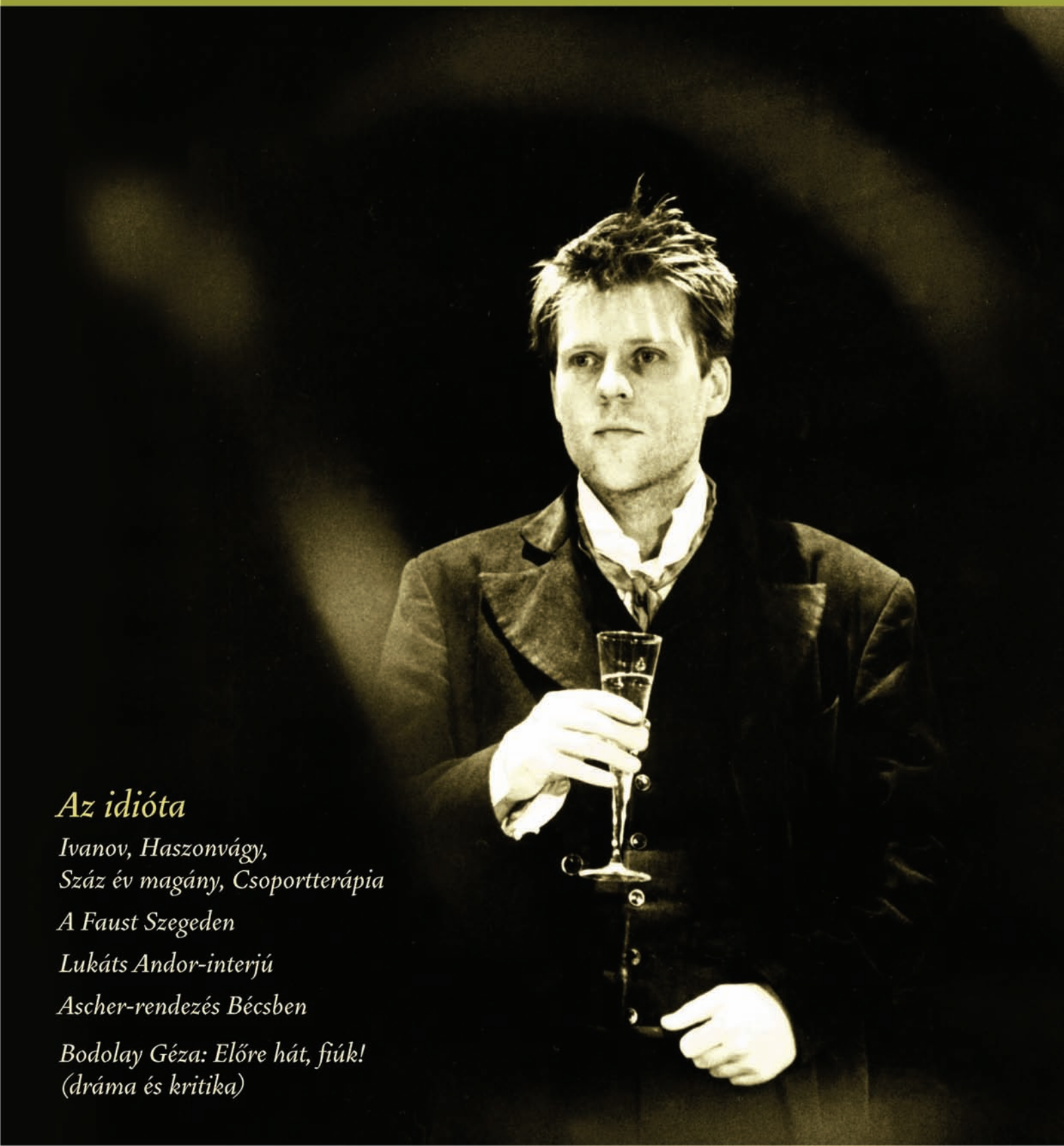
2003. ÁPRILIS

XXXVI. évfolyam 4. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Az idióta

Ivanov, Haszonvágy,
Száz év magány, Csoportterápia

A Faust Szegeden

Lukáts Andor-interjú

Ascher-rendezés Bécsben

Bodolay Géza: Előre hát, fiúk!
(dráma és kritika)

Révész Róbert felvétele

FAUST

Reinhard Werner felvétele

ERDŐ

GARDZIENICE: METAMORFÓZIS

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ 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.
XXXVI. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVI. évfolyam 4. szám ▪ 2003. április

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Perényi Balázs: FÉL KEGYELEM 2
Dosztojevszkij: Az idióta
▪ Koltai Tamás: ÉRTELMISÉGI IRÓNIA 7
Bodolay–Taviani–Morricone: Előre hát, fiúk!
▪ Tarján Tamás: FÉMKAMRA 10
Németh Ákos: Haszonvágy
▪ Tompa Andrea: K., A KIS FARKÚ ÉS VILÁGHÍRŰ ÍRÓ 12
Alan Bennett: Kafka farka
▪ Szántó Judit: A LÁTHATATLAN HŐS 14
Csehov: Ivanov
▪ Urbán Balázs: KEZDETEK ÉS VÉGEK 16
García Márquez–Schwajda: Száz év magány
▪ Lőrinc Katalin: CSAPATMUNKA 18
Bozsik Yvette: Csoportterápia

OPERA

▪ Péteri Lóránt: PLÜSSMACI VISSZAVÁG 19
Rossini: A sevillai borbély
▪ Márok Tamás: ALFÖLDI OPERÁL 22
Gounod: Faust

INTERJÚ

▪ Török Tamara: A LÉTEZŐ VILÁGOK LEGJOBBIKA 24
Beszélgetés Lukáts Andorral

MAGYAR RENDEZŐK KÜLFÖLDÖN

▪ NEVETTETÉS VAGY REVELÁCIÓ 30
Ascher Tamás bécsi Erdő-rendezése

DISPUTA

▪ Csabai Attila: A KRITIKA SZABADSÁGA ÉS FELELŐSSÉGE 34
Reflexió Kutszegi Csaba kritikájára
▪ Kutszegi Csaba: REFLEXIÓK A REFLEXIÓRA 39
Válasz Csabai Attilának

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Halász Tamás: VÁLASZOK ÉS VÁLASZTÁSOK 42
Lublini konfrontációk
▪ Karsai György: BENNO BESSON MESÉL 47
Victor Hugo: A varázstoll

DRÁMAMELLÉKLET

Bodolay–Taviani–Morricone: Előre hát, fiúk!

A CÍMLAPON: Fekete Ernő (Miskin) Az idióta Katona József színházi előadásában
Schiller Kata felvétele

PERÉNYI BALÁZS

Fél kegyelem

■ DOSZTOJEVSZKIJ: AZ IDIÓTA ■

Ha valaki arra vállalkozik, hogy színpadra adaptáljon egy Dosztojevszkij-regényt, választania érdemes. Vagy elveti a szerteágazó cselekményt, elfelejti az epizodisták színes forgatagát, hogy a főalakok dinamikus, válságteli konfliktusát teljes intenzitásában tudja megjeleníteni. Vagy színpadra küldi az egész kompániát, elmeséli kinek-kinek a történetét, hosszan beszéltet mindenkit, hogy kifejthessék lázas filozófiájukat. A két szélsőséget vegyíteni nem érdemes. Ezt Andrzej Wajda állítja, aki nagy sikerű színdarabot és filmforgatókönyvet is írt, európai hírű színházat, érdekes, vitatható, megosztó filmet rendezett Fjodor Mihajlovics regényeiből, így A félkegyelműből *is. Igaza lehet. Kreatív hűtlenség vagy konzekvens hűség a termékeny alkotói attitűd.*

Ha feleleveníjük *A félkegyelmű* kusza és következetlen meséjét, ponyvaregényekbe száműzött vadromantikus toposzok kínos halmazára ismerünk. Gondoljuk csak el! Nasztaszja Filippovna családja tűzvészben pusztul, leánytestvére tífuszban hal. A tizenkét éves gyermeket egy kéjsóvár mágnás teszi metreszévé eldugott vidéki kastélyában. Nasztaszja felcseperedik, és delejes vonzerejű nővé érik, akinek szívéért („lelkéért") egy ördögi (Rogozsin) és egy angyali (Miskin) férfi vetélkedik. Végül az elkárhozott szerető meggyilkolja a boldogtalan kaméliás hölgyet, aki az oltár elől szökött éppen (!). A krisztusi jóságú férfi összeomlik, és visszazuhan kataton epilepsziájába. Szerepel még tüdőbajos ifjú, tiszta szívű bölcs gyermek, züllött lengyel nemessel megszökő grófkisasszony. És így tovább. Belátható, hogy a melodramatikus történetet felmondani nemigen érdemes. Azonban Dosztojevszkij démoni írásművészete elénk idézi az emlékezetes megszállottak bizarr portréját. Szürreális látomásokat teremt valós részletekből: otthontalan lelkek sötét és vigasztalan lakhelyét. Modern, vallásos-egzisztencialista műveket ír, de ezek meseszövése XIX. századi. Tézisregényeket, amelyekben nyugtalanítóan bizonytalan a tézis igazsága. A polifonikus szerkezetű alkotások egy-egy szólama a tucatnyi figura kényszeres filozofálgatása. A szerző kétségbeesett világmagyarázata nem igazolt tételek rendszere, hanem mániákus életigazságok zaklatott kavargása. S ha egy társulat meg kívánja szólaltatni hőseinek disszonáns, ám monumentális kórusát, és közlendője van a gondolatokról, melyek nélkül érdektelenek az író alkotásai, bizony színszerűtlenül hosszan kell beszéltetni a szereplőket, akiknek sorsuk és eszméik egyaránt fontosak. Sőt cselekedeteik sem érthetőek – ha tetszik, illogikusak –, ha nem ismerjük fantazmagóriáikat.

Az igazi konfliktus nem emberek, hanem világnézetek között feszül. Vagy a lélek mélyén. Dosztojevszkij nem lélektani regényeket ír, hanem elkárhozott lelkek és lélekvesztett alig-emberek regényét. Ezek a bizarr teremtmények mégis valóságosak, az író lázas víziójában viselkedésük törvényszerű: hiteles.

Bodnár Erika (Jepancsina tábornokné), Szantner Anna (Adelaida), Rezes Judit (Aglaja), Fekete Ernő (Miskin) és Szamosi Zsófi (Alekszandra)

Nánay István szerint a színpadra alkalmazók dilemmájával rokon, némileg abból következő választás áll a színpadra állítók előtt is. Vagy többsíkú látványszínházban teremtik meg a regények vizionárius közegét, metaforikusan jelenítik meg a szenvedélyes gondolatiságot. Ha realista stílben fogalmaz az előadás, a színészek „oroszos" zsánerképekben tehetnek reménytelen erőfeszítéseket a jelképes figurák életre keltésére. A másik lehetőség, hogy a főalakok baljóslatú konfliktusa rántja magához és nyeli el a környezet mikrotragédiáit. Ahogy egy irdatlan tömegű fekete lyuk kebelezi be a vonzáskörébe került meteorokat, holdakat és bolygókat – az epizodisták csődületét –, ezzel is tovább növelve a maga iszonyú tömegét. Egy-két szereplős intenzív kamarajátékban elevenítik meg a mellékalakokat. Wajda *Félkegyelmű*jében Rogozsin és Miskin virraszt a meggyilkolt Nasztaszja Filippovna mellett.

A Katona József Színház adaptációja és a belőle készült előadás nem ad egyértelmű választ a vázolt dilemmára. Ez is meg az is; ez sem és az sem kíván lenni. Megítélés kérdése. A szerzőket, Ungár Júliát és Tiwald Györgyöt szemlátomást az foglalkoztatja, hogy az egyszerre bűnös és esendő kisközösség hogyan szembesül Miskin herceg provokatív jóságával. Ezért alig húznak ki valakit. Megkísérlik, hogy érthető és megjeleníthető szándékokat, akaratokat „olvassanak" ki a regényből, ezáltal pszichológiailag motivált mellékalakokat konstruáljanak. Csehov-figurákat faragnak Dosztojevszkij groteszk karneváljának alakjaiból. Mintha az expresszionista Georges Rouault (kinek keresztény-misztikus festészete olyannyira emlékeztet Dosztojevszkij világára) elmosódott, torzult arcainak kontúrjait élesen kihúznák, üvöltő színeit a természethűségig tompítanák; létre is jönne egy kritikai realista kép, de címén és témáján kívül alig lenne köze az eredetihez. Kérdés, hogy szép, hatásos festmény lenne-e. És készülhet-e izgalmas előadás egy ilyen átiratból?

A szereplők egy részének saját sorsuk van. Ilyen a betegesen hazudozó, lecsúszott Ivolgin tábornok, aki nevetséges fecsegőből porrá sújtott öregember lesz, majd nyomorult tolvaj,

végül gutaütést kap az elviselhetetlen megaláztatásoktól. Másoknak egy jelenetnyi szerep, egyetlen jelentéses gesztus jut, mégis részei maradnak a történetnek, jelen vannak. Ilyen Jepancsin tábornok, aki akarja Nasztaszja Filippovnát, ékszert is ajándékoz neki, s hogy később gond nélkül látogathassa, a titkárához, Ganyka Ivolginhoz adná feleségül. A későbbiekben szerepe arra szorítkozik, hogy bevonuljon a herceghez asszonyával és lányaival, és mackósan dörmögjön valamit a bajsza alatt. Némelyeknek egyetlen szituáció adatott, és passzív szerepre kárhoztatva kell figurát építeniük. Ez a feladat hárul Tóth Zoltánra, aki Tockijként a botrányba fulladó estélyen meséli el – az „életünk legmocskosabb cselekedete" társasjáték jegyében – a kislány Nasztaszja ocsmány elcsábítását. Majd nagyon aggódik, hogy Ganya vegye már el a pénzéért kiszámíthatatlan volt szeretőjét. Akad olyan szereplő, akinek nézetei a regényben megkérdőjelezik Miskin szeretetvallását, viszont a színdarabban egyszerűen előtűnik a semmiből, hogy felidézzen a játék terén és idején kívül zajló eseményeket. Jevgenyij Pavlovics modern ember, kétkedő intellektus, akit nem ösztönei, hanem cinikus értelme juttat a pokolra. Ő is a herceg ellenpontja, mint az ösztönember Rogozsin. Ő is Nasztaszja Filippovna szeretője. Így kerek. Viszonyukról éppen csak értesülünk, több tíz oldalnyi izgalmas disputái Miskinnel kimaradnak. Egyszer csak megjelenik a társaságban Aglaja kérőjeként, hogy ne ismerje meg („megtagadja") Nasztaszját. Végül vannak, akiknek se karakterük, se gondolataik, se dramaturgiai funkciójuk. Aglaja testvérhúgai csak azért vannak, hogy hárman legyenek, mint a mesében. Leginkább azért tűnik fölöslegesnek az egész társaság, mert a jelképes értelmű szerelmi történet alakulását alig befolyásolja. Nasztaszja, Rogozsin, Miskin, de még Aglaja is környezetétől függetlenül dönt.

A félkegyelmű figurái nem személyiségek, hanem egy rögeszme rabjai. Megszállottak. Ha elhagyjuk tudálékos, cinikus vagy hagymázos filozofálgatásukat, kényszeres önreflexiójukat, csonka árnyalakokká lesznek. Nem véletlen, hogy a színdarab legizgalmasabb szereplői (Ivolgin, Lebegyev és Ippolit) azok, akik „beszélhetnek". Nem véletlen az sem, hogy a színészek ösztönösen más, groteszken túlzó tónusban játsszák őket.

Másrészt a szerzők megírják a Miskin–Nasztaszja Filipovna–Rogozsin szerelmi háromszög stúdiódrámáját. A „vetélytársak" különös kapcsolata kétszereplős kamarajátékként követhető végig. A legsűrűbb levegőjű, legerősebb jelenetek Miskin és Rogozsin kettősei. Minden adaptáció tudatos választás eredménye, motívumok hangsúlyozása vagy elhagyása: értelmezés. A Magyarországon elterjedt irodalmias-eufemizáló *A félkegyelmű* címet a nyersebb orosz eredetire, *Az idiótá*ra cserélték. Pedig a darabban Miskin herceg normális, jó eszű fiatalembernek mutatkozik. Számos mozzanatot emeltek át a regényből, amelyek kifejezetten realista, tisztán látó férfinak mutatják. Jó a pszichológiai érzéke, ismeri az embereket. Elhagyták ellenben azokat az extremitásig különös tetteket, elvárásokat, amelyek a teljes megbocsátás és a krisztusi szeretet kategorikus imperativusából fakadnak. Ezek a köznapi életben valóban határosak az őrülettel. Ebben a verzióban Miskin nem várja el, hogy fogadják őt a tábornok házában, hogy a kínos *mésalliance*-ot, a rossz hírű Nasztaszja Filippovnával kötendő házasságát kimagyarázza. Nem hiszi el Ivolgin képtelen agyalmányát arról, hogy a deklasszált katona valaha Napóleon szárnysegéde volt, és ő maga beszélte rá a császárt, hogy kivonuljon Oroszországból. Egyáltalán: szelíd iróniára váltják Dosztojevszkij démoni humorát.

Átmentik Miskin jellegzetes beszédmódját: a herceg azt mondja, amit gondol. Egyenesen, világosan. Ez nagyon furcsa. Elhagyják viszont misztikus áriáit, teológiai okfejtéseit. Miskin nem szent és nem őrült: egyszerűen jó ember, és ez elég ahhoz, hogy csodabogárnak (idiótának) tartsák. Miskin nem angyal, kézenfekvő, hogy Rogozsin sem ördög. Emberi történetként olvasták és mesélik újra *A félkegyelmű*t.

Miskint önfeladó jósága köti Nasztaszjához, Rogozsint a maga elátkozott szerelme. A szöveg rámutat különös testvériségükre. Az első jelenet – csakúgy, mint az alapműben – találkozásuk a vonaton. Már ekkor különös rokonszenv ébred bennük egymás iránt. A központi jelenet szövetségük: a keresztcsere. Miskin egy húszkopejkás ónkeresztet – amit egy koldustól vásá-

Fekete Ernő, Fullajtár Andrea (Nasztaszja Filippovna) és Bezerédi Zoltán (Lebegyev)

Mészáros Béla (Ippolit) és Haumann Péter (Ivolgin tábornok)

rolt, tudván, hogy az becsapja őt –, Rogozsin pedig egy drágakövekkel kivert aranykeresztet ajándékoz a másiknak. Utoljára a halott Nasztaszja mellett virrasztanak. Két nagyra hivatott férfi, akik óriások a szenvedésben: „Aki többet tud szenvedni, az következésképpen méltó is arra, hogy többet szenvedjen", mondja Miskin.

Nem boldogultak a színpadra írók a különleges nőalakokkal. Dosztojevszkij rendkívüli asszonyai színpadra téve rendre átváltoznak bosszantó hisztérikává. A regényekben egzaltált rajongóik tekintetében tükröződő nők férfiúi rögeszmék: bomlott imádat, szentnek kijáró áhítat, elragadtatott szánalom tárgyai. Fényük visszfény, a férfirajongás visszfénye. Nasztaszja Filippovna királynő és utcalány, diadalmas és esendő, jóságos és kegyetlen, amilyennek éppen imádói gondolják. Az analízis elbíbelődne ellentmondásos személyiségével, rávilágítana, hogy miért képtelen egészen odaadni magát szeretőinek, elemezhetné, honnan ered a romlottságnak és elérhetetlenségnek ez a részegítő elegye, amelylyel magába bolondít mindenkit; megmagyarázná, miért áhítoznak rá, akik megvetik. Mégis képtelenség eljátszani a nagy titkot: mivel vonzza magához a férfiak loholó falkáját? Csakúgy, mint az eltitkolt jólelkűséget, amit talán csak Miskin lát meg benne. Nagyjeleneteiben mindig meglepőt, botrányosat, tabusértőt tesz. Fennkölten, szomorúan és végtelenül magányosan rombol. Van egy pillanat, amikor megkísérti a jóság, hogy végső döntésével újra átadja magát öngyűlöletének, folytassa az önsorsrontás nagy munkáját. A dráma Nasztaszja Filippovnája leginkább *femme fatale*, Pandóra szelencéjéből kiszabadult Lulu, ezt sugallja a textus, és erre játszik rá Fullajtár Andrea is, de erről később.

Aglaja még szimplábbra sikeredett: idegesítő, elkényeztetett kisasszony. Nem is sejtjük, miért szeret bele igaz szerelemmel – nem szánalommal – Miskin. Láthatóan minden idejét kitölti, hogy kivételes jelenségnek mutatkozzék. Ha csak színre lép, kíméletlenül kigúnyolja a herceget, aztán bocsánatot kér, és kezdi megint. Szeszélyeskedik, gúnyolódik, kegyetlenkedik.

A bonyolult nőfigurák személyiségének taszító pólusa hatásos drámai szituációkban leplezhető le; ezt az oldalukat mutatják szavaik, tetteik, döntéseik; azt, hogy esendőek, szeretetre méltóak – jók –, se drámai szituációkban megírni, se hitelesen eljátszani nem könnyű. Természetesen a kificamodott nőábrázolások megingatják, elbizonytalanítják a remekművek értékszerkezetét, ideákat megtestesítő férfiakat emelnek vagy nyomnak le. Hiszen milyen ember az, aki ilyen nőbe belebolondul? Mint Miskin Aglajába. Csúnyán profanizálva a kérdést: ha ilyen balul – rossz ízléssel – választja ki szerelmi rajongása tárgyát, milyen lehet az az Isten, akiben rajongva hisz? Bebizonyosodik, hogy egy látszólag híven visszaadott Dosztojevszkij-történet egészen mást jelent a színpadon. Ungár Júlia és Tiwald György munkája elegáns, jól mondható és szellemes dialógokból épül, remek szituációkból áll, szerkezete arányos, cselekményvezetése világos, a szereplők lelkivilága áttetsző. Kérdés, hogy érdemes-e ilyenné formálni egy súlyos és aránytalan, rejtélyes és áttekinthetetlen, kusza remekművet. Választ az átiratból készült előadástól várhatunk.

Máté Gábor rendezése hol izzó feszültségű kamarajáték, hol cizellált, kosztümös Csehov-darab, hol költői-stilizált látványszínház. Ha a színpad peremére közel rendeli szereplőit – és vagyunk olyan szerencsések, hogy az első sorokban ülünk –, akkor megrendítően szép és hiteles színészi pillanatok hálás tanúi lehetünk. Finom, alig érzékelhető rezdülések, sugárzásos jelenlét, kifejező tekintetek vallanak a szereplők mélyen megélt belső igazságáról. Az intim színészi fogalmazásmód ereje meghatványozódna egy szűkebb térben. A játék feldúsulna, a levegő megnehezülne egy kamara-, még inkább szobaszínháznyi teremben. Ront a helyzeten Zeke Edit díszlete. A tágas, vastraverzes pályaudvar jelképnek túl direkt és elhasznált helyszín. (Pályaudvarlét egyenlő ideiglenesség. Miskin csak vendége világunknak, útja visszavezet a betegségbe.) A tátongó színpad nem segíti a játékot, erősen alulvilágítva lehet csak bensőséges tereket kihasítani belőle, de így láthatatlanná válnak az arcok, homályba vesznek a túlfűtött pillantások. A mázolt tonettek pakolászása az üres térben nem kínál izgalmas játszóhelyeket. Végül a neutrális hangulatú keret is felelős azért, hogy nyoma sincs a Dosztojevszkij-regények erős atmoszférájának. A szereplők, társadalmi helyzettől, rangtól, vagyontól függetlenül, jól öltözöttek. Füzér Anni korhű jelmezei szépek,

anyaguk nemes, kidolgozásuk igényes; viszont egységes csoportnak mutatják a szedett-vedett emberhalmazt, amit pedig csak Miskin személye fűz össze. Ha nem hallanánk, amit beszélnek, unatkozó, módos piknikezőknek nézhetnénk a csapatot.

Kis játékvonat pöfög át a szuffita világosítóhídján. Hazatér Svájcból a herceg. A kékesen derengő színpadon körbeállják a darab szereplői. Felé lépnek. Egyszerre. Gépiesen. A kép kijelöli Miskin helyét: ő az idegenből, az ismeretlenből érkező vándor. Körülötte forog minden. Provokátor, akire reagálva a világ feltárja önnön természetét. Mozdulatlanul áll, miközben körötte átrendeződik a tér. Ez az ő története. Sajnos az elgondolkodtató, egyszerű, mégis látványos átrendezések, ki tudja, miért, sikerületlenebb *ad hoc* megoldásokkal cserélődnek fel. Fényfüggöny: szereplő ki, szereplő be. Van még nyílt színi átrendezés, amikor az orosz gúnyába bújtatott műszak bútoroz mackósan. Az áttűnéses technika izgalmas példája a drámai csúcspont szcenírozása. A hajszolt Rogozsin szüntelen fel-alá jár, székeket rakosgat. Fokozatosan kerülünk át Lebegyev nyaralójából – ahol a halni készülő Ippolit vett végső búcsút a hercegtől – Nasztaszja Filippovna házába. A két szélen Nasztaszja és Aglaja ül. Megküzdenek Miskinért, aki középen vergődik. Rogozsin pedig öles léptekkel rója a színpadot, egész lénye fenyegetés. Realista kellékeket és helyszíneket átlelkesítő stilizált térszervezés emeli meg az ihletett játékot.

Eredeti és fennkölt színházi történés a két énekes elbeszélés. (Az előadás nagyszerű és drámai zenéjét Horváth Károly szerezte.) Elsőül Adelaida (Szantner Anna) recitálja el az elsötétülő színpadon, gyertyával a kezében, Nasztaszja Filippovna szökését Rogozsinnal, boldogtalan együttélését Miskinnel... Másodízben a társulat – a násznép – jeleníti meg az esküvőt, gyönyörű pravoszláv kórusban regélve el, hogyan szökött el Miskintől Nasztaszja a templomban. A titokzatosság, az emelkedettség aurája lengi körül az elénekelt eseményeket. Nembeli példázattá nemesül a sokszor partikulárisnak tetsző lelki dráma. Felsejlik, hogy mitologikus harcot láthattunk jó és rossz között, aminek megrendült tanúi, az éneklők a küzdelem eldőltéhez mérik életüket. Megjelenik a szláv misztika aranyló háttere, amit legtöbbször hétköznapi szobabelsőkkel fed el színdarab és előadás.

Ha bántják, megütik a herceget, mintha Isten ábrázatát gyaláznák: felsírnak az angyalok. Fájdalmas-felséges szoprán dallamtöredék csendül fel. Meggyőződésem, hogy ezek az elemelt megoldások teremthették volna meg azt a nyelvezetet, amellyel átadható lett volna nemcsak az egyes emberek személyes tragédiája, hanem a lélek – és nemcsak a psziché – transzcendens drámája is, aminek híján talán nem is érdemes Dosztojevszkijt elővenni. Vannak nála sokkal jobb lélektani realista szerzők.

Unalomba fullad a professzionálisan kidolgozott „csehovi" nagyjelenetek többsége, melyekben leheletfinom, gondosan kiadagolt jelekkel közvetítik a szereplők belső történéseit. Sokkal érdekesebbek a pasztellből kiharsogó rikító színek: Dosztojevszkij nyugtalanító ripacsai. Bezerédi Zoltán túlhajtott Lebegyev-alakításában fröcsögve harsogja el tébolyult apokalipszismagyarázatát. Részeg. Az eszement okfejtés mögött drámai erővel sejlik fel a sokkoló igazság: a szerzeteseket és csecsemőket faló kannibál középkori tettében, hogy feladja magát, felismerhető a vezéreszme, ami bűnbocsánatra késztette. Hasonlóan erős törvényt hiába keresnénk a jelenben. A betegesen hazudozó Ivolgin tábornokot Haumann Péter formálja meg hasonlóan karakteres, bár kevésbé hangos modorban. A valószínűtlen ábrándozásba menekülő szerencsétlen igazi bolygó lélek, s a színész a nyugodni képtelen modern ember alaptípusát állítja elénk szemléletesen. Egész nyomorult életével szembesül a szenilis öregúr, amikor visszatérő hazugsága – hogyan dajkálta ifjú beszélgetőtársait – igaznak bizonyul. Aglaja Ivanovnát valóban a térdén lovagoltatta, a három lány fényes emlékeket őriz a ronccsá lett fecsegőről. A tábornokot megrendíti az igazság. Ippolit jellegzetes Dosztojevszkij-hős, akit Mészáros Béla jelenít meg markáns erővel. A tüdőbeteg fiatalember az önsaj-

Szabó Győző (Keller), Fekete Ernő, Kocsis Gergely (Gavrila), Rajkai Zoltán (Radomszkij) és Fenyő Iván (Ferdiscsenko)

Fekete Ernő és Nagy Ervin (Rogozsin)

Schiller Kata felvételei

nálat hérosza. Olyan hevesen gyászolja magát várható halála miatt, annyira fenekedik az egészségesek életére, hogy képtelenség sajnálni őt. Nem is sikerül, csak Miskinnek.

Tévedés összetett személyiségként ábrázolni Dosztojevszkij rögeszmés hőseit. Szemléletes példa erre Bodnár Erika játéka. Jepancsina tábornokné: színészi diadal. Aglaja gyermeklelkű édesanyja nincs döntési helyzetben, teljesen mindegy, mik a céljai, az események nélküle gördülnek tovább. A teremtő epika magától értetődően hitelesíti a szereplők belső útját. Hiszen amit az elbeszélő én művészi erővel kimond: az létezik. Van! A színházban azonban személyiségből, mesterségből újra kell teremteni ezt a „vant", hogy a néző higgyen benne. Bodnár Erika elhitet és meggyőz. Mégsem rajzolódik ki emlékezetes portré. Játéka bölcs kabinetalakítás marad. Ugyanis minden és mindenki Miskinhez, a krisztusi jóság karizmatikus alakjához mérten érdekes, amennyiben összetéveszthetetlen alapmagatartást formál, és ezzel fogalmaz meg tipikus választ a mű vizsgált alapigazságáról. A Miskinre települő társaság tagjai egytől egyig izgalmas, színes epizodisták. Különböznek is egymástól, egyediek, ahogyan kell. Mégsem érdekesek. A miskini példára adott válaszuk homogén: együtt mosolyogják meg enyhe zavarral a herceg furcsaságait. Mintha egy okos kisgyerek zseniálisan naiv *bon mot*-in szórakoznának. Mindenki egyéniség, együttesüknek még sincs karaktere; az egyszerre utálatos és szánalomra méltó gyülekezet vizionárius színpadra álmodásával adós marad az előadás. A főhősök, a szerelmesek döntéseit egyáltalán nem befolyásolják, megkockáztatom, hogy jelenlétük, ha mániákus gondolataikat nem hallgathatjuk meg, az alakítások minőségétől függetlenül fölösleges. A négy főhős szabad ember: önszántából teszi tönkre életét.

Szerzőpár és rendező az ő kamaradrámájukra fokuszál. Fekete Ernő nem először birkózik meg sikerrel a krisztusi ember szörnyű mód nehéz és hálátlan szerepével. Miskin jósága nem eltökélt életprogram, hanem teljes személyiségét átható tehetség. Hiányzik belőle a misztikus egzaltáltság. Nem megszállott próféta, nem nevetséges népboldogító, de nem is „idióta". Egyszerűen odafordul a másikhoz, fejét kissé megbillentve kíváncsian tekint szemébe, annyira figyel, hogy ajka szinte formálja embertársa szavait. Meghallgatja azokat, akik nem hallgatják meg egymást. Vállát kicsit felhúzza, hátát enyhén előregörbíti, naiv bizalommal áll a forgatagban. Sebezhető és kiszolgáltatott, de nem esetlen vagy bumfordi. Legtöbbször halkan, derűsen szól. Jó embereket keres. Nem ítélkezik, hisz mindenkinek, ezzel sokkolja és megzavarja környezetét. Értelmetlenek a hazugság, az ármány mechanikus mozdulatai, ha valaki ilyen egyszerűen hagyja becsapni magát. *Ecce homo,* íme az ember. Miskint kétszer is „embernek" nevezik. Nem „Emberfia", egyszerűen „ember", míg a többiek nem azok. Szöveg és rendezés nem erősít rá Dosztojevszkij kétségbeesett gondolatára, miszerint a tökéletes jóság éppoly pusztító, mint az ördögi gonosz, mivel feltétlen megbocsátásával már az elkövetés előtt feloldozza a gonosztevőket. Mint Miskin Rogozsint. Adaptálók és előadás nem hangsúlyozzák a teológiai abszurdot, miszerint a krisztusi szeretet megalázza, porba sújtja az embereket, akik nem bírják elviselni a szembesítést önnön lehetőségükkel, az önmagukba temetett Istennel. Kudarcuk után még hitványabbak lesznek. Miskin magára veszi embertársai fájdalmát, arca egyre elgyötörtebb lesz az áradó kisszerű gonoszságtól. Derűje semmivé foszlik, mozdulatai kapkodóak, tekintete tanácstalanul rebben egyik arcról a másikra. Amikor felkeresi a gyilkossá lett Rogozsint, tud mindent, nem csodálkozik. Biztos benne, hogy mindennek így kellett történnie, az ember megválthatatlan. Együtt zokog a gyilkossal összekucorodva a földre terített matracon. Elkárhozott és szent egy a gyászban: mindketten Rogozsint siratják. Okos, szép, mély alakítás Fekete Ernőé.

Hasonlóan nagyszabású Nagy Ervin mint Rogozsin. Nem démonizálja Parfjon Szemjonovicsot. Lehetetlen Dosztojevszkij letaglózó látomását visszaadni: nincs színész, aki eljátszhatná a Miskint mindenhová elkísérő megbabonázott szempárt. Nagy Ervin magától értetődően férfias, görcsös akarat nélkül hozza a féktelen orosz őserőt, csak a torkából feltörő hangok árulkodnak a színészi erőfeszítésről, amellyel meg kívánja fogni Rogozsinban az ördögit. A színpad szélén áll egy fémpózna, ezen pördül meg nekifutásból Parfjon óriás lendülettel. Félelmetesen leng ki a nézőtér fölé, ha elengedné a rudat, a tizedik sorig elrepülne. Boldog: megszerezte királynőjét, Nasztaszját. Ezen a rúdon fordul, csúszik lassan, csüggedten, amikor elhagyják. Ebbe kapaszkodik Miskin, amikor összeroskad. Van egy jelképes mozdulat, amit mindketten aggodalmas pontossággal végeznek el. Helyre igazítják akkurátusan az egyik tonettszéket. Rendet akarnak tenni a világban, úrrá akarnak lenni a káoszon. Testvérek ők, ugyanazt a nőt szeretik: végtelen szánalommal és határtalan bírvággyal. Tehetséges emberek, Rogozsin az önpusztítás géniusza, Miskin a szerelemé. Közös je-

leneteik a dráma és az előadás legerősebb, leginkább kidolgozott részei, mintha az ő bonyolult emberi kapcsolatuk foglalkoztatta volna leginkább az alkotókat.

Fullajtár Andrea rájátszik a szöveg amúgy is egyoldalú jellemzésére: Nasztaszja Filippovnája dekadens végzet asszonya. Hideg, kemény: elátkozott. Játéka pontos és kíméletlen. A színdarab felkínálja Nasztaszja nagyjeleneteit, amikor népes társaságban királynői gesztussal aláz meg, hagy faképnél, leplez le – boldogtalanná téve imádóit. „Ez nem én vagyok" – mondja Miskinnek, de nincs rá lehetősége, hogy megmutassa, milyen valójában. Lehet, hogy ez nem a művésznő felelőssége, lehet, hogy egy vágyképet, egy ábrándot nem lehet eljátszani.

Még nehezebb dolga van az Aglaját játszó Rezes Juditnak. Törvényszerű, hogy ellenszenves lánykának tűnik, ha az összes jelenetben kamaszos kegyetlenséggel alázza meg a herceget. Hiába látszik rajta, hogy ez neki szintúgy fáj. A szöveg túlhangsúlyoz minden mozzanatot, amivel elleplezni kívánja a régóta várt különleges ember, Miskin iránt érzett szégyellt szerelmét. Annyira elrejti, hogy nem is látszik. Kitörési vágya durcás különcködés. Ha tudatos rendezői elhatározás mutatja ilyen értéktelennek, hát nem válik az előadás javára. Súlytalan lesz a herceg dilemmája, hogy vajon Nasztaszja Filippovnát válassza-e keresztényi szánalomból, vagy Aglaját, mert imádja.

DOSZTOJEVSZKIJ: AZ IDIÓTA (Katona József Színház)

Makai Imre fordítását színpadra alkalmazta: Ungár Júlia és Tiwald György. **DÍSZLET:** Zeke Edit m. v. **JELMEZ:** Füzér Anni m. v. **ZENESZERZŐ:** Horváth Károly m. v. **ASSZISZTENS:** Bakos Éva. **RENDEZŐ:** Máté Gábor.

SZEREPLŐK: Fekete Ernő, Fullajtár Andrea, Nagy Ervin, Ujlaki Dénes, Bodnár Erika, Szamosi Zsófi m. v., Szantner Anna e. h., Rezes Judit, Tóth Zoltán, Bezerédi Zoltán, Kocsis Gergely, Haumann Péter, Kiss Eszter, Mészáros Béla e. h., Fenyő Iván e. h., Rajkai Zoltán, Szabó Győző.

