2002. DECEMBER

XXXV. évfolyam 12. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Borisz Godunov

Hazámhazám, Getting Horny,
Őszi álom, Interjú Molnár Erikával,
Vlad Mugur-retrospektív Kolozsváron

Calderón: A világ nagy színháza (dráma)
Kárpáti Péter bevezetőjével és fordításában

Koncz Zsuzsa felvétele

Tasnádi István–Schilling Árpád: hazámhazám

Schiller Kata felvétele

Allan Livier: Pokol

Emlékezés Márkus Lászlóra

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 12. szám ▪ 2002. december

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Urbán Balázs: A BONCTEREM HIDEGE 2
Puskin: Borisz Godunov
▪ Tompa Andrea: MAI MAGYAR FÓKAMÓKA 4
Tasnádi István–Schilling Árpád: Hazámhazám
▪ Perényi Balázs: MÉLYLÉLEKTAN ÉS SORSTRAGÉDIA 9
Getting Horny
▪ Tarján Tamás: FELFŰTETLEN SZÍNHÁZ 12
Henrik Ibsen: Peer Gynt; Székely János: Caligula helytartója
▪ Péteri Lóránt: GYÁSZOS TÁRSASÁG 16
Verdi: Macbeth
▪ Koltai Tamás: HALÁL ÉS SZERELEM 18
Jon Fosse: Őszi álom
▪ Szántó Judit: HELYI ÉRTÉKEN 20
Gorkij: Nyaralók
▪ Zappe László: VENDÉGJÁTÉK VENTILÁTOROKKAL 22
Shakespeare: Lear király
▪ Kutszegi Csaba: SZENZOROS DEPRIVÁCIÓ 23
Kaspar
▪ Stuber Andrea: MÁSIK EMBER 24
Allan Livier: Pokol

INTERJÚ

▪ Török Tamara: SZILVA KOPPANT 26
Beszélgetés Molnár Erikával

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Tompa Andrea: HALÁLUGRÁS AZ ÖRÖKLÉTBE 31
Vlad Mugur-retrospektív Kolozsváron
▪ Fuchs Lívia: TERRA LATINA, TERRA INCOGNITA 36
Táncbiennále Lyonban
▪ Novák János: GYEREKSZÍNHÁZ ÉS TECHNIKA 38
A XIV. ASSITEJ-találkozó

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

▪ Galántai Csaba: MI LESZ VELED, EMBERKE? 43
Emlékezés Márkus Lászlóra (1881–1948)

SZEMLE

▪ G. Komoróczy Emőke: „SZERBUSZ, VILÁGVÉGE!” 46
Határ Győző: Drámák

DRÁMAMELLÉKLET

Pedro Calderón de la Barca: A VILÁG NAGY SZÍNHÁZA
Fordította és a bevezetőt írta: Fábri Péter

A CÍMLAPON: Gálffi László a Madách Kamara *Borisz Godunov*jának címszerepében

Koncz Zsuzsa felvétele

Urbán Balázs

A boncterem hidege

■ PUSKIN: BORISZ GODUNOV ■

A Borisz Godunov *mint dráma kevéssé él a honi kulturális köztudatban. Ennek valószínűleg csak részben oka a Muszorgszkij-opera népszerűsége; színházainknak finoman fogalmazva sem kedvence Puskin csaknem félszáz szereplőt mozgató, a tablók mellett, sőt helyett azonban inkább néhány szereplős jeleneteket középpontba állító, versben íródott darabja. Az, hogy a Madách Kamarában most az operarendező Kovalik Balázs állította színre a drámát (első „prózai" rendezésének választva azt), nyilvánvalóan nem véletlen. Ami természetesen nem jelenti azt, hogy ezáltal az előadásnak bármi köze lenne az operához, az operaformához (még ha a zene és egyfajta zenei szerkesztés- és építkezésmód hangsúlyos szerepet kap is). Következménye lehet viszont egyfajta színházi érzékenységnek, amely az előadásban egy nagyon markánsan, határozottan (s Kovalik korábbi operarendezéseitől vélhetően nem függetlenül) kiépülő színházi nyelvben és gondolkodásmódban nyilvánul meg.*

A drámához új fordítás készült: Térey János szövege első hallásra rafináltan nyersnek, a köznapi beszédet szinte észrevétlenül lírába burkolónak tetszik. Az előadás szövege természetesen ezen kívül is módosul a Puskinéhoz képest, ám húzásokra, egyszerűsítésekre, átcsoportosításokra vélhetően egy teljesen konvencionális produkcióban is szükség lenne. A szöveg és a szerepek jelentős csökkentését, az utóbbiak összevonását a pragmatikus okokon túl (például a Madách Kamara kicsiny tere) azonban az alkalmazott színházi forma is indokolja. Kovalik egyfelől redukálja, lényegükre csupaszítja a színpadi történéseket (a kíméletlen hatalmi harc lehető legnyersebb valóját mutatva meg ezzel), másfelől sokféleképpen ellenpontozza, idézőjelbe teszi, karikírozza mindezt (keserűen ironikus színben láttatva a történteket). Távolról némi Brecht-, közelebbről némi Zsótér-hatás érződik az előadáson, de inkább csak idézetként vagy ihletőerőként, a rendezői fogalmazásmód eredetiségét, autonómiáját nem megkérdőjelezve.

E színházi nyelv termékeny paradoxona, hogy miközben ódzkodik a látványos teátrális megoldásoktól, elveti a tablók felvázolásának még a lehetőségét is, és szűk skálára, leginkább a személyiség, a jelenlét puszta erejére igyekszik szorítani a színészi játékot, addig a zene, a térkezelés, a képalkotás változatos eszközeivel egy más értelemben erősen teátrális színpadi valóságot hoz létre. Redukció és teatralizálás kettőssége a szerepek kiosztásában is érzékelhető: tíz színész lép fel az előadásban, közülük csak Godunov,

Kézdy György (Pimen) és Horváth Virgil (Grigorij)

Koncz Zsuzsa felvételei

Béres Ilona (Sujszkij), Gálffi László (Borisz Godunov) és Debreczeny Csaba (Baszmanov)

Sujszkij és Grigorij azonos végig önmagával, a többiek több szerepet is játszanak. A hatalomért vetélkedő Godunov és Grigorij között helyezkedő, intrikáival hol egyiküket, hol másikukat támogató Sujszkijt viszont nő (Béres Ilona) játssza. Sujszkij női mivolta természetesen nem telítődik realisztikusan értelmezhető jelentéssel, de a hatalmi vetélkedés háromszögét egyszerű asszociációval kapcsolja a szerelmi háromszög képzetéhez – jól átélhető párhuzamot teremtve ezzel hatalmi és szerelmi vetélkedés közé. Még két hasonlóan erőteljes, önmagában is többletjelentéssel bíró szerepösszevonás található az előadásban, mindkettő a dráma gyerekszereplőihez kapcsolódik: Borisz lányát Békés Itala játssza (ugyanazzal a koncentrált, fegyelmezett jelenléttel, szuggesztivitással, mint többi szerepét is). A kezdetben egyszerű gegnek érződő megoldás később súlyos jelentést kap: amikor a menyasszonyi ruhát viselő idős nő arról beszél, hogy haláláig hű marad jegyeséhez, érezhetően megáll a levegő a teremben. Borisz kisfiát viszont gyerek játssza; ugyanaz a kisfiú (Lénárt Áron), aki a történet elején meggyilkolt, a későbbiekben fenyegető mementóként, látomásként visszatérő cárevicset – előre sejtetve Godunov fiának sorsát. (Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Kovalik az optimálisnál talán kicsit többször hozza vissza a kisfiút a színre, s vannak más pillanatai is a produkciónak, melyek nem mentesek némi didaxistól: a trónt hosszas huzavona után, álszent szólamokat hangoztatva elfoglaló Godunovra adott hentesruhát például túlságosan direktnek éreztem.) A többi szerepösszevonás vagy tisztán pragmatikus célzatú, vagy a céljaikban, szándékaikban rokonítható figurákat kapcsolja össze (például a Végvári Tamás játszotta, Godunovval egyaránt szembeforduló hatalmasságok esetében), vagy a rétegzett színházi nyelv kiépítését szolgálja. Ez utóbbira jó példa a nép jeleneteinek ábrázolása. A nép véleményét mindig ugyanaz a három színész (Debreczeny Csaba, Járó Zsuzsa, Dömötör András) jeleníti meg, többnyire ironikus hanghordozással, bábokat vagy metaforikus értelemmel is bíró tárgyakat is színre hozva, a vásári komédiák eszköztárából merítve, s azt kissé idézőjelbe téve. (A tárgyak, bábok jelentését a nekik tulajdonított jelentés determinálja: a plüssállatkák azt az infantilis állapotot jelzik, melyben az uralkodók szeretnék a népet látni.) Ez a játékos-ironikus sík más jelenetekben, más szinteken is megjelenik (leghangsúlyosabban Sujszkij kommentárjainál), tágítva ezzel a történet interpretációs lehetőségeit. Ám igazán oldani nem tudja a jelenetek nyers, szikár, szenvtelen hangulatát, másképpen fogalmazva: az oly sikeresen megteremtett rideg atmoszféra nem engedi érvényesülni a finom, ironikus humort, amely így nem változtat a komor alaptónuson.

Az atmoszféra megteremtésében kiemelkedő szerepe van az Antal Csaba tervezte térnek. A dráma cselekménye egy boncteremben játszódik. Még Grigorij karrierje is a boncasztalon kezdődik; itt stoppolgatja össze a többiekhez hasonlóan boncmesteri ruhába öltözött mestere. Oldalt fagyasztókamra: itt tűnik fel leggyakrabban a Godunovot kísértő cárevics. A dermesztő hangulat mellett a tér persze szimbolikus jelentést is hordoz: pontosan kijelöli az emberi lét kezdő- és végpontját (mindenki innen indul, s ide, a semmibe távozik), kegyetlenül ironikussá téve ezzel a hatalmi harcokat, ármányokat. A tér hátsó felén lépcsősor emelkedik; aki a lépcsőn lefelé közlekedik, annak a lábát látjuk leghamarabb, aki felfelé halad, annak a lába tűnik el legkésőbb. Az egymást váltó lábak (köztük persze Godunové, Sujszkijé és Grigorijé) mozgása hangsúlyosan vissza-visszatérő, emblematikus erejű képe az előadásnak.

A kép mellett a hang is fontos: jelentős szerepet kap az Accord Quartet, mely Sosztakovics vonósnégyeseit adja elő. A zene hangulatteremtő erejét pontosan leíró elemzéshez nem érzem kompetensnek magam, ám a zsinórpadláson le-föl húzott zenészek színpadi jelenléte egyfajta elidegenítő elemként is érvényesül (az érzelmeit próbálgató Grigorij és a csak a hatalomra kacsingató Marina jeleneténél valósággal a fizikai érintkezés gátjává válik).

A következetesen eltervezett színházi nyelvet a képek, a zene, az ötletek mellett a színészi játék valósítja meg. Fegyelmezett, koncentrált, bár nem mindig igazán erőteljes alakítások láthatók az előadásban. A színészi szerepformálás persze eltér a szokottól: nem hagyományos értelemben vett karakterek épülnek, hanem az egységes, a cselekvéseket a minimumra redukáló, az egyes szituá-

ciók jelentését prezentáló játékmódban jelennek meg a karakterjegyek. A több kisebb szerep alakítói közül általában mindenkinek jut egy kiemeltebb, hangsúlyosabb feladat: a markáns, harsányabb epizódokban feltűnő Dömötör András csendes szuggesztivitással szólaltatja meg a nem is annyira félnótás Eszelőst, Debreczeny Csaba kivált a Godunovot utolsóként eláruló, rezzenéstelenül tisztességtelen Baszmanov alakját hozza plasztikusan, Járó Zsuzsa pedig Marinaként precízen sűríti elhivatottság, aljasság és árulás árnyalatait. Végvári Tamás a hatalommal való szembefordulás becsületes és kevésbé becsületes változatait sorakoztatja fel, az általam látott előadáson a megbetegedett Kézdy György helyett beugró Mácsai Pál viszont egymást ellenpontozó karakterek ábrázolásával szolgálja az előadást. Grigorijként Horváth Virgil – némiképp egykori pályakezdő szerepét, a *II. Edward* kegyencét is megidézve – színesen és lendületesen hozza a hatalom ízére mindinkább ráébredő fiú alakját (talán neki van leginkább lehetősége folyamatot játszani).

Béres Ilona Sujszkija – miközben ugyanazzal a rendíthetetlen hűséget tettető arccal szolgálja Godunovot és Grigorijt – másik arcát mutatja kifelé, amikor ironikusan kommentálja az eseményeket. Az eszköztelen szövegmondást ilyenkor erős stilizálás váltja fel. Gálffi László Godunovja mutatja legegyértelműbben a színészi eszközök redukcióját: alakítását lassú, kimért szövegmondás, feszes mozgássorok s a kulcsjelenetekben mindezen áttörő, intenzív színészi jelenlét jellemzi. Egyes jelenetekben ez az intenzitás gyengül – nemcsak Gálffinál, hanem a többieknél is. A Kovalik által megszólaltatott nyelv még nem tűnik késznek – alighanem ennek tudhatók be a kisebb-nagyobb döccenők (az irónia helyenkénti, már említett háttérbe szorulása vagy a didaxis beszüremlései). A *Borisz Godunov* mindezzel együtt jelentős, a jövőt illetően biztató előadásnak tűnik – nem pusztán a korábbiaktól immár radikálisan elszakadó Madách Kamara életében, de Kovalik Balázs kibontakozó rendezői pályája felől nézve is.

PUSKIN: BORISZ GODUNOV
(Madách Kamara)

FORDÍTOTTA: Térey János (Radnai Annamária nyersfordítása alapján). **DÍSZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Benedek Mari. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Sallai Zita. **RENDEZŐ:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Gálffi László, Béres Ilona, Kézdy György/Mácsai Pál, Végvári Tamás, Horváth Virgil, Békés Itala, Debreczeny Csaba, Járó Zsuzsa e. h., Dömötör András e. h., Lénárt Áron/Jancsik László.

TOMPA ANDREA

Mai magyar fókamóka

■ TASNÁDI ISTVÁN–SCHILLING ÁRPÁD: HAZÁMHAZÁM ■

A XX. század első két színházi évtizedét – legalábbis az orosz színháztörténet felől jövő megújhodást – a cirkusz esztétikájának a színházba való beemelése hatotta át. A cirkusz stilizált formanyelve, depszichologizált színésztípusa és ennek fizikai teljesítménye olyan ihletforrást jelentett, amely számos nagy színházi alkotó és gondolkodó esztétikáját meghatározta. A század második felében a cirkusz a táncot termékenyítette meg, vagy inkább fordítva: a tánc újította meg a kánonokba zárt cirkuszi nyelvet. Ez a hatás ma is érvényesül; az új cirkusz elnevezésű áramlat mind a vizualitásban, mind a dramaturgiában és a mozgásban tudott újítani.

A Fővárosi Nagycirkuszban játszott *Hazámhazám* című előadás két okból is várakozással töltött el: egyrészt az előzmények, a Krétakör Színház *W – Munkáscirkusz* című előadása, másrészt a magyar színházban rendhagyó helyszínválasztás miatt. Azonban színház és cirkusz esztétikájának találkozása ebben az előadásban – legalábbis a korábbihoz képest – nem hoz újat. A *Munkáscirkusz* cirkuszi esztétikája sokkal elemeltebb, egyszersmind evidensebb volt, mint a porondon játszott *Hazámhazám*é. A Büchner-darabban Woyzeck kiszolgáltatottságát és megalázottságát a cirkuszi megfogalmazás, a fájdalom mutatványnyá emelése hitelesen közvetítette. Woyzeck rácsok mögé zárt emberi szenvedése bennem József Attila el nem hangzó soraival asszociálódott: „mint majom a rácsok között / le és fel vicsorgok és ugrándozom…" A Büchner-előadás, miközben csak utal a cirkuszi esztétikára – bezártságra, mutatványra stb. –, cirkuszszerűbb, mint a porondon játszott *Hazámhazám.* Igaz, az utóbbi nem pusztán utal a cirkuszra – hiszen *benne játsszák* –, hanem használnia kell annak terét, eszközeit, esztétikáját, kánonjait.

Az előadás kiváló prológgal nyit. Öt állatfigura – Ló, Medve, Kakas, Oroszlán és Miki egér – olyan számot mutat be, amelyben a Ló lemészárlása cirkuszi trükknek van álcázva. A műtősruhát viselő állatok előbb kitépik a Ló szívét és hozzávágják, majd a Medve hatalmas péniszével hátulról felnyársalja. A Ló szomorú dalával és zenével kísért jelenet igazi cirkuszi travesztia; a cirkuszi nevetést a Lóval való együttérzés fájdalma hatja át. Miki egér némiképp jópofa kakukktojás a klasszikus cirkuszi állatok közt; a rajzfilmfigura akár utcai maszk is lehetne. A kedves állatkákat azonban emberre jellemző bestialitás hatja át, erre utalnak a szív kivágásához szükséges műtőasztal, zöld köpenyek stb., illetve a nemi erőszak módja. Ebben a prológban az előadás olyan izgalmas, absztrakt formanyelvet teremt, amelyben a színház a cirkuszi eszközök travesztiájával gazdagodik. A prológ viszont csak mottó marad, amelynek nyelvét, esztétikáját az előadás nem folytatja. A lemészárolt Ló feje ugyan mindvégig jelen van az előadásban (mint az egész népet szimbolizáló csontváz), de az elemelt játékmód és színházi nyelv a továbbiakban alig-alig tér vissza.

A szerzők, Tasnádi István és Schilling Árpád tetszetős előadásszöveget hoztak létre. Darabról a szó klasszikus értelmében nem beszélhetünk, az alkotók sem tekintik (még?) annak. Hogy mennyire nem, az is jelzi, hogy nyáron Zsámbékon a készülő produkcióból csak egy munkafázist mutattak be, felvállalva és egyszersmind le is leplezve munkamódszerüket, a kollektív improvizációval születő szövegalkotási technikát. Így a drámai szöveg (vagy kanavász, vagy forgatókönyv, vagy librettó, hisz zenés műről van szó) erényei és hibái egyben az előadáséi is. A mű a magyar rendszerváltás elmúlt tizenhárom évének történelmi tablója. Bár hajlamos lennék elandalodni közelmúltunk politikai, aktuálpolitikai nagyszerűségén és – mint Szép Ernő mondaná – röhögséges voltán, erről most mégis lemondok, és az előadást esztétikai kritériumok alapján vizsgálom.

Mindent összevetve élvezetes mű született. Röhögni kell rajta, de olykor sírni is lehet (bár ez utóbbit kevésbé), s van olyan pillanat, amikor a kettő együtt is sikerül. A nevetés elsősorban a szöveget díjazza, amelyben kezdetben percenként robban egy-egy szó-

petárda. Bár a szöveg karaktere nem egységes, s a szereplők igen eltérő stílusban beszélnek, egyes szövegtípusok mégis igen jól funkcionálnak – szövegként és a színészek szájából egyaránt; igaz, a csődöt mondó technika (a mikrofonok éppen a dalok alatt működnek rosszul) igencsak akadályozza az élvezetet. Az előadás szereplői négy csoportra oszthatók: van egyrészt a tömeg, amelyet irányítanak; azután a vezetők, akik a tömeget irányítják; és a további (idegen, külföldi) vezetők, akik őket is irányítják, és végül van egy család, amelynek sorsát az előadás egyénítve, közelebbről is megvizsgálja. A rendszerváltó történet szerint – miként odakint, a történelemben, úgy idebent, a cirkuszban is – vezetők ki más támolyog az éhségtől). Harmadikként a Fehér vezér kerül hatalomra, akinek nincs ugyan olyan pontosan meghatározott nyelve, mint elődeinek, de szájába sok szép magyar „rókás" közmondást adnak. A nagyszerű Rába Roland a Fehér szerepében higgadtan, tagoltan, mint valami mélyről jövő nemzeti üzenetet szellenti ki

Badarok az ország szekerén (Csákányi Eszter, Terhes Sándor, Gyabronka József, Nagy Zsolt, Viola Gábor és Péterfy Borbála)

követik egymást, a babaság (az egyszerű nép nagyszerű neve ez az előadásban) meg tátott és éhes szájjal figyeli a fölötte eldőlő hatalmi csatákat. Míg be nem jelenti magát az EU, majd a NATO, végül egy teniszmen képében a vágyott közeljövő, szintén a megváltáshoz vezető, mások által már kitaposott utat mutatva.

Itt jegyzem meg, hogy a nagyra nőtt Krétakör-társulat csupa remek színészből áll, akik – bár igen különbözőek, szakmai múltjukat tekintve is – az előadásban egyenletes színvonalon teljesítenek, és egyként jók. Gyabronka József egy zöldbe öltözött vezetőt alakít, a Tovább távozása utáni elsőt, s talán az ő szövegei, népet instruáló szóláncai és hegyormai a legsikerültebbek. A népet badarnak, sőt a rendszerváltás után „zabad badarnak" hívják, amely „szent kushadással" hallgatja zöld vezetője ómagyar-badar szófűzéseit. A Zöld nyelvezete latinizál, archaizál, képzavaros, rontott, rántott (összeránt szavakat), igeidővel régieskedő. Követi őt a trónon a Piros (történelmi színe egyértelmű), aki kizárólag többes szám első személyben fogalmaz. Scherer Péter feladata a nehezebb, hisz ez a „tudjuk, merjük, tesszük" típusú nyelv a színpadon elég gyorsan kiürül (de kárpótolja majd őt egy hatalmas szelet hús, amelyet *sans gêne* sütöget magának, miközben mindenszáján az ilyesfajta, politikai messzelátásról tanúskodó fordulatokat: „Öreg rókának a farka is nehéz." Az előadásban a nemzeti biznisz ábrázolása jobban sikerül, több benne az epe, mint a szociban, és persze félreismerhetetlenül utal a miniszterelnökökre is (a zsámbéki változatban még egy *Viktor gyermekkora* című jelenet is volt). De míg a Piros és a Fehér a szoci és a nemzeti vezetők színe (java) volt, addig a Zöld szereplő kevésbé felismerhetően utal konkrét magyar miniszterelnökre, és dramaturgiai szerepe is – a hatalmi székből való kiesése után – elfogy. Színpadilag a vezetők egy-egy nemzeti színhez való rendelése ki-

A Zöld vezér diadalmenete (Viola Gábor, Gyabronka József, Nagy Zsolt és Sárosdi Lilla)

váló ötlet (két esetben nagyszerűen működik is), a nemzeti lobogó letéteményesei mégsem mérkőznek meg egy igazi apokaliptikus végső hatalmi harcban.

A megváltás más arcát mutatja a Tilo Werner alakította, háromszor megjelenő figura. Először öltönyös, EU-kitűzőt viselő úr, másodszor NATO-dísztárcsát hozó katona, harmadszor pedig teniszmen. A Schaubühnéről érkezett kiváló színész angolul szól a badarokhoz, akik nem tudnak angolul. Tolmácsuk oroszul próbálkozik, de kiderül, hogy hiába. Aztán odamegy hozzá valaki, aki üdvözült arccal angol slágercímeket sorol, melyeket az EU értelmez; a jelenet humora lefordíthatatlan és fergeteges. Az előadás pedig lassan nemzetközivé válik. Zeu – a badarok egy mondat erejéig Zeusznak vélik – nyomja angolul amúgy remek szövegét, miközben a „Don't be depressed, you are the best" szlogen kíséretében ostyaként osztogatja a csipszet. (Csak azon tűnődöm, hogy mi van akkor, ha a nézőtéren ülő badarok nem tudnak angolul? Vagy ha a nézőtéren ülő zeuk nem tudnak badarul? Mert ugye az előadást a Krétakör külföldön mutatta be, és további turnékra indul majd vele.) A nemzetközivé válás – nemzetköziesítés, ha van egyáltalán ilyen szó az *internationalization* lefordítására – ma már számos előadás ismérve, bizonyos produkciók nem lokális, hanem nemzetközi szempontokhoz, fesztiválokhoz és turnékhoz mérik magukat, s ezzel egyre inkább lemondanak a nyelvről a lingua francák nevében. E figura jelenléte, úgy gondolom, a nemzetköziségnek tett engedmény. Nemcsak az angol miatt, hanem azért is, mivel eddig a badarok önmagukat és saját történelmüket szemlélték, most pedig a „megmutatjuk magunkat kívülről", illetve „megmutatunk titeket, az EU-t is" típusú jelenetek következnek, s ez érdekelheti a külföldi nézőt is. Mert itt az előadás már jól ismert szimbólumokat használ, és direkt módon utal a nemzetközi jelenre. A harmadik jelenetben az EU egy sportos fiatalember képében érkezik, aki azzal a nagyszerű ötlettel rukkol elő, hogy e kis lapos Badarországból milyen kiváló Central European Parking Center lenne. A NATO-jelenetből pontosan az elvont humor hiányzik, csak a kommunikációs nehézségekből eredő szituációs humor van. Fakó az EU mellett visszatérő Tovább szerepe (Mucsi Zoltán alakítja), aki csak annyit ígér, hogy „Ja escso vernusz", mivel ő csak egy jelzésszerű, kidolgozatlan, dramaturgiailag kevéssé izgalmas figura. Remek viszont utolsó közös jelenetük, amikor a badarokat szimbolizáló Ladával körbekocsikáznak a porondon, s mint állatkertben a vadakat, szemlélik a népet. A babaságot alkotó tömeg egyes alakjai – rendőr, postás, pincér stb. – a Továrishoz hasonlóan elnagyolt vázlatok; a karakterek meg nem születésének oka elsősorban rendezői kérdés, hisz nem tisztázott, hogy tömegként vagy egyénenként mi a dolguk.

Az előadás számomra legizgalmasabb rétege a család. A Csákányi Eszter (Szegényasszony), Sárosdi Lilla (Juliska), Nagy Zsolt (Jancsi) triónak minden pillanata kiváló, sőt szép. A család negyedik tagja, a Szegényember (Terhes Sándor) némiképp leválik, dramaturgiailag csökevényesebb szerepe miatt. A születés pillanata rendezőileg és színészileg egyaránt jól megoldott (Schilling a születésjelenetek szakértője; lásd *Woyzeck)*. A vajúdó anya hasából előbb egy nagyobb, majd – szinte véletlenszerűen – egy kisebb lábas kerül elő, amelyeket a megszületett gyerekek nyakukba akasztva dobként használnak. Az egymást szeretettel átölelő anya és gyermekei humorosak, játékosak és hitelesek. Jeleneteiket meseelemek szövik át: a mikróról azt hiszik, hogy „terülj, terülj, asztalkám", amiben mindig van „zaba", és a testvérek közötti párbeszédbe is valóságelemekkel kevert mesei fordulatok vegyülnek. Amikor az éhséggel küszködő családnak a vörös vezető azt a tanácsot adja, hogy „megszülöd, neveled, levágod, megeszed" – azaz ha éhesek, falják fel gyermekeiket –, az anya szép, hosszú mesét mond rendíthetetlen mosolyú kislányának, miközben az apa levágja a gyerek lábát. Csákányi Eszter mesemondása egyszerre izgalmas történet a halál kinevetéséről, és elterelő hadművelet, hiszen a mese alatt levágják a gyerek lábát; az előadás kiemelkedő pillanata ez, melyet Sárosdi gyermeki némajátéka tesz teljessé. A gyermek felfalása talán a *Szerény javaslat* című pamfletből kölcsönzött gondolat, maró gúnya, epés politikai üzenete nem véletlenül juttatja eszünkbe Swift művét. A bizonyára Kárpáti Péter által komponált jelenet és mese teljesen új nyelvi réteget hoz az előadásba (a színlap Kárpátit dramaturgként tünteti fel, de nyelvezete felismerhető – csak találgatok –, a születésjelenetben is közreműködik, hiszen ő a születések drámaírója). A heroikus, folklorisztikus, mitikus, ugyanakkor mai reáliákkal átszőtt réteg minden szempontból (íróilag, rendezőileg, színészileg) elég súlyos ahhoz, hogy ellenpontozni tudja az egyre

jobban elszabaduló aktuálpolitikai őrületet. Mert míg a többi jelenetet a kabarékönnyedség és a nevetés tartja életben – bár az előadás második felében a könnyedség általánosságba, felületen való csúszkálásba torkollik –, addig az előadás ezen rétege a rendszerváltós móka emberi dimenzióit és mélységeit keresi. Ha valakikkel megtörténhetne a dráma, akkor az csak a család lehetne. A családtörténet azonban sajnálatosan elszegényedik-elcsökevényesedik az előadás második felében. A kislány feldarabolása és további sorsa elnagyolt, kellő figyelem nélküli. Igaz, a záróképben van még a családnak egy nagyszerű jelenete. A két gyermek, Jancsi és Juliska dramaturgiailag nem tisztázott visszatérése átszellemült, szép és megható görkorcsolyázással zárul, amelyben a testvérek egymást segítve, egymás mellett suhanva köröznek a porondon az anya dalára. A keringés éteri, hipnotikus jellege ismét megemeli az előadást; s a töretlen mosolyú Juliska, aki valójában már nem is létezik, a másvilágról integet nekünk.

Az általam látott előadás zenéje, a produkció fontos része (Melis László és Lukács Miklós munkája) a technikai hibák miatt jószerével megítélhetetlen, a dalok, a versek szövege ismeretlen maradt. Bár nem volt színész, akinek ne romlott volna el mikroportja éneklése kellős közepén, Viola Gábor nagyszerű hangját és számait a technika ördöge sem tudta tönkretenni. A *Föltámadott a tenger* című Petőfi-vers travesztiáját Karel Gott stílusában adja elő, miközben a többiek a legócskább fürdőruhájukra vetkőzve ugrálnak be a tengernek szánt kör alakú fókaúsztatóba. A szinte egyetlen díszletelem e dal révén válik a magyar tenger szinonimájává. És nagyszerű Violának az *István, a király* stílusában elővezetett koronázási oratóriuma, amelynek során Fehér vezért megkoronázza. Sajnálom, hogy nem hallottam a kiváló színész, Katona László által énekelt közalkalmazott-balladát – a bájos szöveg a közszférának az elmúlt száz nap alatt végbement megváltására utal, s ezzel az előadás végképp a jelenbe fut. Bizonyos dalok hajléktalan költők megzenésített versei – derül ki a programfüzetből, s bár tetszetős ötlet egy ilyen szövegtípus felhasználása, az anya utolsó dala jó szándékú, naiv közhely.

Az előadás csak részben használja ki a cirkusz téradottságait. A nép mindvégig a porondon van, legfeljebb a porondgáton hajkurásszák egymást olykor. A körkörös térbe való bezártság mégsem válik igazán szimbolikussá; a porondon kívüli teret csak az EU és a Tovább használja: ők kívülről érkeznek. Viszont sem a cirkuszi porond elfüggönyözött főbejárata nem játszik az előadásban, sem a lég. A lég egyedüli funkciója az, hogy a „még magasabbra!" törő Fehér ambícióinak teret adjon. A kör alakú fürdőmedence pedig, ha Balaton-szimbólumként jól fungál is, az előadás második felére elveszíti jelentését, és elhasználódik. A hatalmas teret nem sikerül egészen belakni: a játszók mögött az üres cirkusz tátong, s az a rész, ahol elefántok szoktak balettezni, süket szobának bizonyul. Kiváló azonban Horváth Csaba koreográfusi munkája, főként a család által járt szotyitánc és a férfiak folklorisztikus focilabdatánca tetszett – amelyekkel ismét sikerül elemelt színpadi nyelvet teremteni –, valamint a görkorcsolyázós zárójelenet.

Miután a Fehér vezér vízi pankrációban legyőzte a Pirosat, és hatalomra jutott, a cirkuszban elszabadulnak az apokalipszis lovasai. Matyó ruhás asszony matyó gyereket szül; a nyugati világ válogatott termékeit a pap egyenként megkereszteli a medencében; a pincér fejéről lehull a baseball-sapka, és kipája antiszemita rohamot vált ki; a zsidó ezután parancsra breakel, a subás hegyi pásztor pedig hardrockot nyom egy gitáron, és így tovább. Az előadás az alternatív produkciók esztétikai kódjaiból merít, amikor poénvadászó, heterogén stilisztikájával végképp szétbomlasztja a saját maga teremtette kereteket, a saját színpadi nyelvét.

Úgy vélem, a *Hazámhazám* szerényebb vállalkozás az elmúlt időszak kiemelkedő Krétakör-bemutatóinál. A végeredmény vegyesebb és vitathatóbb, mint amilyen a nagyszerű *Liliom,* az elsöprő erejű *W – Munkáscirkusz,* vagy akár a tiszta és egyszerű *Leonce és Léna*

A Fehér vezér (Rába Roland) megdicsőülése

Az NATO képviselője (Tilo Werner) és a badarok

Koncz Zsuzsa felvételei

volt. Az a világosan átgondolt, zárt forma, amely a három előző előadást jellemezte, hiányzik a *Hazámhazám*ból. A klasszikus szövegekből, nagy drámákból létrehozott előadásokon mindig átsütnek Schilling Árpád rendező látomásai, s e víziók kifejezéséhez tiszta, zárt formanyelvet is talál, ezúttal pedig kortárs szöveggel dolgozva visszatért az alternatív színház esztétikájához. Éppen ahhoz, amelytől saját művészi útján részint maga is eltávolodott, részint pedig tudatosan el is határolódott, elutasítva a kritikusok „alternatív" díját.

