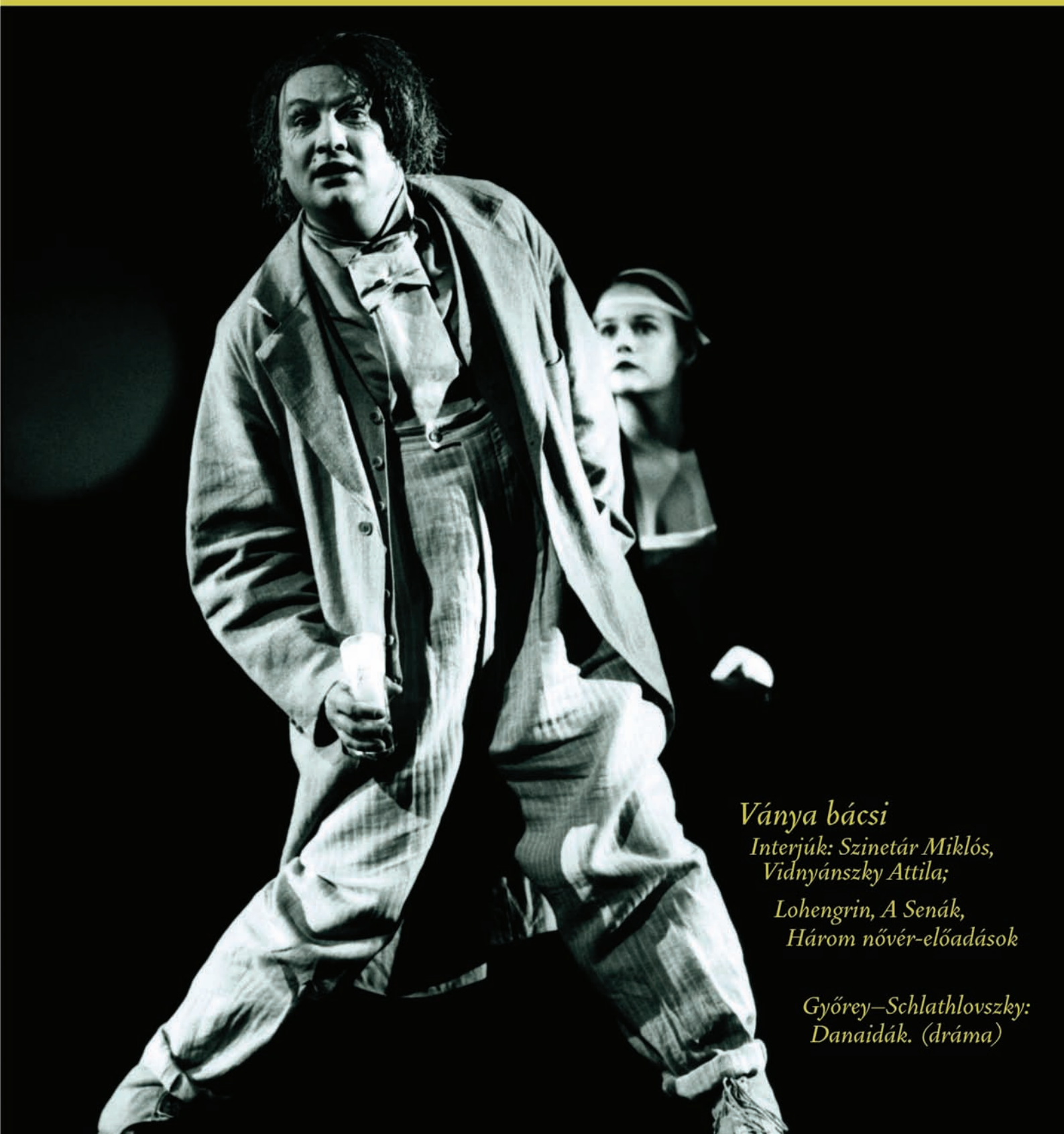
2004. JÚLIUS

XXXVII. évfolyam 7. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Ványa bácsi

Interjúk: Szinetár Miklós, Vidnyánszky Attila;

Lohengrin, A Senák, Három nővér-előadások

Győrey–Schlathlovszky: Danaidák. (dráma)

Schiller Kata felvétele

A Senák

Kallus György felvétele

Bál a Savoyban

Schiller Kata felvétele

János vitéz

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ 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. Hírlap Üzletág.
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu
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 Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

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

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVII. évfolyam 7. szám ▪ 2004. július

INTERJÚ

▪ Koren Zsolt: SE HÚS, SE HAL ÁLLAPOT 2
Beszélgetés Szinetár Miklóssal

▪ Koren Zsolt: EZ NEM AZ ÉN VILÁGOM 5
Interjú Vidnyánszky Attilával

OPERA

▪ Molnár Szabolcs: SZÁRNYPRÓBÁLGATÁS 11
Richard Wagner: Lohengrin

▪ Márok Tamás: FELÚJÍTÁS ÉS FELÜLVIZSGÁLAT 14
Gioacchino Rossini: Sevilla, se borbély

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Urbán Balázs: ISTEN NÉLKÜL 16
Háy János: A Senák

▪ Perényi Balázs: SZALMABÁBOK LÁZADÁSA 18
Csehov: Ványa bácsi

▪ Tarján Tamás: A HALÁL RINGLISPÍLJE 22
Georg Büchner: Woyzeck

▪ Zappe László: A TÚL LELKIISMERETES RENDEZŐ 24
Kiss Csaba: A dög

▪ Sándor L. István: EGY MÍTOSZ MEGVALÓSULÁSAI 26
Három nővér-előadások

▪ Stuber Andrea: A VÁGY ITT AZ ÚR 30
Ábrahám Pál: Bál a Savoyban

▪ Tegyi Enikő: A BÚSKÉPŰ FÉNYTÖRÉSBEN 32
Cervantes–Kovács Ildikó: Don Quijote és...

▪ Szántó Judit: FILIGRÁNMUNKA 33
Marguerite Duras: Oroszlánszáj

▪ Csáki Judit: VÉGÁLLOMÁS 35
Tennessee Williams: A vágy villamosa

▪ Kovács Dezső: HUSZÁROK AZ ALULJÁRÓBAN 37
Kacsóh Pongrác–Heltai Jenő: János vitéz

MŰHELY

▪ Forgách András: UDVARHELYI VÁSOTT KÖLYKÖK 39

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Karsai György: OTHELLO ANALÍZISBEN, ROMEO A KONYHÁBAN 41
Két előadás Lille-ben

TÁNC

▪ Halász Tamás: KÜLSZÍN ÉS BELBECS 43
Cantique No. 1.; Chorale

▪ Kutszegi Csaba: CSUPOR TEJ ÉS POHÁR BOR 45
Derengő; Muszáj Herkulás

▪ Tóth Ágnes Veronika: TÁRSAS TÁNCOK 47
Bál, avagy a táncos mulatság

DRÁMAMELLÉKLET
Győrei Zsolt–Schlachtovszky Csaba: A DANAIDÁK

A CÍMLAPON: Znamenák István (Ványa bácsi) és Kaszás Ágnes a kaposvári Csehov-előadásban

Révész Róbert felvétele

Se hús, se hal állapot

■ BESZÉLGETÉS SZINETÁR MIKLÓSSAL ■

– Főigazgató úr, kissé bizonytalannak tűnt az interjút illetően, azt mondta, most financiális egyeztetések vannak folyamatban a Magyar Állami Operaházban. Mifélék?

– Egyrészt ősszel nem lesz operapremierünk, mert a különféle megszorítások, elvonások és egyebek következtében elhagytam a *Xerxészt*, amit Kovalik Balázs rendezett volna. Másfelől egyelőre semmi fedezete sincs a béremelésnek. Miközben igyekszem csökkenteni a költségeket, az Operaháznak igen jelentős, több mint száznegyvenmillió forintos hiánnyal kell megküzdenie az idén.

– Állandó levelezésben van a minisztériummal?

– Az idén igen. Korábban ez nem volt jellemző, de ez az év rohamosan vetett fel új és új problémákat. Mindez az Opera esetében azért súlyosabb, mint más színházaknál, mert nagyon hosszú időre kell előre látnunk és dolgoznunk. Tele vagyunk elkötelezettségekkel: nekem, de még inkább az utódomnak már most kellene tudnia, hogy 2006-ban mivel gazdálkodhat a színház. Enélkül egyszerűen nem lehet előre szerződni. Ha valamilyen elvonást februárban közölnek velem, azt abban az évben már nem tudom pótolni.

– Most mégis erre kényszerül?

– Volt, amit már decemberben közöltek, volt, amit februárban. Az energiaárak drasztikus emelkedését például áprilisban tudtam meg. Ez nekem sok. Úgy szoktam mondani, az opera királyi műfaj, mert mindig is a királyok fizették – sehol a világon nem tartja el önmagát. Elhatározás kérdése, hogy az Opera mennyi támogatást kapjon. Ez a legnagyobb problémám az egész rendszerrel: sem az állam, sem a főváros nem viselkedik tulajdonosként.

– Mit vár pontosan?

– Tegyük fel, hogy van egy kávéházam, tehát én vagyok a tulajdonos. Mikor megnyitom az üzletet, közlöm a vezetővel, hogy ez a kávéház vagy reggel tíztől éjfélig legyen nyitva, vagy huszonnégy órát, vagy csak minden második kedden, délután kettőtől. Ez más és más költséggel jár. Aztán eldöntöm, hogy előfizetéses menüt árulok-e, vagy rendkívül drága tengeri fogásokat. Világos elhatározás, tulajdonosi döntés kérdése. Az is, hogy olyan operát akar-e a tulajdonos, amely – mint jelenleg – szeptembertől júliusig játssza a repertoárján lévő ötvenkét darabot, egy évben háromszázötvenkét alkalommal a két színházépületben. De előírhat olyat is, mint, mondjuk, a milánói Scala, amely mindössze nyolcvanöt operaelőadást tart évente. Az egyik ennyibe, a másik annyiba kerül. A tulajdonosi hozzáállást eleve jellemzik a nevetséges igazgatói pályázatkiírások, amelyek szintén nem tartalmaznak pontos elvárásokat. A magas művészi színvonal és a jártasság előírása nem elég. Az igazi megrendelő kimondja, hogy egy évben háromszáz előadást kíván vagy hatvanat, és ehhez rendelkezésre bocsát négyszázmillió forintot vagy húsz forintot.

– Gondolja, hogy a „megrendelést" tűrné a színházi szakma?

– Nem hiszem. Annak idején sokan fölháborodtak, amikor Görgey Gábor kultuszminiszter pályázat nélkül nevezte ki Huszti Pétert a Nemzeti Színház élére. Pedig ez a vezetés méltóságának, tulajdonosi tudatának része: „Kérem, én vagyok a tulajdonos, így döntöttem, pont." A helyzet e tekintetben a fővárosnál a legrémesebb, ahol a kulturális bizottság határoz. Ez egy anonim társaság, még csak felelősségre sem vonható a döntéseiért, mert közösen felelős. Egyedül senki. Az előző rendszerben, annak is a korábbi szakaszában, erős kultúrpolitikai nyomás alatt éltünk, minden elő volt írva, még az előadásszám is. Örültünk, ha valami apróságba beleszólhattunk. Mindennek a visszahatásaként a hatalom most fél megnyilvánulni, mert azt hiszi, hogy túlzó módon vindikálna magának különböző jogokat.

– Lehet, hogy minden finanszírozási probléma ugyanitt gyökerezik?

– A homályosan megfogalmazott célokból sok gond és financiális nehézség következik. Ennek ellenére mindig el szoktam mondani egy gimnáziumi osztálytársam történetét. Nagy színházbarát, olyannyira, hogy fölvételizett a színművészeti főiskolára, két évig járt a színész szakra, de 1956-ban otthagyta, és elment Ausztráliába, ahol igen jó módban, egy hűtőszekrénygyár felső vezetőjeként vonult nyugdíjba. Azóta járja a világot, Európa nagyvárosaiban tölti a szabad idejét, és minden ősszel hazajön két hónapra. Budapesten minden áldott estéjét színházban tölti, és mindig elmondja, hogy olyan színes és jó színházi élet, mint Pesten, a világon sehol sincs. Ez is a történet része.

– Ha nincs tulajdonosi megrendelés, akkor milyen alapon van éppen háromszázötvenkét előadás az Operaházban és az Erkelben?

– Mindenekelőtt meghatározó a bérleti rendszer és annak sikere. Emellett az is szorít, hogy egy nagy társulat sok művészét szeretnénk foglalkoztatni – minél több az előadás, annál több a lehetőség erre. Másrészt igen nagy dolog, hogy novemberben és decemberben, tehát két hónap alatt a két színházban százhétezer néző fordult meg. Ahogy a *Hár*yban mondják, ez még Nagyabonynak is valami. Annál furcsább, hogy hol hozzánk vágnak egy nagyobb összeget, hol apránként visszaveszik. Lehet persze arra hivatkozni, hogy ha például Helsinkinek csak egy operája van, akkor mi itt, Közép-Európában mire föl rázzuk a rongyot.

– Rázzuk?

– Olykor úgy tűnhet, de természetesen nem.

– Akkor tűnhet úgy, amikor négymilliárd forinttal megemelik a ház támogatását?

– Egy összegben, de szörnyű szöveg kíséretében emelték meg a költségvetést. Azt mondták, azért adnak több pénzt, hogy a magyar opera az európai élvonalba kerüljön. Ez hülyeség: mindig is ott volt, és most is ott van. Ráadásul egy egyszeri döntéssel ki lehet bújni minden további felelősség alól. Egyszer egy építész mondta, hogy Magyarországon nem ismerik azt az alapvető európai magatartást, hogy ha egy ház hétfőn felépül, akkor kedden már el kell kezdeni tatarozni. Nálunk az átadással minden el van intézve. Pedig egy év múlva a ház elkezd rohadni, és rohad, rohad, rohad. Ezzel nem törődni: igazi keleti mentalitás. A négymilliárdos emelés majdnem három éve történt, és azonnal szét lett osztva – jórészt a közalkalmazottak bérét emelték meg belőle. Ez a hazai viszonyoknak megfelelő tisztes megélhetést biztosít, ellentétben azzal az elképesztő és megalázó nyomorhelyzettel, amelyben a magyar színészek élnek. Az egyszeri juttatás rohamszerűen pótolta harminc év lemaradását, tudniillik három évtizeden át nem volt bérfejlesztés. Azóta pedig nem történik más, csak a koptatás.

– Ez milyen állapotokat teremtett?

– Amikor elmentem innen, a Magyar Állami Operaházban az átlagfizetés alacsonyabb volt a magyarországi átlagnál. Az én fizetésem kevesebb volt, mint a Nemzeti Filharmonikusoknál egy zenekari tag bére. Ilyen a világon nincs. Az utolsó hónapokban akadt olyan *Bánk bán*-előadás, amikor egyszerre tizenhat műszaki dolgozó jelentett beteget, mert azért a pénzért egyszerűen nem jöttek be. Kellékes nem volt. A balett-táncos fiatalok a hónap végén már ebédre kértek kölcsön. A hozzánk vágott pénz ezt korrigálta, és fölhozta a béreket, no nem az európai, hanem a tisztes magyar színvonalra.

– Vajon minden szempontból ésszerű döntés volt ez?

– Ha tőlem függ a pénz szétosztása, az Opera csak hárommilliárdot kapott volna, ami a korábbiakhoz képest szintén jelentős segítség. A többivel a vidéki társulatokat, az országos operaéletet lehetett volna fejleszteni. Kár, hogy ez elmaradt, mert ha lennének vidéki operatársulatok, megalapozottabban történhetne az értő közönség nevelése, és intenzívebb kulturális élet alakulhatna ki.

– Komoly bázisként lehetne tekinteni a halódó vidéki operajátszásra?

– Persze, hiszen ha valaki permanens kómában van, és csak kéthavonta ébresztik fel egy napra, akkor lehet, hogy hülyeségeket beszél, lehet, hogy nagyon okosokat mond, de utána visszahanyatlik. Németországban attól virágzik az operakultúra, hogy százhárom színházban művelik a műfajt. Ennek nyilván a városállamok óta van tradíciója. Ideális állapotnak azt gondolnám – és ez nem túlzó igény –, ha öt nagyszínházban: Szegeden, Pécsett, Győrben, Miskolcon és Debrecenben önálló operatársulat lenne, amelyek évente ötven-hatvan előadást tartanak. Ezt elbírná a város és a közönség is. A közönség nem szűkülhet le egy speciális budapesti kasztra vagy táborra. Másrészt lényegesen több tehetségünk van annál, ahány művészt a Magyar Állami Operaház foglalkoztatni tud. Azok, akik sokéves munkával, áldozatokkal kerülnek a pályára, vidéken megfelelő feladatokhoz jutnának.

– Erre irányuló próbálkozás volt Szolnokon a Székely fonó *koprodukciós bemutatása?*

– Igen, mi fizettük az énekeseket, a többi költséget pedig a szolnoki színház vállalta. Óriási sikert aratott az előadás. Jövőre ugyanilyen formában készül majd a *Bohémélet.* Nagyon boldoggá tett a kezdeményezés sikere: az a tény, hogy Kodály *Székely fonó*ját 2004-ben zsúfolt házakkal játsszák az Alföldön. De aztán ránéztem a jegyre; rá volt írva, hogy négyszáz forint. Innentől kezdve nem érvényes az egész. Ez komolytalan ár.

– Volt egy külső próbálkozás Gödöllőn is, a kastélyszínházban.

– A gödöllői teremnek speciális adottságai vannak. Minden évben bemutathattunk volna ott egy barokk operát, ami hiánycikk. De kuriózumot pénz nélkül nem lehet előállítani. A gödöllői kastélyszínház lehetett volna a kamaraszínházunk, de az elvonások miatt nem tudunk vállalni semmilyen, Operán kívüli feladatot.

– Egy jól működő vidéki opera miben különbözik a budapestitől?

– A vidéki közönség konzervatívabb, ezért kevesebbet lehet kísérletezni. Az Andrássy úton megsaccolhatom, hogy az évi háromszázötvenkét előadásból hányszor nem számíthatok nagy érdeklődésre. Ezáltal támogatom a kortárs művészetet, amit ugyan nem fognak sokan látogatni, mégis megjelenik. Ezt egy hatvan estén játszó vidéki opera nem engedheti meg magának.

– Az Operaház társulata elfogadja a kísérletező, avantgárd kezdeményezéseket?

– Ha a modernebb előadásokban jól szólítják meg a művészeket, szívesen vesznek részt bennük. Szerencsére kikopóban van az a generáció, amelynek nehézségeket okoz a betanulás vagy a stílus. A fiatalok jobban alkalmazkodnak. De hogy valami modern vagy klasszikus, az ma már nem létező kategória. Kérdés, hogy azoknak, akik csinálják, van-e a mondanivalójuk, és azt el tudják-e juttatni hozzánk. A XX–XXI. századi zene nehezebben jut el a magyar közönséghez. Ebben a szobában, ahol ülünk, annak idején közölték a zenekar tagjai gróf Bánffy Miklóssal, nagy elődömmel: ők nem azért jártak a Zeneakadémiára, hogy olyan szemetet játsszanak, mint *A fából faragott királyfi.* Külön pénzt kértek, és a színház hét karmestere közül egyik sem vállalta a mű vezénylését. Bánffy ezért hozott olasz karmestert. Bartók műve ma már szinte operettszerűen közérthető.

– Mennyire fiatalos ma az Opera társulata?

– Nagyon. Két fiatal generáció van jelen egyszerre az Operaházban: egy a színpadon, egy a nézőtéren. Nem mondhatnám, hogy a ház publikuma elöregszik.

– A rendezők is mintha „fiatalodnának" az utóbbi szezonokban.

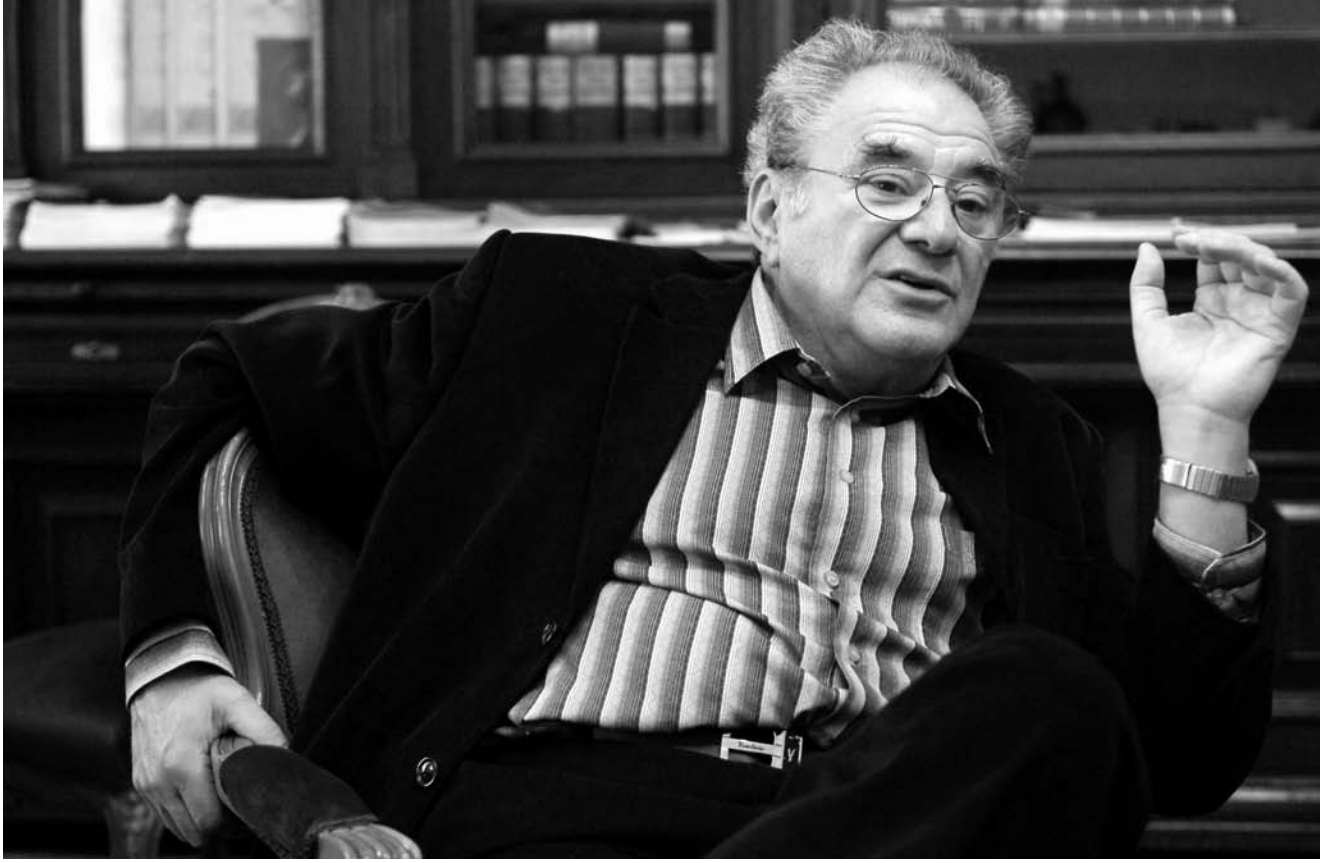
– Ez az élet rendje. Mindig felháborít, amikor azt mondják, várni kellene még. Más kérdés, hogy a fiatalok futtatása nem járhat együtt az öregek kiirtásával. Rémes az a színház, ahol bebetonozott, öreg csatalovak ülnek egy életen át ugyanazon a helyen, de az is borzasztó, ahol mindig bejön egy fiatal, és abban a pillanatban már le is löktek egy öreget a Taigetoszról. Megfelelő arányt kell tartani. Át kell adni a stafétabotot, de futás közben.

– Milyen az Operaházban a repertoárfeladatokat ellátó énekesek aránya? Egyszer azt mondta, hét kifogástalan Toscája van, miközben a színház négy Tosca*-előadást játszik szezononként.*

– Ez szomorú pálya, mert két olyan mutató határozza meg, amely nem függ össze. Az egyik a tehetség és a teljesítmény, a másik a kereslet és a kínálat. Ezek sokszor köszönő viszonyban sincsenek egymással. Ha valamilyen hangfajból hiány van, akkor közepes képességekkel is rengeteg fellépéshez lehet jutni. Amely területen viszont nagy a kínálat, ott briliáns adottságokkal sem könnyű labdába rúgni.

– Mi lenne a helyes arány?

– Olyan nincs. Sokféle megoldás lehetséges. Visszakanyarodom a kályhához: el kell dönteni, ki mit akar. Egy nagyvonalú kormány nyugodtan megkockáztathatná, hogy nemzeti kincsnek tekinti az Operaházat, amelynek ráadásul nagy a nézőtábora. A kincstár kibírná, hogy eltartja azokat az énekeseket is, akik keveset énekelnek, mert nem jut nekik elég szerep. Magyarországon egy nap alatt jóval több pénzt lopnak el, mint amennyibe az operaénekesek eltartása kerül. De azt is mondhatja az állam, hogy a gazdaságosság alapján áll, és aki nem dolgozik, ne is egyék. Akkor ezt kell



A portrékat Schiller Kata készítette

konzekvensen keresztülvinni. Egyedül ez a se hús, se hal állapot nem vezet sehova. Lehet, hogy meg kell szüntetni a közalkalmazotti jogviszonyt, és részvénytársasággá kell alakítani az Operát, ahogyan Bécsben működik. Bár ott azt mondják, nem vált be. Mindenesetre ez is egy út. Sok út van. Az viszont nem út, ahová csupa félmegoldás fut össze.

– Ha két éve az összes pénzt a bérekre fordították, tulajdonképpen mennyiben bővültek a művészi lehetőségek?

– Azóta sincs szinte semmi mozgásterem. Lekötötték a közalkalmazottak bérét, miközben bizonyos tényezőket – időzített bombákat – figyelmen kívül hagytak. Az Erkel Színház például rémes állapotban van. Az Opera NDK-s hidraulikájáról ugyanezt lehet elmondani. Minden este kérdés, felmegy-e a függöny. Erre semmi pénz sem jutott. Az üzemház műhelyeiben az év hat hónapjában elviselhetetlen a meleg, a másik fél évben pedig fáznak a dolgozók. Vacak, korszerűtlen az épület. Elmegyek a Nemzetibe, és csurog a nyálam, hogy milyen egy új színház. Még az Operettben is. Itt közben minden lepusztult.

– Az elmúlt hónapokban többször meglebegtette, hogy feláll, ha további elvonások lesznek.

– El vagyok rá szánva. Ha nem kapok garanciát, hogy a leépülési folyamat megáll, távozom. Szeretném hangsúlyozni, nem elkeseredésből vagy zsarolásból. Egyszerűen nem erre vállalkoztam. Visszajövetelem előtt kialakult egy szörnyű helyzet: az Opera betegségeit rosszul, piszkos késsel operálták. Visszahívtak, és normális állapotba hoztam a beteget. Büszkén állíthatom, hogy két változatos szezont sikerült létrehoznunk. Vállalom a vitákat kiváltó *Lohengrin*t. A *Jenůfa* reveláció, a Brittenbemutató nem kevésbé. Mondhatnám a *Don Giovanni*t és a *Mayerling*et is. Jók a mutatóink, az Erkel Színház a szokásos januári visszaeséskor például hetvenhét százalékos nézettséget produkált, az Opera pedig kilencvennyolc százalékosat. Azt hiszem, elvégeztem a dolgomat.

– Úgy vállalta el az igazgatást, hogy a rendes átmenet – és a színház – érdekében a ciklus második felében már együtt dolgozik az utódaival. Most felkérte vezető rendezőnek Vidnyánszky Attilát. A Jenůfa*val indult az utánpótlás?*

– Többeket szeretnék idehozni, akik az opera ügyét ügyként tudják továbbvinni. Biztos vagyok abban, hogy ha maradok is, legkésőbb 2006-ban tisztességesen át fogom adni a házat. Van egy bizonyos határa annak az időnek, amit az ember egy helyen eltölthet. A privát kapcsolatokban sem szabad megvárnia, amíg megunják. Azt fogom tanácsolni az utódaimnak, hogy szánjanak nyolc-tíz évet az Operaház működésének kikerülhetetlen megreformálására.

– A megszorítások állítólag egész Európán végigsöpörnek...

– Ez sanyarú sors. Olvasom, hogy a drezdai színháztól nemrég egymillió eurót vontak el. A világhírű Thielemann Berlinben most mondott le hasonló okok miatt. Bizonyos reakció mindenütt jelentkezik, ugyanis az operaházak és a sztárénekesek az utolsó negyven évben hihetetlenül elpofátlanodtak, mérhetetlen anyagi javakat zsaroltak ki maguknak a társadalomtól, ez üt ma vissza Nyugaton. De nálunk más a helyzet. Még egyszer hangsúlyozom: a Magyar Állami Operaházban csupán hazai mércével tisztességesek a jövedelmek. A budapesti színházak többségében viszont komolytalan, megalázó pénzt vesznek fel a művészek. És a nézők is botrányosan, komolytalanul keveset fizetnek a jegyekért.

– Mi lenne a normális?

– Az már a magas politikával függ össze. Segíthetne például a könyvkiadáshoz hasonló megoldás. Anno elkezdték a könyveket az értékükön árulni. Fél évig senki sem vette őket, ma pedig a könyv az egyik legnagyobb üzlet, legalábbis a kulturális szférában.

– Egy ilyen megoldás milyen következményekkel járna?

– Először biztosan erős visszaeséssel. Én máris sokat emeltem a jegyek árán, de a stratégiámhoz az is hozzátartozik, hogy az operához kötődő nézők – a bérletesek és a harmadik emeleti közönség – helyárai minél kevésbé dráguljanak. A japán turista viszont ne kapja meg a bécsi ár töredékéért a napi jegyeket. Semmi értelme sem lenne.

– Félő, hogy ezt a prózai színházak nem tehetik meg.

– A kultúra helyzete és szerepe országonként más. Magyarországon máig ki nem hevert sokk, hogy a művészetek rengeteget veszítettek fontosságukból. Egy korlátozott nyilvánosságú társadalomban, mint amilyen a miénk volt, a kultúra szerepe felértékelődik. Ennek vége, és a következménye az lett, hogy a kultúra mint kenyérkereseti lehetőség radikálisan lecsúszott a ranglétrán. Színészetből, írásból, színházból itt ma nem lehet megélni, holott ezek nem is olyan régen privilegizált foglalkozások voltak.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOREN ZSOLT

Ez nem az én világom

■ INTERJÚ VIDNYÁNSZKY ATTILÁVAL ■

– Rövid idő alatt három magyarországi város képviselői is komolyan fontolgatták, hogy ön lehetne a helyi színház direktora vagy művészeti vezetője. Szinte már felkérésnek nevezhető megkeresésektől lépett vissza mindhárom esetben. Beszélik, nem a politikusok miatt... Tulajdonképpen mit adott fel, és milyen áron?

– Hadd kezdjem azzal, miért gondolkodtam el egyáltalán az ajánlatokon. Igazán erőteljes indíttatás, hogy tíz éve dolgozunk Beregszászon, és szinte semmit nem változott a helyzetünk anyagi szempontból. Nagyon nehéz tíz éve úgy színházat csinálni, hogy az ember nem tud egyetlen évadot sem megtervezni. Minden bizonytalan, soha nem tudjuk, lesz-e a színészeknek elég pénzük ennivalóra, nemhogy fejlesztésre vagy díszletre. Az ember egy idő után belefárad – mondom ezt úgy, hogy most megszületett a döntés: a társulatunk hazamegy. Többször nekifutottam az előző és a mostani kormány idejében is: kértem, segítsenek. Az eredmény: mindenki mélységesen együtt érez és egyetért velünk, csak éppen nem tud vagy nem akar segíteni. Jóindulatú ember vagyok; az előbbit akarom elhinni.

– Csak hogy tisztán lássunk: mennyi pénzről van szó?

– Egyáltalán nem sokról. Ötvenmillió forintból jutna három-négy bemutatóra, és egy picit javíthatnánk a körülményeinken. Mindegy. A társulat kemény magja mellett mára komoly teljesítményeket mutat fel nem egy színészem a „kvázi" második vonalból. Az utóbbi két-három produkcióban már határozottan megjelent az új generáció is. Nincs mit takargatnom: szerettem volna a Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház társulatát megmenteni.

– Önmagát is?

– Én elvagyok, bár nem nekem való az állandó vendégrendezés. Temérdek szeretettel várnak mindenütt, mégis idegen helyen vagyok, idegen emberek között. Mindenhol el kell fogadnom a helyi játékszabályokat, hangulatokat, stílust, és az állandó alkalmazkodás felemészt. Mindeközben a rendezőt erősen szorító körülmények között kell létrehozni egy-egy előadást. Másfelől Budapesten legalább hétnyolc darab megy egyszerre az én rendezésemben – mindre nem lehet a későbbiekben odafigyelni, tehát az előadások egy idő után mégiscsak meghalnak. Ez nem az én világom. Az 1994-es beregszászi *Godot-ra várva* ma is él, decemberben ezzel vettünk részt a novoszibirszki fesztiválon, és az egyik legjobb produkciónak minősítette az ottani kritika. Az előadás lélegzik, fejlődik és szépen mozog – egy furcsa élőlény a színházunkban, amelyet ápolgatnunk kell, mindig nekidurálva magunkat, hogy újra és újra felfrissítsük gondolatainkat. Meggyőződésem, hogy a társulatunk érték, és hasonlóan gondolkodó emberekből áll; együtt alkotnak valami egészen különleges arcot ennek a régiónak a színjátszásában. Nem égtünk ki, sőt, rengeteg ötletünk van, éppen ezért szerettem volna javítani a helyzetünkön. Végül is a sors döntött helyettem.

– Ezután jött a telefon az Operaházból, hogy odamenne-e vezető rendezőnek. Milyen problémákat vetett fel Szinetár Miklós megkeresése?

– Két dolgon kellett e felkérés kapcsán újra elgondolkodnom: egyrészt van egy nagyon határozott családi gondhalmaz, ami nem oldódott meg azóta sem, hogy Nyír-

egyházára nemet mondtam. Másrészt az operaházi feladatokat Beregszásszal összeegyeztetni nagyon nehéz. Szinetár határozottan kijelentette: ha elvállalom a főrendezést, akkor mást nem csinálhatok. Bőven elég feladat két ember számára is, mert itt is hatalmas változásokra van szükség. A bőségesnek hitt operai támogatás egyáltalán nem bőséges – iszonyú mennyiségű kényszerítőelem között kell lavírozni. Másfelől míg a vidéki színházakba behozhattam volna egy-egy előadást a beregszászi repertoárból, az Operaházban ezt igen nehéz elképzelni. Még közös produkció erejéig is, bár van rá ötletem. Új élet vár, ami gyönyörűséges lesz, érzem, mert ez a színház a legkevésbé kiaknázott lehetőségek tárháza. Ha igazán erőteljes színészi jelenlét párosul az énekteljesítmény mellé – gyakran van az Operában ilyen –, mindent felülmúló hatás jöhet létre. Ezért nagyon komolyan gondolkodom arról, hogy szeptembertől megpróbálok eleget tenni a felkérésnek.

– Ez azt is jelenti, hogy Beregszásszal megszűnik a kapcsolata?

– Az ottani társulat biztosan nem fog örülni ennek. Viszont szeretnek engem, és megértik, hogy ezt a lehetőséget nem hagyhatom ki. Ismerik a zenés színház iránti vonzalmamat is. Nem tudnak igazán állást foglalni, de tökéletesen tisztában vannak vele, hogy milyen nehéz helyzetben van a beregszászi színház, és ezen tíz éve képtelenek vagyunk változtatni. Tudják, hogy talán túl nagy áldozat lenne most nemet mondanom, miközben én nem is tekinteném annak, hiszen igazán ott érzem magam otthon. Nekem is van sorsom, ahogyan például Trill Zsoltnak is ki kellett próbálnia magát. Beregszász a szívem csücske marad. A nyári szünetekben mindig összehozunk majd egy-egy új produkciót közösen. Amikor tehetem, mindenképpen odafigyelek majd rájuk, és igyekszem olyan embereket odaszervezni, akik nem engedik szétesni a társulatot.

