2004. DECEMBER

XXXVII. évfolyam 12. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Feketeország

A Sütemények Királynője

Puntila úr és a szolgája, Matti

Negyedik nővér

Tánc: Őszi Fesztivál

Forgách András: A kulcs (dráma)

Koncz Zsuzsa felvétele

PUNTILA ÚR ÉS A SZOLGÁJA, MATTI

Schiller Kata felvétele

TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA

Koncz Zsuzsa felvétele

BUDAPESTI ŐSZI FESZTIVÁL (MAMUTOK)

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 a szerkesztőségben, 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 12. szám ▪ 2004. december

INTERJÚ

▪ Koltai Tamás: A SZÍNHÁZ NEM A SZAKMÁÉRT VAN 2
Beszélgetés Babarczy Lászlóval

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Stuber Andrea: ESEMESE 11
Feketeország
▪ Tompa Andrea: GENERATION ´84 13
Pintér Béla: A Sütemények Királynője
▪ Kovács Dezső: TUBA ÉS SZAXOFON 15
Bertolt Brecht: Puntila úr és a szolgája, Matti
▪ Zappe László: AZ EGYETLEN HIÁNYZÓ LÉPÉS 18
Madách Imre: Az ember tragédiája
▪ Szántó Judit: A CSILLOGÓ CSEHOV 20
Csehov: Sirály
▪ Tarján Tamás: RESZELT MOSÓSZAPPAN 22
Janusz Głowacki: Negyedik nővér
▪ Csáki Judit: PC LIGHT 24
Joanna Murray-Smith: Szenvedély
▪ Perényi Balázs: GIGANTIKUS BABASZOBA 26
Arthur Miller: Az ügynök halála
▪ Urbán Balázs: SOK HŰHÓ A NAGYVÁROSBAN 28
Shakespeare: Tévedések vígjátéka

TÁNC

▪ Fuchs Lívia: EURÓPA, A PATCHWORK 31
11. Tánc Biennále Lyonban
▪ Mestyán Ádám: HARMADIK TÍPUSÚ ELŐADÁSOK 34
Vendégjátékok az Őszi Fesztiválon
▪ Lőrinc Katalin: BALETTEST DEBRECENBEN 37
Vágytól... vágyig

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Halász Tamás: JÉGMELEG 41
Nico and the Navigators: Eggs on Earth
▪ Tóth Ágnes Veronika: KLISÉK ÉS KREATIVITÁS 44
Cirkus Cirkör: 99% unknown

KÖNYV

▪ Koltai Tamás: OPERAI ÍNYENCFALAT 46
Winkler Gábor: Barangolás az operák világában I.
▪ Zappe László: KÍVÜLRŐL ÉS BELÜLRŐL 47
Két könyv Ruszt Józsefről

DRÁMAMELLÉKLET

Forgách András: A KULCS

A CÍMLAPON: Jelenet a Krétakör Színház *Feketeország* című előadásából

Koncz Zsuzsa felvétele

A színház nem a szakmáért van

■ BESZÉLGETÉS BABARCZY LÁSZLÓVAL ■

– Úgy emlékszem, 2003-ban történt, hogy bejelentetted, vissza akarsz vonulni a kaposvári színház igazgatói posztjáról. Amikor az idén nyáron televíziós kamerák előtt beszélgettünk, azt mondtad, feltehetően további három évig igazgató maradsz. Akkor még nem döntöttek a pályázatokról. Korábbi szándékod ellenére pályáztál, és úgy ítélted meg, a pályázatod komolyan esélyes, annak ellenére, hogy a kaposvári politikában vannak néhányan, akik más szellemű színházat szeretnének, és szívesen látnák, ha eltűnnél onnan. Nem sokkal ezután megnyerted a pályázatot, és kineveztek. Ahogy én látom, ez amolyan pirruszi győzelem.

– Valóban szerettem volna átadni a színházon belül dolgozó fiataloknak a vezetést. Úgy éreztem, hogy ezt idejében meg kell tenni, mielőtt nagyobb baj lesz. Az a bizonyos városon belüli ellenzék ezt a helyzetet megpróbálta fölhasználni arra, hogy lecserélje a kaposvári színházvezetést. A szóba jöhető fiatalokat a városi vezetés nem fogadta el. Fölkértek, hogy pályázzak még egyszer. Ma is úgy gondolom, jobb lett volna, ha nem én folytatom ezt a munkát, de beláttam, hogy az adott helyzetben nem tehettem mást.

– A kaposvári színház múltja és jelene nem elég ahhoz, hogy történetének folytatását önmaga határozza meg?

– Kis csoportocskákról van szó, amelyeknek azért van bizonyos befolyásuk. Konzervatív politikusokról, akik a valláserkölcs alapján állnak, és úgy gondolják, hogy a színházunk túlságosan frivol, túlságosan világi, túlságosan baloldali. Kommunistázni nem kommunistáznak, mert az azért egy kicsit nehéz lenne a kaposvári színházzal kapcsolatban. A pragmatikus politikusoknak viszont az az érdekük, hogy ne legyen háború. Kompromisszumot kellett kötni.

– Kiknek akartad átadni a színházat?

– Azoknak fogom átadni, akiknek akartam, csak nem most, hanem három év múlva, és nem szívesen mondanék neveket.

– Miért kell titkolózni? A nyilvánosság nem lehet akkora erő, hogy egyértelművé tegye a szándékot, és súlyt adjon neki?

– Ez nem titkolózás. Nem akarok mások nevében beszélni. Én tudom, ki az a néhány fiatalember, akit alkalmasnak tartok, de az ő vállalásuk, hogy ezzel nyilvánosság elé lépjenek. Egyébként nem olyan nehéz kitalálni, kikről van szó.

– Ha jól számolom, huszonöt éve vagy Kaposváron igazgató.

– 1978-ban lettem az. Ez már huszonhat év. ´74-ben lettem főrendező, tehát harminc éve vezetem a színházat.

– Lehet arra készülni, hogy az ember olyan fiatalokat neveljen ki maga mellé, akik majd leváltják?

– Legalább tizenöt éve ezen töröm a fejemet. Azért nem könnyű, mert a színházigazgatás összetett munka. Nagyon nehéz megítélni, hogy amikor valaki odakerül, akkor helytáll-e vagy sem. Én feltételezem néhány emberről, hogy képesek helytállni, de hogy valóban így van-e, akkor derül ki, amikor már csinálják.

– Nem késő az egy kicsit? Nem lehet idejében helyzetbe hozni vezetésre alkalmas fiatal vagy középgenerációs szakembereket, akik kellő támogatással előítélet nélkül próbára bocsáthatók?

– Nem tudunk vezetőket gyártani, és nem tudjuk garantálni, hogy valaki jó vezető lesz egy színház élén. De épp a kaposvári színházból egy csomó olyan ember került ki, aki a legkülönbözőbb helyeken színházvezetőként, színházcsinálóként funkcionál. Tehát folyik ott olyan tevékenység, amely alkalmassá tesz embereket erre a feladatra.

– Mohácsi János a legjobb magyar rendezők egyike, de nem derült ki világosan, hogy neki például színházvezetőnek kell-e lennie, ambicionálja-e ezt egyáltalán, és hogy adott esetben, ha egy egész színházat kell helyzetbe hoznia, jó helyzetbe hozza-e önmagát mint rendezőt.

– Mohácsi színházcsináló ember. Nyilván másképpen gondolkodik, amikor nem visel felelősséget egy egész színházért. Nem tudom megmondani, hogy ha ő lenne az utódom a kaposvári színház élén, mennyire haladná meg eddigi önmagát. Eddig a saját munkáival törődött, de az utóbbi években egy társulatszervező pedagógus is kezd benne kifejlődni. Eltart még egy darabig, amíg világos lesz, hogy ez igaz-e vagy sem.

– A ti generációtok váltotta le a színházak élén a politikai kinevezetteket. Egy elterjedt nézet szerint most nem művész igazgatókra, hanem menedzserekre van szükség.

– Ez nem egy elterjedt nézet, ez politikusok véleménye, akiknek az lenne a dolguk, hogy törődjenek a művészettel és a művészekkel, de ezt terhesnek tartják, és megpróbálják másra sózni az egészet. Egy menedzser mindig kényelmesebb a politikai vezetés számára, mert annak nincs más hitele, mint hogy ügyesen szervez, és jó üzleteket köt. Viszont egy művész állandóan követel, mert az a lényege, hogy többet akar, mást akar, újat akar, különlegeset akar. Nem azért, mintha nem tudná áttekinteni a gazdasági kérdéseket. Ez nevetséges. A gazdasági kérdések nem annyira bonyolultak, mint amennyire misztifikálják őket.

– Nem arról van szó, hogy ma „el kell adni a színházat", mert már nem olyan természetes társadalmi szükséglet, mint amilyennek régen megszoktuk?

– Mit jelent az, hogy „eladni a színházat"? Észre kellene venni, hogy a színház nem az a tömegszórakoztató médium, aminek néha tartják, hanem egy bizonyos – szélesebb értelemben vett – kulturális elitnek szóló művészet. Azoknak szól, akiknek a kulturális igényei meghaladják, mondjuk, a kereskedelmi tévék kínálatát. Vegyük a kaposvári színházat. 1955-ben alakult az állandó társulat, mi ´69–70 táján kerültünk oda, több fokozatban. Ez alatt a viszonylag rövid idő alatt, nagyjából háromévenként elpusztult egy színházvezető garnitúra, és jött helyette egy másik. Általában az volt ellenük a vád, hogy nem tudják a közönséget bevinni a színházba. Természetesen nemcsak ezért buktak meg, hanem mert a helyi pártállami értelmiség úgy érezte, hatalmában van buktatni és kinevezni, és élt ezzel a hatalmával, ha kellett, ha nem. De az indok többnyire az volt, hogy nem elég jó a kapcsolat a közön-

séggel. Általában a következő történt. Az új igazgató első évében rendesen játszottak klasszikusokat – magyart és külföldit –, új magyar drámát és három-négy zenés vígjátékot, operettet vagy szalonvígjátékot. Viszonylag kiegyensúlyozott volt a műsor. De akkor azt mondták, jobban kellene mennie a színháznak. Mire a szerencsétlen a következő évben öt operettet tűzött műsorra. De a színház ettől nem ment jobban, sőt, rosszabbul ment. Volt olyan igazgató, aki a bukása évében a tíz bemutatóból hét operettet játszott – és a közönség otthagyta a színházat. Ennek nagyon egyszerű oka van. Azok, akiknek az operett az alapvető igényük, nem mennek évente egynél többször színházba. Tehát nem őket kell megcélozni. Tökéletesen téves gondolkodás, hogy egyre populárisabb műsort kell csinálni. A populáris műsorok iránti igénynek nem a színház az első számú kielégítője. Nálunk egy vagy két olyan típusú darab kerül műsorra, amiről azt gondoljuk, hogy a nem túlságosan igényes közönségnek fog tetszeni elsősorban, de ezeket is többnyire „kicsavarjuk", vagy annyi újat rakunk bele, hogy mások számára is érdekesek legyenek. Ez a politika bevált. Bár tizenöt évig temették a kaposvári színházat azzal, hogy az értelmiségnek készül, és nem nézi a közönség, a valóság az, hogy már 1975-ben, tehát rögtön az elején nézettségi rekordot döntöttünk. Nemcsak a statisztikai kimutatásban, hanem a tényleges nézőszámban is. A színházat eladni nem azt jelenti, amit a kommersz agyú menedzserek gondolnak erről. Ez nem valami új dolog. Pest-Budán abban az időben, amikor Széchenyi tervbe vette a Nemzeti Színház felépítését, állatheccek voltak a tömegszórakoztató játékok. Az Akadémia közelében, a Duna-parton volt egy Aréna nevű hely. Befért oda vagy négy-ötezer ember. Kértek egy krajcárt vagy ötöt, és összeeresztették a harci állatokat, ahogy ma is a titkos pitbullviadalokon. Ez óriási üzlet volt. Vállalkozók csinálták. De senkinek, aki komoly művész volt, és a Nemzeti Színház ügyén fáradozott, eszébe sem jutott, hogy ez konkurencia, vagy olyasmi, amivel egyáltalán törődni kéne. Nem találtam olyan szöveget, amely felháborodva beszélt volna arról, milyen borzasztó, hogy a nép az állatheccre jár, és nem a Nemzeti Színház felépítésével foglalkozik.

– A piaci szempont nem zárja ki, hogy a művészeti vezetésért művészek legyenek felelősek.

– Egy színház menedzselése inkább a benne lévő emberek menedzselése, semmint a gazdasági-pénzügyi kérdések megoldása. A színházat olyasvalakinek kell vezetnie, aki érti azokat az embereket, akikkel dolgozik – a legegyszerűbb emberi problémáktól a legbonyolultabb intellektuális problémákig. A színházigazgatásban az a legnehezebb, hogy állandóan jön egy ember, akitől én mint igazgató akarok valamit, és ő is akar valamit mint művész – fejlődni akar, pénzt akar, sikereket akar. Ez egy meccs, amit a jó igazgató mindig megnyer, a rossz meg elveszít. Beckenbauertől egyszer megkérdezték, amikor kikapott a csodacsapata, hogy mi történt. Azt felelte, nem tudom, de hát egyetlen test test elleni küzdelmet sem nyertek meg az enyémek. Ez volt az értelmes válasz. Úgy voltak pszichológiailag vagy más módon diszponálva, hogy sorra elvesztették a labdáért folyó keserves küzdelmeket. Ha egy színigazgató elveszti ezeket a keserves küzdelmeket, akkor kicsúszik a kezéből a dolog. Ez a lényeg. Hol van olyan Közgázon tanult ember, aki garantáltan ki van képezve egy ilyen meccsre? Nincs kizárva, természetesen, hogy létezik, de annak semmi köze a közgazdasági végzettséghez.

– A Krétakör Színház menedzsere Gáspár Máté, művészeti vezetője Schilling Árpád. Ők láthatóan jól megvannak, mindketten végzik a dolgukat, és leveszik egymás válláról a terhet. Ez egy lehetséges vezetői modell, de elméletileg megvalósulhat máshol is.

– Az elmélettel is van egy kis gond. Mert a Schilling-féle színház egészen speciális színház. Nem azért, mert kicsi, hanem mert egy művészre épül. Egy erős művészegyéniségre, akit a többi kiszolgál, vagy ha nem, akkor elmegy. Ez Schilling színháza. A kaposvári színház például nem ilyen, és mások sem ilyenek. Az, hogy Schilling ki tudott egyezni egy emberrel, pontosabban az az egy ember megfelelő színvonalon szolgálja Schillinget, nem jelenti azt, hogy megoldottuk a menedzselési problémát, vagy modellt találtunk rá.

– Azt mondtad, tévedés a színházat szórakoztató médiumnak tekinteni. Ez kedves a fülemnek, mégis úgy gondolom, hogy a magyar színház tradíciói a szórakoztatáshoz kötődnek; még a minőségi csúcsai is, például Molnár Ferenc polgári szalonszínháza. (Habár hosszú távon éppen nem ez a minőségi csúcs volt jellemző.) A színháztörténet viszont nem ezekre emlékszik. Amikor azt mondjuk, Nemzeti Színház, akkor Paulay Edére vagy Németh Antalra gondolunk, holott a két háború között a Nemzeti Színház sok kommersz vackot is játszott, eléggé vacakul. Ha mi színházról beszélünk, akkor a jelentős, esztétikailag és szellemileg épületes színházra gondolunk, és elfelejtjük, hogy Magyarországon nem ez volt számszerű többségben. Ha összehasonlítjuk a legtöbb európai ország színházával, ahol a művészszínház aránya – ennek megfelelően a súlya és a jelentősége – a szórakoztató színházéval szemben jóval nagyobb volt, mint nálunk, nem kell csodálkoznunk azon, hogy a menedzseragyú emberek akarják meghatározni, mi a színház. S ha azt mondják, hogy a tömegszórakoztatás, az nem esik távol a hazai hagyománytól.

– Ez egy icipicit merev felosztás. Látni kell a történet egészét. Először is azt, hogy a semmiből, a pusztából körülbelül kétszáz év alatt keletkezett egy olyan színházi kultúra, amit ötmillió ember elfogyaszt egy évben. Lehet rajta vitatkozni, hogy ez nagy szám vagy kis szám, mindenesetre nagyobb, mint – mondjuk – Hollandiában vagy Belgiumban, a hozzánk hasonló méretű országokban. Egészen biztos, hogy ebben az országban meghonosodott egy sikeres színházi kultúra. Ez jórészt vicces módon II. Józsefnek köszönhető. A német nacionalizmus kitalálta, hogy az államnak színházakat kell építenie. Ezt a magyar állam magyar nacionalizmusból átvette. Sorra épültek a színházak, a Monarchia területe tele van a színházi kultúrát szolgáló fantasztikus palotákkal. Ezeket a palotákat megtölti a közönség. Legalábbis Magyarországon. Az egykori Monarchia délszláv területein például nem járnak színházba, de Magyarországon járnak. Öt-hat évvel ezelőtt színház iránt érdeklődő külföldi bará-

taimmal elővettük a budapesti színházi kínálatot. Félelmetes volt, félelmetesen sokféle. Azt mondták, ezt nem hiszik el. Angolok voltak, olyan helyről jöttek, ahol komoly a színházi kultúra. Nem hitték el, hogy ennyi működő hely van. Jó, mondtam, akkor ma este menjünk el, és látogassunk meg húsz helyet. Elmentünk rendes, nagy színházakba, elnéztünk a Monori Liliék pincéjébe – ahol arra vártak, hogy összegyűljön az a tizenhat ember, akinek eljátszhatják az előadásukat a tyúkokkal –, elmentünk az egyik szállodába, talán a korábbi Royal lehetett, vagy a Bristol, már nem tudom, amelynek a halljában főiskolát végzett fiatal művészek egészen elképesztő színházi előadást tartottak.

– Elképesztően jót?

– Az volt az elképesztő, hogy tele volt a terem. El nem tudtam volna hinni, hogy olyan lehetetlen körülmények között lehet színházat csinálni. Szart csináltak, nem hogy jót. De nem ez az elsődleges megközelítés. Én most arról beszélek, hogy milyen nagy számban vannak a vevők. Az elsődleges megközelítés – és ez a kultúra lényege – az, hogy van, működik, és leköti az embereket. A minőség az más kérdés. Több mindenen el kellene gondolkodni. Például a XIX. századi nagy győzelem – a francia bulvár vagy a nagy nyugat-európai zenés darabok átvétele – a polgárosodást szolgáló szubkulturális fejlődés volt. Lehet, hogy az irodalom fejlődésétől függetlenül ment végbe, de még ezt sem állíthatjuk, mert nem feltétlenül a Gyulai Pál megközelítését kell követnünk. A magyar irodalomtörténet soha nem tudta érzékelni a színházi jelenségeket. Azt, hogy Sullivan *A mikádó* című – ma úgy mondanánk – musicalje ugyanaz volt, mint amikor Webbert másolják Pesten. A magyar színházat úgy indították el, hogy kimentek, megnézték, és megtanulták, hogy kell csinálni. Kiképezték egy bizonyos szinten az embereket. Hihetetlen sikerszériával indult el a magyar színház. Ez kulturális pozitívum. Olyasmit hoztak ide a polgári világból, ami még nem volt. Más kérdés, hogy mindig helyi értéke van annak, mi hogyan működik, és kétségtelen, hogy a kultúrák bele szoktak ragadni a sikereikbe. Az tehát, hogy a polgári szalonszínház Magyarországon sikeres volt, és ráadásul kitermelt egy csomó, ezen a szinten világhírű írót, meg is kötötte. Bizonyos mértékig *úgy maradtunk.* Ami nem azt jelenti, hogy ez volt a kizárólagos fejlődés. Sok más is volt. Nemcsak Hevesi Tháliája, amiről annyit beszélünk. Sokféle színház született abból a szándékból, hogy mások akartak lenni.

– Szinte mindig a Hevesi-féle és a hasonló kivételekről beszélünk, mert rájuk vagyunk büszkék. Miközben nem volt elég nagy terük és súlyuk a magyar színházban.

– Óriási súlyuk volt. Mert ettől lett színház Magyarországon. Meg a zenésektől. Ezek hozták be a tömegeket. A zenés színház nem azt az igénytelen szórakoztatást jelenti, ami ma, mondjuk, a *Rex felügyelő,* hanem egy kulturális áramlat sikerét és megerősödését. Hogy ebből nem – vagy csak nagy késéssel – mozdultunk tovább, abban erősen benne vannak az első világháború utáni magyar társadalmi viszonyok torzult, konzervativizmusra hajlamos, agyonpolitizált – sorolhatnám a jelzőket – mindennapjai, aztán benne van természetesen a Rákosi-rendszer, és így tovább. De abban a pillanatban, amint egy kicsit szabadabb lett a levegő, a színház elindult a természetes fejlődés útján. Gondold meg, hogy ma mennyire más egy vidéki színház műsora – a műsor típusa –, mint negyven évvel ezelőtt. Akkor voltak a klasszikusok, az új magyar darabok, a zenés vígjátékok, az operettek. A szerzők is megvoltak, akiket játszani lehetett. Ez volt a kaptafa, és nem történt semmi.

– Biztos, hogy a repertoár megváltozása az igazi minőségi ugrás? Kaposvár nem azzal ért el döntő változást, hogy mást játszott, hanem azzal, hogy másképp játszott. Azzal, hogy minden mögött – az operett mögött is – ott volt a saját szemlélete, a saját mondanivalója. Az, hogy ma a színházak annyi mindent játszanak – rendkívül kétséges műveket is rendkívül kétséges színvonalon –, akkora eredmény? A mennyiségnek örülünk? Annak, hogy kétszáz előadás közül lehet választani, mert egy színház tíz-tizenöt darabot tart műsoron? Az nem számít, hogy ez javítja vagy éppen rontja a minőséget?

– Nem értetted pontosan, miről beszélek. Nem igaz, hogy a színházak ugyanazt játsszák, mint régebben. Sok minden bekerült a műsorba, ami korábban nem volt ott. Ma rengeteg a vállalkozó szellemű műsorkészítés – függetlenül attól, hogy hogyan játsszák azt, amit játszanak. Műsorra tűznek olyan darabokat, amelyeknél fennáll a bukás veszélye. Talán nem mindenhol, de a legtöbb helyen. Azt, hogy a Vígszínházban bevállalnak egy Zsótér által rendezett *Kaukázusi krétakör*t, egy normális bulvárszínházi igazgató soha nem tette volna meg negyven vagy ötven évvel ezelőtt. A másik dolog, hogy tudomásul kell venni: a színházat eltartó közeg a polgári közép. Itt volt például az az egyébként rossz német *Liliom*-előadás a Vígszínházban, amit még Hamburgban láttam, és amiből akkora botrány kerekedett. Különben nem azért volt rossz, mert avantgárd volt, hanem mert a rendező rosszul olvasta el a darabot. Nem tudta, miről szól, ami gyakran előfordul modern rendezők esetében. Ez botrány volt, provokáció, amire a polgári közönség jelentős része vagy el se ment, vagy fölállt, és hazament. Amúgy a hamburgi Thalia nagyon sikeres polgári színház, amelynek egy peremelőadása ez a *Liliom.* A sokfelé – Budapesten is – felépített színházi palotáknak a polgári közép szórakoztatása, ízlésének kiszolgálása az egyik kikerülhetetlen feladatuk. Nem feladatuk az, ami a város különböző bugyraiban létrehozott színházi előadásoké: az avantgárd értelmiség igényét kielégíteni. Én egyébként azt hittem, hogy a hatvanas évek mindent elöntő avantgárd divatja ki fogja nyírni a színházat Nyugat-Európában, mert elveszi az emberek kedvét a színházba járástól. Valóban volt is egy olyan periódus, amikor jelentősen hanyatlott a színházlátogatás, főleg a kisebb országokban. Aztán bekövetkezett egy érdekes fordulat. Akik a bulvárszínházat csinálták, megtanultak avantgárdul. Amire szükségük volt, azt formailag-tartalmilag, sőt színészszakmai szempontból beépítették a színházuk működésébe. Még a műsort is. Például Brüsszelben láttam egy olyan *Godot-ra várva*-előadást, amit egy Vígszínházhoz hasonló épületben játszottak. Nem negyvenen nézték szandálban, hanem hatszázan estélyiben. Egy különleges *Godot* volt, amiben rappeltek. Nem hosszszan, unalmasan és filozofikusan várták Godot-t, hanem bődületes ritmusban, élesen, szórakoztatóan unatkoztak akrobatikus ügyességű színészek. Azt hiszem, a tizenhetedik vagy a tizennyolcadik bérleti előadást láttam. Óriási sikerrel ment. Úgy működött, mint egy Feydeau. De nem volt letagadva, hogy miről szól a darab. Nem az történt, hogy kiherélték, „eladták". Egészen más formában, de egy olyan fantasztikus művész, mint Bob Wilson ugyanezt csinálta a koppenhágai *Woyzeck*-előadásban, egy ugyancsak a Vígszínházhoz hasonló helyen. Lényegében megteremtette a *Woyzeck* kulináris, szórakoztató-zenés, vizuálisan is rendkívül megragadó, különleges produkcióját, ami már nem az a *Woyzeck* volt, amit korábban ismertünk – az abszolút avantgárd darabok egyike a hatvanas években –, hanem egy polgári középosztálynak szóló színház repertoárelőadása. Hogy mi hol tartunk ebben a fejlődésben, azt persze nem tudom, lehet, hogy egy hanyatlási korszak elején vagyunk, és nagyon sok mindenen át kell esnünk ahhoz, hogy megtaláljuk a megoldást.

– Nem látom akkora kockázatnak, ezért akkora vállalásnak se, hogy Zsótért meghívják a Vígszínházba. Bérletben elmegy, jó pontot lehet vele szerezni, a nagy repertoár pedig „eltartja". Külföldön lehet napirend, hogy polgári szórakoztató színházat csinálnak az avantgárdból, nálunk inkább az a kérdés, hogy a polgári szórakoztató színház mellett miért hogy épp csak „elmegy" egy tartalmilag-formailag mélyebbre hatoló előadás, de nincs súlya, szélesebb értelemben vett visszhangja. Nincs jelen.

– Hogy egy sikeres, nagy prózai színház igazgatója kényelmes megoldásokat próbál keresni, és kulturálisan elismert előadásokkal „hintázik", az talán nem akkora bűn. Nincs olyan, hogy bérleti előadás. Amikor *A kaukázusi krétakör*t láttam, fél ház volt a Vígszínházban, a szünetben – nem is tudom, volt-e szünet – sokan elmentek, és korántsem volt olyan sikere, mint egy normális prózai darabnak ugyanott. (Ráadásul az előadásnak súlyos problémái vannak, de most nem erről beszélünk.) Akik viszont ott maradtak, tombolva ünnepeltek. Ez kicsit hasonlít ahhoz, ami Kaposváron történt a korai korszakban, de még most is előfordul néha. Vannak előadások, amelyek befogadására a közönség átlagos része alkalmatlan, de létrejön körülöttük egy kicsiny szimpatizáns és érdeklődő réteg. A Vígszínházban ezt nem könnyű elérni, mert oda nem mennek el azok, akik egyébként nem szoktak, mert nem számítanak arra, hogy valami különlegességet kapnak. Ha egy színigazgató mégis meghív egy olyan különös és jelentős rendezőt, mint Zsótér, az az ő üzlete. Az, hogy Zsótér elfogadja a meghívást, az viszont az ő vállalása. Ez nem akkora bűn, vagy ha az, akkor két oldalról követik el. Nem hiszem, hogy a művészi erkölcsbe ütközik, ha egyébként üzleti színházi aktusokra hajlamos vezetők üzletet kötnek avantgárd személyiségekkel. Ettől előremozdul valami.

– Belefér a struktúrába. A struktúráról gyakran beszélünk, van, aki azt mondja, hogy a struktúra jó, van, aki azt, hogy rossz, változtatni kell rajta. Végül nem változik lényegesen semmi. Különösen nehéz a fiatalok helyzete, mert hosszasan le vannak fedve a pozíciók. Társulatos színházakról beszélünk, miközben kevés az igazi társulat. Vívmánynak tartjuk a repertoárt, miközben a kockázatot helyettesíti, és földuzzasztva a minőségromlás melegágya. Szerintem ma a struktúrának nevezett valami az, ami a legfőbb gátja, hogy színesebb, felszabadultabb és innovatívabb legyen a színház.

– A struktúra örökség. Olyan képződmény, amelyet az élet – néha a politika, néha a szakma – alakított ki, és amelyben benne vagyunk. A struktúra alapvető megváltoztatásához egy rendkívül kellemetlen dologra van szükség. A hatalomra, amely belenyúl. A demokratikus hatalom természetesen alkalmatlan ilyen operatív dolgokra, tehát szükség van egy diktátorra, aki eldönti, hogy legyen ezután. Innentől kezdve nekem nem tetszik a dolog. Nagyon nem tetszik. Azt gondolom, hogy a struktúrákkal bizonyos mértékig együtt kell élni, és ahol kikényszerítődik a változás, ott azt kell segíteni. Elég sok változás történt az elmúlt évtizedekben a magyar színházi struktúrán belül. Van egy másik probléma is. Színházat *odaadni* valakinek nem szabad. Azért meg kell küzdeni. Hogy valakinek színháza legyen, ahhoz le kell játszani egy meccset. Végig kell csinálni egy harcot. Egyébként a dolog gyanús és veszélyes. Ezt saját tapasztalatomból tudom. Egyszer kurátorként, amikor még többet törődtem ilyen dolgokkal, és talán a tekintélyem is nagyobb volt, hozzásegítettem tehetséges fiatal embereket, hogy megkapjanak egy színházat. Óriási hiba volt, életem egyik jelentős hibája...

– Gondolom, a kecskeméti színházról, Bal Józsefék kinevezéséről beszélsz.

– ...mert nem voltak fölkészülve rá. Hülyeségeket csináltak. Mi a kaposvári színházért rendkívül keményen küzdöttünk éveken keresztül. Szó nem volt arról, hogy azt valaki odaadta nekünk. Amikor már nagyon sikeresek voltunk, Aczél György megnézte *A Mester és Margarit*át a vígszínházi vendégjátékon. Ez volt az első eset, hogy megnézett egy kaposvári előadást. A szünetben Aschert meg engem berendelt a páholyába, leültetett bennünket, és nagyon bánatosan azt kérdezte, hogy ha annak idején odaadom maguknak a székesfehérvári színházat, akkor minden másképp történik? Ami azt jelentette, hogy egy kukkot sem értett az egészből. Még akkor sem. Mi nagyon-nagyon keményen megküzdöttünk a színházért. Nem kívánom senkinek, hogy olyan alvilági politikai háborúkat kelljen vívnia, amilyeneket mi megnyertünk. Sorban megnyertünk minden csatát. A színházzal kapcsolatos bírósági pereimet is megnyertem, mind a mai napig.

– Tudom, azt szoktad mondani, hogy be kell menni a dzsungelba...

– Nem én mondom, Arthur Miller mondja *Az ügynök halálá*ban. Ezzel szoktam viccelni azoknak a srácoknak, akik nyafognak, hogy nem bánnak jól velük.

– Tehát nem elég tehetségesnek lenni. Annak idején a kecskeméti fiatalok...

– Szakmailag tehetségesek voltak. Mint színházvezetők voltak tehetségtelenek.

– És lett rajtuk egy bélyeg, hogy bukott színházvezetők.

– Ilyen az élet. Egyszer egy tigris nem tudott megenni egy kecskét. Attól kezdve ő már nem fenevad.

– Igazad van, nagyfokú elszántság és elhivatottság kell ma ahhoz, hogy valaki kiverekedje egy újdonságot, friss szellemet képviselő színházi program győzelmét az önkormányzatnál, amely szinte biztosan a megfelelni akaró, sok vizet nem zavaró embereket fogja választani a bizonytalan kimenetelű kockázatvállalókkal szemben.

– Természetesen ez az egész önkormányzati pályázati rendszer, úgy, ahogy van, gyalázatos és ostoba. Én minden létező fórumon, ahol van értelme, támadom. De ez a pillanatnyi politikai helyzet velejárója. Nem tudunk rajta változtatni. Az önkormányzatok azokból állnak, akikből. Választott emberek, a helyi politikai erők választják őket. Azon a kulturális szinten vannak, amelyen, azok az inspirációik, amelyek. Csak azért visszamenni a kommunizmusba, hogy ezen változtassunk, nem lehet, és nem is szabad. Megint csak az marad, amit mondok: küzdeni. És elfogadtatni a különleges teljesítményeket. Nézd, itt a kedvenced, Schilling Árpád. Én tavaly nagyon beteg voltam, az intenzíven feküdtem, amikor fölhívtak a kórházban, és azt mondták, május 5-én osztják a Gundel-díjat, én vagyok az egyik jelölt. Mondtam, hogy éppen a halálomon vagyok, de megkérdeztem az orvosaimat, hogy kimehetek-e, mert amúgy jólesett, hogy díjat akarnak adni, addig azt se tudtam, hogy ilyen díj egyáltalán létezik. Megengedték, hogy kimenjek, jobban is lettem, elmentem a lányommal, beültünk, röhögtünk az egészen, kiderült, hogy én nyertem a Gundel-díjat, és maga Zsótér adta át, aki az előző évben nyerte. Zsótér drukkolt nekem, hogy én kapjam, utólag elmondta, hogy borítékolva van, és a díjátadó se tudja, kinek fogja átadni, ami részben sumák, de tény, hogy ott olvassák fel. Végül fölolvasott engem, és hihetetlenül boldog volt, hogy a három jelölt közül én kaptam. Így mint az előző évi nyertes az idén én voltam a díjátadó, és a három jelölt közül Schilling volt az egyik. Én a lelkem mélyén neki drukkoltam. Zsótér is jelölve volt, gondoltam, ha a kígyó a saját farkába harap, nagy hülyeség kerekedik ki az egészből. Nézem, Schilling nincs a teremben. Kinyitom a borítékot, kiveszem belőle a cédulát: Schilling nyert. Olvasom a nevét a mikrofonba, és kintről, az ajtó mögül – mint Csucsundra, a pézsmapatkány, tudod, aki a Kipling-novellában mindig a fal mellett járkál, soha nem megy be a szoba közepére – berohan Schilling, átveszi tőlem a díjat, azt mondja, köszönöm, és kirohan. Amikor vége lett az egésznek, kimegyek, és ott áll Schilling meg Csákányi az előszobában. Ott bujdokolnak. Ez meg micsoda? Ha nem akarok szerepelni, akkor nem jövök el, és nem veszem át a díjat.

