2003. JÚLIUS

XXXVI. évfolyam 7. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Csehov a Bárkában

Nyaralás; Aranysárkány

Mozart!; Úrhatnám polgár

Beckett-előadások

Beszélgetés Bezerédi Zoltánnal

Racine: Bereniké (dráma és kritika)

Rozgonyi Iván fordítása

Éder Vera felvétele

MOZART!

Dusa Gábor felvétele

NOSTRADAMUS

Szkárossy Zsuzsa felvétele

VÍZKERESZT

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 7. szám ▪ 2003. július

CSEHOV A BÁRKÁBAN

▪ Tarján Tamás: HAJADONNAK SZAMOVÁRT 2
Csehov: Három nővér
▪ Tompa Andrea: A HATÁROK ÁTJÁRÁSA 5
Cătălina Buzoianu beszél

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Nagy András: BECKETT – MÚLT IDŐBEN 8
Samuel Beckett: Godot-ra várva; Játék
▪ Szántó Judit: MOZGOLÓDÁS RACINE KÖRÜL 11
Racine: Phaedra; Bereniké
▪ Koltai Tamás: SZEZONCIKK 14
Goldoni: Nyaralás
▪ Csáki Judit: A BARNA VIRZSÍNIA 16
Kosztolányi Dezső–Forgách András: Aranysárkány
▪ Csont András: ZSENI A FALVÉDŐRŐL 18
Sylvester Levay–Michael Kunze: Mozart!
▪ Perényi Balázs: JOURDAIN, A HŐSSZERELMES 21
Molière: Úrhatnám polgár
▪ Szántó Judit: EGY DÍJNYERTES MYSTERY 25
David Auburn: Proof; Egy bizonyítás körvonalai
▪ Urbán Balázs: ÜRES ILLYRIA 28
Shakespeare: Vízkereszt vagy amit akartok

INTERJÚ

▪ Török Tamara: „A BEZERÉDINÉL EZT NEM LEHET” 30
Beszélgetés Bezerédi Zoltánnal

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Mestyán Ádám: A DÍSZÍTMÉNY JELENTÉSE 35
Pekingi Opera; Kínai Állami Bábszínház
▪ Kutszegi Csaba: DUENDE, AZ IHLETŐ DÉMON 39
Furia; Nostradamus
▪ Halász Tamás: TISZTELGÉS JOSÉPHINE BAKER ELŐTT 42
Embody-fesztivál Bécsben

IN MEMORIAM

▪ Molnár Gál Péter: SALLAI KORNÉLIA 1919–2003 45
▪ NÉMETHY FERENC 1926–2003 46

DISPUTA

▪ Hegedűs Sándor: POLÉMIA A KRITIKÁRÓL 47

DRÁMAMELLÉKLET

Racine: *Bereniké*
Rozgonyi Iván fordítása

A CÍMLAPON: Szabó Márta (Mása), Szikszai Rémusz (Andrej) és Spolarics Andrea (Olga) a Bárka Színház *Három nővér*ében

Sándor Katalin felvétele

Tarján Tamás

Hajadonnak szamovárt

■ CSEHOV: HÁROM NŐVÉR ■

Kerek négy órája jut a nézőnek arra – egy szünettel –, hogy a fekete, a fehér, a csont- s a krémszín árnyalataiból kikevert, olykor lilával, zölddel megbolondított koloritú díszlet dobozában a tárgyi világhoz hozzáöltözött figurák sorsába pillantson. Olyan az összkép, mint egy – csak köhögést hozó – nagy lélegzetvétel, semmit fel nem oldó, végeérhetetlen sóhaj. A Bárka Színház falait körbefutó festett vászon – ilyen lehet a sötétülő égbolt, két méterrel a föld alatt – elvileg (s mint kiderül, a remélt szimbolika szerint) a szorongás, a szomorúság, a rádöbbenés, a rettenet közös gyolcsába burkolja a Három nővér *színészeit és a publikumot. Az önmagán belül is térelválasztó elemek nélküli – világos kellékhalmokból és bútorfoltokból szervezett, épített – Prozorov-ház összenyílik a nézőtérrel; és az egész XX. századdal. A darab (1900-ban íródott, 1901 januárjában mutatták be a Művész Színházban, februárban nyomtatták ki először) víziókba türemkedve, reális szféráját is kissé a szürreálisba emelve magára és magába veszi mindazt, amit a két világháborúval stigmatizált, saeculumnak csak stiláris hamisítással nevezhető időszak – a történelemből a negatív, a katasztrofikus nagytörténet – jelenthetett. Cătălina Buzoianu román vendégrendezőt az érdekelte, miféle jövő volt – lett – az a jobbára pár évtizedesnek elképzelt, „üdvözítő" időtáv, amelynek tevékeny, termékeny munkában, megszépítő emlékezésben, általános boldogságban testet öltő vágyát: a közelítő valóságnak gondolt illúziót Csehov alakjai a nevetségességig sokszor emlegetik.*

Ez az alkotói terv önmagában ígéretes, és simul is a magyar színház- és filmbarátok nagyjából 1989-től datálódó tapasztalatához, a *Három nővér*t akár a jelenig „tovább író" feldolgozásokhoz, adaptációkhoz (ha rendezők, filmesek, írók nevét kell sorolni: Ruszt József, Jeles András, Nagy András, Lukáts Andor, Gaál Erzsébet munkái tehetnek tanúságot, de külföldön is sok a példa, hiszen a mű legalább annyira az ismeretlen jövő provokációja, mint amennyire – ez a hagyományosabb értelmezés – a sorsalakításra objektív és szubjektív okokból képtelen szereplők ácsingózása, álmodozása, ködevése, hazudozása). Ahhoz azonban, hogy Buzoianu asszony nagyszabású gondolatai elmélyüljenek, szándékai közelebb kerüljenek a színre vivőkhöz s hozzánk is, legalább egy Pilinszky János formátumú segédrendezőre lett volna szükség. A 2002–2003-as évad végére elkészült előadás egyelőre gúnyt űz – de ama csehovi dráma: a keserű vígjáték híján – a koncepcióból. S a Bárka Színházból is, ahol Luigi Pirandello *Hat szereplő szerzőt keres* című színművének tavaly tavaszi bemutatója után elhitték, hogy a vendégrendező a nagy román iskolát hozza hajlékukba, holott az a (színészi játékban kétségtelenül erősebb) produkció ugyancsak súrolta a zagyvaság és a bombasztikus, már-már vicces hatásvadászat határait.

Lucskay Róbert (Versinyin), Spolarics Andrea (Olga), Varga Gabriella (Irina), Balázs Zoltán (Tuzenbach) és Szabó Márta (Mása)

Sándor Katalin felvétele

Kovács Vanda (Natasa) és Szikszai Rémusz (Andrej)

Mindazonáltal (ahogy akkor) most sem hiányzik néhány nagyszerű megoldás az általános káoszból. Lázár Kati (Anfisza) mindjárt a legelején csengettyűvel, karmesteri mozdulatokkal vezényli a névnapi asztalterítés ceremóniáját, s e balett révén a mű virágzani kezd, máris líraivá oldódik, megalapozza légiességét és allegorikusságát. Gazsó György mint Kuligin Versinyinnek az előtérben hagyott alezredesi katonakabátját magára vetve, hátrálva dübög be az ünneplők közé: a szajkó nyárspolgár, a gyáva kisértelmiségi éppen annak álcázza magát, aki majd felszarvazója, feleségének csábítója lesz. Lázár Kati a felelős, aggodalmas hűséget, Gazsó a mutogatni való kicsinyességet és ostobaságot egy kontinuus szólamban viszi végig az előadáson, s nem vesznek részt abban az értelmetlen hangoskodásban, harsányságban, amelynek verme hosszabb-rövidebb időre mindenkit elnyel. Az öreg dadán és a latin szólásokba fagyott gimnáziumi tanáron kívül talán csak a Szikszai Rémusz alakította Andrejt nem. A negyedik testvér, a pipogya báty csitultan toporog a kiúttalan labirintusban, melynek kapuján – vak szerelmétől és játékszenvedélyétől hajtva – maga sietett belépni. Mása és Kuligin, Natasa és Andrej: a két rossz, megcsalásos házasság figurakettősei úgy értelmezik egymást, hogy ezzel a magányos Olgáról s a Tuzenbachhal rossz házasságra készülődő Irina szituáltságáról is tudósítanak.

Az elismerésre méltó nüánszok száma nem csekély, ám alkalmiságukkal atomizálják a játékot, azok a jelenetek pedig, amelyekben e miniatürizáló törekvések összefutnának, erőltetettek, és nem engedik, hogy a színpad-, sőt színházképpel az est részesévé, benne élőjévé tett néző önállóan alakítsa magában a látottakat. Az utolsó órában, a negyedik felvonásban például a szerelmét, *az ő emberét,* a más állomáshelyre kerülő Versinyint elvesztő Mása bejelenti, hogy megőrül. A Csehovnál egy idézettel, egy szóval, egy pohár vízzel letudott, tiszta mikrojelenet, mely ismételten felkelti a középső lánnyal való szolidaritásunkat, sokféleképp lombozódhat a színen. Igen előnytelenül olyan őrülési jelenetté is – ezek a megoldások teszik gyakorta bömbölővé a szordínót is alkalmazni igyekvő, az álomittasságot, a halk révületet is megcélzó rendezést –, melynek során Kuligin egy véletlenül nála levő, irdatlan hosszú sállal úgy kötözi meg hitvesét, mintha kényszerzubbonyba zárná. Szinte előkészítés nélkül kiderül, hogy Olga is Versinyinbe szerelmes, tehát szelíd csillapítás helyett ő is őrül egy keveset. Kuliginnal folytatott hármas hentergésük mindhárom alak részéről más előtörténetet követelne meg.

Az éktelen banalitások garmadája hol lapos képlet, hol kusza titok. A záró felvonás avaresőjét teátrális tradícióként szemlélheti, aki Sztanyiszlavszkijtól, még inkább – s ezúttal pontosabban – Nyemirovics-Dancsenkótól Horvai Istvánig szokta olvasgatni a színházi lexikonokat, kézikönyveket. E szcénát zizegő falevelek mellett szárított rózsaszirommal is megszórják (s ezzel párhuzamban már stílustörés, hogy a kertes jövőről, jövőkertről trillázó Olga kis zöldnövényeket ültet egyik-másik jelenlevő ölébe), majd – bár a levélzet pilinckázása technikai okokból nem igazán szűnik meg – műhózápor is függönyözi a befejezést. Önmagával fut versenyt az úgynevezett színpadi költészet, hogy – ipiapacs – balszerencséjére utol is érje és megsuhintsa magamagát. Spolarics Andrea (Olga) szerepformálását teljesen széttördeli a százféle késztetés, amellyel Buzoianu a legidősebb nővért feltelíti és mozgatja. A színésznő csak azokban a pillanataiban igazolja képességeit, amikor épp nem kell kiabálnia és mesterkélten grimaszolnia. A hangosságban Kovács Vanda Natasája is vétkes – neki az öltözékei is hangoskodóak, ami viszont dicsérete az általában finom mívű munkát végző Velica Panduru tervezőnek –, noha ebben a kárálásban, ricsajozásban akad sziszegés is. Balázs Zoltán mint Tuzenbach – jellemével ellentétben – folyton beleugrál az események sűrejébe, vagyis látszatcselekvések között handabandázik. Tausz Péternek (Fedotyik) és Herczeg Tamásnak (Rode) is rendszerint a mennyezetig van kacaghatnékja, és szíjasságában, ingerültségében hangos a Szoljonijt játszó Kardos Róbert is. Meglehet, ő azért, mert Versinyint rá illene osztani e körben, nem a kopaszra borotváltan is siheder küllemű Lucskay Róbertre: ő olyan katonatisztet produkál, akit már a hadapródiskolából ki kellett volna szuperálni. Az időnként rettenetes ordítozás, a tolakodó eszközhasználat – mondjuk a *Cseresznyéskert* Ranyevszkaja-szobájából ide átkevert gyermekjátékok „megzenésítése" –, a mindenáron valami lenyűgözőt prezentálni akaró eredetieskedés közepette Kőmíves Sándor Ferapontjának nincs is módja süketnek lenni, bár talán nem is süket az öreg szolga. Ebben az eldöntetlenségben a színész tán nem is hallja a saját szavát, mondandóira nincs is okunk fülelni. Sinkó László terebélyes talentuma alatt megfér Csebutikin katonaorvos is. Odarakta az árnyékba; ott van. Kevés fontos megszólalására szépen koncentrál, egyébként az üldögélése még Lear királyé.

Az aláhulló levelek és aláhulló színészek kevesebb nehézséget okoznak, mint az előadás „nagy ötletei". Mivel a díszlet – a Cătălina Buzoianu és Romulus Feneş között kipattant viszály folytán – nem a tervezett formában valósult meg, összetevőiről nehéz

beszélni. Alapjában vonzó kottaírás harmonikus rajzolata hinti be a sorosan kiképzett, feltöltött teret. A hangjegyek egy része olyasfajta vászonszék, amilyet a filmrendezők használnak, nevüket is felíratva rá. Az egyik székre – mint valami pólóra – belül felvasalva az egy esztendeje elhunyt édesapa színes arcképe látható. Csakhogy ez a kép a még bajuszt viselő, egykor „szerelmes őrnagy"-nak nevezett Versinyin régi fotója. Vajon nem csupán – mint elárulja – Csebutikin volt reménytelenül szerelmes a rég elhalt édesanyába, hanem Versinyin is? Tizenhárom-tizennégy éves korában már úgy kerülgette az asszonyt, hogy e kerülgetésből Olga megfogant? Vagy csak az Irina születése előtti időkben kapcsolódott Prozorovékhoz? Netán – egyre ízetlenebb kérdéseket indukál az ízetlen megoldás – mostani szerelme, Mása az ő gyermeke...? Máshol tépve fel a hevenyészett gondolat borítékját: a katonák egyformák? Ha igen, annyira, hogy a halott apát megidéző

Kovács Bence felvételei

Lucskay Róbert és Szabó Márta

látomásban Lucskay-Versinyin legyen az elhunyt (már amennyiben – így láttuk – tényleg ő rejtőzik a komikusan megkötött bankrabló-harisnyaálarc alatt, midőn a *saját* temetési menete élén díszlép)? (A katonák annyiban egyformák, hogy ha tűzvész támad – mint történetesen a *Három nővér* harmadik felvonásában –, akkor sietve levetik uniformisukat, vagy megnyitnak egy ruharaktárat a hadseregben, hogy a Prozorov lányok lehetőleg katonának öltözve hányjanak fittyet a nagy bajra. Mert ami a megfékezett vörös kakas tövében zajlik, az mindenestül leszakad az egyáltalán nem mellékes külső történésről.)

A vibráló fényekkel ragyázott, zenével alápörkölt, mozgásszínházi imitációkkal megszégyenített víziók is katonák által jutnak kétes csúcsra. Német lágerek és szovjet gulagok őrei végeznek meggyötört rabokkal. Amatőr kivitelű *árnyjátékok,* a biztonság kedvéért német és orosz nyelvi azonosítással. Szegényes képzelet álmodik rémes nagyot. A jelentést – ez a botrány lesz a XX. század – művészeti kacatként, bóvliként árulják.

A látomásosság legszebb, egyben legsutább elszenvedője a Pálmai Anna nesztelenségére, nyújtózkodó helyváltoztatásaira bízott ifjúanya-fikció. E virtuális létező: a negyedik nővér (nyitányként együtt lejt anyagtalan körtáncot az őt természetesen nem észlelő lányaival: az apa temetése, a tömeggyilkosság megidézése, a múmiaszerű névtelen holtak főleg időmúlást kifejező, pörgő szabadulni akarása is reflektálatlan a darab hősei részéről; illusztráció bizonyos szöveghelyekhez, vagy kényszermegoldás – vászontekercs-embermaradványok között serénykedő díszletezőkkel). Mit kezdjünk vele? Vele, aki az épp csak be- és kivonultatott halott apával ellentétben el nem hagyná a színt? S mit kezd ő a látottakkal, hallottakkal? Kiáltó a dramaturgi kontroll hiánya. A túlvilági édesanya hol csak átúszik a díszlet egyik sarkából a másikba, hol érintéssel, hol közelléttel, hol hívással galvanizálja a nála sokkal holtabb élőket (lányait is magához inti a hóesés tündöklete mögül és mögé), egyszer komótosan almát eszik, Csebutikin iránt több, Versinyin iránt kevesebb elmosódó érdeklődést villant, Andrej egy rossz szava és nemtelen cselekedete miatt arcul csapja magát, szinkronban fia önpofonjával; néha aggódik, néha nem, néha halványan örül, néha nem. Pálmai Anna dicséretesen ügyes mozgású, átszellemült szellem, arról nem tehet, hogy a rendező pusztán rátalált egy figura- és értelmezésötletre, de az alakot nem következetesen szellemítette át (arcképe neki is székvászonra nyomva).

Az égi *szűz* földi látogatása során azt tapasztalhatja, hogy lányait alkatilag megfelelő és első látásra össze is illő színésznők játsszák hullámzó színvonalon. Spolarics Andrea hangsiklásaitól eltérő fekvésben Szabó Márta (Mása) unalmas, Varga Gabriella (Irina) mórikálóan hamis hangokat képes kiadni. Mintha mindnyájan borzasztóan figyelnék a rendezőt, innák a szavát, pedig ritkán van mit inni. A véletlen, a csillagállás rendez nemegyszer. Amikor Szabó Másája – Versinyin érkezte után kevéssel – úgy dönt, hogy mégsem megy haza húga névnapjáról, s amikor Varga Irinája, a munkás életről való annyi papolás után, igazán fáradtnak tűnik, a színésznők hoznak olyan emlékezetes részleteket, mint Spolarics is. Inkább külön-külön, mint együtt. Szerepeiket csak éteri mamájuk képes összehangolni, a rendezőnőjük nem. Főleg a tűzvészes harmadik felvonás egyes részeinek döcögése nyomasztó.

Kosztolányi Dezső fordításának van ideje bejárni a terepet. A kis elhagyások, korrekciók, beírások révén sokszor ott romlik a szöveg, ahol a játék is inog (kérdéses például, hogy a téglagyári elhelyezkedéséről már „tárgyaló" Tuzenbach egy kisbőröndben feltétlenül hazahoz-e három, látnivalóan bontásból származó téglát...), esetleg zavart kelt. Az Irinának névnapján szamovárt ajándékozó Csebutikint az eredetiben „a rosszallás moraja" csak arra figyelmezteti, hogy „rémes" és „drága" portékával állt elő. A Bárkában a megütközés kérdő mondata ez: „Hajadonnak szamovárt...?" Orosz közmondásgyűjtemény vagy szlengszótár nélkül nem tudom, jelent-e ez áttételes dolgokat. Cătălina Buzoianu *Három nővér*-rendezésében jelentő és jelentett nemigen lel egymásra. Félő, hogy – ellentétben az 1901-es orosz ősbemutatóval – a kezdeti sikertelenség ősszel sem fordul majd át tomboló sikerbe.

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: HÁROM NŐVÉR
(Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Kosztolányi Dezső. **DÍSZLET:** Romulus Feneş. **JELMEZ:** Velica Panduru. **ZENE:** Dorina Crişan Rusu. **KOREOGRÁFIA:** Mălina Andrei. **RENDEZŐ:** Cătălina Buzoianu.
SZEREPLŐK: Spolarics Andrea, Szabó Márta, Varga Gabriella, Szikszai Rémusz, Kovács Vanda, Lucskay Róbert, Balázs Zoltán, Gazsó György, Sinkó László, Kardos Róbert, Lázár Kati, Kőmíves Sándor, Tausz Péter, Herczeg Tamás, Moskovits Krisztina, Nagy Ilona, Pálmai Anna, Horváth Illés, Miklusicsák Alíz, Kiss Réka Judit, Kecskés Mihály, Lengyel Csaba.

A határok átjárása

■ CĂTĂLINA BUZOIANU BESZÉL ■

Mivel sokat dolgoztam külföldön, a kettős léthelyzet – „kinn is vagyok, benn is vagyok" – nagyon fontos számomra. Sohasem éreztem, hogy egyetlen helyhez vagy térhez kötődöm. Persze a bukaresti Bulandrához szoros szálak fűznek, ez a színház lett a legfontosabb a pályámon, és még van néhány román színház, amely fontos számomra. De a lehetőség, hogy külföldön dolgozhattam, hogy a román előadásaimmal eljutottam külföldre, sokat segített abban, hogy kívülről tudjak nézni egy helyet, s így pontosabb képem legyen róla. És persze pontosabb képem lett a saját előadásaimról is, amelyek új közegbe kerülve mérettettek meg. Emlékszem, egyik első turném 1969-ben egy főiskolai *Romeo és Júliá*val volt Angliában. Rendkívül nehéz volt kijutni Romániából akkoriban, az utazás előtt egy nappal még nem tudtuk biztosan, megyünk-e vagy sem, végül valaki hathatós segítségével sikerült. Kint is maradhattunk volna, hiszen nagy sikerünk volt, ráadásul három héttel később az Edinburghi Fesztiválra is vártak bennünket, és közben újabb meghívásokat is kaptunk. De otthonról nem engedélyezték. Aztán ugyanezzel az előadással a Wrocławi Fesztiválra is meghívtak bennünket – oda sem mehettünk el.

Noha nem gondoltam disszidálásra, miután hazatértem, újra és újra fölmerült ez a lehetőség. Amerikában is kint maradhattam volna, de otthon várt a kétéves lányom. Amikor pedig Krakkóban – ahol már egyébként dolgoztam is – kétéves szerződést ajánlottak, a fiam éppen gimnazista volt. Megint hazamentem. 1981-ben, amikor a gyerekeim már nagyok voltak, Luzernbe utaztunk. George Enescu *Oidipusz* című operáját vittük ki, és akkor a társaság fele kint maradt. Emlékszem, a díszlettervező Both Andrást kérdeztem: „Mi van, nem maradsz?" Azt felelte, hivatalosan akar kimenni. Ki is ment. A luzerni vendégjátékból aztán hatalmas cirkusz lett. Eleve rettentő nehéz volt kiutazni, a karmester személyesen kereste fel Elena Ceauşescut, és őt próbálta meggyőzni arról, milyen fontos, hogy részt vegyünk ezen a rangos fesztiválon. De ez nem volt elég. Végül a karmester addig szervezkedett, míg a kintiek azt mondták: ha nem jövünk, a Szabad Európa Rádióhoz fordulnak, és elmondják, hogy Románia börtön. Megfenyegették az országot külföldről. Erre kiengedtek, de meg is bánták, mert a zenekar és az énekesek fele kint maradt.

Sokan mentek el az én generációmból. Elment Andrei Şerban – ő volt az egyetlen, aki valóban nagy karriert futott be külföldön. Vlad Mugur is elment, bár ő idősebb volt nálam, Liviu Ciulei generációjához tartozott; nem lett olyan sikeres, pedig rettentő tehetséges volt. Amikor 1980-ban Amerikában jártam, Şerban próbált meggyőzni, hogy maradjak ott, de én hazamentem.

Nekem bizonyos szempontból még a nyolcvanas években is szerencsém volt, akkor is mehettem külföldre. Persze voltak évek, amikor egyáltalán nem lehetett kilépni az országból. Szerencsém volt azzal az izraeli színház-igazgatónővel, aki megnézte *A Mester és Margaritá*mat, és meghívott, hogy rendezzem meg az ő színházában is. De csak diplomáciai úton tudott kivinni, nagykövetségi levélváltásokkal. Izrael hatalmas lehetőség volt: rengeteg könyvet vettem, hiszen otthon semmihez nem lehetett hozzájutni, barátságaim szövődtek, információkhoz jutottam.

Ráadásul a nyolcvanas években a művészeket olykor afféle reklámfogásként használták: kiengedték őket, hogy megmutathassák a munkáikat. A lényeges fordulatot azonban az jelentette, amikor a hatalomnak már nem volt bátorsága betiltani az elkészült előadásokat. Amikor a hetvenes évek elején Lucian Pintilie rendezését, *A revizor*t betiltották, hatalmas nemzetközi botrány tört ki – ezután egy ideig nehéz volt külföldre menni. De a nyolcvanas években ilyesmi már nem történt. Hozzáteszem: nekem a hetvenes években is szerencsém volt; talán életem legnagyobb szerencséje, hogy Lengyelországba elmehettem. Az egyetem után a iaşi-i színházba helyeztek, és ennek a színháznak a lublini teátrum a testvérszínháza volt, így jutottam el Lengyelországba. Szinte minden iaşi-i előadásomat kivihettem. Ekkor láthattam Kantor és Grotowski színházát. Igazi reveláció volt; ez a két művész nagyon hatott rám, noha mindig ügyeltem arra, hogy ne kövessem, ne másoljam őket. De ekkoriban kezdtem olyan előadásokat rendezni – például *A Mester és Margarita,* az *Öltöztessük fel a mezíteleneket* s talán a *Három nővér* is –, amelyekben jelen van és tragikus dimenziókba nyúlik – ahogy Pirandello mondja: az őrület határáig jut – a szürreális látásmód.

Visszatérve a nyolcvanas évek módszereihez: ekkor ugyan már nem tiltottak be előadásokat, de más gyilkos taktikát alkalmaztak. A cenzúra olykor tizennégyszer is megnézte az előadást a bemutató előtt, jó alaposan. Addig faragták a szöveget, amíg kiirtottak belőle minden „gyanús" elemet. Úgy kellett dolgoznunk, hogy bármit vágnak is ki, a lényeg benne maradjon. Kiváló előadások születtek, akár szöveg nélkül. A cenzoroknak legtöbbször a szöveggel volt bajuk, bár olykor szereplőket vagy díszletelemeket is el kellett hagyni. Amikor színre vittem Ecaterina Oproiu művét, az *Interjú*t, több szereplőt ki kellett húznom. Ez a produkció egy interjúkötet alapján készült; az író különböző társadalmi rétegekhez tartozó nőkkel beszélgetett, és rendkívül kemény szöveget írt. Akkoriban alakult ki az erős, szimbolikus, szövegen túli színpadi nyelvezet.

Az új előadásom, a *Három nővér* kevéssé hasonlít az általam korábban rendezett Csehov-előadáshoz, a *Sirály*hoz, amelyre leginkább Nabokov *Ada* című regénye hatott. Az én *Sirály*omban a víz volt a legfőbb elem, minden vízben játszódott. (Megjegyzem, nyolc évvel Dogyin *Platonov*ja előtt, de ez nem fontos.) Én éppen fordítva képzeltem el a darabot, mint Csehov, aki azt mondta, hogy a dráma fortissimo kezdődik, és pianissimo ér véget. Az előadás vége nálam az öregek haláltáncába torkollott, akik nem akarnak meghalni, kapaszkodnak az életbe, Trepljov pedig a nézőtéren lőtte főbe magát, egyenruhában. Ez a *Sirály* egy elveszett, kétségbeesett nemzedékről szólt.

A *Három nővér* az én pályámon talán *Menekülés*-rendezésemhez köthető. Bulgakov *Menekülése* a *Nyolc álom* alcímet viseli, ez volt tulajdonképpen a *Három nővér* első változata. Ebben is katonák vannak, akik bábokká válnak; a hadsereg témája Csehovnál is nagyon érdekelt. Egy másik, korábbi előadásom, amely talán szintén kapcsolódik ehhez a mostanihoz, Anski *Dibuk*ja volt, amelyben két párhuzamos valóság jelenlétét próbáltam megragadni. Ez a két valóság – a reális Moszkva és a fantasztikus város – *A Mester és Margaritá*ban is nagyon foglalkoztatott.

Ami a kultusz-előadásokat illeti, Romániában és Magyarországon is voltak ilyenek. Romániában is volt *Három nővér*-kultusz vagy -hagyomány; Alexandru Darie előadása a Bulandrában jelentős produkció volt. Ascher Tamás *Három nővér*-rendezése a magyar színház számára emblematikus előadás; nem azt mondom, hogy féltem tőle, hanem egyszerűen tudomásul vettem mint veszélyt. Láttam Ascher előadását, és remeknek tartom. Azt hiszem, Magyarországon nincs jobb színház a Katonánál, a társulatánál és előadásainál, amelyek egyszerűen nagyon jól vannak „megcsinálva".

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

Láttam olyan Csehov-előadásokat, amelyek hatottak rám, de ebben a mostani *Három nővér*ben nem akartam ezekkel polemizálni, elsősorban azért, mert tisztelem őket. Most a saját elképzelésemet próbáltam megfogalmazni. Ez nagyon különbözik korábbi Csehov-olvasatomtól, amelyet a *Sirály*ban rendeztem meg. Számomra talán Harag György marosvásárhelyi *Cseresznyéskert*je az egyik legfontosabb Csehov-előadás. A Bárkán Harag egykori díszlettervezőjével, Feneşsel dolgoztam; nagyszerű tervező, de rendkívül drága díszleteket készít. Amikor Haraggal dolgozott, még a marosvásárhelyi színház igazgatója volt; olyan díszletet álmodott, amilyet akart. Én is dolgoztam már vele korábban, a *Merlin*-rendezésemben.

Harag előtt Pintilie *Cseresznyéskert*je volt nálunk a kultikus Csehov-előadás – a Bulandrában rendezte. És láttam Eimuntas Nekrošius *Három nővér*ét Taorminában – nagyon izgalmas műhelymunka volt. Az ő központi gondolata, hogy Csebutikin a három lányt igen katonásan nevelte, semmiféle nőiesség nem maradt már bennük. Romániában pedig az utóbbi évek kiemelkedő Csehov-produkciója szerintem a Kolozsváron Vlad Mugur által rendezett *Cseresznyéskert*.

A legjobb román Csehov-rendezések közös vonása, hogy mind felülemelkedtek a sztanyiszlavszkiji realizmuson, amely egyébként nem is pontos Csehov-olvasat. Maga Csehov is tiltakozott ellenük, azt tartotta, hogy Sztanyiszlavszkij tönkretette a darabjait. Nem az volt a legfőbb baj ezekkel az előadásokkal, hogy nem voltak komédiák, hanem az, hogy hiányzott belőlük a drámák ereje és jövőbe látása.

Rengeteg Csehov-értelmezést olvastam: Dmitrij Merezskovszkij, Lev Sesztov, Vlagyimir Nabokov Csehovról szóló munkáit, Csehov-kortársak műveit, például Ivan Bunyint, Leonyid Andrejevet. A szovjet értelmezéseket azonban nem, azok nem érdekeltek. De a századelő, az orosz forradalom kora lenyűgöz. Csodálattal gondolok ennek a kornak

a művészetére, a festészetére, színházára, balettjére, irodalomára. A legnagyobb hatást Merezskovszkij gyakorolta rám. Ő igazi vizionárius, aki egyik esszéjében a „sárga veszélyről" ír, arról, hogy a világot meg fogja hódítani Kína. Ezt nem úgy gondolja el, hogy a kínaiak majd elözönlik és elfoglalják Európát, hanem úgy, hogy a világ átveszi a kínai viselkedés- és gondolkodásmódot, a kínai ideológiát. Azt az életmódot, amelyben az emberek nagyon kevéssel beérik, egyenruhát viselnek, és látástól vakulásig dolgoznak. Merezskovszkij szerint Oroszország lesz az első, amely behódol a kínai mentalitásnak. És ezt az orosz századelőn jósolja meg.

Az én előadásomban mindenki egyenruhát visel, a tanár Kuligin és Andrej is. Kuliginra kínai kalapot és bajuszt adtunk a második felvonásban, amikor jönnek az álarcosok, a kalapot aztán orosz usankára cseréli, de ez ugyanolyan „egyenruha". Abban a korban mindenki – hivatalnok, tisztviselő, tanár, orvos, a zemsztvo tagja – egyenruhát viselt. Ez egy egyenruhás előadás: a lányok is egyenruhában vannak. Olyanok is, mint a babák. Főként Irinát látom babaszerűnek, mindenki játszik vele, felöltöztetik, rángatják, mint egy marionettbábut. Az álarcosbál-jelenetben Sznyegurocskának, azaz Hópelyhecskének öltöztettük, ő az orosz népmesei tündér. S mivel a lányok ilyen törékenyek, babaszerűek, nincs semmi esélyük a túlélésre abban a világban, amely rohamléptekkel közeleg. A báró alakjának megformálásában is az orosz hagyományokból indultam ki: a Gyagilev-balettek Petruskájából.

Az is foglalkoztatott, mit jelent a hadsereg az oroszok számára a cári időben és a XX. században. A darabban a katonák Lengyelországba indulnak; értelmezésem szerint azért, hogy elfoglalják, s ha nem is foglalják el akkor, hát majd később. De a hadsereg szerepe már ebben a korszakban is nagyon fenyegető, és a jövőben igazán félelmetessé válik. Az utódok sokat tanultak az elődöktől: a munkatáborok megszervezését, a kényszermunka alkalmazását. Sztálin csak tökéletesítette a cárok módszereit. De az előadásomban nemcsak Oroszországról van szó, hanem a náci Németországról és a későbbi Kelet-Európáról is. Úgy képzeltem el a harmadik felvonás tűzvészjelenetét – egyáltalán a tűz motívumát –, mint egy Auschwitz-parafrázist, a negyedik felvonást uraló jégmotívum a Gulagra utal. Ezek a XX. század kivégzési formái: tűz és jég. Sokat dolgoztam Lengyelországban, Lublinban, és ott közvetlen kapcsolatba kerültem koncentrációs táborokat megjárt emberekkel, túlélőkkel: színészek is akadtak köztük; ez a tapasztalat nagy hatással volt rám.

Amint felmerült a *Három nővér* színrevitelének lehetősége, az első gondolatom ez a XX. századi apokalipszis volt, a munka fogalmának jelentése ebben a században. Ezért is féltem ettől az előadástól: tudtam, hogy nagy, nehéz, sokszereplős, sokjelmezes produkció lesz. Nem tudtam volna *Három nővér*t rendezi egyetlen szobadíszletben. Féltem attól, hogy a Bárka Színház nem lesz képes egy ilyen nehéz produkciót megvalósítani; igaz, a színház mindent megtett, hogy létrehozza ezt az előadást, és az egész csapat – a díszletezők, statiszták is – kitartóan dolgozott.

Felkészültem rá, hogy kezdetben lesz valamiféle türelmetlenség az előadásom iránt. Számítottam arra is, hogy ellenállásba ütközik. Hogy megütközést keltenek majd a stílusom, a vízióim, az elképzeléseim erről a darabról, és az is lehet, hogy túlságosan femininnek látják a munkáimat... A színpadon most sem egyik, sem másik oldalon nem politizálok, a kommunizmust sem vádolom semmivel. Az orosz századelőn azok a forradalmi gondolatok, amelyeket Versinyin mond ki, egész mást jelentettek. Versinyin mélyen hisz bennük. De Csehovnak nincsenek illúziói.

Ebben az előadásban sok a kockázatos elem. Ilyen az anya alakja is, aki végig a színen van. Úgy képzeltem el őt, mint „a" szeretet, a három lány iránti szeretet megtestesítőjét. Az előadás végén a három lány hozzá, az Anyához, Oroszország-Anyácskához tér meg. De ez a halál nem rossz, épp ellenkezőleg: felszabadító vagy megszabadító. Az anya alakjának megfogalmazásában segített az, ahogyan Tarkovszkij a *Tükör*ben és a *Solaris*ban megjeleníti ezt a figurát, valamint Andreï Makine *A francia hagyaték* című zseniális és megrázó regénye, amelyben szintén szerepel egy titokzatos anya. Makine úgy tekint Oroszországra, mint Nabokov: kívülről, de ugyanakkor belülről is, hiszen mindkét író Nyugaton él(t).

