2008. MÁRCIUS
WWW.SZINHAZ.NET

színház

Az öreg hölgy látogatása

Elektra
Úrhatnám polgár
Úri muri
Szilveszter
Zsúr, Instinct

Horváth Péter/Visky András

VILÁGSZÍNHÁZ:
Berlin, Grenoble, London

NEMZETI SZÍNHÁZ
Hudi László és Imre Zoltán pályázata (melléklet)

392 Ft
XLI. évfolyam 3. szám
nka
Nemzeti Kulturális Alap

SIRÁLY
Bárka – kecskeméti Katona József Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

HULLÁMTÖRÉS
Magyar Színház
Schiller Kata felvétele

KEEP SMILING – HÓDOLAT CHAPLINNEK
Győri Balett – MŰPA
Németh Alíz felvétele

Fórum

2 Gáspár Máté: Hol tartunk?

Kritikai tükör

5 Péteri Lóránt: TerminatOR EST
Richard Strauss: Elektra

10 Urbán Balázs: Szép új világunk
Friedrich Dürrenmatt: Az öreg hölgy látogatása

12 Koltai Tamás: Japánban nincs veréb
Móricz Zsigmond: Úri muri

15 Szántó Judit: Én jacuzzom, te jacuzzol...
Molière–Parti Nagy Lajos: Úrhatnám polgár

17 Rádai Andrea: Lulu összes, rövidítve
Frank Wedekind: Lulu

19 Tarján Tamás: Holnap reggel
Spiró György: Szilveszter

21 Székely Szabolcs: Zsigeri Csehov
Anton Csehov: Sirály

23 Zappe László: A szamovárcsap tréfája
Ivan Turgenyev: Egy hónap falun

25 Selmeczi Bea: Tükörjáték
William Shakespeare: Szeget szeggel

26 Markó Róbert: Semmiből valamit
Garbo

28 Karsai György: „Én egy kicsit mindig vulgáris vagyok”
G. B. Shaw: Warrenné mestersége

30 Halász Glória: Kétszer kettő (néha öt)
Valentyin Katajev: A kör négyszögesítése

32 Sz. Deme László: Filmtörés
Hullámtörés

34 Miklós Melánia: Ünneplét
Zsúr

Tánc

36 Faluhelyi Krisztián: Frenák most, vagy...
INSTINCT – Soha. vagy...

38 Mestyán Ádám: Kis karácsonyi abszurd
Le Sous sol; Aphorismes géométriques

40 Halász Glória: Haláltánc
Keep smiling – Hódolat Chaplinnek

42 Horeczky Krisztina: Páratlan páros
Az Ismeretlen

Drámaírók műhelye

44 Horváth Péter: Egy szép, érthetetlen színdarab
Jegyzetek Visky András Alkoholisták című műve kapcsán

In memoriam

50 Nánay István: A bábozás nagyasszonya
Kovács Ildikó 1927–2008

Színháztörténet

52 Lengyel György: Egy színpadi költő
Emlékezés Makai Péterre

55 Liviu Maliţa: Ionesco először
Egy ifjú lázadó portréja

Világszínház

60 Jászay Tamás: Berlini ősz

62 Limpek László: A morál iskolája
Luc Bondy Marivaux-rendezése

64 Vida Virág: Minimalizmus és monumentalitás
Quiksilver

MELLÉKLET:
Hudi László–Imre Zoltán: Pályázat a Nemzeti Színház vezérigazgatói posztjára

A CÍMLAPON: Ladányi Andrea mint Claire Zachanassian *Az öreg hölgy látogatásá*ban (József Attila Színház) • Koncz Zsuzsa felvétele

színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLI. évfolyam 3. szám
2008. március

Megjelenik havonta
XLI. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: **KOLTAI TAMÁS.** A SZERKESZTŐSÉG: **CSOMOR MÁRTONNÉ** (szerkesztőségi titkár); **HERNER DÁNIEL** (technikai munkatárs); **KONCZ ZSUZSA** (képszerkesztő); **KUTSZEGI CSABA** (tánc, szinhaz.net); **SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA**

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY) : 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; **Telefon/fax:** 214–3770, 214–5937; **http:**//www.szinhaz.net; **e-mail:** szinhaz.folyoirat@t-online.hu; **Felelős kiadó:** KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. **Pénzforgalmi jelzőszám:** 11991102–02102799. **Előfizetés egy évre:** 3900 Ft – **Egy példány ára:** 392 Ft.

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio. **A nyomás készült:** Multiszolg Bt., Vác

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM OKM

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Zrt. Szabad Sajtó Alapítvány, „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Magyar Színházi Portál www.szinhaz.hu

E számunk melléklete a szokástól eltérően nem dráma, hanem Hudi László és Imre Zoltán pályázata a Nemzeti Színház főigazgatói posztjára. Közreadását az indokolja, hogy a benne foglaltak túlmutatnak a dolgozat szorosan vett célján, és alkalmasak általános kérdések fölvetésére, különös tekintettel a készülő színházi törvényre. A pályázat részét képező szakmai ajánlók voltaképpen az első hozzászólóknak tekinthetők. Szándékunkban áll bővíteni a kört, és következő számainkban fórumot nyitni a helyzetértékeléseknek, javaslatoknak, a konstruktív párbeszédnek. Elsőként Gáspár Máté, a Krétakör ügyvezetőjének írását közöljük.

Kassay Zita felvétele

Gáspár Máté

Hol tartunk?

A 2008-as év színházi szempontból csendesebben kezdődik az előzőnél. Tavaly január végét adta meg a minisztérium a színházi törvény kapcsán felmerülő ötletek beadási határidejeként, s ezzel egy időben készültek a Városházán a budapesti struktúra átalakítására (más-más nézőpontokból: megsemmisítésére vagy megmentésére) az egymást követő koncepciók.

Természetesen a munka az elmúlt évben is zajlott: ad hoc kupaktanácsok és felkért munkabizottságok (melyek közül egynek én is tagja vagyok) keresték, keresik továbbra is az ideális megoldásokat. Hogy – minden jó szándék és elszántság ellenére – miért kétséges a koncepció- és stratégiaalkotók igyekezetének sikere, arra plasztikus magyarázatot adott a Nemzeti Színház pályázatainak értékelése során elhangzott néhány gondolat. A beadott elképzelések között ugyanis volt egy, a Hudi László–Imre Zoltán páros által jegyzett dolgozat, amely a többiben leírttól s a hazai színházi gyakorlattól markánsan eltérő, ám amúgy létező elemekből építkező, tehát színházszakmailag védhető modellt ajánlott a bírálóbizottság és a politikai döntéshozók figyelmébe. A jeles szakemberekből álló zsűri értékelte is az intellektuális teljesítményt, de megállapította, hogy a jelenlegi magyar színházi közeg nem alkalmas egy ilyen (a kooperációt, a mobilitást, a profilozást előtérbe helyező) működés integrálására. S innentől nem is az a kérdés, hogy vajon helyesen rangsorolták-e a pályázatokat (hiszen Alföldi Róbert kinevezésével még így is sokak által merésznek bélyegezhető generációs és esztétikai váltás lehetőségét nyitotta meg a miniszter), hanem hogy miért „nem tartunk még ott", hogy a fenti elvek érvényesülhessenek; s főként az, hogy az elején említett kodifikációs és reorganizációs tevékenységek mi módon válhatnak egy korszerűbb helyzet katalizátoraivá, illetve bizonyulhatnak – rossz esetben – kerékkötőinek.

Bízom benne: alapos szakmai viták során kialakítható a színházaknak (tágabb értelemben az előadó-művészeti szervezeteknek) a mainál nyitottabb és igazságosabb rendszere, amely egyben záloga a művészi kifejezés változatosságának, és nem csupán kiszolgálja, de alakítja is a sokszínű és nagyszámú közönség elvárásait.

Elöljáróban le kell szögeznem, hogy semmilyen struktúraváltó gondolkodásnak (sem a fővárosban, sem a színházi törvény előkészítése során) nem lehet kiindulópontja a jelenlegi nehéz pénzügyi helyzet. Egy átlátható, logikus és korszerű viszonyok jellemezte színházi rendszer felvázolásával viszont a mai állami szerepvállalás nagyságrendje igazolható, sőt akár növelése is indokolható.

A HELYZET

Annak megítélése, hogy pontosan hol is tartunk, s hogy történetileg miként jutottunk ide, nem az én kompetenciám, ám tapasztalatom szerint a magyar színházi szakma jelenlegi helyzetéről nem rendelkezünk átfogó képpel, ismereteink hiányosak, információink pontatlanok.

A szakma különböző rétegei és szegmensei között (talán évtizedek óta) nem folyik érdemi párbeszéd, bármely álláspont képviseletének legitimitása erősen kérdéses.

Nincsenek írásban rögzítve az állami és önkormányzati fenntartókkal való együttműködés alapvető keretfeltételei. Ennek hiányában bármikor bekövetkezhet az egyoldalú és indoklás nélküli forrásmegvonás (amint arra tavaly Budapesten kísérletet is tettek). A rendszer átláthatóvá tétele a legsürgetőbb önérdek.

Nincsen markáns jövőkép; a szakma egy elmúlt időszakban gyökerező rutinra hivatkozva próbál túlélni, miközben sem a megváltozott világról, sem a külföldi modellekről nem akar tudomást venni. Ez utóbbiak rendszerszerű végiggondoltságuk miatt érdekesek, arra bátorítanak, hogy lehet és érdemes alapos munkát végezni.

Mindezen okok miatt továbbra is úgy gondolom, hogy a törvény hatékony előkészítéséhez érdemes lenne egy *átfogó tanulmányt*[1] készíttetni a minisztériummal, amely

1. a jelenlegi, átalakuló magyar és európai társadalmi-gazdasági viszonyokat veszi kiindulási alapul;

[1] Az NKA megbízásából 2005-ben készült egy áttekintés a színházi struktúra helyzetéről az OSZMI gondozásában. A Szabó István jegyezte, tapasztalatokban és gondolatokban gazdag dolgozat kiindulási alapként elfogadható, de aktualizálása és fogalombővítése feltétlenül szükséges.

2. feltérképezi az aktuális színházi működések teljes skáláját és pontos feltételeit;
3. bemutatja az itthon is hasznosítható nemzetközi tapasztalatokat;
4. felvázolja egy közönségcentrikus, fejlődőképes és fenntartható színházi struktúra körvonalait.

MI A TÖRVÉNY?

Egy világállapot, egy társadalmi működési szegmens kodifikációja, amely egy konszenzusos és hatékony helyzetet rögzít. Tehát az igazi kihívás az a gondolkodási folyamat, amely a jövő években/évtizedekben működőképes konstrukció lekottázásához vezet, és semmiképpen sem csupán az „elért vívmányokat", a status quót betonozza be. A feladatot nehezíti, hogy hivatkozási mintánk, a nyugat-európai jóléti társadalom recseg-ropog, miközben itthon éppen csak belekezdtünk az elmúlt rendszer strukturális örökségeinek felszámolásába. Társadalmunkban megkérdőjelezhetetlen trend az individualizáció, minden közösségi lét- és élményszerzési forma (például színház) átalakulóban van, s ez olyan műfaji átrendeződésekhez vezet, amelyek eredményeként a szórakoztatóipari működés mindjobban megnehezíti a szubsztanciális művészeti jelleg azonosítását.

A törvény másfelől nosztalgikus idea, amely szerint lehetséges egységes keretbe foglalni az általunk ismert sokféleséget. Ám a jelenlegi ijesztő mértékű sokféleséggel szembesülve sokan inkább visszahúzódnak a meglévő, a biztonságosnak hitt intézményrendszerbe, amely viszont mára telítődött, s nem képes a frissen piacra lépő munkaerő befogadására. A monolit magyar színházi struktúra nem tud szembenézni azzal a világszerte tapasztalható kihívással, hogy minden szolgáltatási és kreatív ágazatban, így az előadó-művészetben is *boom* van, ami súlyos túlkínálathoz vezet (Nyugaton már vezetett is). Tünetei: a társulatok szétaprózódása, a források szétforgácsolódása, a bemutatók számának drasztikus növekedése, az előadásszámok erőteljes csökkenése, a fesztiválok elszaporodása, a nézői figyelem megoszlása, a reklám felértékelődése. Verseny minden fronton, mindenért. Idehaza még csak helyenként s csak az előszelét érezzük ennek az állapotnak. A közpénzekből gerjesztett szimulált verseny helyett[2] a törvény segítségével az állam a regisztrációs rendszer bevezetésével érvényesíthetné szabályozó szerepét.

A regisztráción keresztül a törvény hatálya az előadó-művészeti terület valamennyi ágára, formájára és funkciójára kiterjedhet, azt *egységes egészként* határozhatja meg. A kategóriák kialakításakor figyelembe tudja venni, hogy a magyar színházi intézményrendszer az elmúlt évszázadok során szervesen kialakult kulturális *örökség*, melynek bizonyos elemei törvényi védettséget élvezhetnek. Ugyanakkor foglalkozik azokkal az *új dimenziókkal* is, melyek nem intézményi keretek között, nem hagyományos formákban, avagy nem direkt produkciós céllal jönnek létre.

MILYEN LEHET ITT ÉS MOST A TÖRVÉNY?

A jelenlegi kulturális kormányzat egy olyan törvény megalkotására mutat hajlandóságot, amely „keretet teremt, szabad mozgást biztosít", valamint „áttekinthető és kiszámítható mechanizmusokat hoz létre".[3]

Vagyis szinteket és folyamatokat leíró kerettörvényről lenne szó, összegek, számok és nevek nélkül. Ez sokaknak kevésnek tűnhet, és csalódást okozhat.[4] Ugyanakkor a szakmai önrendelkezés biztosítása, a döntéshozatali folyamatok átláthatósága és depolitizálása (pénzelosztási, kinevezési kérdésekben például) olyan prioritások, amelyek miatt a szakmának érdemes beszállnia az alkufolyamatba.

A miniszter többször felhívta a figyelmet arra a korszerűtlen helyzetre is, hogy „roppant kicsi hányad" jut ma az innovatív és kreatív kezdeményezések anyagi támogatására. A hangsúlyok áthelyezése egyrészt a lekötött keretek feltörésével és újraosztásával, másrészt a többletforrásokért való eredményes lobbizással érhető el. Ez utóbbi előfeltétele azonban az, hogy az állami pénzt alátámasztott számok alapján, követhető csatornákon használják fel a rendszerben. Erre lehet megoldás – a filmesekhez hasonlóan – egyfajta szerződéses viszony kialakítása a minisztérium és a szakmai pénzosztó szervezet között, melynek létrehozásához a törvénykezés szintén ideális folyamat.

A pénz becsatornázásának további lehetősége a „vízgyűjtő terület" kiszélesítése és a meglévő források összefolyatása, a közös finanszírozás különböző modelljeinek kidolgozása (s ezt is előmozdíthatja, hozzárendelt támogatásokon és pályázatokon keresztül anyagilag is motiválhatja a törvény).

– Vertikális kofinanszírozás: decentralizált fenntartói struktúrában, több szintről adódik össze a fenntartáshoz szükséges összeg (központi költségvetés, régió/megye, város).
– Horizontális kofinanszírozás: koprodukciók, turnék, networking – azonos szinten működõ egységek adják össze a produkció megvalósulásához és kijátszásához szükséges összeget.
– Arts & Business együttműködések bátorítása, a magánpénzek bevonásának elősegítése kedvező adózási konstrukciók kialakításával.

  Különös figyelmet érdemelnek a mobilitásproblémák megoldására vonatkozó elképzelések, mert – az intézményrendszer és Budapest túlsúlyából fakadóan – egy többszörösen zárt, torz és egyirányú szisztémával van dolgunk, melynek súlyos keringési zavarai minden részt vevő szerv(ezet)re bénítóan hatnak. A megfelelőbb egyensúlyra való törekvés az egész *(egységes)* struktúra állapotát javíthatja.

MIRŐL SZÓLJON A TÖRVÉNY?

Egyrészt nyilvánvalóan rögzítenie kell az *állami finanszírozás kereteit*. Ennek alapelvei lehetnek, hogy

I. az állam közvetlenül abba adjon pénzt, amiben tulajdonos: 1. jelölje ki újra a nemzeti intézmények körét, 2. ezzel egy időben fogalmazzon meg konkrét tulajdonosi elvárásokat: minden intézményének (akár épület és/vagy társulat) legyen pontos missziója;
II. pályázati úton vagy szerződéses viszonyban támogasson művészeti programokat, melyek lehetnek rövid és hosszú távúak (1, 3 és 5 évesek):

[2] Erről részletesebben Szabó György: *Közpénzekből fenntartott verseny van.* (http://hvg.hu/kultura/20070220 szabogyorgy trafo aspx)
[3] Interjú Hiller Istvánnal a FigyelőNet-en, 2006. 07. 06.
[4] A szakma prominenseinek várakozásaiból a *Magyar Hírlap* közölt egy csokorra valót 2006. július 3-i számában.

A) járuljon hozzá más tulajdonosok (régió/megye, város, magán) színházainak szakmai munkájához; *B)* karoljon fel közvetlenül művészeti projekteket (helyek, események és társulatok);

III. alapítson/támogasson olyan (új) intézményeket, melyeken keresztül (mint tulajdonos) kultúrpolitikai prioritásoknak tud érvényt szerezni (például: intézet, turnéiroda, fesztivál, ösztöndíj);

IV. különítsen el egy keretet, amiből ütemezetten céltámogatást lehet biztosítani infrastrukturális fejlesztéshez.

Másrészt – mivel az önkormányzati törvény felülírására nem lesz hatálya, tehát kötelezettségeket nem írhat elő – a törvény összegzi az *állami-önkormányzati együttműködés típusait* a színházfenntartás és -támogatás terén. Ezek alapján, konkrét javaslatok mentén fontos elvként rögzíthetné a *decentralizációt:* 1. a vidéki színházi központok megerősítését (ahol a prózai mellett opera- és tánctagozatot működtetnek, zenekari közreműködéssel készülő produkciókat tartanak műsoron, valamint rendszeres és professzionális színházi nevelés műhely munkáját támogatják) és 2. a színházilag ellátatlan területek lefedését.

A színháztulajdonos és -fenntartó testületekkel kialakítható együttműködések kereteit a törvénynek érdemes minél pontosabban tisztáznia. Már csak azért is, mert egyértelműen tapasztalható, hogy az állam igyekszik átadni az önkormányzatoknak a nem szorosan hozzá tartozó közfunkciókat, s ezek finanszírozásából kivonulni. A színházak épületét a (döntően tulajdonos) önkormányzatok az adott település arculatát markánsan meghatározó, a helyi közösség azonosságtudatát formáló intézményként vagy ténylegesen fenntartásukba veszik, vagy hagyják megszűnni.

A fenntartásnak két fontos, előre tisztázandó ismérve van: a misszió (milyen színházat szeretne a város) és a finanszírozás (milyen összegből, milyen színház tartható fenn).

A *missziót* a tulajdonosnak kell előzetesen (az igazgató pályáztatásakor) meghatároznia. A szakma feladata lenne a városok számára különböző típusok kidolgozása, egyfajta szakmai étlap létrehozása, ahol az egyes lehetőségek beárazva szerepelnek (férőhely, előadásszám, műfaji kínálat stb. szerint).

A választott profilú színház *üzemeltetéséért,* a közpénzek hatékony felhasználásáért a művészeti vezetővel egyenrangú, tőle akár független menedzser igazgató felel a tulajdonos és a fenntartó felé. Ha a színház üzem, akkor annak irányítása szakma, még ha ma ezt nálunk nem is tanítják sehol.

A *művészeti program kialakítása* a város meghatározott igénye és saját ízlése/képességei szerint az igazgatójelölt dolga. (Az igazgatói kinevezés kétoldalú szerződés, amely tartalmazza az elvárásokat, a vállalásokat, a megvalósítás üzleti tervét egyfelől és pénzügyi garanciáit másfelől.) *Létrehozása* állami pályázati alapból valósul meg. (A társulatok munkájának folyamatossága érdekében a pályázati alap az igazgatói kinevezésekkel megegyező – három-, illetve ötéves – kötelezettséget is vállalhat.) *Kijátszásának* fedezetét a jegybevétel, szponzori hozzájárulás, koprodukciós együttműködés vagy más mobilitáspályázat biztosítja. (Itt lehet különösen fontos szerepük a ma még bizonytalan hatáskörű és finanszírozottságú régióknak.)

A tervközpontú működés felerősíti és megszilárdítja a művész szerepét a rendszerben. Valódi koncepciók kialakítására ad esélyt, s az ötletgazda művészeti vezető szabadságot élvezhet az elképzeléséhez ideális alkotói stáb kialakítására. A rövid és középtávra szóló szerződések serkentik a munkaerőpiac mobilitását, s nem utolsósorban erősítik az öngondoskodás szemléletét, jogalapot adva a sajátos művész státus definiálásához, melyre a törvénynek szintén kísérletet kell tennie.

Harmadrészt a művészeti programok elbírálására és a rendelkezésre álló források szétosztására a törvény *létrehozhatja* az állami pénzek jelentős hányada felett diszponáló *Magyar Előadó-művészeti Közalapítványt,* amely (a filmesekhez hasonlóan) szakmai szempontok alapján kiírt pályázatokon keresztül juttat támogatást a szférának. Ezzel a jelentős lépéssel megvalósítható az áhított szakmai önrendelkezés. Az MEMKA akár költségvetési éveken átnyúló kötelezettségvállalással járulhat hozzá intézményi színházak szakmai munkájához, művészeti projektek megvalósulásához, valamint fontos holdudvar-funkciók fejlődéséhez. A pályázati rendszer a nyílt versenyhelyzeten keresztül elősegíti a sokszínűséget, és garantálja a mobilitást.

A közalapítvány létrehozása nemcsak alapvető szemléleti változást idézne elő, de egy újfajta bürokratikus rendszer megalkotását is feltételezi, hiszen a meglévő keretek között nincs kapacitás egy ilyen cizellált, a báziselv helyett a projektmutatókra fokuszáló szabályozás érvényre juttatására. Tehát szintén a törvény *szabályozhatja egy koordinációs szervezet jogosítványait,* amely létrehozható akár meglévő szakmai szervezetek bázisán, akár egy új Előadó-művészeti Igazgatóság megalapításával. Ez az iroda (szintén a filmesekhez hasonlóan) a regisztrációs, szakmai előkészítő és ellenőrző/elemző munkát végzi el.

AZ ELKÉPZELÉS KULCSA: A PÁLYÁZATI RENDSZER

A pályázat a verseny szinonimája. Verseny a koncepciók között és verseny a nézőkért.

A verseny jellemzője, hogy (normális esetben) egyenlő feltételek mellett zajlik, nincs eleve (helyzeti, generációs, ismeretségi) előny, minden minőség az elbírálás folyamatában jelenik és méretik meg.

Persze az olyan komoly pályázati rendszerhez, amelyre akár törvényben szabályozott módon a pénzelosztás menete bízható, elengedhetetlen:

– a pályázók körének egzakt meghatározása;
– a célkeretek nivellálása;
– a pontos kritériumokat tartalmazó, széles tematikájú kiírás;
– a hiteles elbírálási mechanizmus és az azt kiszolgáló profi apparátus;
– a valódi követés és tényleges kiértékelés.

Mindez leginkább szemléleti, kulturális kérdés – és valószínűleg ebbéli elmaradottságunkra utaltak azok, akik jelen viszonyainkat éretlennek minősítették a Hudi–Imre-féle koncepció megvalósítására. Viszont ha belenyugszunk, hogy „a lét határozza meg a tudatot”, elvágjuk magunkat a tanulás, fejlődés lehetőségétől. S talán ez lenne a legnagyobb kudarc, sokkal nagyobb, mint ha a kitűzött határidőre nem készülne el a színházi törvény.

2008. február 3.

Péteri Lóránt

TerminatOR EST

RICHARD STRAUSS: ELEKTRA

Messziről kezdem: még 2003-ban történt, hogy a Magyar Állami Operaház műsorára tűzött két egyfelvonásost: Zemlinsky *A törpé*jét és Schönberg *Várakozás*át, Zsótér Sándor rendezésében, Anja Silja közreműködésével. Azaz: egy közép-európai remekmű s egy remek közép-európai mű magyarországi ősbemutatóját láthattuk, színházi értelemben kimagaslóan jelentős értelmezésben, világhírű énekesnő részvételével, általában is igényes zenei megvalósításban. A kettős bemutatót a szokásosnál nagyobb és átgondoltabbnak tűnő hírverés, valamint a Belváros módszeres kiplakátozása előzte meg. Századforduló, szexuálpatológia, modernitás, osztrák-zsidó identitás, világhírnév, rendezőfenomén, megkomponált színházi esemény: az ember azt gondolta volna, hogy ez a kombináció azért sokakat fog érdekelni. Tévedett. A premieren alig fél ház volt: túlnyomórészt óvatlan operanénik és operabácsik jöttek el, akik aztán gyér tapssal és hamaros távozással fejezték ki nemtetszésüket vagy értetlenségüket, s közben talán arra gondoltak, lám, ide vezetett végül az a modernkedés, amit annak idején még „a Szinetár" kezdett el. A „fontos helyek" közönsége nem tudta, nem akarta észrevenni, hogy az évad egyik legizgalmasabb színházi-zenei eseménye az Operában zajlott; a jelen lévő közönség többsége viszont nem tudta, nem akarta elfogadni, hogy kedvenc, megszokott színpada a jelenkori magyar kultúra releváns helyszínévé vált. Úgy tűnt akkor, hogy fájó szívvel, de tudomásul kell venni: az operajátszás Budapesten szubkultúra; következésképpen, ami az Operában történik, az nincs a kulturális élet centrumában.

Majd' öt évvel később, 2007. november 24-én és december 8-án *tout* Budapest felvonult az *Elektra* új produkciójának bemutatóján; és akár szeretjük *tout* Budapestet, akár nem, e jelenlét mindenképpen arra utal, hogy a Magyar Állami Operaház most új kontextusba kerülhet; hogy az intézmény manapság „fontos hely". A siker az említett két estén oly megfellebbezhetetlen volt, hogy említése joggal kívánkozik e kései beszámoló második bekezdésébe.

Mi is változott a szűk fél évtized alatt, merül fel a kérdés. Hisz úgy tűnhetne, az *Elektra* bemutatója egyben-másban nagyon is emlékeztet ama korábbi, kettős bemutatóra. Elképzelhető persze, hogy ezúttal profibb volt az előzetes sajtóelőkészítés, sűrűbb a plakáterdő, arról nem is beszélve, hogy ez alkalomra az Ybl-palota vörös rongyokba öltözött. Ám a belbecs mégis oly hasonló. Adott a közép-európai remekmű, a századforduló, a szexuálpatológia, a modernitás, a k. u. k. identitás (szövegkönyv: Hugo von Hofmannsthal), a világhírességek (Agnes Baltsa, Nadine Secunde), a rendezőfenomén (Kovalik Balázs); no és ráadásul a választékos műsorfüzetet Mesterházi Máté jegyzi, akár csak a korábbi produkcióét. De el ne felejtsük, ezúttal adott Richard Strauss is, aki mindnyájunknál – s ezúttal „közénk" sorolom Zemlinskyt, de még Schönberget is – többet tudott az *operáról* és annak közönségéről: nemcsak saját kortársairól, de rólunk is, meg a közbeeső évtizedek publikumairól. Igen bölcsen állapította meg az *Elektra* magyarországi premierjének (1910) egyik kritikusa, Kern Aurél: Strauss „a partenkircheni villa verandáján havannaszivar mellett leírja fülhasogató akkordjait, a közönség borzongva hallgatja, de tapsol" (idézet a műsorfüzetből). A közönség azóta is jólesően borzong, és hálásan tapsol, ha az *Elektrá*t hallja; ám a mostani, lelkes budapesti nézősereg verbuválásában talán volt némi szerepe a rendezőnek is, aki az elmúlt két évben Házon kívüli Mozart-maratonokon demonstrálta, hogy mi az a többlet, amit éppen az operajátszás tud hozzáadni egy város aktuális, releváns, élő kultúrájához.

Kissé sarkítva úgy fogalmazhatnánk, az *Elektra* Kovalik rendezésében nem más, mint egyetlen nagyszabású helyszínelés: a drámai történés mindvégig abban a fürdőben zajlik, ahol – mint a darab során többször elbeszélik – megtörtént az ősbűn, vagyis ahol Agamemnont brutálisan meggyilkolta felesége, Klytaemnestra és annak szeretője, Aegisthus. A szereplők azzal, hogy színre lépnek, egyúttal újra és újra bejárják a helyszínt; viselkedésük, szavaik, tetteik itt kapnak súlyt és távlatot. Ám nyilvánvaló, hogy a fürdő jelentősége nem redukálható az „ősök", a motiváló drámai előtörténet megjelenítésére. Sokkal inkább arról van szó, hogy az egész rendezés vizuális, hogy ne mondjam, víziós fogantatású: a hideg, zöld csempék, a csillogó fémkorlátok, a meztelenség, a fehér törölközők, a fehér munkaruhák és a zuhanyokból zubogó, párálló vízsugarak az előadás so-

JOBBRA: Nadine Secunde (Elektra)

LENT: Agnes Baltsa (Klytaemnestra)

Schiller Kata felvételei

rán egységes, folyamatos, zárt látomássá egyesülnek. A hangsúlyozottan artisztikus, nagyvonalú, sőt monumentális, ám mégis részletgazdag és eleven színpadkép Antal Csaba (díszlet) és Benedek Mari (jelmez) összehangolt alkotótevékenységének érett gyümölcse. És persze annak a játékvezetésnek is, amely a sűrű kamaradráma körül keringő, individuumokból összeálló sokaság – szolgák, szolgálólányok, felvigyázó stb. – mozgását minden pillanatban profi módon kontrollálja. A páni riadalom, mely e sokaságon úrrá lesz a Klytaemnestra érkezését megelőző zenekari közjáték alatt, félelmetesebbnek ígéri az anyakirálynőt, mint tenné azt művérben ázó áldozati állatok tucatja.

A kamaradráma főként az üres medencében, annak faltól falig lehatárolt kísérleti terében zajlik: itt tartja végzetes kimenetelű fogadóóráját rokonai számára Elektra, itt folytatja velük intenzív verbális és testi dialógusait. Nem hiába emlegetem a falakat, hiszen, mint azt Kovaliknál nem először látjuk, a nagy konfliktusok csúcsain a szereplők szó szerint falhoz állítják egymást, s belső kínjuk jeleként testük gyakran facsarodik össze, s csúszik le e falak mentén. A medencében csupán egymásra halmozott virágföldes zsákok különítenek el egy kuckót; az egyik, feltépett zsák földje facsemetét táplál: mint megértjük majd, ez Elektra halott apja iránt érzett, lelkéből sarjadzott s lelkén

FENT: Rálik Szilvia (Elektra) és Bazsinka Zsuzsanna (Chrysothemis)

LENT: Rálik Szilvia és Bazsinka Zsuzsanna

Éder Vera felvételei

uralkodó szerelmének tárgyiasulása. A világítás is fontos, de ökonomikusan alkalmazott funkcióhoz jut az előadás jelzésrendszerében. Az első, drasztikusan hideg neon fényhullám akkor árasztja el a játékteret, amikor a magányosan monologizáló Elektra halott apját idézi fel maga előtt, diadalmasan visszatérő rémalakként, fején a balta vágta sebből táplálkozó bíbor vérkoronával – erős és a Strausszene rettentő kádenciájára pontosan rímelő színpadi pillanat.

Elektra fekete estélyiben, avagy a gyász színében, húga, Chrysothemis fehérben, a bárkivel, de már nagyon vágyott nász ruhájában lép elénk. Klytaemnestra ugyancsak elegáns hölgy – ruhája fekete, de bundája fehér; diszkréten csillogó ékszerei még véletlenül sem idézik fel azt a drágakövekkel és karperecekkel teleaggatott, bizarr jelenséget, amelynek Hofmannstalh leírja őt. Értettem, hogy a rendezés tartózkodik a külsődleges karakterizálás olyan eszközeitől, mint amilyenek Elektra előírásos rongyai, Klytaemnestra előírásos drágakövei vagy éppen Chrysothemis sebzett vadállatéra emlékeztető, ugyancsak előírásos üvöltései volnának (utóbbiak Orestes hamis halálhírének hallatán törnének ki belőle a partitúra szerint). Láttam, hogy a rendezés a három nő széthúzó, de mégis összeláncolt, sőt egymásba gabalyodó személyiségének félelmetes metszeteire, közösen birtokolt tartományaira koncentrál. De meglepett, különösképpen Kovalik korábbi rendezéseinek fényében, hogy a szerepformálások alapját ezúttal elsősorban nem az emberi *viselkedés* kritikus analízise s az abból levonható színészi konzekvenciák adták, hanem sokkal inkább a belső érzelmi folyamatok külső, testi-mimikai megjelenítésének módozatai. Lehetne ugyan erre azt mondani, hogy Strauss operája aligha beszélhető el más nyelven, mint a pszichológiai realizmusén, ám ezt az állítást Orestes fellépésétől kezdve éppen Kovalik rendezése cáfolja meg.

Orestes figurája – Elektra száműzetésből visszatérő és e visszatérést saját halálhírének kamuflázsával előkészítő öccse, ki Elektra akaratának beteljesítőjeként gyilkolja meg anyjukat és Aegisthust – Kovalik rendezésében radikálisan átértelmeződik; ezt az átértelmezést rendezői nyilatkozat harangozta be, s a műsorfüzetben foglalt rendezői szinopszis is előkészítette. Nem vagyok benne biztos, hogy szerencsések az ilyen „játékon kívüli" magyarázatok. Ha a bennük foglalt információ az előadásból nem világlik ki, úgy régen rossz; ha viszont kiviláglik, akkor érdemes a nézőre hagyni a megértés folyamatát. Úgy sejtem, hogy az Orestes identitása körül felkeltett ambivalenciát magyarázatok nélkül is kihámoztam volna az előadásból, ám az említett szövegek óvatlan olvasójaként ebben már sosem lehetek egészen biztos. Most, az előadások *után*, már csak az egyszerűség kedvéért is idézek a Kovalik által adott interjúból (*ÉS*, 2007. november 23.): „Ki ez a hazatérő fiatalember? Tényleg Orestes? Vagy arról van szó csupán, hogy Elektra rádöbben, nincs más választása, mint hogy valakire azt mondja, az illető alkalmas rá, hogy Orestes legyen...? [...] Ki mond ellent, ha egyszer Elektra felismeri, legitimizálja őt?" Ügyes költői kérdés, mely szándékosan figyelmen kívül hagyja a szövegkönyv – előadásból is kihagyott — némajátékát, melynek során az öreg szolga felismeri a visszatérő királyfit, s hódoló üdvözlésként megcsókolja lábát – s ez még az előtt történik, hogy Elektra mérlegelhetné, akar-e valamit kezdeni az „idegennel".

Akármilyen vér csordogáljon is az ereiben, arról, aki magát Orestesnek nevezi, az előadás során hamar kiderül, hogy a királyi hatalomra céltudatosan törő, érzelmek és morál nélküli gyilkos. Fekete szemüvegben, sötét öltönyben érkezik, pókerarcát mindvégig megőrzi; magáévá teszi Elektrát, végrehajtja a rábízott két gyilkosságot, közben sleppjével lekaszaboltatja Aegisthus embereit (a zárképben véres hullák a színpadon), majd partit rendez híveinek; nyílt színen lelövi az euforikus állapotba került Elektrát, s végül fegyverét Chrysothemis ellen fordítja (a második szereposztás premierjén már sikerül le is lőnie); a reflektor a függöny előtti pillanatban az ő diadalmas alakjára fokuszál.

Csak a rend kedvéért szögezem le, hogy ez a befejezés nagyobbrészt ellenrendezés – ami persze lehet jó is, rossz is. Strauss és Hofmannsthal zenedrámai szövege szerint nincs idegenkezűség Elektra halálában, a sikeres bosszúállás eksztázisában éri őt a hirtelen vég. Apjának imádott szelleme ragadja magával, vagyis saját fantazmagóriája kebelezi be őt végképp, ahogy azt Agamemnon zenei motívumainak visszatérése e ponton félreérthetetlenné is teszi. Chrysothemis haláláról ugyanakkor a partitúrában szó sincs. Akadnak ennek az ellenrendezésnek következményei, melyeket nehéz szeretnem. Orestes tragikus figurájának dekonstrukciójával és a megjelenéséhez társuló páratlanul intenzív, fájdalmas panaszzenék álcaként való leleplezésével a rendezés megbontja azt a meglehetősen jól átgondolt családi komplexushalmazt, melyet a szerzők a darabban kiépítettek, s amelynek egyik pillére a szenvedő *öcs*, a *fiú* figurája. A rendezés terminátor-Orestese tagadja azt a zenedrámai szövegben kódolt Orestest, aki az egymásnak feszülő, pusztító női akaratok áldozata és kiszolgáltatott eszköze. A rendezés, miközben felkelti részvétünket az emberien ábrázolt, noha borzalmas Klytaemnestra és Elektra iránt, az árnyalt megítélés körén eleve kívül eső politikai zombit formál Orestesből.

Hogy Orestes a saját halálhírének hozójaként érkezik vissza a mükénéi udvarba, az a cselekményes dráma szintjén ugyan ravasz taktika, de szimbolikus értelemben egy otthonából kisgyerekként elűzött, identitásában fenyegetett ember gesztusa is lehet; azé a férfié, aki anyja akaratából nőtt fel száműzetésben, s most nővére akaratából válik majd anyja gyilkosává. Az operai orákulum-jelenetek tipikus hangján megszólalván Orestes azt mondja az őt még fel nem ismerő Elektrának: „Hagyjad Orestest! Szegény nagyon is örült életének. S a magas istenek nem tűrik el, hogyha túlcsapong a kedv. Meg kellett neki halni."(Várady Sándor fordítását idézem a szöveg-

könyvnek az Orsz. Magy. Kir. Zeneakadémia által leltárba vett példányából, ára 1 korona.) Ezek a mondatok alkalmasint *annak* az Orestesnek a lelki halálát jelentik be, aki normális, teljes életet is élhetett *volna;* akinek lehetett *volna* saját életcélja is, ha nem mások jelölik azt ki helyette. A mitológiailag művelt néző, akire Straussék számítottak, aligha értelmezte máshogy Chrysothemis zenedrámazáró *„Orest, Orest!"* kiáltását s annak válasz nélkül maradását, mint utalást az Erinnüszök érkezésére, vagyis az anyagyilkos Orestes mentális összeomlására. Mintha ezt sugallnák a havannaszivar füstjében fogant akkordok is: a befejezés nyugtalanítóan és elidegenítően fényes C-dúr hangzását árnyékként kíséri egy másik hangnem, az esz-moll, melyet korábban a zeneszerző éppen arra a drámai pontra exponált, melyen Chrysothemis zokogva-üvöltve közölte Elektrával Orestes vélt halálhírét.