Koltai Tamás

Értelmiségi irónia

■ BODOLAY–TAVIANI–MORRICONE: ELŐRE HÁT, FIÚK! ■

Kétszeres kockázatot vállalt Bodolay Géza, amikor megírta és megrendezte az *Előre hát, fiúk!* című darabot – nem háríthatja másra a felelősséget. Minthogy a játék a Taviani testvérek *Allonsanfan* című filmje alapján készült, a felelősség még ennél is nagyobb, a kockázat pedig háromszoros. Mert ki látott már filmből színdarabot – láttunk, persze – a szavatossági idő lejárta után?! Az *Allonsanfan* dunsztolt témája szorosan kapcsolódott az 1968-as forradalmi (diák)mozgalmak utáni keserű konszolidációhoz. Ugyan nem közvetlenül, hanem áttételesen – akkoriban úgy mondtuk: parabolikusan – szólt a kiábrándulásról, ám a nagy francia forradalmat követő restaurációs kor egykori olasz robespierre-istáiban, akik kábán hányódnak a börtön, az illúzióvesztés és az újraszervevődés lehetősége között, nem volt nehéz ráismerni a hatvannyolcasok részint talajtalanná, részint anarchistává lett, részint a beilleszkedéssel kacérkodó nemzedékére. Nekünk, magyaroknak korábbi, még „élő" tapasztalataink is voltak a posztforradalmi helyzetre és az ahhoz kapcsolódó tragikus illúziókra vonatkozóan, gondoljunk a MUK-ra. (Fiatalabb olvasók kedvéért: 1957 elején „Márciusban Újra Kezdjük" jelszóval kezdődött suttogó mozgalom.) Ami ebből közvetlenül – természetesen parabolikusan, a levert '48-as forradalom áttétele révén – ránk vonatkozott, azt (az egyébként a Taviani testvérek által csodált és utánzott) Jancsó elintézte a *Szegénylegények*ben. Azóta a szalicil elvesztette tartósító hatását a dunsztosüveg celofánja alatt; a téma alighanem beszáradt. Hol van ma posztforradalmi helyzet? Még ha olvashatni is egykori ultrabaloldaliak utóéletéről – az előadás „műsorújságja" közöl egy éppen az olvasópróba napján megjelent újsághírt a Vörös Brigádok egyik volt vezetőjének argentínai letartóztatásáról –, a Cohn-Benditek és Joschka Fischerek momentán professzorok vagy kormányerők. (Hazai megfelelőiket ne bolygassuk.)

Van azonban a másnaposságérzésnek (vö. *katzenjammer*) egy tartósabb, diffúzabb, kevésbé tárgyhoz kötött, speciálisan értelmiségi válfaja, amely minden lapályos korban bizonyos ironikus nosztalgiával viseltetik a heroikusan illúziókergető mozgalmak iránt, különösen ha azok a szétesés állapotában vannak. Ehhez nem kellenek pre- vagy posztforradalmi idők, elegendőek a megvalósíthatatlan eszmék, amelyek bármikor és bármilyen mennyiségben rendelkezésre állnak. A velük kapcsolatos ambivalencia – lásd a fentebb említett ironikus nosztalgiát, mely jelzős összetétel mindkét tagja egyformán fontos – azt jelenti, hogy egyfelől tisztelettel nézzük őket, másfelől látjuk a reménytelenségüket. Bodolay, akire jellemző egyfajta intellektuális kajánság, az eszmény és eszme nélküli pragmatista jelen talajáról néz a festett egekbe – egyesítve a maga józan és az illuzionisták elborult tekintetét. Ez a közéleti ködösítéseken átható gunyorosság meglehetősen ritka a mai színházban.

A cselekmény középpontjában álló, hitét veszett Fulvio Imbriani a börtönből szabadulva megpróbálna visszailleszkedni a polgári életbe, de utánanyúl a „Tízes Társaságból" megmaradtak utóvédcsapata. A bujkálva szervezkedők képtelenek elfogadni, hogy „végéhez érkezett a hőzöngés kora", pénzt és fegyvert próbálnak szerezni, forradalmi akciókra készülnek. Fulvio látszólag melléjük áll, valójában egérutat akar nyerni, hogy Amerikába szökjön. Eközben meglopja, megcsalja, elárulja társait. Többen meghalnak miatta, köztük szerelme, gyermekének anyja is. Megsebesül – új szerelme a lábába lő, hogy így leplezzék csalásaikat –, majd úgy dönt, hogy föladja végső elszántságukban parasztlázadást szító társait. A kolerával sújtott parasztok, ahelyett hogy a „forradalmárok" mellé állnának, agyonverik őket. Azonban az új nemzedék ifjú fanatikusa, Allonsanfan, aki a *Marseillaise* első két szava – *allons enfants* – nyomán kapta fonetikusan írt nevét, delíriumos látomásában győzelemként adja elő a megsemmisülést, és a pillanatnyi pszichózis átragadása elég ahhoz, hogy a magáról megfeledkezett Fulviót is leterítsék.

A verses – felező hatosban írt – szöveg a sűrű *enjambement*-okkal egyfelől lüktetést ad a beszédnek, másfelől szándékosan széttördeli, kapkodóvá, hebrenccsé, tartalmatlanná teszi a megszólalásokat. Néhány kontrasztként beállított monológ kivételével jóformán

nincsenek végigmondott mondatok, mert nincs mit végigmondani, lévén végiggondolatlanok maguk a közlések. Szalmaláng-lelkesedés, ideológiátlanság, hóbort – ezek szócsépléseként való megjelenése a kiüresedett forradalmi tudat szemantikai tükre. (Ellenpélda gyanánt kínálkozik a filozofáló-moralizáló-ideologizáló forradalmárok lávaszerű szóömlenye Dosztojevszkijnél az *Ördögök*ben.) Bodolay játékot űz a rövid, *velőtlen* riposztokból, henye, befejezetlen félmondatokból, abortált közlésekből. Némelyikük csak az előadás szituációjában és a játék ritmusában igazolja önmagát, s azt a közismert tényt, hogy a drámai szöveget annak működtetése teszi. Nem mindig könnyű megkülönböztetni, hogy a szerző vagy a szereplő elszabadult rögtönzéséről van-e szó; szerencsés esetben a kettő fedi egymást, például amikor valaki nem tudja, hogy az „allonzanfan" megszólítás-e vagy jelszó. Igazán a helyzetbe foglalt szövegelések ülnek, például amikor Fulvio egy temetési búcsúbeszéd közben ügyes fordulattal visszaszerzi a pénzzel telt erszényt. A blődli néha jellemzi a szereplőt, néha csak jobb-rosszabb vicc; az idézetintarziák („a tett halála az okoskodás", „Harang. – Értünk szól?" stb.) a szerző szokásos kajánkodásai. Hasonló játékötletek is vannak, melyek egy részéről jobb lett volna lemondani, például az ismert tévészignálról vagy a *fakundózásról.*

Annál is inkább, mivel másképpen az előadás Bodolay dramaturgiailag és képileg egyaránt legáttekinthetőbb, leginkább letisztult rendezései közé tartozik. Sorvezetője Tavianiék filmje, amelynek nemcsak a cselekményét követi, hanem átveszi Ennio Morricone zenéjét is, mégpedig az eredeti filmhangot *(„sound track")*, ezáltal egyfajta régies, dokumentatív hangzást kölcsönözve tőle. Néhány snittet is a háttérre vetít a filmből, szerencsére keveset, épp hogy hangulatkeltésnek, kihasználva a mozinaturalizmus és a színházi stilizáció közötti kontrasztot. Utóbbi a produkció erős oldala, Székely László metálos fémkonstrukciójával a középpontban, mely lépcsős járásaival, kortinába vágott ajtajával, háttérbe függesztett, mozgó hídjával, a színpadnyílást nem teljesen takaró előfüggöny-lemezével és a centrumban különféle funkciókat ellátó mobil dobogóval (akár ringó tutaj is lehet) változatos és változatosan világítható tereket kínál. A díszlet és a világítás egymástól markánsan elválasztható képeket és egyúttal folyamatos játékot teremt; egyes naturális zajeffektusok – harangozás, vízcsobogás, madárhangok – távlatot nyitnak a fantáziának. Jánoskúti Márta jelmezei dramaturgiai funkciót töltenek be; a vidéki kúria idilljét a fehérbe öltöztetett szereplők emelik ki és ironizálják (s a napkorong, illetve egy gombolyag fonál vöröse kontrasztálja), a rőt zubbony mint az összetartozás (és a végén az árulás) jele élesen kihasítja a térből az azonos sorsú szereplőket.

Maga a színész is *részint* térképző elem. Egy darabban, amely a csoportpszichózisra, a csoport külső-belső mozgására épül, lényeges a lélektan és a fizikalitás együttes kidolgozása. Például az „enumeráció", ahogy a Tízes Társaság tagjai sorra megjelennek, miközben Fulvio monológja karakterizálja őket. A temetőjelenet groteszk téblábolása a koporsóval, a dekoncentrált tevés-vevés a gyászbeszéd, a lelkesítő szónoklat vagy a hősiességéről beszámoló Pestis Vanni elbeszélése alatt a „bajtársak" elszántság és kisszerűség között ingadozó magatartásáról tudósítanak. A csak azért is dac, az üres hőzöngés és a mámoros illuzionizmus hol szánalmassá, hol nevetségessé, hol *mégiscsak* szeretetre méltóvá teszi őket. Viselkedésük összefoglalása és gesztikussá sűrítése az a combcsapkodó, „ugrálós" masírozás, amellyel a koreográfus Juronics Tamás a szélmalomharcba küldi őket a kopottasan historizáló, fantasztikusan jó Morricone-indulóra. A sesszínű-átlátszó zászló – a néző remélhetően nem téveszti össze a megadás fehér szimbólumával – akármilyen ismert lobogóval behelyettesíthető.

Anger Zsolt (Fulvio Imbriani) és Balogh Erika (Eszter)

Forradalmi utópisták

Walter Péter felvételei

Anger Zsolt személyisége súlyát kölcsönzi a kifelé passzív Fulviónak; polgári menekülés és árulás között hányódó hitehagyott értelmiségit játszik, akinek a kiábrándulás, az egykori eszmék elvesztésével járó kiüresedés és elkárhozottság kiül az arcára. A csoportban a kissé habókos Vitót alakító Magyar Attila a legszínesebb és a leghumorosabb; nem ért és nem lát semmit, megy előre, mint a cséphadaró. Kárász Zénó, a melák áldozat Lionello csaknem tragikus. Az ifjú és fanatikus címszereplő, Allonsanfan – az egyetlen, akit még véletlenül sem érint meg az értelmiségi irónia – a szálfaegyenesen magas Makranczi Zalán játékában maga az intranzigens kérlelhetetlenség. Szívós Győző, Reiter Zoltán, Pál Attila, Szokolai Péter, Báhner Péter, Széplaky Géza egyéni arcukkal a csoport magatartás-változatait képviselik. Hegedűs Zoltán bizarr papi személye és a nagyon erős Bori Tamás fizikalitásában és karakterében egyaránt ijesztően hiteles, mozgékony-félelmetes Pestis Vannija egészíti ki a maszkulin csapatot.

Magyar Éva mint Charlotte, a szabad és szabados forradalmár-kurtizán bátran és erőteljesen játszik. Lírája van Horváth Erika gyöngédebb, elveszettebb Francescájának. Finoman összehangolt együttes a restauráció burzsoá beilleszkedettjeit alkotó csoport: Balogh Erika a konformizmus tekintélyét sugárzó, tejfehér asszonyiság jelképe (ahogy a dirin-din-din önelégült mediterrán koreográfiáját táncolja), Sirkó László és Kéner Gabriella a nyárspolgári házaspár, Kiss Jenő (több szerepben is) a bornírtan pöffeszkedő hatalom, Réti Erika a neveltjét forradalmi őrületek között is megismerő örök dajka. S a kornak kiszolgáltatott, megalkuvónak vagy áldozatnak nevelt gyerekek: Szeitz Dániel, Sirkó Eszter és Krett Dávid.

A világmegváltó tragiburleszken keresztülviharzik a nép gyagya leánya (Jablonkay Éva), a háttérből pedig a bentlakásos iskola gyerekkoszorúja fújja az eminens regulát. Elő- és utójátékként fölhúzható műkacsa hápogja a vásári mutatványnyá lett történelmet. Bodolay előadásában a „nagy idők" nem térhetnek ki az értelmiségi irónia elől.

BODOLAY–TAVIANI–MORRICONE: ELŐRE HÁT, FIÚK!
(kecskeméti Katona József Színház)

DÍSZLET: Székely László. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **KOREOGRÁFUS:** Juronics Tamás. **ZENEI VEZETŐ:** Látó Richárd. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Teklesz Zsuzsa. **RENDEZTE:** Bodolay Géza.
SZEREPLŐK: Anger Zsolt, Balogh Erika, Sirkó László, Kéner Gabriella, Kiss Jenő, Réti Erika, Szeitz Dániel, Magyar Éva, Horváth Erika, Magyar Attila, Kárász Zénó, Makranczi Zalán, Bori Tamás, Hegedűs Zoltán, Sirkó Eszter, Jablonkay Mária, Krett Dávid, Szívós Győző, Reiter Zoltán, Pál Attila, Szokolai Péter, Báhner Péter, Széplaky Géza, Fekete Tibor, Jarábik Klára. **ZONGORA:** Látó Richárd. **HEGEDŰ:** Bognár Brigitta.

Tarján Tamás

Fémkamra

■ NÉMETH ÁKOS: HASZONVÁGY ■

Bunker. Trezor. Boncterem. Kolumbárium. Altemplom. Horgas Péter lemeznégyszögekből hegesztett, a szeszélyes élek és a sok ki-bejárat által mozgékonnyá tett díszlete valóságosan vagy jelképesen megfelel az összes említett funkciónak, de lehetne a görög drámák modernizált városkapuja is, amelynek innenső és túlfelén minden végbemegy. A fenyegetően zárt, egyben sokfelé – a közönség felé is – megnyitott tér ténylegesen leginkább lakásbelső: a padozatból kiemelt, négy láncon függő, áttetsző hintaasztal (hintaágy) a játékhely mélyét és magasát is kivájja. Az elvont, de könnyen konkretizálódó építmény jól alkalmazkodik Németh Ákos molekuláris jelenetezési technikájához, másfelől egyik epizódot úgy olvasztja át a másikba, hogy valamely szereplő ugyan marad, ám már – ahogy erre a fényváltások is rávilágítanak – a díszlet stabilitása ellenére sem ugyanott.

Soós Péter rendező mintha fémvágó ollóval, kemény kézzel, hideg racionalitással vagdosná a darabot. Ez nem szokatlan tőle, és helyesen is teszi. Így Németh Ákos drámája is szilárdabb, nemesebb anyagnak mutathatja magát, mint amilyen. Az író, korántsem először pályáján, összeereszti a szociológiai fentet és lentet: az új nézőpontú, irgalmatlanul nyers társadalomrajz érdekében mindenkit megütköztet mindenkivel. Sztereotip figuráit pszichikailag megbolondítva horrorisztikus fejlemények felé futtatja a cselekményt. Kilenc szereplőjéből négy fémbe harap (és ez még nem minden). A *Haszonvágy*ba nem lenne nehéz mitológiai történeteket, shakespeare-i szabásmintát, a közelmúlt dramaturgiájának ihletését belelátni, ha a szöveg dönteni tudna dráma és melodráma, komolyság és irónia között. Csakhogy nem tud – és nem is festi egymásba őket (ebben a rendezés sem segít). A hangsúlyosan ritka neveket (Mariann, Aliz, Lívia) viselő nőalakokhoz mesterkélten historikus nevű férfiak (Belovár, Mura, Hunyad) kapcsolódnak. A tengelyfigura a Kuviknak szólított Kubinyi, aki régebben az özvegy, majd új viszonyt létesítő (spiritiszta) anyához ugyanúgy megtalálta a szexus útját, ahogy most annak mindkét lányához. Alizhoz – aki pár éve strichelésből szerezte pénzüket – visszatér, a kisebbiket, a romlott Líviát amúgy rutinból elcsábítja. A bagolyfajta „halálmadár", iszonyjel szimbólumhagyományának megfelelően Kuvik, ez az éjszakai, alvilági elem a bajhozó, noha maga a baj – az érzelmi árvaságból sarjadó döntésképtelenség, letargia – valamennyi családtagban ott lappang, s a kívülről érkező bűnözőnek csak át kell billentenie a rosszat a gonoszba. Nem tesz jót az előadásnak, hogy – tolakodó jelképiséggel – a díszlet előterében egy szárnyas szörnyállat, két vagy három állatféléből preparált torzszülemény függ.

A konfliktusháló a meg sem jelenő alakokra is ráterül (az anyát, Mariannt csalta és ingerelte elhalt férje; a „boldog ékszerész" Belovár – akinél nincs boldogtalanabb a színműben – hallani sem bír elvált, egyetemi rektor orvosnő feleségéről, aki mint anya a fiát, Hunyadot is visszaűzi ritkán látott apjához, az ékszerészhez). A nagy, általános, már-már giccsközeli búbánat okai prózaiak. Mariann egy nála fiatalabb bumburnyákra bízta testét és használtautó-kereskedését. Aliz halálosan szerette és szereti a stricijét. Belovár majdnem kétszer annyi idős, mint új neje, Aliz. Mura az öregedő Mariann mellől a bakfis Líviához húzódna, aki azonban csak kutyaszámba veszi, és kövérségéért csúfolja őt. Hunyad egy elvonókúra és három elbukott anatómiavizsga után csak keresi a helyét. Kuviknak minden mindegy, legalábbis úgy tesz.

Ezt a matériát nehéz olyan fajsúlyosnak tekinteni, mint azt a szerző szeretné. A két autótolvajjal is kiegészített mű akciófilmre vagy krimire jobban emlékeztet, mint mai tragédiára. A nem épp megokolt című *Haszonvágy* – a másodhegedűs Mura elpasz-

Stefanovics Angéla (Lívia), Tordai Teri (Mariann) és Törköly Levente (Mura)

Horváth Lili (Aliz), Jánosi Dávid (Hunyad), Tordai Teri és Cs. Németh Lajos (Belovár) Koncz Zsuzsa felvételei

szolásra váró autóinak, Belovár valóban gazdagságot jelentő ékszereinek csekély a fontosságuk a szabadság- és szerelemvágy mellett – textuális problémákkal is meghökkent. Mura és Belovár – akik közül a fiatalabbik évek óta az idősebbiknek a kváziapósa – makacsul magázzák egymást, a rendszeres családi szeánszok – szellemidézések – ellenére is. Mariann turpisan tegezi is, magázza is „vejét", az ékszerészt. Líviában, a kurvoid kislányban egy költő veszett el, amikor viszont vészhelyzetben menteni igyekszik gyilkossá lett nővérét, a kisbőrönd sietős összecsomagolásának ötletét megtoldja egy „Igen, ez jó gondolat" mondatkával, a füzetes regények színvonalának nagyobb dicsőségére.

Soós Péter úgy rendezte meg ezt a darabot, mint egy évaddal ezelőtt ugyanitt – a Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójában – Shakespeare *Titus Andronicus*át. Sőt, abban több volt a morbid értelmezés, a groteszkum, az akasztófahumor, a találóan játékos jelmezötlet. (Akkor épp Németh Ákos segédkezett dramaturgként, s Benedek Mari öltöztette a szereplőket.) Ezúttal Tresz Zsuzsa szín- és formadinamikával nemigen segíti a rendező lendületes vonalvezetését. Igaz, Tordai Teri (Mariann) extra ruhákat kapott. A (csuklósérülésével hősiesen küzdő) színésznő szívesen hajlana az ironizálásra – a gyertyafény mellett űzött szeánszok természetét lebegni hagyja –, de az általános játékmód ezt alig engedi. Nem valószínű, hogy ez az asszony úgy járatná mégoly lenézett „férjét", mint ahogy Mura mindenestül – és indokolatlanul – lefelé stilizált szerepében Törköly Levente búsképű lovagja feltűnik. Cs. Németh Lajos (Belovár) viszonylagos eleganciája alatta marad a kívánatosnak. A színész lehetőleg a visszafogottságot választja sűrű és megalázó féltékenykedései során. Érdemes is ebből a hangfekvésből, a csendességből dolgoznia, mert ő nem az a színész, akitől hitelesen hangzik a színpadi basszameg. A fiát, Hunyadot játszó Jánosi Dávid mint álmatag ideggóc a hullaházi vízióban (apja halálokára ráébredve) szerzi a legsikerültebb pillanatokat. Az 1. és 2. Autótolvaj, Balogh Rodrigó és Csadi Zoltán fellépései rövid idő alatt és félhomályban, sötétben zajlanak. A zseblámpák lóbálása, a köröző fénycsóva olyan artisztikus eszköz, amelyet – akárcsak az erre-arra vakító reflektorokat – Soós szívesen, ügyesen vet be (bár az illúzióromboló, ha az agyonlőtt fickó égő lámpával iszkol ki a feketébe borított színről).

A szakszerűen kiszámított struktúrájú dráma belső magjában négy színésznek jut hely. Az egyik Tordai: mindig ő ül az asztalfőn, az ő gótikus ikonja jelöli a szerencsétlen klánt, s bár Mariann a legkevésbé bűnös, tőle – ettől a sem nem elég eszesnek, sem nem elég kelekótyának hagyott, negyvenkilenc éves asszonytól – erednek a vétkek, melyek lányaira szállnak. Horváth Lili (Aliz) és Stefanovics Angéla (Lívia) mindenben ellentétezi egymást. Két gyűlölködő-rivalizáló nővérről lévén szó, ez hatásos, mint a magas és az alacsony, a megfáradt és a túlpörgő, a befelé égő és a kifelé élő nő különbsége. Játékérettségben Stefanovics messze van Horváthtól, talán éppen ezért is koloritot, gesztust bátrabban használ. Horváth Lili szoborszerűségén nem üt át a szexuális legyőzöttség, Stefanovics Angéla repkedése mérték felett infantilizál. A két figura tizenhat éven aluliaknak nem ajánlott erotikája combközökre koreografált, takart villanás.

A rendező autentikus színésze, miként a *Titus Andronicus*ban is, Stohl András. Persze Kuvik, a kopott farmer- és bőrszerkóba bújtatott gengszter más öntvény, mint a szereplőelőd volt. Ám ezt is „egyben", ahogy mondani szokás: rezzenéstelenül – s annál több rebbenéssel kell megmunkálni. Megy is. Míg az összes többi közreműködő néha nem tudja, mit kezdjen az arcával és a kezével – s ez nem annyira az intim kamaratér, inkább az erőszakosságig erőteljes, csak a szövegre nem mindig ráhangolható formanyelv folyománya –, Stohl nem jön zavarba a testétől. A *Haszonvágy* elátkozottjai általában a *minden mindegy* kilátástalanságával váltanak a hiú vágyakból és reményekből a cinikus lemondásba – Stohl András amorális macsója minden mindegy alapon időszerűbb és érdekesebb figurát fogalmaz, mint a szerény közepes drámát odaadóan – részeredményekkel – korrigáló, a rideg fémkamrában elfogadható játékegészet alkotó előadás.

NÉMETH ÁKOS: HASZONVÁGY (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió)

DÍSZLET: Horgas Péter. **JELMEZ:** Tresz Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Soós Péter.
SZEREPLŐK: Tordai Teri, Horváth Lili, Stefanovics Angéla, Stohl András, Cs. Németh Lajos, Törköly Levente, Jánosi Dávid, Balogh Rodrigó, Csadi Zoltán a. n.

TOMPA ANDREA

K., a kis farkú és világhírű író

■ ALAN BENNETT: KAFKA FARKA ■

A Kafka farka *igazi társalgási darab, kortárs angol* well made piece, *szellemes párbeszédekkel, elég jó helyzetetekkel és figurákkal, kevésbé jó konfliktussal. Alan Bennett műve, akitől errefelé a* Hölgy a furgonban-*t láthattuk.*

A történet Franz Kafka és Max Brod irodalomtörténeti viszonyából indul. Az első jelenetben Brod megígéri Kafkának, hogy halála után elégeti a kéziratait. Ám a túlvilágról mindketten visszajönnek: Brodnak el kell számolnia szószegésével, Kafkának szembesülnie kell azzal, hogy akarata ellenére ő lett az „európai irodalom egyik fénycsóvája". A két férfi egy angol biztosítási ügynök szalonjában találkozik – aki éppenséggel amatőr Kafka-kutató –, ahová beállít Kafka félelmetes apja is. Elkezdődik Kafka pere, melyet az utókor folytat le. Az utolsó jelenet a mennyországban játszódik, ahová földi szenvedéseiért cserében az író is bejut, s ahol járják a mennyei rumbát, jó a társaság, az Úristenről pedig kiderül, hogy Kafka apja. Aki persze író fiának egyetlen könyvét sem olvasta.

A *Kafka farka* nagy irodalomtörténeti anyagot, tudást, sok Kafka-közhelyet, irodalomelméleti általánosságot görget, a művészlét alapdilemmáiról szól (vagy inkább csak szólhatna), mindezzel együtt könnyű, emészthető, fel nem kavaró, sekélyes társalgási darab. Értelmiségi habos torta. Nem akarja megrendíteni a nézőt Kafka személyiségének és emberi-családi viszonyainak (nem műveinek!) elemzésével – csak szórakoztatni akar. A darabnak, valamint az amatőr Kafka-tudornak az a végső felismerése, hogy nekünk, az utókornak van szükségünk az aszketikus Kafka-személyiségképre, azaz mi tettük őt olyanná, amilyennek látni akartuk: Szenvedő Művésszé. Ezt a jelenetet a mennyországbéli mulatság, valamint Kafka zároreplikája tetőzi be: „A mennyország maga lesz a pokol." Mi pedig nevetünk Kafkán, megvetjük, és nem sajnáljuk. Mert ez a Kafka egy szerencsétlen flótás, számára a felhőtlen boldogság a legnagyobb büntetés.

Jó dráma lenne ez, ha legalább a saját nevetésünkkel szembesítene bennünket. Mert a nevetésünknek végső soron semmi köze a nagy íróhoz. Azon nevetünk ugyanis, hogy ez a félresikerült, mániákus pasas, ez a bukott ember jól elszúrta az életét, nem vitte semmire, holott még életében sikeres lehetett volna. Ez pedig mai helyzet, tehát a *most*ból nevetünk. Ha elgondolkodnánk azon, hogy valójában mi derít föl bennünket, akár szégyenkezhetnénk is. De mivel a színház gondolkodásra nemigen szocializál, nem tesszük.

A Magyar Színház apró háziszínpadára beszorult előadásnak nincs elég tere ahhoz, hogy létrejöjjön a szalon és benne a szalondráma. Szlávik István díszlete jóvoltából két nézői térfélről szemléljük a színészeket – jószerével profilból. A profilban való játszásból a színészek az előadás során úgy próbálnak kitörni, hogy kibeszélnek a nézőkhöz – akikre a szokásosnál is nagyobb szükségük van. A darab egyik erénye – az, hogy a társalgási drámák szalonhagyományával játszik – ebben a térben nem érvényesül. Nagy, levegős színpadon, ahol az ilyen darabok olajozottan működnek, a műfaj paródiája is sokkal meggyőzőbb lenne. Itt viszont szó szerint is hiányzik a darabbal szembeni – elsősorban rendezői – távolságtartás.

Pedig a díszlet, az előadás szcenikája és játékmódja igyekszik a társalgási hagyományokra építeni. Az irodalomrajongó szalonjában ott sorakoznak *A Világirodalom Remekei*-sorozat pasztellszínű vászonba kötött kötetei. Minden a lehető legvalóságosabb-legrealistább, a figurák ábrázolása is: Brod púpja, Kafka karikás szeme. A realizmus azonban, amelyet a társalgási darab műfaja megkövetel, az előadás során egyre nagyobb teherré válik, mert minduntalan visszahúz és emlékeztet – éppen arra a valós kiinduló helyzetre, amelytől inkább el akar szakadni. Hiszen amikor a Sydney–Linda házaspár szalonjába egymás után beállít a halott Max Brod, majd Kafka, végül Kafka apja, Linda eleinte valóságos, racionális magyarázatot próbál találni jelenlétükre: arra gyanakszik, hogy betörők, börtönből szabadult filosz-gyilkosok, vagy esetleg a társadalombiztosító emberei. Ám lassan megfeledkezik – vagy a szerző, vagy a szereplő – e feltételezésekről, és a halott Brodot és Kafkát fogadja el valóságnak. A mindennapi ráció és a valóság bizonyos szempontból legyőzetik, vagy legalábbis feledésbe merül. A darab egyfelől elrugaszkodik a hétköznapi logikától (végül a mennyországban köt ki), másfelől szinte mindvégig készenlétben tartja azt, és alkalmanként belefogódzik. Bruck János rendező viszont csak a valóságban bízik. Ezért aztán nem tart távolságot sem a darabtól, sem a figuráktól, sem a történettől.

Max Brod úgy lép be Sydney házába – kilétét eleinte nem fedve fel –, hogy közli: mivel nem talált nyilvános vécét, a család kertjét használta erre a célra, és tévedésből levizelte

Bede Fazekas Szabolcs (Sydney) és Görög László (Max Brod)

Szkárossy Zsuzsa felvételei

Ifj. Jászai László (Hermann K.), Őze Áron (Kafka) és Varga Mária (Linda)

az éppen arra járó teknősbékát. A teknősbéka problematikus szereplő: valahogyan muszáj a színpadon lennie. Ott is van: egy üres, viszont igazi páncél, béka nélkül. Lassan, egyenletes tempóban még ki is araszol onnan. Tehát felkelti a valóság tökéletes illúzióját, anélkül, hogy valóságos lenne, ráadásul a „hamissága" sincsen kijátszva. A valóság másolata – de mint másolat nem játszik.

A darab címe irodalom ironikus alulnézetben – s ez a könnyed irónia, távolságtartás és játékosság mindvégig jelen van (Gecsényi Györgyi gördülékeny párbeszédeiben is). Max már az első jelenetben tudja, hogy mi lesz *majd,* ismeri a kéziratok jövőjét, de nem azért, mintha próféta lenne, hanem mert a jelenből – a mi jelenünkből – látja a múltat. De az abszurdba hajló könnyed nevetés a színpadon csak az utolsó jelenetben, a felhők fölött valósul meg felhőtlenül.

A darabban jó szereplehetőségek vannak. A legkisebbel kezdem. A Papának – ő az angol házaspár nehéz terhe, akit épp egy öregotthonba készülnek bedugni – mindössze pár szavas a szerepe: a Kafka-vitában tökéletes kívülálló, egyszavas kulcsmondatokat mond. Kállai Ferenc a leghétköznapibb és egyben a leginkább zavarba ejtően bájos abszurdot csiholja ki belőle. A Kafka (Őze Áron) és Max Brod (Görög László) párosnak az első felvonásban vannak jó helyzetei, a másodikban kettejük viszonyáról átkerül a hangsúly az apa-fiú kapcsolatra. A két alak termékeny kontrasztban van: Görög László színpadi jelenlétét, intenzitását, simulékonyságát, humorát Őze Áron ikonszerű, változatlan, merev Kafkája ellenpontozza. Őze (első jelenetét leszámítva) pontosan megvalósítja a rendezői elgondolást, ám a figura végül nem mozdul el sem önmaga (ironikus) reflexiója, sem viszonyainak megváltozása felé. Hermann K., a diktátor apa szerepét ifj. Jászai Lászlóra bízták, s ez szereposztási telitalálat. Harsány, nyers, egy tömbből faragott, agresszív apát alakít. Játékában – a rendezői akaratnak megfelelően – túltengenek a látványos gesztusok, az önigazolások; éppen ezért a fiával való viszonya másodrendű, kevéssé kidolgozott. Ám a második felvonás jórészt kettejük kapcsolatának alakulásán múlik. Az apa azzal fenyegeti fiát, hogy ha nem engedelmeskedik neki – azaz nem hamisítják meg együtt az irodalomtörténetet, és nem csinálnak belőle egy „jó" apát –, világgá és irodalomtörténeti ténnyé kürtöli, hogy mekkora volt Kafka farka. Apa és fia között leegyszerűsítő plakátviszony van, ezért kettejük pere, a második felvonás első része élettelen tézisdrámába fullad. És mivel az előadásban egyetlen szereplő sem nő apokaliptikus méretűvé, az apa – aki mind közül leginkább válhatna démonná – csupán egy jó kis realista karakterszereplő marad. Pedig az apa-fiú viszony az utolsó jelenetben mint Úristen–Kafka viszony igazán parodisztikus mennyei magaslatokba emelkedik.

Az angol biztosítási ügynök és felesége szerepe (Bede Fazekas Szabolcs és Varga Mária) a dráma kényes pontja. Nekik kell megteremteniük a társalgási darabhoz nélkülözhetetlen szalont, ők szolgáltatják az apropót és a mindennapi valóságot ahhoz, hogy Max Brod és Kafka egyszer csak besétáljon az ajtón. Sydney érdeklődése Kafka iránt kimerül annak tanulmányozásában, hogy Kafka minden személyiségi és egyéb problémája arra a freudi kérdésre vezethető vissza, miszerint Kafkának kicsi volt a farka. A házaspárral semmi baj nem volna, ha kicsit kevésbé venné őket komolyan az előadás: ha megteremtené valóságukat (a házasságot és azon belüli viszonyukat), egyben el is tartaná magától azt. De a „mekkora volt Kafka farka?" kérdést tulajdonképpen mindenki halálosan komolyan veszi, lassan a néző is, aki lélegzetét visszafojtva várja, hogy elhangozzék a bűvös szám...

Bede Fazekas Szabolcs alakításában nem látni azt a (kafkai) megszállottságot Kafka iránt, amelytől egyszer csak Max Brod és Kafka besétál *neki* az ajtón. Hiszen ezek a halottak nemcsak azért jelennek meg, hogy az utókor szemszögéből felülvizsgálják önmagukat, hanem azért is, mert valahol Angliában él egy biztosítási ügynök, Sydney, aki mániákusan kutatja Kafkát. Hasonlít is rá. Olyannyira mániákusan kutatja, hogy egy napon bogárként ébred fel... ja nem, besétál hozzá Franz Kafka.

ALAN BENNETT:
KAFKA FARKA
(Magyar Színház)

FORDÍTÓ-DRAMATURG: Gecsényi Györgyi. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Tordai Hajnal. **RENDEZTE:** Bruck János.

SZEREPLŐK: Őze Áron, Görög László m. v., Bede Fazekas Szabolcs, Varga Mária, ifj. Jászai László, Kállai Ferenc.

SZÁNTÓ JUDIT

A láthatatlan hős

■ CSEHOV: IVANOV ■

A műsorfüzet tanúsága szerint ez a szolnoki Szigligeti Színház tizedik Csehov-előadása, Telihay Péternek pedig az ötödik (Szolnokon az első) Csehov-rendezése; a produkció tehát két halmaz közös része, szaknyelven szólva metszete.

Mint ilyen, sajnálatos módon nem kiemelkedő; átlagos mai magyar színházi este, amelynek egyetlen kiemelkedő hozadéka maga a darab: a Csehov második színműveként 1887-ben keletkezett Ivanov, *amelynek miliőjében, mellékfiguráiban még erősen érezhető Gogol és Osztrovszkij hatása, de fő vonulata és elsősorban főhősének rajza már hamisítatlanul csehovi. Vagyis világdráma, amelyet lehet rendezőileg aktualizálni, rendkívül markáns korfüggő elemeit tompítani, akkor is ugyanarról fog szólni: ember és társadalmi környezete örök, gyógyíthatatlan konfliktusáról, az ifjúkori álmok szétfoszlásáról, a miliő hatalmáról, az emberek közti kommunikáció képtelenségéről.*

Semmi kétség: erről szól Telihay rendezése is; a rendező Csehov iránti nemes vonzódásából és eddigi munkáiból úgyszólván szakmai minimumként következik, hogy Csehov-értelmezése pontos, világos és meggyőző; a közönség fogékonyabb része hiánytalanul megértheti a dráma tétjét és világképét, mint ahogy az általam látott estén (nem premieren) a reagálásai is kifogástalanok voltak. Telihay a komplex, összetett dráma minden rétegét elemzi és megszólaltatja; így kellő színpadi súllyal süvölt és csattan az a motívum is, amelynek a későbbi Csehov-drámákban nincs folytatása, itt azonban kiemelt fontossággal jelenik meg: az orosz társadalom – arisztokrácia, értelmiség, polgárság – zsigeri, bár egyelőre csak úgynevezett „békebeli" antiszemitizmusa. Telihaynak tehát átfogó látomása van a műről, amelyet esztétikusan és drámaian helyez el Menczel Róbert széles ölelésű, sajátos és hiteles légkört árasztó színpadképében. Ez a színpad mellesleg kidomborítja és egyben ironizálja, hogy Ivanov személyében egyfajta értelmiségivel van dolgunk: az előszínpadon, egy kivájt teknőfélében könyvek rendetlen összevisszaságát látni, az íróasztalon halomban állnak az irományok (nem lehetetlen, hogy bokros szabadidejében Ivanov írogat is), a zsinórpadlásról pedig könyvek lógnak be a színpadtérbe – könyvek, amelyek azonban villanykapcsolóként fungálnak, s amelyekből a duhaj vendégek ki-kitépnek egy-egy oldalt. (Kevesebb jót mondhatok Tresz Zsuzsáról, aki különösen a nőknek tervezett előnytelen és jellemzőerőben is szűkölködő jelmezeket.)

