségtörővel is ugyanígy bánik el.

A színházban síri csend támad. A demiurgoszi kéz ezután hófehér vászonnal takarja le a nézőteret, majd aprócska koszorút helyez el a „síron". Feszült csend. A nézők megszűntek létezni. *A mizantróp* mehet tovább a színpadon. A kéz, mielőtt eltűnne, beint a zenészeknek, Alceste pedig soha nem látott pusztítást visz véghez a színpadon.

A bábjátékból óhatatlanul is hiányzó közvetlenség, személyesség, színészi jelenlét egyrészt a látványvilággal helyettesítődött be, másrészt a nézőkkel való igencsak közvetlen kapcsolat által – velük nem nehéz azonosítanunk magunkat. Vasziljev megvalósította álmát: a színházi templomból kitiltotta a szentségtörőket, azaz a nézőket. Ennek köszönhetően az előadás feszült és drámai pillanatokkal terhes, ahelyett, hogy valami bájos kis bábötletbörze volna. *A mizantróp* liliputi változata egy fontos, színházesztétikai korszakot teremtő gondolat teatralizálását alkotta meg. Az apró bábok régi és mély színházi dilemmát-szándékot tárnak fel: megsemmisíteni a nézőt, leszámolni vele, és létrehozni a néző nélküli színházat. De ez a drámai gondolat önmaga fonákjaként, rengeteg humorral és játékosan fogalmazódik meg.

Az előadás előtt a kitüntetett külföldi óriásközönség megnézheti az előadás werkfilmjét is, amely a próbák alatt készült: Vasziljev a színház ablakain keresztül tekintget be és rendez (jókat hahotázva); a mester felolvassa Alceste szerepét, és vadul grimaszol hozzá, vagy utasítja a bábost, hogy bábja ugrándozzon idegesebben, és szálldosson a házak fölött.

A második itt látott minielőadás is a nézővel való rendhagyó kapcsolat gondolatán nyugszik. A rendező ezúttal nem színházi ember, hanem filmes: Tonino Guerra forgatókönyvíró, Fellini munkatársa, az *Amarcord* és más filmek társszerzője. Előadásának címe *Az özönvíz utáni eső*, témája bibliai. Az előadás egy magyar nyelvű (!) népdallal nyit, amelyet maga az idős szerző énekel, aki a werkfilmben elmeséli, hogy a dalt a háborúban hallotta egy magyar asszonytól, Fellini gyakran énekeltette el vele. (A lassú, többé-kevésbé érthető szövegű dalban az anya háborúba induló fiától búcsúzik.) Az apró színpad függönye egy tükör, amelyben Liliput népe jól láthatja magát. Amikor felmegy a függöny, a színpadon mintha eső esne (a hangkulisszák is ezt a benyomást erősítik), ám ha jobban megnézzük, az eső cérnából van. A színpadon a világ fővárosainak szimbólumai láthatók: a pisai ferde torony, az Eiffel-torony, a Big Ben és persze a Kreml mai napig vörös csillagos tornyai. Pavarotti áriái, Piaf sanzonjai és a *Hello, Dolly* részletei keverednek. Ám hirtelen dörrenés rázza meg ezt a világot, a füst pedig mindent, színpadot és nézőteret egyaránt elönt. Az apró nézők kimenekülnek a színházból, amely pillanatokon belül elnéptelenedik. Árvíz is sújtja a színpadot, amely – mint egy akvárium – teljesen megtelik vízzel. (Csak találgatni tudom, hogy technikailag hogyan is történik mindez: vélhetőleg valóban egy akvárium van ott.) A világ pusztulása azzal ér véget, hogy a színpad vizében apró igazi halak jelennek meg, és liliputi nézők hullanak alá. Mulatságos és egyben hideglelős jelenet, amikor egy „civilben" úszkáló piros hal mellett egy ugyanakkora liliputi néző is lassan alászáll a vízben. A füst, amely ellepte a nézőteret, kiszivárog a színházépületből, és az előtte guggoló öt „rendes" néző is köhögve-fuldokolva távozik. A nézőket végképp kifüstölték. És ezért nekik, az Árny Színháznak egy újabb Arany Maszk-díj jár.

Liliputi színház

NAGY TESTVÉREK

A liliputinál azért vannak nagyobb színházak is; bár az Arany Maszk Fesztivál programjának gazdag kínálatában a nagyszínpadi előadások színvonala közel sem éri utol kis társaikét. A nagyszínházak „rehabilitációjáról" beszél Roman Kozak is egy találkozón (ő a Puskin Színház óriási társulatának új vezetője). Ezeknek a hatalmas társulatoknak a reformja még el sem indult, és úgy tűnik, senki sem kívánja elindítani. Ehhez a szolid, tekintélyes építményhez, az orosz repertoárszínházhoz, senkinek sincs bátorsága hozzányúlni. Ebben a klasszikus műfajban a legkülönösebb a Hadsereg Színháza (korábban Vörös, majd Szovjet), amely furcsa mód ugyanúgy tartja magát, mint megannyi furcsa szovjet marad-