Az *Elektra* a megelőző Strauss-operához, a *Salomé*hoz hasonlóan a régi, a nagy és a századfordulós nőemancipáció által alaposan felkavart férfiszorongások operája; csak éppen a későbbi alkotás e szorongásokat még szélsőségesebben fejti ki. Mükéné a nők városa: két tovatűnő szolgát leszámítva kizárólag nők népesítik be a sokszereplős opera színpadát egészen Orestes kései érkezéséig. Aegisthus, az *Untermensch,* Wagner Miméjének vokális-zenei utóda pedig épp csak azért tűnik fel a színen, hogy Orestes megölhesse. A férfi csökevényes, önállótlan, függelék az életen – ami pedig nem más, mint a nő. A terminátor-Orestes diadala, a „piszkos rendszerváltás" története felülírja ezt a szépen kidolgozott képletet nőről s férfiról, s ráadásul a „tiszta forradalmár" szerepét juttatja a korábban társadalmi-politikai kontextusától elvonatkoztatva ábrázolt Elektrának.

Egészében véve tehát nagyszabású, magas színvonalon kidolgozott, nem egy pillanatában lenyűgöző, de koncepciójában vitára ingerlő munkának találtam Kovalik rendezését. Benyomásaimat azonban aligha vonatkoztathatnám el a két szereposztás külön-különféle élményeitől.

Agnes Baltsa alakítása nem csupán a Klytaemnestra-figurára rárakódott elrajzolt, bizarr, karikatúraszerű rétegeket távolította el, de a finomítás és tisztogatás közben elhalványította a figura magját is. Kissé rezervált játéka, mely a felszín tüntető normalitása és az a mögül előtűnő mély lelki szakadékok kontrasztjára épített, megmutatta ugyan a szorongásoktól gyötört, de uralkodni vágyó asszonyt, ám keveset érzékeltetett a minden titkok tudójából, a pusztító és életet adó anyából, túl jón s rosszon. A finom és elegáns fellépésű Klytaemnestra finoman és elegánsan énekelt. Baltsa vokális szereptudása fölényes, hangképzését minden pillanatban tökéletes technikával kontrollálja. Ám e szerep legjelentősebb megszólaltatóira emlékezve – s magától értődik, hogy Baltsát velük hasonlítsuk össze – azt is észre kellett venni, hogy hangja, melynek hajdani szépsége mára megkopott, nem kapta meg a karakteresség azt a patináját, mely Klytaemnestra figurájának vokális dimenzióját igazán elevenné tudná tenni.

Az első szereposztás Elektráját adó Nadine Secunde izgalmas, szuggesztív színpadi személyiség, aki nem mellesleg azon hangi típus és volumen képviselője, mely e szerephez a legmegfelelőbbnek bizonyulhatna. Kár, hogy e hang gyakran nem engedelmeskedik birtokosának: az alulról, menet közben bevett csúcshangok, a kelleténél nagyobb amplitúdójú vibratók és a fénytörést szenvedő dallamívek árnyékként kísérték az alakítást. Bátori Éva Chrysothemise először a hallhatóság határán szólalt meg, de vokális jelenléte hamar kiteljesedett: szép hang, zenei értelemben gondos formálás, színházi értelemben pedig a rendezés pszichológiai-realista vonalának átélő szolgálata jellemezte ezt az értékes alakítást. Orestes zárt, egy tömbből faragott, kifürkészhetetlen, sötét figuráját emlékezetes hangi és színpadi integritással testesítette meg Perencz Béla.

Akárhogy is, a produkció legnagyobb híre minden kétséget kizáróan a második szereposztás Elektrája, vagyis Rálik Szilvia alakítása. A fiatal énekesnő töretlen fényű hangja minden pillanatban tökéletesen, biztonsággal és fölényesen uralja a kivételesen nehéz szerepet, s színpadi játéka újra és újra intenzíven izzik fel. Van tehát teljes értékű Elektra-énekesnő Budapesten, s ez bizony óriási dolog. Különösen erőteljes volt a nagy párbeszéd Klytaemnestrával, azaz Kovács Annamáriával, akinek megrázó alakítása pontosan érzékeltette az asszony sebzettségét, sebezhetőségét, de Elektrával szemben fölényt biztosító női tapasztaltságát és mélyebb tudását is. Bazsinka Zsuzsanna (Chrysothemis) és Szvétek László (Orestes) vokálisan igényes teljesítményénél színpadi alakításuk valamelyest erőtlenebb.

Kovács János és Oberfrank Péter vezényelte a két bemutatót – kiválóan.

RICHARD STRAUSS:
ELEKTRA
(Magyar Állami Operaház)

Díszlet: Antal Csaba. **Jelmez:** Benedek Mari. **Karigazgató:** Szabó Sipos Máté.
Karmester: Kovács János/Oberfrank Péter. **Rendező:** Kovalik Balázs.
Szereplők: Agnes Baltsa/Kovács Annamária, Nadine Secunde/Rálik Szilvia, Bátori Éva/Bazsinka Zsuzsanna, Gulyás Dénes/Wendler Attila, Perencz Béla/Szvétek László, Cser Krisztián/Geiger Lajos, Balogh Timea/Polyák Valéria, Megyesi Zoltán/Vadász Dániel, Szegedi Csaba, Kukely Júlia/Pelle Erzsébet, Balatoni Éva/Schöck Atala, Érsek Dóra/Yang Li, Mester Viktória/Várhelyi Éva, Fodor Beatrix/ Mitilineou Cleo, Wierdl Eszter/Fodor Gabriella.

Urbán Balázs

Szép új világunk

FRIEDRICH DÜRRENMATT: AZ ÖREG HÖLGY LÁTOGATÁSA

Zsótér Sándor és a József Attila Színház. Első hallásra sem a legszokványosabb, legkézenfekvőbb párosítás, s még kevésbé az, ha hozzátesszük, hogy a bemutató nem a Gaál Erzsébetről elnevezett stúdióban, hanem a nagyszínpadon jött létre. Már a próbák kezdetén pró és kontra vélemények fogalmazódtak meg arról, hogyan működik majd együtt rendező és társulat, s hogyan fogadja majd a színház közönsége a végeredményt. A borúlátók és az ellendrukkerek vélekedését megerősíthette, hogy a próbák közben a címszereplő személye is megváltozott; az öreg hölgy legendás szerepében így a nagyszerű táncművész, ám prózával még soha nem próbálkozó Ladányi Andrea debütálhatott.

A gülleni polgárok

Noha a bemutató közönségét külön szórólap igyekezett beavatni az alkotók szándékaiba, az előadás szerencsére sem népnevelő, sem népboldogító célzatot nem mutat. Zsótér a megszokottól eltérő közeg kedvéért nem kötött rossz kompromisszumokat, de nem provokált feleslegesen, s nem próbált az „avatatlan" nézők számára beavató színházi kurzust tartani. Koncepciózus, színes, mozgalmas előadást készített, melynek meghatározó sajátja a társulati összmunka. Az Ungár Júlia friss, szikár fordításában játszott sorok jelentős része nem prózában, hanem dalban kel életre. Tallér Zsófia egyéni karakterű, viszonylag egynemű, a brechti songokat véletlenül sem utánzó zenéje nemcsak az atmoszférát, de a formát is megalapozza. Zsótér kiirtja a melankóliát, az önsajnálatot a szövegből, s Dürrenmatt kissé avítt darabját brechti köntösbe öltözteti. Nem a pénz megrontó hatalmának didak-

tikus ábrázolására kerül a hangsúly (ami persze mindig, mindenütt érvényes, s talán éppen ezért kevésbé érdekes), hanem arra, ami reményeink szerint csak itt és most aktuális igazán: hogy ez a folyamat milyen elképesztő gátlástalansággal, sunyisággal, képmutatással, pofátlansággal, az emberiességnek még a látszatáról is lemondva megy végbe. Az első rész, mely a milliárdosnő alakja köré szerveződik, már pontosan megágyaz ennek a folyamatnak, a második pedig megmutatja a működését.

A nyers didaxist a rendező verbálisan tompítja, ám képileg nyomatékosítja az ábrázolt folyamat stációit. Az első jelenetben Güllen polgárai a szó szoros értelmében legatyásodva, alsóneműre vetkezetten állnak előttünk, hogy a második felvonástól ruhatáruk mind csiricsárébb darabokkal gazdagodjon. Ám a gatyák, szoknyák, felsők krémszínű alapárnyalata végig megmarad, s leginkább a cipők, nyakkendők, harisnyák, ingek tündökölnek változatos színekben. Benedek Mari jelmezkészletének vannak persze játékosabb, ironikusabb darabjai is, például a Frédire és Bénire hajazó két testőr ruhája. Ambrus Mária díszletét pedig teljes egészében a játékosan színes formavilág jellemzi: absztrakt és/vagy elrajzolt, gyermekfirkákra emlékeztető térelemek váltakoznak megszokott környezetükből kiragadott tárgyakkal (amilyen például a darts-tábla). A játékosság, a finom humor nem idegen Zsótér rendezésétől sem. A gülleni polgárok négyfős kara – mely afféle brechti kikiáltóként kíséri végig az előadást, hol dalban, hol prózában narrálva az eseményeket, hol elvegyülve a többiek között, hol szerepekbe lépve – az erdei jelenetekben valóban átalakul erdei élőlényekké. Ám ami a szövegben erőltetett lirizálás, görcsös modernkedés, az itt friss játék, a konvenciókat fricskázó humor, önreflexió. Elég, ha Lévay Viktória kecsesen kivonul a színről, s társa máris utalhat a távozó őzre, ha pedig Zöld Csaba megkocogtatja Claire padját, a milliárdosnő rögtön felfedezni véli a harkályt.

Mindez azonban nem fedi el a már említett folyamat szuggesztív ábrázolását. Ebben természetesen kulcsszerepük van a színészeknek, akiket a rendező jól érzékelhetően rendez kisebb-nagyobb csoportokba, mint amilyen az öreg hölgy társasága, Ill családja, a városka notabilitásainak kara és a polgárok már említett kvartettje. A csoportok hol magukban, hol „elemeikre" bomolva, hol egymással vegyülve lépnek színre, így alakulnak a duettek, tercettek, kvartettek együttesekké. A polgárok csak pozíciójukban különböznek vezetőiktől – mindenki ugyanúgy fondorkodik, taktikázik, sunyít. Nyilvánvaló ez már Claire érkezése előtt is; Szabó Kimmel Tamás Polgármestere rendíthetetlen cinizmussal gyűjti be, forgatja ki és készül felhasználni az ismereteket, Friedenthal Zoltán Tanára és Maday Gábor Papja lelkesen végszavaz neki, a Vári-Kovács Péter által alakított Rendőr, akiről itt még viszonylag kevesebbet tudunk, érezhetően maga a törvényt saját céljai alapján értelmező korrupció. A polgárok kara pedig lelkesen sorakozik mögéjük. Ám ekkor még mindenki Illben látja a megoldást, aki látszatra semmiben sem különbözik a többiektől. Claire bejelentése megfordítja a mechanizmus irányát. Ill eszközből célponttá válik. S mint ahogy a gülleniek az öreg hölgyet is lassacskán kívánták behálózni, olyan lassan szorul a hurok Ill nyaka köré. De hogy szorul, az egyetlen pillanatra sem kétséges: senki sem mentegetőzik, feltartóztathatatlanul haladnak a cél, a milliárdok megnyerése, Ill elpusztítása felé. A család gyorsan leírja a családfőt, s a Tanár lelkiismereti fellángolása is igazából csak addig tart, míg meg nem tudja, hogy a gülleni gazdasági katasztrófa a milliárdosnő műve. A gátlástalan erkölcstelenség e riasztó és jegesen mulattató képét az alkotók néhány aktuális kiszólással („dübörög a gazdaság") egészítik ki – s noha ezek nem mélyítik az előadás jelentését, nem is zavaróak, ugyanakkor kitüntetett humorforrásként szolgálnak.

Koncz Zsuzsa felvételei

Ladányi Andrea (Claire Zachanassian), Méhes László (Alfred Ill), Szabó Kimmel Tamás (Polgármester) és Kocsis Judit (Negyedik Polgár)

A közeg sikeres megteremtése színészi érdem is: fegyelmezett összmunka jellemzi a József Attila Színház társulatát. A négy polgárt alakító Zöld Csaba, Gieler Csaba, Lévay Viktória és Kocsis Judit biztos támasza a játéknak, méltánylandó vokális felkészültségük, képesek mindvégig együtt dolgozni, mozogni,

s noha a figurateremtés a kvartetten belül nem lehet cél, az alkati eltérések még karaktert is kölcsönöznek az alakoknak. Valamivel halványabb náluk az Ill családját játszó hármas – Vándor Éva, Ullmann Mónika és Ferencz Bálint –, igaz, maguk a szerepek halványabbak, ám ugyanakkor ők is precízen illeszkednek az együttesbe. A Claire körébe tartozók sorából főként Sztarenki Pál kiismerhetetlen, rezzenéstelen tekintetű, asszonyát árnyékként követő komornyikja tűnik ki. A városi elöljárók közül Maday Gábor Papja többnyire a háttérben marad; hogy értekezik-e hallgatásáról az Úrral, nem tudni. Annál virulensebb Vári-Kovács Péter Rendőre, aki mosolygós arccal, töretlen kedvvel veszi palira a hozzá forduló Illt, s akinek derűsen amorális tekintete inkább fenyegetést, mint védelmet jelez. Friedenthal Zoltán Tanára az öreg hölggyel való szembesülés jelenetében a legerősebb, ott még fenntartja azt az illúziót, hogy őt más fából faragták, mint a többieket – aztán ezt a tévképzetet hagyja szerteoszlani. Szabó Kimmel Tamás Polgármestere a lehető legkézenfekvőbb eszközökkel, minden felesleges karikírozás és kikacsintás nélkül állítja elő napjaink gátlástalan, mindenre kapható és minden lelkifurdalástól mentes, velejéig cinikus politikusainak prototípusát.

Az együttesekből élesen kiválik a két főszereplő alakja. Pontosabban Ill esetében az első felvonásban még inkább csak a szereplő pozicionális elkülönülése érzékelhető; Méhes László játéka inkább a többiekhez való hasonlóságot érzékelteti. A második részben azután önszántán kívül kerül gyökeresen más helyzetbe, s fordul ellene az a mechanizmus, melynek korábban maga is részese volt. Méhes pontosan játssza el az ebből keletkező riadalmat, de igazán a már mindenbe beletörődött Illként válik jelentékennyé. Ez az Ill bölcs ember; kívülről lát rá magára, a többiekre, s a csendes szavakból, finom gesztusokból felépített alakítás pontosan érzékelteti: innen nincs visszaút, nem lehet újra „körön belülre" kerülni, a megúszás, a kegyelem már fel sem merülhet. A címszerepet játszó Ladányi Andrea alakítása verbális szempontból is pontos, megszólalásai ugyan relatíve szűk regiszterben mozognak, de erőteljesek, élesek, kifejezőek. Minden apró gesztust, mozdulatot jelentőséggel és jelentéssel képes felruházni, alkata, roppant erős színpadi jelenléte és kifejezőereje nem létezővé minősíti kor és fizikai állapot kérdését. Utóbbi jelzésére elegendő a harisnya, a kesztyű meg némi befogadói képzelőerő. Ladányi Andrea amellett, hogy elhitető erővel farag hús-vér figurát a milliárdosnő alakjából, bármilyen patetikusan hangozzék is, a halál, a romlás fojtogató levegőjét is színpadra tudja hozni.

Erős atmoszférájú, színes, a már-már érdektelennek tűnő alapmű egy szeletét érvényesen és hatásosan kibontó előadást készített a József Attila Színházban Zsótér Sándor. Azok az aggodalmak, melyek a rendező és a színészek együttműködéséhez kapcsolódtak, a végeredmény felől nézvén feleslegesnek tűnnek. Hogy az előadás nézői recepcióját illető félelmek mennyiben jogosak, egyelőre nem tudnám eldönteni…

FRIEDRICH DÜRRENMATT:
AZ ÖREG HÖLGY LÁTOGATÁSA
(József Attila Színház)

Fordító-dramaturg: Ungár Júlia. **Zeneszerző:** Tallér Zsófia. **Díszlet:** Ambrus Mária. **Jelmez:** Benedek Mari. **Szcenikus:** Éberwein Róbert. **Tánc:** Vati Tamás. **Zenei vezető:** Gebora György, Erős Csaba. **A rendező munkatársa:** Czipó Gabriella. **Rendező:** Zsótér Sándor.
Szereplők: Zöld Csaba, Gieler Csaba, Lévay Viktória, Kocsis Judit, Méhes László, Szabó Kimmel Tamás, Friedenthal Zoltán, Maday Gábor, Dányi Krisztián, Ladányi Andrea, Blazsovszky Ákos, Vári Kovács Péter, Sztarenki Pál, Tokaji Tibor, Sebestyén Csaba, Háda János, Ömböli Pál, Vándor Éva, Ullmann Mónika, Ferencz Bálint, Bárd Noémi Polli.

Koltai Tamás

Japánban nincs veréb

MÓRICZ ZSIGMOND: ÚRI MURI

Rusznyák Gábor két magyar vircsaftot, az italozást és a délibábosságot egyesítve mitologizálja duhaj millenniumi haláltánccá az *Úri muri*t, s e célból – logikusan – visszatér a regényhez. Eljárása a kaposvári színházban sikeres kísérlet a kis- (vagy nagy-) realizmus meghaladására és egy színházi mitológia pótlására, amire csak azok szorulnak (a lengyelek például nem), akiknek a drámairodalmából ez a kínálat evidensen hiányzik.

Móricz Zsigmond tehetségéből mindenesetre futotta, hogy az „úri muriban" fölfedezhessük a metafora lehetőségét, még ha teatralizálására a magyar színház tradíciói a legkevésbé sem voltak alkalmasak. Jelképesnek tekinthető az eredeti drámaváltozatnak

az az instrukciója – „ázsiai nagy mulatság, de kedvesen” –, amely a színmű csúcsjelenetében mintegy figyelmezteti a rendezőt a befogadás határaira. A kedvesen tálalt *danse macabre* önmagát s így az ipari-kereskedelmi tevékenységgé vált színházat degradálja. Rusznyáknak az a döntése, hogy a murit kiterjeszti az előadás teljes időtartamára, gesztusértékű. Ugyanakkor kockázatos is, mert kizárja a hagyományos drámai építkezést: a fokozatosan adagolt feszültség kirobbanását a végső „nagyjelenetben”. A kaposvári előadásban a „muri” már az ivóban (étteremben) elkezdődik, és az elrejtett Rozika megjelenését is itt követeli ki a kanok társasága; mire a mulatság „szünet után” új erőre kap – a második részben –, Rozika már Pestre szökött, így elvesztése nem közvetlenül a drámai eseményekbe ágyazva s főként nem a duhaj katasztrófahangulat csúcsán hergeli Zoltánt az öngyilkosságra. Kioldódott volna ezáltal a drámai feszültség?

Nem, csak más hangsúlyt kapott. Ez a Szakhmáry Zoltán ugyanis – akit Kocsis Pál játszik – nem az a Szakhmáry Zoltán, akit megszoktunk, nem a borba és bánatba fulladt, jobb sorsra érdemes gazdasági reformer, akit lehúz a magyar ugar, hanem olyan elvetélt félértelmiségi, aki bár szellemileg különb az átlagnál, lényegében egyívású vele. A színész és a rendező elkerüli azt a hamis sablont, amely a pozitív hős és a borzalmas környezet konfliktusára építi a drámát, s az előbbi bukásának tragikus katarzist tulajdonít. Ennek megfelelően nincs sárba ragadt vidék az egyik oldalon és virtuális mintagazdaság álma a másikon, nem a csikorgó agyak ütköznek össze az európai szellemmel – sokkal inkább a millenniumi társadalmi-gazdasági háttér képe sejlik föl mint valóságos alternatíva. Szeszipar és vasútfejlesztés – a kérdés az, hogy ki lehet-e mindezt használni, például el tudja-e érni a polgármester, hogy ide vezessék a szárnyvonalat, és jó lenne-e ez egyáltalán. A tréfából miniszteri rangra

FENT:
Csapó Virág (Rhédey Eszter), Kocsis Pál (Szakhmáry Zoltán) és Gyuricza István (Csörgheő Csuli)

JOBBRA:
Úri muri

Klencsár Gábor felvételei

emelt Lekenczey Muki „látogatásának” dzsentroid fogadtatása például más dimenziót kap. Az is, hogy a Japánban nemesített búza szára nálunk letörik, ha rászáll a veréb – na ja: „Japánban nincs veréb”. A valóságidegenség áll szemben a realitással. A délibáb a lehetséges fejlődéssel. A napfogyatkozás kozmikus tüneménye a kisszerűséggel. A bódult millenniumi hangulat a tényleges helyzet fölismerésével. (Aminek az sem mond ellent, hogy *odafönt* éppen ebben az időben igenis volt fejlődés – annál nagyobb a „vidéki” kontraszt.)

Angyal Bernadett díszlete már az étterembe beépíti a szeszfőzde fémtartályait és -csöveit; másfelől viszont a kettős vécéajtót is, amelyek használatbavétele vedelős-mulatós daraboknál negyven évvel ezelőtt Lucian Pintilie *Farsang*-rendezésében vált a kelet-európai színházi ikonográfia részévé. „Fordulás” után – a második részben – ugyanez az ipari berendezés megmarad mint kiemelt háttér, sőt egy előszínpadi zsilippel és csatornával is kiegészül, ami azt a hatást kelti, hogy ugyanannak a komplexumnak a túloldalán vagyunk, azaz a helyszín nem változott, csupán az étermi részhez csatlakozó lakótérbe, egy zárt belső udvarfélébe kerültünk. Föltevésünket erősítendő pincérként ugyanaz a Kőrösi András jelenik meg, aki az első felvonásban mint Malinka kocsmáros mintaszerű példát adott a személyiséggel telített néma jelenlét egykori kaposvári hagyományából. Van ebben a színpadképben valami enyhén szürreális, ami tompítja meglepetésünket, mikor a szeszfőzde „kazánjának” vasajtaja kinyílván, mögötte egy rózsaszín, tükrös leányszoba tárul föl mint Rozika szerelmi fészke, sőt a második részben az elszállásolt cigány lányokkal létesített orgia helyszíne. Ez a képtelen kép mintha egy „harmadik” magyar mitológiát, az operettes mozifantáziát célozná meg.

A mitológiák világában hétköznapian ismerős emberek mozognak. Nagy Ilona Rozikája mellőzi a lápvirág romlott ártatlanságából fakadó negédességet, egyszerű, természetes, életrevaló teremtés, aki gyakorlatiasan megragadja az első adandó alkalmat, hogy tágabb dimenzióban érvényesítse női létéből fakadó tehetségét. Rusznyák nem ismerkedő kokettálásnak, hanem enyelgő rutinnak állítja be szerelmi dialógjukat Zoltánnal, amely így szerencsésen elveszti népszínműves jellegét. Valószínűleg ezért hagyja el a csugariak – politikailag nem föltétlenül korrekt – jelenetét is. Helyette viszont az első mulatójelenetben tartós jelenlétre ítéli a hashajtó pálinkával leitatott Fancsali szomszédot, alkalmat adva ezzel Hunyadkürti Györgynek egy hozzá méltóan pompás epizódalakításra; nagyszerű, ahogy a színpadszélen meghúzódó, páriaként kezelt, asztalától megfosztott parasztember előbb személyes integritásának, majd lerészegedvén méltóságának megőrzésével képes reagálni egyre méltatlanabb helyzetére. Az eredeti darabváltozat zsánerjeleneteitől a Rhédey Esztert játszó Csapó Virág is megfosztatik, mert nem a tanyára kilátogató, cipőtalpáról finnyásan sarat pucoló polgáriarisztokratikus szépasszonyról és a váltókra aláírás közben freudi ösztönnel tintát öntő, férje reformjaival együtt szárnyalni képtelen feleségről van szó, hanem a megértő társat hazudó hisztérikáról. Csapó Virág pontos látleletet ad a nőről, aki az együttérzés gesztusával kicsalja férje titkát, majd a tények láttán vadul sikoltozni kezd, és kitépkedi a cihákat a feltárult szerelmi fészekből.

Az érvényes reálszituáció kínál keretet az erre legalkalmasabban fölépített jeleneteknek, például az első felvonás vendéglői asztaltársaságának – Gyuricza István joviális Csulijának, Kelemen József link Lekenczeyjének, Kovács Zsolt katonásan szikár Zsellyei Balogh Ábelének, Szula László lagymatag Borbírójának, Karácsony Tamás fontoskodóan jelentéktelen polgármesterének –, de már itt is a jelenlettel megerősített *ensemble* a lényeges, ahogy a kvaterkázás átmegy mulatozásba. Ritkán látni „cigányzenekart” olyan természetes játszó személyekként a színpadi létezéssel eggyé olvadva, mint itt. Amikor pedig a két táborra szakadt kompánia egyik fele az „Egy cica, két cicá”-t énekli békés megértésben a Kossuth-nótára gyújtó másik felével, az már „a magyar mitológia”. A második rész cigány lányokkal überolt orgiasztikus ivászata, ahogy a fokozáshoz szükséges, egy számmal nagyobb, és szervezettségében szürreálisabb is. Sikerült kikeverni a részletek és az egész megfelelő arányát: a tömegből mindig kihalászható egy-egy önálló, egyéniséggel fölruházott, a pillanatnak megfelelően reagáló karakter. Még a „statiszták” közül is – ha ugyan volnának, s nem lépnének elő, régi kaposvári szokás szerint, egyenértékű főszereplővé.

A legvégén – az *Úri muri*-beavatottak némi meglepetésére – nem az itt is sokat járatott „csehovi puska” sül el, hanem a móriczi vasvilla. Ugyanis abba szalad bele a takarásban – és tántorog vissza átdöfötten a színpadra – Kocsis Pál önmaga végére jutott Szakhmáry Zoltánja. A tűzzel-vízzel föltupírozott káoszban azonban észrevétlen marad, ugyanis a finálére érkezik a Wágner Artúr zenetanárt játszó Valcz Péter, aki ifjonti lobogással már az első felvonásban beígérte ünnepi zenekari nyitányként – Liszt helyett – Rossinit, és úgy látszik, most ért ide a kultúrával. A legjobb pillanatban. Föl is harsan *A tolvaj szarka,* ideiglenesen elnyomva a zűrzavart, majd minden zaj és a zene is elnémul, csak a fiatal karmester vezényli tovább rendületlenül a megdermedt panoptikumot.

MÓRICZ ZSIGMOND: ÚRI MURI
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Díszlet-jelmez: Angyal Bernadett. **Dramaturg:** Németh Mónika. **Segédrendező:** Pintér Kata. **Rendező:** Rusznyák Gábor.
Szereplők: Kocsis Pál, Csapó Virág, Nagy Ilona, Kovács Zsolt, Gyuricza István, Kelemen József, Szula László, Nagy Viktor, Sarkadi Kiss János, Tóth Géza, Nyári Oszkár, Kalmár Tamás, Valcz Péter, Karácsony Tamás, Egger Géza f. h., Józsa Richárd f. h., Mózes Balázs, Serf Egyed, Hunyadkürti György, Kőrösi András, Fábián Zsolt, Simon Viktória, Tóth Eleonóra, valamint Antal Márta, Csúz Lívia, Kovács Magdolna, Mester Szilvia, Szentgyörgyi István.

Szántó Judit

Én jacuzzom, te jacuzzol...

MOLIÈRE–PARTI NAGY LAJOS: ÚRHATNÁM POLGÁR

Bár Molière, akit a kánonban közvetlenül Shakespeare után szokás sorolni, rendszeresen színházaink műsorán van, elenyészően kevés igazán jó előadására emlékszem. Azok is a három nagy, tragikus színezetű emberdrámából, a *Tartuffe*-ből, a *Mizantrópb*ól és a *Don Juan*ból születtek, és nagy rendezők és/vagy nagy színészek nevével forrtak ösznók; hiszen szinte irigyelhetnénk a korabeli francia társadalmat a maga pallérozódni igyekvő újgazdagjaiért – a mi újgazdagjaink, egy szűk felső réteget leszámítva, általában fütyülnek a művészetekre, aligha csillanna fel a szemük, ha megtudnák, hogy ők prózában beszélnek, de még a divattal sem akarnak lépést tartani. Míg viszont Jourdain urat jó szándékú

Hegedűs D. Géza (Jourdain) és Gyuriska János (Tánctanár)

sze; és élénken él bennem egy francia *George Dandin,* Roger Planchon alkotása. Az áhítattal emlegetett „molière-i komédia" majdnem olyan nehezen él meg színpadainkon, mint ellenpárja, a francia klasszikus tragédia, azzal a – közönségsiker szempontjából nem csekély – különbséggel, hogy rekeszizmokat viszonylag könnyű csiklandozni, és a helyzetkomikum örökkön megbízható nevetésforrás.

Persze éppen az *Úrhatnám polgár*t akár a tragikum felé is lehetne hajlítani, még mindig érvényesebb előadás születhetne belőle, mintha aktualizálni próbálnak; hiszen szinte irigyelhetnénk a korabeli francia társadalmat a maga pallérozódni igyekvő újgazdagjaiért – a mi újgazdagjaink, egy szűk felső réteget leszámítva, általában fütyülnek a művészetekre, aligha csillanna fel a szemük, ha megtudnák, hogy ők prózában beszélnek, de még a divattal sem akarnak lépést tartani. Míg viszont Jourdain urat jó szándékú igyekezetének nevetségessége és reménytelensége legalábbis tragikomikus figurává teszi – és Hegedűs D. Géza ebből érzékeltet is valamit –; ebben az irányban lehetne keresni valamit.

Mihelyt azonban az előadás első perceiben szójátékot hallunk a „nemcsak – csaknem"-re, és ikes ige válik a „jacuzzik"-ból, már tudható, hogy Parti Nagy Lajos birodalmában járunk, és őhozzá előszeretettel fordulnak a színházi emberek olyankor, ha a bemutatandó darab testesebb-satnyább presztízsét ugyan ki akarják használni, de máskülönben tehernek érzik.

(Érdemes lenne összeszámlálni, hány eredeti Molière-mondat maradt a szövegben.) Csak ebben a szezonban is ez a második eset: így akart már az Új Színházban Szinetár Miklós is megszabadulni Nagy Ignác avítt komédiájától, még azzal sem törődve, hogy a választás előtti és utáni szituáció alkalmas lehetne aktuális vagy aktualizálható asszociációk keltésére. Maradt a Parti Nagy-féle pompás verbális humor, amelynek sajátos előnye, hogy vájtfülűeket és fületleneket egyaránt, ha nem is mindig ugyanazokon a helyeken, megnevettet; és maradt a zene, az a nosztalgiákhoz és ironikus hajlamokhoz egyaránt szóló, a darabtól magát merészen függetlenítő magyarnóta- és műdal-egyveleg, amely végeredményben az előadás lényege, és valószínű közönségsikerének kulcsa.

Koncz Zsuzsa felvételei

Igó Éva (Dorimène), Lukács Sándor (Dorante), Hegedűs D. Géza

Parti Nagy Lajos és a zene, csárdástól csipkés kombinén át az *„I did it my way”*-ig: ez a lényege Mácsai Pál vígszínházi előadásának is, amely mindenesetre sokkal látványosabb, sőt fényűzőbb, mint amivel az Új Színház ehhez képest beérni kénytelen. Igaz, Bagossy Levente impozáns, színházra emlékeztető, lepattant és csonka reneszánsz boltívei többet sejtetnek, mint amennyit végül kifejeznek, hacsak azt a rezignált üzenetet nem, hogy lám, ez lett mára Molière-ből. A zenei összeállítás azonban már fantáziadúsabb (Keresztes Zoltánt dicséri), mint ahogy mélyebb és komolyabb a szándék is: Hegedűs D. Géza (Jourdain úr) és a maga szerepének szerényebb lehetőségei között Börcsök Enikő (Jourdainné) a kortalan jellemdráma felé billentik el az előadás egyensúlyát, amelyet persze egykettőre visszabillent a négy fiatal az egymáshoz hangolt, jelmezben is, tartalomban is ízig-vérig mai zenés-táncos bolondozással; a négy szerepnek ez a hancúr-kvartettre vétele posszibilis alternatíva a közmegegyezéssel sápadtnak ítélt molière-i szerelmesekhez képest. Hegedűs D. Géza szép alakítása naiv, gyötrődő, bizonytalan, kétségek között hányódó Jourdain urat mutat, aki bárkitől hagyja magát becsapni, de ha hisz is a szemfényvesztésnek, mégse jó a közérzete; Börcsök Enikő pedig legalább színessé és változatossá teszi a földhözragadt józan észt megtestesítő házikotlós konvencionális alakját. Az ifjak kvartettjéből Tornyi Ildikó emelkedik ki, a Vígszínház nem mindig sikeres társulatépítő igyekezetének ez a ritka szerencsés „hozadéka”; önmagát játssza, de ez az önmaga friss, kedves, vonzó. És nem utolsósorban: aranyos a néma, de nagyon is jelen lévő két inas – Orth Péter, Lazók Mátyás –, akik frappáns, eredeti eszközökkel reagálják le az egész cselekményt.

Van még mondanivalója Mácsainak, ha nem sok köze van is az *Úrhatnám polgár*hoz: szatirikus szenvedélyét vígjátékira tompítva csipkedi meg a magyarkodást, amely nem éppen az újgazdagok, inkább az ógazdagok és majmolóik manírja. Már az újonnan beszerzett családfa felakasztását is magyaros dallam kíséri, Jourdain úrnak a Jánoskúti-szalonból rendelt új toalettje: rámás csizma, bársonymente, tigrisbőr kocogány pedig a díszmagyar és még inkább a díszmagyarkodás karikatúrája. Ezzel szemben a mamamusi-jelenésben (melyet szerencsés dramaturgiai ötlettel kapcsoltak össze Covielle cselével) semmi, XIV. Lajos udvarában dívó ál- vagy valódi *turquerie,* és ennek csak örülni lehet; bőven kárpótol érte a többi vicces rendezői ötlet (például a kidugott fejű Hegedűs D.-nek hatalmas sátortető alatt zajló komplett átöltöztetése).

Egyszóval a későbbiekben sem fogom mondani, hogy láttam továbbá egy kitűnő *Úrhatnám polgár*t. Láttam egy ügyes, alighanem tartós közönségsikerre hivatott Mácsai-rendezést, egy szép Hegedűs D.-alakítást, hallottam seregnyi jópofa Parti Nagy-bemondást és -poént; és most sem győződtem meg arról, hogy a Molière-vígjátékok akkor is sikert arathatnak, ha komolyan veszik őket.

MOLIÈRE – PARTI NAGY LAJOS: ÚRHATNÁM POLGÁR (Vígszínház)

Díszlet: Bagossy Levente. **Jelmez:** Jánoskúti Márta. **Mozgás:** Lisztóczky Hajnal. **Zene:** Keresztes Zoltán. **Szcenika:** Krisztiáni István. **Világítás:** Komoróczky Gábor. **Dramaturg:** Radnóti Zsuzsa. **A rendező munkatársa:** Molnár Kata. **Rendező:** Mácsai Pál. **Szereplők:** Hegedűs D. Géza, Börcsök Enikő, Tornyi Ildikó, Cseh Judit, Lajos András, Juhász István, Igó Éva, Lukács Sándor, Fesztbaum Béla, Gyuriska János, Vallai Péter, Sarádi Zsolt, Orth Péter e. h., Lazók Mátyás e. h.

Rádai Andrea

Lulu összes, rövidítve

FRANK WEDEKIND: LULU

Frank Wedekind *Lulu*ja száz évvel a születése után is letaglózó, hiszen a nőiség alaptermészetét, azt a – külsőségeiben a férfiak legmerészebb álmait beteljesítő – nőalakot boncolja, melyre a lehető legkevesebb konvenció rakódott. Lulu nem volt szűz soha: az utca, majd a legkülönbözőbb rendű és rangú férfiak nevelték; a tisztességes női létnek még a látszatát is kerüli, mindenkinek odaadja magát, de senkié nem lesz igazán. A dráma ősváltozatának kezdetén a tizennyolc éves Lulu engedelmes állatkaként szó szerint úgy táncol, ahogy öreg, de gazdag férje, Goll főtanácsos fütyül. A darab végén, huszonhárom évesen, egy nyomortanyán fogadja kuncsaftjait, s a prostituáltakat gyilkoló Hasfelmetsző Jack borotvájának áldozataként végzi. A kettő között szinte évenként hullajt el egy-egy férjet, akiknek haláláért közvetve vagy közvetlenül ő a felelős. Lulu tehát idomított jószágból független, gazdag, önálló személyiséggel rendelkező nővé, szívtipróvá válik, ám közben egyre lejjebb csúszik és elszegényedik.

A Pesti Színház előadásában két *Lulu*t láthatunk: Eszenyi Enikőét és Forgács Péter rendezőét. Az alkotói folyamat tekintetében e kettő olykor elválaszthatatlan egymástól, mégis: míg az előbbi hitelesen vezeti végig a nézőt Lulu életének stációin, s helyenként felvillantja a nőben és a férfi-nő kapcsolatban rejlő rejtélyes, tudattalan ellentmondásokat, addig az utóbbi az ősváltozat helyett egy aránytalanul rövidített-könnyített, egyenetlen színvonalú, olykor zavaros *Lulu*-adaptációt (dramaturg: Deres Péter) tálal fel. Az előadás a szereplők számát alaposan megkurtítja, illetve a dráma későbbi változatainak egyikéből, *A föld szellemé*ből a csábítási jelenethez átemeli az iskolásfiú Alfred Hugenberg alakját. Az első három felvonás egyenletes ütemben követi a darab cselekményét, ám a negyedik és az ötödik felvonás nagy része hirtelen amputálódik. A nézőnek így csak halvány sejtése lehet arról, hogy mi történik a színpadon, és számos utalás érthetetlen számára.

A kamaradráma jellegű első négy felvonás kiemeli a darab bohózati elemeit, a lehetséges gegeket. A Luluval való dulakodás jelenetében a festő Schwarz a közönség derültségére hevesen szignálja a festékkel véletlenül összefröcskölt vásznat. Lulu apja, Schigolch úgy robban be a színre, mint valami zenebohóc. Schwarz öngyilkosságának döbbenetét a vérben ügyetlenül tapicskoló Lulu és a morbid kíváncsiságát kielégítő, a hullát háromszor is megnéző Alwa ellensúlyozza. A komikum a harmadik felvonás tettenérési jelenetében csúcsosodik ki: az eredeti változat néhány passzív megfigyelője helyett nagyobb számú férfi – például Alfred Hugenberg is – simogatja, izgatja, adja kézről kézre Lulut.