– Újra felvetődött a társulat megszűnése?

– Ezt nem hagyhatom, túl sok energiát fektettünk bele ehhez. Őszre tervezünk egy komoly segélyakciót a beregszászi színház javára azért, hogy be tudjuk fejezni a félig kész épületet, és a társulatot életben tudjuk tartani. Arról is meg vagyok győződve egyébként, hogy Budapestről sokkal többet tudok segíteni a színháznak, mint otthonról. Most például ötven leselejtezett lámpát kaptunk az Operától – ez nekünk kincs. De kettőnél több előadást így sem tudunk egy szezonban összehozni. Ebből egyet én rendezek majd, a másikat valaki másnak kell. Azonkívül még egy rendezést vállalok az Operában, és ennyi. Ez ideális felállás, ebben reménykedem, és szerintem működni fog.

– A három vidéki város közül Kaposvárról keresték meg először. Egymás mellett vagy egymásba olvadva képzelte el a két társulatot?

– Igazán az együttes vonzott, hiszen rengeteg színház van Magyarországon, de feltűnően kevés társulat. Társulatot létrehozni nagyon sok munkát, szakértelmet és figyelmet igényel, ezért kár lett volna szétbombázni a kaposvári csapatot, amely vitathatatlanul az egyik legerősebb és legjobb. Ugyanakkor Kaposvár szimbólum is: a magyar színházi szakmát uralók egyik fellegvára. Nem biztos, hogy nekem kell felvállalnom egy ilyen erődítmény felrobbantását. Nem is tettem volna. Még csak vegyíteni sem akartam a két színház színészeit. Úgy képzeltem, hogy velem jön a társulatom, és bérletbe viszek a meglévő tizennégyből két beregszászi előadást, amivel – szerintem – mindenki jól járt volna. Különben is ez a helyes út, mert az a hihetetlen pazarlás, ami a magyarországi színházakban – a pénzügyi szűkölködés ellenére – folyik, csakis a színházak szoros együttműködésével, repertoárcserével szüntethető meg. Az első évek alatt pedig kiderült volna, hogyan tudna közösen dolgozni a két együttes: finom elszeparáltságban, egymás mellett létezik tovább, vagy egymást gazdagítva összeforr a két másként gondolkodó, másként játszó társaság. Tisztában vagyok az elképzelésem naivitásával, mégis hittem benne. Ha a kaposvári társulat mellém állt volna, nem számítana a manipulált sajtó és kritika véleménye, a rengeteg szakmaiatlanul szervezett fesztivál, érdemtelenül odaítélt fesztiváldíj, sem az igazságtalanul elmaradt támogatás. A beregszászi csapat teljesítményét visszaigazolja a nemzetközi szakma is. Aki csak a magyar színházhoz tartozik, az egy szerencsétlen és egészségtelen létezési formát kénytelen elfogadni és túlélni. Nem nevezhető bizalommal, netán szeretettel teli közegnek, amelyben pillanatok alatt megfojtanak, letaposnak, elpusztítanak, ha nem állsz be a brancsba. Én büszke vagyok arra, hogy nem köteleztem el magam sehová, nem tettem semmi olyasmit, ami miatt tíz év múlva szégyellni kellene magam. Az érvényesülés, karrier, megfelelő hátszél nem olyan célok, amelyekért feladnám az elveimet. Még ha így sokkal nehezebb is, még ha emiatt nagyon sokan szívesen ezer darabra szednének. Mint ahogyan meg is próbálták. A mindenkori társulat támogatását élvezve persze nem foglalkoztam volna a pályázatok körüli riogatásokkal sem.

– Ki riogatta?

– Sokan, és mindegyik színházzal kapcsolatban. Hihetetlen megfélemlítési technikákat alkalmaztak, ezek értékes, érdekes tapasztalatok. Lehet, hogy egyszer majd beszélek róla vagy megírom. Ez viszont nem az a helyzet, nem az az alkalom, és főként nem az az idő. Most kár lenne minden szóért. Amikor nem minket választottak a Nemzeti Színház pályázói közül, az anyám azt mondta: fiam, az Isten jobban vigyáz rád, mint te magadra. Most is az Úristen döntött helyettem. Visszanézve a három színház körüli hercehurcára, kicsit még groteszk is a történet. Néha képtelen vagyok komolyan venni ezt a közeget: két évig azért büntetett az uralkodó szakmai elit, mert velük szemben meg mertem pályázni a Nemzeti Színházat. Nevetséges.

– Miből következtetett erre?

– Kisvárdán például két éve demonstratívan nem adnak díjat olyan előadásokért, amelyeket külföldi fesztiválokon a legjobbak közé soroltak. Pécsre sem elég jó a formanyelvünk, miközben Anatolij Vasziljev bármelyik produkciónkat tárt karokkal várja a színházában. Az idén némi áttörést érzékelek: a *Roberto Zucco* bekerült a pécsi fesztiválra. Nagyon örülök, mégis keserű a szájam íze, mert *A szarvassá változott fiú* csak az egyéb programok között kapott helyet – pedig én minden csiszolatlansága mellett sokkal izgalmasabb, bátrabb és ezért jobb előadásnak tartom. Ha a szakma komolyan gondolná, hogy meg kéne mozdítani ezt az igencsak megkövesedett színházi felépítményt, sokkal jobban kellene támogatnia a kísérletezést, az új formanyelvet felmutató produkciókat. Akinek nincs lehetősége másutt, külföldön visszajelzést vagy megerősítést kapni, annak irtózatosan nehéz itt. Amikor még komolyan gondolkodtam Kaposvárról, azt terveztem, rögtön, mielőtt itthon megfojtanak, külföldre viszem az új produkciókat, hogy onnan jöjjön a biztatás. Például a magyarnál lényegesen komolyabb orosz színházi élettől, ahol a beregszászi társulatnak egyébként is előkelő helye van. Büszke vagyok arra, hogy mindenféle infrastrukturális háttér és kultúrpolitikai támogatás nélkül szinte egész Európát beutaztuk előadásainkkal.

– Miért nem lett végül színházigazgató egyik városban sem?

– Hasonlít mind a három ügy, ugyanakkor más is. Kaposvárott elsősorban azok miatt a visszajelzések miatt nem lettem igazgató, amelyek szerint a társulat nem támogatott egyértelműen. Társulattal szemben nem lehet színházat csinálni – Beregszászon azért tudok, mert feltétel nélkül bíznak bennem. Ha az adott társulat nem gondolja azt, hogy változásra, új gondolatokra és formákra van szükség, amelyekre egy másmilyen színházi működést alapíthatnánk, akkor ott tényleg nincs az embernek keresnivalója. Éreztem az ellenállásnak azt a fokát, amivel nem szabad szembemenni.

– Pusztán a konfliktusok miatt?

– Az igazgatóváltás rengeteg konfliktushelyzetet hordoz magában, ezeket vállaltam volna. Fel lehet mérni, mennyi a normális. Ám Kaposvárott úgy éreztem, nincs értelme belefogni sem: az egy nagyon határozott gondolkodásmód köré épülő színház. Túl sok mindenről gondolkodunk másként, és ezt csak tetézte a mesterségesen gerjesztett ellenséges hangulat. Most tegyük félre azt, hogy a kaposvári előadások tetszenek-e nekem vagy sem. Sokkal fontosabb, hogy minden egyes előadásból kiderül, lejön a színpadról: ott van egy csapat, s ez minden színház legnagyobb értéke. Többet ér hat épületnél és a legmagasabb támogatásnál is. Ugyanakkor, ha a társulat úgy akarja, a világ legjobb rendezőjét és direktorát is meg tudja buktatni.

– Úgy hírlik, a társulatnak volt saját jelöltje, akit a tulajdonos önkormányzat nem akart kinevezni – erre a panelre több példát is ismerünk a közelmúltból, más magyarországi színházakból.

– Nem akarok olyan dolgokat kimondani, amelyekről mindenki mindent tud a szakmában. Ez egy ismert helyzet, Kaposvártól háromszáz kilométerre is tökéletesen átlátják vidéki segédszínészek, hogy milyen a hangulat Kaposvár körül. A nagyközönségnek azonban fölösleges erről tudnia.

– Ez a magyar színházi élet egyik sajátossága?

– Gondolom, valamennyire mindenütt így van ez, de Magyarországon különösképpen. Nem elég, hogy szűk, ráadásul iszonyatosan átpolitizált az egész szakma. A mai magyar kulturális élet kiváló terep maffiák kiépüléséhez és háborúzásához. Az alapfelállás: először is mindenképpen besorolnak. Nem tudsz úgy levegőt venni, hogy valaki ne mondja meg, hogyan veszed azt a levegőt. Rögtön tanácsokat és bélyeget kapsz, ha pedig mindezek ellenére egyik oldalra sem állsz, hogy finoman mondjam, igencsak megnehezíted a helyzeted. Nem túl régen Koltai Tamás ugyanebben a lapban megjelentetett egy óriási cikket Kaposvárról, remekül értékelt benne mindent, csak pont a lényegről nem írt semmit. Azért, mert nem hajlandó róla írni? Vagy azért, mert nem mer? Ki tudja? Hangsúlyozom, nemcsak Kaposvárról van szó, hanem az egész magyar színházról. És ennyi bőven elég ahhoz, hogy megint utálkozzanak körülöttem.

– Szerintem sokan kíváncsiak lennének az ön példáira.

– Sokkal nyíltabban szeretnék beszélni, de áll mögöttem tizennyolc ember, és aki nem volt Beregszászon, el sem tudja képzelni, miből csinálnak ott színházat. Ha valaki panaszkodik, mindig azt mondom, szívesen cserélek vele, akár csak egy hónapra. De még egy hétre sem jött el Beregszászba senki. Egyébként pedig egyszerűen nem lenne értelme egyértelműbben fogalmaznom, mert a szakma nem hajlandó bevallani önmagának sem, hogy a jelenlegi állapotokon azonnal változtatni kell. Ami most van, nem egészséges: ilyen mennyiségű termelés mellett ilyen alacsony minőségű eredmény tanúskodik valamiről. A színházi szakma nem látja, hogy ebből előbb-utóbb baj lesz, egyszer majd a politika vagy a gazdaság megtorolja ezt. Addig bárki bármit mondhat – hiábavaló. Az igazgatók egyelőre ellenérdekeltek, hiszen a színház vezetése valamilyen formában hasznot húz minden bemutatóból. Nézzük végig bármelyik vidéki színház repertoárját: ki fog derülni, ha művész a vezető, akkor vagy dramaturgként, vagy plakáttervezőként, vagy zenei szerkesztőként benne van a produkcióban. Ez a dolog kisebbik része, a nagyobb falat az, hogy összevissza hívogatják egymást, mondjuk, a szomszéd igazgatót főszerepre. Ennél is bonyolultabb, ami a háttérben, a gazdasági fronton történik. Különböző cégek gyártják a díszleteket, adják-veszik-bérlik a jelmezeket, utána értékesítik a nyersanyagot – hihetetlen panamák vannak. A szemembe mondták, hogy magam sem tudok majd másként tenni. Azt hiszem, bebizonyítottam volna az ellenkezőjét.

– Erre lett volna lehetőség Debrecenben és Nyíregyházán is. Ott is a társulat ijesztette el?

– A politikusok ezekben a színházakban is friss szelet akartak, hogy kissé felkavarodjék a levegő. Ezért teljes művészi szabadságot ajánlottak. Másként bele sem tudnék menni, csak ha az ember egyedül dönt, és egyedül viseli a felelősséget a döntéseiért. Ahol nincs igazi társulat, vagy olyan gyenge lábakon áll, mint például Debrecenben, ott valószínűleg kevésbé érdekelne a társulat véleménye a leendő igazgatóról. Debrecenben hiába akarta a város vezetése, hogy vegyek részt a színház életében, ha bizonyos lépéseket nem mert megtenni. A mai napig szeretnék, hogy valamilyen formában kötődjem ahhoz a színházhoz, ugyanakkor a mostani igazgató státusát nem tudták vagy nem akarták megváltoztatni. A hatalmi viszonyokat nem tisztázták volna, márpedig művészi szempontból maximum egyeztetni tudok, esetleg kompromisszumokat kötni, de alárendelődni semmiképpen sem. Nem hiszek a triumvirátusokban, és nem tudtam

elképzelni azt sem, hogy Csutka Istvánnal egyeztessek. Kettőnk színházról alkotott elképzelései túl messze állnak egymástól – ilyen egyszerű a dolog. Gyötrelmes döntés volt ez is, nem szélhámoskodtam egyik városban sem. Az elmúlt év három iszonytatóan nehéz dilemmáról szólt, és míg Debrecenben helyettem döntöttek, Nyíregyháza igazán megviselt.

– Ha ilyen rossz a véleménye a debreceni társulatról, mi vonzotta oda szakmai szempontból?

– Elárulom: ott működik operatagozat, s ez vonzó számomra, nem csak mostanában. Éppen túl vagyok a *Jenůfa* rendezésén a Magyar Állami Operaházban, eközben rá kellett jönnöm, mennyire közel áll hozzám ez a műfaj. Különben is a nagy szintézisről álmodom, amihez Debrecenben hátszelet jelenthetett volna a Csokonai Színház struktúrája és az erőteljes politikai akarat, ami vonzott. Mindig ellenszélben csináltam ugyanis színházat – nyilván bennem van a hiba, soha nem tudtam megfelelően kommunikálni a hatalommal. Felcsillant az esélye, hogy valami izgalmasat és érdekeset hozhatunk létre. De elúszott. Volt egy nagyon tanulságos és hasznos beszélgetésünk Csutka Istvánnal, amiből arra a következtetésre jutottam, hogy köztünk nem lehetnek kapcsolódási pontok.

– Mégis Nyíregyháza viselte meg a legjobban...

– Ez volt a legszimpatikusabb, részint azért, mert közel van Beregszászhoz, ami ideális felállás. A családi életem szétszakítottsága tovább már nem tartható, és ezt szintén megoldódni láttam Nyíregyházán keresztül. A társulat is nagyon fiatal, tele ambiciózus srácokkal. Tóth Jánossal és Csoma Judittal terveztünk közös pályázatot: a feladatokból mindenki egy olyan szegmenst szakított volna ki magának, amellyel kiegészíthetjük egymást. Nem kellett volna reprezentálnom, gazdasági problémákkal foglalkoznom. A város is támogatott, a színház is tetszik – éppen tíz nappal a pályázat előtt szólt közbe az életem másik része, ami mindeddig háttérbe volt szorítva. Helyesen döntöttem. Beregszász az egyetlen hely, ahol egyesíteni tudom a családomat.

– Mindezek ellenére elképzelhetőnek tartja, hogy mégis létezik valahol Magyarországon egy olyan társulat, amellyel jól megférne a beregszászi együttes, és nem két szeparált csoport működne egy színházon belül?

– Nem hiszem, hogy ennek akár minimális realitása is lenne. Bár a magyarországi közönség nagyon szeret minket. Nem véletlenül tudunk harminc-negyven telt házas előadást játszani itt évente. Többre is lenne igény, csak nemet mondok, mert szétesne az egész konstrukció. Valamiért kellünk, és ezért nagy-nagy alázattal gondolunk az itteni közönségre. Jó

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

ez így nekünk. A sorsunkról a politikusoknak kellene dönteniük.

– Melyik ország politikusaira gondol most?

– Nem a kárpátaljai néptömegek vonultak fel fennhangon követelni, hogy akarnak egy színházat, és én sem kértem, hogy szervezzünk társulatot. A politika hozta létre a beregszászi színházat, 1989-ben egyszerre kerestek meg ukrán és magyar politikusok. Ez főleg az ukrán kisebbségpolitika demonstrációja volt, magyar részről pedig lehetőséget láttak arra, hogy intézményesüljön a kárpátaljai magyarság. Akkor úgy gondolták, ki kell használni az alkalmat. Ezért mondom, hogy most is a politikának kell döntést hoznia, mert a jelenlegi állapotok már elviselhetetlenek. Ukrajna képtelen fenntartani ezt a színházat. A tavalyi költségvetésünk három és fél millió forintnak megfelelő hrivnya volt egész évre, míg az idén csak 2,4 milliónyi. Megnézem azt az embert a világon, aki ennyi pénzből működtetni tud egy színházat. Hiába kapunk Magyarországról valamennyi támogatást, ha soha nem tudhatom, pontosan mikor és mennyit kapunk. A tavalyi pénzeket most utalták át – ilyen későn még soha. Tehát egyrészt nem tudunk tervezni vele, másrészt a magyarországi segítségekkel együtt is megfoghatatlanul kicsi ez az összeg. Az pedig, hogy sikerül-e megegyezni Gyulával, Kapolccsal, Zsámbékkal, olyan, mint a lutri. Kellene egy alaptámogatás, ezt sulykolom, ezért könyörgök. Vagy mondassék ki, hogy nem kell a beregszászi színház.

– Erre nem mondja azt a hatalom, hogy lám, hiába sírtok, valahogy mégis megy a szekér?

– Valószínűleg ez is benne van. Már többször eljátszottuk, hogy megszűnünk, elkezdtük zsarolni a politikusokat: három hónapon belül feloszlunk. Ma úgy gondolom, hogy akkor is méltatlan volt hozzánk, és most is az lenne ez a játék. Bár őszinte elkeseredettség és kétségbeesés szülte döntéseinket. A megszűnés gondolata napi téma, de ha megtörténik, most már csendben fog végbemenni. Így is összevissza van a társulat, a hangulat közel sem olyan, mint öt évvel ezelőtt. Az elmúlt két évnek ez a szomorú összegzése. Az a fajta színházcsinálás, ami az itteni repertoárszínházakban kényszerből folyik, tulajdonképpen az életképtelen struktúra fenntartása miatt önmagában hordozza a halálát. Úgy lehetetlen az egész, ahogyan van. Én boldogan újrakezdeném az egészet Beregszászban. Tíz éve hiszek benne, ennyi idő elég bizonyíték arra: valóban komolyan gondolom. Viszont támogatás nélkül, ilyen körülmények között tovább nem megy. Úgy gondolom, a mindenkori kultúrpolitika szégyene lesz, ha ez a színház megszűnik.

– Mintha nem lenne egyértelmű, mi is az ideális megoldás: áttelepülni egy önkormányzati fenntartású magyarországi színházba vagy állandó, kiszámítható támogatást kapni a magyar minisztériumtól, amit Beregszászban használhatna fel a társulat...

– Nem kell minket áthozni. A beregszászi színháznak Beregszászban kell mű-

ködnie, nem mentegetve beültetni valahova idegen elemként. Így is, úgy is vándorcirkusz a miénk – ez izgalmas, sajátos életmód. Kilométerben is nagyon jó az éves teljesítményünk. Egyébként is rendkívül életképes a társulat: az idén tizenhatból nyolc színésznek gyermeke született. Öt lány egyszerre szül a színházban – nem tudom, mi lesz a repertoárral, mindenesetre példátlan a magyar színháztörténetben, hogy a társulat fele babázik. Jövőre lesz igazán zseniális: úgy megyünk turnézni, hogy nyolc egyéves gyerek utazik velünk a buszban. Azon gondolkozom, hogy tudnám ezt valahogy beleépíteni egy előadásba. Kihagyhatatlan poén...

– És még egy társulat.

– Helyesebben: egy új társulat. Remek gyermekstúdiónk van, ahonnan egy-két gyereket minden évben Budapestre vagy Kijevbe küldök tanulni. Eddig még az összes hazajött.

– Mi lehet ennek a magyarázata?

– Idegen számunkra ez a világ, mindenben az eszeveszett ámokfutást érzem. Már csak apró szigeteket lehet létrehozni. Ha valaki mást akar, mint alárendelni magát az általánosan elfogadott őrületnek, nívótlanságnak, jobban teszi, ha elszigeteli magát. Beregszászban még elhitethetjük magunkkal azt, hogy ott más elvek érvényesülnek. Sokkal kevésbé művi, jóval igazabb lét. A külföldi, így a magyarországi felkérések is a felszínen tartanak, de ebben az értelemben a felszín fogalma nagyon álságos. A munkák minősége és az értékrend, amely ezen munkákat megítéli, megkérdőjelezhető. Mint ahogy azok a személyek is, akik ítélkeznek és döntenek. Ez nem olyan világ, ahol törvényszerűen értékek születnek, hanem olyan, ahol törvényszerűen szar születik, és törvényszerűen értéktelenedik el minden. Álságos, hazug világ, és azt hiszem, nem csak én nem találom a helyemet benne. Itt rengeteg tehetséges ember vajúdik, és fásul bele a kapkodásba, olyannyira, hogy egy idő után már nem is tud a tehetségével mit kezdeni. Elhittük, és bizonyos fokig most is el akarjuk magunkkal hitetni, hogy Beregszászban kicsit kívül állunk mindezen. Mindig azzal kezdem a történetünket, hogy a színészeinknek még mindig nyolcezer forint körül van a fizetésük, amit legalább három hónap késéssel kapnak kézhez, az összes többi pénz esetleges. Egyébként pedig nincs rendes fűtés, kiszolgálószemélyzet, nincsenek öltözők, tisztességes mellékhelyiségek sem. Ha mindezek ellenére eljön hozzánk valaki, akár öt perc alatt képes átitatódni a társulaton belüli sajátos atmoszférával. Eljött hozzánk Hobo, és nálunk ragadt. Folyamatosan játszunk Gáspár Sándorral, Eperjes Károllyal. Törőcsik Mari még soha nem mondott nekünk nemet. Úgy tűnik, van valami varázsa a mi kis létünknek, nyomorunknak. Ezért jönnek vissza a fészekbe, akik onnan kirepültek. És mindenkire igényt is tartok.

– Ezek szerint visszarepül ön is?

– Most arra kell összpontosítanunk, miként tudjuk Beregszászt valamilyen formában újraszülni. Én is megnyugodnék, ha sikerülne valamit elérnünk. A következő évadra sokkal kevesebbet vállaltam Magyarországon, Trill Zsolti is hazajön, nem hosszabbította meg a szerződését az Új Színházzal. Úgy döntött, elég volt a kalandozásokból. Megpróbálunk megint társulatban gondolkozni, együtt lenni, hátha tudunk még újat mondani egymásnak és a közönségnek. Nagyon vágyom rá, hogy bezárkózzunk megint, és az itteni zsongó, a szó nagyon ritkán jó értelmében furcsa, sikeréhes, gyári színházi létből visszacsöppenjünk a beregszászi hétköznapokba. Akkor talán meg tudjuk magunkat őrizni. Kazimir búcsúzott a főiskolán így tőlem: meg kell hogy őrizze magát és a társulatát – jobb időkre.

– Még mindig olyan helyzetben van, hogy felülemelkedve mosolyoghatna mindezen, nem?

– Nagyon nehéz, mert ez a szűk szakma eszméletlenül kirekesztő, és ezt úgy mondom, hogy folyamatosan van munkám. Ez tényleg nagy dolog – állandóan jönnek a felkérések, csak elutasítok, blöffölök meg lebegtetek, mint az összes foglalkoztatott rendező kollégám. Azon kapom magam, hogy én is a részesévé válok ennek a rendnek, ahhoz, hogy dolgozhassak, el kell fogadnom a körülmények diktálta szabályokat. Kiszolgálom azt a struktúrát, amelyen meggyőződésem szerint változtatni kell.

– Úgy látja, a szakma hajlandó lenne erre?

– Az a kérdés: le tudnak-e ülni az igazgatók és az érdekképviseletek kigondolni, hogyan lehetne a meglévő forrásokat ésszerűbben felhasználni, értékcentrikusabb működést kialakítani, például kitalálni, mit kell azért tenni, hogy kevésbé legyenek agyonhajszolva a színészek. Elcsigázott művészek szolgáltatják ki magukat ugyanis teljesen egészségtelen módon egy embertelen bemutatókényszernek. Azt is ki kellene találni, hogy mindeközben miként lehet megőrizni a közönséget, ám nem olyan eszközökkel, amelyekkel önmagunkat múljuk alul előadásunk minőségét illetően. Vasziljevvel igen sokat beszélgettünk a közönség színházban betöltött szerepéről is. Én azt gondolom, oda kell figyelni a nézőkre, mert Magyarországon nem működhet a Vasziljev színházában alkalmazott elv: nem lehet időnként kitárni előttük a kapukat, majd bezárni a beengedettek mögött azzal, hogy vendégként viselkedjenek, húzzák meg magukat, és legyenek megtisztelve, hogy bent lehetnek. Viszont a mai napság jellemző közönségfüggés, rettegés, remegés a politikusoknak megfelelő nézőszámért az egész helyzetet abszurddá teszi. Talán a legnagyobb hiba a friss gondolatok hihetetlenül merev elutasítása. A magyar színházi élet két egymástól majdhogynem független részre szakadt. Van egyrészt a repertoárszínházak merev felépítménye, és ezek mellett – néha ellenében – a struktúrán kívül működő színházak csoportja, amelyek jóllehet sokkal gondolatgazdagabbak és izgalmasabbak, mégis aránytalanul kevés támogatásban részesülnek. Máshol jóval nagyobb az átjárás – ennek a mechanizmusait kellene kitalálni: hogyan lehetne az aránytalan pénzelosztást kicsit értelmesebbé tenni; hogyan lehetne frissen reagálva karon fogni, megtámogatni az új alkotókat, a régiektől pedig bátran megvonni a támogatást, ha a művészi színvonaluk zuhan. Persze tudom, hogy a színházcsinálás különösen szubjektív dolog: könnyen el lehet dönteni bárkiről, hogy menynyire tehetséges, hogy éppen jó vagy rossz formában van-e. A kritika sem segít: gyakran kiszolgál, alul- vagy fölülértékel, a hangsúlyok eltolódnak, és rögtön megváltozik a lényeg. Miközben minden mindennel összefügg: komoly pénzekről, pályázatokról, megjelenésekről, külföldi fellépésekről, utazásokról van szó. Mindenképpen strukturális átalakításokat kellene végrehajtani Magyarországon, fontos azonban, hogy a szakmának és nem a politikának – annak ehhez semmi köze.

– Vannak konkrét ötletei a színházi rendszerváltáshoz?

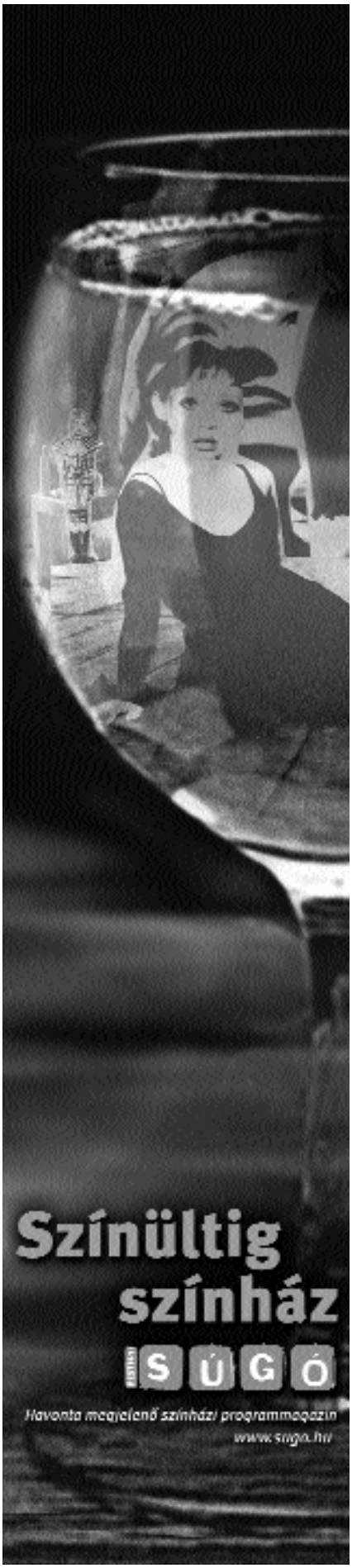
– A struktúra önmagát nem fogja megújítani, mert a struktúra haszonélvezői nem akarnak változást. Ha a gazdasági helyzet szorításában mégis változtatásra kényszerülnek, akkor a kevesebb pénz még tovább rontja majd a minőséget – ez a megérzésem. A színvonal tovább esik, és még inkább kiszolgálja majd a legbutább közízlést. Recept nincs, de egy karizmatikusabb kultúrpolitika több pénzt hagyna szabadon az izgalmas kezdeményezések számára. Ugyanakkor azt is muszáj hangsúlyozni, hogy az esztelen pazarlás ellenére is bűntény a színházaktól pénzt elvonni. Nincs olyan érve a politikának, amely igazolná, hogy egyre kevesebbet szán a kultúrára. Nem biztos egyébként, hogy az én dolgom lenne erről nyilatkozni, és valamennyire mindenkinek magát kell megváltania, de az a véleményem, ha nem lép a szakma, és megmarad ez a sunyi, más kárára és a maga javára lobbizó magatartása, akkor a fejünkre fog zuhanni ez az egész ósdi, korhadt felépítmény.

– Mindenki féltve őrzi a benne megszerzett pozícióját...

– Ez nagyon természetes, mélyről fakadó, ösztönös megnyilvánulás. Aki pozícióban van, védi a helyzetét és a struktúrát.

– És aki pozícióba kerül, nem lázad tovább.

– Ha távolabbra tekintünk, és kicsikét kilépünk egyéni önzésünkből, átlátjuk



a színházi élet egészét. Ha egyáltalán komolyan gondoljuk azt, amiért a színház van, akkor változtatni kell.

– Mit gondol, ha most helyzetbe hozta volna valamelyik vidéki képviselő-testület, mennyi idő elteltével tudott volna kilátni az új feladatokból és a szakma egészéről vitázni más direktorokkal?

– Egy-két év alatt jelentős reformokat tudtam volna véghezvinni bármelyik színházban, ez egészen biztos. Nagyon határozott elképzelésem van arról, hogy mit kell vagy lehet legalábbis megpróbálni. Arról, hogyan lehet a lényegre koncentrálni és az elpazarolt energiákat értelmesen kihasználni. Bár alapvetően vidéki ember vagyok, az Új Színháznál is megpróbáltam javaslatokat tenni. Megértettem és elfogadtam a biztoshoz való ragaszkodást, valamint azokat az aggodalmakat, amelyeket az ötleteim kiváltottak, de így én nem tudok részese lenni ennek a rendszernek. Hosszú ideig vajúdtunk, toporogtam az Új Színház küszöbén, és folyamatosan próbáltam sugallni egy bizonyos irányt, ami felé mozdulni kellene. Még egyszer mondom, el tudom fogadni, hogy felelősségteljesen nem kockáztat a színház mostani vezetése. Nyilvánvaló, magam is hordozok magamban valamiféle rizikót, de mivel a változások felé nem mozdul a színház, én a meglévő dolgokkal nem tudok azonosulni.

– Pontosan mi ez a kockázat?

– Az az átalakítás, amit javasoltam, lehet, hogy először a nézőszám csökkenésével járna. Az is lehet, hogy a társulat tagjai nagyon nehezen tudnának beilleszkedni az igen hosszú átmeneti időszakba, és arra is van esély, hogy sokan nem tudnák vállalni azt a fajta zártabb, társulatcentrikusabb színházi létet, amely helyhez köti őket. Ez nyilvánvalóan nem menne zökkenőmentesen, de végig kellene csinálni ahhoz, hogy eredményeket lehessen elérni. Ez teljesen más, mint amit ma elvárnak egy magyar színháztól. A siker – meg lehet őrülni ettől a fogalomtól. Senki nem folyamatokban, művészi elvekben gondolkodik, hanem az adott pillanatban próbál kaszálni, ez viszont halálos. Manapság nem építenek társulatot az igazgatók, a repertoárt sem az határozza meg, hogy a darab hogyan illeszkedik az összes többihez, esetleg hogyan tud kibomlani egy-egy színész. Nincsenek esztétikai kapaszkodók – a magyarországi színházak túlnyomó többségének nincsen filozófiája. Anélkül pedig egyszerűen lehetetlen. Csináljatok jó előadást – ez az összes gondolat, amibe mint vezérfonalba kapaszkodhat a legtöbb magyar társulat.

– Tegyük fel, hogy hajlandóak leülni a direktorok, és elszánják magukat. Mi lenne az első lépés, az elengedhetetlen, alapvető változás ön szerint?

– Azt hiszem, a mostani katyvasz helyett még határozottabban szét kellene szakadniuk a színházaknak, és bizonyos elvek alapján csoportokba tagozódniuk. Ez talán rákényszerítené őket, hogy megfogalmazzák magukat. Ennek kapcsán kellene a finanszírozást is megváltoztatni, egy értékközpontú elvrendszer alapján. Lehetetlen állapot, hogy művészi kockázatot nem vállaló színházak hatalmas összegeket kapjanak, amikor évről évre minősíthetetlen előadások halmazát hozzák létre, és ezzel züllesztik a nézők színházi kultúráját. Még vannak gondolkodni próbáló műhelyek – azokat kell támogatni. Én szegény színházat vezetek, és ezen a jogon felháborítónak tartom azt a pazarlást, ami Magyarországon a garantált támogatás miatt folyik. De mielőtt a politika elkezd nyirbálni – szerintem már elkezdett –, a szakmának kellene egy értékrendet felállítania. Tudom, hogy ez nehéz feladat, és kicsit naiv elképzelés, de ha nem így lesz, nem fogunk egyről a kettőre jutni.

– Nem túl szubjektív műfaj a színház ehhez?

– De az, egy bizonyos határig. Mégis ha azt kérnénk például a kritikusoktól, hogy jelöljék meg a legjobb tíz színésznőt vagy rendezőt, nem okozna különösebb gondot – eltérés legfeljebb a sorrendben lenne. Mindenféle szelek fújnak elölről és hátulról, jobbról és balról, mégis a sok száz előadás közül, mondjuk, huszonöt megneveztetik. Nem jó arányok ezek, hiszen a mi felelősségünk az is, hogy a nem kiemelt előadások milyen szintűek. Ahogyan az is, hogy a médiában hogyan jelenik meg a színművészet, mert ami színészetként például a televíziókban folyik, az sajnos minősíthetetlen. A szakmának sikítoznia kellene, és védekezési mechanizmusokat kialakítania, hogy ne nevezhesse magát akárki színésznek. Az ukrán televízióban például nem ilyen katasztrofális a helyzet: nincs ennyi „színész".

– És mit szorgalmazna? Valamifajta kamarát?