– Szégyellték?

– Ostobán szégyellték. Így nem lehet meccseket lejátszani. Ez affektálás, úgy, ahogy van.

– Schilling azért elég keményen tud dolgozni.

– Nálam kezdte az egészet, nekem csinálta a *Baal* című produkcióját, amitől Schilling lett. Emlékszem, hogy a nagy sikere után, mint egy bánatos lelki moszat sörözött a főiskola lépcsőjén, és egyre depressziósabb lett. Egy affekta majom.

– De az is igaz, hogy a Katonától kezdve bárhová, a legelegánsabb színházba bemehetett volna rendezőnek, akkor minden évben rendez kettőt, máshol meg még kettőt, és nincs gondja. Ő meg azt gondolta, hogy önálló színházat akar. Ehhez azért kellett valamit brusztolni. És még most is kell, mert egyelőre nincs

megoldva a Krétakör helyzete. Én nem vagyok Schilling prófétája vagy a védőügyvédje, de hogy elutasította az alkalmazotti létet – most én mondom –, nem bűn. Ő aztán harcol.

– Remélem, megnyeri a meccseit. De azokat a valóságos mecscseket, amelyeket ebben az országban le kell játszani, azt hiszem, nem tudja megnyerni.

– Azt mondtad, az önkormányzatokkal nem lehet mit csinálni. Tényleg nem lehet? Nincs a szakmának, a szakmai érdekvédelemnek, a kuratóriumoknak, vezető színházi embereknek olyan súlyuk, hogy befolyásolják a döntéseket?

– Ez soha nem ilyen egyszerű. El kell ismételnem, mert még mindig nem érted eléggé. Ahhoz olyan hatalom kell, ami a demokrácián kívül van.

– Tehát csak politikai hatalom van, szakmai hatalom nincs.

– Nincs. Egy szakmai grémiumnak lehet tekintélye. De ebben a pillanatban semmilyen művészeti, szakmai tekintély nem elegendő ahhoz, hogy ezeket a boldog kis malacokat az önkormányzatokban, akik az ügyeket intézik, befolyásolni tudják. Ez az ország színvonala.

– Mondjuk, van egy színház, Miskolc. Magam is tudtam három vagy négy hónappal a pályázat kiírása előtt, hogy ki lesz az igazgatója, ha úgy fordul a politika. Elég cinikusan megmondták előre. És az lett, akit mondtak. Aki pályázni akart volna, természetesen nem pályázott, mert minek pályázzon, ha le van zsírozva. Ilyenkor egy olyan szakmai testület, mint a Színházművészeti Szövetség, vagy hogy is hívják most, Színházi Társaság, nem tudja azt mondani, hogy hoppá, álljunk meg, ez disznóság?

– Nem tudja.

– Vagy nem akarja?

– Nem tudja. Ha akarná, se tudná. Lehet, hogy éppen nem is akarja, teljesen mindegy. Tanácsadó szerepe van. Ez már az elején, amikor Kapás Dezsőt nem tudtuk megvédeni Veszprémben, világosan kiderült. Pedig igazán keményen próbálkoztunk. Ez a jogi helyzet. Ezt nem lehet megérteni? Azok az emberek ülnek ott, akiket megválasztottak, és ők döntenek.

– Ezért nincs színházi kamara, mert annak jogosítványai lennének, a szakmai szervezetnek meg nem lehetnek?

– Ezeket a kamarákat egyébként sem szeretem...

– Mert régen politikai testületek voltak...

– Természetesen. És nem akarnám, hogy megint legyenek.

– Olyan szakmai testület sem lehet, amelynek súlya van?

– Amelynek közigazgatási jogosítványai vannak, nem lehet.

– Tehát, ha – mondjuk, Szegeden – azt a pályázót nevezik ki igazgatónak, akit a szakmai testület a harmadik helyre rangsorolt, semmit se lehet tenni...

– Azonkívül semmit, hogy ezt föl lehet hánytorgatni, emlékeztetni lehet rá, rögzíteni lehet, meg lehet nevezni azt a néhány embert, aki a döntést manipulálta, és felelős érte.

– Egyszer, még 1991-ben azt nyilatkoztad, hogy az új nemzedék elég rosszul kezd, és nincs más, mint pénzlenyúlás, panaszkodás és siránkozás. Most meg azt veszem észre, hogy a színházi szakma csak akkor tudja összekapni magát, ha effektív pénzkérdésről van szó. Tehát az áfatörvény ügyében össze tudott ülni harminchatezer színigazgató, és ki tudta kényszeríteni, hogy legyen valami kompenzáció. Annak idején a Nemzeti Színház ügyében erre képtelen volt.

– Nézd, ezekben én hosszú évek óta nem veszek részt. Nem tudom, hogy kizárólag pénzügyekben hatékonyak-e. Ha pénzügyekben kapták össze magukat, akkor is kudarcot vallottak, mert a látszat ellenére semmit nem oldottak meg. Ugyanott vagyunk, mert senki semmilyen ígéretet nem tartott be. A másik, ez megint az egyik vesszőparipád. Elmondom, ha akarod. Azt hiszem, hogy a te fejedben sötét bűnök és árulások ki nem mondott jegyzéke van a Nemzeti Színházzal kapcsolatban. A Nemzeti Színház mostani története nagyon egyszerű. Ugyanaz, ami Széchenyi idejében volt. Nem tudom, hogy ezt mennyire tudod. Széchenyitől politikai okokból lenyúlták a Pest megyei svihákok a Nemzeti Színház ügyét, azzal, hogy ők az igazi magyarok. Ugyanazzal a dumával, mint ma. Azt akarták, hogy őrájuk legyen büszke a nemzet, mert ők építették föl a színházat, nem az a szemét, hülye Széchenyi. Ugyanez történt most is. Tehát teljesen mindegy volt, hogy ki mit mond. Ennek ellenére én személy szerint is a legvadabb dolgokig elmentem, hogy próbáljam meggyőzni őket arról, hülyeséget csinálnak. Akkor még volt személyes kapcsolatom néhány fideszes vezetővel, megpróbáltam ezeket is fölhasználni. Nem lehetett. Ők hihetetlenül rideg politikai döntésként határozták el, hogy a Horn Gyula-féle Nemzetit le kell söpörni, és az ő Nemzetijüket kell föl-

építeni. Itt nem volt mese. Senki semmilyen árulást, semmilyen bűnt nem követett el. Egyedül Bálint András hitte túl sokáig, hogy ez az ügy nem olyan komoly, mint amilyennek látszik.

– Később egy interjúban azt mondtad, találkozni akartál Orbán Viktorral, de megakadályozták.

– Személy szerint Várhegyi akadályozta meg.

– Ez engem a pártállamra emlékeztet, amikor Gobbi Hilda fölment Aczél elvtárshoz, és kisírta vagy kikövetelte azt, ami a szakma érdeke. Ez nem a régmúlt szelleme? Nem lehet olyan súlya a szakmának, hogy keresztbe feküdjön az úton, ha egy rossz Nemzeti Színházat akarnak felépíteni?

– Nézd, ha én súlyosabb akarok lenni, akkor többet eszem. Nem tudom, hogy egy szakmának hogyan kell súlyosabbnak lennie azonkívül, hogy teszi a dolgát. Nem volt más mód, mint megpróbálni megakadályozni. Petíciók jelentek meg, tiltakozások jelentek meg, mindenki mindenütt azt nyilatkozta, hogy nem ért egyet, még Törőcsik Mari is. Korábbi tapasztalataink alapján elég sok mindent sikerült úgy elintézni, hogy igénybe vettük a sze-

mélyes kapcsolatainkat. Ez veszélyes is volt, Várhegyi pontosan tudta, és amikor sikerült Orbánnal megállapodnunk egy találkozóban, akkor Várhegyi összeszarta magát, és megakadályozta, hogy létrejöjjön. Nem mintha lett volna esélyem Orbánt meggyőzni. De akkor még nem lehetett tudni, hogy ő nem könnyen meggyőzhető ember.

– Jó, én meg egy romantikus márciusi ifjú vagyok, és azt gondolom, hogy ha nyolcszáz színházi ember azt mondja, hogy nem építitek fel, és keresztbe fekszik az utcán, akkor egy ekkora ellenállással szemben a politika sem merte volna megtenni.

– Ez hülyeség. A magyar színházat nem pusztíthatjuk el – még egy pillanatra sem – azért, mert korrigálni akarunk egy hibás politikai döntést. Végül is fölépítettek egy színházat rosszul és rossz helyen, de ez önmagában nem akkora bűn, hogy bárki a villamos elé feküdjön...

– Nem a villamos elé, hanem egy döntés elé, amely betemetett egy izgalmasabb színházat az Erzsébet téren. A mostani Nemzetinek több negatív következménye van annál, mint ami látható. Nem az épület esztétikai külsőségei, hanem a szellem miatt, ami oda bekerült. Attól, amit maga az épület sugall, és ami maga a szórakoztató, kedves, kellemes színház régi hagyománya. Az Erzsébet téri Nemzetiben nyitásra lett volna szükség – és lehetőség. Az az épület azoknak az áramlatoknak a közegében helyezte volna el a magyar színházat, amelyek hiányoznak. A ti tervezetetekben is benne volt ez, amikor Ascherral annak idején pályáztatok. Egy külföld felé nyitott nemzetközi központ. Csereakciók sorozata. Képtelenség, hogy Magyarországon nincs nemzetközi színházi fesztivál, amire évente legalább egyszer eljön az az öt-tíz számottevő, a mieinktől különböző színházi produkció, amit érdemes megnézni. A politika döntése nem a Nemzeti Színház kérdését vetette vissza – kit érdekel a Nemzeti Színház? –, hanem a nyitásra váró magyar színház egészét.

– Színházi fesztivál azért nincs, mert nincs rá pénz. Ez nem épület kérdése. Az Erzsébet téri épület természetesen nagyszerű és sokkal igényesebb kulturális létezést sugalló hely lett volna, mint ez a mostani ott kint a műmárvánnyal, a műbőrrel, a hajlított vasbetonnal. Ebben az értelemben igazad van, de ez nem tragédia. Nem olyan súlyú a dolog, mint ahogy te kezeled. Most arra van szükség, hogy szívesen menjenek oda a nézők. A Nemzeti közelmúltjában elég rettenetes dolgok történtek. Ablonczyval indult, és Schwajdával folytatódott. Egyfajta rossz lelkiismeret és szakmai bizonytalanság, illetve kompetenciahiány miatt megpróbáltak pápábbak lenni a pápánál. Ablonczy olyan avantgárd előadásokat próbált gründolni dilettáns szinten a Nemzetiben, amelyek überolják azokat az előadásokat, amelyeket mi csinálunk. Ebbe csak belebukni lehetett, és végül azért maradhatott olyan sokáig a Nemzeti igazgatója, mert rábeszéltük az akkori, velünk még kapcsolatban lévő kultúrpolitikusokat, hogy legyenek toleránsak, és ne csinálják ugyanazt, amit a jobboldal csinált ilyen helyzetben. Az Ablonczy által elkezdett avantgárd programot, amiben semmi új, semmi érdekes nem volt, és a közönségnek sem kellett, Schwajda egyenesben folytatta. Olyan ultramodern előadásokat próbált csinálni az új Nemzeti Színházban, amelyek nemcsak ebbe az épületbe nem valók, hanem valószínűleg sehova sem, és végképp nem kellenek az embereknek. Ezt természetesen el lehet leplezni különböző módszerekkel, például azzal, hogy a lakosság odamegy csodálkozni, és elámul az összes újgazdag ostobaságon, ami oda van hordva a pöffeszkedő, vacak épületbe. Sajnos a nem kellően kulturált és nem kellően jó ízlésű embereknek tetszik, tehát sokan megnézik. Alig bírják elviselni az előadásokat, mégis, bár nagyon silányul, de az egész dolog valahogy működik. Most bárkinek, aki a Nemzeti Színház igazgatója, az a feladata, hogy tisztességes alapokra helyezze az épület és a virtuális közönség viszonyát. Ezért folyik a munka. Tehát nem érvényes az Erzsébet térrel való példálózás. Erzsébet tér nincs. Kész. A kérdést le kell zárni, mert a történelemben soha nem lehet semmit visszacsinálni. Ott van viszont egy marha nagy, drága és ronda színház, amivel szakmailag kezdeni kell valamit.

– Schwajda igazán nem tartozik a kedvenceim közé, de olyan színházat próbált csinálni, amely bár nem volt elég tehetséges, de frissebb és érdekesebb volt, mint ami az utána következő évadban történt. Vidnyánszky Bánk bánja *nekem nem tetszett, de visszatekintve mégis sokkal izgalmasabb annál, mint ami utána jött.* Az ember tragédiájá*ban rossz volt a színészválasztás, mert senki sem akart részt venni a nyitó előadásban, de legalább volt benne némi szellemi vagy teátrális izgalom. Ha meg a stúdiószínházat nézem, amely állítólag remek technikai felszereltséggel és kísérleti jelleggel tud működni, eddig csupa konvencionális előadást láttam benne. Bármelyiket ugyanígy meg lehetett volna rendezni a legvacakabb kukucskaszínházban vagy pincében. Egyszer úgy nyilatkoztál, hogy a Nemzeti Színházról azt hiszik, tradicionális színház, pedig nálunk a Nemzeti mindig akkor volt jó, amikor újított.*

– Így van.

– Hát ez a mostani nem egy újító Nemzeti.

– Még csak most kezdte a működését. Egy bonyolult folyamat végeredményeként juthat el oda, hogy van társulata, és olyan előadások jönnek létre, amelyek kielégítik ezt az igényt. Egyébként amit mondtam, arra mondtam, hogy akik esetleg nem tudják, értsék: annak idején Egressy meg a kollégái, Lendvay meg Megyeri, a Nemzeti Színház első társulatának oszlopai a maguk korában újító fiatalemberek voltak. Akkor világbotrány volt, hogy nem hívták meg például Kántornét, a nagy melodrámasztárt, mert nem tetszett nekik a szakmai stílusa. Ők más stílust akartak. Tehát a Nemzeti Színházat egy maroknyi elszánt fiatal újító színművész hozta létre Bajza vezetésével. Természetesen néhány éven belül nekik is szembe kellett nézniük az ebből következő problémákkal. Ez nemcsak nálunk történt így, hanem másutt is a világon. Aztán

úgy-ahogy megbirkóztak a dolgokkal. Később ugyanez játszódott le Paulay, Hevesi, Németh Antal, Gellért, Major idején is, amikor a Nemzeti nem akart elszántan konzervatív színház lenni, sőt. Volt persze néhány olyan igazgatója is a története során, aki a Comédie-Française-hez hasonló konzervatív színházat akart, de ezt egyrészt nem volt mire építeni, másrészt nem is érdekelte a közönséget. Tehát buktak. Többet buktak, mint az újítók. De ez nagyon lassú, természetes és finom folyamat volt, és semmi köze ahhoz a radikális avantgárdhoz, amit, mondjuk, Vidnyánszky csinál a *Roberto Zuccó*ban, és ami most az Operában a *Jenůfá*val csodálatosan a helyére került. Az avantgárdnak nem a Nemzeti Színházban a helye.

– *Most mondtad, hogy annak idején a Nemzetiben...*

– Nem azt mondtam. Azok új szellemű, újító szellemű emberek voltak, de nem radikális avantgárdok. Az más dolog. Vidnyánszky különleges táncjátékot rendez a legtöbb prózai előadásból. Beregszászon nemcsak azért nincs színház, mert üldözik az ukránok, hanem azért sincs, mert Vidnyánszky színháza nem tetszik a beregszásziaknak. Én tudom, mert voltam ott.

– *Nem így tudom, de kétségtelen, hogy elitfesztiválokon nyer díjakat. Viszont te magad mondtad, hogy a színház a kulturális elitnek szóló művészet, és talán épp az avantgárd az, amit az elit értékel. Nálunk erre gunyorosan szoktak reagálni, és azt mondják, persze hogy tetszik tíz, ötven vagy száz embernek, de nem fog tetszeni a nézőknek. Erre írta egyszer Hevesi, hogy ha nem lett volna a kis Freie Bühne, ahol furcsa, avantgárd, új dolgok történtek, és nem lett volna néhány sznob, aki kíváncsiságból odament, majd a többiek is odamentek, hogy mi a fenét néznek a sznobok, akkor soha nem jött volna létre a Deutsches Theater. A keveseknek szóló elitszínházból lett a nagy népszínház.*

– Hát persze.

– *Nem kéne akkor mégis ezt támogatni?*

– Nem. Nem tudlak megszabadítani ettől. Figyelj ide, van Nyugat-Európában egy nagyon elterjedt színházi elmélet, a „saját fészek"-elmélet. Ez természetesen nagyon sok disznóságot és kényelmességet is takar, de a lényege az, hogy a színháznak alapvetően abban a közegben kell jól működnie, ahol van. Létezik egy konzervatív változata is – egy nyugat-európai szlogen –, amely szerint lehet készíteni úgynevezett európai avantgárd produkciókat, amelyeket utaztatunk és eladunk, de nem ez az igazi értéke a színháznak. Ez természetesen nem így van. Kellenek különleges, nemzetközi elitkörökben ható produkciók, ha egy színház képes ilyeneket létrehozni. De nem lehet, hogy az ember olyan színházat csináljon valahol, amely sehogyan sem kötődik ahhoz a helyhez, és csak abban gondolkodik, hogy a távol élő ínyenceknek tessék. Ez mindig baj, de akkor különösen, ha egy olyan, színházi hagyományokkal alig rendelkező helyen történik, mint amilyen Beregszász.

– *Hiteles emlékeid lehetnek...*

– A főiskola annak idején, amikor én voltam a rektora, kifejezetten fölkarolta a kárpátaljai színioktatást. Én egyeztem meg a kijevi kormányzat kulturális képviselőjével és a kijevi főiskolával, hogy indítsanak magyar osztályokat. Ez az én művem volt annak idején, és ott voltam Beregszászon, amikor megnyitották Vidnyánszky színházát. A gyökereitől ismerem az egész történetet.

– *Félreértettél. Amikor hiteles emlékeket mondtam, a te kaposvári emlékeidre gondoltam. A kaposvári modellre, amely radikális újítások révén ágyazódott be a helyi tudatba, és harmincöt éve működik. Fontos a folyamat. A mai körülmények között lehet valaminek ilyen hosszú kifutása? Ha valakit három évre neveznek ki, és nem hozza az első évben az újdonságot és a közönséget – lehetőleg egyszerre a kettőt –, elképzelhető, hogy türelmesen megvárják, amíg kibontakozik?*

– Nem tudok erre válaszolni. Nem tudom, mit csinálnék, ha ma lennék huszonöt éves. A mi körülményeink között a legsúlyosabb probléma az együttműködés kultúrájának a hiánya. A legnagyobb magyar tehetségek jelentős része pusztító és önpusztító karakter. A nagy költőkről szólva ezt fölösleges is említeni, de a kiemelkedő színházi emberek közül is sokan úgy alkottak jelentőset, hogy minden elpusztult körülöttük. A polgári együttműködésnek az a kultúrája, ami ahhoz szükséges, hogy ambiciózus, tehetséges, sokszor egymás lelkébe taposó és egymással versengő emberek mégis együttműködjenek, szinte teljesen hiányzik. Vagy van egy hatalmi struktúra, amely egyben tart egy darabig valamit, vagy még az sincs, és percenként esnek szét, mennek tönkre a dolgok. A mások teljesítménye iránti tiszteletet, vagy akár azt, hogy ha én sikeres vagyok, és csinálok valami jót, akkor ne használjam fegyvernek a többiekkel szemben, hányszor látod működni? Nem látod.

– *Rólad azt szokták pletykálni, még interjúkban is rákérdeznek, hogy tagja vagy egy klikknek, egy generációs társaságnak, amely a színfalak mögött dönt kérdésekről. Például színházvezetők kinevezéséről. Volt egy konkrét eset is, az Új Színház pályázata, amikor állítólag döntetlen volt a hivatalos kuratórium véleménye, és akkor egy újabb zsűrit hívtak össze, amelyben te is benne voltál, és azt mondtad, hogy ne legyen Alföldi Róbert az Új Színház igazgatója.*

A portrékat Schiller Kata készítette

– Nem emlékszem eléggé. Én elleneztem, hogy Székely helyett bárki az Új Színház élére kerüljön, mert azt gondoltam, hogy Székely az alkalmas vezető. Tehát lehet, hogy konkrétan Alföldi ellen is szóltam.

– *Amiről beszélek, a következő menetben volt, három évvel később...*

– Székely még akkor is pályázott, nem?

– *Nem. Alföldi pályázott.*

– Jó, összefolynak ezek a dolgok. Nézd, természetesen volt egy olyan időszak, amikor nem egy klikknek, hanem személy szerint nekem meglehetősen nagy befolyásom volt a szakmában. Ennek az volt az alapvető oka, hogy a kaposvári színház úgy működött a korábbi puha diktatúrában, ahogy működött, és jelentős tekintélyre tett szert nemcsak szakmai, hanem politikai, társadalmi körökben is. Ennek a színháznak én voltam a vezetője. A rendszerváltás után sokan megkérdeztek sok mindenről. A fővárosi önkormányzat is megkérdezett konkrétan, személyek kinevezésével kapcsolatban. Ilyenkor elmondtam a véleményem, ha volt. Vagy nem szóltam hozzá. Természetesen az ilyen dolgot az ember nem mint hatalmat érzékeli közvetlenül. Egyszer, az 1960-as évek közepén beszélgettem Ádám Ottóval, és kiderült, hogy úgy érzi, üldözik. Fogalma sem volt róla, hogy mekkora hatalma van. Ugyanezt a hibát nem akarnám elkövetni, ezért mondom, hogy volt valami befolyásom. Nemcsak nekem, hanem néhány barátomnak is, például Zsámbékinak, Aschernak meg még néhányunknak. De nem úgy, hogy összeültünk, és elterveltük, hogy ezt az embert megöljük, abból meg istent csinálunk. Erre se jogunk, se módunk nem volt. Folyton kérdeztek, én meg mondtam, amit gondoltam. Megpróbáltam úriember módjára viselni ezt a helyzetet, és senkit sem bántani. Szervezett klikk sohasem volt.

– Csúnya szó a klikk, egyéni ambíciók, kiváltságos döntnökök képzete fűződik hozzá, de nem gondolom, hogy hiba lenne, ha lenne, és ha – bárhogy hívnák – a szakma olyan embereiből állna, akiket nem csak a saját színházuk foglalkoztat. Mostanában azt hallani, hogy sok minden fenyegeti a színházat. Kevesebb lesz a pénz, nincs áfakompenzálás, új jogszabályok lépnek életbe, megszűnik a kényszervállalkozás, csökkennek a fizetések, színházbezárásra is sor kerülhet stb. Ilyenkor a színházi szakma szóvivői fölszólalnak, és en bloc *védik a meglévő helyzetet. A megszorítások miatt minden színházi működés csökken, ott is, ahol volt minőségi teljesítmény, ott is, ahol nem. Szerintem nem az egészet kellene védeni. Háborodj föl, ha akarsz: nem ártana, ha néhány színházzal kevesebb volna, mások pedig jobban lennének ellátva. Ez egy túltelített szakma, amelynek egy hányada nagyon gyenge művészi teljesítményt nyújt. Távolról sincs annyi színész és rendező, ahányan ezen a címen dolgoznak. Ti, a „klikk" vagy a „tekintélyes szellemi grémium" pedig véditek a védelemre nem méltó helyzeteket, társulatokat, színházakat, ezáltal semmi sem változik, azaz éppen hogy rosszabb lesz.*

– Újból nekifogok. Ebben a politikai életben nincs ilyenfajta tekintély. Amikor arról beszéltem, hogy a rendszerváltás utáni években volt befolyásunk, az azért volt, mert számos olyan politikus létezett, aki vagy közvetlen kapcsolat révén, vagy a hírünk által tudta, hogy kik vagyunk, mit csinálunk, és becsült minket annyira, hogy megkérdezte a véleményünket. Egyszer egy hihetetlen „hőstettet" hajtottam végre, amikor ostobán és galád módon ki akartak nevezni egy nagy budapesti színház élére egy olyan embert, aki erre tökéletesen alkalmatlan volt. Az illetékes polgármester-helyettes fölhívott telefonon, hogy mit gondolok erről. Én meg elmondtam, és annak ellenére, hogy már alá volt írva az illető kinevezése, megváltoztatták a döntést. Aki fölhívott, azért tette, mert tényleg érdekelte a véleményem. Ma is előfordul, hogy fölhívnak, de csak azért, mert meg kell tenni a tiszteletkört. Messze eltávolodott a magyar politikai élet mindenfajta értékcentrumtól. A Népszabadság körkérdésére, arra, hogy mi az, amit nem akarnék magammal vinni az EU-ba, azt válaszoltam, hogy az Országgyűlést. Az újságíró nem hitte el, úgyhogy el kellett ismételnem. Azt mondja, indokoljam meg. Mondom, nem indokolom. Ez önmaga indoka. Mert a magyar közélet szellemileg végtelenül lezüllött, nem létezhet benne az a fajta intellektuális tekintély, amit keresel. Nincs is. Semmilyen fronton sincs. Gondold végig, időnként fölmutatnak úgynevezett nagy embereket, szegények mondanak ezt meg azt, és egy hónapon belül úgy vannak leszarva, ahogy voltak, még csak lereagálni sem merik, hogy ez történt velük. Itt pragmatikus, rendkívül alacsony szintű, rossz politizálás folyik, ebben merül ki a közélet. Feltehetően az ország túl fog jutni ezen a korszakon. Nekünk az egyetlen dolgunk, hogy ami értéket meg tudunk védeni – közéleti szempontból, nem a művészi fejlődés szempontjából –, azt megvédjük. Ezért bűn szóba hozni a színházbezárást. A színház nem a szakmáért van, hanem azokért az emberekért, akik elmennek megnézni. Örülnünk kell, hogy nem bezárnak színházakat, hanem mindenhol új kezdeményezések láthatók. Egyébként törvény is tiltja, hogy az állam által alapított színházakat be lehessen zárni. Az Országgyűlésnek kellene megszavaznia, hogy ezt vagy azt a színházat megszüntessék.

– Nem gondolod, hogy miközben nagyon jó minőségű művészszínházak nagyon rosszul vannak elresztve anyagilag, rengeteg pénz megy olyan helyekre, amelyekről – például egy Vidám Színpad típusú kabaréról – már tíz évvel ezelőtt azt mondtad egy interjúban, hogy magánszínháznak kellene lennie? Nem lehetne legalább az arányokon változtatni annak érdekében, hogy a művészi értéket létrehozó intézmények kevésbé fuldokoljanak?

– Megint nem érted a költségvetési mechanizmusokat. Azt gondoltam – talán naiv voltam –, hogy van néhány olyan kommersz programmal rendelkező színtársulat, többek között a Vidám Színpad, amely szórakoztatásra és sok nézőre épül, ezért a közönség meg tudja fizetni azt az árat, amiből a színház megél. De a jelenlegi jegyárak ötszörösét, hatszorosát kellene fizetniük ahhoz, hogy a színház, úgy-ahogy, rentábilis legyen. Ennyit nem fizetnek, a többit az állam adja oda, ez tulajdonképpen szociálpolitika a maga módján. Azt hiszed, hogy ha az állam egy színházat nem támogat, akkor azt a pénzt, amit itt megspórol, egy másik színháznak fogja adni? Ilyen nincs. Azt a pénzt lenyeli. Beteszi akármibe, bőven van hova. Ezért sem szabad színházbezárásról beszélni, mert nem úgy van, hogy a kevésbé értékes színház most majd nem kap pénzt, az értékes pedig kap. Az a pénz elment a francba.

– Direkt értetlenkedem. Példám a filmesek, akik ellenálltak a központosító törekvésnek, és ki tudtak valamit harcolni a szakmájuk érdekében. A te álláspontod a politikáról meg a közéletről nem hozza túl kényelmes helyzetbe a színházirányítókat? Miért változtassanak bármin, ha a színházi szakma ezt nem kezdeményezi? Vagy nincs szükség a legcsekélyebb változásra sem?

– Van egy hatalmas, a XX. század kezdete óta tartó politikusi dilemma, mégpedig az, hogy mi az a modern kultúra, ami kamatozik. Aczél elvtárs, a bolsevikok legtöbbje és a futuristák mindannyian azt gondolták, hogy a film. Ugyanazon a vígszínházi beszélgetésen, amit már említettem, Aczél azt mondta nekünk sajnálkozva, hogy ők félreértették a helyzetet, mert nem látták, hogy a színházak hatása ugyan kis közönség körében érvényesül, de ez a hatás rendkívül intenzív. Késéssel mégis belátta a dolgokat. Én név szerint tudom, kik azok a futuristák, akik ebben a pillanatban a kulturális kormányzatban ülnek, és ugyanazt gondolják, amit Aczél elvtárs. Hogy a filmeket kell támogatni, mert abban van az üzlet. Grünwalsky és a filmesek büszkék, hogy – tényleg – milyen tisztességes és kitűnő dolgokat hoztak össze, ami önmagukhoz képest fantasztikus, de hát mi a legrosszabb pillanatainkban is sokkal egységesebbek vagyunk, mint ők ebben a legjobb pillanatukban. Egyébként nem kaptak túl sokat, végül is fillérekkel kiszúrták a szemüket. De van filmtörvény.

– Evezzünk szelídebb vizekre. Úgy látom, hogy téged mint rendezőt, dramaturgot, dramatizált művek szerzőjét nagyon közeli és szoros kapcsolat köt az irodalomhoz. Miként magát a kaposvári színházat, amely a realizmusból indult el. Jelent-e számodra valamit az a szó, hogy realizmus – mint értékfogalom, szemléleti fogalom, stílusfogalom, esetleg társadalmi kapcsolódási pontot jelző fogalom? Hol helyezed el magad mint rendezőt?

– Vágjunk a közepébe. Azt szokták mondani, én nem vagyok olyan jó rendező, mint színházvezető.

– Én nem mondtam.

– Tudom, de ezt szokták mondani. Elég elviselhetetlen ember vagyok, és kell valamit mondani, ami elviselhetőbbé tesz. Az az igazság, hogy miközben ezzel ellentétes elveket hangsúlyoztam,

amelyeket persze érvényesnek tartok, rendezőként azt szeretem csinálni, ami érdekel. Ha nagyon nagy szükség van rá, bármikor meg tudok rendezni egy operettet vagy egy kommersz darabot úgy, hogy az még jópofa és nagy siker is legyen, de mint rendezőt a különös és szokatlan dolgok érdekelnek. Nem nagyon használ az ember olyan esztétikai kategóriát, hogy realizmus. Kitalálták, hogy kisrealista vagyok, amikor *A konyhát* rendeztem. Nem vagyok az, mert ugyanakkor rendeztem *A három testőrt* meg a *Bíbor szigetet*, ami minden, csak nem kisrealizmus. Alapvetően szemét rendező vagyok, mert nem akarok megfelelni senkinek, csak saját magamnak. Amikor megcsinálom Kosztolányi *Néróját*, és megbukom vele, mint a fene, akkor az érdekel, hogy mit lehet belőle kihozni. Vagy amikor megcsinálom Mikszáthtól a *Nosztyt*, nem az foglalkoztat, hogy ez milyen divatok vagy milyen – éppen aktuális – színházesztétikai problémák sávjába kerül, hanem az, hogy Mikszáth milyen hihetetlenül éles elméjű, már majdnem Brecht, és ezt senki nem tudja. A rendezői kalandjaim nagy része életveszélyes vállalkozás. De nem azért, mert olyan különlegesen modern, hanem azért, mert különlegesen szokatlan, és egyáltalán nem illik bele a trendbe.

– Beleillik abba a társadalmi valóságba, abba a viszonyrendszerbe, amelyben élünk, és amely, úgy tűnik, fontos neked.

– Igen, az érdekel. Engem valójában az élet érdekel.

– Korainak nevezhető rendezéseiddel – vegyük a Shakespeare-eket, a Troilust, *a* Szeget szeggel-*t, a* III. Richárdot *–, azt hiszem, sokakat megelőztél. Azóta már lecsillapultak azok a buta viták, hogy lehet-e „modernizálni", „aktualizálni" Shakespeare-t. Az említettek úgy voltak hagyományos klasszikusrendezések – hiszen akkor még szó sem volt posztmodernről –, hogy hihetetlenül aktuálisak voltak köznapi, politikai értelemben.*

– Az említett Shakespeare-ek mai aggyal tulajdonképpen posztmodern előadások. Az érdekelt, hogyan lehet megjeleníteni a hihetetlen shakespeare-i dimenziókat. Nem tudom, emlékszel-e, hogy a *Troilus*ban – rossz előadás volt egyébként – ott repült Ikarosz a szín fölött, és az emberek pajzsokból készült tankokban harcoltak valami különleges őrültséggel. Az a szürrealitás érdekelt mint lehetőség, amit Shakespeare kínál az embernek.

– Az egész kaposvári színházra jellemző volt, hogy az előadásokban olyan szokatlan dolgok történtek, amik máshol nem. Ez akkor nagyon fölértékelődött, és visszafelé sem lehet leértékelni, úgyhogy nem hinném, hogy azok rossz előadások voltak. Éppen ellenkezőleg, azt gondolom, hogy a te Shakespeare-előadásaidhoz hasonlót akkoriban nem láttam Magyarországon. Habitusodat tekintve racionális, intellektuális, rendkívül okos rendező vagy. Nem udvariaskodom, ez egyszerű karakterizálás. Viszont néha azt kérdezem – és ez látszólag ellentmond annak, amit mondasz –, hogy hol a munkádban a szubjektum. Mintha visszaszorítanád az alanyiságot, amely nagyon sok rendezőnél átsüt. Az egyik jellemző előadás a Peer Gynt, *amit általában akkor vesznek elő, ha a rendezőnek alanyi, lírai mondanivalója van. A te* Peer Gyntöd *– legalábbis úgy emlékszem – nem volt túl izgalmas előadás, inkább tárgyilagos, talán még brechties vonásokat is fölfedeztem benne. Valahogy nem adod ki magad. Falat húzol magad és a produkcióid közé.*

– Ott vagyok, benne vagyok. Érzelmileg is – talán ez nem olyan könnyen megközelíthető. Akik jól ismernek, és közel állnak hozzám, azok tudják.