▪

(Bár a helyszínválasztásban tudatos esztétikai törekvéseket vélek felfedezni, a játszóhely nélküli színház azt hangoztatja, hogy csak a porondot tudja megfizetni. S míg az előadás elkezdésére várakozom a cirkusz orrfacsaró szagában, szorongva gondolok az itt is csak vendégeskedő, sehol otthonra nem lelő társulat hazai jövőjére. Mert a jövőjük egyre biztosabbnak látszik – de egyre inkább valahol máshol. Most még csak a támogatás jön máshonnan – de jó, hogy jön, hiszen így legalább előadások készülnek, és játszani tudják a meglévőket; lám, most is itt ülünk, a bérelt, oroszlánszagú cirkuszban. Csak aztán a sok vendégjáték meg vendégrendezés végképp el ne vigye a csapatot s vezetőjét. Mert úgy hiszem, a Krétakör s az általa létrehozott értékek a kortárs magyar színház büszkeségei, de szégyenei is. Hiszen szégyellni való, hogy a színházosztogató hatalom a Krétakört nem találja méltónak az állandó támogatásra, hogy egyszerűen nem akarja tudomásul venni létezésüket, s azt, hogy további magas színvonalú működésükhöz játszóhelyre és támogatásra volna szükségük. Mert úgy hiszem, amíg a vezetők szakmai kritériumok alapján csak adnak, de nem vesznek el színházakat, addig szakmai kritériumok valójában nem léteznek. De ha nem a hatalomra, hanem a színházi szakmára mutogatok, akkor is aggódom. Mert a szakma sem áll ki e mellett a színház mellett, nem is tekinti profinak, s álláspontja a hatalomnak kapóra jön. S a kettő közötti különbség csak látszólagos.)

TASNÁDI ISTVÁN–SCHILLING ÁRPÁD: HAZÁMHAZÁM
(Krétakör Színház, Fővárosi Nagycirkusz)

DRAMATURG: Veress Anna, Kárpáti Péter, Forgách András, Erős Balázs. **DÍSZLET:** Ágh Márton. **JELMEZ:** Varga Klára. **ZENE:** Melis László, Lukács Miklós. **KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Tóth Péter. **RENDEZŐ:** Schilling Árpád.

SZEREPLŐK: Bánki Gergely, Csákányi Eszter, Gyabronka József, Katona László, Láng Annamária, Mucsi Zoltán, Nagy Zsolt, Péterfy Borbála, Rába Roland, Sárosdi Lilla, Scherer Péter, Terhes Sándor, Viola Gábor, Tilo Werner.

ZENÉSZEK: Lukács Miklós, Novák Csaba, Oláh Kálmán, Szokolay Balázs.

Perényi Balázs

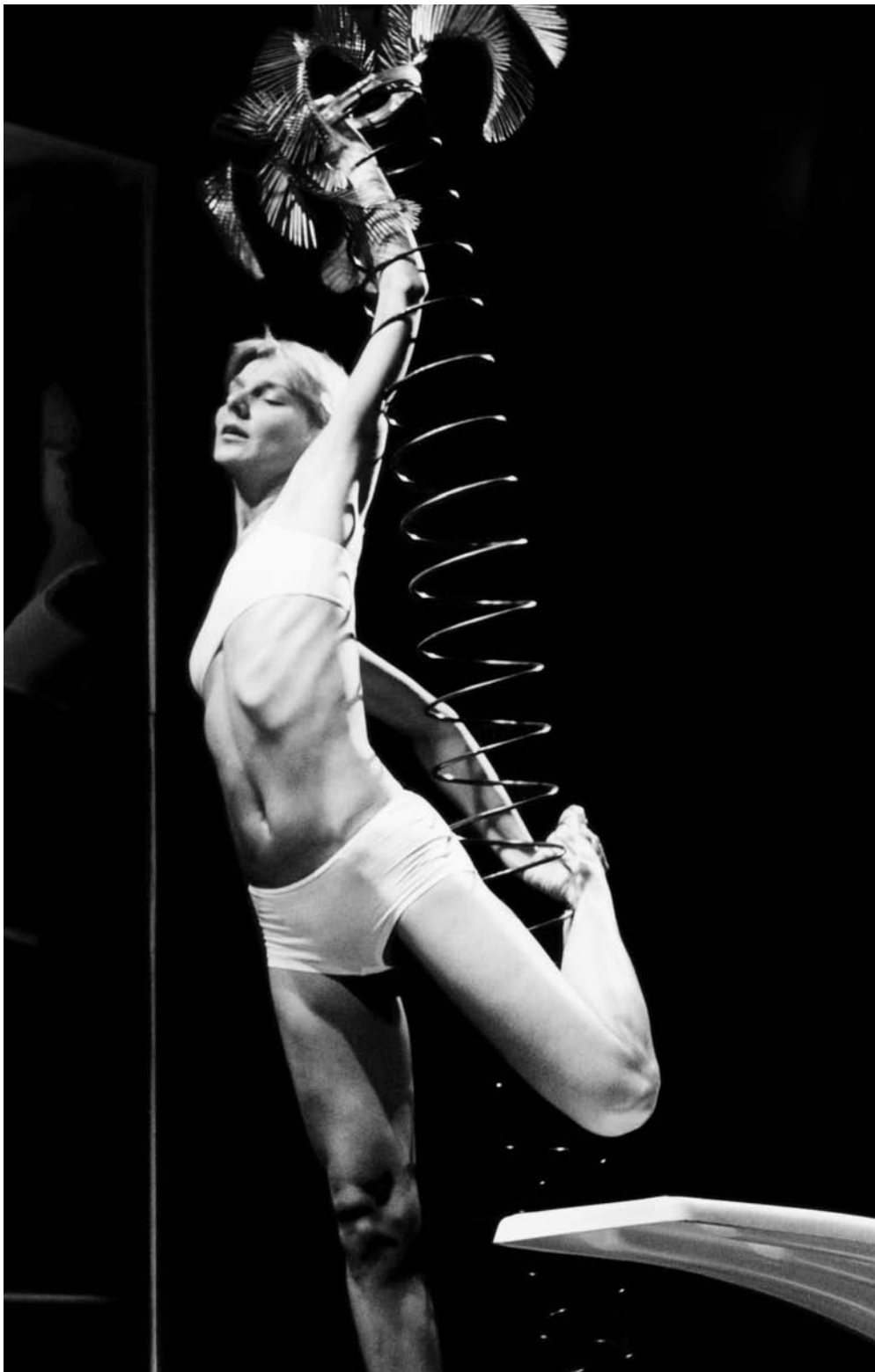
Mélylélektan és sorstragédia

■ GETTING HORNY ■

Végletes előadás a Getting Horny. *Szélsőségesen szigorú, sokkolóan merész gondolati színház, amelyben a rendező megvon nézőjétől majd' minden expresszív hatást, ami esetleg önfeledt szórakozásra csábítaná. Dermesztően hideg műalkotást konstruál, amely rákényszeríti a befogadót, hogy szokatlanul komoly erőfeszítéssel értelmezze az elvont színházi jeleket, mert ha elengedi a játékot, és csak szemlélődik, nyomasztó unalomba zuhan, mivel semmit sem ért, esetleg leléphet, ha sor szélén ül. Aligha képzelhető el, hogy tovább lehet haladni azon az úton, amelyen Zsótér Sándor néhány éve elindult (az út állomásairól az Ellenfény 1999. 4. és 2001. 5. száma közöl elemző tanulmányokat). Lassanként odahagyta szabálytalan, vad stílusát; tobzódó, zsúfolt rendezései után tudatosan megfékezte zabolátlan fantáziáját; folyamatosan redukálta a kifejezés fékevesztett eszközeit, elhajított mindent, ami fölösleges és esetleges lehet.*

Ambrus Mária díszletében nincs egy természetes meleg szín, nincs egy enyhet adó játékos ív. A színpadot keretező halványkék plexilapokat lassan felgyulladó neonok világítják át, a kéken fénylő háttérfalba négyzetes rózsaszín panel ékelődik. Balra sarkított képernyős tévé, jobbra plasztikfüggönyű zuhanyozófülke. Az áttetsző tolóajtó előtt pedig tengerpartot megképző trambulin. A sötét színpadon nyomasztóan alulvilágított alakok mozognak állóképszerű lassúsággal. Színes és halogén fénynyalábok fokuszálnak jelentéses gesztusokra. A funkcionalista épületben megállt az idő. A tévében hol egy vízibalett időtlen képei – egy szinkronúszó gyakorlatnak evidensen nincsen se eleje, se vége, nem tart sehova –, hol egy újra- és újrajátszott atlétikai gyakorlat láthatók. A rúdugró elrugaszkodás után felemelkedik és lesüllyed, zuhan a semmiben, ég és föld között: fel nem repülhet, de vissza sem térhet a földre. A három szerepet kettőzve hat színész játssza, két finn, két görög és két magyar. Ki-ki a saját anyanyelvén szólal meg, mire azonban elfogadnánk ezt a konvenciót, valaki erős akcentussal visszakérdez a partner szövegére, vagy kilök egy trágár angol mondatot.

Rengeteg minden zajlik a csaknem egyórás előadásban. Az anyakirálynő kétszer is rányit fiára, aki egyszer csajjal (Dionüszosz 1.) van, egyszer sráccal (Dionüszosz 2.), rájuk is ripakodik: „Mi a... történik itt?" Van önkielégítés és szeretkezés, orgia és gyilkosság, némelyek megőrülnek stb. Mégsem történik semmi, vagyis nem látjuk történetnek az eseményeket. Lényegében felmondják a mítoszt, szinte hiánytalanul. A mélyebb jelentését is megmutatják, sőt



Dionüszosz 1.: Rezes Judit

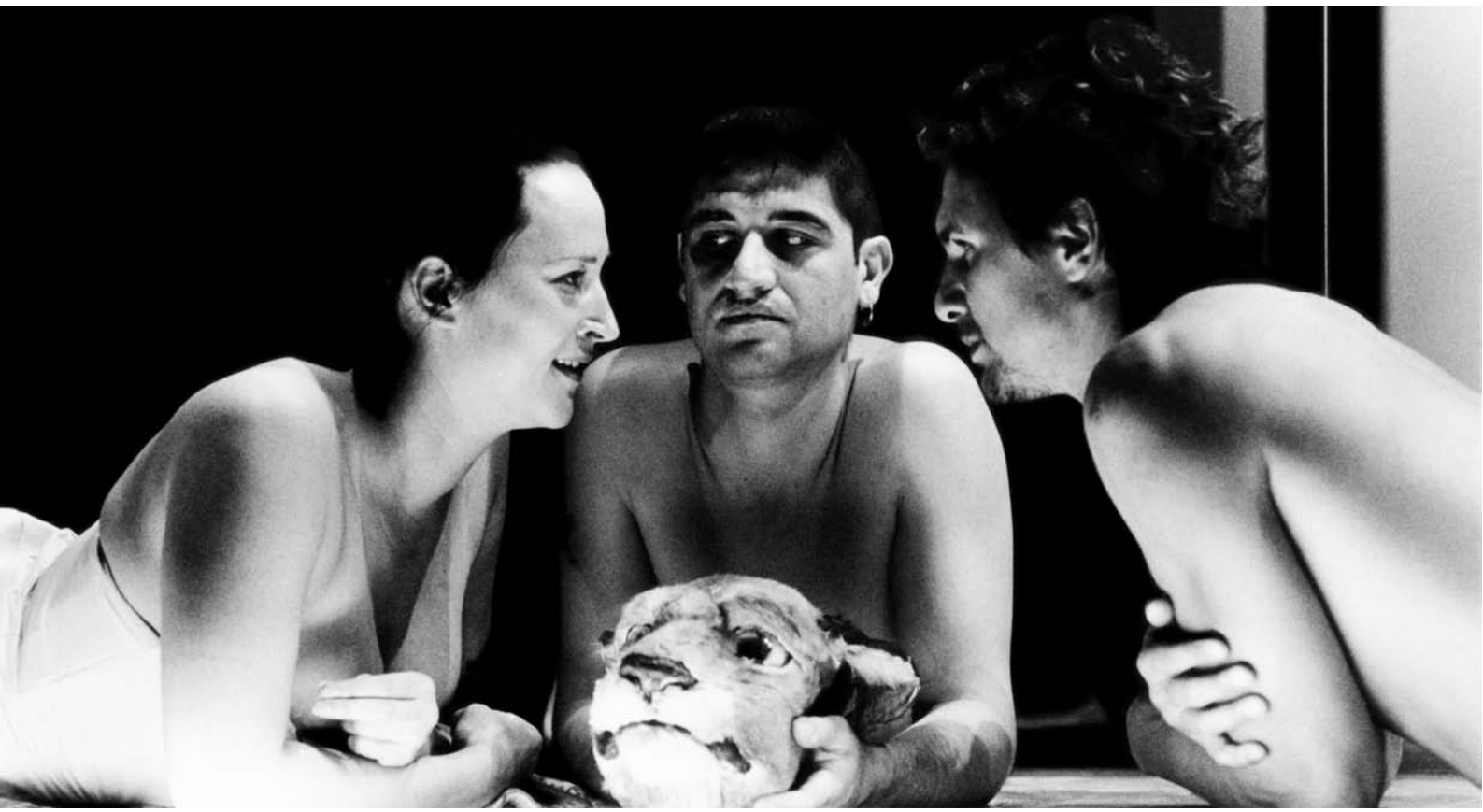
azt még inkább, mint a szüzsét, de az egyes jelenetek nem állnak össze folyamattá. Ugyanis a produkció felfüggeszti a történetmesélés összes tradicionális-konvencionális feltételét.

Nincsenek egységes jellemek, akikkel megtörténik mindez, ellentétes jellemvonásokat dobnak szét a megkettőzött alakok közt. Dionüszosz 1. halk léptű, borzongató kacajú, bizarrul nyugodt (isten)nő: Rezes Judit. Dionüszosz 2. letaglózó férfiasságú, szoborszerű szépségét lusta kontraposztban mutató férfi (isten): Nagy Ervin, akinek akarata magától értetődő metafizikai törvény. Pentheusz 1. zömök fiatalember, két lábbal a földön járó szkeptikus: Simos Kakalas. Pentheusz 2. nyúlánk férfi, zaklatott alak, talaja vesztett megszállott: Nikos Kapelios. Agaué 1. nagyestélyis domina: Wanda Dubiel; Agaué 2. a nagyasszony férfias énjének torzképe, sünihajú piknikus, rángatózó férfi: Jarno Kolehmainen. Külön-külön ezek az alakítások elhagyják a jellemformálás minden lélektani realista eszközét, nincsenek színes, karakteres, árulkodó megnyilvánulások. A hagyományos színház értelmezésében ezek a figurák nem egyéniségek. Szövegük jelentése fontos, de ezekből az áriákból alig néhány esetben épül szituáció, ami pedig az európai színházi hagyományban a cselekmény alapja. Ebben az előadásban a színészek a gondolat médiumai, a szöveg jelentésének szuggesztív sugalmazói. Tömbszerűen koncentrált jelenlétük nem sorakoztatja fel a lelki változás, az átalakulás pszichológiai jeleit, nem játszanak nagy ívet, maradnak, akik voltak. Az előadásnak nincs ritmusa, az elviselhetőség határáig kilassított mozdulatok, kitartott gesztusok és a színtelen szövegmondás tempója végig azonos.

Nehéz történetként értelmezni az akciókat azért is, mert nem világos a játék idődimenziója. Az európai elbeszélések időben előre bomlanak ki, és ha nem, akkor a könyörtelen időt figyelembe véve hatolnak a múltba, és ha kizökken is az idő, helyre lesz tolva az. Az egyszer megtörtént mással, máshol vagy megint ugyanúgy nem játszódhat le. A *Getting Horny*ban kétszer látjuk Dionüszosz csábítását, ahogyan ráveszi Pentheuszt, hogy asszonynak öltözve lesse ki a bacchanálián őrjöngő Agauét. Másodszorra a szerepek felcserélődnek, a meggyőzött király unszolja a kétkedő istent. Semmi nem végleges. Még a halál sem! Pentheusz elsőre álmában pusztul el, később valóságosan is meghal, mégpedig két ízben (két Pentheuszról tépik le az anyukák ruháit, jelezve elhunytukat). Igen ám, de a széttépett Pentheusz újra felbukkan (szó szerint az óceánból, vagyis a színpad alól), ismét leveti a búvárruháját. Vajon mi megy a tévében? Úgy van: vízibalett, mint az elején. Csakhogy most az androgün Agaué(k) megfojtják a férfi Dionüszoszt. Kioltják a halhatatlan életét. A jelenet kísértetiesen emlékeztet a hazatérő Agamemnón lemészárlására. Hérosz és mítosz kapcsolata esetleges, Klütaimnésztra és Aigiszthosz figuráját kapja apa- és anyakirálynő, Pentheuszra pedig a bosszúálló Oresztész szerepe vár. Talán egy másik mondában megtorolhatná halálát.

A történetmesélés tradícióinak és a színházi cselekvés konvencióinak radikális cáfolata arra kényszeríti a befogadót, hogy elfogulatlanul, önmagában értelmezze a játék jelrendszerét. Nem könnyű! Mire eszmél az ember, hogy nézői elvárásait szélsőségesen megcáfolják majd, már vége is a csaknem egyórás előadásnak. Forgatókönyv Euripidész tragédiájából – állítja a színlap, és valóban, az évezredes mítosz egy kortárs mozifilm jellegzetes közegében, tipikus kellékeivel elevenedik meg. Hollywood archetipikus történeteket bújtat el mai sztorikba, a *Getting Horny* a jelenkor kommercializálódott, manipulált mitológiájával idegeníti el a tragédiát. Neoprém ruhában partra lépő, újgazdag búvár: Pentheusz király; az elhagyott tengerparti villa: a thébai vár, ahová mustárszínű borítékban érkeznek a videokazetták: a Hírnök és a Jós (ezt a szerepet játssza még a rémisztően hangosan csöngő telefon is). A kazettán a Metro Goldwyn Mayer üvöltő oroszlánja után a menádok nyugtalanító őrjöngéséről érkezik tudósítás, majd a főhős szörnyű halálát jövendölik meg. Dionüszoszt a zuhanyozóban mészárolják le az anyakirálynők, akárcsak a *Psycho* első áldozatát Hitchcock, filmtörténeti jelentőségű mozijában. Ismerjük ezt unásig,

Wanda Dubiel (Agaué 1.) Simos Kakalas (Pentheusz 1.) és Nagy Ervin (Dionüszosz 2.)



gondolhatnánk, és a közelmúlt sikerré aktualizált klasszikusai juthatnának eszünkbe, amelyekben a modern világ banális történetmorzsái segítették az előadás olvasását, alaposan eligazítva a befogadót. Közel hozták az örök érvényű alkotásokat, de elhagyták mindazt a bonyolultabb, mélyebb jelentést, ami ebben az illúzióját vesztett, haszonelvű közegben ábrázolhatatlan. A cyber-világhoz, öltönyös yuppiejaihoz törték a médiásított drámákat.

Zsótér Sándor intellektuális színháza azonban az Euripidész-tragédia cselekménykszövésében rejlő világmagyarázatot bontja ki az elidegenedett – mai – keretben. A *Bakkhánsnők*ben minden jelentős esemény színen kívül zajlik. Elmeséltetik. Szavak képzik meg a megszállott nők kiszabadulását a börtönből, szóban jelenik meg hegyre vonulásuk, mámoros tombolásuk. Szóban szabadul ki Dionüszosz Pentheusz börtönéből, hogy szóban vetítse elénk az őrjöngő uralkodó képét, akit később saját anyja tép szét puszta kézzel, de erről persze csak a Hírnök szavaiból szerzünk tudomást. A néző a sorsfordító eseményeket egyszer sem látja. Végzetüket nem megélik a hősök: betelik rajtuk. Asszisztálnak saját életükhöz. Csak akkor látjuk őket, amikor már lejátszódott, ami elrendeltetett: és szenvednek. Ha a játéktér a valóság metaforája, a görög dráma elbukó héroszai tehetetlen áldozatok, akik nem részesei életük fordulatainak. Mennyire hasonlít ez a *Getting Horny* végtelenül elidegenedett jelen idejéhez, amelyben a szenvtelen játékstílus, a könyörtelenül visszafogott tempó, az események monoton áramlása végzetszerűnek mutatja az elbukást! A személyiségüket vesztett alakok történetből kiszakadt, ezért racionálisan értelmezhetetlen bukása, tanácstalan lézengésük a görögség tragikus világmagyarázatát fogalmazza újra, miszerint az ember élete az ember feletti, ezért befolyásolhatatlan, pusztító erők diadala. Thébа a rosszindulatú istenek játszadozására szolgáló terepasztal, ahol még az uralkodók egyetlen kárpótlása is csak annyi lehet, hogy csődjükből általános érvényű mese lesz. Az előadás visszatetszően rideg, kihalt világába érkezők szintén eltávolodtak érzelmeiktől, vágyaiktól, akaratuktól, ez az atmoszféra leginkább Ellis *Amerikai pszichó*jának érzelemmentes és amorális Amerikájáéra emlékeztet. A harmadik évezred emberének életidegensége szikrázik össze a görögség tragikus életszemléletével. Hiszen a teodicea nagy teológiai kérdésére – vagyis hogy miképp került a rossz a világba – nehéz elgondolni borúlátóbb, vigasztalanabb választ, mint hogy a gonosz jelenlétét maguk az istenek, többek között a bosszúszomjas Dionüszosz léte biztosítja.

A mámor és őrület *(mania)* pusztító termékenységistene kettős természetű lény:

Schiller Kata felvételei

Nikos Kapelios (Pentheusz 2.) és Nagy Ervin

isteni és halandó származású; nemtelen, vagyis kétnemű; állat (medvévé és oroszlánná szeret legkivált változni) és ember stb. Ha megjelenik, szétfoszlik a realitás fátyla, semmivé porlad az embert önmagától megvédő civilizáció minden biztonsága, nonszensszé lesz a humánum minden érve.

Az előadás nem választ metafizikus és pszichológiai olvasat között, nem veti el ezt, hogy kibonthassa amazt. Felmutatja a dráma, pontosabban Dionüszosz alakjának freudista olvasatát, amelyben a kapukat áttörő, láncokat szétszakító isten nem más, mint a tudatalattit felszabadító erő megszemélyesítője. De hiába várnánk az előadástól a sötét indulat patologikus megnyilvánulásait, nincs elcsukló vagy hörgő hang, sikoly és zokogás. Nincs tébolyult vagy ködösen elboruló tekintet. Nincs kataton mozdulatlanság vagy eszeveszett rohangálás. A psziché drámája ez, és nem pszichodráma. Nem öncélú formajáték, hatáselméleti kísérlet a rendkívül szublimált, szélsőségesen stilizált játékmód, hanem az egyetlen mód arra, hogy világos beszédben szóljanak az iszonyatról. Szentjózanul. Az előadás jelrendszerében jelentést hordoz a megkettőződött figurák elhelyezkedése: Pentheusz elrántja a zuhanyozó függönyét, ahol a nő Dionüszoszt sejti, de ott már a férfi Dionüszosz mosdik éppen. Vágykép? Vagy látomás? Esetleg lassan rádöbben, hogy nem az, akinek hitte magát, hogy nem arra vágyik, amiről hitte, hogy vágya?

Önmagukon túlmutató jelentést hordoznak a félmeztelen testekre húzott ruhák. Például Agaué estélyije, amit félig-meddig magára gyötör fia, úgy, hogy mozdulni is alig tud. Később egyetlen mozdulattal tépi le róla a mezt a mama: megöli fiát, megfosztja magától gyermekét. Az elegáns öltözet egyaránt jelentheti a fiú reménytelen vágyát, hogy eggyé váljon anyjával, és Pentheusz elfojtani kívánt feminitását, amire az isten döbbenti rá, valamint kiszolgáltatottságát, sebezhetőségét. Gazdagon kijátszottak a maszkok, amelyeket Dionüszosz 1. hoz magával elegáns bőrretiküljében. Az oroszlánmaszk, amit parókának néz a bolydult elméjű ifjú, aki első látomásában anyja mellét nyalja-mardossa, később úgy tapad a király arcára, mint a horrorfilmek álarcai, nem szabadulhat tőle, ahogy őrült vágyától sem, hogy meglesse tomboló anyját. Végül ezt az oroszlánfejet teszi ágyékához az anya férfi énje groteszk tanácstalansággal, miközben megölt gyermekét gyászolja. Az álmok: görög vázák erotikus ábrázolását idéző, esztétikusan erotikus árnyjátékok. Az orgián az ágyékhoz támasztott furulyát szájukba vevő nők játszanak a hangszeren. Pentheusz eltagadott horgadó vágyát mutatja a kép, amelyben álarcos alakmása és az álarcos isten óriás fémrugóból és levelekből applikált (kettős természetű, egyként anyagi és organikus) pálmát feszít másik énjének lába közé. Pentheusz és Agaué személyiséget szétzúzó mámorának örömtelen képei sorakoznak egyre, de ne keressük az eksztázis boldog pillanatát, mindent átleng az idegenségérzet dideregtető hangulata. A földön fetrengő Pentheusz a plexilapnak feszülő pucér férfi(isten)segget bámulva maszturbál, mialatt a közelben áll a gyűlölt-vágyott Anya, de szánalmas vergődését nem kíséri kéj. Van egy felejthetetlen képe ennek az elidegenedett bacchanáliának. A nő Dionüszoszt bizarrul rángva követi a férfi Agaué, lenyűgözve nyomul a hájas férfi. Pentheusz csillogó bordó toalettben kúszik a földön, nemsokára megölik. Semmi sem az, aminek gondolnánk: Agauét női szerepet játszó férfi színész képviseli, imádottja Dionuszosz női alakmása, Pentheusz álöltözékes férfi, avagy nőiességére döbbenő transzvesztita. Az átlényegülés szintjei egyazon látványban, a színészi szerepjátéktól az emberi átlényegülésen át az isteni metamorfózisig, egyszerre láthatók. Minden stimmel – egy asszony (Agaué) figyel egy férfit (Dionüszoszt) –, és mégis felbolydult a világ. Átellenben a tükörkép: Nagy Ervinre (Dionüszosz) Wanda Dubiel (Agaué) mered, és Simos Kakalas (Pentheusz) női ruhában hever lábaiknál. Nem hiányzik az előadásból a Zsótér egyéb munkáit jellemző démoni irónia sem. A borzalom, a gyermekgyilkosság után Dionüszosz 2. nagyon elszontyolodik, és sanyarú gyermekkorára hivatkozva kér feloldozást a szörnyeteggé tett Agauétől. Zeusz árvája elanyátlanodva fogadja a visszautasítást.

A szenvedés gesztusai nem látszanak, zokogni nem lehet, pedig az emberi lélek mélyének feltárulása, a dionüszoszi mámor iszonytató logikája fagyos következetességgel jön el, mintha egy matematikai tétel hibátlan bizonyítását követnénk nyomon. Az euripidészi dráma felrobbantásának és a törmelékek újrarendezésének magyarázata talán annyi, hogy Zsótér Sándornak nem volt kedve negyedszer is színre állítani a *Bakkhánsnők*et, a végeredmény azonban rendkívül érdekes. Valószínűleg a rendező újabb korszakának végállomása ez az egyszerre lenyűgöző és ijesztően perfekcionista konstrukció, amelyik tökéletes és embertelen egyszerre, csakúgy, mint a görög istenek.

GETTING HORNY (Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Devecseri Gábor, Pap Éva, Patak Márta. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENE:** Vajdai Vilmos. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Wanda Dubiel, Jarno Kolehmainen, Simos Kakalas, Nikos Kapelios, Rezes Judit, Nagy Ervin.

TARJÁN TAMÁS

Felfűtetlen színház

■ HENRIK IBSEN: PEER GYNT; SZÉKELY JÁNOS: CALIGULA HELYTARTÓJA ■

A munkáikat estéről estére szemmel tartó rendezők, a hét és tíz között kényszeresen a színpad tájékán csellengő dramaturgok és más színházi dolgozók szokása, hogy itt-ott és innenonnan, egy-egy jelenetet elkapva belepillantanak az előadásba. A Nemzeti Színház *Peer Gynt*jének kétszáztíz percével az a szerencsés vagy furfangos néző járna jól, aki elnézné egy kicsit az Aasét játszó Kubik Annát – de semmiképp sem anya és fia nyitó párbeszédében, amelyhez viszonyítva még a hurkapálcikára göngyölt vattacukor is izgalmas és lebilincselő esemény –, a színésznő arcán a büszke csodálkozássá lett magány a darab hullámmozgását ugyan alig-alig követő, de olykor mégiscsak átszellemülten megmutatkozó pírjával; vagy – s ez már az élvezetek csimborasszója – egyszerűen csak a Gomböntő és Peer szembesülésének kései képeire fizetne be. Blaskó Péter, a címszerep egykori elragadó színésze most a halál rokonának fekete alakjában lép fel, hogy gazdáját, az elmúlásra megérett emberek beolvasztásának monopolista nagyvállalkozóját a maga kistisztviselői mivoltában némiképp megfricskázza, az életcsődje elől egérutat kereső Peer számára a csorbák kiköszörülésének illuzórikus haladékát stikában biztosítva. Blaskó felebaráti, szolidáris: nem pusztán a született álmodóban (és hantázóban) látja és nevezi meg a küldetését be nem teljesítő kreatúrát: a füle vesztett gombot, hanem a maga működő gombságát illetően is érződnek szorongásai, noha tán ama gomböntő kanálnak a nyél s nem az öb felőli oldalán helyezkedik el. Méhes Lászlónak (Az idegen utas; Huhu; Solvejg apja) a *műanyag lét* világából érkező, markáns és groteszk felbukkanásain kívül csak Blaskó megszólalásainak van bölcseleti súlyuk a vendégművész, Kai Johnsen rendezte interpretáció színpadán; pedig ez a súly igencsak hétköznapi toporgások, előre- és visszatáncikálások révén képződik. Rátóti Zoltán is főként a Blaskó Péter Gomböntőjével való dialogizálásban igazolja, hogy nem volt rossz választás a szerepre. Kalapál benne a „találkozás egy fiatalemberrel" elszalasztásdrámája, s kétségbeesett beszéde és kapkodása közben úgy tölti be mozgásával a nagy teret, hogy az a „kizökkent idő" tereként billen föl. Más megvilágító idézet-párhuzamokkal jelezhetnénk viszont, hogy Rátóti korábban órákig nem (egészen) a *Peer Gynt* lírai matériájából építkezik: a töredezett, fabulált kavalkád stációs szcénáiba akarva-akaratlanul behelyettesít olyan fogásokat, sémá-

kat, amelyekkel más nagy feladatai megoldásakor operált. Ez az „interdramatikus" eljárás azonban inkább ösztönszerű, és rendezői lendítést nem is kap hozzá.

Általában sem erénye a premiernek a dinamizmus. Johnsen nem elég lassú ahhoz, hogy az koncepcióvá nemesedjék, és nem elég tempós ahhoz, hogy elejét vegye a sokszor feltámadó unalomnak. Rátóti Peerje sem az a fickó, aki lukat tudna beszélni a mindenség hasába. Henrik Ibsen mintha egy nagyobb dumást képzelt volna el – természetesen a népi fantáziálás és a népi nevetéskultúra olyan körén belül, ahonnan a polgárosuló ész cselei sincsenek száműzve.

A színrevitel hol hatásvadász, hol gyermeteg. Kari Gravklev díszletének uralkodó eleme egy nagy, szürke tákolmány, amelyet akár a tudatosan megfakított (tan)mesei, példázatos történések felnövesztett varázsdobozának, mogorva multifunkcionális ládászegény tálalásához. A nagy ládát, mögötte pedig a háttérvásznat időnként olyan vetített álló- és mozgóképek csapják arcul, hogy hasonlókért a rendező szakos hallgatókat már kezdő korukban kirúgják a képezdéből.

Az egyetlen tiszta, örömteli hozadék Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa új fordítása (melyet élvezhetően majd a Magvető Ibsen-kiadása hoz hamarosan; a színházban – a már elégszer és szinte reménytelenül szidott akusztika miatt – a nézőtér a „Te hallod...?!" kérdésektől bolydult fel, s a színészek sem óhajtották fitogtatni artikulációs készségüket). *Hallva* ez a magyarítás is hagyhat dilemmákat a szövevényes cselekmény értésében, ám nagy erénye, hogy nem aprítja fel magát az archaikus, a folklorikus, az egzotikus, a fantasztikus jelenetek stiláris cizellálgatása érdekében: lehetőleg mindent a Peer Gynt-i látás és látomás, tehát a kontinuus, homogén nyelvi alakot öltő *tévesztett ráció* irányából fogalmaz meg.

