2006. SZEPTEMBER

XXXIX. évfolyam 9. szám

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

WWW.SZINHAZ.NET

VILÁGSZÍNHÁZ

Shakespeare-mozaik

In memoriam Bertók Lajos
Tánc: Évadáttekintés
Godot-ra várva-előadások
Fesztiválok, Kisvárda

Margareth Obexer: Kísértethajó (dráma)

VILÁGSZÍNHÁZ: COMPLICITE

392 Ft

thealter.hu – Ilovszky Béla felvételei

Godot-ra várva (Sepsiszentgyörgy) – Kisvárda

Vajda János felvétele

Bohémek – Miskolci Operafesztivál

Koncz Zsuzsa felvétele

Hamlet (Színművészeti Egyetem) – Gyula

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ HERNER DÁNIEL (technikai munkatárs) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KOREN ZSOLT (online szerkesztő; szinhaz.net) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SZÁNTÓ JUDIT ▪ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@mail.t-online.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937
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: 3600 Ft – Egy példány ára: 392 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap támogatásával készül.

Nemzeti Kulturális Alap
OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Megjelenik havonta
XXXIX. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

www.szinhaz.net

XXXIX. évfolyam 9. szám ▪ 2006. szeptember

IN MEMORIAM

▪ Sopsits Árpád: ÁRRAL SZEMBEN **2**
Bertók Lajos 1966–2006

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

▪ Sándor Iván: A MEGVÁLTOZOTT KULTÚRAKORSZAK ÉS A SZÍNPAD **4**
Kommentárok Gábor Miklós hagyatékához

TÁNC

▪ Fuchs Lívia: TANULSÁG...? **10**
Évadáttekintés
▪ Kutszegi Csaba: A TÁNCMŰVÉSZET JANUS-ARCA **14**
Fesztiválok az elmúlt évadban
▪ Lőrinc Katalin: VIP-KÁRTYA NÉLKÜL **18**
Beszélgetés Krámer Györggyel – fesztiválok idején

INTERJÚ

▪ Lőkös Ildikó: VÁROM A KÖVETKEZŐ FELADATOT **20**
Beszélgetés Jánoskúti Mártával

KRITIKAI TÜKÖR NYÁRI SZÍNHÁZ

▪ Perényi Balázs: EN ATTENDANT **23**
Zsámbék: Godot-ra várva háromszor
▪ Nánay István: EGY ZSŰRITAG FELJEGYZÉSEI **27**
Kisvárda
▪ Márok Tamás: A ROSSZ MŰVEK DICSÉRETE **31**
Miskolc: Bohémek és mások

SHAKESPEARE-MOZAIK

▪ Sz. Deme László: HELSINGŐR -GYAKORLATOK **34**
Zsámbék: Mission Impossible
▪ Csáki Judit: HAMLET ÁLLVA HAL MEG **35**
Gyula: II. Shakespeare-fesztivál
▪ Tompa Andrea: A GRÚZ SZÍNÉSZ NEM TEÁZIK **38**
Beszélgetés Robert Szturuával
▪ Selmeczi Bea: UKRAJNA ÁLLAPOTA A XXI. SZÁZADBAN **41**
Gyula: Előszó a III. Richárdhoz
▪ Bérczes László: AKÁR A RÓZSA **42**
Találkozás Marc Rylance-szel
▪ Litván Péter: NAPÓRA – FELHŐS IDŐBEN **48**
Shakespeare és a film

SZEMLE

▪ Jákfalvi Magdolna: MEJERHOLD APOLÓGIÁJA **53**
Tompa Andrea (szerk.): A teatralitás dicsérete

VILÁGSZÍNHÁZ COMPLICITE

▪ Sz. Deme László: A HATÁROK TÁGÍTÁSA **55**
▪ A KOLLEKTÍV KÉPZELET AKTUSA **62**
Beszélgetés Simon McBurneyvel

DRÁMAMELLÉKLET: Margareth Obexer: *Kísértethajó*
(Fordította: Veress Anna)

A CÍMLAPON: Andrius Mamontovas (Hamlet) a Meno Fortas előadásában (Gyulai Várszínház, Shakespeare-fesztivál)

Koncz Zsuzsa felvétele

SOPSITS ÁRPÁD

Árral szemben

■ BERTÓK LAJOS (1966–2006) ■

Halló!

Lali otthon van? Csak azért kérdeztem, mert a rögzítőd mindig úgy válaszol, hogy „Lajos nincs itthon". Egyes szám harmadik személyben...

Őrzöm még a számod. Vannak, akikét soha nem törlöm ki – hátha egyszer még felveszik vagy felhívnak. És hogy tudjam akkor, hogy te vagy. Te fejből tudod azok számát, akiket szerettél.

Emlékszel? Egyszer már idéztem neked egy alig ismert Szabó Lőrinc-verset. Nem gondoltam, hogy ezzel fogok üzenni neked.

Egy két és fél perces promoanyagban láttalak először a *Kontroll* kijelölt főszereplőjeként. Csak rohanás és sírás a metró korlátjába kapaszkodva, és semmi szöveg. De olyan igaz és meggyőző voltál, hogy azonnal tudtam, neked kell játszanod Raszkolnyikovot. Pedig előtte még másnak szántam. Te nem játszottad, te maga voltál a raszkolnyikovi lét börtönbe zárva. A próba számodra mindig a teljes odaadás és a végtelen türelem volt.

A közös munka során rádöbbentem, hogy neked sokkal fontosabb a bizalom – és az, hogy szeretve vagy – az intellektuális meggyőzőerőnél. Ez mindig a második helyet foglalta el. Nem voltak nagy, hosszú, éjszakába nyúló elemzéseink. Az első pillanattól néhány szóból értettük egymást. Valahogy a dolgok nekünk ugyanazt jelentették. De szeretném, ha most már a bohóc titkába is beavatnál, amit saját kezeddel csináltál ajándékba nekem – és aki egy kis várnak támasztott létrán lóg a semmibe –: vajon befelé vagy kifelé tart a titkos ajtón?

A Bűn és bűnhődés a rácsok mögött című előadásban

...a titkolt rém, mely már mint gyermeket,
ölt, hogy te bukhatsz csak, a kishitűség
iszonya, és a végső kimerültség
vitt el: megtört, szétdúlt, kiégetett.
És nem láttuk, nem tudtuk! Most utólag,
fénye gyúl sok szürke, tegnapi szónak,
tétovának s ma célba-mutatónak:
nem hittem neked, vagy nagyon talán –
Forró élet, így lettél hideg árny!
Káprázatom, így teljes éjszakám!

Sokszor meghaltál már a színpadon: Ádámként, Amper-Raszkolnyikovként, Hamletként, Popriscsinként. És mégis megszeretted őket. Tudom, nekem is részem van benne. De olykor össze is vesztünk, például Popriscsin miatt. Nem tartottad ki eléggé az *Őrült* végén a halált. Nem akartál ezzel a hatással „játszani", és hamarabb visszajöttél, mint én szerettem volna. Hogy elmondhasd az életbe visszarántó gúnyos mondatot. És amikor kezedbe adtam a kamerát, hogy józanná tegyük az őrületet, nehogy elszállj, előbb hangosan tiltakoztál, majd annyira megszeretted, hogy még ott is ragaszkodtál hozzá, ahol én már lemondtam volna róla. Mert érezted, hogy ez kapcsol vissza a tényleges valóságba, és a megélhetőnek keretet ad.

Woyzeck elől is azzal az indokkal menekültél el, hogy most nem tudod megölni Marie-t, azaz Parti Nórit. Pedig az egész darabot a te agyadra találtuk ki Horgas Petivel. A te nedveidre, a te áldozatodra. Ez volt eltávolodásunk első igazi súlyos mozzanata. Majd két hónappal később egy másik rendezőnél könnyedén a halálba küldted Opheliát. Nem néztelek meg Hamletként egyik változatban sem, mert nekünk is volt egy saját Hamletünk, ahol az atyád szellemét is neked kellett volna játszani. Te sem nézted meg mással Woyzecket, de aztán az egyik elmarasztaló kritika után beszéltünk. Azt mondtad, hogy ezek az urak és elvtársak, akik a mi bioenergiáinkból élnek és gazdagodnak, semmit sem értettek meg abból, amire készültünk. Ismét a többes szám. Ez jó volt. És azóta még kevésbé hiszünk a kritikáknak. Te ezzel kértél bocsánatot. Mert tudtál. Én sajnos nem. Én csak újabb projekteket írtam rád. Talán ha megmutattam volna...

Tudom, tudom, nem akartad megtenni, csak akartad, hogy valahogy megtörténjen. Vagy mégsem? Kikényszerített baleset? Elegáns. Mindig is elegáns voltál. De miért pont most és miért pont így? Még a legsötétebb pillanatokban sem, amikor közel álltál ahhoz, hogy ne tudj visszajönni, még akkor sem képzeltem el, hogy így mész el, hogy egyáltalán így mehetsz el. Mindnyájan sejtettük, hogy benne lehet a pakliban, de ezt a kártyát mintha máshonnan és másvalaki húzta volna ki. Értem én, hogy senki sem hibás a halálodban, és hogy ne is keressünk felelőst.

Mindig is élni akartál, és ez az élettelje-ség iránti vágy – és hogy ez soha nem sikerülhetett –, ennek a döbbenete és nem a halálvágy hajszolt oda, ahová megérkeztél. Ahová végül mindannyian megérkezünk.

Nem gyűlöltél senkit, leginkább csak magadat... Hogy már nem vagy vele összezárva? Örülök. Őszintén.

Mindig szemben úsztál az árral, képletesen és a valóságban is. Az életben a szín-

Schiller Kata felvételei

Popriscsinként az Egy őrült naplójában

padon legyőzted, de halálodban ő győzött. Az ár. Semminek nem dőltél be, és nem lettél szolgája semmi bóvlinak. Nem ismertél ebben könyörületet.

Hinnünk kell, mi több, tudnunk, hogy neked odaát most már sokkal jobb. Jobb? Jobb kell hogy legyen...

Mondd, ki lesz, akivel öregkoromban mutatványoskodhatok a Deák téri Gödörben, hogy kolduljunk, ha kevés lesz a nyugdíj? És Ilona hogy fog neked így súgni és körbejárni a kalappal? Nélküled nincs attrakció.

Ugye most már használhatom az igazi neved a *Koppanások*ban? Tudod, abban a vicces, groteszk haláltáncban a halott lány urnája körül, amit annyira szerettél és vártál, és amit én még mindig nem fejeztem be. És látod? Te most befejezted. Itt táncolunk most a te urnád körül. Csak most még nem tudunk nevetni, a sírás és a tehetetlen düh fojtogat mindnyájunkat, mert minden korán jött halál értelmetlen és értelmezhetetlen. Előbb-utóbb persze nevetnünk kell, ahogy te teszed az *Egy őrült naplója* végén, amikor fellázadsz a halál ellen. Pedig már a mamától is búcsút vettél...

Te, mondd, és ki lesz a *Lear* Bolondja, ha majd a László Zsoci játssza Leart? És ki lesz a Bolond Learje, a fordított szereposztásban, ha te nem játszod el? Pedig én úgy elképzeltem, hogy Törköly az öreg Gloster, és Dolmány vagy Karácsonyi pedig Edgar. Négy bolond egy színpadon, a kiüresedett világegyetemben...

Igen, tudom, hogy te ezt jobban tudod már. És mi lesz az *Escorial*lal? Hogy másik szereposztás?... Ne hülyéskedj!

És találkoztál már Godot-val? Nem mondod meg?

És mondd, mit üzensz a családodnak?

Soha nem akartam nektek fájdalmat okozni. Aki azt okozta, az a másik volt.

Az, akiről mindig egyes szám harmadik személyben beszéltél? *Úgy könnyebb volt.* Talán nekik is...

És a lányok?

Szerettem őket, mert jók voltak hozzám... Ha engedted? *Ne vádolják magukat...*

És a Szűcs?

Köszönöm, hogy adott nekem valami biztonságot ebben az utolsó öt évben. És kérem, hogy karoljon fel valaki más tehetséges reménytelent. És még jobban vigyázzon rá... ha az engedi...

És a Zsoci?

A barátság jogán kérem, hogy játsszon el mindent, amit én nem játszhattam el... A Leart is, a Bolondot is... nézni fogom. Ott leszek vele.

És mit üzensz a kollégáknak?...

Hogy sokkal több türelem kell egymáshoz. Az életben is... És hogy lehet játékosan, játékosabban, mint én, csak sohase fél gőzzel... Még meghalni se! Úgy nem érdemes...

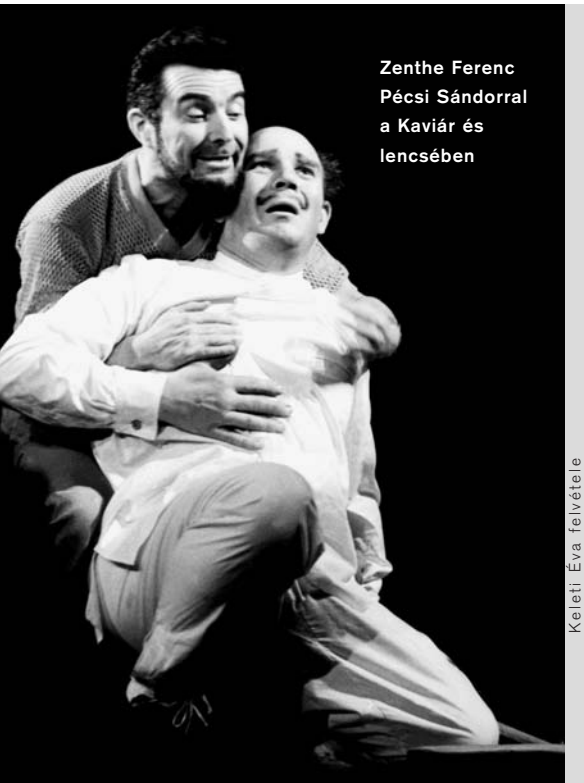
Ezt is elmondjam?

És nekem?...

Lali, nagyon kérlek, hogy abban az égi színházban ne vállald túl magad, ne hajtsd, ne gyötörd magad, hogy megvárhass, legalább néhányunkat. Hogy ne légy, hogy ne legyünk egyedül. Oké? Megígérted...

Te... és ha nagy baj van, felhívhatlak? Felhívhatunk? Vagy te jelentkezel? Bárhogy, bármiben, bárkiben?

Köszönjük. Köszönöm.



Keleti Éva felvétele

Zenthe Ferenc Pécsi Sándorral a Kaviár és lencsében

ELHUNYT ZENTHE FERENC

Lapzártakor kaptuk a szomorú hírt, hogy elhunyt Zenthe Ferenc, Kossuth-díjas, érdemes és kiváló művész, A Nemzet Színésze.

1920-ban született Salgótarjánban. A Színművészeti Akadémiára járt 1941–42-ben, de a háború miatt abba kellett hagynia tanulmányait. 1946-ban a pécsi színházban kezdte pályafutását, a következő évadban Győrbe, majd Debrecenbe szerződött. 1952-től haláláig a Madách Színház tagja volt. Kezdetben a naturbursch szerepkörben foglalkoztatták. Később atmosférateremtő képessége, jellemformáló ereje és humora karakterszerepek változatos feladataiban érvényesült.

Színpadi szerepei közül emlékezetes Puck és Zuboly a *Szentiványéji álom*ban, Gál a *Játék a kastélyban* című Molnár Ferenc-vígjátékban, Gilles Corey *A salemi boszorkányok*ban, Juhász a *Téli rege*ben, *A Noszty fiú esete Tóth Marival* Noszty Pálja, Molière Scapinje, Warrington Edward Bond *Lear*jében, Virág úr Tamási Áron *Csalóka szivárvány*ában.

Az ötvenes évek elejétől számos film főszerepét játszotta a *Rákóczi hadnagy*ában, a *2 x 2 néha 5*-ben, a *Mese a 12 találatról*-ban, a *Kard és kocká*ban. Kiemelkedő alakítást nyújtott a *Jób lázadásá*ban.

Televíziós sorozatok – *A Tenkes kapitánya, Princ, a katona, A fekete város, Szomszédok* – közkedvelt, népszerű hőse volt.

(A *Színházi Kislexikon*, a *Magyar Színházművészeti Lexikon* és a *Színész Lexikon* nyomán)

SÁNDOR IVÁN

A megváltozott kultúrakorszak és a színpad

■ KOMMENTÁROK GÁBOR MIKLÓS HAGYATÉKÁHOZ ■

1999-ben, Gábor Miklós halálának első évfordulóján beszélgettünk róla a Rádióban Zoltán Gábor író-rendezővel. Azóta hét esztendő telt el, úgy gondoltuk, hogy Gábor Miklós művének ébren tartása és a tradícióba való „beemelése" érdekében felajánljuk a beszélgetést a SZÍNHÁZ-nak.

Miután elolvastam a szöveget, az azóta eltelt idő tapasztalatai alapján – valamint annak okán, hogy a regény, amelyen néhány hónapja dolgozom, s amely az antik előtti antik világába vezetve az emberiség kultúrájához, létmódjához irányelveket adó két és fél ezer éves mítoszok mai működésképtelenségével *foglalkozik – úgy gondoltam, hogy a hét év előtti* Kommentár *című beszélgetésünk közreadása újabb kommentárt kíván.*

(Ez nem az az Athén)

A kultúrakorszakokról kultúrakorszakokra hagyományozódó s közben az újabb korszakok felismeréseinek-igénybejelentéseinek hatására formálódó *alap*mítoszoktól már jó ideje búcsúzkodik a gondolkodástörténet is, a művészet is. De a búcsú visszavonhatatlansága XX. századi élmény.

Hiába számolta fel a Sors a katarzis, az önszembenézésre való képesség igényét, az erkölcs és a törvények ütközésének nyomán feltáruló választási kényszert, az egyén és közösség összekapcsolódásának fenségességét, mindezek olyannyira megingathatatlan kapaszkodók voltak, oly mélyen ivódtak be a kulturális célképzetekbe, a művészi nézőpontokba-formákba, hogy habár jó ideje elenyésztek, ám a stabil alapok iránti vágyakozás a töredékeiket is őrizni kívánta.

Ezt a dichotómiát adta tovább a XX. századi bölcselet, történettudomány, művészet a XXI. századnak: kezdjen a megváltozott univerzalitással, amit tud, ám mindenekelőtt ismerje fel saját helyzetét, amiként minden nagy kultúra-korszakváltás is mindig ezzel nézett szembe.

És valóban: erre törekszik a művészet, amikor ezredfordulónkon az átláthatatlan história árnyékában tébláboló ember történeteit, sorsa kelepcéit, élete fogságát mutatja be, amikor szenvedélyesen nyomozza a minden mozzanatában szimulált létvilág mögötteseit.

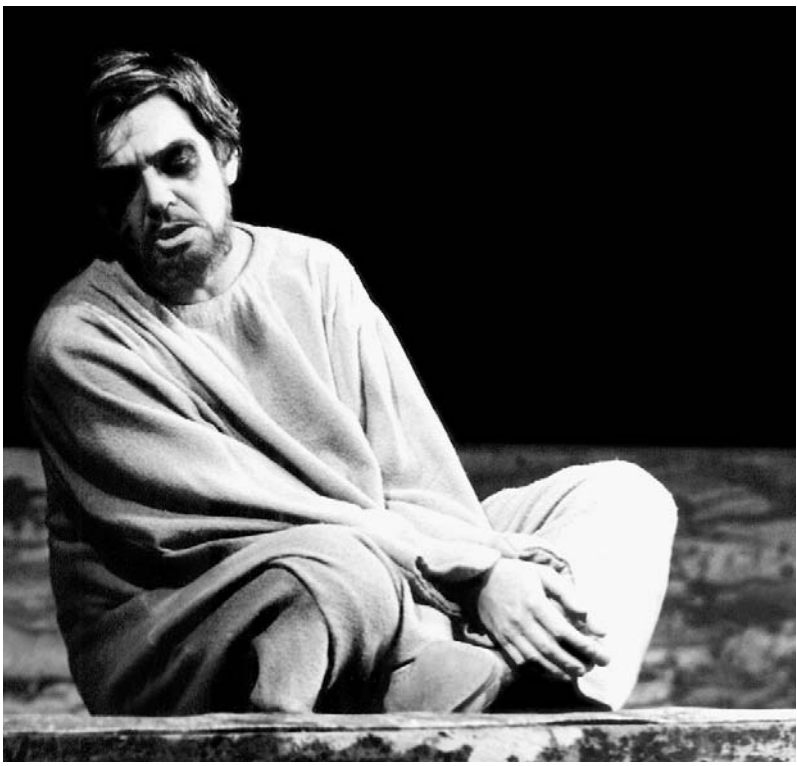
Miközben még mindig nosztalgiával pillant vissza az önmaga „új helyzetét" kereső emlékezet az egykori gyönyörűséges mítoszokra, ritkán jut eszébe, hogy a mítoszt a görögök *is* „csinálták". Pontosabban: folyamatosan aktualizáltak, azt csináltak a maguk alkotta értékvilágból, amit akartak.

A nagy tragikus triász is.

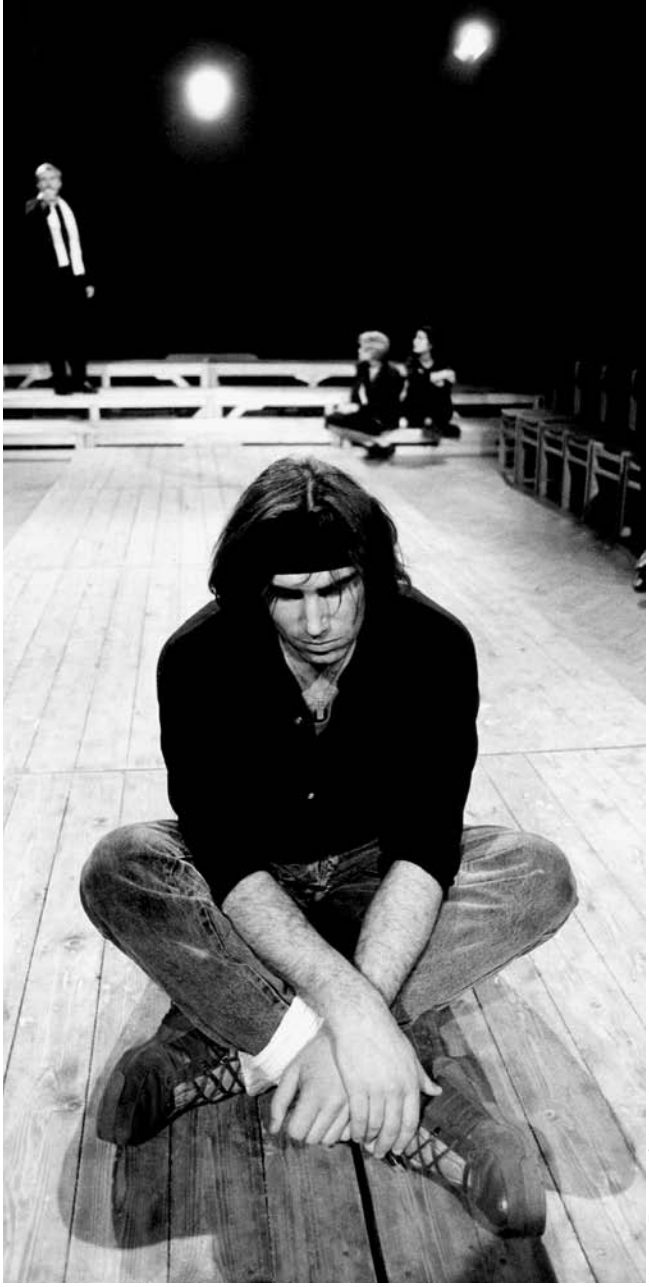
„Aiszkhülosz az erkölcsi világrendet igazolja az istenekkel szemben. Szophoklész az isteneket igazolja az erkölcsi világrenddel szemben. Euripidész elítéli az isteneket az erkölcsi világrend nevében." (Szerb Antal)

A (későbbi) kétezer éves fogalomhasználat szerint a görögség (több)istenhit-világának helyébe akár a történelem, akár a Sors fogalmát helyezzük, nem térhetünk ki mai ezredfordulónk felismerése elől, miszerint az erkölcsi világrend igazolhatósága (a Történelemmel, a Sorssal szemben), továbbá az erkölcsi világrenddel szemben való bármiféle igazolhatóság, illetőleg a nevében való ítéletmondás lehetőségét kiiktatja magának az erkölcsi világrend fogalmának (mert létének) a fölszámolódása. Ez tűzi napirendre a görög tragédiák értelmezésének-játszásának nézőpontváltozásait is.

Gyors példa. Nyolc éve írtam arról, hogy gondolkodástörténetünk egyik legszebb fejezete Hamvas Béla Kolónosz-esszéje. Az ő Kolónosza a megismerés páratlan helye, ahol a vak Oidipusz: *lát.* A máig érvényesülő felfogás szerint Kolónosz a lét megvilágosodásának ligete. Azonban Szophoklész szövegében erre sehol sem találunk utalást. Valójában úgy *aktualizálta* az ősmítoszt kora Athénjára, hogy nem a végső felismerés, hanem a *végső illúzió* hely-



Gábor Miklós mint Oidipusz a Madách Színházban (1970)



Koncz Zsuzsa felvétele

Kaszás Géza a Független Színpad Gábor Miklós rendezte Oidipusz-előadásában (1992)

színét jelölte meg. Ritoók Zsigmond értelmezését hívtam segítségül: „...mintha Szophoklész el akarná határolni a maga eszményi Athénját saját kora szomorú valóságától. Ez nem az az Athén, ahol köpönyegforgatók, kétszínűek, a hatalom, a saját hatalmuk megszállottai uralkodnak, hanem az, ahol Thészeusz az úr, akinek a szava biztos ígéret... Szophoklész eszményesítette Athént, amikor búcsúzva az élettől még egyszer felmagasztalta." De azért Hamvas is megérezte ezt, mert az éteri, az illúióvilágot bemutató tájképe felfestése közben írását, szemben állva önmaga korábbi elemzésével, így zárta: „Már tudja. Tudja, hogy ez az élet itt, így sötét és véres gyalázatos."

(Az első rákérdezés ereje)

Több évtizedes szünet (azért megjelent közben néhány görög tragédia a színpadon, ám anélkül, hogy jelentősebb emlékeket hagyott volna) választotta el az elmúlt század közepének retorikus-deklamáló színreviteleit a közelmúltban megszaporodó újabb tragédia-előadásoktól. Ezek felfogásban, nézőpontokban, szcenírozásban (összességükben stílusban) rendkívül különbözőek. De: próbálnak újabb, hitelesebb szellemi-művészi centrumokat találni. Miközben a korszakot új módon közelítik meg, arra törekednek, hogy változott formákkal tegyék értelmezhetővé a tragédiákban megjelenő életvilágot is.

Azonban az évezredes entitások mai működésképtelenségének élménye inkább csak érzékelhető ezekben az előadásokban, semmint szubverzíven rávilágító. Az újabb igény mindenekelőtt a tragédiák központi alakjának és a közösségnek a kapcsolatában, a „városért" érzett együttes felelősségtudat, az „önszemlélet nyilvános ténykedésének" (Spengler) elenyészésében, az etikaközpontú magatartások felszívódásában mutatkozik meg. Olyan *másféle* színpad létében, amelyről Gábor Miklós már harminc év előtti *Oidipusz-napló*jában (1976) azt írta: „Semmiféle egyéni pszichológia sem magyarázhatja meg, hogy Oidipus bűne össze van kötve a város sorsával... Ez az a pont, ahol a dráma nekünk legidegenebb, tehát ez az a pont, amelyet semmiképpen se szabad megkerülnöm. Itt van a dráma »titka«... képtelen vagyok ma létrehozni egyén és »kedves népe« azonosságát..."

Az újabb kortapasztalatok alapján még nyomasztóbban érzékelhető, hogy „valami" körülöttünk, bennünk (bevallottan vagy nem) gyökeresen *más,* és a színház sem tehet úgy, mintha még „működne" a katarzis, a közösség iránti felelősség, az erkölcsi szembenállás a használhatatlan törvényekkel, vagyis hogy a színpadon létrehozható ama *igaz helyzet* a mindezekkel való szembenézés nélkül.

Amiként a művészet legkülönbözőbb korszakaiban mindig, a színházművészetben is az *első rákérdezés* a korszaknyitó, még ha az ilyen szubverzivitás nem kap is figyelmet a szokásos zsivajban.

1994-ben rendeztük meg barátaimmal az első *A századvég szellemi körképe* programot. (A másodikat külföldi résztvevőkkel 1998-ban.) Az elkészült tanulmányokat vaskos kötetben jelentette meg 1995-ben a Jelenkor Kiadó. Amikor Gábor Miklóstól is írást kértem, elzárkózott. A következő hetekben mégis meghozta a posta az *Isten veled, Oidipusz* első változatát. Gyors egymásutánban még két változat érkezett, bájos kísérőlevelekkel („dobd a papírkosárba az előzőt" stb.). Az esszét jelentőségéhez mérten a kötetnek abban a fejezetében helyeztem el, amelyben Balassa Péter és Földényi F. László esszéje is megjelent.

Gábor írásának színház- és (ezen túl) kortörténeti jelentősége szakmai körökben sem ismert. Ezért összefoglalom gondolatmenetét.

Az 1992-ben a Független Színpadon bemutatott *Oidipusz*-rendezésének a küzdelmeit írja le, visszautalva korábbi töprengéseire is: „...a hagyományos, »klasszikus« stílus ártalmatlan és értelmetlen megoldásait nemcsak idegennek, de tűrhetetlennek is érzem." Azt keresi, hogy *mi a köze* a rendezőnek-színésznek a darabhoz *ma,* amikor a *mai* város, a *mai* közösség *nem* közösség. Amikor az önszembenézés katartikus gesztusa nemcsak *nincs,* de fogalmilag sem tud kapcsolatot találni a közösség sorsával; nincs sem katarzis, sem közösség. „Nem tehetünk úgy, mintha bennünk élne, mert nem él."

Messzire jut, odáig, ahová a mai színpadra állítóknak is el kell(ene) jutniuk: Oidipusz megoldja a talányt, „így lett bölccsé. Egyúttal a világ legbalgább királyává is lett, de ebből semmit se sejtett. A különös lényben, amit a Szfinx a találós kérdésben feladott, saját magára ismert, de azt nem ismerte fel, hogy mi az ember, az emberi sors cseleit, melyeknek ki van szolgáltatva a halandó, nem úgy, mint a sorstalan istenek!"

Arról beszél, hogy ha úgy teszünk, mintha volnának még az európai kultúra forrásainak „működőképes" üzenetei, akkor hamis a szavunk: „Helyre kell tenni magunkat és Thébát... nincs piactér, ahol összejöhetnénk. Minden képernyő egy bunker is, ha a bombától nem is, a felelősségtől ment. Mindez megakadályozza, hogy felelősek legyünk. Ez nem Théba közössége! Nem szabad csalnunk. »Théba« ebben a drámában *valódi közösség.* Valami tehát, amit mi nem ismerünk. Ha van közünk ehhez a darabhoz, hát *éppen ez.*"

A végső summa: „Amit tudok: igaz a helyzet, amelyből Szophoklészt megközelítettük... Valaminek a közelében jártunk, ami, attól félek, azóta a hétköznapokban már elveszett."

(...a jól ismert fiús méltóság...)

1997-ben a Füst Milán-díj prózai kuratóriuma egyhangúlag megszavazta a díjat Gábor Miklósnak írásaiért, könyveiért. Amiként mióta 1993-ban a kuratórium elnöke lettem, a díjazottakat a „hivatalos" tájékoztatás előtt mindig tollal írt levélben értesítettem, neki is írtam. Néhány nappal később Vass Éva telefonált. Megkért, hogy látogassam meg Miklóst a kórházban. Miért, mi történt? Az történt, mondta Vass Éva, hogy amikor elolvasta a levelét, csak inteni tudott, mutatta a levelet, néhány percig nem tudott beszélni, kisebb agyérgörcs, mondta az orvos, mindenesetre bevitték a kórházba, de már jól van, szeretne magával beszélgetni, nagyon boldog, hogy íróként is elismerték, és éppen a Füst Milán-díjjal, tudja, a *Negyedik Henrik király*...

A feleségem vitt ki kocsival a Lipótmezőnek nevezett ideggyógyászatra, be lehetett hajtani a nagy parkba, mondtam, nem tudom, milyen állapotban találom, lehet, hogy néhány perc múlva már jövök is, ha az orvosok nem engednek be hozzá.

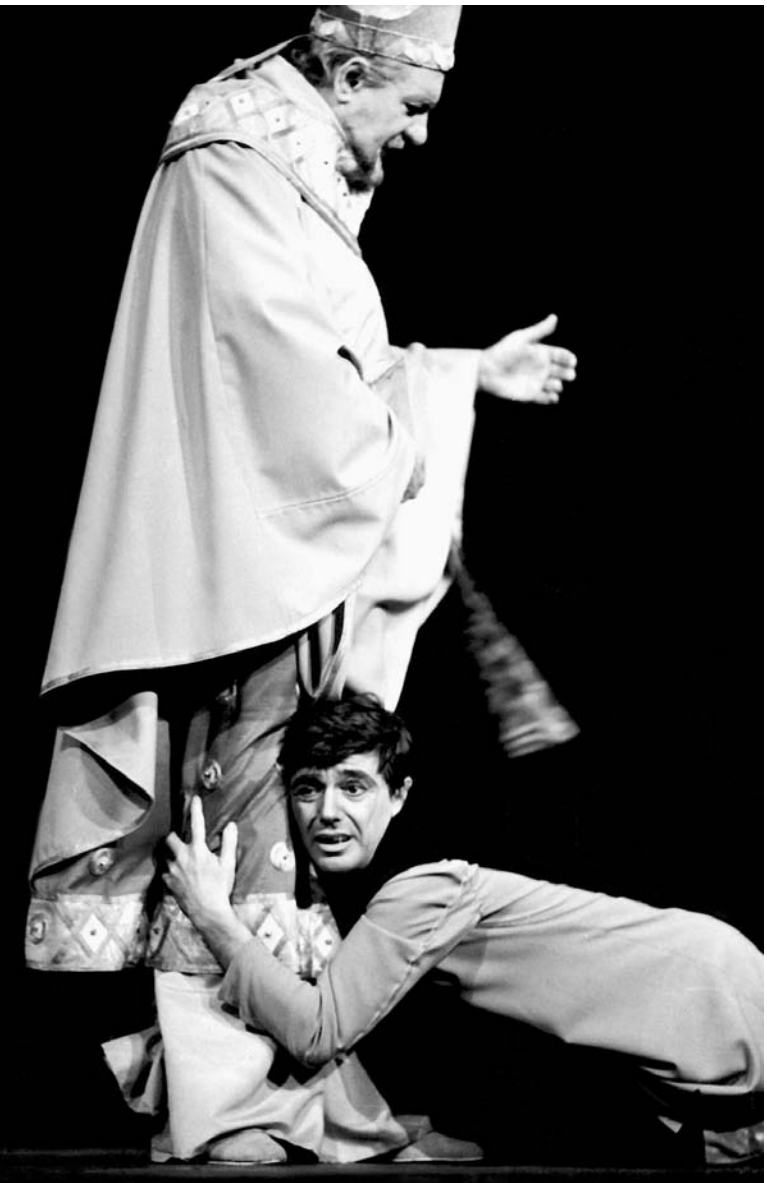
Kényszerültem már látogatásra arrafelé a zárt osztályokon is, próbáltam elnyomni az aggodalmamat: mi fogad?

Balra nyílnak azok a rémes kórtermek, s már az is jó jel volt, hogy a jobb oldali folyosón kellett elindulni.

Mintha egy szállodahallba érkeztem volna. Kisasztalok, karosszékek.

Az egyik sarokban ült, frissen borotválva, mosolyogva, enciánkék, bolyhos köntösben. Háromnegyed órát beszélgettünk. Közben csengett a mobiltelefonja. Mondta Vass Évának, hogy harmadnap hazaengedik, igen, Iván éppen itt van, beszélgetünk.

Ajtay Andorral Füst Milán Negyedik Henrik királyában



A díjkiosztás a Petőfi Irodalmi Múzeumban volt. Az utolsó utáni percben érkezett. Gábor Juli már ott volt, tőle kérdeztem, nem történt-e megint valami baj, azt mondta, nem tud róla, délelőtt még beszéltek telefonon.

Magas, bokáig érő szövetpapucsban jött, Vass Évába karolva. Persze, az erek, a lábai... Nem bírják a cipőt? Különben elegáns volt, de nem a díjazottak közé ült az első sorba, hanem a másodikba, talán a papucs miatt, gondoltam.

Elmondtam a laudációt. Kijött. Sápadt volt. A tekintetében a jól ismert fiús méltóság. Megöleltük egymást. Akkor láttam utoljára. A hangját még egyszer... A temetésén Ruszt József volt a búcsúztatója. Ő a ravatalon, a hangszóróban Babits *Esti kérdése*, az ő hangján.

(A rádiós kommentár)

Zoltán Gáborral megbeszéltük, hogy szabad kommentárokat mondunk a rádiós beszélgetésben. Megpróbáljuk a formátumát felidézni. Azokat a teljesítményeit és felismeréseit, amelyek ama korszakos *első rákérdezést* jelentették a magyar színművészetben. Hét esztendő után csekély szerkesztéssel adjuk közre a dialógust.

ZOLTÁN GÁBOR: *Ennek a darabnak nincs megoldása – írta Gábor Miklós egy tanulmányában. A darab, amelynek megrendezéséről ír, Szophoklész* Oidipusza. *Nincs megoldása, írja, a többi póz és hazugság. A rendező kénytelen kommentárokkal színre vinni a mítoszt, mondja Gábor Miklós, és egy kettős idézettel folytatja. Hamvas Béla egyik könyvében bukkant rá Guénon szavaira: nemsokára amit a modern festészetről írnak, érdekesebb lesz, mint maga a festészet. Guénon korunkat a kommentár korának nevezi, olyan értelemben, hogy hiteles szövegek alkotására nem vagyunk képesek, erőnk az értelmezésben van. Az a ritka helyzet támadt, hogy az elsődleges ihlet a felfogásban van. A mű mellékes is lehet, csupán azért készítették, hogy legyen miből kiindulni. A magatartás nem jelenti a mű iránt tanúsított alázat hiányát, inkább a mű által elmulasztottak iránt tanúsított feltétlen alázat komolyságát. A hitelesség kérdését szigorúbban vesszük. Nem elég jó műveket készíteni, többre van szükségünk: hiteles életet kell élni. A mű, bármily tökéletes legyen, autentikus egzisztencia nélkül svindli. Ez a modern művészet egyetlen kérdése.*

Eddig tehát a Hamvas Béla- és Guénon-idézet Gábor Miklós Isten veled, Oidipusz *című esszéjéből. Sándor Iván felkérésére írta, és most arra teszünk kísérletet, hogy megközelítsük ennek a kivételes művésznek a gondolkodásmódját. Nem ismerek más színészt, aki ennyire mélyen, igényesen gondolkodott volna mesterségéről, általában a művészetről, az emberről. Kommentárokkal kísérjük tehát Gábor Miklós néhány írásának részletét.*

SÁNDOR IVÁN: Egyedi, de mindenképpen szokatlan, hogy az autentikus élet, az autentikus művészet, művészsors fogalomkörét egy színész így tudja megfogalmazni, és hogy erről az egész problémakörről egy színész élete és pályája kapcsán tudunk beszélgetni. Nem ismerek a magyar színészetben visszamenőleg sem olyan művészt, aki ilyen mélyen szembenézett azzal az ellentmondással, azzal a színészparadoxonnal, hogy az autentikus élet keresése – ami, tegyük hozzá, a XX. századi ember önmaga-keresésének egyik alapkérdése, amiként a XX. századi művészet egyik alapkérdése az Én stabilizálása, az Én széthullásával, porladásával való szembeszállás –, nos, hogy éppen egy színész, akinek az egész léte a szerepekben való feloldódás, ilyen szenvedélyesen keresse mégis a maga autentikus létét, és találja meg, mint Gábor Miklós.

1993-ban, amikor barátaimmal megszerveztük *A századvég szellemi körképe* programot, Gábor Miklóstól is – akinek igen kiváló könyvei jelentek meg már a nyolcvanas években, és naplói is korábban – kértem írást. Hosszas unszolás után elküldte az *Isten veled, Oidipusz* című esszéjét. Ebben szerepeltek az idézett mondatok. A szövegkörnyezet bevilágít egész pályájába, ugyanis arról szól, hogy az 1976-ban írt *Oidipusz-napló*ját újraolvassa, és maga is kommentárokat fűz hozzá. A hetvenes évek elején játszotta a Madách Színházban Oidipusz szerepét, aztán, ha jól emlékszem,

a nyolcvanas években megrendezte, és a kilencvenes években fiatalokkal újra megrendezte. Rendezés közben szembenézett azzal a kérdéssel, hogy az Oidipusz-mítosz valójában – ő úgy látta, és azt hiszem, jól látta – ennek a korszaknak semmit sem mond. A színész-rendező dilemmája az volt, hogy ha semmit sem mond neki és ennek a korszaknak, akkor nem tehet úgy rendezőként, mintha mondana neki valamit. Az igaz kapcsolat a mítoszokhoz és ehhez a tragédiához, amit ő rendezni akar, az, hogy nem találja ezt a kapcsolatot. A hamis helyzetet, ami abból állna, hogy van ilyen kapcsolat a XX. század végi kultúra és a már nem üzenő európai alapmítoszok között, ezt a hamis helyzetet tehát azzal az igaz helyzettel – és ebben önmaga autentikus emberi-művészi lényének az igazolását megtalálva – kell helyettesíteni, hogy akkor hogyan közelítsen a darabhoz. Itt visszatérhetünk Hamvas Bélának Guénonra való hivatkozására, vagyis arra, hogy Gábor Miklós kommentárt talált ki, amit Kerényi mitológiájából állított össze, s ebben egy narrátor azzal fordul előadás előtt a közönséghez, hogy hallanak egy történetet, egy mesét, de ez egy régi történet, egy régi mese. Gábor úgy gondolta, hogy a maga autentikus kapcsolatának megtalálásán keresztül tudja a közönséget olyan hiteles kapcsolatba helyezni, amelyben megéreztetheti, hogy itt valami olyan egykor volttal, az európai kultúra alapjait képező nagy mítosszal találkozik, amelyhez tudnia kell meghatározni a viszonyát.

Z. G.: *Ennek a darabnak, írja Gábor Miklós, nincs megoldása. Gyönyörű mondat. Hozzáteszi: a többi póz és hazugság. Az az érzésem, mintha egész életében a pózokon és a hazugságokon próbált volna átvergődni, hogy keresse az igaz helyzetet.*

S. I.: Ez pontosan így van. Ebben az értelemben ez megint egy teljesen egyedi művészsors, színészsors. Ugyanakkor úgy érzem, hogy a XX. század második felében élő művésznek, színésznek egy kicsit – vagy talán nem is olyan kicsit – modellizálható ebben a törekvésben a sorsa. Szeretnék egy korai idézetet felolvasni Gábortól az ötvenes évek végéről: „Shakespeare életem egyik legnagyobb élménye. Ő mutatta meg nekem legvilágosabban, mi lehet a művészet egy ember életében." Figyeljük a megfogalmazást. Azt mondja, mit jelenthet a művészet, tehát nem a színészet. A művészet egy ember életében, tehát nem egy színész életében, hanem egy ember életében. Ebben már a pálya első szakaszában is – onnan való az idézet – benne van az egész életén, pályáján sorsvonalként, önkommentárként végighúzódó lényegiség. Nem „egyszerűen" egy színészsorsról van szó, hanem a művészetről, a művészsorsról és ezen belül a színészetről. Rögtön idekapcsolható, hogy autentikus emberré, autentikus művésszé válásának küzdelmében írót is formált, képzőművészt is formált, társadalomfilozófiai kérdésekkel foglalkozó autentikus embert is formált önmagából. Ő maga dolgozza fel és néz szembe azzal, ami a nemzedékének, némileg az én nemzedékemnek is osztályrészül jutott: a háború, az üldöztetés, más és másféle üldöztetés. Üldöztetésnek tekintem az Auschwitz-paradigmát ugyanúgy, mint a Don-kanyar- vagy a Gulag-paradigmát. Azt is, hogy a – mondhatni – önüldöztetés hatására az előbbiekből való kilábalás euforiájában a társadalmi emberként való önmegfogalmazás-önmeghatározás a negyvenes évek végétől az ötvenes évek közepéig Gábort olyan túlzó politikai szerepvállalásokba vitte, amire szégyennel, igen éles önbírálattal nézett vissza már annak a korszaknak a vége felé is, és még mélyebben a rákövetkező fél évszázadban. Ezek eléggé ismert kérdések. Az önmaga által őszintén vállalt maszk – nevezzük így –, amit akkoriban magára húzott, megmerevítette a művészi szabadságtörekvéseit, az önkifejezési törekvéseit, egyszerűbben szólva hamissá tette őt, amiként az életben, úgy a színpadon is. Egy naplójegyzetének a tanúsága szerint a Nemzeti Színház *Othello*-előadásában Jago szerepére készülve – az 1950-es évek elején vagyunk – eljutott mármár odáig, hogy felhagy a színészettel.

Menjünk tovább, és nézzünk egy másik pillanatot, ahonnan ugyanerre a fordulópontra tudnánk rálátni, de már az elért eredményeknek, a megvívott küzdelmeknek a magaslati pontjáról. Itt

Váradi Hédivel az Elveszett paradicsomban

a Hamlet-alakítás. Eltelik közben hat-hét esztendő, és Gábor Miklós – mondhatni – átmenekül a Madách Színházba. Nem tud tovább a Nemzetiben maradni. Nemcsak azért, mert úgy érzi, hogy ott ő már nem képes megújulni, személyes okai is vannak, a színház akkori légkörét illető történeti, társadalmi, politikai okai is. Átmenekül a Madách Színházba, ott kezd megújulni. Jön egy Romeo, ez semmi különös – ha szabad ezt mondani, ő is így beszél róla –, jönnek a könnyedebb szerepek: Bernard Shaw-szerepek, vígjátéki szerepek, Molnár Ferenc-szerepek, és akkor jön a Hamlet 1962-ben. A Hamletje óriási lépés volt, de állítom, hogy nem tudott volna olyan nagy lépés lenni, ha nem előzi meg az egyik szerepe, amelyben a belső szabadságot, amit a Hamletben felejthetetlenné tett, már megtalálta. A két Sarkadi-darab közül az egyik, az *Elveszett paradicsom* Sebők Zoltánja. Ezután jön majd Füst Milán Henrik királya és az *Oszlopos Simeon* Kis Jánosa. Figyeljük meg a három szerepet abból az aspektusból, ami a beszélgetésünk magja. Sebők Zoltán története a Sarkadi-darabban arról szól, hogy van egy egész kivételes tehetségű, a saját éntudatának túlfokozott változatában élő, azzal megáldott és azzal megterhelt ember, aki elérkezik a sorsa olyan tragikus pillanatáig, amikor kénytelen leszámolni az eltúlzott éntudattal, a mindig nekem van igazam, mindent meg tudok oldani – ha kell, az egész világ, minden emberi sors a rendelkezésemre áll, hogy a magam igazát, a magam világról alkotott képét kivívjam – hozzáállásával. Kénytelen ezzel szembenézni, kénytelen a maga alulmaradását végigélni, kénytelen megtörni az apjával és a szerelmével vívott nagy lelki-érzelmi párbeszédben, kénytelen eljutni egy olyan pontig, amikor úgy látja, hogy alulmaradt, s nem is annyira a világgal, mint önmagával szemben. Végül a darab sejtetni engedi, nem eldöntött, hogy ki tud-e bújni ez alól a szikla alól, amit a korszak és a szerepbeli saját énje terhelt önmagára.

Elég erős az analógia, ha úgy tetszik, a Gábor-sorssal, ami nem jelenti azt, hogy a belső szabadságnak, a lélek és a színészet belső

szabadságának ilyen közvetlen szerepanalógiával kell találkoznia ahhoz, hogy felszabaduljon. De az akkori állapotában a személyiségének és a színész voltának erre a találkozásra volt szüksége. Ez történik meg a Kis János-szerepben már egy leépültebb változatban is, a már sötétté vált lelkiállapotban, démoni hangvétel jelentkezésével. A két Sarkadi-szerep között eltelik több mint fél évtized. Közben ott van a Henrik király mint nagy szembenézés a Füst Milán-i szerepben.

Keleti Éva felvételei

Vass Évával az Oszlopos Simeonban

Z. G.: *1996-ban vettük fel* Egy csinos zseni *című könyvének néhány részletét. Ezekben is fő motívum a belekeveredés, a társadalom, a politika bonyodalmaiba való belekeveredés és az erőfeszítések azért, hogy a naplóíró kikeveredjen ebből, és kivívja a maga szabadságát.* (Máté Gábor olvassa fel Gábor Miklós szövegét:) *„Ez az én történetem. Hisz történet ez, és nem is csak affféle belső lelki történet. Belekeveredtem én alaposan a világba, a világ dolgaiba már azzal is, hogy színész lettem, hát még azzal, hogy ráadásul politizálni kezdtem! Gondolom most, böngészve a naplómat, és újra megborzadva, nem műveltem-e szörnyűséget, hogy ezt írtam, naplót, naponta meggyilkolva, lemészárolva szinte az aznapot, a jelent és vele az emlékezés, az eszmélés lehetőségét is. Eltékozoltam életem és emlékezetem, gondolom néha rémülten, helyette itthagytam ezeket a papírlapokat. Most aztán nem az életemmel foglalkozom, hanem ezzel az írott szöveggel. Úgy találkozom fiatalságommal, mintha poros fóliánsok közt kutatgatnék. Pedáns szerzetesutánzat."*

Ebben a szövegben több mint negyven évvel azelőtti énjére emlékezik Gábor Miklós. Következő szemelvényünkben a Sánta szabadság *című naplóregényének kulcsjelenetéből olvas fel a szerző. 1955-ben a Vörösmarty téren összenéz a híres, ünnepelt színész és egy, hogy is mondhatnám, egy beteg, mozgássérült kamasz: „Önmagamra ismertem ebben a kamaszban, mintha énem egy titkolt része baktatott volna tova csámpásan, anyukája karjába kapaszkodva. Arcom továbbra sem árult el semmit, mert komédiáztam, hazudtam én is, harmadikként jobban, ügyesebben, veszélyesebben, mint ők. Én komédiáztam igazán persze, nem ők, titkolóztam én is, most is, titkoltam, amit egész életemben én komédiáztam. Nem ő komédiázott, a másodpéldányom, aki felfedezve, hogy kit lát, hogy valóban én vagyok, egy főszereplő, egy hősszínész, odaadóan, önfeledten, oly ártatlanul elfelejtkezett saját nyomoráról, az anyjával cinkosan űzött kínos játékáról, lerázta a kényszert, hogy normálisnak kell látszania. Leplezetlenül el volt ragadtatva attól, hogy torzszülött létére engem lát, egy filmszínészt személyesen. Olyan ártatlan volt, nem is irigyelt engem, csak csodált. Én pedig fölényt komédiázva igenis irigyeltem a fiút, mert sosem lennék arra képes, amire ő képes: így megsétáltatni a világban boldogtalanságomat és csúfságomat az egész Vörösmarty tér szeme láttára. Én mindig is gyáván rejtegettem boldogtalanságomat és csúfságomat. Egész színjátszó képességem nem is volt más, de kisfiú korom óta, mint ennek a rejtegetésnek, rejtőzködésnek, bujkálásnak, a világ becsapásának a kidolgozott módszere, boldogtalanságom és csúfságom rejtegetése, mintha boldogtalannak lenni, ahhoz különös bátorság kellene. Magát a szabadságot éreztem ekkor, igen. Szerencsétlennek és boldogtalannak lenni – de mit beszélek, boldogtalannak lenni, az nem elég, torzszülöttnek lenni -, az az igazi vakmerőség, az igazi bátorság, maga a szabadság ilyen láthatóan torzszülöttnek lenni...*

Minden a feje tetejére állt. Az anya talán azt hitte, a fia az én helyembe vágyódik, a filmszínész helyébe, de én tudtam, csak gyáván titkoltam, hogy fordítva van. Én kívánkozom az ő fia helyébe, hiszen én irigylem ezt a boldogtalant, vallottam be. Magamat láttam a fiúban, azonban magamnak egy szabad változatát. Nem keresztényi érzés volt ez, nem a szenvedést kívántam én, dehogy. A szabadságot éltem át, ezt a sánta szabadságot. Leszartam egész sztáréletemet, mindent, ami látszólag voltam. Arra vágyódtam, hogy kilépjek saját hamis életemből, abból, amit saját életemnek tudott mindenki. Amiről én is azt hittem, hogy a saját életem, amiről komédiázva azt hazudtam, hogy a saját életem, holott úgy halok majd meg egyszer, ezt éreztem ekkor, hogy egy pillanatig sem érezhettem, mi az, élni a magam életét."

