2003. MÁJUS

XXXVI. évfolyam 5. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

A bosszú

Anyám, Kleopátra

Kabaré; Komédiaszínház

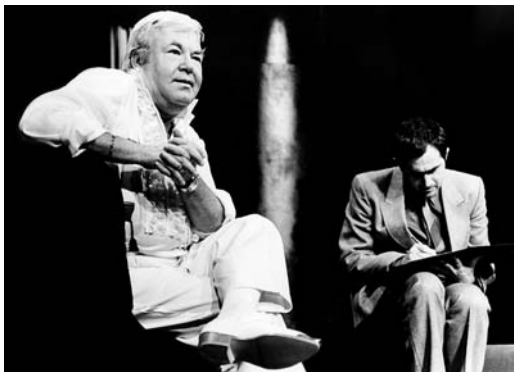
Meno Fortas, Derevo

Rómeó és Júlia (dráma és kritika)

Nádasdy Ádám fordítása

Schiller Kata felvétele

ANYÁM, KLEOPÁTRA



Schiller Kata felvétele

A SÁRKÁNY

Kallus György felvétele

MARIUS VON MAYENBURG

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.

Megjelenik havonta.
XXXVI. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVI. évfolyam 5. szám ▪ 2003. május

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Csont András: HALÁLOS BIZALOM 2
Heinrich von Kleist: A bosszú (A Schroffenstein család)
▪ Tarján Tamás: A TÉR VÉTÓJA 7
Bartis Attila: Anyám, Kleopátra
▪ Koltai Tamás: SZENT MAGYAR ÁLLATOK 9
Móricz Zsigmond: Úri muri
▪ Kovács Dezső: JÁTÉK A SZERELEMMEL S A HALÁLLAL 11
Shakespeare: Romeo és Júlia
▪ Zappe László: VEZEKLÉS 12
Shakespeare: Rómeó és Júlia
▪ Kérchy Vera: ZSÓTÉR ESZTÉTIKÁJA, KANE ERKÖLCSE 14
Sarah Kane: Phaedra szerelme
▪ Szántó Judit: HAZAJÁRÓ HÁZISZELLEM 16
Jevgenyij Svarc: A Sárkány
▪ Csáki Judit: ISKOLA, SZÍNHÁZ, RAKTÁR 18
Három Kabaré-előadás
▪ Hegyi Réka: APOCALIPSA BALCANICA 22
Goldoni: Komédiaszínház
▪ Zappe László: HALÁLTÁNC A REALIZMUS KÖRÜL 24
Goldoni: A komédiaszínház

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: SOK-SOK FURA SZERZET 26
Néptáncszínházi előadások
▪ Tompa Andrea: A NEMZET REVÜJE 30
ExperiDance: Revans
▪ Lőrinc Katalin: TAVASZI KARÁCSONY 32
Csajkovszkij: Diótörő

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

▪ A SZÍNIGAZGATÓ LEVELESLÁDÁJÁBÓL 34
Száz éve született Németh Antal

DISPUTA

▪ Urbán Balázs: MEZŐNYRŐL, MÉRCÉKRŐL 37
Hozzászólás a kritikavitához

INTERJÚ

▪ Veress Anna: A SZÍNHÁZ CSATATÉR 39
Beszélgetés Marius von Mayenburggal

IN MEMORIAM

Mádi Szabó Gábor (1922–2003) 41

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Nagy András: SZÁMOLATLAN ÉVSZAKOK 42
A Meno Fortas vendégjátéka
▪ Halász Tamás: VARÁZSLAT, CIRKUSZ, GAGYI 46
Derevo Társulat: Egyszer volt...

DRÁMAMELLÉKLET
Shakespeare: Rómeó és Júlia *(Nádasdy Ádám fordítása)*

A CÍMLAPON: Nagy Ervin (Ottokár) és Hámori Gabriella (Ágnes) *A bosszú*ban (Katona József Színház)
Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Jelenet az *Évszakok*ból (Meno Fortas)
Koncz Zsuzsa felvétele

Csont András

Halálos bizalom

■ HEINRICH VON KLEIST: A BOSSZÚ (A SCHROFFENSTEIN CSALÁD) ■

Heinrich von Kleist drámai elsőszülöttjét, az 1801–02-ben írt és 1804-ben könyv alakban a szerző feltüntetése nélkül megjelent A Schroffenstein család *című szomorújátékot most* A bosszú *néven játsszák a Katona József Színházban. Vajon miért? Talán mert a rendező, Ascher Tamás számára ez jelentette a kulcsszót a darabban. Formálisan ez igaz, a dráma cselekményét a bosszú gondolata élteti, viszi előre. De az elemzés most más szavakat is játékba hozhat: tévedés, félreértés, igazság, bizalom.*

Közismert a rémes történet: 1811. november 21-én Heinrich von Kleist a Berlin közelében fekvő Wannsee partján délután négy tájt lelőtte a gyógyíthatatlan rákban szenvedő Henriette Vogelt, majd végzett magával is. Vajon a bizalomnak miféle foka szükségeltetett ahhoz, hogy a nő gondolkodás nélkül átadja magát a költő akaratának, vakon híve abban, hogy az betartja szavát, és valóban követi a halálba? Kleist még életében – noha a legvégső pillanatokban – elérte a célt, melyre hősei egész életükben vágynak: megszerezni az imádott társ tökéletes, feltétlen bizalmát. Ám ez paradox helyzet, hiszen az effajta bizalom léte már nem ellenőrizhető, abszurd módon csak akkor teljes, ha kikerül az emberi kontroll alól. Kérdés, hogy ekként van-e értelme egyáltalán. Ám Kleistet az ilyen földhözragadt kételyek nem gyötörték. Nem úgy gondolkodott, mint Schopenhauer, aki szerint az „öngyilkosság kísérletként is felfogható, mint kérdés, melyet az ember a természetnek tesz föl, hogy kikényszerítse a választ: miféle változás tapasztalható a halál révén a létezésben és az emberi tapasztalatban. De ez esetlen dolog, mivel ekkor megszűnik a tudat identitása, mellyel a válasz felfogható lenne."

Roppant fontos mozzanat, hogy Kleist az öngyilkosságot voltaképpen mindig párosan képzelte el, mintegy a „párosan szép a halál" jeligére. A *Heinrich von Kleists Lebensspuren* (Frankfurt, Insel Verlag, 1992) című hatalmas dokumentumgyűjteményben rengeteg adat szól arról, hogy folyvást ezzel nyaggatta barátait, barátnőit, szerelmeit. Kleist értett hozzá, hogyan fokozzon a végletekig egy élethelyzetet, hogyan gondoljon a szó szoros értelmében végig bizonyos problémákat. Így képes még a gyengébb, határozottan ponyvaízű műveibe is belevinni némi ismeretelméleti rémületet. Az *Eljegyzés Santo Domingón* című novellában, mint *A Schroffenstein család*ban, szintén két ellentétes táborhoz, ezúttal a fehérekhez, illetve a feketékhez tartozó fiatalt sodor egymás mellé a sors, vagy sokkal

Nagy Ervin (Ottokár) és Máté Gábor (Jeromos)

inkább a véletlen, mely nagy istenként regnált költőnk világképében. Toni, a kreol lány – hogy megmentse az életét – színleg elárulja Gustavot, szerelmét, a fehér bőrű tisztet, mire a férfi csalódottságában két dali pár pisztolya egyikével agyonlövi. Amikor kiderül a tévedés: „Gustav a golyóra töltött másik pisztollyal főbe lőtte magát." És nem lenne Kleist, ha nem részletezné a látványt egy sokat tapasztalt katona seborvosi ismereteivel: „A szerencsétlennek teljesen szétroncsolódott a feje, és mivel a pisztolyt a szájába vette volt, az agyveleje részben a falakra fröccsent szerteszét." (Antal László fordítása) Kleistnek végül sikerült a kísérlet, mellyel bebizonyította, hogy lehetséges föltétlen bizalom a Földön. Noha élete boldogtalan volt, mégis boldognak kell képzelnünk halálát.

*A Schroffenstein család*ban a két szerelmes, Ágnes és Ottokár ugyancsak a teljes, feltétel nélküli bizalomra vágyik, többek közt azért, mivel még idejében fölismerik, hogy csakis ezzel tudják ellensúlyozni szüleik, a rossitzi, illetve a warwandi Schroffensteinek egymás iránti abszolút bizalmatlanságát. De a bizalmatlanság világában valakinek el kell kezdenie a bizalom gyakorlását. Egyszer meztelenül kell odalépni a másik elé, különben nincs remény. De ki tegye meg az első lépést? Warwand ura, Sylvester mintha hajlana erre, folyvást el akar rohanni Rossitzba, hogy az ottani Ruperttel szemben állva tisztázza magát és közös ügyeiket. Ám az események elsodorják. Azonkívül nem áll tőle messze némi pipogyaság, némi téblábolós határozatlanság; Sylvester képes rá, hogy moccanás nélkül várja az ismeretelméleti sült galambot, mely a megemésztése után aztán mindent megmagyaráz. Persze végül ő is belekerül a racionalista paranoia hálójába, és neki is gyilkolnia kell.

Nem ő, hanem általa legyilkolt lánya, Ágnes fogja végrehajtani a nagy tettet: meztelen lélekkel győzni meg ellenfelünket a bizalom éltető erejéről (és talán nem véletlen, hogy Ágnes, legalábbis Johann elbeszélésében, egyszer fizikai meztelenségében is megjelenik a darabban). Ez a harmadik felvonás első jelenetének tétje. Ám a küzdelem a vak bizalomért már korábban elkezdődik. A szerelmesek nem ismerik egymás nevét, bár kiderül, Ottokár tudja, hogy a warwandi család lányát szereti. Férfiönzésére mélyen jellemző, hogy ő kezdi a követelést; ő, aki voltaképpen már nem kockáztat semmit: „Azt akarom, hogy ne titkolózz tovább / És követelem föltétlen bizalmad." Mire Ágnes joggal felelheti: „Bizalmat kérsz, te, aki nem adsz?" És tudása birtokában Ottokár replikája egy kissé álszent: „Vállald a kockázatot." (Cikkemben Forgách András fordításának a színház számára készült változatát idézem.)

És – Ottokár legnagyobb csodálatára – Ágnes vállalja. A harmadik felvonás első jelenetében, bár tudja, hogy Ottokár az oltár előtt esküdött bosszút ellene, gondolkodás nélkül elfogadja a fiútól a mérgezettnek hitt italt. A bizalom most feltétlen és halálos veszélyű, de Ágnes állja a próbát, mivel szeret. És mivel életének maximája így szól: „van valami, minden tudáson túl – a másik jóságának érzete." Éppen ezért nem kerül bele a két család életét és gondolkodását megmérgező gyanúsítgatásokból, ráfogásokból, téves ítéletekből, hamis következtetésekből, paranoiából és nagyzásai hóbortból dagasztott sűrű sárba. És rá vár az is, hogy megmentse Ottokárt ebből a csapdából. Ottokár lassan kezdi megérteni, hogy a másik jóságának érzete több és értelmesebb, mint a kínpadon kicsikart vallomás. Több, mint a tények, melyek különféle módon interpretálhatóak. Ágnes az intuitív megismerés, szentimentális nyelven szólva a szív szavának híve, míg a többiek az észérvekre hivatkoznak. Alakjában talán Kleist barátja, Ludwig von Brockes emléke hagyott nyomot, akit menyasszonyának írt egyik levelében (1801. január 31.) szinte szerelmes hevülettel jellemez. És ekként folytatja: „Az értelmet mindig hidegnek nevezte, és csakis a szívet tartotta hatékonynak és teremtőnek. Emiatt leküzdhetetlen bizalmatlansággal volt az előbbi iránt, viszont ugyanennyire rendíthetetlen bizalmat tanúsított az utóbbi iránt. Mindig teljes egészében első rezdülésére hallgatott, ezt nevezte az ő érzelmi pillantásának, és soha nem tapasztaltam, hogy ebben csalatkozott volna." (Földényi F. László fordítása.) Ágnes alapelve hatástalan, szavát szerelmén, Ottokáron kívül nem követi senki, míg a racionalista téboly tökéletesen hathatós. Kleist félelmetes erővel ábrázolja, hogy a téves alapra épülő vaskövetkezetes racionalizmus hogyan vezet a legkódösebb irracionalizmusba. A látlelet többnyire ijesztő, de olykor hátborzongatóan kacagtató egyben. Ennek parádés példája a befőttel kapcsolatos dialógus. Gertrud, Sylvester felesége azt állítja, gyanús volt neki az ananászkompót, amit a vetélytárs családtól küldtek, ezért a saját barackbefőttjét tálaltatta fel férjének, amit az elutasított, és mégis az ananászból evett. Az étkezést heves hányás követte. Gertrud ezt furcsállja, és él a gyanúperrel, hogy tán mérgezett volt a rossitzi ajándék; mire a férje ellene veti, hogy a dolog valóban furcsa, hisz ő tényleg az ananászt választotta, csakhogy a macska elcsente az asztalról, így aztán kénytelen volt mégis Gertrud barackjából enni. A macskának kutya baja, míg ő kétségtelenül belebetegedett felesége kompótjába. Mindez egy roppant groteszk párbeszédben bontakozik ki, melyben a félelmetes bosszúszomj és bizalmatlanság hangjai mellett ott bujkálnak egy kispolgári családi perpatvar ízei is.

Ám nem mindig ilyen kedélyes a helyzet. Kleist bemutatja, hogy miként a bizalom is akkor jó, ha vak, a bizalmatlanság szintén vakon működik, vagy vakká teszi az embert. És a legpokolibb, hogy ilyenkor a bizalmatlanságban szenvedő nem tesz mást, mint hisz a saját szemének, vagyis feddhetetlenül az ész vezetése szerint cselekszik. Rupert két férfit talál gyermeke holtteste mellett, késük véres, éppen Péter kisujját vágták le. Rupert hisz a szemének, és gondolkodás nélkül gyermeke gyilkosának véli a késeseket. Mi mást is hihetne? Mint Sylvester és Jeromos, akik a késsel hadonászó rossitzi Johannt találják Ágnes mellett. Ép ésszel gondolhatnak-e mást, mint hogy a fiú a lány életére tört? Ha Ágnes elve szerint élnének, talán még gondolkodnának egy kicsit. A tévedések tragikomédiája működésbe léphet, a tiszta észművészet érvei, praktikái forgatják kerekét.

A tévedések, a félreértések szövevénye ez a darab, de csak olykor vígjáték vagy – Márton László régi műfaját idézve – rémbohózat. Többnyire inkább abszurd dráma, az egzisztencialista határhelyzetek előfutára. Hiába döntünk szabad akaratunkból, ráadásul vadállatian racionálisan, a sors, a végzet vagy valami megfoghatatlanság kicselezi szándékainkat. Sartre *A fal* című novellájának hőse azt hiszi, hamis vallomásával jól becsapja a nácikat, aztán a véletlenek eszement összjátéka miatt mégis föladja harcostársát.

A dráma nagy koncepciót rejt, de ezt csak részben sikerült kidolgozni. Kleist egyik levelében azzal hencegett, hogy le fogja tépni Goethe fejéről a babért, és való, hogy egészen más úton indult el, mint a weimari kettős. Schiller és Goethe soha nem formálták elegyes módon darabjaikat – Schillernek talán nem is volt humorérzéke, Goethe meg regényei, esszéi, versei – levelei! – számára tartogatta minden frivolitását. Kleist határozottan shakespeare-i vonása, hogy drámájában a tragikus helyzetek groteszk szituációkkal váltakoznak. Szinte minden lírikus epizódnak megvan a maga bohózati ellenpárja. Ez még a dráma legszebb jelenetére is áll: Ottokár és Ágnes ruhacseréjét a vazallus Santing kitörése ellenpontozza, melyben azt követeli szenvedélyesen, adjanak rá szoknyát, míg a nők viseljenek páncélt, ha Rupertnek előadott beszámolója tévesnek bizonyul. De Kleistnek még csak az első lépéseket sikerült megtennie, első drámájában túl sokat markolt – talán erre gondolt, amikor családjának megtiltotta, hogy elolvassák a könyv alakban megjelent művet, mondván: „nyomorúságos fércmű".

A dráma sok irányba elinduló gépezete csak erőszakoltan képes megállni. Hogy

Hámori Gabriella (Ágnes) és Mészáros Béla (Johann)

a darabot egy boszorkány oldja meg, ez kevés, lapos. A *deus ex machina* helyett annak egy romantikusabb formája, a *succubus ex machina* lép most működésbe. Ennél azért bonyolultabb a végzet vagy a véletlen játéka. Ám okkal feltételezhető, hogy Kleist eredetileg egy egészen más darabot akart írni, de valami – a sors, a végzet vagy valami más megfoghatatlanság – kicselezte szándékát. A kortársi emlékezésekből tudjuk (lásd a *Lebensspuren*-kötet hetvenedik számú dokumentumát), hogy először Ágnes és Ottokár ruhacserélésének jelenetét dolgozta ki, akkor még teljesen önállóan, bármiféle kötöttség nélkül, mint „összefüggéstelen fantáziát". Mintegy látomásként jelent meg neki a szcéna, fogalma sem volt, hová illeszti majd be. Aztán e Paradicsom–Pokol-jelenet köré, elé, mögé, mellé írta a darabot. Valóban csodálatos szín: a nászra öltözés-vetkezés a halál árnyékában, melyben először csendül fel költőnk művészetének – és életének! – nagy témája, halál és kéj, Erósz és Thanatosz egyesülése. A nagy költészettel, a paradicsomi metafizikával azonban összeegyeztethetetlen a lovagi bosszúdráma dramaturgiája. A lovagi szomorújáték örvén ugyanakkor persze számos ismeretelméleti kételyét is megfogalmazhatta Kleist. Ne feledjük, a darab első vázlata szinte közvetlenül az úgynevezett Kant-krízis (és itt most mindegy, hogy Ernst Cassirer szerint költőnk voltaképpen Fichte filozófiájába csavarodott bele) után keletkezett, amikor Kleist rádöbbent, hogy a világban mindhiába kutatunk valami megdönthetetlen igazság után. Nem lehet elégszer idézni a híres passzust a menyasszonyának írt, 1801. március 22-én kelt levélből: „Ha minden embernek zöld üveg lenne a szeme helyén, az embereknek úgy kellene ítélkezniük, hogy a tárgyak, amelyeket ezen át megpillantanak, valóban zöldek – és soha nem tudnák eldönteni, hogy a szemük olyannak mutatja-e a dolgokat, amilyenek, vagy esetleg nem tesz-e hozzájuk valamit, ami nem hozzájuk, hanem a szemhez tartozik. Így van ez az értelemmel is. Nem tudjuk eldönteni, hogy amit igazságnak nevezünk, az igazán az igazság-e, vagy csak annak látszik előttünk." Rupert és Sylvester egészen bizonyos abban, hogy Ágnest, illetve Ottokárt mészárolja le. Tévednek. (És pokoli irónia rejlik abban, hogy csak a vak Sylvius képes felismerni, hogy nem unokája, Ágnes fekszik holtan a porondon.) Kleist szerint így folyik le a világ. Ám ehhez az episztemológiai alvajáráshoz nem illett a szomorújáték elavult dramaturgiája. Persze a darab e forma alkonya egyben. Rekviemje és kabaréja. Talán ezért a kevert dramaturgia, Kleist talán ezért gúnyolja ki folyvást a saját művét; talán ezért, hogy groteszk, már-már bohózati elemekkel ellenpontozza a szomorújáték avítt formáját, talán ezért a drámában megnyilatkozó, már-már kínosan pontos szimmetria, a két szomszédvár eseményeinek tökéletes fedése. A darab így csak látszólag romantikus, ott rejlik benne a romantika éjkultuszának, holdkóros rémületének bírálata is. Johann zárszavai mintha magának az írónak a véleményét közvetítenék: „Vidáman! Bort ide! Bort! Hát halálra / Röhögöm magam a tréfán! Az / ördög korommal kente be a két pofát. S most ismerték meg egymást! Bort! Gazemberek! Erre igyunk!"

Ascher Tamás és csapata tehát egy fölöttébb bonyolult, sok tekintetben tripla fenekű dramaturgia kibogozására adta a fejét. Az eredmények számosak, noha teljes mértékben megnyugtató válaszok csak részben születtek. (Olykor – különösen a zárójelenetben – erősen operai a gesztusvilág, a formálás, ami helytálló, hiszen Kleist szövege akár egy *bel canto* dalmű alapja is le-

hetne, melyek majdnem mindegyike egy Romeo–Júlia-tragédiával terhes.) Legtökéletesebben talán Ágnes alakját sikerült felmutatni. Döntő mozzanat a darabban, hogy Johann meztelenül, mintegy a patakban fürdőző Dianaként pillantja meg először a lánykát. Amikor a Johannt játszó, nagyon tehetséges Mészáros Béla egyetemi hallgató kimondja: „meztelenül", a hangja elfúl, úgyszólván maga is megrémül a szótól. Kleist rémülete is ez, hiszen az ő korában e szó sokkal felkavaróbb jelentésű volt, mint manapság. Ágnes a dráma egyetlen erotikus alakja, és Hámori Gabriella (gondolom, követve Ascher szavát) minden hajlatával képes ábrázolni a kislány szexuális kíváncsiságát, forró vágyait, anélkül, hogy egyetlen pillanatra is közönséges vagy ízetlen lenne. Mai fiatal, aki hatalmas fekete bakancsában pubertásosan hét mérföldes léptekkel rohangálja be a teret; már alig várja, hogy Ottokár levetkőztesse, netán magáévá tegye. Csodálatosan gazdag testjátékával Hámori képes szavak nélkül is elbeszélni egy nővé érő kisasszony erotikus elgondolásait. Láttuk ugyanakkor, hogy ő a darab emberileg legérettebb, legtisztábban látó, mondhatni, legbölcsebb teremtménye. Mindenekelőtt a színésznő szeme, a tekintete szavatolja a bizalom hatalmát. Olykor macskásan ravaszdi, játékos, kacér és csábító, olykor pedig mindentudóan mély ez a pillantás. Nem csoda, hogy Ottokár és Johann beleszédül, nem csoda, hogy vak nagyapja, Sylvius feltétel nélkül adorálja világoskék ruhájában tovalibbenő alakját. Jelentős alakítás, túl a drámai szendén, innen a nagy tragikán – az arányérzék diadala.

Társa, Ottokár darabosabb, nehezebben mozduló, kicsit talán laposabb, nem oly mély ember. De a legkevésbé sem rest a jóra, képes követni a lány szellemének tündérmozdulatait. Nagy Ervin a hősszerelmes-fachba került a színházban, nem biztos, hogy ez szerencsés esemény a fiatal színész életében. Hajlik a durcásságra, nem csupán a szerep mián, hanem tán egyébként is: vagyis olykor izomból csinál meg valamit, amit talán agyból kellene, és ha nem megy rögtön, hajlik a sértődésre. Inkább karakterszínész, és mégis folyvást bonvivánt kell adnia. *A bosszú*ban ez olykor rendben is van, mivel ha néha tán szándéktalanul is, de képes érzékeltetni, hogy ez az Ottokár egy nagy lurkó csupán, aki most, kijárva Ágnes iskoláját, kezd neki a világ feldolgozásának. De alakításában számomra sok a zavaróan civil vonás, a távolságtartás mértéke nem mindig pontosan betájolt, Nagy Ervin egész játékában van valami esetleges.

A distanciát talán Bezerédi Zoltán érzi a leghibátlanabbul, pedig szerepe sok veszedelemmel terhelt, az arányérzék kis ájulása könnyen elbillentheti a formálást. Az általam látott két előadáson (március 15., illetve 20.) Bezerédi tévedhetetlennek bizonyult. Pedig az ő gesztusa adja meg a darab alapízét: miután megeskette egész családját a bosszúra, megvadul, hóna alá kapja a gyermekét rejtő koporsót, és akár egy bőrönddel – vagy valami gazdag zsákmánnyal? –, el akar rohanni vele; hova is voltaképpen?! Ki a világból vagy csak egy félreeső helyre, hogy ott aztán átadja magát fájdalmának? Nem tudni, mindenesetre a többieknek sikerül kicsavarniuk kezéből a fekete deszkatákolmányt. Mi ez? Komédia? Szánalmas hiszti? Valódi, perzselő kín? Nem tudjuk, és éppen ez a jó. Az egyik szemünk

Lengyel Ferenc (Sylvester) és Bezerédi Zoltán (Rupert)

Koncz Zsuzsa felvételei

Nagy Ervin, Bertalan Ágnes (Teréz), Rezes Judit (Komorna) és Elek Ferenc (Santing)

sír, a másik meg nevet. Ascher (és persze Bezerédi) olyan talányt állít elénk, amely konstitutív az előadás szempontjából. Bezerédi ott erőtlenebb (például a zárójelenetekben), ahol a kételyek közt vergődő szörnyeteget, mintegy a lelkiismeret lázadását kell ábrázolnia – igaz, e részek a drámának sem délpontjai művészileg.

Lengyel Ferenc az ellenlábas Schroffenstein szerepében elég bizonytalannak mutatkozott a bemutatón; a 20-i előadásra ugrásszerűen feljavult, de talán azért, mert ekkor a nézők sokkal visszafogottabban, úgyszólván udvariasabban vagy jól neveltebben fogadták a dráma groteszk hangjait: kissé szégyelltek nevetni. A bemutatón őszintén szólva nem tudtam, hogy mit is akar eljátszani. A második előadáson magára talált, tartózkodott a karikatúrától, és különösen a dráma végére egyenrangú partnere lett Bezerédinek. Két súlyos idiótát láttunk ekkor egymásra zuhanni általuk lekaszabolt gyermekeik hullája felett; Bezerédi és Lengyel bemutatta, mit ér az ész, ha szívtelen.

Máté Gábor Jeromosa hangsúlyozottan „belga" álláspontot igyekszik elfoglalni a hatalmasok agyament küzdelmében: míg a többiek fekete, illetve szürke klepetust viselnek, az ő ruhája mókusbarna, jelezve, nem áll egyik oldalon sem. Ennek ellenére a helyzet fordulásának megfelelően mindig valami új teória űzi az agyát, egyszer szenvedélyes warwandinak, másszor hajlíthatatlan rossitzinak vallja magát. És viszont. És minden alkalommal elhiszi, hogy ez a végső álláspontja. Nagyon buta ez a derék Jeromos, de jámbor is őkelme egyben. Máté Gábor kissé a szovjet filmre vitt *Háború és béke* Pierre Bezuhovjára emlékeztetheti az idősebb nézőket: Szergej Bondarcsuk botladozott úgy a csatamezőn, mint ő. Némiképp a brechti elidegenítő módszerrel dolgozik, nem reprezentálja, hanem prezentálja szerepét. Máté különösen jól érzi Kleist dialógustechnikájának egy fontos, a schilleri–goethei módszertől gyökeresen eltérő elemét: tökéletesen tisztában van ugyanis a kérdezés-visszakérdezés Kleist által itt most csak elkezdett, ám későbbi műveiben *(Az eltört korsó; Homburg hercege)* a tökélyig fejlesztett eljárásának jelentésével. „Mi?!" „Tessék?!" – Máté Gábor hihetetlen intelligenciával tudja föltenni ezeket az elemi kérdéseket.

Micsoda?! – kérdezhetné a néző is a darab végén. Mi az ördög is ez?! Valami vicc? És ha igen, a jók avagy a rosszak halmazába tartozik? Ascher és a színház válasza még egy kissé bizonytalan, és a két – a publikum szempontjából ellentétes – estén leszűrt tapasztalataim alapján azt gyanítom, nagyban függ majd a közönség reakcióitól. Magam hajlok rá, hogy – noha nem felhőtlenül – Kleist barátaival együtt kacagjak, akik állítólag röhögésbe fullasztották a költő felolvasását 1802 nyarán Bernben.

HEINRICH VON KLEIST: A BOSSZÚ
(A Schroffenstein család)
(Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Forgách András. **DRAMATURG:** Fodor Géza. **DÍSZLET:** Khell Zsolt m. v. **JELMEZ:** Szakács Györgyi m. v. **ZENE:** Keresztes Tamás. **ZENEI VEZETŐ:** Sáry László. **FÉNY:** Bányai Tamás. **ASSZISZTENS:** Tiwald György. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: Bezerédi Zoltán, Bertalan Ágnes, Nagy Ervin, Mészáros Béla e. h., Lukáts Andor, Lengyel Ferenc, Szirtes Ági, Hámori Gabriella m. v., Máté Gábor, Bán János, Elek Ferenc, Szabó Győző, Rajkai Zoltán, Tóth Zoltán, Takátsy Péter, Fenyő Iván e. h., Somody Kálmán m. v., Illés Györgyi m. v., Tóth Anita, Rezes Judit, Várhelyi Sándor m. v.

TARJÁN TAMÁS

A tér vétója

■ BARTIS ATTILA: ANYÁM, KLEOPÁTRA ■

Keletkezett egy új magyar dráma, s e dráma ősbemutatójának legjobb színésze Blaskó Péter, aki csak két dimenzióban, a tükörkazettás vetítőfelületen jelenik meg, percekre. A sajátszerű, kamerarángatásos technikával készített, nervózus filmfelvételen Fenyő elvtárs némi mézesmáz után kifröcsögi magából a politikai ordináréság egy emberi-művészi lét megbénítására is elegendő mérgét. Egész díszletfalat tölt be az óriási, sziszegő fej, s Blaskó az 1989-et még jócskán megelőző közelmúlt magyar viszonyairól informálva azt sem hagyja remegések és rándulások nélkül, hogy ez a tekergő hatalom, miközben halálos gyűrűbe fog, fél is.

Önmagában mit sem jelent – sőt, akár jelenthet jót –, hogy színielőadásnak filmbetét(ek)re van szüksége, s a mozgóképi intarzia még nem feltétlenül vall rá arra, hogy a regénydramatizálás, az *Anyám, Kleopátra* csak így tudta átmenteni előzményének, *A nyugalom*nak bizonyos, elhagyhatatlan eseményelemeit és atmoszferikus összetevőit. Az azonban már beszédes, hogy a Bartis Attila 2001-ben publikált, eredeti – s nagy visszhangot keltő – könyve nyomán íródott darab tényleges színpadi megjelenítéséhez a rendező Garas Dezsőnek nincs olyan egységes és hathatós formanyelvi eszköze, mint amilyen a filmkockák tépázottsága (és a látványnak a kazetták okozta tördeltsége, a színek időt és érzületet jelölő fakósága). A mű nem sokat segít a színrevivőnek, mert a dramatizálás Upor László dramaturg tanácsaitól támogatva sem sikerült jól, noha a regényepizódok elhagyásában radikálisan bátor, és a befejezésben mást szemel ki a halálra, mint a regény. „Játszódik Budapesten, a kilencvenes évek elején, valamint Weér Andor álmaiban és emlékezetében" – tudjuk meg a színlapot is tartalmazó pazar fényképalbumból, melyben a fotóművészként is tevékenykedő Bartis a saját felvételeivel és szövegrészletekkel övezi a produkciót. E datálás híján a cselekményidőt tekintve lehetnének kétségeink. (A tempus mint epikai struktúra a regényben is ingatag, épp csak nem borul fel. Egyszerűen azért, mert 1956 és 1992 túl messze esik egymástól. Az anya, Jordán Éva [valamint az apa] hármasa számára 1956 októbere az „eredendő bűn" ősze. Ekkor már érett, potenciálisan jelentékeny fiatal felnőtteknek kell lenniük. A múlt, Weér Andort, a fiút is beforgatva csak 1989-et követően, legkorábban az 1990-es évek elején értelmezheti és elevenítheti meg önmagát. Jordán Évának ekkor még nem hamvadó szexuális mohósággal és vonzással kell bírnia, hogy végképpen beleszédítse a harmincas évei derekán járó fiút abba a szakadékba, amelyben a volt színésznő anya is vergődik.) S még ennél is súlyosabb gond, hogy az álmokhoz, emlékekhez szinte egyáltalán nincs stilizációs eszköztára a rendezésnek. Egyedül az emigrált hegedűművészt, Juditot alakító Tóth Auguszta az, aki az időbontásos színmű vizionárius zaklatottságából valamit érzékeltet. Ő – mint Andor az 1992-es jelen dimenziójában már halott (és *kétszer* eltemetett) testvére – a filmetűdökből érkezik, s a színésznő ezt a kettős létet, kettős halált, kettősjátékot érzékelve és kiaknázva a figura elementáris határozottsága, céltudatossága köré az anyagtalanság, a légiesség burkát vonja. Tekintete olykor sejtelmes, lépte puha, mosolya illékony.

Nem kétséges: mind a szerző, mind a rendező tisztában volt azzal, hogy míg *A nyugalom* szituatív, lélektani brutalitását és stiláris ostorcsapásait a számos melléktörténés és az előadásmód helyenkénti meditatív vagy költői jellege enyhíthette, az *Anyám, Kleopátra*

Hujber Ferenc (Andor) és Szávai Viktória (Eszter)

megfelelő elvonatkoztatás nélkül nem pusztán viszolyogtathat naturalisztikusságával, de a leginkább érintett színészeket is súlyos szakmai nehézségekkel szembesítheti a kamara jellegű térben, a Nemzeti Színház stúdiószínpadán. Pécz Ottót mint a drámában figurakellékként bent ragadt Taxist nem: ő aztán emelgetheti Judit nem-holttestét: kihajított emléktárgyakat őrző koporsóját, a jelenet hatástalan, mert a fickónak – bármennyire busásan fizetik meg – másként illene reagálnia a szállítandó tárgyra, a – nem üres tárgy – súlyára, és így tovább. Újvári Zoltán (Orvos) odaadó munkája is alkalmi, szövegközlő, a regény által kikényszerített színészi tengődés; jelenetét egyemeletnyi magasságba, a semmibe lövi ki magából a díszlet. Az anyával, a még fiatal színésznővel koitáló kritikus, Effenbach szerepében Vida Péter már találkozik a közvetettséget alig ismerő, holott csupán képzeletbeli, felidézett légyott okozta művészi dilemmával. Válaszként a tragédiának műfajozott darabban ő a (tragi)komédia epizodistájaként vesz részt, az írói-rendezői akaratból hátulról lefolytatott aktus pedig kellően állatias és nevetséges ahhoz, hogy ne elsősorban „valóság", inkább a valóság fantáziált torzképe legyen.

