2002. MÁRCIUS

XXXV. évfolyam 3. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Felépült...

Simarafotó

ERDŐ

Csutkai Csaba felvétele

SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

Csillag Pál felvétele

JIŘÍ KYLIÁN

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)
Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,
e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXV. évfolyam 3. szám ▪ 2002. március

NEMZETI SZÍNHÁZ

▪ Déry Attila: FELÉPÜLT... 2

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Koltai Tamás: LÉLEK, ÉLET, TŰZ 4
Osztrovszkij: Erdő
▪ Tarján Tamás: RÉS 7
Harold Pinter: Hazatérés
▪ Perényi Balázs: ANDALÚZ REVÜ INDIÁBÓL 9
Federico García Lorca: Vérnász
▪ Szántó Judit: CENTENÁRIUMI MUSTRA 10
Németh László: Villámfénynél; Görgey
▪ Csáki Judit: MÉLYREPÜLÉS 13
Szilágyi Andor: El nem küldött levelek; Lássuk a medvét!

RÖVIDEN

▪ Szűcs Mónika: KINEK A DARABJA? 17
A falunk rossza
▪ Urbán Balázs: MIÉRT? 18
Teleki László: Kegyenc
▪ Stuber Andrea: HÁZTÁJI 18
Shakespeare: Hamlet
▪ Sándor L. István: A TÜNDÉREK ÉRINTÉSE 20
Shakespeare: Szentivánéji álom
▪ Karsai György: TALAVERA (SZÁJ)HŐSE 20
Eugene O'Neill: Párbajhős
▪ Kolozsi László: NASS, ALKOSS... 22
Donald Margulies: Nass

INTERJÚ

▪ Török Tamara: „VAN ITT EGY LÁNY..." 23
Beszélgetés Szabó Mártával

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Nánay István: HARMINCASOK FESZTIVÁLJA 30
Divadelná Nitra
▪ Tompa Andrea: ÉSZAKI TEREK 34
Balti Ház

TÁNCSZÍNHÁZ

▪ Kutszegi Csaba: SIKER ÉS ÉRTÉK A SHOW-BIZNISZBEN 39
Ezeregy év; Muskétások; Csipkerózsika
▪ Nánay István: JIŘÍ KYLIÁN KOREOGRÁFIÁJA 42
Hat tánc
▪ Halász Tamás: HUZATBAN 44
Támad a szél

IN MEMORIAM

▪ N. I.: EGY KÉRLELHETETLEN KRITIKUS 46
Dusza István (1951–2001)

BUDAPESTI TAVASZI FESZTIVÁL

▪ Sz. A.: SZÍNHÁZI KÜLÖNLEGESSÉGEK 2002-BEN 47
Beszélgetés Zimányi Zsófiával

DRÁMAMELLÉKLET
Illésházy András: TEDDYMACIK

A CÍMLAPON: A Nemzeti Színház

Koncz Zsuzsa felvételei

DÉRY ATTILA

Felépült...

Felépült... Alig egy és háromnegyed évszázaddal a magyar színjátszás hajnala után van igazi, tényleges, valóságos Nemzeti Színházunk!

Hanem az öröm nincs híján a bosszúságnak. Az épület nem az, ami lehetne – és aminek lennie kellene. Sajnos rosszabb, mint tervei után várhatnánk. A többszörösen tagolt ház igényesnek és nagyvonalúnak akar látszani, de részletei zavarba ejtően véletlenszerűek és kevéssé igényesek. Azt mondják – nem tudom, igaz-e? –, hogy e formák az építtetőnek vagy képviselőinek kívánságát tükrözik; az „eklektizálás" elvárás volt. Vissza kellett utalni az „1867-es kor" építészetére, jelezve a párhuzamokat az akkori és a mai politikai sikerek és gazdasági fellendülés között. Tény, hogy léteznek hasonlóságok az 1870-es és az 1880-as évek, valamint korunk politikai és társadalmi helyzete között – és ezt történészek elemezhetik is –, de korunknak nem ez az üzenete a jövő számára. Ha valaki valóban ezt a programot tűzte ki a tervező elé, nagyon rossz szolgálatot tett a mának.

Akár így történt, akár nem, ez az épület bizony erősen eklektikus – nem a szó XIX. századi stílusbeli, hanem általánosabb értelmében. Az egykori eklektikának – amelyet mai művészettörténészeink előszeretettel becéznek historizmusnak – ugyanis nagyon komoly mesterségbeli szabályai voltak. A nagy- és részletformák meghatározott jelentéssel bírtak; a tagozatok és épületdíszek korántsem véletlenszerűen kerültek a helyükre, hanem egységes elgondolás részeként, s ez a koncepció az építtető üzenetét tükrözte – a történeti építészeti stílusokra támaszkodó tektonikus homlokzatképzés eszközeivel. És az az üzenet – dicsőség, nagyság, áldozat, a függetlenség kinyilvánítása – éppúgy nagyon fontos és komoly dolog volt, mint azok az eszközök, amelyek hirdetésükre voltak hívatva. E stílus vagy részletei idézésének, „idézőjelbe tételének" is megvannak a maga szabályai és korlátai – hogy tudatunk mélyén felidézhessük a XIX. század végi épület archetípusát. Itt azonban az épület felismerhető és azonosítható részletei zavarosak; legfeljebb orfeumra és körúti bérházra utalnak a polgári liberalizmus – ha úgy tetszik: a kapitalizmus – fénykorából; inkább egy kor hétköznapjait és árnyoldalát idézik fel, ahelyett, hogy jelentős középületek formáira emlékeztetve sikerét reprezentálnák. Az épület hátsó – déli – oldala pedig kifejezetten olyan, mintha XX. század végi kommersz szálloda lenne; ezzel is nehéz mit kezdeni...

Ez volt az építtető szándéka? Erre akart a tervező utalni? Valóban a kevésbé iskolázott, színházba nem járó rétegnek akart tetszeni – a tévé közvetítésével –, s nem az idelátogató színházrajongónak? Bizonyosan nem! Ezek az utalások inkább véletlennek tűnnek, és a vezérlőerő, az alapötlet hiányát jelzik. Mert ez hiányzik ebből az épületből, ezért nincs igazi arca, ezért látjuk különböző nézetből más és más karakterűnek e házat, ezért volt szükség erre a sok silány egyéniségpótlékra, applikációra, óriás tetődíszre, bajuszforma előtetőre, mindenféle kis tetőcskékre, a monumentális álszecessziós szobrokra... Az igazán jó, karakteres épületet az eredeti ötlet és a mondanivaló teszi valóban színvonalassá, emiatt érezzük úgy, hogy „másmilyen nem is lehetne".

Hogy belül mi van, nem tudom. Az épületet hétfejű sárkányként őrzik. De ha csak alapvetően nem változtatták meg az építés kezdetekor nyilvánosságra hozott terveket – amelyeknek mellesleg visszaköszön az épület külseje –, akkor konvencionális kukucskaszínházra számíthatunk, kötött színpadkerettel, ami tökéletesen megfelelő hagyományos színházi előadások bemutatására.

Nem lehet megkerülni a kérdést: a tartalom és az esztétika terén csak ennyi telik tőlünk? Ez a mi építészetünk 2002-ben? Ennyire tehetségtelenek volnánk?

Nem szól mellettünk ez esetben más, csak a Bán Ferenc-féle Erzsébet téri épület – és annak a pályázatnak még legalább fél tucat kiemelkedő terve. Van igazi és jó építészetünk! A Bán-féle ház méltón reprezentálta volna 2000. évünk építészetét a világ előtt. Ha megépült volna, egy pillanatra a világ építészeti fővárosa lehetnénk – akárcsak Berlin manapság. Kiegyezés kori nagy eklektikus középületeink – Opera, Parlament – után ez az épület újabb fellendülést sejtethetett volna. Egy igazán új és valóban

korszerű ház felidézte volna a XIX. század végi nagyszerű kort, azt mondta volna: „lám, mi sem vagyunk kevesebbek, tehetségtelenebbek náluk." A turisták pedig nemcsak az előbb említettekért jöttek volna Budapestre, hanem az új színházért is.

De ez a terv nem valósult meg.

Hogy miért nem, és hogy mi és miért épült fel, annak irányát végül is a politika határozta meg. És ez az a pont, ahol elválik egymástól az esztétika és a politika. A kormánynak jogi lehetősége volt arra, hogy félbeszakítsa a megkezdett színházépítkezést, és saját politikai szempontjából oka is. E tett politikai logikáját lehet helyeselni vagy elítélni meggyőződés szerint – és álláspontját ki-ki vezércikkben, politikai tanulmányban ki is fejtheti, hiszen ez a kérdés, ebből a szempontból ezek tárgya –, ám a kormány 1998-ban nem ezekre hivatkozott – ami logikus lett volna –, hanem építészszakmai érvekre, amelyek viszont kevésbé voltak megalapozottak. Nem tett jót a megvalósulás folyamatának a tétova helykeresés és az utolsó pályázat huzavonája sem, amelyre a tervező végleges kiválasztásának önkényes gesztusa tette fel a koronát.

Kérdés, hogy miért történt ez így. Vajon a kormány vagy pártja szándékosan azonosul a középszerrel? Nem valószínű; ennek nem volna értelme. A legvalószínűbb, hogy a „mindenáron felépíteni" direktívájának megvalósítását két építészeti antitalentumra bízták – egy államtitkárra és egy kormánybiztosra –, akik a célért feláldozták a minőséget, talán mert nem tudták, mit cselekszenek. Talán meg is sértődtek az építészszakma felháborodásán – amit a Bán-féle terv mellőzése váltott ki –, bírálatain, szembenállásán, esetleg még javaslatain is. Azt, hogy ez a szakma jogosan képviseli önmaga érdekét, és hogy ez az érdek akkor egybe is esett a közérdekkel – nem tudták vagy inkább nem akarták fölismerni. Schwajda úr tévészereplései valószínűsítik, hogy ő azért ezt sejti; fölényességgel keveredő agresszivitása pontosan az a viselkedés, amely védhetetlen álláspontot takar. Fellépése a „majd én megmutatom, hogy hálásak lesztek nekem, ha belegebedtek is!" gesztusával tipikusan a kívülállóé; ez valószínűsíti, hogy nem egyszerűen sértődésről vagy a munkában megnyilvánuló stréberségről van szó, hanem többről, amit nehéz elfogadni, még ha nagyon emberi dolog is.

Koncz Zsuzsa felvételei

Ám mindez önmagában nem indokolja az épület kritikus megoldását. Attól, hogy a politika beleszól, és követelményeket állít a tervező elé, egy épület még jó lehet. Ha csak a török megszállást és a Rákóczi-szabadságharcot követő konszolidációig megyünk vissza az időben, tapasztalhatjuk, hogy a hatalom – vagyis a rendezett és tudatos kormányzat – az önnön helyzetét tükröző reprezentatív középületek építésekor mindig az elérhető legjobb tervezőhöz fordult, és a legjobb megoldást kereste. Jelentős barokk épületeinket N. Jadot, F. A. Hillebrandt, A. E. Martinelli vagy Oracsek Ignác, Fellner Jakab... nevéhez kapcsolhatjuk. Klasszicista középületeink Pollack Mihályhoz és Hild Józsefhez fűződnek. Kiegyezés utáni nagy középületeinket Ybl, Steindl, Hauszmann, Pecz tervezte. A neobarokk Magyarország Wälder Gyulához, Kotsis Ivánhoz, Hültl Dezsőhöz fordult; a negyvenes évek modern középületei Rimanóczy-, (id.) Janáky-, Lauber- és Nyíriművek. Később is, mind Rákosi, mind Kádár korában a legjobbakkal terveztették a nagy középületeket; Révaira, Aczélra sok mindent mondhatunk, de tény, hogy a minőségérzékük kifogástalan volt – alkalmasint atekintetben is, hogy a minőség mikor jelent veszélyt rájuk és az általuk képviselt hatalomra. Ám az említett időhatár – vagyis majd' három évszázad – óta még nem fordult elő hazánkban, hogy a kormányzat valamely nagy és számára politikai szempontból is fontos, sőt, jelképszerű épület tervezésénél-kivitelezésénél ne a tehetséghez, hanem a középszerhez forduljon. Siklós Mária ugyanis – tisztelet eddigi munkásságának – nem illik bele a fenti sorba; ezt neki is tudnia kell.

Mit lehet tenni ezek után?

Hogy az épületet a közeljövőben átszabják – alkalmasint égig érő viták és idegesség közepette –, azt biztosra vehetjük. Még a nagyszerű alkotások is vesztenek jelentőségükből elkészültük után – mert nincs lehangolóbb, mint a tegnap művészete és pláne modorossága –, hát még egy olyan épületet mennyire fogunk restellni, aminek lényege a modorosság, és már építésének korát sem fejezi ki. Talán egy szerencsés kezű tervező lehántja majd a csicsát róla, és egységesebb alakot szab neki. E folyamatot elősegíti majd a környékbeli egyetemi épületek jelenléte – azok igazán színvonalasak, mellettük ez a ház ebben a formában nehezen áll meg sokáig. Ha még több jó ház épül a környéken, még nagyobb lesz a kontraszt. A színház belvilágának korszerűsítése már nehezebb feladat, a szerkezeten nem könnyű erőszakot tenni.

Hogy a színház miként lesz nemzetivé? Ultranaivitás azt hinni, hogy a felirat – „nemzeti" – valóban azzá teszi. Nemzetivé valamely intézményt csak a benne játszók tehetik, ez már rajtuk áll. Ez az a pont, ahol az építész kritikus leteszi a tollat, mert nem mondhat mást csak azt: „Tisztelt színészek! Akárhogyan is, de fölépült a Nemzeti Színház. Ez nagy öröm, és igazából csak ez számít. Ne törődjetek az épület fogyatékosságaival! Úgy játsszatok, hogy aki kilép az épületből, a Ti emléketeket vigye magával, ne az épületét!"

Az építőket meg úgyis elfelejtik.

Koltai Tamás

Lélek, élet, tűz

■ OSZTROVSZKIJ: ERDŐ ■

Osztrovszkij komédiája, az *Erdő* a színészkedés körül forog. Nem a színház körül, jóllehet főbb szereplői közül ketten színészek, hanem a szerepjátszás mint életstratégia körül. Maga a színészi szerepjátszás is élethelyzetbe ágyazódik a darabban. „Képzeld azt, pajtás, hogy színpadon játszol", biztatja Szomorov, a tragikus színész a komikus Vigovot, mikor az húzódozik elvállalni, hogy foglalkozását titkoló kollégája szolgálatában inasként állítson be annak nagynénikéjéhez, a gazdag földbirtokosnőhöz. Később, amikor már beleszoktak a rokonnál az alakoskodásba, megdicséri pályatársát: „Első fellépésnek nem rossz, Arkaska. Csak igyekezz, barátom, hogy jól játszd a szerepedet." Ámde a civilek is szerepet játszanak, némelykor reflektáltan. Gurmizsszkaja, a földbirtokosnő például megbánja, hogy nagylelkűségi rohamában említést tett az unokaöccsének járó ezerrubeles tartozásáról: „Az ember színészkedik, színészkedik, aztán kiesik a szerepéből." Mások a szerepjátszást leegyszerűsítik az érdekérvényesítés leghatásosabb eszközére, a hízelgésre. A darab tele van stratégiai hízelgőkkel. Bulanov, a félbemaradt gimnazista idétlen tipródása kimerül abban az igyekezetében, hogy a korosodó, de még nem libidójavesztett, pénzes özvegy kedvére tegyen. Ezáltal Vigov elismerését is kivívja, a komikus színész ugyanis egy alkalommal így feddi meg Szomorovot: „Az a gimnazista okosabb; itt legalább sokkal jobban játssza a szerepét, mint maga." Ulita, a kulcsárnő, aki egyidős Gurmizsszkajával, de taktikusan öregebbnek mondja magát, fiatal lány kora óta színlel, mert eltiltották a szerelemtől: „Csak egy választásom maradt: behízelegni magam a nagyságánál." Minden tevékenysége ki is merül ebben. Még Voszmibratov, a meglehetősen prózai kereskedő is képes színházat játszani, amikor Szomorov patetikus színpadi gesztussal vonja felelősségre a csalása miatt: becsülete védelmében egy spanyol hidalgó grandesszájával felajánlja egész pénztárcáját.

Csak Karp, a sokat látott, de tökéletesen szenvtelen inas mentes a színészkedéstől, és a két fiatal szerelmes képtelen alakoskodni. Utóbbiak meg is isszák a levét; félszeg elhatározásaikkal, világfájdalmukkal nem vinnék semmire, ha az életkonfliktust nagy drámai szcénában megoldó teatralitás nem sietne a segítségükre. A kulminációs pont, amikor Szomorov hatásos színpadi mozdulattal a saját ezer rubelját adja oda hozományul Akszjusának, az unokahúgának, hogy férjhez tudjon menni – azt az ezer rubelt, amely megkímélte volna attól, hogy úgy álljon tovább, ahogyan érkezett: garas nélkül –, az életszínjáték és a színház találkozási pontja. Itt – fél századda Pirandello előtt – egymásra reflektál, feloldódik egymásban színház és valóság, élet és szerep.

De nem csak ez az egyetlen pirandellói pillanat az *Erdő*ben. Akszjusa és Szomorov viszonyában Osztrovszkij különleges érzékkel viszi végig játék és valóság, a megélt és megjátszott életproblémák kölcsönös tükröződésének merőben XX. századi szindrómáját. Szomorov már első találkozásukkor fölveti Vigovnak, hogy szükségük lenne „egy szép, fiatal drámai színésznőre"; ha megvolna, akkor már könnyű lenne társulatot összehozni. De nem lehet akármilyen az a színésznő. „Az az igazi színésznő, aki szerelmi bánatában az örvénybe veti magát – magyarázza Szomorov. – Csak aztán a saját

Lázár Kati (Ulita) és Kovács Zsolt (Vigov)

szememmel lássam, mert különben nem hiszem el. Csak akkor hiszem el, ha magam húzom ki az örvényből." Később pontosan ez történik, az elkeseredett Akszjusa a tóba rohan, és Szomorov kimenti. Az ezt megelőző és az ezt követő dialóg a színpadiassá tett élethelyzet és az életszerűséggel áthatott színpadi helyzet különös, lírai-ironikus ötvözete. Szomorov drámai pátosszal – mintha szerepet mondana – leplezi le unokahúga előtt önmagát, valódi kilétét, de a teátrális előadásmód mögött valódi érzelem rejlik; éppúgy, ahogy a lány fájdalmas önvallomását fogadó, emelkedett stílusú sajnálkozása mögött is. Szomorov ugyanis a dialógus közben fölfedezi Akszjusában a keresett drámai színésznőt, mivel a lány – nyilvánvalóan színészi tehetség nélkül – rendkívül átélten és őszinte drámaisággal adja elő a saját sorsát. *Mindketten* őszinték; csakhogy míg Szomorov igazmondásával is szerepet játszik, úgyszólván tragikomikus szerepet csinál az életéből, addig Akszjusa „alakítása" *natúrban* válik drámaivá azáltal, hogy Szomorov végszavaz neki, átveszi a szólamát, szituációt teremt a számára, valósággal színpadi deszkát rak alá, s ezáltal rögtön „elemeli", stilizálja, azaz „színésznővé avatja". Ez az egyszerre direkt és reflektív viszony a két szereplő között Osztrovszkij bámulatos találmánya.

S persze Ascher Tamásé, aki kibontotta a jelenetet a szövegből. Soha nem jöttem volna rá, hogy Osztrovszkij *ennyire* zseniális, ha nem látom a kaposvári előadásban, pedig láttam már az *Erdő*t. (Kaposváron is, 1976-ban, és milyen jó előadás volt!) De hát mi másért van a rendező, ha nem azért, hogy legalább olyan bonyolultan gondolkozzék, mint a szerző, és a maga eszközeivel kibontsa azt, amit olvasva tán észre sem veszünk: a színművek optimális tartalmát. Ascher legjobb rendezéseiben – az *Erdő* közéjük tartozik – az életanyag és a szellemi muníció ritka komplexitásával nyer meg. Azzal a többszörösen rétegezett, többszörösen reflektált, valóság és színpad összefüggéseit bonyolult viszonyrendszerré összerendező anyagkezeléssel, amely könnyed, természetes és magától értetődő. Idült elméletek, görcsös dramaturgiai átszabás nélküli színház (Makai Imre régi fordítása szinte érintetlen maradt). „Lélek kell nekem, pajtás, meg élet és tűz!" – mondja Szomorov a darabban, és a kaposvári előadás komédiai alapszövetében a néző mindegyiket megkapja. Akinek ennyi jó kevés, az élvezheti a színházi paradoxon rafinériáját is. Shakespeare színháza kínált föl a maga idejében ilyen szimultán élvezetet az „együgyű" közönségnek és az ínyenceknek.

Az említett tóparti jelenetben Gryllus Dorka és Kocsis Pál a teljes regiszteren játszik. Gryllus karcos, rekedtes, időnként panaszos hangjával tárgyilagosan kezeli Akszjusa bánatos, melankolikus halálösztönét. Csöppet sem ironizál, inkább valami fádságot, „untám" beletörődést visz a figurába. Mint aki maga is kissé színháziasan – noha amúgy prózai módon, minden megjátszás nélkül – éli át a sorsát. Ez csöppnyi megemeltséggel úszik át a drámai szende melodrámájába, amihez Kocsis mélyített, öblös baritonja és finoman adagolt hősszínészi gesztikulációja szolgáltatja a színpadi keretet. Ascher – a díszlettervező Khell Zsolt révén – csakugyan színpadot ad alájuk. Ez a ferdén megemelt, csúcsával felénk forduló, négyszög alakú nyers deszkadobogó végig a tér centrumában marad, s csak áttételesen válik metaforikussá – „a világot jelentő deszkákká" –; a nézők többségének valószínűleg eszébe sem jut a képzettársítás. Különben a deszka ebben a „drámai környezetben" természetes nyersanyag, amellett, hogy Osztrovszkijnál az erdőnek szimbolikája van: az „ősvadont" jelenti (Szomorov nevezi így), ahol minden civilizálatlan, barbár módon történik, például „öregasszonyok gimnazistákhoz mennek feleségül". Khell színpadán a legtöbb dolog fából van – oldalt a házak szürke deszkafala, hátul folytonossághiányos fatörzs-stilizációk, lombot imitáló szöszmösszel –, ezáltal a színpad színpadjellege állandósul, sőt az enteriőrjelenetekhez lereszkedő kulisszákkal tovább erősödik.

A játékban viszont nincs semmi „színházias", legkevésbé ott, ahol esetleg várnánk: a színházi „atelier"-ben. Kocsis Pál és Kovács Zsolt nem *színésziesen* játszanak, hanem színészeket játszanak. Civilként kell elhinnünk róluk, hogy színészek; ez így igazabb, nem csak nehezebb. Tegező-magázó viszonyukban szakmai hierarchia nyilvánul meg; a tragikus színész, ha jóval fiatalabb is, méltóságban a komikus fölött áll, és tiszteletet követel tőle. Kocsis hatalmas melák (Szakács Györgyi még nagyítja is a széles karimájú kalappal, bő, „vitorlavászon" köpennyel), könnyen elbődül, és könnyen meghatódik magától, baritonja pianóban is zeng, ahogy tragikus színészhez illik. Nem éppen intellektus – „művelt emberek nem játszanak jól", mondja Vigov –, nagyobb a szíve, mint az agya, de gyönyörűen belehergeli magát a játékba, és ilyenkor összekeveredik benne a színész a priváttal. Magával hordott kellékei elegendőek a disztingvált megjelenéshez, s ezeket sem játszatja túl. Például a pisztolyt, amit elővesz a nénikéjével folytatott alkuhoz – ez anti-csehovi pisztoly, nem sül el, s hogy kellék volta világos legyen, Ascher korábban is elővéteti egyszer –, holott egy kopejkával sem akar többet, mint amennyi jár neki. A pénzzel is teátrális viszonyban van, csókot lehel Gurmizsszkaja ládikát tartó kezére, amely az őt illető tartozást őrzi.

Kovács Zsolt Vigovként remekel. Mint minden komikus, civilben inkább keserű, fanyar. Borostás, szemüveges, foszlott ember, tán idősebb is az előírtnál, vagy annak látszik a koplalástól. Az ő málhája könyvekből áll – két dráma, a többi bohózat, de mivel korábban hősszínész volt, a drámákat is tudja, kiderül majd a végén, amikor (ez az előadás ötlete) a kellő pillanatban fölsúgja Schillert. Elnyűtt és szarkasztikus (ő maga, nem a modora), igazi pléhpofájú rögtönzés, amikor inasként fölhúzza a Szomorovtól átvett fehér kesztyűt, vagy a kezében maradt kellékkitüntetést mindig arra fordítja mereven, ahol urat játszó pályatársa áll. Ő is, Kocsis is pompás magánszámban, minden túlzás nélkül adja elő – nyilván állandó – színházi anekdotáját, eljátszva még a partner testmagasságát is; Szomorov és Vigov alighanem jó színészek.

Molnár Piroska életerős Gurmizsszkajája is az a maga intuitív módján. Minden alkalommal rá kell csodálkozni arra, ahogy a kivételes színésznő a lehető legtermészetesebb módon, mórikálás és „figurateremtés" nélkül hozza – önmagából és a szerep esszenciájából – a szélsőséges karaktereket. Személyiségvállalás és önirónia szervesül abban, ahogy „etűdöt" rögtönöz a „halálvágyból", majd nem sokkal később csiklandósan, élvetegen, de szándékát mégsem kiadva provokálja Bulanovot. Kínozza és megszégyeníti a bizonytalanságban hagyott „kiugrott gimnazistát"; kiszolgáltatottként kezeli, aztán ajnározásával kiszolgáltatja magát neki. Időnként váltogatja a gyönge és az erős nő álcáját, akár a viseletét – korától és termetétől függetlenül gátlástalan *nő*, Szakács Györgyi egyre világosabb, egyre kislányosabb és egyre ízléstelenebb ruhákba öltözteti, betetőzve az előadás végi hófehér menyasszonyi gálával –, ami megfelel Gurmizsszkaja labilis jellemének. Egyszer megijed, menekül a konfliktus elől, másra hagyja az elintézést, aztán elég erőszakosan érvényesíti az érdekét. Molnár Piroska összetett drámai alakot teremt, de aligha lehet rajtakapni az „összetételen", mert nem látszik a „ragasztás"; nem a megcsináltság, hanem az életszerűség dominál benne.

Hasonlóan, bár másképp parádés Lázár Kati Ulitája. Neki nem adatott folyamatos jelenlét, az elején csak föl-föltűnik, de Lázár épp ezekből a föltűnésekből csinál groteszk, szinte az abszurd határát súroló jelenést. Egy halkan suhanó, hallgatózó, fekete varjú néne, fejkendőben, rezzenéstelen arccal, aki minduntalan fölbukkan ajtórésben, padló tövében, falhasítékban, csak a feje látszik, az is mintha önálló életet élne, képes lenne törzse nélkül mozogni,

fölkúszni a falon, kitekeredni, szaglászni-szimatolni. Mimikrire érzékeny gumiarc; tulajdonosa az évtizedes hízelkedésben megtanult minden helyzethez alkalmazkodni, szempillantás alatt váltani sírásból nevetésbe és viszont, s mindkettőből mimikátlanná dermedni. Lázár Ulitája illik Kovács Vigovjához; egyetlen, rövid jelenetük két, sokat megélt életrutinié találkozása.

Anger Zsolt félbemaradt gimnazistának némileg túlérett; ha fiatalabb volna, választott pubiként és férjként nagyobb kontrasztot képezne Gurmizsszkajával. A kamasz Bulanov nem igazán Anger szerepe, de azért *szakmából* szállítja a fantáziátlan igyekvőt, aki birtokon belül magabiztossá válik. Viszont Gyuricza István abszolút a helyén van Karp inasként: semmin nem csodálkozik, semmit nem siet el, szenvtelenül és személytelenül teljesít minden parancsot, származzék bárkitől; még Pjotrnak is átadja Akszjusa levelét (noha arról maga Osztrovszkij megfeledkezett). Pjotr se hús, se hal figurájával nehéz mit kezdeni, őt leginkább apja, Voszmibratov lépteti ide-oda komikus sakkbábukként; Dányi Krisztián derék fiatalembert játszik, akit nem nagyon viselnek meg az események, a legkilátástalanabb pillanatban is nyugodtan majszol. Znamenák István pókerarccal ravaszkodik Voszmibratovként; pontosan jellemzi a kifinomult csalási technikát birtokló primitívet, akinek jó ösztöne van ahhoz, hogy kutyaszorítóban önérzeteskedjék, és mímelten nagylelkűsködjék.

Molnár Piroska (Gurmizsszkaja) és Anger Zsolt (Bulanov)

Simarafotó

Az előadás intellektuálisan vibráló kedélyét nagymértékben fokozza a színváltásokat a színpadon végigsétálva átkötő négytagú „zsidó–orosz zenekar” – a szünetben a büfében is játszanak –; Kovács Márton édes-melodikus, csiklandós zenéjéről senki se mondaná, hogy nem színtiszta folklór. Az utolsó jelenet összefoglalja és a csúcsra járatja az előadást. A vendégkoszorú kiegészül az elején már látott két, helybéli földbirtokossal – Osztrovszkij részletesebb leírással jellemzi a két epizodistát, mint a legtöbb szereplőt, Némedi Árpád és Lecső Péter a konform és a nonkonform bunkó alaptípusait ragadja meg –, majd a díszes társaság tanúja lesz Szomorov „ziccerjelenetének”, az ezer rubelről való lemondásnak. Kocsis Pál csak az utolsó pillanatban dönt a nagylelkű aktusról (mintegy véletlenül fedezi föl a bankókat a zsebében, mert rájuk csap), amikorra már magasra vitte a másokat jótékonyságra biztató tragikai hév. A pátoszban még egyszer, utoljára összevegyül színészkedés és őszinteség: a zseniális ripacs szerepként értelmezi a meglehetősen didaktikus társadalomkritikai üzenetet. A szavalás megakad a csúcsponton, itt súgja föl Schillert Kovács Zsolt (senki sem tudta, hogy idézet, a nézőteret is beleértve). A pillanat röhejes és dermesztő – évtizedenként egyszer akad ilyen színházban. Utána elszabadul a pokol: a rémült társaság fejvesztve, széket-pamlagot borítva menekül a fölgerjedt színész elől. A folyamatos italozás hatására Kocsis Szomorovja ekkorra már merev részeg, Kovács Vigovjának úgy kell lassan, lépcsőfokonként lesegítenie a színpadról a nézőtérre, hogy a következő pillanatban egy kiépített takarásban eltűnjenek az oldalfolyosón. Gyors zuhanófüggöny.

Ez után az előadás után nehéz kommersz színházról, művészszínházról, elit színházról, szórakoztató színházról, hagyományos színházról, elavult színházról, kísérleti színházról, realista színházról, modern színházról, posztmodern színházról beszélni. Elég, ha színházat mondunk.

OSZTROVSZKIJ: ERDŐ
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

DRAMATURG: Eörsi István, Merényi Anna. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Szakács György. **ZENE:** Kovács Márton. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: Molnár Piroska, Gryllus Dorka, Znamenák István, Spindler Béla, Dányi Krisztián, Anger Zsolt, Gyuricza István, Lázár Kati, Némedi Árpád, Lecső Péter, Kocsis Pál, Kovács Zsolt.

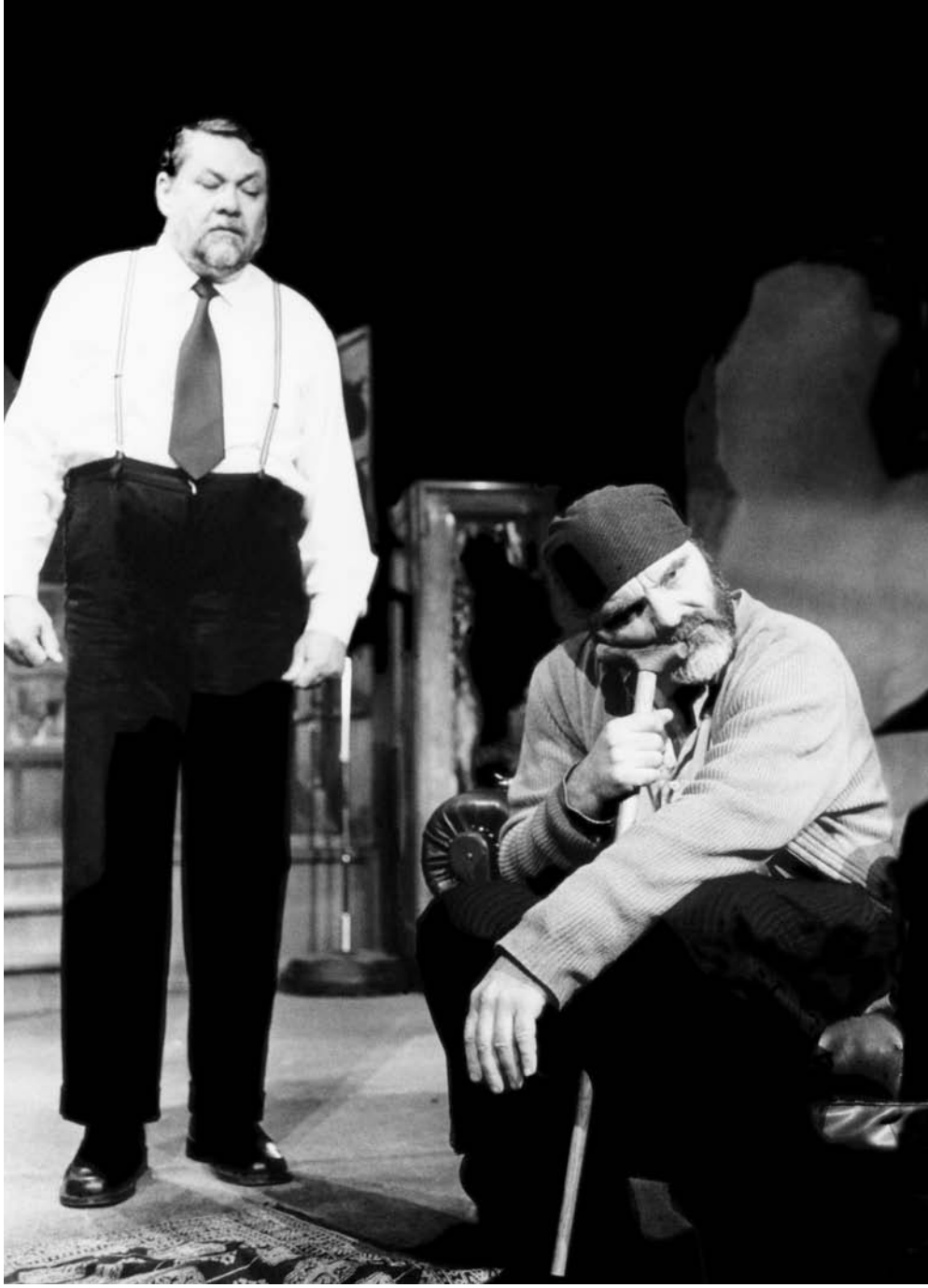
Tarján Tamás

Rés

■ HAROLD PINTER:

HAZATÉRÉS ■

Észak-London egy némiképp gyanús körzetében négy férfi él egy fedél alatt: a harmincas Lenny (Kardos Róbert) és a huszonöt körüli Joey (Szikszai Rémusz), valamint az apjuk, az öregen is erőteljes Max (Kovács Lajos) és a már fiatalon is puhány nagybátyjuk, Sam (Czintos József), az utóbbi kettő egy időnként felemlegetett apa gyermeke. Amikor Lenny és Joey hat éve Amerikába távozott legidősebb testvére, Teddy (Balázs Attila) váratlanul hazatér, hogy feleségét, Rutht (Szabó Márta), három fiúgyermekének anyját végre bemutassa övéinek, az addig négyfős, csupa férfi családmodell átrendeződik, hogy analógiásan leképezze azt az állapotot, mely a rég halott anya – Max felesége – életében jellemezte a családot.



Czintos József (Sam) és Kovács Lajos (Max)

Ez a szituációja és a cselekménye Harold Pinter *Homecoming*jának – és ez a szüzsé az, amiből *nem* lehet megfejteni az 1965-ben íródott darabot, még akkor sem, ha tudjuk, miként működött a família, midőn még élt a „bűbájosnak", „okádék pofájúnak" és „vasakaratúnak" mondott *mater familias*, Jessie. Pinter óvatosan késő abszurdnak nevezhető – a Bárka Színház előadásában tragikomédiának titulált – műve ugyanis (mintha csak szójátékot igyekezne űzni magyar címével) csupa rés, a *Hazatérés* hangsúlya a *-rés*en van: az értelmezés számos bizonytalansága, elmozdulása és sokértelműsége folytán a dráma egyszerre a csapda, és az is, amit elejt.