Telihay azonban – és ez is szinte természetes – a gondos feladatmegoldáson túl is rajta akarja hagyni kézjegyét a dráma szövetén (és itt nem az olyan kétes ízléssel epatírozó dramaturgiai – vagy dramaturgi – betoldásokra gondolok, mint a „Happy Birthday" eléneklése, avagy a businessre vagy a mozifilmekre való utalás). A darabon végigvonul az a rendezői fogás, hogy Ivanov némán és a többi szereplő számára láthatatlanul számos, amúgy nélküle lezajló jelenetet is végigasszisztál, egy ízben

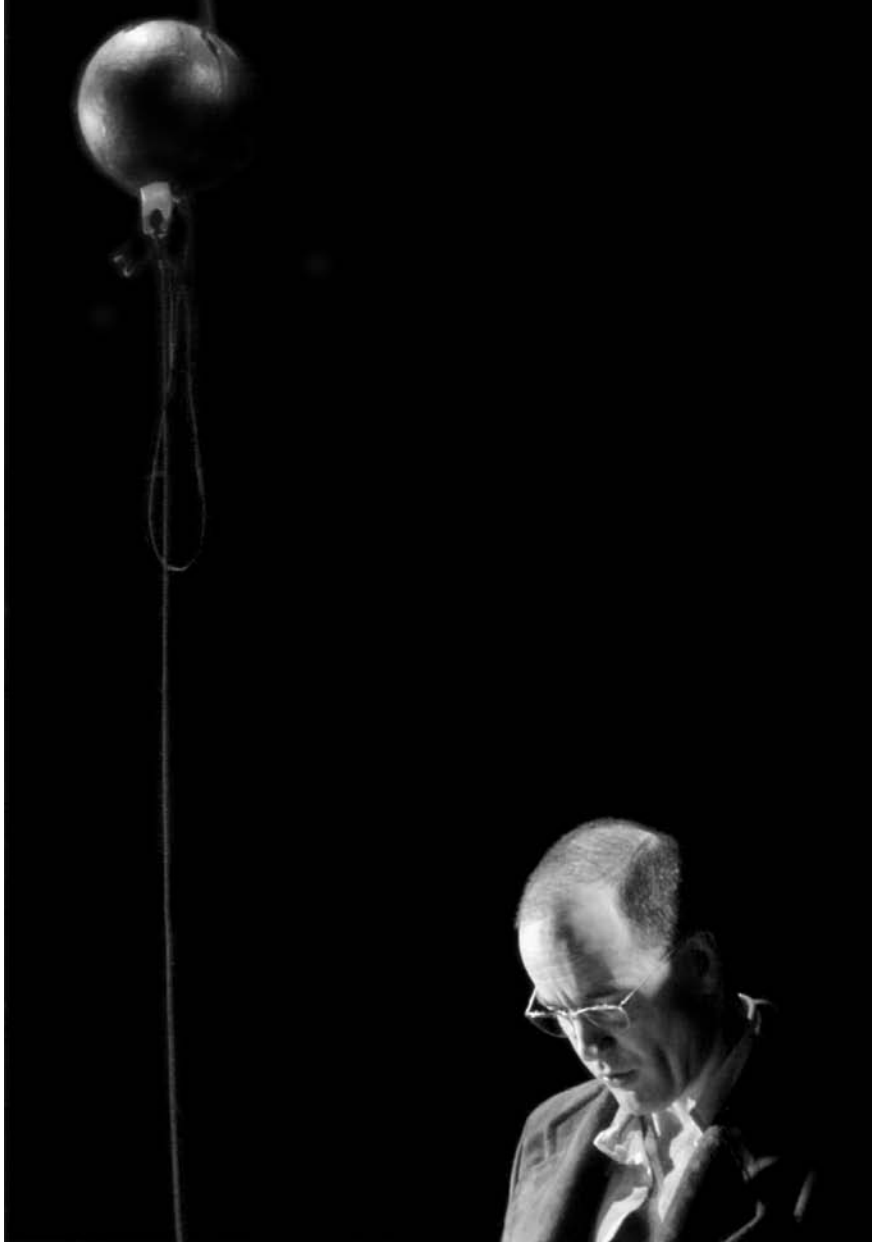
Egri Márta (Zinaida Szavisna), Kaszás Mihály (Sabelszkij) és Melkvi Bea (Babakina)

pedig partnernője látja ugyan a hőst, de a történetesen éppen őt kereső vendég szemszögéből „Tarnkappe" van rajta. A fogás célja sejtésem szerint kettős: részint még hangsúlyosabbá teszi Ivanov szerepét a dráma hierarchiájában (bár úgy gondolom, hogy erről Csehov kielégítően gondoskodott), részint megtámogatja a darab végi öngyilkosság gesztusát: Ivanov előtt panoramikusan kitárul egész környezete, megtudja, miként vélekednek róla saját társaságán belül, s ezzel együtt azt is, hogy kik közé süllyedt. Véleményem ezúttal is hasonló: mindezekkel Ivanov hallgatózás nélkül is tisztában van. Ám lehet, hogy a megoldás autonóm értékére fogékonyabb lennék, ha Seress Zoltán (Ivanov) okkult jelenléte nem merülne ki a suta, funkciótlan, sőt kissé nevetséges ődöngésben.

Ugyancsak „koncepció"-gyanús a befejezés is: Lvov végső tetemrehívásának jelenete – amely különben érdekesen: a poronddá átlényegülő könyvesteknőn belül s a két férfi köré gyűlő bámész, szenzációéhes vendégsereg karéjában megy végbe – hirtelen félbeszakad, s a szereplők és a színpad közé vetítővászon ereszkedik, melyen egy-egy másodpercre felvillannak a korábbi, vészterhes konfrontációk legbeszédesebb mozzanatai, megtoldva Anna Petrovna szemrehányó képmásával – s a montázs végén eldördül a revolver. Itt sem hiszem azonban, hogy Ivanovnak az öngyilkossághoz szüksége volna ilyen rekapitulációra, hiszen a felvillantott eseményeket egyszer már átélte, és a cselekmény szerves kibontakozása során jutott el odáig, ahová eljutott – a befejezés elkerülhetetlenségének az addigi folyamatokból kell következnie.

Az előadás átlagossága azonban nem ezekből a felemás rendezői kézjegyekből adódik, hanem elsősorban és mindenekelőtt a gyenge színészi munkából, amely aztán valóban a mai honi átlag szomorú specifikuma: társulataink túlnyomó többségében legföljebb a két-három-négy főszerepet lehet viszonylag jó színvonalon kiosztani. No persze a közepes vagy annál is satnyább tehetségekből a maximumot kihozni ugyancsak rendezői érdem, de a közhelyre feleljen közhely: a kősziklából vizet csak a csodatévő tudott fakasztani. Telihay a társulat zömét éppen csak hogy korrekt vagy annál is gyatrább alakításokra ihlette; de a színészek sem igyekeztek kitenni magukért, és nem követték a rendező kalandokra hívó szavát.

Az *Ivanov* sikeréhez mindenekelőtt egy Ivanov kell, és Seress Zoltán – Telihay korábbi Tuzenbachja és Platonovja – ezúttal nem remekel. Először is hiányzik játékából az a feszültség, amely egy nem is oly rég még nagyra termettnek látszó, modern, intellektuális, előítélet-mentes gondolkodó fő és a harmincöt évesen már tehetetlenné, gyávává, jövőtlenné aggott parazita ellentmondásából adódik. A Seress-féle Ivanovnak nincs szellemi profilja, s így nem is hordozhatja azt a tragikumot, amely lezüllése tudatos megéléséből fakadhatna. Egyszerűen jelentéktelen ahhoz, hogy saját drámájának főszereplője legyen.



Csabai István felvételei

Seress Zoltán a címszerepben

A többiekről – üres manírjaikról, hamis pózaikról vagy egyszerűen csak agresszív vagy decensebb szürkeségükről – nem szívesen szólnék, inkább csak egy szereposztási problémát említenék meg: azzal, hogy a rendező Sabelszkij gróf, a vastagbőrű és olykor szentimentális öreg ingyenélő alakját Kaszás Mihály személyében fiatal, pontosabban minden ízében fiatalos színészre bízta, a dráma gyönyörű polifóniájából egy fontos akkordot semlegesített.

Hogy a jót a legvégére tartogassam, kiemelnék másfél teljesítményt. Mintaszerűen komplex, hiteles játékával az élre kívánkozik Mertz Tibor Lebegyevje: a színész az életkörülményeibe belebutult, jóravaló, de férjként, apaként, barátként is impotens földbirtokosnak még a csendes tragikumát is képes érzékeltetni. Játékának első, a Lebegyev-estélyen nyújtott epizódjában Egri Márta is jelesül oldja meg negéd, kicsinyesség és veszélyesség egybecsengetését; kár, hogy esküvői megjelenéséhez a harsány picsogáson kívül már nem sikerült új színt találni.

Végezetül Telihay Péternek új s még újabb vállalkozásaihoz őszintén kívánok jobb művészi kondícióban lévő társakat és/vagy energikusabb és több energiát sugárzó rendezői jelenlétet.

CSEHOV: IVANOV
(Szigligeti Színház, Szolnok)

FORDÍTOTTA: Spiró György. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Menczel Róbert m. v. **JELMEZ:** Tresz Zsuzsa m. v. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa m. v. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Ignátz Éva. **RENDEZŐ:** Telihay Péter m. v.

SZEREPLŐK: Seress Zoltán, Sztárek Andrea, Kaszás Mihály, Mertz Tibor, Egri Márta, Verebes Linda, Mihályfi Balázs, Melkvi Bea, Gazdag Tibor, Molnár László, Császár Gyöngyi, Zelei Gábor, Petridisz Hrisztosz, Horváth Gábor, Tárnai Attila, valamint Bachmann Márta, Torda Zoltán.

Podlovics Lajos (Kis Arcadio), Tatár Gabriella (Visitación), Kalmár Zsuzsa (Amaranta), Kaszás Gergő (Aureliano), Bozó Andrea (Rebecca) és Csendes László (José Arcadio Buendía)

URBÁN BALÁZS

Kezdetek és végek

■ GARCÍA MÁRQUEZ–SCHWAJDA: SZÁZ ÉV MAGÁNY ■

Ha versenyt rendeznének a világirodalom legkevésbé színpadra adaptálható regénye címért, García Márquez remeke minden bizonnyal az élbolyban végezne. A több emberöltõn átívelő, mitikus-szimbolikus, az emberiség történetét egy család sorsán át megérzékítő, csodákkal teli, ám lefegyverző egyszerűséggel elmesélt történet nem dús cselekménye vagy színpadon aligha megjeleníthető látványos elemei miatt állítható nehezen színre, hanem alapvetően epikai természete, az egyszerűség mögül előbújó számos asszociáció és ezek összekapcsolása, a narráció kiemelt fontossága okán.

Amikor Schwajda György úgy egy évtizeddel ezelőtt a Pesti Színházban tartott bemutatóra elkészítette adaptációját, kellemes meglepetéssel szolgált: a szöveget ugyanis érezhetően nem pusztán a jól sikerült előadás tette érvényessé. Schwajdának sikerült átemelnie a regény világát a színre: maga a történet erősen redukálódott ugyan, vesztett egyetemességéből, mitikus-szimbolikus jellegéből, erotikus töltéséből, szerepek és cselekményszálak, asszociációs kapcsolatok kihullottak, de létrejött egy motívumokból finoman építkező, a történet lényegét magába sűrítő, annak atmoszféráját és egyszerű módon kifejtett komplexitását megőrző szerkezet. Legjellemzőbb talán az, ahogy a narrációt megoldotta: kiemelte Ursula (természetesen a regényben is központi szerepű) figuráját, s a történetet az ő visszaemlékezéseként keltette életre. Ezzel áthidalt számos dramaturgiai problémát, s megteremtett egy finoman stilizált, elemelt színpadi nyelvet; hiszen a fiatal Ursulát is értelemszerűen az idős asszonyt megszemélyesítő színésznőnek kell eljátszania. (Ugyanakkor az adaptáció során Pilar alakja háttérbe szorult, megbontva ezzel a történet anya-ágyas archetípusok egyensúlyára épülő szerkezetét.) Schwajda darabjának különösen az első fele gördülékeny, pontosan sűrített és atmoszferikus, a második részén mintha némi kapkodás tükröződne: ki nem bontott sorsú figurák jönnek a színpadra, inkább illusztrálva, mint megjelenítve a Buendía család további sarjainak sorsát, némiképp feladva ezzel a korábban következetes sűrítést. A mű egésze azonban megáll a saját lábán: a regény világának egy szeletét meggyőzően eleveníti meg Schwajda munkája.

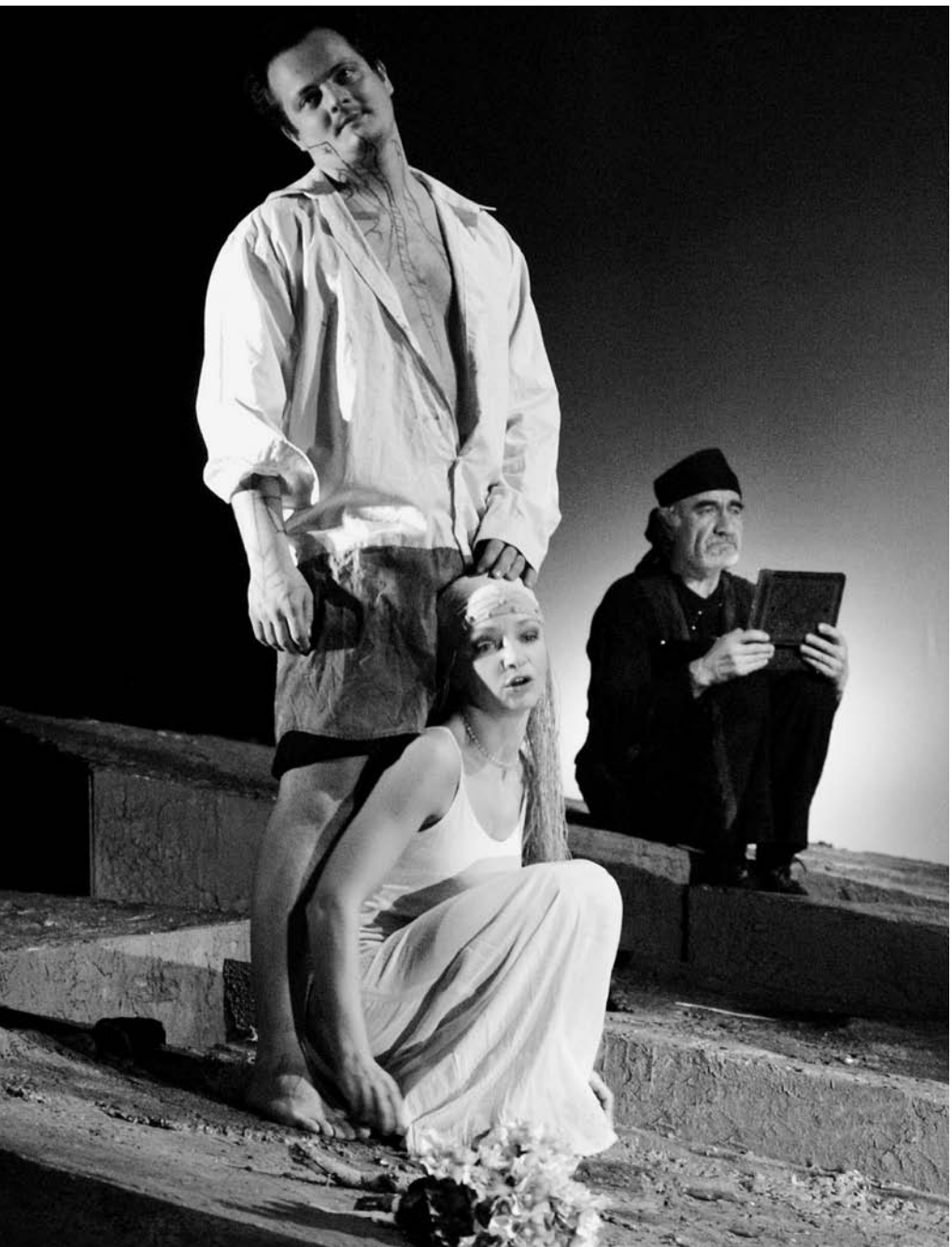
Kicsit talán furcsa is, hogy a szöveg mégsem vált színházaink sűrűn játszott repertoárdarabjává. Hiszen igényes munka, mely több remek szerepet tartalmaz, s ugyanakkor vélhetően a közönség részéről is érdeklődésre tarthat számot. Talán nem véletlen, hogy Csizmadia Tibor most rátalált a szövegre, amely a vezetésének elmúlt másfél évadja alatt egyre inkább igényes népszínházzá formálódni látszó egri Gárdonyi Géza Színház repertoárjába igen jól illik. Az egri változat különösebb meglepetést nem kelt: professzionálisan lebonyolított (bár helyenként tempógondokkal küzdő), pasztellszínekből szép képeket kibontó, színészközpontú előadás. S miként a hajdani pesti színházi produkcióból Törőcsik Mari és Garas Dezső alakítását őrzi leginkább az emlékezet, így lesz ez valószínűleg majd Molnár Piroska és Csendes László esetében is.

Csanádi Judit egyszerű, jól bejátszható, erős hangulati hatású teret hozott létre: sötét alapszínű, lépcsőzetesen emelkedő, a szintek közt árkokat is rejtő, zegzugosnak tetsző színen folyik a játék. A játék, ahol a boldogság, a csodák, az illúziók mögött szinte mindig ott leselkedik a váratlan boldogtalanság, a kétségbeesés lehetősége és a hirtelen halál gyakran megfejthetetlen (ám megírt) misztériuma. E kettősség Csizmadia Tibor rendezésének is alapvonása: a világos és sötét tónusok nem pusztán a történetben, de az előadásban (a tér és a jelmezek színeiben, a precízen tervezett világításban) is egymásba játszanak. A halottak – a megölt Prudencio Aguilar és a barát Melchiades – árnyai például végigkísérik a Buendíák sorsát: ám a színpadi árokban megjelenő figurák vészjósló jelenléténél hangsúlyosabbak könnyed, derűs, életbölcsességet sugárzó kommentárjaik. Csizmadia eltalálja a történet melankolikus, játékosan komoly alaphangját, hatásosan közvetíti a mű megkívánta atmoszférát, csupán a ritmus akadozik helyenként. Igaz, a ritmusnak az adaptáció epikus szerkezete, a kiemelt narráció és a cselekmény szükségképpen redukált jellege sem kedvez (a látványos konfliktusok jelentős része a színen kívül zajlik le), ám a lassan pergetett, a titkokat fokozatosan előhívó cselekményvezetésnek is lehetne feszesebb belső ritmusa annál, amit Csizmadia diktál. Ez talán segítene abban, hogy a darab végére jellemző kapkodás, a korábban nem vagy alig szerepelt figurák előtérbe helye-

zése ne tűnjék kapkodásnak az előadásban is. A rendező felemás eredménnyel próbálja ezt ellensúlyozni, markáns ötlet, ahogy Melchiadesék mellett a történet később elhaló figurái is sorra megjelennek az árokban (a végére már sokkal többen vannak, mint az élők), ám a lebonyolítás kiszámíthatósága némiképp kimódolttá teszi e megoldást.

Csizmadia erős játékmesteri készséget mutató rendezésére a fenti finom, de határozott ötletek jellemzőek; egyébként egyértelműen a színészi játékot emeli középpontba. A *Száz év magány* előadásának mindenképpen alapfeltétele, hogy Ursula szerepét a színpadot valóban betöltő, a sorsoknak irányt, a történetnek értelmet, a játéknak tétet adó színésznő játssza. Molnár Piroska természetesen ilyen színésznő: jelenléte súlyát még azokban a jelenetekben is érezni, amelyekben csak külső szemlélőként, a reflektorfénytől távolabb, a színpad valamelyik sarkába félrehúzódva ül, és természetes egyszerűséggel bújik bele a fiatal Ursula szerepébe is. Kifinomult színészi technika és szuggesztív személyesség egyesül játékában, s e személyesség visszahoz valamit a figurának a Schwajda-féle változatban kevésbé hangsúlyos archetipikus vonásából. Legmegkapóbbak azok a jelenetei, melyekben a szeretet nagyon bensőséges hangjait tudja megszólaltatni. Ebben kitűnő partnere a José Arcadio Buendíát alakító Csendes László, aki a látványos megoldásoktól szerencsésen tartózkodva, finom gesztusokból, apró rebbenésekből, roppant következetesen építi e világot szüntelenül megváltani próbáló, mindig jót akaró, de csaknem mindig bajt okozó, jámbor fantaszta figuráját. Kettejük jelenetei, melyekben a szemérmes összetartozás, a nem látványosan kimutatott, de örökké tartó, összekapcsoló szerelem árnyalatait érzékítik meg, talán az optimálisnál kicsit jobban elválnak az előadás egészétől.

Mészáros Máté (José Arcadio), Bozó Andrea és Csendes László



Gál Gábor felvétele

Kaszás Gergő kissé harsányabban, kétségkívül színesen és erőteljesen, de jórészt megszokott színészi eszközeit alkalmazva alakítja Aurelianót. Bessenyei Zsófia kevesebb színnel, de markánsan és szuggesztíven, a szerep jelentőségét némiképp megemelve van jelen Pilarként. A Moscotét játszó Venczel Valentin igyekszik nem élni szerepének túl egyértelmű humorforrásával (az állandó bujkálásból, menekülésekből fakadó poénlehetőségekkel), s ez a visszafogottság megteszi hatását; nemcsak a komikus jelenetek lesznek így árnyaltabbak, hanem maga a figura is súlyosabb marad: halála előtti monológja az előadás fontos részei közé tartozik. Mészáros Mátének nincs lehetősége hasonló szerepépítésre, de életszagú, egyszerre komikus és szánni való figurát farag a kevés eszű, nagy szerszámú José Arcadióból. A lányokkal, Amarantával és Rebeccával a Schwajda-változat mostohán bánik: alakjukból leginkább az egymással folytatott, idővel irracionálissá váló rivalizálás marad meg, melyet Kalmár Zsuzsa és Bozó Andrea érzékletesen játszik el. Sata Árpád inkább Melchiades derűjére, bölcsességére helyezi a hangsúlyt, s ennek hatására a civilizáció okozta romlás virágainak elemésztő hatása elmosódik, súlytalanná válik. Pálfi Zoltán sem tud igazán jelentőséget adni Prudencio Aguilar fenyegető jelenlétének. A kisebb szerepek inkább vázlatok, skiccek, vagy dramaturgiai funkciójukra vannak redukálva, s ezen a színészek sem tudnak változtatni.

Némiképp hullámzó tehát az epizodisták szerepformálása, de relatíve szűk sávon belül az; még a halványabb teljesítmények is szakmailag vállalhatónak, korrektnek mondhatók. A szakszerű, kellemes előadás ugyan nemigen hoz nóvumot, a két főszereplő kiemelkedő alakításán túli szakmai érdekességet, ám a fokozatos társulatépítésben vélhetően betöltött szerepe és a közönségfogadtatás alapján nem lennék meglepve, ha évek múltán majd az újjáformálódó színház fontos bemutatójaként emlékeznének rá.

GABRIEL GARCÍA MÁRQUEZ: SZÁZ ÉV MAGÁNY
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

A színpadi változatot Székács Vera fordításának felhasználásával Schwajda György írta. **DRAMATURG:** Kőrösi Zoltán. **DÍSZLET:** Csanádi Judit. **JELMEZ:** Bánki Róza. **ZENE:** Melis László. **ASSZISZTENS:** D. Katona Mária. **RENDEZŐ:** Csizmadia Tibor.

SZEREPLŐK: Molnár Piroska, Csendes László, Pálfi Zoltán, Sata Árpád, Bessenyei Zsófia, Venczel Valentin, Kaszás Gergő, Mészáros Máté, Bozó Andrea, Kalmár Zsuzsa, Tatár Gabriella, Tűzkő Sándor, Rácz János, Podlovics Lajos, Fogarassy Péter, Dér Gabriella, Fehér István, Tóth Levente.

LŐRINC KATALIN

Csapatmunka

■ BOZSIK YVETTE: CSOPORTTERÁPIA ■

A Csoportterápia *kifejezetten anti-Bozsik-műnek indul, legalábbis, ha az utóbbi évek Bozsik-termését vesszük, melyben több a színészi és a színházi megoldás, mint a táncosi és a koreográfiai. Adott ezúttal hat táncos: három nő és három férfi. A rendelkezésükre álló teret magas kórházfehér fal keríti körbe, annak mentén pedig hat fehér, bőrüléses szék sorakozik, s mindezt belengi az orvosi rendelők fertőtlenítőszaga.*

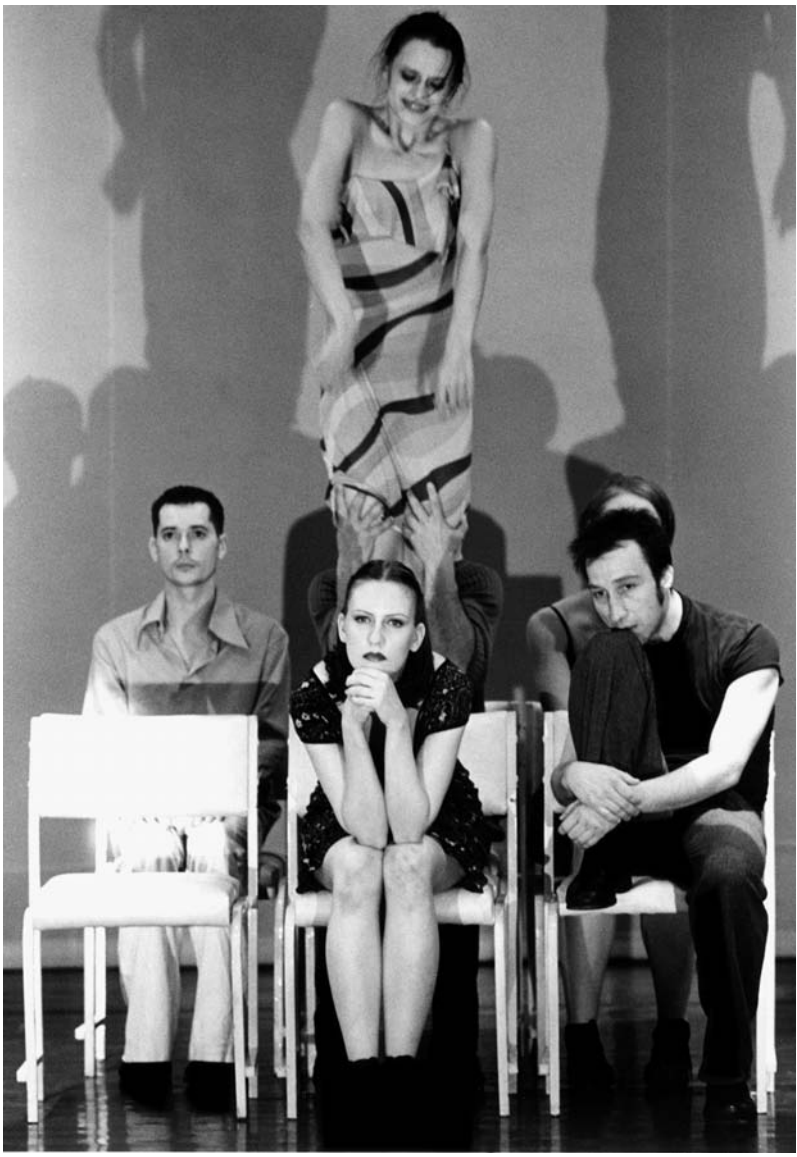
A darab indításaként a táncosok megszólalnak. Bemutatkoznak: néhány szóval, tőmondattal jellemzik saját magukat, s bár a néző azt várná, hogy e megnyilatkozások folytatódnak, s messzebbre vezetnek befelé, a lélek útjaira, többé nem beszélnek. E bemutatkozásnál „beugrik" Pina Bausch, a mozgásszínház nagyasszonya, aki úgy felvételizteti a táncosokat a társulatába, hogy beszélteti őket. Hiszen a lényeg úgyis az lesz: ki mennyit képes saját magából kiadni a színpadon.

Bozsik Yvette azonban ezúttal hamar eltávolodik a szavaktól. Örömmel marad egy kicsit magára táncosaival: hadd mozogjanak végre, hadd mozgassák a karjaikat, kézfőiket, variálják a térformákat úgy, ahogyan színészektől nem lehet elvárni. Így aztán hiába indul be a vetített videomontázs a hófehér falon mindenkiről (mintegy a bemutatkozás folytatásaként), ez az eszköz sem uralkodik el a színpadon. Az arcok (mosolyok, fintorok, hunyorgások) találóan váltakoznak, markáns vonásokkal azonban nem gazdagítják az egyéniségeket; a mozgástanulmány pedig, amely e bemutatkozásokat követi, teljesen független a bemutatott karakterektől: csak táncosokat látunk, akik dinamikusan és játékosan változtatják a térformákat, az egyszerű mozgáselemekkel s a székekkel való játék megannyi lehetőségét kiaknázzák.

A dolog ott kezd izgalmassá és személyessé válni, amikor az egyes táncosoknak saját, külön kis „jelenés" jut. Nem lenne helytálló ezeket „szólóknak" nevezni, mert mindenki másképp nyilvánul meg. Lisztóczki Hajnalka például „playbackre" végigtátog egy férfinótát, s bármilyen furcsa, ez lesz az előadás egyik legemlékezetesebb mozzanata. Sokkal jobban karakterizál, mint bármilyen verbális vagy képi jellemzés. Az efféle magánszámok sorától lesz a darab ismét „bozsikos". Ki-ki megvillanthatja saját erősségeit, melyeket persze már jól ismertünk az alkotó előző darabjaiból. Ilyenek Vati Tamás elképesztő fintorai; Krausz Alíz gyönyörűen hullámzó karjai s hol vadul, hol riadtan villanó őzikeszemei; Tokai Tibor néptáncból citált mozdulatainak eleganciája; Vislóczky Szabolcs érzékenysége; Jantner Emese önironikus erotikája.

Ettől kezdve minden érdekes: a három fiú őrültségei, az egyéni villanások mind szórakoztatóak, jellemzőek, s bár mindig tartogatnak meglepetést, ismerősek is. Bozsik Yvette darabjai ugyanis mindig viselhetnék a *Csoportterápia* alcímet. Szereplőiből bármi áron előcsalja az őrületet, mert úgy érzi, azzal érdemes kezdenie valamit.

Sokan nevezték már Bozsik Yvette-et „magyar Pina Bauschnak"; a játszó és a játszott személy közötti teljes azonosság ebben a műben felerősíti a Pina Bausch-i remineszcenciákat. Szeretni való ez a hat ember, ahogyan mérhetetlen energiákat ad ki magából; a darab végén azonban nincs az az érzésünk, hogy ez bárhova is elvezette volna őket. A táncosok körben ülnek a falak mentén, fáradt arcuk fölött vetített portréik futnak, érdekesen montírozva, úgy, hogy egyikük mosolya átúszik a másikába, azé meg a következőébe: gumiálarcként formázódnak egymásra az arcok.



Koncz Zsuzsa felvétele

Csoportterápia – csapatmunka

Ez a kis közösség tehát számtalan arculatú, ugyanakkor homogén is. Vallomásnak tűnik e tanulmány: vallomás a táncosoknak, róluk, az egymáshoz s az alkotónak hozzájuk fűződő viszonyáról, arról, hogy a közös alkotómunka egyúttal terápia is.

Természetesen lehet, hogy az alkotó többet, orvosilag mélyebbet kívánt közölni a csoportos terápiával kapcsolatban (a szórólapon pszichiáter munkatárs neve is található); nézőként azonban megelégedtem a számomra ismerős jelentésekkel.

Kiemelendő Bozsik megszokott muzikalitása és zenei humora (montázs a legkülönbözőbb stílusokból), valamint Novák Erik és Juhász Ottó videokockái. Az előadók pedig érettek, őszinték és emberiek. Igazi csapat.

CSOPORTTERÁPIA
(A Bozsik Yvette Társulat a Trafóban)

KOREOGRÁFUS: Bozsik Yvette. **VIDEÓ:** Novák Erik és Juhász Ottó.
TÁNCOLJÁK: Jantner Emese, Krausz Alíz, Lisztóczki Hajnalka, Tokai Tibor, Vati Tamás, Vislóczky Szabolcs.

Úgy tűnik, mostanában nem a Rossini-zene és nem is a kései olasz opera buffa az a közeg, amelyben a budapesti operajátszás a maga legfőbb erényeit megcsillogtatná. Nem szeretném elmosni az egyéni teljesítmények közötti – árnyalatnyinál nemegyszer jóval jelentékenyebb – különbségeket. De azt kell mondanom, hogy A sevillai borbély *Erkel színházi produkciója általánosságban véve éppen azzal marad adós, ami e darab stílusának éltető elemét jelenti: a megbízható zenekari háló fölé kifeszített pontos, pregnáns és rugalmas ritimikával; az ékítményes koloratúrdallamok kontúrjainak könnyed és világos megrajzolásával; a bravúrszámok töretlen erejű, kellő technikai fedezettel megalapozott előadásával. Bizonyosan másként festene ez a kép, ha az operai vezetés nem ragaszkodna a kettős – sőt jelen esetben bizonyos szerepeknél a hármas – szereposztáshoz. Nem nagyon érti az ember: vajon miért nem éri meg az Operának, hogy csupán egyetlen, de valóban ütőképes gárdát alakítson ki?*

PÉTERI LÓRÁNT

Plüssmaci visszavág

■ ROSSINI: A SEVILLAI BORBÉLY ■

Szinetár Miklós rendezése mindenesetre a legkevésbé sem tereli el a figyelmet az előadás súlyos zenei hiányosságairól. Hogy a kései nyolcvanas évek üde szókincsét használjam: Szinetár a nettó operaszínpadi konvencionalitást bruttósítja fel azzal, ami az ő rendezői koncepciója. Nincs a tarsolyában olyan elképzelés, amely a zenei és a színpadi történést egészében és részleteiben is össze tudná fogni. Akad viszont *mondanivalója,* amelyet matricaként ragaszt fel a slamposan hagyományos előadás felületére. E mondanivalónak – miszerint „a pénz beszél", avagy „minden a pénzről szól" – vannak bizonyos korlátai. Éppen ezért tűnik indokolatlannak, hogy még alaposan a szánkba is rágják. Ráadásul mindent kétszer mondanak. Sőt, a táblányi méretű hitelkártyák éppenséggel háromszor is feltűnnek – előbb a színpadra hurcolt, majd a zsinórpadlásról lelógatott díszletként, végül vetített formában. Az aranyborjú, a pénzeső és a kollektív pénzszámlálás aktusa viszont valóban csak két alkalommal kerül elő. Vetítenek aztán sebesen változó keresztárfolyamokat, szürke üzletembereket és luxusautójukból kikönyöklő gazdagokat. A forgószínpadon felállított díszlet félreeső vackaiban közben csavargók ücsörögnek, velük minden helyszínváltáskor újra találkozunk. És ez még nem minden. A nyitány alatt keretjáték zajlik. Feljön a nap, amely nem más, mint egy sugarakkal övezett százforintos. Az első jelenetben, Almaviva szerenádja alatt viszont a hold kel fel, és a forintot felváltja az égen az ezüstös fényű euró. E ponton vél-

„Minden a pénzről szól" (Almaviva: Berkes János)

hetőleg katarzistól sújtva magunkra kellene ismernünk, gyenge láncszemeként az úgynevezett pénze után futkosó mai magyar világnak. Szinetár társadalmi önismereti gyakorlatot tart – ami egyebek mellett arra vall, hogy idevágó kompetenciáját illetően nincsenek kétségei.

A Beaumarchais-komédia nyomán készült librettóban kétségkívül sok szó esik pénzről. Cesare Sterbini figurái a társadalmi lét piacán bocsátják áruba magukat, azaz származásukat, kapcsolataikat, gazdagságukat és szellemi kapacitásukat. Közben természetesen árgus szemmel figyelik egymás piaci értékének ingadozását is, s nem haboznak kapcsolati tőkéjüket sürgősen átcsoportosítani, ha régi jó cimboráik árfolyamát esni látják. Mindez azonban végletesen leegyszerűsödik és ellaposodik Szinetár monetáris allegóriáiban, amelyek nem is válnak a játék szerves részévé.

Másrészt van azért *A sevillai borbély*nak egy archaikusabb s aligha lényegtelenebb cselekvényrétege, amelyről a rendezésnek láthatóan még *mondanivalója* sincs igazán. Fiatal szerelmesek küzdnek itt azért, hogy az öregek intrikáját legyőzve, álruhás kalandok során át végül egymáséi lehessenek. Hogy a szüzsének ezen a szintjén a commedia dell'arte alakjai élnek tovább, arról alkalmasint tud a rendezés. Mindenesetre erre is utalhatnak a keretjáték álarcosai. De nem tűnik úgy, mintha ennek a külsődleges elemként felvonultatott tudásnak bármi hatása volna a Rossini és Sterbini által kimunkált zenei-drámai történés színpadi megvalósítására.

Az improvizált commedia dell'arte-darabok „forgatókönyvei" (kanavászai) átvették az átmeneti rítusok számos szerkezeti elemét. Ezeket *A sevillai borbély*ban sem nehéz azonosítani. A nemzedékek harcát és a fiatalság gyümölcseire szemet vető öregek legyőzetését annak idején a termékenységi rítusok modellálták. Az álruhás jelenetekben a beavatási szertartások történései, az identitást kikezdő próbatételek élnek tovább. A társadalmi rend felfordulásában (az arisztokrata Almaviva végeredményben egy polgárlányt vesz el feleségül) a mindennapok törvényeit felfüggesztő karneváli világgal szembesülhetünk. Bartolo sóbálvánnyá változása az első felvonás végén mindenesetre olyan elem, amely arra utal, hogy e kemény és bizonyos tekintetben kíméletlen „háttérjáték" jelenléte még a XVIII. század végén, a XIX. elején is érzékelhető volt.