– Kanyarodjunk vissza Kaposvár jeleméhez. Régebben mindig volt ott négy-öt ember, akik meghatározták a színházat. Cserélődtek ugyan, elment Gothár és jött Ács, és így tovább, de mindig voltak meghatározó emberek. Most mintha nem volnának, vagy ha igen, nincsenek jelen olyan súllyal a színházban, mint ahogy lehetnének. Ott van Rusznyák Gábor, egy tehetséges ember. Csinált három előadást, a Családtörténetek – Belgrádot, *a* Platonovot *és a* Nyaralást. *Mindegyik hatszor-hétszer, maximum nyolcszor ment, beleértve a vendégjátékokat. Ennek így kell lennie? A* Nyaralást *például nyelvi váltásnak érzem a kaposvári színházban.*

– A *Nyaralás* bérleti előadás volt, legalább hússzor kellett mennie.

– A szezon végén mutattátok be...

– Rosszul számoltad. A következő évadban is játszottuk, aztán karácsony tájékán újból.

– Mégis kevéssé volt jelen. Nem tűnt föl, elment a többi között. Valaha kiváltság volt Kaposvárra kerülni rendezőnek, most meg Kaposvár is olyan, mint a Weöres-versike, hogy „különböző jerekekkel kísérletezünk". Túl sok a rendező, és az a két-három fontos ember nem elég súllyal van jelen. Még Ascher, még Mohácsi se, bár Mohácsiról tudjuk, hogy lassan küszködi ki magából az előadásokat.

– Korábban is mindig jöttek-mentek az emberek, volt, aki hosszabb időre megragadt, volt, aki elment. Fixen Ascher meg én voltunk ott, és egy ideje Mohácsi. Ma sokkal nehezebb megértetni, mi az igazi tennivaló, mint amikor mi kezdtük a pályánkat. A fiatalokat több dolog vonzza, nem bírnak, nem mernek, sőt talán nem is akarnak annyira koncentráltak lenni, mint amennyire nekünk kellett. Nekünk mindannyiunknak volt olyan korszakunk, amikor rendelkeztünk azzal a képességgel, hogy úgy csináljunk népszerű előadásokat, hogy azok kulturális szempontból is unikumnak minősüljenek. Volt, amikor ezt Zsámbéki tudta a legjobban, volt, amikor Ascher, volt, amikor Gothár, és így tovább. Az új nemzedék ezt nem tudja, sőt, egy darabig nem is érzékelte, hogy erre szükség van. Mint színházvezetőnek az az egyik legfontosabb tennivalóm, hogy ezekben a fiatal emberekben megnyíljanak azok a csapok vagy ösztönök, amiktől rájönnek: ezt muszáj így csinálni. Mert egyébként elszakadnak a közönségtől vagy a kultúrától.

– Igazgatóként még lenyomsz három évet, egyidejűleg rektorhelyettes vagy a pesti egyetemen, vezeted a kaposvári egyetemen elindult színház szakot, amire egy időben azt mondtad, nem lenne jó, ha volna, mert ahhoz színházi élet kellene, Kaposváron pedig csak egy színház van, és egy ilyen iskola túlságosan kötődne hozzá. Sok mindent csinálsz. Nem mintha azt gondolnám, hogy spórolni kellene az energiáiddal, de hogy tudod ezt mind elképzelni a következő három évben?

– Ez túl sok, nagyon nehezen tudom elképzelni. Belekényszerültem ebbe a helyzetbe, ahogy már beszéltünk róla. A kaposvári színházi iskolát nem én találtam ki. A kaposvári egyetem, amely egy mezőgazdasági meg egy tanítóképző szakból egyesült, mint *universitas* ambiciózusan nőni akar, olyan akar lenni, mint a nyugati *campus*ok. Sokfélét akar tanítani, nyit az elektronikai szakmák, a médiaszakmák, a tömegkommunikáció felé. Valakinek eszébe jutott – tudom, kinek, de most ez nem fontos –, hogy színiiskolát is kéne csinálni, hiszen ott a kaposvári színház. Ez olyan ajánlat, amire nem lehet nemet mondani. Szívesen is csinálom, mert nagyon szeretek tanítani. Talán azt szeretek legjobban. Amikor rektor voltam Pesten, és nem sejtettem, hogy én leszek ennek az első haszonélvezője, kitaláltam egy szakmához illeszkedő rendszert, az úgynevezett trimeszterek rendszerét. Tudtam, hogy azoknak kell tanítaniuk, akik aktuálisan is alkotóművészek. Nem a szakmából kikopott öregeknek vagy a szakma perifériáján elhelyezkedő érdeklődőknek, mint Nyugaton sok helyen, hanem ahogy ez nálunk kialakult: a szakma legfontosabb művészeinek. Ehhez viszont úgy kell alakítani az oktatás rendjét, hogy a művészként elfoglalt tanárok szabadon dolgozhassanak, egyéb idejükben pedig tanítsanak. Ez a trimeszter, ami egyedüliként megmaradt az egyetemen azok közül az intézkedések közül, amelyeket mint rektor bevezettem. Kaposváron az oktatás ugyan jelentősen különbözik a budapestitől, de a trimeszterek rendszere ugyanígy működik, csak még radikálisabban. Így mindenki összerakhat egy olyan évadot, amelyben tanít is – esetleg két helyen –, és rendez is. Csak bírni kell energiával. Hogy én meddig bírom, azt persze nem tudom.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOLTAI TAMÁS

A Babarczy Lászlóról készült portréfilm szerkesztett változata; rendező: Éry-Kovács András.

STUBER ANDREA

Esemese

■ FEKETEORSZÁG ■

A díszlet szándékoltan primitív térbeli formáció, vagyis nagyméretű, egyik oldalán nyitott kocka. A hátsó falon látható kis piros kereszt egyértelműen a keresztény kultúrkörbe helyezi az előadást. Steril, laboratóriumi közeg, ahová a plazmatévén megjelenő híreken keresztül időről időre betüremkedik a valóság. A körben elhelyezkedő rengeteg ajtó egyformasága okozza a térben rejlő bizonytalanságot. Azt a kiszámíthatatlanságot, hogy sohasem tudhatjuk, honnan érkezik a tizenhárom szereplő. Mint ahogy azt sem tudjuk, kiket fognak megjeleníteni. A normál emberméretűnél magasabbra helyezett kilincsek és a falon végigfutó bordűr egy gigantikus gyerekszoba érzetét keltik. Ezzel ellentétben a báli ruhák és a VIP-kordon fényűző estélyt idéznek. Az EU-csatlakozás ünnepi műsorát látjuk, bár a jelenetek időnként az óvodai gyerekjátékokra emlékeztetnek. Ezt a kettősséget erősítik a hokedliken látható névtáblák, amelyek óvodai jelekhez vagy éppen estélyeken használatos asztali névkártyákhoz hasonlíthatók. Brechti elidegenítő effektként értelmezve a megjelenített figuráktól való távolságtartást növelik, és hangsúlyozzák az előadás didaktikus jellegét. A túlzott koreografáltság miatt a színészek felsőbb hatalomnak kiszolgáltatott marionettfiguráknak tűnnek. Vagy gyerekeknek, akik ebben a pillanatban ébrednek rá saját felnőttségükre.

Láng Annamária, Nagy Zsolt, Gyabronka József

A fenti, gátlástalanul hosszan idézett szövegrészlet a *Feketeország* című előadásból való, bár ott németül hangzik el, s feliratozzák magyarul. (Eltekintettem az eredeti nyelven való citálástól, nehogy elijesszse az olvasót, mint a *Háború és béke* eleje.) Tilo Werner darab végi beszédével – amelynek az iménti passzus csak a kezdete – a Krétakör maga intézi el a látottak elemzését. Nézőpont kérdése, hogy ezt a praktizáló színibíráló jó szolgálatnak vagy kenyérelevésnek tekinti. (Amúgy az mindig frusztráló kicsit, ha egy színházi alkotóról kiderül, hogy színikritikusnak is nagyon jól beválna. Ascher is ilyen különben.) A Werner-monológ a hasonló jellegű leíró-magyarázó megállapítások kötelezettségétől mindenesetre megkímél. Inkább összefoglaló, mint részletező leszek tehát.

A Millenáris Teátrumban látható Krétakör-produkció, mondhatni, békebeli színházi este a közönség számára. Ülünk a helyünkön, és mártózunk hidegbe, melegbe. Hol röhögünk, hol meg sírni tudnánk. A rekeszizmainkon kívül a torkunkat érinti (szorítja el) az előadás. Mindenekelőtt emocionális a hatás. (Ellentétben, mondjuk, a sziklakórházi *Nibelung lakóparkk*al, amely fizikailag veszi igénybe a nézőt, s inkább útakadályi, mint befogadói szerephez juttatja.) A *Feketeország* friss, feszes, kíméletlen, elfogulatlan pamflet a mai magyar valóságról. Tiszta, pontos, pregnáns és vakítóan világos előadás. Legfőbb előzményének a két évvel ezelőtt bemutatott *Hazámhazám* tekinthető – Tasnádi István darabját a Fővárosi Nagycirkuszban játszotta a Krétakör társulata –, amely némiképp szétfolyóan, szimbólumokkal és allegóriákkal bíbelődően ugyancsak a rendszerváltással kezdődő jelenkorunkra reflektált cirkuszi-színházi formában.

A *Feketeország* alapanyagául sajtóhírek szolgáltak, ezekre fűződik fel az előadás. (A láncszemek nyilván cserélhetőek. Annak idején Halász Péter Hírszínházának tárgyát mindig az aktuális napi események adták, s bizonyára a Krétakör is kész arra,

Katona László, Csákányi Eszter, Rába Roland, Péterfy Borbála, Bánki Gergely és Láng Annamária Koncz Zsuzsa felvételei

hogy havonta belefrissítsen a produkcióba, ha szükségesnek látja.) Schilling Árpád mobiltelefonja fogadta az sms-ben érkező híreket, amelyekből azután a társulat közös munkával kiválogatta az ihletőket, az etűdsorozatba illeszthetőket.

A témák feldolgozásának módja különböző. Van, amikor a szereplők egyszerűen illusztrálják a hírt, amely csak a jelenet végén válik láthatóvá a díszletmélyi falra szerelt monitoron, de voltaképp már játék közben tudható, hogy miről van szó. És van, amikor stilizáltabb az ábrázolás – mint például az abortuszstatisztika adatait felvezető asszony négyes sejtetős, majd letaglózó jelenete –, ilyenkor nagy erővel üt, vagy kifejezetten slusszpoénkodik a képernyőn felvillanó, tömören megfogalmazott hír. Felmerül bennem, hogy ez a másodikfajta megközelítés talán izgalmasabb, szerencsésebb és színházibb, mint a puszta illusztráció – amely nem bíz semmit a fantáziára, sem az absztrakciós képességre –, de mégsem állíthatom ezt. Ugyanis nem szívesen mondanék le arról a frenetikus jelenetről sem, amelyben Nagy Zsolt a feltehető legnagyobb élethűséggel eljátssza Fazekas Róbert diszkoszvető athéni doppingvizsgálatát. (Biz' isten, hajszálra így képzeltem el a dolgot!) Ezzel szemben az Abu Graib-i börtönfelvételeket szikár realizmussal megelevenítő szcéna épp attól döbbenetes és egyben visszatetsző, hogy sem a színészek nem tudnak vele mit kezdeni, sem mi, nézők. Az sms-ekkel való harmadik típusú találkozás az előadásnak az a vonulata, ahol az esemény voltaképp apropóul szolgál, s meglódítván az alkotók fantáziáját, frappáns szó- és helyzetgyakorlattá kerekedik. Ilyen a kissé elhúzódó plebejus kabarébetét a villanyórán ügyködő szakikkal, valamint egy igazi gyöngyszem: az uniós csatlakozási voksolás helyi szavazási bizottságának ijedt huzakodása. Ebben négy különböző karakterű szereplő (Tóth Attila málészájú Tóth Attilája, Csákányi Eszter idegesen precíz Csákányi Esztere, Gyabronka József önjelölt férfierejű Gyabronkája, Láng Annamária bátortalanka Láng Annamáriája) elragadóan és mélyen jellemzően mafláskodik az ívek szabályos kitöltésével.

Lehetne taglalni az előadás vizuális szabatosságát, képi világának kifejező, kontrasztos tömörségét. Hosszasan dicsérhető a meggyőző profizmussal előadott, változatos zenei anyag is (van itt *Örömóda*, zsoltár, rap, pop, rock, four singers, szellemes dalszövegekkel minden, mi szem-szájnak és fülnek ingere). De én a színészekről szeretnék szót ejteni. Arról, hogy nem csupán egy színvonalas munkát végző, egységes csapatot látunk, hanem mindinkább jelentőssé váló színészi személyiségek közös felvonulását. (Hajlamos vagyok azt gondolni, hogy Anton Pavlovics Csehov, vagyis a *Siráj*-előadás színészérlelő szerepet is betölt a társulat életében.) Szinte valamennyi játszó létrehoz emlékezetes pillanatot. (Csákányi Eszter többet is.) Láng Annamária a maga elegáns és bizarr nyitó számával – amikor körülbelül az történik, hogy szexuálisan zaklat egy klarinétot – elviszi az előadás elejét. Terhes Sándornak az a mosolya lenyűgöző, amellyel koszlott hajléktalanként a jótékonysági szervezet adományait fogadja. Ráadnak kétzsáknyi ruhát, s mire nagy, csiricsáré gömböccé válik, visszagurítják az utcára. Mucsi Zoltán a villanyszerelési jelenetben és a neoprimitív ultramagyar összeesküvők szcénájában hozza a régi, jól bevált Mucsi Zoltánt. Azt, akinek kimered a szeme, megfeszülnek nyakán az erek, s csúszkáló hangon ordítva szitkozódik. Gyabronka József mint pap kenetteljes finomsággal, élvetegen és

nesztelen léptekkel surran be a sekrestyébe kis növendékével. Katona László hűvös tárgyszerűséggel adja a repülő pisztolygolyót, Péterfy Borbála a pikírtség ironikus ábrázolásában verhetetlen, Sárosdi Lilla arcán meg a puha, lányos odaadás tud szépségesen felfényleni. Rába Roland mind gazdagabb eszköztárú színész, míg Nagy Zsolt figuráin általában az őserő üt át. Csákányi Eszter unottan, alig leplezett megvetéssel dolgozó segélyezőként is kiváló, attól viszont a lélegzetünk is eláll, amikor a legvisszafogottabb modorban előadja a megerőszakolt másfél éves kislány monológját. A hatása nagyjából olyan, mintha gyomorszájon vágnának bennünket.

Lehet egyébként kifogásolnivalókat is találni a Krétakör *Feketeország* című előadásában. A szerkesztés szempontjából azt, hogy a kilőtt golyó és Schwarzenegger nyalókájának szerepeltetése voltaképp ugyanaz az ötlet, kétszer elsütve. Tartalmilag talán azt, hogy sok fontos téma megjelenik ebben a műben, más, hasonló fontosak meg nem, vagy a többiekénél kisebb súllyal. (Például hogy milyen mértékben vagyunk manipulálva, arra szinte csak a kunbajai polgármester hamisítási ügyéről szóló, „elhallgatós" dal utal. Igaz, a szám remek.) Nem kizárt az sem, hogy a *Feketeország* helyenként sérti a nézők ízlését, persze nézője és ízlése válogatja. Nem is a meztelen hímtagokra gondolok – istenkém, rég be vagyunk mutatva egymásnak, majdhogynem az összes krétakörös színészt és színésznőt láttuk már ruhátlanul –, hanem, mondjuk, az önégetések megzenésítésére. Legfőképpen pedig az elgondolkodtató, hogy miként viszonyuljunk ehhez a hűvös, szenvtelen kiálláshoz, amellyel a társulat elénk teszi a negatív társadalmi jelenségeket, anélkül, hogy a miértekre, a lehetséges okokra is megpróbálna érdeklődő figyelmet fordítani. De amint felvetni készülök magamban e kérdést, Tilo Werner előadás végi beszéde még ezt a talpalatnyi ingoványos talajt is kihúzza a kétségem alól. Azt mondja a zárszóban, hogy mindaz, amit ma este csináltak itt nekünk, morálisan értelmezhetetlen. Ők csak hatni akartak. Demonstrálni, hogy milyen ügyesen zenélnek, énekelnek, játszanak.

Sikerült nekik. Nem fogjuk egyhamar elfelejteni.

FEKETEORSZÁG (Krétakör Színház, Millenáris Teátrum)

ÍRTÁK: a játszók, Jeli András, Moldvai Márk, Veress Anna, Schilling Árpád, Tasnádi István. **DRAMATURG:** Ari-Nagy Barbara. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Ágh Márton. **JELMEZTERVEZŐ:** Kiss Julcsi. **RENDEZŐ:** Schilling Árpád. **SZEREPLŐK:** Bánki Gergely, Csákányi Eszter, Gyabronka József, Katona László, Mucsi Zoltán, Nagy Zsolt, Péterfy Borbála, Rába Roland, Sárosdi Lilla, Terhes Sándor, Tilo Werner, Tóth Attila m. v.

Tompa Andrea

Generation'84

■ PINTÉR BÉLA: A SÜTEMÉNYEK KIRÁLYNŐJE ■

A radványi sötét erdőbe, ismerős korok és világok legmélyére kalauzol bennünket Pintér Béla. Családtörténetet ad elő 1984-ből. Gyermekkorunk kedves világa tárul elénk: BM-es alkoholista diktátor apa veri a gyermekeit, feleségét, és rettegésben tartja családját; öngyilkossággal fenyegetőző, hajdan intellektuális démon anya, ma rákos magyartanár; civakodó, kutyagyilkos unokatestvérek; amatőr színészből elmeroggyanttá gyűrt nagybácsi; citeraművész és orosz hadifogságot megjárt nagyapa, valamint megértő lelki támasz és gyerekgyilkos tanító bácsi. És maga a gyerek, Erika, a hetedik születésnapját ünneplő áldozat, lét és létezés nélkül, szétrombolva, állattá torzulva. Ismerünk ilyen BM-es apukát, lelki kezelt anyukát és sérült gyerekeket.

A Sütemények Királynője című Pintér Béla-darab szereplői, viszonyai, atmoszférája, története ismerősek. Mondhatnám, közhelyek, aminthogy azok is. Szándékosan. A sötétben kezdődő előadás első mondatában elhangzik a bűvös évszám, ezen orwelli égtájak és e nemzedék (a játszóké és – bocsánat – az enyém is) szimbolikus éve. Hogy magunkra ismerjünk. Pintér Béla korábbi darabjai is közhelyekből, előre gyártott elemekből épültek, a kultúra, főként a szubkultúra hordalékából, mirelitjéből. A darabjaiban felhalmozott furcsa, színes törmeléket két dolog teszi egyszerivé és összetéveszthetetlenné. Egyrészt *ahogyan* szemléli és szemlélteti történeteit: a fénytörés, a karneváli nevetés adta alulnézetből tekint erre az otthonos világra. Másrészt az a színpadi nyelv, amellyel az egy személyben író-rendező-színész distanciát teremt az elbeszélt történet és az elbeszélés módja, a *mit* és a *hogyan* között. A fordulatos, felhabosított történetszövés Pintér egyik erénye, most azonban nem erre összpontosít, hanem nagyon pontos közeget, korhangulatot teremt (minden elemét, darabkáját hamisítatlanul – az Orwo-kazettától a rajta lévő ABBA-zenéig). A drámabeli közegteremtés azonban erős, jól megírt figurákat követelne (némelyik itt igen vázlatos). Dramaturgiailag nem meggyőző a *patchwork*-szerű felvezetés, amelyben a szereplők csak felvillannak (még viszonyok nélkül), majd hagyományos, lineáris szerkezetbe állnak be.

A Sütemények Királynője Pintér legsötétebb darabja; vagy ha nem a legsötétebb, akkor a legdrámaibban előadott, legkevésbé nevettető. Ha teljesen nem hagyja is maga mögött a tőle megszokott és hallhatólag elvárt nevettetést – közönsége, gyanakszom, eleve arra van kondicionálva, hogy előadásain nevessen, és nevet is, pedig kevesebb oka van rá, mint eddig bármikor –, ha a párbeszédekben bőven van is humor, maga a világ komorult el. Ezt a világot már nem látjuk – ő sem látja – viccesnek, úgy, mint a *Parasztoperá*ét vagy a *Gyévuská*ét. *A Sütemények Királynője* közvetlen kegyetlenségén már nemigen lehet felhőtlenül kacarászni. A pintéri nevetés eddig sem volt ugyan felhőtlen, némi hideglelés mindig vegyült bele. Ezúttal egy talpig drámai Pintér Béla áll előttünk. Ismét a valóságban találjuk magunkat, úgy, mint korábbi, zenés „korszaka" előtt.

Ha nem a nevető tekintet, akkor az ábrázolás nyelve láttathatta újnak a régit, ismeretlennek az ismerőst, idegennek a sajátot. Két legutóbbi darabjában a zene, illetve az operai szerkesztés (a *Parasztoperá*ban), továbbá az operai előadásmód és teatralitás (a *Gyévuská*ban) teremtett szimbolikus színpadi nyelvet, s nemcsak nyelvet, műfajt is. Darab és előadás ott furcsa feszültségbe került. *A Sütemények Királynője* e tekintetben is régi-új útra lép: visszalép Pintér korábbi darabjainak közvetlen ábrázolásmódjához. Ahol a dolog az, ami.

A tér, amelybe belépünk, arénaszerű, magasan, kürtőformájúan emelkedik (díszlet: Horgas Péter). A körszínpad zárt hely, amely-

ben a figurák összezárva, a történet és a színpadi nyelv szerint is egymás nyakában-nyomorában élnek. A színpad forog, ha forgatják, vagy olykor magától elindul. Úgy tűnik, szimbolikus térszerkezet ez, mi pedig családi cirkuszra váltottunk jegyet. Ám a szimbolikus olvasat ennyiben marad: sem a látvány, sem a tárgyak használata nem követi a kezdeti elképzelést. (A mindig szimbolikus jelmezeket tervező Benedek Mari is létező ruhadarabokat ad a figurákra.) A körszínpadon durva, nyers, otromba valóság tárul fel. Ebben tapicskolnak a szereplők: a földre dobott sült csirkecombokban, szarral bekent születésnapi tortákban, széttört magnódarabokban. A valóság valóságos ábrázolása, a közvetlen megjelenítés azonban nem szolgálja a kívánt drámai hatást. A dolgok meg nem mutatása, a (teatralizált, elrejtett) titok többet ér a közvetlen meztelenségnél. Ezért is feltűnőbbek most a drámai szöveg gyengeségei, a kényszermegoldások, a cselekmény lezárásának esetlegessége. Mert sem a nézőpont, sem az ábrázolás nem tudja kiragadni a közhelyet a közhelyből, és újszerűnek, másnak láttatni, mint *locus communis*nak A színészi munka azonban, akárcsak némelyik jelenet kompozíciója, élményszerű. Unatkozni Pintérrel és társulatával most sem lehet.

Bár *A Sütemények Királynője* nem zenés darab, mégis zenélnek benne. A család valamennyi tagja kötelezően citerázik – így engedelmeskednek a zsarnok apa hagyományőrzésről és népi értékekről alkotott elképzelésének. Ahogy vezényszóra letérdepelve citerájuk fölé görnyednek, és megalázottan pengetni kezdik szomorú műnépdalaikat, többet fejez ki a nyers valóságnál – a szimbolikus gesztus, a koreográfia, a kórusjelenet a citerázást közös sorssá emeli. A hangszer és a köré fonódó nevetséges, ostoba történetek (a nagyapa, a népi bárd zenei tehetségének legendája, az egyik gyerek álságos története arról, hogy micsoda megnyugvás számára citerázni) a darabban és az előadásban is pontosan jelzik az alezredes apa elborult tudatát. A kórusjelenetek közül a közös fohászok, imák – amelyeket mindannyiszor az apáért, a szereplőkért és kiszolgáltatottságukért mondanak – azonban közvetlenségük miatt kevésbé tudnak hatni.

Kiváló az Erikát, a kislányt alakító Enyedi Éva finom, pontos játéka. Az áldozattá vált gyermek rokonszenvet ébreszt, és humora van, egyszerre visszataszító és szeretni való, könnyekig megható és nevetséges. A figura állati létbe süllyedtségét jobban érzékelteti a színészi játék visszafogottsága és a megformált lény esendősége, mint az a jelenet, amelyben a színész nyakörvvel a nyakán kutyát alakít, és csontért liheg. Megint csak az ábrázolás közvetlensége válik erőtlenebbé az elemelt játéknál. (És a kutyafigura is túlságosan ismerős. Egy másik családtörténetben, Biljana Srbljanović *Családtörténetek. Belgrád* című darabjában láttam hasonló kutya-lányt.) Pintér Béla színészi jelenléte a zsarnok apa szerepében erőteljes, figyelmet parancsoló. Ez az apa félelmetes és kiszámíthatatlan, mindenkit a markában tart – a nézőt is beleértve. Lerészegedési jelenete egyenesen bravúros. De a színész Pintér valóságosabbra faragja szerepét, mint amilyenre írta. Az előadás első jeleneteiben járomba fogva, szarvakkal a fején ő húzza a körszínpadot mint igavonó állat – dolgozik, „mint a marha", „mint az állat", „mint a barom", amint ez a darabban is elhangzik. Azonban ez a szimbolikusra maszkírozott figura elszigetelt jelenség az előadás egészében. Csak a kis Erika folytatja e gondolatsort utolsó jelenetében, amelyben neki kell felvennie a jármot és a terhet, megmozdítania a színpadot. Nem tudni, hogy Erikának, a szerepnek vagy a törékeny színésznek esik nehezére beindítani a forgószínpadot, de feszült és szép a pillanat: amikor a törékeny lány elmozdítja a súlyos terhet. Az anya szerepében Szalontay Tünde mindvégig elemeltebb a többieknél, játékosabb és humorosabb is, éneklő, széthúzott beszédével, széteső mozdulataival stilizáltan tragikus, élvezetes figurát teremt. Csatári Éva a szétivott testvér szerepében pontos figurát hoz, bár röghöz kötöttebb, mint Szalontay. A két fiútestvér közül Thuróczy Szabolcs az erőteljesebb és pontosabb, Tóth József fakóbb humorú és esetlegesebb. Quitt Lászlónak és Bencze Sándornak alig jut eljátszani való szerep (a nagyapát, illetve a nagybácsit alakítják). Deák Tamás

Enyedi Éva, Csatári Éva, Tóth József, Thuróczy Szabolcs és Szalontay Tünde

Pintér Béla és Enyedi Éva
Koncz Zsuzsa felvételei

a tanító szerepében meglehetősen szűk, realista regiszterben mozog. Neki kell a jóságos, gyerekcentrikus tanítóból sorozat-gyerekgyilkossá válnia, két nem mellékes közbeékelt figurán keresztül: az egyik amolyan bölcsész hippi, a másik újabb BM-es ivadék, aki apja hatalmával fenyegetőzik. Mindegyik szilárdan áll a valóság talaján, a drámában és a színészi munkában egy-aránt. Ez azonban zavaros vonalvezetésű valóság.

PINTÉR BÉLA: A SÜTEMÉNYEK KIRÁLYNŐJE (Pintér Béla és Társulata, Szkéné Színház)

DÍSZLET: Horgas Péter. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENE:** Darvas Benedek. **RENDEZTE:** Pintér Béla.
SZEREPLŐK: Enyedi Éva, Pintér Béla, Deák Tamás, Szalontay Tünde, Csatári Éva, Thuróczy Szabolcs, Tóth József, Quitt László, Bencze Sándor.

Kovács Dezső

Tuba és szaxofon

■ BERTOLT BRECHT: PUNTILA ÚR ÉS A SZOLGÁJA, MATTI ■

A fémesen csillogó színpadon méretes, jókora alumíniumdobozok a látvány meghatározó elemei. Rakosgatják, forgatják, felállítják őket, kinyitják e konténerek fedelét, kipakolnak belőlük; az igencsak funkcionálisnak tűnő kisebb-nagyobb fémládák bárszekrénynek, asztalnak, ülőalkalmatosságnak, megmászandó hegynek és szaunaháttérnek is alkalmasnak bizonyulnak. Az alkohol és a nő utáni örökös hajsza közben Puntila egyszer csak kisebb fémbőrönddel robajlik be a színre ivócimborájával, a bíróval s szolgájával, Mattival, akárha a Való Világ *villalakójaként készülne távozni a játékosok köréből. Pedig csak vodkásüvegeket cipel benne jobb időkre, hogy aztán a lánya, Éva rövidesen elkobozza őket a kedves papától. Mikor meg a játék vége felé, már némi tapasztalat birtokában szentül elhatározza, hogy egyszer s mindenkorra befejezi az alkoholizálást, Finával, a házicseléddel (Szirtes Ági játssza visszafogott eleganciával) behurcoltatja s az asztalra rakatja az összes sztaniolborítású vodkásüveget; ezüstösen csillognak a glédába állított butéliák, Puntila tanácstalanul kézbe veszi az egyiket, forgatni kezdi, s a puszta mozdulat felkelti benne a piálás vágyát; s az önkéntes absztinenciának hamar vége, dőlnek a fémszerkezetek: ezerfelé gurulnak a palackok, s folytatódhat a mámoros attrakció.*

Az ezüst, a fekete, a fehér és ezernyi árnyalatuk a jelmezeken is visszaköszön: Puntila (Haumann Péter) fekete-fehér öltözékei, lánya, Éva (Pelsőczy Réka) egyrészes eljegyzési ruhája, villogó talpú topánkája, a mulya férjjelölt attasé (Takátsy Péter) cirkuszian csillogó diplomataszerelése, a Puntila által hajnali alkoholmámorban eljegyzett alkalmi arák népi ihletésű öltözékei mind a hideg színek árnyalatait mutatják. (Matti fakón téglapiros inge a kivétel.) A díszlet- és jelmeztervező Zeke Edit a rendező Máté Gáborral egyetértésben fémesre, hidegre, ridegre, csikorgósra tervezte a látványt s a Katona játékterét a brechti játékhoz. Ami nem lenne baj, sőt igazán illenék is a darab világképéhez, amelyben vitriolos, fanyar humor, dévaj komédiázás, csípős gúny vegyül tanító célzatú társadalmi szatírával s az emberi gyarlóság és önzés meg kiszolgáltatottság finomszerkezetű rajzával. A szereplők némelyike halványan, bohócfehérre mázolt arccal jelenik meg a színen, mások sötétre rúzsozott ajakkal játszanak; hogy ki, mikor, hogyan és legfőképp miért van kimaszkírozva, az jótékonyan homályban marad az előadásban. Egy kiadósabb részeg duhajkodás után Puntila és kísérete ormótlan, szürke téglafalon át hatol be a színre, omlanak az elemek, dől az ingatag szerkezet. (A téglafalzúzás motívuma még egyszer megismétlődik, amikor is Puntila törvényes pálinka után kajtatva „bekönyököl" a falon Csempész Emma ablaka mellett.)

Az érett Brecht egyik legjelesebb, ám honi színpadokon meglehetősen ritkán játszott színművében a jellemeket s az emberek közti viszonylatokat színéről és fonákjáról mutatja be, egyúttal azt is a néző elé tárva, hogy a magatartásformák, az emberi viszonyulások is időről időre relativizálódnak, átalakulnak, átértékelődnek, s végül a szélsőséges karakterjegyek szinte észrevétlenül egymásba csúsznak, eliminálódnak.

Brecht Puntilája szelíd, jóságos, angyalian türelmes és empatikus lény, ha részeg, ilyenkor madarat lehet vele fogatni, ki lehet használni, de rideggé és embernyúzó despotává, mondhatni, reálpolitikussá válik hirtelen, ha alkoholmámora elillan, s kijózanodik. Másnaposan nyers és kíméletlen, s főképp nem emlékszik az előző napok eseményeire. A *Puntila úr* logikai konstrukciója elég távol áll ugyan a brechti tandrámák rigorózus didaxisától, ám a drámai szerkezet s építkezésmód ugyanazt az elvet követi, mint a többi nagy Brecht-műé, példának okáért *A kaukázusi krétakörö* vagy *A szecsuáni jóléleké*. Brecht a jó és a rossz jelenlétét, működését analizálja s mutatja be a világban, precízen kidolgozott emberi-társadalmi léthelyzetekben. A színmű a kifejlett fasizmus tombolása idején, 1940-ben született, s Brecht a műsorfüzetben is idézett munkanaplójában paradox módon azt írja róla, hogy „Puntila szinte egyáltalán nem érint meg, a háború minden porcikámban; Puntiláról majdnem mindent meg tudok írni, a háborúról semmit".

Máté Gábor rendezése a színészi játékba feledkezve, széles ecsetvonásokkal rajzolja föl a brechti világot. Ugyan törekszik rá, hogy a kötelező gyakorlatokat befussa az elidegenítés terén – ezt szolgálná példának okáért a színészeket szólongató vagy a szünetet s a darabzárást bejelentő ügyelőhang, az időről időre elrecitált songok –, ám rendezői szándéka sokszor hatástalan vagy külsődleges marad. Ami legjobban hiányzik az előadásból, az a Brecht-mű konzekvens és eredeti rendezői értelmezése, a gondolati feszesség és a nézőt magával ragadó lendület, az átütőerő. Egynémely jelenetsor mindenestől megoldatlan marad (ilyen a munkaerőpiac, illetve a munkások válogatása), vagy hangütése ideoda csúszkál a színjátszói stílusok között. Máskor a szituációk kidolgozása, színészi megvalósítása vagy a társadalminak szánt mondanivaló megjelenítése tűnik elnagyoltnak. Így aztán az sem derül ki igazán, mi motiválhatta a darab színrevitelét azon túl, hogy a társulat kiváló színészei – Haumann, Szirtes Ági, Bán János, Rezes Judit s a többiek – feladatot kapjanak. S bár Kurdi Imre fordításában elevenen és erőteljesen szólal meg a brechti textus, a játék ereje messze elmarad a brechti gondolatvilág kristálytiszta logikájától.