A szereplők aránya – az öt férfi és az anyát reinkarnáló egyetlen nő – mintegy előlegezi, hogy a megközelítésben elsőül a nemi princípiumokról kell dönteni: az apajogú vagy az anyajogú intézményesség primátusáról. Ezt követeli az asszony híján csonka, egyben férfiakkal túlzsúfolt, a hatalmi és életkori státusok diszharmóniája, ellenérdekeltségei folytán feszült, gyűlölködő család irritáló miliője; ezt az eleinte csak Sam bácsi állítólagos homoszexualitásában felemlegetett, majd nyersen előtörő erotizáltság, a torzsalkodó félemberek indikációi. Bérczes László rendezése a közvetlenül két-, közvetve négynemzedékes rokonhalmaz ilyen – és épp ilyen – létezésének magyarázatát, megfejtését az atyai ranghoz felérni képtelen apaszerepben kereste. Az elfuserált apaságban. A látszatcsaládfői regnálásban, ahol az egykori apa örökségén marakodik két örök ellenség vénlegény; a mai apa, Max vulgáris szavakkal illetett agg, akinek odalett tekintélyét csak pillanatokra érzi maga fölé súlyosodni a három fiú; Samnek nincs családja, gyermeke, s ezt gonoszul fel is hánytorgatják neki – mit sem törődve azzal, hogy ő is Jessie-t szerette reménytelenül –; Lennynek és Joeynak a nyomatékos apai rábeszélés ellenére sincsenek még utódai; s Teddynek ugyan három fia is született már, de – mint kiviláglik – ő, a relatíve magasra vergődött és messzire menekült értelmiségi, a filozófus a legkevésbé sem alkalmas a konvencionális apai funkciók betöltésére.

Bérczes – a dramaturg Deres Péter közreműködésével készített – szövegváltozata az első rész mindhárom jelenetét az *apa* szó valamelyik variációjával szegi be, mindannyiszor más apára, illetve más apaállapotra utalva. A szórólap-színlapon „Atyám..." kezdetű *evangyéliomi* idézet áll *A tékozló fiú* példázatából. Az apaság öröklődő (és sikernek hazudott) balsikerei nem az anyaság, az anyaszerep fölmagasztosulásához, hanem a női princípium morális csődjéhez vezetnek. Jessie ugyanis prostitúcióval kereste meg a családi kasszából rá eső tetemes részt, s Rutht is azért ragadja *(kúrja)* el Teddy mellől négy aktív vagy inaktív férfi, hogy a kéjnők piacát egy, a három gyermek ellenére is kívánatos és filigrán áruval, otthonukat egy nőnemű üzemmódú személlyel, perselyüket a félállásban is jól jövedelmező szajhaság bevételével gazdagítsák.

Mindez lényegében egy kamaradráma keretei között, lepusztultan meghitt beltérben megy végbe, ám így már bőven elegendő ahhoz, hogy a családot mint „a társadalom építősejtjét" szétzúzza (kiválóan körülírva azt a társadalmat, amelyben ezek a burjánzó sejtek vígan fönnmaradnak, tovább tenyésznek), s szembesítsen azzal az egzisztenciális,

Koncz Zsuzsa felvételei

Szabó Márta (Ruth) és Balázs Attila (Teddy)

érzelmi szégyennel, amelyet ilyen apa és ilyen anya (ilyen apák és ilyen anyák) láttán minden tényleges és minden potenciális apának és anyának: e föld valamennyi – s nem bibliai – tékozlójának illik átélnie.

A rendezés ezzel a gondolatkörrel olyasmit fejt ki, ami a *Hazatérés*nek az egyik lehetséges lényege, de ami az elöljáróban lepergetett szüzséből mégsem egyenesen (csak logikusan) ered. Bérczes Lászlónak ezúttal is erénye a textusanalízis szemináriumi finomságú, filologizáló aprómunkája. Nincs szó, nincs mondat, amelynek ne keresne pszichológiai indítékot és fiziológiai támasztékot. Mindezt úgy, hogy kidolgozásában ne tengjenek túl a színházi tevékenységnél megállapodott bölcsész teóriái. A bemutató érezhetően konzultációs folyamat eredménye, amelyben a rendezőt és színészeit – az egész együttest is s a közreműködőket külön-külön is – a kölcsönös bizalom, sőt: szeretet a megszokottnál sokkal erősebb kötelékei fűzik össze. Ebből a varázskörből talán Hamvai Kornél fordító sem szakadt ki. Magyarítása Kéry László mára ódonná lett, noha nem rossz fordítását váltotta fel a szereplők karakterére és nyelvi készültségére jobban rávalló – igaz, a drámát az időben évtizedekkel előreléptető – fordulatokkal. Az előadás lagymatagabb, ismétlő jellegű perceiben jólesően van módunk belefeledkezni abba (ízlelgetvén az élőbeszédhez, a publicisztikához, a reflektálatlan törmelék közlésekhez is idomuló fordítást), hogy a magyar színház alig tíz-tizenöt év alatt társalkotóul hívott, fölnevelt egy olyan – a saját utánpótlásáról is gondoskodó – gárdát, amely minden korábbi megfontolástól elütően, a stilizált élőbeszéd grammatikájából kiindulva, színpadcentrikusan tolmácsolja a drámaszöveget. Mindez elsősorban az angol és a német, részlegesen a francia és az orosz drámaszövegekre áll. Eörsi István és Tandori Dezső úttörő törekvései mellett és után többek között Petri György, Nádasdy Ádám, Parti Nagy Lajos, Spiró György, Békés Pál, Stuber Andrea, Varró Dániel és még néhány ifjú társuk is az említett útra lépett. Az örvendetes fejlemény egyik (tán egyetlen) veszélye, hogy különböző színezetű textusok egy(etlen) olyan nyelvi standardben találkoznak, amely ugyan kortárs irodalmunk egy tekintélyes és jelentős részének is stiláris állandója (a maga egyedi ötleteivel, játékos vulgaritásával, intertextualitásával stb.), de amely mégsem kenhető fel egyetlen üdvözítő nyelvezetként.

Jobb lenne, ha ennyi dicséret nem a *Hazatérés* közben jutna eszünkbe. Hiába ugyanis az odaadó alapossággal létrehozott produkció, ha az roppantul egyenetlen, s menet közben egyre inkább szem elől veszti saját magát. Az alapozó jellegű képek és fragmentumok sokkal jobbak, mint – őket elvileg kiteljesítő – folyományaik. Szinte még felütés, hogy a saját apjáról óbégató Max a saját fia pofájába bömböli a szavait: Kovács Lajos a közönségnek félháttal is pazarul teremti meg és fedi fel az apahiány-hagyományt, a testálódó apai torzságot. Egész kalózkülsejű be- és fellépte elementáris lendületű, a jelmezeivel remeklő Kárpáti Enikő ruháit – például az ócska gatyája alól előkunkorodó-hátraleffegő, ünnepi alkalmakra azonban megkötött fáslit – királyian viseli, s úgy fiatalos, hogy kortalanul ősöreg. Utóbb jobbára szövegtévesztéseket csomagol az aprózó játékba, reprodukálja a kezdetet, s amivel előrukkol, az magánszín, nem a darab színe.

Meglehet, ebben már az engedékenynek tűnő Bérczes, illetve egy szereposztási tévedés is vétkes. A néhány más szerepében jogos nagy sikert magáénak tudó Balázs Attila sajátságos módon már első megjelenésekor, artikulációjának első kisiklásaival elveszejti Teddy figuráját. E félresikerült bölcselő teljes emberi sivárságát aligha lehet azzal a szegényes mimikájú és gesztusrendű passzivitással ábrázolni, amelyre – a konvencionális és kényszerűen öregítő professzorszemüveg mellett – a színész hagyatkozik. Feleségének családi elrablását úgy üli végig, mintha ott sem volna, holott legalább a megértés – a családi szituációismétlés – stációit jeleznie kellene. Szerepidegensége folytán Szabó Márta mint Ruth sem találhat vele semmiféle kapcsolatot (ez az állapot azonban nem a férj és a feleség kapcsolattalansága), így hát az ugyanerről a környékről (s az aktmodellkedés enteriőrjeiből) indult nő túlságos könnyűséggel engedhet a házi férfiak erélyes testi hívásának, majd fiskális fogalmazású, cinikus – és őt is üzletiességre indító – prostitúciós ajánlatának. Szabó Márta végig pasztellben tartott Ruthjának rezdülései, az örökös hajelsimítások tökéletesen beválnak, csak hát az egymásból bontakozó stádiumok meg- és átértése, ez a saját felismerésként megőrzött tudás belőle ugyanúgy nem sugárzik, amiként a többiekből sem. Ezzel magyarázható, hogy bár a művelt és érzékeny Bérczes aligha akarhatott naturalista drámát játszatni, a maga nemében hibátlan Czintos József privatizáló pepecseléssel jeleníti meg Samet, és a bátyjába tőrt döfő mondattal – ha ugyan tőrt döf az, hogy Jessie hajdan lefeküdt MacGregorral – sem tud hatásosan előugrani. Szikszai Rémusz is leegyszerűsítő álmélkodással, eltúlzott kamaszkodással dolgozza ki a Rutht csak révetegen bámuló ökölvívó dilettáns, a kis szuperkan Joey alakját – innen nem következik, hogy teljes elánnal álljon be az aljasság (egyébként *megnyugtatóan* józan működésű) gépezetébe. Kovács Lajos tagadhatatlanul emlékezetes és formátumos jelenléte mellett Kardos Róbert (Lenny, a strici) játékmódja a legeltaláltabb: uralkodó és alárendelt egyszerre, megértésre törekszik, és ő néha ért is (nekünk csak a szeszélyei, a hisztériái és a filozófiai ismeretei maradnak feltáratlanok). A tónust, a ritmust ő hozza a legracionálisabban.

Paseczki Zsolt hármas osztású – a nevezetes nagyszobára, a hátsóbb (enyhén titokzatos) traktusokra és a nagy ablakon át betűnő, a magas téglafalba ütköző, farönkök szabdalta kertre tagolt – díszlete az elkótyavetyélt vagy leszedegetett képek helyével, a hanyatló tárgyakkal jól informál arról a múltról, mely az apák apái óta kísérthet, s arról a jövőtlenségről is, amely a Ruth nevű Jessie-t szerződtető családra vár. Praktikusak a fény- és árnyforrások, a színészek nem restek kihasználni a kellékek diktálta bőséges játéklehetőségeket. A *Hazatérés* egyik-másik tablója a második képtől kezdve is jó, az atmoszféra viszonylagos egységessége és tartalmassága sem szenved csorbát – a megelevenítést mégis sokszor bele kell képzelnünk az eltervezésbe.

HAROLD PINTER: HAZATÉRÉS
(Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Hamvai Kornél. **DÍSZLET:** Paseczki Zsolt. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő m. v. **DRAMATURG:** Deres Péter e. h. **ASSZISZTENS:** Tóth Péter. **RENDEZŐ:** Bérczes László.

SZEREPLŐK: Kovács Lajos m. v., Czintos József, Kardos Róbert, Szikszai Rémusz, Balázs Attila m. v., Szabó Márta.

PERÉNYI BALÁZS

Andalúz revü Indiából

■ FEDERICO GARCÍA LORCA: VÉRNÁSZ ■

A Vérnászt gyakran játszott, kedvelt darabbá teszi lírai realizmusa, az andalúz falusi közeg jellegzetes atmoszférája, a hálás színészi feladatot jelentő szenvedélyes figurák sora, az ellentmondásos és összetett, mégis könnyen felfejthető emberi kapcsolatok hálója. A tradicionális életforma zárt viszonyait plasztikus dialógok mutatják: elhallgatások, rejtjeles vagy öntudatlanul kitárulkozó mondatok, erős és érthető metaforák („csatakos ló" az űzött férfivágy). A gazdag jelentésű szöveghez remekül illenek a részletező lélektani-realista stílus biankó akciói. A színészek hirtelen elnémulnak, vagy hangjuk indulatosan felcsap, esetleg visszafojtott zokogás akasztja meg szavukat. Hirtelen megragadják az ütésre lendülő vagy simogató kezet. Megkeményedik arcuk, megfeszül testük a nem szeretett társ érintésétől, majd kelletlenül elfordulnak. Aztán elcsattan mégis egy pofon, vagy megszületik a tiltott ölelés. Már meg is mutatták nekünk a játszók a nem különösebben titokteli szövegmögöttit. Lazán abszolválható kötelező gyakorlat ez a modor a magyar színészeknek, rendre teljesítik is az előadások, így Forgács Péter rendezése is.

Csutkai Csaba felvétele

Varjú Olga (Anya) és Szabó Zoltán (Vőlegény)

A szokott García Lorca-stílben kezdődik a nyíregyházi bemutató: megvan a puritán paraszti környezet, az üres, fekete színpad – itt hajófenékre emlékeztetően görbül a padlózat –, a szereplők fekete csipkéket és nyersfehér parasztingeket viselnek. Természetesen jelképpé emelkedik a néhány valóságos kellék, a „kés" és a „bölcső", a „fésű" és a „narancsvirág" (a szüzesség szimbóluma). Élfények és éles kontúrú ellenfények rajzolják ki a padlón a falakat. Esztétizáló, a színészi fogalmazást nem érintő stilizáció ez. Forma és jelentés kevés meglepetéssel szolgál. Boldogtalan nászról és örömtelen együttélésről, sorsszerű, de pillanatnyi egymásra találásról, életerőt sorvasztó merev szokásokról és a hagyománynak feszülő, pusztulásra kárhoztató akaratról szól az előadás.

A nyíregyházi szereposztás kissé eltér a *Vérnász*-kánontól, ezáltal személyesebbnek tűnik a színmű változtathatatlan, előadásról előadásra visszaköszönő értelmezése. Varjú Olga anyafigurája korán özvegységre jutott, vonzóan energikus nő, és nem fájdalmába burkolózó nagyasszony. Szabó Zoltán elhagyott Vőlegénye félénk gyermekember, jóképű srác, alig különbözik győztes riválisától. Leonardo nem sugárzó férfierejű macsó, Menszátor Héresz Attila sokkal inkább töprengő, magát emésztő férfit formál. Széles Zita különös szépségű, csontos arcú, szögletes mozgású – szőke (!) – Menyasszony, aki egyáltalán nem emlékeztet elomló bájú, dögös mediterrán szépségre. Szegedi Dezső remek komikus: megformálásában az Apa szeretni valón aggodalmaskodó, leányától szabadulni akaró, tréfálkozó férfi. Az első, „realista" felvonás „rendben van": biztos ízlésű, határozott rendező és pontosan fogalmazó, tehetséges színészek munkája.

A második felvonás, a lakodalom kavalkádja csupa meglepetés, a lüktető ritmusú szertartás tetszetős és szellemes játék. Forgács Péter megnyitja a teret (lehull a fekete háttérfüggöny), és a mélységet kapott színpadon látványos multikulturális rítust kreál élő zenével és tánccal, sosem volt mulatási szokásokkal. A szereplők aranysárgára festett arca, élénk színű, díszes jelmezei, a nők derékig érő copfja leginkább látványos indiai menyegzőt idéznek. A koreográfia a magyar néptánc lépésanyagát indiai és spanyol mozdulatokkal és hangulatokkal vegyíti. A szigorú szertartásosság, a megregulázott féktelenség a fojtott hispán erotikát juttatja eszünkbe. Forgács Péter nem folklorizál, nem rekonstruál andalúz népszokásokat. Nem támaszt fel halott rituálét, hanem színpadon érvényes „jelen idejű", „élő" hagyományt teremt. A látványvilág régi Arvisura-előadásokra (a *Syrakantá*ra vagy a *Szávitri*re) emlékeztet, a néphagyomány és a mozgásszínházi elemek a kifejezés szöveggel egyenrangú eszközévé válnak. Az előadás merít az amatőr és diákszínjátszás közösségi játékmódjának eszköztárából is. A násznép a dialógusok alatt állóképekbe merevül, majd visszatérnek a kórusszerű együttes akciók és a tagolt gesztusok (az elemekre bontott aggodalmas homlokérintés és más négyütemű kényszermozgások); a kilassított feszített mozgást kirobbanó hirtelen mozdulatok váltják fel. A színé-

szek csettintései, tapsa és dobbantásai ritmizálják az akciókat. A sematikus térformák (ki kivel táncol, és honnan figyelik) a viszonyok változásáról árulkodnak, a leányszöktetés időpillanatait villantják fel. Ismerős elemek ezek – bár kőszínházban ritkán találkozunk a hetvenes–nyolcvanas évek túlhajtott formavilágával –, kombinációjuk azonban kétségtelenül esztétikus és expresszív.

A *Vérnász* harmadik felvonásának emelkedett lírájával a magyar játékhagyomány nem tud mit kezdeni, ezért legtöbbször ki(meg)húzzák a Favágók, a Hold és a Koldusasszony szépséges sorait. Megbukik itt a nyíregyházi produkció is. A csillogó-villogó jelmezű manók (Favágók) hosszan szedegetik a padlók faléceit, szalma tűnik elő, zsombékos erdőbe érkezünk. Közben e furcsa lények úgy tesznek, mintha a költői-narratív leíró szövegek elemezhető drámai szituációt rejtenének, és ők ezt próbálnák eljátszani. Nem tudom, mit mond egymásnak az idétlenül kergetőző fiú- (Fábián Gábor) és lányalak (Réti Iringó), akik mintha egy rossz *Szentiváneji álom*-előadásból bóklásznának a színre. Megérkezik a Hold, persze őt is drámai figuraként, érző emberként prezentálja a rendező. A máskor kitűnő Avass Attila megtesz mindent, hogy iszonyú erővel egy neurászténiás-paranoiás (!) égitestet állítson elénk. Kétrét görnyed, és süvöltve átkozódik, hosszú ezüstszínű kabátjában olyan, mint egy rossz ízlésű ukrán mágus. Miért haragszik? Mi a baja? Hogy ő a Hold? A bizarr öltözékű, flitteres, tüllszoknyás, kalapos alakokat *night club*i fényekkel (lilával, sárgával, zölddel: ami belefér) világítják, ami indokolt is, hiszen úgy néznek ki, mint Elton John kísérő zenekara két évtizeddel ezelőtt. Messzire jutottunk az első felvonás puritán fehér fényeitől és pasztellszínűre festett, egyszerű bútoraitól, visszafogott ruháitól. A férfiak meztelenre vetkőznek halálukhoz, ahogy manapság kell. Visszarendezni már nincs idő, ezért az erdőben találkozik az Anya a Menyasszonnyal, hogy magára csukja az ajtót, és haláláig bezárkózzon, hogy hová is – nem tudni.

Nem az a baj, hogy a három felvonás: három stílus. Hanem hogy az utolsó szín kapkodó formakeresése elhitelteleníti az egészet. Ez nem szürreális látomás, hanem kaotikus alibizés. Unottan hallgatom a rosszul felmondott költői szöveget, elnézegetem a követhetetlen akciókat, és lassan elfeledem az első rész korrekt realista irályát és a második felvonás izgalmas érzéki vízióját. Igazán jó *Vérnász*-előadást pedig akkor látunk majd, ha az alkotóknak érvényes mondandójuk lesz García Lorca költői drámájáról is.

FEDERICO GARCÍA LORCA: VÉRNÁSZ
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

FORDÍTOTTA: Gajdos Zsuzsa. **A VERSEKET FORDÍTOTTA:** Veress Miklós. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **MOZGÁS:** Gyöngyösi Tamás. **ZENE:** Weber Kristóf. **RENDEZŐ:** Forgács Péter.
SZEREPLŐK: Varjú Olga, Szabó Zoltán, Széles Zita, Menszátor Héresz Attila, Horváth Réka, Szegedi Dezső, Szabó Tünde, Zubor Ágnes, Avass Attila, Kuthy Patrícia, Fábián Gábor, Réti Iringó, Deczki Klára, Bokor Gabriella, Apjok Rodica, Tóth Zoltán László, Illyés Ákos.

Színház

ÁPRILISI ELŐZETES

Ötven éve halt meg Molnár Ferenc
(Molnár-előadások országszerte)

Kritikák Spiró György: *Elsötétítés* ▪ Lőrinczy Attila–Melis László: *A csoda alkonya* ▪ Brecht: *Galilei élete* ▪ Ibsen: *Hedda Gabler* ▪ Goethe: *Stella* ▪ Molière: *Don Juan* című drámájának bemutatójáról, valamint a *Dadaisták*, a *Falstaff*, a *Csehov szerelmei* előadásáról és a Béjart-balett vendégjátékáról.
Drámamelléklet: Lőrinczy Attila: *A csoda alkonya*

Míg a nagyközönség – olvasók és nézők – alig jutnak friss Németh László-élményhez, szakmai körökben több-kevesebb rendszerességgel – legalább a jeles évfordulók, 2001-ben éppenséggel a születési centenárium kapcsán – tart a vita. Igaz, ezt a vitát jogosabb volna süketek párbeszédének nevezni. Jobboldali berkekben a kritikátlan apológia dívik, a baloldal hangvételét a tiszteletteljes bírálat, esetenként elmarasztalás jellemzi. Ekként jószerivel minden s mindennek az ellenkezője is elhangzott már a minőség forradalmáról, a Kert-Magyarországról, az író s a népi mozgalom kapcsolatáról, az etnocentrizmusról, a regionalizmusról, a hígmagyar–mélymagyar ellentétpárról s vele összefüggésben a Németh László-i antiszemitizmusról – méghozzá olyan vehemenciával, mintha az író ma is a közérdeklődés és a közfigyelem gyújtópontjában állna.

Érdekes, hogy az ezer ívre rugó, hatalmas életmű egyik reprezentatív vonulata, a mintegy harminc művet felvonultató drámai opus ugyancsak megosztott értékelésében háttérbe szorul az elemzők politikai-világnézeti attitűdje, s inkább szakmai szempontok dominálnak, főképpen nyilván azért, mert Németh vitatható s vitatott nézetei elsősorban esszéiben s publicisztikájában csapódnak le, míg a színműveknél legföljebb szublimált, általánosított formában éreztetik hatásukat. Ebből következően a recepció a drámai oeuvre tekintetében is polarizált, de immár nem politikai alapon. Miközben egyetértés mutatkozik abban, hogy ez a drámaegyüttes drámairodalmunkban egyedülálló, merőben egyéni karakterű és korlátaival együtt is jelentős teljesítmény, az egyik álláspont szerint egy alapvetően drámai látásmódú szerző klasszikus mintákból kiinduló, erőteljesen gondolati, nagy hatású alkotásairól van szó, míg mások alapvetően drámaiatlan, végletesen szövegközpontú, monodramatikus mivoltukban statikus, a műfaj objektivitását sértően szubjektív-elfogult, továbbá stílusukban mesterkélt s minden szereplőre nézve egyformán emelkedett vagy éppen patetikus színművekről beszélnek.

Magam úgy vélem: Németh László drámai életműve olyan sajátos és fajsúlyos nemzeti örökség, amelynek valahol, valamilyen formában – legrosszabb esetben is a magánkönyvtárak polcain – helye van az utókor művelt magyar emberének tudatában; a művek által gerjesztett intellektuális feszültség, a megmozgatott nagyszabású gondolati apparátus csak jótékony hatással lehet az annyi ellentétes impressziótól sorvasztott, tunyuló XXI. századi agyakra. Egészen mellékesen: a Németh László színműveibe zsúfolt, párját ritkító erudíció – amely azért e művek általános atmoszférájában, tehát drámaiságában is érezteti hatását (elég itt csak *A két Bolyai*ra utalni) – ugyancsak gazdagíthatja a bennük elmélyülők élményét. Színpadi jelenlétük indokoltsága már vitathatóbb lehet; szabályos szerkezetük, realista dramaturgiájuk ellene hat az uralkodó tendenciáknak (egy vezető fiatal magyar színész egy interjújában a színpadi realizmust egyenesen bűnnek nevezte), emellett zártságuk miatt a rendezőknek viszonylag kevés lehetőséget kínálnak. Ugyanakkor az is bizonyos, hogy ezekben a művekben a formai szabályosság állandó perben áll a főalakokban lecsapódó írói szenvedély és a magas szellemi hőfok kereteket feszegető dinamizmusával, és ennek a főhősökben megtestesülő sajátos robbanékonyságnak a színpadi érzékeltetése mégiscsak húsos falat lehet a színházi emberek számára. Mivel a színpadképesség kérdését a konkrét színházi vállalkozások dönthetik csak el, a legkevesebb, amit e téren mondhatok, az, hogy a Németh-drámák – mielőtt színpadképességükről korunkra érvényes ítélet születhetne – a mostaninál nagyobb kíváncsiságot érdemelnének.

Az, hogy a színpadi életműből az utóbbi időszakban viszonylag még az első dráma, az 1936-ban írt és 1938-ban bemutatott *Villámfénynél* kapta a legtöbb nyilvánosságot, akár ellenbizonyítékként is értékelhető, lévén ez a korai mű afféle határesetnek mondható: még nem igazán reprezentatív, s újszerűségei ellenére is jól beilleszthető az egykorú társalgási színmű keretei közé (a harmadik felvonást záró kettős féltékenységi dráma például mint klasszikus

SZÁNTÓ JUDIT

Centenáriumi mustra

■ NÉMETH LÁSZLÓ: VILLÁMFÉNYNÉL; GÖRGEY ■

nagyjelenet tananyagnak is elmenne). A cselekmény szintjén a *Villámfénynél*, ha tetszik, akár polgári szerelmiháromszög-drámának is felfogható, még ha a mozgósított szellemi apparátus minduntalan ki is emeli ebből a kategóriából. Az is tény, és a darab mellett szóló érvként értelmezhető, hogy bár Nagy Imre természetesen abszolút főhős, mégsem sápasztja el a többi szereplőt, akik – a későbbi reprezentatív alkotásokkal ellentétben – itt önálló konfliktussal rendelkező, körüljárható, sőt többféleképpen is tolmácsolható figurák. Mi több, a *Villámfénynél* precízen szabálykövető felépítése ellenére van annyira nyitott, hogy még akár a főhős interpretálásához is szabad kezet ad rendezőnek és színésznek: a minden empátiától steril, monumentálisan egocentrikus főhős eljátszásába groteszk vagy éppen komikus mozzanatok is bőséggel beleférnek, a befejezés pedig tetszés szerint ironizálható; elvégre az idealista hős eltaszított felesége oly elítélően emlegetett birtokán akar áldozni filantróp álmainak, amellett az adott helyzetben disszonáns és logikátlan (s legföljebb a szerző önkifejezési vágyát kielégítő) nőfilozófiájával éppen a bajtársi szövetség sváb származású, tenyérbemászóan rámenős és karrierista képviselőjét, az általa is lenézett Határvári Árpádot traktálja.

A Thália Színházban megrendezett Vidéki Színházak Találkozóján a békéscsabai társulat előadásában, Konter László rendezésében láthattuk a darab legfrissebb felújítását. Konter munkája, bár a vitához sem pró, sem kontra nem szolgáltat átütő érvet, egy tanulsággal mégis jár: bebizonyítja, hogy a monumentális gondolati súlyokat görgető, olvasva drámaiatlannak s a legtöbb szereplőhöz képest túldimenzionáltnak ható dialógus is előadható életszerűen, természetesen, gördülékenyen. (No persze ez a jó érzékkel foganatosított húzások nélkül aligha volna keresztülvihető.) A színpadon valóban társalgási dráma zajlik, amelyben két házasság és egy szerelem sorsa a tét. Nagyon valószínű, hogy Németh László sikert aratott Békéscsabán, mint ahogy a Thália közönsége is lelkesen fogadta.

Ilovszky Béla felvétele

Gáspár Tibor (Nagy Imre) és Tarsoly Krisztina (Sata) (Villámfénynél)

Ez persze még a *Villámfénynél* esetében sem az igazi Németh László; a hagyományos hazai naturalizmusba belekövülő előadásból hiányzik a szellemi súly, az intellektuális erő, a szerelmin túli konfliktus igazi megélése. Miközben, paradox módon, a Nagy Imrét játszó Gáspár Tiboré itt a legformátumosabb színészi jelenlét, éppen ő marad leginkább alatta szerepe igazi horizontjának; apró-cseprő ügyekbe – főleg magánügyekbe – belefulladó jelentéktelen kisembernek látszik inkább, semmint – Németh

Lászlónál logikus ez az ellentmondás – nagy álmodónak és virtigli szörnyetegnek; ez a Nagy Imre nem a csillagokba néz, inkább a fejét vakarja. S mivel filozófiai ellenlábasa, Bakos Béla alakítója, Karczag Ferenc is csak dörmög és zsörtölődik, és megmarad komikus öregedő falu kakasának, kettőjük vitái, ahelyett hogy a dráma lényegét rajzolnák ki, színpadi közhelyekre redukálódnak.

Partnereik közül ketten kirívóan rosszak: Tarsoly Krisztina Satája negédes, mórikáló falusi postáskisasszony, aki nem Goethét és Nagy Imrét, legföljebb Színházi Életet olvas; részben ő, részben túlzottan szenvtelen partnere tehet róla, hogy a kettejük között kibontakozó szerelemnek semmi elektromossága. Szilágyi

Gál Gábor felvétele

Kalmár Zsuzsa (Adél) és Venczel Valentin (Görgey) az egri előadásban

Annamária Margit jegyzőnéje egy ódivatúan interpretált bohózatból tévedt át; engem leginkább a *Zsákbamacska* Amandine-jára emlékeztetett. Kovács Edit Anna, a doktorné szerepében korrekt, de a szerep kötelező fádsága némiképp az alakításnak lesz a jellemzője. figurájához még a Határvári Árpádot alakító Bródy Norbert simulékony ifjú krakélere áll a legközelebb.

Konter László természetesen csak abból főzhetett, amije volt, s ehhez képest legalább jól pergő, könnyen befogadható színházi estét állított elő, ám a *Villámfénynél* – kivált ebben az előadásban – nem sokat ad hozzá a Németh László-i drámaírás ellentmondásos recepciójának történetéhez.

Többet mond e tekintetben a Vidéki Színházak Találkozójának másik Németh László-előadása, *Az áruló*, amelyet *Görgey*re átkeresztelve az egri társulat hozott el a Thália Új Stúdiójába. Ebben az esetben az író egyik legtipikusabb, egyszersmind egyik legstatikusabb művére esett a választás, amelynek persze lehet némi aktualitása. A dráma, amelyet 1966-os ősbemutatójakor Kossuth egyoldalú deheroizálása miatt támadtak, ma, amikor a hatalom köreiben Kossuth látványos mellőzése dívik, kurzusdarabként is értelmezhető; igaz, másfelől összecsenghet az ártatlanul rágalmazottak, az ok nélkül védekezésbe szorítottak igazolásának szándékával. Én őszintén remélem, hogy a tisztességes és több erénnyel bíró egri előadás fogantatásában is mentes volt az ilyen célzatosságoktól, noha az aktualizáló nézői gondolattársítások ellen természetesen nem védekezhet.

Az 1954-ben keletkezett dráma önéletrajzi jellegét még az író sem tagadta. „*Az áruló* – vallotta – úgy keletkezett, mint történeti drámáim legtöbbje: tanulmány és líra találkozásából. Egy szorongató lelki helyzet nyúlt ki a téma után…" A volt szövetségesei által kollaboránsnak titulált Németh újabb monodramatikus műalkotásban vetítette ki a maga belső konfliktusát, amely – Görgey Arthur lelki vívódásává transzponálva – körkörös vagy inkább helyben járós szerkezetet indukál. A konfrontációnak álcázott jelenetek sémája azonos: a tábornok váltakozó partnerekkel ugyanazt a monodramatikus folyamatot éli meg a fojtott szenvedélyű expozíciótól a növekvő feszültségbe való belehergelődésen, majd a nagy hangerőt igénylő csúcsponti kitörésen át az önuralom végső visszanyeréséig. A partnerek mindehhez csak szekundálnak és végszavaznak, s ez éppúgy igaz az ellenfelekre – a Látogatóra és Görgey Gidára –, mint a szövetségesekre: Adélra, Moróra, Görgey Istvánra s végül Reviczkyre. Mi több: az egyes (ál)konfrontációknak még az érvanyaga, vagyis a gondolati munníciója is statikus, önismétlő; Görgey örökös dilemmáját például, hogy tudniillik miért éppen ő kapott kegyelmet, Adél már az első jelenetben megfogalmazza Moróné előtt, a végső katarzist szolgáltató, felismerésként tálalt érv pedig, miszerint Magyarországnak legyőzött tragikus helyzetében árulóra van szüksége, már a második felvonásban, az egyik Moróval közös jelenetben is elhangzik.

Az ilyen típusú, ráadásul ennyire zárt, ennyire kötött drámákban a rendező arra kényszerül, hogy az önálló koncepcióról lemondva a meglévő, elég csökevényes drámaiságot igyekezzék kibontani. Ahhoz, hogy a fentebbiekben említett belső robbanékonyságot manifesztté tegye, elsősorban természetesen a címszereplő belső konfliktusát kell megfoghatóvá, átélhetővé, látványossá fokoznia, tehát az előadás minősége végeredményben a főhős kiválasztásának függvénye. Ebből a szempontból Beke Sándornak szerencséje volt. Venczel Valentin színészi személyisége mindenképpen adekvátnak bizonyul: külső megjelenésében is illúziót kelt, mozgása feszült, dinamikus (játékának időnkénti merevsége minden bizonnyal tudatos, a hős alkatához szabott), eszközei sokrétűek, finomak, változatosak. Nagyon szép pillanat például, amikor felesége terhességéről értesülve, majd rövid időre magára maradva arcán egymás után, alig szétszálazhatóan fut végig a hitetlenség, a helyzet okozta feszengő zavar, a szemérmes öröm, majd a Görgeynél oly ritka kiegyensúlyozott boldogság. A színész a maga eszközeivel képes bizonyos feszültséget lopni az egymást követő két hangra komponált monológokba, de két ember öntörvényű küzdelmévé, azaz drámaivá még ő sem teheti őket.

Egy további és ismét csak a színészek támogatására szoruló lehetőség a sok hálátlan mellékszerep relatív drámai élettel való megtöltése. Annyi más fővárosi és vidéki társulathoz hasonlóan az egri sem dúskál színpadi jelenléttel bíró másodvonalban, s így a *Görgey* több epizodistája (Tatár Gabi, Nagy András, Tűzkő Sándor, Lisztóczki Péter, Fehér István) is halvány, feledhető alakítást nyújt; figyelmet kelt azonban Tunyogi Péter korrektnél több, a szűk kereteken belül is komplett embert sugalló Morója, valamint Sata Árpád szintén illúziókeltő, éppen beamteri gyávaságában megtáltosodó Gidája; végül Mainz könyvkereskedő nyúlfarknyi szerepében a tárgyszerűséget a barátságtalan komorság felé billentő Lamanda László még érdekes is bír lenni. S külön kell szólni az Adélt játszó Kalmár Zsuzsáról, aki először is, részben szerencsés külső adottságainál fogva, valóban elhiteti franciaságát,

emellett azonban hajlékony, sokszínű, hangulatos jellemportrét is fest; persze ő sem feledtetheti, hogy Adél milyenségének, a hű feleség közhelyén túl, semmi hatása a mű tárgyára, azaz a férj belső drámájára.

Ezenkívül jöhetnek még a kis játékötletek, amelyek arra hivatottak, hogy a szereplők jellemét aláfessék, s az élet illúzióját csempésszék a helyzetekbe. Hatásos például, amikor Görgey, némileg a mégiscsak romantikus pozőr szerepében, a szándékolt öngyilkosság előtt felölti tábornoki zubbonyát; túlzott viszont, amikor a Látogató kötekedő gátlástalanságát fitogtatva a lábát rakja fel az asztalra, amiként (bár lehet, hogy tudtomon kívül létezik ilyen asztali szokás) fölösleges az is, hogy Görgey – bizonyára finnyásságát, pedantériáját aláhuzandó – ebéd előtt szalvétájával gondosan megtisztogassa a tányért, a poharat s az evőeszközöket; ezzel ugyanis csak kínos helyzetbe hozza a háziasszonyt és a vendéget. Végül igazán nem értem, miért arthurozza le több ízben is Moró Görgeyt; ez ellentmond kettőjük viszonyának, s némiképp a csendőrpertura emlékeztet.

Egészében azonban ez az egri előadás jelzi az utat, amelyen a mai Németh László-előadások elindulhatnak. Kitűnik belőle, hogy a művek igazi drámaként való újjáteremtése aligha remélhető, statikusságuk azonban oldható, erényeik pedig fokozhatóak; e téren más Németh-drámákban valószínűleg több is elérhető, mint amennyit Beke Sándor *Az árulóból* kihozott. Színdarabot olvasni kevesen szeretnek, tehát ábránd azt hinni, hogy Németh László drámái sokak olvasmányélményévé tehetők; s ha a nézőtéri élmény kevésbé alkalmas is a ráérős elmélyülésre, a színpad másfelől növelheti a művek legértékesebb elemének, a gondolati konstrukciónak a szuggesztivitását.