vány. A hatalmas, ötágú csillag formájú építészeti csoda, amelyben működik, mára igencsak lelakott és néptelen; termei, csarnokai üresen konganak. Még előadás előtt tíz perccel is. A színház a mai napig a hadsereg fennhatósága alá tartozik; nem is igazgatója van, hanem parancsnoka – egy tábornok személyében. Színpada pedig a legteherbíróbb Oroszország-szerte, ugyanis valamikor tankok gurultak rajta. Most is állandó társulata van, amely nem kisebb a Művész Színházénál vagy a pétervári Malijénál. Pedig óriási amfiteátrumszerű, meredek nézőterén alig ötven ember ül. Nem csoda, hisz elképesztően rossz minőségű zenés darabot adnak jóformán playbackről. (A félreértések elkerülése végett e cikk szerzője önszántából vállalkozott erre a történelmi kirándulásra; ez a csemege nem szerepelt a fesztivál étlapján.) E monstrum pedig a liliputi színház szomszédságában áll.

A fesztivál két legjobb előadása, a Kama Ginkaszé és Pjotr Fomenkóé viszont két kis műhelyben jött létre. A két rendező (nagyjából ugyanahhoz a generációhoz tartoznak)

A Háború és béke Pjotr Fomenko rendezésében

meglehetősen különböző esztétikai elvet vall. Fomenkót mindenki elsősorban tanárnak tekinti; ő egy igen jelentős színészi műhely szellemi atyja. *Háború és béke. A regény kezdete* című előadása is főként színészvezetési bravúrjával tűnik ki. Maga a szöveg nem más, mint a Tolsztoj-regény első könyve (a tizenötből). Fomenko is, Ginkasz is, ez a két, ma talán legjelentősebb, az idősebb generációhoz tartozó orosz rendező szinte kivétel nélkül orosz szövegekkel dolgozik, klasszikusokkal vagy klasszikus ihletésű kortársakkal. Majdnem mind prózai és nem drámai szöveg, tehát saját adaptáció. Ebben a rendezői színházban nincs keresnivalója a kortárs drámának; panaszkodnak is a műfaj élharcosai. Ám éppen amiatt, hogy szinte kizárólag klasszikusokhoz nyúlnak, arra építenek, hogy ezeket a „nagy" irodalmi szövegeket mindenki ismeri, egyszersmind a narráció, az elbeszélési mód megújítói is.

Fomenko *Háború és béké*je nem a több ezer oldalas mű zanzája; *A regény kezdete* alcím is arra utal, hogy Fomenko kimetszett magának egy kis részt – a magyar kiadásban úgy az első százötven oldalt –, és abban mélyült el.

Fomenko műhelyének legnagyobb tőkéje az a gondosan összeválogatott fiatal színészcsapat, amely a színház tanodájában sajátos képzésben részesül (éneket, mozgást, beszédtechnikát tanul – és tud!). A négyórás, egy tucat jelenetből álló előadásban a színészek – az Andrejt Bolkonszkijt alakító Ilja Ljubimov és a Pierre Bezuhovot játszó Andrej Kazakov kivételével – mindannyian több szerepben lépnek föl. Fomenko – és társai, hiszen többedmagával írta az adaptációt – Andrej háborúba meneteléig „csinálja meg" a regényt, tehát inkább csak a *Béke és béke*-fejezeteket dolgozza fel. A háború jelzésszerűen van jelen, főleg a minimális és remek díszletben. Az amúgy kicsi, hosszúkás színpadon (melyet három oldalról ülnek körül a nézők) jobbról és balról két nagy és éppen csak elkezdett egész alakos festmény látható. Mindketten a regény és a történelem hősei, ám a színpadon csak vázlatként láthatók; annak mintájára, ahogy Fomenkóék is csak elkezdték felvázolni a regényt. Nem nehéz kitalálni: az egyik kép Napóleont, a korzikai szörnyet vagy a szalon lakói szerint az Antikrisztust ábrázolja, a másik Kutuzovot. Közöttük, a színpad egész hosszában egy csontszínű óriás vászontérkép – mintha a nagyhatalmak jobbról és balról osztozkodnának a világon. De Fomenkót nem a puszta történelem érdekli, hanem a megszemélyesített történelem. Az, hogy miért megy el Andrej a háborúba. Az, hogy miért nem megy el Pierre. Ezért aztán a térkép-függönyt a lakájok széthúzzák, és történelem helyett a magánéletekben-lelkekben búvárkodhatunk.