– Legalábbis olyan védőhálót, ami egy bizonyos minőségi szintet garantál, mégsem zárja ki az új tehetségeket. A dilettánsoktól viszont megvéd. A rendezők egyébként hasonló problémákkal küszködnek. Ugyanakkor van néhány – talán joggal – felkapott rendező, aki ha hagyja magát, három év alatt kifacsarják – egy életre. Ez a személyes dilemmám is. Banálisan egyszerű dolgokról beszélek végig. A fentiekkel tulajdonképpen mindenki tisztában van, tudom, most mégis sokan legyintenek. Túl sok ebben a szakmában a fásult, hit nélküli és cinikus ember, akiket irritál, ha valaki tenni akar valamit. Ha valaki még mindig hisz a színház küldetésében, abban, hogy a legnemesebb dolgok közvetítője és menedékhelye legyen. Ahol esetleg a néző is átmentheti magát egy jobb világba.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOREN ZSOLT

MOLNÁR SZABOLCS

Szárnypróbálgatás

■ RICHARD WAGNER: LOHENGRIN ■

Katharina Wagner Lohengrin-*rendezése alaposan feltüzelte az Erkel Színház publikumát (főleg a premieren). A tiltakozás és a bravózás egyformán lelkes és őszinte volt. Erre mondják: a rendező megosztotta a közönséget. A vita – mely persze csak képzeletben jöhetne létre a két tábor között – minden bizonnyal lényegtelen, mellékes körülményekről szólna, és ha valamit Katharina Wagner szemére lehet vetni, az éppen az, hogy rendezői ügyetlensége ezekre a mellékes körülményekre fokuszálja a befogadást. Úgy vélem, hogy ez a rendezői ügyetlenség ebben az esetben a Wagner dédunoka életkorával járó „kötelező" sutaság, és nem a tehetség hiányáról árulkodik. Katharina Wagner 1978-ban született, a berlini fal lebontásakor tizenegy éves volt. Így érthető, hogy fél Európa összeomlása számára ugyanolyan történelmi távolságra van, mint az 1849-es drezdai forradalom, melyben a dédapa „figyelemre méltó konspiratív tevékenységet fejtett ki".*

Erről a *Lohengrin*-rendezésről – tapasztalatom szerint – nemcsak a jegyet váltó nézőknek van véleményük, azok is beszélnek róla, akik nem látták. Ez a figyelem elsősorban az előadás külsőségeinek szól, a nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóját megidéző pártállami kulisszáknak és szürke egyenkosztümöknek, öltönyöknek (díszlet és jelmez: Alexander Dodge). A hattyún érkező romantikus hősből hatalomvágyó médiapolitikus lett, letagadott múltjában szeplőként díszeleg egy epizód: egykor kokainbáró vagy éppen titkosügynök volt. Az opera központi problémája a hatalom megszerzése és megtartása, a történet a rendszerváltás illúziótlanul – helyenként kifejezetten cinikusan és kiábrándultan – elmesélt krónikájára fűződik fel. Ez az olvasat tolakszik újra és újra előtérbe, erre segít rá a dramaturg, Robert Sollich mondvacsinált történelmi értekezése, mely arra hivatott, hogy Wagner politikai aktivitását hozza kapcsolatba az éppen formálódó *Lohengrin*nel. Ez a tanulmány olvasható a *Lohengrin* műsorfüzetében. Tudjuk, hogy az élet és a mű egymáshoz kapcsolhatósága még az olyan Wagner-operák esetében sem működik olajozottan, mint a *Trisztán és Izolda.* Ugyanis, mint mindig, még e kézenfekvőnek tetsző esetben is akad néhány óvatosságra intő, okvetetlenkedő filológus. Számomra a *Lohengrin*nek, minden dramaturgi igyekezet ellenére, továbbra is sokkal tágasabb a magánéleti, mint a politikai, azaz közösségi perspektívája. Úgy gondolom, hogy Katharina Wagner rendezésében ez a magánéleti perspektíva jelen van, sőt: e vonatkozásban kevesebb a zavaró hiba, az idegesítő és értelmetlen színpadi geg.

Ám előbb – a recenzens krónikás szerepéből is adódóan – érdemes végigfutni a rendezés politikai-történelmi keretein. Madarász Henrik német király Brabant tartományba érkezik, hogy a magyarok elleni (a történet a X. században játszódik) háborújához szövetségeseket toborozzon. Beszédet intéz a brabanti nemesekhez. Az egész jelenet oly egyértelműen a rendi országgyűlés mintájára épül fel, hogy még az *Új operakalauz*t jegyző Gál György Sándornak is ez jut eszébe: „ma így mondanók: ez az országgyűlés első vitapontja." Ezután jönne a második, a Brabanti Elza ellen benyújtott vád. Rendi körülmények között érthető lenne, hogy a parlament rögtönítélő bírósággá alakul, a szocialista jogrendben viszont már nehezen. Ekkor jön a felismerés, hogy nem parlamentben vagyunk, hanem pártértekezleten, fegyelmi tárgyaláson. Igen, de akkor mit keres a karzaton a nép? Nyilvánosak voltak a pártértekezletek? Higgadtan konstatáljuk, hogy a politikai szatíraként induló *Lohengrin* már az első percektől kezdve akadozik, pontatlan. Pedig egy szatírának pontosnak kell lennie. Nem gondolom, hogy Katharina Wagner ennyire tájékozatlan lenne (bár életkora alapján akár joga is lehetne rá), valószínűbb, hogy ilyen mélységben nem is érdekli a létező szocializmus. Később Lohengrin megérkezése forradalmi eseményeket asszociál, parlamenti puccsot látunk, szeretnénk azt hinni, hogy ez nem itt, hanem valahol Örményországban történik. De a háttérben – a helyszín pontosítása végett – vetített képeken Prága, Berlin és Budapest tűnik fel. Majd látjuk a korábbi szimbólumok (Lenin mellszobra) elkacatosodását, végül az új szimbólumok (lyukas zászló) és az emblematikus képek (falbontás, Nagy Imre újratemetése) devalválódását. Igen. A ledöntött Lenin-szobornak és az asztalterítőnek használt ´56-os zászlónak hasonló az élete, a sorsa. Ez sokak érzékenységét sérti a nézőtéren, így újabb gát épül a rendezői koncepció elfogadásának útjába. Az első felinduláson túljutva persze belátható: ez bizony így pontos. Felháborodni az Erkel Színház Dodge

Elza: Sümegi Eszter

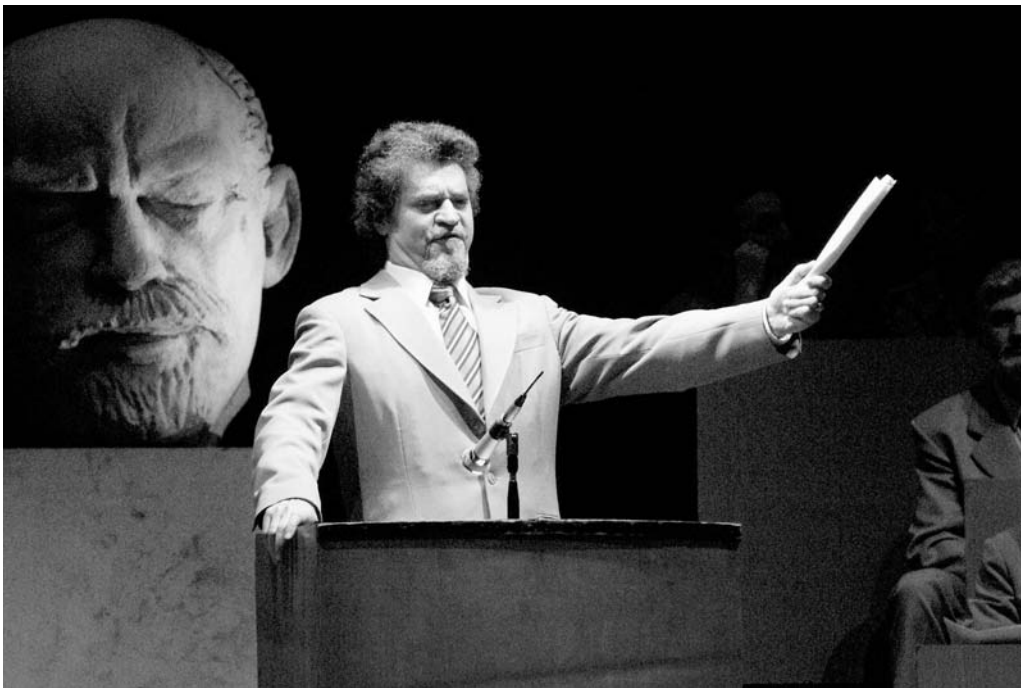
vázlatfüzetébe illő falai között 2004-ben már komikus. Az istenadta nép pedig olyan, mint amilyennek Tarkovszkij mutatta a *Borisz Godunov*ban. Ez is sokakat bánt, és emiatt nem veszik észre, hogy Wagner legtöbb kórust számláló operájában Katharina Wagner milyen természetesen kezeli a színpadi tömeget.

Telramund és Lohengrin párbaja ezúttal demokratikus választás. Nem túl erős transzformáció, de arra jó, hogy a későbbi vád (Lohengrint varázslat segítette, azaz csalt) a megváltoztatott kontextusban is zökkenőmentesen értelmezhető legyen. Hogy miféle titokra derül fény, az megint csak a politikai környezet természetes következménye. Nem kell hozzá különösebben erős dramaturgiai beavatkozás, hogy a messziről jött ember politikai becsvágyát egy, a múltban elkövetett botlás torpedózza meg. Egyébként az elmúlt évtizedben láttunk már Dél-Afrikából visszatérő királyt, amerikai milliomost vagy bokszolót – úgyhogy a Lohengrin-figura aktualitása nem lehet kétséges. Fura mód sokan nem értették, hogy Madarász Henriket miért nem sodorja el a népharag, hogyan menti át magát a harmadik felvonásba. Azt sem értették, miért változik meg a fizimiskája. Mintha nem olvastak volna eleget sebészi (és politikai) fazonigazításról, csodás megfiatalodásról, elképesztő pálfordulásokról a napihírek között.

Ugyancsak kézenfekvő Ortrud régi isteneket megidéző bosszúvágya is – könnyen el tudjuk őt helyezni a mai politikai palettán: ő a visszarendeződés pártján áll, ő a kriptokommunista vagy a szittyamagyar, esetleg a kettő együtt. Hogy most látjuk ezt a figurát valóban formátumosnak (Marton Éva zseniális ebben a szerepben), az a mi politikai (vak)szerencsénk. (Tegnap még primadonna ült a parlament titkosszolgálati bizottságában.)

A legnagyobb felzúdulást a halottnak hitt Gottfried herceg hajléktalanként való reinkarnálódása váltotta ki, pontosabban az, hogy mostantól ő a mi vezérünk. Persze megérdemeljük, ha a *Borisz Godunov*ot (és az utolsó felvonás Bolondját) öncsaló módon még mindig egzotikus meseként nézzük.

A politikai pamfletté egyszerűsített *Lohengrin*nel annak ellenére nincs semmi baj, hogy történelmietlen, ostobán pimasz beszédmódja miatt gyakran ugyanolyan populista és demagóg, mint a gúny tárgyává tett politikai közszereplő. E koncepció legnagyobb hibája inkább az, hogy nem enged teret a színháznak. Brechti vezércikk marad, ami még akkor is untat, ha tudom, hogy lehet ezt valamennyire jól is csinálni. A politikai olvasat azért is nyom el minden más értelmezést, mert Katharina Wagner és a dramaturg fegyelmezetlenül nyúlnak a konstruált játékszituációhoz. Minden zic-



Telramund: Perencz Béla

cert, minden csavarási lehetőséget, minden idézőjelet gyermeki lelkesedéssel használnak ki. Nem elégednek meg finom utalásokkal, a szöveg és a látvány radikális szétválasztására törekednek. És itt már sokan nem hajlandóak követni őket, pedig a rendezői koncepció itt válik izgalmassá.

Nem az az igazán érdekes ugyanis, hogy Lohengrin hattyúja menetrend szerint közlekedő utasszállító repülőgép, hogy az esküvői koszorúslányok revütáncosnők, vagy a Grállovagok maffiózók, hanem hogy Lohengrin üdvözlőszavait („Üdv, Henrik, dicső neved sose múljon el a földről") a királyi pártjelkép – ebben az esetben egy vörös gerberát látunk Henrik gomblyukában – letépése és megtaposása kíséri. A fontos az, hogy Lohengrin az első felvonásban elhangzó szerelmi vallomása („Elza, szeretlek") közben nem néz Elzára, hanem két fiatal lánnyal szemez. Egyszerűen szólva szavai és cselekedetei nincsenek szinkronban. Ennek két magyarázata van: 1. Lohengrin hazudik, politikai ambíciójának rendeli alá szerelmét is, helyesebben: a szerelem – illetve a házasság – csak eszköz számára. 2. Személyét szándékosan ködben tartja, mitizálja, a valóságosnál titokzatosabb személyiségnek tünteti föl magát, olyan embernek, akinek igazi titkai vannak. Tipikus férfimagatartás, jellegzetes (kamaszos) párkapcsolati stratégia. Lelepleződésekor már-már komikus a „nem is tudod, mekkorát hibázol" kezdetű istenhozzád. Ezt a második magyarázatot támasztja alá a harmadik felvonás szerelmi kettőse. A titkot rejtő diplomatatáskáról (melyből később a múltra vonatkozó leleplező fotók is előkerülnek) kiderül, hogy igencsak furcsa dolgokat rejt. Papírkoronát, játék jogart. Amikor Lohengrin elővesz és felpróbálja őket, azt hihetnénk, ez pusztán rendezői utalás arra, hogy csak a hatalom érdekli. A feltételezés csal, hiszen Lohengrin ekkor már nyeregben van (esküvő után vagyunk). Elza nem azt vágja a lovag fejéhez, hogy lám-lám, őt csak a trón érdekli, hanem azt, hogy visszavágyódik oda, ahonnan jött. A szerelmi kettősben éppen ez a fordulópont, ettől kezdve uralkodik el Elzán az Ortrud által beléplántált kétely. E legsűrűbb dramaturgiai pillanatban a látvány, a szöveg, a zene és a színészi játék teljes összhangban jeleníti meg, hogy a politika csak keretezi a drámai szituációt, de nem tárgya annak.

Elza a szerelmi kettősben tisztán lát. Ez a tisztánlátás jellemzi – paradox módon – már az első felvonás álomelbeszélésében is. Elza nem képzelgő fiatal lány (egy korábban visszautasított házassági ajánlatról és a kórus által sejtetett szeretőről is szó esik), nincsenek romantikus vágyai, nincsenek illúziói, az álomelbeszélés képtelensége a reálisan elérhető boldogság lehetetlenségéről szól. Lohengrin vágybeteljesítő módon éppen úgy érkezik meg, ahogy azt Elza elmondja. Az idegen lovag Katharina Wagner koncepciójában csodát mímel, elbúcsúzik nem látható hattyújától, ellöki a parttól a nem létező csónakot. (Később azt is látjuk, hogy Lohengrin számára a hattyú pusztán egy kenyérgalacsinokkal édesgetett balatoni jószág.) Elza az első felvonásban elhiszi Lohengrin „hazugságait" (ki ne hinné el?), de az esküvőt már nem, Lohengrin távozását pedig meglehetősen egykedvűen fogadja. Tragédiája nem túl mély, egy pillanatnyi öncsalás rövid életű utórezgését látjuk a harmadik felvonásban. Feltehetjük a kérdést, hogy érdemes-e ebből a „nem túl mély" tragédiából operát írni. Elképzelhető, hogy a XIX. század negyvenes éveiben nem,

de mielőtt a premieren tiltakozó wagneriánusok fellélegeznének, arra a kérdésre, hogy a XXI. század elején érdemes-e egy ilyen dimenziójú probléma köré színházat kreálni, azt kell válaszolnunk: nincs helyette más.

A fentiekből az is következik, hogy Elza élethelyzete Lohengrin nélkül is ábrázolható és megérthető. A lovagot zárójelbe lehet tenni. Az előadás nagy alakításai ebből a helyzetből táplálkoznak. Mindenekelőtt Sümegi Eszteré (Elza). Egy önmagát még csak félig eltemető nőt jelenít meg, aki nem túl nagy elánnal kapaszkodik bele egy (valószínűleg) utolsó lehetőségbe. Az ő Elzája illúziótlanul szemléli a közéletet, a premieren még Henrik arcába köpött, egy héttel később (a rendezőnő távollétében) már csak elnézett a király feje felett. Ízlés és értelem sugárzott ebből a színészi fegyelmezetlenségből. Sümegi Elzája közönségesen igazgatja melleit, torz grimasszal teszi tönkre az esküvői fotót. Öniróniával és keserűséggel hordja elnyűtt pulóverét, nem akar sem fiatalabbnak, sem szebbnek, sem kívánatosabbnak látszani. Az alakítás hitelét csodálatos vokális teljesítménye alapozza meg. Annak ellenére mondom ezt, hogy a zenei megvalósítás perfektsége hozza felszínre leginkább Katharina Wagner rendezésének koherenciazavarait. Erre később még visszatérek.

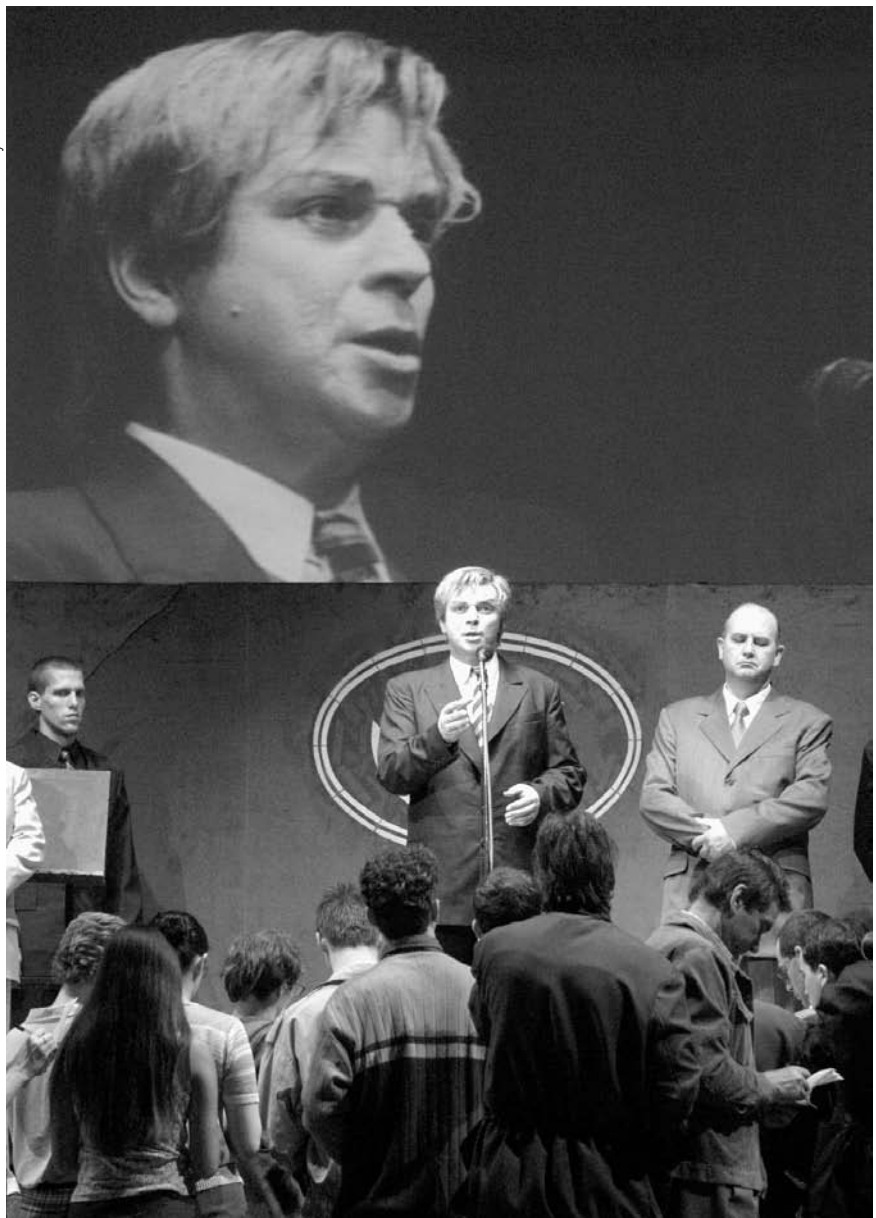
Kiss B. Attila (Lohengrin) ezerarcú, éppen ezért tulajdonságok nélküli embert állít elénk. Az ő Lohengrinjét azért lehet zárójelbe tenni, mert csak maszkjai vannak, húsa, csontja, lelke nincs. Éneke is csak maszk, igaz: százszor jobban sikerült, mint a táskából előkerülő királyi maskara. Utóbbi csak piaci gagyi, előbbi valódi mestermunka.

A két főszereplő mellett jók a többiek is. Marton Éva tökéletesen „hozza" a figurát. Nagy művésznő, aki ugyanolyan intenzitással képviseli a rendező koncepcióját, mint a sajátját, sőt képes e kettőt harmonikus egységként elénk állítani. Játékában semmi sem utal arra, mit gondol magánemberként erről a *Lohengrin*-értelmezésről. A premieren vokális teljesítménye megnyugtató volt, egy héttel később helyenként prózai színésznővé alakult át, de nekem ez is, az is a nagyság megkérdőjelezhetetlen bizonyítéka.

A további szerepekben Fried Péter (Henrik), Cserhalmi Ferenc (Hirdető), Perencz Béla (Telramund) gondoskodtak arról, hogy az előadás csukott szemmel is élvezetet nyújtson.

Lohengrin (Kiss B. Attila) sajtótájékoztatója

Mezey Béla felvételei



(A másik szereposztást nem láttam.) Jurij Szimonov pálcája alatt az operaházi zenekar pedig messze távolodott önnön hétköznapiságától.

Talán nem véletlen, hogy Katharina Wagner első rendezése után *(A bolygó hollandi,* Würzburg, 2002) éppen a *Lohengrin*hez fordult. Ahogy a *Hollandi*ban, itt is a férfi mítoszát rombolta, a történetet ugyanúgy átemelte a mába, a férfi titkát pedig a bűnnel azonosította, s mivel még nincs kifinomult eszköze a bűn színpadi ábrázolására, mindkét esetben kriminalizálta a címszereplőket.

Szinte bizonyos, hogy a *Lohengrin* zenéjét a Nibelung-tetralógia zenedramaturgiájának tudatában hallgatjuk. Jó előadásban, mint amilyen ez a budapesti, világosan kirajzolódik ez a dramaturgia. Wagner zenéje „sajnos" túl egyértelmű. Nem hagy kétséget afelől, hogy a Grál létezik (nyitány), jól azonosítható a tiltás zenei képe, az ártatlansághoz, az odaadáshoz, a szerelemhez társított zene pedig nemigen ad lehetőséget e fogalmak kiforgatására. Wagner zenei jelrendszere a *Lohengrin*ben – ebben valószínűleg kezdetlegesebb, mint a *Ring* – kevésbé összetett, elsősorban a szöveg és a szituáció kontúrjainak megvastagítására szolgál. Sümegi Eszterrel kapcsolatban utaltam már arra, hogy az előadás zenei színvonalának emelkedésével párhuzamosan felerősödnek Katharina Wagner rendezésének hibái (koherenciazavarok). Míg meggyőzően bizonyította, hogy szembe lehet fordítani a látvány silányságát a szöveg emelkedettségével, hogy a megidézett tárgyi csodavilágot transzformálni lehet a hétköznapiságba, hogy a figurák nyelven kívüli kommunikációja cáfolhatja a szöveg jelentését, addig szinte semmit sem tudott kezdeni a zenével. Rosszindulatú nézőben még az is felmerülhetett, hogy Katharina Wagner erről a fogyatékosságáról akarta elterelni a figyelmet a színpadképpel, a színészvezetéssel, a vetítésekkel, a némajátékokkal. Kevésbé rosszindulatúan annyit állapíthatunk meg, hogy Katharina Wagner rendezése nem muzikális. Ez olyan nagy hiba, amelyhez képest minden értéke és melléfogása eltörpül.

RICHARD WAGNER: LOHENGRIN (Erkel Színház)

DRAMATURG: Robert Sollich. **DÍSZLET, JELMEZ:** Alexander Dodge. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **KARMESTER:** Jurij Szimonov. **RENDEZŐ:** Katharina Wagner.

SZEREPLŐK: Fried Péter/Jekl László, Molnár András/Kiss B. Attila, Sümegi Eszter, Cserhalmi Ferenc/Dobos Sándor, Perencz Béla/Sárkány Kázmér, Marton Éva/Temesi Mária, Szűcs Árpád, Kiss Péter, Németh Gábor, Asztalos Bence.

Márok Tamás

Felújítás és felülvizsgálat

■ GIOACCHINO ROSSINI: SEVILLA, SE BORBÉLY ■

„Sevilla, se borbély" – írja Kovalik Balázs megkapó őszinteséggel Rossini-rendezése fölé. Semmi megszokott vidámságra ne számíts, óh, néző!

A vígopera kétarcú műfaj. Egyrészt igen erősek a hagyományai, egy sor poént őriz a színházi emlékezet, amelyeket szinte kötelező elsütni. Másfelől az opera buffa *– ellentétben a* seriával *– legtöbbször kortárs témát dolgozott föl, alkalmat adva rá, hogy a nézők saját magukon nevessenek. Fontos különbség volt ez a komoly zenedrámai alkotásokhoz képest, ahol csak régi korok embereinek balsorsán volt ildomos bánkódni. Ezért a vígopera-előadások vitathatatlanul mindig többet engedhettek meg maguknak.* „Ott van a házam, a Postabank mellett", *dalolta Figaro az előző szegedi* Sevillaiban, *melyet az illető pénzintézet támogatott – s mindenki jót derült rajta.*

1998-ban a *Sevilla, se borbély* gyökeresen új szemléletű, radikális előadás volt. De nem ám holmi modernkedő, extravagáns, polgárpukkasztó rendezés, hanem az operajátszás alapjaira rákérdező, a hagyománytól mérföldre elrugaszkodó alkotás. A Szegedi Nemzeti Színház 2004 tavaszán fölújította a produkciót. A repríz revideálásra is alkalmas: a közönség, a kritika és maga a rendező is lehetőséget kap, hogy hat év előtti gondolatait és ítéleteit fölülvizsgálja. Kezdjük talán a rendezővel. Kovalik azt nyilatkozta, hogy ma már másképp látja a darabot, nem ilyen *„legoszerűen"* rendezné meg. De aztán éppen ilyen legoszerűen újította föl. Mást nemigen tehetett, hisz' a régi díszletben-jelmezben, részben a régi szereplőkkel, korlátozott próbaidővel nincs lehetőség egy nagy újraszabásra. Maradt hát a régi.

Most, nyolc év után a *Sevilla* ugyanolyan radikálisnak tűnik. De kevésbé sikerültnek.

Pedig a közönség pompásan mulat. Nem is csoda, mivel az előadás szervezőereje a geg. A rendező minden szituációra kitalál valami poént, *trouvaille*-t, ötletet. Ahogy idáig értem a beszámolóban, el is bizonytalanodtam: pár nap múltán alig néhány geget tudok fölidézni – pedig akkor este nagyokat nevettem rajtuk. Próbáljunk mégis erőszakot tenni a csalfa emlékezeten!

A karmester a színpadról érkezik kanárisárga szmokingban, kezében fölmosóvödörrel, s egy létrán mászik le az árokba. A vödröt egyszer ki is ejti az első sor lába elé, a publikum jókat kuncog, bár hogy min, azt nem tudja pontosan. A produkció dirigense, Molnár

Rezsnyák Róbert (Figaro), Altorjai Tamás (Bartolo), Gábor Géza (Basilio), Szerekován János (Almaviva) és Simon Krisztina (Rosina)

Veréb Simon felvételei

Vághelyi Gábor (Figaro) és Simon Krisztina (Rosina)

László nagyon élvezi a játékot. Kovalik már a nyitány alatt határozottan kijelöli az előadás stílusát. Fekete-fehér némafilmet látunk, egy lány fölébred, és elindul valahová. Egy bérház gangján lépked, majd az utcán. Kedélytelen belső udvaron egy fiú kerékpározik körbekörbe. Majd ugyanezek a képsorok ismétlődnek, az el sem kezdődött sztori újra beindul, de ezúttal sem ér el sehová. Történet nincs, csak ismétlődés, körforma, tempó. Azonosítható eseménysort nem ad, sőt el is veszi a kedvünket attól, hogy effélét próbáljunk fölfedezni. A nyitó jelenet árnyjátékban játszódik: finom átmenet a film és az élő színpad között. Fiorillo és a zenészek árnyéka a perspektíva változásaival óriásira nő, majd picire zsugorodik.

Benedek Maritól nem túl meglepő dolog, hogy egy-egy élénk, időnként harsány színnel definiálja az egyes figurákat. Rosina sárga, Almaviva a nyitó és a zárójelenetben piszkosfehér, közte olyan, akivé válni akar, Basilio kék, Berta sötétlila, Bartolo szürke. Figaróra barna bőrnadrágot, mellényt, s hozzá rikító sárga inget ad.

Rosina égig érő hajkoronával lép színre bemutatkozó kavatinájában. Szendrényi Éva színpadán villa nincs, a játéktér fő eleme egy tűzpiros, gurítható lépcsőtömb. Ebben a jelenetben a rivaldával párhuzamosan áll, a tetején jelenik meg a lány. Pontosabban a lány lába. Először csak a cipellői, harangszerű ruhája válnak láthatóvá, s amint lefelé lépdel, úgy tűnik elő az alak, az arc, majd a konty alja. S amint halad az ária és az énekesnő, lépésről lépésre derül csak ki, hogy a hajkorona nem akar véget érni, a nevetés is hullámokban szalad végig a nézőseregen. Annak ellenére, hogy Simon Krisztinára nem sikerül megnyugtatón rögzíteni a parókát, s két kezével aggodalmasan szorítja magára a vendéghajat.

Ismeretlen hódolójának a lány kb. 2 x 2 méteres fali vászonra ír szerelmes levelet, amely aztán olyan nehéz és esetlen, hogy később mindenkihez hozzá lehet vágni. Ambrogióból, Bartolo szolgájából Kovalik néma szerepet csinál, és egy balettos fiúval játszatja. Nem sorolom: van egy sor ötlet, kitűnő, mulatságos – ám semmi értelme. Szakszerűbben fogalmazva: semmi köze a szituációhoz és a figurához. A sziporkák elvakítják a nézőt, aki a nagy fényességtől már nem is látja az alakokat és a helyzeteket. Mindez olyan szellemes, hogy gyakran semmi szükség a zenére. Pedig a stílus a partitúra lényegéből fakad: az őrült tempójú hadarásból, az esztelen ismételgetésekből.

Mintha nagyszabású kísérlet zajlana a szemünk előtt: mire megy a vígopera, ha megszüntetjük a jellemeket, sőt a szituációt, és elvonjuk a figyelmet a muzsikáról?

Erre a kérdésre az előadásból kétfajta válasz olvasható ki. Ha valaki úgy érvel, hogy a gegeken a nézők nevetnek, a rendező nem fogy ki az ötletekből, s egy vígopera esetében mégiscsak fontos dolog a mulatság, akkor ezzel nehéz vitatkozni. Másfelől viszont maga Kovalik bizonyítja előadásának más mozzanataival, hogy kísérlete kudarcot vallott. Lehet épp komikusnak tartani, hogy Almavivát és az őrséget az első felvonás végén egyszerű epernek öltöztetik, csak értelme nincsen. Annak azonban nagyon konkrét jellemzőereje van, hogy Don Basiliónak földig érő, hatalmas kezei vannak. Igaz, a protézis Busa Tamástól a most hallott hatalmas hangú Gábor Gézáig az összes általam valaha látott Basiliót zavarta. Ügyesen kacagtat Rosina égig érő kontya – ám mennyivel életszerűbb, hogy a híres vihar ezúttal azt jelenti, hogy a reménytelenségbe zuhanó lány lezuhanyozik, s a megszöktetésére érkező Almavivát és Figarót nem holmi előmenyasszonyi díszben, hanem fehér fürdőköpenyben fogadja. Milyen pregnánsan következik az előzményekből, milyen pengeélességgel vágja körül a kiábrándult lány portréját! De a legelementárisabb példa a házvezetőnő, Berta áriája, az opera gyárilag legunalmasabb, legjellegtelenebb száma. A sötétbe öltözött matróna kiéletlen vágyait ezúttal az elájult Bartolo doktor fölött énekli. A szóló közepén aztán váratlanul letépi magáról a ruháját, s alóla szögekkel kivert fekete bőrszerkó villan elő, kerül hozzá korbács is, s a második strófában hamisítatlan szadomazo-számot látunk. Ami egy emberből látszik, és ami ténylegesen lakik benne. A nagy színházi pillanat létrejöttében persze nem kis része van a kitűnő Vajda Julinak, de egy biztos: ezeket az ötleteket nem lehet elfelejteni!

Kovalik Balázsnak erős hajlama van arra, hogy ne fogadja el az operaszerzők által kitett hangsúlyokat, hogy a darabok más részeit emelje ki, mint amelyeket a komponista csúcspontnak szánt. Ez a kis Berta-ária ennek a törekvésnek a konzseniális megnyilvánulása, minden általam látott *Sevilla*-előadás bombasikere. Sőt, igazi csúcspontja: hisz' a nagy ötlet nem a figurától és a helyzettől függetlenül, avagy velük szemben jön létre, hanem épp a figura legbelsőbb lényét fejti ki, viszi végletig.

Egy kísérletben a negatív eredmény is eredmény, mondják a természettudósok. Kovalik Balázs nagyszabású, bátor kísérletet hajtott végre. Teljesítménye hat évvel ezelőtt még merészebbnek, még fontosabbnak tűnt, s ettől jobbnak is. Ma is lenyűgöz fergeteges tempója, kifogyhatatlan leleménye. Ám újranézve a *Sevillát*, ma úgy tűnik, az eredmény inkább negatív. Bizonyítja, hogy a sziporkázó gegek halmozásánál sokkal izgalmasabbak azok az ötletek, melyek az anyagból erednek. Azokra a nevetés is mindig sokkal mélyebbről, a szívből jön.

ROSSINI: SEVILLA, SE BORBÉLY
(Szegedi Nemzeti Színház)

JELMEZ: Benedek Mari. **DÍSZLET:** Szendrényi Éva. **KARMESTER:** Molnár László. **RENDEZTE:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Szerekován János, Simon Krisztina, Vághelyi Gábor, Altorjai Tamás, Gábor Géza, Vajda Juli, Kelemen Zoltán, Tóth Péter, Mezei Lajos.

URBÁN BALÁZS

Isten nélkül

■ HÁY JÁNOS: A SENÁK ■

Háy János drámaírói debütálása a közelmúlt legfontosabb színházi-irodalmi eseményei közé tartozott. Nem pusztán azért, mert egy jelentékeny alkotó írta meg első drámáját, mely rögtön jelentős szakmai sikert aratott, hanem azért is, mert A Gézagyerekkel *új hang, sőt alighanem új nyelv jelent meg a kortárs magyar drámában. A szerző a banálisat az emelkedettel, a mindennapit az ontologikussal, a földhözragadtat a szimbolikussal, a komikumot a tragikummal vegyítette, szinte észrevétlenül emelve el a reálszituációkat, s telítve lírával a felületes olvasásra (hallásra) köznapinak ható, valójában a köznapit kifordító, sajátosan redukált párbeszédeket. A félkegyelmű vidéki fiú története valóban „istendrámává" vált; a szövegnek minden didaxis, írói modor nélkül teremtődött mitikus mélyrétege. A banális szituációk, a pazar humorral átitatott jelenetek, a felfénylő sorstöredékek mind ezt szolgálták. Majd elkészült* A Herner Ferike faterja *s most* A Senák *is, s az újabb drámák ugyanezen a nyelven szólaltak meg. Háy drámaírói erényei mit sem változtak, humora, lírája sem kopott, csak mintha az „istendráma" hátrált volna ki a történetből.*

Újvári Zoltán (Szódás Karesz) és Spindler Béla (Senák)

A Senák a hatvanas években, az erőszakos téeszesítések idején játszódik. Két agitátor kevés eredménnyel próbálja rávenni a Pest megyei falucska lakóit arra, hogy lépjenek be a szerveződő téeszbe. A parasztok ugyanis olyan buták, hogy nem értik, mért jó nekik az, amit az elvtársak akarnak, s úgy tűnik, még a verés sem vezet eredményre. A kocsmában hozzájuk csapódik egy részeges, beszámíthatatlannak tűnő, ám agyafúrt helybeli, Senák, aki némi ellenszolgáltatásért cserébe segíteni tud nekik. Elmagyarázza: fölösleges mindenkit megkeresni, azt kell megtörni, aki számít – a többi majd önként követi annak példáját. S aki leginkább számít, az Rák Jani, a fiatal parasztgazda, aki boldogan próbál élni feleségével, gyűlölt anyósával és néhány hónapos gyermekével. Janinak esze ágában sincs belépni a téeszbe; nem a földjét félti, hanem két gyönyörű lovát, melyeknek nyergében majd kisfiát szeretné látni. Senák azonban aljas, ám eredményes tervet eszel ki Jani lebírására: az agitátorokkal egész éjszaka verdesik az ablakot, s mivel a csecsemő nem bírja a megpróbáltatást, Jani aláírja a papírt. Senák számítása beválik: a többiek követik Jani példáját, ő pedig portás lehet a téeszben. Eltelik hat év, Janiék gyermeke lassan cseperedik, a szülők nagyjából megbékéltek már a történtekkel, csak azt nehéz elmagya-

Schiller Kata felvételei

László Zsolt (Rák Jani) és a két ló (Barna Lajos, Barna Béla)

rázni néha a kisfiúnak, vannak-e lovaik vagy sem. Senákot kiteszik a portáról, ahol részegen mindig kavarodást okozott, kocsis lesz, s ő kapja meg Jani egykori lovait. Ám az állatokkal meggyűlik a baja; még hat év után sem a téesz, hanem Janiék háza felé akarnak kanyarodni. Senák – aki azt veszi a fejébe, hogy a lovakat Jani irányítja – erre csak egy orvosságot ismer: a verést. Janiék döbbenten, tehetetlenül nézik, amint rendszeresen veri az állatokat, s egy alkalommal Jani nem bírja tovább. Közbelép, dulakodni kezd a kocsissal, s a megvadult lovak halálra tapossák Senákot.