NÉMETH LÁSZLÓ: VILLÁMFÉNYNÉL
(Békés Megyei Jókai Színház)

DÍSZLET: Székely László. **JELMEZ:** Pilinyi Márta. **RENDEZŐ:** Konter László.
SZEREPLŐK: Gáspár Tibor, Kovács Edit, Karczag Ferenc, Szilágyi Annamária, Tarsoly Krisztina, Bródy Norbert, Nagy Erika.

NÉMETH LÁSZLÓ: GÖRGEY (AZ ÁRULÓ)
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

DÍSZLET: Bátonyi György. **JELMEZ:** Pilinyi Márta. **DRAMATURG:** Pályi András. **RENDEZŐ:** Beke Sándor.
SZEREPLŐK: Venczel Valentin, Kalmár Zsuzsa, Tunyogi Péter, Tatár Gabi, Sata Árpád, Nagy András, Tűzkő Sándor, Lisztóczki Péter, Fehér István, Lamanda László.

A kritika a Békés Megyei Jókai Színház 2001. november 26-i, illetve az egri Gárdonyi Géza Színház 2001. december 1-jei, Thália színházi előadásán készült.

CSÁKI JUDIT

Mélyrepülés

■ SZILÁGYI ANDOR: EL NEM KÜLDÖTT LEVELEK; LÁSSUK A MEDVÉT! ■

Kevés olyan szerkesztési manőver van, melyre akár a legbátrabb szerkesztő rá merné húzni a címkét: evidens. E kevesek egyike a jelen eset: egy író két művének bemutatója nagyjából egy időben. Nem fogom alább részletezni, csak jelzem az evidenciában rejlő lehetőségeket: egy írói világ feltérképezése; aztán a mai magyar színház viszonya az íróhoz, azaz a szerző színházi „kelendősége"; ha egy régebbi és egy újabb műről van szó, mint jelen esetben, akkor bizonyos irányok is megtippelhetők, mind írói, mind színházi szempontból; és végül, de nem utolsósorban a hazai, azazhogy magyar drámairodalom kitüntetett pillanatát is szívesen ünnepli az ember (a kritikus) ilyenkor. Főként, ha a szerző, mint ebben az esetben is, a hazai, azazhogy magyar valóságot választja új műve belvilágának.

Szilágyi Andor egyébként nem az egyetlen drámaíró, akinek egyszerre két művét is játsszák. Kárpáti Péternek nemrégiben éppígy egymásra torlódtak a bemutatói, szám szerint még több is; Spiró Györggyel rendszeresen megesik, hogy műveinek premierjei egymás sarkára hágnak. Parti Nagy Lajossal, Nagy Andrással is előfordult már ilyesmi – és akkor most csak az írókat említettem, a drámafabrikáló kisiparosokat nem. A magyar drámának – mármint az újnak, a mainak –, úgy tűnik, változatlanul keletje van a színházi dramaturgiákon, s ennek csak örülni lehet.

Mindeddig döntően finom, jóféle színháziíró-karrier volt a Szilágyi Andoré; az a fajta drámaírópálya, amelyben a színművek rendre összekapcsolódnak valamely színházi műhellyel, és a kapcsolatból mindkét fél profitál, mert ki-ki a maga – inspiratív és kreatív – másik felét találja meg a másikban. Majdnem egy évtizeden át Szilágyi színházi tevékenysége elsősorban Fodor Tamáshoz és társulatához kötődött – ennek az alkotói kapcsolatnak ugyan jó néhány éve vége szakadt, de azért *A rettenetes anya* '89-es, szolnoki bemutatójától a legfrissebbig, a József Attila Színházban műsorra tűzött *Lássuk a medvét!*-ig vezető út nemcsak hosszúnak, hanem legújabb fordulata okán képtelennek is látszik.

A rettenetes anya, majd még a *Szűz tíz tojással* című darabokból – az utóbbit 1990-ben a Stúdió K. mutatta be a Gázgyárban – kiviláglott, hogy a szerző analitikus, parabolisztikus, szimbólumokban gazdag drámai világa erőteljes képiséggel bír. Igaz, a képeket Németh Ilona (az első mű esetében Balla Margittal együtt) varázsolta köré, szellemesen és invenciózusan fokozva és konkretizálva az író ilyen irányú – és immanensnek látszó – hajlamát. Eredeti – hol telivér komédiai, hol érzékeny abszurd, hol pedig fekete – humor színezte ezeket a műveket – valamint ontológiai szkepszis és rezignáció. Közönségesen: úgy gondolhatta az ember, hogy „vaktában" felismer bármely Szilágyi-dialógust, annyira sajátos az írói tehetség természete.

A Fodor Tamással (és Németh Ilonával, valamint egyre rendszeresebben Sáry László zeneszerzővel) való együttműködésből létrejött egy amolyan „fél-gyerekszínházi" vonulat is – a *Grimm-mese*, a *Kelekótya Jonathán* és a *Leander és Lenszirom*, például; az utóbbi kettő a Bábszínházban, az előbbi a Stúdió K.-ban –, amely elsősorban arról volt nevezetes, hogy „felnőttszínház" volt, nemcsak szakmai igényességében és kivitelezésében, hanem gondolkodásmódjában, intellektuális karakterében és szintjében is.

Született két egyfelvonásos – *A busz* és *A ketrec* című –, amely a felolvasószínházig jutott a Radnóti Színházban, akkor – vagyis a kilencvenes évek legelején –, amikor a színház még megengedhette magának ezt a luxust.

A kaposvári '56-os drámapályázatra írott művet sem mutatták be itthon, bár nyomtatásban megjelent; a „szado-mazochisztikus nagyoperett" egy családi böllérműhely világát állítja beszédes és nem túl bonyolult párhuzamba a diktatúrával, a Szilágyira kezdetben jellemző finom intellektuális humortól már inkább az érdesebb, nyers komédiai poénok felé tartva.

EL NEM KÜLDÖTT LEVELEK

Szilágyi Andor *El nem küldött levelek* című kétszereplős darabját majd' tíz évvel ezelőtt, 1993-ban mutatta be a Radnóti Színház, Valló Péter rendezésében, Melis László zenéjével, Takács Katalin és Cserhalmi György szereplésével. A sajátosan fanyar szerelmi drámából sajátosan fanyar előadás született; amúgy mi más is lehet egy olyan darabból, amely egyrészt arról szól, hogy két egymásnak rendelt ember egyszer találkozik és többé soha, másrészt arról, hogy ugyanez a két ember minduntalan egymásba botlik egy világvégi, szürreális pályaudvaron.

Az *El nem küldött levelek* nem melodráma – ez nagy előnye. Viszont nem is tragédia – nem bontakozik ki belőle az elmulasztott, sorsfordító szerelem archetipikus karaktere; ez sem baj. Repetitív szerkezete van, játékos aurája, teli gyors életkor- és karakterváltással – ez pedig remek lehetőséget nyújt két jó színésznek parádés betétekkel teli alakításra.

Én tehát nagyon is megértem, hogy ezúttal Bíró Kriszta találta meg magának a darabot, és kiválasztotta partnernek Gyabronka Józsefet. Rendezőnek Guelmino Sándort kérte föl – aki érzékeny alkotótársnak bizonyult a szintén a közelmúltban bemutatott, az új Madách Kamara nyitó produkciójaként is hangsúlyos *Mi újság, múlt század?* című előadásban –, a produkciónak pedig a Thália Új Stúdiója ad otthont.

A dráma egyszerűnek látszik – és színészdarabnak. Ez azonban valóban csak látszat. Az *El nem küldött levelek* ugyanis trükkös mű – és mégiscsak rendezői dráma, pontosabban nem nélkülözheti az aktív és invenciózus rendezői közreműködést, amely távolról sem merülhet ki a két színésznek adott instrukciókban. Az egyes epizódok – a különb-különb alakokban való találkozások – ugyanis nemcsak úgy kapcsolódnak egymáshoz, mint a puzzle részei, azaz horizontálisan, hanem egyfajta húzóerővel is, tehát a töredékek nemcsak az egész kikerekítése, hanem a csúcspont felé is mutatnak. Amely voltaképpen a legelső találkozás – maga a pillanatnyi időre, egyszersmind két egész életre nézve is meghatározó szerelmes együttlét.

Gyabronka József (Angelus) és Bíró Krisztina (Angelina)

A színészek szempontjából sem könnyű a feladat: gyorsan változó életkorokat és az ezzel együtt járó alakokat kell megjeleníteniük. A rendezőnek azonban evidensen két teljes sors felől kell „visszaépítenie" a töredékeket – és bármennyire is kínálkozik e ponton a dekonstrukció, mégsem erről van szó, hanem arról a rejtett, az előadásban szükségképpen fel nem tárható extenzitásról, amelynek éppen a hiányáról kell szólnia minden egyes epizódnak.

Ezt a feladatot Guelmino Sándor nem végezte el – legalábbis nem látszik, hogy elvégezte volna. Pedig a színészek – mindketten remek formában – majdnem eltakarják ezt a mulasztást, annyira ügyesen teremtenek belső találkozási pontokat, s ily módon majdhogynem valamiféle töredezett folytonosságot az egyes megjelenések között.

Gyabronka József – nemcsak valahai komédiai szériaalakításai nyomán, hanem az évek során markánsan mutatkozó stílus- és fajsúlyváltás következtében – rendre megtalálja a kívánatos és kényes egyensúlyt az egymástól meglehetősen elütő karakterek komikus és komoly vonásai közt. Az iszákos, a katonatiszt, az öregember és a játékos hódító mind kerekded figura, sejtet egy-egy sorsot, közeget, karaktert – csak éppen hogy ugyanaz az ember volna különb-különb helyzetekben, ez nem tud kiderülni a játékából, ismétlem, kevéssé Gyabronka hibájából.

Bíró Krisztának ebből a szempontból könnyebb a helyzete. Akár menyasszony, akár özvegy, akár idős nénike – egy zártabb, kevésbé mozgékony életből érkezik, következésképp koherensebb és egyszerűbb világot hoz be. Legalább annyi színnel, mint a „világban élő" férfi; csak ezek a színek közelebb állnak egymáshoz.

Az egyszerű játéktérben (díszlettervező: Endresz Ágnes) mindössze egy pad, egy igen jól játszatható hinta, egy fa és egy föld- vagy szalmakupac segíti a színészeket. Akik mindvégig lendületesen és a mai, reflektív játékstílust frekventáló színházhoz képest bátran

elementáris eszközökkel játszanak. Sok a humor, az apróbb-nagyobb színészi ötlet – üde és kellemes az előadás; az alkalmas darab mellett a két színésznek köszönhetően.

LÁSSUK A MEDVÉT!

A József Attila Színház komédiapályázatot írt ki – amúgy ki akarná tagadni, ez is remek ösztönzője új magyar darabok születésének; Szilágyi Andor esetében pláne, hiszen a *Pepe, avagy az angyalok lázadása* című művét a kaposvári színház '56-os drámapályázatára írta, majd Újvidéken, a Szerb Nemzetiben mutatták be 1998-ban –, amelynek győztes darabja a *Lássuk a medvét!* lett. Elképzelhető, hogy a díj része az is, hogy maga az igazgató, Léner Péter vitte színre a „réghes réghi comédiát" (így az alcím) a színház társulatának színe-javával.

Muszáj itt közbevetnem, hogy egy rövidke ideig a fejemben torlódó zűrzavar következtében azt hittem, hogy ez az a darab, amelyet Szilágyi egy, a József Attilában hagyományos drámaíró verseny keretében írt, amelynek apropója valamilyen aznapi újsághír szokott lenni. A *Lássuk a medvét!* persze nem ilyen darab, de hogy bennem ez a vélt tudás felmerült, annak a saját memóriazavaromon kívül oka az is, hogy a darab mégiscsak *ilyen*. Noha végül is nem gondolom, hogy Szilágyi alig néhány óra alatt írta; nem mintha ez nem lett volna lehetséges, hanem mert a pályázati határidő nyilván tágasabb volt.

Van ugyanis a darabban egy igen aktuális, az újságokban szinte naponta felbukkanó hírre épülő alapszál: Gyalog Gyula, Lompos község polgármestere olimpiát akar rendezni a falujában, pontosabban az olimpiát akarja megrendezni a falujában. Ennek érdekében vendégségbe hívja miniszterré avanzsált régi cimboráját, volt kollégiumi szobatársát – medvevadászatra, holott Lompos faluban annyira ritka a medve, hogy nincs is. Ezért aztán a falu bolondját – aki, nyilván igazodván az új idők új szeleihez, inkább afféle falusi hajléktalannak látszik – medvetalpakon sétáltatja az erdőben, hogy megfelelő nyomokat hagyjon, és ekként illúziókat keltsen.

Megérkezik a miniszter, előtte persze egy titkárféleség, vele meg egy titkárnő, aki – ki nem találná senki – a miniszter szeretője. Majd betoppan a féltékeny miniszterfeleség is – el nem hinnék: ő meg a titkár szeretője –, és hamarosan kiderül, hogy maga a miniszterelnök is várható, merthogy a medvét leginkább ő szeretné kilőni. Ez a helyzet valahogyan az „igazság pillanatává" növi ki magát; a polgármester bevallja a miniszternek, hogy medve, az nincsen, mire a miniszter a kandalló fölött függő medvebőrbe bújik, csak hogy mégis legyen medve a miniszterelnöknek, aki, mint mesélik, rémes, kígyótermészetű szörnyeteg.

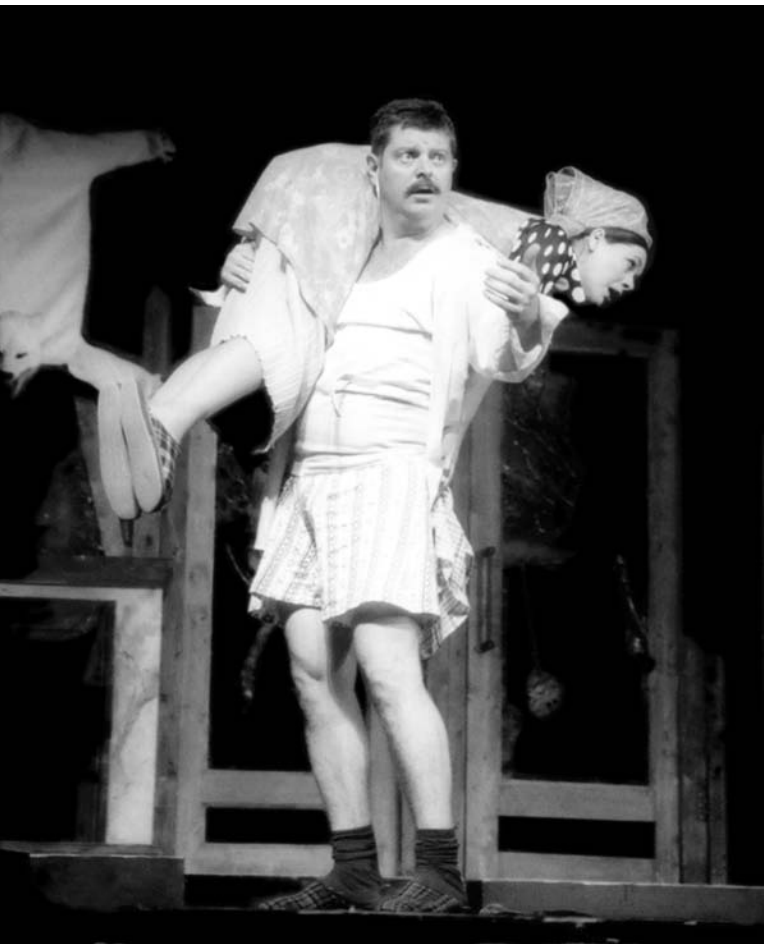
Aztán az álmedve találkozik az erdőben egy igazival; közben befut a miniszterelnök, aki elszántan a medve nyomába ered, de előtte még egy odavetett megjegyzésben díjazza a polgármester olimpiaötletét, egy másik odavetettben pedig valahogy arra utal, hogy nem fogja agyonlőni a saját miniszterét (honnan tudja, rejtély), mindenki elmegy, aztán mindenki visszajön, plusz megjelenik még egy, Vova Medvegyev nevű vadonatúj szereplő, aki maffiózóra véve a figurát (karikatúrára, értelemszerűen) az ő elkóborolt jegesmedvéjét keresi, aztán ő is elmegy, nem halt meg senki, és vége a darabnak. Komolyan.

Bizonyos mellékszálakat, melyek elsősorban nem az igen sovány és igen zavaros cselekményhez, hanem a komédiai jellegh-ez tartoznak, ezúttal nem említettem; titokban abban reménykedtem, hogy ha csupaszra vetkőztetem a cselekményt, talán megvilágosodik maga a cselekmény. De nem így történt – most sem értem.

Ámbátor ezzel nem voltam egyedül, ugyanis egy hangyányit sem értette a darabot a József Attila Színház közönsége sem, volt nagy méltatlankodás a szünetben meg a végén (a taps is megvolt, reflexből, és egészen addig, míg fel nem gyújtották végre a villanyt, egy pillanattal sem tovább) – de hát békés és balga közönség ez a miénk, legalábbis egyelőre és itt; jó dühösen arra gondoltam, nem

Angelus és Angelina az El nem küldött levelekben

Koncz Zsuzsa felvételei



Fábián József felvétele

Besenczi Árpád (Gyalog Gyula) és Kocsis Judit (Gyalogné) a József Attila Színház előadásában

is érdemlünk jobbat, nyilván. Aztán elolvastam Szilágyi Andor drámájának két (kettő!) változatát: az eredetit meg az előadás szövegét, mert úgy hallottam, maga a szerző sem volt megelégedve a produkcióval. És mit találtam? Nagyjából semmit.

Mert azt, ugye, nem lehet minőségi változtatásnak tekinteni, ha a Zubovics Jenő nevű titkárból Zubovics Ernő lesz... Azt sem, ha a miniszter – amúgy ivós – felesége a darabban azt ígéri, hogy lefogy, az előadásban meg azt, hogy nem iszik többet. (Ennek következtében a felfordulás kellős közepén a darabban egy doboz fogyasztótablettát vesz be, az előadásban túrós csuszát eszik.) A darabban a medve főleg a málnát szereti, az előadásban a mézet.

Van a változtatásoknak egy olyan csoportja, amely kétségtelenül a mélygarázsszint felé nyomja a pinceszintet. Közönségesebb, trágárabb, primitívebb kifejezések váltják fel a semlegesebbeket – és ebben már van némi tendencia, rémes egyébként: a közönség röhögtetésének alpári ambíciója. Így kerül a kovászos uborka helyére a „fütyi" (a. m. fütyülős barack), az „a francba" helyére a „basztak az olimpiának", a „kuka medve" helyére a „kurva medve", a „le van tojva" helyett a „le van szarva" – micsoda vacakság mind, és ráadásul az emberben feldereng, mekkora botrány kerekedett ugyane helyen néhány évvel ezelőtt Spiró György drámájának előadásában az egyébként teljesen indokolt „trágárságokból".

Ha tehát van is mit Léner Péter szemére hányni egynémely változtatás miatt (is), alapvetően Szilágyi Andor darabja a rettenetes. Nemcsak az ordító közhelyek, a szellemtelen humor és a sematikus, vacak figurák miatt, hanem leginkább azért, ami nincsen benne: életképes cselekmény, színműbe való helyzetek, normális figurák (ez mind nem kell adott esetben egy másmilyen színházi előadáshoz, de ez nem másmilyen, hanem ilyen). Az hibádzik belőle, ami nélkül nincsen.

Mert végül is ki hibáztathatná Léner Pétert azért, hogy ebből a vacakságból minden lehetséges és lehetetlen, megengedhető, de főleg megengedhetetlen eszközzel egész estés szórakoztatást próbált összekínlódni? Hát egyebek mellett nyilván én hibáztathatom; például azért, mert benyomta poénnak az *apukunturát*, hadd röhögjön a nép azon, milyen bunkó egy falusi polgármester felesége; vagy azért, mert a főfejesek megjelenése körül feltűnően narancsot hámozgatnak; vagy mert az álmedve az igazival való találkozás után jelentésesen és magamutogatón a fenekét fogdossa, jelezvén, mi történt vele az erdőben... És azért is, mert a színészeknek adott egyetlen instrukciója alighanem az volt, hogy „mindent bele", amit például a jobb sorsra érdemes Vándor Éva a miniszter megcsalt és viszontcsaló feleségének szerepében még túl is teljesít, de amiért például a szintén sokkal jobb sorsra érdemes Fehér Anna a nyílt színen szégyenkezi végig minden jelenetét, a tapsrendről nem is beszélve. Aztán hogy Schlanger András mit keres errefelé, annak alighanem csak ő a megmondhatója – vagy ő sem.

A szappanoperákon meglehetősen primitíven gúnyolódó író idevágó jelenetei – a Bözsiből lett fiorellával és a Józsiból lett Fakundóval – az előadásban ráadásul egy újabb bárgyú stilizációt kapnak a tetejükbe, amitől végképp eldönthetetlen, mi van itt gondolva. Alighanem semmi. Igen vérszegényen becsordogált a produkcióba egy vézna erecske *A miniszter félrelép*-ből; mit mondjak: remekmű ehhez képest, kiapadhatatlan forrás.

A pocsék és rosszul működő díszletről már mondandója sincs az embernek, legföljebb annyi, hogy a produkció nem érdemel többet, mint ezt a hatvanas évek eleganciáját mutató, úgynevezett vadászházi nappalit meg a középről be-becsúszkáló erdődarabkát.

Nemrégiben Szarajevóban láttam egy másfajta közönséget is (igaz, ott majdnem minden más, a színházat is másra használják, persze ettől még ott is van bőven rossz előadás). Akinek nem tetszett, amit látott, egy darabig tűrt, aztán felállt, és kiment. Jelenet közben akár. És volt, hogy a végére alig maradtunk – mi, szakmabeliek, akiknek éppúgy dolgunk a maradás, mint a színpadon tevékenykedőknek. Lesz itt egyszer jó világ.

SZILÁGYI ANDOR: EL NEM KÜLDÖTT LEVELEK (Thália Új Stúdió)

DÍSZLET-JELMEZ: Endresz Ágnes. **RENDEZŐ:** Guelmino Sándor.
SZEREPLŐK: Bíró Kriszta, Gyabronka József.

SZILÁGYI ANDOR: LÁSSUK A MEDVÉT! (József Attila Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Csík György. **SZCENIKA:** Éberwein Róbert. **DRAMATURG:** Szokolai Brigitta. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Herczeg László. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Gábor Anna. **RENDEZŐ:** Léner Péter.
SZEREPLŐK: Besenczi Árpád, Kocsis Judit, Krassy Renáta, Lévay Viktória, Juhász György, Katona János, Józsa Imre, Fehér Anna, Csonka András, Vándor Éva, Ferencz Valentin, Gieler Csaba, Schlanger András.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

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

SZŰCS MÓNIKA

Kinek a darabja?

■ A FALUNK ROSSZA ■

Izgalmas társulati munka eredményének ígérkezett Márta István első rendezése az Új Színházban. A színlapon a következő olvasható: „Tóth Ede népszínművének 1965-ös, Thália színházi változatát továbbgördítette Vörös Róbert és az Új Színház társulata 2001-ben." Ez a megfogalmazás eredeti színpadi művet ígér, melyet a rendező, a dramaturg és a színészek közös munkával alkottak meg a próbák során – eljátszva a hajdan oly népszerű népszínmű helyzeteivel, figuráival, nyelvével. Ám az előadás rácáfol erre a várakozásra. Az Új Színház bemutatójának voltaképpeni szerzője nem Tóth Ede és nem is a társulat, hanem ama bizonyos 1965-ös „változat" (valójában egy új darab) írója: Örkény István. Mindaz, amit a rendező és munkatársai ehhez az Örkény-műhöz hozzátesznek, csupán színesíti, de alapvetően nem alkotja újra azt.

Az Örkény-darab egy előadás ironikus demonstrációja, melyben a rendező mint konferanszié kommentárokat fűz, kérdéseket intéz a népszínmű megidézett jeleneteihez. A megmutatás célja annak a kérdésnek a megválaszolása, hogy miről szólhat, egyáltalán érdekes lehet-e kora közönsége számára még *A falu rossza*. Márta István rendezése ezt a nézőknek szóló demonstrációt kvázi-színházi próbahelyzetté változtatja, melyben egy felkészületlen, kétségbeesett, hebehurgya rendező (Vass György) próbálja – egyre reménytelenebbül – összeeszkábálni az előadást. Tehetetlen vergődését növekvő szkepszissel, de végeredményben beletörődéssel asszisztálják végig a színészek. Időnként fel-felhorgadnak ugyan, hogy tulajdonképpen nincs mit játszaniuk, fogalmuk sincs róla, mit keresnek a darabban (mint például Rebi néni – Falvay Klári –, aki mondja: „kár", vagy Gonosz Pista – Galkó Balázs –, aki lopós is), de aztán lecsendesedve tovább teszik a dolgukat, nem lázadnak. Az Új Színház tapasztaltabb művészei hallatlanul sokszínűen (és igen mulatságosan) tudják hozni ezt az egykedvű beletörődést. Takács Katalin (Finum Rózsi, a falu cemendéje) néma szemrehányással a szemében, mégis megadóan jelenik meg újra és újra a színen a rendező sürgető szólítására. Egész lénye ennek a méltatlan helyzetnek az abszurditását sugározza. Ha elfeledkezik magáról, Ljubov Andrejevna búcsúszavait kezdi el mondani a *Cseresznyéskert*ből. Derzsi János (Göndör Sándor, a falu rossza) engedelmesen gajdolja minden belépésekor: „Én vagyok a falu rossza egyedül...", majd a legváratlanabb pillanatokban elüvölti magát: „Hej, Bátki Tercsi, Bátki Tercsi!", s közben tanácstalanul sandít a rendezőre, vajon hogyan tovább... (Hogy akkor miért nem Csehovot próbálnak – ahogy tették az előadás nyitó képében –, ha ennyire senkinek semmi nem jut az eszébe Tóth Ede vitatható nemzeti klasszikusáról? Erre egyszerű válasza van a verejtékező rendezőnek: erre kapott pénzt a színház a Millenáris Programirodától.)

Az előadás alaphelyzete – a színházi próba – kínálja a különböző színészi fogalmazásmódokkal, színházi stílusokkal való játék lehetőségét. Márta István rendezése kísérletet is tesz erre, de azok a színházi konvenciók, melyeknek szatirikusan elrajzolt képe megjelenik az előadásban, olyannyira elavultak, hogy minden túlzás nélkül is ironikusnak hatnának. Népies handabandázást villanásnyi operaparódia követ, majd a magyar nóta fordul operettbe. A játékötletek egy része (tempóváltás, halandzsaszöveg) színészi alapgyakorlat, és a játszók természetesen lehengerlő profizmussal be is mutatják őket. Ám sok jelenetnél az volt az érzésem, mintha a színészek már-már elszabaduló játékkedvét újra és újra láthatatlan gyeplő rántaná vissza. A színház nem fenékig játék! – sugallja az előadás hosszadalmas, ügyetlenül szcenírozott epilógusa is. A (*Csárdáskirálynő*ből kölcsönzött) finálé után színen maradó szereplők állóképbe dermednek, és komoly arccal hallgatják végig Presser dalát a színházról, majd a hátulról megvilágított gomolygó füstben lassan, egyenként eltűnnek.

Tamássy Andrea felvétele

Botos Éva (Feledi Boris) és Derzsi János (Göndör Sándor)

A FALUNK ROSSZA
(Új Színház)

Tóth Ede népszínművének 2001-es változata.

DÍSZLET: Kovács Yvette. **JELMEZ:** Kovalcsik Anikó. **DRAMATURG:** Lőkös Ildikó. **KOREOGRÁFUS:** Kadala Petra. **ZENE:** Burget Péter, Vajda Gergely. **RENDEZŐ:** Márta István.

SZEREPLŐK: Vass György, Derzsi János, Takács Katalin, Galkó Balázs, Hunyadkürti István m. v., Almási Sándor, Kecskés Karina, Botos Éva, Falvay Klári m. v., Rajkó Balázs, Takács Nóra Diána, Toepler Zoltán m. v., Gáspár Anna, Boldizsár Tünde, Szilágyi Katalin, Dózsa Gergely.

ZENÉSZEK: Ács Péter, Balogh József, Benke Imre, Farkas Rózsa, Lukács Miklós, Nemessányi Éva, Nagy Árpád.

URBÁN BALÁZS

Miért?

■ TELEKI LÁSZLÓ: KEGYENC ■

Nem Teleki László drámáját játsszák Debrecenben – igaz, nem is Illyés Gyula újragondolt, újjáformált darabváltozatát. A rendező, Parászka Miklós és a dramaturg, Töreki Attila saját verziót készített a *Kegyenc*ből, melynek nyelvezete az Illyés-féle változathoz áll közelebb, története azonban nem feleltethető meg egyiknek sem. A recenzens töprenghetne azon, vajon miért nem felelt meg az alkotóknak egyik változat sem; ha nem vállalkoztak a Teleki-féle színpadi nyelv reprodukciójára (ami mellesleg érthető), akkor miért nem nyúltak a dramaturgiailag tisztább, jól felépített Illyés-szöveghez? Ám a töprengés sehova nem vezetne: ahhoz ugyanis, hogy az alkotói intenció érzékelhető legyen, vagy egyáltalán bármilyen színpadi hatás megérintse a befogadót, a produkciónak legalább a szakmai minimumot el kellene érnie.

Parászka Miklóstól ennyire kaotikus, rendezetlen, értelmezetlen előadást még nem láttam. A *kaotikus* jelző nem a színpadi eseményekre vonatkozik, hiszen a produkció egyik meghatározó jellemzője éppen reménytelen statikussága. A szereplők ugyan néha elsétálnak egymás mellett vagy Túri Erzsébet – önmagában látványos, de a tér felosztásán túl másra nemigen használt – díszletfalának rései között, esetleg csoportba rendeződnek, ám valódi, szenvedély indukálta, szituáció kényszerítette mozgás alig van a jelenetekben. Mint ahogy értelmezett szituáció is alig akad. Nem könnyű persze a Teleki-dráma helyzeteivel boldogulni, hiszen a mesterien felépített jelenetek mellett már a megírás idején is sablonosnak számítók sorakoznak, a főszereplő összetett, izgalmas alakját pedig zömmel papírmasé figurák veszik körül. Ám a színpadi megvalósítás értelmét többek közt e problémák áthidalása adhatná. Ehelyett az előadás kiemeli Maximus alakját a játékból, s a főszereplőt dramaturgiai funkciójukra redukált, de e funkciót betölteni nem képes figurák tablója veszi körül.

A Teleki-dráma egy szempontból valóban izgalmasabb az Illyésénél: a jogos(nak vélt) bosszú elembertelenítő hatását erőteljesebben mutatja meg. Ez a folyamat az egyes szituációkban megy végbe (hiszen a *Kegyenc* nem monodráma), de ha Csikos Sándor annyira eltartva, „leleplezve", kifelé mutatva játssza Maximus szerepét, mint ahogyan azt mindvégig teszi, azzal (túl azon, hogy alakítása enyhén szólva nem érdekfeszítő) az egész történet hitelét kérdőjelezi meg: nincs az az elmeháborodott, ostoba császár vagy udvaronc, aki ezen a Maximuson ne látna át. Noha alapvetően elhibázottnak érzem Csikos szerepfelfogását, mégis ő az előadás legjobbja. A többiek ugyanis nem tudnak úrrá lenni az értelmezetlen helyzeteken, szerepviszonyokon. Néhányan – mint Puskás Tivadar vagy Sárközy Zoltán – megpróbálják a szituációktól függetlenül színesíteni szerepüket (kevés sikerrel), a többség azonban puszta szövegfelmondásra szorítkozik. Ami ilyen mennyiségben kiábrándító, de például a fiatalok minden életszerűséget nélkülöző szerepeinél legalább érthető (bár azokra a prozódiai problémákra, melyekkel a társulat nem egy, nemrég még kifejezetten tehetségesnek tűnő fiatal színé-

STUBER ANDREA

Háztáji

■ SHAKESPEARE: HAMLET ■

Nagy az isten állatkertje – közölhetnénk lakonikusan a Kolibri Színház *Hamlet*-bemutatója láttán. Novák János rendező ugyanis avval az eredeti ötlettel állt elő, hogy a dán uralkodói család történetét a helsingőri várból áthelyezte egy falusi porta hátsó fertályába. Királyi udvar helyett baromfiudvar a színtér. A tragédia szereplői ezúttal nem emberek, hanem háziállatok. (Rá is jöhetünk hamar, mi bűzlik Dániában: a disznóól.)

Az állatok antropomorf megjelenítése jól bevált írói fogás. Hanem itt az ellenkezőjéről van szó, hiszen a színrevitel emberhősökben fedezi fel különböző állatok jellemző vonásait. Horatio hű kutya, Rosencranz és Guildenstern alamuszi macska. Polonius és gyermekei a szárnyasok szekcióját alkotják. Claudius kandisznóként lép elénk, oldalán Gertrud kocával. (Így kacsint a szereposztás Orwell *Állatfarm*jára, ahol szintén sertések a hatalom birtokosai.) Egy zoomorf Shakespeare-előadással van dolgunk tehát.

Hiába a markáns alapötlet, ha a produkció abban kissé bizonytalan, hogy ki-

Tóth József (Hamlet) és Tisza Bea (Ophelia)

Szlovák Judit felvétele

Máthé András felvétele

Garai Nagy Tamás (Valentinianus) és Csikos Sándor (Petronius)

sze küszködik, az előadás hibái aligha szolgálnak mentségül). Ám amikor a körvonalazottabb, fontosabb szerepeket játszók – főként a Valentinianust alakító Garay Nagy Tamás – sem igen lépnek túl a szövegfelmondáson, a játék tétje, értelme is elveszni látszik. Végképp elszomorító, hogy a társulat kitűnő idősebb színészei méltatlan helyzetbe kerülnek. Kóti Árpád, Simor Ottó és Csendes László például a szenátorok ki nem dolgozott jeleneteiben végszavazásra ítéltetnek, Miske Lászlónak ugyanott egy tolókocsiba kényszerítve kell rekedten ordibálnia. Az utóbbi egyike az előadás „modern színházi elemeinek" (van még szauna, uszoda stb. is); alkalmazásuk annyira távol áll Parászkától, hogy végképp kínossá teszi az adott jeleneteket.

Ilyen fiaskót az ember igyekszik gyorsan elfelejteni; merem remélni, hogy a debreceni direkció is így van ezzel, s azt, hogy a színház éppen ezt a produkciót hozta el a Vidéki Színházak Találkozójára (melynek, sajnos, „méltó" nyitányává lett), csupán a korai nevezés kényszere okozta.

TELEKI LÁSZLÓ: KEGYENC
(Csokonai Színház, Debrecen)

ÁTDOLGOZTA: Parászka Miklós, Töreki Attila. **DÍSZLET:** Túri Erzsébet. **JELMEZ:** Libor Katalin. **ZENE:** Wéber Kristóf. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Hencz József. **RENDEZTE:** Parászka Miklós.
SZEREPLŐK: Garay Nagy Tamás, Oláh Zsuzsa, Páris Noémi, Bakota Árpád, Vranyecz Artúr, Csikos Sándor, Mészáros Sára, Ruszina Szabolcs, Tokaji Csaba, Kóti Árpád, Simor Ottó, Csendes László, Dánielfy Zsolt, Diószeghy Iván, Porcsin László, Miske László, Puskás Tivadar, Sárközy Zoltán, Juhász Árpád, Maday Gábor, Hencz József, Hajdú Péter, Krizsik Alfonz, Révész Béla, Füredi Krisztián, Sóvágó Csaba, Anga-Kakszi István.

A kritika a Csokonai Színház 2001. november 22-i, Thália színházi előadása alapján készült.

nek szól, és mit akar mondani. A Kolibri Színház kisgyermekkorú törzsközönsége számára feltehetőleg követhetetlen a történet és a szöveg. Arany János aranyat érő szavai fülig jutnak csak el, agyig aligha. (Kárpótlásul a kicsik örülhetnek az Osrickot játszó három teletubbynak.) A felnőttek viszont talán többet várnának a műtől az állatnak ember által való ábrázolásánál. Maradnak célszemélynek a középiskolások, nekik amúgy is kötelező „nézmény" lehetne a *Hamlet*, s zömmel valóban ők ülnek a félig telt nézőtéren. Élénk tetszéssel reagálnak, hálásan nevetgélnek, sajnos olyankor is, amikor nem kellene. („Akár millyen esztelenül viselte is magát Hamlet... – semmi illetlen sibongás, semmi gyermekes zaj őtet játszásában meg nem zavarta" – írta egy száznyolcvanhat évvel ezelőtti miskolci *Hamlet*-előadás kritikusa, ellentétben velem, aki nem állíthatok ilyesmit.)

