2003. JÚNIUS

XXXVI. évfolyam 6. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Egy őrült naplója

A törpe; Várakozás
Bolondok iskolája
A negyedik kapu; Vízkereszt...

Puskin: Boris Godunov (dráma)
Radnai Annamária és Térey János fordítása

Pécsi Országos Színházi Találkozó

Koncz Zsuzsa felvétele

Top Dogs (Poszt)

Tóth László felvétele

A Herner Ferike faterja

Csutkai Csaba felvétele

Vízkereszt vagy amit akartok

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 6. szám ▪ 2003. június

POSZT

- Csáki Judit: „SZÉP LEHETSZ, DE OKOS NEM” 2
  Beszélgetés Németh Ákossal
- Zappe László: A VÁLOGATÁS CSAPDÁI 5
- Tompa Andrea: DE GUSTIBUS... 7
- Sándor L. István: NEM KELL A TÜKÖR 8

OPERA

- Péteri Lóránt: KÉT EGYFELVONÓS 10
  Alexander Zemlinsky: A törpe; Arnold Schönberg: Várakozás
- Csont András: POKOLI TORONY 13
  Dohnányi Ernő: A vajda tornya

POPRISCSIN 2003

- Forgách András: VIDEO-POPRISCSIN 16
  Gogol: Egy őrült naplója – kétszer
- Bari Károly: A FELADAT FELNÖVESZTI AZ EMBERT 20
  Beszélgetés Bertók Lajossal

KRITIKAI TÜKÖR

- Nagy András: NORMABONTÓK 23
  Maladype: Bolondok iskolája
- Perényi Balázs: NYITOTT KAPU 26
  Kárpáti Péter: A negyedik kapu
- Kovács Dezső: AKIK JÖVŐBE LÁTNAK 30
  Háy János: A Herner Ferike faterja
- Sándor L. István: A JÁTÉK ÖNIRÓNIÁJA 32
  Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok
- Koltai Tamás: FAROST FOREST 34
  Shakespeare: Ahogy tetszik
- Nánay István: KÖZÉRZET-LÁTLELET 37
  Wedekind: A tavasz ébredése; Shakespeare: Othello

TÁNC

- Halász Tamás: KÉT NŐI ARCKÉP 40
  Ladjánszki Márta: Pallos; Gold Bea: Idomított pilóta
- Lőrincz Katalin: A KÉPMŰVÉSZ 43
  Frenák Pál Társulat: Blue Spring

DISPUTA

- Max Wyman: KINEK A HANGJA HAL EL A SZÉLBEN? 45
  A kritikáról
- Koltai Tamás: VICINÁLIS 47

DRÁMAMELLÉKLET

Alekszandr Puskin: *Borisz Godunov*
Fordította: Radnai Annamária és Térey János

A CÍMLAPON: Bertók Lajos az *Egy őrült naplójá*ban (Budapesti Kamaraszínház)
Schiller Kata felvétele

A Pécsi Országos Színházi Találkozó hivatalos versenyprogramjának előadásait az idén Németh Ákos drámaíró válogatta. A vele készült interjút követően azoknak a kritikusoknak az írásait közöljük, akik alapvető kifogásokat fogalmaznak meg a válogatással szemben.

„Szép lehetsz, de okos nem"

■ BESZÉLGETÉS NÉMETH ÁKOSSAL ■

– A válogatási rendszer úgy rossz, ahogy van. Amikor elvállaltam, azt hittem, kapok egy hónap laufot a döntésre. A vége ámokfutás lett. A színházak ugyanis március 31-ig nevezhetnek, nekem pedig április elsejéig kell döntenem.

– A színházak annyi előadást neveznek, amennyit akarnak?

– A nagyok kettőt, az alternatívok egyet. Ez nagyjából száz előadást jelent. Ezt éppen úgy nem tudja előre az ember, miként azt sem, hogy jó lenne a színházak által jelölt előadásokon kívül mást is megnézni.

– Csak abból válogatott, amit beneveztek?

– Nem. De az utolsó hat hétben már csak azt tudtam megnézni, amit jelöltek.

– Elvállalná megint?

– Hát... ez nagyon jó kérdés. Kapásból persze azt mondanám, hogy semmiképpen. Mindenesetre meggondolnám. Szörnyen fáradt vagyok, és lelkileg is nagyon megviselt.

– Mást is csinált közben?

– Megpróbáltam egy ideig más munkát is végezni, de az utolsó fél évben már csak ezzel foglalkoztam. Ez egész embert kíván, és elejétől így kellett volna.

– Kezdettől viták vannak a rendszer körül. Arról is, hogy kik válogassanak, arról is, hogy miből...

– Arra gondoltam, hogy válogasson több ember – azt mondták, ez nem jó, nem jutnának dűlőre. Mondtam, hogy kritikusnak kellene válogatni, erre az volt a válasz, hogy az ő véleményük megjelenik nyomtatásban.

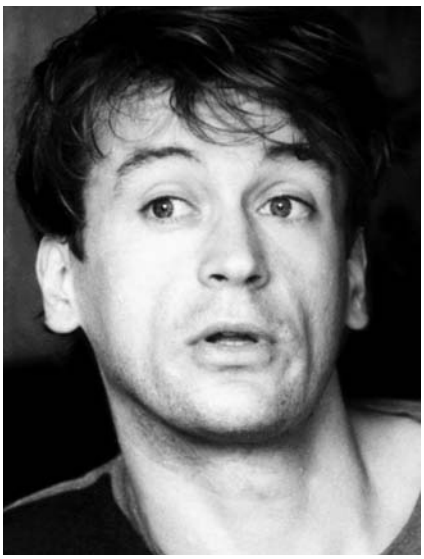
– Nagy marhaság...

– Nem tudom a jó megoldást, bár a berlini Theatertreffen módszere tetszik: hét kritikus válogat, ugyanaz a hét több éven át. Ilyenformán megteremtik az elfogulatlanságot maguk körül. Én meg rengeteg elfogultsággal küzdöttem – ez volt a legnagyobb lelki teher.

– Kétlem például, hogy valaki, akinek ez nem rendszeresen dolga, fizikailag és szellemileg képes heti öt előadást jó állapotban végignézni...

– Így van: nem képes. Ez fizikailag is óriási megterhelés. Nagyon elfáradtam.

– Bizonyára volt előre eltökélt szempontrendszere.



– Igen, volt ilyen – elég sok helyen sérült a szándékom. Föltettem magamban, hogy egy rendezőtől csak egy előadást választok ki. Igyekeztem afféle „hendikepes" színházakat, előadásokat meghívni – ez a szempont már többször sérült. A végeredményt látva – amiben elég sok a kompromisszum – azt mondhatom, vidéken sikerült érvényesítenem a szempontjaimat, a fővárosban nem. Egyfajta elfogultsággal válogattam a nemzedéktársaim: Bagó Bertalan, Bagossy, Zsótér, Kiss Csaba, Novák Eszter, Hargitai Iván, Forgács Péter, Béres Attila munkáiból.

– Amikor fölkérték, mire kérték föl? Az évad tizenöt legjobb előadásának kiválogatására?

– Először is tizenkettőre. Nagy eredménynek tartom, hogy ettől el tudtam térni. A listáról biztosan sok vita lesz, már van is... A megbízás úgy szólt, hogy azt vegyem be, ami nekem a legjobban tetszik. Én nem tartom magam különösebben okos embernek, azt is észrevettem, hogy az ízlésem sokszor szembemegy az általános ízléssel. Jordánnak meg is mondtam, hogy nekem plebejus ízlésem van, ez azonban őt fölvillanyozta.

– Tehát nem állítja, hogy ez az évad tizenöt legjobb előadása?

– Nem. Azt állítom, hogy igyekeztem különböző típusú előadásokból válogatni, és az egyes típusokból a szerintem legjobbat Pécsre hozni. Ma ezek a produkciók tűntek jellemzőnek Magyarországon, szerintem nagyjából minden meg is jelenik a listámon, egy-két árnyalatot kivéve – ezek a hiányai a válogatásomnak. Mert vannak hiányai.

– Vannak, és mindjárt rájuk is kérdezek, de egyelőre megdöbbent, hogy ezek szerint nem az volt a dolga, hogy az évad legjobb előadásai mutassák meg magukat Pécsett, ahol verseny van, és díjakat osztanak?

– Először is tisztázni kellene, mit jelent az, hogy legjobb előadás. Az általam látottak közül, más-más okból, nekem ezek tetszettek. Az elfogultság a színházaknál kezdődik, azzal, hogy a színház melyik produkcióját nevezi be. A válogatónak általában csak ezt van ideje megnézni.

– Ez akkor is a tizenöt legjobb maga szerint. De ha ráadásul azt mondja, hogy még maga szerint sem ez a tizenöt a legjobb, akkor...

– Elmondom a dolog gátjait. Illetve mindjárt egy hiányt említek: a komáromi *Király*ét. Nagyon meg akartam hívni, de a határon túlról csak két előadást lehetett, méghozzá egyet a nagyszínpadra és egyet a kamarába vagy a stúdióba.

– Nem gondolja, hogy ez például olyan megkötés, amely nem fér össze a válogató alapmegbízatásával? Ha a POSZT O (országos) betűje falat emel a határ mentén, akkor az SZ-nek (színházi) nincs értelme.

– Így van. Egyetértek. Noha olyan hangok is hallatszottak, hogy kell-e egyáltalán határon túli előadás... Én úgy gondolom, hogy egyetlen magyar színházi kultúra létezik. Ráadásul biztos vagyok benne, hogy több „legjobb" előadás van, mint ez a kettő.

– Én is. És akkor miért nem mondta, hogy...

– ...hogy még több határon túlit?

– Igen. Annyit, amennyi van. Hiszen a sepsiszentgyörgyi A csoda *sokkal jobb előadás, mint a listán szereplő és határon belüli...*

– Ne is szúrjunk ki semmit a listáról – így van. És bevallom, ezért én nem tudtam megküzdeni.

– Említette, hogy küzdött például a komáromi Király*ért. Mit mondtak, miért nem lehet meghívni?*

– Voltak előre rögzített keretek, például az, hogy a határon túlról két előadás jöhet,

aztán az is, hogy öt nagyszínházi kell – ezekhez tartanom kellett magam. És az is igaz, hogy az alaplistámon nem nagyon szerepeltek úgynevezett fővárosi sztárelőadások. Mármint olyanok, amelyekben sztárok szerepelnek. És láttam, hogy ha még két-három előadást hozzá tudok csapni a tizenkettes listához, akkor azok ebből a kategóriából származnak. Örültem, hogy sikerült bővítenem a listát.

– Sok olyan szempontot érzek én itt a háttérben, amelyek adott esetben nehezen férnek össze a legfőbb szemponttal: a minőséggel.

– De ezzel minden válogató meg fog küzdeni... Mert olyan pressziók jönnek egy éven át különféle irányokból, amelyeket lehetetlen elfogadni vagy legalább kezelni. Az ember össztűz alatt áll. Szép lehetsz, de okos nem. Nem irigylem az utódomat.

– Én sem irigylem magát. Van fogalma, mit fog kapni ezért a listáért?

– Nem érdekel. Ez az én listám.

– Na jó. A dolognak ez a kellemetlen része. Mi volt benne a jó?

– Semmi. Őszintén: semmi. A rémesnek is csak egy részéről beszéltünk még. A nyomásgyakorlásról többet nem akarok mondani. De rémes az is, hogy haverok fölött kell dönteni. Én egy relatíve sokat játszott szerző vagyok, az ország színházainak a felében megfordultam már.

– És ezért most kompromisszumot kellett kötni?

– Ezért nem.

– Pedig hozott onnan előadást, ahol nemrégiben magának is bemutatója volt.

– Igen, pedig eleinte elhatároztam, hogy ezt nem teszem. Aztán többen a szememre hányták, hogy azokat büntetem, akik az én darabjaimat is játsszák, és ez igazságtalan. Ezt pedig el kellett fogadnom.

– Például olyan presszió volt-e, hogy drága előadást ne hívjon meg?

– Nem volt ilyen. Inkább azt jelezték, hogy ne hívjak meg olyan típusú előadást, aminek külön fesztiválja van. Gond volt az egyeztetésekkel, nem láttam például a Maladype előadását – holott nagyon szépeket hallottam róla. Nagyon szerettem volna megnézni egy szolnoki Csiszár-rendezést és egy debreceni előadást Pinczés Istvántól – egyszerűen nem jutottam el rájuk. De a legnagyobb problémám a határon túli előadások limitjével volt.

– Akkor nézzük ezeket. Az egyik produkció, amit beválogatott, a Rokonok *Nagyváradról, Bodolay Géza rendezésében, a másik Agota Kristóf* Nem fáj *című darabja Szabadkáról, Ilan Eldad rendezésében. Mivel én ezek közül az egyiket nem láttam, másokat viszont igen, fölteszem, hogy maga szerint ezek a legjobbak. Tehát jobbak, mint a sepsiszentgyörgyi* A csoda, *az újvidéki* Pác, *a komáromi* Sirály. *Így van?*

– Szerintem így lesz. De volt egy plusz szempontom, határon innen és túl. Hogy olyan színházak jöjjenek, amelyek régen nem jelentek meg országos találkozón.

– S ez hogy fér össze a minőséggel? Fölteszem, egyik-másik színház azért nem jelent meg, mert régóta nem produkált „legjobbat”.

– Ez akkor számított, ha több előadás egyformán tetszett, mint például azok, amiket most felsorolt. Valamelyik ujjamba muszáj volt beleharapni. De visszatérve arra, hogy melyik színház mikor járt fesztiválon: a nyíregyházi színház azóta biztosan nem volt, amióta új igazgatója van, a veszprémi is nagyon régen, az egri, a nagyváradi meg a szabadkai pedig tán még sosem.

– Ez nem nagyon lehet szempont, hiszen nemcsak független az esztétikai mércétől, hanem egyenest ellene is mond.

– Vállalom, hogy nem tettem a minőségnek engedményt. A szempontjaim közt első helyen az szerepelt, hogy olyan előadást hívjak, amit még egyszer meg akarok nézni, hiszen tudtam, hogy Pécsett muszáj lesz. Kettő: legyen minél hendikepesebb a hely...

– De ez szociális szempont...

– Én ilyen ember vagyok... Három: le-

Balikó Tamás és Verebes Linda Az utolsó tangó Párizsban című előadásban (Budapesti Kamaraszínház) Schiller Kata felvétele

Körtvélyesi Lászó felvétele

Bajomi Nagy György és Jordán Tamás Az imposztor pécsi előadásában

gyen jó előadás. És volt olyan, hogy két jó közül azt választottam, amelyik az adott együttestől nagyobb teljesítménynek számított.

– *Akkor a Katonának nincs itt keresnivalója, hiszen tőlük nem különösebben nagy teljesítmény az a két előadás, amit beválogatott, és nem is hendikepes színházról van szó.*

– Viszont jó az előadás. Mondhatnék még olyan előadásokat, amelyeket szívesen beválogattam volna, de nem fértek bele a műsorba. Három-négy ilyen van. Szerettem volna meghívni a József Attilából *A Man*ót, a Bárkából az *Ilja prófétá*t...

– *És miért nem tette?*

– Mert úgy éreztem, hogy Magyarországon hazug lenne egy olyan színházi fesztivál, amelyiken nem szerepel legalább egy Molnár Ferenc-darab...

– *Na ne!*

– És akkor azt kérdeztem magamtól, hogy mi közünk van nekünk ehhez a lengyel darabhoz. És egy másik Molnár-darabnak is szerettem volna helyet szorítani: *Az üvegcipő* tatabányai előadásának – bár voltak vele kapcsolatban fenntartásaim. Ez is hiányzik. De ezek már nem fértek be, viszont a végén bekerült plusz két előadás Budapestről.

– *Melyik kettő?*

– A Kamrából a *Top Dogs* és a Radnótiból *Az ördög.*

– *Az utóbbi nyilván azért, hogy legyen Molnár-darab. De a* Top Dogs *miért inkább, mint az* Ilja próféta*?*

– *Az ördögön* kifejezetten jól szórakoztam, bár sok slendrián foltja van az előadásnak. A *Top Dogs*ról pedig azt éreztem, hogy ez olyanszerű darab, amilyeneket általában én is írok, tehát közel áll hozzám. Kifejezetten élveztem.

– *Hát nekem nem ez jutott volna eszembe, még a Kamrából sem, de mindegy. Nem rossz, persze...*

– Én nem tudom és nem is akarom eldönteni, mi a jó, és mi a rossz előadás...

– *Hát nyilván ezeket gondolja jónak.*

– Egy skálát akartam mutatni: íme, ezek a trendek léteznek a mai magyar színházban, és ezeken belül ezek az előadások a legjobbak.

– *Ehhez képest markánsan hiányzik az alternatív trend.*

– Hát igen. Van még egy előadás, amit meg akartam hívni: Pintér Béla *Parasztoperá*ja. Ugyan van rá okom, hogy miért nem hívtam meg, de tudom, hogy ez nem igazságos ok: mert ott lesz az off-programban, viszont nem vesz részt a versenyben.

– *Az előbb azt mondta, hogy odafigyelt a hendikepes színházakra. Meg azt is, hogy a válogatásban vannak gesztusértékű szempontok is. Csakhogy ennek a logikának az alapján a Radnóti előadásának fölösleges gesztust tenni, a Pintér előadásának viszont kötelező. Nem gondolja?*

– A Radnóti előadását Forgács Péter miatt hívtam meg. Pintér Bélát nagyon szeretem, mondjuk, a régebbi dolgait egy árnyalattal jobban. De ott lesz a fesztiválon, az én válogatásomból ezért maradt ki.

– *Minden színház nevezett előadást?*

– Nagyon érdekesnek találtam, hogy voltak olyan színházak, amelyek nem ambicionálták a fesztiválon való részvételt.

– *Kaposvár? Szolnok?*

– Mások még kevésbé. Győrből technikai okokból nem lehet hozni semmit... Sopronban, Szegeden és Miskolcon válság van, onnan sem ajánlottak semmit. És a mindenkori válogató örül, ha nem kell odautazni. De azért jártam ezeken a helyeken is, és Kaposvárról például hívtam előadást. És jártam másutt is, ahol láttam még jót, például a Puskás Tamás rendezte *Fekete Péter*t Kecskeméten, Tatabányán egy nagyon biztató *Othelló*t, Pécsett pedig *A Herner Ferike faterjá*t, ami azért nem került be, mert már így is pécsi túlsúly van.

– *Azt az előadást egy másik színházban játsszák. Egy olyanban, amelyik történetesen és véletlenül Pécsett van, de nem a pécsi Nemzeti. És nem lehet, hogy jobb, mint* Az imposztor*?*

– Nehezen választottam köztük.

– *Egyfolytában a maga szempontjait kérem számon magán. Ez hogy illik a hendikepes történetbe?* Az imposztor *lenne hendikepes a Pécsi Harmadik Színház előadásával szemben? Az* Az imposztor, *amelynek a főszereplője a POSZT és a Nemzeti Színház igazgatója? És Jordán Tamás erre egy szót sem szólt? És fölteszem, magának tetszett* Az utolsó tangó..., *amelynek amúgy a Nemzeti második embere, a pécsi színház igazgatója a főszereplője, annyira, hogy minden ellene szóló fő- és mellékkörülmény ellenére beválogatta...*

– Igen, nekem tetszett.

– *Kérdezek tovább. Látta a Bárkán a* Hat szereplő szerzőt keres *című előadást?*

– Nem. A Bárka sem nagyon ambicionálta ezt az egészet... Én is kérdezhetek? Látta a *Medeá*t?

– *Igen.*

– És?

– *Annak rajta kell lennie a listán. Olyan véleményt is hallottam, hogy a* Medea *húzza ki az egészet a...*

– Ez vicces.

– *Ha történt valami az elmúlt évadban a magyar színházban, akkor az két előadásban történt, amelyek közül az egyik a* Medea.

– És a másik?

– *Az nincs a listáján: a* Borisz Godunov.

– Nagyon nem szerettem.

– *Biztosan a* Medeát *is lehet utálni...*

– Tudom, hogy kirí a listámról. De nem tudtam neki ellenállni. Nem tudom, van-e olyan, hogy magyar színházművészet, de ha van, akkor tudom, hogy a *Medea* ebbe tartozik. A többi tizennégy előadásnál nem vagyok erről meggyőződve. De keservesen tudtam volna másik tizennégyet találni. Nem volt erős az évad. De tudok mondani öt olyat, amit nagyon szeretek a listámon, és húsz olyat, amelyikből bármelyik tizet berakhattam volna. A *Borisz Godunov*ot nem akarom még egyszer végignézni. *Az idiótá*t például én nagyon szerettem, többen nagyon nem.

– *A* Rose? *Vári Éva isteni színésznő, de ez volt az egyik legjobb stúdió-előadás? Látta a* Kabarét?

– Igen, tényleg, azért is nagyon fáj a szívem. Láttam Alföldi*t*ől a tavalyi *Macbeth*et, azt imádtam. A *Shopping...*-ot nem szerettem. A *Kabar*én sokat haboztam.

– *Folytatom. Stúdió „K”.* A görény dala.

– Fegyelmezett, nagyszerű előadás, de ez engem már nem érint meg.

– *Újvidék:* Pác...

– Kontra. Szabadka: *Nem fáj.*

– *Krétakör...*

– *A hideg gyermek* szerintem nem sikerült. A *Hazámhazám*on gondolkodtam. Nem fér be Pécsett semelyik játékhelyre, és ez benne volt a kikötések közt. De az előadást sem szerettem eléggé.

– *A Maladypéről már beszéltünk...*

– Mondtam, hogy nem láttam, és most elmondom, hogy az egyeztetés nagyon nehézkes. A színházak a jelölt előadásaikat februárra, márciusra tartogatták. Ezért előfordult, hogy a jelölt előadást sem tudtam megnézni, mert ütközött valami mással.

– *Artus...*

– Nem láttam.

– *Alternatívok általában: ők is neveznek, vagy maga válogatott?*

– Neveznek.

– *Kiket látott, akik aztán nem kerültek bele a válogatásba?*

– Nagyon tetszett a Szkénében a *Vérszívók,* aztán a *Parasztopera* – de erről már beszéltünk. Egyébként nem láttam más alternatív előadást.

– *Táncos produkciót?*

– Szabály volt, hogy azt nem lehet. Operát sem, és olyan előadást sem, amelyik nem magyar nyelvű.

– *Eléggé nehezen magyarázható, hogy a színházi találkozó fogalmába sem a tánc, sem az opera nem tartozik bele.*

– A válasz erre az, hogy olyan műfaj nem jöhet, amelyiknek saját fesztiválja van. Gyerekelőadás sem jöhet.

– *Akkor a Pécsi Országos Színházi Találkozót át kell keresztelni. Magyar prózai darabok találkozója, vagy valami ilyesmi...*

– Különböző kalapok vannak: nagyszínházi, kamara, stúdió; határon túli és inneni; ezek a szempontok mind nagyon megnehezítik a döntést.

– *Most megkérdezem, amit mások is kérdeznének. A nagyváradi színház – amelyet itthon nem a kitűnő előadásairól ismernek – jelen lesz a találkozón; mellesleg nemrég a maga darabját is bemutatta...*

– Sok színházban játszanak. Nagyváradon azóta történetesen igazgatóváltás volt, a legtöbb színész, aki az előadásomban játszott, és a rendező is eltávozott a színháztól. És nem színházakban, hanem rendezőkben gondolkodtam.

– *És bizonyos rendezőkről azt gondolta, hogy nekik feltétlenül ott a helyük? Ilan Eldadnak mindjárt két darabbal is?*

– Ez véletlen, ő az egyetlen kivétel. A *Rose*-t például Vári Éva miatt hívtam.

– *És hát Nagyvárad esetében mégis mintha színházban gondolkodott volna...*

– Igen, ott talán igen. Szerettem volna, hogy végre nekik is összejöjjön valami, mert ott nem dolgoznak sztárok, rosszak az anyagi kondíciók. És meg akartam mutatni olyan előadást is, ami különben sose jönne Pestre, mert nincs rá esélye... Visszatérve a listára: rengeteg emberrel, akit most meghívtam, még soha nem dolgoztam. És sokakkal dolgoztam, akik nem lesznek jelen. Például a legutóbbi öt bemutatóm rendezői közül minimum ötöt nem hívtam meg. Furcsán is érzem most magam, hiszen én gyakorló színházi szerző vagyok, persze hogy játszottak sokfelé, és persze hogy alaposan meg fogom sínyleni ezt a válogatást. Az idén négy bemutatóm van, jövőre, úgy tűnik, nem lesz, csak külföldön, más nyelven. Olyan is volt, aki a válogatás miatt visszalépett a darabomtól.

– *Ezek szerint ez nem drámaírónak való feladat.*

– Hát nagyon nem az...

– *Anyagilag megéri?*

– Dehogy. Ráadásul rengeteg munkát jelent. Azt hittem, heti két-három előadásról van szó – hát nem. Nemhogy írni nem tudtam közben, de az állásomban is mindenféle kényelmetlen helyzetek adódtak abból, hogy állandó manőverezésre kényszerültem. Merthogy azt végképp nem mondja el előre senki, hogy ez a feladat hónapokon át heti hét vagy annál több színházi előadás megtekintésével, állandó utazgatással, sokszor kényelmetlen helyzetekkel és körülményekkel jár – a végén pedig következik a kompromisszumok sora, amelyeket saját magammal kell megkötnöm.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: CSÁKI JUDIT

ZAPPE LÁSZLÓ

A válogatás csapdái

Aki egyedül vállalkozik a Pécsi Országos Színházi Találkozó versenyprogramjának válogatására, valóságos csapdarendszerbe sétál bele. Már csak azért is, mert egymásnak szögesen ellentmondó feladatokat kell teljesítenie. Hiszen az egyszemélyi válogatásnak az lenne az értelme, hogy egy független, szuverén – tegyük hozzá: jelentős – egyéniség ízlésén megszűrve jelenjen meg egy évad magyar színházi termése. Ehhez lényegében kompromisszumot nem tűrő koncepció kellene. Kompromisszumok esetén ugyanis sérül az alapelv, sőt lényegében értelmét veszti.

Márpedig kompromisszum nélkül alighanem lehetetlen fesztiválprogramot összeállítani. A technikai akadályokat például mindenképpen figyelembe kell venni. Ha a válogató erre képtelen, akkor az a mulatságos helyzet áll elő, hogy nem egyes előadások mennek el a fesztiválra, hanem a fesztivál megy el hozzájuk – erre is volt már példa. De a válogatónak illik műsorpolitikai kompromisszumokat is kötnie. Sokféle programot illik kínálnia a fesztivál közönségének, városának. Kiváltképp, ha a rendezés, mint most már évek óta, ugyanabban a városban van. A sokféleség igényének talán könnyű megfelelni, ha a válogató nem általában a neki legjobban tetsző produkciókat hívja meg, hanem műfajonként választ a szívéhez leginkább közel állók közül. A személyes ízlésén azonban már ebben az esetben is erőszakot kell tennie. És egyáltalán: ha megindul a kompromisszumok útján, ha elkezd engedményeket tenni, ha nemcsak a maga esztétikai meggyőződésére figyel, hanem a leendő publikum várható, feltételezhető ízlésére is, akkor hol a határ? Hány százalékban érvényesítse a maga akaratát, és hány százalékban engedjen? És ha már elkezdett a személyes ízlésén túli szempontokra figyelni, vajon nem várható-e el, hogy valamiféle objektív igazságosságra is törekedjék? Azaz függessze föl csaknem minden belső meggyőződését, és próbáljon valamiféle szakmai értékrend igazságosztójaként feltűnni.

S végül, ha a kialakult program magának a válogatónak sem tetszik igazán, akkor kerül a legszörnyűbb csapdába. Ha mégis vál-

„Hiányzik Bocsárdi valamelyik rendezése" (A képen: A csoda)

Koncz Zsuzsa felvétele

lalja, magáénak vallja a torzszülöttet, akkor esztétikai idiótának érezheti magát, ha pedig megpróbál kifarolni, a kompromisszumokra hivatkozni, akkor a moráljáról állít ki szegénységi bizonyítványt.

Ezeket a csapdákat természetesen a válogatás bírálója sem kerülheti el. Ha elfogadja a válogató szuverenitását, elhiszi, hogy neki ilyen az ízlése, ebben az esetben azt mondhatja, hogy az övé pedig másmilyen. Ha pedig gyanakodni kezd, hogy ép ízlésű magyar értelmiségi magától mégse hozhatta össze ezt a programot, akkor viszont már a feltételezett kompromisszumokkal, elképzelt külső tényezőkkel kezd vitatkozni. A bíráló egyetlen előnye a válogatóval szemben az, hogy nem kötelessége ellenprogramot összeállítani. Azaz kicsit szabadabban beszélhet a levegőbe.

Mindezek fényében nem merészelem igazán bírálni Németh Ákos válogatását. Csak néhány feltűnő vonását emlegetném föl. Az például nyilvánvaló, hogy megindult a kompromisszumok útján. De nem tudhatom, meddig ment el rajta. Nem merném megtippelni, melyek azok az előadások, amelyeket magától biztosan nem válogatott volna be a legjobb tizenötbe. Az azonban mégiscsak szemet szúr, hogy az egyik beválogatott produkció főszerepét a fesztivál igazgatója, a másikét a pécsi direktor játssza; hogy több színház is szerepel két-két előadással; hogy nemigen maradt ki olyan színház, ahol a válogató mostanában szerzőként jelen van. Gondolom, fölösleges sorolnom azokat a példákat, amelyek tulajdonképpen – hogy ne kerteljek – korrupciógyanúsak. Egy részük tekintetében ugyanakkor el kell fogadnom azt az érvelést, hogy miért szenvedjen hátrányt az a színház, amelyhez a válogatót történetesen szorosabb szálak kötik a többinél. És persze ha a válogató szuverenitását feltételezzük, akkor azt is el kell fogadnunk, hogy akit ő szeret, az őt viszontszereti, azaz a szerzőt ízlésbeli rokonság is fűzi a darabját bemutató színházhoz, és ebben ez esetben természetesen szó sem lehet korrupcióról, hanem csakis arról, hogy a kapcsolat mélyen esztétikai, benső meggyőződésből fakadó, elvi stb. Igaz, ilyen alapon az igazán bátor válogató azt is megtehetné, hogy egyetlen színházat hív meg, merthogy neki csakis annak az előadásai tetszenek.

Németh Ákos válogatása azonban esztétikailag nem látszik annyira koherensnek, hogy ne fedezhetnénk föl benne kiadós engedékenységet. Ebben az esetben viszont az arányosságot, az objektív igazságosságot, miegyebet is számon kérhetjük rajta. Ha már nem érvényesítette következetesen a maga ízlését, mércéjét, értékrendjét, akkor miért nem törekedett legalább a viszonylagos teljességre? Miért nem merített szélesebben: például a tizenöt előadás miért nem tizenöt színházból való? Legalább a panoráma tágasabb lenne.

Ezt egyébként az is indokolná, hogy nemcsak a fesztiválra beválogatott előadások jelentős hányada gyenge, de a kihagyottak többsége sem sokkal jobb. Nem mernék például komplett ellenválogatásra vállalakozni, arra, hogy másik tizenöt előadást nevezzek meg, mert összességében azok se lennének sokkal jelentősebbek. Más kérdés, hogy nekem biztosan hiányzik a tizenötből a Madách Kamara *Borisz Godunov*ja vagy Bocsárdi László valamelyik rendezése, nélkülük ugyanis az elmúlt évad összképe nem teljes, másrészt viszont sohasem fogom megérteni, hogy miért szerepel két produkcióval is Ilan Eldad. Nyilván különböző igények érvényesülése dobta őket egymás mellé.

Végül az utóbbi évek válogatásaiból – de a mostaniból különösen – csak az derül ki számomra világosan, hogy nem csupán a magyar színházi élet szűkölködik jelentős, szuverén egyéniségekben, hanem az egész magyar értelmiségi réteg – ezért nem akad évek óta igazán jelentékeny fesztiválválogatás. Persze az is lehet, hogy a válogató személyének kiválasztói idegenkednek az erős, kompromisszumokra nem hajló személyiségektől.

S ezen a ponton kezdhetném elölről az egész gondolatmenetet, csak a visszájáról. Milyen csapdák leselkednének arra a fesztiváligazgatóságra, amelyik kifogna egy valóban erős jellemű, kérlelhetetlen, megvesztegethetetlen válogatót? Hogy mást ne mondjak, hogyan számolna el a támogatókkal, akik végtére is a pénzt adják?

Tompa Andrea

De gustibus...

Talán nem szokás fesztiválról bírálólag írni akkor, amikor még csak a programja ismert. Mire ez az írás megjelenik, a fesztivál előadásaira már elkeltek a jegyek. Az évrõl évre változó színvonalú rendezvény a mindenkori válogató ízlését tükrözi. A 2003-as POSZT-válogatás legfőbb hiányosságának azt tartom, hogy nincs karaktere; nem gondol a kortárs magyar színházról semmi olyat, amit a szakma és/vagy a színház iránt érdeklődő laikus reprezentatívnak találhatna.

Ha a közönségbarát előadások kiválogatása volt a cél, akkor a végeredményt nem lehetne POSZT-nak, azaz „a" magyar színházi fesztiválnak nevezni, inkább, mondjuk, a „Vendégjátékok Pécsett" elnevezés illetné meg. Nemcsak az a baj, hogy számos jelentős előadás nem látható majd a POSZT-on, hanem az is, hogy ami látható lesz, az nem jelentős, nem reprezentatív, és a legkevésbé sem irány- vagy példaadó. Érthetetlen például, hogy miért lesz jelen három budapesti színház (Katona, Radnóti, Budapesti Kamara) két-két előadással, amikor a hat közül az egyetlen jelentős alkotás a Zsótér Sándor rendezte *Medea* a Radnótiban; emellett a produkció mellett egyszerűen nem versenyképes az ugyanonnan meginvitált *Az ördög.* Úgy gondolom, ha egy színháznak nincs jó évada (és a Katonának nem volt), akkor bármennyire jelentősnek gondoljuk is magát a színházat, annak társulatát és eddigi munkáját, nem kell előadást meghívni onnan, de ha mégis, akkor miért nem a nagyszínházban játszott *Getting horny* című nemzetközi Zsótér-produkciót, és miért a szerény vállalást, a Kamrából beválogatott *Top Dogs*ot?

Nézegetem a listát: vajon mi indokolja egy külföldi rendező, Ilan Eldad két hazai rendezésének a meghívását? Akkor már miért nem két Zsótér szerepel a kínálatban? Zsótér ebben az évadban öt (!) előadást hozott létre, nagyon különböző színházi nyelveken és színházakban (az operától az alternatívig). Az évadnak nemcsak a legtermékenyebb rendezője, hanem előadásainak minősége is azt mutatja, hogy igazán jelentős alkotói korszakában van. Miért nem lehetett tőle meghívni két előadást?

A Budapesti Kamaraszínházból meghívott két előadás (*Rose, Az utolsó tangó Párizsban*) aligha lehet más, mint a pécsi közönségnek tett engedmény, hogy mindkét alkalommal kedvenceit – Balikó Tamást és Vári Évát – lássa viszont. Puszta gesztusként lehet értelmezni a pécsi *Az imposztor* beválogatását is, Jordán Tamással a főszerepben. Ilyen típusú kompromisszumból sok jutott ebbe a válogatásba; hosszan lehetne sorolni, hogy melyik produkció miért és kiért van jelen a fesztiválon. (Jogos a kérdés: nem kínos-e a fesztiváldirektornak és a pécsi színház igazgatójának – egyben az új Nemzeti két vezetőjének – egy-egy pécsi, illetve pécsi–Nemzeti közös produkcióban a főszerepet játszani, a versenyprogramban részt venni? Úgy látszik, nem kínos. *De gustibus...*)

Hogy ez a válogatás milyen *esztétikai* kompromisszumok alapján jött létre, azt jól példázza a Madách Kamarából meghívott előadás. Az évad minden bizonnyal legkiemelkedőbb bemutatója ebben a színházban a *Borisz Godunov,* melyet Kovalik Balázs rendezett. A merész, provokatív, újszerű és igen formátumos előadás helyett a kockázatmentes

„Az évad legkiemelkedőbb előadása ebben a színházban" (Borisz Godunov – Madách Kamara) Koncz Zsuzsa felvétele

Jelenetek egy kivégzésből-t lehet majd a POSZT-on látni. A határon túli színházak közül elsősorban a sepsiszentgyörgyi társulat és Bocsárdi László előadásai hiányoznak: Tamási Áron-értelmezésük, (Magyarországon is vendégszerepelt), A *csoda* valóban új- és korszerű Tamási-olvasatával, nagyszerű színészi játékával mindenképpen jelentős és versenyképes előadás lett volna. Érthetetlen, hogy az évek óta gyengén szereplő – tavaly éppen Németh Ákos *Müller táncosai* című darabját bemutató – nagyváradi színház hogyan tudta lekörözni a sepsiszentgyörgyi társulat előadásait. A klasszikusok újragondolása szempontjából jelentős a Nemzetiben létrehozott *Bánk bán,* Vidnyánszky Attila rendezése. Ez sem lesz látható a POSZT-on. Hasonlóképpen hiányzik az újvidéki *Pác* is, melyet Hamvas Béla *Karneváljá*ból rendezett Mezei Kinga. Pedig ez az előadás mind a dramaturgi-rendezői adaptáció szempontjából, mind egy rendhagyó színházi játéknyelv megteremtésével újat hozott a kortárs magyar színházban.