Értelmezésem szerint a *Három nővér*t elhunyt lelkek népesítik be, mint Gogol *Holt lelkek*-jét vagy Tolsztoj *Élő holttest*ét. Ebben a darabban valamilyen formában mindenki „lezüllik", holt lélekké válik, Andrej még a gyermekeinek is ezt a jövőt jósolja. Egyedül az anya, a tizenkét éve halott nő élő. Ő azt az időt képviseli, „amikor még anya élt". Ő maga az idő: a születés, a boldog gyermekkor ideje. A halál jelenléte az előadásban ebből a szempontból is igen fontos. Hiszen a három nővér is meghal. Nem hiszem, hogy más sorsuk lehetett volna ezeknek a lányoknak.

A szolgálók közül Anfiszát és Ferapontot olyannak képzeltem, mint azokat a falusi embereket, akiknek az élete tele volt babonákkal, hiedelmekkel, látomásokkal, népi utópiákkal. Ferapontnak is látomásai vannak, például arról, hogy Moszkvában milyen rendkívüli dolgok történnek, vagy hogy hány fok van ott télen. Ezek a figurák párhuzamos valóságokban élnek. Anfisza népi varázslatai – szenet tesz a vízbe, és azzal gyógyít, vagy vőlegényt fog Irinának egy gyűrűvel – amolyan kereszténység előtti hiedelmek. Anfisza és Ferapont egyszerre tartozik az élők és a holtak birodalmába. Számukra a „holt" lelkek élők, hiszen a népi hiedelem szerint a halottak továbbra is jelen vannak köztünk, együtt élnek velünk, és e két világ között nincs határvonal. Ez a világ mára talán eltűnt, elfelejtődött, kiürült, és nincs semmi helyette. De gyermekkoromban falun, a nagyszüleimnél magam is megtapasztalhattam a népi hiedelemvilágot. Később olvastam Proppnál is a varázsmese gyökereiről sokat. A három nővér is babonás, folyton a múlt és a jelen közötti titokzatos párhuzamokat emlegeti, és ebben a dajkájuk nagy hatással lehetett rájuk. Bár művelt, több nyelvet beszélő emberek, a népi babona és szemléletmód fontos a számukra. De hiszen az orosz századelőn ez a miszticizmus igen fontos szerepet játszott a magas kultúrában is. Csehov minden szereplője két párhuzamos valóságban él. Az író tudatosan viszonyult a hiedelemvilághoz. Jelena Andrejevnát a *Ványa bácsi*ban például *ruszalká*hoz, vízitündérhez hasonlítja.

Sok regényadaptációt vittem színpadra, például Dimitrie Cantemir, a XVIII. századi moldvai fejedelem *Hieroglifikus történet* című szatirikus állatregényét, amely szintén a mágikus realizmus jegyében fogant, igaz, ez nem annyira az európai, mint inkább a keleti hiedelemvilágban gyökerezik. E kettős világ viszonyának megértésében Pirandello segít, és nemcsak ő, hanem az ő művéből készült *Káosz* című film is, melyet a Taviani testvérek rendeztek. Ebben a filmben a halott anya valóságosan van jelen, mintha élne, és azt mondja a fiának: ne légy szomorú amiatt, hogy meghaltam. Mire a fiú azt válaszolja: nem azért vagyok szomorú, mert meghaltál, hanem azért, mert az én halálom után nem lesz, aki emlékezzék rád, és te valójában akkor fogsz meghalni. Nabokov *Lolitá*jában is, melyet a bukaresti Teatrul Micben rendeztem meg legutóbb, a két párhuzamos valóság meglétét kerestem. Ott az európai és amerikai kultúra is megjelenik, igaz, egymással szembeállítva. Ebben az előadásban olyan tárgyak vannak, amelyek egyrészt közönséges használati tárgyak, másrészt szimbolikus jelentésük is van.

Azt a párbeszédhelyzetet keresem, amely e két világ között létrejöhet. Egyrészt a lét valóságát vagy látszólagos valóságának síkját, másrészt a víziók, álmok síkját. Az orosz irodalom egyik fő gondolata ez, amely egyébként Gogol közvetítésével Csehov számára is meghatározó volt. Hogy az élők fokozatosan holtakká válnak, a holtak pedig olyan lelkek, aki megáldják a létet, és jelen vannak benne.

LEJEGYEZTE: TOMPA ANDREA

Nagy András

Beckett – múlt időben

■ SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA; JÁTÉK ■

Olcsó tréfa volna – és nem is igazán ízléses –, ha a címben szereplő két T jelentését úgy határoznánk meg, mint ami a múlt időre utal, olyasmire tehát, ami valaha persze volt, nagyon is létezett, hiszen ez a múlt jelenünk számára előzmény volt, és fontos hagyomány, de hát mégiscsak letelt, sőt: lezárult, s a színház időszemlélete – a magyar nyelv grammatikájához hasonlóan – nem ismeri a múlt idők közötti különbségtételt.

Hiszen a színház nagyon is feltétlen – mert minden ízében a jelenhez kapcsolódó – időérzéke számára az előadás az az orientációs pont, amely döntővé válik: eszerint érzékeny kortársnak bizonyulhat Shakespeare, Csehov, de alkalomadtán akár Puskin és Ghelderode is – ám mégis, az utóbbi évadokban mintha a megszolgált feledés porát kellene lefújni valamikori modernekről: Ionescóról talán kevesebbet, Beckettről mintha többet, s Mrożekről, valóságos kortársunkról, bizony, úgy tűnik, igen sokat.

Az előadások lehetnek persze „hamis tanúk" is, s a fent jelzett időérzékelésen minden újabb színrevitel változtatni tud – ahogy a lezárult évad két fontos Beckett-előadása is a sommás ítélkezés finomítására kényszerít. Míg a Pesti Színház tél végi bemutatója, a *Godot-ra várva* mintha mind a művel, mind színrevitelével éppen a modernséget lezáró színházi útkeresés egyik – nagyobbrészt kitaposott – ösvényén indult volna el, addig a kolozsvári (Állami Magyar) színház (Tháliával közös) előadása magabiztos és erőteljes gesztusokkal formálja meg – késő tavaszi előbemutatójában – a modernség *utáni* érzékenység számára szépen megnyíló Beckett-darabot: a *Játék*ot.

Mindkettőt Tompa Gábor jelentős rendezésében, akinek szépen terebélyesedő életműve talán éppen azért tartogat folyamatosan izgalmas kísérleteket és meglepetéseket, mert egykor saját sorsában és felnövekedésében (művészi) áldássá tudott válni az, ami egyébként (történelmi) átok volt, mert eszmélkedésének legfontosabb éveiben a szellemi légszomj és a színházi zsenialitás légritka tere elválaszthatatlannak bizonyult Bukarestben is és Kolozsvárott is, s akinek utóbb fontos, nagy rendezései alkalmat adtak arra is, hogy ne csak színházi hagyományok és kultúrák között teremtse meg a kölcsönhatások ihlető rendszerét, de mindezek fölött is: ott, ahol ezek az esztétikai „dialektusok" mégiscsak egy egyetemesebb nyelv személyes beszédmódjaként mutatkoznak meg.

És Beckett erre kiváltképp alkalmasnak tűnik. Mert ő mintha ennek a közös, feltétlenül érvényes és mindenféle regionális határon túli élmény kifejezésének találta volna meg – fél évszázada bizonnyal úgy tűnt: végső – kifejezésformáját, a redukció és a szimbolizáció végpontját, a modern színház számára egyszerre utat mutató s azt egyben csaknem lezáró stilizálását.

Csak mintha a Föld fordult volna odébb ezalatt. És vele fordultak a régiók, dialektusok és – elsősorban – élményeink, amelyek 1953-ban (a *Godot-ra várva* keletkezésekor) óhatatlanul mást érzékeltek „totalitásnak", kételynek és reménynek, mint 2003-ban. Üdvtörténetnek is – és fonákjaként: annak a negatív megváltásnak és végső kárhozatnak, amely egyedül elgondolhatónak tetszett. De más mutatkozik meg személyes történetként is: tehát két ember „totalitásának", amelyet – mintha csak valamiféle játékban – megbont a harmadik. De míg a kollektív kétségbeesés poézisét az eltelt fél században erőteljesen stilizálta és újraértelmezte – szinte „felülírta" – a történelem, addig a személyes kétségbeesés és a minduntalan továbbmozduló boldogság sóvárgásának érvényességét efféle folyamatok hogyan is kezdhették volna ki.

De talán csak az egyik különbség volt a „két" Beckett színpadra állításában ez a sajátos aszinkronitással telő idő. A másik a színpad „elhelyezkedése" lehetett: a Váci utcában, illetve a Szamosparton. Mert az előbbi mintha óhatatlanul őrizte és újrateremtette volna azt a stílust is jelentő szemléletmódot, mely a maga légkörével, esztétikai horizontjával, színészeivel és közönségével igencsak meghatározónak bizonyult, s ezt az erőteljes rendezői szándék

Gyuriska János (Vladimir) és Hajdu István (Estragon) a Godot-ra várva előadásában

Rajhona Ádám (Pozzo), Gyuriska János, Hajdu István és Pindroch Csaba (Lucky)

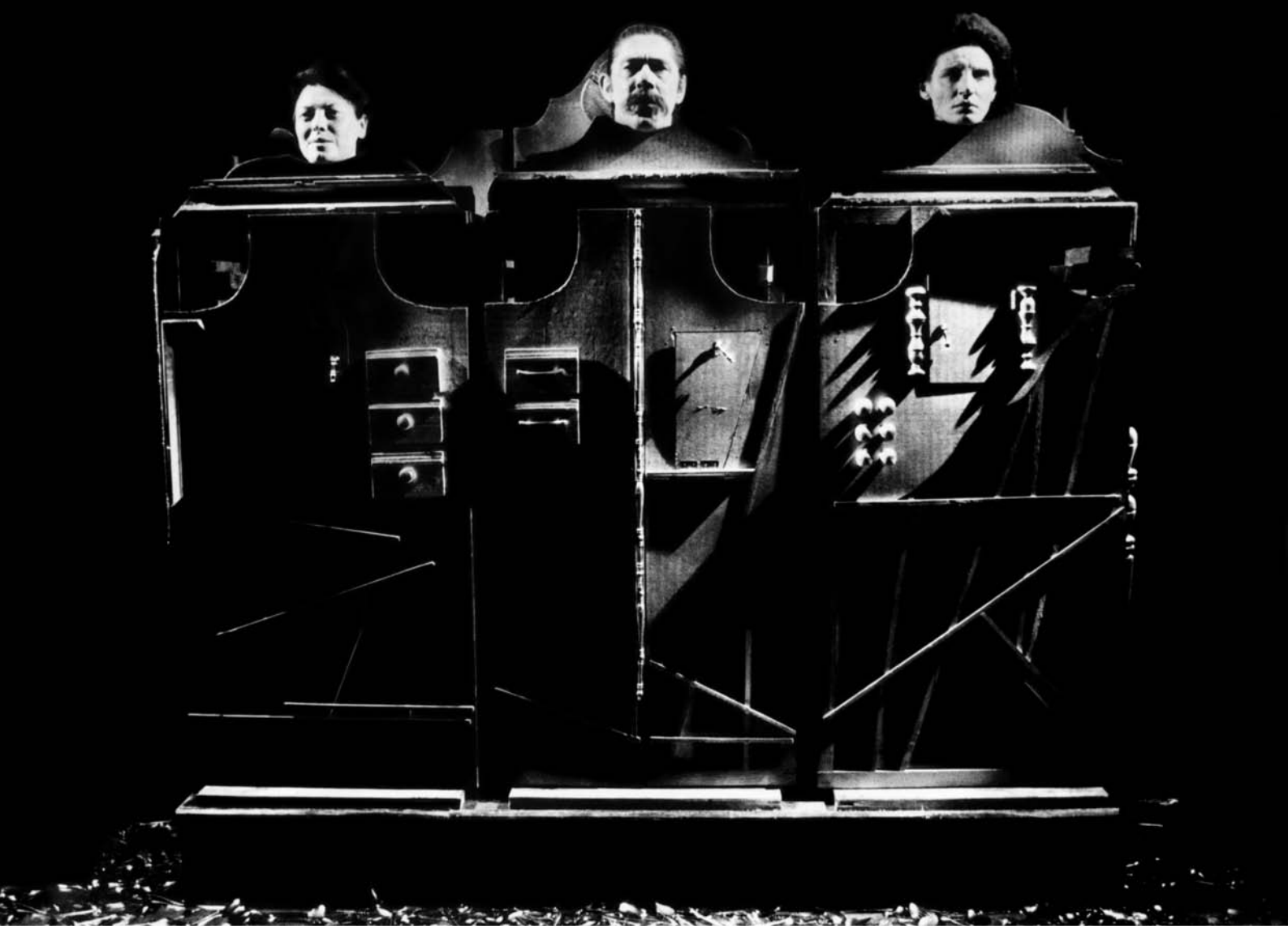
sem törhette át. Kolozsvárott azonban – éppen a város sorsának, a lezárulatlan múltnak, a rendre diadalmaskodó sokféle abszurditásnak, no meg a formabontó (román) színházi tradícióknak köszönhetően – létrejöhetett az a súlyos és gazdag színpadi atmoszféra, amely rendkívüli erővel szólaltatta meg a *Játék* nehezen megnyíló szavait.

A Pesti Színház előadásának tere, a *cipős táj* pedig nagyon is jelentős emfázist kínált mindjárt a szereplők – az értelmezés szerint meghatározó – lábbelijének. És a jelentés azonnal megsokszorozódott: nemcsak Estragon kínjainak alkalma lesz a cipő, puffadt lábának börtöne és védelmezője egyben, de az elcserélhető sorsok metaforájává is válik: mert hát ki járhatna kinek a cipőjében, merül fel egy meghatározó, drámai pillanatban. A nyelv tapasztalata így válik a látvány – igencsak jelentésteli – alkalmává. Hiszen nemcsak egy seregnyi Estragon (és, talán, Vladimir) történetének repetitivitását sejteti a rengeteg elhasznált, levetett, széttaposott cipő a színen, hogy szinte mást sem látni, mint ezeket a felcserélhetetlen „egyediségeket" – szinte individualitáslenyomatokat – körös-körül, de a táj mindjárt ráébreszt ennek művészi és történelmi jelentésére is: Van Gogh halhatatlan bakancsaitól Heidegger erre reflektáló esszéjéig (mely éppenséggel *A műalkotás eredetére* kérdezett), egészen addig a cipőtömegig, ami a haláltáborokban végleg eltűntek gonddal levetett lábbelijeit is megidézi. A Váci utcából távozóban, éjjel azután viszontláthatjuk ezeket a bakancsokat a hajléktalanok zugaiban, hullámpapír fekhelyeik alól kimeredve, hogy mindjárt közvetlen jelentést is adjon az előadásban megidézett, metafizikainak tetsző hontalanságnak.

Keménykalapokkal mindez azonban már nem ismételhető. Tompa ennek másként ad tehát lényeges jelentést: „parafrazeálja" a konzervatív fejfedőt, és úgy hajtja végre Beckett kalapot illető utasításait, hogy értelmezői hűségét ne kérdőjelezzék meg a hagyomány őrei, ugyanakkor a művészi érvényesség se essen áldozatául ennek a hűségnek. Mert hát Beckett 1953-ában bizony mást jelentett a keménykalap, mint ma – Tompa döntése nyomán tehát váljék a clown kellékévé az, ami valaha státusjelzés és szinte polgári állásfoglalás volt: egy kerek és kemény világ szimbóluma. És ezen a ponton mozdította el a rendező ismét a szerzői utasításokban lecövekelt értelmezési horizontot: hogy egyáltalán nem világvégi öreg csavargók várakoznak a megtorpant időben, hanem erőteljes, fiatal emberek, akiknek tehát jócskán van mit várniuk a jövőtől, s egész mozgásuk, gesztusaik, lényük elevensége, dinamikája ellenpontozza a szerep súlyos és feloldhatatlan rezignációját. Az időeltolással, vagyis a „zsugorodó" múlttal azonban óhatatlanul elmozdul a mondatok értelme, és vele módosul a szereplők reményvesztettsége is: a megidézett két lator elkárhozásának indokaira látunk, míg üdvözülésének érvrendszerét halljuk. És ennek drámája – amely Beckett inspirációjában, mint bevallotta, döntő szerepet játszott, s az előadás hangsúlyai elmélyítik ezt a Szent Ágostontól való ihletést – ismét csak sajátos ragyogást ad az egyébként sötét horizontnak: *csak* az egyik lator kárhozott el, a játszma ekként nem a sem-sem történeteként mutatkozik meg, hanem mintha inkább a *vagy-vagy* epizódja volna.

És míg a két fiatal színpadi jelenléte, kétségbeesésének szenvedélyével együtt is szinte folyamatosan ellenpontozza magának a kétségbeesésnek a tényét, addig párosukat a rendező másként is kiemeli a dráma kopár teréből: Hajdu István és Gyuriska János kettőse egyszersmind egy világvégi *Stan és Pan* inkarnációjának tűnik – a végső reményvesztettség kontrasztjaként, puszta megjelenésükkel is a felderülő kedély, a groteszk humor, a felszabadító nevetés tolakszik elő.

Lucky és Pozzo felbukkanásával azután ismét csak a karikatúra felé mozdul el a jelentését kereső abszurditás kifejezése: az erőtől duzzadó, ám végső kimerültségével viaskodó „disznó" csaknem valamennyi vonása túlrajzolt: parókája, mozgása, beszédmódja. Persze vérfagyasztóan az – akárcsak Pozzo kedélyes kegyetlensége, narcisztikus és önző hedonizmusa, mely alatt a polgári viselkedésforma kérge éppen ekkor reped meg. Kettejük lezárhatatlan drámája, párjeleneteik folyamatos repetitivitása azonban többnyire foglya marad ennek az elrajzoltságnak – nem mozdul el igazán sem a két clown ellenpontokra felépített, stilizált drámája felé, sem az előadás párbeszédeiben sejtett – és bizonnyal inkább a színház, semmint a Beckett-dráma sajátosságaiból fakadó – lélektani motiválás felé, noha mindkettő elemeit alkalomadtán integrálni próbálja. A virtuóz epizódok – Pozzo (Rajhona Ádám) ezerzsebű kabátjának használata, majd pedig Lucky (Pindroch Csaba) „gondolkodásának" káprázatos szólója – nem tagolódnak be



Szilágyi Enikő (A1), Keresztes Sándor (F) és Buza Tímea (A2) a Játékban Koncz Zsuzsa felvételei

ekként a kompozícióba, nagyszerűségükben is elszigeteltek maradnak, s paradox módon mintha inkább megakasztanák, semmint felerősítenék az előadás sodrát. Mely persze jobbára örvénylő, és nem egyenes vonalú, s ennek mélyén bukkan fel a maga váratlanságával a várva várt üzenet. Televízión, amely a cipőhalmon áll, kibelezetten és avíttan, de mégis a küldönc – a kisfiú – megjelenésének tere lesz. A fontos szereplő nincs tehát jelen a maga testi valójában – törékenységében, esendőségében, gyanús ártatlanságában –, ugyanakkor zavart és szelíd „interaktivitásával" képes lesz arra, hogy valóságos dialógusba bocsátkozzék a várakozókkal, feltett kérdéseikre feleljen, s még mozgásukat is követhesse tekintetével a képernyő túloldaláról. Egyszerre védett és kiszolgáltatott, de ugyanakkor – a médium természetéből adódóan –, szakszóval: *hideg*, s ez szigeteli el az ő drámáját a főszereplők kettősétől. S bár meglehet: súlyosabb az, amit ő sejtet – ám mégiscsak kívül marad azon a téren, melyben valóságosan forrósodhatnának fel a várakozásban megcsaltak szenvedélyei. A káprázatos vizuális – és nagyon is színházi – ötlet így mozdítja el a dráma kereteit, itt éppen a krízisek közvetlenségétől kissé távolabbra.

És ez az elmozdulás lett a másik Beckett-elődás, a *Játék* tere, mely azonban az előadás tanúsága szerint igencsak alkalmasnak bizonyult erre a sajátos dimenzióváltásra. A bevezetésben itt is *hideg* médium forrósítja fel a még tétova érzékeket: film pereg ugyanis a háttér vetítővásznán, pontosabban filmfragmentumok villóznak, és csapnak egymásba, míg különös – archaikus, egyházias, fennkölt – zene kíséri az erőteljes képeket. Előbb kezek futnak a zongorabillentyűkön, majd a klaviatúra fölött csontvázként mutatkoznak meg, hogy mindjárt átadják helyüket a felfokozott, végletes jeleneteknek: szerelem, csábítás, egymásra találás, erőszak, vágy vadul pergő képei villannak fel a vásznon, magyarázatlanul és sodró erővel. Drámainak tűnő helyzetek forrpontja mind – valamiként mégis az időbe zártan, hiszen a szereplők az oly könnyen avuló filmbeli valóság (viselkedésmód, jelmez, gesztus, smink stb.) időhöz kötöttségével bukkannak fel, mintha csak abból a korból, mely inkább Becketté, semmint a miénk. De a sokféle jelenetet alapvetően mozgató dinamika mégiscsak egyirányú: a változatos alakokat, helyzeteket, alkalmakat mégiscsak szinte nyers, csaknem biológiai vonzás hozza létre – mintha illusztrálná azt a dilemmát, hogy a vágyak és vonzások birtokosa nem inkább birtoka volna-e ezeknek az elementáris erőknek.

És éppen eddig a dilemmáig tart a bevezetés: a film és a mozgás. Mert ezután megjelenik a Beckett-mű valóságos főszereplője: a fény – a vallató –, mely arcról arcra siklik, hogy beszédre kényszerítse azt, aki fókuszába kerül. A két nő és az egy férfi szerelmi háromszögét nemcsak a dráma síkjába teríti, de mindjárt múlt időbe helyezi: végleg lezárult az, aminek most egykori jelenébe bocsátkozunk. Három urna dominálja ugyanis a teret, s talán csak a hamvak mutatkoznak meg a végső igazságra szegeződő fény, az eláradó világosság – a forgó reflektor – előtt emberekként.

Tompa előadásában azonban a lámpa nem forog, hanem egyenként irányul a szereplőkre, s felvillanása és kihunyása különös pulzálássá változtatja azt, ami egyébként talán fények és árnyékok mozgása volna. A színpadot csaknem betöltő urnák sem a temetők világát idézik, inkább valamiféle különösen elrajzolt komódot, falusi sparheltet, formatervezett kalodát vagy éppenséggel túldíszített posztamenset (amelyeket a földön kanalak, villák szegélyeznek, széles sávban). A dráma csúcspontján ezek a különös tárgyak azután megnyílnak, hogy megrendítő erővel és különös iróniával villantsák fel a „belső tájakat": legyen az gerincoszlop (F – Keresztes Sándor) vagy hatalmasra duzzadt szív (A2 – Buza Tímea), ne-

tán éppen kanárimadár (A1 – Szilágyi Enikő). Jelentésteli, tiszta képek a három szereplő rejtett bensőjéből s egymásba bonyolódott sorsából.

A történet persze éppen annyira nem *tárgya* ennek az előadásnak, ahogy az urnák sem díszletei – sokkal inkább *tere*, amelyben örülnek, remélnek, félnek, elbuknak a hősök. Mozdulatlanul „közlekednek" ennek a háromszögtörténetnek a banalitásában, melyet azonban éppen ez a statikus látvány és az ezt drámaian megmutató rendezői szemlélet emel ki hűség, odaadás, gyávaság, összetartozás és vágy unalomig ismert keretei közül – messze ki a lélektan világából, ki a morálából is, távolra tehát mindattól, ami sokszor – többnyire – legfőbb értelmezési horizontnak tűnik efféle eseménysorok számára. A három arc azonban mindvégig rezzenetlen, a férfi gyakorta csuklik – s ezért rendre elnézést kér, nehogy véletlennek vagy szándéktalannak gondolja bárki, ami rekeszizmaival posztumusz történik. S a kifejezéstelen és esendő merevséghez a világítás átgondolt előnytelensége társul: hogy senki vágyak tárgyaként ne láthassa az egyébként éppen ezektől sújtott hősöket. Akik a kibomló epizódok tanúsága szerint végképp „hősietlenül" keveredtek össze ebben a nagyon is ismerős zűrzavarban – a házasság összetartozását feltétlennek vélő, de abból mégis a csábítás felé hátráló férfiban, akin az asszony megérzi a „szajha szagát", hogy minden érzelmi és erkölcsi kollízió ellenére a szaglás feltétlensége igazítson ott el a későbbiekben is, ahol minden más, beleértve (főként) a szavakat, félrevezetőnek, pontatlannak, hazugnak vagy csak alkalmatlannak bizonyul.

És természetesen szavak fejezik ki mindezt. Olykor jelentés nélküliek, máskor éppen a többi szereplő „kórusa" által elnyomott mondatok által, vagy teret engedve a „meghibbanás" végletesen szabad szófűzésének – ami ennek a szerelmi történetnek a halálnál is evidensebb következménye lehet.

Talán ezért is olyan pontos, szikár és mégis káprázatosan gazdag ez az előadás. Eszközeiben végletesen korlátozott, hogy ezek hatása azután mégis elementáris lehessen. A fény „szólaltatja meg" a vásznat, a tárgyakat, a rendkívül beszédes teret – és ennek ékesszólásával szemben a szó szinte csak üres kellék. Semmiképpen sem a hagyományos hatáskeltés törvényeinek enged Tompa – de éppen ezáltal kelt még feltétlenebb hatást.

Amihez hozzájárul persze a történetben sejthető drámák eseménymenete, ami minden banalitásával együtt is eleven, gyötrő, feloldatlan – a halál után is az. Míg Godot távolsága a várakozásban is inkább allegorikus, addig a tévelygő szenvedélyek, hézagos hűségek és szerelmes meghibbanások rendkívül konkrétak lehetnek. Ezért mintha teherbíróbbnak tűnne a banalitás: az emberek közötti várakozások és beteljesületlenségek számunkra érvényesebbek maradtak, mint az emberen túliak. 2003 „metafizikai horizontja" másként kopár, mint 1953-é volt – mintha ennek előterében a belső történések tűnnének drámainak, nem a külsők, még ha ezek kívülről mutatkoznak is meg. Jelentést is inkább csak ehhez merészelünk fűzni: az egyetlen, szerelmes lator e világi üdvösségéhez s a hozzá vezető kárhozathoz – semmint a két lator sorsához, kétségbeesett *vagy-vagy*aikhoz, amelyeket a végeérhetetlen várakozás időközben végképp múlt időbe tett.

SAMUEL BECKETT: GODOT-RA VÁRVA
(Pesti Színház)

FORDÍTOTTA: Kolozsvári Grandpierre Emil. **DÍSZLET-JELMEZ:** Both András. **ASSZISZTENS:** Pozsgai Rita. **RENDEZTE:** Tompa Gábor.
SZEREPLŐK: Hajdu István, Gyuriska János, Rajhona Ádám, Pindroch Csaba.

SAMUEL BECKETT: JÁTÉK
(Thália Új Stúdió)

FORDÍTOTTA: Bart István. **DÍSZLET:** Both András. **ZENESZERZŐ:** Demény Attila. **RENDEZTE:** Tompa Gábor.
SZEREPLŐK: Szilágyi Enikő, Buza Timea, Keresztes Sándor.

SZÁNTÓ JUDIT

Mozgolódás Racine körül

■ RACINE: PHAEDRA; BERENÍKÉ ■

Viszonylag ritkán próbálkoznak a honi színházak Racine-tragédiák színrevitelével. A vállalkozásokat általában nem kíséri siker; magam még nem láttam igazán élményszerű Racine-bemutatót, és más kritikusok tollából sem értesültem ilyenekről. Az egyetlen kivétel nem igazi kivétel; P. O. Enquist Phaedra-*átiratának emlékezetes miskolci bemutatója önálló drámán alapult, amely a maga modern érzékenységével éppen a Racine-szövegek felszíni rétegeiből hiányzó démoni, pusztító szenvedélyességet idézte meg, és egyszersmind indirekten rámutatott az eredeti Racine-művek hazai sikertelenségének legfőbb okára: az ellentmondásra, amely az ábrázolni kívánt szenvedélyek és eksztázisok, illetve ezek hűvös, cirkalmasan retorikus és ezzel deklamálásra csábító, túlontúl intellektuális hangolású kifejezése között feszül. És mivel nálunk, a franciák büszkén vállalt tradíciójával ellentétben, a szép dikció nem önmagában vett érték, és nem kárpótol a színészi alakítás egyéb, fontosabbnak vélt valőrjeiért, a magyar előadásoknak nem volt mivel elbűvölniük a közönséget.*

Drámatörténeti közhelyek felkérődzése nélkül szeretném kiindulópontul tételezni: Racine életműve megéri, hogy a kudarcos előzmények után is újra meg újra nekiveselkedjünk. Ám soha nem úgy, hogy adott egy műsorlyuk, és ezt miért ne épp vele tömjük be; elvégre klasszikus, indokolásra nem szoruló biztos márka, rég nem játszották, és van a főszerepre (főszerepekre) megfelelő jelölt. Az ilyen megközelítés csak újabb átlagos, „ez is megvolt" típusú előadást generál, olyat, amilyenből mostanában egyre több van műsoron. Racine-hoz véleményem szerint csak akkor szabad nyúlni, ha az alkotóknak, elsősorban a rendezőnek határozott elképzelése van arról: miért lesz más ez a Racine-előadás, mint a többi, miért várható tőle siker, miféle koncepcióval akarják legyőzni a közegellenállást. Lehet ez az elgondolás viszonylag egyszerűbb és hagyományosabb: ilyen esetekben a színház „mindössze" arra törekszik, hogy a viharzó szenvedélyeket kiszabadítsa a klasszicista forma és a merev nyelv rabságából, mi több, pótlólagos feszültséget csiholjon ebből az ellentmondásból, és minden szerepet optimálisan kiosztva valósítsa meg a játék maximális intenzitását. Ez a megoldás többé-kevésbé belül marad a színpadainkon még mindig uralkodó lélektani realizmuson, ez a Racine még mindig „magyar Racine" lesz, de a kánon még nem merült ki,

még mindig alkalmas rendezői víziók táplálására és befogadására.

Lehetnek aztán más, merőben újszerű, alternatív utak is, amelyek például éppen a forma merevségéből, a kompozíció mesterkéltségéből indulnak ki, és haladnak a merő artisztikum, a stilizálás különböző válfajai felé; ilyen lehetőséget realizált briliánsan Zsótér Sándor az ugyancsak ókori mítoszt feldolgozó Hans Henny Jahnn-féle *Medeá*ban. Szerintem a Racine-librettók fölöttébb alkalmasak az ilyen kezelésre, és nagyon kíváncsi volnék, mit hozna ki a francia klasszikus egy-egy drámájából Zsótér, Schilling Árpád vagy Bodó Viktor.

Kőváry Katalin, aki a szomorúan lerobbant Piccolo Színházban vitte színre a *Phaedrá*t, az első megoldási lehetőség irányába tett néhány lépést: egy élményszerű, a magyar nézőt meghódító hazai Racine-t akart megvalósítani. A legdöntőbb lépés a fordítás megrendelése volt: Lackfi János a feladathoz képest viszonylag egyszerű, közérthető, drámai és az eredeti szöveg száraz bonyolultságán sokat oldó nyelvet talált ki, amely hajlékonyan idomul a szereplők karakteréhez. Dőry Virág színpada egyszerű és funkcionális, főleg a csak fénycsőbordái által szuggerált görög oszlopnak van atmoszferikus értéke; modern jelmezei azonban – Phaedra csillámló fekete estélyi ruhája kivételével – nem járulnak hozzá a szereplők jellemzéséhez. Amúgy a rendezés, amely önálló ötletekben viszonylag szegény, szemlátomást arra törekszik, hogy a színészi játék elmélyültségével és hatásosságával tegye izgalmassá a produkciót, és megannyi átélhető emberi drámából egyszeri, átélhető tragédiát hozzon létre. Ezért e tisztes, ha nem is vakmerően újszerű koncepció korlátai többnyire egybeesnek az egyes színészek játékának korlátaival.

Aki Hámori Ildikót szemelte ki a főszerepre, már eleve elmondhatta, hogy előadásának van Phaedrája; a színésznő színpadi lénye egyesíti a bensőséges egyszerűséget a fájdalom méltóságával, és játékát egyszersmind valamilyen klasszicizáló, ünnepnapi pátosz is belengi. Phaedraként mintha egy szenvedély passióját adná elő. Alakítása folyamatos mozgásban van: a mozdulatok esztétikus dinamikája, a mimika rebbenő változatossága meggyőző egységbe foglalja. Tökéletesebb partnerekkel ez a Phaedra akár jelentékennyé is nőhetett volna.

Trokán Péter Thézeuszát értelmezte a rendező a legönállóbban: ez a Thézeusz ugyanis már-már komikus figura, a hoppon maradását nagyhangúsággal kompenzáló felszarvazott férj vígjátéki típusa. Trokán hatásosan – és hibátlan dikcióval – prezentálja ezt a szerepfelfogást, jogosultságáról mindamellett nem győzött meg. (Mulatságos, hogy Thézeusz figurájának ezzel az immanens kockázatával Racine is tisztában volt, és igyekezett magát bebiztosítani ellene: „Meg akartam kímélni Theseust olyan felindulástól, amely őt a nézők előtt kevésbé hízelgő színben tüntethetné fel" – írja a tragédia előszavában.)

Feltűnő alakítás még Csernus Marianné Oinone szerepében. A rendező neki is sok és változatos játékot, gesztust, mimikát engedélyezett, amelyeket a színésznő kulturáltan, de szintetikus mesterkéltséggel abszolvál. Még az alakításra is torzítóan hat az előnytelen és sikktelen fehér nadrágkosztüm, amelybe öltöztették.

Szirtes Balázs Hippolitoszként az ifjú hős zárkózottságára, bizalmatlanságára, ridegségére teszi a hangsúlyt, ám félő, ebben az is közrejátszik, hogy egyelőre kevés még a színe; a szerep további árnyalatait, a szűzi titokzatosságot, az erkölcsi felháborodásból eredő undort, a kitörő szerelmet épp csak a jelzés szintjén érzékelteti.

Dengyel Iván, akit valamilyen okból kínai mandarinnak öltöztettek és maszkíroztak, fakón tudja le Hippolitosz nevelőjét; előadásában még a dráma híres szólója, Theraménesz elbeszélése is elszürkül.

A színlap vége felé, mint szinte minden magyar előadásban, óhatatlanul jönnek a majdnem civilek, az éppen csak jelen levők: ez esetben három fiatal lány: Kakasy Dóra (Arícia), Szabó Zsuzsa (Panopé) és F. Nagy Erika (Iszméné).

■

A Budapesti Kamaraszínház *Bereniké*-előadásában a rendező, Esztergályos Károly ugyancsak a fenti irányban indult el, de Kőváry Katalinnál jóval messzebb jutott: ő valóban alkotóan értelmezi át a szöveget, amely Rozgonyi Iván (a mellékletben teljes terjedelmében közöljük) új, ugyancsak sikerült fordításában sokkal követhetőbb és ezért drámaibb, mint Vas István nemes veretű, de kimértebb és sokszor nehezen érthető munkája. Ez a tán legbensőségesebb racine-i tragédia, melynek egyszerűségére és eszköztelenségére írója különösen büszke volt, szinte kizárólag a szereplők lelkében és egymáshoz való viszonyuk állandó változásaiban és eltolódásaiban játszódik, mégpedig úgy, hogy az alapvető érzelmi töltet kezdettől adott, és a befejezésre sem módosul: Titus és Bereniké kezdettől egészen végső elválásáig szereti egymást, és Antiochus mellettük a reménytelen harmadik. Esztergályos tehát abból indult ki, hogy ezt a két-, sőt háromarcú monolitikus szerelmi szenvedélyt kell minél érdekesebbé, mélyebbé és modernebbé tennie ahhoz, hogy a néző feladja tartózkodását, és bekapcsolódjék a dráma áramkörébe.