Ám az Erkel színházbeli előadáson sem Erósz, sem Dionüszosz nem teszi tiszteletét. Az énekesek magukra hagyatva és a rutinra utalva próbálják létrehozni a karaktereket. Lélekvesztőiket a manírosan túlzó típusábrázolás Szküllája és a naiv, kissé suta pszichológiai realizmus Kharübdisze között navigálják – nem csoda, ha az eredmény olykor illúzióromboló. A díszlet és a jelmezek történeti realista látványvilágot teremtenek. Csikós Attila építményének erénye, hogy a játékosok által belakhatónak, az akciókhoz mérten pedig arányosnak bizonyul. A forgószínpad kézenfekvő és jól kamatoztatható megoldást kínál a viszonylag egyszerű drámai topográfia felvázolására – a döntő kérdés végeredményben az, hogy Almaviva az utcáról bejusson a házba, ahol Rosinát őrzik. Kevésbé tűnik indokoltnak a díszpáholyok igénybevétele. Hogy a keretjáték szereplői itt tűnnek fel először, arra lehet magyarázatot találni. Nem kimondottan szerencsés viszont az, hogy az első felvonás végén az őrjárat tagjai is innen ereszkednek le Bartolo házába. A háznak ugyanis van ajtaja – bátran be lehetne jönni azon is, de aki meglepetést akar okozni, az akár az ablakot is választhatná. Ott viszont, ahol az őrök belépnek a szobába, a dobozszínház törvényei szerint fal áll, amelyet csak azért nem lehet észlelni, hogy mi, nézők éppen azt láthassuk, ami mögötte történik. Na már most elképzelhető, hogy a koncepció szerint az őrök egyszerűen áttörik a ház falát, de ez talán több

Massányi Viktor (Figaro), Mukk József (Almaviva) és Létai Kiss Gabriella (Rosina)

Mezey Béla felvételei

Kalmár Magda (Berta), Meláth Andrea (Rosina) és Busa Tamás (Figaro)

erőfeszítést igényelne tőlük, s nagyobb meglepetést okozna a bent lévőknek. Arról nem beszélve, hogy ha ez ilyen könnyen megy, akkor miért nem sikerül Almavivának is, s mi szükség van például az erkélyhez állított létrára?

Van humorpotenciál abban, hogy az intrikus Basiliót ellátják laptoppal és mobiltelefonnal, viszont a túlmagyarázás körébe sorolnám a rágalomária élő illusztrációját (e szám alatt álarcos clownjaink újságot olvasva szállingóznak be a színpadra). A legkevésbé sem humoros, ám annál kínosabb annak a jelenetnek a megoldása, amelyben a zenemesterként fellépő Almaviva grófnak egy néma hangszeren kell kísérnie Rosinát és Bartolót. Még irritálóbb az elharapódzó vezényelgetés. Ezt már a keretjátékban elkezdik az álarcosok, amikor némi gyér táncolás után letelepszenek a színpad szélére, és keresetten játékos mozdulatokkal dirigálják az árokban játszó muzsikusokat. De e rossz szokást végül szinte minden szereplő átveszi. Vajon teljesen jogosulatlan lenne úgy érezni, hogy a rendezés ezzel azt ismeri el: egyszerűen nem tud mit kezdeni a színpadon tébláboló emberekkel?

A Rosina szerepében fellépő Meláth Andrea az általam látott két előadás legharmonikusabb, belső biztonságtól áthatott figurája. A színpadi alak nőiessége, könnyedsége és méltósága hangban és fellépésben egyaránt megnyilvánul. Meláth kellemes tónusú, kiművelt szopránján választékosan formálódnak a dallamívek, és magától értődő konkrétsággal szólalnak meg a koloratúrák. Létai-Kiss Gabriella ugyanezen szerep kihívásai elől nehezen akceptálható modorosságba menekül – vokalitása sem igazán sugárzó, s a szólam ékítményei is kifognak rajta. Mindkét előadásban Kenesey Gábort láttam Bartolo doktorként. Kenesey stabil énekes teljesítményt nyújt, de hangja a magánszámokban sem izzik fel annyira, hogy a gyámleánya kezére pályázó öregúr falstaffi energiáiról hírt hozzon. Színpadi alakítása rutinos, de kontúrtalan.

Blazírt nyugalommal, a kívülálló fensőbbségével lép színre Kováts Kolos Basiliója. Kissé mereven és idegenül, de mégis készségesen veszi kezébe az intrika szálait, miközben messzire röpíti hangját, egy olyan dimenzióba, amelynek létéről az előadásból egyébként nem is szerezhetnénk tudomást. Gregor Józsefben Basilio működésbe hozza elfojtásra amúgy sem ítélt komédiásösztöneit. De elég hamar kiderül, hogy megfelelő közeg, megfelelő szituációk híján nem lehet valami nagy komédiázást csapni. A figura lassan elvész a megszokások rengetegében. Gregor hangja ezúttal nem tündökölt zavartalanul régi fényében. A hangtartomány felső régiójában a voce mindig megfeszül. Előadásában nem vált igazán elementárissá a rágalomária sem.

Rossini és Sterbini nem tulajdonít különösebb jelentőséget annak, hogy motiválja Rosina és Almaviva érzelmeinek felébredését. Már Almaviva első cavatinájában meg kellene szólalnia az ellenállhatatlanul csábító szenzualitás hangjának ahhoz, hogy a történetnek valóban legyen tétje. Jelentéktelen Almavivák puszta létükkel is megkérdőjelezik a játék értelmét. A szerepet most nem olyan tenorokra osztották, akik ezt a veszélyt elhárították volna. Berkes János nem igazán jellegzetes színpadi figura (legalábbis nem tűnik annak Szinetár rendezésében). Hangja a felső régióban kellemetlenül élessé válik; előadásában a Rossini-dallam díszítései csupán reménytelenül leküzdendő akadályt jelentenek. Mukk József vokálisan megalapozottabb, de egészében mégis súlytalan alakítást nyújtott. Busa Tamás kellő dinamizmussal játssza Figarót, ám igazi énekes virtuozitás hiányában szükségszerűen csak a szerep felszínét mutathatta meg. Alakítása mindenesetre a játékidő előrehaladtával egyre jobb lett. Ez azt is jelenti, hogy előadásában éppen a nagy belépő sikerült a legkevésbé. Massányi Viktor sincs olyan fölényes viszonyban a szólam vokális nehézségeivel, hogy megengedhesse magának a Figaróhoz amúgy elengedhetetlenül hozzátartozó nagyvonalúság luxusát. Éneklése technikailag biztonságosabbnak tűnt Busáénál, de fellépése az utóbbiénál jóval rugalmatlanabb volt. Fontoskodó jelentéktelenségen és mérsékelt alkoholizmuson túl a rendezés nem tulajdonít mást Bartolo házvezetőnőjének, Bertának. Kalmár Magda és Ötvös Csilla egyaránt túljátsszák a szerepet. Kalmár hangjának állapota fájdalmas, de már évekkel ezelőtt is az volt. A voce felszínén súlyos sebet ütött az idő, s az extrém vibratók sajnos nem tűnnek a legmegfelelőbb kompenzációnak. Ötvös Csilla vokálisan ennél jobb kondícióban van – finomkodó, affektált éneklése mégsem okozott most túl sok örömöt.

Meglehetősen pongyolán és csúnya, szálkás hangzást produkálva játszott a Medveczky Ádám irányította zenekar. A feszes, pergő ritmikájú részekben az együttes gyakran elcsúszott az énekesektől, s a nagy crescendók is befulladtak a fokuszálatlan és enervált hangzásvilágba. Nem hiszem, hogy ezen állt vagy bukott a produkció, de azért be lehetett volna szerezni egy csembalót a recitativókhoz – a zongorahang némileg mellbevágó volt.

Plüssmaci három évvel ezelőtt debütált a *Carmen* Szinetár igazgató által rendezett előadásában. Hitelt érdemlő beszámolók szerint ebben a máig műsoron lévő produkcióban Plüssmaci szerepeltetése legalább annyira indokolt, mint a második igazgatói periódus opusában, *A sevillai borbély*ban. Plüssmaci énekes teljesítményéről talán még korai lenne nyilatkozni, de színpadi jelenléte máris rendkívül intenzív. Különösen abban a jelenetben tűnik nélkülözhetetlennek, amelyben Rosina és Figaro két oldalról, fülénél fogva ragadják meg őt, s előre-hátra lengetik. Tessék csak elképzelni, Plüssmaci nélkül mi az ördögöt tudnának kezdeni egymással? Ezt talán még a jeles szerzők sem gondolták végig.

GIOACCHINO ROSSINI: A SEVILLAI BORBÉLY (Magyar Állami Operaház Erkel Színháza)

DÍSZLET: Csikós Attila. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **KOREOGRÁFUS:** Fodor Gyula. **KARIGAZGATÓ:** Katona Anikó. **RENDEZŐ:** Szinetár Miklós. **KARMESTER:** Medveczky Ádám.

SZEREPLŐK: Berkes János/Mukk József, Kenesey Gábor/Szüle Tamás, Meláth Andrea/Létai-Kiss Gabriella/Megyesi-Schwartz Lúcia, Busa Tamás/Massányi Viktor, Kováts Kolos/Gregor József/Fried Péter, Ambrus Ákos/Zsigmond Géza, Andrássy Frigyes, Kalmár Magda/Ötvös Csilla, Németh Gábor/Martin János. Kropf Táncegyüttes.

Márok Tamás

Alföldi operál

■ GOUNOD: FAUST ■

Egy mai metropolis külvárosában indítja Faust*ját Alföldi Róbert. Már a nyitány alatt széjjelnyílik a függöny. Valahol a* türelmi zónában *vagyunk, lenge, könnyű lányok illegnek, keményebb prostik kelletik magukat. A szín közepén kopár fa. Egy vagány csávó numerát vesz, majd ott helyben, állva, a szín hátsó traktusában megkúrja a nőt – a szó pontosan fedi, ami megesik. Kicsivel később egy asszony tízéves forma lányát adja el egy öreg pedofilnak. Alig kezdődött el a darab, máris hányni támad kedvünk. Rendezőnk nyílt sisakkal játszik: már az előadás harmadik percében kijelöli értelmezésének szélső határait.*

Botrányos? Meghökkentő? Ugyan! Csak az lepődhet meg, aki nem néz tévét, s nem olvas napi újsághíreket. A furcsaság legföljebb annyi, hogy mindez operaszínpadon, egy klasszikus mű örvén jelenik meg. Persze ha gondosabban végignézzük az előadást, nincs abban semmi forradalmi. Könnyű kis koráthelyezés, ami következetes, és jól működik.

Faust nem öreg tudós, hanem kiábrándult középkorú értelmiségi, aki olyan depi, hogy mingyá' öngyi lesz. Így aztán Mefisztónak nem is kell őt megfiatalítania, s a mindig kínos átváltoztatási jelenet meg van spórolva. Piszkosszürke fal mindenütt és magas ablak. Az üres lakás egyetlen berendezési tárgya egy franciaágy. Ismerős albérleti darab, amelyet évek óta nem vetettek be, s általában ruhástól alszanak benne. Kevés kiábrándítóbbat lehet elképzelni.

Öngyilkossága kapcsán Faust egyre mérget emleget, ám közben egy pisztollyal hadonászik. Mefisztó fiatalító italról énekel, s ehelyett rózsaszín, villogó, szív alakú nyakéket ad át. Francia nyelvű az előadás, ám a jelenethez nem illeszkedő eredeti szöveget magyarul is kivetítik. Bizony nem ártott volna hozzászabni dikciót akcióhoz, mert a darab több pontján köszönő viszonyban sincsenek egymással. Persze a kínos pillanatokon sokat enyhít, hogy a szövegvetítést alig látni.

A produkció a FranciArt nevű frankofon kulturális rendezvénysorozat nyitó eseményének volt szánva, a Francia Kulturális Intézet is támogatta létrejöttét. A nehezen kibetűzhető kivetítőt is e projekt keretében kaptuk. A bemutatót élőben közvetítette az M2. Az előadás állítólag koprodukció a Nizzai Operával, de ott a közvetítés elmaradt, technikai malőr adódott. Persze ha már a francia állam szánt rá némi eurót, akkor az agyonjátszott *Faust* helyett szívesebben vettük volna itt, Szegeden példának okáért Gounod-tól a *Romeo és Júliá*t, avagy Massenet-től a *Werther*t, netán a *Don Quijotét*. Mindegyik ősbemutató lett volna a városban. Az ünnepek többek között arra is valók, hogy szokatlan dolgokkal ismerkedjünk.

A „kulturális segélyprogram" keretében négy anyanyelvű vendégénekest is kaptunk. A franciák nem épp magas szintű vokális kultúrájukról híresek az opera világában, de ezek a vendégek náluk is legföljebb a harmadik vonalat képviselhetik. Daniel Galvez-Vallejo fedett, fakó hangon adja a címszerepet, egyénisége híján van mindenféle varázsnak. Fernand Bernadi basszbaritonjának nem csúnya az alapszíne, de épp ott nem szól, ahol legjobban kellene neki. Sem hangerővel, sem -magassággal, sem -mélységgel nem győzi Mefisztó sátáni szólamát. S bizony a személyiségéből is éppen ezek a jegyek hiányoznak. (Nota bene: a múlt század elején korának világsztárja, Marcel Journet szaggatta Mefisztó jelmezét a Tisza partján. Több lett volna egy, de minőségi francia.) Jacques Gay világos baritonjának sötétítéssel és túlfeszítéssel próbál némi súlyt kölcsönözni. A legtöbb örömünk még Raphaëlle Farman nőies lényében, korrekt szopránjában tellett. A dirigens, Vincent Monteil magabiztosan kormányozza a darabot a vagabund rendezés viharai közepette.

Nem tudni, mi volt előbb, a koncepció vagy a szereposztás. Ha a tyúk, akkor Alföldinek piszok szerencséje van, ha viszont a tojás, akkor zseniális színházi bűvész. Adva van egy köpcös, kopaszodó, tokás, unalmas pacák – hát ebből sose lesz ifjú amorózó... Nosza, fogjuk föl unott középkorú értelmiséginek! Jön hozzá egy cingár, közepes hangú Mefisztó-aspiráns – ábrázoljuk könnyed gazfickónak, kedélyes maffiózónak! S ha már ilyen gyönge a fölhozatal, tupírozzuk föl valami mással az előadást. Alföldi diagnózisa e *Faust*-produkció lehetőségeiről aggasztóan reális, és a választott megoldása is csaknem optimális. Művészeitől varázslatot nem remélhet, a katarzis mellőzésére pedig neki magának is erős hajlama van. Elszórakozik hát a darabbal, s egy füst alatt bennünket is szórakoztat. Ám közben azért nem veszti el a hitét, hogy a közismert események kapcsán a saját történetét mesélje. Első operarendezésnek több, mint biztató: nem azt veszi komolyan a darab-

Mefisztó a kantinban (Fernand Bernadi)

Révész Róbert felvételei

Jacques Gay (Valentin) és Fernand Bernadi

ból, amit Gounod, netán Goethe annak szánt, inkább korunkról beszél a mű kapcsán.

A nyitó képben Mefisztó egy almát gurít Faustnak, aki nem tud mit kezdeni vele. Ám az ördög egyszer csak elővarázsolja Margitot is (ugyanabból a kedélytelen ágyból). Mademoiselle Farman vajszínű kosztümjében lefegyverző mosollyal veszi ki a kezéből a tiltott gyümölcsöt, s harap bele. Ez volna hát a csábítás almája, a tudás, az eredendő bűn? No de arról a kopasz fáról, amely egy képpel ezelőtt kiszáradt már?

A második kép: vasúti pályaudvar. A katonák akárha az iraki háborúba indulnának. Valentin az elitkommandó Rambója. Fekete zubbonya alól kivillan promóciós fehér pólója: Margit arca van rányomtatva. Két fölvonással odább majd Margitot láthatjuk *valentinos* T-shirtben. Így, így!, bólintunk, ott van ebben a vonzalomban a testvérszerelem árnyéka. Valentin ismert imája – szerelmi vallomás Margithoz.

Alföldi aprólékosan kiszámítva időközönként idézőjeleket tesz ki, vagy ha tetszik, elidegenítő effektusokat alkalmaz: a kórusjelenethez például bejön a színházi karnagy, s szmokingban besegít a kar együtt tartásába, majd széles gesztussal megköszöni a tapsot. Később Mefisztó áll be az árokba dirigálni a karmester mögé. A jelenet végén kék kabát fordul, fehér széksor gurul, piros kabát guggol, s máris előttünk a francia trikolór. Éljen Franciaország! Liberté! Fraternité! Égalité! – tisztelgünk, s már gördülhet is tovább a sztori. Valentin és Mefisztó első összecsapásában a sátán körtűzzel védelmezi magát. A fölmutatott kereszt alig látszik, az ördögöt egy Krisztus-forma nyomorék fiú készteti meghátrálásra. Rendezőnk – megfelelő súlyú színpadi művészek híján – meg sem kísérli a lehetetlent, hogy a jelenet azzá emelkedjék, aminek gyárilag szánták: a két hős egymásnak feszülése elmarad. Viszont ügyes eszközökkel illusztrálja azt, ami nem történik meg.

A nagy szerelmi képnek egy lakótelep folyosója ad rideg otthont. Virágcsokrát Siebel szétveri a kilincsen, majd festékszóróval szívet rajzol a bejárati ajtó ablakára, s közepébe szakadt szirmot illeszt. Margit porszívózik, s a szemeteszsákokat teszi ki. Lakásának szűk ajtaja maximum másfél szobát sejtet. Ingpólóban, köpenyben, papucsban esik meg. Nem „Királyok, hercegek, grófok"-ról szól ez a mese. Alföldi alacsonyan húzza meg a történet ívét. Az aktussal meg se várja a zene önkívületét, már Mefisztó éjszakáról énekelt ariosója alatt összehamarkodja a testi szerelmet. Kisemberek piti vonzalmáról van szó, nincs itt semmi nagyszabású, a bűn, a kárhozat is kisszerű.

Ha van Alföldi *Faust*jának megbotránkoztató megoldása, akkor az a templomjelenet és a Walpurgis-éj párba állítása. Egy képcserével eléri, hogy a két ellentétes hangulatú jelenet egymás mellé, egy díszletbe kerüljön. A templomban Faust orgonál vakszemüvegben, a láthatóan állapotos Margitot pedig az álszentek kórusa végigkorbácsolja. Ám a tömeg a Walpurgis-éj boszorkányszombatjára is ugyanaz marad, csak napszemüvegüket veszik le. Ugyanazon emberi lelkek szent és ördögi élete. Ezt mutatja világosan Alföldi. (Ha megérti egyszer, a klérus nagy erővel tiltakozni fog.)

A Walpurgis-éjben kerül elő másodszor a meztelenség. A nyitó képben Faustnak az ifjúság, a tavasz képzetét mezítelen táncospár idézi föl. Ő akkor pisztolylövéssel hessenti el a kellemetlen illúziót. Itt most a bőrszerkós, narkós fiúk-lányok pórázon gyötörnek meg egy ruhátlan párt, akárha Faust és Margit lelkét vonnák kínpadra. Ugyanitt a nyílt színen tépik ki Margit testéből a bűnös szerelem gyümölcsét. A műtétet maga Mefisztó irányítja külön e célra leengedett átlátszó kalickában. A véres cafatokat élvezettel dobja a plexifalra.

A *Faust*nak igencsak jót tesz, hogy Alföldi friss szemmel, elfogulatlanul néz rá. Ötleteit ízléssel adagolja, mindvégig belül marad a türelmi zónán, amelyet még a kényesebb ízlésű operabarátok is méltányolhatnak. Ahol kell, hagyja énekelni az énekeseit. Ugyanakkor minden áriához kitalál valamit. Tudjuk: az ária az opera zenei értelemben legdédelgetettebb, színházi szempontból viszont legkínosabb pillanata. Valentin fölsebzi karját, s imája alatt vérszerződést köt húga képmásával. Margit a porszívó csövébe álmodozza a Thulei király balladáját. Szerelmes kavatinája közben Faust a magasba emelkedik (igen lassan, stresszmentesen), az áriához kapcsolódó hegedűszólót pedig egy rosszul alvó szomszéd játssza.

A zárójelenet azzal indul, hogy Margit gyermeke sírját kaparja. A nyitó képbe tértünk vissza, ismét a fa alatt vagyunk. Margit öngyilkos lesz, Faust főbe lövi magát. Mindketten gyermekük sírjára rogynak. Ugye emlékeznek még Mefisztó és Faust alkujára: „itt a Földön én szolgállak téged, de ott lent a lelked enyém." S persze tanultuk hittanból, hogy az öngyilkosok lelke a pokolra jut – ám ezzel a váratlan öngyilkossággal mintha mégis beteljesülne az első kép fausti halálóhaja, s mintha Mefisztó hoppon maradna.

S itt nagyon kell figyelnünk, hisz az egész előadás értelmének kell következnie!

Lássuk csak: Mefisztó – aki Bernadi alakjában egyébként Alföldi alteregója – lassan fölveszi a pisztolyt, majd unottan *rágyújt vele*. Előrejön a rivaldához, felénk fújja a füstöt, finoman meghajol, karját széttárja: „ennyi volt!"

Ennyi, azaz semmi, bólint fejcsóválva a néző. Modernitás, ötlethalmaz; a szórakoztató este végül nem fut ki sehová, semmi értelme nem támad.

Alföldi sziporkázó színházi leleménye igen jót tett a *Faust*nak. De vajon jót tett-e a *Faust* Alföldinek? A sok-sok okos megoldás oázisa szépen mutat a végső megoldatlanság sivatagjának széléről. A néző elindul a ruhatárba, és banális, fennköltszavakat mormol: „hit, démoni csáberő, hangzuhatag, bűntudat, átélés, megrendülés."

Vajon jelentenek-e még bármit is mai korság?

CHARLES GOUNOD: FAUST
(Szegedi Nemzeti Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Kentaur. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila. **KARIGAZGATÓ:** Koczka Ferenc. **KARMESTER:** Vincent Monteil, Molnár László, Philippe de Chalendar. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.
SZEREPLŐK: Daniel Galvez-Vallejo/Daróczi Tamás, Fernand Bernadi/Réti Attila, Jacques Gay/Káldi András, Raphaëlle Farman/Dér Krisztina, Schöck Atala/Simon Krisztina, Altorjay Tamás/Andrejcsik István/Vághelyi Gábor, Szonda Éva/Tóth Judit.

TÖRÖK TAMARA

A létező világok legjobbika

■ BESZÉLGETÉS LUKÁTS ANDORRAL ■

– A Katona idei évadjának utolsó bemutatóját rendezed – kamrabeli előadásaid után először „jöhetsz be" a nagyszínpadra...

– Valószínűleg nem arról van szó, hogy – miután rendezőként bejártam a szükséges utat – most már beengedhető vagyok a nagyszínpadra... Ahogy elnézem az utóbbi három-négy év műsorát, talán már korábban is bejöhettem volna. Már régóta izgat, hogy itt rendezzek – annyira, hogy évekkel ezelőtt el is kezdtem írni egy zenés darabot a Katona színészeire. Most is egy zenéset választottam: a *Candide* című musicalt, de Zsámbéki Gábor Labiche *Perselyét* ajánlotta helyette, és azt gondoltam, hogy jó az ajánlat. Zsámbéki ajánlatai mindig azt jelzik, hogy elégedetlen az én választásaimmal, úgyhogy lemondtam a *Candide*-ról, legalábbis a Katonában.

– Sajnálod?

– Az ő kezében van a döntés, és ez jó is, mert nagyon jól gondolkodik, csak amikor ez a „jól gondolkodás" az ember darabálmát érinti, amire évek óta készül, akkor nem azt gondolja, hogy jól döntött a Zsámbéki, hanem azt, hogy rosszul döntött.

– Miért fontos ennyire a Candide?

– Mert azt állítja, hogy a világ, amelyben élünk, a létező világok legjobbika, és közben szörnyűségek történnek benne. Pontosan arról szól, ami engem most érdekel.

– És a Labiche-darab? Ugyanennyire aktuális?

– Miért választotta Zsámbéki a *Szent György és a Sárkányt*? Mi az a „nagy dolog", amit ki akart fejezni vele? Nyilván az izgatta, hogy meg tudja-e szólaltatni azt a darabot, ami eddig még mindenkin kifogott. A megszólaltatás a lényeget jelenti.

Darabot választani olyan, mint állni egy kirakat előtt... Van olyan kirakat, amelyik becsábít az üzletbe, mert titkokat ígér – ott találom, például, a Labiche-t. Fontos dolgokról szól – egyrészt arról, hogy milyen nyomorúságos és törékeny dolog az egzisztencia. Az, hogy az ember már tart valahol, neve, rangja, pénze van, nem ér semmit, hiszen az egész egy pillanat alatt eltűnhet – mondjuk, egy félreértéstől vagy egy kétértelmű jeltől, ahogy ebben a darabban is történik. Sajnos, a valóság nem ilyen. Az ebül szerzett vagyonok és rangok néha bizony több generáción át megmaradnak.

– A múlt évadbeli rendezésed, a Stella *– ilyen szempontból – egyáltalán nem „aktuális".*

– Sok szempont van, ez csak egy közülük. Ott más érdekelt. Vannak olyan örök dolgok, amelyek torzulhatnak ugyan, de lényegüket tekintve nem változnak. Mostanában nem nagyon veszik elő a *Stellát*, mert giccsíze van. Az érzések, amelyekről szól – a szerelem és a szerelem reménytelensége –, ma már nem tudnak megszólalni. Olyan gyors és felületes az élet – arra, hogyan zenélnek a goethei sorok, senki nem tud odafigyelni. Ez a darab csak akkor tud megszólalni, ha a formáját tekintve elfogadom ennek a mai kornak a szabályait. Olyan nyelvet kell beszélnem, amin még értenek; tehát a mai ember számára felismerhető jeleket kerestem. És ha

az előadásnak rendszere, kidolgozott hálója van, ebben nemcsak a néző, hanem a színész is megkapaszkodhat.

– Pontosan mit jelent ez a „kidolgozott háló”?

– Az elemzésből összeáll egy rendszer, amelynek minden részlete az előadás egészét összetartó háló része. Cäcilie-t összeroppantja egy drámai bejelentés, amelynek hatására megkapaszkodik egy oszlopban – a drámai szituációban létrejön egy testhelyzet, egy mozdulat. De pontosan tudjuk, hogy Csákányi Eszternek (vagy most már Takács Katinak) hol kell megfognia az oszlopot, hogyan kell felnéznie, milyen fényt kapjon a homloka, mikor legyen inkább a keze hangsúlyos. De legfőképpen azt kell tudnunk, hogy mit érez Cäcilie, és ez hogyan kerül harmóniába a formával.

– A mozgásokkal együtt az érzéseket is „beállítod”?

– Ha tisztázom, hogy mit érez a szereplő, hogyan változnak az érzései, és az egész kiad egy rendszert, egy követhető vázat, akkor jó helyzetbe hozom a színészt, mert tudja magát mihez tartani. A színészek nagyon bizonytalanok az érzelmek terén, általában nem éreznek semmit, vagy csak általános dolgokat – „szeretem”, „nem szeretem” –, de ez nem tart meg egy jelenetet. Arra törekszem, hogy a lehető legjobban tisztázzam a színpadi helyzetet – hogy a színészek szabadon játszhassanak. Magamon tapasztaltam, hogy sokkal szabadabb vagyok, ha tudom, mi a dolgom.

– Amikor játszol, azt várod a rendezőtől, hogy hasonlóan jó helyzetbe hozzon?

– Soha nem várom, de mivel azt gondolom, hogy így kellene lennie, megcsinálom magamnak. Ha nincsenek belső kapaszkodóim, támpontjaim, eltévedek. Aschernél, Zsámbékinál nem: náluk ki vannak bontva a szándékok, és az, hogy mi miért történik, ha pedig színészként érted ezt, fölépíthetsz rá egy rendszert. De nem sulykolnak semmit, tehát végül is szabadságot adnak. Ascher reális talajon bíbelődik, a realizmus izgatja – azt mondja, hogy nem tud elemelni, nem stilizál, az őt nem érdekli. A *Godot*-ban például Pauer Gyula volt a díszlettervezője, és az általa tervezett elvont térben rendkívül jól működtek a realista gesztusok és igazságok. Az Ascher-féle abszurdban az a lényeg, hogy a bakancs befűzése abban a pillanatban tényleg a legnagyobb probléma. Nála az igazi elemelés a szereplők gondolkodásában jelenik meg, és ennek fontosságán érdemes eltűnődni. Az *Őszi álom*nál viszont azt gondoltam, hogy ott ez a belső elemelés kevés; muszáj láthatóan elemelni, mert különben nem működik a darab, teljesen érdektelen marad a szöveg. Ha pedig stilizálunk, ennek a mozgásban és a térbeli elhelyezkedésben is meg kell jelennie, de Ascher erre nem feltétlenül figyelt oda. Ezért aztán én a magam színészi részét e tekintetben pontosan megterveztem. Az előadásokon persze nem mindig csinálok mindent ugyanúgy; fontos, hogy maradjon egy kis improvizációs lehetőség, különben elunnám.

– És a többi színész? Ők is így gondolkodnak, ahogy te, vagy inkább elutasítják, eltartják maguktól a beállításokat?

– Akkor érzik úgy, hogy ijesztő ezeket teljesíteni, ha nem eléggé világos, hogy miért kell csinálniuk, vagy hogy közben mire kell gondolniuk. Akkor rendezői terrornak érzik. Önmagában nincs stílus; ha nem ismerem a forma mögöttesét, akkor az csak formalizmus. Mnouchkine-nál vagy Dogyinnál érzem igazán, hogy a formai elemek mennyire átgondoltan vannak jelen az előadásaikban; mintha része lenne a színházuk szellemiségének ez a fajta gondolkodás.

– Schillinggel is, Zsótérral is dolgoztál az utóbbi években – náluk szabadságot jelentett az erős, kötött forma, vagy rendezői „mániának” érezted?

– Schilling mindig megcsavarja, a megszokotthoz képest más megvilágításba helyezi a dolgokat, bátrabban mezteleníti le, teszi szélsőségesebbé a szituációkat. A *Közelleném*ben kitalált egy erős teret, és ajánlott is gesztusokat, mégis valahogy úgy született az előadás, mint annak idején Kaposváron a *Marat*. Hetekig nem boldogultunk, aztán egyszer valamelyik színész azt javasolta, hogy a kivégzésekhez szedjük ki egy kosár alját, és három ember rakja bele alulról a fejét... Az lentről úgy néz ki, mint egy kosár fej. És erről a gesztusról minden más is eszünkbe jutott. Schillingnél is ez van: ad egy indító lépést, de a te aktivitásodat várja, hogy továbbfejleszd a szerepedet. Zsótér jobban készen van a formával, amellyel többnyire nyíltan és bátran felrúgja a színházi hagyományt. A közönség egyre inkább vevő a zsótéri formanyelvre, még akkor is, ha közben nem érti a mondatokat és a szituációt.

– A perselyben fontos lesz a forma?

– Ez egy szürreális komédia – számtalan üldözéssel, meneküléssel, félreértéssel, lebukással, összeomlással; sajátos burleszkjellege van. Vagyis az előadás formailag helyenként burleszk lesz, de legalább ennyire fontosnak érzem az előadás egészének stílusában a némafilm fekete-fehér világát. Ami a játékmódot illeti, valószínűleg minden fel lesz erősítve egy kicsit: a mimika, a hang, a gesztusok, a tempó... Hogy ezt hogyan lehet megcsinálni, arról egyelőre fogalmam sincs. Elképzeléseim vannak, de konkrét instrukció még nincs a fejemben. Az biztos, hogy ez az egész őrületesen igénybe veszi majd a színészeket, fizikailag is; próbára fogja tenni a kapcsolatomat mindenkivel. Jó lenne, ha sikerülne valami olyan érdeklődést fenntartanom, mint a *Portugál* alatt, de itt nincs minden mondatban, minden gesztusban poénlehetőség, hanem csak minden huszadikban, és odáig sem egyszerű eljutni. Ott mindennap volt negyven ötletem, amiből harminckilenc tetszett a színészeknek, mert érezték, hogy poént tudnak belőle csinálni.

– Nagy siker is lett. A másik Egressy-előadásod, a bárkabeli Kék, kék, kék *viszont nem...*

– A *Portugál* alatt nagyon kemény voltam Egressyvel, sikerült is jó párszor halálra sértenem. Annyira, hogy néha hetekig nem jött be a próbákra. Gondoltam, közben csak megtanulja, hogy mi a fontos a színpadon. Lehetnek mániái, de ha valami rossz, azt ki kell javítani, vagy ki kell „irtani”. Nem értette meg, hogy jót teszek neki, ha kihúzok egy négyoldalas monológot, ami semmi másról nem szól, csak arról, hogy ülnek a portugálok a tengerparton, nézik a tengert, és szomorúak. Ki az a néző, aki ezt végighallgatja? Kihúztam. És még sok minden mást is. A *Kék, kék, kék* alatt nem tudtam ugyanilyen kemény lenni. Elmondtam Egressynek, hogy milyen problémáim vannak a darabbal – ezeket részben át tudta írni, részben nem. Nem várhattam meg, hogy mindet kijavítsa, mert december helyett már szeptemberben el kellett kezdenem rendezni. Úgy volt, hogy közben Egressy tovább dolgozik a darabon.

– Ez egyébként is zűrzavaros időszak volt a Bárkán; a színészek egyik fele nem sokkal azelőtt vált ki a társulatból. Gondolom, neked is azért kellett előbb elkezdened a Kék, kék, kék*et, mert a Bárkán maradó és az újonnan odaszerződött színészeknek nem volt munkájuk, nem volt kivel dolgozniuk. Nem érezted túlságosan veszélyesnek ezt a helyzetet a próbafolyamat elkezdéséhez?*

– Egy darabig úgy nézett ki, hogy jól fog működni. Együtt futottuk a köröket bemelegítésképpen a parkban... Aztán szép lassan ellehetetlenült a próbafolyamat. Sem a Bárka, sem a darab problémái nem szűntek meg. A darabot egyébként nem én vittem a Bárkára, Csányi Jánosék kértek fel rá. Izgatott persze, hogy mi lesz belőle. A cirkusz nagyon vonzó terület.

– Valami gyerekkori élmény miatt?

– Alapvetően izgat. Garassal csináltuk Müller Péter *Búcsúelőadás*át Kaposváron egy sátorban, cirkuszporondon, trapézzal – az is meghatározó élményem. Szeretem ezt a világot. Megható, ügyetlen emberek – egyszerre durvák és szívbemarkolóan szentimentálisak. Nyilván az együttélés miatt durvulnak el, attól, hogy kis lakókocsikban kell leélniük az életüket, de amikor kimennek a porondra, és drukkolnak egymás-

nak, megszakad értük az ember szíve. És röhögünk rajtuk, mert olyan ügyetlenek... Falun nőttem fel, gyerekkoromban még láttam igazi vándorcirkuszt...

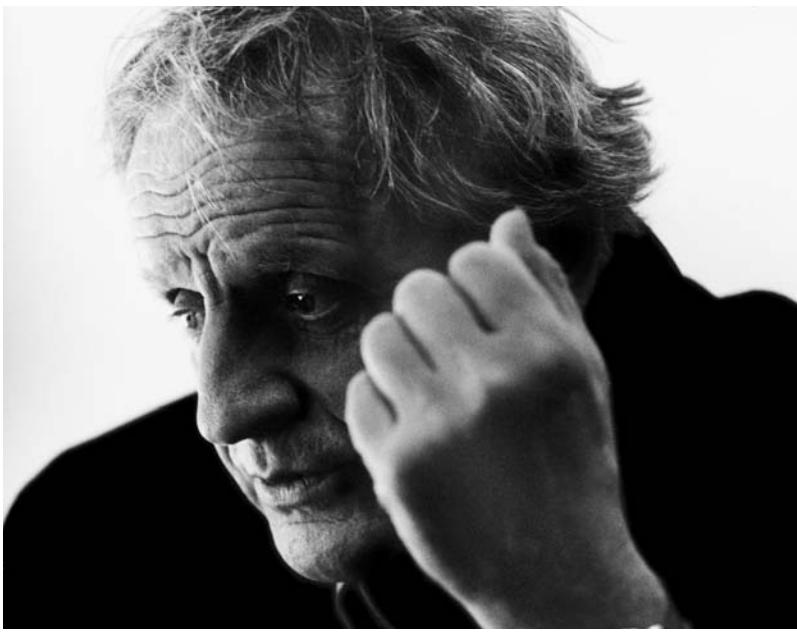
– *Hol?*

– Egy kis falut képzelj el; poros, sáros földúttal, árkokkal, a kerítések mentén orgonabokrokkal. Ez Tab, Kaposvár és Siófok között – akkor még egészen kicsi volt. Amikor az egyetlen motor, a Szabadságharcos Szövetség 250-es Csepel motorkerékpárja végigment a falun, láttunk egy járművet. A tabi szociális otthon az utolsó állomás volt azok közül az intézetek közül, ahol a gyerekkoromat töltöttem; itt ápolta anyám az öregeket, majd később a közveszélyes őrülteket. Reggeltől késő éjszakáig dolgozott, éjjel kettőre sikerült ágyba küldenie őket. Nagyon kevés volt a fizetése, szegények voltunk, úgyhogy nyaranta kodni, és napokig búcsúzkodtunk. Ültünk a ház előtt, és sírtunk, hogy meg fogunk halni.