Az eltávolítás – kevéssé bevált irodalmi szakszóval: az „áttávolítás" – szándékát suta megvalósulásként jelzi, hogy Kentaur díszletének szabálytalan határolású padozata né-

Weér Rebeka: Udvaros Dorottya

Schiller Kata felvételei

hány centis vízben nyugszik. Ennek az elementumnak a szimbolikus köre annyira kiterjedt, hogy valamit biztosan hordoz. Mindenkinek nyilván mást. Ha tetszik, azt: amit vízre írnak, tovafut, eltűnik, megfoghatatlan. A vizecske nagyon nem illik a színmű alá – valószínűleg még a Weér/víz kontextusban, a drámából jobbára elhagyott vérmotívum helyettesítőjeként sem –, ám a Víz jelképisége fellépti díjjal nem honorálható, *kőkemény* színházi robotot végez.

A díszlet három, pallókkal összekötött szigetet képez, mellékrészei közül a tükörtábla a legfontosabb. Három lakás ábrázolódik a *pars pro toto* elve alapján. Az egymással összezárva, évtizedes gyűlölködés, hazugság közepette élő anya és fiú lakása. Andor szerelmének, Eszternek a lakása. Az Andor könyvét gondozó szerkesztőnőnek, Jordán Évának a lakása. Andornak *mindhárom* lakás asszonyáról vannak szexuális emlékei. Egyikükről sem sok, de annál intenzívebb. A három női sors egymásba íródik (az események, a találkozások, az érzések – és a nevek – síkján is). Jordán Éva például az ifjú Weér Rebeka férjének szeretője, s egykor a kisded Andor alkalmi gondozója volt.

Bármily tágas – most szélesen terpeszkedő – a Nemzeti stúdiója, az így vagy úgy bemocskolt szexus historikusan és politikusan átitatott mitologikuma nem fér föl a három (stílusban természetesen különbözőképp fogalmazott) lakás platójára, s magukban a lakásokban nem férnek el a személyek. Szávai Viktória, aki egyébként sem talál rá Eszter dramaturgiailag elkönnyített s mélyen az epikumban hagyott szerepének fényeire, árnyaira, ritmusára, (beteg)ágyából kilóg az űrbe, mivel a fejénél nincs fal. Ebből (és az ilyesmiből) éppenséggel erényt is kovácsolhatna az előadás, de nem teszi. A színésznőnek kemény erőpróba lehet fektében megtartani magát (meg-megtámasztja a tarkóját, nyakát), hogy ki ne hulljon, ki ne csússzon a drámából.

Jordán Éva otthona jótékonyan hátul helyezkedik el (részleges nyitottsága ellenére krecli, amit mi sem indokol). Weéréknél összeér az anya színházi(as) öltözőasztala és a fiú íróasztala. Ahelyett, hogy tervező, rendező kijátszatná, az álomiasság szolgálatába állítaná a szűkösséget, csak térbeli szerencsétlenkedést láthatunk (a további, értelmetlenül beszórt bútorok felé pillantva is). A hármas alakzat hol fecsegő, hol néma, hol diszfunkcionális, hol látszatkergetőn túltöltött. A tér nem tud mit kezdeni a darabbal – mert magának a darabnak nincs tere. Három erős figura (a nyolcból vagy kilencből) és nem kevés különleges viszonylat áll készen arra, hogy beköltözzön az 1956 utáni félszázad magyar történelmét – ennél tágabban pedig a nemzedékek közötti, fölötti mitologikumot – egyedi módon strukturáló tragédia terébe, ám ehhez a tragédiához éppen a tér: a már kész szereplőkkel és a már működő viszonylatokkal egyenrangú tér megalkotottsága hiányzik. Pár szál deszka vezet egyik helyről a másikba – és nem az önbecsapás, a rémület, az agresszió, a szenvedély látomáshídjai emberek és korok kontinensei között.

Garas Dezső rendezése a színmű orvosolhatatlannak tetsző hibáitól elfordult – némi világítási terápiát azért folytatott, egy-két ötletlabdacsot beadott –, és a színészeire bízva magát, a kis instrukciókra, a lehetséges finomításokra koncentrált (véli a bíráló). Tóth Augusztánál az árnyékszerűség, a pasztell, Vida Péternél a groteszkum a rendezőt is dicsérheti. Csoma Judit Jordán Éva-öntvénye a legstabilabb alak. Fémes, izzó-hűvös, érdes, simítatlan: ahogy az öntőformából kikerült, ahogy sorstól-történelemtől átlépett az ötvenes nő élvezetközpontú, okos – és kegyetlenül reflektált, önző – magánvalójába. Szép pogány, szép gonosz. Ha teheti, fanyarsággal, gunyorossággal cizellál.

Hujber Ferenc szerepvesztetten lézeng. Nagykabátja, szemüvege eltünteti. Keresve se lehetett volna alkalmatlanabbat találni erre a feladatra. Hujber mostanában filmen, színházban bizonyította, miben jó. Talán egy internetes, előzetes szavazáson „az egyszerű nézők" is megmondhatták volna, hogy ebben nem lesz jó, csak semmilyen. Sejteni sem lehet, mi mozgatja. A fiúság? A férfiúság? Az íróság? A tanácstalanság? A gyűlölet? A düh? A vakvéletlen? A regényhez képest új befejezés egy zavarosra rajzolt, *weértelen,* nem kamasz, nem ifjú, nem felnőtt férfival végez.

Az est tapsot érdemlő közreműködőin is látszik, hogy serényen ténykednek. Az idei évad lesújtó benyomásokat hozott a stúdió- és a kisszínházi játszás, játékmód süllyedéséről, kulturálatlanságáról (kivétel a Kamra és a Stúdió K., legalábbis Buda-

pesten, s e sorok írója szerint). A Nemzeti stúdiójának eleve baja, hogy eldöntetlen tér: nagynak kicsi, kicsinek nagy. Az *Anyám, Kleopátra* főszerepében tehát Udvaros Dorottyának a többszörösen kétséges vagy odaveszett térrel is meg kellene harcolnia. Megharcol. Minden pillanatban lerí róla: harcol. Teljes mesterségbeli vértezet. Csak a vértezet elfedésére jönne jól még egy vértezet. A szöszmötölések ellen, amelyekkel öregíteni igyekszik magát. Ugyanis menthetetlenül fiatal a színészi pályát művészi zenitjén (egy szál Kleopátra-jelmezben) már hosszú-hosszú esztendőkkel ezelőtt elhagyott, betegeskedő és koraöreg nagyasszony és hárpia megformálásához. Egy villanás csak számára a visszafiatalodás az ifjú anya korába. Sokkal nehezebben – s nem valamiféle tiltakozás miatt – engedi át magát az enyésző időskornak. Jelenetei során bele kell rázódnia ebbe az állapotba, így az alakítás java mindig csak a felütés után jöhet. Udvaros nyilatkozataiban nem titkolta, hogy színésznő édesanyját is mintául vette Weér művésznőhöz. Dévay Camilláról tudható, hogy pályája, egyénisége némi távoli, megrendítő rokonságot mutat Bartis Attila hősnőjéével. (Tudható? Az 1994-es *Magyar Színházművészeti Lexikon* annyit ír, hogy „1947–57 között nem szerepelt színpadon". Az *Új Magyar Életrajzi Lexikon* 2001-es második, D–Gy kötete tudomást sem vesz róla.) Dráma a drámában, hogy aki látta Dévay Camillát játszani, az most fejet hajt, amint Udvaros Dorottya olykor-olykor Dévay Camillát játszik az *Anyám, Kleopátrá*ban.

Bartha Andrea jelmezei egyedül Udvarost segítik: a pongyolája, az elhagyogatott magassarkúja. Hujbert az öltözék is személyteleníti, s a szemüvegkényszer (a vélekedés, hogy az írót játszó színésznek e nélkül nincs eléggé értelmiségi fizimiskája?). Csoma legfőbb jelmeze a lábkörme piros lakkja.

Bár a színműről kevés jót mondhattunk, merjük remélni, hogy az első bemutató tapasztalati nyomán a szöveg, ez a lényege szerint eredeti és különleges matéria provokálja újraírását.

BARTIS ATTILA: ANYÁM, KLEOPÁTRA (Nemzeti Színház, Stúdiószínpad)

DÍSZLET: Kentaur m. v. **JELMEZ:** Bartha Andrea m. v. **ZENE:** Vajdai Vilmos m. v. **DRAMATURG:** Upor László. **RENDEZŐ:** Garas Dezső m. v.

SZEREPLŐK: Udvaros Dorottya, Hujber Ferenc m. v., Tóth Auguszta, Szávai Viktória m. v., Csoma Judit m. v., Pécz Ottó, Vida Péter, Újvári Zoltán, Blaskó Péter.

Koltai Tamás

Szent magyar állatok

■ MÓRICZ ZSIGMOND: ÚRI MURI ■

„Csikós csárda", jelzi kifelé fordított betűkkel a felirat a hátsó színpadra néző bejáraton. Ami Móricznál álmos étterem, a zalaegerszegi előadásban modern vendéglátóegység. Vagy annak jelzése. Vereckei Rita nem épített be minden szegletet, e mai kocsma a puszta színpadon áll, farostlemez lengőajtókkal, a hortobágyi híddal mint dekorációval, az ivópult (egykor: söntés) elé állított, nyerget formázó, magas bárszékekkel. A rendező Bagó Bertalan kiemeli az Úri murit *a két világháború közti bugris-csökött Magyarország történelmi realizmusából, és mai kommersz környezetbe helyezi. A közönséget kis népi zenekar fogadja az előtérben, a folyamatosan játszó zenészek kezdéskor a nézőtéren átvágva vonulnak a színpadra mint szerződéses műsorszolgáltatók. Később egy vagy két hegedűs visszajön rövid időre, attól függően, hogy egy vagy két légy hangi imitációját látják-e el (utóbbira akkor kerül sor, amikor a röptükben párzó „légymadarakról" esik szó). A bárszékek nyergében ülő három férfiú fejmozgással követi a legyek röptét. Mozdulataikat a zene és a csöndek ritmusára koreografálják. Korsó söröket isznak. A korsók üresek. Egyszerre isznak, egységes gesztussal, az asztaloknál ülőkhöz hasonlóan. A pincér üres korsókra cseréli az üres korsókat. Lekenczey Muki hírhedett húsztojásos rántottája is üres tányér, a jelenet szereplői a semmit markolják, és tömik a szájukba.*

Bagó stilizációt vezet be a naturalizmus helyett. Ezáltal távolságot teremt a múzeumi darabtól, és megpróbálja mai drámaként érvényesíteni. Elkerülhetetlen, hogy belenyúljon a szövegbe is. A változtatások néhány radikálisan kortárs szófordulat kivételével nem mennek túl azon a mértéken, amely ma már minden „klasszikus szövegnek" kijár. A karakterekből ismert mai típusok lettek. Gáspár Sándor Csörgheö Csulija minden jel szerint a legsikeresebb vállalkozó a környéken, a „maffia light" módszerével érvényesíti üzleti érdekeit, például könnyedén átveri az S. Kovács Krisztián játszotta, aktatáskájával idegesen rohangáló Kismérnököt. Gáspár panyókára vetett zakójával, fölényesen zsebre vágott kezével kerüli a Csuli jellemzésére sablonosan kisajátított parlagi kedélyességet vagy a zsíros, csikorgó agyú, moslékközeli tanyasi dúvadat. Ahogy a sárdagasztó vagy szikes-poros Hortobágy-képet fölváltotta a pusztaországból kivakaródzott konzumvidék, a helyi figurák is ennek megfelelően módosultak. Farkas Ignác levitézlett ezredes Zsellyei Balogh Ábele a zsigereiben hordja, bár legföljebb fölmenőitől hallhatta a katonatiszti múltat; mozdulataiban lappang a törzsökös snájdigság. Kiss Ernő (Borbíró), Kató Balázs (Gosztonyi Bandi), Vankó Dániel (Parragh) és Kricsár Kamill (Kudora) az egykori dzsentris gesztusokat váltják át egy mai üzleti érdekszövetkezet haveri összetartozására. Zalányi Gyula az irodalmi vigéc Lekenczey Muki szerepében most valami vegetariánus lexikon kiadójának üzletkötőjeként élesztgeti magában a narodnyik szimpátiát. A móriczi társaság gond nélkül megtalálja közegét a mai világban.

A mintagazdaságról kevesebb szó esik. Szakhmáry Zoltán itt egyszerűen attól különc, hogy az üzletnél jobban érdekli a munkája. Ilyés Róbert nyugodt, erős alkata önmagában is elég ahhoz, hogy hozza a fajsúlyos, minőségi embert; amit ehhez hozzátesz, az egyfajta életidegen naivitás, még inkább bizonytalanság, elsősorban a nőkkel szemben. Több alkalommal is csak *utánaszól* a feleségének, de Rozikának és a gazdaság „nődolgozóinak" is – amikor azok már látótávolságon kívül vannak. Ilyés a szelíd munkamániákus öngyötrő típusát játssza, aki mindenkihez óvatosan közeledik, mindenkire gyanakszik, és ezért törvényszerű, hogy magára marad. Meghatározó traumatikus élménye a házasság. Egri Kati Rhédey Esztere súlyos hendikep lehet a férjének; miután a darab nem hozza tényleges drámai helyzetbe, a színésznő finoman ábrázolt külsőségekből épít föl egy föltehetően frigid, klimakterikus nőt, akinek arisztokrata családi múltja kibékíthetetlen ellentétben van az életmódjával. Pusztai látogatása, a napszemüveggel-kendővel takart sápadt arc, a pipis-

Pezzetta Umberto felvétele

Ilyés Róbert (Szakhmáry Zoltán), Gáspár Sándor (Csörgheö Csuli) és Egri Kati (Rhédey Eszter)

kedő járás a homokon – a puha anyaggal kibélelt csillámporos talaj díszlettervezői lelemény –, két, menet közben kitört cipősarokkal súlyosbítva, megadja a karakter alapját. A kissé komikusan exponált házassági viszony groteszk vígjátékká fejlődik az aláírási jelenetben. Ez eleve mulatságosan kezdődik. A házaspár kiskorú gyermekei állandóan fölkéredzkednek apjuk ölébe, zavarják a beszélgetést; az anya és az apa időnként elküldik őket, hogy nézegessék a télikertszerű lakrész „izé"-nek nevezett szobadekorációját. Az ügyvéd (Gábor László) burleszkfigura, úgy tüstént kedik az aláírandó papírokkal, ahogy a mai kölcsönügyleteknél szokás. A nézőknek ismerős lehet a jelenet: a feleség a tulajdonos, az ő aláírására van szükség. A pohár bor, amelynek majd rá kell ömlenie az iratokra, ezúttal valódi; a stilizációs rendszer itt megbomlik, egy pillanatra visszanyeri hadállását a realizmus. Az előre elkészített ital, mint a csehovi pisztoly, „elsül", és betetőzi a helyzetkomikumot.

A csugariak (György János, Derecskei Zsolt, Szakály Aurél) leképezik az idénymunkások átlagos etnikai vetületét; a szót is, a pillangókést is úgy forgatják, ahogyan bármely natúrszereplő tenné. Fenyegetésük – hogy ha nem fizetik ki őket, átmennek a Dunántúlra –, a gazdaságföldrajzi viszonyok ismeretére vall. Triójukat egy pillanatra megérinti az abszurd humor: ebédjüket úgy „költik el", hogy fölolvassák az újságból a menüt, majd szieszta címén az arcukra terítik az oldalakat.

A Rozikát játszó Meisitz Fáni a dolgok természete szerint távolról sem „summáslány", hanem a gazdaság ifjú nődolgozója, köldöknél összecsomózott blúzban, tornacipőben. Nem kell az ártatlant adva romlottan mórikálnia magát, ahogy azt Móricz elképzelte, amikor a szerepet írta; maximum annyi, hogy nem hord bugyit, így könnyebben leguggolhat pisilni a fóliasátor mellett. Ez a mai Szabó Rozika részint családilag hátrányos helyzetű, mert az apja gyilkosságba keveredett, az anyja elkurvult, és ettől ő is megbélyegzetté vált, részint betegsége miatt évismétléses lett volna az iskolában, azt meg szégyellte volna, így inkább kimaradt. Mit csinál ilyenkor a gyámügy, dohoghatnánk, ha nem látnánk, hogy Meisitz Fáni Rozikájának megvan a magához való esze, rendes lány, csak megtanulta úgy fölmérni a férfiakat, hogy melyikük vinné el innen. Szakhmáry azonban nem ez a kategória, az Ilyés Róbert játszotta bátortalan férfiasság primer módon hat a lányra, így különösebb kacérság nélkül bújik ki a ruhájából a vizeslajtra kapaszkodva.

Az előadás első része fölvezetés az úri muri-jelenethez. Ez a megszokott tanyasi szérű helyett szobabelsőben játszódik. Mondhatnám, hogy vadászház- vagy vendégházfélében, ha Vereckei Rita a színpadon szétszórt bútorokkal nem teremtene itt is inkább általános enteriőrstilizációt, melyen hol a mulatság hullámzik át, hol az intim jelenetek zajlanak benne. Mintha Wyspiański *Menyegzőjé*nek groteszk magyar változatát látnánk. A kanmuri résztvevői az „Élet, élet, betyár élet..." gyakori ismétléseit ugyanarra a koreográfiájára járják. Inkább lődörögnek, mintsem táncolnak, az „élet" szónál megállnak, az első szótagra mind a kétszer rároggyantanak zsebre vágott kézzel, úgy mennek tovább. A további soroknál hasonlóképpen. Ez a hányaveti, lezser csoportmozgás egyfajta ironizált rítus. Szüneteiben lezajlik a Szakhmáry–Rozika-szakítás. A lány a szekrényben talált fehér, menyasszonyiruha-szerű alkalmi ruhába öltözik be, ezzel és a miatta öngyilkossá lett fiú történetével kelti föl a saját, bezárt világából kilépni képtelen férfi féltékenységét. Ettől kezdve Bagó rendezése rendkívül szellemesen fokozza a stilizált rítust a végkifejletig. Ilyés Szakhmáryja prédaként dobja a „kanoknak" a lányt, akit úgy táncoltatnak-csókolnak végig, mint Shakespeare-nél Cressidát a görög vezérek. A gunyoros rituálét a népies viseletben előállított lánycsapat stilizáltan orgiasztikus megtáncoltatása és „a nagy kanról" szóló jelentések abszurdba hajló közjátékai állítják ritmikai rendbe. Tragikomikus, ahogy Ilyés Szakhmáryján Eszter betoppanásakor eluralkodik a Rozikával szembeni durva maszkulin erőszak. A fölfokozott muri egy pontján, miután a társaság a nézőtér felé hagyta el a színpadot, váratlanul „magyaros jelmezben" tér vissza; sebtében fölkapott bocskaik, atillák, díszmagyarok, tiszti zubbonyok – az „úri Magyarország" naftalinból elővett rekvizitumai. „Magyarok vagyunk... szent magyar állatok", rikoltja Ilyés Róbert Szakhmáryja a korábban exponált pisztollyal hadonászva, mielőtt főbe lövi magát. A fölgyújtott tanyát a háttérben föllógatott dekorációs ikonosztáz képeit összekötő zsinórok elégése jelzi. Az epilógusban a szereplők – Esztert is beleértve – rövid monológokban foglalják össze közömbös viszonyukat az öngyilkoshoz, akinek a holttestét az öreg Mákos bácsi (Andics Tibor) úgy próbálja túlzottan patetikusan kivonszolni az elsötétülő színpadon, akár valami elesett Shakespeare-hőst a csatatérről.

Több mint meglepő az a könnyed mozdulat, amellyel Bagó Bertalan átmenti Ady és Móricz sárba ragadt Bugac-Magyarországának kritikáját az uniós csatlakozás „magyar menyegzőjébe". Ez a szarkasztikus, szellemes előadás igazi, jó – úri – muri.

MÓRICZ ZSIGMOND: ÚRI MURI
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

DÍSZLET-JELMEZ: Vereckei Rita. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Pénzes Csaba. **RENDEZŐ:** Bagó Bertalan.

SZEREPLŐK: Ilyés Róbert, Egri Kati, Meisitz Fáni, Gáspár Sándor m. v., Farkas Ignác, Kiss Ernő, Zalányi Gyula, Kató Balázs, Vankó Dániel, Kricsár Kamill, S. Kovács Krisztián, Mihály Péter, Gábor László, Andics Tibor, Prezenszki Attila, György János, Derecskei Zsolt, Szakály Aurél, Ecsedi Erzsébet, Szél Szabina, Bíró Mariann.

Kovács Dezső

Játék a szerelemmel s a halállal

■ SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA ■

Sodor magával a sepsiszentgyörgyiek Romeo-*előadása a Tháliában, villódzó képek zuhognak, édes dzsesszzene csordogál, reneszánsz festmények metszik ki a teret az időből. Elsárgult levélhalmokon hever Júlia, ez nászi ágya és ravatala, az ősök lábujjhegyen járják körbe, s csak nézik, nézik, mit szívózik két dacos kölyök az élvhajhász Veronában, ahol a hatalom, a pénz, a gőg és a kéjvágy mozgatja a világot.*

Shakespeare szerelmi himnusza egy ideje divatjamúlt ócskasággá lett nálunk, iskolai penzum, porlepte, anakronisztikus régiség; Szikora miskolci rendezése dereng elő a félmúltból: Igó Éva és Mihályi Győző adták a halhatatlan veronai szerelmeseket, virágzó délszaki leanderek közt, ironikusan turbékoló gerlék énekétől elzsongítva, gomolygó ködöktől párálló reneszánsz térben vívták élethalálharcukat az örök csököttség, a hatalmi gőg ellen. Távolibb emlék Zeffirelli éteri filmje alig kamasz bimbózó Júliájával (Olivia Hussey kisasszonyba a fél fiúkollégium bele volt esve; dacos kamaszszívünk majd' kiugrott, mikor a pendelyre vetkezett szeretők a csalogányt hallgatták a gránátalmafa alatt).

Bocsárdi László rendezésében nyakigláb kamasz a Capulet lány: Péter Hilda Júliája vadóc, szeleburdi leányzó, legszívesebben a kedves mama (Szabó Enikő) nyakába csimpaszkodik, vagy a roppant fiatal és gyönyörű dadus (D. Albu Annamária) karjaiban landol. De hát az egész világ ellenség: az ősök jobbra-balra kefélnek, üzletelnek, maffiáznak, harmatos, nyiladozó lányszívén vad férfiak és vehemens asszonyok taposnak. Júliának alig nyiladoznak az érzékei, már megsuhintja a szerelmi gyilok s a halál jeges lehelete. Bimbózó leányasszony, megperzselődve, megégve, üszkös szerelemmel, szemben a világgal.

Bocsárdi, ez a vajákos-vizionárius európai rendező olyan rétegeit szólaltatja meg a reneszánsz játéknak, amelyeket csak ritkán szoktak: a tragédia hátországában meghúzódó szikár önzést, tomboló érzékiséget, nyers ösztönöket, vad testiséget. Capuletné fiatal, virágzó, érett asszony: úgy öleli magához a Romeo vasától legyilkolt Tybaltot, hogy látjuk, nem csak rokoni vonzalmakat táplál unokaöccse iránt. Majd' belehal ő is a szép Tybalt pusztulásába, összeroskadásuk előtt balettoznak még picinykét, a fiú lassan csúszik le az asszony ölébe, pietà-pózba hanyatlanak; Bocsárdi álombaletté formálja, s metaforikus jelentéssel ruházza fel pazar vízióit. Vezérlő eszméje, bármilyen patetikusan hangozzék is, a szépség akarása. Meg a játék, az irónia s a reflexió, amivel ellökdösi a drámai anya-

Péter Hilda (Júlia) és D. Albu Annamária (Dajka)

Barabás Zsolt felvétele

got a reáliák talapzatától. Cilinderes, fehér arcú clownok kommentálják a történetet hangszerszólókkal, zongorával, énekkel, rituális koreográfiával. Horrorba hajló szépséges tragédiát látunk, szuperplánokból és nagytotálból: ha messziről vagy felülről nézed, nem is olyan elborzasztó a gyilkos szerelem s a lopakodó halál.

Bocsárdi színpadán Lőrinc barát nem gyógynövénybúvárló nagypapakorú szerzetes, hanem sportos-ruganyos, fiatal férfi; Júlia dadája lestrapált, tenyeres-talpas itáliai asszonyság helyett erotikus kisugárzású, minden hájjal megkent vérmes nőszemély, Júlia riválisa, a nagytermészetű Capulet babája. Bulizós-vad népség a veronai, Hercegükkel az élen (Nemes Levente leheletfinom gesztusokkal adja a fennhéjázó ideológusnak álcázott előkelő kéjencet). Dzsesszzenére, nézői kacajokat fakasztva vonaglik elő a címeres-ricsajos farsangi sereg maszkabálozni; mikor a Capulet-klán törzsfőnöke (Szabó Tibor) előront harmatos lánykáját lehordani, mert a renitens „gyerek" az istennek se akar a mulya és számító Páris (Diószegi Attila) ágyába hanyatlani, épp a gatyáját gombolja, gyors aktus után (a dada meg ruháját rángigálja). Később dühödten lát a soros, nyílt színi coitushoz, a többiek alig szemlesütve asszisztálnak hozzá. Minden és mindenki tombol, üzekedik, üzletel, maffiázik a szentgyörgyiek színpompás víziójában; Bocsárdi erős és dinamikus csapatával aprólékosan rajzolja meg és bontja ki a szerelmi és hatalmi viszonyokat (a szerelem: hatalom, a hatalom: érzéki erő), gondosan építi föl az epizódok ívét, korbácsolja fel a kedélyeket és az érzékeket, s mikor már azt hinnéd, kifuttat egy jelenetet a végkifejletig, álombaletté oldja az összecsapást. Mercutio halálát tanítani lehetne: Pálffy Tibor akrobatikusan szökellő flegma ifjúja vad vívásba kezd holmi senkiházi Capuletekkel, szikráznak pengéik, villognak vérbe borult szemeik és hideg vasaik, s már-már azt hinnéd, őrjöngő csörtében kapja meg a fiú a kegyelemdöfést, de nem, hirtelen némává, lassúvá válik a rituálé. Mercutio nyaki ütőerét éri a hajlékony tőr, odakap, szorongatja, sebét takarná, s már kezdheti is haláltusáját. S akkor ez itt most egy igazi meghalás. Kegyetlen és brutális lesz pusztulása, akárcsak a szerelmeseké: Bocsárdi nemcsak Shakespeare-t olvas precízen, hanem a halál s a szerelem módozatairól is elmond ezt-azt.

A radikálisan forma*teremtő* előadásban alig kamasz Romeo találkozik süldőlány Júliájával. Félve hajolnak egymáshoz. Úgy érintik meg a másik bőrét, ahogy őserdei bennszülöttek kóstolgatták a fehér ember ízeit az Újvilág meghódításakor. Ámulva nézik, hogyan születik meg bennük a vágy, hogyan indul meg a testnedvek áradása, s ágaskodik mindjárt az érzékiség. Minden új még, csodálkozni kéne, örülni, viháncolni, de jönnek az ősök a maguk iparszerű szexpiacával. S hiába lökdösik egymáshoz őket az érzékeik, beleütköznek a hatalmasok – tulajdon szüleik – álszent rendjébe, nyers önzésébe, hatalmi mámorába s a kilóra mért kéjvágy betonfalaiba. Könczei Árpád hatásos és gyönyörű zenéket komponált a rituális játékokhoz: előbb fúvós hangszereken s zongorán játsszák el a szerelem születését, aztán elfogynak a hangok, s marad a tiszta éteri érzékiség. Én meg sosem láttam még így, instrumentális módon megjeleníteni azt, ami megfoghatatlan: Bocsárdi elementáris víziójában az érzéki valóságot emeli át szellemibe, s a szellemvilágot transzponálja érzékivé.

ROMEO ÉS JÚLIA – Mészöly Dezső fordítása alapján (Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház)

DÍSZLET: Bartha József. **JELMEZ:** Dobre-Kóthay Judit. **ZENESZERZŐ:** Könczei Árpád. **RENDEZŐ:** Bocsárdi László.

SZEREPLŐK: Péter Hilda, Nagy Alfréd, D. Albu Annamária, Pálffy Tibor, Szabó Tibor, Váta Lóránt, Diószegi Attila, Nemes Levente, Szabó Enikő, Debreczi Kálmán.

A kritika a sepsiszentgyörgyi színház 2003. március 4-i, Thália színházi vendégjátéka alapján készült.

ZAPPE LÁSZLÓ

Vezeklés

■ SHAKESPEARE: RÓMEÓ ÉS JÚLIA ■

Nemegyszer fölsóhajt az ember a színházban: vajon mit vétettem, hogy ezt érdemeltem? Ezúttal legalább tudtam, miért méretett rám a penitencia. A pécsi Hamlet-*előadásról írván a SZÍNHÁZ-ban, azt találtam papírra vetni, hogy nem találtam a fordítót. Kaptam is egy vastag borítékot Balikó igazgató úrtól, benne mindazokkal a nyomtatványokkal, amelyeken olvasható a fordító neve: Nádasdy Ádám. Úgy látszik, sikerült azon az egyetlen helyen keresnem, ahol a színház elfelejtette föltüntetni, kinek a szövegét mondják: a színház internetes honlapján. Ahol pedig a kedvcsináló szöveg megemlíti Kazinczy és Vajda Péter fordítását, igaz, Arany Jánosét nem. De ez is hozzájárulhatott ahhoz, hogy nem nyomoztam tovább. Egyébként ugyaninnen származott írásom egy másik tévedése is: ugyanis Horatiót nem Harsányi Attila játszotta. A szereposztás hibáit azóta a honlapon kijavították, de a fordító neve ma sem szerepel rajta. Azt sem hozhatom föl mentségemre, hogy a jegy mellett a borítékban még egy árva szórólapot sem találtam: manapság már az is öröm, ha a kritikust egyáltalán ingyen vagy csökkentett árú szakmai jeggyel beengedik a színházba. A lényeges azonban az, hogy túlzott bizalmam a legkorszerűbb hírközlési eszköz iránt alaposan megtréfált, ami persze nem menti, csak magyarázza, hogy miért nem jártam el kellő gondossággal.*

Nagy tehát az én vétkem, de ekkora büntetést azért talán mégsem érdemeltem. Megnéztem ugyanis a következő pécsi Shakespeare-előadást is, a *Rómeó és Júliát*.* Igaz, a korábbi cikkemből oktalanul kimaradt Nádasdy Ádámnak és az ugyancsak oktalanul belekerült Harsányi Attilának örömmel szolgáltatok elégtételt. Nádasdy legújabb Shakespeare-fordítása is remek, már amikor érteni lehet, amikor nem nyeli el a szokványos lelkendezés és siránkozás, amikor érvényre jut a szöveg szellemessége, játékos fordulatossága; Harsányi Attila Mercutio-alakítása pedig e tekintetben is a kivételek közé tartozik.

Hanem az egyebek... Horesnyi Balázs díszlete egyetlen, az átlagos olaszországinál otrombább palotafal, amelyről rögtön tudható, hogy jelképesen értendő, a nyílásokon ugyanis nem palotabelső, hanem a háttérfüggöny redői láthatók. Ez természetesen nem trehányság, hanem üzenet. Nem mélyebb értelmű, pusztán praktikus. A játék ugyanis jó darabig lényegében hol Capuleték háza előtt, hol azon belül folyik. A fal egyszerűen elválasztja a két teret. Lámpák ereszkednek le a zsinórpadlásról: bent vagyunk; lámpák föl: kint vagyunk. Ha Lőrinc barát behozza kis székét és ládikáját, akkor persze az egész háttér nem érvényes. Hacsak nem nézzük a barátot utcai cipőpucolónak. Tulajdonképpen veronai utcaképen kívül kriptabejáratként működik valamennyire illúziót keltően a díszlet. A falon különben van erkély, az erkélyjelenet tehát ma már szokatlanul realisztikusan jelenik meg, fönt Júlia, lent Rómeó. Hanem amikor Júlia szobájában volnánk, a fal már nem működik. Az még csak elmenne, hogy a nászágy a járda mellett van megvetve, az viszont már kimondottan vicces, hogy az erkély így egy szinttel lejjebb, a színpad síkján megismétlődik, van egy fönt is meg egy lent is. Ez utóbbiról veti le magát a menekülő Rómeó egy csapóajtón át a színpad alatti térbe, leérkezvén nagyot

* *Nádasdy Ádám fordításában Rómeó írásmód szerepel.*

Tóth László felvétele

Harsányi Attila (Mercutio) és Köles Ferenc (Rómeó)

koppan. Ez még a szerelmi tragédiába különben szívesen belefeledkező nézők jó részét is némi kuncogásra készteti.

Mert amúgy a játékstílus tradicionálisan illusztratív. Mindenki hozza a leginkább kézenfekvő, a szövegből első jelentésként kiolvasható hangfekvést, gesztusrendet. Pilinyi Márta jelmezei is leginkább régi *Rómeó és Júlia*-előadásokat idéznek, legföljebb most rendetlenebbül viselik azokat a színészek. Természetesen ezt sem trehányságból, hanem koncepciózusan, legföljebb e koncepciónak sem érthető a lényege. A Júliát játszó Mészáros Sárának leginkább az kölcsönöz némi kislányos bájt, hogy kicsit sösög, a Rómeót alakító Köles Ferencen ennyi sem tűnik föl. Stenczer Béla Lőrinc barátja inkább látszik oktalan, minden lében kanál barátnak, mintsem tudós humanistának. Füsti Molnár Éva meglehetősen kiszárítja a Dajka közismert humorát. Bánky Gábor bizonyára csak praktikus okokból játszik három szerepet, legjobban talán a legkisebbet, a szerencsétlenkedő János barátét, aki oly végzetesen nem vitte el az üzenetet Rómeónak Mantovába: a nagy történet legjelentéktelenebb szereplője, aki észre sem veszi, hogy rajta múlt minden.