Az előadás csúcspontjai éppen ezért a Titus–Bereniké-párjelenetek, amelyek a szenvedélynek és az erotikus mágnesezettségnek a magyarországi Racine-hagyományból teljességgel hiányzó hőfokán elevenednek meg, mégpedig széles ölelésű, nagyszabású aláfestő zene kíséretében. A Racine-előadásokra és különösen erre a külső cselekmény nélküli darabra leselkedő statikusság veszélyét semlegesíti a két fejedelmi szerelmes közötti életre-halálra szóló küzdelem dinamikája; minden replika a retorikát kidobva magából tovább mozdítja az erővonalakat, hevesek a gesztusok, látványosak a mimika változásai, homogén és erős az áramkör. A negyedik felvonás nagy párjelenetének izzó, de egyszersmind átlelkesített erotikája különösen emlékezetes és nem utolsósorban esztétikailag is megejtő pillanatokat teremt (Titus lemeztelenedő felsőteste eretnek mozzanat, és felér egy modern ágyjelenet forró-

Szirtes Balázs (Hippolitosz) és Hámori Ildikó (Phaedra)

Szlovák Judit felvétele

ságával); és amikor a jelenet végén Titus a francia klasszicizmusban alighanem páratlan szemérmetlenséggel és mintegy a magasabb erők kétségbeesett kihívásával kifakad (Rozgonyi Iván fordításában: „Róma, Bereniké! S minő uralkodó! / Ah! császár mért vagyok? S miért szerelmes, ó!), Esztergályos ebből olyan drámai csúcspontot mer komponálni, amelyben a fájdalma paroxizmusához eljutott hős ledobja magáról a bíborpalástot, és lerontja a kárpitot. (Meg kell említenem a jelenet nagyon szép és hatásos expozícióját is, amikor a nagy mérkőzésre még csak készülő két szerelmest önálló leleménnyel a színpad két szélén, magányosan, egymást nem látva jeleníti meg, reflexióik súlyát mintegy a másik jelenléte által megsokszorozva.)

Ugyancsak erőteljes a zárójelenet drámaisága: a tusákban megigazult, önmaguk fölé nőtt három főszereplő most abban vetélkedik, melyikük licitálhat a másik kettőre lemondásban és önfeláldozásban, és hatásos *coup de théâtre* a zárókép: Bereniké fájdalmában felmagasztosulva botorkál el, Titus a hatalom büszke áldozataként vonul ki a császári fénybe, míg Antiochus pisztolyát a színen hagyva siet ki Bereniké nyomában; nyitva marad, hogy az öngyilkosságról lemondva tovább próbálkozik-e, vagy ő is a rezignációban találja meg élete új értelmét.

Említést érdemel, ahogyan a rendező a bizalmasok funkcióját megoldja. Mivel a drámai jelenetekhez való – Racine előírta – néma és fölösleges asszisztálásuk a színészeket lehetetlen helyzetbe hozná, Esztergályos kitereli őket a színpadról, úgy azonban, hogy mégis mindenről értesülve legyenek (tehát – a néző számára láthatatlanul – hallgatóznak). A két férfihoz, Paulinushoz és Arsateshez pedig a rendező nagyon tömör, figyelmet fölöslegesen nem igénylő, de hatásos karaktert talál: Paulinus a buzgó és lelketlen kis stréber, Arsates inkább afféle okoskodó házi filozófus. Csak Phoenissát, Bereniké bizalmasát nem kell kitalálni; itt az a lelemény, hogy a szerepet Tímár Évára bízták, aki önmagából sugározza az együttérzést és a méltóságot.

Tímár Évát emeltem ki az eddigiekben név szerint, és ebből talán kitetszik: az előadás színészi megvalósítása kételyeket hagyott bennem. Esztergályos Károlynak nem jutottak nagy színészek; annál nagyobb erény, hogy koncepcióját mégis sikerült érzékeltetnie. És a méltányosság azt követeli, hogy itt nézetet cseréljünk: természetesen a színészeken is múlt, hogy alakításuk kirajzolta a rendezői szándék körvonalait.

Azt Esztergályos is eleve tudhatta, hogy Bacsa Ildikó személyében mégoly kevéssé konvencionális tragika helyett Palesztina királynőjének súlyos szerepére naivát kapott, akinek személyiségéből hiányzik a méltóság, a monumentalitás, az érettség, eleve a *présence*, sőt egyes reakciói – gondolom, a rendezői szándéktól függetlenül – cserfesek vagy épp közönségesek. A vendég Tóth Sándor már inkább megfelel a szerepnek, vagyis hősalkat, bár helyenként, drámai ereje fogytán, siránkozásra hajlik, minek következtében monoton is, másutt túl merevnek hat, és külön megjegyzést érdemel a szöveget az érthetetlenségig torzító, csúnya dikciója. Mégis mindkettőjüknek vannak szép és igaz pillanatai is, és fiatalságukból eredő rugalmasságuk lehetővé teszi, hogy szinte átlátszóvá válva tükröztessék a rendező elgondolását – ha ahhoz hozzá alig is adnak. Bozsó Péter már nemegyszer mutatta ki a Budapesti Kamaraszínház színpadán intrikusszerepekhez való érzékét, mivel azonban Antiochus csak „felszélről" intrikus, a mélyben két antagonistájához méltó „nemes lélek", az intrikussablonok külsőségesek lesznek, az áldozatos, örökös kétségek dúlta szerelmes szerepében pedig a fiatal színész láthatóan feszeng. Zámbori Somáról (Paulinus) és Kovács Ferencről (Arsates) mutatis mutandis hasonló mondható el, mint a két főszereplőről: rövid színpadi perceikben egyszerű eszközökkel érzékeltetik, mit gondolt figurájukról a rendező.

(Mindamellett nem tudom, miért illeti Antiochust, úgy is, mint Komagéné királyát, csupán a „Fenség" megszólítás – persze talán groteszkül hangzana, ha mindjárt három szereplő „felségezné" egymást –, és azt sem, hogy Bereniké remélt státusa miért a „császár*nő*, mikor Titus oldalán csak *-né* lehetne; igaz ugyan, hogy e két kis lapszust már Vas István is elkövette.)

Schiller Kata felvétele

Tóth Sándor (Titus) és Bacsa Ildikó (Bereniké)

Mindkét előadás immár betagolódott a csenevész magyarországi Racine-kultusz áramlatába, és éppen mert az emlékező oly kevés példára támaszkodhat, hivatkozási alap is lesz belőlük. Hámori Ildikó alakítása, valamint a *Bereniké* negyedik felvonásbeli nagyjelenete rá is szolgál, hogy későbbi kritikusok és színháztörténészek utaljanak rájuk, és hozzájuk képest mérjék fel a további – remélhető – előrelépéseket.

JEAN RACINE: PHAEDRA (a Piccolo [Pince] Színház és az Éjszakai Színház közös bemutatója)

FORDÍTOTTA: Lackfi János. **DÍSZLET-JELMEZ:** Dőry Virág. **ZENÉJÉT ÖSSZEÁLLÍTOTTA:** Demjén Erzsébet. **MUNKATÁRSAK:** Lovass Ágnes, Zsolnay Andrea, Veres Gábor Gergely. **RENDEZŐ:** Kőváry Katalin.
SZEREPLŐK: Trokán Péter, Hámori Ildikó, Szirtes Balázs, Csernus Mariann, Dengyel Iván, Kakasy Dóra, Szabó Zsuzsa, F. Nagy Erika.

JEAN RACINE: BERENÍKÉ (Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)

FORDÍTOTTA: Rozgonyi Iván. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **ASSZISZTENS:** Tóth Andrea. **RENDEZŐ:** Esztergályos Károly.
SZEREPLŐK: Bacsa Ildikó, Tóth Sándor m. v., Bozsó Péter, Zámbori Soma, Kovács Ferenc, Tímár Éva.

Koltai Tamás

Szezoncikk

■ GOLDONI: NYARALÁS ■

A jelenleg tapasztalható Goldoni-reneszánsz általában kimerül a szerző slágerdarabjainak reprízében, és csak ritkán számol a sosem játszott, esetleg lefordítatlan művekkel. Ez alól egyedül A komédiaszínház *kivétel, amelyet a bukaresti Bulandra nálunk is látott revelatív előadása fedezett föl három magyar színpad számára. A* Nyaralás-*trilógia sem tartozik a gyakori műsordarabok közé; egy estére összevont változatát annak idején (vagy három évtizede) Lengyel György rendezte a Vígszínházban, Szikora János pedig Győrben.*

A késői Goldoni-darabok, így a *Nyaralás* is, líraibbak, atmoszferikusabbak, tűnődőbbek az ismert komédiáknál. Néha kifejezetten nosztalgikus, szomorkás hangulatúak, kevésbé mozgalmasak, és az élet jelenségeit folyamatosan pergő, olykor többszálú cselekmény helyett állóképekben ábrázolják. Ezekben a kis túlzással impresszionistának is nevezhető színművekben kevés a valahonnan valahová eljutó történés, olykor alig mozdul valami, ellenben gazdag a belső viszonyok szövevénye, a szereplők közti kapcsolatok ábrázolása, a szokások, viselkedésmódok, apró életmegnyilvánulások érzékeny, finom, hol költői, hol kritikus-ironikus rajza. A késői Goldoni-komédiákat valaha, a múlt század közepe táján – nálunk egészen a nyolcvanas évek végéig – változatos eszközökkel igyekezett reprodukálni a realista illúziószínház. A XVIII. századi viseleteket és modorosságokat részint korhűen megjelenítő, részint finoman a XX. századi divatokba és magatartásmintákba átjátszó jobb rendezések a lélektani realizmust, az esztéticizmust, a stilizációba való átmenetet, a lírai tónust, a fény-árnyék játékot, a gyöngéd zenei hátteret tekintették mértékadónak, és az általános pasztell árnyalatot a színészi játék vidám színeivel élénkítették föl. Láttunk ilyen Goldoni-előadásokat külföldiektől, és az említett hazaiak is hasonlóak voltak.

A kaposvári Csiky Gergely Színházban a trilógia középső részét játsszák, Török Tamara fordításában, Rusznyák Gábor rendezésében. Tudni való – a szerző maga említi –, hogy noha a három mű összefügg, dramaturgiailag önállóak, külön-külön is elő lehet adni őket. A középső darab afféle miliődráma, a nyaralóvendégek nyaralási „helyzetének" kibontása, rutincselekvéseik (étkezés, társalgás, szórakozás), futó találkozásaik, hóbortjaik, flörtjeik, féltékenykedéseik, pletykálkodásaik drámai montázsa. Ha mindenáron a helyzet fókuszát keressük, akkor annak tekinthetjük a két jegyespár haragszomrád viszonyát. Leonardo (Znamenák István) és Giacinta (Gryllus Dorka) nyaralását befelhőzi, hogy Guglielmo (Kocsis Pál) beleszeret Giacintába. Guglielmo menyasszonya, Vittoria (Nyári Szilvia) ráadásul Leonardo húga, így a kialakuló flört – mert kérdés, hogy valódi, mély érzelemről van-e szó, vagy csak üdülési föllángolásról – még kínosabb. A centrális konfliktus szélén helyezkedik el Sabina (Márton Eszter), a fiatal férfiakra vadászó gazdag „szingli" (történetesen Giacinta nénikéje) és a pénznek nehezen ellenálló „dzsigoló", Ferdinando (Némedi Árpád), valamint a kamaszosan fickándozó két félig gyerek, Rosina (Balla Eszter) és Tognino (Tóth Richárd). Még „szélebbre", a szolgálók csoportozatában Paolo (Kelemen József) és Brigida (Ébl Helga) megismétli a tervbe vett házasságról való évődést. Mint látható, a tét a szerelem vagy inkább a helyébe föltolakodó „nyári érzelem" (esetleg szimpla üzlet), ami szerelemnek adja ki magát. A végén visszaáll az eredeti „rend"; Giacinta monológban figyelmeztet a nyári flörtök veszélyeire.

Gryllus Dorka (Giacinta) és Znamenák István (Leonardo)

Rusznyák a XX. század hatvanas éveibe helyezte át a cselekményt. Túl vagyunk a finom költői stilizációk korszakán, a rendezőket nem érdekli a régi korok modorát a jelenbe áthajlító, artisztikus stílusjáték. Nem olyan a színház, nem olyan a világ, minden durvább, direktebb, undokabb, botorság volna számon kérni halott eszményeket. Ha úgy vesszük, a hatvanas évek fölidézése éppúgy stílusjáték, mint a XVIII. századé. Még csak félmúlt, ironikus nosztalgia fűzi hozzá, ha nem is közvetlenül a rendezőt, de a fölmenőit s általuk az országlakosság jelentős részét. Különböző televíziókban korabeli filmek, korabeli kvízek, korabeli kívánságműsorok mennek nagy sikerrel. „Rárendezni" a darabot egy akkori balatoni SZOT-szálló vagy vállalati üdülő külsőségeire éppúgy stilisztika, mint rekonstruálni egy kétszázötven éves livornói albergót. Khell Zsolt a közismert rondabarna farostlemezzel kibélelt, sivár hodályt állította a színpadra; megteszi realista díszletnek, de van benne

valami az elvont, semleges térből is. Az első részben lehet akár ebédlő vagy társalgó (oldalt tálaló vagy büfé céljára szolgáló nyílások, hátul a szabadba vezető, ponyvával fedett medenceféle, a ponyvára falevél-imitációk hullanak, mennydörgés-stilizáció kelti a vihar hatását). A második részre beszűkül a tér, előrecsúszik a fal, rideg, zárt, börtönszerű hall keletkezik (ide is beesik egyetlen „abszurd" levél), később becsapódnak az ajtók, eltűnnek a szolgálók, a szereplők mintegy baljóslatúan bezáródnak a „nyaralás" időn és téren kívüli világába.

A jelmezek korkövetőek. Ignatovity Krisztina nem torzít az aktuális divaton, az idézetek – egybeszabott fürdőruhák, fürdősapkák, kalapok, ernyők, hulahoppkarikák – önmaguk történeti mivoltában parodisztikusak. A dramaturgiai funkciót betöltő, két, tökéletesen egyforma mariage-ruha (a riválisok, legnagyobb bosszúságukra, ugyanazt a modellt vásárolták meg) az adott időszak legismertebb női szabása: derékban övvel szorosan összehúzott abroncsszoknya. A *couleur locale*-hoz tartozik a zenekar, korabeli slágerekkel, például a „Buona sera, signoriná"-val és másokkal; a zenészek hol beülnek, hol kiszállnak, a „dzsigoló" Ferdinandót játszó Némedi Árpád maga is a zenekar tagja, néha zenél, néha visszalép a játékba, kihangosított prózai üzeneteket küld, ahogyan az szokás volt akkoriban. A színpad szakadatlan mozgásban van, Rusznyák a találkozások napi rutinjának realisztikusan követhető eseményeit elszabaduló ötletekkel ötvözi. A vendégek úszni vagy vadászni indulnak a megfelelő felszereléssel, harsány „valaki!" kiáltásokkal reklamálják a kiszolgálást (a személyzet értelemszerűen nem „gazdákhoz" kötött szolgálókból áll, mint az eredetiben, hanem az „üdülő" formaruhás pincéreiből), leülnek kártyázni, vagy – a második részben – a búcsúestre (esküvőre?) készülve lagymatagon díszítik a termet. Egy fűnyíró gép önállósítja magát, a rajta hagyott nyomból következtetve „átmegy" a személyzet egyik tagján. A pincérek egy jókora ládában bújócskáznak, némi szexszel körítve a játékot, nem lehet tudni, a láda hangszertok-e, vagy inkább koporsó, mindenesetre a második részben szürreális módon fölemelkedik, és eltűnik a zsinórpadon. Az első részben inkább csak szertelenségével és stílusérzékenységével ható előadás szünet után gondolatilag is összerendeződik. A nyaralás szabadságát kihasználó (vagy éppen kötelező formalitásától szenvedő) szereplők egyre elveszettebbé válnak, látszik rajtuk a belső bizonytalanság, a kiürülés. A groteszk keserű árnyalatot kap, és kiderül, hogy senki sem tud mit kezdeni önmagával: a kimagyarázkodásokkal egy időben – a puszta érdekkapcsolat fölbomlik, a párok visszarendeződnek – végbemegy a viszonyok elsivárosodása. A hatvanas évek fakó vidámsága – a paradoxont használhatónak érzem – éppúgy a helyére kerül, mint a „kortalan" miliődráma atmoszferikussága. Így az előadás, amely Rusznyák általam látott legjobbja, Goldoninak és a jelennek egyaránt megfelel.

A kaposvári együttes már nem olyan homogén, mint régebben. Ebben az előadásban sem beszélnek azonos nyelven a színészek. Gryllus Dorka és Znamenák István a hétköznapi létezéstechnikából indul ki. Nekik belső életük van, anélkül, hogy pszichologizálnának, vagy elhatározott szándékkal valamilyenek akarnának lenni. Ez a látszólag színtelen vagy pasztellszínű játék titkokat rejt, elárulja, hogy a felszíni kérdésesség, instabilitás alatt több van, netán épp ez a bizonytalanság a karakter lényege. Gryllus a zártság, a kissé ijedt kedélytelenség, Znamenák a nevetségessé válás felé tolja el az alakot; mindkettőjük nagy előnye, hogy nem „alakítanak". Kocsis Pál egyszerűbben fogja föl a széptevő figuráját, kerüli, hogy amorózó legyen, de egyáltalán nem érzi zsenánsnak, hogy Guglielmo mindenki szeme láttára udvarol más menyasszonyának. Nyári Szilvia Vittoriája is több érdeklődést mutat a divat, mint a helyzet kínossága iránt, így párosukra lényegében nem hat a föltűnő kaland. Márton Eszter végképp nem árnyal, ő egyszerűen élesen van jelen, élesen szólal meg, az ő Sabinája az a gazdag nő, akinek érzelmi téren nincs személyisége, csak vásárlóereje. Némedi Árpád Ferdinandóként jópofa „kis muki", aki tisztában van a saját pitiánerségével, de egyetlen pénzes „nyanyánál" sem köti le magát végleg, idejében lelép. (Sőt, posztmodern módon a játékból is kilép, közölve a nézővel, hogy számára, úgy látszik, véget ért a darab – és távozik a zenekari árokba.) Két infantilis gyereket játszik Balla Eszter és Tóth Richárd; mindketten szelesek, utóbbi karakteres is; mindenesetre biztatóbbak, mint amilyen legutóbbi katasztrofális kettősük volt a *Noszty fiú*ban. Egy pikírt nagynéniként Tóth Eleonóra vénkisasszonyos manírok nélkül jellegzetes, egy vígjátéki apaként Tóth Géza kavarodást idéz elő. A szolgálók (pincérek) közül Ébl Helgának és Kelemen Józsefnek van lehetősége a Kaposvár-elkötelezettségnél többre: kidolgozott cikizőkettősre.

A nyaralótulajdonos-üdülővezető Filippo szerepében Gyuricza István simulékony-alázatosan – szolgálatkészen, mégis lenézően – tekereg a vendégek között. „Elkísérhetem? Nem? Nem baj, ha nem", mondja hanyagul az egyik hölgynek, és ebben a linkóci minden mindegy kijelentésben tulajdonképp összesűrűsödik a darab lényege.

Kelemen József (Paolo), Horváth Zita (Titina), Szula László (Beltrame) és Ébl Helga (Brigida)

Simarafoto

CARLO GOLDONI: NYARALÁS
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Török Tamara. **ZENE:** Némedi Árpád–Zságer-Varga Ákos. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Ignatovity Krisztina m. v. **RENDEZŐ:** Rusznyák Gábor.

SZEREPLŐK: Gyuricza István, Gryllus Dorka, Znamenák István, Nyári Szilvia, Kocsis Pál, Némedi Árpád, Márton Eszter, Tóth Eleonóra, Balla Eszter, Tóth Richárd, Ébl Helga, Kelemen József, Horváth Zita, Szula László, Kovács Zsuzsanna, Tóth Géza, Hornung Gábor, Szentgyörgyi István.

Csáki Judit

A barna virzsínia

■ KOSZTOLÁNYI DEZSŐ–FORGÁCH ANDRÁS: ARANYSÁRKÁNY ■

Nagy fába vágja a fejszéjét, aki Kosztolányi-regényt akar dramatizálni – mégis készült már színpadi adaptáció az *Édes Anná*ból is, az *Esti Kornél*ból is. A *Pacsirtá*ból és az *Aranysárkány*ból film lett – és ez utóbbi most színpadra is került. Igaz, Forgách András szereti a „nagy fákat", számos adaptációt készített már, és ez a mostani, az *Aranysárkány* sem egyszeri bemutatásra készült. Fogják még játszani itt-ott – mindenütt, ahol megfelelő színész mutatkozik Novák tanár úr szerepére.

Pedig ha van vegytiszta epika (nincs), akkor az *Aranysárkány* az. Dramaturgiája, építkezése, figurái, konfliktusai – megkockáztatom: még dialógusai is – epikusak: szép komótosan és lineárisan halad előre a történet az időben, fejlődik, épül, burjánzik leginkább befelé (a lélek útvesztőibe), majd kiteljesedik, s bekövetkezik a szükségszerű megoldás. Novák Antal főgimnáziumi tanár magányos, de voltaképpen kiegyensúlyozott életét bizonyos kellemetlen események földúlják, személyisége szétesik, belső tartása megroppan, és végez magával. A történet súlya kétségtelenül drámai – de a formája csöppet sem az.

Griechisch Tamás felvétele

„Csak látni kellett, amint végigment az utcán örökké csikorgó bő cipőjében, barna botjával, barna ruhájában, s fogai közé dugott egy barna virzsíniát, és azt meggyújtotta, aztán bejött az iskolába..." Szigorú, de kedves ember, „szabadelvű nézeteket vall", nyájas mindenkihez, feddhetetlen életű – írja róla Kosztolányi. Ezt a figurát hozza be a soproni színház színpadára Bálint András. Kosztolányi írja azt is, hogy Novák Antal „zömök, kappanhájjal födött törzsén egy golyóbist hordozott, melyet egyébként fejnek neveznek, emeletes fején pedig egy szöszcsombók látszott, melyet egyébként hajnak neveznek, az arcán két pislogó-világító kör, melyet egyébként szemnek neveznek, egy alig vörhenyes dudor, a fej szelelőlyuka, melyet egyébként orrnak neveznek, aztán egy piros húsdarab..." Ezt a figurát Bálint András nem hozza be – hogy is lehetne mutatni ezt: „egyébként"...? És ezt a mondatépítést, képkomponálást, nyelvi elevenséget nem hozza a darab sem – de ez leginkább magától értetődő.

Forgách András Novák tanár ura lágyabb, mint Kosztolányié. Pontokból áll össze, nem vonásokból. Mondhatni, szükségképpen kikerült a karakterből például a skrupulózus életvitel – a darab főszereplője életvitelt nem, csak skrupulusokat mutat. Elhalványult az önzés, amely a regényben mint életformát szervező erő működik – a színpadon egy alapvetően figyelmes ember jár-kel, aki legföljebb olykor-olykor mutatkozik figyelmetlennek vagy érzéketlennek közvetlen környezetével szemben. Összetöpörödött a drámai belső leépülés folyamata: a fizikai bántalmazás és az öngyilkosság közt célirányosan és gyors lázálomban pereg le néhány jelenet. Miközben a regény fókuszában éppen ez a folyamat áll: hogyan fordul mindinkább magába Novák, hogyan kerítik hatalmukba előbb a depresszió, majd egyéb, szofisztikáltabb idegrendszeri megbetegedések; majd egy végső és erőteljes nekifeszüléssel hogyan próbál még egyet fordítani a fordíthatatlannak látszó folyamaton és sorsa szükségszerűnek látszó pályáján – orvoshoz, ügyvédhez fordul –, végül hogyan és miért nyúl mégis a pisztolyhoz. A színpadon mindez néhány perc csupán; igaz,

Sztankay Orsolya (Hilda) és Bálint András (Novák)

sűrű percek ezek, és a regény fokozatosan kibontakozó eseményeibe látszólag brutálisan beleavatkozó dramatizáló úgy változtatott, hogy a végkifejlet lélektani kontextusa végül visszatalál az epikus verzióéhoz.

Változott a szereplők szerkezete – szintén szükségképpen. Novák életének legfontosabb terepe, az iskola összeszűkült, a tanárok közül csak (a regényben is legmarkánsabb) Fóris Ferenc maradt meg, aki a színpadi verzióban súlyosabb ellenpont, mint a regényben. A vaskalapos, archaikus tanárfigura éppúgy közutálatnak „örvend" a diákok között, mint Novák – de ő legalább rászolgál, ráadásul túl is éli a gyűlölet megnyilvánulásait. A színpadon Papp Zoltán elsősorban a tüskés, szüntelenül zsörtölődő Fóris zsigeri konzervativizmusának ellenszenves dimenzióit hangsúlyozza. Hogy ennek oka pusztán praktikus-e, nem tudom, de következménye biztosan az: jobban „szeretjük" tőle Novákot.

A diákok közül is csak a legfontosabbak vannak jelen (bár én, eléggé illetlenül, hiányolom a regény egyik jellegzetes alakját, a zsidó Glück Lacit), de kétségtelenül ők azok, akik dramaturgiailag nélkülözhetetlenek. Mivel a színházi változat legfontosabb terepe Novák háza és kertje, szinte természetes, hogy azok az alakok a legelevenebbek, akik itt, a magánéletében veszik körül: Mari, a szakácsnő és Hilda, a lánya.

Mari szakácsnő a regényben is fölbukkan, de színpadi alakját több epikus figurából nyerte, és alighanem elsősorban Pogány Judit ihlette. Forgách viszonylagos önállósággal és tobzódó intuícióval az archetipikus karaktert rajzolja újra; azt a bizonyos „régi családi bútordarabot", akinek a házban eltöltött idő, a közös múlt már föltétlenül biztosítja a *ius murmurandi*t, a morgás, dörmögés, dünnyögés, méltatlankodás jogát. És szinte természetes, hogy szeretete, odaadása, sőt: odatartozása megkérdőjelezhetetlen, amiként az ügyekbe való – nem beleszólása, csak – belekontárkodása is az. (A regényben az alig néhány mondatos Marinál sokkal lényegesebb figura Pepi, Novák rokona, a magányos vénkisasszony, akinek egész élete a másokra való odafigyelésben telt, és mindig ott töltötte napjait, ahol éppen szükség volt rá. Hilda szökése és Novák bántalmazása után ő költözik oda a férfihoz, hogy gondját viselje. Ő is tipikus karakter, csak éppen – „halk" lévén – kevésbé színpadra való, mint a Forgách által odateremtett Mari, aki néhány vonást át is vesz tőle.) És Pogány Judit játéka lefegyverzően indokolja a dramaturgiai manővert: Marija fontos tényező Novák Antal életében. És jól mutatja Forgách András kiváteles dramaturgiai és színpadi érzékenységét, valamint eminens képességét és készségét, amellyel az epika és a dráma, a regény és a színház közti, voltaképpen eléggé szűkös és nehezen járható passzázson közlekedik. Forgách, az ő szinte végtelen empatikus hajlamával, a lehető legalázatosabb alkotótárs – mint ezt most, az *Aranysárkány* esetében sokadszor áll módomban észrevenni, de tán először ki is mondani.

Hilda, Novák lánya is sokat változott a regényhez képest – és mégsem. Rejtélyes alak ő; árad belőle egyfajta idegrendszeri labilitás, amiről nem tudhatni egészen pontosan, hogy vajon tényleg létezik-e, vagy csak az apa – lelkiismeret-furdalással terhes – túlzott törődése-féltése teszi ilyenné, avagy láttatja ilyennek. Sztankay Orsolya ügyesen váltogatja Hilda éppen dominánsnak tetsző jellemvonásait; alapvetően a szeszélyes kislányt játssza, akinek mindazonáltal megvan a magához való esze és az a képessége, hogy a kisujja köré tekerje az apját. Ha kell, cicásan engedelmes, ha érdeke úgy kívánja, gyerekesen csökönyös. Hilda ösztönösen tudja, hogyan feleljen meg leginkább apjának, hogyan vigyen „színt" az életébe, hogyan vigasztalja és kárpótolja a férfit felesége haláláért – és az az érzésem, Sztankay Orsolya is ösztönösen tudja, miként formáljon a sokfelé tartó, villódzó, olykor infantilis és egészében kissé elrajzolt karakterből mégiscsak hiteles figurát. Ebben jól segítik őt Földi Andrea jelmezei: a vicces ezüstfoltokkal tarkított, „hebrencs"-ruha az elején vagy a copfhoz, virághoz illő virágos selyemruha, amitől hirtelen „nő lesz a lányból". Nem véletlenül éppen abban a jelenetben viseli, amikor az apja pofon üti...

A diákok és a mellékszereplők vázlatosabb figurák, a színmű hierarchikus szerkezetében Novák és Hilda viszonylatában léteznek leginkább, ami többnyire eléggé laza viszonylat. Liszner Vili, a kiváló atléta és reménytelenül rossz tanuló föltehetően nem velejéig romlott ember, de mégiscsak ő az, aki bosszúból, amiért Novák megbuktatta őt az érettségin, rátámad a férfira. Segítőtársa Próféta, a valamivel idősebb és szintén bukott gimnazista – a regényből tudjuk, hogy mindketten (főként Liszner) küzdenek némi bűntudattal és félelemmel, de Forgáchnak igaza van: ebben az adaptációban ez teljesen lényegtelen. Mészáros Tamás Liszner, Varga Gábor pedig Próféta szerepében még a kívánatosnál is halványabb alakítást nyújt, nemhogy a lehetségesnél.

Mert Karalyos Gábor, aki Csajkás Tibor szerepét játssza, legalább az utolsó jelenetben (már Novák halála után, amikor Hildával együtt visszatér a szökött és immár kisgyerekes pár) fölvillant valami lényegeset és teátrálisat; azt ugyanis, hogy Csajkás éppoly rezignáltan játssza alárendelt szerepét domináns felesége mellett, mint – sejthetően – Novák az ő felesége mellett. És Hilda – aki a villódzásból és hamvas bájból ekkorra jócskán visszavett – éppoly határozottan és boldogtalanul néz a jövőbe, mint egykor valószínűleg a saját boldogtalan anyja.

Bálint Andrást szinte ránézésre alaposan telibe találja Novák szerepe. És alighanem mindenkinek, neki magának is, ez a bizonyos „ránézés" volt a legfőbb vezérfonal; amit Bálint, a színész gondol erről a bizonyos polgár-tanár figuráról, az hiánytalanul meg is jelenik Novák alakjában. A gesztusok, a tartás, a jelzések, a mimika mind megvannak, és oly vaskos külső burkot kerítenek a figura köré, hogy a belső kissé kevésbé látszik. Novák elsősorban stílus, egy jól ismert világ jól ábrázolt embere, akinek – legalábbis Bálint színészi fogalmazásában – az a legfőbb tragédiája, hogy eljárt fölötte az idő. Persze a játéka erőteljes, aurát és atmoszférát teremt, csak – vélhetően egy erőskezű, erőszakosabb rendező hiánya miatt – hagy némi hiányérzetet az egyéni, belső küzdelem vonatkozásában.

A soproni színház előadását – nem egészen a tervek szerint – végül is Forgách András rendezte. Ez bizonyos szempontból kétségtelenül előny – például a hangsúlyok jelzésében. Egyéb szempontból viszont alighanem hátrány, hiszen a rendezés képtelen kellő távolságot tartani a műtől magától, ami adott esetben – és van néhány „adott eset" – ritmusproblémákhoz vezet. Például: a bankettjelenet (ahol nemcsak a diákok, de a tanári kar egy része is láthatatlan) túlságosan hosszú, és afféle levegőbe szónokolásként képtelen teljesíteni azt a tartalmi funkciót, ami a cselekmény menetében jutna neki.

Az előadás legkevésbé sikerült eleme a díszlet. Jókora építmény, teljességgel meghatározza a produkció látványvilágát – csak éppen semmilyen módon nem kapcsolódik a történethez. Az még csak praktikus hátrány, hogy nehezen használható – domináns eleme ugyanis a forgó, melynek segítségével változik a helyszín, csak éppen túlságosan lassan, nagyon szembeötlően, tehát inkább kizökkent, semmint átköt az egyes jelenetek között. Nagy Bálint építménye önmagában monumentális produktum – csakhogy ez nem a hozzávaló előadás. Vagy fordítva.

Aranysárkány keretezi a darabot – a regényt is amúgy. De hogy mi ez a különös tünemény, miért arany, miért sárkány, miért van, és miért pusztul – ez, sajnos, nem derült ki a soproni előadásból.

ARANYSÁRKÁNY. Kosztolányi Dezső regénye nyomán írta Forgách András (Petőfi Színház, Sopron)

DÍSZLET: Nagy Bálint. **JELMEZ:** Földi Andrea. **DRAMATURG:** Dobák Lívia. **ASSZISZTENS:** Őri Zsófia. **RENDEZTE:** Forgách András.

SZEREPLŐK: Bálint András, Sztankay Orsolya, Pogány Judit, Papp Zoltán, Karalyos Gábor, Mészáros Tamás, Varga Gábor, Andai Kati, Cmarits Gábor, Tándor Lajos, Herbst Szilvia, Sárdy Zoltán.

CSONT ANDRÁS

Zseni a falvédőről

■ SYLVESTER LEVAY–MICHAEL KUNZE: MOZART! ■

A művészekről szóló műalkotások mindig a szellem kétes képződményei közé tartoztak. Robert Musil kijelentése, miszerint az alkotó-gondolkodó ember ábrázolása az egyik legbonyolultabb művészi feladat, idevág. A művészet, ha erre vetemedik, kénytelen leválasztani a művet az életről, és ekkor a mű mindössze dokumentumértékkel rendelkezik, illusztrációja lesz az alkotó életének, míg az élet pusztán a művet motiváló tények véletlenszerű sorozatává alakul – mindez együtt nyilván abszurdum. Méltatlanul elfeledett nagy kritikusunk, Németh Andor egyik bírálata, mely ugyancsak egy muzsikusregényről (Harsányi Zsolt Liszt-regényéről) szól, megszívlelendő gondolatot tartalmaz témánk szempontjából. Szerinte a legfőbb problémát az okozza, hogy azt kell ábrázolni, ami látható, de eltűnt (azaz a művész magánéletét), és egyben azt, ami láthatatlan, ám mégis megmaradt (vagyis magukat a műveket) – olyan ellentmondás ez, mely csak kényszeredetten, legfeljebb valamiféle komoly művészi látomás segédletével oldható föl. A művészregényhősök sorában talán a festők járnak még a legjobban, és aligha puszta véletlen, hogy e nemben született a legtöbb alkotás, hisz itt a látható (vagyis a festészeti életmű) még valóban megtekinthető. Mindamellett a zenészekről szóló regények is számosak (ugyan ki ne ismerné, teszem azt, Amenda rémes Beethoven-regényét?), és egészen sajátos műfajt teremtett Wolfgang Hildesheimer csodálatos Mozart-könyve, amelyben radikálisan lemondott az életrajzról, mondván, Mozart alakja kivonja magát az ábrázolás hatálya alól: jóllehet tudjuk, hogy hátaslovat tartott, egyszerűen képtelennek érezzük a mondatot, mely úgy szólna, hogy „Wolfgang délelőtt kilovagolt".