Háy ezúttal is érzékletesen, lírát, drámát, humort pontosan adagolva jeleníti meg a hétköznapi szituációkat – miközben természetesen ezúttal sem realista drámát ír. De a banalitások kifordítása, a nyelvi redukció ezúttal kevésbé sikeresnek, illetve helyenként némileg öncélúnak érződik. Nem a szimbolikus sík a gyenge; Háy ezúttal is megtalálja a lírával telíthető, átvitt értelmű kulcsmozzanatokat (a lovak hangsúlyozott jelentősége a földdel szemben, a gyerek felültetése a lóra, a családmítoszok történeti környezetbe ültetése stb.). Ám mindez nem szervül oly magától értetődően a reálszituációkkal, mint korábban. Valószínűleg azért, mert a reálszituációkból hiányzik az a formátum, melyből a mitikus allúzió építkezhetne. Kicsit leegyszerűsített megfogalmazásban: hiába érezhető Senák árulásának súlya, ha maga a cselekedet szinte semmi (a „zörgetéses megoldás" a kevés gógyival megáldott agitátoroknak is eszébe juthatna), nem könnyen asszociálunk júdási árulásra, melyet a mű végén majd megérdemelt istenítélet büntet. A második részben ráadásul Háy igyekszik Senák alakját többdimenzióssá mélyíteni: a részeges árulót egyre inkább kisiklott életű, szerencsétlen embernek látjuk, amivel végképp a reálszituációkhoz köti a figurát. De Jani alakját is túlontúl megterhelik a családi életképek, különösen a Mamával folytatott örökös civódások, melyek vészesen közel állnak a kabaré ízű anyósviccekhez. Ahhoz, hogy *A Gézagyerek* címszereplőjéhez hasonló metafizikai jelentést kapjon, valószínűleg többet kellene jelentenie a realisztikus síkon is (ki kellene derülnie, miért ő az, aki számít, miért őt kell megtörni, miért válik ki környezetéből). Így aztán marad a virtuózan megkonstruált nyelv és az az érezhető alkotói törekvés, mely ennek jelentést próbál adni. S előáll a furcsa helyzet, hogy a mű mitikus-szürreális drámaként értelmezhető, ám inkább realisztikus történetként élvezhető. Ezen az előadás elvben ronthat és javíthat is – javíthat, ha talál olyan pontokat, mellyekkel a mitikus-szimbolikus jelentést erősítve élesebben emelheti el a szöveget, s ronthat, ha a poénokra rájátszva csak a reálszituációkat bontja ki.

A Nemzeti Színház Balikó Tamás rendezte bemutatója a drámát érző-értő, lelkiismeretes munkával készült előadásnak tűnik, ám legalább annyit ront, mint amennyit javít a szövegen. Balikó részint igyekszik alaposan, aprólékosan kidolgozni a realisztikus szituációkat, másrészt próbálja mélyíteni a mű szimbolikus rétegeit. Ám az előbbi törekvést jóval több, az utóbbit jóval kevesebb siker koronázza. A dráma bemutatása jó néhány látszólag technikai jellegű kérdést vet fel, melyek megválaszolása interpretáció kérdése is. Ezek közül talán a legfontosabb a lovak megjelenítése. Bár „igazi" lovakat felléptetve valószínűleg nemigen fogják eljátszani a darabot, a színészek által megjelenített lovak sokfélék lehetnek: hasonlíthatnak az igaziakra, lehetnek hangsúlyozottan emberiek, s maradhatnak jelzésszerűek is. A Barna Lajos és Barna Béla által megjelenített lovaknak leginkább a szomorú, beszédes tekintetük s az azt keretező tar koponyájuk emlékezetes. Valóban hihető róluk, hogy az istenítélet mindent értő, mindennel tisztában lévő eszközei; ám a lovaknak e szimbolikus megjelenítése élesen elválik az előadás egészétől. Nem mintha a rendezés nem élne más szimbolikus jelentésű eszközzel, ám ezek vagy teljesen jelzésszerűek maradnak (mint a végig látható, gyakorlati funkciót nem nyerő fakereszt), vagy teljesen külsőségesnek tűnnek (mint az utolsó jelenetben rendezőileg gerjesztett, a színészi hangokat is elnyomó vihar), vagy más értelmezést is kaphatnak a játékban. Ez utóbbira példa Horesnyi Balázs jelentékeny vizuális erővel bíró díszlete. Ennek alapötlete erősen hasonlít *A Gézagyerek*et Debrecenben színre vivő Pinczés István által választott megoldáshoz, kivitelezése viszont lényegesen eltér attól. A félkör alakban elhelyezkedő egyes színhelyek az őket takaró függönyrész felhúzásával válnak láthatóvá (s természetesen mindig csak az látható, ahol a cselekmény folyik). Ám a színhelyek nem üresek, nem kopárak – de nincsenek is realisztikusan berendezve. A hagyományos bútorok, tárgyak ugyanis egyfajta torzított perspektívából (dőlve, ferdítve, elnyújtva stb.) láthatóak. A látványos ötlet akár a bizonytalan, szétfolyó, zavaros világ vizuális megérzékítése is lehetne,

mivel azonban ezt sem Pilinyi Márta korrektül hagyományos ruhái, sem a reálszituációkhoz kötődő színészi játék nem támogatja, a befogadó hajlamos inkább a darab helyenként groteszkbe hajló humorának képi kivetítéseként értelmezni.

Balikó rendezésének fontos erénye a reálszituációk átgondolt kidolgozása. A színészi játék pillanatokra sem enged a kétesebb poénlehetőségeknek, a színészek nem „ziccerszerepeket" játszanak, hanem figurákat építenek. Újvári Zoltán dörzsölt kocsmárost játszik, aki hol szolgálatkészen fontoskodik, hol szolgálatkészen hallgat, s legfontosabbnak minden bizonnyal azt tartja, hogy fogyjon az ital. Szarvas József a ravaszkodó szomszéd kevéssé megírt szerepében próbálja éreztetni, hogy Lecki Géza távolról sem olyan ostoba, mint amilyennek mutatja magát. A két agitátor közül Orosz Róbert szokott, de itt és most helyénvaló színészi eszközeivel reménytelenül elbutult, alkohol után kapkodó félnótásnak mutatja Gabit, Vida Péter a szokott hangsúlyokat hátrahagyva, eredeti színekkel játssza a társánál képzettebb, több gógyival bíró, agresszív Palit, akire még nagy karrier várhat a pártban. Molnár Piroska erőt és hitelt ad a Mama alakjának, sokat javítva a megírt figurán. Hangját soha nem emeli fel, de pontosan tudja, mikor, hogyan és mivel szúrhat még egyet vejébe, s a Mariskával közös jelenetekben afelől sem hagy kétséget, hogy mindez nem véletlen, hanem tudatos stratégia része; leánya vélt érdekében teszi pokollá a család életét. Mariska kevésbé hálás szerepében Varga Mária leginkább a férj iránti szeretet és a család iránti kötelesség közötti őrlődést hangsúlyozza. Szeretné másnak, többnek látni férjét; a Senákkal való konfliktust szinte kiprovokálja, hogy azután kétségbeesve próbálja – mindhiába – visszatartani Janit.

Senák figuráját számtalan színből formálja erőteljessé Spindler Béla: a nagyszájú kérkedő, az italért az anyját is eladó senkiházi vonásai éppúgy megvannak benne, mint az üveges tekintetű alkoholistáé, a tönkrement életű, szerencsétlen emberé. Szánni, kinevetni, gyűlölni egyaránt lehet. Ám semmilyen színészi-rendezői törekvés nem érződik a mitikus háttér megteremtésére, az árulás szimbolikus súlyának érzékeltetésére. Senák nem több annál, aminek tűnik, alakja éppúgy a reálszituációkhoz tapad, mint a mellékszereplőké – így az istenítélet végképp súlytalanná válik.

László Zsolt alakításának jelentőségét éppen az adja, hogy meg tudja teremteni a szerep mögött a hátteret is. László alkata (éppen azáltal, hogy élesen eltér a tipizált karaktertől) érthetőbbé, elfogadhatóbbá teszi azt, hogy Jani kitűnik környezetéből. S a színész nagyon pontosan szabja magára a szerepet. Csak látszatra ő az úr a háznál; anyósával soha nem pöröl, még legdurvább szavait is az asztal másik szélére kihúzódva, inkább feleségének, mint a rettegett Mamának mondja. S őszinte szeretet csillan szemében, amikor Mariskához vagy a gyerekéhez beszél. Ez a Rák Jani nem hős, nem is akar annak látszani, csupán érzékeny, boldogságot kereső ember. Ez a szerepértelmezés és színészi teljesítmény közelebb visz a darab kevésbé sikeresen megírt szimbolikus-mitikus rétegének megértéséhez és elfogadásához, de egymagában nem tudja hangsúlyossá tenni. Így aztán az alkotók ama törekvése, hogy valóban istendrámát hozzanak létre a szövegből, nem járhat teljes sikerrel. Ám az igyekezet komolysága éppúgy érződik, mint ahogyan a bemutató szakmai kvalitásai is méltányolhatóak. S mindez együttesen még a vállalkozás buktatóival, kudarcaival együtt is szememben *A Senák*ot a Nemzeti Színház „magyar évadának" ha nem is a legsikerültebb, de legfontosabb előadásává avatja.

HÁY JÁNOS: A SENÁK (Nemzeti Színház)

DÍSZLET: Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Pilinyi Márta. **ZENE:** Némedi Árpád. **ASSZISZTENS:** Herpai Rita. **RENDEZŐ:** Balikó Tamás.

SZEREPLŐK: László Zsolt, Varga Mária, Molnár Piroska, Spindler Béla, Mező Dániel/Penke Bence, Szarvas József, Újvári Zoltán, Orosz Róbert, Vida Péter, Barna Lajos, Barna Béla.

Világos ruhás kócfigurák a kaposvári Ványa bácsi *szereplői. Előkelő és elkényeztetett gyerekek játékszerei lehetnek, hiszen csipkés-fodros, nyakkendős, mellényes, díszes ruhácskájuk makulátlanul tiszta, anyaga finom, szabása elegáns (jelmez: Bánki Róza). A színészek úgy mozognak, mint a bábok, karót nyelten merevek és szögletesek. Egyik-másik viszont nyeklik-nyaklik, lendül és perdül, mint egy szalmabáb. Beszédtempójuk lassú és gépies, ritmusa monoton. Intonációjuk élettelen, hangjuk színtelen. Igen ám, de egy-egy mondatra akaratlanul felcsattannak, hangjuk az indulattól megvastagodik, vagy az érzelemtől ellágyul. Hirtelen – szinte öntudatlan – mozdulatot tesznek, maszkszerű arcfestékükön átsugárzik az érzelem. Elárulják, hogy mégiscsak színészek: emberből vannak. A virtuóz mutatvány varázsa egyszer csak elillan. Széttöri a legyűrhetetlen késztetés, hogy azonosuljanak szerepükkel, ledobják maszkjukat, és élni kezdjék a figurák életét.*

Sokáig keresi az ember a kitörések jelentését. Kinek, mikor és miért szabad „életre kelni"? Már az is elbizonytalaníthat, hogy nagyon úgy tűnik, mintha a létezés különös lajtorjáján, ami a babaságtól egészen az emberi egzisztenciáig magasodik (vagy vezet lefelé), más-más fokon helyezkednének el a bizarr figurák. Ványa bácsi frenetikus szomorú bohóc, nagy hasú vásári bábmaskara. Znamenák István alakítása bravúros, szétvetett lábbal, előrenyomott csípővel és imbolygó felsőtesttel rója végtelen útját. Meg nem áll a színpadon. Ványa babában felhúzták a rugót, ami csak az előadás végén kezd lassanként lejárni. Ványa masina beáll felállított bőröndből kialakított írópultja mögé, és rutinos mozdulattal tologatja fagolyócskáit méretes orosz számológépén. Nemcsak szomorú, de okos bohóc is Ványa. Tudja, hogy nevetséges, de játszik szüntelen, még ha szíve beleszakad is. „Bohócot csinál magából." Szonya is baba marad mindvégig. Varga Zsuzsa kedves és suta „csúnya" babát formál meg mesteri módon. Arcára bús kíváncsiságot, csodálkozó figyelmet festett sorsa. Határtalan kétségbeesésében nyújtott lábbal, beomló vállakkal a földön ücsörög: sarokba hajították, hogy ott porosodjon. Az öreg dajkát hajtó szerkezetben mintha megkoptak volna a fogaskerekek. Marina szaggatott mozdulatokkal köt, fonalat gombolyít, na és persze teával kínál boldog-boldogtalant (leginkább boldogtalant), amikor a mechanikai program a tea-akcióhoz ér. Lázár Kati nagyvonalúan technikás alakítása az órajátékok allegorikus figuráinak kizökkenthetetlen gépiességét idézi. Tyelegin világgá indult madárijesztő. Remek Hunyadkürti György mélabúsan gitározó kócbabája. Megindítóan lehetetlen maskara, vélhetően egy nincstelen kisgyerek kopottas játékszere lehet.

Asztrov – Tóth Géza – ellenben nem baba. Inkább egy agyonsminkelt korosodó piperkőc. Fehér ábrázatán kör alakú pír hivatott igazolni, hogy még él (lehet az is, hogy iszákosságának árulkodó jele a piros pötty). Egyre természetesebben, egyre lazábban viselkedik, végül már-már könnyed. Talán a vodka éleszti fel? Részegségében teljesen emberi, akár átsétálhatna egy realista Csehov-előadásba, csak a jelmeze, maszkja venné ki furcsán magát. Talán a vágy készteti eleven aktivitásra: enerváltan udvarolni kezd, hogy megszerezze Jelena Andrejevnát? Nem hiszem. Tóth Géza lassan elengedi vontatott beszédű, kábult Asztrov doktorát, akit eleve hasonlíthatatlanul kevesebb kedvvel formált meg, mint játékostársai a maguk figuráját. Alkatától idegen az elidegenítő modor? Nem „bábozódik" be ismét, amikor az előadás végén visszazuhan apátiájába, csak elfárad és lelassul. Sajnos az alakítás is veszít erejéből, ahogy elmarad a színészi energiákat koreografált akciókba préselő forma. Vojnyickaja: Csonka Ibolya. A professzort bálványozó özvegy megsárgult brosúrákból akarja kiolvasni a modern kor üzenetét. Húsz éve aktuális tudós irodalom tanulmányozásával, a tegnap divatos „problémák" boncolgatásával szeretné kitölteni magányát. Családjától félrevonul, és magába zárkózva olvas mozdulatlan. Nem lapoz... Mint egy panoptikumszobor – a művelt idős asszony viaszbábja. Kovács Zsolt színészetében eleve

Perényi Balázs

Szalmabábok lázadása

■ CSEHOV: VÁNYA BÁCSI ■

van valami arisztokratikus távolságtartás, ehhez képest alig emeli el Szerebrjakovot. Az Einstein-frizurájú áltudós rendkívül fesztelen és valóságos a többiekhez képest. Afféle szórakozott professzor, bolondos különc, de okvetlenül az emberi nemből való. A groteszk karneválban egyszerűen jellegtelennek tetszik Szerebrjakov. Ez nem a rendezői olvasat része, egyszerű stiláris kérdés. Az „unalmas" embernek nevezett Ványa bohóc összehasonlíthatatlanul fajsúlyosabb valaki (valami), mint az intellektuális egoizmus öregedő ripacsa. Végül Jelena Andrejevna provokatívan szép és fiatal baba. Mozdulatai lusták és finomkodóak. Ő a babaszoba irigyelt porcelánkedvence: hosszú hajú, sudár, durcás királylány. Bartsch Kata Jelenája veszélyes teremtés: szörnyeteg lapul a bűbájos pofi mögött. Arca eltorzul – mint aki zombivá készül változni hirtelen –, mikor Asztrov ragadozónak nevezi.

Bábszerűek a szabadságuktól megfosztott, döntéshelyzetbe nem kerülő nyomorultak (Dada, Tyelegin, Ványa és Szonya)? Az áldozatok kiszolgáltatott bábok? Játékszerek, akik másokért léteznek? Eszerint az önzés teszi emberré (emberivé) Szerebrjakovot, Jelenát és Asztrovot. Az egoizmus az emberlét nembeli lényege.

Tetszetős magyarázat, de valószínűleg hamis. Túlhajtott olvasat születik, ha az alakítások különneműségének túlzott jelentést tulajdonítunk. Számos esetleges érzelmi kitörés – színészi akció – tanúi lehetünk; ezeket nem tudjuk jelentéses gesztusként értelmezni, inkább stiláris elcsúszásnak tűnnek. Ahogy viszont Ványa bácsi szenvedélyesebbé és féktelenebbé válik, Znamenák István alakítása úgy lesz egyre koncentráltabb és kidolgozottabb. Egyre kényszeresebben komédiázik, és egyre magasztosabban szenved. Varga Zsuzsa szája mind lejjebb görbül: igazi síró babává alakul, ahogy Szonya félszegen bevallja szerelmét – kiadja magát –, majd a visszautasítás miatt kétségbeesik. Mélyebb érzelmek, hevesebb felindultság – még artikuláltabb, még elemeltebb fogalmazás. Kettejük nagyszerű alakítása ellentétes irányba tart azok játékához képest, akiknek markáns megnyilvánulásait feloldja a felfokozott érzelem, a fűtött indulat. Vannak, akiknek egyénisége kitölti a szigorú formát, másoknál az emberi vonások áttűnnek a maszkon. Az akaratlan színészi játékok mégis megfeleltethetők a Csehov-hősök kitörési kísérleteinek. Kár, hogy ez nem az előadásba komponált rafinált effektus. Elemi erejű, dús jelentésű teátrális hatássá

Csonka Ibolya (Vojnyickaja), Znamenák István (Ványa bácsi) és Bartsch Kata (Jelena)

válna a báb mögé rejtezés és az onnan előlépés kiszámított váltakozása. Egyszerre lenne virtuóz színészet és filozofikus mélységet felmutató forma.

A „baba"-metafora így sem olyan hamar kiismerhető rendezői lelemény, mint gondolnánk. Teátrális hatása kimeríthetetlen, a benne rejlő formateremtő lehetőség lenyűgöző. Hiába közhely a kijelentés, hogy ezek az emberek az elmúlás – vágyaik, szeszélyes érzelmeik – tehetetlen „bábjai", ha ennyire érzékletesen jelenik meg színpadon. A *Ványa bácsi* alakjai szánalomra méltó játékszerek, akiket úgy gyászolunk, mint kiskorunkban a szemétre vetett használati tárgyakat, melyeket érző lénynek tartott a gyermeki lélek. Vajon meghatározza-e az előadás, hogy kik a játékosok, kik a babák tulajdonosai, kik játsszák velük ezt a gonosz játékot? Természetesen nem.

Távol-keleti asszociációt indító, fekete öltözékbe bújtatott, szenvedély nélküli lények bonyolítják le az eseményeket. Ők rendeznek át. Szenvtelenül rakosgatják a székeket, hogy ráültessék a babákat. Helyenként hosszú pálcákkal ösztökélik az ember bábokat, ha azok nehézkesen mozdulnak. Rendkívül artisztikus látvány, de nem sikerült megfejtenem, hogy miért éppen akkor teszik, amikor, és miért nem teszik máskor. Asztrov és Jelena szerelmi kettősében a két színész háta mögé lépve óriásbábként mozgatják a rajongó maskarákat. Fiatal lány szinkronizálja a férfit, ifjú ember az asszonyt. A legfűtöttebben erotikus jelenet a leginkább elidegenített, legáttételesebb színjáték. Mikor a legelragadtatottabbak, akkor a legtehetetlenebbek a babák. Oldalt fekete frakkos játékmester közli a szerző instrukcióit. Tóth Ildikó tárgyilagos hangon, határozottan és részvétlenül utasítja a rongybabákat, akik nemegyszer szembeszegülnének könyörtelen irányítójukkal. Engedetlenek, de második felszólításra végrehajtják a nemszeretem parancsokat. Nem lehet csodálni, hogy huzakodnak: Csehov zseniális utasításai könyörtelenül leleplezik hazugságaikat, vagy alig elviselhető kínos helyzetbe hozzák őket. Szonya és Jelena vetélytársak, eszük ágában sincs megölelni egymást, rájuk kell ripakodni, amíg végre megteszik. Senkinek sem akaródzik végigjátszani a történetet, de nem szabadulhatnak. Mindegyikük determinált.

Jeles András babái nagyon emlékeztetnek korábbi filmjei, előadásai – *Az ember tragédiája,* illetve a Csokonai-életjáték – gyerekszereplőire vagy *A revizor*t „eljátszó" hajléktalanokra. Esetlenségük az ember végtelen kiszolgáltatottságát, sutaságuk az emberi lét törékenységét példázza. A gyermekek, koldusok, babák által keltett távolság fájdalmasan éles kontúrral rajzolja ki a szenvedés megannyi alakzatát. „Laboratóriumi színház": tudatosítja a nézőkkel, hogy kívül állnak az üvegketrecen, tehetetlen megfigyelők. Nézhetik csak, ahogy gonosz gyerekek csúf játékot játszanak a szerencsétlen bábokkal. Képtelenség belefeledkezni a játékba. A részvét illúziója nem tompítja Jeles (Csehov, Madách, Gogol) példázatának kegyetlen igazságát. Azonosulás, együttérzés, megindultság befogadói aktusa nem enyhítheti a kellemetlen érzést. (Jelentős különbség azonban, hogy míg a gyerekek, hajléktalanok önmagukban hordozták sebezhetőségüket, a színészek maguk döntenek arról, hogy megfosztják magukat biztonságot adó kifejezőeszközeiktől, és „unalmon túli" lassúsággal, „érzelmek nélkül" fogalmaznak – és van, aki visszatáncol.)

Az eltartott játékmód kiszabadítja Csehov abszurditásig szélsőséges humorát. Rácsodálkozunk egy-egy ezerszer hallott mondatra: kafkai paradoxonokat, becketti életérzést, ionescói nonszenszeket fedezünk fel Csehovnál. Soha nem késztettek elgondolkodni azon, mit keres az orosz tajgán éldegélő Vojnyicev dolgozószobájában egy Afrika(!)-térkép. Pedig feltehető, hogy nem véletlenül említik a szereplők kétszer is a bizarr jelenséget. Jeles rendezésében ez bombasztikus vicc. Az erősen húzott szövegből megtartották a leggroteszkebb sorokat. Bizarr humor jellemzi a színre állítást is: tele van szellemes és mély értelmű szcenikai „poénnal". Vojnyicev úgy üldözi pisztolyával Szerebrjakovot, mint felbőszült (felszarvazott) férj egy némafilmben. Pisztolya

Bartsch Kata, Znamenák István, Gothár Márton és Kaszás Ágnes

Lázár Kati (Marina) és Tóth Géza (Asztrov) Révész Róbert felvételei

halkan pukkan, mint a klasszikus bohóctréfában. Klasszikus szürrealisták humorát idézi a tárgyak, kellékek sajátos antropomorfizálódása. A játék kezdetén „fejünk felett elrepül egy – lehet, hogy nem nikkel – szamovár": a nézőtér feletti drótpályán átlebeg a megelevenedett „oroszos" jelkép, hogy egy üres páholy bársonyfüggönye mögött a semmibe vesszen. Társa zsúrkocsin gurul be hangtalan, szinte besettenkedik a színre.

Dermesztően hideg, taszítóan gyönyörűséges az előadás képi világa. A díszlet Perovics Zoltán munkája. Hátul nyitódó-záruló „szélesvászonra" világvége utáni kihalt táj homokképét vetítik. Pilinszky kihalt tartományai jelennek meg, a kopár hegyeket, kiszáradt tavakat a mindent elfedő, élettelen homokszemek rajzolják ki. A zenekari árkot fekete gumiszőnyeg fedi, amelyet néhány centiméteres víz borít. Halott tó. Kínálja magát, hogy valaki belegázoljon, arcát mossa. Hogy is ne! Szétáznának, tönkremennének a babák! Irritáló önfegyelemmel a vizesárok mögött maradnak a nyomorultak. Távol tőlünk. Az éjfekete színpadon külön-külön világítják meg az alakokat, mintha babakiállításon lennénk. A hideg pontfények, utcák (oldalsó világítások), ellenfények élesen kiemelik a világos ruhába bújtatott figurákat, kihasítják őket a feketéllő háttérből. Látszat csupán, hogy ezek a lények egymáshoz beszélnek, kapcsolatot teremtenek. Mindenki a saját síkjában létezik, nincs közös terük. Egyedül vannak. A *Ványa bácsi* című világvégi demonstrációban szemünk láttára villámlik, ha a legfőbb mozgató – az elbeszélő – bekonferálja a tüneményt (egyik segédje szerpentint hajít a levegőbe, ami cikázva hullik alá). Ha a mindenható narrátor esőt zúdít a birtokra, másik segédje gabonaszemeket szór cintányérra, és már kopognak is az esőcseppek a nem létező ház tetején. Különb mágia is van. Három bambuszbot végét egy pohárban összefogva, a pohár talpára tálcát állítanak: asztalt teremtenek szinte a semmiből, amiről sajtot tömhet magába a legbensőségesebb érzéseiről valló Szonya baba. Áll a lábán a légies instrumentum! A statika csodája: egymásnak feszülő erők tünékeny egyensúlya. A rideg szépségű látványvilághoz illeszkedik Melis László zenéje. A jobb oldali proszcéniumpáholynál harmonikás férfi ül nekünk háttal. Tört futamok, sóhajtó dallamok, disszonáns hangzatok festik alá a tragikomikus babamanézs életveszélyes lélektani mutatványait.

Végül elnéptelenedik a Vojnyicev-birtok. Elégedetlenül dohogva elutazik Szerebrjakov professzor, mert nem adták el lánya örökségét, nem élheti fel gyermeke jövőjét. Boldogtalanul követi fiatal felesége, mert nem teljesült be szerelme Asztrovval. Kiténfereg az éber alvásig eltompult Asztrov doktor, mert megszokta, hogy télre bezárkózik otthonába. Ványa és Szonya maradnak, és nekikezdenek utolsó nagy életprogramjuknak – belefognak, hogy zokszó nélkül megöregedjenek. Mindenki áldozat. Érdekes emberke trappol a színre. Köpcös, pufók úttörő, arcán debilitásig bárgyú arckifejezés. Szélesen vigyorog, kismagnóján érzelmes amerikai slágert hallgat. Ő nem zavartatja magát, vágyait nem feszélyezi a jó modor: menten feltűri nadrágszárát, és begyalogol a vízbe. Lehet, hogy ő az ezüstre festett testű, méteres óriáskoronájú, maszk mögé rejtező ijesztő alak, aki az előadás kezdetén tömjént lóbálva terpeszkedett a színpad közepén? Az ő kerek pocakja zihált félelmesen? (Az emelkedő-süllyedő hasat a hangtalan fújtató harmonika szinkronizálta.) Valószínű, hiszen kezében megint ott a füstölő. Ki lehet ő? Az orosz történelem bárgyú óriáscsecsemője, aki a cári világtól a kommunizmus végtelen évtizedein át a jelenkor rettenetes mutáns kapitalizmusáig elszórakozik az ember babákkal? Ha igen, nem lehet könnyű babának lenni ebben a végeláthatatlan gyerekszobában.

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: VÁNYA BÁCSI
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

ZENE: Melis László. **DÍSZLET:** Perovics Zoltán. **JELMEZ:** Bánki Róza. **RENDEZŐ:** Jeles András.

SZEREPLŐK: Kovács Zsolt, Bartsch Kata, Varga Zsuzsa, Csonka Ibolya, Znamenák István, Tóth Géza, Hunyadkürti György, Lázár Kati.

Tarján Tamás

A halál ringlispílje

■ GEORG BÜCHNER: WOYZECK ■

Riasztó és kísérteties hangok kiadására képes az a doboz-tér, mely a nézőteret is magában foglalja a felső sorok közé vetett díszletelem segítségével (a címszereplő néha elüldögél ennek a kapufélének a tövében, és az alant történőket szemléli – ha szorongásoktól és vízióktól égő szeme lát egyáltalán valamit). Nyikorogva döngenek az értelmetlen falmászást (a „munkát") szolgáló, hevenyészetten rögzített létrák, kattogva ugatnak a buzgó látszattevékenységek szerszámai, sípszó hasítja a levegőt, kerekek keltenek zajt, megijeszt a dübörgő mikrofonhang. Nem gyógyír a fülnek, ha időnként a zene anyagtalan fekete selyme romantikus foszlányokkal terül a kivilágítottan is éjszakai fényekben tartott, fémes-ezüstös kicsinyített csarnokra. Friss szín, életerő szinte egyáltalán nincs. A domináns bakacsinok, a hidegen szikrázó fehérek közé egy-egy rőt, egy-egy hullaszín csempészi be magát. A fakó színek valóságos tartályai – sokáig oldalra sorakoztatva is – az előadás materiális, egyben (átvitten) elvi centrumai. A latin feliratokkal ellátott üveghengerek egyikében több liter kókusztejre emlékeztető emberi spermium sűrűsödik, a másikban vizelet sárgállik, a harmadik egy kis dézsányi emberi vért fogad be. Az asszonygyilkosságát követően az áruló szerszámot elrejteni igyekvő Woyzeck csuklóig-könyékig kotorászik azokban a cseppfolyós, átlátszatlan végtermékekben, amelyeket – akárcsak a könnyet, az érzelmek nedvét – az ábrázolt falanszterszerű világ tudományossága kíméletet és kivételt nem ismerve szív le az egyedektől az üdvözítőnek hirdetett szakmai program nevében.

Mindez nem egyszerűen a rendező, Sopsits Árpád (valamint a fordító-dramaturg Rácz Erzsébet) átstrukturáló munkájának eredménye. A fiziológiás nyomok és késztetések Georg Büchner variánsokban, töredékekben ránk maradt, bizonyára nem véglegesített szövegű színművében is szerepelnek. Említik például a *musculus const-*

Varga Zoltán (Woyzeck) és Kocsó Gábor (Orvos)

Schiller Kata felvételei

Parti Nóra (Marie) és Varga Zoltán

rictor vesicae-t, a húgyhólyag záróizmát. Előfordul a *ricinus* szó, közönséges kullancs *(Ixodes ricinus)* utalással is; az igényesebb kiadások az eredetileg történeti személy (1824-ben kivégzett szeretőgyilkos katona) Woyzeck nevéhez hozzákapcsolják a németül *kullancs* értelmű *Zecke* szót. A darab eleve éppen eléggé naturalisztikus, természetesen a romantika folyton változni kész határai és felcsigázott képzetei között. E vonásokat mára már átbocsátotta magán a szürrealizmus esztétikája, a technicizáltság szakbarbár gyakorlata, az absztrakció megannyi, fokozó változata. Az a koncentrátum, melyet a rendezés előállít, radikalizálja a szöveg mérgeit, hatóanyagait, ám semmi fogékonyságot nem mutat az irónia iránt, holott egy vödörnyi ondó, mellette a tízezer kémcsőre elegendő vizelet (milyen sok egyik is, másik is!), továbbá a félhektónyi vér (milyen kevés!) legalább annyira nevetséges, mint amennyire félelmetes (e három tégely ugyanis nem függetlenítheti magát a jelenkori képi újságírás, egyes irodalmi, filmes és színházi törekvések, általában az elmosódó tabuk és az áthágott tűréshatárok tapasztalataitól és kontextusaitól).

A Budapesti Kamaraszínház Ericsson Stúdiójának előadása határozottan kézben tartott, drasztikus alkotói produktum, de nincs benne újdonság, árnyalat. A kézenfekvőt, a várhatót választja mindig – egy olyan tartományban, ahová eljutni: rendezői, színészi bátorság; ahol választani és prezentálni: felelősség. Jelen időben – sőt kissé „féljövőben" – elevenedik meg a tantörténet. Az Orvos és a Kapitány markában vergődő – vagyis a tudástól és a hatalomtól: e kettő fonákjától uralt – Woyzeck nem ok nélküli féltékenységében (voltaképp a tízparancsolati igazságokat féltve, de a „ne ölj!"-t megszegve) kést márt szeretőjébe, gyermekének anyjába, Marie-ba. Ezzel az érthető, ám menthetetlen tettel a távoli-közeli felbujtón, az őrült Orvos és a mozgásképtelenül vegetáló Kapitány reprezentálta társadalmon – vagy világrendszeren – is bosszút áll, s persze bomlottságában józan önmagát ugyancsak kiírja-kiirtja a mindenségből. Varga Zoltán a nap nap után pofonvertek megbénult arcával jár-kel; enyhén ferdített fejű Woyzeckje a messziségben keresi a nem létező fogódzót. Ez a kétséges célú el nem fordult tekintet képes a közönség elé izzítani a főalak intenzív benső kozmoszát, az egyes ember kaotikus lelki világegyetemét, mely a legprimitívebb és a legzseniálisabb kreatúrát is megválaszolatlan és megválaszolhatatlan kérdések tömkelegével gyötri. Varga ugyan szerepátvétellel (Bertók Lajos kiválása miatt) jutott a figurához – ez a sajnálatos tény az interpretáció egészének leegyszerűsítéseit, sietősségét, elnagyoltságait is részben magyarázhatja –, de amit az Ericsson *Woyzeck*je így intellektualitásban vesztett, azt a megjelölt hétköznapi ember elementaritásában visszanyerte. Más dilemma, hogy a késelő katona érzékenységén és darabosságán is lehetne még dolgozni.

Sopsits rendezését főleg az az ovális plató forgatja, melyet látványtervezőként maga gondolt el, s a díszletet létrehozó Horgas Péter teremtett meg. Ehhez a rácsozott tálcához képest a középpontba (mint tudjuk: építészeti kényszerűségből is) állított oszlop, a létrák és egyebek – noha fokaival, léceivel vagy köteleivel-huzalaival mindegyik asszociáltat a fogolylétre – mellékesek. Az elliptikus díszletelem, midőn kézzel vagy lábbal meghajtják, körben forog, a körmozgás harmóniája helyett viszont szabálytalanabb cikázás érzetét kelti. Szeretkezésimitációkor a párzómozdulatok lendítik előre, máskor külső kezek segítenek be, esetleg ringlispílként őrül meg a „propeller" horizontálisa. Valahogy így csavarodhat be a robottá alázott tenyészpáciens, az orvostudománynak a hadsereg igájába is befogott gépi alanya, szegény Woyzeck. A sebes körmozgás és néhány más, a „körhintából" „kiolvasható" tartalom egybeeséssel vagy ellentétezéssel vall rá a szereplők értelmi és lelki tempójára, állapotára. Az Orvosra, aki eszeveszett szédületben centrifugálja-centripetálja démoni hamis tanait, XX. századi terrorok teoretizáló gonosztevőinek szlogenjeire rímelő igéit – Kocsó Gábor lilára erezett-sebesített kopasz koponyája, a villogó szem feletti, deresre festett szemöldöke hű kifejezője annak az ijesztő konglomerátumnak, amit a színész a fekete ruházatba zárt test szavaival is ördögien megidéz –, és a Kapitányra – kár, hogy a tolószékbe gyökerezett alaknak Törköly Levente csupán a héját hagyta meg, a rázkódó váz szélsőségeiről nem sokat közöl kámpicsorodottságában.