Az egyetlen igazán szembeötlő rendezői beavatkozás a játékba az, hogy mielőtt a két fiatal megpillantaná egymást Capuleték buliján, megjelenik egy emeletes halálmaszk, amit bizonyára baljós prognózisnak kellene fölfognunk. Csakhogy az álarcos fölfedi kilétét: ő a Herceg. Amikor színpadon és nézőtéren ezen mindenki éppen meglepődik, abban a pillanatban kellene föllobbannia a végzetes szerelemnek, valahol a szolgája hátán ülő uralkodó lába magasságában. Csoda-e, ha a sorsfordító pillantásváltás észrevétlen marad?

Az előadást Balikó Tamás rendezte, Hargitai Iván társrendezte. Nem tudható hát, melyikük mulasztotta el az előadást kitalálni.

SHAKESPEARE: RÓMEÓ ÉS JÚLIA
(Pécsi Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Nádasdy Ádám. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Pilinyi Márta. **RENDEZŐ:** Balikó Tamás. **TÁRSRENDEZŐ:** Hargitai Iván.
SZEREPLŐK: Bánky Gábor, Harsányi Attila, Domonyai András, Pilinczes József, Lesznyák Katalin, Köles Ferenc, Széll Horváth Lajos, Kéri Nagy Béla, Vincze Balázs, Kovács Dénes, Bukszár Márta, Mészáros Sára, Ottlik Ádám, Füsti Molnár Éva, Urbán Tibor, Szebeni János, Stenczer Béla.

AZ NKA SZÍNHÁZI SZAKMAI KOLLÉGIUMÁNAK PÁLYÁZATI FELHÍVÁSA

Pályázni lehet a nemzeti kultúra szempontjából kiemelkedően fontos színházi alkotások színrevitelének, csereprogramok megvalósításának és szakmai rendezvényeknek a támogatására.

Pályázhatnak jogi személyiséggel rendelkező állandó színházi és független hivatásos, valamint alternatív társulatok.

1. 2004. június 30-ig megvalósuló új színházi produkciók létrehozásának támogatására.

A kollégium az elbírálásnál előnyben részesíti:
- az egyetemes, klasszikus színházi értékeket felmutató előadások létrehozását;
- az új színházi törekvéseket;
- a gyermek- és ifjúsági előadásokat;
- a határon túli színházak magyar nyelvű előadásait;
- a magyar szerzők műveit – különös tekintettel az ősbemutatókra;
- a két vagy több társulat együttműködésével létrehozott közös előadásokat.

A pályázathoz csatolni kell az alábbi mellékleteket:
- a produkció részletes leírása;
- a rendező szándéknyilatkozata és szakmai önéletrajza;
- állandó színházépülettel nem rendelkező színházak esetében a befogadó nyilatkozata;
- az alkotók neve és a tervezett szereposztás;
- a bemutató előadás időpontja;
- zenés darabok (zenés játékok, musicalek, operettek) ősbemutatója esetében öt-tíz perces hanganyag kazettán.

Támogatás kérhető: tiszteletdíjra és annak járulékára, jelmez-, díszlet, kellékköltségekre, szállítási és bérleti díjra.

A támogatás folyósítása, a bemutató előadás időpontjához igazodva, ütemezetten történik.

Altéma kódszáma: 1317

2. Magyar együttesek külföldi, valamint külföldi együttesek magyarországi vendégjátékának támogatására.

Az első pontnál felsorolt mellékletek csatolásán túl mellékelni kell a partnerszínház meghívólevelét/elfogadó nyilatkozatát is.

Támogatás kérhető: tiszteletdíjra és annak járulékára, szállítási és utazási költségre.

Az 1. és 2. pontra határon túli pályázatokat is vár a kollégium.

Altéma kódszáma: 1303

3. Nemzetközi és országos jelentőségű, színházszakmai szempontból fontos találkozók, rendezvények megszervezésének támogatására.

A pályázathoz csatolni kell a rendezvény részletes programtervezetét, célját és költségvetését – eseményenkénti bontásban is – és a rendezvény tervezett időtartamát, a meghívottak körét, várható létszámát.

Támogatás kérhető: szállásköltségre, előadók tiszteletdíjára és annak járulékára, útiköltségre.

Altéma kódszáma: 1307

A pályázatok 2003. július 15-ig beérkezően nyújthatóak be, kizárólag postai úton, az NKA Igazgatóságának címére (H 1062 Budapest, Bajza u. 32.). A határidőn túl érkező pályázatok érvénytelenek.

Az adatlap letölthető és részletes információ kérhető az NKA honlapjáról (www.nka.hu), továbbá személyesen beszerezhető az NKA Igazgatósága ügyfélszolgálatán, illetve Hajas Gizellánál (telefon: 351-5461/153-as mellék); félfogadás: hétfőtől csütörtökig 9–15, pénteken 9–12 óráig), valamint a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának ügyfélszolgálati irodáján (1077 Budapest, Wesselényi u. 20-22.).

Vicei Zsolt és Szabó Anni

Kérchy Vera

Zsótér esztétikája, Kane erkölcse

■ SARAH KANE: PHAEDRA SZERELME ■

Sarah Kane művei kapcsán értéknélküliségről, nihilizmusról szoktak beszélni. Kérdés, hogy egy középkori moralitásdráma vagy bármely tanmese őszintébb dühvel, önmarcangolóbb hévvel tudna-e szólni az erkölcsről, a belsőről, az igaziról, az elvesztettről, mint Kane hátborzongató expresszionista sorai. A nihilista nem hajszolja a brutalitás képeit ilyen kényszeresen, nem kísérti a szavak erejét ilyen mazochisztikus módon, és talán öngyilkos sem lesz. A hiány a legkétségbeesettebb segélykiáltás.

A *Phaedra* alaptörténete szerint Thészeusz távollétében annak fia, Hippolütosz uralkodik, akibe Thészeusz felesége, Hippolütosz mostohaanyja, Phaedra szerelmes lesz, és el is akarja csábítani. Amikor Hippolütosz visszautasítja, Phaedra megvádolja, hogy Hippolütosz meg akarta erőszakolni, és amikor a fiút emiatt kivégzik, Phaedra öngyilkos lesz. A külső erkölcs, a törvény, amely lesújt az „erőszaktevő" királyfira, a tiszta logika alapján működik, és sérthetetlen, még akkor is, ha kiderült, hogy a bűnt nem követték el. A példázat ugyanis, amit a hatalom felmutatott, igazolja és megerősíti normarendszerét: egy hajszálpontosan működő hipotetikus gépezet megkérdőjelezhetetlen tökéletességét. Hippolütosz belső igazsága ehhez képest másodrendű kérdés.

A görög és a római kultúra közti nagy különbségként az erkölcsök alapvető megváltozását szokták említeni: a „belső" „külsővé" válásáról beszélnek. Az igazságszolgáltatás a külső hatalomhoz kötődik, a belső szabályozó pedig eltűnik. Talán nem véletlen, hogy a görög változat, a Euripidész-dráma címében Hippolütosz neve szerepel, a római, Seneca-félében pedig már Phaedra, akinek hazugságára a külső igazsággépezet beindul. Fontos, hogy ki hova teszi a hangsúlyt. Bár Kane drámájának címében szintén Phaedrát szerepelteti, tartalmilag mintha visszakanyarodna a belső erkölcs fontosságához, meglétének/hiányának problematikájához, csak egy kicsit áthangszereli az érvelési rendszert.

A tabuk, az ember legfélelmetesebb tilalmai olyan erővel bírnak, hogy azt gondoljuk, kimondásuk megremegteti a földet, megváltoztatja a világot. Hippolütosz minden szavával és tettével minden irányba szórja az elviselhetetlenség nyilait, mégsem sikerül semmilyen reakciót kicsikarnia környezetéből. Évek óta él bezárkózva szobájába, egész nap tévét néz, és chipset zabál, onanizál, és az elébe járulókkal élvezet nélkül üzekedik. Minél kövérebb és gusztustalanabb, annál abszurdabb a körülötte levők hozzá való vonzódása. Némasága leple mögött mulat vagy inkább dühöng elvakultságukon. Minél undorítóbbá válik, annál jobban bemocskolódik környezete is, ő pedig döbbenten és viszolyogva figyeli vergődésüket. Képtelen viszonozni a felé irányuló banális, hazug szerelmeket.

A rövid, töredezett, érzelmi kanyarok nélküli sorok iróniába hajlítják azt a kegyetlenséget és brutalitást, amely a külvilág szemében Hippolütoszt jellemzi. (Előtte térden csúszó szerelmes mostohaanyja „ajándékát" rezzenéstelenül fogadja: közönyösen eltűri, hogy Phaedra orálisan kielégítse. Unottan utalgat a többi „áldozatával" való közösüléseire, többek között Sztróphét, Phaedra lányát is megemlítve.) Az irónia azonban távolságtartást, külső szemlélőt feltételez, és néha-néha a közönyön átsejlik a düh is, amelyet a világ hazug, őszintétlen, saját érzéketlenségéért felelős érzései váltanak ki.

A vágy alapvető mechanizmusa, hogy akadályba ütközzön, amely a feszültséget

életben tartja. („A tilalom az ember életében soha nem jelenik meg a gyönyör felidézése nélkül, és a gyönyör sem a tilalom érzékelése nélkül." [Georges Bataille: *Az erotika.* Nagyvilág Kiadó, 2001, 134. o.]) A lezüllött királyi udvarban nincs olyan testi és erkölcsi határ, amely ne lenne könnyen áthágható. Minden szabálysértést eltörölhet a gyónást követő biztos feloldozás. Nincs önmagáért való, kérlelhetetlen bűn, tehát nincs erotika sem. Hippolütosz erkölcse a pappal való párbeszédben sejlik föl. Csalásnak tartja azt az istenhitet, amelyben mindenki úgy vétkezik, hogy tudja, meg fogja gyónni: „És akkor bocsánatot nyer. Aztán kezdi elölről az egészet. Hogy merészel hülyét csinálni egy ilyen hatalmas Istenből?" Hippolütosz hiányolja a vétkezésnek azt az őszinteségét, amely a belső konfliktusból, a bűn valódi átéléséből nyeri izgalmát. A pap erkölcse puszta logikából és frázisok („Haza", „Család") hiteltelen építményéből áll. A vitát Hippolütosz úgy zárja le, hogy érveit alátámasztandó letérdepelteti a papot, elégítse ki orálisan, majd elküldi azzal, hogy „Menj. Gyónd meg". Ezt azonban nem érzéketlenül, ok nélkül teszi; sokkal inkább kísérletezik, saját határain egyensúlyoz, keresi az elviselhetetlen végső élményét, hogy végre ütközzön valamivel. Ezt a folyamatosan hajszolt, de el nem ért eksztázist végül saját felkoncolásában leli meg, amikor a Phaedra vádjától felingerelt nép közé veti magát, azt sóhajtva: „Kár, hogy nem volt több ilyen pillanat." A káoszban, az önmagából kifordult királygyilkos tömegben érzi meg a Másik igazi jelenlétét, a világból kicsikart egyetlen őszinte reakciót.

A szentséggyalázás nem a nihilizmus, az értéknélküliség, a hitetlenség megnyilvánulása, hanem a bűn és az erotika terepe. A kereszténység a jó és a rossz értékkategóriáinak kialakításával olyan izgalmi élményt kapcsolt a tilalom megszegéséhez, amely az erotika legmélyebb bugyraiba vezet. A szentek ábrázolásában az imádkozók arcáról leolvasható felfokozott gyönyör nem létezhetett a kereszténység előtt. Georges Bataille francia gondolkodó Szent Teréz eksztázisát tette *Az erotizmus* című műve címlapjára, Misima Jukio pedig így jellemez egy Szent Sebestyén mártírhalálát ábrázoló festményt: „A megfeszült mellkason, az ifjú feszes hasán, enyhén kicsavarodó csípőjén nem szenvedés, hanem valami mélabús, zenéhez hasonlító gyönyör csillogása cikázik át." (Misima Jukio: *Egy maszk vallomása.* Nagyvilág Kiadó, 1998.)

Zsótér rendezésében a *Phaedra* minden szereplője bíborszínű egyházi ruhát visel. A tér üres, a jelenetek a próbaterem négy sarkában folynak, a rózsaszín és bordó bársonyok bő hullámzása uralja a látványt. A nők is bíborosi ruhát hordanak, csak mélyen dekoltálva, itt-ott megszaggatva, s buján láttatni engednek egy-egy testrészletet. Sarah Kane-nél a szentséget csak a királyi vér jelenti, Zsótér pedig a látvány által tovább fokozza szent és profán találkozását. A székeken lazán pihenő bíborló alakok előtt nagyméretű plüssállatok hevernek az oroszlántól az őzig, mint Cranach Szent Jeromos-képein. (A pusztába vezekelni kivonuló szentet a feljegyzések szerint erősen gyötörték az önmegtartóztatás kínjai.) Thészeusz a magát a tömegbe vető Hippolütoszt Júdás-csókkal szájon csókolja, majd tovább löki: „Öljétek meg!"

Vezeklés, mártírhalál és gyönyör. Hogyan fér össze mindez egy hitetlen, nihilista figurával? A mártírok azért halnak meg, mert nagyon is hisznek valamiben. Az egyik jelenetben a pszichológus (Vicei Zsolt) felkeresi Hippolütoszt a szobájában, hogy kifaggassa lelkének mélyeiről. A köztük folyó dialógus olyan sűrűn tele van tűzdelve „bazdmegekkel", hogy a szöveg szinte teljesen értelmetlenné válik, a bazdmegek szétrobbantják a beszéd egységét. A bíborosi ruhában tündöklő Hippolütosz (Keszég László) szeme vészjóslóan villog a glória neonfényében, szájából az abszurditás himnusza hangzik, tekintete rezzenéstelenül függ az őt elemezni akaró királyi orvos arcán. Ebben a pillanatban fényévnyi távolságot érezni a herceg és a pszichológus által képviselt kisemberek között. A világ értelmetlenségét visszaömlesztő, rá visszaokádó Hippolütosz a maga abszolút felsőbbrendűségével a szentségig emelkedik.

A Sarah Kane szövegében meghúzódó iróniát, abszurdot, groteszket Zsótér azzal tetézi, hogy megduplázza a jeleneteket, a dialógusok folyamatosan megismétlődnek.

Szabó Anni

Molnár Kata felvételei

De megkétszereződnek a szerepek is: Hippolütoszból és Phaedrából kettő van. Az egyik pár esendőbb, szánalmasabb, gyengébb anyából (Baranyi Szilvi) és kegyetlenebb, közönyében is szenvedélyesebb fiúból (Keszég László), a másik cinikus, kacér nőből (Szabó Anni) és egy kevésbé magabiztos férfiból (Vicei Zsolt) áll. Az utóbbi pár mintha nem is ugyanazt a szerepet játszaná, mint a másik, sokkal inkább azt a funkciót tölti be, amit az üresen hagyott próbaterem és az egyik falat végig beborító tükör: játékról van szó. A második Phaedra a Sarah Kane-sorokon gúnyolódik, nem pedig magán és a fiún. (Úgy, ahogy Kane is teszi.) A tükör és a próbaterem azt sugallja, hogy senki sem feledkezik meg saját magáról, önző érdekeiről. Egy-egy szenvedélyes vallomást a tükörre vetett sanda oldalpillantás követi: „jó vagyok-e?", vagy egyszerűen csak a saját tükörképemben gyönyörködöm; az önszerelem mindig erősebb, mint az, amelyik a másik felé irányul. A megismételt beszélgetések – úgy, mint a tükör – fölülírják a korábban elhangzottakat, elveszik komolyságukat, felfüggesztik érvényüket. A plüssállatok is jól illeszkednek a szöveghez, Hippolütosznak többször is a fejéhez vágják az őt ostromló nők: „te szívtelen vadállat!" A végén pedig őt magát áttételesen ezek a plüssállatok tépik szét: a sarkok felől, az őzektől és oroszlánoktól lassan, ugatva és nyávogva, elkezdenek befelé kúszni a szereplők a kör közepe felé, ahová Hippolütoszt szorították.

A játék, a kibillentés, az eltávolítás a látszat ellenére nagyon is a színháziasságot szolgálja. Sade márki leírásaiban gyakran színpadiasít (szerepek, maszkok, díszletek beépítése a történetbe), de mindig ügyel arra, hogy ne feledkezzen bele teljesen az élvezetbe – „nagyobb élvezetre törekedve Sade az erőszakot a tudat higgadtságával, kiszámítottságával igyekezett beoltani" (Bataille: i. m. 247. o.), és bujálkodás közben nem felejtette el egy-egy kegyetlen megnyilvánulása után behúzogatni jegyzetfüzetébe a strigulákat. A beleélés és távolságtartás közti billegés nagyobb feszültséget szül, és formát ad annak a kísérletező kedvnek, amely Hippolütosz érzelemvadászatát jellemzi. A belefeledkezés fizikailag is akadályoztatva van. A négy sarkon játszódó jeleneteket figyelve előre kell hajolni, kapkodni kell a fejet, hogy az üres téren át röpködő párbeszédeket követni lehessen; a közel eső sarok esetében pedig a neon glória/fallosz vakító fénye nehezíti a tiszta látást. Zsótér képiségbe fordította Kane ironikus hangnemét, ami megakadályozza, hogy teljesen hitelt adjunk a soroknak, belefeledkezzünk tragikusságukba. Mintha a gyerek, aki a kegyetlen, embertelen világról szaval mesét, folyton elnevetné magát. Ez a zavart, ideges nevetés az, amit komolyan kell vennünk.

A tagadás retorikája fűti mind a Kane-szöveget, mind Zsótér képiségét: értéktelenség és megszaggatott püspöki ruhák. De olyan tagadás ez, ami magában hordja a saját igenjét. Az onanizáló, utálatos, kövér király ugyanis szép. A fenséges ruhadarabok és Keszég László réveteg kék szeme tagadhatatlanul gyönyört keltőek. A papgyalázás egy szent kör közepén folyik, és ez a szentség igazi. A geometrikus formák használata a barbár szertartásokat idézi fel. Az előadás végéig a terem üresen hagyott négyzete uralkodik mint a játék profán szimbóluma, az utolsó jelenetben azonban Hippolütosz egy kör közepébe zárul, ami az isteni tökéletesség jele. A rendezés formát ad a szövegbeli hullámzásnak, a vizuális játék analóg a tartalmi igen-nem dialektikával. A megtépázott bíborosok szent körbe zárják Kane vággyal, dühvel teli „nem"-jét.

SARAH KANE: PHAEDRA SZERELME
(Pont Műhely; Mu Színház)

FORDÍTOTTA: Kappanyos András. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **MUNKATÁRS:** Dirscherl Krisztián. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor. **SZEREPLŐK:** Baranyi Szilvia, Enyedi Éva, Szabó Anni, Keszég László, Krupa Sándor, Vicei Zsolt.

Aki parabolát keres a felemás sikerű rendszerváltozásra, az némi memóriaketyegtetéssel, esetleg avatott segítséggel természetes módon talál rá Jevgenyij Svarc 1943-ban íródott darabjára, A Sárkányra, *amelynek bábája az őszinte vagy megjátszott írói naivitás lehetett: bárhogy indokolta is az adott történelmi helyzet a hitleri fasizmusra való értelmezést, az éber cenzúra rögtön felhördült, hiszen a sztálinizmusnak, sőt, a látnokian megelőlegezett posztsztálinizmusnak a koordináta-rendszere a mesejátékból sokkal evidensebben derengett elő. És mégis: amikor a művet az olvadás idején először Lengyelországban (1961), majd a szovjet blokk más országaiban, sőt, még magában a Szovjetunióban is sorra bemutatták, a közvetettebb, rafináltabb cenzúra még mindig volt olyan erős, hogy a darabnak erről az oly egyértelmű irányultságáról továbbra se lehessen szó: még mindig az antifasizmus volt a divatos lózung, míg a „liberálisabb" kritikusok, a „sandaságokat" kivédendő, a mű elvont, általános zsarnokellenességére helyezték a hangsúlyt. A talányosságban a legmesszebb a színpad ment el, nevezetesen Benno Besson korszakot fémjelző, zseniális 1965-ös Deutsches Theaterbeli rendezése. A Brecht-tanítvány svájci rendező a látványos-szürreális, csupa irónia és játékosság előadás végén Lancelotot proletárnak maszkírozva, forradalmárklisékkel felruházva hozta vissza rendet teremteni, úgy azonban, hogy ez a disszonáns mozzanat is csupa önmagát megkérdőjelező irónia legyen.*

A hatvanas évekbeli nagy sorozat után *A Sárkány* kikopott a műsorokból; mire zöld lámpát kapott volna a sztálinizmus leleplezéséhez, a sztálinizmus leleplezése is elvesztette szenzációízét. És így, negyven évvel a magyarországi bemutató (Szeged, 1964) után ötlött fel a színháza profilját keresgélő Mácsai Pálban, hogy az új helyzetben ez a darab is új arcát mutathatja a nézőnek.

Aki ismeri a darabot, tudja: igazi újdonsága a „posztsárkány"-kor megragadásában áll. Hiába ölte meg Lancelot lovag a várost négyszáz év óta terrorizáló szörnyeteget: a városban a sárkány kreatúrái, megfertőzött mentalitású, meghunyászkodó alattvaló-lelkek élnek, akik készségesen eltűrik az újabb zsarnokságot is. Svarcnál a dolog hepienddel zárul: Lancelot, a profi hős mégsem folytatja zsarnokölő világ körüli turnéját, hanem a városban marad, hogy új eszmények alapján tanítsa meg élni a helybelieket, a darabhoz azonban igazából szkeptikusabb feloldás illenék (ez valószínűleg már meghaladta az író merészségét, valódi vagy álnaivitását), amit a Madách Kamara előadásában meg is kap.

Ilyeténképpen *A Sárkány* egy merész ugrással a mában termett. Bemutat egy rendszerváltozást, amelyet nem a rendszer elnyomottai harcoltak ki, mi több, ők még csak jó szemmel sem nézték a megváltásukon munkálkodókat, utána pedig elfogadták a fejük fölé a változás kisajátítóit s velük egy külsőségeiben megváltozott, de együttműködésükre továbbra sem számító, kőkemény új struktúrát. Rettegni már nem kell, de élni most sem könnyű... Mácsai a részletekkel, finomságokkal, árnyalatokkal nem pepecsel, erre a műfaj sok teret nem is hagy, a kompozíció azonban világos, és világos a konfliktus feloldhatatlansága is: Lancelot nem tér vissza újabb szabadító akcióra, a kételkedők, a többé-kevésbé tisztán látók, Elza és apja, Sármány, a levéltáros – mondhatni: egy kis értelmiségi csoport – magukra maradnak, csak a jóravaló, de tehetetlen Kandúr törleszkedik még hozzájuk.

Mácsainak céljai megvalósításához először is új, átdolgozás jellegű fordítást kellett rendelnie adott esetben Parti Nagy Lajostól, aki sok friss és szellemes aktualizálás mellett ezúttal a triviális viccelődést is megengedi magának. (Aki másnak Messiás, maga esik bele; Ásó-kapa-nagyhering és a többi.)

A keretek azonban így is adottak voltak egy újabb jelentékeny Kis Madách-premier létrejöttéhez. Hogy ez elmaradt, az viszont megint csak Mácsai hibája, aki alig érthető módon nem ment elég messzire a stilizáció, a műfaj lehetőségeit megragadó és kitágító hangnem – „tréfa, szatíra, irónia, mélyebb értelem" – megtalálásában, nem emelkedett fel saját koncepciója magaslatára, s indo-

Szántó Judit

Hazajáró háziszellem

■ JEVGENYIJ SVARC: A SÁRKÁNY ■

Újvári Zoltán (Drakon, a Sárkány)

Schiller Kata felvétele

kolatlan puritanizmussal hagyta szólni előadás helyett a puszta szöveget, olyannyira, hogy amit kapunk, az nem egy helyen a régi Madách nehezen elviselhető levegőjét, színtelen-szagtalan semmilyenségét árasztja (miközben az új éra eddigi előadásai inkább formába hoztak a régi tagokból is jó néhányat). Gondolok itt elsősorban a polgárokat jelképező, három nőből és három férfiból álló „gyászmagyar" csoportra, amelybe mintha szociális szempontok alapján lehetett volna bekerülni.

Az előadás abszolút főszereplője nem a Sárkány (a kisstílű, súlytalan Újvári Zoltán, aki mintha nem kapott volna instrukciót) és nem is Láncz L. Ottó lovag (a most is érdekes, formabontóan „hősi" vagy „antihősi" Horváth Virgil), hanem a Polgármester, az első éra első számú támasza és haszonélvezője, a második éra korlátlan hatalmassága. Itt eldőlni látszik a sokéves küzdelem Gálvölgyi, a színész és Gálvölgyi, a médiaszemélyiség között – sajnos az utóbbi javára. A közönség szétröhögi alakítását, ott is, ahol vigalomra talán nem lenne ok. Peymann jut eszembe, akitől egyszer megkérdezték, miért nem foglalkoztatja Hansjürgen Wussow-t, a *Klinika* ellenállhatatlanul sármos, népszerű professzorát, mire a rendező-direktor így felelt: „Mert nem bírom elképzelni fehér köpeny nélkül." Új arc még Farkas Ignác (Sármány) és Járó Zsuzsa (Elza). Jellegtelenek. Akárcsak – mint már nem először – Debreczeny Csaba (Henrik).

A nyúlfarknyi első felvonás után technikailag indokolt (átdíszítés), művészileg azonban határozottan zavaró, kontaktustörő a szünet. A darab, ha eredetileg háromrészes is, ebben a szövegváltozatban és ezekkel az arányokkal kétrészes formában jobban érezné magát (ahogy például annak idején a bábszínházi változat is kétrészes volt).

JEVGENYIJ SVARC: A SÁRKÁNY (Madách Kamara)

Parti Nagy Lajos átirata Elbert János fordításának felhasználásával. **DRAMATURG:** Guelmino Sándor. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni. **ZENE:** Horváth Károly. **MOZGÁS:** Bodor Johanna. **ASSZISZTENS:** Sallai Zita. **RENDEZŐ:** Mácsai Pál.

SZEREPLŐK: Újvári Zoltán, Horváth Virgil, Farkas Ignác, Járó Zsuzsa e. h., Gálvölgyi János, Debreczeny Csaba, Máthé Zsolt e. h., Némethy Ferenc, Kolos István, Dömötör András e. h., Fazekas Zsuzsa, Juhász Róza, Antal Olga.

Csáki Judit

Iskola, színház, raktár

■ HÁROM KABARÉ-ELŐADÁS ■

Ha egyszerre három színházban játsszák ugyanazt a darabot, azt legalább háromféleképpen lehet magyarázni (már ha kell). Vagy olyan alapműről van szó, amely több társulat és rendező egyidejű figyelmére tart igényt (szinte misztikus és mégis oly magától értetődő volt annak idején, hogy Szolnokon és Kaposváron egyszerre mutatták be Csehov Sirályát, *és Székely és Zsámbéki rendezése egyszersmind új színházi korszakot is nyitott); ilyenkor nem egészen jogosulatlan arra gyanakodni, hogy az adott darab valamiképpen ott lebeg a kor levegőjében, és színpad után kiált.*

Vagy egy beváltnak látszó színpadi recept terjed szét az országban – A padlás- *vagy* Anconai szerelmesek-*járvány tör ki például; az ilyen jelenség magyarázata fapadosan egyszerű: maga a siker. Kassza – csöppet sem pejoratív éllel.*

Vagy nincs magyarázat. Ez a „fene se érti" szinonimája, és a *Kabaré*-járvány magyarázata. Csak úgy. És nem azért, mert valamiféle diktatórikus elnyomás baljós árnya dereng a távolban, nem is azért, mert itt és ott jobbnál jobb Sally Bowlesok bukkannak föl a semmiből, még kevésbé azért, mert a darab erényei oly kétségtelenek – hiszen egyik sem igaz. Évtizedekig egyetlen *Kabaré*t sem láttam – majd nemrégiben hármat (négyet) is, gyors egymásutánban.

Ráadásul a *Kabaré*t erősen nyomja a film sikere; bemutatása idején valóságos kultuszfilm volt, Liza Minnelli alakítása pedig részint egy színészi pálya állócsillaga lett (az övé), részint pedig alaposan megnehezítette az utódok dolgát. Most megnéztem a filmet ismét; nem mondom, hogy csalódás volt, épp ellenkezőleg: Bob Fosse 1972-ben készített műve abszolút áll és megáll az időben; de kétségtelen, hogy nem Liza Minnelli színészi alakítása véste be emlékezetünkbe. Az éneke, az sokkal inkább. És ha már színészet, akkor inkább a Joel Greyé, aki a Konferansziét játszotta a filmben, sőt, az ősbemutatón is, a Broadwayn, 1966-ban. (Clifford Bradshaw-t Michael York játszotta – de erre nyilván mindenki emlékszik...)

Amikor Kaposvárra mentem, egyre motoszkált az emlékezetemben, hogy láttam én már ott *Kabaré*t valamikor régen. De minduntalan az emlék tetejébe kopírozódott a *Chicago* Básti Julival és Csákányi Eszterrel, és valahogy elbújt mögé az a Sally Bowles, akit szintén – és persze hogy – Csákányi játszott Gazdag Gyula rendezésében 1980-ban.

A színpadra állítás első kérdése alighanem az, hogy vajon az eredeti musicalt, Masteroff–Kander–Ebb művét választják-e az alkotók – ez történt Kaposváron; vagy – például a főiskolán – némiképp kombinálják a filmmel, vagy – mint az Operettszínház stúdiójában – csak ugródeszkának használják az egészet, és jó nagyot dobbantanak róla. A választástól függően evidensen más a rendező célja: az új interpretációtól a színészek elkényeztetésén át (hiszen a filmből a színpadra visszatelepített dalok elsősorban ezt szolgálják) egy új darabig.

■

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen a most végzős osztály, Máté Gábor korán a mély vízbe dobott csapata játszotta el a *Kabaré*t, Szinetár Miklós magyar szövegével, a verseket pedig Blum Tamás és G. Dénes György műfordításainak felhasználásával – mint a színlap írja – „az osztály" készítette. Ennek az osztálynak már távolról sincs „iskolaszaga"; a tavalyi *Szentiváneji álom* óta számos „igazi" produkcióban láthatni őket, legtöbbjüket ismerik a nézők. A Madách Kamara tavaly nyári előadásában, a Dylan Thomas-műben mindenki játszott, azóta hol a Katonában, hol a Madách Kamarában szerepel közülük az, akit az adott színház tagjai közé szerződtet.

De ez az előadás, a *Kabaré* mégis „iskolaszagú". Elsősorban nem a színinövendékek miatt, hanem azért, mert az egyik tipikus főiskolai helyzet állt elő (amely amúgy odakint is sokszor ismétlődik, ennyiben tehát föltétlenül az életre nevel): rendezés az nincsen. Rendező van: Iglódi István jegyzi a produkciót – a rendezés azonban majdhogynem láthatatlan. Nekem annyit sikerült halványan kivennem belőle, hogy az egyes jelenetek beállítására, valamint olykor az átmenetek praktikus megoldására szorítkozott, és ezenfölül nyilván arra, ami minden ilyen típusú előadásnak dolga: a növendékek megmutatására.

Mészáros Máté (Konferanszié) és Jordán Adél (Sally Bowles) az egyetemen

Szlovák Judit felvétele

Ebben viszont van egy hiányjel: a képességé. A rendező tudniillik nem a növendékek (legjobb) képességeinek megmutatására törekedett, hanem ennél sokkal kevesebbel, a technikai találékonyság prezentációjával is beérte. Így fordulhat elő, hogy a többes szereposztás ellenére nemcsak az előadások, de még az alakítások közt sincs szembeötlő különbség, hogy a legjobban azt láthatni, miben hasonlít (vagy tud hasonlítani) egymásra Szandtner Anna és Jordán Adél, vagy Mészáros Béla és Fenyő Iván, vagy – és ez már igazán abszurd – Szandtner Anna és Járó Zsuzsa.

Ki-ki énektudásának megfelelően abszolválja a dalokat. A szöveg, maga a darab háttérként működik, összekötő szövegként – miközben figurát, jellemet mégiscsak ez teremtene, ha tudna. A szereplők közül leginkább a Konferanszié alakjában fut össze szöveg és dal – és mind Mészáros Máté, mind Dömötör András épít erre. Az ő helyük, szerepük viszonylag pontos, noha rendezés hiányában egy-két daluk „elúszik", súlytalanná válik. Egyikük sem átütő, de mindkettőjük jó: Mészáros komolyabb, Dömötör játékosabb.

Szandtner Anna Sally Bowlesa erőteljes, és bár a hangja – mármint az énekhangja – nem különösebben kiművelt, ügyesen eljátssza, színészileg teljesíti az éneklést is. Ráadásul rendkívül tehetségesen hoz egy figurát – egy, a körülményeknek kiszolgáltatott, de reflektált személyiséget –, aki ugyan egyáltalán nem illeszkedik az előadás-méretű kontextusba, és rendkívül érintőleges a Cliff-fel való kapcsolata is, ez azonban aligha az ő hibája.

Annál is kevésbé, mert az energikusabb és jobb énekhanggal bíró Jordán Adél éppilyen magányos az előadásban, az ő Cliffjével együtt.

A két Cliff közül Fenyő Iván jobban énekel, Mészáros Béla jobban játszik. Igaz, az utóbbi egy kissé mélabús, Humphrey Bogartból és James Deanből kevert szkeptikus értelmiségit játszik jobban, és ezt a kategóriát, ugyebár, távolról sem lehet rokonítani sem a darab, sem a film Cliffjével, de ha eltekintünk mindentől, amitől nem kéne eltekinteni, ez is jeles alakítás.