Kubik Anna (Aase) és Rátóti Zoltán (Peer Gynt)

nak is vélhetünk. A kínálkozó asszociációk közül egyet választva: a kamionok hordanak a hátukon ilyen zárt, különböző helyeken mégis megnyíló tárolókat, amelyekben meghökkentően sok portéka és rengeteg csempészáru elférhet. A sokat mozgó, de dilettáns módra mozgatott mértani test sem mint emelvény vagy süllyedmény, sem mint tényleges tárgy vagy locus nem tud mit kezdeni magával. Még leginkább hajónak (és a háborodott elmék ketrecének) jó. A statisztéria szent révülettel – ezért siralmas ügyetlenséggel – bóklászik és rohangászik e Kába kő kétséges meteoritja körött. A színészek nem tudják eldönteni, hogy hegynek, háznak vagy másnak nézzék-e, amikor hegynek, háznak vagy másnak kellene nézniük, vagy talán azt a majdhogynem jelentéstelen – vagy zavaros jelentésű – monumentumot tiszteljék benne, amelyről nem tanácsos lezuhanni. Ebbe a díszletelembe lenne *elcsomagolva* az ibseni remek – ha a Christo-féle csomagolás esztétikai gondolatának, filozófiájának köze lenne Johnsen sajnálatosan gondolat-

Johnsen művének annyi az érdeme, hogy már-már bürokratikus szakszerűséggel igyekezett komponálni, s ebből lett, ami lett. Az új Nemzeti e harmadik bemutatója derekasabb, mint a második – *A vihar* – volt (bár ezzel nem mondtunk sokat), és kompaktabb, egyúttal érdektelenebb, mint amilyennek az első, a színháznyitó – *Az ember tragédiája* – bizonyult (ezzel sem mondtunk sokat). Egykét árnyalattal jelesebb minőség a *Caligula helytartója,* mellyel a Stúdiószínpadot is átadták immár a közönségnek. Taub János nem először gondolja végig Székely János példázatát – s hogy valóban végiggondolja, arról az 1988-as szolnoki, az 1997-es zalaegerszegi, továbbá a mostani, 2002-es budapesti kidolgozás erős eltérései is tanúskodnak. A dráma fő kérdése nem egyéb, mint hogy felállíthatja-e Petronius, a római patrícius az uralkodó bálványszobrát az Izrael Istenét imádó zsidók jeruzsálemi templomában. A kérdés: *felállíthatja-e,* döntően nem technikai, hanem erkölcsi. A vitadráma a helytartó, Petronius és Barakiás, a zsidó főpap

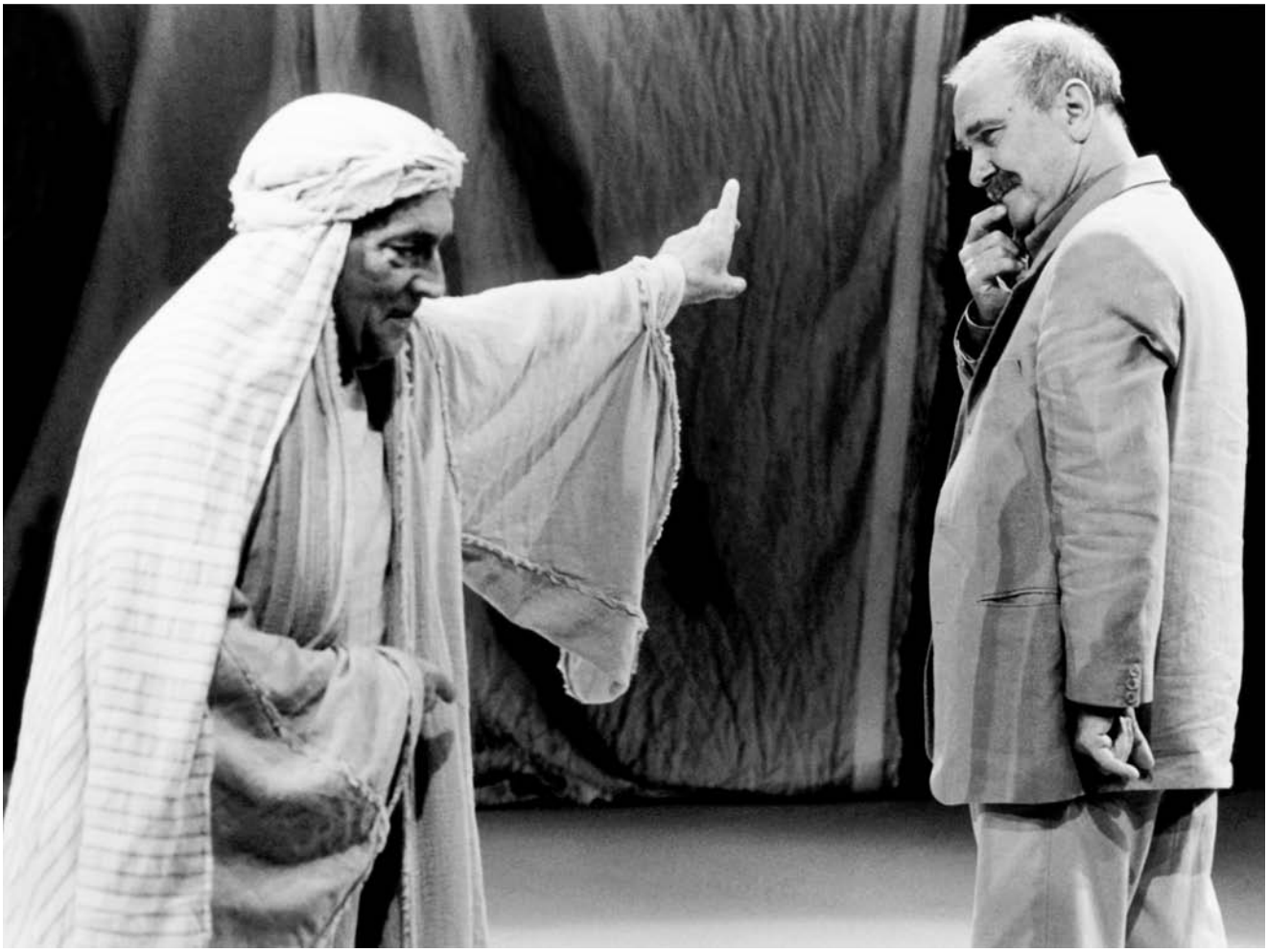
között folyik le, és a *morál szintjén* nemleges választ hoz. A szándék visszaveréséhez szükség van a lojális helytartó bátorságára, intellektuális és hitbeli engedékenységére, sőt Caligula váratlan halálára (brutális meggyilkolására) is.

Romániai magyar író tollán (1972-ben) keletkezett alkotásról lévén szó, a színmű 1989 előtt a literalizált rejtjelek nyelvén mondta ki ítéletét, az 1990-es évtized során jóserejének beigazolódása hatott – ma viszont eredendően az a történelmi modell kerül előtérbe, amelynek valószerűségét maga Székely vonta kétségbe a leghevesebben. Tapasztalatai nem arra tanították, hogy a többszörösen alárendelt egyén és közösség, illetve a többszörösen fölérendelt egyén és közösség az értelem dialógusának engedve, óriási paradoxonként mellérendeltté válik, s hogy mindkettejük zsarnoka egy harmadik (nem feltétlenül „pozitív") tényezőnek köszönhetően eltakaríttatik az útból. Az író tehát – ahogyan vallotta – az erkölcsileg kívánatosat, a tolerancia győzelmét énekelte meg verses drámájában (a formával eleve kissé „levédve" tételének, reményének költőiségét, a realitásoktól elvonatkoztató emelkedettségét). A mű kardinális sajátossága, hogy az nem elsőrendűen egy hitvány szobor (egy hitvány akarat) drámája, nem a szentélyük meggyalázása ellen minden eszközzel tiltakozni és védekezni kész zsidó közösség drámája, nem Petronius és Barakiás összeszikrázó nézeteinek drámája, hanem eredendően a nyilván épp ezért címszereplővé tett Petronius drámája, aki a nemes felismerés (a lázadásig fajuló türelem) útján, a végső döntést meghozva és megpecsételve, merő vakságból két – a darab mellékcselekményéhez tartozó – ártatlant küld a halálba. Igaz, az ártatlanok amúgy megérik a pénzüket; igaz, a helytartónak nemigen kell eljutnia sehova, mert szinte az első perctől ugyanott van (ugyanúgy vélekedik), mint ellenlábasa; igaz, Székely két duplikáló figurát is színre ügyetlenkedik – Petronius oldalán Deciust, Barakiás oldalán Agrippa királyt –, igaz, még ezek a kifogásolható dramaturgiai elemek is belenőnek a színműbe; ám a különféle forrásokból eredő feszültségek közepette a legigazabb az, ami Székely poézisének és bölcseletének (epikájában is jelen levő) folyománya: hogy a történelem – vagy az ember – a legjobb döntésért is a legrosszabbal fizet és fizettet.

Az írói önkritika és a mű spekulatív jellege már a cenzúrától fenyegetett, 1989 előtti időkben is arra bátorította a dráma rendezőit – Harag Györgyöt Gyulán, Taubot Szolnokon, Marton Lászlót a Pesti Színházban, Tompa Gábort (korszakváltó, rendszerváltó határhelyzetben) Kolozsvárott –, hogy a szituáció tragikuma és eszmei fensége mellett annak iróniáját, a szobor bevivősdi *képtelenségét* is ábrázolják. Ehhez a legbensőségesebb játéklehetőséget a szobor nyújtotta, amely volt lábbal görgetett fej-labda, letéphető fülű infantilis küllemű játékszer, múmiaként bepólyált („leleplezetlen") monstrum és más. A szatirizáló hajlam Taub egerszegi vagy Soós Péter pécsi rendezésében később is megmaradt. Ami pedig manapság a Nemzeti előadásának felismerése – fájdalma? vesztesége? nyeresége! –: hogy az irónia, sőt a szarkazmus, a cinizmus nemigen számíthat a pátosz, a heroizmus, a távlatosság ellensúlyaira. A *Caligula helytartójá*nak friss hatása pontosan abban áll, hogy Petronius megigazulása, a szobor be *nem* vitele flottul lepereg, sokszor még bohózativá is lesz, holott kiküzdés, megtartás, megélés, tudatosítás: ez a sorsunk, a történelmünk, a személyes történetünk lenne. A szobor pedig...? Egy bearanyozott nyikhaj.

Mira János törtfehér, mattul átvilágítható lepleket terít a játékhelyre, ahol Taub hosszú víkendet ület a Petroniust megformáló Tordy Gézával: a színész kedélyes szieszta ként eleveníti meg az élethalálharcot. Mécs Károly erre rálicitál Decius elegánsan és jegesen prezentált „minek is vagyok én itt?" szólamával. Pár perc alatt kiderül, hogy Taub legendásan precíz és szigorú analízise ki is fosztotta, élményszegénnyé tette a művet; maga is spekulál. Tordy lezser civil öltözéke, Mécs abszolút jól vasalt bonviváni külseje, Debreczeni Ildikó teljes jelmezkollekciója sekélyes aktualizálásokra bírna rá. Cseke Péter (Probus) és Szanitter Dávid (Lucius), a két segédtiszt cserkészruházatban juttatja egymást halálra. Centrális jelenetükből a minimális drámaiságot is kilúgozta a rendezői koncepció, és

Peer Gynt: Rátóti Zoltán



Csiky András (Barakiás) és Tordy Géza (Petronius) a Caligula helytartójában Schiller Kata felvételei

általában is nevetségesek, mert Román Sándor – akinek a *Peer Gynt* koreográfiája sem lesz a főműve – az idiotizmus felé hajlította mozgásukat, tisztelgéseiket (s amit így elvesz, azt Tordy Petroniusának önvizsgálatából veszi el).

A kissé komolyabbra fogott zsidó gyülekezetből kirí Botár Endre Júdása. Most sem regulázott, szemvillogtató túljátszási hajlandóságának mélyén az lehet, hogy a megbékélésre képtelen merénylőnek itt nem a mindkét oldal számára megnyugtató gyors kivégzés lesz az osztályrésze, hanem úgy kell kikullognia, mintha rossz fát tett volna a tűzre. Mihály Pál szoborszerű, ezért stílusidegen, a megjelenítés depoétizáló tónusába bele nem törődő Agrippa. A Barakiást már tizenkét esztendeje Tompa Gábornál is (persze másképp) játszó Csiky András szintetizálja legeredményesebben a Taub értelmezéséből kisikló méltóság maradékát, s azt a sötétebb humort, amely a jelenetek félhomályába beleette magát. Csiky elvész a stilizáltan historizáló-folklorizáló jelmez burkában. Összetöpörödik, s így van esélye felmagasodni. Tordy és Mécs kendőzi, ő megszellőzteti a koncentráltságot, mellyel az attakokban részt vesz. Az erdélyi magyar színjátszás tradícióit örökíti tovább – legalábbis ebből a patinás konzervativizmust; s ez nem feltétlenül kamatozik Taub kulisszái közt. (Az erdélyi magyar író darabját többségükben Erdélyből elszármazott vagy ott élő magyar művészek vitték színre. Seprődi Kiss Attilát csak rendezőasszisztensként nevezi meg a színlap, néma „terrorista" szerepe azonban nélkülözhetetlen az előadás morális kriminalisztikájából. Ha a szereposztást az a sejtelem diktálta, hogy Székely János autentikus megszólaltatásához nagyrészt a földijeire van szükség – a társulati adottságokkal, kötelmekkel mit sem törődve –, akkor téves e föltevés. A színészi iskolák szimbiózisa korántsem tökéletes. Nem válik be ezúttal Taubnak az a korábbi ötlete sem, hogy a zsidó népet és a római katonákat nők: alighanem bakfisnak mondható statiszták alakítják.)

Erőltetettség nélkül bizonyítható, hogy mindkét darab, a *Peer Gynt* és a *Caligula helytartója* is a létigazságok és létkételyek verbalizálásának a drámája: az el- és kimondásproblléma, az *igaz* és *nem igaz* kontradikciója uralja őket. Keserűbb összefüggés a két produkció között, hogy a Nemzeti Színház – építészeti és esztétikai létével, koncipiált és prekoncipiált megítélésével, egész áldatlan miliőjével – változatlanul ihlettelen, a múzsák elkerülte hely, leverő intézmény. E sorok írója a színház mind a négy eddigi előadását látta (egyiket sem premieren), s mindig *együttjátszásra,* a színészek felpörgetésére képtelen, a véleménynyilvánítás metanyelvét, a nevetést: általában a színházi izgalmat nem ismerő publikum körében találta magát. Egyre fásultabban, egyre passzívabban. Szimbolikus értelemben felfűtetlen, rideg teátrum ez – egész repertoárjával, mindenestül.

HENRIK IBSEN:
PEER GYNT
(Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa. **ÁTDOLGOZTA:** Kai Johnsen és Osztovits Cecília. **DÍSZLET, JELMEZ:** Kari Gravklev. **KOREOGRÁFIA:** Román Sándor. **RENDEZŐ:** Kai Johnsen.

SZEREPLŐK: Rátóti Zoltán, Kubik Anna, Ruttkay Laura, Hollósi Frigyes, Szarvas József, Blaskó Péter, Pásztor Edina, Szalay Mariann, Major Melinda, Gesztesi Károly, Méhes László, Újvári Zoltán, Ujlaky László, Pécz Ottó, Borombovits Ágnes, Kovács Martina, Tallián Marianne.

SZÉKELY JÁNOS:
CALIGULA HELYTARTÓJA
(Nemzeti Színház, Stúdiószínpad)

DÍSZLET: Mira János. **JELMEZ:** Debreczeni Ildikó. **MOZGÁS:** Román Sándor. **ZENE:** Selmeczi György. **RENDEZŐ:** Taub János.

SZEREPLŐK: Tordy Géza, Mécs Károly, Szanitter Dávid, Cseke Péter, Mihály Pál, Csiky András, Botár Endre.

PÉTERI LÓRÁNT

Gyászos társaság

■ VERDI: MACBETH ■

Amikor Henning Brockhaus egy ízben arról nyilatkozott, hogy milyen nagy hatást gyakoroltak rá a klasszikus Macbeth*-filmek (Orson Wellesé, Polanskié és Kuroszaváé), valószínűleg nem gondolt arra, hogy rendezésének egyik alapvető baját hozza szóba. Azt tudniillik, hogy Verdi* Macbeth*ja helyett minduntalan a Shakespeare-é járt az eszében. Piave kétségkívül az angol drámaíró nyomán készített librettót az olasz komponista számára, ám ez korántsem zárja ki azt, hogy az eredeti darab által inspirált elképzelések az operára alkalmazva meglehetősen disszonánsan hassanak.*

A fiatal Verdi műve nem egy *Borisz Godunov* (noha a negyedik felvonásbeli panaszkórus olyan zenei típusba tartozik, amelyet a *Borisz*ban a Bolond vigasztalan éneke is felidéz), és nem is egy *Götterdämmerung*. Amit hallunk, az nem a világ vagy a személyiség dezintegrációjának ősrétegekből és ősbűnökből előgyűrűző története. A *Macbeth* zenéje céltudatosan és sokoldalúan állítja a politikai dráma szolgálatába az olasz operai konvenciót, miközben a *Don Giovanni*ból és *A bűvös vadász*ból ismerős szimbólumokkal leképezi azokat a mirákulumokat és orákulumokat is, amelyek az alsó lélekbugyrok üzeneteit közvetítik. Ám ha a *Macbeth* zenei világa a helyi értékek szintjén berendezettnek, sőt afféle katalógusnak tekinthető is, amelyben a harsonaakkordok felett elrecitált jóslatoktól kezdve a csatafúgáig minden fontos operai kellék a maga legtipikusabb formájában felvonul, azért az még kérdéses marad, vajon bejárja-e abszolút értékben mérve is azokat a mélységeket, ahová a dráma elvezet. A jó rendezés persze megakadályozná, hogy ez a kétely egyáltalán felmerüljön bennünk, s éppen azokra a kérdésekre irányítaná a figyelmet, amelyekre a Verdi-zenétől – vagy ha nem a zenétől, akkor legalábbis annak intenzív jelenlététől – pozitív választ várhatunk. Akárhogy is van: Brockhaus feketét feketébe öltő, olykor szürkével elegyítő színei bántóan inadekvátnak tűntek azokkal a hangokkal, amelyek a zenekari árokból és a színpadról áradtak felénk. E hangok oda nem illőnek, sőt gyakran komikusnak bizonyultak a sűrű sötétség közegében. Pedig hát – s ezt nem tekintélyelv által vezérelve, csupán praktikusan említem – nem arról van szó, hogy Giuseppe Verdit kérték volna fel e „sötét" koncepció zenei illusztrációjának elkészítésére, hanem éppen fordítva: a jó ideje késznek mondható opera színpadra vitelével bízták meg Henning Brockhaust. Korántsem elhanyagolható adalék mindehhez, hogy a nagy homályban körvonalazódó rendezői idea színpadi megvalósítása sem technikai, sem koncepcionális

Yashuo Horiuchi (Macbeth) és Lukács Gyöngyi (Lady)

értelemben nem érte el a részletezettségnek azt a fokát, amely a művészetet a létezés autonóm formájává emeli. Sőt, amit láttunk, az időnként kifejezetten dilettantizmusnak tűnt.

A kontraszt nélküli, folyamatos és általános sötétség, amely a díszletek, a jelmezek és nem utolsósorban éppen a világítás tekintetében eluralkodott, elvben ugyan lehet mély értelmű, de gyakorlatilag annak belátását feltételezi, hogy a *néző*nek felesleges *látnia* – nem hiszem, hogy ezt termékeny paradoxonnak kellene neveznünk. Verdi operájában nagyszerű együttesek, főként pedig elementáris finálék vannak, de a dologhoz hozzátartozik, hogy az áriák nem mindig lelik meg azt az affektust, amely a helyzet és a személyiség egymásban való tükröződését igazán egyénítve fejezné ki. Nem biztos, hogy a fáradás mozzanata a *Macbeth* befogadásához óhatatlanul hozzátartozik, de a színpadkép monotonitása esélyt sem adott arra, hogy e tekintetben próbát tegyünk. Miután idehaza újra és újra triumfál az operaszínpadon a „történelmi realizmus" többnyire igénytelen anyagi kivitelezésű látványvilága, talán érdemes megemlíteni: Brockhaus ezzel szemben a külső és belső cselekményt, a reális és az irracionális történést egymásra vonatkoztató, szimbolikus térkezelésre törekedett. A tér osztására szolgáló leplek vetítés segítségével alakultak egyszer pokoli-lelki tájak sároszlopaivá, másszor a való világ várfalaivá. Áttetszően, majd áthatolhatatlanul egyaránt az emberi történetek esendőségét és külső meghatározottságát jelezték. A börtönráccsá absztrahált birnami erdő a zárókórus alatt mintegy elolvad a háttérben, de mindez a már megszokott takarékos villanyvilágítás mellett történik: íme, az elszabadult gonosz felett aratott győzelem csak időleges lehet – nincs teljes feloldás. Vetítenek aztán rejtélyesnek épp nem nevezhető képeket is a vásznakra: egymásra halmozott koponyákét például. Három felvonással később a koponyák visszatérnek, de ezúttal lángnyelvek nyaldossák őket meglehetős szelíden. Ezt nyilván úgy kell értelmeznünk, hogy a koponyák lángokban állnak, ami, ha alaposabban belegondolunk, borzongató. Ki mondaná ezután, hogy csupán illusztratív diavetítésről van szó?

Brockhaus akciók helyett állóképekben gondolkodik; hatás helyett pedig jelzi, hogy milyen hatást kíván elérni.

Szép dolog például, ha a boszorkányjelenetekben a rendező a teljes színpadtér belakására törekszik. Ezek a boszorkányok már csak ilyenek: fetrengenek a sárban, kúsznak a falakon, s persze röpködnek a levegőben. Ha azonban ehelyett azt látjuk, hogy a Magyar Állami Operaház tánckarának jobb sorsra érdemes képviselője a zsinórpadlásról leeresztett vastag huzalra erősítve igyekszik kézzel-lábbal csápolni, miközben ugyanezen intézmény kórusának tagjai próbálják összeegyeztetni az összeegyeztethetetlent: az amúgy meglehetősen konvencionális fetrengést, az éneklést és a karmesterrel való kapcsolattartást, akkor azt senki se tekintse illúziókeltőnek. (Már csak azért sem, mert a jelenet – az adott körülmények között teljesen indokoltan – zeneileg többször is a teljes szétesés határára jut.)

Banquo szelleme tükörfal mögött jelenik meg. Ez az tükör először mintha csak a királyi fogadóterem meghosszabbítására szolgálna, de aztán a jelenés pillanatában kiderül róla, hogy képes áttetszővé válni, legalábbis a látók – Macbeth és a nézők – szemében. Eközben a király vendégei továbbra is csak a terem „másik felét" látják az üvegfalon túl. Nem holtan született ötlet ez sem: *Through the Looking-Glass, and What Macbeth Found There.* Csakhogy a jelenetet megelőzően, a második felvonás közepén – zeneileg és dramaturgiailag abszolút váratlanul és megokolatlanul – le kell ereszteni a függönyt, és el kell hallgatnia a zenének ahhoz, hogy ezt a látóüveget a színpadon elhelyezhessék. A *Macbeth* történetében való felületes jártasság is elegendő ahhoz, hogy amikor néhány perces feszengés és pusmogás után végre folytatódik a játék, s mi megpillantjuk az üvegalkalmatosságot, rögtön rájöjjünk annak későbbi funkciójára. Banquo kísértetének megjelenése így aztán nemcsak hogy félelmet vagy lenyűgöző döbbenetet, de meglepetést se kelt bennünk; annál is kevésbé, mert a fantom színpadi jelenlétének intenzívvé tételére, a másodszori jelenés hatásának fokozására Brockhausnak láthatóan semmilyen ötlete nem akadt. Pedig e tekintetben tényleg lett volna mit tanulmányozni Polanski filmjén. Hogy a tükörben Banquón kívül más fantomok is megjelentek (például a munkáját végző súgó és karmester), az egyúttal arra is figyelmeztetett, hogy egy jó pár évvel ezelőtt Rómában bemutatott importrendezés honosítása és üzemszerű működtetése több körültekintést igényelne, mint amennyit a színpadra állító Benito Leonori erre szánt.

A színpadot benépesítő lényekkel – boszorkányokkal, szellemekkel és egyéb túlvilági alakokkal, de legfőképpen az emberekkel –, akiket nem díszletek és fények, hanem színészek alakítanak, Brockhaus rendezése amúgy sem nagyon tud mit kezdeni. A mozgás és gesztika kérdéseiben láthatóan teljesen magukra hagyott énekesekből az áldatlan helyzet a legbanálisabb operista reflexeket hívta elő: széttárt karok az ária végén, szívre szorított kéz, ha érzelmekről van szó, és így tovább. Pedig lenne mit kompenzálni. A színpadon mindenkinek fehérre van festve az arca – ami önmagában még nem baj (igen, mindnyájan maszkot viselünk, egyéni vonásainkban hinni merő illúzió: ennek a gondolatnak éppenséggel Verdi zenéje se mondana ellent) –, de a festett maszk által elvesztett kifejezési lehetőségeket más eszközökkel vissza kellene nyerni, s erre kísérlet sem történik. Banquo halálának szcenírozása pedig mintha a par excellence operaszínpadi stupiditás felmutatását szolgálta volna. Banquo észreveszi a merénylők tőrének csillogását az éjszakában; fiát menekülésre bírja (jobbra el); majd a megfelelő ütemnél udvariasan középre, a merénylők körébe szalad, akik aztán annak rendje s módja szerint meg is ölik.

Drámai történés tehát a szó emberi-színházi értelmében nem zajlik a színpadon. A zenei cselekvény kereteit részint maga a zene, részint az előadók különb-különb teljesítménye határozta meg. A bemutató előadás Ladyje, Lukács Gyöngyi erőteljes, fényes, a magasságokat és a mélységeket egyaránt forszírozás nélkül bejáró hang birtokosa, aki magabiztosan futtatja ki áriáit a mindig sikerrel bevett csúcshangokra. Énekléséből azonban hiányzik a zenei-pszichológiai árnyalás igénye: a dinamika finomabb differenciálása, a zenei gesztusok értelmező, részletező megformálása. Megszólalásaiban nem érezni a személyiség középpontjának gravitációját: a töretlen zománcú hangzó felület így kevéssé telítődik azzal, amit kifejezésnek szoktunk nevezni. A második szereposztás Ladyje, Fekete Veronika azokhoz az emlékekhez képest, amelyeket énekléséről őriztem, most csalódást keltett. Úgy sejtem, a Lady különösen nagy hangterjedelmű szólama az ő, elsősorban magas régiókban kibontakozó hangjához eleve nem túl előnyös. Megszólalásai sokszor fénytelenek voltak, és meghazudtolták hangjának egyanyagúságát, bár az október 10-i előadás során úgy tűnt, mintha fokozatosan leküzdött volna némi ún. indiszpozí-

A vacsorajelenet

Mezey Béla felvételei

ciót. Yashuo Horiuchi korrekt, gondosan megformált, de vérbőnek nem mondható Macbethjével a második szereposztásban Kálmándi Mihály tragikus nagyságot felmutató, bár technikailag olykor problematikus énekes alakítását hasonlíthattuk össze. Mind Alekszej Tanovickij, mind Rácz István Banquója túlságosan „ércesen" s főként karcosan szólalt meg; Kiss B. Atilla szépen éneklő Macduffjáról aligha gondolta volna bárki is, hogy családját vesztett skót nemes; Kovácsházi István viszont arról sem győzött meg, hogy ő szépen éneklő tenor. A zenekar megbízhatóan és pontosan játszott Rico Saccani bombasztikusabb és Medveczky Ádám kiegyenlítettebb vezénylése alatt egyaránt.

VERDI: MACBETH
(Magyar Állami Operaház)

VEZÉNYEL: Medveczky Ádám/Rico Saccani. **DÍSZLET:** Josef Svoboda. **JELMEZ:** Naná Cecchi. **KOREOGRÁFUS:** Maria Madau. **A KÓRUST BETANÍTOTTA:** Drucker Péter. **RENDEZŐ:** Henning Brockhaus.
SZEREPLŐK: Yashuo Horiuchi/Kálmándi Mihály, Alekszej Tanovickij/Rácz István, Lukács Gyöngyi/Fekete Veronika, Kiss B. Atilla/Kovácsházi István, Daróczi Tamás, Hajdú Franciska/Szepessy Beáta, Bárány-Paál László.

Koltai Tamás

Halál és szerelem

■ JON FOSSE: ŐSZI ÁLOM ■

„Hihetetlen milyen / gyorsan múlik az idő" – mondja sokadszor az Anya Jon Fosse *Őszi álom* című darabjának közepe táján. „Az idő csak múlik / A napok / hetek / hónapok / évek / minden eltűnik / a semmibe" – mondja már korábban, és a Kamra előadásában csakugyan nem tudni, mennyi idő telik el a játék kezdetétől a végéig, azonkívül, hogy kevesebb, mint másfél óra. A jelenetek egymásba folynak, áttűnésekkel követik egymást, mint egy filmben, közben hónapok, sőt valószínűleg évek múlnak el, a szereplők elmennek és visszajönnek, kitűnnek a képből, és újra föltűnnek, elválnak, és újraházasodnak, megváltoznak, és ugyanolyanok maradnak, ugyanúgy beszélnek, és ugyanazt a ruhát viselik, vagy egyszerűen nem jönnek vissza, mert örökre elmentek, s ilyenkor azok, akik maradtak, konstatálják, hogy „Minden megtörtént / és semmi sem történt".

Az idő múlásának (az elmúlásnak), relativizálódásának és örökkévalóságának mi más lehetne a metaforikus helyszíne, mint a temető? Fosse darabja temetőben játszódik. Ott találkoznak össze a szereplők, többnyire temetéseken vagy inkább *egyetlen* temetésen, amely magába sűríti az összes többi temetést is, az összes többi elmúlást, sőt az összes többi találkozást, elválást, magányt és vágyat, szeretetet és gyűlöletet, plusz az emlékeket, gyerekkort, kirándulásokat, szerelmeket, bántásokat, betegségeket, szemrehányásokat, családi konfliktusokat, magát az egész életet. És persze a halált. Nem irtózatosan nagy közhely ez így együtt? De az. A legnagyobb témák a legnagyobb közhelyek, közülük is a legeslegnagyobb a lét misztériuma, amelyet némely szerzők megpróbálnak az idő hálójába fogni. Thornton Wildernél egyetlen hosszú karácsonyi ebéd alatt folyik le az egész élet, Beckettnél egyetlen hosszú várakozásba dermed.

A léttel mint közhellyel szembenézni írói kihívás. Fosse tovább pontosítja a témát. „A szerelem meg a halál / csak a szerelem meg a halál" – mondja a Férfi, aki a sírok között találkozik régi ismerősével, a Nővel. A Férfi családos, a Nő magányos. A temetői montázs áttűnéseiben lejátszódik a válás, az új házasság, és lejátszódnak a családi halálok. A temető az élet és a halál összesűrűsödésének a terepe, a temetés alkalom, hogy ezekről a dolgokról beszélni lehessen. De mondani semmit sem lehet. „Szex / az egyik szó / Isten a másik" – állapítja meg a Férfi, mire a Nő nevetve leinti. A Férfi belátja a fogalmi közlés lehetetlenségét: „Igen én is azt hiszem / vagy hinni vélem / hogy minél többet beszélünk a szexről / meg / minél többet beszélünk Istenről / annál jobban foszlik szét az amiről beszélünk / aztán csak a szavak maradnak." A szavak pedig nem azonosak

Bertalan Ágnes (Nő)
és László Zsolt (Férfi)

a dolgokkal. A darab vége felé a Nő összefoglalja közös életük közhelyeit, és azzal fejezi be, hogy „olyan sok minden történt". Mire a Férfi így válaszol: „De semmit sem lehet elmondani / minden ott és akkor volt / és ha el akarnánk mondani / semmi sem maradna belőle."