A körforgás a monotónia megjelenése is. Marie-t játszva Parti Nóra fel-felcsattan a sorsa ellen, és kurvaságának igazmondási rohamaiban mégis az alig bizakodó csöndességet, a világ szótagoló befogadását választja. Ez az ő színe; a megfelelő szín (a bibliai részlet iskolás olvasásához hasonlóan fűzte fel a szerepet). Ismétlésekből, megerősítésekből táplálkozik a társnőjére féltékeny Kätheként Szőlőskei Tímea szegénységig takarékos szerepfor-

málása is. Sopsits igencsak visszafogta az erotikát, egy-két megbontott ruhadarabon kívül – a jelmezkép egyöntetűségére, uniformizáltságára eredményesen törekvő Federits Zsófia tervei – nem engedte feltárulni a testi valót. Valószínűleg mindent igyekezett elpucolni a *Woyzeck* mint filozófiai dráma, létösszegző színmű útjából. Ezt sejteti az előadás címváltozata, *A létező* cím is. A kifejezés a textusban közvetlenül a kísérleti állattá idomított, hosszú ideje csak borsón tartott Woyzeckre vonatkozik. Közvetve az így vagy úgy meg- s lealázott létezők mindegyikére, sőt akár valami nem létezőre (nemlétezőre, nem-Létezőre) is vonatkozhat. Igazi bölcseleti dimenziói azonban nincsenek az estének, ezért az erőszakkal, a nihillel, a transzcendencia hiányával, az eszmények meggyalázásával összefüggő sugalmazásaira nem nagyon lehet ráérteni például *Az ember tragédiája* falanszterjelenetét vagy mást. Van viszont egy kortárs irodalmi párhuzam, amely ihletőként Sopsits számára is megszólalhatott: Hajnóczy Péter novellisztikája. A drámaíróként keveset, bár nem partikulárisat alkotó Hajnóczy szövegeinek modalitása, szókincse, nem egy fordulata mintha átépült volna az előadás szellemiségébe, nyilván transzponálva. Ilyen lehet a *véradó*-, véradás-motívum. A Kapitány rosszulléteikor Woyzeck egy műanyag csövön rögvest a saját vérét csepegteti felettese ereibe, s másféle elsősegély, életmentés is kötelessége. A rendezésnek ezek az impulzív képei akkor ésszerűek, ha az egyik mestersége szerint borbélynak is nevezett Woyzeckben nem a Kapitány kirendelt borotválóját látjuk, hanem – a szó régebbi értelme alapján – a felcsert. Nem egészen világos azonban, hogy a címszereplő – komájával, a lemondóan szeppent Dolmány Attila Andreasával együtt – miért tesz-vesz szerelőként. (Nem szerencsés, hogy így kimozdul – a militáns jelentéskörön kívülre – a borbély és a kísérleti nyúl státusából.)

Hayth Zoltán (A Férfi) erőfitogtató, hamar ütő, tetovált macsó. Marie csábítója, a muszklijával, hímségével kérkedő vadbarom (a Tudós és a Katona jobbkeze) fennhéjázásával egyedül csal ki belőlünk félmosolyt. A karakter megvan, a helye kevésbé. Sopsits *Woyzeck*jének mottója – „Minden ember szakadék, ha belenézel, beleszédülsz!" – egyetlen szerep és szereplő esetében sem ásta valóban mélyre magát. Csak – csak? – odáig, ahol a léttel szembeni küzdelmében szükségképp vereséget szenvedő létező, feje alatt a Büchner által oly remegtetően említett faforgáccsal, koporsójában oszlani kezd.

GEORG BÜCHNER: WOYZECK
(Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)

FORDÍTÓ ÉS DRAMATURG: Rácz Erzsébet. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Federits Zsófia. **ZENE** – Dolmány Attilával –, **LÁTVÁNYTERV ÉS RENDEZÉS:** Sopsits Árpád.
SZEREPLŐK: Varga Zoltán m. v., Parti Nóra, Törköly Levente, Kocsó Gábor m. v., Dolmány Attila/Balogh Rodrigó, Szőlőskei Tímea, Hayth Zoltán.

ZAPPE LÁSZLÓ

A túl lelkiismeretes rendező

■ KISS CSABA: A DÖG ■

A szerző a műsorfüzetben eljátszik a cím lehetséges jelentéseivel, vonatkozásaival. Hogy az eredetileg állati tetemet jelölő szó miképpen válthatott át a „csábos fiatal lány" jelentésre, azt most hagyjuk. (S főképp kár volna idekeverni, hogy napjainkra miképpen vált a dögös *kifejezetten pozitív tartalmú jelzővé.) A lényeg az, hogy a darab szereplőire mindkét értelmében alkalmazható. Első renden nyilván a középkorú házaspár békés egymás mellett élését, a jól bejáratott házasság nyugalmát-unalmát földúló Lilikére vonatkozhat a szó átvitt értelme. A feleségre, aki mégiscsak önhibáján kívüli áldozata a történetnek – már amennyire persze bármi is történhet az emberrel önhibáján kívül –, érzésem szerint nemigen alkalmazható e negatív minősítés. Amennyire lehetséges, igazán belátóan fogadja a házasságukba sorscsapásként betolakodó harmadikat. A szó eredeti jelentéséhez közelebb álló értelemben viszont a darab valamennyi fontosabb szereplőjét tekinthetjük dögnek – nem a viselkedésük, jellemük, hanem élethelyzetük okán. Csődben vannak, nincs semmi reményük arra, hogy valamilyen értelmes, tartalmas, igényeiknek megfelelő életformára vergődjenek.*

Ez a csődhelyzet azonban korántsem egyforma mértékű. A hullaszag leginkább Gézán, a férjen érződik, akinek belső válságát csak kirobbantja, tudatosítja, manifesztálja Lilike felbukkanása. Éppen ezért fölösleges is feltenni a nyilvánvalóan kínálkozó kérdést, vajon miért éppen ezt a jelentéktelen, összeomlóban lévő, öregedő férfit szúrta ki magának a Duna-parton unatkozó vidéki lány, akinek amúgy van egy gazdag öreg pártfogója. Bizonyára akad olyan középkorú színész, aki meg tudná jeleníteni azt a szexuális vonzerőt, ami az egyetlen értelmes magyarázat lehetne a lány viselkedésére, ennek azonban tulajdonképpen nincs igazi jelentősége. A lány döntése éppoly irreális dramaturgiai kiindulópont, mint, mondjuk, Lear királyé. Ezzel kezdődik a végzetes eseménysor – és kész. A néző nem tehet mást, mint hogy elfogadja a kész helyzetet – feltéve persze, hogy a további események ezt igazolják.

Márpedig a fejlemények megfelelnek egy félig naturalisztikus, félig abszurd darab követelményeinek. Gézának agyára megy a szerelem meg az életközépi válság: vidéki tanyát vásárol az asszony megtakarított pénzén, ahol őstermelőként kívánja leélni további napjait Lilikével és születendő gyermekükkel. Lilike azonban inkább a biztos jólétet választja, a gazdag öreg pártfogót, még ha Ausztráliáig kell is utaznia utána. A bohókás és fanyar humorral előadott történet végül groteszk tragédiába fordul: a gyermekéért reménytelen küzdelmet folytató Géza egy képtelen, burleszkbe illő huzakodás közben véletlenül maga fojtja meg a csecsemőt.

A két évvel ezelőtti POSZT-on, a Nyílt Fórum felolvasószínházában már láthattam a darabot. Ott bohózatnak játszották, a szövegből elsődlegesen adódó poénokat emelték ki, a publikum dőlt a röhögéstől. A végén persze a tragikus poén nagyot csattant, mintegy visszájára fordítva az egész addigi mulatságot.

A darab színházi bemutatóját most Pinczés István rendezte Kecskeméten. Két éve aznap este, amelynek délutánján *A dög*öt felolvasták, hatalmas sikert aratott Pécsett *A Gézagyerek*kel. A két mű dramaturgiai alapstruktúrája, hatásmechanizmusa is azonos. Háy János „istendrámája" is a triviális-naturalisztikus-humoros életábrázolást emeli át fokozatosan, de igazán csak a darab végén, a csattanóban észlelhetően egy másik, emelkedett, szimbolikus, filozofikus síkra. Itt is, ott is egy kesernyés bohózat fordul át tragédiába.

Walter Péter felvétele

Jablonkay Mária (Öreganya), Horányi László (Géza) és Horváth Erika (Lilike)

Pinczés István talán ezért is próbálkozik ismét *A Gézagyerek*nél alkalmazott hármas osztású díszlettel, amely egy istendráma esetében magától értetődő módon idézte föl a templomi oltárképek triptichonját. Kiss Csaba darabja azonban mélyebb értelmezhetősége ellenére sem istendráma – mint ahogy különben Háy későbbi darabjai sem azok, bár szerzőjük így nevezi őket. *A dög* egyszerű emberi tragikomédia. Így a Minorics Krisztián tervezte háromrészes díszlet sem oltárt, hanem inkább egy diavetítőt juttat eszünkbe. Az oldalsó szárnyak csak ritkán játszanak, inkább a következő kép előkészítésére szolgálnak, amely aztán az automata vetítőkre jellemző csattogás közepette becsúszik középre, majd a jelenet végeztével kihúzzák. A díszleten alul-fölül még perforációk is erősítik a filmes képzetet. A naturális valószerűségtől való elrugaszkodást jelzik a szinte függőlegesre fölállított ágyak, egyáltalán, a minimális számú, jelzésszerű berendezési tárgy. Huszthy Edit jelmezeivel, ahol lehet, karikíroz.

A színészi játékot alighanem túl lelkiismeretesen gondolta végig és szervezte meg a rendező. Mintha túl sok mögöttes tartalmat, mélyebb értelmet, lélektani igazságot próbálna fölfedezni ott is, ahol a primer, a szöveghez evidensen simuló színészi eszközök nemcsak hatásosabbak lennének, de jobban illenének a darab humorához is. Olykor a mélyebben elemzett igazság keresése fölösleges súlyként nehezedik az előadásra, oktalanul akadályozza a könnyed-fürge pörgést. Horányi László szemre idősebbnek látszik a férj szerepénél, s főképp a válság, a mániákus életcélkeresés, a fájdalmas csalódottság jeleneteit oldja meg erőteljesen. Töreky Zsuzsa a lázongó, de alapjában beletörődésre, a legkellemetlenebb helyzetek elfogadására is hajló asszony figurájában gondosan kiegyensúlyozza a komikumot és a paradox életbölcsességet. Horváth Erika Lilikéje elvből, élettapasztalatból eredően „dögös" és rámenős, de igazából az igali nyomorúság sem izgatja föl túlságosan, a fürdőtakarítói jelmezben hat igazán természetesnek. Jablonkay Mária mint Öreganya kedélyesen kommentálja a sorsot, Vitéz László vén pénzeszsákja is egykedvűen veszi tudomásul az élet mulandóságát, a testi bajok szaporodását. Fazakas Géza bizonyára valóban mulatságos produkcióját a bemutatón szétröhögték a nézőtérre beszabadult kollégák, így az igazi nézőkhöz aránylag kevés jutott el belőle. Leginkább pedig Kiss Jenő van elemében: egy főképp saját magának ripacskodó vén nőgyógyászt alakít.

KISS CSABA: A DÖG (Katona József Színház, Kecskemét – Esztergomi Várszínház)

DÍSZLET: Minorics Krisztián. **JELMEZ:** Huszthy Edit. **JÁTÉKTÉR, LÁTVÁNYTERV, RENDEZŐ:** Pinczés István.

SZEREPLŐK: Horányi László, Töreky Zsuzsa, Horváth Erika, Vitéz László, Fazakas Géza, Kiss Jenő, Jablonkay Mária, Széplaky Géza, Reiter Zoltán, Pál Attila.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Egy mítosz megvalósulásai

■ HÁROM NŐVÉR-ELŐADÁSOK ■

A bemutatók mennyiségét tekintve kijelenthetjük, hogy Három nővér*-évad volt az idén. A Bárka Színház még műsoron tartotta az előző szezonban bemutatott előadását. A zsámbéki nyári évad reprezentatív eseményeként megrendezett Csehov-fesztiválon két* Három nővért *is láthattunk: a sepsiszentgyörgyi román színház vendégjátéka mellett a beregszásziak bemutatóját, Vidnyánszky Attila szuverén szemléletű rendezését. Két vidéki színház is műsorára tűzte a darabot, a pécsiek februárban, az egriek áprilisban tartották bemutatójukat. (A két előadást összekapcsolja, hogy Morcsányi Géza új fordításában játszották a művet.) Ráadásul az egriek fesztivált szerveztek a bemutató köré: az április végi rendezvényen két külföldi társulat és egy határon túli színészhallgatókat is szerepeltető magyar mozgásszínház játszotta el a maga* Három nővér*-változatát. (A fesztivált szakmai konferencia egészítette ki. Ennek sikerét – mivel a program szervezője voltam – nem tisztem megítélni. A konferencia-előadások, kerekasztal-beszélgetések anyagából az Ellenfény ősszel különszámot jelentet meg.)*

Borisz Jaksov (Rode), Horváth Sándor, Fillár István (Versinyin), Simon Andrea (Olga), Németh János (Kuligin), Mészáros Sára (Mása), Széll Horváth Lajos (Szoljonij) és Bánky Gábor (Csebutikin) a pécsi előadásban

Továbbra is különleges helyet foglal el tehát a magyar színjátszásban a *Három nővér*. A mítosz egyik forrása nyilvánvalóan Ascher Tamás 1985-ös rendezése, amely egyfajta etalon. A Katona József Színház akkori legjobb erőivel készített előadás nagy szériát ért meg, nemzetközi sikert is aratott, nemcsak a rendező életművében, hanem a nyolcvanas évek magyar színjátszásában is reprezentatív alkotásnak számít.

Mítoszokkal nehéz versenyre kelni. Bizonyára ezért nem született az elmúlt húsz évben Budapesten igazán emlékezetes *Három nővér*. De vidékről több produkció is említhető: például Verebes István 1994-es nyíregyházi előadása, mely groteszk szemléletű Csehov-sorozatának egyik emlékezetes darabja volt (kár, hogy ennek a produkciónak lemásolásával próbálkozott a rendező 2002-ben a Radnóti Színházban), vagy Telihay Péter 1998-as szegedi, a realizmustól eltávolodó, expresszívebb rendezése.

Mivel a Csehov-darabok a magyar színházi repertoár egyik alappillérét alkotják, nincs szükség különösebb indokra ahhoz, hogy valamely színház a *Három nővér*t műsorra tűzze. (A vidéki bemutatók ráadásul speciális funkciót teljesítenek: a helyi közönséghez próbálják közelíteni az élő színházi mítoszt.) De néhány feltételnek teljesülnie kell ahhoz, hogy sikeres lehessen a vállalkozás: leginkább annak, hogy egységes erőket felvonultató társulat álljon rendelkezésre, ahol a nyolc-kilenc egyenrangú főszerep megfelelően kiosztható. És természetesen szükség

Tóth László felvételei

Simon Andrea, Mészáros Sára és Sztankay Orsolya (Irina)

van olyan rendezőre is, akinek új mondanivalója van a darabról.

Pécsett évek óta változatlan a társulat magja. Egységesen teljesítő csapat, amelynek nincsenek „sztárjai". A színház vezetése valószínűleg az összmunka sikerében bízhatott, amikor műsorra tűzte a darabot. Egerben viszont egy újonnan formálódó együttes találkozott a művel. Nyilván a máshol már nevet szerzett színészek, a főiskolát frissen elvégzett fiatalok, illetve a régebben Egerben dolgozó társulati tagok munkájának összehangolását is célozta a *Három nővér* színrevitele, amely a formálódó új együttes erejének próbatétele. Ehhez neves külföldi vendégrendezőt hívtak Radoslav Milenković személyében. Pécsett a társulat vezető rendezője, Hargitai Iván irányította a munkát.

Bizonyára Pécsett és Egerben is úgy gondolták, hogy egy új fordítás sokat segítene a darab új színeinek előhívásában. Kosztolányi fordítása maga is a színházi mítosz része, bár részben okolható azért, hogy a magyar *Három nővér*-előadások a bennük megfogalmazódó korszerű élettapasztalatok ellenére kissé a költőiség irányába stilizálódnak. Morcsányi Géza új fordítása hangsúlyozottan mai köznyelvet használ, a szöveg költőisége is a köznapiság szintjén marad, s nem emelődik lírává, így még nyilvánvalóbbá válnak a dialógusok abszurditásai. Ugyanakkor a metaforák pontosításával Morcsányi sokat segít a darab értelmezésében. Kosztolányinál például ezt mondja a moszkvai emlékeit felidéző Versinyin: „Útközben van egy komor híd, és a híd alatt zúg a víz. Ha az ember egyedül bandukol itt, elszomorodik." Az új fordítás viszont egyértelműbben fogalmaz: „A magányos embernek elszorul tőle a szíve." Más példák is ugyanezt erősítik meg: a darabban eredendően magányos emberek szerepelnek, akikben a történet végére még kínzóbbá válik ez az érzés. A magányosság mint meghatározó emberi alapállapot mindkét rendezésben hangsúlyosan jelenik meg.

A pécsi előadást nézve sokszor volt az az érzésem, hogy monológokat hallgatok. Még a párbeszédes részek is gyakran szétváltak különálló szólamokra. Ennek valószínűleg két oka lehet. Úgy érzem, hogy egyrészt a próbafolyamatban nagyobb hangsúly került az egyéni szerepformálásokra, mint az összmunka kidolgozására. (Pedig Csehov utánozhatatlan polifóniája csak az együttes játékban valósítható meg.) Másrészt a pécsi előadás tere is inkább elválasztja egymástól a szereplőket, s alig teszi lehetővé a találkozások helyzetének megszületését.

Horesnyi Balázs díszlete (amelyet a Kamaraszínházban két oldalról vesznek közre a nézők) Prozorovék szalonját ábrázolja. Meghatározó eleme a díszes kőkorláttal körbevett lépcső, amely a mélybe vezet. (Prozorovék, ahogy erre a szöveg is utal, az emeleten laknak, a földszinti részt pedig Csebutikin bérli.) A lépcsősor teljes egészében elfoglalja a játéktér középső negyedét, körülötte csak szűk sávokban folyhat a játék, így gyakran előfordul, hogy az így létrejövő távolságból beszélnek egymáshoz a szereplők. Ráadásul a színpad berendezése is tovább szűkíti a teret. A lépcsőkorlát egyik hosszanti tengelye mellett helyezkedik el a nagy ebédlőasztal, amely mindvégig a színpadon marad. A másik oldalon pamlagok, székek kis szigetei láthatók, amelyek azonban mégsem válhatnak az intimitás pillanatainak helyszíneivé, hisz' nem engedik igazán közel magukhoz a nézőket. (A túloldali nézőtértől túl messze vannak, a szereplők egy része valamelyik oldalnak mindenképpen hátat fordít.)

Csehov színleírásaival ellentétben Hargitai egyetlen térben játszatja az előadást. Ez több problémát is felvet. Egyrészt átértelmeződnek a harmadik felvonás vallomáshelyzetei, ha nem intim térben (a lányok közös hálószobájában) hangzanak el, hanem a szalonban. Mit keresnek itt hálóruhákban a nővérek? Ha kijöttek is a szalonba, a tűzvész ellenére bizonyára magukra vettek valamit. A negyedik felvonásra is változatlan helyszín azt sem teszi érzékelhetővé, hogy Natasa teljesen kiszorította Prozorovékat a házukból, talpalatnyi helyet sem hagyott nekik.

A lépcsősorra merőleges két pasztellszínű oldalfalat hatalmas méretű ablakok és ajtók tagolják (az utóbbiakhoz újabb lépcsők vezetnek fel). Ennek az elrajzoltságnak (a túlméretezett épületben kialakuló groteszk állapotnak) azonban nyoma sincs az előadás játékstílusában, ez ugyanis alapvetően lélektani megközelítésre támaszkodik, s a szereplők érzelmi folyamatait, hangulati állapotait hangsúlyozza. Csak egy-két rendezői effekt igyekszik szimbolikussá tenni a jelenetek reális tartalmait. Ilyen például az előadást indító vonatzakatolás zaja, amelyre a negyedik felvonásban a lépcsőkorláton fekvő játék vonat utal vissza; végül Natasa sodorja le, végérvényessé téve, hogy a nővérek elvágyódása ellenére egyikük sem fog már Moszkvába utazni. Vagy ilyen az asztalon megpörgetett búgócsiga sípoló hangja, amely a sorsszerűség feszélyező fenyegetéseként többször is felhangzik a jelenetekben.

Jelenet az egri Három nővérből

Feltűnően fiatal a pécsi szereposztás. Még az öregembernek beállított Csebutikin (Bánky Gábor) is legfeljebb ötvenévesnek látszik. Húszas éveikben járnak a nővérek. Sztankay Orsolya Irináját így valóban a kamasz lányok érzelmi hullámzása jellemzi. De Mészáros Sára Másája sem érett, a házasság kiábrándító tapasztalatain megedződött asszony. Simon Andrea Olgája még fiatalabbnak is látszik darabbeli koránál, csak a tekintetében bujkáló szomorúság utal a vénkisasszonysors kilátástalanságára. Oly korban járnak még a lányok, amikor könnyen jön a sírás és a nevetés. Ezért válik az előadás egyik legszebb pillanatává a negyedik felvonásnak az a jelenete, amikor a búcsúzás fájdalmában egymásnak támaszt nyújtó, egy kupacban sírdogáló nővérek együtt kezdenek nevetni az iskolában elkobzott álszakállt magára öltő Kuligin (Németh János) tréfáján. Sírással küszködő mosoly ez, a fájdalomba bármely pillanatban visszahulló nevetés. Kár, hogy ilyen összetett hangulatokat teremtő helyzet viszonylag kevés van az előadásban.

Fillár István higgadt Versinyinje a búcsúzás pillanatában is nyugodtnak látszik, így valójában csak Mása összeomlása plasztikus, az kevésbé, hogy mit veszít a férfi. Nehéz belelátni Vidákovics Szláven Tuzenbachjába is, sem a viszonzatlan szerelemhez való tragikus ragaszkodása, sem a halálba indultában is kávét rendelő komikus gesztusa nem válik nyilvánvalóvá. Urbán Tibor boldogtalanságra predesztinált Andrejének esélye sincs álmai megvalósulására: professzor éppúgy nem lehet belőle sosem, mint elégedett férj.

Végiggondolt darabértelmezés, korrekt színészi munka jellemzi a pécsi előadást, amely azonban egyik összetevőjében sem olyan karakteres, hogy versenyre kelhetne a *Három nővér*-legendákkal. Hasonlóképp hiányérzetet kelt az egri bemutató, de itt épp ellenkező előjelű a csalódás: a különleges pillanatokat, sajátos ízű egyéni megoldásokat tartalmazó rendezés nem kerekedett részleteiben is pontosan kidolgozott, karakteres előadássá.

Egerben szintén a díszlet az egyik meghatározó hatáselem. A színpad teljes magasságát betöltő boltíves ajtón a teraszra látni. Az első felvonásban verőfény árad be innen, a másodikban a hóesést figyelhetjük. (A harmadik felvonás szűkebb terének kisebb ablakán az eső csorog alá.) Különféle játékok kapcsolódnak ehhez az embertelenül magas ajtóhoz. Az előadás folyamán egyre nyilvánvalóbbá válik, hogy csak Natasa bánik könnyedén vele. Versinyin például majdnem kiszorul a hatalmas ajtó miatt Prozorovék életéből. A többiek ugyanis eléje mennek, hogy fogadják, de ő a terasz felől érkezik, és sehogy sem tud bejutni a szobába. Furcsálkodva les be az üres házba, majdnem dolgavégezetlenül távozik.

Az egri előadásnak csak az első két felvonása zajlik ugyanabban a térben, a harmadik a díszlet variációjával kialakított intimebb közegbe kerül. Igazi meglepetés a negyedik felvonásra várja a három szünettel előadott produkció nézőit: eltűnnek a reális helyszíneket jelző színes tapétás falak, illetve nyílászárók. A lecsupaszított, körfüggönyökkel határolt színpad kerti tavat ábrázol, amelyet különböző irányú vékony fapallók tagolnak. A hullámzó-fodrozódó víz a világos háttérfüggönyön tükröződik. Jobboldalt lépcső vezet a házba, de emelvényként is használják a szerkezetet, például akkor, amikor a búcsúfotó készül a szétszéledő társaságról. Esztétikailag is szép, játéklehetőségeiben is izgalmas ez a tér. Csupán az okoz problémát, hogy gyökeresen más szemléletű szcenikai gondolkodásra utal, mint amelyet a korábbi felvonásokban láttunk. Másrészt a váltást nem készíti elő, nem indokolja semmi, sem a színpadi fogalmazásmód, sem a színészi játék átalakulása.

Az előadást Milenković markáns rendezői ötletei és következetes alakformálások jellemzik, mégis nehéz meghatározni a játékstílust. Az emlékezetes ötletek egyértelműen a groteszk irányába mutatnak. Sok ilyen pillanat van: például ahogy az első felvonásban az ostoba paradoxonát bizonygató Szoljonij ölében marad egy hatalmas utazóláda, sokáig üldögél vele, láthatóan nem tud szabadulni az egyre komikusabb helyzetből. Vagy ilyen a harmadik felvonás terében álló szekrénnyel való játékok sorozata: előbb Kuligin bújik bele zavarában, majd kissé félrehúzva intim sarok keletkezik mögötte, ahol Versinyin már akkor megjelenik, amikor a többiek még nem tudnak róla, így Mása többször összeölelkezhet vele, miközben a minderről mit sem sejtő Kuligin zavartalanul szónokol a szoba másik felében. Hasonlóan groteszk pillanatokat teremtenek a negyedik felvonás „vízben tocsogó" ötletei is, Andrej szerencsétlenkedése a babakocsival, vagy Mása és Versinyin búcsúzkodása, amely fájdalmas összeölelkezésből a vízben való tehetetlen vergődéssé alakul.

Ilyen elrajzoltság a színészi játékban is érzékelhető, de inkább csak a játékötletekhez kapcsolódóan, s nem az alakításoknak for-

mát szabó stíluselemként. Az embernek az a benyomása, mintha nem lett volna elég idő a rendezői és a színészi gondolkodásmód teljes összehangolására. Az alakításokból az derül ki, hogy a színészek hittek a szerb vendégművésszel való közös munkában, láthatóan megérintette őket a nálunk szokatlan színházi gondolkodásmód, de a rendező nem formálta meg elég markánsan az előadás minden egyes jelenetét, így sokszor nem teremtett biztos támpontot munkájukhoz. A kevésbé pontosan körvonalazott részletekben a játszók valószínűleg iskolázottságukra, korábbi tapasztalataikra, rutinjukra hagyatkoztak, így néhányan visszafordultak a hagyományosabb lélektani építkezéshez, mások pedig a groteszk színeket igyekeztek tovább fokozni. Valószínűleg ebből fakad az előadás kevert – egyes alakításokon belül is keveredő – játékstílusa. Mindez azért jelent problémát, mert az eltérő színészi közelítésmódok hiányérzetet keltenek egymás összefüggésében: az elrajzolt karakterekből azért hiányoljuk a lélektani motivációt, mert más alakítások éppen ezt teszik láthatóvá, azokban azonban disszonáns hatást keltenek a furcsa gesztusok, amelyek egy bizarrabb jelzésekre épülő előadásban fel sem tűnnének.

Furcsálkodunk például Kovács Patrícia Natasájának szemmel látható részegségén a negyedik felvonásában. Azért érezzük ezt kissé erőltetett rendezői ötletnek, mert a színésznő korábban finomabb színekkel igyekezett jelezni egy ember fokozatos mértékvesztését. Természetesnek hat viszont, hogy Bozó Andrea Másája már az első felvonás elején égnek vetett lábakkal fekszik a pamlagon, hisz' ez a jelzés kulcsot ad egy nyughatatlan, érzelmileg is izgága személyiséghez, aki ha teheti, provokálja a világot; ha kell, azzal, hogy beleszeret az első arra tévedő ütegparancsnokba, ha kell, azzal, hogy a szerelméről a testvéreinek tett vallomása előtt lehúzza a bugyiját. Nádasy Erika Olgájához viszont nem kapcsolódnak ilyen markáns jelzések, az alakításban egyre inkább csak a mások boldogságában reménykedő sors borús színei rakódnak egymásra. Jordán Adél Irinája hirtelen hangulatváltásokból építkezik: az eksztázis vágyából és a csalódások kényszeréből.

Markáns figuraként lép elénk Széles László Versinyinje: kissé elveszetten téblábol a világban, de amikor a figyelem középpontjába kerül, szeretne jó benyomást kelteni, sokszor bizonyára lódít is, ártatlanul szélhámoskodik, máskor meg az üres fecsegést stilizálja filozófiává. Végeredményben azonban kiismerhetetlen marad a figura, nem tudni, mennyi mélységet rejtenek maszkjai. Anger Zsolt esetlen Andreje egyre komikusabbnak hat, miközben ő éli át a legszívszorítóbban azt a társas magányt, azt a családi-szerelmi kapcsolatokban felerősödő kilátástalanságot, amely a többi szereplőt is jellemzi. Emlékezetes Csendes László Csebutikinje, aki bölcs iróniáját kényszerű cinizmussal vegyítve szemléli önmaga és környezete komikus kiúttalanságát.

Részértékekben gazdag előadás született Egerben, amely számos biztató jelét mutatja egy erős társulat kialakulásának. Miközben az is ambiciózus törekvéseket jelez, hogy az egri színházvezetés tematikus fesztivált szervezett a bemutató köré.

A külföldi vendégjátékok közül a brnói jellegtelen előadás volt. Annál emlékezetesebbé vált viszont a nyitrai színház eredeti megoldásokban gazdag, különös világot teremtő produkciója, amely nem hagyományos színházi környezetben játszódik. (Az eredetileg múzeumban zajló előadást ezúttal a városházán mutatták be.) Az alapötlet szerint az özvegyen maradt Natasa kalauzol bennünket az egykori, kiállítótermekké alakított Prozorov-házban. A bevezetés így eltávolítja a nézőket a hagyományos színházi elvárásoktól, a múltidéző múzeumi túra eleve asszociatívabb fogalmazásmódot enged meg. Ezért hatnak természetesnek a rendezés groteszk ötletei. Például az, hogy az első felvonásban magunk is Irina születésnapi névnapjára csöppenünk (bennünket is megkínálnak pogácsával és pezsgővel), ahol természetesen folynak át a dialógusok különféle dalokba, a társaság tagjainak közös éneklésébe. Az sem meglepő, hogy itt három öreg Anfisza van, akiket a belépő Versinyin először összetéveszt a Prozorov lányokkal. Így múlna az idő? – kérdezzük a parancsnokkal együtt, hisz' a befejező részben ennek a komikus játékötletnek valódi mélységei támadnak: a három Anfisza a Prozorov lányok öregkori alteregójaként jelenik meg a színen, az élet tragikus időtörvényeire figyelmeztetve. Amikor Irina az Andrejtől kapott képkerettel dicsekszik, mindenki elővesszi a maga hasonlóképp szerzett rámáját. De amikor Kuligin újra ugyanazt a könyvet akarja a sógornőjének ajándékozni, amit már húsvétkor is megkapott, a többiek felmutatják piros borítójú ajándék könyveiket, és valamennyien Versinyin kezébe nyomják.

A második részben nemcsak a tér változik, hanem némileg a játékstílus is, kevesebb a humoros ötlet, több az asszociatív színpadi

Nagy András (Tuzenbach) és Jordán Adél (Irina) az egri előadásban

Gál Gábor felvételei

kép. Erős hatásokban gazdag előadás a nyitrai, de mégsem épül egységes folyamattá. Ehhez túlságosan eklektikus megoldásokat választ a rendező. Az erős részletek időnként kioltják egymást, máskor meg hatásvadásznak tűnik egy-egy teátrális megoldás; az egységesnek elgondolt előadásban betöltött funkciója nem igazolja vissza szerepeltetését.

Láthattuk az egri fesztiválon a *Három nővér* mozgásszínházi feldolgozását is *Szép fehérség* címmel. A Panboro Színház előadása (mely harmadéves kolozsvári színinövendékek közreműködésével készült) nem akarta elmesélni a darab történetét. Inkább csak a figurákat kölcsönözte belőle, különféle helyzeteit nagyította ki. Szabadon kezelt variációkat mutatott be azokra a viszonyokra, amelyekből a mű bonyolult kapcsolathálózata szövődik. Sok mindent plasztikussá tett így, amit a darab verbális rétege eltakar. Például a kilátástalan reményeket keltő háromszöghelyzeteket, a boldogság páros küzdelmekbe, magányos vergődésekbe burkolózó áhítását. Azt, hogy ami megtörténik bennünk, arról a csend többet mond el a legőszintébb vallomásnál. Nagy bátorságra vall, hogy az előadás szinte végig néma csendben zajlik, csak egy-két pillanatban szólal meg zenei effekt.

Az előadás rendezője, Uray Péter merészen továbblépett mindazon, amit pályáján eddig csinált. Most nem a nagy biztonsággal kezelt tánctechnikákra építette produkcióját (amit remek pedagógusként diákszínjátszókkal éppoly könnyedén sajátíttatott el, mint színinövendékekkel). A *Szép fehérség*ben a lecsupaszított gesztusok kifejezőerejét kereste, a végső egyszerűség sokértelműségét kutatta. Azért szakadt el merészen a történettől, mert a legsúlyosabb emberi pillanatok valószínűleg csak a lecsupaszított létezésben alkothatók meg. Amikor újra kell teremteni a mozdulatokat, újra kell formálni a szavakat. Ezért olyan szépek azok a részletek, amelyekben a szereplők alig artikulált hangokon, egy épp most születő nyelven kezdenek beszélni. Ez már nem a *Három nővér* világa, inkább az, ami az elevenen élő színházi mítosz ihletésére újjászületik belőle.

CSEHOV: HÁROM NŐVÉR
(Pécsi Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **JELMEZ:** Kovalcsik Anikó. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **DRAMATURG:** Duró Győző. **ZENE:** Weber Kristóf. **RENDEZŐ:** Hargitai Iván.
SZEREPLŐK: Urbán Tibor, Simon Andrea, Mészáros Sára, Sztankay Orsolya, Németh János, Bánky Gábor, Széll Horváth Lajos, Vidákovics Szláven, Herczeg Adrienne, Fillár István, Bódis Irén, Kovács Dénes, Domonyai András, Borisz Jaksov.

CSEHOV: HÁROM NŐVÉR
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **DÍSZLET:** Juraj Fabry. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **DRAMATURG:** Spiró György. **ZENE:** Márkos Albert. **MOZGÁS:** Andrási Imre. **FÉNYTECHNIKA:** Bányai Tamás. **RENDEZŐ:** Radoslav Milenković.
SZEREPLŐK: Anger Zsolt, Kovács Patrícia, Nádasy Erika, Bozó Andrea, Jordán Adél, Venczel Valentin, Széles László, Nagy András, Kaszás Gergő, Csendes László, Mészáros Máté, Vajda Milán, Sata Árpád, Bessenyei Zsófia.

SZÉP FEHÉRSÉG (Panboro Színház, Kolozsvári Babeş–Bolyai Egyetem Színművészeti Tanszéke)

Csehov *Három nővér*ének mozgásszínházi újragondolása
TÉR: Uray Péter. **JELMEZ:** Motyka Brigitte, Raluca Bumbac. **DRAMATURGIAI MUNKATÁRS:** Sebestyén Rita. **RENDEZŐ:** Uray Péter.
SZEREPLŐK: Dávid Attila Péter, Skovrán Tünde, Víg Ágnes, Györgyjakab Enikő, Both Eszter, Szekrényes László, Sinkó Ferenc, Nagy Attila, Fehérvári Péter.