Az egyetemi előadásban egyértelműen a Járó Zsuzsa–Vajda Milán páros nyújtja a leginkább színházszerű teljesítményt. Igaz, Schneider kisasszony és Schulz úr kapcsolatából képtelenség számőzni a darabot; igaz az is, hogy itt „visszakézből" is keletkezik némi drámai feszültség, és ez megkönnyíti a két színész dolgát, legalábbis a többiekéhez képest. Kétségtelen, hogy Járó Zsuzsa – aki egyébként is intenzív és szeretetteli kisugárzással bír a színpadon – érzékeny és árnyalatgazdag játéka és Vajda Milán mackós, tétova téblábolása, szemérmes, „felnőttes" alakítása a darabnak ezt a vékonyka, de csöppet sem lényegtelen szeletét legalább áthevíti. Azt gondoltam, a *Kabaré* minden szempontból való egy fiatal csapatnak – még az sem baj, ha, prózai színészekről lévén szó, az énektudás hibádzik kicsit, és a dalok elsősorban színészileg vannak megoldva. Sajnálatosnak és méltatlannak gondolom – éppen a végzős hallgatókkal szemben –, hogy éppen az maradt el a közös munkából, amire a legnagyobb szükségük lett volna: a rendezés. Így azt kapjuk-látjuk, mire képes az osztály magára hagyottan és „vészhelyzetben": hát valójában nem is kevésre.

■

A kaposvári *Kabaré* szövegét Eörsi István fordította – és az én fülemnek a nyitó dal magyar szavait leszámítva („Willkommen, bienvenue, welcome, / Fremde, külföldi, stranger...") jól is hangzik. Kaposváriasan elegáns a nyitány – azaz minden megvan, ami kell, épp csak parányit van lepukkanva; van operettlépcső, kosztümök és táncoló kórus; majd a tánc szépen és szellemesen vonatkerekek csattogását idézi, átmegy a nyitó jelenetbe – vetített háttér a vonat –, Clifford Bradshaw szemébe húzott kalapban ül a fülkében, belép Ernst Ludwig, és gyorsan a dráma irányába fordul az előadás.

Simarafotó

Gryllus Dorka, a kaposvári Sally

Ahogyan ez Kaposváron szokásos. Az alkotók az eredetit – magát a musicalt, Masteroff–Kander–Ebb művét – adják, mi pedig várjuk azt a többletet, amely ebben a színházban többé-kevésbé jár nekünk – például azt, hogy miért ezt, miért most és egyáltalában: miért?

A forgószínpad áldásos működésének köszönhetően az összes szükséges tér – a Kit-Kat Klub, a szoba, sőt, még Schulz úr zöldségesboltja is – nagyon rendben van; Valcz Gábor tervezte. Némedi Árpád Konferansziéja első színre lépésekor azt ígéri, hogy valami mást, tán többet is vezényel ma itt, mint a Kit-Kat Klub műsorát, aztán ebből az ígéretből ugyan nem lesz semmi, mégis Némedié az este egyik legkövetkezetesebb alakítása. A Konferanszié ügyes – de mindenekelőtt kívülálló; híd ide, mihozzánk, fapofával.

Gryllus Dorka revüsztárként hozza be Sally Bowlest – szellemes kosztümjében (a jelmezek Szűcs Editet dicsérik) afféle vet-

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Bodrogi Gyula (Schulz úr), Lehoczky Zsuzsa (Schneider kisasszony) és Balázsovits Edit (Sally) az Operettszínházban

kőzőszámot ad elő, tépőzárak reccsennek, szoknya lebben; a fején Liza Minnelli-paróka – úgy tűnik, a mindenkori Sally Bowlesnak ez a legfőbb sajátossága, a valamikori frizuradivat. Gryllus nemcsak szépen énekel, hanem jól is – azazhogy játszik is közben; sőt, leginkább ekkor játszik, ilyenkor képződik meg az a figura, aki ennek a *Kabaré*nak a Sally Bowlesa, merthogy egyébként végig zártan, természetellenesen beszél, mesterkélten gesztikulál, görcsösen alakít. Egészen a következő dalig – és akkor megint jó.

Kocsis Pál viszont úgy tesz – nem egészen alaptalanul –, mintha egy idegenbe tévedt naiv amerikait játszana, akinek csak lassan gyúlnak a fények az agyában; jó darab idő kell ahhoz, hogy rájöjjön, hová pottyant. Kocsis lassan lendül bele, de aztán rátalál arra a sávra, amelyen ez a nem túl bonyolult, nem túl fifikás és nem túl súlyos figura jól megél: a moralista idegen pályájára. Viszont kétségtelen, hogy Kocsis színészetből dolgozik, megeleveníti és mozgatja Clifford Bradshaw-t, ezért aztán nemigen akad találkozási pontja Gryllus Sallyjével. A főszereplő páros eléggé feszültségmentes stílben abszolválja az ő külön kis drámáját. Mindazonáltal Gryllus Dorka a *Mein Herr* című dallal az előadás csúcspontját szolgáltatja.

Nagyjából-egészéből azért ebben az előadásban is a mellékszereplők „viszik el a tejfölt". Tóth Eleonóra Schneider kisasszonya lendületesen nyomul előre, sok érzelem és szín van a játékában, és semmi a szokásosan szomorú és pasztell rezignációból. Ez a Schneider kisasszony amúgy mindenestül akarja Schulz urat, és leginkább műfelháborodással és jó adag irigységgel szemléli bérlője, Kost kisasszony csúcsforgalmas szobáját, melyben egymást kergetik az „unokafivérek". Számára Schulz úr (akinek, szerencsére, a szokásosnál kevesebb félszegséget és több vitalitást kölcsönöz Kőrösi András – Keszég rendezésének egyik legkellemesebb ötlete maga a leánykérés: egy gyors leselkedési helyzetgyakorlat végén, miután Kost kisasszony rajtakapja őket, kéri meg Schneider kisasszony kezét) nem az egyetlen lehetőség, hanem igazi ígéret – a partiról ugyan kénytelen lemondani a sajnálatos események miatt, de ebbe kicsit maga is belehal. És hogy hogyan lehet épp a túlélésbe kicsit belehalni, ezt Tóth Eleonóra szépen eljátssza.

Urbanovits Krisztina Kost kisasszonya – miután közli az eljegyzésen az ostoba (és Szula László által még harmatosan is játszott) Ernst Ludwiggal, hogy Schulz úr zsidó – a tangóharmonikával és tiszta énekhanggal előadott náci indulóvá lett népdallal *(Tomorrow belongs to me)* dob nagyot. Szép és hatásos jelenet, melyben egyre többen bekapcsolódnak az énekbe, és obligát módon leereszkedik a horogkeresztes lobogó, Keszég László rendezésének erőtlenségére mégis ez mutat rá legjobban: hátborzongatás az nincsen. Tét, mindközönségesen.

A *Majomdal* – a lépcsősor tetején, kiemelt ponton – abszolválva van; a *Money-money* – szivarozó urak és pénzkötegek közepette – úgyszintén. A verekedés – Cliffet rakják el a matrózok, Kost kisasszony „unokabátyjai" – nem korbácsolja föl indulatainkat, Sally Bowles *Elsie-dal*a hallatán pedig – melyhez a rendező előzékenyen „kitaka-rította" a színpadot – ismét megállapíthatjuk: Gryllus Dorka mennyivel

jobban énekel, mint játszik. A finálé ismét hatásos – takarítással van kombinálva.

Kaposvár hiányzott az amúgy rendben lévő produkcióból, a kaposváriság.

■

A raktár az Operettszínházban van, itt rendezte meg a *Kabaré*t Alföldi Róbert, aki pont úgy látott munkához, mint mindig: újrafordíttatta a darabot. Azazhogy újraíratta, a saját elképzelése szerint. Vörös Róbert dramaturg és – a dalszövegekben – Varró Dániel volt a társa ebben a *puzzle*ban, amelyben mint összkép fölsejlik ugyan a *Kabaré* című musical (annak is leginkább a Christopher Isherwood novelláihoz tapadó része), de tulajdon apja, Joe Masteroff biztosan nem ismerne rá. (John Kander csak csodálkozna a két zongora láttán, majd hallatán, a zongoristákról és az ő olykori részvételükről a játékban nem is szólva.)

Amikor belépünk, mindjárt a fejünk fölött világít a Kit-Kat Klub kék neoncégére, a Konferanszié rögvest hozzánk beszél, mi vagyunk a bár közönsége – Alföldi semmit nem bíz a véletlenre: az is hamarosan eldől, hogy nem 1930 táján csücsülünk egy berlini bárban. Ma, itt, most.

És a Konferanszié – Szabó P. Szilveszter egészen kiemelkedő, erőteljes és sokszínű alakításában –, a nagy mágus, aki mindvégig kézben tartja nemcsak a történet összes szereplőjét és magát a sztorit, hanem bennünket, nézőket is: jól viselkedünk... Nagy formátumú transzvesztitafigura – káprázatos jelmezeit (Bartha Andrea munkája) lenyűgöző eleganciával viseli, öles lépteivel pillanatonként átszeli a pódiumot, mindenütt mindenkor ott van, de legalábbis mindig mindent lát. Lekicsinylő félmosolyt biggyeszt felénk, látván, hogy Cliff Bradshaw mindjárt első látogatása alkalmával totálkárosra ázik a bárban, szinte láthatatlan, de annál határozottabb gesztusokkal, intésekkel, nézésekkel tartja kordában Sallyt is, vonatot úsztat a levegőben, szomorú játékossággal végigtáncol a pódiumra rajzolódó horogkereszten, a függönyre simulva pislog ki ránk: „hogy itt mi megy!...”

Itt pedig az megy, hogy apróbb-nagyobb magányok és boldogtalanságok keresztezik egymás útját. Cliff és Sally találkozása a világon semmi jót nem ígér: elég csak Cliff kezét és arcát nézni, ahogy fölpenderíti a lépcsőn a lányt, amikor az hozzá költözik, lesz itt verés, elég. Szeretetről, szerelemről szó sem eshet. Ernst Ludwig nem holmi vérgőzös eszmék megszállott terjesztője – azok amúgy is mintegy mellékesen nyomulnak be a szellemi vákuumba és a totális rendnélküliségbe, s ha belegondolunk, ez a legfélelmetesebb az egészben, hiszen hol itt a rend, és kinek a rendje –, hanem szexuális szolgáltatást várna az amerikaitól. Schulz úr és Schneider kisasszony románca két megfáradt ember kétségbeesett és balul sikerült kísérlete – ez is a Konferanszié pódiumára való mutatvány, oda is kerül, akárcsak a *Majomdal*-jelenet, ami egy kádban játszódik, vérfagyasztó szadista vallomás, körömletépéssel és zuhanyrózsa-szimbólummal. A Kost kisasszony kezdte népdal-indulót szintén a pódiumról szemlélik a szereplők, mindenki szépen bekapcsolódik az éneklésbe, a Konferanszié is, Cliff is, Sally is, sőt, Schneider kisasszony, de utóbb még Schulz úr is, tipegve-topogva, lazán a levegőbe emelve a kezét, hiszen vicc ez az egész. Csak az Alföldiék által kitalált új szereplő, Schulz úr idős anyukája nem énekel – viszont eltűnik a színről.

Alföldi lendületesen gyűrte-gyömöszölte mondandója szolgálatába a musicalt. A dalok nem attrakciók, hanem a színház részei, pontosabban azé a drámáé, amit Alföldi a *Kabaré*ból csinált. Pódium, revü, Kit-Kat Klub és a nézőtér így mosódik össze egyetlen nagy, jelen idejű valósággá, melyben néhány idomított-instruált színész és sok idomított néző együtt viseli a megpróbáltatásokat, mert a szórakozásnak, a bájnak, az idillnek annyi.

Balázsovits Edit mint Sally Bowles fegyelmezetten fogalmazza figurává a rendező mondandóját: gumibabaszerűen sodródik előre, egyik ölből a másikba, egyik dalból a másikba, pályaudvari üvöltése – a képzőművészeti utalást leszámítva – szintén gumibabás, az embernek az az érzése, mintha végtagjai, feje ugyanúgy lepattinthatók lennének, mint az igazi gumibabáé. Ez a fura tartásnélküliség ad mégis tartást az ő vesszőfutásának, mely amúgy közeli és ronda végponttal fenyeget. Bereczki Zoltán Cliffje száraz és erőszakos. Amikor – a vonatzakatolás fülsiketítő zajfüggönye alatt – ő is ordít egy nagyot, némán, akkor nagyon jó.

Lehoczky Zsuzsa Schneider kisasszonya remek duettet ad elő a Schulz úr mamáját játszó Mednyánszky Ágival. Egy padon ülve szteppelnek és énekelnek nagy egyetértésben – anakronisztikus kis sziget ez a túlhabzó kegyetlenség közepette. Nem is tart sokáig. Bodrogi Gyula Schulz ura remek alakítás, a tétova kis zsidó archetípusa, azé, aki a saját szemének és fülének sem hisz, amiért is drágán megfizet majd hamarosan. Bodrogi hibátlan ösztönnel lép el a szerep bájos kliséitől, és marad szánalmasan, már-már bűnösen gyanútlanul érdes.

Keserű, szkeptikus – olykor egyenesen kétségbeesett – és keményen jelen idejű előadás ez az Alföldi-féle *Kabaré*. És persze – nem utolsósorban Kentaur terének és Bartha Andrea jelmezeinek köszönhetően – elegáns, nagyvonalú. Az igen durrogós operettszínházi évad eddigi (a *Mozart!*-ot már láttam!) legnagyobb durranása.

MASTEROFF–KANDER–EBB: KABARÉ
(Ódry Színpad)

ZENE: J. Kander. **VERSEK:** F. Ebb. **MAGYAR SZÖVEG:** Szinetár Miklós. **DÍSZLET:** Rózsa István. **JELMEZ:** Tordai Hajnal. **DRAMATURG:** Gecsényi Györgyi. **ZENEI VEZETŐ:** Fekete Mari, Gebora György. **KOREOGRÁFUS:** Fincza Erika. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Horváth Patrícia. **RENDEZŐTANÁR:** Iglódi István.

SZEREPLŐK: Dömötör András/Mészáros Máté, Kovács Patrícia/Jordán Adél/Szandtner Anna, Mészáros Béla/Fenyő Iván, Járó Zsuzsa, Péter Kata, Gál Kristóf/Vajda Milán, Száraz Dénes, Czukor Balázs, Máthé Zsolt.

(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Eörsi István. **DÍSZLET:** Valcz Gábor. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **KOREOGRÁFUS:** Bodor Johanna. **DRAMATURG:** Ari-Nagy Barbara. **FÉNYTERV:** Bányai Tamás. **KARMESTER:** Hevesi Tamás. **RENDEZTE:** Keszég László.

SZEREPLŐK: Némedi Árpád, Kocsis Pál, Szula László, Tóth Eleonóra, Urbanovits Krisztina, Kőrösi András, Gryllus Dorka, Tóth Richárd, Balla Eszter, Jordán Adél e. h., Kovács Magdolna, Kovács Zsuzsanna, Ébl Helga, Kántor Anita, Váradi Szabolcs, Kósa Béla, Lecső Péter, Sebesi Tamás.

(Budapesti Operettszínház)

FORDÍTOTTA: Vörös Róbert. **A DALSZÖVEGEKET FORDÍTOTTA:** Varró Dániel. **DÍSZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila, Duda Éva. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Kovács Krisztián. **ZENEI VEZETŐ:** Silló István. **ZONGORÁN KÍSÉR:** Silló István, Leszkovszky Albin.

SZEREPLŐK: Lehoczky Zsuzsa, Balázsovits Edit, Siménfalvy Ágota, Szabó P. Szilveszter, Bródy Norbert, Bodrogi Gyula, Bereczki Zoltán, Mednyánszky Ági.

HEGYI RÉKA

Apocalipsa balcanica

■ GOLDONI: KOMÉDIASZÍNHÁZ ■

Carlo Goldoni több mint százötven darabjából a Kolozsvári Állami Magyar Színház az utóbbi tíz évben három vígjátékot tűzött műsorára: Árkosi Árpád rendezésében A chioggai csetepatét, *Vlad Mugurében* A velencei ikreket, *az idei évadban pedig a fiatal Rusznyák Gábor vitte színre a* Komédiaszínház (Il teatro comico, *1750) című, ars poeticának is tekinthető művét. A darabot magyar nyelven Kolozsváron játszották először, megelőzve a Madách Kamara Babarczy László rendezte előadását és Anca Bradu színre állítását a veszprémi Petőfi Színházban.*

Makara Lehel felvétele

Dimény Áron (Eugenio), Bogdán Zsolt (Lelio), Nagy Dezső (Anselmo) és Bíró József (Orazio)

A *Komédiaszínház** a szerző szerint nem is annyira komédia, mint inkább drámáihoz írt előszó, egyszersmind a commedia dell'arte megújításának programdarabja. Goldoni a vázlatokra (kanavászokra) épülő improvizációkat művészien kidolgozott és szóról szóra leírt szövegekkel váltotta föl, a commedia dell'arte maszkokká merevedett típusfiguráit egyénítette, s megvalósította a rendezett összjátékot. Az újításokat a kolozsvári előadásban a *Komédiaszínház* társulatvezetője, Orazio (Bíró József) fogalmazza meg, ezeket ellenpontozza Lelio (Bogdán Zsolt), aki a hagyományos commedia-felfogást képviseli. A darabbeli színészek zavarban vannak az írott szöveg miatt (magolniuk kell), a későbbiekben elképedve hallgatják, hogy egyszer majd eltűnik a maszk és az improvizáció, és a természetes játék jegyében az is megengedett lesz, hogy a színész háttal álljon közönségének. Rusznyák Gábor és a kolozsvári színészek humorforrássá alakítják a mai ismereteink szerint túlhaladott problémákat, sőt, néhol anakronizmusnak ható idézetekkel színezik őket. A különféle, többnyire didaktikus elméleteket egy vaskos, fekete borítójú könyvből olvassák fel, mely végigvonul az előadáson, legalább egyszer minden szereplőnek a kezébe jut, végül ironikus gesztusként, az utolsó jelenetekre a társulat új tagjának, Leliónak lesz veszedelmes fegyvere: tapasztaltabb társait a száraz és ósdi teóriákra hivatkozva oktatná ki.

** Nyerges László fordító a névelő nélküli változat mellett döntött.*

Rusznyák Gábor rendezésében az előadás vegytiszta színház a színházról. „Lerágott csont" – mondja méla undorral a darabbeli újító szellemű direktor – egy nem Goldonitól származó replikában, de a kolozsvári társulat szemmel láthatóan jókedvvel fogadta a rendező ötleteit: fonákjára fordították az olasz mester művét, és az alaphelyzetekből kiindulva rögtönzések sorát rögzítették az előadás szövegében. Saját találmányú, nem mindig igényes szóviccekkel fűszerezték Goldonit. „Kinek a pap, kinek a paplan" – replikázik Lelio. A fűzfapoéta táskájából hallatszó ketyegő hangra reagálva pedig azt mondja, „bombasiker" lappanghat a kéziratok között. „Ez jólesett" – állapítja meg gonoszkodva az egyik szereplő, mikor pórul járt kollégája alól kihúzzák a széket, és az a földre huppan. Mindannyian fölháborodnak az elkésett és az igazgató feddésére „Kapjátok be!" felkiáltással elvonuló Gianni (Hathházi András) magatartásán, hogy aztán kiderüljön: megjegyzése csak a társulatnak felkínált rövid-italra vonatkozik.

A *Komédiaszínház* társulata gyarlóságuk ellenére is szeretetre méltó emberekből áll, és az előadás igazi értéke a színészek munkája, akik hús-vér alakokat formálnak a szerepekből. Bíró József alakításában Orazio művelt, színháza anyagi és szakmai problémáit szívén viselő igazgató, akinek egyetlen hibája, hogy nem tud kellően higgadt lenni: hevesen vitatkozik olyan csekélységeken, hogy leeresztett vagy felhúzott függönnyel folyjon-e a próba, vagy képes saját cipőjét is bevetni, hogy véget vessen a színpadon zajló dilettantizmusnak. Placida, a társulat primadonnája (Gajzágó Zsuzsa) minden semmiség miatt hisztériázik, maró gúnnyal szurkálja pályatársnőit, lenézi a súgót – szóval sztárallűrjei vannak –, de őszintén örül a legapróbb bóknak. Beatrice (Borbáth Júlia), aki a második színésznő a társulatban, nem átall pongyolában és hajcsavarókkal a fején megjelenni a színpadon, nyűgös, mert utál próbálni, de feltételezhetjük róla, hogy az előadásokon becsületesen eljátssza az anyaszerepeket. Vittoriának (Csutak Réka) csak nyúlfarknyi szerepek jutnak, ezért kapva kap bármilyen be- és kiugrási alkalmon, és igyekszik „bejátszani" magát minden jelenetbe, ezért csúfolódnak vele, mint ahogy azt sem hagyhatják szó nélkül, hogy ő az egyetlen, aki ismeri a színház ajtaján kopogtató szerencsétlen flótást, a költőt. Vittoria és Lelio kibékülését szenvedélyes tangó szemlélteti, melynek címe: *Apocalipsa balcanica* (Kusturica balkáni témájú filmjeiben is gyakran felhangzik a tangó).

Eugenio (Dimény Áron) mindig csínytevéseken töri a fejét, és fáradhatatlanul bosszantja igazgatóját, a primadonnát és az egész kollektívát. Tonino (Salat Lehel) morcos hipochonder, aki már összenőtt a Dottore-figurával, melyet minden bizonnyal időtlen idők óta alakít. Petronio (Laczkó Vass Róbert), az izgága Brighella alakítója azért ingerült, mert nem lophatja be szerepébe azokat a nyakatekert allegóriákat, melyeket tapssal szokott díjazni a publikum. Gianni léha tróger, akinek kisujjában van szerepének minden csínja-bínja (ő a komédiabeli furfangos Arlecchino), és megengedi magának, hogy félvállról vegye a munkáját. Anselmo (Nagy Dezső), a társulatvezető barátja jóságos úriember, akinek mindenkihez van egy jó szava. Közbenjárása nélkül a direktor nem alkalmazná sem Leliót, sem a szerződés nélkül maradt opera-énekesnőt (Kali Andrea).

Az előadás legjobb jelenetei a felvételi vizsgák. Bogdán Zsolt a nézőtérről vonul be, megcsókolja a színpadot, szakértelemmel próbálgatja az akusztikát, kedveskedik a színésznőknek, de minden igyekezete hiábavaló: darabjaira a társulat nem vevő. Kétségbeesetten bizonygatja, hogy ért az elit színházhoz, és pillanatok alatt bemutat egy oidipuszi szenvedéstörténetet. Amikor így sem arat sikert, duzzogva azzal fenyegetőzik, hogy elmegy, miközben Anselmo sehogyan sem tud megszabadulni tőle. A direktor végül hajlandó ismét meghallgatni őt, de most már komikusként vizsgázik, és a közönség bármilyen feladattal próbára teheti (szaval, táncol, énekel, sír, nevet, szerelmet vall – attól függően, hogy az Orazio által megszólított, kényelmes kívülállásából kizökkentett kolozsvári néző mit kér). Természetesen veszélyes a be nem avatott, éppen ezért kiszámíthatatlan nézők szeszélyére bízni az előadás alakulását, de Bíró József, aki animálja a „versenyműsort", és Bogdán Zsolt, akinek helyt kell állnia a próbákon, uralja a helyzetet, mindenre van megoldásuk vagy szellemesen kitérő válaszuk. Így a közönség sem érzi becsapva magát, a színészek pedig biztos kézzel kormányozzák a helyzeteket az előadás következő jelenete felé.

A komédiaszínház két új tagját, Leliót és Eleonórát egyaránt a nyomor kényszeríti arra, hogy a csepűrágókhoz szerződjenek. A színészeknek sincs sokkal jobb soruk: éheznek, mindannyian igyekeznek meghívatni magukat ebédre. Az igazgató intésére Leonardo da Vinci *Utolsó vacsorá*ja szerint terítenek asztalt, kenyeret törnek, vörösbort isznak, és hogy kicsit áltathassák magukat, a díszletezők kasírozott papírmalacokat és műanyag gyümölcstálakat szolgálnak fel. (Fájlalom, hogy a szép képet Rusznyákék ízléstelen és funkciótlan gesztussal rontják le: a duhaj színművészek igazi kenyérgalacsinokkal kezdenek dobálózni.) A balkáni apokalipszis azzal hág tetőfokára, hogy az előadás vége felé a színpadon zajló próbát turistacsoport zavarja meg (a szolgálók és a díszletezők alakítói jelennek meg civil öltözetben). Az Európai Unió kis zászlóit lobogtatják, és kiderül, hogy Kolozsvár egyik nevezetességét, a magyar kisebbség színházát látogatják. Elhangzanak pontos statisztikai adatok, de az idegenek nem értik, hogyan élhet itt ilyen sok magyar, illetve hüledezve konstatálják, hogy a nézőtér akkora, mint egy stadion. A színészek kővé meredve figyelik, hogy a betolakodók tudomást sem vesznek a próbáról. Utópisztikus kép. Lehetséges, hogy egyszer még ilyen kuriózumnak számít ez az intézmény?

Az előadás perspektívái folyton változnak: a másfél-két óra alatt a nézőtér és a színpad többször „helyet cserél", és a síkszerű mozgást (nagyon le van szűkítve a színpadi játéktér) merőlegesen metszi a színpad, illetve a nézőtér teljes mélységét kihasználó járás. Amint a szereplő utalnak rá, a színpad és a nézőtér közötti falat lerombolják (Orazio magyarázza Leliónak, hogy ez lenne az előadás feladata), a szereplők egy része a nézőtérről érkezik, és ami mindezeknél fontosabb: a közönséget is bevonják a játékba. Az utolsó jelenetben ismét változik a perspektíva: fölmegy a függöny a komédiások színpadán, és az eddig előtérben levő rivaldák, melyek commedia dell'arte korabeli hangulatot teremtettek, átkerülnek a darabbeli színpad másik oldalára. A *Komédiaszínház* nézőtere üres, csak egy hintázó angyalka (Mányoki Bence) kíváncsi a komédiára. A mesés kép láttán a színészek a színpad mélye felé hátrálnak, felcsapódik a zenekari árkot takaró híd. Nincs fal, de most már van szakadék a nézőtér és a színpad között, és azok, akik a színészek hívogatására fölmerészkednének a világot jelentő deszkákra, csak virtuálisan követhetik – ki tudja, hová – a kedves, esendő társulatot.

CARLO GOLDONI: KOMÉDIASZÍNHÁZ
(Kolozsvári Állami Magyar Színház)

FORDÍTOTTA: Nyerges László. **DÍSZLET-JELMEZ:** Dobre-Kóthay Judit. **MASZK:** Varga-Járó Ilona m. v. **KOREOGRÁFUS:** Jakab Melinda m. v. **RENDEZTE:** Rusznyák Gábor.

SZEREPLŐK: Bíró József, Gajzágó Zsuzsa, Borbáth Júlia, Bogdán Zsolt, Kali Andrea, Csutak Réka, Dimény Áron, Salat Lehel, Laczkó Vass Róbert, Nagy Dezső, Hathházi András, Kézdi Imola, Fodor Edina, Vindis Andrea, Molnár Levente, Sinkó Ferenc, Tyukodi Szabolcs, Mányoki Bence.

Zappe László

Haláltánc a realizmus körül

■ GOLDONI: A KOMÉDIASZÍNHÁZ ■

A színházak darabválasztásában mindig van valami titokzatos. Főképp abban, ha egyszerre több színháznak is ugyanaz a mű jut az eszébe. Világszerte elhíresült musicaleknél magyarázat lehet például a hirtelen lecsökkenő vagy éppen megszűnő jogdíj. Régi szerzők, klasszikusok esetében azonban ilyen ésszerű, gyakorlatias magyarázat elképzelhetetlen. Már annak is nehéz okát találni, hogy néhány hónappal a Pesti Magyar Színház után Miskolcon és Nyíregyházán is bemutatják a Vízkeresztet. *De hogy Goldoni* A komédiaszínházát *egyáltalán előadják ma Magyarországon, az már önmagában is rejtély. Hogy több helyen is, az végképp az irracionalitás világába tartozik.*

Bár a Kis Madách esetében még lehet magyarázatot találni. Mácsai Pál rendületlenül arculatot keres, és programot hirdet. Azon túl ugyanis, hogy igényes művészszínházzá szeretné átalakítani a kezére került intézményt, nemigen látszik, hogy határozott elképzelése lenne ennek a mikéntjéről. Eddigi bemutatóiból, noha közülük több is tekinthető programhirdetésnek, nem rajzolódik ki valamilyen határozott színházi arculat – ismétlem, leszámítva a kétségtelenül tiszteletre méltó igényességet. Így aztán Goldoni darabjának bemutatását sem tekinthetjük programhirdetésnek. Más értelme viszont a mű előadásának szinte nem is nagyon lehet. Még csak programkeresésnek se nagyon vélhetjük a bemutatót egy olyan színházban, ahol előtte Kovalik Balázs *Borisz Godunov*ját láthattuk. Legföljebb a nyitottság, a széles skála demonstrálására lehet alkalmas Goldoni realista programjának műsorra vétele közvetlenül a szélsőségesen elvont, stilizált színi világ megidézése után.

Az 1750-ben született teoretikus darab ugyanis nehezen értelmezhető másképpen, mint a realizmus alapvetéseként. Az elmélet köré a szerző meglehetősen vékonyka cselekményt kanyarított a korabeli színházi életről. Két nagyszájúan dicsekvő éhenkórász érkezik a színházba, egy költő és egy énekesnő, akiket némi, a művészi alázatból adott leckéztetés után befogadnak. Közben folyik egy darab próbája, amelynek cselekménye szükségképpen ugyancsak vázlatos, hiszen kibontására a rengeteg – olykor vitába bújtatott – elméleti fejtegetés, továbbá a két jövevénnyel való huzakodás mellett már idő sem marad. Pedig ez a darab, ez a próbafolyamat lehetne az elmélet próbája, a demonstrációs példa, ezen derülhetne ki, mit is jelentenek a szavak a gyakorlatban.

Csakhogy a minimális cselekményből, a próbafolyamat szövegéből, a próbát vezető direktor megjegyzéseiből, a színészek replikáiból nem könnyű megállapítani még azt sem, vajon ez a darab, illetve az a játékmód, ahogyan próbálják, maga lenne-e a Goldoni által követelt jellemvígjáték, vagy éppen az ellenpélda, a meghaladni kívánt commedia dell'arte. Goldoni feltehetőleg a munka folyamatát, a küzdelmet, a kínlódást, a buktatókkal teli utat, valamint saját gyötrődéseit, belső vívódásait is beleírta ezekbe a jelenetekbe. A programhirdetést a program megvalósításának nehézségeivel keverte. Ezzel azonban szinte lehetetlen helyzetbe hozta a kései interpretátort éppúgy, mint a befogadót. A színészeknek ugyanis mindenképpen kétféle stílusban kell játszaniuk. Másképpen kell megjeleníteniük a színészek életét, mint azt, amikor játszanak. De milyen lehet ez a kétféle stílus? Ha realista jellemvígjátéknak játsszák a darabbeli színház életét, akkor minek játsszák a darabban próbált másik darabot, amely talán csak törekvés a jellemvígjáték felé?

Járó Zsuzsanna (Beatrice) és Mácsai Pál (Orazio) a Madách Kamarában

Koncz Zsuzsa felvétele

Szegedi Gábor felvétele

Szakács László (Orazio) a veszprémi előadásban

Goldoni kora óta a realista-naturalista színjátszás két és fél évszázados fejlődésen ment át, s azóta koronként is más- és másféle hangvételt éreztek játszók és nézők egyaránt természetesnek, realisztikusnak. Logikusnak tetszik tehát a darabot a Madách Kamarában megrendező Babarczy László választása, hogy Goldoni velencei színházának életét, hétköznapjait a maga ma már külön stíluskategóriának is mondható kaposvári realizmusa jegyében játszatja, míg a próbafolyamatban megkísérli érzékeltetni a stilizáltabb, egysíkúbb, karikírozóbb játékmódból kibontakozó realizmussal vívott küzdelmet. A rendezés különben a darabbeli színházat azonosítja a Kis Madáchcsal, amit azzal tetéz, hogy a programhirdető, az új stílusért fanyar elszántsággal küzdő igazgatót Mácsai Pál játssza. Ez a darab tartama alatt talán még el is hiteti a nézővel, hogy valóban róluk van szó, a Madách Kamara társulata önmagát adja (ki). Mint a fentiekből kitűnhetett, ezt én magam ugyan nem hiszem, de egy estére szívesen belefeledkeztem ebbe az illúzióba, amelyet jól szolgálnak Szakács Györgyi jelmezei és Horesnyi Balázs díszlete. A színészek természetesen nemcsak elvi álláspontok szóvivőit, nemcsak harcias haladókat és kényelmes maradiakat, hanem eleven jellemeket is próbálnak formálni. A direktor folyvást kompromisszumra kényszerül, s ezt Mácsai kesernyés beletörődéssel veszi tudomásul. Kerekes Éva primadonnája a direktor harcostársaként mellesleg szemüveges értelmiségi nő, szinte kékharisnya. Szűcs Gábor Anselmója természetesen okos és jószívű bennfentes, hiszen ő járja ki mindkét éhenkórász alkalmazását. És hasonlóan egyéniti a maga figuráját Végvári Tamás és Dunai Tamás, Debreczeny Csaba és Für Anikó, Bíró Krisztina és Honti György. Járó Zsuzsanna és Crespo Rodrigo hálátlan szerepe, hogy mint második színésznőnek és második szerelmesnek árnyékban kell maradniuk.

Veszprémben Anca Bradu rendezte meg *A komédiaszínház*at. Erre annyi magyarázatot sem találok, mint a Madách Kamara esetében. A rendezőnek köze nincs a realizmushoz, a színháznak pedig a programválasztáshoz. Mindazonáltal érdeklődéssel vártam a bemutatót, hiszen a román rendező előző veszprémi munkája, *A pelikán* határozott kvalitásról győzött meg. Kíváncsi voltam, mi sülhet ki abból, ha a színházi realizmus elméleti alapvetésével olyan rendező szembesül, akitől ez a stílusvilág távol áll. Mi történik, ha ez a kétféle esztétikai elv, magatartás színvonalasan szembesül. Reméltem, hogy mindenképpen izgalmas vitahelyzet támad a veszprémi színpadon.