Pedig karakteres és erőteljes színészi alakformálásokat is láthatunk az előadásban. Mindjárt a nyitó színben Puntila tétován és bávatagon beszélget a Bíróval, aki alkoholmámorban fetrengve hol a padlóra zuhan, hol Puntila vállára omlik. Bán János a tőle megszokott akrobatikus mozdulatokkal, marionettbábként adja a szelíd részeget, aki ugyanakkor józanabb gondolkodású mindenkinél. Az italt felszolgáló pincér eleinte érdeklődéssel szemléli viaskodásukat, majd a falnak dőlve elbóbiskol. Haumann Péter Puntilája elázottan hablatyolva hadar, dadogva bugyborékol, elharapja a szavakat, mammogva löki ki a mondatokat; nekilódul, megtorpan, aztán megint nekirugaszkodik, s kivág egy-egy hosszú tirádát. Alakításának szinte mindvégig jellemzője a gondosan fölépített ritmus, a gesztusok, a testnyelv visszafogottan takarékos, ám hatásos használata. Indulatosan fölcsattan a hangja, máskor joviálisan vigyorog, kedélyesen hadovál, nyájasan gurgulázik. Igen kényes feladványt kell ugyanis megoldania: a játék jelentős részében a

Fenyő Iván (A főúr), Kocsis Gergely (Matti) és Haumann Péter (Puntila)

Kocsis Gergely, Szirtes Ági (Fina) és Pelsőczy Réka (Éva) Koncz Zsuzsa felvételei

részegség valamely fokozatát kell megjelenítenie. Puntilája egyáltalán nem élvezkedik italozás közben, csak szakszerűen nyeli a piát, és vigyázón tartózkodik a ripacséria csábításától: józanul mámoros, néha alig észrevehetően pityókás, délcegen ittas; ritkán tántorog, inkább megiramlik, előreszalad beszédben és térben. Valójában Haumann szerepformálása értelmezi a drámát, a brechti gondolati építményt, s figurájának érzelemkitörései, hangulata, felcsattanó és félbehagyott indulatai rajzolják meg a jellem átalakulásának és kétarcúságának brechti módozatát. Amiben remekel: finom eszközökkel képes megjeleníteni, miként csúszik át egymásba a kétféle létállapot. Ami ingatagabbá teszi játékát: a darab – s ekként a figura – rendezői értelmezésének bizonytalansága, vázlatossága. Tetten érhető ez a sofőrjével, Mattival folytatott páros asszóiban is: az egyébként – például a *Fekete tej*ben – igen jó formát mutató Kocsis Gergely eléggé egysíkúnak, színtelennek mutatkozik az egykedvűen szöszmötölő Matti szerepében. Kocsis Mattija beletörődő monotóniával követi gazdája érzelmi-indulati hullámzásait, nemigen izgatja föl se a despota főnök szeszélyeskedése, se sokszor megbámult lányának dévaj virgoncériája vagy élesre fent nyelvű rámenőssége. Pelsőczy Réka Évája a szaunajelenetben a legjobb: élesen vihogva, visítva reagálja le Matti komótos közeledését, sikongva fújogatják egymás felhevült testét, miközben fennhangon kommentálják, hogy verik át a gügye férjjelölt attasét és a kedves papát. Amikor Pelsőczy Évája Matti leendő asszonyaként a próbán tüstténkedik, már lényegesen visszafogottabb, akkurátusabb. Takátsy Péter karótnyelt diplomataifjoncként eltorzított, lefojtott fejhangon beszél, fontoskodva bólogat, emelkedetten-gondterhelten vonulgat. Több drámai elevenséget mutat a kurgelai nők kara: Szantner Anna lomha s a munkába belefásult, egykedvű Teheneslánya, Kiss Eszter vidor Csempész Emmája, Rezes Judit szikáran derűs, virgonc Patikuskisasszonya (és kikiáltója), Tóth Anita elvarázsolt Telefonoskisasszonya precízen megrajzolt hús-vér figurák. A hullámzó színvonalú előadás erőteljesebb jelenetei közé tartozik, mikor a nők, rövidre szabva, érzelemmentesen felmondják életüket; s később, a földesúr házából való kiebrudaltatásuk után hintába ülnek, s a lassú gondolatritmust követve ringatózva mesélnek el finn történeteket, példázatokat.

Az előadáshoz Paul Dessau zenéjét használja föl Sáry László, a songok közül Kiss Eszteré és Tóth Zoltáné telítődik a legtöbb drámai erővel. Fenyő Iván, Keresztes Tamás, Mészáros Béla és Tóth Zoltán különféle, köztük egzotikus hangszereken szólaltatják meg a darab muzsikáját. Egy zenés betét viszont az előadás legjobbjának bizonyul: a környezetével és önmagával hadakozó s a lánya macerás kiházasításától némiképp elpilledt Puntila, miután kirúgta az esküvőről a lökött Attasét, az „erdőzabáló sáskát", egyszer csak elrikkantja magát: „tubázni akarok." E vágyakozásban benne van az alkoholizáló férfi összes kirobbanó energiája, mohósága, habzsoló életszeretete. Előkerülnek a masszív hangszerek, s Haumann telt, öblös tubahangja Kocsis Gergely méla Mattijának megizmosultan játékos szaxofonhangjaira felelget. S ekkor, rövid időre, elősziváróg valamiféle derű, eltartott játékosság, elevenség és ritmus, ami mindaddig jórészt hiányzott az előadásból.

A tuba dörmögése az erősebb. A szaxi távolról kíséri.

BERTOLT BRECHT: PUNTILA ÚR ÉS A SZOLGÁJA, MATTI
(Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Kurdi Imre. **ZENE:** Paul Dessau. **DÍSZLET-JELMEZ:** Zeke Edit m. v. **ZENEI VEZETŐ:** Sáry László. **ASSZISZTENS:** Őri Zsófi. **RENDEZŐ:** Máté Gábor.

SZEREPLŐK: Haumann Péter, Pelsőczy Réka, Kocsis Gergely, Fenyő Iván, Bán János, Takátsy Péter, Mészáros Béla, Kiss Eszter, Rezes Judit, Szantner Anna, Tóth Anita, Keresztes Tamás, Tóth Zoltán, Szirtes Ági, Elek Ferenc, Lengyel Ferenc, Bodnár Erika. **ZENÉSZEK:** Fenyő Iván, Keresztes Tamás, Mészáros Béla, Tóth Zoltán.

ZAPPE LÁSZLÓ

Az egyetlen hiányzó lépés

■ MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA ■

Ruszt József huszonegy év múltán újra megrendezte Zalaegerszegen *Az ember tragédiáját*. Ez önmagában még semmi különöset nem jelentene a mostani produkcióra nézve. Még akkor sem, ha 1983-ban ezzel az előadással nyitott a színház, az akkori bemutatónak tehát különös jelentősége volt Ruszt pályáján éppúgy, mint a nemzeti színjátszás történetében. A világ nagyot változott e két évtized alatt, itt volna tehát az ideje akár *Az ember tragédiája* újragondolásának is. Ruszt József azonban nem erre, legalábbis nem elsősorban erre tesz kísérletet. Hangsúlyosan hivatkozik a régi előadásra. Főképp azzal, hogy meghívta annak két főszereplőjét, akik már rég nem tagjai a társulatnak. Már ebből is sejthető volt, hogy a rendező nem annyira a darabot, mint inkább saját, egyébként indokolt legendáját szerette volna újragondolni. Ez pedig erősen problematikus vállalkozás. Bizonyára az lenne akkor is, ha az 1983 októberében elindított vállalkozás folyamatosan működött volna napjainkig, ha az alapító igazgató nem hagyja el mintegy fél évtized elteltével az intézményt, amely azóta többféle elgondolás nyomán fejlődött hol erre, hol arra. A több mint húsz évvel ezelőtti produkcióra való hivatkozás akkor sem válna be feltétlenül, ha a teátrum ma is Ruszté volna, ha a megnyitó óta a munka szerves fejlődés, töretlen, átgondolt, egységes koncepció szerint folyt volna; bár talán a közönség közösségi emlékezetére akkor sem lehetne okkal számítani.

Szalma Tamás (Ádám) és Kamarás Iván (Lucifer)

Ismeretesek a rendezőnek a színház közösségteremtő erejéről vallott elgondolásai, s nagyrészt igaza is lehet abban, hogy a jó színház közösséggé szervezi a társulatot és a nézőket egyaránt. De hogy ez milyen időtávlatokban működik, s főképp milyen külső, társadalmi-történelmi hatásokat bír ki, az erősen kérdéses. Ezúttal azonban nem ez tétetik próbára. Ruszt annyi idő múltán és olyan kerülő utakkal a háta mögött tér vissza az egykori színházalapító előadás tetthelyére, hogy jószerével már csak a falak akkoriak ott. Igaz, jó ideje egykori tanítványa, színésze, Bagó Bertalan határozza meg a színház művészi arculatát, de ez önmagában aligha jelent olyan folyamatosságot, amely indokolttá tehetné a hivatkozást a régi előadásra. Ismétlem: feltéve, hogy ez egyáltalán lehetséges.

Ruszt azzal, hogy éppen nem az idők változására, sokkal inkább a folyamatosságra, nem a múlttól való különbözésre, inkább az ahhoz való kapcsolódásra tette a hangsúlyt, igen merész kalandra vállalkozott. Olyanra, mely kétségkívül felhívja magára a figyelmet. Ha nem is a zalaegerszegi publikumét, de néhány, a színházi világot jó ideje lehetőleg közelről figyelő rajongóét, bennfentesét feltétlen.

Mindezzel persze semmi különösebb baj nem volna, ha az előadás egyébként, függetlenül a szándékoktól és körülményektől, a célok teljesítésétől, illetve teljesíthetőségétől, megállna a lábán, azaz ha mai, ma izgalmas produkcióvá tudna válni. Fő baja, hogy ez utóbbi feltétel nem teljesül. Mert a produkció bizonyos értelemben természetesen megáll a lábán. Ruszt van olyan tapasztalt mester, hogy az egykori előadást ma is szép képekkel, hatásos jelenetekkel tudja megidézni. A díszletet, mint egykor, Menczel Róbert tervezte. Ezúttal egy síneken hátulról begördülő lépcsőzetes dobogó szolgálja az üres tér és a szertartásszínházi emelvény váltakozását, illetve a nagyvonalú alkalmazkodást a történeti színekhez. Szépek a tablók, és megfelelő a színészi alakítások általános színvonala is. Az együttes játék visszafogja a kirívó színek használatára hajlamos szereplőket is.

Most is igen értelmes gondolatnak tetszik a cselekvő, a történeti színekben részt vevő Ádám elválasztása a gondolkodó, a kommentáló, a világ, az emberiség sorsáról töprengő Ádámtól. Logikátlannak tulajdonképpen az tűnik, hogy a színlap megőrzi az Ádám mint fáraó stb. megnevezéseket. Hiszen ezek a történelmi figurák, akik Ádám álmában jelennek meg, így már nem is az ő alteregói, reinkarnációi, hanem éppolyan történelmi figurák, mint a színek összes többi szereplője. Más kérdés, hogy ennek a koncepciónak ebben az előadásban nincs igazán komoly tartalmi következménye. Egyszerűen megoldja azt a régi dramaturgiai dilemmát, hogy Ádám a francia forradalomig cselekvő részese a történelemnek és a drámának, onnan kezdve viszont lényegében passzív szemlélővé válik. Itt az az Ádám, akit Lucifer elaltatott, végig csak szemlélődik. Aki a történelemben ágál, főszerepeket játszik, az valaki más.

Az 1983-as változatban súlya volt annak, hogy a szemlélődő Ádám kizárólag a párizsi színben, Dantonként – Kepler álmában, tehát az álom az álomban jelenetben –

azonosul a cselekvő Ádámmal, illetve a cselekvő Ádám szerepét is magára veszi. Annak az előadásnak tudniillik jól felismerhető történetfilozófiai aktualitása is volt. Az alapvető harcot, az Úr és Lucifer közötti viadalt ugyanis Máriáss József és Gábor Miklós jelenítette meg. Egy kövér, jóságos kinézetű, joviális, ám érdekeit keményen képviselő patriarchális vezető és az akkori előadásból valóban legendaként fönnmaradt ballonkabátos, puhakalapos izgága értelmiségi folytatta le a vitát az élet értelméről, a lét céljáról. Az örök filozófiai problémának ekként természetesen megfelelő aktuális politikai értelmezési lehetősége is támadt. A meztelen felsőtesttel hentesköpenyben ágáló fiatal Ádámnak különös jelentősége volt ebben az összefüggésrendszerben. Röviden: a forradalomban, a véres, ám nagyszabású, merész lázadásban találhatna magára a puha diktatúrában meglapuló emberség. Rímelhetett ez akár Paál István szolnoki rendezésére is, ahol a darab végén Lucifer (Ivánka Csaba) reménytelenül próbálta keltegetni az Úr előtt megalázkodva hasaló embereket.

A mostani előadásban azonban csak Ádám és Éva alakítói lehetnek azonosak, a hajdani Úr és Lucifer rég meghalt. Zalányi Gyula előkelően elegáns fehér ruhában ereszkedik alá a zsinórpadlásról, rideg, a köznapok fölött magasan álló Urat jelenít meg. Kamarás Iván pedig bejön balról Gábor Miklós ballonjában és kalapjában, átmegy a színen, jobboldalt elöl egy fogasra akasztja az emlékezetes jelmezt. Tudhatja, aki tudhatja, hogy Kamarás meg sem kísérli Gábor Miklós Luciferét fölidézni. Inkább kissé saját egykori Asbóth utcai (Ruszt rendezte) Othellójára emlékeztet, ahogy inkább indulatból, mintsem kaján értelemmel vitába száll az Úrral – azaz inkább a Ruszt-legendához kapcsolódik, mintsem Gábor Miklóséhoz. Az pedig, hogy ezután Lucifer jelmezeivel belesimul a történeti színekbe, míg azokon a gondolkodó Ádám rendre kívül marad, zavaró következetlenség.

A rendező nem talált igazán mai értelmet, mai fontosságot, jelentőséget *Az ember tragédiája* alapkérdésének. Helyette megkísérel különös súlyt adni néhány valóban fölöttébb aktuális mondatnak. A londoni szín végén Szalma Tamás előrejön a színpad közepén, és nagyon igyekszik a szánkba rágni: „Mi verseny ez, hol egyik kardosan / Áll a mezetlen ellennek szemében, / Mi függetlenség, száz hol éhezik, / Ha az egyes jármába nem hajol." A mozzanat kínosan kirí a játék egész menetéből, stílusából, érezhetően a színész is kínosan érzi magát, és roppant hamisan szól.

De nem ő van a legkínosabb helyzetben. Szalma Tamáson amúgy sem fogott még sokat az idő, másrészt a szemlélődő, filozofáló Ádám lehet éppen középkorú is, bár biztosan szerencsésebb, ha ezek a szövegek naivnak képzelhető fiatalember szájából hangzanak el. A legreménytelenebb helyzetbe azonban az Évát játszó Fekete Gizi került. A rendező nem talált, talán nem is találhatott megoldást arra, hogy indokolhatóvá, egyáltalán elfogadhatóvá tegye az örök nő, a férfinak a történelemben rendre fölbukkanó örök végzete élemedett korát. Fekete Gizi természetesen most is győzi a szerepet. Mindenféle női magatartást el tud játszani, sőt majdnem mindent el is tud hitetni. Olykor majdnem illúziót kelt. Csak ezzel a majdnemmel vagyunk szinte úgy, mint a falanszterben mondja Ádám: „ezt az egy lépést ki nem tevé: / Az nem tett semmit". S minél nagyobb a jelmeztervező Nagy Viktória buzgalma, hogy például rózsaszín, fodros ruhácskával fedje az elfedhetetlent, annál inkább emlékeztet a fiatalság, az életkedv jelképe, aki a halált is glóriával áttallépi, egy amerikai nagynénire.

Amúgy az egész előadásból is csak egyetlen lépés hiányzik – amely elvinne a ma érvényes, érdekes értelmezéshez.

Pósa Lujza felvételei

Fekete Gizi (Éva), Kamarás Iván és Szalma Tamás a falanszterszínben

MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

DÍSZLET: Menczel Róbert m. v. **JELMEZ:** Nagy Viktória m. v. **DRAMATURG:** Kőszegi Lajos m. v. **ZENEI MUNKATÁRS:** Hajdú Sándor. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Pénzes Csaba. **JÁTÉKMESTER, KOREOGRÁFUS:** Stefán Gábor. **RENDEZTE:** Ruszt József.

SZEREPLŐK: Fekete Gizi m. v., Szalma Tamás m. v., Kamarás Iván m. v., Zalányi Gyula, Farkas Ignác, Gábor László, Hertelendy Attila, Bot Gábor, Kiss Ernő, Szegezdi Róbert, Kricsár Kamill, Andics Tibor, Kató Balázs, Szakály Aurél, Szakács László, Mihály Péter, Ecsedi Erzsébet, Csorba Tamás, Galla Júlia, Wellmann György, Mester Edit, Pap Lujza, Ilyés Róbert, György János, Balogh Tamás, Jurina Beáta, Tiszta Anita, Meisitz Fáni.

Szántó Judit

A csillogó Csehov

■ CSEHOV: SIRÁLY ■

A XX. század második felének meghatározó fontosságú színházi fejleménye, hogy Shakespeare mellé előtérbe lépett Csehov is mint a drámatörténet második olyan szerzője, akin keresztül a rendezői színház egymást követő nemzedékei világlátásukról, életfelfogásukról, művészetszemléletükről akarnak vallani, s akit ezerféleképpen lehet jól játszani (rosszul is, persze, de ez itt most nem releváns – jó előadásról lesz szó). Csehovba, akár Shakespeare-be, világok férnek bele, nemcsak a szemléletet, hanem a formát, a stílust, a képi látomást tekintve is. Ha összehasonlítjuk a Budapesten egyidejűleg látható két Sirályt, *amelyből az egyik j-vel jelöli magát, szignifikáns ellentétekre bukkanunk: Schilling Árpád* Sirája *nyitott színpadon, pontosabban egy egybenyílt teremben játszódó intim és formabontó kortársi elbeszélés az emberi együttélésről, Mácsai Pál elipszilonosa szabályos színpadon játszódó, „hagyományosabb" rendezői színház.*

A *csillogó* Csehov... Azt hiszem, ritka jelző ez a számtalan *epitheton ornans*szal felékesített Csehov neve mellett. Az Örkény Színház programadó nyitó előadása csupa élet, csupa szín, csupa mozgalmasság, hadd mondom ki a kezdet kezdetén: Budapest egyik legkellemesebb, legszórakoztatóbb színházi estéje. A dialógusban – ki látott már ilyet? – poénok és *bonmot*-k szikráznak (mi több: rendre be is jönnek, a nézőtér csupa kacarászás és hahota), a játékstílus már-már a társalgási drámához közelít. Mácsai Pál, a rendező nem egyszerűen elfogadja a csehovi „komédia"-megjelölést, hanem előadása szervezőerejévé teszi, sőt, önmagához képest el is könnyíti: helyenként Molnár világában érezzük magunkat. Ugyanakkor a rendezői hangsúlyok és poentírozások többnyire kikezdhetetlenek: mind meghosszabbítható, mindnek megvan a mélységdimenziója is. Amikor Szorin a színpad egyik szélén húga előtt térdelve agyérgörcsszerű rohamot kap, Arkagyina utálkozva kievickél szorításából, és a színpad másik szélén egy karosszékbe ájul, a színen lévők csak vele, a mű-szenvedővel foglalkoznak, ő lesz a figyelem központja az igazi beteg helyett. Ez roppant mulatságos (kivált mert Szorin sem vehető komolyan), nevet is hálásan a publikum, jelezve, hogy átlát Arkagyinán, de ugyanakkor feldereng a kapcsolatok külsőségességének, a szereplők egymás iránti végzetes közönyének szakadéka is.

Ötletekkel máskülönben is teli a padlás, olyik sokáig fog élni az emlékezetben mint a 2004-es *Sirály* egy-egy megkülönböztető jegye. Sokféleképpen – ahány előadás, annyiféleképpen – láttam már megoldva Trepljov balsikerű színi kísérletének Nyina tolmácsolta részletét, de még úgy soha, hogy a világlélek hangja egy pokróccal betakart bőröndből szól, melyből utóbb az előadó meztelen lába fityeg elő. A sirály maga, a Trepljov lelőtte madár többnyire már a második felvonásban meg szokott jelenni a maga reálisabb vagy stilizáltabb valójában; itt Trepljov összegöngyölt kabátja rejti, hogy aztán annál hatásosabb és félelmetesebb legyen, amikor a negyedik felvonásban Samrajev egy rúdon himbálva behozza a hatalmas, fagyottságában kísértetiesen élethű kitömött változatot. Sok az erős fizikai részlet is, a csókoktól és összeborulásoktól a verekedésig: Dorn és Polina Andrejevna a régi szeretők erotikamentes, nosztalgiázó gyöngédségével ölelgeti egymást, Arkagyina pedig a harmadik felvonásban olyan vad dühvel ütlegeli a sebe miatt gyengélkedő tulajdon fiát, hogy még a zakóját is lecibálja róla. És ezeken kívül még hosszan sorolhatnánk az előadás emlékezetes, finoman átgondolt és pontosan megvalósított mozzanatait.

Mégis marad valami hiányérzet. Az alakok egytől egyig markánsul kidolgozottak (többnyire jól is játsszák őket, de erről még később), a párjelenetek sokatmondóak, egyfajta határozott irányban komplettül kibontottak, a csoportos jelenetek plasztikusan szépek és precízen hangszereltek, de az előadás mint egész töredékes hatást kelt; a jelenetek önállósulnak, ahelyett hogy egymáshoz kötődnének. Bárhogy kerülgetném is a szót, az a bizonyos csehovi atmoszféra, legyen akár a legmodernebb felfogású is, nem jön létre;

Széles László (Trigorin) és Hámori Gabriella (Nyina)

Schiller Kata felvételei

Gálffi László (Dorn) és Pogány Judit (Polina)

érződik Mácsai szenvedélyes viszonya a részletekhez, de nem érződik az a benső elkötelezettség, amely éppen ehhez a drámához sodorta. Valami része van ebben a hatásban Füzér Anni bizonyára praktikus, de jellegtelen, sugallatmentes díszletének is; itt jegyzem meg, hogy annál jobbak a jelmezei, Arkagyina hidegen látványos csodagardróbjától Polina Andrejevna ténsasszonyruháin és Nyina divatosan lezser tiniruhatárán át (külön emlékezetes az utóbbinak a negyedik felvonásban viselt egyszerre gyászos és színésznőies toalettje, a pompásan játszó sállal) egészen Trigorin dendisen kultivált már-már topis lezserségéig.

A mérleg már akkor elbillenhetett a csillogó, elsőrendűen szórakoztató Csehov felé, amikor Mácsai Arkagyina szerepére Kerekes Évát választotta. Nem tudom, miféle mélységek hívhatók elő ebből az érettebben is megejtően bájos, dekoratív színésznőből, itt azonban nem történik ilyen kísérlet: Kerekes *A testőr* női főszerepéből szökdécsel át könnyed derűvel a *Sirály* egyik főszerepébe, és alakítása rögtön más csillogó színésznő-ábrázolásokra asszociáltat: a Maugham-féle Júliára, Anouilh *Colombe*-jának Sarah Bernhardt-persziflázsára, és még sorolhatnánk; a figurának ritka dús előélete van. Kerekes Éva „hálás szerepként" éli meg Arkagyinát, és ezen a stíluson belül rengeteg színre, váltásra, árnyalatra képes, de szenvedni nem hajlandó; még a nagyjelenetben is, amikor Trigorinhoz visszakönyörgi magát, csak a férfi puhányságára és hiúságára építő ravasz komédiásnőt látjuk, az öregedő, pályáját és magánéletét egyaránt kétségbeesetten féltő, színészkedésével is főként kompenzáló asszony már nem jön át a rivaldán.

A többi szerep alakítói képességeik szerint mélyebb, keserűbb játékot is nyújthatnának, de mivel nem ezt kapták feladatul, ennek híján is perfektül teljesítenek. Pogány Judit (Polina Andrejevna) például szuggesztíven tudná hozni a durva férje mellett megkeseredett, egykori szeretőjébe, Dornba kétségbeesetten kapaszkodó meg nem értett falusi asszonyt is, de ebben a felfogásban beéri a szerep nevetséges dimenziójával; persze ebben is jó. Gálffi Lászlót külsőleg-belsőleg valósággal telibe találja Dorn doktor szerepe, bevallom, nagyon nagy alakításra voltam felkészülve; Gálffi komplett Dorn-portrét tudott volna nyújtani, most azonban nincs saját drámája: elegáns, szkeptikus, kissé már megszottyadt falusi világfiként inkább a margóról figyeli az eseményeket, semhogy részt venne bennük. Amikor Szorinnak betegségeire valeriánát ajánl, az inkább poén, mint életfilozófia.

Megannyi mulatságos vonáson túl valami, csipetnyi mélység a többi figurából is hiányzik. Legkevésbé vonatkozik ez Végvári Tamásra, akinek számára Szorin ugyancsak ziccerszerep; színes külső megnyilvánulásokból (járás, mozgás, mimika, beszéd) építi fel a siránkozó öreg beteg eleve tragikomikus figuráját, sőt azt egy nagyon jellegzetes, már-már lírai infantilizmussal is gazdagítja. Az is remek, amikor a nála magasabb szereplőkre felnézve szinte összemegy. A Csehov által kissé mostohán, mindössze két komponensből összerakott Samrajev Csuja Imre alakításában kifogástalan bunkó, ám a fiókdespotára a színész éppen csak utal; Járó Zsuzsa vérbő szerelmes hisztérika, de játékából nem derül ki, hogy ezen a darabos-érdes, szűfrazsett modorosságú Másán a csehovi komédia kétségbeesett pesszimizmusa is rajta hagyta bélyegét. Partnere, Máthé Zsolt mint Medvegyenko az előadás egyetlen gyenge pontja; nem tükrözi az előadás erejét, és nem leplezi le az általa keltett hiányérzetet sem. Végül Jakov szolga szerepében Pletl Zoltán úgynevezett beszédes némasággal van jelen, bár a gazdáit néma kritikával leleplező személyzet ugyancsak a társalgási dramaturgia konvenciója.

Arkagyináról már szóltam; rajta kívül még három művészfigura van a szereplők listáján. Trigorint, a divatos írót nagyvonalúan építi fel Széles László, aki Végvárival együtt a legkevesebb hiányérzetet hagyja, pedig ő sem árnyal túl sokat: még a figura érzékiségét is puhányságából és gyávaságából vezeti le, vagyis mindig az éppen erőszakosabb nősténynek enged, de a végén – íróként éppúgy, mint férfiként – a kényelmesebb megoldás mellett fog dönteni.

A végére hagytam a két fiatal művészembert, Trepljovot és Nyinát. Czukor Balázssal, azt hiszem, nyert az Örkény Színház társulata; érdekes, képlékeny jelenség, aki egyaránt sejtet fiatal hőst és karakterszínészt. Ugyanilyen érdekes, egyéni hangú, sokoldalú tehetség Hámori Gabriella, aki képességeit a Radnóti Színházban már bizonyította. Természetes, hogy a kettejük alakjából csiholható ki a legkevesebb szórakoztató valőr, de azért Mácsai erre is talál módot: ártatlan nagyképűségük, fellengzősségük – amikor például a rivaldához kiállva kórusban üvöltik világgá ambícióikat – inkább groteszk, semmint komikus. Minden jelenetüket színvonalasan oldják meg, darabzáró búcsújelenetük pedig éppenséggel fájdalmasan szép, csak az nem derül ki, mit gondoljunk művészi útkeresésük valós értékéről: vajon érdemes volt-e eszméikért, törekvéseikért mártíriumot szenvedniük.

Befejezésül néhány elismerő szót a szép és tartalmas műsorfüzetről; szerkesztői, Gáspár Ildikó és Guelmino Sándor érdekesen válogatták össze a dokumentációt. Legföljebb még a *Sirály* magyar előadás-történetére lehetett volna utalni, és szívesen olvastam volna valamit Mácsai Pál Csehov-víziójáról is (bár megértem, ha az efféle az alkotóművész szemérmességébe ütközik).

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: SIRÁLY (Örkény Színház)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni. **ZENE:** Varga Judit. **ASSZISZTENS:** Érdi Ariadne. **KONZULTÁNS:** Radnai Annamária. **DRAMATURG:** Gáspár Ildikó, Guelmino Sándor. **RENDEZŐ:** Mácsai Pál.

SZEREPLŐK: Kerekes Éva, Czukor Balázs, Végvári Tamás, Hámori Gabriella, Csuja Imre, Pogány Judit, Járó Zsuzsa, Széles László, Gálffi László, Máthé Zsolt, Pletl Zoltán.

Tarján Tamás

Reszelt mosószappan

■ JANUSZ GŁOWACKI: NEGYEDIK NŐVÉR ■

Ne becsüljük le a reszelt mosószappant. Tegyen próbát bárki, bizonyos ruhákhoz és bizonyos foltokhoz ma is legalább annyira beválik, mint ha agyonreklámozott szintetikus mosószerrel pörgetnénk fel az automata mosógép dobját. Ahhoz a vízözön előtti masinához pedig, amely a Radnóti Miklós Színház előadásán jön zötyögő működésbe, tökéletesen megfelel a habzásra kész szappanforgács. Megy is a szappanreszelés rendesen.

Az 1938-ban Poznańban született, az 1970–80-as évek fordulóján történt emigrációja után New Yorkig sodródott lengyel író képalkotó fantáziájától és nyelvi logikájától nem szakadunk messzire, ha a pár esztendeje íródott – s most Pászt Patrícia igen jó fordításában színre került – tragikomédiaszerűséget modern reszelékdrámaként, a műfaji maradékelv alapján csomósított-oldott színműként határozzuk meg (valóban hirtelenül és véletlenül ébredve rá, hogy egyik korai, 1968-as elbeszéléskötete a *Nonszenszcentrifuga* címet viselte). Głowacki egyrészt – mint előtte oly sok átíró – lereszelte Csehovot. A *Három nővér* eleve négy, tehát csak a száz éve Natasa papucsférjévé lett Andrejből kellett az itteni, látszólag félnótás Kolját faragni, aki egy moszkvai prostituált amerikai filmkamera által megörökített öltözékében és kiagyalt sorsával már meg is testesítheti a címszerepet. A bűnügyi publicisztika paródiája által megszólalhat az a jelen, melyben az akciók – halottakban mérve – százakra, a tranzakciók – dollárban számolva – tízmilliókra mehetnek. A vodka locsolta szovjetorosz (nem feltétlenül mozgalmi) múlttól a mai eurázsiai sóbizniszekig, az Oscardíj beragyogta „filmkultúrától" a szláv veszem-adom „politikai kultúrájáig" számos tárgyat és közeget talál magának a kritikai attitűd. A csehovi alapműből természetesen nem a történet a fontos, nem a cselekmény hagyományozódik, hanem a lírai borongásaitól immár szinte teljesen megfosztott illuzórikus menekülésvágy, a néha extrémül nekivaduló remény – a távlat-rögeszme: hogy a földrajzi messzeségben, az elutazásban ott a megoldás, az éden. Olga, Mása és Irina a „Moszkva! Moszkva!" sóhaját foglalta profán imáiba. Csalképeik kontrázásaként Vera, Tánya és Kátya éppenséggel a hatalmas orosz fővárosban tengeti napjait, s az Újvilágtól – így John Freeman filmes tótumfaktum személyében a *szabad ember*től – várja, hogy a sült galambot, ha azt nem, legalább egy kis mirelit galambárut röptessen a cirill betűk országába, közelebbről a testvérek s mások lakta vagy látogatta nyomortanyára.

Csomós Mari (Bábuska) és Szombathy Gyula (Tábornok)

A szerzőre nem a koncentrált drámai vonalvezetés jellemző. Széttördeli darabját, ahogy a képregényrajzolók *cartoon*ista tehetsége a *comics*ot; ahogy alkalmanként a folytatásos regények közlői

Koncz Zsuzsa felvételei

Karalyos Gábor (Kolja), Kovalik Ágnes (Tánya), Tóth Ildikó (Vera) és Wéber Kata (Kátya)

a szövegegészet. Rusznyák Gábor bizonyára helyesen döntött, amikor ennek az abszurdoid, szabdalt maffiahistóriának nem igyekezett egységesebb alakot adni. Szépen elteszegette a jeleneteket oda, ahol a legjobban elférnek. A hamisított proletáranyából lett, a golyóálló mellényt népszerűsítő reklámcárnő és az ólomból öntött Tábornok – vagy „Tábornok"? – dialógusait az előtérbe, egy ágyra. Csomós Mari fittyedt mosolyú szépasszony-banyája Sarkadi Imre *Oszlopos Simeon*-beli, a saját fia kivégzésén „valami jobb helyet" kereső Vinczénéjére ugyanúgy hasonlít, mint azokra a dívákra, akik ötvenöt és kilencven között mindig kivirágoznak a nyilvánosság számára, ha jó a holdjárás. Szombathy Gyula szintén hatásosan kivitelezett Tábornokja agyagból készülhetett volna, amennyiben az ólom már nem lenne foglalt számára. Igaz, az agyagot fogja a víz, s ez az öregedő férfi sűrűn pergeti magára és másra a hazudozás krokodilkönnyeit. Szervét Tibornak (Ivan Pavlovics Petrov, aktor és bűnöző) eldugottabb placcok jutnak. Oldalról, hátulról kell szeme és szava villámaival kifejeznie, hogy neki a centrum dukál, noha most speciel nem ott időzik. Bálint András keveset van jelen, útját egy negyed körön járja be, különféle okokból néha a hátát mutatja (hogy „elöl" sietve mutathasson valamit a nem csupán megszemlélni készséges Verának) – mégis azt a benyomást hagyja, hogy (miként Csehovnál) Jurij Alekszejevics – Gagarin *imjá*jának és *otcsesztvó*jának bitorlója? – is főszereplő, akár mindenki más. Schneider Zoltán Misája is – aki nem kandikál ki eléggé a bérgyilkossémából –, Kocsó Gábor Freemanje is – a legsikerületlenebb szereposztási húzáson a helyét kevéssé találó színész a végjátékban még ront is – és Csányi Sándor különben valódi főszereplő Kosztyája is, akinek a tényleges halálos fenyegetettség (illetve a halál) és a kedvtelve vagy vállrándítva elfogadott kiskirályi élet közötti bakugrásait inkább lehet rendezői elgaloppírozással, mint a közép-kelet-európaiból amerikanizálódott groteszk arculat- és stílusváltogató körmönfontságával magyarázni.