Az *Őszi álom*ban a drámaíró a legképtelenebb feladatot tűzte maga elé: szavakba foglalni azt, amiről úgy véli, hogy elmondhatatlan. Eszköze a nyelvi redukció, az elhallgatás, a töredékpanelek ismétlése, amit Domsa Zsófia fordítása árnyaltan érvényesít. A mai zajos, csiricsáré, palifogó, durva színházi üzemben ritka az ehhez hasonló delikát minimálszínház. Nem véletlen, hogy Ascher Tamás vállalja föl a darabot, az ő finomságok iránt érzékeny, többrétegű teatralitása kell hozzá. Először is, ahogy a szöveget mondatja. Természetesen a sorok tördelésének érzékeltetése nélkül, prózaian, mégis elemelten, picinyke humorral. A humor a szövegkezelés szabad szemmel láthatatlan, mégis érzékelhető alkotórésze, amely megment a melodrámától. Töltelékszavakat, közléspótló paneleket, semmitmondó igeneket sokértelműen ismételni, kijelentő hangsúlyba bizonytalan kérdést kódolni (és viszont), úgy, ahogy László Zsolt, Bertalan Ágnes és Bodnár Erika teszi, csak kontrollált belső magatartás és kottázható ritmusképlet szerint lehet. Lukáts Andornak szinte nincs is szövege, szerepe jobbára nyomatékosító és tagadó függelékekből, csöndekből, alibi sírkőolvasással igazolt kívül maradásból áll, de az a feszengő, a saját körén belül mégis harmonikus jelenlét, amellyel emberi és drámai helyzetét igazolni tudja, színészi magasiskola.

Ez nem lélektani realizmus, hanem köznapi észleletekből sűrített, gesztikus stilizáció. A színpad sem sírkertet ábrázol, hanem színpadot, amelyen Antal Csaba elhelyezi egy pad, néhány berogyott sírkő és az ívelt kolumbárium monokróm szürkével bevont temetői rekvizitumait. A szereplők valóságos, egyszersmind elvont térben mozognak, amelyből távozván olykor visszatérnek, olykor nem. Hál' isten, Aschernak nem jut eszébe különbséget tenni reális és transzcendens távozás között, ez épp a darab lényege, a jövés-menés és az elmúlás föltűnésmentes azonosítása. Bertalan Ágnes kezdeményező mosolyai, László Zsolt skrupulózus visszariadásai, a félbeszakadt szeretkezés a sírok között (ha minden, ami van, „ott és akkor van", és elmondva semmi sem marad belőle, akkor meg kell próbálni a „most"-ban élni) finomra hangolt testi-szellemi dialógok. Bodnár Erika az Anya szerepében szólamával kettejükhöz igazodó, érzékeny szólóhangszer, amely a félelem, az aggódás, a fia iránti szemrehányó szeretet és az új asszony iránti megbékélő elutasítás regiszterein játszik. A moll hangvételt megtörő, egzaltált drámai dúr Szirtes Ági berobbanása a volt feleség depressziós tüneteivel és külön élettragédiájával.

Koncz Zsuzsa felvételei

Bodnár Erika (Anya) és Lukáts Andor (Apa)

Valószínűtlen előadás az *Őszi álom*. Valószínűtlen, hogy van még ilyen. Hogy van még író, aki elő meri hívni a banalitás költészetét. Hogy van még rendező, aki a szimplicizmus, a primitív hatások (színházi) korában bonyolult teremtménynek tekinti az embert, és érdemesnek tartja létezésének titkait fürkészni. Hogy vannak még színészek, akik belső tartalékaik birtokában árnyalatokra képesek. Hogy van még néző, aki lelkileg nem fásult el teljesen, érzékszerveit nem tette tönkre a klipek bombasztikus esztétikumával támadó teátrális hatásmechanizmus, és meg tudja különböztetni a valódit a talmitól.

„Itt az idő, menni kell" – sürgetik egymást a darabban többször is a temetésre indulók. „Nem mehet csak úgy el az idő" – mondja a Nő még az elején. A játék során kétféleképpen működik az idő, valóságosan és metaforikusan. A végére csak a három nő marad – a többiek „kitűntek az időből" –, mennek, koszorúikkal összefogózva, ünnepélyes lassúsággal a többiek után. Értheti az, akit valaha is megkísértett a lét misztériuma. Legalább egy temetésen.

JON FOSSE: ŐSZI ÁLOM (Kamra)

FORDÍTOTTA: Domsa Zsófia. **DÍSZLET:** Antal Csaba m. v. **JELMEZ:** Szakács Györgyi m. v. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: László Zsolt m. v., Bertalan Ágnes, Bodnár Erika, Lukáts Andor, Szirtes Ági.

Hegedűs D. Géza (Salimov), Kern András (Bazsov) és Csöre Gábor (Zamiszlov)

SZÁNTÓ JUDIT

Helyi értéken

■ GORKIJ: NYARALÓK ■

A Nyaralókat *mindössze háromszor játszották Magyarországon – kétszer, 1958-ban és 1975-ben a Madách Színházban s 1986-ban Nyíregyházán –, de a recepciónak ennyi is elég volt fix pontjai kialakításához. Ilyen visszatérő punctum saliensnek minősült mindjárt a Csehov-hatás kérdése. Hálás téma egyébként, hiszen a darabban valóban túltengenek a csehovi reminiszcenciák – az élet üresség*ére *való borongástól, az egymás mellett való elbeszéléstől és az állandóan útra kész elvágyódástól a természeti keret fontosságán át a figurák rokonságáig: Varvarában a Prozorov lányok köszönnek vissza, Salimovban Trigorin, Szonyában a* Cseresznyéskert *Ányája, Dvojetocsijében Gajev, Szuszlovban Szoljonij, ha úgy tetszik, még Bazsovban is van valami Kuliginból, Szerebrjakovból –, de ugyanakkor meghatározóak a hasonlóságokon belüli különbségek. Gorkij ábrázolása sokkal direktebb, hiányzanak belőle a líraiság, az irónia, a szövegmélyi áramlatok, az alakoknak minden patent megfejtést meghiúsító titokzatossága, szerkesztése pedig nélkülözi levegősségnek és ökonómiának páratlan csehovi ötvözetét. Mindamellett a* Nyaralók *a maga terjengősségében, ismétlődéseiben, gyakorta mechanikus jelenetezésében is nagyszerű drámai alapanyag: színes és nagylélegzetű, ecsetkezelésében bátor, antagonizmusaiban érdekes, megoldatlanságában sokatmondó. És kiválóan illik egy olyan rendezőhöz, aki már jelentős érdemeket szerzett az orosz klasszikusok színrevitelében, nem utolsósorban a Radnóti Színház emlékezetes, hibátlanul szép, polifon és gondolatgazdag* Ványa bácsi*jával.*

Annyi bizonyos: Valló Péter *Nyaralók*jában nem sok a csehovi – visszhangok inkább csak a hangkulisszákban, némelyik tablóban, a szereplők egy-egy tétova mozdulatában érhetők tetten. (Nagyon szép ötlet például a színpad mögé képzelendő, evezősök járta folyócska.) Az előadást elsősorban a gorkiji tárgyilagosság és a mármár társalgásidráma-szintű naturalizmus hatja át, a költészet, az irónia, az ellentmondásosság csakúgy hiányzik belőle, mint a témák szimfonikus kezelése. El lehet gondolkodni az aktualizáló alaphangon is: a két tervező, Szlávik István és Szakács Györgyi által egy általános mába helyezett kontextus (amelyből nem véletlenül maradtak ki a szereplők népi gyökereire vonatkozó utalások) szólhat a mai értelmiség csődjéről is, eleget vetik közírók e réteg szemére, hogy sutba dobta társadalomorientáló, jobb értelemben vett váteszi funkcióját, s köldöknéző módon csak él bele a számos kínos-fájdalmas problémával viselős világba; mindazonáltal ez a meghosszabbító távlat a maga szükségszerű vázlatosságában, motívumszegény esetlegességében nem tűnik különösen gyümölcsözőnek.

Valló, a dramaturgi minőségében is jelen lévő fordító, Morcsányi Géza valószínűsíthető közreműködésével, igen erőteljesen meghúzta a darabot, talán túlságosan is kímélve a megcélzott vígszínházi néző alacsony toleranciaszintjét. A felkötött arcú (bár itt inkább bekötött fejű) asszonyságnak e jelben kivételképpen többletszöveg jut, hogy elmagyarázhassa, miszerint fáj a foga; és elmarad a könnyebb megjegyezhetőség (és talán egy enyhe derusszifikáció) okán a szereplők neve mellől az atyai név, miáltal nekem, a magam konzervativizmusában, kissé meztelennek, szinte már megcsonkítottnak tűnnek. Ugrott két figura (Szasa, a szolgáló és Zimin, Szonya diák udvarlója, bár az öt évvel megöregített lány mellé talán már nem is illenék diák); kimaradt a második felvonás műkedvelő színielőadása, amelynek „színház a színházban" műfaja pedig mindig izgatja a rendezőket; és radikális húzásokon ment keresztül az első két felvonás, miáltal az előadás első része alig háromnegyed óráig tart, s a maga vázlatszerűségében nem is nyújt teljes élményt; mintha egy erőszakkal lefogyasztott testen lötyögne a régi ruha. Érződik, hogy csak az lett megkímélve, amiből később látványos konfrontációk hajthatnak ki; és az eredetiben található színielőadás-kóda helyett saját

leleményű kitörés búcsúztatja a szünetre távozó nézőt: Varvara szenvedélyes kifakadása, amiért – az eltűnt kerti lámpa miatt – már Pusztobajka is őt inkommodálja.

A második részben kétségkívül feljön az előadás: az egymást érő hatásos drámai csúcspontok – Marja és Vlasz egymásra találása, majd elválása, Varvara és Bazsov végsőnek tetsző szakítása, Kalerija hisztérikus rohama, a Dudakov házaspár összebékülés utáni újabb groteszk perpatvara, Szuszlov nagymonológnak is beillő polgár-apológiája (a „polgár" szó már automatikusan hálás kuncogást vált ki a nézőtéren, a polgárból 2000-re Patyolat-szerű komikus hívószó lett), Rjumin Ványa bácsi pisztolyepizódját idéző félresikerült öngyilkossága – végig fenntartják az érdeklődést, habár önmaguknál, helyi értéküknél többet ezek sem igen jelentenek; kétségkívül itt születnek az előadás leghatásosabb mozzanatai, rendezői interpretálásuk tiszta és korrekt (említsük meg, bár egy Valló formátumú rendezőnél ez úgyszólván természetes, a sokszereplős szimultán jelenetek éppen nem játszó szereplőinek átgondolt foglalkoztatását), de egyívű drámai feszültséget, specifikus, csak erre a darabra, erre az előadásra jellemző atmoszférát nem vajúdnak ki.

A *Nyaralók*-recepció kezdetben említett beidegződései közé tartozott annak vizsgálata is, hogy mennyiben respektálja az előadás a fennálló viszonyokat legszenvedélyesebben ostorozó „pozitív" szereplőket: így Varvarát, akiben sokan a dráma központi hősnőjét látják, Vlaszt, Marja doktornőt és – annyira-amennyire – az ugrifüles kis Szonyát, illetve csak Salimovra magára jellemzőek-e a rezignált zárómondatok (Németh László fordításában: „Mindez, barátom, olyan jelentőség nélküli... az emberek és az események... [...] Mindez olyan semmiség, barátom."), avagy találóan jellemzi az említett figurák lázadásának nagyhangú ürességét. Vallónál Salimov érezhetően az igazat diagnosztizálja; az addigi ábrázolásból kiolvashatóan Marja lakásának azilumából – ahol jellemző módon a széllelbélelt Kalerijának is jut hely – Varvara előbb-utóbb vissza fog térni férjéhez, Vlasznak az együgyű vén gavallér Dvojetocsije égisze alatt fogant embernemesítő plánuma is kudarcot vall majd, Marja doktornő (mennyire kívánkoznék neve mellé a Lvovna!) pedig tovább sürgölődik és szaval, elvetélt szerelme miatt immár a tragikum dicsfényével feje körül. Ők, a pszeudopozitívek is „nyaralók csupán a saját hazájukban... semmit sem csinálnak, s undorítóan sokat beszélnek". Ugyancsak nem remélhető megváltás a korábbi kritikák által prófétai piedesztálra emelt két népi szereplőtől, Pusztobajkától

Schiller Kata felvételei

Börcsök Enikő (Varvara) és Kolovratnik Krisztián (Vlasz)

és Kropilkintól sem, bár szerepük az előadásban elsősorban a harmatgyenge színészi kivitelezés miatt sikkad el; legalább Pusztobajka megérdemelt volna egy fajsúlyosabb kiosztást.

A Vígszínház legjobb erőit bocsátotta rendelkezésre az előadáshoz, amely, ha Valló a legjobb formáját futja, talán még ki is rázhatta volna őket eminens rutinjuk fásultságából: a *Nyaralók* minden szerepe bőséges alkalmat kínál ahhoz a lélektani naturalista, színes, összetett, nagyvonalú és részletgazdag színészi játékhoz, amely a *mainstream* magyar színházak zömének még mindig legfőbb erőssége – volna, ha ugyanitt nem dívna folyamatosan a léc alatti átbújás, az egyre lejjebb srófolt művészi igényesség. Nos, ez a kisebbfajta csoda (mert az volna) nem következett be. A derékhad (Kern András – Bazsov, Lukács Sándor – Szuszlov, Hegyi Barbara – Julija, Blaskó Péter – Dudakov, Igó Éva – Marja) a maga szolid átlagszínvonalát hozza, sehol egy meglepő színfolt, egy merészebb árnyalat. Az átlagtól a mostanában kiemelkedő formában lévő Hegedűs D. Géza (Salimov), valamint egy-egy átéltebb, érdekesebb pillanatával Börcsök Enikő (Varvara) és Pap Vera (Olga) üt el, bár itt alkalmazott megoldásaikat már nemegyszer ők is elővezették. Bodrogi Gyula (Dvojetocsije) is régi önmagára emlékeztet, de ebben a minőségében oly régen láthattuk, hogy örömmel fogadjuk (vissza); Szamosi Zsófia (Kalerija) pedig már csak új jelenségként is felhívja magára a figyelmet. Vannak néhányan: így Kolovratnik Krisztián (Vlasz), Fesztbaum Béla (Rjumin) és Csőre Gábor (Zamiszlov), akiket egyszerűen agyonnyom a szerep, és vannak – a két népi figura alakítóira, Bajka Pálra (Pusztobajka) és Lázár Balázsra (Kropilkin) gondolok –, akik jóformán csak fizikailag vannak jelen. Halványságával Oroszlán Szonja hatástalanítja a dráma egyik, főleg persze a maga korában újszerű és merész jelenetét, az anyja rendhagyó viszonyát melegen pártfogoló leányét.

Lement és a maga nemében elment hát ez az előadás is, amely pedig nagy találkozások lelőhelye is lehetett volna.

MAKSZIM GORKIJ: NYARALÓK
(Vígszínház)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **A VERSEKET FORDÍTOTTA:** Varró Dániel és Demény Ottó. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **ZENE:** Melis László. **SZCENIKA:** Krisztiáni István. **VILÁGÍTÁS:** Móray Ernő. **RENDEZŐ:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Kern András, Börcsök Enikő, Szamosi Zsófia, Kolovratnik Krisztián, Lukács Sándor, Hegyi Barbara, Blaskó Péter, Pap Vera, Hegedűs D. Géza, Fesztbaum Béla, Igó Éva, Oroszlán Szonja, Bodrogi Gyula, Csőre Gábor, Bajka Pál, Lázár Balázs, Petényi Ilona.

ZAPPE LÁSZLÓ

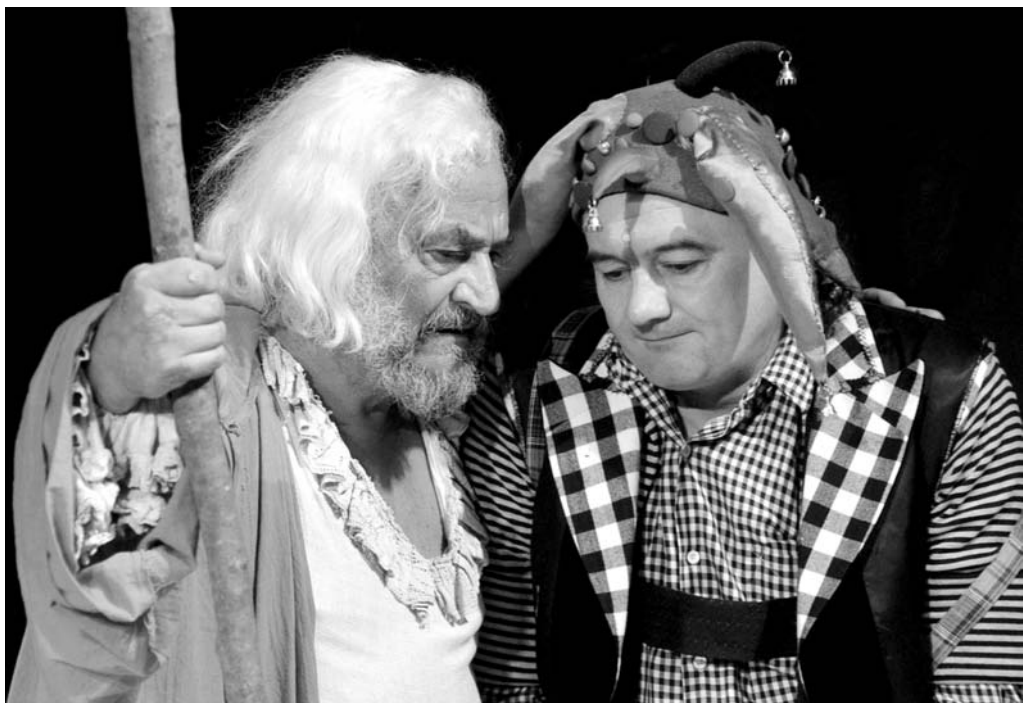
Vendégjáték ventilátorokkal

■ SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY ■

Ha az ember reménytelenül semmit nem tud kezdeni egy előadással, lázasan forgatni kezdi a műsorfüzetet. Hátha az alkotók belerejtettek valamit, amit a színpadon nem sikerült elmondaniuk. Vagy ha az én készülékemben van a hiba, hátha a rendezői vallomások mégis megnyitják süket fülem, vaksi szemem. Ezúttal is szerencsém van. Lőkös Ildikó dramaturg feljegyezte Bereményi Géza rendező próbák közben támadt gondolatait. Jegyzetei azzal kezdődnek: „Nem akar üzenetet közvetíteni." Később azonban ezt olvasom: „Már a harmadik jelenettől fogva két táborra oszlanak a szereplők: az egyik vad céltudatossággal küzd a hatalomért, a hazáért. Ez joggal mozgatja őket. A másikak az álmodozók. A szeretettel, a hűséggel, hasznavehetetlen dolgokkal foglalkoznak. Előbbiek az utóbbiakat mulatságos hülyéknek tartják. Lear az utóbbiakhoz csatlakozik. Akiket agyon lehet ütni, meg lehet vakítani, ki lehet semmizni. Fölbillent az egyensúly a két tábor között. A céltudatos kemények egészen biztosan győznek. De semmire sem mennek vele. Legyilkolják magukat is." Ez viszont mégiscsak színtiszta aktuálpolitikai üzenet. A darabot ugyan nem könnyen tudom így értelmezni, például éppen a legrettentőbb sorsú Gloucestert nehezen tudom álmodozónak elgondolni, de egy erőteljes előadás persze mindent átértelmezhet. Csakhogy éppen az előadásban kevés nyomát leltem annak, amit a műsorfüzetben olvastam.

Menczel Róbert kétségkívül elvont, szimbolikus teret teremtett a játékhoz. Középen, elöl egy hatalmas lyuk tátong a színpadon, mintegy húsz-harminc centi mélyen, ráccsal fedve. Kezdetben hátul egy hatalmas, kerek, tükrös pajzsféle látható, mintegy összetöredezve, kettéválva. Később egyesül a két fél, majd az egész eltűnik. A viharos jeleneteknél viharos égalj uralkodik a háttérben. Oldalt sötét kulisszafal ajtónyílással. Mikor hírnök érkezik, a nyílás mellé csapkod kezével, mondhatni, nyitott kaput dönget. Annyira nem jelképes a díszlet, hogy ezt a néző elfogadja.

A játék kezdetén az üres színpad közepén süllyesztővel emelkedik fel a trónszék, majd Kent grófja behozza az ország térképét. Edgar, illetve Szegény Tamás búvóhelye is a színpad alatt van, egy fölemelkedő rács jelzi a lejáratot, a Mészöly Dezső fordította szöveget ellenben nem igazították a látványhoz. A legszembetűnőbb látványosság azonban az időnként a zsinórpadlásról leereszkedő hat függő ventilátor, amelyek előbb csak a látványt kavarják, nem a levegőt, lassú mozgásukkal mozgó árnyat vetve a játékra. Később a vihart már oldalról is feltűnő hatalmas turbinák gerjesztik. Hogy e modern ipari kellékeknek, a hivalkodóan megmutatott színpadtechnikának mi köze a középkori történethez vagy akár annak örök emberi értelmezéséhez, netán az idézett rendezői olvasathoz, az számomra alighanem örök rejtély marad. Annál is inkább, mert Bodnár Enikő jelmezei semmiféle modernizálást nem mutatnak, szokványosan elvont-általános régiségre, közelebbről meg nem határozott régmúltra utalnak. A vívójelenetekről pedig szinte eldönthetetlen, hogy szándékosan mellőzik-e a naturális valószerűséget, hogy netán inkább valamiféle jelképes koreográfia szerinti mozgássort kívánnának-e a színészek imitálni, vagy pusztán ügyetlenkednek. A színlap szerint Pintér Tamás a mozgások felelőse.



Pezzetta Umberto felvétele

Sinkó László (Lear) és Farkas Ignác (Bolond)

A színészi működés nagyobbrészt a valaha oly hevesen kárhoztatott általános színjátszásnak tetszik a számomra. A színészek becsülettel teszik, amit a szöveg sugall. Ami először az eszükbe jut róla. A rendező a műsorfüzetben is olvasható dramaturgi jegyzetek szerint az idézetteken túl is sok érdekeset mondhatott nekik a próbákon, de alighanem elfelejtette a darab által benne ébresztett nyüzsgő gondolatokat játékstílusra lefordítani. Az előadásnak nincs igazán egyéni jellege. Olyan színészeknek is sikerül nagyjából a tőlük elvárható szakmai minimumot teljesíteni, mint a Gloucestert játszó Derzsi Jánosnak vagy a Kentet alakító Ilyés Róbertnek. A vérszomjas Cornwallt játszó Zalányi Gyula alig különböztethető meg a jámbor Albant alakító Gábor Lászlótól, Tánczos Adrienne Goneril szerepében leginkább a Shakespeare–Mészöly-szöveg artikulálásával küszködik. Gloucester két fia szereposztási melléfogásnak tetszik, amit a két rokonszenves színész minden igyekezete sem képes korrigálni. Szegezdi Róbertnek sem megjelenése, sem hangja nem alkalmas arra, hogy megjelenítse a sátáni gonosz hőst, akiért bomlanak a rossz erkölcsű király-

lányok. Legföljebb nyámnyila akarnoknak látszhat, semmi esetre sem majdnem sikeres intrikusnak. Kiss Ernő pedig kedves, piknikus, komikus figura. Mindent meg tud ugyan tenni, amit egy Edgart, illetve Szegény Tamást játszó színésznek illik, csak éppen nem látszhat ábrándos lelkű nemesifjúnak, sem elveszett bolyongónak. Farkas Ignác Bolondjának pedig valahogy mindig éppen a poénjait nyeli el a terem akusztikája. A legfeltűnőbb figura az előadásban Kricsár Kamill, aki kopaszra borotválva egészen olyannak mutatja Goneril udvarnokát, mintha egy mai biztonsági őr volna. Manapság ugyan kicsit elcsépelt motívum, de legalább valamilyen.

Meglehet, az előadás megfejtését mégis rossz helyen keresgéltem. Szükségtelen volt a műsorfüzet belsejében kutakodnom. Elég lett volna a szereposztás első sorára nézni: Lear, Britannia királya Sinkó László m. v., Kossuth-díjas. A produkció egyetlen oka a vendégjáték. Úgy isten igazából senkinek semmi komoly nem jutott eszébe a darabról azonkívül, hogy asszisztáljon a címszerephez. Úgy tetszik, azt sem gondolta végig a rendező, hogy milyen Leart várhat Sinkótól, s hogy ez milyen előadást igényelne. Másfelől pedig az bizonyosodik be ezúttal is, hogy Sinkó kitűnő színész ugyan, de csak akkor igazán jó, ha rendezik. Eszköztárát határozott értelmezés mentén tudja igazán mozgósítani. Az sem csekélység persze, amire talán álmából ébredve is képes, csak éppen az átütő erejű, megrendítően eredeti figura megteremtéséhez kevés. Leart rabiátus aggként indítja, ügyesen keverve a megjátszott erélyt a belső megroppantsággal. Igyekszik a vén király esztelen reakcióit logikusnak, lélektanilag indokoltnak mutatni. De csak illusztrálnia sikerül az aggastyán lelkében történteket. A megrendült Learhez viszont van lírája. Halk fájdalom, csöndes megvilágosulás van őrületében. A megbomlott elme pontosabban képes megmutatni a világ szörnyű esztelenségét, mint az ép.

Az előadás második része különben is jobb az elsőnél. A fordulatos cselekményt legalább aránylag szabatosan sikerül Bereményinek elbeszélnie.

WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

FORDÍTOTTA: Mészöly Dezső. **DRAMATURG:** Lőkös Ildikó. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Bodnár Enikő. **RENDEZŐ:** Bereményi Géza. **SZEREPLŐK:** Sinkó László, Mihály Péter, Szakály Aurél, Zalányi Gyula, Gábor László, Tánczos Adrienne, Meisitz Fáni, Pap Lujza, Ilyés Róbert, Farkas Ignác, Derzsi János, Kiss Ernő, Szegezdi Róbert, Kricsár Kamill, Pénzes Csaba, Prezenszki Attila, S. Kovács Krisztián, Derecskei Zsolt.

KUTSZEGI CSABA

Szenzoros depriváció

■ KASPAR ■

A badeni nagyherceg halottnak vélt elsőszülött fiát elcserélték egy szegényparaszt haldokló csecsemőjével. A csecsemő hamar visszaadta lelkét a teremtőnek, és mint a nagyherceg fiát, pompával eltemették. Az igazi hercegfi nem halt meg, őt örökségre és hatalomra vágyó összeesküvők eldugták a külvilág elől. A hatalomszerzők nem számoltak (vagy intézkedtek) rosszul, mert szegény nagyhercegnek a későbbiekben négy örököse is elhunyt – gyanús körülmények között –, és végül – ez történelmi tény – az egyik, rangra és vagyonra már régóta ácsingózó oldalági rokon került a trónra. A mégsem tökéletesen eldugott, láthatóan fogyatékos furcsa gyermek évek múlva a Tirollal határos Bajorországban bukkant fel, kezében használati utasításnak mellékelt levéllel, amelyben az immár majdnem kétszáz éve híres neve – Kaspar Hauser – is olvasható volt. A trónbitorlók attól kezdve rosszul aludtak, mert a korabeli újságok azt írták, és a népek széltében-hosszában azt beszélték, hogy a felbukkant ifjú a badeni herceg. Könnyen kitalálható, hogy Kaspar élete már emiatt sem lehetett hosszú. A húsz év körüli fiatalembert 1833-ban ismeretlen elkövető mellkasi késszúrással halálba segítette. Ebben a történetben tények és legendaelemek keverednek, de Kaspar Hauser alakja és a vele kapcsolatos rejtélyek – főleg német nyelvterületen – napjainkban is foglalkoztatják a közvéleményt.

A múlt század kilencvenes éveiben DNS-mintát vettek Kaspar bizonyítékként százhatvan éve őrzött véres ingéből, és összevetették azt a badeni hercegi család élő tagjainak vérével. A vizsgálat nem mutatott ki közöttük rokonságot, ennek ellenére a vita manapság is fel-fellángol, mert rendszeresen újabb tények kerülnek az üggyel kapcsolatban napvilágra. A művészetek is hálás témát találnak a legendában. 1974-ben Werner Herzog, a „német újhullám" Wendersszel, Fassbinderrel együtt jegyzett markáns alakja készített Kaspar Hauser története alapján nagy hatású, sikeres filmet. Fehér Ferencnek, a Civil Negyed táncművész-koreográfusának érdeklődését a téma iránt Herzog filmje keltette fel.

A Kaspar-jelenség valóban kitűnő tárgya lehet a modern művészi ábrázolásnak és témaválasztásnak. Kaspar – orvosi szakkifejezéssel élve – szenzoros deprivációban szenvedett. Ezt a betegséget az ingerszegény környezet vagy a szándékos ingermegvonás váltja ki. Fehér Ferenc alkotói ajánlásában ezt írja: „...betondzsungel szűkre szabott terében találkozhatunk egy rendhagyó élettel, Kasparéval." A Civil Negyed *Kaspar*-előadásában a panellakások bezártságában és a szűkre szabott életlehetőségek korlátai között ma tengődők mai ingerszegény környezete áll párhuzamban a XIX. század elején évekre bezárt gyermekével.

A szenzoros depriváció vizsgálatakor kísérleti személyeket ültetnek órákon át egyedül hangszigetelt szobában, vagy speciális öltözékben víztartályban lebegtetik őket. Az eredmény: a pszichés működés szétesése, nyugtalanság, hallucináció. Kis túlzással azt állíthatnánk: Kaspar Hauser korunk hőse.

A Kaspar-jelenség jelképe az önmagunk és múltunk megismerése iránti vágynak is, a történet kifejezi, hogy e vágy megvalósulásának számtalan titok és rejtély állja útját. Kaspar-lényekként törvényszerűen összeütközésbe kerülünk környezetünkkel, és folyton választ követelünk önmagunknak feltett kérdéseinkre: kik vagyunk, honnan jövünk, hogyan kell kezelnünk a személyiségünk mélyrétegeiben titokban ható állati eredetet? Sólyom Attila, Herzog egyik magyar kritikusa írta a filmrendezőről: „monomániás művész, aki hosszas hallgatás után elkészült új filmjében is *(A legyőzhetetlen* – K. Cs.) »örök« témáját dolgozza föl: a különleges, »nem átlagos« emberi lény összeütközését az őt körülvevő, számára idegen közeggel – a társadalom-

mal, illetve a transzcendens, emberfeletti erőket hordozó természettel." A rendező egyik francia kritikusa szerint Kaspar Hauser története sokkal szebb, őszintébb Krisztusénál. Lehet-e csodálkozni ezek után azon, hogy a táncszínház is felfedezte a témát?

A Civil Negyed előadásában három fal elhatárol egy négyzet alakú teret, a mai Kaspar életterét. Színházról lévén szó, nevezhetjük játéktérnek is, vagy játszási helynek (mesterséges kukucskaszínház egy nagyobb gyárműhelytér közepén), de a főhősre gondolva, szerencsésebbnek tetszik a territórium elnevezés. Ide Kaspar nem engedi be fajának azonos nemű egyedeit,

Molnár Kata felvétele

Kaspar: Fehér Ferenc

de a másik nem képviselőit igen, mert kapcsolatot keres, önmagát keresi (a másik személyben is), és emberi életet akar élni. A kapcsolatot a külvilággal egy „hátsó fali" ablak teremti meg. Amikor nem közlekedik senki az ablakon keresztül, a keretben videovetítés látható, a képeken gyakran a benti szereplők arca tűnik fel, legtöbbször Kasparé. Kívül is a belsője veszi körül, bezártságában kívülről látja magát, mint a skizofrén, vagy csak hallucinál az ingerszegénységben. A territóriumra – amelyet egy ügyes fényeffekt néhányszor a falak mentén körbe is határol – az oldalfalakról két ajtó nyílik, amelyeknek belső lapja tükör. Csukott ajtóknál a bent lévők minduntalan saját képükkel találkoznak. A díszlet erénye, hogy egyszerű elemekkel, mértéktartó vetítés és jól megkomponált világítás segítségével gyorsan színházi miliőt képes teremteni.

Ebben a térben játszódnak le a táncszínházban gyakran és szívesen ábrázolt testi-lelki folyamatok, amelyeket a *Kaspar*ban a Kaspar-jelenség sokatmondó többértelműsége nyomatékosít. A társ- és önkeresés, a magány és a remény, a támadás és a védekezés, a csábulás, az ellenállás és az egymásra találás stációi után a főhős az igénytelenség nyugalmát adó, de mégis szenvedésteli „állatiság" állapotába kerül (vagy azt választja), kitaszítva (vagy kiábrándulva) a civilizáció nyújtotta életlehetőségekből.

A *Kaspar* táncszínházi előadás kiemelkedő értéke, hogy igényes, felépített, technikailag magas színvonalú tánccal igyekszik ábrázolni. Nálunk a két dolog – színháziasság és magas technikai színvonalon előadott tánc – sokszor még a táncszínházi produkciókban is mintha kizárná egymást, vagy legalábbis egyikük dominanciája elkerülhetetlenül gyengítené a másikat. Pedig néhány külföldi (és magyar) táncszínházi produkció bizonyítja, hogy figyelemre méltó, értékes mű csak úgy jöhet létre, ha e két legfőbb összetevő hasonlóan magas színvonalon jelenik meg az alkotásban. Tudatosan, ösztönösen vagy szerencsés véletlenszerűséggel a Civil Negyed alkotói jó irányba indultak el: bemutatóikban egymással harmonikusan, megfelelő mértékben fejlődik a színházi szemlélet és a táncközpontúság, egyszerűbben fogalmazva: egyformán igényes a rendezés és a koreográfia. Fehér Ferenc koreográfus egyre inkább rendszerbe illeszti saját maga csiszolgatta egyéni táncnyelvét, amellyel bravúros megoldásokra is képes. Méltó partnerra talált Duda Évában, aki bár másfajta táncos-előképzettséggel bír, nagyszerűen befogadja és magára alakítja Fehér mozgásvilágát, és dinamikában, expresszivitásban is egyenrangú vele. A páros további együttműködése sokat ígér. A kitartás a jó irány mellett pedig értékes művek megalkotásával és megérdemelt elismeréssel, sikerekkel kecsegtet.