Ez azonban nem következett be. Helyette közönségkergető katasztrófa színtere mostanság a Petőfi Színház. A harmadik előadáson a bérlők fele jelent meg, s azok fele is távozott a szünetben. A többiek a színészek iránti részvétből maradtak, és vigasztalásul tapsoltak is a végén. A rendező ugyanis színpadra állította a maga vízióit, illetve a modernség és posztmodernség közhelyeit, lényegében teljesen függetlenül attól, ami a darabban történik, illetve elhangzik. A játékteret szinte teljesen egy óriási plexiépítmény tölti ki, amely hol asztalul, hol dobogóként szolgál. Azon étkeznek a színészek, és azon próbálnak. Jobbra egy hatalmas, tompán tükröző ferde felület emelkedik, elmosódottan visszaadva a dobogón történteket. Elméleti konstrukciókat hivatalból is gyártogató emberként természetesen ki tudok találni magyarázatot: a tükrözés tükrözésének a tükrözését látjuk, egyre inkább elmosódik, elhomályosul minden, a valóság végképp elvész. Nézőként azonban ez kevéssé hoz lázba, főképp hogy erre a mondandóra más nem utal. Sok tánc és zene nyújtja el fölöslegesen a nem túl érdekfeszítő cselekményt. A jelmezek, a lárvaszerű maszkok a riasztó, haláltánchoz illő látványt s nem a jellemformálást segítik, a színészeknek is inkább a koreográfiára, mintsem a játszott alakok sorsára lehet figyelmük. A szerencsések szépen megoldhatnak egy-egy jelenetet. Tóth Loonnak, Módri Györgyinek, Nyirkó Istvánnak, Bajcsay Máriának megadatik egy-egy emberi megszólalás lehetősége. Az igazgatót a pletykák szerint fellázadt Bregyán Péter helyett Szakács László játssza; ő viszont csak jámbor jóakarattal, a szakmai elhivatottság egyhangú átszellemültségével zsolozsmázza szövegét.

Az előadás második részét különben sajátos rendezői ötlet fogja keretbe. A színészek amúgy szépen megcsinált rituális étkezését a *Stabat mater dolorosa* zárja (közben a szereplők fölmásznak az asztalra, hogy eloltsák a gyertyákat), mígnem a darab végén – miután Arlecchino közli, hogy különösebb szellemi erőfeszítés nélkül is lehet alkotni, neki ugyanis gyermeke születik – megjelenik a Madonna a gyermekkel, és csengő hangon énekel. Kicsit furcsa ugyan, hogy a gyermeket már elsiratták, amikor megszületik – de az eszme legalább utólag világos. Az egész teoretizálásnak, sőt az egész színházi nyavalygásnak, küszködésnek a világon semmi értelme.

Csak az nem derül ki, hogy akkor vajon miért csinálják.

CARLO GOLDONI:
A KOMÉDIASZÍNHÁZ
(Madách Kamara)

FORDÍTOTTA: Magyarósi Gizella. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **RENDEZŐ:** Babarczy László.
SZEREPLŐK: Mácsai Pál, Kerekes Éva, Járó Zsuzsanna, Debreczeny Csaba, Für Anikó, Bíró Krisztina, Crespo Rodrigo, Végvári Tamás, Dunai Tamás, Szűcs Gábor, Honti György, Máthé Zsolt e. h., Jakó Máté Attila, Bebesi-Horváth Kata, Grimm Zsuzsa, Mikola Gergő.

CARLO GOLDONI:
A KOMÉDIASZÍNHÁZ
(Veszprémi Petőfi Színház)

FORDÍTOTTA: Magyarósi Gizella. **DRAMATURG:** Sebastian Vlad Popa m. v. és Tömöry Péter. **KOREOGRÁFUS:** Malina Andrei. **ZENE:** Horváth Károly. **JELMEZ-DÍSZLET:** Florica Malureanu. **RENDEZŐ:** Anca Bradu.
SZEREPLŐK: Szakács László, Csarnóy Zsuzsanna m. v., Lőrincz Zsuzsa, Bernscherer Tibor, Tóth Loon, Bajcsay Mária, Módri Györgyi, Nyirkó István, Kőrösi Csaba, Kanda Pál, Máté P. Gábor, Halas Adelaida, Koscsisák András, Deme Róbert, Topolcsányi Laura, Terescsik Eszter, Koncz Eszter.

KUTSZEGI CSABA

Sok-sok fura szerzet

■ NÉPTÁNCSZÍNHÁZI ELŐADÁSOK ■

A Paraszt Dekameron *népies narrátora a világ jelenségeit józan paraszti ésszel szemléli, amikor elindítja a darabot, elmeséli, hogy Ádám és Éva összeillesztette azt, ami jól összeillik, és ennek következményeként sok-sok fura szerzet népesítette be a földgolyóbist. A jól sikerült összeillesztés következménye azóta is (rendesen) valami új dolog; „összeillesztéssel" születnek eszmék, teóriák, művészi alkotások és még sok minden más, nem csak embergyerekek. Persze megtermékenyítés nélkül nem megy.*

A Mucsi János vezette BM Duna Művészegyüttes második alkalommal toborzott össze különböző stílusban alkotó koreográfusokat. Az elsőszülött, az *Amazonok, Madonnák...* úgy készül(hetet)t, hogy a koreográfusok „összerakták" azt, amijük volt, és így megszületett az erényekben és hibákban bővelkedő, színházi előadásra hasonlító táncos produkció. Ezzel szemben a *Paraszt Dekameron* alkotói – a végeredmény minőségéből feltételezhetően – a közösbe beadott anyagaikkal kölcsönösen (meg)termékenyítették egymást, a megszületett mű pedig újszerű, kifejezetten színházba való, anyagerős, míves és egységes alkotás lett.

Nem példa nélküli, hogy táncszínházi produkciókban szöveg is elhangzik. Ez mindig veszélyforrás, mert sokszor indokolatlanul megbontja a darab műfaji és stiláris egységét, előfordul, hogy oktató-magyarázó ismeretterjesztő anyaggá változtatja a művészi alkotást, de leggyakrabban önleleplező: azt bizonyítja, hogy az alkotó verbalitás nélkül nem volt képes célkitűzéseit a műben megvalósítani. A *Paraszt Dekameron*ra nem ez a jellemző. A darabban a különböző művészeti ágak és az eltérő stílusú táncképek egységes művet alkotva, szerencsésen fonódnak össze, a verbális narráció az egymást követő, lazán szerkesztett képek illeszkedését segíti. A mesélő szerepe világos, szerepeltetése jó arányérzékkel van megoldva: természetesen simul az előadás közegébe, nem bitorol nem neki való funkciót, nem kelti azt a képzetet, hogy a színpadon azért beszélnek, mert az alkotók a mondandójukat „eltáncoltatni" nem tudják.

A néző hamar megismerkedhet az alkotás teljes eszköztárával. A bevezető bölcs mese után a furcsa szerzetek néhány példánya közszemlére tétetik, majd hangula-

Paraszt Dekameron

Koncz Zsuzsa felvétele

tot megalapozó bemutatkozó-bemelegítő kép következik, amelyben már majd' minden kapható, mi szem-szájnak ingere: öltözködő lány, székely csujogatás, papcsúfoló, más utakat járó „meleg" legény, tiszta forrásból felszínre törő vaskos, obszcén szövegek és persze ének, zene meg tánc. Ezek után férfi és nő harcát bemutató kettős következik (mind a kettő, mint tudjuk, mindig mást akar: a nő a férfit, a férfi a nőt), táncukat – az előző képek hangulatából eredően – természetes jelenléttel kíséri hegedűn az egyik szereplő. Lényeges: nem színpadra állított zenész (bár valójában az), hanem a jelenetben benne élő, játszó szereplő. A *pas de deux* kedves, szellemes: a fiú alaposan kikap a lánytól a kalapjában felejtett idegen bugyi miatt, de utána fordul a kocka, a lány bukik le, amikor egy másik legény kalapja kerül elő. A koreográfia szerkesztése tudatos. Az előadók a civakodó kettőst többször ugyanazokkal a mozdulatokkal alakítják, csak a hangulat és a támadás-védekezés alanya és iránya más. Ugyanazok a mozdulatok más kontextusban egészen eltérő hangulatokat és jelentéstartalmakat képesek megjeleníteni. A jelenetben ábrázoltak megfogalmazásának a táncnyelv az egyedi, utánozhatatlan eszköze. Van benne zene is, történet is, de az összkép azt a benyomást kelti, hogy sem elénekelni, sem elmesélni nem lehet, csakis eltáncolni.

A különböző műfajú ábrázolási módok hasonlóan jól találkoznak (összefonódnak, de illetékességi körükön belül maradnak) abban a jelenetben, amelyben a narrátor elmeséli a farkára baltával háromszor rávágó legény történetét. A mesét énekes-táncos női kar „kíséri". Vagyis éppen hogy nem kíséri, de nem is egyszerűen illusztrálja, hanem a lányok jelenléte (az általuk megjelenített másfajta művészi nyelv) szinte beleolvad a (verbális) mesébe, eggyé lényegül vele. Az ilyen megoldások teszik sikeressé (és indokolttá) a különböző műfajok színpadi találkozását.

A *Paraszt Dekameron*ra nemcsak a különböző műfajok formanyelvének keveredése jellemző. A műben sajátos könnyedséggel elegyedik hagyományőrzés és a hagyományok szabad feldolgozása, magyar népi motívum és a széles világ folklórkincséből származó elem (zenében, táncban egyaránt), lírai kép, groteszk színjátszás és ironikus szórakoztatóipari jelleg, kortárs alternatív táncszínházi ábrázolás és harsány poéngyártás. A felsorolást folytatni lehetne, számtalan műfaji és stiláris hatás fellelhető a műben. A darab legfőbb erénye, hogy mégis egységes egésszé tudott válni. Ebben fontos szerepet játszik a szilárd alap, amelyre a produkció épül: az előadók (és alkotók) magas szintű zene-, ének- és tánctudása. Pontosabban az, hogy mindhárom műfajban olyan technikákat alkalmaztak, amelyeket magabiztosan uralnak. Az előadás táncnyelve helyenként tartalmaz ugyan modern táncra, show-táncra és színpadi karaktertáncra utaló jegyeket, de az alapja végig a néptánc marad, amit a koreográfusok a kifejezés érdekében szabadon kezeltek, de az előadás mozgásnyelvének kialakításakor a táncanyanyelvhez kapcsolódó köldökzsinórt egyszer sem vágták el. A darabban láthatóan nem akartak mozgásnyelvi újításokat létrehozni. Ennek ellenére a műben olyan jelenetek is találhatók, amelyeknek mozgásnyelve, hangulati-tartalmi szerkesztése jóval közelebb áll a modern táncszínházhoz, mint például a hagyományos folklórelőadásokhoz. Ilyen a magányos, gátlásos legény nőkre vágyó fantáziálása. Ebben a képben a zene zörejszerű „belső hangokra" épül, a mozgás groteszk, pantomimszerű, modern és expresszív, a figura énje kitárulkozik, a titkos vágyak a tér egy másik tartományában – csábító lányok képében – életre kelnek, a legény komikus, zaklatott szólója közben a lelki dimenzióból észrevétlenül átlép a valóságosba: eléri a lányokat, eltűnik, „felszívódik" közöttük. A jelenet tartalmas, humoros, szórakoztató. Hasonlóan jól sikerült a „kocsmakép", amelyben részeges pap tivornyázik a hámból szintén alaposan kirúgó ivócimborákkal, majd megjelenik egy temperamentumos lány, és a vegyes férfitársaságot groteszk macsóbandává változtatja: a férfiak latinos hangzású világzenére libasorban koslatnak a csábtáncot lejtő lány nyomában. A kép a *Carmina burana*ra emlékeztető hangulattal indul, majd habkönnyű szórakoztatóipari termékké változik – nem erőltetett, olcsó, igénytelen megoldással, hanem a nézővel összekacsintó játékossággal, és ami igen lényeges: műgonddal megkoreografált technikás tánc és fegyelmezett színészi munka révén. Még egy kép feltétlenül megérdemli a kiemelést. Ebben női úszómesterekre emlékeztető lányok síppal a szájukban uralják a színpadot, a legények behódoltan, lihegő kiskutyákként úsznak-kúsznak – vajon miben? Valószínűleg vágytól csurgó nyálukban. A lányok a síppal rendre utasítanak (szigorúan belefújnak), de a fiúkkal folytatott „párbeszédük" különböző hangulatait is érzékien érzékeltetik – más-más fújástechnikákkal tánc közben. A végén a legények csoportos aktuskísérletét siker koronázza, és a legszebb, közös élménnyel teli pillanatban a lányok szájában a síp kéjes gyönyörrel szólal meg.

A *Paraszt Dekameron* szórakoztató mű, alkotói minden részletében arra törekedtek, hogy megnevettessék a közönséget. Bár feltehetően nem törekedtek a műfaj alapvető, radikális megújítására, mégis több, a megszokottól eltérő ötlettel és megoldással szolgáltak. Ezek azonban nem mentek a közérthetőség rovására, mint ahogy a poéngyártás sem változtatta olcsó bulvárkabarévá a darabot, ez utóbbi ellen az igényes, technikás táncnyelven komponált koreográfiák is megvédték. A *Paraszt Dekameron*t nézve elképzelhető: a magyar néptánc a balettművészet XX. századi történetéhez hasonló átalakulás előtt áll. A modern balettművészet is rengeteg hatást feldolgozott, kísérleti utak végtelen kacskaringóját járta és járja be, de figyelemre méltó alkotói egy kérdésben következetesek maradtak: a formanyelvi újítások alapjául még a „modernek" műveiben is a klasszikus balett testnyelvrendszere szolgál. Akárhogy alakul a néptáncművészet jövője, egy biztos: sohasem szabad elfelejteni anyanyelven táncolni.

Román Sándor táncosai mintha elfelejtettek volna. Ez a *Revans* sajtóbemutatóján szerzett egyik legszomorúbb tapasztalat. Pedig az anyanyelvüket csak azok tudják elfelejteni, akik évtizedeken át szándékosan el akarják felejteni. Remélhetőleg az ExperiDance társulatának táncművészei valójában nem felejtettek el táncolni: az a valószínűbb, hogy a *Revans*ban a tánc is áldozatául esett a siker görcsös akarásának, ugyanúgy, mint az előadás többi szegmense. Tehetséges, jól sikerült részlet csak elvétve található a műben. A koreográfia, a rendezés, a dramaturgiai és a zenei szerkesztés, a díszlet, a világítás, a jelmez, a színpadtechnika működtetése mind vagy gyengén sikeredett, vagy ízléstelen, vagy nagyon rossz, és mindegyiken egyformán érezhető a minden eddigit felülmúlni vágyó nagyot akarás. A címválasztást is ezzel összecsengő okokkal indokolta a rendező-koreográfus. (Román elsősorban az előző művein akart „revánsot venni" úgy, hogy azoknál jobbat alkot.) A (tánc)színikritika tárgya pszichológiai hipotézisek felállítása nem lehet, ennek ellenére csak valami ilyesmivel tudom magyarázni az ExperiDance nem várt kudarcát: a szerzőkön és az előadókon a kezdetektől fogva túl nagy lehetett a (feltehetően nem kis mértékben önmaguk gerjesztette) nyomás. Nyilván minden alkotó arra törekszik, hogy meghaladja korábbi önmagát, de egészségtelenül felnagyított belső és külső elvárások foglyaként gúzsba kötve sem táncolni, sem táncot alkotni nem lehet. Román Sándor és társulata a közelmúltban nagyszerű előadásokat produkált: a *Muskétások* és az *Ezeregyév* jól sikerült darabok (főleg az utóbbi), a Bartók-táncmű figyelemre méltó, új utakat kereső mű. Úgy gondolom, az ExperiDance eljövendő sikereinek megszületését azzal tudom talán valamennyire elősegíteni, ha a *Revans*ot (nyilvánosan) nem elemzem részletesen.

Egészen más okok miatt, de a Budapest Táncegyüttes *Cigány kurázsi*ja sem igényel

Jelenet a Cigány kurázsiból

hosszú, elemző értekezést. A kétfelvonásos színházi produkció műfaja: hagyományőrző folklór-összeállítás. Persze lehetne elmélkedni azon, hogy szükség van-e ilyen előadásokra (egészen biztosan van), vagy a néptáncalkotóknak műveikben csak a megújulás lehetőségeit kell-e keresgélniük (azt is egészen biztosan kell), vagy lehetne alapos precizitással – motívumról motívumra – elemezni a bemutatott folklórkincs autentikus voltát, de ez elmélyült érdeklődést és speciális szakmai felkészültséget igényelne (s ezek egyikével sem rendelkezem). Ennek ellenére határozottan ki merem jelenteni: a Budapest Táncegyüttes előadóművészeinek tudása káprázatos, a Zsuráfszki Zoltán rendező koreografálta (vagy gyűjtötte) táncszámok mindegyike remekbe szabott munka.

A Budapest Táncegyüttes másik, Csizmadia Tibor rendezte és Zsuráfszki Zoltán rendezte-koreografálta, *Dracula* című bemutatójának egyik központi kérdése az, hogy a dramaturgiai szerkesztés (a történet „mesélése") és a megjelenítés egyéb módjai és eszközei elnyomják-e a táncot, vagy erősítik annak hatását. Úgy gondolom, az alkotóknak itt sokkal nehezebb dolguk volt. A történetet – megfelelő koncepció alapján – tulajdonképpen újra (néptáncszínpadra) kellett alkotniuk, és meg kellett találniuk azokat a koreográfiai elemeket (motívumkincset), amelyekkel végig, következetesen megjeleníthető a sztori. A táncképek megkoreografálása és gondos összeszerkesztése – feltehetően – csak ezek után kezdődhetett el. A cselekményes táncművekben nem ugyanúgy kell szerkeszteni, mint a folklór-összeállításokban. Itt nem egyszerűen a helyes sorrend dönti el, hogy egy-egy kép megfelelő helyre került-e vagy sem, hanem a cselekménynek (és a koncepciónak) való megfelelés határozza meg, mikor, milyen tánc alkalmazható a legjobban. Ha a történet, a kép hangulata és a koreográfia összhangban van, akkor a két előbbi optimálisan fogyaszthatóvá teszi az utóbbit. Ez a *Dracula*ban nem mindig sikerült.

A *Dracula* drámai hangulatban kezdődik, és ez eltart az első felvonás végéig. A statikus nyitó kép (halottmereven fekvő lányra furcsa pózban rádőlő férfi) sejteti: a szerzők komolyan akarják venni a témát. Jobb, ha a néző az elején megérti, nem paródiát fog látni, de még távolságtartó, finom iróniára sem számíthat. Komolyan venni a Drakula-témát egyféleképpen lehet (vagy érdemes): a jelenség kitágításával, átértelmezésével. A szerzők jó érzékkel fedezték fel, hogy az ősi hiedelemvilágban gyökeredző babonás félelmek, a legendává terebélyesült Drakula-jelenségtől való rettegés párhuzamba állítható az erdélyi népek emberöltőkön át közösen megszenvedett, kemény, jogos félelmekkel teli sorsával. Drakula gróf történetéből lehet vámpírhorrort csinálni, de fel lehet dolgozni „reálisan", a népművészet érzésvilága és motívumai közé ágyazottan is. A Zsuráfszki–Csizmadia szerzőpáros az utóbbi utat választotta.

Az első felvonásban csoportos táncok, kettősök és szólók váltogatják egymást, a nyitó képben látott, lányra boruló titokzatos férfi rendszeresen megjelenik, fiatal lányokat szemel ki magának, akiket elragad. Előtte, utána vagy közben többször összetűzésbe, harcba keveredik legényekkel és férfiak csoportjával. A friss tempójú, vidám táncok mögött is folyamatosan érezhető a drámai háttér: nem tudható, mikor, kiért jön el az ismeretlen. Ki ez az ismeretlen? Kézenfekvő: maga a Halál. De még annál is rosszabb. Ez az olykor nyalka csábító képében, máskor fiatal „húsra-vérre" vágyó, követelőző öregember alakjában megjelenő férfi jelképezi a szegény népeket ért összes sorscsapást: a betegséget, a csalárdságot, a kifosztottságot, az elnyomottságot, az öregedést, mindenfajta szenvedést és persze a halált. A mindenki számára megmásíthatatlan törvényként létező idegen nem válogat, nem kivételez. Látogatja a románokat, a cigányokat, a

magyarokat, az erdélyi csillagok alatt közösen élő valamennyi népet. Ennek ábrázolásában a *Dracula* koreográfusa felkészülten és gazdagon használta ki a néptáncművészetben rejlő különleges lehetőségeket. A darabban nem kellett bevezetni, hosszasan „leírva" magyarázgatni a jeleneteket. A zene, a viselet és a táncmotívumok néhány pillanat alatt közérthetően „elbeszélik", honnan jöttek, kik a szereplők. Azok a képek is igen „beszédesek", amelyekben a különböző nemzetiségű asszonyok és férfiak összekeveredve-összetartozva együtt ropják a táncot: nemcsak a személyek illenek egymáshoz, hanem a zenei és táncmotívumok is teljes természetességgel találnak egymásra a kompozíciókban.

Az első felvonásban komoly esély látszott arra, hogy egyedi látásmódú, kitűnő zenei és táncos alapokon mívesen kimunkált Drakula-történetet kapunk. A második felvonásban sajnos hamar szertefoszlott a remény. A felvonás kezdetén „népi" szürreális megjelenítésben felbukkan Drakula gróf öregebbik énje, a két figura ezután többször felcserélődik, olykor-olykor nem lehet igazán érteni, miért. A „reális" erdélyi világ után felépül egy irreális, alvilági miliő, amely atavisztikusan folklorisztikus: a halottak birodalmának tagjai népi ihletésű, konkrét korhoz és régióhoz nem köthető maszkokat viselnek. Amíg kérdéses, hogy e változások merre vezetnek, még tart az izgalmas feszültség, hiszen fordulhatott volna úgy is a későbbiekben, hogy a játékos, népszokásokra is utaló kitérő után visszatér a darab eredeti drámai-költői hangulata. De nem ez történt. A darab menete folyamatosan „elkezdett közeledni" a vidám, vámpírölő vég felé, és ami igen sajnálatos, egyre sűrűbben jelentek meg benne az első felvonáshoz cseppet sem ízesülő, szórakoztatóipari hangulatok. Ez önmagában nem lenne baj (láthattuk a pozitív példát a *Paraszt Dekameron*ban), de a *Dracula*ba nem tudtak beilleszkedni a poénorientált váltások, dacára annak, hogy mértéktartóan, nem harsányan és tenyérbemászóan törtek elő. Ezekben a próbálkozásokban szinte érezhető volt az alkotók óvatossága: mintha maguk sem lettek volna biztosak abban, hogy jó felé vették az irányt. Sajnos néhányszor megtörtént az is, ami ilyenkor elkerülhetetlen: a koncepcióból kilógó részekben – bár ugyanolyan kitűnően táncolt a csapat, mint az előadás egészében – a jól megkoreografált tánc- és zeneszámok nem „ütöttek" az elvárható módon.

Visszatérve a *Paraszt Dekameron* narrátorának stílusához, elmondható: a (tánc)-világot benépesítő sok-sok fura szerzet változatlan kedvvel és energiával folyamatosan próbálgatja az összeillő dolgokat összeilleszteni. Mint tudjuk, a szerelem kitartó gyakorlásának gyümölcse (az állapot) előbb-utóbb mindenkin meglátszik, és a világrajövetelek mindegyike (már annak puszta ténye is) örömhír. Jó lenne a jövőben minél több szép, okos, hosszú életű újszülöttet látni.

Dracula

Kanyó Béla felvételei

PARASZT DEKAMERON
(BM Duna Művészegyüttes, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: népi-feldolgozott, világzenei montázs a táncalkotók válogatásában. **JELMEZ-REKVIZIT:** Szűcs Edit. **MUNKATÁRSAK:** Maros Anna, Hajdú János. **KOREOGRÁFUSOK:** Bozsik Yvette, Bognár József, Horváth Csaba, Juhász Zsolt, Kovács Gerzson Péter, Pintér Béla, Mándy Ildikó és a Tánckar. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Mucsi János.

CIGÁNY KURÁZSI
(Budapest Táncegyüttes, Nemzeti Táncszínház)

ZENESZERZŐ: Balogh Kálmán. **RENDEZŐ:** Zsuráfszki Zoltán.

DRACULA
(Budapest Táncegyüttes, Nemzeti Táncszínház)

JELMEZ: Papp Janó. **DÍSZLET:** Bátonyi György. **SZÖVEGKÖNYV:** Vincze Zsuzsa. **SZÖVEGKÖNYV-KONZULTÁNS:** Kőrösi Zoltán. **A KOREOGRÁFUS MUNKATÁRSA:** Fitos Dezső. **A ZENESZERZŐ MUNKATÁRSA:** Papp István Gábor. **ZENE:** Rossa László. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Zsuráfszki Zoltán. **RENDEZŐ:** Csizmadia Tibor.

Revans-revü

Tompa Andrea

A nemzet revüje

■ EXPERIDANCE: REVANS ■

A Nemzeti Színházban bemutatott Revans *művészi-esztétikai szempontból megítélhetetlen. Ugyanis nem színházi előadásról, hanem show-műsorról van szó. Ebben a megállapításban önmagában semmi sértő nincs; annál is kevésbé, mert ez az alkotók szándéka is, melyről a műsorfüzet így tudósít: az ExperiDance azért jött létre, hogy „otthonául szolgáljon egy új műfajnak, a néptánc-show-nak". A* Revans*-ot bírálni tehát a show szabályai szerint lehet.*

A show-műsor és a művészi igényű-szándékú előadás között két lényeges különbség van. Egyrészt esztétikai szabályaik, másrészt a produkció létrehozásának módja és célkitűzései eltérőek. Az egyik kérdés tehát az, hogy a *Revans* mennyiben felel meg a saját maga kijelölte műfaj tartalmi-formai – egy szóval: esztétikai – szabályainak. A másik, hogy ez a show-műsor, amely a műfaj szelleméből adódóan általában üzleti célból jön létre (vagy kellene létrejönnie), hogyan értelmezhető a Nemzeti Színház színpadán. Kezdjük ez utóbbival.

A show-műsor elsősorban üzleti vállalkozás, amelybe a létrehozók és producerük pénzt fektetnek, és elvárják, hogy a befektetés megtérüljön-megsokszorozódjon. Így üzemel nálunk, mondjuk, a Moulin Rouge, ez működteti a Broadway és a West End színházait, így jön létre a százfős ír sztepptáncoscsapat vagy az ukrán népi táncosok produkciója, amely aztán bejárja a világot. Nálunk még a show-műsor is állami támogatásból akar vagy tud létrejönni. Ez azért van vagy lehet így, mert Magyarországon elsősorban intézménytámogatás és nem produkciótámogatás folyik. Az, hogy mi jelenik meg színpadon, a támogatás odaítélésében egyáltalán nem játszik szerepet, a dotáció felhasználását senki nem ellenőrzi. Az elkészült előadás esztétikai minősége a jövőbeni támogatást sem befolyásolja. Állami pénzből, közpénzből bárki azt hoz létre, amit akar.

Ennek az anomáliának a következménye az is, hogy a *Revans* revü produkciós partnere a Nemzeti Színház lehet, ahol ennek az előadásnak, úgy gondolom, semmi keresnivalója nincs. Hiszen ez a színház esztétikai szempontból még nem létezik; a Nemzeti esztétikájának kialakítása most, az új vezetéstől lenne elvárható. Éppen ezért egy kétes értékű – pontosabban: esztétikailag kétségtelenül értéktelen – előadás bemutatása nyilvánvaló tévedés. Hiszen bárhonnan nézzük, és bárki szerződött volna finanszírozó partnerként az ExperiDance-szel és Román Sándorral, a *Revans* az új vezetésű Nemzeti második bemutatója.

Összehasonlításképpen megemlíteném Román Sándor társulatának két korábbi produkcióját, a *Muskétások*at és az *Ezeregyév*et, amelyeket a Thália Színházban játszottak, és ott az előadások a helyükön voltak. Mindkettő a 2001–2002-es évadban ment (az előbbi nyolcszor, az utóbbi tizennyolcszor). A Thália, ahogy ennek lennie kell, nem produkciós partnerként, kvázitámogatóként vett részt az előadásokban, hanem üzleti alapon (a jegyárak 2900 és 4900 forint között voltak).

A *Revans* igen költséges produkció, amelynek összege, mint Román Sándor a sajtótájékoztatón elmondta, üzleti titok; erre a kérdésre Jordán Tamás igazgató sem válaszolt (Népszabadság, 2003. március 8.). Csak annyi derült ki, hogy a Nemzeti a költségek felét állta. Hogyan lehetséges az, teszem fel a talán naivnak tűnő kérdést, hogy egy közpénzekből gazdálkodó színház előadásának költségvetése üzleti titok?

Nevével ellentétben az ExperiDance produkciója nem kísérletekre épül, hanem a show-műsorok jól bevált és kipróbált receptjeire. Elsősorban gazdag látványelemekkel dolgozik, amelyek között semmiféle koherencia, stílusegység nincs – az előadás a szubkultúra karnyújtásnyira lévő kliséit használja. Van itt klasszikus revüjelmez tollal-boával, felvonulnak az amerikai musicalek legváltozatosabb kosztümjei, *Százegy kiskutya*-féle pöttyös bunda, *Csillagok háborújá*ból ideszakadt űrhajósruha stb. A mintegy háromszáz (!!!) jelmez tervezője Debreczeni Ildikó. A hagyományos értelemben vett díszlet igen kevés és jelentéktelen (díszlettervező: Mira János), ám mint más nemzetis előadásokból már megszokhattuk, helyettesíti a színháztechnika és a mozgópadló, a tervezők-rendezők új játékszere, amelyet egy-egy előadásban rendszerint agyonhasználnak. Műfajához illően az előadás egy lézershowval kezdődik, a zenei anyagról pedig Román Sándor ezt nyilatkozza egy interjúban: „igazi színpadi zenét szereztünk, amely egy kicsit rokon a *Jézus Krisztus szupersztár,* a *Csillagok háborúja* vagy akár a *Gladiátor* zenéjével" (Vasárnapi Hírek, 2003. március 9.). A rendkívül eklektikus, harsány és zagyva zenei hangzavarban Liszt- és Bartók-motívumok váltakoznak az említett művek dallamaival (zene: Czomba Imre).

Vári Bertalan (Lúdas Matyi) és Törőcsik Mari (Mesélő)

Koncz Zsuzsa felvételei

A „táncmű két felvonásban" műfajú alkotásnak a szüzséje még hátravan. Mivel az előadás előtt nem tájékozódtam a plakátról, úgy háromnegyed óra múltán kezdtem ráébredni, hogy valamiféle *Lúdas Matyi*t látok. Ehhez azért kellett háromnegyed óra, mert az előadás jórészt összefüggéstelen jelenetsorokból, pontosabban számokból építkezik. Ezeket a számokat sem a szcenika egysége, sem a történetnek valamiféle sodrása, menete, dramaturgiai kompozíciója-szerkezete nem köti össze. A jelmezvilág is minden számban más és más, s a különböző stílusoknak semmi közük egymáshoz; a gyakran öncélú jelmezváltás divatrevüvé változtatja a táncrevüt. A figurákról szinte eldönthetetlen, hogy kicsodák, mert sem a koreográfia, sem az öltözet nem körvonalaz semmiféle megkülönböztető jegyet. Csupán egy kisliba, a Galiba nevű (puszta neve is a produkció színvonaláról árulkodik) figura azonosítható be – ez lenne Lúdas Matyi elrabolt jószága; szerepéhez hűen ez a táncos tollas revüjelmezt visel. Döbröginek az előadás szerint kijár egy hölgypartner, hogy legyen kivel klasszikus revüszámokat előadnia. A főhős magyarosra van dizájnolva – értsd: ő a magyar nép –: alföldi népviseletben, bő gatyában és libatollas kalapban feszít. A show-ban önálló számok vannak, és ez így van rendjén. A show-tól nem várunk el dramaturgiát, sem látványbeli egységet; a dramaturgiát a nézői várakozás fokozása, a látványosság és a koreográfia változatossága adja. Minek ide a *Lúdas Matyi*-sztori?

A huszonhat táncos jószerével nem tesz mást, mint vasalt talpú cipőben kidobogja a ritmust és a válaszritmust. (A dobogásnak köszönhetően megcsodálhatjuk a Nemzeti hangtechnikáját is.) A koreográfia végtelenül önismétlő, a dramaturgiát és a változatosságot a hangerő és a tömegjelenetek végtelen sora pótolja. A koreográfust a történetben a tömeg érdekli, főként annak trappolós bosszúja. A gyakran jelmezt váltó táncosok hol tűzoltójelmezben, hol stilizált falusi öltözetben, hol tollboában vagy fényes szkafanderben doboghatják ki igazukat.

Végképp megtévesztő Román Sándornak a díszbemutatón, a függöny előtt elmondott beszéde. Ennek értelmében ő a magyar néptánchagyományok éltetője, mint egy interjúban is megfogalmazta már: „Én arra tettem fel az életem, hogy a magyar tánckultúrát népszerűsítsem a világban..." (SZÍNHÁZ, 1999. december). Amit a *Revans*ban látunk, nem magyar néptánchagyomány, hanem felrevüsített-amerikanizált tömegkultúra, amely a legcsekélyebb módon sem járul hozzá a magyar tánchagyományok fennmaradásához, megismertetéséhez. Ezt a szöveget legfeljebb egy pályázatba lehetne beleírni.

Hogy ebben a revüben mit keres az egyetlen szöveges szereplő, Törőcsik Mari, a darab elején előadott néhány mondatával, arra nincs sem magyarázat, sem mentség. A koreográfus a szereplőt a darab közepén és végén még egyszer visszahozza – nyilván a szimmetria és a rend kedvéért –, de akkor már szöveg és mindenféle dramaturgiai funkció nélkül.

Miután a díszbemutatón mindenki meghajolt, és mindenki mindenkit megtapsolt, jött még egy – az előadáshoz tartozó? vagy ráadás? – szám: egy Kovács Ákos nevű sápadt arcú popsztár elénekelte saját költeményét. Miközben jellegtelen dalát jellegtelen hangján előadta, Törőcsik Mari és a tánckar díszletelemként álltült mögötte. Úgy vélem, Román Sándor tömegszínházi és showbiz-eszményei itt már nagyon mélyre szállították le a színészetet.