S. I.: Az autonóm színészetre, a belső önfelszabadításra való törekvés a hosszútávfutónak kitartása – jön itt egy fordulat, amivel foglalkoznunk kellene –, a játékos embernek, a minden mozzanatban szerepjátszó embernek az attitűdje jelenik meg, aki önmaga küzdelmeit is játékként képes fölfogni. Nem cinizmusból, nem az öneltávolítás miatt, hanem azért, mert az érett zsenije megérzi azt, hogy ha valami igazolhatja az emberi, színészi törekvéseit és művészetét, az egyedül az, hogy mindez hogy tud megnyilvánulni a színpadon, a szerepeiben és akár rendezőként is. Gábor valóban erős képzőművész-adottságokkal volt megáldva, ő íróként sem volt akárki. Ezt számomra leginkább a legutolsó könyve, a *Sánta szabadság* bizonyította. Azért is nagyon fontosnak érzem ezt a könyvét és az itt elhangzó részletet, mert az 1956-os forradalomról, az abban való sodródásáról, önszembenézéseiről, lidérceiről ír, illetve ebben a részletben egy korábbi mozzanat, a híres Petőfi Kör sajtóvitája jelenik meg. Ez a jó néhány oldal a közé a kevés írás közé tartozik, amelyek méltó írói teljesítmények az ´56-os forradalomról:

„Boldogok voltunk. Kétségtelenül azok voltunk, boldogok. Mindenki tudta, hogy a spiclik itt vannak köztünk, de ki törődött velük. Hátulról átkarolva melengettem Saskiát, majd letettünk egy forgatókönyvet az udvar kövére, és arra ültünk szorosan, hogy elférjünk. A hangszóró mindent közvetített ide hozzánk az emeleti teremből, mindent hallottunk mi, az udvarra kiszorultak is, a hangos tetszésnyilvánításokat, a pfujolást, a gúnykacajt és a szónoko-

kat félbeszakító vakmerő bekiabálásokat. A nagyterem forró hangulatát ideárasztotta ránk a megafon technikailag elsőrendű hangja, ide le, az udvarra. Mi is részvevők voltunk, itt is összeverődtek a tenyerek, itt is felhangzottak a nevetések, a többség elkapatva úgy látszott, hogy mindenre elszánt, és ez felvidámított minket, Saskiát meg engem is a többiek közt. Rég volt ilyen jó kedvem. A színpadias reflektorfényben is itt-ott árnyékba merült köves udvar hangulata minket is a jókedvű tömegbe olvasztott. Nincs erő, amely feltartóztatna, valamilyen tehetetlenség már leköti az ellenfél kezét, ezt éreztük, ezért is voltunk olyan bátrak. Talán a forradalomhoz mindig kettő kell, egy, aki csinálja, és egy, aki hagyja, hogy csinálják; ha jól emlékszem, ezt tanította a marxizmus. Nem is tudni, miért hagyják. Mi az oka ennek a tehetetlenségnek, miért nem lőnek közénk? Tegnap még közénk lőttek volna, ma miért nem? Talán az egyszerűen kimondott igazság ilyen ellenállhatatlan? Talán az igazsággal járó dekoratív forma gátolja őket, a forradalom szívdobogtatóan ismerős etikettje? Lenyűgözve a tömeg erejétől és jókedvétől még ilyesmit, még ilyen csacsiságot is elgondoltam.

És mitől voltunk ilyen boldogok? Nem csináltunk semmit, csak éppen egymás közt voltunk, a tett boldogságát éreztük mégis. Szabadságunk delíriumát éltük át éppen, mert még semmit sem tettünk, de tudtuk, hogy most mindent tehetnénk. A politikai indulat, mely máskor romboló, gyilkoló, terrorisztikus és dogmatikus düh volt, a hatalom gyűlölete, amely összekötött minket, most másfajta érzéssé változott. A hatalmon fenyegetőn már csak nevettünk. A szabadságnak és egymásnak örültünk. Készek voltunk meghalni, legalábbis ha valaki megkérdi, gondolom, igennel válaszoltunk volna mind. De az egész nem a halálról szólt mégsem, még a gyűlöltek haláláról sem. Éltük, mint máskor, a magunk életét, hisz olyan édesen mindennapi volt az egész. Ide-oda lófráltunk az udvaron, egymáshoz értünk, összevigyorogtunk, figyeltünk a szónokokra; egyetértettünk, mi idelent biztosan egyetértettünk. Természetes és köznapi volt minden, de mégis volt ebben az udvarban és az ott szorongó hullámzó tömegben valami szép, a szerelem első perceihez hasonló..."

S. I.: Idézek tőle: „Nagyobb őszinteségre vágytam, mint amit a helyzetem lehetővé tett, egyszóval szerepre vágytam, egyszóval játszani vágytam." Ez a korábbi Gábor-mondat hatalmas feszültséggel teli, amit az életre, a pályára is visszavetítek. Arról van benne szó ugyanis, hogy a vágy a hiteles helyzetre, a nagyobb őszinteségre gazdagítóbb, mint amire bármennyi szerepben, az élet bármilyen mozzanatában is alkalom jut arra, hogy kifejezze. Olyan feszültség, ami első pillanatban nem is érthető. Egy Hamlet, egy Henrik király, egy Oidipusz kevésnek érzi az alkalmat ezekben a szerepekben arra, hogy az őszinteségre, a hitelességre benne élő vágyat kielégítse, hogy megjelenítse mindazt, amit a korról és önmagáról gondol? Ezek nem megfelelő alkalmak a számára? Hát persze, hogy megfelelő alkalmak. Csakhogy éppen ez a sűrítettség, feszültség, az, hogy még mindig van kút, ahova nyúlni akar, hogy örökösen keresve megtalálja, elfelejtse, otthagyja és újra megtalálja magában az állapotot, amiből az életét és a művészetét megteremtheti, nos, ez a magja a felfokozottságnak. Egyetlen irányba van innen kitörés, és hogy mi ez az irány, ezt mondja el az idézet második része: „Szerepekre vágytam, egyszóval játszani vágytam."

Hadd fejezzem be azzal, hogy ez a játékosság visszatért a temetésén is. Amikor megérkeztünk a ravatalhoz – talán nem csak a magam nevében beszélek –, ért némi meghökkenés. Szólt már a temetési zene, ahogy a ravatalozóban mindig szól, kihangosítva. Vannak az ismert meg a kevésbé ismert temetési zenék, a különböző egyházak temetési rituáléi, van a Mozart-*Requiem*, van a magyar népzenéből felépített *Elmegyek, elmegyek...* és a jól ismert másféle temetési zenék. De nem szólt jól ismert temetési zene, hanem számomra valami ismerős, de hirtelenjében mégis ismeretlen zene szólt, amit utólag azonosítottam. Egy filmzene szólt, és egy popsztár muzsikája. A filmzene a *Cherbourgi esernyők* híres vezető dallama. A másik a Leonard Cohen gyönyörű *I'm your man* ciklusából való szám. Erősen érzelmes, szenvedélyes, erotikus zenék, az összetartozásnak, az emberi énnek, a testeknek, az érzelmeknek, az intellektusoknak a szövetségét felidéző zenék. Gábor Miklós és Vass Éva közösen válogatott kedves zenéikből összeállított kazettájáról szóltak. Aztán Gábor Miklós hangján Babits *Esti kérdése* hangzott el. Mindez együtt azt nyilvánította ki, hogy a búcsú, a hétköznapok, az összetartozás, az ember és a művészet kapcsolatának az intellektuálistól az erotikáig ívelő összehangzását és emlékvilágát tartja ő mitizálandónak. Az *Oidipusz-napló*ban az európai kultúra alapmítoszaitól búcsúzott mint nem hatásos, már nem érthető, már nem is hiteles mítoszoktól. Ő a hiteles búcsút választotta az élettől ezekben a zenékben, a Babits-versben, az *Esti kérdés*ben, annak a két befejező sorát saját hangján, már a túlvilágról üzenve.

(A tudásra való képtelenség tudása)

A *Kommentár*hoz hét esztendő után azt a kommentárt fűzném, hogy Gábor Miklós, habár arra, amit Nietzsche a görög dráma születéséről, az *Oidipusz*ról is mondott, nem hivatkozik (nem az ő dolga volt), mégis *mintha* bevonta volna értelmezéseibe Nietzschének azt a gondolatsorát, miszerint „az igazi tudás az iszonyatos valóba nyert betekintés... [amely] az élet, a létezés minden délibábos káprázatát megtagadja, jelenjék meg akár az istenek vagy az örök túlvilág tükörképében". Behozta a *most*ot, a *jelen*t az *Oidipusz*hoz való *igaz helyzet* megkeresésével, amire az előadást építette. Vagyis elért a nietzschei „igazi tudáshoz", amivel képes volt felismerni a katarzis, az emberi önfelismerés kiveszését, s ezzel a tudásra való képtelenség tudását.

A Periklész-kor alkonya, tudjuk, hatalmas kulturális korszakváltást jelentett. Megjelenik a történettudomány (Hérodotosz) és a tragédia (a nagy triász). De rögtön el is válnak egymástól. *Nem* ugyanazt kezdik az istenekkel, a mítoszokkal és a korvalósággal. Hérodotosz és követői hasznavehetetlennek tekintik az istenek szerepét, és felszámolják a mítoszhátteret. A drámai triász (különböző módon) rájuk épít, de ebben – meglepő a tragédia esztétikai magját tekintve – nosztalgikus elemet is őriznek. Erről mondja Ritoók Zsigmond azt, hogy Szophoklész mintha el akarná határolni a maga eszményi Athénját kora szomorú valóságától. A tragédia átesztétizáló teljesítménye, a benne megjelenő entitások olyan fenséges hatásúak voltak, hogy több mint kétezer éven át megőrizték a kultúrát alapozó-formáló erejüket. Ami (újra) a tudományban inog meg előbb (Hegel, Nietzsche, Kierkegaard). A „szokásos" fáziskéséssel nálunk éppen csak napirendre kerül, de a végső radikális konklúziókig nem jut el a XX. század közepén sem (Kerényi, Hamvas, Fülep).

Feltehető a kérdés, hogy az ezredfordulón „szerkezetét" tekintve vajon nem hasonlóképpen hatalmas kulturális korszakváltás történik-e, amiként Hérodotosz, illetve a nagy triász idején, az i. e. V. században. Továbbá hogy mindaz, ami történelmi, társadalmi, politikai, művészi fordulatokban még a múlt század harmadik harmadának elején is beláthatatlan volt, vajon nem kíván-e radikálisan újabb megközelítéseket, még az olyan rávilágító kérdésfeltevések *is*, mint amilyen George Steineré volt negyedszázada: „...miért van az, hogy egy maroknyi ógörög mítosz mind a mai napig uralja és meghatározó módon alakítja önmagunkról és a világról alkotott képünket...?"

Vajon nem ezeknek a változásoknak az árnyékában alakíthatók-e ki az „antik" előadásainak *más* nézőpontjai? És vajon nem ezzel magyarázhatók azok az alkotói küzdelmek, amelyek az utóbbi évek „görög reneszánszát" kísérik a színpadon?

Gábor Miklós mindenesetre az *első rákérdezők* egyike volt.

FUCHS LÍVIA

Tanulság...?

■ ÉVADÁTTEKINTÉS ■

Ha ezúttal egy egész évadról lesz szó, érdemes talán a szikár, ám sokatmondó adatokkal kezdeni: a 2005/2006-os táncévadban 41 társulat és 25 társulatba nem szerveződött művész 146 új művet mutatott be, a vendégek mellett 98 magyar koreográfus darabját. Bár egy művészeti ág pillanatnyi állapotáról a számok önmagukban a lényeget nem közölhetik – és a mögöttük húzódó szervezeti és pénzügyi háló bonyolult összefüggéseire most és itt ki sem térhetek –, azért egy röpke összevetésre mégis csábító alkalmat teremtenek. S miután szenvedélyes filoszként éppen három évtizede dokumentálom is a magyar táncélet eseményeit, előkerestem néhány korábbi évad hasonló adatait. Íme: 1976/77-ben 5 társulatban 40 új mű került színre, s ezeket 9 koreográfus jegyezte. Tíz évre rá, 1985/86-ban 10 társulatban 18 koreográfus és egy független alkotó 45 új művel bővítette a repertoárt. Újabb évtized múlva, 1995/96-ban már a mai dömpinghez hasonló számokat találunk: 25 társulat és 11 egyéni alkotó 115 új művet vitt színpadra. (Ezt a ministatisztikát a már megszűnt Táncművészeti Dokumentumok *1977-es és 1986-os, valamint az időközben kómába esett* Tánctudományi Tanulmányok *1996/97-es köteteiben publikált repertóriumaimból állítottam össze.)*

A számok nyelvén egyértelmű növekedés nem pusztán a megszületett, felújított vagy átdolgozott művek, a legkülönfélébb társulások rugalmas sokasodását jelenti, hanem azok körének rohamos kiszélesedését, akik alkotónak tekintik magukat – egyenesen tragikomikus, hogy napjainkban ezt még koreográfusdiplomával igazolni is tudják. És évről évre újabb nevek bukkannak fel, miközben szinte alig hullik ki egy-egy önjelölt vagy kiégett, vagyis sokan anélkül vannak jelen évtizedek óta ebben a puha és langyos közegben, hogy akár néhány percnyi műalkotásnak tekinthető bármi is fűződnék a nevükhöz.

Ha megpróbálok valamiféle szerkezetet adni e burjánzó évadról kialakuló emlékeimnek, kínálkozik egy hagyományos, bár éppen ezért egyre nehezebben alkalmazható szempont: a kompozíciók bázisát adó táncnyelv. Ha ennek alapján pásztázom végig a bőséges koreográfiai kínálatot, a balett helyzete drámainak látszik. Legalábbis a megszületett értékek és a tehetséges alkotói utánpótlás szempontjából, hiszen strukturálisan a legjobb helyzete még mindig a hazai kulturális életbe leginkább beágyazott tradícióknak, a balettnek és a néptáncnak van. Az operaházi, a hat vidéki és a négy független társulat közül ebben az évadban a legeredményesebb a Debreceni Balett munkája volt, hiszen a fiatal együttes nemcsak előadó-művészileg ért össze, hanem vezetőjük, Egerházi Attila egyáltalán nem hibátlan, de koncepciózus repertoárt épített fel, még a megszűnés biztos tudatában is. Ez a repertoár együtt járt egy állandó és ezzel a társulatnak profilt adó alkotó munkáinak színrevitelével, másutt már bizonyított koreográfusok meghívásával és másutt már játszott művek betanulásával, s ezt valaha tudatos társulat- és közönségépítésnek hívták. Ráadásul a meghívottak is az Egerháziéhoz hasonló balettnyelvet beszélik, így a debreceniek az európai *cross-over* irányzat egyetlen hazai reprezentánsává váltak. A következetes munkának meg is lett a jól megérdemelt eredménye: a színház új vezetése nem tartott igényt a kis csapatra. S ezen én most nem búslakodom, mert miért ne lenne joga egy másfajta művészeti elképzelés megvalósítására egy új igazgatónak, különösen, ha ez még össze is kötődik a rohamos metamorfózison átesett és kétségtelenül csúcsformában lévő Horváth Csaba számára felkínált lehetőséggel? Ha mégiscsak búslakodom, akkor az azért van, mert nálunk a táncszcéna rugalmatlan, nincs az a színházigazgató – még ha éppen vezető koreográfus nélkül van is, mint, mondjuk, a szolnoki Szigligeti Színház –, aki lecsapna a felszabadult művészi erőkre, és leszerződtetné őket, így aztán Egerházi és kis csapata ősztől a függetlenek táborát gyarapítja, Magyar Balett Színház névvel és gödöllői székhellyel.

A Győri Balett évada semmivel nem különbözött az elmúlt évtized bármelyikétől: miután az együttesnek Kiss János vezetése alatt nem alakult ki saját, megkülönböztető stílusa – hiszen nincs állandó koreográfusuk –, jobb-rosszabb, de biztosan középszerű vendégek műveit viszik színre szakmányban, anélkül hogy közben az éppen aktuális

Misánczi Mónika (Júlia), Verebes István (Lőrinc barát) és Nyáry Gábor (Romeo)

Koncz Zsuzsa felvétele

repertoár mögött bármifajta művészeti elgondolás kirajzolódna. Az idén például épp egy szlovák együttműködés volt napirenden, valamint két ifjú vendégművész meghívása. Kun Attila felkérése azért váratlan, mert Kiss egyrészt mintha ódzkodnék a hazai alkotóktól, inkább külföldi iparosokkal dolgoztat, másrészt mert Kun a maga radikálisan kortársi balettfelfogásával – s ezúttal nem csupán a mozgáskészletre, hanem a dramaturgiára is gondolok – egyáltalán nem illik bele a győrieknek a narratív és szórakoztató balettről alkotott elképzelésébe. Nem tudom, a hely szelleme tette-e, de Kun ezúttal saját színvonala alatt dolgozott, amikor teljesen félrekomponálta Sztravinszkij *Sacre*-ját. Ellépett ugyanis attól a tisztatánc-közegtől, ahol otthonosan és eredményesen mozog, és áttévedt a narráció világába, anélkül hogy meglennének az ehhez elengedhetetlen eszközei. Anélkül hogy felismerte és végiggondolta volna: az elbeszélés másféle retorikát követel a testtől, mint amit a kortárs tánc tiszta, jelentés „nélküli" közege kínál. Ezért sikertelen a *Tavaszünnep* általa kreált változata – és most muzikalitása hiányosságairól ne is essék szó –, mert a csak önmagára vonatkoztatható testnyelvet egy ettől teljesen idegen tematikus anyagba ágyazta, de nem talált érvényes eszközöket az egyén, a tömeg, az áldozat, a megváltás, az élet és a halál közlésére. Ezért aztán a dramaturgiai csúcsponton bekövetkezett a legkínosabban sablonos szcenikai megoldás, a látványos tocsogás és csúszkálás a vörös festékben a steril fehéren csillogó padlón.

Kun meghívását mégis fontosnak tartom az együttes szempontjából, mert olyan mozgásminőségekkel ismertette meg a társulatot, amire eddig még sosem volt példa. Raphael Bianco meghívása azonban elképesztett, hiszen ha volt kínosan dilettáns epizódja a 2002-es budapesti tematikus *Carmen*-fesztiválnak, az éppen az ő nevéhez fűződik, még akkor is, ha az opust Egri Zsuzsa társulatában követte el, s így aztán Egri régi barátja, Dienes Gedeon reflexióiban be is hunyta szemét e tény előtt. Mindenesetre Biancót az azóta elhunyt Dienes „találta meg" a győrieknek, akik ezért hálásak, a közönség meg szokás szerint hasra esik a „híres nagy külföldi művész" előtt, s bármit beszop – mondanám, de hát egy szakmai orgánumban ilyet nem ír le az ember. A *Misztikus víziók* kétségtelenül nem kínos és röhejes, mint a *Carmen* volt, csak éppen tökéletesen érdektelen: szépelgő képei, megállás nélkül indázó mozgásfolyamai úgy átfutnak rajtad, hogy mire kilépsz a büfébe, már egyetlen pillanatának nyoma sem marad benned, pedig Sóthy Virágon igazán nem múlik semmi, ő aztán teljes szakmai fegyverzetben és legjobb formájában adja át magát ennek a szerepnek is.

A Pécsi Balett új igazgatóval vágott neki az évadnak, ám ez az új férfi nem hirdetett új műsort, így maradt Keveházi Gábor közönségbarát koncepciójának lebutítása, az úgynevezett tömegigény kiszolgálása. Ha mármost ezt repertoárra fordítjuk, akkor ez egész estés sztori-baletteket jelent, könnyen emészthető, ismert történetek eltáncikálását, amire miért is ne lenne igény? Góbi Rita *Hamupipőké*jét és a hirtelen önmagában nem csupán igazgatói, hanem koreográfusi tehetséget felismerő Vincze Balázs *Bonnie és Clyde*-ját nem láttam, de hogy *A notre-dame-i toronyőr* című minősíthetetlen zagyvalék láttán és hallatán a nézőtéren tinédzser lányok tömege a Nagy Művészet Megértésének mámorától boldogan sikoltozott, azt szomorúan tanúsíthatom.

A Magyar Fesztivál Balett két premierjéből a *Rómeó és Júlia Jeruzsálemben* azt bizonyítja, hogy Markó Iván ma is úgy gondol a balettre, mintha az általa oly szívesen hivatkozott Béjart esztétikai és etikai forradalma fél évszázaddal ezelőtt meg sem történt volna. Markó ragaszkodik a mozgással feldíszített történetekhez, az egyértelmű, mintegy a némafilmekre emlékeztetően harsány s ezért avíttas mimikához és „a jó elnyeri jutalmát" üzenethez. Az együttes másik bemutatójában Markóhoz társkoreográfusként kapcsolódott Keveházi Gábor. Húsz éve még jót kacagtam azon a képtelenségen, hogy a táncos rutinjából két perc alatt bármit a színpadra kenő Keveházi egyszer azt mondta, szívesen „koreografálna" az akkor fénykorát élő Győri Balettnek. Ma már rezignáltan figyelem, hogyan válik ebben a közös projektben szinte szétbogozhatatlanná e két valaha nagy előadóművész kész sablonokból épülő kompozíciós metódusa. A különbség csupán annyi, hogy Keveházi majdnem mániákusan agyonmozgatja és hajtja a táncosokat az *Emberi Himnusz* első két tételében, míg Markó a maradék tételekben ragaszkodik az évtizedek óta változatlanul minimális mozgáskészletéhez és ahhoz a melodrámai hangvételhez, amit kulisszahasogatásként tart számon a színházi világ.

Miután ez egy művészeti szakfolyóirat és nem politikai napilap, nem könnyű felidéznem bármit is a Magyar Állami Operaház idei évadjáról, ami mégiscsak a művészet körébe tartozna. Hacsak a csodálatosan gazdag pályájától a legkiteljesedettebb pontján búcsút vevő Hágai Katalinról nem szólok, akit egyébként az operaházi vezetők közül épp senki nem ért rá méltón elbúcsúztatni a közönség előtt. Egyébként alig van mire emlékezni, hiszen a társulat csupán a kötelező nagyüzemi működést abszolválta az évad során, miközben az új balettigazgató – az a Keveházi Gábor, aki egyszer már rossz pályára tette a társulat repertoárját – leginkább a vezetők közötti harcokban, a nyílt és fenyegető levelekben és a friss művészeti vezetőtől való búcsúzásban jeleskedett. (Meg persze a haknikban, hiszen mi másnak tekinthető a Nemzeti Balett részvétele a KFKI és a Fesztivál Balett produkcióiban.) Az elképesztően magas összegből „épp csak működni" képes együttes büdzséjéből szerencsénkre nem tellett Ashton helyi érdekű *Hamupipőké*jének bemutatására, viszont a Bartók-év miatt azt a blamázst mégsem engedhette meg magának a színház, hogy egy *Bartók-estre* se jusson a milliárdokból. A szégyen persze nem maradt el, hiszen az együttes káprázatosnak gondolt, pedig csak pazarló kiállításban végül színre vitt két Bartók-balettet olyan meghívott koreográfusokkal, akikről eddigi pályájuk alapján biztosan tudni lehetett, hogy nem várható tőlük Bartók műveinek korszerű interpretációja. Persze arról nem Keveházi tehet, hogy évtizedek óta az égvilágon semmiféle erőfeszítést nem tett egyetlen balettigazgató sem azért, hogy legyen koreográfiai élet az Operaházban Seregi után is. Márpedig 1994 óta Seregi nem alkot új darabot, tehát Seregi „után" vagyunk, s ezen a mély és súlyos válságon az sem segít, hogy ifj. Harangozó felújította az operaházi stúdiómunka meg-megszakadó hagyományát. Mert azon túl, hogy a Balett Stúdió évről évre új műsorral áll ki, egyetlen itt született biztató vagy jó művet sem vett át repertoárjába az anyaszínház – Egerháziét kivéve, de az ő esete speciális volt –, az itt bemutatkozó koreográfusok nem kaptak a színháztól még egy apró alkotói feladatot sem. Akkor meg mi végre az egész, ha nem természetes, hogy aki a stúdióban határozott tehetséget mutat – mint, mondjuk, Andrea P. Merlo, Venekei Marianna és az újból stúdióssá vált Kun Attila –, arra boldogan lecsap a balett-„dramaturg"? Ja, hogy nincs olyan munkatárs a balettegyüttesnél, aki nemzetközi kitekintéssel, kellő szakmai-elméleti felkészültséggel és korszerű műveltség birtokában segítené a művészeti döntéseket? Hát talán ezért.

A hazai balettvilágban a Szegedi Kortárs Balett sajátos helyet foglal el, hiszen ők nyilvánvalóan nem táncnyelvi bázisként értelmezik a balettet, ám az sem világos, mit is értenek kortárson, merthogy Juronics Tamás ragaszkodik a narrativitáshoz és a lineáris dramaturgiához, ami nem igazán jellemzi a kortársi megközelítéseket. Mindezen túl erős az affinitása a látványossághoz, a hatásvadászathoz, akár még a show-k műfaji megoldásaihoz is, miközben mozgásszótára nyilvánvalóan a laza testíveket és *off-balance* elemeket vegyíti az erőteljes, lefelé irányuló ugrásokkal-esésekkel. Ám ez a jellegzetes Juronics-stílus egyre inkább a fegyelmezett, kiszámítható és limitált elemekkel operáló torna, s nem a váratlanságokat, rejtélyeket és spiritualitást is mutató tánc kvalitásait mutatja. Újabban Juronics koreográfusként a háttérbe vonult: egy évfordulós *Mozart*-műsorban lehetőséget adott három

hazai fiatalnak is az önálló alkotói bemutatkozásra. Nagy Zoltán darabját nem tudtam elcsípni, de Barta Dóra és Fodor Zoltán sikeres szegedi debütálása azzal biztat, hogy további munkáikkal – persze csak ha megtalálják majd a Juronicsétól karakteresen eltérő egyéni hangjukat – szélesedhet a Szegedi Kortárs Balett eléggé egysíkúvá vált repertoárja. Rutinos juronicsiádát a tavalyi évad is hozott: a Bartók-évfordulóra komponált *Táncszvit*ben is egymás mellett futott a szegediektől bármely más műben látható mozgásszekvenciák sora és a „magyaros" piálás-zabálás-hányás társadalomkritikainak szánt ábrázolása. Ám nem Juronics az egyetlen, aki szinte megoldhatatlan koreográfusi problémával viaskodik, amikor egy koherens, de absztrakt mozdulatkészletet alkalmaz drámai közegben. Ilyenkor az alkotókat az „elmondás és megértetés" vágya óhatatlanul a hagyományos karakterformálás színészi eszközei felé löki, anélkül hogy lemondanának az ezzel nem szervesülő, hanem párhuzamosan használt „absztrakt" táncról. A csakis önmagát „jelentő" tiszta tánc és a referenciális gesztusok és eszközök megoldatlansága legerősebben Kun Attila már említett *Sacre*-ja mellett a PRevolution D. C. *A csodálatos mandarin*-bemutatójában bukkant fel. Kun megpróbálta ugyan spirituálisan értelmezni a Mandarin különösségét és elementáris hatását a Lányra, ám mondandójához nem tudott érvényes nyelvet kialakítani. Kudarca nem csupán személyes: az a kortárs irányzat, amely a teatralitás ellenében a tiszta mozgás elsődlegességére esküszik, s amelyet ő is követ, egyszerűen nem tud – és jobbára nem is akar – mit kezdeni az elbeszélhetővel.

A kortárs tánc hazai képviselői, akik egyáltalán belefognak valamiféle történet színrevitelébe, jobbára át is lépnek azon a határon, ami tánc és színház között nemrég még létezett. Ennek a határátlépésnek csak az egyik, de legkiáltóbb jele a szó megjelenése a táncelőadásokban. Az Artus társulat a performansz esetlegességét és mellérendelő szerkezetét újítja fel a retrodivatot ironizáló *Don Quijote mauzóleum* című vidám bohóságban. A kiállításokat idéző térben a nézők szinte gyermeki örömmel aktivizálják magukat, élve a felkínált lehetőséggel, az erotikus lemezforgatástól a groteszk kondoleálásig, miközben dalok, képaláírások és szónoklatok vezetik végig őket a mozaikos jeleneteken. A Bozsik Yvette Társulat *Turandot közfürdő*jében is szövegek hordozzák a történet antifeminista olvasatát, a táncok pedig a revüsablonok ostoba ürességével szolgálják a mitikus történet ironikus kifordítását. Mozgás és szöveg általában nehezen egybesimuló kettősségével a legszellemesebben és a legelmélyültebben Szabó Réka bánik – erről legutóbb a *Buddha szomorú* tanúskodott –, míg test és hang inspiratív összeműködésére Nagy Andrea és Maróti Emese kettőse mutatott erős hatású példát. A *Test-Pár-Beszéd*ben mintha az énekesnő és a táncosnő a valaha volt *muszike* széthasadásának pillanatait élte volna meg az éteri hangból és visszafogott mozdulatokból ki-kitörő fájdalmas szenvedéllyel.

Pataky Klára első munkáinak egyéni hangvétele és igényessége olyan várakozást keltett bennem, hogy ezek után bizony csalódtam az újakban. A *Bolerót* a premieren félkésznek láttam, az egész estésre feltupírozott *Mikor az idő törni kezdett...* pedig lankasztóan banális történet, csak a két nagyszerű táncos menti meg az unalomtól. És itt muszáj kiemelnem a tánctechnikai perfektség páncélja alól egy erős személyiség belső gazdagságát sugárzó Réti Annát, aki az évad meglepetése volt számomra, és nem is csak ebben a duettben. A Gál Eszter által jegyzett *Figyelem* című kettős számomra az évad egyik legnagyobb élményét adta, olyan enigmatikus szépség áradt a két egymásba bonyolódó test – Réti Anna és Molnár Csaba – meglóduló, majd megnyugvó szekvenciáiból. A párkapcsolatok öröknek tekinthető témája sokféle változatban kelt életre ebben az évadban (is). Legfájdalmasabb megfogalmazását Frenák Pál kínálta *MIL-AN* című művében, ahol az előadóként debütáló Újvári Milán partnere egy animált báb-más lett. E szóló/duó képi és mozgásvilága szerves folytatása a korábbi Frenák-vallomásoknak, mint ahogy Kovács

Haller János, Finta Gábor, Hajdú Mária, Juronics Tamás és Barta Dóra a Táncszvitben (Szegedi Kortárs Balett)

Gál Gábor felvétele

Szent-Ivány Kinga és Fodor Katalin a Hymn című előadásban (Közép-Európa Táncszínház)

Gerzson Péter is a maga vágta ösvényen lépett egyet – szerintem helyben, hiszen az *In Sol – In Luna* eszköztára, mozgás- és gondolatvilága korábbi megoldásait ismétli. A Még 1 Mozdulatszínház Horváth Csabát nyerte meg egy bemutató erejéig, s ezzel végre egy olyan művel gazdagodott a társulat repertoárja, amely valóban koreográfiaként értelmezhető. Horváth a társulat magját jelentő két táncosban gondolkodva komponálta meg a *Káin-Ábel* című duettet, ám inkább személyiségükre, mintsem felkészültségükre figyelt. Így ez a rendkívüli állóképességet és koncentrációt igénylő minimalista kompozíció túl súlyosnak tűnik Pálosi István és Fenyves Márk táncosi-előadói kvalitásaihoz. Horváth Csaba egyébként is újabban szinte megoldhatatlanul nehéz – persze közben koherens, igényes, gazdag és szellemes – mozgásanyagot zúdít a táncosaira, ami nem előzmények nélkül tört elő belőle. Aki figyelte koreográfiáinak egyre gyarapodó sorát, láthatta, hogyan bukkantak fel és vonultak műről műre, s közben csiszolódtak mozgásötletei, hogy végül összetéveszthetetlenül egyéni stílussá kristályosodjanak. És eközben ráadásul figyelme az irodalomtól a zenei inspirációk s egyben a felé a kompozíciós metódus felé fordult, amelyik modelljét is a zenében keresi. Ezen az úton új előadói minőségre vágyva az évad végére elhagyta együttesét, a Közép-Európa Táncszínházat, s egyelőre alkalmi csapatot alapított, Fortedanse néven. Két új egyfelvonásosa, a *Hymn* és az *&Echo* is Sosztakovics muzsikáira született, s mindkettő az évad kiemelkedő koreográfiája lett, mert Horváth úgy volt képes zenei élményeit megérzékíteni, hogy túllépett a zenei formák táncos interpretációján. A zenék szellemi tartalma kel életre s ölt testi matériát e műveiben, ám ehhez egyelőre csak Lőrinc Katalinban és Ladányi Andreában találta meg az ideális előadót – bár én a K.E.T. táncosnőiben is láttam erre lehetőséget.

Ha az évad legjobb pillanatainál tartok, örömmel idézem fel az OFF Társulat mindhárom premierjét, amelyek közül a legjelentősebb kétségtelenül a *Fészek* bemutatása volt. De túl a meglepetésen, amelyet ez a konvencionális női szerepeket bátran semmibe vevő, friss szemléletű, egyszerre ironikus és poétikus darab keltett, azt is fontosnak gondolom, hogy egy együttes – még ha van is állandó koreográfusa – külföldi alkotóval is dolgozzon. Mert a koreográfusi és táncostapasztalatokat és -szemhatárt egyaránt bővíti, ha egy társulat szembesül azzal, mit tartanak kortárs táncnak egy tőlünk eltérő kulturális közegben. Hód Adrienn társulatán kívül – akik Wally Cardonával dolgoztak – tavaly erre csak a Kun Attila-féle PRevolution D.C.-nek – ők ismét J. James-darabot vettek át –, a Fejes és Juhász által irányított MU Terminálnak és a Ladányi Andrea

Murányi Zsófia, Dékány Edit és Garai Júlia a Fészekben (OFF Társulat)

Virág Melinda és Hargitay Mariann a „Zyklon-b" című előadásban Koncz Zsuzsa felvételei

vezette L.A.D.C.-nek volt igénye. Mindehhez talán nem is szükséges kommentárt fűznöm.

Ha átfutom, milyen előzmények nélküli és ezért feltétlenül rögzítendő eseményei voltak az elmúlt évadnak, először a kezdő táncosoknak színpadi és műhelymunkát nyújtó MU Terminálról kell szólnom. Bár ebben a meglehetősen szűk hazai mezőnyben kockázatosnak tartottam a csapat indulását, hiszen azt gondoltam, csak tehetségtelen táncosok maradnak munka nélkül, mert a többieket nyilván a jó szemű együttesvezetők leszerződtetik, belátom, nagyot tévedtem. A több kiugró tehetséget is mutató és időközben társulattá érő kis csoport három bemutatója, bár nagyon kevés alkalommal játszottak, meggyőzött e munka értelméről és fontosságáról. A másik újdonság a Dunaújvárosban meginduló Monotánc Fesztivál volt, aminek koncepciója és válogatása eléggé bizonytalan lábakon áll, de legalább elindult, s remélhetően újabb vidéket hódít meg a kortárs törekvések számára.

Dunaújváros kapcsán kell még kitérnem a néptáncra hivatkozó együttesek művészileg eléggé lehangoló egy helyben toporgására, akár a hagyományra, akár az újításra esküdtek is fel. Miután e két irányzat egyike sem nézett szembe legalább két évtizede a jelenkort jellemző és a hagyományos művészetfelfogást felforgató eszmékkel, szinte mindegyikük változatlanul a táncszínházi eszményre esküszik, mintha az ma még ugyanolyan érvényes és progresszív lenne, mint a nyolcvanas években volt. E nagyjából egységes szemlélet egyik végpontján a repertoárját egy „titkos" Vári Bertalan-show-val bővítő Experidance, a másikon a Martin György gyűjtéseit a legapróbb nüanszokig magáévá tevő Budapest Táncegyüttes áll, amely emellett a nyolcvanas évek legjobb táncszínházi darabjai előtt is tisztelgett a *Fekete-piros tánc* című, egyébként vitatható szemléletű előadásával. A Duna együttes és a Duna Műhely állandó koreográfusa, Juhász Zsolt táncdrámái is, alapos anyag-, de ennél jóval csekélyebb színpadismerettel, mintha a húsz évvel korábbi irányzatok problémátlan folytatásai volnának. A Bartók Táncszínházra átkeresztelt dunaújvárosi együttes az új vezető, Szögi Csaba irányítása alatt sem találja művészi útját. Talán érdemes lenne nemcsak hangoztatni, hanem át is gondolni, van-e közvetlen átjárás a hivatkozott és idealizált, húsz évvel ezelőtt még virágzó néptáncszínházi elképzelés és a jelen között. Ez a kérdés a Honvéd Táncszínháznál nem vetődik fel ilyen élesen, hiszen itt a művészeti vezetés és így a folklór- és színházfelfogás évtizedek óta változatlan, s az időről időre a művészeti munkába – mint most a *Bartók útjain* című műsorba – bevont alkotók, Foltin Jolán, Horváth Zsófia, Ertl Péter, Béres Anikó és a többiek is hasonló, csak árnyalatokban eltérő koreográfusi irányzatot képviselnek. Gombai Szabolcs önálló jelentkezése viszont egészen ígéretes, mert *A férfi tánca* ugyan nem reflektál a férfi = mulatós, iszós, verekedős, tombolós állat sztereotípiára, de ezt szellemesen, arányosan, játékosan és kimondottan táncosan teszi. S egy induló koreográfusnál számomra ennél több nem is kell.

Ha már a számokkal kezdtem, álljon itt egy egyéni statisztika, amely részben indokolja, miért nem esett szó sokakról ebben a személyes évadáttekintésben. A 2005/2006-os évad bemutatói közül 31 együttes 88 premierjét, 61 koreográfus darabját láttam, vagyis jóval többet annál, mint amiről azt gondoltam, esztétikai okokból nem hagyható figyelmen kívül. A többi, az én szememben, pusztán statisztikai adat.

Valamely táncfesztivál eredeti és tartalmas alapeszméjét sablonmentesen megfogalmazni majdnem olyan nehéz, mint megszervezni a seregszemlét. Szögi Csaba és Énekes István, a Dunaújvárosi Bartók Táncszínház vezetői célratörő ékesszólással oldották meg a feladatot: „Az értékek zűrzavarában a biztos támpontok egyike már évezredek óta az Egyszál Ember maga. [...] Szeretnénk, ha a Monotánc Fesztivál évről évre a bátor emberek gyülekezete lenne, a mindig újat akaróké, akik nem rejtőzködni, hanem épp ellenkezőleg, kitörni akarnak." Énekes a több évtizede sikeresen működő Zalai Kamaratánc Fesztiválnak is frontembere, nem lehet véletlen tehát, hogy a szervezők a zalai versenykiírásban is az újat akarásra, pontosabban a „koncentráltabb táncdramaturgiára és szerkesztésre, valamint frissebb szemléletű térhasználatra" ösztönzik a koreográfusokat. A két fesztivál között alapvető különbség, hogy a Monotáncon már ismert, bemutatott darabok kerülnek – tematikus csoportosításban – közönség elé, míg a zalaira csak új koreográfiákkal lehet benevezni. A Győrben már ötödször megrendezett Magyar Táncfesztivál műsor-összeállítását nem nehezítik tematikus megkötések, viszont a rendező szervezetek (a Győri Balett, a Magyar Táncművészek Szövetsége és a Nemzeti Táncszínház Kht.) illetékesei igen magasra helyezik a mércét: „Célunk az, hogy megmutassuk a világ szakembereinek, impresszárióinak és fesztiváligazgatóinak, mire vagyunk mi, magyarok képesek, ha úgy tetszik, milyen országokon átívelő, ténylegesen konvertibilis értékeink vannak" – írja Kiss János, a Győri Balett igazgatója a fesztivál műsorfüzetében. Ezek után aligha túlzás, ha a három fesztivált meglátogató érdeklődő azt reméli, hogy koncentrált képet kap a magyar táncélet meghatározó folyamatairól. Elvárása teljesül is: a táncfesztiválok a magyar táncvalóságot tükrözik vissza.

Megkockáztatom: a múlt év decemberében lezajlott I. Monotánc Fesztivál nem azért volt kiemelkedően színvonalas, mert a rendezvényen Egyszál Emberek bátor gyülekezete mutatta be alkotásait, hanem azért, mert a kortárs táncélet szervezeti és financiális feltételei leginkább kevés szereplős koreográfiák létrejöttét teszik lehetővé. Érthetőbb, ha a jelenséget másik irányból szemlélve fogalmazom meg a gondolatot: sokszereplős, egész estés előadásokra nagyon nehéz elegendő pénzt szerezni, ráadásul az állandó társulattal nem rendelkező alkotók energiáját a produkciószervezés is emészti, ezért a legtöbb művészi invenció, viszonylag nyugodt körülmények között, az egy (vagy két)-személyes koreográfiákra fordítható. Ez persze nem

Kutszegi Csaba

A táncművészet Janus-arca

■ FESZTIVÁLOK AZ ELMÚLT ÉVADBAN ■

von le semmit a jól sikerült monotáncművek művészi értékéből, sőt feltétlenül hangsúlyozandó az is, hogy szólódarabot talán nehezebb is koreografálni, mint csoporttáncokat is tartalmazó táncjátékokat. Egyszemélyes darabban az előadó csak magára számíthat, nem lehetnek üresjáratai, és elengedhetetlen, hogy színes, figyelemfelkeltő egyénisége legyen. Monotáncművet nem lehet rutinnal letudni, az előadónak az előadás minden pillanatát minden alkalommal újra meg kell alkotnia. Nagyon fontos a koreográfus és a táncos maximális együttműködése is, ez olyannyira igaz, hogy a szólódarabokat legtöbbször az alkotók maguk adják elő. Ladányi Andrea *Tutyilá*ja vagy a Finita la Commedia *Exit – Kaspar variációk*ja nem is képzelhető el más interpretálásában. Az utóbbi produkció, amely O. Caruso és Fehér Ferenc közös alkotása (Fehér az előadója is), megnyerte a – közönség szavazatai alapján megítélt – fesztiváldíjat. A december 28–30. között tartott rendezvény tizenhárom előadásából csak két olyan akadt, amelynek nem az alkotója volt az előadója is egyben. (Gergye Krisztián a havazás okozta közlekedési káosz miatt nem érkezett meg Dunaújvárosba, *Egoist?* című szólója helyett a Finita la Commedia játszotta el az *Emberkönyv*et, de ez nem változtatta meg az előadók–alkotók arányát.)

Túlzás nélkül állítható, hogy az I. Monotánc Fesztivál a hazai kortárs táncélet színe-javát felsorakoztatta. Az említettek mellett kiemelkedő produkciót nyújtott Bozsik Yvette a régi *EMI*vel, Horváth Csaba a *Nagyvárosi ikonok*kal, Kovács Gerzson Péter a *CODÁ*val és Szabó Réka az *Olyan furcsa vagy ma* című tánchumoreszkjével. A többi szereplő is említésre érdemes színfolt volt. Fellépett Katona Gábor *(Eső után)*, Kocsis László Szúnyog *(Napszámos)*, Ladjánszki Márta (Berger Gyula: *Baubo)*, Mészöly Andrea *(Ada)*, Michaela Pein (Doris Maria Reisinger: *Az átmenetek változtatnak a fejlődésen)* és Hargitay Ákos *(Neoposztmodern táncfantázia)*.

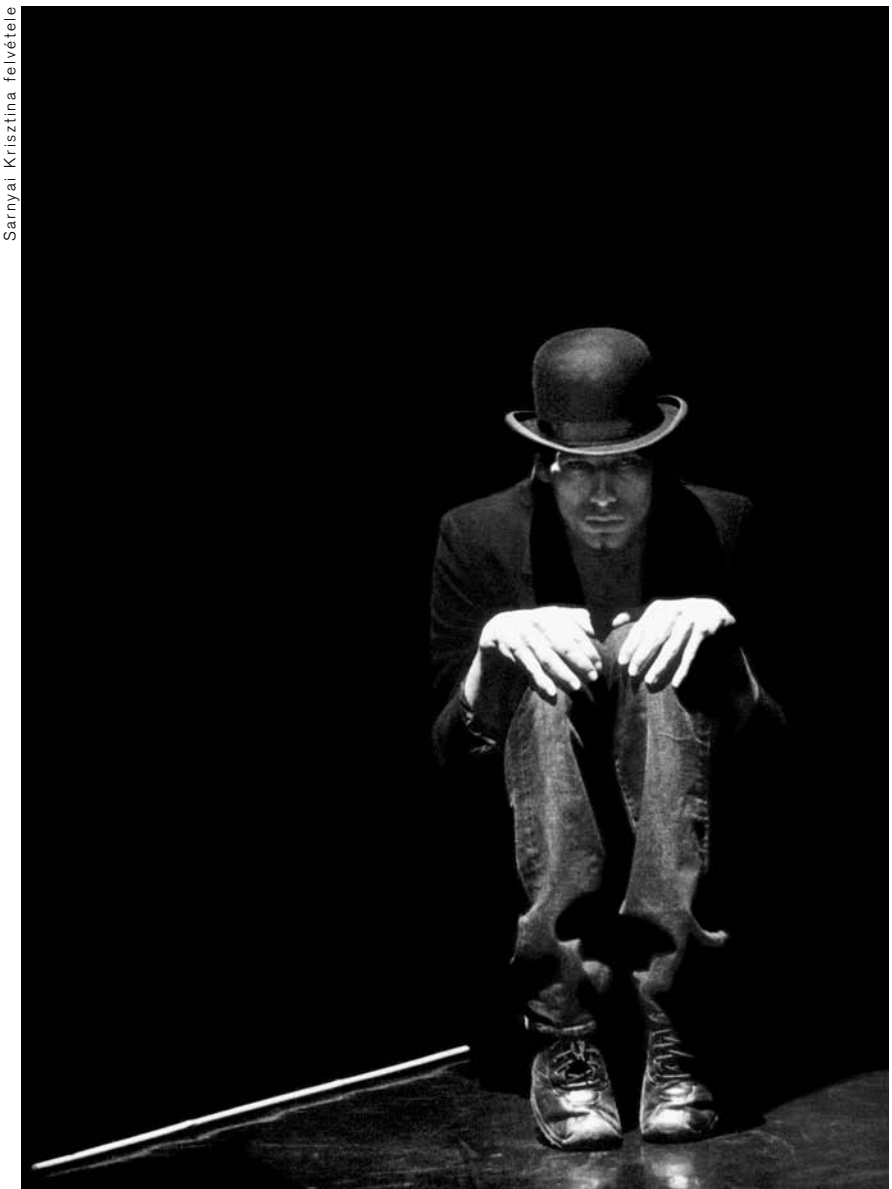
A szervezők alapeszméi között szerepelt az is, hogy az egyszereplős koreográfiák utógondozást igényelnek, mert a többszereplős, látványosabb konkurenciával szemben kevesebbszer jutnak színpadra. Ez azért van így, mert az erősen szubjektív, lélekfeltáró, elvont hangulat-műalkotások elmélyültebb befogadói aktivitást igényelnek a publikumtól, vagyis nem könnyen fogyasztható, sokszor játszható darabok. Ennek ellenére az I. Monotánc Fesztivál meglepően sok nézőt vonzott. A rendezvény szakmai hozadéka sem pusztán annyi, hogy előadási lehetőséget teremtett szólódarabok számára. Ennél fontosabb, hogy önálló, egyszereplős koreográfiák kontextusát hozta létre. A szólókat leginkább egy-egy koreográfusi életmű szakaszaihoz szokás viszonyítani, de a múlt év decemberében Dunaújvárosban kiderült: különböző szerzők más-más stílusban, ízlésvilágban fogant alkotásai sajátos, egymásra szándék nélkül is reagáló szegmensekből álló entitást hozhatnak létre. Ez az, ami érdekessé, unikálissá tette, és remélhetőleg teszi a jövőben is a fesztivált.

■

Ahogy haladunk az egyszereplős koreográfiák felől a sokszereplős, több pénzbe kerülő produkciók felé, azt vesszük észre, hogy nő a művészi invenció hiánya, gyakoribb az alkotói igénytelenség, és egyre többször bukkannak fel a koreográfiákban a nézőt hülyére vevő, lelkiismeretlen, gagyi megoldások. A XXII. Zalai Kamaratánc Fesztiválra benevezett koreográfiákra egyáltalán nem ez jellemző (a pályaművek döntő többsége igen színvona-

Fehér Ferenc az Exitben

Sarnyai Krisztina felvétele



las volt), de csírájában Zalaegerszegen is megmutatkozott a jelenség. Előfordult, hogy a szakmai értékelésen régi, sokat próbált zsűritagok felháborodottan ostorozták az eredményt könnyen elérni akaró, félresikeredett vagy túlontúl zsenge művek alkotóit.

A zalai fesztiválon az egy darabban fellépő táncosok számát nyolc főben maximálták, és egy-egy előadás időtartama nem haladhatta meg a húsz percet. A koreográfusversenyt két kategóriában írták ki: autentikus folklórban és táncszínházban. A néptáncosok közül egyre többen látják be, hogy az újító kísérletek – közvetetten – a hagyományok megőrzését segítik elő. Ha a néptáncművészet csak újra és újra hagyományhűen interpretálná a XX. századi gyűjtések rögzített anyagát, akkor hamar mozgó színpadi műtárgyak múzeumává válna. Persze múzeumba is jó járni, de egy koreográfia naprakész karbantartása sokkal nagyobb anyagi és szellemi befektetést igényel, mint a festmények és szobrok százévente aktuális restaurálása. Már ezért is jobb, ha a néptánc nem a múzeum felé igyekszik, hanem a korra reagálni tudó, a ma emberét megérinteni képes, összetett jelenségeket ábrázoló kortárs táncszínházi alkotásokban próbál megmutatkozni. Ami a mában sikeres, annak a múltja is érdekes – vagyis a korszerű, folklórelemekből építkező előadások újra és újra felébresztik az eredeti formák, a gyökerek megismerése iránti igényt. Ezért (is) okos gondolat táncszínházi versenykategóriával újszerű látásmódra ösztönözni a néptánc-koreográfusokat. És (a közvetett hagyományőrzés mellett) az sem mellékes, hogy a fesztiválon szerencsés esetben újat akaró bátor emberek értékes, korszerű – akár Többszál Emberre komponált – művekkel jelentkezhetnek. Ahogy történt is ez az idén Zalaegerszegen.

A két kategóriában tucatnyi díjat osztott ki a zsűri. Autentikus néptáncban a Magyar Állami Népi Együttes fiatal táncosai által készített, *Emlékek a végekről* című alkotás nyert első díjat. A darab előadásán megvalósul a versenykiírók és az alkotók szándéka: a koreográfiában ugyanis nemcsak felvonultatják az autentikus anyagot, hanem a korszerűen és ízlésesen bevilágított színpadi térben egyszerű mondanivalójú táncjátékfilm pereg le. Három fényburában mozdulatlanul pózolnak a szereplők, majd egymás után táncra perdülnek. A mozdulatok dinamikája fokozódik, a kísérőzene szólamai bővülnek, a hangzás terebélyesedik. A táncosok dél-alföldi motívumokat variálnak. A végén, mintha fényképész terelgetné a társaság tagjait, csoportot alkotnak, majd mindenki mozdulatlanul előre, egy pontra néz. Nem filmszalagon, nem digitális adathordozón, hanem az emlékezetben rögzül a kép.

Mészáros T. László felvétele

Emlékek a végekről (Magyar Állami Népi Együttes)

Nincs szentimentális faluromantika, fájó nosztalgiázás, csak decens figyelmeztetés: nem szabad kitörölni az emlékezetből a múlt, a régi életformák emlékét.

A táncszínházi kategória győztese Juhász Zsolt *Metszete* lett (BM Duna Művészegyüttes). A koreográfus, aki a néptáncelemek és kortárs mozdulatok összehangolásából létrejövő egyéni táncnyelven fogalmaz, már jó néhány sajátos hangulatú táncdrámát alkotott. A zalai fesztiválon elvont, cselekménytelen, drámai és lírai hangulatokat váltogató tánckölteménnyel jelentkezett. A helyenként szakrális vokállal, szürreális zörejekkel és ritmikus szintetizátorzenével kísért koreográfiában négy pár hasít ki (táncuk térformáival) háromdimenziós metszeteket a térből és az időből. Egy pár kiválik a csoportból. Viszonyuk a közösséghez ellentmondásos, erre utal a zenei eklektika és a rendszeresen megjelenő ellenpontozás. Például gyors, ritmikus zenére lassú, feszült sétálás zajlik, szürreális-szakrális hangzásokra pedig friss népi motívumokat táncolnak. A tér- és idősíkok eltolódását mozdulatkánonok és szimultánok jelzik. A *Metszet* nem emelkedik ki Juhász alkotásai közül, de megérdemelten nyert díjat: a koreográfus anyagkezelése, a darab gondolatisággal megalapozott hangulatszerkezete éretté, színvonalassá teszi az előadást.

Még számos kitűnő munka és biztató kísérlet került színpadra Zalaegerszegen. Urbánus környezetben játszódnak, és a stomp-művészet magyar megfelelőjeként definiálhatók a *Kutyakölykek* (Fokla Táncegyüttes) és a *Kazetofon* című (Folk Quartett) táncképek. Bennük vagány, boszorkányos ügyességű fiúk zörögve, dobolva, táncolva magyar népi motívumokat értékelnek át. De voltak néptáncot mozdulatművészettel elegyítő próbálkozások, és látható volt egy Sosztakovics-tételre előadott formabontó magyar búsongó is.