A rendkívüli színészek, akik sok szerepben mutathatják meg különböző arcaikat, remekelnek ebben a személyességben. Itt elmosódnak a karakter- és drámai szerepek közötti határok, az emberi kapcsolatok és szituációk a dráma és a humor között egyensúlyoznak. Fomenko nagy erőssége a humor: nincs az a helyzet, amelyben ő ne látná meg a kicsi és kicsinyes emberi gyengeségeket, s ezért nála mindenki egyszerre van jelen komoly önmagaként és saját groteszk visszfényeként. Bár e regényt általában fényűző kivitelben, súlyos kosztümökkel, nagy terekkel és csillogó csillárokkal képzelik el a rendezők (főleg a filmrendezők), Fomenko szűk stúdiójában a színészek mindössze jelmezjelzéseket kapnak amúgy egyszerű, színtelen ruháikra (az átöltözések, szerepekbe való bebújások azonban soha nem elidegenítő funkciójúak, hisz a Fomenko-rendezésekben egyáltalán nincs elidegenítés); ezek a jelzések pusztán funkcionálisak, a színészek a cseréjükkel lépnek át egyik szerepből a másikba. A „narrátor" Pierre bemutatja a szereplőket (ebben az előadásban nincs igazi narrátor, aki végigkísérné az előadást, mint a Piscator-féle adaptációban), és már a nyitányban módja van megmutatni félénk, mackószerű, mulatságos enmagát; a torzonborz, nehézkes figurát Andrej Kazakov játssza. A színészi játék, különösen a női szereplőké, igen élvezetes, hisz oly kiszámíthatatlanul hullámzanak, a drámai helyzeteket oly váratlan és finom iróniával képesek reflektálni. (Az összesen három nagy szerepet játszó Galina Tyunyina, ez az áttetsző bőrű, hosszú szalmaszőke hajú fiatal színésznő – akinek már voltak jelentős filmszerepei is – kapta a legjobb női alakítás díját a fesztiválon.) További izgalmas színészi játék az egyébként Natasát is alakító Polina Agurejeváé. Fomenko a híres névnapjelenetben remekel igazán. Az élet napos oldalát kedvelő rendező lubickol a gyermekjátékokban (persze hogy énekkel, hangszeres kísérettel, tánccal köríti), a gyerekek első csókjának nevetséges és bájos jeleneteiben, főként Pierre és Natasa táncában. Boldog béke van. Csak a szögletes Andrej készül háborúba – hiszen az ő lelke háborog: „Soha ne nősülj meg!" – mondja szigorúan Pierre-nek. Hát igen, úgy tűnik, Fomenko szerint azért kell a háború, hogy a férfiak elmehessenek otthonról. Bár itt, a színpadon négy órán át béke honol.

Nem így Ginkasznál. *A kutyás hölgy* a fényből indul, és a sötétbe érkezik. Ginkasz ismét a moszkvai Ifjú Néző Színháza

Mihail Guterman felvétele

Anna Szergejevna és Igor Gorgyin A kutyás hölgy Kama Ginkasz rendezte előadásában

(Tyeatr Junogo Zrityelja) balkonján dolgozik; egy évvel korábbi, szintén Csehov-novellából készült remek előadását, a *Fekete barát*ot is ott láttam. A „találmány" itt az, hogy a hagyományos, olasz színpadú, balkonos nagyszínházban a rendező a balkonra építi föl a színpadot, és ott játszatja az előadást, a legfeljebb száz néző ugyanott, a balkon ülésein ül, a színészek pedig közöttünk járnak ki-be. Ginkasz egyfajta stúdiót alakított ki, amely mögött ott tátong a hatalmas, üres színház földszinti nézőtere és nagyszínpada.

Ginkasz erős rendezői színházában a színészi munkának, a látványnak, a dramaturgiának és a rendezői víziónak egyaránt fontos szerepe van. Kezdjük a dramaturgiával. *A kutyás hölgy* dramaturgiai bravúrra épül: a rendező ugyanis nem dramatizálja a szöveget, azaz nem ír a történetből dialógusokat, hanem a prózai szöveget játszatja el. Egyetlen sort vagy mondatot sem ír bele, színpadi szöveg mégis az ő szabásvarrásának végeredménye. Az elbeszélésből meghagyja ugyan a kevés csehovi dialógust, de bőven kanyarít hozzá prózai részeket – nemcsak olyan leírásokat, amelyeket a szereplők dialógusszerűen mondanak el, hanem a dramatizálatlan prózai szöveg szükségszerű didaszkáliáit is. A szereplők hol közvetlenül saját maguk beszélnek, hol önmagukról vagy egymásról nyilatkoznak. Az egyes szám első személy a harmadikkal váltakozik, hasonlóan más Ginkasz-előadások technikájához, ám ezúttal az eljárás új jelentést és funkciót kapott. Az ugyanis, hogy *A kutyás hölgy* két főhőse hol egyenes, hol függő beszédben nyilatkozik önmagáról, kezdetben azt a jelentést hordozza, hogy a beszélők nem azonosak ezekkel a szereplőkkel, hanem némi (verbális) távolságból mesélik előtörténetüket, és csak bemutatják őket. Aztán a kezdeti harmadik személyt fokozatosan leváltja az első, és a színészek végképp saját szerepük bőrébe bújnak. És ez a nyelvi ki-be bújócska mindvégig megmarad. Mintha a „szerelmesek" lassan lépnének be szerepeikbe – és óhatatlanul is felvetnék színész és szerep viszonyának kérdését. Ám a harmadik személy, a „nem én vagyok, én csak róla mesélek" attitűd ebben a történetben a szereplők magyarázkodásaként, mentegetőzéseként is értelmezhető. Mintha a színházi helyzet nemcsak egy történet újramesélését jelentené, hanem lehetőséget adna a szereplőknek, hogy megindokolják: miért történt mindez. Ez egy retrospektív elbeszélési forma is egyben: a már megtörtént dolgok felidézése, újraélése, jelen idejűvé tétele.