Nálunk Szentkuthy Miklós írt *Divertimento* címen szellemes Mozart-regényt, de egy huszárvágással ő is más irányba terelte a stilizációt, nála ugyanis jóval Mozart halála után egy Gotthold Engelbert Zederhaus nevű salzburgi oboista írja meg emlékeit; ez az írói maszk aztán sok szabadságot biztosít Szentkuthynak, és lehetővé teszi, hogy győzzön a látomásos fikció, ami finoman szólva nem elhanyagolható tényező egy regény esetében. Szóval amikor a szabad látomás lép a dokumentálás helyébe, amikor a *fiction* legyőzi a *non-fiction*t, akkor van némi esély, hogy művészregényből valódi regény teremtődjék, hiszen az eltűnt, láthatatlanná vált élet csak a fikcióban, a látomás stilizációjában válhat esztétikailag értelmezhetővé és átélhetővé. És ebben az esetben már üdvösen kétséges, hogy Mozart vagy Beethoven-e az ekként teremtett regény hőse, hiszen a történeti alak eltűnik, hogy átadja helyét a fikciós, idézőjeles regényfigurának, „Mozartnak", „Beethovennek".

No de mi történik akkor, ha ugyanabban a közegben teremtik meg a művész alakját, amelyben egykor dolgozott? Vagyis – és ez a mostani eset – ha zenemű ábrázol zeneszerzőt? Nyilvánvaló a probléma súlya, hiszen hogyan is lehetne pár száz évvel a zenész kora után autentikus zenében felmutatni alakját? Az egykori zene már történelemmé vált, míg a kortárs muzsika nyilván összemérhetetlen a régivel, nem pusztán az értékkülönbség miatt, hanem egyszerűen a két korstílus összebékíthetetlensége okán. Hogy a regényhez legközelebb álló zenei műfajban, az operában (és a musical alapvető stilizációs elveiben nyilván nem különbözik az operától) történik erre kísérlet, az nem véletlen, más zenés műfajban bizonyára elképzelhetetlen lenne egy zeneszerző alakjának megteremtése, az instrumentális zenében különféle hommage-ok születtek, de ezek többnyire átveszik, és szeretetteljesen parodizálják az adott zeneszerző stílusát. Iskolapéldája az ilyesminek Debussy *Hommage à Haydn* című zongoradarabja vagy a számtalan főhajtás Kurtág *Játékok* című sorozatában. Az opera területén, tudomásom szerint, egyedül Leos Janaček tett kísérletet egy zeneszerző alakjának ábrázolására; *Osud (Sors)* címen írt dalművében azonban kortárs zeneszerző a főhős, ekként a zenei stilizáció nem jelenhetett problémát, hiszen azonos Janaček korának saját hangjával (és persze nyilvánvaló, hogy a főalak Janaček alteregója). Közelebb kerülünk témánkhoz, ha észbe vesszük a magyarul *Három a kislány* címen játszott operettet, mely Schubert életét tárgyazza, de még ez az egyébként borzalmas hülyeség is talált használható megoldást, amennyiben a zene csupa Schubert-téma feldolgozásából áll, az más kérdés, hogy milyen nyúlós szósszal nyakon öntve. A *Mozart!* zeneszerzője azonban eredeti muzsikával állt elő, tőrőlmetszett musicalt írt, a műfaj összes hangszerelési, melodikai megoldásával, és eléggé kriminális, hogy Mozart alakjának ebben a teljesen általános és unalmas, invenció nélküli zenés közegben kell fellépnie. De még ezzel is kiegyeznénk, ha a darab eléggé erőteljes lenne; ekkor a dramaturgiai látomásnak nyílna rá esélye, hogy hatálytalanítsa zenei aggályainkat.

Akkor hát nézzük magát a darabot. Dramaturgiáját tekintve amolyan retrospektív építkezést látunk. A nyitó jelenet Mozart sírjánál találja Mesmer doktort (állítólag az ő kertjében adták elő a gyermek Mozart kisoperáját, mely a *Bastien és Bastienne* névre hallgatott) és Konstanzét, a zeneszerző özvegyét. 1809-et írunk, innen visszatekintve követheti a néző Mozart életét. Látjuk csodagyerekként, látjuk Salzburgban, az érsek szolgálatában, látjuk Bécsben mulatozni, a Práterban, látjuk Párizsban, a forradalmi hangulat közepette, látjuk anyja halálos ágyánál, látjuk megházasodni, látjuk harcát apjával, a bécsi arisztokráciával, látjuk barátságát Schikanederrel. Végül pedig látjuk a *Rekviem* titokzatos megrendelését, és látjuk a szerző halálát. A darab keretes elbeszélésként a sírnál ér véget, ahol az összes jelenlévő Mozart apoteózisát zengi: e földön minden rettenetes, az élet kilátástalan, a Föld elpusztul, de megmarad az ő zenéje mint menedék, mint vigasz. E zárójelenet vezet a cím megfejtéséhez: a felkiáltójellel ellátott személynév ekként valamiféle hitvallás avagy harci kiáltás, mellyel ajakán a világ nemesebbik része hadba száll az értékek megőrzéséért; a szerzői ars poetica rokonszenves, mi tagadás. Noha a művészetvallás eszméje kétségkívül kissé elavult – morális célzata ellen semmi kifogás nem emelhető, ezért nyerheti el rokonszenvünket. És persze nagyon romantikus alapérzület egyben, melynek a nagy német zenetudós, Hans Heinrich Eggebrecht magisztrális művében *(Music im Abendland,* München, Piper Verlag, 1991) használt kifejezésével élve a „két világmodell" alkotja lényegét. Eszerint az egyik oldalon a köznapi élet, a mindennapok stupid, lélektelen rabsága, a szellemnélküliség nyomorult síkja, a másikon pedig a művészet láthatatlan szellembirodalma terül el, mely végül a megváltás egeként borul

Dolhai Attila (Wolfgang Mozart) és Rónai Attila (Amadé)

fölénk, hiszen egyedül ide lehet menekülni, egyedül ez képes azilumot nyújtani az elidegenedés poklában.

És a művészet birodalmán belül kitüntetett helyet foglal el a zene, amely „az emberi érzéseket emberfölötti (übermenschlich!) módon festi le, mivel kedélyünk összes mozgását – légies harmóniák aranyló felhőibe öltöztetve – a fejünk fölött lebegve ábrázolja, mivel olyan nyelvet beszél, melyet a köznapi életben nem ismerünk, melyet megtanultunk, ám nem tudjuk, hol, nem ismerjük, miként, és amelyet bízvást az angyalok nyelvének tarthat az ember". Az ember egyetlen menedéke a zene tehát, és a művész alakja megváltóként jár a földön. E keresztény színezetű modell, melyet a romantikushoz méltóan fiatalon elhunyt Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773–1798) dolgozott ki a legátfogóbban – tőle a fenti idézet is –, mindmáig él, csakhogy immár elveszítette szellemi teremtőerejét, és jelentősen módosult. Mert Wackenrodernál a két világ közti szakadás tragikus jellegű; noha a művész megváltó, ő maga nem váltódhat meg; a mindennapi világ megköveteli a maga jogait, az angyalok megváltó nyelve helyett a tényleges hatást és a valóságos segítséget akarja, ám ebben a művész, éppen mivel az, nem vehet részt, ebből, vagyis „a jobb emberek, a mások" világából mindörökre kivettetett, és oda soha többé nem térhet vissza. Ezért aztán a művészetvallásból – Wackenrodernál legalábbis – a művészet tagadása ered, és ekkor a művész tudatában a művészet korántsem azonos a gyermeki ártatlansággal, ellenkezőleg, maga a csábító, csalóka gyümölcs (a bűnbeesés szimbóluma ez természetesen), csalképekkel telt, félrevezető balhit, babona, mert a művészet nem válthatja meg a művészt, és a művész sem képes a szenvedésekkel teli élet megváltására. A művésznek mindez csak szenvedéseket okoz, és ekkor nem megváltó, hanem egyenesen őrült, megszállott figura, hamis bálványok szerencsétlen szolgája: itt merül fel először a felfogás, mely a művészt clownnak tekinti. Látható, ebben a teorémában eltömődtek a kiutak, Wackenrodernál a művész két világ közt hányódik ide-oda, megváltatlanul és megváltásra képtelenül. A későbbi és újabb kori vagy a mai romantika nem gondolja át ily mélyen a két szféra problematikáját, megtartja a két, egymással kibékíthetetlen viszonyban álló világra felosztott modellt, ám a művészet tagadása helyébe annak kritikátlan csodálata lép, és aki nem képes osztozni e magasztos érzésben, az nyárspolgárként, érzéketlen művészettagadóként kerül pellengére. Két alak lép elő ekként, a művész és az átlagember, aki élvezője vagy tagadója a művészetnek, de mindenképpen valamilyen külsődleges viszonyban áll vele. A *Mozart!* éppen erre a kettősségre épít. Állítása szerint saját kora egyrészt nem érti meg Mozartot, ergo érzéketlen és stupid, csak megvetésünkre méltó. Idáig simán romantikus alapon állunk: a művésznek vagabundként (ha tetszik, clownként) ki kell vonulnia a társadalomból, hogy megvalósíthassa önmagát. Ám a kettősség (egyrészt benne a világban, ám egyben kívül rajta) a dramaturgia legmélyét érinti. A szerzők ugyanis a felnőtt Mozart alakja mellé föléptetik csodagyermek korszakának megmaradt csökevényét; ez a néma szereplő a színlapon az „Amadé, a porcelánfiú" beosztást kapta. A szöveg szerint Mozart, a színlap szerint Wolfgang szabadulni szeretne gyermeki énjétől, ám erre sohasem képes, és a szerzők elgondolása alapján e két figura harca, ellentéte alkotná a dráma lényegét.

Ám a legkurtább elemzés is kimutathatja, hogy ez a kollízió csak látszólagos. A szövegben unos-untalan ismételgetik, hogy Mozart (vagyis Wolfgang) át akarja lépni a saját árnyékát, de hát mit is jelent ez? Miféle árnyék ez a kis csodagyermekcse? Mi történne, ha Wolfgang megtenné a döntő lépést, és – úgymond – átlépné a saját árnyékát? Akkor azonnal megszűnne zeneszerző lenni, hiszen a játék logikájából egyenesen következik, hogy maga a csodagyermek, azaz a porcelán-Amadé írja a műveit. Alpárian fogalmazva: akkor jó lenne a felnőtt Mozartnak? Az lenne tehát a célja, hogy elhagyja művész énjét, és beleolvadjon kora stupid kisvilágába? Hogy összetörve a porcelánbálványt megszüntesse énje kettősségét? Nyilván nem, de akkor mi? Erre csak szentimentális, drama-

Éder Vera felvételei

Szinetár Dóra (Konstanze) és Molnár Piroska (Cäcilia Weber)

turgiailag akarnok válaszokat ad a musical, és ez megszünteti a lehetőséget, hogy mint drámát komolyan lehessen venni. A két világ ellentétén alapuló dramaturgia megduplázódik, a darabban Mozart is kettős énnel rendelkezik, egyrészt Wolfgang, aki felnőtt, másrészt Amadé, a csodagyerek. Ekkor mintha Mozart lelkében játszódna le a fő konfliktus. Ez talán még rendben is lenne, de esztétikai működőképességéhez az kellene, hogy a gyermek Mozart is megkapja a maga zenei ábrázolását; ez nyitná meg a lehetőséget, hogy a felnőtt Mozart egyenrangú partnere, valódi ellenjátékosa lehessen. De a kisfiú szerepe néma, és e némaság sokatmondó: a szerzők egyszerűen semmit sem tudtak kezdeni ezzel a fontos kérdéssel. Eljutnak odáig, hogy a porcelánfiú mintegy parazitája Wolfgangnak, s voltaképpen a felnőtt Mozart véréből táplálkozik. Minél többet produkál Wolfgang, annál inkább megfogyatkozik mindennapi énjében, és ennek következetes, ám fölöttébb ízléstelen végkimenetele, amikor a *Rekviem* írásakor a kisfiú a felnőtt Mozart szívébe mártja Waldstätten bárónőtől kapott, hangvillába oltott írótollát, vagyis mintegy a saját vérével vési kottába gyászmiséjét. Mozart e szúrástól persze meghal, ám a mű él mindörökké. Ez pedig a legbántóbb, falvédőre illően nyárspolgári világlátás – és eszünkbe ötlik a *Sorsszimfónia* első ütemeinek díványpárnára hímzett verziója vagy az olajnyomatok Petőfije, aki vérével írja a segesvári homokba: „Szabadság..." Wackenrodertől a nagy romantikusokon, Hoffmannon, Schopenhaueren, Wagneren, sőt Nietzschén át ide vezetett a kettős világ modelljének útja.

A darab központi konfliktusa tehát nem eredményez komoly drámát. És egyebekben is színtelen-szagtalan, meg sem kíséreli, hogy Mozart életét bemutassa, legföljebb rövidebb-hosszabb jelenetekre szorítkozik. Ettől végtelenül revüszerűvé válik a formálás, kaleidoszkóppá alakul, és meglehetősen esetlegessé lesz, mikor, mi kerül a színpadra. Nincs valódi cselekmény, ebből eredően nincsenek színpadi alakok sem. Azt gondolom, meglehetősen nehéz valamiféle szerelem nélkül épkézláb musicalt színpadra hurcolni, márpedig ebben a darabban nincs szerelem, ami persze érthető; Mozartot éppúgy nem látjuk hősszerelmesként, mint úrlovasként. Az persze történeti tény, hogy a zeneszerző élete nem bővelkedett szerelmi kalandokban. De az már csúnya rágalom, hogy Konstanze, Mozart felesége sima kis kurva lett volna, Weber asszony mannheimi és bécsi háza pedig amolyan markecolásra berendezett kéjtanya. Ez megint a nyárspolgári világlátás gyümölcse, hiszen ebben a világképben elképzelhetetlen, hogy felesége megértse a lázadó zsenit; Konstanze romlott volt, és haszonlesésből meg hiúságból ment feleségül Wolfganghoz. Megjelenik persze a történelem is a darabban, de csak tablóként, ugyanakkor pedig rágalmazó jelleggel; a szerzők el akarják hitetni, hogy Mozart foglalkozott korával, hogy érdekelte, mi történik körülötte. Ugyan már! Mozart magasról tett mindenre, ami nem függött össze a zenével, vagyis a pénzkeresettel, hiszen a zsenialitás mellett fölöttébb pragmatikusan gondolkodott, lévén, hogy zenei tudásából élt (máshoz egyáltalán nem értett), ebből tartotta el például a biliárdasztalát. A történelmi háttér legbántóbb része a francia forradalom jelenléte. Hogy a históriában számon tartott Mozartnak egészen más véleménye volt a felvilágosodásról és egyáltalán a franciaországi változásokról („Most tudatok Önnel egy olyan hírt, amelyről tán hallott már, nevezetesen, hogy kimúlt, akár a kutya, az istentelen és fő csirkefogó Voltaire – megdöglött, mint valami barom, ez hát a díja!" – részlet egy 1778. július 3-i, apjának címzett levélből), mint ahogy azt a musical szerzői sugallják, az voltaképpen elhanyagolható, hiszen itt mégiscsak egy fiktív színpadi alakról van szó. De persze a szerzők úgy vélték, nem kerülhetik el, hogy Mozart ne szóljon mintegy hozzá kora nagy történéseihez. De ez kamu csupán. További fogyatékosság, hogy Mozart alakja voltaképpen nem kerül komoly emberi kapcsolatba senkivel, a musicalben nincsenek emberi, következésképp színházi szituációk, ezért aztán mindent áthat a illusztrativitás, az egész formálás erősen revüszerű.

Nos, ez a laza revü egészen remek előadásban került színpadra. A rendező, Keré-

nyi Miklós Gábor valósággal csodát tett, pontosabban ízléssel nyúlt a bukszába, és engedte például, hogy mások, a díszlettervező, Khell Csörsz és a jelmezszabó, Velich Rita is hozzáférjenek a sikert hozó körmöci csikókhoz. Helyes döntés volt: ritkán látni előadást, amely ilyen pompával és csillogással volna kiállítva, anélkül, hogy ez egy pillanatig is vásárian hivalkodóvá vagy rongyrázóvá válnék. Szép a világítás, hangulatosak a fények, a hangosítás azonban bántó, és túl sok a visszhangosított rész, egy óra után már zizeg az ember agya (pedig a zenekar remekül, lelkesen játszott Makláry László vezetésével). Kerényi felismerte továbbá, hogy a darab revüjellege csak akkor nem zavaró, ha minden egyes, voltaképpen elkülönülő és a többivel csak igen laza kapcsolatban álló jelenetet önállóan állít színpadra. Nagyjából olyan lett az előadás, mint az abszolútérték-függvény: diszkrét pontok halmaza. De ez csak javára vált. A rendező különösen a tömegjelenetek megformálásában jeleskedett: a párizsi utca népe, a práterbeli vurstlihangulat, a salzburgi piaci kavalkád, az udvar nyüzsgése, a pletykálkodó főnemesség, mind-mind remekül színpadra rakott epizód, balettszerűen mozgatott emberekkel.

Egészen ragyogó alakításokat is élvezhettünk. Az első helyen feltétlenül a Mozartot adó fiatalembert kell említeni. Dolhai Attila jól énekel, jól mozog, és van benne valami fanatizmus, valami lobogás, valami belső tűz, mely folyvást arra tör, hogy külsővé váljék. A pályakezdő művész eléri a lehetetlent: rendesen megírt szerep híján is képes elhitetni a nézőkkel, hogy ez a mitugrász Mozart zseni volt, ráadásul ember, ha már a szerzők kifelejtették a darabból ezt a nehezen elhanyagolható momentumot. Dolhai előtt, úgy gondolom, jelentékeny pálya áll. Női partnerei is jeleskednek. Szinetár Dórát ritkán látni ennyire otthonosan élni a színpadon, és ezúttal hangilag is győzi. Nehéz szólamában zeneileg kimagaslót nyújt Janza Kata (Nannerl) és Polyák Lilla (Waldstätten bárónő). Nagyszabású tébolyodottat, igazi nagyvadat visz színpadra Szabó P. Szilveszter (Colloredo hercegérsek), aki talán túl jó is erre a szerepre. Tanácstalanul megírt szerepében kissé félszeg, de kellemes jelenség Bardóczy Attila (Mozart apja), Schikanederként Szolnoki Tibor mulatságosan, sok iróniával adja elő a darab egyetlen slágergyanús számát: „Kell egy kis agy..."

Igen, a régi Schikaneder, *A varázsfuvola* éceszgébere ismerte a titkot, de sajna nem árulta el a *Mozart!* szerzőinek.

SYLVESTER LEVAY–MICHAEL KUNZE: MOZART!
(Budapesti Operettszínház)

DÍSZLET: Khell Csörsz. **JELMEZ:** Velich Rita. **KOREOGRÁFUS:** Lőcsei Jenő. **ZENEI VEZETŐ:** Makláry László. **KARIGAZGATÓ:** Kéringer László. **KOREOGRÁFUS-ASSZISZTENS:** Kocsis Tamás. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Somogyi Szilárd, Reményi József. **JÁTÉKMESTER:** Rogács László. **RENDEZŐ:** Kerényi Miklós Gábor.

SZEREPLŐK: Dolhai Attila/Margócs Ottó Krisztián/Mészáros Árpád Zsolt, Visnyei József/Rónai Attila/Rónai András, Szabó P. Szilveszter/Németh Attila, Szinetár Dóra/Siménfalvy Ágota, Bardóczy Attila/Földes Tamás, Janza Kata/Bíró Eszter, Polyák Lilla/Náray Erika, Szolnoki Tibor/Forgács Péter, Dézsy Szabó Gábor/Kőrösi András, Molnár Piroska/Felföldi Anikó, Dénes Judit, Ullmann Zsuzsa, Tihanyi Lívia, Csuha Lajos, Marik Péter, Makay Andrea, G. Szabó Sándor. Közreműködik a színház Musical Együttese és zenekara.

PERÉNYI BALÁZS

Jourdain, a hősszerelmes

■ MOLIÈRE: ÚRHATNÁM POLGÁR ■

.oC & niadruoJ hirdeti az elegáns felirat, az aranysárga keretű hatalmas üvegfalon, színpad közepétől méterekkel hátrébb. Ha perdül a forgóra állított díszletelem, a tágas, üres tér keskeny folyosóvá szűkül, a félig áttetsző feliraton megjelenik a felirat: Jourdain és Társa. Végére is értünk a jelenkorhoz kötő motívumok felsorolásának. Szerencsére nem utasítja a mobiltelefonáló kigyúrt napszemüveges biztonságiakat hízott, tetkós főnök (úrhatnám újgazdag), aki mellett nem tipeg plaza-cica feleség, és nem nyifeg drogfüggő kislány, mint egy magára valamit is adó trendi Úrhatnám polgár*-előadásban. (Valószínűleg effélék a mai újgazdagok, bár ismerni őket alig ismeri valaki, közel hozzájuk senki nem merészkedik, még a valóság megszállottai, a szociofotósok is szívesebben kapnak lencsevégre kiszolgáltatott nyomorultakat.)*

A színpadon folyamatosan gomolyog a füst. A szereplők ködbe mosódó álomalakja sejtelmesen tükröződik a félig áteresztő felületen. Valóság és ábrándkép, szimbolikus és jelenvaló közti határok elmosódnak. Az üvegfal mögött lejátszódó jelképes történések – táncos betétek, elemelt akciók –, az előszínpadon állók álomszerű tükröződései és a vaskosan reális helyzetek egyszerre mutatkoznak meg az artisztikus látványban. A térben, ami a végtelenre nyit óriás ablakot, hiszen az üres, kiürített színpadot fehér vászon határolja, de ez gyakran a semmibe vész.

Nem láncolja a földhöz a szereplőket a gravitáció sem, megnyílik előttük nemcsak a távlat, hanem a magasság is. A marionettfiguraként szertedobált fiatalokat, a színház stúdiósait életre kelti a zene. Színre teker csembaló-triciklijével a Zenetanár, Galkó Balázs, és táncba szólítja őket a lobogó fekete sörényű Tánctanár, Almási Sándor. Barokk csembalófutamok harsognak a hangszórókból, a koreografált kavalkádból felhőkön piruettező angyalpárként emelkedik légbe táncmester és hölgytanítványa, magasba rántják őket kötélen, amit testükre rögzített iparialpinista-hevederre kötöttek sietve. Később Dorante gróf (Eperjes Károly) kezében karmesteri pálca, ezzel vezényli le a történéseket, „intrikál", miközben Richard Strauss áradó futamai szólnak. Zene és tánc, a szépség vágya lendít mozgásba mindent és mindenkit. Vagyis Ámor, vagyis a szerelem. Magasba

Takács Katalin (Dorimène) és a háznép

szárnyal később Jourdain úr (Bubik István) is, amikor hódolatát kimutatandó akrobatikus bókkal köszönti Dorimène grófnőt (Takács Katalin). Bubik István aggályos figyelemmel hátrébb tessékeli előkelő vendégeit, majd nekifutásból felemelkedik, és kitárt karral kering színpad és nézőtér felett, egyszerre nevetségesen tehetetlen és fenséges az ereje teljében lévő jó kiállású férfi röpte.

Ez az úrhatnám polgár ugyanis nem ostoba sznob, nem nemesekhez törleszkedő pipogya fráter, hanem jó eszű beérkezett férfi, aki öregkora előtt szembenéz életével, és nem hajlandó elfogadni, hogy végiggürcölte fiatal éveit, és ennyit kapott csak. Szerelme: kitörés! Nem azért szerelmes, mert „úrhatnám", azért „úrhatnám", mert szerelmes. Az előadás kezdetén papírrepülő szálldos a plexifal mögött, a füstben. Később egy szépen világított képben a grófnő földre hajigál jó néhányat: Jourdain vallomásait, miközben polgárunk gyötri magát az előtérben, hogy kiművelődjék. Később a tetten ért szerelmes megtalálja a földre szórt üzeneteket, és ijedten gyűri kabátjába. Számára a nemesség maga a kifinomult, különb élet, amire vágyik. A műveltség varázslatos birodalom, amit felfedezni szeretne. „Miért nem taníttattak", mondja, s úgy érzi, meglopták őt, mikor csak kereskedőembernek szánták. Végül minden törekvése arra irányul, hogy meghódítsa a grófnőt, akibe őrülten belehabarodott. Meg akar felelni! Bubik István, aki megszabadul színészetének visszahúzó modorosságaitól, nemes egyszerűséggel, minden túlzó heveskedéstől mentesen állít elénk egy határozott, erős jellemet. Jourdain igazi drámai hős, különb ember éhenkórász tanítóinál, a nevetséges, haszonleső értelmiségieknél, akiknek a kultúra áru, amit hidegtálra és borra váltanak, és röhejes igyekezettel, egymást visszanyomva küzdenek a pozícióért, vagyis a helyért az asztal mellett. Az előadás meglehetősen előnytelen portrét fest az értelmiségről. Jourdain vehemensen akar tanulni, de nem veszti el közben józanságát. Az eszét, a józan parasztit. Kérdez és figyel, valódi értéket, „jó szellemi árut" akar pénzéért. Van egy jelenet, amelyikben mintha Alceste-et látnánk, Jourdaint, a mizantrópot Jourdain, az úrhatnám polgár helyett. A Zenetanár tanítványa, Cléante (Vass György) prezentál egy öncélúan bravúros Paganini-paródiát. Válaszul Jourdain tisztán, átéléssel eldalolja a *Hol jártál báránykámat*, mivel ő valami ilyesmit óhajtana hallani. Pont úgy, mint Alceste, mikor Oronte versiképének kimódoltságával a Henrikről szóló népballada természetes kifejezőerejét állítja szembe. Jourdain barátjának tartja a szélhámos bohém grófot (Eperjes Károly), és ez sem kivagyiság csupán, hanem szüksége van egy társra, vezetőre „új életében", ráadásul Dorante révén szeretne közelebb férkőzni Dorimène-hez. Nem olyan egyértelmű, melyikük használja ki a másikat. Kölcsönad a lecsúszott nemesnek, de pontos listát vezet tartozásáról, s miután főúri grandezzával összetépi a papirost, magától értetődő természetességgel, pillanatnyi zavar nélkül húzza elő belső zsebéből a másodpéldányt. Mit lehessen tudni!

Dorante gróf sem cinikus gazember, rajong a grófnőért. Eperjes Károlyról ebben az előadásban lekerül az a már-már maszkszerű merevség, ami gyakorta terheli a kivételes adottságú – fogalmazzunk egyenesen: zseniális – színész játékát. Alakítása elegáns és könnyed. Meg tudjuk érteni a férfiak elragadtatását, Takács Katalin Dorimène-je nem az a romlott nemeskisasszony, aki kegyetlen gúnnyal figurázza ki imádóit, de azért főrangú metreszként megél ajándékaikból. Elragadtatott gyermek, aki el-elcsodálkozik naivan, mennyire szeretik őt, és féktelen életörömmel várja, fogadja az ajándékokat. Megbűvölten nézi a gyémántgyűrűt, a sötétbe boruló színpadon vakító fénnyel világít a kis lámpa, az ujján csillogó brill, körbetáncolja az ékszert, amiről Dorante azt hazudja, ő vette neki. Az csak természetes, hogy a férfias, elszánt Jourdainnek nem

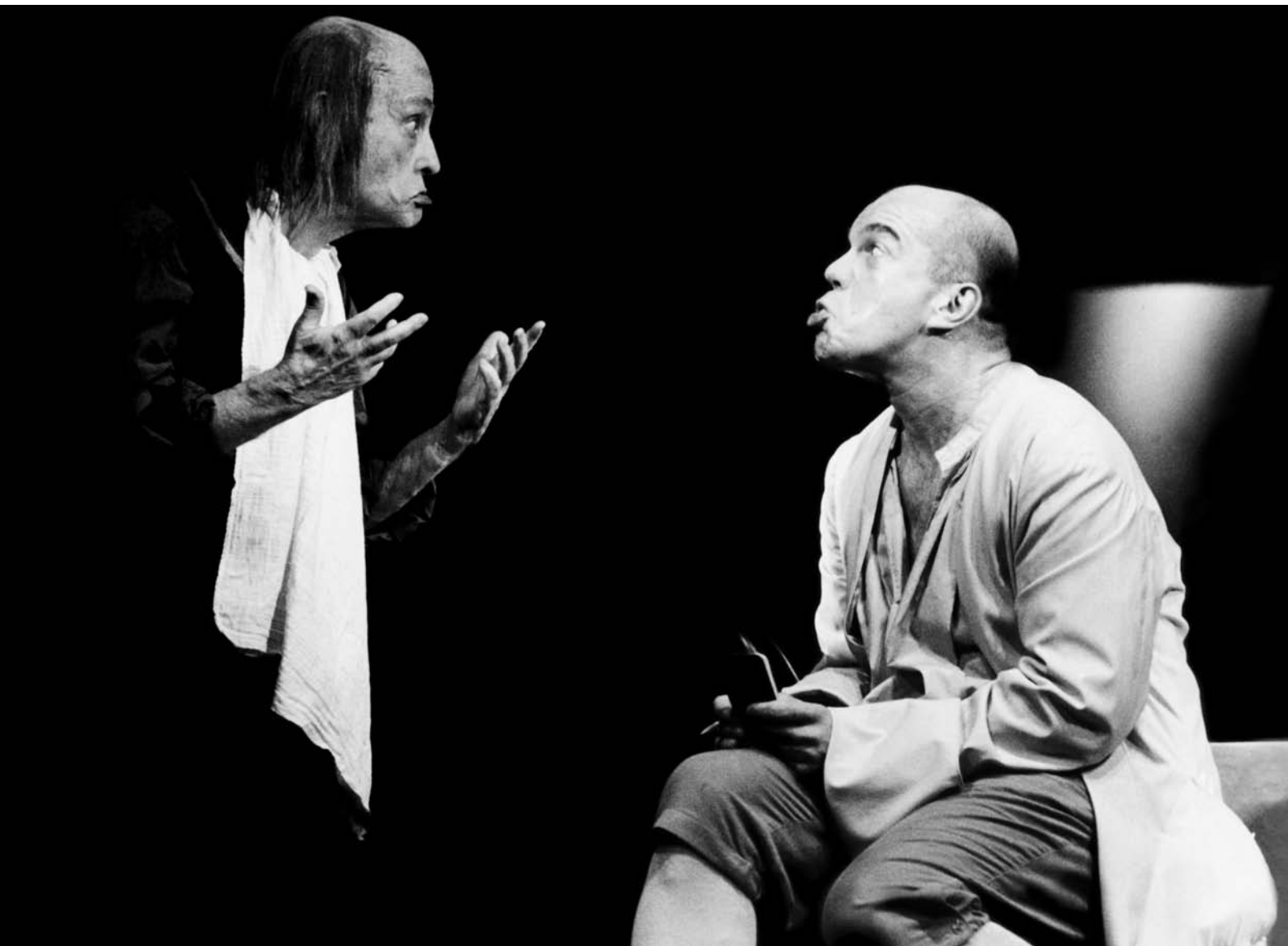
is olyan rosszak az esélyei. A grófnő tiszteletére rendezett fényűző vacsorán – ahol az étel majd megszólal, sőt meg is szólalnak a tálalóból kibukkanó ételparókás szolgálók – kacér pillangóként repdes a két férfi közt. Naivitása ösztönös női rafinéria. Mélyen megbántódik, szája sírásra görbül, amikor Jourdain asszony hirtelen betoppan, és palávert csap, nem ért semmit az egészből. Miért haragszanak rá, ő csak ártatlanul játszott.

Bánsági Ildikó lenyűgöző lendülettel, elemi humorérzékkel és tragikai mélységgel fogalmazza meg a megbolonduló férjéért, családja együttmaradásáért drámai elszántsággal küzdő feleség figuráját. Valljuk be, Jourdain asszony tényleg trampli kissé: mozdulatai harsányak, hangja rikácsoló, szétvetett lábú járása egy mázsás szakácsnőé. Egyaránt mély érzésű és közönséges, elviselhetetlenül kárál egyszer, és szeretni valóan esendő máskor. Mindenesetre némiképp érthető, hogy ura elvágyódik a nemesek finom miliőjébe, mert az annyira más.

A szülők fékevesztett, gáttalan érzelmeinek árnyképe csupán a fiatalok sápítozó szerelme. Cléante kezében túlfinomult lelkének emblémájával, egy hegedűvel botorkálja végig az előadást. Luci (Botos Éva) durcás és elveszett. Kedvére volna, ha beállhatna az atyja által pénzelt balettkarba. Apja lánya, de ezt azért már nem tűrheti egy becsületes polgár, fülénél fogva rángatja ki az engedetlent. Szerencséjük, hogy segítségükre siet az apuka nemzedékéhez tartozó Coviello. Derzsi János fejére nejlonharisnyát húz, mintha kopasz volna, amikor álruhában megkéri a török szultánfi, vagyis Cléante számára Lucit. Hosszasan játszanak tükörjátékot a tar Jourdainnel az üvegfal két oldalán. A furfangos szolgáló mint a gazda másik énje, benső hangja szólítja meg a férfit, aki részeg letargiába zuhant, mert a grófnőt elüldözte a kínos perpatvar. Meg is főzi a megcsalt szerelem fájdalmától és a bortól mámoros Jourdaint. Szövetségesül hívja a grófot, aki szintén italozik éppen, nincs is olyan nagy különbség a csalódott vetélytársak közt. Közösen prezentálják a „mamamusi"-avatással egybekötött kézfogót.

„És jöjjenek a pásztorok!" A Zenetanár balettjátékra utaló mondata, ami több ízben is elhangzik, meglepő értelmet kap: nem Árkádia lakói érkeznek, hanem egy Neckermann-katalógusból előbújó csikóscsapat a pusztáról. Szürke szűrös, pörge kalapos kompánia – a kitűnő és szép jelmezeket Balla Ildikó tervezte – zúdul a színpadra. Remek irónia! Hiszen olyan mindegy Párizsban, hogy török-e vagy magyar (lásd még a Bukarest–Budapest-kérdést). Magunkon nevetünk, a legtöbbször bántóan ostoba nemzetkarakterológiai pamflet helyett szellemes öniróniát kapunk. A remek ritmusú, fergeteges nagyjelenetben sziporkázó ötletek sorát látjuk. (Talán csak azért a poénért kár, mikor a zavarában halandzsázni felejtő Cléante hírneves török focisták neveit citálja [Hakan Sükür, Hasszan Sas)], ez egy kicsit méltatlan.) A részeg és boldog Jourdaint kerekeken guruló almásderesre ültetik, kezébe ostort nyomnak, amivel önfeledten, vadul csattogtat. Bubik István átszellemült mosollyal üli meg szőrén a lovat. Végül Coviellóval együtt, kórusban magyarázza szótagolva hitvesének, milyen nagy boldogság érte családjukat. Bánsági Ildikó szemében mélabús értetlenséggel, gyöngéden megsimítja hozzákucorodó férje, majd Coviello arcát – összekeveri ő is az egymáshoz hasonuló férfiakat –, és halkan merengve mondja: „jó". Nemigen tud dűlőre jutni magával, hogy ő őrült-e meg, vagy a világ. Őt is elvakítja a szenvedély, a ragaszkodás férjéhez, csak nem akarja észrevenni, hogy az ölében lányát tartó lovas nem más, mint Cléante, akihez maga is szánta gyermekét.