■

A Magyar Táncfesztivál kétévente megszervezett egyhetes rendezvény, amely egyszerre igyekszik szakmai seregszemle és várost megmozgató táncünnepély lenni. Mindemellett találkozóhelyként és börzeként is működik: szakemberek, kritikusok, menedzserek érkeznek a fesztivál idején a világ számos pontjáról Győrbe, és tanácskoznak, tárgyalnak –

nemcsak egymással, hanem az együttesvezetőkkel is. A táncünnep általában kitűnően működik, a Győri Nemzeti Színház előtti téren felállított színpadon napközben gyerekprogramok zajlanak, amatőrök lépnek fel, esténként pedig – néha flamencóval és argentin tangóval globalizált – táncház nyújt alkalmat a szórakozásra. Az idei fesztivál újdonsága a *show-case* program volt, amelynek keretében alternatív előadók léptek fel a színház Kisfaludy Termében. Ez vitathatatlanul jól szolgálta az implicit cél megvalósulását: a fesztiválon fellépők a magyar táncélet keresztmetszetét adták. A körkép (mint legtöbbször) mégsem válhatott teljessé. A kortársak (vagy alternatívok) közül például kifejezetten hiányoltam a Finita la Commedia társulatát, míg néhány nagyegyüttes fellépésén azt kellett (szomorúan) tapasztalnom, hogy vagy nem tartják fontosnak a fesztiválrészvételt, vagy (ami még kellemetlenebb) olyan előadással tudtak csak jelentkezni, amely sem önmagukhoz, sem a győri fesztivál hagyományaihoz nem méltó.

Az Operaház balettegyüttesének, a Magyar Nemzeti Balettnek klasszikus vagy klasszikust is tartalmazó összeállítással kellene fellépnie, elvégre az országban klasszikus balettet egyedül az Operaház balettművészei tudnak világszínvonalon előadni. Az 1982-ben bemutatott és az elmúlt évadban felújított *A próba* című balett nem új, s (ha úgy akarom) nem is régi, nem klasszikus, de nem is kortárs (talán neoklasszikus dzsesszbalett?) – akármi is, a több mint két évtizeddel ezelőtti hazai és külföldi sikerei nem feledtethetik el, hogy eljárt felette az idő. Komolyan megfogalmazott sztoriját a hetvenes éveket idéző látványközegben ma már nagyon nehéz komolyan venni, a retrodivat rajongói pedig hiába keresik benne a laza, jópofa múltidézést.

Körkép helyett kórkép mutatkozott meg a győri színház nagyszínpadán június 20-án: a félig szerencsés, félig szerencsétlen nézők egy esten nézhették meg a fesztivál egyik legjobb és utána rögtön az egyértelműen legpocsékabb előadását. A Fortedanse – Horváth Csaba Társulat a Közép-Európa Táncszínházzal és a debreceni Csokonai Színházzal közösen hozta létre az *&Echo* című egyfelvonásost, amely tavaszi bemutatója óta – erőteljes hatásából mit sem veszítve – egységesebb, kidolgozottabb lett. Az egyfelvonásost (rövid szünet után) egy egész estés kétfelvonásos követte, ami önmagában is különös megoldás. Hát még ha elképzeljük, hogy a Sosztakovics-zenére koreografált filozofikus *&Ech*ót a Weisz Nándor által ollózott harmatgyenge esztrádmuzsikára összeállított *A notre-dame-i toronyőr* követte. Ez utóbbi, a Pécsi Balett előadása, mintapéldánya az invenciótlan cinizmusnak. Az esztétikai lázadás felülmúlhatatlan nagymesterének, Eck Imrének mai „utódai" a gyenge, revüs szórakoztatást és a silány középszerűség szolgálatát tűzték zászlójukra. A Jurányi Patrick rendezte-koreografálta *Toronyőr*ben karakter nélküli „papírfigurák" motiválatlanul hókuszpókuszolnak, a Victor Hugo-i történetet lazán követő cselekményt dramaturgiai szerep nélküli kartáncok „színesítik", a műalkotás érzelmi mélysége és intellektuális színvonala pedig mélyen alulmúlja a legvacakabb szappanoperáét. A díszlet több mint vérciki: egy, talán az Eiffel-torony lábazatára hajazó vasszerkezet mögött, a horizonton a Notre-Dame bedekker stílusú óriási fotója látható. A zene tételekből áll, melyeknek végét többször lenyisszantották, amikor – feltehetően – elfogyott a lépés. Az előadás egyetlen pozitívuma a táncosok odaadó szorgalma és időnként jól kivitelezett mozgása. Ők is a vezetői cinizmus áldozatai: van állásuk, kapnak pénzt, hadd dolgozzanak... A nézőknek meg úgyis menthetetlenül begyöpösödött az agyuk, legyenek hálásak és tapsoljanak, mert könnyen emészthetővel úszták meg a kulturális programot.

A fesztivál nyitó előadásán két fogyasztható, de nehezen emészthető, értékes előadás szerepelt. Bozsik Yvette *Miss Julie*ja aprólékos műgonddal készült, a néző intellektuális aktivitására számító koreográfiájának befogadásához nem árt ismerni Strindberg *Júlia kisasszony*át – de a svéd drámaíró naturalista szomorújátéka nélkül is értelmezhető az előadás. Bozsik ugyanis csak az alapszituációt kölcsönzi Strindbergtől, a múlttal terhelt, a lélek mélyrétegeiben megélt szerelmiháromszög-történetet – öt szereplő közreműködésével – a kortalan mában bontja ki. Kortárs táncalkotók gyakran alkalmaznak kiindulópontként irodalmi vagy más műalkotásból származó gondolati alapot. Kun Attila *Tavaszi áldozat*át is műélmény – Sztravinszkij zenéje és a táncjáték eredeti szövegkönyve – ihlette. Kun változatának – részleteiben, látványában – szintén alig van köze a majd' százéves, *Néhány kép a pogány Oroszországból* alcímű szövegkönyvhöz, de a Győri Balett által bemutatott koreográfia – hasonlóan a legtöbb *Sacre*-feldolgozáshoz – egyén és közösség konfliktusáról szól. Sőt az új abban megegyezik a régivel, hogy mindkettő emberáldozatot ábrázol: az eredeti pogányt, a Kun-féle újkorit.

A régi és új kapcsolata, a hagyományőrzés és kísérletezés paradoxona Győrben is leginkább a néptánc-előadásokban volt megfigyelhető. A BM Duna Művészegyüttes a Zalaegerszegen díjat nyert *Metszet* kibővített változatát *Töredékek* címmel mutatta be a *show-case*-ben, majd a főprogramban eljátszották a *Kígyóballada* rövidített verzióját. A Dunaújvárosi Bartók Táncszínház is Juhász Zsolt-koreográfiával, a Ionesco drámája alapján készült *Székek*kel

Bajári Levente, Lőrinc Katalin és Ladányi Andrea az &Echóban

Koncz Zsuzsa felvétele

jelentkezett. Hatalmas sikert aratott a Budapest Táncegyüttes az *Élő Martin Archívum-sorozat* harmadik darabjával, a hagyományőrző *Kalotaszeg*gel. (A sorozat a néprajzkutató Martin Györgynek állít emléket.) A Magyar Állami Népi Együttes és a Honvéd Táncszínház fesztiválprodukciói Bartók Bélához kapcsolódtak. Mindkét koreográfia azt jelzi, hogy a néptáncművészek Bartókban nemcsak a népzenegyűjtőt, hanem az újító zeneszerzőt is tisztelik. A Népi Együttes készülő *Bartók-trilógiá*jának első darabját, a *Kincses Felvidék*et hozta el. A hagyományos folklór-összeállításra emlékeztető darab képzőművészeti igénnyel megtervezett fényközegben rövid táncképekkel idézi fel Bartók felvidéki gyűjtésének helyszíneit, majd az előadás végén – utalva a népzenei alapok bartóki megőrzésére – a zeneszerző egyik zongoratétele hangzik fel. A Honvéd Együttes koreográfusai a *Bartók útjain* című izgalmas estjükön bátran kísérleteztek: autentikus népzene helyett Bartók-zenére koreografáltak. Kiemelkedőek voltak a *Negyvennégy duó két hegedűre* című kompozíció tételeire készített darabok (Horváth Zsófia és Markovínyi Tibor koreográfiái), valamint a Foltin Jolán tervezte *Vágyódás,* amelynek zenei alapja a *Román népi táncok zenekarra* című, nagyzenekarra írt Bartók-mű. Az új utakat kereső néptáncosok jól választottak példaképet. Nincs is már más dolguk, „csak" végig kell járniuk – táncban – a bartóki utat.

Az V. Magyar Táncfesztivál szervezői a műsor összeállításával igyekeztek reprezentálni a magyar táncéletet. Túl hosszú lenne csak felsorolni is a fellépő együtteseket és előadókat, de néhányan feltétlenül említést érdemelnek. Frenák Pál az ünnepélyes megnyitó előtt érdeklődést felkorbácsoló improvizációt mutatott be a színház aulájában, majd másnap eljátszották a *Mennono* című koreográfiáját. Az Artus Goda Gábor Társulata a Kisfaludy Teremben megrendezte a *Don Quijote Mauzóleum* című interaktív akció-táncszínházát. A Szegedi Kortárs Balett az *Atlantiszt* játszotta, a magyar Mozdulatművészeti Társulat a *Káin-Ábelt*, a Miskolci Nemzeti Színház Tánctársulata a *Faust*ot. Fellépett (vagy koreografált) Nagy Andrea, Szabó Réka, Gombai Szabolcs, Ladányi Andrea, Gold Bea, Nagy Csilla – és még sokan mások. Az egyszemélyes koreográfiák közül kiemelkedett Gergye Krisztián meghökkentő *E. Sch. Erotó*ja. Az Egon Schiele képei ihlette monotáncműben Gergye feje hátsó részén is arcot visel, a fenthez és lenthez fűződő viszonya tisztázatlan, a hátul nála gyakran elöllé változik. Ha figurájának identifikációs válsága nem is követendő példa, de Janus-arca azt súgja: a táncosoknak egyszerre kell tudniuk múltba és jövőbe nézni.

VIP-kártya nélkül

■ BESZÉLGETÉS KRÁMER GYÖRGGYEL — FESZTIVÁLOK IDEJÉN ■

Az V. Magyar Táncfesztiválon, Győrben beszélgetünk, annak az előadásnak – a Miskolci Nemzeti Színház Faust*jának – a napján, amelynek Krámer György a koreográfusa és címszereplője is egyben. Mostanában mintha kicsit csönd lenne körötte. A Győri Balett egykori alapító tagja, majd a Rockszínház hőskorának részese, aki megfordult a Szegedi Balettnál, Veszprémben táncműhelyt vezet, végigkoreografálja az ország zenés színházait, a rendszerváltás körül táncközéletünk egyik vezető alakja, jelenleg családjával Miskolcon, gyermekkora színhelyén él és dolgozik.*

– Szándékos ez a határozott elvonulás, vagy csak így alakult, így kényszerítették ki a körülmények?

– Szeretném hinni, hogy szándékos, mert elegem van a közéletből. Valóban sokáig vállaltam részt benne, de belefáradtam, értelmetlennek látom. Ez tehát körülmény is, ami kényszerít. A véleményemmel szinte mindig kisebbségben maradtam, mindig kicsit másképp szerettem volna a dolgokat alakítani. Az első harc a kortárs tánc elfogadtatása volt, azon most már nagy nehezen túl vagyunk, de a szekértáborosodás folytatódik. Most ugyan másképp: régen kevesebb számú nagyobb tábor volt, most több kisebb. Az összes közös ügyünk zsákutcába futott. A Nemzeti Táncszínház, a Táncművészeti Kerekasztal, a fesztiváljaink. Továbbra is – mint azelőtt – az előszobázás az érvényesülés legeredményesebb útja.

– A Kerekasztal, a táncművészet eltérő szegmenseinek közös fóruma éppen a szekértáborok kiiktatására jött létre. Nem tudott enyhíteni a jelenségen?

– A Kerekasztal nem csupán politikai okokból nem tudott enyhíteni ezen [a párbeszéd ugyanis nagyon nehézkesen alakult ki a minisztériummal – L. K.], hanem „a szakma" miatt sem. Ahol nem lehet rávenni normális párbeszédre a résztvevőket, az Bábel. A legutóbbi táncszövetségi közgyűlésen, az utolsó olyan szakmai fórumon, amelyen részt vettem, olyan felszólalások hangzottak el, mintha a nyolcvanas években lettünk volna. Így aztán semmi sem olyan, amilyennek lennie kéne, de még csak olyan sem, amilyen lehetne. A fesztiváljaink – a győri és a veszprémi – sem. Amúgy meg az élet is úgy hozta, hogy Miskolcon megadatott az újrakezdés, és nekem még van néhány elkészítendő darabom.

– Győr, Rockszínház, Szeged, Veszprém – kulturális közelmúltunkban mind mást és mást jelent. Hogyan élted meg a helyzetedet ott és akkor, ezeken a fontos állomásokon, s hogyan látod jelenőségüket ma, visszatekintve?

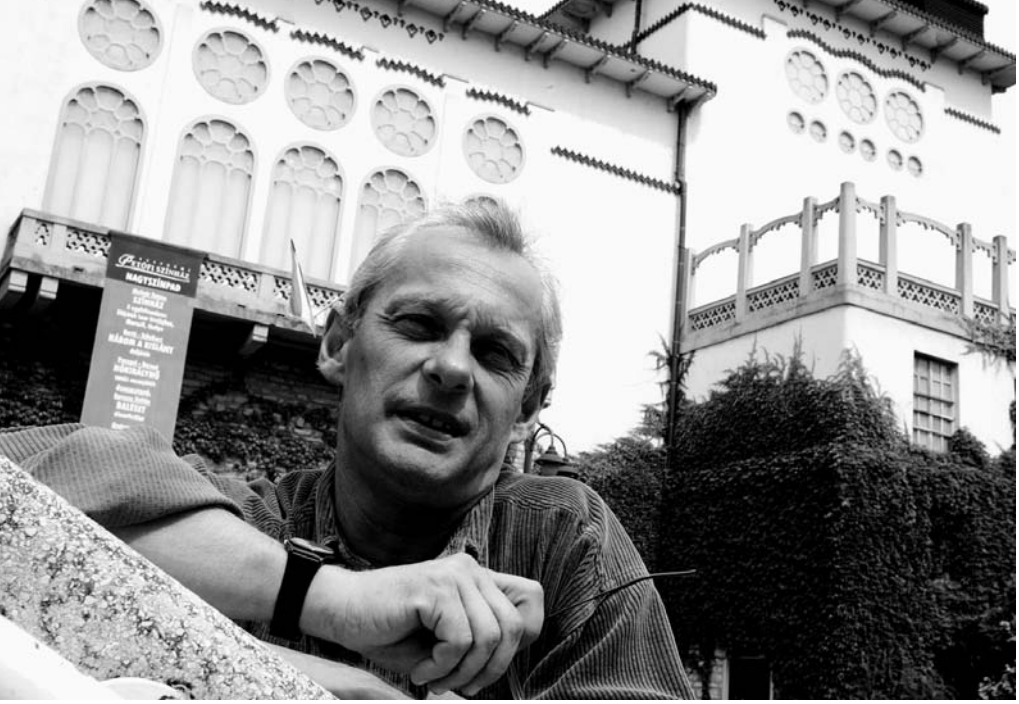
– Az életemet jelentette mind, amikor éppen ott voltam. A Győri Balett szerelem volt, és a mai napig is csak így, ilyen érzelmi alapon tudok rá visszagondolni.

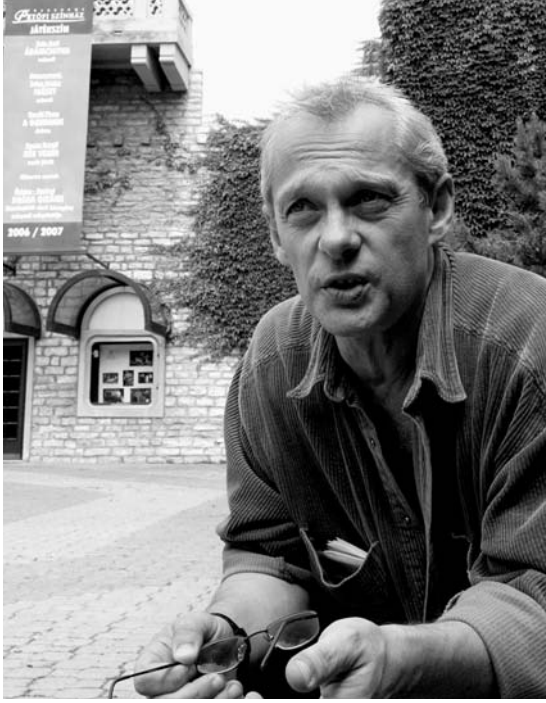
– A győri társulatban egyedül te koreografáltál a kezdetekben Markó Iván mellett. Ez hogyan történt?

– Még azelőtt elkezdtem koreografálni, hogy Markó Iván hazajött, s megismerkedett a balettintézeti végzős évfolyammal, leendő társulatával. Az intézet Koreográfiai Stúdiójában már ´77-ben volt bemutatónk. Szentendrén, egy főiskolai találkozón játszottuk először a *Pygmalion*t, azt a darabomat, amelyet aztán Iván beemelt az együttes induló repertoárjába. Akkor látta a csapatot először, és nekem az előadás után azt mondta: rád koreográfusként is szükségem van. Már akkor úgy éreztem, hogy nekem koreografálnom kell, nem tudom, miért, ez így volt természetes. Aztán elkészítettem még a *Sírver*set, és ezután Iván többé nem kért fel. Akkor valami megpattant bennem. Elszállt a varázslat, amiben addig éltem. Utoljára 1984 februárjában léptem fel Győrben, huszonkét éve jöttem el, már senki sem emlékszik ott rám. Éppen ma nyilallt belém a kérdés: ha ma este az előadásra eljön valaki, aki akkor még látott, vajon mit szól? Győr tehát érzelmi kérdés számomra, s ahogy a szerelem is a véletlenen múlik, úgy ez is a véletlenen múlt.

– A Rockszínházhoz milyen emlék fűz?

– Amikor eljöttem Győrből, szabadúszó koreográfus lettem. Ez akkoriban elég ritka volt. Meg kellett élnem, így nem válogattam sokáig, hamar a Rockszínház mellett döntöttem. Megtetszett a csapat, valami rokonságot éreztem közte és a győri társulat mint közösség között. Ez is érzelmi alapon történt tehát, hisz mindenütt





A portrékat Szegedi Gábor készítette

azt kerestem, amit Győrben hagytam. Jó, hogy így alakult, büszke vagyok a Rockszínházra. Hat szép évet töltöttem ott, s még önálló balettestet is sikerült létrehoznunk. Aztán Ruszt József hívott Szegedre, az újjáalakult Szegedi Balett élére. Ott volt már Bokor Roland, az ő igazgatói helyére hívtak, Imre Zoltán vezető koreográfus mellé, akitől aztán rengeteget tanultam. Mesebeli partner volt. Szeged azonban csupán közjáték maradt az életemben, a fiatalokból álló új együttes ugyanis nem fogadott el vezetőjének. Nem voltam teljesen felkészülve erre a szerepre, nem volt elegendő muníció a tarisznyámban. Az együttesnek azért nem vált hátrányára, hogy ott voltam, ahogyan az sem, hogy hirtelen felálltam és elmentem.

– Hogyan lett ebből Veszprém?

– Körbekoreografáltam az ország színházait, megfordultam Veszprémben is, ahol Horvai Istvánnal hosszan beszélgettünk (ő éppen valami vezető pozícióban volt ott akkor), s azt mondta: Gyuri, itt nem lehet táncszínházat csinálni, ez alvó város, a színháza meg a klasszikus és magyar irodalom darabjaira szakosodott. Vándorfi László, amikor 1991-ben afféle Nemecsek Ernőként megpályázta a veszprémi igazgatói állást, váratlanul keresett meg. Arra kért, vegyek részt vele a pályázatban. Megnyerte – s te tudod, milyen volt az általa életre hívott Veszprémi Táncműhely első két-három éve, hiszen alkotó részese voltál. Talán először fordult elő az országban, hogy egy produkciókra összeálló, struktúrán kívüli csapat a struktúrán belül dolgozott. Nagyon büszke vagyok ezekre az évekre: Veszprémben váltam igazi színházi emberré. Vándorfi alkalmazott koreográfusként hét bőrt nyúzott le rólam. A közös munka kiteljesedése azonban mégis a Veszprémi Összművészeti Találkozó, a Tánc Fesztiválja volt.

– Ez a „vállalkozás" túlélte Vándorfi távozását a színház éléről, pedig a fesztivál bázisát ma is a színház adja. Hogyan jöhetett létre egy ilyen erős rendezvény a semmiből 1998-ban?

– Úgy, hogy akkor olyan ember került a színház élére, akinek a tánc, a mozgás nagyon fontos volt. Sokáig rágtam a fülét, hogyan lehetne befogadó jelleggel meghívni az akkoriban felfutóban levő Bozsik Yvette, Goda Gábor, Juronics Tamás darabjait. Egy repertoárszínház költségvetéséből ilyesmire nem telik. Akkor azonban megjelent a minisztérium *ad hoc* pályázata összművészeti fesztiválokra. Ha másként nem, akkor így – gondoltuk. Pályáztunk tehát, és nyertünk. A tánc önmagában is összművészet, ráadásul könnyű köré szervezni a többi művészeti ágat. Így lett a veszprémi fesztivál a fotó, a zene és a képzőművészet fesztiválja is. Később táncfilm is jött hozzá. Szerintem az ország legjobb fesztiválja lett.

– Mitől a legjobb?

– Attól, hogy van egy határozott profilja. A magyar kortárs művészetnek nehezen meghatározható, de markáns, mindenki számára világos szeletét vállaltuk fel, és azóta is tudjuk, mi az, ami nem fér bele. Fontos az is, hogy ez verseny, néha cserélődő, de stabil zsűrivel, amely nem szemellenzős szakemberekből áll. Nem az a lényeg, ki nyer, hanem hogy mindenki komolyan vegye a rendezvényt. Fontos volt a verseny „mérete" is: pont akkora, hogy ne hulljon szét elemeire.

– A fesztivál annak idején egyhetesként indult, de az idei csekély támogatás miatt négynaposra rövidült. Ettől még fesztivál volt?

– Aggódtam, de a színvonal szerencsére ennek ellenére magas volt. Csak hát ez így kevés. A szakmai viták száma is csökkent, holott ennek a fesztiválnak ez az egyik lényege: délelőttönként összeülünk, és vitatkozunk a látottak apropóján. Még akkor is, ha nem mindegyik résztvevő gondolja így. De sajnos későn derült ki, mire lesz elegendő a pályázati pénz, a program is későn alakult ki, ezért a társulatok nem tudták betervezni maguknak a négynapos folyamatos ittlétet, amitől a fesztivál olyan jó szokott lenni.

– Mikor kéne kiírni a pályázatot, hogy a fesztivál még tervezhető legyen?

– Most. De legkésőbb novemberben.

– Tudod, hogy ez lehetetlen, mert az ország költségvetése naptári évre szól.

– Nekem ezt hiába mondod, sosem fogom megérteni, miért nem lehet garanciát vállalni arra a néhány deklaráltan „kiemelt fontosságú" rendezvényre, amelyre aztán az utolsó pillanatban úgyis adnak valamennyit. Az idén – kiemeltként – kevesebb pénzt kaptunk, mint korábban. Most megígérték, hogy jövőre, a tizedik alkalomra majd többet kapunk. Nem vagyok hajlandó tovább hátrálni, hogy a négynaposból három- vagy kétnaposat szervezzek.

– Említetted, hogy a szakmai vitát nem minden résztvevő tartja fontosnak. Nem gondolod, hogy ez talán azért van így, mert nem könnyű a kritikával a helyszínen, „élőben" szembesülni?

– Nem gondolok erre. A leírt kritika elolvasása után nem kérdezheted az íróját. Itt viszont, a helyszínen, jól meg lehet rágni, vitatni mindent. Ez tréning. Vagyunk annyira felnőttek, hogy a helyzetet a magunk javára fordítsuk. Hallom, hogy a POSZT-on véres viták zajlanak. Itt szűkebb, profilírozott a kör, a véleménykülönbségek nem olyan élesek – ki lehet ezt bírni! Nem kell a konfliktust elkerülni, mert még a konfliktus is jobb, mint az elhallgatás. Beszéltünk már vitakultúránk hiányáról. Veszprémben ezt is lehet gyakorolni. A közönséget is jobban bevonnám: fogalmazzák meg minél többen a gondolataikat! A mi fesztiválunkon senki nem hord VIP-kártyát.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
LŐRINC KATALIN

Várom a következő feladatot

■ BESZÉLGETÉS JÁNOSKÚTI MÁRTÁVAL ■

1966-ban diplomázott a budapesti Iparművészeti Főiskolán, és egy négyéves szolnoki intermezzó után 1970-től a Vígszínház jelmeztervezője. Beszélgetésünknek nincs különösebb apropója. Hacsak több száz munkáját különféle stílusú, korú rendezőkkel és díszlettervezőkkel, különféle műfajokban, a drámától az operáig, az elismeréseket a Jászai Mari-díjtól az érdemes művészig, a tanítványok tucatjait nem tekintjük annak.

– A jelmeztervezés mellett a díszlet nem érdekelt?

– Nemrégiben elkezdtem írogatni, mikben dolgoztam idáig, ötszáznál több jött össze. Jelmeztervek. Mert én eleve jelmeztervezőnek készültem, és ma is úgy látom, hogy a jelmezek kivitelezése a kigondolásuktól a megvalósulásukig egész embert kíván. Látom, mennyiféle ága-boga van a jelmeztervezésnek: ha megvan a terv, el kell kezdeni foglalkozni a részletekkel, a hajjal, a sminkkel, a fejrevalóval, és így tovább. A ruhára, a szabásmintákkal együtt, oda kell figyelni. Ismerni kell például egy barokk cipő statikáját, hogy lehet azzal lépni. Ha nem saját magad csinálsz mindent, akkor nem tudod, milyen az az anyag. Az egyetemen az első óraimat mindig azzal kezdem, hogy felsorolom a jelmeztervezőre háruló föladatokat, ennek akár a pszichológiai vetületével együtt, amikor szép emberből csúnyát vagy csúnyából gyönyörűt varázsolsz, és a színészt is meg kell róla győznöd. Vagy amikor neked kell egy főszerepeket játszó színésznek bebizonyítanod, hogy jelentős a szerepe. Ezek nehéz, lélektani fölkészülést is igénylő föladatok. Ezért is érzem úgy, hogy mindehhez egész ember kell.

– A díszlettervezővel mindig összedolgozol?

– Persze. Akárki legyen is. A Vígszínházban nagyon sokat dolgoztam Fehér Miklóssal. Igazi barátság volt a miénk. A feleségének néha már az agyára mentünk. Egész nap együtt, aztán otthonról még vagy két órát beszéltünk telefonon. Mély gondolkodású, csodálatos ember, remek partner volt. Sokszor kaptam tőle támaszt, fontos emberi értékeket tanultam meg tőle. Aztán nagyon sok volt tanítványommal dolgozom együtt, például rendszeresen Mira Jancsival Kecskeméten, Csík Gyurival vagy Székely Lacival is, pedig vele később találkoztunk össze. Még annak idején Csányi Árpival. De dolgoztam Menczel Robival is. Szegény Vayer Tamással filmekben találkoztunk. Remélem, én is hatottam már inspiratívan a díszletre. Nagyon régen a Vígszínházban Kapás Dezső rendezte García Lorca *Donna Rosita avagy a virágok nyelve* című darabját. Fehér Miklós teljesen fehér díszletet képzelt el hozzá. Az alcíméből, a virágok nyelvéből kiindulva én találtam ki ehhez, hogy mindegyik felvonásban más-más virágok dominálnak. A történet szerint a lányt megkéri a fiú, majd eltűnik, és soha többet nem jön vissza. A lány egy életen át hímezi az esküvői ruháját virágokkal. Ezekből a virágokból csináltam a ruhát. Ez annyira inspirálta Miklóst, hogy a díszletbe a hatalmas falakra is furcsa, elnagyolt virágokat rajzolt. A három felvonásnak megvolt a háromféle színvilága, hangulata: az elsőben tavaszi virágok, a másodikban nyár végiek, az utolsóban, a halál előtti állapotban hervadozóak. Mindenki meghal, már csak az öregek élnek túl mindenkit. Papp Éva játszotta a főszerepet. Fülledt levegője lett az egésznek, miközben nagyon érdekes módon került szinkronba a ruha meg a díszlet. Ebben az esetben kifejezetten a ruha doppingolta a díszletet.

– Volt ellenkező példa is, amikor a díszlet inspirált téged?

– Igen, a nagyon érdekes *II. Richárd*ban például. Ott Miklós csinált egy furcsa, mozgatható háromemeletes falat, volt egyfajta ikonosztáz-hatása, ami számomra a hatalmi hierarchiát fejezte ki. Ezt a lépcsőzetességet próbáltam megragadni a ruhákban. A díszlet mozgatása és a ruhák beépítése az ebből a hatalmi hierarchiából való kibillenést jelképezte. Amikor Gálffi II. Richárdként a végén lemond a hatalomról, elbúcsúzik mindettől, ami csak tehertétel volt a számára. A Marton László rendezte *Szentiványéji álom*nál is Fehér Miklós díszletéből indultunk el, a zöld párnáiból meg a világítási hidakon lógó villanykörtékből. Ezeket a tiszta színeket akartam visszahozni a ruhákban. Így lett aztán a szerelmeseké vörös, vagy amikor Oberon és Titánia visszaváltoznak királlyá és királynővé, akkor a ruhájuk is fehér. Pucké meg a pároké fehér-vörössel volt megsuhintva, a tündéreké rózsaszíntől narancsosig. Jó játék volt, ugyanakkor megvolt az egésznek a gondolatisága. Emlékszem, először türkizzel dolgoztam a zöld párnák miatt, de Marton túl hidegnek találta. Akkor átalakítottam.

– Közel negyven éve a Vígszínházban. Részese voltál a nagy korszakoknak. Hogy kerültél ide?

– Mikor idekerültem, többek közt Ruttkai Éva, Páger Antal, Bulla Elma, Sulyok Mária voltak a vezető színészek, de a szereposztás alján, parányi betűkkel például Kern András f. h. neve volt olvasható.

Az én történetem pedig onnan datálódik, hogy még főiskolásként dolgoztam életem első nagyjátékfilmjében, *Minden kezdet nehéz* volt a címe, ´45 után játszódott, amikor éledni kezd a város. A filmhez diófa páccal és tussal hatalmas festményeket csináltam szakadt nadrágokról, kis sapkákról. S mit tesz isten, Várkonyi Zoltán volt az egyik szereplő, aki bemegy egy iskolába, ahol papírral vannak betakarva az ablakok. Várkonyinak egyébként különleges érzéke volt a tehetséghez, akiket ő kiszúrt, és a pályára billentett, mindből lett valaki. Én a másik helyiségben voltam, amikor meglátta a rajzaimat: „Ez mi?" – kérdezte. „Ezek a tervek!" – felelték neki. „Ki ez?" „Főiskolás." „Hozzák ide!" És akkor én, kis miniszoknyában, kezem-lábam összetörve, oda-

mentem hozzá: „Én vagyok." „És maga ilyen terveket csinál egy háborús izéhez? Lerajzolja? Hova jár?" „Iparművészeti Főiskolára." „Nagyon jó! Gratulálok! Fölveszem a lódent... maga is meg van elégedve?" „Meg vagyok, igen." „Jó, jó, csak meg akartam ismerni magát. Hányadikos?" „Negyedikes." „Ó, jó, majd kíváncsi vagyok, mi lesz." Ezen fölbuzdulva voltam olyan orcátlan, hogy a diplomamunkámra megkérjem konzulensnek. Fölhívtam: „Én vagyok az a kislány..." „Jó, jó, tudom, mi van?" „Most fogok diplomázni, konzulenst kell keresnem..." Hosszú csend. „Na jó, én most forgatok, kinn vagyok a filmgyárban. Ha holnap ráér, jöjjön ki!" Akkor forgathatta az *Egy magyar nábob*ot. Ott ült vagy negyven ember, egy egész stáb! „Na jó, ő az a fiatal tervező, most fog diplomázni, tessék, pakolja ki a rajzokat!" Kitelejött Radnóti Zsuzsával. Jó előadás volt, nagy volt az érdeklődés. Egyszer csak karácsony másnapján cseng a telefon: Vígszínház titkárság, Várkonyi. „Mit csinál?" „A karácsonyi ebédet eszem." „Nem úgy gondolom..." – nevetett. „Hát én még mindig Szolnokon..." „Be tudna jönni valamelyik nap a két ünnep között?" Az irodájában ott ült Várkonyi, Horvai, Kapás, úgy éreztem, vagy ötszázan. „Hoztam terveket." Nézték. Egymásra néztek. „Lenne kedve a jövő évadtól a Vígszínházban dolgozni?" „Igen, hogyne!" „Akkor augusztus elsejétől tekintse magát a Vígszínház tagjának." Pofátlanul megkérdeztem: „Bocsánat, kaphatnám ezt írásban, mert én a szolnoki színházban vagyok szerződésben." Várkonyi óriásit röhögött: „Menjen be a gazdasági hivatalba, majd kap egy papírt."

A portrékat Schiller Kata készítette

rítettem. „Ez mi?" – kérdezte tőlem. „Dürenmatt: *Angyal szállt le Babilonba.*" „És ezt honnan szedte?" „A Nagyvilágban olvastam." Nagyon tetszett neki. „Na jó. Nézze, kislány! Én ezt az egész konzulenséget abszolút nem tudom vállalni, látja, forgatok. De nagyon jó, hogy megmutatta a rajzokat. Menjen be a Vígszínházba, úgy hívják a titkárnőmet, hogy Gyimesi Ági, mondja be a nevét meg a telefonszámát. Semmit nem ígérek, de legyen meg. Sok szerencsét a diplomához! A viszontlátásra!" Ezzel a dolog le is zárult, végül Vámos László lett a korreferensem. Aztán lenyomtam a diploma után négy teljes évet, ´66-tól ´70-ig Szolnokon. Ebbe olyan jópofa dolgok estek bele, mint például a Székely Gábor rendezte *Tóték,* amire Örkény is

– Mitől volt különleges a Vígszínház?

– Ezekkel a rendezőkkel együtt dolgozni meghatározó volt. Várkonyival csodálatos előadásokat csináltam végig. A legérdekesebbek egyike Eörsi István *Széchenyi és az árnyak* című darabja volt, s Várkonyi volt a főszereplő, Bulla Elma volt a felesége. De a többiek is nagyszerűek voltak: Mádi Szabó Gábor, Somogyvári Rudolf, Kern. Érdekes áthallások voltak benne Ez életem egyik legszebb szakasza. Fontos volt még Páskándi *Vendégsége*. Nagyon szerettem. Meg ahogy Horvai az orosz irodalomhoz nyúlt. Gorkijhoz. Vagy Csehovhoz. Egyébként is Dosztojevszkij- meg oroszrajongó vagyok. Később aztán érdekes volt összevetnem, hogyan olvastam tizenöt évesen a *Bűn és bűnhődés*t, és hogyan harmincvalahány évesen, mikor csináltuk a Vígben, menynyire más dolgok ragadtak meg. Ezek végigkísérték az életemet. Miközben vívódtam Csehov vagy Ibsen témáival, óriási segítséget is jelentettek. És ma is tisztelettel emlékezem vissza a Horvaival folytatott beszélgetésekre. Sokat jelentett a Ljubimovval való találkozás is. Többször dolgoztam együtt Horvai és Ljubimov kedvelt díszlettervezőjével, David Borovszkijjal. Ő is nagy kaliberű ember volt. Emlékezetes számomra Horvai *Sirály*a a Vígben, amelyet a kritika annak idején nem tartott átütő előadásnak. Borovszkij díszletében Hernádi volt Nyina, Reviczky Trepljov, Ruttkai Arkagyina, Kútvölgyi Mása, meg még Darvas Iván, Kozák Laci, Miklóssy Gyuri bácsi, Benkő Gyula... A második felvonásban korabeli fürdőruhákban voltak egy „valódi" tó partján, ahol a tükröződések is játszottak, bele is estek a vízbe stb. És ez a tó befagy az utolsó felvonásban. Horvai a tragikomikus elemeket hangsúlyozva a végét a tragédia felé vitte. Ez újfajta Csehov-fölfogás volt, fantasztikus találmányokkal. Végig azt elemezte, hogy az igazi tehetségnek két útja van: vagy beáll a taposóba, vagy öngyilkos lesz. Óriási gondolatokat vet föl nekem ez a mai napig. És a mai napig izgat a formarendje, hogy mi volt abban az egyszerű fadíszletben olyan különleges. Molinóból készültek a fürdőruhák meg a csíkos tornadresszek. Fantasztikusan izgi volt...

– Az előadás egyrészt tényleg az aznapi közönségnek készül, másrészt viszont olykor csak sokkal később fedezhető föl inspiráló hatása...

– Nem biztos, hogy ami naprakész siker, megéli akár az évad végét. Ami ma divat, holnap már nem az. Hiszek abban, hogy ha átszűröd a saját megszenvedett életeden, amit a személyiség sugall, abból kijön valami kreatív dolog. Egy-egy produkció mindig új lehetőségeket ad, és tiszta lappal kezdhetsz. Ettől válik a pálya sokszínűvé.

– Az opera is része az életednek. Dolgoztál Békés Andrástól Kovalik Balázsig sok-sok rendezővel. Másfajta gondolkodást kíván ez a tervezői munka?

– Az első operatervezésem Ferencsik hatvanötödik születésnapján volt, a *Figaro házassága,* Békés András rendezésében. Nagyon nagy nevek voltak benne, meg egyébként is, az operaénekes más alkat. Nagyon rájuk kell hangolódni. Én mindezt a saját káromon tanultam meg. Békés rendkívül érzékenyen kezelte a helyzetet, hogy egy fiatal ember, a maga küszködéseivel elkezd dolgozni egy új műfajban. Utána sokáig nem fordultam elő az opera környékén, majd Kerényi Miklós Gáborral az *Ormindo,* Cavalli kamara jellegű operája következett a nagyszínpadon. Ebben nincs kórus, vannak viszont fantáziaszereplők. Újra szembesültem az opera buktatóival.

Ezután életem egyik legnagyobb kihívása következett, a *Hoffmann meséi.* Közel ötszáz ruha, több helyszín... Érdekes volt a rendezői koncepció, ehhez kellett a kompozíciót kitalálni. Elsősorban a sztorival ismerkedtem, de a zenének olyan vivőereje volt... őrületes erővel hatott rám, mennyire más, ha valaki dalban, áriázva mondja el, hogy szeretlek, mint ha prózában. Százhúsz ember van a színpadon, és abból éppen most csak kettőre kell odafigyelni, akik kvázi dialógust folytatnak. Ugyanakkor ott van mögöttük a többi száztizennyolc is, és a döntő pillanatban nekik is van szerepük. Az énekkar nem egy nagy massza volt, Kerényi Miklós Gábor még a csoportokat is szétszabdalta, mindenkinek megvolt a maga sorsa. Kijelölte a polgármestert, a polgármesternét, a lányaikat, volt katonatiszt, tanító néni és így tovább. Ugyanakkor mindezt össze is kellett fogni, mert csak akkor tud a főszereplő érvényesülni. Emlékezetes volt számomra Rossini *Mózes*e is a száznegyven tagú kórussal – hol zsidók, hol egyiptomiak, hol mások... Ott már sok mindent sikerült úgy megcsinálnom, ahogy elképzeltem. De a statisztéria egy részére már nem volt időm. Szóvá is tette ezt kritikájában Fodor Géza. És aztán jött a *Don Carlos,* amiben már teljességgel sikerült megvalósítanom az elképzeléseimet. Majd *A sevillai borbély,* a *Così fan tutte,* az *Olasz nő Algírban* – ezt már a nizzai operában... Mind tanulságosak voltak.

– Mindig lehet pontosan előre tudni, amikor az asztalnál tervezel, hogy az milyen lesz a valóságban?

– A szegedi szabadtérin az *Álarcosbál* próbái közben fölmentem a világosítótoronyba, és lenéztem, épp egy gyönyörű kettős ment a második felvonásból – és két pici embert láttam... Akkor megértettem, hogy ennek a dimenziónak is megvannak a maga törvényei. Sokáig, persze, világosban próbáltunk. Nagyon izgultam, mi lesz sötétben. Elkezdődött a harmadik felvonás, följött a fény, és elájultunk, milyen szép... A színek, a zene és a tánckar... A világosító lerohant hozzám a toronyból. Ezek jó élmények.

– És Kovalik Balázs? Egyszer csak fölhívott?

– Vele valóban sokat dolgozom együtt. Talán az egyik legkedvesebb munkánk a *Vérnász* volt. Kovalikot egyébként gyerekkora óta ismerem, volt gimnáziumi osztálytársam fia. Még egész kicsi korában írt nekem egy levelet, hogy őt érdekli a színház. Biztattam, hogy csak érdekelje. Legközelebb úgy találkoztunk, hogy ő statisztált egy darabban, melyben én is dolgoztam. Az első közös munkánk a *Turandot* volt. Az már igazi Kovalik-előadás volt. Teljesen más eszközökkel dolgoztunk, mint ahogy az megszokott. Nemrég megnéztem újra, ez az előadás már nagyon sokban eltér az eredeti elképzeléstől, de valahogy mégis funkcionál. A ruháknak furcsa törődöttsége lett, és ettől a lefáradástól izgalmasabbak, mint első pillanatban voltak. A *Vérnász*t prózában nagyon régen Szolnokon is terveztem Székely Gáborral. A darab tehát bennem volt, de Szokolay zenéjétől mégis más. Érdekes, furcsa képek születtek bennem, valamilyen nagyon színes újság ihlette, volt abban tenger, lehet, hogy halak is... feketés-zölddel megsuhintott furcsa vizek. A kezdeti közös gondolkodás idején lapokat téptem ki és vittem Balázsnak, hogy én ilyesmit érzek. Ez kivételesen az egészet meghatározta. Azt hiszem, hatottam Horgas Péter díszletére is. Szóval a gondolat domináns volt. Más kérdés, hogy társadalmilag sokkal provinciálisabb közeget képzeltem. Népi ingesnek kezdtem – de végül teljesen mostani öltözékek alakultak: kosztüm, ruha, öltöny, csizmás alak is, minden. Három szín volt benne: fekete, zöld és fehér – plusz a menyasszony ruhájának aranya. A Hold például, aki előhozza ezeket a belülről jövő indulatokat, fehér lakköltönyben volt. A kórus pedig teljesen mai fekete ruhákban, amibe belekentem zöldet. Magának az anyának a ruhája is fekete volt, zölddel batikolva. A feleség ruhája is meg volt zölddel fújva, a fiúké zölddel megsuhintva. Leonardo, aki elcsábítja a mennyasszonyt, szürkésfeketén macsós figura lett. A halált ugyanaz az énekesnő alakította, mint az anyát. Fölvett egy földig érő katonakabátot, ami szintén zölddel volt megsuhintva, és egy fél zöld maszkot. Mindezt úgy hoztuk létre, hogy amikor már készen lett az összes ruha, lementem Szegedre, és ott a helyszínen különböző zöld festékekkel befújtam az egészet. Ezt az előadást nagyon szeretem. Aztán csináltam Kovalikkal azt a nagyon vitatott *Kékszakallú*t. Nagy élményem volt Ligeti György *Le Grand Macabre*-ja. Kitaláltunk egy rózsaszínben végigvonuló kortörténetet, kezdve az ősembertől a barokkig, majd a rokokón át a mai dendiig, minden rózsaszín. Végül valamennyien bemennek a sírba, a nagy halál eltemeti őket.

– A Képzőművészeti Egyetemen csaknem harminc éve tanítasz, docens vagy a látványtervező tanszéken. Más szemléletű most az oktatás?

– Egészen más. Mindegyiknek megvannak a maga erényei és hátrányai. Erénye a mostaninak, hogy nagyon sokfélével találkoznak a hallgatók, minden félévben mások tanítanak. Ennek a módszernek van olyan tulajdonsága – és ezt már sokszor elmondtam –, hogy a tanár mindig magát akarja kicsit megmutatni, hogy „én vagyok az, aki ezt a legérdekesebben vagy a legjobban tanítja". Úgy érzem, szükség lenne arra, hogy egy-egy mester bizonyos ideig végigvigye őket. Most például másodéveseket tanítottam, nagyon jól egymásra találtunk, és el vannak keseredve, hogy már nem velem lesznek jövőre. Talán jó lenne nekik, ha ennek az évnek a tapasztalatát tovább tudnánk vinni.

– Sokat változott az oktatás ahhoz képest, mint amikor téged tanítottak?

– Én akkor két évet díszítőfestő szakon voltam. Sgraffitót csináltam, freskót, üveget, betont öntöttem, éjjel-nappal alakrajzot készítettem, ábrázoló geometriát tanultunk, művészettörténetet stb. Állandóan holtfáradtak voltunk, de nagyon élveztük. Harmadévtől kezdtem a szakmám. Akkor viszont állati iramban. Rögtön teljes darabokat kaptam. Az első félévben *A vágy villamosá*t. Utána Szophoklész *Élektrá*ját. Majd folyamatosan minden félévben kétháromteljes darabot. És mindig rengeteget rajzoltunk, fejet, aktot, mindent. Eiger István tanár úrtól nagyon sokat tanultam. Ő volt akkoriban a fölmentő expedíció az életemben. Soha nem felejtem el, amikor két akt volt: az egyik puha testű, fehér húsú, fehér hájú idős nő, a másik pedig egy szerb nő, erős izmai voltak, erős csontjai. Teljesen más volt a bőrszínük, az egész testfölépítésük. Ez nekem szárnyakat adott a karakterek ábrázolásában.

– Sok kompromisszumot kell kötnöd a pályád során?

– A rendezőkkel? Nem mondhatnám. Eleinte volt egy fejjel a falnak periódusom, de ez kollektív munka, rájöttem, hogy nekem is rugalmasnak kell lennem. Előfordult, hogy hadakoztam, balhéztam, de most, mai szemmel nézve rájöttem, hogy a rendező mire gondolt, és lehet, hogy neki volt igaza. Ha az ember nagyon berágja magát egy elképzelésbe, akkor pillanatnyilag meg van róla győződve, hogy neki van igaza, de utóbb, pláne egy kis távolságból, rájön: lehet, hogy a másik elgondolása is érvényes.

– Hogy látod a mai színházat?

– Nem akarok rezignált lenni. Nekem már annyi szép emlékem van, s annyi mindent megcsinálhattam. De azért megmondom, mit nem érzek most jónak: hogy vannak bizonyos trendek, melyekben a formák megvannak, de nincs tartalom. Sokkal izgalmasabbá lehetne tenni a trenden belül is a dolgokat. A kritika se nagyon veszi a fáradságot, hogy mögéjük nézzen, hátha a trenden kívüliekben is van valami érdekes. Lehet, hogy abból új szegmens bontható ki. Vannak bizonyos helyzetek, bizonyos emberek, amitakit mindig elfogadnak, más emberek pedig nincsenek helyzetbe hozva, és sokszor az érdekes kísérleteikre sem figyelnek oda. Én ezt már gyakran szóvá tettem, nem magam, hanem a tanítványaim miatt. Sokszor a „fölszínt" ragadják meg, pedig a maradandó értékeket nem ez képviseli.

– Mire vágyol?

– Én úgy vagyok... A következő feladatra vágyom mindig. Nekem minden feladat új kihívás. Hazudnék, ha azt mondanám, hogy mindegyik kitörő örömmel tölt el. De most épp abban a helyzetben vagyok, hogy örömmel és kíváncsisággal nézek a következő feladatra, feladatokra...

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: LŐKÖS ILDIKÓ

Perényi Balázs

En attendant

■ ZSÁMBÉK: GODOT-RA VÁRVA HÁROMSZOR ■

Mit kezdünk a Godot-*val? Világképe – a létezést eluraló abszurditás, az értelmét vesztő cselekvés (kauzalitás és teleológia rendszerének felbomlása), a jelentésüket vesztő szavak, a mechanikus játszmákká silányuló emberi kapcsolatok – evidens élettapasztalat, sőt médiaközhely. (Nemrég az egyik kereskedelmi csatorna híradójának egy hattagú család kegyetlen lemészárlásáról és egy tragikus üzemi balesetről tudósító fél-fél perces véres beszámolóját bulvárajánló követte, amelyben egy sehonnai sztár éppen szétköltözött egy másiktól. Ehhez képest tényleg erőtlen provokáció, hogy a segítségért rimánkodó vak Pozzo egyszer csak szellent egy büdöset.) Beckett művének szimbolikája, ahogyan a keresztény jelképeket – a remény és megváltás emblémáit – az Istentől elhagyott világba veti, már húsz éve is gimnáziumi tananyag volt. „Mit csinálunk?" – „Godot-ra várunk." A rövid dialóg köz-mondássá, értelmiségi viccé vált. Godot mitologémává emelkedő irodalmi alak – Don Quijote, Hamlet, Don Juan és Švejk rokona –, pedig meg sem jelenik. Hogyan is láthatnánk őt, hiszen létezésmódja maga a hiány. A „hiány dramaturgiája" jó ideje kanonizált ábrázolásmód. Az abszurd dráma módszere – hogy a dramaturgiai alapfogalmak (tér, idő, cselekvés, szituáció, viszony) tagadásként, „hiányként" mutatkoznak meg – a kortárs drámai szövegek kedvelt technikája. Megkopott az abszurd képi világa is: a hivatalnoklét neutrális öltözékei, a keménykalapok, fekete öltönyök kafkai ruhatára, a szimbolikus elemek uralta üres tér.*

KLASSZIKUS ABSZURD — ABSZURD KLASSZIKUS

A *Godot-ra várva* modern klasszikus. Klasszikusan modern (beckettes) előadása valószínűleg titok nélküli, érdektelen és roppant unalmas lehet. Ebből következően, mint minden klasszikus remekművet, az alkotónak újra fel kell fedeznie és fel kell fedeztetnie a befogadóval. Egy ennyire zárt, szigorúan megkomponált szöveg esetében ez nem könnyű. Beckett művében a következetesen végigvezetett motívumok sűrű mintázatot alkotnak, a lüktető, pulzáló dialógok meghatározzák az előadás ritmusát. A szerző egzakt instrukciói előírják az akciókat, szinte megrendezik a darabot. El lehet-e térni tőlük? Meg szabad-e húzni a szöveget, esetleg bele lehet-e írni? Meg szabad-e változtatni a játék közegét?

Tompa Gábor és Urbán András, a sepsiszentgyörgyi, illetve a szabadkai előadás rendezői – a színlap se itt, se ott nem tüntet fel dramaturgot – alig módosítottak a szövegen, mindössze kétháromvendégszöveget illesztettek Kolozsvári Grandpierre Emil fordításába. Ilyen volt a szentgyörgyi Estragon válasza Vladimir ingerült, a közelmúltat firtató kérdéseire: „Nem vagyok történész." A beírt szövegek a szituációba illeszkednek, az értelmezésből következnek – belesimulnak a textusba. Manapság mármár szokatlan ez a szöveghűség. Bizonyára remekül mondhatók a zeneileg megkomponált dialógok. Vidnyánszky Attila beregszászi rendezésében merészebben, motívumokat, hosszabb szövegrészeket hagy el. A beregszászi előadás rugaszkodik el leginkább a „hagyományos abszurd" világértelmezésétől és az ebből fakadó

Káló Béla (Vladimir), Csernik Árpád (Pozzo) és Szilágyi Nándor (Estragon) a szabadkai előadásban

Koncz Zsuzsa felvétele

Schiller Kata felvétele

Péter Hilda (Lucky) és Váta Lóránd (Vladimir) a sepsiszentgyörgyi előadásban

becketti fogalmazásmódtól. Tempóját nem a szöveg diktálja, hanem az eredeti térszervezésből fakadó mozgások, a szimbolikus akciók időigénye, illetve a gyakran felhangzó zenék.

„EN ATTENDANT" – A BECKETT-PARADOXON

Hogyan ábrázolja a három produkció az *„en attendant"* – a várakozás állapotát? Érdemes-e pótcselekvéseket pótcselekvésként, az értelmét vesztett tetteket kiüresedett, unaloműző játszmaként színre állítani? Vagy igazi tétre menő, feszült – drámai – cselekvés a cipőlehúzás, répaevés, összekülönbözés, összeölelkezés stb., amiket csak a transzcendens, vagyis bármiféle távlat – illetve a távlat hiánya – mutat céltalannak? Szakadatlan újrajátszás, szüntelen ismétlődés, makacs visszatérés minden? A hatásdramaturgia felől rákérdezve: esztétikai izgalommá, színházi érdekességgé formálható-e ez az unalom? „Hát szórakoztam már jobban" – mondja Estragon. A szöveg filozófiai relevanciája önmagában nem éltetheti a bemutatót, egyszerűbben szólva a szellemi izgalom, amit a rádöbbenés okoz, hogy mennyire – teljesen – abszurd is a létezés, már apáinknak is megvolt, sőt... A *Godot*-t 1953-ban mutatták be!

A három előadás más-más választ fogalmaz meg a dráma kihívásaira. A szabadkaiak nem társítanak jelentést ahhoz, hogy a visszatérő szövegek mellé milyen akciót rendelnek. Vladimir (Káló Béla) és Estragon (Szilágyi Nándor) unaloműző játszmaként irtózatos energiával csinálja a semmit! Vagy a Semmit? Egymásnak háttal ücsörögnek, vagy körbenyargalnak vállukat összeérintve, felemelik a hangjukat, vagy figuráznak (szerepet játszanak) – helyzetgyakorlatok Beckett szövegére. A második felvonás elején gatyára vetkőznek, Vladimir széthajt egy leleményes kis nyugágyat, amire rátelepszenek, hogy napozzanak. A reflektorfény azonban mindegyre odébb vándorol. Ők persze követik. Az akció szólhat a rohanó időről, a felbolyduló világrendről, ahogy a szürrealista De Chirico halott tereiben elbizonytalanítják a szemlélőt az összevissza vetülő árnyékok. Az adott – nem rövid – szövegrészhez rendelése tulajdonképpen önkényes. Lehetne bárhol. A színészi játék sajnos nem elég árnyalt és finom, de nem is elég szenvedélyes és radikális, így óhatatlanul megjelenik az unalom. Nem a becketti, a színházi. Viszont nagyon szép, ahova kifut a játék: az elszunnyadó Estragon mellett kegyetlenül magára marad Vladimir, aki megtisztító szomorúsággal szembesül életük céltalanságával. Felismeri, hogy mennyire fontos számára „társa". Mintha ez a látszólag vagy ténylegesen valódi, mert egyszeri és megismételhetetlen, tradicionálisan is „drámai" történés megnyitná, az álomszerű líraiság megemelné a színészi játékot. Káló Béla monológja megrázó.