Egyetlen fiatal, struktúrán kívüli vagy alternatív társulat sem lesz jelen a POSZT-on, sem a Krétakör (mondjuk, *A hideg gyermek*kel), sem a Szkéné a *Parasztoperá*val. És persze nem lesz egyetlen táncos vagy zenés előadás sem. Pedig a *Barbárok*nak, a Közép-Európa Táncszínház előadásának helye lehetne itt. Szintén versenyképes lenne *A törpe* című opera, Zsótér Sándor rendezése és Alföldi Róbert szegedi *Faust*ja. Nincs semmiféle művészi kockázatvállalás: az egyetlen, művészi szempontból kihívást jelentő, valóban radikális előadás a kiváló Radnóti-beli *Medea.* De azt egyelőre nem tudhatni, hogyan illeszkedik majd ebbe a válogatásba, és milyen következményei lesznek a környezetnek az előadásra nézve.

Az elmúlt néhány évben megnőtt a külföldi színházvezetők, kritikusok érdeklődése a kortárs magyar színház iránt: a POSZT-ra vendégek érkeztek, külföldi sajtója volt (tavaly például az American Theatre részletesen méltatta Zsótér *Galilei*jét és Schilling *W – Munkáscirkusz*át). Ez a mostani válogatás, úgy gondolom, sem a hazai, sem a külföldi szakma érdeklődésére nem tarthat számot. Nem láthatók majd újraértelmezett klasszikusok, radikális olvasatok, fiatal alkotók új színházi nyelve sem jelenik meg.

Az idei POSZT szinte cinikus vélemény lesz a kortárs magyar színházról. Talán azt üzeni, hogy ez a válogatás azért ilyen, mert „ez van" (illetve volt) – a 2002–2003-as évadban. Úgy vélem, ez nem igaz. Igaz viszont, hogy a POSZT nem akarja a magyar színház esztétikai szempontból értékes élvonalát felvállalni. A fesztivál megtalálta helyét Pécsett, és nagyszerűen működik ott, de egyelőre nem találja rendeltetését, feladatát, esztétikáját, tartalmát. A magyar színház élvonalának képviselete, a kockázatvállaló, újszerű, irányadó, nemzetközi érdeklődésre is számot tartó produkciók meghívása helyett fontosabbnak tűnik a helyi közönségigények kiszolgálása. Pedig, ha nem is sok, de azért a kortárs magyar színháznak vannak értékei.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Nem kell a tükör

Nem az a baj Németh Ákos válogatásával, hogy túl sok benne a közepes előadás, inkább az, hogy nem tükröz egyértelmű színházi ízlést, határozott értékválasztásokat. Többnyire csak személyes kötődések, elkötelezettségek olvashatók ki belőle, no meg némi színházi sznobéria, és az indokoltnál jóval több a szervezőknek tett gesztus. Mindez rendjén is lenne – elvégre a válogató is csak ember –, ha döntéseit bármiféle szakmai értékrend visszaigazolná.

Németh Ákos szerint három társulat emelkedik ki a magyar mezőnyből, hisz tőlük két-két produkciót is beválogatott. A Katona és a Radnóti vezető szerepéről beszélni ma már közhely, holott a két színház idei teljesítménye számos válságjelet mutat. Ezért értelmetlen több produkcióval is szerepeltetni őket, különösen akkor, ha a beválogatott előadások egyáltalán nem átütő erejűek. Ugyanakkor a Budapesti Kamaraszínház ilyen kiemelése teljesen indokolatlan. Mint ahogy védhetetlen az is, hogy az erdélyi színházakat éppen az a nagyváradi társulat képviseli, amely évek óta az egyik leggyengébb teljesítményt nyújtja.

De ha bármilyen más szempont szerint vizsgáljuk is a listát, hasonlóan torz képhez jutunk. Németh Ákos válogatása szerint például a magyar színházi repertoárt regény- (és film-)adaptációk határozzák meg. (Az előbbiből öt, az utóbbiból kettő szerepel a programban.) A fesztivál műsorából az is egyértelműnek látszik, hogy a magyar színjátszást a harmincas évei végén, a negyvenes évei elején járó rendezőnemzedék uralja. (Az idősebbeket csak Szikora János, a fiatalabbakat csak Béres Attila és Forgács Péter képviseli.) Németh Ákos listája alapján arra következtethetünk, hogy a magyar színházművészet a kellemesség esztétikai kategóriája körül forog, más közös nevezőt ugyanis aligha találni a *Valahol Európában* és a *Jelenetek egy kivégzésből* vagy *Az imposztor* és *Az ördög,* netán *Az utolsó tangó...* és *Az idióta* előadása között. Ráadásul a fesztiválprogram azt a látszatot is kelti, hogy a kőszínházakon kívül nincs semmiféle színházi élet.

Akárhogy forgatjuk is a listát, az derül ki belőle: a POSZT idei programja alkalmatlan arra, hogy tükröt tartson a szakma elé. Nem orientál jelentős előadásokra, nem igazol vissza folyamatokat, nem erősít meg tendenciákat, nem emel ki műhelyeket. Nem késztet önvizsgálatra, nem ingerel termékeny vitára, mert még kockázatvállalásában is biztosra megy. Egyetlen igazán formabontó előadást vállal, a minimálszínházi *Medeá*t, amely kétségtelenül az idei színházi évad legnagyobb szakmai sikere. De már nem vállalja a hasonlóképp erős szakmai figyelmet keltő *Borisz Godunov*ot,* amelynek némileg ellentmondásosabb volt a fogadtatása. Pedig ez volt a Madách Kamara eddigi legradikálisabb lépése; messze túlmutat a közönségbarát Barker-előadáson, amely ott lesz majd Pécsett. És nyilván eszébe sem jut a Vidnyánszky Attila rendezte *Bánk bán,* amely mind formanyelvében, mind értelmezésében kétségtelenül az utóbbi évtized legradikálisabb Katona-olvasata.

Németh Ákos válogatása nem vesz tudomást jelentős színházi műhelyekről sem, amelyek az utóbbi években elsősorban a határon túl szerveződnek. A kolozsvári előadások például mindig nagy késéssel jutnak el Magyarországra; úgy tűnik, inkább keltenek figyelmet Bukarestben, mint Budapesten. A sepsiszentgyörgyi előadásokat viszont rendre látni Pesten is. Ezért érthetetlen valamelyik Bocsárdi-rendezésnek, akár *A csodá*nak, akár a *Romeo és Júliá*nak a mellőzése. Hasonlóképp megmagyarázhatatlan, hogy a tavalyi kisvárdai fődíjas *Pác,* a fiatal újvidéki társulat előadása hogyan kerülhette el a válogató figyelmét.

Németh Ákos egészében negligálta a nem kifejezetten kőszínházi formációkat. Pedig a Krétakör mellőzése ma már teljességgel védhetetlen. (Akár a *Hazámhazám*nak, akár *A hideg gyermek*nek helye lenne a programban.) Felfedezésszámba menő a Maladype cigányszínház előadása, a *Bolondok iskolája* is (a tehetséges Balázs Zoltán rendezése). Szerintem a Stúdió „K"-nak is helye lenne a fesztiválon, mások Pintér Béla társulatát reklamálják. Németh Ákos egyáltalán nem figyel a határterületekre sem, a színház érintkezéseire a tánccal, zenével, képzőművészettel, performance-szal. Pedig például Horváth Csaba *Barbárok*ja, Szőke Szabolcs *Bohóc Bibliá*ja izgalmasabbá tehetné a programot.

Mindezért azonban kár Németh Ákost hibáztatni. Ugyanis a szakma jelenleg egyáltalán nem igényli azt, hogy tükröt tartsanak elé. A POSZT sem erre lett kitalálva. A honi színjátszásnak ma nem érdeke az, hogy reális képet adjon és kapjon önmagáról. Mintha a magyar színház ma azt szeretné, hogy ne lehessen megítélni: hol is tart, merrefelé mozdul, mennyit is ér valójában a tel-

„A Stúdió »K«-nak is helye lenne a fesztiválon" (A képen a Bohóc Biblia) Schiller Kata felvétele

jesítménye (különösen nemzetközi mércével mérve). Hogy ne essék szó róla, valójában mennyit is érnek a még működő társulatok, mennyi szellemi és fizikai energia érződik egy-egy elkészült produkcióban. Hogy ne kérdezzen rá senki: igazolják-e az együttesek és az alkotók addigi hírnevüket újabb produkcióikkal. Hogy ne legyen vita témája: miért nem kerülhetnek helyzetbe fiatal, ambiciózus alkotók, miért nem formálódhatnak friss szellemű társulatok. A lassú, de ma már visszafordíthatatlannak látszó színházi erózióról (amelynek egyértelmű bizonyítéka ez a jellegtelen fesztiválprogram) a szakma egyszerűen nem akar tudomást venni. A maga szempontjából bizonyára igaza is van: amin nem akar senki változtatni, azzal valóban nem is érdemes őszintén számot vetni.

* A *Borisz*-előadás pécsi hiányát némileg (és groteszk módon) pótlandó, e számunk mellékleteként közöljük a teljes dráma Térey János és Radnai Annamária készítette új fordítását. (A Szerk.)

A TALÁLKOZÓ VERSENYPROGRAMJA

	Nemzeti Színház	Kamaraszínház	Stúdiószínház
Június 5. csütörtök	18.00 **Rokonok** Nagyváradi Állami Színház	21.30 **Az utolsó tangó Párizsban** Budapesti Kamaraszínház	
Június 6. péntek	19.00 **Vízkereszt vagy amit akartok** Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza	19.30 **Az utolsó tangó Párizsban** Budapesti Kamaraszínház	
Június 7. szombat	18.00 **Az imposztor** Pécsi Nemzeti Színház	21.00 **Az ördög** Radnóti Miklós Színház, Budapest	
Június 8. vasárnap	16.00 és 20.00 **Valahol Európában** Gárdonyi Géza Színház, Eger	19.00 **Az ördög** Radnóti Miklós Színház, Budapest	21.00 és 23.00 **Top Dogs** Katona József Színház, Budapest
Június 9. hétfő	19.00 **Jelenetek egy kivégzésből** Madách Kamara, Budapest	19.30 **Medea** Radnóti Miklós Színház, Budapest	
Június 10. kedd	17.30 **Jelenetek egy kivégzésből** Madách Kamara, Budapest	19.00 **Medea** Radnóti Miklós Színház, Budapest	20.30 **Rose** Budapesti Kamaraszínház
Június 11. szerda	19.00 **Úri muri** Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg	17.00 és 21.00 **Nem fáj** Szabadkai Népszínház	19.30 **Rose** Budapesti Kamaraszínház
Június 12. csütörtök	17.30 **Hazatérés Dániába** Petőfi Színház, Veszprém	19.00 **Az idióta** Katona József Színház, Budapest	20.30 **Egerek és emberek** Csiky Gergely Színház, Kaposvár
Június 13. péntek		19.00 **Az idióta** Katona József Színház, Budapest	17.00 és 20.30 **Egerek és emberek** Csiky Gergely Színház, Kaposvár
Június 14. szombat	19.00 **POSZTÁR – díjkiosztó gálaest**		

PÉTERI LÓRÁNT

Két egyfelvonós

■ ALEXANDER ZEMLINSKY: A TÖRPE; ARNOLD SCHÖNBERG: VÁRAKOZÁS ■

Lehet érvelni amellett, hogy a régi századelő femme fatale- *avagy* femme tentaculaire-*történetei a nemek társadalmilag szabályozott viszonyának átalakulását (a nőemancipáció történelmi tapasztalatát) modellezték – de érdemes megfontolni azt a lehetőséget is, hogy e narrációkban a fenyegető női princípium a védtelen Ént elnyelő, az individuumot kikezdő nem Én megjelenítését szolgálta („a nő képében a világ"). E felfogások persze nem zárják ki egymást, s éppenséggel össze is függhetnek. De a túlságosan is magától értődő szociológiai párhuzam megvonását, az újfajta női viselkedésformák szépirodalmi beazonosítását már csak azért sem kell elhamarkodnunk, mert sejthető, hogy a kezdeményező, behatoló nőfigurák némelyike talán nem is igazán nő. A századelő szerzői, bár éppenséggel nem tartózkodtak az azonos neműek iránti vonzalom közvetlen tematizálásától sem, azért számos alkalommal kendőzték el az ihlető érzések eredeti irányultságát. Amire Otto Weininger persze azt mondaná: a homoerotika, a fiús nők kultusza, a férfiak elnőiesedése s egyáltalán a nemek hasonulása végső soron mind ugyanannak a jelenségnek a tünetei. Akárhogy is, az érdeklődés homlokterébe a* kettő *került, ahogy azt Rilke a* Malte Laurids Briggében *plasztikusan és programszerűen kifejtette. A hagyományos drámai szerkezet* harmadikjáról, *az intrikusról, a házibarátról kiderült, hogy nincs rá szükség. Az igazi konfliktus a birtoklás és a meg nem értés, a megsemmisülés és a megsemmisítés tragédiája ugyanis éppen akkor kezdődik, amikor már csak ketten maradnak. Ketten, vagyis egyedül. Mint Salome Jochanaan levágott fejével Richard Straussnál vagy a Nő a férfi holttestével Schönberg* Várakozásában; *Judit a hét nyitott ajtóval a* Kékszakállúban *és az infánsnő a tükörbe révülő törpével Zemlinsky egyfelvonásosában.*

Wierdl Eszter (Infánsnő) és Csák József (a Törpe) Zemlinsky operájában

Vannak egész és vannak csupán fél estét betöltő egyfelvonásosok. Az utóbbiakat régóta igyekszik összepárosítani az operai gyakorlat, közmondásos sikertelenséggel. Az évad budapesti tapasztalatai alapján úgy tűnik, hogy lehet ezt nagyon rosszul, de lehet nagyon jól is csinálni. Míg Nagy Viktor és Halász Péter rendezéseinek (Puccini: *A köpeny;* Fekete Gyula: *A megmentett város)* egymás mellé sorolása valószínűleg évtizedes összehasonlításban is mélypontnak bizonyult, addig Schönberg és Zemlinsky darabjának egyazon rendezői koncepcióban való színrevitelét bízvást tekinthetjük optimális megoldásnak. Schönberg monodrámája és Zemlinsky „tragikus meséje zenével" épp annyira rokon, mint amennyire idegen. Így a hallgató tudatában e művek anélkül folytathatnak párbeszédet, hogy egymás zenei és drámai tartalmait mechanikusan ismételnék vagy kioltanák.

1909-ben, amikor Schönberg a *Várakozás*t komponálta, mutatták be Strauss *Élektrá*ját. A zenedrámai szerkezet „feminizálódása", a férfi szereplők marginalizálódása, függelékké degradálódása a korábbi Strauss-műhöz, a *Salomé*hoz képest is szembetűnő. Mégis, Oresztésznek legalább van arra lehetősége, hogy autonóm létezésének megszűntét maga jelenthesse be, mielőtt nővére gyilkos akaratát beteljesítené. A verbális önmegjelenítés ilyesfajta kiváltságaival Schönberg *Várakozás*ának férfija nem rendelkezik: ő már akkor halott – a szó legszorosabb értelmében –, amikor a darab elkezdődik. A félórás monodráma szövege (Marie Pappenheim) és zenéje kizárólag a nő tudatfolyamát jeleníti meg, amely a szeretett férfi holttestének felfedezése után egy reménytelenül egyoldalú „párbeszéd" medrébe terelődik. A holttesttel folytatott dialógusban az átszellemítésre tett kísérlet és a konkrét borzalommal való szembesülés, a birtoklás illúziója és a veszteség egyedüli realitásának felismerése keveredik össze reménytelenül, némileg a *Salome* zárójelenetéhez hasonlóan. Hasonlóan, de radikálisabban: személyiségének felbomlása közben a *Várakozás* nőjének nem adatnak meg a fantazmagorikus boldogság elnyújtott pillanatai sem. Ehhez ugyanis nincsenek megfelelő szavai: Marie Pappenheim elliptikus mondattöredékei és Schönberg következetes atonalitása, illetve „atematikussága" nem teszi lehetővé, hogy a nő önmaga számára stilizálja helyzetét.

Schönberg mestere, Zemlinsky a tízes évek végén, a húszas évek elején dolgozott *A törpé*n, amelyet 1922-ben mutattak be: műve, akárcsak a *Turandot,* kései hozzájárulás a századelő *femme fatale*-diskurzusához. Stílusának is van némi köze az utolsó Puccini-operáéhoz. „Kínai" és „mór" egzotikum, ha a telített utóromantikus tonalitás jegyében találkozik, lám, nem is esik olyan messze egymástól.

A Zemlinsky-opera librettója osztozik abban az elviselhetetlen kegyetlenségben, amely a törpékről és gnómokról szóló történetek jó részének sajátja. E szerencsétlen lényeket leginkább arra használjuk, hogy általuk tegyük láthatóvá a bennünk és ellenünk dolgozó „énkét" – vagyis azon szorongásainkat, amelyek kisszerűségünkkel, nevetségességünkkel és az életre való képtelenségünkkel kapcsolatosak. Az énke, ha imigyen eltávolítottuk magunktól, s ilyen esendő testbe gyömöszöltük, külső ellenséggé válik, akit könnyen legyőzhetünk – ám éppen e túlságosan is könnyű győzelem learatása az, ami újra az énkéhez tesz bennünket hasonlatossá.

A *Siegfried* első felvonásának zárójelenetében a címszereplő kardot kovácsol, Mime, a nevelője pedig mérget kotyvaszt: a két tenor hang dallamai eközben veszedelmesen egymásba olvadnak. Kérdéses, hogy sikerül-e Siegfriednek kitörnie ebből a nem is nagyon rejtett azonosságból akkor, amikor egy újabb felvonás elteltével lefejezi a nibelungot. A gyilkosságra persze alapos oka van, hiszen Mime éppen az ő életére törne. A bökkenő csak az, hogy ez az alapos ok túl jól jön Siegfriednek (s még inkább mitográfusának): a lényeg mintha mégis a törpével való leszámolás lenne.

A törpe a *fin de siècle* idejére énkéből közvetlen identifikációs figurává, énné változott. (Ennek a nyugtalanító lépésnek a megtétele tudat alatt talán már Wagnert is kísértette, aki a *Siegfried* ősfogalmazványában voltaképpen a saját testi adottságait kölcsönözte Mimének, legalábbis Adorno nem túl szeretetteljes, de meggyőző interpretációja szerint.) A figura a *femme fatale*-históriákban feltűnve egyike lesz a megrendült férfiidentitás megtestesítőinek. A törpe éppúgy a megcsonkított és kiszolgáltatott férfilét jelképe, mint az erotikus játék tárgyává váló levágott fej. És létezésének elégtelenségén immár nem kerekedik felül semmiféle heroikus „én".

Friedemann úr, a törpe természetesen alkalmatlan arra, hogy kulcsot találjon az emancipált szépasszony, Gerda von Rillingen lényéhez. Hiába teremt köztük közösséget a magányra való kiválasztottság tudata, a melankólia és a zeneszeretet, Friedemann úr azért a nő szemében csak törpe marad. A férfi csalfa reményei természetesen rövidesen totális katasztrófához, önmegsemmisítéshez vezetnek. Ám éppígy nem ismerheti a Gerdához vezető utat annak férje, a magas, széles vállú, joviális katonatiszt sem, akit felesége általában szánakozó hangsúllyal „kedves barátjának" szólít. A nő megoldhatatlan talány, szfinxszerű lény – s ez egyszerre jelenti a körülötte lévő férfiak bukását és az ő megváltatlanságát.

Thomas Mann 1897-es novellája voltaképpen adekvátabb alapanyagként szolgálhatott volna *A törpe* szövegkönyvírója számára, mint az általa kiválasztott Wilde-mese *(Az infánsnő születésnapja)*. Ez utóbbit ugyanis csak jelentős változtatásokkal sikerült a weiningeri inspirációnak megfelelően átformálni. Ennek során Georg C. Klaren először is ivarérett életkort kölcsönzött szereplőinek (az infánsnő Wilde-nál csak tizenkét éves, Klarennél tizennyolc). A női főszereplőt mintegy megkettőzte: az infánsnő részvéttelen kíváncsiságával szemben bizalmas cselédje, Ghita az empátia és a reménytelen emberi sors iránti érzékenység megtestesítője. Klaren átalakította az infánsnő, Donna Clara tágabb környezetét is. Gondosan kigyomlálta onnan a fölös számban lábatlankodó férfiakat – így például a bánatos királyi atyát –, s közülük csupán az udvarmestert hagyta meg, aki afféle eunuchként igyekszik rendet tartani az udvarhölgyek és szolgálólányok soraiban. Mondani sem kell, hogy tevékenysége nem jár sok sikerrel. A bimbózó lányok labdajátékkal és az infánsnő szépségének dicséretével múlatják az időt. Eme magába zártan tökéletes, légiesen leszboszi falanxszal áll szemben tenor hősünk, a Törpe. Aki nem holmi szénégető fia, nem az erdő gyermeke, mint Wilde-nál, hanem a messzi Keletről érkező, állítólag nemesi származású dalnok, a szultán születésnapi ajándéka. Testi hibájáról mit sem tud, mivel még sosem nézett tükörbe. (Fájdalmas kifordítása ez némely gnóm – a kis Zaches vagy Cipolla – hipnotikus képességének, amellyel manipulálni tudja környezete róla szerzett tapasztalatait. Zemlinsky Törpéje önmagát manipulálja.) A Törpe beleszeret az infánsnőbe, aki játszani kezd vele, s érdeklődésével reményt ébreszt benne. Amikor pedig a törpe már biztos abban, hogy érzelmeit viszonozzák, Donna Clara megbízza Ghitát, hogy tartson tükröt a kis lovag elé. A Törpe szembesül rútságával, s miután az infánsnő sem oldja fel szavaival a borzalmat, belehal a fájdalomba.

A törpe II. Fülöp udvarában, a *Várakozás* éjszakai erdőben játszódik. Zsótér Sándor rendezése mind a két darabot a budapesti Párizsi udvarban helyezi el. Méghozzá a mai Párizsi udvarban: az üzletek neonfényeivel, biztonsági rácsokkal, a hátsó traktus lepusztultságával és a főlépcsőház liftjével. A díszlettervező Ambrus Mária fifikás érvelése szerint „Az *Erwartung*gal egyidős, romantikus-eklektikus épület *A törpe* eredeti helyszínére jellemző, mór alapokon született spanyol építészeti ornamentikát emeli át Közép-Európába, a vasbeton vázas bérházra, öntöttvasból és kerámiából". A Párizsi udvar *A törpé*ben mindenesetre jól szolgálja Zsótér stratégiáját, amely önmaguk ellen fordítja a darab Wilde-tól örökölt szecessziós, dekoratív elemeit. Az infánsnő kertben játszó pajtásai például a szövegkönyv és a zene sugallata szerint is a *Parsifal* virággyanyainak leszármazottai, finom, kecses, ornamentikává oldódó lények. A színrevitel hallgat e sugallatra, s az udvarbéli leányokat ennek megfelelően a hatvanas évek stílusát idéző zöld konfekciós kosztümbe öltözteti, kezükre pedig lila kesztyűt húz (jelmez: Benedek Mari). Először talán műtősnőnek néznénk őket, de amikor másodjára úgy bukkannak elő a süllyesztőből, mint fű és virág a földből, már minden világossá válik.

Zsótér a Törpe megérkezését (illetve a produkció szerint: kicsomagolását) megelőző húsz perc ilyen-olyan történéseit kissé blőd pszeudocselekménynek tekinti. A lányok labdajátéka például úgy zajlik, hogy a zöld ruhás nők sorfala előtt begurítanak két focilabdát a színpadra, majd kiviszik azokat. Látványosan nem történik semmi akkor, amikor Donna Clara és pajtásai megkísérlik, hogy még az ünnepség előtt megszerezzék az ajándékokat az udvarmes-

tertől és az előkészületekben részt vevő cselédlányoktól. Ajándékok pedig – Wilde drágakövekkel és drága kelmékkel tűzdelt mániákus iparművészeti enumerációja ellenére – nincsenek. Egy ormótlan csomag van csak, amelyik a Törpét rejti.

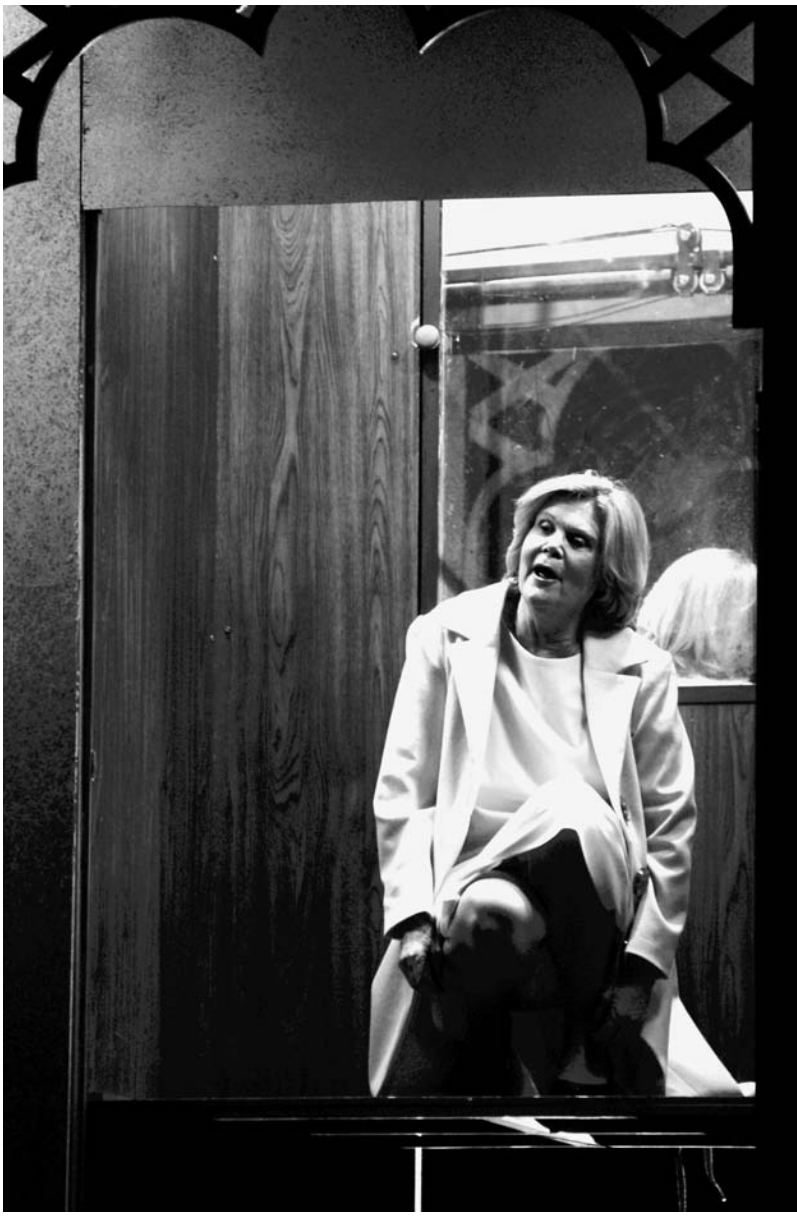
Eközben a néző – legalábbis amelyik én vagyok – gutírozza a fanyar humort, és elfogadja az esztétizáló hedonizmustól való gunyoros távolságtartást is. Olykor berzenkedik: nem lelkes attól, ha függöny, rács vagy bármilyen hasonló alkalmatosság ereszkedik az énekesek elé. Pláne, ha ennek láthatóan nincs önmagán túlmutató jelentése. A süllyesztő is többször dübörög fel annál, semmint hogy ez ne tűnne fel az embernek. De a néző legfőképpen vár: úgy reméli, a csavar majd fordul egyet, és a bizarr antropológiai akváriumban egyszer még felkorbácsolódnak a hullámok. S ekkor a színpadon kicsomagolják a Törpét.

A Törpe úgy törpe, hogy vörös haja van és szoknyája (Csák József). Ez utóbbi a Velázquez-képekről ismerős széles abroncsszoknya, amelyhez a többiek ruhájával harmonizáló konfekciózakó és nyakkendő társul. A törpe tartása egyenes, mozgása kimért, kezei a szoknyán nyugszanak. Homlokzat nélküli, végtelenül sebezhető személyiség – az én, aki nem tud róla, hogy énkéje közszemlére van téve. Hogy méltóságteljességének érvénye deréktól lefelé már nem terjed.

Aztán az infánsnővel kettesben liftbe szállnak s félrevonulnak – és megkezdődik a nagy fokozás, amely a páratlan csúcsponthoz vezet. Donna Clara otthagyja a reményekkel eltelt törpét az emeleten álló liftkabinban. Ám valamivel később feltűnik egy másik, mondhatni, imaginárius liftkabin is: ebben az infánsnő áll, aki mintha a Törpe hasonmásává vált volna – ugyanolyan abroncsszoknyát visel, mint ő. Működésbe lép a süllyesztő, és a két szint egymásba csúszik: a Törpe még mindig magában álmodozik, miközben az infánsnő felkínálkozó pozitúrában fekszik vele szemben. Aztán amikor kibontja ruháját, s előtűnnek a keblei, bekövetkezik a katasztrófa: a Törpe a nagyszerű nőiség tükrében felismeri saját törpeségét. Kétségbeesését Donna Clara nem enyhítheti, magányát halála előtt sem oldhatja fel. De a halál bekövetkezte után az infánsnő fátyolként teríti magára a csomagolóanyagot, amely annak idején a Törpét borította, s most ő merevedik azzá az ajándéktárggyá, ami a kezdet kezdetén a Törpe volt. Mert bár a szenvedés közölhetetlen marad, s így részvétet sem várhatunk, azért a sors mégis közös: eldologiasodunk.

A Törpe kissé bizarr, nyugtalanítóan magas fekvésű tenor szólamát Csák József lényegében illúziókeltően szólaltatta meg, bár hangja olykor fontos pontokon elhalványodott. Nem biztos viszont, hogy az ő rovására kell írnunk, ha a lift mélyén énekelve nem tudta túlszárnyalni a zenekari tuttikat. Wierdl Eszter (az infánsnő) hangja a szélesebb ívű, magasban járó melodikus passzázsokban szépen kinyílik; de még jobb lenne, ha a több részletezést és árnyalást igénylő, beszédszerűbb szakaszokat is gondosan bevilágítaná, s ott is kibomolhatnának a választékos megszólalás virágai. Bár elegánsan maffiózós külseje felkelti az érdeklődésünket, Bátki Fazekas Zoltán udvarmestere nem válik önálló színpadi jelenséggé: a hangban nincs elég átütőerő ahhoz, hogy határozott karaktert rajzoljon meg. Herczenik Anna Ghitája magától értődő viselkedésformaként és sugárzó, igényes vokálitásban hordozza a humánumot és a részvétteljes odafigyelést.

A *Várakozás*ban a konkrétsága ellenére is absztrakt tér és a fals módon megvalósított realisztikus részletek továbbra is ironikusan kijátszatnak egymás ellen. Marie Pappenheim szövege egyfelől nyilvánvalóvá teszi: a nő nincs abban a helyzetben, hogy lelke és a külvilág fenyegető árnyait meg tudná különböztetni egymástól. Mindazonáltal részletes színpadi utasításokban írja elő az éjszakai erdő jelenetről jelenetre változó képét – Schönberg zenéje ezek jó részére ábrázoló, hangfestő effektusokkal reagál. Nem, vagy kevéssé reagál viszont a kihalt Párizsi udvar – a megtett út odabent zajlik, a nőben, no meg a szorongások klasszikus helyszínén, a liftben. A színpadképhez azonban hozzátartozik egy óriási tücsök és egy óra – s a holttest is feltűnik a maga realitásában, egy, a liftaknából nyíló hátsó fülkében. Képek és jelképek – törmelékei egy hajdani tudatnak, amely többé nem képes a túléléshez elengedhetetlen bűvészmutatványra: arra, hogy a nihilt integer világgá rendezze be. A létezés egyetlen bizonyossága, önmaga észlelésének egyetlen tájékozódási pontja a szorongás marad.



Kallus György felvételei

Anja Silja a Várakozásban

A *Várakozás* nőjét a fantasztikus Anja Silja játszotta, aki évtizedek óta valósággal együtt él ezzel a szereppel. Lenyűgöző, hogy a hatvanhárom éves énekesnő fényes, tartalmas szopránja most is ugyanolyan magától értődően állt a szerep szolgálatába, mint negyedszázaddal ezelőtti lemezfelvételén. Schönberg nagy hangközlépésekben mozgó, expresszionista vokális stílusát Silja saját nyelveként beszéli: különlegesen árnyalt színpadi és zenei gesztusai belülről jövő természetességgel hatnak. Interpretációjában a nő nem időn és társadalmon kívüli őshisztérika – alakítását éppen az teszi nyugtalanítóvá, hogy benne egy polgárasszony gondos munkával felépített egóját látjuk összeomlani.

Hasonlóan nyugtalanító, de legalábbis szomorkás megtapasztalni, hogy a premiereken gyakran kimondottan imponálóan megszólaló operazenekar a repertoár-előadások során fokozatosan

leépíti egyszer már megszerzett tudását, s dekonstruálja a darabok orkesztrális személyiségét. E folyamat előrehaladott állapotával jelen produkció esetében nem szembesülhettem, de amikor a bemutató után másodszor is megnéztem az előadást, hallható volt a csavarok meglazulása. Szerencsére volt miből kiereszteni; Kovács János a premiert megelőző próbákon nyilvánvalóan nagyon alapos felkészítőmunkát végzett. A bemutatón Zemlinsky sűrű szövésű, de gyakran kamarazenei szálakra bomló szimfonizmusa differenciáltan, plasztikus ritmikus profilokkal bontakozott ki. A Schönberg-műben pedig a biztonságos alapozás, az állandó alakváltásban leledző zenei struktúrák aprólékos felépítése megfelelő alapot kínált e zeneiség megannyi eufonikus pillanatának felmutatására is.

Összefoglalva: egy igényes és érdekes mű magyarországi bemutatója *(A törpe)* és egy paradigmatikus mű hazai színpadi premierje *(Várakozás)* figyelemre méltó és nagy pillanataiban reveláció erejével ható rendezés; erejük legjavát adó hazai muzsikusok és méltán ünnepelt vendégénekes; különösen gondos és informatív kísérőfüzet (Mesterházi Máté), valamint valóban figyelemfelhívó plakát. És fél házakkal játszott előadások. Remélem, nem fog ebből senki rossz következtetést levonni. Az ilyesfajta produkciók potenciális közönségét leszoktatták az operába járásról – alkalmasint itt az ideje ezen változtatni.

ALEXANDER ZEMLINSKY: A TÖRPE; ARNOLD SCHÖNBERG: VÁRAKOZÁS
(Magyar Állami Operaház)

A német nyelvű előadások szövegírója Georg C. Klaren, illetve Marie Pappenheim. A magyar nyelvű feliratokat Romhányi Ágnes készítette. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **KOREOGRÁFUS:** Vati Tamás. **A KÓRUST BETANÍTOTTA:** Drucker Péter. **KARMESTER:** Kovács János. **RENDEZTE:** Zsótér Sándor.
SZEREPLŐK: Wierdl Eszter, Herczenik Anna, Bátki Fazekas Zoltán, Csák József, Mitilineou Cleo, Simon Krisztina, Szolnoki Apollónia, Murár Györgyi, Baukó Gabriella *(A törpe)*. Anja Silja *(Várakozás)*.

Csont András

Pokoli torony

■ DOHNÁNYI ERNŐ: A VAJDA TORNYA ■

Az a lidércnyomásszerű este, melyet Dohnányi operájának április 16-i bemutatóján éltem át, több tényező harmonikus összjátékának köszönhető. Első helyen áll a tény, hogy a Szinetár-féle új vezetés első évadában a Győriványi-féle régi vezetés műsortervét valósítja meg – részben önként, részben kényszerűségből, hiszen megkötött szerződéseket kinek lenne kedve felbontani, és aztán belebonyolódni eleve elveszettnek látszó munkajogi perekbe. (Ebből is kitűnik, mennyire abszurd, hogy egy újonnan kinevezett igazgató azonnal munkába áll, nem úgy, mint, teszem azt, Nyugaton, ahol egy-két évbe telik, míg sikeres pályázata után valóban elfoglalhatja helyét.) A másik a régebbi vezetés mélyen ideologikus művészi szemlélete. Jó okkal feltételezhető, hogy az előző kormány rendszert kívánt kiépíteni, és ehhez szüksége volt néhány általa jelesnek kinevezett szerzőre. Az irodalom világában a rettenetes Wass Albertre esett a választás, a filozófiában Lukácsot a szerencsétlen Hamvas Bélával kívánták ellentételezni (és mi sem természetesebb, hogy a mostani műsorfüzetben hosszú idézet található tőle, mely kifejlett formában mutatja bölcseleti dilettantizmusát), míg a zenében Dohnányi Ernőt szemelték ki erre a szerepre. (Ennek jegyében alapították meg a Dohnányi Archívumot, mely, mint hírlik, semmiféle tudományos jelentőséget nem képviselhet, mivel szinte kizárólag fénymásolatokat őriz.) A kísérlet azonban kudarcot vallott, mivel az előző kormány nem kapott további bizalmat a szavazóktól. A vajda tornya *című opera bemutatója tehát egyfajta utóvédharcnak tekinthető, de olyan háború ez, melyet fapuskákkal, csúzlival vívnak.*

Nem hisz ugyanis senki ennek a darabnak az életképességében, és ez lesír az előadásról. Tragikusnak nevezhető, hogy a vitatható, de rendkívül faszcináló és komoly eredményeket hozó, az Operaház békalencsés állóvizét erősen megfodrozó Zsótér-féle Zemlinsky–Schönberg-rendezés után ezt kell bámulniuk a nézőknek. Mintha megállt volna az idő. Vagy dehogy: bár csupán megállt volna, de nem: inkább visszatekeredett vén fonala. Viszsza, egészen a húszas–harmincas évekbe, a mű bemutatásának idejébe. (És ha belegondolunk, hogy Dohnányi dalműve már akkor sem volt kortársa a Bartók–Sztravinszkij–Schönberg hatása alatt álló időszaknak, még messzebbre helyezhetjük a darab szellemi korát.) Mindamellett az 1925-ben a Rózsavölgyinél kiadott zongorakivonat búvárlása után kiderült: nem az 1922-ben bemutatott verziót vették elő, hanem egy későbbit, azt, amelyet 1937-ben játszottak az Operaházban. Az első változat pianóban és poétikus C-dúrban ér véget, Nemere, a Bércek Szelleme („Der Berggeist") énekével, aki bejelenti, hogy a székelység megváltatott, a korábban befalazott Iva könnyei életadó vízzé desztillálódnak, és ez megmenti a szomjhaláltól a székelyeket. Hogy a felmentő magyar hadsereg is megérkezik, ez csak amolyan bónusz öröm volt közvetlenül Trianon után, a lényeg az erősen a *Parsifal* végére emlékeztető megváltás motívuma. Az Erkel Színházban most előadott verzióban viszont a székely és magyar had egyesülésére kerül a hangsúly, a kórus kivont karddal hörgi a két nép ősi rokonságának harci dalát – 1937-ben ez nyilván riadóként hathatott (és talán nem véletlen, hogy az 1937-es előadás színpadképe kísértetiesen emlékezetet a 2003-as, Csikós Attila által tervezett díszletre). És amikor két éve, még a Fidesz-kormányzat alatt beiktatták a műsortervbe az operát, ez az erősen jobboldali, nyereg alatt puhított ideológia értelmesnek látszhatott. Mára viszont még nevetségesebbé vált, és külön iróniája a sorsnak, hogy a premier napja egybeesett az athéni ceremóniával, amikor a magyar miniszterelnök aláírta azt az okmányt, mely jogilag is az Európai Unióhoz kapcsolja Magyarországot.