A rendezői blickfang üdítő frissessége hozzávetőleg addig tart ki, amíg szemügyre és fülügyre vesszük a szereplőket. Rövid úton megállapíthatjuk, hogy frappáns megoldás a díszlet-, jelmez- és bábtervező Orosz Klaudiától három rózsaszín melltartóval ruházni fel Farkas Évát mint Gertrud sertésasszonyságot. És Tisza Bea milyen kedvesen, találóan játssza el – hangban, mozgásban, tágra nyílt szemekkel – az Ophelia nevű rémült, butácska csirkét. Bodnár Zoltán pedig Laertes szerepében egészen kiváló kakas – bármelyik baromfiudvart megtévesztené a kukorékolásával. (Talán még a napfelkelte is beindulna rá.) Jópofa, hogy az egérfogójelenetet a Színészkirályt megtestesítő komondor hátán adja elő egy bolhacirkusz. Vicces a sírásókat kukacokkal helyettesíteni, csak az egésznek hiányzik a veleje, mint a kinagyított, elhantolt állatkoponyának, melyben oly buzgón falatoz Gazdag László és Szívós Károly sírásója. A játszók – remek bábszínészek lévén – ragyogóan bánnak a hangjukkal és a bábokkal. (Amint az a Kolibriben bevett szokás, szellemesen keverednek a technikák. A szereplők hol teljes életnagyságban, hol kisebb, hol nagyobb bábfiguraként jelennek meg. A végén például óriás emberkislánybáb érkezik talányos Fortinbras gyanánt.) De e hősök nemigen bírnak lelki, szellemi, pláne filozófiai tartalommal.

A legkétesebb alaknak a vendégjátékos Tóth József Hamletje látszik. Ő az azonosít(hat)atlan jószág. Talán embergyerek, akit kicsaptak a házból, s most kiöregedett kisfiúként, homlokkendővel, zöld rövidnadrágban hegyi gerillát játszik az udvaron. Kifejezetten extrovertált típus; befelé, magára alig figyel. Undorkodik, sokat beszél, sűrűn megnevettet. Ha nem tudnám, sosem jönnék rá, hogy ő Hamlet, a dán.

Tóth József persze nem könyvet forgat a második felvonás második színében, hanem egy üres kutyaeledeles konzervdobozt. Polonius (Gazdag László) érdeklődésére „szó, szó, szó" helyett azt válaszolja: „vau, vau, vau". Azután magyarázólag hozzáfűzi – tekintettel a kacsát formázó udvari kamarásra –, hogy „háp, háp, háp". Ennyivel beéri. Pedig még mennyi-mennyi mondanivalója lehetne! Például mek, mek, mek. Vagy züm, züm. A brummról nem is beszélve.

SHAKESPEARE: HAMLET
(Kolibri Színház)

FORDÍTÓ: Arany János. **DRAMATURG:** Zalán Tibor. **ZENE:** Novák János. **MOZGÁS:** Rotter Oszkár. **DÍSZLET–JELMEZ–BÁB:** Orosz Klaudia. **RENDEZŐ:** Novák János.
SZEREPLŐK: Kormos Gyula, Tóth József, Mult István, Gazdag László, Szívós Károly, Bodnár Zoltán, Farkas Éva, Tisza Bea.

SÁNDOR L. ISTVÁN

A tündérek érintése

■ SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ■

Csutkai Csaba felvétele

Kövér Judit (Pókháló), Milka Julianna (Babvirág), Kútvölgyi Erzsébet (Titánia) és Egyed Attila (Zuboly)

„Egészen olyan, mintha színházban lennénk" – mondja Vackor (Honti György), az erdei próbára érkező mesteremberek vezetője, amikor kifordul velük a forgószínpad, és ott állnak valamennyien a rivalda előtt. A színház a színházban jelenet szereplői ezúttal nem képzeletben rendezik be a színházukat, hanem valóságos színpadon állnak, onnan néznek ki a nézőtérre. Magát az épületet mustrálják. „Hátul meg az öltözők lesznek" – mondja Vackor, s a szereplők a színpad háta mögé kémlelnek. A nyíregyházi színészek ezzel a gesztussal veszik birtokukba felújított színházukat, s kínálják fel a nézők számára a közös játék büszkén vállalható helyszíneként.

Színháznyitó előadásnak készült tehát a nyíregyházi *Szentiványéji álom*, amely nemcsak azt mutatja be, hogy mit tud az új színpadtechnika (forog a forgó, mélysége támad a térnek, artisztikus világítási effektek színezik a produkciót), hanem azt is, hogy milyen művészi elképzelések jegyében folytatja munkáját a társulat (oldott, könnyed, de nem mélység nélküli játékot látunk).

KARSAI GYÖRGY

Talavera (száj)hőse

■ EUGENE O'NEILL: PÁRBAJHŐS ■

Eugene O'Neill hagyatékából önéletrajzi ihletésű drámák sora került elő: a *Hosszú út az éjszakába, a Boldogtalan hold* és nem utolsósorban az *A Touch of a Poet*, amely korábban *Egy igaz úr*, most *Párbajhős* címen jelent meg a magyar színpadon. Ha e három dráma alapján kirajzolódó O'Neill-kép akár csak halványan is utal a valóságra, akkor nem lehetett irigylésre méltó élete senkinek, akivel az író közelebbi kapcsolatba került. Bármelyiket olvassuk-látjuk, a kifinomult lelki terrort rendkívüli örömmel alkalmazó, a fizikai erőszaktól sem visszariadó zsarnok önmarcangolásra is hajlamos jelleme rajzolódik ki. A *Párbajhős* Cornelius Melodyja például egyszerre hithű hazafi (mármint *ír* hazafi a Boston melletti porfészekben, eme helyzet minden nevetségestragikus következményével) és alkoholista, a családját terrorizáló, koldusszegény, semmittevő macsó. *Melody őrnagy úr*nak szólíttatja magát egykori káplárjával, a talaverai csata évfordulóján minden évben felölti hajdani uniformisát, és a tükör előtt pózolva Byront szaval ripacskodva.

Deák Krisztina rendezése az Ericsson Stúdióban jó érzékkel döntött a Rátóti Zoltán alakította Cornelius Melody abszolút főszereppé avatása mellett. Rátóti aprólékosan kidolgozza a részeges vadállat gesztusait, mimikáját, s minden bizonnyal arra is képes lenne, hogy a durva embertelenség máza mögül elővillantsa a harctér egykori hősét, a sármos katonatisztet, akit Wellington megdicsért a katonái előtt, s akinek lábai előtt hevertek a legszebb spanyol nők. Sajnos ez utóbbi, nagyon fontos jellemvonás csak a verbalitás szintjén érvényesül. Az a gyanúm, hogy ennek elsődleges oka O'Neill drámájában keresendő. Egyszerűen nincs jól megírva a szerep. Sehol nem érzékelhető, hogy ez a parazita emberroncs, akit felesége máig bódult szerelemmel imád, valaha is értékes tulajdonságokkal bírt volna. Inkább lánya lázadó (bár sajnálatos dramaturgiai bukfenccel folyamatosan visszavont) szemrehányásaival érthetnénk egyet, ha ezek az apa-lánya összecsapások rendesen ki volnának dolgozva.

Sajnos a Sara Melodyt alakító Szinetár Dóra színészi eszközei ma még nem teszik lehetővé, hogy Rátóti színpadi jelenlétének, fölényes-nyomasztó szakmai (színészi) tudásának egyenrangú partnere legyen. Pásztor Edina visszafogottan, semmit sem eltúlozva játssza Nora Melody, az évtizedek óta vakon szerelmes, megalázott és tönkretett feleség hálátlan – mert teljességgel megíratlan – szerepét. Mivel semmit nem tudunk meg odaadó szerelmének akár egykori, akár jelenlegi motívumairól, csak a *de gustibus non est disputandum* udvarias távolságtartásával figyelhet-

A rendező, Tasnádi Csaba legeredetibb ötlete az, hogy a „váltott gyermeket" Hippolytával (Gerle Andrea) azonosítja, így Oberon (Horváth László Attila) és Titánia (Kútvölgyi Erzsébet) „csatája" valójában érte folyik. Ez azt is jelenti, hogy a nyíregyházi változat Theseust és a tündérkirályt egyetlen szereppé vonja össze: az athéni uralkodó a nászára készül, amikor a rémült Philostrat (Hetey László) jelenti, hogy baj van, a menyasszonyt elragadták. Később az erdőben látjuk viszont Hippolytát, a jelekből egyértelmű, hogy ismét Titánia szeretője lett, tőle kell Theseusnak visszaszereznie, ellenvarázslattal visszacsábítania a lányt. Tasnádi tehát két cselekménynszál összevonásával újat alkot, két fél történetből egy teljeset. Nem számol azonban azzal, hogy ezzel némileg összezavarja a darab struktúráját. Az érthető, hogy a rendező láthatóvá teszi a csak sejtetett homoszexuális motivációt, de a két szál összevonásával a racionális hatalmi logika és a tobzódó ösztönlét Shakespeare által egyértelműen elkülönített tartományai is összemosódnak. Így a szerelmesek számára sem kínálkoznak alternatívák. Ha egybefolyik a nappali – a városi – és az éjszakai – a természeti – világ, akkor nincs honnan hová elmenekülni, nincs miben alámerülni, hogy az erdei orgiából kijózanodva visszatérhessen az ember a racionális társadalmi kompromisszumokhoz. Ráadásul a rendelkezésére álló shakespeare-i anyagból, amelyet a merész alapötlet ellenére is túlságosan tisztel Tasnádi, a történet lezárását sem tudja megoldani. Fontos az a gesztus, amivel Oberon–Theseus lemossa Hippolyta szeméről a varázsvirág levét (ebből egyértelmű, hogy Titánia ugyanazzal a módszerrel csábította magához a lányt, mint amellyel a férfi a szamár szeretőjévé teszi az asszonyt), de megoldatlan az a pillanat, amikor Titánia is megszabadul a varázsszer hatása alól. Miért mond le ekkor olyan könnyedén Hippolytáról, ha eddig harcolt érte? Miért oszt engedelmesen áldást az esküvő után, ha a történet logikája szerint dühöngenie kellene elárultatása, becsapatása miatt?

Ugyanakkor a nyíregyházi előadás pontosan végigmeséli a négy fiatal szerelmes történetét, épp csak elmulasztja egyértelműen meghatározni ennek a szálnak a stílusát. A legérdekesebb az erdei veszekedés jelenete, ahol ruhatépésbe, cipőlehúzásba torkolló vad huzakodás zajlik. A mesterember-jelenetek ezzel szemben visszafogottak, pedig itt szabadabban bánik az előadás a darabbal: mai kiszólások, új poénok is belekerültek a szövegbe.

Stílusproblémát sejtet a díszlet és a jelmez is. A kissé archaizáló polgárruhákba öltözött szereplők egy sudár fatörzsekkel berendezett térben mozognak. (Erdő helyett kerthelyiségbe érkeznek, ezt jelzik a vendéglői asztalok és székek. Van itt egy zongora is, amelyen időnként édes-bús melódiák szólalnak meg.) Az előadás látványvilága leginkább egy Csehov-darab atmoszféráját idézi fel. És ilyen a játék is: melankolikus, csalódott felnőtt történetet látunk, s nem archaikus, tobzódó, mitikus, naiv mesét a felnőtté válás kínjairól.

SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

FORDÍTOTTA: Arany János. **DÍSZLET-JELMEZ:** Zeke Edit. **DRAMATURG:** Kovács Kristóf. **RENDEZŐ:** Tasnádi Csaba.
SZEREPLŐK: Horváth László Attila, Kútvölgyi Erzsébet, Hetey László, Bárány Frigyes, Mezei Zoltán, Petneházy Attila, Sándor Júlia, Gosztola Adél, Honti György, Tóth Károly, Egyed Attila, Gyuris Tibor, Kocsis Antal, Koblicska Kálmán, Gerle Andrea, Csorba Ilona, Kövér Judit, Milka Julianna.

Cornelius Melody: Rátóti Zoltán

Schiller Kata felvétele

jük reményvesztett siránkozását szerelmére teljességgel méltatlan férjének pusztulásba rohanása miatt. A többiek – Bacsa Ildikó, Haás Vander Péter és Ujvári Zoltán – tisztességgel, hitelesen teszik dolgukat egy-egy jelenet erejéig.

A darabot Upor László jól mondhatóan, szépen fordította le (csak azt a kétszer is elhangzó sutaságot tudnám feledni, hogy „ha igaz szerelemmel szeretitek egymást, nincs a világon semmi, ami *széjjelszakíthatna* titeket"; ehelyett az „elszakíthatna titeket egymástól" fordulat magyarul lenne). Füzér Anni „játéktere" (ez lesz ezentúl a *díszlet* új elnevezése?) egyszerű, könnyen átlátható és bejátszható, ami nem kis teljesítmény az Ericsson pöttöm színpadán. Tán a kelleténél hangsúlyosabban sivár fogadóbelső ez, ámbár mentségül szolgálhat, hogy az alkotók ebben is híven követik a szerző erre vonatkozó utasításait.

Megkockáztatom: a jellemrajzok sutaságai, a jelenetfelépítés hibái, a párbeszédek gyöngéi bátrabb beavatkozással javíthatók lettek volna, s akkor tán megértenénk, miért fontos nekünk itt és most – 2001-ben Budapesten – Cornelius Melody őrnagy, a lepusztult szájhős története.

EUGENE O'NEILL: PÁRBAJHŐS (Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)

FORDÍTÓ-DRAMATURG: Upor László. **JÁTÉKTÉR:** Füzér Anni. **JELMEZ:** Dőry Virág. **ASSZISZTENS:** Petyi János. **RENDEZŐ:** Deák Krisztina.
SZEREPLŐK: Rátóti Zoltán, Pásztor Edina m. v., Szinetár Dóra, Bacsa Ildikó, Haás Vander Péter, Ujvári Zoltán.

Kolozsi László

Nass, alkoss...

■ DONALD MARGULIES: NASS ■

A darabot három nő, Pogány Judit mint rendező és Csákányi Eszter, valamint Rezes Judit vette kezelésbe. Beáztatták, kikeményítették, kiteregették, kivasalták, és bár betűhív rendezés a rendezésben kissé még járatlan művésznőé, mégis jobb az előadás magánál a darabnál – sokkal jobb, hogy pontosak legyünk, vagyis vár épült, és hogy miből, az tulajdonképpen lényegtelen. A rossz prózaíró lólába kétszer lóg ki a darabból. Hiába az áldozatos munka, ezen nem lehetett segíteni. Van egy később még részletezendő epizód, amelyben Rezes Judit olyan jó, mint egyszemélyes karként a *Bakkhánsnők*ben. Ez a rész tiszta próza. Regényrészlet. Nem tudok olyan magyar írót – lektűrszerzőt sem –, aki azt mondaná: ezt a szöveget szívesen tudná a magáénak.

A *Nass*nak mint az irodalomtanár-tanítvány kapcsolatról szóló műnek három közvetlen előzménye is van a mai amerikai drámairodalomban: Willy Russell *Educating Rita*ja (Rita oktatása), a *Wonder Boys* című kitűnő film és David Mamet *Oleanna* című munkája. Mamet hatása elég egyértelmű, mivel Margulies egy interjúban hivatkozik is rá, bár közvetlen inspirációként egy nemrég zajlott plágiumpert nevez meg.

A *Nass* sztoriját sajnos elárulja a műsorfüzet, másrészt mind az események, mind a végkifejlet előre sejthetőek, ezért nem rejtem el őket a kritika sorai közé. Vagyis Ruth Steiner írónő (Csákányi Eszter) tanítványává fogadja, és meghívja magához (Khell Zsolt díszletében nem elég nagy a felfordulás, nem érezni benne igazán sem a magányt, sem a munkás hétköznapokat) a rajongó, cserfes Lisa Morrisont (Rezes Judit), a *Nass* című egyetemi kreatív gyakorlat (novella) íróját. A tanítvány Rezes Judit alakításában (és nem a szövegből következően) barátta érik. Metamorfózisa annyira szépen formált, hogy nincsenek észrevehető stációi, egyszerűen halad a barátság felé. Ruth Steiner lassan enged fel, enyhe mogorvasága megmarad, de ugyanolyan finoman átsatírozó vonásokkal barátta lesz, és megosztja tanítványával a titkát, miszerint egykor a nagy író és világhírű alkoholista, a mackós Delmore Schwartz szerelme és kapcarongya volt. Mesél szenvedélyes kapcsolatukról, íróvá alakulásának, beérésének nehézségeiről. Ezt a témát nyúlja le Lisa, aki regényt ír ebből a szerelemből. Sikeres regényt. Ruth Steiner természetesen nem tud megbocsátani. Elbocsátja szép reményű kis követőjét, aki ezzel nemcsak lektorát, hanem barátnőjét is elveszíti. Vas István mondta egyszer: az író nem lehet úriember; röviden erről szól a darab.

Ruth Steiner Csákányi Eszter alakításában kicsit megkeseredett, ezért megfelelőképpen cinikus és okos zsidó nő, aki talán azért is olyan, amilyen, mert gyermektelen. Slamposságot senki sem tud ilyen alapossággal megjeleníteni, mint Csákányi, ehhez fájdalom is kell; kell lennie ott valamilyen fájdalomnak, ahonnan ezek a hétköznapi mozdulatok jönnek. Az ilyen erős alakítások származási helye többnyire a vigasztalanság (vagyis az abszurd földije).

A *Nass* korábban már szapult nagymonológjával – mikor is Ruth Steiner beszámol Schwartzhoz fűződő kapcsolatáról – Csákányi Eszter nem tud mit kezdeni. Egyszerűen túl jó színésznő hozzá: érzi, hogy a szöveg mögött nincs hitelesség, őszinteség, ez a szerelem kreált. És nem tud a szövegért kiállni, hagyja, hogy legyen az, ami: ciki (jobb szó híján).

Rezes Judit az előadóest-jelenetben, mikor a nagyközönség előtt először olvas fel regényéből (meg kell hagyni, nagyon ügyes rész: kíméletlenül egyedül hagyni a színésznőt egy pulpitus előtt, igen erőteljes és jól kitalált dramaturgiai fogás), lenyűgözően olyan, mint egy fiatal írónő (nem tudom, Rezes Judit látta e már felolvasni Karafiáth Orsolyát, de nüansznyi csupán a különbség, pedig egyikük csak eljátssza, amit a másik tényleg csinál); kis zavara mögött érezhetően ott van saját hite a tehetségében.

A darab utolsó jelenete természetesen arról szól, hogy Ruth Steiner nem tud megbocsátani. Lisa nem erőtlen és nem is teljesen reménytelen kísérletei ellenére. Aztán a kétségbeesett ölelés. Zavarba ejtő. A jelenet annyira intim és annyira átélhető, hogy a nézők bizony kínban vannak (és néhányan sírással szabadulnak).

Csákányi Eszter (Ruth) és Rezes Judit (Lisa)

Szkárossy Zsuzsa felvétele

DONALD MARGULIES: NASS
(International Buda Stage)

FORDÍTOTTA: Esze Dóra. **DRAMATURG:** Vámos Anna. **JÁTÉKTÉR:** Khell Zsolt, Czingel István. **RENDEZTE:** Pogány Judit.
SZEREPLŐK: Csákányi Eszter, Rezes Judit.

„Van itt egy lány...”

■ BESZÉLGETÉS SZABÓ MÁRTÁVAL ■

– Karácsonyi ajándékként megkaptad a vidéki színésznőket jutalmazó Domján Edit-díjat, de már korábban, az évad elején nyíregyháziból pesti színésznő lettél. Miért jöttél el?

– Egyáltalán nem azért, hogy pesti színésznőként jobban szem előtt legyek. Eleinte nagyon szerettem Nyíregyházát, de aztán egyre inkább úgy éreztem, hogy be vagyok ott zárva. És ha ezt érzi az ember, akkor nincs mese, el kell menni, mert így nem lehet dolgozni, még akkor sem, ha maga a munka örömet okoz. Emlékszem, milyen jó volt feljönni Pestre, ha vendégszerepeltünk, és milyen rossz volt utána visszamenni. Pesten rengeteg helyre el lehet menni, és rengeteg emberrel lehet találkozni, Nyíregyházán viszont nem alakult ki – nem színháziakból álló – baráti köröm. A barátságok szövődéséhez sok idő kell, én pedig a nap nagy részét a színházban töltöttem. Pesten volt magánéletem a színházon kívül is, Nyíregyházán viszont csak színháziak vettek körül, egymás szájában éltünk. De szakmai oka is volt az elszerződésemnek: sok mindennel, ami az igazgatóváltás után a színházban történt, nem értettem egyet. Általam nagyszerűnek tartott színészek mellőzésével, például. Ők a nyíregyházi közönségnek nyilván ugyanúgy hiányoztak. És valahogy elveszett az, ami Verebes István idején a munkánkat jellemezte: hogy tétjük volt a dolgoknak, egy-egy alakításnak.

– A társulatból is elvágyódtál?

– Dehogy. Még mindig a „társulatomnak” tekintem, és szerelmetesen szeretem őket. Mind a mai napig elérzékenyülök, ha rájuk gondolok. Mind szakmailag, mind emberileg csodálatos a nyíregyházi társulat.

– És a Bárka?

– Az itteni színészek is rendben vannak. De ez egy kis társulat, kevesen vagyunk – ennyi ember nem húzhat szét. Kevés a színésznő, és mind nagyon különböző. Nyilván más lenne a helyzet, ha egy nagy társulathoz szerződtem volna. Nagyon örültem, hogy épp a Bárka hívott – ha nagyobb színházhoz kerülök, sokkal nehezebben ment volna a beilleszkedés. Örültem annak is, hogy hárman – Csoma Judit, Gazsó György és én – együtt szerződtünk ide Nyíregyházáról; így legalább tudtam, hogy két olyan ember biztosan lesz a társulatban, aki ugyanazt gondolja a színházról, mint én.

– De az első bárkás előadásodban nem velük, hanem egy számodra ismeretlen színésznővel és rendezővel, Spolarics Andreával, illetve Bérczes Lászlóval dolgoztál. Nem nyomasztott a próbák alatt, hogy a készülő Előhívás *a bemutatkozásod lesz egy új társulatnál, ráadásul Pesten?*

– De igen, aminek az lett az eredménye, hogy megkukultam, nem nagyon szóltam hozzá a próbákhoz. Amit kellett, azt meg-

csináltam, sőt, viszonylag bátran próbáltam; nem görcsöltem, nem szégyenlősködtem – viszont ha gondolkodni, hozzászólni kellett, annál inkább... Igaz, ebben az is közrejátszott, hogy nekem a darab sem indította be annyira a fantáziámat, mint nekik. Egy bárónő kiemel a mocsokból egy állati lényt, és emberré teszi – úgy éreztem, ezen a darabon nincs mit megfejteni. Bérczeséket sem a történet izgatta, de engem az sem érdekel annyira, ami őket a darab kapcsán leginkább foglalkoztatta: az önazonosság kérdése és a szerepen belül-szerepen kívül levés problémája.

Amikor játszom, azt élvezem, ha bent vagyok a szerepben, és nem azt, ha kilépek belőle. Nem is értem, hogy mi a „kívül levés" lényege, hiszen a „civil" improvizáció is csak játék, ugyanúgy eljátszott dolog, mint minden más, akkor is, ha a szerep nincs megírva szó szerint. Az előadás része. „Kötelező" csinálni, amikor bejönnek a nézők.

– Pedig az előadás alatt is többször kiszóltok a nézőknek, bevonjátok őket a játékba...

– Ilyenkor mindig óriási zavarban vagyok. Nekem ez nem megy. Mert én, Szabó Márta nem szólíthatom meg a közönséget. Nem is akarom. De ha a rendező azt mondja, hogy játsszam el azt a színésznőt, aki megszólítja őket, az megy, csak írjuk meg úgy a szerepet. Ha tudom, hogy hol vannak a szerep határai, meddig mehetek el, már tudok a szerepben improvizálni és – akár a közönséggel is – játszani. Emilyként ki tudok szólni, Szabó Mártaként eszem ágában sincs. Ha az lenne a feladat, hogy mutassam meg, hogyan viselkedik egy színésznő, aki már bent van a színpadon, de még nem a szerepét játssza, egészen másképp viselkednék. Még a nézőkre kinézni sem jutna eszembe, nemhogy kommunikálni velük! Van, akinek ez gond nélkül megy, Andrea például remekül csinálja. A bemutatón még én is mondtam a nézőknek, hogy „jó estét!", amikor bejöttek, de közben úgy éreztem, hogy levakarom az arcomat. Most már nem mondom. És szerencsére az előadás vége is változott: nem visszük be a nézőket a színpadra, hogy mutatkozzanak be egymásnak. A néző is kínban volt, de biztos, hogy nálam nem jobban.

– Végül Emilyként sem improvizálsz?

– Ha valami váratlan dolog történne, arra reagálhatnék. Csak erre nem érdemes várni. Az a rész, amikor Emilyként kommunikálok valamelyik nézővel, épp egy ilyen, nem várt eseményre reagáló improvizációból született az egyik próbán. Azt a jelenetet próbáltuk, amikor ülünk egymással szemben a bárónővel, és ő beszélni tanít engem. Az volt a feladatom, hogy figyeljek oda mindenre, ami körülöttem történik – persze figyeljek a bárónőre is, de ugyanúgy minden másra is. Hiszen én nem tudom, hogy éppen beszélni tanítanak, csak azt látom, hogy itt ül előttem egy nő, és a legyezőjével hadonászik. Ha valaki a műszakból egyszer csak bejön, és felmegy a világosító fülkébe (ugyanis ez történt), az legalább annyira érdekes. Megosztottam tehát a figyelmemet Andrea és a világosító fiú között. De rá is Emily nézett ki, és nem Szabó Márta...

Az egész előadás alatt alig beszélek. Éppen ezért a cselekvéseimhez nagyon fontos, hogy mit érzek és mit gondolok Emilyként, amikor beszélnek hozzám. Ősszel úgy éreztem, hogy ami tavasszal a próbákon belülről, egy-egy gondolatból vagy érzésből megszületett és rögzítettem, azt már csak a külsőségek, a fizikai cselekvések szintjén tudom visszahozni. Egyszerűen leutánzom, amit addig csináltam, a gondolatok, érzések pedig nincsenek sehol. Májusban lement öt előadás, aztán jött három hónap szünet, és közben mintha pont ezt, a legfontosabb dolgot felejtettem volna el. Nagyon nehezen találtam meg újra szeptemberben.

– Mit csináltál közben?

– Egész nyáron lakást kerestem. Még a barátaimmal sem tudtam találkozni, pedig annyira akartam. Aztán ahogy meglett a lakásom, rögtön elkezdődtek az évad meg a próbák, és azóta szinte reggeltől estig bent vagyok a színházban. Nincs szabad időm. Szerintem sok barátom nem is tudja, hogy megint Pesten vagyok.

– Nem vagy pesti – hogyhogy mégis „visszavágyódtál" ide, a barátaidhoz?

– Tizennyolc éves koromban kerültem a fővárosba, amikor elvégeztem a gimnáziumot, és feljöttem tovább tanulni. A Képzőre felvételiztem, jelmeztervező szakra, bár sejtettem, hogy nem fognak felvenni. Azt is tudtam, hogy a következő évben nem oda, hanem a Színművészetire jelentkezem majd, csak az érettségi évében úgy éreztem, hogy arra a felvételire biztosan nem tudok felkészülni. A Képzőre persze tényleg nem vettek fel. Aztán véletlenül láttam egy hirdetést az újságban: ápolónőképzőbe lehet jelentkezni. Egyáltalán nem akartam ápolónő lenni, de a hirdetésben az is benne volt, hogy ösztöndíjat adnak – gondoltam, ezzel segíthetek a szüleimnek. És tudtam, hogy közben járhatok színházba, nézhetek előadásokat. Mindszenten, ahol felnőttem, erre nem nyílt lehetőségem, de Hódmezővásárhelyen sem, ahol a gimnáziumot végeztem. Színház csak Szegeden volt, de oda valahogy nem jutottam el. Érettségiig csak kétszer voltam színházban: a *Régi nyár* című darabot láttam a József Attilában, és később a Nemzetiben az *Advent*

a Hargitán-t. Éppen jelmeztervezőnek készültem, és a rajztanárnőm szólt, hogy megy egy busz az *Advent a Hargitán*-ra – menjek el Pestre, színházba, mert nem ártana, ha élőben is látnék végre díszletet és jelmezt. Volt az előadásban egy angyalka a hátán szárnyakkal, a fején kicsi csengetytűvel – imádták a nézők, amikor csengetett. Nagyon helyes volt... És két év múlva, amikor stúdiósként játszani kezdtem a Nemzetiben, én lettem az angyalka.

– Ezek szerint nem végezted el az ápolónőképzőt...

– Az első hónapban a szabadság-hegyi gyermekgyógyintézetben voltunk gyakorlaton, vagyis a tanulás még el sem kezdődött, amikor megtudtam egy mindszenti sráctól, aki a Thália Színházban dolgozott kellékesként, hogy jegyszedőket keres a színház. Egyértelmű volt, hogy otthagyom az ápolónőképzőt. Muszáj színházban dolgoznom, hogy közelebb legyek a tűzhöz. Hazamentem Mindszentre, és elmondtam a nagy tervemet az anyukámnak, aki majdnem bedilizett, hogy megint valami újabb ötlettel állok elő; éppen elég volt azt megemésztenie, hogy feljövök Budapestre ápolónőnek. Végül ament mondott arra, hogy a Tháliában dolgozzam, de mire visszajöttem, elúszott az állás. Csakhogy addigra vérszemet kaptam, „felmondtam" az iskolában. Egy hónapig nem csináltam semmit; se színház, se ápolónőképző – de akkor már kizárólag színházi munkát kerestem. Öltöztető, díszítő, kellékes... Végül kellékes lettem a József Attilában. Már régen ott dolgoztam, amikor először hallottam azt a szót, hogy „stúdiózás". Hogy a Nemzeti Színháznak például van stúdiója, és ott lehet tanulni, sőt, talán még színpadra is kerülhetsz. Ha ezt előbb tudom, egyenesen odamegyek, de így legalább volt egy évem felkészülni.

A Nemzetiből két év múlva több társammal együtt átmentem az Arany János Színházba, ahol az első két évben nagyon jól éreztem magam. A harmadikban, amikor az Arany János Színházból Új Színház lett, már kevésbé, mert akkor már öt éve stúdióztam, és mindenki fiatalabb volt nálam. Úgy éreztem magam, mint egy nagy szamár, aki még mindig az iskolapadban ül. Lassan majdnem mindenkit felvettek a Főiskolára. Persze én is felvételiztem, ötször, de sosem sikerült. Ha nincs igazgató- és társulatváltás, talán érdemes lett volna az Arany János Színházban maradnom, mert elkezdhettem volna fölfelé araszolgatni a szamárlétrán, hiszen akkor már kaptunk kisebb-nagyobb szerepeket. Az új helyzetben viszont esélyem sem volt arra, hogy segédszínészként szerződtessenek. Én pedig úgy éreztem, hogy most már el kell dőlnie, hogy lesz-e belőlem színész, vagy inkább jelentkezzem más iskolába. Egy út kínálkozik ilyenkor: le kell menni vidékre. Más megoldás nincs.

– Leszerződtél Nyíregyházára...

– Előbb még Kecskemétre. Ács János javasolta, hogy oda jelentkezzem, mert Bal Józsefék éppen akkor kapták meg a kecskeméti színházat. Ott biztosan jó lesz nekem. Akkoriban egyébként eléggé meg voltam zavarodva, sötéten láttam a jövőmet. Azt hiszem, azt szerettem volna, ha nem nekem kell ajánlkoznom, hanem valaki meglát, és hív. Ez persze nem történt meg. Miért is történt volna, amikor nem jártam megy oda, és kétségbeestem attól, hogy nyilván nekem is így, ilyen ügyesen kellene mozognom ebben a körben... Mintha fejbe vágtak volna. Teljesen összezavarodtam, zokogva hazamentem, és elhatároztam, hogy bármi mást, csak ezt nem... Gyorsan elkezdtem arab szakra készülni. Beiratkoztam a bölcsészkari felvételi előkészítőre, megtanultam arabul írni és olvasni – persze titokban, nehogy kirőhögjenek.

– Miért pont arab szakra?

– Fogalmam sem volt róla, hogy mit kellene csinálnom, hiszen igazából csak a

főiskolára, és a kutya sem ismert? Végül mégis leszerződtem Kecskemétre. Csakhogy egy héttel később felléptem az Egyetemi Színpadon, *A kis herceg* című előadásban. Teljesen véletlenül csöppentem ebbe a produkcióba: amikor a főszereplő kilépett, engem ajánlott helyette az előadás díszlettervezője, akivel együtt laktunk albérletben. Mondta nekik, hogy van itt egy lány..., ők meg azt mondták, hogy jó..., annak ellenére, hogy nem fiatal lányra, hanem idősebb férfira lett kitalálva az előadás.

A kis herceg egyébként furcsa időszakot zárt le az életemben: nem sokkal korábban egy színházi estén elment a kedvem az egész színházcsinálástól, mert úgy éreztem, pontosan látom, milyen a színházi szakma, ki kivel beszélget, kihez színház érdekelt. Elnéztem az osztálytársaimat, akik magyar–történelem, földrajz–történelem szakra jelentkeztek, tele ambícióval, aztán mégis tanár lett belőlük. Arab szakkal – gondoltam – biztosan nem lehetek tanár. Persze nem tudtam, hogy mi más lehetnék, mégis ez tűnt a legjobb értelmetlen választásnak. De *A kis herceg* véget vetett bölcsészambícióimnak. Visszakanyarodtam a színházhoz.

A rendező Verebes Istvánt is meghívta az Egyetemi Színpadra előadást nézni, de nem *A kis herceg*et, hanem egy másik darabot. Puskás Tamás szólt Verebesnek, hogy nézze meg *A kis herceg*et is, mert szerinte nagyon jó. Verebes meg is nézte, és szólt, hogy akar velem beszélni. Mert szeretné, ha ott lennék Nyíregyházán. Tehát meg-

valósult az álmom. Valaki azt mondta: nekem kell ez a lány. Nem tudtam hova lenni a boldogságtól.

– Azonnal szerződtetett?

– Addigra már Nyíregyházán is befejeződtek a szerződtetések, de megígérte, hogy egy év múlva mindenképpen megkeres és szerződtet, addig meg menjek csak Kecskemétre, ahol már úgyis aláírtam a szerződést. Azért elkérte a telefonszámomat, hogy ha bármi közbejönne... Egy hét múlva felhívott: a társulat Galambos Péterrel próbálja az *Utas és holdvilág* című darabot, és ha hajlandó vagyok így, a próbafolyamat kellős közepén átvenni az egyik szerepet, le tud szerződtetni. Kecskeméttel meg majd ő elintézi.

– Nem rémített meg a feladat?

– Attól rémültem meg, hogy mit várnak tőlem. Hiszen egyáltalán nem éreztem magam kész színésznőnek, még tanulni akartam. Azt vártam, hogy a rendezőm ne csak rendezzen, hanem tanítson és vezetgessen... Nem ez történt; egyből mély vízbe dobtak. Csakhogy én sokkal bátortalanabb voltam az ottani stúdiósoknál. ők akkor már jó ideje ott voltak, ismerték a társulatot, és ha az én szerepeim közül bármelyiket megkapták volna, örültek volna a fantasztikus lehetőségnek. Én semmi ilyesmit nem éreztem, én be voltam tojva. Márpedig kezdettől fogva nagy szerepeket kaptam. De nem azzal foglalkoztam, hogy ez kiugrási lehetőség, hanem azzal, hogy valami olyat várnak tőlem, amit még sohasem csináltam, és amit egyáltalán nem biztos, hogy teljesíteni tudok.

Az volt a legrosszabb, hogy egészen pontosan tudtam, mit várnak tőlem, mert egy ottani stúdiós fiú, akit még az Arany János Színházból ismertem, elmondta, hogyan harangozott be Verebes. Azzal ment le Nyíregyházára, hogy látott egy fantasztikus lányt, és mindenki felkötheti a gatyáját, ha majd ez a lány idejön. Ha ezt nem tudom, lehet, hogy semmi gond: egy kicsit gátlásos vagyok, de – gondoltam – ha majd beilleszkedem, jobban megy minden. De így... Egyáltalán nem azt csináltam, amit vártak tőlem. Éppen mert meg akartam felelni, egyáltalán nem tudtam megfelelni a nagy várakozásnak. Rettegtem attól, hogy rosszat csinálok, mert ha rosszat csinálok, nyilván mindenki egyből elkönyvel rossznak. Úgyhogy egyszerűen nem voltam hajlandó rosszat csinálni, inkább nem csináltam semmit. Stúdiós koromban is így kezdtem minden egyes új tanárral: kértek tőlem valamit, én meg azt mondtam, hogy nem tudom. Biztosan annak köszönhető a kisebbségi érzésem, hogy nem végeztem főiskolát, ami bizonyítaná, hogy valakik valahol

tehetségesnek tartottak, hiszen felvettek, sőt, diplomát is adtak. Ezután könnyű bátornak lenni.