Pozzónak a szerepjáték létformája, hogy szembeszegüljön az ürességgel. Csernik Árpád ripacskodó transzszexuálist alakít, aki kiszolgáltatott, esendő női énjeként affektáló, édelgő fejhangot és domináns férfiként egy dörgedelmes basszust váltogat, aszerint, hogy éppen elbizonytalanodik, vagy nyeregben érzi magát. Übü papa és Übü mama egy személyben. Rendkívül expresszív, szélsőségesen túlzó alakítás, de a szörnyű hangerejű rikácsolás a színészi tehetség ellenére egy idő után már fizikailag is fárasztó. Lucky (Mess Attila) pelenkaszerű, groteszk alsónadrágban, félmeztelenül, szinte öntudatlanul, a totális kimerültség transzában remeg, liheg, támolyog. Mikor „gondolkodik", egyre inkább magára talál, gazdag intonációval vezeti elő a tudományos szakzsargonba csomagolt képtelenségeket, finoman érzékelteti, mennyire más volt Lucky hajdanán, tönkremenetele előtt.

A sepsiszentgyörgyi előadás minden elemében követi a szerző instrukcióit. „Tradicionális abszurd." Mégis, a szűk keretben is végtelenül eredeti és izgalmas, mert a becketti figurákat egyéni értelmezés tölti fel, és imponálóan gazdag, árnyalt színészettel formálják meg őket. Vladimir (Váta Lóránd) és Estragon (Pálffy Tibor) jobb napokat látott értelmiségiek, abból a korszakból, amikor még volt jelentése a szónak. Nem a létezés bárgyú és tehetetlen bohócai, nem az univerzum hajléktalanjai – pontosabban azok is, de közben helyzetükre, a világ állapotára szakadatlan reflektáló intellektuelek. Vladimir szakadt, de jó szabású zakója, Estragon csuklón fityegő mandzsettája, piszkos szmokingja mutatja, hogy máshogyan is éltek. Két rendkívül értelmes, szimpatikusan kulturált alak. Váta Lóránd vastag kerek szemüvegében leginkább Brecht híres fekete-fehér portréira emlékeztet, Pálffy Tibor összefogott hosszú hajával, szakadt alkalmijában hippit juttat eszünkbe. Kettősük a XX. század lázadó-it, a dadaistákat, a marxistákat, a ´68-asokat, a woodstockiakat szimbolizálja, akik bizony a történelmen túlra jutottak. Miközben a kierkegaard-i ironikus hősök játszmáival pepecselnek, rezignáltan és tehetetlen dühvel mondanak nekrológot magukról és a világról, majd lázadoznak; pontosan tudják, hogy változtatni muszáj, holott képtelenség. Váta Lóránd a mindenkori ideológus, agitátor; magyaráz, értelmez, kicsit énekelve prédikál, érvel, felháborodik Pozzo embertelenségén, Lucky megaláztatásán, önmaga konstrukcióiban vergődik, tépelődik, majd lázas szónoki beszédet intéz az üres térhez a földön fekvő Pozzo–Lucky mellett, ahelyett hogy felsegítené őket. Mégsem ellenszenves, tele van jóérzéssel, remek a humora, iróniája önmagára is irányul. Pálffy Tibor ösztönös lázadó, gyenge és érzékeny, de néha pontosabb, mint kiürült ideológiatörmelékekbe fulladó társa. Mindketten rendkívül gazdagon ábrázolják a két intellektuális bohóc viszonyát, amely a szakadatlan ismétlődés ellenére igazán sokszínű. A közös játékok monotóniáját érezteti az erőteljesen ritmizált szövegmondás: szakaszokra meglódul, felgyorsul a tempó, szinte skandálják, darálják a mondatokat,

majd leállnak, kivárnak. Szünet. Kezdődhet elölről. Mégis, számos rezdülés, apró, de annál érzékletesebb elmozdulás jelenik meg a kiürült rituálékban, az unt koreográfiában. A szenvedély, a harag, az ellágyulás igazi – csak céltalan. „Jól szórakoztunk" – mondják, miután egymást szidalmazva múlatták az időt. A magukat szemmel láthatóan folyamatosan képző, tréningező sepsiszentgyörgyi színészek egyre többet tudnak mesterségükről. Grotowski iskoláján nevelődött lengyelektől láttam a közelmúltban hasonló teremtő színészetet, ők tudtak ennyit a hang rezonanciájáról, a plasztikus gesztusról, a testről mint a figura médiumáról. Zsámbékon Nemes Levente helyett Tompa Gábor játszotta Pozzót, meggyőzően érzékeltetve rendezői elgondolását. Pozzo elegáns zsakettjában afféle „jobb ember": arisztokrata, gazdag polgár, pártfunkcionárius, újgazdag, vállalkozó... Igazi hipokrita, aki kifinomult logikával, kulturált hangon fejti ki jogát az embertelenségre, a visszataszító hatalmaskodásra, amitől természetesen ő maga szenved a legjobban, de hát a világ rendje ez, valakinek rendet kell tartania. Lucky: Péter Hilda. Az elnyomott: nő. A férfi kinyilatkoztató hatalmasság, az anya befogadó szolgaság. Péter Hilda testbeszéde mozgásszínházi virtuóz koreográfia. Folytonos küzdelme, hogy meglelje egyensúlyát, és ne terüljön el végleg a földön, az agónia évekre prolongált groteszk balettje. Tekintete a szolgává torzított ember animális indulatait sugározza: hol kárörvendően gonosz, hol visszatetszően alázatos. (A színésznő bizonyára jogosan kapta alakításáért az idei országos Uniter díjat, a legrangosabb szakmai elismerést mint a legjobb mellékszereplő.)

A beregszászi produkciót a szenvedélyesség élteti – mint minden jó színházban, a színészi energiák az értelmezésből fakadnak. A Godot-ra várók zsákvászon ruhás középkori koldusok. A középkori ember – gyerek. Isten – Godot – gyermeke. Retteg az atyától, és feltétel nélkül imádja őt. Szélsőségesen érzelmes, kiszolgáltatott és esendő. Vad odaadással játszik, túlhabzó energiával, mint egy vásári komédiás. Játékaiban összevegyül szent és alpári, emelkedett és ordináré, mint Bruegel *Golgotá*ján, ahol a csoportozat kavargásában alig lehet felfedezni a Megváltót. Nos, ilyen figurák Vladimir (Trill Zsolt) és Estragon (Szűcs Nelli). Ezért képtelenek uralkodni csalódottságukon, hirtelen felhorgadó haragjukon, könnyes ellágyulásaikon. Feszítő indulataik nem a szituációkból, nem viszonyukból fakadnak, hanem élethelyzetükből: elhagyatottak, árvák, Istenre várakoznak és vágyakoznak. A szakadt, kinyúlt pulóveres Trill Zsolt égő tekintetű, megszállott aszkéta, kérlelhetetlen önostorozó, ugyanakkor ellenállhatatlanul csábítja őt társa nőiessége, előfordul, hogy vadul a mellébe markol. Hangja gyermeki motyogásból hirtelen sztentori üvöltésbe csap. Szűcs Nelli bő, kantáros vászonnadrágos szent együgyű, tiszta szívű örök gyermek. A középkor művészetében létezett ennyire egymás mellett az átszellemült allegória és a vaskos naturalizmus. Vladimir és Estragon szimbolikus alakok, a szentté válás két útját testesítik meg, miközben köpnek és vizelnek, ütnek és ölelnek. (Nem véletlen, hogy a szövegből kiugró „rettegés" szónál a háttérben elhelyezkedő szerzetes Ábrahám történetét kezdi olvasni, akit Kierkegaard a *Félelem és rettegés*ben a hit hősének nevezett.) Tőlük hiteles a nagy kérdés: „Mi dolgunk a világon?" Ég felé fordulva könyörögnek a megváltásért, később euforikusan rohangálnak kitárt karral, mikor azt hiszik, hogy Godot érkezik. Természetesen ez a radikális olvasat kivételes színészegyéniségeket követel. Trill Zsolt és Szűcs Nelli ilyenek. A szakállas, csizmás, sötét felöltős, spanyol galléros Pozzo (Varga József) mintha El Greco egyik inkvizítora lenne. Szigorú, zord hatalmasság, mégis mérhetetlenül jelentéktelenebb, mint Isten nyomorult árvái, Vladimir és Estragon. Lucky (Tóth László) öklendezve kezdi zagyva monológját, majd egyre inkább belejön, tetszeleg, szónokol, tudálékoskodik, tocsog a retorikában – maga az önmagába szédülő, gőgös ráció. Az ész őrülete totális zűrzavart szül, el is uralkodik a káosz. A többiek üvöltenek, ruhájukat tépik, térdre vetik magukat...

MAJDNEM ÜRES TEREK — VILÁGSZÍNPADOK

Samuel Beckett helyszínleírása az abszurd ikonográfia meghatározó képe. „Országút, mellette fa." Később felkél a hold. Az „úgynevezett deszka" – a világszínpad. Mint minden üres tér, a Godot-ra várás színtere is szimbolikus mező, ahol magától értetődően lesz jelképpé az a kevés tárgy, amit felmutatnak. A becketti séma megvalósítása, a finom vagy

Szűcs Nelli (Estragon), Varga József (Pozzo), Trill Zsolt (Vladimir) és Tóth László (Lucky) a beregszászi előadásban

theater.hu – Ilovszky Béla

durva elkülönbözések a szerző ajánlásaitól határozzák meg az értelmezés keretét.

A szabadkai előadás díszletét Úri Attila tervezte. A bitumennel borított pástszerű pódium sarkában ott áll az a bizonyos fa. Az előadás legizgalmasabb momentuma, ahogy erőteljes, jelentéses képekkel reflektál a *Godot*-t átszövő keresztény szimbolikára (bűnbeesés, megváltás, Fa, Godot, Fiú, Latrok, Szombat, Halszálka, Megváltóról elnevezett piac, Fennsík). Mikor kizöldell a tudás fája a második rész elején, a magasból vízcsepp hull az emberre. A világszínpadra két oldalról érkezik Vladimir és Estragon, alulról (a „pokolból") jön Pozzo és Lucky, létrán („lajtorján") távozik a magasba a Fiú (aki lány). Az üzenethozó a tér különböző pontjain más-más alakban jelenik meg. Egyszer mint fényben szitáló homok, máskor mint Krisztust a Fennsíkon megkísértő Sátán. A fehér ruhás fiatal lány ezüst anyaggal letakart ajándékot hoz Vladimirnek és Estragonnak – kiderül, hogy az ajándék kicsinyített képe a pástnak, ahol Vladimir és Estragon éppen egy tárgyat néz. A valóság: végtelen tükröződés. Mint egy isten néznek le magukra hőseink, ahogy rájuk is lenéz(het) valaki. A szimulakrumok megszámlálhatatlan sora tökéletesen érvényteleníti a magasság és mélység dimenzióját, az olyan univerzumot, ahol Isten elgondolható. Az egyik pokolvízió szerint az örök kárhozat éppen az időtlen ismétlődések infernális monotóniája. Nem véletlen, hogy mikor az előadás végén kinyílik Pozzo színen hagyott bőröndje, a vakítóan fényes akváriumban egy ponty tátog. A Halat – Krisztust – akváriumba rekesztette a pokolra szálló Pozzo. A színpadi képek szimbolikája nyilvánvalóvá teszi, hogy Urbán András és társulata számára Beckett művéből a transzcendens dimenzió a legfontosabb.

Vidnyánszky Attilának szintén az Istentől való elhagyottság, a megváltatlanság a *Godot-ra várva* kulcskérdése. Az óriási üres tér közepén ornamentikusan kacskaringózó drótgolyóbis függ, mint a gótikus székesegyházban az ásító térbe lógatott szimbolikus tárgyak, amelyek Isten jelenlétét demonstrálták (egyfajta Faraday-ketrec, ami, ugyebár, megvéd akár a villámcsapástól is). A középkori és modern ilyetén egymásba játszatását fokozza, hogy az univerzumot jelképező gömb közepén egy hangszóróból gregorián, illetve heroikus barokk orgonafutamok áradnak. A zene Isten üzenete, hallatára megrémülnek, fellelkesülnek a szereplők, de hiába a verdeső kar, nem emeli fel őket senki. Beckett középkori színházi formákat, az allegorikus moralitásokat, a szenvedéstörténetet bemutató passiót megidézve azt sugallja, hogy amiképpen a mennybolt kiürült, úgy vesztették el tartalmukat ezek a formák. Vidnyánszky Attila valódi allegorikus történetként vezeti elő a *Godot*-t, amelyben az ember (Akárki – Jedermann), férfi és nő keresi az üdvözülés lehetőségét. Úgy tűnik, hiába.

A sepsiszentgyörgyi előadás lejtős színpadát (díszlet-jelmez Both András) kőpor borítja, alig felismerhető cipők lepik el. Ezek egyrészt a színen lábbelijüket otthagyó Vladimirek és Estragonok számtalan generációjára utalnak, de még egyértelműbben idézik azokat a halott „milliókat", akikről Estragon beszél. A személyes tárgyak elborzasztó tömege a holokauszt-emlékhelyeken sokkolja a látogatókat. A világháború óta Kambodzsától Ruandáig számtalan helyen „világvégék" sora tette aktuálissá az ötvenes években született drámát. Az előadás, a borzongatóan erős, mégsem tolakodó színpadtér átértelmezi a két idejétmúlt szakadt intellektuel teszetosza létkitöltési kísérleteit. A gondolattal megtöltött üres tér fölé ijesztő gömbként emelkedik fel a hatalmas hold, mint egy pogány istenség. Vladimir és Estragon egymásnak vetett vállal didereg.

MEG NEM VÁLTÓK ÉRKEZÉSE

Kit küld Godot? Hogyan érkezik a küldött? A színrevitel válasza feltárja, hogyan vélekednek az alkotók Vladimir és Estragon megszabadulásának esélyéről.

A szabadkai Fiú – szőke lány (G. Erdélyi Hermina) – az előadás legizgalmasabb figurája. Gyerekhangon énekel, hangja különböző helyekről szól a sötétben – mindenütt jelen van. Máskor viszont az ártatlan gyereklány az ördögűző filmekből ismerős sátáni torokhangon ismételgeti Vladimir kérdéseit. A Megváltó helyett egy Megszállott érkezett, és ő távozik Jákob lajtorjáján a mennyekbe, miközben a Hal némán tátog akváriumbörtönében. A világot birtokba vette a gonosz: a monotónia, az ismétlés, az unalom, a céltalanság.

A beregszászi Hírnök (Rácz József) fehér klepetusos szerzetes, aki kezdetektől a színen van, Ábrahámról olvas, majd lapokat tép ki a Könyvből, és a fémgolyóba tűzdeli őket. Vladimir, aki korábban tehetetlen dühében ütlegelte a szelíd ifjút, lángra lobbanja a repülni képtelen papírszárnyakat. A Hírnököt rettentően boszszantja Lucky zagyválása, később ki is megy a világszínpadról, s második eljövetelénél már távolról, a zsámbéki rakétabázis magasan fekvő, sötét ablakából, szélfútta lombok közül tanulmányozza az embert. Ijesztő jelenés!

A sepsiszentgyörgyi előadás tiszta tekintetű kisfiúja (Farkas György Nándor vagy Dobra Ferenc – nem tudom, aznap melyikük) tévéképernyőről szól a csavargókhoz. Hiába a megnyerő alázat, a szimpatikus gyermekarc, a közvetítő médium hideggé és távolivá teszi a közlést. Ahonnan szól hozzájuk, oda nemigen juthatnak el, és igencsak anakronisztikusnak tetszenek, ahogy ácsorognak a cipőhalmon diadalmasan trónoló készülék mellett.

ÚJRAOLVASVA

Mindhárom *Godot*-bemutató érvényes és izgalmas olvasat, de közel sem azonos színvonalon formálják színházzá a gondolatot. Egyetlen közös jegyük, hogy oldanak Beckett zárt férfiuniverzumán, megjelenik a nő, és ez jót tesz a produkcióknak. A szabadkai előadás nem elég merész ahhoz, hogy végig autonóm víziókban fogalmazzon, s csak azt játssza el a drámából, ami számára fontos. Így a meglehetősen unalmas, színészileg nagyon egyenetlen játszmázásokat követi egy rendkívül eredeti, inspiratív képi fogalmazásmód a két felvonás utolsó tíz percében. Érdekes előadás.

Elismerésre valló teljesítmény, hogy a beregszásziak az 1993-ban született produkciót élő színházként tudták megőrizni. Ugyanakkor bármilyen expresszív is az előadást meghatározó Trill Zsolt és Szűcs Nelli játéka, ma már sokkal többet tudnak a színészetről, mint amit ebben a partitúrában megmutatnak. Ez különösen Trill Zsoltra érvényes, aki magabiztosan uralja a kifejezőeszközöket, irtózatosan erősek az indulatai, varázslatosan vált, érzékletesen láttat, szépen énekel, de az imponáló alakításban néha-néha felsejlik valami kellemetlen modorosság. Meglepő, hogy Vidnyánszky Attila akkori, második beregszászi munkájában mennyire készen volt már a rendező összetévesztehetetlen eszköztára, a színpadi zene önálló szereplővé avatása, az eredeti, de megfejthető üzenetet hordozó térszervezés, a színen végig bent levő főszereplők. Jelentős előadás.

Tompa Gábort szenvedélyesen érdekli az abszurd, Beckett remekét is sokadszorra rendezi. Megtartja a szöveget, a szerzői instrukciókat, megőrzi a becketti világ koherenciáját, mégis képes egy zárt formában relevánsan új jelentést megfogalmazni. A látszatcselekvések unalmától megóvják a produkciót a kirobbanó formában játszó, igazán jelentős színészegyéniségek, akik számára a rendező felfedezte a visszatérő helyzetek különbözőségét, konkrét jelentéssel töltött fel minden mondatot, akciót. Tökéletes előadás.

A *Godot-ra várva* ma is érvényes, de az alkotónak és a befogadónak egyaránt nagyon meg kell harcolnia érte.

NÁNAY ISTVÁN

Egy zsűritag feljegyzései

■ KISVÁRDA ■

Tíz nap, harminckét produkció, ennek fele tartozik a versenykategóriába, tehát megtekintésük kötelező – de ki tudja megállni, hogy ne nézze meg a többit is. Harminc-harmincnégy fok árnyékban, a stúdiótérnek kinevezett iskolai aulában ennek másfélszerese – akár egy busz vezetőfülkéjében. Kemény fizikai próbatétel Kisvárdán zsűrizni.

Különösen azok érezhették így, akik nem szokták a napi három előadást, hisz délután fél ötkor beültünk az elsőre, és szusszanásnyi szünetektől eltekintve éjfélkor álltunk fel az utolsóról. Délelőtt sem lazsáltunk: vagy magunk közt értékeltük a látottakat, vagy a szakmai beszélgetéseken vettünk részt. Sokszor és sokfelé zsürorkodtam már, de ritkán éltem meg azt, hogy ilyen harmonikusan, egymás véleményére kíváncsian és toleránsan dolgoztunk volna, mint most mi öten: Faragó Zsuzsa, Hegedűs D. Géza, Khell Csörsz, Margitai Ági s jómagam.

Társaim közül csak Khell Csörszöt nem ismertem közelebbről, épp ezért együttlétünket fontos találkozásnak éreztem, mert a részletek eltérő megítélése ellenére is nagyon gyakran – talán a mindkettőnk életét meghatározó mérnöki tanulmányok és múlt okán is – lényegi rokonságot fedeztem fel a magam és az ő racionális, széles körű tapasztalatra épülő, ugyanakkor megértő, az értékekre érzékenyen reagáló véleménynyilvánításai között.

Nem állítom, hogy öten mindenről egyformán vélekedtünk, de roppant érdekes és tanulságos volt, ahogy ki-ki a maga szakmája szemszögéből próbált érvelni, elemezni; ha úgy tetszik: miközben megbízatásunknak igyekeztünk eleget tenni, sajátos és kölcsönös megismerési-tanulási folyamat részesei voltunk. Mivel menet közben már minden lényeges kérdésben többé-kevésbé konszenzusra jutottunk, nem okozott különös fejtörést végső s mindannyiónk által vállalhatónak ítélt döntésünk meghozatala.

Ezúttal mint zsűritag nem az előadások kritikai méltatására vállalkozom, hanem a fesztiválon tapasztalt jelenségeket, trendeket szeretném érzékeltetni: azt, hogy tizenegy kortárs drámabemutató szerepelt a műsorban; öt végzős rendezőhallgató mutatkozott be; a legerősebb színház ma kétségtelenül a sepsiszentgyörgyi; Marosvásárhelyen a már elismert vajdasági műhelyekéihez hasonló próbálkozások körvonalazódnak; s mit jelent az örömszínház.

KORTÁRS DRÁMA

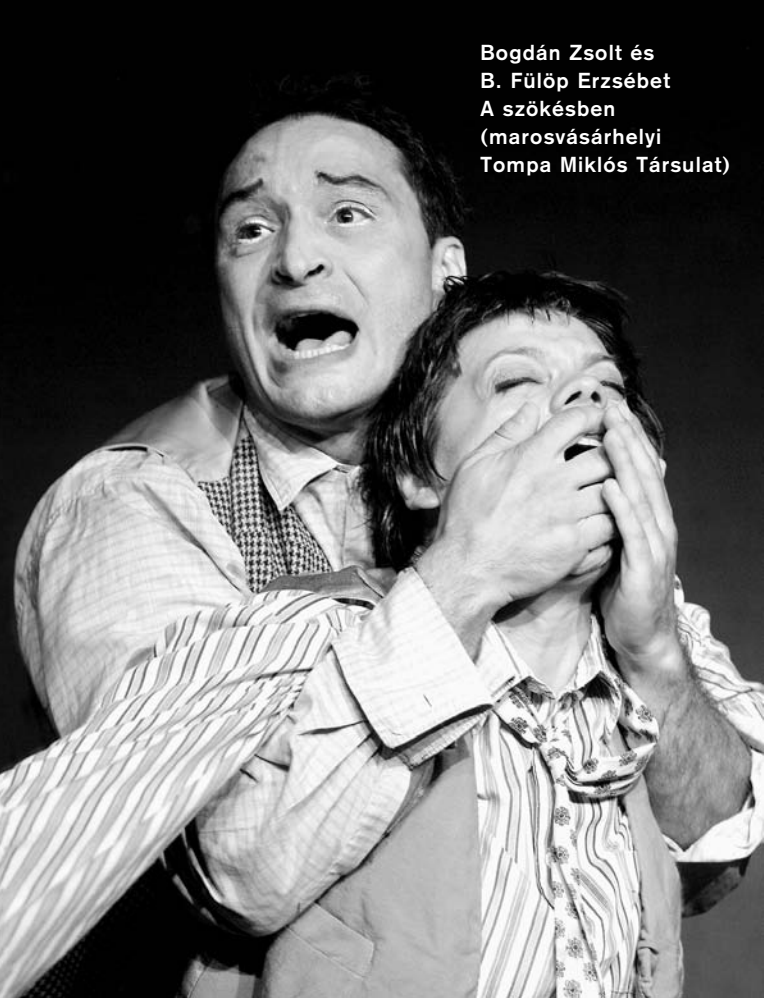
Az előző fesztiválok programját is figyelembe véve megállapítható, hogy a határon túli magyar színházak évről évre több kortárs drámát mutatnak be. Egyes színházak pedig – mint a szatmárnémeti vagy a szabadkai – évadonként legalább egy mai magyar drámát tűznek műsorukra.

Az idén három külföldi (Brian Friel: *Pogánytánc,* Újvidék; Marius von Mayenburg: *A hideg gyermek,* Marosvásárhelyi Színművészeti Egyetem; Ariel Dorfman: *A halál és a lányka,* Nagyvárad) és nyolc magyar darab szerepelt a fesztiválon, ebből öt ősbemutató volt. Ez nagy változás, ugyanis a társulatok korábban főleg utánjátszásra vállalkoztak, akárcsak most a kassai (Spiró György: *Kvartett*), a szatmári (Háy János: *A Senák*) és a székelyudvarhelyi (Nagy András: *Anna Karenina pályaudvar*). Bár ezek egyikénél sem sikerült a darabok érvényességét revelatívan új megközelítéssel gazdagítani, mégis lényeges, hogy az említett művek ebben a közegben is megszólaljanak. Még akkor is jelentős vállalkozások ezek, ha például Szatmáron a vígjátékira hangolt s ezáltal leegyszerűsített interpretációjú Háy-darab és a trágárnak talált nyelv erősen megosztotta a közönséget, vagy ha az udvarhelyi előadást szereposztási hiányosságok miatt a formai megoldások uralják.

Az ősbemutatók közül három zenés darab. Mindegyik a vajdasági színházakban született, az egyikről külön szeretnék írni. Újvidéken Nagy Viktor és Várkonyi Mátyás Huxley *Szép új világ*ából készített musicalt, Szabadkán pedig Zalán Tibor szövegkönyve és Bakos Árpád keleti-balkáni ihletésű és hangzásvilágú zenéje adja a *Szulamit* című mű alapját. Mindkettőben súlyos dramaturgiai megoldatlanságok akadályozzák, hogy valódi drámai helyzet alakuljon ki. Az előbbiben követhetetlen morzsácskákra esik szét a történet, az utóbbiban eldöntetlen marad, hogy a főszereplők (Salamon király, Szulamit, Asztisz, Sába királynője, Eliava, testőrparancsnok) közül kinek a tragikus dilemmáját akarják középpontba állítani. Várkonyi zenéje jellegtelen, Bakosából pedig hiányzik az az operai igényű összetettség, amely magasabb művészi szintre emelhetné a leegyszerűsített szüzsét.

Mindazonáltal a produkciók fantasztikus erővel élnek, ugyanis a zömmel fiatal színészek közösségi teljesítménye ezúttal is lenyűgöző. A *Szép új világ*ban egyik szerepből a másikba bújnak, több mint hússzor öltöznek át, hol szólóznak, hol a kar tagjai. Magyar Attila könnyedsége, egyszerűsége tanítani való, Balázs Áron (Vadember) és Puskás Zoltán (Mustapha Mond) kettőse az egyetlen igazi drámai helyzet, amely egy (de csak egy) pillanatra abbéli meggyőződésemben is megingatott, hogy e mára már igencsak avíttasnak tűnő műből nem érdemes színpadi adaptációt csinálni. A *Szulamit* sikerének is az együttes a kulcsa. Nem annyira a szólók és kettősök, hanem a csoportos megszólalások, táncok, Ragács László dinamikus koreográfiája, a kéttucatnyi hangszert megszólaltató négy zenész bravúros teljesítménye hat.

A beregszásziak Háy-ősbemutatójáról, *A Pityu bácsi fiá*ról már sokat írtak, nem szaporítanám a szót, annál kevésbé, mert Kisvárdán a darab és a produkció erényeihez méltatlan körülmények között bonyolódott le az előadás. A másik prózai ősbemutató, Visky András *A szökése* nehéz feladat elé állította a vásárhelyi főiskola végzős növendékét, Patkó Évát. Visky ugyanis ebben a darabjában is a drámai forma határait feszegeti, amikor számos réteg bonyolult egymásra hatásával kísérletezik, alig-cselekményét végletekig sűríti, az időt pedig szabadon kezeli. *A szökés*ben – mint több más művében – a bezártság az alapszituáció. A két fogoly, Atyus és Angyal játékos-rituális szökéstervezgetése közben a magyar történelem tragikus epizódjai éppúgy megidéződnek, mint a szerző magánmitológiává váló családi tragédiájának eseményei. Angyal szerelme, társa, Mária egyszerre valós és áttetsző, álomi lény, miként a negyedik szereplő, a Vitéz is. A kapcsolatokban biblikus,



Bogdán Zsolt és B. Fülöp Erzsébet A szökésben (marosvásárhelyi Tompa Miklós Társulat)

Nemes Levente (Pozzo), Váta Lóránd (Vladimir) és Pálffy Tibor (Estragon) a Godot-ra várva sepsiszentgyörgyi előadásában

történelmi – mindenekelőtt 1848-as és 1956-os (konkrétan Angyal Istvánra utaló) – rétegek keverednek romániai börtönemlékekkel. A szerzői utasítások visszatérő kérése a játékosság, a clowniáda, erre épített a rendező, amikor Láng Zsolt dramaturg közreműködésével erősen és tendenciózusan meghúzta a szöveget, s a két rab szerepére Bogdán Zsoltot és B. Fülöp Erzsébetet kérte fel. Az ő bohóckettősük hibátlanul működik, de ez a darabnak csupán egyik rétege, a többi pedig csak nyomokban sejlik fel.

VÉGZŐS RENDEZŐK

Ebben a tanévben Marosvásárhelyen hét magyar rendező végez, akik egy szezon alatt együttesen csaknem másfél tucat előadást állítottak színpadra. Ebből ötöt Kisvárdára is meghívtak. Hetük pályára kerülése még akkor is átrajzolja majd az erdélyi színházi

BALRA: B. Fülöp Erzsébet és Veress Albert a Cseresznyéskert marosvásárhelyi előadásában

LENT: Berekméri Katus, B. Fülöp Erzsébet és Tompa Klára a Valahol Szecsuánban marosvásárhelyi előadásában

Ferenczy Gyöngyi és Mátray László a Boldog nyárfalevélben (sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház)

életet, ha a látott vizsgamunkák még nem mindenben meggyőzőek. Egyrészt általuk bővül az eddig gyér hazai rendezőkar, másrészt a színészek körében bekövetkezett generációváltást követni kezdi a rendezők nemzedékváltása is. Nem is oly merész álmaimban az az idilli helyzet körvonalazódik, hogy a közeljövőben ezek s az utánuk kikerülő fiatal rendezők nemcsak az erdélyi, hanem a vajdasági, a felvidéki s a magyarországi színházakban is egyre fontosabb szerepet fognak játszani.

A Kisvárdán bemutatkozók közül Patkó Éva marosvásárhelyi Visky-rendezése – kritikai megjegyzéseim ellenére – átgondolt és következetes. Jól választja meg munkatársait (Dobre Kóthay Judit, Nagy Endre, Láng Zsolt), és jól oszt szerepet. Nehezebb helyzetbe került Harsányi Zsolt, aki Nagyváradon vitte színre *A halál és a lányka* című háromszereplős darabot, amelyben leginkább Dobos Imre orvosalakításából sejthető meg, vajon milyen elképzelése lehetett Harsányinak a műről s annak leendő előadásáról. Ugyanakkor a térszervezési problémák, a kibontakozást nem segítő teátrális megoldások egyértelműen rendezői hibák.

Az öt rendezőhallgató közül érettségével, művészi érzékenységével, kompozíciós készségével kitűnik Török Viola, aki a fesztivál egyik legszebb és legmegrendítőbb előadását rendezte Tamási Áron *Boldog nyárfalevel*éből. A háromfelvonásos színjátékot úgy húzta meg hetvenöt percre, hogy minden lényeges motívum megmaradt, ugyanakkor megszűnt a mű túlbeszéltsége. Bartha József különböző méretű fonott kosarakból egyszerre konkrét és elvont teret teremtett, Dobre Kóthay Judit pedig úgy öltöztette a szereplőket, hogy elkerülte az író világát oly gyakran jellemző „székelykedést". Mint ahogy a játék stílusa is ebbe az irányba mutatott. Török Viola az emberi esendőség, kínlódás, szeretetéhség, az adott szó megtartásából fakadó konfliktushelyzetek megmutatására koncentrál. Erős jeleneteket komponál. Hol lélektanilag is hiteles játékra inspirálja színészeit – mindenekelőtt a férj és a feleség szerepét alakító Mátray Lászlót és Ferenczy Gyöngyit –, hol látványos képeket teremt, mint a feleség erotikus lázálmát vagy a férj másodszori hazatérésének jelenetét. A történéseket időnként ellenpontozza, máskor megerősíti Könczei Árpád folklór alapú zenéjével. A tiszta, arányos és intenzív előadás szerves folytatása Bocsárdi László Tamási-interpretációinak.

Katkó Ferenc, Pálfi Ervin és Szőke Attila a szabadkai Zárórában

thealter.hu – Ilovszky Béla felvételei

Király István és Csurulya Csongor zenés játékot vitt színre: az előbbi Temesváron a *Mágnás Miskát*, az utóbbi Szatmárnémetiben az *Apácák* című musicalt. Csurulya Csongor nem sokat tudott kezdeni a minimálcselekményű, jó-rossz magánszámokból összefűzött *Apácák*kal. Lebonyolította az előadást, néhány frappáns ötlettel próbált helyzetet teremteni, ezek közül a legsikerültebb a Mária Amnézia nővér s egy társa közötti beszélgetés felidézése, amelyet Lőrincz Ágnes egy félbunraku-bábuval játszik el. A csiricsáré látványért igen, de az itt is feltűnő zenei bizonytalanságokért nem elsősorban a rendező tehető felelőssé.

Király István megpróbálta kiemelni az operettet a közegéből, s a történetet, a miliőt Király Kinga Júlia dramaturgi segítségével a mai újgazdagok világához közelítette. Számolnia kellett azzal, hogy a színház sem anyagilag, sem színészileg nem tud kiállítani egy operettet. Felvállalta, hogy az előadás vivőereje a Miska–Marcsa páros (Kiss Attila és Tar Mónika) lesz, a többi szerepből pedig szimpla karikatúrát kreált. Azt is meg kellett oldania, hogy nincs primadonna–bonviván kettőse: megnövelte hát a kleptomániás Nagymama és Leopold, az inas szerepét, kapcsolatukat teljes történetté egészítette ki, amit Tokai Andrea és Bandi András hatásosan el is játszott, így csaknem feledtetni tudták az előadás egyéb, mindenekelőtt zenei hiányosságait.

IGAZGATÓVÁLTÁSOK

A *Mágnás Miska* szakmai megbeszélésén példátlan megnyilatkozás döbbentette meg a résztvevőket. A temesvári színház igazgatói pozíciójába helyezett Szász Enikő színésznő nyíltan támadta a produkciót s létrehozóit. A tanácskozáson elhangzott szakmai értékelést és kritikai megjegyzéseket vélt igazának megerősítéseként interpretálta annak érdekében, hogy bebizonyítsa: elődje rossz színházat csinált. Ha lehet, ez a törekvése a temesváriak versenyelőadása után még erősebbé vált, hiszen erre alapot adhatott az, hogy a *Don Juan* és *Faust* című Grabbe-darab alapján született s leginkább látványszínházinak tekinthető produkció a többszörös technikai problémák miatt csupán hajdani állapotának körvonalait mutatta.

Az újdonsült vezető magatartása nemcsak etikailag, de szakmailag is megkérdőjelezhető, hiszen elődje, Demeter András tizenkét éves igazgatása alatt a temesvári színház anyagi kondícióiban, felszereltségében, szervezettségében konszolidálódott, új játszóhellyel bővült, és számos országos, sőt nemzetközi mércével is mérhető jelentős művészi sikerrel büszkélkedhetett. Természetesen az elmúlt évtizedben is voltak sikertelenebb évadok, műsorpolitikai kudarcok, társulatépítési nehézségek, de egy társulat továbbéléséhez a meglévő és továbbfejleszthető eredményekre támaszkodva, s nem az előzmények maradéktalan elutasításán át vezet az út.

Ezt igazolják az évad második felében több helyen bekövetkezett igazgatóváltások is, hiszen Szatmárnémetiben a Lőrincz Ágnest váltó Czintos József vagy Szabadkán a lemondatott Kovács Frigyes helyét a társulat akaratából elfoglaló Mezei Zoltán nemcsak a deklaráció szintjén vallják: elődjeinek eredményeire és sikereire alapozva akarják továbbépíteni színházukat. Nem beszélve arról, hogy a nemrég kinevezett Bocsárdi László már igazgató-főrendezőként folytatja azt, amit Nemes Leventével karöltve eddig mint művészeti vezető képviselt, s bár a folytonosság töretlen, a következő évek nyilván számos változást is hoznak a társulat életében.

PÉTER HILDA HÁROMSZOR

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház ma alighanem Erdély legérdekesebb színházi műhelye, amely Kisvárdán három előadással volt jelen. Mindegyikben játszott Péter Hilda, aki ötéves tagság után társulatot vált: jövőre Kolozsváron lesz látható. A szentgyörgyi műhely jellegét és szellemiségét jól érzékelteti Péter Hilda szereplése. A *Boldog nyárfalevél*ben a feleség lázálmában megjelenő nők egyikeként s a falu lakójaként éppen csak feltűnik, de jelenléte éppolyan intenzív, alakítása ugyanolyan kidolgozott, mintha főszerepet alakítana.

Mint ahogy főszerepet, Luckyt játszik a Tompa Gábor rendezte *Godot*-ban. Tompa sokadszor viszi színre ugyanabban a térben, zenével és koncepcióban Beckett drámáját, de az általam látott verziók közül ezt tartom a legjobbnak. Tökéletes a szereposztása: Pálffy Tibor (Estragon), Váta Lóránd (Vladimir), Nemes Levente (Pozzo) és Péter Hilda. Felpörgetett tempó és pontosan komponált ritmus jellemzi az előadást, ettől s a színészektől a szöveg új dimenziói nyíltak meg a néző előtt. Péter Hilda alakításában nem az a lényeg, hogy nő játssza Luckyt, hiszen semleges figurát formál, aki félelmetes technikával képes a testén és hangján mint hangszeren játszani.

A *Csárdáskirálynő*ben a korábbi szövegkönyvekben nem található szerepet kapott Bodó A. Ottó dramaturgtól és Keresztes Attila rendezőtől: ő a ceremóniamester. Szövege gyakorlatilag nincs, de végig színpadon van, mozgásával, arcjátékával, minden porcikájával kommentálja a történteket, irányítja az eseményeket. Merész vállalkozás prózai színészekkel nagyoperettet bemutatni, de a társulat erejét és felkészültségét minősíti, hogy a próbálkozás egészében véve sikeresnek mondható. Bartha József nagyvonalú, a műfaj törvényszerűségeit figyelembe vevő, stílusos díszlete és Bianca Imelda Jeremiás eleganciát sugalló és kort idéző jelmezei megadják az előadás látványkereteit, Incze G. Katalin komoly munkával igazította a szólamokat a színészek hangadottságaihoz, kemény kézzel tartja össze a sokfelől verbuvált, huszonhat tagú zenekart és a színészeket, s egységes, nívós zenei világot teremt. Keresztes Attila komolyan veszi a műfajt, eljátszatja az operettet, de azt is láttatja, hogy a csillogás valaminek csupán a felszíne. Enyhén karikíroz, minden hatáselem egy árnyalattal erősebb; ha kell, felvállalja, hogy egyesek nem profi énekesek, de egy geggel, egy szólamáthelyezéssel bájt és főleg játékosságot kölcsönöz a helyzetnek. A finálében kilép az operettklisékből, s az előadást az első világháború kitörésének bejelentésével elkomorítja. Nyilvánvaló, hogy Keresztes rendezésének ihletője a kaposvári *Csárdáskirálynő* volt. Ahhoz, hogy koncepciója csaknem maradéktalanul érvényesülhessen, szüksége volt olyan színésznőre, mint Péter Hilda, aki a háttérben is az előadást összefogó főszereplővé vált.

VÁSÁRHELYI PRÓBÁLKOZÁSOK

Péter Hildához hasonlóan a fesztiválon szereplő három vásárhelyi előadást is egy színésznő jelenléte fűzi össze: B. Fülöp Erzsébeté. A már említett Visky-darab, *A szökés* mellett az Andreea Vulpe rendezte (s a SZÍNHÁZ májusi számában méltatott) *Csereznyéskert*, valamint a Barabás Olga színre állításában bemutatott *Valahol Szecsuánban* főszerepét játssza. (Negyedikként Béres Attila rendezésében az akadémisták vizsgaelőadását, *A hideg gyermek*et lehetett még látni.) Ezúttal óvatosan kell fogalmaznom, amikor azt állítom, hogy a marosvásárhelyi színházi életben lényeges változás körvonalazódik, hiszen Kisvárdára a válogatás jóvoltából nyilván az e tendenciát erősítő s nem a sivárabb mindennapokat kifejező produkciók jutottak. Mégis fontos jelenségnek tekintem azt, hogy immár öt színházi formáció létezik a városban: a hivatásos Tompa Miklós Társulat mellett az Ariel báb-, gyermek- és ifjúsági színház, a Színművészeti Egyetem Stúdiója, a főleg az egyetem oktatóit tömörítő Akadémiai Műhely és a Yorick Társulat (ez utóbbi kettő alternatív-független státusú). Ez persze nem azt jelenti, hogy valóban öt önálló társulat létezik – a színészek egy része itt is, ott is fellép –, de megnő a különböző utak keresésének lehetősége – amivel az alkotók láthatóan élnek is –, illetve a függetlenek léte, kísérletező kedve óhatatlanul visszahat az állami színház működésére. Ezt igazolja, hogy olyan előadások születhettek, mint a Tompa Miklós Társulat minden szempontból figye-

lemre méltó *Cseresznyéskert*je és a már említett *A szökése*, illetve az Akadémiai Műhely Brecht-adaptációja.

Ez utóbbi Barabás Olga egyik legjelentősebb rendezése. *A szecsuáni jólélek* alapján új mű született, amelyet mindössze heten adnak elő. Nem jelennek meg benne az istenek, hiszen azok az emberekben testesülnek meg. Élesebbek a helyzetek, mert Sen Te és Szun kapcsolata háromszöggé bővül, illetve csupán egyszer változik Sen Te Sui Tává, aki az eredetinél sokkal keményebb, kegyetlenebb, Szunnal szinte maffiózókapcsolatba keveredik. Bár a terhességmotívum megmarad, és Sen Te-Sui Ta az emberek gyűrűjében végül leveti zakóját, nincs feloldás, hiszen a Fény fiai nem jönnek el. Így amikor a színészek részben szerepükből kiindulva, részben civilként a nézőkhöz fordulnak, mellbe vág a felszólítás: nekünk kell a jó véget megtalálnunk. Mindez csaknem üres színpadon zajlik, amelyen két mobil deszkapallóval minden helyszín megjeleníthető.

A Kisvárdán látott négy vásárhelyi előadásban jó pár színész különböző arcait ismerhettük meg. B. Fülöp Erzsébet látomásszerű, falból kiváló, ceremóniamesterként működő Sarlotta Ivanovnája, illetve bohóc-Angyala után Sen Te-Sui Ta kettős szerepében remekel, figuráját a kegyetlen férfiból építi. Tompa Klára Ranyevszkaja mellett Barabás Olgánál Sin asszony összetett alakját rajzolja meg. Bodó Viktor *Boldogtalanok*jában figyeltem fel Berekméri Katusra, aki most *A szökés* titokzatos Máriáját teszi átélhetővé, míg a Brecht-darabban Sen Te több szerepből összegyúrt riválisát játszva azt igazolja, hogy karakterfeladatot is hibátlanul old meg. A fiatal László Csaba igazi meglepetés: három darabban három egészen különböző karaktert (Trofimov, Vitéz, Vang) formál meg, mindegyiket kiválóan.

ÖRÖMSZÍNHÁZ

A helyi és a szakmai közönség évek óta felfokozott várakozással és megkülönböztetett figyelemmel ül be a délvidéki társulatok előadásaira, amelyek minden műfajú produkcióban magas színvonalú, a közösségi és egyéni játék összhangját megtestesítő teljesítményt nyújtanak. A vajdasági együttesek rajongóinak idén sem kellett csalódniuk sem az újvidékiek *Pogánytánc*ában vagy a tavaly végzett főiskolásokat szerepeltető *Hajmeresztő*jében (Radoslav Milenković *Király*ában annál inkább), sem a két zenés produkcióban *(Szép új világ, Szulamit)*. Az igazi esemény azonban a már említett harmadik zenés ősbemutató, a *Záróra* című szabadkai előadás lett.

Ha létezik örömzene, akkor a színészek (Szőke Attila, Pálfi Ervin), a rendező (Mezei Zoltán) és a dramaturg (Brestyánszky Rozália) improvizációkon alapuló közös munkája örömszínház. Az ötletet még az akadémiáról hozták, ahol Mezei Zoltán vezetésével fél éven át foglalkoztak Kiss Csaba *De mi lett a nővel?* című Csehov-adaptációjával. A *Záróra* ennek a dramaturgiai sémájára épül: négy dzsesszzenész egy bárban játszik, amelyet a tulajdonos kénytelen bezárni. Búcsúfellépésük után még egy italra együtt maradnak, s felidézik életük néhány olyan epizódját, amelyben ugyanaz a nő, Isabelle s egy titokzatos maffiózó mindegyiküknél – a bártulajdonost is beleértve – sorsdöntő szerepet játszott.

Az epizódok megelevenednek, a maffiózót mindig más alakítja, s közben szól a dzsessz. A négy színész – Katkó Ferenc (klarinét), Szőke Attila (gitár, ütős), Ralbovszki Csaba (zongora) és Pálfi Ervin (bőgő) – profi szinten zenél. Ez nagymértékben ifj. Kucsera Gézának köszönhető, aki folyamatosan korrepetálja őket, gazdagítja variációikat, improvizációikat. A csillogó dívából öreg alkoholistává züllő Isabelle-t G. Erdélyi Hermina, a világhírű trombitásból kényszerűen bártulajdonossá lett Archet Szilágyi Nándor játssza. A kvartett tagjai ugyanolyan magától értetődő természetességgel zenélnek, mint amilyen egyszerűen, mégis bravúrosan formálják meg szerepeiket. Nem színészek ők, akik zenélnek, s nem is zenészek, akik színészkednek, mert úgy érzi az ember, hogy mindkettő egyenrangú ételemük. A felszabadult, boldog élményt alig zavarja meg a befejezés felesleges szentimentalizmusa.

Ezen az előadáson még a hőségről is elfeledkeztünk. Azon sem kellett morfondíroznom, vajon miért maradt távol a komáromi meg a szabadkai Kosztolányi Dezső Színház, vagy miért nem akartak versenyben lenni a csíkszeredaiak és a nagyváradiak. Az viszont még itt is megfogalmazódott bennem: milyen jó lenne, ha a két éve ígérgetett kisvárdai új színház megépülne, s az előadásokat emberi körülmények és normális technikai feltételek mellett bonyolíthatnák le, ugyanakkor optimális teret kapnának a fiatalok által oly nagyon megszeretett workshopok is (az idén Duró Győző dramaturgiai, Sáry László kreatív zenei, Pályi János bábos, valamint Jászberényi Éva és Katona Gábor mozgáskurzusára került sor).

Talán jövőre. Vagy két év múlva. Vagy ki tudja, mikor.

MÁROK TAMÁS

A rossz művek dicsérete

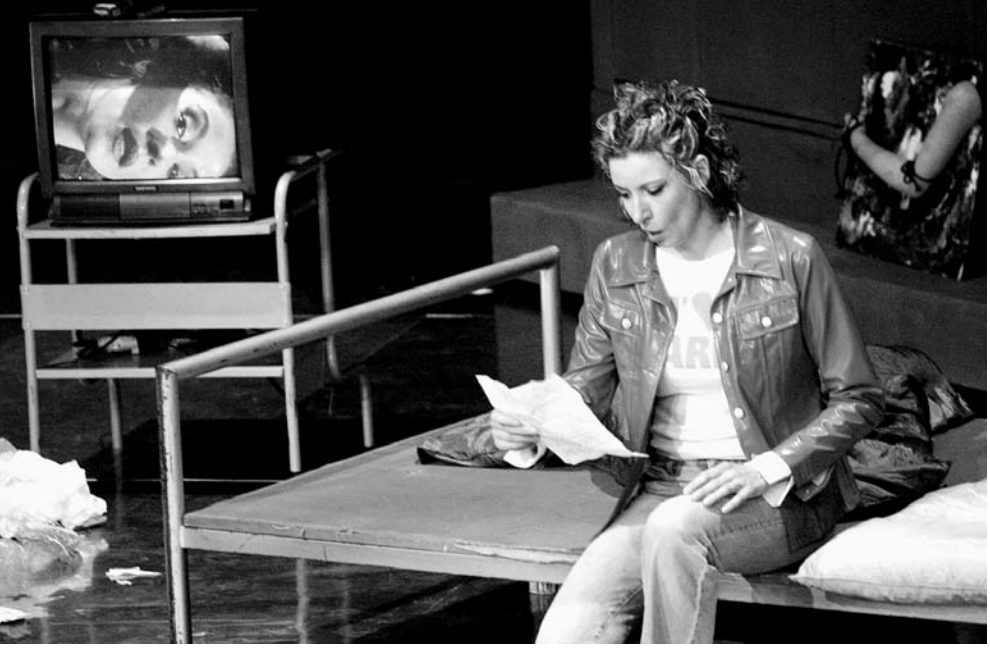
■ MISKOLC: BOHÉMEK ÉS MÁSOK ■

Időnként fölvillanyzó gyenge alkotásokkal találkozni. Épp a SZÍNHÁZ legutóbbi számában lelkesedtem Vántus István rossz operájának, az Aranykoporsó*nak szegedi bemutatójáért. Közvetlenül utána viszont kénytelen voltam felülvizsgálni szkeptikus nézeteimet Kodály* Háry János*át illetően – Juronics Tamás kecskeméti előadása nyomán.*

A két eset élesen világított rá az evidenciára, mely szerint a színpadi művek mégiscsak arra valók, hogy előadják őket, ez a létezési formájuk, ez az egyetlen megfelelő mód, hogy befogadjuk és értékeljük őket. Persze akadnak, akik a papír magányosságában is meg tudnak ítélni egy drámát, a kotta intimitásában is képesek átélni egy operát. Bizonyára nem veszik zokon, ha azt mondom, mindez keveset számít. Mármint a művek szemszögéből. A dráma létformája a színjáték, a zenedrámáé, ha eléneklik.

A Miskolci Operafesztivál termékenyen fogyott ki a Bartókhoz társítható szerzőkből. A *számba jöhető zsenik* sorravétele után a fesztivál szervezői tavaly okosan döntöttek úgy, hogy azt mondták: Bartók + bel canto, az idén pedig, hogy Bartók + verismo.

Az idei választás különösen azért szerencsés, mert nem is tudjuk pontosan, hogy a *verismo* micsoda. A bel cantón közmegegyezéssel Rossini, Bellini és Donizetti értendő. A verizmus az operai naturalizmus megfelelője, a múlt századforduló környékén hétköznapi emberekről írt operákat értik rajta, nagy szenvedélyekkel, nagy fermatákkal, a ripacsériára való erős késztetéssel. Mintapélda Leoncavallo *Bajazzók*ja és Mascagni *Parasztbecsülete*.



Denisa Hamarova (Musette)

Csakhogy! *Pro primo:* a széles publikum bajosan tudna *még egy* művet elősorolni az említett sztárszerzőktől. Pedig nem henyéltek! Till Géza *Opera* című könyve Mascagni neve alatt még tizenkét operát és három operettet sorol föl, de akad köztük olyan is, amelyet soha nem adtak elő. A legelszántabb operaszakértők is csak a *Lodolettá*ról, az *Iris*ről és a *Fritz barátunk*ról hallottak, de magukat a műveket még közülük is kevesen hallották, pláne nem látták színpadon. Márpedig ezek szerzők színpadra írták műveiket, nem hanglemezre. Leoncavallo összesen hét dalművet komponált, és a *Bajazzók*on kívül a *Bohémek* és a *Zaza* ismert még valamennyire. *Pro secundo:* a velük egy időszakban alkotó Puccinit – habár műveiben szintén számtalan egyszerű ember, továbbá számos nyersen, túláradóan, túlfűtötten érzelmes jelenet szerepel – a zenetörténetnek mégsem akaródzik a *verismo* alá besorolni, mondván: „több, kifinomultabb, cizelláltabb" stb. Még továbbá a verista ikrek mellé előszeretettel betuszkolják Umberto Giordanót, esetleg Cileát, aminek legfőbb oka az lehet, hogy ha már van egy önálló stílusirányzat, képviselői ne érezzék magukat annyira magányosnak.

Mindez egy fesztivál szempontjából egyáltalán nem baj, sőt számtalan előnye van. Azt lehet mondani például, hogy szerintünk Puccini *Toscá*ja *verismo,* és kész. A két rendkívül népszerű alapopera mellé rögvest van egy harmadik, egy nagyon „énekesbarát", nagyon hatásos, és – ismerjük el – kicsit kegyetlen, kicsit nyers, a Puccini-életművön belül leginkább a stílusba illő. Szerintem az sem okoz történeti bukfencet, hogy előadják Puccini tanítványának, Franco Alfanónak egy általam még csak hírből sem ismert művét, a *Feltámadás*t. Alfanóról mindenki csak annyit tud, hogy ő fejezte be a *Turandot*ot. Izgalmas, hogy Lev Tolsztoj regényéből operát írt. S az újvidéki Szerb Színház vette a fáradságot, hogy előássa és bemutassa a darabot. Olasz nyelven éneklik, s attól tartok, több előadást tartanak belőle ország- és Európaszerte a vájtfülűeknek szánt fesztiválokon, mint otthon, a Novi Sad-i bérleteseknek.