– *Az édesapád miért nem volt veletek?*

– Börtönben ült, politikai fogolyként. Katonatiszt volt. '46-ban jöttünk vissza Ausztriából, addig a hegyek között éltünk, barakkokban, más menekülő tiszti családokkal együtt. Apám nem akart visszajönni, el akart menni Dél-Amerikába, de mivel az anyám mindenáron hazavágyott, visszajöttünk. Amikor megérkeztünk, lementek az állomás söntésébe, és kértek egy fröccsöt. Ahogy ott álltak a pultnál, egy ballonkabátos ember az apám vállára tette a kezét. „– Lukáts Andor? – Igen. – Jöjjön velünk." És kilenc évre eltűnt. Hároméves voltam, amikor elvitték, és tizenkettő, amikor visszajött. Éjjel háromkor kopogtatott a szolgálati szobánk ablakán. És az apró,

– A katonaságnál én voltam a kultúrkatona, könyvtárat vezettem, mozigépészkedtem, én kapcsoltam be reggel a század rádióját, én csináltam a dekorációt; egyszer aztán felküldtek egy kéthetes továbbképzésre a Tisztiházba. Elképesztő hangulata volt; nagy lépcsők, oszlopok, az első emeleten félhomályos büfé óriási fotelokkal, ahol jókat lehetett dumálni kávé és konyak mellett... Akkor jártam először Pesten. Amikor leszereltem, felköltöztem. Albérletben laktam hat évig. Lakatos voltam a Ganz-MÁVAG-ban. Fél ötkor keltem, hatra jártam dolgozni. Ugyanabban a hatalmas műhelyben csináltuk a szovjet munkásvonat meg az egyiptomi luxusvonat ajtóit, az utóbbi szőnyegére csak zokniban léphettünk. Dolgoztam egy évig a tisztiházi dekorációban is, aztán a Zöldért-dekorációban, aztán a Keravillnál. A Ke-



mi, gyerekek is elmentünk vasutat gazolni, hogy egy kis pénzt keressünk. Sok kilométeren át gazoltuk a talpfákat. De nagyon színes volt az életünk – a játékainkban. Egy grófi kastélyban volt ez az otthon, a szobák felett nagy padlás, a kastély körül óriási őspark – rengeteg kalandra csábító hely –, a parkban hatalmas hinta. Előadásokat rendeztünk rajta a testvéreimmel az öregeknek. A bátyám volt a játékmester. Napokig tartó történeteket játszottunk, nagyon nagy átéléssel. A bátyám a nagybátyánkat vagy az apánkat játszotta, aki néha megjutalmazott bennünket – egy orgonaággal vagy egy bicikliabronccsal... Volt egy szennyesládánk, hárman-négyen beleültünk, és azt játszottuk, hogy ez egy hajó a tengeren, el fog süllyedni, és ha elsüllyed, meghalunk. Akkor elkezdtünk búcsúzsötét szobában egyszer csak azt mondta a bátyám, hogy „apuka!". Hogy honnan vette, már sohasem fogom megtudni. Odarohantunk az ablakhoz – holdvilágos éjszaka volt –, és ott állt egy kopasz, kék szemű ember kopott hátizsákkal, kopott ballonkabátban... Ez volt az apám. Bejött, és a hátizsákjából elővett öt gyűrűt – őszibarackmagból faragta mindegyikünk ujjára. Kimentünk a parkba, és elkezdtünk kergetőzni. Az apám úgy szaladgált, mint egy kölyökkutya. De másnap, amikor a gondnok elmesélte neki, hogy mennyire rosszak vagyunk, felkapott egy nagy botot, és úgy összeverte a bátyámat, hogy szegény napokig nem mert hazajönni. Kiderült, hogy az apám egy roncs, egy tönkrement ember...

– *Hogy kerültél Pestre?*

ravill után jött a Pinceszínház, és a Pinceszínház után Kaposvár.

– *A Keravill után a Pinceszínház???*

– Volt a Keravill-dekorációban egy kirakatrendezőnő, akiről tudtam, hogy amatőr színházban játszik. Egyszer magával vitt – így kerültem oda. Aztán hónapokig üldögéltem a hátsó sorban, és néztem, hogy mit csinálnak a többiek. Gyakorlatilag bent éltem a színházban, csak a szomszéd boltba mentem át tejért meg kifliért. Színpadmester lettem, és játszottam is, de nagyon beszari voltam, alig mertem szerepelni. Máig képtelen vagyok egy csomó dologra: nincs előadóestem, soha nem is volt, nem tudok verset mondani, soha nem is akartam. Amikor Zsámbéki felvételiztetett Kaposvárra, akkor sem tudtam semmit. Ott álltam: egy nagy fejű

ember, aki versben se jó, monológban se, de ő valamiért mégis azt mondta, hogy „gyere".

– Főszerepeket játszottál Kaposváron, rendeztél is... aztán egyszer csak eljöttél.

– Akkor kezdődött, amikor felújították a színházat. Nagyobb lett, több lett, nem lett szép a színe... A Pinceszínházban színpadmesterként én vakartam le, én festettem át a falakat, én festettem a díszleteket, és a színház működött. Aztán egyszer csak jött néhány új ember, és hiányolni kezdték a zuhanyozót, az öltözőt... Lett fürdőszoba, lett öltöző, lett minden, csak lassan nem lett színház. Akkor éreztem, hogy el kell mennem. És Kaposváron ugyanez történt. Az átépítéskor mintha a színház szellemét is bemaszatolták volna egy kicsit. Már nem éreztem azt, ami addig ott tartott. És új emberek jöttek, akik anélkül, hogy ismertek volna bennünket, elkezdték gyűlölni azt, amit csináltunk. A premierekről az ötödik perc után kimentek. Csináltunk egy pamfletet Koltai Robival; a fél társulat röhögött, ők meg nézték azokat, akik röhögnek. Jéghideg lett a légkör, ócska lett az egész. Jöttek a nagy összeveszések, robbanások, verekedések, de a helyzet csak nem akart megjavulni. Koltai Robi is, Jordán is eljött... Én maradtam még néhány évig, de egyre inkább éreztem, hogy nem megy. Hogy nem tudok bejárni egy olyan helyre, ahol indokolatlanul gyűlölnek.

– Amikor eljöttél, egyértelmű volt, hogy a Katonába szerződj?

– Sehová sem akartam szerződni. Tudtam, hogy Pest környékére akarok jönni, de abban is biztos voltam, hogy színházhoz nem megyek. Egy önálló kis helyet akartam létrehozni, ami színházféle, de nem feltétlenül színház. Közben Székely Gábor, aki akkor kapta meg az Új Színházat, megtudta, hogy eljövök Kaposvárról, és szerződést kínált. Székelynek nem tetszett *A mizantróp*, amiben játszottam, és a *Három nővér*-film sem, amit rendeztem – nem értettem, miért akar szerződtetni. Aztán elment egy hónapra Finnországba, és az ajánlat valahogy feledésbe merült – legalábbis én így gondoltam –, viszont közben Ascher is felhívott azzal, hogy itt a helyem, a Katona József Színházban. Zsámbéki is elmondta ugyanezt. Két-három telefon után úgy döntöttem, hogy leszerződöm.

– Addig is, azóta is Ascherrel dolgoztál a legtöbbet.

– És talán vele szeretek a legjobban dolgozni. Kaposváron akár éjjel kettőkor is lementünk a színpadra, és nekiálltunk próbálni. Soha nem merült fel az a kérdés, hogy „miért pont most?". Hazafelé aztán még álltunk másfél órán keresztül az utcán, és beszélgettünk. Ma is úgy érzem, hogy jól hatunk egymásra közben, egy nyelvet beszélünk, kiegészítjük egymást. Amikor például az *Őszi álom*ban észrevettem a túlságosan naturális megközelítés – díszletre vonatkozó – veszélyes irányait, úgy éreztem, muszáj beavatkoznom, el is kezdtem gyötörni Aschert.

– Hagyta?

– Az eredményen látszik, hogy igen. Ha nem piszkálom őt, akkor lehet, hogy barna márványdíszletben játsszuk a darabot, tele kis gyertyákkal és koszorúkkal. Engem sohasem csak a szerep érdekel, hanem mindig az egész, és vele erről mindig tudok beszélni.

– Te magad is terveztél díszletet.

– Ilyen volt a boglári *Übü*, de mindjárt az első munkám is, a *Mario és a varázsló*. Megfestettem-megrajzoltam, makettet csináltam – talán ez volt a legszebb díszletem. Azért is terveztem díszletet, mert azt gondolom, nem elég csak színésznek lenni – mindenhez érteni kell a színházban... Az kevés, hogy bemegyek a színpadra – tudni akarom, hogy miből van a színpad, hogyan lesznek a fények, a hangok, mit csinál a díszítő, a zsinóros, a kellékes... A főiskolán is azt szeretném, hogy a tanítványaim mindent megismerjenek, mindenhez értsenek.

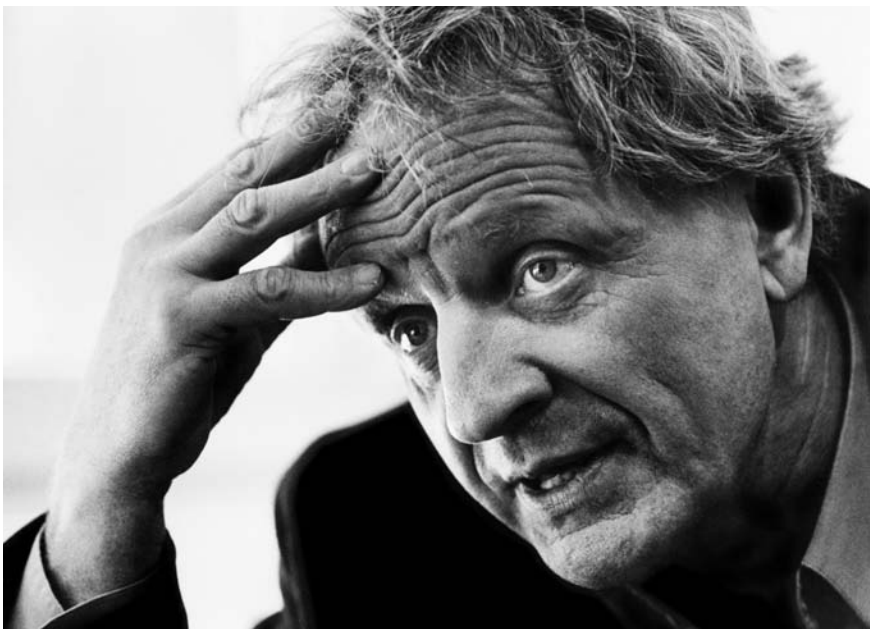
– Vannak is ilyen óráik?

– Elsőben még nincsenek, de lesznek. Behívok majd egy díszlettervezőt; adok neki egy egyfelvonásos darabot azzal, hogy két hét alatt tervezzen hozzá díszletet, de az összes vonalat, az elsőtől az utolsóig ott húzza, az osztály előtt. És mindent magyarázzon el közben. Aztán hívok zeneszerzőt, jelmeztervezőt, világítástervezőt...

– Más újításokat is bevezettél?

– Nagyon sokat. Nem azért, mintha újító volnék, hanem mert több végzős osztállyal dolgoztam már, és vannak tapasztalataim. Nemcsak egymást nem ismerték; az osztályfőnökükkel sem volt igazi kapcsolatuk. Ő pedig azt gondolta, hogy vásott fiúk. Persze, elvásta őket az iskola. Azt gondolom, hogy a mi elsős osztályunkban olyan tanárok tanítanak, akikért érdemes bemenni: Ladányi Andrea, Gyöngyösi Tamás és Lakatos János a mozgás-, Méhes László Kocsis Gergővel a zenésmesterség-, Gálffi László Ságodi Gabriellával és Illés Györgyivel a beszéd-, Bagó Gizi pedig az énekóráikat tartja. Zenére Sáry Laci és Kiss Erzsi tanítja őket, miközben a szomszéd teremből gyakran ijesztő skálázás hallatszik...

Horvai pedagógiája szerint az első félév az ismerkedés, az önfeltárás, a közösségépítés ideje. Ezt én is így gondolom, sőt, az első évben még semmiféle „szakmai" feladatot nem adok. Játékokat játszunk, és közben észre sem veszik, hogy a színészet alapjait tanulják. Például egyórás túrákat csináltunk a tizenöt méteres tornateremben. Folyamatosan kell menniük, és pontosan egy óra alatt kell a túloldalra érniük. Az első alkalommal csak az időre és a távolságra kellett figyelniük – osszák be, számolják a másodperceket... Aztán ugyanezt zenére. Később egyre bonyolultabbak a feladatok. Például a terem két végéből indulnak, és mindenkinek van egy párja. Aki jön, mond egy verset annak, aki vár. És aki vár, felel egy verssel. Nem szavalnak, csak mondják egymásnak a verseket – egyszerűen, értelmesen és főleg személyesen. Ez



látszólag nem színház, nem színészet, de itt már van dinamika, távolság, egymásra figyelés, tempó, koncentráció... Megkérem őket, hogy írják le a tapasztalataikat. Miközben megpróbálják megfogalmazni az akkori érzéseiket, megfogalmazódik a lényeg. Ezeknek a feladatoknak sok készség együttes kibontása a célja; és az énfeltárás közben nagyon erősen összekovácsolódik a közösség. Természetesen sokféle feladat van, de egyelőre minden az alapozást szolgálja. A kreativitás és az önkifejezés finomítását.

A rosta mint „mumus" beárnyékolta az első félévüket. Néhányan halálos rettegésben töltötték kevés szabad idejüket. Csodával határos a teherbírásuk, reggeltől estig intenzíven dolgoznak. Ahogy elnézem ezt az osztályt, egyre inkább úgy érzem, hogy a rosta inkább jelentené az én alkalmatlanságomat, mint a növendékek tehetségtelenségét. Én huszonkét tehetséges embert ismertem meg. A tanárok közül néhányan úgy gondolják, hogy sok a huszonkét ember. Nem sok. Ennyit vettünk fel, ennyinek kell végeznie. Társulatként gondolkodom bennük. Úgy érzem, muszáj tovább terveznem, mint a rendelkezésünkre álló négy tanév – hogy együtt maradhassanak, ha akarnak. Úgy tervezem, hogy a főiskola négy éve alatt írunk egy négyfelvonásos darabot. Az első év végén bemutatjuk az első felvonást, másodikban az elsőt-másodikat, harmadikban az elsőt-másodikat-harmadikat, diplomaosztáskor pedig mind a négyet. Ebben a darabban minden benne lesz, amit egy színésznek tudnia kell. A tananyag. Lehet, hogy ez a darab tartja majd őket össze a főiskola után. Addigra megpróbálok szerezni valami helyet, ahol játszhatnak. Jó a kapcsolatunk. Mindent meg is engednek maguknak a jelenlétemben – nem baj, pont erre akartam őket biztatni, hogy olyanok legyenek, amilyenek –, mire megyek velük, ha nekem is viselkednek?

– Jordán Tamás egyelőre nem foglalkozik velük?

– De, bejár, együtt készítettük fel az osztályt a félévi vizsgára. Amíg nem gyűlnek össze a bajok a feje fölött a Nemzetiben, biztos, hogy ugyanilyen lelkesen fogja csinálni, mint most. Nagyon fontos lenne, hogy jöjjön. Nagy ez az osztály, és Jordánnal – azt hiszem – kiegészítjük egymást.

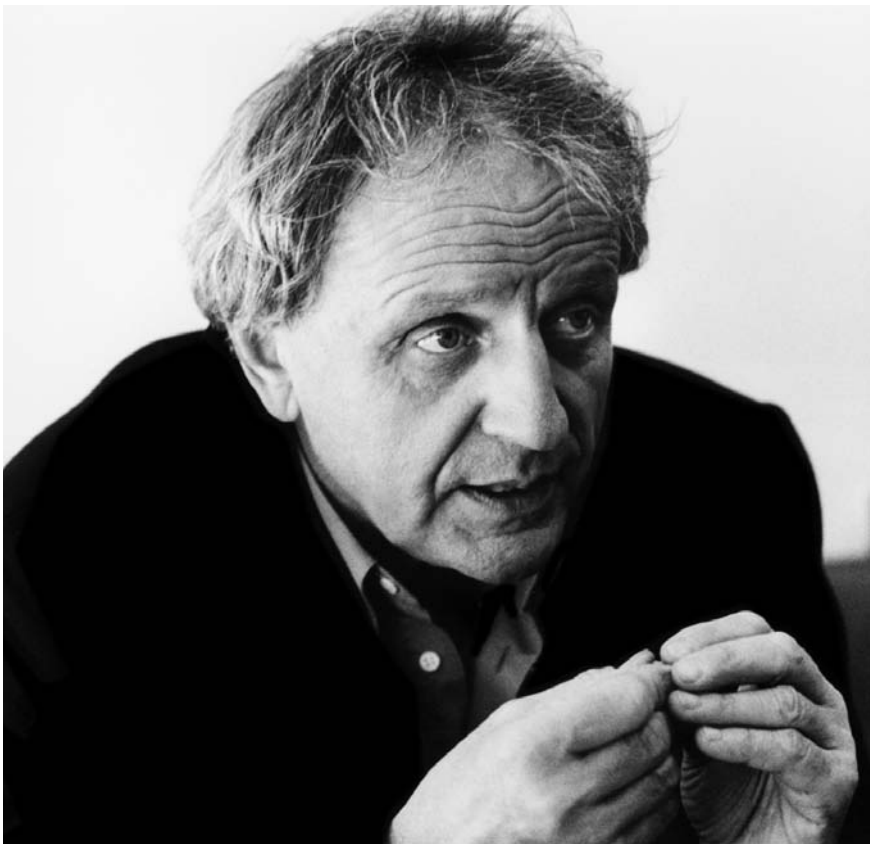
– Amikor te rendezel majd, az évad végén, gondolom, még nehezebb lesz a helyzet.

– Ugyanúgy be fogok járni. Ha egyszer elvállaltam, és a voksomat adtam huszonkét emberre, muszáj. Nagyobb baj az, hogy Máté Gábor éppen abban az időszakban fog felvételiztetni. Tavaly én felvételiztettem az ő próbái alatt – az is egy időzített bomba volt, de akkor megúsztuk robbanás nélkül.

– Te rendezed őt, ő rendszeresen rendez téged... Ennyire egyféleképpen gondolkodtok?

– Persze. A színházban mindenképpen. Nagyon sok hasonló tapasztalatunk van, de abban, ahogy ezeket kezeljük, egyáltalán nem hasonlítunk. Ő kiábrándultabb, pesszimista, közben élethabzsoló, és sokkal cinikusabb nálam. Én inkább érzelmes vagyok, hisztérikus és sokszor vesztes. Egyszer lejött megnézni egy boglári előadást, amit én rendeztem. Éppen ott tartottam egy nőkapcsolatomban, hogy már nagyon le akartam zárni. Úgy éreztem, meg kell szabadulnom, úgyhogy elhatároztam: megszököm az előadás végén. A fejemre tettem egy kendőt, és belekaroltam Máté Gáborba. Ő cinikus, vidor partnerem volt ebben; együtt szöktünk ki, és a nő azóta se talált meg. Ez mindkettőnk szerint jó dolog volt, de ő azt gondolja, hogy az élet ilyen, és ilyennek kell elfogadni. Én viszont nem akarom ilyennek elfogadni, még akkor sem, ha az előbb említett disznóságot elkövettem.

– A Távoli vidék *Friedrichjébe – gondolom – jócskán került mindkettőtök tapasztalataiból.*



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– A szerepet is, a darabot is nagyon szeretem. Olyan az egész darab, mint Kiss Erzsi idegrendszer-borzoló zenéje, Friedrich pedig nagyon ambivalens ember. Valószínűleg minden férfi és minden nő életében eljön az a kor, amikor elkezd egy nála sokkal fiatalabb korosztályhoz vonzódni. Amikor az ember elkezd öregedni, pontosan érzi, hogyan szalad el mellette egy következő, új világ. És milyen jó lenne vele tartani, belekapaszkodni... Friedrich ebben a hálóban kapálózik. Ettől aljas, és ettől szánalomra méltó. Ha tíz évvel fiatalabb volna, másképp viselkedne ugyanebben a szituációban.

– Úgy mondod ezt, mintha önvallomás lenne ez a szerep.

– Tényleg fontos, az életem miatt is. A próbák alatt sokat gondoltam a válásomra. Eleinte a *Tartuffe*-öt is úgy játszottam, hogy közben erre gondoltam; abban, ahogy ott kuporogtam az asztal alatt, benne volt a saját életem... A válásom alatt épp egy ház építésében voltam, egy erdő mellett. Épült ott egy istálló is – felköltöztem a legotthonosabb, leglakályosabb helyre: az istálló padlására. Ott laktam augusztus elejétől november végéig, tábori körülmények között, építőanyag-maradékok mellett. Függőágyat, vasalódeszkát, széket és egy laptopot vittem fel. Amikor elmentem próbálni, a laptopot eldugtam, amikor éjjel hazamentem, elővettem, és írtam – igen jó időtöltés volt. Egy tengeralattjárós áldokumentumfilmet írtam, és amikor elolvastam azt a negyvenvalahány oldalt, amivel elkészültem, felfedeztem, hogy az egész rólam szól. Minden, ami történik velem, ott van benne – tehát pontosan láttam a diagnózist.

– Megcsináltad belőle a filmet?

– Hová gondolsz? De tovább fogom írni. Német történet, német szereplőkkel – Németországban kellene forgatni. Mondjuk, a hamburgi nagy kikötőben. Itthon a pénz is, a technikai feltételek is hiányoznának hozzá.

– Vannak más, hasonló, soha meg nem valósult forgatókönyveid is?

– Főleg ilyenek vannak. Amit nagyon meg akartam csinálni, azt még sohasem sikerült. A *Portugál,* ami megvalósult, egy villámötletből született, és nagyjából ilyen a *Három nővér* is. '90 körül felmerült bennem, hogy megcsinálnám filmen, egy szovjet laktanyában. Rögtön kaptunk rá pénzt. Talán pamfletet vártak. Kimennek az oroszok, én meg majd csinálok egy paródiát. Nem így történt, de a pénzt akkor már nem tudták visszavenni. A filmmel aztán méltatlanul bánt a sors. Egyáltalán nem tudta kifutni magát. Senki sem egyengette az útját. Évente kétszer-háromszor lemegy ugyan a tévé különböző csatornáin, de a mozi...!

– Ezerféle dologgal foglalkozol, ráadásul olyanokkal, hogy közülük akár egy is kitölthetné az életedet.

– De egy-két film és előadás kivételével semmit sem tudok végigcsinálni. Próbálkozom, de ebben az országban nem megy.

– Mi nem sikerült?

– Például létrehoznám Budapesten a világ első és egyetlen árnyék-, illetve sziluettmúzeumát, ahová a világ összes hírességéről készítenék életnagyságú képet. Bécsben '98-ban már volt egy öthetes kiállításom osztrák híres emberekről. Aztán elkezdtem fényképezni a magyar „anyagot" is, de itt esélye sincs az ilyesminek. Van egy immuncsarnoktervem is: immunrendszervédő csarnok, láb- és kézmedencékkel... Vagy a digitális rendszám, autólopás ellen. De ilyen a Csendfélóra és a Csend-szobor is. A Csend-szobor gondolata akkor fogalmazódott meg bennem, amikor '90-ben megszületett az első fiam, Lóci. Egyrészt úgy éreztem, hogy ezért éltem, másrészt azt gondoltam, hogy szörnyű világba született, és valamit tennem kellene azért, hogy a világ élhetőbb legyen. Akkor gondoltam a csendre. Eredetileg azt szerettem volna, hogy legyen egy nap, amikor az egész világ hallgat. Hogy egy kicsit elgondolkodjanak az emberek, vajon miért is élnek ezen a földön. Tudtam, hogy illúzió, de amikor felkerültem Pestre, elkezdtem szervezni. A napból óra, az órából pedig fél óra lett a Vörösmarty téren. Öt évig csináltuk, de egyre kevesebben vettek rajta részt, és egyre kevesebb segítséget kaptam. Közben kitaláltam azt is, hogy legyen egy Csend-szobor Budapest egyik terén. Megkértem Khell Csörszöt, gondolkodjon, hogy hogyan ábrázolná a csendet szoborként. Üvegharangnak képzelte el, amiben egy madártoll „üt".

Van két fiam, tehát az én életemhez most már az ő idejük is hozzáadódik, és nem lehet, hogy ilyen világban éljenek. Mélységesen felháborít, hogy az adott szó már nem jelent semmit; elborzaszt, hogy az emberek csak beszélnek a levegőbe, és hazudnak egymásnak. Azt is gondolom, hogy minden mindennel összefügg. Ha például látom, hogy egy hajléktalan öregasszony fekszik a Katona előtt a tizenkét fokos hidegben, és látom mellette, egy Opelben egy sok pénzt eltapsolt bankár testőreit, akkor azt gondolom, hogy ez a két dolog összefügg. Mert ha az az ember nem szór el több milliárdot, akkor lehet, hogy az öregasszonynak van egy fűtött szobája vagy legalább egy hálózsákja. Ascher azt mondja, hogy a dolgok nem így függenek össze, tehát az én érvelésem demagógia. Igen, vállalom, hogy demagóg vagyok, de a dolgok akkor is mélyen összefüggenek, az „események" egymásra épülnek, és semmi sincs következmény nélkül. El is kezdtem írni egy naplót, *„A demagóg naplóját"*...

Nevettetés vagy reveláció

■ ASCHER TAMÁS BÉCSI ERDŐ-RENDEZÉSE ■

A SZERENCSÉNEK MINDIG ÁRA VAN

Tíz évvel a cári Oroszországban bekövetkezett jobbágyfelszabadítás után *Erdő* című komédiájával (1871) Alekszandr Osztrovszkij társadalomkritikai taposóaknát helyezett el, melynek robbantóereje csak Csehov *Cseresznyéskert*jében (1903) vált nyilvánvalóvá. Mindkét darab az eladósodott, de azért meggondolások nélkül a tegnapban tovább éldegélő nemesi nagybirtokosság elé tart tükröt, Osztrovszkijé talán még részvétlenebbül, mint Csehové, bár az ábrázolást látszólag megszelídíti a (cinikus) hepiend, amely látszólag a tovább vegetálás lehetőségét villantja fel, és az emberben rejlő pozitív magba vetett hitet szuggerálja.

Kirsten Dene (Gurmizsszkaja) és Michele Cuciuffo (Bulanov)

Akademietheater-beli rendezésében (német változat: Anna Lengyel és Wolfgang Wiens) Ascher Tamás beéri a mű komédiás potenciáljával, és a sokrétegű komédiát vaskos bohózatként szolgálja fel. Khell Zsolt komoran funkcionális színpadterében a felvonások között lendületesen rázendítő zenész-kvartett szolgáltatja a karikírozott folklórt, a felszabadult együttes pedig három gyorsan múló óra alatt a legmagasabb színvonalú, értékes nevettetésről gondoskodik.

A játék középpontjában a sandrocki reminiszcenciákat keltő Kirsten Dene remekül érvényesül mint Raisza Pavlovna, az ötvenes évei derekán járó földbirtokosnő, aki egyfelől a maga feddhetetlen jó hírét védelmezi, másfelől olyan stratégiákat követ, amelyek alkalmasak szenvedélye tárgyának megkaparintására. A feltűnően jóképű, feltűnően fiatal és feltűnően buta csődtömeget (Michele Cuciuffo) hivatalosan ugyan mint cselédsorban tartott nevelt lányának, Akszjusának (Agnes Riegl) vőlegényét telepítette a házába, ám az ifjú, alkalmi csetlés-botlásaitól függetlenül, hamar beletanul a hálószobában megkívántakba.

A darab végére az életjátszmában sakkfiguraként használt állítólagos „menyasszony" is karjába zárhatja titkos szerelmesét (Daniel Jesch), annak ellenére, hogy a szerelmes fiatalember apja (Florentin Groll), az agyafúrt, érdekeit ravaszul védelmező feltörekvő paraszt a házasságba való beleegyezését Akszjusa hozományától tette függővé. A váratlan segítség a földbirtokosnő hosszú évek óta eltűnt nevelt fiától jön, aki állítólagos jótevőjének tudtán kívül letért a számára kijelölt katonatiszti pályáról, és sikertelen színészként barangolja be az orosz provinciát, hogy aztán a ráosztott szolgaszerepet sganarelle-i modorban kimerítő kollégájával (Martin Schwab) egyetemben a legalkalmasabb vagy – ha úgy tetszik – legalkalmatlanabb pillanatban állítson be nevelőanyja birtokára. Tragikov,* a deszkákon sikertelen tragikus ripacs (Sven-Eric Bechtolf) az életben tovább játssza szerepkörét, és a fulmináns fellépés kedvéért lemond az őt megillető örökségről.

Boldog jövő? A szórakoztató színház is gondolkodóba ejtheti a nézőt.

HILDE HAIDER-PREGLER
Wiener Zeitung, 2002. május 5.

■

JÓKEDVŰ VIDÉKI JELENETEK

Színházról van szó, komédiásokról és vidéki sorsokról. Alekszandr Osztrovszkij péntek óta Bécsben látható *Erdő*je Oroszországban a legközkedveltebb komédiák közé számít.

Ascher Tamás, a magyar rendező erőteljesen felpörgeti a tempót, gondoskodik a feszültségről, és leleményesen, kacsintva épít a túlzásokra, a kisebb és nagyobb hisztériákra. Az egész előadás iróniára alapozott, de meglepő módon ennyi vérbő komédiázás ellenére is sikerül a fiatalok (Akszjusa: Agnes Riegl, Pjotr: Daniel Jesch) drámáját bizonyos fokig érvényessé és megindítóvá tenni. Saját élettörténethez jutnak még a finoman jellemzett mellékfigurák is, mint Karp, a görnyedt és az élettől alaposan megviselt szolga (Hans Dieter Knebel) vagy az energikus házvezetőnő (Hilke Ruthner).

Ami a főszereplőket illeti, a rendező persze nem hagy kétséget afelől, hányadán állunk. A cári korszak vidéki Oroszországa itt csupa karikatúrából, megannyi gonosz és komikus szörnyetegből áll, akik szívesen öltik magukra a tisztesség és a morál álcáját, és önleleplezésüket a végletekig fokozzák. Kirsten Denét alighanem még soha

**A ma legelterjedtebb fordításban Szomorov.*

nem vezették elő ily bizarr figuraként. Valóságos jelmezparádét kell abszolválnia, mielőtt a végén fehérben jelenne meg az esküvőhöz: az idősecske, szerelemtől megkergült földbirtokosnő immár azt hiszi, célhoz ért. Végre az övé a fess fiatalember (Michele Cuciuffo), aki időnkénti debilitása ellenére is tisztában van a pénz hatalmával.

Ahhoz, hogy erotikus vonzerőt fejthessen ki, a földbirtokosnőnek pénzt kell szereznie, tehát el kell adnia az erdőt; ehhez azonban szüksége van a fakereskedőre, aki oly zord és kapzsi, amilyen egy orosz fakereskedő csak lehet. Mély hang, bőséges hajzat és szőrzet, paraszti ravaszság, brummogó basszus és komédiázó tehetség: Florentin Groll mindezt felvonultatja.

Vidéki színészek a maguk hívságaival: Osztrovszkij őket teszi meg hőseinek, a hazug és korrupt viszonyok ellenlábasainak. A két, a játékba belopakodó munkanélküli aktor egyaránt foglya saját önértékelésének; vélt nagyságukat klasszikus szerepekbe kivetítő hiú félnótások, de közben derék, jólelkű fickók is, akiknek a sors most igazi Robin Hood-szerepet tartogat. Gennagyij, a tragikus színész, végigpengeti a már sokszorosan kipróbált regisztert, fuvolázik és háborog, fogát csikorgatja és bömböl. Eszményi szerep Sven-Eric Bechtolfnak, aki mindenkit képes leradírozni a színpadról. Cimborája (Martin Schwab) is képes rá, hogy a vadembert adja, ha a birtokon nem kellene a szolga buffoszerepét alakítania.

Így hát: sok nevetés és felszabadult lelkesedés az Akademietheaterben.

ALFRED PFOSER
Salzburger Nachrichten, 2002. május 5.

■

EGY VIDÉKI TRAGIKUS SZÍNÉSZ MEGMENTI AZ EMBERIESSÉGET

A magyar Ascher Tamás a maga politikai radikalizmusában támasztja fel Osztrovszkij *Erdő*jét az Akademietheaterben Meredeken lejt a közönség felé a nagybirtok szalonja, a háttérben négyszögletesre vágott-gyalult fatörzsek, alkonyati fényben négytagú cigánybanda. Szolganép (Hans Dieter Knebel, Hilke Ruthner) és bárgyú előkelőséggel cseverésző vendégek (Florian Liewehr, Heinz Schubert); szegénysorsú kisasszonyka (Agnes Riegl), aki nem akarja, hogy gazdag nagynénje egy jól megtermett fajankóhoz (Michele Cuciuffo) kényszerítse. A fondorlatos földbirtokosnőt legyőzi egy nyers fakereskedő (Florentin Groll) kapzsisága; a megzavarodott fakereskedőfi reménytelenül szereti az unokahúgocskát, aki nem kecsegteti hozománnyal az apát.

Mindaz, amit az első felvonás szövegben és jellemábrázolásban dúsan tipikus és éppen ezért erősen átlagos szalonkonstrukcióként exponál, a továbbiakban egyre pompázatosabban és izgalmasabban kezd robbanni. Az erdőbirtokra tudniillik váratlanul beállít két szakadt vidéki színész – két ellentétes temperamentum! Az egyiket, akit Osztrovszkij Szerencsésnek nevezett el, az Akademietheater változatában Komikovnak hívják** (Martin Schwab), míg a Szerencsétlenből Tragikov lett (Sven-Eric Bechtolf).

Ki ne félne az éjszakai égbolt alatti pillanattól, amikor felfogja, hogy éppen most lőtték el a tűzijáték utolsó rakétáját: az embert szorongás és rémület fogja el, amiért hirtelen jóvátehetetlenül sötét lesz. Ilyen „feketén" ér véget ez a komédia is.

Michele Cuciuffo és Kirsten Dene

Ascher Tamásnál nyersebben, lélegzetelállítóbban nem lehet ábrázolni a korszakos elsötétülés előtti utolsó villámlást. Már csak néhány évtized az októberi forradalomig! Ascher finálájában a régi Oroszország társadalma már falhoz van állítva: a buja úrnő az általa a nászi ágyba hurcolt jóképű jampeccel, a vele egy rangban lévő szenilisek, akik ijedtükben rendőrt kiáltanak, a durva vállalkozó, aki még gyorsan megszámolja frissen keresett pénzét. Velük szemben pedig, ott, ahová a világtörténelem hamarosan a kivégzőosztagot állítja: két színházművész, aki szívettépő búcsúkiáltása után ismét kitámolyog, hogy folytassa a maga kegyeket kolduló túráját.

Az *Erdő* (amelyben Shakespeare-t és az Oroszországban minden más országnál tovább betiltott Schillert idézik) az európai irodalmi romantikát követi. A darab a művészet kétféle útját illusztrálja, és többszörös dialektikus csavarásokkal idealizálja a reményt, miszerint a művészet megmenti az emberiséget.

A „komikus" a birtokon töltött napokat csak arra használja, hogy ő is beletorkoskodjék a süteménybe meg a likőrbe. A „tragikus" azonban – aki távoli rokonként akár otthon is érezhetné magát – nagyszabású gesztussal lemond örökrészéről, és boldoggá teszi a szegény ifjú szerelmespárt.

Ezt a művészt bilincsbe verte a morális – és moralizáló – tragédiai retorika. A saját szövegét mondja-e vagy idegen szöveget? A színház valóságos csillagórája, ahogy a fájdalom-

** *Nálunk Vigov.*

tól dúlt Sven-Eric Bechtolf ezt a lényegi kettéhasadtságot ábrázolja. Győz az emberség – de csak a művész egzisztenciális öncsonkítása árán. Fájdalmak közepette kivívott győzelem: Bechtolf úgy vergődik, mint Prométheusz a sas csőrében. Először a pozőr viseltes rutinjával, léggömbként fújja magát fel a klasszikusok magasztos fellegei közé – de utána ezek a felhők magukkal ragadják az igazmondás és az emberiesség birodalmába.

Martin Schwab Bechtolf hatásokra kihegyezett szerepének pontos ellenpárját adja: a passzív figurát, aki megtapad az átlagemberben, az örök vándort, aki senkivel nem akar ütközni, aki fél a veréstől, és ezért vis comicájával fúrja keresztül magát ott, ahol a tragédia küzdelmet vagy legalábbis tartást követelne.

A nézői élvezet harmadik forrása: Kirsten Dene. Ó, hányszor emelték őt a Burgtheater műpártolói a köztisztelet magányos emelvényére, hogy az emlékmű előtt felidézzék: milyen volt egykoron. Most végre bekapcsolták egy kitűnő együttesbe. Buján turbékol, mint a galamb, nyelvét öltögeti, akár a kígyó, és szuverén módon száguld el az öregedő s vágyait egyre nyíltabban vállaló asszony rázós érzelmi dimenziói fölött.

Köszönet Hans Dieter Knebelnek is! Már az első képben megijeszt mint szófukar szolga, akit megfosztottak mindentől, amit sajátjának mondhatna. Szürke alkatrésze az erdőnek, akár a szakállzuzmó.

Nagy és lelkes premiertaps.

HANS HAIDER
Die Presse, 2002. május 5.

■

HÖLGYVÁLASZ

A történet oly módon ódivatú, hogy ez már önmagában nevetésre ingerel. Itt van nekünk Raisza Pavlovna orosz erdőtulajdonosnő, akinek legfőbb gondja, hogy vajon környezete olyan jótékonynak és erényesnek tartja-e, amilyennek látszani szeretne. Raisza Pavlovna, udvariasan szólva, középkorú, impozáns megjelenésű özvegyasszony, aki egy nemesi származású, de amúgy semmire sem jutott fiatalembernél felejtette a szívét, s hogy a közelében tudhassa, vagyontalan unokahúgával akarja összeboronálni ezt a mihaszna, de vonzó fickót. A nincstelen unokahúg, a romolhatatlan szerelem szinonimája, azonban csökönyösen a fakereskedő fiát szereti, miközben maga a fakereskedő az egyik erdőrészt a másik után csalja ki az őrülten szerelmes Raisza Pavlovnától, akinek arra kell a készpénz, hogy a semmirekellőt kényeztethesse. Így aztán lassan minden pocsékba megy, ahogy azt Karp, a szolga, aki mindezt a maga alávetett helyzetéből kommentálva megfigyeli, már kezdettől gyanítja.