– *Hogy sikerült az* Utas és holdvilág*?*

– Úgy, hogy amikor a premier után odajött hozzám az első ember, és kiejtette a száján azt a szót, hogy „gratulálok", nem bírtam tovább, eltörött a mécses, berohantam az öltözőbe, és csak zokogtam, zokogtam... Bejött Csoma Judit: „Te mit csinálsz? Sírsz? Miért?" Mintha nem tudná, mitől vagyok mélységesen kiborulva. „Azért, Judit – feleltem –, mert elviselhetetlenül rossz vagyok ebben az előadásban." „Mi?? Te? Hát akkor nézz meg engem!" – mondta, és elkezdte saját magát kifigurázni. Hogy az a kínos, amit ő csinál. Ő, aki ott brillírozott a színpadon! Volt ehhez lelke és humora. Nagyon jólesett, hiszen másképp is viselkedhetett volna. Elsorolhatta volna a hibáimat... Hát lett volna mit mondania... Például az egyik jelenetünkben ki kellett volna borulnom, mert lelépett a férjem – de nekem ez egyáltalán nem ment. Én, aki sokkal inkább ösztönös, mint „agyalós" színésznő vagyok, és általában nem okoz gondot, ha érzelmeket kell kimutatnom, abban a jelenetben mintha valami páncélban lettem volna. Akárhogy erőlködtem, semmi. Olyan gyönge voltam, mint egy molylepke – és ott állt mellettem egy profi színésznő, aki annyival jobb volt nálam abban a kicsi szerepében is, hogy az őrület. Ettől aztán még jobban ledöngölődtem. Ráadásul – gondolom – ő is kíváncsi volt, hogy mit csinál majd a lány, akit Verebes hozott. Hát... semmit.

Egyébként Judittól tanultam meg próbálni. Mindig is csodáltam, ahogy ezerféle ötlettel áll elő, ezerféle dolgot kipróbál. Én sohasem tudtam, hogy merre kellene elindulnom, és amikor azt hittem egy jelenetről, hogy már réges-rég rendben van, ő még mondott valamit, ami nem jó benne. És akkor vettük újra. Ezerféleképpen. Ez nagyon ösztönzően hatott rám. Persze ki voltam borulva, amikor „rugdosott"; szenvedtem, de azt a szenvedést semmiért sem adnám. Kénytelen voltam gondolkozni és megmozdulni a színpadon, mert valaki folyamatosan azt várta, hogy csináljak már végre valamit. Hogy ne legyek ennyire bátortalan.

– *Mikor kezdtél jó lenni?*

– A *Nórá*ban, Lindéné szerepében még mindig elég halovány voltam, talán az *Ismerősök*ben kezdtem oldódni; ez volt az első előadás, amelyikben a kollégáimnak már tetszettem. Aztán jött a *Sirály* – már akkor szóba került, hogy esetleg én játszom Nyinát, amikor először találkoztunk Verebessel. Nagyon vártam, hogy vele dolgozzam, hiszen ő volt az, aki látott bennem valamit, úgyhogy – gondoltam – ha más nem is, ő biztosan tudja majd, hogyan lehet kihozni belőlem a maximumot. Aztán ott sem úgy alakultak a dolgok, ahogy vártam. Megint képtelen voltam kinyitni a számat és mondani valamit. Csak végrehajtottam, amit Verebes kért. Nagyon erős elképzelése volt a darabról, ellentétben velem, akinek semmilyen elképzelésem nem volt róla. Nemrég visszanéztem az előadást; csak úgy bűzlik az alakításom az instrukcióteljesítés-szagtól. Megcsináltam mindent, de nem tudott a sajátommá válni a szerep. Milyen jó lenne, ha most dolgoznánk együtt – ma már talán nem lennének gátlásaim vele szemben.

Szász Jánossal volt egy munkánk két évvel ezelőtt Gyulán, a *Marat,* amikor úgy éreztem, hogy mint valami tetves, nagy csomagot, végleg sikerült leraknom a vállamról a gátlásosságot és szégyenlősködést. Jánossal azelőtt mindig úgy dolgoztunk, hogy a próbákról ki volt zárva a külvilág, csak a szereplők és a munkatársak lehettek ott. Még a főpróbán sem engedte meg, hogy fotózzanak. A *Marat* alatt viszont bárki beülhetett próbát nézni, és annyira örültem, hogy ez engem egyáltalán nem zavar. Hogy ezek szerint annyira jó munkakapcsolatban vagyok ezzel a rendezővel, annyira értjük egymást, hogy ilyen helyzetben is úgy tudok dolgozni, mintha magunk között volnánk. Gátlástalanul merek bármit csinálni, mert ő az egyetlen, akinek a véleménye számít. Ettől fogva senki és semmi nem tudott izgatni. Csak aztán sajnos kiderült, hogy amikor új rendező jön, mindig visszatér a bátortalanságom, nem merem vállalni saját magamat. Ha megkérdőjelezem a saját gondolataimat, sem a darabhoz, sem a szerepemhez nem tudok hozzászólni. Szegény rendező nem tehet semmiről, mert én gátolom saját magamat. Jött például Máté Gábor, aki *A viszontlátás trilógiájá*t rendezte – nála is görcsöltem attól, hogy meg kell szólalnom a színpadon, és egyáltalán nem voltam elégedett magammal, pedig nagyon szerettem vele dolgozni. Szerintem akkor leszek majd jó, ha minden rendezővel dolgoztam már.

– *Olyan rendező nem is volt, akinek már az első munkában is megnyíltál?*

– De. Szász János. *A vágy villamosá*ban rögtön elkezdtem gondolkozni, vitatkozni, hozzátenni a magam részét.

– *Ez Szász érdeme?*

– Persze, az övé is, de leginkább annak a furcsa helyzetnek köszönhető, amelyben az első közös próbánk zajlott. Már próbálták *A vágy villamosá*t, Gábos Kati próbálta Stellát, de terhes volt, és tudtam, hogy amikor elmegy szülni, én veszem majd át a szerepét. Egy délelőtt Kati rosszul lett, és kiderült, hogy nem tud eljönni az esti próbára. Kérdezték, hogy én eljönnék-e; mondtam, hogy persze, csak előbb be kell mennem Verebeshez szerződni. Azt gondoltam, hogy a szerződtetésnek öt perc alatt vége lesz, de ennél jóval hosszabbra nyúlt, mert én közben teljesen kiborultam. Arról beszéltünk, hogy hogyan dolgozom, és hogy érzem magam Nyíregyházán. Verebesnek teljesen igaza volt mindenben, hiszen nem produkáltam szakmailag semmit. Én meg elmondtam neki, hogy egyáltalán nem találom a helyemet Nyíregyházán, nem bírom megszokni, hogy el vagyok szakítva a barátaimtól, és semmi sem történik velem. Lekerültem egy csendes kisvárosba, ahol a kollégáim iszonyú rendesek, mindenki segít, senki sem bánt, de én mégsem tudom azt nyújtani, amit kellene. Leblokkoltam. István erre azt javasolta, hogy menjek fel többször Pestre – ő is ezt csinálja: felmegy, jól felhúzza magát, visszajön... De már felmondtam a pesti albérletemet. Teljesen reménytelennek láttam a helyzetet. Két évig nem sírtam emiatt, de most kitört belőlem az eltelt időszak összes fájdalma. Átvánszorogtam az igazgatói szobából valamelyik WC-be zokogni. Éppen jöttem kifelé véresre sírt szemmel, amikor összetalálkoztam Csoma Judittal, aki csak annyit kérdezett, hogy „akkor mehetünk próbálni?". Mondtam: persze. Akkora világfájdalmat éreztem abban a pillanatban, hogy minden mindegy volt. És valahogy ettől teljesen ellazultam. Nem tudott érdekelni, hogy rossz vagyok, arra sem gondoltam, hogy meg kellene felelnem Szász Jánosnak, csak azt éreztem, hogy ami velem történik, az borzasztó, de ezt most végigcsinálom – mint valami mártír, aki próbál, miközben az élete romokban hever... És nagyon jól ment az a próba.

– *Előtte nem is láttál próbát?*

– Dehogynem, sőt, kintről többször közbe is szóltam, vagyis életemben először – legalábbis Nyíregyházán először – megszólaltam. Igaz, minden mondatot úgy kezdtem, hogy „lehet, hogy ez hülyeség, de...", viszont egy idő után láttam, hogy senki sem harapja le a fejemet a gondolataim miatt. Persze ha Szász azt mondja az első hozzászólásomra, hogy hülyeség, biztos, hogy soha többé nem merek megszólalni. Kati aztán próbált még egy darabig, de végül úgy döntöttek Jánossal, hogy az állapota miatt mégsem csinálja Stellát.

– *Te pedig rögtön megkaptad érte a legjobb női mellékszereplő díját a Szegedi Színházi Találkozón. Még ez sem hozta meg az önbizalmadat?*

– Amikor átadták a díjat, az olyan volt nekem, mintha felolvasták volna a nevemet azok között, akiket felvettek a Főiskolára. Emlékszem, egy szegedi kerthelyiségben boroztunk éjszakánként. A haza-

utazásunk előtti hajnalon már a szállodában voltam, amikor telefonált Szász János, hogy ne menjünk sehova, mert díjat kap az előadás és benne én is. Már világosodott, de elindultam a többiekhez a kocsmába, hogy elújságoljam nekik a hírt – úgy éreztem, muszáj megosztanom velük az örömömet. Ők meg csak ültek, és vigyorogtak, mintha a világ legtermészetesebb dolgát jelentettem volna be. Akkor hazamentem, megint zokogtam egy nagyot – szinte fel sem bírtam fogni, hogy mi történt.

– A következő évben is te kaptad ugyanezt a díjat a Ványa bácsi *Szonyájáért.*

– Akkor arra gondoltam, hogy az lenne a legjobb, ha soha többé nem mennénk semmilyen fesztiválra, és soha többé nem osztogatnának díjakat, mert ha én nem kapok, az biztosan rosszul fog esni. Vagyis azt a hülye érzést hozta ki belőlem az újabb díj, hogy innentől fogva mindig a legjobbnak kell lennem. És ezt nagyon nem szerettem. Bosszankodtam is, hogy minek kellett megint megkapnom a díjat, hiszen ennek nem lehet köze ahhoz, amiért én a színházat csinálom... Nincs is, csak díjat kapni annyira jó.

– Másodszorra is meglepett?

– Engem már az is meglepett, amikor a bemutató után sorban megdicsértek. Mindenkinek csak azt hajtogattam, hogy ez a szerep még nincs kész – úgy néztek rám, mint egy idiótára. Pedig tényleg így éreztem. Hogy szeretném tovább próbálni, mert még nem jó, még nem csináltam meg. János azt mondta, hogy nem tudja, hol járok, hiszen az összes szereplő közül én készültem el leghamarabb a szereppel. Egy idő után aztán hajlottam rá, hogy elhiggyem: talán mégis rendben van ez a Szonya, ha mindenki azt mondja...

– Ugyanúgy dolgoztatok Szásszal, mint A vágy villamosá*ban?*

– Itt a próbaidőszak elején körülbelül másfél hétig csak ültünk az asztalnál, és olvastuk, elemezgettük a darabot. Mindnyájan gondolkodtunk mindenki más jelenetein és szerepén is, és amikor elkezdődtek a rendelkezőpróbák, már mindenki tudta, hogy milyen is az a szereplő, akit játszik. Én legalábbis tudtam, hogy milyen Szonya, mi boldogítja, hogyan gondolkozik a világról, mik a vágyai, mit szeretne az élettől, mit gondol Ványáról, Jelenáról, Asztrovról... Az elemzőpróbák után nagyjából az is körvonalazódott, hogy milyen előadást akarunk. Tudtuk, hogy miről fog szólni; hogyan fog szólni a reményről és a reménytelenségről...

Antal Csaba az első próbára behozott Csehov életéről szóló könyveket meg néhány fotót, és olyan nagy kedvet kaptam az olvasáshoz, hogy csak úgy faltam ezeket az életrajzokat. Elolvastam *A Man*ót is, és összehasonlítgattam a *Ványa bácsi*val – előtte nem is tudtam, hogy a *Ványa bácsi*t *A Man*óból írta Csehov, és azért írta át *A Man*ót, mert túlságosan optimistának találta, ő pedig közben megtapasztalta, hogy az élet nem ilyen: sokkal durvább, és egyáltalán nem ennyire reményteli. A *Ványa* vége valóban nagyon szomorú. Ott marad két ember, Ványa és Szonya, miután Jelena és a papa elment, és hatalmas űr marad utánuk a házban. Mint amikor a szüleim elküldtek a nyári szünetre a nagymamámhoz, néha ők is lejöttek egy-két napra látogatóba, és aztán elmentek. Becsukódott a nagykapu, visszamentem a nagymamám házába, és azt olyan, de olyan üresnek találtam... Az előbb még itt volt az apukám meg a gyönyörű anyukám, aki megpuszilgatott, most meg ott maradtunk kettesben a nagymamával. Minden sokkal szomorúbb lett, de aztán jött a másnap, és az élet ment tovább. Csakhogy a *Ványa* végén épp a legszomorúbb ponton van elvágva a történet. Az egyedül maradás pillanatában, és ezt elviselhetetlennek érezzük.

– Hatottak rád ezek a szomorú szerepek?

– Egy időben kiborított, hogy csak szerencsétlen sorsú nőket játszom. Ráadásul a *Krétakör*ben a vidám szerepeim helyett át kellett vennem Pregitzer Fruzsinától Fruzse szerepét, sőt, egy új

A portrékat Schiller Kata készítette

előadásban még egy szerencsétlen nőt osztottak rám, pedig annyira boldogtalan voltam magam is, hogy úgy éreztem, ennyi szerencsétlenséget egyszerűen nem bírok elviselni. Stúdiós koromban játszottam utoljára vidámabb szerepeket, pedig imádtam bohóckodni, ripacskodni, de valahogy sem Verebes, sem Szász nem erről az oldalamról ismert meg. Vígjátéki szerepet eszükbe sem jutott rám osztani, márpedig nagyon nyomasztó tud lenni, ha egy színésznő kizárólag olyan nőket játszhat, akik az életnek csak a rossz oldalát tapasztalják meg. Nagyon vártam, hogy a másik arcomat is megmutathassam. Nem azért, hogy bebizonyítsam, ezt is tudom, csak azt reméltem, ha majd ilyet is, olyat is játszom, jobban fogom érezni magam.

– Így lett?

– Szerencsére jöttek a vidámabb szerepek, például Varvara *A mandátum*ban. És az alatt a próbaidőszak alatt valóban jól éreztem magam, főleg azért, mert nagyon egymásra voltunk hangolódva. Mindenki. Én a Mohácsival való munkák elején mindig azt gondoltam, hogy biztosan nem tudok majd az egészhez hozzátenni semmit. Eleinte nem tudtuk, hogy ki melyik jelenetben lesz benne, melyik szerepet vagy szerepeket játssza majd; a próbák alatt formálódtak a darabok is, gyakorlatilag közösen írtuk át őket. Rengeteget adtunk hozzá a szerepünkhöz és a jelenetekhez,

de a szöveghez is, a kellékeket is mi találtuk ki. Én egy ideig nem szóltam bele semmibe – így volt ez a *Krétakör* és *A mandátum* próbáin is: az első két héten semmi sem jutott az eszembe, aztán egyszer csak „beindult az agyam”...

– *És* A vészmadár*ban, a Bárkán?*

– Ez a munka sok szempontból más volt. *A vészmadár* nem „átíródott” a próbákon, hanem valóban ott született meg. Ha kész darabból indulunk ki – még akkor is, ha azt A-tól Z-ig átírjuk –, tudjuk, hogy milyen az a szereplő, akit játszunk, és hogy pontosan miről szól a darab, a jelenetek. Kész darab nélkül sokkal nehezebb. És nekem most még nagyobb szükségem lett volna arra, hogy beszélgessünk a jelenetekről, de mindenki elrohant a próbák után. Nagyon hiányoztak a beszélgetések. Emlékszem, milyen jó volt, amikor az utolsó decemberi, azaz a második előadás után először maradtunk egy kicsit együtt, és én csak hajtogattam, hogy szerintem még ezt lehetne, azt lehetne... Annyira örültem, hogy végre együtt vagyunk, és beszélgetünk, hogy hirtelen rájuk zúdítottam mindent, ami eszembe jutott – úgy látszik, be akartam pótolni három hónapnyi kukaságomat. Kár, hogy a többi este nem volt ilyen. De persze nem mondhatom azt egyik kollégámnak sem, hogy ugyan, ülj már le, beszélgessünk, hátha eszembe jut valami. Van, aki messze lakik, a másiknak gyerekei vannak, a harmadiknak más munkája van... csak én így nem találok semmi élvezetet a színházban.

– *Nem gondolod, hogy ez Pesten mindig így lesz?*

– Úgy látszik, a hosszú beszélgetésekről le kell szoknom. De ha ez így folytatódik, hamarosan nem fog érdekelni az egész... Mert én azt élvezem a színházban, hogy együtt vagyunk, együtt gondolkodunk, közösen csinálunk valamit. Van egy közös ügyünk, ami egy időre fontosabbá tud válni mindennél. Ha nem így van, ha nem beszélünk egymással, ha nem figyelünk egymásra, az egésznek semmi értelme. Nekem mindig nagy elvárásaim voltak a színházzal szemben; már gyerekkoromban is valami „ideális” dolognak képzeltem. Először tanítónő akartam lenni, de aztán hetedikes koromban rádöbbentem, hogy milyen is lenne az az élet. Rájöttem, hogy amit én szépnek, jónak, idillikusnak gondoltam, az egyáltalán nem olyan. Belegondoltam, mit is jelent hazajárni a munkából egy álmos kisvárosban, és felnevelni a gyerekeket – és hirtelen nagyon szürkének láttam az egészet. Reggel tanítok, aztán bevásárolok, hazamegyek, megfőzök – és közben elmúlik az életem. Éreztem, hogy ha tanítónőnek mennék, valami olyanba lépnék, ami elszürkít. Engem az foglalkoztat, hogy mindig valami többet és újat csináljak. Valamit, amihez közöm van, ami belülről jön. Erre találtam ki magamnak a színészetet. Mert a színészet folyamatos tanulás, és úgy éreztem, hogy mindaz, ami bennem tombol, színésznőként majd kijöhet, „kirobbanhat” belőlem... Azt is gondoltam, hogy engem nem a hírnév érdekel majd, hanem vidéken leszek színésznő, ahol a kutya sem ismer – felmegyek a színpadra, és az ki fog elégíteni, mert mindig új és újabb dolgokat próbálhatok ki, tanulhatok meg. És egyedül is teljes életet élhetek, hiszen a költészet meg az irodalom velem lesz... Közben persze kiderült, hogy nem vagyok ilyen. Mert egyáltalán nem zavar, hogy színésznek lenni nem azt jelenti, hogy a költészetben élni. Megdöbbentem, amikor először mentem be a József Attilába, és azt hallottam, hogy a színészek csúnyán beszélnek. Ez nem lehet – gondoltam magamban –, hiszen ez egy színész... Vagy a színészek ilyen „hétköznapi” emberek volnának? És a díszlet hátulról ennyire ronda?! De ezt is, azt is elfogadtam.

Egészen gimnazista koromig színész akartam lenni, de hirtelen szétestem darabjaimra, nem tudtam, hogy ki vagyok; csak az foglalkoztatott, hogy mi az élet értelme, milyen szörnyű dolog élni, és vajon az osztálytársaim miért nem tudják ezt? Majdnem öngyilkos lettem, mert nem nézett rám egy fiú sem. Ott akartam hagyni a gimnáziumot, hogy átmenjek a szentesi drámatagozatra, ahová az általános iskola után nem mertem jelentkezni, mert már akkor is beszari alak voltam, és attól féltem, hogy kiderül: nem vagyok tehetséges. Világfájdalmas, mély depresszióban szenvedtem. Aztán jött az első nagy szerelem, ami még jobban szétzilálta az agyamat. Akkor már végképp nem tudtam, hogy mit akarok, és attól kezdve három éven át minden akartam lenni: kozmetikus, tornatanár, művészettörténész, biológus, kémikus... Az osztályfőnökünk félévenként megkérdezte, hogy ki hova adja le a jelentkezési lapját, és egyetlen ember volt az osztályban, aki minden félévben mást mondott: én. Mert az akartam lenni, amiben a legjobb lehetek. Aztán egyszer csak megint tudtam, hogy színész akarok lenni – ugyanezzel indítottam elsőben is. Akkor elmentem egy vers- és prózamondó versenyre, ahová egy drámarészletet vittem, de még csak meg sem említettek az eredményhirdetéskor. Ez megint mélyen lesújtott, és rögtön elkönyveltem magam rossznak, tehetségtelennek. Inkább elkezdtem rajzolni, aztán negyedikben visszajött a színház.

Nem igazolódott be az a fantasztikus elképzelésem a színészetről, hogy mint munka, mint hivatás tökéletesen kielégítene engem. Nem. Ezért aztán vidéken lenni sem annyira jó. Bár az, hogy nekem valójában mi a jó, igazából most fog kiderülni. Egyelőre elég nagy csapásnak tűnik, hogy Pesten vagyok, bármennyire is vágytam ide. Nagyon el vagyok itt anyátlanodva. Pesten éltem hat évig, de hat év távollét után nem könnyű visszajönni. Rengeteget változott a város is, a színház is, a barátaim is. Nagyon vágytam hozzájuk vissza, mégis alig tudunk találkozni, elsősorban az én munkáim miatt, de egy kicsit ők is elfelejtettek. Azért jöttem el Nyíregyházáról, hogy ne csak a munkámban éljek, de velem most semmi sem történik. A régi pesti években, stúdiós koromban sokkal izgalmasabbnak, pezsgőbbnek éreztem az életet, mert valami *előtt* álltam. Most meg itt vagyok a nagybetűs Életben, felnőttem, és nem vesz körül a nyíregyházi „burok” sem.

Stúdiós koromban biztos voltam benne, hogy nincs jobb annál, mint színpadon lenni. Ha felmentem a színpadra, túl tudtam magam tenni bármilyen problémán, a játék helyrebillentett mindent. Sok színészt ma is ez éltet: „nem baj, ha nincs rendben a magánéletem, hiszen ott a színpad”, de nagyon örülök annak, hogy ezt már nem így gondolom, hogy mind a kettő fontos számomra. Legyen jó a színházban, de ki is tudjak lépni belőle. Ezért vágyom arra, hogy rendben legyen a magánéletem, és megtaláljam a harmóniát, akkor is, ha egyedül vagyok.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

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

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t.....pld.ban.....időtartamra.
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

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

NÁNAY ISTVÁN

Harmincasok fesztiválja

■ DIVADELNÁ NITRA ■

Rendszeresen jelen lévő vendégként kísérhettem végig azt a tízéves folyamatot, amelynek során az egykori Csehszlovákia színházainak – néhány külföldi együttes fellépésével színesített – találkozójából Közép-Európa egyik legrangosabb nemzetközi fesztiválja lett.

1992-ben tizenöt szlovák és négy cseh társulat mellett egy-egy magyar, szlovén és jugoszláv együttes lépett fel a Divadelná Nitrán; 2001-ben viszont hat szlovák, két cseh, illetve egy-egy bolgár, brit, francia, lengyel, magyar, orosz és USA-beli színház mutatkozott be. Ha figyelembe vesszük, hogy ez a rendezvény a szlovák országos színházi találkozóból nőtt ki (azaz a cseh előadásokat is külföldinek tekinthetjük, amit persze ott érzelmi okokból nem tesznek), akkor tíz évvel ezelőtt még a produkciók hatvannyolc százaléka volt hazai, legutóbb viszont már csak negyven. 1992-ben négy, most nyolc országból érkeztek külföldi résztvevők. A Divadelná Nitra szervezői tehát igyekeznek egyensúlyban tartani a hazai és a vendégprodukciók arányát, azaz a bel- és külföldi szakmának egyszerre szeretnék bemutatni a szlovák színház értékeit és az európai trendek képviselőit.

A fesztivál programjában – ahogy ez többnyire más találkozókon is tapasztalható – zömmel klasszikus drámák interpretációi láthatók. Darina Kárová igazgatónő és tanácsadói mindig olyan előadásokat igyekeznek meghívni, amelyek elsősorban formai, képi, zenei fogalmazásmódjukkal hatnak bizonyos közönségrétegekre. Előnyben részesítik a kilencvenes évek divatirányzatait, és ezen belül többnyire jól kitapintható értékszempontokat érvényesítenek a válogatásban.

A Nyitrai Fesztivál – e válogatási szempontoknak is köszönhetően – a város és a szlovák színházi szakma nagy eseménye. Az óriási színház hatalmas nézőtere minden előadáson megtelik, s a kisebb produkciók, a kísérő rendezvények is nagyon sok érdeklődőt vonzanak. Egyetlen program azonban zártkörű: ez a Kritikusok Díjának *Dosky* (azaz deszka) című átadó ünnepsége, amelyre mindig a fesztivál első estéjén kerül sor.

Ez az ünnepség nem(csak) protokolláris esemény, hanem valódi színházi produkció. A teátrális kísérő vagy keretműsornak rendezője, szerkesztője, tervezője van, fellépőit valamelyik – a fesztiválon különben is részt vevő – társulatból választják ki, a díjátadás pedig oldott, derűs, meglepetésekkel teli, vidám ceremónia. A kategóriánként legtöbb voksot kapott három jelölt nevét nyilvánosságra hozzák. A nominálták mindannyian jelen vannak az ünnepségen, s csak ott derül ki, hogy közülük ki kapta a legtöbb szavazatot a harmincöt kritikustól. Az oklevél mellé – plakett helyett – nemes fából gyönyörűen gyalult deszkát kap a legjobbnak ítélt produkció, rendező, színész és színésznő, látványtervező, zeneszerző és pályakezdő. A 2001-es ünnepségen az előző évi elsők méltatták pályatársaikat, s adták át nekik a díjat. Miközben az ünnepségen és az azt követő fogadáson egyformán boldognak láttam a díjazottakat és a díjátadókat, a második-harmadik helyen jelölteket és a „csupán" érdeklődő kollégákat, eltűnődtem: lehetne-e nálunk ilyen ünnepet rendezni?

A tizedik találkozó jubileumi jellegét elsősorban a kísérő rendezvények demonstrálták: tanácskozások és kiadványok foglalkoztak a fesztivál történetével, esélyeivel, általános esztétikai, szociológiai, finanszírozási és szervezési problémáival. A program a korábbiakhoz hasonlóan színvonalas volt, de feltűnt, hogy az előző évekhez képest több, a kínálat nagyobbik felét kitevő kortárs dráma vagy színpadi szöveg feldolgozását láthattuk.

Ezek közül a jó nevű pozsonyi Astorka Korzo '90 Heiner Müller-előadása, a *Kvartett* csalódást okozott, mert ugyan a kritikusok több kategóriában is díjra jelölték az alkotókat, a produkció laposnak, szellemtelennek, unalmasnak s színészileg igencsak közepes színvonalúnak bizonyult. A pozsonyi Nemzeti Színház színre állításában a *Kés a tyúkban* pasztell színvilágban tartott, lírai hangulatú életképnek hatott. A szintén pozsonyi GUnaGU a kevés alternatív színházak egyike Szlovákiában, alighanem ez (s szerintem csak ez) magyarázza, hogy csaknem minden évben fellép Nyitrán. Ezúttal *Az angol könnyű, Csaba halott* című nonszensz leginkább sablonos, igen olcsó komikummal élő kabaréra emlékeztetett. A brnói HaDivadlo az egyik legprogresszívebb cseh kisszínháznak számít, ezt részben igazolták Mark Ravenhill *Faust halott* című darabjával, amely két homoszexuális fiú kapcsolatának „antik" női kórussal, videóval, szabad időkezeléssel kissé túlbonyolított története. A pétervári Formalnyij Tyeatr és a Balti Ház számos fesztiváldíjjal jutalmazott koprodukciója, a *Bolondok iskolája* az ötvenes évek Szovjetuniójának hétköznapjait mutatja be, amelyekben a megkettőzött énű kamasz hős csetlik-botlik, s keresi a körülötte levő zavaros világban az igazságot. Andrej Mogucsij rendezése mindenekelőtt képiségével és zeneiségével teremt igen erős atmoszférát. A műfaji változatosságot biztosítani hivatott két táncos produkció, a londoni Frantic Assembly *Underword*je és a New York-i David Parker & the Bang Group *Beatification* című előadása nem tartozik e műfaj jelesei közé; az előbbi négy lány kapcsolatát ábrázolja zavarosan, közhelyesen, minimális színészi és mozgástechnikai igénnyel, az utóbbi egyértelműen szórakoztatóipari varietétermék.

Ascher Tamás Thália színházbeli *A vágy*-rendezése megosztotta a szakmai közönséget; egyesek avítt, konzervatív, realista-naturalista pepecselésnek tartották, mások a jelenlegi divatirányzatok ellenében úgy emlegették, mint a tiszta és igazi színház példáját. Egyértelműbb visszhangot keltett a komáromi Jókai Színház Magyarországon is játszott *Amadeus*a. Czajlik József rendezésével először szerepelt szlovákiai magyar előadás a Nyitrai Fesztiválon – és megérdemelt sikert aratott.

A fesztivál karakterét azonban nem ez a műsorréteg szabta meg, hanem a klasszikusok át- vagy újraértelmezett előadásai: a nyitrai *Hamlet* és *Álomjáték*, valamint a caeni *Király*, a wrocławi *Cseresznyéskert*, illetve a Hradec Králové-i és a szófiai *Három nővér*.

A fesztivál nyitó előadását Alföldi Róbert rendezte; az ő *Hamlet*je generációs és politikai dráma. A nyitó képben, hatalmas tömör falak határolta szűk térben egy csuklyás pulóveres, tornacipős fiatalembert látunk, amint az egyetlen bútordarab-

nál ül: számítógépezik. (Díszlet: Kentaur; jelmez: Bartha Andrea.) A feje fölött, a magasban, óriási kivetítőn is megjelennek a monitorjain cikázó képek. Szörfözik a Shakespeare, *Hamlet*, színház, szerepnevek, a nyitrai Divadlo Andreja Bagara s más nevek között. Ezután anélkül, hogy bármire ráklikkelne, az ernyőn egy negyven-ötven év körüli férfi képe jelenik meg, s megszólal Hamlet atyja. Mindebből kiderül, hogy az ifjú a világot csak az internet, a média közvetítésével ismeri, a feltehetően önkéntes bezárkózás és a számítógépes valóság hatására neurotizálódik, amit csak súlyosbít apja virtuális megjelenése. Egyetlen ember bejáratos hozzá: a köpcös, kesehajú, kopaszodó Horatio, aki társaival szeretné kicsalni odújából Hamletet. Próbálkozásuk a Szellem megjelenése után sikerrel jár.

A színváltás során csupán a falak tolódnak el, a tér kitágul, középen hatalmas kapu nyílik, fölötte fedett átjárófolyosó jön létre. Éppen fogadásra készülődnek, fotósok, rádiósok, tévések várakoznak a királybeiktatási ceremóniára. A háttérből előtolnak egy több méter magas, közelmúltunkból oly jól ismert, szocreál stílusú köztéri szobrot. Az idős Hamlet jobb lábbal előre, kis terpeszben áll, bal kezét zsebre dugja, fejét felveti. E szobor előtt hangzik el az új uralkodó esküje, majd a szobrot hátratolják, hogy helyet adjanak a hatalmas büféasztalnak. A vendégek csaknem mindent felzabálnak, s miután kizavarják őket, jöhet a királyi pár és legszűkebb kabinetje – természetesen az étel- és italkészletet felfrissítik, de változatlanok az eldobható műanyag tányérok és poharak. Hamlet a maradékokkal teli asztalra ugorva támad anyjára és Claudiusra, szavait a műanyag holmik ropogása, pattogása kíséri. A szituáció kettős hatású: félelmetes és komikus egyszerre. Ez az ambivalencia az előadásban szinte végig érvényesül.

A meghökkentő megoldások folytatódnak: Polonius molett, koszorúba font, rikító szőke hajú, retikült és nyakába akasztott szemüveget hordó nő. A rendezői döntést nemcsak a figura locsifecsisége és gyerekei iránti – időnként ugyan furcsán megnyilvánuló – szeretete hitelesíti, hanem az is, hogy a királyhűségnek járulékos személyes motivációja lesz: a korosodó női kamarás a fiatal király csodálója.

Ophelia apró, tömzsi leányka, aki szerelemmel csüng Hamleten, s a vonzódás sokáig kölcsönös. Mindaddig, míg Hamlet bizonyosságot nem szerez arról, hogy a lány is részese a bűnszövetkezetnek. Hogy önként vagy kényszerből? Azt már nem vizsgálja. A döntő fordulat a *Lenni vagy nem lenni*-monológ után következik be. Hamlet bejön az üres színpadra, s a kapu egyik oldalán krétával felírja a falra: „lenni vagy", majd a másik oldalára: „nem lenni". Ophelia is ott van, a fiatalember mintegy neki mondja el gondolatait. A lány menekülni próbál agresszívan ágáló társa elől, s úgy irányítja futását, hogy elkerülje azt a helyet, ahol a király és a kamarásnő megbújt. Ezt a cselezést veszi észre Hamlet, emiatt küldi kolostorba Opheliát – miközben a falhoz támasztva megerőszakolja. Poloniusban ekkor a hivatalnokot legyőzi az anya, odarohanna lányához, de Claudius visszaparancsolja. Ilyen apró drámai pillanatok sokasága születik meg az előadásban.

Az egérfogó-jelenetben tizenöt-húsz fős színészcsapat jelenik meg, csupa fiatal, gyanús alak. Nem tudni, mit keresnek ott, hiszen dolguk alig akad. A „Gonzago megöletése" című jelenetben aztán végképp csak szemlélődők vagy legfeljebb zenészek lesznek, ugyanis Hamlet Claudiust is bevonja a játékba: ő játssza az epizód gyilkosát. A király, hogy elkerülje a botrányt, belemegy a játékba, de aztán természetesen szétrobbantja a helyzetet. Alföldi a királyi ima, illetve Gertrud és Hamlet jelenetét térben összevonja. Hatalmas ágyon próbál szeretkezni az uralkodópár, s miután az aktus sikertelennek bizonyul, fordulna Istenhez a férfi. Felesége előimádkozik, de szavaik csak nem formálódnak fohásszá. Polonius az ágy alá bújik (megint egy komikus fordulat!), s Hamlet a matracon keresztül géppisztollyal lövi szitává.

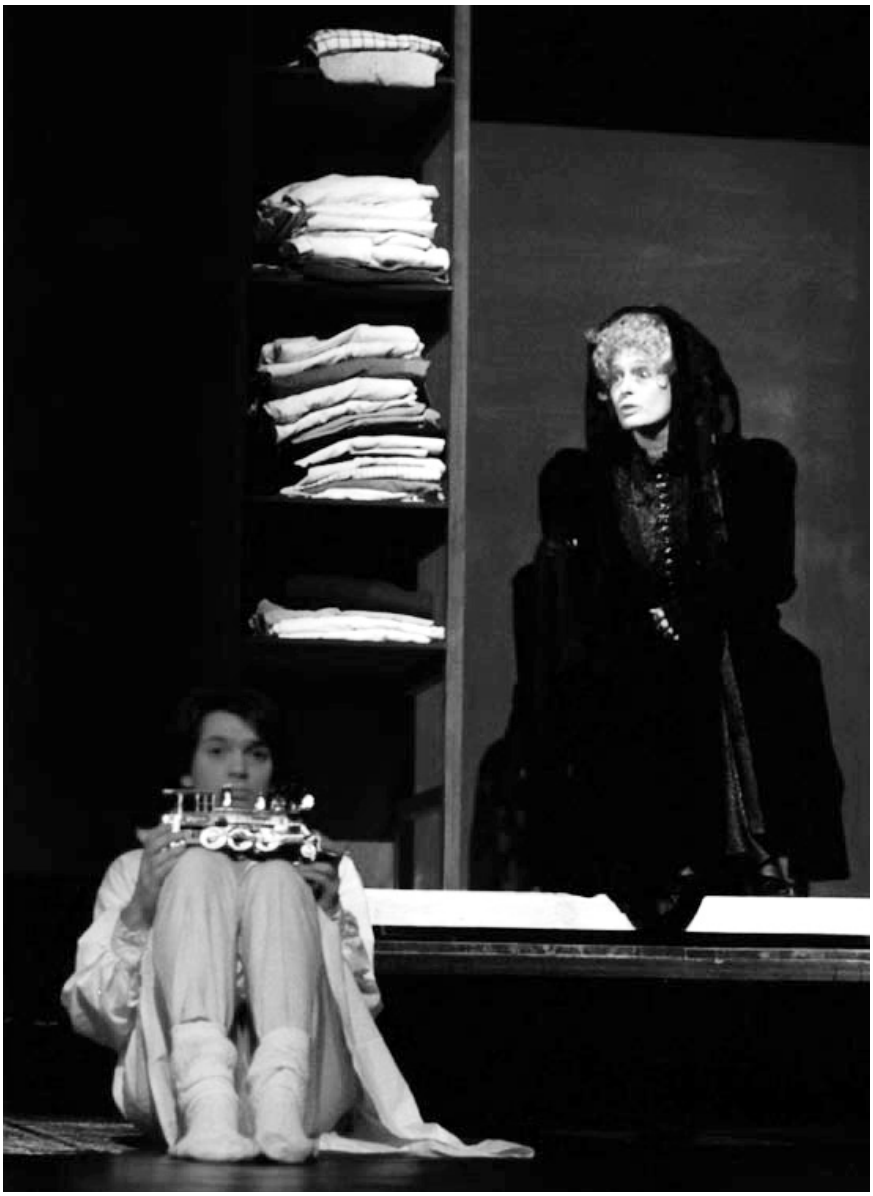
Alföldi Róbert Hamlet-rendezése

A clownok – mondanom sem kell – ezúttal nem sírások, hanem boncmesterek, s Hamlet és Laertes végső párbaja komputeranimációval van összekötve. A záróképben ugyanazok a fiatalok jelennek meg, akiket már színészként megismertünk. Fortinbrast szoros védőgyűrűbe fogva lépdelnek előre. Ledobják köpenyüket, s ott állnak fekete csizmában, nadrágban és ingben. Rajvonalba fejlődnek, és dübörgő zenére kimérten megindulnak a nézőtér fel. Amikor elérik a színpad szélét, leugranak az első sor elé. Sötét.