Hasonló ínyencfalat Umberto Giordano *Szibéria* című alkotása. Az 1903-ban keletkezett mű szövegkönyvét Puccini egyik librettistája, Luigi Illica írta, és a moszkvai Helikon Színház tűzte műsorára, aligha függetlenül az orosz tematikától. Az ember fölkapja a fejét, utánaböngész, és még egy teljes felvételt is talál belőle 1974-ből.

Sokkal ismertebb ritkaság Giordano másik operája, a szintén „orosz" témájú *Fedora,* az elmúlt évtizedekben például a Scalában és a Metben is játszották (mindkét helyen Domingóval), DVD-n is elérhető, de arra azért kíváncsi lennék, mikor csendült föl utoljára Magyarországon. A fesztivál művészeti vezetője, Marton Éva úgy döntött, az idén ismét énekel, s a *Fedorá*t választotta, no meg partnerének Giuseppe Giacominit. Mindkettő bölcs döntésnek tűnik. Marton visszavonulóban van, tanárkorba lépett, lányszerepeitől a színpadon elbúcsúzott. Hangja azonban még mindig nagyszerű állapotban van, ezért semmi ok arra, hogy ne koncertezzen. Partnere, Giacomini, hogy úgy mondjuk, korban illik hozzá, s ez a két hangnagybirtokos méltón meg tudja mutatni a mű értékeit.

Mérsékelt mellébeszélésem abból fakad, hogy az idén csaknem képtelen voltam eljutni a Miskolci Operafesztiválra. A korábbi években általában egy hetet töltöttem ott, most viszont egyetlen estét.

Igor Jan (Marcel), Miguelangelo Cavalcanti (Schaunard) és Jitka Burgetová (Mimi)

Vajda János felvételei

A mű azonban, amelyet láttam, jellemző darabja az idei kínálatnak: Leoncavallo *Bohémek* című operája. Közismert, hogy Henri Murger színdarabját Puccini is megzenésítette; Leoncavallo művének 1897-ben, a Pucciniénak 1896-ban volt az ősbemutatója. A történet pikáns: Leoncavallo maga ajánlotta föl a drámát megzenésítésre barátjának, egykori iskolatársának, Puccininak azonban nem tetszett. Ezek után Leoncavallo úgy döntött, ő ír belőle operát, saját szövegkönyvére. Érthető, hogy vérig sértődött, amikor meghallotta, hogy Puccini mégis dolgozik a témán, és a barátság odalett. Nos, a mű ismeretében nyugodt szívvel elmondhatom: ha a sértődés erkölcsi szempontból indokolt is, művészileg semmiképp. A *Bohémek* nemcsak Puccini *Bohémé*leténél, de a *Bajazzók*nál is sokkal gyengébb mű. A prágai Állami Operaház előadása sem győz meg az ellenkezőjéről. (*Nota bene:* alighanem csak a magyar fordítás különbözteti meg a két címet, eredeti nyelven mindkét mű *La bohème.* A *Bohémélet* Murger eredetijére utal: *La vie de bohème.*)

Leoncavallo a két párt másképp osztja ki hangfajilag. Puccininál a lírai szerelem, a szokatlan kapcsolat kerül előtérbe. Mimi nemcsak szegény, hanem elég együgyű is: „templomba se járok, magam imádkozom." Hozzá képest a bohémek művelt világfiak. Rodolphe egy butuska kis vidéki lányba zúg bele. Marcel, a festő és Musette, az énekesnő sokkal életképesebb, valószínűbb – s ezért *kevésbé érdekes* párt alkot. Nem véletlenül vonja őket Puccini a második vonalba. Tenor hőse természetesen az álmodozó lelkű költő, Marcelt, a kedélyes, könnyen lobbanó piktort baritonra bízza.

Leoncavallo tehetsége leginkább a nagy szenvedélyek ábrázolásában, a dráma fölizzításában rejlett. Ettől olyan hatásos a *Bajazzók,* még akkor is, ha ez a hatás sokszor igen szimpla. Ezért az ő főszereplői Marcel és Musette, az ő viharos szerelmük, veszekedéseik, egymásra borulásaik kerülnek a középpontba. A festő tenor, de nem az a könnyű *spinto,* mint Puccini Rodolphe-ja, hanem igazi hőstenor, mint Canio. Párját, Musette-et mezzoszopránra álmodta meg a szerző. Az ötletet alighanem Mascagnitól vette, hisz Santuzza, a *Parasztbecsület* női főszereplője szintén mezzo. Ez újítás az olasz operai hagyományban, ahol csak elvétve fordul elő, hogy a szerelmespárt nem a tenor és a szoprán képezi. De a két komponista döntése nem véletlen. Mindketten arra a témára fokuszálnak, amelynek ábrázolásához a legjobban értenek. Csakhogy a darab tragikus hőse mégiscsak Mimi, ő hal meg a végén, a gépezet leggyöngébb alkatrésze roppan össze. Aminek a tükrében Musette és Marcel civakodásai a végére erősen viszonylagossá válnak.

Roman Hovenbitzer rendező a mai korba helyezte át a darabot. Mindig lesznek pénztelen fiatalok, akik szeretnek, féltékenykednek, és arról álmodnak, hogy egykor nagy költő, festő, zeneszerző lesz belőlük. Ezzel tehát nem volna baj. A csaknem üres albérleti szoba a tologatható tévéállvánnyal meg a hűvös halomba szórt petpalackok: kietlen környezet. Holott az eredeti darab padlásszobája épp kedélyesen szegény, poétikusan kopott. Pavel Bílek látványfelelőssel az utolsó felvonásra egyenesen hajléktalanokat csináltak a szereplőkből, ami indokul szolgálhat Mimi tüdőbajához és halálához, ám elveszi szerelmének tétjét, megszünteti alakjának finom sokértelműségét. Ráadásul mindez még hű is Leoncavallo szelleméhez, aki mintha irtózna attól a rengeteg apróságtól, tárgytól, hangulattól, mellékalaktól, amelyekkel Puccini akkora élvezettel pepecsel. A mű legsikerültebb száma Marcel féltékenységi áriája, bár a végén Rodolphe-nak is jut egy becsületes szóló. Sajnos a prágaiak nem találtak jó énekeseket sem. Igor Jannak (Marcel) szép sötét színű hangja van, de a színe oly gyakran változik, mintha az orgánumnak nem volna egységes kerete. Damir Basyrov világos baritonja sokkal kiegyenlítettebb, de korántsem fölvillanyozó. Leginkább Denisa Hamarova dicsérhető, aki farmerben-pólóban jól hozta Musette kétségbeesett küzdelmét a párjával, és mezzójával igazi szenvedélyt közvetített. A zenekar viszont teljesen jellegtelen volt.

A rosszabb műveket is jó néha meghallgatni. De itt talán még fontosabb a jó előadás. Már csak a méltányos ítéletalkotás miatt is.

Puccini egyébként mintha kereste volna az efféle lovagias kihívásokat. A *Manon Lescaut*ból Massenet nagy sikerű műve után írt operát. Noha az első, a francia *Manon* kitűnő darab, amelyet ma is rendszeresen játszanak, Puccini munkája sokkal népszerűbb lett. Jövőre a francia szerzők kerülnek színre Miskolcon. Fölvillanyozóan érdekes lenne, ha mindkét operát eljátszanák, már csak azért is, mert ezek egy súlycsoportban vannak.

Meg lehet szeretni Leoncavallo bohémjeit. Megértetik velünk, miért is szeretjük annyira a Pucciniéit.

EAST-EUROPEAN LITERARY EXILE IN THE TWENTIETH CENTURY LITERARY PROGRAM

Kelet-európai irodalmi száműzetés a huszadik században. Irodalmi programok

Pasts, Inc. Institute for Historical Studies, Central-European University, and Collegium Budapest, Institute of Advanced Study

Sunday, 10 September, 19.30
Swiss Embassy
Agota Kristof (Neuchatel)
(on invitation)

Monday, 11 September, 19.30
Merlin Színház
New Homeland – The Netherlands

Tuesday, 12 September, 19.30
Goethe Institute
Cristine Koschel (Rome)
Anna Mitgutsch (Linz, USA)
Herta Müller (Berlin)

Wednesday, 13 September, 19.30
Round Table, CEU
Susan Suleiman (Harvard U)
Eva Hoffmann (MIT)
Seth Wolitz
(University of Texas, Austin)
Mihai Spariosu (Athens, Greece)
Camelia Craciun (Budapest)

Thursday, 14 September, 19.30
French Institute
Tibor Méray (Paris)

Joint Program:

Friday, 18 September, 19.30
Gödör Klub
Margareth Obexer's Geisterschiff / *Kísértethajó*
reading and talk with the participation of the author / felolvasás és beszélgetés a szerző résztvételével

A programról bővebben:
www.colbud.hu

Sz. Deme László

Helsingőr-gyakorlatok

■ ZSÁMBÉK: MISSION IMPOSSIBLE ■

Álló falak közt játszódik a harmadéves színinövendékek Hamletje. *A Zsámbéki Színházi Bázis hajdan légvédelmi célokra létesült, mára lepusztult épületei a kortárs színház „fizikai értelemben vett térkeresési trendjét" szolgálják – írta Mátyás Irén a műsorfüzet bevezetőjében. A* Hamlet-*etűdök meghatározó eleme a csupasz tér. Romos szobák otthonos érzések nélkül, éppen csak annyi, hogy fedél van az ember feje fölött, mint egy barlangban. Ajtó alig van, felesleges is lenne, elegendő a nyílás, ahol ki- és belépnek a játszók, illetve áthalad a közönség. A vándorló nézőtér talpa alatt ropog a törmelék, amint körülállják az újabb epizódnak helyet adó újabb játékteret. A terep kínálta tárgyak kapnak funkciót az előadásban: Hamlet könyve két tégla, a halott Opheliát ronccsá nyomorodott gyerektricikli prezentálja. Reflektor sincs (legalábbis az általam látott előadásban), minden nappali fényben játszódik, mint Shakespeare korában. De még az Erzsébet kori színpadhoz képest is kevesebb a cicoma: redukált Helsingőr ad helyet a sallangoktól megszabadított sztorinak.*

Koncz Zsuzsa felvétele

Mission Impossible – Hamlet-változat

A minimalizált térbe születő epizódok ars poeticáját az előadás vége világítja meg. A darab zárójelenete helyett a harmadik felvonás második színének kezdete csengeti le az eseményeket. Fortinbras érkezése helyett Hamlet köti a színésztrupp lelkére, hogy „a természetesség határait szem előtt tartsák. Minden, ami túlzás, az távol van a színjátszás értelmétől", mondja az egyik lány, akár egy rendező a tragédia előadása után értékelést váró színművészeknek, hiszen a többiek a szerepeket letéve, civilben fordulnak felé. Illetve civil színészt játszó színészként, ugyanis a növendékek helyzete a darabbeli komédiásokét is modellálja, csak nekik nem a dán királyfi tart eligazítást, hanem Schilling Árpád, akinek színészvezetése-rendezése a hamleti elveket bontja ki.

„Keressék meg a szavakhoz a megfelelő cselekvést, a cselekvéshez a szót." Egyszerűnek tűnik Hamlet receptje, de fegyelmet és pontos kifejezést kíván. Máté Gábor osztálya egyiknek sincs híján. A szövegmondás tiszta és hétköznapi, vagyis természetes. Nincs öblögetés, harsányság, ritmikus hajlítás, helyette szerencsés találkozás van Nádasdy Ádám fordításával. A színészek értik a szöveget, és világosan tudják közvetíteni. Óriási erény, koncentráltabbá tesz minden megszólalást. A játékmód visszafogott: kevés eszközzel, kevés gesztusból születik. Nem lesznek árnyaltak a figurák, nem rajzolódik ki bonyolult viszonyrendszer sem közöttük, de világosan megfogalmazott alakok lépnek elő. A Szellem az ablakban ül, fehér ingben és drapp nadrágban. Lábát a rozsdás radiátorra teszi, térdét így kénytelen felhúzni, át is karolja. Kényelmesen ül szemben Hamlettel, és elmondja, hogy volt, mint volt. Nem siet, nem kapkod: közöl. Időnként kinéz az épület mögötti tájba, figyeli, közeledik-e a hajnal. Hamlet pedig áll és hallgatja, de a szemét le nem veszi róla. Egyszerű megoldás és könnyed, mégis átlengi valami komolyság, talán a figyelemé egymás iránt.

Schilling Árpád rendezésében a jelenetek hangulata alapvetően komoly. A nagymonológ epizódja komor performansz. A férfivécé fülkéiben álló Hamletek több nyelven mormolják a sorokat, de mint valami sötét varázsigét, s az egész fekete mágiának hat a piszoárra helyezett gyertyák fényében. Ráadásul nem minden Hamlethez sikerül bekukkantani, mert van, aki elzárkózik a kíváncsi tekintetek elől. A sírásók jelenete sem a poénokra van kihegyezve. Bár a szellemes párbeszédet kijátszsza a két színész, a visszafogott bohóckodás intellektuális eszmecserébe vált. Mindez a bejárat tetején történik, a közönség tehát alulról figyeli, mintha a megásott sírban állnánk. Újabb lépés az egyszerűsítés felé, ahogyan az egyik sírásó átvált Horatióba. Nincs teátrális ravaszkodás: a sírásó szövege helyett Horatio szövegét kezdi mondani a színész, de nem próbálja különösebben elhatárolni egyik figurát a másiktól. Nincs is rá szükség, hiszen eddigre a néző már gyakorlottan olvassa az előadás nyelvét. Az első jelenetek teljes eszköztelenséggel indítanak, a Szellemmel találkozó őrök gyakorlatilag gesztusok nélkül, csak a szöveggel dolgoznak, de ahogyan a darab halad előre, sűrűsödnek a színházi jelek. A párbajjelenetet már

komplexen kidolgozzák. Laertes és Hamlet a folyosó két végén, egymással szemben áll, s csak ritmusra mozdulnak. Valaki pálcát suhogtatva adja a pengék surrogását, más üvegdarabokkal teli kosarat csörget a találatoknál. Mikor Gertrud meghal, méretes és otromba bádogkelyhet dob a földre. Claudius biciklivázon menekülne, de Hamlet megakasztja a hátsó kerék küllőit egy kalapáccsal. A cselekvésmozzanatok a szövegből derülnek ki, a szokatlan színészi akciók csak aláhúzzák a történéseket. Mindez mégsem mond ellent Hamlet instrukcióinak, hiszen az előadás végéig megmarad a visszafogott, természetességre törekvő hangvétel. A kor változott, nem a tükör.

Feltehetően hasonló okokból viseli az előadás a *Mission Impossible* címet. Lehetetlen küldetés Hamlet feladata, de a *Hamlet* című darab előadása is misszió olyan korban, ahol az említetthez hasonlatos filmek alakítják a közízlést. A darab egészét ellenpontozó gesztusként értelmeződik az egérfogó-jelenet. A színielőadás kikerül a színházi térből, az épületen kívül játszódik, ezért a benti jelenetek természetességével szemben elrajzolt giccsel operál. Ismert filmopusok zenéjét vokálozó színészek éneklik a lassított pantomimsor alá, amely az amerikai filmek olcsó pátoszát parodizálja, míg odabentről, egy kivert ablak nyílásán át, nézőtérnyi Gertrud és Claudius figyeli.

MISSION IMPOSSIBLE
(Actor's Stúdió és Zsámbéki Színházi Bázis)

RENDEZŐ: Schilling Árpád.
SZEREPLŐK: Cs. Tóth Simon, Horváth Sándor, Kovács Judit Katalin, Lass Bea, O. Szabó Soma, Ötvös András, Pálmai Anna, Polgár Péter, Sruff Milán, Urbankovics Júlia, Zrinyi Gál Vince.

Csáki Judit

Hamlet állva hal meg

■ GYULA: II. SHAKESPEARE-FESZTIVÁL ■

Gyulára nem visz autópálya, Gyulára eljutni legalább három órába telik – Nekrošius, Koršunovas, Purcărete és/vagy Szturua kell ahhoz, hogy kocsiba, vonatra üljön legalább a szakma egy része.

Aztán ha már ott van az ember, a város kellemes vendéglátó: ott az ország egyik legjobb strandja, vannak remek éttermek, ha nyitva tartásuk nem igazodik is a fesztiválhoz.

Gyulán ugyanis az elmúlt nyáron rendezték a második Shakespeare-fesztivált, a Gyulai Várszínház negyvenharmadik évadának „betétdalát". A majdnem kéthetes rendezvénysorozat elégséges látnivalóval állt elő ahhoz, hogy híveket és nézőket toborozzon – a két külföldi, a nemzetközi színházi élvonalban is csemegének számító kiválóság azonban egyelőre még kevés ahhoz, hogy a nyári színház igazgatója, Gedeon József a reménynél valamivel több biztonsággal tekinthessen a következő nyár elé. Tavaly Koršunovast és Purcărete-t, idén Nekrošiust és Szturuát kínálta a mennyiségét tekintve nem túl nagyszámú szakmai érdeklődőnek és a nagyobb számú igazi közönségnek: a külföldi vendégjátékokkal valami igazán lényeges, nagyvonalú és európai jelenség ütötte föl a fejét Gyulán.

A két külföldi nagyság mellett e legutóbbi szezonban egy harmadik vendéget is hívott: a székesfehérvári színház felújítására bemutatott *Csongor és Tünde* rendezője, Vladiszlav Troickij a kijevi DAH Színházzal játszatta el az *Előszó a III. Richárdhoz* című misztériumjátékot (lásd külön cikkünket). Jelen volt az angol nyelvű SÖR (Shakespeare Összes Rövidítve) is, Magács László rendezése szellemes, pergő Shakespeare-zanza, évek óta látható itt-ott.

A King's Singers eredetileg a Várszínpadon lépett volna föl; a hat fantasztikus hanggal és remek humorral megáldott férfi végül a belvárosi templomban adta elő műsorát, melyben stílszerűen szerepeltettek néhány reneszánsz madrigált is, és persze a leghálásabb turnédarabot, Patterson *Timepiece* című művét is hallhattuk.

Volt egy szakmai konferencia is, nyárias és rövid; Darvay Nagy Adrienne moderálásában (akinek nemrégiben jelent meg *Hamlet az ezredfordulón* című könyve) nem nyögvenyelős és emészthetetlen előadások követték egymást, hanem többnyire élvezetes beszámolók. Máté Gábor például szerteágazó élményeiről mesélt, ugyanis mind Hamlethez, mind Poloniushoz volt már szerencséje, ráadásul ez utóbbi díszletében (amiről Khell Csörsz számítógépes vetítéssel földobott bemutatót tartott) ő rendezte a *Rosencrantz és Guildenstern halott* című Tom Stoppard-drámát. Demeter András a nemrégiben Budapesten, a Nyugati pályaudvar egyik várótermében is látható temesvári *Hamlet* kalandos útjáról számolt be. Tim Carroll saját Shakespeare-karrierjéről beszélt, Robert Szturua pedig Shakespeare kapcsán globális színházi tapasztalatairól, szellemesen és frappánsan. Az egész belefért egyetlen délelőttbe, mégsem érezte úgy az ember, hogy megint nem hallott semmit...

A fesztivál kísérőprogramjába tartozott még a frissen végzett első Jordán–Lukáts-osztály növendékeinek vizsgaelőadása, a *12 Hamlet* is. A Lukáts Andor rendezte produkcióhoz először is fölszalámizták a darabot, majd minden ifjú színésznek adtak egy nagyjelenetet belőle. Ilyenformán mindenki volt Hamlet, és a többi jelenetben Polonius, Horatio, Laertes vagy bárki más. A produkció elsősorban a pedagógiáról és az esélyegyenlőségről szólt – szóval csupa olyasmiről, amiről maga a szakma nem –, kevéssé a *Hamlet* című drámáról. A végeredményről annyi föltétlenül elmondható, hogy ebben az osztályban túl sokan végeztek – nem is emlékszem, láttam-e valaha ilyen nagy létszámú színészosztályt –, és többségüknek még lenne mit tanulniuk. Sok felületes és külsőséges

gesztussal megformált Hamlet-klisét láttunk – mármint azok, akik a kései órán végig bírták nézni a fárasztóan hosszú előadást.

Az utolsó estén a Győri Balett *Macbeth*jét látta vendégül a fesztivál, utána pedig a Tim Carroll vezette workshop produkcióját; utóbbiban a fesztivál ideje alatt minden arra tévedő részt vehetett, sok játékról és érdekes munkáról szóltak a lelkes beszámolók.

HAMLET 1.

A Bárka Színház *Hamlet*je az elmúlt évad egyik érdekes színfoltja volt: Tim Carroll interaktív produkciója nemcsak a színészeket villanyozta föl, hanem a közönséget is. Utóbbi – mint erről internetes fórumuk híven tájékoztat – valóságos kihívásnak

Balázs Zoltán a Hamlet címszerepében

tekintette a saját részvételét, izgatottan taglalták, ki milyen kelléket vagy zenét vitt az előző előadásra, és mit fog vinni a következőre. Sokukat aligha a Balázs Zoltán által előadott „Lenni vagy nem lenni"-monológ eladdig ismeretlen mélyrétegei vonzották, sokkal inkább például az, hogy a közismerten rizikóbarát színész érdeklődését milyen kihívó új kellékkel lehet fölkelteni. És nemcsak Balázs Zoltánra igaz ez, hanem a többiekre is: a kellékekkel való foglalatosság nemritkán a szerep fölébe nyomakodott.

Mindezzel együtt Tim Carroll rendezésében mégiscsak lepereg a *Hamlet* – egy olyan *Hamlet*, melynek címszereplője távolról sem tétova vagy határozatlan, hanem nagyon is agilis. Csak éppen sokat téved, legalábbis Hamletként. Csapatkapitányként – hogy folytassam a rendező futballhasonlatát – kézben tartja a játék irányítását, ellentmondást nem tűrően és változatos formában közli akaratát partnereivel, többnyire jól rögtönöz, és jól válogat a kellékek közül (bár ez utóbbiban mindenképpen jobb nála a Claudiust és a Színészkirályt váltva játszó Egyed Attila és Seress Zoltán).

Nem azt állítom, hogy a Bárka előadásában nem bújik meg egy végiggondolt *Hamlet*-értelmezés és a szerteágazó kapcsolatok ábrázolása, csak annyit, hogy ennél sokkal elementárisabban működik benne egy színházi nyelv, egy játékos forma. Az előadások előrehaladtával pedig ez bizonyul erősebbnek.

A kellékválogatás és a szereplősorsolás mellett még egy formai jellegzetessége van az előadásnak: a helyszín váltogatása, a játék helyszínéé mármint. Gyulán a várba volt elképzelve a produkció – ez a hely pedig sok variációt nem enged (amit mégis, azt használta ki maradéktalanul a tavalyi *Shakespeare-koszorú*ban Vidnyánszky Attila). A vár színpadáról (a kínálkozó folyosókon és lépcsőkön kívül) eléggé nehézkes és erőltetett bejátszani a nézőteret, odakint pedig nemcsak a közönséget és a játékot nehéz koncentrálni, hanem a figyelmet is.

A *Hamlet* színészei a gyulai előadásban igyekeztek visszafogottabbnak mutatkozni a kellékhasználat tekintetében, a harmadik felvonást azonban beáldozták a helyváltoztatási kényszernek. A vár oldalában játszott jelenetek legtöbbje egyszerűen szétesett, a puszta technikai lebonyolítás (rohangálás a várárkon keresztül, mászás a falakra stb.) teljességgel igénybe vette a színészeket, Hamlet és Ophelia jelenete vagy nem hallatszott, vagy nem látszott, Claudius imája kiszakadt a kontextusból, Hamlet nagymonológja pedig eltűnt a semmiben, hiszen a rémült közönség csak arra tudott figyelni, hogyan egyensúlyoz a várfal legtetején Balázs Zoltán, a szó legszorosabb értelmében a „lenni vagy nem lenni" között – e percben pedig megszűnik a színház. A negyedik felvonást már ismét viszonylag kényelmesen, a várszínpadon néztük végig: laza levezetés, nagy megkönnyebbülés. Hamlet állva halt meg.

HAMLET 2.

Hamlet állva halt meg a litván Meno Fortas Színház Eimuntas Nekrošius rendezte előadásában is – rágörnyedt egy rúdra, holtan. A produkciót már láthattuk a Vígszínházban hat évvel ezelőtt – amúgy most kezdi tizedik évadját, príma állapotban –, mégis sokan zarándokoltak Gyulára, hogy másodszor is lássák.

Jól tették: új vonások, elsőre észrevétlen színészi vagy rendezői megoldások mutatták magukat, s ami annak idején szenzációszámba ment – hogy ugyanis a rocksztár Andrius Mamontovas játssza Hamletet –, ma fel sem tűnik, hiszen a játékos – legalábbis erre a produkcióra, erre a szerepre – színésszé érett. Igaz, ma feltűnőbb, hogy mennyi remek színész van körülötte; az erőteljes, fiatal Claudiust játszó Vytautas Rumšas például, vagy Ophelia szerepében Viktorija Kuodyte.

A „Szamárindulóval" vegyített cirkuszi zene, a jeges-fémes tárgyi világ, az acélorrú cipők közegében meghökkentően gazdag humortenyészet virul, sok a nevetés, a komédiázás. A „jégbirodalomban" igazán üde és vidám jelenség Ophelia, aki viccesen

Vytautas Rumšas (Claudius) és Andrius Mamontovas (Hamlet) Meno Fortas Hamletjében

évődik a bátyjával, Laertesszel, majd a földön hengergőzik Hamlettel is, játékos némajelenetük a mesterséges lélegeztetéstől a csókig ível. A vándorszínészek komédiázásába mindenki bevonódik, még Hamlet atyjának szelleme is, vastag szőrmekabátjában.

Az erőteljesen teátrális poénok szépen elsülnek: a pohár szétpattan, amikor kell, Claudius imájának a végén; Polonius is rendesen megfullad, miután Hamlet vízbe dugja azt a kis csövet, amelyen rejtekhelyéről levegőt venne, és ismét hatásos az olvadó jégtömbből előhúzott tőr, akárcsak a nagymonológ alatt a hősről leolvadó-lemálló fehér ing.

De arra csak most figyeltem föl, hogy Nekrošius *Hamlet*jében milyen fontos szerepet játszik a halott apa: Hamlet ugyanis sosem interiorizálja a bosszú ambícióját. Nem: ez a Hamlet alighanem erős apja életében is annak árnyékában múlatta az időt, élte gondtalan életét, ezért aztán elementárisan taszítja őt az a kötelezettség, a bosszú általi igazságszolgáltatás, amelyet apjának szelleme ró rá. Ráadásul ez a szellem igencsak aktív és eleven: számtalanszor mutatkozik (csak Hamletnek), hogy gyönge fiát emlékeztesse feladatára. (Az apa-fiú kapcsolat előtérbe helyezése magyarázza a szereplők körének szűkítését, Rosencrantz és Guildenstern elhagyását is: Hamlet ellen nem kell intrikálni, van neki nagyobb baja is...)

És ebben az értelmezésben nemcsak Hamlet vívódása nyer sötétebb árnyalatot, hanem minden egyes meglépett cselekedete, egészen a haláláig, mert mind nehezére esik, ellenére van. Tragédiájának ilyenformán apja is részese, és Nekrošius egy fantasztikusan hatásos, hangban és képben igen erős utolsó jelenettel, afféle epilógussal ismét az apát állítja előtérbe, aki úgy néz végig a holtak hadseregén, hogy tudja: ő volt a végzet maga. E legutolsó pillanata pedig a tragikus fölismerésé: nem ezt és nem így akarta. Ezt dobolja bele kétségbeesetten a robusztus színész az elsötétülő színpad végtelen terébe.

HAMLET 3.

A grúz *Hamlet* viszont mintha taszítaná magától a tragédiát – legalábbis annak hagyományosan súlyos, komor és visszavonhatatlan változatát. A színpad hátsó részében két függöny között fülkék képződnek, ezekben árnyjáték-figurák jelennek meg az előadás legelején, majd a színészek előrelépnek, egyetlen árnyfigura marad odabent, amint légies könnyedséggel a föld fölött libben, és egy másik figura, egy bábu ül a függöny előtt, újságot olvas. Lehetne a portás, aki várja az előadás végét, menne már haza. Bizonyos értelemben az is.

Robert Szturua *Hamlet*je sokadik a sorban, mármint nála: a hetedik. A harmadik otthon, Tbiliszben, a Rusztaveli Színházban. Négy volt külföldön – eddig. Az egyiket minden *Hamlet*ek egyik legjobbikának választották.

Fölteszem, Szturua eddigi *Hamlet*jei nagyjából-egészében mindent elmondtak már a darabról, a darab és a rendező kapcsolatáról is. Hogy mégsem mindent, azt éppen ez az előadás bizonyítja, melynek láttán gyanú ébred az emberben: van itt még muníció egy nyolcadik, sőt kilencedik *Hamlet*re is tán.

Igaz, nem az értelmezés terepén nyílnak új és új távlatok. Szturua rendezése föltételezi a mű ismeretét – legalábbis erre vall a stiláris váltások sokasága, a föltűnő, virtuóz megoldások tömkelege, amelyek nem erősítik egymást, nem is állnak össze egységes vagy egyféle világgá, hanem éppen alkotóelemeiket, a teatralitást, a játék mozaikosságát hangsúlyozzák. Olyan az egész, mint a játék terét borító szőnyegszerűség: foltos. (A díszlet és a vele egynemű jelmezek Mirian Shvelidze munkája.) Mindazonáltal minden elem lényegi kapcsolatban áll a dráma szövetével, ahhoz való viszonyában fejti ki hatását.

Például: Gertrud igazi nagyasszony, pipiske királyné, akinek értékrendjében a szerepjátszás sokkal előbbre való, mint az állha-

Zaza Papuashvili (Hamlet) és Iamze Sukhitashvili (Ophelia) a Rusztaveli Színház Hamletjében

Koncz Zsuzsa felvételei

tatosság, a jellembeli szilárdság és egyéb, nem trendi tulajdonságok. Nino Kasradze játékában egy színeváltó, sziporkázó jelenség kel életre, akit csak saját megjelenése és szereplése érdekel. Ki mondaná, hogy ez az értelmezés idegen Gertrudtól?

Claudius (Beso Zanguri) pedig az ő méltó párja. Vezérhím, aki nem valami nagy cél, például a hatalom érdekében öl, hanem mert így lehet első a sorban. Élvezi az uralkodás díszletét, látványos közegét, és nincsenek erkölcsi skrupulusai. Imája leginkább leltár: lássuk, mit is tettem, hogy idáig jussak?

Hamlet (Zaza Papuashvili) sem lánglelkű suhanc. Nem is suhanc – joviális külsejű, kissé zömök és kissé már nem nagyon fiatal ember, aki valóban nincsen jól ebben a királyi udvarban, noha számtalan formát öltve próbálja a helyét megtalálni benne. A nagymonológnak például többször is nekifut – aztán vagy harmadjára inkább meggyújtja a szöveget, hiszen elmondani nincsen értelme (ezt a jelenetet persze azok értik igazán, akik tudják, mit *nem* mond el Hamlet).

Olyan az előadás, mintha az egészet a vándorszínészek truppja adná elő. Nyilván ezért van, hogy az ő színjátékukat a szerepek igazi mintái is játsszák – azaz Gertrud és Claudius –, így aztán a színészek mintegy árnyjátékként kísérik őket. Nincs megrendülés és kataklizma: még Hamlet sem játssza el, hogy tétje lett volna itt a fel- vagy ráismerésnek. Profi nekibuzdulással és játékos vigyorral eljátssza gaztettét a királyi pár. Majd Claudius rögvest nekifog az imádkozásnak.

Ophelia (Iamze Sukhitashvili) légies prímabalerina – szökken és lebben; nemigen érti, mit akarnak tőle a cselvetők, de azért játékosan engedelmeskedik. Hamlet iránti szerelméből viszont hiányzik a tréfa, de még a vicces könnyedség is – a hirtelen támadt komorság megüli a játék terét. Ophelia meghal és föltámad – vagy nem is hal meg igazán, csak bele... Ahogy Polonius sem, hiszen később ő a sírásó, és nem úgy néz ki, mintha színésztakarékosság esete forogna fönn: Polonius filozofál a sírgödörben.

Polonius leginkább Shylockra emlékeztet: görnyedt figurája, sapkája és mentalitása szerintem nem véletlen idézet. Ahogy a pontosan – és nem csak a mozgás tekintetében – koreografált előadásban semmi véletlen nincsen: a váltások arra valók, hogy máshová fordítsuk a tekintetünket.

És közben nyilván gyakran nézzük az enervált bábut a játéktér hátuljában. Ki-ki a maga tempójában fogja föl, hogy Fortinbras olvas unottan újságot itt. De az alighanem a leggyakorlottabb színházi „habitüéket" is meglepi, amikor – a szépen kimunkált, kellemetlenül elnyújtott csoportos halálok után – Hamlet jön vissza ruganyos léptekkel a bábu-Fortinbras jelmezében, és az érzelmi megrendülés legcsekélyebb jele nélkül véget vet az előadásnak. Szturua szemtelenül könnyed, nagy színházi varázsló – és pazar színészei vannak.

Jut eszembe: ez a Hamlet is állva (nem) hal meg.

A grúz színész nem teázik

■ BESZÉLGETÉS ROBERT SZTURUÁVAL ■

Robert Szturua (1938) grúz rendező a tbiliszi Rusztaveli Színház művészeti vezetője majd harminc éve. Első jelentős sikerét 1965-ben aratta A salemi boszorkányok*kal. Az 1975-ös* A kaukázusi krétakör *európai hírnevet hozott számára, az előadás színházi legendává vált, ma is játsszák. Szturua színházi nyelvét a játékosság, a színházi konvenciók tudatos alkalmazása, a szóval szemben a gesztusnyelv hangsúlyozása, a világ karneváli szemlélete és a létkérdésekről való játékos filozofálás határozza meg.*

– Mindössze egyszer járt Magyarországon, 1986-ban. Akkor még szovjet művészként a III. Richárd*dal,* A kaukázusi krétakör*rel. Húsz év múlva most grúz rendezőként látogat Gyulára. Mi változott az ön művészi pályáján a Szovjetunió szétesésével?*

– Sem számomra, sem a színházunk számára nem történt semmilyen lényegi változás. Korábban is szabadok voltunk, azok is maradtunk. Az ember, a színház tulajdonképpen nem függ az aktuális politikai berendezkedéstől, a „normális" ember képes szabad maradni a legkegyetlenebb körülmények között is. Megváltozott azonban az idő és az élet körülöttünk, s mi egyszerűen csak ezt próbáljuk visszatükrözni, bár ezek a folyamatok a tudatalattinkban mennek végbe, nem tervezzük őket. És természete-

sen megtörtént egy nemzedékváltás, én mára egy kiöregedett dinoszaurusz lettem, megjelentek más állatfajták, amelyek a törzsfejlődésben közelebb állnak az emberhez.

– *Változott-e a színház szerepe az ön pályáján?*

– Nem az én életemben változott a színház szerepe, hiszen nekem mindig fontos volt és maradt, hanem az emberek viszonya változott meg a színházhoz. Amikor 1989-ben elkezdődött a grúz függetlenségi mozgalom, amikor szétesőben volt a Szovjetunió, az emberek sokkal többet jártak színházba, mint most. De az is érzékelhető, hogy az emberek ma műveletlenebbek, az oktatás gyengébb és felületesebb, mint a szovjet időkben.

– *Ön szerint ezekben az új, független államokban, a Szovjetunióról levált országokban a színháznak fontos, nemzeti szerep jut, olyan, amilyet korábban nem játszhatott?*

– A grúzok esetében nem. Mi nagyobb függetlenséget élveztünk, a színházunknak megengedték, hogy, úgymond, „nemzeti" lehessen. Grúz volt a képzés, grúz volt a társulat, a nyelv, a repertoár. Mintha a hatalom kissé szemet hunyt volna a grúz kultúra felett. Az ukránok például rosszabbul jártak, szigorúbbak voltak a tiltások és az elnyomás, nem véletlen, hogy ezért a színházuk most is inkább a nemzeti önkifejezés eszköze. Grúziában ez nem játszik szerepet. Inkább azt lehet látni, hogy az embereknek nem nagyon van szükségük színházra.

– *Az elmúlt két évtizedben mindenütt ez történt a világon.*

– Ezt nem tudom, de a grúzok szerették a színházat, és fontos volt nekik, most viszont furcsa módon eljelentéktelenedett számukra. Ha van színház, jó, ha nincs, hát az sem baj, mondják.

– *Szokott politizálni a színpadon?*

– Nem lehet a színpadon nem politizálni, mert az egész élet át van itatva politikával. A grúzok egyébként szenvedélyesen szeretnek politizálni, számukra ez vesszőparipa, a mindennapi betevő. És bár csodás a költészetünk, gyönyörűek az asszonyaink, és remek a borunk, mégis mindenki csak politikával foglalkozik. Legutóbb a színház fiatal művészeivel dolgoztam egy kortárs szerző darabján, egy, a jelenlegi politikai hatalomról szóló példázaton – nagyon dühösek is lettek ránk miatta. Persze ez a darab sem fogalmaz közvetlenül, mint egy újságcikk, hanem arról beszél, milyen a hatalom és az egyszerű ember viszonya, milyen hallgatólagos kompromisszumokat kötnek, és hogy ez hova vezet. Erről mindig Ahmatova jut eszembe...

– *...aki egyébként szintén élt Tbiliszben...*

– ...aki azt írja, hogy a költészet a szemétből nő ki. Hogy valami nagyon taszító, ocsmány dologból csodás költészet születhet. Ha fennhangon kimondanánk azokat a szörnyű gondolatokat, amelyek a fejünkben járnak, mindenki elszörnyedne. Hát persze: az még költészet lenne. De mi az elmúlt tíz-tizenkét évben nem tudhattunk közvetlenül politizálni a színpadon.

– *Miért? Mi történt ez idő alatt az országban?*

– A világ körülöttünk olyan káosszá vált, hogy muszáj volt megint felmutatni azokat az egyetemes irányadó emberi értékeket, amelyek segítenek eligazodni egy irányvesztett korban. Ez nem volt tudatos: ösztönösen egyetemesebb témák felé fordultunk, mert az emberek teljesen összezavarodtak, a rosszat nem lehetett többé megkülönböztetni a jótól. Ezért klasszikus műveket mutattunk be, amelyekben azt akartuk megfogalmazni, hogy történjék bármi a világban, legyünk nyugodtak, a rossz rossz marad, a jó pedig jó. Ekkoriban nagyon nehéz volt színházban dolgozni. Bemutattuk a *Macbeth*et, *A szecsuáni jólelk*et, a *Vízkeresztet*, *Az élet álmot*. A politikum persze ezekben a darabokban is jelen van, enélkül a drámaírók nem tudnak a rosszról, a bűnről, az igazságtalanságról írni. Még az ócska amerikai filmekben is van mindig némi politika.

– *Ekkoriban rendezte a* Hamletet *is – négyszer.*

– Sőt, még ennél is többször, de valóban, négy fővárosban: Londonban, Moszkvában, Ankarában és Tbiliszben. Otthon is több verziót készítettem. 1991-ben rendeztem meg először Londonban, és legnagyobb meglepetésemre ez az előadás bekerült a világ tíz legjobb Shakespeare-rendezése közé, amelynek listáját az angolok állítják össze. A sajtóvisszhang azonban nem volt valami jó, mert az angolok a szövegcentrikus játékot szeretik a színpadon, a cselekmény, az „akció" nem fontos számukra. Honnan jöhet ez, amikor annyi „akciózó" drámaírójuk van, fel nem foghatom. Persze Bernard Shaw, Oscar Wilde darabjaiban csak beszélnek.

– *Az ön* Hamletje, *legalábbis az orosz, amelyet a moszkvai Szatirikonban rendezett Konsztantyin Rajkinnal a főszerepben, nem sokat beszél.*

– A londoni *Hamlet* sem volt szövegcentrikus előadás, ezzel együtt meglehetősen hosszú, a kelleténél hosszabb volt. Magunkban *Hamlet*-balettnek neveztük. Ez persze nem azt jelenti, hogy ott táncikálnak. De valóban sok benne a mozgás. A legutóbbi előadásban, amit otthon rendeztem Gia Kancseli zenéjére, már egyetlen szó sem hangzik el.

– *Eszerint sokat húz.*

– Inkább úgy fogalmaznék, hogy nagyon körültekintően bánok a drámai anyaggal. Megpróbálok analógiát teremteni a szöveg és a gesztus között. Például amikor Ophelia azt mondja Hamletnek, hogy „Uram, nehány emléke itt maradt, / Már rég óhajtám visszaküldeni", nem mondja meg pontosan, hogy milyen ajándékokról van szó, de nyilvánvaló, hogy ékszerekről: a mi előadásunkban ezeket a sorokat nem mondja el, csak leveszi a gyűrűjét és átnyújtja. Ez a gesztus erősebb, mint a szavak.

– *Megváltozott az idők során a szavakhoz való viszonya? Korábban is rendezett olyan darabokat, amelyekben nem beszéltek?*

– Egyetlenegyszer: a mi ´56-unkkor – ez a forradalom nálunk 1989. április 9., amikor a szovjet csapatok megöltek egy csomó embert. Szintén egy Gia Kancseli zenéjére komponált politikai előadás volt. Bár ez a produkció meglehetősen absztrakt nyelven fogalmazott, Grúzia történetéről mesélt, arról a gyilkosságról, amelyet feltehetően a bolsevikok követtek el a nagy grúz költőíró, Ilja Csacsavadze ellen. Persze nem tudjuk pontosan, tényleg a bolsevikok ölték-e meg.

– *Amikor úgy fogalmaz, hogy valamit nehéz kimondani, ez tulajdonképpen azt jelenti, hogy azért kell a szavak helyett gesztusokkal, képekkel, zenével fogalmazni, mert nincsenek szavak, vagy mert nem lehet őket kimondani?*

– Igen, mert a költészet így megőrizhető, ez nagyon fontos számomra, miközben mégsem fogalmazunk direkten és konkré-

tan. Mi politikai előadást hoztunk létre Grúzia történetéről és jelenéről, az aktuális világrendről beszéltünk a költészet nyelvén. De a poézis erősebb egy ilyen előadásban, mint a politika. És meglepő összefüggések tárulhattak így fel: amiről mi a színpadon beszéltünk, rövidesen az utcán is megtörtént. Az emberek azt állították a produkciónkról, hogy megjósolta a jövőt.

– Mi történt ezután a külvilágban, és milyen hatással volt a színházra?

– Megnyugodtak a kedélyek, és az élet is könnyebbé vált. Most viszont kezd visszaállni egy olyan struktúra, amely a szovjet időkből ismerős: mindenki azt mondja, hogy rendben vagyunk, haladunk előre, fejlődünk – régi idők ismerős szelei fújdogálnak. Színházunkban a harmincas években dolgozott Sandro Ahmeteli, az egyetlen igazán jelentős, mondjuk így: nemzeti rendező – ő alakította ki a grúz színház arculatát. Ahmetelit a társulattal együtt kivégezték a harmincas évek legsötétebb korában, amikor Berija volt hatalmon. 1934-ben, a sztálini terror kellős közepén színre vitte Schiller *Haramiák* című darabját, amelynek latin nyelvű alcíme azt jelentette: *„A zsarnok ellen."* Tulajdonképpen már csak ezért is főbe lőhették volna. Saját hagyományainkat tehát muszáj figyelembe vennünk és folytatnunk.

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– Ahhoz, hogy közvetlenül beszéljen a valóságról, milyen darabra lenne szüksége?

– Elsősorban íratni szoktam darabokat. Legutóbb egyfajta politikai kabarét, amely huszonhét kis, két-három oldalas jelenetből áll. Tehetséges fiatal szerzőnk, Lasa Bugadze írta meg.

– Akit Moszkvában is játszanak, és már Nyugatra is eljutott.

– Igen, a Művész Színház négy darabját bemutatta. A mi előadásunk arról szól, hogy mi történt Grúziában az elmúlt tizenöt évben: mivé lettek az emberek, mivé az erkölcs, hogyan változott a grúzok gondolkodása, milyen visszafordíthatatlan folyamatok játszódtak le. Elég ijesztő színdarab...

– Sokfelé rendezett a világban Mexikótól Izraelig. Mit tapasztalt, miben különböznek a grúz színészek?

– Ismereteim szerint a grúz az egyetlen olyan emberfajta, amely tudatában van annak, hogy halandó. Gyerekkora óta tudja, hogy meg kell halnia. Ezért a grúz ember úgy él, hogy mindent ki akar próbálni, hogy legyen ideje mindent megtapasztalni. Amikor a grúz színészek jól játszanak, akkor az embernek az az érzése: tudják, hogy holnap meghalnak. Ezért mintha mindig utoljára játszanának. Például nagyon könnyű dolgom volt Finnországban. Ez az egyik legkedvesebb helyem, ahol sokat dolgoztam. Ott csináltam az egyik legjobb előadásomat, egy Shakespeare-t, a *Tévedések vígjátékát*. A külföldiek közül a finnek értették meg leginkább, hogy mit akarok. A finn ember különleges, finom és jól nevelt. Nem vetkőzik le lelkileg úgy, mint egy orosz, aki az első perc után elmondja, hogy a felesége megcsalja, satöbbi, amit gyakran elég kínos végighallgatnia egy idegennek. De a finn színész a színpadon levetkőzi a zárkózottságát, mivel szerepet játszik, tehát maszkot ölt, és ezért le tud meztelenedni, meg tud szabadulni a civil jellemvonásaitól.

– Milyen a grúz színész? Mi az, amit tud, és mi az, amit nem?

– A grúz színész képtelen eljátszani egy realista darabot. Bár belülről meg tudja érteni a figurákat, a pszichológiájukat, de nem akarja és nem is tudja eljátszani őket. Ezért nem lehet Grúziában Csehovot rendezni. A mi színházunkból tulajdonképpen teljességgel hiányzik a Csehov-játszás képessége. Mert ez a művész színházi hagyomány, a végtelen teázásokkal, madárcsicsergéssel, békakuruttyolással, tücsökciripeléssel képtelen volt meggyökerezni a grúz színházban. Amikor én kétszer Csehovot rendeztem – igaz, hogy Angliában –, rá kellett jönnöm, hogy ezt a drámaírót nem fejtettük még meg. A darabok szövege, a dialógusok azt a látszatot keltik, hogy prózában íródott, míg ha felolvasod, rájössz, hogy vers: a ritmus, az ütem, a szünetek – tiszta költészet. És valamennyi darabjában ott szunnyad egy Shakespeare: a *Sirály*ban a *Hamlet* – ott van benne az egérfogó-jelenet, Trepljov maga Hamlet, Trigorin Claudius, Nyina Ophelia, Arkagyina pedig Gertud. Mintha egy *Hamlet*-adaptáció lenne. A *Három nővér* pedig a *Lear király,* amely Lear halála után játszódik.

– Ezek szerint a Sirályt *és a* Három nővért *rendezte...*

– Igen, otthon a *Cseresznyéskert*et rendeztem volna meg, ez áll a legközelebb a grúz lelkülethez, színházszerűsége és egyetemessége miatt is.

– Az, hogy a grúz színész nem érzi sajátjának a realista játéknyelvet, a grúz iskola következménye vagy a temperamentumé?

– Nem arról van szó, hogy nem tud úgy játszani, hiszen a grúzok remek filmszínészek, hanem hogy ez számára nem színház. Amikor Tovsztonogov Tbiliszben Gorkij *Kispolgárok*ját rendezte, én a szomszéd teremben próbáltam. A szünetben egyszer csak kifakadt: „Nem bírom tovább! Ezek a színészek képtelenek teázni!" Mire én azt kérdezem: „Hogyhogy? Hogy érti ezt?" „Nem érzik a csésze melegét, nem tudják felkavarni a cukrot a csészében, nem tudják ízlelgetni, élvezni a teát!" Aztán megnyugtattam, hogy majd megtanulják.

– Egyébként milyen a grúz színházi iskola?

– Valamikor remek volt, Mihail Tumanisvili például nagyszerű iskolát hozott létre. De a nagy tanáregyéniségek kihaltak. Nemrég az jutott eszembe, hogy a húszas években egyáltalán nem képeztek színészeket, Ahmeteli sem képzett színészekkel dolgozott, hanem az utcáról hozta be őket. Én is úgy gondolom, hogy egy tehetséges művésznek, aki ráteszi az életét a színészetre, valójában nincs szüksége iskolára. Amikor bekerül hozzánk egy frissen végzett színész, inkább arra törekszem, hogy elfeledtessem vele, amit az iskolában tanult. Ha sikerül lehántanom róla, gyakran kiderül, hogy nagyszerű színész. Persze nem tagadom, tanulni kell. De ahogy a latinok mondták: aki tudja, csinálja, aki nem, tanítja.

– Ön tanít?

– Á, dehogy.

– Soha nem próbálta?

– Egyszer kíséreltem meg, szörnyű volt. Bár nagyon szeretek fiatalokkal dolgozni, de a szavak olyanok, mint a vírusok: elkezded magyarázni, hogy így vagy úgy kell a dolgokat csinálni, aztán szép lassan magad is elhiszed, hogy tényleg az a helyes, aztán elkezded magad tisztelni és szeretni emiatt, mert tényleg elhitted, hogy mindent tudsz, s akkor vége – minden kihűl és meghal.

– Arra gondol, hogy ha valaki kidolgozza, netán le is írja a saját esztétikai rendszerét, akkor...

– Igen, akkor eljött a vég.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TOMPA ANDREA

Selmeczi Bea

Ukrajna állapota a XXI. században

■ GYULA: ELŐSZÓ A III. RICHÁRDHOZ ■

Ukrajna megosztott. A keleti, főként oroszajkúak lakta, valamint a nyugati, európai orientációjú országrész éles határral válik el egymástól, akárcsak a XV. századi Angliában a York-házat támogató felvilágosultabb, iparosodó déli és a Lancaster-házhoz húzó feudális felfogású északi (skót, walesi) tartományok. Ukrajnában a 2004-ben lezajlott, választási csalások ellen létrejött „narancsos forradalom" óta szinte semmi sem változott. A kiskirályok egyre erősebbek, és az amúgy is szétforgácsolt országot a hatalmi villongások mind gazdaságilag, mind a világban betöltött pozícióját tekintve csak tovább gyengítik.

A DAH Színház *Előszó*-tetralógiájával Shakespeare műveinek modern ukrán értelmezését kínálja: a díszletek változhatnak, a cselekmény nem. A Loyolai Ignácnak tulajdonított hírhedt „A cél szentesíti az eszközt" jelmondat ma is ugyanolyan korszerű, mint a jezsuiták térnyerése idején.

A DakhaBrakha etno-káosz zenekar a Gyulai Vár belső falán húzódó lodzsán foglal helyet fehér parasztingben, hatalmas fekete kucsmában, színes klárissal a színészek nyakán. Ősi polifon ukrán dalaikat tölcsérdobbal, kis Bayannal (orosz harmonika), Volynkával (orosz népi szőrduda) és népi motívumokkal kifestett csellóval kísérik. Mintha tavaly már leírtam volna majdnem ugyanezt a mondatot, de hát mit tegyek, ha azóta semmi sem változott: Gyulán megrendezték a II. Shakespeare-fesztivált, Ukrajna továbbra is stagnál, Vladiszlav Troickij újra Shakespeare-t rendez, és úgy tűnik, a zenészek megkedvelték a lodzsát.

Kezdetben vala tehát a Zene. A színpadon bábuk sorakoznak, majd a káoszból hangokká formálódó zene hatására hirtelen megelevenednek. A színészek félúton állnak az ember és a marionett között, köztes létük a legendaszerűségre, félisteni, héroszi mivoltukra utal. Ezt az átmenetiséget maszkjuk is kiemeli, amely a DAH Színház minden előadásában más funkciót tölt be. Míg a *Macbeth*-ben Troickij lárvaszerűen fehérre festett halotti maszkokkal jelezte a csillapíthatatlan birtoklási vágyat, a *Lear királyban* pedig repedezett agyag álarcokkal a természettel való kapcsolatot, addig

Jelenet az előadásból

Kiss Zoltán felvétele

a *III. Richárd*ban a nó-maszkokhoz hasonló, ám azoknál sokkal karakteresebb fejek mintha élnének, sőt mozognának is. III. Richárd feje túlméretezett, és a fokozott torzítás kedvéért még gipszbajuszt is kapott. A rusztikusságot hangsúlyozandó, némelyik színészen szalmahaj és bajusz lengedez. A gyilkosok arcát ku-klux-klanos fehér hóhércsuklya fedi, maszkjuk a hátukra kerül, mintha „emberi" arcukat eltartanák maguktól.

A gyilkosság pillanatában véres kendővel takarják le az áldozatokat, mintha a kiömlő vérrel maga az élet folyna el. A halottak szellemei leveszik és mellkasukra helyezik álarcukat, hiszen már nincs szükségük maszkra. Nincs többé szerep, nincs többé anyag. Önmaguk lettek.

Az ukrán népi ruhák – hímzett ingek, mellények, kötények, bő kozákos nadrágok és kendők – az autentikus atmoszférán túl a jelenkor és a hagyomány összeolvadását szolgálják.

Natalya Marienko, hogy III. Richárd púpját ellensúlyozza, hosszú tunikát és bő kabátot adott a trónbitorlóra, bár a darabban Richárd Lady Anna sikeres elcsábításán maga is megdöbbenve ezt mondja: „igyekszem majd egy tükröt beszerezni s foglalkoztatni két tucat szabót, hogy testemhez illő szabást találjon". Lady Annát először ukrán népviseletben látjuk a színpadon, csak Richárddal tartott esküvőjén ölt hosszú fehér ruhát, amelyre egy csillogó vörös fonállal hímzett kötényszerű felsőruha kerül. Mivel Troickijnál Anna már előtte is királyné volt, az átöltözés szükségtelen.