Ekkor azonban feltűnik két színész, és kezdődhet a játék. Az egyik, „Tragikov", a menthetetlen tragédiahős, aki utolsó frakkját egy Hamlet-jelmezre cserélte, nem más, mint Pavlovna rég eltűnt unokaöccse; nénikéje abban a hitben él, hogy a feddhetetlen katonatiszti pályára lépett. Kollégáját „Komikovnak" hívják. Mindketten olyannyira le vannak égve, hogy Raisza Pavlovna előtt egy ideig katonatisztet és szolgát játszanak, hátha így valamiképpen pénzhez jutnak. Minden elképzelhető bonyodalom és gabalyodás után a kövér és buja nénike mégiscsak férjül veszi az ifjú jampecet, a szép unokahúg megkapja a fakereskedő fiát, a két színész pedig – az egyedüliek, akik embertársaik iránt is jó szívvel vannak – megmarad éppoly szegény munkanélkülinek, amilyen volt. Íme a történet, a színhely Oroszország, az időpont a XIX. század, és a szerző Alekszandr Osztrovszkij, akit talán az orosz Nestroynak nevezhetnénk.

És éppen ezt a darabot vitte most színre a magyar rendező, Ascher Tamás a bécsi Akademietheaterben, mégpedig olyan tempóban és annyi szellemmel, mintha bizonyítani akarná, hogy a mesterségéhez értő művész ebből az avítt műből is perfekt, magával ragadó színházi estét varázsolhat. Ascher nem ásott ki mélyebb jelentéseket, nem keresett hivatkozási pontokat, nem gúnyolta ki sem a szerzőt, sem a szereplőket; nem tett semmi mást, mint hogy elővette a meglévőt, és precízen színpadra állította. A színészek úgy mozognak, mintha koreografálva volnának, minden lépés, minden gesztus „ül". Úgy játszanak, mint kihegyezett ceruzák vagy megfeszített rugók, gyorsan, jókedvűen, komikusan, eltúlzottan.

Reinhard Werner felvételei

Sven-Eric Bechtolf (Tragikov) és Martin Schwab (Komikov)

Kirsten Dene nagy játékkedvvel alakítja Raisza Pavlovnát, ezt az égbekiáltóan harsány matrónát, aki alig bír uralkodni az ösztönein, aki susog és fenyegetőzik, és méltóságteljesen cipeli ide-oda úrihölgyhöz illő trezorját, a pénzt rejtő piros, láda formájú retikült. Ha nehezen kiküzdött feddhetetlen híre forog veszélyben, ideges lesz és szeszélyeskedő, mint valami elhízott bakfis, de a végén, amikor először rikítóan rózsaszín, terjedelmes pongyolában, majd egy rémálomszerű, fodros menyasszonyi ruhában jelenik meg, eldob magától minden szemérmet, és többé sem kapzsiságát, sem kéjvágyát nem leplezi. Lelki ikertestvére és egyetlen bizalmasa az éppily alattomos és éppily buja házvezetőnő, Ulita – Hilke Ruthner játssza –, aki ugyanolyan ügyesen térül-fordul bigottéria és gonoszkodás között, mint az úrnője. Florentin Groll fakereskedője a derék orosz típusa, aki olvasni ugyan nem tud, de ahol csak lehet, csal és becsap mindenkit, bár alapjában véve rendes ember, aki csupán a saját létszükségleteit akarja kielégíteni. A nagybirtokosnő leereszkedő modora lepereg róla.

A komédia tűzijátékát azonban a két komédiás, a Tragikovot és Komikovot játszó Sven-Eric Bechtolf és Martin Schwab szikráztatja fel. Schwab mint komikus tulajdonképpen melankolikus alkat, aki mogorván kommentálva csoszog a hiú tragikus hős nyomában. Egyedül neki van szeme a lényeghez, vagyis a pénzhez és az igazi összefüggésekhez. Bechtolf pedig annyi komikus túlzással, hangjának és testének oly elemi erejű bevetésével, annyi kétségbeeséssel és oly eszelősen körbehordozott pillantásokkal játssza az önmagától megmámorosodott tragikus színészt, hogy rezeg alatta a színpad. A díszlet és a jelmez (Khell Zsolt és Szakács Györgyi) többnyire decensen a háttérben marad, és csak hébe-korba irányít ravasz reflektorfényt egy-egy részletre, mint például a kínos pongyolákra vagy a piros retikül-trezorra, amely a végén egyszer csak ott hever elhagyatottan a hálószoba előtt, ahol a földbirtokosnő éppen torkoskodni tanítja az ifjút. Ascher Tamás ódivatúan csodás színházat csinált, amelyet azok, akik mélyebb értelem nélkül már nevetni sem akarnak, alighanem együgyűnek fognak tartani.

EVA MENASSE
Frankfurter Allgemeine Zeitung, 2002. május 7.

■

ERDEI ÚT A BOLDOGSÁGHOZ

Az orosz földbirtokosok és földbirtokosnők aranyélete akkoriban már nem volt egészen a régi: 1861-től már nem serkenthették parasztjaikat veréssel munkára, ahogyan azt eladdig a jámbor szokás előírta. Bérmunka, piac, szerződéses szabadság – immár nem örökölt kiváltságok uralkodnak, vagyis bárki arra csellenghet, és birtokon belül kerülhet. És jöttek is jó néhányan olyanok, akiket fiatal éveikben még kancsukával oktattak a munka értékére, és mivel beléjük verték, több érzékük lett az értéktöbblethez, mint az egykori uraknak. A faragatlan Lopahin, aki árverésen kaparint magához egy pár öreg cseresznyefát, e gazdasági átalakulás példaszerű képviselőjeként vonult be a világirodalomba. Ranyevszkaja premodern értelmezése szerint ugyan elveszi tőle a „cseresznyéskertet", másfelől azonban ily módon megóvja az objektumot az anonim piaci értékesítéstől.

Alekszandr Osztrovszkij *Erdő*jének (1871) is néhány fa a történeti-gazdasági alépítménye. A szerzőt a *Cseresznyéskert*től (1903) egy társadalom három évtizede választja el, és mégis világok állnak közöttük. A két dráma egy-egy mérföldköve a megkésetten modernizálódó orosz színház lélegzetelállítóan gyors iramú fejlődésének. Ranyevszkaja földbirtokosnő a régi viszonyok hamis szemléletétől áthatva az új viszonyok deficitjeit panaszolja fel. Az *Erdő* szereplőgárdája valóságközelibb s ezért korlátoltabb. Ha az új műsortervek kieszelői nem fedeznék fel újra meg újra a régi műsortervekben, a darab rég feledésbe merült volna.

A bécsi Akademietheaterben megint egyszer felmerül a színháztörténeti krónikaírás kötelezettsége: íme Oroszország a XIX. században, tessék, kérem, leírni. Az *Erdő* egy megkésett polgári életvitel durva szemcséjű erkölcsrajza, amelyből a régi úri kaszt is kiveszi részét. Raisza Pavlovna (Kirsten Dene), a földbirtokosnő gazdaságilag leszálló ágban van, ám a pénzgazdaság előnyeit bizonyos mértékig kitűnően megértette. Szórakozásul egy fiatal uracsot (Michele Cuciuffo) tart ki. Ez a fickó meg sem próbálja palástolni selyemfiúi mivoltát, egyszerűen csak úgy alussza álmát, ahogy az ágyát megvetette. A piac anonimizálja az úr szituációt, és legalábbis részben relativizálja e szituáció nemhez kötöttségét is. A régi világban az özvegyre nem várt más, mint a tömjén és a pópa jóváhagyása – mi ok volna hát panaszra? Van még egy boldogtalan szerető, Akszjusa, az úrnő unokahúga (Agnes Riegl), aki a csőcselékkel fraternizál, és Pjotrt (Daniel Jesch), az itt Voszmibratovnak nevezett helyi Lopahin (Florentin Groll) fiát szereti.

És mindez még sokáig csörgedezhetne ugyanebben a mederben. Csak egy külső beavatkozás építi fel a komédia esési magasságát, és szappanozza be a deszkákat, hogy aztán csúszhassanak a poénok. Felbukkan két elképesztően rossz vidéki színész, Tragikov (Sven-Eric Bechtolf), a földbirtokosnő távoli rokona és Komikov (Martin Schwab). A színház a színházban megint egyszer alkalmat teremt rá, hogy a szerző önironikusan szemléltethesse a szép látszat előállítását a maga teljes pompájában és kérdésességében. Minden komédiához kell a morál: a művészet mindent meggyógyít, kivéve önmagát. A menthetetlenül ripacskodó tragikus színész kicsal Voszmibratovból egy ezrest, amelyet az ugyanilyen csalárdul a földbirtokosnőtől szerzett, és a végén odaadja hozomány gyanánt a nincstelen Akszjusának. A két csavargó tovább vándorol, amit a szubvenciókért felelős hölgyek és urak bizonyára ma is jó néven vennének.

Elsősorban Kirsten Dene, Sven-Eric Bechtolf és Martin Schwab szolgálja ki virtuóz módon az Osztrovszkij által megkívánt választékos rossz ízlést, a mértéktelen eltúlzások örömét, s azt a gyönyörűséget, hogy végre magasztos célok érdekében lehetnek elejétől végig hamisak. Ascher Tamás személyében olyan rendező irányítja őket, aki Bécsben már nagyobb dolgokkal tette magát emlékezetessé, ám biztos kézzel birtokolja ezt a sajátságos artisztikumot is. Egy kis bohóságra a legtehetségesebb művésznek is szüksége van. Ekként ismét bebizonyosodik, hogy a színházak rendelkezésére álló drámakészleten belül az *Erdő* valóban kortalannak mondható: lejárati dátuma nincs, de nincs dátuma sem.

UWE MATTHEISS
Süddeutsche Zeitung, 2002. május 7.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

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: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t .....pld.-ban .....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

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

A tánckritikáról folytatott vitánkban eddig a következő cikkek jelentek meg: Sándor L. István: Az erőszak esztétikája *(2003. január), Csáki Judit:* A kritika sine qua nonja *(2003. február), Mestyán Ádám:* Mi a tánckritika? *(2003. március). Az alábbi két írás sajátos módon kapcsolódik a disputához. Csabai Attila tanulmányban reagál Kutszegi Csabának a /*Verziókról írt kritikájára. *A KompMánia táncos-koreográfusának cikkét és Kutszegi Csaba viszontválaszát azért közöljük a vita részeként, mert úgy ítéljük meg, előnyösen terelik gyakorlati síkra az elméleti kérdéseket. A vitát folytatjuk. (A szerk.)*

Csabai Attila

A kritika szabadsága és felelőssége

■ REFLEXIÓ KUTSZEGI CSABA KRITIKÁJÁRA ■

Sej-haj, szeressük egymást, nemzedékem,
hisz azt mondják, mind egyformák vagyunk,
miként a kanadai ötös ikrek,
avagy Frigyesnek díszgárdája és
bírálóink előtt csoportban állunk
akár a regruták a sorozáson.
Költők vagyunk-e vagy futballcsapat,
regatta, körmenet, népünnepély,
költözködő darvak tömött phalanxa,
vonúló hangya-sor, marhák a réten?
Csicsóné három lánya mi vagyunk-e,
hogy egy szoknyát húz ránk a kritika?
...
Ó, szépség lázmérője, hátgerinc,
te néma bölcs: te légy, te légy bírálóm!

Weöres Sándor: *Harmadik nemzedék*

A SZÍNHÁZ 2003. februári számában Kutszegi Csaba tollából jelent meg kritika *(Ember a csavarban)* egy, a bírálatban dőlt betűvel kiemelt (idézem!) *„Verziók”* című előadásról.

Túl azon, hogy a (helyesen) *„/Verziók”* című darab koreográfusaként *személyem* implicit módon, a kritikában pedig explicit módon is érintett, egyéb okokból is szükségét érzem annak, hogy Kutszegi Csaba írásának néhány megállapítására a nyilvánosság előtt reflektáljak. Ennek részben *morális,* részben *szakmai* oka van, mivel a kérdés csekélységemtől független, s egyéni sorsomnál sokkal fontosabb tárgyakat is érint. Tudatában vagyok annak, hogy alkotóként és előadóként kellő tisztelettel kell fogadnom mindenféle bírálatot, a kötelező szakmai alázat azonban nem foszt meg a reflektálás jogától, továbbá – ha a körülmények úgy kívánják – annak kötelezettsége alól sem ment fel. (Eddig kritikára írásban még soha életemben nem reagáltam.) Jelen megszólalásom nem privát sebeim nyilvános nyalogatása kíván lenni. A Weöres Sándortól vett idézettel is azt kívánom hangsúlyozni, hogy a problémát sem személyesnek, sem új keletűnek nem tartom, ellenkezőleg, személytelennek, tipikusnak s „időn kívülinek”.

A morális indíték kiváltója, hogy a kritika erősen ledorongoló jellege mellett nem határozza meg precízen önmaga tárgyát. Ebből adódóan a bírálatként engem érő pörölycsapások szele megérinthette azokat a személyeket és társulatokat is, akik, illetve amelyek önhibájukon kívül épp csak „a közelemben álltak”, azaz nevük az enyémmel vagy a KompMániáéval együtt említődik. A dicséretet és a tetszést szívesen osztanám meg másokkal, azonban úgy érzem, a kudarcot – ha egyáltalán volt ilyen – alkotóként egyedül illendő magamra vállalnom, vagy „korszerűbben” fogalmazva: nekem egyedül kell „elvinnem a balhét”. Bár nem vagyok biztos abban, hogy ez okvetlenül az én feladatom, ezennel megkövetem valamennyiüket, elsősorban Gertrude Steint haló poraiban is, s kortársaimat, Frenák Pált, Horváth Csabát, a Dream Team és az Artus Stúdió munkatársait, s kiváltképp a „ma emberét”, aki „..nem követi az ókori Arkhimédész tanítását”, s ezért legalább olyan szigorú megrovásban részesül, mint jómagam.

/Verziók: Miriam Friedrich és Gergye Krisztián

Kulcsár Vajda Enikő és Gergye Krisztián

A szakmai vonatkozások a táncszínház és a kritika területét egyaránt érintik. A koreográfusként és előadóként egyaránt kifejtett eddigi tevékenységem talán felruház valamicske (lehet, hogy csak minimális) kompetenciával, amely elegendő ahhoz, hogy a tárgyban egyáltalán megszólalhassak. Ami a kritika műfaját illeti, készséggel elismerem, hogy annak nem vagyok aktív művelője, csupán „termékeim" helyett nagy ritkán célkeresztbe helyezett, hol szenvedő, hol derülő célpontja. Így nem tisztem annak szakmaspecifikus mélységéig hatolni vagy nagy általánosságban foglalkozni a kritika feladatával és legális eszköztárával. Megteszik ezt helyettem a nálam ehhez sokkal jobban értők (idéznék majd Csáki Judit *A kritika sine qua nonja* című írásából, amely szintén a SZÍNHÁZ 2003. februári számában jelent meg). Úgy vélem azonban, vannak általános, nem szakmaspecifikus törvények is, amelyek több diszciplínában egyszerre érvényesek, akárcsak az okság a fizikában, kémiában, biológiában stb., s amelyek egy adott területen a kívülálló számára is kapaszkodóul szolgálnak, ezért ha a cizellált részletek terén ugyan nem is lehetne, ezen a szinten nekem is lehet illendő és releváns megszólalásom. Hadd vágjak rögtön a közepébe, néhány tematikus problémacsoportba nyalábolva mondandómat.

A KRITIKA STÍLUSBELI ÉS PRECIZITÁSBELI SZABADSÁGA

„Mi is a baj ezzel a Csabai Attila-féle stílussal? Egyáltalán: az általa kezdeményezett formai újítások miért nem tették lehetővé számára, hogy valóban nagy alkotóvá legyen? Bármily banális is a válasz: mert nem volt igazi mondanivalója. ... A Csabai Attila által létrehozott új módszerek mind kombinatív jellegűek, nem az új mondanivaló kényszerítette ki őket, hanem a még soha-nem-voltat kereső spekuláció." Így alakítja át Kutszegi Csaba Kristó Nagy István Gertrude Steinről írt sorait oly módon, hogy Gertrude Stein nevének helyébe egyszerűen behelyettesíti az enyémet, mindezt kiemelt helyen, rögtön a cím után, meghatározva ezzel a kritika további folyását, s mintegy előlegezve annak végkövetkeztetését és kompendiumát.

Mi is a baj ezzel a Kutszegi Csaba-féle kritikai stílussal?

Az ilyen hangvételű kritika kisiklott expresszként gázol végig a peronon gyanútlanul álldogáló koreográfuson, aki a sínre nem önmagát, hanem csak művét helyezte, s akit ezután véres húscafatként vonszol tovább magával, esélyt sem adva neki ahhoz, hogy az amerikai rajzfilmek szétlapított vagy darabokra tört figuráihoz hasonlóan újra kirúghassa vagy összeszedhesse magát.

Félve kérdezem meg: illendő-e a vonatnak a peronon száguldoznia? Egyáltalán *mi* vagy *ki* ennek a kritikának a tárgya?

Tegyük fel, hogy a bírálat tárgya annak címével összhangban nem személyem, hanem adott darabom. Ez esetben a „kisiklás" kapcsolatban állhat a címből kifelejtett „/"-jellel, amellyel együtt az (bármennyire vonakodom is „szájbarágós" lenni, de kénytelen vagyok rá) *„perverzióknak"* olvastatik. Elismerem, hogy nem a világ legszellemesebb szójátéka, de eltekinteni tőle súlyos következményekhez vezet. Ha ugyanis a cím csak így hangzik: *Verziók,* joggal kérhető rajtam számon a „mondanivaló": egyáltalán minek a verzióiról van itt szó?* A darab címe azonban meghatározott, és önmagáért beszél: a perverziók verzióiról. S ezzel a szűkebb tárggyal kapcsolatban igen furcsán hangzik a kérdésfelvetés: „Mi a */Verziók* mondanivalója?" (A „mondanivaló" kérdésére tágabb vonatkozásokban később térnék vissza, „a ma embere" kapcsán.)

Egyáltalán mit kellett volna a perverziókról mondanom a darabbal? Hogy „Perverziók nem léteznek!"? Hogy „Perverziók léteznek!"? Hogy „Emberek, bátran legyetek perverzek, mert perverznek lenni jó és izgalmas kaland!"? Hogy „Emberek, óvakodjatok a perverziótól, mert az rongál, és kárhozatba dönt!"? Hogy „Perverznek lenni illetlenség"? Avagy Sade márki nyomdokain haladva terjedelmes budoárfilozófiát kellett volna ragacsolnom a téma köré?

S egyáltalán tartalmilag mi újat lehetett volna mondanom erről a témáról, s annak mélyen emberi voltáról, mondjuk, Abu-Nuvász (~760–813), Ibn Szárá asz-Szántárini (~1060–1123), al-Mutamid (1040–1095), Abu Bakr Muhammad ibn Kuzmán al-Kórtobi (1087–1160), Abul-Kászim Haszan Unszuri (+1050) stb., stb. költé-

** A „/"-jel az előadás legfőbb műsorlapján tipográfiailag kódolatlan. A kívánt értelmezés érdekében egyébként a címet kis „v"-vel kellett volna írni. (A szerk.)*

szete után, hogy ne mindig csak a csontig rágott s unalomig idézett görögöket, latinokat, XVIII., XIX. és XX. századi európaiakat emlegessük?

Nézetem szerint a „tartalmi újdonság" kötelező, iparszerűen módszeres hajhászása korunkban nem annyira a művészetek, hanem inkább a tudomány, a tudományos akadémiák nyomora. Miért nem tudjuk tudomásul venni, hogy nincs emberi érzés, amelyet számtalan formában már meg nem írtak, meg nem énekeltek, meg nem festettek, el nem táncoltak stb., stb.? Hogy a művészetekben az új elsősorban a réges-régen ismert tartalom új formában való megjelenítése lehet? Mire van alapozva az a feltételezés, hogy a darabban több a „még soha nem voltat kereső spekuláció"? Mi az a „még soha nem volt", amit egyáltalán a szűkebb tárgy kapcsán kereshetnék, ha nem maga a forma?

Tegyük fel most, hogy a kritika tárgya a címmel ellentétben és a kiemelt idézettel összhangban az én személyem mint alkotóé. Hogyan állja meg ekkor a helyét az én Gertrude Stein szerepébe történő meglehetősen önkényes és *sematikus* „beillesztésem"? Az ötlet mint írói fogás valóban hatásos, megdöbbentő, dédapáink süteménydobálós némafilmjeinek derűjét idézi, de ez a derű a kritikával szemben elvárható mélységekhez viszonyítva nagyon is a felszínen úszkál. Helyénvaló-e ilyen burleszkszerű hatással élni a *kritika* műfajában?

Stein nem koreográfiákat, hanem irodalmi műveket alkotott. Formai kísérletezéseinek lényege anyanyelvének, az amerikai angol egy változatának a „szétcincálása" volt. Sokan pusztán nyelvi okokból sem voltak képesek műveit olvasni, s egyáltalán nem meglepő, hogy irodalmi munkássága nem aratott, s ma sem arat vitáktól mentes, egyértelmű elismerést.

A nyelv és a tánc, a kosztüm, a szín- és fényeffektusok, valamint a színpadi díszlet együttese egészen más közeget, formanyelvet jelentenek. A nyelvnek valóban vannak kiforrott hagyományai, a modern tánc vagy táncszínház azonban egy most kialakulóban lévő műfaj, amelyet (Claude Debussy Croche úr álnéven kimondott szavaival élve) még nem mérgezhettek meg „roskatag nézetek elvadult formulái, melyek csupán gyenge tehetségűek számára jelentenek támasztékot".[1] Az az észrevétel, amely Steinre állhat az irodalomban, nem okvetlenül érvényesíthető másvalakire, aki táncszínházzal foglalkozik. Ami tehát a „steini értékrend" hozzám való közelállását illeti: szakmai szempontból alapja ennek nemigen lehet.

Meglehet, hogy ezt félreértem, de úgy érzem, hogy Stein személyének egyszerű, praktikus kéziszerszámként (klopfolóként) való felhasználása azt sejteti, hogy a „steini értékrend" hozzám való közelállásának emlegetése valamiféle megrovás kíván lenni. Ha eddig a tartalommentesség és az üres formák hajszolásának vádjával illetett, nem gondolhatott volna a kritikus éppen ezen a ponton a tartalomra? Meglehet, hogy Gertrude Stein csapni való volt mint író, ez azonban nem von le semmit abból, hogy mégiscsak zseniális művész volt, méghozzá életművész. A „szalon", amit megteremtett, s a személyes boldogságnak a szeretet, a hűség és a szigorú monogámia saját korában és köreiben is korszerűtlennek bélyegzett eszközeivel történt megvalósítása nem éppen elhanyagolható életmű, s értékrendként bátran vállalható, bár ez a darab speciel nem erről szól.

S mi baj van a „kombinatív" jelleggel? A tánc mint műfaj nem lehet „nem kombinatív". Az ember anatómiai adottságai és a mechanika törvényei miatt az őket kihasználó klasszikus balett egymással kombinálható elemi mozdulatok sokaságából épül fel. Lehet erre a tudásra támaszkodni vagy nem támaszkodni, azonban mint alapnak az elvetése a modern táncban önmagában aligha jelentene újat. Hiába illeti például a *Káma-Szútra* a leghangzatosabb nevekkel a nemi érintkezés egyes pózait, ezek a pózok akkor sem lehetnek mások, mint azon szerény lehetőségek kombinatív kiaknázásai, amelyeket a háromdimenziós Eukleidész-féle térgeometria és a „lyuk és csapszeg" nevű meglehetősen unalmas ipari szereléstechnológiai paradigma egyáltalán lehetővé tesznek. Okvetlenül fel kell ezt róni szerzőinek?

KRITIKA, NEKROLÓG VAGY KINYILATKOZTATÁS?

A Steinnel való összevetésben van egy további durva aszimmetria, amelyet szóvá szeretnék tenni. Kristó Nagy István Gertrude Steinről szóló sorait vélhetően az írónő halála után írta. A halállal valóban lezárul annak lehetősége, hogy az ember önnön tehetsége újabb bizonyítékaival rukkoljon ki. Holtakkal szemben tehát jogos a befejezett igeidő. Félénken jegyezném meg: csekélységem pillanatnyilag harmincéves sincs, s Kutszegi Csaba

Jelenet a /Verziókból

kritikáján kívül semmi egyéb jel nem utal arra, hogy meghaltam volna (meglehet, hogy nagyobb odaadással kellene olvasnom a szakmai lapokat?). Mégiscsak kellene lennie valami műfaji különbségnek a nekrológ és a kritika közt, vélhetem az outsider naivitásával, miközben reménytelenül próbálom ezt a különbséget fellelni a kritika mottóként kiemelt „megvezetésében", valamint utolsó mondatában.

Töretlen naivitással kérdem továbbá, hogy egy ilyen súlyú „sommás" vélemény kimondása nem igényelné-e az alkotó korábbi munkásságának megalapozottabb áttekintését. Félve kérdem, hogy ennek elmaradása nem állhat-e kapcsolatban a „ma embere" Kutszegi Csaba által egyébiránt alaposan megbírált moráljával.

Ha már a kritika műfajánál tartunk, készséggel elismerem Csáki Judit igazát, midőn azt írja, hogy „...a kritikai – és kritikusi – spektrum az impresszionista véleményformálástól a tudományos állásfoglalásig terjed...". A kritikusnak nyilvánvalóan nagyobb szabadságot kell élveznie, mint a „közönséges földi halandókból" álló bíróságnak, amelynek kötelessége megállapítani ítéletében, hogy a vádlott milyen törvényeket hágott át, s a büntetés mértékét mely szabályok alapján határozták meg. Sajnálattal észlelem, hogy a Kutszegi Csaba kritikájában megbúvó szubjektív („impresszionista") vélemények olykor-olykor az abszolút „isteni kinyilatkoztatás" köntösét öltik magukra. Nem úgy fogalmaz, hogy „nekem nem sikerült megtalálnom/megéreznem/megértenem a műben/hiányolom belőle", hanem úgy, hogy „nincs benne", sőt az „alkotóban sincs". Kötelező szakmai alázata mármár arra késztetné a megbírált koreográfust, hogy bár a téma jelentősége nem vetekszik a kőtáblákba vésett parancsolatokéval, idő előtt megrendelje saját sírkövét, s arra a kritikát legalább epitáfiumként rávésesse.

A SZIMBÓLUMVÁLASZTÁS SZABADSÁGA ÉS KORSZERŰSÉGE

A kritika ironikusan jegyzi meg: „A káoszfilozófia mintha reneszánszát élné manapság: alkotó művészek és alkotásaik a történelmi múlt mélységes mély kútjából rendszeresen húznak elő korszerűsített őskáoszelméleteket, a mai kor médiafilozófusai pedig gyakran állítanak fel modern újkáoszteóriákat." Majd később, konkrétan a */Verziók* című darabról a káosszal kapcsolatban így folytatja: „A (hang)Káosz nem győzte le a Rendet, hiszen a szereplők változatlanul teszik a dolgukat (felöltöznek), inkább csak megjelent, megmutatkozott mint a Rendet – térben, időben – folytonosan megelőző és követő örök társ." E sorok megint csak a „kinyilatkoztatás" biztonságával jelentik ki, nem mint lehetséges, sőt ésszerű feltételezést, hanem mint tényt, hogy a káosszal kapcsolatos elképzeléseim valami „médiafilozófusok" által felmelegített ősi, a „Rend" és a „Káosz" dialektikus harcát és egységét feltételező tételen alapulnak.

Az az érzésem, hogy ezzel a kritikus olyan „sablont" húz rám, amely miatt aztán megró, s amely ellen kénytelen vagyok határozottan tiltakozni.

Hadd kérdezzem meg tisztelettel: ha már megemlítjük a káosz fogalmát, nem illene-e a médiafilozófusok és az őskáoszelméletek mellett még két társaságot is szóba hozni, akiknek nem kevesebb közük van a káoszhoz, mint az előbbieknek, nevezetesen a matematikusokat és fizikusokat, s esetleg hamarosan már a mérnököket is, s az általuk vizsgált/felhasznált káoszra is gondolni?

Természetesen ma már senkitől sem várható el, hogy a szó régi értelmében polihisztor legyen, s egy színházi ember nemigen érthet ilyesmikhez, de tökéletes szakbarbárnak sem kötelező lennie, ami azt jelenti, hogy az életben forgolódva, baráti beszélgetésekből, a televízióból, innen-onnan „ragadhat rá" valamicske (matematikai eszközeiben nem éppen mély) ismeret, amely világnézetét mégis jelentősen átformálja.

Ha már az ember kárhozatának oka a hagyomány szerint, hogy megdézsmálta a tudás fájának a gyümölcsét, mint ennek az alávaló gazságnak a módszeres és iparszerű művelője, a tudomány is képbe jöhetne legalább egyszer, nemde? Röviden megpróbálom kifejteni ennek jelentőségét.

A „Káosz" és a „Rend" fogalmának merev szembeállítása talán a XIX. század matematikai ismereteinek szintjén lenne jogos. Azóta azonban a káosszal kapcsolatban jelentős ismeretek születtek, nem „*újraszülettek*". Világnézeti kihatásaik pedig (legalábbis az egyén szempontjából nézve) rettenetesek. Ennek tükrében azt mondhatjuk, hogy mai fogalmaink szerint a „Rend" ellentéte nem a „Káosz", hanem a tökéletes véletlenszám-generátor, amelynek működésében nincs semmi előre kiszámítható elem. A „Káosz" pedig idővel előlépett a „Rend" ellenlábasának pozíciójából annak speciális, stabil hordozójává: csodálatos tipikus és szabályos jelenségeket produkál, mint például a periódusduplázódás, bifurkációk, bizarr, de stabil struktúrák, „különös attraktorok", törtszám-dimenziójú halmazok.

Ez a „Rend" így *felülről* elég vidáman és esztétikusan festene, van azonban egy „borzalmas" vonása: miközben *globálisan* tökéletes rendet mutat, az egyén számára meglehetősen kiszámíthatatlan. Ma már nem mondhatjuk Einsteinnel együtt: „Isten nem kockázik!" Tudjuk, hogy kockázik, s hogy úgy van Rend a világban, hogy az számunkra mint egyének számára tökéletes kiszolgáltatottságot és kiszámíthatatlanságot jelent. (A termodinamika Prigogine-féle új brüsszeli iskolája immár a klasszikus fizika keretein belül is tagadja az egyéni pályagörbe mint az egyedi létezésnek, az egyén történetének nyomon követését segítő fogalom használhatóságát, s helyette a jelenségek leírására az eloszlások, azaz valami teljesen „kollektív eszköz" alkalmazását javasolja.)

Íme az egyén teljes veresége a Világ Rendjében!

Nem ezerszer mélyrehatóbb-e ez az elképzelés, mint a „Rend" és „Rendetlenség" „médiafilozófusok" által felvázolt, az idők végezetéig tartó kedélyes, szünet nélküli futballmeccsének képzete? S ha már itt tartunk: az 1930-as évekből ismert Gödel híres tétele, amely leszögezi, hogy minden axiomatikus rendszer szükségképpen tartalmaz belső ellentmondásokat.

Hogyan is követelhetnénk meg a modern kor emberétől, akire mindez az ismeret hirtelen zúdult rá, hogy ennek birtokában Arkhimédész fix pontját keresgélje egyéni kis életében? S jogos-e a kritikus részéről ma a Káoszt a Rend ellentéteként szimbolikusan felhasználni?

Bizonyára jogos, ha a kritikus elképzeléseit *deklaráltan szubjektív asszociációként* fejti ki, s nem tünteti azt fel „általános érvényűnek", akárcsak a „médiafilozófusok" a maguk világképét.

Frenák Pál *Káosz* című darabja, amelyben táncosként magam is közreműködöm, érzésem szerint inkább az egyén rettenetén keresztül mutatja meg a káoszt, s érdeklődésének konkrét tárgya maga a káosz. Engem a káosz inkább a globális struktúrák képzésében játszott szerepe miatt izgat, hatása pedig a „modern emberhez" fűződő viszonyom alakulásában áttételesen nyilvánul meg.

A „MA EMBERÉNEK" PROBLÉMÁJA

A bírálat sajátsága, hogy a „ma emberét" (legalábbis az én véleményem szerint) meglehetősen sematikusan ítéli meg, s ezáltal a Weörestől idézett lázadozáshoz hasonló érzéseket provokál bennem. A darabomat érő megrovás egyik sarkalatos pontja a katarzis hiánya, a „gyakran érthetetlen és indokolatlan polgárpukkasztó provokálás... Elég, ha a mai művek csak külsőségükben különböznek a százötven évvel ezelőttiektől? Ha már az összes tabu ledőlt, a korszerűség egyetlen fokmérője a provokatív látvány erőssége?"

Voltaképp kinek szól ez az elmarasztaló észrevétel? Nekem vagy a mai világnak?

Magyarország 1945 és 1989 közti történelme nem kedvezett kifejezetten a polgárság megerősödésének. Az azóta eltelt idő alatt itthon főképp tőkehiány miatt nem tudott megszilárdulni ez a réteg. Eközben a nyugati társadalmakban is jelentősen megváltozott a polgár fogalma, habitusa. Félénken kérdezem ismét: hol van ma Magyarországon az a polgárság, amelyet én pukkasztani akarnék vagy akarhatnék? A „régi polgári világ" élő szemtanúi ma körülbelül hetven-nyolcvan évesek, s ha valamivel fiatalabbak is, semmiképp sem a mai középgeneráció s még kevésbé a fiatal generáció tagjai, akiket a modern tánc és táncszínház leginkább megszólítani kíván. Mivel pukkaszthatnám én a *Big Brother Show* és a *Való világ* real-time adásainak elszánt szemlélőjét, azaz a „mai polgárt"? Tehetek-e én arról, hogy e kor legfőbb formai sajátsága az általános agresszivitás, s ily módon a „korszerűség" épp a provokatív látvány erőssége?

A művészetek tartalmi és emberi teljessége miatt a mai művek vajon mi másban különbözhetnének a régiektől, ha nem formájukban? Egyvalamiben persze tartalmilag is, de annak megmutatását, feltárását a kritika megint csak bűnömül rója fel.

A „MONDANIVALÓ", A FIX PONTOK ÉS A MAI EMBER

Mi is a baj a ma emberével? „...a mai ember nem követi Arkhimédész tanítását: »adjatok egy szilárd pontot, s kiemelem sarkaiból a Földet!«" – állapítja meg megrovóan a kritikus. Ő maga szemmel láthatóan követi e tanítást, betartja az illemet, megtalálja fix pontjait, s azokra támaszkodva könnyedén fordítja ki sarkaiból szerény előadásomat. A menüett kötött lépéseihez hasonló koreográfia szerint jelenik meg írásában az emberiség romlása fölötti sirám és kesergés, a bűnös kötelező megrovása s a mocsárból általánosan kivezető út megmutatásának követelése. S implicit módon rosszallásként kell megélnem, hogy én ezt nem teszem, nem tudom tenni, hogy kevés vagyok hozzá, hogy megtegyem, hogy nem sikerült megtennem.

Fel sem merül a kritikusban annak a lehetősége, hogy hátha mindezt egyáltalán nem kívánom megtenni, hogy mindezek elmaradása nem okvetlenül a szakmai gyengeség bizonyítéka, hanem tudatos, szándékos döntés!

Félreértés ne essék, nem darabomnak a tánc eszközeivel kifejezni nem sikerült „mondanivalóját" kívánom a szó eszközeivel mintegy „pótlólag" közölni. Inkább úgy érzem, hogy miután kiprovokálták belőlem, szavakkal is el kell mondanom, mit gondolok a modern emberről. Mindezt (épp a tánc műfaji sajátságai miatt) egyáltalán nem szándékoztam a darabban „közreadni".

Magam is a ma embere lévén, megrovás és eszmei oktatás helyett szeretettel és megértéssel próbálok közeledni „a ma emberéhez". S e megértés alapján tudom azután eldönteni, hogy mit és hogyan adhatok neki.

Megértem, hogy ez az ember nem követi az ókori tanítást, mert szembesülnie kellett azzal, hogy életében ily fix pontok nem léteznek, illetve azok, amelyeket korábban fix pontoknak vélt, egymáshoz képest úgyszintén relatív mozgásban vannak, s nem teljesítik az ilyen referenciával szemben elvárható követelményeket. Meg kellett tanulnia, hogy még csak nem is valóban létező fix pontjait, hanem csupán azok létének illúzióját vesztette el. Tudomásul vette, hogy ingatag talajon áll, s megpróbál ennek megfelelően élni, létezni.

Nagyjából ez a közös körülmény az, ami a „mai embert" egységes fogalommá teszi. Erre való reakciója aztán annyiféle, ahányan vagyunk, s mégis, mivel nagyon sokan vagyunk, ezek az „egyéni reakciók" is tömegjelenséggé válnak. A tömeg a maga igényeivel piacot teremt, a kereslet pedig megszüli a kínálatot. A „mondanivalók", „doktrínák", „szabványos kiutak", „csalhatatlan módszerek"

Molnár Kata felvételei

Gergye Krisztián és Kulcsár Vajda Enikő

kínálata bőséges. Ha valaki erre vágyik, bőven van hová fordulnia a táncszínházon kívül is. Ki-ki addig válogathat, míg meg nem találja a leginkább kedvére való terméket, a költségek és a megszerzett érték arányának oly gondos, „polgárhoz illő" mérlegelésével, mint ahogy autót, ruhát vagy élelmiszert vásárol magának. Vannak szervezetek, intézmények, amelyek sokkal alkalmasabbak e termékek gyártására és forgalmazására, mint a modern tánc. A magam részéről nem hiszek abban, hogy ezt a terméket okvetlenül a táncszínháznak kellene szolgáltatnia, vagy hogy valamiféle piaci részesedést kellene kivívnia magának ebben a szegmensben.