A *Negyedik nővér* eléggé összezagyvintott s burjánzó ahhoz, hogy ne nagyon férjen el a Radnótin. Rusznyák tehát az eleve abszurdba hajló naturalisztikusághoz tartva magát, szabados rendezői élet- és darabvitelt folytat az est órái alatt. Aminek nincs saját helye, lába, útja, azt ott hozza, robbantja be, ahol tudja. Innen esik, onnan zörren, amonnan puffan. Kavalkád, színház-grammatikailag sokszor a középfok két b-jével, de a felsőfok leg-jei nélkül. Ignjatovic Kristina a nem szívesen haverkodó kék és barna színeket az ágy pokrócáig minden díszletelembe, a nővérek kiegészítő ruhadarabjaiig minden jelmezbe befonta. Kiegészítő ruhadarab? Amit kiegészítenek, az is csak kiegészítő. Akkora a nyomor – főleg a lelki, az erkölcsi –, hogy amiből csurog a pénz, az is végtelenül nyomorult, szegény.

Egy barna, egy kék – pontatlanul, de igazat szólva így ül egymás mellett az előadás marginális tónusát uraló Bábuska és Tábornok, Csomós és Szombathy is. Vera, Tánya, Kátya, Kolja hol barna, hol kék, hol kékesbarna, hol barnáskék (s e színek melyike ne lehetne fehér, ha olyan jó a tán kőtörésre is alkalmas ómódi mosógép?). Tóth Ildikó (Vera) végtelen elnyűttsége, fáradtsága ezúttal is varázslatosan opalizáló színpadi jelenlétben él; Kovalik Ágnes (Tánya) és Wéber Kata (Kátya) az örökösen függő helyzetű legidősebbtől elszakadva, egymással rivalizálva száguldozzák pasiközpontú futamaikat (az egyik szarka sokat akar – ha bírja a pasik farka –, a másik még iskolás osztályzatokkal különbözteti meg a testi odaadás fázisait). Annyi kapcsolat mindig marad alapmű és átdolgozás között, hogy az eredetit a legérzékenyebb pontjain vissza-visszakeressük az újban. Ez a Głowacki-dráma esetében annyit tesz, hogy szívesen nyugtázzuk: Tóth ingerülten spleenes, Kovalik tanácstalanul fennhéjázó és Wéber butuskán okoska játékából Olga, Mása és Irina hármasa (és a *Negyedik nővér* gárdájából az egész *Három nővér*) kisakkozható lenne, az értelemszerű figurakitoldásokkal. Bár színpadi nővéreivel (továbbá Csomós, Szombathy és Bálint virgonccá mozgósított rutinjával, Csányi ámuldo-

zó gazfickóságával, Szervét félálomias-lassított hullámzásával) az ábrázolás variativitásában nem vette fel a versenyt, e sorok írójának mégis Karalyos Gábor (Kolja) teljesítménye szolgált a legnagyobb örömére. Egyrészt azért, mert a fiatal színész messze meghaladta valamennyi eddigi budapesti és vidéki alakítását. Másrészt azért, mert rengetegnyi csendjében, passzív tízperceiben az erőszakkal magára terelt figyelem segélycsapatai nélkül, egyszerűen a mostohagyerek mellőzöttségének sorssá élésével, a mulya külső én és a fortyogva lappangó belső én feszültségével tudott tenni-venni. Végül azért, mert a darab és az előadás hangfekvésében is problematikus át- vagy beöltözés (a fiú kurvává, filmhőssé, világsztárrá, üldözötté – és „győztessé" válása) során száműzte a szerepből az ízléstelenséget, a manírt, a gyermekdedséget, s valami lomha gazellás groteszkummal dolgozott. Nem rosszallható cicomák, antrék, spétek közé belapátolt egy fiatal fickót, akinek élete nagy, többszörösen is státus- és identitásváltó kalandja után se attól nem lesz jobb, hogy elhagyta Moszkvát, se attól, hogy visszatért Moszkvába. A világ képtelenségéről egy böhöm szobor, egy tévéreklám-paródia, egy zuhanó emberi test is elmondhatja a magáét. Nem többet, mint hogy Karalyos-Kolja fölveszi a tűsarkút, leveszi a tűsarkút.

JANUSZ GŁOWACKI: NEGYEDIK NŐVÉR
(Radnóti Miklós Színház)

FORDÍTOTTA: Pászt Patrícia. **DÍSZLET, JELMEZ:** Ignjatovic Kristina. **ZENE:** David Yengibarjan. **DRAMATURG:** Vámos Anna. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Balák Margit. **RENDEZŐ:** Rusznyák Gábor.
SZEREPLŐK: Tóth Ildikó, Kovalik Ágnes, Wéber Kata, Karalyos Gábor, Szombathy Gyula, Csomós Mari, Csányi Sándor, Bálint András, Schneider Zoltán, Szervét Tibor, Kocsó Gábor, Mészáros Tamás, Jarovinszkij Igor, David Yengibarjan/Slobodan Wertetić.

CSÁKI JUDIT

PC light

■ JOANNA MURRAY-SMITH: SZENVEDÉLY ■

Joanna Murray-Smith igen szereti az egyszavas címeket – és lehet, hogy nem lenne boldog, ha tudná, hogy az általa adott Honour Szenvedélyre *fordult a Pesti Színház előadásában; becsületből (esetleg „megbecsülésből", „tisztességből") lett szenvedély, ami a darabban előforduló szavakat tekintve rendben lehetne, mégis elgondolkodtató, hogy az író(nő) nem a* Passion*t adta címnek. Aki egyéb darabjai címében olykor szenvedélyes – „törlesztés", „mámor", „alkonyat", „szerelemgyerek": ilyeneket szeret adni. Ezt a „szenvedélyt" a címben viszont visszafogta. Piaci szempontból tűnik jó változtatásnak.*

Maga a darab eminens tanulóra utal; mármint olyanra, aki a különböző – és nagy számban létező – kurzusokon és kézikönyvekből becsületesen megtanulta, hogyan kell (darabot) írni, és saját természet adta intellingenciáját, valamint életismeretét sem spórolta ki belőle. Ráadásul jó szemmel (és orral) vette észre, hogy a *„woman-writer"* iránt a világ bizonyos részein fokozott kereslet (és kínálat) mutatkozik – van a feminizmusnak egy *light* verziója, amely igen népszerű a harcias mozgalmaktól elijedt, viszont a *pc*-re (azúttal nem komputer, hanem politikai korrektség) kényes Amerikában és Ausztráliában.

A darab tehát patikamérlegen készült – miközben egy házasság felbomlását, egy család összeomlását a legkevésbé ezen adagolják. Ezért természetes, hogy oda-vissza minden ki van egyensúlyozva, senkit sem szabad, nem is kell gyűlölni, senkinek és mindenkinek igaza van/nincs. És persze az elhagyott feleségnek némi jóvátétel adatik azzal, hogy az új kapcsolat is becsődöl. Mitől lenne dráma – kérdezem én –, ha az új kapcsolat szimplán beválna? Életszerű persze lehetne. De a *Szenvedély* az életben sűrűn előforduló közhelyeknek nem az életszerűségére, hanem drámaképző erejére épít; ez is az iskola tanítása. Ennek jegyében kerül a látótérbe igen hangsúlyosan a munka, a hivatás is: nemcsak a férfi író, hanem a feleség is az volt és lesz, csak átmenetileg föladta saját ilyen típusú ambícióit a családért. Ez szintén igen népszerű drámaképző elem, különösen a világnak azon a (boldogabbik?) felén, ahol a nők számára családanyának-feleségnek lenni széles körben reális alternatíva. Sőt, az új partner is író akar lenni; mi több, a benne fölhorgadt szenvedélynek ez a legerősebb motivációja. Azt már kissé sokallom, hogy az ő szenvedélye éppen akkor kezd rohamosan lohadni, amikor rájön, hogy a férfi nem a leendő írót szereti benne, sőt: nem is fog megtenni mindent ezért a leendő íróságért (azt ugyanis ez a fiatal nő még nem tudja, hogy dehogyisnem, ha rákényszerítik...). Szóval ez a hivatás–család konfliktushalmaz szintén a drámaíróképző könyv egyik alapfejezete. Egy másik alapfejezet része, hogy a vég lebegtetve legyen, noha mi mint intelligens közönség tudjuk: így is, úgy is megette a fene az egészet.

A formáról muszáj külön írni, mert az látszólag nagyon ki van találva. Elidegenítő, hát persze, de csak annyira, hogy mégse idegenítse el a közönséget, mert az nyilván nem szereti, ha a számára oly ismerős alaphelyzetektől el van idegenítve. Éppen ezért a jelenetek szekvenciája és környezete mesterkélt és steril, de maguk a jelenetek érzelmesek, és lélektanilag realisztikusan épülnek föl. Igaz, a végükre mindig ráúszik vagy rácsap a következő jelenet eleje, ez azonban nem tartalmi, pusztán színésztechnikai – illetve rendezési-módszerbeli – kérdés.

Időközben átcsúsztam a darabról az előadásra: hogy Halász Judit vagy a Pesti Színház (esetleg maga a darab) teszi-e, nem tudom, de egyfolytában a jó néhány éve itt játszott Bergman-darab, a *Jelenetek egy házasságból* jutott eszembe, persze arról meg a film (és nem a *Szenvedély* című). És gyanítom, ezzel a *Szenvedély* közönségében nem is voltam egyedül: kínálkozó párhuzam, mindenképpen. Még a tárgyalás módja miatt is: a *Jelenetek...* ugyanis elemelésnek és lélektannak, közhelynek és egyediségnek olyan, pontosan – alighanem szintén patikamérlegen, de nem a tankönyvén, hanem a tehetségén – kikevert elegye, amely valóban eltalálja minden befogadójában a tipikust, ezért megszólítja benne a különlegest, az egyszerit is.

Szamosi Zsófia (Claudia) és Lukács Sándor (George) Schiller Kata felvétele

Mészáros Tamás rendezésének súlypontjai megint csak ellene mondanak a magyar címnek: a díszlet, a hozzá igazított jelmezek, a színpadi közlekedés módozatai leginkább elegánsak, mondjuk, felső középosztályhoz illően civilizáltak, jó modorúak. Az igen erőteljesen meghatározó színvilág is az: bordó-feketében utaznak hőseink. Szenvedély a Khell Csörsz díszlettervező és Jánoskúti Márta jelmeztervező által teremtett külsőségekben végképp nincsen: behemót bőrfotel (amely amúgy elég rossz bútordarab; elég lett volna észrevenni Halász Judit feszengését, amint elegánsan és emelkedetten, ahogy a szerepe kívánja, ülni próbál benne, de nemigen sikerül, mert nem lehet), ugyancsak behemót bőrkanapé van; aztán a második részben az új szerető környezete vakító fehér, de ugyancsak alkalmatlan mindenre, legkivált arra az erotikus nekibuzdulásra, amelyet Lukács Sándor és Szamosi Zsófia igen kényszeredetten és mesterkélten abszolvál benne. A bordó hátsó fal elegáns. A két oldalon két-két szék – mert persze minden szereplő mindig jelen van, és követi az éppen játszókat, az elidegenítés jegyében –, melyekben a színészek szerepük szerint gondosan csoportosítva foglalnak helyet: az első részben a bomlófélben lévő házaspár ül egy oldalon (s a másikon a lányuk meg az új szerető), a másodikban a formálódóban lévő új pár (s a másikon az elhagyottak kerülnek egymás mellé).

A négyszereplős háromszögtörténet leggyengébb pontja a házaspár majdnem felnőtt lánya, Sophie; rajta egyrészt a legcsekélyebb mértékben sem látszik, hogy tehetséges íróanyja föláldozta a karrierjét azért, hogy neki mindent megadjon, másrészt az ő szövegei tapadnak legerősebben a helyzetéből fakadó sablonokhoz. Annyira erősen, hogy egyetlen esendő emberszabású, a képletből kilógó jellemvonása sincsen – ezt egyébként az új szeretővel folytatott dialógusa bizonyítja markánsan. A kezdeti ellenséges indulatból oly simán és dramaturgiailag sterilen jut el a szimpátiáig, sőt, rajongásig, hogy minden pszichológus az összes ujját megnyalná elégedettségében. Hogy tehát Danis Lídia játéka mindössze sprőd és darabos, ezen csodálkozni nem, legföljebb szomorkodni lehet.

Claudiát, az ambiciózus és igen erős éntudattal rendelkező új szeretőt Szamosi Zsófia játssza. Voltaképpen jól; azazhogy mindig úgy, ahogyan azt az adott jelenet megkívánja. Igaz ugyan, hogy a figurát – amely szintén a közhelyszótárból épül föl, csak túlságosan eklektikusan – nemigen sikerül „egyben tartania", de legalább számos jelenetben színezi a papírformát. Beszédmódja a manapság meglehetősen tipikus amerikai új brutalitás, amit szeretnek őszinteségnek becézni, holott legtöbbször csak bántó és durva – viszont Várady Szabolcs fordítását dicséri, hogy talált rá magyar nyelvi formákat.

Az elváló házaspárt Halász Judit és Lukács Sándor játssza. Mindketten vigyáznak, hogy mindig kiemelkedjen a szövegből a *szenvedély* szó – mégiscsak erről, illetve ennek hiányáról lenne szó –, de ettől eltekintve igazán igyekeznek némi hitellel megtölteni a lapos filozofálásokat hosszú kapcsolatról, szerelem és szenvedély összefüggéséről stb. Halász olyankor remek, amikor a helyzetben lévő iróniát kell transzparenssé tenni – hogy egyáltalán, bárha kesernyésen is, el tudjuk nevetni magunkat, az ő érdeme. És ő is, akárcsak Lukács Sándor, vastagabbra játssza a figurát; Lukács például nemcsak a gyáva férfi rettenetes feszengéseit, hanem az író szerénységgel maszkírozott önelégültségét is belecsempészi.

Hogy a második részre kissé fölgyorsuló előadásban akad néhány pillanat, amikor a ráismerésnek-felismerésnek legalább a lehetősége fölmerül, és ilyenformán eszünkbe juthat vagy a saját életünk, vagy a felebarátunké, esetleg egyik-másik irodalmi, színházi vagy filmélményünk – az az ő érdemük.

JOANNA MURRAY-SMITH: SZEVEDÉLY
(Pesti Színház)

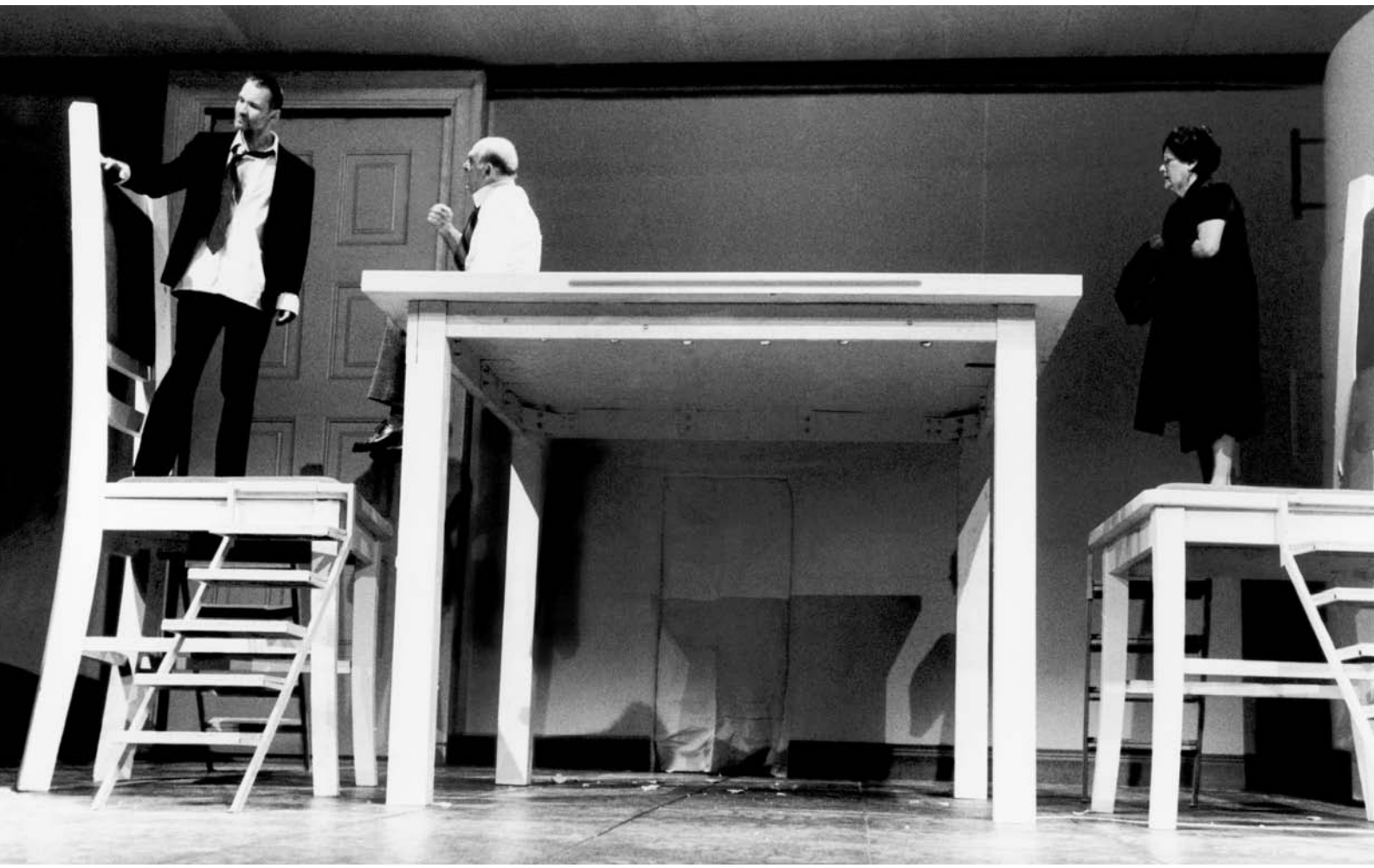
FORDÍTÓ: Várady Szabolcs. **DÍSZLET:** Khell Csörsz. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **ASSZISZTENS:** Varga Andrea. **RENDEZTE:** Mészáros Tamás.
SZEREPLŐK: Halász Judit, Lukács Sándor, Szamosi Zsófia, Danis Lídia.

Perényi Balázs

Gigantikus babaszoba

■ ARTHUR MILLER: AZ ÜGYNÖK HALÁLA ■

Hollandiában egy kiállításon ormótlan berendezési tárgyakkal rendeztek be egy családi otthont. Egy négy méter hosszú kanapén ücsörögve elveszett és jelentéktelen volt az ember. A bizarr környezet rádöbbentett, milyen lehet a kisgyerekeknek olyan környezetben létezni, melyet nem az ő lehetőségeikhez, képességeikhez igazítottak. Különleges, felforgató élmény: az arányok megváltoztatása arra készteti a látogatót, hogy eleve adottnak gondolt jelenségeket újraértelmezzen, ezáltal érzékenyebb, együttérzőbb „óriáslény" legyen. Hasonló érzéki élményt kínál a Tháliában Az ügynök halála. *Willy Lomanék házában ijesztő bútormonstrumok terpeszkednek, amelyek között az idős házaspár esendő törpének, szánalmas kis állatkának tűnik.*



László Zsolt (Biff), Bodrogi Gyula (Willy Loman) és Vári Éva (Linda)

Kentaur díszlete első látásra meghökkentő, lenyűgöző. A színpad közepét egy fehérre mázolt étkezőasztal uralja, megvan vagy két méter magas. Két oldalán méretben passzoló székek. Jobbra elöl bársonyhuzatú, bíborszín karszék. Hüvelykvastag karfája jó másfél méter. A vele összeépített dohányzóasztal és vászonburás állólámpa akkora, mint egy utcai kandeláber. Balra hátul a fogyasztói társadalom jelképe, egy irdatlan hűtőszekrény áll. A bútorzat egyes darabjaira lépcsősor fut fel. Lépcső visz a Loman fiúk emeleti szobájához is. Ez egy keresztbe vezető fémfolyosó, amit korlát határol – itt füvezik lábát a mélybe lógatva Happy Loman (Czapkó Antal) és Biff Loman (László Zsolt). A két fiú szerepét nem véletlenül játsszák kivételesen magas színészek. Az öregek alig érnek gyermekeik melléig.

A játék az arányokkal az előadás „nagy" ötlete. Alföldi Róbert legfőbb törekvése, úgy megkomponálni a képeket, hogy a szereplők térbeli helyzete – az érzet, hogy mennyire törpülnek el, illetve magasodnak ki – kifejezze viszonyaikat, pillanatnyi státusukat, eltitkolt érzelmi állapotukat. Willy Loman az asztal előtt áll szétvetett lábbal, és széles mozdulatokkal szónokol. Igazán

elemében van: szapult-imádott idősebb fia képtelen üzleti terveiről szövi újabb öncsaló ábrándját. A Loman família nyomorult diktátora szól alattvalóihoz. A két fiú székeken áll mögötte, hatalmasnak, diadalmasnak tetszenek – ők váltják be apjuk habzó álmait. Biff csecsemőpózba húzódik össze, zokogva édesapja ölébe kucorodik, miután kiokádta magából az életét megnyomorító hazugságokat. Végre elfogadja hajdan bálványozott, majd megvetett édesapját. Willy Lomannek nem kell felszegett állal felsandítania lázadó gyermekére – tékozló fia visszatért hozzá. A fiúk mélyen meghajtják fejüket apjuk előtt az előadást záró „rekviemben". Asztal alá szorulnak az ügynök temetésén. Így – összehúzódva – majdnem akkorák, mint apró édesanyjuk.

Az előadást meghatározó színpadi metafora könnyen megfejthető: az ügynök fölé fenyegetően tornyosul hitelre vásárolt háza, hűtője, garnitúrája. Bármikor ráomolhatnak a lehetőségeit meghaladó, túlköltekező életforma félelmetes rekvizitumai. Willy úgy lépked föl bútoraira megtörten, ahogy egy buddhista szerzetes baktat föl ködbe burkolózó szentélyének lépcsősorán.

Sajnos azonban az előadáshoz kulcsot adó szimbolikus tér nemcsak Lomant nyomasztja – agyonnyomja az előadást is. A színpadkép rendkívül expresszíven mutatja a végállomást; a drámai folyamatok zárlatát. Mielőtt Miller szerencsétlen utazó ügynöke szemünk láttára összeomlana, készen kapjuk a magába roskadt idős ember szuggesztív képét. Az előadás állóképek sora. Az első pillanatok döbbenete után kiderül, hogy a játék közege megfojtja a produkciót. Kentaur terve a Loman-portán játszódó jelenetekre született. A házon kívül zajló eseményekhez a zenekari árok süllyesztőjéből érkeznek újabb díszletek. Kínos lassúsággal emelkedik ki Willy Loman főnökének irodája – high-tec számítógépasztal; Stanley bárja – egy könnyűfém bárpult; a Loman-ház kiskertje – egy furnérlap. Szükségmegoldás!

A dramaturgiai változtatások a színpadképhez hasonlóan csapdahelyzetet rejtenek. Vörös Róbert dramaturg és Alföldi Róbert mindent kigyomlált Miller drámájából, ami korhoz, illetve helyhez kötné. Az alaposan meghúzott szövegből eltűnt minden, az amerikai álomra vonatkozó utalás. Kimaradnak a (vad)nyugat végtelen távlatára, a szabadság, a valódi megmérettetés honára utaló mondatok. Nem fontos a vágyakozás a pionírok kemény és férfias életére. Az amerikai mitológia lényege a hit a nehézségeknek feszülő és diadalmaskodó emberi akaratban. Gyökere ennek a gondolkodásnak a honalapító atyák világnézete, az eleve elrendelést valló protestáns ethosz, a meggyőződés, hogy az embert az e világi boldogulás – siker – minősíti, mert megmutatja mennyire értékes – istennek tetsző – életet él. Az amerikai kultúra nagy elbeszélései sikertörténetek. A bukás – bűn! Ezzel a világképpel szembesít Arthur Miller. Mi marad az „amerikai álom" távlata nélkül? Egy családi történet – nem túlzottan mélyen – pszichologizáló rajza. Az előadás tanulsága: a dráma nem elég egyetemes ahhoz, hogy társadalmi miliőjétől elvonatkoztatva, örök érvényű tragédiaként hasson.

Méltányolható, hogy az alkotók jelen idejű magyarországi történetként olvasták *Az ügynök halálát*. Érthető, miért isznak Lomanék uniócsillagos bögréből. Alig akad ma húsbavágóbb kérdés, mint a feleslegessé váló ötvenes–hatvanas generáció lépten-nyomon megtapasztalható életválsága. Egy nemzedék jó része méltatlanul, önhibáján kívül lett vesztessé. Bizonyítja mindezt, hogy az előadás legtorokszorítóbb jelenete az, amikor az unott harmincas yuppie – Howard – porig alázza hatvanas beosztottját. Bodrogi Gyula feszengve húzza össze télikabátját, egyik lábáról a másikra áll, úgy könyörög nyikhaj felettesének. Hevér Gábor egészen kiváló ebben a jelenetben. Howard a dominanciajátszmák minden trükkjét beveti. Fejét fenyegetően mozdulatlanul tartja. Dermesztő higgadtsággal beszél. Aggályosan ügyel arra, hogy ő szabja meg a társalgás ritmusát – indokolatlan szüneteket tart. Alig pillant beosztottjára, elfoglaltságot színlel – pasziánszozik a számítógépén. Váratlanul üvölteni kezd. Végül PC-jére veszi Willy esengését, majd blazírt arccal vissza is játssza a felvételt. Ki vagy rúgva, Willy! – ENTER. (Az ötlet, hogy a darab-

Koncz Zsuzsa felvételei

Bodrogi Gyula és Vári Éva

ban a magnójával babráló Howard a színpadon komputerre vegye és lejátssza Willy mondatatait, egyike a rendezőre jellemző nagy leleményeknek. Kár, hogy megelégedett a „nagy" metaforával – a díszlettel –, és kevés ilyen ötletet találunk a produkcióban.) Megrázó jelenet. Sajnos azonban a darab „szabályos lélektani drámává" egyszerűsítve nem tűnik megfelelő alapanyagnak ahhoz a nemes vállalkozáshoz, hogy drámai erővel színpadra fogalmazzák egy nemzedék megalázó kudarcát.

Alföldi Róbert elveti Miller időjátékait, nem elevenednek meg a múlt jelent értelmező eseményei: legfeljebb Willy Loman mormolja maga elé néhai mondatait. Nem látjuk az ügynököt mint körülugrált, magabiztos „nagyfőnököt". Nem lehetünk tanúi annak, ahogy fellengzős ábrándjaival tökéletesen összezavarja fiait. Csak az összetört és tehetetlen Willyt látjuk. Az áldozatot. Elhagyták azokat a motívumokat, melyek Willy vesztét okozó gőgjére utalnak. Kihúzták a lenézett barát, Charlie figuráját, aki állást kínál Willynek, azt azonban az ügynök büszkeségből visszautasítja.

Miller számos megoldása valóban poros és divatjamúlt, valóban nehézkesnek tetszik a múlt drámai fordulópontjainak álomképszerű színpadra állítása, valóban mókás lenne László Zsolt mint focimezes tizenéves. Ezért elmarad a Willy Loman tudatában megjelenő emlékképek teatralizálása. Ben, a családi legendárium hőse, a dúsgazdag nagybácsi a szoba falára vetített kép csupán. Jordán Tamás határtalanul bölcs, fáradt és rezignált arca – árnykép. Viszont a dráma cselekményidejében szerepet kapott figurák sokkal lazábban kötődnek a konfliktushoz, mint a múlt meghatározó – kihagyott – figurái. Howard kivételével a mellékszereplők nem többek a cselekmény lebonyolítását „segítő" epizodistáknál. Nem szerepek.

A Loman család tagjait alakító négy színész akár igazolhatná is a „kamaradráma"-elgondolás életképességét, ha aprólékosan kidolgozott, mégis szenvedélyes játékukat nem nyomná agyon a gigantomán színpadkép. A szerencsétlen díszlet felelős azért, hogy a rezdüléses pszichologizáló játék hátraszorul a zenekari árok mögé, jókora gödör szigeteli el a nézőtértől. Az óriásbútorokhoz komponált képek nem emelik el, csak megdermesztik és eltávolítják a hiteles realista alakításokat.

Pedig Bodrogi Gyula hosszú évekig emlegetett Willy Loman lehetett volna! Formátumos, nagy színészetet látunk tőle, amelynek hatása sokkal gyengébb, mintsem értékei indokolnák. A tárgyi környezet folyamatosan lenyomja Willy figuráját; így képtelenség tragikus hőssé emelni a legendás alakot. Bodrogi személyiségének súlyát akkor érezzük, amikor kisétálhat a megalomán babaházból. (Gyanítható, hogy a dramaturgiai átalakítások szürkébb és kevésbé nagyszabású figurát kreálnak. Izgalmasabb lett volna megfogalmazni a fiatal, elszántan optimista, magabiztosságot sugalló családapát – a régi Wilyt – is az összeomló, kudarcot valló ügynök mellett.)

László Zsolt féktelen kitörése az előadás végén még így – ebben a térben – is letaglózó erejű. Vári Éva nemesen egyszerűen, szép alázattal formálja meg Linda csendes odaadását, magától értetődő mártíriumát. A fiatal Czapkó Antal energikus játéka igazán érdekes Happy Lomant állít elénk, helyenként rendkívül szellemesen.

Willy Loman meghalni indul, átlép a szoba falába vágott láthatatlan ajtón. Semmibe tartó alakjának árnyképe felmagasodik. Végre emberléptékűnek látjuk a szobát, emberléptékűnek a drámát. Kár, hogy csak a befejezésben. Nem született fontos előadás. Rabul ejtette a gigantikus babaház.

ARTHUR MILLER: AZ ÜGYNÖK HALÁLA
(Thália Színház)

FORDÍTOTTA: Ungvári Tamás. **DRAMATURG:** Vörös Róbert. **DÍSZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **MOZGÁS:** Király Attila. **OPERATŐR:** Márton Balázs. **RENDEZTE:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Bodrogi Gyula, Vári Éva, László Zsolt, Czapkó Antal, Jordán Tamás, Hevér Gábor/Alföldi Róbert, Mészáros István/Domonkos Béla, Fodor Annamária, Bartsch Kata/Semjén Nóra.

Efezosznak írja a színlap és a műsorfüzet a Tévedések vígjátéka *színhelyének nevét. Nemcsak az írásmód tér el a hagyományoktól: Efezosz mai nyüzsgő nagyváros, csillogó-villogó butikokkal, night clubokkal, kuplerájokkal, kommandósokkal. Kentaur látványos, invenciózus díszlete a forgószínpadra állított épületegyüttes tömbjeibe a „bűnös" nagyváros képzetéhez tapadó sztereotípiák jó részét belezsúfolja. Itt és most játszódik a mű cselekménye – mondhatnánk, ha akár az „itt"-ben, akár a „most"-ban biztosak lehetnénk.*

Eszenyi Enikő vígszínházi rendezése nem veszi komolyan a megjelenített sztereotípiákat. A modern környezetbe helyezés nem azt a célt szolgálja, hogy párhuzamot teremtsen a műben megjelenített világ és napjaink (magyar vagy akár európai) valósága között. A tárgyi környezet (melybe a díszleten kívül Bartha Andrea sokféle színből és sokféle anyagból készült, hol válogatottan ízléses, hol válogatottan ízléstelen ruhái is beletartoznak) és a hozzá kapcsolódó, valamint a mai szituációkat megidéző játékötletek lényegében a helyzetkomikum erőteljesebb, invenciózusabb kiaknázását segítik. Az a néhány rész, ahol Eszenyi megpróbál direktebben asszociáltatni társadalmi problémákra is, az előadás leginkább problematikus pontjai közé tartozik. Önmagában szellemes ötlet például, hogy Solinus herceg a politikai és gazdasági hatalom összefonódásának gátlástalan megvalósítójaként lépjen színre, ám ehhez a sima modorú, a médiát jól használó, a beruházásokat saját bétéjével megvalósító demagóghoz meglehetősen nehéz kapcsolni az előadás más jeleneteiben megjelenő terror, a totális rendőrállam képét.