Gosztonyi János (Filozófiatanár) és Bubik István (Jourdain)



Györgyi Anna (Nicole)

Schiller Kata felvételei

Minden rendben: ha Jourdain kijózanodik, visszatér hitveséhez; a fiatalok pedig megköthették szerelmi házasságukat.

Határtalanul játékos, látványos előadás Maszlobojscsikov rendezése. Többsíkú, dús képekben fejti ki merész és izgalmas értelmezését, amelyben mindenki jobb, szerethetőbb ember kissé, mint a hagyományos olvasatban. Néha cáfolja ugyan a remekművet életre varázsló olvasatot a szöveg és a szituáció. Érthetetlen például, miért kacagja ki a tenyeres-talpas szolgáló, Nicole (Györgyi Anna) Jourdain új ruháját, amikor az szemlátomást nagyon jól áll neki. Pedig titkon bele van habarodva urába, azonmód ordináré takarítónőből pipiskedő balerinává változik, s körbe-körbe kíséri a férfit, mint akit megdelejeztek, amikor gazdája kezét nyújtja neki, mint egy dámának, hogy finomkodó sétájukkal trenírozza magát közelgő randevújára, ahol igen előkelően kell majd viselkednie. Nehezen értelmezhető, mi köze van akkor szolga udvarlójához, Coviellóhoz, akit szeret, ugye, ahogyan az el is várható, ha már úrnője gazdáját választotta. Akad hasonló következetlenség jó néhány, de mindez megbocsátható az emberséges, helyenként költői és emelkedett komédiát látva. Más kérdés, hogy ehhez az erősen rendezői színházhoz virtuóz játékosok szükségeltetnek, akik pillanatról pillanatra elvarázsolnak, akárcsak a színpadra teremtett világ. A stúdiósok – egyelőre – nem ilyenek, szépen világított, félig homályba burkolt balettjeiket – a Jourdain-házban zajló szakadatlan próbát, ami árnyalja és értelmezi az előtér eseményeit – meglehetősen sután prezentálják. A szinte megállás nélkül áradó, nagy érzékenységgel a játékhoz rendelt zene megkérdőjelezhetetlen minősége csak kiemeli a „táncok" esetlegességét. Óriási a szakadék a mellék-alakok megformálói és a főbb szerepeket játszó „vezető" színészek teljesítménye közt. Míg előbbiek elcsépelt kliséikből keverik ki halovány figuráikat, viszonylag kelletlenül, addig az utóbbiakat régen láttam ilyen üdén, tisztán és erősen fogalmazni.

MOLIÈRE: ÚRHATNÁM POLGÁR (Új Színház)

FORDÍTOTTA: Jékely Zoltán. **DRAMATURG:** Magyar Fruzsina. **DALOK:** Vidnyánszky Attila. **KOREOGRÁFUS:** Énekes István. **JELMEZ:** Balla Ildikó. **DÍSZLETTERVEZŐ ÉS RENDEZŐ:** Szergej Maszlobojscsikov.

SZEREPLŐK: Bubik István, Bánsági Ildikó, Botos Éva, Györgyi Anna, Vass György, Derzsi János, Takács Katalin, Eperjes Károly, Galkó Balázs, Almási Sándor, Nagy Zoltán, Gosztonyi János, Kisfalussy Bálint.

Szántó Judit

Egy díjnyertes mystery

■ DAVID AUBURN: PROOF; EGY BIZONYÍTÁS KÖRVONALAI ■

A Kritikus-díj nem egy kategóriája – elsősorban éppen az új magyar dráma – kapcsán okoz esetemben visszatérő gondot, hogy a „legjobb" kritérium az adott mezőny legjobbját jelenti-e avagy valamilyen abszolút minőséget (utóbbi esetben jó néhány díj talán nem is került volna kiosztásra). A Miller–Williams–Albee-féle fénykor óta a New Yorkban, illetve a Broadwayn kiosztott drámaíródíjakat, a Pulitzert és a Tonyt (pontosabban azok megfelelő kategóriáját) tekintve azokban az esetekben, amikor a díjazott művet módomban állt megismerni, többnyire az volt az érzésem, hogy a zsűri az első, tehát a relativizáló szemponthoz tartja magát, vagyis a választékhoz képest választ. (Másfelől ilyenkor gyakran elmeditáltam azon, hogy milyen üdvös lenne, ha Magyarországon se volna feltétlen kritérium a „világdráma" létrehozása, és több ügyes, technikás művelője akadna a mindennapos kínálatot [s vele a közhit szerint az alkalmi minőségi kiugrást] biztosító „Gebrauchsdramatik" kategóriájának; más kérdés, hogy a legtalpraesettebb „napi fogyasztásra való dráma" sem feltétlenül vívná ki magának a bizonyos időszakon belüli „legjobb új magyar dráma" címet. Itt jegyzem meg, hogy óhajom mintha hovatovább meghallgatásra találna, és a színházak műsorán szaporodnak az olyan, kozmikus igények nélkül, egy-egy színházi este és/vagy bemutatóhely színvonalas kitöltésére íródott hazai művek, amelyekben a kortárs angolszász drámaírás olyannyira bővelkedik. Hadd férjen e hosszú zárójelbe még egy megjegyzés: ez a „napi fogyasztásra való dráma" nem feltétlenül azonos a lektűr- vagy bulvárdrámával, ha olykor el is mosódnak a határok; előbbire kapásból példának kínálkozik – az angol, illetve amerikai repertoárból – Nell Dunn műve, a Gőzben, *utóbbira Hartling* Acélmagnóliák *című konzumdarabja, holott mindkettő jellegzetes, miliőfüggő női csoportdráma.)*

A terjedelmes bevezető nyilván már sejtett megállapítást vezet be: az *Egy bizonyítás körvonalai,* úgy is mint a 2001. év Pulitzer- és Tony-díjasa, erényeivel és korlátaival együtt jellegzetes „a mezőny legjobbja". Utókora, maradandósága legalábbis kétséges, és önmaga egyszeri konfliktusán kívül semmiről sem szól, viszont minden drámaírókurzuson eszményi vizsgadarab lenne: egyetlen díszletével, négy szerepével ökonomikus és költségkímélő, szakmai és technikai színvonala megfelelő, dialógusai épkézlábbak, jellemei kellőképp érdekesek, és jól játszhatók. A színészekhez hasonlóan a rendezők is elszórakozhatnak vele: a hosszú, tulajdonképpen a szünet előtti poénig („Én nem megtaláltam. Én írtam.") tartó expozíciót többféleképpen lehet feszültté tenni, utána pedig el lehet pepecselni a végül feloldhatatlannak bizonyuló konfliktus (írta – nem írta) hangsúlyaival, hogy a szemfényvesztés minél trükkösebb legyen.

Az *Egy bizonyítás körvonalai* tudniillik a lektűr kategóriába tartozik, mivelhogy krimi vagy inkább – angolszász műszóval – „mystery"-szerű feszültséggel terhes, vagyis elsősorban arról szól, hogy kié a zseniális matematikai felfedezés: posztumusz módon Roberté, az egykori nagy tudósé, aki évtizedeken át élt elborult el-

Schell Judit (Claire) és Tóth Anita (Catherine)

Andorai Péter (Robert)
és Tóth Anita

Schiller Kata felvételei

mével, amíg egy infarktus el nem vitte, avagy kisebbik lányáé, Catherine-é, aki – mint a szövegben is elhangzik – apja tehetségéből és labilis idegrendszeréből egyaránt jó adagot megörökölt. Ne akarjuk balek módra eldönteni a kérdést: a darab lényege, hogy nem szabad eldőlnie, s a bőséggel fennforgó pró és kontra érvek végiggondolása csak zsákutcába visz. Magács László és Goda Krisztina Merlin színházi rendezésének egyik legszellemesebb és legtalálóbb mozzanata a befejezés; míg a színpad előterében Hal, az ifjú matematikus udvarló Catherine-nal a még csak „körvonalaiban" kész „bizonyítás" alkotó kiegészítésére készül – amely mozzanat a lány szerzőségét implikálja –, mögöttük, az üvegfalon túl felsejlik a halott apa alakja, ami maga is kétértelműen, tehát eldöntetlenül értelmezhető: Robert a túlvilágról is posztulálja a maga szerzőségét, tehát Banquo szellemeként fogja üldözni a szélhámos fiatalokat, avagy ellenkezőleg, áldó figyelemmel követi lánya és egy személyben legjobb tanítványa munkáját.

Amúgy a rendezőpáros korrekt teljesítményét csak egyetlen komolyabb szakmai hiba terheli: az egyes jeleneteket záró kimeneteleknél nincs eldöntve, hogy a szereplők egy drámai helyzetbe távoznak-e az állandó díszletként fungáló verandáról, vagy csak „exeunt", mint pillanatnyilag feleslegessé vált színpadi kellékek. A színpadon általában az utóbbi történik, holott a ház láthatatlan belsejébe az adott jelenet egyenes folytatásaként ugyancsak drámai eseményeket kell képzelnünk: például Hal és Catherine szerelmének konszummálását avagy Catherine és Robert munkatársi együttműködésének nyitányát. Úgy gondolom, hogy annak, ami kevés a ház belsejéből látszik, szintúgy drámai térként kellene működnie.

A Merlin két előadása – az angol és a magyar nyelvű (az utóbbi egyébként Anglián kívüli, vagyis kontinensbemutató) – egyként illusztrálja, amit fentebb az első rész lassúdadabb drámaiságáról megjegyeztem. Két megoldás – és egyik sem az igazi. Catherine abszolút főszerepében (Londonban nem kisebb sztár, mint Gwyneth Palthrow játszotta) Lisa Hewitt kicsit unalmasan és színtelenül egy majdnem teljesen normális lányt alakított, míg a mi Tóth Anitánk bemutatót tartott mindabból, amit anyaszínházában patologikus női szerepekben már oly sikeresen megcsillogtatott, de – állandó túlmozgásával, torz grimaszaival – egyszersmind túlzásba vitte az abnormitást (holott Catherine valódi elmeállapota az írói szándék szerint éppoly eldönthetetlenül kétesélyes, mint a matematikai felfedezés szerzősége). A megoldás alighanem a két alakítás egybegyúrásában, vagyis a borotvaélen táncoló kétértelműség kijátszatásában rejlenék.

A másik női szerepben, vagyis Claire, a nagyobbik lány alakjában viszont ugyanaz a szélsőség jelentkezik, bár a két alakításon belül más-más adagolásban. A figura maga összetettebb, mint amilyennek Fi Lovett és Schell Judit mutatja: igaz, hogy reménytelen kispolgár (tehát szükségképp komikus), igaz, hogy a falmelléki, alattomos rafinéria sem idegen tőle, de ugyanakkor, míg apja élt, New Yorkból gavallérosan gondoskodott hátrahagyott családjáról, és magára maradt húgának sorsa őszintén aggasztja; azzal, hogy nem hagyja sorsára Chicagóban, hanem magával akarná vinni New Yorkba, nagy keresztet vesz önként a vállára. Ehhez képest Fi Lovett – és ez a rendező, valamint a jelmeztervező (Kisprumik Ádám) felelőssége is – velejéig hamis falusi démonként ízléstelenül célozza meg a rekeszizmokat, és kellemetlenül rí ki az amúgy szolid, fegyelmezett összjátékból. (Az általam látott előadáson még peche is volt: véletlenül felrúgta a pezsgősüveget, és a szövegébe is belesült.) Schell Judit természetesen más súlycsoport, az ő Claire-je gondosan kidolgozott, életteli alakítás, mégis adós marad a szerep jelzett komplexitásával, az alkalmazott vonásokat pedig sokszor fölöslegesen karikírozza.

Az angol előadás nagy – persze csak helyi – értéke volt a szép angol színpadi beszéd, de végig érződött, hogy másod-, harmadvonalbeli színészi erőkkel van dolgunk; így az említetteken kívül a Robertet játszó Gilbert Wynne-nel, akinek televíziós gyakorlata a szórólap felvilágosítása nélkül is szembeszökő; dalitársulatokban a kedélyes apáknak lehetett ilyen eszköztáruk. Az angol est legjobb alakítását Mike Kelly (Hal) nyújtotta: ő volt (erős túlzással) a titánok játékába gyanútlanul belesodródó buzgó és megilletődött kisember, szeretőként-munkatársként egyaránt kisajátítható, és ugyanakkor valami egészséges kívülállást is megőrzött.

Mivel a rendezés – bár a színészek szuverenitását a kelleténél jobban respektálta – ez esetben is kulturált és precíz, a második részben pedig kifejezetten jó ritmusú és érdekes volt, arra számítottam, hogy a sztárokat felvonultató magyar előadás akár még parádésra is sikerülhet. Nos, nem így alakult. A női szereplőkről már szóltam; az összképhez tartozik még Andorai Péter (Robert), aki – sajnos muszáj kimondani – túlhízott azon a szinten, amikor még feszültséget gerjeszthetne. Angol *pendant*-jával, Gilbert Wynnenel persze ő sem említhető egy napon, benne legalább méltóság és diszkréció van, viszont merev és egyhangú. Az, hogy ő – Tóth Anitával ellentétben – a manifeszt elmebeteg szerepében még csak meg sem pendíti a zavarodottság húrját, és mind hazajáró kísértetként, mind retrospektív élőként egyaránt teljesen normálisnak látszik, nyilván (vitatható) rendezői koncepció. Végül a Halt játszó Schmied Zoltán, a Merlin Színház Atlantisz társulatának tagja korrekt, precíz, de fakó, ami különösen partnernői túl látványos alakításával szembeállítva válik feltűnővé.

Amennyire bevett szakmai definíció a „Gebrauchsdramatik", annyira eretnek terminus a „Gebrauchsabend". Az angol nyelvű *Proof* is elment a maga nemében, míg az *Egy bizonyítás körvonalai*val a potenciálisan lehetséges sztárparádé helyett kellemes-átlagos, abszolút fogyasztható színházi estet kaptunk.

DAVID AUBURN: PROOF (angol nyelvű változat); EGY BIZONYÍTÁS KÖRVONALAI (magyar nyelvű változat) (Merlin Színház)

FORDÍTOTTA: Debreczeni Júlia. **DÍSZLET:** Ocztos István. **JELMEZ:** Kisprumik Ádám. **ASSZISZTENS:** Vidovszky Emma. **RENDEZŐ:** Goda Krisztina és Magács László.

SZEREPLŐK: Lisa Hewitt, Fi Lovett, Gilbert Wynne, Mike Kelly (angol nyelvű változat); Tóth Anita, Schell Judit, Andorai Péter, Schmied Zoltán (magyar nyelvű változat).

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

URBÁN BALÁZS

Üres Illyria

■ SHAKESPEARE: VÍZKERESZT VAGY AMIT AKARTOK ■

A javíthatatlanul optimista recenzenst mindig várakozással töltik el a Shakespeare-vígjátékok bemutatói. Hajlamos azt gondolni ugyanis, hogy ezek a nyílt szerkezetű, több értelmezési variációt felkínáló, sokféle stílusban és hangnemben játszható darabok még a legkevésbé fantáziadús rendezőből is kihoznak valamit, s ha az előadás egészében nem is lesz sikeres, valamilyen *azért lesz, s bírni fog olyan részértékekkel, melyek megbocsátóbbá tesznek esetleges hibáival szemben is. A* Vízkereszt *e darabok közül is az egyik leggazdagabb, legtöbb szólamú mű; az ember azt hinné, nem lehet úgy eljátszani, hogy ne szóljon valamiről, vagy legalábbis ne szólaljon meg valami belőle. Azután elmegy a Magyar Színházba, s látnia kell, hogy tévedett: Iglódi István rendezése ugyanis bebizonyítja, hogy így is lehet.*

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Varga Mária (Mária), Spindler Béla (Böffen Tóbiás) és Jegercsik Csaba (Keszeg András)

Hogy mi zajlik a Magyar Színház színpadán, azt nem könnyű leírni. A rendezés olyan „modern színházi" elemekkel él, melyeknek elvben jelenteniük kellene valamit. Ha az előadás kísérőzenéjét az Omega szolgáltatja, a szereplők egy része pedig hangsúlyozottan mai ruhát visel (Cesario-Viola például mindvégig farmernadrágot), akkor a befogadó hajlamos arra gondolni, hogy az előadás mai magatartási formák, viszonyok leképezésével próbálkozik. Ilyesmire azonban semmilyen rendezői vagy színészi kísérlet nem történik. A produkció más elemei is eltérnek a tradícióktól (például Feste szerepét viszonylag fiatal színész játssza), ám ezek miértjére sem kapunk magyarázatot. Mindennél azonban sokkal nagyobb probléma az, hogy a tradicionális jelenetek is

értelmezetlenek maradnak. Nem pusztán arról van szó, hogy Iglódi rendezése semmilyen általános érvényű, eredeti mondanivalót nem hámoz ki a szövegből, de az egyes jelenetek sincsenek értelmezve. Nem születnek kapcsolatok a színen, a legalapvetőbb érzelmi viszonyok mozgatórugóira sem derül fény. Az Omega-zene önmagában nem teremt atmoszférát a játékhoz, amely stilárisan sem határozható meg: a mellékszál komikus jeleneteiben erőteljes törekvés érzékelhető a nevettetésre, másutt a meglehetősen tanácstalan színészi szövegfelmondás dominál. A képmutatók felsülése sem nem humoros, sem nem groteszk, sem nem kegyetlen, s a sokat vitatott zárlat sem értelmeződik, mivel nem hat sem felszabadultan vidámnak, sem keserűen ironikusnak.

A koncepció teljes hiánya és az egyes jelenetek értelmezetlensége csaknem értékelhetetlenné teszi a színészi alakítások egy részét. Ha a főszereplők egymáshoz való viszonyáról, érzelmeik őszinte vagy őszintétlen voltáról senki nem gondol semmit, csaknem lehetetlen e szerepeket eljátszani. A három főszereplő különböző módon küszködik feladatával. A leglátványosabban és legreménytelenebbül Tóth Sándor, aki nagyjából egy fád, affektáló modort játszik el Orsinóból, meglehetősen kedvetlenül, és nagyon rossz artikulációval (szavainak jelentős részét nem lehet érteni). Gregor Bernadett a lassanként rákövülni látszó modorral adja Olíviát: mereven előrenézve, a szavakat kissé megnyújtva, elsősorban orgánumára támaszkodva. Ami akár illene is a dráma kezdetén megjelenő Olíviához, mivel azonban ez a modor végig rajta marad, a befogadó ezt csak úgy értelmezheti, hogy ebből a nőből senki és semmi nem képes semmilyen érzelmet kiváltani – ami viszont szövegnek, cselekménynek egyaránt ellentmond. Violaként Ruttkay Laura eleinte még próbálkozik egy önmaga előtt is tisztázatlan érzelmi viszonyokba sodródott, normális és átlagos nő megformálásával, aztán igyekezetét fokozatosan feladva áttér az értelmezetlen (de legalább természetes hangsúlyokkal élő) szövegfelmondásra.

Aligha véletlen, hogy a mellékszereplők közül is azok találják legkevésbé helyüket, akiknek szerepe nem építhető fel kézenfekvő sablonokból, hanem valamelyest értelmezést kívánna: Rancsó Dezső Sebastianként nem tud a főszál ki nem dolgozott érzelmi viszonyaihoz kapcsolódni; Varga Máriának az előadásban szinte elvesző Máriáját semmi nem köti Tóbiás úrhoz; Pavletits Béla pedig nem tudja igazolni, hogy Fábiánnak dramaturgiai funkcióján túl is van szerepe a darabban. A leginkább elfogadható alakításokat azok nyújtják, akik részint a szerepükhöz kapcsolódó komikus sablonokból, részint saját rutinjukból „hozzák a figurát". Szakácsi Sándor játéka ugyan aligha nyit új fejezetet a Malvoliók történetében (alakítása sem igazán veszélyesnek, sem szánalomra méltónak nem mutatja az udvarmestert), ám a felsüléshez vezető stációkat jelentős szakmai tudással, magabiztosan dolgozza ki, jól élve, de nem visszaélve valamennyi kínálkozó poénlehetőséggel. Végh Péter játékából ugyan nem derül ki, ki is ez a megfiatalított Feste, de könnyed, rutinos alakítása kellemes színfolt az előadásban. Spindler Béla Tóbiása és Jegercsik Csaba Keszeg Andrása leginkább a hagyományos bohócszerepekhez kötődő sémákkal él, azokat viszont magabiztosan, hatásosan alkalmazza. E négy színész jelenetei legalább egy vállalható szakmai színvonalat elérnek – ám még ezek sem igen kapcsolódnak egymáshoz, a fősodorhoz pedig mintha nem is volna közük.

Az előadás ijesztő üressége azért is fájdalmas, mert a múlt évadban már hajlamos voltam azt hinni, hogy valami elkezdődött a Magyar Színházban: Vidnyánszky Attila és Szergej Maszlobojscsikov rendezései a korábbiaktól eltérő, azoknál sokkal izgalmasabb utat mutattak. Az, hogy a színház erre az útra mégsem látszik rálépni, természetesen vezetőinek szuverén döntésén múlik, miként az is lehet tudatos rendezői választás, hogy a klasszikus dráma eredeti mondandó és formabontó színházi nyelv nélkül szólaljon meg. Az egyes jelenetek koncepciózus, legalább valamilyen tradicionális értelmezést megvalósító felépítése azonban, úgy gondolom, szakmai alapkövetelmény lenne – az Iglódi István rendezte *Vízkereszt* pedig sajnos ennek a követelménynek sem felel meg.

WILLIAM SHAKESPEARE:
VÍZKERESZT VAGY AMIT AKARTOK
(Magyar Színház)

FORDÍTOTTA: Radnóti Miklós és Rónay György. **DRAMATURG:** Gecsényi Györgyi, Vizy Éva, Falussy Lilla e. h. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Schäffer Judit. **ZENE:** Benkő László – Omega. **ASSZISZTENS:** Hegedűs Zsuzsa, Lévai Ágnes. **RENDEZŐ:** Iglódi István.

SZEREPLŐK: Tóth Sándor, Benkő Nóra/Gregor Bernadett, Ruttkay Laura/Soltész Erzsébet, Rancsó Dezső, Bede Fazekas Annamária/Varga Mária, Spindler Béla m. v., Jegercsik Csaba, Szakácsi Sándor, Pavletits Béla, Végh Péter/Tahi József, Sípos Imre/Mihály Pál, Szatmári Attila, Ozsgyáni Mihály a. n., Simon Kornél a. n., Baranyi Péter, Borbély András a. n.

TÖRÖK TAMARA

„A Bezerédinél ezt nem lehet”

■ BESZÉLGETÉS BEZERÉDI ZOLTÁNNAL ■

– Hol van Bezeréd?

– Zala megyében. A legenda szerint az egyik ősöm cseh származású szakács volt, aki IV. Bélával együtt menekült Trau szigetére. Amikor a tatárjárás után visszajöttek, és elkezdődött az ország újratelepítése, ő is kapott egy birtokot: Bezeréd községet. Két évszázaddal később Bezerédj Zsigmond és János olyan tisztességesen teljesítették a katonai feladatukat, hogy Zsigmond király 1430-ban nemesi címet adományozott a családnak. Őket sok híres Bezerédi követte; talán a leghíresebb Bezerédj Imre, aki császári katonatiszt volt a Rákóczi-szabadságharc elején, de átállt fejedelem oldalára, és a dunántúli hadműveletben már Vak Bottyán egyik alvezére. Nagyivó, nagykedvű párbajhős volt. Egyszer portyázás közben majdnem foglyul ejtette a császárt; nagyon kevésen múlt, hogy nem változott meg az egész Rákóczi-szabadságharc kimenetele. Aztán 1709-ben árulónak bélyegezték, halálra ítélték, és lefejezték, de a kivégzése reggelén azért még írt egy verset, el is énekelte. Egy másik Bezerédi, Bezerédj István Széchenyi-párti politikus volt; ő osztott először földet Magyarországon. Az ő unokahúga Bezerédj Amália, aki a magyar óvodamozgalom egyik legfontosabb alakja, és Benedek Elek mellett az egyik legnagyobb népmesegyűjtőnk. Bezerédj Pál – szintén a XIX. században – híres közgazdász és selyemhernyó-tenyésztő. Aztán volt egy Bezerédi János nevű vallás- és közoktatásügyi államtitkár, akit Jászai Mari is említ – B. J.-ként – a naplójában. A tizennyolc éves Jászai Mari ugyanis – ismerősei rábeszélésére – elment hozzá, hogy kérjen tőle száz pengőt. Később azt írta, hogy ha ingyen adta volna, egész életében az imáiba foglalta volna a nevét. Attól, amit tennie kellett a pénzért, csak undorodni tudott.

– Te már Pesten születtél?

– Igen. Óbudán nőttem fel. A nyarakat vidéken töltöttem, ahol a legelő volt a játszótér; ott is legalább ötvenen rohangáltunk. Később is imádtam mozogni, sportoltam egész életemben. Versenytáncoltam is, de őszintén bevallom, azt főleg azért, mert nagyon jó csajok jártak oda. Viszont hasznát vettem később, Kaposváron: amikor Lukáts Andor megrendezte az *Etűdök a szerelemről* című darabot, úgy döntött, hogy nem hív vendég koreográfust, hanem – mivel látta, hogy jól táncolok – engem kért fel.

– A nem kaposvári rendezők és igazgatók nyilván nem vállalták volna a kockázatot.

– A kaposvári iskolára viszont mindig is jellemző volt az ilyenfajta kísérletezés lehetősége, mondván: nem jó, ha a színész csak egy dologgal foglalkozik, hadd próbálja ki magát másban is. A következő évben megint koreografáltam, a *Leányvásár*t, játszottam is benne, de lassan rájöttem, hogy szűkebb a „lépéstechnika-adatbázisom” annál, mintsem hogy érdemes legyen koreográfusként kínlódnom. De azt is láttam, hogy jó aggyal tudom irányítani a színészeket – így kezdtem el zenés darabokat rendezni. Ezek érdekesek, sőt, számomra meglepően sikeresek lettek... Pedig addig eszembe sem jutott, hogy rendezzek.

– Miért pont a zenésekhez nyúltál?

– Mert az holttér volt. Általában a zenés és a gyerekdarabokat mostohán kezelik, a stúdió pedig az én temperamentumomhoz túl szűk mozgásteret jelent. Soha nem is

rendeztem jó stúdió-előadást. Kezdő rendezőként – őrült módon – egy ötvenhárom szereplős darabbal indítottam. De hát az embernek az álmait kell megrendeznie.

– *A* Sárga csikó *vagy a* Vedd le a kalapod a honvéd előtt! *is ezek közé tartozott?*

– Nagyon nehéz olyan darabot találni a zenés műfajban, ahol az alapanyag is érdekel, és valami pluszt is hozzá tudok tenni a saját igényeim szerint. Ezek a darabok azért izgattak, mert úgy éreztem, hogy – éppen a zene segítségével – meg tudom emelni bennük a sztorit, azaz egy picit arrébb tudom tolni a műfaj kereteit. Úgy szerettem volna például abszurdizálni a történetet, hogy a legnagyobb banalitás egyszer csak erővé váljon. Persze közben a színészekre kerestem a darabokat.

– *Jók voltak a zenés műfajban a kaposvári színészek?*

– Hát hogyne. A vidéki színházak mindig tele vannak jól éneklő és táncoló színészekkel. Az első rendezésemben Csákányi Eszter volt a női főszereplő, aki istenien énekel és táncol, Szalma Tamás volt a bonviván, Kulka János a táncoskomikus, aki imádta, hogy végre nem a szokásos bonvivánszerepet kell játszania, Magyar Éva volt a szubrett, aki szaltózott tánc közben; Molnár Piroska és Koltai Róbert játszották az idős párost, akik szintén boldogan lubickoltak a szerepükben.

– *A kritikák a legnagyobb elismeréssel szólnak az első előadásaidról.*

– Valószínűleg üde, friss, új erőként jelentem meg Kaposváron. Azokban az években éppen nem végzett rendezőosztály a főiskolán. Öt-hat évenként engedtek ki egy-egy csapatot, akiket aztán felszippantott a szakma, és olyan mértékben kizsigerelte őket, hogy nem is tudtak igazán teljesíteni. Úgyhogy a színházak saját magukból kezdték kinevelni rendezőiket. Én ennek a kinevelő folyamatnak voltam az egyik „élharcosa".

– *Kaposváron azért már akkor is erős volt a rendezőgárda.*

– Pont mellettük, velük együtt dolgozva lehetett csiszolódni. Ne tudd meg, miket kaptam tőlük egy-egy premier előtti megnézésen.

– *Beültek, és szétcincálták az előadásaidat?*

– Persze; hogy lássam, mit sikerült és mit nem sikerült elérnem. Ezt egyébként nagyon helyesnek tartottam, hiszen a megnézésnek az volt a célja, hogy a közönség aztán a lehető legjobb előadást kapja. Ha engem hívtak megnézésekre, én is elmondtam, hogy szerintem mi hat, és mi nem működik.

– *Színészként változtatott rajtad az, hogy rendező is lettél?*

– Furcsa dolog ez a kettős én. A színész énemnek egy szerepív megépítésében és a szerepről való gondolkozásban sokat segít a rendező énem: jól gondoltam-e végig, vajon hol tévedtem el. Ha előadás után letehetségtelenez a rendező, mert valamit rosszul csináltam, először jól kidühöngöm magam, de másnap reggel tiszta fejjel végigelemzem az egészet. A színészi esendőségem pedig sok-sok türelemmel próbálja csitítani a rendezői türelmetlenségemet.

– *Színészként nem lettél türelmetlenebb, kritikusabb a rendezőiddel szemben?*

– Nem; ilyen értelemben teljesen különválik a két dolog. Rendezőként sem szeretek előjátszani. Ascher például nem jó színész, és ha előjátszik, eszedbe sem jut utánozni, de olyan intenzitással mutatja, hogy rögtön megérted a dolog dinamikáját, őrületét. Ha én játszom elő, a színész esetleg úgy érzi, hogy pontosan azt kell játszania, amit tőlem látott. Ez veszélyes. Úgyhogy mindig csak torzan, az alapiránya koncentrálva mutatok bármit is, nehogy begörcsöltessem a színészt.

– *Jobban bízol a színészeid fantáziájában, kreativitásában, mint egy „közönséges" rendező?*

– Van Babarczynak egy mondása: a rendezőnek „négyesre" kell felkészülnie; hogy mitől lesz a négyesből ötös, az a színészektől függ. A rendező egy eseménylánccolatot, valami mondanivalót, összességében egy merevebb képet lát maga előtt – aztán jönnek a színészek, és megtöltik élettel. Vagyis a színész mindig tud jobbat csinálni annál, mint amit te rendezőként elképzeltél. Neked nincs más dolgod, mint hogy megfelelően kezeld a színészt, és segítsd abban, hogy ne tévedjen el. De ez nem elég. Jön a legnehezebb rendezői feladat: nem tudsz jó rendező lenni, ha nem azt látod, amit látsz. Mert ha azt látod, amit látni akarsz, elvesztél. És persze közben az a legfontosabb, hogy a rendező úgy tudja motiválni a színészeit és a munkatársait, hogy szívesen játsszanak, szívesen dolgozzanak – hiszen így sokkal többet tudnak kihozni a darabból.

– *Máshogy viszonyulnak a színészek egy színész-rendezőhöz?*

– Nagy öngólhelyzet, amikor a rendező a premier másnapján színészként kezd ugyanazokkal az emberekkel próbálni, ugyanis visszahallja tőlük mindazt, amit a próbákon nem mertek elmondani. Ha hibázom, háromszorosan verik le rajtam. „A Bezerédinél ezt nem lehet" – mondják. Én meg – annak ellenére, hogy a színészetben óhatatlanul benne van a hiba lehetősége – szégyenkezem, hogy Bezerédi létemre nem tudok megfelelni a Bezerédinek.

Minden rendező nagyon hosszú ideig egyedül van. A munkatársaim közül a díszlettervező a műhelyben dolgozik, a jelmeztervező a varrodában, a zenei vezető próbál a zenészekkel, én pedig ott ülök egyedül a nézőtéren, s a színészek kíváncsian várják, hogy „mi a látomásom" a darabról. Én azt szeretném elérni, hogy nekik is legyen hozzátennivalójuk a látomásomhoz; olyan állapotba tudjam hozni őket, hogy végül azért – rajtuk keresztül – mégiscsak én kerüljek szembe a nézővel, az én gondolati és képi víziómat ismerjék meg. Koordinációs főnökként négy-öt hétig – Pesten akár három hónapig is – dolgozom a színészekkel, aztán egyszer csak jön a finis, és hirtelen benépesül a nézőtér; beülnek a munkatársak, jön a dramaturg, a világítástervező, jönnek a színész és rendező kollégák, akik aztán elmondják a véleményüket...

– *Sosem vágytál arra, hogy játssz a saját előadásaidban?*

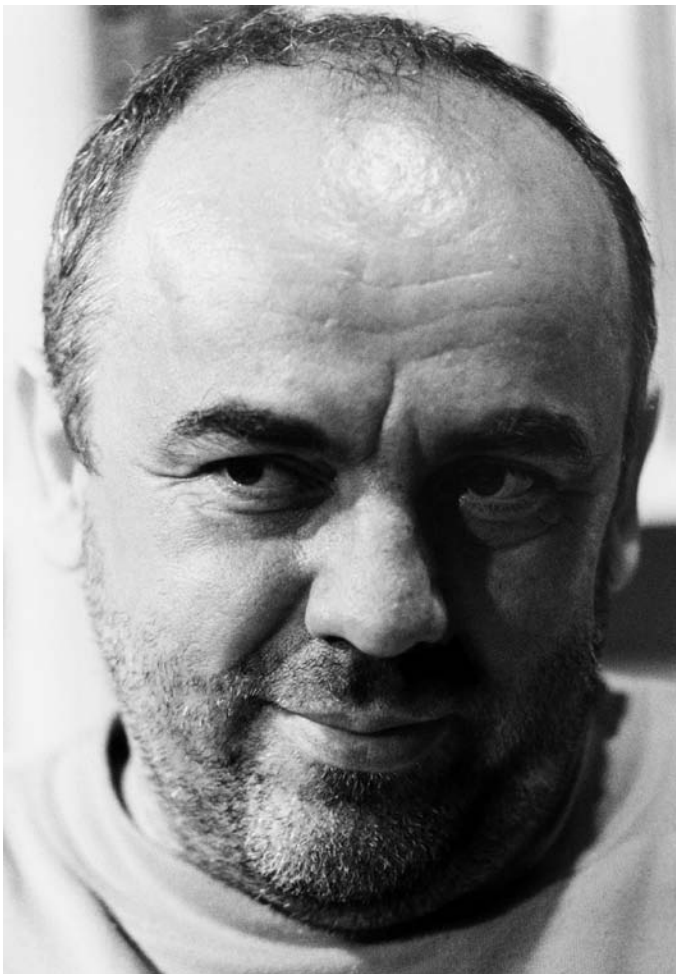
– Egyetlen rendezésemben egyetlen szerep sem érintett meg soha. Az izgatott, hogy az a színész, akit kiválasztok az adott szerepre, hogyan fogja eljátszani. Sokszor rákényszerültem persze, hogy beugorjak az előadásaimba – a színész-rendezőségnek ez a nagy átka: ha valamelyik férfi megbetegszik a csapatból, te tudod a legkönnyebben átvenni a szerepét.