Dohnányi operája eredetileg német szövegre készült, melyet a rémregényíró Hanns Heinz Ewers és a francia Marc Henry ütött össze, akik albán miliőbe helyezték a sztorit (*Der Turm von Kroja*);

A vajda tornya az Erkel Színházban

Mezey Béla felvétele

a magyar változatot Lányi Viktor állította elő. Maga a szöveg a Kőmíves Kelemenné-mondakört állítja középpontba; élő áldozat kell, hogy a székelyek („Szekler") megépítsék tornyukat, mely aztán megvédi őket a besenyők („Petschenege") támadásaitól. De míg az eredeti népballadában a vaksors uralkodik, az opera librettójában a szerelmi láz szítja a konfliktust: Kund felesége, Emelka szövi nemcsak a gyolcsing, de az intrika szálait is, hisz reménytelenül szerelmes Tarjánba, Kund testvérébe, aki Iva férje a librettóban. Iva tehát nem az embereket legyűrő végzet miatt falaztatik be, és menti meg önkéntes áldozatával népét, hanem egy féltékeny asszonyi állat küldi Orbók vajda kőműveskanala martalékául; ez az új motiváció, amikor a mítoszt magánüggyé privatizálja, pitiánerré silányítja a drámai tétet. Maga a befalazási jelenet az egyik legízléstelenebb és legkomikusabb, amelyet valaha is operaszínpadon láttam. Szerepel benne például pár sor, melyben Iva azt kéri nyakig malteros apósától (az Orbók vajdát adó, szépen, stílusosan éneklő Airizer Csaba a rendezői utasítás szerint majd' megszakad a szürkére lefújt habszivacs téglák roppant súlya alatt...), hogy két rést hagyjon a falon, melyen át megszoptathatja gyermekét – e mondatoktól nyilván elnémul a recenzensi elemzőkedv, hogy átadja helyét a keserű kacagásnak. A sors helyett valamiféle lapos freudizálás uralkodik a darabban, megfejelve néhány magyarkodó-székelykedő frázissal. Az Erkelben játszott változat még azt is kilúgozza a darabból, ami dramaturgiailag és az árnyaltabb emberábrázolás érdekében elengedhetetlen lenne. Van ugyanis az 1922-es variációban egy jelenet, melynek Tarján és Emelka a főszereplői, és amely ha vázlatosan is, de alkalmas volna arra, hogy megvilágítsa a vad magyar hölgy indítékait. A részben kényszer hatására megtartott esküvő után vagyunk, és Emelka (Balatoni Éva énekli meggyőzően, erős drámaisággal, bár játékban olykor modorosan, persze ennek leküzdésére rendező kellene...) egyrészt természetesen reszket az örömtől, hogy végre megkapta Tarjánt, másrészt viszont súlyos bűntudat gyötri, hogy ezt csak Iva befalaztatása árán érhette el. Tarjánban még élénken él imádott Ivája emléke, de látva Emelka őszinte szerelmét, hajlik rá, hogy idővel elfelejtse halott asszonyát. És csak növeli bizalmát, hogy új felesége – mint egyetlen magyar származású a darabban – egy nyilat mutat, melyet a magyarok küldtek neki, ekként adva hírül, hogy hamarosan megérkeznek, és megmentik a szomjhalálra ítélt székely népséget. Kromatikus szerelmi lázában Tarján már-már keblére vonná a nőt, amikor megérkezik Turkevi, akitől megtudja, hogy Emelka küldte halálba Ivát. Röviden: egy rendkívül fontos jelenet esett itt a húzás áldozatául, ráadásul Emelka szerepe ekként pusztán az első felvonás „ortrudos" intonációjára korlátozódik. A darab színpadra állítói mindent feláldoztak az ideológia oltárán. Persze az eredeti intenció is éppen eléggé céltalan és sokirányú volt. Jóllehet a székelység sorsa az opera egyik tétje, Dohnányinak – kórusokkal például – esze ágában sem volt ábrázolni a népet. Orbók folyvást a népre hivatkozik, amikor befalazza imádott menyét, de hát a nép sem-

milyen szinten nem jelenik meg a zenében és a librettóban. Néhány betét (Talabér „fradista" dala az első felvonásból: „Fel székely ifjak, győzelemre fel!"; az esküvői dalocska) – ennyi jut nekik. Annál meglepőbb a harcosok végső kitörése az új verzió legvégén. Egyszóval sem a magán-, sem a közélet, sem a két szféra közti esetleges kapcsolat, netán konfliktus sincs kielégítően ábrázolva ezen a színpadon; minden esetleges és jelzésszerű. Végső elemzésben dráma sincs, egyáltalán nincs semmi, legfeljebb dekoratív üresség.

Valami üres eklektika és rögtönzésszerű formálás jellemzi a zenét is; van itt minden, Richard Strauss, Puccini, álmagyar népzene (a legkínosabb e nemben a Tarján és Emelka nászát ünneplő kórus) és persze a másik Richard, azaz Wagner, Wagner rogyásig. Dohnányi a korszak minden stílusában otthonosan mozog, mindent tud a zenéről, de nem képes teremteni semmit; nincs saját háza, legfeljebb jól belakott bérleményei. Zeneszerzői habitusára jellemzőnek érzem a Vázsonyi Bálint alapos monográfiájában közölt egyik anekdotát. A fáma szerint Dohnányi egy számára ismeretlen mű kéziratát játszotta lapról a szerző jelenlétében. Ám a lapozó véletlenül leverte a kéziratot, a kottalapok szétszóródtak a földön, de Dohnányit ez nem zökkentette ki, játszott tovább rendületlenül, akárha előtte lenne a partitúra. Mire a mű szerzője megrökönyödve kérdezte: Mester, honnan tudta, hogy mi következik? Hát, ha eljátszottam már pár oldalt, nagyjából ki tudom találni, hogy mi jöhet – válaszolta állítólag Dohnányi. (Na persze, tehetné hozzá egy szkeptikus, egy Bartók- vagy Alban Berg-vezérkönyvvel nem vihette volna végbe az improvizatív stiklit.) Talán éppen így írt zenét is, a fejében nyüzsgő sokféle stílusból, eljárásból gondolkodás nélkül választotta ki a céljainak éppen megfelelőt, egyszerűen nem hagyott magának időt, hogy komolyan átgondoljon bármit is. Hogy ez az aggálytalan epigonizmus és művészi igénytelenség legfeljebb tetszetős előadási darabok (köztük tán a legjobb a roppant virtuóz zongoraszólamot tartalmazó *Változatok egy magyar népdalra,* op. 29.) megteremtésére alkalmas, az nehezen vitatható; Dohnányi a zeneszerzés terén is elsősorban előadóművész, vagyis mások szolgája-tolmácsolója maradt – ugyanakkor a kortársi emlékezések szerint, ha véletlenül elfelejtett valamit, gátlástalanul improvizálni kezdett, mondjuk, Beethoven op. 111-es szonátája közepén, ami azért mégiscsak túlzott *nonchalance*-ra vall. Ráadásul 1920 táján az opera műfaja éppenséggel a legkevésbé magától értetődő dolgok kategóriájába esett. Aligha véletlen, hogy csak egészen kivételes esetben (teszem azt, Alban Berg és Janaček művei) sikerült valami átütőt teremteni; mi sem jellemzőbb, hogy Schönberg legnagyobb ambíciójú dalműve, a *Mózes és Áron* befejezetlen maradt. Dohnányi úgy tesz, mintha Wagner halála óta mi sem történt volna a zenés színház terén. Nem tesznek jó szolgálatot a magyar kultúra ügyének, akik osztoznak e naiv hányavetiségben. A repertoárt bővíteni kell, hangzik naponta a követelés. Igen, természetesen, de ha a magyar nézőt egyébként sem érdekli a XX. század operája (a *Várakozás-* és *A törpe*-előadáson is üresen tátongtak a sorok), akkor az olyan rossz darabok helyett, mint *A vajda tornya,* miért ne bukhatnánk meg remekművekkel?!

Az egész magyar operajátszásnak árt ez az előadás. Nagy Viktor rendezése egyszerűen értékelhetetlen, ő képes még a legsimább kórusjelenetből is közlekedési tömegszerencsétlenséget előidézni a színpadon. A karmester, Dénes István szemmel láthatóan elkötelezett híve a darabnak, nagy energiával, mindent beintve, érzékenyen dirigált, nyilván nagy szakértelemmel és odaadással vette birtokába a partitúrát. Ám a zenekar ezen az estén megregulázhatatlannak bizonyult, már a bevezető ütemeknél szétesett, és néhány rézfúvós-katasztrófa után már csak annak drukkoltam, hogy nagyobb muzikális botrány nélkül érjen véget az este. Az énekesek közül Bándi János és Frankó Tünde nyújtott emlékezeteset. Bándi roppant szenvedéllyel, odaadással, drámai erővel énekelte eléggé egysíkú szerepét, Frankó Tünde pedig olykor képes volt elhitetni, hogy ez a kis Iva áldozat; ez a drámai szende üde volt, akár a szitakötő szárnya.

Apropó botrány: az előadás végén hatalmasan zúgott a taps, és jó néhány bravó-hörgés is elhangzott, főként a Bocskait viselő nézők mélymagyar torkából. Mire a másik, hígabb magyar oldalon erős pfujolás kezdődött, kivált amikor Nagy Viktor lépett a színpadra meghajolni. A nézőtéri csata azonban elmaradt, noha egyesek erősen verekedős hangulatban méregették egymást. Végül mindenki észre tért, ez azért mégsem a *Le sacre du printemps,* ezért az ügyért talán nem érdemes begyűjteni néhány zenetörténeti monoklit.

DONÁHNYI ERNŐ: A VAJDA TORNYA (Erkel Színház)

DÍSZLET: Csikós Attila. **JELMEZ:** Rátkai Erzsébet. **RENDEZTE:** Nagy Viktor. **KARIGAZGATÓ:** Katona Anikó. **KARMESTER:** Dénes István.

SZEREPLŐK: Airizer Csaba, Massányi Viktor, Bándi János, Frankó Tünde, Balatoni Éva, Vadász Dániel, Gerdesits Ferenc.

FORGÁCH ANDRÁS

Video-Popriscsin

■ GOGOL: EGY ŐRÜLT NAPLÓJA – KÉTSZER ■

A színész – Grotowskinál volt ilyen gyakorlat – lemereviti, valósággal maszkká változtatja arcát, és hosszú percekig ezzel a maszkarccal játszik, mozog, beszél. Bertók Lajos az Egy őrült naplója *című előadásban egyszerűen lenyomja a* pause *gombot, miközben valamilyen pofát vág a kezében tartott (netán asztallapra vagy a padlóra helyezett) kicsiny digitális kamerába (mondhatnám azt is, kütyübe, olyan lazán, mellékesen, professzionálisan bánik vele), arca sokszoros nagyításban ott marad a vásznon (pontosabban a kivetítőn); az arcon tektonikus gyűrődések, hatalmas vigyor, riadalom, diadalmámor, csillogó veríték: a színész arca egy mondat, egy mozdulat legközepén, pillanatfelvétel. Miközben ő, az eleven színész továbbra is ott ágál, vonaglik, retteg, üvölt a szegényes bútorokkal berendezett térben, én, a néző, döntés előtt állok; eldönthetem, hogy melyiket nézem: a színészt vagy a vele egy térben levő kinagyított képmását. Illetve nem nagyon dönthetek: megbűvölten meredek a vászonra, győzött a film.*

Horváth Lajos Ottó mint Popriscsin a tatabányai előadásban

Előreszaladtam. Ha akarom, az egész előadás párviadal a színész és saját felnagyított képmása között, de – ezt is hadd előlegezzem meg – Sopsits és Bertók remekül eltalálták az arányokat. Az előadás részben erről szól: képmás és alany viszonyáról vagy, ha akarom, az én önképéről. Hogyan tárgyiasítom magamat: nem lúdtollal, pergamenre, hanem egy digitális kamera segítségével. Nem kérdezzük meg, miként jutott ez a szegényes ruhát viselő férfi a padlásszobában ehhez a kamerához, hogy honnan volt rá pénze; létezése, a kameráé, evidencia: a színész játéka teszi azzá. Láttam már civil videonaplót, tudom, hogyan működik. Körülbelül így: a naplóíró belebeszél a kamerába. És abban a pillanatban, hogy kamerába néz, játszani kezd. A kamera játékra kényszeríti. A színészt azonban arra kényszeríti, hogy inkább ne játsszon. Hogy megpróbáljon egyszerűen csak létezni ebben a kinagyításban. Hiszen a saját maga konkurenciája. De megint előreszaladtam.

Még mielőtt meglátnám a színészt élőben, filmen pillantom meg, egy filmes prológban: Popriscsin premier plánban elmondja nekünk, mi történt vele aznap. „Fantasztikus! Senki, de senki nem hallotta. Egész biztos. Csakis én. Egyes-egyedül. Egészen bizonyos vagyok benne. Fantasztikus. Fantasztikus" – ez persze nem Gogol szövege, hanem a francia színpadi változatból magyarította Czimer József. Ha az ember Makai Imre fordítását és Czimer József „fordítását" összehasonlítja, az utóbbi toronymagasan jobb, játszhatóbb, tisztább – csak éppen nem fordítás a szó szoros értelmében, hanem egy remek színpadi adaptáció harmadik nyelvről történt átültetése magyarra, magyar színpadra; én is ezt játszanám, ha választanom kellene a két szöveg között, de azért megjegyzendő, hogy számos olyan részlet marad ki az eredeti műből, amelyet egy mai színre alkalmazó nyugodtan elővehetne – íme egy példa az első, október 3-i bejegyzésből, Makai fordításában: „Egy szó, mint száz, nem mentem volna be a hivatalba, ha nem táplált volna a remény, hogy találkozom a pénztárossal, és talán tán sikerül kikunyerálnom ettől a zsidótól egy kis fizetési előleget. Hát hogy az micsoda alak! Uramisten, hamarabb eljön az utolsó ítélet napja, mintsem ez valaha is kiadná előre a havi fizetést. Akárhogy rimánkodok, még ha megpukkadsz, még ha halálos beteg vagy, akkor se adja ki az a szürke ördög. Otthon meg a szakácsnője felpofozza! Ezt az egész világ tudja..." –, azonkívül olyan belső ismétléseket tartalmaz a francia változat, olyan beleírásokat, olyan professzionálisan csillogó tematikus expozíciókat, amelyek révén ugyan szilárd és nagyon jól játszható dramaturgiai szerkezet keletkezik – csak éppen Gogol ezt a szöveget nem ilyennek írta meg. „Ma, 1834. október 3-án csodálatos kalandban volt részem" – írja Czímer. „A mai napon szokatlan eset történt" – írja Gogol.

A nagyon markánsan újrafogalmazott, modernizált tatabányai szövegváltozatról, amelyet Honti Györgyön kívül Faragó Zsuzsa, Gyulay Eszter és Horváth Lajos Ottó jegyez, lásd alant. Itt csak a találó, keményen koppanó nyitó mondatot idézném: „Elképesztő dolog történt velem ma." Az egész előadás ilyen keményen, szárazon koppanó – de erről többet később.

Amíg a prológust néztem, az volt a furcsa, hogy a sötét térben a hang nem onnan jött, ahonnan a kép: a hang levált a képen látható színészről, és a nézőkkel zsúfolt kicsiny térben önállósította magát. Ugyanis a hang Bertók hangja volt, a maga természetes akusztikájával, a felvétel viszont voltaképpen néma. Később is ez történik: ugyanis ki van kapcsolva a kamera mikrofonja, miáltal a hang sohasem elektronikusan közvetített, hanem természetes, és ezért leválik a képről, a kép voltaképp némafilmmé válik, egy folyamatosan beszélő ember néma képévé: mert nincs hozzárendelve vele egyminőségű hang (mint ahogyan azt tévézés, filmnézés közben megszoktuk). A képzeletem nem kapcsolja össze a hangot a

képpel, hanem egyfajta diszkontinuitás keletkezik, külön van a kép és külön a hang, és megint külön a színész: mert a hangja valamiképpen mégis a mozgóképhez vonzódik jobban, arra jobban tapad. Ha akarom, ez már a belső hasadtság alig észlelhető megjelenése a külső formában.

Mivel Bertók folyamatosan filmezi magát, az emberben önkéntelenül fölmerül a kérdés: mit nézzek? És hol a vásznat nézi, hol pedig az élő embert: hol erőszakkal elszakítja magát a képtől, hogy Bertókot bámulja, mert valami olyat lát meg az élő színészen, amit a nagy kivetítőn nem figyelhetne meg, hol csak a kép érdekli, és a színészt el is felejti, csak a hangját hallgatja, mintegy a kép mellékletéül. (Mintha valaki egy partitúrával vagy a színdarab példányával ülne be a nézőtérre, és csak időnként nézne fel a példányból a színpadra.) A képen nem mindig a színész látszik: van, hogy Bertók futni hagyja a mozgóképet egy üres asztallap látványán, van, hogy az ágya látszik, ferdén, rajta a piros bársony ágytakaró, ami később királyi palásttá lényegül, van, hogy a színpad fekete hátsó fala, netán egy asztalra tett, trónná átlényegült üres szék.

Ezen a ponton a tatabányai előadásban is az asztalra kerül egy fotel – úgy látszik, véges számú kellék használata matematikailag hasonló eredményeket implikál: Horváth Lajos Ottó – aki Tatabányán nem spanyol király, hanem nepáli, lévén, hogy a szerzők egy aktuális hír nyomába eredtek, és a családját lemészároló Birendra herceg, mit mondjak, igencsak passzol egy őrült meditációiba – feszülten figyel befelé, miközben az üres trónt bámulja, de aközben is, hogy odafönt trónol: valamilyen jelre vár, miközben totálisan bizonytalan. Mivel nincs megkettőzve a színész, és a maga módján nem is játssza túl a bolondot, az tűnik fel, hogy mennyire bele van vetve az ürességbe, a saját ürességébe. A tatabányai díszletben nem a színház bútorraktárából kihozott átfestett darabok (Sopsits, aki a pesti előadás díszletét is jegyzi, ezüsttel lesprézte az ócska székek kárpitozását, ennek van valamilyen hideg, technokrata jellege, de ugyanakkor kitetszik a házilagos kivitel), hanem gondosan összekomponált modern, világos bútorok szerepelnek, egy kerekekkel ellátott dohányzóasztal és egy szőnyeg (ebből lesz az őrült királyi palástja, és ebben tűnik el végül, miután hengerré csavarta), körülöttük a kamaraterem tágas üressége: az őrült – akit a szórólap úgy nevez: „talán valamelyik szomszédunk?" – ugyanakkora helyet foglal el, mint a közönség.

Az is előfordul, hogy Bertók a közönségre fordítja a kamerát – úgy látszik, ez is elkerülhetetlen matematikailag, ha kamerát használ egy szereplő, előbb-utóbb meg kell mutatnia azt a kollektív ént is, akinek kivetített képe ő –, közönség látszik a képen, és van, hogy a kamerára dobott zsebkendő felnagyított szövedéke látszik, a szégyenkezés, a szemérem szimbólumaként. Azaz nem folyton a színész arcába bámulunk a kamerán keresztül, hanem csendéleteket is kapunk: feltérképezzük a teret a színész körül.

Sopsits rendezésének egyik legfőbb erénye az, hogy a választás kép és színész között a néző számára végül egyáltalán nem rossz, hanem inkább termékeny dilemma. Akármelyiket nézem, az embert vagy a róla folyamatosan keletkezett képet, jó az, amit látok: jelentésteli, közvetlen, erős. A film a szituáció, a dráma részeként értelmezhető, nem pusztán egy létező technikával való játszadozás, nem csupán egy ötlet: mármint hogy Popriscsin videonaplót ír. Sopsits (és Bertók) vizsgálódnak, mint egy laboratóriumban, egy kétszáz éves szöveg mélyére próbálnak hatolni a kamerával: Gogol hősének őrülete itt a könyörtelen önvizsgálat őrülete, és nem egyszerűen a társadalomról leszakadt, kommunikációképtelen lény feloldhatatlan magánya vagy lázálma. Ugyanis nem világábrázolást, hanem önmegfigyelést látunk.

Szemben a tatabányai Popriscsinnel, aki nem önmagát figyeli, hanem beszámol arról, ami vele történik, Bertókot hallatlanul izgatja az, hogy ő miként viselkedik. Hiába van a kezében a kamera, egy archaikusabb, ha tetszik, XIX. századibb figurát állít elénk, a szenvedélyesség a személyisége része: zaklatott, zakkant, csavargókinézetű kisember, egy Dixi-rokon, néha be nem áll a szája, néha részegen motyorászik. Horváth Lajos Ottó viszont egy XXI. századi egyen-alattvaló-technokrata, barna öltönyös hivatalnok, felöltőben, diplomatatáskával, akinek már nincs is személyisége. A szomszéd, valaki a közértből, egy szemközti iroda ablakából, a számítógépe előtt ül. Előadás előtt közöttünk járkál, kissé feszülten, várja, hogy megkezdődjön a játék. Ő tényleg egy „humánpolitikai előadó", ami eufemizmus a személyzetisre, és ami ez a Popriscsin csak szeretne lenni, mindenesetre egy konszolidált őrült – annál veszélyesebb. Darvas Iván annak idején hatalmas lírával egy művész portréját rajzolta elénk, még csak nem is egy kisemberét: talán a kortársai által félreértett zseni, a padláson a tüdejét kiköpő haldokló lángelme volt az ősminta alakításához. Ahogy olvasni kezdtem Czímer szövegét, Darvas minden hangsúlya, minden gesztusa olyan elevenné vált bennem, mintha ma látnám: Darvas nagy zenét csinált a szövegből, operát. Tollhegyezései külön recitativók voltak, lüktető, jajongó zenekísérettel. Bertók szaggatottabb színész, staccatósabb alkat, nem ragaszkodik a folyamatossághoz, ahhoz, hogy állandóan ömöljön belőle a zene, hatalmasan tud hallgatni, nem létezni: hallatlan koncentrációval igazítja meg nemegyszer a színpad két végében levő székeket, hogy pontosan álljanak. Amikor megszólal, akkor pedig egyszerű, csak a váltásaiból villan ki az őrület. Aztán mintha elszégyellné magát önmaga előtt, hirtelen újra normálisat játszik. Horváth Lajos Ottó egy Akárki, aki végiglépdel a tömegember szenvedésének stációin, anélkül hogy felfogná, mi történik vele.

Ha Darvas a tollát hegyezve beszél, és folyamatosan ír, akkor a szavaival egy külső, rajta kívül létező világot idéz fel, varázsol elénk. Ha Bertók a kamerával hadonászik, a kamerát fordítja többnyire a saját arca felé, miközben a levegőbe beszél, akkor nem egy világot, hanem egy emberbe zárt világot látunk. Amikor Horváth

Horváth Lajos Ottó

Dallos István felvételei

Lajos Ottó őrült rendetlenséget, majd kényszeres rendet csinál, és aztán ránk bámul, akkor egy savószín szemű, szomorú nulla bámul ránk: képzelőereje, amikor megfogalmazza a kutyuskák levelét, meghökkentő, Honti és Horváth amúgy elég eredetien, bár számomra vitathatóan oldják meg ezt a feladványt. Először nem is értettem – végül a rendező magyarázta meg hazafelé: ugyanis Horváth Lajos Ottó egy borítékot vesz elő a diplomatatáskájából, amiben három boríték van. Az egyes borítékokban pedig keményvaluta, dollár, font és végül rubel. A „leveleket" az élével tartott bankókról olvassa le Popriscsin: ez a trükkje kiáltó ellentétben van különben követhető viselkedésével. A boríték racionális magyarázatnak tűnik arra, hogy miért hiszi levélnek a kutyakosár alól kivadászott valutát – ugyanis ezt a történetet fabrikálták Tatabányán a kutyák levelezése mögé, miáltal racionális magyarázatot vittek az őrületbe: a kelet-európai háztartásokban fellelhető dugivalutát kombinálták Gogollal. Ezek után a papírpénzről leolvasni a leveleket ennek a racionális előtörténetnek különös túlhajtása. Túl nagy ugrás a racionalitásból az irracionalitásba. Szerintem ezek a levelek eleve Popriscsin saját fabrikációi, ha egyáltalán léteznek. És a valuta – ha már van valuta, az ötlet egyébként nagyszerű –, a saját valutája, amit maga dugott el önmaga elől. De sehol sem látom, hogy ez az ember ilyen leveleket tudna elképzelni, ennyi racionalitással minden porcikájában. Bertók perforált szélű, nyomtatáshoz használt üres komputerpapírról olvassa a szövegeket: ott születnek a szemünk előtt, ahogy sorban tépi le őket. „A fején úgy áll a haj, mint a szénaboglya" – olvassa Makai fordításában a saját jellemzését Popriscsin a kutyalevélben. „Olyan, mint egy teknősbéka" – ennyi marad ebből Horváth Lajos Ottónál, akinek lenyírt fején aligha állhat úgy a haj, mint a szénaboglya. Igaz, eközben gyűri és szaggatja a pénzeket: önfeledt gondatlansággal, ez jó. Ha nem kényszerítené magát, hogy a színes pénzekről olvassa a levelet, vagy nem tenne úgy előttünk, jobb lenne. Ugyanúgy mondhatná el ezeket a leveleket, mint az egész naplót. Fejből. Szembe. Szemtől szemben velünk, akik ő vagyunk. „A feje össze van szabdalva" – olvassa Bertók az üres papírról, és valóban látom, hogy Bertók szintén kopaszra nyírt fején régi sebesülések fehér nyoma látható, a kamera mutatja is, mint egy különös állatot, megfigyelhetem: ez egy sebzett ember. A teknősbéka viszont csupán egy rajzfilmfigura. Mulatságos ugyan, de nem tragikus. Miközben a tatabányai Popriscsin merész és értékes kísérletet tesz rá, hogy megmutassa nekünk a XXI. századi Popriscsint, gyakran a túlságosan logikus levezetés miatt veszít az őrületéből. Illetve amiatt, hogy érzékelem: itt és itt és itt és itt ezt és ezt és ezt a megoldást találták egy régi szövegre. Mintha lábjegyzetelnék. (Ezért is zavart egy kicsit, hogy minden nap előtt bemondja az évszámot: ami mindig 2001, egészen addig, míg ki nem tör az őrület. Természetesebb lett volna elhagyni az évet, ha még ugyanabban az évben vagyunk. Az ugrás „márcióber nyolcvanhatra" mindenképpen meglepő marad.)

Popriscsin a kamerával: Bertók Lajos a Budapesti Kamaraszínház előadásában

A videózás a bolondokházában persze elég nehéz lenne; de Sopsits erre egy nagyszerű megoldást talált: amikor Popriscsin odakerül, ipari kamerára vált, és a színpad elé egy erős anyagból varrt rácsot enged le, amire fel is tud mászni, amibe bele is tud kapaszkodni Popriscsin. A kép tehát egy cella felülről, az ágy pedig fehér, csak éppen az egyre rövidebb és egyre fragmentárisabb jeleneteket állandóan sötétség és zene szakítja félbe – szemben a tatabányai változattal, ahol végig szinte ugyanabban a fényben láthatjuk a színészt, aki nagyszerű koncentrációval őrzi meg a száraz és tiszta előadásmódot, miközben mégis atomjaira hullik a szemünk előtt. Komoly teljesítmény, olyasféle, amin utólag gondolkozik el az ember. Bertók tébolya – amikor látom és hallom őt – szívszaggatóan hiteles, és már a darab elejétől megalapozódik, de ha állandóan ki kell lépnem a jelenetből, és egy meghatározott zenét kell hallgatnom hozzá, és ráadásul a kivetítő is rács mögé kerül (technikai okokból), tehát a felső gépállású képe is nehezen figyelhető, állandóan kizuhanok az előadásból.

Horváth Lajos Ottó – mint majdhogynem humánpolitikai előadó – egyszer csak belekerül egy kilencvenes évekbeli elmegyógyintézetbe, ahol úgy bánnak vele, mint kétszáz évvel azelőtt bántak Popriscsinnal, verik, hideg vízzel leöntik. Itt furcsa diszkrepancia keletkezik; ismét a rendezőhöz fordultam magyarázatért, aki elmesélte, hogy ők ellenőrizték: vannak ma is ilyen elmekórházak Oroszországban; ami nyilván igaz. És mégis, a szöveg koherenciájából ez kizuhan, megoldatlannak tűnik, mert Horváth Lajos Ottó meglehetősen eurokonformnak mutatkozik az előadásban, és ezt bravúrosan teszi, lecsiszoltan, ökonomikusan. Ebben a században, a huszonegyedikben, ahol ő is tartózkodik velünk együtt, már a devianciáról is tudjuk, hogy gyakran normálisabb, mint a normalitás. A módszerek pedig megváltoz-

Popriscsin: Bertók Lajos Schiller Kata felvételei

tak (nem változtak a diktatúrák kínkamráiban, igaz).

Bertók mégsem csak a XXI. század Popriscsinje, hiába van a kamera a kezében: univerzális hangon szólal meg, ő nem hivatalnok, csak egy színész, de nem is színész, csak egy ember, még csak nem is ember, hanem egy lény, akit nem definiál teljesen a kultúra, amiben él, hiába is van a kezében egy ilyen csúcstechnológiai izé, mint az a kamera, és ez talán annak köszönhető, hogy Sopsits anyanyelvén beszél a kamerával, és mindent tud a kamera viselkedéséről emberi kézben ahhoz, hogy az Bertók egyenrangú társává váljon. Írássá. A filmírás a video elterjedésével hasonlítani kezd a naplóíráshoz – ha már nem luxus többé –, és képes az élet folyamatos rögzítésére.

Hazai színpadokon már sokszor láthattunk az előadásba beleszerkesztett videofilmet, illetve élő közvetítést (Ascher már a *Katharina Blum*ban élt vele, de ott nagyon konkrét és plasztikus funkciója volt, a pofátlan újságíró rámenős agresszivitását mondta el pofonegyszerűen), ám az, ahogyan ezek az előadások az élő közvetítéssel választás elé állították az embert, gyakran inkább irritáló, mint érdekes: a nézők többsége, mint megfigyeltem, ilyenkor általában kényszeresen a vetítővásznat bámulja (én is), egyszerűen, mert az az érdekesebb. *(Az ifjúság édes madará*ban például Béres Ilona igazi játékát azért nem tudtam figyelni, mert az arcát bámultam a vásznon.) A nézők tehát ilyenkor mozizni kezdenek, hiszen amúgy is kondicionálva vannak rá, és nem törődnek a színészekkel. Zsótér szegedi *Falstaff*-rendezésében vagy a *Szentiványéji álom*ban rendkívül invenciózusan használta a videotechnikát: annál is inkább, mert nála annak az egyre jobban kiérlelt esztétikának a része ez, amelynek a médiatizált valóság, a médiaszerű valóság a fundamentuma (a kamera vagy „eseményt közvetít", mint a híradóban [„trónbeszéd"], avagy az uralkodó arcát vetíti a szereplő testére: a sztár [„nagy arc"] és a kisember viszonyát ábrázolja stb.), de az is igaz, hogy nála a színészek médiaszerepeket játszanak: ruháik, gesztusaik a nagy médiakaleidoszkópból vannak kölcsönözve, ez Zsótér fő vadászterepe, a realitássá vált képvilág, ezért is él olyan gyakran a stiláris redukció eszközével, ezért is kétdimenziósak gyakran az előadásai, amit az intenzitásuk tehet csak hitelessé. Nála még az Erósz is a média által közvetített nyilvános aktus. Intimitás itt nem létezik, csupán a médiának való könyörtelen kiszolgáltatottság, ezeknek a hatásmechanizmusoknak a színpadi elemzése. Ezzel szemben amikor Sopsits a mozgékony kamerát a színész kezébe adja, nem a médiáról mond valamit, és azon keresztül az emberről, hanem Bertók önmegfigyelése részévé, testi létezése részévé változtatja az eszközt, megoldásai nem egyszerűen szellemesek és praktikusak, hanem a Gogol-darab lényegét érintik.

A kamera egyszer csak „lemegy kutyába". A padlóra feketetett kamerához beszél Bertók, legörnyedve, kutyává változva. Egyszer kimegy a színpadról, viszi magával a kamerát, úgy tartja, mint Hamlet Yorick koponyáját, mintha láthatnánk, amit Yorick látott üres szemgödrével, kimegy a színészöltözőbe, kimegy a mellékhelyiségbe, vizel, végig látjuk, hogy mit művel, létezését folyamatosan igazolja a közvetítés, látjuk, miféle terek vannak a színpad látható tere körül: közvetít, ő a médium, színész és nem színész egyszerre. Egyszer az asztalon felejti a kamerát, és az, miközben ő csak járkál föl-alá, egyre veszettebb ütemben, Popriscsin falon mozgó árnyékát közvetíti. Amikor felül a trónra, a képbe belekerül a kivetítő is, miáltal – spanyol királyként – megsokszorozódik, végtelenné válik alakja, a kép a képben. Bertók az Izvesztyiját olvassa, abból derül ki számára, hogy a spanyol trón megüresedett. Aztán az ágyra irányítja, ahol jól látjuk, ahogyan Popriscsin, miközben a nőről ábrándozik, belenyúl a nadrágjába; könyörtelenül pontosan közvetíti számunkra minden mozdulatát a kamera. De mi történt most? Talán beleharapott a kezébe, megbüntette magát ezért a tettéért, és most vérzik – át kell kötni zsebkendővel: egy sérült ember, semmi más, csak egy megsebzett ember.

GOGOL: EGY ŐRÜLT NAPLÓJA (Budapesti Kamaraszínház)

Czímer József fordításának felhasználásával. **DÍSZLET-JELMEZ-RENDEZÉS:** Sopsits Árpád. **POPRISCSIN:** Bertók Lajos.

(Jászai Mari Színház, Tatabánya)

Makai Imre fordításának felhasználásával az előadást létrehozták: Faragó Zsuzsa, Gyulay Eszter, Honti György és Horváth Lajos Ottó. **POPRISCSIN:** Horváth Lajos Ottó.

A feladat felnöveszti az embert

■ BESZÉLGETÉS BERTÓK LAJOSSAL ■

– A Shure Stúdióban most mutattad be, igen nagy sikerrel, Sopsits Árpád rendezésében Gogol Egy őrült naplója *című monodrámáját. Ennek az eredetileg elbeszélésnek írt, színpadra igazított műnek több ága van – kishivatalnoki lét, reménytelen szerelem, kettéhasadt én –, mind kihívás a színész számára. A szerep megformálása rendkívüli lehetőség, de kívülről nézve rendkívül nehéz, kimerítő.*

– Talán ez az első olyan darab, amikor előadás után – ha jól csinálom, és ha mindent megélek a színpadon, Popriscsin magába csavarodottságát, skizofréniáját – nagyon kellemes ürességet érzek, ami tulajdonképpen pihentető. Nincs minek hová tovább pörögni, ha megoldottam rendesen a dolgot. Tényleg, ellentétes hatást lehetne várni, azt, hogy a játszó benne marad. De nem ez történik. Igaz, amikor befejezem, kell egy kis zsilipelés, amíg az ember átér a valóságba, de utána megnyugtató érzés van bennem.

– Azt mondod, a színész számára jó, hogy Popriscsin meghal?

– Igen. Először a tiszta tudata hal meg, azután a lélek is halott, a test is. A próbákon Darvas Ivánnak a megjelent szövegkönyvéből dolgoztunk, és át-átolvastam az instrukciókba. Ott is úgy van leírva, abban a rendezői példányban: totális bezárulás, halál, teljes vég. Én így fogom föl. Hogy ebből mi látszik, nem tudom, ezt a néző tudja megítélni.

– Hogyan lehet készülni erre a szerepre? Popriscsinről minden megtudható az elbeszélésből és a színpadi átiratból. De a színésznek nagyjából ismernie kell Popriscsin betegségét is. Ahhoz orvosi könyveket kell olvasni?