Az ötödik felvonás hirtelen váltással a szürrealitás felé viszi el az előadást, és ez nemcsak a különös csattanóban tevékeny szerepet játszó Hasfelmetsző Jack felbukkanásának eredménye. A zene és a világí-

Csőre Gábor (Rodrigo Quast), Eszenyi Enikő (Lulu) és Telekes Péter (Alwa Schöning)

Telekes Péter, Eszenyi Enikő és Harkányi Endre (Jack)

Koncz Zsuzsa felvételei

tás szerepe felerősödik, a cselekmény végképp követhetetlenné válik. A néhai Goll előtt lejtett táncok idéződnek fel, amikor Lulu az utcán felszedett kuncsaftjaival (Katona Gábor) nem beszélget, hanem groteszk koreográfiában (Duda Éva) táncol. Az utolsó jelenetek mintha elkerülhetetlen, kiérdemelt bukását, az istenek büntetését sejtetnék. Ráadásul a meghúzott negyedik felvonás nem ábrázolja a függetlenségéhez ragaszkodó Lulu abszurditásig hosszadalmas küzdelmét az utána s a pénzért ácsingózó férfiakkal szemben, kimarad például az a jelenet, melyben visszautasítja a luxusprostituáltakkal kereskedő rendőrspicli ajánlatát.

Az előadás másik vonulataként Eszenyi Enikő viszont könnyedén végigzongorázza a Luluban megtestesülő, felvonásról felvonásra átlényegülő nőalakokat és a különböző férfiak oldalán betöltött női szerepeket. Goll játékszereként Lulu személyiség nélküli edény, mozdulatai darabosak, gesztusai tramplisak. Férje távollétében zabolátlanul rumlizik. A második felvonásra barna parókáját szőkére cseréli, és Schwarz múzsájává, személyiséggel, akarattal, vággyal rendelkező nővé válik. Eszenyi mozdulatai kecsesebbek, ízlése valamivel kifinomultabb, még álmait is képes megfogalmazni. Amikor szeretője, Schöning véget akar vetni kapcsolatuknak, Eszenyi Luluja eltúlzott hisztériarohammal reagál. Schöning feleségeként, vörös parókásan, már akkora hatalma van, mint egy férfinak (néhány pillanatra még egy műhímvesszővel is felszerelkezik): háremet tart, és Alwát professzionálisan csábítja el. Schöning halála után a férfiak egyre inkább önfeláldozásra késztetik, s a végén Eszenyi utcalányként, paróka nélkül, gyűrötten tesz-vesz a színpadon, mint a gyárba készülő asszony.

Bár Eszenyi izgalmas női figurákat ragad meg, az előadás egésze – az aránytalanságok, a didaktikusnak tűnő lezárás, a díszlet és a színészi alakítások – hiányérzetet hagy a nézőben. Lulu vibrálása csak kevéssé tükröződik a többi színészen, akik pontosan úgy játszanak el Eszenyi mellett, ahogy a férfiak elbeszélnek Lulu mellett. Az előadásban talán Schöning és Lulu viszonya a legtisztázottabb. Kern András öreg, megfáradt, az elkerülhetetlenbe és végzetébe beletörődő férfi, aki ímmel-ámmal lázad a katasztrófa ellen, amikor rá akarja venni Lulut az öngyilkosságra. (Megjegyzem, az előadást a beugró Epres Attilával is láttam – az ő kevésbé fáradt, szikrázó szellemű, Mefisztó-szerű Schöningje Lulu egyenrangú partnere.) Schwarz (Szőcs Artúr) szorongó, neurotikus festő helyett idegesen affektáló kamasznak tűnik. Telekes Péter finoman épít a sztereotípiákra: Alwája a *fin de siècle* tipikus alakja, dekadens, erőtlen művész*lélek,* aki képtelen feltartóztatni a zuhanást. Tordy Géza az első három felvonás hangulatának megfelelően Schigolch vásári bohóc jellegét domborítja ki, ám ez az előadás többi részében egyáltalán nem működik. Kiss Mari Geschwitze szenvedélytelen és fakó; végig alázatos, és végig vagy bőröndöt, vagy cigarettát szorongat a kezében.

Az előadást Melis László cirkuszi dobpergésre és tangóharmonikára épülő zenéje kíséri. A színpadot banálisan háromsornyi vil-

lanykörte keretezi (díszlet és jelmez: Füzér Anni), melyek garantáltan akkor villannak fel, amikor nő a feszültség. A festő lakása festékes, a csábítás helyszíne vörös bársonyos, a nyomortanya nyomorúságos. Szép megoldás viszont, hogy a játéktér egyre beljebb, egyre szűkebb, sötétebb helyre szorul a színpadon. Lulu ruhái szépek és rafináltan kihívóak, hermafrodita jelmeze bizarr. Akár érdekes is lehetne egy érdekes előadásban.

FRANK WEDEKIND: LULU
(Pesti Színház)

Fordította: Forgách András. **Díszlet-jelmez:** Füzér Anni. **Dramaturg:** Deres Péter. **Zeneszerző:** Melis László. **Koreográfus:** Duda Éva. **Asszisztens:** Varga Andrea. **Rendező:** Forgács Péter.
Táncosok: Katona Gábor, Frank Róbert. **Zenészek:** Ernyei László, Sax Norbert, Fábry Boglárka, Éles Tibor.
Szereplők: Tordy Géza, Eszenyi Enikő, Tahi Tóth László, Kern András, Telekes Péter, Szőcs Artúr, Kiss Mari, Csőre Gábor, Horváth Sebestyén Sándor, Harkányi Endre.

Tarján Tamás

Holnap reggel

SPIRÓ GYÖRGY: SZILVESZTER

A január 11-i bemutatón a Nemzeti Színház előcsarnokába érkezve, a konfettisen-sültmalacosan feldíszített asztalok étel-ital pezsgése láttán azt hittem, a rendezés újévi világkarneválba táncoltatta a regényadaptációt, s ez az előjáték. A szigorú kordonok azonban kérlelhetetlenül az alsó fertályba, a Gobbi Hilda Színpadra tereltek, a nálam tájokozottabbak pedig felhomályosítottak: az Exbankbüro Ltd. & Co ünnepi cégvacsorája esik egybe a Hamvas Béla ötven éve keletkezett experimentális imaginációját alapul vevő *Szilveszter* premierjével. Igentek Kösszem – egy igen tekintélyes közéleti személyiség – a közelemben előadáskezdés előtt oda is csámcsogta övéinek: – Piszkos jót kajálnak fönt ezek az Exbankék!

Talán nem is lett volna rossz, ha álruhában inkább az EBB L&C-rendezvényt és nem a Keszég-rendezést választom. De újmagyar-dráma-szószba mártva sem éreztem különösebben rosszul magamat. Perczel Enikő és Enyedi Éva, a két dramaturg ráérzett: hagyományos műsorfüzet helyett valami mással kell kuktálkodniuk. Nejlonzacskóba helyezett fénykép–idézet-vegyesfelvágottat szervíroztak. A színes lapokat ízlelgetve akár „Mákos borsó" címen is írhatnék most Spiró György komédiájáról, melyet Zságer Balázs loccsintott le érvényes szavatosságú zenével, Bányai Tamás szórt be lightosan pislogó fénnyel, Gyöngyösi Tamás kavart meg kozmálásgátló mozgások fakanalával.

A *Szilveszter* parodisztikus víziódráma, hol tragikus álarcban, hol karneváli maszkban előadva. A stílus-álorcák mögül legalább hárman dugják ki ábrázatukat. Karinthy Frigyes, aki – Spiró ugyan nem így gondolja – még Hamvasnál is halhatatlanabb *karinthkaturista* volt; a hangváltogatásban és *-utánzásban* verhetetlen Weöres Sándor, az 1897 és 1968 között élt szerző tisztelő fiatalabb barátja; és Rejtő Jenő, a magyar nyelv agyonverhetetlen péhovardista szellemiségének, szociolektusának első számú letéteményese. Karinthy *Holnap reggel* című sci-fi(lozófiai) tandrámájával öt éve próbálkoztak is ebben a teremben, Weöres történetbölcseleti kalandos játékának bábjai, meséje – *A holdbeli csónakos* – ma is otthonos a Nemzeti nagyszínpadán. Rejtő mostanáig rejtőzött. Spiró variánsa a Hamvas-konglomerátumból megőrzi (többek közt) a Karinthy-halandzsákat, a *Capillária*-szerű fantasztikumot; a Weöres-drámakorpuszból (például) az egzotikumra ocsúdást és a cselekménycsévélés szabadosságát: legyen benne szentgyörgy, sárkány, ferde szem etc.; a Rejtő-arzenálból pedig a laposságig tökéletesített bemondásokat és a humor szenvtelenségét. Persze a *Szilveszter* című színmű alkotója a *Szilveszter* című regényzetből is mentett át passzusokat, s miközben tisztelgett a hamvasi univerzum előtt, a saját írói univerzumát sem fosztotta meg jogaitól. Addig koccantott egy eposzra elegendő figurát, míg a teljesen érthetetlen – igaz, értésre nem is szoruló és többféleképp rekonstruálható – kalandsorozat áltörténeti közegében szépen célba fut, és ott azonnal, szépen megtörik a kezdettől belerajzolt, ötpercenként kiradírozgatott szerelmi vonal. Az egymásnak teremtett *A* és *B* ezúttal sem lesznek egymáséi, a nem egymáshoz illő *C* és *D* összebútoroznak, hogy ásó, kapa, nagyharang helyett egy budi válassza el őket. (*Tóték, Finito* és egyéb márkákért keressük fel Örkény, Tasnádi és más forgalmazókat!)

Schiller Kata felvételei

FENT: Szarvas József (Patmore), Papp Zoltán (Brazovity Uddo), Molnár Piroska (Naura mamája) és Hollósi Frigyes (Abel After)

BALRA: Ujlaky László (Félszemű), Gazsó György (Fogoly) és Kulka János (Wotan)

Ha tucatnyi aranymondás és némi unikális hangulat visszamarad e szabálytalan és jelentéktelen, de megmunkált és eljátszható kanavász nyomán, már legalább nullszaldós a bolt. Nem kárhoztatható Keszég László rendező, hogy ötletbörzét nyitott. Hamvasnak megy, Spirónak szabad – ő miért taksálná kevesebbre magát? Színészei klubokba tömörültek. Az egyik klub elitje azzal passziózik, amivel a legutóbbi években szokott. Sinkó László (Theoclodini) a művészet magasából tojik a botfülű alacsony tömegre, Molnár Piroska (Naura mamája) rettenetes anya a vicelakásból, Hollósi Frigyes ámuldozni és enni sosem rest Abel After, Szarvas József (Patmore – aki amolyan első lenne az egyenlők között) lepukkant, de józan eszű népfiként himmeghummog, Gazsó György (Fogoly) szolgálatkész jó képet vág az emberalattisághoz, Mertz Tibor (Horace Chill) elegánsan kívül áll. A másik körben a hipochonder Ázsia-lánya Básti Juli (Hercegnő), a nőfaló nő Flemalle-t varkocson ragadó Söptei Andrea, a retiküljét testrészként illegető Csoma Judit (Margherita), a foga fehérét csorbán kimutató Murzetklodzajev gúnyájában Hevér Gábor, az ellenlábas Dr. Ordalként a keménykedni igyekvő Újvári Zoltán valami színészi primőrt szeretne mutatni. A harmadik klubban sokan tanakodnak, mi is lenne a dolguk. Nekik a beszélő (vagy néma) nevek sem segítenek. Kulka János (a Wotan nevet is átélve

az SS-tiszti múlt mellett) privátim gyakorlatozik, és – Csomán kívül – messze a legtöbbre viszi. Nem feledhetjük: az említettek és nem említettek egy része földre szállt angyal, előbújt ördög. Ezek az egyletek ugyanúgy eltünedeznek a kavalkádban, mint számos feltételezhető velősebb gondolat.

Termékeny találmány a három megfeneklett teher-, illetve személyvagon vesztegeltetése Árvai Györgytől. A kocsmavonat-népszálló díszlet nem lehet úgy tömve, hogy ne nyelne el még akárhány bevetődőt. Hová nyílik e bugyor? – ne nagyon firtassuk, mert a szakadékos külső övezet (és beszűrődő jelképkoktél) nem versenyképes a lebuj-óvóhely-raktár-állatodú belső térséggel. Szűcs Edit művészeti ágakat (cirkusz, színház, festészet, koncertzene, emberrablás), szakmákat (gyilkosság, lélekgyilkosság, tömeggyilkosság, kémkedés, kábítószer-kereskedelem), népeket (Európa, Ázsia, Amerika, menny, pokol) karikírozhat ruhákkal és álruhákkal. A jelmezek sokszor túllőnek a célon (vagy ez lenne a tudatfelhősödés, álomittasság a rendezésben?).

Keszég a darab XX. századot, világtörténelmet, kozmoszteremtést orrfacsaróan illatozó gáznemű elegyét nem reguláz rugalmas burokba. A hasadékokon mindenfelé szökik ki az intellektuális energia, a szómágia felhajtóereje. Mégsem lenne igaz azt állítani: borsófőzelék és mákos tészta szilveszteri lakomáját, a mákos borsó komédiavacsoráját ne követné másnap. Hamvas így fejezi be (Spiró nem): „...Mr. Patmore-nak mindegy, földi élet vagy túlvilág, mindnyájan egyszerre vagyunk, és a világ addig tart, amíg kimondom, hogy BOLDOG ÚJ ÉVET!" Mindig megjön szilveszterre január 1. – és őugyanolyansága kezdi elölről.

SPIRÓ GYÖRGY: SZILVESZTER
(Nemzeti Színház, Gobbi Hilda Színpad)

Díszlet: Árvai György. **Jelmez:** Szűcs Edit. **Dramaturg:** Perczel Enikő, Enyedi Éva e. h. **Zene:** Zságer Balázs. **Fény:** Bányai Tamás. **Mozgás:** Gyöngyösi Tamás. **Animáció:** Mészáros Péter. **Rendező:** Keszég László.
Szereplők: Hollósi Frigyes, Csankó Zoltán, Papp Zoltán, Horváth Ákos, Schmied Zoltán, Ujlaky László, Söptei Andrea, Gazsó György, Básti Juli, Varga Mária, Mertz Tibor, Nemes Wanda, Orosz Róbert, Csoma Judit, Hevér Gábor, Bognár Anna, Molnár Piroska, Újvári Zoltán, Nagy Cili, Szarvas József, Vida Péter, Bródy Norbert, Szöllősi Zoltán, Sinkó László, Kulka János.

Székely Szabolcs

Zsigeri Csehov

ANTON CSEHOV: SIRÁLY

Emlékszem arra a desztillált, érdektelen, merengő, üresen filozofáló világra, amelyet a középiskolás tankönyv szerzője ráhúzott az orosz klasszikus drámáira, s amely a felszínen valószínűleg uralja is a Csehovval kapcsolatos közgondolkodást. Szász János rendezése ugyanakkor éppen a *Sirály*ból kiolvasható szenvedélyt nagyítja fel.

Csehov mindenkori színrevitelének veszélye a hiány explicitté tétele lehet: vagyis – ahogy a hozzá kapcsolódó paródiák is rájátszanak – az unalom, az esélytelenség, *az élet máshol, máskor van* toposzának közvetlen és statikus megjelenítése. A Bárka előadása ugyanakkor ezeket a csehovi alapvetéseket nem önmagukban, hanem a figurák zsigeri indulatainak, túlfűtött gesztusainak motivációjaként, magyarázataként exponálja. A karakterek közti viszonyok, az érzelmek vektorai robbanásszerű dialógusokban válnak érzékelhetővé. Szász János előadása ugyanis: érzéki. Érzéki, amennyiben a jelenetek atmoszférájának szaga, tapintása, közvetlen hatásossága, hatni akarása van: nem finom utalásrendszerrel él, hanem brutális közvetlenséggel hozza felszínre a szereplők elfojtásait és a mögötte felizzó tehetetlenséget. Elsül, aminek el kell sülnie: a rendező láthatóan rájátszik a csehovi színpadi fegyverről szóló szállóigére, amikor Samrajev (Gados Béla) a produkció elején falra akasztja a puskát, mielőtt felvonulnak a darab szereplői, hangsúlyossá téve a nyitó képet. Bár a *Sirály* központi figurája Kosztya, a Bárka előadásának párbeszédei Trigorin, Arkagyina, de még Szorin alakját is drámai hőssé-antihőssé nagyítják, elsősorban a színészi aranyfedezetnek köszönhetően.

A fiatal író, Trepljov alakítójának kiválasztása kulcsfontosságú minden *Sirály* esetében, mert karaktere, alkata döntően befolyásolja azt, amit és ahogy az elő-

BALRA: Tompos Kátya (Mása), Ilyés Róbert (Dorn) és Varjú Olga (Arkagyina)

JOBBRA: Balázs Zoltán (Trepljov) és Bognár Gyöngyvér (Nyina)

adás el akar mondani magáról a színházi alkotásról. Balázs Zoltán maga is állandó útkeresésben, új formák megtalálásában ügyködik, és önkéntelenül is a produkcióba rántja a személyéhez mint színész-rendezőhöz kapcsolódó asszociációkat. Ez éppen annyira leterhelhetné Trepljov színházelméleti monológjait, mint amennyire evidens támasztékot adhat a szerepnek. Balázs Zoltán azonban épp e legszemélyesebb mondatoknál artikulál finom és okos visszafogottsággal: vagyis nem játszik rá a magától értetődő referenciális párhuzamra. Zaklatott játéka jól követhető ívet ír le a szikár és kemény művész-forradalmártól a saját féltehetsége felett kesergő, önsajnáltató hisztis alakig. Hogy mégsem távolítja el a szerepét a nézőtől – egyenesebben és banálisabban fogalmazva: hogy nem teszi ellenszenvessé Trepljovot –, az elsősorban a sebápolós jelenetnek köszönhető. A motorikusan lánglelkű fiú piócaként szívná magába anyja szeretetét. Mimikája, gesztusai mégis inkább egy elesett kamaszéi, aki egész kataton lázadását odadobná egyetlen őszinte anyai mozdulatért.

Varjú Olga Arkagyinája azonban nem egyszerűen szeretettelen díva – sőt, éppen hogy elfojtott szeretetével nem tud mit kezdeni, mikor természetszerűen szüksége lenne rá. Saját magának, a fiának, a testvérének, a szeretőjének. Közeledő öregségében hidegséggel, sminkes kegyetlenséggel, maszkírozott Művésznőként ripacskodja végig saját életét. A színésznő idegesen kapkodó alakítása pontos látlelete a szeretetmegvonás és a pokoli nőiség zsaroló terrorizmusának. Utóbbinak csúcsa Trigorin visszahódítása. Varjú Olga játéka szinte észrevétlenül csap át a valóban kétségbeesett, valóban összetört nő segélykiáltásából az ördögien-ösztönösen tudatos stratéga ellentámadásába. Úgy tépi le magáról a ruhát, olyan természetességgel áll meg a színpad közepén egyetlen bugyiban-harisnyában, mintha tényleg nem is egy középkorú nő szánalmas komplexusát látnánk, hanem egy olyan asszony sugárzó szépségét, aki képes Nyinával felvenni a versenyt. A Trigorin írásművészetét feldicsérő kígyóravasz taktika már szinte felesleges is: pillanatokon belül már újra teljes fölénnyel és gőggel veszi vissza melltartóját.

A nagyjelenet persze csak olyan Trigorinnal működhet, aki tényleg hitelesen legyőzhető, akinek legyőzetése téttel bír. Márpedig Alföldi Róbert eddigre felépítette a legelső megszólalásaiban még puhány, sikerességében is érdektelen író figuráját. Nyinával folytatott első hosszú párbeszéde alkalmas talán a leginkább az elfojtás-kitörés színpadi ábrázolására, amit Alföldi nagyon jó ritmusérzékkel old meg. A színpadi megformáltságában is jelentéktelen Nyina (Bognár Gyöngyvér) naiv rácsodálkozása úgy nyitja meg Alföldi-Trigorin személyiségét, hogy a zaklatottság dinamikája hitelessé teszi a jelenet záró gesztusát: Nyina ölének megmarkolását.

Az említett két páros mellett a Medvegyenko–Mása kettős csupán mellékszál marad: Tompos Kátya érzékeny gesztusai, tekintete és Kardos Róbert egyszerű jámborsága visszafogott háttércselekményként árnyalják a produkció dinamizmusát. Seress Zoltán Szorinjának elkeseredett, izgatott tenni akarását a test görcsös tehetetlensége fogja le.

Kérdéses ugyanakkor, hogy a kisrealista elemekből összeállított tér és a környezet miért akar egyszerre konkrét és esetleges lenni. Mert a szórólap szerint ugyan a darab a bárhol-bármikor kontextusában játszódik, de az orosz nyelvű betétdalok, a cirill betűs újságok mégis megszabják a néző asszociációinak irányát. A produkció ezúttal nem tudja belakni Khell Zsolt díszleteit sem. A selejtes fürdőszobacsempék, az ágy kihasználatlanok maradnak, de a háttérszín-

Koncz Zsuzsa felvételei

pad funkciója is bizonytalan: előbb a tóparti színpadot jelzi, később Trigorin és Arkagyina nagyjelenetének függönyszaggató helyszíne. Ugyanígy kérdéses a második felvonás grandiózus ikonvetítése: atmoszférát teremt ugyan, különösen Balázs Zoltán koncentrált jelenlétét ellenpontozva, de a gyertyákból, kiselejtezett zsöllyékből és a többi kellékből kialakuló bensőséges környezethez képest túlságosan is nagyszabású eszköz.

Szász János *Király*a ebben a furcsán esetleges közegben mégis működni látszik, elsősorban azért, mert tisztességesen teljesíti, amit vállal: a darab zsigeri tartalékainak felturbózott megmutatását. Magyartanárként ezért sürgősen elvinném osztályomat a Bárkába, mert az ilyen szenvedélyes interpretációkra fogékony nézőnek keresetlenül képes bizonyítani, hogy Csehov: izgalmas.

ANTON CSEHOV: SIRÁLY
(Bárka – Kecskeméti Katona József Színház)

Díszlet: Khell Zsolt. **Jelmez:** Benedek Mari. **Dramaturg:** Kovács Kristóf. **Rendező:** Szász János.
Szereplők: Varjú Olga, Balázs Zoltán, Seress Zoltán, Bognár Gyöngyvér m. v., Gados Béla, Varga Anikó, Tompos Kátya, Alföldi Róbert, Ilyés Róbert, Kardos Róbert.

Zappe László

A szamovárcsap tréfája

IVAN TURGENYEV: EGY HÓNAP FALUN

Ne legyünk túl igényesek, ne firtassuk, milyen különösebb szellemi haszonnal járna, ha most, a XXI. század elején valahol Magyarországon rendesen, hagyományosan, pszichologizálva eljátszanák Turgenyev *Egy hónap falun* című darabját. Érjük be annyival, hogy bizonyára kellemes este lenne, hiszen bonyolult érzelmi viszonyokat jó esetben bravúrosan megjelenítő színészeket láthatnánk, s ez akkor is jólesik, ha nem jár együtt rendkívüli, megrázó tartalmi élménnyel.

Igaz, a szerző azt írta a cím alá, hogy „komédia öt felvonásban", és ebből annyi a székesfehérvári előadás színlapján is megmaradt, hogy vígjáték, de hát Turgenyev mégiscsak orosz volt, akár Tolsztoj és Csehov és Dosztojevszkij, a színpadra állító így nem képes csak úgy egyszerűen elhessenteni magától a társadalmi realizmus és a lélektani hitelesség kísértését. Pedig ha innen nézzük a darabot, valóságos csapdát állít az előadóknak, legalábbis a színház középszerű szakembereinek, éppen azoknak, akik ötlettelenségüket, ihlettelenségüket szívesen rejtenék a korrekt szakszerűség látszata mögé. Turgenyev úgy vezeti elő egy férjjel, anyóssal, öreg bamba kérővel súlyosbított szerelmi négyszög történetét, hogy két felvonáson át szó sem esik szerelemről. Éppen az lehetne az előadói bravúr, ha ebben a két első felvonásban mégis szerelemtől forrósodna a levegő, ha az ínyenckedő néző azt érezhetné, hogy jobban belelát a főbb figurákba, mint azok önmagukba, hogy előbb ismeri föl érzelmeiket, mint ők maguk. Kiváltképp brillírozhatna a Natalja Petrovnát alakító színésznő, aki egy órán át játszhatná azt, amiről a szerző gondosan hallgat, megmutathatná az érett asszony kedvetlenségének, szeszélyességének igazi okát, az ifjú tanító iránt fellobbant szenvedélyét.

A Kolos István rendezte fehérvári előadásban Xantus Barbara csöppet sem brillíroz. Sprőden szeszélyes, érdesen ideges, izgatottságából éppen a szerelem,

Quintus Konrád (Rakityin), Xantus Barbara (Natalja Petrovna), Száraz Dénes (Beljajev) és Vargha Kristóf (Kolja)

Gulyás Buda felvétele

a rejtett, lefojtott szenvedély hiányzik. Quintus Konrád, aki hosszú dialógusokban partnere, sem sejtet sok érdekes titkot a féltékeny házibarát alakjában, Száraz Dénes pedig mintha egyszerűen nem tudna mit kezdeni a szívtipró bamba fiatalember figurájával, gátlásosan végigtéblábolja a szerepet. Csizmadia Ildikó egészen addig illúziót keltő, amíg a magát gyermeknek gondoló szeleburdi bakfist adja, kitörő szenvedélye már túlságosan harsányra és egysíkúra sikerül. Az pedig rendezési gondatlanság is, hogy Verocska önfeledten kiabálja ki legbensőbb érzelmi titkait, holott jól tudja, hogy a házban, az üvegezett veranda mögött ott van az egész család, sőt éppen azért maradnak a kertben, hogy diszkréten beszélgethessenek. A kitörés lefojtva, az illetéktelen fülektől való félelemmel súlyosbítva sokkal izgalmasabb lehetne. Juhász Illés megértő-szerető férjként bájosan bambul rá a családi tragikomédiára, Kozáry Ferenc epésen cinikus kisembernek mutatja az orvost.

Az előadásnak azonban nem az a legsúlyosabb ballasztja, hogy a főbb szerepek alakítói nem képesek igazán hitelesen eljátszani az érzelmi bonyodalmakat, az meg még kevésbé, hogy a kisebb szerepek közhelyesen korrekt karakterábrázolással jelennek meg. Az igazi baj alighanem az, hogy a rendező ugyan igyekezett megdolgozni a béréért, sok mindent kitalált, csak az egész előadást nem. Nem tudta eldönteni, hogy súlyos, realisztikus társadalmi drámát vagy szerelmi bohóságot kíván-e a színen látni. Komikus pillanatokat nem aknáz ki, súlyos jeleneteket viszont divatosan groteszkre próbál venni. A játék kezdetén a vidéki birtok unalmának érzékeltetéséhez az *Úri muri* elején döngicsélő legyet veszi kölcsön. A magyar színjátszás egyik emblematikus megoldása ez Móricz darabjához, csak súlyos okkal lenne szabad idézni. Itt az ok nem látszik. Igaz, hogy Iszlajev birtokos, a szerelembe esett asszony férje szorgosan gazdálkodik, folyton a gátra igyekszik, és baja is van a gazdasággal, akárcsak Szakhmáry Zoltánnak, merthogy a bamba parasztok vonakodnak rendesen dolgozni, csak éppen nem erről szól a darab. Cziegler Balázs díszletének legfontosabb eleme a veranda kopottas dupla üvegfala, előtte fából készült dobogók jelzik a kertet, a zenekari árok helyén pedig két vízmedence áll. Ebbe a szenvedély hevében belegázolnak a szerelmes nők, Natalja Petrovna mérgében dühösen rugdalja kifelé a vizet, Rakityin pedig bánatos részegségében végigvágódik benne.

Az előadás vége felé valamelyest szaporodnak ezek a komikus-groteszk elemek, ekkor azonban már inkább csak zavart képesek okozni. Nagyjából annyira humorosak, mint a szamovár, amelynek csapjáról nem tudni, szándékosan vagy véletlenül szorult-e be – a meghiúsult teázásoknak se így, se úgy nincs jelentőségük –, vagy az esőztetőberendezés egyik csöve, amelyből viszont olykor egészen váratlanul csordul ki a víz.

IVAN TURGENYEV: EGY HÓNAP FALUN
(Vörösmarty Színház, Székesfehérvár)

Díszlet: Cziegler Balázs. **Jelmez:** Kárpáti Enikő. **Rendező:** Kolos István.
Szereplők: Juhász Illés, Xantus Barbara, Drahota Andrea, Csizmadia Ildikó, Quintus Konrád, Száraz Dénes, Kozáry Ferenc, Zakariás Éva, Várfi Sándor, Váradi Eszter Sára, Bata János, Budaházy Árpád, Vargha Kristóf.

Selmeczi Bea

Tükörjáték

WILLIAM SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL

A színészek a nézőtéren ülnek, már ha beszélhetünk egyáltalán nézőtérről, a játéktér ugyanis nem különül el hermetikusan. Középen tükör áll. A tükör alapvetően közhely, ez vagy te, *ecce homo.* Ez a tükör azonban annyira tolakodó, hogy elgondolkodunk, kell-e egyáltalán mellette a *Szeget szeggel.* Vajon nem lenne-e hatásosabb két felvonás erejéig mereven bámulni magunkat, aztán ki-ki szembesülne a saját egyénített drámájával?! A színház közösségi élménye végleg elveszne, ez már a kollektív magány apoteózisa.

Csiszár Imre rendező nemcsak elénk tartja a tükröt, folyamatosan szembesít vele. Nem tudunk szabadulni tőle. Lehet-e a provokációra provokációval felelni? Mi történne, ha könnyedén előkapnám táskámból a rúzsomat, és akkurátusan használatba venném? *Ecca mulier.*

A tükör nemcsak állandó V-effektként szolgál, hanem az előadás statisztáivá avat, annak összes elfojtásával és fenntartásával. A színészek élnek – visszaélnek – ezzel a helyzettel, az este folyamán többször közvetlenül egy-egy nézőnek címzik szavaikat. A kispadon ülünk, mi, tartalék játékosok, izgulva, vajon mi is sorra kerülünk-e egyszer. A darab végére már-már fizikai fájdalommal küzdünk, hogy nem szólhattunk bele a cselekmény alakulásába: Angelo kivételesen kövessen el puccsot, Izabella pedig térjen vissza a zárdába annak rendje és módja szerint. A szünetben el kell hagynunk a termet, az elidegenítés elidegenítéseként, mégiscsak nézők vagyunk, akik jegyet váltottak. Nem mi vagyunk színészek, a színészek valók közülünk, ezért ülnek a nézők soraiban.

Azonosulhatunk Angelo hatalmi mámorával, a gáncstalanok kegyetlenségével, majd erkölcsi bukásának még nagyobb kegyetlenségével, Izabella hamis moráljával, a bulvársajtót képviselő Lucio siker- és információhajhászásával, Claudio nőies gyávaságával, a Porkoláb szentimentalizmusával, Pompeius züllöttségével és Tekeriné ügyeskedésével.

A kérdés csak az, hogy habitusunk és szimpátiánk függvényében azonosulunk-e, esetleg elutasítjuk a tükörképet, vagy belátjuk, hogy az összes személyiség bennünk létezik – ahogy Hamvas Béla mondaná: „minden embernek a másik oldalon csak az egész emberiség felel meg, minden ember együttvéve egyenlő velem”.

A színészek így nem kizárólag saját karakterüket, hanem az ember különböző aspektusait is hordozzák. Szerepükbe nehezen rázódnak bele, az előadás első felében sok a felesleges mozdulat,

Lapzárta előtt kaptuk a hírt, hogy Selmeczi Roland tragikus körülmények között, autóbalesetben elhunyt. A Vígszínházban, majd szabadúszóként Sopronban, Szolnokon, a Pesti és a Madách Színházban játszott, többek között Shakespeare, Goldoni, Ödön von Horváth és Parti Nagy Lajos darabjaiban. Harmincnyolc éves volt.

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Szőlőskei Tímea (Izabella) és Selmeczi Roland (Angelo)

túlzott taglejtés, túlzott dikció. Ez a fajta lecsupaszított koncepció visszafogottabb játékstílust követel. Minden mesterkéltség eltávolít. Ugyanilyen hatást váltanak ki a Szakács Györgyi jelmezeiben jelentkező olyan ötletek is, mint a Tekeriné nyakát beborító fuxgyűjtemény vagy Marianna szexis fekete alsóneműje. Az egyszínű öltönyök, Izabella egyszerű szabású szoknyája, a papnak álcázott Vincentio gallérjának diszkrét fehér csíkja sokkal jobban illenek az előadás koncepciójához. A letisztultság abban is segít, hogy a darab teljesen az időtlenség síkjába lépjen.

A színészek nem követik híven a shakespeare-i jellemeket. Vincentio (Varga Zoltán) nem azért bújik álruhába, hogy korrupt államát megismerje alulnézetből, pusztán a kedélyrontó intézkedéseket kívánja átruházni feddhetetlen, ám meglehetősen naiv helyettesére. Egy figyelemelterelő háborúnál mindenképpen bölcsebb és államkassza-kímélőbb terv. Az Angelo-csomag terhe alatt nyög a nép, így a herceg renoméját helyreállítva térhet vissza trónjára, nem büntet méltatlanul, de nem hirdet általános amnesztiát sem.

Angelo (Selmeczi Roland) nem viaskodik lelkiismeretével túl sokáig, egyetlen röpke monológban leszámol addigi erkölcseivel, a gazemberséget választja, s egy pillanatra sem tér le zsarnoki útjáról. Izabellának mintha előre megfontolt szándékkal tenne ajánlatot, nem a hosszúra nyúlt társalgás közben veszti el fejét.

Lucio (Dózsa Zoltán) jelleme is új színnel gazdagodott: az örökké bratyizó haszonélvező száguldó riporterré avanzsált. Kéjjel vájkál mások nyomorúságában, habzsolja az információkat; kérdéseiben már benne rejlenek a hallani vágyott válaszok. Nemcsak a közvéleményt formálja, hanem közvetít a lent és a fent között.

A legérdekesebb változáson mégis Izabella (Szőlőskei Tímea) alakja esett át: a fiatal apácajelölt eredetileg a tisztaság megtestesítője, itt azonban valódi vénlány, aki makacsul ragaszkodik elveihez. A szexuális érintkezést nem keresztényi kötelességből veti meg, hanem pusztán félelemből, a túl sokáig parlagon heverő nők felnagyított szüzesség-rögeszméjéből.

Escalus (Cs. Németh Lajos) csúszó-mászó udvaronc, Karácsonyi Zoltán és Trokán Júlia kissé vérszegény szerelmespár, Nagy Enikő bumfordi és slampos Marianna, Szűcs Péter Pál túljátszott Hólyag, de a *Szeget szeggel* sava-borsát valójában a mellékszerepek adják. Zámbori Soma erős tájszólásban beszélő, együgyű fogdmegje, Kerekes József intellektuális Porkolábja, Hayth Zoltán elégedett Hóhérja, Haás Vander Péter simulékony, behízelgő csaposa és végül, de nem utolsósorban, Szilágyi Zsuzsa üzletaszszonyos kerítőnője mind egy-egy gyöngyszem.

Az előadás igazi főszereplőjének mégis Bernátot (Csadi Zoltánt) tekinthetjük, aki átalussza az eseményeket. Az előadásról csakúgy nem vesz tudomást, mint a nézőkről. Ő az örök kívülálló. A tükör előtt fekszik, részeg álmában forgolódik, zavarja a képet. Hiába nézzük magunkat a tükörben, mindig ő hever a lábunknál. Felirat helyett lábjegyzetként int: ismerd meg magad, s változtasd meg élted. Ha pedig nem sikerül, vár a boldog delírium.

WILLIAM SHAKESPEARE:
SZEGET SZEGGEL (Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)

Fordította: Mészöly Dezső. **Jelmez:** Szakács Györgyi.
Díszlet-rendező: Csiszár Imre.
Szereplők: Varga Zoltán, Selmeczi Roland, Dózsa Zoltán, Cs. Németh Lajos, Haás Vander Péter, Szőlőskei Tímea, Szilágyi Zsuzsa.

Markó Róbert

Semmiből valamit

GARBO

Rendező, színpadra alkalmazó, dramaturg legyen a talpán, aki visszaemlékezésekből és levélrészletekből működőképes színpadi szöveget applikál. Pláne két személyre. Pláne Greta Garbo életéről. Pláne arról az életszakaszáról, amelyben semmi sem kiált színpad után.

Az adaptálás nehézségeiről, a levéldrámák és drámai levelek hátulütőiről elmélkedni messze vezetne, az azonban bizonyos: Greta Garbo biszexualitása kevés ahhoz, hogy egy színházi előadás alapjául szolgáljon. Legfeljebb a pletykalapok találhatnak csemegéznivalót abban, hogy az „isteni svéd" intim viszonyt folytatott színiakadémiai szobatársával, Mimi Pollakkal – s ezt nem holmi kultúrsznobizmus mondatja, hanem a tapasztalat, miszerint Garbo unásig ismert életrajza drámatémának tökéletesen érdektelen. Hogy a későbbi színésznő miként tengette napjait szegény lányként Stockholm külvárosában, miként fedezte fel Mauritz Stiller filmrendező a Dramaten színiiskolájában, miként lett Gustafssonból Garbo, és Hollywood meg

az MGM ünnepelt sztárja: tudjuk. Vagy ha nem, hát fölcsapjuk bármelyik színészlexikont a „G" betűnél. Az igazi izgalom éppen ott kezdődne, ahol a Pinceszínház *Garbo* című előadása véget ér. A visszavonulásánál. Hogy a korábbi színésznő miként vegetált jómódú New York-i polgárként, miként igyekezett mindjobban bezárkózni, miként lett Garbóból Gustafsson és lesifotósok meg szenzációhajhászok céltáblája.

Szántó Erika, a pinceszínházi előadás rendezője – és Tin Andersen Axel Garbo levelei nyomán írott élet-

Koncz Zsuzsa felvétele

Fullajtár Andrea (Greta Garbo) és Szantner Anna (Mimi Pollak)

rajzi bulvárregényének színpadra alkalmazója – Greta Garbo életének olyan olvasatát adja, amelyben a cselekedeteket az ösztön irányítja. Először: Garbo vele született színészi ösztöne; másodszor: a nemi ösztön, Garbo és Mimi Pollak héja-násza. Valamelyes drámai feszültség akkor próbálgat kibontakozni, amikor a fenti két ösztön konfrontálódik, s a hős választani kényszerül közülük. (Az összeütközéseknél rendre Pollak kisasszony húzza a rövidebbet, előbb Stiller, aztán Hollywood bizonyul fontosabbnak nála.) A feszültség azonban ahogyan jön, úgy el is száll, nem rajzol semmiféle ívet, nem diktál tempót, nem szervezi az előadást. Bár a színlap azt ígéri: „az időrendet szétfeszíti az emlékezet logikája", kronologikusan elmondott, illusztrált Garbo-élet(szakasz)rajzot kapunk csupán.

Az illusztráció terepe Bujdosó Nóra csupa bőrönd díszlete, amely – ugyancsak a színlap szerint – „az emlékezés asszociációs tere". Pillanatról pillanatra alakul át kollégiumi szobából szállodai lakosztállyá, színiakadémiából filmstúdióvá. Időnként némafilmjelenetek vetülnek a hátsó falra (zene és kép: Zöldi Gergely), melyek fekete-fehéren is beletarkállanak a megállapodottság és állandóság hiányát sugalló barnán barna színpadképbe.