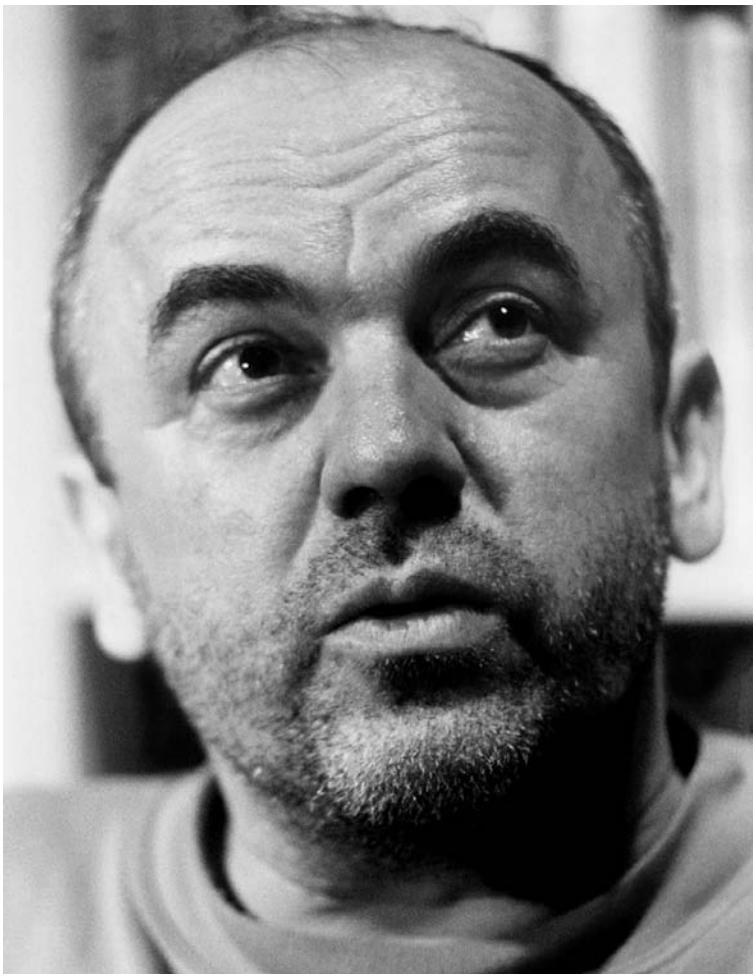
– *Nem inspirált a feladat?*

– Nem mondom, hogy szeretek beugrani, de sportolói lelkem szereti a kihívásokat. És azt gondolom, hogy ha ésszerűen megoldható a dolog, fontos, hogy ne maradjon el az előadás, mert az a néző, aki esetleg még csak kóstolgatja a színházat, nem biztos, hogy még egyszer visszajön. Olyan is volt, hogy kikísértem a feleségemet a székesfehérvári tájbuszhoz, és mondták a kollégák, nehogy hazamenjek, mert be kell ugranom: valamelyik színész megüzente, hogy aznap este nem tud játszani. Mire Fehérvárra értünk, meg kellett tanulnom a szövegét. Híres történet Zsámbéki Gáborról, hogy Helyey Laci hangszálbetegsége miatt úgy játszották Dunaúj-városban a *Troilus és Cressidát*, hogy Laci némán játszott, Zsámbéki pedig ment mellette, és olvasta a szerepét. Vannak helyzetek, amikor muszáj kitalálni valamit. A csurgói gimnazisták úgy jártak Kaposvárra színházba, hogy délután fél kettőkor kellett kezdenünk az előadást – fél ötkor ment vissza a vonatjuk. De mivel a *Hamlet* egy picit hosszabb darab, a negyedik felvonás elején Ascher kiállt a színpadra, és elmesélte nekik a felvonást, aztán játszottuk tovább a darabot az ötödiktől. Egy ilyen előadás is lehet különleges élmény.

– *Nagyon sokáig hűséges maradtál Kaposvárhoz, miközben egyre több kollégád szerződött el...*

– Bennem is többször felmerült, hogy eljöjjek, de valami végül mindig ott tartott. Hűséges típus vagyok, de igazából nem is történt semmi olyan, ami miatt el akartam volna szakadni Kaposvártól, és egyetlen pesti kihívás sem izgatott annyira fel, hogy ekkorát lépjek. Túlságosan kötődtem a színházhoz, úgyhogy inkább maradtam, viszont néha átültem a rivalda túloldalára, rendezni vagy koreografálni. Ez ugyan-





olyan frissítőleg hatott rám, mintha elmentem volna.

– Végül mégis eljöttél...

– Ez mindenkit meglepett – tulajdonképpen azért jöttem el, hogy ne legyen mindenki számára ennyire egyértelmű, hogy csakis oda tartozom. Valami merevséget kezdtem tapasztalni magam körül Kaposváron. Hirtelen megéreztem, hogy „nagy öreg" lettem, és ezt nem akartam. Kezdtem eltunyulni, ellustulni; muszáj volt megráznom magamat. Végül egy konkrét dolog hatására döntöttem, de az önmagában kevés lett volna. A Katonában sem csinálok mást, mint amit Kaposváron, de az, hogy új közegbe kerültem, felfrissített.

– Megromlott Babarczyval a kapcsolatod?

– Remélem, hogy nem. Nyilván nem esett jól neki, hogy elszerződtem – ez egyetlen igazgatónak sem esik jól.

– Nem hiányzik Kaposvár?

– Dehogynem. Huszonhárom évet nem tudok csak úgy kitörölni az életemből. Nem tudom, hogy lehet feldolgozni az elszakadást. Lebegő állapotban vagyok: a Katonában még csak keresem a helyem, ott meg már nincs. Már vannak barátaim itt is, egyáltalán nem érzem rosszul magam, de amikor lemegyek Kaposvárra, úgy fogadnak, mintha hazamennék. A kaposvári nézőket is szeretem. Köszönnek az utcán, ha tetszettél nekik – szerettem a folyamatos köszöngetést, mert ez azt jelentette, hogy valami olyan dolog történt a színházban velük, amitől az „ismerősük" lettem.

– A Katonában a rendezők közül Máté Gáborral, Ascher Tamással és Lukáts Andorral dolgoztál az évadban; mindnyájukat jól ismered Kaposvárról is. Fontos ez a folyamatosság?

– Csak olyan helyre akartam szerződni Kaposvárról, ahol ugyanúgy tudok dolgozni, mint ott. Így is lett: ugyanazt csinálom, csak mások a feladataim. *Az idiótát* és *A bosszút* nagyon szeretem; Lukáts Andorral elkezdtem próbálni a *Perselyt*, de azt csak ősszel mutatjuk be.

– Egyértelmű volt, hogy a Katonába szerződj?

– A társulatoknál gyakran van hiány a negyven-ötven évesek generációjába tartozó férfi színészekből. Gondolom, Zsámbéki Gábor ezért is hívott, amikor megtudta, hogy szabad listára tettem magam.

– Rendezni is fogsz?

– Igen, biztosan, csak még nem tudom, hogy hol és mit.

– Babarczynál nagyon nagy volt a „mozgástered". Nem félsz, hogy Zsámbéki nem hagy majd neked ekkora szabadságot?

– Azt hiszem, nagyon hasonlóan gondolkodnak – ezért is választottam a Katonát. Az meg az én gondom, hogy hogyan találom majd meg a helyem.

– Kívülről is olyannak láttad a Katonát, mint amilyennek most „belülről"?

– Természetesen látom – korábban is láttam – az erényeit is, a problémákat is...

– Melyek a problémák?

– Talán túl magas a mérce. Olyan nívós előadások tömkelege született húsz év alatt a Katonában, hogy kénytelen-kelletlen ennek a mércének igyekszik megfelelni a színház. Hogy ebből mit tud és mit nem tud elérni – ez folyamatos kérdés. De az, hogy minden próbafolyamatban a híres Katona-előadások színvonala van megcélozva, és arra törekszenek, hogy „ötös" legyen minden előadás, nekem nagyon szimpatikus. Természetesen minden igényes színházban belső feszültséget okoz, ha a csak „jó" előadás már kevés. Ez így volt Kaposváron is.

– A színházon kívül is jól érzed magad Pesten?

– Pesti vagyok, csak huszonhárom évre kirándultam Kaposvárra. Mindig volt Pesten lakásom, és szinte minden héten feljártam. Kaposváron könnyebb volt azonnal kikapcsolódni. Kiléptél a színházból, és ott volt a színházpark – egy teljesen más közeg. Pár kilométer biciklizés után kiértél az erdőbe. Itt Pesten valahogy beragadsz a

A portrékat Schiller Kata készítette

Belvárosba, ahonnan nehéz kiszabadulnod; több energia és fantázia kell hozzá. Viszont attól, hogy itt lakom, jobban részt tudok venni a kulturális életben, sokkal többet járok színházba, moziba, nem maradok le a nagyobb színházi eseményekről. Könnyebb tanítanom is: a Katonából bárhova be tudok érni háromra, egy tanítási órára. A kaposvári időkben igazából csak akkor tudtam tanítani a főiskolán, amikor nem próbáltam lent, és kurzusszerűen tudtunk dolgozni. Most operistákat tanítok a Zeneakadémián. Egyébként semmi sem változott. Körülbelül annyit szinkronizálok és filmezek most is, mint amikor Kaposvárról jártam fel, és nagy ritkán rádiózom.

– Tudod már, hogy mit csinálsz a jövő évadban?

– Még nem. Biztosan nem fogok sokat pihenni, de csak az ésszerűség határain belül szeretnék színészi feladatokat vállalni. Folyamatosan győzködöm magam, hogy nekiálljak végre írni vagy rendezni. Tavaly nyáron rendeztem utoljára, és régen rendeztem jót. Nem véletlen, hogy halogatom a darabválasztást: várom, hogy olyan darabra akadjak, ami igazán megérint, és felcsigázza az érdeklődésemet. Óvatosság ez vagy lustaság? Ilyenkor mindig felmerül bennem a kérdés, hogy kell-e egyáltalán rendeznem, van-e még valami mondanivalóm. Aztán mindig meggyőzöm magam arról, hogy van.

– Színészként hogy érzed, hol tartasz?

– Nem nagyon szoktam összegezni... Az utóbbi években sokkal több jót csináltam, mint rosszat. Ez jó jel. Azt hiszem, hogy a jók közé sorolnak, de nem az én dolgom saját magam megítélése. Ha kiegyensúlyozott lelkiállapotban megyek be a színházba, az általában azt jelenti, hogy az aznap esti darabot szeretem játszani. Önmagam számára ennyi a visszajelzés – a többi a nézők és a kritikusok dolga.

– Számít a véleményük?

– Semmilyen véleményt nem szabad félvállról venni. Természetesen eléggé bonyolult dolog a mi megítélésünk. Vannak szép és nem szép, divatos és nem divatos időszakaink, és nehéz megmondani, hogy mi hat a nézőkre. Mindegy, hogy egy kritikus azért ír dicsérőleg egy színészről, mert jó színésznek tartja, vagy mert tetszik neki mint férfi vagy mint nő, hiszen a néző is ugyanígy működik – ezt tudomásul kell venni. Tudom, hogy engem akkor fogadnak el a nézők, ha úgy vagyok jelen, hogy nem tud átsiklani rajtam a tekintetük. Ehhez nekem többet kell dolgoznom, mint egy szebb embernek. De én választottam ezt a pályát, senki sem kényszerített rá, hogy színész legyek; a többi az én feladatom.

– Mindig színésznek készültél?

– Nem; gépkocsikat akartam tervezni, aztán matematikus szerettem volna lenni, később elektromérnök. Igaz, mindig ott motoszkált bennem, hogy „esetleg színész". Aztán – mivel túl sok érzékem úgysem volt a technikai dolgokhoz – egyszer csak hátat fordítottam az elektromérnök-pályának, és jelentkeztem a Színművészetire.

– Rögtön felvettek?

– Dehogy. Két évig a szakmámban dolgoztam. De tizennyolc éves koromban miért is vettek volna fel? A fiúkból húszéves koruk előtt nem látszik semmi. Végül Simon Zsuzsa osztályába kerültem. Major Tamás, Székely Gábor és Babarczy László voltak a mesterségtanáraink, Gáti József és Ronyecz Mária pedig a beszédtanáraink. Ádám Ottó párhuzamos rendezőosztályába járt például Ács János és Hegyi Árpád Jutocsa, a – szintén évfolyamtárs – filmrendezők osztályfőnökei pedig Makk Károly és Fábri Zoltán voltak. Minden esélyt megkaptam, hogy megtanuljam a mesterséget. Az osztályunkba járt Básti Juli, Eperjes Károly, Kuna Karcsi, Máté Gábor, Sándor Erzsi...

– A főiskola után Kaposvárra szerződtetek, épp ti, négyen.

– Igen, de már negyedévesen is játszottunk ott.

– Annak ellenére, hogy elkerültetek Pestről, nagyon benne maradtatok a köztudatban.

– Az egy szerencsésebb időszak volt. Több film készült. Frissebbek voltak az emberek, nyüzsögtek, mozgolódtak, mert érezték, hogy történni fog valami. Ott akartak lenni a dolgok közelében; színházba is jártak. Ez persze bennünket is inspirált: jó színházat akartunk csinálni. Jókor, megfelelő helyen találkoztunk; tehetségesek voltunk, és jól gerjesztettük egymást. Magasra volt állítva a mérce, és pontosan tudtuk azt is, hogy mit nem tehetünk meg egymással szemben. Mondok egy példát. Kaposvárra kerülésem után Olsavszky Évával játszottam egy darabban, és ő – a Kossuth-díjas, idősebb színésznő – hamarabb tudta a szöveget, és mindig korábban bent volt a színházban, mint én. Elszégyelltem magam; éreztem, hogy ezt nem engedhetem meg magamnak. Inkább hamarabb felkeltem, és bementem a színházba szöveget tanulni, nehogy égjek Olsavszky Éva előtt.

– Mennyire tudatosan kerestétek a „cinkosságot" a közönséggel? Mennyire akartatok „aktuálisak" lenni?

– Nagyon tudatosan kerültük a szájbarágós aktualizálást. Az előadás mindig attól lett aktuális, hogy a néző egyszer csak éppen „oda" hangosította föl... De tilos volt ezt külön kirakni. Emlékszem, amikor Babarczy levetette *A revizor*ban az asztalról a piros terítőt – persze attól, hogy kicseréltük egy csipketerítőre, még ugyanazt jelen-

tette a jelenet. A mi lelkünkben is ott bizsergett, hogy valaminek történnie kell, de soha nem volt célunk a direkt politizálás. Viszont a szándékainkhoz képest sokkal nagyobb politikai visszhangja lett néhány előadásunknak. Veszélyes korszak volt ez, mert sodort bennünket a néző. A nyolcvanas években mindenki tudta, hogy a kaposvári színház olyan fórum, ahol arról beszélnek, amit tilos kimondani. Persze létezett egy különleges „belső" hang és az általa létrehozott „nagy egység" a nézők és a színészek között, de mi nem politizálni akartunk, csak jó színházat csinálni, ez pedig éppen egybeesett a nézők abbéli vágyával, hogy mondjunk is nekik valamit. Mi pedig mondtunk. Most már inkább esztétizáló a közönség. Nehezebb megfelelni, mert nagyon eltávolodott egymástól a különböző közönségrétegek ízlése – természetesen nem akarunk ízlésileg a közönség „alá menni", de az egyszerűbb, csak szórakozni vágyó nézőket sem szeretnénk elriasztani. Sokkal többet kell tudnunk, és többet kell tennünk ahhoz, hogy hatni tudjunk a nézőkre, az érzelmeikre – kérdés, hogy egyáltalán tudunk-e. Az igényesebb nézőknek nagyon nagyok az elvárásaik. Az „ártatlan" közönség pedig egyre inkább eltűnik az igényesebb színházakból.

A *Szentiványéji álom,* a mi első hivatalos kaposvári bemutatónk, negyvenöt előadást ért meg. Jó, ebben benne volt két tájelőadás-blokk, de akkor is harmincötször ment Kaposváron. Most tizennyolcszor játszanak – bérletben – egy előadást. A legjobbat is. Bármennyire figyelnek rá, hogy ne legyen *en suite*-rendszer, tehát ne zsinórban menjenek le az előadások, három hónap alatt lefut egy darab. Megnéztem Kaposváron Goldoni *Nyaralás*át, jó erős háromnegyed házzal ment. De annak, aki nézte, nagyon tetszett. A Katonában, *A boszszú*-előadások végén ugyanezt érzem: nincs telt ház, de az, aki végignézi az előadást, tüntetően tapsol, jelzi, hogy igenis, neki nagyon tetszett. Más előadásoknál ott állnak oldalt, és állva is végignézik. Hogy van ez? Mi az, amire mindenképpen bejönnek? Néha olyan érzésem van, hogy minél jobban csiszoljuk az előadásainkat, annál inkább szűkítjük a rétegünket, de a következő pillanatban már tudom, hogy nem szabad lemondani az igényességről.

– Nem félsz attól, hogy a kaposvári sokféleséghez képest túlságosan „egyfajták" lesznek a Katonás szerepeid?

– Ez benne van a pakliban. A vidéki színház programja óhatatlanul sokkal színesebb és bonyolultabb, és én nagyon szerettem mindenfélét játszani, de azt látom, hogy a pesti színházak is igyekeznek színesíteni, és minél gazdagabbá tenni a műsorunkat. A kaposvári színház alapvetően mindig népszínház igényű volt, hiszen városi, sőt, megyei kultúrkört kellett ellátnunk. A gyerekdaraboktól az operettekig, a legnagyobb Shakespeare-drámáktól a legmodernebb stúdiódarabokig minden megjelent a repertoárban.

– Érezhetően különbözik a két színház közönsége is?

– Igazából nem érzek különbséget. A kaposvári nagyobb színház, nagyobb tömegeket képes befogadni. Érezhetőbb, ha harsány vagy kevésbé harsány a siker. De lényegében minden közönség ugyanúgy viselkedik: amikor kimész a színpadra, egy kicsit kóstolgatod őket, és szinte rögtön érzed, hogy mivel tudsz rájuk hatni. Mint a jó horgász. Amikor diákközönség van, tudod, hogy a kicsit disznóbb ízű poént nem szabad disznónak mondani. A felnőtt közönség általában álmoskásabb, lassúbb, viszont náluk olyan csendeket tudsz megcsinálni, amilyeneket a diákközönségnél nem. De bármilyen is a közönség, élményben akarod részesíteni. A színészek két csoportra oszthatók: az egyik felük a próbákat, az alkotást élvezi, és nem szeret igazán játszani, a másik felük pedig a próbákon kínlódik egy kicsit, de nagyon szeret játszani. Én a második kategóriába tartozom. Örülök, ha érzelmeket tudok kicsiholni a nézőkből, ha be tudom őket vonni a közös játékba... Az, hogy kimegyek a színpadra, és örömet szerzek nekik, az nekem is öröm.

– Hatnak rád a szerepeid?

– Van Majornak egy mondása: annak, aki este Molière-t játszik, jó kedvvel kell felkelnie. *A bosszú* próbái alatt arra kért a családom, hogy ne legyek már olyan depresszív. Annyira hatott rám a szerep, hogy teljesen bezárkóztam, befelé fordultam, még hozzám szólni is nehéz volt. Az esti előadásra készülve „becsukódom", a végén viszont felold, hogy túl vagyok rajta, hogy teljesítettem a feladatomat.

– Megsínyli a családi élet ezt az érzelmi hullámzást?

– Inkább én magam sínylem meg. Nem lehet harmonikusan áthidalni azt a különös helyzetet, hogy az ember sír, üvölt, verekszik a színpadon, aztán otthon teljesen civil embernek kell, kellene lennie. A gyerekeimet óvom is attól, hogy színészek legyenek. Mert azt gondolom, hogy a színész valahol sérült ember: kiélezett, a normálisnál érzékenyebb, teátrálisabb lelke van.

– Ráadásul te különösen sokat dolgozol...

– Munkamániás vagyok. A *Megbombáztuk Kaposvárt* bemutatója óta, két évad alatt tíz bemutatóm volt, és egyik sem kis szerep. Azt hiszem, hetvenhét előadásban játszottam, és tizenhatot rendeztem – ezek irreálisan magas számok. Az érdekes inkább a magammal való elszámolás: a körülbelül kétezer este közül hat vagy hét esetben voltam magammal maradéktalanul elégedett; amikor azt éreztem, hogy valami nagyon lényegeset és fontosat sikerült megfogalmaznom. A szándék, hogy jót csináljak, természetesen mindig dolgozik bennem, és olyan régóta vagyok már a pályán, hogy egy alsó limit alá nyilván nem megyek, de semmire sincs biztosíték; akárhány éves korban is el lehet tévedni egy szerepben.

– Mely szerepeidhez kapcsolódik a hat vagy hét tökéletes előadás?

– Nem is az a lényeg; inkább az az érdekes, hogy a mindenki szerint „nekem való" szerepeket sosem játszottam el, viszont megkaptam egy csomó olyant, amelyre egyáltalán nem is számíthattam, például Sir Basilt a *Luxemburg grófjá*ban. Azokat a szerepeimet szerettem a legjobban, amelyekben saját magamnak is sikerült meglepetést okoznom. Az ilyen alakítás mindig nagy győzelem. Sir Basilként Feleki Kamill után kellett valami újat és izgalmasat kitalálnom. De ilyenek voltak *A revizor*-beli szerepeim is: először Dobcsinszkij, tavaly pedig a Polgármester. Vagy Azdak a *Kaukázusi krétakör*ben. Vagy Ill *Az öreg hölgy látogatásá*ban. Vagy Dandin... Az benne volt a pakliban, hogy ezt egyszer el kell játszanom; de néha pont az ilyen, nagyon kínálkozó szerepek nem sikerülnek. Vagy Diadalszkij Majakovszkij *Gőzfürdő*jében – és hál' istennek, sorolhatnám. De szeretem az olyan kihívásokat is, mint a *Megbombáztuk Kaposvárt* Mohácsival, ahol majdnem ötvenévesen négy órán keresztül úgy rohangásztam a srácokkal, mint az állat. Ilyenkor egy kicsit megveregetem a vállam, hogy „na, jól van, még bírod".

– Az egyik legmaradandóbb élményem veled kapcsolatban épp a Megbombáztuk... *egyik jelenete: előrejöttök a színpad szélére, és kiderül a civil Bezerédiről, hogy tulajdonképpen a kaposvári színház összes előadásához volt valami köze.*

– Pedig az csak próbapoénnak indult egy rögtönzésből. Csak aztán mindenkinek megtetszett, és kidolgoztuk. Kitaláltunk hozzá egy formát. Mert ha a Szula Laci nem jól mondja azt, hogy a *Talpa-Magyar*t játszotta, én sem tudom rámondani, hogy „azt én rendeztem". Tulajdonképpen azzal a felsorolással összegeztem is a kaposvári létemet.

– Mi lesz jövőre Kaposváron?

– Sok verzió van egyelőre arra, hogy ki lesz a következő igazgató. A döntés az önkormányzat kezében van – remélem, hogy logikus lesz, de látva a többi színház elbírálását, egészen hülye eredmény is születhet.

– Tulajdonképpen mindegy is, hogy mit akar a társulat?

– Teljesen mindegy: egy szavazat. De Magyarországon az önkormányzatokban a színházhoz és a focihoz mindenki ért. A különbség csak az, hogy a foci ma Magyarországon minősíthetetlen, és csak reménykedem, hogy a színháznak nem kell errefelé tartania miattuk.

A Pekingi Opera előadása
(Részlet A majomkirályból)

MESTYÁN ÁDÁM

A díszítmény jelentése

■ PEKINGI OPERA; KÍNAI ÁLLAMI BÁBSZÍNHÁZ ■

Az idegen kultúrából származó műalkotás gyakran előzetes kétségeket ébreszt a nyugati kultúra hagyományain felnőtt befogadóban, amelyek igen jogosak, hiszen arra vonatkoznak, amit úgy nevezünk: megértés. A néző gyakran már eleve a megértés lehetetlenségére kondicionálja magát, mielőtt az ilyen alkotással szembekerülne. A Budapesti Tavaszi Fesztiválon két kínai utazó produkció volt látható: a Pekingi Opera a Tháliában és a Kínai Állami Bábszínház előadása a Budapest Bábszínházban. Számomra mindkettő katartikus élményt jelentett, miközben megértésük, pontosabban megértésük lehetetlensége számos gondolatot keltett bennem.

Biztos voltam benne, hogy a kínai néző más szemmel nézi ezeket az előadásokat, mint aki e hagyományhoz kívülről közelít. Azonban rá kellett jönnöm, hogy a dolog így áll akkor is, ha a saját kultúrám modern műalkotásaival kerülök szembe. A teoretikus művészet megteremtette az értők közösségét, azaz a műélvezet lehetetlen megértés nélkül. Eleinte azt gondoltam, hogy a kétségbeesés, mely egy *conception-art* darab láttán elfog, ugyanaz, mint amit a Pekingi Opera előadásán éreztem. Pedig valójában két teljesen különböző hermeneutikai folyamatról van szó. A posztmodern alkotásból ugyanis ki van zárva az élmény, az átélhetőség (tisztelet a kivételnek). Tiszta és száraz megértést kíván, intellektuális csodálatot. Ezzel szemben a két kínai előadás után azt gondoltam, hogy valamiképpen értem, amit láttam. Azért volt ez lehetséges, mert hatottak rám, megindítottak, fellelkesítettek. Az élményművészet kihalt fogalom a művészetfilozófiai diskurzusban, én mégis úgy gondolom, hogy az idegennel történő találkozás kollíziójának biztonságos felold(oz)ási eszköze a hatás, az élmény, a Másik ragyogása által kivál-

tott csodálat. Azért vélem ezt fontosnak, mert végső soron minden műalkotással idegenként találkozunk. Tehát a Másik iránti alázatról beszélek.

A Pekingi Opera és a szivárványszínű kínai bábszínház befogadásához nagy szükség van alázatra. Nem pusztán azért, mert ami a (báb)színpadon történik, az egy-egy emberélet kimunkált szerepe, hanem azért is, mert a megértés ebben az esetben nem lehetséges az élmény hatalmának elismerése nélkül. Nem állítom, hogy ugyanazt és ugyanúgy értenénk meg, mint egy kínai néző, de ezt nem is tartom fontosnak. Éppen azért, mert azt gondolom, lehetséges érvényes interpretációt adni úgy is, ha a hagyománynak nem vagyok, mert nem lehetek részese. Tudom, hogy a kurrens hermeneutikai elméletek magvát hagyom ezzel figyelmen kívül. Mégis talán a gyermek figyelméhez hasonlítható az a séma, amelylyel ezek az alkotások közelivé tehetőek.

„Oly kecsesen és olyan hosszan hajladoznak, mint ahogyan viharos szélben alakot váltanak a felhők." Fu Ji kétezer évvel ezelőtt élt kínai költő. Az ő *Költői leírás a táncról* című művéből származó idézetben három, a mai kínai operára is jellemző tulajdonság fogalmazódik meg: kecsesség, hajlás, alakváltás. A négy bemutatott darab közül csak az utolsó volt teljes előadás. Ugyanakkor a töredékes jelleg nem csorbította a hatást. Élő ornamensként funkcionáltak, ugyanis a „rész az egész helyett" *(pars pro toto)* jelenségét nem mutatták fel, annál inkább azt a tényt, hogy nincsen igazi értelmi összefüggés a történeteken, mítoszokon belül, de egészek a részben. Tudjuk, hogy a kínai „opera"-előadások népi változatai sokszor napokig tartanak, van úgy, hogy egy hétig is. A néző akkor ül be, amikor éppen ráér, vagy amikor a kedvenc része következik. Őket nem éri veszteség a narratív dimenzióban, hiszen tökéletesen ismerik az egészet. Számunkra pedig azért nincs veszteség, mert egyáltalán nem ismerjük a teljes történetet. Előfordulhat, hogy nem is történetként éljük át a látottakat, hanem színek, testek, selymek kavalkádjaként, melyek egyetlen óriási, jelentés nélküli vagy éppen nagyon is jelentéssel teli ékítményként ejtenek rabul. A Pekingi Opera előadása közben pocsék minőségű angol szövegek futottak a színpad melletti kivetítőn, de ezek nem adtak túl sok segítséget a történetek „rekonstrukciójához", a szórólapról nem is szólva. Ám még ha ismernénk is a teljes történetet, akkor sem tudnánk megfejteni ezt a gesztusnyelvet, a világ egyik legkifinomultabb testbeszédét. Amennyiben tehát a kínai (és minden más kultúrából származó) művek megfejtése a ráción múlna, be kellene látnunk, hogy nincs esélyünk.

Távoli reményként az marad, hogy az élményből is származhat megértés. Nyilván

Koncz Zsuzsa felvételei

Részlet A szivárvány gyöngye című jelenetből

szubjektív és inadekvát, de az ornamentális jelentés fogalma a fenti állításból kiindulva segítségünkre lehet. Az ornamentális jelentés jellege a Fu Ji-idézetből kivont kategóriákkal jellemezhető. Folyamatos alakváltásban élő jelek halmaza, melyek jelöltje folyamatosan változhat. A színpadi jelek kecsesek, a végletekig kifinomultak, vagyis szépek. A kínai operában és bábszínházban még a csúnyát is átlengi a mese megszépítő bája. A direkt utalások áthajlásokká válnak: az absztrakció így alapozza meg önmagát. Egy negyedik fogalmat is be lehet vezetni, melyet az „egész a részben" kifejezéséből származtatok: azaz hogy a részben az egész jelentése megvan, mert ismétlődő panelek és gesztusok finom szövedéke tartja össze a darabokat, s a darabok a teljes mítoszvilágot. Az ismétlődés végtelenségének köszönhető, hogy bár különálló darabokat láttunk, csak az erőszakos szünet mutatta meg a cezúrákat. Tehát a rész a teljességet adja az ismétlődés által. A Bábszínház színpompás bábjainak illékonysága ugyanezt a célt szolgálja. Itt az absztrakció furcsa titkot rejt: a bábok verik és ölik egymást, állatokat, embereket kínoznak – a közönség pedig nevet. A kínai bábozás durvasága nem különbözik az európaiétól (vö. Vitéz László „kegyetlensége"). Különbségük (fejlettségük eltérő foka) a finom jelenetekben mutatkozik meg. Az operában és a bábok színpadán egyaránt az elbájolás a lényeg. Mindkét műfaj a szó legnemesebb értelmében „vásári".

Akárcsak a Tháliában látott előadások értelmezését, a Pekingi Opera fogalmának eredetét is némi bizonytalanság színezi. Az i. sz. III. századtól vannak adatok arra, hogy

zenés-táncos játékokat mutattak be az előkelőségek szórakoztatására. A középkor folyamán rögzült hagyomány, az európai fejlődéssel ellentétben, mindvégig megőrizte kapcsolatát a „népi" formával. Számtalan válfajuk keletkezett, a császári udvarban tartott színjátékok csak pompájukkal és a hatalom által kölcsönzött tekintélyükkel emelkedtek ki a többi közül. A felmérések szerint háromszázhatvannyolc különböző forma létezik Kínában. 1790 körül indul a mai Pekingi (Beijing) Opera. Ekkor történt, hogy a Qing dinasztia egyik kései uralkodójának, Qianlong császárnak az udvarába négy társulat érkezett, hogy jó kívánságait fejezze ki az uralkodó születésnapja alkalmából, és részt vegyen az ünnepségeken. E négy kompánia a fővárosban maradt, és tevékenységüknek köszönhetően 1840 és 1860 között a pekingi opera formája megszilárdult. A népi formák az arisztokratikus színjátszás hagyományaival ötvöződtek, megőrizve Kína több évezredes rituáléit. A történet innentől kezdve diadalút lehetett volna, hiszen hamarosan más ázsiai országok és a Nyugat is felfigyeltek rájuk, de a kommunizmus közbeszólt. A „kulturális forradalom" (1966–1976) idején a „régi rendszer" hagyományainak megjelenítése miatt a Pekingi Opera teljes repertoárját betiltották, és igen sok színészt börtönbe csuktak vagy kivégeztek. Olyan darabokat kellett előadniuk, melyek az osztályharcot ábrázolták, illetve a népköztársaság megalakításának küzdelmeit dolgozták föl. 1987-től újra lehetőség nyílt a tradicionális színjáték előadására, igaz, az a verzió, amit most Magyarországra hoztak, némiképp fel van hígítva az eredetihez képest.

Engem elvarázsolt az, amit a színpadon láttam, annak ellenére, hogy egyes elemei – például az, hogy sokszor felfelé fordított hüvelykujjal mutogatták, mennyire „cool" minden – kiábrándítóak voltak. A káprázatos technikai tudás, a jelmezek forgataga, a zene mágiája azonban feledtetni tudta ezeket a „nyugati" elemeket. A Pekingi Opera jóval összetettebb művészeti forma az európai operánál. A *Gesamtkunstwerk*-jelleg – ének, tánc, próza – újabb elemekkel bővül: pantomim és akrobatika. Talán épp ennek köszönhetően a mi fogalmaink szerinti „látványosság" szó sokkal jobban illik rá, mint a hűs „opera" kifejezés. Ez a műfaj vérbő szórakozást kínál, elkápráztat és tanít: olyan, mint a jó mese. Az alakok és a cselekvések hangsúlyozottan szimbolikusak, a tér teljesen üres (néha egy asztal vagy szék tűnik fel), díszlet nincs (Brecht innen építkezett). Mindig történeteket látunk, a hagyományos színjátszás egyenes vonalú történetkezelése alkalmazható fogalom, még ha súlyát veszti is a mutatványok által. A bábszínházban mindez fokozottabban van jelen. Pici történetek: hogyan győzte le a gyáva paraszt az oroszlánt, hogyan vívott meg két ember a kakasai által stb. A történetiség mégis háttérbe szorul; a bábosok két olyan darabot is bemutattak, amelyben teljesen lényegtelen volt a történet: kishattyúk bújnak ki a tojásból, aranyosan bugyuták (gyerekdarab – pedig a gyerekek nem hülyék); a második herceg és hercegnő tánca. Ez utóbbit a kulisszák előtt mutatták be, pazar kivitelezésű bábokkal. A selymek kavalkádja és a mozdulatok égi ornamentikája nyilvánvalóan a szépség már-már giccsbe hajló esszenciáját hordozta. A Pekingi Operában hasonlóan csábos mutatványokkal kápráztatták el a nézőt.

Az Opera negyedik darabja *A szivárvány gyöngye* volt. Egy teljes egésznek tűnő rövid történetet láttunk (nyilván erősen meghúzott verzióban). Nimfa sír, mögötte négy kékbe öltözött alak a vizeket van hivatva megjeleníteni, ők a patak. Ruhaujjaik mint óriási szárnyak a földig lógnak, alakzatban mozogva madárcsapatként fogják körül az éneklő nimfát, aki a tiszta szélről és a lágy holdfényről dalol. Arra jár egy diáknak vagy tudósnak látszó ember, akibe a nimfa beleszeret. Magához hívatja, feleségül ajánlkozik neki, egybe is kelnek. Az Egek egyik (a?) dühös istene, Elrong, két halhatatlan őrtől tudomást szerez a dologról. Haragra gyúl, és sereget küld a szerelmesek ellen. A nimfa serege is felvonul, kavargó csatajeleneteket látunk, amelyek absztraktabbak minden eddiginél. A kardok és lándzsák soha nem érintkeznek, nincs direkt pengeváltás. Hiányzik a valóság ábrázolásának még a szándéka is: mi sem áll távolabb e műfajtól, mint az „igazi" dráma bemutatása. A keleti színház lényegi eltérése ezen a ponton, úgy tűnik, a mimézis fogalmának teljes hiánya. Végül egy fémgömböt mutatnak fel gyémántgyűrűként, az ifjú pár egybekelésének végső zálogaként. Némi pénzhiányra utal ez a szimbólum, hiszen mint kellék elég ronda.