Alföldi most is, mint általában, nagyon erős hatáselemekkel dolgozik. Képi-zenei kompozíciói sokértelműek, s kifejezik egy generáció tehetetlenségét, kiszolgáltatottságát, de hatalmi harcait, gátlástalanságát és gerinctelenségét is. Polonius és Gertrud kivételével ugyanis minden szereplő a harmincasok korosztályába sorolható. Az előadás mégsem dicsérhető maradéktalanul, ugyanis bármilyen hatásos a rendezői kompozíció, csak akkor lenne teljes értékű, ha minden szerep megformálása elérné a képek intenzitását. Az alakítások zöme azonban kifejezetten halvány.

A nyitrai *Hamlet* megosztotta a közönséget és a szakmát. Ebben gyaníthatóan elsősorban nem esztétikai szempontok játszották a főszerepet. Mint ahogy abban sem, hogy a produkció budapesti vendégjátékához az ottani kulturális kormányzat nem járult hozzá, mondván: ez a *Hamlet* nem képviselné méltóképpen a szlovák színházművészetet.

Strindberg *Álomjáték*a a kilencvenes évek különböző színházi irányzatainak emblematikus darabja lehetne, hiszen képviselői többek között épp azt a fajta asszociatív dramaturgiát tekintik meghatározónak, amely a strindbergi álomtechnika lényege. Igen ám, de az *Álomjáték* és a kései Strindberg-trilógia többi darabja is tömény s igen bonyolult filozó-



Álomjáték (Divadlo Andreja Bagara)

Ctibor Bachratý felvételei

fiai költészet, márpedig mi sem áll távolabb, mondjuk, a posztmoderntől, mint a líraiság és a filozófia.

A Divadlo Andreja Bagara előadását litván vendégrendező, Gintaras Varnas vitte színre. Az előjáték – amelyben Indra isten elmagyarázza lányának, hogy milyen szörnyű a földi élet, majd elküldi őt, hogy maga tapasztalja meg mindezt – fordított térbeli helyzetben zajlik, azaz a közönség a színpadról nézte, amint a nézőtér széksorainak fehér védőtakaróját leszedő fiatalember mint Indra okítja a székek között fel-alá libbenő lányt. A helycsere után kezdődik a tulajdonképpeni darab, amely leginkább a *Faust*ra emlékeztető, nehezen követhető vándorút. A teljes színpad képezi a játékteret, amelyet többnyire néhány pad tagol, ezek elhelyezésével lehet érzékeltetni a különböző helyszíneket. A padokat a szereplők húzzák-tolják ide-oda, üldögélnek rajtuk, mielőtt egy-egy szituációba belépnének, s maguk is a látvány részét képezik. A főszereplőkön kívül a dráma felsorolhatatlanul sok szerepét mindössze néhány színész alakítja, azaz (jó esetben) csak a színpadi helyzet árulja el, hogy kicsodák. Gyönyörűséges képzőművészeti kompozíciók váltakoznak borzalmas, kegyetlen jelenetekkel, fenséges és populáris zene keveredik, a színészcsapat tagjai elképesztő fegyelemmel tűnnek fel hol itt, hol ott. Ebben a konstrukcióban nem vehető észre az, ami a *Hamlet*nél bántó volt: a színészi kvalitás hiánya.

Bár a fesztivál műsorfüzetén, a plakátjain és emblémáján Shakespeare képe látható, a program középpontjába Csehov került. Mind a négy Csehov-előadás közös vonása, hogy radikálisan szakít a hagyományosnak vélt Csehov játszási hagyományokkal. Ez a felvonásbeosztásban éppen úgy megnyilvánult, mint a helyzetek, a figurák értelmezésében, a látványalakításban és az atmoszférateremtésben. Nem az volt a kérdés, hogy négy felvonásban vagy két részben játsszák-e a darabokat, mert szünetek nélkül, egyetlen folyamként mutatták be őket. Ez a megoldás egyrészt gyorsabb játéktempót feltételez, másrészt bizonyos mértékű szövegkurtítással jár. A húzások azonban a lényeget, a műegészt többnyire nem torzították, ugyanis ami nem hangzott el szövegben, megjelent képben, játékban, gesztusban. Gyakorlatilag mindegyik előadásban felfedezhettünk divatos megoldásokat: idézést, kontaminációt, szétszabdalást, de ezek – furcsa módon – nem voltak zavaróak.

A francia *Sirály* az üres színpad közepén, körülbelül tízszer tíz méteres parkettanégyzeten játszódik, amelyen kezdetben rendetlen összevisszaságban tíz tonettszék látható. Mezítlábas, félmeztelen fiatalember sétál fel-alá, majd a székeket a négyzet bal oldali éle mentén, a színpadsíkra merőlegesen, sorba állítja. Jobbról egymás után bejönnek a szereplők, szembefordulnak a nézőkkel, és mintegy bemutatkozásul, sorban elmondják szerepük egy-egy jellegzetes mondatát, majd helyet foglalnak a székeken, s várják Trepljov produkcióját. Mindenki szeme láttára a tér jobb oldalán zajlik le a két fiatal előadás előtti találkozása, amely mindkét térfélen zavart okoz: a várakozók feszélyezetten próbálják nem tudomásul venni Trepljov és Nyina szóváltását, akik viszont igyekeznek jól neveltek és közömbösek maradni, de indulataik állandóan szétfeszítik a társasági viselkedés konvencióit. A kísérleti előadás ezúttal tánc, amely közben Nyináról lekerül a ruhafelső, s ő is félmeztelenné válik, akárcsak Trepljov. Az előadásban nemcsak e tánc van szigorúan megkoreografálva, hanem mindenkinek minden mozdulata. Mintha különleges, modern balettet látnánk: a zene a gyönyörűen elmondott szöveg, a szereplők elhelyezése, gesztusai, mozgása pedig e szövegzenéből eredő, ehhez illeszkedő kompozíciókat alkotnak. A szöveggel egyenértékű tartalmakat hordoz az, ahogy Nyina megérinti Trigorint, vagy ahogy a férfi a lány után kap, de az is, ahogy a negyedik felvonást a rendező Eric Lacascade (egyben Trigorin alakítója) beállítja. Bal elöl ül Trepljov, s azon kesereg, hogy Trigorin még csak fel sem vágta a folyóiratot, amelyben az ő elbeszélése megjelent, azaz nem volt kíváncsi az írására. Mögötte áll az a két szereplő, aki kezdettől fogva bízott a fiúban: Dorn és Szorin. Jobb hátul, mintha fotózáshoz pózolna a család: Paulina és Mása ül, mögöttük áll a két férj, Samrajev és Medvegyenko. Az átlós kompozíció középpontjában összefogódzva Arkagyina és Trigorin. Mind a három csoportozat szótlanul, az átló mentén, egy irányba néz. A hosszú beállítást a színpad mélyén, ellenfényben megjelenő Nyina látványa rob-

bantja szét. A Trepljov–Nyina jelenetben széttépnek egy dunyhát, amelyből hihetetlen mennyiségű fehér toll ömlik ki. A színpad közepén sűrűsödő tolltengerben tűnik el Nyina. Az előadás végéig lebegnek a pihék a levegőben, kiszállnak a közönség fölé is, összekötve színpadot és nézőteret. A fájdalmasan szép előadást sokan – akik a korszerű színháztól látványos nagy gesztusokat várnak – unalmasnak tartották.

A lengyel *Cseresznyéskert*ben viszont igencsak akadt meglepő fordulat. Ez a fesztivál egyetlen olyan Csehov-előadása, amelynek látszólag miliődíszlete volt: mívesen megépített kúriabelső, hátul terasz és kert. A második felvonás szabadtéri helyszínének díszletezésével nem bíbelődtek; míg a többi felvonás nagyobb része a falakon belül játszódott, ez inkább a teraszon és a kertben bonyolódott; a kint és bent közötti határon tehát könnyedén át lehetett járni. A cselekményt három kimerevített pillanat fogta keretbe. A félhomályos színpadra csupán néhány fénynyaláb süt be az ablakokon és ajtókon, amikor a zugolyokból előlép Ranyevszkaja, Gajev és Firsz, s elmondják a negyedik felvonásból a cseresznyéstől búcsúzó mondataikat, majd újból eltűnnek a sötétségben. Ezután kezdődik csak a darab, amelynek első jeleneteit elhagyják, s azt a pillanatot exponálják, amikor Ranyevszkajáék belépnek a házba. A harmadik felvonásban, mielőtt Lopahin és Gajev visszaérkezik az árverésről, szintén abbamarad a falusi kocsmába illő mulatozásnak ható bál, és ugyanez a három szereplő – a szituációtól függetlenül – elismétli az említett mondatokat. Végül a negyedik felvonásban, eredeti szövegkörnyezetében hangzik fel harmadszor a búcsú. Pawel Miskiewicz rendezésében a megállított idő megjelenítése ellenpontozza a felpörgetett tempójú, sodró lendületű, egyértelműen komédiának játszott előadást, amelyben nem találni egyetlen rokonszenves szereplőt sem. A színészek típusokat ábrázolnak, a rendező nem bíbelődik a lélektani realista alakábrázolás aprómunkájával. Nem enged a darab kínálta szentimentalizmus csábításának, éppen ezért alkalmazza a leginkább elérzékenyülésre, együttérzésre, sajnálatra lehetőséget adó búcsúzásoknál is az elidegenítést. A hideg, kiszámított előadást az intenzív színészi alakítások tették emlékezetessé.

A *Három nővér* két nagyon különböző, néhány ponton – mindenekelőtt a harmadik felvonás értelmezésében – mégis rokon szemléletű előadása került egymás mellé. Vladimir Moravek, az egyik legextrémebb cseh rendező – akit a korán elhunyt Petr Léblhez szoktak hasonlítani – a kísérletező kedvéről ismert Hradec Králové-i Klipcerovo divadlóban vitte színre Csehov darabját. A látvány állandó eleme a hátul, a színpad teljes szélességében végighúzódó, nyírfa lábakon álló pallósor, amely vagy dekoratív hátteret képez, vagy meghosszabbított járásul szolgál, a harmadik felvonásban pedig híd, amelyen az emberek vödrökben, lavórokban, dézsákban hordják a vizet a tűzoltáshoz. A másik hangsúlyos szcenikai elem a színpad közepén álló néhány négyzetméteres kis dobogó, amelyen az első felvonásban asztal s néhány szék van – ez a Prozorov-ház ebédlője, ide zsúfolódnak a nővérek és a vendégek –, a második felvonásban falak kerülnek a dobogó köré, és az amúgy is kis terület két szobára osztódik – bennük tükörszerűen szimmetrikus berendezés. Amikor az egyikben Andrej próbál olvasni, a másikban Mása és Versinyin enyeleg. Irina és Tuzenbach megérkezése után már négyen szoronganak az egyik parányi kamrában, míg a másikban Andrej Csebutikinnek önti ki szívét. Innen oda, majd vissza gyüremkedik át a sok ember, hol az egyik, hol a másik szobácska telik meg, képben fogalmazva meg az együttlét lehetetlenségét, ugyanakkor lehetőséget adva a szimultán cselekményszervezésre. A harmadik felvonásban – amely a szerzői leírás alapján a négy helyszín közül a legszűkebb, a legnyomasztóbb – a játéktér kitágul. A színpad elejére matracokat, kempingágyakat, egyéb ideiglenes fekvőalkalmatosságokat cipelnek be, a nők lepedőt, pokrócot hoznak, s a felvonás első felében lezajló beszélgetések alatt a szereplők – mintegy mellékesen – ágyaznak. Eközben

A wrocławi Cseresznyéskert

zokogja el kétségbeesett kifakadását Tuzenbachról Irina, vallja be szerelmét Mása. Időnként be-betéved egy-egy elfáradt ember, ledől valamelyik matracra, s elalszik. Vagy csak nyitott szemmel pihen. Ebben a társas nyilvánosságban hangzanak el a dráma legőszintébb és legtragikusabb vallomásai. A rendező áthelyezi Csebutikinnek Natasa és Protapopov viszonyát kiteregető monológját, azaz nem a részegségi jelenet végén mondatja el, hanem akkor hozza vissza a szereplőt, mielőtt Andrej a feleségéhez fűződő érzelmeiről kezdene beszélni, ezzel motiválja a férfi témaváltását. A tűzkárt szenvedettek között megjelenik Versinyin családja is, de Protapopov szintén a társaság aktív tagja lesz. Sőt a negyedik felvonásban a Protapopovot játszó színész partedliben, gumibugyiban mint Natasa kisfia járkál négykézláb, vagy fekszik abban a gyerekkocsiban, amelyet Andrej tologat fel-alá. Az előadás kezdetén, illetve a felvonásokat átkötő közjátékok alatt egy dizőz kinézetű, különös nő két zenész kíséretével – à la Brecht – songokat énekel. Bemutatkozásakor Sarlotta Ivanovna életrajzát mondja fel a *Cseresznyéskert*ből, de feltűnik a cselekmény szereplői között is.

A fentiekben az előadás groteszk vonulatát érzékeltető rendezői megoldásokat emeltem ki, de a dráma minden részletével a maga teljességében megszületik. A produkciót éppen ez a kettősség avatta a fesztivál egyik legjobb előadásává.

A szófiai *Három nővér* ment talán legmesszebbre a Csehov-átértelmezésben. Sztojan Kambarev 1998-as rendezése vasúti váróteremben játszódik, amelyet azonban a szereplők úgy használnak, mintha az polgári lakás lenne. A színpadot a nézőtérre merőlegesen két terelőkorlát osztja ketté, amely azonban nem pénztárhoz vezet, hanem egy forgóajtóhoz. A falak mentén várótermekből ismerős, mozdíthatatlan padok, felettük olyan

A Három nővér Hradec Královéban... Bohdan Holomíček felvétele

csomagtartók láthatók, amilyeneket régi fapados vagonokból ismerünk. Állandó a nyüzsgés, a szereplők ki-be járkálnak, fel-alá sétálnak, hol ide, hol oda ülnek le egy-egy pillanatra. A vacsora alatt a korlátot büféasztalnak használják, máskor mint a tornászok a gerendán, úgy egyensúlyoznak rajta. A második felvonáshoz a hátsó fal eltolásával kitágul a tér, a harmadikra teljesen kinyílik, és további korlátok alkotnak valóságos labirintust, amelyben bolyongva mondja el a maga vallomásmonológját Irina, Mása, Olga és Andrej. A negyedik felvonásra természetesen visszaáll az első díszlete.

Ez a tér eleve lehetetlenné teszi a finom, érzelmes megszólalásokat. A szereplők civilek, tehát a dráma egyik dramaturgiai meghatározója – az, hogy a Prozorov testvérek életébe reményt hozó emberek ideiglenesen a városban állomásozó katonák – az eredeti formában nem működik. A helyszínválasztással s azzal, hogy kivétel nélkül mindenki valamilyen formában várakozó állapotban van, az átmenetiség érzete mégis felerősödik. Az az érzésünk, mintha Csehovba oltott Beckettet látnánk, mintha a szereplők cselekvését vagy nem cselekvését nem a Moszkva utáni vágyakozás, hanem valami ismeretlen eljövetelére való várakozás határozná meg.

Az előadást nézve állandóan vitázott bennem az elfogadó és elutasító énem. Az első pillanatokban a szinte agresszív színészi jelenlét és játékmód, a meglepő ötletek taszítottak, de végül is elfogadtatták magukat, s be kellett látnom, hogy ez az igencsak rendhagyónak számító interpretáció a dráma lényegéhez mégsem lett hűtlen.

A két nagy „öreget" – Ascher Tamást és Sztoján Kambarevet – leszámítva, a fesztivál-előadások rendezőinek zöme a harmincévesek generációját képviselte, átlagéletkoruk harmincöt év volt. A Divadelná Nitra évek óta e korosztály munkáiból válogat, s ezzel nemcsak a közép-európai régió színházi törekvéseiről, hanem egy markáns korosztály művészi gondolkodásmódjáról is érzékletes képet igyekszik festeni.

...és Szófiában

Ha majd írok erről a fesztiválról, akkor elsősorban a térről, a látványról fogok írni – gondolom magamban a fesztivál vége felé, mielőtt elutaznék Pétervárról. Az is lehet (a baj), hogy egy angol nyelvű szemináriumon – melyet a nemzetközi kritikuscéh szervezett – minden délelőtt négy órán keresztül beszélgetünk az előző nap látottakról – és mivel a többiek nem tudnak oroszul, hozzájuk hasonlóan én is inkább látom *az előadásokat, mint hallom –, díszletről, térről több szó esik, mint a drámákról, adaptációkról, nyelvről.*

Amúgy meg mi magunk is egy épülő térben vagyunk. Szentpétervár 2003-ban ünnepli megalapításának háromszázadik évfordulóját, és a város minden erejével az ünnepségre készül. Egy taxis azt mondja, hogy mintegy száz utca van lezárva a városban, a közlekedés maga a végeérhetetlen dugó és a kiszámíthatatlan káosz. Minden jelentősebb épületet felújítanak (a legjobbak is gyalázatos állapotban vannak), elsősorban az utca felőli homlokzatokat – a kirakatelvnek megfelelően; a Péter-Pál erődtől kezdve az Admiralitás eget átszúró tornyáig minden fel van állványozva, a város összes építészeti szimbólumát az októberi eleji fagy dacára restaurálják. A város kedvenc utcája, büszkesége és irodalmi fétise, a Nyevszkij gyalog és föld feletti közlekedési eszközzel a nap bármely szakában egyszerűen járhatatlan – igaz, ez szinte már hagyományőrzés az orosz kultúrában: Oroszország útjai mindig is járhatatlanok voltak. A város és Péter 2003-ig türelmesen vár.

A Balti Ház regionális nemzetközi fesztivál: a Balti térség, Észak színházainak találkozója ez, melyre tizenegyedszerre kerül sor Pétervároon, a ma Balti Ház nevet viselő, hatalmas, szovjetcsúnya, de többtermes színházban. E térség pedig színházilag valóban egyedülálló, legalábbis mostanában. Litvánok, lettek, észtek, oroszok és karéliai finnek jöttek el (utóbbiak az idén először); Nekrošius, Koršunovas (Tuminas előadása végül elmaradt), Hermanis, Nüganen, Ginkasz és mások produkcióit hívták meg. A fesztivál a „Tanár és tanítvány" szlogent választotta ezúttal – szándékosan nem mondanak egyik nyelven sem mestert –, s így egy napon lehetett látni tanár és tanítvány előadását; jelen van Pjotr Fomenko – saját előadás nélkül, ám annál több tanítvánnyal – és Nekrošius két előadással, de tanítvány nélkül (ám „iskolával": a most általa vezetett nemzetközi – olasz, francia, spanyol – csapat az École des Maîtres nevet viseli).

NB.: Dogyin. Az északi családfa egy-egy ága itt-ott nem hoz friss hajtásokat úgy, ahogy a fesztiválszervezők szeretnék, sőt a kép meglehetősen hiányos is. Éppen egy pétervári fesztiválon nem látható sem Lev Dogyinnak, sem szép számú tanítványai-

TOMPA ANDREA

Északi terek

■ BALTI HÁZ ■

Trepljov: Fausto Russo Alesi Nekrošius rendezésében

nak előadása, ám – mint beszélik – alig jutnak lehetőséghez a Malijban. De akkor is jelen lehetnének a Dogyin-tanítványok külföldi előadásai, mint például az elmúlt évad legsikeresebb romániai előadása, a Bulandra Színházban létrehozott *Ványa bácsi*, Jurij Kordonszkij rendezése. Az igazi „külföldi", azaz az északi területeken kívülről meghívott előadások viszont mind Nekrošius-produkciók; egy „tanítvány", pláne ha Dogyiné, nem ér meg ennyit a fesztiválnak. A magyarázat talán a pétervári színházkritika gyakran tapasztalható Dogyin-ellenességében rejlik – senki sem lehet próféta..., ugye. Tudtommal tavaly sem hívták meg.

NEKROŠIUS SIRÁLYA

Nála nem a tér a döntő, kockáztatom meg általam ismert előadásai alapján. Hanem – legalábbis a mostani *Sirály*ban – az olvasat. Ahogy ő olvassa a *Sirály*t, vagyis az *Il gabbiano*t (mert az előadás olasz nyelvű; a pontosság kedvéért hozzáteszem: Nekrošius olyan remekül tud oroszul – elvégre Moszkvában tanult –, hogy bizonyára a *Csajká*t olvassa). Ez a nekrošiusi olvasat viszont nem valami globális értelmezési kísérlet; nem hiszem, hogy az ő előadásai egy-egy dráma víziói volnának, amelyben az előadás minden eleme a szöveg *egyetlen*, jól látható értelmezését szolgálná. Ő talán inkább úgy dolgozik, mint a koreográfus – mármint az a koreográfus, aki egyáltalán szöveggel dolgozik: a leírt szöveget a végtelenségig párolja, mígnem minden szereplőre és helyzetre valami esszenciát, sűrítményt, tömören fogalmazott lényegiséget állít elő. A *Sirály*ban az egyes figurák és helyzetek megteremtésében, az *esszenciák megtalálásában* gyönyörködhetünk. A részletek gazdagsága és a jelentések összetettsége szinte frivol, érzéki és intellektuális örömet okoz. (Csak ne volna az orosz közönség éppen az ilyen rendezésre szocializálva! Minden leheletfinom rendezői megoldásra, jelenetre vagy akár ötletre kitörő tapssal válaszol, mintha a kis stréberek jelezni kívánnák: megértettük, Mester!)

Nekrošius olvasata látványban, mozgásban, színészi játékban, helyzetteremtésben – mondjuk így – *teatralizálódik*. Legkülönösebb figurája Nyina Zarecsnaja, a sirálylány. A nagyon fiatal, törékeny, éneklő, olykor sipító hangú színésznő (Laura Nardi) madárszerűen, tipegve jár, kezeit-szárnyait finoman, de esetlenül, mint egy repülésre termett, de a földön billegő sirály, széttárja-leejti. A huszonegy acélvödör mellett – melyek a hatalmas színpadon egymástól egyenlő távolságban vannak – úgy jelenik meg, mint valami partra sodort, sebesült, de játékos, bolondos lény. Mint Baudelaire *albatrosz*a: „A kéklő lég ura esetlen, bús, beteg, / Leejti kétfelé fehér szárnyát az árva, / S mint két nagy evezőt vonszolja csüggeteg." (*Az Albatrosz* – Tóth Árpád fordítása) A madár Zarecsnaja játékos, vicces, nevetséges is akár, amikor madarat utánoz. A hangeffektusok, a madárvijjogás kezdettől fogva egyre erősítik e madárjelentést. Trepljov sirálylelövése így egészen más

dimenzióba kerül: ő nem azt a királyt lövi majd le, amellyel Nyina a negyedik felvonásban azonosul, hanem a madárban egyenesen Nyinát, a királyt lövi le, aki elutasítja a szerelmét.

E királyjelentéssor a negyedik felvonásban, Nyina visszatérésekor teljesedik ki – és lép át igazán a szimbolikus dimenzióba. Nyina érkezését a távozó Szorin „jelenti be", aki egy zongorán ügyetlenül és nevetségesen átbukdácsolva kedvesen utánozza Nyina királymozgását. Nyina pedig az „én király vagyok" mondatot egy nagy, papírból készült csőrrel az orrán mondja el, ezzel a csőrrel bökdösi Trepljovot, ingerli is talán, aztán a mondat megismétlésekor előhúz még egy csőrt, és Trepljovra adja: most már két király játszadozik a színpadon. Nyina bökdösi, talán eteti is Trepljovot, mintha madáranya volna, Trepljov válaszol, játszani kezd vele, és a bökdösődésből lassan – ki tudja? – enyelgés, madárcsók, szerelmi párviadal lesz. Amelynek során Nyina mindvégig játszik, Trepljov viszont – nem lévén választása – csak belemegy e számára oly fájdalmas játékba. Rendkívüli erejű jelenet ez, hosszan kitartott, ravaszul árnyalt, hangulatilag a komikus és a drámai között finoman egyensúlyozó, ellenpontozó jelenet.

A szerelem – és nem a tehetség, illetve a középszerűség – az előadás fő témája (így volt ez a *Hamlet*ben és az *Othello*ban is, úgy hiszem). De nem az érzéki szerelem, hanem az, ami inkább a szeretet szinonimája: a Nyina–Trepljov-, Nyina–Trigorin- és az Arkagyina–Trigorin-viszonyban a szeretetlenség érdekli Nekrošiust. Ezért Arkagyina és Trepljov, anya és fia viszonyában a két ember *hasonlósága* fogalmazódik meg: egyiket sem szeretik viszont, úgy ülnek egymás mellett, mint két magányos, elutasított ember. Amikor a magas, vékony, fiatal, szögletes és nyugtalan Arkagyina (Pia Lanciotti) megdorgálja fiát a „piff-puffért", mellette ül, és mutatja neki saját anyai csuklóján a hasonló nyomokat – mintha az öngyilkosság valami családi hagyomány volna náluk. Mialatt Trigorin iránti szerelméről beszél fiának, Arkagyina a nézőknek háttal két, magára font karjával önmagát ölelgeti: magány ez, ugyanolyan, mint a Trepljové (és majd a Nyináé). E két kiszolgáltatott, magányos ember jobban hasonlít egymásra, mint bármilyen általam látott *Király*-előadásban. De amikor Nyina papír királycsőrrel a fején mesél korábbi életéről, nyomorúságáról, magányáról, majd királyjátékába bevonja Trepljovot is, a két figura megint nagyon hasonlít egymáshoz: ugyanaz a kiszolgáltatottság, szeretetlenség, magány árad mindkettőből.

Szinte minden Nekrošius-előadásban főszerephez jut valamilyen őselem, itt az egyik a víz, a másik a szél. Víz abban a huszonegy acélvödörben van, melyekbe egy szolgáló rendre bele-belelép, mintha valami nagy mocsáron kelne át. Trigorin az egyik vödörből pezsgőt vesz elő. Vízzel teli vödröket forgatnak a fizika törvényének demonstrálásaképp. Nyina a negyedik felvonásban vállán két vödörrel jelenik meg, mint egy vízhordó lány: alakja keresztet formáz. Aztán egy égő lámpást tesznek az egyik vödörbe, és forgatják – viccből, játékból vagy üvöltve: az előadás záróképében a sötét színpadon Dorn ezzel a forgó, villogó vödörrel kiált segítségért. A Trigorin–Nyina-jelenetben pedig, mialatt Trigorin beszél, Nyina a színpad közepén álló, rá sem hederítő férfit lassan körülrakja vödrökkel, szinte behálózza, befonja, bezárja saját bűvkörébe. A lassan hömpölygő-kibontakozó kép egyszerre sugallja Nyina alázatos munkálkodását Trigorin körül, valamint kisajátítási kísérletét és megkapaszkodását ebben az emberben, aki őt szinte alig veszi észre. Miközben Nyina szikrázik a boldogságtól, Trigorin mondandója végén egyszerűen átlép a vödrökön, észre sem veszi Nyina „művét". Nyina pedig szerelmesen befekszik Trigorin helyére a körbe. Ez az előadás egyetlen, valóban boldog pillanata.

(Aztán a végképp távozó Trigorintól búcsúképp Nyina még „egy percet" kér, Trigorin pedig az óráját nyújtja oda: egyszerre drámai és humoros ez a jelenet, amely Trigorin közönyét és nagyvonalú könnyedségét fogalmazza meg.)

A szelet a kis színpadi pódiumot szegélyező szélrózsák jelzik: az előadás legváratlanabb pillanataiban szél kerekedik,

Laura Nardi (Nyina) és Fausto Russo Alesi a litván Királyban

pörgeti a sárga-kék, ember magasságú szélrózsákat. A szolgáló gondosan locsolja a „rózsatöveket" – mintha nem is a *Király*ban, hanem a *Cseresznyéskert*ben volnánk. Nekrošius egész kertet teremt szélrózsákból.

„Ti amo" – üvölti torka szakadtából Trepljov Nyinának, mielőtt Nyina eljátszaná Trepljov darabját, majd a „nézők" nyinásan-királyosan beugrálnak a színpadra, mintha mindannyian a *Király* című darabot kezdenék el játszani. Az előadás megteremti saját önreflektív kereteit. A szélrózsákkal szegélyezett kis pódiumról azt hinnénk, hogy azon játszik majd Nyina, ehelyett nézők ülnek oda, Nyina pedig nem nekik, hanem az igazi nézőknek kezd el játszani – míg a kis előadás végén a hisztérikus Trepljov vissza nem fordítja őt a színpadi nézők felé. Az irányt tévesztett Nyina összevissza forog, és mondja végtelen monológját. Így eldöntetlen marad, hogy Arkagyina és a többi néző min nevet valójában: magán a Trepljov-darabon vagy azon, hogy az ügyetlen színésznő a nézőknek háttal játszik. Nekrošius ezzel a trükkel szinte kibújik az alól, hogy megválaszolja Trepljov tehetségének kérdését (vagy legalábbis azt, hogy a többiek hogyan vélekednek erről a tehetségről); őt nem a tehetség léte vagy nemléte érdekli.

A rendező tovább bonyolítja a királymotívumot; az előadás kiváló szemiotikai lecke jelről és jelentésről. A kezdettől fogva királymozgású Nyina Trepljov darabját két fehér tollal a kezében játssza el: madárlétének vagy Trepljov írói ambícióinak szimbólumai ezek? A tollaknak – az előadás másik alapmotívumának – szinte első pillanattól kezdve megvan ez a kettős jelentésük. A második felvonás színpadképét a szereplők táncolva rendezik be. Az asztalra rengeteg könyv kerül, mintha a tányérok, kések és villák társaságában a könyvek is használati cikkekké válnának; a színpadon számos jelenetben minden szereplő – a szolgáló is – olvas; mindenki könyvekben merül el, és könyveket vág a földhöz. Később, amikor közösen leszedik az asztalt, a tárgyak láncot alkotnak, és kézről kézre járva „mennek ki" a színpadról: előbb a tányérok és evőeszközök, majd a könyvek, s ha már a könyvek is elfogytak, egy nagy csokor hófehér toll – egyenként. Az előadás számos jelentése e fehér tollakban sűrűsödik, amelyekhez mindenkinek köze van, így vagy úgy kapcsolatba kerül velük.

Írás és repülés, Trepljov–Trigorin az egyik oldalon, Zarecsnaja a másikon, vagy szárnyalás mindkét oldalon: Nekrošius motívumokat és jelentéseket variál, az asszociációsort a végtelenségig bővíti, de – és erről ismerszik meg nagysága – semmit sem egyértelműsít, nem egyenletet kínál, amely egy idea lefordítása lenne (írás = repülés vagy valami hasonló buta leegyszerűsítés), hanem nyitott, tovább asszociálható jelentéssorokat. Homályban hagy, és nem lefordít.

Piero Tauro felvételei

Paolo Mazzerelli (Trigorin) és Pia Lanciotti (Arkagyina) a Királyban

Színek és terek

Az Új Rigai Színház előadását, *A wilkói kisasszonyok*at a fiatal (harmincöt éves) és igen jelentős alkotó, Alvis Hermanis rendezte, díszletét is ő tervezte. A Jaroslaw Iwaszkiewicz regényéből készült, Wajda által filmre is vitt adaptáció Hermanis szinte üres színpadán egy rendkívüli esztétikájú, kromatikusan tökéletes, eszközeiben minimalista előadásként jelenik meg. A darabban egy férfi tér vissza múltjába, ahol hajdani asszonyok fogadják, lengikrajongják körül, csábítják és utasítják el. Hermanis vállmagasságig érő, hosszú, görgőkre szerelt szecessziós paravánokból hozott létre díszletet. Ezek a paravánok úgy kígyóznak-tekergőznek a térben, mint az emlékezet útvesztői, szeparékra tagolják a teret, és intim szobákat alakítanak ki belőle, vagy lassan, hipnotikusan hullámzanak, rátekergőznek a tehetetlen férfira. A Klimt-szerű asszonyfigurákkal díszített, áttetsző paravánok mögül hat nő (szinte a képek mása) néz szembe az egyetlen férfival: vöröses-barnás gyönyörű, feszes kosztümöket viselnek, a hozzájuk tartozó kalapkölteményekkel és kiegészítőkkel (jelmez: Vechella Varslavane), mindegyikükön ugyanolyan, egyaránt a nőiességet hangsúlyozó, de azért kissé különböző ruha. Női világ ez – szinte nőuralom: az egyik asszony kislánya ugyanolyan miniatűr kosztümöt és kalapot visel, mint az anyja, ugyanolyan rezzenéstelen arcú felnőtt lesz ő is, mint akik körülveszik. A minimális szöveg versbetéteket tartalmaz; a színpadon nincs igazi drámai akció, hanem szinte a néző bűvölése folyik a tökéletesen működő paravánok kígyózásának és az asszonyok lassú, hömpölygő mozgásának segítségével. Az utóbbiak a maguk múltbeli, meg nem valósult kapcsolatát

kérik számon az egyetlen, bábszerű férfin, ezen a tehetetlen és kiszolgáltatott, szinte nem is létező figurán, aki kívül áll e tökéletes esztétikai világon.

Elmo Nüganen Hermanisszal azonos korosztályba tartozó rendező, 1992 óta a Tallinni Városi Színház igazgatója. A fesztiválra meghívott saját adaptációjú *Bűn és bűnhődése* sokat variálható, bonyolultnak tűnő, de valójában egyszerű architektúrájú térben játszódik. A színpadon szinte soha nem ábrázolt gyilkosságot Nüganen jelenvalóvá teszi: a színpadot a nézői oldalról lezáró deszkák mögött, ahol a rések között egy gyertya vándorlása látszik, alakok suhannak, akik mondatokat váltanak, majd ütés zaja hallszik, aztán csend. És még egy ütés. A gyilkosság tehát a színházi „negyedik", itt valóságosan is létező fala mögött zajlik; a néző szinte bekukucskál e fal mögé. (Továbbgondolásra invitáló metaforája ez a színháznak: a színház mint *peep show*, bepillantás egy világba-történetbe.) Az előadás – mely e fal közös, szó szerinti és átvitt értelemben vett lebontására szólít fel nézőt és színészt – valójában a legjobb minőségű, sztanyiszlavszkiji alapokon nyugvó színészi munkával jött létre, de stilizált vagy inkább absztrakt térben és eszközökkel.

A történet a végén kezdődik, amikor a mesélő-„nyomozó" Porfirij Petrovics a bedeszkázott színpadról mintegy előhívja a szereplőket, akik egy-egy deszkát elmozdítva sorban bemutatkoznak. A szemből hatalmas keresztet formázó vasszerkezetnek minden oldalról gyalulatlan deszkákat támasztottak, melyeket rendre eltávolítanak, és így, ahogy haladunk befelé a történetbe és megfejtésébe, ahogy a tulajdonképpeni megértési folyamat zajlik, úgy nyílik meg fokozatosan a tér. A negyedik fallal elzárt színpadból az előadás végére mindössze a kereszt formájú váz marad, saját esszenciájára, a Krisztus metaforára csupaszodik.

Rendkívüli erejű színészek játszanak, vagy inkább csak léteznek – hitelesen, személyesen, nagy drámai erővel – ebben az előadásban.