A díszlet minimális, csak néhány népi szőttes és egy stilizált vaskoporsó alkotja, a koporsó két oldala a falhoz támasztva várja használatbavételét, de ez nem történik meg. A meggyilkoltak nem találnak nyugalmat a földben, szellemként visszajárnak.

A mozgás szögletes és egyszerű, a kollektív mozgásra építő koreográfiát főként körtáncszerű elemek alkotják. A táncok monotonitása a mitikus időbe repít, az örök visszatérés időtlennek tűnő időbeliségébe. A koreografált lépések az ember profán létén túlról származnak, a mitikus pillanatot idézik fel.

Az előadás nem prológgal kezdődik, mint Shakespeare-nél – Gloster első monológját vehetjük prológnak is –, hanem egyfajta enumerációval, azaz seregszemlével, a szereplők felvonulásával. Troickij nem a drámához való hűség megszállottja: először Lady Anna, VI. Henrik király, Edward walesi herceg, Buckingham és a gyilkosok vonulnak le az erkélyről. A *III. Richárd*ban VI. Henrik és fia, Edward walesi herceg nem szerepel, mert a York-család már a *VI. Henrik* III. részében gondoskodott kiirtásukról (Edward herceget Tewkesburynél ölték meg, Henrikkel Richárd tőre végez a Towerban).

Később Richárd és George, Clarence hercege is színre lép, a harmadik fivérről, IV. Edwardról itt nem esik szó.

Edwardot királlyá koronázzák, és elveszi Lady Annát. A valóságban VI. Henrik fia, Edward walesi herceg csak jegyben járt Lady Annával, aztán közéjük állt a halál, másrészt sosem koronázták meg. Troickij itt egybevonja az ő alakját egy másik walesi herceg Edwardéval – IV. Edward fiával –, akit valóban megkoronáztak, bár királyságát nem sokáig élvezhette.

Edwardot és VI. Henriket egyszerre végzik ki (vajon miért él még VI. Henrik király, amikor már rég a fia uralkodik?). A gyilkosok a színpad előterében álló görögdinnyékre sújtanak le helyettük, ezáltal egyszerre megy végbe a királygyilkosság és annak rituális emlékezete, akárcsak az ókori istenkultuszokban, a színház ősi formájában. Az ismétlés nem metaforikus cselekedet, mint a katolikus átlényegülésben, hanem játék a szó eredeti értelmében. A rítus ideje egybeesik a „kezdet" mitikus idejével.

Szép jelenet, ahogy Richárd elcsábítja Lady Annát, és odakínálja neki kardját, hogy döfje le vele. Anna természetesen gyenge, és Richárd kiveszi kezéből a kardot. A párt a táncosok szőttesekkel tekerik be életük egymáshoz láncolásának szimbólumaként, a papi stóla vagy az ősi bilincs mintájára.

Richárd megkoronázásakor szőttest és az ősi kétmarkolatú kardot tartják a feje fölé. Ez utóbbi a jogfolytonosságot és a beiktatást érvényesíti; a kard a katonai hatalom mellett az ország jelképe is, amely nemcsak ölni tud, de védelmezni is.

A gyilkosok Buckinghamet is megfosztják életétől. Clarence-t itt Richárd személyesen gyilkolja meg (görögdinnyébe fullasztva) a Towerban. A hóhérok Lady Annát sem kímélik, méreg helyett azonban kötéllel küldik a másvilágra, színpadon ez látványosabb.

Ezután Clarence fia és lánya kerül sorra, bár a darabban Richárd őket nem öli meg (unokaöccsét fogságra ítéli, unokahúgát pedig alacsony rangú házasságba kényszeríti). IV. Edward fiait viszont álmukban fojtják meg – Troickij az ő alakjukat összemossa.

Richárdot sem Richmond szúrja le, hanem a szellemek fojtják meg.

Szomorú tény, hogy Erzsébet királyné és Margit kimaradt az előadásból, mert Richárd mellett ők a legerősebb figurák, ráadásul Margit átka nélkül nehezen érthető, miért kísértik Richárdot a szellemek.

A DAH Színház *Macbeth*-előadásához hasonlóan itt sincs utód, aki az ország irányítását kezébe vehetné. Az előadás záróképében York hercegné és Lady Anna szelleme sírva borul le a trónörökösök fejfájához. A York- és a Lancaster-ház egyaránt kihalt. A rózsák háborúja véget ért, de az ország és a nép helyzete egyaránt reménytelen. Akárha manapság. Csak a szellemek táncolnak.

Akár a rózsa

■ TALÁLKOZÁS

MARK RYLANCE-SZEL ■

(A híres Hamlet-monológhoz érkezünk, a címszerepet játszó Balázs Zoltán kezébe egy nagyolló akad, ezt emeli ki a közönség által megajánlott kellékek közül. Az egyik nézőhöz lép, várakozón néz rá. A néző feláll. Néhányan felismerni vélik, igen, Mark Rylance az, világhírű angol színész, aki tíz éven át igazgatta a londoni Globe Színházat, és aki pályája során zseniális alakításokkal gazdagította a Shakespeare-repertoárt: játszotta Romeót, Puckot, Hamletet, Henriket, Kleopátrát, Prosperót..., bár a magyar közönség valószínűleg inkább a Prospero könyve *vagy az* Intimitás *című filmből jegyezte meg magának ezt a szép férfiarcot. Balázs kinyitja az ollót, egyik szárát saját torkának szegzi, a másikat a néző torkához igazítja. „Lenni... vagy... nem lenni...", kezdi lassan a monológot. Vár, folytatja, a másik is elkezdi angolul. Rylance hangja felerősödik, Balázs elhalkul, követi-tolmácsolja társát, aztán újra mondják, immár együtt. A Bárka Színház világegésszé táguló terében két tekintet egybeforr, angolul-magyarul együtt zeng a megválaszolhatatlan kérdés,* to be or not to be/*lenni vagy nem lenni... Történik a Színház, felragyog egyszeri kincse: a már tudott és ismert, a megváltoztathatatlan, a sorsszerűen bekövetkező dráma csak itt és csak most. Pecsétként belénk égő, örök és visszahozhatatlan élmény. Az ollószárak összezárulnak, a néző leül, az előadás megy tovább.*

Egy nap telt el. Ahogy az előadás utáni éjszaka megbeszéltük, találkozunk a Gellért Szálló presszójában: Mark Rylance színész-rendező-igazgató, Schiller Kata fotós és B. L., az interjú készítője. Utóbbi úgy dönt, hogy a beszélgetés magyar változatában a tegeződést választja – régi ismerősök már Markkal, sokszor találkoztak a Globe-ban, mi több, futballoztak is egymás ellen.)

– Legutóbb tavaly augusztusban találkoztunk, amikor is a Globe udvarán, vagyis az állóhelyeken A vihar *előtt a szokásos yardballt játszottuk (a „yardball" leginkább a lábteniszre emlékeztető labdajáték, melyet Mark Rylance és Tim Carroll hoztak ott szokásba az elmúlt években). Lesz-e még yardball a Globe-ban?*

– Nem tudom, nem hiszem.

– A yardballt természetesen csak apropónak választottam, hogy megkérdezhessem, amit az elmúlt fél évben bizonyára ezerszer megkérdeztek: annyi év után, a sikerek csúcsán, amikor már a színházi szakma is kénytelen tudomást venni a Globe-ról... miért hagyod ott a színházat?

– A pontos válasz ezernyi összetevőből áll, és mindez nem feltétlenül érdekli a magyar olvasót. Maradjunk annyiban, hogy belefáradtam a mindennapos küszködésbe. A tulajdonosokból álló irányítótestülettel mindig is ellentmondásos volt a viszonyom, és egy ideje azt éreztem, hogy vagy radikális változtatásokat tudok elérni, vagy kiszállok. Az első tíz évet végigkísértem, a születéstől a tinédzserkorig. Ártatlan idő. Mostantól talán másfajta szülőkre van szükség. Én türelmetlen vagyok, és túlságosan aktív, mozgékony, kevéssé megfontolt. Megkérdeztem néhány barátomat, mit tegyek. Egyikük azt mondta: „A táncosnak szárnyalnia kell."

– Ez mit jelent?

– ... Mit is? Nekem itt most azt jelentette, hogy ki kell repülni és újra elnyerni a szabadságot. Utólag látom igazán, mennyire fáradt és rosszkedvű ember voltam már a végén. Másra van szükség, olyasvalakire, akinél a személyiség központja, a *„solar plexus"* feljebb van, közelebb az agyhoz. Az én személyiségem itt bújik valahol, közvetlenül a szív alatt. Értek támadások is, egyesek talán féltékenyek voltak, vagy tudtomon kívül megbántottam embereket, nem tudom. Sok ez a tíz év. Belementem, belekényszerültem rosszfajta kompromisszumokba, éreztem, kezdek bedarálódni. Így talán már érthetőbb az a bizonyos mondat a táncosról. Most jól érzem magam, felszabadultam, leraktam magamról egy intézmény terhét, „szárnyalhatok", és végre úgynevezett *project*ekben gondolkodhatom.

– A Globe kamaszkorba ért. Jó ott lenni a születésnél, az első lépéseknél, a gyermekkornál – egy kamasz nem jó társaság.

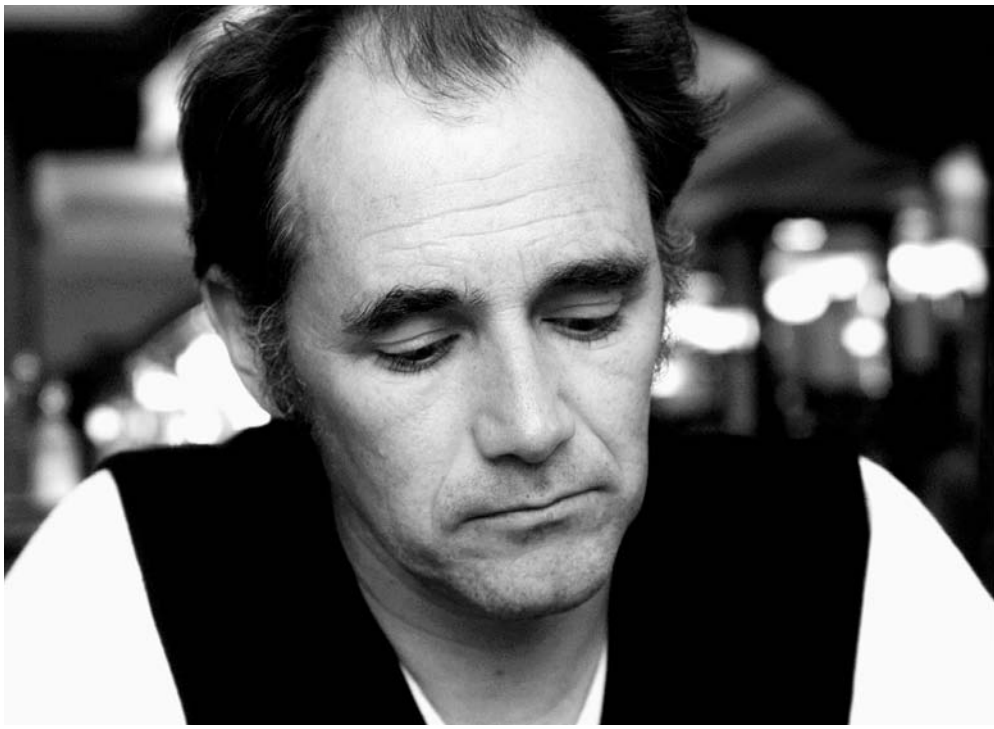
– Megnyilvánul az önálló személyiség. Ehhez én nem voltam elég friss és türelmes. Egyszerűen sokkal jobban izgat az, hogy a társaimmal – köztük Tim Carrolllal és a feleségemmel, Claire-rel, aki zeneszerző – hogyan tudjuk új szövegekben és ezekből születő előadásokban kamatoztatni mindazt, amit a tíz év alatt tapasztaltunk-tanultunk.

– A távozásod érvényteleníti mindazt, amit a Globe-ról mostanáig gondoltál-nyilatkoztál?

– Semmiképpen. Olyannyira nem, hogy Angliában nem is játszanék Shakespeare-t sehol másutt. Sokfelé hívtak, nem mentem. El nem tudom képzelni, hogy Shakespeare-t játsszak egy megvilágított színpadon a sötétben megbújó, ismeretlen közönségnek. Imádom a Globe-ot. Azok után, hogy színészként játszhattam ezen a színpadon, talán nem is tudnám, mihez kezdjek egy másfajta térben. Ez nem jelenti azt, hogy mások ne hozhatnának létre fantasztikus előadásokat egészen más módon, akár a XX. században megszokott kukucskaszínházakban.

– Mi a lényegi különbség?

– A színész és a néző közti kapcsolat. A Globe terében a néző (és persze a színész is) másként viselkedik. A közelség miatt, az állóhelyek miatt, az olcsó jegyek miatt, a fény miatt, ami közös térben, egyetlen körben tart bennünket... A néző aktív figyelemmel vesz részt az előadásban, melyben a néző*vel* beszélgetünk, és nem a néző*höz* beszélünk. A színház folyamatos dialógus – más kérdés, hogy többnyire csak az egyik felet, a színészt halljuk. Ez történt tegnap a Bárkán is: intenzív figyelem és közös játék. Ez elképesztő nyitottságot követel mind a színésztől, mind a nézőtől. A bárkás színészek megnyitották szívüket és szellemüket a nézők felé, akik velük játszottak, de nem éltek ezzel vissza: nem a szereplési vágy hajtotta őket (persze az is), hanem tudták, hogy az ő odaadásuk is kell ahhoz, hogy megszülessen az aznapi előadás – ami csakis a mienk. Ez sokkal kreatívabb, gazdagabb helyzet, mint amikor hátradőlsz a sötétben, és elsősorban szellemi energiáidat mozgósítod.



– A Bárka előadása a Globe szélsőséges lehetőségeivel játszik. A kockázat igen nagy, a társulat minden tagjától hitet, odaadást, bátorságot követel. Ha úgy hozná a sors, részt vennél egy ilyen szélsőséges színházcsinálásban?

– Valószínűleg igen. Hiszek benne, hiszek Tim Carrollban, sokat dolgoztunk együtt, és látom, mennyi tapasztalatot és energiát összpontosít mostanában, és mennyi kockázatot vállal. Erre én is kész vagyok. A Globe-ra építünk – ez a tapasztalatunk; de a Globe nélkül – ez a szabadságunk. A módszer finomítható. Alapvető kérdés, hogyan épül fel és hogyan őrizhető meg egy-egy karakter. Ha teljességgel kiszolgáltatjuk a pillanat kihívásainak, akkor újra és újra széttörjük, amit addig felépítettünk, és mindig a felszínen gyalogolunk. A drámában lévő személyiségeket a darabegész és a pillanat együtt építik és gazdagítják, és ha ez sikerül, akkor nem eklektikus sokféleség, de elmélyült és gazdag identitás születik. A lényegi célt, honnan hová tart X, illetve Y, nem feledhetjük, és nem áldozhatjuk be a jelen csábításának – miközben mindig készen kell állni az elcsábulásra. Tim odasúgta nekem: „Hosszú távon talán meg kéne szabadulni a kellékektől is." Nem tudom. Segítenek is, hátráltatnak is. Amit Tim igazán szeretne, nekem legalábbis ez fénylett fel a Bárka *Hamlet*jében, de persze a mi közös munkáinkban is, hogy a közönség minden pillanatban a születés örömét élhesse át. Ehhez az kell, hogy maga az előadás pillanatról pillanatra újjászülessen. Az, amit a próbaterem-ben megélünk, átköltözhessen a színpadra. Mert bizony az igazi színház sokszor hiányzik a színpadokról – amivel találkozunk, az a halott ismétlés. Ebbe nem nyugodha-

tunk bele, mert legfőbb feladatunk az, hogy a spontán életmegnyilvánulásokat, az ismeretlen következő pillanat megszületését elősegítsük. Ez sokkal fontosabb, mint az úgynevezett értelmezés, interpretáció, koncepció.

– A spontaneitás, szakszóval: improvizáció elvihet bennünket az „erdőbe".

– Ezt a kockázatot vállalni kell. Nem érdekel, sose is érdekelt, mi a fősodor, mi most a „trendi" a színházakban. Kategóriák, polcok, fiókok, cédulák – kritikusok segítői. A színészt és a nézőt a születés érdekli. Az, ami nem volt még, és ami csak most lesz. A tegnapi mozdulatsor és intonáció ismétlése üres reprodukció, és én, a néző ezt érzem, akkor is, ha tegnap nem voltam jelen. Ott van például Trevor Nunn minap rendezett *Hamlet*je: ha a színész bármit változtat a rendező által előre meghatározott kottán, kap egy körmöst. Tilos a változtatás. Hát én innen menekülnék. Hogy tudok így bármit életre kelteni, új ízeket, színeket, jelentéseket felfedezni?! A Hamletet életemben körülbelül négyszázötven alkalommal játszottam. Merem mondani, mindig másként. Folyamatosan kísérleteztem. De a kísérlet soha nem cél, hanem eszköz, az élő színjátszás eszköze. A tegnapi előadás alapján ezt tudom mondani a kellékekről is: segédeszközök ahhoz, hogy a tragédia megszülessen. Hogy megtörténjen az, amit sejtünk-tudunk, de mégis izgulunk, hogy ne történjen meg. Valaki sok-sok hányattatás közepette megtanulja, mi az: királynak lenni. S mire megtanulja, annyi hibát követ el, hogy királysága kihull a kezéből. Érzékeli a hibákat, tanul is belőlük, de már késő, hibái felmorzsolják, és életével fizet. Húha, kezdem interpretálni, értelmezni a *Hamlet*et, márpedig ettől én idegenkedem. Egy-egy előadás, ha jó, minden értelmezésnél sűrűbb, gazdagabb, teli fájdalommal és nevetéssel, és nemcsak az agyra, de legalább annyira a szívre is hat. És minden érzékszervünkre.

– Azt mondod, idegenkedsz az értelmezéstől. Színészként mit vársz akkor a rendezőtől, illetve olykor rendezőként működve miben látod a feladatodat?

– Mi a feladata a Ferencváros vagy az Arsenal edzőjének? Hogy értelmezze a játékot? Nem gondolnám. Az a dolga, hogy játékosait alkalmassá tegye a játékra. Hogy azok minden képességüket a játékban csillogtassák. Az értelmezés a kritikusok dolga. Meg persze ebédelhetsz egy jót Timmel, és fantasztikus gondolatokat cserélhettek a *Hamlet* kapcsán. De a próba, az előadás más. Én nem előadást akarok a *Hamlet*ről, én a *Hamlet*et akarom. Nem értelmezést a fociról. Én focit akarok. Megtapasztalni, amit a játék által megtapasztalhatok. Nagyon unom, amikor a színész saját interpretációjának tolmácsolására használja a színpadot. Ott én nem elmélkedem a szerepről, ott én játszom azt. S ezáltal maga a szerep vagyok. „Értelmezd Shakespeare-t!" Olyan ez, mintha azt mondanám neked a Gellért teraszán: „Értelmezd a Dunát!" Mit kell a természeten értelmezni?! Persze a színházcsinálás más. Nincs önnönmagától. Természetes hát, hogy bizonyos rendezők értelmezik a darabot. Nincs ezzel semmi bajom. De nem ez a lényeg. A rendező teremtse meg a megfelelő teret és időt a színésznek, hogy az a lehető legárnyaltabban és leggazdagabban, a profántól a szentig meggyőzhessen bennünket arról, hogy a játék megtörténik. Megtörténik! És mi ott vagyunk, és része vagyunk a történésnek.

– A célt érteni vélem: a színész itt van, és csakis itt, sehol máshol. És a néző is itt van. De mit tehet ezért a rendező?

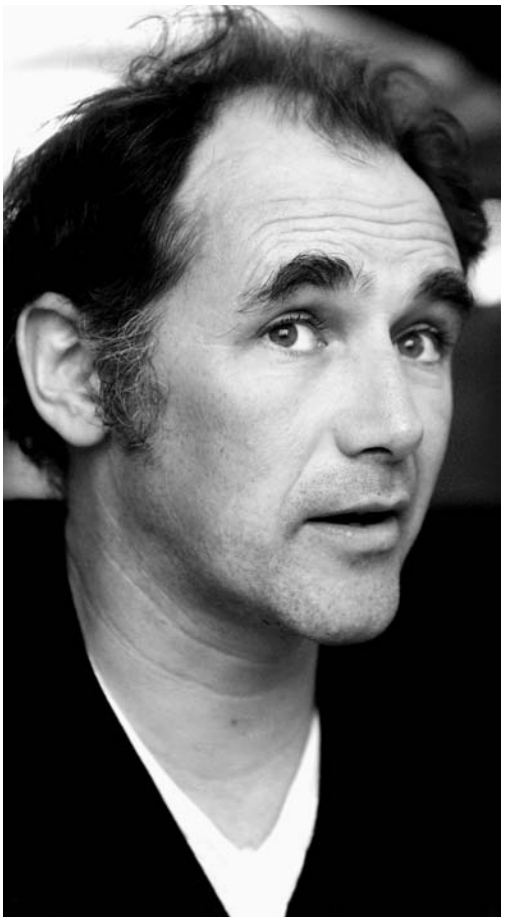
– Rengeteget. Létezik mindenféle trükk és játék és gyakorlat arra, hogy a színészi jelenlétet erősítsd. És a döntések felelőssége is az övé: szereposztás, szöveghúzás, játéktér... Ezek a döntések lényegileg határozzák meg a pillanatokat.

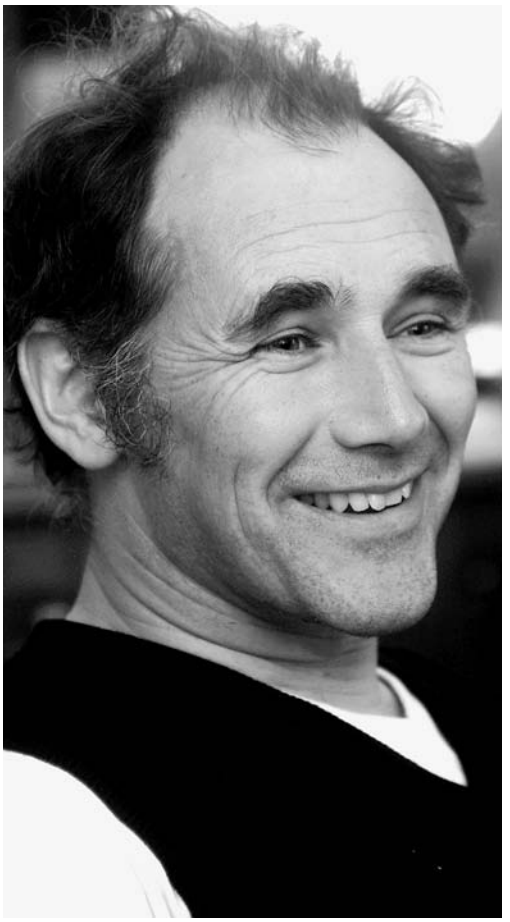
– Ezeket a döntéseket a próbán kívül is meghozhatjuk.

– Igazad van. Rendezőként kevés tapasztalatom van. Színészként azt tudom, hogy a rendezővel szeretek dolgozni és nem a rendezőért.

– Tulajdonképpen igényled a rendezőt?

– Abszolút. Először abban kell segítenie, olyan játékos helyzeteket kell teremtenie, hogy gyermekké válhassak, majd ezt a gyermeket kell óvnia és vezetnie. Nem szeretek otthon rágódni és ötleteket vinni a próbára. Persze eszembe jut ez meg az, de igazából csak a játék során születnek valódi jó ötleteim. A játékon *belül* akarok lenni, mégpedig biztonságban – ehhez kell a rendező, aki *kívülről* biztosít. Aztán a kint és bent közt kiépül a híd. Ez maga a próba. A rendező olyan, mint a jó kertész: megkapálja a földet, kicseréli azt, vizet locsol a növényre, lenyesi a felesleges hajtásokat... Intim beszélgetés ez kertész és virág között. És nekem több vágyam nem lehet, mint hogy oly meggyőző legyek, akár egy rózsa. A rózsa csak van. Nem kell ezt bizonyítania, értelmeznie. Elég, hogy van. Legyél, akár a rózsa – ez lehet a cél, még ha elérhetetlen is. Persze az is lehet, hogy azért nem tudom megválaszolni a kérdésedet, mert a szót: „értel-

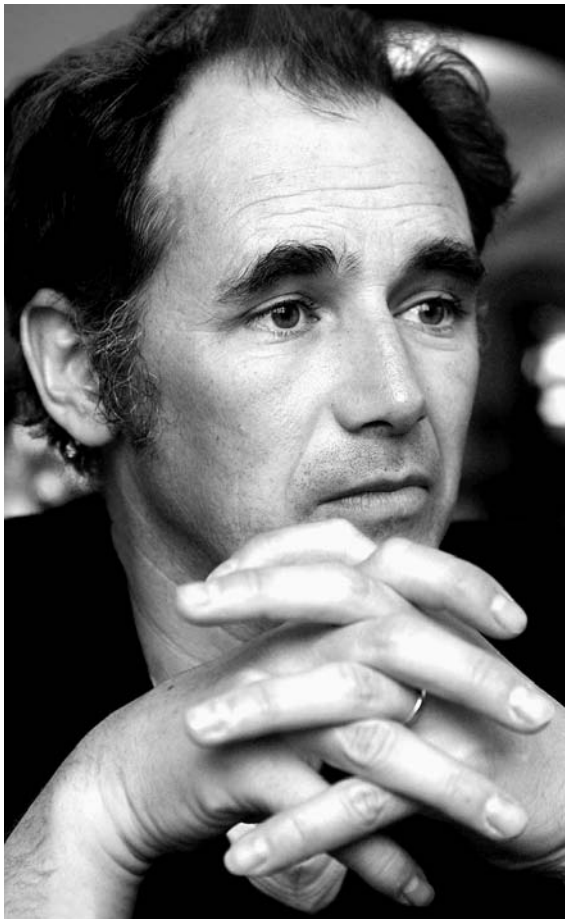




mezés" félreértem. Tavaly, amikor a *Szeget szeggel* Hercegét játszottam, mindenütt leírták: „micsoda új értelmezés!" És ez dicséret volt.

– Szoktunk használni másik szót is: koncepció.

– Valóban, van ilyen szó. Végül is amikor tavaly hárman eljátszottuk *A vihar*t, akkor igen határozott koncepciót valósítottunk meg. Arra épült, hogy a rengeteg szereplő ellenére a drámai magot egyfajta „szentháromság" képezi: Prospero–Ariel–Caliban. Le akartunk ásni a dráma legkö-



A portrékat Schiller Kata készítette

zepéig, és ott ezt találtuk. Ami persze a végtelen játékosságot szolgálta. A tegnap esti *Hamlet* is nagyon határozott koncepció alapján készült. A rendező döntéseket hoz – ez szüli a koncepciót. De leginkább az élet, a világ történései kölcsönöznek ideiglenes, de lényegi rendezői-színészi-nézői attitűdöt. Az éjszaka beszélgettem a bárkás színészekkel, nekik eszükbe sem jutott, ami nekem végig a fejemben járt: 1956. Először vagyok Budapesten, nekem erről a városról először 1956 jut eszembe, Nagy Imre és az orosz tankok. Megérkezem a reptérre, szinte azonnal beülök egy *Hamlet*re, természetes hát, hogy ez ugrik be, miközben az előadás létrehozóinak fejében ez meg sem fordult. Nem értettem félre semmit, egyszerűen saját pillanatnyi attitűdöm a magam számára gazdagított egy előadást. Annak idején a *Szeget szeggel*-t játszottuk Amerikában, mégpedig Pennsylvaniában, ahol még létezett a halálbüntetés. Az előadás napján kezembe került egy újság, ami arról tudósított, hogy valakit aznap halálra ítéltek. A *Szeget szeggel* egyik középponti problémája éppen ez a szörnyűség. Természetes hát, hogy ez járt az eszemben egész este, és tudhattam, így volt ezzel a közönség is. Miért zárnánk ezt ki az előadásból?! Hiszen jelen akarunk lenni, teljes lényünket akarjuk adni, és ezt várjuk a nézőtől is – és ehhez hozzátartozik az, ami velünk és a világgal történik. Shakespeare drámái különösen alkalmasak erre az...

– ...aktualizálásra?

– Én inkább azt mondanám: a jelen idő megszólaltatására. Az úgynevezett „aktualizálás" erőszakos gesztus, attitűd helyett koncepció. Ez tőlem idegen. A koncepció minden este ugyanaz – az attitűd, még ha árnyalataiban is, estéről estére változik. Amin tegnap nevettünk, ma nem tűnik annyira mulatságosnak. Tegnap az volt igaz, ma ez. Shakespeare olyan archetipikus alaphelyzeteket, szerkezeteket kínál, amelyek rugalmasan felveszik a jelen formáit. Végül is nem film és nem televízió. Színház, ami a folyamatosan változó életből születik. Biztos vagyok abban, hogy Shakespeare idejében is improvizáltak, alkalmi szövegeket illesztettek a játékba, párbeszédet folytattak a nézővel, és ez a mai Globe-ban is lehetséges.

– A párbeszéd kétélű dolog: megsegítheti az előadást, de meg is akaszthatja azt. „Mi bajotok van az igazi nőkkel?!" Olvastam, ezt kiabálta be egyszer egy néző, amikor Kleopátrát játszottad. Mit kezdtél ezzel az adott pillanatban?

– Először megpróbáltam továbbmenni, mintha mi sem történt volna. Volt egy szabályunk – vagyis inkább egyezséget mondanék –, miszerint felhasználunk minden nézői reakciót, amely megsegíti a történet gazdagítását, továbblendítését. Éppúgy, ahogyan teszi ezt a kabuki-színház is. De ez a bekiabálás: „miért kell nekem ilyen béna csajokat bámulnom?!", nem segített. Továbbmentem, ám ő folytatta: „Adják vissza a pénzemet!" Muszáj volt válaszolni: „Menjen, kérem, a pénztárhoz, és mondja meg, Kleopátra királynő kéreti, adják vissza a pénzét." Megkapta, amit akart, én pedig maradtam a szerepben. A nézők dühösek voltak rá, kiabáltak vele, de én lecsillapítottam őket: „Drága népem, hagyjuk őt!" A közönség az én oldalamra állt, a „népemmé" vált. Nehogy azt hidd, hogy a nagy eszemmel büszkélkedem most, egyszerűen át akartam vészelni egy nehéz helyzetet, színészi ösztönnel ki akartam mászni a bajból. Közben megtanultam, ezernyi hasonló helyzetből, hogy a nézőkre mint lehetséges játszótársaimra nézzek. Ezért sem tudok mit kezdeni a hagyományos színházi térrel: az ott a közönség a sötétben, ez itt a színész a fényben. Mint a moziban.

– Kleopátra szólt, de a nézőt Mark Rylance művészeti igazgató küldte a pénztárhoz.

– Így van. Félúton találtam meg a megoldást: az előadás jelenideje-realitása és az úgynevezett valóság realitása közti érintési ponton. Mint tegnap este: a játék során az egyik néző felállt, és megölelte Hamletet. A színész elfogadta az ölelést, de nem lépett ki a szerepéből. Kiléphettem volna Kleopátrából, kioktathattam-megalázhattam volna az okvetetlenkedő nézőt, de széttörtem volna a játékot. A Globe lényegét sértettem volna, azt, hogy az előadással együtt ünnepelhessük a teremtő fantáziát és játékosságot. Erre volt kísérlet, hogy az *Antonius és Kleopátrá*t kizárólag férfiak játszották. Nem Shakespeare-múzeumot akartunk, hanem azt, hogy közösen elszakadjunk a hétköznapi realitástól. Mark Rylance művészeti igazgató helyett Kleopátra királynő állt ott. De ehhez kevés az én szándékom, kevés a „rendezői koncepció". Ehhez másfélezer ember közös játéka kell. Együtt tudunk valamit megteremteni, ami máskülönben nincs ott. Ez a színházcsinálás. Közösen átlépjük a valóság és a fantázia közti szakadékot.

– Mindezt értem, és azt remélem, érti az olvasó is. De nem bújt meg emögött a színészek „ide nekem az oroszlánt is" vágya: azaz Mark Rylance, a Színész Romeo, Hamlet és a többiek után szeretett volna eljátszani egy királynőt is?

– Bevallhatnám, nem lenne bűnös dolog, de nem volt ilyesmi. A Globe-ban mindig is kísérletezni akartunk: az is kísérletezés, ha megpróbálsz évszázadokkal ezelőtti módszereket életre kelteni. Ezt tettük 1997-ben az *V. Henrik*kel, azt is csupa férfi játszotta, Katalin szerepében egy tehetséges fiúval. 1999-ben jött az *Antonius és Kleopátra* és a kérdés: ezt a harminckilenc éves királynőt is egy fiúcska játssza? Akkoriban jártam Japánban, és megismerkedtem a kabukival. Ez is arra ösztönzött, hogy egy tapasztalt asszony szerepét ne egy kamasznak adjuk oda. Ez volt a Globe harmadik éve, kerestük az identitását, milyen is legyen, mi is az a lényegi elem, ami megkülönbözteti a többi angol színháztól. Vagy az lenne ez az elem, amivel kezdetben vádoltak: „turistaszínház"? Szóval sok-sok szempont szerepet játszott akkor a döntésben, és

ezek előbbre valók voltak, mint a színész vágya. A kihívás persze izgatott, és örülök, hogy eljátszhattam Kleopátrát.

– A szerelemről kellett szólnod – férfiként, nőt játszva.

– Ez nem volt probléma, legalábbis nem nagyobb, mint például megölni valakit vagy éppenséggel meghalni egy darabban. Amitől inkább szorongtam: milyen nő, nem is akárki!, tudok én lenni akkor, amikor körös-körül sok száz igazi nő nézi a játékomat? Abban bíztam, hogy amíg az Antonius iránt érzett szerelmemet elfogadják-elhiszik, addig megbocsátják a félresikerült gesztusokat, az elcsúszó hangot... Amíg igaz a szerelmem, az önfeláldozásom, addig nincs mitől félni.

– Használtad a szót: turistaszínház. Az a gyanúm, Magyarországon is sokan gondolkodnak így a Globe-ról: múzeum, japán turisták fényképezkedőhelye, olcsó igények kiszolgálása, halott színház... Bevallom, magam is ezzel az előítélettel léptem be oda évekkel ezelőtt.

– Megértem ezt, és van is benne igazság, legalábbis abban, hogy a közönség nem kis része turista. Ahogy ezt elmondhatjuk az összes nyáron is működő angol színházról. Emlékszem, amikor a nyolcvanas években Stratfordban játszottam a Royal Shakespeare-ben, azt vettem észre, hogy a szünetben a nézők egy része kicserélődik. Az első rész turistáit vitte tovább a futószalag: következett nekik Anne Hathaway házikója, akik pedig a helyükre léptek, talán pont onnan érkeztek a turistabusszal. A Globe-ba nagyon sokan jönnek messziről, akár külföldről. És ez jó. Szerintem bármelyik színház örülne annak, ha ennyi érdeklődő nézné a világ minden pontjáról. A Bárkán nem örülnétek, ha özönlenének hozzátok az úgynevezett „turisták"? A kérdés az, mit nyújtasz nekik. Ha gyárilag előállított olcsó tömegterméket, ha hamisítványt, akkor szégyellheted magad. Ötvenhatos kockakőként kínálod a frissen legyártott szürke téglát, ásványvízként a csapvizet... csak hogy pénzt csinálj. A Globe évadokon át nyomhatná a népszerű *Szentivánéjt*, miközben tízszeresére emeli a belépőket. Na ezért fontos egy ilyen Kleopátra, ezért tartom sokra Tim kísérleteit, radikális *Macbeth*-rendezését vagy a háromszereplős *A vihar*t. Ezért építettük fel ezt a középkori színházi teret, ezért rekonstruáltuk az egykori hangszereket – ezek tanítottak meg bennünket egy másfajta színházcsinálásra. És amit sokan nem tudnak: a Globe egy fillér állami támogatást nem kap, és közben estéről estére hétszáz jegyet adunk el öt fontért. A RSC tizenegymillió fontot kap egy évre, és a jegyek negyven fontba kerülnek. De senki nem kérdezi meg, mit kezdenek ezzel a támogatással, pedig akár még állandó társulatot is tarthatnának. Igen, a Globe támadás az elkényelmesedett, üzleti színházak ellen. Egy ideig nem vettek rólunk tudomást, komolytalannak tartottak bennünket. Pedig mi nagyon is komolyan dolgoztunk, és nem szégyelltünk tanulni: megtanultuk például, hogy évszázadokkal ezelőtt nem egy-egy előadásnak, hanem magának a színháznak volt koncepciója. Sok száz évvel ezelőtt is, most is elmondható: a Globe nyitás az emberek felé. Nem keveseknek szóló álkomoly belterjesség, de humorral és fájdalommal teli szórakoztatás, mely komoly játékossággal kerüli a komolykodó elitizmust. Élvezet, szárnyalás, öröm, szabadság, gazdagság, érzékiség, humor, zene, tánc, maga az élet – ez a Globe. Márpedig az angol színház, miközben megterheli az intellektust, elfeledkezik a fizikumról, az érzékszervekről, az érzelmekről. Shakespeare minden sora intellektuális kihívás – de erről gondoskodik maga a szöveg, ezen nincs mit aláhúzni. Nézd, a tények számítanak: nem tudok színházról Angliában, mely ilyen hosszú próbaidőszakkal dolgozik, ilyen erős fizikai, zenei és beszédképzést nyújtana. Ez nem garancia, de feltétel a minőséghez. Az előítéletekkel nem tudunk mit kezdeni, a kritika viszont inspirál bennünket, szóval csak hadd kritizáljanak.

– Mark Rylance korunk Shakespeare-színésze. Ez dicséret vagy kritika?

– Ez tény. Színészi pályám legnagyobb részében Shakespeare-t játszottam. Bemutattunk új darabokat is a Globe-ban, elsősorban Peter Oswaldtól, de ez is a Shakespeare-től tanultak alkalmazása volt. Szerencsésnek és boldognak tartom magam, hogy életem nagy részét „vele tölthettem".

– Molière, Csehov, Pinter... nem fáj a szíved értük?

– Nagyszerű szerzők, örömmel olvasom, nézem őket. De vajon azt jelenti a színészi pályafutás, a karrier, hogy minél többféle szerepet játsszak el?! Amire színészként mindig vágytam, az az, hogy hitelesen szólaljak meg az adott pillanatban – mulatságosan, fájdalmasan, akárhogy, de a pillanathoz igazodó igazsággal. Az angolban van egy szó: *„eloquence"*, nem tudom, a magyarban van-e ennek megfelelő *[talán „ékesszólásnak" fordíthatjuk, bár ez hiányzik a mi színházi szótárunkból, s ezért félrevezethet – B. L.].* Fiatal színészként idegenkedtem ettől. Ma már tudom, hogy a lényeget hordozza: erőt, folyamatosságot, hitelességet. Gyönyörű szavak. Egyszerre szolgálják az elmét és az emóciót. Ezt keresem, az önmagával azonos „ékesszólást", hiszen Shakespeare is ezt nyújtja minden sorával. Nagyra tartom Pintert és a többieket, de nagyobb bennem a kifinomult ínyenc vágya, hogy még több ízt kiérezzek abból a nemes anyagból, amely az élet összes ízét hordozza.

– Harminc évvel ezelőtt játszottad először Hamletet...

– Tizenhat éves voltam. Gondold el, a Szaturnusz... ismered az asztrológiát?

– Sajnos nem.

– Igazából én sem. De azt tudom, hogy éppen ennyi idő kellett a Szaturnusznak, hogy körbejárja a tizenkét „házat", a tizenkét csillagképet. Jövőre kezd egy újabb kört – érdekes, nem? Amikor kezdtem a Hamletet, akkor indult el a Szaturnusz a most befejezett útján.

– Lehetnél egy újabb körre Hamlet. Egész életre. Akár egy kabuki-színész.

– Az a gyanúm, nekem már Claudius következik. De nem akarom elviccelni a megjegyzésedet. Tanulmányoztam a kabukit, sokat tanultam belőle. És ha mindenféle új színházi terveim vannak is, az életemet, az életfilozófiámat Shakespeare határozza meg.

– Új színházi tervek...

– Először is újra életre akarom kelteni azt a társulatot, a „Phoebus' Cart" nevezetűt, amit még a Globe előtt létrehoztam. Ezt hárman vezetjük: Claire van Kampen, Jenny Tiramani és én. Tim Carroll is hozzánk tartozik, szinte negyedik társunk. Legnagyobb tervünk, amin évek óta dolgozunk, a globalizáció problémakörét érinti. Az üzleti világot, a pénz hatalmát. Találtunk ehhez egy történetet két pittsburghi üzletemberről, Mr. Carnegie-ről és Mr. Frickről. Kettejükről szól a darab és a velük szembeszálló anarchista mozgalomról. A XIX. század végén vagyunk, ami akkor történt, a bizniszvilág születésekor, leképezi az elmúlt évszázadot és a jelent. Az egyetlen központi személyiség útját végigkövető *Aranyszamár* vagy a *Pericles* globe-béli sikere után olyan témát kerestünk, ami két, egymással szemben álló, formátumos személyiséget helyez a középpontba, mint Othello és Jago, mint II. Richárd és Bolingbroke. Ahogy visszautazom Budapestről, folytatjuk a munkát Peter Oswalddal és a többiekkel, immár a hatodik változat következik. Azt remélem, nyár végére elkészül a példány.

– Mikorra és melyik színházba foglaljak magamnak jegyet?

– Szerintem 2008-ra, talán a londoni Nemzetibe. És valamelyik New York-i színházba. Természetesen Pittsburghbe is, hiszen akkor lesz a város kétszázötven éves. Valószínűleg Fricket játszom benne.

– Hamlet és Prospero után egy amerikai üzletember...

– 2007-ben eljátszom Peer Gyntöt, és szeretnék íratni egy darabot a nagy iszlám költőről, Rumiról, aki valamikor az 1400-as években élt. Timmel tervezzük a Čapek testvérek darabját, az *R. U. R.*-t is. Szóval hűtlen leszek Shakespeare-hez.

– De az igazi „hűtlenségedről" még nem is beszéltünk: állítólag kétségeid vannak afelől, vajon valóban a stratfordi mester volt-e a művek szerzője.

– Gondold el, én, aki, úgymond, mindent neki köszönhetek, egyszer csak elbizonytalanodom. Nem vagyok persze egyedül. Számos különböző elképzelés létezik arra vonatkozólag, ki is a szerzője ezeknek a daraboknak. Minden évben megjelenik néhány életrajzi könyv William Shakespeare-ről, miközben az életéről alig tudunk valamit. Az a kevés tény viszont, amit róla tudunk, sajátos viszonyban, nemritkán ellentmondásban van azzal, amit alkotott. Másoknál, a kortársainál – Ben Jonson, Middleton, Marlowe – mindez összhangban van. De Shakespeare-nél tátong egy titokzatos űr, szakadás, hiátus. Ez annak a tíz évnek is tulajdonítható az utolsó stratfordi életjelek és az első londoni felbukkanás között, amelyről az égvilágon semmit nem tudunk. Már az első darabjai szellemesek, bölcsek, és igen nagy tájékozottságra vallanak. A szerző rengeteget tud az udvari életről, a hatalom képviselőiről, az egyetemes kultúráról. Amit én fel nem fogok, és szívesen megkérdeznék ettől a világhírű stratfordi illetőtől: honnan ez a hatalmas élettapasztalat, honnan ez a hatalmas olvasottság?! Zseninek születni kell – de nem születhetsz élettapasztalattal és olvasottsággal. Sok itt a megválaszolatlan kérdés, mindig is sok volt. Több száz éve értetlenül állunk e zseniális drámák előtt, természetes dolog, hogy engem, aki esténként Shakespeare szövegeit mondom, izgat, ki is volt ez az ember. Kevésnek tartom a jól hangzó legendát: ül a zseni egy londoni pubban, fülel a beszélgetésekre, és lejegyzi őket.

– Pedig már Al Pacino bonmot-*ja is legendává vált: ül Shakespeare a pubban, Mark Rylance-t látja maga előtt, és ez ihleti őt írás közben.*

– Igen, hát körülbelül ennyire igaz az a másik legenda is... Egyszóval nem vagyok meggyőződve arról, hogy ezeket a darabokat ez a Shakespeare nevezetű személy írta. Azt már bizonyosan tudjuk, hogy mindet nem írhatta egymaga. Az az érzésem, hogy a reneszánszban gyakran kis csapatok, közösségek hozták össze a műveket. Gondolj a filmek, a televíziós munkák születésére: teamek készítik a forgatókönyveket. Az alkotás különböző pontjain bizonyos részfeladatoknál más-más munkatársak lépnek be. Számos elmélet azt próbálja igazolni, másról, másokról is szó lehet itt, olyasvalaki(k)ről, aki(k)nek élete szorosabban kötődik a művekhez. Például Sir Francis Bacon. Vagy Edward de Vere. Marlowe-t is emlegetik, hogy netalántán tovább élt és alkotott. Nem sok, öt-hat lehetséges személyről van szó.

– Köztük van Shakespeare is?

– Hogyne, persze. Végül is halála után színházi társai őt nevezték meg szerzőként. Ő a legvalószínűbb, kétség nem fér hozzá. Ez rendben is volna. Az nincs rendben, hogy az akadémikusi betonmerevség már a puszta kérdést, a kétely legkisebb jelét is tiltja: „Mi van, ha esetleg más írta ezeket a darabokat?" Ezt a kérdést még a szabadság jelképének tekintett interneten sem teheted fel. Amikor ezt én mégis megtettem, a reakció olyan felháborodott tiltakozás volt, mintha megkérdőjeleztem volna a holokausztot. Szó szerint ezt mondták: „Mark Rylance egy holokausztagadó!" Furcsa, nem? A szobatudósok hadserege kivet magából, ha kételkedni mersz abban, hogy Shakespeare írta a drámákat. Ez nekem furcsa. Ha egyszer ennyire magabiztosak, miért félnek a kérdésektől?

– Csakhogy Shakespeare-t talán többen ismerik, mint a Bibliát. És ha ebben kételkedsz...

– Akkor Istenben kételkedem. Így van. De be kell vallanom, eddigi tapasztalataim erősítik bennem a kételyt. Azt is tudom persze, hogy nem igazán lényegi kérdés, hogyan hívják a szerzőt. Hívjuk őt Shakespeare-nek, ha ennek örül a világ. Shakespeare – végül is jó név. A valahai színész neve különben Shaksper volt, valaki aztán Shakespeare-re változtatta, ami Pallasz Athénéhez, a tudás istennőjéhez köti őt, aki rázza ránk a lándzsáját. Ha a világnak nem is, nekem fontosak az ez ügyben végzett kutatásaim. Nagyon foglalkoztat például Sir Francis Bacon. Amikor csak olvasom, mindig azt érzem, köze volt a darabokhoz. Talán kiadóként. Bacon 1626-ig élt, tehát életben volt, amikor a fólió megjelent. Könnyen lehet, hogy Ben Jonson segítségével ő állította össze.

– Egy színházcsinálónak miért olyan fontos ez az egész?

– Hát mert darabot akarok írni belőle! A címe: *The Secret I am Shakespeare – Daytime Chatroom Show.* A középpontban egy férfi áll, akinek lakását elborítják a könyvek, mind-mind életrajzok és kutatások Shakespeare-ről, ő pedig a webkamerájával folyamatosan forgat, és elárasztja a netet mindenféle dokumentumokkal. Ám egy napon felbukkannak nála a „szerzők": William Shakespeare, Sir Francis Bacon, Edward de Vere... és elkezdődik egy interaktív *talkshow,* amit oly jól ismerünk a televízióból. A férfi meginterjúvolja őket, ahogy te most engem, estéről estére változik a téma, és természetesen a nézők is kérdezhetnek. Ami igazán izgat: miből áll össze egy személyiség, mik a határai, mik a kérdezés korlátai, vannak-e egyáltalán ilyen korlátok...? Én alakítanám a férfit, aki vendégül látja a szerzőket és a közönséget. Merő improvizáció az egész. Hát ezek a terveim. Ja és az ügynököm intézi a filmeket – gondolom, illetve tudom, van jó néhány ajánlat.

– „Hogy hívják a szerzőt?" Ha már elbíbelődtünk ezzel a kérdéssel, lehetetlen nem feltenni a kérdést: hogy hívják a színészt? Hiszen ha jól tudom, nem Rylance a valódi neved.

– Jól tudod.

– Mi a neved?

– Waters. Mark Waters. Tudod, amikor elkezdtem a pályát, ez a név már foglalt volt, színpadon volt már egy Mark Waters nevű színész. A Színészszövetségből szóltak, hogy változtassam meg. Apai ágon volt egy Rylance nevű ősöm, a teljes nevem a születésemkor eleve a következő volt: David Mark Rylance Waters. Francia név, azt jelenti: a király „rölönsz".

– Elképzelem, ahogy ötszáz év múlva ül itt két pasas a Gellért Szálló presszójában, és egy Mark Rylance nevű legendás Shakespeare-színészről morfondíroznak. Vajon tényleg létezett ez a színész? És ha igen, vajon ez volt a neve?

– Nem hiszem, hogy így lesz. Ez a szálló talán még itt áll – remélem –, igen, de engem akkorra már rég elfelejtenek. Színész vagyok, most vagyok, és boldog vagyok, hogy éppen itt vagyok, Budapesten.

– Mit viszel haza innen?

– A cél az volt, hogy lássam a *Hamlet*et. Láthattam, és ezt az élményt viszem magammal. Nagyon régóta nem láttam ilyen bátor és szabad színházat. És viszem a közönség tekintetét. Ezt szeretem a Globeban is: figyelni a közönséget. A Bárkán ezt könnyen megtehettem, hiszen részei-résztvevői a játéknak. Megütött, lenyűgözött az a figyelem, amivel végigkísérték az estét. Volt például egy kisfiú, tízéves sem lehetett, már három órája ültünk ott, és ő figyelt. Hamlet halálakor láttam, mennyire rátapad a történésekre. Ezt a tekintetet viszem magammal. És a vágyat, hogy visszatérhessek. Nézem ezt a gyönyörű várost, Budán a sziklákat, Pesten a kinyújtózó síkot – és értem, miért harcoltak annyit ezért a városért, ezért az országért. A színészeket, a közönséget, a várost – viszem mind.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
BÉRCZES LÁSZLÓ

LITVÁN PÉTER

Napóra – felhős időben

■ SHAKESPEARE ÉS A FILM ■

A SÁTOR

A síkban megmutatkozni tudó film mint feldolgozóközeg, ha saját egyértelműsítő igényével-igénytelenségével csak öntudatlanul ellenkezve is, valamiféle teret, zugot, sátorbelsőt hoz létre önmaga és az általa megkaristolt, támasztéknak használt eredeti épület között: egy elképzeletlen, de azért tetten érhető szkénét, hogy a „sátor" szó ógörögül, a dráma ősnyelvén is nevén neveztessék. A filmvászon fellebbentésével megpróbálhatunk belepillantani, netán bebújni is, és még az is lehet, hogy odabent ablakra találunk, mely az épület belsejébe nyílik, ami persze film meg sátor nélkül is ott lenne, de nem biztos, hogy épp rajta akadna meg a szemünk.

Ha jobban megnézzük, kiderül, hogy tulajdonképpen – és a görög megfeleltetés már felkészít rá – maga az épület is sátor, melyet a színészeknek és a többi személyzetnek, manapság a művezető rendezőt is beleértve, vagy másfelől az olvasónak, napról napra (estéről estére) le kell cövekelnie és fel kell állítania. Ez hol jobban, hol rosszabbul sikerül, a tákolmány hol itt ferde egy kicsit, hol meg másutt – de azért megáll.

Amikor a film rávetítődik e sátor egyik falára, úgy érezhetjük, hogy a sötétben a sátoron belül lakozók körvonalait látjuk mozogni, viaskodni, gyilkolni, szerelmeskedni.

A Shakespeare-féle színházban a sátor érzete, ami a kőépülethez (és a kőszínházhoz) képest valami nyugtalanságot, állhatatlanságot, átmenetiséget feltételez, állandóan jelen van (ez már paradox, hogy állandóan), és ezért van az, hogy más (építő)mesterekével ellentétben az ő műve nem a tökéletesség, hanem a teljesség felé gravitál, vagy inkább: bontakozik, göngyölödik, úgy viszonyulván azokhoz, mint Jézus színeváltozásának Péter képzeletében megjelent sátra egy szép katedrálishoz. Ez persze tökéletlen állítás, hiszen a művészetnek mindenképpen magasabb kritériuma és vágya a teljesség, mint a tökéletesség, ami világi vonatkozásban jellegzetesen technokrata igény, de egyre inkább technikára (például filmre) kattanó figyelmünk és ráadásul a mindenkori (akár sátor) építkezés anyag- és statikai követelményei közepette nem mondhat le a tökéletesség szempontjáról, jóllehet fel kellene ezt oldania abban, amiről viszont könnyen és boldogan kész lemondani, hiszen cipelhetetlen teher: a teljesség közegében.