A csatajelenetek alatt még két általános jellegzetesség figyelhető meg: az élő zene szerepe és a narratíva attrakcióvá való oldódása, ami már a bábosoknál is megjelent. A zene folyamatosan alkalmazkodik a látványhoz. A zenészek minden mozdulatot lekövetnek, még a csendjük is a koreográfia része. Ezzel nemcsak a színészek érzelmi állapotait jelenítik meg, hanem éles cezúrákat is szabnak a jellegzetes állóképeknek. Az állóképek kezdetét és végét egy-egy éles gongütés jelzi – az állóképekkel telezsúfolt operában a mozgás sokszor csak összekötő elemként értelmezhető. Vagy narratológiai nézőpontból épp ellenkezőleg: az egyenes vonalú történetmondás csak keretül szolgál az akrobatikus mutatványok számára. A csatajelenetek cirkuszi kavargássá változnak, amelyből még a humor sem hiányzik. Hihetetlen teljesítményeket látunk a színpadon, a csata szinte csak ürügy, hogy a szereplők megmutathassák technikai tudásukat. A néző elámítása, elbájolása a céljuk. Konkrét drámaiság helyett a valóság emberi tartalmait egészen más szinten közlik. A tökéletes szépség bemutatására, a kifinomultság cirádáiban megbúvó jelentések rejtett átadására törekednek.

A tökéletes szépség tökéletes példája a *Búcsú a kedvestől* című jelenet. A cselekménye a következőképpen írható le: a király kedvesével enyeleg, amikor jelentik neki, hogy jő az ellen, erre a hölgy öngyilkos lesz, de előtte még ellejt egy táncot. De milyen táncot! Ha egy orchidea testté változna, és lágy szellő lebegtetné a talaj felett súlytalanul – akkor is otrombának tűnne a kicsiny kínai táncosnő áttetsző bájához képest. Kardtáncot jár, pontosabban egy karddal a kezében énekel, mozog, hajladozik, hajlékonyságával körülfonja az öregedő királyt. Kecsessége rendkívüli feszültséggel terhelt: lassan ringatózik ugyanis. Kitartott mozdulataiban, minden egyes ujjpercében ott lüktet a végzet. A szerető búcsútáncot jár. Ennek megértéséhez a botrányosan gyatra angol szöveg ismerete nem szükséges. És nem kellenek direkt utalások sem, csak finomság és keménység oly mesteri elegye, mely spontán reakciót vált ki a nézőből. Különben mivel lenne magyarázható az a tapsvihar, amelylyel a közönség azt honorálta, ahogy a táncos egyszerűen kettéválasztotta a kardot? Ennek aztán semmi jelentése nem volt, hacsak az nem, hogy könnyed mozdulatával porig alázta a fél táncvilágot. A táncosnő megindító szólójában minden mozdulat önmagáért való, a mozdulatok ornamentikájával sző fényes hálót kedvese köré. Ez az önmagába hanyatlás, ahogy egy mozdulat minden szegmense gyerekkortól tartó kínzások eredménye (ezt se felejtsük el), olyan tökéletességet céloz meg, amely már túl van a jelentésen. Ugyanez a tendencia jelent meg a bábszínház említett hercegnői táncában. Valami különös véletlen folytán a mutatványosok mégsem lépik át a giccs határát. Lehet, hogy épp idegenségük védi meg őket.

A Pekingi Opera és a kínai bábszínház a hagyományban él. A hagyomány hordozója, ennyiben jelentéssel terhelt. Ugyanakkor épp a hagyományhoz való túlzott kötődése miatt ezeket a formákat nem lehet értelmezni. De vajon – párhuzamként – a magyar néptánc érthető-e anélkül, hogy táncházakban nőne fel valaki? Szerintem a produkció (át)élhető, tehát az ellentmondás úgy oldható fel, ha az élményt, a színes selymek villanásait, az éles gongokat és a testek indázó mozgásait mint adekvát alapot fogadja el az elemző, és innen indítja értelmezését. Nem utolsósorban azért is, mert a mutatványosság lényege az élményadás, a hatás. A nemesek szórakoztatása éppúgy cirkusz, mint a pórnépé, csak erről hajlamosak vagyunk megfeledkezni. A Pekingi Opera és bábszínház azonos hatásfokkal bűvöl el, csak élménybeszámolót lehet írni róluk. De talán ez is a kritika feladatai közé tartozik.

KUTSZEGI CSABA

Duende, az ihlető démon

■ FURIA; NOSTRADAMUS ■

A Tánc Világnapja alkalmából rendezett III. Táncfesztiválon két külföldi együttes lépett fel a Nemzeti Táncszínházban (Frenák Pál „nemzetközi" társulatát joggal-örömmel magyarnak számítjuk). Bár a Nuevo Ballet Español és az Astra Roma Ballet nem reprezentálja az európai táncművészet egészét, a látottak alapján mégis elmondható: mindkettõjük produkciója azt bizonyította, hogy a nemzetközi táncélet alkotói a magyar koreográfusokhoz hasonlóan keresik útjukat.

A spanyoloknak a tánctörténetben úttörő szerepük volt abban a folyamatban, amelyben egy néptáncból attraktív, drámai színpadi tánc alakult ki. Nem véletlenül: övék a flamenco, amely a színpadi tánccá alakulásnak talán a legjobb alapanyaga volt. A szó – amelyről ma már a világon mindenhol a táncra asszociálnak – eredetileg sevillai cigányt jelentett, később bővült a jelentéstartalma a népcsoportra jellemző táncok gyűjtőfogalmává. Legalább nyolc-tíz különböző tánc tartozik ide, mindegyikben megfigyelhető az andalúziai cigány és a mór–arab hatások keveredése, s valamennyire jellemző az ének-, taps-, majd a későbbiekben a gitárkíséret. Fontos ismérv még a rögzített alapritmus, amely végig változatlan marad, ez nyújtja az ellenhangsúlyok, az improvizációk, a szabadon kitalálható és alkalmazható új lépések ellenpontját. A flamenco egyik lényege éppen az, hogy az adott alaptörvényt az előadónak meg kell kísérelnie egyéni megoldásaival áthágni. Ez a két ellenpont – a törvény betartása és a mellőzésére késztető egyéni ambíció – tartja állandóan fokozódó, robbanás közeli feszültségben a flamenco hangulatát. A spanyolok ezt úgy fejezik ki, hogy – megfogalmazásuk szerint – a táncnak *duendé*val, azaz ihlető démonnal kell rendelkeznie.

Carlos Rodríguez a Furiában

Koncz Zsuzsa felvétele

Jelenet a Nostradamusból

Dusa Gábor felvétele

A flamenco démoni művelői a XX. században előbb a zenés kávéházakba költöztek be, majd onnan kiindulva meghódították a színpadot is.

A század hatvanas éveiben hatalmas sikereket aratva világszerte ismertté vált a stílus utánozhatatlan mestere, a spanyol tánctörténet mindmáig legnagyobb hatású egyénisége, Antonio Gades, aki együttesével – 1970–75 között öt alkalommal – Budapesten is vendégszerepelt. Gades sokat merített az eredeti folklórkincsből, de talán lényegesebb, hogy újításaival távlatokat nyitott a színpadi flamenco előtt. Táncában kihasználta magas színvonalú klasszikusbalett-képzettségét, koreográfiáiban a balett egyes attraktív technikai elemeit magától értetődő természetességgel fordította le flamenco-nyelvre. Az Antonio Gades Táncegyüttes legsikeresebb produkciója Magyarországon (is) a *Flamenco-szvit* volt, de hasonló ováció fogadta 1974-ben az Operaházban *A Vérnász eseményeinek krónikája* című, flamenco-táncnyelven koreografált cselekményes egyfelvonásost is. Gades a színpadi táncelőadások mindkét alapvető, egymással gyakran ellentétbe kerülő hagyományos „műfajában" kiemelkedő opusokat alkotott: remekelt a folklór jellegű *divertissement*-összeállításokban, és cselekményes táncműveivel izgalmas színházi esteket hozott létre.

Angel Rojas és Carlos Rodríguez, a Nuevo Ballet Español két koreográfusa, egyben művészeti vezetője és szólistája tehetséges, méltó utóda Antonio Gadesnak. A *Furia* (Harag) című, közösen készített koreográfiájuk és Gades említett művei közötti különbözőségek leginkább a hatvanas–hetvenes évek és az ezredforduló világa közötti eltéréseken alapulnak. Gades előadásaiban – annak idején – nyoma sem volt direkt show-szerű elemeknek és a jobb eladhatóságra való törekvésnek. Gades, amikor táncolt, olyan volt, mintha nem vett volna tudomást arról, hogy közönség nézi, csak a partnerével és a *duendé*val törődött. Mesélik: egyik budapesti előadása után az operaházi táncosok meghívták a színház klubjába, ahol, amikor a baráti hangulat felforrósodott, előkerültek a gitárok (a tenyerek és a lábak mindig kéznél vannak), és – nyilván az újra megjelenő démon hatására – spanyolok és magyarok hajnalig ropták a flamencót. (Előadásaik közül akkor többet láttam, de balettintézeti növendékként a „bulira" nem voltam hivatalos.)

Rojas és Rodríguez XXI. századi „vérprofik". Táncos (technikai és előadói) tudásuk egyszerűen elképesztő – főleg Rodríguezé. A kiemelkedően bravúros technikai elemekkel gazdagított flamencót táncoló Rodríguezt nézve arra kell gondolni, hogy ez a táncos mindent tud, legalábbis bármikor eltáncolná a legvirtuózabb klasszszikus balett főszerepet is. Ruganyos is, dinamikus is, forogni is káprázatosan tud. Nincs baj a feszültséggel, az előadóművészetével sem. Az igéző vad démon bármikor pillanatok alatt belé száll, olyankor hitelesen szuggesztív, lehengerlő, az egyik pillanatban líraian ellágyuló, máskor zabolátlan. Kitűnően felépített, saját koreográfiájú szólói után általában ünnepelteti hangszeres és énekes kísérőit, s – a rivaldáig előrejőve, szerényen – önmagát is. Ennek is van hagyománya a flamencokultúrában.

A kétfelvonásos est első felvonása Rodríguez szólóira, a második felvonás Rojaséira épül. A tánckar, amelynek egyes tagjai kisebb-nagyobb szólókban is megmutatkoznak, remekül teljesít, de tudása meg sem közelíti a két sztárét. A darabban különböző hangulatú, csoportos vagy szólisztikus táncképek váltogatják egymást. A színpad végében a mindvégig egy sorban ülő zenészek és énekesek szintén kitűnő teljesítményt nyújtanak, temperamentumosak, szenvedélyesek. Az est végén

a siker hatalmas, a ráadás elkerülhetetlen. Mindig Rojas vagy Rodríguez kezdi, és a körben álló táncosok közül belevonnak néhányat a táncba. A zenészek nem ülnek vissza, a táncolók között állva, hangosítás nélkül kísérnek – énekkel, tapssal, gitárral. A művészeti vezetők egyszer csak bevonják a táncba a muzsikusokat, akik zenében profik, táncban boldog amatőrök... Néhány pillanatig jobban esik őket nézni, mint a sztártáncosokat.

A Nuevo Ballet Español ápolja a folklórhagyományokat, és keresi az új utakat – hasonlóan a legtöbb magyar hivatásos néptáncegyütteshez. Az Astra Roma Ballet *Nostradamus* című egyfelvonásosában a színpadi táncművészet régi nagy kérdésére – hogyan lehet táncnyelven történetet mesélni? – igyekszik korszerű választ adni.

A darab friss, fiatal koreográfus (Loris Petrillo) készítette, mégsem tartozik Európa legmodernebb vonulataihoz. Klasszikus baletton alapuló modern táncnyelvébe helyenként jól illeszkednek a *break* és a *contact dance* mai elemei, de a mű összhatása, témafelfogása, ábrázolási módja a hatvanas–hetvenes évek modernség igézetében született alkotásaira emlékeztet. Akár azt is lehetne mondani: az olaszok most tartanak ott. Mindenesetre kevés jelentős kortárs olasz táncegyüttes működik, a közönségük otthon kicsi, a műfaj legjobb itáliai művelői általában külföldön próbálnak szerencsét. Az Astra Roma Balletet a Római Operaház klasszikus prímabalerinája, Diana Ferrara alapította fiatal táncosokkal azzal a céllal, hogy a klasszikus balettől elindulva, a neoklasszikus stíluson át eljussanak a kortárs alkotásokig. Ennek megfelelően repertoárjukon megtalálhatók az olyan klasszikus darabok, mint *A hattyúk tava,* a *Diótörő,* a *Paquita, A szilfidek* vagy *A hattyú halála,* és – több tucat mai koreográfia mellett – olyan modernek, mint a *Nostradamus.*

A *Nostradamus* erénye az izgalmas témaválasztás. A francia orvos-asztrológus (1503-tól 1566-ig élt) kora az európai művelődéstörténet egyik legizgalmasabb korszaka, amelynek stílusát késő reneszánsznak vagy manierizmusnak szokták nevezni. Sok kutató szerint ebben a néhány évtizedben kezdődött el a modern művészetek napjainkig tartó kialakulásafejlődése, ebben a (fél) évszázadban született meg a modern európai embertípus. A XVI. század első felét járványok, háborúk, éhínség, valamint gazdasági, társadalmi, világnézeti és lelkiismereti válság jellemezték. A kor kiemelkedő gondolkodóinak tanai középkori viszonyok közepette hihetetlen gyorsasággal terjedtek el Európa-szerte. Kopernikusz (1473–1543) heliocentrikus világnézetének publikálásával megrengette azt a hitet, amely szerint a létezés középpontja a Föld, rajta az olykor haragvó, de óvó tekintetével minden cselekedetet irányító Isten által teremtett emberiséggel. Luther (1483–1546) megkérdőjelezte az évezredes erkölcsi tanítást, kitépte az egyház kebeléből az embert, predesztinációtanával kérdésessé tett minden emberi akaratot és papi intelmet. Machiavelli (1469–1527) kettős erkölcsről beszélt, politikai tanácsokat osztogatott uralkodóknak, és megállapította: a hatalom megszerzése érdekében vívott harcban a cél szentesíti az eszközt. Aki Nostradamus korát ábrázolja a színpadon, az a mát ábrázolja. Nostradamus maga nemcsak orvos és asztrológus volt, hanem okkultista filozófus, varázsló és jós is, pogány rituálékat illesztett keresztény elméletekbe, Isten kegyeltjének hitte magát, és királyoknak, egyházfőknek, nemeseknek nyújtott szolgáltatásai révén rendkívüli módon meggazdagodott. Akár korunk hőse is lehetne.

A balett egy felvonás tíz képében felvillantja a kor néhány jellemzőjét, és ábrázolja Nostradamus életének lényeges epizódjait; dramaturgiai szerkezete jól sikerült, átgondolt. Minden adott ahhoz, hogy a *Nostradamus* sikeres, hatásos, korszerű alkotás legyen. De valamiért mégsem az. Talán több benne az értelem, mint az érzelem. A koreográfiából, az előadásból hiányzik a *duende.* Pedig a táncosok jól képzettek, tehetségesek. Az is baj (lehet, ez a fő baj), hogy a mű szimbolikája a táncszínpadról elég régóta ismert eszközökkel él. Az első tételben (amelynek *A tűzvivő* a címe) diagonálisan sorakoznak fel a táncosok, misztikus fény felé fordulnak, majd kerekes széken betolják Nostradamust, akinek jel (lámpácska) világít a homlokán. A kiválasztottat beavatják, vagy inkább valamivé felkenik, rituális tál, kendő, hosszú ivóhenger kerül elő, látható vízbe mártás, tisztító erejű kendővel törlés. A főhős készen áll immár az életútra, egyedül maradva a színpadon, tépelődő szólót jár el. Mindez szakmailag korrekten, tisztességesen meg van koreografálva. Ugyanúgy, mint a második tétel *(Járvány Európában),* amelyben szenvedő emberek népesítik be a színpadot. Egyszerű testtrikót hordanak, nincs – szerencsére – konkrét utalás pestisre, ezeknek az embereknek „általános" betegségük van: korunk hősei korunk betegségeiben szenvednek. Nostradamus fel-felsegíti az elesetteket, egy lány kiválik a csoportból, a főhős rövid *pas de deux*-t lejt vele. Arányos, táncos, érdekes kép. A következő képben Montalto bíboros ismerhető meg, aki ugyan nem pestises, de – szintén tipikus kortünetként – erősen neuraszténiás. Majd feltárul Nostradamus laboratóriuma, ahol életre kelnek a különböző kísérletek és spekulációk torzszülöttjei és gondolatmutánsai. Az inkvizíció borzalmainak bemutatása után Nostradamus érzékeny, meghitt férfikettősben intéz intelmeket fiához, majd Medici Katalin udvarában megjósolja II. Henrik halálát. Az ezt követő tételben *(A három „Antikrisztus")* a mű kilép a XVI. századi reális idősíkból, és – feltehetően Nostradamus jóslataiból kiindulva – a jövőt ábrázolja: a három Antikrisztus XX. századi militáris figura, megjelenésükben nem nehéz felfedezni a világháborúkra és a fasizmusra történő utalást. Az utolsó tételben Nostradamus megjósolja saját halálát. Ez akár önmagában is kortárs táncszínházi produkció témája lehetne. Érzelmileg-gondolatilag ebben a tételben (is) tartalmas a koreográfia, a képzeletben haldokló körül logikusan vonulnak fel a darab történéseit visszaidéző motívumok és a beavatáskor használatos rituális eszközök.

A *Nostradamus*ban nincsen botrányos melléfogás, félig-meddig megkoreografált, elnagyolt tétel vagy ízléstelen részlet, a darabban minden logikus rendben épül fel (a koreográfus a szerkesztésben és a mozdulatok megalkotásában jó arányérzékről tesz tanúságot), nem is unalmas az előadás, bár helyenként inkább érdekes, mint lebilincselő. Talány, hogy miért nem hat igazán. Lehet, hogy egy nehezen magyarázható, gonosz jelenség érhető tetten a mű kapcsán: a *Nostradamus*nak hatalmas sikere lett volna, ha harminc évvel korábban mutatják be. Ha egy darab újszerűségével nem tud hatni, meg kell kísérelni megidézni az öreg démont: ha *duende* mozgatja a testeket, a modern koreográfia sem évül el.

FURIA (Nuevo Ballet Español, Nemzeti Táncszínház)

ÉLŐZENE: Mahera együttes. **A KOREOGRÁFIÁT KÉSZÍTETTE, A SZÓLÓKAT TÁNCOLJA:** Angel Rojas és Carlos Rodríguez.

NOSTRADAMUS (Astra Roma Ballet, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: Marco Schiavoni. **DÍSZLET:** Alessandro Vigo. **FÉNYTERV:** Massimo Fontini. **JELMEZ, KOREOGRÁFIA:** Loris Petrillo.

TÁNCOLJA: Paolo Nocera, Salvatore Romania, Alessandra Bianchini, Daniela Pecchia, Cecilia Sarti, Luana Moscagiuli, Natale Nucera, Tommaso Renda.

HALÁSZ TAMÁS

Tisztelgés Joséphine Baker előtt

■ EMBODY-FESZTIVÁL BÉCSBEN ■

Megtestesít, magában foglal – ezt jelenti az Embody *szó, melyet Közép-Európa legújabb és talán leginkább irigylésre méltó táncművészeti központja, a bécsi Tanzquartier különös fesztiválja címéül választott. A január végén kezdődött, kéthetes rendezvény kurátora (egyben fellépő művésze) Mark Tompkins, a számos magyar mozgásművészt (többek közt Nagy Józsefet, Goda Gábort, Rókás Lászlót, Gál Esztert) is munka- vagy alkotótársként fogadó „kontakt-pápa". Az amerikai származású, ám 1973 óta Párizsban élő és alkotó Tompkins a kontakttánc és kontakt improvizáció nagymestere, mára elsősorban pedagógusként ismert és elismert „guru".*

Az ultramodern, puritán, de igazán barátságos táncközpont impozáns mérete ellenére intim hangulatot árasztó nagytermében, illetve stúdiószínpadán bemutatott előadások a testet, a testen, testiségen, tágabb értelemben a fizikai lényen keresztül megközelíthető identitást járták körül. Természetes, hogy a modern tánc irányzatai voltaképpen – bizonyos fokig – egytől egyig ezt teszik, ám az Embody vonzóan tarka mezőnyébe meghívott osztrák, román, bolgár, moldáviai, holland, svájci, francia és portugál produkciók magát a testet, a „test történeteit" állították a középpontba.

A fesztivál talán legnagyobb érdeklődéssel várt estéjén Tompkins, a kurátor, illetve egy, immár világhírű portugál táncos-koreográfus, Vera Mantero szólója volt látható. Az alkotók a két, egyenként bő húszperces koreográfiát, illetve az est egészét Joséphine Baker emlékének ajánlották. Az 1996-ban készült koreográfiákat első ízben a keletkezésük évében Lisszabonban tartott, Joséphine Baker emlékének ajánlott fesztiválon mutatták be. A „szabad revütánc banánszoknyás papnőjének", a charleston királynőjének emlékét kevesen tiszteltték meg korábban *hommage*-okkal a kortárs tánc alkotói közül.

Baker saját maga kreálta stílusával, a *danse sauvage*-zsal örökre beírta nevét a modern színpadi tánc történetébe. Bár soha nem lépte át a revü határait, művészete mégis óriási hatást gyakorolt más alkotókra: alakja, lénye az irodalom, a képzőművészet óriásainak (többek közt Cocteau-nak, Cummingsnak, Hemingwaynek, Le Corbusier-nek, Picassónak, Pirandellónak) köszönhetően is máig eleven maradt, kultusza napjainkig megőrződött. Baker szédületes életpályája önmagában is műalkotás: jelentőségét felismerve, élettörténetét tanulmányozva szinte alig hihető, hogy „mindössze" kilencvenhét évvel ezelőtt született St. Louisban (Missouri). A félig fekete, félig indián Baker csillaga páratlan gyorsasággal ívelt felfelé: tizenhárom évesen már önálló fellépései voltak, tizenhat évesen Broadway-sztár, még nincs húsz, amikor feltűnik Párizsban, és szédületes sikerrel játssza-táncolja-énekli a *Revue Nègre* című produkció főszerepét a Théâtre des Champs-Elysées-ben. És alig múlt húsz, amikor először lép ki a Folies Bergère színpadára abban a bizonyos banánszoknyácskában, hogy aztán még ugyanabban az évben megnyissa saját mulatóját, a Chez Joséphine-t a Pigalle-on. A második világháború alatt – fedezékként használva óriási népszerűségét és tekintélyét – jelentős szerepet vállal a francia ellenállásban, majd hosszú időre visszavonul. Érett asszonyként, a modern dívakép megtestesítőjeként lép újra színpadra, amelyet el sem hagy 1975-ben bekövetkezett haláláig.

A művészetéből eredő-erjedő kultusz és a világszerte beinduló ihletetten ügyetlen, silány szinten zajló másolási láz alól nem könnyű magát Bakert „kihámozni". Művészetének jelentőségéről egy szokatlan szemelvény szól nagyszerű szavakkal: „az ég őrizze meg mindnyájunk jó ízlését attól a zavaros szánalmasságtól, amely ennek az új fekete Terpszüchorénak nagyszerű művészetéből előburjánzott az utóbbi években, lehetetlen elnevezések és kreációk formájában, a tánctermek számára megilledelmesített túrtáncok gyanánt. Ellenben magára ennek az új táncművészetnek hamisítatlan formáira csak az a szavunk lehet, hogy örömünk üdvözölte az impotenciába, unalomba süllyedt taglejtések után ennek a barbár, egészséges, őszinte táncművészetnek megérkezését" – írta róla Tersánszky Józsi Jenő 1928-ban a Nyugatban.

Vera Mantero, az est első fellépője sajnos még sosem volt látható Magyarországon; nekem a frankfurti könyvvásár portugál

Vera Mantero Joséphine Baker-szólója

táncprogramja, illetve a Montpellier-i Táncfesztivál keretében volt szerencsém egy-egy alkalommal látni munkáját. A harminchét éves Mantero klasszikus tánctanulmányait követően a Lisszabonban működő, világhírű Ballet Gulbenkianban táncolt öt éven át, ahol olyan nagyságokkal dolgozhatott együtt, mint Hans van Manen vagy Christopher Bruce. A társulatnál töltött idő alatt jelentkezett első önálló koreográfiáival, de dolgozott más koreográfusokkal – így a francia Catherine Diverres-rel és a portugál Francisco Camachóval – táncosként is. Mantero, mint annyi kiemelkedő modern koreográfus, maga előadta szólómunkáival vívta ki a közfigyelmet: ezekkel jutott el New Yorkba is, ahol azóta is rendszeresen, komoly szakmai figyelemtől övezetten játszik és tanít. Meghívott koreográfusként egy másik nagy hírű társulat, a Tel-Avivban működő Bathseva Dance Company számára is készített előadást. 1998-ban megalakította saját formációját, a Compagnia o Rumo do Fumót. Előadó-művészeti aktivitása azonban nem korlátozódik kizárólag a táncra: a Lisszaboni Operaházban például Kurt Weill 1946-ban keletkezett, *Street Scene* című operájának főszerepét játszotta.

Manterót – általam látott két produkciója alapján – nem könnyű irányzathoz sorolni. Látomásos, szürreális világában óriási szerepet kap a különleges, szinte követhetetlenül halmozódó, barokkosan tobzódó szcenika. Meghökkentő mozdulati és képi világot hoz létre, táncosai tehetséges színészek és bohócok egyszerre. A Baker-szólójával azonos évben keletkezett, *A queda de um ego* (Egy személyiség bukása) című remekműve a maga szünet nélkül százperces futamidejével terjedelmét tekintve is rendhagyó. Két évvel később keletkezett alkotása, a *Poesia e selvajaria* (Költészet és vadság) hasonló jegyeket mutat: gyengébb, modorosabb kivitelben ugyancsak egyfajta káoszelmélet talaján keletkezett, vad rítust láthatunk. Mantero orgiasztikus munkái esetlegesnek, véletlenszerűnek tűnő szerkezetükkel, abszurditásukkal – talányos módon – nagyon intenzív érzelmi reakciókat váltanak ki szemlélőjükből. Munkái – különös párosításban – egyszerre meghökkentőek, és fura módon szentimentálisak. Erős és gyakran értelmetlennek tűnő képei, a rafinált szerkesztésnek hála, egységes egésszé állnak össze. Két előadásában hétköznapi tárgyak tömegét hordatja be színpadára, amelyeket meglepő funkciókkal lát el: az *Egy személyiség bukásá*ban műanyag szatyorból előkerülő, apró, hason csúszó, elemes játék katonák lepik el a színt, majd élethű fa géppisztolyhalmok emelkednek. Máskor a táncosok aprópénz- és savanyúcukor-esőben játszanak. Az előadás kezdetén roppant elegánsan – öltönyben, kosztümben – pózolnak a színpadon, a végén széttiport, tönkretett tárgyakban gázolnak bokáig, s megszaggatott ruhájuk maradványai cafatokban lógnak róluk, egymás testét kék sárral kenik össze. *Költészet és vadság* című – ugyancsak közel százperces –, négy oldalról körülülhető, leginkább gladiátorjátékokra emlékeztető előadása terében ismét meghökkentő objektumok állnak, ám ebben az esetben ezeket már díszletként használja. A színpadon filclemezekből készült, aprólékosan kivitelezett óriási könyv és falépcső, túlméretezett fokokkal – mindkettő Richard Jones és Anthony McDonald 2001-es *Bohémélet*-rendezését idézi: e roppant látványos előadás a Bregenzi Ünnepi Játékok keretében, a Bodeni-tó szabadtéri színpadán volt látható 2001–2002-ben. Színpadául egy vízre épített, gigantikus kávéházi asztal szolgált, körötte emeletmagas széktámlákra szerelték a bonyolult fénytechnikát. Az énekesek a kávéházi márványlapon, megszokott méretű és arányosan, nagyon precízen felnagyított tárgyak – ember nagyságú gyufaszál, szekrénynyi dobozzal, medence méretű hamutál és így tovább – közt játszottak. Mantero színpadán az említetteken kívül fölbukkant még egy komplett zuhanyfülke, egy mosógép és köbméternyi plüssfigura. Ebben a tárgyi környezetben zajlott a portugálok vad, hol humoros, hol fájdalmasan kegyetlen játéka a döbbenetes fináléig, amikor is hat, ketchupba és kakaóporba hempergetett, lihegő táncos közé egy, a magasba fel-

Mark Tompkins, a „revüsztár"

függesztett kosárból narancssárga gumilabdák tucatjai zuhogtak. A néző pedig dermedtségéből ocsúdva, józan eszéből kibillentetten kezdte összeütni a kezét. Ha úgy érezte, oka van rá. Mantero 1996-ban keletkezett Baker-szólója, a *one mysterious thing* (teljes címén: *one mysterious thing, said the e. e. cummings* – így, csupa kisbetűvel) általam korábban látott munkáihoz képest puritánságával tüntetett. Talányos címe egy idézetből és egy névből áll össze. Edward Estlin Cummings amerikai költő és festőművész (aki nevét, művészi gesztusként, a fent látható módon, csupa kisbetűvel íratta) franciaországi évei alatt a hozzá hasonlóan az Egyesült Államokból Párizsba települt Baker nagy rajongója lett. Mantero a címbe emelte Cummings nevét, és az előadás alatt franciául ismételgetett szövegfoszlányokba beleszőtte a költő-festő gondolatait Joséphine Bakerről: „egy titokzatos dolog, nem primitív vagy civilizált, nem is időn túli, abban az értelemben, ahogy az érzelem fölötte áll a számtannak."

A rövid szóló kezdetén vaksötét a színpad (a Tanzquartier hatalmas színházterme, a Halle G első sorába sikerül ülnöm: mint később kiderül, nagyon szerencsésen választottam). A sötét tér mélyéről súlyos kopogás hallatszik: mintha egy lovat vezetnének be. A halvány derengésben idővel emberi alak sziluettjét veszi észre a sötéthez lassan szokó szem. Néhány perc múlva érzékelem: tulajdonképpen nem csupán a szemem alkalmazkodik. Szinte észrevétlenül erősödik a világítás. Lassan feldereng a tér közepén mozdulatlanul álló, halkan suttogni kezdő, majd finoman meg is mozduló Mantero arca. Hullámos, barna haja kontyban, homlokát festett huncutkák keretezik, arca nagyon erősen ki van festve. Szemhéja kék, az egyre erősödő fény szépen villan a gyönyörű

szempár köré bőségesen felvitt, ezüstös csillámporon. Telt, szigorú ajkai vérvörösek. Az elegáns arc mintha lebegne a sötétben; a testből percekig nem látni szinte semmit. Ahogy a fény „kinyílik", meghökkentő látvány dereng fel szemünk előtt: a táncosnő meztelen, teste négerbarnára festve. A homogén, tökéletes illúziót keltő testfestés precíz, éles vonalban a nyaka tövénél, illetve a két csuklóján válik el eredeti testszínétől. Csak az arc és a két kézfej világít az oszladozó sötétségben. Mantero gyönyörűen kidolgozott, szikár, mégis nőies teste minden porcikájával játszik: a szóló során pedig mindössze egy bő négyzetméternyi darabot használ a térből. A fény erősödésével megpillantjuk a folyamatosan hallható, lódobogásszerű hang forrását. A táncosnő lába, mint egy fauné: lábszárát barna szőr borítja, s a dús prémből precízen kivitelezett, fából faragott pata bukkan elő. Az arc a csillogó díváé, a táncoló láb erdei vadé. Íme, Cummings sorai. Mantero minimalista szólója során alig érthető szófoszlányokat ismétel, hol hisztérikusan, hol bölcsen, elmerengve vagy szónoklatszerűen. Egyszer úgy beszél, mintha interjút adna, máskor mintha lázálmában zagyválna összevissza. A francia szótöredékek nem állnak össze értelmes egésszé, némelyik szóelem (például az *impossibilité*) azonban tisztán érthető. A fényerő eléri maximumát: a teljesen üres színpadnak nagyjából tíz négyzetmétere kap világítást, körben a végtelenség illúzióját keltő sötétség. A táncosnő testén rejtélyes hullámok szaladnak keresztül; meztelensége pedig önmagában is megrendítő. Hozzá kell azonban tennem: bár napjainkra már a közhely szintjéig süllyedt a meztelenség alkalmazása a modern táncművészetben, és alig látni előadást fedetlen testek nélkül, Mantero ruhátlansága mégis megrendítő és zavarba ejtő. Talán a legmegindokoltabb színpadi meztelenség, amit valaha láttam. És ez csak részben köszönhető annak az „érdekességnek", hogy a táncosnő ruhátlan testét a negroid bőrszínt tökéletesen imitáló festékréteg fedi.

A *one mysterious thing* a színpadon testét méltósággal felkínáló, hagyományt romboló Bakernek állít emléket. Az arc és a kézfejek fehérsége, illetve a test „négersége" ellentétpárt alkot, amely felidézi a kort, amelyben Baker nap nap után szembesült a bőrszíne kiváltotta ostoba előítéletekkel és vad gyűlölettel. Hiszen dúsgazdag sztárként sem volt joga elhagyott hazájában bármelyik padra leülni, bármelyik villamoskocsiba felszállni, bármelyik étterembe, mulatóba belépni.

Párizs istennőként hódolt előtte. Baker akkoriban vált világsztárrá (a mai értelemben vett egyik első, valódi világsztárrá), amikor a „fehér" civilizáció nagyjainak, tudósoknak, művészeknek a figyelme először fordult érdemben a fekete kontinens felé. A XX. század első két évtizedében indultak el az első olyan, jelentős expedíciók Fekete-Afrikába, amelyeknek célja nem a rablás vagy a természet felfedezése, az élővilág kutatása és/vagy lemészárlása, hanem az ott kialakult civilizációk megismerése volt. Az ostobán a közelmúltig „primitívnek" nevezett törzsi művészetek remekei ekkor kerültek tömegével európai és amerikai múzeumokba. Ekkor találkoztak e tárgyi kultúrával az európai képzőművészet olyan nagyjai, mint Picasso, Modigliani, Brancusi és mások, akikre később maradandó hatást gyakorolt Afrika művészete. Joséphine Baker is ájultan csodált egzotikumnak, értelmezhetetlen kincsnek, fétisnek, különc szexuális szimbólumnak számított pályája rendkívüli kezdetén. Művészetének, lényének megértéséhez Mantero egyszerűségében ragyogó munkája nagyban hozzásegített.

Mark Tompkins, a harminc éve Bakerhez hasonlóan az Egyesült Államokból Franciaországba áttelepült táncos-koreográfus-pedagógus a kontakttánc egyik legnagyobb hatású alakja. Szólóés csoportelőadásaival a hetvenes évek első felében tűnt fel: saját formációját, a Company I. D. A.-t 1983-ban alapította. A társulat a következő évben elnyerte a Bagnolet Nemzetközi Koreográfiai Verseny nagydíját. Alkotásai közül kiemelkedik 1989-es szólója, a *La Valse de Vaslav,* melyet Václav Nizsinszkij emlékére készített. Tompkins az elmúlt évtizedben ritkán jelentkezett új produkcióval, ám (elsősorban pedagógusi) tekintélye változatlan. 2001 óta vendégművészként (*associated artist*) a párizsi Théâtre de la Cité Internationale-ban dolgozik.