A jelen idő pedig a fényből, az örömből, a derűből indul. Ginkasz látványvilága most is a térkezelés és a kromatika különösségével nyűgöz le. (A díszlettervező, a kiváló Szergej Barhin a rendező állandó munkatársa.) Olyan vizualitás ez, amely nem fotografálható vagy filmezhető, mert arra a szokatlan érzetre épít, hogy egy színpadot látunk, amely mögött sötéten tátong a nagyszínház és színpada. Ezért aztán minden látványelem ezzel a speciális térrel van kapcsolatban: a nagyszínház sötétjéből úsznak be a szereplők, mintha a tengeren, Jaltán volnának, és a színpad hátsó széle volna a part; lebuknak, majd felbukkannak, legfeljebb derékig látszanak. Egy nő. Aztán egy férfi. Aztán még egy férfi. Le-föl buknak, játszadoznak, kalapot vesznek fel, észreveszik egymást. Ilyen boldog úszkálással udvaroltat magának az új fürdővendég, Anna Szergejevna. A hátsó nagyszínpad fölé a tervező frissen ácsolt csónakot függesztett, és kék hátteret adott neki. A homok sárgája, a csónak friss faszíne és a tenger kékje az előadás meghatározó színei. A csíkos fürdőruhájú szereplők a ragyogó napfényben találkoznak, és szerelmük melodrámáját két bohóc ellenpontozza; a bohócok hol a férfi barátai, hol a nő udvarlói, hol groteszk színészek abban a színházban, ahol a szerelmesek viszontlátják egymást, később a férfi gyermekeit alakítják, vagy egyszerűen csak átdíszleteznek. És mindig ellentétes hangulattal törnek meg, idegenítenek el egy-egy jelenetet, anélkül persze, hogy megsemmisítenék az előző igazát, drámáját. A rendező tudatosan hajszolja a szentimentális történetet és humoros-groteszk ellenpontját. Ehhez kiváló színészei vannak, különösen a Gurovot játszó Igor Gorgyin.

Ám a titkos szerelmesek a tengerparti verőfényből a sötét városba költöznek, fekete kabátot öltenek, és egy időre elválnak. Mígnem a szerelem egymásrautaltsággá, szinte újabb házastársi viszonnyá nem válik. Mintha ebből a kósza, esetleges és mellékes kapcsolatból nem lenne visszaút; a szerelem idővel rosszul világított egyirányú utcává zsugorodik. Anna Szergejevna humoros, kislányos figura, aki, akárcsak kissé merev társa, felszabadultan játszik és gesztikulál. Ám ezt a játékmódot lassan rezignált, gazdaságos gesztusrendszerű „komoly" asszony- és férfi-magatartás váltja fel. Ginkasz az ellenpontok rendezője: mindennek megmutatja mindkét arcát. A fényt sötét, a drámát humor és megint dráma, az „őt" „én" követi. Mindez egy apró történetben, egy apró színpadon. Amely mögött persze ott van egy hatalmas irodalom és egy jó nagy színház.

HALÁSZ TAMÁS

Frida titka

■ APASIONADA ■

Van a XX. század képzőművészetének egy (persze hogy nem egy...) olyan legendás, különleges, varázslatosan egyedi alkotója, aki Magyarországon gyakorlatilag mindmáig ismeretlennek mondható. Frida Kahlo (1907–1954) mexikói „ikonfestő" és festőikon neve hallatán idehaza a legszélesebb körű műveltséggel rendelkező értelmiségi körökben is kikerekedett szemekkel szokás nézni, majd zavartan hümmögni. Ha ehhez a megállapításunkhoz hozzávesszük, hogy az életében világszerte szinte vallásos kultusszal övezett festőnő magyar származású, akkor már kirívóan érthetetlen ez a helyzet.

Kahlo életművéről magyar nyelven egyetlen komoly munka hozzáférhető. Bán Zsófia *Frida Kahlo: A másik, aki ugyanaz* című, a Café Bábel nyolc évvel ezelőtti, *Férfi-nő* számában megjelent kiváló tanulmánya segítette e sorok íróját is, hogy megfelelően értelmezni tudja Robert Lepage kanadai színházi és filmrendező legújabb alkotását. A számos vendégjáték révén Magyarországon is méltó módon reprezentált, pezsgő kanadai előadó-művészeti élet egyik legnagyobb formátumú, világszerte elismert alakja egy ízben már járt Budapesten: 1994 őszén, a Petőfi Csarnokban mutatták be *Needles and Opium (Fecskendők és ópium)* című, Miles Davis és Jean Cocteau élettörténete ihlette látványszínházi előadását. Legújabb rendezése – az idei Bécsi Ünnepi Hetek nyitó előadása, egyben szenzációja – az új bécsi MuseumsQuartier egyik színpadán (Halle G) került öt estén át a nézők elé.