– Egy pszichológus barátommal hosszasan beszélgettem a skizofréniáról, hogy a betegség hogyan történik meg az emberben, és hogy színházi eljátszása szempontjából mik lehetnek azok a külső jegyek, amik esetleg „hasznosíthatóak". Elmondta, hogy amikor az úgynevezett subok jelentkeznek, az ember akkor válik beteggé. Több skizofrént ismertem, akik tökéletesen tisztában voltak azzal, mi a bajuk. Úgy társalogtak, mint egy nem beteg, csak amikor jött az a rohamszerű dolog, utána lettek teljesen mássá. Az élet és a színházi valóság azért jelentősen eltér, mert itt ez egy folyamatábra, amit próbáltunk megvalósítani, és kellett hogy tiszta pillanatok legyenek, de fokozatosan egyre kevesebbé válnak.

Popriscsinnek sok köze van ehhez a korhoz, mint minden korhoz, amelyben emberek élnek. Az elnyomottság, a vélt vagy valós sérelmek lelki kivetülései és ezek görccsé alakulásai, örök érvényűek, sajnos. A beteljesületlen szerelem is, az alacsony társadalmi helyzet miatt való töprengés is betegít. Az egyedülléttudat meg, hogyha az rossz agyi síkon van használva, szétzilálja az embert.

– A videokamera nem okoz problémát?

– A videokamera nagyon jó kitalálás, de valóban sok problémát vetett fel. Iszonyú koncentrációt igényel. Izolálni kell a két kezemet adott esetekben úgy, hogy a fejem teljesen más dimenzióban van. Nagyon hamar megtanultam a szöveget, hogy azzal ne kelljen foglalkozni. A kamerázást is viszonylag hamar megtanultam, mert azért azzal se szabad túl sokat foglalkozni, különben az ember nem tudja eljátszani a szerepet.

– Kinek jutott eszébe, hogy te játszd el?

– A színház igazgatójának, Szűcs Miklósnak. Hihetetlen, hogy azok után a dolgok után, amiket tettem tulajdonképpen a színháza ellen, még egy utolsó utáni-utáni-utáni, nem is tudom, hányszor utáni, lehetőséget adott a számomra. Sopsits Árpi rengeteg darabot elolvasott, két-három-négy szereplős darabokat is, és javasolt még néhányat ezenkívül. Szűcs Miklós ezt választotta. Ebben a döntésben valószínűleg praktikussági ok is volt: az, hogy egyedül vagyok a színpadon, senki nem függ tőlem. Mindenesetre, emellett maradtunk. Hogy megkaptam a szerepet, azt jelentette: bíznak bennem, és azt, hogy én meghálálhatom a bizalmat. Igaz, nem a hála motivál előadás közben. Érdekes módon tisztábban, józanabbul látok egy csomó mindent, amióta ezzel a darabbal foglalkozom. Pont ellentétes hatást ér el nálam, mint amit gondolni lehetne. Mostanában érzem, így harminchét éves koromra, hogy a szívem, a lelkem, az eszem és a fizikumom kezd összhangba jönni, hogy az egyik a másikat feltételezi. Idáig nagy zűrzavarok voltak bennem, ám életemnek ezzel a zűrös szakaszával, iszonyú szembenézés után, leszámoltam. Tudom, sok idő telik el, amíg mások is hisznek bennem, de az a lényeg, hogy én hiszek saját magamban. Ezt a magamba vetett hitet volt a legnehezebb visszaszereznem.

– Biztos vagy benne, hogy azoknak a dolgoknak a megtörténtéért, amik miatt bűntudatot érzel, csak te voltál hibás?

– Nagyon fegyelmezetlen voltam, színházi értelemben. Sokszor.

– Nem jártál be előadásokra?

– Sajnos, maradt el előadás miattam. Úgy gondoltam régebben, hogy az életemet már a főiskolára való jelentkezéskor elrontottam. Amikor arra az elhatározásra jutottam, hogy színész leszek.

– Valami más akartál lenni, nem színész?

– Az az igazság, általános iskolában végig úgy volt, mivel jól rajzoltam, hogy képzőművészeti szakközépben folytatom tovább, de a családnak nem volt pénze arra, hogy Pesten albérletet fizessen nekem, ezért „rendes" gimnáziumot végeztem. Ennek következtében a gimnáziumi négy év teljesen kiesett, rajzolással ez alatt az idő alatt egyáltalán nem foglalkoztam. De a gimnáziumi évek alatt egy felsőbbéves barátom elcsábított a színjátszókörbe.

– Szoktál még rajzolni?

– Főleg a példányomba. Amikor morfondírozok a szövegen, ezek a rajzok visszatérnek. Tulajdonképpen egyfajta memória-fogasként. És van még valami, ami őrzi a képzőművészethez való vonzódásomat: keretbe foglalt „domború történeteket" csinálok díszletkészítő eljárással.

– Ezeket hogyan kell elképzelni?

– A díszleteket készítik így, ez egy kasírozási technika. Puha, vékony papírt hártyánként, ragasztós festékkel fölvisznek egy felületre, meggyűrkélik ecsettel, és a megráncosodott papíron, ha egy világosabb színnel le van kezelve, hihetetlenül érdekes mintázat jelenik meg. Ahol lakom, az ajtó is ilyen technikával van bevonva. A belső oldala az ajtónak úgy néz ki, mint egy ólomajtó, pedig faajtó. Otthon még vannak képeim, de a legtöbbet elajándékoztam. Ez a módszer nagyon időigényes. Mindig halogatja az ember a festés elkezdését. Gondolom, erre az érzésre vonatkozik, amikor a festők az első ecsetvonás halogatásáról beszélnek. Ám amint meghúzták az első vonást, elkezdődik egy folyamat.

– Az első ecsetvonás a festőknél hasonló lehet, mint a színészeknél a színpadra lépés.

– Igen. Az biztos, hogy öt perc után én már nem én vagyok teljesen. Akkor már átmentem abba a kabátba, ahol én már nemcsak én vagyok, hanem a szerepem is.

– Említetted, milyen sok nehézséget okoz pályádon a híred, miszerint előfordult, hogy

nem mentél be az előadások kezdetére, és ez miatt el is maradtak előadások.

– Ez egy védekezési mechanizmus volt. Hogy ha már nem engedhetem el magamat vígabb irányba a színpadon, akkor ezt az életben kárpótolom. Nagyon hiányzott az ellenpont.

– *Mire gondolsz?*

– Hogy más dologban is kipróbáljam magamat. Ennek nem kellett volna feltétlenül vígjátéknak lennie, csak olyannak, ami számomra kiegyenlítődést jelent. Nekem mindig lánglelkű hőst vagy sebzett lelkű embert kellett játszanom.

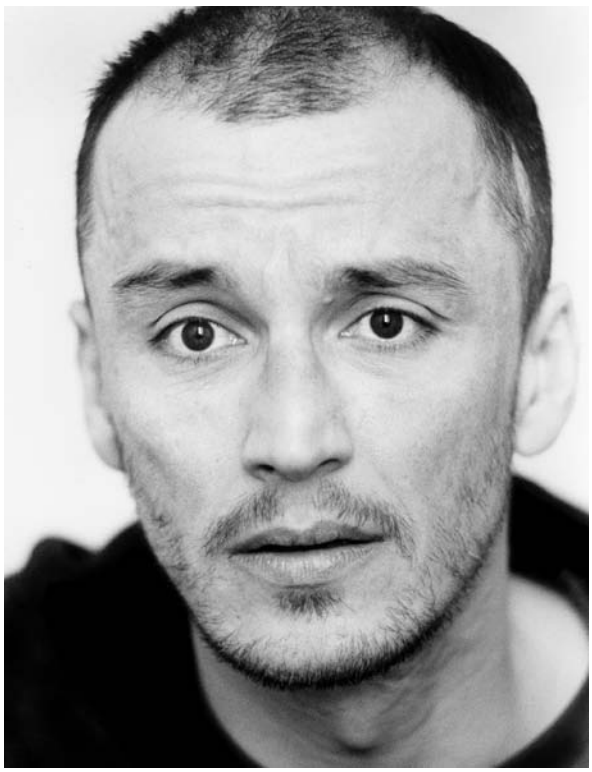
– *Egyszer láttam a televízióban egy színházi közvetítést a debreceni színházból, Dosztojevszkij regényének adaptációját,* A félkegyelmű*t adták, te játszottad a főszerepet. Akkor láttalak először. Nem szeretem a televíziós közvetítéseket, mert hiányzik belőlük a színház hangulata, de ezt egyszerűen néznem kellett, az erős színészi jelenléted miatt, ami még a képernyőn is átsugárzott. Gyakori színházba járóként tudom, hogy ha egy színésznek van jelenléte, az nagyon nagy dolog.*

– Azt az előadást szerettem. Az eddigi tizenöt év alatt talán az volt az egyetlen olyan évem, amikor színházi értelemben a teljesség megadatott, akkor teljesen ki volt egyenlítve minden. Csodálatos próbafolyamat volt, hihetetlenül jó partnerekkel, eszméletlen összefogással, mert ahhoz az előadáshoz egy egész társulatnak a bizalma kellett. Aztán Nagy András *Mi hárman*-jában egy pici epizódszerep jött. Évad végén pedig a stúdióban előadtuk Garaczi László *Fesd feketére!* című darabját. Azt éreztem akkor, mindent játszottam. Egyik este nagy szerepet, másik este kicsit, és olyan jól működött az egész.

– *Ezután következett* Az ember tragédiája.

– Évad végén tudtam meg, hogy a következő ősszel Ádámot fogom játszani. Az olyan jó állapot volt! Nagyon szeretem, amikor sok idő van hagyva a szerepre. Ott volt az egész nyár. Kiültem egy asztalhoz, a Bocskai-kertbe, és elkezdtem mindenféle felelősség nélkül lapozgatni a szövegkönyvet, ízlelgettem, rágogattam a textust. A próbák is nagyszerűek voltak, és a bemutató után is minden az volt, amíg ment. Úgy kezdődött az előadás, hogy mi egy süllyesztőben voltunk lent Majzik Edittel – ő játszotta Évát –, és egy mechanikus felvonószerkezettel húztak föl bennünket. A játéktér amfiteátrumszerű volt.

Én már fél hat körül bent voltam mindig a színházban. Fél hat körül lementem a zenekari árokba, lefeküdtem oda, és hogy úgy mondjam, lenullláztam magamat. Olyan állapotba kellett kerülni, ahonnan el lehetett rugaszkodni. Tényleg el kellett hitetnem magammal, hogy ha kell, el is tudok aludni, mert csak úgy lehetett meglépni azt a három órát. Tudtam, mert a próbafolyamat alatt „kisakkoztam", hogy ha én *Az ember tragédiája* elején műfelspannolt állapotban megyek színpadra, az első húsz perc után szívattakot kapok. Garas Dezsőnek volt egy nagyon jó mondása:



Schiller Kata felvétele

a néző arra fizet be, hogy az üres pohár előtte teljen meg vízzel. Ezt akartam én is, a néző előtt megtölteni a poharat.

– *Ez volt az az előadás, amiről az a hír járta, hogy csak egyszer ment?*

– Ez terjedt el róla, pedig Ádámot én huszonvalahányszor játszottam. Talán az is segítette ennek a hírnek az elterjedését, hogy volt egy következményes beszélgetésem a direktorommal. Fölhívtam telefonon, hogy hallottam, a műsortervben benne van Gogol *A revizor*ja. Hlesztakov szerepe elment mellettem, nem tudom, miért, pedig az osztályunk a főiskolán csinált is ebből a darabból szemelvényeket. Kértem a direktortól, hogy Hlesztakov szerepét hadd játsszam el, mert azt érzem, a drámai lét már csomósodik bennem, és ebben a szerepben föl lehetne oldódni. Akkor ő azt válaszolta, hogy hát nem, mert mindenkinek kell osztani valamit. Ezután beindult bennem egy önjáró mechanizmus, ivással, mindenféle rosszal. Magamra haragudtam, amiért kértem. Az életemben ez volt az első és utolsó alkalom, hogy bármit kérjek. Mindenesetre, „kiittam magamat" az összes futó és leendő előadásból. Borzasztóan szégyelltem, hogy elutasításban részesültem. Ezután volt ez az „akarom a színházat, vagy nem akarom a színházat" időszak, ami – most már tudom – csak menekülés volt. Amikor inni kezdtem, nem mertem fölvállalni a döntést. Most már világos előttem, ivás nélkül kellett volna kimondani a „nem"-et is. Ivás nélkül kellett volna azt mondani, hogy „nem", én most elmegyek, és nézni fogom, hogyan nő a fű, vagy valami mást csinálok, olyan sok minden érdekel. És szerencsém volt, mert találkoztam azokkal az emberekkel, akikkel kellett. Tisztáztam a dolgokat magamban is. Akik igazán ismernek, tudják, mekkora ára volt ennek. Akkoriban rendeztek Debrecenben valami Madách-konferenciát, s lejöttek Budapestről rengetegen, hogy megnézzék *Az ember tragédiáját*, de már nem ment a darab, csak az előadásról készült kásás videofelvételt nézhették végig.

Hubay Miklós Nizsinszkijről szóló, *Hova lett a rózsa lelke?* című darabjának az ősbemutatója ott volt Debrecenben. Eredetileg nekem szánta a főszerepet, de sajnos, már ez az előadás sem valósulhatott meg. Pedig a Tudományos Akadémián részleteket olvastunk fel Miklóssal a darabból, amikor még úgy volt, hogy én játszom Nizsinszkijt. De nem én játszottam, én bent feküdtem a debreceni klinikán. Néhány hét múlva odatelefonált Szikora János a kezelőorvosnak, hogy „játékkész?". Szerepet ajánlott Szegeden.

– *Milyen szerepet?*

– Jézusét *A Mester és Margarita*ban. A Debrecen és Szeged közötti ingázás nem volt jó, rögtön feljöttem ide, a Budapesti Kamaraszínházba, amikor hívtak. A mostani előtti szerepem is itt volt, a *Bűn és bűnhődés*ben.

– *Ezért a szerepformálásodért tavaly Pécsen a legjobb férfi színész díját kaptad.*

– Megosztva László Zsolttal. Mind a ketten nagyon örültünk neki. Aki látta a darabot, az tudja, hogy ott nem volt alá-fölérendeltség. És szerencsére, a csapatmunkát is díjazták, mert ha nincs az a nyolc ember, akkor mi se jöhettünk volna létre. A legjobb előadás díjával is ezt a darabot jutalmazták tavaly Pécsen.

– *Ki keresett meg a Budapesti Kamaraszínháztól?*

– Szűcs Miklós és Sopsits Árpád. Debrecenben a Monthy Python-féle *Gyalog-galoppo*t játszottuk. No, az volt az egyetlen vígjátékszerepem, én voltam Sir Lancelot. Amikor lement a széria, és kezdtük volna Visky András *Tanítványok* című darabját, fölhívtak telefonon. Először Szűcs Miklós

beszélt, utána Sopsits Árpád. Hogy ők most a *Bűn és bűnhődést* csinálnák, és nekem holnapig el kellene döntenem, akarok-e a László Zsolti barátommal együtt játszani benne. Így jól meg voltam küldve érzelmileg. Belegondoltam, hogy Pestre nem hívják olyan gyakran az embert, és másnap feljöttem, azt mondtam, rendben van. El is kezdtünk próbálni. Visszahallottam, hogy amikor már ment a darab, a „jóakaróim" kérdezgették itt a színházban, „no, megvolt már az ötödik előadás, mert nem biztos, hogy lesz hatodik". Tudom, vannak rosszindulatúak, akik elvárják, hogy az általuk megjósoltak teljesedjenek be, hogy az általuk megjósoltak szerint fogok reagálni, vagy kibukok megint. Nem áll módomban megmutatni a jövőt, hogy: tetszik látni, ilyen leszek.

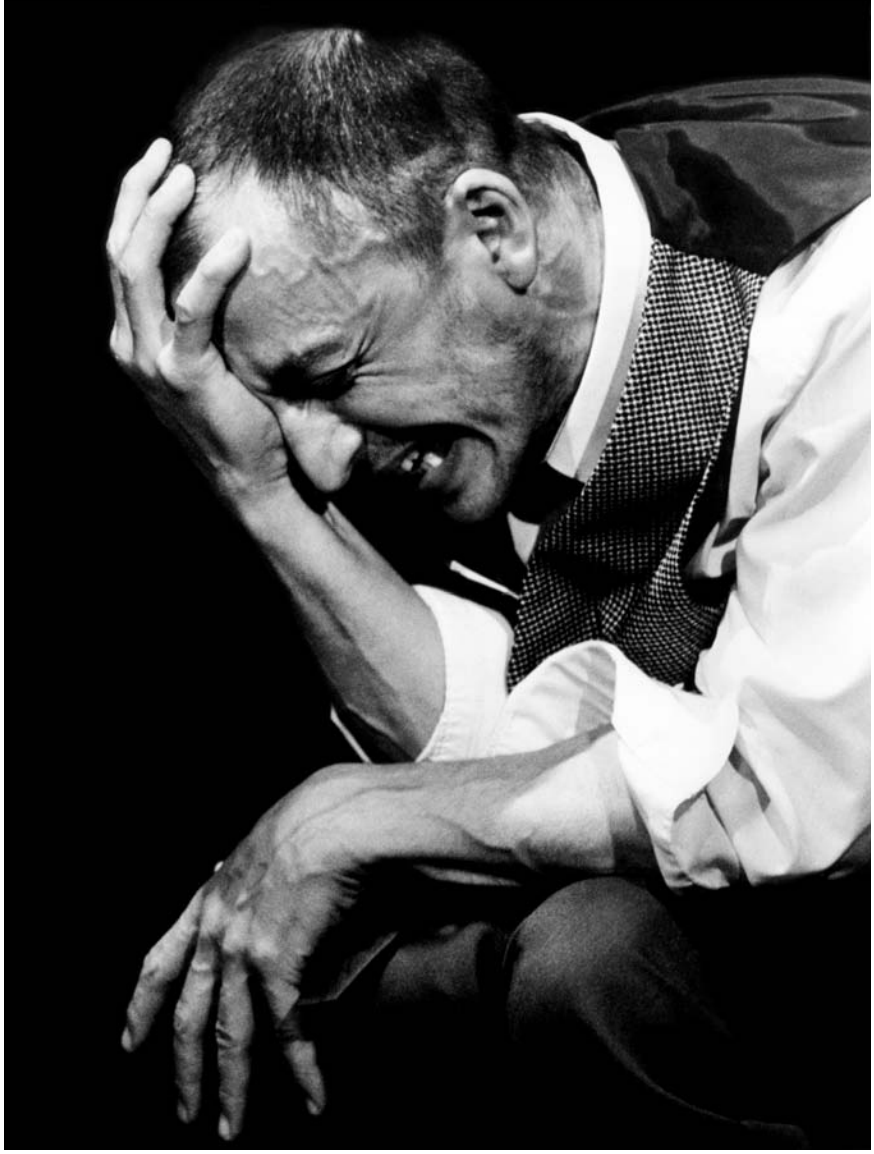
– Az igazi tehetség nagyon nehéz teher. Csak azokban van ellene rosszindulat, csak azok irigylik és gátolják az érvényesülését, akik el se tudják képzelni, mit jelent ilyen súlyt hordozni nap mint nap. Az irigykedőkkel nem érdemes törődni, csinálni kell a dolgodat a lehető legmagasabb színvonalon. Egyébként, konkrétan ki várja el, hogy beteljesítsd az előítéleteket?

– Nem nevezhető meg konkrétan senki, mert ez általános vélekedés, így vagyok elkönyvelve. Ezen az alapon befejezhetnék mindent, a színészetet, az életet, a lélegzést. Befejezhetnék mindent, ha nem hinnék magamban, ám azt az örömöt senkinek nem szerzem meg, hogy ne legyek.

Tudod, én nagyon szeretek hosszú távokat futni, és talán azért vagyok még életben, mert komolyan veszem a sportot. Ez a katonaságnál kezdődött. Zalaegerszegre vonultam be a többi színművészetis hallgatóval, előfelvételisként. Egy ilyen helyen mindenki jól elhízik. Az már a vég, amikor éjfél után a cukros-zsíros kenyeret tolják be magukba az emberek, és a legtöbbjük hihetetlen formákat vesz fel, meghízik. Én is meghíztam, de még idejében észbe kaptam, és azon gondolkoztam, hogyan lehetne leadni leghamarabb a fölösleget. Akkor kezdtem el futni, és sikerült is, egészen szilfidül szereltem le. Ez a sport azóta is tart, most már maratonokat futok. Sőt, amikor nagyobb kihívást akartam keresni magamnak, rátértem a hegyi maratonira. Az ugyanúgy negyvenkét kilométer, csak hegyi terepen. A feladat felnöveszti az embert.

– Mondtad, hogy a Színművészeti Főiskola hallgatói egy helyen voltak katonák. Kikkel katonáskodtál együtt?

– László Zsolttal, Haás Vander Péterrel, Háda Jánossal, Horváth Lajos Ottóval – csak ők jutnak most eszembe. Jól megismertük egymást, mert eléggé zárt közösség volt a színművészetisek csoportja még egy ilyen zárt közösségen belül is, mint a katonaság. És Zalaegerszegre hozták még a jogászokat meg a képzőművészetiseket. A képzősökkel nagyon jóban voltam.



Schiller Kata felvétele

Popriscsin szerepében

– A főiskoláról Debrecenbe mentél.

– A debreceni színházat én mindig, mindennek ellenére a saját színházamnak fogom tartani. Amikor odamentem, ért egy misztikusnak mondható élmény. Ahogy beléptem a színpadra, bár előtte sose jártam ott, azt éreztem, hogy kifejezhetetlenül befogad a színpad. Persze, meg voltam hatódva, mert nyeretlen kétévesként is tudtam, hogy itt olyan gigaszínészek játszottak, mint Soós Imre, Latinovits Zoltán, Sinkó László, Haumann Péter, Mensáros László.

– De másképpen alakultak az események, mint vártad.

– Úgy mentem oda, hogy azt hittem, mindenkinek ugyanolyan fontos a színház ügye, mint nekem. Hogy durr bele a közepébe, pillanatok alatt dobjuk el a példányt, éljük a dolgokat, csináljuk, csináljuk, csináljuk! Sajnos, be kellett látnom, hogy nem mindenki akarja ezt. Spiró György *Csirkefejéből* a Fiú szerepét kaptam, tulajdonképpen az lett volna a főiskolai vizsgajátékom, de próba közben többször is lecserélték a főszereplőt, mindig másmilyen habitusú színésznőre. Tudni lehetett, hogy nagy gáz lesz. Bár az utolsó pillanatig részt vettem a próbákon, a főpróbát még én csináltam, ám a bemutatóra már nem mentem el.

– Így nem lett főiskolai vizsgajátékod. Nincs is színészdiplomád?

– Nincs.

– Láttad valami hiányosságát a pályádon annak, hogy nincs?

– Őszintén megmondom, nem.

– Van valamilyen szerep, amit szeretnél eljátszani?

– Ez idáig volt, *A revizor* Hlesztakovja, de az nem adatott meg, bár nagyon szerettem volna. Most már amit rám bíznak, eljátszom. Az volt a félelmetes a régi színházigazgatókban, hogy tudták, melyik színész hol tart, milyen fajsúlyú szerep kell neki. Hogy nyújtózkodjon is, de ne eszement nyújtózkodással. A színházigazgatókról jut eszembe. Most voltam otthon, Debrecenben, és persze elmentem a színházba, beszélgettem a barátaimmal. Azt hiszem, nagy bajok vannak az ottani dolgokkal.

– Túl vagy a Gogol-mű bemutatóján. Van-e valami távolabbi terved?

– Soós Imréről szeretnénk Galambos Péter rendezővel és Pető Kata harmadéves színművészetissel egy előadást készíteni. Azt reméljük, jó lesz. Komoly feladatnak tartjuk, mint egy hegyi maratonit.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: BARI KÁROLY

Nagy András

Normabontók

■ MALADYPE: BOLONDOK ISKOLÁJA ■

Az iskola életveszélyes intézmény. Csoda, hogy túléltük. Ha ugyan egyáltalán túléltük, s nem hagytunk ott valami rettenetesen fontosat – ha nem is a fogunkat éppen, de hasonlóan lényegi, megismételhetetlen birtokunkat: a zabolátlan és hasonlíthatatlan individualitást.

A ránk szabott – kényszerített – „öntőformák" végtermékei persze készek egyéniségként megmutatkozni, sőt: mintha éppen ezt a produktumot neveznénk önmagunknak, aminek csak akkor mutatkozik meg minden uniformizált sivársága, amikor azzal szembesülhetünk, amit végképp feladtunk, aminek feladása lesz maga a tanulási folyamat – a szabadsággal.

A bolondokéval. A művészekével. A cigányokéval. Talán még a gyerekekével és a zsenikével is. Akiknek erejük, sorsuk vagy végzetük az, hogy ezekkel az öntőformákkal nem tudnak mit kezdeni, mert forrón és hajlékonyan beleloccsanni valamiként mégsem akarnak, s a megbélyegzettség vagy éppen az öntudattal ápolt deviancia utolsó menedéke lehet annak, ami egyébként az emberi létezés ritka kiváltsága volt.

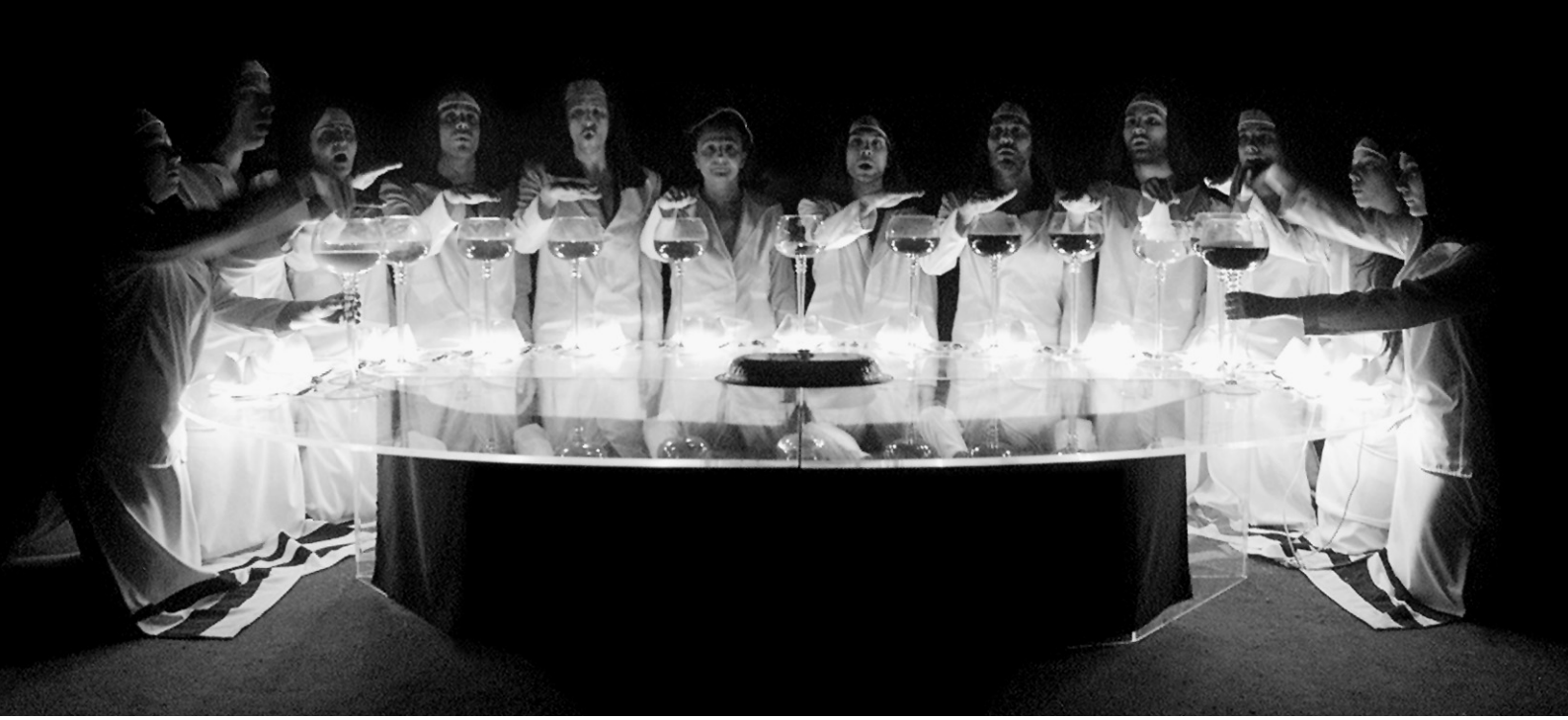
Mindezt persze nem *tudnunk* lehet – a tudás az iskola dolga –, hanem szembesülnünk kell vele, s ezt a szembesítést végzi a Maladype Találkozások Színházában a *Bolondok iskolája,* mégpedig könnyed erővel törve át azokat a gátakat és zsilipeket, amelyek egyébként medret szabnának ennek az erős, feltétlen, csaknem orgiasztikus, érzékien emberi áradásnak. Ami éppen ez az előadás volna: a maga sűrű másfél órájával, rendkívüli intenzitásával és szinte archaikus erejével: itt nem egy rejtélyes színmű, nem is a rejtőző Ghelderode és végképp nem a spanyol Escurial valamiféle háttérintézménye tárul fel, hanem talán annak tagolatlan, közös és súlyos élménye, amit a dionüszia jelentett.

A színház. Mielőtt iskolába kezdték volna járatni.

Kegyelmi pillanat ez a budapesti színházi esték között, de mint minden kegyelemben, itt is súlyos feltételeknek kellett teljesülniük. Az első – és talán leglényegesebb –, hogy egy valóságos közösség mutatkozott meg, mely „celebrálni" volt képes ezt az esztétikai orgiát. S ezt azzal a magabiztossággal tette, hogy dinamikája, ereje, kohéziója jelentős mértékben – bár nem kizárólag s ezért még termékenyítőbben – éppen a cigányság művészi tradícióiból, annak káprázatos kincsestárából, elbűvölő forma- és ritmusérzékéből eredt, amelynek sajátossága és erénye lehet, hogy nem tagolódott be semmiféle „többségibe" vagy konszenzusszerűbe.

És itt – akarva-akaratlanul – meg kell állni kissé: mert valami szörnyen jelentős fordulat sejthető a Maladype előadásában, mely a művészetből mégiscsak a társadalmi remény felé mutat, noha éppen ennek feladásáról szólnak az utóbbi időben diskurzusaink és társadalmi intézményeink. Vagyis a „cigány színház" (a Maladype persze nem az) itt végre nem a gettó lakályossá tételére való, s nem is a többségi társadalom önelégült abszolúcióját szolgálja, hogy teljesítette ezt a „feltételt" is, végképp nem a „díszcigányok" panoptikuma bővült, és nem is az avas késő romantika ízein andalodhatunk el kissé, ahogy nem a „felzárkóztatók" ízléstelenkednek, vagy éppen „bazi nagy" mérgezéssel polemizálnak reménytelenül rokonszenves liberálisok – hanem itt valaki egyszerűen és tehetségesen belülről látja, érti és értelmezi ennek az öntörvényű világnak – mint az *egész világnak* – fényes és árnyékos oldalait. Végre nem a – sokszor tetszetős – felszínt, hanem a mélységeket. Nem a különöset és elszigeteltet, hanem az ezer szállal a közös létezésbe és tradícióba kapcsolódót. Nem a „cigányban" meglátott „emberit", hanem azt az érvényes és veszé-

Soltész Erzsébet, Sárközi Krisztina, Dévai Balázs, Bakos Éva, Kálid Artúr, Horváth Kristóf és Parti Nóra



Rituális kórus a Bolondok iskolájában

lyeztetett antropológiai illúziót, amelynek beváltása általuk nemcsak sejthető, de végre remélhető is. Másfél óráig.

És az is bizonyára a feltételekhez tartozik, hogy minderre egy Máramarosszigetről érkezett fiatalember képes, aki egyszerre volt kénytelen belülről és kívülről látni azt, hogy mi is a többség-kisebbség, hogy ennek kapcsolódási pontjain miképpen metszik egymást ezerfelé a szellemi kereszt- és zsákutak, s hogy mindez mégsem feltétlenül mélabú alkalma lehet csupán, de annak inverzeként a kétségbeesésig súlyosodó ihletőerő, szükségből erény, sőt még annál is több: színielőadás.

Amitől a fiatal rendező, Balázs Zoltán felnövekedése során egyébként éppúgy meg volt fosztva, mint a szellemi és anyagi szabadság számos feltételétől, de mégiscsak volt valami, ami pótolhatta számára a színházat, sőt, mindazt, amivé csak válhatna a színház – kalandot, álmot, kockázatot, mutatványt és közösséget –: a vándorcirkusz. Így kímélhette meg sorsa és a manézs attól, hogy élményei által egyszerűen „belenőjön" a középszerbe, hogy a konvenciókat a színház szinonimájának gondolja, hogy a normákat követő úgynevezett „normálisok" iskoláját járja ki – s ez alapozhatta meg elhatározását, hogy amikor végre dönthetett, a *Bolondok iskoláját* választotta inkább.

A kegyelemhez végül hozzátartozott, hogy azután jelentős – sőt: zseniális – *normabontók* művészinasává szegődhetett: Wilson, Vasziljev, Nagy József mellett folytathatta annak megismerését, ami a manézsban már ellenállhatatlanul vonzotta, de aminek vonzása a színházban mégsem lehetett ugyanilyen feltétlen – legalábbis azokon a színpadokon nem, amelyek mesterei Balázst időközben a főiskolán tanítani kezdték. Ezért akarhatta legelőször éppen ott, a Vas utcában meg(be)rendezni a *Bolondok iskoláját*, Folial lovag szerepében osztályfőnökükkel, Benedek Miklóssal, hogy mondja meg a titkot, vagy pusztuljon. S míg a terv ott és akkor nem valósulhatott meg, ám ezalatt a tehetséges fiatalembert jóindulatúan szinte „bepofozták" a rendező szakra, hogy művészi legitimációját az iskola – is – biztosíthassa (és viszont). Ám a Maladype által létrehozott iskola ezután már sokkal többről szólt, mint a művészi „fejlődésregény" egyik fejezetéről, bár még mindig Ghelderode maszkjában, ám szélesebb és jelentősebb horizontok előtt.

De hogy azonnal visszájára forduljon mind a dráma, mind a színház eredendő *aszocialitása,* hát a produkció alaptónusaként a szigorú rítus képével nyílik az előadás. A drámában csak jelzett kolostor itt nem puszta kulissza lesz, hanem szinte a közösség maga – csuklyás, éneklő, szigorúan mozduló tizenkét színész idézi meg azt, amit Ghelderode – nem kevés iróniával – a bolondok „nyersanyagául" szolgáló „emberi selejt" különféle típusaiban felvillant, míg ott sejti és sejteti a sokféle képmás mögött az egy Istent. A kórus, a fekete és sárga tónusok, majd a kelyheken keltett különös zúgás a rituson túl teremti meg a furcsa szertartás légkörét, melyet azonnal és pontosan értelmez a bolondok – a drámához képest csökkentett – létszáma: kettejük kihúzásával tizenkét szereplő marad, így a Mester és a tanítványok archaikus utalása – az utolsó vacsora – villantja fel a rítus eredeténél sejtetett „iskolát".

És mintha éppen ennek lenne további *bolond* és a blaszfémiáig merész parafrázisa, hogy a tálból vagy éppenséggel a tál alól mászik elő a várva várt tizenharmadik: maga a halálra szánt Tanító, mintha visszafelé zajlana le az áldozathozatal – itt az étel és ital vált testté, nem pedig fordítva. És ezzel nyer újabb értelmet a bekebelezés, az „inkorporáció", a magáévá tétel archaikusan ismerős, feltétlen erejű rítusa, mely ezt követően végigkíséri az előadást, majd pedig csúcspontján, a titok megszerzésekor, megragadásakor, továbbadásakor, megemésztésekor és kiokádásakor szabatosan pontos értelmet ad annak, amire a verbalitás – a tanítás eszközeként, de a dráma szövegeként is – láthatóan elégtelen. Mert hát „elmondható-e" a titok, s az „átadás" nem igényel-e ennél drasztikusabb és feltétlenebb formát, értelmet – nem magyarázatot, de megjelenítést?

Hiszen a szavak nyilvánvalóan arra alkalmasak a legkevésbé, amire a legszükségesebbek volnának – s amikor Ghelderode „nyelvről" szól, feltehetően erre utal. Tanítványai „nyelvvel" kívánnak végezni mesterükkel, Foliallal, mert olyan ígéretet tett, amit nem lehet beváltani. Vagy a nyelv itt mégsem a szavak dolga volna? Hiszen az előadás nyelve bizonyosan nem a szavaké, nem a verbális értés alkalmáé, és ezért sem a hagyományosan kibomló drámáé – amit pontosan jelez, hogy mindjárt háromféle nyelv lesz az egyetlen (és *egy a három*): latin, lovári (cigány) és magyar. Mindegy, melyiken szólnak éppen, az értés nem ebből fakad. Míg persze az értés esélyeként az előadás megidézi például a rituálé halott nyelvét, a latint, mely ugye a tradicionális európai műveltség „lingua francája" is, hogy ezt mindjárt ellenpontozza az ebbe organikusan komponált lovári nyelv, mely azonban örömmel és folyamatosan túlcsordul a használat rögzített szabályain. S amikor magyarul szólalnak meg a dialógusok, végre a „kognitív" megértés vethetné meg a lábát, vagyis, úgymond, követhetnénk azt, amiről „szó van", ha nem döbbentene rá minket éppen a szó maga, hogy nem feltétlenül az értés eszköze, s ne bízzuk rá magunkat ebben a tájékozódásban.