Under my skin: Tompkins Cole Porter – a *Born to Dance* című filmmusicalben világhírűvé lett és ma is töretlenül népszerű, újra és újra feldolgozott – 1936-os slágerének címét adta saját Baker-*hommage*-ának. A színlapon a dívától idéz: „Egész életemben táncolni és énekelni fogok, erre születtem, semmi másra. Élni annyi, mint táncolni. Azt szeretném, ha úgy érne a halál, hogy tánc közben vagy egy refrén végén, kimerülve, hirtelen elfogy a levegőm." Tompkins úgy érkezik meg a színpadra, mint aki betévedt oda valami oldalajtón a Mariahilferstrasséról. Ritkás haja sörtére levágva, orrán szemüveg, szikár alakjához képes meglepően gömbölyded pocakján kinyúlt póló, lábán viseltes félcipő. Az öregedő mesterből azonban így is valami magnetikus erő árad. Alkata megereszkedetten is impozáns. Öreg oroszlánként, lomhán, lazán, „civil" léptekkel slattyogja körbe a teret. A színpadból szabályos négyzetet jelöl ki: szatyrából kicsi, kék, áttetsző kompótostálkákat vesz elő, és mind a tizenkettőt a földre helyezi, négyszögletes teret kerítve el. A tálkákba kávéskanalakat helyez. A szatyorból kipakolás közben – jelentőségteljesen, mint egy angyalszárny magasból aláhulló pihéje – fehér strucctollfoszlány röppen elő, eljátszottan véletlenül. Tompkins játékosan fújkálni kezdi a levegőben táncoló tollat, aztán „elkapja" a nejlonzacskó tágra nyitott szájával. Pakolás közben Gounod *Ave Mariá*ját dudorássza egyre hangosabban, mintha csak otthon takarítana. A kedélyes felvezetés után valami egészen egzaltált és meglehetősen vitatható ízlés szerint készült, sikamlós, „töttyedt" orfeumi show következik. A tálkák keretezte térséget hirtelen – a kijelölt négyzetbe precízen illeszkedő – fénynégyzet világítja meg, mint egy revüszínpadot. Tompkins pedig slampos, szatyros pasiból revüsztárrá, majd revüsztárnővé alakul. Szólóelőadása voltaképpen öt, hol iróniával, hol mély átéléssel előadott, érzelmes dal. A táncos-koreográfus amúgy remekül énekel. A számok közt – átöltözés céljából – el-elhagyja a színpadot. Távozása, távolmaradása roppant zavaró, mert teljesen értelmetlen és jelentés nélküli. Megkockáztatom: dilettáns előadásokon szoktak ilyesmit produkálni.

Tompkins első távozását követően hatalmas, az Eiffel-torony képével díszített és a *Moulin Rouge* című kultuszfilm képi világát felidéző, tarka palástban tér vissza, kezében jogarként feldíszített mikrofont tart. Később rafinált alsóneműre vetkőzik: a fekete ruhadarab egy feszes szuszpenzor és egy atlétatrikó fúziójára emlékeztet. Lábára viszont visszahúzza fekete félcipőjét. A fénypáston úgy tekerőzik, mint egy (homo)erotikus revü sztárja. Vonagló mozdulatai leginkább szánalmat keltenek, de el is gondolkodtatnak: valóban a kontakt pápája hever a fel-felvillanó diszkófényekben az orrunk előtt? Tompkins újból eltűnik, és egy hatalmas, meghökkentő kiegészítővel a hátán tér vissza: a derekára szerelt pánton látványos kompozíciót hordoz; a riói karnevál táncosai vonulnak efféle hatalmas, csillag alakban elrendezett strucctoll díszben. A táncos fején selyemturbán, szemüvegét napszemüvegre cserélte – e kiegészítőket egy, a színpad szélére helyezett bútorközhely, egy öltözői toalettasztalka elé ülve vette fel –, fülén klipsz fityeg. Lábán a férficipő. Tompkins előadása leginkább egy öreg transzvesztita jutalomjátékának tűnik. Drámainak túl vicces, humorosnak elég tragikus; esztrádnak szegényes, kortárs táncnak meglehetősen kommersz. És néha nagyon-nagyon blöffszerű. Természetesen mindenkinek joga van a camphez, joga van vacakságba kiruccanni, és ez a kiruccanás nagyon izgalmas is lehet, ha van érzékelhető oka, indítéka, értelme. Az *Under my skin* nem tartozik ebbe a körbe.

Sallai Kornélia

(1919–2003)

Nyolcvannégy éve, augusztus 2-án az ausztriai Pörtschachban Schiffler családnéven született. A Színiakadémián Csehov Irinájaként vizsgázott, a másik két Prozorov nővér Kiszely Ilona és Fülöp Kató volt. 1940-ben kapott színészi oklevelet. Első szerződése reflektorfénybe állította: Kolozsváron a bécsi döntés értelmében újra megnyílt a magyar nyelvű Nemzeti Színház. Visszaköltözhettek a magyar színészek a Fellner és Helmer tervezte épületbe. Díszelőadásul a *Hamlet*et adták. Két évtizeddel korábban itt, a Hunyadi téren megakadályozták az akkori *Hamlet*et az akkori urak. Elvették a Nemzetit jogos művészeitől.

Sallai kezdő színházi lépéseit, érthető, a teljes nyilvánosság előtt tette. A pesti újságok rendszeresen tudósítottak a kolozsvári premierekről. A társulat pesti vendégszereplésen is járt. A Magyar Művelődés Házában (korábban Városi Színház, ma: Erkel) játszott 1944. november–decemberében a kolozsvári Nemzeti Színház. Sallai bemutatkozott Budapesten a *Csongor és Tünde* Mirigyeként (november 10.), Shakespeare makrancos Katájaként (november 23.), Tamási *Énekes madar*ának Gondos Eszter vénlánya szerepében (december 12.). Három különböző szerep. Egy színész három arca. Ígéretes lendületű pályakezdés. A háború után Major Tamás szerződteti a Nemzetihez. Balvégzetű szerencse. A fiatal színésznő beérkezett. Máris megindult kifelé a színészetből. Innentől csupa küzdelem színészélete. Csupa hátrálás önmagába.

Egri István rendezésében, Molière *Kotnyelesek* című vígjátékában a szomszédlány, Célimène, *A férjek iskolájá*ban Leonóra. Bajor Gizi Kleopatrájának szolgálója, Charmian. A szerepet átveszi tőle Olty Magda. Oltytól Eöry Kató.

1947 tavaszán Major rendezi Déry Tibor *Tükör* című darabjában. Ő játssza Verát. A harcos, kommunista leányt. Márkus László, az Operaház volt igazgatója, a Nemzeti címzetes főrendezője munkátlanságában (jó) színikritikákat ír. Sallai Verájáról: „egy jó tanuló agresszív szabatosságával hittételek hirdetője". Vass László kritikája szerint „hősi elszánással, nemesen egyszerű eszközökkel alakítja a »mozgalmi« nőt. Passzív szerepében nagyszerű drámai hangszer hallgat. Szép hangja, hangsúlya három nagy jelenetében arra figyelmezteti a színigazgatókat, hogy minél többet kapna a színpadon, annál valószínűbb, hogy igazi drámai színésznő lesz." Kap szerepet. Főszerepet. Decemberben Kassák Lajos drámájában (*És átlépték a küszöböt*) Ella főszerepét kezdi próbálni, de nem jut el a bemutatóig.

Öldöklő sokaság van egyazon szerepkörön. Háttérben élethalálharc folyik szerepekért-szerződésért. A Márkus László megrendezte centenáriumi *Bánk bán*ban átveszi Bartha Máriától Bendeleiben Izidórát. Majd Bartha visszaveszi a szerepet. Több szerepet vesznek vissza Sallaitól, mint ahányat kap. A *Magyar Elektra* címszerepét játssza stúdió-előadásban. Fapados rendezővel: Rátai Dénessel, akit kegyeleti tárgyként tart a színház. A Bajor Gizi főszerepelte *Karenina Anná*ban Dolly hercegnő. Pártos Géza Lope de Vega-rendezésében, *A kertész kutyájá*ban ugyancsak Bajor mellett Marcella. De nem a nagyszínházban, csupán a Madách téri Kis Madáchba kiránduló Nemzeti vendégjátszásakor. Árulkodó, hogy a *Cseresznyéskert* Dunyasa szerepét is csupán a Madách téri kamaraszínházban tartott vendégszerepléskor osztják rá.

A Tükör című Déry-drámában

1949-ben Somogyi Erzsivel, Orsolya Erzsivel, Ruttkai Évával és Gyarmati Anikóval három napig az Oetl vasgyár öntödéjében dolgozott Rapata Jánosné élmunkásnő irányításával, így készült az *Asszonyok a gyárban* munkacímű, báró Máriássy Félix forgatta film főszerepére. Az egyetlen ellenőrzési lehetőség, hogy nem hamis emlékezet gügyögi nagy képességű színésznek Sallai Kornéliát, a *Szabóné* címen végül elkészült film. Benne Sallai játssza a főszerepet. Igen érdekes történet: a Magyar Acélöntő Nemzeti Vállalatnál dolgozik özvegy Szabóné, aki nemcsak példás családanya, de az üzemi bizottság és a pártbizottság öntudatos tagja. Pártmunkába kapja, tegye rendbe a magkészítő műhelyt, ahol nem megy a munka. Szabóné brigádba szervezi az asszonyokat. Megy azontúl a munka, mint a karikacsapás. És az öntudatos dolgozó nő férjet is talál magának. Sallai gondolkodó, szép arcát, érzékenységét bérbe veszi a szocialista realizmus. Régóta lemosta már a színpadi festéket, amikor a filmesek még hívogatják apróbb szerepekre. Legutoljára Gothár Péternél az *Ajándék ez a nap*ban forgatott (1979).

A színházban elfogynak szerepei. A nagy ígéretnek induló tehetséget mind kevesebbszer kérik képességei igazolására. Ki okolható a történtekért? A meg nem történt szerepekért? Megvádol-

hatnánk Majort a színésznő elsuvasztásával. Ő vette oda a színházhoz. Meggondolatlanságból, hatalmi mohóságból, hogy nála szolgáljon valamennyi színészeti tehetség? Túltermelés volt minden szerepkörön a Nemzetiben az államosításig. Sallai Kornélia szerepszakmányában tizenketten is voltak. Csak kapásból sorolnám: Ferrari Violetta, Bánki Zsuzsa, Ilosvay Katalin, Sulyok Mária, Ruttkai Éva, Rohonczy Judit, a hamar meghalt Rápolthy Anna, a sugárzó Rákosi Mária, a gyönyörű Bartha Mária, Demeter Hedvig, Füzes Anna, Sívó Mária, Bornemissza Éva, Győri Ilona, Majláth Mária, Pádua Ildikó, hogy az apróbb leányszerepek alakítóiról ne is szóljunk: Létay Klári, Tóth Éva, Kornis Kató, Gáti Vilma, Ujvári Viktória. Évjárattal fölötte a vezető színésznők serege: Tőkés Anna, Váradi Aranka, Mészáros Ági, Somogyi Erzsi, Szörényi Éva, Olty Magda, Lukács Margit. Nem évtizedek névsorolvasása. Csak a háború utáni első három évadé. Nem számoltuk hozzá Ladomerszky Margitot, Pártos Erzsit, Orbán Violát, Szabados Piroskát, Peéry Pirit, Péchy Blankát, a korosabb karakterszínésznőket. Mind szerződött tag. És a főiskolás lányokat. Tülekedős szabad verseny. Fölöttük korban ott van Bajor Gizi, Makay Margit, a kortalan Gobbi Hilda. Fojtogató bőség. Sallait megrettentette a színpadon kívüli harc a létért. Ijedtében segédeszközökhöz menekült. Hamar versenyképtelen lett a szereposztásnál. A Nemzeti Színház tele volt híres ivókkal. Kezdve az igazgatón. De bírták. Nem itták veszélybe az előadást.

Az államosításkor szétosztják a társulat erőit. Sallait átszerelik a frissiben megalakult Ifjúsági Színházhoz. A még dramaturg szakos főiskolai hallgató Gáli Józsefet fölkarolja. Eteti-ápolja, tanítja, szereti. A fiatal drámaírót vérével táplálja. Gáli megírja *Erős János* című meseszatíráját. Színre kerül az Úttörő Színházban (1951). Plankenhorst Antoinette Jókai *A kőszívű ember fiai*ban, Apáthi Imre rendezésében. Baradlayné Dajka Margit vendégként és a színház tagjai közül Orsolya Erzsi.

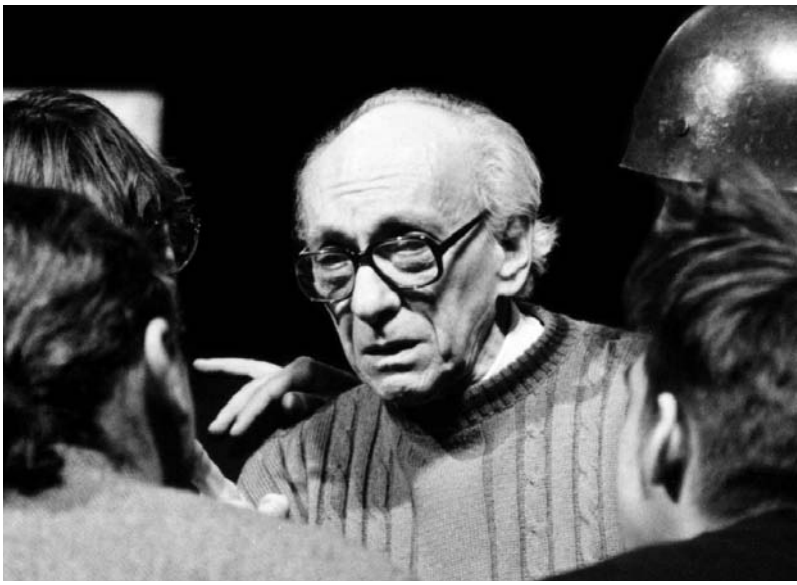
1956-ban, évad közben fölmond Szendrő Ferenc igazgatónak. Akkoriban ez nem szokásos eljárás. Sallai ráun a foglalkoztatásnélküliségre. *A kőszívű ember fiai*ban eljátszott szerepét a túlzott részletezéssel nem sokat bajlódó kritikusok – Keszi Imre, Vitányi János (!) – klisészerűnek ítélik. Úgy tetszik, mintha szándékos rosszindulat venné körül. Pedig ez csupán a lecsúszottnak kijáró részvétlenség. A Jókai-dramatizálás háromszázadik előadása táján Szemere Vera átveszi tőle egyetlen szerepét, Plankenhorst Antoinette-et. Trenyov *Gimnazisták*-jában csak egy leánygimnáziumi tanárnő mellékszerepét kapja: sértetten ledolgozza magát a falujáró Déryné Színházhoz. Nekikeseredett döntését nem igazolták az évek. Árnyékba került. Kikopott a színészetből. De legalább játszott. Színésznek végül is ez a fontos.

1964-ben láttam utoljára. Szécsi Ferenc rendezésében Bernarda Albát játszotta. A kasztíliai parasztasszonyból rangos-módos magyar nagyasszonyt mintázott. Helyenként fejedelmi uralkodó erővel, mélyről föltörő pompás gonoszsággal zsarnokoskodott leányai fölött. Ezeket a szavakat puskáztam. A Népszabadságban 1964. január 28-án megjelent kritikából. Ha emlékezetemre hagyatkozom: hallom rekedtes, érzéki hangját. Zengő beszédét. Plasztikusan formált szavait. Tudta a pátosz és a kifejezés részarányának titkát. Sosem tévedt recitálásba, üres színi jajongásba. Erőteljes volt. Kifejező. Vonzó. Titokzatos. Megismétlendő: 1964-ben. Az évben kitüntették Jászai Mari-díjjal. 1974-ben nyugdíjazták. Férje Csengery László banktisztviselő, Cs. János klasszika-filológus unokája.

Anyanyelvét használva Ingeborg Bachmann-verseket fordított a Nagyvilág folyóiratnak. Az utolsó években Pest környéki öregek otthonában gondozzák. Időnként hazalátogat családjához. Közel negyven éve láttam utoljára színpadon.

MOLNÁR GÁL PÉTER

Némethy Ferenc (1926–2003)



Némethy Ferenc A sárkányban Schiller Kata felvétele

Némethy Ferenc – jogi tanulmányok és egy, az Operaház kórusában töltött szezon után – különös pályát futott be nem több, mint két színházban. 1951 és 1969 között Miskolcon volt színész, az ötvenes évek végétől a színház egyik oszlopa, a társulat ékessége. Itt kapta a Jászai-díjat, majd az érdemes művészi kitüntetést, és olyan abszolút vezető szerepeket alakított, mint az *Ilyen nagy szerelem* Taláros ura, a *Koldusopera* Peacockja, a *My Fair Lady* Higginse, *Az ügynök halála* Willy Lomanje, *A fizikusok* Möbiusa vagy a *Tóték* őrnagya; mellette Kohout Lidáját, Dürrenmatt Mathilde von Zahndját, Örkény Tótnéját a felesége, Vargha Irén alakította. A Miskolc-szerte ismert, népszerű színészházaspár 1969-ben jött „fel" Budapestre, ahol Némethyt Madách színházi szerződés várta; itt is játszott a szó szoros értelmében haláláig. A fővárosban azonban – amint ez több, idősebb korban Budapestre szerződő neves vidéki színésszel megesett – epizódszínész lett; olyan szerepek jutottak neki, mint Szerémy György a *II. Lajos király*ban, Lojális úr a *Tartuffe*-ben, Rudolf császár, Lovel és Plató *Az ember tragédiájá*ban, a Tanító a *Patiká*ban. A végén nem egy interjújában már ő is vérbeli epizodistának mondta magát, mint ahogy erre a korszakra eső kitüntetését, a 2002-es Aase-díjat is „az emlékezetes pillanatok" művészeként nyerte el. Ismertsége mégis országos volt, de nem a színház, hanem a televízió (a *Szomszédok*, a *Kisváros* orvosfigurái) révén.

„Ifjúkoromban szerettem volna magas és barna lenni. Azt hittem, könnyebb az élete annak, akinek nem kell az alkatával megküzdenie" – vallotta 1983-ban, majd hozzátette: „Ma már vállalom saját magam."

A trubadúr Luna grófjától (mert Miskolcon ezt is énekelte) Svarc *A sárkány*ának hármas epizódszerepéig hosszú, alázatos és érdemes színészi pálya vezetett. Szakmabeliek és művészetrajongók sokfajta és változatos emléket raktározhattak el Némethy Ferenc színészetéről.

A kritikáról folyó vitában 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); Max Wyman:* Kinek a hangja hal el a szélben?; *Koltai Tamás:* Vicinális *(június).*

HEGEDŰS SÁNDOR

Polémia a kritikáról

„A kritikus számára a kollégák jelentik a magasabb fórumot. Nem a közönség. Végképp nem az utókor."
(Walter Benjamin: *Angelus Novus. A kritikus technikája tizenhárom tézisben.* – VII. –)

Mielőtt bármit mondanék: kötelező az elismerés és dicséret hangján szólni a SZÍNHÁZ című folyóirat szerkesztőiről, akik vállalták a kockázatot, és fórumot, „disputa"-lehetőséget biztosítottak Sándor L. István – kritikai (?), önkritikai (?), ám mindenképpen provokatív tartalmú – írásának. Természetesen itt és most nem a szerző személyének tolerálását, publikációjának közlését, tehát a konkurens színház- és tánckritikai lap főszerkesztőjével szemben tanúsított méltányos bánásmódot ítélem említésre méltó bátor tettnek. Ez rendjén van – dicséret azonban nem jár érte. Kurázsira – gyanúm szerint legalábbis – a szerkesztőknek akkor lehetett igazán szükségük, amikor engedtek a provokációnak, noha tudták, hogy ezzel reális lehetősége támad egy *metakritikai diszkusszió*nak, vagyis kritikus szint alá csökkenhet a gátlásküszöb, nem lehet majd megálljt parancsolni a nyilvános „önélveboncolás" ingerenciájának. (Önélveboncoláson olyan zsinórmértékét vesztett, saját önkényébe zárt, terápiát célzó cselekvést, szellemi pulzációt értek, melyet a rossz szakmai közérzet és a kényszeres – a lehetőségfeltételeket, kompetenciahatárokat figyelmen kívül hagyó – jobbító szándék együtt generál.) Kockázatról, veszélyforrásról beszélek, vagyis nem valamiféle szükségszerűséggel bíró, kikerülhetetlen fátumról, mely a terápiára szoruló kritika *sine qua nonja,* revitalizációs programjának kötelező része. Lám, a magam részéről vigyázni szeretnék, hogy ne kapjon el engem is a kór, vagyis ne egy *metakritikai diszkusszió* résztvevőjeként olvassam Sándor L. István írását. Ő egyébként személy szerint, közvetlenül nem is felelős egy olyan olvasatért, melyet lehetségesnek – kockázatosnak, *nota bene* kórosnak – tartok, hacsak annyiban nem, hogy biztosította hozzá a „megfelelő" szöveget.

Mi mármost a közvetlen veszélye a színházkritikai, tánckritikai analízisnek, a kritikai élet önkritikus vizsgálatának, ha arra gyakorló kritikusok – kritikai közéletünk prominens képviselői – hivatalosak? Miért volt valószínűsíthető, hogy a szóban forgó írásban egy erre szóló meghívót találnak majd az érintettek?

A közvetlen veszély nyilvánvaló: az olvasót nem feltétlenül érdekli majd, ha „kiszolgálás" helyett egy szakma belügyeivel traktálják; köszöni szépen, de nem kér a kiteregetett szennyes látványából. Szakszerű kritikára vágyik ugyanis, s nem annak magyarázatára, hogy miért nem kaphat, vagy amit kap, miért nem az. (De ha esetleg kíváncsi lenne is a „fehérneműre": közel sem lényegtelen kérdés, hogy ki szabad-e elégíteni ezt a kíváncsiságot. Hol húzódik a lapszerkesztő és a kritikus ilyen irányú kompetenciája? A gyakorló kritikus illetékes-e a kritikáról mint olyanról szóló diskurzusban megszólalni? A kritika mibenlétének, társadalmi funkciójának vizsgálata nem az esztéták, a filozófusok dolga-e? Kérdések, melyeket kerülgetünk, mint macska a forró kását!)

A Sándor L. István írásában rejlő közvetett veszély – s benne a nyílt színi provokáció világa, egy sajátos olvasat lehetősége – egy különös kétértelműségnek, homályban maradt ambivalenciának a működésbe lépése. De, mint mondottam volt, nemcsak a szerző felelős érte – tehát nem a tematikai szigor hiánya, nem is az alkalmasint előforduló pongyola fogalmazásmód –, hanem legalább annyira az olvasó is. Pontosabban: senki sem felelős, hiszen mindenki teljesítette a tőle elvárhatót, bejárta lehetőségeinek aktuális határait. Inkább a szóban forgó kétértelműséggel van baj, többnyire egyértelműnek látszik ugyanis: olyannyira összenőttek „értelmei", hogy csak meghatározott perspektívából érzékelhető a különbségük. Meg aztán nem is a felelősök keresése a dolgunk, hanem a megértés: éppen annak alázatos megértése, hogy felelősségviselő képességünk, terhelhetőségünk miért csak annyira képes, amennyire.

A kétértelműség akkor lesz látható, akkor válik nem rejtetté, mikor Sándor L. István – legalábbis írásának tanulsága szerint – a kritikai gyakorlat lényegi értelmét, társadalmi funkciójának sikeres megvalósulását a kritikusok saját magukkal folytatott szellemi párbeszédének függvényévé teszi: „az előadások kritikai fogadtatása – íme az aktuális szöveghely – lényegében párhuzamos monológok sorozatából áll (mintha csupa, mindentől és mindenkitől elzárt szellemi remete fogalmazná meg hangsúlyozott különvéleményét). Ezért aztán az írások nem kapcsolódhatnak össze a produkciókról folytatott közbeszéddé. A szakma egzisztenciaféltő, értékközömbös magatartása mellett ez is egyik fontos magyarázata annak, hogy nincs ma Magyarországon egészséges színházi élet. A kritika ebben a közegben valóban nem teljesítheti feladatát. Nem kezdeményezhet dialógust az alkotásokkal, hisz még önmagával sem képes szellemi párbeszédet folytatni."

Mi ebben a kétértelmű? – kérdezhetjük. Több dolog is! Kezdjük rögtön a kritikai élettel. (Arra a kritikai magatartásra, mely szellemi párbeszédre képes önmagával, úgy gondolom, jogosan mondjuk azt, hogy életszerű, hogy „kritika élet": magánvalósága szerint bensőséges, világában otthonos.) „Kritikai életről" azonban közel sem csak normatív értelemben – meghatározott kritériumok fennállása esetén – beszélhetünk, hanem bizony formális meglétére tekintettel is. Pontosan úgy, ahogy ez már az „élet" szóval egyébként is történni szokott: van úgy, hogy formálisan már vagy még életnek tartjuk azt, amit tartalmilag még vagy már nem az. (Ilyen, mondjuk, az embrionális lét vagy a géppel lélegeztetett vegetáció esete.) A kérdésre – miszerint tekinthető-e kritikai életnek a „mindentől és mindenkitől elzárt szellemi remete" esete a maga hangsúlyozott magánvéleményével – bizony olyan válasz dukál, hogy igen, hogyne lenne tekinthető! Már csak azért is, mert a fenti idézet a kritika működésének egyik faktoráról mintha elfeledkezett volna: a színházba járó, kritikai folyóiratokat olvasó nézőről. Csáki Judit hozzászólásában észre is vette ezt a hiányosságot: „a kritikus... elsősorban a közönségével folytat dialógust, még ha sajátos dialógust is." Igaza van-e mármost Csáki Juditnak? Természetesen igen. Mint állítás vitathatatlan, amit mond. De

igaza van-e ezen állításnak, amennyiben válaszként tekintünk rá, mint az „önmagával" (értsd: Sándor L. Istvánnal) folytatott „szellemi párbeszéd" egyik elemére?

Ez az a kérdés, melyre nem szeretnék kapásból válaszolni. Nem gondolom ugyanis, hogy helyből adva lennének a korrekt válaszhoz szükséges feltételek. További körültekintő vizsgálódást érzek kívánatosnak. Már csak azért is, mert tétje van válaszomnak. (SLI szerint például: hatalmas színházi életünk egészsége.) Meg aztán a „válasz" csak akkor lehetne az, ami, vagyis tényleges válasz, ha feltételezném, hogy SLI valóban elfelejtkezett a lényegről, történetesen éppen a nézőről, a közönségről, s nekem figyelmeztetnem kellene erre. Nos, nem gondolom, hogy elfelejtkezett volna róla. Még akkor sem gondolom, ha szöveg szerint valóban problematikus a „jelenléte". Tartózkodásom ugyanakkor nem jelenti Csáki Judit „válaszának" elutasítását! Egyáltalán nem! (Valamiképpen nyilván „válasz" az, ahogy reagál, még ha nem is feltétlenül SLI kérdéseire.) Őt is meg szeretném érteni, jó lenne tudni, hogy miért reagál úgy, ahogy. Például, hogy miért indulatos? Milyen értékek, milyen vállalások vezetik olvasatát? Hol húzódik írásában a határ, mely előítéleteit, értékadottságait kettéosztja egy általa már ismert, vállalt, öntudatos és egy rejtett, öntudatlan, ki nem mondott tartományra?

Az, ami számomra igazi megértést hozhat, saját pozícióm felépülésének, illetve egy olyan kilátó megtalálásának következményeként képzelhető el, mely egyetlen pillantással átfogni lesz képes a vita (vagy az egymás mellé helyezett monológok) lényegi történéseit. Ma még nem tartok itt! Nem tudom például, hogy az adott szituációt Csáki Judit miért látja alkalmasnak a kritikusi magatartás céljainak korrekt meghatározására, következésképp annak eldöntésére, hogy a műalkotás sajátos rekonstrukciója vagy a befogadó számára való közvetítés-e az elsődleges kritikusi feladat. Igaz, arról sem tudok számot adni, hogy SLI miért beszél „értékközömbös kritikáról", vagy hogy kit és miért támad voltaképpen, mikor egzisztenciaféltőknek aposztrofálja kollégáit. A szerzőnek ezzel kapcsolatban persze válaszolnia illenék néhány kérdésre: a kritikusi szakma ilyetén lesajnálása, elégtelenségének felemlegetése, bajaira történő ráolvasás vajon még csak diagnózist összegző művelet-e, vagy már a javallt terápiát is magában foglalja? Amit írt, az egy diszfunkcionáló szakma felejthető megnyilvánulásának tekinthető-e, amolyan „szokásos" monológnak – egynek a sok közül –, vagy már a kívánatos kritikai diskurzust reprezentálja, a mások véleményével történő érdemi számvetést?

Nem folytatom. Jelenleg úgy tűnik, hogy a „disputa" kifulladóban van, minden lehetőségét kimerítette már, ami megakadályozhatta, hogy érdemben megtörténjék. Csáki Judit indulatos „válasza" SLI írásának egy olyan olvasatán nyugszik, mely – véleményem szerint legalábbis – nem a szerző eredeti intencióihoz, hanem meghatározott betűihez tapad. Lett is belőle szakmai reputációféltés, helyretétel, néven nevezett igazság: „itt vérre, azaz pénzre megy a harc, és az eszközökben nincsen válogatás, azt se feledjük." Nos, én se gondolom, hogy szabadna. Csakhogy közben elveszett a *Barbárok,* SLI írásának érdemi része. Két oldalban megtudtuk, hogy mi a „kritika sine qua nonja", de semmit se tudtunk meg a színház- és a tánckritika esetleges különbségéről.

Amikor pedig Mestyán Ádám írásából megtudtuk, már késő volt, s különben se lehetett örülni neki. Késő volt, mert egyértelművé vált, hogy lekéstük a vitát, az eszmecserét, mindent, ami a szakmai diskurzus lehetőségét hordozta volna. Helyette kaptunk egy, a kinyilatkoztatás karakterjegyeit hordozó magánvéleményt, mely minden igyekezete, erénye, okossága ellenére sem tudta elfelejtetni velünk kiszolgáltatottságunkat, sötétben tapogatózásuk kínkeserveit, illetve „objektivitásunk" szubjektivitásának objektivitását. Na meg azt, hogy „a kritikus szabadsága... jelen pillanatban a tánc esetében voltaképpen határtalan. Csak a szerkesztői önkény döntheti el, hogy egy tánckritikus hozzáértően ír-e vagy sem. Ma a tánckritikus ezért csak íráskészsége által fogható meg." *No comment.*

A valódi disputa elmaradásának negyedik állomásával – Csabai Attila és Kutszegi Csaba perlekedésével – annak sok-sok tanulsága ellenére sem foglalkoznék, mert véleményem szerint nemhogy nem terelik gyakorlati síkra a nem is tudom milyen elméleti problémákat, hanem az eddigieket is összezavarják. Olyan őserdőbe csalnak ugyanis, ahová csak a biztos eltévedés kalandvágya vihetne némi kis igazságot, biztosíthatna helyi értéket a maradásnak.

A vigasztalan összképen Urbán Balázs írása sem javít sokat. Annak ellenére sem, hogy nem egy megjegyzése „bólogatásra" indított; helyeslésem, egyetértésem nyilvánvaló jeleként. De nemcsak azért, mert egyezett véleményemmel, hanem mert megfelelni látszott Sándor L. István – olvasatomban válasz nélkül maradt – eredeti intenciójának: „Érdemes lenne például legalább magunk között elbeszélgetni a kritikusképzésnek és -kiválasztásnak a jelenleginél tágabb lehetőségeiről, formáiról. Érdemes lenne eszmecserét folytatni (kritikusan) egymás írásairól." Hát ennyi. Valóban érdemes lenne. Ez idáig ugyanis nem valósult meg. Érdemes lenne tehát elölről kezdeni. De nem az „önélveboncolás" reflexeinek engedelmeskedve, hanem mértéktartó módon, úgy, mintha saját magával vitatkozna az ember.

Valószínűleg ez most azért nem sikerült, mert már a kezdet kezdetén hiba csúszott a számításba. Véleményem szerint Sándor L. István azon gondolata bizonyult túlsúlyosnak, gyakorlatilag kivitelezhetetlennek, hogy egyetlen írás keretei között szólni lehet a hazai színházi és tánckritika általános kérdéseiről és egy konkrét műről. A kritikai szemle műfaja ezt elvileg biztosítani látszott. Nem történt meg. A tanulság: egyetlen tölténnyel két célba nem lehet betalálni. (Még akkor sem feltétlenül, ha azok fedésben vannak.) A *Barbárok*at elemezve csak a *Barbárok*ról szóló kritikákat szabadott volna célkeresztbe fogni, de nem a kritikát magát. Ha pedig a kritika önmagát célozza – saját magával folytat szellemi párbeszédet –, nem fog tudni működelbe jutni. Ez is tanulság. Egyszerre köszönti a nyilvánosságot, és köszöni meg neki.

Summary

Two contributions are devoted to the Ark's new production of Tchekov's *The Zhree Sisters*: a review by Tamás Tarján is followed by the answers Rumanian guest-director Cătălina Buzoianu gave to Andrea Tompa's questions.

Other reviews of the month are signed by András Nagy (Beckett's *Waiting for Godot* at the Pest Theatre and *Play* at the New Thalia Studio), Judit Szántó (Racine's *Phaedra* at the Piccolo Theatre and *Berenice* at the Budapest Chamber Theatre), Tamás Koltai (Carlo Goldoni's *The Summer Holiday* at Kaposvár), Judit Csáki (Dezső Kosztolányi's *The Golden Dragon* as adapted by András Forgách for the Sopron Petőfi Theatre), András Csont (Sylvester Levay's and Michael Kunze's musical drama *Mozart!* at the Operetta Theatre), Balázs Perényi (Moliere's *The Would-Be Gentleman* at the New Theatre), Judit Szántó once more (David Auburn's *Proof* – English and Hungarian version at the Merlin Theatre), Csaba Kutszegi (two highlights of the World Day of Dance: *Furia* by the Nuevo Ballet Español and *Nostradamus* by the Astra Roma Ballet) and Balázs Urbán (Shakespeare's *Twelfth Night* at the Hungarian Theatre of Pest).

Tamara Török publishes an extensive conversation with actor-director Zoltán Bezerédi, for 23 years a leading member of the Kaposvár company who recently changed over to the Katona József Theatre.

In our column concerned with world theatre Ádám Mestyán introduces the Peking Opera Company and the Chinese State Puppet Theatre both seen at the Budapest Spring Festival, while Tamás Halász saw at Vienna's Embody Festival two solo dance productions by Mark Tompkins and Vera Mantero evoking the unforgettable personality of Josephine Baker.

Two obituaries of artists recently deceased follow: Péter Molnár Gál sums up the career of actress Kornélia Sallai (1919–2003), while the other one is devoted to the memory of actor Ferenc Némethy (1926–2003).

In our series concerned with problems and perspectives of present-day Hungarian theatre criticism, it is the turn of Sándor Hegedűs to offer his polemic views on the question.

Playtext of the month is Racine's *Berenice* – a play reviewed in the present issue – in a new adaptation by Iván Rozgonyi.