Lepage, akinek erős, újszerű vizualitáson, intelligens sejtelmességen, a korszerű technikák bátor használatán alapuló rendezői világát a nyolc évvel ezelőtti vendégjátékon kívül a magyar mozikban, tévékben is bemutatott filmje, a misztikus *Gyóntatószék* segítségével ismerhettük meg, ezúttal visszafogott, aprólékos, a hagyományokhoz sok szálon kötődő, mégis izgalmakkal teli produkciót hozott létre. A Halle G puritán és praktikus, nagyméretű művészmoziéhoz hasonlítható nézőterén helyet foglalva mozgókép-előérzetünket fokozza, hogy a színpad előtt fekete keretbe foglalt, színpadnyílásnyi hófehér vászon feszül. Robert Lepage mindössze háromszereplős, *Apasionada (A szenvedélyes)* című rendezésének alapanyagául a festőnőt megszemélyesítő színésznek, Sophie Faucher-nak Kahlo irodalmi alkotásaiból, visszaemlékezéseiből szerkesztett, dokumentarista alaposságú szövegfolyama szolgált.

A szünet nélküli, százperces előadás a bevilágított színpad előtt alig érzékelhető, a látványt filmszerűen opálossá tévő, mégis összerántó, egységesítő vászon mögött játszódik. Ez a ravasz optikai akadály, a színpad légterét a nézőtérétől leválasztó felület szemből fényt kapva avagy mozivászonként alkalmazva lényegében észrevehetetlenné teszi az átállásokat (erre a célra használta például ugyanezt az anyagot *Az ember tragédiája*-rendezésében Szikora János), s kiemeli a mögötte zajló, a szín egy-egy részletére korlátozott jeleneteket, hiszen mögötte a „nem játszó" terület világítás híján egyáltalán nem látszik. A vászonról a lendületes előadás tizedik percében szinte el is felejtkezünk, csak az általa megjeleníthető különleges szcenikai effekteket csodáljuk.

Az *Apasionada* lassan felderengő színpadán néhány attribútum jellegű, erejű tárgy: üres festőállvány, (festő)létra, hintaszék (amelyet idővel kerekes szék vált fel). A tárgyak között horizontális múzeumi kordon: a kötélfolyosón tűnik fel a női főszereplő, aki emlékmúzeumi szemlélődőként tekint a kiállított objektumokra. A játék akkor kezdődik el, amikor a jövevény lekapcsolja a kordon zsinórját. Nézői számára ebben a szép, kifejező pillanatban az elkerített „emléktérbe" lépő, azt életre keltő játékos főhőssé válik (Kahlo és férje, a világhírű mexikói freskófestő, Diego Rivera közös otthona, a Mexikóváros csendes Coyocan városrészében álló Casa azul, vagyis Kék Ház falai között láthatók e tárgyak eredetijei, mintha bármelyik pillanatban beléphetne egyikük, hogy felkapjon egy palettát). A színpadon sorra tűnnek fel Kahlo életének jelképes, gyakran festményeiről ismerős tárgyai, így legendás baldachinos ágya is, amelynek fejtámláján (akárcsak az eredetin) öt portré díszeleg: Marx, Engels, Lenin, Sztálin és Mao arcképe (Kahlo és Rivera meggyőződéses kommunistaként a mexikói párt felső vezetésében is részt vett, a Kék Háznak pedig éveken át volt vendége az emigrációba menekült Trockij házaspár).

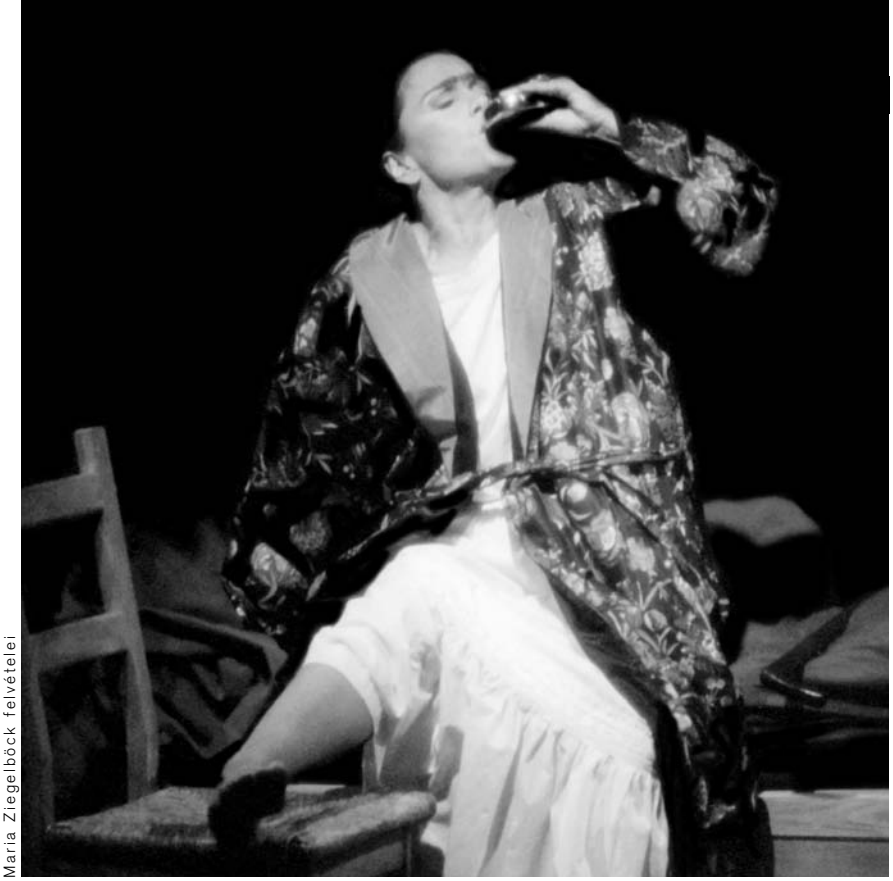
Kahlo drámai, egyszersmind felemelő élettörténete számos színházcsinálót megihletett: közülük azonban Lepage az első igazán nagy formátumú, világszerte ismert művész.