Hiszen sem a tanulás, sem a titok, sem a bolondság, sem a színház – vagyis semmi, ami lényeges – az előadás szerint nem el-

mondható és (vagy) megérthető, hanem inkább befogadható, átélhető, s ekként továbbadható. A bolondok vágya a megértésre, a kimondott titokra éppoly hiábavaló, mint a színházi előadások közönségének – rendre kielégített – igénye a verbális „világosságra". Nem elég. Ha valamit meg kell tanulni, hát ennek tökéletlenségét – vagy legalábbis korlátozottságát – bizony meg kell, s ebben egy másik „nyelv" segít, és teszi élményszerűvé ezt a felismerést. A zene. Sáry László pedig az előadás dramaturgiáját megteremtő invencióival egyszerre kiegészíti és ellenpontozza a háromféle beszédmód akusztikus sajátosságait, s az improvizatívnak tűnő hanghatásokkal hozza létre a hangzás drámai közegét. Majd pedig mindezt újra és újra a végletekig feszíti, s ebben segítségére vannak a színpadon megszólaltatott, autentikus hangzást biztosító hangszerek. A leveseskanalak. És a bádog vizeskanna.

Ehhez persze ezeknek a hangszereknek a virtuóza is szükséges, aki mind az utolsó vacsora asztaláról elvett kanalakkal, mind a mennyből kapott kannával egyszerre lesz főszereplője és kísérője ennek az orgiasztikus tanulási folyamatnak (Oláh Zoltán). Aki elsősorban mégiscsak a közönségnek segít, hogy érteni és követni tudja mindazt, ami a szavakon túl kezd történni.

Rituális, szakrális és *banális* így lesz ennek az előadásnak háromféle szólama, melyek folyamatosan egymásba olvadnak: a banalitást rendre megszenteli a csaknem vallásos emelkedettség, míg a rítus minduntalan individualizálódik, elválik eredendő formájától, s személyességében szépen megdöccen – s ennek alkalmaként rengeteg humor és játékosság, színpadi invenció és káprázatos asszociációs rendszer szövi át az előrehaladó eseménymenetet. Amelynek emberáldozata végül – mint a tanítványok lázadásának záloga – archetipikus keretekbe illeszti a keretek szétfeszítésével kísérletező előadást.

Amelynek lendülete ezért is magával ragadó, majd szinte tovább fokozható az egész kavargást komponáló, manipuláló s annak csaknem áldozatul eső segéd: Galgüt (Molnár Erika) működése révén. Hiszen virtuóz és fáradhatatlan vezényletével nemcsak újabb és újabb fordulatokra ad alkalmat – legyen szó elégedetlenségről, csömörről, sóvárgásról, lázadásról vagy annak reménytelenségéről –, de ezt azonnal az előadás nyelvére fordítja, s ezért az egész kavargás orientációs pontja, energiaforrása és különös interpretátora lesz. Sőt: egy káprázatosan poétikus intermezzo erejéig az is megmutatkozik, hogy a Mestert, Folialt is ő szüli meg – hiszen mi más volna a Tanító, mint a tanítvány teremtménye? Ez pedig önmagában is elegendő indok és alkalom arra, hogy elpusztíthassa majd, akit világra hozott: Folial marionettfigurájának ezért kell majd elvágni a zsinórjait, hogy a fokozhatatlan feszültség kisüléseként teljesítse be a bolond-tanoncok vágyát és rettegését. No meg saját sötét szándékait.

Ghelderode nevekkel, maszkokkal és határozott, külsőleges vonásokkal is karakterizálja a bolondokat – a *teratológia,* a szörnyszülött-tan kategóriái szerint –, az előadás azonban nála rezignáltabb is, merészebb is a jellemzésben. Itt a mindinkább lecsupaszodó lény mutatkozik meg, az individualizálódó lélek, ahogy kibomlik a közösség uniformizált fekete-sárgájából, egyre jobban lecsupaszodik, *kivetkőzik* (bár kissé ügyetlen gatyákba és bikinikbe), azt mutatva meg ezzel, hogy a leplezetlen személyiség, ha levetett minden konvencionálisat és uniformizáltat, tája – terepe – lesz a bolondságnak, mely ekként éppen annyiféle, ahányféle az ember. Így lesz a sötét bőrű és a csinos, a jelbeszéddel társalgó és az egymásra hasonlító testvérpár, a nagy fülű és az olajos tekintetű – *mi mindannyian* – ennek az iskolának a nebulója.

Helyzetgyakorlatokból felnőtt, virtuóz etűdökben mutatkozik meg azután az iskola mint az individualitás végleteinek tere, egymásra épülő akciósorozatokban, a drámai eseménymenetet sejtető és parafrazeáló epizódokban. Melyek között ott van a játék halálos komolysága is: a „titok" láthatatlan labdájával való szigorú és vad bolondozás – de ott van az érzékiség halálos narkózisa is, ahogy egy asszony (Galgüt) öléből árad, majd felsejlik a vakulássá súlyosodó zokogás: a *kisírt szemek* drámája, de azután ennek archaikus gyógyítása is, ahogy Galgüt végignyalja a tanítványok szemét: így szemlélteti azt, amit tudnunk lehet, hogy a *nyelv* által lehetséges a *látás.*

Minden esemény azonban mégis a közösségé, az individuum megjelenésének is egyedüli alkalma, közege: a kollektíva, a maga kohéziójában és feltétlenségében, szorításában és melegében. Az együttlétnek ez az archaikus feltétlensége valamiképpen a cigányság „természetes testmelegét" őrzi, azt tehát, ami a modernizálódó és többségi társadalom struktúráiból többnyire már rég elillant. Mint ahogy annak találékonysága is ezt idézi meg, hogy ebben a világban nincs jelentés nélküli mozzanat, vagyis bármiből lehet eszköz, kellék, metafora: moha, kanna, pohár, ácskapocs így telik meg szellemmel – mintha nem csak emlék és archeológia lehetne a valaha lelkekkel benépesített világ. Amelyben ezért az ember is másként van jelen a maga testével, és más testek között, melyek tája, tere, közelsége és jelentésének sokfélesége ugyancsak

Kovács Bence felvételei

Folial: Soltész Erzsébet

az individualitás határait keresi: kapaszkodásban, ölelésben, közös gurulásban, egymásnak feszülésben.

A verejték, lihegés, forró bőrközelség nyomán sűrűsödő levegő, a szinte tapintható energia, a felsejlő dionüszia revelatívan mutatja meg, hogy mindeddig számunkra – „normálisan" – mindezek elfedése és stilizálása jelentett színházat. Iskolát. Egyéniséget.

Aminek beszédes metaforájaként azután megjelenik az iskolamester, a feketébe burkolt főszereplő, Ghelderode szavával a „fűzött törpe", a titok birtokosa – Folial. Az előadásban többnyire horizontálisan betöltött teret ő váratlanul vertikálisan nyitja meg:

ahogy a mélyből (az asztal alól) érkezik az eseményekbe, úgy távozik majd szemlélődni a magasba – valahova a színpad fölötti vastraverzek közé. Még váratlan – és virtuóz – hátraszaltójával is ennek a függőleges tagolásnak ad értelmet – e világunk ugyanis mélységével és magasságával lehet csak egész – a banális így keretezi a szakrálisat. A dráma elmondja róla, hogy a bolondság művészetét Folial emelte a tudomány rangjára, s a torzultan megnyújtott homlokú, sápadt gnóm megjelenésében is inkább az elmélet törpéjének tűnik, semmint *art-istának,* noha szaltója, mint egész mozgása, azt sejteti, hogy a művészettől rugaszkodott el egykor. Hatalma feltétlen és feszélyező, mely azonban csak reflexíven jelenik itt meg: az előadásban főként a várakozás, a titok utáni sóvárgás, a vágy villantja fel azt, amit Folial végeérhetetlen monológjai követnek – amelyek nyilvánvalóan a közlés elfedésére, halogatására, megkerülésére szolgálnak, akárcsak a beszéd.

Nem így Galgüt, színen és iskolában a legerőteljesebb személyiség, aki kész lesz arra, hogy mestere helyébe lépjen. A drámában Folial megsejti, hogy életére törnek – míg az előadásban az elvágott zsinegek nyomán összecsukló marionettfigura ezt meg is mutatja. Egyben azonban a múlt drámájává változtatja: ez volt Galgüt eredendő bűne, segédje ugyanis elpusztította a Mestert, hogy a helyére lépjen. Ghelderode Folialja azonban a szöveg szerint új életre kel, bár korábban csaknem belehalt a drámában felidézett emlékbe: szerelmi boldogtalanságának eleven fájdalmába, ám eszméletére térve elmondja azt, amit a művészet titkának tart: a *kegyetlenséget.* A Maladype marionettfigurája azonban nem moccan többé – nem úgy maga a törpe, aki él és mozog, s rádöbbent minket a titokra: akit Folialnak látunk, az voltaképpen a lánya: Veneranda. Ő lépett Mesterré változva apja helyébe, s azért él tovább, hogy elmondja és kifejezze azt, amit a művészet lényegének gondol: a *szenvedést.*

Mindez persze nem lenne több, mint egyféle melodráma behelyettesítése egy másfélével, a mindig kockázatos egyszavas verbális konklúzió felcserélése egy alkalmasabbal – ha éppenséggel nem adna ennek a banalitásnak káprázatosan gazdag, ugyanakkor mindenféle szóbeli következtetésen, „titkon", konklúzión túlmutató értelmet maga az előadás. Mert azonnal a törpe „dekonstrukciója" következik, a kikövetelt titok feloldása nyomán és Folial pusztulásának döbbenetével – előbb a nyújtott homlok mutatkozik meg maszkként, s bomlik ki alóla a megejtően sűrű és női haj, majd a fekete varázsköpeny lazul meg, és gombolódik kifelé, s ahogy lépésről lépésre visszatér otthonos magasságába a gyengéd bitorlónak bizonyuló „Mester", úgy lesz a gnómból lány, a törpéből kibomlik a nő (Soltész Erzsébet), s ahogy háttal szinte felfeszül a Szkéné színpadának vastraverzeire, úgy idézi meg Dali térizonyos, modern Krisztusát – ám kivillan a törékenyen erőteljes lánytest, s a bőréről sugárzó fényre hirtelen a színpad sötétsége felel.

Majd az ezzel egy időben lehulló drapériák, hogy a varázslat végeztével a hatalmas ablakokon át beáradhasson a valóság: a Duna, a híd és a folyón túl a Közgáz kivilágított épülete a pesti késő éjszakában.

Nincs titok. Mester sincs. Iskola van, árvaság és életveszély. Magárahagyottság – és összekapaszkodás, még egyszer, ott, a tapsban.

Maladype van.

MALADYPE: BOLONDOK ISKOLÁJA (Szkéné Színház)

DRAMATURG: Góczán Judit. **KOREOGRÁFUS:** Szöllősi András. **LATIN FORDÍTÁS:** Pálfai Imre. **CIGÁNY FORDÍTÁS:** Varga Lászlóné Szocsi Piroska. **ZENESZERZŐ ÉS ZENEI RENDEZŐ:** Sáry László. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Gombár Judit. **RENDEZTE:** Balázs Zoltán.

SZEREPLŐK: Soltész Erzsébet, Molnár Erika, Nyári Oszkár, Dévai Balázs, Balog János, Kálid Artúr, Parti Nóra, Sárközi Krisztina, Fátyol Hermina, Fátyol Kamilla, Bakos Éva, Oláh Zoltán, Horváth Kristóf.

PERÉNYI BALÁZS

Nyitott kapu

■ KÁRPÁTI PÉTER: A NEGYEDIK KAPU ■

„Ha lelkek költözhetnek egyik helyről a másikra, miért ne költözhetnének a történetek is?" Írja Jiří Langer Kilenc kapu *című varázslatos könyvében azokról a haszid legendákról, amelyeket az emberiség évezredes anekdotakincséből merítettek, és tulajdonítottak egy-egy caddiknak, vagyis szent embernek. Az író 1913-ben érkezett Galíciába, „huszonnégy órát utazott piszkos vonaton, és félezer kilométerrel keletebbre találta magát otthonától, és két, sőt öt évszázaddal hátrább saját korától". František Langer előszavában fájdalmas nosztalgiával ír a könyv által ábrázolt világról, ami egy elsüllyedt vallást és kultúrát meg is illet. Az idő azonban rácáfolt Jiří Langer fivérére. A világháború borzalmai valóban szétszórták a lublini, belczi, sztreliszkai, munkácsi gyülekezetet, a galíciai szellemi-vallási központok valóban megszűntek, a haszidizmus azonban ma is él. Nyugat-Európában, az Egyesült Államokban, Izraelben egyaránt virágzó, sőt terjedő ortodox irányzat. A fiatalok számára az egyik legvonzóbb zsidó gyülekezetté teszi szellemi nyitottsága, amivel a judaizmusba emelte az emberi nem meghatározó transzcendens gondolatait – a lélekvándorlás tanától a pitagóreus misztikán át a neoplatonizmusig. Rokonszenvessé teszi az irányzatot életszeretete, humanista derűje, költői miszticizmusa. A „lubovicsiak" – lublini gyökereket ápoló közösség – Magyarországon is egyre több ifjú embert nyer meg a szélsőségesen „anakronisztikus" szigorú életformának, a következetesen „korszerűtlen" hitnek.*

A haszid szentek legendáriuma más jellegű forrás, mint Ámi Lajos mesemondó bűbájos-groteszk történetei. Másféle a cigány históriák profán mitológiája, melyek alapján Kárpáti Péter több drámája született. A világot megmentő Pájinkás János képzelet szülte mesehős, a caddikok azonban történeti személyek: a hit géniuszai. Adomáik kinyilatkoztatások. Mégsem bántóan merész ötlet Kárpáti Pétertől, hogy élő vallás csillapíthatatlan rajongással tisztelt nagyságairól mond színpadi mesét. („A haszidok nagyon jól tudják, hogy nem minden történt meg abból, amit szentjeikről mesélnek, de sebaj" – írja Langer.) Ha lelkek költözhetnek egyik helyről a másikra, miért ne költözhetnének mondatok, motívumok, hangulatok, figurák, bölcsességek egyik alkotásból a másikba... Regényből színműbe.

A negyedik kapu szabálytalan, kacskaringós meseszövésű, csodás fordulatokkal teli világdráma, csakúgy, mint az imént említett roma történetek. Megírásakor szerzője makacsul nem törődött a létező színház adottságaival. Alkotókedv, formateremtő invenció, játékosság, költői humor, a groteszk felszínen átütő érzelmes árnyalatok, kísérletező kedvvel bíró színészcsapat szükségeltetik egy sikeres Kárpáti-bemutatóhoz. Bizonyos „rafinált naivitás" vagy „naiv rafináltság". A színdarab jellemzésére és a bemutatóra egyaránt jellemzőnek érzem az antagonisztikus kifejezést, amellyel Langer a zsidó lelket jellemzi. „Az elbeszélés stílusa egészen egyszerű, pátoszmentes, csapongó", ha a haszidok „gátlástalanul mesélnek", és szerencsére ilyen az előadás hangvétele is.

A főhős, aki átvezet a haszid mitológia rengetegén, a sztreliszkai Szeráf, Reb Írele. Ő a legmodernebb személyiség a caddikok közt. Nyugtalan, helyét nem lelő ember. Csodagyerek, majd tudós és szigorú talmudista, bűntelen házasságban élő férfi. Mégis felkerekedik, hogy megkeresse mesterét, aki „meg tudná mutatni a helyes utat istenhez", aki előtt „nyelve megbicsaklik, térde resz-

ketni kezd". Vándorútján találkozik hírneves szentekkel, akik megtanítják a legnagyobb titokra: az élet szeretetére. Nevetni, enni, sőt ölelni. Az utóbbira egy gyönyörűséges nő okítja. Mert a létezés, minden teremtmény létezése áldott, „tele van Isten szentségének szellemi szikráival". És minden jó, ahogyan a végtelenül egyszerű (együgyű) Reb Zsise megfogalmazza. Rongyos gúnyájában ücsörög a különös caddik egy hangyaboly közepén, és képtelen válaszolni Reb Írele – hitetlenségre juttató – dilemmájára: miért írja a Talmud, hogy hálát kell adni az Úrnak a rosszért, éppúgy, mint a jóért? Miért nem tud felelni? Mert a szenvedés géniuszát még soha nem érte semmi rossz.

Írele végül megtalálja tanítóját, az agg Slojmelét, akinek lelke példátlan alázatában egy esztrogba (citromszerű gyümölcsbe) költözött. Az elragadtatott hívők vad kiáltozásban törnek ki, mígnem a gajdolásától felbőszült muzsik lapáttal széttrancsírozza a gyümölcsöt. Reb Írele mihelyt megtalálta, rögvest elveszítette Mesterét. Mellé szegődik tanítványnak az írástudatlan – zsidók között

Alkotó és befogadó, legyen bármely felekezet gyakorló vagy hitehagyott képviselője, esetleg harcos vagy fásult ateista, ha szembesül a haszidizmus szakrális példázataival, lelkének közelebb kell jutnia az éghez, bárki is lakja szerinte a magasságot. „Az egész életünket mágikus álomba merülve töltjük, csak akkor térünk belőle magunkhoz valamelyest, amikor a szentekről mesélnek nekünk" (Langer–Kárpáti). Nem lehet, vagyis nem érdemes a transzcendens világmagyarázatot csupán értelmezési keretként, jelképtárként, kiürült motívumhalmazként mozgósítani, ha egy haszid történet meghallgatunk. Hinni érdemes benne – ha csak az elbeszélés (bemutató) ideje alatt is –, hogy szembesüljünk földre szögezett tekintetű létünkkel. Hiszen ki ne érezte volna már, hogy „életünket mágikus álomban töltjük"?

Természetesen borzasztó kínos lenne, ha kigúvadó szemű hisztérikus rituálét kreálnának az alkotók, és megpróbálnák elhitetni velünk, hogy a misztikus elragadtatás állapotába révülnek éppen. Hitelesen megjeleníthető viszont a létezés öröme és csodája, min-

Schneider Zoltán, Cserhalmi György, Kováts Adél és Csányi Sándor

még a legeldugottabb faluban is ritka „kiváltság" – Jide Hers, a hétköznapok szentje. A tanítványok tanítványa: kisember. Maga az „Ember". A Szeráf tudja, hogy ő vezeti majd a mennybe emelkedőket. Doktriner dramaturg erősen színpadidegennek tartaná, ahogyan az író bölcsességeket, kinyilatkoztatásokat, adomákat és aforizmákat epikus kvázi-dialógusokba sűrít, és ezekből drámaiatlan kvázi-szituációkat teremt. Nem lenne korlátoltság szabályos drámát várni a haszidizmusról, amely olyan távol áll egy szigorú dogmákból épülő rideg teológiai rendszertől? A feldolgozás formája igazodik anyagához, és ez csak nem baj!?

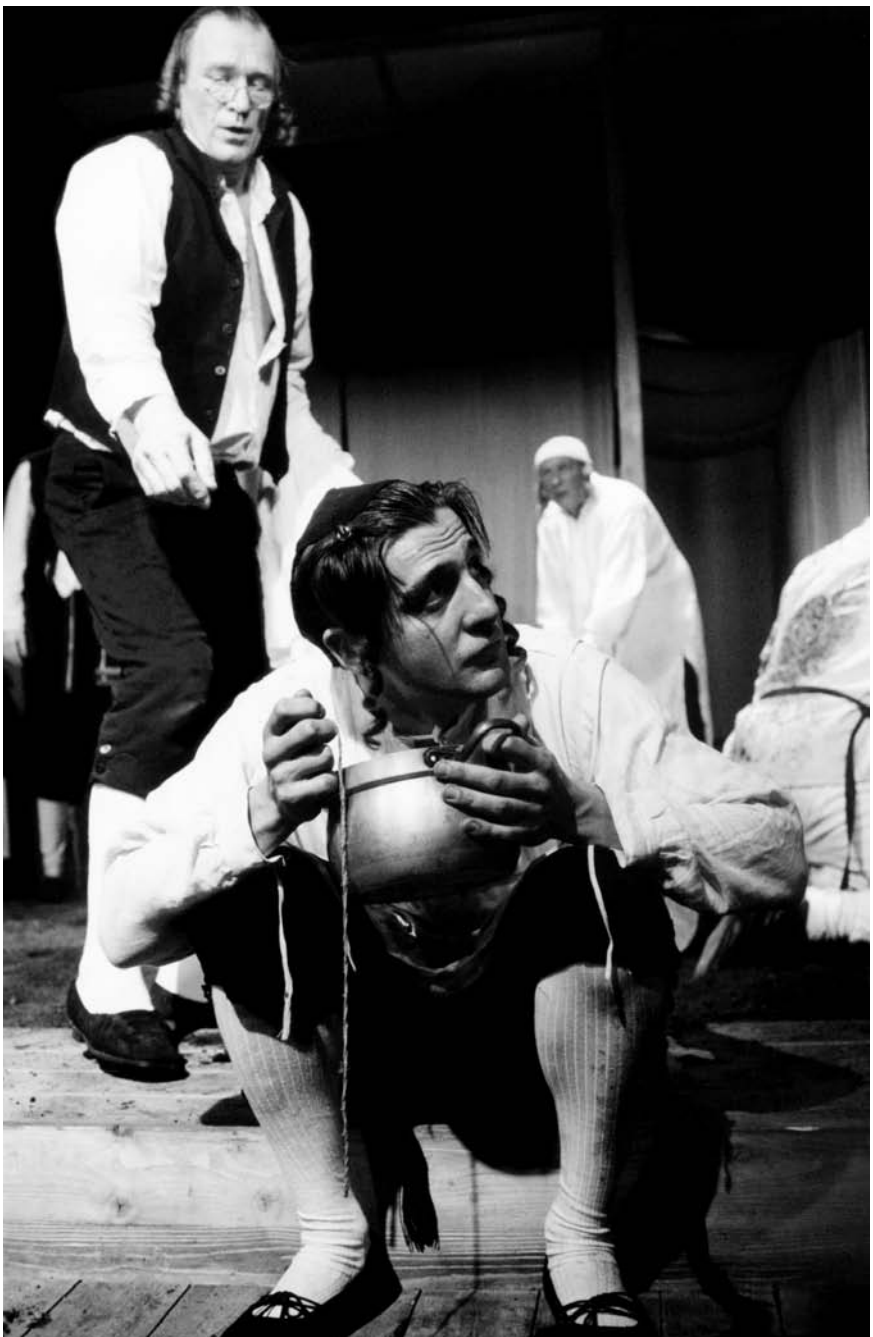
den teremtett dolog szépsége: a haszidizmus üzenetének leglényege. Ha nem is könnyű eltalálni a „rafinált egyszerűség" hangütését a „triviálisan cinikus" jelenkor „cinikusan triviális" színházában. (Mégis érdemes megpróbálni, akkor is, ha a tanítás szerint a „színházlátogatás persze nagy bűn, mert a színház beszennyezi a lelket".) Mert „minden élvezetes dolog a paradicsomból jön... Az öröm magasabb világokból ered: Isten dicsfényéből..." Talán a színjáték is.

A haszidok boldog elragadtatásának megfelelhet a színészek játékköröme. A közösség derűje lehet a társulat jóízű együttes mun-

kájából fakadó játékkedv. Isten titokzatos és nyílt csodáit megidézhetik az egyszerre virtuóz és egyszerű színpadi varázslatok. Ezek persze semmi esetre sem lehetnek mégoly tökéletes és költséges szcenikai trükkök. Hogyan is venné ki magát, ha a fénylő spiritualizmust durván materialista technika imitálná, ha a végtelenül nyomorúságos, mégis határtalanul emelkedett haszid életet fényűző színpadi masinéria illusztrálná? Forgács Péter jó érzékkel talál rá az egyáltalán nem divatos szegény színházi kollektív játék formájára. Sok-sok szellemes és költői leleménnyel („varázslattal") vezeti tekintetünket az anekdoták „pompásan szerteágazó mesefájának" ág-bogai közt. A Radnóti csapata, ha nem is egynemű, de összességében elégséges odaadással és alázattal hozza a gátlástalan mesélőjátszó kedv teremtette lenyűgöző atmoszférát.

Sátoros ünnep idején meséli a kis közösség misztikus adomáit. A dísztelen színpadkép faoszlopai között feszülő kék vászon a szukkot sátrat idézi, aminek őszi felállításával az ószövetségi vándorlása évtizedeire emlékezik a zsidóság. Oldalt-hátul szépen világított csavart oszlop vezet az égbe. Jákob lajtorjáját ódon könyvekből rakták. A szűk térben nyersen megmunkált asztal, néhány sámli, fehér terítő. Ezek a hétköznapi tárgyak szemünk láttára alakulnak át: az asztal kocsivá és bölcsővé vagy éppen mennyországgá lesz. Ilyenkor két caddik áll rajta, vagyis égbe szálló lelkük lobbizik az Úrnál, hogy a megváltás ne a találmányok (vasút, távíró) által menjen végbe. A többiek az asztal lábánál három nyitott esernyővázat szorongatnak, meg is vannak a felhők vagy a távírópóznák – kinek mi tetszik. A fehér lepel folyamatosan átlelkesül. Kezdetben a csecsemő Írelécske, később az ünnepi asztal terítője, majd a Nagy Maggid angyalszárnya, ami szándékolt ügyetlenséggel (látni a damilt) feszül ki a komikusan motyogó szenilis vénember fölött, aki egyszerre angyal és nevetséges aggastyán. Bámulatos, ahogyan Írele kísértője (Kováts Adél) levitál. A színésznő a falhoz támasztott sámlin áll, amit a földön fekvő Schneider Zoltán tart behajlított lábával, majd kinyújtja lábát, ezzel megemelkedik az éteri szépségű csábító. Remek! A színházi forma átlelkesít mindent, mint a haszidok hite. Nem értem viszont, miért kerülnek elő a takarásból a fénylő jelmezek. Fontos II. József parókája, a nővé változott Sátán selyemkimonója? Nem tetszik! Hát mégsem a nincstelen mesélők játszanak nekünk, bűvölnek el minket, hát nem az ő lelki gazdagságukról van szó? Hogy jön ide ez a színházasdi? Honnan veszik a jelmezeket?

Cserhalmi György, Csányi Sándor



Az asztal körül ülve kezdik az előadást szereplők és zenészek. Bal-Sém-Tovról, a vallásalapítóról mesélnek, aki mennyei füvekből öntött gyertyával meggyógyított egy halálosan beteg fiút az erdőben. Tanítványa, a Nagy Maggid harminc év múlva már nem ismerte a mennyei füvek erejét, de gyertyával és Mestere nevével ő is gyógyított. Maggid tanítványának már gyertyára sem volt pénze, erdőbe se ment, csak elmondta az esetet: és gyógyított. Az előadás végén is elhangzó fabula értelmezi az alkotók viszonyát a csodához, de sajnos nem jelenik meg a közösség, amelyik elmondja. Nem tudható, kik és miért mesélik, mi közük egymáshoz, miért gyűltek össze egyáltalán. Később, amikor a bölcsővé lett asztallal együtt ring a színpad – tárgyak és szereplők egyaránt –, felsejlik, hogy egy tengerjárón lehetünk, ami Galíciából menekülő zsidókat szállít. Kisemmizettek mentik legfőbb értéküket: mítoszaikba rejtőző tudásukat a világról. Az utolsó jelenetig azonban nincs olyan momentum, ami erre az értelmezésre utalna. *A negyedik kapu* előadásában is, mint szinte minden olyan produkcióban, amelyben egy meghatározott alaphelyzetből lépnek szerepbe az elbeszélők, a játék lendülete elsodorja az alapszituációt. Lassan elmaradnak a figurába lépés értelmező gesztusai.

Gyönyörű az előadás vége. Aludni készülnek a „haszidocskák", de nem bírják befejezni a mesemondást. Elszunnyadnának, de csak regélnek tovább mániásan: mi történt Reb Írelével, miután visszatért öreg feleségéhez. A leereszkedő sátorponyva fölött kigyúlnak a csillagok. „Valóban milyen jó ez a világ, ha az ember nem vész el benne" – mondja a Szeráfot elmesélő-eljátszó színész. Valóban az egyszerű pokrócokban székekre, sámlikra kucorgó világ árvái, ezek a számkivetettek otthon vannak a határtalan ég alatt.

Közben az előadás szórakoztatóan, szellemesen elmondja Reb Írele történetét, és megajándékoz egy fennköltt gondolattal az élet szentségéről. Mert a végiggondolt gondolatot, urambocsá, eszmét, sőt „mondanivalót" arisztokratikus komolykodás, tudós gőg, misztikus köd nélkül, igazi haszid örvendetességgel, derűvel tolmácsolják. Az

Kocsó Gábor, Csomós Mari, Cserhalmi György és Lengyel Tamás

Koncz Zsuzsa felvételei

egyes figurák a haszid életöröm variációit mutatják. Csomós Mari (Sára) arcán határtalan, megbocsátó anyai szeretettel figyeli a „mesélőket". Ő Fradele, Írele fiatal felesége és Bábi Slojmele idős asszonya. Nem fontos, hogy nemzedéknyi különbség van közte és „férje" (Csányi Sándor) közt, nem számít az eseményeket földre húzó realizmus, és ez szép. Cserhalmi György jó néhány caddik és Áron, a messiás. Tekintetében hamiskás játékosság, gesztusaiban a bölcs öregek gyermeki humora, megszólalásaiban szelíd csúfondárosság és töretlen jó kedély. Lehetetlen az egyes figurákat megkülönböztetni játékában, de ez nem véletlen. Hiszen az áldott tanítók legfőbb törekvése, hogy megszabaduljanak Énüktől, ne individuumok, hanem az isteni fény akaratlan tükrei legyenek, tehát karakteres szerepeket formálni belőlük sem az írónak, sem a színésznek nem sikerülhet. A színész tehát nem építhet figurát, mégis irtózatos sugárzással kell jelen lennie. Nem lehet könnyű. Szerencse, hogy nagy színészegyéniségek a fiatal rendező alkotótársai, és szemlátomást teljes odaadással vesznek részt a kockázatos szellemi, színházi kalandban. Csak pillanatokra érzem, hogy színészi feladat az arcukra parancsolt derűs mosoly.

A leginkább követhető, legmarkánsabb szerepfüzér Schneider Zoltáné, ő a félkegyelmű Zsise, és minden misztikus indulattól vezérelt kirobbanó erejű figura. Lenyűgöző energiával szolgálja az előadást. Mély és emberséges humora, feltétlen alázata, hatalmas játékkedve *A negyedik kapu* előadásának egyik legcsillogóbb erénye. Ideje, hogy szakma és közönség jobban figyeljen rá, aki országos sztárok és színészlegendák árnyékában vált az egyik legkitűnőbb, legegyenletesebben dolgozó „radnótissá". Lengyel Tamás (Mojsele) a féktelen, néha tudálékosságba csapó tudásszomj alapmagatartását variálja, attraktív dinamizmussal, harsányan groteszk, mégsem bántó színekkel. Kováts Adél a csábító érzékiség és a kísértő hideg intellektus alakjait kapta. Virtuóz játékából hiányzik az öröm és a lendület, és magam sem tudom, hogy ez a rendezői értelmezés következménye, vagy egyszerűen a játékkedv hiányából fakad.

A „főszereplőt" – hiszen ezen a napon róla mesélnek –, Reb Írelét Csányi Sándor alakítja ellenállhatatlan humorral. Iróniával láttatja az örök kétkedőt, a nyugodni képtelen intellektust; szenvedélyesen formálja meg az Istent kereső embert. Komoly hiánya az előadásnak, hogy Kocsó Gábor kimódolt játékstílusával, torzított nyávogós beszédmódjával képtelen súlyt adni az egyszerű, egyszerűségében felmagasztosult ember, Jide Hers alakjának. Ezáltal a produkció alapgondolata vész el. Érteni értjük ugyan, de katartikus felismeréssé, nagy színházi élménnyé nem emelkedik. Persze, szörnyű nehéz lehet megmutatni a köznapiban a megismételhetetlent, az egyszerűben a rendkívülit, az átlagosban a zseniálisat. Nem is sikerül.

Bravúros, ahogyan a rendező játékba emeli, szerepbe helyezi a zenészeket. Jelenlétük nem civil bóklászás, mégsem kényszerülnek olyan színészi feladatokra, amelyekben esetlen játékosnak mutatkoznának. Nagy tehetséggel, könnyeden és fegyelmezetten szolgálják a játékot (zenei vezető Melis László). Végre egy előadás, ahol a nagyszerű és divatos klezmerzene igazán a helyére kerül, és nem csak vonzó cégére valami ócska terméknek.

A Radnóti előadása, minden esetlegessége ellenére, sokkal több ínyenceknek szánt manierista illusztrációnál egy vonzóan egzotikus és rejtélyes kultúráról. Szórakoztató és közérthető produkció a mindenről tudás egyetemén. Témájához illő kedélyességgel, tisztán és szerényen szól, hamis – mert nem valódi hitből fakadó – szakralizálás nélkül, a „minden egy" nagy misztikus tanúságáról. Ráébreszt, hogy a világ szeretetvallásainak legfontosabb tanítása nem is különbözik annyira egymástól; zsidó, keresztény, buddhista hit igazságai nagyon is hasonlóak. „Ha valami szépet látunk, vagy valami jót ízlelünk, tudnunk kell, hogy a látvány vagy az íz kellemessége maga az Isten." Ha nem gondoljuk is, hogy „maga az Isten", mindenesetre túl van a triviálison, túl van az „innenen". Felébreszt „misztikus álmunkból". Hálásak lehetünk, ha akad bátor társulat, amelyik mesélni szeretne, mesélni tud róla.

KÁRPÁTI PÉTER: A NEGYEDIK KAPU (Radnóti Színház)

ZENEI VEZETŐ: Melis László. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **ASSZISZTENS:** Lengyel Noémi. **RENDEZŐ:** Forgács Péter.

SZEREPLŐK: Csányi Sándor, Cserhalmi György, Csomós Mari, Kocsó Gábor, Kováts Adél, Lengyel Tamás, Schneider Zoltán.

Kovács Dezső

Akik jövőbe látnak

■ HÁY JÁNOS: A HERNER FERIKE FATERJA ■

Háy Jánosnak alighanem szerencséje van a magyar színházzal. Első drámája, A Gézagyerek *kirobbanó szakmai és közönségsikert aratott, Pinczés István debreceni rendezése megmutatta a darab erejét, mélységeit, nyelvi-dramaturgiai újszerűségét, s nem utolsósorban egy sereg díjat hozott a szerzőnek, a színészeknek, a produkciónak a tavalyi POSZT-on. A második Háy-mű is igen hamar színre került: ezúttal a Pécsi Harmadik Színházban, Vincze János rendezésében. Ám* A Gézagyerek *igen magas mércét állított az új produkció létrehozói elé: nemcsak a két dráma, hanem a kétféle előadás is összehasonlításra kínálja magát.*

A két „istendráma" sok tekintetben rokon egymással, ugyanaz a nyelv, gondolkodásmód s részben hasonló dramaturgia teszi eredetivé Háy darabjait. Azonos a tematika, a szociális élményvilág, a falusi helyszín. Háy a mai magyar valóság ritkán látható sötét foltjait emeli be az irodalmi-színházi folytonosságba: a lecsúszottság, a szegénység, a kiszolgáltatottság, a peremvidék világát jeleníti meg kivételes nyelvi erővel és plaszticitással. Figurái beletörődnek sorsukba, ám elvágyódnak, s a legbanálisabb cselekedetek közepette is létfilozófiai dilemmákkal viaskodnak. Van-e Isten, s ha igen, miért nincs? Mi végre vagyunk a világon?

Az „istendrámák" egyik legsajátosabb nyelvi-poétikai vonulata, hogy közvetlen átjárás teremtődik bennük a hétköznapi világ esetlegessége és a metafizikai létezők birodalma között. *A Herner Ferike faterja* című drámában három negyvenes munkanélküli

Németh János, Ujláb Tamás és Lipics Zsolt

Tóth László felvétele

árkot kapar egy közelebbről meg nem határozott észak-magyarországi falu főutcáján. Kényszerű közhasznú munkát végeznek a nyomorúságos munkanélküli-segélyért. Trécselnek, sziesztáznak, alkoholizálnak és filozofálnak. Nyers és szabadszájú humorral átitatott dialógusaikat rendre sorstragédiák árnyékolják be. A csak villanásnyi epizódra feltűnő Papi Jóska mintegy mellékesen megjósolja nekik közeli pusztulását. Borzalmas halála sokkoló jelenetsor az előadásban: tavaszi hóolvadás után találnak rá foszló tetemére a munkanélküliek a faluszéli istállóban.

*A Gézagyerek*ben egy kőfejtőben dolgozó autista fiú tragédiája köré szerveződik a drámai eseménysor. *A Herner Ferike faterja* összetettebb drámai képletet mutat, izgalmas, időfelbontásos szerkezettel operál. Nemzedékeket látunk a színpadon paralel módon, egy mai negyvenes, munkanélküli-generációt, szüleiket s a saját gyerekkorukat, ugyancsak harminc évvel korábbi időtávlatban. A címszereplő Ferikéről eleinte csak annyit tudunk, hogy a papája rendőr. Ezt is csak egy-egy elejtett dialógustöredékből, az árkot kaparók akadozó-dadogó szóváltásaiból. Aztán igen lassan, mozaikszerűen tárul fel a múlt, nyílik meg a jövő.