Shakespeare viszont vígan (?) cipeli ezt a sátrat darabról darabra. Ténylegesen is, a *III. Richárd* hadszínterétől egészen Prospero szigetéig, ahol ugyan kalyiba (kabin) és nem kemping várja a fürdőzőket. Ez a nyilván Calibannal összefusiztatott fészer-fészek a vég és a kezdet csomópontja.

III. Richárd sátorbeli rémálma is már a véget vetíti előre, azt a sokkalta tragikusabb véget is, amit majd a *Lear király* mindenségbevetettjeinek kell elszenvedniük viharban-kalyibában, hadszíntéri sátorban.

Tragikusabb, merthogy a sátor teljesség-tartalma az évekkel egyre nő, pedig már a kezdet kezdetén is összeroppantja lakóit, vagy – ha vígjátékról volna szó – megropogtatja, betöri, újjáformálja őket.

Sátorra akkor van szükség, ha nincs ház. Vagy ha útban van, akkor inkább ne legyen: ennek jegyében Petruchio (Péternek e kevéssé evangéliumi kiadása) csúnyán szétveri a házat, melyben már amúgy is egy hurrikán lakozik, hogy emezt túllicitálván, megszelídítse és feleségül vehesse. És amikor sikerül őt a templom oltára előtt feldíszítve lecövekeltetni (a napóra mintha éppen aranymetszést mutatna), amíg ő maga meg nem jön, akkor az alázást azzal tetézi, hogy lagzi és nászút helyett egyfajta sátortúrára cibálja-cipeli magával, melyen ismét Katára, az egykori szélviharra hárul a sátor szerepe. Őt gyűri, simítgatja, hajtogatja, hogy minél lakályosabb legyen, és minél könnyebben beférjen a batyujába, miután saját „mezei lakán" (XIX. századi fordítás szerint) ruhával, ékességgel kecsegtetve őt, valójában őt öntötte a szabó segítségével végső, szabásmintának megfelelő formába.

Dolgozat a betű érintette látványról, Géher István Dürer kávézóbeli Shakespeare-film-szemináriumához

Petruchio itt filmrendező módjára bánik el a színházzal, merthogy az igazi színházat a vihar, a sátor, vagyis Kata jelenti, aki most kétdimenziós szabványban kerülhet vászonra és reklámfelületre. Az angol cím – *The Taming* ... – mégis a rendező-idomár fontosságát domborítja ki, szemben a XIX. század végén megadott magyarral, mely egyedüli címszerepet juttat a megregulázott primadonnának. Ebből látszik, hogy Shakespeare, akit címadás – és nyilván nem csak címadás – terén a musical is felülbírált, még nem filmben gondolkozott (bár az amerikai filmcímek újabban elég titokzatosak tudnak lenni), sőt, mindmáig kérdés, hogy viszonozza-e a film iránta tanúsított szerelmét, ami persze azt a legkevésbé sem érdekli. A Shakespeare-t feldolgozó film annyiban azonban érzi magán az eredetiség kihívását, hogy nem érheti be puszta „hitelességgel" vagy egyszerűsítő másolással, mint a regényfeldolgozások, hanem jól-rosszul, de értelmeznie kell, amit vászonra akar vinni. Ezért mindegyik filmben van valami pikantéria, valami meglepő vagy bosszantó, valami szellemi teljesítmény, de azért sokszor a közönségre hatni képes főleg nyelvi pusztítással egybekötve (a „na, így már értjük, így már egészen más" reményében, de legalább a médium vizualitás- és tömörségigénye által igazoltan). Shakespeare esetében az eredetiségkényszer mindenesetre erősebben hat a filmre, mint a színházra, amelyben ő amolyan háziszerzőnek számít, és ezért erősebb a hajlam a hagyományos eszközök tunya továbbnyűvésére, hogy a színésznek és a nézőnek minél kevésbé kelljen elrugaszkodnia önmagától (a nyelvi pusztításnak a médium felől igazolatlan és garantáltan „avantgárd" vagy „korszerű" elemként történő alkalmazása mellett). Ez azonban még nem modern színház. A célt, hogy jobban magunkra ismerjünk, másként kellene keresni: nem aszerint, amit úgyis tudunk magunkról, hanem aszerint, amit még nem, viszont a műben és nyelvében mint látszólagos idegenség benne van.

Egy Shakespeare-film viszont eleve esemény, és nem az egyszerűsítő szövegek okán, mert itt a nyelv másodrendű, bár nem közömbös, és az angol nyelvű produkcióknál bizonyos fokig még hűségre is van kárhoztatva – szerencsénkre.

Petruchio a brutálisabb filmrendezők közé tartozik, aki nagyon tudja, hogy mi kell a közönségnek. Hatásvadász eszközökkel veszi birtokba és sztárolja egyúttal a keze közé került és a sztárolásra túlságosan is fogékony egyszemélyes színészanyagot, aki eddig a saját természetéből eredően volt fúria, most pedig már a közönségnek játszva próbálgat új szerepkört, elfogadván a rendezői irányítást, mely úgy javítja, csiszolja őt, hogy mindjárt tönkre is teszi, mert az új imázs kedvéért kiöli belőle az egyéniséget. Petruchio filmrendező hódítani szeretne, de nem Katára, hanem a közönség kegyeire pályázik. Ehhez Kata csak eszköz, és tulajdonképpen Katának is Petruchio, ha már felhívta a figyelmét saját közönséghódító lehetőségeire. Csakhogy a sztárból egyre inkább baba lesz, aki e téren Biancát is lepipálja, és Petruchio hamarosan cirkuszi sátrat vagy Disneylandet nyithat Padovában.

Kata pedig, az ízig-vérig déli nő, nyugodtan szőkére festetheti a haját. Ilyesmiről szól a most következő rész.

AZ ÉSZAK ÉS A DÉL TALÁLKOZÁSA

Itália és Anglia, a mediterrán térség és a Csatorna mitológiájának és hajóforgalmának találkozása olyan önkéntelen Shakespeare-nél, hogy talajjá, otthonná sűrűsödő alapja lehet egy szintén magától értetődő létezésnek, mely e talajt, melyben gyökeret vert, visszahatván rá, nemesíti.

A Dél derűs, érzéki, kontúrokban és színekben gazdag és rendszerint nem tragikus világa, mely utóbbi alól csak a *Romeo és Júlia* és az *Othello* jelent majd kivételt, találkozik, eggyé olvad az Észak nyomott, elvont, rideg és színtelen fényű, rendszerint tragikus világával. Ez az eggyé olvadás merőben ellentétes a XVI. század mai napig vissza nem vont és megszenvedett, de kulturálisan megemésztetlen eseményével, a reformációval, ami kettészakította Északot és Délt. Ennek valláson túli szellemi következményei éppolyan *húsbavágóak,* mint a Nyugat és a Kelet közötti gazdasági szintkülönbség – ez utóbbit sokkal inkább számon tartja a mai, már nagyon is északira kondicionált világ, ahol a pénz absztrakciója többet számít a kultúra konkrétumainál. Ennek leképezése *A velencei kalmár*ban: az absztrakt áru felel meg Antonio pénzének, illetve a konkrét hús, amit majd kivágnak belőle. Shylock részéről ez amolyan kulturális tett: vigyünk már egy kis színt ebbe az elszíntelenedő, vérszegény világba. Happening à la Nitsch, végre egy kis botrány. Kár, hogy a kultúra ellenértéke itt is pénzben fejeződik ki – Shylock nem tud kibújni a bőréből, ám mintha ő is érezné ennek esztétikailag visszás voltát, pénzért nem (sem) hajlandó lemondani a happeningről. De a modern művészettel ellentétben ő nem nevelte ki a maga sznobjait, ezért veszítenie kell. Az egyenlőségjellel persze amúgy is csínján kell bánni, hiszen Shylock esetében gyilkosság lóg a levegőben, míg a civilizációval hadakozó, ám abba ágyazott akcionizmusnak erre a küszöbre nem adatott meg rálépni, vagy ha extrém esetben mégis, akkor csak öngyilkos jelleggel.

Az igazi művészparadicsom, Portia otthona (Belmont!) viszont olyan, mint egy kastélyban elhelyezett avantgárd művésztelep, megfelelő szponzoráltsággal, intézményes (esetünkben atyai) áldással elhalmozva, és természetesen Portia főkurátor asszony dolga, hogy leszámoljon ezzel a dilettánssal, aki be se tehetné oda a lábát. Az északi elvont művészet- és pénzpolitika, mely a gyilkolást is csak elvontan pártolja, tarol itt a konkrétumokban tobzódó déliséggel szemben. Nem mintha a Dél ne

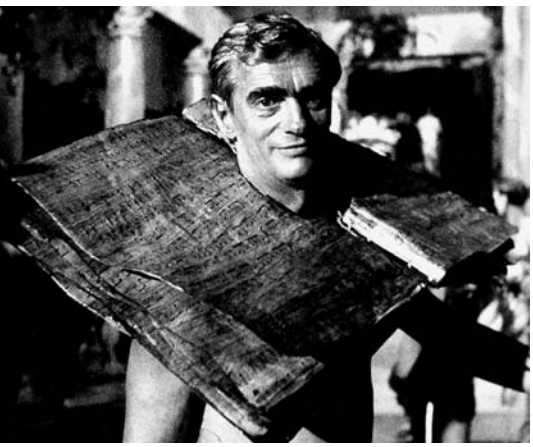
ismerné az absztrakciót – de az Észak elveszi tőle, mind a matematikáját, mind a filozófiáját, új korszakot építvén belőle, ahol a konkrétum és az életkedv csak vendégként fordul elő, mert ott (itt) a mindenkori elv az úr. A Machiavelli-féle *Principé*től – fejedelemtől – már csak egy lépés a *Principle* (az Elv), ami az elszemélytelenedett modern világot uralja. Ennek megfelelően a dózse alig jut szerephez a Shylock-perben.

Valódi északi vívmány viszont a női egyenjogúság napirendre tűzése: Jessica kitörését és belmontbéli befogadását ez indokolja, hiszen ott a femininitás – az atyai örökség hangoztatása és látszólagos zsarnoksága mellett is – dominálni tud (Velencében ehhez még álruha kellett). A Shylock papától ellopott kincsek megfelelnek a Dél kincseinek, melyekből az Észak sokkal hasznosabban tud majd gazdálkodni. A leányzó befogadása – igaz, egy keresztény házasság örvén – azt is jelzi, hogy Shylockot nem azért utálták, mert zsidó, hanem mert olyan volt, amilyen, azaz mert nem tudott személytelen maradni a kölcsönzés aktusában, mint egy modern bank – amit éppúgy szokás szidni, mint egy uzsorást, csak nehéz leköpni, illetve ha leköpik, netán lezsidózzák, azt se bánja. Talán még jó is, hogy az indulatokat magára terelvén elnyeli. Ha tehát mégis létezik absztrakt antiszemitizmus a világban, akkor Jessica befogadása az egész Belmontot zsidógyanússá teszi. De Belmont el fogja ezt viselni, mert ő már intézményes, elvont és személytelen.

Ezek a nők meg kényükre-kedvükre packáznak a férfiakkal, helyesebben ficsúrokkal, akiket Falstaff valószínűleg amolyan sörivó nyápicoknak titulálna, és akik szerinte aligha fognának fiút nemzeni, amire már a harmadik felvonásban fogadást kötnek, hacsak Lorenzo magvából – akinek utolsó mondata modorában az apóst idézi: „Fair ladies, you drop manna in the way of starved people"[1] – nem támad egy bébi Shylock. Kialakulnak a modern kor játékszabályai – erre a barbár késforgatás után szükség is van, helyesebben: úgy látszik, nincs jobb. Az egyéniségnek nem szabad többé túltengenie. Ezt a leckét Falstaffnak is meg kell még majd tanulnia. Bele is fog halni szegény.

A déliség szempontjait feszegetve, tegyük fel a kérdést, hogy mi itáliai még a történeteken kívül.

• *A szerkezet.* Lehetne vizsgálgatni, hogy érvényesül-e valamelyest az aranymetszés, melynek felismerése – mint a történetek – szintén a késő középkori Itáliából származik; ez azért is fontos, mert az ebben megjelenő absztrakt vonás tehát még nem a germán Északhoz kapcsolódik. Ahogy Shakespeare nem tiszteli az egységekről szóló, szintén mediterrán eredetű ókori absztrakciót, és – mivel a szabályok iskolás tiszteletben tartása amúgy is idegen tőle (míg a barokk drámára annál jellemzőbb) – feltételezhető, hogy az aranymetszéssel is olyan nagyvonalúan, természetszerűen bánt, mint a történetek tér- és időbeli elhelyezésével. A méterekben mért, kockára vágható film a maga matematikai egzaktságával le tudná képezni ezeket a pontosságokat és elcsúszásokat. Szerencse, hogy a hajdani itáliai művészet szépségeinek folytatásában nem vallott szégyent a XX. századi olasz filmművészet, de a régi kornak absztrakt, tudományos örökségét az építész Zeffirelli felvállalta-e vajon? (Greenawaynél inkább érezni ilyesmit, bár önkényes formában.) A házbeli üldözéshez *A makrancos hölgy*ben bátran mellékelhetne tervrajzot is a rendező, hogy jobban lássuk: merre járnak éppen a bújócskában. Zeffirellinek fontosabb a szépség, mint az a teljesség, amit (a tökéletességgel szembeállítva) fontosnak mondtunk Shakespeare-nél. És ez a szépség tökéletes akar lenni – ennyiben absztrakt. A maradék és tulajdonképpeni absztrakció nála is a film eladhatóságában merül ki, ami szerencsésen egybeesik egy belülről igényelt *dolcezzá*val.



• *A színtelítettség.* Tizianóra vall (ismerhették Angliában), aki ugyanúgy egy életerős iskolából emelkedett ki a maga Velencéjében, akárcsak Shakespeare az angol drámaírók társaságából. És ugyanakkor előd is a drámai dialógus festésében. Vajon az *Égi és földi szerelem* című képén melyik melyik? A meztelen istennő az égi, vagy a reménytelenül szerelmes leány? Az allegorikus ábrázolás vissza-visszaköszön, hogy az egyéniségnek legyen mi köré szerveződnie. Romeo két szerelme is egy-egy többértelmű allegória.

Shakespeare két darabot is szentel Velencének. Mindkettő a szín drámája (akár bőrszíné: a faji kérdés, ami bőrszín nélkül is szín – értsd: karakter, jelleg – és színvallás dolga, Velencében, a mediterrán térség olvasztótégelyében – vagy modernebbül és ellenkezőleg: multikulturális központjában – jelentkezik egyáltalán, és éleződik ki [ések formájában is]). Portia ládikái is – a kérők paládéjához, mediterrán színkavalkádjához hasonlóan – színre mennek: arany, ezüst, ólom – a tenger színei csillogó napsütés és vihar között, és az ólom, ami amúgy is lehúz, kedélyt és hajót egyaránt, ha Antonióéra gondolunk, happy ending a tragédiában.

Mitől van színtelítettség Shakespeare-nél? (Vizuálisan Zeffirelli megvalósítja azt, ami a drámákban a szövet természetéből következik.) A színtelítettség alapja a többszörös motiváltság (lásd Falstaff és Harry kapcsolata: züllés, humor, hatalom, apafiú, lázadás, árulás), a kapcsolatok összetettsége. A nem nyilvánvaló mozzanatok pigmensszerű burjánzása, ami a helyzeteket, a nyelvet is átjárja.

Elképzelhető lenne egy *IV. Henrik*-film, ahol csak Falstaff és környezete – vagyis mindaz, amit-akit megérint – színes, a többi fekete-fehér. Persze csak ha ez a szín mintegy Falstaffból árad.

1 Vas István fordításában „Szép hölgyeim, ti mannát osztogattok az éhezőknek" bár a „starved" szó sokfélét jelenthet: a tárgyalási jelenetben Shylock állati étvágyára vonatkozott.

A trópusokról tudjuk, hogy minél több a hő, annál több a szín. Falstaff és bora tehát hőt és színt áraszt.

Falstaff a bor után (aszú, de vörös) állást, vagyis kenyeret akar, felcserélvén a liturgia két színének sorrendjét. Ezért, mint rossz papra, exkommunikáció vár rá, Harry-Henry ugyanis – majdani névrokon utódához hasonlóan – szakít a pápasággal: a pápának illene kiközösítenie Henriket, ám ő közösíti ki a pápát. Ahogy Saulból Pál, úgy lesz Harryből Henry. És déliből északi, ha ugyan titkon (vagy nem is oly titkon) nem volt északi egész idő alatt, aki mintha Madeirán vagy Mallorcán üdülne, amikor Falstaffal tölti idejét. Történelmi és északi példa még a porosz Nagy Frigyes, akinek ifjúkori művészhajlamait apja, Frigyes Vilmos kíméletlenül üldözte, és amikor elmenekült, elfogatta, barátját pedig, akivel együtt szökött, szeme láttára kivégeztette. Falstaff olcsóbban úszta meg a hatalommal való pajkoskodást. Az ifjú Frigyesből pedig nagy katonakirály lett, akárcsak Harryből – igaz, az ő Falstaffjáról, a művészetről sem feledkezett meg egészen. Elképzelhető egy film, mely tetten ér ilyen párhuzamot.

Shakespeare műve tehát egységet – teljességet – hirdet, vagy inkább valósít meg ott, ahol kettészakadtak a dolgok. Mondhatnánk: Shakespeare kontra Luther.

A XVI. században (és általában a Német-római Birodalom évszázadai során) az Észak–Dél kérdés volt a meghatározó Európán belül, míg a XX. századra a figyelem a Kelet–Nyugat kérdésre terelődött, az előbbi pedig árnyékba-homályba került.

Shakespeare-nél a Kelet–Nyugat viszonylat rendszerint háborút jelent, az Észak–Dél viszont – játékos, szövevényes – békét: csapatok jönnek-mennek Francia- vagy Lengyelföld meghódítására, reguláz ására, és az *Othello*ban megjelenik a török mint a kor legfőbb keleti háborús tényezője. Kelet (és Jeruzsálem) felé vezet a hadak útja, Nyugat felé vár meghódításra az Újvilág, de a lényeg mégiscsak a szövevény, a szimbiózis Észak és Dél között, mely annyira áldott, hogy mosolyogva, kedvtelve tűri a profanitást. Ennek prototípusa az itáliai vagy egyáltalán mediterrán történet és helyszín mint anyaméh, mely gyermeket nevel, melyre alászáll a lélek, a nyelveket is adományozó. Jelen esetben Shakespeare angol-angyal nyelvét, melyet – pünkösdi csoda – minden ember meg- vagy félreérthet szerte e világon, például filmek révén is. Nem véletlen, hogy Zeffirelli Shakespeare- és evangéliummegfilmesítésre egyaránt vállalkozott. És az itáliai festők is a Biblia felől látták rá saját világukra és megfordítva.

Feltűnő, hogy Shakespeare műveiben tudtommal vagy látszólag nyoma sincs a katolikusok üldözésének az Erzsébet kori Angliában, pedig a vallás kérdése fel-felüti a fejét egyes karakterek kapcsán, és az egyház – természetesen a katolikus egyház, hiszen a feldolgozott történetek reformáció előttiek – árnyékként a királydrámákban mindig jelen van. V. Henrik, a hajdani duhaj pedig szenthez, és nemcsak a nemzetileg motivált Szent Györgyhöz, hanem nagy nyomatékkal a sokkal bennfentesebb hangzású Szent Crispinhez fog folyamodni hadisikerei érdekében, hálaadásul pedig diplomatikusan a francia Saint-Denis-t emlegeti majd, amikor házassággal készül megpecsételni győzelmét, miközben a valós életben halálos ítélet fenyeget mindenkit, aki – bizonyos Campianhoz hasonlóan, mint az Balassi fordításából hamarosan nálunk is tudható – gyakorolni merné hitét. Merthogy, mint a színek kapcsán már láttuk, a Dél, Róma a királydrámákban is megjelenik, és nemcsak mint Róma, hanem mint spanyol aszú is, melyet Falstaff szembeállít az északi vagy félészaki sörrel, melyből hiányzik a tűz.

A teljességfelölelő Shakespeare az utolsó katolikus prédikátor és miséző Angliában, miután ezt az egyházat és összes hívét és szentjeit (hacsak a szentkultuszból nem őrzött meg valamit az új hivatalosság) éppúgy száműzték a királyságból, mint hajdan a zsidókat vagy mint Falstaffot és katolikus spanyol borát a király közeléből. Annál is inkább, mivel Falstaff nemcsak a kövér Rómára és bűneire emlékeztet (igaz, VIII. Henrikre is), hanem Róma bérenceként is szóba jöhet, és beillene valami Lőpor-összeesküvés kiagyalójának, aki természetesen rögtön lebukik. Talán nem is véletlen, hogy a filmben csuhásnak öltöztetik, amikor rabolni és magát kiraboltatni megy. Ha Shylock a zsidóság nevében aláztatik meg, úgy Falstaff a pápaság nevében, ahol ő maga a pápát jeleníti meg (vagy annak a britek számára készített karikatúráját), akitől a királynak meg kell válnia – a nemzet érdekében.

Romlottságával és pápaságával együtt azonban a derűtől, a mulatozástól, vígságtól is meg kell válnia a királynak, a nemzetnek – értsd: a windsori víg nőknek –, és marad a szigorú kötelesség, a puritán Anglia, még akkor is, ha a győzelemért még ott buzog a fohász és a szent neve a királyi szájon, mint hajdan a spanyol aszú, mert az ő beszéde bizony még bor- és tűzittasan ihletett, mint az épp kimúló Falstaffé volt fénykorában – vagy nagyon is másként, mert nyelvének zuhatagossága, amit ádáz küldetéstudata táplál, a szentek emlegetésétől eltekintve éppenséggel Lutherre emlékeztet, akinek karizmájával a király legyőzi a puha francia katolicizmust, és megmutatja, milyen lenne egy IX. Henrik, aki szikáran túllép a hájas elődön, az apa disznóságain, de él a tőle kapott örökséggel és önállósággal, vagyis tulajdonképpen Erzsébetet jeleníti meg, és ezzel kicsapongó ifjúságának mégis lányos szépségét, rajongását, csalfaságát nem megtagadja, hanem megkoronázza.

Az ilyen áttűnésekben is van valamilyen, talán még kiaknázatlan filmszerűség.

MECÉNÁSNAP NOVEMBER 16

A KULTÚRA MAGÁNTÁMOGATÁSÁNAK ÜNNEPE

Mecénás Nap

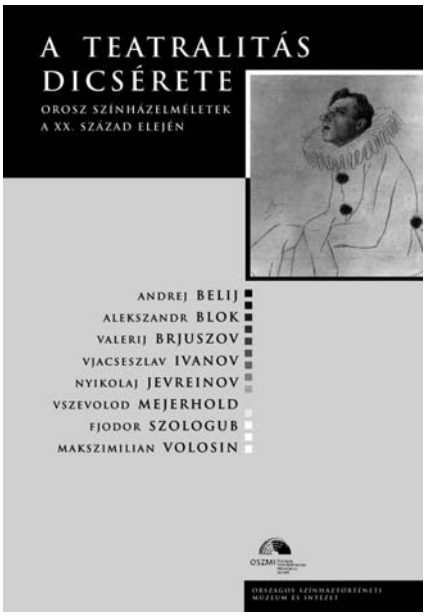
Melyik cég vagy magánember tett jót Önnel tavaly vagy idén? Jelölje őket a 2006. évi Summa Artium díjakra, négy különböző kategóriában.

Már csak szeptember 15-ig teheti meg.

A Mecénás Napi Díjátadó Gálát és Árverést idén másodszor, november 16-án rendezik meg a Műcsarnok összes termeiben. Ha azt szeretné, hogy a kultúra magántámogatása növekedjék, ne hagyja szó nélkül a jótéteményeket.

JELÖLÉS, PROJEKTJAVASLAT: WWW.SUMMA-ARTIUM.HU

A Mecénás Nap fő támogatója a **Deloitte.**



JÁKFALVI MAGDOLNA

Mejerhold apológiája

■ TOMPA ANDREA (SZERK.): A TEATRALITÁS DICSÉRETE ■

Le Sztanyiszlavszkijjal! – kiáltott fel Julian Beck Amerikában, amikor úgy érezte, a színész technikai és alkotó kreativitását megfojtja a szent módszerré merevedett Sztanyiszlavszkij-rendszer. 1968-at írtunk ekkor, a módszer hat évtizedes kipróbálási-kikristályosodási szakaszán volt túl, s színésznevelési kiskátévá szigorodva a sajátosan értelmezett naturalista művészet továbbélését és győzelmét hirdette. Gyakorlatilag hasonló provokatív feladatot látna el *A teatralitás dicsérete* címmel 2006-ban Magyarországon megjelent színházelméleti tanulmánygyűjtemény, ha a színházelmélet – egyáltalán a színház – kicsit tágabb olvasói közösséggel rendelkezne nálunk. A kötet ugyan nem kiáltványszerű verbális gesztussal provokál, nem programadó tanácsokkal nyomul, de olyan csendes-színháztörténészi érveket és szempontokat válogat egymás mellé, melyek pontosítani hivatottak a színházi szakma meglehetős átértelmezetten örökített színházelméleti tudását.

A magyar Sztanyiszlavszkij-kánon jellegzetesen árnyalatlan, politikatörténetileg monarchikus képződmény. A mester narratív keretekbe foglalt olvasmányos és tanulságos nevelődésregényét a tanítványok (Mihail Csehov csakúgy, mint Major Tamás) gyakorlatias képzésrendre fordították-ültették át. Tudjuk, hogy a végtelen tanítványi rajból felállt az a kánonképző tömeg, mely a jól továbbadható, jól tanítható, számtalan kis gyakorlati kapaszkodót tartalmazó módszert (először a történelemben) pazarul működő *self-teaching business*sé alakította.

A teatralitás dicsérete sokkal korábbról, a XX. század első évtizedéből, abból a pár évből válogatja szövegeit, amikor Moszkvában még többféle esztétikai és etikai rendszer működik, és Sztanyiszlavszkij, éppúgy, mint Mejerhold, saját játéknyelvét próbálgatja. Habzik ez az évtized, rendre zavarosak, bizonytalanok a stiláris preferenciák. Sztanyiszlavszkij az *Éjjeli menedékhely*, Gogol és a Csehovok után Maeterlincket játszik, 1910-ben még Craiggel is próbálna együtt, s ekkor, 1907 és 1908 között kezdi el rendszerét kidolgozva leírni. Mejerhold éppen otthagyja a Stúdiószínházat, hogy névleg és fizikailag is kikerüljön volt mestere aurájából, s minden erejével saját technikáján dolgozik. Erről a moszkvai pezsgésről eddig magyar nyelven nem sokat olvashattunk, most pedig előttünk az egész folyamat.

Tompa Andrea a kötet szerkesztésekor legalább két markáns és látványos döntést hozott. 1. Sztanyiszlavszkijtól nemhogy szöveget nem szerepeltet, de neve is csak tucatszor fordul elő a tíz tanulmányban. 2. A kötet szerkezete – akarva, nem akarva – Mejerhold összegző színháztörténeti szövegére fokuszál. A tanulmánykötet elvitathatatlan érdeme, hogy (reflektálatlanul ugyan, de) rákérdez a két mester párhuzamos életművére, s mindezt nem a pozíciók és szovjet-orosz színháztörténeti sablonok paneljeivel, hanem szövegeik sajátos ütköztetésével teszi.

1. A szövegek ütköztetése persze virtuális, hiszen a szerkesztői döntés (talán az elmúlt hetvenévnyi sztanyiszlavszkijos túlsúlyt korrigálandó) jórészt a Művész Színház naturalizmusát kifogásoló írásokat sorakoztat. A kötetben lévő kiáltványok, gondolatok így máshol, másként és sokkal korábban megjelent szövegekkel és fix értelmezésekkel vitáznak. Kedvenceink közé tartoznak Sztanyiszlavszkij híres tücskei, melyek több százan kalitkákba zárva-gyűjtve-gyömöszölve cirregték a játék alá a miliőt megteremtő Csehov-érzetet. A tücskök a naturalista-realista színjátszás bravúros találmányaként vonultak be a színháztörténetbe, magas idézettségi indexszel rendelkeztek, így – színháztörténeti távlatokból szemlélve alkalmazásukat – a siker zálogának tűntek. A kötetben a legtöbb kortárs kritikus-színháztörténész osztja Brjuszov véleményét: „A Művész Színházban a *Ványa bácsi* előadásakor tücsköt ciripeltetnek. A nézők közül senki sem képzeli, hogy ez egy valódi tücsök, és minél valósághűbb ez a ciripelés, annál kisebb az illúzió." (*A felesleges valóság*, 1902, 107. o.) A tücskök, a véres húsok, sőt egy igazi csavargó színpadi megjelenése ebben a teatralitás apológiáját hirdető kötetben megemészthetetlen tévedésként szerepel.

A naturalista-meiningeni hagyomány emlegetett túlsúlya ellen fellépők leginkább az itt szimbolizmusnak nevezett-fordított irányzathoz húznak, de a kontextusból az orosz stílustörténeti hagyományban látványosan másként, tágabban értelmezett szimbolizmus rajzolódik ki. Andrej Belij (*A színház és a kortárs dráma*, 55. o.) pontosan, érzékenyen a szimbolizmust „az élmény költői képekben való kifejezése módszerének" tekinti, melynek „forradalmi ereje abból áll, hogy az alkotást az élet egyetlen teremtő elvének kiáltja ki". Belij ideológiai és gyakorlati forrásként Shakespeare-rel és Ibsennel egyaránt példálózik, és az olvasó egyre erősebben küzd a fordíthatatlanság problémájából eredő zavarral. A szimbólum és szimbolizmus mellett a teátrum és teatralitás görög gyöke keveri össze a finnugor nyelvű befogadót. Vajon nem egyszerűen a színház apológiájáról beszél-e Jevreinov, és (Jarryt idézve) a színházi színházról Mejerhold?

A válogatás a magyarországi Sztanyiszlavszkij-kultusz átértelmezését kezdeményezi – ezt persze nyilvánvalóvá teszi a korai piszkálódó (talán koncentrált) támadások lefordítása. De a kötet metanarratívájában is sajátos Sztanyiszlavszkij-ellenes kulturális önérzet formálódik. A szerzők példatára az európai klasszikus műveltség elemeiből tallóz: a görög tragédiaírók és filozófusok, Shakespeare (Belijnél mint szimbolista) és a Csehovtól oly jól ismert-szeretett, itt elengedhetetlen francia hivatkozási rend az erős európai kritikai irányultságot jelzi. Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij Nietzsche- és Wagner-értelmezésből indít, Mejerhold főleg Schopenhauert használja, és valamennyire pontos képünk lesz arról, mikor milyen szöveghez lehetett hozzáférni a századfordulós Oroszországban, miként futottak be trendi drámák, ki és mit fordított le és játszott. A kortársi irodalomhoz érve a szerzők azonban saját orosz közegükhöz fordulnak, s a késő romantikáig végigelemzett francia mintát elhagyva csak Ibsen és Maeterlinck szövegeit használják európai kulturális referenciaként.

A teatralitás dicsérete éppen hiányával jelöli meg a kulturális interface-ként is működő Sztanyiszlavszkijt, és magyarázza az européer színházcsináló nemzetközi sikerét. Talán megengedhető (hiszen a szerkesztői előszó is erőteljes orosz és nem

összeurópai horizontot vázol fel) egy sommás, a tanulmányok hivatkozási rendjéből fakadó összegzés: Sztanyiszlavszkij nélkül csak a múlt szól Európáról, a századelős jelen az oroszoké.

2. A szövegek nem keletkezésük kronologikus rendjét követik, halványan a tematikus tagolás szerkesztői akarata rekonstruálható, de lineáris olvasásban természetesen úgy hatnak egymásra a tanulmányok, mintha párbeszédet folytatnának valahol a tér és az idő egy távoli, lezárt galaxisában. A kötetben – számunkra, 2006-ban, rendkívüli módon – költők, drámaírók, kritikusok, irodalmárok szerepelnek együtt színházcsinálókkal. Így kerül egymás mellé például Makszimilian Volosin és Nyikolaj Jevreinov szövege. *A színház mint álom* szimbolizáló címmel indított korszakos Volosin-tanulmány a színházi díszletekről szólva megfogalmazza – évtizedekkel a Prágai Szemiotikai Kör tagjai előtt – a színház jelrendszerkarakterét: a díszleteknek „a valóságot nem *ábrázolniuk,* hanem *jelezniük* kell" [kiemelés M. V.]. Volosin ugyan az álom és a játék közös posztromantikus értelmezéséből indulva nézi le a Művész Színház „bonyolultan reális előadásait" (117. o.), de mégis ezeknek az előadásoknak a segítségével tudja megfogalmazni a színház (később minimáldefiníciójának alapjává vált) hármas szerkezetét: „A színház [...] háromféle álom ötvözetéből keletkezik: a drámaíróban lezajló teremtő világátlényegítésből, a színész dionüszoszi játékából és a néző passzív álmából."

Nyikolaj Jevreinov – egy, a nézői szerepfelfogást elemző Szologub-szövegen átnyúlva – a hétköznapi élet teatrális jelenségeit gyűjti össze, elindítva ezzel azt a színházszociológiai gondolkodást, mely a konvencionális szerepjátékok rendszerével magyarázza mindennapos társadalmi szabályainkat. Óriási történeti, elméleti szakapparátussal megtámogatva Jevreinov a vallást, a világi rendet, a hatalmi apparátust mind színházi jelenségként értékeli. Itt olvasható végre magyarul Jevreinov híres pirog-hasonlata: „Az élet-pirog megszívja magát teatrális töltelékkel [...], és az ember már nem tudja megkülönböztetni a töltelékét a tésztától. Nem tud rájönni, hol van a tett vallási, és hol a teatrális indítéka." (*Az élet teatralizálása,* 158. o.)

Szép, a párhuzamos gondolatokat bemutató szerkesztői megoldás például Belij és Brjuszov közös szerepeltetése. Belij kirohan a szimbolista színház ellen: „jobb lenne, ha Ibsent és Maeterlincket levennék a műsorról", mert „jobb lesz őszintén és becsületesen beismerni a szimbolista színház színpadi megvalósításának elvi lehetetlenségét" (*A színház és a kortárs dráma,* 62–63. o.). Brjuszov azonban kivégez (1902-ben!): „ha a Művész Színház bátrabb volna, akkor sem tudná megvalósítani szándékait. Valósághűen reprodukálni az életet a színpadon lehetetlen. A színpad lényegéből adódóan konvenciókon alapszik." (*Felesleges valóság,* 106. o.) A kötet így vezet el Mejerholdhoz, aki a vélemények, érvrendszerek, monomániák színes kórusából kiemelkedve szinte operettprimadonnaként léphet elénk. Minden zseniális és alantas okoskodás és támadás Sztanyiszlavszkij ellen már megtörtént kötetünk fiktív történetében, jöhet Mejerhold.

A teatralitás dicsérete című kötet ezért a kéttanulmányos Mejerhold-blokkért éri a legtöbbet. Tompa Andrea folytatja azt az utat, melyen a hetvenes években Peterdi Nagy László indult el. Képzett russzistaként olyan autentikus (magyarországi?) Mejerhold-kánon kialakítására vállalkozik, mely majd túl tud lépni az egyébként rendkívül alapos, kizárólagos szövegkiadási joggal bíró, talán kissé negédesen romantikus Béatrice Picon-Vallin-féle francia szemléleten, s a mejerholdi igen bonyolult színházpolitikai szituációt, minden közvetítő és átértelmező közeget kihagyva, egyenesben fordítaná. Nem a nyelvet, hanem a számunkra másképp összetett kulturális kontextust.

Látjuk, hogy a szimbolizmusról, a konvencióról, a játéklehetőségekről vitatkozó írások mint Mejerhold rendkívüli színházcsinálói életművében, így ebben a két tanulmányban is összetalálkoznak. Végigkövethető a folyamat, ahogy Mejerhold fel- és bedolgozza (jelzetten) Brjuszov történeti tudását, Blok líraiságát, Belij és Jevreinov franciás esszényelvezetét, s eljut 1912-ben az elidegenítés elméletéig. „És valahányszor, amikor a néző túlságosan messzire ment már a képzelet világában, a színész nyomban arra törekszik, hogy valami váratlan replikával, hosszú aparté szónoklatban emlékeztesse arra, hogy amit lát, csupán »játék«." (*A vásári komédia,* 189. o.) S itt indulhatna el akkor egy színháztörténeti beszélgetés az elitistának hangzó *aparté* és a bombasztikus marketingízű *V-effekt* különbségéről.

A teatralitás dicsérete leginkább Mejerhold apológiája. Sztanyiszlavszkij tudásához és nagyságához csak ő mérhető, iskolateremtő kapacitása, elméleti felkészültsége, technikai-fizikai képességei legendás pályára predesztinálják. És minden eddigi magyar nyelvű kiadás megáll ennél a mozzanatnál. Ez a kötet is. Ezért itt, a Mejerhold-blokknál esünk először olyan méretű kontextuális vákuumba, mely meglehetősen lefékezi a kötet befogadási mechanizmusait. Lehet, nem kell tudnunk, hogy az első verseskötetét *Chefs-d'oeuvre* címmel publikáló Brjuszov 1920-ban Lunacsarszkij jobbkeze lett, azt sem, hogy a nagypolgár Blok milyen szerelmes verseket írt feleségéhez, Mengyelejev lányához (Kosztolányi fordításában), hogy Jevreinov 1923-ban még Párizsba tudott menekülni, s rendezői-írói pályáját ott folytathatta. De Mejerhold szövegeinél a fentiekben elemzett szerkesztési koncepcióból következő olvasat már megérdemel és elvár bizonyos információkat a korabeli színház- és kultúrpolitikai közegről. Mert más a tétje, ha az is szerepel egy magyar kiadásban, hogy Mejerhold az 1917-es forradalomban a színészeit próba helyett az utcára vitte, mert a forradalom az igazi színház, s más, ha tudjuk, hogy a kommunista szovjet éra évtizedeken át támogatott teoretikusát, színházcsinálóját, színészét, színháztervezőjét pár hónappal Sztanyiszlavszkij halála után, 1939-ben mint trockistát és kémet letartóztatták, megkínozták, majd 1940-ben kivégezték.

Mélységesen egyetértünk azzal, hogy a szerzők halottak lévén, a szövegek beszéljenek egymással, s ebben a kötetben ez még a hiányával abszolvált Sztanyiszlavszkijjal is megtörténik. Ugyanakkor éppen ez a színház- és kultúrtörténeti korszak hordoz oly sok alkotás- és értelmezésbeli politikai terhet, hogy a szövegek hermeneutikai bemutatásán túl a régi-régi történeteket is muszáj elővenni. Mindezt a kötet látványos, kettős jegyzetapparátusa mintha ígérné is. Lábjegyzetben olvashatjuk a szerzők saját, végjegyzetben a fordító-szerkesztő hozzáfűznivalóit, s megtudhatjuk, kicsoda André Antoine, s rábukkanunk az utolsó oldalakon még a Mejerhold idézte Kugel és Brjuszov nevére is. Ez az annotáló technika egy kiadványokban dúskáló, informatív és naprakész enciklopédiákban, színháztörténeti kutatásokban és színháztudományi intézetekben gazdagon többszólamú európai gyakorlatot követ, de a magyar kiadási gyakorlat s az ebből képződő ismerethálónk ettől igen távol áll.

A kiadvány mégis alkalmas arra, hogy befolyásolja a magyar Sztanyiszlavszkij-kánont, s elindíthat egy itthoni Mejerhold-*remake*-et is (mindegy, hogy több évtizeddel a francia színházelméletben jártas Ariane Mnouchkine kísérletei után). Ehhez nem kell sok: folytatni a szövegkiadásokat a Csehov-levelezéssel, a biomechanikai technika leírásával, naplójegyzeteivel, interjúival, a kihallgatási jegyzőkönyvekkel. És talán lesz annyi ember, mint a századelő Moszkvájában: pár fiatal, huszonöt és harmincöt közötti színházi kritikus, rendező, irodalmár, színész, akik ezért akarnak majd új színházat csinálni. (OSZMI, 2006)

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP
MINDEN PÉNTEKEN!
KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL
VAGY FIZESSEN ELŐ!
Kedvezményes
éves előfizetési díj 15.500 Ft
Megrendelhető a szerkesztőségben:
1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06–1 210–5149, 210–5159,
Fax: 303–9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

Sz. Deme László

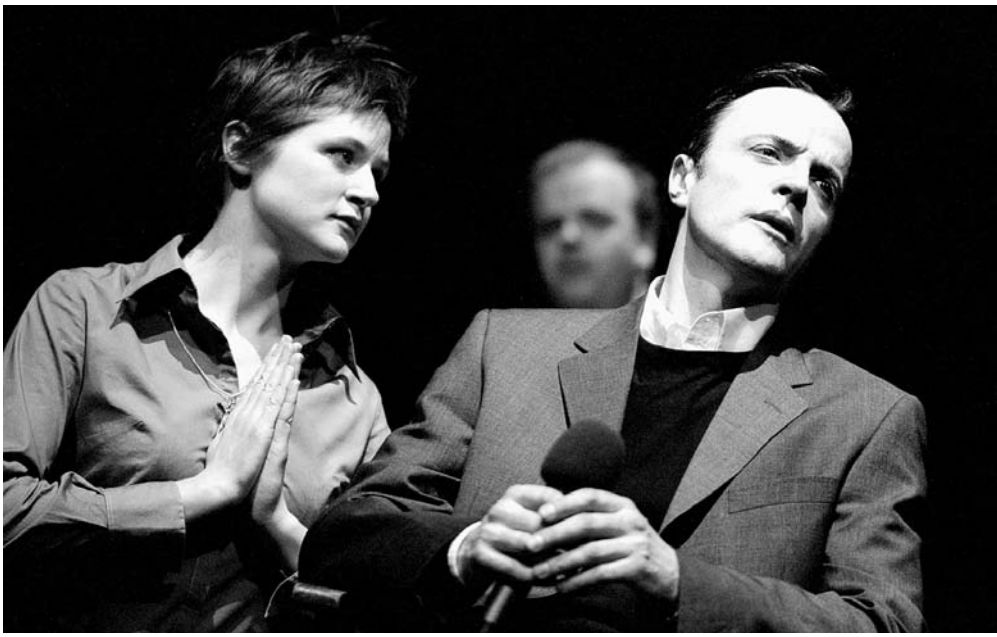
A határok tágítása

„Az angol színháznak nemes és dicsőséges hagyománya van, Simon McBurney és a Complicite nem része ennek; saját tradíciót teremtettek, ettől válnak olyan különlegessé, olyan értékessé”[1] – nyilatkozta Peter Brook némi kajánsággal, mikor a kortárs brit színház kiemelkedő csapatáról kérdezték. A Complicite bő két évtized alatt maroknyi fiatal alternatív társulásából nem csupán Nagy-Britannia meghatározó műhelyei közé emelkedett, de világszerte is ismertté és elismertté vált. Mire a groteszk paródiákkal jelentkező mozgásszínházat beskatulyázhatták volna, az friss szemlélettel fordult a drámairodalom klasszikusaihoz, és invenciózus prózaadaptációkkal vértezte fel magát. Közben ügyelt arra is, nehogy a szó színházának halálos ölelésébe keveredjen, ezért újra és újra meghökkentő eseményekbe merült, zenés színházzal kísérletezett, vagy más médiumba (tévé, rádió, film) tett kirándulást. Repertoárjának műfaji skálája és stílusa olyan sokrétű és változatos, hogy aligha illeszthető bármiféle hagyományba: előadásai nemcsak minden más színházéitól, de egymástól is különböznek. Ismertetőjegyük a játék kavalkádja, amely a színház valamennyi komponensét képlékenynek tételezi, és feloldja a zárt formákat. Tágan értelmezett teatralitás fon körbe popkultikonokat, magas művészet kacérkodik népszínházi elemekkel. A Complicite színpadán gondolatserkentő, közvetlen és érzéki színház születik, amely a néző fantáziájára épít.

GYÖKEREK

A Complicite 1983-ban alakult, Londonban, Theatre de Complicite néven. A nemrég angolosított francia elnevezést az átmenetinek gondolt szigetországi jelenlét indokolta. Brook csipkelődése azonban már azt mutatja, hogy sikerült gyökeret eresztenie. A korabeli híradások még négy alapítót említenek, de honlapjukon már csak az angol Annabell Arden színész-rendező, Simon McBurney, a jelenlegi művészeti vezető, valamint Marcello Magni, az olasz származású színész, koreográfus, drámatanár és zseniális bohóc szerepel (a kanadai Fiona Gordon színésznő maradt ki).

Mindannyian elvégezték Jacques Lecoq[2] színházi iskoláját, és az ő hitvallása – *„Tout bouge!”*, azaz „mozgás az egész” vagy „minden mozgás” – meghatározó volt az induláskor. Iskolájában a Complicite leendő alapítói az improvizációt és a mozgást tanulmányozták, s olyan eszközkészlet kialakítására fokuszálhattak, amelynek segítségével a dráma, a színészi játék, sőt a színház valamennyi alkotórésze, tehát a drámaszöveg is a mozgás törvényei alapján szerveződik. A megközelítés a színész testi játékát hangsúlyozza, de a színház- vagy művészettörténeti formák és stílusok keveredésével átrendezi a színház belső arányait is, hiszen a színház átváltoztatóképességét emeli ki.[3]



Neil Libbert felvétele

Naomi Frederick (Izabella) és Paul Rhys (Angelo) a Szeget szeggel-ben

A francia mester pedagógiája az iskola növendékeit nem a „Lecoq-módszer” követeivé akarja nevelni, hanem a saját művészi útjuk elindításához nyújt segítséget. „Olyan színházat akartam csinálni, amilyet még nem láttam – emlékezett vissza McBurney[4] az alapításra. – Azt éreztem, hogy a színház csak egy bizonyos meghatározott osztály számára vonzó, egyfajta zárvány. Teljes egészében a színdarab ideája vezérelte, de engem, a fiatalt, a színház határai és a jelentése izgatott. [...] Vajon [a színház] a kulturális elit mentális ínyenckedését szolgálja, vagy egy alapvető fontosságú dolog?”[5] A válasz keresése össze-

1 Cavendish, Dominic interjúja: Sunday Telegraph, 2003. január 11.

2 Jacques Lecoq (1921–1991) a sporton és a testnevelésen keresztül került kapcsolatba Artaud és Barrault színházi nézeteivel. 1945 után színészkedni kezdett, fizikai tréninget tartott a Comédiens de Grenoble társulatának, és megismerkedett Copeau gondolataival. 1948-ban Olaszországba ment, a pantomim és a maszk használatát kutatta, kidolgozta az „Új mozgás” elméletét. Strehler meghívta, hogy tanítson a Piccolo Teatro iskolájában. 1956-ban visszatért Párizsba, és megnyitotta színházi iskoláját. Dolgozott Vilarral a TNP-ben, és képzőművészeket tanított. 1977-ben színházi iskoláját kiegészíti a LEM-mel (Mozgáskutató Laboratórium) és a színpadi tervezéssel.

3 www.ecole-jacqueslecoq.com (az internetes források 2006-07-10-ig).

4 Simon McBurney (1957) értelmiségi családból származik. Saját elmondása szerint döntő hatással volt rá az édesanyjával játszott gyerekkori színház. Bölcsésztanulmányokat folytatott a Cambridge-i Egyetemen, mellette színészkedett, és dramaturgként is közreműködött a Cambridge Footlights társulatában. Jelenleg a Complicite vezetése mellett tévé- és filmszínészként is tevékenykedik, epizódszerepet játszott például *A mandzsúriai jelölt*ben és az *Anyegin*ben.

5 www.complicite.org/about

kapcsolódott a globalizáció kora kulturális identitásának fellelésével, populáris elemeinek felhasználásával, a popkultúra és a fogyasztói társadalom világában nevelkedett generációk megszólításával, de nem akarta elveszíteni a klasszikus dimenziókat, az értéket és a minőséget sem.

KÉSZÜLT: A TÁRSULAT ÖTLETEI ALAPJÁN

A négytagú gárda első előadását egy cserkészkunyhóban próbálta, s az Almeida Theatre-ben mutatta be *Put It On Your Head* (Tedd a fejedre, 1983) címmel. Tengerparti fantáziák elevenedtek meg a színpadon, hogy beszámoljanak „arról a társadalmi agóniáról, amely az angolokat a strandon elfogja".[6] A színpadi történés jelzésszerű díszletek közt zajlott. Testi jelenlétre épülő, ritmikus jelenetek követték egymást. Az előadás stílusában a cirkusz, a színház és a burleszk elemei keveredtek. A munkát nem segítette irodalmi alap, a laza képekből kirajzolódó történet improvizációkból fejlődött ki.

Hasonlóan épült fel az 1980-as évek végéig készült előadások zöme. Általában a zajló élet valamely aspektusát ragadták ki, és harsány-vásári hangütéssel tárták a közönség elé. Többek között volt irodai életmódot karikírozó pantomim (*Anything For A Quiet Life* – Bármit a nyugodt életért, 1986), a fogyasztói társadalom álmainak paródiája (*More Bigger Snacks Now* – Több nagyobb snacket, 1985), de született előadás a táplálkozás (*Foodstuff* – Élelmiszer, 1986) és a családi körben töltött karácsony (*Please, Please, Please* – Lécci, lécci, lécci, 1986) hátrányainak vizsgálatáról is. A mozgásszínház elemein alapuló jelenetek általában egy reális kiinduló szituáció groteszk eseménysorba való torkollását mutatták be, s így sajátos megvilágításba helyezték az előadás tárgyául szolgáló emberi/társadalmi jelenséget. A legnagyobb sikert a több felújítást is megért *A Minute Too Late* (Egy perc késés, 1985) aratta, amely arról szólt, milyen abszurd hivatali helyzetekbe és gyászszertartásokba keveredik a kisember (Simon McBurney), miután elvesztette feleségét. A naturális részletek szürreális túlzásokba csaptak át, bőségesen átitatva fekete humorral. A templomi rituálé résztvevőinek fájdalom sújtotta pózai testnevelési gyakorlatokká változtak. Az anyakönyvi hivatalnok jelenete a monoton alaphelyzetből a legvadabb farce-ba fejlődött, ahogy az unott fickó egyre vadabb önfeledtséggel püfölte képzeletbeli bélyegzőjével a halotti bizonyítványokat, mígnem ámokfutó őrjöngésében porig rombolta az irodát. A másik két szereplő (Jos Houben és Marcello Magni) nemcsak embereket, hanem tárgyakat is megszemélyesített. Ez a szemlélet alapozta meg a Complicite legendáját.

SZÍNÉSZ ÉS JÁTÉKA

A Complicite korai előadásaitól ügyelt arra, hogy a közönség ne legyen elszeparálva a színpadtól. A társulat már nevében (complicite = „cinkosság") figyelmeztetett, hogy olyan előadásokra készül, amelyek a nézőt a játszó „bűntársává" avatják. Minden produkció megpróbálta oldani előadó és befogadó viszonyát: a színészek kiszóltak a közönséghez, pénzt kunyeráltak, tüzet kértek, éreztették, hogy a színház közös játszótér. A *Please, Please, Please* a két oldalt egybe is csúsztatta: úgy kezdődött, hogy egy szószátyár nő a nézőtéren meglepetésének adott hangot, menynyire emlékezteti a díszlet saját lakására, saját karácsonyára. Menekülni próbált a színházból, de eközben a színpadra keveredett, és ő, Linda Kerr Scott lett az Anya nevű szereplő.

Másrészt a színészi játék a komoly munkától az önfeledt, csapongó gyermekjáték irányába mozdul el – anélkül hogy pongyolább vagy elkent lenne, inkább a teatralitás tág határait hangsúlyozza. A játékmód nem korlátozódik egyetlen színészi iskola vagy stílus követésére, hanem mindig az adott előadáshoz igazodik, legtöbbször a realista és a stilizált gesztusok egymás mellé szerkesztésével. A színészek nemcsak szereplőket formálnak meg, hanem tárgyakat, növényeket vagy állatokat is. Az alakítások hangsúlyos színpadi kontextusba ágyazódnak: egy-egy helyzet a színházi nyelv biztosította lehetőségekkel élve többletjelentéssel ruházódik fel, és/vagy tisztán színházi pillanat születik. Az *A Minute Too Late* egyik jelenetében, amikor a három férfi egyre vadabbul vitázott, a hangjuk fokozatosan kutyaugatásba váltott át, végül a testük is kutyává görnyedt. A *The Three Lives of Lucie Cabrol* (Lucie Cabrol három élete, 1995) egy svájci parasztasszony küzdelmes életéről szólt,[7] és ennek minden részlete – a vidéki figurák, a ház körüli állatok, a mezei munka, sőt maga a mező is – megelevenedett a színpadon. A nő szobájában kapirgáló tyúk egy látogatás erejéig plébánossá lényegült. Lucie (Lilo Baur) úgy szántott a hegyoldalban, hogy a színésznő az oldalára döntött asztallapon bottal vezetett két, lovat játszó színészt, akik a maguk után húzott ekével forgatták az ugar buckáit, vagyis az asztallapon forgolódó többi színészt. Máskor láthatatlan gyümölcsöt és gombát szakított a játszók széttartott ujjai prezentálta bokrokról és tövekről, avagy a kezek tövisként kapdostak a palló-ösvényen haladó parasztember nadrágjába.

A kitágított színészi játék szervesen illeszkedik az előadásba, a díszlet- és helyszínváltásokat is eljátsszák vagy jelzik a mozgatott rekvizítumokkal. Valóban a színész áll a központban. Ezért mondja McBurney, hogy az előadás a színészek és nem a rendező kezében van, mert az előbbiek teszik láthatóvá és hallhatóvá a jelentését. Ehhez „a színésznek birtokolnia kell az előadást/ darabot. De ahhoz, hogy birtokolni tudja, a teremtményévé kell válnia. Bensőségesen részt venni a folyamatban úgy lehet, ha magad alakítod."[8] E birtokbavétel sikere a próbákon áll vagy bukik.