Nehezebb a helyzet azokkal, akik a rengeteg „magvas mondanivalótól", eszmétől, ideológiától, doktrínától végleg megcsömörlöttek. Ők ilyen módon már meg sem szólíthatók. Ezek az emberek a szabványos erkölcsi intelmek világából vagy felfelé emelkednek, az önálló gondolkodás, az absztrahálás szféráiba, vagy lefelé buknak, a *Való világ*-show-k nyers, absztrakcióktól teljesen mentes világába, amelyben az igazság pusztán annyit jelent, hogy a viszketeg megvakarása valós időben és ténylegesen is megtörtént, a jóhiszeműség pedig annyit, hogy feltehető: a megvakart „viszketeg" *valóban viszketett.* Ez utóbbi társaság táncszínházi eszközökkel való érdemi megszólítása aligha remélhető, a kárhoztatott „divertissement" viszont számukra is nyújthat valamit.

Azok pedig, akik maguk is keresik a kiutat, nem a kész megoldás feltálalására vágynak, hanem inkább a keresés finom eszközökkel való támogatását méltányolhatják. Ha van megoldás, az szükségképpen egyéni, és semmiképpen sem tömegjellegű, mivel megkeresése meg nem kerülhető módon önálló gondolkodást igényel. Az élet alapvető dolgait mindenkinek egyénileg kell átélnie. Bármennyi is a pénzünk, nem bérelhetünk fel senkit, hogy saját begyulladt vakbelünk helyett inkább a magáét vetesse ki. Furcsa, hogy hasonló lépéseket manapság mégis oly gyakran megteszünk, a várt eredmény elmaradása azonban aligha lehet meglepő. Igen: a mai ember számára én sem tudok megoldásokat mutatni, mint

ahogy így nagy általánosságban Gertrude Stein sem tudott. S gyanítom, hogy nem csak ketten vagyunk/voltunk a világon, akiknek ez nem akar sikerülni.

S ehhez kapcsolódik az utolsó kérdés, amelynek kapcsán vitatkoznék Kutszegi Csabával. Ha elfogadjuk Csáki Judittól: „...a kritikának – szemben például a tudománnyal – némileg korlátozottabb a szabadsága, mert dolga van, amit el kell végeznie", akkor kérdezzük meg világosan: mi a kritika dolga? Dolga-e a kritikának a „ma emberét" hibáztatni azért, amilyen? Egyáltalán hibáztatható-e „a ma embere" azért, amilyen, avagy milyensége nem más, mint – egyébként általa is teljesen öntudatlanul befolyásolt – körülményei változására önnön természete szerint adott spontán válasza? Dolga-e a kritikának a koreográfust azért hibáztatni, mert olyannak láttatja a „ma emberét", amilyen? Megváltható-e a mai ember oly módon, hogy bűneit az ő láttatóján kérik számon? Követheti-e a ma koreográfusa Jézus személyes és egyben isteni példáját? Bűn-e, ha a koreográfus nem az emberek egyéni életének tartalmi kitöltésére vállalkozik, hanem beéri azzal, hogy igyekszik életünk tőle telhetően minél hitelesebb látleletét adni? Bűn-e az abszurditás eszközeit is használni egy olyan világban, amelynek nyers abszurditása játszi könnyedséggel halad meg bármiféle mesterséges, „kimódolt" abszurditást?

1 Claude Debussy: „Croche úr a műkedvelők réme", Zeneműkiadó Vállalat, 1959.

Kutszegi Csaba

Reflexiók a reflexióra

■ VÁLASZ CSABAI ATTILÁNAK ■

A történet nem példa nélküli: a befogadó mást vagy kevesebbet észlelt a műben, mint amit vagy amennyit a szerző belegondolt és megjeleníteni akart, a szerző pedig jóval több negatívumot olvasott ki a befogadó írta recenzióból, mint amennyi abban valójában benne volt. Csabai Attila, a szerző – a maga részéről jogosan – megbántódott. Jogosan, mert Csabai olyan szerző, aki komolyan veszi a hivatását, körültekintő, aprólékos műgonddal, magát nem kímélve, keményen küzd a művészi célért, és nem híve a felszínes, könnyű megoldásoknak. Kritikámat olvasva úgy vélte, ledorongolták, igazságtalanul megtámadták. Nem lenne jó, ha minden ilyen eset nyilvános vitát szülne, de most azt gondolom, Csabai Attila jól tette, hogy klaviatúrát ragadott. Így talán gyorsabban tisztázható lesz néhány félreértés, és talán mindkét fél számára mutatkozik majd levonható tanulság.

A kritikámban olvasható, a művel kapcsolatos megfigyeléseimet, feltevéseimet és megállapításaimat változatlanul fenntartom. Nem azért, mintha a megkérdőjelezhetetlen igazság egyedüli birtokosa volnék, és kinyilatkoztatás után reklamációt nem fogadok el, hanem azért, mert amit leírtam, alaposan meggondoltam, és a szerzői reflexió utáni újraolvasáskor sem találtam úgy, hogy revideálnom kellene nézeteimet. Pedig vájkáltam önmagamban és az emlékeimben. Ugyanis engem is bántott Csabai Attila írása, nem ugyanúgy, ahogyan az enyém őt: engem nem megbántott, csak bántott. Több ok miatt, és nem elsősorban személyes, rám vonatkozó okokból.

Az bántott (és bánt) a legjobban, hogy szándékom ellenére sebeket ejtettem. Most nagyon úgy tetszik: lehetetlen meggyőznöm Csabai Attilát arról, hogy nincsen és nem is volt bennem ártó szándék. A megbántottság a szerzőben már elindított egy folyamatot, amelyben megtámadottként védekezik, szövetségeseket keres, és szekértábort épít, valamint – elismerem: kulturáltan, jó stílusban, személyeskedéstől mentesen – visszatámad. Az ellentámadás jóval kevésbé bánt, természetesnek veszem. De miatta is döntöttem úgy, hogy igent mondok a főszerkesztői felkérésre, és reflektálok a reflexióra.

Vágjunk a közepébe! Kritikámnak van egy olyan bekezdése (az első, a dőlt betűs), amelyet, ha most (Csabai Attila írásának ismeretében) írnám a recenziót, nem írnék meg ugyanúgy. Ez az a bizonyos idézet, amelyben Gertrude Stein nevét Csabai Attiláéra cseréltem. Az utána következő bekezdést így kezdtem:„Remélem, nem bántódik meg a fiatal, tehetséges koreográfus a gonoszkodás miatt." Ez egyrészről azt jelenti, tisztában voltam azzal, hogy az írói fogás segítségével gyorsan és határozottan megfogalmazott véleményem bántó lehet, másrészről tényleg reméltem, hogy – félve írom le – a kicsit játékosnak is szánt irónia és a későbbi tompítás a gyilkos fegyvernek is vélhető szavak élét elveszi. Csabai Attila írásának elolvasása óta tudom, ebben nagyot tévedtem. A tanulságot levontam, el is raktározom: nem szabad egy frappánsnak tetsző írói fogásért máson mély sebet ejteni. Azt azonban hangsúlyoznom kell: az idézet nem pusztán azzal kellette magát, hogy szórakoztató grafomán játszadozást ígért. Alkalmazása két dolog megoldására kínált gyors lehetőséget: általa utalni tudtam a *Cyber gésák*ra, amellyel a gondolatmenetemet indítani akartam, és világossá tudtam tenni az írás elején a darab egészére vonatkozó összefoglaló véleményemet. Azt tudniillik, hogy – meglátásom szerint – a */Verziók* darabbéli történéseit, folyamatait nem új mondanivaló kényszerítette ki, hanem egyfajta soha nem voltat kereső spekuláció.

Újabb kérdések sora merülhet fel ezek után. Vajon mi bántja igazán Csabai Attilát? Az, hogy ilyen – az ő jelzőjét használva: burleszkszerű – hatással operáltam, vagy az, hogy művéről határozottan megfogalmaztam a (negatív) véleményemet (is)? Utalva a folyóiratban zajló vitára: van-e jogom kritikai írásban nyilvánosságra hozni egyéni meglátásaimat? Csak a Sándor L. István elvárta tudományos igényességgel szabad vagy lehet a Csáki Judit megengedte, impressziók alapján megfogalmazott egyéni vélemények publikálásával is kritikát írni? Melyik a korrektebb: ha a kritikus úgy ír, mintha mondana is valamit meg nem is, ha véleményének egyértelmű megfogalmazását mindig csak kerülgeti, mint macska a forró kását, vagy ha leírja és vállalja az ítéletét? Kell-e használni mindegyik véleménymegfogalmazásnál a „szerintem",„talán", „úgy érzem", „az én meglátásom szerint" stb. kitételeket?

Nem hiszem, hogy e kérdésekre bárki képes lenne olyan válaszokat adni, amelyek révén szaktársaival és az érintett alkotókkal

és előadókkal konszenzusra juthatna. Engem most leginkább az érdekel, hogy Csabai Attilának a vélt bántás fáj-e jobban vagy a negatív vélemény. Ha az előbbi, akkor latba vetnék mindent, hogy kiengeszteljem és megkövessem, ha az utóbbi – annak kiváltó okán nem tudok változtatni.

Csabai Attila írása izgalmas dokumentum, gondolatgazdag, értelem és érzelem jellemzi. Talán ezért nehéz kihámozni belőle, hogy a vélt ártó szándék vagy a bíráló észrevételek miatt haragszik-e jobban. Mindenesetre racionálisan elemzi írásom egyes megállapításait, de téves következtetéseket von le, nem létező, nem leírt dolgokat olvas ki a dolgozatomból, valótlan megállapításokra jut, majd azokra épít gondolatmeneteket. Érződik, hogy emóciók irányítják gondolatait. Ez teljesen érthető. Ha a helyében lennék, talán ugyanez történne velem is. Ettől függetlenül valótlan következtetéseit meg kell cáfolnom, jogos észrevételeire meg kell próbálnom magyarázattal reagálni.

Csabai Attila írásában – amiért „a közelében álltak", és a „pörölycsapások szele" őket is megérinthette – megköveti az alábbiakat: Gertrude Steint „haló poraiban", Frenák Pált, Horváth Csabát, a Dream Team és az Artus Stúdió munkatársait, valamint „a ma emberét, aki nem követi az ókori Arkhimédész tanítását, s ezért legalább olyan szigorú megrovásban részesül", mint ő maga. Azt gondolom, a kritikám miatt a felsoroltakat sem Csabai Attilának, sem nekem nem kell megkövetnem. Vegyük sorban! Gertrude Steinről semmit sem írtam, a véleményt róla (amit csereszabatoltam Csabai Attilára) Kristó Nagy István fogalmazta meg. Szerintem neki sem kell megkövetnie Gertrude Steint, de ha Csabai Attila következetes, akkor Kristó Nagy véleménye miatt már régebben megköveti Gertrude Steint haló poraiban. A többiekkel kapcsolatban az a legkorrektebb eljárás, ha a kritikámban található összes megjelenésüket kigyűjtöm ide:

„A KompMánia a *Verziók*kal hasonló irányba lépett, mint a Közép-Európa Táncszínház az *Etná*val, de Csabai Attilára – feltételezésem szerint – közvetlenebbül hatott a Compagnie Pal Frenak *KáOsz – Carmen 7x* című előadása. Utánzásról, ötletlopásról nincs szó, Csabai új darabjában is összetéveszthetetlenül egyéni. (...) Frenák Pál és Csabai Attila (említett darabokbéli) hősei kifutóvilágban élnek, moráljuk (neo)állatias: életük zsákmányszerzésről és fajfenntartásról szól. A három darabot (ebből a szempontból idetartozik Horváth Csaba *Etná*ja) emellett folyamatos káoszfilozófiai utalásaik is összekötik. (...) 2002 őszén a *Verziók* mellett még két táncszínházi bemutató helyezkedett káoszfilozófiai alapokra: az *ErosThanatos* (DreamTeam) és az *Osiris tudósítások* (Artus Stúdió). (Látványmegoldásaiban, térkezelésében mindkettő megmaradt a már hagyományosnak mondható modern táncszínházi közegben; ebben különböznek az említett három műtől, egymástól meg abban, hogy az *Osiris tudósítások* jóval mélyértelműbb, »fajsúlyosabb«, érdekesebb és jobban sikerült produkció.)"

Ennyiszer és így említettem írásomban a megnevezetteket. Nem tudom felfogni, ezért miért kellene bárkinek megkövetni őket. Egyedül a DreamTeam csapata sértődhetne meg valamennyire, de ők sem azért, mert Csabai Attila „közelében álltak", hanem mert nekem az övékénél jobban tetszett az Artus-produkció. Hogy az Artus Stúdió hogyan került a Csabai Attila felállította szekértáborba, az végképp érthetetlen, hiszen róluk csak jót írtam. Egyetlen magyarázata lehet – leírásakor megint csak remélni tudom, hogy szókimondásommal nem bántom meg újra a */Verziók* koreográfusát –, mégpedig az, hogy a megtámadottság érzésében Csabai a háborús pszichózis állapotába került, belőlem igyekszik veszélyes ellenséget kreálni, és a„fenyegetettségben" akit csak lehet, meg akar nyerni szövetségesének. Szerintem nem kell senkinek sem háborús veszélyben érezni magát. Nem történt itt semmi tragikus, csak nem rajongok a */Verziók*ért, és az írásomból ez kiderül. Nem hagyhatom szó nélkül a harcba szólított ma emberét. Tréfálkozhatnék azzal, hogy most, amikor hazánkban eltörölni készülnek a hadkötelezettséget, Csabai Attila olyan totális általános mozgósítást hirdet meg, amelyre a történelemben ez idáig nem volt példa. Tehát az említett alkotók mellett ellensége vagyok a ma emberének is (gyereknek, asszonynak, öregnek, férfinak, fiatalnak). Mindezt miért? Ezért: „Úgy látszik, a ma embere nem követi az ókori Arkhimédész tanítását (»adjatok egy szilárd pontot, és kiemelem sarkaiból a Földet«), hanem azért keres biztos pontot, hogy elkülönüljön, önmagába forduljon, meneküljön a valóság elől." Csabai Attila ebből azt olvasta ki, hogy szigorú megrovásban részesítettem a ma emberét, mert nem követi az ókori... stb. Természetesen senkit nem róttam meg, azért különösen nem, mert nem követi Arkhimédészt. Ezt a mondatot – nem nehéz az írásomban észrevenni – Csabai Attila színpadi világának emberéről írtam. Csabai színpadi világa adekvát a korunkban megélhető belső világunkkal, tehát figurái – áttételesen – a valós életből származnak. Műve alapján azt gondolom, Csabai Attila is – hozzám hasonlóan – úgy látja, hogy a ma emberére gyakran jellemző az elkülönülés, a befelé fordulás, a menekülés a valóság elől. Lehet, hogy téves ez a feltételezésem, az viszont kizárt, hogy haragvás nélküli olvasatban az idézett mondat azt jelentheti, hogy írója a fenti jellemzők miatt megrovásban részesíti a ma emberét. A későbbiekben Csabai Attila még továbbmegy. Így kiált fel egy helyen: „Hogyan is követelhetnénk meg a modern kor emberétől (...), hogy Arkhimédész fix pontját keresgélje egyéni kis életében?" Ezek szerint a mondatomból az is kiolvasható, hogy a rovó után követelem, hogy mindenki keresgélje az életében Arkhimédész fix pontját. Csabai Attila később ezt írja: „Magam is a ma embere lévén, megrovás és eszmei oktatás helyett szeretettel és megértéssel próbálok közeledni »a ma emberéhez«." Ez a háború ideológiai alapvetése, amelyből kiderül, hogy nemcsak a nézeteltérés miatt vagyok ellenség, hanem erkölcsileg is mélyen a jogos önvédelmet vívók alatt állok, mert én rovok, követelek, eszmeileg kioktatok mindenkit, és akit megtámadtam, az viszont – velem ellentétben – szeretettel és megértéssel közeledik mindenkihez. Az egész gondolatkonstrukciónak az a szépséghibája, hogy valótlan. Csabai Attila képzeletében született. Én ilyesmit nem gondoltam, nem vetettem papírra, csak súlyos ferdítésekkel lehet írásomból ilyen következtetésekre jutni. Csabai Attila reflexiójának az a legnagyobb baja, hogy megszólalásának morális indítéka az, hogy mindenkit meg akar védeni tőlem, és ez az egész írásmű értelmét meghatározó alapvetés teljesen téves feltételezéseken nyugszik.

Csabai gondolatépítményének tartópillérei jó anyagból készültek, de már felépülésük előtt összedőlnek, mert az alapozás nem történt megfelelően. Ez szinte kivétel nélkül jellemző Csabai mindegyik gondolatmenetére. Sok igaz dolgot is leír, de előbb mindig (helytelenül) megállapítja, hogy én azoknak az ellenkezőjét gondolom. Aztán logikusan felépíti a gondolat(lég)várat, amelynek toronycsúcsára egy rám nézve terhelő vagy erősen dehonesztáló kijelentést tűz fel díszül. A részletes vita ezáltal sematikussá és unalmassá válik, mert ahelyett, hogy eltérő vélemények kapnának benne hangot, minden esetben azt kell bizonyítanom, hogy Csabai Attila helytelenül olvasta ki írásomból rám vonatkozó feltételezéseit. Állításainak tételes cáfolata illetlenül hosszúra nyújtaná reagálásomat. Ezért a továbbiakban csupán néhány kiragadott gondolatmenetre utalok, igyekezetem szerint röviden.

Mindenekelőtt érdemes néhány szót fordítani a táncmű címének helyes, pontos írására. Jogosan róható fel a kritikusnak, hogy nem volt elég körültekintő, ha pontatlanul írta le a kritizált darab címét. Különösen súlyos a hiba, ha a mű címének helyes értelmezése nélkülözhetetlen a dekódoláshoz. A */Verziók* esetében – véleményem szerint – nincs erről szó. A kritika – Csabai Attila képzeletében élő – kisiklott expresszvonata egészen biztosan nincs kapcsolatban az elmaradt per-jellel. Csabai gondolata eleve téves: „ha ugyanis a cím így hangzik, *Verziók,* joggal kérhető rajtam számon a mondanivaló" – írja. A legfőbb baj megint az, hogy nem kértem rajta számon semmiféle mondanivalót. Kristó Nagy Istvánt idézve Csabai Attilához alakítottam azt a megállapítást, hogy az általa

létrehozott új módszereket nem az új mondanivaló kényszerítette ki, hanem... Ez nem a mondanivaló számonkérése, hanem annak megállapítása, hogy a darabban az új módszereket nem új mondanivaló kényszerítette ki, hanem... Csabai Attila ezt úgy állítja be, hogy én a modern táncszínházi alkotásoktól valamilyen, a *Jancsi és Juliska*-mesékre jellemző katartikus mondanivalót várok el. Erre még később visszatérek. A címmel kapcsolatos pontatlanságért elnézést kérek, de feltételezem (és több esetről tudok is), hogy nem egyedül én estem a félreértés bűnébe. És ez felveti a címadó (vagy a szórólapszerkesztő) felelősségét is. Jómagam egy havonta megjelenő színházi programmagazinból értesültem a premierről (ott simán *Verziók*nak írták a címet), a Trafó szórólapján pedig annyi, az inkriminált jelecskével teljesen megegyező, de más funkciójú tipografikus jel található, hogy nem tűnt fel a jel címbeli extra szerepe. Szerintem ha annyira fontos, jobban ki kellett volna emelni.

Tanulságos Csabai Attila káoszelmélettel kapcsolatos – írásomra vonatkozó – gondolatmenete is. „A (hang)Káosz nem győzte le a Rendet, hiszen a szereplők változatlanul teszik a dolgukat (felöltöznek), inkább csak megjelent, megmutatkozott mint a Rendet – térben, időben – folyamatosan megelőző és követő örök társ" – írtam le kritikámnak abban a részében, amelyben a darab folyamatáról, történéseiről, látványáról igyekeztem informálni az olvasót. Az idézett mondat arról szól (természetesen saját meglátásomban, rövid megfogalmazásban), hogy mi zajlott a színpadon. A világmindenség rendjét sugalló nyitó kép után érzékelhető volt egy kaotikus hangegyveleg, láthatóak voltak rendben felsorakozó és átöltöző szereplők. Csabai a mondatomból először azt olvassa ki, hogy szerintem az ő káosszal kapcsolatos elképzelései valamilyen „ősi, a Rend és Káosz dialektikus harcának és egységének feltételezésén alapulnak". Majd írásában hosszas (de érdekes) káoszfilozófiai brillírozás következik, amelynek végén – finom csúsztatás segítségével – az derül ki, hogy mégsem én aposztrofáltam őt ósdi káoszelméletek tulajdonosának, hanem én vallok maradi elveket a Káoszról: „jogos-e a kritikus részéről *ma* a Káoszt a Rend ellentéteként szimbolikusan felhasználni?" – kérdezi. Hogy jogos-e? – ezen még nem gondolkodtam. De nem is volt szándékomban mélyenszántó káoszfilozófiai elmélkedésbe bocsátkozni, úgy gondoltam, ezt sem a kritika műfaja és terjedelme, sem pedig a recenzeált darab nem igényli.

Nehéz ellenállnom egy újabb (kicsi) gonoszkodásnak. Csabai Attilának a polgárpukkasztás fogalmának használhatóságáról kifejtett elmélete engem tényleg valamilyen mechanikus XIX. századi gondolkodásmódra emlékeztet. Szerinte, ha Magyarországon nem volt és nincs is szociológiai értelemben vett erős polgári réteg, akkor nem is lehet polgárpukkasztásról beszélni. Nem akarok az ő hibájába esni, és írásába olyat belemagyarázni, amit nem írt le, de logikája szerint a jelenségre csak olyan fogalmakat lenne szabad használni, mint emberpukkasztás, nézőpukkasztás vagy átmenetiközépréteg-pukkasztás. A polgárpukkasztás körülbelül a XIX. század második fele óta közismert művészettörténeti fogalom, aki érteni akarja, az tudományos igényű szociológiai kontroll nélkül is érti, milyen jelenségre utal. Mindenesetre érdekes kérdés az is, hogyan lehetne e fogalmat a kritikaírás terminológiarendszerébe korrekten beilleszteni.

A mondanivaló kérdéséhez visszatérve Csabai Attila írásából idéznem kell egy hosszabb mondatot, amellyel kritikámat összefoglalóan jellemzi: „A menüett kötött lépéseihez hasonló koreográfia szerint jelenik meg írásában az emberiség romlása fölötti sirám és kesergés, a bűnös kötelező megrovása s a mocsárból általánosan kivezető út megmutatásának követelése." Ezt a megállapítást már nem is alapok nélkül felépült gondolati konstrukcióhoz hasonlítanám, hanem inkább valamilyen szellemi horrorműben létrejövő gondolatmutánshoz. Tehát már – állítólag – nem a cím félreértése miatt kérek számon a szerzőn mondanivalót, hanem mindenkit bűnösnek tartva követelem (minden kortárs alkotótól) a mocsárból kivezető út megmutatását. Csabai Attila – miért szépítsük? – kialakítja, majd jellemzi a gondolkodásmódomat, azután visszaküldi először az ókorba, aztán vagy kétszer a XIX. századba, végül – és most ez utóbbi idézetre célzok – tulajdonképpen a szocialista realizmus sematikus, optimista darabvégeket előíró korszakába. Dolgozata végén olyan kérdéseket fogalmaz meg, amelyekre szerinte én a kritikámmal már megadtam a – negatív, rossz – válaszokat. Nagyon röviden válaszolok az utolsó bekezdésben megfogalmazott kérdésekre. Onnantól, hogy „Dolga-e a kritikának..." egészen az írás végéig hét kérdés olvasható. Mindegyikre *nem* a válaszom. Ezekben a kérdésekben – bárhogy szeretné Csabai Attila az ellenkezőjét bebizonyítani – nincs vitám vele. És egészen biztos vagyok abban, hogy nagyon sok dologban eleve egyetértünk. Csak annyi történt, hogy engem nem tudott a */Verziók* megérinteni. Sőt nincs róla jó véleményem, és ezt megírtam. Nem ingerel vitára az sem, hogy egy másik szaklapban a */Verziók*ról elismerő, méltató sorokat olvastam. (Sebestyén Rita: *A másik világ valósága – a világ másik valósága,* Ellenfény, 2003/1.) Nem vagyok álszent, amikor azt mondom, örülök neki. Azt gondolom, ez teljesen természetes jelenség. A negatív vélemény megfogalmazását nem kell személyes támadásnak, sértésnek felfogni. Elismerem, gyanússá válik az a kritika, amelyik kizárólag negatívumokat sorol. Az én tárgyalt írásomra ez sem igaz: a – véleményem szerinti – jó megoldásokat és sikerült motívumokat megdicsértem.

Mi is a legnagyobb baj ezzel az egész vitával? Szerintem az, hogy Csabai Attila érvelési módszerének az ellenséges szekértáborokba való gyülekezés, az árkok kiásása, a védelmi falak felhúzása lehet a következménye. Én ennek az ellenkezőjét szeretném szolgálni. De ez nem jelentheti azt, hogy csak elismerő véleményt legyen szabad megírni, vagy bíráló megjegyzések előtt, közben, után többszörösen elnézést kelljen kérni, és mindig muszáj legyen hangsúlyozni, hogy saját, egyéni meglátásról van szó. Elképzelhető, hogy vannak olyanok, akik a kritikából és fenti soraimból arra következtetnek, valamiért nem szeretem vagy nem becsülöm Csabai Attilát. A hozzászólásom végén fontosnak tartom (szerényen) kinyilvánítani: Csabai Attilát jó koreográfusnak, tehetséges színházteremtőnek tartom. A neve fémjelezte KompMánia a mai magyar táncszínház érdekes színfoltja, tevékenységük gazdagítja a kultúrát. A */Verziók*kal azonban – meglátásom szerint – veszélyes irányba mozdultak el. Ebben az írásban, csakúgy, mint a róluk szóló kritikámban, más társulatok műveit nem elemeztem, csupán utaltam létezésükre, de elismerem, hogy a */Verziók*hoz hasonló táncszínházi jelenségeket fenntartással kezelem. Egyszerűen azért – ezt általánosságban fogalmazom meg, konkrét művekre nem utalva –, mert a látvány- és hangeffektusok felnagyítása, a szereplőszám növekedése és a „rugalmasan kezelhető" káoszfilozófiai eszmei alap mind a nézők, mind az alkotók figyelmét elvonhatja az aprólékos műgonddal készített, kevésbé látványos „csomagolásban" létrehozott művészi értékekről, amelyeket egy nagy látványvolumenű táncszínházi előadás szövete sem nélkülözhet. Ezt a megfigyelést bizonyítani, a gondolatot (tudományosan?) kifejteni persze csak más műfajú, hosszabb írás(ok)ban lehetne. Kockázatos, de vállalom azt a véleményemet is, hogy Csabai művei közül a *Kék, vörös* és a *Cyber gésák* – főleg az utóbbi – jobban sikerült alkotás. Kockázatos ezt vállalni, mert gyakran előfordul, hogy arra, aki nincs jó véleménnyel egy, még a modernek között is modernebbnek számító alkotásról, hamar a retrográd maradiság vádját zúdítják. (Nem csak Csabai Attilára utalok.) Ez egy idő után oda vezethet, hogy többé sem írásban, sem beszédben nem lehet értelmesen szót váltani. Bár megértem az alkotóművészek érzékenységét, de ha nem szerénytelenség tőlem, valóban tisztelettel és megbecsüléssel arra biztatnám Csabai Attilát, hogy megbántottságát küzdje le, rossz kritika sohase szegje kedvét, és jelentkezzen minél előbb bátor, új művekkel.

HALÁSZ TAMÁS

Válaszok és választások

■ LUBLINI KONFRONTÁCIÓK ■

A kortárs, kísérleti-avantgárd lengyel színház egyik fellegvárában, Lublinban a „hely szelleme", a Gardzienice társulat megalakulásának negyedszázados évfordulóját gazdag programmal csábító slamposan szervezett fesztivál köszöntötte. A Lengyelország meglehetősen elmaradott, keleti peremén fekvő Lublin az ukrán határtól alig harminc, a belorusztól nagyjából ötven kilométerre található. A város eleven színházi életét alapvetően meghatározza az a tény, hogy közelében (az ukrán határ felé félúton), Gardzienice falucskában a hetvenes évektől kísérletező színházi alkotóközösségek leltek otthonra.

Włodzimierz Staniewskinek, a mai gardzienicei társulat alapítójának mestere, a közeli Rzeszów városban született Jerzy Grotowski többször tartott színházi műhelygyakorlatokat a faluban. Staniewski a Laboratórium Színház elhagyását követően, 1978 januárjában Lublinban hívta életre saját, önálló társulatát: a formáció – más kísérletező színházi alkotóközösségekhez hasonlóan – sokat utazott, előszeretettel próbált, gyűjtött és játszott a szovjet határhoz közel eső, elmaradott, archaikus társadalmi szerkezetüket még őrző kis falvakban. Staniewski korábban az 1966-ban alakult, legendás krakkói társulatban, a Krzysztof Jasiński létesítette (az immár az ő nevét viselő utcában ma is működő) Teatr STU-ban, majd a Grotowski által 1959-ben létrehozott, világszerte ismert nevén 1962-től működött opolei Laboratórium Színházban dolgozott (az utóbbiból 1976-ban távozott). Egyre kiforrottabb koncepciójához Gardzienicében találta meg az alkalmas helyszínt és közeget. A népi hagyományokra, az ókor és a középkor zenei és színházi örökségére építő rendező hazájában sajátos helyzetben, légüres térben kezdett dolgozni: a lengyel népi kultúra (történelmi, geopolitikai okok, folyamatok miatt) igen töredékesen maradt fenn a második világháború során kivérzett országban. Aki nyitott szemmel jár Lengyelországban, gyorsan észreveheti: a magyar folklórkincshez, a Bartók és Kodály, a táncházi mozgalom, a Kallós Zoltán kutatta, feltérképezte, felemelte és őrizte hagyományhoz, a zenei, tárgyi, viseleti örökséghez fogható források a hatalmas országban alig lelhetők fel. A lengyel népiségből kiindulni vágyó alkotók későn, lemaradva „vetették magukat" a hagyaték után. Ihletőjük a vallás, a miszticizmus, a nyelvőrző lengyel irodalom és a korai, majd modern (nemzeti) dráma és színház maradt. Staniewski színházának bázisát a népi vallásosság, a keresztény (katolikus és görögkeleti) liturgia, a színjátszás bölcsőjének számító antik (görög és római) világ kultúrája jelenti. Pályatársai és a Gardzienice műhelyéből indult, saját útjukat járó egykori színészei, tanítványai közül számosan ugyanezen a forrásvidéken kutatnak.

A VII. Színházi Konfrontációk Nemzetközi Fesztivál a magyar színházkedvelők előtt sem ismeretlen, az ösztöndíjas színészhallgatók, kutatók által is látogatott Gardzienice műhely és közösség jubileuma előtt tisztelegve speciális műsort kínált: mások mellett olyan lengyel és külföldi társulatokat hívott össze, amelyek konkrét vagy szellemi rokonságban állnak Staniewski színházával. A fellépők három körbe tartoztak: lengyel, orosz és amerikai társulatokkal találkozhattunk az öt nap során. Az előadások Lublin – lakosságához képest – nagyszámú, egymástól igen eltérő jellegű színpadán zajlottak. A lengyel viszonyokhoz képest meglepően rossz állapotban lévő, lepusztult óvárosban álló, hangulatos Andersen („mese") Színház, a Zenés Színház, a századfordulón épült Osterwa Színház, a történelmi falak közt kialakított, gyönyörű Kulturális Centrum két színpada, az egyetemi negyedben található, szocreál Żak Színház, a szintén óvárosi, varázsos atmoszférájú NN Színház hagyományos terei mellett ellátogathattunk a Polmos vodkagyár színházi előadásokra átalakított külvárosi, különös hangulatú ipari csarnokába. Performansz zajlott a Brama Grodzkán, a vár tövében fekvő, félkör alakú ódon téren és természetesen Gardzienicében, a színtársulat „birtokán" is.

Shogo Ohta kortárs japán drámaíró alkotásai alapján készítette el meglepően sekélyes előadását a Bécsben dolgozó Teater Tanto. A társulat voltaképpen két alkotóból áll: ezek Jan Tabaka, Staniewski egykori színésze és a Gardzienicében szintén hosszabb ideig működött osztrák Susanna Tabaka Pilhoffer. „Házaspárszínházuk", saját bevallásuk szerint, a lengyel experimentális színház hagyományaiból építkezik. Hosszadalmas, német nyelvű előadásuk, az *Elhagyott hely* – nahát! – egy házaspárról szól. Az idősödő hősök álomszerű utazást tesznek saját, közös múltjukban, s egy jelzésszerű otthonban felidézik egykori élményeiket. A szinte üres tér felett, rejtélyes okból, hatalmas fémlemez plasztika függ, látunk asztalt, építőkockaként használt faidomokat, apróságokat szanaszét. Az előadók játéka a (beszéd- és ének-) hang sajátos használatán alapul, és ez elmondható (el is mondják) a fesztivál majd' minden előadásáról. A nagyszerű orgánumú, egyszer-egyszer kimondottan izgalmas Tabaka és gyenge teljesítményt nyújtó felesége idővel elálmosít. Vég nélküli szövegmondásuk, már-már lefúrt lábú színészetük súlytalan. Egy izgalmas szcenikai fogás lehel pillanatnyi életet a nyúlós játékba: a két előadó irdatlan méretű fehér lepellel takarja be színpadát. A meglepővé vált térben azonban ugyanolyan lomha játék folyik.

A reprezentatív, hatalmas és elég fagyos hangulatú Zenés Színházban a hivatalos megnyitót követően az orosz Cseljabinszki Táncszínház játszotta *Természet utáni vázlat* című, a fesztivál egyetlen mozgásszínházi produkciójának számító előadását. Olga Pona koreográfiájáról elmondható: nagyon, de nagyon oroszos. A rosszfajta balett érzelemmentes, technikás pátoszát levetni képtelen, modern mozgáskészletet használni igyekvő táncosok az „ameurópai" modern tánc világából szemlélve gyakran szinte elszomorítóak. Az előadásban sajátos (néha egészen érdekes) etno-szürrealizmus és mesejátéki közhelytár elegyedik a balettes bénultsággal. Látunk hatalmas köpenyekbe bugyolált anyókákat, akik rongyaikat ledobva egyszerre feketébe öltözött fiatal férfiakká válnak, viruló, fiatal nőket pányvával derekukon, majd különös filccsizmákban; látunk hóesést, párás ablakokat és végül, de elsősorban izgalmas, foszlányokból épített, misztikus hangulatú zenét hallunk, a nagyszerű Derevo Színház „háziszerzője", Roman Dubinyikov alkotását.

A csodálatos lublini Domonkos rendi székesegyház volt a helyszíne a Węgajty Színházi Iskola előadásának. A formáció 1994-ben, a világhírű Teatr Wiejski Węgajty mintájára jött létre, vezetője Johann Wolfgang Niklaus, a „nagy Węgajty" művésze. Tagjai énekesek,

zenészek és színészek. Munkájuk a gregorián kórusművészeten alapul, amelyet az élő hagyománnyal, a modern színjátszással ütköztetnek. Előadásaik többnyire liturgia és dráma határán álló, középkori misztériumjátékok, vagy azok világából építkeznek. A Színházi Iskola osztja hírneves névadója, a Grotowski egykori munkatársa, Waclaw Sobaszek alapította Teatr Wiejski Węgajty céljait: kistelepüléseken (elsősorban templomokban) játszik, aktivitásával erősíteni igyekszik a helyi közösség kulturális életét, azonosságtudatát. Mindkét társulat nevében őrzi a Sobaszek-csoport megalakulásának helyszínét: Węgajty ugyanis eredetileg egy Olsztyn közeli falucska neve.

A Színházi Iskola *Ludus Danielis* (Dániel-játék) című előadását hatalmas, zsúfolásig telt templomban tartotta. A produkciót sajnos lehetetlen volt figyelemmel kísérni, cselekménye ugyanis a templom egymástól távol eső pontjain zajlott. A hatalmas tömeg a színészeknek még csak-csak utat nyitott, de követni őket már lehetetlennek bizonyult. A Węgajty Színházi Iskola előadása így a teljes közönség számára csak mint hangjáték, templomi koncert volt élvezhető. A misztériumjáték hosszú, szabályos misével kezdődött: az ornátusban, női és férfi szerzetesrendi ruhákban, füstölőket lengető ministránsfiúk kíséretében érkező csoportot nehezemre esik társulatnak nevezni: felemelő produkciójuk általam látható része nem színház, hanem liturgia volt. A „játékosok" gyönyörű katolikus és görögkeleti énekei misztikus élményt nyújtottak a kizárólag gyertyák százaival megvilágított, félhomályos templomban. A középső hajó több pontján felállított kicsi színpadokon zajló jeleneteket a nézőknek csak szerencsés töredéke láthatta.