A festőnő 1907-ben született mesztic anyától és magyar zsidó apától. Az utóbbiról gyalázatosan kevés adat áll rendelkezésünkre: a hol Guillermo, hol Wilhelm, te-

Sophie Faucher és Robert Lepage, a rendező

hát valószínűsíthetően Vilmos utónevű fotográfus Kahlo (eredetileg talán: Kaló) papáról a Festwochen kiadványában azt olvashatjuk, hogy „Arat" – sejthetőleg Arad – városában született, és Németországon keresztül érkezett Mexikóba 1891-ben. Első feleségét gyermekágyi láz ragadta el, második házasságából született Frieda (aki nevéből a németes „e"-t a második világháború kitörése előtt, tiltakozásból ejtette ki) és két lánytestvére. A kislány testét hatéves korában paralízis támadta meg, egyik lába elsatnyulva szinte teljesen bénává vált. Tizennyolc évesen pedig borzalmas baleset érte: egy közlekedési szerencsétlenség során eltört a gerince, darabokra tört a medencecsontja és az egyik lábfeje. A gyönyörű fiatal nő – hála bivalyerős szervezetének – túlélte a balesetet, de haláláig küzdött az elviselhetetlen fájdalommal, újra és újra kés alá feküdt, számos alkalommal vetélt el – mert bár orvosai szinte egyöntetűen állították: balesete miatt nem tud kihordani egy terhességet, ő azt hitte, döbbenetes akaraterejével nemcsak mindent túl tud élni, de életet is tud adni –, éveket töltött kórházban, majd tolókocsiban. Műtétek sorozatának köszönhetően a baleset után egy-két évvel lábra állt, és bár a fájdalmak egy pillanatra sem hagyták el, két évtizedig képes volt az önálló életre: a korabeli fotókon látható csodaszép nőről legfeljebb néha észrevehető furcsa, merev (vasfűzőjének köszönhető) tartása árulja el, hogy a balesettől kezdve haláláig hordott pazar mexikói viselet végtelenül megkínzott testet takar. Fájdalmakról tanúskodik sok száz vásznon megörökített tekintete is. Alkotásai nagyobbik felének ő maga a hőse: önarcképek, egész alakos munkák tömegével találkozhatunk ebben a meghökkentő, népi-szürreális életműben. A Breton és Picasso csodálta Kahlo burjánzó képi világa katonás renden, statikus ikonográfián alapszik: a tragikus sors, a rendkívüli életösztön és szenvedélyesség, a depresszió és euforia, Mexikó páratlan, ősi hitvilága és a modern kor kritikus ábrázolása egyaránt jellemzi a hatalmas életművet.

Lepage minden csábítás ellenére sem hozott létre Kahlo-esztrádműsort. Aligalig emelt be motívumokat, műalkotás-idézeteket előadásába. Egy pillanatra sem meginogva, biztos kézzel tartotta távol rendezésétől főhősének páratlanul hatásos, markáns képi világát, ám bizonyos pontokon mégis maximális hűségre törekedett. A Kahlót megformáló Sophie Faucher és a Riverát alakító Patric Saucier egyaránt döbbenetes hasonlóságot mutat „eredetijével": a festőnő főműve, önmaga teljes hűséggel jelenik meg a színen. Az előadás történésfüzére gyakran szinte dokumentumfilm precizitású. Így van ez a festőpár első találkozását megörökítő jelenetben is: Rivera létra tetején áll, kifelé fordulva fest a vetítővászonra, amelyen finoman megjelenik egyik káprázatos alkotásának részlete. A létra tövénél felbukkan Kahlo, aki bájos szemtelenséggel lekönyörgi az akkor már nemzeti kincsnek számító mestert a létráról, mert szeretné, ha az véleményt mondana új képéről, amely „véletlenül" éppen nála van. 1927-et írunk, a jelenet helyszíne a Mexikói Oktatási Minisztérium előcsarnoka: a húszéves, törékeny Kahlo és a kétannyi idős, hegyomlásnyi testalkatú Rivera azonnal egymásba szeret. Elindul a történet: a művészettörténet eleddig egyetlen, korszakos jelentőségű képzőművész zsenik közt szövődött – mester-tanítványi viszonyból egyenrangúvá váló – halálos szerelme.