A *Tévedések vígjátéka* persze amúgy sem alkalmas mély társadalmi konfliktusok megjelenítésére. Shakespeare e korai, bohózati síkú vígjátékát egyértelműen a helyzetkomikum élteti. Jellemkomikumot nehéz keresni ott, ahol ha a pszichológiai hitelesség igényével vizsgálnánk a szereplőket, többségüket gyengeelméjűnek kellene tartanunk. (S e megállapítás nemcsak az elrajzoltan ábrázolt mellékszereplőkre igaz, hanem a központi figurákra is: a két Antipholus és a két Dromio egyaránt tisztában van ikertestvére létezésével, ám soha, egyetlen pillanatra sem ébred fel bennük a gyanú, hogy mi okozhatja az ép ésszel megmagyarázhatatlan félreértések sorozatát.) Vagyis keresve sem lehetne alkalmasabb Shakespeare-komédiát találni arra, hogy a rendező invenciózusan eljátsszon a megjelenített sztereotípiákkal, telezsúfolja játékötletekkel a színpadi történéseket, „modern színházi" ötletekkel fokozza a szituációk komikumát, egyszóval: minden eszközt a komédiai hatás szolgálatába állítson. (Ellenpéldaként említhető lenne ugyan Mohácsi János egykori kaposvári rendezése, mely hátborzongató kafkai víziót kreált az anyagból, de ilyen szándék és invenció elvárásként egyetlen előadással szemben sem fogalmazható meg). Az Eszenyi Enikő rendezte előadással kapcsolatos hiányérzeteim tehát nem elvi okokhoz, hanem a megvalósításhoz kapcsolódnak. Magyarán: nem érzem elég szellemesnek, ötletesnek, szórakoztatónak a produkciót.

Problematikus a szövegkönyv is, melyet Zöldi Gergely fordításából Böhm György, Szűcs Anikó, Eszenyi és a fordító alakított ki. A shakespeare-i sorokat mai szóhasználatba oltó és kínrímekbe rendező munka egyértelműen Romhányi József szövegkönyveit idézi. S egyes sikerült sorai néha valóban nagyon szellemesek is. A probléma az arányokkal van. Nemcsak a sikerült és a sikerületlen sorok arányaival, hanem a ragrímekével is. Pontos becslésre első hallás után nem vállalkoznék, ám abban, hogy arányuk meghatározó, bizonyos vagyok. Ha e tekintetben Romhányi bármelyik hasonló munkájával összevetnénk a *Tévedések vígjátéka* szövegkönyvét, az eredmény, tartok tőle, Zöldiékre nézvést meglehetősen kedvezőtlen lenne.

Az viszont kétségtelen, hogy a szöveg jól mondható, s vélhetően segíti a színészek munkáját. A színészi alakításokat panasz nem érheti; ha kiemelkedő teljesítményeket nem is, de sikerült, ügyes, technikás alakításokat bőven láthatunk. Csőre Gábort

URBÁN BALÁZS

Sok hűhó a nagyvárosban

■ SHAKESPEARE: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA ■

láthatóan nem zavarja, hogy a Dromiók Antipholusokhoz való viszonya kevéssé van tisztázva az előadásban (hiszen a klasszikus szolgaszerep a modern átdolgozásban értelmezhetetlen, a függőségi viszonyt viszont a szöveg feltételezi). Efezoszi Dromiója igazi balek, szerencsétlen flótás, akin a ház apraja-nagyja kitöltheti mérgét. Annak szirakúzai mása viszont belevaló, gátlástalan mai lókötő, aki határozottan befolyásolja a maga Antipholusát. A két jól elkülönített karaktert Csőre egyforma lendülettel, kiváló mozgáskészséggel, a komikus szituációkat jól kiaknázva hozza színre. Pindroch Csaba Antipholusaiban ugyan kevesebb az átütőerő, de figyelemre méltó az a komolyság és ízlés, mellyel a szerepeket formálja (s ami korábban nem mindig volt jellemző rá). Pindroch is elválasztja a két karaktert: a szirakúzai Antipholus kissé együgyű, jó szándékú, naiv turista, míg efezoszi ikertestvére szangvinikus, ellentmondást nem tűrő despota. Ez utóbbi feleségeként Hegyi Barbara a klimax felé haladó, megfáradt, de férjének tetszeni próbáló háziasszony típusát keveri ki. Ennek húgát, Lucianát feltűnő lendülettel, kiválóan pontírozva, erős komikai vénát mutatva hozza színre Tornyi Ildikó. Fesztbaum Béla és Lajos András markáns eszközökkel végletesen elrajzolják a nem pusztán legális tevékenységeket folytató üzletemberek típusait, Varju Kálmán blazírt humorral hozza a rendőr figuráját, Cseh Judit nyers, erős színeket mutat a prosti szerepében.

Jelenet – az előtérben Hegyi Barbara (Adriana)

Schiller Kata felvételei

Varju Kálmán (Rendőr), Pindroch Csaba (Antipholus) és Csőre Gábor (Dromio)

Sarádi Zsolt finom iróniával játssza a város délceg despotáját, akiért leányhadak visítoznak. A kegyelemről, az emberi érzelmekről szóló szavait is a kameráknak mondja. Igazi érzelmekkel csak Cserhalmi György fiait kereső, megsebzett, megfáradt Égeonja és Venczel Vera amolyan vígjátéki *deus ex machina*ként megjelenő Emíliája bír. Cserhalmi színészi ereje, kisugárzása, komoly szövegmondása elegendő ahhoz, hogy a kevés szöveg ellenére is hangsúlyos figurává tegye Égeont, de ahhoz nem, hogy a komolyabb, komorabb hangok jogosultságát indokolja ebben a környezetben. Hiszen Eszenyi számos apró játékötlete közül is azok a frappánsak, hatásosak, amelyek a felszabadultan komikus szituációkhoz kapcsolódnak, s ezt segítik a Milan Mikulcik tervezte mozgássorok is. Igaz, ezek többnyire hosszúra nyúlnak, s ha látványosak is, nincs bennük több percre elegendő ötlet – ez talán a játék végi „párbajnál" a legnyilvánvalóbb. A második felvonásban akadozik a ritmus, nehezebben telnek a percek; ehhez valószínűleg az is hozzájárul, hogy mindvégig hiányzanak a játékból azok az igazán eredeti, sajátosan szellemes ötletek, melyek „megbolondíthatnák", különlegessé tehetnék a produkciót, és valóban sodró, magával ragadó színpadi kavalkádot teremthetnének. Így marad a magabiztos, professzionális színvonalon megvalósított játék, mely ha különösebb meglepetéssel nem is szolgál, az előadás nagy részét szórakoztatóvá tudja tenni. A fület néha sértik a ragrímek, a tempózavarok következtében a néző ki-kiesik a ritmusból, de a játék jobb pillanatai, sikerültebb jelenetei azért tagadhatatlanul hatnak; tele szájjal nevetni ugyan keveset, mosolyogni viszont sokat lehet. Ezért érződik kivált feleslegesnek, amikor Eszenyi ennél többet akar aggatni a produkcióra. Még akkor is, ha ezek a „függelékek" önmagukban színvonalasak. Bármennyire erős atmoszférával bír is az első felvonás finálója, a Szőcs Artúr által magyarul elénekelt *Imagine* köré szervezett jelenet, ha Solinus herceg összes katonája rám szegezné fegyverét, akkor sem tudnám megmondani, hogy ehhez a kedvesen súlytalan játékhoz mi köze lehet szegény John Lennonnak és a kirajzolódó „peace" feliratnak.

SHAKESPEARE: TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA (Vígszínház)

A vígszínházi változatot Zöldi Gergely fordítása alapján Böhm György, Eszenyi Enikő, Szűcs Anikó és Zöldi Gergely készítette. **DRAMATURG:** Böhm György, Szűcs Anikó. **DÍSZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **FILM:** Zakál Edit. **MOZGÁS:** Milan Mikulcik. **ZENE:** Jan P. Muchow. **RENDEZŐ:** Eszenyi Enikő

SZEREPLŐK: Sarádi Zsolt, Cserhalmi György, Pindroch Csaba, Csőre Gábor, Fesztbaum Béla, Varju Kálmán e. h., Szőcs Artúr e. h., Lajos András, Telekes Péter e. h., Venczel Vera, Hegyi Barbara, Tornyi Ildikó e. h., Cseh Judit e. h., Gilicze Márta e. h., Viszt Attila.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Bár lapunk példányonkénti ára **2005. január elsejétől 342 forintra** emelkedik, ha **2005. január 15-ig** egy évre előfizet, 3600 forint helyett 3000 forintért megkapja a

Színház

tizenkét számát.

Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.) személyesen, valamint telefonon (214–3770 vagy 214–5937) vagy átutalással (10402166–21624669–00000000); a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetésiIrodában (HELIR), Budapest, Orczy tér 1.
Levélcím:
HELIR 1900 Budapest,
e-mail:
hirlapelofizetes@posta.hu;
vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám:
11991102–02102799–00000000.

Fuchs Lívia

Európa, a patchwork

■ 11. TÁNC BIENNÁLE LYONBAN ■

Ezt az évet, úgy látszik, sehol nem lehet több-kevesebb európázás nélkül letudni. A lyoni Tánc Biennále szervezői persze ettől nem jöttek zavarba, hiszen a több mint két évtizede sikeres fesztivál mindig is tematikus volt. Az idei, sorrendben a tizenegyedik seregszemle központi gondolatát tehát a szervezők készen kapták a friss tagállamokkal kibővült Európai Uniótól. A politikai aktualitás kínálta témát azonban művészi programmá kellett érlelni, ezért Guy Darmet művészeti igazgató először is megfogalmazta: mit jelent számára Európa. „Mítosz és realitás" – „nyelvek és kultúrák kétezer év közös történelméből szőtt *patchwork*je" – írja Darmet, így aztán ehhez mérhetjük válogatását, amelybe – meglehetős lazasággal – egy máramarosi folklóregyüttes Románia képviseletében éppúgy beletartozott, mint három svájci csoport, míg Máltát, Írországot, Luxemburgot, Litvániát és Lettországot egyetlen társulat sem képviselte a három héten át zajló fesztiválon. Hm! – mondhatnánk, ha nem éreznénk át a válogatás hihetetlen nehézségeit, hiszen huszonöt ország egységességét és különbözőségét meg persze táncéletének sajátos kvalitásait felsorakoztatni majdhogynem lehetetlen. Darmet mindenesetre úgy döntött, hogy nem a reprezentatívnak tartott társulatokat és irányzatokat, alkotókat és előadókat vonultatja fel – és ne higgyük, hogy a büdzséje nem engedte volna a legnagyobbak meghívását, mert ötmillió-ötszázharmincezer euró állt a rendelkezésére! –, hanem a kevésbé ismert, fiatal tehetségeket vagy az olyan művészeket állítja a középpontba, akiknek munkája valamilyen módon kapcsolódik az Európai Unió legfontosabb alapgondolatához. Így került Lyonba hazánk reprezentánsaként a Honvéd Táncszínház *Fekete gyöngyök* című, a Kárpát-medence cigány folklórját feldolgozó műsora. A Honvéd jó hangulatú sajtótájékoztatóján a cigányzene és -tánc alapos ismertetése után elkerülhetetlenül következett a kérdés: hogyan is néz ki a mai Magyarországon a cigányság társadalmi integrációja. A választ természetesen nem a művészek adják az ilyen kérdésekre, mint ahogy például Magdalena Reiter pályája is olyan kérdést vetett fel, amire a politikának kell felelnie. A lengyel táncosnő ugyanis gdański tanulmányait a brüsszeli P.A.R.T.S.-ban (Előadó-művészeti, Kutatási és Képzési Központban) folytatta, de aztán nem a hazájába tért vissza, ahol a független művészek számára alig akad támogatás, hanem Szlovéniába települt át, mert itt viszont a kultúrát az ország legjobb népszerűsítőjének tartják – tehát anyagilag is komolyan támogatják. S hogy ez a probléma nem csupán a keleti régióban létezik, azt torinói kollégámtól hallom, aki szerint azért jelentéktelen az olasz kortárs táncélet, mert támogatás hiányában minden tehetségesebb alkotójuk külföldre szerződik – gondoljunk Emio Grecóra –, ahol munkájuk és társulatuk anyagi és erkölcsi megbecsülést élvez.

Olaszországot egyébként egy balettegyüttes, a nálunk sem ismeretlen Aterballetto képviselte Lyonban. A társulat alaposan megváltozott az elmúlt években, mióta irányítását az 1996-ban visszavonult Amedeo Amodiótól Mauro Bigonzetti vette át. Bigonzetti olyan együttest formált a nemzetközi repertoárt is játszó, de elsősorban regionális értékű társulatból, amelynek műsorán ma már főként az ő koreográfiái szerepelnek, így az együttes

Az Aterballetto Menyegző című előadása

ezzel a kortárs és nemzeti repertoárral lép fel a sokasodó nemzetközi turnékon. Bigonzetti azonban nem eredeti alkotó, munkái abba a jellegzetes nemzetközi vonulatba tartoznak, amely a nyolcvanas évektől uralja az európai balettet. Koreográfiáinak táncnyelvi bázisa a balett, amelyet a Graham-technika, a kontakt improvizáció és stilizált néptáncmotívumok elemei szőnek át, és egyfelvonásosainak egyenes vonalú és egyszálú dramaturgiája is belesimul a hagyományokba. Három egyfelvonásosa közül a *Vespera* amolyan áhítatos fohász tizenhárom folyondárszerűen egymásba kulcsolódó testre és három hangra: zongora-, szoprán szaxofon- és énekhangra.

Az élő zene a *Cantata* című, délolasz hangulatot idéző egyfelvonásosnak is fontos eleme, hiszen itt három zenész a táncosok között mozgva énekel, és kíséri tamburinnal és kasztanyettel a táncokat. E koreográfia előképei is ismerősek: Kylián, Bruce és Hammadi járt korábban ezen a folklórt újrafogalmazó úton, amelyen Bigonzetti is magabiztosan lépdel. Lendületes kompozíciója amolyan lírai vallomásféle a déliek heves vérmérsékletéről és hebehurgyaságáról, szeretni való figuráiról és jellegzetes gesztusairól.

Sztravinszkij *Menyegzőjét* sokan feldolgozták már, ám Bigonzetti nem egyszerűen a zene és a téma újabb változatát készítette el, hanem egy fontos kérdést is feltett: vajon a XXI. században is jelentős rítus-e a menyegző? S művészileg arra a következtetésre jutott, hogy a szerelmesek összetartozása ma is mintegy az „örök szerelem" létének bizonyítéka. Színpada nem az öröm helye, hanem a küzdelemé. A táncosok hosszú fémszékeken billegve maguk ütik ki a ritmust, mielőtt még felcsendülnének a muzsika hangjai. Az egyetlen pár kivételével ünnepi feketébe öltözött nők és férfiak a színpad két oldalán egy-egy sorban helyezkednek el, míg a tér közepét egy hatalmas asztal foglalja el, ugyancsak merőlegesen a közönségre. A férfiak, mint az áldozatra leső vadállatok, heves ugrásokkal vetődnek át a nők térfelére, míg a nők bátrabbja fel-felugrik az asztalra. Aztán egy hím magához ránt egy lányt, akinek fekete ruhájából vörös szoknya bomlik ki. Fenti kettősük egyfajta tökéletes harmónia ígérete, s egyben a testiség és az átszellemítettség apoteózisa, amelyet az asztal lábaihoz tapadó görnyedt „menyasszony" és „vőlegény" ellenpontoz. A következő tétel az ő egymást idegenül kóstolgató kettősük, melynek szögletes, megtört, archaizáló mozgásaiban felrémlik Nijinska eredetijének emléke. Bigonzetti a záróképben harangzúgásra a két párt ellentétes – egymásba olvadó, illetve egymáshoz „láncolt" – helyzetben mutatja, miközben a „násznép" által elrendezett székek bizonytalanul inognak az asztal szélén. A balansz motívuma, az egyensúly törékenysége nem ekkor jelenik meg először a koreográfiában, hiszen már az első pillanatokban a billenő székekről leesve indultak meg egymás felé a férfiak és a nők, és a viharos találkozások helyszíne is mindvégig a hosszú, de keskeny asztal volt, ahol minden közös mozdulat kockázattal, az egyensúly elvesztésének veszélyével járt.

A Lyoni Opera Balettje nem büszkélkedhet saját koreográfussal, ezért repertoárja nemzetközi vándordarabokból épül fel. Az együttes sokoldalúságát és vezetője, Yorgos Loukos széles látókörét dicséri, hogy ez a repertoár például 2004 és 2006 között Brown, Ek, Marin, Naharin, Preljocaj és Kylián műveinek átvételét ígéri. A fesztiválon három új „szerzeményt" mutattak be. A londoni Russel Maliphant puha, folyamatos együttmozgásokon alapuló, gördülékeny kontakt stílusát budapesti vendégjátékairól ismerhetjük. S bár elképzelhetetlennek tartottam, hogy a balett feszességéhez szokott táncosok át tudják venni ezt a stílust, mondhatom, a lyoni együttes nagyszerűen helytáll abban a végtelennek tűnő dialógusban, amelyet a *Twelvetwentyone* című darabban a testek egymással és a talajjal folytatnak. A francia Christian Rizzo olyan kortárs összművész, akinek tevékenysége a divattervezéstől a performanszig, a látvány- és jelmeztervezéstől a rockzenéig terjed. Lyonba azonban sajnos koreografálni hívták. A *Ni fleurs, ni ford-mustang* című munkája a minimalizmus és a vizuális színház megcsúfolása. Rizzo látványos színpadán ugyanis – felül ezüstös csontváz lóg, a színpad telis-tele rikító piros női cipőkkel, s az egyik oldalról vakító fehér fény önti el a színt – hetven percen át a semmi történik. Igaz, a földön heverésző táncosok néha pózt váltanak, néhányan ki- s besétálnak, a ténfergők közül páran lefekszenek a többiek mellé, vagy épp távoznak onnan. Miközben egyre színesebb kacatok kerülnek a bejövőkre, a csontváz leereszkedve összecsuklik, s ekkor ezüstös szkafanderben, kvázicsontvázként bebilleg néhány táncos, és együtt riszál. A nézőtéren taps, bennem pedig sok minden összeomlik, mert érzem, hogy valami baj lehet velem, hiszen Rizzo az elmúlt évadban megkapta a francia dráma- és zenekritikusok Nagydíját.

One Flat Thing – Reproduced (a Lyoni Balett előadása)

William Forsythe viszont az én emberem. Hiába rúgták ki a Frankfurti Operától – megesett már hasonló Béjart-ral is annak idején, a táncon mindenütt spórolni lehet, nem csak Szegeden –, azért ő maradt a jelen egyik legnagyobb koreográfus géniusza. *One Flat Thing – Reproduced* című munkája fergeteges tempójú kompozíció. A tizennégy táncos laza próbacuccokban és nagy lendülettel telerántja asztalokkal a színpadot, s aztán az asztalokon, az asztalok felett, között és alatt repül, forog, gurul, ugrik, siklik és gördül. A térben szimultán zajlanak a mozgások, mint egy nyüzsgő próbateremben, ahol mindenki magában gyakorol, lazít vagy fecseg, veszekszik. A látszólag szervezetlen összkép mélyén persze tökéletes a rend, a spontánnak ható mozzanatok mindegyike megtervezett. Egy ilyen sokszólamú darab hihetetlen fegyelmet és összmunkát követel a táncosoktól, s a lyoni együttes hibátlanul, lendülettel és bravúrosan adja elő Forsthye koreográfiáját. Igaz, 1986 óta rendszeresen veszik át a darabjait, van tehát tapasztalatuk a stílusáról és koreográfiai gondolkodásmódjáról.

Rövid lyoni programomat úgy terveztem meg, hogy az ismertebb nevek mellett számomra ismeretlen művészek munkáit is láthassam – azt remélve persze, hogy felfedezéseimet itthoni vendégjátékok követhetik majd. Sajnos, ezúttal e feltörekvő alkotókkal nem volt igazán szerencsém. Michael Schumacher – aki korábban a Frankfurti Balettnek is tagja volt – térspecifikus előadásához alig fértem hozzá, olyan tömeg hömpölygött a lyoni Szépművészeti Múzeum gyönyörű kertjében, ahol a táncos egyetlen szál csellista muzsikájára improvizált. Mozgásának ívei, törzsének játékos és merész csavarodásai elkerülhetetlenül Forsythe stílusát idézték, bár a helyszín kínálta váratlan lehetőségek – a padokon sütkérezők, a rohangáló gyerekek, a szökőkút, a fű és a beton váltakozása – az alaptónustól elütő megoldásokra sarkallták az előadóművészt.

A spanyol Blanca Lire rettenetesen kíváncsi voltam, hiszen aki a Graham- és Ailey-együttesi pálya után a Párizsi Operában a *Les Indes Galantes*-hoz komponál táncokat, szabad óráiban *one-woman show*-t ad elő New Yorkban, közben foglalkozik a hip-hoppal, a cirkusszal, a flamencóval és a táncfilm lehetőségeivel, majd Berlinben balettigazgató lesz, de közben dolgozik Granadában, a párizsi Bastille Operában, és mellékesen még saját együttese is van egy francia kisvárosban – az csakis rendkívüli egyéniség lehet. Li ezzel a mindössze nyolcfős állandó társulatával és egy könnyedén egymás mellé dobált jelenetekből álló darabbal érkezett a biennaléra.

Elképesztő sikerének egyik oka bizonyára az a könnyedség és humor, ami nagyon ritka a kortárs tánc világában, ám Li kompozíciójának szinte minden pillanatát áthatja. Az egymással még laza kapcsolatot sem tartó epizódok közül az első, a darab címét is adó *Alarme,* különleges látványt kínált, hiszen a teljes színpadot dobozok fedték. A táncosok karjai, lábai ezekből a kamrácskákból bújtak elő, s törekedtek fel és egymás felé. A bent és kint, a fent és lent, az egész és a töredék, a fény és a sötét pólusai között ingázó kompozíció azonban, mielőtt e kettősség bármerre is mozdult volna, hirtelen véget ért, s nem igazán eredeti viháncolás kezdődött a függöny előtt. A bohózatok leegyszerűsített típusai – az úrinő, a rabló, a kurva, a rendőr – kellemkedtek és kergetőztek az előtérben, már-már kínosan sablonos módon, amikor egyszer csak hátraszóltak a függöny mögött nyilván lázasan tevékenykedő műszakiaknak arról érdeklődve, készen vannak-e már az átállással. Li ezzel az önleleplező gesztussal mindjárt a helyére is tette az epizódot, mint ahogy a többi jelenetben sem hagyta elandalodni a nézőt, mert a helyzetek és stílusok fonákját mutatta fel.

A Von Krahl Színház A hattyúk tava-produkciója

Két táncosnője a *Doble paso* című zárt számban mintegy a valaha sikeres Kessler nővérek – és egyben a nőimitátorok – paródiáját járja el. A *Pochette Surprise* című epizódban a teljes együttes harsogóan színes, csiricsáré jelmezben a zenés játékok mozgásvilágát idézi fel úgy, hogy a zenét – a gyerekek mélységes komolyságával az arcukon – saját maguk keltik, de nem ám hangszerekkel, hanem olyan tárgyakkal, amelyeket fújni, szívni, ütni, tekerni, nyúzni vagy lóbálni lehet. Li egy újabb epizódban apró bábok mechanikus mozgásához alakítja eleven táncosnőinek gesztusait, a másikban latinos hevülettel és szenvedéllyel teszi idézőjelbe a Bausch-művekből ismerős – kitárt karokkal és görcsbe ránduló testtel – „szenvedő" nőket, míg az utolsó fricskát mintha a korai Kylián kapná, amint Li táncosai a muzsika minden apró rezdülését precízen a térbe pontozzák.

Az 1991-ben Peeter Jalakas által alapított Von Krahl Színház Tallinnból érkezett Lyonba. Ez a független intézmény a kortárs tánc és színház befogadóhelye, amolyan észt Trafó, amelynek 1998 óta az orosz Alekszandr Pepeljajev a művészeti vezetője. A kémikus végzettségű Pepeljajev pantomimesként kezdte, majd megalapította Moszkva első független színházát, később a cirkuszművészettel és a kinetikus színház lehetőségeivel kísérletezett. *A hattyúk tavát* koreográfusként jegyzi, és a világvégi lepusztultságban, hatalmas szemeteskukák és vastraverzek között játszódó darab látványát is ő tervezte Jalakassal együtt. *A hattyúk tava* a klasszikus balett által közvetített szépségeszmény egyik kulcsdarabja, s egyben a kortárs tánc talán leggyakoribb hivatkozása, természetesen posztmodern megközelítésben és átiratban. Pepeljajev azonban csak modernkedő kliséket használ meglehetősen zavaros, amellett rossz táncosokra tervezett darabjában. Bedob mindent, ami úgy általában a kortárs fősodorban az utóbbi évtizedben előfordult: alapfokú kontakt technikát és sok padlómunkát, filmvetítést – ha kell, ha nem –, virtuális és valóságos alakok összemosását, látványos cirkuszi – artista – eszköztárat, vizek zubogtatását és megtisztító mosakodást, harsányságot, durvaságot és vetkőzést – az utóbbiakat visszafogott jólneveltséggel alkalmazva. Az észt együttessel való találkozás azt támasztotta alá – amit persze tudhattam, csak éppen így, testközelben fájdalmasan tapasztaltam meg –, hogy a kreativitás nagyon nehezen éled fel az olyan táncosközösségekben, amelyekben évtizedeken, tehát generációkon át elfojtották, egyfajta devianciának tekintették a merev kánontól eltérő művészi kísérletezést és az eredetiséget. Annak a sajátos Európa-*patchwork*nek tehát, amelyet az idén Lyonban szőttek, minden darabkája különböző volt ugyan, de közel sem képviselt egyformán magas minőséget.

Mestyán Ádám

Harmadik típusú előadások

■ VENDÉGJÁTÉKOK AZ ŐSZI FESZTIVÁLON ■

Három, a tánc kategóriájába tartozó külföldi produkció szerepelt az Őszi Fesztivál műsorán. A háromból azonban csak egy tekinthető táncelőadásnak. A Batsheva Dance Company, Saburo Teshigawara és a Cie Philippe Saire közül az első, a hírneves izraeli társulat hozott „klasszikus" értelemben vett „modern" táncot. De ők sem kizárólag a tánc eszközeivel operáltak. Az Őszi Fesztivál olyan nehezen definiálható előadásokat hívott meg Budapestre, amelyek ritka csemegét kínálnak a nézőnek. Kísérleti darabokról van szó, amelyek csak jobb híján sorolhatók a tánc műfajába. Ez a tény azonban mind a táncról, mind az előadásokról elárul valamit. Nevezetesen azt, hogy a tánc meglehetős szabadságot kínál az alkotók számára, akik e szabadsággal élve képesek új, a táncot elhagyó formák teremtésére. A dicsérendő nyitottság ellenére a fesztivál szelektáló rendezőelve homályba vész: két előadás erőssége a transzcendens jelenlét (Batsheva, Teshigawara), míg a harmadik (Cie Philippe Saire) a testiséget fokozza totálissá.

Csábító volna rámutatni, hogy e kétfajta attitűdben a Kelet és a Nyugat közötti kulturális különbség mutatkozik meg. A Batsheva ugyan izraeli társulat, de 1964-es megalapításakor a Franciaországban született, New York-i neveltetésű Batsheva de Rotschild grófnő a világ egyik leghíresebb koreográfusát kérte fel vezetőnek, akit Martha Grahamnek hívnak. Ez a társulat tehát már fogantatásakor annyi „keleti" elemet hordozott, amennyit de Rotschild

A Mamutok című előadás (Batsheva Dance Company)

Koncz Zsuzsa felvétele

és Graham bevezethetett. Teshigawara pedig a közhiedelemmel ellentétben nem butótáncos, hanem klasszikus balettet tanult. Kérdés tehát, hogy mennyiben lehet ezeket az alkotásokat valóban „keletinek", a nyugati hagyománytól távol állónak tekinteni. Annyi bizonyos, hogy a svájci Philippe Saire társulata sajnos kitűnő képviselője kortárs kultúránknak, amennyiben a perverz, exhibicionista magatartást a jelenkori ethosz részének tekintjük. Nekem a japán Saburo Teshigawara előadása tetszett a legjobban (ezért erről ejtem a legtöbb szót), a legkevésbé pedig a svájciaké. Szóljunk elsőként az arany középutat jelentő Batsheva Dance Company előadásáról.

A Filmgyár III–IV. stúdiójában Ohad Naharin koreográfus *Mamootot (Mamutok)* című darabját mutatták be. Naharin világhírű művész, számtalan alkotóval dolgozott együtt, valamint tizenhárom évig a Batsheva művészeti vezetője volt (1990–2003). Talán búcsúképpen készítette el ezt a kísérleti koreográfiáját, melyben kilenc táncos szerepel. A darab a mozgásra koncentrál, ennélfogva a tánc és a test alkotja lényegét, avantgárd jellege mégis a rendkívül finoman adagolt zenében, a táncosok földöntúlian mozdulatlan arckifejezésében, valamint a kérlelhetetlenül égő színpadi világításban fejeződik ki. Régen lehetett látni ennyire eszköztelen és „tiszta" előadást. A színpad és nézőtér folyamatos megvilágítása rendkívül zavaróan hat. A színpadot arénaszerűen, négy oldalról határoló széksorok elhelyezése is szokatlan, de a fény erős affektusai fokozzák azt a benyomást, hogy nem is művészi alkotást szemlélünk, hanem földönkívüliek kommunikációs kísérletének vagyunk tanúi. A szólisztikus mozgássorok magánprodukciókra tördelik szét az előadást, bár a kontraszt, az összes táncos ritka egyidejű mozgása bombasztikusan hat. A színtelen, szürke kezeslábasok, amelyekben a szereplők megjelennek, elfedik az alakok személyes jellegét.

A táncosok jellegtelensége fontos tényezője a darabnak, hiszen amikor a szereplők nincsenek a színpadon, a közönség közé telepednek – a nézők arctalan tömegébe olvadnak. Csendben pihegve várják, hogy mikor kerül újból rájuk a sor. Akik éppen a színen táncolnak, azok nem érnek egymáshoz. Az érintkezés kerülése nem szándékos, egyszerűen arról van szó, hogy egyforma, színtelen, szagtalan, *steril* testük mozgáspályái nem kereszteződnek. A táncosok, akár egy másik (tisztább?) világ lakói, folyamatosan távolságot tartanak egymástól. A duettjelenetekben ez a távolság látszólag megszűnik, hiszen a testek óvatosan még érintkeznek is, de ebben az érintésben a távolság megmarad. E mérték, ezen tiszta tér leküzdése a feladat. A távolság a kommunikáció által hidalható át.

Bengt Wanselius felvétele

Saburo Teshigawara koreográfiája: Csontok Lapokban

Egymással és a nézőkkel is kapcsolatba akarnak lépni. Már-már giccsesnek tűnik a hasonlat, de a tört mozgássorok, a gyakran ismétlődő kézjelek mintha szárnyavesztett, nem nélküli angyalok jelzései volnának. Nem direkt jelek, nem lefordítható közlések ezek: azt sugallják, hogy a közölt tartalom nem tartozik e világhoz, mintha az üzenet nem a mi létszféránknak szólna.

Az előadás legerősebb része nem tánc, bár gesztus. A darab vége felé a táncosok elsétálnak a nézők előtt. Furán vizslatnak minket, idegenből hirtelen ismerőssé válnak. Egyszer csak kezet nyújtanak. Lassú, kimért mozdulatokkal odalépnek valakihez, és hosszan megszorítják a kezét. A legtöbben mosolyognak. Nagyon ritkán fordul elő, hogy a táncosok közvetlen fizikai kontaktusba kerülnek a nézőkkel. A táncosokat valahogy még a színészeknél is nagyobb gát választja el a közönségtől. A testet ugyanis soha nem lehet megérinteni, hiszen nem testként, hanem táncként van jelen. Az érintés pedig a test hús-vér valóságát tárná fel, mely ellen a tánc védekezik. A Batsheva táncosainak érintése azonban nem testi. Fontos, hogy itt nem puszta érintés történik, hanem kézfogás. A kézfogással nem vonják be a nézőt a tánctérbe, hanem ők nyúlnak ki abból. Nem aktivizálják az embereket, hanem egyszerűen, szeretettel megfogják a kezét. Természetesen mindez néma csendben zajlik. Különös áhítat ül az arcokon, mintha a gesztussal valamit közölnének, pontosabban átadnának. A kapcsolatfelvétel megvalósult. A nézők szeretettel teli energiát kaptak. Az üzenet – hogy egy közhellyé vált verssorra utaljak – lélektől lélekig szól.

Saburo Teshigawara világa hasonlóan transzcendens, de jóval komorabb forrásokból táplálkozik. 1991-ben készített előadását, mely a *Bones in Pages (Csontok lapokban)* sejtelmes címet viseli, sokkal nehezebb műfajilag azonosítani, mint a fent említett izraeli művet. Teshigawara 1985-ben megalakította ugyan Karas nevű (tánc)társulatát, de koreográfusi karrierjével párhuzamosan (melynek során a legrangosabb nyugati alkotókkal dolgozott együtt) szobrokat és filmeket is készített. A japán művész tehát egyszerre képzőművész és táncos, és ebben a darabban a képzőművészeti attitűd a meghatározó. A zseniális tömörségű színpadkép egy installáció, azaz a tér olyan berendezése, melyben a háromdimenziós látvány önmagában tartalmat fejez ki: önálló műalkotás. A színpad egy közönség felé nyitott falú szoba, melynek falai enyhén szűkülnek; mivel a szemben lévő fal valamivel keskenyebb a szélsőknél, a tér befelé mélyül. A rendezői bal egész falfelülete első pillantásra fahasáboknak tűnő tárgyakkal van tele. Tüzetesebb vizsgálat után azonban kiderül, hogy azonos nagyságú, kinyitott könyvekről van szó, amelyek lapjai valami oknál fogva tökéletesen állnak. Az előadás után (titokban) megvizsgáltam a könyveket, és kiderült, hogy mindegyik Asta Nielsen magyarul is hozzáférhető *Die schweigende Muse (A hallgatag Múzsa)* című önéletrajza. A színpad bal sarkában, a peremen szintén könyvek hevernek, különböző nagyságú és nyelvű munkák. Mögöttük kis asztal áll, rajta felfelé meredő üvegszilánkok. A közönséggel szemben lévő falra, a már megszokott könyvek mellé egy egészen furcsa, cipőbe bújtatott szék van felszögelve. A jobb oldali falon könyvborítók, alattuk cipők áradata, melyek teljesen elfoglalják a színpadnak ezt az oldalát. Középen két furcsa üvegfal, mintha egy börtön beszélője lenne, azzal a különbséggel, hogy az egyik üvegfal félbevágott széket rejt, amelynek másik fele a túlsó üvegfalban található. A fal tetején óriási élő varjú tollászkodik.