Amelyben ormótlan férfikabátban, koronás csönddel abszolválja primadonnai antréját Fullajtár Andrea. Az előadás legjobb pillanata *ez,* a legelső. Amikor a szurtos, lihegő emberféle mögül kiragyog a géniusz. Fullajtár láthatóan úgy értelmezi a Garbo-kliséket – a lesütött pillákat, a megközelíthetetlenséget, a kimódolt titokzatosságot – mint védekező reakciókat. Annak az embernek a defenzíváját, aki bár eszével és logikájával százszor is felfogja: boldogságáért vissza kellene térnie Svédországba, mégis marad a tengerentúli álomgyárban. Mert színésznőnek született. Fullajtár e garbói tragédiát nagy biztonsággal, aprólékosan és eszközgazdagon dolgozza ki. Hangja, tartása, Garbója belülről, mélyről alakul át. Egyszerű fekete ruhája koszlott gúnyából kisestélyivé nemesül – csak mert úgy viseli. Hangja a kiélt díva rekedtségére és a naiv szerelmes csicsergésére egyformán képes. Arcán akart és akaratlan könnyek egyaránt végiggörögnek. Csöndjei erősek és tartalmasak, képes egy-egy pillantásba annyit sűríteni, hogy igazolja, amit Irene Mayer, Louis Mayer korlátlan MGM-vezér lánya mondott Garbóról: „Az első tekintete sztárrá tette."

Szantner Anna Mimi Pollakja nem kevésbé átgondolt és pontos. Amint Szantner kimondja, „csodálatos vagy, te vagy a legjobb", hangsúlyából-tekintetéből nyilvánvalóvá válik: jól tudja, hogy sem tehetségben, sem ismertségben soha nem érheti utol Garbót. A dicsőített színésznőnek, Stiller kegyeltjének és Hollywood üdvösképének árnyékában hordozza, emészti saját dilemmáját: feladni a saját karriert és kitartani az értelmetlen szerelemben, vagy ellökni Garbót és gyakorlatilag új életet kezdeni. Az utóbbi mellett dönt. Bár a sztár mellett léte észrevétlen volt, hiánya metsző. Mimi mindvégig háttérben marad Garbo pályafutásában, de pótolhatatlan része annak. Szantner alakítása asszisztál Fullajtárénak, de az egyik nélkül mit sem érne a másik.

Az előadás végén Szantner – biztos, ami biztos – még kap egy katarzishajhász végmonológot. Pedig amikor a két nő először egymás mellé került, amikor az egyik a *Carmen*ből énekelt részletet, a másik meg Aase monológját készült szavalni, a katarzis már akkor, ott megvolt. Szikáran és magától értetődőn.

GARBO (Pinceszínház)

Tin Andersen Axel regényéből színpadra alkalmazta és rendezte: Szántó Erika. **Fordította:** Dragos Erzsébet. **Szereplők:** Fullajtár Andrea, Szantner Anna.

Karsai György

„Én egy kicsit mindig vulgáris vagyok"

G. B. SHAW: WARRENNÉ MESTERSÉGE

Nem tudok betelni a Nemzeti Színház egyedülálló akusztikájával: a kilencedik sorban ülve nem lehet hallani, hogy mit mond az alig tízméternyire álló Marton Róbert, Rátóti Zoltán és Sipos Vera. De ez nem fogható kizárólag a művészek rossz artikulációjára, Rátótinak például kifejezetten szép az orgánuma, az ő hangja ezért csak olyankor tűnik el a hallható tartományból, amikor a színpad bizonyos pontjaira szólítja szerepe. A *Warrenné mesterségén* sokadszor vagyok tanúja annak az itt meghitt otthonra lelő népi játéknak, amelynek keretében néhány, irigylésre méltóan kifinomult hallású nézőtársam folyamatosan tájékoztatja szűkebb vagy tágabb környezetét a színpadi cselekmény verbális tartalmáról. Az előadás közben, az alapzajjá nemesedő nézőtéri suttogást hallgatva azután fontos következtetésekre jutottam: nem szabad felületes benyomásaink alapján ránk törő indulatainknak engedni (különösképp nem szabad szaporítani azoknak a súlyosan elmarasztaló mondatoknak a számát, amelyek Siklós Mária és valamennyi, e párját ritkító építészeti förmedvény megalkotójának teljesítményével kapcsolatban elhangzottak)! Gondoljunk bele ennek az állítólag helyrehozhatatlanul elrontott akusztikának a pozitív hozadékaiba: 1. közösségteremtő hatása van: az „aki hallja, adja át" spontán kialakuló játék keretében a Hiúzhallásúak nemcsak közvetlen környezetükkel, de gyakran – és helyesen – a távolabb ülő Rászorulókkal is megosztják tudásukat, s ebből azután később (szünetben, előadás után) ismeretségek, barátságok (akár szerelmek is!) szövődhetnek; azt se feledjük, hogy a klasszikus görög színházban is ez volt a legfontosabb: a polgárok a *theatron*ban elsősorban egymással kerülhettek közvetlen kapcsolatba, a *dráma,* a színen zajló cselekmény a közösségi élmény megteremtésének kereteit biztosította. Arisztophanész több drámájában is szomorúan idézi fel, hogy nézői hangosan meg szokták beszélni a látottakat, időnként felkelnek helyükről, és mászkálnak, beszélgetnek (itt még nem tartunk, de a Nemzetin nem fog múlni); 2. remek darabértelmezési tanfolyam egy-egy nemzeti színházi este: „azt mondja, kurva" – foglalja össze férje és szavain csüngő környezete számára egy idős hölgy két sorral mögöttem Udvaros Dorottya első felvonásbeli, önleleplező vallomását. Shaw ugyan ezt hosszabban írta meg,

s Nádasdy Ádám új, igen szép fordításában nem is hangzik el az idézett foglalkozásmegnevezés, de ahhoz nem férhet kétség, hogy a hölgy filológiai szempontból hibátlanul értelmezte a jelenetet. Én, aki másutt a papírzörgetést-táskábankotorászást-fülbesutyorgást is minimum megrovó pillantásokkal szoktam sújtani, a nemzet színházába azért (is) járok, hogy nézőtársaim drámaelemzési tudásából egy-egy morzsát felcsippentsek.

A Valló Péter tervezte díszlet (a színlapon: „játéktér") opálos fénytörésű, hatalmas, mozgatható üvegtáblák erdeje, amelyek előtt, között és mögött terek nyílnak: elöl kert vagy néhány bútor elhelyezésével lakás- és irodabelső, két réteg üveg között a ház belsejébe vezető folyosók, a valószínűtlen magasságokba törő, fölső részükön felénk döntött táblák mögött pedig zöldellő erdő, füves pázsit sejlik fel. Szép, kellően titokzatos-sejtelmes látvány, amely mintha a színpad zöld füvet imitáló borításában folytatódna, a kint és a bent harmóniáját sugallva. Ez a tér remekül *játszik* például a második felvonás nyitó képében, amikor a messziről közeledő Warrennéék az üvegtáblák fénytörésében mintha egy impresszionista festményen megjelenő, napernyős csoportképet idéznének. Mintha egy idézőjelbe tetten *csehovi* világban lennénk: nem hivalkodó a gazdagság, de a kertben gondtalan jólétet sugárzó béke honol, nyugágy, olvasgatás, öregúr érkezik, s szóba elegyedik a nyugágyban olvasgató ifjú hölggyel, aztán mások is jönnek, és a titkok, hazugságok, szerelem, az ide- és az elvágyódás, a gátlástalanság és a csalódások kijelölte mederben csordogál majd a cselekmény. Valló Péter rendezésének legnagyobb pozitívuma ennek a feszültséggel folyamatosan feltöltődő hangulatnak a komótos megteremtése. Kiemelkedően jó partnerre talált ebben Benedek Miklósban (Praed) és Blaskó Péterben (Gardner tiszteletes): ők pontosan hozzák a művésznek, illetve a lelkésznek a (kis)polgári miliő megkövetelte megalkuvásokkal felépített alakját, szépen idézik meg a kisebb-nagyobb lázadásokkal fűszerezett ifjúság máig kísértő emlékeit (és náluk nem kell fülelni, hangjuk, artikulációjuk legyűr minden nehézséget). Nem mondható el ugyanez az egyébként is gyanúsan sablonosra megírt Sir George Crofts figurájáról s Rátóti Zoltán alakításáról. Alapvető probléma, hogy Rátóti túl fiatal a mélységesen romlott, cinikus és gonosz, friss lányhúsra ácsingózó vén kecske szerepéhez. Ettől azután nem is hiteles, hogy miért választja helyette Vivie Frank Gardenert (Marton Róbert), aki bizony alig tűnik Croftsnál fiatalabbnak, arról nem is szólva, hogy szerelmi vetélytársánál szemernyivel sem mutat több emberi értéket. Rátóti derekasan küzd a szereppel, időnként – különösen a Warrennéval folytatott kettőseiben – kifejezetten jó is, de az egész figura úgy, ahogy van, hiteltelen. A csak nyomokban hallható Marton Róbert viszont nehezen birkózik az apja pénzén élősködő, kellően romlott, ám azért érző szívű *ifjú* (lásd fentebb) szerepével. De ügyesen biciklizik.

Schiller Kata felvételei

BALRA: Udvaros Dorottya (Warrenné) és Sipos Vera (Vivie)

JOBBRA: Rátóti Zoltán (Sir George Crofts) és Sipos Vera

Sipos Vera másodszor játszik Vallónál a Nemzetiben nagyszínpadi főszerepet. A *Csongor és Tündé*ben sokakkal ellentétben nekem kifejezetten tetszett a bakfis-ártatlanságból nővé érés folyamatának szép ívű megmutatása, Kulka Jánossal való furcsa, az őszinte szerelmet és a generációkülönbség okozta kényelmetlen érzéseket feloldó magabiztossága. Warrenné lányának, Vivie-nek kegyetlenségig rideg, bigottan erkölcscsősz és öntudatosan feminista szerepével azonban nem tud mit kezdeni. Hangozzék bár szentségtörésnek, de nekem gyanús, hogy a baj Shaw-nál kezdődik: közhelygyűjtemény, nem más, amit Vivie a második felvonásban anyjával veszekedve előad. Ma kínosan hamisnak tűnik például hisztérikus összeomlása azért, hogy anyja még ma is „szállodaláncot működtet". Na és? – mondhatnánk. Vagyis nem a prostituálódás a probléma, hanem annak időtartama? Ha tiszta üzletekbe fektetjük bűnnel keresett pénzünket, akkor fátyolt a múltra, akkor hős az anyánk, akit lehet imádni, s meg kell védeni mindenkitől, aki felhánytorgatja egykor volt tevékenységét? Na ne. Mondom, ez nem elsősorban Sipos Vera alakításának problémája, hanem a drámáé. Az viszont már a fiatal színésznőt terheli, hogy egyetlen pillanatra sem tud Warrenné ellenfelévé, a nő nő elleni, illetve anya lánya elleni konfliktusban Udvaros Dorottya egyenrangú partnerévé válni. Paradox módon azt kell mondani, hogy *nem fair* a nagyon tehetséges fiatal színésznőt ebben az igencsak vitatható minőségű szerepben összeereszteni Udvaros Dorottyával, akit viszont teljességgel „telibe talált" Warrenné szerepe, és aki a színpadi nagyasszonyok korát elérve egyszerűen lejátssza őt a színpadról. „Én egy kicsit mindig vulgáris vagyok" – mondja ez a Warrenné a dráma egy adott pontján, s számomra ez Udvaros szerepértelmezésének kulcsa. Ez a Warrenné messze nem „öregedő kokott hájas csuklókkal" (Kosztolányi Dezső látta ilyennek Gombaszögi Fridát 1909-ben), még csak nem is elegáns, múltját, jelenét takargató, lelkiismeret-furdalástól gyötört idősebb hölgy (mint volt 1968-ban Mezei Mária a Katona József Színházban). Udvaros Warrennéja életvidám, saját értékeivel és hibáival pontosan tisztában lévő, gazdag és öntudatos *topmenedzser*. Nem lepődnék meg, ha holnap valamelyik magazin címlapjáról mosolyogna ránk mint „az év üzletasszonya". Biztos ízléssel választott, Versace- vagy talán Zoób Kati-ruhákat visel (jelmez: Benedek Mari), hozzá hangulatához választott parókát tesz fel, iszik, és időnként rágyújt. Sokat megélt nő, aki azonban egyáltalán nem keseredett maníros mártí-

romságba nem szokványos életpályája miatt. *Akkor* eldöntötte, hogy nem fogadja el a születése és társadalmi helyzete megszabta önpusztító, de „tisztességes" életet. Vállalta és vállalja ma is, amit csinált, ahogy él – mindennél többet elárul e maira hangszerelt Warrennéről lányának tett vallomása arról, hogy azért nem tudja abbahagyni a Vivien számára oly undorító szakmáját, mert *szereti* azt, mert *aktivitásra,* úgy is mondhatnánk, saját jogon kivívott identitásra van szüksége. Nincsenek illúziói sem a férfiakkal, sem általában a világban érvényes morális renddel kapcsolatban, de akit szeret – márpedig a lányát nagyon szereti –, azt mindenfajta érdek és fenntartás nélkül vállalja. Udvaros még arra a bravúrra is képes, hogy a végén, a drámai összeomlásnak hitt pillanatban, amikor Vivie végleg (?) eltaszítja őt, úgy tud *viselkedni*, hogy azt sugallja: egyértelmű, kemény munkával felépített élete messze nem ért véget, mindössze annyi történt, hogy az ő igazsága szembekerült lányának amúgy szintén tiszteletre méltó igazságával. Két ember – talán nem is örökre szóló – elválásáról szól Valló rendezésének utolsó jelenete, s hogy itt nem valamiféle magasabb rendű erkölcs győzelme *versus* patetikus, könnyzacskóra támadó perditaromantika szembeállítását látjuk, az Udvaros Dorottya remek alakításának köszönhető.

GEORGE BERNARD SHAW: WARRENNÉ MESTERSÉGE (Nemzeti Színház)

Fordította: Nádasdy Ádám. **Dramaturg:** Keszthelyi Kinga, Németh Virág e. h. **Jelmez:** Benedek Mari. **Zeneszerző:** Melis László. **A rendező munkatársa:** Herpai Rita. **Játéktér-rendező:** Valló Péter.
Szerelők: Udvaros Dorottya, Sipos Vera, Benedek Miklós, Rátóti Zoltán, Blaskó Péter, Marton Róbert.

Halász Glória

Kétszer kettő (néha öt)

VALENTYIN KATAJEV: A KÖR NÉGYSZÖGESÍTÉSE

Szögletessé vetemedik egy tökéletesnek hitt, szokatlanságában is kerekded élethelyzet Katajev drámájában. Négy szerelmes, két házaspár barikádozza magát a szovjetunióbeli társbérlet két felébe, de nej- és helycserés támadásukkal megrengetik a szocialista morált. A csőlakó poéta XX. századi Próbakőként hangszereli tragikusra minden krach mozgatóját: a szerelmet.

Négyszögesedik (olykor ötszögesedik) a kör az 1921-es esztendő Szovjetuniójának komédiájában: két társbérlő agglegény keserédes meglepetésként életformát vált, így derült égből két asszony kerül a házhoz (pontosabban: a szűkös albérlethez). A párharc terepe az egyetlen romos szoba lesz, melyet igen frappánsan krétával szelnek ketté. A polgáribb és dekoratívabb rész tulaja Vászja (Menszátor Héresz Attila) és hitvese, Ludmilla (Nagy Mari). A csacsogó feleség kismadárként repkedi be a fél szobát: állólámpa, szőnyeg és ódon családi fotók teszik otthonná a saras és poros putrit. Az agglegénylétbe mackósodott, nemtörődöm Vászját aranykalitkába gyömöszöli a negédes gondoskodás. A másik oldalról éppen ez hibádzik: Abram (Honti György) és Tonya (Gerle Andrea) kölcsönzött könyvek halmán és piszkos szivacsmatracon tengődik. Kenyér híján ideológián élnek.

Érzelmek nemigen itatják át a romhalmaz egyik felét sem. A szereplők görcsösen kapaszkodnak egymásba, és pontosan felfestődik: kinek milyen oka volt arra, hogy a házasság kényszerpályájára lépjen. Ludmilla lángolva és ragacsosan tölti be Vászja életét, a korábbi otthonát számolatlan testvérével megosztó aggkisasszony szemében nyilván a remény fénye világítja meg férje alakját. Ebben igen nagy szerepet játszanak Vászja kisszerűen csábító hazugságai például a fűtőberendezésről és a rádióról. A menthetetlenül kispolgári Abram szikár ideológusnak hazudja magát, hamis örömtől csillogó szemmel büszkélkedik érzelemmentes házasságával. Először a kolbász, majd a nő illata csábítja át a két térfél közé feszített ruhaszárító kötélen túlra. Míg Ludmillának és Abramnak csupán sejthető múltja és indítéka van, Vászjáé és Tonyáé elevenen él a rothadt parketta és málló tapéta díszítette szobában. Eleinte mindketten megpróbálnak partnerek lenni a játékban hites párjukkal, de csömört kapnak. Kiderül, hogy a hányaveti és nyers Vászja alkalmatlan tejjel itatott mintaférjnek, a gyenge akaratú és bizonytalan Abram lelkét nem tölti ki lég-

Nagy Mari (Ludmilla), Menszátor Héresz Attila (Vászja), Honti György (Abram), Gerle Andrea (Tonya) és Dióssi Gábor (Jemeljan)

Koncz Zsuzsa felvétele

mentesen az ideológiai hablaty, nem kívánja követni feleségét a szocializmus mártíromságába. Vászja és Tonya egykori szenvedélye ismét lángra kap, és világossá válik, hogy a lány a kudarcos románc fájdalma elől menekült az eszmék világába, majd Abram karjaiba, Vászja pedig valószínűleg unalomból és kényelemből horgonyzott le egy számára újszerű kapcsolatban.

Ludmilla az önmagát férje alá rendelő és az urát féltőn óvó asszony, Tonya az egyenrangú és erős társ. Hozományként magukkal cipelt tárgyaikban, ruházatukban is tükröződik mindez: Vászja felesége prémes kabátban jár, az otthonosság elcsépelt kellékeit (kalitkát, paplant, szőnyeget és faliképet) hozza magával, Abram neje magát nőietlennek és keménynek mutató megkopott bölcsész, a még ifjú nő hajában ősz tincs, könyvtári könyvekkel népesíti be a szegényes lakot. Hasonló a kontraszt Vászja és Abram külleme között: előbbi hanyag és lomhán lezser, utóbbi szakadtságában is polgárian tartásos. A megérkezés és a forma áll szemben az átmenetiséggel és a formátlansággal. Az eredendően egységesen leromlott otthon két fele közötti különbség szemmel is jól látható: valódi tárgyak néznek farkasszemet a tárgyakra emlékeztető hulladékkal. A társasjátékban idővel megvilágosodnak a játékosok vágyai, kiderül, hogy mindenki rosszul ítélte meg helyzetét.

Finom, majd egyre elrajzoltabb jelzések vezetnek el a párcseréhez, amely csak az előadás végén teljesedik be, apokalipszisként robbantva szét a már így is csupa romból álló szocialista otthont. A szereplők átszaglásznak, majd átfolynak egymás térfelébe. A vallomás őrjöngő ivászatba torkollik, a kétszer két ember (és Jemeljan Csernozemnij, a költő) összetolt ágyakon dagonyázik, majd üvölti a felismerésbe magát. Virradatkor elválnak és szétszélednek, a két agglegény ismét a társbérlet ura lesz. Kéretlen albérlőjük, a négyest rendre kiegészítő ötödik kerék, Jemeljan (Dióssi Gábor) mint afféle clown nem folyik bele a történésekbe, ceremóniamesterként katalizál, és szavalja kétes, de hatásos verseit, egymáshoz lök, majd egymástól eltaszít szereplőket, a felfordult magánélet káoszába behozza a külvilág őrületének levegőjét. Rendszeresnek mondható alkalmi szállását felszámolta a házasság, majd a boldogság intézménye.

A szerelmesek végül mégis egymáséi lesznek, eközben felemelkednek a falak, és a kiszorult hobó próféta távozásakor átkokat mennydörög az időtlenségben. Koltai M. Gábor rendezése nem hivalkodó, mégis erőteljes, a zárójelenetben azonban tomboló vízióvá hizlalja a háttérben jótékonyan munkáló energiákat. A kalitkába zárt lélek kavargó vihara tör elő, és sodor el minden keserű hívságot. A rendezés ugyanezt az ívet rajzolja fel. Az aktus példázattá emeli az addig posványban zajló kisemberi játszmát. A körnek hitt négyszög igazi körré vált, a katasztrófát tehát a látszatboldogság valóvá válása okozza egy látszatvilágban. Ember került a gépezet fogaskerekei közé. Nyomasztó, mégis habkönnyű komédia ez: a hab piszokkal és könnyekkel telehintve, a tetején vörös csillag. Olyan magasságban, ahová a feydeau-i kergetőzésből emberi szem szerencsére nemigen lát fel.

VALENTYIN KATAJEV:
A KÖR NÉGYSZÖGESÍTÉSE
(Jászai Mari Színház, Tatabánya)

Szövegváltozat: Radnai Annamária nyersfordítása alapján. **Dramaturg:** Sediánszky Nóra. **Díszlet-jelmez:** Kiss Gabriella. **Asszisztens:** Niklai Judit. **Rendező:** Koltai M. Gábor.
Szereplők: Nagy Mari, Menszátor Héresz Attila, Gerle Andrea, Honti György, Dióssi Gábor.

Sz. Deme László

Filmtörés

HULLÁMTÖRÉS

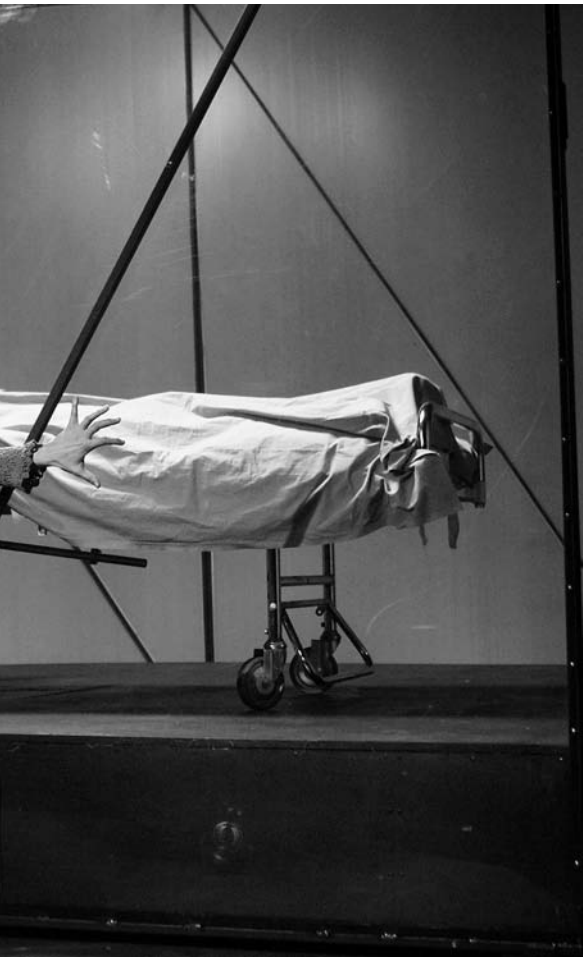
Nem rajongok különösebben Lars von Trier filmjeiért, sem a Dogma 95 rendszeréért, de tagadhatatlanul eredeti a dán filmrendező világa, s a nevével fémjelzett filmnyelv is önálló esztétikai rendszer. A Dogma fő tisztasági elvei szerint a történet itt és most játszódik, mentes a kliséktől, kizárólag eredeti, változatlanul hagyott helyszínen forgatható, az ott található kellékekkel, mindenféle mesterséges trükktől tartózkodva, csakis kézben tartott kamerával. Valamennyi kritériumnak megfelelő filmet azonban Lars von Trier csupán egyet készített, az *Idiótákat*, utána a *Táncos a sötétben*-nel azonnal meg is szegte a szabályzatot. Mindezek előtt forgatta a nulladik Dogma-filmnek számító *Hullámtörés*t. Ez sem felelt ugyan meg valamennyi fogadalomnak, de különös érzékenységű, dokumentarista stílusban beszélte el Bess áldozathozatalát. Az ő történetét viszik színre a Magyar Színház Sinkovits Imre Stúdiószínpadán.

A színházi változatot a rendező, Guelmino Sándor és a dramaturg, Gecsényi Györgyi írta a filmből. Apróságokban térnek el az eredeti dramaturgiától, ami önmagában érthető, ugyanakkor maga az előadás nem tud rálelni saját önálló színházi nyelvére, inkább csak lezajlik a sztori. Egy skóciai falu kissé bolond, tiszta és áhítatos leánya nem a helyi zárt közösségből választ párt, hanem az „idegen" Janhoz megy feleségül. A vallási tanács ódzkodása ellenére minden rendben levőnek tűnik, kivéve, hogy Jan egy tengeri olajfúró tornyon dolgozik, és a lány gyermeki ragaszkodása nem állhatja, hogy egymástól elszakadva éljenek. Bess Istenhez fohászkodik, hogy Jan hazatérjen. A férfi meg is érkezik, de a tornyon bekövetkezett balesete folytán nyaktól lefelé bénultan, s saját testi nyomora kompenzálásaként feleségét arra kényszeríti, hogy idegen férfiakkal feküdjön le, ettől reméli visszakaparintani fogyatkozó életerejét. Bess ódzkodva hozza meg az áldozatot, amiért kitaszítja magából a közösség, folyamatos konfliktusokba keveredik, sőt végül kálváriája tragikus halállal végződik, de célt is ér: Jan felépül. Ezek az események peregnek le az előadásban, de csupán Bess történetének illusztratív bemutatásaként. Csak nyomokban bomlanak ki a mélyebbre kódolt rétegek és összefüggések. A filmben a dogmás jegyek formai segítséget adtak a történet mögötti megragadásához. Legfőképpen az improvizatív színészi játék és a szuperközeli – számomra különben hatásvadásznak tűnő – képek, amelyek az emberi rezdülések meganynyi mikropillanatát dokumentálták. Olyan intim kapcsolat létesült a szereplőkkel, minden információ annyira sűrűn és közvetlenül érkezett, hogy a reális helyzetek mögötti belső gondolatok nyilvánvalóvá váltak. A képmutatás, fájdalom, szégyen, tisztaság bombaként robbant a vásznon. Színpadon mindez természetszerűleg elvész, csak talán valamiféle stilizált sűrítéssel lehetne visszahozni.

FENT: Soltész Bözse (Bess)

JOBBRA: Soltész Bözse, Jegercsik Csaba (Halász), Sipos Imre (Dr. Richardson) és Fillár István

Stilizáció fel is fedezhető az előadásban, nyomokban. Azok a legsikerültebb momentumok, ahol a színészek alig játszanak rá a helyzetre és figurájukra, csak hagyják, hogy valami jelzésszerűen megtörténjen. Például a végén, mikor a felépült Jan (Fillár István) bedobja Bess (Soltész Bözse) holttestét a tengerbe. Nem látjuk a holtat, csak pár álldogáló alakot, és a szomorú Jan egyszerűen felemeli és leengedi a kezét, de nem játssza el, hogy terhet hajított volna a vízbe, viszont a csobbanást halljuk a hangkulisszából. Nincs túlmagyarázva a kép, de ad annyi jelzést, hogy a néző értse, miről van szó. Finoman koreografált mozgásokkal szinte a tánc tisztaságához közelít az a jelenet, amikor Bess ismét visszamegy a két tengerészhez (Sipos Imre és Gémes Antos), és azok brutálisan sok vérrel, de a fizikai színházhoz közelítő rituáléval végzik ki. Érdekesen van kiemelve a rövid



tengeri út, mikor a Halász (Jegercsik Csaba) Besszel kievez ehhez a *két lator* matrózhoz. A Halász alakja a film hajósához képest tovább van gondolva, az előadásban szinte Krisztusként jelenik meg. Békés és átszellemült figurája csodálkozva kérdez rá, hogy Bess csakugyan, másodjára is ki akar-e menni ahhoz a hajóhoz, ahol a biztos halál vár rá. Azután evez és ring Besszel a játéktér elején, megnyugvással viszi a végső áldozatra. Még a rájuk eső fény is glóriaként sugározza be őket. Mindez azonban csepp a tengerben, töredék az előadás egészéhez képest.

A rendezői tétovaságot legfőképpen a színészi játékmód és a díszlet kontrasztja jelzi. Meg a felesleges rekvizitumok. Mikor Bess várja az út menti telefonfülkében – a díszlet egyik plexisarka –, hogy Jan telefonáljon a toronyról, a film szerint erre biciklizik Dodo, Bess bátyjának özvegye, és Benkő Nóra csakugyan méretes kerékpárt tol be pár mondatára, azután némi erőlködéssel küzdi át a díszlet kilógó csücskén, hogy a túloldali járásban eltűnjön. Elég lenne egyszerűen bejönnie, megállnia, és átmennie a színen. Ilyen apró tehertételekkel van teli az előadás, amelyek persze nem akasztják meg, de piszkolják és tördelik az összképet. Ha a rekvizitumoknak csakugyan fontos funkciójuk lenne, akkor, mondjuk, nem „Buckler non-alcoholic" feliratú sörök fogynának, hanem valami autentikusabb brit márka. Hasonló a helyzet a díszlettel. Szlávik István elhúzható átlátszó műanyag lapokból álló vázlatos téglatestet tervezett, amelynek egy része forgószínpadon mozog, illetve alakítható a színváltozásoknál, de nem ad részletezett hátteret a történet színtereihez. Van két kihajtható szárny is, amelyek becsukva falak, kinyitva pedig néhány bútordarabbal jelezi a lakodalom egyik asztalát, Bess anyjának vagy dr. Richardsonnak a szobáját stb. Fő vonalaiban semleges, sok mindenre használható a tér, legtöbbször mégis realista helyszínként kezeli a játékmód, ilyenként viszont szegényes egy-egy miliő (kórház, esküvő) felidézéséhez. Nem ötlene ennyire szembe, ha a történetet is kevésbé konkrét, sejtelmesebb atmoszférában látnánk. A színészek többsége azonban a realista hagyomány harsány eszköztárát vonultatja fel, aprólékos kézmozdulatokkal és arcjátékkal erőltet valamiféle indulatos színjátszást, és erős hangot üt meg, mintha a nagyszínpadon lenne. Kivétel hál' istennek akad. Bess anyjaként Béres Ilona megkeményedett Stella McNeillt alakít. Alig valamit, apró gesztusokat játszik, inkább csak néz szúrósan, és jelen van, így ad súlyt a matrónának. Soltész Bözse pedig mozgékony Besst formál, ideálokkal teli, naiv és végtelenül ragaszkodó labilis egyéniséget. S főként, még ha nincs is akcióban a színpadon, akkor is sugárzik belőle az a fajta jóság, ami Bess alakjának lényege. Kár, hogy a többi szereplőből elvész az alakok természetessége, és kár, hogy hiányzik az érzékeny megfigyelés, az alakok közti birkózás feltárása.

Schiller Kata felvételei

HULLÁMTÖRÉS
(Magyar Színház, Sinkovits Imre Színpad)

Lars von Trier filmje nyomán írta Guelmino Sándor és Gecsényi Györgyi. **Díszlet:** Szlávik István. **Jelmez:** Tordai Hajnal. **Dramaturg:** Gecsényi Györgyi. **Rendező:** Guelmino Sándor.
Szereplők: Soltész Bözse, Fillár István, Benkő Nóra, Béres Ilona, Sipos Imre, Gémes Antos e. h., Szélyes Imre, Mihályi Pál, Jegercsik Csaba.

Miklós Melánia

Ünneplét

ZSÚR

A Hólyagcirkusz Társulat októberben egyhetes fesztivállal ünnepelte fennállásának tizedik évfordulóját a Merlin Színházban. A részben felújított repertoár és koncertek sorozatát követően decemberben ugyanitt mutatták be új produkciójukat, a *Zsúr*t. A társulat helyzetére stílszerűen reflektáló előadás azonban fanyar humorral olyan születésnapot idéz meg, ahol maga az ünnepelt halott.

Rácz Attila, Nádasi László, Szabó Domokos, Kuncser Mónika

Hegedűs Róbert felvétele

A történet Thomas Bernhard *Ein Fest für Boris* (Petra-Szabó Gizella kéziratban olvasható fordításában: *Isten éltessen, Borisz!*) című drámájára épül, amely a testi nyomorúság mögött rejtező lelki nyomor ábrázolásának abszurd tragédiája. Főszereplője a Jóléleknek nevezett nő, akiről a zsúr előjátékaként megtudjuk, hogy egy balesetben elveszítette férjét és mindkét lábát, azóta tehetetlenségében soha el nem küldött levelek írásával, soha nem hordott kesztyűk és kalapok próbálgatásával, egyszer volt bálok emlékének felidézésével és regények felolvastatásával szórakoztatja magát, ápolónője, Johanna segítségével. A vele való beszélgetések – valójában önmagával folytatott hosszú monológok – során azonban fokozatosan kirajzolódik a közöttük lévő függőségi viszony, ami a kiszolgáltatottság mibenlétére kérdez rá. Vajon melyik a szánandóbb: a másikat kénye-kedve szerint megalázó, tolókocsiba kényszerült nő lelki torzulása – aki undorodik a menhelyről választott új férjétől, a szintén nyomorék Borisztól, ám rendelkezik élete fölött, sőt jótét lélekként zsúrt rendez számára, amelyen annak menhelybéli nyomorék társaival szórakoztatja magát, miközben senki sem veszi észre, hogy a születésnapos meghal –, avagy e „betegségi kapcsolatból" menekülni képtelen, talán nem is akaró, önmagát a rászorultakért feláldozó ápolónő élethazugsága?

A *Zsúr* felhasználja a bernhardi történetet, megtart belőle karaktereket, helyzeteket, motívumokat, ám oly mértékben más kontextusba helyezi azokat, hogy valójában nem érdekes az alapszöveghez való viszonya. Pontosabban csak a *szöveghez* való viszonya érdekes, ugyanis minden elhangzó szöveg a drámából való szabadon felhasznált idézet. (A társulat ízlését és dramaturgiai érzékét dicséri, hogy a kiindulópontként választott irodalmi alapanyagok olyan szer-

vesen integrálódnak az előadások világába, hogy az az érzésünk, mintha a Hólyagcirkusz mindig is Thomas Bernhard, García Lorca vagy Danyiil Harmsz nyelvét beszélte volna.)

A Hólyagcirkusz-produkciókban az az igazán izgalmas, ahogyan a színpadi nyelv elemei – a szöveggel együtt a képzőművészeti igényességgel és részletességgel megtervezett díszlet, a kevés számú, ám jelentést hordozó kellék, maszk és báb, a szinte védjeggyé vált különös hangszerek és zene, a tragikus bohócszerű figurák stb. – felépítik azt a komplex előadásegészt, amelyben a megteremtett fikció gazdag asszociációs nyitottsága révén nemcsak a játszók önreflexív vallomásaként értelmezhető, hanem a néző személyes történetévé is válhat. A *Zsúr* például az ünnep és ünneplés metaforáján keresztül tart görbe tükröt a világban való létezésünknek.

Mindez az előadásban nem ennyire bonyolult. Sőt, a társulat közös produkcióinak erénye, hogy számolnak a befogadói érzékelés szabadságával. Azaz mindent nézhetek és érthetek annak, ami. A *Zsúr*on dobszólót hallgatok, belefeledkezem a Jólélek (Eszes Fruzsina) szuggesztíven előadott szólóénekeibe, nevetek a három vendég (Rácz Attila, Szabó Domokos, Nádasi László) groteszk jelenetein, abszurd viccein és meséin, élvezem a részletek kidolgozottságát, amikor ajándékaikat szorongatva megérkeznek a születésnapra, és nemcsak gesztusaik jelzik a közöttük lévő viszonyt és szerepeket, hanem cipőviseletük is. (A főnök elegáns bőrcipőt visel, a haver mamuszban érkezik, a balek divatjamúlt, színben nem illő, magas sarkú férficipőben.) Ám a helyzetet meg is fordíthatom, és megpróbálhatok a látottak-hallottak mögé nézni. Az előadás ugyanis folyamatosan elbizonytalanít: többértelműség és hiányérzet szervezi.

A *Zsúr* helyszíne kopott művelődési ház kistermére hasonlít, L alakban elhelyezett fehér terítős asztalsorral, rajta antik hatású csészék, poharak, váza művirággal és egy fémkalitka, benne fehér galamb. Az asztal közelebb eső végén billentyűs hangszerével egy fehér szakállas cilinderes férfi ül fekete öltönyben, akiről megszólalásakor gyanítható, hogy nő (Kuncser Mónika). Az asztal másik végén egy disznóálarcos férfit látunk, keresztbe tett lábbal, szintén fekete öltönyben, akit, mint később kiderül, Johannának hívnak (Szőke Szabolcs). Mellette az asztalon furcsa hegedű. Felváltva nézi zenésztársát és a közönséget, de nem lehetünk biztosak abban, hogy kilát-e maszkjából. Az asztal fölött színes lampionok, a falon majdnem üres hirdetőtábla egy nyakkendővel és egy Hólyagcirkusz-plakáttal. A háttérben, a technikai pultnál egy fekete ruhás nő ül (Barsi Gizella), aki végig a világításért felelős kívülállóként van jelen. A terem asztal felőli oldalfalát a színház feketére festett ablakai teszik „életszerűbbé", a másik oldalt egy görbe tükör, valamint félig elhúzott bársonyfüggöny tagolja. Az előtérben kör alakú piros szőnyeg, amely a későbbiekben rivaldává alakul: ezen adja elő refrénszerűen ismétlődő magánszámait a Jólélek. A szőnyeg és a tükör között gyerekszék, rajta zenélő állatfigurák és egy meztelen gyerek-angyalt ábrázoló festett kép. A függöny előtt egymásra halmozva további kisszékeket látunk.

Eldönthetetlen tehát, hogy gyerekparti vagy álarcosbál előtt vagyunk-e, délutáni zenekari próbán, avagy éppen egy zsúr után. A színen lévők kezdésre várnak, közben a függöny mögül hosszú percekig iszonyatos hangerejű dobszó hallatszik, ami hasonló hatást vált ki, mint a várakozás kínos csöndje. Amikor véget ér, az esemény celebrátoraként fekete estélyi ruhában bejön a Jólélek, és beszélni kezd az álarcos emberhez. Szövegáradatában többféle fikció keveredik. Mesél egy bálról, amelyen a láb nélküli királynőt játszotta, aztán időről időre – mintha mindig ugyanazt a műsorszámot folytatná – kilép a reflektorfénybe, és arról énekel, hogy valaki érzéketlen az ő nyomorára, hiszen csak szaladgál, és nem gondol őrá, akinek nincs lába. Aztán kimegy a függöny mögé, onnan halljuk, amint rossz anyaként ordít a fiára, mert az nem olvasott el valamit, és lopott. Fejéhez vágja, hogy sokba van neki ez a zsúr, amire meghívta a fiú barátait, akik meg is érkeznek, fejükön gyerekméretű csillogó szilveszteri papírsapkákkal. A valójában felnőtt férfiak később elmondják, hogy lábatlan nyomorékok (az előadásban erre egyik szereplőnél sem utal semmilyen más jelzés), akik trükkökkel, játékokkal és álmokkal szórakoztatják magukat, illetve az öngyilkosság különféle módozatain törik a fejüket. A zsúrra utolsónak egy atlétatrikós, izmos férfi érkezik, kezében hatalmas dob. A Jólélek választékot simogat a hajába, mintha ő lenne a gyereke, Borisz, akit előzőleg a takarásban megszidott, és akinek a születésnapi zsúrt szervezte. Az ünnepelt nem vesz részt a társalgásban, majd amikor anyja a légaknába zuhanás balesetéről, illetve a halálról beszél, ráborul az asztalra és meghal.