Maria Ziegelböck felvételei

Frida Kahlo: Sophie Faucher

Lepage és Faucher jellegzetes mozzanatok kiemelésével, események okos kivágatával beszéli el e rendkívüli viszony negyedszázadát: száz perc alatt a borzalmaktól koravénné vált gyereklányból istennő, roppant formátumú politikus-művész lesz, a szerelemből pedig rettegés és szorongás, hiszen a nem éppen előnyös testi adottságokkal rendelkező, a nőkre mégis mágikus hatással lévő Rivera a házassággal csak ideiglenesen függeszti fel casanovai praxisát. Kahlo roppant energiákat mozgósítva igyekszik megtartani párját, életben maradni, feldolgozni a tényt, hogy napról napra gyengülő, enyésző teste fogságában minduntalan falakba ütközik. A szerelmespáron kívül egyetlen színész játszik még az előadásban, Lise Roy, egy valódi átváltozóművész. Valós vagy szimbolikus szerepekben bukkan fel újra és újra: egyszer Frida húgát játssza, máskor Trockijt, jellegzetes kaporszakállal. A „halál cseléd-jeként" kopasz, tompa és nyomasztó, Christina Kahlóként nővérét szerető, de sógora bűnös csábításának ellenállni nem tudó, felelőtlen, riasztóan vihogó butus, emigráns szovjet-orosz politikusnak tartózkodó és megszeppent – kiváltképp amikor Rivera elhanyagolt asszonya felfedi előtte iránta érzett „szexuálpolitikai" vonzalmát. Az előadást számos valós dokumentum egészíti ki: a szerelmesek levelezését látjuk a vászonra vetítetve, és eredeti nyelven (és feliratozva) hallhatjuk is, akárcsak egyes orvosi zárójelentéseket vagy az ifjabb Rockefeller levelét, amelyben szerződést bont, amiért Rivera egy számára készülő freskóra felfestette Lenin arcképét. Egy parodisztikus jelenetben az Egyesült Államok bevándorlási hivatalának irodahelyiségében találjuk magunkat: az irodistanő (az ezerarcú Lise Roy) bárgyú kérdéseire a fáradt és idősödő (immár világhírű) festőpár csípősen-értetlenül válaszolgat, Kahlo most is elmaradhatatlan, színpompás viseletében, az elnyűtt Rivera ölében pápaszemes, hosszú karú, fekete kismajom, amely Frida megannyi festményéről ismerős. A majmocska megjelenítése különösen tanulságos: Lepage számos apró, friss, gyermeki örömöt okozó játékkal tagolja a komor drámát – az egyik ez. A testes festő ölében üldögélő műjósság látszólag magától mozog, az illúzió tökéletes. Idővel jövünk csak rá: a kis testet a színész belülről mozgatja. A majmot egy igencsak élethű műkéz fogja, miközben a valódi kéz igazi mutatványosi ügyességgel életre kelti azt.

Nehéz beszámolni egy idehaza tökéletesen ismeretlen életutat szinte ismeretter-

Summary

The issue opens with a conversation between István Nánay and János Szász, young Hungarian director who produced several plays *(Mother Courage, A Streetcar Named Desire and Marat/Sade)* in Washington and Boston.

Judit Szántó, András Nagy, Vera Kérchy, Tamás Koltai, László Zappe, Balázs Perényi and István Sándor L., contributed to our column of reviews; they saw for us, respectively, Howard Barker's *Scenes from an Execution* (Madách Chamber Theatre), August Strindberg's *Pelican* (Veszprém), Georg Büchner's *Leonce and Lena* (the Chalk Circle Company at the Old Studio of the Thália Theatre), Donizetti's *L'elisir d'amore* (Miskolc), Tennessee Williams's *Cat on a Hot Tin Roof* (Eger, Debrecen) Béla Pintér's *The Harms of Alcohol* (Szkéné Theatre) and Péter Kárpáti's *Pájinkás János* (appr. Brandy Jack – Nyíregyháza, Janus University Stage of Pécs and House Stage of the Comedy Theatre).