KASPAR
(Civil Negyed, Artus Stúdió)

LÁTVÁNY: Juhász Anikó. **JELMEZ:** Tóth Ágnes Veronika. **ZENE:** „Indigó". **KOREOGRÁFIA:** Fehér Ferenc. **RENDEZŐ:** Juhász Anikó.
SZEREPLŐK: Fehér Ferenc, Duda Éva, Bodnár Ági, Fóti Zsófi.

STUBER ANDREA

Másik ember

■ ALLAN LIVIER: POKOL ■

A Teréz körúti Játékszín Molnár Ferencen és Neil Simonon trenírozott közönsége új szerzőt kapott ezen az őszön Allan Livier személyében, akinek *Pokol* című munkáját tűzte műsorra Balázsovits igazgató. Jelzem, az íróról semmiféle adat nem lelhető fel. Magam sem mondhatok róla egyebet, mint hogy Allan Livier a neve, és ehhez ragaszkodik.

A körúti színházhoz képest kissé talán riasztó *Pokol* cím alatt az áll, hogy „szörnyű, víg tragédia". Műfaji megjelölés gyanánt ez ugyan nem túl szabatos, viszont megelőlegezi a történet jellegét és az este hangulatát. Felsejlik előttünk az ambiciózus, bolondos kedvű, huncut zöldes szemű szerző, aki egy könnyed kis bulvárdarab megírását határozta el. Azután bal lábbal kelve belefogott, és féleredményre jutott. Egy ügyes, szellemes munka került ki a keze alól, mely azonban mélyebb, igazabb és értelemszerűen lehangolóbb annál, semhogy kommersz kasszasiker legyen.

A *Pokol* pont arról szól, ami a címe, már amennyiben elfogadjuk Jean-Paul Sartre elmés meghatározását, miszerint a pokol a másik ember. Egy férfi és egy nő kíméletlen játszmájának lehetünk tanúi. Függetlenségi háború végső csatája zajlik előttünk. A szemben álló önzések utóvédharca ez.

Eleinte persze nem tudunk és nem értünk semmit. (És olyan jó néha nem tudni előre semmit.) Egy rémes lakást látunk, borzalmasan rothadó falakkal, a belakatlanság és az elrendezetlenség rumlijával. (Díszlet, jelmez: Füzér Anni.) Akad azért egy otthonos zug a bal sarokban, ott pötyög a számítógépen az ördögien öltöztetett Széles László, akit Ericnek hívnak, és még a fehérneműje is fekete. Kisvártatva befut Carolyn néven Fullajtár Andrea, elegánsan, tojáshéj színű komplében. Van frizurája, napszemüvege, sminkje, rúzzsal körülrajzolt szája, csak arca nincs szinte. Hanem a hangja annál jellegzetesebb. Karcos és érces, mint egy visszafogott fúvószenekaré. Egy szál ingerültség a nő. Vulkanikus belterület. Virágzó aknamező.

Csuja Imre (Szomszéd) és Fullajtár Andrea (Carolyn) Schiller Kata felvétele

Szélest meglepi Fullajtár látogatása. Tétova, de barátságos. Egyelőre nem tudjuk, hogy ennek a két embernek valaha köze volt-e egymáshoz, vagy csak most lesz, avagy már soha. Nem látszik rajtuk, hogy házastársak. Csak a hézagokat érzékeljük a kommunikációjukban, no meg az érzelmi és lelkiállapot-beli különbséget. Széles eleinte puha és alázatos, még az indulatszavai is elhalóak, félénkek, játékosak. Fullajtárt meg majd' szétveti a feszültség. Nagyokat hallgat, vár, rágja belülről a száját. Komolyan lehet tartani attól, hogy az arca bal oldalán hamarosan kitalál a foga a lyukon. Közben mintegy sakkoznak ők ketten. Sötét elterelő hadműveletbe kezd. Helyet kínál, kávét, vacsorát. Világos királynő pedig lép és üt. Fullajtár ugyanis azért jött, hogy egyéves gyötrelmes bírósági hercehurca után végre aláírassa Szélessel a peren kívüli egyezséget a válásukról. Ebben kellene dűlőre jutniuk.

Babarczy László, a rendező nevét mindjárt az elején említenem kellett volna, hiszen ő már abban a pillanatban sínre tette az előadást, amikor a két főszerepet kiosztotta. Megteremtette a darab bemutatásához szükséges és elégséges feltételt: fogott két jó színészt. A két színész meg nem jött hiába: kapott egy-egy jó szerepet, amelyben lehet többfélét játszani és sokfélének látszani. (Két igen nézni való epizodista is felbukkan a produkcióban: Mészáros Béla maflicsek pizzafutárként érkezik, Csuja Imre pedig nagy, kerek és kopasz fejű szomszédot alakít jámbor bohózati stílben és ügydöntő jellegű lépések zaját hallatva.)

Fullajtár Andrea idegroncsból indít. Férje egy éve üldözi és zaklatja Carolynt, mostanra a nő testileg, lelkileg tönkrement. Retteg és érzékletesen undorodik Erictől. De mivel készült erre az ütközetre, tud összeszedett, taktikus ellenfél lenni. Szisztematikusan kipróbál mindent. Előadja a nyílt kártyákkal játszót. Aztán a szánni való kérincsélőt. A mindenről lemondót. (Tulajdonképpen képes is lenne agyonlőni magát, csak ne lenne oly hideg és kellemetlenül fémízű a pisztoly csöve a szájában!) Majd a bedühödött őszintét. A kíméletlenül visszavágót. A vereségét beismerőt. A cicásan hízelgőt (naaaaa... – mondja és pillog). A legfantasztikusabb teljesítményt akkor nyújtja, amikor váratlanul felbukkanó ismeretlen férfiak hatására valósággal felvillanyozódik: magabiztos, fölényes, sőt lehengerlő lesz. Legvégül pedig józan üzletasszony képében távozik, és még egy pici titkot is hagy maga után: vajon miért hord sárga sálat, ha ezt a színt világéletében utálta?

Széles László szintén nagyívűen bemutatja a helyzetből adódó lehetséges férfimagatartásokat. Először jóindulatú, ártalmatlan rajongó. Reménytelen szerelmes. Aztán a hiábavaló megalázkodás után érthetően sértődött. Fokozatosan válik veszélyes játékossá. Sunyi lesz, zsarnoki, zsaroló. Olykor perverz disznónak látszik, máskor szentimentális, érzelgős alak. Szerelmi titkosügynök és házi voyeur. Esengő kisfiú és hiú férfiripacs. Játékának legszebb színe talán az, ahogy elbizonytalanodik. Fullajtár ugyanis buja női magánszámot rögtönöz a pizzafutár előtt, s ekkor Széles dermedten, kutatón és kérlelve nézi őt. Arra gondol, hogy hiába leste, figyelte, tanulmányozta éveken át, mégsem ismeri eléggé a saját feleségét. Ericünk ekkor gyönyörűen legyökerezik a szoba közepén. Az ilyen pillanatokat elteszi magának az ember, ha néző.

Ui.: Köszönet Gazsó Györgynek, Ascher Tamásnak és Keszthelyi Kingának a szerző szeme színére vonatkozó hiteles információ megszerzéséhez nélkülözhetetlen segítségért.

ALLAN LIVIER: POKOL
(Játékszín)

FORDÍTOTTA: Hamvai Kornél. **DÍSZLET, JELMEZ:** Füzér Anni. **RENDEZŐ:** Babarczy László.
SZEREPLŐK: Széles László, Fullajtár Andrea, Mészáros Béla, Csuja Imre.

Szilva koppant

■ BESZÉLGETÉS MOLNÁR ERIKÁVAL ■

– Az évad elején átvettél két szerepet a Katonában, más pesti színházakban is megfordulsz vendégként; alig van Zsótér-előadás, amelyikben ne lennél benne. „Kapós" szabadúszónak számítasz?

– Nem. Ha Zsótér Sándor nem hívna, nem is mondhatnám el magamról, hogy gyakorló színésznő vagyok. Ritkán fordul elő, hogy egy rendező lát egy általa nem ismert színészt egy előadásban, odamegy hozzá, vagy felhívja: „Jó napot kívánok, nagyon tetszett; csinálok egy előadást, és szeretném, ha benne lenne."

– Máté Gábor mégis hívott A talizmán*ba és a* Távoli vidék*be, amikor Csákányi Eszter erre az évadra elment a Katonából.*

– Ez kisebbfajta csoda. Nagyon örülök neki, ráadásul két egymástól teljesen különböző szerepről van szó.

– Különleges helyzet: vadidegenként belecsöppentél egy zárt társulatba...

– A szabadúszásban éppen az a legjobb, hogy sok mindenkit és sok színházat megismer az ember. Tulajdonképpen ez a szabadúszók egyetlen előnye a társulatok tagjaival szemben. Már ahhoz is nagy szerencse kell, hogy az ember munkához jusson, ráadásul nincsenek meg a minőségi munka feltételei. Nem az zavar, hogy magam mosom, vasalom és viszem a ruhát, hanem az, hogy nem lehet egyeztetni a színészeket, ezért aztán az előadásokat nem lehet rendesen próbálni és játszani. Vidéken igen gyakori, hogy a társulat tagjaiból álló mag fölé vendégeket hívnak, és mindig hozzájuk kell alkalmazkodni. Akik kapósak, tíz helyen is játszanak, és előfordul, hogy éppen csak beesnek az előadásokra. Az egyetlen produkcióra összeálló csapatok pedig többnyire a megfelelő hosszúságú próbaidőszak hiányával küszködnek. Zsámbékon (ahol egyébként ideálisak a munkakörülmények) a nyáron visszamondtam egy munkát, mert felelőtlenségnek tartottam volna tizenkét nap alatt összedobni egy előadást. Mivel azonban egzisztenciális mentségeket mindig lehet találni, olyan mókuskerék ez, amelyből a legtöbb színésznek nehéz kiszállnia.

– Mi lehetne a megoldás?

– Reménykedtem például a meghallgatásos rendszerben. Külföldön működik – rengeteg színész kap így munkát –, de Magyarországon – azt hiszem – még évtizedekig nem lesz járható út. Zenés darabokhoz néha kiírnak ugyan meghallgatást, de ez többnyire nem jelent semmit: ahhoz kell, hogy pénzt kapjon a produkció, de előre le van osztva az egész, sőt, néha már az is, hogy egyáltalán elmehetsz-e a meghallgatásra. Reménykedtem a pályázati rendszerben is. Külföldön sok csapat pályázati pénzekből csinál színházat, de ná-

lunk ez egyre inkább a pénzkeresetről szól. Emiatt az alternatívok is kénytelenek betagozódni a profik közé, hiszen ez egzisztenciális biztonságot és szakmai presztízst jelent – így legalább észreveszik őket, és tudósítanak a munkájukról. Ebből is látszik, hogy még mindig a társulat az egyetlen működőképes színházi forma Magyarországon.

– Elmennél társulathoz?

– Jó társulathoz boldogan. Régebben tettem is két bátortalan lépést Kaposvár és Szolnok felé. Máshová nem éreztem, hogy jelentkeznem kellene – gondoltam, inkább ők hívjanak, ha szükségük van rám. Székely Gábort és Zsámbéki Gábort nem hívtam fel, mert ők az osztályfőnökeim voltak – gondoltam, csak hívnának, ha kellenék.

– Amikor befejezted a főiskolát, fel sem merült benned, hogy a Katonába szerződj?

– Az osztályunk ott volt gyakorlaton, és amikor végeztünk, engem nem hívtak. Máshonnan sem kerestek. A Katonában éppen Székely Gábor próbált; emlékszem, ott ültem a kabátok között, amikor arra jött, behívott az irodájába, és megkérdezte: „na, Erika, akkor mi lesz veled? Felhívjunk valakit?" Mire én: „Nem, nem, tanár úr, én azt akarom, hogy jöjjenek, és nézzenek meg", mert azt gondoltam, csak ennek alapján derülhet ki, hogy tudunk-e majd együtt dolgozni, nem pedig annak alapján, hogy meg tudunk-e inni együtt egy kólát. Erre azt mondta, hogy ez így nem fog menni. Mert nem így működik. Mondtam, hogy nem baj.

Akkoriban egyébként még divat volt a főiskola után vidékre szerződni. Engem Nyíregyházára hívtak. Azt hallottam, hogy ott műhelymunka folyik, de ez nem egészen olyan volt, mint amilyennek a főiskola alapján elképzeltem. A negyedik ott töltött napon teljesen kétségbeestem, hogy mi lesz velem ebben a színházban, de azt gondoltam, nem baj, el kell kezdenem harcolni. Nemcsak én szerettem volna, hogy nyitottabb szellemiségű műhely jöjjön létre; Salamon Suba László meghívta Krobotot és Gaál Erzsit, Gaál Erzsi pedig Zsótért... A főiskola után persze az ember úgy érzi, hogy mindent lehet, legszívesebben bekapná a világot... Nem úgy alakult. „Magának olyan jelenléte van..." – mondogatták –, következésképp „mindent el tud játszani", ezért aztán sokszor a nem igazán megírt vagy a koromhoz egyáltalán nem illő szerepeket osztották rám. Igaz, ezek „hálás" feladatok voltak, mert az ilyen szerepeket még jobban ki kellett találnom, még több fantáziával kellett nekik testet adnom. Nem az volt a baj, hogy huszonéves koromban anyaszerepeket játszottam, hanem az, hogy gyakorlatilag csak azokat játszottam. Éppen ezért éreztem nagyon fontosnak, hogy a *Mesél a Bécsi erdő*ben – az eredetileg rám osztott hatvanéves vak asszony helyett – eljátszhattam Mariannét és később Zsótérnál Roxane-t vagy *A kaktusz virágá*ban Stéphanie-t. Egy színésznőnek muszáj fiatal szerepekben is kipróbálnia magát, mert különben élete végéig frusztrált lesz, és mindig valami oda nem illő pluszt akar belevinni a szerepeibe abból, amit fiatalon nem játszhatott el.

– Meddig bírtad Nyíregyházán?

– Hat évig. Minden évben el akartam szerződni, de a szerződtetés előtt minden tavasszal jött Ivo Krobot, akivel jó volt dolgozni. Olyan dolgokkal ismertetett meg bennünket, amelyeket a cseh színházban már régóta használtak, de nálunk az újdonság erejével hatottak. Az első közös előadásunkban, az *Őfelsége pincéré*ben például párhuzamosan folytak a színpadi események, egyszerre több helyen játszottunk, és állandóan színen voltunk. Kérte, hogy mindenki minden próbán vegyen részt, és mondja el az ötleteit – ez nálunk akkoriban szokatlan volt –, de ugyanígy elcsodálkoztam azon is, hogy mennyire fontos szerepet szánt a dramaturgnak, és hogy a prózai előadásokhoz koreográfust hívott. Hrabalt próbáltunk, aztán az *Ivanov*ot, a negyedik év elején pedig a *Cseresznyéskert*et. Ha más mondja, hogy harminckét évesen játsszam el Ranyevszkaját, azt gondolom, megőrült, de Krobot már ismert, én pedig bíztam benne. És fontosnak tartom, hogy találkoztam Csehovval, ráadásul egy ilyen nagy szerepen keresztül. A következő évben aztán nem jött Krobot. Zsótér pedig – Krobot mellett a másik rendező, aki igazán kíváncsi volt rám – elszerződött Miskolcra.

– Te is elszerződtél.

– Igen, hat év után feladtam, mert azt gondoltam, lehetetlen, hogy Nyíregyházán a színház csak arról szóljon, hogy nagyszerű közösségként elvagyunk a béke szigetén, a színház-színészklub-színészház háromszögben. A színháznak ennél sokkal többről kellene szólnia. Amikor Gaál Erzsi megrendezte az *Esküvő*t és a *Gyöngyélet*et, az egész város felbolydult. A *Gyöngyélet*re lehívtak egy egész főiskolai osztályt, akiknek az új vezetés alatt be kellett volna épülniük a társulatba, de a következő produkciónál erről már szó sem esett. Azt éreztem, hogy rám egyáltalán nincs szükség. Annyira impulzusszegény volt a környezet, hogy az ötödik év májusában bátortalanul felhívtam Babarczyt, hogy „ugye, már minden hely betelt?". „Igen" – és letette a telefont. Három hónapig készültem erre a telefonhívásra. Akkor úgy döntöttem, ha rossz, hát legyen még rosszabb, és átmentem Debrecenbe – magamban én ezt harakirinek neveztem, ugyanis ez a város akkor nem nagyon büszkélkedhetett a színházával. Két évig maradtam ott, és tulajdonképpen izgalmasan alakult ez a két év, mert pont akkoriban született Debrecenben néhány – az addigiakhoz képest – más műfajú, más stílusú előadás: a Bálint István-féle *Király,* aztán egy görög-összeállítás, amelyhez egy japán mozgástanár kéthetes nószínház-kurzust tartott. Persze két hét alatt nem lehet megtanulni a nó-színházat, de valami új dolog mégiscsak be tudott épülni az alakításainkba. Előkerült a *Kalevala* is – szintén egy másfajta kultúra, másfajta mozgás... A nyíregyházi „ez haragban van a világgal"-korszak után itt a „szeretünk, de tudjuk, hogy haragban vagy a világgal" megállapítással viszonyultak hozzám. Debrecenben éreztem először, hogy szeretik, értékelik azt, amit a színpadon csinálok, és ez sok mindenen átsegített. Aztán Zsótér hívott Szolnokra, amikor ő lett ott a főrendező. Odaszerződtem, elkezdtük csinálni Wyspiański *Novemberi éj* című darabját, de fél év után, januárban eljöttem Szolnokról.

– Hogyhogy?

– Ennek nagyon sok összetevője van. Szerelmes lettem, és élni vágytam. Nyilván a rémület is dolgozott bennem, hogy most akkor életem végéig „csak" Zsótér Sándor színésznője leszek?! Vajon nem merül majd ki egy idő után ez a kapcsolat? Ráadásul a *Novemberi éj*ben nem tudtam eléggé kreatív lenni. Úgy döntöttünk, hogy világgá megyünk.

– Mit csináltatok?

– Elmentünk fél évre Angliába, aztán Görögországba és Párizsba. Görögországban narancsot, Angliában epret szedtünk, hogy aztán beutazhassuk, megismerhessük az országot. Itthon angol nyelvtanfolyamra jártunk, és letettünk egy alapfokú nyelvvizsgát meg egy nemzetközi számítógépes vizsgát – mindez a színház mellett nekem nem ment volna. Alkalmi munkákat vállaltam. Utast kísértem például. Elfáradt, megfásult embereket vittem egynapos kirándulásokra. Pillanatnyi örömöt persze ebben is lehet találni, de...

– ...hiányzott a színház.

– Nagyon. Jöttek a nagy zokogások, és rájöttünk, hogy egyikünk életében sem volt tévedés a színházban eltöltött idő.

– Változott közben az itthoni színházi helyzet?

– Tulajdonképpen csak annyi történt, hogy eltűntek a műhelyek, és rá kellett jönnünk, hogy ha ez így marad, társulat nélkül nehéz lesz színészként működni.

– De egyértelmű volt, hogy visszatérj?

– Egy előadás után találkoztam Novák Eszterrel, akit még Nyíregyházáról ismertem: *A kaktusz virága* című Zsótér-előadáshoz ő csinálta a koreográfiát. Ő csalogatott vissza a színházba. Gondolom, Simon Balázsnak is ő ajánlott – egy pici szerepet játszottam a *Lila ákác*-előadásában a Bárkán. Egyáltalán nem volt könnyű a visszatérés. Boldogtalan próbaidőszak volt – úgy éreztem, hogy ha ezt túlélem, mindent túlélek.

Hál' istennek kibírtam, sőt, újra ráéreztem a játék ízére. Eszter aztán meghívott a miskolci *Kasimir és Karoline* előadásába; ezt a munkát nagyon szerettem – leginkább azért, amiért általában is szeretem Eszter rendezéseit: mindig nagyon erősen ott van bennük „a nő", valami ősi női dolog... Zsótér is megnézte ezt az előadást. Szolnok után akkor beszéltünk először. Aztán pár hónap múlva felkért egy szerepre *A tavasz ébredésé*ben, és be kellett ugranom Csomós Mari helyett az *Athéni Timon*ba. A tavalyi évadban pedig kétszer is dolgoztunk együtt: Sarah Kane *Megtisztulva* című darabját csinálta a Trafóban és Brecht *A szecsuáni jóember*ét a Vígben.

– Zsótér azóta „befutott". Mennyiben dolgoztok másképp most, mint – mondjuk – annak idején Nyíregyházán?

– Revelatív a számomra, ahogy Zsótér újrafogalmazza a darabokat, ahogy mindegyikből elkészíti a saját olvasatát. De tizenvalahány éve is ugyanígy nyúlt a darabokhoz; már *A kaktusz virágá*ban vagy a *Titus Andronicus*ban rengeteg olyan dolgot használt, ami a mostani előadásait is jellemzi – ezeket akkor egyáltalán nem fogadták el, most pedig azt elemzik, hogy hogyan gazdagítják az előadást. *A kaktusz virágá*ban a műfajhoz kerestünk új megfogalmazási módot: megpróbáltuk érzelmi hitelességgel eljátszani a zenés vígjátékot, aminek az lett a vége, hogy a próbák negyedik hetében már strindbergi mélységeknél tartottunk. A premierig aztán sikerült ellágyítanunk és a közönség számára élvezhetővé tennünk az előadást – nagy szerepe volt ebben annak a mozgásnyelvnek, amelyre a próbák alatt rátaláltunk, például nem besétáltunk, hanem beugrottunk, becigánykerekeztünk a színpadra.

Hihetetlen, ahogy a szakma odaáll egy-egy rendező vagy színház mellé – a legjobb szándékkal, de nem mindig a valódi értéke szerint –, aztán ugyanilyen érthetetlen módon magukra hagyja, elfelejti őket. Éppen ezért nem is az a fontos, hogy most imádják Zsótért, hanem az, hogy már nem lehet nem tudomásul venni a munkáját. Érdekes lett, ahogy ő gondolkodik a világról. Ahogy az előadásaival azokra a problémákra reagál, amelyeket a világban, az életben, az emberi kapcsolatokban lát. Ahogy új megvilágításba helyezi a darabokat, és mindig van velük valami közlendője. Ez ma különösen fontos, amikor gyakran nem derül ki az előadásból, hogy a rendező miért veszi elő a darabot.

– Azért a Zsótér-előadások között is van olyan, amelyiknél ez nem annyira egyértelmű. Például a Sarah Kane-darabból semmi sem jutott el hozzám, ugyanakkor azt éreztem, hogy ti, színészek, szeretitek.

– A szöveg sehogyan sem akarta megadni magát. A szerepeinkhez nem volt semmiféle kapaszkodónk, ebben a darabban semminek sincs lelki előzménye. Én egy olyan nőt játszottam, aki árulja a testét, pontosabban a látványt árulja, vagyis a szerep a magányról, az önként vállalt bezártságról és az önmagunkba zártságról szól. Bármikor kijöhetne és elmehetne, de nem megy el – lehet, hogy ez védekezés, lehet, hogy gyávaság –, mindenesetre még mindig jobb neki ott, abban a pici ketrecben, mint azon kívül... Rájöttünk arra is, hogy bármennyire is közhely, általánosság minden mondat, mindegyiknek van létjogosultsága, hiszen az életben is közhelyszerű mondatokat használunk. Akkor viszont mindent meg lehet kérdőjelezni, azaz semmi sem igaz... és éppen erről szól a darab. Mindent megkérdőjelez, és mindenre „nemmel" válaszol. Minden hazugság, de mégiscsak létezik körülöttünk valami „csoda", ami több a szavaknál. Azaz a darab végkicsengése pozitív, bármennyire sokkoló is. A próbaidőszak bennünket is nagyon megdolgoztatott lelkileg, és valóban a nézők nagyon depressziósnak tartották az előadást. Többen mondták, hogy elképesztő hatással volt rájuk, de úgy, hogy ettől a nőtől többet az életben nem néznek meg darabot.

– Ennyire másodlagos, hogy mit gondolnak a nézők?

– Dehogy. Néha fejbe is kell koppintanunk magunkat, mert nagyon fontos a színházban, hogy a színész a szerepei segítségével újabb és újabb dolgokat tudjon meg önmagáról, de legalább ennyire fontos az is, hogy az esténként beülő öt-hatszáz nézőt érje valamilyen hatás, és a színészekkel együtt ők is „megmozgatódjanak".

– A színészi technika a fontosabb vagy a személyiség ereje?

– Ma Magyarországon sarkalatosan szétválasztják az „átváltozó" színészeket és a „személyiségükből játszó" színészeket, de attól, hogy valaki felvesz egy tartást, és elmaszkírozza magát, nem létezik, hogy ne kelljen a saját személyiségéből is játszania. Vekerdynek van egy könyve arról, hogy hogyan találja meg az ember a saját hangját. Arról beszél, hogy százféleképpen lehet az ember az, aki, függetlenül attól, hogy egy mondatot hogyan intonál. A keletieknél a saját hang megtalálása tulajdonképpen önmaguk megtalálását jelenti. Nekem ehhez két nyíregyházi stúdióelőadás volt különösen fontos. Az egyik egy Enquist-darab; itt éreztem először, hogy nem „színpadi hangon" szólalok meg, hanem olyan könnyedén tudom megfogalmazni a dolgokat, hogy előjön a saját hangom. A másik egy Bächer Iván-monodráma. Kisrealista darab: kisgyerekes értelmiségi nő tizenöt négyzetméteren kávét főz, telefonál... És a próbákon eljutottunk odáig, hogy akkor tudjuk legjobban közvetíteni a lényeget, ha transzformáljuk az élethelyzeteket: nem kell kávét főzni, nem kell a gyerek sem, és tulajdonképpen a telefon is minek? Aztán nem tudtam továbblépni, nem tudtam ezek helyett mást találni. Mégis nagyon fontosnak tartom, hogy bemerészkedtem ebbe az utcába. Zsámbéki Gábortól is fontos segítséget kaptam még a főiskolán. Montágh Imrével csináltunk egy *Médeia*-vizsgaelőadást; általában mindenkinek tetszett. Zsámbéki viszont csak annyit mondott: „Nagyon sajnáltam magát." Igaza volt: annyira „érzékenyen" játszottam, hogy a

nagy átéléstől remegett az arcom, és zokogtam... Megalázónak éreztem azt, amit mondott, mégis jókor, jó helyen mondta: valami akkor megszakadt bennem, elvettetett velem egyfajta színészetet, ami, remélem, azóta sem jött vissza.

– A színészi „hangodról" az a fanyar játékosság jut az eszembe, amely éppen abból adódik, hogy komolyan veszed, és el is tartod magadtól a szerepet. Ilyen lett például Jang asszony A szecsuani jóember*ben. „Igazi", és közben őrültségekkel teli.*

– Sokat gondolkoztam azon, hogy milyen is ez a nő. Kapzsi, agilis, és gátlástalanul felhasznál egy harmadik embert arra, hogy ők ketten, anya és fia boldoguljanak. A fia esküvőjén szinte a saját esküvőjét üli. Ezért nincs magánál, ezért tombol; végre elérte azt, amire egész életében vágyott: együtt lesz a fiával, együtt fognak élni, és végre megvalósíthatja önmagát. Nem akartam feltétlenül furcsa lenni meg bolondságokat csinálni, csak azt gondoltam, hogy amikor a szeretet ennyire vakká tesz, az abnormális dolgokat hoz elő az anyából. Úgy pörög, hogy a külvilágról egyáltalán nem vesz tudomást, csak a cél, a cél, a cél a fontos. Boldoggá tett, hogy a Sanyi engedte az őrültségeimet.

Zsótérnál egyébként mindent ki lehet próbálni, őrültségeket, butaságokat is. Ha látja, hogy a színészben elindul valamiféle akarat, gondolat, maximálisan odafigyel. Mindent észrevesz, és mindent megjegyez.

– A Vígben, ahol A szecsuani*t csináltátok, a színészek többsége – gondolom – a szokásosnál is erősebben hagyatkozik a rendezőre.*

– Sanyi – néhány embert leszámítva – nem a sztárokkal dolgozott. És nagyon szerettek vele dolgozni a színészek. El is tudta érni azt a fantasztikus dolgot, hogy nem is mennek ki a nézők a Vígszínházból, mint ahogy azt a bemutató előtt többen jósolták azok közül, akik nem értették, minek a Vígbe a Zsótér; és nem is adta fel önmagát. Azoknak, akik még nem dolgoztak vele, nyilvánvalóan új és szokatlan volt a Zsótér-féle próbafolyamat, próbamódszer.

Például *A szecsuani* esküvői képének próbáján megkérdezték tőlem, hogy „miért vagy ilyen ideges?". Erre én azt mondtam, hogy „nem vagyok ideges, csak próbálok". Hiszen felfokozott állapotban várjuk az esküvőt. Erre ők: „Nyugi, ne legyél ideges" – mondták kedvesen, szeretetből a kollégák. Mégsem magyarázhattam el nekik, hogy „állapotból próbálok"... Azzal bírtam kivágni magam, hogy „az esküvő miatt az anya ne legyen ideges?"...

– Hogyan viseled el azokat a partnereidet, akik nem próbálnak ennyire intenzíven?

– A „civilből próbálok"-tól meg attól, amikor azt mondják, hogy „majd az egyéniség átviszi a szerepet", megőrülök. Attól meg pláne megőrülök, amikor megbeszélik, hogy ki, mit fog vagy mit nem fog csinálni, ahelyett, hogy mindezt végigpróbálnák. A szerepértelmezést segítő „civil" beszélgetés persze más. Krobot például az első másfél héten nem a darabról, hanem olyan élethelyzetekről beszélt, amelyek hasonlítottak a szereplőkéhez. Gyakran a szerep lényege veszett el, ha nem figyeltünk oda ezekre a beszélgetésekre. Nekrošius nyolc hónapig próbál. Különleges dolog lehet ennyi ideig készülni egy szerepre. Nyolc hónap annyi mindenre lehetőséget adhat. Nyilván sok-sok beszélgetésre is.

– Hogyan tanultál meg próbálni?

– Ezt egyfolytában tanulja az ember, amíg gyakorolja a szakmát. Az alapot három főiskolai tanáromtól kaptam: Székely Gábortól, Zsámbéki Gábortól és Major Tamástól. Négy éven keresztül a „színészi alapállapotot" tanították nekünk. Major engem különösen sokat trenírozott. Előfordult, hogy fél órán keresztül kellett állapotban bejönnöm, és végig azt mondta, hogy „még mindig nyugodt... magának nyugodt az idegrendszere... még mindig nyugodt...". Nekem közben már kezemagyam elzsibbadt az idegességtől, azt hittem, hogy el fogok ájulni, és még mindig nem volt jó. A „Szilva koppant hebehurgyán a csavargó feje búbján" sort vagy két órán keresztül ismételtette velem úgy, hogy közben egy lépcsőn ugráltatott, és az ugrálás ritmusától eltérő ritmusban kellett mondanom a szöveget. És ez bizony sehogyan sem sikerült, előbb nevetőgörcsöt kaptam, aztán sírógörcsöt...

Volt egy Molière-vizsgánk negyedik év elején, Major rendezte. A főpróba előtt kitaláltam, hogy tikkelni fogok. Gondoltam, meg fog ölni a Major, de nem baj; valamit csinálni kell. Bementem a színpadra, elkezdtem tikkelni, a nézők kacagtak. Lementem az öltözőbe, ott ült a Major – és azt mondta, hogy gyáva voltam. Mert sokkal többet, sokkal bátrabban kellett volna...

Major forradalmi dolgokat tanított. A mozgásra nagy hangsúlyt helyezett, Mnouchkine színészeivel példálózott, akik tripla szaltót ugranak, és közben beszélnek, de azt, hogy az ember a testével, a járása ritmusával is képvisel valamit, csak egy-két évvel a főiskola után tanultam meg igazán. Negyedévesek voltunk, amikor Major meghalt. Nemcsak Major, de Székely és Zsámbéki is nagyon magas szakmai színvonalat követelt tőlünk. Mindhárman ugyanazt akarták elérni, de egészen másként. Székely egy-egy mondatról kétórás értekezést tudott tartani. Szerintem azért próbálta velünk fél évig a *Kulcskeresők*et, hogy „a választás lehetősége" mondatot belénk verje. Hogy soha ne mondhassuk azt, hogy „nem volt más választásom". Zsámbéki úgy instruált, hogy egy-egy gesztussal, arckifejezéssel, szóval, mondattal nagyon pontosan meg tudta ragadni a dolgok lényegét. Megtanítottak bennünket próbálni. Megtanultunk együtt dolgozni, pedig az osztály nem volt valami összetartó. Eléggé idősek voltunk, engem huszonkét évesen vettek fel. Furcsa társaságnak tűnhettünk: volt köztünk szakács, ha-

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

jóács, karosszérialakatos... Én geológus akartam lenni.