A zsúr főszereplője tehát nem az ünnepelt és nem is a vendégek, hanem a Jólélek. Körülötte forognak az események, őt szolgálja mindenki, az ő kedvéért játszanak. Egyrészt hogy szórakoztassák, másrészt a bűntudatának enyhítésére. (A Jólélek, mint a fia elvesztésébe beletörődni nem tudó anya, örök lelkiismeret-furdalásának bizonyítékaként többször megszakítja a játékot azzal a válasz nélkül maradó mondattal, hogy „Valami leesett" – sejtetve a tragédiát, amiről nem lehet beszélni.) Az ünneplés ilyen formában hiánypótlás, menekülés az élethazugságoktól, testi-lelki nyomorunktól. A vágyott boldogság kényszerű keresése ugyanis legtöbbször éppen a boldogtalanságról szól. Ezért a leplezésére, egyben feloldására tett rituális kísérletek – a karneválok, a zsúrok, a bálok – tulajdonképpen a „halott" feltámasztásának abszurd játékai. A színház mint ünnep is csak az erre való reflektálással jelenthet kiutat, megoldást.

ZSÚR
(Hólyagcikrusz – Merlin Színház)

Zene: Szőke Szabolcs. **Látvány:** Társulat. **Világítás:** Barsi Gizella.
Szereplők: Eszes Fruzsina, Szőke Szabolcs, Csák Zsolt, Rácz Attila, Nádasi László, Szabó Domokos, Kuncser Mónika.

Faluhelyi Krisztián

Frenák most, vagy...

INSTINCT – SOHA. VAGY...

Mint arra számos kritika és tanulmány is utalt már: Frenáknál nincs koreográfia. Frenák nem mozgásban, hanem képekben, jelenetekben és szituációkban gondolkodik. Nincs ez másként legújabb darabja, az *INSTINCT – Soha. vagy...* esetében sem, amelyet a szigeti bemutatóját követően a Trafóban tekinthetett meg először a közönség.

A Trafó színpadán egy kettészelt gördeszkapálya íve lejt a nézőtér felé. A tetején először három alsónadrágos, maszkot viselő alak jelenik meg, később egy zakós is csatlakozik hozzájuk negyediknek, miközben zörejek, zúgás, morajlás, lihegés hallatszik zenei aláfestésként. A következő képben melankolikus zongoradallam alatt egy öltönyös figura vívódik egy kék kombinés lánnyal. Majd két álarcos fiú vergődik egymás mellett magányosan, időnként az ágyékához nyúlva. Egy későbbi jelenetben két alak erőszakosan és agresszíven ütlegel, rugdos és porig aláz egy harmadikat, majd ugyanezt két figura játssza el egymással.

Talán felesleges is az előadás további részletes leírása, olyannyira ismerősek már ezek a képek. Ismerősek Frenák közönségének, hiszen a koreográfus évek óta használja e paneleket, és ismerősek azoknak is, akik először látnak tőle darabot, hiszen olyan sémákról van szó, melyek a kultúra számos más szegmenséből visszaköszönhetnek. Frenák alkotásainak visszatérő elemei pedig egy igazán szűk palettán is elférnek. A férfi magányos, elmerengő alakja ismerős lehet az *Angyali párbeszéd*ből (de mennyivel érzékenyebb tálalásban!), kéjes magakelletése és halálos vonaglása a *Párnakönyv*ből (de milyen képkompozíciókban!). Az erőszak esztétikája a *Querelle*-ből, a megalázás jelenetei a *Salò*ból, az egészen szürrealisztikus szadomazo játékok *Az éjszakai portás*ból – e képek mind a nyugati kultúra morális kérdéseit taglalják.

Az *Instinct* két-három perces jelenetei azonban a fentiekkel ellentétben üres képek maradnak; legfeljebb csak egymás után következnek – egy dinamikusabb jelenetre egy melankolikusabb, egy erőszakosra egy érzelmesebb (egy zakós jelenet után egy alsónadrágos, egy fekete bugyis után egy fehér bugyis) –, de nem kapcsolódnak össze. Az előadásnak így nincs íve: nincs kiindulópontja, és nem érkezik meg sehová. Nincs történet és nincsenek karakterek, de legfőképpen dramaturgia nincs. Az egyes jelenetek fragmentumok és üres klisék maradnak, amelyek legfeljebb a test puszta felmutatására elegendőek. Nem mintha ez nem lenne önmagában is elég érdekes – gondoljunk csak Mapplethorpe képeire –, de persze ennek is meglennének a maga kívánalmai. A fent említett művek, vagy akár a *Teoréma* vagy a *Halál Velencében* ugyanis amellett, hogy mind a történeten belül, mind pedig a nézői tekintet számára deklaráltan a vágy tárgyaként kínálják fel a férfitestet, túl is lépnek a test puszta felmutatásán. Frenáknál kevésbé egyértelmű ez a gesztus, mégis megragad a testnél. (A kimondatlan mégiscsak részt követel a szimbolikusból? Itt kezdődne a pszichoanalízis?)

Korántsem arról van azonban szó, hogy a tánc műfajában lehetetlen lenne túllépni a testen. Ennek egyik legkiválóbb – immár talán klasszikusnak is nevezhető – példája, a *Dead Dreams of Monochrome Men* szintén a férfitest igézetében készült, ezen túl azonban rengeteget elárul annak működéséről, mechanikájáról és egész jelenvalóságáról. Koreográfia és dramaturgia hiányában azonban Frenák darabja(i) nem hasonlítható(k) a DV8 legendás előadásához. A suta jelenetekben különösebb koreográfia és koncepció nélkül felbukkanó testek ekként esztétikai szempontból és érzékiségüket tekintve legközelebbi rokonságban a tinilánymagazinok poszterként szolgáló középső oldalaival vannak.

Ugyanez mondható el a jelmezekről is, illetve egyik alapdarabjukról: a szupermarketekben hármasával kapható fekete alsónadrágokba a kilencvenes évek elején még Madonna is előszeretettel öltöztette táncosait, mígnem az évtized végére a Take Thathez hasonló fiúcsapatok hátsóin végleg kikoptak a popkultúrából is. S bár e muzeális darabok – roppant kínos! – megtekinthetőek még Alföldi *Szentiványéji álom*jában is, nem ártana frissíteni őket, hacsak nem egy fehérneműgyártó céggel több évtizedre kötött szerződés kötelez a használatukra. (Megnyugvásra adhat okot, hogy az elmúlt évek egyes előadásainak – *A Kék Madár, Peer Gynt* – kollekcióit a körúti fehérneműboltok is megirigyelnék.)

Hogy sokakat mégsem hagy teljesen érintetlenül az előadás, az annak a puszta fiziológiai – korántsem esztétikai – hatásnak köszönhető, amelyet egy ziháló, levegőért kapkodó, földön vergődő és vonagló test látványa idéz elő, legalábbis a gyanútlanabb nézőben. Ugyanezt a hatást szolgálja a zene is: a lélegzés, a lihegés, a fuldoklás, a suttogás, a sikolyok, a monotónia és a melankolikus dallamok kontrasztja, a dübör-

Koncz Zsuzsa felvétele

gő és a csöpögős ritmusok váltakozása. Mindezek az elemek előadásról előadásra egyre átlátszóbbak, s egyre kevésbé hatnak – még „élőben" sem. Színházban általában akkor találkozunk élőzenével, ha dramaturgiai funkciója van. Erre számos remek példát nyújtanak a Hólyagcirkusz Társulat vagy a TranzDanz előadásai. Egyébként a puszta látvány kedvéért felesleges.

Frenák darabjainak így az értelmezések ellenére sincs semmi közük a dekonstrukcióhoz, de még csak a táncnyelv dekonstrukciójához sem. Az ösztönökről szóló mondanivalója valahol a népi pszichológia szintjén mozog, apokaliptikus víziói pedig leginkább popkoncertek és videoklipek látomásaira emlékeztetnek. „Kegyetlensége" legfeljebb abban rejlik, hogy még ezzel a teljesítménnyel is a legjobb hazai kortárstánc-koreográfusok közé sorolható.

A darab végén felhangzó örökzöld csak tovább szaporítja a kínos jelenetek sorát. A hol nyúlósabb és csöpögősebb, hol pedig érdesebb és keményebb könnyűzenei elemek fricskaszerű alkalmazása a kontraszt kedvéért filmek vagy előadások végén ugyancsak elég gyakori. Ehhez azonban a megelőző ötven, nyolcvan vagy éppen száz perc kíméletlen végiggondolása és precíz kivitelezése szükséges.

INSTINCT – Soha. vagy… (Frenák Pál Társulat, Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

Koreográfia és látványterv: Frenák Pál. **Zene:** Helmuth Oehring. **DJ:** Gergely Attila. **Videó:** Christoph Brecht. **Díszlet és maszk:** Majoros Gyula. **Kosztüm:** Szabó Gergely. **Fény:** Marton János.
Közreműködők: Baranyai Balázs, Lisa Kostur, Nelson Reguera, Várnagy Kristóf, Zambrzyczki Ádám, valamint Heather O'Donnell (zongora), Hudacsek László (ütőhangszerek).

Mestyán Ádám

Kis karácsonyi abszurd

LE SOUS SOL; APHORISMES GÉOMÉTRIQUES

A Trafó karácsony előtti tánc/színház kínálata két régen várt külföldi produkciót ígért. A harmadszorra nálunk járó Peeping Tom társulat hozta szokásos formáját, a híres-neves francia Michel Kelemenis azonban másfél órányi tömény unalmat szállított Budapestre, ahol persze már amúgy is elég akad az efféle nemes anyagból.

Le Sous sol

Essünk túl először Michel Kelemenis produkcióján. A francia koreográfus 1960-ban született, és először a Centre Chorégraphique National de Montpellier-ben táncolt, amit ma Mathilde Monnier igazgat. 1987-től saját társulatot hozott létre, és Marseille-be költözött. Máig több mint ötven koreográfiát tervezett, a francia kultúrdiplomácia egyik kedvence (például nemsokára a Beijing Modern Dance Companyval lép fel Pekingben – legalábbis a pekingi Alliance Française honlapjának tanúsága szerint). Dolgozott a francia Opéra (Garnier), a Genfi Opera stb. számára, így nem csoda, hogy 1999-től már saját stúdiót alapíthatott Marseille-ben. India, Japán és Dél-Afrika után hozzánk is elküldték a művészt és koreográfiáját.

Noha Kelemenisnek „neve" van, és elegáns, letisztult, absztrakt stílusa egyedülálló, úgy tűnik, olykor nem képes megálljt parancsolni az alkotói dühnek. 2005-ös darabja, az *Aphorismes géométriques* (Geometriai aforizmák) másfél órányi amatőr módon komponált unalom. A Trafó ajánlója szerint „Michel Kelemenis koreográfiája tisztelgés a nő előtt, aki van

elég bátor ahhoz, hogy a társadalmi elvárásokkal szembeszegülve egyénisége és vágyai alapján határozza meg önmagát". A koncepció nemes, noha a tisztelgések általában véve gyanús dolgok. Kelemenis négy táncosnőt szerepeltet, akik ruhaváltogatással és egyéb eszközökkel jelképeznék azt a folyamatot, melynek során – és itt hadd idézem újra a Trafó-anyagot – „érett, öntudatos és nem utolsósorban rendkívül vonzó nővé" válnak.

Ha ezt a Cosmo-görlös szöveget teljesítenék be, talán nem is akarnánk távozni az első félóra után. A kezdet ugyanis ígéretesnek látszik: méltóságteljes, letisztult *„danse pure"*. A négy táncosnő fekete ruhában egymással/egymás ellenében mozog, félhomályos háttér előtt, olykor körbefutnak, mintha játszanának, olykor azonban – mintegy férfiszerepet játszva – balettemeléseket végeznek. Majd ravasz ötlettel mindegyik kap egy szólórészt, később egy variációt, végül újra négyen táncolnak, és közben röpke másfél óra telik el. Kelemenis elképzelése az lehetett, hogy a táncmozdulatokat megtörő torz pozíciók vagy állóképek majd lekötik és magával ragadják a néző figyelmét. Ez azonban nem sikerül – hiába az absztrakció gyönyöre, ha áthatja egy nagyon is konkretizáló, mármár szájbarágós eszme: a nő társadalmi neme, biológiai neme és saját személyisége között feszülő viszony.

A koreográfus öt kortárs zeneszerző (Olivier Stalla, Inge Morgenroth, Patrick Portella, Stephan Dunkelman, Georges Boeuf) nem éppen könnyed alkotásait használja fel. Noha jómagam nagy rajongója vagyok a sötét zenéknek, valami disszonancia megakadályozta, hogy a táncmozdulatok meditatív, süppedős területet kínáljanak az affektusokkal teli tételeknek. Azon emblematikus pillanat, amikor egy helyes táncosnő összegubbad és eltorzítja arcát, szája hangtalan üvöltésre nyílik, miközben lassacskán minden, mi emberi, kivész belőle, eminens példája a koreográfus túlbuzgóságának. Az önmagában rendkívül hatásos jelenet akár az előadás igazán súlyos pontja lehetne, mire azonban eddig eljut a néző, már csak ritkán figyel oda, helyette a mellette ülővel cserél pajkos pillantásokat. Kelemenis megbukott Pesten.

Nem úgy a Peeping Tom társulat, melyet közönsége lelkesen ünnepelt, jelen sorok szerzőjével együtt (a *Peeping Tom* egy angol botrányfilm címe egy nőket gyilkoló fotósról, aki kamerával rögzíti áldozatai halálgrimaszait). A belga együttes, illetve „csapat" a cirkusz, a tánc és a gesztusszínház kevercsét szürreális és olykor absztrakt elemekkel önti le. Tudatosan építkezve három év alatt három darabot készítettek el, melyek mind a családról, a házról, az öregségről és az időről szólnak. Trilógiájukat láthattuk a Trafóban: a *Le Jardin* (A kert) 2005-ben, a *Le Salon* (A szalon) 2006-ban (a SZÍNHÁZ-ban Faluhelyi Krisztián írt róla kritikát), míg a *Le Sous sol* (Az alagsor) 2007 decemberében érkezett hozzánk.

Úgy tűnik, a változó szereplők egyetlen házat és egyetlen teret laknak be. Az alapító belga házaspár, Gabriela Carrizo és Franck Chartier a színpadra is magukkal viszik a gyermeküket, ahogy azt a *Le Salon*ban láthattuk. A továbbiakban Samuel Lefeuvre, a guminyakú artista, majd az emblematikus Euridike de Beul szegődött melléjük. Mindhárom előadásukban torz tereket, torz viszonyokat és torz mozgásokat mutatnak be, miközben a műveket átlengi a család utáni vágy és az öregek kissé aberrált szeretete.

A *Le Sous sol* nem annyira alagsorban, mint inkább egy talajszint alá süllyedt nappaliban játszódik, amelynek ablakán beömlik a föld. A földből ki- és bebújást, az áskálódás mozzanatait, a föld alatti lét egészét hangsúlyozza a „fent", a felszínen látható fatörzs és az annak dőlő alak háta (egy idő után gyanússá válik, hogy műanyag baba). „Lent", vagyis magán a színpadon Samuel Lefeuvre jutalomjátékával kezdődik az előadás, aki az első tíz percben kizárólag a nyakán átfordulva közlekedik. A már a korábbi darabokban is megcsodált Lefeuvre életveszélyes gyakorlatai azonban egy idő után kissé bornírttá válnak.

Koncz Zsuzsa felvétele

Aphorismes géométriques

Éppígy lejáratódik egy másik, ugyancsak már az előző előadásokban is alkalmazott saját stílusjegy – két vagy három szereplő egyes testrészeinek összetapadása és annak komikuma/bravúrja, hogy a mozgást és táncot így összetapadva is megoldják. A harmadik produkciót is erre az ötletre építeni talán kissé merész. Viszont az eddig nem említett szereplő: Maria Otal, egy igencsak idős hölgy a játék központi alakjaként minden tapsot learat. Énekel, táncol, megkínoztatik, halálra puszilják, és mindig valami finom, törékeny öregséggel figyeli a közönséget. Ezért meglehetősen sokkoló, amikor Lefeuvre egyszer csak smárolni kezd vele.

Közös táncuk furcsán viszolyogtató, de ugyanakkor akad benne szépség, fájdalom, veszteségérzés is. A Peeping Tom nem akar tabukat dönteni, nem avatja a gerontofíliát normává – egyszerűen egy különös szerelmet ábrázol, és az öregség gyermeteg vonását mutatja meg. A világ ilyen és nem más – hamiskás. Az alagsor-nappali olykor óvodává alakul át, több öreg gyerekként „rohan" az ajándékért. A fiatalabb szereplők a porhanyós földben ugrálnak, testükkel vájják ki az ösvényeket. Az angyalszárnyakat viselő, fehér, egyre koszosabb ruhában táncoló Gabriela Carrizo ki akar menni a lányáért, de a dominát alakító testes, kombinét viselő Euridike nem engedi. A valós szerepek összekeverednek a megteremtett színpadi lét káoszával. Az alagsorból nincs igazi kijárat.

A Peeping Tom társulat a trilógiával kétségkívül saját világot és nyelvet alkotott. Bár a *Le Sous sol* jócskán épít az előző két darab „találmányaira", azért semmiképpen nem nevezhető fáradt munkának. A díszlet, a terek, a fények és a zenék egyedileg komponáltak, az előadások színvilága külön tanulmányt érdemelne. A természetes és a mesterséges anyagok együttes alkalmazása a rituális színházakat idézi. A színpadi történések miniatűr történetek, melyeket értő dramaturgiai kéz simít össze. A gegek, például a *Le Sous sol*ban elhangzó *Stille Nacht* dallamai és az erre kitalált fals vezénylet bármelyik magyar produkcióban is helyet kaphatna. Úgyhogy én már csak azon töprengtem, hogy a hasonló világú, az abszurdra fogékony magyar rendezők és koreográfusok (például Szabó Réka) vajon kapnak-e ihletet az efféle daraboktól, hiszen a mozgáskészlet már készen áll, csak a körítést kellene elkészíteniük.

Halász Glória

Haláltánc

KEEP SMILING – HÓDOLAT CHAPLINNEK

A harminc éve halott Charlie Chaplin kótyagosságában is bölcs szellemét színpadra idézni vakmerő tett. A figura képletesen és valójában is ráégett a celluloidra, neve elválaszthatatlan a némafilmtől. Egy korszakot, egy idolt és egy géniusz művészetét kellene az alkotóknak újra- és átértelmezniük. Önálló művet alkotva egy nyelvet lefordítani egy másik nyelvre. A Győri Balett előadása nem lépi át a határt, amely az igényes skiccek sora és az önálló érdemekkel bíró műalkotás között húzódik. Így kedélyes revüvé lesz a tiszteletadásnak szánt, de Charlie Chaplin misztikumát és zsenijét meg nem idéző balett. Mivel a történet, a karakter és a műfaj adaptációja nem egyedi és meggyőző, a figura szerepeltetése puszta utánzás, illusztráció, s a produkció a Charlie-figura ürügyén alkotott jelenetek hosszú és mélységekbe nem hatoló sorának tűnik. Chaplin esetlensége, kacskaringós lépései olyan elmaradhatatlan kellékek lettek, mint a keménykalap és a sétapálca. Improvizációnak tetsző bukdácsolása míves tánc. Csavargójának humora megismételhetetlen – filmjeire a sokszor fanyar kacagás mellett ráereszkedik a tragikum komor felhője is.

A *Keep Smiling* sírrablással kezdődik: Chaplin (vagy a holttestet eltulajdonító gonosztevők) utolsó, minden eddiginél groteszkebb tréfájával 1978-ból. Mindvégig megokolatlan, hogy miért esett a választás – indító gesztusként – erre az aktusra, ám kétségtelen, hogy a nyughely kifosztásával a földi maradványok mellett a művész szellemi kincsei is idegen kezekbe kerültek. És a „hódolat" lényegében maga is sírrablás – amennyiben minősége nem közelíti meg az életműét. A je-

lenetet követően a Kölyök (Chaplin azonos című filmjének gyermekhőse) kíséri útján a sírból kikelt szellemet. Találkoznak rendőrbiztossal és vörösbe öltöztetett rossz életű lánykával, angyalokkal és ördögökkel. A kalandok rengetegében nem csupán fizikailag tűnik el olykor Charlie Chaplin, sokszor a történések is függetlenednek tőle: nincsenek hatással az életére – és ő sem az eseményekre. Viszont lehetőséget adnak számos leleményes ötletre: önmaguktól lépkedő bohóccipőkre, a rendőrfelügyelőt kísértő női Chaplinek görkorcsolyás csoportjára, a váratlan közönségsikert arató fehér szárnyú fiú angyalok tánckarára, Chaplin és a Sátán pokoli bokszmeccsére. De mindez – bölcsesség híján – felszínes ujjgyakorlat marad. A párizsi lokál jelenete önmagáért való fűszer az előadásban, csak az itt fellépő Josephine Baker figurája eleven és virtuóz, egyedül ő képes többet mutatni puszta illusztrációnál. Kevésbé kényszeredett játékosság és derű jellemzi a transzvesztita angyalok kis truppját is, akik már-már túlzott jelenlétükkel valóban fényt (és kacagást) hoznak a színpadra. A darab valamennyi figurája azonban (számos esetben Chaplin is) mellékszereplő, s az ezerszínű szálból szőtt szövet nem rajzol sorsot, nem mutat egységes képet.

Igen sokszor vetítenek a háttérben feszülő vászonra. Az előadás főcímmel indul, és a szereplők felsorolásával végződik. Hangulatfestő, a helyszínt és a kort jelző (például önmagát megrajzoló *art deco* fényfestmény) és Chaplinre utaló játékos animáció egyaránt megjelenik itt. Igen szerencsétlen módon filmjeinek részletei is – ezek nyolc évtized múltán is jóval erősebb érzelmi töltetet és intelligenciát sugároznak, mint az őket idéző táncjelenetek. Például amikor *A diktátor*ból ollózott részletben Charlie Chaplin szónokol, míg a táncosok az előtérben éltetik a vezért. A filmet nézve igazolódik a gyanú: a *Keep Smiling* puszta függelék Chaplin munkásságán, amely nem segíti annak értelmezését, kellemetlenebb esetben banálissá teszi azt.

Fuchs Renáta, Horváth M. Lilla, William Fomin és Koyabu Chigusa

Németh Alíz felvétele

A némafilmek ritmusát és atmoszféráját csempészi a színpadra a produkciót végigkísérő élő zongorás aláfestés. A zenehasználat azonban olykor igen kiábrándító, az unalomig elcsépelt klasszikus dallamok (Wagner, Grieg) jelenítik meg a kavarodást, háborút, örömöt és bánatot. Az előadás legnagyobb hibája, hogy nincs sem vezető történetszála (az alkotók egyértelműen nem Chaplin élete mentén haladnak), sem egységes stílusa. A pezsgő és romlott évtizedek közege nincs eléggé megrajzolva, így egyszerű kulisszává válik, s nem tudni, hogy az alkotók célja vajon fél évszázad talmi ragyogásának és visszásságainak megmutatása-e (Chaplin stílusától függetlenül, csupán annak időnkénti felidézésével), vagy pedig az ő sorsának és művészetének újragondolása – az utókor tükrében. Utóbbi feltételezés mentén kevesebb, előbbi mentén több eredményt mutat fel az előadás.

Komoly gond, hogy a színre vivők éppen Charlie Chaplin figuráját nem értelmezték. A Csavargó minden eredeti, külső és belső kellékével el van látva: tehetségesen és szívbemarkolóan csetlik-botlik végig az előadás azon jelenetein, amelyekben teret kap erre, az alkotók azonban igen hamar elengedik a kezét. Mindvégig kérdés marad: adaptálható-e egyáltalán Charlie Chaplin (és mindaz, amit az ő művészete jelent) táncszínpadra? A Győri Balett előadásán a szituációk bensőségessége sajnos elvész a látványos kulisszák között, az intimnek szánt jelenetek pedig inkább kényszeredettnek tetszenek – különösen a vásznon pergő eredetivel összevetve. A *Keep Smiling* érzelmes, de őszinte pillanata, mikor a Chaplint alakító táncos megszabadul a tradicionális kellékektől, és megmutatja a kefebajusz mögött megbújó emberi lelket. A színpad előterében elhelyezett kamerába tekint, majd keménykalapját az optika elé tartva elsötétíti a képet. Az esztrádműsor helyét a vallomás veszi át. A csend és befelé fordulás az előadás egésze számára üdvös lett volna.

KEEP SMILING – HÓDOLAT CHAPLINNEK
(Győri Balett – Nemzeti Táncszínház, Művészetek Palotája)

Zene: C. Chaplin, R. Wagner, J. Barry, C. Debussy, L. Delibes, L. Armstrong, B. McFerrin, zenei válogatás. **Jelmez:** Ben van Cauwenbergh. **Díszlet, videó:** Dmitrij Simkin. **Fény:** Hécz Péter. **Koreográfia:** Ben van Cauwenbergh, Dmitrij Simkin.
Szereplők: Sebestyén Bálint/William Fomin, Bódi Bianka/Mondovics Rebeka, Pátkai Balázs/Horváth István, Sóthy Virág/Cserpák Szabina, Szalai Judit/Németh Eszter, Horváth Krisztián, Döme Sándor, valamint Coro Silvia, Cserpák Szabina, Fuchs Renáta, Gyurmánczi Diána, Hardi Beatrix, Horváth M. Lilla, Kakuk Zsófia, Kara Zsuzsanna, Koyabu Chigusa, Németh Eszter, Szalai Judit, Varga Ágnes, Dolbilov Alexey, Gonzales Otero Hassan, Horváth Krisztián, Jekli Zoltán, Katona Zoltán, Kovács László, Lukács Levente, Müller Ervin.

Horeczky Krisztina

Páratlan páros

AZ ISMERETLEN

Mielőtt kezdetét vette volna a színházi évad, a Műcsarnokban rendezett, nemzetközi Music Forum Expón letaglózott két földöntúli kettős. Nem kellett sokat merengenem, hogy e zsánerben – hazánkban – miért is tetszik egyedülállónak a Horváth Csaba–Ladányi Andrea mágus-páros. (A cím nélküli opusok, lézerekkel játszó tünemények Ludger Brümmer *Shine* és ifj. Kurtág György–Lengyelfi Miklós *Zoo* című kompozíciójára készültek.) Duda Éva *Az Ismeretlen* című – néhol világítástechnikai bemutatónak minősíthető – munkáján mélázva a „mitől is jó a duó?" kérdésre adott válasz pofonegyszerű, ám kegyetlen.

A táncos-koreográfus harmincöt perces alkotását így jellemzi a mosolyra fakasztó ismertető – melyet mintha méla fűzfapoéták lírai limlomjaiból eszkábáltak volna össze –: „színházi kunsztokra nem épít." A némiképp kihívó kijelentést igaztalannak találom. Duda Éva minden pillanatában (túl) finoman kimunkált, részletgazdag, tűpontosan szerkesztett, fegyelmezett, költőire hangolt műve a magyar kortárs táncpalettán: „kunszt". Egy szóval megmondható, miért: intelligens. Részint mivel Dudának – aki alkalmazott koreográfusként számtalan „közönségbarát" tinglitangli deszkára hányásában vállalt oroszlánrészt, főképp a Budapesti Operettszínházban – van ízlése.

Koncz Zsuzsa felvétele

Duda Éva és Feicht Zoltán

Az Ismeretlen szépsége, erénye ugyanaz, mint a kiváló *Arénáé*. Duda Éva megkereste és -lelte a hangját, amely független az épp időszerű (szél)irányzattól; ezért tisztán szól. Önazonos. Így produkciói hagyományos értelemben (megengedem, manapság divatjamúltan) nőiesek. A táncalkotó klasszikus (ám nem „női"!) darabjain egyértelműen fölfedezhető a Martha Graham és Dienes Valéria nevével fémjelzett orkesztika-iskola hatása. Duda lecsupaszított, minden sallangtól megfosztott – Graham-, Cunningham-, valamint kontakt technikára épülő – tánc- és mozgásművészete ezt a („stílus" nélküli) stílust értelmezi újra.

A Közép-Európa Táncszínház színháztermét mintha e „nemes", szeriőz munkákra tervezték volna; a koreográfus – ráadásul – nagyszerűen (ki is) használja a teret. Az ezüstszürke-csillogó hosszúnadrágba bújt, félmeztelen Feicht Zoltán és párja (maga Duda Éva) először a karzaton tűnik föl. A táncosnő ezüstszürke, rafinált mintás felsőrészt visel, fekete, libbenő-áttetsző szoknyácskával, fekete harisnyával. Andréa T. Haamer igényes jelmeze pontosan utal az etűd nem „e világi" jellegére. (Az ezüstszürke alapszín a szkafandert juttatja eszembe. Feicht pőresége semmit.) A szinopszisban „Galaktikus helykeresésnek" nevezik azt, ami több mint félórában előttünk zajlik. (Fölidézve bennem az egykori, tudományos-fantasztikus dolgozatokat kiadó Kozmosz Könyvek világát.) Azaz hogy Nő és Férfi valamely távoli-kietlen bolygón elveszetten-keserűen téblábol. Ráadást olybá tűnik,

(z)űrös helyzetükön mit sem változtat, hogy ott lézeng közelükben egy másik – nemű – emberlény.

Duda és Feicht: átutazó. Talán egy (kudarcos) küldetést kellett végrehajtaniuk egy, az otthonuktól rettentő távoli helyen, majd ezt követően magukra hagyták őket. Mindketten idegenek. Egy gondolat bánt engemet: azok is maradnak – egymásnak. Holott a produkció mozgás- és táncnyelve – a mozdulatok rebbenékenysége, intimitása, esetlegességük, illékonyságuk – mindennek ellentmond. Mielőtt lejönne a tánctérbe a páros, egymásnak feszül a hátuk. Mintha minden izmukkal-csontjukkal megérintenék a másikat; ez a testi túra egyszerre játékos, erotikus. Elvben. Valójában okos, megejtő ötlet marad.

A Magyar Nemzeti Balett táncosa, Feicht Zoltán és Duda – rutinos előadóként – egy jelenetben tökéletes szinkronban hajtja végre ugyanazokat a mozdulatsorokat. Mégis valamely oknál fogva *egész végig* nincsenek „együtt". Ez már rövid idő után zavaró – hiába a ragyogó fényterv, a gomolygó füstköd, az üzembiztos tiszta tánc és a fülnek kellemes – a kommersz határmezsgyéjén imbolygó – zenei kollázs. Végül arra jutottam, Duda és Feicht egyívásúak; akár egy ikerpár. Borzas-rövid frizurájukkal olyanok, mint a hat bolygót bejáró, árva kis herceg – róka és rózsa nélkül. Csakhogy hiába minden (bele)magyarázat, mert kétségtelen: a pusztán „formás" munkából hiányzik a személyiség, a karizma. Következésképp: az érzelmi tartalom, a jelenlét, a szexus. Ez a kifejezetten erőtlen – de legalább kurta – szólóknál igazán föltűnő. Ekkor már tagadhatatlan: legkevésbé sem a két táncos vonzza a tekintetünket. A *külcsíny* érzéki. Szimbolikus pillanat, hogy a záróakkord egy félbemaradt ölelés. Duda és Feicht karja megáll a levegőben, miközben testük – tétován – egymáshoz simul. Átköltve Saint-Exupéry falvédőszöveggé pórnépesített, szakrális bölcsességét: [*Az Ismeretlen*ben] ami igazán lényeges, az a szemnek látható.

Egész úton hazafelé azon tűnődtem, miért is maradtak meg emlékezetemben olyan tisztán-élesen azok a duók, amelyek bizonyos epizódjai újból, váratlan-hirtelen leperegtek előttem. Így: a Horváth–Ladányi kettős hideglelős alkotásai (például az – emblematikus – *Ketten*); a Bozsik Yvette–Vati Tamás párostól az *Xtabay* és a *Holtodiglan*. A koreográfusként (is) egyre inkább hiányzó Lukács Andrástól a Kun Attilával előadott, pazar *Eszeveszetten (Frantic)*. Egyértelmű: az említett táncművészek, -alkotók mindegyike kivételesen markáns egyéniség, különkülön is pompás szólista. Talált-választott társuk is az. Noha utóbbi korántsem hétköznapi eset, hajlok rá: törvényszerűség. Duda Éva és Feicht Zoltán páratlan (sic!) páros. Bennem erős kételyeket ébreszt, hogy külön-külön súlyos-izgalmas karakterek-e. Azonban: egyikőjük megalkotott egy méltánylandó munkát; amely – egyelőre – csupán szemrevaló, üres holmi.

AZ ISMERETLEN (Közép-Európa Táncszínház, Bethlen Táncműhely)

Jelmez: Andréa T. Haamer. **Zene:** Kunert Péter, Alva Noto. **Fényterv:** Fejes Ádám, Fogarasi Zoltán. **Konzultáns:** Máriás Petra. **Koreográfus:** Duda Éva. **Előadók:** Duda Éva, Feicht Zoltán.

Horváth Péter

Egy szép, érthetetlen színdarab

JEGYZETEK VISKY ANDRÁS ALKOHOLISTÁK CÍMŰ MŰVE KAPCSÁN

Az érdekel, amit nem értek. A tünemény – és maga a nem értés. Ki vagyok én? Mi ez a tudattal vert, egyre romló szarzsákba csomagolt valami? Viszonyokban próbálok meghatározódni. Én vagyok az, aki felejt, és akit elfelejtenek. Áruló és elárult, szabadság bolondja, elnyomás után sóvárgó rabszolgalélek. Tanítom, amihez nem értek, véleményt formálok dolgokról, melyeket nem ismerek. Persze nem akarom nagyon az értést, nem erőltetem. Tetszenek dolgok anélkül is. Reggel, este, nap, nők, csillagok – ilyesmi. A másik ember, aki én vagyok. Másfelől viszont a dac: megérteni, csak azért is. A földobott kő visszahull. Van ok és okozat. Történet, ha tetszik. Kezdődünk, meghalunk. A két végpont között valami (igenis) történik velünk.

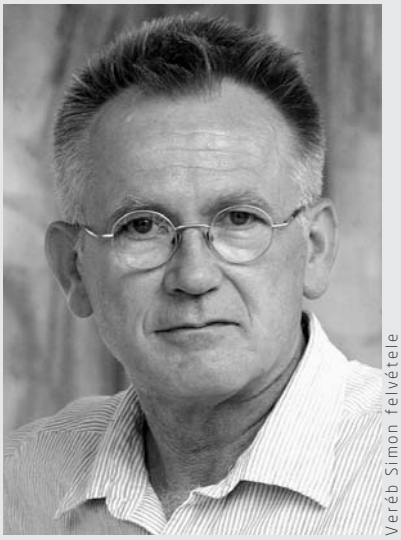
•

Visky András nevét nemigen ismerik a honi színházbarátok. Erdélyi költő, bemutatóinak java „odaát" volt. Bár darabjai lassan bejárják a világot, idehaza nem népszerű. Három színpadi művét olvastam szép drámakötetében (*A szökés*. Kolozsvár, 2006, Koinónia). Első olvasatra kevéssé fogtak meg, én a vaskos reáliákat kedvelem, az ő színháza szakrális, sosem az életről, csakis a létről „beszél", s mindjárt az elején megmutatja, miben sántikál. Én bohóc vagyok, szemérmesen érzelmes, magát vidámnak tettető mímus, történetmondással keresem a publikum kegyét. Ő paposan szikár, mindig az eredendő veszteségről mond példabeszédet, Beckettet kedveli, talán Camus-t, minden mozdulata mintha utolsó. Mondom, engem taszít ez a színház, nem találom benne a léhaságot, Bakkhosz hiányzik, és a nősténykecske-szag. Másképpen szólva: jobban szeretem, ha lépre csalnak, és tánclépésben visznek jégre, mint amikor eleve számon kérik rajtam hiányos önmagamat.

Visky kolléga szép darabjában *(Alkoholisták)* egy Fodor Mihály nevű csodatévő fuvaros birtokában van egy ábrázolat, amelyet megpillantva hitünket vesztjük. Tíz rongyért (szép pénz, bármiben mérik) láthatjuk a csudás képet. Tíz rongy – igazán megéri, hogy álmainkat és vágyainkat vesztve tudomásul vehessük végre a világot, s ne azt keressük benne, amit hiányolunk.

A darab „hősnője" hajlékos csavargó, alkoholista nincstelen. Egész életében nem tudott „tíz rongyot" összegyűjteni, így semmi esélye arra, hogy hitétől megszabaduljon. Márpedig a hit: szenvedés. Ösztönös és makacs remény: minden tapasztalatunk ellenére bízni abban, hogy a mindenséget értelem igazgatja, s rendjében dolgunk van nekünk magunknak is. Hiszem, mert képtelenség. Ha nem hinném, nem fájna úgy. A fájdalom: jel. (Eddig, és ne tovább.)

Éva „törékeny alkatú, de rendkívül erős, értelmes nő, valami miatt a legelesettebb állapotban is szerethető ember". Mi az a „valami", ami miatt Éva (mint szerep és szereplő) szerethető?[1] Nagy tehetséggel megtalált és gondos realizmussal megrajzolt figura. Élő alak egy szigorúan konstruált világban. Szét is feszíti a kereteket, a jelentést hordozó színházi közegből minduntalan kiszakad, kilép. Lénye, léte, élete, sorsa erősebb, mint maga a darab. Megje-



Veréb Simon felvétele

Horváth Péter

[1] „Szeretni" – talán nem ez a megfelelő szó. Örömös rokonszenv ez inkább, de elengedhetetlen. Hiányában egyetlen színpadi mű sem működik. Nem kell okvetlenül „azonosulnunk" a figurákkal, de ha nem ölelnénk meg szívesen, vagy – ahogyan Salinger írja – nem hívnánk fel őket örömmel egy kis dumapartira legalább, lehet bármilyen „nagy formátumú", eszmékkel vert stb. egy színpadi alak – hidegen hagyna minket az egész.

lenése pillanatától jó ismerősünk, szomszédunk, rokonunk. Éva valóság – bármit is jelentsen ez. Borostyánba zárt bogár. Egy nálánál idősebb férfival, Atyussal „lakik". Atyus nem szólal meg az előadás során. Évából ömlik a szó. Mint minden „realitásnak", Viskynél e képletesen tiszta, végletes különbségnek is filozofikus jelentése van. Az *amiről nem lehet beszélni, arról hallgatni kell* álláspontja ütközik itt egy másik lehetséges attitűddel: minél több szót halmozunk egymásra, annál valószínűbb, hogy köztük lesz a megfelelő is. Éva beszél, Atyus cselekedni próbál. Mindkét aktus reménytelen. Atyus hiába gyűjt kartondobozokat tüzelőnek, a „város" hideg marad. Éva hiába halmozza a szavakat, nemhogy megoldani nem tudja a problémáit, valójában megneveznie sem sikerül őket. Se a cselekvés, se a „szómágia" nem hoz „megoldást". Értelmezhetetlen és céltalan világban élünk – érzékelteti Visky.