REVANS (A Nemzeti Színház, Román Sándor és az ExperiDance közös produkciója)

KOREOGRÁFIA: Román Sándor. **JELMEZ:** Debreczeni Ildikó. **DÍSZLET:** Mira János. **ZENE:** Czomba Imre.

ELŐADÓK: Törőcsik Mari, Vári Bertalan, Nádas Judit, Varga Attila, Horváth Mónika, Görög Zoltán.

Lőrinc Katalin

Tavaszi karácsony

■ CSAJKOVSZKIJ: DIÓTÖRŐ ■

A pécsieknek egy szavuk sem lehet. Olyan Diótörőt *kaptak, mely messzemenően tiszteletben tartja a legszélesebb nézőréteg elvárásait. Egerházi Attila koreográfiájában és rendezésében megmaradt a mese gerince: karácsony este az azt követő álommal, valamint Csajkovszkij partitúrája a sorrend felborítása nélkül, bár valamelyest rövidítve. Viszont ironikusan mai az olvasat, s így nem unatkozik a gyereket elkísérő felnőtt sem.*

A Pécsi Balett létszámát (mintegy húsz fő) ismerő néző kíváncsian várja, hogyan oldja meg a koreográfus a csoportjeleneteket, kezdve a karácsonyi vendégseregen, folytatva a hópelyhekkel vagy a *Rózsakeringő*vel.

Nos, az alkotó, aki egyben a darab szövegkönyvét is jegyzi az ismert Hoffmann-mese nyomán, ügyesen kivágta magát. Először is bezárja a karácsonyest történéseit egy négytagú család lakásának egyetlen szobájába. Az átlagos papa, mama és két gyerek sztereotip módon ünnepel. Bajlódnak a karácsonyfával, civódnak, majd kibékülnek az étkezőasztal körül, ugyanez lejátszódik az ajándékosztás kapcsán. Szűk családi kör, egyetlen vendég a habókos keresztapa. Minden szürke, még a falak is, egyes-egyedül a karácsonyfa égői csillannak ki a hétköznapiságból. Temérdek apró ötlet helyettesíti az eredeti *Diótörő* első felvonásbeli hagyományos epizódjait. Nem erőltetett például a szülők mobiltelefonos kettőse, az apa pohárköszöntő-szólója, a keresztapa világító végű ceruzájáért folyó versengés a két gyerek közt. Ez a „varázsceruza" lesz végül az az eszköz, mely Marika álmaiba átvezet: mely megrajzolja mindazt a furcsaságot, ami majd ott, az álomvilágban valamilyen formában megjelenik. Ebben az olvasatban remekül ízesül a kortárs karácsony realitása a belőle eredő fantáziavilággal.

Az egyik ilyen „rajzolmány" az a szürkésfekete szörny, mely inkább tűnik afrikai bennszülöttnek maszkírozott robotfélének, mint Egérkirálynak. A másik viszont maga a Diótörő figura, az egyetlen „lény", amely nem szürke, hanem hófehér, némi színnel itt-ott feldobva. Ugyanazokkal a tónusokkal, mint amelyek az egyetlen nem szürke tárgyon, a kislány ajándékba kapott új ruháján láthatók. A két színes tárgy tehát a reményt, a titkos vágyakat, a jövő felé vetett sóvárgó tekintetet jelenti az első kép szürkeségében.

Marika ugyanúgy elalszik a karácsonyeste végén, ahogyan E. T. A. Hoffmann-nál. Itt is megelevenednek élete valós és képzelt figu-

Nagy András és Daczó Eszter a kínai táncban

Tóth László felvétele

rái; van még seprűnyélen lovagoló boszorkány is, s olyan fekete árnyak, melyektől a gyerekek félni szoktak. A keresztapa azonban megszünteti varázsceruzájával a rossz álmot: „odarajzolja" a Diótörő baba helyére a Herceget, s az álom szeszélye folytán az álmodó is felnőtt nőnek látja saját magát a karácsonyra kapott ruha felnőttes kiadásában.

A fiatal pár hófehéren gomolygó ködben, önfeledten táncol (szép kettős!), s persze eljut a hópelyhek birodalmába is, mint a nagy balettben. Egerházi nem hagyja magát zavartatni attól, hogy mindössze öt hópehely-lány áll rendelkezésére, remek humorral, játékosan csúszkáltatja őket körbe-karikába. Kicsit olyanok, mint Mats Ek hattyúi (s ezzel most veszélyes vizekre evezünk: Egerházinak már épp elég gondja akadt azzal, hogy Mats Ekhez hasonlították, de hát az ember már ilyen, nehezen bírja ki stiláris besorolás nélkül); szállingózásról nemigen beszélhetünk: ezek a hópamacsok inkább játékosan körülbukdácsolják a színpad közepén álló kedves, bumfordi hóembert. A jelenetnek a varázsló vet véget, aki ciroksepűvel akkurátusan eltakarítja a „havat" a színpadról.

A második felvonásban, az eredeti librettóhoz hasonlóan, langyosabb égtájon folytatódik az álom. A marcipánfélék birodalmának királya és királynéja apu és anyu egy hintaszéken, díszletként pedig ragyogó, színes üvegrudak függnek a szín fölé, mint megannyi cukorrúd. Olyan egymásutánban peregnek le a népek táncai, ahogy az Operaházban megszoktuk: spanyol, keleti, kínai, orosz. Egerházi itt pedánsan ügyelt arra, hogy a Csajkovszkij megszabta sorrendben haladjon, s ez a felvonulás – bár táncos eszközeiben vagányan kortársi – olyannyira „jól nevelt", hogy még meghajlás is került a számok után, amolyan XIX. századi baletthagyomány szerinti. (Ez akkor lett volna poén, ha a táncosok a hátul hintázó Király és Királyné felé hajoltak volna meg, s nem a nézőtér felé, hiszen addig egyetlen tapsrend sem szakította meg a történet pergését.)

A hagyományosan látványos *Rózsakeringő*t is humorral tetézi az alkotó: négy helyes kis rózsaszirom-miniszoknyás lány kéri fel a csinos és gáláns udvaroncokat egy valcerra.

Kedves, szívet melengető a „nagy pas de deux", a szerelmesek kettőse: valóban olyan itt a szerelem, amilyen egy gyerek képzeletében.

A pécsi *Diótörő* a hagyományos ébredési jelenettel sem marad adósunk – az álmából eszmélő Marika azonban nem a Diótörő babát pillantja meg az ágya mellett, hanem a furmányos keresztapát a varázsceruzával.

Gyerekvalóság és gyerekálom: tisztán olvasható, realista sztori született itt, mely – többek közt jó tempójának köszönhetően – gyerek és felnőtt számára egyformán emészthető. Apropó tempó: a Pécsi Szimfonikus Zenekart élőben vezényelte Cser Miklós bravúros gyorsasággal (s mennyivel jobb ez, mint a húzott-nyúzott, gyakran egy-egy táncos kérésére visszafogott tempók!), jólesett ismét élőzenét hallani baletthez!

Andréa T. Haamer eredeti jelmezei követték a táncalkotó utasításait: a valóság szürkében, az álom színesben, főként selyemcukorszínekben. Talán a díszlet az, ahol a rendező olyat kért (Árvay Györgytől), ami leginkább fittyet hány a hagyományokra: a karácsonyi szobabelső a puritánnál is sivárabb, az álomképek viszont szinte üresek: az üvegcsöveken kívül semmilyen eszköz nem tájolja be a helyszínt, és persze a sztori ismerete nélkül azok se nagyon segítenek.

Nagyszerűek a szereplők, legalábbis abban a szereposztásban, amelyet látni volt szerencsém. Gyerekszereplő nincs, a kis Marikát és testvérét fiatal művészek – Vörös Henriette és Nagy András – játsszák hitelesen és affektálás nélkül. Kéri Nagy Béla apukaként reveláció: ennyi humorról még sosem tett tanúságot színpadon, talán mert nem nyílt rá alkalma. Felesége Nagy Irisz, a keresztapa pedig Vincze Balázs, mindketten könnyedén és hitelesen hozzák az életkoruknál idősebb figurákat.

Álombeli Marikaként Venekei Marianna ismét bebizonyította, hogy érzékeny, szenvedélyes és virtuóz művész. Partnere, a pécsi iskolában végzett Valkai Csaba Csanád most kóstolgatja az ekkora horderejű szerepeket – ígéretesen.

És nagyszerűek a hópelyhek, a népek táncai (talán kiugrik Czebe Tünde a keleti tánccal) – no meg a papírmaséba burkolt Hóember.

A pécsieknek egy szavuk sem lehet. Legföljebb ahhoz: miért nem játszotta a színház a karácsonyi szünetben naponta ezt a darabot? (Mindössze három előadás volt belőle egész decemberben.)

Bár jó ez húsvétkor is.

CSAJKOVSZKIJ: DIÓTÖRŐ
(Pécsi Nemzeti Színház)

SZÖVEGKÖNYV: Egerházi Attila Hoffmann mesenovellája után.
KARMESTER: Cser Miklós
DÍSZLET: Árvay György. **JELMEZ:** Andréa T. Haamer. **FÉNYTERV:** Kovács Gerzson Péter. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Egerházi Attila.
SZEREPLŐK: Kéri Nagy Béla/Lencsés Károly, Nagy Írisz/Dér Dalida, Vörös Henriette/Tóth Larisa, Nagy András/Czár Gergő, Vincze Balázs, Venekei Marianna, Linda Schneiderová, Valkai Csaba Csanád/Pataki Szabolcs, Lencsés Károly, Szalka Krisztián, Hucker Katalin, Spala Korinna, Daczó Eszter, Czebe Tünde, Kócsy Mónika, Szöllőskei Dóra, Palman Kitti, Haller János, Blénesi Zsolt, Zaka Tamás, Gelencsér Péter, Túri Lajos, Gombosi László.

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

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

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

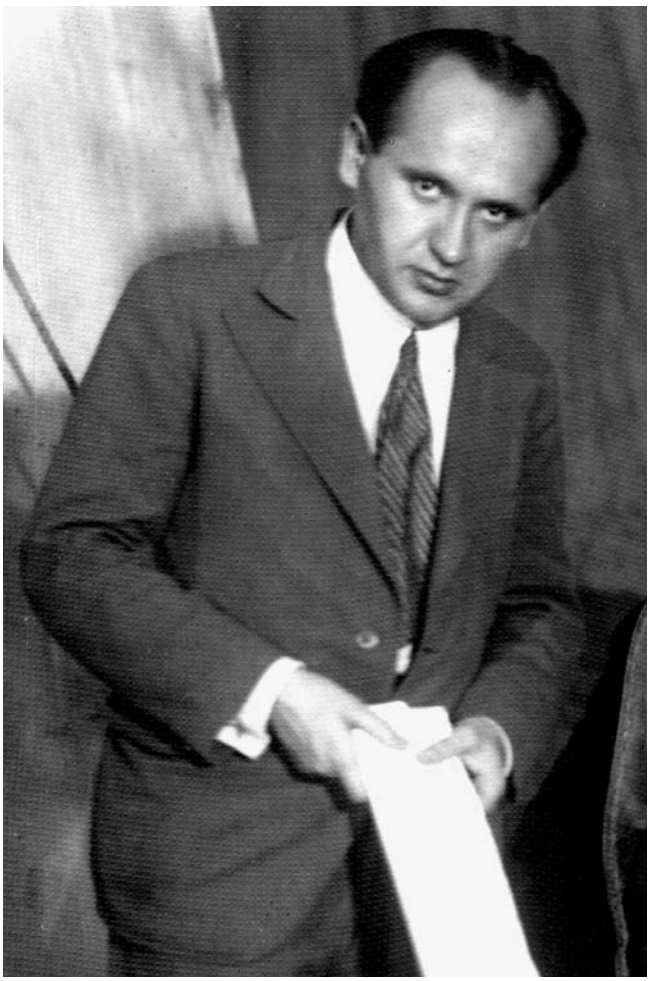
A színigazgató levelesládájából

■ SZÁZ ÉVE SZÜLETETT NÉMETH ANTAL ■

A magyar színháztörténet forrásai között az egyik leggazdagabb a rendező, színházigazgató Németh Antal (1903–1968) hagyatéka, mely az Országos Széchényi Könyvtár Kézirattárában található. A 63-as fondban a Nemzeti Színház egykori igazgatójának nemcsak személyes iratai, tanulmányai, a Nemzeti Színház történetével, a bábművészettel, a színházművészet elméleti kérdéseivel foglalkozó munkái, feljegyzései találhatók meg, hanem a gyűjtemény levelestára is kimeríthetetlen kincsesbánya. Természetesen elsősorban a Nemzeti Színház tagjai, színészek, rendezők, írók keresték fel levelükkel az igazgatót, aki nagy pontossággal kezeltette a bejövő leveleket, s igyekezett a válaszokat is megőrizni.

Válogatásunkban Márkus Emíliának Németh Antalhoz és Németh Antalnak Márkus Emíliához írt leveleiből adunk közre néhányat. Képzeljük el a különös helyzetet: Márkus Emília, aki még 1877-ben szerződött az ország „első" társulatához, pályájának végén, 1935–1944 között fiatal, energikus, tudós színházvezetőt talált a Nemzeti Színház igazgatói székében. Évtizedek óta másról sem írtak az újságok, csak arról, hogy a Nemzeti Színház reformokra szorul. Mindenki tudta, hogy Németh Antal színházeszménye nem éppen a Nemzeti évszázados hagyományát követi. Megjelenésekor puccsot emlegettek, hiszen számos kipróbált tagnak nem hosszabbította meg a szerződését, s amit még ennél is arcátlanabbnak tartottak: többeket – köztük Jávor Pált, Góth Sándort, Gózon Gyulát és Berky Lilit – magánszínházakból hívott a rendíthetetlennek hitt társulathoz. De Németh nemcsak a társulatépítéssel, hanem a bemutatókkal is jelezte: új korszak kezdődött az állami színház életében.

Németh Antal



Márkus Emília

Nizsinszkij-Márkus Tamara és Márkus Emília

Hogyan válaszolhatott erre a magyar színjátszás legendás alakja, akit fiatal korában csak „szőke csodaként" emlegettek? Előszobázott az igazgatónál, jelezve, hogy él, hogy szerepet akar. A közönségnek és a direktornak még 1938-ban is számolnia kellett a híres művésznővel, aki a Nemzeti Színház XIX. század végi stílusát képviselte. Alig várta, hogy felléphessen, ám amikor erre sor került, mégis távirattal kellett hazahívni a nyaralásból.

Márkus Emília és Németh Antal kapcsolata Márkus Emília unokájának, Nizsinszkij-Márkus Tamarának színre lépésével még színesebbé vált. Tamara, Vaclav Nizsinszkij és Pulszky Romola leánya, 1941-ben elvégezte a színiakadémiát, majd a Nemzeti Színházhoz került. 1945 után az új vezetés természetesen elbocsátotta. Játszott a Vígszínházban (1946–1947), bemondóként dolgozott a Magyar Rádióban (1948–1950), majd az Állami Bábszínház tagja lett. 1957 óta Kanadában él.

Németh Antalt 1945-ben a Népbíróság igazolta, rendezői pályáját mégis csak 1956 után folytathatta – Kaposváron, Kecskeméten és Pécsett. 1965-től az Országos Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Osztályán dolgozott. Maga akarta feldolgozni színházigazgatói működését. Bár ez a törekvése nem sikerülhetett, gazdag forrásgyűjteményével megteremtette annak lehetőségét, hogy a Nemzeti Színház egyik legellentmondásosabb fejezetéről árnyalt képet festhessen a magyar színháztörténet.

■

MÁRKUS EMÍLIA LEVELE NÉMETH ANTALHOZ
*Balatonfüred Sanatorium**
1938 ápril 23

Kedves Director Ur!
Szeretett Rokon!
Hosszas influenza után itt gyógyítgatom szerelmes beteg szivemet nehány hétig. Miután politikán kivül, amely gyöngém, de a politika előtt a színházi rovatot olvasom – örömmel látom, hogy a Lear király előadásával milyen gyönyörű rendezői sikert aratott.[1]

Szivből köszönti mindkettőjüket:[2]
Márkus Emília
költag és rendező aspirans.

■

MÁRKUS EMÍLIA LEVELE NÉMETH ANTALHOZ
1938 aug. 25 [3]

Kedves Directorunk
Igy jár az ember, ha nem engedik meg, hogy beszélhessen a directorával. Háromszor is jártam az irodában s mindig kitérő választ kaptam, s egy szép napon azt hallottam, hogy elutazott.[4] Pedig oly sok mindenről kellett volna beszélnem, s akkor azt is megtudtam volna amit most a surgönyből tudtam meg, s készülhettem volna a „Nagymama" szerepre. Elég időm lett volna.[5]
Vagy négy év előtt játsztam[6] s nem tudom mennyire maradt meg az emlékezetemben. Eszem nélkül sietek haza, hogy kezembe vegyem a szerepet.

Szeretettel üdvözli: Márkus Emília

■

MÁRKUS EMÍLIA LEVELE NÉMETH ANTALHOZ
1939 april 12.[7]

Kedves Méltóságos Uram!
Betegségem után ide küldtek az orvosok feléledni, s csak most értesültünk az örömhírről.[8] Szivből gratulálunk. Adja a jó Isten, hogy megelégedettség és boldogság kisérje mindkettőjük életét.

Pirit és Magát is szeretettel öleljük:
Emma
Márkus Emília

**A leveleket betűhíven közöljük, csak a nyilvánvaló elütéseket javítva.*

1 Németh Antal piros tollal ezt jegyezte a levélre: „Márkus Emília tréfás gratulációja a »Lear király« repríze alkalmából." Az előadásra 1938. április 22-én került sor. A címszerepet Kiss Ferenc játszotta. A játékmester Both Béla, a díszlettervező Horváth János volt.

2 Németh Antal első felesége Peéry Piri (1904–1962) színésznő.

3 A Grand Hotel des Bains Lido-Venezia levélpapírján.

4 Idegen kéz vörös ceruzával aláhúzta ezt a mondatot, s a levélre ezt írta: Régi regime! Ma 1/2 12-kor idejön.

5 Az előadásra 1938. szeptember 14-én került sor. Márkus Emíliának tehát csak három hete maradt a felkészülésre.

6 Márkus Emília Csiky Gergely művének 1933. június 19-én megtartott előadására utal.

7 A Cristallo D'Abbazia levélpapírján.

8 A kormányzó Németh Antalnak 1939. április 6-án a miniszterelnök előterjesztésére a Nemzeti Színház igazgatása és a magyar színművészet fejlesztése körül szerzett érdemei elismeréséül a magyar királyi kormányfőtanácsosi címet adományozta.

■

NÉMETH ANTAL LEVELE MÁRKUS EMÍLIÁHOZ
Budapest, 1939. április 15.[9]

Mélyen tisztelt Méltóságos Asszonyom!

Hálás örömmel vettem Abbaziából érkezett, kineveztetésem alkalmából küldött szíves üdvözlő soraikat.

További jó pihenést, teljes gyógyulást és „fiatal" kedvben való visszatérést kívánok.

Feleségem szeretetteljes köszöntését tolmácsolva, kedves Férjének sok szíves üdvözletet küldök.

Kezeit csókolja, készséges igaz híve: Németh Antal

■

NÉMETH ANTAL MÁRKUS EMÍLIÁHOZ

Méltóságos Asszonyom!

Kedves Emma!

Elnézésedet kell kérnem, hogy betegségem, majd az ezt közvetlenül követő nagyfokú munkatorlódás, végül pedig egy vidéki előadás és külföldi utam miatt csak most tudok leveledre választ adni.

Úgy érzem, nincs szükség arra, hogy meggyőzzelek arról, hogy nemcsak művészi, de emberi vonatkozásokban is mennyire igaz tisztelőd és barátod vagyok. A Nemzeti Színháznál eddig eltöltött öt esztendő harcaiban mindig abba a kisebb csoportba tartoztál, melyről tudtam, a mellémállás biztos pillérét jelenti számomra.

Mindezt le kellett szögeznem ahhoz, amit most elmondandó lennék.

Tamarát, illetve színpadi képességeit egyetlen fellépéséből ismerem. Ebből természetesen nem ítélhetem meg tehetségét. Készséggel hajlandó vagyok őt a jövő hó elején később megállapítandó időpontban meghallgatni. Ez eddig rendben lenne. Most következik az, jelenthet-e számára már most egy ilyen feltehetően sikeres meghallgatás valami előnyt. Sajnos „nem"-mel kell felelnem. Az utóbbi évek folyamán egészen kivételes esetekben és csaknem kizárólag férfinövendékekkel tettük meg azt, hogy tanulmányaik befejezése előtt ösztöndíjas tagságot nyertek. Ha jól átgondolod, meg kell érezned kedves Emma, hogy ezt éppen Tamara esetében és főként érdekében nem tehetem meg. Sem saját osztálytársai, sem a sajtó, sem pedig a nagyközönség előtt – legyen bármilyen tehetséges – esztendőkig „nem mosná le" róla senki, hogy a nagy Márkus Emília protekciójával és hatalmi szavával, igazságtalanul, mások rovására jutott be a nemzet színházába. A magam részéről úgy vélem és előlegezem neki a bizalmat: nem fog ennek még látszatára sem rászorulni. Márkus Emília unokájának és Waclav Nijinszkij [sic!] leányának lenni már magában is elsőrendű fémjelzést jelent, ha ehhez még tehetség is járul, az kiérlelődik és utat tör magának, nincs szükség tehát semmi rendkívüli eljárásra, vagy a dolgok menetének erőszakos megelőzésére.

Kedves Emma! Remélem pontosan úgy fogod értelmezni levelem, mint ahogy én azt igaz barátsággal éreztem és megírtam.

Férjedet szeretettel köszöntve, kezeidet csókolja igaz barátod és tisztelőd: Németh Antal

Budapest, 1940. június 20.

■

MÁRKUS EMÍLIA LEVELE NÉMETH ANTALHOZ
Balatonfüred, 1943. november 12.

Kedves, jó Direktorom,
Édes, jó Tónikám!

Még mindig csak pár órára tudok felkelni az ágyból és az irás nagyon fáraszt, azért engedd meg, hogy gépbe mondjam a levelemet.

Amiért most Neked irok, az – nem akarok nagy szavakat használni – de egészségemet illetőleg is nagyon fontos, mert minden izgalom nagyon árt, hiszen egész betegségem tulajdonképen izgalmak következménye.

Egy kérésemről van szó, amit módodban áll teljesiteni és aminek a teljesitésére nagyon kérlek.

Oszdd [sic!] ki Támárának a Káméliás Hölgyben Nichette szerepét. Hidd el nékem, hogy nagyon szépen fogja játszani. Bizonyság rá Herczeg Ferencnek egy levele, amelyet az Arva László király egyik előadása után spontán írt Támárának, megjegyezvén, hogy Kanizsay Erzsébet összes női szerepei közül a legnehezebb, mert egy pillanat alatt kell flápperből szentté átváltoznia és ezt Támárá brávurosan oldotta meg.[10] De a mi fő, engem tennél boldoggá, ha Támárával játszatnád el Nichettet, viszont boldogtalanná, ha nem vele.

Ezenkivül érdekes is volna, hogy amikor még én játszottam a Káméliás Hölgyet, Bajor Gizi volt Nichette, most, hogy Gizi játssza, az unokám lesz Nichette.[11] És milyen gyönyörü lenne, ha abban a darabban, mely nemcsak szinpadi szereplésemben, de egész életemben olyan nagy szerepet játszott, mint a Káméliás hölgy, egy olyan nevezetes felujitásban, amilyen a Te vezetésed alatt lesz most, az egykori Káméliás Hölgynek az unokája lesz Nichette.

Tudom, hogy mindezt Te épugy átérzed, mint én és bizonyos vagyok benne, hogy már gondoltál is rá, de nékem jól esik, hogy azt, ami a szivemen van, elmondhatom Neked, akiben oly megértő lélek lakozik.

Édes, drága jó Tónikám, nagyon szenvedek tedd meg ezt a kérésemet.

Pirit Veled együtt sokszor ölelem és maradok [innét kézirással] es maradok

hálás híved Emma

■

MÁRKUS EMÍLIA LEVELE NÉMETH ANTALHOZ
Balatonfüred, november 21. 1943

Édes jó Directorom

Tudtam, hogy nemes jó szíved van és ezt nem tudom eléggé meghálálni. Még az egészségemnek is jót tettél, mert leveled óta könnyebben viselem a fájdalmakat, úgy, hogy reményem van arra, hogy egy hét mulva talán már útra is kelhetek és megnézhetem a Kaméliás hölgy előadását, amire már ideutazásom előtt készültem. Meg is biztam Tamarát már akkor, hogy vegye meg számomra a földszinti hármas számu páholyt amelyben főpróbákon szoktam ülni; remélem sikerül neki... —

Ma egy kicsit gyönge napom van, nem tudom az egész szivemet kiönteni, de könnyekre fakadnál, ha látnád azt a mélységes szeretetet ami bent van. Végtelenül örülök annak, hogy Te fogod rendezni a Kameliás hölgyet,[12] s így közvetve, Tamarát is, aki uszik a boldogságtól. Most csak arra kérlek még nagyon szépen, légy kegyes oltalmadba venni Tamarát és tanácsaiddal ellátni. —

Mint vérbeli színésznőnek elképzelheted, mennyire fáj, hogy nem vehettem részt a kassai díszes ünnepségen.[13]

Igaz mélységes szeretettel ölel: hív Emmád

KÖZREADJA: GAJDÓ TAMÁS

9 Másolat.

10 Arra az előadásra, melyre Márkus Emília utal, nem a Nemzeti Színházban került sor; ott 1933 után nem adták elő Herczeg Ferencnek ezt a darabját.

11 Márkus Emília 1894. március 9-én lépett fel először ifj. Alexandre Dumas művében. Emlékezete azonban cserbenhagyta – Bajor Gizi sohasem játszotta Nichette szerepét.

12 A bemutatóra 1943. december 6-án került sor. N. Márkus Tamara – ahogyan Márkus Emília unokájának neve a színlapokon szerepelt – eljátszotta Nichette szerepét. A bemutató díszleteit Horváth János, a jelmezeket Nagyajtay Teréz tervezte.

13 Az első bécsi döntés (1938. november 2.) ötödik évfordulójának ünnepségeire utal. Kassán november 11-én este a Nemzeti Színház négy egyfelvonásost adott elő.

A kritikáról folytatott vitában eddig az alábbi írások jelenetek meg: Sándor L. István: Az erőszak esztétikája *(2003. január); Csáki Judit:* A kritika sine qua nonja *(február); Mestyán Ádám:* Mi a tánckritika? *(március); Csabai Attila:* A kritika szabadsága és felelőssége*; Kutszegi Csaba:* Reflexiók a reflexióra *(április).*

URBÁN BALÁZS

Mezőnyről, mércékről

■ HOZZÁSZÓLÁS A KRITIKAVITÁHOZ ■

„A színikritika általános színvonala nem jó." Gyanítom, ez a bájosan eufemisztikus megfogalmazás tartalmazza azt a megállapítást, mellyel a kibontakozni látszó vita minden szereplője egyet fog érteni. Az okokat vélhetően sokan sokfelé keresik majd, az első két vitacikk szerzői például a lehető legellentétesebb irányban: Sándor L. István a teoretikus felkészültség, Csáki Judit a problematikusan működő gyakorlat terén.

SLI többször is hivatkozik vitaindítójában az Ellenfény első „gondolati levélláncára", melynek tárgya Dogyin *Platonov*ja volt, s amelynek vitaindítóját és -záróját magam írtam. A levéllánc annyiban valóban érdekes volt, hogy különböző kritikai gondolkodás- és fogalmazásmódokat hozott felszínre – a hozzájuk tartozó eltérő fogalomkészlettel együtt. A vita értékeléséről már akkor is élesen eltért a véleményünk, mivel számomra éppen az ellenkezőjét bizonyította annak, mint amit SLI most is megfogalmaz (igaz, ezúttal már nem csak a kritikusokra vonatkoztatva), hogy tudniillik „...nincs az alkotóknak, kritikusoknak, nézőknek olyan közös szókincsük, amely esélyt teremthetne arra, hogy szót értsenek egymással". Én úgy éreztem, szót értettünk egymással, még ha a nyelvünk nem is volt közös. A nyelvet ugyanis felesleges a megértés felől misztifikálni: abból, hogy valaki az „interpretáció" szót köznapi, másvalaki pedig a gadameri értelemben használja, még nem következik, hogy ne értenék meg egymást – legfeljebb a közlés célja különböző. Egységes nyelv pedig amúgy sem teremthető meg, egységes nyelve az irodalomtudománynak sincs (még a különböző egyetemi iskolák elmúlt években zajló konfrontációi sem erre irányultak), a színháztudománynak sincs (még ha az utóbbi időben markánsan kiforrni látszó magyar színházelmélet homogénebbnek, vagyis egyazon irodalomtudományi iskolához kötődőnek látszik is), a színikritikának pedig nyilvánvalóan nem is lehet. Ez utóbbi okaira jórészt CSJ is utal, s elég talán annyit megjegyezni, hogy a színikritika (optimális esetben nem pusztán a többi kritikusra redukálódó) olvasótábora nem úgy birtokolja (illetve nem birtokolja) a hermeneutikai szaknyelvet, mint az irodalomtudományi művek olvasói. (Más kérdés, hogy CSJ a közérthetőség és a „köz" értelmezésében igen nagyvonalú, de erről majd később.)

SLI egységes nyelvhasználaton természetesen nem pusztán ezt (sőt, talán nem is elsősorban ezt) érti. Árulkodó az a kérdésfelvetése, mellyel a kritika feladatkörébe utalja például az adaptáció és az olvasat pontos megkülönböztetését. Ebben ama normatívára való törekvést érzem, mely számomra SLI cikkének legnehezebben elfogadható sajátja. Adaptáció és olvasat természetesen jól körülhatárolható fogalmak, ám adott esetben, egy alkotásra korlátozva, határvonalaik a befogadói szubjektum függvényében könnyen összemosódhatnak. S nagyon nem lenne jó e határvonalat valaminő kényszeres konszenzus jegyében centikre meghatározva kijelölni, s nekem milliméterre pontosan ott kellene meghúznom, ahol SLI-nek (merthogy természetesen nem a fogalom értelmezéséről térhet el a véleményünk, hanem arról, hogy adott esetben egy alkotás melyik halmazba illeszthető). Ugyanakkor az már valóban zavaró, ha kiderül, hogy a kritikus akár egyetlen írás on belül sem tudja e fogalmakat a maga számára értelmezni, s az előadást ötletszerűen helyezi az egyik vagy másik halmazkarikába. Mert normatíván innen és túlteoretizáltságon túl, SLI-nek igaza van abban, hogy a mai színikritikára a felületesség, a leírások teljes kirekesztése, a semmitmondó minősítések halmozása, a túlzott szubjektivitás, vagyis a szubjektív és megalapozatlan vélemény jellemző.

CSJ írása mintha e tény felett siklana át némiképp. Noha utal számos gyakorlati problémára, végkicsengése némi túlzással már-már azt sejteti, hogy a színikritika egyetlen baja, hogy van olyan folyóirat, mely teret nyit értelmetlen, rossz, dilettáns írások előtt. Szerintem azért ilyen jól nem állunk. Nem kellemes persze dilettáns írásokat folyóiratban látni, de bizonyos szempontból még mindig jobb, mintha napi- vagy hetilapban jelennek meg. Szaklapban ugyanis inkább a szerkesztőre vetnek rossz fényt, az olvasók többsége valószínűleg a helyükre tudja tenni őket. Az egykori rádióműsorból lett népszerű politikai hetilap (igyekezvén tartani magam CSJ korrekt eleganciájához, neveket és címeket nem írok, de példáim természetesen nem elméleti jellegűek) olvasóközönségének színházi szaklapokból nem orientálódó többsége viszont komolyan veheti az ott megjelenő dilettáns szösszeneteket. De talán még a színtiszta dilettantizmusnál is ijesztőbb a kitűnő íráskészséggel megírt, durva poénokat halmozó, felületes és felkészületlen, végletesen szubjektív, az élcekbe csomagolt megjegyzéseken kívül mást nem is igen tartalmazó írásmű, melynek az utóbbi években jelentős keletje kezd lenni. (Nem pusztán a színikritikában: évekkel ezelőtt főként filmkritika címszó alatt jelentek meg olyan írások, melyek elsősorban a recenzensről, annak a művek befogadása szempontjából meglehetősen irreleváns szokásairól [például körömvágás] szóltak, s a bírálandó alkotásra legfeljebb néhány mondatot vesztegettek. Szerencsére itt még nem tartunk, de bizonyos írások vészesen kezdenek efelé tendálni.) Igaza lehet SLI-nek, amikor az okokat többek közt a tömegkommunikációs eszközök által sugallt és közvetített felületességben és igénytelenségben keresi. Aki nem így látja, annak érdemes lenne elgondolkoznia például azon, hogy a színikritikába is gyakran belekontárkodó „sztárzenekritikus" – akinek hozzáértését közvetlen kollégái is többnyire megkérdőjelezik – hogyan publikálhat nyilvánvaló sikerrel tucatnyi lapba (nem csupán napi- és hetilapba, de színházi folyóiratba is!); azon, hogy a jelentős iro-

dalomtörténész-esztéta miért érzi szükségét annak, hogy folyóiratban megjelenő recenzióit kínosan erőltetett, jópofiskodó, imitált diáknyelven, véleményének alátámasztása nélkül írja meg; azon, hogy a média hadarása mellett felületességéről és sokoldalú hozzá nem értéséről elhíresült sztárriportere valósággal felsikolt interjúja közben a „kritikus" szó hallatán, s habozás nélkül kijelenti, hogy ő legfeljebb négy kritikust ismer el (s felsorol négy nevet, melyeket az köt össze, hogy valamennyien napilapnak dolgoznak, ám, fájdalom, csupán egyikük színikritikus).