STUBER ANDREA

A vágy itt az úr

■ ÁBRAHÁM PÁL: BÁL A SAVOYBAN ■

Még öt perce sem ül az ember a Bál a Savoyban *előadásán, máris látja, hogy egy csillogó tehetségű, fantáziadús, leleményes, szertelen és ambiciózus rendezővel van dolga, aki el akar térni a hazai operettjátszás standardjától. Az idő múlásával még sok mindent gondol ugyanaz az ember – mert változatos, fordulatos kalandtúra ez az este –, de a fenti alapérzése mindvégig megmarad. Az első percekben egyébként az Adriai-tenger elevenedik meg a színen, méghozzá belülről. Nagy, színes halak úszkálnak és képeznek kórust a Velence-számhoz, a két nászutas főszereplő pedig búvárfelszerelésben lebeg színre, kezében bedekkerrel. A mellbevágóan jó kezdés mindjárt egy kellemetlen meglepetéssel is szolgál: az énekeseket alig hallani, egyetlen szavukat sem érteni, így módfelett indokoltnak látszik az az amúgy szokatlan eljárás, hogy a továbbiakban kihangosítják őket.*

Eszenyi Enikő látványos, erotikus és problematikus produkciót hozott létre Ábrahám Pál művéből a Budapesti Operettszínházban. Első lépésként mindenestül újrafordíttatta (németből) a darabot Toepler Zoltánnal, illetve a dalszövegeket Zöldi Gergellyel. Ennek következtében a szöveg – a nota benékkel együtt – mai lett. Vagyis nyelvezetében és bemondásaiban az előadás korához illeszkedik, ami rendjén is van. Amikor 1965-ben mutatta be az Operettszínház a darabot, akkor Tyereskova emlegetése volt poén, 2004-ben pedig a lebukott brókeré meg Hakan Süküré (tekintettel a Musztafa képviselte török vonalra). Az új dalszövegek ahhoz a rendezői elképzeléshez látszanak igazodni, amely szerint a darab fiatal, egészséges emberekről szól, akiknek zúg a vérük, dolgoznak a hormonjaik, és virul a libidójuk. Például a *Toujours l'amour* című számban az „egy hölgy és egy úr", illetve „a szívem kigyúl" szöveg helyett a címbéli megállapítás szerepel, ami sokkal markánsabb kijelölése a tárgynak. Tangolita művésznő szintén célratörőbben fogalmaz, mint korábban, amikor azt énekli: „ha forró éjjel az ágyad, hűtsd le a vágyad ma velem." A bájosan ódivatú „kicsike, vigyázzon, egyszer nagymama lesz..." és „legyen esze, mérsékelje magát, ez a buta vérmérséklet megárt" típusú dalos intések pedig valóságos verbális kicsapongássá váltak: „amikor este végre szabad a csók...." és: „ilyenkor felcsillan a remény, remélem, épp ma lesz az enyém." (Hanem hogy *karnevál* helyett miért jobb azt énekelni, hogy *kenguru,* arra nincs tippem.)

A színrevitelnek két sarkalatos pontja van. Az egyik a vizualitás. Pintér Réka díszletei és Benedek Mari jelmezei a hatvanas évek divatos színeit, formáit, mintáit, fényeit és fazonjait idézik igen mutatósan. A másik a színházi gondolkodás. Az a fajta *teatrealitás* – ezt a szót most találtam ki, és alighanem a színházszerűség és az életszerűség vegyítését értem rajta –, amelynek jegyében a rendező a színpadi helyzetekben az igazságokat, a hiteles emberi megnyilvánulásokat keresi, és igyekszik ábrázoltatni a szereplőkkel. Vegyük például azt az egyszerű darabindító helyzetet, hogy az ifjú házasok egy év nászút után hazaérkeznek Nizzába, s ez alkalomból egész kis csapat várja őket az otthonukban. (A vendégek dolga,

Kallus György felvétele

Siménfalvy Ágota (Daisy Parker) és Kiss Zoltán (Musztafa)

hogy közöljék velünk az alapvető információkat a főhősökről, de karénekelni-valójuk is akad.) Esetünkben ez a jelenet úgy fest, hogy zömmel nők tömörülnek a színen. Azért jöttek, hogy kíváncsian szemügyre vegyék egyrészt a fiatal párt, másrészt a szerelmi fészket. Irigyek és pletykaéhesek. Az érkező nászutasok meg a pokolba kívánnák az összes betolakodót, mivel nagyon tudnának mit csinálni kettesben. Ebből – valamint számos más, hasonlóan átgondolt szituációból – rengeteg poén fakad, de ezeket a közönség vagy nem érti, vagy ha mégis, akkor nem nevet rajtuk, mivel elütnek attól, amit a hagyományos operettek vicceként szoktak eladni. A nézők zöme feltehetőleg nem mulatságosnak, hanem különösnek – ha ugyan nem egyenesen szentségtörőnek – véli, hogy a bonviván alsónadrágra vetkezik a szerelmes duett alatt, s ugyancsak felhevült kedvesét jégkockával hűti. Vagy hogy egy szenvedélyes kettősben Madeleine szólamának magasabb hangjait láthatólag az váltja ki, hogy ilyenkor a férfi épp a nő mellét tapogatja. Vagy hogy a szubrett és a táncoskomikus a fürdőszobában, zuhanyfüggöny- és WC-használattal adja elő az egyetlen fergeteges táncszámot.

Azon az előadáson, amelyet láttam, az első órában érezhetően lepattant a játék a publikumról. Nyilván minden este újraindul a küzdelem, és csak teljes közvélemény-kutatási adatfelvétel útján lehetne megállapítani, hogy végül is a közönség milyen arányban nyeli le, illetve köpi ki azt, amit az Operettszínházban letessékelnek a torkán.

A rendező egyébként nemcsak a nézők elvárásaival megy impozánsan szembe, hanem némiképp talán a színészekéivel is. Az legalábbis jól látszik, hogy Nyári Zoltán (Arisztid), Kékkovács Mara (Madeleine) vagy Kalocsai Zsuzsa (Tangolita) inkább éneklésre van trenírozva, mint jellemábrázolásra. Hangi adottságaik felhasználásán túl legfeljebb némi illúziókeltő pózolásra, egy-egy klisészerű bonvivános, primadonnás avagy dívás megmozdulásra vállalkoznak. Színészi segítsége elég sokára érkezik Eszenyinek, de azért mégiscsak befut: Siménfalvy Ágota mint Daisy. Siménfalvy hangja prózában is élvezhető, sőt kellemes, ráadásul ő némán is úgy viselkedik, akár egy színész: arcjátékai, gesztusai vannak, amelyekkel hősnője gondolatait, érzéseit, állapotát képes kifejezni. Más eset Kiss Zoltán, aki többé-kevésbé kihasználja a Musztafa szerepéből adódó igen hálás komikusi lehetőségeket, és külön kategória a Celestint játszó Peller Károly, aki egészen fiatalnak látszó ember létére gyakorlottan leszállítja és ügyesen kicsomagolja a teljes poénkészletet, amelyet elődei a béna balek szerepkörében az elmúlt száz év alatt leltárba szedtek és elraktároztak.

Az Eszenyi Enikő rendezte *Bál a Savoyban* egyébként néha kifejezetten személyesnek tűnik – például amikor Daisy a férfiak és a nők által elérhető sikereket hasonlítja össze, de feltehetőleg az sem egészen véletlen, hogy Arisztidet Milán Füst aláírású kamu távirattal hívják randevúra –, ám ezt nem kívánnám találgatni vagy taglalni, hiszen az esetleges magánéleti vonatkozásokhoz a világon semmi közöm. Általánosabb érvényre lép viszont a produkció akkor, amikor hirtelen elszántan és keserűen nőpárti lesz. Tüntetőleg, a szó elég szoros értelmében. Amikor Madeleine rájön, hogy férje körmönfont hazudozás után légyottra indul a Savoyba (ebbe a vulgárisan elegáns, kétes – vagy inkább nagyon is kétségtelen – lebujba), azon nyomban bosszút esküszik. Ekkor valóságos szolidaritási tüntetés fejlődik a színen: a lányok *Hajrá Madeleine!* és *Szemet szemért!* táblákkal böködnek az égbe.

Végezetül Madeleine bosszúja csattanós ugyan, és némiképp meg is gyötri talán a léha férjet, de azért nem mondhatnánk a hepiendet különösebben dicsőségesnek. A történet lezárása a kacagós finálé, a Röhögő-kettős, amelyben mindenki boldogan hahotázik, énekel, táncol, fireg-forog mindenkivel, csak Madeleine marad egyedül, térdre rogyva, zokogva, mint azt konstatálhatjuk, amikor lassan ráereszkedik a függöny. Ha az időtényezőt is figyelembe vesszük, végül úgyis a nő a vesztes – sugallja a befejezés szomorúan, de nem alaptalanul.

ÁBRAHÁM PÁL: BÁL A SAVOYBAN
(Budapesti Operettszínház)

ÍRTA: Fritz Löhner-Deda és Alfred Grünwald. **FORDÍTOTTA:** Toepler Zoltán. **A DALSZÖVEGEKET FORDÍTOTTA:** Zöldi Gergely. **DRAMATURG:** Böhm György. **DÍSZLET:** Pintér Réka. **JELMEZ:** Benedek Mari. **KOREOGRÁFUS:** Lőcsei Jenő. **VEZÉNYEL:** Silló István, Kollár Imre.
SZEREPLŐK: Kékkovács Mara/Dénes Judit, Nyári Zoltán/Homonnay Zsolt, Siménfalvy Ágota/Auksz Éva, Kiss Zoltán/Weil Róbert, Kalocsai Zsuzsa, Peller Károly/Oláh Tibor, Bács Ferenc.

TEGYI ENIKŐ

A búsképű fénytörésben

■ CERVANTES–KOVÁCS ILDIKÓ: DON QUIJOTE ÉS… ■

Széles e világot próbálja beszuszakolni a Budapest Bábszínház jó órás Don Quijote*-előadása a Játszó-tér kamaraszínpadára, az emberi világ természetét igyekszik kisszínpadi etűdben felmutatni – három szereplővel. Sokat markol. Segítenek azonban a bábok és a mesterségbeli tudás: ilyen-olyan méretű, más-más stílusú, különböző technikákkal mozgatott figurák lepik el a deszkákat a három szál színész társaságában, bábok és emberek változatos együtteséből sajátos ízek, különös dimenziók, meglepő jelentések születnek – jópofa, gondolkodtató sokaság támad a színpadon.*

Izsák Éva felvétele

Az alapkérdés: mi a sorsa, a helye egy fogékony és érzékeny embernek a brutális, kegyetlen, kommercializálódott világ ismert állapotai közepette, és a válasz nem vidám. Kovács Ildikó rendezése kissé közhelyszerű mai miliőből indít: melósok szállingóznak munka után az öltözőbe. Van, ki pornóképekkel telezsúfolt szekrénye előtt szambázik – a Tárnok Marica formálta korpulens, kedélyes karakter termetét meghazudtoló puha mozgással. Van, aki vedeli a szeszt, fémdobozok zörögnek a szekrényében, inkább a keményebb technót kedveli – a Csák Zsolt játszotta szárazabb, szikárabb kolléga. S van, aki félrehúzódik, leül és olvas. Könyvet olvas, Cervantes regényét – a melegbarna, sebezhető tekintetű Kálid Artúr által megjelenített csupa lélek figura. Pajzsot rejteget a szekrényében – ő lesz nyilván Don Quijote.

És valóban, durva társai enigmatikus tekintettel bajszocskás-szakállas maszkot adnak rá, hozzák a „lovát", Rosinantét – kezdetét veszi a Don Quijote-játék. Az alpári környezet a sárba akarja rángatni a jobbra vágyót, Don Quijotét csinál a kilógóból, vagyis a renitens megtörésének szimbolikus története következik. Valami ilyesfajta utalásnak vagyunk tanúi – a keret és a betét közötti átmenet, kapcsolat dramaturgiailag elnagyolt. Lepereg aztán néhány ismerős epizód a regényből: birkanyájjal folytatott csata, rabok kiszabadítása, Dulcinea-jelenet stb. Ezek során Don Quijote kudarcot kudarcra halmoz, szégyent vall. Szembesül a világgal, szembesül önmagával, meghasonlik. Melóstársai elégetik a Cervantes-könyvet. A Zalán Tibor által írt epilógus tükrében a főhős szomorú, tudatosan tervezett öngyilkosságra készül, mikor nekiindul a fenyegető árnyékot vető hatalmas szélmalomnak.

A regény ezer részletéből, a szereplők hadából Don Quijote és a mindenkori ellenséget megtestesítő két személy maradt a szinte puszta színpadon. Sancho szerény jelzés csupán: kicsinyke bábként üldögél a nyeregkápán, szerepe gyakorlatilag nincs. A megjelenített néhány epizód laza, pikareszk sora nem teremt s nem pótol dramaturgiát, esetleges történéssor csupán, mely hamar véget ér – kor- és jellemrajzhoz, létfilozófiához vagy valamelyest is kielégítő színpadi viszonyrendszer kialakításához szűkös adottságok ezek. Ha az előadás kurta egyórás vázlatban a világ természetét kívánja modellálni, ráadásul tematikai teljességre tör, jön persze a mozivászon, melyet a rendezés gyors felvillanások erejéig megszór rendesen pornójelenettel és háborúval, éhező etióp gyerekekkel és reklámfilmkockákkal, hogy aztán Don Quijote hisztérikusan próbálja levakarni az ingére vetülő képeket, ugye, mindhiába. A globalizáció is megkapja a magáét, becsúszik egy-két „irány Európa" típusú, semmiképp nem finom kiszólás. Ezekért kár.

A „hiánygazdálkodás" során elveszett tartalmakból sok mindent pótol azonban az alkalmazott bábtechnika. Játszik a megjelenő bábok mérete, anyaga, mozgatási technikája, stílusa – mellettük új és új fénytörésben, dimenzióban tűnik föl a főalak s maga az ábrázolt jelenség. Időnként maszatos a jelentés: Kálid Artúr

Kálid Artúr Don Quijote szerepében

előbb melóst, aztán megelevenedő bábot alakít, szögletes, nagyokat döccenő járással melegíti be tagjait mint Don Quijote – látványos, technikás, a kerethez képest viszont végképp nehezen értelmezhető mozzanat. A falvédőkre dolgozott birkák sem sikerültek túl jól. A színpad végre életre kel, amikor a börtönőr és az életnagyságú rab mellett felbukkannak az orgonasípszerűen pálcán lógázó, egyre növekvő méretű „rabok". Többértelmű meglepetés, hogy épp a legkisebb hálátlan az, aki virtuóz gyorsasággal torkon ragadja, majd megöli a megdöbbent, nemes tartású, szálfamagas Don Quijotét. Megkettőződik a már eddig is „színház a színházban" világ, amikor madzagon rángatott minibábok előadják Dulcinea, Don Quijote és Sancho történetét. A pálcikákról mozgatott Dulcinea-báb, ahogy eltörpül a mellette drabális óriásnak tűnő Don Quijote tenyerében, aprócska méretével, rebbenékeny mozgásával „eljátssza" a kapcsolat irreális légiességét, elvont éteriségét. Máris következik az ellenpont, az ember nagyságú óriásnő, aki ráborul a riadt, megalázott Don Quijotére, s brutális fizikalitással magáévá teszi a mellette szinte eltörpülő lovagot: élveteg-groteszk tangójuk, a bábu anyagából kidudorodó, kibuggyanó „hús" maga a kiábrándító, nyomasztó, földhözragasztó testiség. A mindkét ellenséget magába építő, csupa hideg felületbe burkolt emeletes „tükörlovag" nyomasztó, letaglózó jelenség, szinte tapintható, ahogy a főhős visszapattan róla, s önmagával szembesülve szellemileg is vereséget szenved. Előkészíti a talajt az árnyjátékkal megjelenített, fatális kimenetelű végső szélmalomharchoz. Zökkenőkkel, megtorpanásokkal, de befutja a kirajzolt ívet a gondolat, fájdalmasan felfénylik az eszmény, a végére hatni kezd az előadás.

CERVANTES–KOVÁCS ILDIKÓ: DON QUIJOTE ÉS... (Budapest Bábszínház)

A színpadi változatot Cervantes művének felhasználásával Kovács Ildikó írta.

ZENE: Gyöngyösi Levente. **TERVEZŐ:** Dan Fráticiu m. v. **RENDEZŐ:** Kovács Ildikó m. v.

SZEREPLŐK: Kálid Artúr m. v., Tárnok Marica m. v., Csák Zsolt.

SZÁNTÓ JUDIT

Filigránmunka

■ MARGUERITE DURAS: OROSZLÁNSZÁJ ■

Lám, érdemes a kitaposott ösvények helyett (mellett) viszonylag kevéssé ismert területeken kutatni. Most például kiderült, hogy a francia új regény erős másodvonulatához tartozó és a színpad iránt nagy affinitással bíró Marguerite Duras életművében akadhatnak hálás, rendezők és színészek számára érdekes perspektívákat kínáló művek, amelyek a tohonyán konzervatív közönség tapintatos továbbképzésére is alkalmasak.

Duras félelmetes mennyiségű – állítólag hetvenhárom opusból álló – életművén belül impozáns a színpadra szántak száma. Jellemző vonás, hogy ezen belül néhány témát többször is feldolgozott. Regény *(Gát a Csendes-óceán ellen)* és két adaptáció (egy hasoncímű és egy *Eden Cinema* elnevezésű) ihletőjévé vált az az ifjúkori élménykomplexuma, amely annak idején a legkönnyebben nyert Magyarországon polgárjogot, mivel minden erőfeszítés nélkül át lehetett operálni antiimperialista propagandadarabbá (ez a művelet 1960-ban ment végbe, a Vígszínház egy Ódry színpadi produkciójában, Bulla Elma, Pálos György és Tábori Nóra főszereplésével). Amilyen kitartóan foglalkoztatta a szerzőt a kokinkínai családi dráma, annyira rögeszméjévé vált egy 1954-ben ténylegesen megesett *fait divers,* egy visszavonult vasutasházaspár gyilkossági drámája is. Ebből először lett színdarab, *Seine és Oise megye viaduktjai* címen, később dialógusregény, és 1960-ban mutatták be az új drámai változatot. E két utóbbi reinkarnáció címe egyaránt *L'Amante anglaise* (Az angol szerető), és ehhez talált meglehetős egyenértékűt a magyar fordító Farkas Márta, amikor *Oroszlánszáj*ként adatta ki a regényváltozatot: ahogy tudniillik a *L'Amante anglaise* ejthető *la menthe anglaise*-nek *(angol menta*, tehát növény), úgy torzítja a hősnő, Claire Lannes magyar megfelelője az oroszlánszájat (mint növényt) orosz lányszájjá. (Akinek nem tetszik, találjon ki jobbat. A fordító mindenesetre megérdemelné, hogy a színlap, szórólap, műsorújság stb. megemlítse alkotó közreműködését. A lezserség igazi neve itt: neveletlenség.) Mindezen verziók kapcsán annyit mindenképpen érdemes megemlíteni, hogy a *Seine és Oise megye viaduktjai*ban a gyilkosságot – akár az életben – egy nyugdíjas korú vasutasházaspár követi el, a regényben és a második drámai változatban a házaspár közép-, vagyis drámai szempontból potens korúvá ifjodik, és a tettes az asszony egymaga lesz.

A drámai kérdés ezek után az, hogy mi tette gyilkossá, egész pontosan nála jó pár évvel fiatalabb süketnéma unokahúga, a náluk házvezetőnőként működő Marie-Thérèse Bousquet gyilkosává Claire Lannes, született Bousquet-t. E bűntett motívumait szálazza szét a dráma, anélkül, hogy egyértelmű, megnyugtató választ találna. A véres tett egy meddő, értelmetlen, céltalan élet mindennapjainak számos tényezőjében gyökerezik, ám egy totálisan sérült lélek kellett hozzá, hogy mindezeket a komponenseket egy gyilkosság összetevőivé olvassza. Ez a kettős folyamat teszi ki a regény és a második drámai változat cselekményét, ha ezzel a szóval egyáltalán illethetünk egy oidipuszian statikus, kizárólag a múlt tisztázásának szentelt, a regényben önálló fejezetekre tagolt, a drámában polifon kompozícióvá összetevődő dialógusszövedéket. A regényben a kérdező (kezdetben egy detektív, később egy meghatározatlan, pszichológusi-pszichiáteri alkatú érdeklődő) és a kérdezett három önálló részben áll szemben egymással: külön vall a házaspár törzspresszójának, a Baltónak tulajdonosa, Robert Lamy, külön a férj, Pierre Lannes és külön Claire, a feleség. A drámai feldolgozás érdekes fikción alapul: a kérdező – akit valószínűleg a színház alakított, Marguerite névvel felcímkézve, az írónő alteregójává – egyazon drámai térben faggatja, rövid vágásokkal, hol a férjet, hol a feleséget, akik természetesen (?) nem látják és nem hallják egymást, időnként mégis reagálnak a másik vallomására, hiszen végzetes intimitásuk következtében fogékonyak egymás hullámaira, más szóval kevés titkuk van egymás számára.

A kétórás, szünet nélkül prezentált mű tehát génjeinél fogva statikus, amivel látszólag beleilleszkedik jó néhány legfrissebb

előadás divatképzőn egy helyhez szegezett, ülő, esetleg fekvő dramaturgiájába. Ez azonban ne tévesszen meg senkit: jelen esetben a statikusság a dráma lényegéből adódik, és a figurákat tekintélyes feszültségpotenciállal ruházza fel. Divathóbort utánzásának tűnik viszont Claire-nek az utolsó percekben történő levetkőztetése; a szimbolika a felszínen szájbarágós, mélyebbről nézve azonban még hamis is (tehát nem a szerep, hanem a színésznő „ügyének" tűnik), hiszen Claire Lannes igazából nem meztelenítette le beteg lelkét (nem kapta meg, úgymond, a „jó kérdést", amelyet hiányol, és amelyre esetleg megnyílna), és a színpadi idő lejárta után is őrzi titkát.

(És ha már itt tartunk: nem *lanné,* az ég szerelmére, hanem *lann.* Keményen, kopogósan, mint Napóleon hasonnevű marsallja.)

A játéktér, amelyet szintén a rendező Galgóczy Judit tervezett, teljesen egységes: a színpadot betöltő fehér-fekete csigavonal, melynek fehér részeit murva tölti ki; a kevés és ezért kétszeresen hatásos zajeffektus egyike, amikor Claire – Kováts Adél – olyan erővel forgatja meg székét, hogy a fehér murva szétfröcsköl. A rendező és a két színész közös érdeme, hogy a statikus pozitúrában a mimikának és a gesztusoknak – leheletnyitől a széles ívűekig – jelentékeny feszültségük van, és ez még akkor is kitart, amikor a néző – ki előbb, ki később – ráérez, hogy a titokhoz itt bizony nem kap kulcsot (például nem fog kiderülni, hogy Claire-nek viszonya volt Alfonsóval, az olasz favágóval, sem az, hogy Pierre megcsalta volna feleségét a süketnéma unokahúggal). A kulcs a két személyiségben van: a frusztrált, férje által magára hagyott, vegetatív életre kényszerült Claire tompa bosszúvágyában, a szerelmét egyre ridegebben magába fojtó, rutinból zsarnokoskodó Pierre lélek nélküli férfiallűrjeiben. Bennük és a múló évek könyörtelen, idegőrlő egyhangúságában, amelynek taposómalmából Claire-nek egyszer csak ki kell törnie.

A dialógusok finom mélylélektani filigránmunkája a rendező részéről voltaképpen „csak" gondos elemzést és ennek felfedezéseit transzponáló utasításokat igényel, a többi a két színészen múlik. Duras figuráinak szerencséjük van Kováts Adéllal és Lengyel Ferenccel, mert rendkívül árnyalt, meggyőző és ugyanakkor „levegős", több párhuzamos értelmezési lehetőséget nyitva hagyó, titokképes alakítást nyújtanak. (Molnár Erikának viszont nem volt szerencséje szerepével, amelynek nincs autonóm léte, csak funkciója: a kérdések tagolt, értelmes előadása. Komolyan mondom, el tudom képzelni az előadást úgy is, hogy harmadik pólusán géphang, mégpedig – egyértelműbb semlegességénél fogva – férfihang működjön.) Emlékezetesek Kováts Adél hosszú, konok, befelé révedő hallgatásai és ifjú lány korába visszakapaszkodó édes-ártatlan nevetései, melyek azonban végül torz fintorban fagynak az arcára. Lengyel Ferenc pedig a megírt figurán még túl is mutat: szemérmes és álarcvesztését még inkább szégyellő férfisebzettséget mutat, mint akin egy életre szóló szerelmi csalódás hagyta rajta nyomait. Szívszorító, amikor a dráma végén artikulálhatatlan fájdalmában oldalra billen, és a levegőbe kap. Kováts Adéltól pedig megtudhatjuk, mennyire reménytelen volt valóban ez a szerelem; ő teljesen hideg Pierre iránt, és semmi kétség: amikor gyilkolnia már muszáj volt, éppúgy férjét is megölhette volna. Hiszen Marie-Thérèsenek csak egy bűne volt: túl nagy darab volt a házhoz mérve.

Nem történt a Thália Színház Új Stúdiójában semmi földrengető, nem revelálódott sorozatjátszást követelő új szerző, sem paradigmaként említhető színpadi stílus. Egyszerűen egy tiszta élménynek voltunk tanúi: adekvát megszólalást kapott egy finom és érzékeny színpadi játék.

Szabó Gábor felvétele

Kováts Adél (Claire) és Molnár Erika (Marguerite Duras)

MARGUERITE DURAS: OROSZLÁNSZÁJ
(Thália Színház, Új Stúdió)

JELMEZ: Tomka Zsóka. **ASSZISZTENS:** Paróczay Balázs. **RENDEZÉS-JÁTÉKTÉR:** Galgóczy Judit.
SZEREPLŐK: Kováts Adél, Lengyel Ferenc, Molnár Erika.

Csáki Judit

Végállomás

■ TENNESSEE WILLIAMS: A VÁGY VILLAMOSA ■

Ha egyetlen (bár összetett) szóval kellene jellemezni a soproni Petőfi Színházat, azt mondanám: közönségbarát. Elsősorban abban az értelemben, hogy túlnyomórészt közismert, másutt már sikert aratott darabokat tűz műsorra, másodsorban közismert, másutt már sikert aratott színészeket léptet föl a nyugati határszélen az igazgató, Szilágyi Tibor. Túl azon, hogy a közönség mindkettőért hálás, azaz jelenlétével tüntet a színházban, a vendégrendezőknek és vendégszínészeknek – illetve a fővárosból szerződtetett népszerű művészeknek – köszönhetően ha nem is társulat-, de repertoár- és színházépítés mindenképpen folyik itt. (Jövőre például bemutatnak egy operettet, Offenbach Orfeusz az alvilágban *című művét – a Pesti Magyar Színházzal közösen –, Tennessee Williamstől a* Macska a forró bádogtetőn-*t, a* Charlie nénjét, *Anouilh* Becket vagy Isten becsülete *című drámáját, egy Neil Simon-opust, a stúdióban pedig egy Szép Ernő-művet [pontosabban kettőt: a* Kávécsarnok*ot és a* Május*t], valamint Aldo Nicolai* Hárman a padon *című darabját. Mondom: közönségbarát repertoár.)*

Szilágyi nem becsüli alá a publikumot: a kifejezetten szórakoztató előadások is igényes kiállításban, tisztes rendezésben és minimum korrekt színészi munkával készülnek. Tán ezért van, hogy a színházat elsősorban nívós szórakozásra „használó" közönséget nem rettenti el egy-egy más típusú próbálkozás, új magyar darab ősbemutatója sem, így aztán néhány év alatt mód és lehetőség nyílik talán valamiféle ilyen irányú műhely kiépítésére is.

■

Tennessee Williamsnek *A vágy villamosa* című műve igazi „örök darab"; valószínűleg nem annyira immanens értékei, inkább hálás szerepei miatt. Blanche DuBois pedig kifejezetten színészi mítosz: bár nehéz, de mindig jó eljátszani. A megírása óta eltelt évtizedek úgy általában nem használtak a darabnak, a rendkívül fölgyorsult közelmúlt és jelen pedig mintha kifejezetten tehertétele volna. Nemcsak azért, mert az „amerikai álom" réges-rég tovatűnt, és nem képes manapság drámai erővel hatni, hanem mert Williams darabjának intenzív költőisége bizony leginkább melodrámává egyszerűsödött az eltelt idő alatt.

Szóval Rudolf Péternek nem volt könnyű dolga. A melodramatikus intonáció elkerülésére nyílnak mindenféle színházi utak – a rendezők legtöbbször a sprőd realizmust szokták választani, ritkábban a színpadi absztrakciót. Mindkettőnek komoly következményei vannak. Mindazonáltal mindkét stílusban születtek már a maguk nemében jó előadások – és nyilván számos más interpretáció lehetséges, mint alább is olvasható. Elképzelhető egy kemény, realista koncepció, amely már a darab kezdetétől leszámol minden lírával; ebben a fölfogásban Blanche elsősorban is notórius hazudozó, másodsorban idegbeteg. Drámai igazság szolgáltatható viszont a lengyel származású Stanleynek, aki durva és közönséges ugyan, de legalább a földön jár, és az élet legszentebbnek tartott értékeinek – család, gyerek – két lábon járó hirdetőoszlopa. Rudolf Pétert ez a fajta értelmezés csöppet sem érdekli, és gondosan vigyáz arra, hogy sehol ne lopóddzék bele az előadásba.

Kínálkozik az absztrakció is. E nemben majdnem mindenki szimbólum volna: csupa súlyosan terhelt fogalom mászkálna a színpadon. Lehet ezzel is mit kezdeni, legalábbis elvben, de Williams darabjának legföljebb a figurái bírnának el ekkora súlyokat, a cselekménye aligha. A soproni színháznak az előadáshoz készült szórólapja egyébként ilyen elgondolást sugall: „Blanche és Stanley személyében a kiszínezett álomvilág és a prózai valóság csap össze a szűk New Orleans-i lakásban. Vagy ha úgy tetszik, a fellengzős hazugság és a földhözragadt igazság."

Rudolf Péter nem így gondolta. Az előadáshoz Menczel Róbert tervei alapján

Németh Borbála (Stella) és Selmeczi Roland (Stanley)

Pluzsik Tamás felvételei

Németh Borbála és Nagy-Kálózy Eszter (Blanche)

nagyszabású díszlet készült: a színpadon átlóban sínpár fut végig, ennek két oldalán vannak a fizikailag ilyenformán csöppet sem szűkös kis lakás különféle terei, baloldalt a konyha-nappali, amely egyben Blanche hálóhelye (egy karosszékből ággyá nyitható szellemes szerkezettel), jobb oldalon, kissé hátrébb Stelláék hálószobája, mögötte a sokat emlegetett fürdőszoba. A színpadot vertikálisan hatalmas vastraverz-építmény hálózza be; az egyik emelvény például a szomszéd házaspár, Eunice és Steve lakóhelye. Míg a földszinti terekben voltaképpen igazi bútorok vannak, amelyek plasztikusan érzékeltetik az úgynevezett tisztes szegénységet, odafönt egyetlen asztal és szék található, s a legvalóságosabb tárgy egy spagettikészítő masina. Ez a tekerős szerkezet kétségkívül kap némi szimbolikus jelentőséget, már pusztán azáltal is, hogy Eunice monoton tekeréséből következtethet a közönség életük, mindennapjaik lényegére. Rudolf erre a jelentésre az előadás legvégén még rá is erősít: amikor mindennek vége, épp a spagettigép tekerése jelzi, hogy semminek sincsen vége...

A hatalmas építmény végső soron mégiscsak intim terekből áll – az egészet ritkán látjuk „munkában". De az elején például igen: a síneken ugyan nem a Vágy nevű villamos csikorog be a színre, hanem Blanche botladozik be jókora bőröndjével, fehér ruhában, nagy kalapban. Nagy-Kálózy Eszter ebben a környezetben maga a megtestesült anakronizmus – és ezzel máris előttünk az alapkonfliktus: ez a nő nem való ide. Bárhogy igyekszik is, tehetnénk hozzá mindjárt. Merthogy igyekszik: Nagy-Kálózy számtalan finom gesztusa mutatja ezt az erőlködést; nemcsak azért, mert tartozni szeretne valahová, hanem mert az anakronizmust szeretné leplezni.

Rudolf Péter rendezésének centruma természetszerűleg a Williams-dráma főszereplője, de az már nem ilyen magától értetődő, hogy értelmezésének középpontja is ő. Mégpedig nem a valahai birtok, a „fehér liget" úrnője, hanem a lecsúszott, az iskolából „bűnös" viszonya miatt kirúgott tanárnő, aki labilis idegzetét itallal próbálja kordában tartani, és miután eljutott a mélypontra – a kisvárosi bordélyba –, még egy utolsó próbálkozásra futja erejéből a húgánál. Mind a rendezésből, mind Nagy-Kálózy árnyalatgazdag, érzékeny szerepformálásából kiderül, hogy ennek az utolsó próbálkozásnak a kelléktára a hajdani birtok, a ködbe vesző, rózsaszínű múltról szóló révedezések és a tovatűnt álmok. Mindez a húgával, Stellával való kapcsolatteremtés eszköze, az a bizonyos közös nevező, melytől mindketten jó messzire sodródtak, ráadásul két, szinte ellentétes irányba.

Mivel ilyenformán Blanche figurája markánsan van körvonalazva – okos és érzékeny asszony, akinek múltját csupa rossz döntés és balszerencse kíséri –, rendezőileg semmi szükség arra, hogy Stanley és Stella közös világa bármilyen formában ellenpontot képezzen Blanche-sal szemben. Elég a különbözés: ez a maga módján szeretettel és törődéssel bélelt durva egyszerűség, valamint a belátható és szűkös – igazi perspektívát nélkülöző – élettér Blanche számára elég gyorsan kiismerhető. Stanley faragatlan fickó, akinek – megjósolható – a gyereke is faragatlan fickó lesz, és éppúgy a munkahely–lakás–kocsma (tekepálya) háromszögében éli majd az életét, mint a szülei. Selmeczi Roland alakításában mindvégig jelen van az az indulat, amelyet a Blanche-féle anakronizmus kelt benne, bár megfogalmazni aligha tudná, ezért folyamodik a kézzelfoghatóbb, alantasabb nyomozó praktikákhoz – és ez az indulat tör ki belőle akkor, amikor durván a magáévá teszi ezt a nem odaillő nőt, azaz az általa ismert egyetlen módon kerül fölénybe vele szemben.

De igazi párharc nincs Rudolf rendezésében. Nemcsak azért, mert a Stanley igazságát a papírforma szerint erősítő Stella Németh Borbála játékában kissé túlságosan pasztell, és elsősorban visszhangként működik hol a férje, hol a nővére mögött, hanem mert itt tulajdonképpen Blanche drámáját látjuk, amelyben mindenki mellékszereplő a végső fölismeréshez vezető úton.

Mitch is az. Noha Incze József kiváló partnere Nagy-Kálózynak például abban a két jelenetben, amikor – mintegy egymásra felelve – megtörténik a hódítás-vallomás, majd a leleplezés; ráadásul egész figurájában pontosan jelzi a Stanley-féle élet egy szelídebb változatát, amely mégsem alternatíva Blanche számára.

Ugyanilyen rémisztő az a bebetonozott érzelmi érdesség, indulatos, mégis kiegyensúlyozott összetartozás, amely Eunice és Steve házasságát jellemzi. Kovács Nóra és Bregyán Péter mintegy árnyékpárját játssza Stellának és Stanleynek, és ennek is az a funkciója, mint majdnem mindennek Rudolf rendezésében: hogy minden oldalról falat húzzon Blanche köré. Nincs kiút.

Nagy-Kálózy Eszter alakításának pontos ívében ez az összes tapasztalás szépen egymásra rétegződik. Amikor látszólag idegbeteg aktivitással próbálja szétdúlni húga házasságát vagy túlzó mórikálással becserkészni Mitchet, voltaképpen csak azt próbálgatja, van-e még legalább egyetlen, utolsó lehetősége. Amikor tettetett jókedvvel leül a születésnapjára rendezett sivár kis családi vacsorához, már közel van a felismeréshez: nincs ilyen lehetőség.

Rudolf Péter rendezésének – és Nagy-Kálózy játékának – az utolsó jelenet a csúcspontja. Amikor az asszony készségesen együttműködve ismét betelepszik a fürdőkádba – amely ezúttal hangos zakatolással előregördül a síneken –, szőlőt szemezgetve várja, hogy elvigyék, és közben egyik visszatérő fantazmagóriáját játssza engedelmesen. Pontosan tudja, mi van, és azt is, hogy mi lesz: a semmi lesz. Stella a kád mögött áll Blanche bőröndjével, Stanley a kártyát pörgeti. Blanche távozásával fölborul mögötte a világ: elindul a forgó, kibillen helyéről a hálószoba, csak Eunice spagettiszabdaló masinájának nyekergése jelzi, hogy az élet nem áll meg.