„Te elhiszed az ilyeneket? Azt kérdem, te elhiszed? Elhiszed azt, hogy egy színészt szentté avatnak?" – kérdi a darab elején. A válaszra váró ember – megejtő. Van benne valami gyermeki. A legcinikusabb kérdező is tele van bizalommal. Hiszi, hogy léteznek válaszok. „Te elhiszed az *ilyeneket?"*[2] A szó (megfelelő gesztus kíséretében) magát a színházat jelölheti, de telehallhatjuk a kérdést általános, pejoratív tartalommal: ilyenek, ilyesmik, ez az egész, ami volt, van és lesz... Ki hiheti, ki veheti komolyan az *ilyeneket?* „Egy színészt szentté avatnak...?" – kérdi egy szerepet játszó *színész*. Irónia a javából. Nem sármos fintor, nem könnyű mozdulat. A „szent" szó, hiába járatódott le annyiszor, és hiába veszít eredeti erejéből éppen kimondása pillanatában is, mégis megborzongat, hiszen nyilvánvalóan a nem létező tartománnyal köt össze minket, amely még a legprofánabb előadás során is ott rezeg a kulisszák fölött.

Tükör által, homályosan.

A színház mint tér mindig szakrális. A színház mint aktus mindig a nem létezővel történő coitus. A színházban nem megérteni akarom Istent, nem bocsánatáért esedezem, vagy jóindulatáért imádkozom – egyesülni szeretnék vele. Az egyesülés korántsem elvont mozdulat. Belerobbanni a Semmibe – véresen érzéki gyönyörűség.

Visky másik két általam olvasott darabjából hiányzik az érzékiség. Tandrámaszerű példabeszédek, figurái szikárak, inkább jelentést hordoznak, mintsem jellemet. Az *Alkoholisták*ban viszont minden szerep valódi, jól játszható, viselhető, élhető. Bár Visky itt is a lét alapkérdéseit teszi fel, ebben a művében a jelentéssel egyenrangúan fontossá válik maga a jel.

•

Mit tudunk meg Éva sorsáról a darabban? Semmi biztosat. Elejtett szavakból, információmorzsákból összerakható története (talán) a következő. Kisvárosi balettiskolát végzett tizennyolc évesen. Tehetséges vizsgaelőadásán megjelent egy híres fővárosi színész, s magával vitte Bukarestbe. Együtt éltek, ekkor kerülhetett szóba, hogy Éva színésznő legyen, de teherbe esett. A gyerek meghalt, feltehetőleg még születése előtt. Talán a színész bírta rá a nőt, hogy vetesse el a magzatot. Akárhogy is, e veszteség sérültje Éva. A művi (vagy spontán?) abortusz után a színész kidobta a nőt, vagy Éva „hagyta el" a férfit. Nincstelenül vergődött vissza a kisvárosba, ahol képtelen saját egzisztenciát kialakítani. Egy ideig feltehetően örömlányként élt (hogyan másként, különben?), de néhány év vagy hónap alatt abból a szerepből is kikopott. Mire megismerjük, éjjel-nappal részeg. Tántorogva kolduló figurája minden kelet-európai kisváros főterének ismerős tartozéka. Az efféle emberi roncsok láttán mímelt részvétünk mögött büszkébben dobog a szívünk: lám, mi nem ilyenek vagyunk. Mi adunk magunkra, rendezett körülmények között, tisztességesen kormányozzuk sorsunkat a halál felé, míg az effélék – legalább a városközpontból ki kellene tiltani őket! – megérdemelten fulladnak majd saját piszkukba. A csavargónő meghökkentő vonása, hogy pontosan tisztában van saját helyzetével. Úgy tűnik, képes volna a „felemelkedésre", csak éppen semmi kedve hozzá. Életét nem tartja rosszabbnak, mint a miénket. Fordítva még bosszantóbb: a mi rendezett életünket éppolyan reménytelennek látja, mint a sajátját. Sőt, lenéz minket azért, mert a látszatot fontosabbnak tartjuk a valóságnál. De hát mi a látszat, és mi a valóság? Nem nagyon tudni. Nem nagyon van különbség. Ez a „nem nagyon", ez a bizonytalanság Visky darabjai vizsgálódásának fő terepe.

•

Az *Alkoholisták* színpadát az előadás kezdetén kavicsok borítják. Gyermek érkezik, zsákba szedi a köveket. Amikor megtelik a zsák, kivonszolja a színről. Sejtésem szerint minimálisan három, maximum öt perc alatt bonyolítandó le a jelenet. Mi zajlódhat ezalatt a nézőtéren? Fél percig kíváncsian, majd udvariasan, végül kötelességszerűen nézzük az akciót. A tájékozottabbak odasúgják a mellettük ülőknek: „Performansz!" Többen bólogatnak. Néhányan az órájukra lesnek. Mások gondolkodni kezdenek: mit akar ez jelenteni? Meggyőződésem: semmit. Pontosabban: a színházi jel (akció, dikció, csönd, sötét, fény, bármi) egyúttal maga a jelentés is. Sem több, sem kevesebb annál. Ha a jelentés leválna a jelről, ha az „üzenetet" „megértenénk", érdeklődésünk sebesebben konvergálna a nulla felé. Mi hát a jel? Egy gyerek a feladatát végzi. Ha a folyamat árnyalt – annak kell lennie –, akkor eleinte kedvvel dolgozik, később kedvetlenebb, bár igyekvőbb. A színész szabadsága korlátozott: nagyjából az előre meghatározott idő alatt kell a munkát elvégeznie.

Az előadás „nem akar elkezdődni", legalábbis nem a megszokott és elvárt módon. Egy „rendes" darabban öt perc alatt egy egész konfliktusrendszer felvázolódik, de legalább megismerünk néhány „főszereplőt". Most felmérjük a játszó gyermek alakját, testi adottságait. Később figyelmünk elkalandozik, tekintetünk bejárja a színpad látható tájait. Talán ott-

[2] Kiemelés tőlem.

honi dolgainkra is gondolunk. (Kikapcsoltuk-e a vasalót? Másnap korán kell-e kelnünk?) És még mindig semmi. Vagyis: „a" semmi. Kezdünk az estéről lemondani. Ha az előadás létrehozói szakemberek, éppen a következő jelenet kezdetére érték el céljukat: átállították bennünk az órát, kiütötték a hajszolt ritmusú akciófilmekhez szokott biztosítékokat.

•

„Én a kocsmák örökösen jól kiosztott tagja vagyok. // Miért nem lettem én színész? // Add a végszót! // Nincs ennél szebb szó magyarul: végszó."

A tettetés műszava egyben a vég szava, az utolsó szó is (később megértjük: az utolsó kenet igéire utal), sőt, még egy bujkáló jelentés is kirajzolódik itt: partnerünk mondandójából egyedül a végszó a fontos, mert azután a mi replikánk következik. Gyönge színészek mindig végszóra várnak, s csupán arra felelnek, ha ugyan. A partner (végszaván kívül) szinte egyáltalán nem számít. Létezik-e számunkra a másik ember „mint olyan"?

•

A jelenetek nem viszik előbbre a cselekményt – a darabban nincs ilyen. Két párhuzamosan vágott – majdnem azt írtam: *történet* darabjai villannak elénk, rapszodikus sorrendiségben. Az egyik „történetben" Éva bóklászik a reménytelenség városában, a másikban két Angyal vigyázza Jézus üres sírját, amelyet felkeres a két Mária, hogy bizonyosságot szerezzen a szeretett férfi feltámadásáról. A jelenetek – akár a földről felszedett kavicsok a zsákban – szinte véletlenszerűen kerülnek egymás mellé, alá vagy fölé. Működik viszont a szómágia, felhangok rezegnek, jelentéstartományok fordulnak egymásba, majd egymásból ki, másfelé. Az általam ismert Visky-darabok szerkezete és dialógtechnikája mindig ilyen. A néző erős intellektuális és érzelmi részvétele nélkül a jelenetek nem kerülnek egymással értelmezhető viszonyba. Nézői részvétel nélkül egyszerűen nem történik meg az előadás, nem születik meg a darab. Egy hagyományosan történetközpontú cselekményt képesek volnánk reprodukálni, bármilyen ravasz időkezeléssel lazítaná is meg a szálakat a szerző. Oidipusz óta szeretjük a krimit. Katarzist okoz, ha megértjük a történteket. Itt azonban nem logikára épül a szerkezet, hiába próbálunk érteni. Engem nem igazán vonz az efféle színház. Ami miatt azonban kifejezetten lelkesedem ezért a darabért, az a női szereplő érzéki, bujkáló humorral megírt, életteli, nagyon valóságos figurája. Az ő kedvéért veszek részt a kalandban. Miatta hagyom, hogy a darab szétziláljon. Miatta szolgáltatom ki magamat – a Semminek.

Fontosnak és tanulságosnak tartom ezt a momentumot. A világ értelmezhetetlenségéről, a megváltás kudarcáról, *nota bene* az elidegenedésről beszélő művek *érvényes* (érvényesíthető) koherenciáját csakis egy igen erős főszereplő teremtheti meg. Csak az élet beszélhet a halálról.

•

Az én képzeletem színpadán megjelenő Évából sugárzik a szexualitás. Álmában feltámadt Atyussal, mindketten mezítelenek voltak, nekik már nem jutott ruha, mint a többi feltámadottnak. „...jönnek üdvözölni minket, mint egy osztálytalálkozón, és tessék, anyaszült meztelenek vagyunk... Mindkét kezemben egy korsó, de nem volt sör benne, csak hab, érted... Színtiszta anyaszült pucérok, mind a ketten, és két korsónyi gyönyörű hab..."

Ha egy filozófus, netán egy pap fejtegetné a feltámadás hiábavalóságát, hamar otthagynám. Ez a lerobbant, hervadásában is kívánatos nő azonban érdekel.

•

Éva egyedül az üres éjszakában, egy dalt énekel. A dal végén éles fény, kocsizaj, fékcsikorgás. Éva összeesik, mintha letaglózták volna.

Dalt énekelni – akár prózai darabban – kivétel nélkül mindig érzéki, erotikus, sőt szexuális töltésű aktus. Ha nem az, akkor egyszerűen nincs. Amíg énekel – mi, férfiak, kívánjuk. A nők pedig Éva szeretnének lenni.

„Már majdnem elmentem... jött ki belőlem a lélek, az orromban éreztem az illatát... // Mint egy finom fodrászaté a körúton. // Igen, igen, pontosan olyan: kicsapódik az ajtó, és kiáradnak az illatok a csikorgó hidegbe. Hülyeség, persze. // Feküdtem a csendben. Rohangáltak felettem a csillagok, körbe, körbe. Jött a lélek, már ott volt, itt, itt, majdnem kint. Te tudtad, hogy van lélek? Na, én nem, parole... Összevissza hazudoznak, parole... // Ezeknek az kell, hogy naponta lássanak engem, parole... Amikor támolygok a főtéren, mint egy albán szamár. Nagyon jó lehet akkor nekik. Hogy ők olyan, mit tudom én... Tiszták meg jók meg okosak vagy mi... De ahhoz én kellek, hogy jó legyen nekik."

Viszolygunk, persze. Nemcsak szavai provokálnak, a nő koszos.

„Te, én még tiszta szárazon is támolygok, mikor még egy konyakot se ittam, csak úgy, könyörületből, parole... Miért ne? legyen nekik is vasárnapjuk... Kimegyek a főtérre egy kicsit támolyogni nekik. Ezt nézd meg, ez a kedvencem, ezt csak színjózanon tudom. Ritka mutatvány, nagyon ritka... Végül is naponta fellépek, egy szavam se lehet... Szuper közönség, beszólások, röhögések, néha taps is... Állami szubvenció, nem semmi."

Aki ismer igazi alkoholistákat, az tudja, ilyen nincs. Alkoholistának lenni annyit tesz, mint elveszteni a fonalat. Ha a tükör örökre széthullott előttünk és bennünk, ha a világ és benne saját sorsunk értelmezhetőségének lehetősége már csak emlékként él bennünk, akkor nem könyörületből támolygunk. Ha mégis így gondoljuk, ha így tudjuk gondolni, akkor Isten létének visszfénye sötét szívünkbe még be-bevilágít.

„Még a földből is ki fognak kaparni, nem lesz nyugtom ott sem, parole, hogy naponta lássanak. Soha nem halok meg... Ezek én-

tőlem függenek, parole... Naponta bevesznek, isznak is rám valamennyit, és lenyugszanak... Gyorsan hatok... Amikor meg négykézláb mászkálok a főtéren, mint egy örökkévaló albán szamár, akkor még gyorsabban, parole... Amikor meg a járdán fekszem a saját magzatvizemben, akkor meg rögtön hatok... Mellékhatások nélkül, parole..."

Visky – mint másik két darabjában – egyszerre állítja azt, hogy saját sorsunk alakulásáért kizárólag saját magunk vagyunk felelősek, valamint azt, hogy sorsunk tudatos alakításának semmi esélye, minden alternatíva egyként a halálhoz vezető totális csőd. Komor, egzisztencialista ízű világkép ez, de míg – mondjuk – Camus szintén komor és rosszkedvű világát az embert érő érzéki ingerek iránti csodálat színesíti és teszi élhetővé, addig Visky kolléga világában az érzéki benyomások kevés örömöt adnak.

„Kétszer is bevettem a Budvárt[3]! // Megrohamoztuk a pultot, és bevettük... Mondták, menjek haza, menjek, menjek. Kidobtak. Engem...! Aki a Budvár leghűségesebb támogatója vagyok... Nem mentem én, dehogy... Akkor meg kidobtak... Fejleg kiestem a járdára..."

Ezért a *fejleg*ért szeretem Évát, Éváért pedig a darabot. Olyan édesen, olyan hősiesen, olyan érzékletes nőiséggel meséli el megalázásának és meghurcolásának jelenetét, hogy – ha másért nem – ezért muszáj beleszeretni. Veszélyes, persze, a szerelem. Az efféle nők még isten farkának se tudnának igazán örülni. Pedig mi mindent képes megbocsátani egy nő a férfinak, ha cserébe időnként rendesen „szeretgetik"! Ezek az Évák viszont nem a farkadat, nem a pénzedet, de mindenedet akarják. Megesznek szőröstül-bőröstül. Megszöksz, vagy belehalsz. A pech az, hogy hiába halsz meg, ők egy csöppel nem lesznek se boldogabbak, se elégedettebbek. Akár meghalsz, akár elmenekülsz – egyként elfelejtenek, hamar pedig.

3 Az egyik városi kocsma neve.

•

A romániai kocsmában elterjed, hogy a részegeseknek különlegesen érdemes „magyarba menni". Vagy azért, mert ott jobb az elvonókúra, vagy mert ott ilyesmi nincs is, mivel pityókás az egész ország, mert ott mindenki szabad, mint a madár... Mások szerint a Romániából magyarba települni óhajtó részegeseket elégetni viszik oda, maradjunk tehát itt, ahol vagyunk, a végeken, erős várunk nekünk a Budvár...! Vagy mégis induljunk máris? Mire a csapos, vagyis a kocsma tulajdonosa, attól tartva, hogy elpártol tőle a törzsközönség, és így elesik a bevételtől, ingyenitalra hívja az egész kompániát...

Imádom az ilyen történeteket. Olyan fényesen sötétek, mint Bohumil Hrabal legszebb lapjai. „Annyit ittunk, mint az oroszok – meséli Éva –, és még vér se folyt. Ott volt Fodor Mihály is a csodatévő képével... De senki nem akarta megnézni, senki... Csak Budváry *(a kocsmáros)* nézett bele, tíz egész rongyért... Nézte a képet, nézte, nézte... De azt nem tudom, elvesztette-e a hitét vagy nem. Mintha még sokáig azt hitte volna, hogy keres rajtunk valamit... De nem keresett semmit... parole... Pedig azt hitte. Szabadíts meg a gonosztól... *(Elvágódik, mint egy deszka.)*"

•

Az angyalok is isznak, miközben Krisztus koporsóját őrzik. Éva látogatását várják, mintha Máriáét. (Minden anya Mária, minden gyermek Jézus – sugallja a jelenet.) A sír (koporsó?) üres – hiszen Jézus hajnalban feltámadott, *ergo:* nem lehet odabent. Angyalaink aggódnak is rendesen, hogy minden rendben legyen. Próbaképpen kitárják a sírbolt kapuját.

A ragyogó belsőben fehér lepedőt és egy takarót látunk, a fej helye is meg van jelölve egy párnával. Mint egy tiszta, antiszeptikus szállodaszoba, vendégvárásra előkészítve.

„Jó, nagyszerű – mondja Atyus mint Idős Angyal. – Nincs itt, feltámadott, mint ő maga mondta volt... Szép. Ha ez se jön be, végem van, több megbízatást nem vállalok." Atyus-Angyal félig siket, félig vak. Visky megint szóviccből farag jelentést. „Nem is tudom, mióta nem hallottam már nagyot. Kicsiket hallok én, gézengúz. És rövideket." Egyébként, mintegy angyali másodállásban, Évát vigyázza *body-guard*ként. Múlt és jelen, valóság, képzelet és mítosz összecsúsznak megint. Ha csak a legkisebb ellenállás is felrémlik bennünk, oda a varázslat: előadás, darab egyként összeomlik. Itt nincs közepes megoldás. Vagy bejön a dolog, vagy hatalmasat bukik. Mielőtt azonban belemelegednénk vagy beleunnánk a jelenet értelmezési lehetőségének fontolgatásába, megint egy zseniális részlet-kocka ragyog elénk. Fiatal Angyal Unikummal kínálja az Időset. Az visszautasítja, mondván: „Eszembe sincs! Tudod, mit összeisznak ezek! Micsoda borok, nagy ég...! Nem hittem volna, hogy valaha is idejutunk. Ha ezt Noé mester hallaná! Rettenetes folyadékok műanyag kannában... Műanyagban... Ha egyáltalán tudnék ölni, akkor ölni is tudnék emiatt... Túl irgalmas felettük az ég.... Még fékolajat is isznak, azt mondják. Én ugyan még nem láttam, de van kolléga, akinek ilyen eset jutott.... Fékolaj... Vajon attól olyan lassú ez az egész ország, hogy folyton fékolajat isznak...?"

Vicc ez, mondhatnánk, ha nem volna olyan rettenetesen valóságos. Tavaly hárman haltak meg nálunk – ha nem is fékolajtól – a szemétből bugázott, műanyag palackban tárolt hűtőfolyadéktól. Szegénység, tudatlanság – szociológiai háttérfestés angyali szájból, Visky módra.

•

Hajnali óra. Gyér fény. Atyus meredt az álmosságtól, Éva annál aktívabb. El akar menni otthonról.

Atyusnak van egy órája: kabátja béléséből húzza elő, azt hiszi, Éva nem látja meg, de az asszony észreveszi. Ravasz jelenetet rendez,

hogy Atyus megfeledkezzen megőrzött (mint később kiderül: huszonnégy féldecit érő) vagyontárgyáról. Éva megbugázza az órát, elmegy, hogy eligya azt is. (Az időt elinni! Lázár Ervin – az én Béres Attila költő barátom kedvére rögtönzött – négysorosa jut eszembe: „Béres Attila / az eszét elitta. / Ó, édes Attilám, / én is úgy elinnám!") Közben megint egy Hrabal tollára méltó költői-szociológiai részlet a Visky-szövegben. Évának van egy nőismerőse a Jóbarátból[4], a nőnek aranyfogai vannak. (Kusturica aranyfogú cigány emberét látom magam előtt, női kiadásban.) „Micsoda nevetése van annak a nőnek! Az aztán a nevetés. Mint egy vastrezor, tele arannyal. Trezor. Nem így hívják? Örülj, hogy neked még hibátlan a fogsorod, mondta Trezor, azt még legalább nem ittad el. Mit nem mond ez a Trezor? Hát az eszemet se ittam el. Cseréljünk, Trezor! Eszet azt nem, Trezor, azt nem cserélek. Fogsort! // Na? Nem akar cserélni, az Istennek se. Még az Istennek se, meghiszem. *Kifelé mutat a halott városra*. Most aztán mit ért vele? Ott van a szájában, valahol, az lett a vége. Arannyal a fűbe harapni."

Visky jó mondatokat ír. Jól mondható, puritán, rövid mondatokat, szinte kivétel nélkül szép a zenéjük. Kevés bennük a ragozott szóalak, ez is erősíti őket. Minél kevesebb rag, jel, toldalék stb. tapad egy szóhoz, a szó annál aktívabb. Egy mondatban minden szó világít. Ha jók a szavak és jó a mondat, a fény erős. Olykor képpé lesz, mintha versben. Visky puritán, egyszerű, gyakran hiányos mondatokat ír. Jó lehet kimondani őket.

•

Éva mint Mária és Trezor mint Másik Mária közelednek a sírhoz.

A két nő helyzete, jelenete, párbeszéde voltaképpen éppolyan konfliktusmentes, akár a darab többi szereplőjéé, korábban. Céljuk közös, felkeresni a sírt (a Megváltóét). Éva/Mária elmeséli álmát, amelyben ő ölte meg saját gyermekét. Visky korábbi tér-idő csúsztatási technikájával él most is. Mária álma voltaképpen Éva életének egy feltételezhetően valóságos epizódját jeleníti meg: a (nem tudjuk, természetes vagy művi) vetélést. „Vér és víz folyt ki belőle. És belőlem is. Képzeld el, zuhogott belőlem a vér és a víz, de nem született meg senki. Hanem meghalt. Meghalt a szemem előtt. Aztán elvitték valami zacskóban. Olyan apró volt, hogy belefért egy zacskóba. Vagy zsákba, mit tudom én." A történet hallatán Másik Mária elájul. Éva/Mária elveszi a társnőjénél lévő sósborszeszt, iszik. Másik Mária magához tér, és *rémülten, vadul iszik vele*.

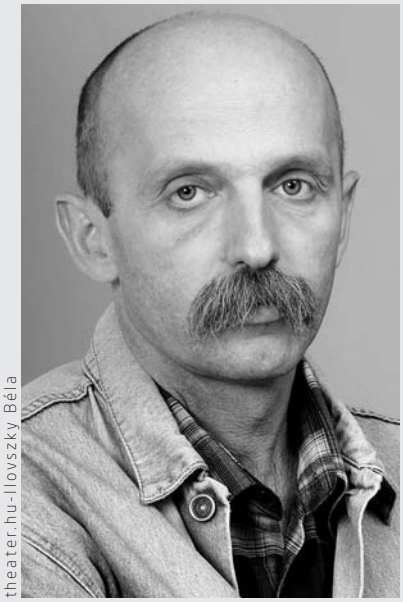
Szépek ezek a szerzői instrukciók, megvalósításuk nem könnyű. Hogyan kell rémülten, vadul inni? Ráadásul sósborszeszt? Két nő ül a földön, az üveget egymás kezéből el-kikapkodva vedelnek. Meddig? Miként? A darab előadásának ezek a kulcskérdései. Állapotrajzok sorozatát kell megalkotniuk a színi működőknek. Nincsenek konfliktusok, jellemek, nincs a szó hagyományos értelmében vett cselekmény. Van szó (kimondott és elhallgatott), van gondolat (megjelenő és titkolt), ezekhez kell cselekvési sorokat találnia a rendezőnek és színészeinek. Gondnak gondolom, hogy e cselekvési sorok alkalmasint csupán az állapot illusztrálására szolgálnak, s nem bírnak a dikcióval egyenértékű információs értékkel.

Hagyományos darabok előadása során a szót a cselekvénnyel illesztve születik meg a valódi információs tartalom. (Például egy nő azt mondja egy férfinak, nagy átéléssel, remegő hangon, könnyes szemekkel: „Szeretlek, kedvesem." Ha mindeközben egy másik férfival közösül, akkor nyilvánvaló, hogy akció és dikció egysége új minőségű információt közöl.) A „hagyományos", „drámai" darabok cselekményének elemzése során a rendező és játszótársai megpróbálják megfejteni a szövegbe (és a történetbe) kódolt plusz-információkat, s azokat a színpadon megjelenítik. Ezért van értelme a színielőadásnak, e megfejtett és megjelenített információ-többlet különbözteti meg az olvasott és az előadott drámát. Ebben az értelemben van igazi jelentősége az úgynevezett jellemábrázolásnak. A színi szereplők szájából elhangzó szöveg SOHA NEM a „valóság" leírására szolgál, csupán azt jelzi, mit gondol e valóságról az éppen beszélő személy. De még azt sem, csupán annyit tudhatunk biztosan, hogy a leírt szavakat mondja ki. Hogy mit gondol közben – az más tészta. Pedig a gondolat és a kimondott szó közti különbség adja az alakítás dinamikáját, feszültségét, értelmét. Valódi konfliktusrendszer, érdekkapcsolati szövevény hiányában a rendező nem tudja igazából értelmezni, értékelni a Visky-darabok szereplőinek szövegét. Nincs okunk feltételezni, hogy a szereplők hazudnak, de abban sem lehetünk biztosak, hogy valós gondolataikat közlik. A szöveg belső struktúrájából sem vonható le ilyesfajta (sem jogos, sem téves) következtetés, így a színielőadás létrehozói nagy csábításnak vannak kitéve: külső szempontú megfontolások alapján rendelnek cselekvéseket a szöveghez. Bármit találjanak is ki, színházi értelemben mindenképpen csupán illusztrálni fogják a leírtakat. A színházi csapat tehát elesik az igazi kalandtól, a darab valódi megértésének/megfejtésének kísérletétől. Mi marad számukra? A „hiteles" létezés, a játszó személyiség intenzitása, a „korrekt" előadás.

A megelőző évezredek ismert dramaturgiáit éltető társadalmi közmegegyezés totálisnak látszó borulása[5] miatt a ma drámaíróinak nagyobbik része nem mer vagy nem óhajt élni a korábbi, különösen nem a realistának nevezett dramaturgia szabályait hasz-

4 Egy másik kocsma neve.

5 Nem hiszek ebben a „borulásban". Én úgy látom, világunk alapjait tekintve fennállása óta változatlan. Épp annyira érthető, mint amennyire érthetetlen. Ahogy Kopasz Márta tanárnőm oktatott minket: „Mindenki annyit ért meg a világból, amennyi ő maga. Kopernikusz, Heine vagy Vörösmarty sokat értett belőle. Maguk viszont, gyerekeim..." (Esterházyval szólva: az idézet itt megszakad.)



theater.hu-Ilovszky Béla

Visky András

náló technikákkal. Nincs ebben semmi meglepő. Én csupán sajnálom olykor, hogy nem sikerül felismernem bátor kortársaim színpadi műveiben a színi emberábrázolásnak a korábbiaknál gazdagabb lehetőségeit.

Játszhatunk bármilyen színházat, lehetünk puritán, eszköztelen vagy éppen totális, a színházban mindig a színen lévő személy marad a főszereplő. A színházat a színész élteti, ő is pusztítja el. Minél gazdagabb játéklehetőséget biztosítunk neki, annál valószínűbb, hogy valódi találkozás jöhet létre játszó és néző között. Márpedig, szerintem, a színház valódi „értelme" éppen a találkozás.

•

„Egy asszony mesélte nekem, hogy ő emlékszik arra az esetre, amikor egy szekér ment az úton, s én egy nagy fát rángattam le róla, húztam-húzkodtam le a szekérről, hogy a férjemet verjem meg vele, hogy nekem hagyjon békét, mert én inni akarok menni. // Mikor aztán elvégeztem a dolgom a férjemmel, felültem a szekér rúdjára, énekeltem, s a lovak mentek... Fogtam a meleg nyakukat... Mentek, mentek a lovak velem... Hallod ezt, Trezor, hallod... A szabadság, az fontos, azért harcolni kell..."

Mi is ez a szabadság? Fogni a lovak meleg nyakát... Vágyunk a felelősség nélküli, gyönyörűséges, állati lét szabadságára. Melyikünkre nem tör rá időnként ez a vágy? Csak lenni, érdek, cél, ok nélkül, és örülni, parole, csak úgy, a semminek örülni... Az Evangélium – Örömhír. Mégse tesz boldoggá. De nem tesz boldoggá a harc sem, a harc a szabadságért és az igazságosságért. Mi az igazság? Hogy egy karóráért huszonegy féldeci jár, nem tizenhét? „Nem vagyok én lócsiszár!" – mondja Visky másik darabjában egy szereplő, holott mindannyian az elhíresült lócsiszárra gondolunk abban a jelenetben is, akárcsak itt. Harcolni a huszonnégy féldeci igazságáért. Nincs kis igazság és nagy igazság. Nincs igazság. Tartalmatlan, értelmezhetetlen fogalom.

És megint egy hrabalos motívum: Éva gyerekkorában a *Jóbarát* egy ifjúsági újság neve volt. (Olyasmi lehetett, mint nálunk a *Pajtás*.)

„Na de a Jóbarát, Trezor, a Jóbarát. Na? Hát ez az... De szerettem én már akkor is... A földrengésre csak emlékszel, nem...? Azok a képek a romokkal... És a főtitkár, a romok között, de szép is volt, Trezor. És azt írta a *Jóbarát,* hogy a főtitkár legyőzte az Úristent. Szép, fehér öltönyben, mint egy angyal, ott állt a romok között Bukarestben, és nyilatkozott... Legyőzte az Úristent, ezt írta a *Jóbarát*... Mintha az Úristen feküdt volna ott romokban a földrengés után, nem a város... Már akkor szerettem a *Jóbarát*ot, már akkor... *(Hirtelen, minden átmenet nélkül elalszik)*"

Nosztalgia és vád. A néző tudatában Éva tudattartalmai majdnem értelmezhető egységbe állnak össze, ezért érezhetjük magunkat vele szemben fölényben. Ezért (is) szeretjük őt. Megengedi nekünk, hogy (legalább őnála) okosabbak legyünk. Végtelen beszédfolyamából bármelyik szó végszó lehetne... Mozog és beszél a darab során, mégis valahogy időtlennek és mozdulatlannak látszik. Változatlan. Mindig más és más szögből láthatjuk, de mindig őt. Ugyanott. Ugyanúgy. Ő nem mozdul, nem mozdulhat. Be van zárva a műbe. Mi pisloghatunk, izeghetünk-mozoghatunk. Ez a mi szabadságunk – az övéhez képest igen nagy. Mégse tudunk örülni neki.

•

Lassan megy fel a fény, a Jóbarát belsejét látjuk. ÉVA az asztalon fekszik, a lefordított korsókon, poharakon. Az üvegágyon is fény van: olyan az egész, mintha lebegne az asztal felett. Az utolsó dal zenéjét hallja, amikor felébred. A haja szépen rendbe van téve, a sminkje is tökéletes.[6] *Gyönyörű szép nő. Lekászálódik a poharakról, nézi magát, nem tud bánni a testével, az az érzésünk, mintha mezítelennek gondolná magát. (Ezeket a mozdulatokat láttuk már akkor is, amikor becsöppent Kálmán atyához.) Észreveszi a kavicsokat, elindul mellettük, bizonytalan, lebegő léptekkel jár, kimegy, el, haza.*

A tapsrend után fölmennek a fények, a hangszóróból Éva egyik dala szól (a rendező szabad választása szerint), felvételről. A kivonulókat a Gyermek várja a zsákjával. Mindenki kap egy megjelölt követ, kavicsot, amit magával vihet.

•

Ragyognak előttem Visky kavicsai. Ugyanúgy enyém már ez a kép, mint Hrabal egyik festménye, amelyen négy fehér tornanadrág megy az éjszakában: fürdeni igyekvő mezítelen fiúk... De idézhetnék egyéb képeket is, amelyek visszavonhatatlanul enyémmé lettek az idők során. Nem értem ezeket a képeket, nem is szükséges értenem őket. Jelentésüktől függetlenül léteznek bennem.

A zsák én vagyok.

6 Egy korábbi, többször visszatérő motívum tetőzik itt: a hajnak tökéletesnek kell lennie – a halálban, halálkor, akkor, ha majd...

Nánay István

A bábozás nagyasszonya

KOVÁCS ILDIKÓ 1927–2008

Kecskeméten ismertem meg. Nem Kolozsváron, ahol élt és dolgozott; ott valahogy több évtizeden át elkerültük egymást. Pedig sokat hallottam róla és előadásairól – többek között Harag Györgytől is, aki nagyon sokra tartotta Kovács Ildikó munkásságát, művészetét.

A bábozás nagyasszonyának – ahogy Harag nevezte – Kecskemét a kilencvenes évektől második otthona lett. 1984-es romániai kényszer-nyugdíjaztatása után itt egy fiatal, hangját és stílusát kereső csapat hívta-várta. Náluk s velük folytathatta rendezői és pedagógiai munkáját. Nagyrészt neki köszönhető, hogy a Ciróka Bábszínház művészi alkotóműhellyé vált. S az is, hogy az együttes kezdeményezésére és szervezésében elinduló, majd rendszeressé váló országos bábfesztivál a műfaj legfontosabb hazai rendezvénye lett. Olyan fórum, ahol a szakma nemcsak áttekintést kaphatott a bábszínházak pillanatnyi művészi állapotáról, hanem tisztázni lehetett az éppen aktuális esztétikai, stiláris, dramaturgiai problémákat is. A sokszor hevessé váló vitákban Ildikó (a legtöbb résztvevőnek „néni") véleménye jelentette a szakmai igazodási pontot.

A legkorábbi fesztiválok egyikén hozott össze vele a jó sors. Amikor mély, kissé rekedtes hangján megszólalt, csak rá lehetett figyelni. Szépen beszélt, és pontosan fogalmazott. Nem agyonesztétizált elméleti fejtegetésekbe kezdett, hanem konkrét példákon keresztül vezetett a mélyebb felismerésekig. Időnként – főleg ha értetlenséggel, butasággal szembesült – elkapta a hév, indulatba jött, kiabált is. Kemény vitapartner volt. Álláspontja mellett még akkor is konokul kitartott, amikor a sok évtizedes praxisa alapján kikristályosodott elveit a bábozásban is bekövetkező szemléleti változások relativizálni kezdték. Mindenekelőtt a bábu művészi erejében hitt, ezt védelmezte, s a bábszínház lényegének elárulását látta abban, ha a színész a bábu elé tolakszik.

A fesztiválokon, az együtt töltött napokon, eszmecseréken, közös sétákon, ebédeken, vacsora utáni beszélgetéseken sokat tanultam tőle, emberileg is közel kerültünk egymáshoz. Megismertem fordulatokban gazdag életútját, bepillantást nyerhettem abba, ahogy a világról, az emberekről, a történelemről, a művészetről, a tanításról gondolkodott.

Nyughatatlan lélek volt. Egyetlen iskoláját sem fejezte be. Érettségi vizsgát sem tett. Autodidaktának vallotta magát. Mindig valami újat keresett, újjal próbálkozott. Belekóstolt a fényképészetbe. Járt Dienes Valéria orkesztikai iskolájába – ott elsajátított tudását későbbi pantomim-előadásaiban kamatoztatta. Két évig tanult rajzolni Máttis Teutsch János szabadiskolájában. S rengeteget olvasott. Végül a bábozásnál kötött ki.

1950-ben Kolozsváron néhányadmagával egy parányi helyiségben hozta létre a hivatásos magyar nyelvű bábszínházat. Máig e helyen működik az időközben kéttagozatossá vált színház. Nem akart játszani, de sok mindenhez értett, hát ő lett a rendező. Évek során a gyakorlat tette igazán azzá. Valódi mester, Romániában nemcsak a magyar, hanem a román és a német nyelvű bábjátszásnak is teremtő, meghatározó alakja lett. Ötvenkilenc éves pályáján tizenegy színházban dolgozott, Magyarországon ötben, s Bulgáriába is meghívták rendezni. Utolsó előadását, *Az ördögűző jóbarátok*at 2007 őszén a betegsége miatt már csak otthon tudta próbálni.

Egész életében azért küzdött, hogy a bábjátszást a színház más megjelenési formáival azonos mércével mérjék, hogy megszűnjön a bábozást kísérő, lesajnálást és lenézést egyaránt érzékeltető „csak" szócska. Vállalta, hogy elsősorban gyerekeknek készít előadást, de igényességéből akkor sem engedett, ha nekik dolgozott. Ugyanakkor vallotta, hogy a bábszínház nemcsak egyes korosztályoknak szól, hiszen az a színházművészet egyetemes érvényű és rangú ága, éppen ezért számos produkciót készített felnőtteknek is.

Egy interjúban, mely a hetvenötödik születésnapja alkalmából készült, így vallott a bábszínházról: „számomra a teljességet jelenti. Minden benne van, ami engem izgat. A képzőművészettől a mozgásig, az

Kovács Ildikó bábfigurái

Szebeni-Szabó Róbert felvételei

irodalomtól a játékig, a humorig, a groteszkig, a fantázia szabadságáig. Nem véletlenül kerültem oda, nem menekültem a műfajhoz, hanem minden nehézségével együtt egy életre felvállaltam. Ez ősi, mágikus művészet, amely az életre keltésből indul ki. A holt anyagot életre kelteni – varázslat. Mágikus rítus. Kevés műfajnak adatik meg ez a csoda. A színházban megvan az átváltozás csodája, de nincs ősi rítus. A filmnél lényeges a technika, az operában az istenadta zene. A pantomimnél is van csoda: a mozgás erejével a láthatatlant lehet megjeleníteni. Az is varázslat, de nem mágia. A bábjáték az mágia. És a néző – akár gyermek, akár felnőtt – részese ennek a mágiának. Persze akkor, ha jó a bábszínház... Másfelől a báb – jelkép. Típust testesít meg...

A bábszínházi rendező nem játékmester, nem »ötlet-ember«, nem mesterember. A rendező alkotó. A rendezés nem hatásvadászat, nem intellektuális spekuláció, nem kísérletezés. A rendezés világteremtés. A bábszínházi rendező gyermeki hittel és örömmel tudjon játszani. Fantáziája a gyermek belső szabadságával szárnyaljon az álmok birodalmában. Elengedhetetlen a humorérzék. Enélkül nem lehet megérteni, felfedezni a bábut, ezt a tragikomikus lényt. Az sem lehet bábszínházi rendező, akinek nincs képzőművészeti kultúrája, érzéke. A bábu ugyanis képzőművészeti alkotás, a színpad és a játéktér pedig képzőművészeti kompozícióként is működik. Nem lehet irodalom és zenekultúra, valamint mozgásművészeti ismeretek nélkül rendezni. S nem lehet rendező az sem, aki sohasem játszott bábuval, aki nem *élte át* a bábu életre keltésének misztériumát. Az előadást celebrálni kell. Papokra, sámánokra van szükség, belső hitre."