– Hogy jön össze a geológia és a színház?

– Gyerekkorom vasárnapjai úgy teltek, hogy délelőtt elindultunk a Szász Károly utcából, felmentünk a 11-es busz végállomásáig, ott nagyokat kóboroltunk, este pedig az Operába, az Operettbe vagy a cirkuszba mentünk. A hét többi napjára maradt a mozi, mert moziőrült voltam.

Akkoriban egyetlenegy geológiai szakközépiskola volt az országban, Tatabányán. Mindenáron geológus akartam lenni, nem érdekelt, hogy tizennégy és tizennyolc éves korom között ott kell majd laknom, abban az iszonyú városban, albérletben – leköltöztem Tatabányára. Azért az iskolakapuban elsírtam magam... De a geológia kárpótolt. Ma is nagyon fontosnak érzem, hogy tizennégy évesen a Föld történetét tanulhattam; őslénytant, ásványtant. A geológia furcsa mód filozófia is lett az életemben. „Tudományosan" hozzásegített például, hogy megértsem, mi a halál. Hogy itt évmilliókról, sőt, több száz millió évről van szó, és akkor még mindig csak a Földről beszélünk, és nem a Világegyetemről... És pontosan megértettem, hogy hol az ember helye ebben a nagy egészben: mindenkinek mondogattam, hogy a dinoszauruszé tíz centi a Föld történetében, az emberé még két centi sincs – hol van ehhez képest egyetlen ember élete?! Viszont mennyire fontos, hogy az is része az egésznek, miközben egyszeri és megismételhetetlen...

– Mi vonzott mégis inkább a színházhoz?

– Kirándulni, országot járni imádtam, de köveket gyűjteni, köveket kalapálni nem szerettem, úgyhogy lassanként rájöttem: „igazi" geológus sosem lehetek. Viszont általános iskolás koromtól kezdve nagyon szerettem a verseket. Sokszor csak azért nem kaptam igazgatói rovót, mert első lettem a megyei versmondó versenyen. Középiskolás koromban pedig, ha nagyon egyedül éreztem magam, felültem a tatabányai Népház udvarán álló Ady-szobor ölébe, és mondtam neki a saját verseit.

– Nem nehezítette meg a dolgodat, hogy mielőtt felvettek volna, egyáltalán nem voltál színháznál?

– Dehogynem. Egyszerűen nem tudtam közlekedni a színházban. Amikor Székely Gábor berakta az osztályunkat a Katona *Menekülésébe*, azt sem tudtam, merre van a színpadon az előre és a hátra. Tíz előadásnak kellett eltelnie, amíg megszoktam. Emlékszem, amikor egyszer Zsámbéki azt mondta, hogy nézzek meg egy előadást „beugráshoz", nem mertem megkérdezni, hogy pontosan mit kell nézni egy szerepátvételnél. De nagyon jó volt ott lenni a Katonában, és lesni a nagy színészeket a sarokból, a kabátok alól.

– A Katonából indultál tizenöt évvel ezelőtt, most viszont a színházba járóknak – sőt, talán a szakmabelieknek is – csak egy sokkal szűkebb köre ismer ahhoz képest, mintha az elmúlt tizenöt évet is a Katonában töltötted volna. Zavar ez? Megvisel?

– Nem, mert a mindennapjaimban, amikor dolgozom, próbálok, nem szembesülök ezzel a helyzettel. Akkor szembesülök vele, amikor valaki egy előadás után megkérdezi, hogy „te máshol is játszol?". Biztosan Zsótértól is megkérdezik, hogy „ki ez a Molnár Erika?". Nem csodálkozom: egy színészről huszonöt éves koráig eldől, hogy ismertté válik-e vagy sem. Ha nem, akkor legfeljebb ötvenéves korában foglalkoznak vele, ha kap egy Jászai-díjat, vagy amikor hetvenévesen az utolsó főszerepére esetleg elnyeri a legjobb alakítás díját...

– Hogy érzed, hol tartasz most?

– Szerintem ott tartok – őszintén mondom –, ahol tartani akartam. Persze sok olyan rendezővel nem dolgoztam, akivel nagyon szívesen dolgoznék – hogy ezt mennyire köszönhetem saját magamnak, nem tudom. A színházi helyzet úgyis mindig olyan, amilyenné a szakma művelőinek az érdekei, a szakmán belüli érdekcsoportok teszik – nincs mese, ezek az érdekek most így találkoznak össze. De nem vagyok csalódott; tényként tudomásul veszem. Úgyis kiegyenlítődik minden: a jó ugyanúgy magával hozza a rosszat, mint ahogy a rossz a jót.

2002. július

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TÖRÖK TAMARA

TOMPA ANDREA

Halálugrás az öröklétbe

■ VLAD MUGUR-RETROSPEKTÍV KOLOZSVÁRON ■

A kolozsvári magyar színház 2002 májusában Vlad Mugur-emlékhetet rendezett, ahol a rendező még játszott előadásait láthattam: a kolozsvári román nyelvű Hamletet, *a magyar színház* Cseresznyéskertjét *és az* Így van (ha így tetszik) *című Pirandello-darabot, valamint a craiovai* Két úr szolgáját. *A klasszikussá vált rendező négy klasszikusát.*

Mugur élettörténetében a *Hamlet* visszatérő előadás volt. Ezzel az előadással – amelyet már csírájában betiltottak, és a bemutatóig el sem jutott – vett búcsút 1971 júliusában hazájától, és telepedett le Németországban. Akkoriban a kolozsvári Nemzeti Színház igazgatója volt. A mostani *Hamlet* újabb, immár végleges búcsú: a színpadtól s az élettől. Pontosan harminc évnek kellett eltelnie, míg Mugur visszatért a kolozsvári Nemzetibe, miközben a kolozsvári Állami Magyar Színházban már öt előadás volt mögötte.

Az esemény teljességéhez tartozik néhány kényelmetlen részlet. Az emlékhetet csak a magyarországi kulturális tárca támogatta, a költségek többi részét a kolozsvári magyar színház vállalta magára mint egyedüli szervező – hangzott el az esemény megnyitóján a kolozsvári román színházban, román nyelven, Tompa Gábor szájából. Ezután az ex kulturális miniszter, a román színházi szövetség elnöke, Ion Caramitru vette át a szót, és posztumusz állami kitüntetést adott át Vlad Mugurnak (valamint Tompa Gábornak). Igaz, a kilencvenes években Mugur nem volt hajlandó Bukarestben rendezni, csak vidéken (Craióván, Piatra Neamţon), valamint folyamatosan dolgozott a kolozsvári magyar társulattal, ám ennek ellenére egyik legjelentősebb alkotója a kortárs román színháztörténetnek; még élő színházi emlékezete azonban nem kap támogatást a román kulturális tárcától, sem a társintézményektől. A városról, amely az előadás ideje alatt a színház épülete előtt hatalmas bulit csapott, oly hangosat, hogy be is hallatszott a nézőtérre, ne is beszéljünk.

Vlad Mugur, a halál előadása címmel könyv jelenik meg a *Hamlet*ről; rendkívüli esemény a kortárs román színháztörténetben, hogy egy produkció ekkora figyelmet kapjon. Az előadás szövegváltozatát, a dramaturg által készített próbanaplót és számos interjút, esszét tartalmazó könyv az előadás mementója. Az írásba foglalt emlékezés létrejöttéhez az is kellett, hogy az alkotó személyes léte és az előadás metatémája soha nem látott egységet alkosson.

A közelgő halál gondolata – ez olvasható ki a próbanaplóból – gyors, sűrű, intenzív, célratörő munkafolyamatot kívánt. A szöveg erőltetett menetben, tíz nap alatt születik meg. A próbafolyamat olyan, mint a végeredmény: nincsenek benne fölösleges díszek. Egyetlen nagy, súlyos tömb az egész: apokaliptikus vízió, sűrű létkoncentrátum, tömény esszencia. „Az utóbbi partitúra lett. Hús nélküli csont, hogy az előadás metaforáinál maradjunk, hiszen Mugur halálszínházában mindenütt rothad a hús. „Nem akarok besétálni a szöveg csapdáiba, harcolnunk kell a verssel, ellene kell mennünk." A versmondásból avítt előadás lesz, figyelmeztet. Szerinte a *Hamlet* legnagyobb csapdája az, ha filozofikusan, elmélkedve játsszák. A dialógusok szigorúan a gondolat fonalának követésére törekednek; a rendező minden mellékvágányt, elkalandozó gondolatot, szóképet kivágott. „Nem akarok verset – csattan fel Mugur –, mert a főnevet gyakran megöli a díszítő melléknév." Ezelőtt harminc évvel, amikor a rendező nekifogott első *Hamlet*jének (amelyet tulajdonképpen most fejezett be), egy számára készített fordítással dolgozott, melyet ma már túlságosan romantikusnak vélt. Most egyszerű, „hideg" előadást akart, amelyben „színház" (a régi, nagy, jó értelemben vett színjátszás vagy éppen színház a színházban) csak az egérfogó-jelenetben, a színészek játékában lehet. Mintha ebben száműzni szerette volna a teatralitást, amely, úgy tűnik, nem fér össze a célként kitűzött hideg lényegiséggel. „Ebben az előadásban maszkok

Miriam Cuibus (Sírásó) és Sorin Leoveanu (Hamlet)

időben selejtezési rendszert hoztam létre magamban – nyilatkozza Mugur egy interjúban. – Olyan színházat akarok, amelyből kidobom a felesleget. Szeretek felesleges részeket találni a szövegben, és szeretek megszabadulni olyan effektektől, amelyekről tudom, hogy bár tetszenek a közönségnek, de szükségtelenek." A szöveget a rendező öt különböző fordítás felhasználásával hozta létre. A metaforák nélküli gondolatok közlésére, köznyelvi egyszerűségre, közvetlenségre, végső soron az irodalmiság kiirtására törekvő szöveg rövid, monológokat alig tartalmazó kristálytiszta

sem lesznek" – jelenti ki. Pedig nincs Mugur-előadás maszk nélkül.

Az álarc e nagy színházi gondolkodó világának egyik meghatározó eszköze. Ezért is volt oly tűzijátékszerű Vlad Mugur és Varga-Járó Ilona maszkmester találkozása, melynek gyümölcse minden előadásukban látható volt. (Az emlékhéten e kivételes tervező munkáiból kiállítás nyílt.) Nemcsak a maszkjáték klasszikus példáiban, a commedia dell'artében, egy Goldoni-darabban és nemcsak a színház és lét határait egybemosó Pirandello-produkcióban látunk maszkokat, hanem a *Cseresznyéskert*-ben is. Ebben a nagyszerű előadásban (amely mellett a magyar színháztörténet, úgy tűnik, jóvátehetetlenül elment), a harmadik felvonás „házi kiállítású" álarcosbáljában, Trofimov tapsifüleket, Szimeonov-Piscsik valami törökös tökfődőt, Ranyevszkaja pedig piros bohócorrot visel. Ugyanebben a felvonásban Ranyevszkaja szemére rántja az orrot, mint akit elvakított a szerelem; aztán Lopahin megérkezése után térden állva, kutyaként, orrán a bohócorral szűköli végig az új gazda mulatozását. Az *Így van (ha így tetszik)*-ben az álarc egyrészt az egész előadás emblémája – az előadás nyitó jelentében Agazziék inasa veszi le a maszkot a színpad vörös függönyéről, és veszi fel egy hosszan kitartott mozdulatsorban –, másrészt a pirandellói gondolat sűrítménye is: a titokzatos létű, kiismerhetetlen Ponzáné fekete álarcot visel, amely arcára égett, s amely mögött nem tudni, mi vagy ki rejtőzik (e maszk arcfestéssel jött létre). A valóságot Pirandello (és Mugur) szerint mindig álarc takarja. Varga-Járó és Mugur maszkjai nem arcokat, hanem ideákat testesítenek meg; és mint az inas esetében: aszimmetrikusak, ördögiek, a valóságtól elrugaszkodottak, és gyakran primitív maszkok vonásait idézik. Az egyik legtalányosabbat Senkálszky Endre viselte a Pirandello-előadásban. A kemény, fehér, torz vigyorú, halált asszociáló álarcot az inas lassú, pontos mozdulattal öltötte fel.

De bármennyire akart is Mugur száműzni mindenféle teatralitást a *Hamlet*ből, természetesen abban voltak maszkok. Hiszen ez az előadás az ő színházi gondolkodásának tudatos összegzése. Álarcot viselnek az udvaroncok, Claudius néma őrzővédői. Lelakatolt, cipzáros szájú, egyenkék bőrmaszkokat. Hamlet apjának szelleme, ez a túlvilági lidérc – akinek maszkját arcnak érzékeljük – egy oszlófélben lévő roncs lidérces feltámadása. Ennek az arcnak a hasonmásait ássák ki a sírások. Nincs köztük egyetlen koponya sem: mindannyian foszladozó, haj-, hús-, csontgubancok, -roncsok. Egy odébb guruló fej labdaként pattan, az egyik sírásó utánanyúl, és pattogtatja egy kicsit a labdára erősített maszkot. Poor Yorick! – mondja a halál iránt közönyös sírásó. A többi fejet a keresztek közé szúrja, a halálfejek beterítik a színpadot.

Mugur kétértelműségek mentén gondolkodik. Maszk és arc, tükör és valóság, külső és belső, omlás és épülés előadásainak tárgyi és a tárgyon mindig túlmutató globális értékei. Nem ellentétpárok ezek, hanem egymással bonyolult viszonyban lévő, átjárható vagy éppen megkülönböztethetetlen kategóriák. Mugur tervezője, a csapat másik tagja, Helmuth Stürmer régi, állandó munkatárs. A *Cseresznyéskert* egy omladozó épület egyszerre külső és belső terében játszódik, amelynek egyik emlékezetes visszatérő motívuma az, amikor Ranyevszkaja lassan tépkedi a kopott tapétacsíkot, és mögüle hull a vakolat. A kényszerű távozás pillanatában arcára keni a fehér vakolatot – újabb maszk ez, a halál maszkja –, a férfiak pedig vállukra veszik, és lábbal előre kiviszik a házból. Firsz zárszava után pedig a végső összeomlásra váró, elnéptelenedett házban, nagy port kavarva, magától hullani kezd a vakolat.

A Pirandello-darab tükrökkel körülölelt nézőterén ülve színházi vörös függönyre, majd egy egész tükörrendszerre látunk, amelyből különböző lények bukkannak föl – magukat valóságosnak és létezőnek tüntetve fel –, akik mások létét kérdőjelezik meg. Tükör és maszk ebben a komoly intellektuális feladatot kiszabó előadásban nem leegyszerűsített ellentétpár, valóság és valós arc fordítottja, hanem a lét kiismerhetetlenségének, képlékenységének és nézőponttól való függésének eszköze.

A *Hamlet* tere a *Cseresznyéskert*ére emlékeztet: ami belül van, az kívül is van. Mindkettő építészetileg pontosan megkonstruált, valójában üres tér. Ám míg a *Cseresznyéskert* csak omlik, addig a *Hamlet* tere egyszerre omlik és épül; de azt nem tudni, hogy a múlt eltakarításának nyomait vagy az új hatalom, a jelen építkezési kedvét látjuk-e. Az építkezés, építőtelep, munkagödör, a romboló és folyton építkező erő az önkényuralmak szimbóluma. Ám az előadás fókuszában nem a politikai hatalmi viszonyok állnak, hanem az emberiek, így ez a tér ugyanolyan absztrakció marad, mint a pirandellói tükrök.

Elena Ivanca (Gertrud) és Bogdán Zsolt (Claudius)

Mugur gazdaságos, illusztrációktól mentes színpadán nincsenek realista kellékek, hanem elsősorban mindig anyagok vannak (mész, víz, föld), hangok-zajok hallhatóak, és minimális kellék, díszletelemek (bakok, deszkalapok, nejlonhalmok, ismeretlen rendeltetésű liftek stb.) láthatóak. S az előadás legfőbb anyaga a mész, amely a néző számára eleinte az építkezés realista kelléke, majd fokozatosan a mindent beterítő halál tárgyiasulása lesz.

Az előadás óriási fehér, egyetlen darabból szabott vetítővászon előtt kezdődik, amelyet majd a Szellem megjelenése űz el. Ez a fehér falakkal körülvett fehér háttér kiemeli az előtte játszó színészt, segíti a nézői koncentrációt.

Petre Băcioiu (Osrick), Sorin Leoveanu, Elena Ivanca és Bogdán Zsolt a párbajjelenetben

Az alkotócsapat negyedik tagja Lia Manţoc jelmeztervező. Ruháiban a kortalan pontosságot, az egész előadásra kiterjedő színharmóniát, az ellenpontokat, a humort szeretem. A *Két úr szolgájá*ban a klasszikus vonalak játékos felnagyítása humoros, a *Cseresznyéskert*ben pedig a vonalak egyszerűsége vagy éppen a merész jellemrajz az izgalmas (például Szimeonov-Piscsik keleties ruhája, buggyos gatyája). A *Hamlet* színvilága a fehértől a szürkén és árnyalatain át a feketéig terjed – a figurák jelmeze a díszlet, az építkezés színeit idézi. Hamlet kezdetben fekete jelmeze fokozatosan kifehéredik, végül olyan fehér lesz, mint a mész és a halál. A jelmeztervező egyben kiváló sminkes is. Mugur gondolkodásában a smink a maszk egyik lehetséges változata, amely egyetlen előadásából sem hiányzik. Az *Így van (ha így tetszik)* szereplőinek sminkje expresszionista, fekete-fehér kontrasztos; a Goldoni-figuráké a vásári komédiák stilizált arcfestése. A *Hamlet* hőseinek arca – akárcsak környezetük – mészfehér; Hamlet különleges, többiek felett álló lényét excentrikus sminkje is kiemeli.

1971-ben Mugur nagy színészekkel kezdett dolgozni (az eredeti szereposztásban George Motoi, Silvia Ghelan és Carmen Galin játszották volna a főszerepeket), de az ezredforduló körüli kolozsvári román színháznak – exdirektora áldatlan tevékenységének köszönhetően – már rossz állapotban lévő, egyenetlen, öreg társulata volt. Mugur több vendéget is hívott, elsősorban craiovai fiatalokat (ez az a város, amelyhez egy másik *Hamlet* is köti, időben visszafelé a harmadik: 1959-ben itt rendezte a darabot először). A meghívott fiatalok, úgy tűnik, a kolozsvári színháznál maradnak. A Bogdán Zsolttal kiegészülő, megújult csapat *Hamlet*re kész. „Fiatal Claudiust akartam" – mondja Mugur, és előadása tényleg a legfiatalabb *Hamlet*ek sorába lép... szemben Ciulei egy évvel korábbi, Bulandra színházbeli előadásával, amely egy gerontokrata társadalomról szólt.

Pedig Mugur eredetileg a *Király*t rendezte volna, aztán lassan váltott. „Miért éppen a *Hamlet*et akarom megrendezni? – teszi fel a költői kérdést egy interjúban. – Nem tudom. De néha vannak olyan nagy szövegek, amelyek egyszerre, dühödten akarnak megszólalni a világ több pontján. Most rendezte Brook és Zadek (nem igazán sikerült egyikőjüknek sem), itthon Ciulei vitte színre, Amerikában pedig film készült belőle." „De miért nem rendezte meg Bukarestben?" – kérdezi a hitetlenkedő dramaturg. „Bukarestben képtelenség folyamatosan teljes szereposztással próbálni – hangzik az egyszerű válasz. – Én nem tudok színészek nélkül dolgozni."

„Különös adottságom, hogy felismerem a tehetséget – mondja. – Ebben nagyon ritkán tévedtem." A színész kulcsfontosságú Vlad Mugur életművében, a kolozsvári magyar színházban rendezett előadásai is ezt mutatják. A próbanapló legtanulságosabb részei a színész instruálásáról szólnak. „Nem akarok átélősdit, átélt szöveget. Áramütést akarok. Ez a darab iszonyatos és groteszk. Játsszatok nagyot, erőset, eredetit. Azt akarom, hogy lényetek áramütésként érje a nézőt" – utasítja színészeit. Nem szerepépítkezést akar látni, hanem vibrálást, szikrázást. „Ne játsszatok nekem kis színházat. Legyetek olyanok, mint a villámcsapás. Királyok vagytok, nagy személyiségek." A próbák során azt rója fel színészeinek, hogy hiányzik belőlük az angol színészi játék iskolája, ami azt jelenti, hogy a szavakat úgy kell átadni, illetve átvenni, mint valami fluidumot, ám ők ehelyett izoláltan, magukban beszélnek. A szónak, mondja, olyannak kell lennie, mint a vezetéknek, amelyen az elektromosság áramlik. „Dolgozzatok az energián, amelyet egymásnak átadtok." Ebben az előadásban, amelynek leggyakoribb rendezői instrukciója az „áramütés", semmilyen külsődleges játékmódot nem enged meg (egyébként sem, máshol sem: a *Cseresznyéskert*ben vagy az *Így van*ban sem), irtja az úgynevezett színházat. Gyakran kér szenvedélyt, ripacsériát vagy éppen hétköznapiságot. Vagy csöndet, jó hosszút. Hamletet úgy instruálja: „Tarts egy hosszú szünetet, olyan hosszút, mint a halál."

De nemcsak általában vett színészvezetésről van szó, hanem egy rendhagyó *Hamlet*-értelmezésről is. Ebben az apokaliptikus darabban a rendezőt elsősorban a normális és az abnormális közötti határ foglalkoztatja. Egyedüli normális lény Mugur szerint Ophelia, aki viszont a klinikai abnormalitás állapotába kerül. A késhegyen való létezés érdekli, az, hogy a színészi állapotok folyamatosan fordulóponton legyenek (különösen Hamlet esetében) a teljes energiakészlet mozgósítása, a játék pihenők nélküli izzása-intenzitása által. Sorin Leoveanu (Hamlet), Luiza Cocora (Ophe-

Stief Magda (Ranyevszkaja) és Bogdán Zsolt (Lopahin) a Cseresznyéskertben

lia), Elena Ivanca (Gertrud) és Bogdán Zsolt (Claudius): mindannyian Mugur-színészek, sokadik alkalommal dolgoznak vele. A három craiovai színész ama bizonyos áram három legjobb vezetője, végletes intenzitású állapotokban léteznek; Bogdán itt is, mint valamennyi alakításában, árnyalatokban gazdag, ellentmondásokból konstruált, mindig valamilyen mögöttes szándékot sejtető személyiséget épít fel.

Az előadást azok a rendezői gondolatok, látomások teszik naggyá, amelyek mindig megkülönböztetnek egy Mugur-féle Pirandellót, Csehovot, Ionescót, de akár Labiche-t is bárki más előadásától. Ettől válik a *Hamlet* szintetikus művé. És ellentétben számos kortárs *Hamlet*tel, Mugur alkotása nem citátumokból, más művekre való intertextuális hivatkozásokból építkezik; egyedüli vonatkoztatási rendszere önmaga. Mugurt – mint kifejti – nem az úgynevezett rendezői megoldások, az effektek érdeklik; a technikázás, a trükközés idegen a gondolkodásától: színpadán csak az van, ami a legegyszerűbb eszközökkel létrehozható. Éppen Hamlet az, figyelmeztet, aki folyton megoldásokat, effekteket latolgat. Mugurt a csontig csupaszított lényegiség érdekli: a halál, a rossz, az erőszak, a csúnya (amely soha nem vulgáris).

Íme, néhány példa. A *Hamlet* című színdarab a szerepekbe való belépés, a beavatódás lehetőségét kínálja. A színészek a teremben szétszóródva, jelmezben, kisminkelve várják nézőiket, némelyiket meg is érintik. „Ha a játék elején a teremben megérintetek egy-egy nézőt, nagyon gyöngéden tegyétek, és gondosan válasszátok ki a megfelelőt. Ebbe a játékba nem léphet be bárki. Pirandellói nyitány, ugye?" – kérdezi, mint egy sakknagymester, aki nyitási stratégiát keres. A darabot a próbaasztalnál kezdik el – olvasni. Szerepeket olvasnak fel, melyeknek értelme, jelentése fokozatosan nyílik meg előttük. Ez a minimalista nyitás – a látvány- és mozgáselemek hiánya, az olvasás egy hatalmas fehér vetítővászon előtt (amelyre a későbbiekben sem vetül semmi, a szereplők árnyékát leszámítva) – színészt és nézőt egyaránt a szövegre való koncentrálásra kényszerít. Az olvasás csak a Szellem megjelenése után válik animált játékká. A felolvasás, azaz a leírt szerep motívuma később ismét előfordul: a nagymonológot, a „Lenni vagy nem lenni" kezdetűt nem Hamlet mondja el, hanem a színészek adják át egymásnak sorról sorra a szöveget, mintegy betanítva a csodálkozó arcú Hamletnek saját szerepét, mondandóját. A néma Hamlet a színészek szájából, a színészek által érti meg saját kételyeit. Fontos tanítás ez a színházról. A színház Mugur szerint önmagunk megértésének és értelmezésének záloga.

A próbák elején a rendező azt mondja, hogy a Szellemnek különleges jelenségnek kell lennie, aki pantomimes (de nem balettszerű) mozgással közeledik Hamlet felé. Ez a lény váratlanul, az előadás első nagy, feszült pillanatában az építkezés szemétdombjából, egy nejlonkupac alól kel életre, és lassan, kísértetiesen imbolyog a színpadon. Nagy jégdarabok lehelik felé a sír hidegét. Arca, ruhája rothad, folyik belőlük a mész. Ez az a mész, mellyet először az építkezés tartozékának véltünk, mostantól fokozatosan a halál kellékévé válik. A Szellem nem beszél, hanem síron túli hangokat hallat, melyeket Hamlet fordít le értelmes szavakra, üzenetre. Az egérfogó-jelenet után találkozunk vele másodszor: a jól sikerült előadás után a Szellem boldog táncot jár fiával. Igazi haláltánc ez, amely népitáncelemekből építkezik. A Szellemet Mugur elvárásainak megfelelően egy mímusszínész (Liviu Matei) alakítja.

A halálszínházat a bohócok ellenpontozzák. Mugur látásmódjának a humor – legyen az gyöngéd és játékos, mint a *Cseresznyéskert*ben, fekete, mint *A Lourcine utcai gyilkosság*ban, vagy gyilkos, mint a *Hamlet*ben – elengedhetetlen alkotórésze. A komédia ugyanolyan fontos eleme a látomásának, mint a halál közelségének drámája. Mugur négy (illetve öt) nagyon különböző bohócot lát ebben a darabban. Először is magát Hamletet, aki szerinte önreflexív, olykor szarkasztikusan kegyetlen bohóc, továbbá Poloniust, az igazi clownt, aki mindent leegyszerűsítő „paraszti" gondolkodásával flegmatikusan ellenpontozza a mindent túlbonyolító Hamletet. Polonius egy minden rendszert kiszolgáló sompolyogi-mosolyogi, balkáni politikustípus, aki szemlesütve tűri azt is, hogy lányát szeme láttára erőszakolja meg királyi felettese. A bohóc közelgő halálában is bohóc marad: a Hamlet és Ophelia találkozását kileső Polonius, akit egy lepedővel takartak le, a fiatalok nászágyává, halálában pedig Gertrud ágyává válik. Anton Tauf remekel ebben a szerepben; zengő baritonján nevetséges, földhözragadt igazságokat szajkóz. Bohócok emellett a sírások is, akik kinevetik a halált, labdáznak a koponyákkal, és végül bohóc a ceremóniás, nyársat nyelt, hibátlan mosolyú, abszurdba hajló Osrick, az angol lord (a kis szerep nagy színészre jut: Petre Băcioiu etűdje fergeteges). Itt jegyzem meg, hogy két szándék nem tudott megvalósulni az előadásban: az egyik az, hogy Horatiót valóban egy kutya játssza (az eredeti koncepció miatt a maradék szerep menthetetlenül el is sorvadt), a másik, hogy Hamlet az egész színpadot beterítő hatalmas vásznon keresztül szúrja le Poloniust (ehhez mérhető megoldás végül nem született az előadásban).

Mugur nagy gonddal alkotta meg az egérfogó-jelenetet. A két nagy színésznőre (Melania Ursu, Miriam Cuibus) osztott királyi szerep shakespeare-i travesztiákat idéz. Kettejük játéka a régi nagy, teátrális színjátszás mintaképe, s az előadás többi részével való kontrasztot elsősorban az ő játékstílusuk teremti meg. Kitett játékmódra, illusztratív gesztusokra, versmondásra (nota bene: pontos, élvezetes deklamációra) csak ebben a jelenetben van lehetőség; a régi *Hamlet*ekre utaló, történeti jelmezek

tovább hangsúlyozzák a jelenet színházszerűségét. A királygyalázó előadást azonban „kortárs" vérfürdő zárja: Claudius egyetlen intésére a testőrök fekete nejlonzsákokban hurcolják el a csepűrágókat. Hamlet pedig eszelősen táncol apja szellemével.

Ophelia, ez a mai kamasz lány olyan, mintha Degas valamelyik törékeny balerinája lenne. Őrülési jelenete – melyhez, mint a naplóból kiderül, a rendező pszichiáter segítségét kérte, és a színésznő tanulmányozta is a zárt osztályt – a fehér vászon előtt zajlik. Ophelia acélvödrökön himbálózva, a vödrökből köveket dobálva mondja el eszelős monológját. A hosszú csendekből, levegőben való körözésből felépített jelenetben többször is nekirugaszkodik mondatainak. A lány hipnotikus erejű lengését a többiek néma mozdulatlansága ellenpontozza.

A sírások maguk építik meg a temetőt: hátizsákjukban behozott egyszerű kis fakeresztekből és rothadó fejekből. Ophelia mésszel teli sírja pedig a színpaddeszkák alatt van. Maga a temetés az előadás legmegrázóbb pillanata. A lányt ketten vezetik sírjához. Ophelia lábán hordja ki a halálát. Könnyen, puhán jár. („Finoman fogjátok őt. A halottal finoman kell bánni" – hangzik a rendezői utasítás.) A meszesgödörbe vezetett Opheliát Hamlet és Laertes fogja közre: a lány sírjában kezdődik el tulajdonképpeni párbajuk. A sír fehér meszét a szereplők a színpadon s a nézőtéren hordják szét.

Senkálszky Endre (Inas) és Bogdán Zsolt (Lamberto Laudisi) a Pirandello-darabban

A párbajjelenet csupasz bakok között kezdődik, melyek mögött a színészek ülnek, és farkasszemet néznek velünk. A szolgák nagy, megrakott asztallapokat hoznak, és óvatosan a bakokra teszik. „Vigyázzatok a jelenetváltásra. Nagyon pontos legyen az asztalok behozatala. A nézőnek éreznie kell, hogy most a sors lép színpadra" – mondja Mugur. Mindegyik asztalon ugyanaz, sűrű rendben: a kardok, a rostálarcok és a poharak féme csillog. Nincs párbaj: csak szavak csattannak. Kardcsörte helyett a fém fenyegető csillogása. Míg Hamlet fel nem fedezi a mérgezett hegyű kardot, pattanásig feszült mozdulatlanság uralkodik. A mészárlás áldozatait pedig, mint elejtett vadállatokat, az asztalokra fektetik.

Egy korábbi Mugur-előadás képe jelenik meg emlékezetemben: *A Lourcine utcai gyilkosság* horrorisztikus-parodisztikus reggelije, amikor azt a bizonyos gyilkos újsághírt véletlenül felolvassák. A reggelizőasztalon ugyanilyen vészterhesen igéző a fém.

Sem Nekrošius, sem Robert Szturua *Hamlet*jében nem volt igazi párbaj. Az előbbinél koreografált kardsuhogtatás, Szturua moszkvai előadásában pedig egy lassított (elidegenített) vívás volt látható: mindkét rendező a mozgás stilizálásával dolgozik. Mugur viszont – ezúttal is – a mozdulatlanságban megszülető színészi energiákból építkezik.