Rudolf Péternek végeredményben sikerült olyan ösvényt találnia a Williams-darab szokásos értelmezései között, amelyet végigjárva az ember úgy érzi: megint megtudott valamit.

TENNESSEE WILLIAMS: A VÁGY VILLAMOSA
(soproni Petőfi Színház)

FORDÍTOTTA: Czímer József. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Vasvári Pál. **DRAMATURG:** Hársing Hilda. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Simon Andrea. **RENDEZTE:** Rudolf Péter.

SZEREPLŐK: Nagy-Kálózy Eszter, Németh Borbála, Selmeczi Roland, Incze József, Kovács Nóra, Bregyán Péter, Petőcz András, Horváth Eszter, Tándor Lajos, Ozsgyáni Mihály.

Kovács Dezső

Huszárok az aluljáróban

■ KACSÓH PONGRÁC–HELTAI JENŐ: JÁNOS VITÉZ ■

Először csak a rideg aluljáró telefonfülkéinek plexifalai látszanak piros telefonokkal. Aztán a fülkékben fekete kabátos alakok elevenednek meg, egyikük (Börcsök Enikő játssza, ő lesz a gonosz Mostoha) előlép, némán körülnéz az üres színpadon, sietősen távozik. Hamar benépesül a szín, a sötét árnyak kitódulnak, Börcsök fekete zongorát tol be, leüt egy billentyűt a klaviatúrán, a csoportozat összehúzódik, újabb hang következik, most a másik oldalra iramlanak a játékosok, végül sebesen bekocsizik görgős zongoraszékén Darvas Ferenc elmaradhatatlan gyolcsfehér ingben, fekete vászonnadrágban, tornacipőben eljátszik egy ismerős futamot a zongorán, és Sarádi Zsolt elénekelheti a János vitéz *gyerekkorunk óta ismerős, Kacsóh Pongrác komponálta, Heltai Jenő írta dalait.*

Forgács Péter ironikus ezredvégi fantáziát kreált a nemzeti klasszikussá lett zenés darabból. Olyan az előadás, mint valami pattanásos, mutáló hangú kamasz sorozatos csínytevése. Ironikus blődli bájos zenei futamokkal, operettfantázia cukormázöntet nélkül, elidegenítő játék, amelyben a tündérmese, a fantasztikum könnyedén emelődik át a rideg ezredelő steril miliőjébe. Füzér Anni didergetős, üres színpadképét és pompázatos jelmezeit nézve egyre az járt az eszemben, hogy ilyen huzatos, neonvilágításos, nagyvárosi aluljáróba helyezve eljátszható lenne-e az egész drámairodalom, Szophoklésztől napjainkig. Vajon mennyire húzható rá az egyendizájn némely, masszív színháztörténeti kánont megtestesítő darabra?

A *János vitéz*re, amelyhez elég erőteljes színháztörténeti konvenciók társulnak, vajmi körülményesen. Vegyük mindjárt az első jelenetsort: az aluljáró telefonfülkéiből kitóduló sötétszürke ballonkabátos árnyalakok, amint Kukorica Jancsi rázendít nevezetes nótájára, összekuporodva földre görnyednek, kabátjukat fejükre húzzák, ezzel át kellene vedleniük birkanyájjá. Ám az átváltozás elég sutára sikeredik, a sötét, csúszó-mászó-vonszolódó ruhacsomók sokféle asszociációra csábítanak, a stilizáció célt téveszt, irónia helyett groteszk képvilágot hoz létre. A záró képsorban, mikor János vitéz már tündérországban bolyongva keresi-kutatja az ő hőn szeretett szőke Iluskáját, megint csak az aluljáró telefonfülkéiből lépnek elő a tündérleányok, egyrészes, fehér ruhában, kalappal, retiküllel, a kései hatvanas évek fílingjében.

Forgács rendezésében végig némi koncepcionális bizonytalanság érződik: nem tudjuk, honnan hová akar eljutni, miféle játékstílust próbál megvalósítani az előadás. Odáig még érteni vélem a koncepciót, hogy elveti a dicső nemzeti, népmesei múltat megidéző-elsirató, árvalányhajas, melodramatikus, népies daljáték romantikus érzelgősségét, ám nem egészen világos, mit akar kínálni helyette: operettparódiát, ironikus népszínműátiratot, játékos-frivol „huszerettet" vagy valami mást.

Az épp százéves, legendás és viharos múltú, kultikus nemzeti daljáték, a *János vitéz* persze igen sokféle olvasatot elbír, a Kacsóh Pongrác szerzette népies műdalok, amelyekhez Heltai Jenő írt fülbemászó versikéket az egykori, 1904-es király színházi bemutatóra, ha tisztességesen eléneklik őket, képesek átlendíteni a darabot bármilyen extravagáns vagy posztmodern értelmezésen. Az *Egy rózsaszál szebben beszél* kezdetű dalocska mögé gyarló

Szamosi Zsófia (Francia királylány), Fesztbaum Béla (Francia király) és Csőre Gábor (Bagó)

Schiller Kata felvételei

Sarádi Zsolt mint Kukorica Jancsi

néző emlékezetünk akkor is odavetíti a néhaiak zengő orgánumának felhabzó-túlcsorduló népi romantikáját, ha történetesen egész más kontextusban szólal meg a dal. Forgács előadásában szerencsére az énekesi produkciókkal egyáltalán nincs baj, a szereplők többsége könnyedén s többnyire tisztán énekli a darab dalbetéteit. Különösen a János vitézt adó markáns és szenvedélyes Sarádi Zsolt s a Francia királylányt eleganciával, derűvel, humorral és érzékeny átéléssel megformáló Szamosi Zsófia. Sarádi Kukorica Jancsija az urbánus környezetben magát feltaláló, népből jött legény, aki nem ijed meg saját árnyékától, hanem birokra kél az elemi erőkkel, a gonosz Mostohával, a török basával s Tündérország rejtelmeivel. Figurájában van némi naiv báj, álmélkodó, rácsodálkozó lelkesültség, de vadóc kamaszindulat és vehemens férfierő is. Az Iluskát játszó Péter Kata jóval pasztellesebb, fátyolosabb és halványabb az előadásban: inkább elszenvedője, mintsem alakítója az eseményeknek, epekedő, hűséges szerelmes, de inkább tudjuk, mintsem átéljük olthatatlan vonzalmát az ő Jancsija iránt.

A legmozgalmasabb és leginkább színészi élettel teli jelenetsorok a Francia király udvarában esnek meg az egyébként igen hullámzó színvonalú előadásban. A színészi játék összhangzata, a frivol irónia, amely Forgács előadásának erőteljesebb jeleneteit jellemzi, itt mutatkozik meg leginkább, elsősorban a Francia királylány s papája, a Francia király ironikus-játékos epizódjaiban. Szamosi Zsófia királylányának egyenesen a fekete zongorából kell előbújnia. Humoros, bájos, pajkosan évődő királykisasszonya nemes tartású, méltósággal teli, tekintélyt parancsoló, de érző szívű leányzó, aki fájdalmasan tapasztalja meg, hogy vadonatúj szerelme, az idegen földről idetévedt nyalka magyar huszár végül is mást szeret, és a legrafináltabb csábítás ellenére is hű marad Iluskájához. Szamosi eszményi királylánya epekedő, áhítatos szerelmes, mégis fegyelmezett: bár igazi drámát él át, hűvös eleganciával veszi tudomásul, hogy kikosarazták, s neki mindössze a darabos udvaronc, Bartolo marad. Fesztbaum Béla Francia királyként nyakig gombolt hosszú császárkabátban üldögél, s igen rezignáltan szemléli macerás hivatalát, amitől mielőbb szabadulni szeretne. Hamar át is ruházza az uralkodói jogokat a törökverő János vitézre, s boldogan vedlik át nadrágos „civillé". Fesztbaum átalakulása igen mulatságos epizódja az előadásnak, előbb megalkuszik Kukorica Jancsival, hogy mit is kíván valójában – a másfél szoba-konyha kispolgári függetlenségét el nem cserélné a királyi udvar minden kincséért. Csőre Gábor hűséges és rámenős Bagója mindig azokban a pillanatokban keveredik elő, mikor Kukorica Jancsi hűsége már-már meginogni látszik. Közös és hosszadalmas vándorlásaik során végül elegük lesz egymásból: a baráti odaadásból is megárt a sok. A szereplők galériájában Börcsök Enikő Mostohája az egyik leggazdagabb, legárnyaltabb alak: kéjsóvár, féltékeny asszony és vérmes hárpia, pengeéles akaratú, kimért nőszemély, mégis tele van empátiával, szikár gyöngédséggel, kíváncsisággal, emberséggel. Börcsök elrajzoltan kópés török harcosként is feltűnik rövid időre, komédiázó kedve, virgonc humora remek clown-figurában csillog elő.

A színpadon helyet foglaló s a zongoránál zsonglőrködő Darvas Ferenc dinamikus, pergő és vérbőn humoros muzsikával teremti meg a produkció zenei hátterét, egyúttal azt is illusztrálva, hogy az előadás ide-oda csúszkál az értelmezések, stílusok, világképek között.

Felemás, zeneileg igényes, ám koncepcionálisan bizonytalan és nézőt próbáló lett az új *János vitéz*. Voltak, akik nemzetgyalázást emlegetve indulatosan távoztak a szünetben – lemaradva a pompás „francia-jelenetekről". Ám bármiféle ideologikus interpretáció hamar szertefoszlik, ha az előadás – mint most a Pesti Színházé – erőtlen.

KACSÓH PONGRÁC–HELTAI JENŐ: JÁNOS VITÉZ (Pesti Színház)

Az előadás szövegét Petőfi Sándor *János vitéz* című költeménye, Bakonyi Károly *János vitéz* című librettója, Szigeti József *A vén bakancsos és fia, a huszár,* Garay János *Az obsitos* és más drámarészletek felhasználásával Forgács Péter és Faragó Zsuzsa írta. **A ZONGORÁNÁL:** Darvas Ferenc. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Darvas Ferenc. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **ZENEI MUNKATÁRSAK:** Bagó Gizella és Komlósi Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Forgács Péter. **SZEREPLŐK:** Sarádi Zsolt, Péter Kata, Börcsök Enikő, Csőre Gábor, Fesztbaum Béla, Szamosi Zsófia, Halász G. Péter, valamint Balogh Anna, Csonka Szilvia, Fila Balázs, Gidró Katalin, Holecskó Orsolya, Lajos András, Nádasi Veronika, Ömböli Pál, Papp Dániel, Peller Andrea, Szegő Adrienn, Szőcs Artur, Zöld Csaba egyetemi hallgatók.

Forgách András

Udvarhelyi Vásott kölykök*

A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház ebben az évadban bemutatta a *Vásott kölykök*et (amit eredetileg a szolnoki Szigligeti Színház számára írtam Cocteau regényéből. Csak azért vállalkozom a tudósító szerepére, mert arrafelé ritkán jár itteni kritikus, s ha jár is, nem biztos, hogy ír arról, amit látott). Tomcsa Sándort, az Udvarhelyen született és meghalt írót (1897–1963), aki Erdélyben novelláiról, karcolatairól, jeleneteiről, paródiáiról, karikatúráiról és jó néhány színdarabjáról, bohózatáról, tréfás jeleneteiről híres, Magyarországon alig ismerik. Én is most hallottam róla először, *Embergyűjtemény* című könyvét azóta fel-fellapozgatom, világa Karinthyt és Gábor Andort idézi. A színház a Küküllő-parti Sztálin-barokk kultúrházban található (görög templom és gyár keveréke, oldalában kocsma, előtte estelente rongyos, mezítlábas, vásott cigánykölykök rohangálnak, koldulnak, s a jegyszedő nénik türelmesen terelgetik őket ki az előcsarnokból, ahova be-betörnek), s ha az ember délután lép be az előcsarnokba, amelynek magas falait fafaragások, színes népi motívumok, táncoló alakok, tipikus székely figurák díszítik, az egyik magas ajtó mögül férfikórus hangja zeng ki, míg felkaptat a lépcsőn (a falakon székelyudvarhelyi kórusok bekeretezett csoportképei sorakoznak). A színház titkársága, ahogy illik, egy teljesen üres termen, a volt könyvtáron át közelíthető meg az első emeleten – a könyvtár nemrég költözött ki a helyi művelődési házból, s a színház is csak tavaly vált függetlenné, mind ez idáig (hat évig) betagolódott a kultúrház szervezetébe, ami főleg a finanszírozás és a hosszú távú művészeti tervezés területén okozott nehézségeket. A lépcső után egy hosszú folyosón át (falain nagy magyar költők, drámairók és zeneszerzők nagyméretű szénportréi láthatók), és legvégül a szűk hátsó lépcsőkön újra leereszkedve lehet megközelíteni a Stúdiószínházat.

Amikor megérkezésünk után (Horváth Károllyal, a darab kiváló zeneszerzőjével utaztam, Segesvárig vonattal, majd onnan családi Daciával, Petőfi halálának mezején is túl, a világ kátyúval leginkább megvert útjain Udvarhelyig) folyosókon és lépcsőkön keresztül eljutottunk a parányi öltözőkkel szemben található stúdiótérbe, hogy megtekintsük a főpróbát, még nem sejtettem, hogy a jobb felől sötéten tátongó, hűvös üresség valójában a nagyszínpad nézőtere. A rendes nézőnek nem kell ekkora kerülőt tennie, mivel ő a nézőtéren át érkezik (nagyszínházi és stúdiószínházi előadás egyszerre soha sincs: nemcsak a helyszín azonos, de mindkettőhöz majdnem a teljes társulat kell), lépcsőn fölmegy a színpadra és be a rögtönzött takarások, paravánok mögé. A szükség hozza, mégis milyen jó dolog, ha ilyesfajta idézőjelek közé kerül a színház. A nagyszínpad nézőtere a régi hodály kultúrházakét idézi, néptáncra kiválóan alkalmas, színházra kevésbé, de sajnos egyelőre nem sikerült az átalakítás szükségességéről meggyőzni az önkormányzatot – igaz, irtózatos pénzekbe kerülne. Amikor a néző fellép a színpadra a *Vásott kölykök* előadásán (ahol harmincöt számozott szék van), hirtelen vakítóan fehér, több helyen járásokkal áttört, erősen perspektivikus, szinte háromszög alakú, egy hatalmas kulcslyukban végződő díszlettel (és lejtős színpaddal) szemben találja magát.

Nyers és közvetítetlen közelségben zajlik minden, a világítás alig változik, leginkább cirkuszi, s ez a játékstílust is alapvetően meghatározza. Elsősorban nem a lelki rezdülések, a bonyolult viszonylatok ábrázolása, hanem a nyelvi és fizikai erő számít, a reflexek gyorsasága, már az elején rögtön valamilyen cirkuszi-metafizikai síkon bonyolódik a dráma, nem épül fel komótosan, nem jut el sehová, stílusát tekintve szinte a végponton kezdi. Komoly teherpróbája ez egy olyan szövegnek, amely a természetes és természetellenes (a normális és a deviáns, az eksztázisig fokozódó barátság, a homoerotika és a vérfertőzés határát súroló testvérszerelem) találkozási pontján játszódik, és mint szervesen összefüggő egészet, mindkét szférát ábrázolni próbálja, miközben erősen él a nyelvi játékok lehetőségével, ugyanakkor szürreális (bár alapjában véve lineáris) az időkezelése, és eléggé mozaikos a szerkezete. Kérdés, hogy mekkora további bomlasztást és/vagy dekonstrukciót tűr el egy ilyen – kulturálisan is eléggé definiált (franciás) – színdarab. Az efféle vad stiláris attakokat csak egy esetben bírja ki – ez az egyik nagy tanulsága az udvarhelyi előadásnak –: ha a játék mögötti mítosz (ezúttal a Cocteau által teremtett testvérmítosz) érintetlen marad. Akár akarta a rendező, akár sem, a négy fő figura (Agathe, Gérard, Paul és Elisabeth) között – bármennyire izomból készülnek is olykor a jelenetek – létrejön a cinkosságnak, a szeretetnek, a kiszolgáltatottságnak, a féltékenységnek az az örök közege, ami a cocteau-i alkímia egyik legfontosabb eleme. Ennek az egyik oka, hogy a parányi társulatban jól sakkozták ki a szerepeket. Vagy jól választottak a társulathoz darabot. A főiskoláról frissen kikerült Ráduly Csaba – Paul szerepében – először csak hisztérikus, betegágyán fetrengő, önmagával elfoglalt, meghatározhatatlan korú tüdőbeteg fiú, de azután a szerep ambivalenciája, szenvedélye magával ragadja, és a végén valódi tragikus szerelmessé magasztosul a szemünk előtt: egyszerre csodabogár és hős, igaz, rengeteget kiabál, és kissé monotonon. Finczíski Annamária mint Elisabeth, Paul nővére egyrészt elképesztő koncentrációval balettozza végig a darabot, miközben nem kevés dolga van – ami Ráduly Csaba rutinjából hiányzik, köré teremti a családi atmoszférát, az otthonosságot –, és kettősükből, bár olykor egymás mellett játszanak, kicsiholódik a testvérszerelem szikrája, mígnem számos melléksösvényen ugyan, de megérkeznek a tragikus végkifejlethez. Szabó Jenő Gérard-ja bájos, naiv, Buster Keaton-i: egyszerre burleszk és gyöngéd. Nincs igazándiból – rendezőileg – kidolgozva Gérard kettős viszonya a testvérpárhoz, de Szabó Jenő jelenlétével, fizikai készségeivel áthidalja a hiányzó pillanatokat, és olyan részletekből, amelyek nem is tudatosulnak az emberben,

* Forgách András *Vásott kölykök* című darabja megjelent a SZÍNHÁZ 2002. februári számának drámamellékletében.

Balázs Attila felvétele

Szabó Jenő, Finciski Andrea és Szalma Hajnalka

egyszer csak ott van előttünk Gérard, a segítőkész barát, akit csapdába csaltak. Az Agathe-ot játszó Szalma Hajnalka nem akármilyen tehetség (az udvarhelyi *Király*ban nyújtott alakításáért az idén elnyerte a legfontosabb román színházi díjat), bátor, érzéki, ösztönös, nyílt. Dargelos-t is ő játssza, valamint a hölgyet a vonaton, és amikor mint hotelboy lép fel Paul ámuló szeme előtt, koraéretten romlott kamasz fiú is tud lenni. A színészek rengeteg olyan feladatot kapnak, amellyel a rendező megakadályozza, hogy közvetlenül azonosulni tudjanak a játszott figurával, ez nem afféle realista színjátszás, gyakran egészen mást mondanak, mint amit csinálnak, de Szalma Hajnalkának nem esik nehezére végig az előadásban megőrizni a személyiség romlatlan egységét. Nincs könnyű dolga a Michaelt játszó Szűcs Gellértnek, aki szinte csak egy-két magánszámban lép fel, és a gyakran felbukkanó Szász Krisztának, aki az anyát és az ápolónőt játssza: hirtelen, szinte a semmiből kell figurát teremteniük.

A huszonhat éves, a főiskolán nemrég végzett és ma már Románia számos színházában dolgozó Szabó K. István[1] rendezte előadásban erőteljes szimbolikus (és allegorikus) gesztusok kerülnek a természetes viszonylatok helyére, valamint a romániai színjátszás mai nyelvének megfelelően külön ehhez az előadáshoz forgatott filmbetétek is láthatók. A jelmezek is erőteljesen stilizáltak, leginkább a mamát és Mariette-et, az ápolónőt játszó Szász Krisztáé, aki a fején valamilyen gömböt visel, és úgy tűnik, a világmindenséget vagy a nagybetűs Halált jeleníti meg, olykor Cocteau-verseket is szaval. Elisabeth sokat piruettező prímabalerina, Paul mellkasát hosszú, letekeredő kötés borítja, időnként egy üveggömbből tejet isznak vagy itatnak egymással (tej, fehér fásli, a balerina fehér ruhája – mindez a fehérség, ez a vákuum-szín észrevételenül jelenteni kezd valamit, valamilyen negatív erőteret teremt, ehhez képest a többi szereplő feltűnően színes, zöld, barna vagy lilapöttyös ruhában bukkan elő, úgynevezett „korhű" jelmezeket visel, egy képzeletbeli operettből inkább, mint a múlt század húszas éveiből). A játékteret az előadás során olykor egy középen összehúzódó, csíkokból álló fehér függöny választja ketté, kicsinyíti le, s ez a függöny vetítővászonná alakul, időnként a Hargitán frissiben készült rövid felvételeket vetítenek rá: a vakító hóban ló vontatta kocsin maszkos zenészek utaznak, az előadás során pedig a szereplőket ábrázoló fényképek hívódnak elő (Paul fényképező szenvedélyének illusztrációjaként; sajnos a színész csak beszél erről a szenvedélyéről, így a felvételeknek inkább csak esztétikai, mint drámai jelentőségük van) három ablakszerű bemélyedésben.

A harsány szcenikai ötlet, a fehéren világító falak természetesen megszabják a cirkuszi világítást, nincs intimitás, alig vannak árnyalatok: a tér egyszerre jeleníti meg a leselkedést és az exhibicionista kitárulkozást, s az előadás inkább harsány, mint intim, inkább eklektikus, mint klasszikusan letisztult. Szabó K. István rendezése mégsem csupán a romániai színház játékstílusának merev alkalmazása egy francia regény magyar adaptációjának felhasználásával, sokkal inkább keresés, nyitás, kísérletezés: az esztétikai radikalizmus és a színészi intenzitás gyakran meggyőző összekapcsolása. Szabó K. erőssége nem annyira a folyamatok felépítése: ő intenzív pillanatfelvételeket készít, a színészeket ezekre készíti fel, vagy belöki őket egy váratlan helyzetbe, vagy nehéz fizikai feladványokat kell megoldaniuk a szemünk előtt, vagy olyan cselekedeteket végrehajtaniuk, amelyek értelme – még ha kéznél van is a megfejtés – nem közvetlenül adott, sem a számukra, sem a néző számára: mintha olyan vallás szertartásait hajtanák végre, amelynek szabályai még csak most vannak kialakulóban. A fiatal rendező színházi fejtöréseibe nemcsak a színészeket, de a nézőket is beavatja, nem fél a színház sebezhető oldalát is feltárni. A *Vásott kölykök* bátor és tisztességes vállalkozás Székelyudvarhelyen.

1 Mrożek: *Strip-tease* – Stúdió Színház, Marosvásárhely – Cassandra Stúdió, Bukarest,
Shakespeare: *Macbeth (Exercitiul Macbeth)* – Stúdió Színház, Marosvásárhely (1999),
Caragiale: *Megtorlás* – Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely (1999),
Mrożek: *Ház a határon* – Andrei Mureşanu Színház, Sepsiszentgyörgy (2000),
Molière: *Don Juan* – Egervár Nyári Várszínház (2000),
Stefan Caraman: *M. M. couture à porter* – Andrei Mureşanu Színház, Sepsiszentgyörgy (2001),
Genet: *Cselédek* – Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely (2001),
Siposhegyi Péter: *Díszpolgárok* – Toma Caragiu Színház , Ploieşti (2002),
Stanislaw Wyspiański: *Menyegző* – Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely (2003),
Misima: *De Sade márkiné* – Maria Filotti Színház, Brăila (2003),
Forgách András: *Vásott kölykök* – Tomcsa Sándor Színház, Székelyudvarhely (2004).

KARSAI GYÖRGY

Othello analízisben, Romeo a konyhában

■ KÉT ELŐADÁS LILLE-BEN ■

Ez persze várható volt, valahogy benne volt a levegőben, hogy ha már egyszer Lille erre az évre Európa kulturális fővárosa címet kapott, akkor előbb-utóbb színházaiban is fog valami olyat mutatni a világnak, amire az ínyencek is csak csettinthetnek. Amúgy nem mondhatni, hogy az erre irányuló igyekezet különösebben feltűnő lenne: a Théâtre du Nord (a város reprezentatív kőszínháza) befogadószínházként is az elmúlt évekhez hasonlóan állította össze műsorát, Rabelais, Csehov, Molière, Shakespeare és Marguerite Yourcenar műveiből, így ez az évad nagyjában-egészében belesimulni látszik a színház korábbi – egyáltalán nem rossz – átlagába. A város másik vezető színháza, a Rose des Vents is befogadószínház (természetesen, hiszen melyik város engedheti meg magának Franciaországban azt a luxust, hogy állandó társulattal tartson fenn színházakat?), műsorán év közben elsősorban kísérletező prózai és táncszínházi produkciók szerepelnek külföldről és Franciaországból egyaránt (tőlünk legutóbb Frenák Pál járt itt társulatával, és szerepelt nagy sikerrel), majd az immár hagyományosnak tekinthető nemzetközi fesztivál két hetében (május 3–19.) külföldi és hazai produkciók váltják egymást, sok kísérő programmal (találkozók, viták) kiegészítve. És akkor nem említettük még a lille-i Operát, amelyet teljesen felújítva az évad elején nyitottak meg újra, s amelynek színvonaláról sokat elmond, hogy aki figyelemmel kíséri az erre szakosodott tévécsatorna műsorát, az pontosan „képben van", tudja, mit játszanak Lille-ben.

Pidz/Théâtre du Nord felvétele

A Théâtre du Nord Shakespeare-sorozattal vállal részt a kulturális főváros címét ünneplő megnyilatkozásokból. Az évad során eddig már volt egy harmatgyenge *Titus Andronicus,* egy felejthető *Julius Caesar,* egy közepes *II. Richárd,* legutóbb pedig egy majdnem nézhetetlen *Antonius és Kleopatra.* Semmi kétség, ideje volt javítani az összképen.

A Cheek by Jowlt 1981-ben alapította Declan Donnellan, s a színház azóta a szigetország egyik legsikeresebb, nem utolsósorban pedig „legexportképesebb", világhírre szert tett együttesévé nőtte ki magát. Shakespeare-repertoárjuk mellett – amely az 1982-es *Othellótól* az 1998-ban bemutatott *Sok hűhó semmiért*-ig terjed – játszottak-játszanak Csehovot, Szophoklészt, Corneille-t (1998 nyarán az Avignoni Fesztiválon bemutatott *Cid*jük a reveláció erejével hatott, és körbejárták vele a fél világot Párizstól New Yorkig, Rómától Londonig). Az *Othello* immáron másodszor szerepel Donnellan rendezői repertoárján, s mint azt nyilatkozataiban elmondja, ennek egyetlen oka az, hogy 2002-ben találkozott azzal a színésszel, nevezetesen Nonso Anozie-vel, akiben megtalálta álmai Othellóját, azt a jelenséget és egyéniséget, akinek egyszerűen muszáj eljátszania a tragikus sorsú mórt. Nonso Anozie fekete bőrű, majd' két méter magas férfi, testsúlya első ránézésre megközelíti a száznegyven kilót. Mindehhez nagyszerű színész, aki Donnellan színpadán egyszerre érzékelteti egy soha be nem fogadott idegen kisebbrendűségi érzésekből táplálkozó, olykor gyermeki elesettségét, másszor tehetetlen dühét és a pszichopata macsó visszataszító, zsarnoki megnyilvánulásait.

Nonso Anozie (Othello) és Caroline Martine (Desdemona) a Cheek by Jowl előadásában

A színpad teljesen csupasz, hátul hatalmas bejárat (kijárat?), benne baljóslatún kongó, tapintható-fenyegető sötétség, igazi fekete lyuk tátong, ami lehet a halál, a végtelen üresség, de persze egyszerűen az estébe burkolózó Velence is. Innen érkezik boldog párként Desdemona (Caroline Martine) és Othello csakúgy, mint Jago (Johnny Phillips remek alakítása) és Cassio (Ryan Kiggell), s ez a semmiből-halálból érkezés akkor nyeri el jelentőségét, amikor a záróképben a holttestekkel borított színpad egyetlen változatlan pontja marad ez a hirtelen mindent és mindenkit elnyelni hivatott üresség. Öt, szőttessel letakart, ágynak vagy ülőalkalmatosságnak egyaránt használható doboz (?), koporsó (?), asztal (?) a díszlet, ezek között járkálnak, surrannak, botladoznak a szereplők. Olykor lerántják egyikről-másikról a nehéz szőttest, s ekkor riasztó kopárságában elénk tárul, ami addig titok volt: egy szennyestartó, egy kopott asztal vagy egy utcai pad (díszlet és jelmez: Nick Ormerod). Donnellan sokat, majdhogynem mindent a Jago–Othello-kapcsolatra épít, ez a viszony a legkidolgozottabb. Jago itt azért gyűlöli Othellót, mert *más:* más a bőre színe – fekete *versus* fehér –, más testének felépítése – monumentális test *versus* cingár satnyaság –, másként beszélnek és másként közelednek hozzá az emberek – tisztelet és szeretet-szerelem *versus* lenézés. Ebben az értelmezésben Jago bosszújának célpontja nem, illetve *nemcsak* Othello, hanem minden és mindenki. Desdemona felhasználható, a butaságig naiv eszköz, akinek egyetlen önálló döntése sincs, minden pillanatát a két férfi, Othello és Jago határozza meg. Jago mindenkit kihasznál és becsap, de Donnellan nem keres közvetlen okot pusztító ámokfutásának megmagyarázására: élnek köztünk ilyen emberek, mondja, akik sötét vágyaik kielégítésében teljesítik ki személyiségüket. Tehetségük abban áll, hogy egy jó pszichiáter éleslátásával és emberismeretével felvértezve elemzik elpusztításra kiválasztott ellenfelüket, és annak gondolkodását, lelkét és érzelmeit alakítják át céljaiknak megfelelően. Othellónak Jago, e képzett, kegyetlen pszichiáter kezei között esélye sincs a túlélésre. A Jagók kortalanok és rendszerfüggetlenek: belesimulnak környezetükbe, miközben ördögien kifinomult intelligenciával kezükben tartják az események irányítását. Nem hajtja őket hatalomvágy vagy bosszú, egyszerűen csak ilyenek. Éppen ezért védekezni ellenük lehetetlen. Jago halála ebben az értelmezésben nem elbukás, hanem a jól végzett munka utáni „megérdemelt pihenés": dolgát elvégezte, műve – a pusztítás – befejeződött.

■

A litvánok a *Romeo és Júliá*val jöttek az idén emlékezetes sikereik színhelyére, a Rose des Vents színházba. Előadásuk az Avignoni Fesztivál, a Hebbel Színház (Berlin) és a New Haven-i Arts and Ideas Alapítvány koprodukciójában készült. Tavaly ugyanitt a *Lángarc*cal hódítottak (megérdemelten), előtte a *Szentiványéji álom* – a beszámolók szerint – szintén jó előadás volt. Oskaras Korsunovas évek óta járja a világot színházával, feszített tempóban követik egymást a vilniusi bemutatók és a hónapokig tartó külföldi turnék. Talán a vándorlét is okolható amiatt, hogy ez a *Romeo és Júlia* kifejezetten fáradt, egyetlen ötletre épülő előadás lett – az egész történet két, egymásnak fordított, tükörkép-konyhában játszódik. A konyhák látványnak szórakoztatóak. Ami csak lehet egy konyhában, az itt mind megtalálható: edények, evőeszközök, tányérok, poharak, gyúródeszkák, sütők, habverők stb., stb. Jól is indul az előadás, némajátékban a két ellenséges család tagjai tésztát gyúrnak (talán kenyérdagasztás közben vagyunk), s innen kitalálható, mi mindent formáznak ügyes kezekkel a másik család bosszantására, a maguk szórakoztatására. A fegyverként is használható tésztakardtól az arcra kenhető lepényig és ostorig széles a skála, s természetesen nem hiányozhatnak az obszcén figurák sem, a közönség – az általam látott előadáson elsősorban gimnazisták – nagy örömére. A gond ezzel a színpadképpel csak az, hogy hamar ráun a néző, a sok asztaltól, pulttól, konyhafelszereléstől

Dmitrij Matvejev felvétele

Oskaras Korsunovas Színházának Romeo és Júliája

alig lehet rajta mozogni, és igen gyorsan elfogynak a konyha = világ alapképlethez köthető színpadi hatások is. Amikor már a shakespeare-i történetet kellene eljátszani (hiába, a szöveg kötelez!), kibuknak a hibák: nincs átfogó gondolat, nincs konfliktusértelmezés, jellemábrázolás. A színészek fölmondják Shakespeare-t, becsületszóra el kell hinnünk mindent, mert ebben a két konyhában nincsenek szituációk, csak indulatok és kavargás (vagy – ha már – *kavarás* a szó minden értelmében). Sokáig töprengtem, mi a baj Romeo és Júlia szerelmével ebben az előadásban, mert hogy valami mindvégig és egyre inkább zavart, az nem kétséges. Őszintén szólva félve írom le, mire jutottam: Romeót nem lehet szerelmi drámába sodorni ennyire csúnyuska Júliával, mint aki itt színpadra lép. A tévedések elkerülése végett természetesen lehet értelmezési koncepció, hogy ne legyenek szépek a szerelmesek, hiszen tudom, fontosabb a belső érték, az érzelem sugárzása átragyog az előnytelen külsőn, a szerelmesek külön világában ki tudja, mi számít szépnek stb. De Korsunovasnál nem erről van szó. Adott egy kifejezetten szépfiú Romeo (vetkőzésekor volt is sóhajtozás a nézőtéren!), partnereként pedig egy minden porcikájában – hogy is mondjam – *előnytelen megjelenésű* leány. Ha még okos vagy kedves, vagy bájos, vagy *akármilyen* lenne, találhatnánk magyarázatot (lásd fentebb) Romeo szenvedélyére, de nem, ez a csitrinek maszkírozott, túlkoros vénleány(ka) egész egyszerűen antipatikus, riasztóan üresfejű jelenség. Hogy minderről nem a színésznő tehet, bizonyítja, hogy ugyanő remek volt a tavalyi *Lángarc*ban mint gyilkossá váló, vérfertőző húg. Próbáltam kitalálni, mire ez a taszító külső, de nincs mentség: előadás és néző egyaránt fatális szereposztási tévedés áldozata. A Shakespeare-szöveg sem tudta elfogadhatóvá, hihetővé festeni azt, amit a rendezés, a színészvezetés elrontott.

Halász Tamás

Külszín és belbecs

■ CANTIQUE NO. 1.; CHORALE ■

Budapesti vendégjátékuk első estje után fogadást adott a Marie Chouinard Társulat tiszteletére a Trafó és a kanadai nagykövetség. Néhányan a helyszín, a próbaterem előtti folyosón álldogáltunk, mikor a zuhanyozástól csapzott hajú táncosok kijöttek az öltözőből. „Ja, persze, a próbaterembe kell menni" – mondta az egyik érkező, majd otthonosan, a járást láthatóan jól ismerve beterelgette két társát, akik a társulattal most jártak először Pesten. A Marie Chouinard Társulat világhírű, az észak-amerikai kontinens egyik legjelentősebb együttese. Táncosai hazajárnak Budapestre. Néhány év leforgása alatt a fővárosi közönség láthatta tőlük Chouinard tizenegy szólójának gyűjteményes előadását (Les Solos, *1978–1998 között készültek), majd a* Tavaszi áldozat*ot (1993), a* Világsikolyt *(2000), a* 24 Chopin-prelűdöt *(1999), ezúttal pedig a tavaly elkészült,* Cantique No. 1. (Hálaadó ének 1.) *című táncfilmet és a szintén vadonatúj* Chorale-*t, e tíz táncosra komponált, különleges előadást. A táncos-koreográfus 1990 óta készített tizenegy művéből hatot már Magyarországon is bemutatott.*

A negyedszázada alkotó Marie Chouinard műveit különös, kutató szellemiség jellemzi: azokkal az emberi lét, mozdulat, viselkedés határait fedezi fel és járja be. Zsigeri mélységeinket kutatja. Darabjai egyszerre bizarr és frivol, dermesztő és pajzán fantáziák, sokféleségükben mégis rendkívül egységesek. Ahogyan ő dolgozik, úgy nem koreografál senki más. Emelkedett esztétikája zavarba hoz, szapora szívverést okoz. Táncosai antropomorf és zoomorf határán álló, sci-fik, cyberpunk fantáziák világából szalasztott alakok, akik körül folyamatosan szikrázik a levegő. Chouinard nem egyszerűen táncot, hanem állapotot alkot. Mesebeli kegyetlenség, különös, az antikvitás művészetére kikacsintó testformázás jellemzi munkáit. A koreográfus sokféle anyaghoz nyúl: a táncművészet örök mítoszát, a *Tavaszi áldozat*ot készíti el a maga olvasatában (rövid szóló erejéig az *Egy faun délutánja* is alkotásra inspirálja), Chopin hangjegyeit teszi testek által láthatóvá, máskor a legbizarrabb zörejeket választja alkotása hangzásalapjának. *Tavaszi áldozat*a első negyedórájában Sztravinszkij zenéjének nyoma sincs: egy papírlapon szaladó ceruza heves futamait – „grafitneszt" – halljuk csupán. Egyik szólójának táncosnője *(Kis tánc, cím nélkül – Petite danse sans nom,* 1980) bádogvödörrel egyik, pohár vízzel a másik kezében, bő hálóingben lép a színpadra. Megáll középen terpeszben a vödör fölött. Felhajtja a pohár vizet. Belevizel a vödörbe. Kimegy. *24 Chopin-prelűd*je extravagáns és nagystílűen elegáns. *S.T.A.B.* című szólójában (1986) az előadó mozdulatait a lábaira szerelt súlyos fémcsizma lassítja kínzóan. A *Világsikoly* táncosai viszont mintha legyőzték volna a gravitációt. A negyvenkilenc esztendős Chouinard 2003-ban leforgatta élete első táncfilmjét, a *Cantique No. 1.*-et, majd, még ugyanebben az évben a *Cantique No. 2.*-t (mindkét filmnek azonosak az előadói, és voltaképp két változatnak tekinthetők: a Budapesten bemutatott, egyes számú öt perccel rövidebb, mint a másik). A tizenöt perces alkotás – az ide is elhozott egyes – egyik szereplője, a társulat vezető táncosnője, Carol Prieur teljesítményével elnyerte a legjobb alakítás díját a XII. Torontói Filmfesztiválon.