A történet el- vagy újramesélése fontos eleme az előadásnak, és az egyes szereplőket ugyanolyan koncentrált rendezői figyelem kíséri, mint a főhőst. A figurák mindegyike kliséktől mentesen van értelmezve, némelyik szereplőben – mint például Dunya udvarlójában, Luzsinban vagy az ördögi Szvidrigajlovban – a rendező egyszerre láttatja meg a humort és a drámát, a nevetséges karikatúrát és a szánni való lényt – az emberit és a démonit. Nemcsak a remek színészek teszik élménnyé ezt az előadást, hanem az árnyalt, finom, a színészi munkára soha rá nem telepedő rendezői megoldások is. Az utóbbiakra példa az előadás vége felé Raszkolnyikov és Szvidrigajlov kettőse: a szinte már teljesen kiürült térben (közepén a vaskereszttel, melynek egyedül Raszkolnyikov dől neki, vagy Szonya kuporodik a tövébe), a kereszt mellett, egy asztalon Szvidrigajlov tivornyázik, részegségében majd lefordul az asztalról, fejjel lefelé csüng róla, amíg a kereszthez simuló Raszkolnyikov saját fordított képmásával, az ördögi Szvidrigajlovval, az Antikrisztussal folytat eszmecserét. A jelenet egyszerre konkrét és szimbolikus jelentésű: a tárgyak és jelek egyrészt a maguk közvetlen jelentésükben léteznek a színpadon, másrészt saját, finoman jelzett *ideájukat* is hordozzák.

A Moszkvai Fiatal Nézők Színháza Oscar Wilde *A boldog hercegét* hozta a fesztiválra, Kama Ginkasz rendezésében. Ginkasz többszörösen is kötődik ehhez a – valamikor még egyetlen államot alkotó – térséghez: Kaunaszban született, Tovsztonogov osztályában, Leningrádban tanult, majd Rigában debütált, aztán ismét Leningrádban dolgozott, és csak '81-ben került Moszkvába. A fesztivál hatvanadik születésnapján köszönthette Kama Ginkaszt. Ez a mostani előadása az általam ismert nagy Ginkasz-produkciók kevésbé sikerült darabjai közé tartozik (szinte minden eleme külsődleges eszközökkel, felületes színészi munkával van megoldva), mégis három szempontból is tanulságos. Egyrészt remek a díszlete; a rendező állandó munkatársa, Szergej Barhin igazi „aktív díszletet" (ahogy ezt az orosz díszlettervezői iskolát is hívják) tervezett. A szinte az egész színpadot betöltő hatalmas „mellszobor" tulajdonképpen egy rácsokból készült, stilizált emberi arcot formázó épület, melynek arcrészét aranyozott maszk borítja. A herceget alakító színész(nő) az előadás folyamán magában a rács-szoborban van, a Fecske fel tud rá mászni, a szobor megvakítását pedig a szemüregből kidobott vörös kendő stilizálja. A végén aztán a szobrot széthordják, az aranymaszkot leemelik, helyén csak egy bábu üresen tátongó, arctalan feje marad. Ginkasz előadásának világos, elitista politikai üzenete van: a kultúra előbbre való, mint a szociális jótékonykodás, az utóbbival az ember/állam önmagát emészti fel. Orosz kritikusok még azt is tudni vélik, hogy konkrétan kinek szól ez a politikai üzenet, és milyen alkalomból született...

Másrészt azért is fontos ez az előadás, mert egy nagy színházi alkotó gyerekeknek szánt munkájáról van szó. Oroszországban a nagy rendezők fontosnak tartják, hogy ifjúsági darabokat is rendezzenek (a Fiatal Nézők Színháza eleve ezért jött létre), de Ginkasz az utóbbi években itt rendezte legjelentősebb felnőttelőadásait is, és nem hiszem, hogy kényszerítő körülmények hatására dolgozna gyerekeknek. Úgy véli, hogy jó felnőtt nézők azokból lesznek, akik minőségen nevelkednek.

Harmadrészt azért volt tanulságos ez az előadás, mert egyszerre szólt a „felnőtt" és a fiatal nézőhöz egy elsődleges és egy szimbolikus olvasat révén. A megszólított tizenkét–tizenhat éves néző ugyanúgy érdeklődhetett a szoborról, a fecskéről, a barátságról és a kapzsiságról szóló történet vagy akár mese iránt, mint a felnőtt egy másik, az emberi szabadságot és az alkotást szimbolizáló mese vagy éppen tanítás iránt. A másutt „családi színháznak" nevezett produkciót Ginkasz pétervári (szakmai) népszerűsége ellenére jórészt valóban fiatalok nézték. Efféle színház nálunk valójában nem létezik.

Az utolsó igazi orosz tér – az épülő, járhatatlan Pétervár mintájára – első látásra antitér. A mély és széles színpadon párhuzamos, fél méter átmérőjű, a színpadot teljesen betöltő „hurkák", egymástól félméternyire; mintha valami sötét textíliával leterített nagy csövek volnának. Ezen a felületen járni, ebben a térben játszani képtelenség, gondoltam magamban, míg a pétervári Farce Színház *Sztyepancsikovo falu és lakói* című előadásának kezdésére vártam. Ám ebből a leggogolibb Dosztojevszkij-kisregényből emberi karaktereket ábrázoló és parodizáló, humorban kifogyhatatlan, színházi játékokban kimeríthetetlen produkció született. A falusi zsánerképekben, felsült kérőkben és a próféta-parasztfilozófus által megbabonázott buta tömegben, egyáltalán, a groteszk ábrázolásban lehetetlen felismerni a nagyregények Dosztojevszkijét, de jól látható a remekművek Gogolja. Az orosz irodalmi idézetektől hemzsegő előadás, a „nagy orosz eszmék" és a „nagy orosz lélek" vonásainak finoman parodisztikus ábrázolása szinte lefordíthatatlanná teszi ezt az élvezetes művet. A szintén Tovsztonogov-tanítvány Viktor Kramer előadása tökéletes, „igaz" orosz térben játszódik: a szabályos szántásokat, romantikus és eszményi paraszti életet idéző díszlet egyben a járhatatlan utaknak az orosz kultúrában és a valóságban gyökerező szimbóluma is.

Az önidézés szinte ezoterikus produkciót képes létrehozni. Jevgenyij Griskovec *Nem létező színdarab*ja, mely a fesztivál saját produkciója, egy hajdani legendás *Király*-előadást elevenített fel négy akkori színésszel. Az egyébként kiváló rendező, Andrej Mogucsij előadása a többszörös tükrözések, idézések és idézőjelek okán számomra megközelíthetetlen maradt.

Utolsó este a *Niskavuorik* című produkcióra szinte csak betévedtem. Karéliai (karjalai) finnek játszották Hella Vuolioki regényének adaptációját a Petrozavodszkij Konzervatórium színész tanszakának produkciójában. Az előadás, mely egy birtok és egy család történetét meséli el, ha színházilag nem is forradalmian újító, de jó színház, tiszta, élő előadás néhány remek színésszel. Meglepetés volt színházat, jó színházat látni egy olyan térségből, amelyet legfeljebb térképről ismerek. Észak-fok valóban titok, de már nem olyan idegen.

Kutszegi Csaba

Siker és érték a show-biznisben

■ EZEREGY ÉV; MUSKÉTÁSOK; CSIPKERÓZSIKA ■

A show-biznisz világában akár szimpatikusnak is tetszhet, hogy kevesebb tere van a mellébeszélésnek: amire mindig megtelik a ház, az jó, ahol kong a nézőtér, rossz a darab. Sajnos azonban nálunk ez nem pontosan így van. Nézői részről kialakulatlan a táncszínházba járás szokásrendszere (a nagyközönség jórészt látvány-unikumot keres igényes műélmény helyett), a kínálat részéről meg problémát okoz, hogy a nézőnek sokszor nehéz megállapítania, hogy a beharangozott táncprodukció vajon mit fog nyújtani. Ha a közönség jelentős része a fergeteges tánc lehengerlő látványára vevő, akkor viszonylag nagy tömegek mozgathatók meg úgy is, hogy elég pusztán tánccal (ki)szolgálni, a művészi „körítés" nyugodtan minimalizálható. Ha híre megy, hogy egy produkcióban fantasztikusan táncolnak, a közönség általában tódul. Ez csapdahelyzet: mivel a darabon belül nem a művészi körítés arat sikert, ez a szegmens hajlamos jelentőségében, invencióban visszaszorulni. Ez pedig erőteljesen a produkció rovására megy, és előbb-utóbb fogyni kezdenek a nézők is, legyenek mégoly sikeresek is az attraktív táncbetétek.

A közönség kegyeit tartósan megnyerni, a show-biznisz világában (is) maradandót alkotni csak úgy lehet, ha az előadás mindegyik alkotóeleme maximális igényességgel van megkomponálva és kidolgozva. Ugyanúgy, mint a kísérleti táncszínházban vagy bármely más műfajban. Ha sikerül a szórakoztató táncos műfajokban olyan előadást alkotni, amely az igényesen megvalósuló alapvető célkitűzések mellett még kor- és újszerű színházi értékeket is képes létrehozni, akkor ezt a ritka szerencsés esetet méltán veszi szárnyaira a hír, és alkotóját dicshimnusszal övezik a recenzensek.

Román Sándor az *Ezeregy évvel* ezt próbálta elérni.

„Úgy döntöttem, hogy felteszek mindent egy lapra: december végéig csak egy millenniumi show-műsorral foglalkozom. Ha elkészül, és olyannak találják, akkor ez lesz az ünnepségsorozat fő attrakciója. Elzárkóztam mindentől, bevonultam a próbaterembe, és nem érdekel semmi más, mert ekkora lehetőség, ilyen nagy kihívás az elmúlt negyven évben senkinek nem adatott" – nyilatkozta Román Sándor alig több mint két évvel ezelőtt. (Dorogi Katalin: *Álom a nemzeti táncszínházról. Beszélgetés Román Sándorral.* SZÍNHÁZ, 1999. december) A mű elkészült, az álom valóra vált. Az *Ezeregy év* – az ExperiDance Produkció szórólapja szerint – a 2001-es év sikerprodukciója volt, és múlt év december elseje óta – Magyarországon először – saját színháza van a táncművészetnek.

A szórólapon az is olvasható, hogy „Magyarországon mára százhetvenezer ember tudja, mitől a ritmus ünnepe az ExperiDance játéka". Manapság már korszerűtlenek a „jó bornak nem kell cégér"-féle bölcsességek, de az ExperiDance produkciói körüli

Muskétások

Ezeregy év

piár-jelenségek gazdagsága és jellege (ma még) ha nem is egyedi, de szokatlan a magyar (tánc)színházi életben. Az ember óvatos, és akárhogy igyekszik még önmaga előtt is tagadni, hajlamos bizonyos előítéletekre. Ritkán hallani ugyanis olyan történetet, hogy valamibe pénzt pumpálnak, támogatják, reklámja és közönségsikere van, ennek ellenére művészileg progresszív és értékes. Ha – valamilyen csoda folytán – az összes előbb említett kritérium egyidejűleg magas szinten megvalósul, hadakozni kell az emberi benső hibakeresésre és fanyalgásra késztető kisördögével. Csodák elég ritkán történnek, de a csodateremtés dicséretes szándékának megvalósulását – az elkészült, beérett alkotáson gondolkodva – érdemes megvizsgálni.

Román az említett interjúban a következőket is mondta: „Most még olyan koreográfiákat kell készítenem, amelyek behozzák a közönséget. Tudomásul kell vennem, hogy ma az emberek kikapcsolódni akarnak. Nem vonulhatok elefántcsonttoronyba, hogy onnan büszkén letekintsek: gyerekek, nekem mindegy, hogy értitek-e vagy sem. Ezzel nem segítenék sem magamon, sem a kultúrán, sem az embereimen." E néhány mondat tipikus megfogalmazása az ezredforduló nagy magyar alkotóművészi dilemmájának. Nem csak a táncra vagy a színházra jellemző, hogy az alkotók ezer szempontot mérlegelve vergődnek a pénz, a közönségsiker és a progresszív művészi érték vélt vagy valóban létező háromszögében. Ebben a helyzetben gyakoriak a „most méggel" kezdődő gondolatok, amelyeknek őszinteségét a legtöbb esetben semmi okunk kétségbe vonni. A szerző valóban abban bízik, hogy ha előbb hírnévhez, ismertséghez jut, akkor később lesz lehetősége megvalósítani (komoly) művészi elképzeléseit, míg ha nem ez a sorrend – látva a sok negatív példát –, úgy nem lesz pénz produkcióra, állandó megalkuvások kényszerében, langyos érdektelenségért cserébe kell alkotnia, és a nehezen összehozott csapat szétszéled. Teljesen igaz az is, hogy az emberek kikapcsolódásra vágynak. Ráadásul gyanús az elefántcsonttorony is: sok alkotótárs progresszívnek véli a meghökkentés és a nehezen érthetőség unos-untalan ismételgetett kliséinek újabb s újabb felmutatását, amit gyakran csak egy szűk kör tart jövőbe mutató modern művészetnek, áhítattal szemlélve a tartalmilag gyengén sikerültet is.

Román Sándor – utolsó két sikerprodukciója, az *Ezeregy év* és a *Muskétások, avagy kevés Dumas, sok tánc* alapján legalábbis úgy látszik – végleg döntött: olyan koreográfiákat akar készíteni, amelyek behozzák a közönséget. A nagy kérdés az: vajon a táncban a közönségsikerre való orientáltság eleve kizárja-e, hogy progresszív, színvonalas művészi érték jöjjön létre. Vagy talán hagyjuk a progresszivitás kényes kérdését, és elégedjünk meg azzal, ha a sikeres darab legalább előadó- és táncművészileg magas színvonalú, és a koreográfia szakmailag korrekt?

Az *Ezeregy év*ben végig ott bujkál és néha láthatóvá is válik a lehetőség: show-szerű elemekkel a táncszínház műfaji keretében progresszív színházi értéket létrehozni. A tánctechnikai elemek variálható, különböző stílusokban fogant textusa révén olyan színpadi szituációk épülnek fel a darabban, amelyek közül több meglepő, érdekes, újszerű nézőpontból szemlélt jelenségeket és adekvát gondolatiságot tartalmaz. Már az alapötlet is – Madách *Tragédiá*jának „magyarosítása" – figyelemre méltó. Bár sem a színlap, sem a szórólap nem említi *Az ember tragédiáját* (lehet, hogy az alkotók nem akarták a millenniumi, már-már közönségriasztó *Tragédia*-dömping újabb epizódját létrehozni), a megnevezett főszereplők – Teremtő, Lucifer, Ádám, Éva –, a bibliai keret, a történelmi színek és a cselekménykszál dramaturgiai szerkesztése egyértelművé (és felvállalttá) teszik a madáchi párhuzamot. A filozófus költőre utalni egy táncshow színlapján azért sem lenne okos húzás, mert lehetőséget nyújtana arra, hogy az elemzők számon kérjék a filozofikumot és a hűséget az alapmű szellemiségéhez, márpedig ezek a táncszínpadi adaptáció minőségének nem feltétlenül kritériumai. Kritérium viszont a sajátosan ábrázolni kívánt történelmi szituációknak megfelelő táncos megjelenítés látványos megkoreografálása. Nos, a darab majd' mindegyik részlete megfelel ennek a talán legfontosabb követelménynek. Különösen jól sikerült jelenet az első felvonás „apácashow-ja". Súlyos ideologikumot belemagyarázni nem célszerű, de gondolatiságot (is) tükröz történelmünk egyik sorsfordító eseménysorának ez a kifordított, már-már abszurdan groteszk ábrázolása: a honfoglalás után a pogány magyar harcosokat tűzről pattant apácák csábítják el. A kereszténység felvételének játékos, történelmietlen felfogása üdítő hatású történelmünk heroizáló újramagyarázásának korszakában, és a szituáció színpadi megoldása nem tűnik erőltetettnek; ellenkezőleg: remek és valóban csábító az apácakosztümök alól előbújó szexis apácacsajok látványa. És hamarosan kiderül az is, hogy Román Sándor táncosai a néptánc mellett az akrobatikus *rock and roll*ban és a *contact dance*-ben is otthonosak. Táncszínpadi eszközökkel jól megragadható történelmi alapeset a bajvívás, a vetélkedés. A kuruc–labanc, majd a 48-as magyar szabadságharcos–császárhű osztrák ellentét koreografikus rajzában a hangulat (ellenségeskedés, virtus), a tánc (verbunkos ele-

mek) és a korhű jelmezek értelmesen, beleérzéssel is könnyen követhetően egységesülnek, a színpadi szituáció összes szegmense helyénvaló. Együttesen képesek a *primus inter pares*-szerepet betöltő virtuóz tánc látványát kiemelni, és a megoldás a darab sajátos történelemszemléletéhez is illeszkedik. Ha lehet, ennél még jobb, mármár zseniális ötlet a Labancok-tétel és a Huszártánc közötti Tanítás, amelyben a Teremtő – aki nyilván nem szemlélheti tétlenül tovább a kalapján bokrétaként viselt kicsiny ország népének szenvedéseit – lejön a Földre, és a Petőfi Sándor szerepébe bújt Ádám (tánc)oktatását személyesen veszi kézbe. A szellemes kettős nem kultúrtörténet-idegen: Mária országában évszázadokon át a harcok fontos invokációs kelléke volt az isteni igazolás, a XIX. század forradalmi romantikájában is a retorika kedvelt fordulata a segélykérés Istentől. E három kiragadott jelenet bizonyítja, hogy szórakoztató szándékú táncalkotás is képes színházi értékeket felmutatni, ha egységes, koncepcióba illő elemekből építkezik, gondolatisága, megjelenése adekvát az ábrázolt jelenséggel, ízléses és stílusérzékeny, valamint ha minden összetevője gondosan van kiválasztva, és műgonddal van megkomponálva.

Az ExperiDance másik tavalyi sikerprodukciójában, a *Muskétások*ban nagyon nehéz három, minden ízében jól sikerült részt találni. Az alapötlet sem meggyőző: a magyar néptáncelemeken alapuló mozgásnyelv nem tud a francia rokokó környezettel élvezhető groteszkké szervesülni. A történet – amelyet persze nem lenne szerencsés túlságosan bonyolítani – egysíkú, kevés benne az igazán meglepő fordulat. Lenyűgöző látványosság sem születik a színpadon, mert a buggyos-fodros jelmezek elrejtik a szép testeket, redukálják az amúgy kitűnő mozgások élvezhetőségét. Ha hármat nem is, de két minden szempontból jól sikerült tételt feltétlenül érdemes kiemelni. Már a történet elején színre lép egy jelenkori, kicsit csóró mesteremberbrigád, amelynek minden tagja más-más szakmából jött, csodaváró egyéniség. A modern népmesei hősök nem sokat teketóriáznak, káprázatos ritmusokkal, fergeteges tánccal ünneplik megjelenésüket. Talpraesettség, kétkezi ügyesség, fiatalos magabiztosság, helyenként bámulatos eszközhasználat – minden adott ahhoz, hogy a csapattal valami rendkívüli történjen. Rövidke transzcendens álomvarázslás segítségével át is vedlenek XVIII. századivá, aminek a végeredménye gyorsan és könnyen megérthető, a miértje annál kevésbé. A kezdeti szolid sajnálkozás után szintén gyorsan és könnyen fogalmazódik meg a szórakozásra vágyó nézőben a határozott megállapítás: de kár, hogy eltűnt az a kedves, melósnadrágot és pólót viselő társaság... Biztos pozitív érzés viszont, hogy az egész darabon át okkal lehet reménykedni majdani visszatérésükben: nyilván ők a dramaturgiai keret. Az is feltételezhető – és ebben sem kell a darab végén senkinek sem csalatkoznia –, hogy a finálé (már eleve miattuk is) lehengerlő lesz. Persze az eleje és a vége között jó néhány táncélményt nyújtó kedves rész sorakozik, de kevés az igazi telitalálat.

A második felvonás elején a különféle jelenetalkotó elemek újabb szerencsés találkozása figyelhető meg. A királyné becsületének megmentésén iparkodó muskétásokat folyton követi négy, feltehetően a bíboros megbízta ellenmuskétás. A rossz, antipatikus és rendszerint hoppon maradó legények nem titkolt irigy bosszúsággal lesik a bokrok között szép lányokkal hancúrozó jó fiúkat. A bukszusok bukolikus rokokó idillje korhoz illő, finoman erotikus környezetet teremt, a néptánccal időlegesen szakító szabad mozdulatnyelv jól megkomponált, ötletes és adekvát korral, történettel, hangulattal. A tételben láthatóan jól érzik magukat a táncosok: kitűnő színészekként, önfeledten játszanak. Az egész est hangulata igazán kellemes: mai fiatalok mai gesztusokkal jó figurákat felépítve alakítanak, olyan az egész, mint egy többnapos középiskolai osztálykirándulás balhékkal, bulikkal, csajozással. Lejátszódhatna a nyakékügy is ebben a viszonylatban: bizonyíthatná az osztály mindenki által akart bombacsajának érintetlenségét vagy érintettségét. Lehet, sokan jobban jártak volna egy ilyen, Dumas-tól bátran elrugaszkodó megoldással. Néző, táncos, jelmezköltségvetés-készítő, varroda – ezek biztosan.

A múlt év decemberi színházi ajánlata a néptáncalapon született közönségcsalogató előadások kategóriájában többféle, a tradicionális folklórhagyománnyal szakító művet kínált. Biztos eladhatóságra számíthat az, aki családi ünnepek és iskolai szünidő táján gyermekműsort készít. Kockázata kisebb, felelőssége nagyobb. A Budapest Táncegyüttes a

Kanyó Béla felvételei

Csipkerózsika

Nemzeti Táncszínházban a *Csipkerózsiká*val jelentkezett. A Zsuráfszki Zoltán–Csizmadia Tibor koreográfus-rendező páros a szórólapon azt ígéri a közönségnek, hogy „az eredeti néptáncok mellett minden elhangzó szöveg és felcsendülő dallam a tradicionális magyar folklórból táplálkozik, és annak elemeit használja fel". A gyerekeket kísérő ínyenc felnőttek érdeklődését is felkelti a sokat ígérő ötlet. Vajon sikerül-e a mesét – amely a Charles Perrault XVII. századi francia író gyűjtötte francia népmesei hagyományokból ered – táncszínházi feldolgozásban úgy bemutatni, hogy a magyar folklórkincs motívumai megtalálják helyüket az eredeti történetben? Mert színházi csemegét csak ez ígérne. Afelől ugyanis nincs kétség, hogy a tapasztalt szerzőknek nem okozhat gondot ügyesen összetákolni egy népies *Csipkerózsiká*t.

Zsuráfszkiék alkotását még rosszindulattal sem lehet tákolmánynak nevezni, de korszakos remekmű megszületésén sem örvendezhet az igényes néző; s nem lenne helyes felvetés az, hogy gyerekműsorral kapcsolatban ezt nem is kellene elvárni.

Az előadásban szép számmal láthatók és hallhatók remekül sikerült hosszabb-rövidebb részletek; némelyik minden szempontból tökéletesen illik a feldolgozásba, némelyik kevésbé. A táncos megfogalmazás számára kitűnő téma a királylány megszületésének tiszteletére egybegyűlt különböző nemzetiségű vendégek bevonulása. Mindegyik kis bemutatkozó tánc koreográfiája lehetne gondos, ötletteli, de igazán csak a cigánylegényeké az, a hottentotta király a lufikkal pedig nem odaillő. Az őszinte odaadással figyelő publikumnál sincs – pukkanó lufi ide, pukkanó lufi oda – különösebb sikere. Helyreáll a rend, és

élvezetes pillanatok tanúja lehet a nézőtéren gyerek s felnőtt, amikor az egész udvar és az összes vendég közös nagy örömtáncba kezd. A gonosz tündér megjelenését show-szerű látványelemek kísérik, amelyek ott nemcsak hogy indokoltak, hanem a *Harry Potter* és *A Gyűrűk Ura* megfilmesített változatán szocializálódó generációk részéről egyenesen elvártak. A Hollótündért alakító táncos – nő létére – gyakran férfieszközökkel tipikus férfilépéseket lejt. Ez leleményesen alkalmazható karakterizáló fogás, és nem baj, hogy már mások is felfedezték (például az Állami Népi Együttes is többször alkalmazza a Mihályi Gábor koreografálta *Naplegendá*ban). A Hollótündér később, a királylány tizenhatodik születésnapján, rokkát hajtó banyaszerű jelenséggé változik, mielőtt átadja a végzetes orsót. Mind a látvány, mind a jelenet gondolati tartalma népmesei, népballadai elemek asszociációs sorát indítja el. A serdülő királylány születésnapi játékai szintén ékesen bizonyítják, hogy a magyar folklór elemei érzékletesen és értelmesen képesek egybekelni táncszínpadon az európai mesével: a néző szembekötősdi-játékban ismerheti meg a nagylánnyá serdült Csipkerózsikát, aki bújócskázás közben tekeredik – képletesen szólva – sorsszerűen a gonosz tündér fonalára. Adekvát koreográfiai eszközökkel sikerült ábrázolni a gyerekek születésnapi viselkedésének kettősségét: ha magukban vannak, rosszalkodnak – népies gyermektáncot táncolnak; ha a szülők látják őket, akkor jók – reneszánsz kori társastáncot lejtenek. Az előadás legszebb pillanata és talán legnagyobb érdeme a várva várt csoda – a Jó győzelme, a katarzis – nagyszerűen sikerült megjelenítése. A Herceg csókja, az ébredés utáni szerelmes egymásra találás alapmotívuma a „rózsa a lány"-metafora (dalban, szövegben, táncban), amely költői szépséggel valósítja meg egy jeleneten belül a mesére való utalásnak és a magyar népköltészet ismert szimbólumának egybefonódását.

A fentiek mellett sajnos számos gyengébben sikerült megoldás teszi egyenlőtlenné az előadás színvonalát. Nem jön be az alvó Csipkerózsikát a Herceg megváltó csókjától óvó gonosz erők „ötletes" megjelenítése. A csipkebokorlevélből szőtt lyukacsos takaróba burkolózott, álcázott deszantosokra emlékeztető különítmény – feltehetően a végére mindent, ami belefér alapon – rábaközi legényest és botos kanásztáncot ad elő igen harciasan, de szerencsére hiába: a Herceg különösebb nehézségek nélkül eljut alvó szerelméhez. A néhány (nem sok) hasonlóan felületes megoldás mellett a darab legnagyobb problémája az időkezelés. Száz év hangos, kiszámolósdira emlékeztető együtt számolással repül el pillanatok alatt – ez megfelel a darab menetének, még akár ügyes is lehetne. De az egész est megszerkesztésére az iszonyatos hajszoltság, a történet minél gyorsabb lepergetésének szándéka jellemző. És ez a gyereknézők számára nem jó. A gyereket hagyni kell, hogy elmélázzon a csodán, elgyönyörködjék a szépségben, időt kell adni neki, hogy fantáziája tovább írja a látottakat. Az információgyűjtés sebességét a végletekig lehet növelni, de élményt szerezni rohanás közben lehetetlen.

Persze könnyen elképzelhető ezer oka a sietségnek. A hivatásos gyerekkísérők már szeretnének otthon lenni a sajátjaiknál, a nebulókat még aznap különóra, edzés, másnapi lecke várja, a jegyszedő néniknek megfájdult a feje a zsivajtól, a táncosoknak este esetleg másik fellépésük van... A rohanás után kikapcsolódásra vágyó felnőttnek élmény lehet egy másfél órásra sűrített, pergő látványshow, de a kulturális érték „gyorsszínházi" fogyasztásának felnőtt módija a gyerekvilágra nem csereszabatos. A táncszínházban könnyed szórakozásra vágyó felnőttek igényei mellett nem kell behunyt szemmel elsétálni, de a jövő potenciális színházlátogatóit csak másfajta, speciális, eleve nekik szánt eszközökkel lehet rabul ejteni.

EZEREGY ÉV (ExperiDance Produkció, Thália Színház)

LÁTVÁNY: Balázs Antal. **JELMEZ:** Debreczeni Ildikó. **FÉNY:** Szilárdi Csaba. **ZENE:** Rossa László. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Román Sándor.
A FŐBB SZEREPEKBEN: Román Sándor, Boda János, Pintér Ágota Lotti, Vári Bertalan.

MUSKÉTÁSOK, AVAGY KEVÉS DUMAS, SOK TÁNC (ExperiDance Produkció, Budapesti Operettszínház)

DÍSZLET: Balázs Antal. **JELMEZ:** Debreczeni Ildikó. **FÉNY:** Szilárdi Csaba. **DRAMATURG:** Turczi István. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Román Sándor.
A FŐBB SZEREPEKBEN: Román Sándor, Bistei Judit, Sátori Júlia, Kárpát Attila, Dénes Nándor.

CSIPKERÓZSIKA (Budapest Táncegyüttes, Nemzeti Táncszínház)

DÍSZLET-JELMEZ: Papp Janó. **FORGATÓKÖNYV:** Vincze Zsuzsa. **ZENE:** Rossa László. **KOREOGRÁFUS:** Zsuráfszki Zoltán. **RENDEZŐ:** Csizmadia Tibor.
A FŐBB SZEREPEKBEN: Fehér Noémi, Kocsis Enikő, Valach Gábor, Abdulwahab Nadia, Endrődi Anna Sára, Deffend Irén, Taba Csaba, Fejér Erika, Tompa Attila.

Balettestek szervezésekor több szempontból is praktikus a nyitott szerkezet. Készül néhány rövid darab, amelyek igények és lehetőségek szerint variálhatók. Ha újabb koreográfia születik, csak vegyíteni kell a már műsoron lévők néhányával, és összefoglaló címen – mondjuk, 2000 mozdulat *– az estet premierként lehet meghirdetni. Mindig ugyanaz, és mégis mindig más – ez a mottója e műsorpolitikai koncepciónak.*

A megoldás kifejezetten hasznos, hiszen azok, akik szeretik a zenés színházat – legyen opera vagy balett –, többnyire nem egyszer néznek meg egy előadást, nekik tehát a variánsok igazi csemegét jelentenek. Másfelől az Operaház közönségének jelentős része külföldi, az ő számukra minden összeállítás-variáció egyedi produkció. A táncosok is csak nyernek e koncepcióval, hiszen egy-egy etűdben hallatlanul sok munka van, ám művészi teljesítményüket ténylegesen és a befektetett energiához képest is csak nagyon kevésszer tudják megmutatni. Az elképesztő méretű repertoárból adódóan ugyanis ugyanaz a műsor egymás után csupán kétszer-háromszor látható, s jó esetben több hónap múlva – esetleg már egy másik összeállítás részeként – tűzik ismét műsorra. Végül tehát mindenki jól jár, még a recenzens is, hiszen figyelemmel kísérheti egy-egy mű életét, összehasonlíthatja különböző koreográfusok munkásságát, vizsgálhatja: miképpen módosul egy táncdarab a többiek kontextusában.

A *2000 mozdulat* legutóbbi bemutatójának alcíme *Hat tánc*, amely egyben azt is jelzi, hogy az összeállítás új darabja Mozart *Hat német tánc* című művére készült. Megálmodója Jiří Kylián, a modern balett egyik legjelesebb alkotója, akit az előző esztendőben Monte-Carlóban az év koreográfusának járó Nizsinszkij-díjjal ismertek el. Az est többi etűdje: *Beszélő testek, Concertante* és *Középre, kissé megemelve*. Mindháromról beszámoltunk már, mégis érdemes róluk is szólni, mert – bár az egyes művek értékei nem változtak – a *Hat tánc*, illetve a műsoron lévő többi darab mindegyiket más megvilágításba helyezte.

Az ötvennégy éves cseh Jiří Kylián 1978 óta a Holland Táncszínház (Nederlands Dans Theater, NDT) művészeti igazgatója, számos rangos díj tulajdonosa, akinek a műveit csaknem minden jelentős balettegyüttes műsorán tartja. A budapesti Operaház 1984-ben két darabját mutatta be (Debussy: *Felhők* és Haydn: *D-dúr szimfónia*), illetve 1986-ban a NDT három koreográfiájával vendégszerepelt Magyarországon *(Lakodalom, Katonamise, A varázsdoboz)*. A koreográfus tehát végső soron nem idegen a magyar balettkedvelők előtt.

Kylián munkásságában az angol balettiskola hatása éppen úgy felfedezhető,

Nánay István

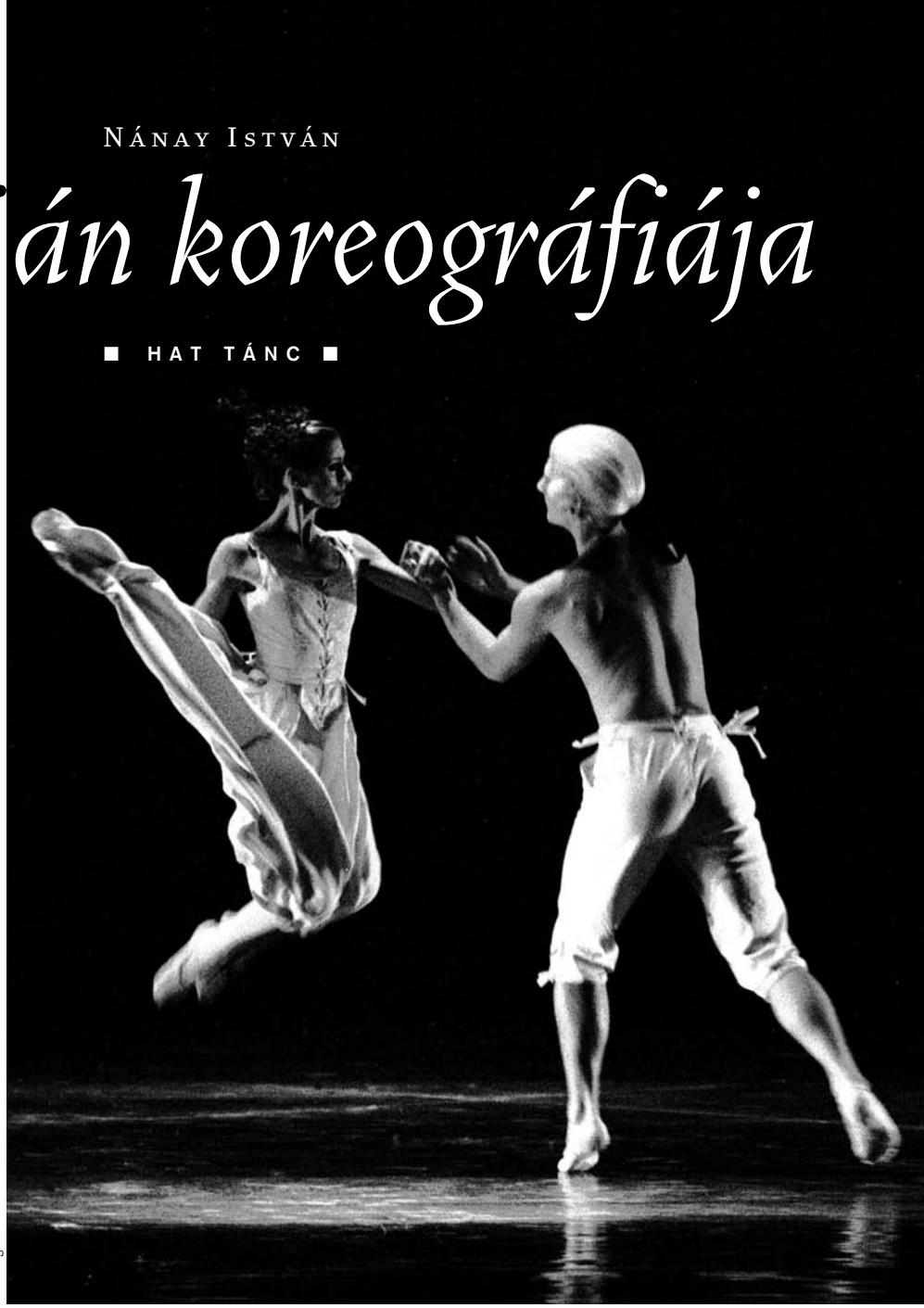
Jiří Kylián koreográfiája

■ HAT TÁNC ■

mint a folklór és a szakralitás iránti vonzódása, s mindez végül is a klasszikus és a modern tánctechnikák szintézisében jelenik meg. Ezt tükrözi az 1986-ban Amszterdamban bemutatott *Hat tánc* című koreográfiája is, amelynek magyar betanítása vált a legutóbbi *2000 mozdulat*-est súlypontjává.

Mozart derűt és vidámságot sugalló muzsikájára a koreográfus groteszk balettet tervezett. A látvány önmagában is kontrasztot sugall: a XVIII. századi jelmezt viselő félmeztelen férfiak és fedetlen vállú-karú nők látványa, valamint a négy pár szögletes, különböző modern táncgesztusokat, klasszikusbalett-elemeket és hétköznapi mozdulatokat vegyítő mozgásvilága állandóan változó dinamikájú ellentétben áll egymással s természetesen a mozarti melodikával is. A koreográfia két kulcsszava: elegancia és irónia. Hol csupán egy páros, hol mind a négy menetel be az egyenletesen, mégis rafináltan bevilágított üres tér hátsó harmadába, hogy aztán az egyes tételek zenéjére elfoglalják az egész színpadot, s a végén, ahogy jöttek, úgy távozzanak. Mintha jeleznék: civilként jövünk-megyünk, s a két mozzanat között ott a produkció, amely valóban az, hiszen a táncosok egy klasszikus emelésből vagy pas de deux-ből természetesen és minden átmenet nélkül váltanak át vagy lépnek vissza egy Graham-technikából vagy kontakt táncból ismerős pózba, mozdulatsorba. Az egésznek bábos stílusa és hangulata van; mintha az alakokat valaki láthatatlan zsinórokon mozgatná. Az az érzésünk, hogy az egyik percben kétdimenziós, súlytalan síkfigurák mozognak a térben, a másikban a nehézkedési erőnek engedelmeskedő, hús-vér emberek. A mű komikuma tehát nem a trivialitásból ered, hanem a groteszk kontrasztermészetéből.