Háy egészen különleges dramaturgia szerint építkezik. Szereplőivel mintegy mellékesen elhullajt egy-egy krimiszerű cselekménymozzanatot, de nem fejezi be a történetet, hanem időben jóval később, jelenetek múlva szövi tovább az eseményszálakat, ám akkor is töredezetten, elmosódottan, sokszor más történetek által elfedetten. Mindehhez sajátos időfelbontás társul: a jelen idejű cselekvések síkjához évtizedekkel korábbi történéssorok kapcsolódnak, amelyek persze magyarázzák, sőt, sokszor motiválják is a jelenbeli tetteket. Példának okáért az egyik szereplő, Krekács Béla arról kezd beszélni, hogy a „muterja" mondott valamit az egyik kereskedelmi tévécsatornán látott fiúról, Herner Ferikéről. Sokáig, egészen az előadás végéig nem derül ki, mit láthatott az asszony, s főként milyen összefüggésben lehet az elmesélt történet Krekács mindvégig szajkózott szavaival, mármint hogy ő megmondta előre, még iskoláskorukban, amikor összeverekedtek, hogy a Ferike egyszer „szar gyilkos" lesz. A kihagyásos történetmesélés és dramaturgia nemcsak balladai homályt képes teremteni a színpadon, hanem rengeteg humor forrása is. Háy hősei mintha szüntelenül fáziskésésben volnának, elkalandoznak, félreértések hálózatában evickélnek, ha meg akarják érteni a másik szereplő beszédét. Sajátosan humoros szituációk sora követi egymást, amelyben az élőbeszéd darabossága, pongyolasága a kabarétréfák tömörségével vegyül, a nyersen naturális kiszólások áttételek nélkül emelődnek metafizikai síkra. Háy igen ökonomikusan és plasztikusan ábrázolja figurái tudatállapotát, mélyen ismeri alakjai gondolkodásmódját, szóhasználatát, lehetséges gesztusait, indulatait. A szaggatott, szakadozott nyelv sokszor nem kifejezni, hanem elfedni törekszik a valóságos tartalmakat.

Vincze János pécsi rendezése kitűnően oldja meg a mű időfelbontásos szerkezetének színrevitelét. Míg az előtérben a munkanélküliek árkot ásnak, a lejtősen emelkedő színpad felső részén gyerekek ülnek az iskolapadban, s megelevenítik azt, amiről a felnőttek beszélnek. Egyszerre látjuk a múltat s a jövőt. Az előtérben zajló elkalandozó beszélgetések közepette időnként kétoldalt kivilágosodik a színpad, s felidéződik az elmesélt vagy elkezdett jelenetsor: Ferike faterja, a körzeti megbízott viaskodik asszonyával, aki szenved sivár életétől, s mert a falusiak az idegent látják benne, nem veszik emberszámba. A sarki kocsma előtt férfiak sörözgetnek, adomáznak, az előző nemzedéket képviselő Krekács Béla, Banda Lajos és Herda Pityu. A szituációk változnak, ám a figurák sorshelyzete ismétlődik, sugallja az előadás. Az egyik legötletesebben és vizuálisan is szépen megkomponált jelenet a munkafelügyelő titkárnő érkezése. Előbb a polgármesteri hivatal irodai íróasztalánál látjuk Marikát, a tündibündi titkárnőt, amint magazint olvas, arcát púderozza, ajkait rúzsozza. Aztán föltápászkodik, fényes bukósisakot ölt, kismotorra száll egészen fent, a színpad magasában. A fehér háttér előtt kimerevedik a kép, a motorozó lány sziluettje ott lebeg némán a magasban, már beszélnek róla a férfiak, hogy hallják a motor zümmögését, miközben végig csak az árnyalakot látjuk.

Amennyire remekelt a drámai szerkezet színrevitelében a rendező, színészi erőkkel annál kevésbé bírja az előadás. Hullámzó színvonalú, gyakran egysíkú, statikus a játék, elnagyolt vagy vázlatos némely színészi alakítás. Háy elsősorban beszédmódjukkal jellemzi figuráit, s tág teret ad a színészi alakformálásnak, a „kitöltetlen helyek" érzéki megfogalmazásának. Lipics Zsolt (Krekács Béla) szenvedélyes, hadaró, fel-felcsattanó munkanélkülije jóval elemeltebb figura, mint két társáé. Ócska mackófelső, nyakba vetett zöld-fehér Fradi-sál, szotyolát köpködő, bugyborékoló beszéd; Lipics időnként fölturbózza a hangját, kacaja ördögivé válik, a tekintete átszellemült lesz, héjaként csap le ironikus szavaival. Agresszivitásból hirtelen zuhan tűnődő meditációba vagy apátiába: érzékenyen és nagyvonalúan formálja meg a férfi alak benső ambivalenciáját, frusztrációját. Németh János Banda Lajosa az ellenkező végletet testesíti meg: lassan hömpölyögve, komótosan mesél, ízesen adomázik. Ujláb Tamás szurkálódó Herda Pityuja kitartja poénjait, kabaréelemeket vegyít a játékba, a közönség nagy örömére. Dóka Andrea bőrdzsekis, szuperminis titkárnője felvágott nyelvű liba és hatósági kápó, riszálósan tipeg, durcásan keménykedik. A jövőlátó Papi Jóska figuráját Bánky Gábor eleinte álomjelenéssé transzponálja, alig hallhatóan leheli el cimboráinak vészjósló igéit, majd hamar visszazökkenti a nyers naturalizmus világába. Az előző nemzedék képviselői elmosódottabbak, halványabbak: Jakab Csaba, Horváth György és Pilinczes József kocsma előtt trécselő, söröző triója meglehetősen vázlatos, a szokványos panelekből építkezik. Dévényi Ildikó megtört anyája gyerekét oltalmazó otthonkás háziasszony, a Ferike mamáját játszó Gráf Csilla egyszerre lefojtott indulatú, sziszegő hárpia és elhasznált feleség, Krizsik Alfonz rendőre széles karmozdulatokkal gesztikuláló, szenvedélyes „közeg".

A címszereplő rendőr lábát felpolcolva, elnyúlva tévét néz az egyik epizódban. Az ormótlan monstrumból a letűnt kor jól ismert műsora harsog. A mai munkanélküliek rádiót hallgatnak unaloműzőül, s dermedten merednek a készülékből ömlő euroblablára. Kovács Yvette koszlott, csiricsáré turkálóruhákba öltöztette a szereplőket. A színpad széli lakások falai sárosak, a rendőrlakban porhanyós földön állnak az ócska bútorok. A sivár tér lepusztultságot, reménytelenséget sugall, Huszthy Edit díszletei a földhözragadtságot hangsúlyozzák.

A pécsiek gondolatgazdag, ám nem mindig erőteljes interpretációjából annyi mindenképpen kiderül, hogy az új Háy-opus nemcsak *A Gézagyerek* ikerdarabja, hanem sikeres drámairói kísérlet az idő megragadására s egy merész és új dramaturgia kidolgozására. A kérdés csak az, vajon mikor lép a publikum elé harmadik „istendrámájával" Háy János.

HÁY JÁNOS: A HERNER FERIKE FATERJA
(Pécsi Harmadik Színház)

DÍSZLET: Huszthy Edit. **JELMEZ:** Kovács Yvette. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSAI:** Bogárdi Aliz, Ihász Irén, Muschberger Ágnes, Steiner Zsolt. **RENDEZŐ:** Vincze János.

SZEREPLŐK: Lipics Zsolt, Németh János, Ujláb Tamás, Bánky Gábor, Dóka Andrea, Jakab Csaba, Horváth György, Pilinczes József, Dévényi Ildikó, Krizsik Alfonz, Gráf Csilla, Orosz Mihály, Dargó Gergely, Takáts Dániel, Fülöp Gergely.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A játék öniróniája

■ SHAKESPEARE: VÍZKERESZT VAGY AMIT AKARTOK ■

Amikor a nézőtérre lépünk, már zajlik az előadás (pontosabban annak előjátéka). Mámoros társaságot látunk a színpadon, beszélgetnek, nevetgélnek, közben hallgatják a mikrofonba dúdolt, mai hangzású dalokat. (A Bohóc a színházi kivetítőn megjelenő reklámokat is ironizálja.) A szerelemről szóló bluest Orsino (Kasvinszki Attila) elismétli, majd leállítja az éneklést, hogy saját melankóliájáról szavalhasson. A többiek elnéző mosollyal hallgatják, segítőkész ötleteket sorolnak, hogy mivel enyhíthetné mámoros rosszkedvét. Majd amikor hírét veszi, hogy Olivia ismét elutasította a követét, előzékenyen odatartják számára a párnát is, amibe beleöklözve levezetheti szokásos dühét,. Így úszik át az előjáték vidám happeningje szinte észrevétlenül az előadásba, amely mindvégig megtartja a bevezetővel megteremtett oldott játékosságot, laza fiatalosságot (ami azért is hat természetesnek, mert egy rendkívül fiatal színészcsapat adja elő a darabot).

Illyria tehát a ma világa, de valahogy időtlennek is hat. Orsino kompániáját figyelve nem csak a kortárs kamaszokra gondolhatunk; egy befüvezett hippi társaság éppúgy eszünkbe juthat róluk, mint egy kiélt török udvartartás, ahol az ópiumpipák állandó füstje mindenkit egy kicsit elvarázsol. (Amikor Orsino odaszól a „szolgáinak", hogy álljanak fel, azok meg se mozdulnak, csak szélesen visszavigyorognak. A „herceg" tudja, hogy nem érdemes mámorukban zavarni őket, inkább maga húzódik arrébb Cesarióval.)

Ez az illyr tespedtség nemcsak Orsino udvarára, hanem Olivia környezetére is jellemző. Senkinek semmi dolga, de valahogy mindenkinek ki kell töltenie valamivel az életét. Orsinóék mámorba, Oliviáék játékba menekülnek. (Az előadás egyik nagy ötlete, hogy az Orsino körüli alakokat ugyanazok a színészek játsszák, akik Olivia udvartartását is megjelenítik, így ugyanannak az alapállapotnak kétféle arcát mutathatják.) Orsinóék mindig együtt vannak (az ő jeleneteiknél állandóan tele a színpad), de valójában kevés közük van egymáshoz. Elnéző mosollyal veszik tudomásul egymás (többek között a herceg) mániáit, évődő, ironikus megjegyzésekkel szólják le a szenvedélyesebb megnyilatkozásokat (többek között Cesario tétova vallomásait). Olivia környezetében viszont mintha csupa magányos alak élne, akik eleinte rosszkedvűen kerülgetik a másikat, majd egymás ugratásában némileg feloldódnak, s csak akkor kovácsolódnak összetartó társasággá, amikor megtalálják kegyetlen játékaik közös áldozatát, Malvoliót. (Annak a jelenetnek a végén, amikor Topáz lelkész ki akarja űzni az

Sás Péter (Fábián), Egyed Attila (Böffen Tóbiás) és Széles Zita (Mária)

ördögöt Malvolióból, egy pillanatra elszabadul a színpad: szinte az összes szereplő megjelenik, s egyszerre mindenki a saját monomániáit, fixa ideáit kezdi el üvölteni, énekelni, groteszk, nekivadult gesztusokban ismételgetni. Úgy látszik, itt, Illyriában kicsit mindenkibe belebújt az ördög, mindannyian hasonló tébolyok foglyai.)

Ebben az életet pótszerekkel, céltalan mámorral és rosszkedvű játékkal helyettesítő Illyriában vetődik partra a hajótörött Viola (Wéber Kata). (Szépen „úsztatja át" a rendező az első jelenetet a másodikba: a váratlanul kitörő vihar elől menekül biztos helyre Orsino derűs kompániája, hogy a gyors fényváltás után Violát lássuk a helyükön, csuromvizesen, az átélt borzalmaktól reszketve.) A kiszolgáltatott nőre leselkedő veszedelmek elől Viola is a játékba menekül: bátyja elvesztése után fiúnak adja ki magát, így vállal Cesarióként szolgálatot Orsino udvarában. Az álöltözet ellenére mégsem alakoskodik, a legnyíltabban, a legközvetlenebbül, a legtermészetesebben viselkedő szereplő marad. (Amikor megfelelni akar, majdnem lebukik: a focizásba beszállva cselezgetni próbál, ahogy másoktól is látta. „Mi az, csaj vagy, önzőzöl? – szól oda rögtön valaki.)

Ez a mindenkire nyitott figyelem, mögöttes szándék nélküli közvetlenség (amelyet Wéber Kata természetes színpadi létezésként mutat meg) afféle katalizátorként hat Illyriában. Orsinóban azt a képzetet erősíti meg, hogy nem sült bolond, amiért a képzelt szerelem lelki mámorába temetkezik (pedig a többiek tekintetéből ezt olvashatná ki). Oliviában (Simon Andrea) azt az érzést kelti, hogy a szerelem valóban egyszeri varázslat, amelyben semmiféle keresettség és öntetszelgés nincs. Pedig többnyire csak ezt tapasztalja maga körül. Ezt érzi Malvolio (Honti György) terhes figyelmességében, ahogy tekintetét úrnője arcáról le nem véve előzékenyen kíséri minden lépését egy napernyővel. (Olivia Malvolio feszélyező rajongása elől menekül a Bohóccal – Chován Gábor – való évődésbe, megbocsátó játékba.) S ez a keresett öntetszelgés taszítja Oliviát a herceg dagályos üzeneteiben is, amelytől Viola minden megszólalása mentes.

Viola és Olivia első találkozása az előadás egészének színházi gondolkodását jellemzi: miközben Novák Eszter rendre különféle játékokat bont ki a szituációkból, ezekkel valójában a szövegnél árnyaltabban jellemzi a helyzeteket és a kapcsolatokat. A nyíregyházi előadásban nem szándékos cselvetés, inkább csak a véletlen következménye, hogy Viola számára összetéveszthetővé válik Mária (Széles Zita) és Olivia: úrnő és komornája épp a fátyolon huzakodnak, amikor belép a vendég, ugyanis mindkettőjüket felajzotta a lehetőség, hogy végre egy jóképű fiatalembert láthatnak. Komolykodó beszélgetésük közben egyszer csak Olivia is, Viola is elneveti magát: egyszerre esnek ki mindketten felvett szerepükből, s ebben a vétlen önlelepleződésben hirtelen közös hangot találnak. Olivia úgy érzi, hogy a társára lelt, Viola viszont a sorstársát érzi meg a másikban: a reménytelen szerelem hasonló megszállottját. (A Horváth Réka szerepét beugrással átvevő Simon Andrea Oliviája is gazdag lelki életű szereplő, aki a rajongás és a reménytelenség szélsőséges érzelmei között hányódik. Ő éppúgy nem tudja választott szerepeivel eltakarni valódi természetét, mint ahogy Viola sem. Igazi társai lehetnének egymásnak, ha Cesario történetesen tényleg fiúnak születik. Mentséget csak az jelent a grófnő számára, hogy Sebastian valóban Viola tükörképe. A Szabó Zoltán játszotta figura lányosan érzékeny, kisfiúsan rajongó: teljes odaadással veti bele magát minden új kihívásba. Antonióval – Gyuris Tibor – dzsúdófogásokat gyakorol, lelkes gyerekként kérve az újabb és újabb ismétléseket. Később a színház iránti rajongásáról következnek jelenetek.)

Csutkai Csaba felvételei

Széles Zita és Honti György (Malvolio)

Ugyanakkor kevésbé plasztikus Orsino és Viola kapcsolatának ábrázolása. Szép ugyan az a gesztus, ahogy Viola magáról megfeledkezve a herceg ölébe fekszik, amitől Orsino azonnal zavarba is jön: mit érezhet iránta ez a fiú, mit kezdhet ő egy azonos nemű szerelmével? További játékok azonban nem árnyalják ezt a dilemmát. Csak annyit látni, hogy Orsino és Cesario elválaszthatatlan társakká forrtak össze. A fiúnak öltözött lány örül, hogy állandóan szerelme közelében lehet, még ha az mindig egy másik nő iránti rajongásáról beszél is? Orsino megfeledkezik fenntartásairól, mert van végre valaki, aki áhítatosan hallgatja szerelmi elragadtatásait?

Az előadást szervező remek játékok árnyalt képet festenek a szereplőkről. Egyed Attila Böffen Tóbiása a részegeskedésnek sokféle színét mutatja meg. A kedélyes cimborát és a másnaposságában elveszetten téblábóló szerencsétlent éppúgy látjuk a különféle jelenetekben, mint az agresszivitását mások ugratásában levezető dühöngőt. Ezt a veszélyes alakot csak Máriának sikerül némileg megszelídítenie. A Széles Zita játszotta komorna az életörömnek azzal a sodró erejű természetes bájával rendelkezik, amely magával ragadhatja a mámort egyre kétségbeesettebben hajszolókat is. (Valódi rosszkedvű muri az a nekivadult dalolászás is, ami elindítja a Malvolióval való összetűzésüket.) Avass Attila Keszeg Andrása a gügyeség lovagja, önérzetét csak azzal menti meg, hogy maga is együtt kacag a rajta tréfálkozókon. Külön mutatvány, ahogy a rendező és Sás Péter sajátosan egyéni figurát alkot Fábián megíratlan figurájából. A nyíregyházi előadásban ő a ház körüli mindenes, karbantartó és szemétgyűjtő, aki hatalmas kukájába kötelességszerűen begyűjti a Malvoliónak csapdát állító levelet is, így Máriáék külön küzdelmébe kerül, amíg visszaszerzik azt. Arra viszont Fábián is kíváncsi, amikor az udvarmester végre felbontja a levelet. „Színház" – kiált fel elragadtatottan, és kis sámlijával a színpad szélére telepszik. Remek Malvolio levélolvasási jelente, többek között azért is, mert új színekben mutatja meg mind a helyzetet, mind a figurát. Novák Eszter nem szólót rendez a helyzetből

(mint ahogy az általában történik); nála egyenrangúak a tréfálkozók, illetve a csapdájukba besétáló áldozat. Honti György Malvoliója azért verhető át, mert maga is hajlik az önáltatásra. Tisztában van ő is vele, hogy fantáziája állandóan elragadja, hogy gyakran téveszti össze vágyait azzal, ami elérhető számára. És mindezt tudva, most mégis azon mesterkedik, hogy becsapja magát, hogy addig forgassa a rejtélyes levél utalásait, amíg azokat önmagára értheti. Így lényegében maga állít csapdát saját magának, mert a legtitkosabb vágyát szeretné végre kézzelfogható valóságnak látni. Chován Gábor Bohóca a tréfák melankolikus mestere, afféle megélhetési mulattató, aki bármennyit nevettet is, saját sorsát nem teszi könnyebbé.

Miközben Novák Eszter rendezése eddigi munkáihoz hasonló játékközpontú előadást teremt, ezek az ötletek a korábbiaknál jóval pontosabban mesélik el a történetet, plasztikusabban jellemzik a szereplőket. Szabadabb asszociációkat igazán csak a második részben nyitnak, amikor is a nekiszabaduló ötletparádé a színház (s így a játék) viszonylagosságról beszél. A felvonás elején még az ügyelő is színre lép, mert a Bohócot játszó színész nem találja a partnerét, Viola alakítója ugyanis egy ládába bújt pihenni, s nem vette észre, hogy közben elkezdődött az előadás. Zavarában alig talál vissza a két szereplő a szöveghez. Később Sebastian az Illyr Nemzeti Színházba indul, ahová – magára a nyíregyházi színpadra – nem sokkal később meg is érkezik. Ekkor ismét Fábián lohol be, remélve, hogy nem kezdődött még el az előadás. Ez a gesztus valóban színházzá varázsolja azt a játékot, ahogy Viola és Sebastian egymásról mit sem tudva kergetőzik a színpadon: eltűnik az egyik, s következő pillanatban a tér egy újabb pontján felbukkan a másik. Mindezt a Bohóc furcsálló kétellyel konstatálja.

Az előadás második felét átszövő teátrális önirónia furcsa mód mégsem csorbítja a mese lezárását. Novák Eszter nem fordítja elégikusra, legfeljebb némileg ironizálja a happy endet. A szereplőknek ebben az előadásban van esélyük arra, hogy egymásra találjanak. Megtalálják egymást az elveszett ikerpár tagjai, megtarthatják szerelmüket a szenvedélyes szerelem rabjai is. Oliviának nem csalódás, hogy Cesario helyett Sebastian nyerte el, Orsinónak is tetszik Viola, amikor egy gyors átöltözéssel leánnyá változik. Csak Böffen Tóbiás morog kissé, amikor Fábián futó ötletének engedve feleségül kéri Máriát. A nő sem tudja, jó lesz-e nekik együtt, aztán mégis a többiek után indulnak, hogy beálljanak a szerelmesek vonulásába.

Nemcsak Novák Eszter pályáján jelent fontos állomást ez az előadás, hanem a nyíregyházi színház életében is. A fiatal, tehetséges színészgárda (vélhetőleg a rendezőnő munkájának eredményeképpen is) valódi társulatnak tűnik. Ezért is ragyog ki a nyíregyházi *Vízkereszt* a szégyellni valóan szürke hazai évadból.

SHAKESPEARE: VÍZKERESZT VAGY AMIT AKARTOK
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

FORDÍTOTTA: Radnóti Miklós, Rónay György. **DÍSZLET, LÁTVÁNY:** Zeke Edit, Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Zeke Edit. **DRAMATURG:** Kárpáti Péter. **ZENE:** Rusznyák Gábor. **RENDEZŐ:** Novák Eszter.
SZEREPLŐK: Wéber Kata, Kasvinszki Attila, Horváth Réka/Simon Andrea, Egyed Attila, Széles Zita, Avass Attila, Honti György, Chován Gábor, Sás Péter, Szabó Zoltán, Gyuris Tibor, Farkas László.

KOLTAI TAMÁS

Farost forest

■ SHAKESPEARE: AHOGY TETSZIK ■

Egy panteisztikus opera-énekesnő (Zám Andrea) tűnik föl a foncsorozott tükörfal mögött az egri Shakespeare-előadás kezdetén. Törzse és karjai mintha ágak volnának: fába szorult erdei nimfa. Bársonyosan dalol, amíg el nem sötétül körülötte a természeti környezet. Az átvilágítatlan tükrös plexi előtti színpadsáv: az udvar. Mögötte: az erdő. Az indítás leképezi az Ahogy tetszik *kettős világát. Ebből még lehet valami.*

A rendezői szakon most végzett G. Béres Attila Egerbe szerződött, viszi magával a szintén szabaduló Máté-osztály néhány tagját. Az évad elején a *Valahol Európában* című musicalt rendezte meg ugyancsak a Gárdonyi Géza Színházban; a szakszerű, ügyes, költőien szabadgondolkodó és összefogott – röviden: jó – előadás méltán keltett föltűnést. Tehetség forog fent, bár abszolút kezdő rendezőről, színészekről ilyesmit kockázatos fennen hirdetni. A tehetség a főiskolán – oké: egyetemen – elsősorban a személyiség minél szabadabb, szélsőségesebb megnyilvánulásával mérhető. Mindig elképeszt, amikor a képezde falain belül létrejött előadásokról mint Goldoni-, Csehov- vagy Brecht-megoldási variációkról írnak kritikusok, holott ezek a produkciók legkevésbé épp dráma- vagy színháztörténeti szempontból lényegesek; valójában a (színészi, rendezői) személyiség határainak kutatása a tét. Éles helyzetben – színházban – más a helyzet: a tehetség a „piacra" kerül, és ettől kezdve ki van téve a körülmények fatális és a mai színházban ritkán optimális összejátszásának. Itt már megél(het)és, túlélés, művészi akarat és ennek érvényesítése forog kockán; a tehetséget a színházi gondolkodás és az elsajátított szakmai tudás köznapi használatra való lefordítása, bizonyos értelemben „hadrendbe állítása" méri.

Az előadás első jelenetei unatkozó, elkényeztetett, nyafka kislányoknak mutatják Rosalindát (Kovács Patrícia) és Céliát (Bozó Andrea), akik kényeskedő affektációkkal szórakoztatják, sőt ugratják egymást, és még azt sem lehet tudni, melyikük fog, melyikük *akar* beleszeretni Orlandóba. Ez kétszeresen is jó, egyrészt mert föltételezi, hogy a későbbi kényszerű nomád életmód változást hoz a karakterükbe, másrészt mert a komolytalan, játékos rivalizálás, amely mégiscsak rivalizálás, kezdeti feszültségként jelenik meg, és mélyebben árnyalhatja a kettejük közötti viszonyt. Mészáros Máté Orlandóján látszik, hogy paraszti sorban cseperedett, az viszont nem, hogy kemény fizikai munkára fogták.

Kirándulók az ardennes-i erdőben

(Több évtizede meg tud lepni, hogy a főiskola elnézi a testi puhányságot; e tekintetben az egyetemi fokozat sem hozott változást.) A birkózójelenet enyhén szólva nevetséges, mert ez az Orlando egyetlen pillanatra sem képes elhitetni, hogy esélye lehet Fogarassy Péter vasgyúró Charles-jával szemben, és a meccsre kialakított koreográfia (Gyöngyössy Tamás), a színpadon kívül beszerzett orrvérzéssel, még ront is a helyzeten. (Pláne, hogy valamely oknál fogva oratorikus barokk ária a kísérőzenéje.)

Az udvari viszonyokat illetően nagy a bizonytalanság. Frigyest, a gonosz Herceget Vallai Péter játssza – később kiderül, hogy bátyját, a száműzött herceget is –, aki jelenleg nem látszik ki a modorossága alól. Az őt választó rendező számolni kényszerül személyiségének levakarhatatlan kliséivel, tempótlanságot előidéző szövegmondásával, gesztusainak már-már komikus, álintellektuális komótosságával. Mindez megkettőzve túl sok; Vallai minden szerepében Vallai, két Vallai egyszerűen semmiben sem különbözik egymástól. A jelmeztervező Szűcs Edit egy baszk sapkával, egy bottal és felemás zakóval próbálja megkülönböztetni őket, eredménytelenül. Gonosz-Vallai udvarát zsarnokinak kellene látnunk, ennek egyetlen drámai jele az lenne, ha Le Beau (Pálfi Zoltán) a következményektől rémülten, szinte menekülés közben figyelmeztetné Orlandót a veszélyre; ezzel szemben olyan gálánsan adja elő mondanivalóját, mint Osrick a *Hamlet*ben. Az udvarban tehát *nincs* zsarnokság, gonosz-Vallai pofonjai, alattvalóit körbelődöző darts-játéknyilai, verőlegényeinek (ügyetlenül imitált) rúgásai-öklözései nem komolyak. Következésképp a száműzés sem komoly. Jó-Vallai és Tsa táborozását az ardennes-i erdőben nehéz mire vélni. Leginkább talán kiránduló sznob műpártolóknak látszanak, akiknek az erdei nimfa szoprán hangra transzponálva adja elő a Kacagj, Bajazzó!-t, miközben söpröget-nek, szárazon horgásznak, kannából locsolnak (úgy intézve, hogy a vízsugár pisilésnek látsszék). Az is lehet, persze, hogy közel a Lipót-mező. Ezen a ponton már rosszat sejtek, annál inkább, mert túl vagyunk a dörgésen-villámláson, a rosszul zárható színpadi ereszcsatornából a zápor elállta után is rendületlenül csöpögő esőn, továbbá az előtérben létesített kisebbfajta medence fölavatásán, amelybe később majd sorban és rendeltetésszerűen beletoccsannak a szereplők, eláztatva az első sorban ülőket. A vizes közhelyek effajta *helyettesítő* halmozása eleve gyanút kelt egy ambiciózus fiatal rendező esetében.

Elkerülhetetlen, hogy föltegyem a kérdést: hol vagyunk, az erdőben? Az erdő *(forest)* fákból áll, és a fák kétségtelenül megtalálhatók É. Kiss Piroska díszletében. Némiképp mintha földolgozott állapotban. A lépcsős, fagerendás, pókhálós, hamuszürke színpadkép egy építkezés, egy fölvonulási terület és egy szétbombázott pince vagy bunker bejáratának asszociatív eredőjére emlékeztet; hazudnék, ha azt állítanám, hogy megnyerte a tetszésemet. Annál inkább színesek és funkciótlanok a jelmezek. Már az udvari jelenetekben föltűnt, hogy Szűcs Edit a ruhákat nem hordásra, hanem exkluzív divatbemutatóra szánta; ennek, de csakis ennek a célnak maradéktalanul megfelelnek, különben sem egymással, sem viselőjük karakterével nincsenek összhangban, valószínűleg találomra húzták elő őket egy „tartalmatlan, de föltűnő" címkét viselő rongyoszsákból. Célia az önkéntes száműzetés elhatározásának pillanatában szegényes, kopottas ruhát helyez magának kilátásba, ígéretét azonban nem váltja be, helyette köpenyt ránt magára, amivel viszont később nem találkozunk. Hasonlóan járnak a lányok magukkal vitt cuccai; Rosalinda játék babáját például a bakfis gyermeki tartozékának hihetnénk, de aztán nem kerül elő, nyilván elveszett az úton. Ugyancsak ő indulás

előtt egy réztálban megmossa az arcát (ami jólneveltségre vall), utána a vízből (!) ollót húz elő (ejnye, lányom, de rendetlen vagy), föltehetően, hogy levágja a haját; de nem teszi. Az ötlettel – éppen azért, mert csak ötlet – az a baj, hogy nincs következménye; ahogy Jaques mondaná, „föllép s lelép": nem tartozik szervesen az előadás folyamatába.

Súlyosabb, hogy ugyanez érvényes a színészi játékra is. Rosalinda és Célia kislányosdurcás viszonya nem folytatódik az „erdőben", sőt, minden további kapcsolat megszűnik közöttük. Bozó Andrea tisztes távolból figyeli, mi történik Kovács Patríciával. Teljesen kívül marad, de nem a barátnő vagy a rivális intim szféráján, hanem magán a szituáción. Ez nem a párkapcsolatból kimaradt lány megértő, sóvár, szurkoló, irigy vagy *akár-*

Gál Gábor felvételei

Kovács Patrícia (Rosalinda) és Bozó Andrea (Célia)

milyen kívülállása, hanem tétlen semmittevés; nem tartalmilag, hanem szakmailag megoldatlan probléma. Másrészt kétségtelen, hogy Kovács Patríciával nem történik semmi; ő *önmagában* probléma. Megelégszik általános fiús gesztusokkal, egy imitált *gamin* sváda jával (bár ebben akadályozza a kalózosnak szánt, kissé menyecskés főkötő), és megkerüli a szerep igazi föladványát, a személyiség identitásának kérdését. Ha a cselédkönyves, feladatokkal bőven ellátott színésznőnek tán nem is, rendezőjének föltétlenül tudni illene, hogy Rosalindát (mint általában mindenkit) *önmagával* kell meghatározni; a kérdés az, hogy ki ő, vagy ki akar lenni – a saját személyisége vagy annak keresése a tét. Elsősorban tehát személyes problémájával kell szembekerülnie, minden más – a szerepjáték is – csak ebből fakad. Kovács Patríciából hiányzik a személyes bensőségesség – egyelőre a saját személyiségét keresi, nem jut el a Rosalindáéhoz –, ami a darabzáró monológban válik akuttá. Ezen a ponton közvetlenül a nézőre kellene hatnia azzal a rejtett erővel (a Szabó Lőrinc-fordítással szólva „megbűvölni" őket), amely a játék folyamán a fiú-lány szerepváltások sokszoros áttétele révén Orlandóra is hat. Itt közvetlenül érzékelhető nemcsak a hatás elmaradása, hanem az is, hogy semmiféle erőfeszítés nem történik az elérésére; ami fölróható, nem az, hogy színész és rendező nem tud megbirkózni a szereppel és a darabbal (ilyesmi előfordul), hanem hogy a megoldás kényszere hidegen hagyja őket. Az elemzés és a kifejezés mint föladvány, mint probléma láthatóan nem jelentkezik, könnyedén és látványosan elsiklanak fölötte.

Árulkodó ebből a szempontból az a ritka pillanat, amelyben Orlando megcsókolja Rosalindát, pontosabban a Rosalindaként kezelt „Ganymedest". Mészáros Máté itt számot vet azzal, hogy egy lánynak elképzelt fiút csókolt meg (akiről mi tudjuk, hogy lány), és ez a zavart, a pszichés és fizikális érzések/érzékek keveredésétől ambivalens mozzanat gazdagon motiválttá teszi a „most két órára elhagylak, Rosalinda" mondatot. De ennek a pillanatnak nincs sem előzménye, sem következménye.

A motívumaiban széttartó előadáson nem segít az „ötletes" színészet. Kaszás Gergő Jaques-ja ruházata és magatartása szerint egy Lúdas Matyi, egy kunkori cipős bohóc és egy hosszú slafrokban végződő frakk-kabátot viselő musichall-konferanszié keveréke. Inkább hisztérikus, mint filozofikus, kék vekkerrel a kezében a játék egészére nézve kibontatlan időmetaforát sugall; de a monológot szépen mondja. Hollósi Frigyes mint Próbakő az elején sokat ígérő, bús bohócként lép be, aztán elközhelyesedik. Egyperces repetitív fintorgáson kívül nem is igen tehet mást egy olyan *Ahogy tetszik*-előadásban, melynek leghangsúlyosabb jelenete a „Corinnus pásztor (Venczel Valentin) feldolgozza egy birka belsőségeit" alcímet viseli. Vajda Milán (Silvius), Rácz János (Vili), Dér Gabriella (Juci) és Ivády Erika (Phoebe) alkatra megvan, több nem kívántatik. A „miért szidsz, ha szeretlek" replikasort Rusznyák Gábor megzenésítette, sejthetően, de nem bizonyíthatóan az „operázás" paródiai szándékával; ezután dramaturgiai huszárvágással a kibonyolítás következik, melynek bevezetőjeként Rosalinda lemeztelenítése egy másodperc töredékéig tartó snittben éppoly divatközhely, mint sok minden más az előadásban. Vagy – vagy. Vagy a biológia csapdáiról, az érzékcsalódásról szól a darab (arról szól), és akkor tessék végig és bátran vállalni; vagy nem arról szól, és akkor ne is tessék úgy csinálni.

Tetszetős klisével, panellal, „farost" erdővel tele van a mai színház; ebbe jobb lesz belenyugodni. De ha fiatal, a világot és a színházat épp birtokba vevő színházi emberek nem élik meg fiatalságukat, nagyot akarásukat, világmegváltó szándékukat, hanem okoskodnak, művészkednek és helyezkednek, a „Wonderful world" édes háttérzenéjén hullámozva, akkor a maradék reményről is lemondhatunk. Még nem késő dönteni, ahogy tetszik.

SHAKESPEARE: AHOGY TETSZIK
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

FORDÍTOTTA: Szabó Lőrinc. **DRAMATURG:** Ari-Nagy Barbara. **MOZGÁS:** Gyöngyössy Tamás. **ZENE:** Rusznyák Gábor. **ZONGORÁN JÁTSZIK:** Nagy Zoltán. **CSELLÓ:** Kis József. **DÍSZLET:** É. Kiss Piroska. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **RENDEZŐ:** G. Béres Attila.

SZEREPLŐK: Vallai Péter, Kaszás Gergő, Horváth Ferenc, Fehér István, Tóth Levente, Zám Andrea, Pálfi Zoltán, Fogarassy Péter, Nagy András, Mészáros Máté e. h., Sata Árpád, Hollósi Frigyes, Padlovics Lajos, Venczel Valentin, Vajda Milán e. h., Rácz János, Kovács Patrícia e. h., Bozó Andrea, Ivády Erika, Dér Gabriella, Nagy Adrienne.

NÁNAY ISTVÁN

Közérzet-látlelet

■ WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE; SHAKESPEARE: OTHELLO ■

Franz Wedekind színműve ma is botrányosnak számít. Marosvásárhelyen éppen úgy, mint Budapesten – hogy csak két várost említsek azok közül, ahol A tavasz ébredését *az utóbbi időben bemutatták – a tanárok és szülők jelentős része épp azokat szeretné kitiltani az előadásról, akikről s akiknek leginkább szól: a kamaszkorúakat. Nyilvánvaló, hogy nemcsak a nyílt színi önkielégítés vagy az azonos neműek közötti kamaszkori szerelmi próbálkozás jelenetei számítanak botrányosnak, hanem mindenekelőtt az a kegyetlen realitás, amellyel az író – a serdülők szemszögéből is – a felnőttek, ezen belül a tanárok világát ábrázolja. Ez biztosítja a dráma örök aktualitását, ez késztetheti a rendezőket arra, hogy számos dramaturgiai és színre állítási problémája ellenére a művet ismételten megpróbálják bemutatni.*

Láthatóan Koltai M. Gábort is ez a lényegi kérdés érdekelte, amikor Zalaegerszegen a dráma megrendezésére vállalkozott, ugyanakkor vonzotta a mű stílusvilága is, amely az utóbbi évtizedek színre állítási kísérleteinél többnyire mellékessé vált. A rendezők ugyanis főleg arra koncentrálnak, hogy két alapkérdésre találjanak megoldást: miként lehet érvényessé tenni a több mint százéves darab helyzeteit, áthidalni azt a változást, amely ez idő alatt bekövetkezett abban, ahogy például a gyerekek az iskolai bukáshoz viszonyulnak, vagy ahogy a nemi felvilágosítás folyik, illetve hogyan lehet elfogadtatni azt, hogy a tizennégy-tizenöt éves szerepeket legjobb esetben is a húszas éveik elején lévő színészek alakítják.

Mindezekkel a problémákkal természetesen Koltai M. Gábornak is szembe kellett néznie, de őt a mű szecessziós-expresszionista világa jobban izgathatta, s amikor megtalálta előadásának stílusát, a többi kérdésre is érvényes válaszokat tudott adni. Produkciójának lényegét a legérzékletesebben a látvány fejezi ki.