Nem folytatom a példálózást, talán ennyiből is érthető, hogy némiképp mást gondolok ama bizonyos „közről", mint CSJ. Némiképp sarkítva: az az érzésem, hogy az effajta napi- és hetilapkritikák ideális(nak vélt) olvasóközönsége a színházba egyáltalán nem vagy elvétve járó, de a bennfentesség látszatában szívesen tetszelgő, megalapozott vélemény helyett inkább poénokra és jópofizásra vágyó értelmiségi. Ilyenfajta kritikusi tevékenységre ösztönöz a szerkesztői elvárás is; erre látszik utalni, hogy napilapkritika létezik ugyan, ám sehol sem koncepciózusan. Nem tudok olyan napilapról, amelynek szerkesztője arra törekedne, hogy a fontosabb bemutatókról recenziót közöljön; egy kivételt leszámítva az országos terjesztésű napilapok egyetlen kritikust foglalkoztatnak, aki a legtöbb esetben egy előadásról számol(hat) be hetente. Így aztán a napilapkritika nemigen különbözik a hetilapkritikától; az a funkcionális különbség, melyet SLI felvázol, bizonyosan észrevétlen marad. Észrevehető viszont, hogy az egyébként véleményüket szívesen és pontosan alátámasztó kritikusok sem tartják mindig olyan fontosnak, hogy napi- vagy hetilapban publikáljanak. Gyakran érzékelhető írásaikon (tisztelet a kivételnek) a fentebb vázolt „köznek" való tudatos vagy tudattalan megfelelni akarás. Nem gondolom persze, hogy ettől függetlenítheti magát az ember, de a differenciálás fokozatain talán el lehetne gondolkodni. Abban viszont csaknem bizonyos vagyok, hogy a folyóiratokban megjelenő kritikának nem ehhez a „közhöz" kell alkalmazkodnia. Már csak azért sem, mert az nem is olvassa.

Érdekes kérdés persze (s erről valószínűleg CSJ és SLI többet tud nálam), hogy kik olvassák a szakmai folyóiratokat. Nem tudom, a szerkesztők végeztettek-e felméréseket (őszintén szólva még a példányszámokat sem ismerem), de úgy sejtem, a folyóiratok rendszeres olvasóközönsége a tág értelemben vett színházi szakma (ideértve a színházzal nem hivatásszerűen foglalkozó, de színházrajongó, félig-meddig bennfentes közönséget is). Saját nem színházi ismeretségi körömben mindenesetre senki nincs, aki színházi folyóiratot olvasna. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy a folyóiratokban megjelenő írásoknak ne kellene közérthetőnek lenniük (már csak azért is, mert maguktól az alkotóktól sem várható el az irodalomtudományból eredeztetett terminológia pontos ismerete), ám a közérthetőségnek ebben az esetben mást kell jelentenie, mint a napilapokban megjelenő recenzió esetében. Én nem érzem azt, hogy SLI cikkében minőségi hierarchiát állítana fel napi- és hetilapokban, illetve folyóiratokban megjelenő írások között; inkább csak a funkciót illetően differenciál. Az az álláspont persze, hogy a szakkritikának kizárólag a „leíró-elemző műfajra" kellene építenie, legfeljebb akkor fogadható el, ha a szaklapok csak egy bizonyos előadástípushoz tartozó bemutatókról számolnának be. Mert egy akármilyen kitűnően megvalósított Ray Cooney-bohózat vagy egy szabatosan színre állított Németh László-dráma esetében ezt a módszert nemigen lehet, legalábbis teljesen felesleges, értelmetlen alkalmazni. Ki lehet persze jelenteni, hogy ezekkel az előadásokkal foglalkozzanak csak a napilapok – én mindenesetre nem így gondolom. Ugyanakkor bizonyos előadások (általában a textus helyett inkább a képekből, jelekből, esetleg metaforákból építkező produkciók) esetén e módszer alighanem megkerülhetetlen. A leírás nélkül ugyanis az értékelés, az ítélet a levegőben lóg. Nem gondolom, hogy e módszer alkalmazása bármelyik írást „tudományos kritikává" avatná, mely átvenné annak funkcióját a kritika tényleges feladata helyett (ezt inkább CSJ finom csúsztatásának érzem); a leírás ezekben az esetekben egyszerűen alátámasztja a véleményt. (Ízlés kérdése, hogy ezeket a leírásokat ki mennyire tekinti száraznak; számomra SLI *Barbárok*ról írott elemzése éppen azért érdekes, mert olvasatát pontosan összevethetem a magaméval, bólogathatok, vagy csóválhatom a fejemet. Amit persze megtehet Horváth Csaba vagy CSJ is. Ha viszont nem láttam volna az előadást, pusztán a véleményezés alapján aligha tudnék róla képet alkotni. Olyan képet pedig, melyen SLI izzadt nebulóként próbál Horváth Csaba elvárásainak vagy alkotói szándékainak megfelelni, meglehetősen nehéz magam elé képzelnem.)

Természetesen ez a módszer modorossá válhat, sőt minden konkrét értékelést elhagyóvá, sablonossá és unalmassá is. De így járhat bármilyen más értékelési, elemzési módszer – irigylem azt, aki úgy véli, ő még soha nem írt pusztán rutinos sablonokból építkező, kevéssé sikerült kritikát (én sajnos bizonyosan nem tartozom e boldog kevesek közé). Mindez természetesen nem független – miként erre CSJ is utal – magától a színháztól sem. A meglehetősen nagyszámú semmitmondó, üres rutinra építő előadás nem feltétlenül hozza elő a szunnyadó kreativitást, invenciót a kritikusból, kedvez viszont egyfelől a bevált sablonoknak, másfelől az élcek, sértések táplálta felszínességnek. A színikritika problémái azonban mégsem kenhetők az alkotókra. Miként a publicisztikus igénytelenség, rosszabb esetben a „lelkemet egy poénért"-szemlélet, még rosszabb esetben a dilettantizmus beszivárgása a szakkritikába sem pusztán egyéni felelőtlenség kérdése. Nem kerülhető meg persze annak a szerkesztési elvnek a felelőssége, mely ezeket az írásokat egy szakfolyóiratba emeli, ám ha jórészt azért kerülnek be egy lapba, mert másképpen nem abszolválható a koncepciónak megfelelő mennyiségű kritika (magyarán szólva nincs harminc-negyven kritikus, aki szakmailag legalább elfogadható írást tudna produkálni), az mégsem csak az adott szerkesztő kudarca. Ha a szakfolyóiratoknak lasszóval kell fogniuk a kritikusokat (s nem akarom annyira naivnak tettetni magam, hogy csodálkozzak CSJ e kijelentésén), akkor a szakma jövőjét illetően lehet némi ok aggodalomra.

El kellene gondolkoznunk az okokon. Egy részükön aligha változtathatunk (például ama egzisztenciális körülményeken, melyeknek „köszönhetően" a folyóiratok számára szabadúszóként dolgozó kritikusoknak folyamatos publikálási kényszert kell érezniük, ha a kritikaírást legalább nonprofit vállalkozásként szeretnék végezni). Mint ahogy meglehetősen szkeptikus vagyok a kritikusi szakma gyakorlati pozicionálását illetően is: nem érzem, hogy akár a színházi szakma, akár az újságírói befogadna bennünket. (Ami pedig a kérdés elméleti síkját illeti: szakfolyóiratok esetében tényleg illúziónak érzem a tágabb értelemben vett alkotói és olvasói közeg éles szétválasztását.) Van azonban több minden, amin talán változtathatnánk. Érdemes lenne például legalább magunk között elbeszélgetni a kritikusképzésnek és -kiválasztásnak a jelenleginél tágabb lehetőségeiről, formáiról. Érdemes lenne eszmecserét folytatni (kritikusan) egymás írásairól. Mert CSJ-nek ugyan valószínűleg igaza van abban, hogy a színikritikának nem az a fő baja, hogy az alkotók nem reflektálnak egymás írásaira, ám annak a közegnek, amelyben ez létrejön, gyaníthatóan nem tesz jót. Hiszen többnyire nemcsak írásban nem reflektálunk egymás cikkeire, de szóban sem. Sőt, gyakran tapasztalom, hogy nem is mindig olvassuk el egymás írásait. Beszélhetnénk tehát arról, hogyan változtatható, alakítható ez a közeg, s az esetleges változásnak lehetnek-e általánosabb hatásai, olyanok, melyek a kritikai (kritikusi) sekélyesség divatját is befolyásolhatják. Ha a mostani vita megteremti e párbeszéd folytatásának lehetőségét, már nem lesz hiábavaló – még ha közös nevezőre várhatóan nem is fogunk jutni.

A színház csatatér

■ BESZÉLGETÉS MARIUS VON MAYENBURGGAL ■

Marius von Mayenburg a Goethe Intézet vendégeként érkezett Budapestre; az eredeti tervek szerint mindkét, Budapesten játszott darabját (Paraziták, A hideg gyermek) *megnézte volna, végül más elfoglaltsága miatt csak két napig maradt, és február 22-én a Krétakör előadását látta a Millenárison, részt vett az azt követő közönségtalálkozón, majd másnap visszarepült Berlinbe, ahol a Schaubühnében – amelynek házi szerzője és dramaturgja – éppen Thomas Ostermeierrel dolgozik egy készülő előadáson. Miután a Krétakör* A hideg gyermek*-produkciójának – fordítóként, dramaturgként és a rendező tolmácsaként – én is részese voltam, talán megbocsátható, hogy elsőként azt kérdeztem, tetszett-e neki az előadásunk.**

– Nagyon érdekes volt. Eddig csak a berlini előadást láttam, amelynek meglehetősen öntörvényű a rendezése, a díszlet, a kellék és a szövegbe beleírt rendezői utasítások figyelembevétele nélkül készült. Itt viszont kipróbálták, mi történik, ha a rendező követi ezeket az utasításokat, és boldogító volt látni, hogy ez milyen jól működik. Az persze speciális helyzet, ha az ember idegen nyelven látja a darabját; a látványra koncentrálhat, nem tartja fogva a dialógus humora vagy feszültsége, hanem elsősorban a színészeket nézi. Ezek a kiváló színészek hihetetlenül erőteljesen belementek a darabba, átadták magukat neki. A szerző azonnal észreveszi, ha a színész távolságot tart a szövegtől, ha nem érti, hogy mit játszik, vagy nem szereti azt, amit játszania kell. Örvendetes volt látni, hogy itt nem ez történt: szépen kidolgozták a figurákat – azt persze már ismerem, hogy milyen pontosan dolgozik Wulf (Wulf Twiehaus, a Krétakör *A hideg gyermek*-előadásának rendezője többször működött együtt Mayenburggal, közösen rendeztek is, David Gieselmann *Herr Kolpert* című vígjátékát a Schaubühnében, 2000-ben – V. A.) –, minden egyes figura erős, és hatásosan szolgálja az előadás általam elképzelt dinamikáját. Mindig jó látni azt is, amit a színészek a saját személyiségükből tesznek hozzá. Az író tulajdonképpen csak egy startrámpát épít, és a színészen múlik, hogy ezt a saját szövegévé teszi-e. Tetszett a tér is, az, hogy a színpadot teljes szélességében bejátsszák; s az is, hogy a vécé ilyen kísérteties hely, ahonnan valami különös, metafizikai fény tör elő, és ahol megjelenik a rég halott apa – ezt is nagyon erősnek találtam.

– A közönségtalálkozón azt mondtad: írás közben fölszabadít az a gondolat, hogy egy másik alkotó is foglalkozik majd a szövegeddel, és kifejezetten szereted, ha a darab előadása során meglepetések érnek. Találtál-e valami meglepőt a mi előadásunkban?

– Írás közben nem képzelem magam elé a rendezést, csak a nyelvvel foglalkozom, azzal, amit a figurák mondanak. Magam elé képzelem, hogyan hangzanak majd a szavak. Meglepett, amit a színészek tettek hozzá. Johann figurája például nagyon egzaltált, nagyon „fizikai" volt, ez a színész (Bánki Gergely) karakteréből következett.

– A közönségtalálkozón elhangzott, hogy Johann szerepét más alkatú színészre kellett volna osztani, mert más alkatra van írva: egy nagydarab, erős, gazdag, magabiztos emberre. Olvasáskor valóban más típust képzel maga elé az ember.

– Szerintem Johannál az a fontos, hogy veszélyes legyen, és akkor mindegy, hogy milyen alkat. A személyiségnek kell stimmelnie. Az ő személyisége pedig stimmel; a színész azzal lepett meg, hogy mi mindent tud. A zene használata is olyasmi, amit korábban el sem tudtam volna képzelni, de tetszett. Aztán... Berlinben például nem volt disznó; amikor behozták azt a tálat a disznóval, az bizony meghökkentő, jó ötlet. Sok szép részlete volt még ennek az előadásnak, például a két nővér viszonya, vagy az a fejlődés,

Kallus György felvétele

Marius von Mayenburg

amelynek során Tina (Sárosdi Lilla) kis penészvirágból rendkívül erotikus nővé válik; aztán a figurák egymáshoz való viszonya, az anya (Csákányi Eszter) alakja, ezek nagyon szép részletek.

– Biztosan sokszor megkérdezték már tőled, hogy hogyan képzelted el a gyereket. Mi a széttépés pillanatáig igazi gyereknek játszottuk, később babának. Meg akartuk hagyni titoknak, furcsaságnak, hogy a néző elgondolkodjon rajta.

– Ezt pontosan így képzeltem el. A színházban a csecsemőket általában babával helyettesítik, a néző hozzá is van szokva ehhez. Nekem épp az tetszett, hogy ezzel a konvencióval megmutatjuk a különböző tudati és érzékelési szinteket. Abban a pillanatban, amikor a színpadon egy szereplő megtöri ezt a megegyezést, és azt kérdezi, hogy „megőrültetek? hiszen ez egy baba, ti meg úgy tesztek, mintha ember volna" – ebben a pillanatban a közönség pontosan úgy jár, mint a darabban Werner: betör az ő saját valóságába egy másik realitás, és tönkreteszi az ő fantáziáját, az ő vízióját. Szerintem ez nagyon erős.

– Amikor elkezdted írni a darabot, tudtad, hogy szét fogják tépni benne a gyereket?

– Igen. Attól fogva tudtam, amikor eldöntöttem, hogy gyerekük lesz. Azt akartam, legyen egy olyan pár, amely sóvárog a boldogság után, ez Johann és Léna, és legyen egy másik, amelyik már családot alapított, de ahol a hatalmi viszonyok fordítottak: tehát nem

* A hideg gyermek*ről 2003. márciusi számunkban közöltünk kritikát.*

Koncz Zsuzsa felvétele

Láng Annamária (Erika), Csákányi Eszter (Anyu) és Rába Roland (Werner) A hideg gyermekben

a férfi, hanem a nő határozza meg a dolgokat, ő a domináns fél; és akkor azt gondoltam, jó lenne, ha lenne gyerekük. De ezek a babák... valahogy mindig olyan hülyén hatnak a színpadon, ezért azt gondoltam, hogy ezzel kell kezdeni valamit. A színpadi konvenció megtörését élveztem ebben a mozzanatban.

– A rendező a próbák során többször is azt az instrukciót adta a színészeknek, hogy próbáljanak meg kevésbé rokonszenvesek lenni, ne legyenek szeretetre méltóak. Úgy tűnik, a darab szerint is ellenszenvesek ezek az emberek; a cél az, hogy mi, nézők egyiküket se szeressük igazán. Legalább te szereted őket?

– Nem mindet egyformán. Persze a szerzőnek kell valamiféle rokonszenvet éreznie az alakjai iránt, de nem hiszem, hogy mindegyiket szeretnie kellene. Lehet elfogult, igazságtalan is velük, mert az élet sem mindig fair. Egy olyan szereplő, mint Henning, közelebb áll hozzám, mint például az apa. Bár ha meggondolom, tulajdonképpen az apa is imponál azzal a vágyával, hogy megnézhesse a világot, és a fukarságával, hogy nem akar semmit se a lányaira hagyni... Jó, hogy ennyire mohón akar élni, és az is tetszik, hogy mindenhová el akar jutni, és sajnálom érte, hogy rögtön, az első állomáson feldobja a talpát. Ez nem igazság.

– Azt mondtad, írás közben nem képzelsz konkrét embereket magad elé, hanem csak a nyelvet.

– Azért látok valamit ezekből a figurákból. Tulajdonképpen mindegyik én vagyok, a saját hangomat, nyelvemet kölcsönzöm nekik. Persze néha felbukkannak olyan figurák, amelyeket a saját életemből ismerek. Például a pap beszéde szinte szó szerint saját élményemen alapul. Amikor egyik unokahúgom férjhez ment, a lelkész, aki összeadta őket, elmondta, hogy most jól vannak, mert szeretik egymást, és nincs szükségük Istenre, de később, ha majd nem lesznek olyan jól, mert kevésbé fogják egymást szeretni, akkor majd szükségük lesz rá. Én leírtam azt, amit a pap mondott, csak egy kicsit sűrítettem és kiéleztem.

– Budapesten az a szóbeszéd járja színházi körökben, hogy egyrészt mindent szó szerint megjegyzel, amit egyszer hallottál, másrészt hogy amióta a világon vagy, írsz. Mi ebből az igazság?

– Vagy tizenkét éve, utolsó iskolai éveimben kezdtem el írni, de hogy mióta írok a színháznak, nem is tudom, talán nyolc éve. Verseket soha nem írtam, szerencsére, inkább elbeszélésekkel, regényekkel kezdtem.

– Kik voltak a mestereid, a példaképeid, kik voltak rád olyan nagy hatással, mint, mondjuk, az én generációmra Kafka, Beckett vagy Ionesco?

– Irodalmi példaképek? Vannak szerzők, akiket szeretek, de olyan értelemben nincs példaképszerepük, hogy azt gondolnám, ettől ezt vagy azt tanultam. Büchnert nagyon szeretem, és azt az egész hagyományt, amely visszavezet hozzá. Idetartozik Ödön von Horváth, aztán Fleisser, Fassbinder, Kroetz, Brecht, tehát az egész délnémet vonal. Ők nem polgári társalgási darabokat írnak, inkább a népszínház inspirálta a műveiket. De nem nevezném őket a példaképeimnek, mert szinte mindegyikükben találok valami kivetnivalót; szerintem Horváth túl szentimentális, Brecht néha giccses és így tovább. A példaképeim igazából a művészet más területein vannak. A festészetben elsősorban a német expresszionizmus, Kirchner – örülnék, ha úgy tudnék írni, ahogy Kirchner festett. George Grosz korábban nagyon fontos volt számomra, most nem annyira. Aztán persze a mozi, de ezt nehezebben tudnám konkretizálni, mert inkább egyes filmek hatottak rám, egyes alkotók nem annyira. Minden darabnál, amit éppen írok, más a fontos. Például a *Haarmann*t egy George Grosz-kép ihlette. *A hideg gyermek*nél nem is annyira példaképről vagy művészi ideálról volt szó. Annak a világnak, amely ebben a darabban szóhoz jut, nagyon sok köze van a bábszínházhoz, ahhoz a bábszínházhoz, amit gyerekkoromban az öcsémmel játszottunk. Először én bábszínházaztam az öcsémnek, később együtt írtunk darabokat, és el is játszottuk őket, és ez az egész világ valahogy fontos lett *A hideg gyermek*ben. Egyszerű darabokat írtunk, mindig versben, és valami különös okból olyan történeteket, amelyekben valakit mindig megmentenek. Kezdetben úgy volt, hogy elrabolják a királykisasszonyt, és Kasperl útnak indul, hogy megmentse, és a végén összeházasodnak. Később inkább a kutató kelt útra a déli tengerekre, hogy kincset találjon, potyautasként magával vitte a feleségét, akit aztán meg kellett mentenie az emberevőktől. Amikor elkezdtem *A hideg gyermek*et írni, akkor elgondolkodtam azon, miért is gondoltam ki annak idején folyton ilyen megmentéses történeteket, és hogy mi történik, ha az egyik ember megmenti a másikat, hogyan csúsznak el a hatalmi viszonyok. Tulajdonképpen ezekből a gondolatokból keletkezett *A hideg gyermek.*

– A darabjaidat – elsősorban a Lángarc*ot – rengeteg színházban bemutatták, nemcsak Németországban, hanem világszerte. Gondolom, sok előadást láttál külföldön. Beszélnél a legfontosabb tapasztalataidról?*

– Főleg az volt izgalmas, hogy a közönség mennyire eltérően reagál a szülőtémára, a családtémára. Például az erősen katolikus országokban probléma, hogy a darab ennyire támadja a családot, máshol viszont egyáltalán nem ez váltott ki ellenérzést, hanem például az incesztus. Lengyelországban jóval érzékenyebben reagáltak a családi konfliktusra, és arra a jelenetre is, amikor az anya

meztelenül mosakszik. Norvégiában az apa egész idő alatt meztelen volt, és szabadosságával terrorizálta a családját.

– Sokan felfigyeltek rá, hogy mintha dühöt, haragot éreznél a felnőttvilággal és általában a világgal szemben.

– Már gyerekkoromban is dühös voltam a felnőttekre. Ahogy az embert megkérdezik, amikor iskoláskorba kerül: na, örülsz, hogy iskolás leszel? Nyár volt, és az iskola csak jóval később kezdődött, amikor az uszodában ezt megkérdezte tőlem valaki, azt válaszoltam, igen, örülök, és ugyanabban a pillanatban belém hasított: de hiszen hazudsz, nem is örülsz az iskolának, az iskola nagyon szar lesz, és pontosan így is lett. Apám mindig újságot olvasott, nem úgy, ahogy a *Lángarc* apája, de mégis újságot olvasott, és egy idő után a bátyám is elkezdett újságot olvasni. Én meg azt gondoltam, hogy elment az eszük, minek újságot olvasni, amikor az szörnyű. Tulajdonképpen már gyerekként mély megvetést éreztem a felnőttek és nevetséges világuk iránt, amelyben élnek, és ez lényegében még most is így van. Azért csinálok színházat, mert máskülönben nem bírnám ki ebben az értelmetlen világban, amelyben élni kényszerülünk.

– A szüleid a '68-as nemzedékhez tartoznak, ha jól számolom....

– Igen, bár nem voltak hippik, sem különösebben balosak. Apám az NDK-ból jött, neki aztán semmi kedve sem volt a kommunizmushoz. A szüleimben nem élt valami nagy szimpátia a baloldali mozgalmak iránt, viszont szimpatizáltak a békemozgalmakkal és a környezetvédelemmel. De ez is állandó fenyegetést jelentett; a szülők folytonos félelme rossz a gyerekeiknek. Mindig az volt az érzésünk, hogy a kinti világ veszedelmes.

– Azt gondolom, szülők és gyerekek viszonya egészen más volt ebben a generációban, mint korábban, sokkal kevésbé represszív, kevésbé patriarchális, antiautoritárius nevelés stb...

– De elnyomás mégiscsak volt. Azt hiszem, a szülők nincsenek abban a helyzetben, hogy megérthessék a gyerekeiket. Félreértés azt hinni, hogy a gyerekek nem ismerik a világot. Egyes tanáraim kínoztak és gyötörtek, de azt gondoltam, hogy ennek így kell lennie, el se meséltem a szüleimnek, mert azt hittem, hogy az iskola, az ilyen. Ők meg azt hitték, hogy minden rendben van, mert arra a kérdésükre, hogy minden rendben van-e, azt válaszoltam, igen, minden rendben. Csak sokkal később gondolkodtam el rajta, hogy tulajdonképpen miért tűrtem, miért hagytam, hogy piszkáljanak, holott ez nem lett volna szükséges, mert ha a szüleim tudják, azonnal kivesznek abból az osztályból, átvittek volna egy másik iskolába, de hát én azt hittem, hogy ennek így kell lennie. Számomra lidércnyomás az a tudat, hogy ha egyszer gyerekeim lesznek, iskolába kell küldenem őket. Legszívesebben meg se tenném. Csak abban reménykedem, hogy a gyerekek mindig programszerűen mások, mint a szüleik. Ezért azt remélem, hogy miután én annyira gyűlöltem az iskolát, a gyerekeim majd szeretni fogják, talán csak azért, hogy engem bosszantsanak.

– Számodra a színház olyan hely, ahol védetten, közösségben, hasonló gondolkodású emberekkel vagy együtt, vagy pedig a legelkeseredettebb küzdelem helye?

– Az utóbbi. A színház csatatér, olyan hely, ahonnan az ember szembeszállhat a világgal. Hiszek benne, hogy az embernek vitában kell állnia a világgal, és számomra a színház az a hely, ahonnan ez a legjobban megtehető. Jobban, mintha biztosítási ügynök lennék vagy germanisztikaprofesszor.

– Mi lesz a legközelebbi darabod?

– Nagy darabot szeretnék írni, igazi nagy, négyfelvonásos, több mint száz szereplős darabot, de még csak a kutatómunkánál tartok, úgyhogy erről nem is árulok el többet.

AZ INTERJÚT VERESS ANNA KÉSZÍTETTE

MÁDI SZABÓ GÁBOR
(1922–2003)

Az idős nemzedék újabb kiválósága hagyott itt bennünket. Változatos, gazdag pályával ajándékozta meg a sors; egyszer összeszámolta, hogy ötvenöt év alatt száztizenhét főszerepet alakított. (Ez alkalomból közölte azt is, hogy a legtöbbször Jean Gabint szinkronizálta.) A kezdetek 1942-re nyúlnak vissza, amikor Pünkösti Andor, a Madách hősi korszakának spiritus rectora mint műkedvelő színészt felfedezte. Aztán jött a háború s vele valamelyes ellenállói múlt, majd egy ritka változatosságú és változatos okokra visszavezethető vándorlás színházról színházra. A Nemzeti, az Ifjúsági, a Petőfi, Szolnok, a József Attila Színház, Pécs, a Katona József Színház voltak a főbb állomások, és természetesen a Vígszínház, ahol két periódusban és pályáján a legtovább működött; ez a színház vállalta végül halottjának is. Emblematikus szerepe volt a *Bánk bán* Peturja, *A Sasfiók* Flambeau-ja, a *Lear* címszerepe, a *Hosszú út az éjszakába* James Tyroneja. Nagyon büszke volt rá, amikor már nyugdíjazása után a Vígszínház fiataljai meghívták a *Dühöngő ifjúság* Redfern ezredes-szerepére, mondván: az egyetlen olyan öreg színész, aki biztos, hogy nem rontja el az előadást. És örült az új színházi *Homburg hercege* Kottwitz ezredesének, különösen, hogy Székely Gábor invitálta. Molnár Gál Péter szerint „belső méreteit, retorikájának lendületét kölcsönveszi az előadás".

A Hazatérésben

Hetvenöt éves korára, 1997-ben születésnapi ajándékként jött az utolsó szerep: Max Pinter *Hazatérésében* (József Attila, Aluljáró). Két kritikust idézünk, akik fogékonyak voltak a búcsú hangulatára, a végső konzekvenciák levonásának indokoltságára. Koltai Tamás „telitalálatnak" nevezte az alakítást, s megállapította: „A fizikai és mentális készenlét magától értetődő természetességét nem említeném, ha korosztálya általános jellemzője volna magyar színpadon"; Stuber Andrea pedig a művész egyik legfőbb jellegzetességét, az orgánumot emeli ki: „Ilyen súlyos, erőteljes, mélybarna hang ma már nincs is. Na jó, talán mutatóban akad még néhány. Egyszer majd elmennek, s akkor elszegényedik a fülünk."

Záróakkordnak álljon itt mégis egy civil, de illetékes megnyilatkozás a feleségtől: „Akkor remekelt igazán, ha tiszta embert kellett játszania."

Elment Ő is, aki – ha nem is mindig idejében, de – minden lehető kitüntetést megkapott; ám a Nemzet Színészei között valamilyen okból nem jutott neki hely.

SZ. J.

Nagy András

Számolatlan évszakok

■ A MENO FORTAS VENDÉGJÁTÉKA ■

Litvánul tudók volnának annak megmondhatói, hogy az idő, *ami* jár, *illetve ami* telik, *az ezen a nyelven azonos szóval jelezhető-e, mint ahogy – sajátos tapasztalatok konklúziójaként – magyarul ugyanaz, és ami többnyire fordítási zavarhoz, olykor jelentős félreértésekhez vagy éppen árnyalt poézishoz vezet, az tudott vagy öntudatlan előzménye lehetett-e a Meno Fortas fontos előadásának.*

Amelynek főszereplőjévé lett az idő, *mégpedig mindkét értelmében: egyfelől változásával (az évszakokkal), másfelől előrehaladásával (hasonlóképpen) – és a két értelem nemcsak el nem vált, de egymásra vonatkoztatva mindinkább kiteljesedett, s ami előbb csak szelíd és naiv epizódsorozatnak tűnt, egy kései, északi és költő Vivaldi műveként, az a színpadon a maga szelíd erejével, derengő komorságával szépen és súlyosan elmélyült, s az idill keresése nyomán megtalálta a mélyben azt, ami ebben az örömmel és higgadtan szemlélt harmóniában mégiscsak „rémítgeti az élőt”.*

Mindez a színpadon persze egy egész estét (és fél éjszakát) betöltő előadás alkalmaként kockázatos törekvés, és még inkább az a budapesti Nagymező utcában. Ahova a Tavaszi Fesztivál – és jelentős szellemi és anyagi támogatói – kegyelméből megérkezhetett a kortárs színház zsenije, a *Hamlet, Macbeth, Othello* és más klasszikusok színpadra állításával színháztörténetet író Eimuntas Nekrošius, hogy most ne a klasszikus drámákon mutassa meg azt a döbbenetes és felkavaró értelmezési lehetőséget, amellyel dánok, skótok, mórok sorsát és végzetét – Shakespeare révén – látni és láttatni tudta, de éppen ez a *látás* váljék főszereplővé: a mindig is jelen levő *litván,* akinek a dán, a mór, a skót vagy az angol csak alkalma volt. Ne legyen az többé, vagy legalább erre az estére ne.

De mivel litván Shakespeare-ről nem tud a hagyomány, azt kellett megtalálnia, aki hasonlóan egyedülálló a nemzeti tradíció számára, mint az angol drámaköltő – talán éppen azzal, hogy egykor sikerült megteremtenie ezt a hagyományt. Kristijonas Donelaitis a litván irodalomban erre pedig alkalmasnak tűnhetett: a maga fanyarul szépséges idilljével, hexametereinek zenéjével, levelek és prédikációk sajátos „dialógusaiban” érlelődő költészetével és főművével, amely a Meno Fortas előadásának alkalma volt.

Hogy erre egyszersmind alkalmas volt-e, arról a márciusi este közönsége, legalábbis a Nagymező utcában, igencsak eltérően vélekedett. Ez persze nem érdemelne szót, hiszen a siker felemás értékmérő, s a vastaps Európa nyugati felén inkább a kezdést sürgető türelmetlenséget fejezi ki, semmint az elismerést – de hát itt és ekkor mégiscsak a színházi szakma legérzékenyebb és legkalandvágyóbb képviselői gyülekeztek, nem kizárólag ők, de sokan közülük, majd pedig tucatjával hagyták el a színházat a két hosszú szünetben, hogy a hétórai zsúfoltság éjfélre fél házzá apadjon a telő idővel.

Mert ez a *telő* idő – a *járó* idő kulisszájaként – nemcsak tárgya, de szinte „közege” is volt ennek az estének, amely nyilvánvalóvá tette az eltérő hagyományok mögött az érzékelés és – végső soron – a színházat teremtő szemlélet eredendő különneműségét színpadon és nézőtéren. Ami a deszkákon – s ezekből bőségesen volt az előadásban – azért válhatott igazán szembeötlővé, mert ennek az időnek megragadására, megörökítésére szolgált az egymást követő öt óra. Nem az idő lett tehát szolgája a drámának: elnyúlva vagy éppen elhagyva tágasságát, krízisek és konfliktusok megkomponált ritmusához igazodva, eredendő törvényszerűségeit alárendelve annak, ami egyébként csak *történik az időben* – hanem most az események szolgálták az időt. És azért sem illeszkedhet-

tek érzékelésünk és megszokásunk konvenciói közé – hogy a héttízes kezdés és a féltízes tapsrend között megtörténhessen minden, no és azután még maradhasson idő azokra a szociális szükségletekre is, amelyek közé betagozódott a színház maga –, mert megmutatták az idő folyamatosságát és ciklikus rendjét, azt tehát, ami éppen nem időérzékelésünkkel szegült szembe, hanem az időszemlélet színházi konvencióival.

Ennek a szembeszegülésnek az indokaként a „témaválasztás" persze önmagában elég lenne – egyszerűsítve: a megújuló, majd elszunnyadó természet s benne az ezt élvező, majd ettől szorongó ember –, ám ez éppen abban a hagyományban terebélyesedhetett káprázatos előadássá, mely igen közel esik ahhoz az *időzónához*, melyben huszonnégy óráig tarthat egy istentisztelet, számolatlan napokig elhúzódhat egy kijózanodást kerülő mulatság, s amelyben az ismétlődések éppen hogy nem fellazítják, hanem a ciklikus körforgás biztonságával megerősítik ennek a szinte organikus világnak rendjét és működését. És bár Nekrošius eddigi rendezéseiben feltétlenül alkalmazkodott a drámai sűrítés nagyon is markáns – és főként: nyugati – konvencióihoz, ezen az estén éppen azt mutatta meg, hogy ez is csak egy felfogás a lehetségesek közül,

A kezdetek kezdetén azonban mintha fontos idézet villanna fel: Kantor *Halott osztály*ának halhatatlan csoportképe, mintha az előadás invokációja és viszonyítási pontja volna, amely elhomályosul azután, ám mégsem annyira, hogy a háttér struktúrája megbomlana: az események ezentúl inkább a szín többi részén formálják saját hasonlatosságukra a teret – mintha ott, a (rendezői) bal oldalon ez a hiány s benne a megismételhetetlen idézet maradna állandó „díszletelem". A tér alakulása és alakítása a továbbiakban egyszerre lesz magával ragadóan egyszerű: kampókra akasztott gerendákat mozdítanak meg a szereplők, hatalmas követ hengerítenek odébb, padokból és székekből teremtik meg a szükséges díszleteket – mintha csak helyzetgyakorlatok kedvéért használnák invenciózusan és önfeledten az igencsak egyszerű tárgyakat –, s ugyanakkor mind jelentősebb és gazdagabb értelemmel telnek meg az addig szinte észrevehetetlen kellékek: kő, üveg, víz, legfőképpen pedig a *fa*.