Kylián darabja leginkább az összeállítás Manen-koreográfiájával rokon. Ez aligha véletlen, hiszen a cseh művész gondolkodására – bevallása szerint – erősen hatott az a Manen, akinek ezúttal *Concertante* című műve látható. Éppen ezért szerencsés, hogy ez a két balett alkotta az est második felvonását. A zárótétel William Forsythe nagy hatású darabja, a *Középre, kissé megemelve*, míg a nyitó felvonás Egerházi Attila *Beszélő testek*je, amely az általam látott és méltatott változathoz képest alaposan módosult. Hogy mást ne említsek: egészen más lett a darab szcenikája, ettől alapjaiban változott meg az egyes táncos tételek tartalma – nem épp az összhatás előnyére.



Csillag Pál felvétele

Horváth Adrienne és Túri Sándor

Feltűnő, hogy a Kylián-mű környezetében az említett darabok eddig is meglévő és érzékelhető groteszk vonásai mennyire felerősödtek. Különösen tanulságos a mind a négy darabban megjelenő vonulások és menetelések különbözőségének, eltérő tartalmának számbavétele. A *Concertanté*ban például a tételek közötti „balett-tipegés", pózolás még jobban kiemeli zene és mozgáskép ellentétét, a Forsythe-koreográfiában pedig a „civil" bejövetelek és távozások is ellenpontozzák a táncok stilizáltságát.

A *2000 mozdulat* legutóbbi variánsa, a *Hat tánc* végül is nem nyújtott revelatív élményt, de teljesebbé tette a nyolcvanas évek európai koreográfiai nyelvét bemutató képet.

W. A. MOZART: HAT NÉMET TÁNC
(Magyar Állami Operaház)

BETANÍTÓ BALETTMESTER: Roslyn Anderson. **PRÓBAVEZETŐ BALETTMESTER:** Fajth Blanka. **VILÁGÍTÁSTERVEZŐ:** Joop Caboort. **KELLÉK:** Joke Visser. **DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ, KOREOGRÁFUS:** Jiří Kylián.

TÁNCOLJÁK: Soós Erika/Horváth Adrienne, Cserta József/Túri Sándor, Radina Dace/Boros Ildikó, Venekei Marianna/Bacskai Ildikó, Solti Csaba/Macher Szilárd, Rujsz Edit/Kazinczy Eszter, Komarov Alekszandr/Merlo P. Andrea.

HALÁSZ TAMÁS

Huzatban

■ TÁMAD A SZÉL ■

Tanult kollégáim gyakran mondogatták nekem, a pályakezdőnek: valamirevaló kritikus nem értekezik az előadáson való részvételének körülményeiről (nézőtársak bemutatása, a nézőtér reakcióinak analizálása és így tovább), illetve nem szöszmötöl a kiadott színlap hibáin (helyesírási és fogalmazási hibák, egyebek) – ilyesmit csak a dilettáns tesz. Jelen esetben azonban két, nehezen mellőzhető okból nem tekinthetek el néhány ilyen jellegű megjegyzéstől. Elsősorban a helyszín, másodsorban az előadó társulat miatt.

A Pécsi Balett új lendülettel, új vezetőkkel viszi tovább Eck Imre rendkívüli hagyatékát. A *Támad a szél* című koreográfia a Keveházi Gábor balettigazgató és Egerházi Attila művészeti igazgató által fémjelzett új pécsi éra első produkciója – amelyet Budapesten első ízben a Nemzeti Táncszínház falai között láthattunk, s maga Egerházi állított színpadra.

A vadonatúj várbeli előadóhely jellemzése nem e sorok írójának feladata, egyetlen körülményt azonban nehéz szó nélkül hagyni. A december közepi, kiadós égi áldás után pár nappal az éppen csak átadott nemzeti tánchajlék előtti utcaszakaszon arasznyi hóban bukdácsoltak az előadásra a buszmegállóból a gyalogos nézők, és pörgött csikorogva megannyi kocsikerék. Ebben volt valami fanyar, valami emlékezetes (pár nappal később a Millenáris Teátrum felé igyekezve gázoltam át hasonló tajgán).

A megújult pécsi társulat bemutatójához kis füzetet lehetett vásárolni, és egy, a Nemzeti Táncszínház által kiadott szórólapot kaphatott minden néző. Az utóbbiban találtam az alábbi mondatot az előadás zeneszerzőjéről, Márta Istvánról: „A mű izgalmas ősbemutatónak ígérkezik a Pécsi Balett életében, mivel a társulat régi tradíciójához híven ismét magyar származású, kortárs zeneszerző komponált zenét – ez esetben kimondottan a társulat számára." Vajon miért „magyar származású" Márta István? Ilyesmiért be illik zúzni, majd újranyomtatni a kiadványt. (A röplapról megtudhatjuk azt is, hogy „a mű szürreális látomások füzére, mint pl. ahogy Buñuel szerkeszti filmjeit".) Az előadás meghökkentően csúf és igénytelen kivitelű, túlnyomórészt (imponáló módon) hirdetéseket tartalmazó műsorfüzetében Márta nem *magyar származású*, ott, a máskülönben azonos mondatban szimplán csak *magyar*.

Egerházi Attila Jeszenszky Endre iskolájában tanult; későn induló, mégis hamar ismertté vált koreográfus, az elmúlt évek során egymás után hozta létre mind kiérleltebb, letisztultabb formanyelvről tanúskodó alkotásait. A Magyar Állami Operaház Balettegyüttese által bemutatott *Porcelánbölcső*, a Magyar Nemzeti Balett tolmácsolásában látott *Beszélő testek*, a Venekei Marianna és Lukács András táncolta *Out off*, illetve a közelmúltban készült *Fehér lótuszok* (Budapest Táncszínház) és *Dialógusok diagonálban* (táncosok: Venekei Marianna, Panja Fladerer, Lukács András, Delbó Balázs) egy imponáló gyorsasággal fejlődő alkotó pályájának állomásai. Az elmúlt évek során megismerkedhettünk a puritán és a dekadens Egerházival, megtapasztalhattuk – mint Fuchs Lívia interjújában a művész megfogalmazta (Ellenfény, 1999. 2–3.) –, hogyan „szörfözik" stílusok között, hogyan csupaszítja le munkáit a lényeg felé araszolva. Egerházi koreográfiái a súlyfeleslegétől megszabaduló, egyre szikárabb, egyre gyönyörűbbé formálódó emberi testet idézik fel bennünk: ugyanúgy csak a lényeges, az „élettanilag fontos" marad fenn és tapad meg bennük, minden sallang és fölösleg eltűnik.

Szigeti Oktávia és Fodor Zoltán

Márta István lenyűgöző szépségű, izgalmas zeneművére nem első ízben született táncelőadás. Az 1987-ben megjelent *Támad a szél*re elsőként Krámer György készített koreográfiát a Szegedi Balett társulata számára; alkotását fél évtizeddel később Veszprémben is színre vitte. Krámer – saját közlése szerint – az eredeti zenemű háromnegyedét használta fel. A kompozícióra 1995-ben ismét előadás született. Az Artus az izraeli Vertigo Companyval közös, a két társulat nevét címként viselő produkciójában Karády Katalin dalaival együtt használta fel, szintén nem teljes terjedelmében. Márta István a pécsiek előadására kiegészítette másfél évtizeddel korábban komponált zeneművét, így született meg a két felvonás hosszúságú új verzió.

A *Támad a szél* Egerházi első nagyszabású, két felvonásos alkotása; a húsz-harminc perces munkákat biztos kézzel létrehozó koreográfus (aki a darabot dramaturgként és a színpadkép tervezőjeként is jegyzi) jelen esetben sem varázsolt el ennél hosszabb időre bennünket, legújabb, egész estésre „felöntött" műve éppen a hígítás miatt a korábbiaknál sokkal kevésbé lendületes. A nagyjából arányosan adagolt lényeget kikezdte a bőséges körítés.

Az előadás nyitó képében hatalmas, vörös háttérvásznat látunk, rajta különös motívum, egy óriásira nagyított, barokk épületdísz, egy dús cirádákkal ékesített stukkópajzs (úgynevezett kartus); csak idővel vehető észre, hogy a buján tekergő indák és tekervények mintha valamilyen anatómiai formává állnának össze, talán emberi gégévé vagy csigolyává. (A látványos dekoráció jelentéséről az est végeztéig nem sikerült képet alkotni.)

A nagy térben egy, az előadás elején és végén (egyfajta civil, „itt és most" keretjátékban) hosszabban feltűnő, hatalmas asztal, illetve egy-egy magasból leeresztett kerítés és lakásajtó kivételével semmilyen díszletelemmel nem találkozhatunk. A tárgyi puritanizmust bőséggel ellenpontozzák Andrea T. Haamer cifra jelmezei. A tervező mintha hatalmas jelmeztárba rontott volna be válogatni: darabjai egyenként is túlzók, együtt azonban egyenesen vizuális sokkot okoznak. Az öltözetek valósággal agyonnyomják a zenét és a mozgást, se egymáshoz, se a zeneműhöz, se a koreográfiához nem illenek.

Egerházi mintha tucatnyi jól-rosszabbul sikerült etűdből, szilánkból építkezne. A két felvonásos, absztrakt előadás mozgásanyaga gyakran egészen szorosan tapad a zenéhez, máskor mintha alig lenne köze hozzá. Hőseit a támadó szél sodorja, űzi át a színpadon. A színen fekete-fehér egzotikus mintázatú bundát viselő vampok, falusi legények, diabolikus szerelmesek, Tiffany-üvegmintázatra emlékeztető ruhácskába bújt üde lányok váltogatják egymást. Márta István zenéjének számtalan rétegét nem könnyű felfejteni: a koreográfus néha szürrealisztikusan lírai, néha (hiper)realista felfogásban erre tesz kísérletet. A hétköznapi zajokból, szépséges, alig beazonosítható zenei foszlányokból, gyerekkori csoda-neszekből felépített, egyszerre feszült és mégis sajátos nyugalmat árasztó kompozíció nem adja meg magát egykönnyen.

A táncmű tehát valószerű és valóságon túli képeket állít elénk, igyekszik meghökkenteni, ám összhatása mégsem kavar fel, mert igazán éles kontraszt, valódi feszültség nem keletkezik. A vadonatúj pécsi társulat fiatal táncosgárdája számos ígéretes, korábban már bizonyított vagy bizonyítani képes taggal büszkélkedhet. Az előadók játéka jobbára hiteles és értékes, ám a koreográfia néha ólomsúllyal nehezedik vállukra. A rövid művek megfogalmazásában kifinomult Egerházi ezúttal bő lére ereszt, közhelyekhez nyúl, szokatlannak szánt, de egymást kioltó elemeket alkalmaz. Korábbi alkotásainak egy-egy pillanatát évek múlva is kristálytisztán fel tudjuk idézni, legújabb munkája azonban, bármilyen nagyszabású, nem hagy mély nyomokat bennünk. Csak egy-egy jelenet – így a szinte már ijesztő, csoportos erőszaktétel vagy a második felvonásban Kovács Gerzson Péter gyönyörű fényeiben a rugalmas, szalagokból álló falon nemes vadként keresztüllépő Fodor Zoltán jelenése – villan ki az est anyagából.

A bátran kísérletező, koreográfusként minden elszántsága ellenére is kifinomult és szelíd Egerházi ezúttal inkább óvatoskodónak tetszik. Koreográfiája nem avított és nem poros, inkább híg. A stílusok közt praktikusan „szörföző", értékeket gyűjtögető és szintetizáló táncalkotó most mintha kevesebb nyersanyagból „főzne". A *Támad a szél* nem cselekményes alkotás, történéseinek és – a szerző által is emlegetett – idősíkjainak struktúrája, arányrendszere azonban tisztázatlan. A felhasznált mozgásanyag-intarziában visszaköszönő sokféleség másodvonalakból származik.

Egerházi meghökkentés céljából a nézőtérre is kiterjeszti koreográfiáját: táncosok futnak a széksorok között, leülnek a nézők közé, (test)beszédbe is elegyednek velük. A tetszetős báli össztánchoz még partnerül is hívják őket. A színpadon egyszerre öltönyös urak és elegáns hölgyek vegyülnek a táncosokkal. Riadtan vagy magukat feltalálva lejtenek profi partnereikkel, akik egymás után csuklanak össze. A civilek meglepetten néznek szét, majd a földön heverő előadókat kerülgetve lassan visszasétálnak a helyükre. Látványosság és öncélúság a levegőben.

Az a legérthetetlenebb, hogy miért áll ez az előadás két felvonásból? Táncelőadást szünettel kettőbe (háromba, négybe...) törni igen keveseknek sikerült büntetlenül. A táncirodalom nagy klasszikusait leszámítva, ilyesmire ritkán akad példa. A modern táncnyelv, a közvélekedés szerint, nehezen viseli el a tagolásnak ezt a módját. A szavak nélküli, narrációtól mentes táncszínházi produkció óhatatlanul szétesik így.

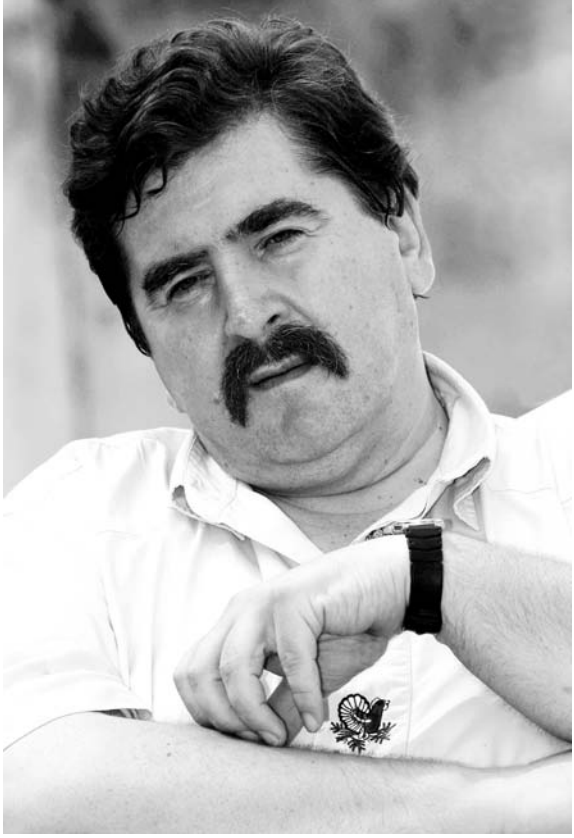
Kétségtelen, hogy az ígéretes, művészeti igazgatónak jólesően, reményt keltően fiatal Egerházi Attila eddigi alkotói múltjának tükrében izgalmas munka indulhat el Pécsett. Az is kétségtelen, hogy a *Támad a szél* magán viseli a formálódás, a társulatteremtésből, az új helyzetből adódó kezdeti nehézségek megannyi jelét, nyomát. Joggal remélhető: a megfelelő embernek alkalma nyílik majd rá, hogy bizonyítsa a kényes feladatra való rátermettségét. Ismerve biztos ízlését, megjósolható, hogy nem lesz nehéz dolga; mindenesetre nem ártana, ha kemény kezű dramaturgot venne maga mellé.

Támad a szél Szebeni András felvételei

TÁMAD A SZÉL
(Pécsi Balett)

ZENE: Márta István. **DÍSZLET:** Csík György. **JELMEZ:** Andrea T. Haamer. **FÉNY:** Kovács Gerzson Péter. **ASSZISZTENS:** Szigeti Oktávia. **HANGMÉRNÖK:** Koroknay Tamás. **DRAMATURGIA, SZÍNPADKÉP, KOREOGRÁFIA:** Egerházi Attila. **TÁNCOLJÁK:** Szigeti Oktávia, Venekei Marianna, Czebe Tünde, Daczó Eszter, Hucker Katalin, Csenkér Bernadett, Nagy Írisz, Tóth Larissa, Spala Korina, Vörös Henrietta, Fülöp Nóra, Túri Dorottya, Fodor Zoltán, Valkai Csaba Csanád, Pataki Szabolcs, Csöppüs Márton, Vincze Balázs, Szalka Krisztián, Kéri Nagy Béla, Nagy András, Dér Dalida, Uhrik Dóra, Lencsés Károly, Lovas Pál.

Egy kérlelhetetlen kritikus



■ DUSZA ISTVÁN 1951—2002 ■

Pár hónap híján húsz éve kötöttünk barátságot. Már korábbról ismertük egymást, de Eperjesen, a Fiatal Színházak Fesztiválján az egyhetes együttlét kapcsolatunkat szorossá fűzte. Akkoriban Csehszlovákiában két hivatalos fesztivál létezett, az egyik a nagyszínházi produkciók bemutatkozó helye volt, a másik a kísérletező, új formavilágot kereső rendezők előadásait gyűjtötte össze. Mindkét eseménynek felváltva adott helyet egy-egy cseh, illetve szlovák város, az utóbbi fesztiválnak České Budějovice és Eperjes. Érdekes előadásokat láttunk, amelyeket éles hangú viták követtek. A kívülálló is észlelhette, hogy az esztétikai érvek mögött cseh–szlovák rivalizálás (ellentét?) is meghúzódik, s a szövevényes viszonyokban a prágai Činoherní klub dramaturgja, Jiří Danek, illetve Dusza István segített eligazodni. Pistával szabad időnket is együtt töltöttük: lemaradtunk a hivatalos programokról, városnézésekről, kirándulásokról, s jóvoltából külön utakon ismerhettem meg Kelet-Szlovákia természeti és műemléki szépségeit. Fáradhatatlanul vitt egyik helyről a másikra, s nemcsak a látnivalókat mutogatta meg, hanem mesélt a Felvidék történelméről, néprajzáról, legendáriumáról is.

A nyolcvanas évek első felében gyakran találkoztunk Kassán, ahol Gágyor Péter próbált a komáromi Magyar Területi Színház tagozatában, a Thália Stúdióban új hangú, tudatos, közösségi alapú előadásokat létrehozni. Még közelebb hozott bennünket az, hogy mindketten elkötelezett hívei és propagálói voltunk Gágyor Péter rövid életű törekvéseinek.

Később is rendszeresen összefutottunk Kassán vagy Komáromban, a magyar társulatok előadásain, Budapesten vagy Prágában, Zalaegerszegen, a Nyílt Fórumok ülésein, Kisvárdán és Nyitrán, Kazincbarcikán, a magyarországi és a komáromi Jókai Napokon, a felvidéki magyar amatőr együttesek fesztiváljain. Sokat zsűriztünk együtt, sokat vitáztunk, s nem csak ilyenkor. Lényeges kérdésekben mindig egyetértettünk, de a részletek, az árnyalatok megítélésében gyakran eltért a véleményünk, illetve néha az ítéletmondás élességében, vehemenciájában, esetenként motivációjában is különböztünk. Bár mindkettőnket élesen fogalmazónak tartottak, az ő kérlelhetetlen magatartását, amellyel az esztétikai minőség elsőbbségét hirdette mindennemű egyéb szempont ellenében, nehezebben tolerálták – főleg a saját közegében.

Helyzete különösen nehéz volt, hiszen szinte egyedüli hivatásos napilapos kritikusként kísérte figyelemmel a felvidéki magyar színházak – s nem mellékesen az amatőr együttesek – teljesítményét, s gyakran ostorozta a renyheséget, a vázlatosságot, a gondolatnélküliséget, a rutint. Véleményének azonban fedezete volt: elméleti felkészültsége, a cseh, a szlovák és a magyar (s nem csak magyarországi!) színház beható ismerete s az európai fesztiválokon szerzett tapasztalata.

A pozsonyi Új Szóban közölt írásai tömörek, a terjedelmi korlátokból adódóan mármár túlontúl is azok voltak. Részben ebből is következett, hogy véleménye gyakran ítéletnek hatott, amit a színháziak közül sokan félreértettek, támadásnak véltek. Pontosan, lényegre törően, biztos ízléssel, de gyakran élesen, ironikusan fogalmazta meg véleményét, s a szarkasztikus fordulatokat különösen nehezen tolerálták azok, akiket e megállapítások, jelzők érintettek.

Holott Dusza István minden sorából kitűnt: szereti a színházat. Ő valóban színházkritikus volt, aki elsősorban előadásokban gondolkodott, természetesnek tartotta, ha a rendezők szuverén módon kezelik a szöveget, ugyanakkor a dráma lényegéhez, az írói szándékhoz való hűséget is számon kérte. Következetesen harcolt azzal az általános kisebbségi gondolkodással, amelynek képviselői az esztétikai követelményeket alárendelték bizonyos politikai meggondolásoknak, s mindenekelőtt azokkal, akik azt tekintették a legfontosabbnak, hogy a színház, az irodalom magyar nyelven szólaljon meg. Azt vallotta, hogy az előadásban az anyanyelvi és a színházi szempontok egyformán lényegesek. S ebben nem tett különbséget hivatásos és amatőr produkciók között.

Minderre tanúság 1992-ben megjelent *Nézőtéri napló* című kötete is, amelyben nemcsak a nyolcvanas évtized komáromi és kassai előadásairól írott kritikáit adta közre, hanem színészportréit, színészekkel, rendezőkkel, tervezőkkel készített interjúit is.

Nem csak színházzal foglalkozott. Előadás-bírálatainak száma összemérhető irodalomkritikai munkásságával, szép számmal írt művészeti tanulmányokat, és forrásértékűek a jelentős felvidéki képzőművészekkel készített interjúi. Közművelődési (népművelési) tárgyú írásai, szak- és drámafordításai, tévé- és filmjegyzetei egészítik ki azt a képet, amely egy sokoldalú kulturális újságíróról, gondolkodóról kirajzolódik.

A maga módján és lehetőségei szerint a bársonyos forradalom előtt az egypárti rendszer diktatórikus kultúrpolitikájával, utána pedig a „vad demokrácia" művészet iránti közönyösségével, ellenségességével szemben emelte fel a szavát. Az utóbbi esztendőkben – nem önszántából – szabadúszó lett. Egészsége nem volt rendben, de továbbra is írta cikkeit, zsűrizett, fordított, könyvterveivel foglalkozott. Ugyanúgy dohogott és elégedetlenkedett, mint azelőtt, de mintha kicsit mogorvábbá és türelmetlenebbé vált volna.

Három évvel ezelőtt a Nyitrai Fesztiválon ismét sokat voltunk együtt. Egyik este a réginek nevezett, a bábosoknak helyet adó színházépületben várakoztunk a soros előadásra. Ő teázott, én becherovkát kortyoltam. Ugratott, hogy női italt iszom. Most megtudhatod, mi az igazi cseh gyomorkeserű – mondta azzal a hamiskás „duszás" mosollyal és szemvillanással, amely elbizonytalanította partnereit: vajon állítását komolyan kell-e venni –, s meghívott egy fernetre.

Mostantól ez is rá fog emlékeztetni.

N. I.

Színházi különlegességek 2002-ben

■ BESZÉLGETÉS ZIMÁNYI ZSÓFIÁVAL ■

Bár a Budapesti Tavaszi Fesztiválon (BTF) hagyományosan a komolyzenéé a főszerep, az utóbbi esztendőkben igencsak megnőtt a társművészetek szerepe a rendezvénysorozaton. Egyre nagyobb teret kap a színház is, természetesen a szervezők ténykedésének, no meg maguknak a kulturális intézményeknek köszönhetően.

– Szerencsénk volt e téren – mondja Zimányi Zsófia, a szervező Budapesti Fesztiválközpont Kht. ügyvezető igazgatója. – Ugyanis maguk a színházak kerestek meg minket több esetben is produkciókkal. S bár a hangsúly továbbra is a komolyzenén van, a kezdetek óta a BTF rengeteget változott. Igazi összművészeti fesztivállá lett, amelyben jelentős a szerepük a színházi előadásoknak is.

– Minden évben törekednek arra, hogy valódi fesztiválesemények – vagyis csak ekkor és itt látható produkciók – kerüljenek a közönség elé. Március második felében például külföldi sztártársulatok érkeznek Budapestre. Az operabarátokra igazi fesztiválprodukció vár: hosszú kihagyás után ismét barokk mű kerül színre a Magyar Állami Operaházban.

– Az előző években is arra törekedtünk, hogy a műfaj kedvelői különlegességekkel találkozzanak. Az Operával közösen bemutattuk a *Három nővér*t, Eötvös Péter művét. A Budapesti Kamaraoperával együttműködve az első magyar zenés színpadi művet, a *Pikkó hertzeg*et állítottuk színre modern köntösben. Tavaly pedig a mannheimi opera társulata vendégszerepelt nálunk. Idén folytatjuk azt a hagyományt, hogy az *opera seria* egy-egy sokáig színpadképtelennek tartott művét bemutassuk. Ezúttal Händel *Alcinájá*t hozza Budapestre a Stuttgarti Állami Opera, méghozzá vadonatúj rendezésben. Valóban hiánypótló produkció érkezik, hiszen barokk opera évek óta nem csendült fel az Andrássy úton. Fontos megemlítenem, hogy az előadásra a baden-württembergi napok keretében kerül sor.

– Miért éppen Baden-Württemberg tartomány élvezi a BTF vendégszeretetét?

– A fél évig tartó kulturális rendezvénysorozat a Baden-Württemberg Arcai címet kapta. A program a megalakulásának ötvenedik évfordulóját ünneplő német tartományt köszönti, melynek igen szorosak a kapcsolatai Magyarországgal. Ez amolyan fesztivál a fesztiválban programsorozat.

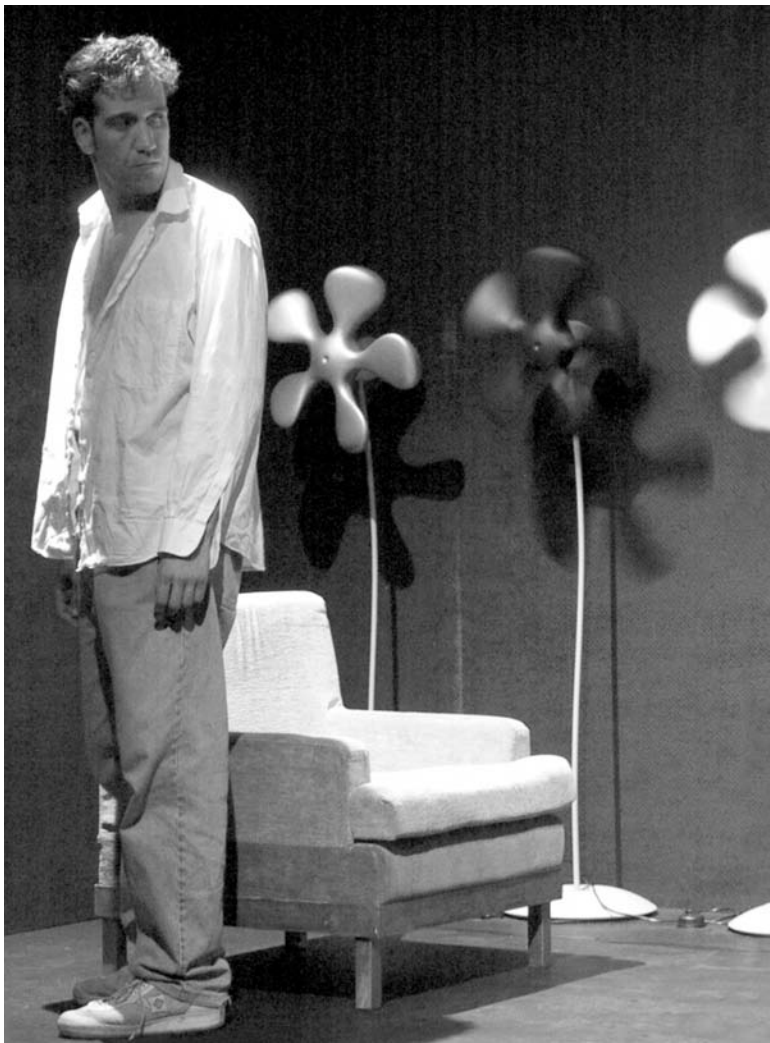
– Ez alkalomból a koncertek, kiállítások és balettprodukciók mellett egy magyar–német koprodukcióban készülő drámát is láthat a közönség.

– Yasmina Reza legújabb darabját, az *Élet háromszor* címűt Lukáts Andor rendezi, német színészekkel, a Theater tri-bühne produkciójában. Nem csupán a közös munka miatt számít érdekesnek s jellegzetesen fesztiválprodukciónak ez az előadás, hanem azért is, mert a darab valójában a *Nem félünk a farkastól* című Albee-dráma folytatása.

– A magyar színházak is készültek a tavaszi fesztiválra, ősbemutatóval és premierrel egyaránt, s a közönség megismerhet egy vadonatúj műfajt is.

– A József Attila Színházban március 21-én színpadra kerülő *Music Hall* című produkcióval Csákányi Eszter és Kulka János valóban egy, az amerikai kultúrában gyökerező műfajt szeretne Magyarországon meghonosítani. Amolyan látványos show-műsor ez, mely a koncert és a színházi előadás elemeit ötvözi. A két művész dalokat, musicalrészleteket szólaltat meg, tizennégy tagú zenekar kíséretében, a koreográfiát Kováts Tibor készítette. A Budapesti Operettszínház is különlegességgel várja a közönséget: március 25-én avatja fel Raktárszínházát Vajda Gergely–Almási-Tóth András–Borbély Szilárd *A gólem* című művével. A szerzők zsidó történetek és dallamok felhasználásával készítették el igen egyedi produkciójukat, melyben Rajhona Ádám, Sáfár Mónika, Siménfalvy Ágota, Földes Tamás, Szabó P. Szilveszter alakítja a főbb szerepeket. S mondhatom, immár hagyományosan a Madách Színház is ekkorra időzített egy zenés premiert. Évek óta

A Theater tri-bühne Lukáts Andor rendezésében Yasmina Reza Élet háromszor című darabját fogja bemutatni



Summary

The construction of the new National Theatre being in its final period, architect Attila Déry comments on the problems of the building.

Critics reviewing new performances are Tamás Koltai, Tamás Tarján, Balázs Perényi, Judit Szántó and Judit Csáki; they saw for us Alexander Ostrovski's *The Wood* (Kaposvár), Harold Pinter's *Homecoming* (the Ark), Federico Garcia Lorca's *Blood Wedding* (Nyíregyháza), *Seen Through a Flash of Lightning* (Békéscsaba) and *The Traitor* (Eger), both by László Németh and *Letters Unmailed* (New Studio of the Thália Theatre) as well as *Let's Get Down to the Bear* (József Attila Theatre), both by Andor Szilágyi.

Short reviews – written by Mónika Szűcs, Balázs Urbán, Andrea Stuber, István Sándor L., György Karsai and László Kolozsi – are concerned with Ede Tóth's and István Örkény's *The Scamp of our Village* (Studio of the New Theatre), László Teleki's *The Favourite* (Debrecen), Shakespeare's *Hamlet* (Colibri Theatre) and *A Midsummernight's Dream* (Nyíregyháza), Eugene O'Neill's *A Touch of the Poet* (Budapest Chamber Theatre) and Donald Margulies's *Collected Stories* (International Buda Stage).

We also publish a conversation Tamara Török had with actress Márta Szabó, member of The Ark's company.

Two festivals are reviewed in this issue: István Nánay was present at the international theatre festival of Nyitra/Nitra, Slovakia, and Andrea Tompa visited the eleventh Baltic House festival at St. Petersburg, to which Russian, Finnish-Carelian, Lithuanian, Latvian and Estonian companies were contributing.

In our column on modern dance Csaba Kutszegi reviews three new productions (*Thousand and One Years* and *The Musketeers* by the ExperiDance company at the Thália Theatre and *The Sleeping Beauty* by the Budapest Dance Ensemble at the National Dance Theatre); István Nánay saw at the State Opera House *Six German Dances* by Mozart, with the choreography of Jiří Kylián and Tamás Halász analyzes *The Wind Springs Up*, a new work of the Pécs Ballet.

I. N. is the author of an obituary commemorating István Dusza (1951–2001), an outstanding Hungarian critic who lived and worked in Slovakia.

In view of the approaching Budapest Spring Festival, A. Sz. talked about the theatrical offerings with Zsófia Zimányi, managing director of the Budapest Festival Centre.

Playtext of the month is *Teddy Bears* by András Illésházy.

nagyszerűen együttműködünk ezzel a színházzal; tavaly a *Csíksomlyói passió*t mutatták be a fesztiválon, az idén Miklós Tibor és Kocsák Tibor *Anna Karenina* című musicaljét viszik színre.

– Több éve elmaradhatatlan része a BTF-nek az Operettfesztivál. Ezúttal Kálmán Imrére emlékeznek a programmal. De mintha a színházak csak alig néhányat ismernének a szerző több tucatnyi operettje közül...

– A BTF Művészeti Tanácsának javaslatára az Operettfesztiválon az adott évadban bemutatott, Budapesten még nem játszott produkciókat tűzhetjük műsorra. Vagyis mivel a műsorpolitikába nincs beleszólásunk, hozott anyagból dolgozunk. Hogy most csak Kálmán-művek lesznek műsoron, természetesnek tűnik, hiszen ebben az évben ünnepeljük a szerző születésének százhuszadik évfordulóját. Ritkaság azért így is akad: a *Marica grófnő* és a *Csárdáskirálynő* mellett a kecskeméti színház *A cigányprímás*t, a Kolozsvári Állami Magyar Opera társulata pedig *A bajadér*t hozza a fővárosba, az utóbbit még ritkábban játsszák, mint az előbbit.

– Ha ismeretlen Kálmán-műveket nem láthat is a közönség, viszont sikerült megnyerniük egy olyan világsztárt, aki ugyan nem jár bordó bársonyszőnyegen, viszont világszerte igen elismert alkotó.

– A fesztivál kezdete előtt egy nappal megnyíló Nemzeti Színház vezetése kérte fel Anatolij Vasziljevet, s nekünk igen megtetszett az ötlet, hogy egy moszkvai előadását hozza el Budapestre. A művész Puskin *Mozart és Salieri*jét rendezte meg, április 1-jén ezt láthatja a közönség a vadonatúj Nemzetiben.

– Hasonló, irodalmi szempontból is rendkívül értékes magyar estek várják a közönséget az idei tavaszi fesztiválon. Ezek a kávéházi délutánok, amelyek a kezdetektől nagy népszerűségnek örvendenek, az idén a múltidézés helyett a jelenre koncentrálnak. Így szeretnék érzékeltetni, mennyire elhanyagolt ez a fontos műfaj napjainkban?

– Büszkén említhetem: a kávéházi irodalmi délutánokat-estéket a Budapesti Tavaszi Fesztivál hozta ismét divatba. Legsikeresebb programjaink közé tartoznak, mindig jóval többen szeretnének jelen lenni, mint ahány hely van az előadások helyszínén. Egyre inkább úgy tűnik, hogy ennek az eseménysorozatnak hiánypótló szerepe van. Jó érzés, hogy a könyv szeretete még mindig mindennél erősebb, nem tudja legyőzni sem a tévé, sem a mozi. Az idén három szombat délutánon három kortárs alkotóval találkozhat a közönség: Csaplár Vilmossal, Bartis Attilával és Kovács András Ferenccel.

– Végül természetesen lesznek a fesztiváleseményekhez kapcsolódóan úgynevezett szakmai programok is. Csak a szakértőket várják ezekre a rendezvényekre, vagy az ő segítségükkel a közönség is bepillanthat a „kulisszák mögé”?

– Minden érdeklődőt szívesen látunk, hiszen jó megismerni a hátteret, a művészi alkotófolyamatokat. A régi zene egyik nagy mestereként tisztelt és becsült Nikolaus Harnoncourt-t hosszú évek után ismét Budapesten üdvözölhetjük zenekara, a Concentus Musicus Wien élén. A hangversenyre március 25-én kerül sor. Másnap egy nyilvános beszélgetésen az érdeklődők megismerhetik a művész szakmai életpályáját. Az esemény egyben két Harnoncourt-ral kapcsolatos új könyv bemutatójaként is szolgál. Március 25-én egy rendkívül érdekes vitanapra is sor kerül, melynek témája a zenés színház kihívásai napjainkban. Március 27-én pedig szintén a színházbarátoknak kínálunk egyedi programot: *Lépések a hídon* címmel szakmai beszélgetésen esik szó a Katona József Színház és a Theater tri-bühne tizenöt éves együttműködéséről.

Sz. A.