Olyan jelentős, sőt korszakos előadások megálmodója volt, mint a *Micimackó,* a *Karnyóné,* az *Übü király,* a *Don Quijote* vagy a romániai diktatúra utolsó éveiben rendezett *Adjátok vissza Pinocchiót!,* amelyet a Kolibri Színházban is színre állított.

Kovács Ildikó e számára oly fontos előadásáról így vallott: „Az a kiszolgáltatott gyermekről szólt, s a szeretetről. A főhős nem a könyvbeli Pinocchio, aki hazudik, és ki van téve a didaktikus nevelésnek. Csak a csodát tartottam meg: a szeretettől életre kelő bábut. A mi Dzsepettónk fiatal gyermekjáték-készítő, aki megfaragja az ő Pinocchióját, amely életre kel, akit szeret, akivel beszélni tud, s aki látványa és lényege szerint gyermek-jelkép.

Az érző és beszélő Pinocchiót meg akarják venni, hogy pénzt keressenek vele, ellopják, kézről kézre adják, kiszolgáltatva cinikus érdekeknek, agressziónak, még a háborúnak is. De a gyerekek megmentik. Felállnak, és üvöltve kiabálják: NEM ADJUK VISSZA! A gyermek még nyitott és egészséges. Egészségesen működik az igazságérzete. Sokat tud az életről, sok mindent ért a világból. Bele kell nézni a szemébe. Meg kell nézni az óvodásokat. A gyermekinél csodálatosabb közönséget senki se kívánjon magának...

Az előadásban technikailag is világosan elkülönültek a szerepek: Pinocchio nyolcvancentis, kopasz fejű, szomorú szemű fabáb – sokan lágergyereknek hívták –, amely a földön áll, mozgása a vele játszó embertől függ. Járni is lehet vele, ha megfogják a két kezét, feje finoman fordítható. A darabbeli bábszínház igazgatója, a fafejűek iskolájának tanára, a vidám park vezetője, a Róka és a Macska stilizált, panoptikumba illő emberbábok, a kis bábszínházban Pinocchio barátai – Arlecchino, Colombina és Pulcinella – kesztyűs bábok. A fafejűek iskolájának tanulói pedig mellszobor jellegű műgyerekek, akik a fejükbe rejtett kazetta segítségével mechanikusan ismétlik a tanár blabla szövegét. Az ember-ember, ember-báb, életre kelő báb, kesztyűs báb és élettelen (robot jellegű, jelkép értékű) bábformarendszer képzőművészeti megjelenésében is kifejezte a darab dramaturgiájának lényegét."

Mindent tudott a bábozásról, katedrához mégsem juthatott sohasem. Pedig egész életében tanított. Keze alatt a különböző színházakban megszámlálhatatlanul sok színész és szakember nőtt fel. 1994-ben a Soros Alapítvány segítségével létrehozta s tíz éven át működtette bábszínészképző táborát-stúdióját, ahol békésen együtt élő magyar, román és német anyanyelvű hallgatókat oktatott – amíg bírta, s amíg tehette.

Az utóbbi években visszavonultabban élt. Nyolcvanadik születésnapja után néhány héttel Kolozsváron végzetes agyvérzés érte. Kovács Ildikó halálával a modern bábjátszás kivételesen sokoldalú és sokszínű alkotója, romániai és magyarországi bábos generációk felnevelője, az egyik utolsó reneszánsz művészegyéniség távozott örökre.

Lengyel György

Egy színpadi költő

EMLÉKEZÉS MAKAI PÉTERRE

Jó lenne megközelítőleg olyan gazdagon felidézni Péter emlékét, ahogyan ő tudott rajzolni, festeni, tervezni – álmodni és mesélni a Színházról, operákról, jó és rossz előadásokról, próbákról, egy-egy képről, szoborról...

Jó lenne olyan bölcsen és humorral idézni meg Mestereket, a hatalmon lévő, pozícióikat féltékenyen őrző kollégákat, a háttérben áskálódó közepeseket, néhány akarnok dilettánst, mint ahogyan ő tette, legtöbbször kandi mosollyal és csak néha keserűen. A színház fenyegető, még az ártatlanul ambiciózus belépőnek is veszélyt ígérő világában a tőle idegenkedő vagy csak látszatra barátkozó figurákat eleinte gyermeki naivitással, később önmagába zárkózva, borzongva figyelte, és ösztönösen rettegte. A fura lényekkel szemben egyedüli fegyvere humora volt és maradt, már ameddig.

Elsősorban Péter emberi és művészi lényét, humanizmusát, szeretetet adó és szeretetre vágyó egyéniségét szeretném felidézni – nem elhallgatva szakmai féltékenység által motivált mellőztetésének kegyetlen történetét –, a számomra néhány évvel idősebb példaképet és barátot.

Tehetségének lényege az a képessége volt, hogy rendezőként és díszlet-jelmeztervezőként markánsan egységes színpadi víziót tudott teremteni. Szegedi és első budapesti előadásai kivételes pályát ígértek, amelynek íve egészen addig töretlen volt, ameddig meg nem fosztották annak lehetőségétől, hogy az általa rendezett előadásokat ő maga tervezze is. Pedig erre éppen az Operaházban teremtett nagy hagyományt annak idején Bánffy Miklós, Márkus László és Oláh Gusztáv. (Oláh Gusztáv fedezte fel a képzőművészeti tehetséget a még gyermek Péterben, korai, 1957-ben bekövetkezett halála miatt azonban sosem dolgozhattak együtt.) Makai Péter Bánffy, Márkus, Oláh és Nádasdy méltó utóda lehetett volna – néhány rendezői és valamennyi tervezői alkotásában az is volt. Ez utóbbiakban is mindig az előadás egységes stílusának megteremtése vezérelte, erre törekedett a rendezőkkel való együttműködése során.

Makai Péter díszletterve: Ariadne Naxosz szigetén

Egyszerű, közvetlen személyisége határozta meg bensőséges kapcsolatát kollégáival – valamennyiüket egyenrangúnak tekintette: az énekeseket, színészeket, a műhelyekben dolgozókat és színpadi munkatársait egyaránt. Ez a közvetlenség jellemezte őt a talán legharmonikusabb légkörben folyó tevékenységében: tanári munkájában. Kevés pedagógust hallottam hozzá hasonló lelkesedéssel és nyitottsággal, elfogadó szeretetettel beszélni a fiatalokról, akikkel megosztotta tudását.

Amikor főiskolás éveimben megismerkedtem Péterrel – három évvel járt fölöttem –, rendkívül tehetséges, a pályájára lelkesen készülő, *fiatal színházi költőnek ismertem meg őt,* akit az akkori „szakma" értékes része – elsősorban Nádasdy Kálmán, Major Tamás, énekesek és színészek, karmesterek, egy-egy hasonló korú rendező, elsősorban Ádám Ottó – nagy szeretete és bizalma vett körül. Ugyanakkor az akkori Operaház bizantinikus világában – ahová Nádasdy Kálmán hívására, de éppen az ő visszavonulásakor került – rendező- és tervezőkollégái egy részének féltékenységből fakadó magatartása gyakran kötötte gúzsba a lelkét és alkotó kedvét.

Az ő – Major Tamás egykori asszisztenseként készített – rendezőpéldányaiból tanultam rendezőpéldányt készíteni. Próbákat rögzítő részletes feljegyzései, különböző színes ceruzákkal készített remek rajzai be-

állításokról és a szereplők mozgásáról vagy a szerepeiről készített karakterváz latok elém varázsolták a régebbi előadások jellegét, formáját. Egy-egy bejegyzése a helyzetekről, magatartásokról sokszor hívebben képviselte az eredeti rendezői elképzeléseket, mint a még repertoáron lévő, de már kiürült szellemiségű, agyonjátszott produkció. (Ne fájjon olyan nagyon a szívünk a magyar színházak régi repertoárpolitikájáért! Akkoriban is kevés színház tudta megőrizni, pláne fejleszteni a gyakran és hosszan játszott előadások eredeti inspirációját, a hajdani jó próbák értékeit. Természetesen ez mindenkor alapvetően a rendezők figyelmének függvénye volt, akik akkoriban is sokféle munka között osztották meg energiáikat.)

Amikor 1959-es Ódry színpadi vizsgarendezésem, Plautus *A hetvenkedő katona* című komédiája díszlete és jelmezei kapcsán beszélgettünk, Pétertől többet tudtam meg az ókori Rómáról, szokásokról, az antik komédia és a commedia dell'arte világáról, mint bármely könyvből.

Lelkesedését és inspiratív „beavatásait" Nádasdy Kálmán próbákon és főiskolai óráin tapasztalt érzékletes elevenségéhez, lángolásához tudnám hasonlítani, az ő lelkes szellemiségéhez hasonlót véltem felfedezni abban, ahogy Péter a különböző korok embereit megidéző tehetségével megosztotta minden arra kíváncsival enciklopédikus tudását: korokról, szokásokról, művészeti periódusokról.

1958-ban, még főiskolásként lettem munkatársa, majd társszerkesztője a Somló István – a negyvenes és ötvenes évek kitűnő színésze – által szerkesztett színházi antológiáknak, amelyekben nálunk alig ismert XX. századi színházi mesterek írásait jelentettük meg. Pétert kértem fel a kötetek címlaptervének elkészítésére. Ő meglepett bennünket az akkori szürke egyen-könyvborítók közül harsányan kitűnő pompás, a commedia dell'artét ábrázoló borítóival, a kötet lapjain pedig egy-egy korszak és ország színházi világát felidéző karakterisztikus miniatúráival.

Péter a Főiskola elvégzése után először Nádasdy hívására az Operában, majd Major Tamáséra a Nemzetiben volt segédrendező. Mindkét színházban nagy lehetőséget láttak benne. Ezután a nagyszerű operaszínházat teremtő Vaszy Viktor szerződtette Szegedre, rendezőnek és tervezőnek. Mindkét minőségében rendkívül sikeresen mutatkozott be, többek között éppen olyan, akkoriban nem játszott művekkel, mint például Ravel *A pásztoróra* balettje, Orff *Az okos lány* és Prokofjev *Három narancs szerelmese* című pazar operája. A Prokofjev-műben mindenkit meglepett a magyar színpadokon alig ismert Vahtangov fantasztikus realistának nevezett, avantgárdot és realizmust ötvöző eredeti stílusának egy-egy elemével.

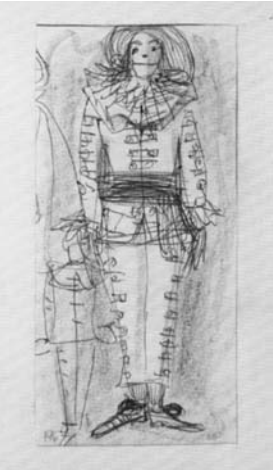
'58–'59–'60-ban főiskolásként nagyon sok estémet töltöttem az Operában (az operarendezés akkoriban legalább annyira vonzott, mint a drámai színház), s megismertem a teljes repertoárt, az akkori fantasztikus társulat különleges produkcióit. A korabeli előadások naturalisztikus díszleteinek hosszú átállásai miatt tartott jó félórás szüneteket sokszor töltöttük Péterrel a földszinti előcsarnokban, amikor éppen ügyeletes volt. Lelkesen beszélt a művek világáról, szerzőikről, de mindig a maga költői, a fantázia végtelenjébe vezető elképzelésein átszűrve, amelyek eltértek a látott előadásmódtól. Ezek a beszélgetések rendkívüli élményt jelentettek számomra, és olyan rendezői és teljes színházi látásmód felé indítottak el, amely a kor színházában alapvetően szokatlan volt. Gondolatmenetei újabb és újabb ajtókat tártak ki az operák és drámák megvalósításának lehetőségeiről, alkotói titkairól.

Ha kétszobás lakásukban, az ő „műterem"-szobájában közös munkáink során az éppen aktuális, általa tervezett rendezői „feladataimról" beszélgettünk, olyan szeretettel vezetett engem – és mindama alkotótársait, akik fogékonyak voltak inspirációira –, hogy csak *A varázsfuvola* Taminója és Paminája mellé adott két fiúhoz tudom őt hasonlítani.

1965-ben Debrecenben Molière *Scapin furfangjai* című komédiáját rendeztem. Péter öltöztette a darab szereplőit. A derék szabókat azzal lepte meg, hogy a premier előtt napokra beköltözött a műhelybe, és velük együtt varrta és alakította a régebbi ruhákat. A korszak nagyszerű debreceni szabótára számára meglehetősen szokatlan volt, hogy „neorealista" figurákat képzeltünk el a szakadt nápolyi rakpartra.

Ha díszletet tervezett közös darabjainkhoz, órákig tudtam néma csendben nézni, amint ecsetjeivel, színes irónjaival, ollóival, sokféle papírjával készítette az általa ajánlott makettek és tervek variációit. Többször mesélte, mennyit bírálták az Operában, hogy túl hosszan halasztgatja tervei megmutatását, ugyanis állandóan újra- meg újratervezte őket. Azt a *valamit* hiányolta, ami a benne élő látomást sokáig elválasztotta a megfesthetőtől vagy makettben megmutathatótól.

Ha külföldön, Londonban vagy Párizsban találkoztunk – néha édesanyjával, József Etelkával és feleségemmel együtt is –, élénken és színesen mutatta be ne-



Az Ariadne jelmezterv-variációi

künk az utcákat és helyeket, a múzeumok kincseit, vagy lelkesen elemezte a közösen látott színházi előadásokat. (Felejthetetlen marad első „nyugati" utam 1962-ben Mialkovszky Erzsivel – egyik legnagyszerűbb jelmeztervező barátunkkal – és Péterrel Párizsba és Avignonba, ahol együtt fedeztük fel a dél-provence-i antik római színházat Orange-ban vagy Jean Vilar remek előadásait a fesztiválon.)

Életemben Péterrel és Mialkovszky Erzsivel tudtunk a legtöbbet és a legjobban nevetni a színházi világnak a pillanatok hisztériájától és a féltékenység, a hiúság fullánkjaitól csípett őrjöngőinek „vásárán". Egy-egy ruhapróba *démoni* vihara, egy-egy díszletállítás *falrengető tébolya,* egy-egy önmagát dobáló rendező hisztériája vagy hiúsága, mindez a színházhoz tartozó pojácabál csak addig idegtépő, amíg zajlik, de szereplőit nagyon esendőnek látjuk, ha már túl vagyunk rajta. Ezért sem Erzsi, sem Péter soha nem „állt oda" vitázni az izgatottságukban többnyire értelmetlenül tomboló művészekkel vagy a primadonna rendezőkkel. Igazi megértő, sebeket begyógyító pszichológusok és pedagógusok is voltak. Úgy is mondhatnám: igazi emberek voltak a színház néha talmi, vásári világában is. Tudták azt, amit Márk Tivadar mondott nekem egy ilyen „égzengésekkel teli első öltözéskor" halkan és finoman: „Tudod , az énekeseket nagyon kell szeretni, arra kell gondolni, miközben tépdesik a ruhájukat és parókájukat: nekik, szegényeknek nehezebb, mint bármely más alkotó művésznek, mert bármelyik pillanatban elmehet a tehetségük kincse, a hangjuk." Ez más összefüggésekben, de a színészi sorsra is jellemző, amely alapvetően mégiscsak a mindenkori pillanat ihletettségétől és az előadást létrehozó rendező tehetségétől függ.

A Trisztán és Izolda díszletterve

Péter – természetes elfogultsággal úgy gondolom, de tudom, sokan gondolták még így – Márkus László, Oláh Gusztáv és Nádasdy Kálmán mellett az Operaház leggazdagabb fantáziájú költői alkotója volt. Ezt akkor bizonyíthatta volna még jobban, ha a magyar ugar féltékenységből és hatalmi harcokból, intrikákból szőtt hálója nem akadályozta volna őt oly sok mindenben, és több lehetőséget kapott volna.

Bennem azok a kiemelkedő rendezései élnek legemlékezetesebben, amelyeket ő maga is tervezett – ezeknek egysége és autonóm víziója Oláh Gusztáv művészetének legavatottabb folytatása volt –, mint például az *Eljegyzés a kolostorban,* Wolf-Ferrari *A négy házsártos*a, a nagy kiteljesedés: Richard Strauss operája, az *Ariadne Naxosz szigetén,* a commedia dell'arte stílusú *Szöktetés a szerájból* vagy a számomra mindmáig egyetlen szellemes, nem operettízű *János vitéz*-előadás, amelyben az egykori Király színházi bemutatót felidézve tette idézőjelbe a daljátékra évtizedeken át ráragadt cukormázat.

Keresztury Dezső írta Makai Péterről: „Ő ma az egyetlen, aki a színpadi produkció mindhárom alkotó mozzanatát egy kézben egyesíti."

Természetesen számos „csak" díszlet- vagy jelmezterve is messze kiemelkedett az akkori, naturalista-realista kalodából lassan kiszabadulni próbáló stílusból. Változatos ihletésű tervezései, egyéni hangvétele talán a már említett vahtangovi fantasztikus realizmus szemléletéhez állt a legközelebb. Kiemelném, ahogy érzékeltetni tudta a *Hoffmann meséi* díszletében az író világának borzongató rémromantikáját; Brecht–Weill *Mahagonny*jának ironikusan szellemes, variábilis vagy Offenbach *Kékszakáll*ának ötletes karikaturisztikus világát, Berg expresszionista *Lulu*ját, az Erzsébet kori színházat játékosan kitágító *Falstaff*ot. Emlékezetes számomra a wagneri romantikát nálunk akkoriban szokatlanul erős vízióval kibontó szegedi *A bolygó hollandi,* az égő színvilágú térszínpadi *Don Giovanni,* vagy a szinte ellentett stílusú operaházi *Rodelinda* terméskövekből álló, mégis mozgatható monumentalitása, *A varázsfuvola* indiai világba helyezése, *Az álruhás kertészlány* előadásának a muzsikára oly felejthetetlenül rímelő könnyed játékossága.

Az akkori többnyire realisztikus García Lorca-színpadok helyett az igazi szürrealista, játékos García Lorcával találkozhattunk egyfelvonásosainak díszleteiben vagy a modern képzőművészettel az Eck Imrével megálmodott modern, festői hangvételű *Undiné*ben. A Ruszt József számára tervezett *Trisztán* nagyvonalú térkompozíciója, *A ravasz rókácska* szellemes kosztümjei az akkori operai korszakban mind igazi meglepetést szerző élményt jelentettek.

Költői képzeletű, a zene fájdalmas líraiságát tolmácsoló díszletei közül a *Porgy és Bess, A láng* és utolsó tervezése, a *Gioconda* mellett legszemélyesebb vallomása talán a *Werther* képi világában valósult meg, a halálra készülő magányos hőst körülvevő könyvespolc és a csak távolból látszó vidám karácsonyi világ kettősségében.

Péter univerzális adottságai és munkássága az én szememben mindig a Gordon Craig által leírt eszményi színházművész-ideált képviselték. Ilyennek képzelem el a leírásokból és díszleteiből Márkus Lászlót, sok-sok előadásélményem alapján ilyennek láttam Oláh Gusztávot. (Különösen a szocreál korszaka előtti rendkívül gazdag stílusú tervezőt, Hevesi *Tragédia*-előadásainak munkatársát vagy a korabeli magyar és külföldi operaházaknak dolgozó nagy művészt, akinek igazi életművét először az Ernst múzeumbeli kiállításon ismerhettük meg, s akinek

műveit az internet jóvoltából most már virtuális kiállításon is láthatjuk.)

Péternek rövid időt mért ki a sors. Igazi kiteljesedését, „összművészeti" képességei megvalósítását olyanok gáncsolták el, akik a hatalom vagy a praktikák világában gyakorlottabbak voltak, mint ő – igaz, ettől nem lettek tehetségesebbek.

Lemondását a rendezésről azzal magyarázták, hogy nem tudott olyan sikereket elérni a színrevitel gyakorlatában, mint a tervezésben, sőt azt is állították, hogy igazából csak az utóbbiban érzi otthon magát. Ha erről kérdeztem – hallgatott, vagy egy-egy tőle szokatlan keserű megjegyzést tett, s mindent befedett szomorkás bölcsességével. Csak ha könnyebb volt a lelke, akkor csípett bele fanyarul, komisz humorral egy-egy benne kételkedő kollégájába.

Az 1988-ban, autóbalesetben meghalt Mialkovszky Erzsit temetésén ő búcsúztatta. Szavaival az igazi jó barát fájdalmának és szeretetének kifejezése mellett már ő maga is búcsúzott, hiszen akkor már tudott leukémiájáról, amelynek tényét csak legjobb barátjával: Boschán Daisyvel osztotta meg.

Az emlékezet, mindannyian tudjuk, nem erőssége a színház birodalmának. A múltat végképp eltörölni leginkább a színház világában lehet. A XX. század első évtizedeinek csodáira is az emlékezet hamuja telepedett sokáig. Gordon Craigre vagy Adolphe Appiára, az operaművészet két apostolára évtizedekig nem gondolt senki. Aztán feltámadtak... Márkus László, sőt Oláh Gusztáv 1948 előtti korszakalkotó operai terveit, rendezéseit is a felejtés homálya borítja. Nádasdy Kálmánra sokan hivatkoznak olyanok, akik igazából alig ismerték, 1948 előtti előadásairól nem is hallottak, így életművét csupán a realizmus megvalósulásának hiszik.

Makai Péter díszleteit és jelmezeit, színpadképeit és *rendezéseit* másfél évtized alatt szinte elfeledték. Igaz, pár éve több kiemelkedő alkotásának terveiből néhány hű barát szép kiállítást és füzetet állított össze – mégis úgy érzem, többel tartozunk neki is. Hozzunk elő a múzeumok és más lelőhelyek látogathatatlan sötétjéből különleges fantáziájától sugárzó terveiből, tévéfelvételeiből, amennyit csak tudunk. Nagyon bízom abban, hogy rövidesen elkészül régen tervezett internetes honlapja, az ő virtuális kiállítása is. Jó lenne, ha ennek segítségével a Képzőművészeti Főiskola egyik legszeretettebb tanára ma is tudna hatni a jövendő tervezőgenerációra.

Emlékezzünk Péterre, aki most lenne hetvenöt éves, és aki az egyik legtehetségesebb színpadi költő és legvarázsosabb ember volt, akivel életemben találkoztam.

Liviu Maliţa

Ionesco először

EGY IFJÚ LÁZADÓ PORTRÉJA

Az itt következő megállapítások a *Ionesco előtti Ionescura* vonatkoznak, arra, akit a román irodalom a magáénak tekint. Nevezett Ionescu 1927-től – ekkor debütált iskolája, a bukaresti Sfântul Sava Gimnázium lapjában – egészen 1942-ig Romániában folytatta irodalmi tevékenységét; ekkor távozott Franciaországba, Vichybe a román követség kulturális attaséjaként. Figyelembe veendő még az erre következő, irodalmi értelemben terméketlen átmeneti időszak, amely azonban az író életrajzát és kultúrájának alakulását tekintve különösen fontos. Ebből a hozzávetőleg hétéves periódusból megjelent néhány otthoni barátho írt levele – a feladó Eugen Ionescu Párizsban. 1949-től Ionescu végleg elszakad a szülőházától, és nyelvet vált. Ezentúl franciául írja a szövegeit.

Fontos megemlítenünk, hogy szerzőnk esetében a biográfia ismerete nagy segítséget nyújthat a művek értelmezésében. Az íróban mély nyomot hagyott kalandos, szokatlan történésekkel tarkított életútja – amelynek hátterében a mind erőszakosabb, mindinkább a gyűlölet által vezérelt, a háború szélsőségeiben és a kommunista totalitarizmusban tetőző történelem áll. A fiatalkori, negatív és agresszíven avantgárd, valamint a kései, „reflexív és paradoxálisan lidérces" emlékezet (Matei Călinescu) egyaránt alkotásra sarkallta a szerzőt.

A „Ionescu/Ionesco"-ügy nemcsak az életrajz és az életmű egymást kölcsönösen átható voltáról szolgáltat izgalmas dokumentációt, hanem azokról a rejtett összefüggésekről is, amelyek az első (a romániai) alkotói korszak egyes témáit összekötik az érett (a franciaországi) periódus más témáival. Azonos látásmód sejlik fel a különböző műfajokban, kultúrákban, nyelveken való megnyilvánulások mélyén. Anélkül, hogy kitér-

nénk „későbbi színháza termékeny többértelműségére”,[1] kijelenthetjük, hogy Eugen Ionescu fiatalkori írásai jövendőbeli életműve „kezdeményei”. Ez fordítva is áll: utolsó darabjai, a *L'Homme aux valises* és a *Voyages chez les morts* arról tanúskodnak, hogy a romániai tapasztalatok kitörölhetetlenül bevésődtek a drámaíró tudatába. A problematika a román kutatókat 1989 előtt is (Ion Vartic, Gelu Ionescu, Dan. C. Mihăilescu), de főként 1989 után[2] (Matei Călinescu, Marta Petreu, Laura Pavel) foglalkoztatta. Vagy azt tűzték ki célul, hogy a Párizsban világhírűvé vált író életrajzának egyes homályos részeit megvilágítsák, vagy hogy genetikai elemzéssel kimutassák – magának a szerzőnek a vallomásai nyomán – egyes kései drámák romániai forrásait. Jelen esszé, amely kizárólag Ionesco román nyelvű írásait járja körül, az említett tanulmányokra támaszkodik.

Eugen Ionescu 1928-ban debütál a *Bilete de papagal* című folyóiratban – verssel. Első, 1931-ben megjelenő kötete (*Elegii pentru ființe mici* [Kis lényekhez írt elégiák]) szintén verseket tartalmaz. A kor periodikáiban közöl még prózát, illetve töredékes naplórészleteket – az utóbbiakat hangsúlyozottan Gide-utódként, az abszolút őszinteség jegyében írja.

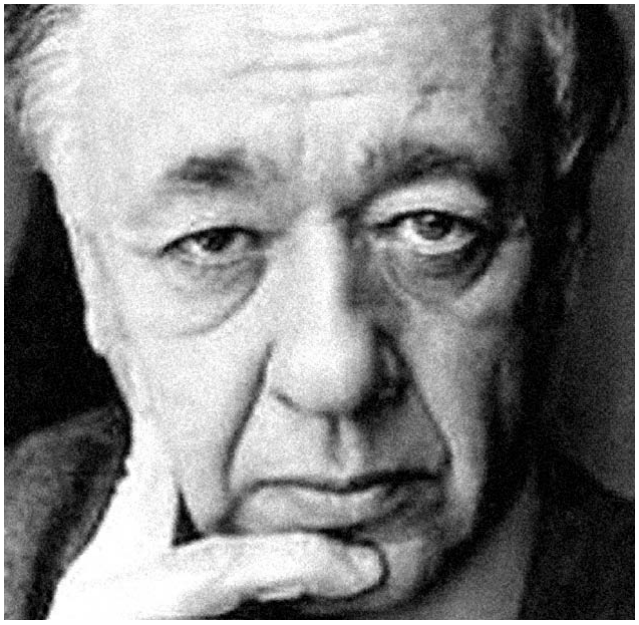
Esszéírói képességeinek virtuozitását a sajnos befejezetlenül maradt *Viața tragică și grotescă a lui Victor Hugo* (Victor Hugo tragikus és groteszk élete) című, kiváló regényes életrajz olvasói egytől egyig elismerik. A mű egy miniregény minden erényével ékeskedik, emellett pontos és tárgyszerű, mint minden jó kritikai monográfia. Tárcarovatban jelenik meg, 1935-ben és 1936-ban. A francia nyelvű fordítás 1982-ben lát napvilágot a Gallimard-nál, *Hugoliade* címmel.

Két paradoxonra figyelhetünk fel. Ionescu szépirodalmi alkotásai kevésbé átütőek, mint a kritikaiak. Prózája érzelgős (ami a fiatalságával is magyarázható), lírája hagyománykövető, jelentéktelen. Kritikai munkássága ezzel szemben élesen szembefordul a tradíciókkal, egészen avantgárd szellemiségű. Ebben az időszakban, halvány szépirodalmi teljesítménye miatt, hasadást észlelünk Ionescu költői és kritikai énje között.

Másodsorban feltűnő, hogy Ionescu semmiféle érdeklődést nem mutat a színház iránt. Későn fedezi fel magának, de akkor aztán a reveláció erejével hat rá. Az első drámai műre sokáig kell várni. A legelső szöveg (kézirat) 1942-ben keletkezik, román nyelven. Az *Englezește fără profesor (L'anglais sans maître)* (Tanár nélkül angolul) Ionesco főműve, *A kopasz énekesnő* első változata. A *La Cantatrice chauve* ősbemutatója idején, 1950-ben Ionesco negyvenegy éves.

A harmincas években Ionescu leginkább irodalomkritikusként tevékenykedik. Szövegeiből a hagyományos témák hatástalanításának vágya süt; szétszedi őket, mint egy összerakós játékot, hogy nyilvánosságra hozza működésük elvét, és felfedje a titkukat.

Elemzései tudományosságát azonban beárnyékolja az örök ellenkezés. Egyetlen eszközzel, a lázas józansággal felfegyverkezve „egy egész világ ellen indít harcot”. Az irodalmi kritikát retorikája késeivel szabdalja, keresztes hadjáratot indít a román irodalom és kultúra ellen, melyeket *grosso modo* infantilizmussal vádol.



Az életrajzi és kulturális vonatkozásban egyaránt kettős kötődésű Ionescu feltűnően ellentétesen viszonyul a rá igényt tartó két kultúrához. A román irodalmat nem létezőnek tekinti, a francia nyelvet és kultúrát azonban – egy ideig ezen a nyelven tanult – maradéktalanul csodálja: „Ha franciának születtem volna, ki tudja, zseni lennék”,[3] jelenti ki szokott provokatív modorában.

Fekélyes, égető, provokatív esszéiben vagy cikkeiben önálló kritikai nyelvezetet alkot. Írásai egyfelől panaszosak, érzékenyek, mint Jeremiás siralmai, másfelől harsányan polemikusak; repertoárját – a kóros idegenkedést, a lelkiismereti problémákat, az ellentmondásos állapotokat – az öngúny retorikája hatja át.

Kortársai többnyire kényelmetlennek, sőt agresszívnek ítélik Ionescu jelenlétét a romániai publicisztikában és kulturális életben. Kölyöknek tekintik, akit „az ördög állandó csintalankodásra tüzel”, meg aki „behatolt a kritika szentélyébe, és ott sárral fröcsköl be mindenkit. Mögötte hullák; előtte semmi.” Azt jósolják, hogy „öngyilkosként végzi”.[4]

Nem csoda, ha a gátlástalan, kötekedő ifjú lármás alakja ekkora vihart kavar.

A leendő drámaíró emblematikus kötettel, az 1934-ben megjelent *Nu* (Nem) című „irodalomkritikai áltraktátussal”[5] robban be a román irodalom színpadára.

1 Gelu Ionescu: *Anatomia unei negații* (Egy tagadás anatómiája.) Bukarest, Ed. Minerva, 1991, 15.

2 Ionescu fiatalkori írásai a kommunizmus alatt nem jelentek meg újra.

3 Eugen Ionescu: *Nu* (Nem). Bukarest, Ed. Humanitas, 1991, 196.

4 Lásd Eugen Ionescu: *De ce scrieți? D. Eugen Ionescu scrie ca să se amuze* (Önök miért írnak? Ionescu úr azért, hogy jól szórakozzék) alárás: C. I. Ș.. *Facla*, XV. évf., 1931. sz., 1935. június 2. 2. In *Război cu toată lumea. Publicistică românească* (Harcban az egész világgal. Román publicisztika.) II. köt. Szerk. Mariana Vartic és Aurel Sasu. Bukarest, Ed. Humanitas, 1992, 67.

5 Ion Vartic, in Mircea Zaciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu (szerk.): *Dicționarul Scriitorilor Români* (Román Írók Lexikona.) II. köt. Bukarest, Ed. Fundației Culturale Române, 1998.

Viharos belépője kíséreteként ajtók csapódnak be, szirénák visítanak, ablakok törnek ripityára. A lázadó, jövőbe tekintő ifjú nem vesztegeti az idejét udvariaskodásra és hajbókolásra. Szuronyos puskával támad.

A román irodalomkritikát bohóctréfák kíséretében végzi ki. Kedvelt célpontjai a középgeneráció elismert tagjai, a modernizmusukkal hivalkodó írók – ez a kor uralkodó irányzata. Velük egy klasszicizáló, Balzac nyomdokain haladó prózaírót (Liviu Rebreanut) helyez szembe, és dicsőít talán álságosan – hogy az állítólagos modernistákat bosszantsa. A realizmus nem éppen a kedvenc irodalmi áramlata, de szimpátiája egy szent monstrum iránt jó ürügy arra, hogy nagy hangon hirdethesse, micsoda különbség van az igazi alkotók – még ha lejárt is az idejük – és a (véleménye szerint) álmodernisták között, akiket tiszteletlenül a nagy nyugati szerzők kisstílű epigonjainak titulál.

Ilyen gesztusa Dalínak is volt: minden ellenérzése dacára, amellyel a konvenciók és a konformizmus iránt – köztudottan – viseltetett, kijelentette, hogy kedvenc festője az akadémikus Meisonnier. Ionesco csodálata is polemikus célzatú, ellentmondásos.

A fiatal írókat sem kíméli, bár azok felérnék a magas mércét: generációja a román kultúra kiemelkedő mezőnye. Legismertebb egyéniségei az önkéntes száműzetésbe vonulásuk után nemzetközi hírnevet szerzett Mircea Eliade és Emil Cioran; de ott van Mihail Sebastian, Constantin Noica, Mircea Vulcănescu, Bucur Țincu, Petru Comarnescu, Arșavir Acterian s mások, a Criterion csoportosulás tagjai.

Korosztálya neves képviselőit még kíméletlenebbül szapulja, mint az idősebbeket. Gyilkos vádakkal illeti őket: komolytalansággal, kisszerűséggel, önelégültséggel, az egyetemes érvényesség hiányával.

Hol „nevető generációnak" nevezi őket, amelyet majd „jól kinevetnek", hol „mismásoló nemzedéknek", amelyet szemet szúróan inadekvát magatartásáért ítél el: Ionescu szerint a Criterion nyughatatlan és képromboló tagjai nyilvánosan szigorú formákat erőltetnek magukra, mivel titokban a XIX. század végének hírneves hagyománytisztelő társasága, a Junimea babérjaira vágynak. Szerzőnk ezúttal – nem zavartatva önnön következetlensége által – védelmébe veszi a felnőtt generációt (a modernistákat); a fiatalokat „apagyilkos" attitűddel vádolja.

Nemcsak hangulatfüggő stílusa bolygatja meg a kedélyeket. Legalább akkora zavart okoz, hogy művészi szinten bánik a „szofizmus erényeivel" (Marta Petreu). Ellentmondó érveléssel relativizálja értékítéleteit, a tétet lázasan tologatja egyik helyről a másikra, egyik kezével erélyesen rámutat valamire, a másikkal finoman elsimítja... Nehéz behatárolni Ionescut. Mindig odébb áll. Hitelt ad egy dolognak, ugyanakkor rontja a hitelét, teszi ezt egyszerre a *színével* és a *visszájával,* beleártja magát valamibe, és kivonja magát belőle, egyszerre van kint és bent. Nem érdekli a következetesség, gyorsan, kiszámíthatatlanul váltogatja szempontjait. Nem tanúsíthatsz vele szemben megfelelő magatartást: bármit teszel, bármit mondasz, melléfogsz. Te mérgelődsz, ő jót nevet.

A szöveg – ahogy szerzője számít is rá – hatalmas botrányt kavar; felborzolja az idegeket, félreértéseket generál. A kortársak nem vonhatják ki magukat a hatása alól: ha elítélik is gyerekességét, nem tagadják erejét, robbantó potenciálját.

Egy debütánsversenyen a benevezett kézirat megosztja a zsűrit, amelynek tagjai – maguk is kigúnyolt szerzők – lehetetlen helyzetbe kerülnek: akár támogatják, akár elutasítják az irományt, a figyelmet mindenképp magukra vonják. Az elnök (Tudor Vianu) és egy tag (Șerban Cioculescu) kilép a zsűriből. A végeérhetetlen viták ellenére a szöveget díjazzák (egy Emil Cioran-kötettel együtt). Az Editura Revistei Fundațiilor Regale, a Királyi Alapítványok Folyóiratának Kiadója azonban nem vállalja a publikálást, arra hivatkozva, hogy a kötet a kiadó munkatársainak szakmai becsületébe gázol.

Ionescu ujjong. Nem illetődik meg sem a díjtól, sem a komolytalanság súlyos vádjától. Új kritikai írásokban aknázza ki a bemutatkozó kötet robbantó potenciálját.

1986-ban, a kötet francia fordításának megjelenésekor – a Gallimard Kiadónál, a szerző lánya, Marie-France Ionesco átültetésében és gondozásában – Ionesco kijelenti: „ezek a lapok... a dühödt kamaszkor termékei, ami magyarázatul szolgál gyakran igazságtalan arroganciájukra és néhol szélsőséges paradoxonjaikra." És mégis: „amit akkor legmélyrehatóbb, legelmésebb állításaimban kimondtam, egész életemben elkísért: a későbbiekben is ugyanazt mondtam és írtam, és ezt teszem ma is."[6]

Akkoriban, lázító természete miatt, „az irodalom Brutusának" nevezték. (Ma, találóbban, a román irodalom „főgyújtogatójának" hívhatnánk.)

De ki ez a „komisz kölyök", a román irodalom „fenegyereke"?

A fiatal Eugen Ionescut nem olyan könnyű megfogni. Magamutogatása énje rejtegetésével párosul. Arroganciája félénkségből fakad. Felforgató magatartása mögött egy magasabb rendű egyensúly vágya rejlik. Rendíthetetlen, de hajlik arra, hogy engedményeket tegyen: a kis igazságokat szívesen cseréli nagy tévedésekre. Énje csupa ellentmondás.

A portréját megrajzoló szerzők hol „vásári komédiásnak" titulálják (Ion Vartic), hol magányos lovagnak (Gelu Ionescu). Egyesek szerint paradigmatikus helye az irodalom Rastignacjáé (Nicolae Balotă), mások szerint La Mancha lovagjáé (Laura Pavel). Bizonyára az *ezerarcú ember* lenne rá a megfelelő meghatározás.

Ionescu identitása sérült. Még gyerekkorában alakult így, és ez nem változott nézeteltérésekkel és szakításokkal teli, drámai életútja során.