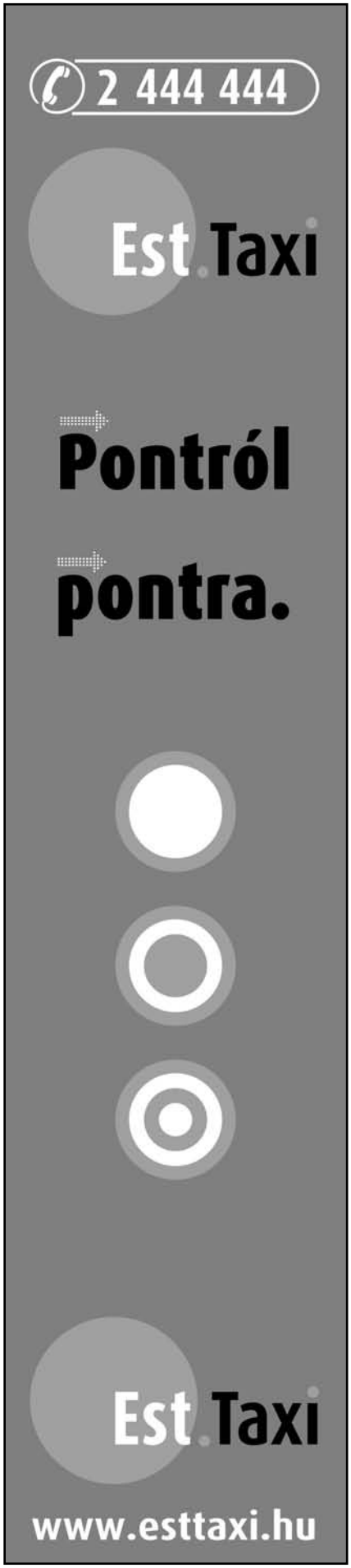
This month's short reviews, by Judit Csáki, Judit Szántó, Tamás Halász and Balázs Urbán, are concerned with Ferenc Molnár's *The Devil* (Radnóti Theatre), Albert Camus's *The Misunderstanding* (House Stage of the Comedy Theatre), a triple bill made up of ballets *Carmina Burana* by Carl Orff and *Bolero* by Maurice Ravel as well as the one-act opera *Mario and the Sorcerer* by János Vajda and Gábor Bókkon (Debrecen), and *Past Souls* by Oleg Bogaiev (Kaposvár).

Important movie and theatre director András Jeles composed a project called Theatre in the Theatre – *Play Molnár* at the City Theatre; Tamás Vekerdy and András Forgách describe the experience.

Our column on world theatre offers three contributions. András Rényi saw the guest-performance of Joseph Nadj's Kafka-inspired dance program *The Vigilants*, with music by Mauricio Kagel; Andrea Tompa presents the highlights of Moscow's Golden Mask Festival, while Tamás Halász went to Vienna to see *Apasionada*, a spectacular fantasy by Canadian director Robert Lepage centred on Mexican painter Frida Kahlo.

Playtext of the month is *Bem, the Pole of Debrecen,* a work by Zsolt Győrei and Csaba Schlachtovszky.

---

jesztői elhivatottsággal, ügyszeretettel ábrázoló előadásról: Lepage jól tudja, Kahlo friss gyümölcs, új kultusz tárgya. Jelentősége felmérhetetlen, művészetkedvelő, széles tömegek csodálkoztak rá világszerte (értsd: Mexikó határain kívül) dúsgazdag életművére az elmúlt egy-két évtized során. Kahlo ikon lett, a modern művészet különös, egyedi angyala, feminista hős és latin-amerikai politikai mozgalmak címeralakja, aki sajátos rendszerben gondolkodó baloldaliként, elkötelezett szegénységpártiként, egy távoli, varázsos kultúra követeként már életében kivételes figyelmet keltett. Alkotásai csillagászati árakon cserélnek gazdát (egyik legkomolyabb gyűjtője a milliárdos popidol Madonna). Az interneten egy olyan, Kahlót prófétaként imádó szekta honlapjára is rábukkantam, amely szürreális módon vallási ünnepként üli meg a kommunista művészpár születési és halálozási napjait.

Lepage színpadán e kultuszhullámnak nyoma sincs: izzó szenvedélyű, ám lefojtott rendezése puritán, egyszerű, már-már szigorúan tényszerű, s nem csupán önmagához, saját korábbi alkotásaihoz képest. E szép, fegyelmezett előadás kivételes színészi alakításaival bűvöl el. Látványszínháznak sem utolsó; kiváltképp hatásos, amikor a tapsrendnél a színpadra lép a bonyolult, mégsem hivalkodó rendszert működtető seregnyi technikus, aki láthatatlanul üzemben tartotta ezt a varázsdobozt. A kanadai rendező bőséggel alkalmazta a legkorszerűbb szcenikai trükköket: vállalkozása sikerének alárendelve használt akusztikai, fénytechnikai, optikai eljárásokat. Láthattunk pillanatonként változó színű festővásznat, napfogyatkozást (Mexikó, 1940), ősrobbanást, bábszínházzá forgatott franciaágyat, pillanatok alatt lezajló sminkváltást: a valóság támasztotta nehézségek könnyed kicselezését. A fókuszban azonban mindvégig a színész maradt: hármójuk lendületes, töretlenül magas színvonalú játéka tartotta egybe az egész szerénynek álcázott masinériát, és nem fordítva, mint az a látványszínházaknál gyakorta tetten érhető.