A Trafó színházterének háttérfüggönyére vetített film első pillanataiban hatalmas feketeséget látni, melyből csak két – akár filmhibának, karcszerű sérülésnek is vélhető – apró, fehér pötty világít elő. A foltocskák növekedni látszanak, míg egyszerre felfogja a szem, hogy amit lát, két közelítő emberi alak. A meztelen nő és férfi a képmező két sarkából úszik, sodródik az előtérbe. Pillanatra meg-megállnak, aztán már csak a két arcot látjuk profilból. Carol Prieur és Benoît Lachambre, Chouinard táncosai a továbbiakban csak vállmagasságig látszanak, játszanak.

A *Cantique*-ban nincs tánc; olyan anyagból készült, melyből Chouinard színpadi munkáihoz is bőséggel adagol: jelenlét, gesztusjáték, mimikai vadulás, különös, színészi virtuskodás keverékéből áll össze a páros játéka. Chouinard-nál amúgy is alapvetően hiányoznak az egyértelmű, szigorú határok közt tartott funkciók. Maga a társulatvezető nem csupán rendezőként, koreográfusként, de gyakorta fotósként, jelmez-, tér- és fénytervezőként is közreműködik előadásaiban. A szerepek összemosódnak előadói esetében is. Prieur és Lachambre például színésznek is kiváló.

A játék során két ember különös incselkedését láthatjuk: a malackodóan pajzán – Chouinard-tól szokatlanul vicces –, meghökkentő rövidfilm címében merész módon a hitre, vallásra asszociáltat. A Cantique ugyanis nemcsak hálaadó éneket, de vallásos himnuszt is jelent (vö. *Le Cantique des Cantiques: Énekek Éneke* – annak szövegétől viszont közismerten nem áll távol az emelkedett érzékiség). A film két szereplője csábítja, hívogatja egymást. Kéjesen morognak, ajkukat a másik felé csücsörítik. Egymás felé nyújtogatják, tekergetik – meglepően hosszúnak ható – nyelvüket. Chouinard-nál ez a nyelvjáték különösen nagy szerepet kap. Nem csupán az est másik darabjának, a *Chorale*-nak, hanem korábbi munkáinak is visszatérő eleme a vadul, néha kéjesen, néha ijesztően nyújtogatott nyelv – akárcsak számos más, különös mimikai eszköz és a jógára emlékeztető légzésjáték. Ez egyér-

Chorale (Marie Chouinard Társulat)

Marie Chouinard felvétele

telműen arra a tényre utal, hogy a koreográfusnő húszas–harmincas éveiben hosszú időt töltött a Távol-Keleten, Nepálban, Indiában, Japánban és Balin, többek közt a hagyományos helyi színházi és tánckultúra tanulmányozása céljából.

Ezúttal színészeinek mimikájával, hangjával játszik. A két hatalmas arc egy idő után szinte tájképpé változik, vonásaik önálló életre kelnek. Ahogy múlnak a percek, egyre több kis effekt, vágási manipuláció bukkan fel a filmben. Apró mozdulatok, neszek, morgások ismétlődnek, úgy, mint amikor elakad a lejátszó lézer olvasófej a CD-lemezen. A kép is fellazul, el-elmosódik. Egyik mozdulat rakódik a másikra, fázispillanatok rétegződnek egymásra. Az arcvonások megolvadnak, folyékonnyá válnak, mint Francis Bacon festményein. És még mindig nem látunk mást, mint a két profilt. A fejek hol kedvesek, mulatságosak, hol ijesztően állatiassá, hideggé válnak. És ott a rejtély: mi történik a mélyben? Lent, a testekben, a testek közt? A játék aztán véget ér. A két alak szembefordul velünk, majd elkezd visszahátrálni a feketeségbe. A nő egy pillanatra lemarad. Néhány vad táncmozdulattal búcsúzik. Mint aki kommentál, kiszól a filmből. Aztán mindketten tűhegynyi pöttyé zsugorodnak ismét.

A *Chorale* (franciául kórust, *-e* nélkül viszont vallásos karéneket jelent, görögül a *khorea* jelentése tánc, lásd előtagként: koreográfia; a két tő etimológiailag azonos) talán a leghosszabb Chouinard-alkotás, melyet valaha láttam. A társulat tíz táncosa szerepel benne. A darab nehezen, nézőt próbálóan indul. Nyúlós. Aztán szívet gyönyörködtetően beindul, kibomlik a pompája. A koreográfia előadóinak arca előtt apró mikroportok: a darab szinte teljes zenei anyagát élő egyenesben ők maguk szolgáltatják. A játékosok külleme alapján azonnal, teljes biztonsággal felismerjük: Chouinard-előadáson ülünk – ehhez meg se kell mozdulniuk. A nagyszerű jelmezeket az a Liz Vandal (a színlapon általában már csak mint „Vandal" szerepel) tervezte, aki a korábbi, nálunk is bemutatott Chouinard-munkák közül a *Világsikoly* jelmez-, smink- és fénytervezője, a *24 Chopin-etűd*nek pedig jelmeztervezője volt. A nagyszerű tervezőnő gyakorlatilag a kanadai és egyesült államokbeli modern tánc teljes élmezőnyével dolgozott már: mi, magyar nézők *A gardéniák illata* című koreográfiában, José Navas megrázó alkotásában, a Trafóban is megcsodálhattuk munkáit. Vandal különös, egyszerre utópisztikus és keleties világa remekül illeszkedik Chouinard mozgástudatához. A *Chorale* táncosnőin egyforma, fekete Kleopátra-paróka, a férfiak haja pár milliméteresre nyírva. Mindannyiuk arcfestése erős, azonos rajzolatú. A szemet kiemelő fekete kontúr egyeseken vastag keretű szemüvegnek, másokon olyan „rosszfiú-szemkötőnek" tűnik, amilyeneket a bankrablók viselnek amerikai western-képregényekben. A keveset takaró jelmezek feketék és rózsaszínűek. Az utóbbi szín a testre simuló alap, az előbbi pántokban, tüllsávokban, szalagokban, kacér melltartópántokban van jelen. Vandal jelmezei önmagukban is gyönyörűek. Carol Prieur, a vezető táncosnő felsőtestén összesen három, derékszíjkeskeny pánt szalad. Egy-egy sáv mindössze mellbimbóit takarja, a harmadik e kettőt köti össze. Hasonló „darabokat" viseltek a táncosnők a *Világsikoly* című alkotásban: ebben mindössze egy, a két mellbimbó közt húzódó fekete ragasztószalag volt a melltartójuk.

A játék elején táncosnők finom, éteri kettősét látjuk. Egyikük a földre kuporodik, másikuk egy magas, görgős állványra szerelt reflektort hoz be: megvilágítja vele a tér üres közepét, aztán fölülről a társát, aki felülve, hosszan, panaszosan vonítani kezd. Mint kutya a holdra. Nem kérdés, hogy ismét az emberi lélek ösztönös, animális mélységeibe kirándulunk Chouinard-ral. A játék akadozva indul, mintha a „versenyző" húzná az időt, a tűrőképességünkkel kísérletezne. Aztán beindul a gépezet: kibontakozik hang és mozdulat azonos (szó)tőről kiinduló architektúrája. A *chorale* szó emlegetett „-e" betűje mintha feleslegessé válna: nemcsak kórust, hanem egyfajta – a *Tavaszi áldozat* mentén fogant – dalrítust, mozdulati és énekes kórusszertartást látunk. Egy sosem volt civilizációét. A cselekvések, képek során – mint a koreográfus majdnem minden munkájában – be-bevillannak Chouinard világutazásának állomásai, emlékezetének, műveltségének mozaikdarabjai. A mozdulatok közt könnyűszerrel felismerhetőek egyes görög vázaképek és szobrok, óegyiptomi falfestmények, indonéz szigetvilágbeli isten- és démonidolok formái, gesztusai, továbbá, komplex rendszerbe beledolgozott, belefoglalt elemekként, indiai templomi táncok – így a kathak –, bali és jávai szertartástáncok, a keleti küzdősportok gesztusai, nepáli jelmezes templomi szertartások isten-játékosainak mozgása. A különös pózba tekert kézfejek és ujjak, a széles, már-már fenyegető mosoly, a kikerekített, hevesen mozgó szemek, a kifordított, toppantva lépő lábfej, az írásjellé tekeredő végtagok suhanó árnyakként jelennek meg, tűnnek fel újra meg újra a koreográfiában. Chouinard azonban nem idézget öncélúan, nem cicomáz, nem ékeskedik a manapság oly szívesen használt orientális tollakkal. Ezek a sajátos motívumok egy kikristályosodott rendszer adaptált, sajátta tett, újraértelmezett alkotóelemei. Megváltozott szerepükben, eredeti ősi kontextusukból kiragadottan, egyedi szerkezetté állnak össze, egy mai, személyes koncepció elemeiként.

A táncosok nesz- és hangkórusa is nagyszerű: Chouinard meglepően feleltetgeti egymásra a hangot és a mozdulatot: a kettő hol megerősíti egymást, együtt jár, hol ellenpontoz, hol kontrasztot alkot. Chi Long, a törékenynek ható, kelet-ázsiai táncosnő torkából operaáriák szilánkjai törnek elő. Máskor ipari zajokat hallunk a színpadról. A bejátszásokkal tarkított zene újabb és újabb pontjain ráeszmélünk: amit éppen hallunk, az bizony emberi hang. A *Chorale* néhol meglepően játékos, van, hogy egy-egy jeleneten – ez Chouinard-tól szokatlan – nagyokat lehet nevetni. Egy táncosnő vadul, nagyokat visongva, boldog szeretettel csókolgatja társnőjét. Szó sincs érzékiségről: olyan puszik ezek, amilyeneket a jó hír hozója vagy a zseniális ötlet kieszelője kap a hálás jelenlévőktől. Egy másik jelenetben „Narkisszosz" áll a színpad közepén. A kidolgozott testű táncos úgy néz ki, mint egy antik görög küroszszobor. Egy társnője ront rá. Vadul csókolgatni kezdi. Nagyokat cuppannak ajkai a nyakon, a karon, a lábon, a lábfejeken. Heves transzában felcsimpaszkodik a férfira. Elborult szenvedéllyel, mégis végtelenül komikusan cuppogja végig a testét. A férfi tökéletesen mozdulatlan. Üres – voltaképpen ostoba, értetlen – tekintettel mered maga elé. Eleinte harsányan röhögünk. Aztán hirtelen előtör a ráismerés keserűsége. Olyasmire érzünk rá itt, amire ennek a látszólag pajkos, voltaképpen azonban – a zsigeri állapot bemutatásán túl – a ma egyre drámaibb elidegenedettségét, szeretetlenségét érzékeltető munkának számos további pontján is. A *Chorale* egyfajta gúnyrajz. Heves érzelmeket, felfokozott indulatokat mutat. A zsigerek őserejét és zsákutcáját. A trónfosztott, napjainkból antibakteriális szerekkel eltávolított ösztönt. Emberi érzelmek azonban alig akadnak benne. Állatiasak és „emberen túliak" annál inkább. A hisztérikus puszigép és a márvánnyá dermedt idol kettőse drámai szimbóluma a napjaink „légy önmagad" típusú reklámszlogenjeivel serkentett érzelmi pusztulásának. A viszonzatlan szerelmek, a versenyfutás, a megöregedni nem tudás, a magány, az elsivárosodás, a narcisztikus külcsínverseny, a szeretősdi, a másikban való elmélyülés képtelensége jellemezte, „dekorálta" kor brutális gúnyrajzát kapjuk a nyakunkba. Chouinard kortárs dionüszoszi táncjátéka, egyszerre rideg és érzéki szertartása időben és térben egyaránt távoli hivatkozási pontokból komponált, szinte műfajteremtő erejű alkotás. Szellemes, vérbő, lendületes munka, mely roppant előadói sokoldalúságot és koncentrációt követel meg. A rendkívüli dinamizmus, a sodrás, a tűz, a tarkaság mögött azonban szomorú, nyugodt bölcsesség rejtőzik, amelyre az előadás vásznának egy-egy ritkábban szőtt pontján szinte tűélesen ráláthatunk. Ettől a rejtelmességtől lesz a *Chorale* igazán kiemelkedő alkotás.

KUTSZEGI CSABA

Csupor tej és pohár bor

■ DERENGŐ; MUSZÁJ HERKULES ■

Juhász Zsolt alkotásai mintapéldái a különböző művészeti ágak és stílusok táncszínházi egységének. Az eredetileg szobrászként végzett táncos-koreográfus már a kilencvenes években készített korai műveiben is a hagyományápolás mellett a néptáncművészet új útjait kereste. Ma, a Duna Táncműhely vezető koreográfusaként leginkább kísérletező táncszínházi előadásokat alkot. A Derengőben *és a* Muszáj Herkulesben *nemcsak megemlíthető előzetes elvi elhatározásként jelenik meg a társművészetek egysége, hanem a különböző műfajokba sorolható alkotórészekből – tudatos szerkesztés révén – magától értetődő természetességgel épül fel a színházi előadás egésze; ezáltal valójában tetten érhetővé és élvezhetővé válik az összművészeti hatás.*

Mindkét egyfelvonásost vers ihlette, és magas színvonalon előadott élő színpadi zene kíséri. A koreográfiákban dramatizált cselekmény követhető, amely egyik esetben sem tánccal és pantomimmal hagyományosan elmesélt, hanem drámai pillanatokból és lírai hangulatokból korszerűen szerveződő képekkel van megfogalmazva. Az est javára válik, hogy a két teljesen önálló darab stílusa, táncnyelve, felfogása, sőt még tematikája is összecseng. A *Derengő*ben a női archetípus, az „ősanya" boldog-szomorú hétköznapi asszonysorsa, a *Muszáj Herkules*ben pedig a férfi archetípus, a félistenként nemes célért küzdő, sikerre, uralkodásra törekvő, de korának előrehaladtával már csak az erejének látszatát fenntartani képes egykori „nagypályás játékos" férfigondja elevenedik meg.

A *Derengő*ben egy nap eseményei játszódnak le. A szereplők és a történések életszerűek, és ugyanakkor szimbolikusak is. Az egy nap – a kezdetével és a végével – a Maros Anna alakította asszony teljes életszakaszát jelképezi. Az ihlető forrás József Attila *Derengő rózsa* című szimbolista verse, amelyben a lélek „ködében" álló rózsa – egyebek mellett – az ifjúkor óta őrizgetett titkos vágyak metaforája. Melyek ezek a titkos vágyak? Ahány ember, annyi vágy. A *Derengő* asszonyának titkos vágya (már) nem egyéb, mint jó érzéssel megpihenni végre, hazaérkező urával nyugovóra térni, annak tudatában, hogy „aznap" mindent sikerült elrendezni. A nyugovóra térés egyben önmagára találás is, hiszen a hat leányt nevelő szegény asszonynak mindig is önmagára jutott a legkevesebb ideje.

Az előadás elején a hat lány még alszik, az anyjuk már talpon, emlékezve-tépelődve, ébren őrzi álmukat. Aztán „indul" a nap, vele a kötelességek sora. Az ébredő lányok virgonckodnak, majd egyenként a tűzhelyhez vonulnak a csupor tejért. Az asszony fáradtan kiszolgál. Olyan, mintha a Schubert zenéjére, Robert North által koreografált *A halál és a lányka* című balett haldokló fiatal lányának nagymama korú magyar reinkarnációja volna. Teszi a dolgát, de mintha sejtené, hogy közel „a nap vége". Talán már tudja is, de nem ellenkezik, beletörődött. Sőt, egyre inkább vágyik rá. Az ébredés és a hajnal a remény és az újrakezdés (vagy folytatás) örömének impresszióját kelti. A lányok elhúzzák a színpadon hátul álló paraván függönyét. A függönyökön addig a négytagú női vonószenekar sziluettje sejlett át. A már látható zenészek később felállnak, s muzsikálás közben bekapcsolódnak a színpadi akciókba. Az anya is részt vesz a lányok játékos táncában. Később konfliktusok alakulnak ki, de ennek ellenére az asszony büszke teremtményeire. Fájdalmas rezignációjába akkor zuhan vissza, amikor egy kérő árnyalakja tűnik fel a paraván függönyén. A kiválasztott lányt testvérei mosdatják, öltöztetik. Az élet törvényszerű ese-

Maros Anna és Bednai Nikolett a Derengőben

Koncz Zsuzsa felvételei

Mucsi János, Bednai Nikolett és Ignéczi Gergő a Muszáj Herkulesben

ményei elkerülhetetlenül bekövetkeznek. Nemsokára újabb vendég jelentkezik. Már az érkezése is különös, titokzatos. Mintha egyedül az asszony tudná, hogy kicsoda. A lányok nem is nagyon törődnek vele. Az asszony öltözködik, készülődik. Rituálisan megmossa a vendég lábát, aki aztán a hátára veszi, és elviszi. Nem lehet biztosan tudni, hogy ki a vendégként tisztelt, ismerősnek tetsző idegen. De nem nehéz tippelni rá: öregasszony ura (vagy kérője) ki lehet más, mint a halál?

Juhász Zsolt nem szentimentális történetet írt a táncszínpadra, hanem a József Attila-vers mellett a népköltészet tiszta forrásából is merítve valódi líraisággal hat az érzelmekre. A *Derengő* cselekményszerkezete kitűnően sűrített, balladai és modern színházszerű egyszerre. Az előadásban a zene, a történet és az ügyesen használt szimbolikus jelentéstartalmú díszletelemek mellett természetesen a táncé a főszerep. Juhász a néptáncelemeket magabiztosan, de kellő visszafogottsággal házasítja össze a kortárs színpadi mozdulatokkal. Mindez kevés lenne hiteles előadóművészi tolmácsolás nélkül. A *Derengő*n belül ebben sincs hiány. Maros Anna alakítása kiemelkedő: megfáradt, törékeny, de szenvedélyre és dinamizmusra is képes, szeretetre méltó ősz hajú asszonyt formál.

A *Muszáj Herkules* alaphelyzete szintén lírai, de a történések megjelenítése több drámát, agresszivitást és groteszket tartalmaz. Ellentétben a *Derengő*vel, az ihlető vershez (Ady Endre: *A muszáj-Herkules*) nem hangulatilag, hanem gondolatilag-tartalmilag viszonyul. „Dőltömre Tökmag Jankók lesnek: / Úgy szeretnék gyáván kihúnyni / S meg kell maradnom Herkulesnek." Már a vers első szakaszában frappánsan tisztázódik az alapkonfliktus. A harmadik versszak tovább árnyalja a képet: a „híg fejű" törpék silánysága kényszeríti további harcra a megfáradt titánt. A bús magyar történelem örök alapképlete olvasható a versszak három sorában: „De nyelvelnek, zsibongnak, űznek / S nekihajtanak önvesztükre / Mindig új hitnek, dalnak, tűznek." Juhász Zsolt nyilatkozata szerint táncjátékának alapkérdése, hogy létezhetnek-e ma Herkulesek. Nyilvánvaló, hogy már csak azért sem, mert a mában a herkulesség fogalma ugyanúgy devalválódott, mint a szavak értéke. Az idézett harmadik versszakban elmondottakat manapság leginkább visszavonulni nem akaró politikusok vagy a hatalomról lemondani nem tudó diktátorok hangoztatnák. Nem kicsinyíti a vátesz költő jelentőségét (és nem is gúnyolja a jelenséget) az a tény, hogy az utolsó versszakot a jelenre értelmezve kifejezetten ijesztő olvasni: „Sok senki, gnóm, nyavalyás, talmi, / Jó lesz egy kis hódolás és csönd: / Így nem fogok sohse meghalni."

Ady Endre Herkules-problematikáját a mában felvetni annál sokkal bonyolultabb gondolati művelet, semhogy táncjáték keretében lehessen kimerítő választ adni vagy megoldást találni rá. A *Muszáj Herkules* emiatt még nem válik gyengén sikerült kompozícióvá, de kétségtelen, hogy érzelmileg-gondolatilag közel sem olyan egységes és összeszedett, mint a *Derengő*. Zenei, képi és táncos megjelenítése viszont ízléses, kidolgozott, míves munka eredménye, és koreografikus (valamint zenei) anyagerőssége miatt igen hatásos. Ahogyan a mai „híg fejű" törpéket ábrázolja, abban van egy adag (tulajdonképpen kedves) naivitás, ami a komoly válaszkeresés hangulatát szerencsére nem a nevetséges, hanem a groteszk irányába billenti el. Az utódlásra vágyó új Herkules (Ignéczi Gergő) fekvőtámaszokat nyomó mai izompacsirta, akit az előadás elején a kávéházak Ady Endréjére emlékeztető Mucsi János sétabotjával amúgy „magyarurasan" megfenyít. A fiatalemberben iszonyatos indulatok feszülnek. Az összecsapás tétje a színpad elején fekhelyet nyújtva elterülő oroszlánbőr (amely a görög mitológiából tudhatóan a herkulesség jelképe) és a hozzá tartozó nő, aki a későbbiekben csábítóan le is dől a kiterített vadállatbundára. Juhász kitűnően mozgatja a tánckart a háttérben. A táncosok kortalan, valamelyest a XX. század első évtizedeinek divatjára utaló öltözetükben beleillenek a kávéházi miliőbe, de táncukkal elvontan, hangulatilag is illusztrálják a főszereplők közötti alapkonfliktus drámaiságát. Juhász Zsolt egyik legnagyobb alkotói erénye, hogy jó érzékkel, ügyes egymásba csúsztatással kezeli a konkrét és az elvont viszonyát. A néptánc alapelemeit átértelmező mozgásnyelv is itt, a zaklatott, „modernizált" páros táncokban, valamint a férfiak agresszív párharcaiban és virtustáncaiban működik a legjobban.

Mucsi-Herkules az erő látszatát végig fenntartva vívódik magában. Elfogyasztja (utolsó) vacsoráját, aztán menni készül, de mégsem megy. Többször összetűzésbe ke-

veredik a trónkövetelővel, de kitér a nyílt küzdelem elől. Borospohárral a kezében előrejön az oroszlánbőrhöz, de nem issza meg utolsó pohár borát, hanem kiönti az oroszlánfej elé. Búcsú és áldozat. Később leül a színpad elején, és magába roskadtan tovább búcsúzkodik hajdani ereje jelképétől. Végül lefekszik a bőrre. Mozdulatlan, de nem tudható biztosan, él-e, vagy meghalt. Az utóbbi a valószínűbb. Mucsi János a figurát szimpatikus visszafogottsággal, méltóságteljes szuggesztivitással formálja meg. Alakítása sokat megmutat az elhivatott, küzdő férfi archetípusából.

Miközben a múlt idők Herkulese elöl vívódik, az önjelölt utód harcol, összecsap, és készül a hatalomátvételre. Ennek egyik korszerű módszertani szegmense az izomfejlesztés kondigéppel. Ignéczi Gergő a színpad hátsó sarkában többször is használatba veszi a jókora testépítő eszközt, demonstrálva, hogy nagy tervei végrehajtásához nem a léleképítést tartja fontosnak. A gyors eredmény szempontjából nem is döntött rosszul, hiszen az előbb még vita tárgyát képező nő elhagyja a rogyadozó lelkű öreg Herkulest, és az ifjúhoz pártol. A kondigép szerepeltetése merész ötlet, és a megvalósítás szellemesen sikerült. Az ütemesen lezuhanó függő súly a kicsit dzsesszes hangzású igényes világzenéhez döngi a taktust, ezáltal be tud illeszkedni az összképbe, és fokozni képes a táncok dinamizmusát.

Az előadás vége felé nagy változás, a hatalomváltás (vagy az új idők lelki rendszerváltásának) előszele érződik. A férfiak guruló bőröndöket húznak be, amelyekből ócska rongykacatokat dobálnak a színpadra. Az elöl lefekvő Herkules mögött néhány pillanatra elcsendesül a színpad. A nők sarkantyúkat szednek elő, és a férfiak csizmájára szerelik. Az utolsó nagy össztáncban a férfiak a mozgásukkal sarkantyús kakasok benyomását keltik, a nők mellettük kapirgálnak. A hatalomra vágyó hátul elszántan gyúrja magát. Lassan eljön az ő ideje, és király, király lesz. Hol? A Herkules nélküli szép új világ nagy szemétdombján.

DERENGŐ; MUSZÁJ HERKULES
(BM Duna Művészegyüttes–Nemzeti Táncszínház)

ZENESZERZŐ: *(Derengő)* Kiss Ferenc, *(Muszáj Herkules)* Kiss Ferenc, Szokolay Balázs, Korom Attila és Küttel Dávid. **DÍSZLET-JELMEZ:** Túri Erzsébet. **FÉNY:** Kovács „Jackie" József. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Juhász Zsolt.

SZEREPLŐK: *(Derengő)* Maros Anna és a tánckar, *(Muszáj Herkules)* Mucsi János, Ignéczi Gergő és a tánckar.

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Társas táncok

■ BÁL, AVAGY A TÁNCOS MULATSÁG ■

Hányféle módon lehet közelíteni a táncoz? Mire valók a mozdulatok? A közelmúltban Bozsik Yvette három egymástól radikálisan eltérő választ fogalmazott meg három darabjában. Sejthetjük persze, hogy a koreográfus – bár könnyedén felvillantja ezeket az új stílusjátékokat – egyik mellé sem teszi le kizárólagosan a voksát, hanem csupán könnyedén kísérletezik a kifejezési formákkal.

Talán az önismeret fejlesztésére való a tánc, annak bemutatására, hogy milyenek vagyunk igazán a maszkjaink mögött? A társas kapcsolataink valódi természetének szimbolikus kifejezésére? A koreográfus a *Csoportterápiá*t erre az önismereti, kommunikációs és csapatépítő tréningeket idéző felfogásra építette fel, bepillantást engedve a társulat táncosainak privát szférájába is: elvékonyítva a próba és az előadás, a magánember és az előadóművész közötti szigorú határvonalat.

A *Táncterápia* egészen más szemléletet sugall. Mintha a koreográfus a test lehetséges határait feszegetné. Mire képes az emberi test? Mennyire ügyes, erős, hajlékony? A skála egy artistától a testi fogyatékkal élő szereplőkig ível (a táncosoknak be kell érniük a valahol a skála közepén elfoglalt helyükkel). És hogy Bozsik Yvette vajon egyenrangú szereplőkként dolgozik-e a darabjaiban rendre felbukkanó civilekkel, vagy csupán használja a testüket a hatás kedvéért – ez egyelőre nyitott kérdés. Amennyiben ez utóbbiról lenne szó, akkor egyre inkább a „különös" testek kiállítása következik majd ezek után. De ha nem, akkor a sokféleség megmutatását célzó törekvések hozzájárulhatnak a táncszínpadokon (és nem csak ott) a testek demokráciájához, az önreprezentáció alanyi jogának felismertetéséhez.

A *Bál, avagy a táncos mulatság* megint új koreográfusi nézőpontot tükröz, az alkotó a társas táncok standard formavilágát variálja szellemes, groteszk, egyéni megoldásokkal. Táncosai, akik

Dusa Gábor felvétele

Jelenet az előadásból

a *Csoportterápiá*ban köznapi halandóként, a *Táncterápiá*ban ügyes testgépezetként tűntek fel, most elsősorban komikus színészek.

Bozsik változata – eltérően ihletőjétől, Ettore Scola azonos című filmjétől és az abból készült vígszínházi előadástól – nélkülöz bármiféle szubjektív történelemszemléletet. Ez azért meglepő, mert a koreográfus nem nevezhető éppen apolitikusnak, a *Kabaré,* az *Állatfarm* vagy a *János vitéz* kifejezetten az ellenkezőjéről tanúskodnak. Most viszont végigutazunk ugyan a XX. században, de inkább a slágerek, a divat, a népszerű tánclépések, mint a politika hullámhosszán. Bozsik Yvette számára ez esetben a filmbeli keret válik a legfontosabbá, nevezzük akár bálnak, bulinak, vagy ami talán a koreográfiához leginkább illik: groteszk tornatermi táncmulatságnak.

A koreográfus, mint azt már többször is bebizonyította, nagyon jó érzékkel nyúl a tömegkultúrához, szellemesen használja fel, és élvezettel építi be darabjaiba. Sőt, ez esetben a banalitás, a giccs, az egynapos trendek, az olcsó, mégis mindenki által dudorászott dallamok, a járványszerűen terjedő frizuraőrületek nem csupán atmoszféráját, hanem szerves részét alkotják a koreográfiának. A politikai szálat kihagyva ugyanis a „készen kapott" mozgásanyag, a társas táncok lépéskombinációi és a táncestek sajátosan avítt, mégis örök rituáléja kerül a középpontba.

A *Táncterápiá*nak az absztrakt tánc felé hajló eltolódása után ez a darab ismét hangsúlyosan teatrális jellegű, a társulat táncosai jól ismert, jellegzetes figurák bőrébe bújnak: van köztük balek és szívtipró, végzet asszonya és szürke kis veréb. A hangulat tánciskolát idéz: a díszlet egyszerű, csupán egy lépcsős emelvény a háttérben, és rengeteg színes, kék, sárga, zöld, piros szék. A nők és a férfiak külön kupacban érkeznek, élénk, harsány ruhák és kiegészítők kavarognak a hatvanas–hetvenes évekből, csillogó zöld ing és babydoll-szerű nejloncsoda, szőke és fekete tupírozott parókák, op-art és neccharisnya, hátsó zsebből ráadásként kikandikáló műanyag fésű.

Szellemes, ahogy az egyes mozdulatokat áthatják az egyéni manírok, ahogy egy-egy standard tánclépés jellegzetessé válik. Ugyanaz a mozgássor teljesen átlényegül, ha két különböző pár táncolja: a vastag keretes szemüveg mögé bújtatott esetlen stréber és kedvesen kacsázó hölgyeménye boldog révületben esik egymás nyakába, míg más, felkapottabb hímecskék és partnereik kegyetlen közönnyel zavarják le a számot. Jó társulatvezetőként Bozsik testhezálló, játékos szerepeket válogat táncosainak. A koreográfia rafinériája, könnyed bája onnan adódik, hogy rengeteg variáció, árnyalat társulhat egyazon formához, sőt, akár a civil mozgássorok (például cigarettázás) is tánccá szerveződhetnek.

A csiricsáré seregből ketten kilógnak, egy melankolikus, eltévedt primadonna és egy takarító külsejű, alacsony férfi. Ők azok, akik inkább régi, levitézlett gazdái, mintsem vendégei a táncteremnek. A divattal a múlt iránti nosztalgia, a banalitással a tragikum, az adott korszak jellegzetességeivel az időtlenség áll szemben. A férfi és a nő egy régi kor ott maradt őrzői, akik számára még minden tánclépés vérre és nem málnaszörpre megy.

A *Bál*ban Bozsik Yvette nem vállal és nem teljesít többet, mint a nézők szórakoztatását, megnevettetését. Egy kellemes hangulatú este, ennyi, és nem több. Unalom, feszengés nélkül. Ha valaki kevesli, csinálja utána.

BÁL, AVAGY A TÁNCOS MULATSÁG (Nemzeti Táncszínház)

DÍSZLET, FÉNY: Pető József. **JELMEZ:** Bozóki Mara. **KOREOGRÁFUSASSZISZTENS:** Blaskó Borbála. **TÁRSASTÁNC-KONZULTÁNS:** Cortes Sebastian. **KOREOGRÁFUS:** Bozsik Yvette.
SZEREPLŐK: Zarnóczay Gizella, Blaskó Borbála, Fülöp Tímea, Halász Anna, Krausz Aliz, Lisztóczki Hajnalka, Sándor Éva, Gantner István, Cortes Sebastian, Gombai Szabolcs, Kalmár Attila, Tokai Tibor, Vati Tamás, Vislóczky Szabolcs.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!
Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

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

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

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

Summary

The issue opens with two interviews, both concerned with the Hungarian State Opera House. Zsolt Koren first talked to Miklós Szinetár, general manager of the house, about the present state of the institution and then met Attila Vidnyánszky, Mr. Szinetár's candidate for the position of arts director, whom he questioned on his plans and his conception of music theatre.

Reviews on two new operatic productions follow. Szabolcs Molnár saw Wagner's *Lohengrin* at the Erkel Theatre, as directed by the composer' great-granddaughter Katharina Wagner, while Tamás Márok was present at the Szeged revival of Rossini's *The Barber of Sevilla.*

Critics of recent straight play or operetta productions are Balázs Urbán, Balázs Perényi, Tamás Tarján, László Zappe, István Sándor L., Andrea Stuber, Enikő Tegyi, Judit Szántó, Judit Csáki and Dezső Kovács, concerned this time with János Háy's *The Man Senák* (National Theatre), Tchekhov's *Uncle Vania* (Kaposvár), Georg Büchner's *Woyzeck* (Budapest Chamber Theatre), Csaba Kiss's *The Bitch* (Kecskemét), three productions of Tchekhov's *Three Sisters* (Pécs, Eger and an experimental production by theatre students of the University Babes-Bolyai at Kolozsvár, Rumania), Pál Ábrahám's *A Ball at the Savoy* (Operetta Theatre), Cervantes's *Don Quijote and...,* adapted by Ildikó Kovács (Budapest Puppet Theatre), Marguerite Duras's *L'Amante anglaise* (Studio of the Thália Theatre), Tennessee Williams's *A Streetcar Named Desire* (Sopron) and a modernized version of Pongrác Kacsóh's and Jenő Heltai's classic musical drama, *John the Brave* (Pest Theatre).

Author András Forgách was present at the rehearsals and the performance of one of his adaptations, Jean Cocteau's *Les Enfants terribles* at the Tomcsa Sándor Theatre, Székelyudvarhely (Rumania). In his contribution he describes the experience.

Three of our collaborators offer their impressions on modern dance programs. Tamás Halász saw *Cantique No.1* and *Chorale,* both by Canada's Marie Chouinard Company, Csaba Kutszegi examines two choreographies by Zsolt Juhász at the Duna Arts Ensemble, and Ágnes Veronika Tóth analyzes *The Ball,* a new production of the Yvette Bozsik Company.

In Lille, this year's cultural capital of Europe, György Karsai saw and now introduces for the reader two plays by William Shakespeare: *Cheek by Jowl's Othello* as well as *Romeo and Juliet* performed by the company of Oskaras Korsunovas (Lithuania).

July's playtext, *The Danaids,* is by Zsolt Győrei and Csaba Schlathlovszky.