Első kör: a családi kapcsolatok dzsungele.[7]

Eugen Ionescu mindvégig nyomatékosan elutasítja apját, akinek a figuráját, kulturális klisét követve, az „agresszoréval" azonosítja (Marta Petreu). Szerinte

6 Eugen Ionescu: *Nu*, 7.

7 A Marta Petreu könyvében található meggyőző bizonyításból indultam ki. Lásd *Ionescu în țara tatălui*. Kolozsvár, Biblioteca Apostrof, 2001.

apja – aki foglalkozására nézve ügyvéd, és Párizsban doktorált munkajogból – faragatlan, állatias, primitív lelkületű. Tekintélyelvűsége felelőtlenséggel, mi több, gyávasággal párosul. (A fiú nem bocsátja meg neki, hogy az első világháború idején elhagyta feleségét és két fiát, és Párizsból Romániába utazott, hogy ott újraházasodjék. A család anyagi fedezet nélkül maradt; a fiúk az örökségből sem részesülnek.) Az apa minden elképzelhető hibát elkövet; mind erkölcsiség, mind kifinomultság tekintetében kompromittálja magát fia szemében. (Hogy apja hitelét teljesen aláássa, rosszmájúan említi fel például, hogy a papa kedvenc étele *sült burgonya* volt *szalonnával*.) Eugen Ionescu az avantgardisták által mélységesen lenézett kispolgár sztereotípiáját vetíti az apjára; a figurát karikaturisztikussá növeszti, és alapvető kulturálatlansággal vádolja.

Az anyának ezzel szemben minden olyan erényt megszavaz, amit az apától megvon: érzékenységet, rugalmasságot, szellemességet, figyelmes, érző lelket – amely viszont törékeny is.

Az, hogy a házastársak kölcsönösen elzárkóznak egymástól, már önmagában klasszikus pszichoanalitikus eset; és erre rátevődik, hogy a fiúnak el kell döntenie, hová áll, egyiküknek a másik ellenében pártját kell fognia, vagyis meg kell osztania az érzelmeit: így kompenzatórikus szeretet jut az anyának, akit Ionescu ártatlan áldozatnak tekint, és ellenséges indulatok, gyűlölet az apának, aki ez esetben azonosnak találtatik a Rosszal.

A szenvtelen apa ellen lázadó fiú tehát lázad a kritikák, a „nevelés", a formálás ellen. Az önállóság, a saját út akarása – ami szándékolatlanul is a kreativitás forrása lesz – a bármiféle „fiúi" függés szimbolikus elutasításával kezdődik.

Az életbeli konfliktus (a kibékíthetetlen apa–anya ellentét) felnövekszik, és rávetül az érintett országokra.

Az adoptáló Franciaország nemcsak amiatt válik „Mutterlanddá", mert az anya francia származású, hanem azért is, mert Ionescu itt tölti kora gyerekkorát, méghozzá La Chapelle-Anthenaise-ben, egy olyan faluban, amely Ionescu szerint maga az elveszett paradicsom.

Ezzel ellentétben, mivel az apa román, Románia, az „Apaország" (Marta Petreu) hiteltelenné, a „belső" száműzetés helyévé változik a szemében – olyan világgá, amelyben nem hisz, amelytől irtózik, és ahonnan végül sikerül elmenekülnie.

Világos, hogy a vázolt párhuzamnak ezúttal nem a valóságos alapja a fontos. Ahogy arra egyes román értelmezők (Marta Petreu, Matei Călinescu) rámutattak, ez az éles szétválasztás nem állja ki igazából a tényekkel való szigorú szembesítés próbáját. Tereza Ipcar, a drámaíró édesanyja szintén Romániában született, bár két állampolgársága van: román és francia. Az számít, hogy Ionescu mit hogyan jelenít meg a képzeletében. Az „Apaország" és az „Anya Földje" természetesen mitologizáló projekciók, a képzelet termékei, amiket Matei Călinescu helyesen fordít le így: *materiális haza* és szellemi, *„légi" haza*.

Valóban, a szembeállításnak leginkább kulturális aspektusa van.

A francia kultúra iránti csodálat hátterében Ionescunak „az erőszak útján történő újjászületéssel" szembeni ellenérzése is áll – aminek a propagálása a háború előtt és alatt mind erőteljesebbé válik. A francia szellemiség az egyetlen és utolsó mentsvár, ahová Ionescu az Európát elözönlő „barbarizmus" ellen behúzódhat.

A román kultúrát ezzel ellentétben – bár az is szenvedélyesen érdekli – tiszteletlenül szidalmazza, érzékeltetve, hogy kényelmetlen a számára, valóságos szerencsétlenségnek tekinti, hogy beleszületett. A román kultúra szemére veti, hogy nem képes túllépni a provincializmuson, ami a nemzeti önmeghatározás és a kulturális önigazolás rögeszméjében merül ki, esztétikailag értékelhetetlen eredménnyel. Az identitás/nemzet kérdését irodalmi formában továbbfejlesztő román irodalomnak kevés igazán nagy művésze van, és azok, épp kis számuk folytán, kimerülnek, még mielőtt komoly mozgalom támadhatna sikereik nyomán. A román irodalom tehát nem elég nyitott, de nem is elég fegyelmezett – ez csak akkor alakulhatna ki, ha a világirodalom remekműveivel mérné össze az erejét.

Bár a Párizsba költözésnek elsősorban politikai és gazdasági okai voltak, Ionescu ama kétségbeesett vágya is tükröződött benne, hogy végre-valahára kitörhessen a kis kultúrából, amely szűklátókörűségével agyonnyomta. A „mocsaras irodalmunkban" maradás egyet jelentene azzal, hogy sterilitásra, fásultságra, sikertelenségre, hanyatlásra ítéli magát.

Önmaga számára Ionescu, számos honfitársához hasonlóan, a *központ felé menekülés* útját látja célravezetőnek. Elméleti síkon azonban árnyaltabb a pozíciója. Bár imádja Franciaországot, veszélyesnek tartja, ha egy kis kultúra kiteszi magát az autoriter Nyugat befolyásának, mert az megsemmisítheti a nyugati minták utánzásához szokott kicsi kultúrát; nem osztja tehát azon román értelmiségiek véleményét, akik Romániát Franciaország kulturális gyarmatának szerették tekinteni, és Párizst e gyarmat metropoliszának. A román irodalmi fejlődés valódi lehetőségét Ionescu paradox módon nem a modern Nyugathoz való felzárkózásban látja, hanem egy kiaknázatlan hazai „forrásban": a *balkanizmusban*. (A Filimon–Anton Pann–I. L. Caragiale-féle vonal követését javasolja – Ion Barbut különös módon nem említi –, mint amelyen belül a román irodalom specifikuma megmutatkozhat.) Nem az egzotikumot értékeli a balkanizmusban, és nem a modernizmus iránti ellenszenv mondatja vele, hogy el kell vetni a nyugati modellt. Hite abból a történelmileg igazolható belátásból fakad, hogy Románia a Kelet része, és ma lehetősége volna arra, hogy politikai hátrányait kulturális téren kiegyenlítse. Csak ki kellene aknáznia irodalmilag azt az értékes lehetőséget, amelyben Bizánc öröksége az iszlámmal keveredik, és a nyugati hatásokat kiegészítő vagy azokkal szemben álló jelenségeket szül.

Ionescutól magától sem idegen ez a szellemiség, hiszen míg a paradoxonok – az ellenzékiség eszköze –

iránti szeretetét kritikusai Hellasz szofistáinak gyakorlatára vezették vissza, humora a Naszreddin Hodzsáéval rokon.

Az egymást kiegészítő, de egymásban fel nem oldódó ellentéteket a történelem felerősítette. A múlt század köztudomásúlag szélsőségesen torz negyvenes éveit Ionescu, aki épp fogva volt az „Apaországban", mind nehezebben vészelte át.

Ebben a traumatikus helyzetben a gyűlölt apa országának képére rányomódik a legionárius Románia szégyenletes képe is. „A legionárius, polgári, nacionalista Romániában a szadizmus és a csökönyös ostobaság Démonának az arcát láttam" – írja Eugen Ionescu 1946-ban egy haladó szellemű folyóirat oldalain. A cikk nyomán tizenegy év „nehéz börtönre" ítélik távollétében, mivel „sértő szavakkal illette a nemzetet és a hadsereget" – ugyanis Ionescu nem habozik a tisztikart, amely „számos alkalommal a román burzsoázia Szmergyakovjának szerepét játszotta", a „szörnyűséges emberség román példái" közé sorolni.[8]

Az identitás formálódásának három szintjére, az életrajzira, a kulturálisra és a történelmire egyaránt jellemző, hogy megnyilvánulási formáik számára nem adódik semleges terület, még kevésbé tudnak összehangolódni. Ellentétben állnak egymással, és mindegyik állandó harcban áll önmagával.

A hasadások során formálódó én, amely nem képes felülemelkedni konfliktusain, a modernség paradigmatikus megjelenítője. Eugen Ionescu felfogása, mely szerint az ellentmondások nemcsak elkerülhetetlenek, de fontosak is, a két világháború közötti Romániában még szokatlannak számított.

A fogadást, amit az ifjú Ionescu önmagával kötött, igazából nem nehéz megérteni. A felfokozott józanságot akarta sikerre vinni, de az, ahogy egyre szélsőségesebb formát öltött, széthullással fenyegetett. Ekkor arra tett kísérletet, hogy a nyugtalanságot nevetéssel kompenzálja.

Vagyis hogy a tragikus tudat élét tompítsa, Ionescu *a bohóc, a pojáca, a gúnyolódó* kulturális szerepét ölti magára. A viszonylagosság erdejében a bohóc-szerep van annyira célravezető, mint bármi más. Ráadásul megvan az az előnye, hogy nem számolja fel az emberi létezéssel járó ellentmondásokat, megsebezve ezzel a személyiséget, hanem „mindegyik dimenziót magába foglalja (és kifejezi)".[9]

A komédiázás Eugen Ionescu esetében olyan szellemi alapállás, amely a világ tragikus szemléletéből fakad. A csepűrágó maszkja mélyen tragikus szemléletet takar, amely, szeméremből, nem mutatkozhat meg a maga valójában, hiszen a modernitásban a tragikus fenség mint kifejezési forma ellehetetlenült. Eugen Ionescu paradox módon komikus: mert ma már nem lehet tragikusnak lenni. Az irónia fegyverét a saját személye ellen fordítja, hogy fejlessze magában a képességet az értelmetlen lét elviselésére.

A bohóc egzisztenciális alakjának felöltése a drámaírás felé tereli Ionescut, az egyetlen olyan útra, amely esztétikailag igazán a sajátja. A drámai forma megtalálása abban az értelemben is revelatívnak számít, hogy az életrajzi és az irodalmi szál végre összekapcsolódik.

A célba érés előtt azonban van még egy utolsó felvonás. Ionescu feloldhatatlan belső konfliktusa végezetül szélsőséges formát ölt, mind az életrajz, mind a tér vonatkozásában: *száműzetésbe vonul*.

Ennek is különböző formái és állomásai vannak. A kommunista Románia egy ideig tipikus száműzöttként kezeli: nem engedik kiadni vagy játszani a műveit, nem szabad nyilvánosan kiejteni a nevét, csak néhány szakember veszi a szájára szűk körben, titokban. Ahogy a totalitárius rendszer enyhül, és Ionescu alakja a francia kultúrában egyre fontosabbá válik – képromboló magatartása ellenére vagy annak köszönhetően egyre ismertebb lesz –, a kommunista hatalom megpróbál hasznot húzni a hírnevéből. Elkezdik játszani Bukarestben, interjúk jelennek meg vele a román sajtóban, már-már hivatalossá válik. Amint azonban nyilvánosan különféle antikommunista csoportosulások pártját fogja, amelyek a külföld előtt Ceauseşcu személyi kultuszát és aberráns tetteit szellőztetik, a totalitárius kommunista rendszer – szimbolikus formában – újból kiutasítja. Nevének betiltása Romániában informális, de teljes körű. Arra is alig van lehetőség, hogy diákszínjátszók adják elő a műveit, félig-meddig titokban. Egy ilyen csoportnak valamikor magam is tagja voltam.

FORDÍTOTTA ZSIGMOND ANDREA

8 Eugen Ionescu: *Fragmente dintr-un jurnal intim* (Részletek egy titkos naplóból). *Viața Românească,* XXXVIII. évf., 3. sz., 1946. március, 140. In *Război cu toată lumea*. II. köt. 274.

9 Eugen Ionescu: *Dintr-un fals itinerar critic* (Egy kritikai ál-kalauzból). *Viața literară,* VIII. évf., 147. sz., 1933. október 1–15. 1. In *Război cu toată lumea*. I. köt. 59.

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

Jászay Tamás

Berlini ősz

Négy este, négy külön világ. Mind tavaly ősszel, Berlinben, merthogy a német színházra nem lehet nem odafigyelni. Jól tudja ezt az, akinek időnként van módja eljutni a német nyelvterület vezető színházaiba, de az is, aki a nálunk ritkásan, de azért ma már megbízható rendszerességgel felbukkanó német vendégjátékokra vált jegyet. (Utóbbiak azért is szerencsésebbek, mert a Tavaszi és Őszi Fesztiválon látható, saját hazájukban, sőt nemritkán világszerte is elismert, kiemelkedő produkciók minősége garantált.) Persze a Berlinbe vetődő turista is jó eséllyel bukkanhat gyakorlatilag az egész évadban Európaszerte jól csengő nevű teátrumok és színházcsinálók izgalmas előadásaira.

Novemberre az évad első bemutatódömpingje már lezajlik, így kiruccanásomba három új és egy régi előadás fért be. Az utóbbi már hét éve van műsoron, ám – az olvasó elképzelhető feltételezése ellenére – nem a könnyebb műfajok egyik jeleséről van szó (nálunk bizonnyal így lenne). Sarah Kane *Crave* című darabja Schaubühne-beli német nyelvű bemutatójának életben tartásához nincs szükség lélegeztetőgépre: a havonta egy-két alkalommal műsorra tűzött előadáson telt ház és lelkes közönség fogad. Ahogy a három őszi bemutató mindegyikén is: ugyancsak a Schaubühnén szintén Thomas Ostermeier ezúttal egy klasszikus, harmincas évekbeli amerikai vígjátékot formált a saját képére; a Volksbühne nagyszínpadán a legújabb René Pollesch-opus szórakoztatja a direkt üzenetekre és a humoros kiszólásokra fogékonyakat; a texasi Robert Wilson meg nem akármilyen csodával tért vissza a Berliner Ensemble-ba: Brecht egykori színházában a *Koldusoperát* álmodta színpadra a maga perfekcionista modorában.

Matthias Horn felvétele

3.

DIKTÁTORFELESÉGEK

A diktatúra lélektanáról kevés szó esik René Pollesch *Diktatorengattinnen I* (Diktátorfeleségek I) című mulattató előadásán. Ez a német színház fenegyerekének kikiáltott szerző-rendező ismerőit nem lepi meg: nála a hangzatos címeknek sokszor vajmi kevés közük van a színpadon látható produkcióhoz.

A Volksbühne patinás szocreál nézőterének ornamentikáját folytatja Bert Neumann színpadképe. A fejünk fölött lévő hatalmas csillár pontos tükörképe lebeg a színpadi falak fölött. A tervező utóbbiakról tudatosítja, hogy ezek „csak" díszletek: hiába folytatódik a nézőtér intarziás faburkolata a színpadon, a látvány mégsem a berlini színházat, hanem a washingtoni Fehér Ház Ovális Irodáját imitálja. A széthúzott függönyök mögött azonban az isztambuli Kék mecset látképe tűnik fel, a záróképben pedig a felfordított elnök(nő)i asztal alól a szőnyegbe szőve előbukkan Sztálin arcképe.

A generalisszimusz életnagyságban is színpadra lép, legalábbis az ő egyenruháját viseli a Volker Spengler által alakított elkényeztetett díva és despotikus óriáscsecsemő. A címben szereplő három hölgy élete merő rettegés a valószínűsíthetően ellenük irányuló terrortámadásoktól. Az eleinte – a feltételezett merénylőket megtévesztendő – egymás hasonmásainak tűnő diktátorfeleségek közül a Sophie Rois által játszott tűnik ki; a színésznő Pollesch aktuálpolitizálásra kifuttatott, nagy hatásfokú humorral megírt szövegeit kellő távolságtartással, ellenállhatatlanul mulatságosan adja elő. Az egymást pergőtűzszerűen követő, lazán kapcsolódó dialógusokba belekeveredik Elena Ceaușescu és Klütaimnésztra, az Abu Graibban készült botrányos fotók és Agnes Baltsa, miközben egy vetítővásznon hollywoodi kasszasikereket citáló, földönkívüliek végrehajtotta támadás vagy az öltözőkben élőben rögzített videofelvételek peregnek. Csak a távozás után tudatosul bennünk, hogy a végeredmény talán szerény, ám a választott, mindvégig erős színpadi hatásokra alapított módszer mégis célravezető: rendkívül szórakoztató, a globalizált világ túlzásai elé görbe tükröt állító előadást láttunk.

Arno Declair felvétele

1.

Thomas Aurin felvétele

2.

Laura Diehl felvétele

4.

1. Sarah Kane: Vágy (Schaubühne)
2. Diktátorfeleségek I (Volksbühne)
3. Room service (Schaubühne)
4. Wilson Koldusoperája (Berliner Ensemble)

IN-YER-FACE À LA OSTERMEIER

A Schaubühnén töltött két este után sem mondhattam magamat felhőtlenül boldognak, bár más-más okokból. Sarah Kane darabjainak német nyelvű játszástörténetében elévülhetetlen érdemei vannak a rendező Thomas Ostermeiernek és a korai öngyilkosságot választó angol drámaírónő egyik nyári kurzusán hallgatóként részt vett Marius von Mayenburg író-dramaturgnak. A Schaubühnén több műve van jó ideje repertoáron. A *Crave* (Vágy, németül *Gier*) című darabot is Ostermeier rendezte, és Mayenburg fordította.

A – magyar színpadon még nem látott – mű érdekessége zenei szerkesztésmódja: Kane maga vallott arról, hogy a dráma írásakor szavak és mondatok helyett olykor csak ritmikai képleteket jegyzett fel. A darabot magányos betonfalakkal határolt, üres térbe helyezi a rendező és a díszletért felelős Rufus Didwiszus. A nézőtérrel pontosan szemben mintha négy, rácsok és falak nélküli ketrecben járkálna fel-alá a két férfi és két női szereplő (nevük A, B, C és M). Semmilyen fizikai kontaktusuk nincs a szereplőknek, miközben mégis szünet nélkül egymásról beszélnek: megrendítő egyszerűségű, párhuzamosan a végtelenbe elfutó monológjaik nagy ritkán keresztezik egymást. A szó- és mondattörmelékek „kézről kézre” járnak, fenyegetően keringenek közöttünk-fölöttünk. Azonban ha bekövetkezik is, az összhang csupán pillanatnyi és látszólagos: Kane és Ostermeier világában minél jobban áhítja valaki a másikkal való találkozást, annál kisebb erre az esélye. Sarah Kane-t a nézőt kegyetlenül arcul csapó, *in-yer-face* színház legismertebb képviselőjeként szokás emlegetni. Az előadás szerencsére nem a végtelen világfájdalom felől próbálja megérteni írói világát, akad itt bőven idézőjel, a kesernyés humort is meg-megcsillantják a kiváló színészek, a borús prózában előadott kamarakoncert prezentálói.

Egészen mást kap az arcába az a néző, aki a Schaubühne nagyszínpadán Ostermeier vígjátékára, a *Room Service*-re vált jegyet. Az 1937-ben, a nagy gazdasági világválság lassan múló árnyékában John Murray és Allen Boretz ősbemutatóját a Broadwayn sokáig nem lehetett levenni a műsorról, a Marx fivérek filmet készítettek belőle, a darab nyomán írt musicalben pedig Frank Sinatra volt a főszereplő.

Magára a sztorira kár sok szót vesztegetni. Az ajtócsapkodós-összetévesztős vígjátékok egyik legérettebb darabjáról van szó, melyben egy pénztelen színházi producer és haszontalan csepűrágó bandája mindenáron meg akarja tartani a hotelszobát, melyben elszállásolták őket. Vágyaik azonban nem találkoznak a hotel egyre idegesebb személyzetének szándékaival. A színházi népség önnön jóléte érdekében rászedi a szállodaigazgatót, aki meg van róla győződve, hogy egy új Broadway-musical létrejöttéhez asszisztál.

Az Ostermeier–Mayenburg párosnak a Murray–Boretz-klasszikus csak ugródeszka, hogy egyre őrültebb fordulatokba hajszolja szereplőit. A kevesebb azonban több lett volna: a műfajból következő obligát gatyaletolás és tortahajigálás, a szekrényben vagy a szobaajtók mögött eltűnő, majd váratlan helyeken felbukkanó alakok csupán a kezdetet jelentik, a zárlathoz közeledve már a különböző testnedvek is pantagrueli mennyiségben zúdulnak a szereplőkre meg az óvatlan nézőkre. A trágárság és ízléstelenség rendezőelvvé lép elő, és a sokszor megdöbbenésében kacagó közönség még egy jó adag társadalomkritikát is kap a pénzéért.

KOLDUS, KIRÁLYI GAZDAGON

A Bicska Maxi-dal mintha ósdi gramofonról recsegne felénk. A vasfüggönyön kisebb-nagyobb, egymást metsző fénykörök gyúlnak, a szereplők sora pedig gépies mozdulatokkal halad el előtte. Maxi fenyegető, mágikus erejű jelenlétét jó ideig csak a színpadra fél kézzel benyújtott, hófehér, karcsú pálcája jelzi. A peckesen a semmibe lógatott sétabot indítja meg a hófehérre mázolt arcú, tűéles mozgásaikkal láthatatlan pályákat szelő, mechanikus szerkezetek groteszk felvonulását. A nekünk végig háttal álló, emiatt sokáig meghatározhatatlan nemű Maxi válláról a dal végén lecsúszik fekete zakója, hogy fekete női ruha részlete tűnjön elő, végképp elbizonytalanítva a nézőt a figura nemi identitása felől. Tőle néhány lépésre Kocsma Jenny áll, szinte számonkérőn, gúnyosan és szánakozva mered ránk. Majd' egész testét hatalmas boa takarja, arcán egy átküzdött élet minden gyötrelme és gyönyörűsége. Wilson színpadi tájképe hibátlanul működik az egyszerű, éppen ettől grandiózus nyitányban.

Wilsont – akinek meglepő módon ez az első teljes „Brechtje" – nem érdekli különösebben a *Koldusopera* társadalmi mondanivalója (el is hagyja például a különböző koldustípusok hosszas bemutatását), természetesen aktualizálni sem akar, szigorúan esztétikai fogantatású, tökéletes színházát árnyjátékból, némafilmekből, karikatúrákból, groteszk képekből, a keserű bohócok tapasztalatából és milliméterre kiszámított gesztusokból komponálja meg. Az eredmény persze lehetne taszítóan rideg, embertelen színház is, ám a Berliner Ensemble nagyszerű társulatának köszönhetően felemelő előadást látunk.

Itt van mindjárt a már említett Kocsma Jenny. Sokan megjegyeztük a Budapesten vendégeskedett *Peer Gynt* Aaséját: Angela Winkler rezignált, mindentudó, fájdalmas cinizmusa tökéletes telitalálat Brechthez. Christina Drechsler naiva, gyermeteg Pollyja hatalmas szempillái alól ártatlanul csodálkozik rá a világra. Songjait félig prózában, félig dalban adja elő, sorról sorra magyarázva, érvelve a bennük foglaltak mellett. (A rendezés Kurt Weill zenéjéhez való viszonya egyébként is figyelemre méltó: végre valaki, aki nemcsak a slágert hallja meg bennük, de értelmezi is őket.) A Peachum házaspár mindkét tagja diktátori hajlamokkal rendelkező, egyszerre negédes és vérszomjas rajzfilmfigura: a tekintélyt parancsoló méretekkel megáldott, zugivó Peachumné (Traute Hoess) és a csupán látszólag törékeny öregember Peachum (Jürgen Holtz) remek páros. Leginkább mégis Stefan Kurt angyali, nem nélküli Bicska Maxija lóg ki a többiek közül, néma kisugárzásával rabul ejtve a női és férfiszíveket. A sor folytatható lenne, hiszen Wilson színpadán minden szereplő szigorúan egyénítve, csak rá jellemző mozgásvilággal és attribútumokkal rendelkezik.

A szintén Robert Wilson tervezte, mesterien kivitelezett fényhatások, az általa jegyzett üres tér, melyben néhány kellékkel vagy inkább fénycsíkkal képes pontosan jelezni a helyszíneket, Jacques Reynaud kortalan, többnyire fekete-fehér jelmezei mind hozzájárulnak a lenyűgöző összhatáshoz. Kortalan, gyönyörű, minden ízében hibátlanul megkomponált csendélet.

Limpek László

A morál iskolája

LUC BONDY MARIVAUX-RENDEZÉSE

Egy vérbeli XVIII. századi francia dráma. Címe: *A szerelem második meglepetése*. Cselekménye: egy nő meg egy férfi egymásba szeret. Én meg lepődjem meg rajta. Épeszű rendező ilyen darabot nem dirigál. Luc Bondy igen.

Amikor a közönség beszállingózik, egyszerű, függöny nélküli, fekete-fehér, de elég szép díszletet talál – mint a modern lakberendezés sikerültebb változatainál. Elöl mészporból (vagy valami olyasmiből) girbegurba ösvény vezet keresztül a színen, ezt majd az előadás alatt fokozatosan széthordják a színészek. Hátul egy fehér platón két fekete házikó, az egyik ugyancsak fekete lepellel borítva. Ezek majd jelenetenként ide-oda mozognak, közelednek-távolodnak egymáshoz-egymástól, a két főszereplő egymás iránt érzett szerelmének intenzitását jelképezve. Az utolsó jelenetben

végül a férfi házikója becsúszik a nőébe, ahogy az várható. (Én arra számítottam, hogy egy nagyobb házzá egyesülnek, de így tényleg logikusabb.) A színpad első és hátsó részének határán nagy világító keret. A két játékteret finom, áttetsző, fekete fátyol választja el, a kereten belül szabad az átjárás. Ebbe a fekete-fehér térbe érkezik a lendületes Lisette (Audrey Bonnet), szintén fekete-fehér ruhában, ám kezében rózsaszín műanyag táska lengedez. Indul a cselekmény.

Pascal Victor felvétele

Jelenet a Marivaux-előadásból

Marivaux műve pont olyan, amilyen általában egy XVIII. századi francia darab. A felvilágosodás korának a dráma tekintetében rendkívül termékeny Párizsa a színházat a morál iskolájának tartja. Ennek megfelelően a főszereplők – a márkiné (Clotilde Hesme) és a lovag (Micha Lescot) – maguk a megtestesült erények. Előbbi özvegy, utóbbit elhagyta a szerelme, mindketten úgy döntenek, hogy örök életre fájdalomba és magányba temetkeznek, mígnem összetalálkoznak, összebarátkoznak, egymásba szeretnek. A darabot a márkiné szolgálólánya, egy lakáj, valamint egy nevetséges filozófus hivatott színezni. A cselekmény bonyolításáról egy grófnak kellene gondoskodni, aki a márkiné kezére pályázik. Egyszóval teljesen átlagos, monoton felvilágosodás kori színdarab, a szokott panelekkel és klisékkel. Persze nem véletlen, hogy az utókor Marivaux nevére emlékszik: a történet kiszámíthatóságát némileg feledteti a dialógusok aránylag ügyes szerkezete és – főleg – a szereplők lélektanának kifejezetten szép ívű és pontos ábrázolása. Érthető is, hogy a XVIII. századi francia néző, aki se Shakespeare-t, se Csehovot nem látott soha, lelkesedett érte. Na de én?

Igen ám, csakhogy egy szövegnek sok olvasata van, s itt Luc Bondy – no meg a kiváló színészek – tudománya újraolvasni a darabot. Nem farmernadrág és technozene aktualizálja a poros melodrámát, hanem a szavak mai, ésszerű értelmezése. „Patakzik a könnyem!" – kiált fel a márkiné, de nem zokogva-leborulva, ahogy az ember olvasás közben képzelné, hanem hitetlenkedve és bosszankodva, mintha a sminkjét féltené. Amitől az eredetileg közhelyes replika életszerű, hiteles és érdekes lesz. Bondy és a színészek nem sajnálták a fáradságot, s a szöveg minden elemének találtak egy ilyen „másfajta" értelmezést. Egyetlen csapdába sem esnek bele, nincs egyetlen mondat, ami a banális várakozás hangján szólalna meg. Vagy ha mégis, már-már groteszk irónia figyelmeztet: nem kell komolyan venni. A közönség ennek megfelelően néha derül, de általában csak figyel. Nyilván nem ott nevetünk, és nem ott hallgatunk, ahol kétszáznyolcvan éve, a darab ősbemutatóján tettük volna, lévén hogy nem a XVIII., hanem a XXI. századi ember pszichéje kerül nagyítólencse alá (vagy tükör elé, ahogy tetszik). A szórványos irónia nem árt a darabnak, sőt, klasszikusból modernné, mesterkéltből emberivé teszi.

A rendezés rendkívül apró részletekben mutatkozik meg, szinte csak ötletszerűen szól bele a színészek játékába, és persze a néhol szándékoltan szétesett, néhol klasszikusan precíz színpadképekkel. A szolgálólány beleül a dobozba, a márkiné négykézláb menekül a tükör elől, a lovag kitép egy lapot a Seneca-összesből. Kellék is kevés van, egy-egy jelkép, a szereplők egy-egy attribútuma: könyvvel teli bevásárlókocsi a filozófusnak, versenybicikli a lakájnak. Egyszóval minden alárendelődik az értelmezésnek, az előadás minden mozzanata a szöveg nyugodtan modern olvasatára irányul.

Ehhez persze megfelelő színészek kellenek, hiszen a munka oroszlánrésze az ő felelősségük. Megoldják. Játékuk technikailag a tökélyt súrolja (az egyetlen visszatérő hiba, hogy mikor túl hangosan beszélnek, nehezen érthető a szöveg, bár lehet, hogy erről a terem akusztikája tehet), modorosságnak, csinált színpadiasságnak nyoma sincs. Clotilde Hesme az özvegy stilizált szerepéből úgy csúszik át a kiégett vénlány abszolút reális megjelenítésébe, ahogy az a valóságban történik, mikor a vénlány rájön, hogy a maszk az arcára tapadt. Remek ritmusérzékkel váltogatja a két figurát, a végén el se lehet dönteni, hogy a színház került-e közel a mindennapokhoz, vagy a mindennapok ennyire színpadiasak. Micha Lescot nőies nyafkasága szépen idomul partnere megkérgesedett karakteréhez, Audrey Bonnet pedig olyan könnyedén visz színt a szövegbe, ahogyan a rózsaszín táskát ringatta az első jelenetben (minden jó előadásban van egy nő, akibe átmenetileg beleszeretek, most ő volt a szerencsés).

Mindent összevetve a színpadon kétórányi precizitás és tehetség látható, visszafogottan, már-már tudományos megfontoltsággal összehangolva. El is töprengek, nem lenne-e mégis jobb, ha ugyanez a precizitás és tehetség egy Shakespeare-darabban tombolna, ahelyett hogy Marivaux-ban jár menüettet. Aztán úgy döntök, hogy nem. Nem kell folyton VSOP konyakot inni, néha jobban esik a forralt bor. És ahhoz is érteni kell, hogy melyik borból lesz konyak, és melyikbe kell a fahéj. De főleg nagyon jó látni, hogy a túlérett, öreg borból is lehet még kiváló csemege.

2008. január 16., MC2 – Grenoble (Franciaország).
Marivaux, *La Seconde Surprise de l'amour.*
Rendező: Luc Bondy.

Vida Virág

Minimalizmus és monumentalitás

QUIKSILVER

London modern negyedében, a Euston metrómegállótól pár sarokra, az irodaházak árnyékában, egy épen maradt, patinás kis londoni utcában bújik meg a The Place kortárs táncközpont és -színház. Honlapja szerint ez az „a hely", „ahol a tánc életre kel". Az intézmény egyszerre több funkciót lát el. Amellett, hogy vezetői megpróbálják elhozni a londoni közönség számára a világ legújabb kísérleti táncelőadásait és alkotóikat, az épület falai között komoly táncképzés is folyik – felnőtt- és gyermekcsoportokban, különböző szinteken, kurzusszerűen –, mindemellett itt működik az iskolarendszerben felépített London Contemporary Dance School, valamint két társulat, a Richard Alston Dance Company és a Robin Howard Dance Theatre is. Az intézmény egésze hasonló a mi Trafónkhoz, alagsori és emeleti próbatermekkel, kellemes kávézóval, kiállítótérrel és persze egy mobil nézőterű színházteremmel. Ottjártamkor Ko Murobushi lépett színpadra *Quiksilver* című szólóestjével. Ko Murobushi a butó-tánc avatott mestere, aki a műfaj megteremtőjétől, a legendás Tatsumi Hijikattól tanult. Az előadás 2007 tavaszán, az 52. Velencei Biennálén debütált.

Hagyományos színházi térbe lépünk, nyitott, üres színpad fogadja a nézőket. A fény leúszik, teljes a sötétség. A nézőtér elcsöndesedése után már-már kínosan hosszú a csend. Nagyon távolinak tűnő, monoton morajra alig látható fénykör jelenik meg a színpad hátsó-középső traktusában. Nehezen kivehető alak görnyed a közepén. A világítás olyan gyenge, mintha kihunyó gyertya lángjánál látnánk a férfit. Alkata, kora megfejthetetlen, épp csak elmosódó sziluettje dereng, bőre ezüstösen csillog. Mozdulatlannak tűnik, de valójában mozgásban van: izomrostról izomrostra áramlik az agya által kibocsájtott impulzus. Nincs téves rezzenés, tisztán, pontosan és végtelenül lassan haladnak a végtagok a kijelölt pályán. Úgy folyik a teste, mint a higany. A koncentráció nem megfelelő szó arra, amit látunk, az önfegyelem már jobb, de leginkább azt kell írnom: Ko Murobushi „más" állapotba kerül a színpadon. Teste aláveti magát egy magasabb rendű eszménynek, átlényegül. Murobushi megéli a színpadi pillanatokat. Észrevétlenül élesedik a kép, és kerül közelebb a nézőkhöz a mozgásművész. Egyetlen fix pontban sem áll meg, nincsenek kitartott pózok, folyamatosan mozog, leginkább hullámzik felénk. Ekkor már érzékelhető az arcán előrehaladott kora, de izomzata, melyet alig fed az ágyékkötő, elképesztő. A magyar kortárs táncművészetben talán Fehér Ferenchez hasonlíthatnánk. Színpadi jelenlétük, alázatuk is rokon. Az átlényegülés a nézőkre is hat. Aki nem képes átadni magát a butó-élménynek, végigunatkozza az előadást. A teljes játékidő alatt a színpadon alig zajlik szavakkal leírható történés. A térformaváltások alkalmával sem járja be a teret a táncos. A tetőpontnak nevezhető pillanat a rendezői bal oldal nézőkhöz közeli terében zajlik. Egy gyorsan beúszó, egészen vakító fénykörben Murobushi felemelkedik, és – mintha élet és halál közt egyensúlyozna – arcát az ég felé emeli, miközben mozdulatainak tempója gyorsul. Innen tér aztán vissza a talaj vonzásába, és hátrál a sötétségbe – az előadás végéig.

A *Quiksilver* – mint minden butó-előadás – befogadása az érzékelésnek a megszokottól eltérő szférájában lehetséges. Meditatív állapotba kell kerülnünk ahhoz, hogy belénk hatoljon az előadó rituális és önelemző szemlélete, gondolatisága. A butó egyszerre hordozza magában a keleti kegyetlenséget és finomságot, a sötétséget és a félelmet, a minimalizmust és a monumentalitást. Összetett, nehéz műfaj. London lüktető utcái, ingerlően színes közege után mintha félelmetes, sötét erdőbe léptem volna – egyedül. De úgy éreztem: megtisztultam.

SUMMARY

The present issue opens with Máté Gáspár's proposal for further discussion. He offers a general evaluation of our theatrical panorama, with the purpose of contributing to a more open and juster system and of setting the basis for the new law concerning the structure of Hungarian theatres.

Our column on straight plays features contributions of Lóránt Péteri, Balázs Urbán, Tamás Koltai, Judit Szántó, Andrea Rádai, Tamás Tarján, Szabolcs Székely, László Zappe, Bea Selmeczi, Róbert Markó, György Karsai, Glória Halász, László Sz. Deme and Melánia Miklós.

The list of the plays they saw is delectably multi-faceted. *Elektra* by Richard Strauss (State Opera House) is followed by Dürrenmatt's *The Visit of the Old Lady* (József Attila Theatre), *A Revel of Squires* by Zsigmond Móricz (Kaposvár), Molière's *The Would-Be Gentleman* (Comedy), Frank Wedekind's *Lulu* (Pest Theatre), György Spiró's *New Year's Eve*, adapted after Béla Hamvas (National), Chekhov's *The Seagull* (The Ark), Ivan Turgenev's *A Month in the Country* (Székesfehérvár), Shakespeare's *Measure for Measure* (Budapest Chamber Theatre), *Garbo*, a play for two women adapted from Andersen Axel's novel by Erika Szántó (Basement Theatre), G. B. Shaw's *Mrs. Warren's Profession (*National), Valentin Kataiev's *Quadrature of the Circle* (Tatabánya), *Breaking of the Waves*, a play based on a film of Lars van Trier (Hungarian Theatre) and *The Party*, a play based on Thomas Bernhard's *A Feast for Boris*, by the Hólyagcirkusz Company (Merlin).

Events of modern dancing are reviewed by Krisztián Faluhelyi, Glória Halász, Krisztina Horeczky and Ádám Mestyán who saw *INSTINCT – Never or...* by the Company of Pál Frenák, *Keep Smiling – A Homage to Chaplin*, by the Győr Ballet with the choreography of Ben van Cauwenbergh and Dmitri Shimkin, *The Unknown* by the Central-European Dance Theatre with a choreography of Éva Duda and two guest-performances: *Le Sous-sol* by the Peeping Tom Company and *Aphorismes géométriques* by Michel Kelemenis.

Péter Horváth contributed to our column titled Workshop of Playwrights; he analyzes *The Alhoholics*, a play by András Visky.

This is followed by an obituary: István Nánay portrays Ildikó Kovács (1927-2008), „the great old lady of puppetry", who worked and taught at first as ethnic Hungarian in Transylvania and later settled in Hungary.

Two articles make out our column on theatre history. György Lengyel evokes the melancholy personality of set designer Péter Makai (nephew of our wonderful poet Attila József) who would be 75, hadn't he deceased sixteen years ago; and Rumania's Liviu Malița introduces the early creative period of Eugène Ionesco, when, from 1927 to 1942, he was still living and working in his native country.

Our column on theatre abroad assembled three account. Tamás Jászay describes productions by René Pollesch, Thomas Ostermeier and Robert Wilson he saw in Berlin, László Limpek saw in Grenoble a play by Marivaux – *La Seconde surprise de l'amour* – as directed by Luc Bondy and at London's The Place,Virág Vida was present at *Quiksilver*, a show of Ko Murobushi, master of the butoh dance.

In this issue's supplement we publish a program two artists, László Hudi and Zoltán Imre presented for the competition called to elect the managing director of Budapest's National Theatre.