A színpad érzékelhetően komplex képet kínál, mely önmagában is megérdemelné az értelmezést. Teshigawara azonban fokozza a hatást. A darab elején vékony fénysugarak vetülnek az üvegszilánkos asztallapra. Mögüle, a homályból lassan bontakozik ki a művész arccal lefelé fordított kopasz feje, pár centire a szilánkoktól. Idegtépő lassúsággal felemeli a fejét, a fénysugarak megtörnek a hegyes üvegdarabokon, és az arcára esnek. Ahogy a nézőkkel szemben lassan kiegyenesedik, ezen az ázsiai, kortalan ábrázaton játszik a fény. Végül egyetlen fénysugár marad a két szeme között, egy harmadik „szemet" rajzolva. Két kezével az asztal felett köröz. Milliméterek választják el attól, hogy a fenyegető üvegszilánkok átszúrják a kezét. Feláll az asztaltól, és táncolni kezd, immár teljes fényben. Klasszikus zenére lép, mozgása ötvözi a klasszikus balettet, a butót és a japán harcművészeteket. Testnyelve mégsem zavaróan eklektikus, hanem sajátosan egységes, egyéni. Megáll, belelapoz a falra ragasztott könyvekbe. Majd középen, az üvegfalak mögött, a varjú szomszédságában táncol. A hatalmas fekete madár időnként szabadulna zsinórjától, mely a fal tetejéhez köti, így bizonyos pontokon az emberi mozgás és a varjú igyekezete duettet alkot. A táncos a bal sarokban felhalmozott könyvhalomra esik, amikor új szereplő jelenik meg a színen, hátul: egy japán ruhába öltözött, sógunszerű alak. Szólója a hátsó megvilágítás miatt mintha árnyékharc volna. A harmadik táncos a cipőtengeren lépdel lassan előre, a színpad elején megáll, szétrúgja a rendezett cipősorokat, majd összerogy. Maszkban van, mégis láthatóan nő, éppúgy, mint a sógunnak öltözött második szereplő.

A darab végén Teshigawara a falhoz rögzített könyvekből találomra (?) lapokat tép ki. Végigmegy az egész falon, és tépázza a könyveket, hullnak az oldalak. A kisasztal előtt megáll, a színpadi világítás ismét csak az üvegszilánkokra hulló néhány fénycsomóra korlátozódik. Lassan leül az asztalhoz, arcán újra játszik a fény. Az asztal fölé hajol, csak kopasz fejebúbja fénylik, visszaidézi az első képet. A *Bones in Pages* ezzel véget ér, számtalan kérdést hagyva a nézőben. Az első és alapvető kérdés: mi ez? Az installáció-

Mario del Curto felvétele

Az (ob)seen a Cie Philippe Saire előadásában

performansz-tánc peremvidékein egyensúlyozó mű számomra a kultúra és az örökkévalóság metaforájával írható le. A csontok nem mások, mint a könyvekben megírt és oda bezárt történetek, a betűk gerincoszlopai és kulcscsontjai. Ugyanakkor az előadásban határozottan volt valami rituális. Nem szertartást mutattak be, de egy meghatározhatatlan folyamat mégis lejátszódott. Teshigawara színpadi jelenléte nyilvánvalóan nagyon erős, de ehhez bizonyos szándékos színpadiasság járul. Az előadás ebben a teatralitásban nyeri el lefordítható értékeit. Ha például a könyvtépés nem lett volna, ha a varjú mint nagyon direkt és nagyon erős szimbólum nem ült volna a történések felett, akkor a művész alkotása egy magába zárt, feltörhetetlen individuális világba torkollott volna.

Mindez azért fontos, mert a darab tele van elcsépelt szimbólumokkal. De éppen ezek elhasználtsága lendíti ki az előadást abból, hogy egy még elcsépeltebb szenvedéstörténetté váljon. Az élő madár rányomja a bélyegét a darabra, amelyben szükségszerű helye van. Nemcsak kulturális szimbólum, hanem jelenlét is. Elvétve látni állatokat a színpadon. A japán alkotó azonban nemcsak kiállítja a varjút, hanem zseniálisan mintegy beépíti az installációba. Az élő és élettelen komponensek aránya negatív módon járul hozzá a színpadi szoba időteréhez. A varjú a halál és az elmúlás ősrégi szimbóluma, ennélfogva nemcsak élő jelenlétét, de asszociációs mezejét tekintve is az időtlen könyvek között valami nem odavalót jelent. Ezzel szemben a halál örökkévaló. Azaz a darab úgy figyelmeztet a mulandóságra, hogy egyúttal annak tartósságára is int. Ahogyan a rengeteg cipő a városi lét jelenkori zsúfoltságára utal, de amikor a maszkos figura szétdúlja, közös vesztünket jeleníti meg.

Teshigawara munkája felvet egy etikai kérdést is, nevezetesen, hogy nem állatkínzás-e egy madarat ki tudja, mennyi időn át kikötve tartani, mutogatni. Szabad-e egyáltalán állatot színpadra vinni? Ezek a dilemmák a cirkuszi állatok védelmezői számára

ismertek, e helyütt mégis megfontolandóak. Az biztos, hogy ennek a madárnak helye van a *Bones in Pages* című előadásban, amely nélküle nem volna ugyanaz. A darab minden porcikájából áradó lenyűgöző sötét erő ugyanis nagyrészt a madár és Teshigawara kölcsönhatásából ered. A feketébe öltözött japán táncos és fölötte tollászkodó vészjósló madara a mulandóságnak állított nagyszabású emlék(hely)et.

Az a lírai emelkedettség, amely a Batsheva társulat és Teshigawara munkáiban nyomon követhető, a harmadik külföldi darabból teljesen hiányzik. A svájci Cie Philippe Saire [*ob*]*seen* című munkája valóban olyannyira obszcén, hogy az előadás után egy kritikus kolléga meglehetős dühvel kelt ki a szervezők ellen. Ő nemcsak az előadás perverzitását, hanem a koreográfia elcsépeltségét is szidta. Jómagam nem látom ennyire vészesnek a helyzetet. Az 1986-ban alapított társulat, véleményem szerint, professzionális táncosokból áll, akik átgondolt koreográfiát adtak elő, már amikor táncoltak. Saire, a kísérletező kedvű koreográfus ugyanis a darab első negyven percében élőképeket mutat be. Azaz a szereplők egy emelvényre állnak, pózba merevednek, majd lejönnek. Mindez zene nélkül, néma csendben zajlik, pontosan negyven percen át. Ezt onnan lehet tudni, hogy a háttérben stopperóra mutatja az idő múlását negyventől visszafelé számolva. Az előképek általában szexuális pózokból vagy különböző lehetetlen helyzetekbe csavart meztelen emberi testekből állnak. Bemutatnak egy-két nagyon szép, a testet még soha nem látott valóságában megmutató jelenetet is, de a legtöbb a közösülést mímelte „destilizációs" eszközökkel, úgy is mondhatni, meglehetősen realistán.

A legbotrányosabb kétségkívül az egyik férfi szereplő szólóprodukciója volt, melynek során a táncos meztelen hátsófelét a közönség felé fordította, majd lehajolt, és egy táblát rakott magára (Fuck me!). A kezdeti nevetést enyhe zavar, majd felháborodott csönd követte. A magas táncos ugyanis ebbe a pózba merevedve pár percet várt, majd hátranézett, és fennhangon elkezdte kínálni magát. Végül meglehetős dühvel kijelentette, hogy a magyar férfiak nem akarják őt, khm. Közben a kezét hátsó részébe dugta, mondván, hogy biztosan azért nem akarja a közönség a „lehetőségét" kihasználni, mert azt hiszi, száraz vagy túl szoros. Az emberek roppant kínosan feszengtek, de egyetlen kivétellel nem ment el senki, amit nagyon furcsállottam, és nem is tudom, hogy a toleranciának örüljek-e, vagy az ízlésficamot kárhoztassam. Ezen obszcén, közönséges jelenet után megnyugtatóan hatott egy meztelen női test. A hölgy csak állt az emelvényen, és hála istennek semmi szexuális utalást nem tett, sőt szoborként némi tisztaságot sugárzott. Az óra mutatója időközben elérte a negyvenedik percet, s a tér elsötétül. Amikor a villany felgyullad, durva metálzenére egy rendkívül töredezett, posztmodern koreográfiát mutatnak be. A rendezés több eleme elcsépelt, azonban a koncepciója vitriolos.

E második, immár táncos negyven percből nekem az a szekvencia tetszett legjobban, amikor a táncosok különböző alakzatokban követik egymást, és megpróbálnak érintkezni, de az utolsó pillanatban mindig szétrebbennek. Általában hármas csoportokban zajlik ez a játék. Ketten kiállnak, a harmadik pedig alulról, felülről, oldalról próbál közeledni, s már éppen hozzájuk érne, amikor azok elfordulnak, és a játék újrakezdődik. Ez a metódus ismert már más koreográfiákból, azonban Saire eredetien használja fel. Különösen az első rész durva és esetlen képeivel összehasonlítva értékelhető a tánc finomsága. Nem véletlen ez a kontraszt. Az „ob" szócska a németben feltételességet fejez ki, de van egy régi, költői használata, melyben azt jelenti, hogy „valami felett". A „seen" egyrészt lehet a *der See* vagyis tó, illetve a *die See,* azaz a tenger többes száma, illetve a *sehen* (látni) ige kifordított alakja. Persze az *obszcén* szó a latin *obscaenus*ból származik, amely „rossz előjelűt", „utálatost" jelent. A testiség eme alantas megjelenítése tehát a német nyelvjátékban valami olyasmit jelent, amit meg kell haladni, „ellátni felette". A darab tánc része pedig e meghaladás finomságát mutatja be. Mindazonáltal elgondolkoztató, hogy vajon a kortárs művészet élvonalába kell-e sorolni ezt az előadást.

A Batsheva Dance Company és Teshigawara alkotásai ugyanis kétséget kizáróan odatartoznak. Gazdag és újszerű rendszereik, ötletes megoldásaik és a művek minden pillanatából áradó alázat olyan adományok, amelyek a nézők számára többet jelentenek a puszta műélvezetnél. Az Őszi Fesztivál joggal hívta meg őket. A harmadik darab viszont semmiképpen nem tartozik a világ kortárs tánctermésének a javához. Annyira nem illik a másik kettő elementárisan szellemi közegéhez, hogy voltaképpen érthetetlen, mit is keresett velük egy csoportban. Még megfelelő kontrasztot sem alkotott velük, hiszen ahhoz nem elég fajsúlyos. Mindenesetre elmondható, hogy különös, inspiratív külföldi előadások szerepeltek a fesztivál programjában, s él a remény, hogy megtermékenyítően hatottak táncéletünkre.

Lőrinc Katalin

Balettest Debrecenben

■ VÁGYTÓL... VÁGYIG ■

Egerházi Attila balettigazgatóként nagy kedvvel és lendülettel vetette magát bele a munkába: a Debreceni Balett októberben már meg is tartotta első idei bemutatóját. Mivel 2004 tavaszán egyik pillanatról a másikra dőlt el, hogy Egerházi a pécsi társulat éléről átkerül Debrecenbe, akár hitetlenkedhetnénk is: hogyan lehet ilyen rövid idő alatt „átgyúrni" egy társulatot? A válasz az előzményekben rejlik: az előző balettigazgató, Szigeti Oktávia ugyanis, aki két évadot töltött el az érkezésével felfrissített társulat élén, Egerházi közeli sors- és munkatársa volt – megszakításokkal – éveken át; akár párizsi tanulmányaikat nézzük (Raza Hammadi-tanítványok mindketten), akár a Budapest Táncszínház kezdeti éveit, akár a Pécsi Balett közelmúltját. Szigeti tehát stílus és technika terén alaposan felkészítette a társulatot, mintha csak tudta volna, hogy ezzel utódját egy „konyhakész" csapathoz segíti. A vezetőváltás a társulaton belül is járt némi fluktuációval, a régi csapathoz jött néhány új tag, akiket legnagyobbrészt Pécsről hozott magával az ott leköszönő művészeti vezető.

Egerházi hozott magával még valamit: az utóbbi pécsi bemutatók repertoárpolitikáját. Nevezetesen azt, hogy a nézőkkel valószínűleg úgy lehet elfogadtatni a radikálisan újat (az évtize-

deken át megismerttől, megszokottól és elfogadottól eltérőt), hogy nagyon ismert, nagyon népszerű zeneművekre készül a stílusában és eszközeiben újszerű koreográfia.

Bevált ez Pécsett a *Diótörőnél* (Csajkovszkij zenéjére az eredeti librettót tiszteletben tartó, valódi kortárs táncdarab született 2002-ben, ugyanúgy, mint a pár hónappal korábbi, Bizet-adaptációra készült *Carmen*-balett esetében), majd 2004 tavaszán a Bartók-estnél *(A fából faragott királyfi,* koreográfus: Keveházi Gábor; *A csodálatos mandarin,* koreográfus: Egerházi Attila). Mindkét balettet a tiszteletben tartott zene és librettó mellett új képi világ és aktualizált gondolatmenet jellemzi.

Debrecenben is két ismert és grandiózus zenedarab a *Vágytól... vágyig* összefoglaló című, kétrészes bemutató alapja. Az egyik Bizet Rogyion Scsedrin által „hangszerelt" *Carmen*je, amelyet Egerházi még Pécsett készített, a másik Sztravinszkij *Tavaszünnep* című remeke. Az utóbbi ősbemutató, s a zenemű eredeti címe helyett az attól ugyancsak távoli értelmezési mezőbe eső *Börleszk* címet kapta.

Ártatlanul, minden olvasatra nyitottan ülünk be a debreceni Csokonai Színház nézőterére. A színen óriási paraván és még óriásibb ágy (akkora, hogy föllépni rá csak nagy-nagy lendülettel lehet, matraca jó méternyi magasságban, szélessége, mélysége három-

Schneiderova Linda, Koncz Lóránt és Tőke László a Carmenben

négy méter körül van). A paraván mögül a jól ismert, első fúvós szólamra egy pár (Schneiderova Linda és Kéri-Nagy Béla) jelenik meg összekarolva, tehát a férfi és nő librettó szerinti kiválasztódása, sőt már az összeérés folyamata is megtörtént. A pár – elsősorban a férfi – már nem egészen fiatal, mozdulataikat harmónia jellemzi. (Óvakodnék az önéletrajzi párhuzamoktól még akkor is, ha az alkotót személyesen ismerve azonnal ezekre asszociálok. Nyilván Egerházi szándéka sem más, mint az általános érvényűre irányítani a figyelmet a mégoly személyes indíttatású színpadi szituációban.)

Amint a pár befekszik az ágyba (szándékoltan klisészerűen), szürreális történések sora indul meg: hol ez, hol az kúszik elő az ágy alól, ugrik be oda, hogy aztán kipattanjon. Lendületes duetteket járnak az ágy előtt, körött. Mindenki szürkében, de más és más stílusú öltözetben jelez különböző típusokat: a lazán fiatalost, a jól neveltet, a polgárasszonyt; sejthetően a férfi előző életének párkapcsolatai sejlenek fel e furcsa kavargásban, látomásokban. Nem konkretizálódik semmi, talán az egyetlen jelkép, a szinte minden pár kezében és/vagy szájában megjelenő alma kivételével, amely ironikus jelzés: minden eset Ádám és Éva találkozásáról szól – minden párkapcsolat az újrafelfedezésé. Egy finoman elnéző, valójában senkit nem bántó Kékszakáll-történet zajlik, rengeteg, lendületes tánccal. Remek fiatalok, a társulat tagjai lendülnek, gurulnak, ugranak, perdülnek a színen: csupa energia, csupa örömtánc. Egyvalami azonban zavar. Értetlenül állok a *Sacre du printemps* (amúgy muzikális és hajszálpontos dinamikájú) alkalmazása előtt. Hol jön ez a véresen meztelen zene a burleszkhez? Bármire bármit el lehet táncolni, ha a kettőnek köze van egymáshoz, ez a muzsika azonban minden, csak könnyed és ironikus nem. Nem szolgálja az amúgy szellemes és szép technikával elkészített művet, és viszont. (A tapsrend közben kis bizonytalanság a nézőtéren, majd a közelemben odaszól a partneréhez valaki: „Milyen jó ez a zene!" – Sztravinszkij tehát mindenképpen győzött.)

A diszkrét szürkében tartott díszlet Árvai György, a hasonló tónusú jelmezek Andrea T. Haamer szép munkái, az elvarázsolt hangulatú világítást Kovács Gerzson Péter tervezte. Mindhárman – éppúgy, mint a főszereplő táncospár – összeszokott munkatársai az alkotónak, akinek bizonyára nem ártott a személyük által garantált biztonságérzet ebben a helyzetben, mikor új társakat, új nézőket kell megszerezni egy bizonytalan kimenetelű kísérlet közepette...

A szünet után következő *Carmen* Egerházi talán legsikeresebb alkotása (ami

persze meggondolatlan kijelentés egy 1990 óta folyamatosan „publikáló” koreográfus megítélésekor), s szerencsére itt, Debrecenben is az. Az új, helyi szereposztás némely ponton átírja ugyan a művet, de ez természetes olyan társulatok esetében, melyek egyéniségekre építenek. Egerházi *Carmen*je a legjobb értelemben véve közönségbarát mű; itt minden tiszta és egyértelmű: a férfiak férfiasak, a nők nőiesek, a vágy nem ismer akadályt, ha minden esetben másként nyilvánul is meg... A történet többé-kevésbé a minden néző által ismert, némileg leegyszerűsített forgatókönyv szerint s az önmagában is elbeszélő jellegű zeneműre zajlik.

Ez a vidám, pajkos Carmen (már Pécsett is az volt, akkor Venekei Marianna tolmácsolásában) eltér ugyan az eredeti mű hősnőjének könyörtelen és vad karakterétől, a férfiakra azonban ugyanolyan végzetes hatással van. Carmen Schneiderova Linda előadásában még a pécsinél is finomabb, lekerekítettebb, szinte provokál ártatlanságával. Don José szintén esendő alak – így össze is illenének –, Czár Gergely inkább játékos álmodozónak, mintsem szenvedélyes férfinak rajzolja Don Josét, bár így halálát sem igazán készíti elő. Már az eredeti bemutatón is meglepett az a remek ötlet, miszerint a Torreádor nagyképű, bulizós diszkóhős. Itt viszont Kéri-Nagy Béla előadásában a pécsi szívdögletető típussal szemben inkább esendő bohóc, s ez gyökeresen megváltoztatja viszonyát Carmenhez. Kéri-Nagy sokkal inkább a magányos clownt hangsúlyozza, akit életében talán egyetlenegyszer érint meg valaki: ez a lány a vágyával; mégis menekül előle, akár saját maga elől. A legérdekesebb figura ebben a feldolgozásban Micaela, az eredeti történet nem túlságosan fontos szereplője, Don José előző kedvese, mintegy élő lelkiismerete. Pécsett annak idején ezt a szerepet a szenvedélyes, lázas Szigeti Oktávia formálta meg, ezúttal az együttes új tagja, Augurtzane Perez táncolja, aki szelídségével, szikár visszafogottságával általánosabb érvényűvé növeszti az alakot. A görög tragédiák kórusát juttatja eszünkbe: ő a kívülálló, aki reagál, kommentál, háttérből javasol. Micaelája mintegy a történet fölé emelkedik.

A nagyszerűen alkalmazott színpadkép (téglafalrészlet hasadékkal) s az egyszerűségükben is szépséges jelmezek a már előbb is említett alkotótársakat dicsérik. A mozdulatnyelv pedig az a szélesen levegős, határozott stílus, melybe Egerházi annak idején, Mats Ek svéd koreográfusnál tett látogatása során szeretett bele, s melyet a saját színpadára adaptált. (Vádolták is érte eleget, holott e szép anyag egyéni felhasználása csak gazdagítja a magyar színpadokon látható mozdulatrepertoárt.)

Máthé András felvételei

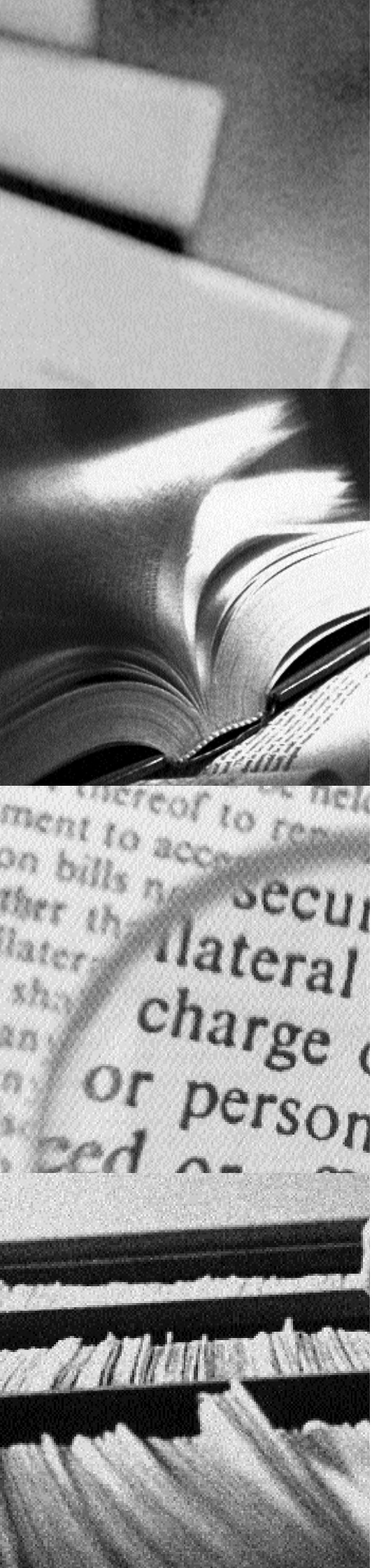
Schneiderova Linda és Kéri-Nagy Béla a Börleszkben

Kicsit fölöslegesnek érzem ebben a művészi közegben a dohánygyári lányok csapatának örökös mosolygását, mely a tragikus színezetű zenei pillanatokban nem „passzol” a hangulathoz, ám önkéntelenül is eszembe juttatja azt, ami már az első darab láttán felmerült bennem: ezek a táncosok örömmel, lelkesen táncolnak, duzzadnak az energiától. Örülnek az új feladatoknak, szeretnek dolgozni, tetszik nekik az új repertoár, mely Egerházi elmondása szerint számos vendégalkotó művével bővül majd.

DEBRECENI BALETT: VÁGYTÓL... VÁGYIG. BÖRLESZK ÉS CARMEN
(Csokonai Színház, Debrecen)

KOREOGRÁFUS: Egerházi Attila. **ZENE:** Sztravinszkij és Bizet–Scsedrin. **DÍSZLET:** Árvai György. **JELMEZ:** Andrea T. Haamer. **FÉNY:** Kovács Gerzson Péter.

TÁNCOLJÁK: Schneiderova Linda, Kéri-Nagy Béla, Czár Gergely, Augurtzane Perez és a Debreceni Balett társulata.



Mérsékelt áron, rövid határidőre, kiváló minőségben kínáljuk szolgáltatásainkat.

•

Nyomda:
íves ofszet nyomtatással könyvek, katalógusok, színes prospektusok, folyóiratok, szórólapok előállítása.

Géppark:
B/2 formátumú két színes HEIDELBERG,
B/3 formátumú négy színes HEIDELBERG,
két színes Dominant.

Kötészet:
cérnafűzés, keménytáblás és ragasztókötött könyvek, irkafűzés öt évnél fiatalabb átlagéletkorú gépparkon.

•

Megrendelőink 90 százaléka több éve rendszeresen visszatérő partnerünk.

Egyéb nyomdai termékek előállításához is várjuk megrendelését, megbízható teljesítést kínálva.

MULTISZOLG Termeltető és Szolgáltató Bt.
2600 Vác, Kandó Kálmán u. 20/b.
Tel./Fax: (27) 502–765, (27) 502–766

Halász Tamás

Jégmeleg

■ NICO AND THE NAVIGATORS: EGGS ON EARTH ■

„Egy képekből és helyzetekből összerakott kollázst mutatunk be, amely arra késztet minden egyes nézőt, hogy kövesse a benne megszülető asszociációkat, és a saját, személyes történetét lássa meg benne…" – olvasható a Nico and the Navigators látványszínház (Bildtheater) Eggs on Earth *című előadásának színlapján. Megérint ez a nem éppen egyedi – ám ebben az esetben igazán megalapozott – mondat, mert archívumom mélyén egy rövid filmtekercset őrzök. A felvétel valamiért nagyon élesre sikerült.*

Süvölvényként jártam az 1997-es Frankfurti Nemzetközi Könyvvásáron, és egy pénteki késő délutánon az elővárosi vasúttal mentem haza a szállásomra. A végállomáson szálltam le viszonylag későn ocsúdva. A széles peronon a pezsgő pénzváros központjából a P+R parkolóig elvonatozó üzletemberhad hátában találtam magam. Százak – zömmel férfiak – haladtak előttem, egyforma, abban az időben nagyon divatos, feketéskék öltönyben, egyik karjukra vetve ballonkabátjuk, a másikkal – a felénk akkor még nem elterjedt – gurulós, kicsi, aktatáskánál alig nagyobb bőröndjüket húzzák. Néztem a jelenést, e tömbben mozgó, néma biznisz-hollórajt. A csendben csak a kofferkerekek százainak surrogása volt hallható. És igyekeztem tudatosítani magamban, hogy önálló egyéniségeket látok, akiket asszony, gyerek, kutya vár haza. Saját nevük van, egyénre szabott, fura szokásaik, kedvenc színük, kocsmájuk, foteljük, tragédiáik és örömeik. De nem ment.

A német színház trafóbeli előadása – az egyik legizgalmasabb produkció, amit valaha láttam – elsősorban ezen embertársaink derékszögű világába nyit be kaján vigyorral. E vizit bizarrsága pedig nagyrészt abból a tényből fakad, hogy Nico harmincas éveik elején járó színészei szürreális irodavilágba szerkesztett színterük hőseitől fényévnyi távolságban élnek. A társulat tagjai nagyrészt aktív képző- vagy iparművészek, sokoldalú színházi emberek, akik hét éve léptek be a német színház világhíres hűvösébe, hogy ott valami egészen újszerűt kezdjenek produkálni.

Forgách András remek színlapi szövegében „rockbandára emlékeztetőnek" nevezi a társulat titulusát. Nico and the Navigators – Nico és a Navigátorok: erről a névről valóban olyasmi jut az ember eszébe, mint, mondjuk, a Cool and the Gang vagy a David Bowie-féle *Ziggy Stardust and the Spiders from the Mars.* Nico a társulat alapító-rendezője: Nicola Hümpel. A Navigátorok pedig színészei-barátai,

Sinta Tamsjadi és Lyon Roque

alkotótársai. És a rendhagyó név kötelez: Nicóéknak nagyon másféle színházat kell csinálniuk. És ez így is történik.

Valami mágikusan e világi, kézzelfogható, játékosan babonázó erő árad ebből a formációból, melyben – és ez az előadás megtekintése után egyszerűen megdöbbentő, addig csak különös – több művész egy-egy Thálián kívül eső hivatás mestere is egyben. Például a társulatot vezető rendezőnő egyszersmind képzőművész: videoinstallációk, szobrok mestere is. Az 1998-ban a híres művészeti központ, a Bauhaus Dessau kebelében létrejött formációban táncos, színész, képzőművész, iparművész-formatervező és zenész egyaránt közreműködik. Egységes, Hümpel és díszlet-látványtervező társa, a kiváló tehetségű Oliver Proske (eredeti szakmáját tekintve ipari formatervező) meghatározta világukat egészségesen zárt kört alkotó, pontosabban szorosan együttműködő alkotók érlelték meg. A Navigátorok úgy bontanak formát, hogy egy pillanatig sem érződik művészetükön a formabontás kétségbeesett szándéka: spontán módon újszerűek, frissességük a forrásvízé, csillogásuk a napfényé. Mikor közös alkotómunkát emlegetnek, együttes improvizációt, kollektíven összegyűjtött előadásmatériát, az ember feltétlenül hisz nekik. A német társulat színészeiből sugárzik a személyiség és a személyesség. Valami olyasféle emberi báj, amilyenhez nagyon ritkán van szerencsénk a színpadon. Nehéz rájönni összetevőire, az ember kóstolgatja őket, mint egy italt, melynek titkos receptjét csak néhány beavatott ismeri – néha felismerni vél egy-egy összetevőt, de aztán feladja, mert az íz olyan harmonikus, olyan sajátos, hogy lehetetlen összetevőire bontani. Sárm, érzékenység, nyitottság, bizonyos kívülállás és tartózkodás, bűvös indulatok és megszállottság keveréke ez a navigátorokféle ragyogás, mely már az *Eggs on Earth* első pillanataiban leveszi a nézőt a lábáról.

Nicola Hümpel négy évvel ezelőtt a berlini Sophiensälében bemutatott előadását másfél évig nem játszotta a társulat, mielőtt a Trafóba elhozta volna. Finom és remekül szerkesztett rendszere azonban olyan olajozottan működik, hogy e hosszas szünetet el sem hisszük nekik.

A játék terében büfépavilonra emlékeztető építmény áll, körötte a teret a csupasz, fekete falakig megnyitották. A színpadot végig finom, elegáns, erőteljes színek, brillant, narancs, halványkék, zöldek és sárgák uralják. A mignonszínű pavilon bűvöskocka-szerűen mobilis elemeit vékony fémbordák választják el egymástól. Az idom olyan, mint egy svájci bicska, melyből egy háztartásnyi eszköz nyitható ki. Hatalmas fiókként nyílnak-tolódnak-hátrálnak darabjai, melyekből, mint egy tükörlabirintusból, váratlanul lépnek elő a játékosok, majd tűnnek el, hogy hamarosan szétrajzzanak az egész színpadon. Az előadás kezdetén a kocka alsó, középső, széles sávja nyílik ki. A kivágatban egy különös kis gépezet: hotelek előterében látható, forgófejes cipőtisztító automata áll. A színészek, akiket ekkor még csak deréktól lefelé látunk, szép sorban elébe járulnak, mint egy blokkolóórához, hogy megtisztítsák amúgy makulátlan lábbelijüket. A férfiakon egyforma, kényel-

Julius Weiland

Dusa Gábor felvételei

mes, otromba, világos cipő, az egyik színésznő piros, a másik fehér Dorothy-fazonú lakktopánt visel. Aztán a színészek teljes testi valójukban megjelennek, véget ér a lábszínház. És ha tíz percig csak állnának előttünk mozdulatlanul, akkor is boldogan sütkéreznénk lényük fényében. Hét egyedi, markáns karakter, alternatív színházi idol, sikkes antitopmodell, furcsán belőtt hajjal, furfangosan kitalált, egyéni stílussal. Viseletük (amely szintén a rendező, Nico tehetségét dicséri) hetvenes évekbeli, nyugatnémet filmek irodahőseiét idézi. A férfiakon „retro" öltönyök (kettejükön nyakkendő), az egyik elegáns, sudár nőn kifogástalan kosztüm, a másikon maós beütésű ballonféle. Arckifejezésük egyszerre merev és pajkos, mozdulatlannak tűnő vonásaik mögött megannyi apró mimikai elem lapul kirobbanásra készen. Visszafogott játékuk is erre a rejtőzködésre, visszafojtottságra épül. Nyugalmuk, látszólagos flegmájuk az éppen csak kővé dermedt lávát idézi, mely a következő kitöréskor újra felizzik. Mágikus, mivel is veszi meg a néző lelkét már az első pillanatban Hümpel a színházával. Valószínűleg a lebegtetett indulat, az illékony, rejtelmes, érzelmeket leplező, kissé esendő báj hat ránk elemi erővel.

Szaggatott, finom asszociációs szálakra gyöngyként felfűzött jelenet- és szövegfragmentumok sodró áradata kezdi betölteni a teret. Ismétlések, szellemes átkötések, hangulatok szeszélyes hullámzása, a bölcs irónia és a metsző gúny, illetve a szívbemarkoló, aprócska emberi drámák szövedéke alakul a szemünk előtt sajátos embermesévé (az előadás a társulat *menschenbilder,* azaz *emberképek* trilógiájának része). Az *Eggs on Earth* gyerekkori és/vagy abszurd felnőttábrándok, víziók különös gyűjteménye. Kevés szövege – melyet roppant tetszetősen, szinte a látványvilág alapelemeként, a háttérfalra vetítve tálalnak elénk magyarul – furcsa közhelygyűjtemény. Mintha valaki egy üzleti konferencia szünetében, fényes hotel előterében mobilozó bizniszmenek közt sétálva, találomra jegyezte volna le e szövegfoszlányokat. A játékosok nem dialogizálnak egymással. Nem szólítják meg a másikat. Elbeszélnek egymás mellett, pokoli magányukat ez a verbális egyedüllét domborítja ki igazán. Ez a mozgó, eleven kollázs szívbemarkolóan ragadja meg és adja vissza tűélesen e költői és eleganciájában rémületes világ atmoszféráját. Az előadásban csekély számú tárggyal találkozunk: a világ-iroda levegőjét költői szürrealizmussal ábrázolják. Látunk elegáns titkárnőt, aki túlméretezett iratrendezőmappát lapozgat kényszeres vigyorral, majd elboruló arccal kezdi cibálni, cincálni annak lapjait. A bűvöskocka-építmény egyik résén át – a jellegzetes hanggal kísérten – fax érkezik. A végtelen hosszú papírcsíkot az egyik színész a nézők közé vezeti, hogy azok kézről kézre adják a szalagot; a faxon elszórtan értelmetlen szóösszetételek, szótöredékek olvashatók. A publikum az utolsó sorig feladogatja, mint egy sereg lelkesen játszó gyerek. Hallunk aztán – két alkalommal is – állásinterjúhoz készült önéletrajzot. A higgadtan induló – rögtönzött, így le sem fordított – szöveg a végére hisztérikus, rémült monológgá alakul. Egy másik jelenetben vállalati értekezlet euforikusnak induló, büszke szónoklatát halljuk. A szpíker – az olasz–osztrák Lajos Talamonti, volt táncos, színész-rendező, kinek keresztneve nem honi származását jelzi, hanem szülei tiszteletadását hasonnevű magyar barátjuk iránt – mellett elszánt tekintetű társnője – Sinta Tamsjadi színházi és filmszínész –, kinek haját a takarásból, mint ez romantikus és mozgalmi filmek nagyjeleneteiben megszokott, hajszárítóval fújják. A beszédet és az egyre zavartabb előadót mind harsányabb gúnykacaj szakítja meg végül. A gyilkosan ironikusnak induló, aprócska jelenet pillanatok alatt torokszorítóan tragikussá válik. Nico Hümpel az önmagán örökösen, ha kell, ha nem, uralkodó, steril, korszerű, magányos embert állítja elénk. Szürreális csavarokkal nyitva meg áttörhetetlenné edzett páncélzatát, esendő pózaiban mutatva meg őt. A házukból kiforgatott csigáknak nem kínál kijáratot, elmozdulás, egérút nincsen, csak a mindent felőrlő monotónia, a nyomasztó ismétlődések, a megalázottság, a játszmák, közhelyek, a steril, veszélytelen, értelmetlen mondatok kijelölte, alkalmi elkerülő utak pókháló sűrűségű, drámai rajzolata. A játékosok egyenrangúak: nincsenek eminens szereplők, kiemelt szerepek. Egyáltalán, valódi szerepek sincsenek, inkább csak szituációk és melléjük rendelt színészek vannak.