A *Cseresznyéskert* záróképében az üres színpadon csak egy régi kis gyerekágy látható, amely picit odébb gurul, majd kitápászkodik belőle az ottfelejtett, eddig láthatatlan Firsz; kicsit tétovázik, majd, jobb dolga nem lévén, visszafekszik bele. A darab körkörös gyermekkor-metaforája bezárul. Mint ahogy minden más kör is: a szerepek felolvasásával elkezdett *Hamlet* a kisgyerek Fortinbras botladozó felolvasásával végződik, Mugur pedig saját létének pontosan megrajzolt köreit – melyeknek működését mintha nagy alkotásokról mintázná – utolsó művével szintén berekeszti.

theater.hu-Illovszky Béla felvételei

Anca Dinu (Clarice) és Angel Baraboc (Silvio) a craiovai Két úr szolgájában

FUCHS LÍVIA

Terra latina, terra incognita

■ TÁNCBIENNÁLE LYONBAN ■

Latin-Amerika tánckultúrája Európa e távoli pontjából nézve bizony ismeretlen vidék. Ezért is mentem különösen nagy örömmel Lyonba, ahol az épp tizedik „kiadását" ünneplő Táncbiennále szervezői megkísérelték végigpásztázni e hatalmas földrész tánckultúráját a Rio Grandétól a Tűzföldig. A fesztivál húsz napja alatt fellépő huszonnyolc latin-amerikai együttes (közel ötszáz táncos és zenész) tizenegy országot képviselt, Lyon pedig ehhez az egész várost – a repülőtéri kivetítőtől a fellobogózott utcákig – átható seregszemléhez tizenhét (!) jobbnál jobb színházi teret adott az elegáns Operaháztól a külvárosi alternatív klubig, a múzeumi helyszíntől a híres befogadó táncközpontig, a Maison de la Danse-ig. E gazdag nemzetközi programhoz csak néhány francia társulat kapcsolódhatott, ha darabjuk közvetlen vagy akár közvetett módon kötődött Latin-Amerikához. (Így került a fellépők közé Maguy Marin is, „andalúziai apa és madridi anya szülötte, akinek társulatában chilei, spanyol, olasz és mexikói táncosok is fellépnek. Ő aztán tudja, milyen is a latin lélek..." – indokolja a franciák egyik kedvencének meghívását a műsorfüzet.)

Paulo Caldas és Maria Alice Poppe a brazil Staccato Danca Contemporanea PalimpsestoS című előadásában

Hogy ez a riói karneválok hangulatát megidéző, látványos *défilé*vel (újabb huszonkilenc együttes felvonulásával) és salsa-, valamint tangóbálokkal tarkított táncünnep végül is mennyire átfogó és hiteles képet adott Latin-Amerika táncjelenéről a fesztivál (végig)nézőinek, azt sajnos nem tudhatom. Én ugyanis mindössze hét előadást láthattam, s egyáltalán nem vagyok benne biztos, hogy a legjellegzetesebb vagy a legkiválóbb néptánc-, balett- és kortárs társulatokat sikerült látnom, bár persze igyekeztem jól válogatni. (A hibázás lehetőségeit könnyű belátni, ha, mondjuk, beleképzeljük magunkat egy latin-amerikai kolléga helyébe, aki programfüzet alapján dönti el, kiket nézzen meg Magyarországon: a Szegedi Kortárs Balettet vagy a Szolnoki Színház Táncegyüttesét; a TanzDanzot vagy az Állami Népi Együttest; Ladányi Andrea csapatát vagy Tatai Máriáét... és akkor még hol van az európai kínálat!?)

Ehhez az előzetes válogatáshoz fel kellett idéznem azt a keveset, ami azért tudható a latin-amerikai színpadi tánckultúráról. Mindenekelőtt a mexikóiak büszkesége, José Limón neve után kutattam, s miután felleltem *A mór pavane*-ját a programban, már tudtam, csakis eköré rendezhetem a többi koreográfust és társulatot. Más „ismerőst" nem is fedeztem fel az írott ismertetőkben, holott köztudott, a XX. századtól kezdve Latin-Amerikát is megérintette a balettművészet és a modern tánc is. Az 1910-es évektől Anna Pavlova és a Ballets Russes turnéi nyomán sorra nyíltak a balettiskolák. E pedagógiai intézmények rangját jelzi, hogy olyan táncosokat neveltek ki – mint a kubai veterán Alicia Alonso vagy a fiatalok közül bármelyik Carreno, a brazil Marcia Haydée, az argentin Julio Bocca vagy a felejthetetlen Jorge Donn –, akiket később világszerte elismertek. Latin-Amerika koreográfusai közül Oscar Araíz, Vincent Nebrada és Alberto Méndez neve cseng ismerősen Európában és az USA-ban, de úgy tűnt, nemzedékváltás zajlott le a társulatokban, hiszen egyikük neve sem jelent meg a frissebb művek alkotói közt.

A modern tánc virágzásának évtizedeiben, az 1930-as évektől a Jooss Balett, majd Martha Graham művészi elképzeléseit követve Anna Sokolow hatott termékenyítően a mexikói, chilei és argentin táncéletre. A modern tánc – és a helyi nemzeti balett – egyik megalapozója Chilében például az ott letelepedő Botka Lola volt, aki a háború éveiben érkezett ide. A szaporodó moderntánc-iskolákból nőttek ki aztán azok a koreográfusok, akik ma Latin-Amerika vezető kortárs együtteseinek élén állnak. S ebből a fesztiválból – amelyet hosszú előkészület és alapos válogatás előzött meg – egy főként a kortárs tánciránzatokban gazdag Latin-Amerika képe rajzolódott ki, hiszen – ellentétben a balettel – ez az a művészi terrénum, ahol nem egy európai gyökerű színpadi forma elsajátításában és átformálásában mutatkozhat meg egy-egy nép és kultúra ereje, hanem az alkotás, a művészi megközelítés szabadságában. A modern és posztmodern tánc hazája, az USA azonban kulturálisan is megkerülhetetlenül ott magasodik a latin-amerikai országok közelében, ezért volt számomra a legizgalmasabb kérdés: képes-e másfajta, sajátos alternatívát kínálni a latin-amerikai kortárs tánc – az a színpadi tánckultúra, amelynek ritmusaiban és formáiban természetesen ott lüktetnek az afrikai és karibi gyökerű populáris táncok (a brazil szamba és capoeira, az argentin tangó, a kubai danson, a mexikói bamba, a perui marinera) vagy talán még a táncokban gazdag indián rítusok múltja is.

A fesztivál legarchaikusabb fellépője, a perui kis csapat – két zenész és négy táncos – például egy ősi indián rítust tett színpadképessé. A „mindössze" négyszáz

éves szokás, a *Danza de las tijeras* a résztvevők ügyességének, fizikai képességeinek, rugalmasságának és teherbírásának – ha a színpad nyelvét használnám: virtuozitásának – próbája, hiszen a szertartáshoz komótosan beöltöző táncosok egy órán át azonos dallamra, ritmusban és tempóban járják az ollós táncot. Vagy dehogy járják, csak innen, a XXI. századból tűnik ez táncnak, pedig ők a Földanya áldását remélve mutatják be fürgeségüket a jó huszonöt-harminc centiméteres ollók szárait csattogtatva. S közben guggolnak, váratlanul a levegőbe pattannak, a fejükön-vállukon forognak vagy haladnak, térden pördülnek, és háton ugrálnak. Az egyéni variációk sora egyszerre emlékeztet az ukránok gopakjára és a break-táncosok ügyességére, miközben az egész előadást átszövi az emelkedettségnek és a bumfordiságnak egyfajta tüneményes elegye.

A Conjunto Folklórico Nacional de Cuba társulattal nem először találkoztam, de alig ismertem rájuk. Sutba dobták ugyanis az együttesre korábban jellemző laza, „szórakoztatóipari" stílust, s feldolgozásaikon határozottan látszik a folkloristák keze nyoma. A koreográfiákban megjelenik a távoli – afrikai és karibi – rabszolgamúlt mozgás- és szokásvilága, de persze helyet kapnak az elmaradhatatlan XIX. és XX. századi társastáncok is. A danson, mambó és cha-cha-cha színes kavargása végül persze vidám karneváli finálába torkollik.

A „hagyományőrzők" és „újraalkotók" mellett a kortárs irányzat képviselőinek műveiben is jelen van a múlt. Még a néhány francia meghívottnál is, mint a Lyonban élő Sophie Tabakov, aki évek óta az ősi indián szertartásokat kutatja, s próbálja meg hozzáférhetővé tenni a ma emberei számára. A *Labirintus* ihletői is azok a másfél ezer éves perui rajzok, amelyek hatalmas geometrikus formákban állatokat és labirintusokat mintáznak az Andok pampáin. Ezért a szólóelőadás is egy spirális vonal lassú bejárására épül, madárutánzó és repülést imitáló mozgással a sötét homok borította üres térben. A balance lehetőségeivel játszó, ingatag mozdulatok lassacskán felfedik az eddig fedettet: a homok alól egy vöröses színekben pompázó teremnyi „festmény" bontakozik ki. A rituálék atmoszférája azonban mégsem teremtődik meg, mert az előadó, Anou Skan egyáltalán nem az a mágikus személyiség, aki felidézhetné a transzcendens jelenlétét.

A Nancyban működő Ballet de Lorraine fennállásának negyedszázada alatt főként balettrepertoárt épített ki magának. Ám az utóbbi években, mióta 1999-ben elnyerték a Nemzeti Koreográfiai Központ rangot, a kortárs tánc felé orientálódnak, beleértve a kortárs balettirányzatot is, hiszen most épp a néhai punksztár, Karole Armitage szerződtetésén munkálkodnak. A fesztiválon azonban a mexikói születésű José Limón emléke előtt tisztelegtek, akinek két jelentős művét is előadták precízen rekonstruált formában, hiszen a betanítást a Limón-társulat két volt tagja, Betty Jones és Fritz Ludin végezte el. A zenekarral és kórussal celebrált *Missa Brevis* szinte múzeumi áhítatot árasztott. A valaha politikai töltetű koreográfia – az 1958-ban Európában turnézó Limónt a háború után újjáéledő Lengyelország méltósága és az 1956-os magyarországi forradalom emberi hősiessége ihlette meg – mára szép, bár kevéssé organikus, tiszta mozgássá szelídült, amelynek előadásából sajnos hiányzott az a hit és érzelmi fűtöttség, ami egy múzeumi relikviát eleven színházzá tudna varázsolni. *A mór pavane*-ja azonban ma is az izzó és emésztő féltékenység csodálatos tánckölteménye. Hogy ötven év távlatából is érvényesen – és lényegi változtatások nélkül – születhessen újjá, ehhez „csak" jó szereposztás kell, s a francia együttes ezúttal nem csupán ideális Othellót talált a szép testű és jó színészi adottságú fekete bőrű Xavier Chasseur-Danielben, hanem mind a négy alakhoz az eredeti szereposztást felidéző karaktereket tudott színpadra állítani.

A fesztiválra meghívott négy „igazi" mexikói együttes közül egyet láttam. Az 1996-ban alapított La Cebra a mexikói melegkultúra reprezentánsa, s egyben a világ egyetlen kortárs gay-társulata. Mexikóban hatalmas közönséget vonzanak, s bizony Lyonban is szinte kultikus rajongás övezte fellépésüket. Műsoruk egyfajta keresztmetszetét adta az elmúlt évek sikerdarabjainak, s ebből úgy tűnt, népszerűségük legfőbb oka a „melegbüszkeség"; továbbá hogy vezetőjük, José Rivera olyan egyetemes emberi helyzeteket dolgoz fel – szerelem, féltékenység, agresszió, kiszolgáltatottság, vágy, csalódottság, halál –, melyek mindig is a táncszínpadok kedvelt és örök témái voltak. Mindössze annyi a különbség, hogy ezúttal férfitest vágyakozik férfitestre, macho szerep szembesül „férfiatlan" gyengédséggel, férfi csal meg férfit, s férfitest vigasztalódik a felkínálkozó férfitesttel. A valaha Európa-szerte erkölcstelennek tartott, mert a testeket egymásnak tapasztó tangó persze itt ugyanúgy főszereplő, mint a balett- és moderntánc-elemek meg a lokálok transzvesztita show-inak nőies riszálása és kéjes vonaglása. A Zebra műsora óhatatlanul ott billeg a művészet és a giccs vonalnyira szűkült határvonalán, hiszen például Genet szövege a prostituáltról tömjén és kereszt, vörös fény és flitteres szuszpenzor, a megváltó és a kurva megdicsőülésének kontextusában hangzik el.

A hat fellépő brazil csapatból a Staccato alkotópárosának táncnyelve is erőteljesen hivatkozik a latin-amerikai tánchagyományra. Ők ugyanis a tangó és a kontakt tánc elegyítésével kísérleteznek. Az *Ostinatóban* a tangó az egymásrautaltság, a páros

A mór pavane-ja (Ballet de Lorraine)

lét metaforája, míg a tangóba szőtt kontakt technika eséseinek és dobásainak végeláthatatlan monotóniája épp e közös sors megkérdőjelezésére hivatott. A *Falso Movimiento* a filmtér és a színházi tér dimenzionális különbségeivel játszik: a függőleges és vízszintes, a jobb és bal, a fent és lent, a felület és mélység kettőssége kel ugyanis életre a vetített és valóságos mozgás párbeszédéből. A két gyönyörűen kimunkált testű táncos – Maria Alice Poppe és Paulo Caldas – fegyelmezett, intenzív és dinamikus párviadala a *PalimpsestoS*ban a nézhetőség határáig jut: a közös vonalat különbözőképpen bejáró-értelmező s ezért folytonosan és végzetesen egymásnak feszülő testek ugyanis a darab végére – mire újraírják férfi és nő örök történetét – szinte fizikailag is felemésztődnek.

Még egy brazil társulat fért bele az én három fesztiválnapomba, a Quasar; s ez a mindössze nyolctagú kis együttes egyszerűen elvarázsolt. A tizenhárom éve működő csapat vezetője, Henrique Rodovalho olyan jelentős kortárs alkotók szellemi aurájától hagyta megérinteni magát, mint Merce Cunningham és Wim Vandekeybus, de eközben mégis megmaradt összetévesztethetetlenül eredetinek. A *Coreografia Para Ouvir* valóban zene és tánc csodás fúziója – mert a cím a tánc „hallhatóságára" utal –, de nem „eltáncolt" vagy „látható" zene. A hangok itt inkább zajok, szövegfoszlányok és zenei töredékek, mint ahogy a koreográfia is apró törmelékek laza halmaza: egy „néma" női szóló, amit aztán ketten ismételnek a testük keltette zajra; egy dinamikus együttlendülésekből épülő férfikettős, amelyet nőkkel kiegészült játékos négyes vagy groteszk trió követ. Nincs történet, így aztán linearitás sincs, bár a mozgástémákat kibontó epizódokat néha egy-egy szituációs jelenet szakítja meg. Az arányos és varázslatos rafinériával világított s fizikai kockázatokkal teli kompozíció minden tételére kíváncsian tapad a szem, mert a koreográfus hihetetlen gazdagsággal és ötletességgel variálja a test egészének „bevetését" igénylő mozgásanyagát, különösen a talajon való támaszkodás és az együtt és külön haladás témáját. Táncosai pedig fürgék és virtuózak, minden porcikájukat úgy izolálják, mintha a testük akár szétszedhető lenne. És mégsem a technika, a bravúr emlékét viszi magával a néző, az mintegy természetes közege ennek a kompozíciónak, hanem azokét az erős és nagyon eltérő táncosszemélyiségekét, akik arcukba és testükbe sűrítik brazil identitásukat. Azt a bizonyos, szavakkal csak közhelyesen megfogalmazható, de a táncoló testben hitelesen megmutatkozó latin lelket.

NOVÁK JÁNOS

Gyerekszínház és technika

■ A XIV. ASSITEJ-TALÁLKOZÓ ■

Szöulban a lámpaoszlopokon és óriásplakátokon városszerte a XIV. ASSITEJ-kongresszus és színházi fesztivál felirata virít. Büszkeség tölt el, jó dolog látni és átélni: vannak helyek, ahol megbecsülik és támogatják a gyerekszínházat. Július 20–28. között az is megvilágosodik előttem, miért választották a házigazdák a technikát vezéreszméül az évezred első gyerekszínházi világtalálkozójához. A hagyományok és a legkorszerűbb technika együtt jellemzik a Távol-Kelet mai gyerekszínházait. A hagyomány akkor is ott van, ha nem akarják. A harci művészetekkel megalapozott mozgáskultúra, a népi ütőhangszerek lüktetése egyaránt megjelenik a hip-hop-zene divatjában, de a jól lerajzolt, a gyerekek számára tisztán olvasható mozgássorokban is. A képzőművészet a nó-maszkoktól a giccses díszletekig, a hagyományos anyagoktól a sci-fi-csillogásig sokféle formában közli: minden, ami technikailag lehetséges, a Távol-Kelet színházaiban testet ölt.

Európából és Ausztráliából is érkeztek a technikát hangsúllyal használó előadások, ilyen volt a németek Andersen-előadása, *A rendíthetetlen ólomkatona* vagy az angolok mai családtörténete, *A fiú*. Az egyikben az Üveghegy-díjas kecskeméti előadáshoz hasonló leporellós árnyjátéktechnika jelenik meg, de úgy, hogy a nézőteret és az előadót egy pillanatok alatt felfújható félgömb veszi körül. Így félelmetesen térhatású lesz az árnyjáték, fizikailag és lelkileg is belekerülünk a történetbe. Az angol előadásban a videotechnika, az elektronikus zene és a projektorok nem csak külsődleges szereplők, hiszen egy több évre eltűnt, majd visszatérő fiú történetén belül az identitását megkérdőjelező apa és a

A rendíthetetlen ólomkatona a meiningeni Bábszínház előadásában

A dél-koreai Főzés szakács-bohócai

fiára ismerő anya vitájában éppen a felvétel dönthetné el, kinek van igaza. Bár a bizonyíték kézzelfogható, a széthullott családon ez már nem segít.

■

Mire használják a technikát a koreai színházak?

A légkondicionálás, a kivetítő, a szinkronfordító szövegcsík, a fény-, hang- és komputertechnika az alapfelszereléshez tartozik. De egy-egy produkció még erre is rálicitált. Az utolsó öt év ASSITEJ-díjas produkcióit fölvonultató koreai előadások közül a *Főzés* című attrakció jelentette a világsikert, amelyet öt év alatt több mint tízmillió néző látott. Egy multiplex mozi nagytermében játsszák az előadást, amely leginkább cirkuszi produkcióhoz hasonlít. A másfél órás bohóctréfa-sorozatban nincs üresjárat, minden pillanat tökéletes és lenyűgöző. Egy-egy másodpercre lézer suhan, pirotechnika, projektorok, föl-le repülő világítótornyok is feltűnnek. A húsvágó deszkákon, fazekakon, szakácssipkákon, olajoskannákon eljátszott ritmuskavalkád a koreai népi dobolás virtuozitását ötvözi a XXI. század hangtechnikájával. Öt férfi és egy nő az alapszíneket, alapjellemvonásokat testesíti meg, virtuóz mozgásuk a keleti harci kultúrán alapul. A jin-jangot a szereplők színei, a buddhista-animista sámánvilágot a színpad bal oldalán felállított oltár nem engedi elfelejteni még a legvaskosabb tréfák közepette sem. Hogy miről szól az előadás? Nem tudok mélyebb gondolatokat felidézni belőle, de mint minden igazi bohóctréfában, ráismerhetünk saját csetlésünkre-botlásunkra, gyengeségeinkre, ugyanakkor felülemelkedhetünk a mindennapi életünket meghatározó fizikai törvényszerűségeken: felnőttként is bátran hihetünk a csodákban.

A másik koreai világsiker politikai pikantériája, hogy állatmesén – tíz mocsári állat sorsán – keresztül a demilitarizált zóna építkezéseinél meghalt mártíroknak állít emléket soha nem látott naiv, panteisztikus lírával. A My Love DMZ előadásában állatok és emberek – bábok és élő színészek – együtt ünneplik a felépült vasútvonalat, az alagutat és a meghalt hősöket. A koponyákkal díszített totemoszlopok a boldog finálé egyenrangú szereplői. Az előadásban a bábosok és a színészek együttes játéka végiggondolt, magától értetődő, modern. A színpadi anyagok kiválasztása, a bábok és a sajátos színpadtér vizualitása tehetséges tervezőkről vall. A mocsár állatai a pocoktól a vadkacsáig vagy az ezeknél elvontabb „vérszívó mocsári mételytől" a gyilkos pókokig a meleg hatású barna árnyalataival színezett bábok. Mozgatóik derékig süllyesztett színpadtérben játszanak, arcuk látható, a bábokat fejükön hordják, míg kezükkel talpakat, tappancsokat formáznak. Az élő szereplők, a falusi gazdasszony, az északi és déli katonák, munkások a színpad szélén, a padlószint magasságában, nádassal övezett ösvényeken közlekednek, egészen addig, míg elkészül a demilitarizált övezet alagútba bújtatott vasútvonala, és elfoglalja a színpad közepét, a feltöltött mocsarat. Az életben maradottak, emberek és állatok, együtt ünnepelnek, és együtt emlékeznek az elhunyt emberekre és elpusztult állatokra. Egyszerre harcosan politikus és gyengéden emberi a játék.

Az előadás egyensúlyban tartja a megrendülést és a humort, a költészetet és a drámát, igazi gyermeki szemléletű politikai színház. Nem kerüli meg a nehéz kérdéseket, de a megszemélyesített állatok sorsán keresztül átélhetővé, érthetővé teszi a gyerekek számára is, hogyan éreznek szüleik ebben a szétszakított országban. Ez az előadás is bizonyítja, hogy ott, ahol a társadalom tudja, mit vár a gyerekszínháztól (ez az elvárás országok és társadalmak szerint nagyon is különböző lehet!), ott előbb-utóbb kerülnek tehetséges emberek is, akik igazi értékeket hoznak létre ebben a műfajban.

A japánok egyik produkciója, *A tizenhét éves zenedoboz,* melodrámába hajló mai történet egy kamaszodó tolószékes lány családi, baráti konfliktusairól. Érezhető, hogy Keleten a hátrányos helyzetű gyerekek elfogadása, a normális életbe való beilleszkedése kényes, feldolgozatlan téma.

A színház úttörő feladatot vállal, ezért néha túl didaktikus a cselekményszövés, de a főszereplő színészi bravúrral túllép ezen a didaxison. Többször kilép a szerepe szerinti kényszermozgásos, beszédhibás naturalista ábrázolásból, és „normálisan" játssza el a nyomorék kislány belső monológjait, álmait. Azt álmodja, hogy meggyógyult, barátjával táncol, osztálytársaihoz hasonlóan él, de a valóság újra és újra rádöbbenti sorsára. A szerepből való ki- és belépések könnyen leleplezném, ha csak külsődleges lenne ez az átváltozás, de a színésznőnek sikerül elkerülnie a csapdát, „normálisan" és tolószékben is a szerepe szerinti lényegre figyel. A hatalmas, hipernaturális tengerparti horizonton (van vetített hullámzás, naplemente és holdvilág) az előadás végén egyszer csak írásjelek jelennek meg. „Köszönöm az életemet, anyám" – mondja a tolószékes kislányt játszó nagyszerű színésznő, és a háttérfüggönyt elborítják a japán betűk. A betűtenger üzenete: a sorsával megbékülő lányt környezete is elfogadja, s önmagát vállalva nyomorékként is teljes életet élhet. Bár sosem fogom megérteni a keleti írásjelek igazi stílusértékét, mégis átélem, hogy másik dimenzióba került az előadás, amikor megjelentek a színpadképben a betűk, megszüntetve az addigi színpadi naturalizmust.

Még egy emlék, amely az előadáshoz kapcsolódik. Bár itt még a Budapesten megszokottnál is általánosabban elterjedt, hogy a gyerekek legtöbbjénél mobiltelefon

A barlang című japán produkció

van, a Szöulban látott produkciók előtt nem harsogják a nézők képébe a kikapcsolásra buzdító szigorú vagy vicces dörgedelmeket. Az általam látott előadásokon, ebben az Erkel Színház méretű teremben, mégis csak egyszer szólalt meg nézőnél mobiltelefon. Nem messze ült tőlem a gyerek, így volt alkalmam megfigyelni, hogyan reagálnak a többiek, míg táskájából előkerül a készülék. Sehogy... A gyerek kikapcsolta, majd elrakta a mobilját, a többiek nem tekergették a nyakukat, nem pisszegtek, nem fintorogtak, minimalizálták a zűrt, a megalázást; mindenki az előadást nézte. A mobiltelefonnal ugyanúgy nem foglalkoztak, mint ahogy mi se reagálunk, ha a színházba behallatszik egy szirénázó autó harsogása.

A kínai nagyszínházba is betört a világzene. *A boldog madár* című naiv meséjükben tombol a *full play-back,* amiben Carl Orfftól Bernsteinig *(Carmina Burana, West Side Story),* amerikai countrytól a katonaindulóig minden a rockos hangzás kulturális forradalmának van alárendelve. Az előadás kilenc állami kitüntetése jelzi: fontos pillanat ez a kínai gyerekszínjátszás történetében.

Semmitmondás és nagyotakarás együtt jellemzi a mégis figyelemre méltó munkát. Másképp hat, mint a My Love DMZ előadása, hiszen ott minden naivitás ellenére igazi politikai problémáról, állatbőrbe bújtatott emberi drámáról szólt a mese. Itt a jó és rossz küzdelmét lehetetlen komolyan venni. A főszereplő madarat egy „rossz" madár elcsalja otthonról, változnak az évszakok, hősünk majdnem megfagy, éhen pusztul, de jön a tavasz, és madarunk újra hazatalál, a rossz madár a nézőktől elnézést kér. A hatalmas fatörzs oldalából két hatalmas szem barátságosan pislog, egy óriási ág daruszerűen lereszkedik, főhősünket először kitámasztva, majd a magasba emelve a fináléhoz. Mégis „működik" az előadás, gyerekre, felnőttre egyaránt hat. Az előadók fontosnak érzik a játékot, nem tartják el maguktól – pedig volna rá okuk –, minden pillanatát kitöltik. Az akrobatikus gyerekszereplőktől a lengén hajladozó tánckaron át az éneklő beszédű kínai operában bluest daloló főszereplőkig mindenki „jelen van", érezzük, színészi pályájuk fontos pillanatához érkeztek.

Van-e jogunk megkérdőjelezni egy kínai rockos gyerekszínházi produkció előadóinak örömét: „már mi is tudjuk, amit eddig csak nektek volt szabad!"?

■

Az újraválasztott ASSITEJ-elnökség a következő három évben talán mégis inkább Európához közelít. Az új német főtitkár, Wolfgang Schneider személye azt a reményemet erősíti, hogy hamarosan a magyar gyerekszínházaknak is megadatik a nemzetközi megmérettetés lehetősége. A 2002-es kaposvári biennále díjazottjai biztosan nem vallanának szégyent!

Nélkülözhetetlenek ehhez a jó kiadványok, a gyerekelőadásokat játszó magyar színházak adatbázisának létrehozása, a magyar szerzők gyerekdarab-szinopszisainak és szövegkönyveinek terjesztése, de a legfontosabb, hogy rendszeressé váljon a kaposvári Gyermek- és Ifjúsági Színházak Biennáléja, amelynek az idén sikerült hírét vinni Szöulba is.

Mit nyerünk, ha bekerülünk a nemzetközi gyerekszínházi vérkeringésbe?

Sok új darabot, ami végre felpezsdítené a „hagyományos" előadásokhoz, átiratokhoz, meseadaptációkhoz szokott magyar gyerekszínházi életet. A legjobb magyar előadók pedig világsztárokká válhatnának ugyanúgy, mint a három éve a tromsői kongresszuson bemutatkozott ausztrál csapat, amelynek darabját azóta már harminc színház játssza Európa-szerte; az eredeti előadás *(The Stones)* is folyamatosan turnézik a világban. Szöulban közben új sztárcsapat született. A dánok kétszemélyes (plusz kétbőgős) *Hamlet*-adaptációja számíthat a legtöbb meghívásra a közeljövőben. Ki tudja, ha Rudolf Péter és Nagy-Kálózy Eszter vállalná a gyerekszínházi, ifjúsági színházi besorolást, ma az ő *Romeo és Júliá*jukat kapná szárnyra a gyerekszínházi világhír.

De nem csak kamaradaraboknak lehet nemzetközi sikerük. A Távol-Keleten kifejezetten keresik a nagyszabású, látványos produkciókat, de ebből is az eredetit, és nem a másolatot. Ezért is van nagy sikere a Távol-Keleten a Budapest Bábszínház opera-előadásainak vagy az Operettszínháznak.

A magyar gyerekszínházakat elemző elméleti szakemberek sora is tanulhatna a külföldi példákból. Az ASSITEJ-központ munkájában részt vevő delegátusok zöme egyetemen tanítja országában ezt a műfajt. Amerika számos kutatási programja, menedzserképző kurzusa kapcsolódik a gyerekszínházak tevékenységéhez, de német, angol, finn, dán, dél-koreai és japán egyetemeken is tanulható az előadásokhoz kapcsolódó elmélet.

Nemzetközi fesztiválokon számtalan jó és rossz példát találunk a gyerekek színházi bevonására, de a priori – ahogy a magyar színházi gárda teszi – sehol sem vetik el ezt a színházi eszközt.

Bizonyos korosztályok számára magától értetődően fokozza az előadás intenzitását, ha színpadra hívják, közreműködésre késztetik őket. Hat-nyolc éves korig ez természetes, tíz-tizenkét éves kor körül

még elképzelhető, az idősebbeket azonban kizökkenti az átélésből, kikapcsolja és elidegeníti a „bevonás".

Milyen könnyű elméletben egyetérteni Brecht Verfremdungseffektjével, és milyen nehéz felnőttként elviselni, ha az embert egy gyerekelőadás nézőjeként szólítják fel, késztetik cselekvésre, vagy csak egyszerű szemlélőként arra kényszerítik, hogy viselje el a gyerek nézők aktivitását.

■

Brechtről, az elidegenítésről és a bevonásról egy Fülöp-szigeteki *Krétakör*-adaptáció kapcsán érdemes gondolkodni. A történet az 1800-as években játszódik, kapcsolódva az akkori történelmi eseményekhez, személyekhez.

Az előadók egy utazószínház tagjai, profik és műkedvelők vegyesen. Fellépéseik alkalmával nehéz elválasztani felnőttet, gyereket, művészt és a közönséget. Az ilyen előadásokon előadó és közönség együtt játszik, táncol, zenél. A nézők lesznek a lódobogás, a szél, a madárcsicsergés és a síró koldusok, oroszlánként, tigrisként felüvölthetnek, de közülük választják ki a krétakörjelenet főszereplőjét és egyben alanyát, a kisfiú herceget is.

A népi gamelán zenekar egy-egy Brecht-songot is eljátszik, a mozgások beszédesen, keletiesen tipizálnak, a menekülés a rozoga hídon át bambuszrudakkal, tánccal, akrobatikával lenyűgöző. A színészi játék egyenetlen, de a lelkesen közreműködő nézőkkel együtt teljessé, hitelessé válik a játék.

A drámai csúcsponton behívják a tízéves forma szöuli néző herceget. Őt kell majd kihúzni a krétakörből. Cseppet sincs ínyére ez a játék, véleménye van róla, nézőként és szereplőként is. Elégtétellel tölti el, amikor a játékmester a nevelőanyának ítéli. Azt hiszem, Brecht is elégedett lenne, ha látná az átélés-elidegenítés gyerekszínházi Fülöp-szigeteki változatait.

Ki lopta el a tojást? A japán előadás a bevonás fölöslegességére, ártalmasságára példa, de azt is mondhatnánk, a baj nem jár egyedül. A maszkok gyönyörűek. Egyszerre modernek, abszurdak és naturálisak. Az előadás után a színészekkel beszélgetve kiderül: igazi nó-színházi maszkokat kértek kölcsön. Fantasztikus élmény közelről is megszemlélni ezeket a műremekeket – de a játék zavaros, a mese erőltetett. Közepén kvízjátéknak álcázott beszélgetés zajlik a gyerekekkel. Kérdés: Mire jó egy tojás? A rosszul felelőket a műsorvezető „játékosan" lelövi kezével. Azt a nézőt, aki javasolná a tojás elfogyasztását, szintén lelőtték.

A barlang (The Cave) című előadás etűdjeinek hirtelen tétjük lesz, mikor egyszerű mozgássorokkal sziklacsúcskalapokba öltöztetett gyerekeket hívnak a színpadra táncolni.

A már emlegetett *Főzés* című dél-koreai attrakcióban szinte minden aktivizálási trükk látható, de semmi sem tart tovább, mint ameddig érdekes, és senki nem kerül viszolyogtató, kiszolgáltatott helyzetbe. Ezen az előadáson több volt a felnőtt, mint a gyerek. Boldogan játszottak. Egyszer ételt kóstoltak, majd egy esküvői szertartás főszereplőivé váltak, máskor húsgombócokat készítettek ritmusra, csoportokban versenyezve egymással. Végül vagy ezer, a nézőtérre repülő műanyag labda volt a jutalom, amit ki-ki magával vihetett.

■

Ha van műfaj, ahol felnőtt és gyerek egyetért, sőt, amelyet együtt ért, az a bohócjáték. A fehérbohócok ridegségükkel a felettes ént, a zord szülőt személyesítik meg, a másik, a Dummer August fenékre eső, nagyképű és nevetséges típusa az örök gyereket. Ha nincs darab, vagy a költői szöveget élettel akarják felizzítani, jönnek a bohócok.