A népi vallásosságból, az egyházzenei, liturgiai hagyatékból építkező játék után különös élményt jelentett a Benningtonban (Vermont, USA) működő Kadmus Színház Edgar Allan Poe életéből és munkásságából merítő, *A leleplezett* (The Revealed One) című előadása. A Bill Reichblum által 1991-ben alapított társulat szenvedélyes, talán túl magas hőfokon izzó előadásának hat játékosa fekete-fehérben jelent meg. A férfiak bő, fekete papi öltözetben, a nők hasonló szabású, parasztos, hófehér alsóruhában játszanak. Az előadás terében gördülő, boncasztalhoz hasonlatos objektum, a játéktér mélyén hatalmas

A Kadmus Színház A leleplezett (The Revealed One) című előadása

szekérkerék, a magasban a kerék formát ismétlő, sokágú gyertyatartó csillárféle. A díszlet egyszerre utal feketemisére és puritán fogadóra. Reichblum színészei Poe életének szimbolikus figuráit játsszák: harsány, túlzásokba eső, végtelenül intenzív játékukkal az őrület és zsenialitás határán vergődő költő-író életének megannyi szenvedését jelenítik meg. Vad szeretkezések (a már említett jelmezekkel enyhén szólva ellenpontozottan), őrülési jelenetek, hangköltészeti betétek, liturgikus elemek, a kín és kéj tubusszínű pillanatai zajlanak a körbeülhető színpadon, a nézőktől alig karnyújtásnyira. A színészek harsány, túlzó játéka zavarba ejtő: egy-egy szép, izgalmas pillanat emléke gyorsan elillan a trappolásban, kiabálásban, a hatalmas gesztusok zűrzavarában.

A Polmos vodkagyár egyik különös, (belül) középkori hangulatot árasztó épületében tartotta *Krónikák* című előadását a Pieśń Kozła (vagyis: Kecske Dala) Színház. A (különös nevét legelső előadása címéből köl-csönző) wrocławi társulatot 1997-ben Grzegorz Brallal közösen alapította az Angliában született, Ausztráliában felnőtt Anna Zubrzycka, aki 1978-ban, huszonhat évesen tért vissza ősei hazájába. Grotowski Laboratórium Színházának workshopjait látogatva találkozott a műhelyből kiválni készülő Staniewski-körrel. Zubrzycka tizenhét évig volt a Gardzienice vezető színésze, főszerepet játszott a társulat legendás *Avvakum* és *Carmina Burana* című előadásaiban. 1993 óta dolgozik együtt Grzegorz Brallal, aki öt év után egy évvel korábban távozott Gardzienicéből, mint ő. A két színész nemzetközi hírű pedagógus: nem csoda hát, hogy a Pieśń Kozła tagjai közt külföldiek is vannak. Az együttes a wrocławi Grotowski Központban dolgozott és játszott ez év tavaszáig, ám azóta saját játszóhelyre tett szert egy kolostor XIV. századi refektóriumában. *Krónikák* című előadásuk a *Gilgames-eposz* feldolgozása, szinte kizárólag énekekből (görög és albán siratókból) és mozgásból építkezik. A színen félkörben öt, hatalmas támlájú, trónszerű szék, amelyekhez később még egy nagy asztal járul.

A Pieśń Kozła a Gardzienice-törzs talán legizgalmasabb ága: a körhöz tartozó műhelyek mindegyikére jellemző zenés színpadi játék náluk éri el csúcspontját. A néha öncélúnak (legalábbis kissé már unalmasnak) tetsző, meghaladni való mágikus-liturgikus multikulti, ókor- és középkor-orientált, a mának totálisan hátat fordító színjáték náluk jól kezelt, érdekes, izgalmas, soha nem öncélú, jó értelemben egzotikus szépségű csoda. A hét színész (egyikük által kézi harmóniumon kísért) csodás daljátéka, az énekhang és az élő zene különleges lehetőségeit megragadó, összetett munkája lebilincselő. A társulat tagjai magas fokú színészi, énekesi és táncosi képességekről tesznek minden pillanatban tanúságot. A méltóságteljes tempójú, izgalmas feszültségben tartott játékot ódon, megrázó szépségű dalok emelik a magasba. A *Krónikák* igazi misztériumjáték: magasztos fogalmakat jár körül üres dagályosság, révült mosolyok és „mache" pátosz nélkül. Az énekhez társított, egyszerű és izgalmas koreográfia, a férfi színészek egyszerre lágy és dinamikus mozgása önmagában is kivételes élményt nyújt.

A fesztivál egyik legizgalmasabb programját a meghökkentően lepusztult Żak Színház tágas színpadán láthattuk. Richard Schechner, a modern amerikai színház guruja, rendező, kritikus és színházi teoretikus lépett itt fel társulatával egy különös est keretében. Schechner a közel-

múltban kezdte el próbálni a *Godot-ra várvá*t. Formabontó rendezői terveiről értesült a Beckett hagyatékát kezelő családi-baráti grémium, és azonnal tiltakozását fejezte ki, jogi lépésekkel fenyegetőzve. A nálunk is különösen aktuális történet végeredményeként a rendező megérkezett ugyan társulatával Lublinba, ám színre nem a gyakorlatilag kész előadás, hanem egy különös hibrid került. Ennek oka – mint arról Schechner is többször említést tett – elsősorban a jogi útra terelt viszályban keresendő. A zsúfolásig telt hatalmas színházban szinte még a csilláron is lógtak, recenzens egy kameraállvány alól, a padlón kuporogva próbálta követni az izgalmas eseményeket. A rendező öt-tíz perces fragmentumokat játszatott el teljes színpadi jelmezbe öltözött színészeivel. Szorgos, ám agyonkínzott tolmáccsal a sarkában, a terem összes bejárható pontján beszélt munkamódszeréről, ötleteinek születéséről, indítékairól. Kiderült, hogy a Beckett-örökösök néhány motívumot kiváltképp kifogásoltak, ezek közt első helyen az állt, hogy „Schechner rendezésében Vladimir és Estragon meleg". Ezt a következtetést egyetlen jelenetre alapozták: a két hős egy pillanatra összecsókolózik. Ám a rendező nem győzte hangsúlyozni, hogy e kényes mozzanattal esze ágába sem volt sugalmazni a vádban elhangzottakat. A csók mint afféle kötőszó, írásjel szerepel egy párbeszéd során, másfelől, mint a rendező hangsúlyozta, cenzúra ilyen fokon beleszólni más művészi munkájába. Személy szerint ezt az „intervenciót" nem tartja jelentékenyebbnek egy másik kifogásolt megoldásnál: rendezésében Luckyt három színész alakítja, szövegét, hömpölygő monológját varázsos kórussá összeállva kamasz fiúk mondják. A munkademonstrációra Schechner opponenst is hívott a neves lengyel író és műfordító, Antoni Libera személyében. Libera, Beckett egykori barátja, összes művének lengyel fordítója természetesen a cenzúra tárgyában opponált legintenzívebben („Azt, hogy ez a szó mit takar, talán kicsit jobban tudom, mint ön"). A rendező és a fordító élvezetes, sziporkázó párbeszéde alkalmasint önmagában is színházi élménnyé vált (egy attak után Schechner e szavakkal fordult vitapartneréhez: „Azt hiszem, ezzel akár elindulhatnánk turnézni").

Schechner töredékesen is igen izgalmas *Godot*-jához nagyszerű színészeket talált: Vladimir lompos, öregedő hippi, Estragon csillogó szemű, fürge inas egy száz évvel ezelőtti zsidó boltocskából, Pozzo harsány, kitömött hasú, óriási narancsra emlékeztető rém, aki New York-i rapperek modorában nyújtja az angolt a szóvégekre tapasztott furcsa hangokkal (ez a mondat: The road is free to all, például így hangzik a szájából: Di rodda iz fríja tu olla). A ragyogó és meghökkentően fiatal színész szövegét apró mikrofon erősíti fel – mint Schechner rámutatott, ezzel is Pozzo emberentúliságát, másmilyenségét, hatalmát akarta ábrázolni. A már említett háromszoros Luckyt egy fekete bőrű, egy kopaszra borotvált és egy lányosan törékeny fiatal színész alakítja. A Fiú rövid szerepét két kisfiú játssza. Egyikük szmokingban a színpadon, másikuk a közönség soraiban felállva felelget – kórusban – Vladimirnak.

Az óváros egyik zegzugos, ódon épületében, az NN Színházban kapott helyet a fesztivál legbizarrabb produkciója. A San Franciscó-i La Pocha Nostra csoport a szkénényi méretű, intim hangulatú színház kiürített terében adta elő *Ex-Centris* című „fetisizált diorámáját". A különc, botránykeltésben profinak látszó társulatot egy „polihisztor", Guillermo Gómez-Peña alapította. A negyvenes évei végén járó társulatvezető 1978-ban költözött Kaliforniába Mexikóból. Performansz- és videoművészként, költőként, újságíróként, kritikusként, előadó-művészeti teoretikusként úgy ismerik, mint az emigrációval, a kulturális globalizációval, „extrém kultúrákkal" foglalkozó publicistát és közszereplőt. Az ember tátott szájjal olvassa (hiper)aktivitásának állomásait, díjainak, publikációinak, könyveinek jegyzékét. Gómez-Peña az amerikai latin kisebbség kulturális életét sajátos módon ábrázolja; Latin-Amerika-szerte ismert szürreális, az amerikai kontinens népei közti kulturális kölcsönhatásokat vizsgáló tevékenysége. A tájékoztatók szerint komplex, nagy jelentőségű, izgalmas személyiség. Társulatának bizarr előadása azonban elbizonytalanít.

A színházba lépve három dobogón látjuk a vezetőt és két társát. Az előadók lassan változó, egyszemélyes, a nézőkkel bizonyos fokig interakcióba kerülő élőképeket jelenítenek meg. Michaelle Ceballos (egykori balerina, fényes színpadok sztárja) mint szadomazo szexfilmek idolja pózol. Vetkőzik és öltözik, félelmetes domina, csábító go-go girl, aki még partnert is ránt maga mellé a közönség köréből, hogy körülötte – finoman fogalmazva – csábtáncot lejtsen. Szemközt Juan Ybarra performanszművész, szeparatista dzsungelharcos: meztelen testén indián harci festés, nemi szervéről zsinegen két nagy madártoll lóg, kezében puska, körülötte tárgyak káosza. Középen maga a társulatvezető trónol. Látványa döbbenetes. Felülről lefelé: hatalmas, hátközépig érő, őszes hajzuhatag, latinos bajusz, baseball-mellvért, fodros, vörös latin szoknya, egyik lábán bakancs, másikon jókora vörös tűsarkú cipő. Körötte sörösdobozok, pálinkásüvegek, gyümölcs, legyező, műanyag ufószobor. A jelenés meg-meghúz egy mosószeres flakont, majd szája tartalmát a közönségre porlasztja. Arcába borított hajából kidugja a nyelvét, később úgy tűnik, mintha fülét, orrát, nyelvét ollóval vagdosná. A terembe dől a gépi füst, az egyik falon videofelvételek vibrálnak. A Pocha Nostra latin–azték terror-pornó-globalizáció-gagyi-etno-cyber show-ja a kezdeti polgárpukkasztás után elveszti érdekességét, egyre visszataszítóbbnak tűnik, ezért elmenekülünk. Bizarr látványt nyújt másnap este a Gardzienice színháztermébe – a tömegben házigazdaként utat törő Staniewski mester felvezetésében – civil nézőként megérkező trió.

A moszkvai Mejerhold Színházi Központ *Artaud és hasonmása* (Artaud and his Double) című kétfelvonásos a régi Osterwa Színház színpadán berendezett kávéházban, a nézőkkel megosztott térben zajlik. A színre beállított, asztalok köré rendezett vagy a fal mellé sorakoztatott több száz tonettszéken helyet foglaló nézősereg közt pincérek cikáznak. Az asztalokon elegáns mappa: ét- és színlap egyszerre (a szereposztás és az étel-ital kínálat tipográfiája azonos). Ehetünk sóletet, borscsot, jóféle lengyel bigost, rendelhetünk kávét és kólát, a színpad szélén remek zongorista játszik, a hangulat emelkedett: a fesztivál díszvendégei, a városi előkelőségek jól érzik magukat. Az orosz társulat színészei el-elvegyülnek a nézők közt. Játékterük nincsen: nézőtér és színpad a szőttes szálaiként simulnak egymásba. Fenntartott asztal a játékosoknak és néhány széken a „foglalt" felirat jelzi: itt akció lesz. A Valerij Fokin írta és rendezte előadás Antonin Artaud viharos életének egy-egy szilánkját ábrázolja: a polgári helyzetben eleinte kissé polgárian. Az egyik közeli asztalon Artaud nevével és grafikájával díszített szalvétát fedezek fel. Fokin Artaud-ábrázolatáról a klasszikus *Picasso kalandjai* című filmremek Picasso-Landja jut eszembe: Artaud mint kulcstartó, szalvéta, bögre, étlap, polgár. Fokin különös iróniával ábrázolja Artaud világát; olykor pedig megszelídíteni látszik azt. A kegyetlen színház szelleme ritkán jelenik meg e sodró tempójú, csúcspontjain lélegzetelállító hatású előadásban. Viktor Gvozgyickij Artaud-ja űzött, törékeny őrült, „hasonmása" (Igor Kosztolevszkij) stabil, elegáns ellenpont: mindketten ragyogóak, de az egész társulat az. A két színészt különös kompánia övezi: liliputi pár, muzikális öregurak, sejtelmes, árnyszerűen suhanó, váratlan helyeken feltűnő mozgásszínészek. Realista helyzeteket meghökkentő jelenetek billentenek fel: a szék, melyen Artaud kuporog, egyszerre emelkedni kezd, lábai megnyúlnak, az űzött lángelme ötméteres magasságban reszket. Az eredeti nézőteret leválasztó tarka függöny néha szétnyílik, mögötte mindig meglepetés: dizőz, kávéházi huncutságok, dobfelszerelésen őrületes szólót játszó törpe színész, majd ugyanő a párjával aprócska frakkban-estélyiben. A színészek köztünk sétálgatnak, kergetőznek, gyakran állnunk kell, mert nincs emelvény, a színész eltűnik közöttünk. A játék tempója a kezdeti akadozás után felgyorsul: Artaud halála, majd a szürreális finálé alatt már vibrál a levegő.

Ugyanebben a színházban, ezúttal szokványos színpad-nézőtér felállásban, de nem éppen ide való műsorral jelentkezett a szintén moszkvai Tyeatr Tyeny. A Maja Krasznopulszka és Ilja Epelbaum által 1991-ben alapított társulat Oroszország egyik első magánszínháza. A Tyeny sokrétű alkotótevékenységében színház, képzőművészet, zene, mesevilág különös szimbiózisa jelenik meg. Játékos, hihetetlen kreatívitásukból korábban már ízelítőt kaptunk a fesztivál videoprogramjában: különös bábszínházi operaparódiát játszottak rafináltan mozgatott, miniatűr bábokkal, aprólékosan felépített barokk operaház dús díszletei közt, bőséges fekete humorral, szellemes zenei anyaggal. Élő produkciójuk viszont gyakran egy uráli bányaváros üzemi óvodájában tartott anyáknapi ünnepség színvonalát súrolta. Alulról. Közhelyes, írógéppapírra firkantott, igénytelen grafikákkal (elnyújtott arc csillagszemekkel, szálló madarak, angyalka) keretezett kukucskaszínpaduk vetítővásznára árnyjátékot, homokanimációt projektáltak. Volt itt költői képek sorozatában *Hattyúk tava*-feldolgozás, melynek mámoros ábráit üveglapra rajzolták fürge kezek, „őrült leleménnyel": balett-táncosnő alakult hattyúvá, ábrándos arc tájjá, hullám felhővé, fodor bodorrá, trillili, trallala. Húsz percig záporoztak a filctollal elkövetett vizuális közhelyek. A szellemi laposkúszásba a nézőtéren elszórtan felhangzó horkolás vitt némi színt. Kezdetleges homokanimációra is sor került, Chopin etűdjeire, a pulzusszám további csökkentése céljából. Végül egy árnyjáték operaparódiában megcsillant a Tyeny művészeinek tehetsége: vérbő, vaskos humort elegyítettek dedóval; kartonból kivágott, kitépett, virtuóz gyorsasággal átalakuló kartonpapír alakokból és emberi sziluettekből születő árnyjátékuk nagyszerű tehetségüket is körvonalazta, ám az est fennmaradó része igazi csalódást hozott.

A szentpétervári Tyeatr Formalnij egyórás előadása, *A bolondok iskolája* a fesztivál egyik kiemelkedő produkciójának bizonyult. Az 1989-ben alakult színház ma Oroszország vezető kísérleti társulatai közé tartozik, művészetüket Sztanyiszlavszkij és Csehov munkássága, eszmeiségüket tiszta színházi eszközhasználat és kísérletező szellem határozza meg. Andrej Mogucsnij rendezte előadásuk főhőse egy kettős személyiségű kisfiú (két színész megjelenítésében) az ötvenes évek Oroszországában. A fiú zilált családban, egy különös társbérletben él: a marakodó szülők mellett egy bizarr, koboldszerű figurával, egy öreg, bolond, titokzatos zsidó öregasszonnyal lakik egy fedél alatt. A fiút (vagyis fiúkat) elszakítják családjától, és egy speciális iskolában kell tovább tanulnia, hozzá hasonló, nehezen kezelhető, hátrányos helyzetű társak között. Az iskolában, ahogy az lenni szokott, barátságok, suta, szánalmas kis szerelmek születnek, odakint dühöng a posztsztálinizmus.

Az előadás (Zsótér Sándor *Lángarc*-rendezésére emlékeztető) tüllfüggönyös térfelosztásban zajlik. A folyamatosan átrendezett tüllfal itt azonban nemcsak elválaszt, hanem ködösít, elmos, elbizonytalanít. Formalnijék izgalmas, mély játéktere konkrét és szimbolikus tárgyakkal van telezsúfolva: egyszerre dolgoztatják a szemet és a fantáziát. Színészeik egészen egyszerűen jók: nem lehet felfedezni konkrét technikai elkötelezettséget, természetesek, elragadóak, hitelesek, olyanok, mint egy csokor mezei virág. Az avarral felszórt, önmagában is remek látványt nyújtó térben idősíkok, helyszínek váltakoznak, az állandó változásban hol komédia, hol torokszorító tragédia zajlik. Mogucsnij előadásában beszéd és mozdulat közel azonos szerepet kap, színészei remekül tudják használni testüket is. *A bolondok iskolája* hatásos, izgalmas, kordokumentumnak sem rossz előadás; zenei anyaga, szcenikai és színjátéki gazdagsága elvarázsolja nézőjét. Ám hozzá kell tenni: Lublinban gyalázatos körülmények között került színpadra, az elképesztő nézőtéri beépítés miatt legfeljebb az utolsó sorokból, felállva lehetett látni az előadást.

A fesztivál egyik legfurcsább vállalkozása a már említett NN Színház *Misztérium – vers a Helyről* című performansza volt. A Tomasz Pietrasiewicz rendezte produkció a dermesztően hideg, esős lublini éjszakában alig tűnt többnek a semminél, utólag, némi idő elteltével azonban drámai szépségű kísérletnek tartom. Az előadás a város gazdag hagyományú, különleges múltú, a nácik által írmagjáig elpusztított zsidó közösségének állít emléket, amely a holokauszt előtti, közel negyvenezres lélekszámával a népesség harmadát tette ki. Az Isaac Bashevis Singer életművében megörökített közösséggel együtt annak szinte minden emléke elveszett. A város közepén húzódó, hatalmas furcsa rét helyén állt

Double Edge: Könyörtelen (Relentless)

ötszáz évig negyedük, szűk utcácskákkal, reneszánsz zsinagógákkal, közösségi épületekkel, amíg a házakat fel nem gyújtották, az üszkös romokat széjjel nem hordták. Temetőiket feldúlták, a prágaival egyidős régi és a kétszáz éve alapított új sírkert több ezer sírkövét összetörték és elszállították, hogy a város határában létesített majdaneki haláltábor útjait burkoltassák vele. A hatalmas táborba indultunkban ért Kertész Imre Nobel-díjának a híre. Véletlenek nincsenek, csak csodák. Az NN produkcióját az antiszemita graffitiktől hemzsegő (Csepeli György: *...És nem is kell hozzá zsidó*) város szívében, az egykori zsidónegyed szélén álló, csinos téren, a Brama Grodzkán, a Gestapo által ember-vágóhídként használt várkastély tövében mutatták be. A performansz kezdetét egy közeli templom harangjának hosszas zúgása jelezte. A tér csatornáiba erős fényű reflektorokat helyeztek, melyek az üregekből ontották fényüket az éjszakába. A lyukakból – mintha a föld alól jöttek volna – jiddis és lengyel nyelvű szövegek hangzottak fel. Az elpusztítottak üzentek a mélyből.

A helyszínhez közeli NN Színház épületének földszintjén kialakított, kellemes, hangulatos klezmer vendéglőben éppen zártkörű mulatság zajlott. Lublini lengyel polgárok, elegáns nők és férfiak élvezték krakkói lengyel zenészek csodás játékát. A zsidók nélküli zsidó mulatság hangfoszlányai elkeveredtek a tér neszeivel. A föld alól jövő, „archív" hangok tulajdonosainak felfoghatatlan, befogadhatatlan emlékművénél, kétszázhatvanezer legyilkolt zsidó, lengyel, orosz, homoszexuális, politikai fogoly, Jehova tanúja krematóriumban elégetett testének kupolával fedett hamuhegyénél egy nappal korábban jártunk, már Kertész díjának hírével szívünkben.

A fesztivál utolsó programjaként az 1982-ben Stacy Klein által alapított Double Edge Theatre riogatta a közönséget. A húsz év óta az alapító által vezetett színház eddigi talán legjelentősebb produkciója a világszerte ismertté vált *The Song Trilogy* című vállalkozás volt. A tíz évet felölelő ciklus tudományos és színházi munkát egyaránt magában foglalt, amelynek során tudományos

A Gardzienice Metamorfózis-előadása

alapossággal kutatták az európai zsidó diaszpóra hagyományait, már ami megmaradt belőlük és hordozóikból. A Double Edge szoros kapcsolatokat ápol Gardzienicével. A lengyel társulathoz hasonlóan, 1994-ben ők is egy farmon rendezkedtek be, Boston közelében. Munkásságuk, történetük ismeretében *Könyörtelen* (Relentless) című, háromszereplős produkciójuk csalódást keltett. Az összes komponens ismerős: puritán, rusztikus tér, miszticizmus, mozgás és beszéd egysége, izgalmas ihletforrások (jelen esetben García Lorca és Rilke költészete), a végeredmény pedig valami zavaros kotyvalék néhány emlékezetes másodperccel, amelyek azonban összeroppannak az előbbi súlya alatt. A gyenge színészek nem tudnak mit kezdeni a rájuk mért karakterrel, imbolyognak a feladatok súlya alatt. Látunk égő kosszarvakkal hadonászást, bábszínházat, királykisasszonyt, izzó fényeket, gördülő vaságyat talpán és gyóntatófülkefalként felállítva, teknőt, némán tátogtatott tangóharmonikát, ki-be csapódó ajtókat, kergetőzést, ki tudja, mért lemeztelenített testeket. Összhatás nincs, a diribdarabok szanaszét hevernek az előadás végén is. Nem derült ki, miért készült az előadás, meg hogy miről, kinek. Néhány nappal később a Relentless Budapest vendége volt.

A Gardzienice előadásai sajátos keresztmetszetét adták a műhely munkásságának: a fesztiválnapok késő éjjeli programjában a társulat fiataljaiból alakult, a nagy öreggel, Tomasz Rodowiczcsal kiegészített Antik Zenekar egy görög vázaképekből kiinduló mozgásművészeti kutató demonstrációt mutatott be: az alkotóközösség színiakadémiájának *Met emoi* című, Euripidész *Iphigeneia Auliszban* című drámájából készült előadását. A program koronájaként pedig a *Metamorfózis, avagy Az aranyszamár* című Staniewski-rendezés került színre a Gardzienice sajátos, szűk, puritán, izgalmas, pajtaszerű játékterében. A *Metamorfózis*t megelőző „kisprogramok" „előtanulmányok" a produkció izgalmas kommentárjai. Az Antik Zenekar fennmaradt harmóniatöredékek és a kor hangszereinek ismeretében rekonstruált, antik szövegekre készített dalainak szenvedélyességével ejtett rabul. E dramatizáltan, egyfajta világzenei felfogásban, közismert, rekonstruált vagy a zeneszerzői (Maciej Rychly) fantáziában fogant zeneszerszámok kíséretében előadott dalok sodró, ellenállhatatlan élményt nyújtottak. Tizenöt énekes és zenész szinte egyetlen testté forrva, szenvedéllyel, játékosan, néha szerepét kissé túljátszva szólaltatta meg e kreált zenét. Programjuk kiindulópontjául a *Metamorfózis* szolgált: az előadás során szorosan együttműködő Staniewski és Rychly fölfedezve a zenében magában rejlő lehetőségeket teljességgel „belegyúrta" az előadás anyagába, és koncertté formálta azt.

A *Metamorfózis,* a Gardzienice 1999-ben keletkezett előadása egyszerre virgonc és fennköltt. A színészei sokoldalúságában tobzódó Staniewski – hírek szerint – korábbi rendezéseihez képest meghökkentően vidám, frivol előadást hozott létre. Az előadást megelőző koncertből már ismerős hangszer- és énekhangépítmények, a szinte önkívületben játszó színészek tökéletes csapatmunkája leveszi az embert a lábáról. A *Metamorfózis* sejtetni engedi a Gardzienice-rítusrendszer kívülálló számára láthatatlan elemeit. Az előadások előtt egyfajta „szeretetlakomán", agapén részt vevő, igencsak megvárakoztatott nézőket a rendező és segítői ültetik le (a „fővendégeknek" a központi épület ablakokon át megleshető, elegáns, ódon termében terítettek). Előadás előtti szónoklatában Staniewski az istenek kegyelmét kéri magának és játékosainak. A „birtok" területén, az előadásra vonulva a szabadban felállított, korábbi díszletek (például a legendás *Carmina Buranáé*) között vonulunk. A *Metamorfózis* előadói egy hatalmas ajtón a rendező kopogó jelére betódulnak a térbe. Minden mozdulatot, hangot átjár és áthat az egymás iránti szeretet, a koncentrált figyelem. Csupán egy furcsa, nehezen körvonalazható apróság zavar. Mintha a forma felé billenne a mutató: a szertartásos külsőségek, a túlrajzoltság, a felfokozott játékkedv, a lobogás némi parodisztikus felhangot hordoznak. Különösen érezhető ez a *Metamorfózis* azon pillanataiban, amikor a fiatalabb és idősebb színészek egyszerre, egyenrangú félként játszanak. Tomasz Rodowicz és Mariusz Gołaj, a Gardzienice „élő legendái" dermesztőek a színpadon, legyen szó komikus vagy drámai pillanatokról. Hitelük van, tonnás súlyuk, vibrál, remeg körülöttük a levegő. Rychly zenéjének rafinált dinamizmusa, lobogása aranyba foglalja a játékukat. És bár ez a nagyon tömör hatvan perc szinte kizárólag kifogástalan másodpercekből tevődik össze, halkan, halványan mintha a fáradás jelei zavarnák meg a ritmusát. Staniewski szakrális, rituális-liturgikus színháza, a hely varázslata, egyedisége azonnal megragadja a szemlélőt, ám – különösképpen a kísérőprogramokat tekintve – gyakran nem értjük az irányt. A távolságtartást a valóságtól. Amelyre az aktuális lengyel helyzet „fokozódása", a térségben tapasztalható, hihetetlen sebességgel zajló átalakulás okozta problémák ismeretében éppen olyan bátor és tiszteletre méltó válaszokat kellene megfogalmazni, mint amilyen a Gardzienice létrehozása volt negyedszázaddal ezelőtt.

Karsai György

Benno Besson mesél

■ VICTOR HUGO: A VARÁZSTOLL ■

Egyszer volt, hol nem volt, egy messzi, távoli szigeten, amelynek neve Man, élt egy gonosz király. Menyasszonyát, Lady Janetet megszöktette szerelmese, a király unokaöccse, Lord Slada. A bosszúszomjas uralkodó elől menekülő szerelmesek az erdő mélyén, egy romos kolostor megszentelt falai között találnak menedéket, ahová üldözőik nem követhetik őket. Három napja vannak már a szent ligetben étlen-szomjan, mivel egy régi átok nyomán minden itt termő növény és a kicsiny forrás vize is halálos mérget tartalmaz. A szerelmeseken kívül az elátkozott helynek két, a társadalomból kitaszított lakója van: Zineb, a boszorka és Aïrolo, a tolvaj. Zineb éppen százesztendős, s tudja, eljött halála órája, mivel nyakában hordott talizmánja egyetlen nappal sem védelmezi tovább: amint betölti a századik életévét, meg kell halnia. A halálra készülő boszorka az őt ápoló Aïrolónak ajándékozza csodatévő talizmánját. A tolvaj figyelmezteti a király elől bujkáló szerelmeseket, hogy ne nyúljanak se ételhez, se vízhez a szentély területén; hogy segítsen rajtuk, elindul élelemért. Amint elhagyja a romkertet, a király katonái azonnal lecsapnak rá, és elhurcolják. Közben a király összetalálkozik Zinebbel, s jóslatot szeretne kicsikarni belőle. A boszorka hosszas unszolásra felfedi a király jövendőjét: élete úgy alakul majd, ahogy azé az emberé, akivel elsőnek találkozni fog, s akinek kezei a háta mögött össze vannak kötözve. Éppen ekkor vezetik el a katonák Aïrolót a király előtt, aki megpillantva a hátrakötözött kezű embert, az imént hallott jóslat beteljesülésének véli Aïrolo megjelenését, így aztán azonnal kegyelemben részesíti a tolvajt, s minden jóval szeretné ellátni. Aïrolo hamar megérti, milyen váratlan hatalomra tett szert az uralkodó felett, s a legkülönbözőbb módokon megalázza, gúnyt űz belőle, végül gazdag asztalt teríttet az erdő közepén, ahová meghívja vacsorázni az éhségtől és üldöztetéstől elgyötört szerelmeseket. A porig alázott királynak ezt is el kell viselnie, s végső elkeseredésében lemond a trónról, amit a nép hálás örömujjongással fogad.

Victor Hugo naplójában a következő feljegyzés olvasható: „...*A Mangeront-ils?* (szó szerint *Esznek-e majd?*, magyarul *A varázstoll)* című színművet 1867. április 27-én reggel 8 óra 30-kor fejeztem be." Az eredetileg *A boszorkány halála* munkacímet viselő mesejáték (?), tragédia (?) a költő azon drámaciklusába tartozott, amelynek a *Szabad színház* összefoglaló nevet adta, és amelyet végül 1886-ban adtak ki. A hosszú vajúdás után született, eredetileg igen terjedelmes – öt felvonásból, 1582 alexandrinusból álló – színműnek még jó húsz évet kellett várnia, míg 1907-ben egy brüsszeli társulat végre műsorára tűzte. A korabeli kritika szinte egységesen elutasította a „végeérhetetlen monológokban gazdag", „andalítóan unalmas" meseszövésű történetet, bár az Étoile belge kritikusa felfigyelt a kétfelvonásosra húzott, furcsa színmű értékeire is: „őrült és hihetetlenül szabad szárnyalású dráma, amely magával ragadó fantáziáról tanúskodik, és egy eleddig ismeretlen Hugo felfedezéséről szól. A második felvonás egyetlen hatalmas mulatság, amely egyszerre utal shakespeare-i és vásári komédiai gyökereire." Néhány évvel később Párizs is felfedezi Hugo színművét (1919-ben, születése évfordulóján tűzik műsorra, meglehetős sikerrel), ám később, a múlt század folyamán világszerte csak elvétve vették elő a színházak.

Nemzetközi összefogás eredményeként rendezte meg Benno Besson Victor Hugo mesekomédiáját 2002 októberében: a Théâtre Vichy-Lausanne (Svájc), a Théâtre de la Ville (Párizs), a châteauroux-i, a nevers-i és az aulnay-sous-bois-i (valamennyi Franciaország) színházak, illetve művelődési központok (!) koprodukciója hónapok óta járja Franciaország nagyobb városait, s még az idén eljut majd Svájcba és Olaszországba (terveznek egy bécsi vendégszereplést is kora őszre, ez azonban egyeztetési nehézségek miatt még nem dőlt el). Benno Besson, a Berliner Ensemble egykori, Brecht melletti társalapítója a Deutsches Theaterben az 1950-es évek végén Arisztophanész, Szophoklész, Molière és

A varázstoll Benno Besson rendezésében

Mario del Curto felvétele

Summary

The issue opens with reviews on recent premieres. Our collaborators: Balázs Perényi, Tamás Koltai, Tamás Tarján, Judit Szántó, Balázs Urbán, Andrea Tompa and Katalin Lőrinc offer their opinion of Dostoievski's *The Idiot* (Katona József Theatre), *Forward, Boys!,* an adaptation by Géza Bodolay of the film *Allonsanfan* by the Brothers Taviani, with the music of Ennio Morricone (Kecskemét), Ákos Németh's *Greed* (Budapest Chamber Theatre), Chekhov's *Ivanov* (Szolnok), Gabriel García Márquez's *A Hundred Years of Solitude* as adapted by György Schwajda (Eger), Alan Bennett's *Kafka's Cock* (Hungarian Theatre of Pest) and *Group Therapy,* a dance program by the Yvette Bozsik Company (Trafó).

Reviews of two opera performances follow: Lóránt Péteri saw Rossini's *Il barbiere di Siviglia* (Erkel Theatre of the State Opera House) and Tamás Márok witnessed Róbert Alföldi's interesting new production of Gounod's *Faust* (Szeged).

We publish a longer conversation Tamara Török had with Andor Lukáts, director and leading actor of the Katona József Theatre.

In the last piece of our series on Hungarian directors working abroad, we selected some Austrian and German reviews on Alexander Ostrovski's *The Forest,* as staged by Tamás Ascher at Vienna's Akademietheater.

As part of our continuing series on present-day Hungarian theatre criticism we publish two contributions indirectly, yet pertinently related to the discussion. In his essay dancer and choreographer Attila Csabai, leader of the company „KompMánia" challenges the objections concerning his recent work */Versions* as voiced in our previous issue by critic Csaba Kutszegi, while Mr. Kutszegi reacts upon this polemic standpoint. Both articles abound in general theoretic formulations.

In our column devoted to world theatre, Tamás Halász sums up his experiences gathered at the VIIth International Festival of Theatrical Confrontations organized in Lublin (Poland). The second contribution is by György Karsai who saw Swiss director Benno Besson's last work, an imaginative staging of Victor Hugo's *Mangeront-ils?,* co-produced by several Swiss and French companies.

Playtext of the month is *Forward, Boys!* by Taviani, Morricone and Bodolay, a work also reviewed in the present issue.

Offenbach műveinek színpadra állításával írta be nevét az egyetemes színháztörténetbe. Majd' tíz évet töltött a Volksbühne élén, ezután 1974-től minden évben az Avignoni Fesztiválon rendez (többek között korszakos *Hamlet*jét és a *Kaukázusi krétakör*t). 1989 óta Besson független, társulat nélküli rendezőként járja a világot, és sikert sikerre halmoz, elsősorban Brecht- és operarendezéseivel (*A vágóhidak Szent Johannája,* Zürich, 1998; *Don Juan,* Helsinki, 2000; *A varázsfuvola,* Párizs, 2000).

Victor Hugo mesekomédiájának előadásával Besson egyszerre idézi fel a *Szentiványéji álom* és a középkori vásári komédia világát. Korunk gazdagokra-hatalmasokra és nyomorgókra-kiszolgáltatottakra felosztott rendje ellen emeli fel szavát. Lírai költői meseszövés és vaskos realitás első pillantásra meghökkentő váltakozása teremti meg az előadás feszültségét. A díszlet (Jean Marc Stehlé) valódi erdő, mintha csak az *Óz, a csodák csodája* filmbéli rengetege elevenedne meg a színen. És ott vannak a kolostor romjai, a mérgezett növények, a háttérben még egy patak is felsejlik... Ebbe a mesevilágba robban be a valószínűtlenül csúf szerelmespár: egy gnómszerű férfi (a király unokaöccse – Claude Barichasse) és nála mintegy két fejjel magasabb, igencsak testes szerelmese (Helene Seretti). Mindketten rendkívül ostobának, elesettnek tűnnek, egyetlen épkézláb megszólalásuk sincs, csoda, hogy a vérszomjas királynak (Gilles Privat) még nem sikerült őket elfognia. De aztán erre is fény derül: hiszen ő még ostobább, tenyérbemászóan nagyképű, hisztérikus zsarnok. Az üldöző-üldözöttek komikumba hajló triójának ellensúlyát Zineb boszorkány (Léa Drucker) és Aïrolo, a tolvaj (Samuel Tasinaje) kettőse jelenti. Ők igazán *emberiek,* okosak, fájdalmasan szenvedők és bölcsen előrelátók – mint az igazi mesében.

Besson legfontosabb hatáseszköze a maszk. Werner Strub a film *(A gyűrük ura, Harry Potter* és társaik) látványvilágától ihletett nem ember, mégis ember, egész fejet befedő, arcra simuló – tehát sajátos mimikára képes – maszkjai hátborzongatóak és végtelenül nevetségesek is tudnak lenni a szituációk függvényében. A színészek nagy örömmel vetik bele magukat a játékba, láthatóan élvezik a maszk segítségével sokszorosára növelt hatást, amelyet a közönségre gyakorolnak. Nem véletlen, hogy akkor kapják a legnagyobb tapsot, amikor a harmadik-negyedik meghajláskor végre lefejtik fejükről „második énjüket", s például a százéves boszorkáról kiderül, hogy gyönyörű, fiatal színésznő, míg a visszataszító arc- (pardon: maszk-) kifejezésű gonosz király kifejezetten jó arcú, szívtipró mosolyú sztár.

Zavarba ejtően szép, színházi stílusokon, műfajokon, nézői korosztályokon és korokon átívelő előadás Benno Besson Victor Hugo-rendezése. Nem gondolom, hogy feltétlenül szó szerint kellene értenünk a rendező nyilatkozatát; természetesen, ha valaki nagyon akarja, kiolvashatja az előadásból a mai világ igazságtalanságait ostorozó hevületet, ám ennél jóval fontosabb, hogy egy ritkán látható színmű gyönyörű előadásával lett gazdagabb az európai színház.