A játék Vereckei Rita zárt terében zajlik, amelyet két oldalról panel házfal határol, a harmadik oldalát a színház színház voltát külön is nyomatékosító fekete drapéria, a negyediket a meredeken emelkedő nézőtér zárja. A díszletfalat üresen tátongó ablakok sora tagolja. A nézők között vezető keskeny járás fontos szerepet tölt be: ez köti össze a játék terét a külvilággal, ha úgy tetszik, a gyerekek és a felnőttek ezáltal is hangsúlyozottan különváló térfelét. A színpad tehát olyan, mintha egy elhagyott, födém nélküli ház belsejét telehordta volna a szél földdel; a zöld műfüves padlat helyenként eléri az ablakok magasát, máshol a nézőtér szintjéig lejt. Itt-ott kiemelkedik belőle egy-egy antik szobor vagy torzó, a hátsó

A temetői jelenet A tavasz ébredésében

Pezzetta Umberto felvételei

Kató Balázs (Melchior) és Mihály Péter (Moritz) a Wedekind-előadásban

falnál pedig egy félig a földbe süppedt pianíno áll. A szereplők főleg az ablakokon keresztül közlekednek, az ablakokban ülnek, a talajon hevernek. Ez elsősorban a fiatalok élettere, de arra is alkalmas, hogy felidézze a szerzői utasításokban megnevezett helyszínek többségét. A felnőttek jelenetei közül Wendla felvilágosítása, illetve Gábor és Gáborné veszekedése zökkenőmentesen eljátszható e közegben, viszont az angyalcsinálásnak, illetve Wendla halálának az epizódjában megtörik a szcenikai egység. (A padozatból kifordított ágyba hosszadalmasan ágyneműt s a magzatelhajtáshoz szükséges „eszközöket" helyeznek el, s a jelenet végén mindezt visszacsinálják, ettől az előadás ritmusa is megbicsaklik.)

Ebben az egyszerre nyitott és zárt, konkrét és szürreális térben természetesen nem lehet realista-naturalista módon játszani. Persze a dráma sem ezt a játékstílust igényli, mégis az általam látott előadások többségénél az alkotók a szaggatott jeleneteket lélektanilag is összefüggő folyamatokká igyekeztek szervezni. Egy ilyen felfogásban párhuzamosan futó jelenetsorokat komponálnak, ennek megfelelően egyenlő súlyúvá válik a különnemű kamaszok, a szülők és a tanári kar cselekménypszálá. Koltai M. Gábor – s dramaturgja, Sediánszky Nóra – egyértelműen a fiatalokat állítja középpontba, s a világ rajtuk kívül található szegmenseit is az ő szemükkel, mondhatni: az ő közvetítésük révén láttatja.

Ennek legvégletesebb példája az, hogy kihagyják a dráma második felének egyik súlyponti cselekménypszálát, a Melchior sorsáról döntő tanári kar jeleneteit. Ezekkel más rendezőknek is meggyűlt a bajuk, hiszen a történet e rétege előzmények nélkül és igen későn indul, s ma már nemigen lehet komolyan venni az elvakultságukban, vaskalaposságukban eltorzult személyeket, ugyanakkor büntetlenül szatirikussá sem tehetik őket, mert akkor dramaturgiai súlyuk gyengül. Koltai M. Gábor végül is néhány tanár-epizódot megtartott, de ezeket a fiatalokkal játszatta el, akik felidézve az eseményeket, a tanári értekezlet diákosan kegyetlen karikatúráját adják.

Hasonlóan lényeges dramaturgiai változtatás az Álarcos úr alakjának átértelmezése. Ez a temetőben megjelenő, Melchiort a halottaival szembesítő, ugyanakkor az Élet csábításaira előkészítő titokzatos figurát többnyire a Halállal szokás azonosítani, de sokszor nem tekintik önálló szerepnek, hanem a Gábor urat alakító színésszel játszatják, hangsúlyozva az apának Melchior személyiségére gyakorolt riasztó hatását. Zalaegerszegen a gyerekek egyike, a korán felnőtté érett, de lélekben még kamasz Ilse alakítója bújik az Álarcos szerepébe, ettől a temetői jelenet, az önvizsgálat, a halállal való ifjúkori kacérkodás a fiatalok körén belül marad.

Az előadás egyik legerősebb része különben épp a temetői jelenet, amelyet olyan szürreális képek készítenek elő, mint az egyik fiú szexuális képzelgései közben az ablakokban vágyképekként megjelenő nők látványa vagy a magzatelhajtást végző asszonyság félelmetes maszkos alakja. Amikor Melchior barátja sírját keresi, s a szobrok értelemszerűen a temető jelzésévé válnak, az öngyilkos Moritz irreálissá növelt alakban jelenik meg, olyan, mint egy óriásbáb, le is emeli a fejét, amely aztán hol itt, hol ott jelenik meg a térben, miközben a figura alteregója szolgáltatja a zongoramuzsikát a félelmetes haláltánchoz.

Végül is Zalaegerszegen a tizenévesek drámájából tragikusan groteszk közérzetdráma született a huszonévesek világba vettetéséről, felnőtté válásának kínjairól, érzelmi zavarairól, a külvilággal való kommunikációjának lehetetlenségéről. Ezt erősíti az is, hogy a rendező a fiatalok, illetve a felnőttek jellemzésére eltérő játékstílust szorgalmazott. A színház legfiatalabb, zömmel stúdiós tagjai igazi ensemble-munkát végeznek, míg az idősebb szerepek alakítói egyfajta színházi manírral, azt enyhén még hangsúlyozva is játszanak. E polarizálás koncepcionális indoka érthető, de megvalósulása közben a felnőttek világa már-már karikaturisztikussá torzul, így drámai ereje csökken, egyoldalúvá válik a gyerekek problémáinak bemutatása. Mint ahogy a fiatalok körében is bekövetkezik a hangsúlyeltolódás. A drámában Melchior és Moritz, a sikeres és a kudarcos, a kamaszproblémákat kezelni tudó s az azoktól elbizonytalanodó, a jó családi hátterű s a hátrányos helyzetű két fiú egyformán fontos szereplő, mindkettő életútja egyként lényeges. Ezúttal azonban elsősorban Moritz tragédiája dominál – ami természetesen Mihály Péter erőteljes és árnyalt alakításának is köszönhető. Igazságtalannak tűnne, ha a fiatalokat hitelesen, intenzíven játszó, a közösség tagjait és az önálló egyéniségeket egyszerre érzékeltető színészek egységes csapatából mindenkit külön méltatnék, mégis ki kell emelnem Kató Balázst, aki különösen a temetői jelenetben válik emlékezetes Melchiorrá, illetve Tisza Anitát (Wendla) és Pap Lujzát (Ilse és Álarcos úr).

■

Bizonyos értelemben a tatabányai *Othello* is a húszas éveiben járó korosztály életérzésdrámája. Koltai M. Gábor hangsúlyozottan fiatal előadást rendezett, minden szereplője – a Brabantiót alakító Dávid Kiss Ferencet leszámítva – nagyjából ugyanannak a generációnak a tagja. Ettől nem csökken a féltékenységtragédia ereje, de megerősödik a darabon végighúzódó pozícióharc. E koncepcióból egyértelműen következik, hogy ez az *Othello* Jagóról szól.

Huszár Zsolt nem ördögi intrikust játszik, de nem is a gonoszkodásban, mások tönkretételében mint intellektuális kihívásban élvezkedő manipulátort eleveníti meg. Az ő Jagójának valóban létkérdés, hogy a mór hadnagya legyen. Karrierje kettétöréseként vagy legalábbis megakasztásaként éli meg azt, hogy nem ő, hanem Cassio lett a főparancsnok helyettese. Az nem derül ki, hogy a maga területén milyen szakember, de az igen, hogy milyen kombinációs készsége van, milyen következetesen képes célját valóra váltani. Huszár Zsolt Jago figuráját maivá és tragikussá hangolja. Nemcsak Kovács Andrea jelmeze teszi kortársunkká ezt az alakot, hanem mindenekelőtt a színész teatralitásában is természetes, már-már hétköznapi, tehát nagyon is ismerős viselkedésmódja. S fájdalmasan tragikus az, ahogy Jago elindít egy folyamatot, amely beszippantja őt, egyik lépéséből kikerülhetetlenül következik a második, a harmadik, a sokadik, egyre mélyebbre merül a mór elveszejtésének gyorsuló folyamatába, és hiába okos, hiába tervezi meg tetteinek kimenetelét, törvényszerűen buknia kell.

Jago elgondolása hibátlannak mutatkozik, de ahhoz, hogy a kívánt vég bekövetkezzen, legalább olyan kaliberű partnerre van szükség, mint ő. A tatabányai előadásban viszont Othello nem egyenrangú „játszótárs", ez a mór puhány, képtelen a tettre, folyton siránkozik, ahelyett hogy kellő időben és jó ütemben cselekedne. Ez azonban nem egyértelműen koncepcionális döntés, hanem főleg a színészválasztás következménye (ami persze nem független a koncepciótól!), azaz Menszátor Héresz Attila színtelen, érdektelen és erőtlen alakítása miatt Jago gyakorlatilag partner nélkül marad.

Ez más szempontból is felborítja a drámai egyensúlyt, hiszen Szakács Tibor Cassiója sokkal erőteljesebb alak, mint Othello, ami abban az esetben, ha az előadásnak van formátumos címszereplője, nagyszerű lenne, hiszen akkor Cassio mint a sikeres karrierépítő típusa Jago egyenrangú ellenpontja lehetne, azaz létrejönne az a háromszög – a pozícióformálás közelébe sem kerülő Rodrigóval, illetve a hatalom hivatalnokával, Lodovicóval együtt ötszög –, amely aktuális érvényű és modellértékű társadalmi látleletet adhatna egy adott generáción belüli önérvényesítési lehetőségekről, illetve erőviszonyokról.

Parti Nóra (Desdemona) és Huszár Zsolt (Jago) az Othellóban

Dallos István felvétele

Ebből a hierarchiából persze hiányoznak a nők, de hát Shakespeare nekik más szerepet szánt. Ennek ellenére a rendező Desdemonát is igyekszik átformálni: Parti Nóra ifjú felesége kezdetben egyenrangú társa a fiatalembereknek, egyívású velük, azonos gesztusrendszerük van. Ő az, aki később sem változik: míg az események sodrában a férfiak mindegyike különböző pszichés torzulások jeleit mutatja, Desdemona megőrzi tartását. Parti Nóra nem butuska, a mórba beleszédülő szerelmes asszonykát játszik, alakításában Desdemona közbenjárása Cassióért nem vak naivitásból fakad, de nem is a fiatalember vonzásának hatása alá kerülő ifjú nő reakciója, hanem a galeri egyik tagjának magától értetődő kiállása társa mellett. Éppen ezért nem csupán felfoghatatlan szeszély, hanem igazi tragédia számára a mór elutasító viselkedése. Majdnem nagyobb trauma, mint az, hogy a férje végezni akar vele.

Ahhoz, hogy ez a szerepháló kialakulhasson, hogy az előadás ilyen határozottan fogalmazza meg e generációs problémát, erőteljes dramaturgiai végiggondolásra volt szükség. Ennek egyik jele a szöveggondozás: Eörsi István és Kardos László fordításának felhasználásával jött létre az a szövegváltozat, amely nyelvileg is jól szolgálja a dráma megfiatalított verzióját. A dramaturgiai beavatkozás természetesen a húzásokban, a szerepösszevonásokban, a sűrítésekben is tetten érhető: a dramaturg, Sediánszky Nóra és a rendező tízre redukálta a szereplők számát, elhagyva minden olyan epizódot, amely nem a főszereplők közötti viszonyváltozásokat szolgálja.

Az alkotók a térhasználatban is a lehető legegyszerűbb formára törekednek. Nagy Viktória kvázi-üres teret alakított ki: a stúdiószínház padlóját homok borítja (amelyet a szereplők az előadás előrehaladtával egyre vehemensebben kavarnak fel, már-már porfüggönyt emelve a nézők és a játszók közé), a színpad közepén pedig egy, a szoba méreteihez képest nagy csónak látható. Ez az önmagában gyönyörű, ugyanakkor jelképes tartalommal bíró használati tárgy „döglötten" hever a homokban, vagy különböző helyzetekben fel van függesztve, ezáltal az egyes jelenetek helyszíneit képes jelezni vagy megjeleníteni. Ezt a puritán díszletet a dráma első felvonásának jeleneteiben, azaz a velencei helyszínek jelzésére a csónak mögött felsorakozó széksor egészíti ki, amely zavaróan megbontja a tér koherenciáját és szépségét, s bizonyára kényszerű kompromisszum eredménye.

Ez a végiggondolt koncepciójú, de minden szempontból – főleg színészileg – heterogén előadás típuspéldaként illusztrálhatná azt a dilemmát, amely az év végi szavazáskor a kritikusok között menetrendszerűen megfogalmazódik: vajon van-e különbség a legjobb előadás és a legjobb rendezés között.

FRANZ WEDEKIND: A TAVASZ ÉBREDÉSE
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

FORDÍTÓ: Thury György. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra m. v. **DÍSZLET-JELMEZ:** Vereckei Rita. **ASSZISZTENS:** Pénzes Csaba. **RENDEZŐ:** Koltai M. Gábor m. v.

SZEREPLŐK: Kató Balázs, Mihály Péter, Tisza Anita, Bíró Marianna, Pap Lujza, Ecsedi Erzsébet, Mester Edit, Zalányi Gyula, Derecskei Zsolt, Szél Szabina, Trinfuj Mihály, S. Kovács Krisztián, Prezenszki Attila, Vékes Csaba.

SHAKESPEARE: OTHELLO
(Jászai Mari Színház, Tatabánya)

FORDÍTOTTA: Eörsi István és Kardos László. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **DÍSZLET:** Nagy Viktória. **JELMEZ:** Kovács Andrea. **ASSZISZTENS:** Gyulay Eszter. **RENDEZŐ:** Koltai M. Gábor.

SZEREPLŐK: Menszátor Héresz Attila, Huszár Zsolt, Parti Nóra, Réti Iringó, Vlahovics Edit, Dávid Kiss Ferenc, Szakács Tibor, Poroszlay Gergő, Maróti Attila, Ficzere Béla.

Halász Tamás

Két női arckép

■ LADJÁNSZKI MÁRTA: PALLOS; GOLD BEA: IDOMÍTOTT PILÓTA ■

FENSÉGES FÁJDALOM

Korábbi előadásainak színlapjait olvasgatva vettem észre: Ladjánszki Márta, ez a különös, egyre ismerősebb, váratlanságaival, remekül kitalált és tálalt meglepetéseivel, feltárt énkép-leleteivel együtt (és ezek miatt) is mind érthetőbb táncos-koreográfus, ha táncol, és ha ír is, egyes szám első személyben szólítja meg nézőjét. Ladjánszki ír: szövegeiből és rajzaiból az év elején, az L1 Táncművek második, a MU Színház falai közt megrendezett fesztiválján mutatott be egy csokorra valót. E szövegek lehettek volna már elkészült vagy egyszer majd létrejövő előadásainak fülszövegei is. Szenvedélyes, feltárulkozó, mégis furcsán távolító szövegei izgalmasak és csábítóak. Táncművei mellé rendelt sorai, kommentárjai, jegyzetei azonnal berántják az olvasót egy másik, egyszerre valóságos és megszerkesztett, egyszerre színpadon kívüli és színpadi életbe: Ladjánszki Mártáéba. Rövid felvezetőiben általában tegezi olvasóját: szövege, hangvétele egyszerre gyereklányé és kortalan, női mozgásdzsinné. Beavat, hívogat, megérint, beléd karol a szavaival. Megmutatja neked – és úgy érzed, csak neked – a titkos naplójegyzeteit. Legújabb, a Trafó Kortárs Művészetek Házában április elején három napig játszott estjén egy frissen készített (*Pallos*) és egy tavaly ősszel, ugyancsak itt, a Pólusok koreográfiai estek keretében már bemutatott (*Szuka*) koreográfiája volt látható.

A *Pallos* néhány soros felvezetőjét így kezdi Ladjánszki: „Van számodra valami titkos mondanivalóm: testben igen-igen erős vagyok, emiatt az ördög kísértésének gyakran nem tudok ellenállni." Bizalmas, ódon, mégis játékos szavak. A főszerepben a titok, mely kimondva-kimondatlanul Ladjánszki egész eddigi munkássága fölött ott lebeg. Szemérmes, jobbára csak halványan erotikus felvezetői mellett szinte mindig definiálja, meghatározza, majdnem tudományos pontossággal egzakttá teszi aktuális (énkutató) munkájának eszmei hátterét.

„A némajáték a nemek örök egymásrautaltságáról, az életerő és az érzelem természetes szövetségéről vall – egy mai világváros mellékutcájának árnyékában. Nem fülnek szóló lárma ez, hanem a lelket riasztó kegyetlenség zenéje. Mandarin – Mandarína" – folytatja.

„Nem a fülnek szóló lárma ez..." – a mondat Kroó György *A csodálatos mandarin*ról írott tanulmányából való (in: *Bartók-kalauz,* Zeneműkiadó, 1975). „Egy mai világváros mellékutcájának árnyékában" – Bartók 1917-ben feleségének írja *A csodálatos mandarin*ról: „egy világváros utcai forgatagából vezetem be a t. hallgatót az apache tanyára." Nagyon nyomozgatni pedig nem szükséges: a koreográfus a „Mandarin – Mandarína" végszópárral egyértelműen jelzi, alkotása hova köthető, honnan „ered". Két hónappal a Trafó *Tiltott gyümölcsök* című programfüzére után – amely táncprodukciók (Mészáros Márta és Bozsik Yvette táncfilmje, a Közép-Európa Táncszínház és a belga Needcompany előadása), illetve remek tudományos előadások (Fuchs Lívia és dr. Rényi András) segítségével a Mandarin-mítoszt járta körül – Ladjánszki bemutatta a maga variánsát. Egy világváros mellékutcájában, az egykori – emlékszünk még a korai kilencvenes évek Liliom utcai, francia házfoglalóira? – „apache tanyán".

„Hosszú ideig éppenséggel az »eredeti« számított botrányosnak vagy extravagánsnak: most viszont egyszerre úgy tűnik, mintha valamilyen holt klasszikus pózába akarnák merevíteni, hogy szembefordítsák többszörösen újraéledő önmagával. Mintha bizony a Mandarin nem is volna olyan csodálatos. De a *Mandarin* tényleg *csodálatos,* akárhogy tiltják, korlátozzák, sőt újabban óvják is – akárcsak háromszor feltámadó főhőse, mindig új életre kel" – írja Rényi András *A Mandarin-paradigma* című tanulmányában (Élet és Irodalom, 2001. június 15.).

Ladjánszki Márta sajátosan új életre keltette a történetet: a Bartók-zenét elhagyta (a közelmúlt eseményei nyomán ezt nem kell különösebben csodálnunk), akárcsak az alakok zömét. Az ő főhőse a Lány lett; a Mandarin csak mindvégig jelen lévő tanú, önmagát táncban ki sem fejező mellékalak, mégis ő a katarzis lábujjhegyen közelítő generátora.

Ladjánszki Márta

Kallus György felvétele

A *Pallos* közönsége már a „kész", működő térbe lép be: a Trafó színpadának mélyéről, a padlóról öt, egymás mellé helyezett sorba rendezetten, összesen húsz reflektor árasztja sápadt sárga fényét – ránk. A színpadon a táncosnő: az ellenfényben szinte csak sárga kontúros sziluettjét látjuk. Az erős fényt idővel megszokja a szem.

Ladjánszki Márta minden előadásához sajátos, egyedi frizurát készíttet. Haja most szőke, tarkójáról magasan összefogott, hullámos műcopf omlik alá. Keleties szabású és mintázatú inge rövid ujjú, dekoltált, oldalt – kínai mód – szalag fogja össze. A ruha alja kötényszerűen bukik hasonlóan orientális anyagból készült, vöröses szoknyájára. A táncosnő, amint fel-alá járkál a színen, a keleties hangulatú jelmez ellenére szőke copfjával inkább életerős német parasztlánynak hat. A nézők gyülekeznek, Ladjánszki csak ritkán reagál jöttükre: egy elkésett férfit például – vele azonos sétatempóban – a székéig követ. Máskülönben olyan, mint aki ismeretlen tájjal barátkoznék, bár tudja, hová jött. Egy pillanatra megtapad a jobb szélen, a fal tövében. Az előadás – mondjuk, ezen a ponton – kezdetét veszi.

Jávorka Ádám csodálatosan szép zenéje a nyitó percekben még csak távoli, mágikus morajlás, melybe e kezdőponttól apró, élesebb-tompább hangszilánkok épülnek. A táncosnő tyúklépésben elindul a színen. Kilép mozgásának eddigi horizontalitásából. Lesiklik a sínről, kimozdul pályájáról, felénk fordul: kezei egyszerre a magasban. Nyújtózni, egyensúlyt keresni látszik. A zene itt újabb színekkel, tónusokkal bővül, keleties irányt vesz. De Jávorka Ádám kompozíciója folyamatosan, árnyalatonként változik és alakul, akárcsak a táncosnő mozgása. A reá vetülő szembe- és ellenfények ezalatt egészen elhalványulnak.

A világítás a nézőtér és a fénypult fölött húzódó, keskeny karzatra vetül. Odafenn, hűvös fényben feltűnik a Mandarin. A közönség lassan kapcsol, a finom reflektorjáték hatására észreveszi, hogy játék nem csupán a színpadon folyik. Berger Gyula bő ujjú, pompás, keleti selyemköpenyben, mozdulatlanul áll a korlát mellett. Haja tonzúraszerűen kiborotválva, mint a harcosoké ősi japán metszeteken, éppen csak a kontya hiányzik. Szemöldök nélküli, hűvös fény világította arca sejtelmes és ijesztő látványt nyújt: keleti halálmaszk. Bábszerű merevséggel szemlélődik: mozdulatlanságából árad hatalmának tudata és valami furcsa, időtlen bánat, amit talán önnön megsejtett végzete fölött érez. A Mandarin alakját megvilágító fény aztán kialszik. A színpad feketeségébe apró karcok, fénylő szálkák vetülnek. A síkot beborítja e fura faktúra: mintha fatörzsek százait látnánk egy folyó felszínén, a holdfényben sodródni. Ciripelésszerű nesz hallatszik, a tér immár vörösben úszik, a Lány vad forgásba kezd. Mozgásában megannyi aprócska idézet. Másodpercenként váltakozva a balett, a pantomim és a modern tánc mozdulatszilánkjai, formacsonkjai buknak elő gesztusaiból. Tagjait próbálgatja, örömét leli mindentudó, engedelmes, sóvárgó testében. Mozdulatai hol fennköltek, hol groteszkek; nagy ívű lendület törik meg, gesztusok hasadnak félbe, ahogy a test nyílik és csukódik, tágul és szűkül. A Lány fél lába spiccre emelkedik, egyensúlyt keres, karja lendül, aztán törzse is, eszelős forgásba kezd, majd a földre hanyatlik. A zene erősödő visszhangossága kozmikus teret, végtelent sejtet. Ladjánszki hirtelen szembefordul a nézőtérrel, és megmerevedve néz: odatartja, megmutatja nekünk az arcát, a szemeit. A titokról hallgat. Száját ujjaival betapasztja, majd összecsippenti ajkait, mintha félne, hogy azok akaratától függetlenül megnyílnak. Oldalazva a szélre megy, kényszeres, bábszerűen groteszk mozdulatai mintha nem is azé a lényéi lennének, amely az előbb szinte izzott a színpadon. Egy pillanatra megint a férfit látjuk: lassan, egy hüllő lomhaságával halad a korlát mentén, feltartóztathatatlanul.

A Lány most a padlón hever: várakozni látszik, az önátadást gyakorolja, majd felpattanva türelmetlen táncba kezd. Ficamodott mozdulatai közé mintha gyerekjátékok ficánkoló gesztusait keverte volna. Ipari neszek, zajok festik alá táncát. Karját nyújtja, mimusként a semmit markolja és húzza magához. A férfi közelít: immár kötélen látjuk leereszkedni; díszes palástja csillog a fényben. Talajt érve a nézőtér lépcsősorának tetején megáll, majd a korlátba kapaszkodva leereszkedik a színpadig. Alakjának megnyúlt, ijesztő árnyékát erős fény vetíti a falra. Delejező lassúsággal, megállíthatatlanul, kérlelhetetlenül közelít. A nő egyre vadabbul táncol a vöröslő színpadon, mozdulatai szinte már profánok, diszkóba illőek. Közben fenséges zene szól, amelynek ritmusát egyik test sem veszi fel.

A férfi a színpad szélére ér: Németh Richárd bravúros fényei lenyűgözővé teszik érkezését. Mintha a Tejúton járna: opálosan lágy, fehér fényben hatol be a térbe. Lábai alatt fehér fényösvény. A Mandarin különös léptekkel halad át a téren, és közelít a Lányhoz. Ritmusra rázkódó térdeit berogyasztja, lábujjhegyen tipeg, egyik lábával aprókat lép, a másikkal újra és újra háromszor toppant, mintha díszítené a lépteit. Ehhez hasonlót etióp törzsek rituális táncairól szóló dokumentumfilmekben láttam. A Mandarin finoman, de feltartóztathatatlanul közelítve kitárja karját, köpenyének bő ujjaival olyan, mint egy hatalmas ragadozó madár. A háttér reflektorfüzérének fénye hirtelen vakító fehérre vált: a két fekete sziluett vészjóslóan közelít egymáshoz. A viharos szépségű zene a végsőkig fokozza a feszültséget. A tipegő alak a vadul forgó Lányhoz érkezik, a zene elhallgat, a hirtelen beállt csendet szinte tapintani lehet. A férfi a mozdulatlanná merevedett Lány elé rogy: előbb térdre, aztán arcra borul. Megszabadul és meghal. Egy pillanatra sötét lesz, majd egy újabb, vörös fényben ismét meglátjuk a két alakot mint mozdulatlan szobrokat.

Ladjánszki saját, izgalmasan értelmezett *Mandarin*ja a másik felé vezető útról szól: a két ember közti távolság áthidalásáról, az egymás mellé sodródás folyamatáról és elkerülhetetlenségéről. A nagy történetet megfosztja mellékalakjaitól, csak az egymást puszta létükkel, megmutatkozásukkal feloldozó főhősökről mesél. A Mandarint nem olyannak mutatja, amilyen az eredetiben: az ő Mandarinja nem megjelenése pillanatától látható. Az ő meséje már elindulásával kezdetét veszi. A Lányból a saját története marad. A belső, mindenki más elől elrejtett vívódások jelennek meg a színpadon, szenvedélyes, eklektikus, mégis egységet alkotó mozdulatsorokban. A Lány feltételezi a Mandarint, és a Mandarin a Lányt. Egymásra lelve megváltják a másikat. De e determinált megváltás – a halál és a megszabadulás – bekövetkező pillanata itt villanásnyi ideig látható, kimerevített állókép csupán.

FELHŐK ALATT ÉS FELETT

Egyedi hangvételű, vallomásszerű szólóval jelentkezett áprilisban Gold Bea, akinek művészi személyisége – szólójának „táptalaja" – igazán érdekes és rendhagyó. Volt tehát miből merítenie. Grafikusi tanulmányait követően igencsak későn, húszévesen kezdett intenzíven tánccal foglalkozni: 1992-ben kezdte tanulmányait a MU Színház Kálmán Ferenc vezette Kortárs Táncműhelyében, ahol nagyon fontos, pótolhatatlan oktatási tevékenység folyt egykoron. Ugyanebben az évben részt vett a hajdani Dekadance tánctársulat megalapításában: társaival (Bujáki Marica, Mészöly Andrea, Murányi Zsófia és Széphegyi Szilvia) az együttes működésének végéig öt előadást mutattak be. Az öt húszas évei legelején járó táncosnő által létrehozott formáció az egyik legígéretesebbnek számított a kilencvenes évek első felében. *Madárka* című, figyelemre méltó előadásuk az első Inspiráción (akkor, 1994-ben még: Inspiráció – újító szellemű tánckoreográfiák estje) díjat kapott. *Penelopé lányai* című produkciójuk (koreográfus: Goda Gábor) a hetedik Kairói Nemzetközi Kísérleti Színházi Fesztivál nyitó előadása volt. Gold Bea eközben – Limón-tanulmányai után – a Graham-technikában mélyült el. 1996-ban *Kutak* című (Mészöly Andreával közös) koreográfiájáért szerzőtársával az Inspiráció megosztott díjában részesült.

Egy évvel később hozta létre első önálló táncelőadását, a *Pártában*-t; partnere Kálmán Ferenc volt. Az előadás elnyerte a harma-

dik Soros Stúdiószínházi Napok fődíját. A táncosnő 1998-ban kezdett folyamatosan dolgozni az Artussal: öt év óta a színház valamennyi produkciójában játszik. Gold Bea Goda Gábor társulatának előadásain kívül más koreográfusok munkáiban is rendszeresen fellép. Szabó Réka, Nagy Andrea, a Még 1 Mozdulatszínház és a Civil Negyed előadásaiban láthattuk, de ez alatt az idő alatt két önálló munkát (*Hantmadár* – 1999; *Kis Gésa* – 2000) is létrehozott. Az elmúlt években grafikusi végzettsége mellé grafológusi és asztrológusi képesítést is szerzett.

Dusa Gábor felvétele

Gold Bea

Fontos ez a kissé tömény, leltárszerű életrajzi kivonat az *Idomított pilóta* című produkcióról szóló írás elé: nem csupán azért, mert a darab egy alig ismert, érdekes táncosszemélyiség önéletrajza, önlélekrajza, hanem azért is, mert Gold Bea munkája – számos kiváló művésztársáéhoz hasonlóan – a lehető legcsekélyebb nyilvánosságot kapja, ahogyan ez mifelénk szokásos.

A szólódarab tere különös felosztású: az előadás az Artus Stúdió nagyméretű színpadának tizedén berendezett, zsúfolt, „konkrét", sajátságos tárgyakkal teletömött szobácskában kezdődik. A rendezői jobb elölben látható enteriőr ódon tárgyakkal zsúfolt. Előttünk egy pompásan festett, leromlott állapotú karos láda. Fedele – vagyis maga az ülés – a helyéről leszerelve, a földön hever. A patinás parasztbútor – melyhez hasonlókat Korniss Péter szépséges, olykor meghökkentő székelyföldi fotóin láthatunk – támláján kibogarászható a vörös betűs felirat: „Isten segedelmével készítette..." A láda mellett nyúlánk, nem túl mély szekrény áll: ajtaja szobaajtó. A magasból egy nagymamai kristálycsillár és egy szalagra függesztett vállfa – melyre vörös mellényt akasztottak – lóg alá. Az előtérben öreg zongoraszék, előtte kerek szőnyeg és egy öreg, fogantyús kínai ládika. E múzeumi, mesélő, mesés tárgyak kortárs táncelőadás díszleteként meglepőek, és kissé zavarba ejtőek, akárcsak a monoton ingaóra-kattogás: percekig az egyedüli, a játék alatt hallható hang.

A fedelevesztett ládából – onnan, ahol tudomásom szerint egykor a kenyeret is tartották – lassan, hüllőként egy kar, majd egy láb „bújik elő". A lomhán, furcsán láthatóvá váló végtagok megbicsaklott mozdulatokkal keresnek kapaszkodót, majd feltűnik a táncosnő feketébe öltöztetett teste. Nyomasztó és szellemes ez a rendhagyó entrée: ez az ódon, súlyos tárgyak közé történő táncosi bebukkanás. A szólista bejátssza terét: a ládából fogával – kutyamód – férficipőt emel ki. Felnyitja a szekrényt: belsejében öreg ingaóra, alatta üres akasztórúd. Táncot még nem látunk: Gold Bea bemozogja, magányos mozdulataival, magánygesztusaival is berendezi, tovább zsúfolja terét. Közben a legkülönbözőbb helyekről újabb férfiruhadarabok kerülnek elő. A táncosnő a kínai szelencéből vízbe áztatott fehér inget emel ki – ugyancsak a fogával: a víztől súlyos ing ernyedten csüng a szájában: ismerős csilingeléssel ömlik belőle a víz. A festett ládából fekete nadrágot húz elő, szintén a fogaival. Mozdulatsorok, -csoportok ismétlődnek, az órakattogásba finom zenei szilánkok keverednek: a takarásból időnként egy láthatatlan kéz tartotta nádpálca nyúlik ki. A kéz szigorúan csapkodja a zongoraszéket a pálcával, egyszerre bohókás, játékos csinnadratta csendül fel, a táncosnő engedelmesen a helyére ül, a földről kötést vesz fel, és kézimunkázni kezd. A jelenet ismétlődései alatt ő egyre elszántabban, egyre színpadiasabb lelkesültséggel, egyre megrészegültebb mozdulatokkal, egyre hevesebb arcjátékkal – köt. A kézimunka – keskeny sál? – leszalad az ölébe, onnan a földre, majd a szőnyegre: a kötés a kerek szőnyeg mintájaként fut, tekeredik tovább. A „túlsó végen" a fehér szemek közti vörös sávok egy repülőgép törzsét formázzák. A kötőtűkön ugyanez a vörös trikotázs; hirtelen összeáll a kép: a tűk a sálba kézimunkázott gép szárnyai. Azokat mozgatja, rángatja egyre vadabb, egyre kényszeresebb mozdulatokkal a magányos figura.

A szűk tér eleinte csak villanásnyira nyílik ki: a táncosnő elrejtőzik a karos láda mögött, a mélyben, egy takarás tövében pedig mintha vadászkutya ásna, kaparna róka után: a láthatatlan lény kotorta föld kopogva a színpadra hullik. A fojtogató szobácskában áll az idő, újra és újra elkezdődik és véget ér minden. Kötés, egyre eszelősebb grimaszolás és vihánc, szekrényajtó nyitás-csukás, mellénycsere, a láthatatlan férfiból (-tól) maradt ruhák fogak közt vagy kézben. A lány kinyitja a szekrényt, a fekete nadrágot az óra alá akasztja. Egyszer, rövid időre az inget is, precízen, vállfára, a nadrág fölé: a ruhák felett az ingaóra olyan, mintha a „ruhaember" feje volna. Edward Kienholz szürrealista képén, az 1965-ben készült *Barney kocsmáján* állnak-ülnek efféle, órafejű lidércek egy bárpult körül.

A színpad homályos mélyén egyszerre különös építmény, papírmasének tűnő, nagyméretű repülőgépmodell bukkan fel. A gép lezuhant; ferde törzsét és egyik szárnyát látjuk, illetve a másik szárnyának a hegyét: mintha a táncpadló víztükör volna, amibe a repülő belecsapódott. A látványos, szellemesen megformált építményt átlósan keresztülhúzzák a színen. Háttérkép, adalék: a repülő lezuhant. Az asszociáció finom szálai kezdik átszőni az addigi percek bevésődött élménysorait. Gondolhatunk konkrétumokra: a ruhák – melyek közül az inget ismét megleli a szereplő, ezúttal már nem a „láthatatlan kutya", hanem ő maga hányja a földet, és a kotormányból kerül elő a ruhadarab – talán a kedveséi lehettek, aki pilóta volt, és lezuhant. De ha kevésbé egzaktul, szabadabban asszociálunk: a lezuhant gép egy múltbéli tragédia szimbolikus emlékképe, s a gondosan őrzött, szinte megszemélye-

sített ruhák a vágyat, visszavárást, reményt jelképezik. És akkor a pilóta és a várakozó személye azonos.

A tér aztán szépségesen és immár véglegesen kinyílik: a táncosnő kilép a szobából színpada bal oldali előterébe: a padlóra osztott fényfolt vetül, olyan hatást keltve, mintha egy századfordulós villa nappalijának pompás ablakán keresztül besütne a kora reggeli nap. A térrel együtt a test is megnyílik: táncolni kezd. A tér feltárulása azonban egyszersmind a misztikus végtelenség végét is jelenti; a testé pedig valami új, másféle végtelen kezdetét.

Gold Bea, ez a különös, rezdülékeny, meleg tekintetű fiatal nő, a megmutatott és megmutatható, de lefojtott, eltemetett, majd robbanásszerűen előtörő érzelmeknek ez a finom és különös stílusú testtolmácsa a civil és karikírozott, félcivil mozgássorok izgalmas, zsúfolt rendszeréből a tiszta táncba lép. Üzemmódot vagy kifejezői, értelmezési-átadói eszköztárat módosít. Törékeny, mégis erőteljes tánca a rendhagyó fényekben izgalmas váltás: önvallomása során vizsgálódva, megmutatkozva mintha nézőpontot váltana, vagy más szögből mutatná meg kutatása tárgyát: életének közelmúltban lezárult, első harminc évét. A táncosnő kimozdul az „ablaktáblákon" átütő fényből, és egyre mélyebben hatol be a színi mélybe: a színpadra – mozgásirányát kijelölve – vékony, egyre erősödő, fehér fénycsíkok vetülnek, sorban, egymás után. Hátul, jobbról egyetlen reflektor gyullad fel, fénye a pálcikákra merőlegesen, átlót képezve szalad a térség közepe felé.

Orrunk előtt a menedék, a régimódi tárgyakkal zsúfolt szobácska, melybe lakója visszatér. A szegletet immár tágas, puritán, szép fényekkel berendezett, üres tér fogja közre kétoldalt. A játékos visszajön. Rendet tesz. Belép a szekrénybe, melynek hátlapja vászon csupán, így a zártnak mutatott ládából hátulról, a takarásból – a bűvészek varázsdobozához hasonlóan – ki-be lehet rakodni. A szekrényben most csupán az óra van, és a lány, aki magára húzza az ajtót. Besötétedik: a szekrényajtón át valami sárgán világítani kezd. Időbe telik, míg megérti az ember, mit lát. Az ajtó középső, hosszú táblája felületébe vágott áttört formákat látunk hátulról megvilágítva. A lámpa fénye felfelé halad: animációs filmes mozgásfázisokban, visszafelé mutatja egy apró ejtőernyős földet érését. A fény úgy halad, mint a liftek kijelzőjén, amelyen mindig az a szám van megvilágítva, ahányadik emeleten a felvonó éppen tart. A pilóta túlélte a zuhanást. A zuhanás nem is létezett, mert az ejtőernyős ugrás visszafelé lejátszva meg nem történtté tétetett – számos nép hagyományaiból ismerjük a visszafelé játszást mint bajűző, sorsfordító rítust.