Julius Weiland – aki, mint megtudtam, remek üvegművész – kajla, bátortalanul lázadó figurát jelenít meg nagyszerűen. Arca, borzas haja a Sex Pistols legendás frontemberét, Sid Vicioust idézi, öltönye idétlen börtön, reá ragadt álöltözet. A nyúlánk, vékony fiatalembert röhejesen széles, lángvörös nyakkendő emeli ki a többiek közül. Egy jelenetben a dobozépítmény tetején ténfereg, mint egy habozó öngyilkos. Le-lelépeget a magasból, már veszi a lendületet, hogy levesse magát, de gyáva hozzá. Percekig próbálkozik, minden tétova mozdulata remekbe szabott, röhögtetően sírni való. Aztán lecsillapodik, és egy, a doboz fedeléből kitolt, magasugró-trambulinra emlékeztető palló végére kitett székre rogy. A színész támlára dobott kabátként hever a semmi fölött.

Érdekesen válogatott tárgyak az *Eggs on Earth* kellékei. Közülük némelyik *„ready made"* darab. Újra és újra feltűnik például egy teleszkópos antennájú zsebrádió. Aztán egy régies, kézi kávédaráló, egy diktafon, melyről egy már elhangzott szöveget magyarul hallunk újra. Egy képben a két színésznő, Tamsjaadi és Verena Schonlau a színpad elejére lép. Kezükben egy-egy régies, elektromos habverő, ám mindkettőnek hiányoznak a levehető karjai. Csak a géptest van, mely így, bekapcsolva nem más, mint haszontalan zajkeltő szerkezet. Bűvölnek a tekintetükkel. Arcukon szenvedély, szenvedés, büszkeség és dac. Bekapcsolják a gépet. Első fokozat. Aztán a második. Majd a harmadik. Vad zúgást hallunk, tébolyult tekintetek merednek ránk. Feltűnik egy béna műanyag kulacs, egy csoportos gyakorlatban pedig keresztet formázó logókkal dekorált, talmi összetartozást jelképező kék noteszek, három játékos – talán hittérítő vagy direktmarketing-ügynök karikatúrák – kezében.

A díszlettervező, Oliver Proske fantáziáját dicsérik a már említett, mobil székek. Ezek a falemezből készített, oldalról nézve leegyszerűsített négyes számot formázó bútorok a kellékdizájn lélegzetelállító darabjai. Végletekig letisztult idomuk bárhová beilleszthető, számtalan alkalmazási módot kínál.

A végtelenségig sorolhatnám ennek a mívesen kidolgozott alkotásnak a pazar, roppant feszes jeleneteit, de méltánytalan volnék Hümpel organikusan burjánzó, mégis igen fegyelmezett rendezésével. A mai német színház egyik legjelentősebb formációjának vendégjátéka egy különös, más létformák rovására egyre táguló világba vezet be a maga álomszerű, kérlelhetetlen stílusában. Az *Eggs on Earth* okos humora, ragyogása mögött – mint alapozás egy festmény ecsetvonásai alatt – finom, iróniával tálalt melankólia rejtőzik. „Ne próbálj magadba nézni, nincs ott semmi se" – hangzik el egy játékos szájából. Egy másik színész, Patric Schott, karcos, sebzettnek látszó, nagyszerű karakter, az egyik jelenetben – kezében antennájánál fogva a már emlegetett zsebrádió – meztelenül lép elénk. Hasán magyar nyelvű felirat: „Mikor leszek apa?", a szemében rémítő keserűség. Egy képben romantikusnak is feltételezhető kettős; a férfi így szól a nőhöz: „Viszonylag boldoggá teszel." Kacér, pajkos tekintetek és görbére rándult testek, a halálfélelemtől kikerekedett szemek. Az éteri, elragadóan vonzó nyugalom, ami a földön heverő, csillogó tekintetű Martin Clausen és a székek alá becsusszanó, szépséges Verena Schonau arcáról sugárzik. Lyon Roque halállal szemező, delejesen rémült pillantása. Ilyesmik maradnak meg örökre ebből a kiemelkedő, sejtelmesen politikus előadásból, mely úgy virít majd legfontosabb színházi emlékeim közt, mint az a harsány, tenyérnyi széles, szemtelenül vörös nyakkendő Julius Weiland nyakában.

Tóth Ágnes Veronika

Klisék és kreativitás

■ CIRKUS CIRKÖR: 99% UNKNOWN ■

A Svédületes! fesztivál keretében látogatott ismét Magyarországra a svéd kortárs cirkusz legendás társulata, a hazánkban is komoly népszerűséggel bíró Cirkus Cirkör. A csoport 1995-ben alakult, és közel egy évtizedes működése alatt nem csupán világhírre tett szert, hanem két iskolát is létrehozott, a tavalyi Őszi Fesztiválra meghívott Cirkuspiloternát és a The Circus Highschoolt. A társulat nevéhez fűződik a Cirkusringana hálózat megalapítása is, mely összefogja és segíti a skandináv újcirkusz-társulatokat.

A Cirkus Cirkör technikailag a hagyományos artista-, légtornász- és zsonglőrelemekre épít, de előadásai inkább monumentális színházi, táncszínházi show-ra emlékeztetnek. A színházi jelleg inkább csak máz a tradicionális – produkciót produkcióra halmozó – cirkuszi látványosságon. Így volt ez már a Cirkuspiloterna *Miss Lycard* című előadásában, és kissé rejtettebb módon a jelenség megismétlődött a Cirkus Cirkör legfrissebb, *99% unknown* című előadásában is.

Az est felépítése igen egyszerű: a hagyományos cirkuszi számok egymás után sorakoznak, az egyes műsorszámok között lelkesen morajlik a taps, a produkciókat csupán a tematikai hasonlóság csirizeli össze. A darabot egy svéd fotós képei inspirálták, melyeket az emberi test belsejéről készített, a központi motívum tehát az emberi test, melynek feltérképezéséhez az alkotók a mostanában oly divatos tudományos szempontból igyekeztek közelíteni a stockholmi Karilinska Intézet kutatóinak segítségével. A darab címe is innen származik: minél többet tudtak meg a testről a társulat tagjai, annál több nyitott kérdésre leltek.

A hagyományos szereposztás szerint a vicces konferanszié (azaz bohóc) vezet minket át az estén. A darabot élőzene kíséri, az igazán kiváló zenészek pedig éppúgy a show részei, mint a többiek. A díszlet igen szimbolikus: két hatalmas, DNS-t idéző fémspirál áll a színpad két oldalán, köztük pedig két felfüggesztett vetítővásznon futnak az aktuális problémával feleselő képsorok (például hímivarsejtek, vörösvérsejtek, sejtosztódás stb.).

A kulcsmondatokat a konferanszié mondja ki a darab legelején: „Az élet csodálatos. Az emberi test csodálatos." Mindez egy csontváz társaságában hangzik el, s ez morbiddá

A Cirkus Cirkör a Trafóban

változtatja a kijelentést, érzékeltetve, hogy bármilyen csodálatos, nagyon is mulandó. A csetlő-botló figura bohóckodik egy kört a megtermékenyüléssel kapcsolatban, majd rátér a DNS rejtélyes szerkezetére, végül addig molesztálja a csontvázat, míg az szét nem esik. Ez a kissé modoros alak rendszeresen felbukkan a darabban, többnyire azért, hogy kizökkentsen minket az adott produkció atmoszférájából, és visszatereljen az előadás elején felvetett problémákhoz, vagyis ahhoz a kérdéshez, hogy szinte semmit nem tudunk a testünkről.

A testtel kapcsolatos kutatás mintha elsősorban a kreativitást és a humorérzéket ébresztette volna fel az alkotókban, de kétlem, hogy egy fikarcnyival is többet megtudnánk az emberi testről annak köszönhetően, hogy egyes részeit antropomorfizálva látjuk viszont. Humoros persze a multipont-reklámra emlékeztető piros lufifejű vagy -fenekű figurák (alias: vörösvérsejtek) felbukkanása, de a testtel kapcsolatos kutatások mintha kimerültek volna szellemes jelmez- és díszletötletekben. Nagyon ritkán fordult elő, hogy az előadás alkotói, Tilde Bjöfors és Kasja Giertz egy-egy problémafelvetésre a mozgásban kerestek volna választ. De jöjjön inkább egy pozitív példa: a sejtosztódásról látunk képsorokat, miközben a függöny mögül kikandikáló konferanszié mellett duplázódnak a vigyorgó fejek, és sorra kibukkannak a többiek. Az is érdekes ötlet, amikor egy fekete dobogóra (melyen körberajzolt test körvonala látszik) egy mérleghintáról elrugaszkodva sorra levegőbe röpülnek az extravagáns résztvevők: a kék hajú kis balerina, a narancssznű tengerészruhás férfi, a zöld stólás fickó sorra felugrál a hintára, és ráesik a körberajzolt testre, majd felpattan. Önreflexív játék ez a véletlennel és a halálos kockázattal.

Messzire vezet az a rövid kis jelenet is, melyben egy jéghideg szőkeség bonyolult egyensúlygyakorlatai közben hirtelen szellentéssorozatot bocsát ki magából, melyet később böfögéssel kontráz. Mary Douglas kulturális antropológus nevéhez fűződik a testtel kapcsolatos kötelező társadalmi előírások, úgynevezett „tisztasági szabályok" felismerése: azt állítja, hogy a társadalom mindig szigorúan fegyelmezi a testet, „sterillé" alakítja, és ennek része az is, hogy bünteti bizonyos testhangok kibocsátását. Ez a merész kis jelenet éppen ezt a jelenséget mutatja be kristálytisztán, és mellékesen a színpadi tökéletesség kényszerét is megkérdőjelezi. A test, a hiperfegyelmezett, a mindentudó, a virtuóz test visszavág. Tetszett a darab zárójelenetének egyik képe is, melynek során a szereplők feltépik a balettszőnyeget, alóla pedig kilátszik a nyers hús, az izmok, vérerek szövevénye.

Bár a Cirkus Cirkör előadása kifejezetten szórakoztató, egy kis hiányérzetem azért van: a jelenetekre hulló szerkezet a megszokott cirkuszi előadásokat idézi még akkor is, ha az egy időben zajló történések között (például zene, videovetítés, légtornászmutatvány) természetesen van koherencia, az egyes elemek befolyásolják, értelmezik egymást. Számomra a svéd társulat radikalizmusa inkább csak látszólagos: igaz, hogy élvezetes, látványos estének vagyunk részesei, de az igazi tapsvihar rendre mégis a legveszélyesebb mutatványoknak szól. Visszaköszön az a tipikus cirkuszi tapasztalat, hogy minden percben fellélegzünk, mert valaki megint megúszta a zuhanást, de a félelem és a megkönnyebbülés nem egyenlő a művészi élménnyel, jóval egyszerűbb és zsigeribb annál.

Komoly erénye viszont a társulatnak, hogy a cirkuszhoz való viszonya egyszerre professzionális és ironikus. A Cirkör megmutatja, mire lehet rávenni sokéves tanulással a testet, és azt is, hogy mire nem: technikailag a tökéletességre törekszik, de közben megengedi magának, hogy esetenként idézőjelbe tegye ezt a tökéletességet.

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

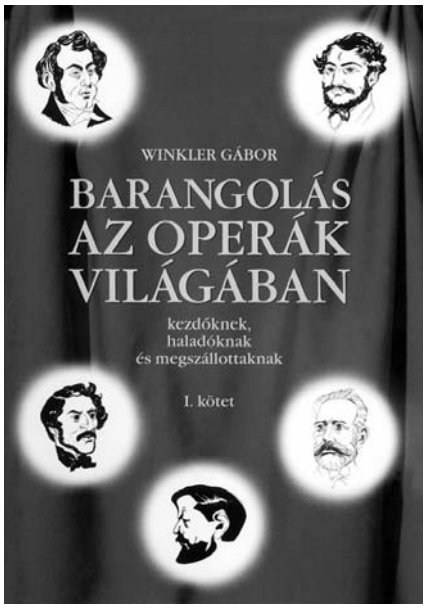
.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

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



KOLTAI TAMÁS

Operai ínyencfalat

■ WINKLER GÁBOR:

BARANGOLÁS AZ OPERÁK VILÁGÁBAN I. ■

Munkakönyvet írt Winkler Gábor *Barangolás az operák világában* nagybetűs főcímmel, *kezdőknek, haladóknak és megszállottaknak* kisbetűs (a címoldalon szereplő) alcímszerű ajánlással, de szívesebben nevezném olvasókönyvnek; ha netán félreérthető lenne, előrebocsátom, hogy elismerő hangsúllyal. Műfaja szerint operakalauz, mégsem hasonlítható magyar nyelven megjelent elődeihez. Mindenekelőtt a terjedelménél fogva. A most napvilágot látott, nyolcszáz oldalas első kötet A-tól G-ig (Adamtól Gounod-ig) a korábbiaknál jóval bővebben és részben más aspektusból tárgyalja a szerzőket és a műveket. Hogy rögtön a *mesélés* közepébe vágjak – a mesélés szóval jellemezhetném legjobban a szerző stílusát is –, olyan alkotókkal és művekkel találkoztam, akikről/amelyekről eddigelé nem hallottam; Fioravantiról, Franchettiről például. Ezt annál könnyebb bevallanom, mivel ezen a területen rajongónak (nem szakértőnek) tekintem magam, s megítélésem szerint a mű elsősorban nekünk, *opera fan* amatőröknek készült.

Egy ilyen könyvet az ember általában nem olvas, hanem használ. Winkler munkáját azonban olvasni is lehet, azaz olvastatja magát, ami még soha, egyetlen kinyomtatott szövegnek sem ártott. Persze nem olvastam *el*, csak *bele*, tehát minden, amit mondani fogok, felszínes benyomáson alapul. Szándékosan választottam ezt a pozíciót, amelyet merő szubjektivizmus táplál, mivel a szerző bizonyos választásait is szubjektívnak érzem, és előre megmondom, hogy nem fogom vitatni. Nem fogom vitatni, miért irányítja vizsla tekintetét a XVIII. század közepétől a XX. század közepéig, miért hagyja ki a preklasszikus és a barokk, illetve a „modern" operát, miért fokuszál döntően az olasz és a francia operára (hogy a szemléletesség kedvéért egyetlen konkrét példába sűrítsem az előbbieket: miért fontosabb Gnecco, mint Gluck), mert a kereteket egyszerűen ő maga így jelölte ki, ez tehát egyéni döntés, amivel nem érdemes egyéni kívánságot szembehelyezni. (Annak idején az is döntés kérdése volt, hogy az operakalauzok a Magyar Állami Operaházban játszott művekre korlátozódtak, ami kodifikált egy beszűkült ízlésre épült gyakorlatot, és nem vett tudomást az örömteli, ám ritka kivételekről.)

Ugyanígy nem vitatom azt sem, miért foglal el jelentős terjedelmet az operák cselekményének ismertetése. Manapság, amikor a műveket többnyire eredeti nyelven játsszák, továbbá külföldi tévécsatornákon és megvásárolható DVD-ken számos opera-előadás hozzáférhető, nem árt, ha a néző-hallgató tisztában van azzal, miről van szó a darabban. Természetesen szükségszerű a zeneszerzők életrajzának és munkásságának, valamint a tárgyalt művek keletkezéstörténetének összefoglalása. Különleges ínyencség, mondjuk, a Donizetti-rajongóknak a szerző hetvennégy operája közül harmincnyolcnak (!) az igen részletes ismertetése, bár nem vagyok teljesen meggyőződve arról, hogy például az *Emilia di Liverpool* című opus két változatának, ezek játszási hosszának, slágereinek (!) és lemezfelvételének regisztrálása az olvasmányélmény mellé zenei élmény fölidézésével is kecsegtethetné az átlagolvasót.

Egy összefoglaló munka szempontjából ez, elismerem, kicsinyes cél. Nekem (és talán másoknak) mégis az *ahá*-élmények fontosak. Mondjuk, Bellini esetében *A puritánok* úgynevezett Malibran-változatának története, és egy csaknem húsz évvel ezelőtti élőelőadás-felvétel említése, annál inkább, mivel ez nálunk is kapható. (A hanghordozók ismertetése fontos része a könyvnek.) Bárki összevetheti saját értékítéletét a szerzőével. Ha már itt tartunk, Winkler néha kolportálja, néha elhallgatja a művészi teljesítményről való véleményét; őszintén szólva, ebben nem fedeztem föl következetességet. Kissé elfogult a hazai interpretátorok iránt (a kötet képanyaga kizárólag hazai, ennek nyilvánvalóan hozzáférési és anyagi okai vannak, de a *Sába királynője* túlzott illusztrálását így sem értem), de hát végül is mindenki (aki hallotta) eldöntheti, hogy – Bellininél maradva – a „Credeasi misera" gyilkos és kevés tenorista által kiénekelt f-hangját egy budapesti koncertelőadáson falzetten éneklő Klein Ottokár-e a jobb Arturo szerepében, vagy az f helyett csak d-t abszolváló Giuseppe di Stefano azon a nálunk legtöbbet játszott stúdiófelvételen, amelyet Winkler nem említ az említendő minőségek között.

Talán kiviláglik az eddigiekből, hogy a könyvet mint ismeretterjesztő adattárat és epikus pletykáriumot tartom a legvonzóbbnak. A pletykárium szót nem szántam pejoratívnak, sőt. Winkler a szó legjobb értelmében sztorizik, történeti, zenei és – olykor – magánéleti érdekességeket közöl a művekről, bemutatókról, illetve a hozzájuk értelemszerűen kapcsolódó személyekről. Az, hogy egy lemezfelvétel az egyik énekessel kezdődött el, de jogértelmezési botrány következtében egy másikkal fejeződött be (történetesen Mario del Monaco váltotta Giuseppe di Stefanót), éppúgy érdekesség, mint az, hogy Adelina Pratti mint Gounod Júliája férjhez ment színpadi Rómeójához, majd elvált, és további két házasságot kötött. (Bellininek az operái szoprán szerepeit éneklő divákhoz fűződő heves viszonyai csak szordínósan vannak említve.)

Általában véve Winkler számtalan „érdekes, de nem túl fontos" részletet fejt föl a darab keletkezéstörténetére, átdolgozásaira, bemutatómizériáira, hanghordozókon való utóéletére vonatkozóan. Ehhez

képest a zenei-zenedrámai jellegű karakterizálásnak kevesebb hely jut, ami érthető: kis terjedelemben rendkívül kockázatos elemezni, esztétizálni, pláne egyéni véleményt nyilvánítani. Ebben egyébként nem mindig következetes. Franco Alfanóról, Puccini *Turandot*jának „befejezőjéről" szólva talán fölösleges, de legalábbis elhamarkodott megemlíteni, hogy a néhány éve új finálét készítő Luciano Berio változata „nem aratott sikert". Másik példa: ha Goldmark esetében kiderül, hogy kik hatottak rá (jó sokan: Wagner, Mendelssohn, Brahms, Berlioz, a francia nagyopera), akkor – teszem föl – a számos operája ellenére szintén „egyoperás" d'Albert-ről *(A hegyek alján)* is lenne mit megtudnunk ilyen tekintetben, a katalán–spanyol koloriton kívül. (Az Erkel színházi előadás az ötvenes évek végén jelentősebb volt annál, hogy említetlenül maradjon. Ha már a halhatatlan Gnecco – aki nem egy gyík – bemutatója az Olasz Intézetben megemlítődik.)

Kevés névelírás és nyomdahiba van a kötetben (néhány szó helyesen: Cymbeline, stagione, Suliotis, Prêtre, Kiri Te Kanawa), ami ekkora név- és szóbőség esetében kisebb csoda. Külön köszönet a lapalji mutatókért. Világosan szerkesztett, érdekes, jó könyv. Jöjjön a folytatás!

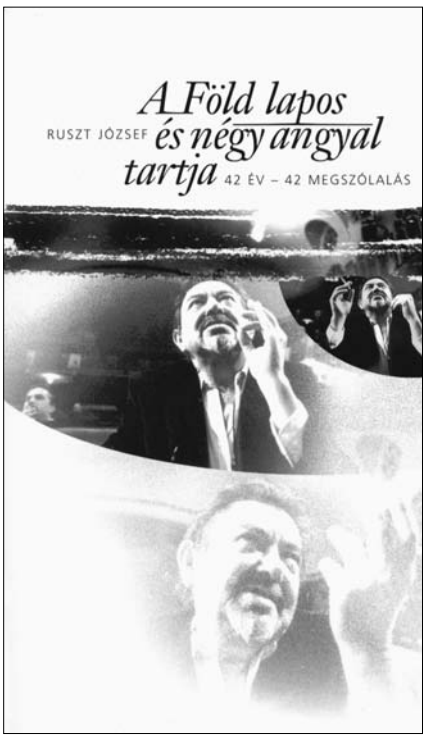
Tudomány Kiadó, 2004.

Zappe László

Kívülről és belülről

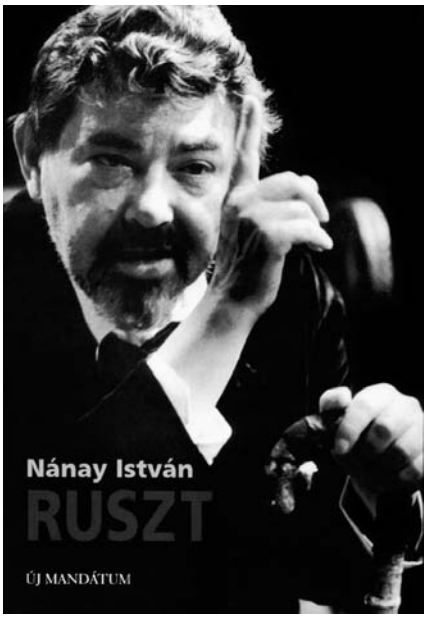
■ KÉT KÖNYV RUSZT JÓZSEFRŐL ■

Ha valaki több mint negyven esztendőt tölt el a magyar színházi élet különböző vezetői pozícióiban, akkor annak pályaképe valamiképpen jellemző lesz az adott időszak színháztörténetére. Hiszen az átlag is jellemző, meg a különös is. Csak más-más módon. Mondják, ha egy korról aránylag pontos képet akarunk kapni, akkor nem a nagyjaihoz kell fordulnunk, hanem a középszerhez. A nagyok fontosabb, lényegesebb dolgokról beszélnek. Ez persze könnyen igaz lehet az asztalfiókokban vagy levéltárak, könyvtárak mélyén is jól elálló irodalom esetében. Az előadás időtartamára korlátozódó színháznál kicsit bonyolultabb a helyzet. De azért ott is megeshet. Vannak a színháztörténetnek olyan nagy gondolkodói, akik egyetlen előadást sem rendeztek. De ha rendeztek volna, akkor is a gondolataik, elképzeléseik maradtak volna fönn, nem az előadásaik.



Ez a halom közhely történetesen a Ruszt Józsefről, Ruszt Józseftől a közelmúlt esztendőkben megjelent két könyv olvasgatása során jutott az eszembe. Ruszt jelentős színházcsináló volt, illetve még ma is az. Pillanatnyi helyzetét talán ez a körmönfontabb megfogalmazás jobban kifejezi, mint az egyszerű jelen idejű állítás. Életművének lényege a múltban van, kiábrándultan, megkeseredetten visszavonult, de azért tanítványi hívásra egy-egy előadást ma is megrendez. Rendezőként valójában jelen van. De vezetőként, meghatározó egyéniségként, társulatépítőként már nincs benne a szakmában.

Márpedig ez volt életművének egyik legfontosabb területe. Részese volt a magyar színháztörténet egyik legjelentősebb megújulási folyamatának. A megújítók egyik vezéralakja volt. Nánay István erről a folyton újrakezdett, az egyes szakaszokat furcsán, meglepően, olykor szeszélyesnek tetsző módon abbahagyó pályáról írt pontos, megbízható, a közeli szemtanú, az egykori munkatárs, a drukker elfogultságát talán túlzottan is objektivitásba burkoló képet. Könyve megkerülhetetlen azok számára, akik tudni szeretnék, hogyan lett olyan a magyar színház, amilyen ma. Képekkel is gazdagon dokumentálva idézi föl azokat az előadásokat, amelyeket bár csak kevesek láttak, mégis hozzájárultak egy színházi földinduláshoz. Nagy értéke a könyvnek, hogy Nánay a jórészt meglehetősen régi történetről nem különböző, megfoghatatlan szemszögű szemtanúkat idéz, hanem egyetlenegyet: saját magát.



De nem kevésbé fontos az a kötet sem, amelyben Nánay István Kőszegi Lajos társaságában összegyűjtötte Ruszt József negyvenkét évének negyvenkét megszólalását. Interjúkat és felszólalásokat, elemzéseket és levelezést. Az egyik könyv –

mondhatnánk – kívülről, a másik belülről mutatja ugyanazt a pályát. A kettő együtt igazán tanulságos. Megengedi az olvasónak, hogy saját olvasata legyen. Hogy igazán a maga szemszögéből lássa a történteket.

A válogatás ehhez remek alkalmat nyújt. Igaz, nagyobb része alkalmi beszélgetés, alkalmi megszólalás. Mégis szinte minden megnyilvánulás többről szól, mint az adott írás tárgyául szolgáló pillanatnyi történés. Ismétlődnek természetesen a monomániák, amelyek minden jelentős alkotót jellemeznek. Hiszen Ruszt Debrecenben, Kecskeméten, Zalaegerszegen, Szegeden (kétszer is) ugyanazokkal a célokkal indult neki nagyjából hasonló helyzeteknek. A célok a korszakváltó, megújulni vágyó magyar színház jellegzetes törekvései a múlt század hatvanas–hetvenes–nyolcvanas éveiben, a helyzetek ugyanennek a kornak a jellemző problémái. Ruszt legfeljebb optimistább volt egy-egy újrakezdése alkalmával az indokoltnál, többet várt az elérhetőnél, kissé túlbecsülte a lehetőségeket is, az ígéreteket is. Megfutamodásait gyakrabban indokolja belső okokkal, elfáradással, illetve objektív, az ügy lényegéből fakadónak vélt tényezőkkel, mint egyes emberek, intézmények ártalmas működésével. Általában igen megértő a körülmények hatalmával szemben. Filozófusként gondolkodik saját sorsáról is. Igyekszik megérteni a másik felet. Igyekszik objektív folyamatként elemezni azt, amiben amúgy nyakig benne van.

A négy évtized megnyilatkozásait együtt látva azonban a legfontosabbnak az tetszik, hogy plasztikusan kirajzolódik Rusztnak legalább három arca, amelyek érdekes párokba rendezhetők. Ha tetszik, láthatom a színházi újítót, a szegény színház, a kegyetlen színház, a szertartásszínház apostolát. Aki minden előadásával akar valamit: csapatot építeni, nevelni a színészeit és a közönségét, közösséget teremteni a színpadon és a nézőtéren, hogy aztán egy harmadik, magasabb rendű közösség, netán jobb társadalom álljon össze belőlük. De ezzel szemben láthatom a színházi iparost is, aki miközben Pesten az Universitasszal lázad, Debrecenben beosztott rendezőként keresi kenyerét, aki miközben valahol harcosan újít, másutt mindig talál valamilyen biztonságosabb terepet. Szinte egész pályáján két lábbal áll a földön. Kivétel talán a rendszerváltás eufóriájában született Független Színpad időszaka.

De mindkét arccal szembeállítható a színházi teoretikusé, a gondolkodóé, a filozófiailag is művelt programalkotóé, aki bármilyen sok és jelentős előadást hozott létre, azokra is hasonlít, akik semmit sem állítottak színpadra. Merthogy a célok, amelyeket megfogalmazott olykor, mintha mindig messze előtte futottak volna. Egy-egy előadásban bizonyára sikerült megvalósítania álmai színházát, de azt, amit a színház előadáson túli céljaként sokszor megfogalmazott, biztosan sohasem érte el, mert az valószínűleg elérhetetlen. Pályája kezdetén például, amikor az államosítás létrehozta nagy társulatok merevsége, mozdíthatatlansága nyomasztotta a magyar színházi életet, elsősorban a kis csapatok, stúdiók lehetőségéért küzdött. Később azonban inkább a népszínházi koncepciót hangsúlyozta, azt a rétegzett modellt, amely képes betölteni különféle színházi funkciókat: művészieket, kísérletieket, szórakoztatóipariakat egyaránt. S természetesen mindegyiket magas szakmai és szellemi színvonalon. Ebből a stúdiószínházak elszaporodása megvalósult, de azon az áron, hogy jószerivel ezekre a szűkös helyekre szorult vissza a színházművészet. Az elképzelt népszínház különböző funkciói szervezetileg, szemléletileg és üzletileg többnyire szétváltak.

Másfelől persze a népszínházi elképzelésben nyilvánvalóan találkozik a rendezői pálya két vonulata, jól megfér benne egymás mellett az elszánt kísérletező és a szélesebb közönség köznapibb igényeivel megalkuvó szakember. Az elmélkedő és a gyakorló Ruszt arcai között azonban bonyolultabb viszony is fölfedezhető. Az elszánt kísérletező, színházújító utálja az avantgárdot, úgy, ahogy volt, fölöslegesnek, zsákutcának ítéli. Kegyetlennek, szegénynek, rituálisnak, szertartásosnak mondott színházát alapvetően realistának tartja, módszerében Sztanyiszlavszkij követőjének vallja magát, színházelméletírókon kívül Lukácsot, Hegelt, Hermann Istvánt, sőt Lenint idézi, az utóbbit persze már a kilencvenes évek közepén, amikor ez korántsem divat.

Az ellentmondás természetesen látszólagos. Ruszt József egyszerűen a társadalomba mélyen beágyazódó, fontos, a köz ügyeihez hozzászóló, az embereket megszólító műhelyt akart. Újításai, kísérletei során ehhez kereste a formát. E keresés, kutatás írott dokumentációja szinte olyan fontos, mint a színpadon elért megvalósulásai.

• *Nánay István:* Ruszt. *Új Mandátum Könyvkiadó, Budapest, 2002.*

• *Ruszt József:* A Föld lapos és négy angyal tartja – 42 év 42 megszólalás. *Szerkesztette: Kőszegi Lajos és Nánay István. Veszprémi Petőfi Színház–Zala Megyei Önkormányzat, Veszprém, 2004.*

Summary

The present issue opens with a longer conversation editor Tamás Koltai had with László Babarczy, a leading personality of our theatre life, director of the internationally known Kaposvár theatre. The interview extends also to some centrally important issues of present-day Hungarian theatre.

This time critics Andrea Stuber, Andrea Tompa, Dezső Kovács, László Zappe, Judit Szántó, Tamás Tarján, Judit Csáki, Balázs Perényi and Balázs Urbán review for us, respectively, *Black Country,* a multi-authored critical show by the Chalk Circle Company, Béla Pintér's *The Pastry Queen* (Szkéné), Bertolt Brecht's *Mr. Puntila and his Servant Matti* (Katona József Theatre), *The Tragedy of Man* by Imre Madách (Zalaegerszeg), Tchekhov's *The Seagull* (the former Madách Studio, now renamed Örkény Theatre), Janusz Głowacki's *The Fourth Sister* (Radnóti Miklós Theatre), Joanna Murray-Smith's *Honour* (Pest Theatre), Arthur Miller's *Death of a Salesman* (Thália Theatre) and Shakespeare's *The Comedy of Errors* (Comedy Theatre).

Two festivals and a Debrecen production are reviewed in our column on modern dance. Livia Fuchs was present at the 11th Biennale of Dance held in Lyon, Ádám Mestyán sums up an Israeli (Bathseva Dance Company), a Japanese (Saburo Teshigawara) and a Swiss (Compagnie Philippe Saire) contribution to the Budapest Autumn Festival, while Katalin Lőrinc went to Debrecen to see the double-bill *Burlesque* and *Carmen,* to the music of Stravinsky, Bizet and Shtchedrin.

In our column on world theatre, Tamás Halász introduces Nico and the Navigators' *Eggs on Earth,* a guest-performance at the venue Trafó, while Ágnes Veronika Tóth evokes a program by the well-known Swedish circus company, Cirkus Cirkör.

Three new books are reviewed by two critics. Tamás Koltai writes in appreciation of Gábor Winkler's *A Stroll in the World of Operas* and László Zappe read two books concerned with the creative work of József Ruszt, an important director: István Nánay's monography titled *Ruszt József and a compilation* by Ruszt himself of his interviews, analyzes, addresses and letters, titled *The Earth is Flat and Uphold by Four Angels.*

Playtext of the month is *The Key* by András Forgách.