EGY PRÓBAFOLYAMAT

Ahogyan nincs rögzítve a színészi stílus, nincs véglegesített munkamódszer sem. Az adott előadás anyaga diktálja a folyamatot, az egyetlen kritérium az alkotók közösségi munkája. A társulat összetétele az angol színházban meghatározó szériajátszásnak megfelelően változó: akad, aki csak egy előadásban vesz részt, de a többség visszatérő munkatárs. Különböző országokból származó, más-más kulturális háttérrel rendelkező színészek, írók, rendezők, világosítók és hangosítók, díszlet- és jelmeztervezők, technikusok, zenészek dolgoznak együtt, és váltják egymást. Az intenzív sürgés-forgás következtében fokozott művészi energia és hatásos effektusok koncentrálódnak a produkciókban.

A próbák legtöbbször képhez, hangulathoz, tárgyhoz vagy szöveghez kötődő improvizációsorral indulnak. A *Light* (Világosság, 2000) kiindulópontja az volt, hogy egy, a sötétségtől elváló férfihang vezessen a XIV. századi Svédországba.[9] McBurney rendezését Torgny Lindgren[10] regénye ihlette, amely arról szólt, hogyan borítja fel egy pestisjárvány katasztrófája egy középkori svéd falu társadalmi szabályait.

Az aktív próbák két hónapig tartottak. A rendező rajzokon mutatta be, milyen kietlennek és kopárnak képzeli a színpadi hangulatot, de ezenkívül sem a tér, sem a szöveg, sem az előadás formája nem volt előzetesen rögzítve. Állandó résztvevője volt viszont a folyamatnak a hangtervező (Emma Laxton), a világosító (Paul Arditti), az adaptáció készítője (Matthew Broughton) és a díszlettervező (Dick Bird). Mindent videofelvétel rögzített.

A próbamunka egyik részét drámajátékok képezték. A „státusjátékban" pár színésznek egy és húsz közé eső számmal jelzett

6 www.complicite.org/reviews
7 Lásd bővebben Bérczes László: *Egy pár cipő.* SZÍNHÁZ, 1995. június.
8 www.complicite.org/about
9 Vö. *Steven Canny Rehearsing Light.* In *Light.* London, Oberon, 2000. 85–103.
10 Torgny Lindgren (1938) svéd származású világhírű költő és író.

státusa szerint kellett egy szituáció viszonyait létrehoznia, a többieknek pedig ki kellett találniuk, kinek hányas a státusa. „Ritmusgyakorlatok" fejlesztették a koncentrálóképességet. A körben álló színészeknek egymás után négyszer kellett felugraniuk, a soron következőnek pedig az előző harmadik ugrásánál bekapcsolódnia. Azután ketten egyszerre kezdték az ugrást, és kettesével kellett bekapcsolódni, így folytatták tovább ötig, majd visszafelé csökkentve az ugrálók számát. A kialakított ritmusok jelenetbe épültek. A „térben való mozgás gyakorlatánál" a színészek körbesétáltak, hogy ráleljenek saját ritmusukra és gyorsaságukra. Megállás után, közös átérzés alapján egyszerre kellett megmozdulniuk, majd egymás után, végül kettesével, egészen ötig, és vissza. A „mozdulatgyakorlatban" rá kellett lelni egy élettelen tárgy testi kifejezésére. Például a színészek megfigyelték, ahogyan egy üveg a földre esik, majd megpróbálták mozdulatban kifejezni a zuhanó és földnek csapódó üvegnek, sőt a benne lévő víznek a lényegét. A gyakorlat tiszta és tömör kifejezéseket hívott elő a színészekből, pontosította gesztusaikat. Végezetül, a „feszültség szintjei gyakorlat" segített a modorosság leküzdésében és a tiszta hangképzésben. Az alacsony, a nyugodt, a semleges, az éber, az izgatott, a szenvedélyes és a tragikus állapotokat kellett bemutatni az alakított figurán, de úgy is, hogy a színész szájában különböző tárgyak voltak.

A játékokkal párhuzamosan a társulat négy részre osztotta a regényt, s a meghatározó mozzanataiból kiscsoportos jelenetek készültek. Közös elemzések során ezek alapján döntötték el, hogyan építkezzen az előadás. Egy hónap múltán kezdték a jelenetek végleges rögzítését. A karakterek, a szöveg nagy része és a tér még mindig nyitottak voltak, de a rendező döntései már kezdték formába önteni az előadást. Az utolsó hét egész napos próbái még mindig a változtatás jegyében zajlottak. A technikai beállítások három nappal a premier előtt kezdődtek, a társulat rutinos munkatársainak részvételével.

A színészek eleinte a középkori falu hangulatát keresték: felidézték a fizikai robotolást, a keresztény rituálék iránti csodálatot és félelmet, igyekeztek naturális hűséggel megjeleníteni a falu életét. A kialakított történet szerint egy falubeli a maga megálmodott szerelmét keresi, de üres kézzel tér haza, illetve egy döglött nyúllal, amely pestisben hullott el. Felüti fejét a járvány, s a lakosok közül csupán heten maradnak életben, ám többségük számára nem léteznek többé morális értékek. A színészek használati tárgyakat és a velük keltett hangokat vonták be a játékba, erőszakot és zűrzavart kifejező mozgássorokat állítottak össze, amelyek kontrasztot képeztek ugyan a regény stílusával, de megjelenítették a falu felbolydulását. A megszületett helyzetek akkor váltak kellően plasztikussá, amikor a halált megkomponáló képeket az aratás, a kopácsolás, a süvítő szél és a villámlás hangjaira, panaszos koráltöredékekre, vonóshangokra alapozták. A félhomályos, lejtősre kialakított játéktér sivár deszkaszínpad volt, amelyből pallók hasadtak ki, és formáztak holttesteket, koporsót vagy szedett-vedett kuckókat, s meghatározták a darab fizikai nyelvét. A jelmez is ehhez igazodott: foltos vásznak, sáros rongyok borították a nyomorultak testét. Felvetődött, hogy a darab bábokkal kezdődjön, így a szörnyű haldoklást fél ember nagyságú, groteszk marionettek (bábkészítő Simon Auton) jelenítették meg. A túlélőket már színészek játszották. Improvizációk születtek a „disznóságról", hiszen a regény lényegét elállatiasodott figurák hordozták. Blasius (Joseph Alessi), a mutáns sertés-ember végül fél-

Székek

Stephen Vaughan felvétele

Az idő zaja

Sarah Ainslie felvétele

meztelenül, sárral bekenve jelent meg, mellső lábak helyett két csontra támaszkodott. Kidolgozták a kétségbeesés motiválta tetteket is. Blasius felfalt egy csecsemőbábot. Avar (szintén Alessi) megerőszakolta a lányát, Adlát (Bronagh Gallagher). Más a háziállataival közösült, vagy rablógyilkos lett. Az egyetlen józan ember, az asztalos Könik (Tim McMullan) és felesége, Eira (Lilo Baur) gyermekét elrabolták. Egyszerű, de elementáris effektekkel élt az előadás: például a gyermeke elvesztését sirató Eira fehér masszával kente be az arcát, mintha könnyeinek sója száradt volna rá vastagon. A jeleneteket narratív szöveg fűzte egybe, miután megszületett a központi szereplő, a Narrátor (Dermot Kerrigan), aki távolságtartással figyelte a történteket. A fehér öltönyös figura kezében mikrofonnal és plüssnyuszival, állandó vigyorgás közepette tudósított a XIV. századi faluból. Illusztráló szövegének csomópontjait bontották ki a szituációk, de a cselekvések nem ismételték szolgaian az elhangzottakat. Egyre inkább a Narrátor vált a színpadi történések és karakterek irányítójává, mert kifejezte a regény ábrázolta transzszerű állapotot. Végül ő alakult a király követévé is, aki akasztások kényszerítőerejével állította vissza a rendet: az elhozott fény pusztítóbbnak bizonyult a sötétségnél.

DRÁMÁK A RENDEZŐ KEZÉBEN

Az Almeida Theatre nyolcszor nyolc méteres színpada fogadta be az (egyébként mindmáig) állandó játszóhely nélküli társulat legtöbb korai előadását. 1988-ban egész évadot kaptak az addig elkészült produkciók. Ugyanabban az évben, *Az öreg hölgy látogatásá*nak bemutatójával az addig mozgásszínháznak elkönyvelte társulat egyszerre nemcsak hangsúlyos szerepet szánt a színpadi dialógusnak, hanem egyenesen a brit színház fundamentumára, az írott drámára építette előadását. A mozgás és a groteszk játékmód nem szorult háttérbe, sőt, a játékos apparátus és a szarkasztikus lát(tat)ásmód[11] Dürrenmatt elképzelését szolgálta, mert a gülleniek kapzsiságból elkövetett gyilkosságát nem sötét színekkel, hanem humorral ábrázolta. Ezzel az előadással a társulat átlépett a *„fringe"*-ből a *„mainstream"*-be, az előadás 1991-es felújítását ugyanis a Nemzeti Színház fogadta be, egyszersmind elfogadott színházi tényezővé avatva a Complicitét.

Eddigre nyilvánvalóvá vált, hogy a társulat a „rendezői színház" jegyeit hasznosítja. A Complicite a színházat nem interpretáló, hanem autonóm művészetnek tudva a drámai műveket szabadon felhasználható nyersanyagnak tekintette, amelyből a maga (vagyis a rendező) önálló színpadi műalkotását teremti meg, s a klasszikus szövegekhez kötődő színházi tradíciót megkerülve, a köréjük rakódott felesleget elhagyva közvetlenül szembesít velük. Mintha először olvasná a drámákat, a felmerülő kérdésekre „itt és most" kíván reagálni. Közvetlenül aktualizált a *Téli regé*ben (1992): az Idő Time magazinnal járkált, a csehországi jelenetek egy ír birkanyíró fesztiválon zajlottak. A *Help! I'm Alive* (Segítség! Élek, 1990) Ruzante *Il Bilora* című drámáját és a commedia dell'arte elemeit igazította a mához. Az amerikai társadalom jelent meg az *Arturo Ui feltartóztathatatlan emelkedésé*ben (2002), melynek főszerepét Al Pacino alakította.

A többnyire romantikus meseként értelmezett *Szeget szeggel* (2004) is kegyetlen olvasatát tárta fel McBurney rendezésében.

11 Vö. Upor László: *Világszínház az egész.* Palatinus könyvek, Budapest, 2000, 77–81. Ugyanerről lásd SZÍNHÁZ, 1991. július.

A sáros és szűk színpadon minimális díszletben (Tom Pye) zöld lézerrel vetített rácsok formázzák a börtöncellákat, a rabok ruhája pedig a guantanamói rabok narancsszínű kezeslábasát idézi, amely manapság a hatalom elnyomottainak kedvelt jelképe az angolszász világban. A hátsó falra pornójeleneteket és egy *night club* történéseit vetítik, illetve amikor a szenteskedésről esik szó, George W. Bush portréja tűnik fel. Az alakokat hatalom- és szexuális vágy motiválja. Angelónak (Angus Wright) erekciója támad a kihívóan viselkedő Izabella (Naomi Frederick) látogatásakor, s szinte a nyílt színen erőszakolja meg. Végül Izabella mégis elmenekül, s Angelo onanizálással csillapítja felhorgadt vágyát. A Herceg (David Troughton, a 2005-ös felújítástól McBurney) azért állítja félre Angelót, mert maga is megkívánta a lányt. Az előadás végén dupla szerelmi ágy ugrik elő a falból, és kétség sem maradt, hogy a Herceg azon fogja magáévá tenni Izabellát. Shakespeare drámájából úgy formáltak aktuális politikai üzenetet, hogy tagadták az erkölcsi fordulat lehetőségét.

Más művek rafináltabb frissítésen estek át. A *Székek* (1997) például figyelembe vette Ionescu intencióit, de kiegészítette őket vetített háttérrel, és úgy kezdődött, mintha a nézőtér csónakban evezve közelítené meg a helyszínül szolgáló világítótornyot.

A kaukázusi krétakör (1997) brechti jegyek nélkül is Brecht szellemét szolgálta. Paul Dessau songjai helyett a rendező Simon McBurney zenész öccse, Gerard komponált kísérőzenét grúz motívumokból. Az egzotikus dallamok teremtettek miliőt, mert díszlet alig volt. A Nemzeti Színház Olivier Termének tere erre az évadra kör alakúvá változott az *In-The-Round* ciklus keretében, ezért a publikum úgy helyezkedhetett el Cseidze körül, ahogy a történetmondót üli körbe a hallgatóság. A plafonról selyemponyva hullt alá sátorszerűen, amelyre filmbejátszásokat vetítettek. Fekete-fehér filmhíradórészletek mutattak önfeledt pionírokat a darab keretjeleneteiben. Amikor Acdak színre lépett, Brecht képe tűnt fel, utalva a legendára, mely szerint az író magáról mintázta a sajátos törvényszolgát. Mindenki több szerepet játszott: például a menekülő Grusából (Juliet Stevenson) lett a menekülő Nagyherceg is. Acdak (McBurney) farce-ba illő bohóc volt – ahogyan Brecht jellemezte: a bíró olyan illúziók nélküli intellektuel, mint Shakespeare clownjai. Amikor Gruse a folyón készült átkelni, a hullámzó vizet guggoló színészek jelenítették meg. Egymás után vízszintesen tartott botokat emeltek fel-le, majd a botok kiegyenesedtek, s az üldöző katonák lándzsáivá váltak, végül függőhíddá álltak össze, amelyen átlépkedve Gruse elmenekül. Közvetlen teátrális eszköz Gruse viszontagságainak érzékeltetése: egy vödör vizet zúdítottak rá, és megdobálták sárral. A pantomimikus erővel megjelenített szituációk eleve elidegenítő effektusként funkcionáltak.[12] A kis Micheilt először párna prezentálta, később fehér játék baba, majd bunraku-báb, amely helyett mozgatója sírt, s fehér maszk takarta az arcát, amit végül valódi kisfiú tépett le magáról. A végkicsengés is hű maradt Brechthez. Acdak világa egy átmeneti, írott törvények nélküli aranykort jelenített meg, de a végén az előadás nyilvánvalóvá tette, hogy ez a világ megszűnt. Erről énekelt volna a kis Micheil, de hangját elnyomta a völgy birtoklása fölött vitatkozók kiabálása.

HATÁRESETEK

A hagyományos színházi tereken és műfajokon túllépő előadások azt mutatták, hogy bár a Complicite helyzete legalizálódott, esze ágában sem volt belesimulni az unalmas színházi fősodorba.

12 Vö. John Peter írása. Theatre Record, 1997. április 9–22.

Mnemonic (Emlékeztető)

Sarah Ainslie felvétele

Továbbra is szem előtt tartotta Lecoq tanítását, hogy a játszónak „ragyognia" kell, s olyan teret kell létrehoznia, amelyben a néző is jelen van, s a színházi élmény nem válik öncélúvá.[13]

Politikai éle volt a *Genoa 01* (2002) című előadásnak, amely az olasz Fausto Paravidano drámája alapján készült, s a genovai G8 csúcstalálkozót kísérő globalizációellenes tüntetés résztvevőinek brutális bántalmazásáról szólt. A színészek íróállványok mögött állva olvasták fel a darab szövegét, amelyet Bush és Blair beszédeinek részletei és vetített filmmontázsok egészítettek ki (például vérző tüntetők közé lövetnek, ezt öltönyös politikusok higgadt tanácskozásának képei váltják). A *Vanishing Points* (Tűnő pontok, 2005) felidézte, milyen szerepet játszottak London életében a bevándorlók hullámai. Hajdani német betelepülők emelte épület volt a sétálós előadás helyszíne. A nézők az első terem falán videoinstalláción London panorámáját s a bevándorlók gyorsított áradását láthatták, majd a tárgyaikat lehetett szemügyre venni egy másik szoba kiállításán, s női hang mesélt, miközben a padlóra szórt erdei humuszon haladt a publikum újabb helyiségbe, ahol a menekült-tematikához kapcsolódó élő performanszt nézhette végig. Zenés esemény volt a *Pet Shop Boys Meets Eisenstein* (A Pet Shop Boys találkozása Eizensteinnel, 2004). A Trafalgar Square-en felállított mozivásznon a *Patyomkin páncélos* pergett, s a Pet Shop Boys saját elektronikus zenéjével kísérte. A produkciót közel huszonötezren tekintették meg.

A Strand használaton kívüli metróalagútjában játszódó *The Vertical Line* (A függőleges vonal, 1999) című performanszt a Chauvet-barlang[14] felfedezése inspirálta. A nézőket audiovizuális installáció fogadta, amely a különböző korok művészetét kapcsolta össze egymással élet és halál tükörképeként. A szereplők arca például egyiptomi halotti maszkként jelent meg a metró aknájának falán, s párhuzamba került a barlangrajzokkal. Ezután a nézők matracokra hevertek a kihalt állomáson, s így hallgatták például az ismertetést a Kr. e. harmincezer évvel állított korzikai menhirekről, a szél zúgása közepette. Végül a metró alagútjának sötétjében az előadók újrajátszották a barlangkutatók élményeit: a nézők körül suttogtak, ziháltak és örömkiáltásokat hallattak, közben képek villantak fel, s így haladt a menet a világosodó járat végéig.

Több előadás tett kísérletet a zenés színház határainak kitágítására. Hangzás és látvány egymást kiegészítő és magyarázó egységet alkotott a *The Noise Of Time* (Az idő zaja, 2000) című zenés produkcióban. McBurney rendezése Sosztakovics életéből és zenéjéből vett momentumokból épült fel, de nem lineárisan, hanem allúziók során át, képek és hangok reprezentációjában, melyeket utolsó műve, a *15., E-dúr vonósnégyes* egészített ki. Az előadás kezdetekor a pódiumon egy vonósnégyes tagjai foglaltak helyet, de mikor a húrok közé csaptak volna, elsötétült a színpad, taps hangzott fel, s egy hang közölte, hogy a vonósnégyes közvetítését hallottuk. (Mivel a kvartett ténylegesen csak a második részben jutott szerephez, az előadás egészét csak az emlékképek felidézésével lehetett összeállítani.) A taps elültével egy megvilágított széken detektoros rádió tűnt fel, s különböző korok hírfoszlányait lehetett hallani. Újabb három rádió tűnt elő és „perdült táncra", miközben Sosztakovics visszaemlékezései, beszéd- és zenefoszlányok szóltak felvételről. A néző olyan képeket generálhatott a sötét színpadra – a felvételek határain belül –, amilyeneket akart. „A tartós hiány szüli a látottakat, amelyek nem illusztrálják a hallottakat, hanem kiegészítik és ellenpontozzák őket, miáltal a látvány és a hangzás recepciója szinkron, mégis külön zajló folyamattá válik, a köztük lévő kapcsolatok megteremtése pedig egyértelműen a befogadó feladatává."[15] Az előadásban szereplő négy színész munkája többnyire szintén sötétben maradt. Ők mozgatták a rádiókat, de a kezükben lévő zseblámpák fénye csak a tárgyakat világította meg. Amikor felhangzott a Pravda hírhedt támadása *(Zene helyett káosz)* a formalistának tartott zeneszerzők ellen, négy szürke kabátos, kalapos figura alig bírt talpon maradni a színpadon támadt szélviharban. A kabátokból s a kalapok alól azonban hiányzott az élő ember, ugyanakkor Sosztakovics és hozzá közel álló emberek alakját vetítették rájuk. A zeneszerző ellentmondásos és kínzó viszonyát a kommunista rezsimhez egymásba montírozott vetített és színpadi kép mutatta be. Önkritikájának felhangzásakor a falon zsúfolásig telt, tapsoló termet lehetett látni, előtte, a színpadon pedig számtalan széket, rajtuk viszont csak négy férfi és egy cselló foglalt helyet, amelyen egyikük játszani próbált, de az darabjaira hullott. A hangszert nem lehetett összerakni, kitáncoltak vele, ám közben felborultak a székek, romhalmazzá lett a színpad, s az idős zeneszerző véleménye volt hallható: semmi áron sem élné újra az életét.[16] Végül Sosztakovicsnak a halálhoz való közeledését érzékítették meg . A hátsó fal felemelkedett, s a színpad csillagos égboltttá vált, ahol Gagarin Sosztakovics dalát énekelte az első űrutazás során. A zajok kavargása után az űr képét hosszú csend kísérte, előkészítve, hogy Sosztakovics utolsó vonósnégyese a zeneszerző rekviemjeként csendül fel. Az előadás végül hagyta teljes nagyságában kibontakozni a zenét, mégis több volt ez, mint egyszerű koncert. A hangok érzéki mintába illeszkedtek. A dallamok hullámzása összhangba került a fény-árnyék változásokkal, az arcokról és a fényesre csiszolt hangszerekről visszaverődő fény vibrálása megteremtette a hangok érzetét, a zene színházi formát öltött.

PRÓZA A LÁTVÁNYSZÍNPADON

A Complicite színpada a totális láthatóságra törekszik. A képi kommunikáció különösen érdekes a prózai adaptációk esetében, amelyekben a társulat az irodalom színpadi nyelvre fordításával próbálkozik.

A *The Elephant Vanishes* (Az elefánt eltűnik, 2003) címadó történetszála egy japán menedzserről szólt, akit rabul ejt a reggelizés közben olvasott hír: egy elefánt megszökött az állatkertből, és eltűnt Tokió külvárosában. Murakami[17] novellája a harmincmilliós metropolisz steril és beteges világát racionális képekben írta le, de a realizmus mágiába is átcsapott. Az előadás a nagyvárosi élet elidegenedettségét ábrázolta, a *high-tech* környezetben élő csendes őrültek bemutatásával: a színpadon hemzsegtek a képernyők. Amikor a menedzser kekszébe harapott, hatalmas robbanást vetítettek mögé. Az elefánt említésekor az egyik képernyőn ráncos bőrbe ékelt szem tűnt fel. Négy szürke ruhás dolgozó fáradtan dőlt négy oldalról a monitornak: négy lába lett az elefántnak. Majd a szürkeruhások székekre rogytak, s az elefánt szeme vándorlásba kezdett egyik képernyőről a másikra, a négy szék pedig csúszott utána lábnak.

Bruno Schulz[18] írásai ihlették a *The Street of Crocodiles*-t (Krokodilok utcája, 1992). Simon McBurney rendezőt lenyűgözte a nyelvi kifejezés gazdagsága, a próbákon fennhangon olvasta a lengyel eredetit, hogy a színészek a szavak hangzásának varázsa alá kerüljenek. Az előadás nem a történetfüzért akarta megjeleníteni, hanem a Schulz művészetével való találkozás élményét, az író képzeletével való alkotást kínálta fel a nézőknek. Főhőse Joseph (Cesar Sarachu), az író alteregója, aki a valóság/nácizmus

13 Vö. Lecoq, Jacques: *A képzés útja.* SZÍNHÁZ, 2006. február, 59–61.
14 Jean-Mary Chauvet találta meg a franciaországi Ardêches folyó vidékén a világ eddigi legrégibb, kb. 32 ezer éves barlangrajzait 1994-ben.
15 Kékesi Kun Árpád: *Tabló öt részletben.* Criticai Lapok, 2002. IX–X. 41–42.
16 Uo.
17 Haruki Murakami (1949) rendezőként végzett, ma az egyik legnépszerűbb japán író.
18 Bruno Schulz (1892–1942) lengyel származású galíciai zsidó író és festő, rajz- és kézimunkatanár, a nácik áldozata. Kétkötetes életműve alapján is világirodalmi rangú szerző.

elől a múlt álomvilágába menekül. A valóság csupán keret, az előadás többi része az életrajzi részletek és a képzelet egyesüléséből született. Joseph emlékeiben szürreálissá válnak a történések: a színpad hátsó falára utca képét vetítették, többen függőlegesen sétáltak rajta (ahogy az 1994-es művész színházi vendégjáték nézői is láthatták Budapesten). Az „Augusztus" epizódban, amely a hasonló című novellából született, buja zene teremtette meg a rekkenő meleg délután atmoszférájának álmos, dekadens hangulatát. A bágyadtságot felerősítette Joseph hangjának, az „anya" szónak a lassú visszhangzása. Állt a levegő, a hangok is fennakadtak benne. A szereplők lelassultak, mintha melaszban mozognának. Más jelenetek más színházi formákat idéztek. Az osztálytermi kép, mikor Joseph famunkára tanítja a vásott tanulókat, a kopácsolás ritmusának monotonitásával idézte *A halott osztály*t. Bevallása szerint Kantor ösztönzést kapott Schulztól, most pedig az ő színháza gyakorolt hatást az író prózáját megelevenítő színpadra. A lazán egymás mellé fűzött képekből kirajzolódó cselekményt Joseph visszaemlékezései szervezik: az előadás struktúrája az agyban lejátszódó folyamatot modellálta. Ez a tematika a Complicite több munkájában is visszatérő motívum, és volt produkció, amely egyenesen erre a témára épült.

A SZÍNHÁZ TEREPE

A Complicite színházfelfogásának középpontjában mindig a befogadó helyzetének, a néző részvételének aktivizálása áll.

A *Mnemonic* (Emlékeztető, 1999) szintén az agy bugyraiba ereszkedett alá. Ezúttal a néző fantáziája, gondolkodása vált szerves részévé az előadásnak; a rendező, Simon McBurney reflektor fénykörében beszélt arról, hogy az emlékezet működése sohasem mechanikus visszakeresés, hanem kreatív folyamat, a képzelet játéka. Széket hozott, s elmesélte: a bútordarab valaha az apjáé volt, már használták a *Székek* című előadásukban, majd ráült, ám az összerogyott alatta. Mindez szintén emlékeztető volt, a nézőknek ennél a résznél kellett feltenniük a szemellenzőt, s kezükbe venniük a székükre helyezett falevelet. A rendező utasításait követve a műanyag levél szárától elindulva az erezet tapintásával fel kellett idézniük magukban saját felmenőiket, addig az ősig visszamenőleg, akinek a vérvonala alapján a teremben már mindenki egymás rokona lehetett. Ezután a nézők levehették a szemellenzőt, s máris nyilvánvalóvá vált, hogy az előbb maguk is az emlékezés egyik aspektusát realizálták. A rendező hangja felvételről vezette őket, miközben ők feltehetően a fénykörbe képzelték, amint utasításokat ad. A szemellenző levételének pillanatában McBurney már nézőként, azaz nézőt játszó színészként volt jelen, akinek megvadult a mobilja, s kínos feltűnéssel kellett elhagynia a nézőteret, ezzel pedig átváltozások és színpadi történések sorába írta bele magát.

Az előadás szerint az egyéni és a kollektív emlékezetben felhalmozott történetek adnak kulcsot az emberi identitáshoz. „Történetekre van szükségünk", jelenti ki Virg, az angol fiatalember, akinek képében McBurney tovább kalauzolt (mint Vergilius Dantét) az emlékek bugyraiban. Ha felidézzük Peter Stein tételét, mely szerint minden ember egy kollektív tudatban osztozik, s ennek újraalkotása a művészet feladata, akkor az előadás a színházcsinálás folyamatára is rákérdezett, hiszen ebben az esetben az emlékezés a színházi képzelet megnyilvánulása volt.

A történet szerint Virg álmatlanul hánykolódik londoni lakásában. Barátnője, Alice (Katrin Cartlidge) váratlanul elhagyta, hogy megkeresse apját. Emlékek nyomába eredt Kelet-Közép-Európában. Nyomozásából a XX. századi menekültek/zsidók sorsa rajzolódott ki, de nem állt össze belőle az apa portréja, akit a lány végül meglelt volna: éppen egy almáskertben szundikált, de Alice nem ébresztette fel, hanem továbbutazott Bolzanóba, ahol történetesen akkor állították fel Ötzi múmiáját, ezt megnézte, s ezzel belépett a párhuzamosan felépülő, másik kutatás történetébe. Az Ötzi-szál dokumentált eseményeken alapult. 1991-ben turisták figyeltek föl egy, a hóból kiálló, megaszalódott testre az olasz–osztrák határon átnyúló Ötz-völgyi Alpokban. Törvényszéki orvosok és kutatók megállapították, hogy a férfi ötezerkétszáz éve fagyott a gleccserbe. Tüzetes vizsgálat alá vetették testét és tárgyait, hogy kiderítsék, ki volt, mi történt vele, miért vágott neki megfelelő felszerelés híján a hegynek. Az „emléktöredékek" alapján Ötzi vadász lehetett, bordája eltört – feltehetően egy összecsapásban –, alultáplált volt, gyomra üres, talán menekült, ezért vállalkozott magányosan a kilátástalan feladatra. De mindez spekuláció: a többször ismétlődő jelenetben mindig más összefüggések erősödtek fel – nem lehetett Ötzi valódi identitásáig eljutni.

Az előadás szerkezete az emlékezés folyamatát illusztrálta. Minden állandó változásban volt. Narratív töredékek szőtték át a történéseket. Minden kép ugyanabban a térben, alig néhány tárgy segítségével született meg, de mindegyik többletjelentéssel gazdagította egymást. Valamennyi színész több szerepet játszott, s az epizódok lüktetésével párhuzamosan váltott egyik karakterből a másikba. A meztelenre vetkőzött Virg ágyat jelző asztalon feküdt, de ugyanebben a pozitúrában, ugyancsak ő, a jégbe fagyott testet alakította, mellé az asztalra mint gleccserre hágtak a sárga dzsekis tudósok. Máskor Alice alvó apját jelenítette meg. Hasonló transzformáción ment át McBurney apjának széke is, a rendező alatt összerogyó szék, amely emlékeztetett a szemellenző felvételére, de a szögletes bábbá kihajtogatott szék lett Ötzi mumifikálódott teste is, amely a jégember utolsó pillanatait rekonstruálta. Ez a szerkesztésmód a történeteket is egymásba csavarta. „A fragmentált képek több mint fél tucat olyan történetszálat alakítanak ki, amelyek újabb és újabb kanyarokat véve haladnak – korántsem előre, hanem – egymás felé. A nézők helyzete ugyan mindvégig változatlan marad, mégis több szempontból láthatják a történéseket az eleve többféle perspektívából megmutatott képek jóformán együttes szemlélése közben, miáltal a befogadás is legalább annyira fluid tevékenységgé válik, mint maga az előadás vagy az emlékezet."[19] A színházi átvál-toz(tat)ás kulcsa a néző lett.

A Complicite előadásaiban minden formai és tartalmi újítás az előadó és a befogadó közt megszülető közvetlenség újra felfedezésének rendelődik alá. Színházuk nem fiktív kozmosz többé, amely jeleket sugároz valamely közösség felé, hanem egyedülálló és különleges kommunikációs aktust[20] kínál. „A színház tere a közönség agyában van – mondta McBurney a *Mnemonic* kapcsán. – Ez különíti el ezt a művészeti ágat a többitől. Nem az, hogy valamit a színpadra képzelünk, amikor nincs is ott, sem pedig az, hogy ily módon felfüggesztjük a hitetlenségünket, hanem hogy együtt csináljuk, ugyanabban a pillanatban. [...] A színházban, a valódi átváltozások pillanatában, amikor ugyanazt látjuk ugyanakkor, megérintjük szomszédaink magányos képzeletét, s így egy rövid pillanatra mi is átváltozunk, azzal az érzéssel, hogy mégsem vagyunk egyedül. Nem pusztán egyének, hanem egy közösség tagjai vagyunk. Talán valahol a lelkünk mélyén azt is felismerjük, hogy ez az esemény mindig is része volt emberi lényünknek, s akkor azt is érezzük, hogy nemcsak egy közösség, de egy folytonosság részei is vagyunk."[21]

19 Kékesi Kun Árpád: *Az emlékezet mezsgyéi.* Világszínház, 1999, tavasz–nyár, 147–149.
20 Vö. Lehmann: *A logosztól a tájképig. A szöveg és a kortárs dramaturgia.* Theatron, 2004, nyár–ősz.
21 www.complicite.org/reviews

A kollektív képzelet aktusa

■ BESZÉLGETÉS SIMON MCBURNEYVEL ■

– Miből indul ki mint rendező?

– Alapvetően úgy érzem, hogy semmiből, mivel még semmi sem létezik. A kezdet, a színházi előadás kiindulópontja akkor sem világos, ha bevezetett színműről van szó, mert a színmű oldalakra írott szavakból áll, és ez önmagában még nem minősíti ezeket a szavakat színháznak. Lehet, hogy önmagukban is jelentősnek látszanak, ez azonban tévedés. Hányszor láttam már olyan Shakespeare-előadást, amikor úgy éreztem, hogy maga a darab nem jó, mivel a színházi produktum sem volt az! Különös és alapvetően különböző élmény, ha az embernek látszólag van valami a kezében – tudniillik egy színdarab –, illetve ha maga tervezi a színjátékot, és csak töredékek, foszlányok, képzetek állnak rendelkezésére; és furcsamód mégis azt érzem, hogy ugyanonnan indulok el. Amíg nem érzek át, nem élek meg valamit, addig semmi sincs.

Nem véletlen, hogy a színházi emberek éveken át ugyanazokkal a munkatársakkal dolgoznak. Ebben az értelemben a kezdet nagyon fontos. A mai színház helyzete azért problematikus, mert megpróbáljuk megjósolni a végeredményt. A producernek van egy elgondolása, amelyhez rendezőt és tervezőt keres, hogy az elgondolást együtt fejlesszék tovább, aztán találnak maguknak egy színészt, és az együttes további tagjait már e színész köré szervezik. Nem állítom, hogy ez a rendszer működésképtelen, egészében azonban elszorítja a színház vérkeringését, és a színpadi alkotás természetes kifejlődése ellen hat. Ebben a rendszerben az írónak furcsa csatlósszerep jut osztályrészül. Az előadás sok esetben nem belőle indul ki, és amikor aztán bevonják a munkába, eleve elszakad a munkafolyamattól, mert mindenki úgy gondolja, hogy szerepe a próbák kezdetével véget ér. Külön eset, ha a résztvevők túlságosan tisztelik a szöveget: úgy hivatkoznak rá mint szentírásra, amelytől jottányit sem szabad eltérni. Szerintem természetesebb az a munkaszervezés, amely eleve elismeri, hogy az együttesnek is saját élete van – ezt csak az olyan rendező tagadhatja meg, aki az életet magát is tagadja. Élet csak a bizonytalanságból születhet, és persze ezért van az, hogy az ember sokáig dolgozik együtt ugyanazokkal a munkatársakkal. A bizonytalanságnak csak akkor vághatunk neki, ha a kölcsönös bizalom eleve adott.

– Mit gondol a színház eredetéről?

– Gordon Craig azt mondta, „a tánc a színház szülőanyja". A táncot egyfajta ünnepségnek látom, az érzelmek végletes túlcsordulásának, amely a ritmus folyamatos kiemelésével jár. Egy belső utazás fejeződik ki fizikai akcióban, azaz mozgásban, és abban a mértékben, ahogy ez az akció megtalálja a maga formáját, úgy jut el az alkotás a stílushoz mint a tánc szerkezeti keretéhez. A ritmus fokozatosan összekapcsolódik a zenével, majd a zene specifikussá válik, hangokká és szavakká alakul, és végül színház lesz belőle.

– Hogyan kezd dolgozni a színészekkel?

– Néhány évvel ezelőtt Peter Brook jó néhány más rendezővel együtt meghívott egy *workshop*ra. Az érdekelte, hogy melyikünk kezdi a napot színészei fizikai felkészítésével. A legtöbb jelenlévőnek nehezére esett, hogy megértse ennek fontosságát. A felkészülés értéke, azon túl, hogy elősegíti az emberek közti kommunikációt, megint csak a váratlansággal függ össze. Nem azért készítem fel az embereket, hogy jobban megértsék, merre tartanak, hanem hogy növeljem készségüket a változásra, a meglepődésre, az útjukba eső alkalmak megragadására. A rendezői lét nagy paradoxona, hogy a rendező úgy érzi, valamilyen válasszal kell előállnia; vagy talán az ilyen irányú elvárásoknak szeretne megfelelni. Ezzel küszködöm akkor is, ha interjút adok: egyáltalán nincsenek válaszaim. Receptek nem léteznek. Bizonyára én is megértem, miért bíznak az emberek annyira az olvasópróbákban és a rögzített munkamódszerekben: félnek attól, amit nem tudnak, elrettenti őket a bizonytalanság gondolata.

– Peter Brook azt mondta, a rendezőnek pályája során mindig két kérdést kell feltennie

magának: miért foglalkozom színházzal, és hogyan csináljak színházat? Ön miként vélekedik erről?

– Azt hiszem, a válasz a kollektív képzelet mozzanatában rejlik. Az ember vesz egy kötelet, végigfekteti a földön, és aztán úgy megy át rajta, mintha a magasban volna kifeszítve. És az emberek valamiért elfogadják ezt: nem hiszik el, hogy az illető valóban kötéltáncosi mutatványt végezne, de a sztorit elfogadják. Az *Egy perc késés*ben (1984) közönséges utcakövekkel ábrázoltuk a sírköveket, de az emberek temetőbe költöztek át. A *Krokodilok utcájá*ban (1992–94) könyvek változtak madarakká, iskolai padok cseréltek alakot, s egy vászondarab vált hirtelen mágikussá – mert úgy nyúltak hozzá. Erre egyedül a színház képes, csak a színháznak van meg ez az időbeli sajátossága. A kollektív képzelet aktusa olyan köteléket teremt köztünk, amely valamennyiünket ugyanahhoz a társadalomhoz, ugyanahhoz az életérzéshez fűz, és valami egészen különlegeset árul el a köztünk lévő kommunikációról. Minden társadalom igényli ennek kinyilvánítását, jóllehet a formák természetesen eltérnek egymástól.

Hogy miért foglalkozom színházzal? A XX. században a színház nem domináns művészeti forma; még építészetileg is nyomon követhető, hogyan emelkedett fel a színház a XIX. században, és hogyan hanyatlott le a XX.-ban. Abból kell kiindulnunk, hogy a színház marginális helyzetbe került. Ugyanakkor a színháznak a társadalomban rituális funkciói vannak, és szorosan összefügg a kultúra egészségével és a gazdaság erejével, de az élő színház akkor is marginalizálódott, levegő után kapkod, és a haldoklás jeleit mutatja. Persze amíg vannak emberek, akikben szenvedélyt kelt, addig nem fog meghalni, de nem könnyű megtalálni a módot, hogyan éljen tovább. Rengetegen járnak színházba, annak ellenére, hogy az intézmény sok tekintetben furcsa ereklyének nevezhető, s azt hiszem, a legtöbb ember nem is ismerné el, hogy lényegi szerepet játszana életében. Ezért fogalmaznék úgy, hogy szükségünk van színházra. Ha nincs színházunk, hát megteremtjük. A középkori színház fontos eleme volt a felvonulás, a processzió, és a kommentátoroknak feltűnt, milyen szánni való, siralmas szépség hatja át a szegények és kisemmizettek utcai menetét. Ez a fajta színház közösségi színház, és ma is jelen van mint az ünneplés kollektív rituáléja, amelyet nagyon is igénylünk. E színházi formához társadalmunkban hasonló szerepet játszanak a sportesemények.

A színház annyiban is páratlan, hogy benne minden a jelenben történik, és véleményem szerint csak akkor fejlődhet, ha a televízióval való versengés helyett a jelen pillanat megélésének tudatosságát fokozza. A naturalista, probléma alapú drámaírásnak a hatvanas évek óta megfigyelhető divatja önmagáért beszél: az emberek valódi problémákat igyekeznek színpadra vinni, amivel csak az a baj, hogy ezt a televízió mindig is sokkal jobban fogja csinálni. Végső soron a színházban mindig inog az ajtó, ha valaki becsukja, és a világítás is fel-felmondja a szolgálatot. A színház csak akkor létezhet, ha ezeket az elemeket nem fogyatékosságként hangsúlyozzák, hanem elfogadják az ünneplés szerves részének.

– Miként vélekedik a közönségről?

– A közönség és jelenlétének tudomásulvétele szívügyem: a társas létnek ez a fonala nélkülözhetetlen. Amikor 1992-ben a *Téli regé*t játszottuk, Annie Castledine hihetetlenül sokat segített a monológok fokuszált előadásában: nem a levegőnek szavaltuk őket, hanem közvetlenül a közönségnek. Minden pillanatban elengedhetetlen, hogy számoljunk a nézőkkel. Ha az előadásban állítólag „félresiklik" valami, ez korántsem rombolja le az atmoszférát, sőt, sokkal intenzívebbé teszi az élményt. Emlékszem, hogy Friedrich Dürrenmatt *Az öreg hölgy látogatása* című művében (1991) felborult két hatalmas asztal, és az összes szereplő odasereglett, hogy felállítsa. A közönség tudta, hogy improvizálunk, mégis kitartottak hitetlenségük felfüggesztése mellett. Egy másik alkalommal Kathryn Hunter elájult, és tíz percre leállítottuk az előadást, amíg magához tért; utána másfél percben összefoglaltam a történetet a nézőknek. A nézőtér feszültsége mindkét esetben sokkal erősebb lett, és figyelme fokozódott. A jelen megélése tapinthatóvá vált, és a nézők sokkal tudatosabban érzékelték, hogy bármely pillanatban bármi félrecsúszhat vagy megváltozhat. Ezekben az esetekben a taps, amellyel jutalmaztak bennünket, egészen más minőségű lett, mint egyébkor: a közönség felismerte, hogy egy kreatív aktus cinkos résztvevőjévé vált.

A színházban történelmileg olyan stílusok alakultak ki, amelyek nagyobb távolságot hoztak létre a nézők és az előadás között. A commedia dell'arte utcaszínháza például az egész európai színházra hatott, Shakespeare-t is beleértve. Később azonban Goldoni kisajátította a műfajt, és a dolgozó osztályok népszerű műformáját polgári műformává alakította. Nyomon követhető, hogyan változtatták Puccini és társai a XIX. században még emelkedettebbé ezt a stílust. A XX. század egyik problémája a népi színház kihalása volt: a varietét és a music hallt elnyelte a televízió, amelyből a színház „jelenvalósága" teljességgel hiányzik. A színház ekként a középosztálybeli értelmiség terepévé vált. Most az a dolga, hogy visszahódítsa a maga nyelvét, és újra teátrális legyen.

– Vannak visszatérő érdeklődési körei?

– Az, hogy az ember történelmi sémába rendezze munkásságát, túlságosan is könnyű. Én ösztönösen dolgozom, és utána szoktam rájönni, hogy az előadás olyan formát öltött, amilyenre nem is számítottam.

– Érvényesülnek-e munkásságában felismerhető hatások?

– Gyerekként a pantomimmel* nőttem fel – Cyril Fletcher a fő kedvenceim közé tartozott. A szomszédságunkban lakott bizonyos Enid Welsford, aki imádta a commedia dell'artét, és írt egy, *A bolond* című könyvet; ő is nagy hatással volt rám. Televízió nélkül nőttem fel; anyám színdarabokat írt nekünk, és mi eljátszottuk őket – ezt is nagyon szerettem. Már egészen korán rájöttem, hogy mi az, ami a színházban untat. Az 1970-es években számos külföldi produkciót lehetett Angliában látni, és én figyelemmel kísértem mindazokat az előadásokat, melyeket Peter Gill és David Gothard meghívott a Riverside Studiosba. Jól emlékszem az indiai Naja színházra, Habib Tanvirral. Dolgoztam Dario Fóval. Párizsban megnéztem Ariane Mnouchkine, Philippe Avron és Benno Besson munkáit. Emlékszem egy Die Mexicanshund nevű holland zenés színházi együttesre és a Radaeus nevű belga bohóctársulatra. Megnéztem mindent, amit csak lehetett. Hallatlanul szabad volt a légkör; úgy tűnt, a dolgok bármilyen irányba fejlődhetnek. Az anyagi siker kötöttségeitől mentes fantázia és a kreativitás atmoszférája uralkodott, és ez rám is átragadt.

Soha nem állt szándékomban, hogy rendező legyek; mindig színész voltam. Rendezőnek lenni kínos dolog, de voltak, akik addig hízelegtek, míg rá nem kapattak a dologra. Egyáltalán nem érzem úgy, mintha én uralnék mindent, abban az értelemben, hogy előre eltervezzem és tudjam, merre tartok. Fogalmam sincs, mit csinálok legközelebb. Ha „előadom magam", mindig óriási kreativitás szabadul fel bennem. A Complicite előadásainak rendezésében kezdettől fogva közreműködtem; a hozzájárulásomnak része volt az irány kialakításában. De nagyon fontos volt az is, hogy újra meg újra ugyanazokkal dolgozhattam; a színház az együttműködés folyamata, és szeretném aláhúzni, hogy abban, ami végül kiformálódott, szerves részük volt mindazoknak a színészeknek és művészeknek, akikkel dolgoztunk. Tudtam, miféle színház érdekel, miféle színházat akarok. Fokozatosan kialakult, hogy olykor kívül maradok, bár én sokkal jobban szeretem, ha egyszerre va-

* McBurney itt a jellegzetesen angol, éneket, táncot, prózát vegyítő karácsonyi gyermekműfajra utal. – A ford.

gyok bent is, kint is.

– Beszélne részletesebben a színházi nyelvről, amelyet a színészekkel kifejleszt?

– Sziklaszilárdan ragaszkodom hozzá, hogy az embereket egy közös nyelv révén egyesítsem. A próbateremben nélkülözhetetlenek a kommunikációs paraméterek. Feltevésekkel nem lehet dolgozni. Mihelyt a közös nyelv kiépült, már nagyon gyorsan haladhat a munka. Ez a közös nyelv egyszerre fizikai, vokális, zenei és építészeti: a színházi nyelv ezekből a tényezőkből áll össze. Néha a színészekre bízom, hogy dolgozzanak ki valamit, amit aztán együtt megvizsgálunk; óriási felszabadulás számukra, ha a rendező nélkül dolgozhatnak. A fontos az, hogy ha mondunk valamit, a másik megértse – mind tudatosan, mind tudat alatt. Sokat dolgozom a tudatalatti terepén. Előfordul, hogy gyerekjátékokat játszunk, máskor egész délelőtt festünk vagy gyurmázunk; az is megesik, hogy vizesvödrökkel dolgozunk, vagy lábasokból és fazekakból csinálunk hangszereket. Mindez arra irányul, hogy különböző izmokat dolgoztassunk meg. Néha egész nap énekelünk, vagy bekötjük egymás szemét, és úgy hallgatjuk egymást, de az ilyen munka mindig összefügg a központi céllal: a tudatosság és a kommunikáció fejlesztésével. A színházi nyelv, amely felé az ember törekszik, nem konstans jellegű: mindig az előttünk lévő anyag határozza meg. Ezért a színészek közti kommunikáció minősége közvetlenül segít abban, hogy megítéljük: helyesek-e azok a döntések, melyeket az előadással kapcsolatban hoztunk. Még egyszer aláhúznám, hogy egyetlen érvényes színházi nyelv nem létezik, mint ahogy – ami még rosszabb lenne – a Theatre de Complicite sem törekszik egyetlen színházi nyelv felé. Csak tapintási érzék létezik, vagyis az a képesség, hogy a miriádnyi lehetőség közül helyesen válasszunk.

Még egy mítoszt szeretnék felrobbantani: a társulatnak tulajdonított fizikai képességekét. Előfordul, hogy azt mondják nekünk: „Milyen fittek lehetnek maguk!" „Milyen hajlékonyak, milyen összerendezett a mozgásuk!" Ó, micsoda gyönyörűség, ha az embernek ekkorákat bókolnak! Milyen fontos is az igazság elkendőzése! A való életben sokan közülünk merevek, túlsúlyosak, vagy éppenséggel diszharmonikusan mozognak. A színház nem arról szól, hogy milyenek vagyunk a való életben, hanem arról, hogy milyen minőségű illúziót tudunk a színpadon létrehozni. A legmerevebb színész is bámulatos hajlékonyság benyomását keltheti, ha jó színész.

– Dolgozhat-e kedve szerint ebben az országban?

– Mi nemcsak ebben az országban dolgozunk; több országból származunk, és több országban is játszunk. De akárhol kötünk ki, a tér, az idő és a pénz problémája mindig felmerül: tizenkét év után a Complicitének Londonban még mindig nincs próbahelye. De nem akarom a munkafeltételekre fogni, ha egy előadás félresikerül. Néha megkísérlem, hogy ne is gondoljak ezekre a problémákra. A múltban a körülmények ellenére, ha törik, ha szakad alapon is dolgoztam. Néha pocsék feltételek között végeztünk nagyon jó munkát. Olykor nem árt, ha egy előadást három hét alatt hozunk tető alá; máskor úgy érezzük, tizenkét hónapra volna szükség. Néha jótékony hatású lehet, ha a körülmények nem felelnek meg elképzelésünknek; ez felszabadítja az ellenállás energiáját, és erősíti az elszántságot, hogy egy kedvezőtlen terepen életre keltsünk valamit.

Vannak pillanatok, amikor az anyagi lehetőségek zsarnoksága a szellemet is fojtogatja. Az elmúlt öt évben sokszor éreztem úgy, hogy nem tudom tovább csinálni. Vannak viszont időszakok, amikor boldoggá tesz, hogy a semmiből alkothatok valamit; ebben az ethoszban nőttem fel. Egy egyszerű színpadképpel és legföljebb néhány kellékkel dolgozó előadásban mindezek már az első napon ott vannak a próbateremben, de ha – mint *Az ember, aki kilépett a házból* esetében – több és nagyobb méretű elemet használunk fel, ezeket csak a folyamat egy kései pontján kapjuk meg, és ilyenkor lehetetlen, hogy működésük minden tekintetben megfeleljen előzetes elképzeléseinknek. Fontos, hogy mindaz, amivel az előadás során játszani akarunk, az egész alkotási folyamat alatt jelen legyen, különben színpadra lépve nem tudunk életet lehelni beléjük. Nekem a felhasznált tárgyak ugyanazt jelentik, mint az egyes oldalakra írt szavak; a mozgásukat vezénylő szabályok pedig a nyelvtanhoz és a szintaxishoz hasonlítanak. Kifejezőerejük attól függ, hogy milyen mértékben integrálódnak az előadásba; ékesszólásukat az határozza meg, hogy kellő tisztelettel nyúlunk-e hozzájuk. Némaságuk kiemeli mozgásukat, ahogy a költészetet is a csend támasztja alá. Ezért olyan fontos, hogy munkánk feltételei egybevágjanak a művészetünk iránt érzett tiszteletünkkel. Amikor Japánban dolgoztam, meghökkentett, hogyan bánnak a színészek munkájuk terével: azon túl, hogy cipőjüket az ajtónál hagyták, mindegyiküknek megvolt a teremben a maga külön helye: tudták, hová álljanak. Nekünk itt, Angliában nincsenek ilyen reflexeink; mint ahogy ilyen ősi és nagy erejű színházi hagyománnyal sem büszkélkedhetünk. De mivel most az a feladatunk, hogy újra kitaláljuk a magunk színházát, a körülményeket is nekünk kell kitalálnunk.

Az interjú az On Directing – Interviews with Directors *(Faber and Faber, London, 1999) című gyűjteményben jelent meg.*

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Summary

We open with director Árpád Sopsits's obituary devoted to a prematurely deceased outstanding actor, Lajos Bertók (1966–2006).

A longer essay by writer Iván Sándor comments on the historical significance of the writings of the great actor Miklós Gábor.

In our column on modern dance Livia Fuchs sums up the past season while Csaba Kutszegi surveys the dance festivals of the same period. Then, Katalin Lőrinc talks to dancer and choreographer György Krámer.

We then publish a conversation of Ildikó Lőkös with Márta Jánoskúti, one of our leading costume designers.

Contributions by three critics concern some events of the summer season. Balázs Perényi analyzes three remarkable productions of Samuel Beckett's *Waiting for Godot* by three companies of Hungarian minority abroad, residing, respectively, in Szabadka / Subotica (Serbia), Sepsiszentgyörgy / Sfintul Gheorghe (Rumania) and Beregszász / Beregovo (the Ukraine); István Nánay, as a member of the jury sums up the traditional festival of Kisvárda where every year Hungarian minority theatres are assembled; and Tamás Márok surveys the Miskolc Opera Festival, with Leoncavallo's *The Bohemians* in the centre.

„Miscellaneous on Shakespeare" – that is the title of our next column which opens with Judit Csáki's review of three different productions of *Hamlet,* seen at Gyula's II. Shakespeare Festival: the one by Budapest's The Ark and those staged by Lithuania's Meno Fortas and by Georgia's Rustaveli Theatre. Robert Sturua, the director of the last is interviewed by Andrea Tompa. In another conversation László Bérczes meets well-known British Shakespearean actor Mark Rylance who was visiting Hungary. Another contribution to the Gyula Festival – *Richard the Third*, by the DAH Theatre of the Ukraine – is reviewed by Bea Selmeczi. Finally we publish Péter Litván's essay on the relation of Shakespeare and the cinema.

Apology of theatricality – this is the title of a collection of texts related to the Russian theatre of the XXth century's first decade, represented chiefly by Stanislavski and Meyerhold. Magdolna Jákfalvi reviews the book of which Andrea Tompa was the editor.

The column on world theatre is devoted this time in its entirety to the British company Complicite. László Sz. Deme introduces the reader to the past and present of this formation and a conversation with Simon Mc Burney, art director of the group follows.

Ghost Ship – Margareth Obexer's play as translated by Anna Veress – is published in our monthly playtext supplement.