Talán ennek is a litvánok volnának megmondhatói, hogy miért. Ami előbb kereszt, palló, híd, szék, lóca, miegyéb – az mindunt alan tovább alakul az előadás metamorfózisaiban, hogy végül késekkel széthasítva törékeny „aprófává" váljék, ami szinte a világ

színpadon nem az egyedüli, és amikor „otthon van", akkor örömmel nyújtózik ki ebben a másféle konvencióban – aki pedig őt igazán érteni akarja, az ezúttal szíveskedjék hozzáigazítani óráját az övéhez.

A kezdetek – áll a címben, a szerző neve és az *Évszakok* előtt, vagyis a genezis színhelye lehet a játék szigorúan határolt világa: kétoldalt, deszkafalak és gerendák perspektivikusan szűkülő terében telnek tehát az ígért évszakok, melyet odafent egy különös, fűvel keretezett hézag nyit meg a magasság felé, míg a hátteret fából összerakott kereszt zárja le – mely olykor éppenséggel hatalmas kardmarkolatra vagy vitorla nélküli árbocra emlékeztet –, s ezeken túl feltehetően a szerző hivatását is megidézi: álljon ott a biztonság kedvéért, ha éppenséggel a zseniális lelkész önfeledt panteizmusa vagy a teremtéssel folytatott keserű polémiája nyomán túlzottan eláradnának a kételyek.

volt mindaddig, az így „kivésődik" saját közegéből, egyedülvalóvá lesz és összetéveszthetetlenné. És a rendező eljátszik kissé jelentésgazdagodásának lehetőségeivel: a lánykéréshez szükséges virágcsokor is lehet aprófából, netán a leányvásárhoz igényelt váltópénz is egy nyaláb gyújtós lehet; ám végül mégiscsak annak a törékeny és mulandó *itt-létnek* lesz a metaforája, amely az évszakok leteltével úgy mutatkozik meg, mint egymás után eldőlő pálcák feltartóztathatatlan folyama – ahogy előremozog az asztal deszkái közé leszúrt fácskák alá terített abrosz, s elhullik, így, egyenként, mind.

Ez a színházi nyelv és ez a „dráma" semmiképpen sem a *Hamleté*, ahogy nem is a *Királyé*, melyekben korábban Nekrošius a kifejezhetőség határait kereste. Ami azokban az előadásokban emlékezetes és jelentős volt, az itt önmagában emelkedett a formálóelv rangjára. Ami ott végeredmény, az itt a folyamat része. Ami

azokban az előadásokban konklúzióvá vált, az itt gondolatmenet. Ami ott drámai csúcspont, az itt gazdag jelentésekkel teli epizód.

Közös azonban a színházi jelenlét nagyon is erőteljes *fizikalitása,* ami ismét csak az előadás – tág értelmű – drámájának adja vissza eredendő fontosságát. A nyitó jelenet *csúszkálása* így lesz valóságos mutatvány: fán gördülve merészen és ügyesen, aminek megismételhetetlensége és veszélyessége éppen azt teremtette meg már a produkció kezdetén, aminek stilizációja jellemzi egyébként ezt a művészetet. Nem a valóságos kockázat, hanem az utalás rá. Nem a mindig egyedi és veszedelmes, hanem a begyakorlott és a biztonságos. Miként a *forrás* következő szakaszában az üveg és a szájból rápermetezett víz ismét csak a jelentés merész kibővítésével kísérletezett, s hogy az üveg eltört azután, arra utalt, hogy a megismételhetetlenség új és új alakot keres, éppen ott, ahol egyébként és hagyományosan minden „elpróbált", és többnyire kockázattalan.

Az illúziókeltésnek ugyanakkor derűs inverzeként jelent meg a *csalogány,* az újabb szegmentum címe, mégpedig a madárhangot imitáló síp zengésével és a köré szövődő emberi viszonyokkal, hiszen itt éppen a helyettesítés, a jelzés, végső soron a csalás idézte meg azt a lényt, aki – a szöveg szerint – „dicséri Urát a sötét magas égen". Amikor pedig a motívum később visszatér, s a sípok széttörése fogalmazza meg azt a drámát, amely tagadásában magában foglalhatta mind a játék, mind a csalás, no meg az ima mozzanatait – akkor már bájos humorral, vizesvödörből emelte ki a tarka fütyülőket a színésznő, az odaadó női destrukció nagyon is kínálkozó alkalmaként.

Az első felvonás további szegmentumai s a hozzájuk kötődő – olykor a szavak értelmét kontúrozó, parafrazeáló vagy cáfoló – játék előbb *Ádámot* invokálta, a teremtés élvezete mentén szinte metafizikai súlyú szemrehányás alkalmaként, majd pedig a *kakukkot,* csakhogy a neki szentelt rész a gólyáról szólt, gazdáról, gazdasszonyról, téli derűről és szeretetről, s ezzel a bájosan naiv feszültséggel – a hontalan és a fészekrakó madár között – azt határozta meg a rendező, hogy miféle ellenpontokon keresztül formálja meg ezt a totalitást szóban, képben, helyzetekben: az időét mint az évszakokét – és mindezek nyomán: az erre megrendítően alkalmas *színházét.*

Hogy a közönség mennyire alkalmas ugyanerre, azt a szünetbeli ruhatár-forgalom pontosan kifejezte. Az eddigi Nekrošius-előadásokkal szemben ugyanis itt a dráma „tétje" nem a szövegben vagy a dramaturgiai szerkezetben volt – helyzetekben, ezeket megelevenítő képekben, dialógusokban –, hanem a rendkívül intenzív jelenlétben s az ezt felfokozó, sokszor nagyon kockázatos „akciókban". A szöveg ugyanakkor semmiképpen sem „illusztrálta" az eseményeket – ahogy fordítva: az események sem keltették életre a szöveget –, hanem szépen és öntörvényűen elvált egymástól tett, szó, zene és kép, ám összességében mégiscsak egymásra vonatkozott mindez – mi másra? A távolinak és metaforikusnak tetsző szavak ugyanakkor újabb és újabb akciósorok fölött ismétlődtek meg, hogy tetszetős parafrázisként, fanyar ellenpontként vagy éppen egyszerű kísérőmotívumként kövessék mindazt, ami egyébként – mint dialógus – a színre vitt dráma lényege volna. Nekrošiusnál is mindeddig az volt.

Mintha a rendező azt mutatta volna meg ezzel, hogy előadásaihoz miféle gondolkodási folyamat vezet, ám maga a folyamat éppenséggel elválhat a szövegtől, hogy majd egy másik – magasabb, mélyebb – szinten találkozzon vele ismét. Hiszen a Meno Fortas munkamódszeréről annyi közismert, hogy a végiggondolás, végigpróbálás, értelmezés ideje igencsak tágas, Nekrošius műhelyében négy-hat hetes rutinstressz helyett hónapokra vagy akár évekre nyúlhat el a legfontosabb fázis – hogy végül ne a műsorterv időzítése és a produkció külső törvényszerűségei diktálják a művészi munkát, hanem éppen kísérletből, próbából és ihletből érlelődhessen meg az előadás. Organikusan, epikusan, szabadon. Nekrošius csak „talpára állította" azt, ami konvencióink között természetszerűen állt a feje tetejére.

Különösen festettek persze a Nagymező utcában ezek a talpak – akkor is, ha a második felvonásra már egyértelművé váltak az érvényes „játékszabályok". Így lehetett ismét személyes, drámai tétje a *híd* epizódjának és költőien stilizált építésének, majd a rajta való átjutásnak s a rászorulók átjuttatásának is: hiszen mindenkit a maga félelmeivel együtt, más- és másféleképpen

kellett a mélység fölött átsegíteni, -cipelni, -hurcolni, s ha egyféle is a híd, ezerféle a túlpart, melyre átvezet. Ahogy a további szegmentumok is új és új értelmet adtak az egyszerűnek, individuálisnak és megismételhetetlennek: legyen az evés, öröm, egymásra találás, s mindezek között a bolond vagy a madárijesztő sorssá váló identitása a drámai helyzetekben. És ezt formálta meg talán legemlékezetesebben, egyszerre akrobatikus és poétikus erővel az építés – vagyis a teremtés –, a téglák egymásra rakása, a mélység fölött hintázva súlyos lendülettel, virtuóz összjátékkal és a *Teremtőről* szóló monológgal. Hiszen mindenhonnan az ő dicsérete visszhangzik: a madár hangjából is – csakhogy a szárnyas, égi lény „Mintha jajongana, s az égbolt is vele zengene sírva". Így szól a vers, míg magasodik a fal.

Mindez nemcsak a tradicionálisan elvárt drámai szituációnak mond ellent, de a hagyományos értelemben elgondolt és színpadokon rendre megformált „karakterekkel" sem fér össze, s az előadás kísérletet sem tett arra, hogy egyes szerepeket szereplőkhöz rendeljen. Nekrošius itt is „fordított" utat járt: az alkatból, a személyiségből, a megformálni tudott helyzetekből bomlottak ki azok a motívumok, amelyek végül meghatározták a szereplőket; ám nem egyetlen szerepben, hanem inkább szerepek között, szerepek által tágítva annak lehetőségét, ami egyébként – szükségképpen – néhány fontos vonás „jellemábrázolói" megformálására szűkül. Ezért talán, hogy míg az előadás rendkívül dinamikus volt, s csaknem öt órán keresztül tobzódtak az energiák, események, összecsapások – mégis mindez inkább meditációnak tűnt arról, hogy sors és személyiség között végül is mi fér el egy individuumban, vagy éppenséggel mi nő túl rajta, no meg hol húzódnak azok a meghódíthatatlan régiók, amelyekről létezésünk évszakai során is csak boldogtalan sejtelmünk lehet.

És ezért lett talán a legemlékezetesebb a harmadik felvonás, amely csaknem előadásnyi terjedelemben következett a második szünet végén: immár tíz óra felé. Ez a szakasz poézisében, lendületében és fantáziájában talán a legkáprázatosabb volt: hiszen az évszakok ekkorra már végleg a – mindeddig előlegezett – elmúlásban, szorongásban teljesedtek ki: ínségben, hidegben, halálban, ördögben. Mindez eddig is megjelent a vágyakozás vagy éppen a virágzás fonákjaként, de itt végre eláradt, ha megmutatkozni persze ismét csak az inverzéről akart is. Vagyis a párválasztás, a tobzódás, az együttlét eufóriájának és végleteinek megformálása lett a rezignáció alkalmává, a „temetőkert" helyszíneként a teremtés itt teljes szépségében megmutatkozott, s az évszakok elteltével az lett ekként vonzó, ami végzetes volt: az *idő.*

Koncz Zsuzsa felvételei

A képek a budapesti vendégjátékon készültek

És ahogy a szövegben is az *utazás a vásárba* lesz a melankólia alkalma, vagy az *éhínség* villantja fel a tobzódást és a falánkságot, miként a *Madonna* szól a részeg öregasszonyokról, vagy a *teremtés* a nyöszörgő és „szörnyen szétszabdalt" földről, úgy a színpadon is a játék, az áradó ötletek vagy éppen a humor szolgálja és formálja meg a létezéstől vett búcsút. Ez lesz a közege a *menyasszonyvásár* karámba terelt lánykáinak, a vőlegény groteszk büszkeségének vállán a nővel, kabátjában sokvégnyi fátyollal. És miként a fa volt a közege ennek a világnak, hát végül már vékonyra faragott pálcikákként, ami belőle maradt, az idő lassan mozgó szövetére dől. És így szól legpontosabban az évszakokról, elmúlásról és újrakezdésről, mint az emberről, hiszen „bimbó csak valamennyi" – mondja a szöveg –, s a kifeslő, „rejtett szépség" ennek csak útja a feltáruló halál felé. Hiszen csak így lehetséges idő, és csak az időben van újrakezdés.

Vivaldi négy évszakról tudott, Donelaitis azonban – nyomában pedig Nekrošius – csak *évszakok*ról. Nem számoljuk, mennyi van, az idő ezen a vidéken így nem ragadható meg. Inkább ciklusokkal, belső ritmussal s ennek tulajdonított értelemmel. Hiszen nem az időnek van kezdete, mértéke, vége, hanem a mi időről alkotott fogalmainknak. És talán ezért, hogy az előadás címe *A kezdetek* – így, többes számban, megelőzve a szerzőt és művének címét, mert feltehetően kezdetből sem csak egy van. Értelemből sem, évszakból sem. Az így megteremtett helyzetek, jelenetek, színpadi parafrázisok tehát tovább költhetők, finomíthatók, pontosíthatók – maga a folyamat lesz ugyanis az egész értelme. És éppen ebben tér el Nekrošius attól, amit színpadon többnyire látni szoktunk, de ugyanebben villantja fel azt is, amit a színház megragadni képes, és éppen akkor, amikor szembeszáll mindazzal, amit konvencionálisan a lényegének vélünk. Az *idővel* – ahogy előrehalad, ahogy átéljük, s ahogy gondolkodunk róla. Ahogy *jár,* ahogy *telik.*

THÁLIA

A kritika a Meno Fortas 2003. március 17-i, Thália színházi vendégjátéka alapján készült.
Az előadásra a Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében került sor.

HALÁSZ TAMÁS

Varázslat, cirkusz, gagyi

■ DEREVO TÁRSULAT: EGYSZER VOLT... ■

Régen látott, régóta visszavárt vendég járt kora tavasszal a Merlin Színházban. A Derevo, ez a meghatározhatatlan műfajban dolgozó (és a stílusdefiníciókról meglehetősen irtózó), se mozgásszínháznak, se színháznak, táncszínháznak pedig kiváltképp nem címkézhető társulat a kilencvenes évek közepén – sokféle felállásban, ahogy erre később majd kitérek – rendszeres vendége volt hazánknak. Az orosz tagokból álló társulat már hetedik éve Németországban, Drezdában dolgozik, ezért a nevét a Nyugaton közismert formában írom, de a személyneveknél megmaradok a magyar átírási szabályoknál. Anton Adasinszkij társulata és a Derevóból kivált vagy annak csak „holdudvarába" tartozó művészek számos előadásukkal megismertették már a magyar közönséget.

A Derevo hivatalosan 1988-ban alakult meg, bár vezetője, az akkor még leningrádi Licegyej Színház (amely a színlap tartalmával ellentétben nem személynév) bohóctársulatából kivált, pantomimes Adasinszkij már egy évvel korábban elkezdte maga köré gyűjteni alkotótársait. Adasinszkij több, meghatározó impulzust követően döntött úgy, hogy elhagyja színházát, melynek viszont most a Budapesten bemutatott, több mint öt éve született – 1998-ban a Edinburgh-i Fesztiválon két díjat is elnyert – *Egyszer volt...* című rendezését ajánlotta, mert, mint írja: „néhány emlékezetes évet" töltött ott a „nyolcvanasokban". A Derevo születése előtt Adasinszkij (akárcsak a Derevo alapító tagja, Alekszej Merkusev) együtt dolgozott a legendás Avia csoporttal, a glasznoszty idején is csak tűrttiltott underground művészkörrel, melyet nagyrészt leningrádi zenészek és színészek alkottak. A társulat – amelynek magja másfél évtizede csaknem változatlan – stílusát alapvetően meghatározta egyik legelső produkciója, a *Vörös Zóna.* E stílusra kiemelkedő hatást gyakorol(t) az amerikai és nyugat-európai modern tánc, a commedia dell'arte és mindenekelőtt a japán butó-tánc, melynek két mestere, Tacumi Hijikata és Kazuo Ohno Adasinszkijt is tanította.

A politika, a kultúrpolitika földrengésszerű változásai lehetővé tették, hogy a társulat kilépjen a nemzetközi színtérre. Első jelentős sikerüket Franciaországban, a Périgueux-i Pantomimfesztiválon, az 1983-ban alapított MIMOS-on aratták, ahol megkapták a kritikusok díját. A díj rangját mi sem érzékelteti jobban, mint az a tény, hogy a modern pantomimművészet e legfontosabb fórumának olyan művészek a védnökei, mint Kazuo Ohno, Nagy József és Marcel Marceau. 1993-ban (magyarországi bemutatkozásuk évében) pedig elnyerték a BITEF, a Belgrádi Nemzetközi Fesztivál nagydíját. Nálunk először kereken tíz éve, a VIII. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozó (IMMT) keretében, a fesztivált rendező Szkéné Színházban léptek fel, egy évvel korábban, Prágában bemutatott, *A lovas* című, másfél órás előadásukkal, mellyel elnyerték a BITEF nagydíját (a felújított darab 1998-ban megkapta a périgueux-i nagydíjat is). A szédítő tempójú, ellenállhatatlan humorú előadás óriási sikert aratott – én életem legfontosabb színházi élményei közt tartom számon. A szer- és légtornával gazdagított – most a Merlinben bemutatott produkció művészei közül négy, vagyis Adasinszkij, Jelena Jarovaja, Tatyjana Kabarova és Alekszej Merkusev által megjelenített – abszurd kavalkádjában Adasinszkij ugyanazzal a maszkkal (is) játszott, amelyben a Merlin színházi *Egyszer volt...*-ban láthattuk: fül-orr vonaláig bekormozott arcán, szája körül vakító, fehér festés – a „kiugrott bohóc" groteszk hódolata a műfaj előtt. (Érdekes, hogy a *Picasso kalandjai* című kultuszfilm egy, a Médrano Cirkuszban játszódó, fanyar-tragikus jelenetében hajszálpontosan ugyanez az elnagyolt, bohóci arcfestés látható.)

Következő alkalommal 1995-ben járt nálunk a társulat. Szegeden, a Thealter International nemzetközi színházi fesztivál impozáns programjában léptek fel „meglepetésestjükkel", melynek során bemutatták a társulat munkáját, illetve részleteket adtak elő szívüknek kedves új és régebbi produkcióikból, valamint előadták *A női vonal keresése* című alkotásukat is. Ez a kétszereplős, mozgásszínházi darab egy jámbor, hívő asszonyról szól, aki a nézők szeme láttára válik életvidám, mondén, felszabadult nővé. A két szerepet Jelena Jarovaja és Tatyjana Kabarova alakította, akik most a Merlinben is felléptek. *A női vonal keresése* 1995 őszén a IX. IMMT vendégeként Budapesten is látható volt.

Ennyi tehát a Derevo korábbi, magyarországi fellépéseinek krónikája, melyet érdemes kiegészíteni két másik formáció vendégjátékának felemlítésével is. Az izraeli Theatre Clipa 1995-ben, Tel-Avivban alakult, Dimitrij Tulpanov és Idit Herman vezetésével. Az utóbbi a világhírű Bathseva táncegyüttes táncosnője volt korábban, míg Tulpanov a kezdetektől 1995-ig a Derevo társulatát erősítette. *Körözés alatt* című, bizarr látomásokkal, különös gegekkel tűzdelt, kissé Franz Kafka világát is megidéző előadásukat 1998-ban a szegedi Thealter vendégeként, majd ugyanebben az évben a *Zsidó színházak a fénypontban* alcímet viselő, XII. Nemzetközi Mozgásszínházi Találkozón, Budapesten is bemutatták. Ugyancsak megemlítendő egy másik szentpétervári társulat, az ACHE neve is: ebben a Derevo után egy évvel alakult társulatban játszik színészként Makszim Iszajev, aki a Merlinben vendégeskedett Derevo-produkció kifogástalan díszleteit tervezte. A varázslatos (és természetszerűleg a Derevóéval rokonítható) képi világgal dolgozó ACHE – melynek tagjai színjátszás mellett festészettel, fotóval és filmmel is foglalkoznak – 1995-ben, 1997-ben és 2000-ben is a szegedi nemzetközi fesztivál vendége volt. A Derevo művészei közül ketten is játszottak Szegeden szólóelőadást: Tatyjana Kabarova *Tükröződés* című produkcióját 1998-ban, Alekszej Merkusev *Vologya bácsi*ját, illetve *Páros-páratlan*ját pedig 1999-ben.

A rendszerváltást közvetlenül megelőző időszakban indult, néhány év alatt világhírűvé vált társulat a kilencvenes évek közepére válaszút elé került: egyik alapítójuk, a később a Clipát létrehozó Tulpanov Izraelbe települését (alijázását) követően székhelyet változtatott, s társaival együtt Drezdába települt, ahol létrehozta alkotóközpontját, a Derevo-laboratóriumot, melyben ma is dolgozik. A Derevo *Egyszer volt...* című produkciója németországi működésük harmadik esztendejében készült: Adasinszkij az előadást – saját múltjára emlékezve – „a világ bohócainak" ajánlotta. A társulat általam látott előadásaihoz stílusjegyeiben, játékmódjában, hangulatában, színében és szagában szervesen kapcsolódó, közel másfél órájának utolsó harmadára – a Derevótól meglepő módon – mégis elfáradni látszó *Egyszer volt...* egyetlen alkatrésze tűnt szokatlannak, eddig még nem ismertnek. Ezt a váratlanul felbukkanó alkotóelemet nem biztos, hogy egyetlen szóval meg lehet fogni. Szentimentaliz-

mus, alku, elgyengülés – e szavak jutottak legsűrűbben eszembe, amikor e nagyszerű társulat önmagához képest halványabb munkájának alapvető hibáját érzékeltem.

Az előadás terét módunkban áll alaposabban megszemlélni. A színpadon három, szárnyasoltárszerűen nyitható, festett, magas falelem látható, eleinte becsukva. Tágas, sík, fekete felületükön, az ajtópárok felső mezőjében finom pasztellszínekkel festett házakat látunk, amelyek úgy ülnek meg a zárt ajtók tetején, mint a Meteora kolostorai a sima falú óriás sziklák koronájaként. A festett, girbegurba falú épületcsoportokról az embernek aztán hamarosan beugranak pontosabb képzőművészeti párhuzamok is. A korai nyugati festészet, a duecento, a trecento művészei ábrázolták freskóikon, kódexminiatúráikon hasonló módon – a perspektívát, a rövidülés jelenségét még nem ismerve – képeik hátteréként a kopár, szeszélyesen szögletes dombokra, sziklákra épült városokat. De hasonló épületcsoport-ábrázolásokkal találkozhatunk – igaz, viszonylag ritkábban – a keleti keresztény művészetben, az ortodox ikonokon is. A három, szimmetrikusan elrendezett tábla közül a legnagyobb, a középső fölött – az egyházművészet szellemében – két eleven, meszelt arcú, glóriás alakot pillantunk meg, kezükben szivacslapból készült felhő, amelynek egyik oldalán az előadás eredeti – angol – címe olvasható: *Once*. A tér közepéről egyszerre furcsa kis nőalak pillog ránk – a két szent esőt facsar a nyakába, majd magára hagyja. A lány kopasz (a Derevo társulatában hagyományosan minden színész kopaszra borotváltan játszik) fején hatalmas, komikus masni és pánt, egyetlen – az egész előadás során szinte változatlanul „hordott" – álmélkodó maszkká merevedett arccal vigyorog, miközben drámai szendeként kerekíti hatalmas, műpillás szemét. Fehér ruhájának dereka, buggyos, rövid szoknyácskája némileg balett-táncosnők tütüjére emlékeztet. A színlap szerint az *Egyszer volt...* főszereplője egy lány, aki „szép volt, de egy kissé együgyű és szűk látókörű", illetve egy fiú, aki „kedves és melegszívű, de végtelenül peches". A lány megvolna, a (kissé már élemedett) fiú ezután érkezik: Adasinszkij a korábban említett maszkban: álla kormos, szája körül hófehér festék, orrán vörös, hegyes és kampós toldás, amitől nem bohócra, hanem inkább szomorú, öreg madárra emlékeztet. Öltözéke, mint egy technikatanáré vagy pedellusé: maszatos, foszlott, csálé köpeny. A páros suta mozdulatokat ismételve, szellemesen „mutatja be a karaktert". A lány a rendezői bal oldalon kialakított, eddig lakatlan térségbe megy: a szobácska közepén ferde asztal, lejtős ülőkéjű, rövid lábú székek, a falon, oldalt, ócska rádió, hatalmas tekerővel, szemközt pedig tájkép, rajta tenger övezte, kicsi szigeten álló és mesekönyvien csíkos világítótorony. A kubista festményekre emlékeztető, billeteg enteriőrben otthonosan mozgó lencsibaba álmodozni kezd. A nagy Őről ábrándozik. A fal síkja megnyílik – a festmény hátrahúzódik, hogy háttérként szolgáljon –, a vágyott délcegek pedig toronyórajáték harangütésre megjelenő bábalakjaira emlékeztetőn bukkannak fel a falban nyílt ablakban. Az egyetlen színész által megjelenített, groteszk alakok sorjázása a Derevótól megszokott, vérbő, mesebeli, mágikus humor jegyében zajlik. Eztán némi líra következik: a köpönyeges bohóc-karvaly, az Adasinszkij megszemélyesítette vénlegény hiába vágyakozik szerelmére, hiába teszi neki a szépet, pakol elé csokor helyett egy egész virágzó fát, az észre sem veszi. Ami a felvezetés után következik, jó ideig maga a csoda: az ember nem hisz a színlapnak, mely szerint mindössze öten játszanak a darabban. Elképesztő figurák, bámulatos tárgyakkellékek sokasága kavarog a színen. Történet igazából nincsen: a rajongó szerelmes űzi szíve hölgyét, ábrándozik, fantáziál, ügyetlenkedik, cselezni, gáncsolni próbálja riválisait, harcol, megment, epekedik, a néző pedig szájtátva kapkodja a fejét a megannyi ötlet, geg, varázslat láttán. A sodró jelenetek közti átállások idején Adasinszkij elég gyengécske bohóci magánszámaival telik az idő.

A történet, így az üldözősdi részese lesz a bábként nyeklő-nyakló, ágyékkötős Cupidó, aki még arra sem képes, hogy egy nyilat kilőjön a szépséges hölgynek legalább az irányába, s felsülései után zokogva borul az epekedő, türelmetlen szerelmes nyakába. Feltűnik a Gonosz, aki pont úgy néz ki, ahogyan efféle előadásokban a Gonosz ki szokott nézni: fekete a frakkja, fehér az inge, nyurga és sima modorú, az arca, mint egy bábszínházi dzsigolóé. Csakhogy a kopasz fejű, csíkbajszú, összenőtt szemöldökű, elegáns, vékony fiatalember – nő. Erre pedig – remek, alakoskodó – játékának köszönhetően csak nagy sokára lehet rájönni. Szögletes mozdulatai, asszonyszívet összetörő, fensőbbséges modora, fanyar, macsós mosolya tökéletes „férfiillúziót" keltenek. A játszókhoz csatlakozik a mókás természetű Halál is, aki idétlen bonvivánként úgy forgatja attribútumát, egy igazi kaszát, mint tamburmajor a marsallbotot. Tarka, foszlott köpenyében *show-man*ként produkálja magát, és persze egyáltalán nem ijesztő. Az ördögi kavalkádban számos további különös figura bukkan fel. A Fiút, aki egy deszkából kivágott – karácsonyi dekorációra emlékeztető – üstököst meglovagolva ered szíve hölgye után, egy űrrendőr veszi üldözőbe. Az egyenruhás közeg ülepe alatt ugyancsak csillagcsóva, rajta villogó és kormány. A Lány kezére spekuláló Gonosz rémálomból szalasztott, furcsa lényekkel ijesztgeti rajongó riválisát: a középső paravánkapu felnyílik, és mögüle káprázatos jelenés lép elő. Könnyű, hófehér ruhájának nadrágszárai hatalmas gólyalábat rejtenek. Az óriásnak két feje van – a másolat is olyan rémisztően pontosan kivitelezett, hogy alig lehet megállapítani, melyik az igazi –, mindkettőn magas, hegyes, a Ku-Klux-Klan jellegzetes fövegét és a főpapi tiarát egyszerre idéző, hegyes fehér süveget visel. A szárnyas ajtók kinyílnak, belső felületükön fekete alapra festett, emberfejű halakat látni: a gyönyörű és ijesztő lények mintha egy sosem volt civilizációi motívumkincséből bukkantak volna elő. A Gonosz ugyanazon a kapun érkezik

Jelena Jarovaja felvétele

Egyszer volt...

Summary

The present issue opens with reviews of recent productions. András Csont, Tamás Tarján, Tamás Koltai, Dezső Kovács, László Zappe, Vera Kérchy, Judit Csáki, Judit Szántó, Réka Hegyi and László Zappe once more share with the reader their impressions of Heinrich von Kleist's *The Schroffenstein Family* (Katona József Theatre), Attila Bartis's *My Mother Cleopatra* (Studio of the National Theatre), Zsigmond Móricz's *A Feast of the Gentry* (Zalaegerszeg), Shakespeare's *Romeo and Juliet* (by the Tamási Áron Theatre of Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania and at Pécs), Sarah Kane's *Phaedra's Love* (the Point Workshop), three performances of *Cabaret,* by Joe Masteroff, John Kane and Fred Ebb (at the Theatre University, at Kaposvár and at the Budapest Operetta Theatre), Yevgeni Shvartz's *The Dragon* (Studio of the Madách Theatre) and three performances of Carlo Goldoni's *The Comic Theatre* (at the Kolozsvár/Cluj Hungarian State Theatre, Rumania, at the Studio of the Madách Theatre and at Veszprém).

New dance programmes were seen by Csaba Kutszegi (Peasant Decameron by the Duna Art Company as well as *Gypsy Courage* and *Dracula* by the Budapest Dance Ensemble), by Andrea Tompa (*Revanche* by ExperiDance at the National Theatre) and by Katalin Lőrinc (Tchaikovsky's *The Nutcracker* by the Pécs Ballet).

In commemoration of the 100th birth anniversary of Antal Németh, Tamás Gajdó presents some hithero unpublished letters of the correspondence between the one-time managing director of the Budapest National Theatre and the great actress Emília Márkus.

We publish a contribution by critic Balázs Urbán to the debate we launched on the problems of present-day theatre criticism in Hungary.

Two guest productions were to be seen recently in Budapest. András Nagy reviews *The Seasons,* a play by Kristijonas Donelaitis produced by the Meno Fortas Theatre of Vilnius, while Tamás Halász introduces *Once Upon a Time,* presented by Derevo, a Russian company now operating in Dresden.

The issue closes with an obituary devoted to Gábor Mádi Szabó (1922–2003), a great actor recently deceased.

Playtext of the month is *Romeo and Juliet,* a new adaptation by Ádám Nádasdy of Shakespeare's tragedy.

FELHÍVÁS! Kérem a *Pályáztatás vagy kinevezés?* című írás szerzőjét, hogy vegye fel velem a kapcsolatot a kkoltai@gyorsposta.hu e-mail címen. *Koltai Tamás*

a jelenetbe: hatalmas, világító szemű ördögfej-fedezékben forgat mindenféle kallantyúkat, mint a Totó kutya által lebuktatott, a függöny rejtekében ügyködő Oz. A szín szélén a Lányt látjuk üvegkoporsóban, ahonnan lovagja szabadítja ki. A jelenet alatt a Derevo előadásaira jellemző, fülsiketítő robaj, metálzene és robbanások hallhatók: tombol a hang- és a pirotechnika.

Nincs Derevo-előadás közönségbevonás nélkül: a Gonosz a publikum sorai közé menekül. Üldözői követik: a nézőteret reflektorok pásztázzák. A kergetőzés közben mindenki üldöz mindenkit. A vad jelenet nem mentes a durvaságtól sem: a színészek felrángatják ülőhelyükről, és pajzsnak használják a nézőket, átmásznak rajtuk, sőt egyikük (a társulatvezető) egy, a közelemben ülő hölgy (gondolom, kolléga) kezéből durván kitépi annak jegyzeteit: kicsit dulakodnak, Adasinszkij az erősebb persze, szállnak a papírok a félhomályban. Tanulságos. A kemény jeleneteket az egyre fáradó, nyúlóssá váló, patetikus epizódokkal dúsított előadás giccsőr finálója ellenpontozza: slágerzene szól, és a magasból tűzijáték csillámló függönye hull alá (*Divina Commedia* című előadásuk végén például nem átallották a Queen együttes *The show must go on* című világslágerét nyomni, miközben szélgépek kavartak a színpadon konfettiesőt). A sűrű gépi füstben derékig álló színészek pezsgőt bontanak, koccintanak, de – utolsó fricskaként – a közönségre fröcskölik, löttyintik az italt.

Az *Egyszer volt...* fanyar humorú, felnőtteknek szánt, pajzán és vásári mesejáték: nyomasztó és játékos, mint a társulat előadásai általában. Másfél órás tartama során követhetetlen bőségben tálalt, ámulatba ejtő színművészeti-mozgásművészeti csodák és olcsó üresjáratok követik egymást szeszélyes rendben. A Derevo a hazai közönség által oly fájdalmasan hézagosan ismert, a nyolcvanas–kilencvenes években indult, az elmúlt század roppant súlyú művészi örökségére építkező oroszországi kísérleti színházi vonal zászlóshajója, amely szerencsénkre – szinte egyedülálló módon – viszonylag rendszeresen lép fel Magyarországon. A keveset, amit e körből ismerünk, nagyrészt a Thealter és az IMMT jó szemű, elhivatott szervezőinek köszönhetjük. Külföldi fesztiválélményeim alapján bátran állíthatom: szégyenletes, mennyire nem tudunk semmit arról, mi zajlik az egykori keleti blokk országainak színházi és táncműhelyeiben. Az átalakult, immár nevében is nemzetközi Merlin Színház egyik első vendégjátéka fontos lépés egy helyes irányba: a „sztárrá lett", immár kényelmes körülmények közt működő és korábbi hazai partnerei által mostanra megfizethetetlenné vált Derevót hívni, látni kell. Akárcsak Lengyelország, a Baltikum, Csehország, Szerbia és persze Oroszország egy-két kivételtől eltekintve csak szerencsés kevesek által ismert, kiemelkedő fontosságú társulatait, amelyek a tőlünk (és tőlük) távolabbra eső, kultúrafinanszírozás tekintetében (is) boldogabb országokban bizony rendszeresen fellépnek, s a rangos fesztiválokon díjesőben részesülnek.