„Saját fejlődésem úgy jelenik meg előttem, mint külső fizikai és a belső személyes időben való utazás, melynek során a váratlan találkozások, a korábban elképzelhetetlen élmények, a nem mindennapira való várakozás, a tévelygés, fordulat, útkeresés adják a reményt, s talán a remény a legfőbb mozgató" – idézi színlapján Gold Bea Tadeusz Kantort. *Idomított pilóta* című játéka néha nehezen dekódolható, de alapvetően és feltétlenül izgalmas képeiben magányosan vállalkozik megmutatni a maga keresésének helyzeteit. Színre viszi, megragadja, és érzékenyen jeleníti, testesíti meg önnön személyiségrészeit, a bensőjében lappangó izgalmas, néha szorongató sokféleséget. Szólója nemes vállalkozás, mentes a megmutatkozási kényszer zavarba ejtő kínlódásától. Egy tapasztalt, szerény és izgalmas személyiség számvetése, mely elismerő figyelmet érdemel.

LADJÁNSZKI MÁRTA: PALLOS (Trafó)

KOREOGRÁFIA: Ladjánszki Márta. **ZENE:** Jávorka Ádám. **FÉNY:** Németh Richárd. **HAJ:** Szarka Betti és Bagyánszki Ákos. **SMINK:** Juhász Edit. **KOSZTÜM:** Pillangó.
TÁNCOLJÁK: Berger Gyula és Ladjánszki Márta.

GOLD BEA: IDOMÍTOTT PILÓTA (Artus Stúdió)

KÖZREMŰKÖDŐ: Lipka Péter. **ZENE:** Alfred Schnittke, John Cage, Daniel Haikalo. **FÉNY:** Gold Attila. **DÍSZLETELEMEK:** Kecskés Zoltán, Duliskovich Bazil. **KELLÉK:** Sipos Orsolya, Nagy Géza. **KOREOGRÁFUS-ELŐADÓ:** Gold Bea.

LŐRINC KATALIN

A képművész

■ FRENÁK PÁL TÁRSULAT: BLUE SPRING ■

A cím maga a kétértelműség: a *Blue Spring* nem csupán kék tavaszt vagy szomorú tavaszt, de kék forrást, azaz szomorú forrást is jelent. Az értelmezési lehetőségek gazdag választéka felhatalmaz, sőt felszólít a cím szabad értelmezésére.

Frenák darabja képeslapokból áll: minden egyes jelenet a maga kevés, de kitartóan repetitív mozgásával szinte állóképként marad meg emlékezetünkben, s feljogosít arra, hogy e képeket éppoly szubjektíven értelmezzük, mint egy képzőművészeti gyűjtemény darabjait.

Manöken alkatú, ébenfekete hajú szépség (Püski Klára) járkál fényes, kanárisárga blézerben, csak úgy szikrázik a színpad fekete-fehér közegében; bálvány. A következő képben ez a hűvös érinthetetlenség őrületbe csap át: a modellt sokkos roham keríti hatalmába egy plexifal mögött, melyre a nézőtér felől valódi tojást csapkodnak. Az elegáns ruha fényes és a szétfolyt szerves anyag matt sárgája abszurd módon üti egymást. A nézőtér közepén most borotvált fejű, hálóinges alakra (Juhász Kata) vetődik a fejgép csövája, kivetített arcát a színpad fölötti háttérvásznon látjuk viszont, amint saját neve hallatán izgatottan próbál belekapaszkodni az őt (és még sok más nevet) szólongató hangba. Kalapos pár (fiú és transzvesztita, Miguel Ortega és Gergye Krisztián) homoerotikus kígyótáncot lejt egymás körül: akarom, nem akarom, ugratás és vérkomoly szenvedély mezsgyéjén.

Iszonyatos géppisztolysorozat következik; az iménti, kicsit félnótás kopasz lány pisztollyal kezében betántorog; vértócsa. Ellenkép: romantikus hősszerelmes (Zambrzyczki Ádám) szenvelgése sanzonokra széttépett levéllel, méreggel. Aztán megint a transzvesztita, ezúttal bikiniben. Iszonyú hangzavar. Fokozás: hálóinges-pisztolyos lány epilepsziás rohama a vértócsában. Képkiegészítés: a színpadon jobbra, hátul zuhanyozófülke, amelynek

festői homályában fel-feltűnik egy pár (Lisa Kostur, Gergely Attila). Aztán: „angolszerű" (de nem az) nyelvi halandzsa mint vallomás: Gergely magánszáma.

Óriási teknősbéka (Zambrzyczki) araszol át a színen. Megint fényes, sárga cuccok: divatbemutató. Mobiltelefonok. Szex a zuhanyozóban. Újabb kemény vágás: paralízises fiatalember vonaglása. Hal. A vége: arcképcsarnok.

Lisa Kostur és Gergely Attila

Koncz Zsuzsa felvétele

Lehet, hogy véletlen, lehet, hogy szándékolt: a képek sorrendje talán az egyik leglényegesebb összetevője annak a hatásnak, amit ez a montázs a nézőre gyakorol: zavart, mi több, valami szégyenfélét vált ki. Az ugyanis, ahogyan a hívságos átcsap szánalmasba, az agresszív tragikusba, az erotikus szenvedésbe (és fordítva), kegyetlenül jellemez. Jellemzi az embert, aki úgy jó, hogy a következő pillanatban rossz, úgy tartja magasra a fejét, hogy a lába alól már csúszik is ki a talaj, úgy ember, hogy állat – és még sorolhatnánk a kínálkozó paradoxonokat.

Frenák úgy próbál a közhelyek fölé emelkedni (hiszen lényegében közhely mindez), hogy igyekszik túltenni a thriller- és horrorközhelyeken: torkon ragad, arcul csap. A képek meghökkentő témái mellé a hangeffektusokat hívja segítségül: iszonyatos frekvenciákkal és decibelekkel ostromolja hallóidegeinket, hogy aztán időről időre valami egészen lágy dallamra váltson, a váltásokkal sokkolva. A legerősebb kép – ez okból – a paralitikus vonaglása valamely késő romantikus gyöngyszemnek – bevallom, nem emlékszem, minek – a dallamára. Az előadó, Gergye Krisztián hiteles és intenzív előadása menti meg ezt a képet a giccstől, és ez nagy vonalakban érvényes az egész előadásra. Itt mindenki fenntartás nélkül azonosul a rászabott figurával, s ez a halálos komolyság kölcsönöz e képeknek olyan erőt, mely feledtetni tudja, hogy itt bizony se tánc, se dráma - a maga szó szerinti jelentésében.

Frenák tipikus szerkesztésmódja jellemző erre a darabra is: azonnali erős felütés, végig intenzív szinten tartás – megoldás és feloldás semmi.

Az előadók hitelességéből és intenzitásából következik, hogy szinte értelmetlen lenne bárkit is kiemelni. Mindannyian hisznek abban, amit csinálnak, nem kérik számon az alkotótól a táncművésznek dukáló feladatokat. Frenák ezúttal „képművész"; most éppen így – nem pedig tánccal – kívánja belekiabálni életérzését a világba. Botorság lenne tehát számon kérni a műfaji hovatartozást, különösképpen a Trafóban, a kortárs művészetek eme laboratóriumában. Még akkor is, ha kortárs tánc címén történetesen ott (is) mást vár a néző.

BLUE SPRING
(Frenák Pál Társulata a Trafóban)

DRAMATURG: Christian Vernoux. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Benedek Mari, Szabó C. Mária. **ZENE:** Vajdai Vilmos, Gergely Attila. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Frenák Pál.
SZEREPLŐK: Püski Klára, Lisa Kostur, Juhász Kata, Miguel Ortega, Gergely Attila, Gergye Krisztián, Zambrzyczki Ádám.

A kritikáról folyó vitában ezúttal egy külföldi szakembernek a témához illő „hozzászólását" közöljük. Eddig a következő írások jelentek 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 *(május). (A szerk.)*

MEGJEGYZÉSEK A FORDÍTÁSHOZ

Max Wyman (1939), a kanadai tánckritika doyenje, nemzetközileg ismert kritikus. A The Vancouver Sun vezető kritikusa, több könyve jelent meg. Írásai a The New York Timestól a prágai TanzAffiche-on keresztül a londoni Ballett Newsig mindenhol olvashatók. Wyman nagyobbrészt napilapokban publikál, ezért e szövegben az eredeti „review" helyett a „kritika" szó áll. A „review" nem ugyanaz a műfaj, mint a „critique", ám a magyarban csak az irodalmi kritikán belül alakult ki a rövid, beszámoló jellegű, de ítéletet is tartalmazó írás (recenzió – review) és a hosszabb lélegzetvételű, esszé formájú értekezés (tanulmány – critique) közötti megkülönböztetés. Üdvös lenne a kritikai műfajokat (stílusokat?) ilyenformán megkülönböztetni a magyar nyelvben is, mint azt Demcsák Katalin és Várszegi Tibor már 1992-ben javasolta (Fordulatok – például esszékritika). Wyman alábbi esszéje először a londoni Animated című szaklapban (2000. nyár) Whose sound dies on the wind *címen jelent meg, majd a* Revealing Dance – Selected Writings 1970's *2001 című kötetében* On Criticism *címen (Toronto, 2001. Dance Collection Danse Press/es). (M. Á.)*

MAX WYMAN

Kinek a hangja hal el a szélben?

■ A KRITIKÁRÓL ■

„Riadó vadászkürt az emlék
elviszi a szél a szavát"

Apollinaire: Vadászkürt
(Rónay György fordítása)

A színházi előadásokat múlékonyságuk határozza meg. De a tánc, a legtestibb művészet beszél a legékesszólóbban a mulandóságról – s ugyanakkor az ellene való hadakozásról is. Semmilyen más művészeti forma nem szól ennyire közvetlenül az élet tünékenységéről vagy az önkifejezés tökéletes pillanatának elérésére törekvő emberi ösztönről. Semmilyen más műfaj nem ruházza fel ilyen látható közvetlenséggel ezt a múlékonyságot, ezt a küzdelmet. A tánc az ünnepet az elmúlás feletti bánattal egyesíti, s – pusztán a test nyelve által – a totális emberi talányról beszél. Épp csak elkezdődött, s már vége is van; nem más, mint nyom a levegőben, s oly illékony, akár az álom. A tánc pillanatának emlékét épp annyira őrizzük meg, mint magát a tánc pillanatát.

Deborah Jowitt[1] azt állítja, hogy a tánckritikusoknak bármely más területen működő kollégáiknál nagyobb az utókorral szembeni felelősségük, mert írásuk gyakran az egyetlen érzékelhető rögzítése annak, ami egy előadáson történt. Bizonyos szempontból igaza van. Abban a korban, amelyben az egyszer használatos előnyt élvez az állandóval szemben, s a „most" az egyetlen elfogadott időbeli viszonyítási pont, nyilvánvaló érték annak dokumentálása, hogy mi történt, és mi múlt el. Az a társadalom, amely nem ismeri saját történelmét, arra van ítéltetve, hogy újra feltalálja önmagát. Végtére is ugyanabból az okból kellene gyűjtenünk az ereklyéket művészetünk múltjából, amiért a családok gyűjtik a megfakult fényképeket és leveleket: hogy érzéki kapcsolatot alakítsunk ki elődeinkkel, gyökereinkkel. Nélkülük csak sodródunk a föld felszínén, és emlékeink hangja elhal a szélben.

Mindazonáltal véleményem eltér John Updike-étól is, aki mostanában megjelent esszé- és kritikagyűjteményében (*More Matter*[2]) azt írja: „Pontosan úgy, ahogy a lehetetlenül ideális térképnek ugyanolyan méretűnek kellene lennie, mint a feltérképezett területnek, az ideális kritika az egész könyvet idézné teljes terjedelmében, kommentálás nélkül." Okosan hangzik, és Updike minden kétséget kizáróan szellemes kíván lenni, de természetesen téved, és megfontolatlanul beszél. Nemcsak a kritikáról, de a térképekről is, meg persze a kettő – egyébként igen csekély – hasonlatosságáról is.

A térkép áttekintő reprezentáció, amely tárgyát az emberi elme számára könnyen felfogható méretű vizuális jelképekkel jeleníti meg, azaz olyan tények együttesének reprezentációja, melyek léptéke meghaladja az azonnali megértést. Az a térkép, amely ugyanakkora, mint az ábrázolt terület, ellentmond funkciójának. Ráadásul a térkép használati eszköz, és nem várható el tőle, hogy interpretálja tárgyát, vagy a feltérképezett táj esztétikai értékeiről beszámoljon.

A kritika csak részben feleltethető meg a térképnek; ha teljes egészében azonos lenne, akkor már nem beszélhetnénk kritikáról. Igaz, hogy a kritika a mű tényein alapszik, és mindent meg kell tennie, hogy e tényeket nyelvileg és képileg tisztán és világosan megjelenítse. Ezen túl azonban minden csak magyarázat és érvelés, s bár lehet reménykedni, hogy ezt a logika, a kontextus és a tájékozott hivatkozások megvédik, és érvényessé teszik (ezen összetevők nélkül akár egy kedélyes hentes véleményét is kikérhetnénk), az egész szükségszerűen olyannyira elfogult és szubjektív, amennyire a térkép soha nem lehet.

Nemcsak azért olvasunk kritikákat, hogy tudjuk, miféle művészi terep nyílt meg az utazók számára, hanem azért is, hogy halljuk, mit tapasztaltak az ott lévők, és hogyan reagáltak rá. Tudunk jobbat is annál, mint hogy utazási döntéseinket pusztán az ilyen beszámolók *(reports)* alapján hozzuk meg, minket azonban mások intelligens meglátásai is érdekelnek. Ezek ugyanis gyakran önmagunkra vonatkozó gyümölcsöző felfedezésekhez vezetnek.

A művészet egyik problémája az, hogy átkozottul fickándozik. Már-már azt hinné az ember, hogy fogást talált rajta, amikor kisiklik a kezei közül, és csúszkál a földön, furcsa nyomokat hagyva

1 Deborah Jowitt, 1967 óta a Village Voice nagy tekintélyű tánckritikusa New Yorkban, legutóbbi könyve: *Meredith Monk* (Johns Hopkins University Press, 1997).
2 Updike, John: *More Matter Essays and Criticism,* Random House, 2000.

maga után. Állandóan azzal szembesülök, hogy a kritikusok olyan kritériumok alapján hozzák meg döntéseiket, melyek a műforma intelligens és folyamatos vizsgálatára épülnek, de ezek az ismérvek nem igazán érvényesek. Új teremtőerőt ítélünk meg a múltnak olyan sablonja alapján, amelyből az alkotó már kimenekült.

Nem meglepő, hogy a kritikusok és a művészek között igen viharos a viszony. Ahogy Byron írja: „Láthatsz rózsákat decemberben vagy jeget júniusban, remélhetsz állandóságot a szélben vagy magot a pelyva közt; hihetsz egy nőnek, egy sírfeliratnak vagy bármi más hamis dolognak, mielőtt megbíznál egy kritikusban."[3] Christopher Hampton[4] azt mondta, hogy egy írónak a kritikusokról alkotott véleményét tudakolni ahhoz hasonlatos, mintha egy lámpaoszlopnak a kutyák iránti érzéseit firtatnánk; egy kiváló színházi rendező pedig úgy határozta meg a kritikust, mint aki felmegy egy domb tetejére, s miután végignézte a völgyben folyó csatát, lemegy, és ledöfi a sebesülteket. És emlékeznek a *Godot-ra várva* nagy vitájára? Vladimír és Estragon üvöltve egymást gyalázza, a sértések fokozódnak, majd elhangzik a legdurvább szitok: „Kritikus!"

Kritikáim miatt már fizikai erőszakkal is megfenyegettek, sőt egyszer az irodám előtt képletesen fel is akasztottak. Ez érthető, ez együtt jár ezzel a munkával. Az ember olyan egyénekről ír, akik a művészetre tették fel az életüket, és felelős az, aki ily érzékeny területről kívülállóként beszél. Az „Én" nem gránitból faragott, tehát oly könnyen sebződik, mint az őszibarack. A maga szakterületén még az a kritikus sem rendelkezik túl sok baráttal, aki gondosan végzi munkáját; a világ legjobb szándékával is előbb-utóbb valakinek a tyúkszemére lép. Kevés barátság éli ezt túl, bár minden ellentét ellenére ugyanazon az oldalon állunk, vagy legalábbis így kellene lennie. E kijelentés bizonyítására megpróbálkozom a kritikus meghatározásával, s ezt azzal kezdem, hogy a kritikus mi nem.

A KRITIKUS NEM...

...közvélemény-kutató (consumer reporter). A kritikusok – a róluk szóló mítoszok egyike szerint – hataloméhes személyek, akiket megrészegít az írott szó ereje, mely helyeslés vagy elítélés révén bármit eladhatóvá tesz. A legtöbb általam ismert kritikus teljesen más ember. Azok, akik mohón élvezik hatalmukat, általában vacak és jelentéktelen kritikusok. New Yorkon (s talán még néhány helyen) kívül nevetséges azt hinni, hogy a kritikus képes egy műalkotás kapcsán élet és halál felett dönteni. Akár szeretjük, akár nem, a kritikust gyakran arra használják, hogy tájékozódjanak valaminek a kelendőségéről. A széles nagyközönség szokásos rohanásában nagyrészt belenyugszik abba, hogy a művészet kérdéseiben a hivatásos kritikus döntsön, hiszen őt erre az önálló döntés privilégiuma felhatalmazza.

...jegyeladó. A kritikusnak nem az a dolga, hogy behozza a kuncsaftot, bármit kíván is a kétségbeesett galériatulajdonos vagy koncertszervező. Ha elragadtatásunkat megosztjuk másokkal, az nem ugyanaz, mint közönséget szervezni egy terméknek, bár számtalanszor kértek meg rá, hogy a jegyeladás érdekében tegyek „egy kicsiny szívességet". Ha az emberek úgy érzik, hogy ellenőrizniük kell azt a képet, amely egy kritikus írásának eredményeképpen jött létre, én lennék az utolsó, aki ezt ellenezné. Sőt, még ösztönzöm is a nézők ilyen értelmű tapasztalatszerzését, ha a látottak minősége megindított. De pusztán a közönség gyarapítása érdekében jóindulatú megjegyzést tenni olyan, mintha a kritikus a rossz művészetet úgy mentegetné, hogy tessék-lássék hátba veregeti az alkotókat; ez tehát a kritika természetének tökéletes félreismerése. Az ember senkinek nem tesz szívességet, legkevésbé a műalkotásnak. Ha valaki ilyesmit kér tőlem, elküldöm neki a hirdetési részleg árjegyzékét.

...bíró. Nincs olyan becsületes kritikus, aki műveket vagy művészeket akarna híressé tenni, vagy ellenkezőleg: hírnevüket rombolná. A közízlés választott bírájának sem tüntetheti fel magát. William Gaskill[5] szerint: „A kritikusok mindig félreértik a színházat, mert az ítélkezéssel vannak elfoglalva, pedig az lenne a feladatuk, hogy élvezzék azt." Ugyanígy a közönség is félreérti a kritikusokat, mert ítéleteket akar olvasni. Az ésszerű ítélkezés a kritika integráns része, de az előadásról szóló okos és tiszta írás – ahogy Gaskill említi – sokkal közelebb visz minket a kritikus igazi szerepéhez.

...tanár. Bizalmatlanságuk és szembenállásuk ellenére a művészek hajlamosak úgy tekinteni a kritikára, mint tanulási lehetőségre. Mintha a kritikus felelőssége abban állna, hogy őket művészetükre oktassa. Ez sem tartozik a kritikus funkciói közé, bár ha becsületesen végzi munkáját, és kellő mélységben ismeri szakterületét, továbbá szenvedélyesen alkalmazza saját magára a megértés és értelmezés követelményét, az éleslátás néhány lepotyogó morzsája talán a művésznek is segít.

KI TEHÁT A KRITIKUS, ÉS MIBEN ÁLL A FELELŐSSÉGE?

Egyszerűen fogalmazva: a kritikus olyan, mint egy határfelület. Az olvasók iránti felelőssége abban nyilvánul meg, hogy a művész és a közönség, illetve az érintett esemény és a kritika olvasói között valamilyen módon közvetítsen. Ha egyetértünk azzal, hogy a művészetbe való „bevonódás"[6] a világmagyarázat egyik módja, valamint lehetőség arra, hogy képzeletgazdag viszonyt alakítsunk ki a világgal, a kritikus feladata intenzívebbé és sokkal érdekesebbé válik azáltal, hogy gondosan megfigyel, érzékenyen reagál, továbbá észleléseit, illetve ezek rá gyakorolt hatását tisztán kifejezi. Ezzel ugyanis érzékeltetheti egy műalkotás hatását és mélységét annak számára, aki azt nem élte át, másfelől meghosszabbíthatja és elmélyítheti annak az olvasónak a megfigyeléseit és érzéseit, aki viszont átélte; elragadtatását megoszthatja másokkal, és ezt az elragadtatást az azt kiváltó művel együtt kontextusba helyezheti.

Elméletileg az intelligens olvasó nem azt tanulja meg a kritikustól, hogy mit gondoljon egy műalkotásról, hanem azt, hogy miképpen gondolkodjék arról. És ha ez az olvasó részéről az érdeklődés vállalását feltételezi, ugyanígy a kritikustól is sokat követel.

A kívánalmak listájának élén az elragadtatottság áll: a műfajhoz fűződő tartós, már-már irracionális szerelem; a szándék, hogy lássuk, amint fejlődik, és hagyjuk szóhoz jutni, valamint a készség, hogy hajlandóak legyünk megváltozni. Azért járunk színházba vagy galériákba, hogy olyan élményekben részesüljünk, amelyek valamiképpen megváltoztatják azt, amit a világról gondolunk, vagy ahogyan környezetünket látjuk; a legérdekesebb alkotás gyakran az, amely próbára teszi előítéleteinket, szélesebb látókörűvé, toleránsabbá, megértőbb személyiségekké tesz bennünket. Ebből a szempontból elég bátornak kell lennünk ahhoz, hogy nyitottak legyünk az élményre, szüzek maradjunk minden este, készek az elbűvölődésre, és abban a reményben menjünk színházba, hogy ott valami újat, csodálatosat és mámorítót kapunk. Várj rosszabbat, és kellemesen fogsz csalódni. De akkor se legyünk rosszkedvűek, ha az, amit átéltünk, alatta marad a benne rejlő lehetőségeknek. Ha tetszik, folyamatos héjanászban találjuk magunkat a művészettel... arra törekedve, hogy ez a kapcsolat a lehető legjobb legyen.

Csak egy mazochista vagy idült munkaképtelen (a leghevesebb gyűlölködők nevezik így a kritikusokat) akarna idegenek társaságá-

3 Gordon, George, Lord Byron: *English Bards and Scotch Reviewers,* 1809 (az idézett részlet saját fordításom).

4 Christopher Hampton (1946), drámaíró, színházi rendező, forgatókönyvíró, fordító, leghíresebb filmje a *Veszedelmes viszonyok* (*Dangerous Liaisons*)

5 William Gaskill (1931), színházi rendező, tanár – a legjelentősebb angol társulatokkal dolgozott (pl.: Royal Court, Royal National).

6 Involvement – a szót lehetne magyarosabban is fordítani, de érzékeltetni kívánom a szerző által nyomatékosan hangsúlyozott átélést, részvételt, a műalkotásban való benne-létet.

ban esténként egy sötét teremben valami olyasmit nézni, amiben semmiféle öröme nem telik. A színháznézés akkor is keresés, ha sokszor az ember semmi különlegeset, méltathatót nem talál. De ha eleve kizárja a kreativitás lehetőségét, akkor nem fedezheti fel tudatának ismeretlen területeit, s megtagadja magától azt az esélyt, hogy egyesüljön a művészet végső erkölcsi céljával, amely abban segít, hogy az életről alkotott megfigyeléseinkkel tisztába jöjjünk.

Ebből következik a kritikussal szembeni másik alapvető követelmény: figyeljen a művész mondanivalójára, és értelmezze azt. Henry James[7] szavai szerint a kritikusnak semmi sem kerüli el a figyelmét. Ez néha nehéz kihívás, mert igen skizoid elmeállapotot kíván. Ezt a paradox állapotot a legpontosabban Edwin Denby,[8] a valaha élt egyik legnagyobb tánckritikus fogalmazta meg: a kritikus úgy nézi a táncot, mintha egy percre megrészegülne az élménytől, ugyanakkor azt írja meg, amit részegen látott.

Ez megerősíti azt a véleményt, miszerint a kritikusban lezajló folyamat merőben különbözik attól az élménytől, amit a közönség bármely tagja átél. A néző átengedheti magát az élménynek, a kritikusnak ébernek kell maradnia. A kritikusnak meg kell bíznia abban, amit a filozófusok egy műalkotásra adott naiv vagy ösztönös válasznak neveznek, tehát közvetlen módon azonnal kell reagálnia az adott élményre, majd tovább kell lépnie, és – talán ez a kritikusi lét mércéje – racionalizálnia kell ezt a választ: az esemény és az olvasó közé a magyarázat és az indoklás hídját kell építenie. Ez a képesség teszi világossá annak a távolságnak a lényegét, amely a komoly kritikai tevékenységet elválasztja a pillanat szülte véleménytől, melyet oly gyakran cserélünk, mint a kabátunkat.

És az objektivitás, a kritikus kritikusainak végső fegyvere? Azok, akik kritikusi objektivitást követelnek, csak szélbe kiáltoznak. A hírriport objektív, legalábbis ezt reméli az ember. A kritika viszont elfogult, részrehajló, tudatlan, elragadtatott – és vitatkozik. A kritikus ösztönből, megérzésből és belsőből cselekszik, és azt reméli, hogy mindezt – intelligens vizsgálaton és érvelésen keresztül – át tudja fordítani valamivé, ami esetleg segítségére lehet az olvasónak.

És mi van Jowitt megjegyzésével, miszerint a kritikusnak az utókor számára szóló feljegyzéseket kell szolgáltatnia? Az effajta elvárásokkal szemben szintén elővigyázatosnak kell lennünk. Bizonyos értelemben minden kritikus, amikor valamit rögzítésre kiválaszt, saját válogatása és hangsúlyai alapján teremti meg a maga élményét, és ez bizony messze járhat valaki másnak az élményétől, aki ugyanott és ugyanakkor volt jelen. Ez a szubjektív folyamat nincs alárendelve a törvény előtti bizonyítás vagy az írott történelem szabályainak; a kritika egy személynek a legjobb képessége és tehetsége szerint, a lehető legkifejezőbb nyelvi szinten megfogalmazott, személyiségén és előítéletein átszűrt pillanatnyi benyomásainak lenyomata. Objektív, megbízható feljegyzés tehát egyáltalán nem létezik.

Ugyanakkor a kritikusnak mindig figyelembe kell vennie az olvasót, ami más oldalról azt jelenti: a kritika írójában élnie kell a közlési vágynak, hogy megossza másokkal a – meglehet, tökéletlen – tudását. Ezzel szorosan összefügg az az igény, hogy a kritikus az írásban, a nyelv gyakorlásában örömét lelje. Kenneth Tynan[9] azt gondolta a kritikusról, hogy akkor és csakis akkor fog olvasókat találni, ha tisztán, derűsen és igazul ír. Ez a feladat azonban buktatókkal teli. Ha az irodalmon kívül bármilyen más művészeti formáról írunk, egy lépéssel magától a művészettől kerülünk távolabb. Elméletileg egy tánckritikusnak el kellene táncolnia a kritikáját, de senkire sem szeretnék ilyen csapást mérni, s ezt a mutatványt egyébként sem praktikus vagy lehetséges nyomtatásban megjelentetni, így aztán mégiscsak a szavakra szorulunk, amelyeknek jóknak kell lenniük.

Gondosan kiválasztott, lényegre törő, pontosan felidéző, ellenállhatatlanul érvelő szavakra van szükség. És ez az, ahol a kritikus művészi – azaz írói – készségének szerep jut. A szabályok ugyanazok, mint bármely írásnál: mutass, ne mesélj. Szóképeken, leírásokon, jól megválasztott képzeteken keresztül idézz elő érzelmeket. Kerüld a passzív fogalmazást. Kerüld a sunyi szavakat, melyek értelmesen hangzanak, de semmit sem jelentenek. Támaszd alá értékeléseidet. Élvezd, amit csinálsz; ez nem szívsebészet, ahogy Pauline Kael[10] mondta a filmkritikáról. Mutass elmés, fennkölt játékot: szórakoztasd az olvasókat, miközben felvilágosítod őket. A kritikának olyan élvezhetőnek kell lennie, hogy önálló írásműként is megállja a helyét.

A feladat óriási, s életre szóló. Olvass bölcsen, és tájékozódj olyan széles körűen, ahogy csak teheted. Hagyd, hogy hivatásod gyakorlott képviselői hassanak rád: a tánc esetében az éles szemű Denby azzal a képességével, ahogy összeköti a tánc pillanatát az emberi általánossal, sokan mások – például a színház világából Tynan – stílusukkal és nyelvhasználatukkal. Egyedi és felismerhető stílusod végső soron ezekből a hatásokból, valamint önálló művészi felfogásodból, nyelvhasználatodból fog kialakulni. Ha az ember író, és táncról ír, lelkesen azt reméli, hogy munkásságával segít megőrizni emlékeink hangjait attól, hogy elhaljanak a szélben.

FORDÍTOTTA: MESTYÁN ÁDÁM

7 Henry James (1843–1916), az úgynevezett „pszichológiai" regény nagymestere. Igen komoly kritikai tevékenységet fejtett ki, elsősorban színházról írt.
8 Edwin Denby (1903–1983).
9 Kenneth Tynan (1925–1980), angol színházi kritikus, briliáns írói stílusával és botrányos életmódjával tűnt ki.
10 Pauline Kael (1919), amerikai filmkritikus, 1991-ben visszavonult, jelentős könyve: *5001 Nights at the Movies* (1991).

KOLTAI TAMÁS

Vicinális

Néhány praktikus megjegyzést szeretnék tenni a kritikavitának ezen a pontján, mely – attól félek – nem új dimenziókat nyitó ugrópont, inkább a fenti cikkben kifejtett, szerintem lényeges megállapításokat tartalmazó *állás*pontnak köszönhetően bizonyos értelemben *tető*pont. És ha hinni lehet az előjeleknek, közel a disputa végpontja. Fontosnak tartom regisztrálni, hogy Max Wyman három évvel ezelőtti „hozzászólása" a mi mai polémiánkhoz kimondja az összes fontos gondolatot. Egyrészt azt, hogy „a kritikus ösztönből, megérzésből és belsőből cselekszik, és azt reméli, hogy mindezt – intelligens vizsgálaton és érvelésen keresztül – át tudja fordítani valamivé, ami esetleg segítségére lehet az olvasónak"; másrészt, hogy kerülni tanácsos „a sunyi szavakat, melyek értelmesen hangzanak, de semmit sem jelentenek"; harmadrészt, hogy „a kritikának olyan élvezhetőnek kell lennie, hogy önálló írásműként is megállja a helyét". Erről van szó, szerintem ilyen egyszerű.

A többi elmélet. Mi itt közös nyelvet, terminológiát, mindenki által elfogadott és azonosan értelmezett fogalomhasználatot reklamálunk, miközben alig birkózunk meg néhány, a kritikával szemben támasztott alapkövetelménnyel. Ezért mondom, hogy nézzük a dolog praktikus oldalát.

Becslés szerint egy évadban hozzávetőleg hatszáz színházi bemutatót tartanak Magyarországon. Meg tudjuk-e mondani egyértelmű, egyszerű szavakkal, hány értékes, a művészi minőség jeleit mutató produkció születik közülük, és hogy melyek azok? Föl tudjuk-e hívni a kulturális közvélemény vagy akár a szűkebb

színházi szakma figyelmét a friss kezdeményezésekre? Láttamozni tudjuk-e egyáltalán ezeknek a produkcióknak a létrejöttét? Észrevesszük-e a fiatal tehetségek feltűnését? A beérkezett, elkényelmesedett Kossuth-díjasok elsorvadását? Képesek vagyunk-e a kodifikált tekintélyeket elválasztani valóságos teljesítményüktől? Tudunk-e értékrendet fölállítani?

Látszólag ellentétbe kerülök magammal és Max Wymannal, amikor őt idézve a kritikus ösztönére, megérzésére és „bensőjére" hivatkozom. Hogyan lehet a szubjektivizmusok összegezéséből objektív értékrend? Lehet. Épp abból lehet. Szakmai alapokon álló, írástudó, egészséges ösztönlények többségi véleménye igenis lehet mértékadó. Még akkor is, ha polemikus. A végigelemzett, „kibeszélt" polémiák kirajzolhatják az érvényes teljesítményeket. Az értékítélet legalább viszonylagos biztonságával megírt, stilárisan ékesszóló kritikák egymásutánja, amelyek szerzőik eltérő ízlésvilágát tükrözik – szerintem ez a normális kritikai élet kiindulópontja.

Ebben az összefüggésben nem tudom – és nem is akarom – elválasztani magamban a kritikust a lapszerkesztőtől. Bevallom, elképedve nézem az olyan orgánumot, amelynek szerkesztői gyors reagálásukkal, széles áttekintésükkel hivalkodva, látatlanul, előre eldöntött terjedelemben – mintegy formailag megelőlegezve az értékítéletet – havonta produkálják az előadások hosszú sorával igazolt kritikai kontraszelekciót, még ha bulvárszinten is. Gyakorló szerkesztőként tapasztalom: egyetlen folyóiratot sem lehet megtölteni hiteles kritikával, nemhogy – akárhányat. Ha nehéz is kimondani: nincs annyi írástudó, hiteles kritikus. (Ráadásul többnyire ugyanazok írnak mindenhova, ami szerintem nem egészséges, noha belátom, hogy jelenleg elkerülhetetlen, elvégre egyetlen orgánumot sem szabad – nem is lehet – megfosztani a kevés hiteles szakembertől. Mégis az lenne az optimális, ha a szakmai folyóiratok meghatároznák a profiljukat és az ennek megfelelő, saját kritikusgárdájukat.)

Kissé elszakadtam a kritikaírás esztétikai, jelen helyzetünkben – őszintén szólva – affektáltnak és ezoterikusnak tetsző problémáitól. Szándékosan tettem. Aktuális vitánkat tekintve valahogy úgy érzem magam, mint az egyszeri ember, aki azon töpreng, TGV-vel vagy intercityvel utazzon-e Ungonberekre, ahová egyáltalán nincs vasúti összeköttetés.

A Színház- és Filmművészeti Egyetem **drámapedagógia** szakdiplomát adó négy féléves továbbképzést indít pedagógusdiplomával rendelkezők számára. **A produkciós gyakorlatot** és **színházelméleti ismereteket** hangsúlyozó 500 órás kurzus félévenkénti díja 88.000 Ft.

Jelentkezni 2003. június 10-ig lehet az alapdiploma fénymásolatát és önéletrajzot tartalmazó levélben.

Cím: SZFE 1088 Bp., Vas u. 2/c.

Felvételi beszélgetés júniusban.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ. Előfizethető a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlapelőfizetési 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)

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

Summary

The program for this year's POSZT (National Theatre Festival at Pécs) was put together by author Ákos Németh. Judit Csáki talks to him about the reasons for his choices, while László Zappe, Andrea Tompa and István Sándor L. deliver their rather passionate arguments against the selection.

The two reviews which follow are centred on opera performances: Lóránt Péteri saw *The Dwarf* by Alexander Zemlinsky and Arnold Schönberg's *Waiting at the State* Opera House, while András Csont analyzes the revival of Ernő Dohnányi's *The Voivod's Tower* at the Erkel Theatre.

A significant event took place at the Budapest Chamber Theatre: they produced an adaptation of *The Diary of a Madman* by Nicolai Gogol. András Forgách wrote the review, while Károly Bari talked to Lajos Bertók who acts the part of Gogol's Poprishtchin.

Other reviews of the month are by András Nagy, Balázs Perényi, Dezső Kovács, István Sándor L., Tamás Koltai and István Nánay; they saw for us respectively *The School of Fools,* adapted by Maladype – Theatre of Encounters, Péter Kárpáti's chasidic play *The Fourth Gate* (Radnóti Theatre), János Háy's *The Dad of Ferike Herner* (Third Theater of Pécs), Shakespeare's *Twelfth Night* (Nyíregyháza) and *As You Like It* (Eger) as well as Wedekind's *Spring Awakening* (Zalaegerszeg) and Shakespeare's *Othello* (Tatabánya).

Tamás Halász and Katalin Lőrincz contribute to our column on modern dance; they give their opinion on two ballets conceived and executed by two lady dancers (Márta Ladjánszky: *The Sword* and Bea Gold's *The Tamed Pilot*) and on *Blue Spring,* a new production by the Company Pál Frenák.

In relation to our discussion of the problems of criticism, we publish the Hungarian version of "Whose sound dies on the wind", an essay by Max Wyman, a well-known Canadian expert on dance.

In his note added to Max Wyman's standard-setting essay Tamás Koltai as editor and as practizing critic contributes to the discussion by relating these standards to the state of present-day Hungarian theatre criticism.

Playtext of the month is Pushkin's *Boris Godunov,* a new adaptation by Annamária Radnai and János Térey.