A sok példából három. A legjobbat, az *It Feels Like Mad (Tiszta őrület)* címűt már láttam tavaly. Akkor a svéd színházi biennále felnőttelőadásai között is sikert aratott. A växjői társulat két színésze kitűnő zenész és játszótárs. A rendezőnő, a magyar származású Benedek Judit svéd gyerekversekből és dalokból állította össze az interaktív kamaradarabot.

Minden tárgy átváltozik. Jó példa erre a multifunkcionális bőgő, amiben – ha kell – egy tükörtojást is meg lehet sütni. A bohóc–gyerek-játékba egy öreg bőgős invitálja a gyereket játszó színészt. Becketti figurák. Esetlenül botladoznak a tengerparti homokban, és közben, a felnőttvilág titkaival ismerkedve, barátok lesznek. Szöulban is átsütött a játékon a humánum.

Az orosz *Csu-ha-ha* előadásában igazi manézst építenek. A szereplők trapézon lengenek, kötéllétrán ereszkednek le, óriási telefonon telefonálnak, de az előadás nem tart sehonnan sehová. Költői szövegek elemelt helyzetekben sok zenével, odaadó művészekkel – mégis reménytelen unalom terjeng a nézőtéren. A játékosok még a nézők közé is bemennek, de egyetlen pillanatban sem válik világossá, mindez miért történik.

A szamarai Ifjúsági Színház előadása: Csu-ha-ha

A négyszereplős spanyol bohócjátékban, a *Napilap*ban megszámlálhatatlan jó ötlet, élettel teli megfigyelés van, amelyekből újságot olvasó és nem olvasó férfi, nő, gyerek magára ismerhet. A fesztivál szórólapján is ők szerepelnek azzal a pöttyös esernyővel, amely – ameddig győztem számlálni – huszonhatszor változtatta jelentését. Csak azért nem zseniális a játék, mert az előadók színészként jóval halványabbak ötleteiknél, s a kidolgozásba gyakran csúsznak ritmushibák. Szeretetre méltó amatőrök, sziporkázó ötletekkel.

De mire készülnek a profik?

A svéd gyerekszínház nagyasszonya, a stockholmi Unga Klara művészeti vezetője, főrendezője, Suzanne Osten beszélgetésen találkozott a szöuli egyetemistákkal. Egy éve kezdte el a „Királyi Óvoda" névre keresztelt színházi egyetemi kurzusát, ahol száz egyetemista, színész, rendező, író, dramaturg és színpadi munkás négy csoportra osztva végez megfigyeléseket óvodákban.

A gyerekélet konfliktusairól, az erőszak hétköznapi óvodai, otthoni formáiról gyűjtött ismereteikből készítenek a hallgatók olyan előadást, amely több órán át zajlik, a mindennapos óvodai tevékenységekkel párhuzamosan. A kurzus legfőbb célja az, hogy felkeltse a színművészeti egyetem hallgatóinak érdeklődését a gyerekszínház iránt. Olyan tartalmakat akar kerestetni-találtatni velük, amelyek továbbvihetik, megújíthatják ezt a színházi formát Svédországban is.

A tiszta őrület című svéd előadás

A kamaszoknak Osten a Mrs. Life-programon belül készít előadásokat. Először arról beszélgetnek velük, hogyan lennének öngyilkosok. Megdöbbentő, de minden kamasznak kész terve van. A szülőkkel szembeni elfojtott agresszió szinte minden gyereket arra késztet, hogy elgondolkozzék saját öngyilkosságán.

Ez az elfojtott agresszió az, ami olyan védtelenné teszi a kamaszokat a világszerte fel-feltámadó fasiszta mozgalmak eszméivel szemben. Helyzetgyakorlataiban, jeleneteiben az életet játszó nő arról panaszkodik, hogy fáradt, fogytán az ereje, éhes, enne valamit. A szülők elmennek, a lányok visszajönnek, egyedül maradnak a nézőkkel, hogy megbeszéljék problémáikat.

Svédország-szerte klubok alakulnak, ahol felnőttek és gyerekek folytatják a turnézó előadáson megkezdett beszélgetéseket.

Alkoholisták, rabiátus szülők gyerekei nyílnak meg, kezdenek sorsukról vallani. A téma először sokkolja a felnőtteket, de megismerve a fiatalok gondolatait, ők is bekapcsolódnak a beszélgetésbe.

A cél: oldani a feszültségeket. Hunyjuk be a szemünket, és gondoljunk egy családon kívüli személyre, akit még iskoláskorunk előtt szerettünk! Azt a jó érzést, ami ilyenkor elfog, kell a játékban is elérni – illusztrálja a rendezőnő, aki ezután a fekete pedagógiára mutat példát. Alice Miller Hitler gyerekkoráról szóló jeleneteiben Dolfit látjuk négyévesen, amint nem akarja visszaadni kishúga babáját. A szülői mondatokból megalázás és erőszak süt. Az ismerős helyzetek folytatódnak a kamaszkorig, ahol már nem az értetlen Dolfi, hanem a lassan apjához hasonló Adolf köszöni meg apjának a verést, amellyel megóvta attól, hogy csodálja a művészeket, azokhoz akarjon hasonlítani. A jelenetek azt példázzák, hogy az elfojtott düh hogyan nő a gyerekben óriásivá, hogyan formál az erőszakot istenítő nevelési módszer az átlagos jó gyerekből lépésről lépésre Hitlert.

Suzanne Osten harminc éve, első nagy sikere, a *Médeia gyerekei* óta ugyanarról beszél. Művelt szülők meg akarják óvni gyerekeiket a rossztól, cenzúrázzák a meséket, elhallgatják a családi konfliktusokat – valójában magukra hagyják félelmeikkel őket. Az alkoholista szülők, az „őrült" anyák gyerekeinek is magukba kell fojtaniuk érzéseiket.

A tabudöntögető gyerekszínház éppen ezeket a félelmeket akarja oldani, lehetőséget adva a gyerekeknek, hogy a színház ürügyén segítséget kapjanak mindennapi életükhöz. Ezt szolgálja Suzanne Osten a sok sikeres gyerekdarabbal és újabban az új egyetemi oktatási programokkal is.

■

Svédországban mindenütt felnőtt művészek játsszák a gyerekszerepeket. Osten szerint a térdelő, gyerekhangon nyafogó, ellenszenves színészi, gyerekszínházi kliséken túl kellett lépni, hogy megszülethessen a svéd gyerekszínház. A komolyan vett, emberként ábrázolt gyerek szerep igazi színészi feladat, ledobja magáról a külsődleges eszközöket, teret ad az igazi tehetségnek.

Már Magyarországon is terjedőben ez a nézet, és előadásainkban is egyre gyakrabban közelítünk ehhez az ideálhoz. De van egy műfajunk, ahol már általánosabb és mindenki számára lemérhető az előrelépés.

Az idei Kolibri-fesztiválon, a Jókai téren az ország minden tájáról összesereglett produkciókban alig hangzottak el visítozó bábhangok – mindenki a saját hangján beszélt. Mert ma már ez a természetes. Talán 2004-ben Kaposváron újra lemérhetjük, hol tart a magyar gyerekszínház, és 2005-ben lesz olyan előadásunk is, amely Montrealban, a következő világtalálkozón méltón képviselheti hazánkat.

Felkődlik bennem egy 1989-es emlék. Az utolsó napjait élő NDK-s Berlinben egy gyerekszínházi beszélgetésen felállt Kim Woo Ok, a dél-koreai ASSITEJ elnöke, és megkérdezte: miért nem foglalkozik egyetlen gyerekdarab sem azzal, hogy a németek szeretnének közös országban élni? Ilse Rodenberg, az akkori elnök (ma kilencvennégy éves, és az ASSITEJ tiszteletbeli elnöke) elütötte a kérdést. Egy hónap múlva megszűnt az NDK. Most, a XIV. ASSITEJ-találkozó megszervezésével Kim Woo Ok bebizonyította, hogy ha országhatárokat ledönteni, szétszakított nemzeteket egyesíteni nem tud is egy gyerekelőadás, de segíthet az emberek közti falak, a tabuk lebontásában gyerekeknek és felnőtteknek Keleten éppen úgy, mint Nyugaton.

GALÁNTAI CSABA

Mi lesz veled, emberke?

■ EMLÉKEZÉS MÁRKUS LÁSZLÓRA (1881–1948) ■

Márkus László a XX. század első felének sokoldalú művészegyénisége, újságíró és esztéta, drámaíró és műfordító, film- és színházi rendező, díszlet- és jelmeztervező, színigazgató és főiskolai tanár. Több ezer oldalt kitevő színikritikái, cikkei, színházelméleti és képzőművészeti tanulmányai az Alkotmányban, A Hétben, az Új Nemzedékben, a Magyar Szemlében, a Művészetben, a Pesti Hírlapban, az Életben, a Nemzeti Újságban, a Déli Hírlapban, A Reggelben, a Magyar Iparművészetben, a Színházi Életben, a Hídban, a Nyugatban, a második világháborút követően pedig a Kossuth Népében, a Haladásban, a Hírlapban és a Színházban jelentek meg. Első fordításait (Hebbel: Mária Magdolna; *D'Annunzio:* A holt város*) a Thália Társaság dramaturgjaként készítette.* Attila *(1911), valamint* Ágis tragédiája *(1936) című drámáját bemutatta a Nemzeti Színház. Négy némafilmet forgatott, és több díszletet készített Korda Sándor filmvállalata, a Corvin számára. Rendezett a Magyar, a Nemzeti, a Belvárosi Színházban és az Operaházban. Díszletet tervezett a Király és a Renaissance Színház számára. Az Apolló Kabaré művészeti vezetője volt, de színpadra állított persziflázst, tréfát a Medgyaszay Kabarében is. Egy évig (1932–1933) vezette a Nemzeti Színházat s majd tíz esztendeig (1935–1944) az Operaházat. Tanított a Színművészeti Akadémián és a Zeneakadémián.*

Egy készülő monográfia bevezetőjének néhány részletével emlékezünk rá, felvillantva egy XIX. század végi kisváros, illetve Márkus László családjának életét, s azt a közeget, amely őt gyerekkorában körülvette.

Márkus László 1881. november 19-én született Szentesen. Édesapja, Márkus Ágoston Máramarosszigeten nevelkedett, az ottani református líceumban diákoskodott. Az érettségi után mérnöknek tanult. Mint a helyi intelligencia jelentős része, ő is részt vállalt a kiegyezés után lassan újra magára találó nemzet szellemi ébresztésében. Így lett tagja a helyi műkedvelő színtársulatnak, ahol Rosen Gyula *Citromok* című vígjátékában debütált. A Máramaros 1879. október 8-án így ír erről: „A férfiak között ifj. Márkus Ágoston úr ez alkalommal lépett fel először, s oly sikerrel, hogy a társaságnak a szereplők megválasztásában való ügyességére élő bók volt. Kellemes hang, csinos alak, s ha a színpadi otthonosságot, a kézmozdulatok szabad alkalmazását megszokja; kedvelt egyéne lehet a műkedvelői színpadnak."

Itt ismerkedett meg egy rendkívül szenzibilis, művészi hajlamú szép leánnyal, Dobay Erzsébettel, aki mint Liszt Ferenc reményteljes növendéke rendszeresen fellépett jótékony célú hangversenyeken, matinékon, hangverseny-bálokon. A Máramaros így ír róla: „Zongorajátékával, melyről Liszt Ferenc Budapesten, a legbizalmasabb körben oly dicsérettel emlékezett meg, mint kevesekéről szokott, nemcsak a jótékony célok köszönetét, hanem a műélvezetek iránt érzékkel bíró értelmes közönség teljes elismerését is kivívta." A máramarosszigeti műkedvelő társulatnak is alapító tagja volt. A kritikusok szerint meglepően hiteles érzelmi megnyilvánulásokra volt képes a színpadon: „Dobay Erzsike k. a., ki első megjelenésétől végig a legtalálóbban személyesíté a féltékenységre hajlandó, férjét szerető, de ingerlékeny nőt; különösen az a jelenete, mikor férjének szemére hányja magaviseletét, mely az ő regényes hajlamaival merőben ellenkezik, s mikor mérgesen akar kitörni, de könnyekben, zokogásban nyilatkozik érzése, oly élethűen, oly finoman volt adva, hogy bárki beismerhette, miszerint ő nemcsak a zongora mellett, hanem másképp is kellő ügyességet tud felmutatni."

A két fiatal együtt először egy árvízkárosultak megsegítésére rendezett jótékonysági hangversenyen lépett fel. „Ifj. Márkus Ágoston úr lépett azután az emelvényre, hogy Dobay Erzsi k. a. zongora kísérete mellett »Ingeborg dala« és a »Vén cigány« című hírneves költemények szép dallamaiban gyönyörködtessen. Így is általános tetszést vívott ki a kellemes, érces férfihangon elda-

lolt két darab, pedig M. Á. úr igazán az önfeláldozásnak legnagyobb mértékét tanúsította, midőn nem teljes egészséggel bár fellépett, hogy a műsor teljes legyen" – írja a Máramaros.

Márkus Ágoston és Dobay Erzsébet 1880. október 31-én kelt egybe. Az ifjú pár még aznap esete Tokajba, a férj állomáshelyére utazott. 1881-ben már Szentesen találjuk őket. Itt született meg első fiuk, majd két és fél évvel később a második, István. László keresztapja anyai nagybátyja, a máramarosszigeti református líceum igazgatója, Dobay Sándor volt, aki mint a műkedvelő színtársulat oszlopos tagja, december 11-én még fellépett Bayard *A császárnő foglya* című darabjában, ezért a keresztelőt csak december 26-án tarthatták meg. (Az, hogy a keresztelőre az akkori szokásoktól eltérően a születés után több mint egy hónappal került sor, arra utal, hogy a kisfiú egészséges volt.)

Márkusné olykor Szentesen is fellépett a dal- és zeneegyletben. A Szentes és vidéke beszámol az 1885. április 26-i jótékony célú koncertről: „Ezt követte Márkus Ágostonné úrnő zongorajátéka, melynek címe Korcsolya tánc, Liszt Ferencnek Próféta című dalművéből. Liszt zongoravirtuóz bármely darabja, s hozzá egy perfekt képzettségű zongoraművésznő mindig biztosítja a legfényesebb sikert, s ugyanez beteljesedett Márkus Ágostonné úrnő játékánál is. Aki csak egyszer hallotta játékát, elragadtatással nyilatkozhatik csak róla, s a viharos, szűnni nem akaró taps a hallgatóság legnagyobb megelégedését tolmácsolta." Ám a fiatalasszonyt igen fiatalon, huszonnyolc évesen elragadta a halál.

Dobay Sándornak fájdalmas leveléből tudjuk meg húga halálának körülményeit. „A rettentő esetről a következőket tudtam meg: Erzsi kedden mindent becsomagolt, hogy másnap Tátrafüredre induljanak. Ebéd után rosszul lett, méhgörcsei a szokottnál is erősebben jelentkeztek. Szerdán, hogy fájdalmai enyhüljenek, morfiumot vett be, mégpedig nagyobb adagot, mint kellett volna. Mikor észrevették, minden segítség késő volt. Akkor éjjel kiszenvedett." A haláláról megjelent újságcikkek öngyilkosságról szólnak. Bátyja további soraiból valószínűsíthető, hogy nem előre megfontolt szándékkal követte el tettét a családi feljegyzések alapján gyakorta idegrohamokkal, hisztérikus tébollyal küszködő fiatalasszony.

Márkus László Máramarosszigeten, a Dobay Sándor igazgatása alatt álló református líceumban tanult. Dobay igen nagy hatást gyakorolt a fiatalember szellemi érésére, sorsának alakulására. Nemcsak a mennyiségtan tanára volt, hanem író és esztéta is, aki társadalmi és tanügyi cikkeket írt a Máramarosba, a Máramarosi Tanügy- és Nevelésbe, vegyes cikkeket a Tiszába, tárcákat a Független Polgárba, s főmunkatársa volt a mindössze egy évig megjelenő Havasi Kürt című társadalmi és szépirodalmi hetilapnak. Tankönyvet írt *Politikai földrajz* címmel, valamint dramoletteket, színdarabokat *(Asszonyi tapintat, Poste restante, Buzásné familiája),* melyeket Máramarosszigeten, Kassán és Budán mutattak be. Alapító tagja, főtitkára, majd elnöke volt az 1903-ban alakult Szilágyi István Körnek, amely irodalmi felolvasóesteket, teadélutánokat rendezett, ahová országosan ismert írókat, költőket (Juhász Gyulát, Pekár Gyulát) hívott meg. Évente ballada-, líra- és szatírapályázatot hirdettek, évkönyveket jelentettek meg, amelyekben közéleti kérdésekkel foglalkozó írások,

Az anya: Dobay Erzsébet

Márkus László 1885-ben

Az apa: Márkus Ágoston

esztétikai, filozófiai, művészettörténeti tanulmányok éppúgy helyet kaptak, mint lírai költemények, dramolettek, egyfelvonásosok, színdarabrészletek. Több helybeli költő gyűjteményes kötetének megjelenését támogatták. Művészeti tevékenységük túlmutatott a település határain. Az egylethez egy 1907-es kimutatás szerint ötszázhárom rendes és száztizennyolc családtag tartozott. A városka szellemi pezsgését mutatja, hogy ez idő tájt Dalkör, Szanatóriumi Egylet, Tisztviselői Egylet, Polgári Dalkör, Tanári Kör, Polgári Kör, Bethlen Kör, Joghallgatók Egylete, Kereskedők Ifjúsági Egylete tevékenykedett a városban.

A gyermek Márkus Lászlóra kétségkívül meghatározó hatással volt a város pezsgő szellemi élete, művészi indíttatásában pedig nem elhanyagolható szerepet játszott nagybátyja színes egyénisége. László is tanult zongorázni, s különböző diákkoncerteken, iskolai ünnepségeken rendszeresen fellépett. Vezető szerepet töltött be a gimnázium szellemi életében. Önképzőköri titkárként, ifjúsági elnökként gyakran örvendeztette meg tanárait és diáktársait nagy hatású beszédeivel. A színjátszó kör tagja volt, erről tanúskodik a Pesti Naplóban jóval később megjelent fénykép. Ébredező rajztehetségét tanárairól készített karikatúrái bizonyítják.

Márkus László Máramarosszigeten szerezte első színházi élményeit. Erről később így vall: „Még gimnazista voltam egy kis vidéki városban, ahol azonban nyaranta Pethes, Ódry, Rózsahegyi, Halmy Margit és még sokan a legjobbak közül játszottak színházat, sokan olyan nagyságok is, akik a vidéken maradtak, és ezek közt Tanay volt egyike a legelbűvölőbb jelenségeknek." Dobay Sándor régóta sürgette már egy állandó színház megépítését, s ha az nem is jött létre, 1887-ben elkészült a Nyári Színkör, amelynek megnyitóján Prielle Kornélia is fellépett. Egy alkalommal Dobay Sándor is szerepelt a művésznővel. Barátságukról tanúskodik az az 1881-es keltezésű fénykép, amelyet a színésznő küldött Dobaynak, hátoldalán a következő ajánlással: „Dobay Sándornak, az én legszebb napjaim emlékére."

László a kitűnő érettségi vizsga után Pestre került, ahol beiratkozott az orvosi karra, ám két szemeszter után átment a jog- és államtudományi fakultásra. Az első félév után itt is megszakította tanulmányait. 1902. augusztus 22-én jelent meg első tárcája az Alkotmányban. Márkus László egyik nyilatkozatából megtudhatjuk, hogy „azzal indultam el a máramarosszigeti régi református líceumból, hogy orvos leszek. Harmadéves medikus koromban azonban képzőművészeti kritikákat kezdtem el írni az egyik napilapban. Ekkor megismerkedtem Kiss Józseffel, aki ismeretlenül felkeresett és felszólított, hogy írjak kritikákat A Hétbe." Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Kiss József számára nem lehetett teljesen ismeretlen Márkus, hiszen a Máramaros arról tudósít, hogy a költő 1898. március 7-én ott járt, és felkereste Dobayt, aki valószínűleg bemutatta jól tanuló, tehetséges keresztfiát a főszerkesztőnek. Tény, hogy a fiatal Márkus Lászlónak 1904 áprilisától már A Hétben is megjelennek cikkei, ahol többnyire a Marco írói álnevet használja.

S ezzel véglegessé vált: Márkus Lászlót ezentúl már csak a művészet érdekelte.

Köszönetet mondunk Márkus László keresztlányának, Bendefyné Dobay Erzsébetnek és testvéreinek a családi levelek, fényképek, megőrzéséért, rendelkezésünkre bocsátásáért, valamint az Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézetnek Márkus felnőttkori fényképéért.

G. Komoróczy Emőke

„Szerbusz, világvége!”

■ HATÁR GYŐZŐ: DRÁMÁK ■

„ma minden ember egy sziget
látóhatárra vak
a szigetnéma társakon átsikló vaksüket
áll szigetnémán és vakon
– várná a másikat –”
(Prologus universalis)

Határ Győző ezt a szigetmagányt próbálja oldani drámáival, megteremtvén a több nézőpontú látásmódból fakadó dialógus lehetőségét a különböző valóságszintek, társadalmi-emberi szituációk és az empirikus sokféleség, valamint az autonóm személyiség, az egyed világa között.

Bori Imre „hagyománytalan egyéniségnek”, „színházra született, drámaközpontú írónak” tartja a szerzőt, aki eleve sok nézőpontból szemléli a valóság dolgait. Gömöri György szerint „Határ a világot többé-kevésbé színháznak látja, s a nagy emberi színjátékon belül az irodalmat az élet, a Világdráma, a színjátszást pedig az irodalom kvintesszenciájának tekinti”. Ugyanakkor azt is hangsúlyozza: Határ Győző „drámaíró, de lehet, hogy ez csak ürügy ahhoz, hogy jól kifilozofálhassa magát a színpadon”. Ugyanis nála a dráma bölcseleti fejtegetésekkel, lírai látomással, versekkel, mondókákkal vegyül, a műfaji határok elmosódnak: „világegészben gondolkodik”. Sanders Iván szerint Határ úgynevezett „avantgardizmusa” jószerivel abból áll, hogy „következetesen kiaknázza az ősi látványos-zajos-cirkuszias színház” (a vásári komédia, a misztériumjátékok, a bábjáték, a stilizált keleti művészet stb.) formai-tartalmi lehetőségeit (lásd a kötet utószavát: *Szerbusz, világvége!* 1435–1441. p.). Kabdebó Tamás „a literatúra Picassójának”, az irodalom „enfant terrible”-jének nevezi az írót, nemcsak groteszk-ironikus látásmódja okán, hanem azért is, mert hosszú élete során minden elképzelhető tabut feldöntött, minden műfajt kipróbált. A másik Határ-szakértő emigráns társ, Csiky Ágnes Mária szerint az oly sokáig méltatlanul mellőzött drámák a Határ-oeuvre egyik legizgalmasabb fejezetét alkotják. Az író valójában nagyon mélyen, felfokozottan szenved attól a világtól, abban a világban, amelyben élni kényszerül, de ezt nem mutatja: inkább nevet önmagán és a világon is. „Nála a tragikum hahotába fúl és fordítva; s az ünnepélyesség helyett a bohóckodás a tromf”. Hadaródalai, kifigurázó rigmusai, ráolvasó mondókái – amelyekkel darabjait telitűzdeli – inkább a publikum kizökkentésére, semmint elandalítására szolgálnak. „Mint minden nagy moralista, Határ Győző is fegyvernek használja tollát. Színjátékai hadüzenetek, azért ilyen sokkoló, nyugtalanító, olykor skandalumot kiváltó művek”. (Csiky Ágnes Mária: *Expedíció egy föltérképezetlen területen.* Előszó a *Mangún* című kötethez. London, Aurora Könyvek, 1992.)

■

Határ ifjúkori művei között viszonylag kevés színpadi kísérletet találunk – jó részük mítoszi-mondai elemekkel átszínezett parabolisztikus mesejáték. De – hozzátehetjük – ezek is többnyire a kor (1945–1956) atmoszférájának allegorikus kivetítései a keleties művészet „virágnyelvén”. Az írót ezoterikus témák foglalkoztatják: a kelta mondakör, az *Ezeregyéjszaka* történetei (amelyeket részben még itthon dolgoz fel, a bábszínház számára – kiadásukra persze nem került sor!). Mintegy kiéli bennük mesélő kedvét és humorát, örömét lelvén a mesei „igazságszolgáltatás” működtetésében *(Az ölelhetetlenek, Flore és Blanscheflur, Az aranypalást, Majomház* stb.). Ezeket később hangjátékká dolgozza át a BBC számára; más részüket pedig – már Londonban – eleve hangjátéknak szánja *(Asszonyok gyöngye, Beszélő bábuk);* sugározza is őket a londoni adó. Többségük olyan varázslatos hangulatot áraszt, mintha az Édenkertben járnánk, ugyanakkor mégis égető módon szólnak az akkori, de a mostani jelenhez is. Épp ebben rejlik elévülhetetlen művészi erejük – egyikük-másikuk bölcseleti sugallatokat (is) hordoz, olyikuk pedig éles társadalmi szatíraként is felfogható.

Legmélyebbre ható és legdifferenciáltabb „üzenete” az önéletrajzi fogantatású, bizonyos tekintetben sorsanalízisnek is tekinthető *Beszélő bábuk* című ifjúkori hangjátékának van, amelynek előadása a legfejlettebb színháztechnikai eszközöket igényelné – ha lenne olyan hazai kisszínpad, amely vállalkozna előadására. A mű szürreális vízió annak az állam(f)egyházban „idegenként” élő Egyszeri Embernek a „bűntárgyalásáról”, aki holta után ágrólszakadtan ül a „bűngomolyban”, s hallgatja a minden irányból rázúduló vádakat. Az árnyakat a hadbíró Százados vallatja, s a vád legfőbb tanúja, a katonaszökevény sorozótiszt bizonyítja: olybá vétetik, hogy az Egyszeri Ember nem is élt, azaz: „non person”. Írónk is „non person” volt a Rákosi-rezsim számára, s majdhogynem végleg elnyelte a börtönköztársaság útvesztője; sokak számára az is maradt máig, s jóllehet, „patriarchai” tekintélyét nem vonja kétségbe senki, a hazai irodalmi élet – a hivatalos elismerések ellenére is – még mindig úgy kezeli, mintha nem lenne monumentális életmű a háta mögött.

A darabot ezoterikus műnek is tekinthetnénk, hiszen „az álom ellenmozgással forgó kettős korongján” a tanúk sora leng egymáson keresztül, s tűnik tova – mint árnyalak. Mindegyikük Emberünk ellen vall: „kolomposnak született az istenadta”, nekiment a nyílzápornak, a dárdaszórónak, ostromtornyok hámistrángjába befogva. Nem csoda, hogy „kereszten végezte a tökfilkó”. Jézustól kezdve tehát korunk vértanú lázadóiig mindenki egyesül az Egyszeri Ember alakjában – de a figura alteregójellege is nyilvánvaló. Az utolsó szó jogán mellverdesve mentegetőzik, mint aki „még nem tudja, hogy olybá vétetik, hogy nem élt!”. Megbüntetését életének szemtanúi közül senki nem kívánja, hiszen „sem a hiányjegyzékből nem hiányzik, sem a feledés bűnlajstromában nincs nyoma”. Vagyis most már „nem sok vizet zavar”... A kis egyfelvonásos szimbolikusan magába sűríti az egész elmúlt korszak tragikumát: az Egyszeri Ember szenvedett-küzdött, s nyomtalanul elnyelte az Idő. Most, amikor végre a maguk teljességében feltárultak a Terror Házának borzalmai, őt senki-semmi nem kárpótol(hat)ja jogfosztott életéért.

Határ Győző igazi drámaírói korszaka a hatvanas–hetvenes évekre tehető, amikor a BBC-nél őrá bízzák a színház- és filmkritikai rovatot, lehetőséget kínálnak hangjátékainak előadására, karácsonykor és húsvétkor pedig az általa átköltött és rendezett kora

középkori angol misztériumdrámákat sugározzák. Összesen nyolc darabot fordít és mutat be a szóban forgó ünnepi játékok közül, maga válogat hozzájuk aláfestő zenét, s a BBC egész Magyar Osztálya boldogan vesz részt előadásukban. „Előálltak a válogatott cigánylegények – emlékezik az író *(Életút,* 3. kötet, 132–133. p.) –, akik tudtak valamelyest alakítani, s számba jöhettek mint közördögök, kisangyalok, sáfárok, királyok, vezérek és alvezérek, poroszlók, pásztorok"; örömmel s nagy zenei csinnadrattával olykor kicsit túl is játszva adták elő a maguk szerepét. A darabok itthon is megjelentek 1988-ban a Szent István Társulat kiadásában, *Görgőszínpad* címen. A jelenlegi igen terjedelmes drámakötetbe nem kerültek be – érthetően, hisz így is 1450 oldalas a könyv! –, de a határi világkép, a színpadtechnikai megoldások s az ironikus formálásmód tekintetében mindenképpen az életmű szerves részének kell őket tekintenünk. A magyarra átültetett karácsonyi játékok jórészt az apokrif evangéliumokra támaszkodnak, s meglehetősen világias, olykor vulgáris szemléletűek, helyenként blaszfemikusak. *Az ártatlanok lemészárlása,* a *Betlehemes játék,* a *Krisztus születése,* a *Tébrus tolvaj* a népi-vásári komédiákra emlékeztető „mókajáték": A húsvéti ünnepkör három darabja *(Pilátus halála, Jézus pokoljárása, Feltámadás)* inkább a misztériumjátékokhoz áll közel. A cikluszáró nyolcadik darab – *Ludus de adventu Antichristi* – áttételesen is értelmezhető utalás korunk „sátáni" erőinek uralmára s szégyenteli vereségükre. Itt már a Végítélet idejében járunk. Két írásmagyarázó beszéli el a történetet, amint az a „Sidók Szent Könyvibe' írva vagyon" *(János jelenései):* a megjövendölt „csudák ideje" elérkezett. Maga az Antikrisztus is színre lép. A tömeg, sőt a királyok is rajongva hódolnak előtte, de a mennyekbeli Ének, Illés és a többi próféta szembeszáll vele. Mikhál arkangyal lángpallossal útját állja, s ő megszégyenülve alászánkázik a pokolra. Az angyali had halleluját zeng: „Új életre virradóra / áldassék e' fény e' hóra / s ki Tevője és Tudója / az Isteni Szeretet". Mindnyájan örömben vigadnak: Krisztus megmentette a világot az Antikrisztus rémhatalmától!

■

A BBC színház- és filmkritikai rovatának szerkesztése-gondozása más vonatkozásban is termékenyítő hatással volt a Határ-oeuvrere. „A szigetország vezető színházainak első soraiban végigülni a legizgalmasabb avantgárd ősbemutatókat, »egykorú szemtanú«-ja lenni a modern angol dráma II. Erzsébet korabeli megújhodásának Pintertől Osborne-ig, Beckett-től Simpsonig, Bennett-től Barnesig, minden korok külföldi szerzőiről és drámai remekek felújításáról nem is beszélve; s utána felkérődzősen újra végigélvezni, amikor az ismertetést róla megírom – mindez nagyon is a szájam íze szerint való volt, s egyenesen »az én asztalom«" – emlékezik az író ezekre a pezsdítő szellemi élményekkel teli évekre *(Életút,* 3. kötet, 131–135. p.). Mindösszesen ezernél is több kritikát olvastak be tőle, részint a BBC-nél, később pedig a SZER-nél.

1972-ben megjelent drámakötete, a *Sírónevető* „margójára" írja: „Jó évtizede figyelem az angol színpadot; felújításokról, bemutatókról, fesztiválokról kötetekre menő színikritikát, beszámolót írtam, valamennyi elhangzott az éteren, jó néhány napvilágot látott a nyugati magyar sajtóban. Ismerem az angol közönség reakcióit csakúgy, mint az angol színikritikusok reflexeit, [...] ők más kultúra jelrendszerére vannak bekódolva-behangolva, aszerint tájékozódnak..." *(Kísértet-tárnák.* In: *Légy minaret!* 116–118. p.)

Ez a másfajta kritikusi attitűd és közönségreakció Határnak nagyon is ínyére való, és őt is olyan darabok írására ihlette, amelyek az európai-amerikai dráma hatvanas–hetvenes évekbeli virágkorának vonulatába illenek. Ekkortájt a világszínpadon – már-már a hagyomány integráns részeként – együtt élt a XX. század minden drámai újítása. A francia Artaud-féle „kegyetlen színház" eszközrendszere vegyült Shaw szatirikus drámáinak fekete humorával, Brecht elidegenítő dramaturgiájának ironikus intellektualizmusával; a dürrenmatti analitikus groteszk mellett teret nyert ekkorra már a Ionesco–Beckett-abszurd, Osborne és Pinter sokkoló színháza; mellettük hódítottak a mítoszokat átértelmező színpadi kísérletek: az amerikai újrealizmus (Miller), illetve a mélylélektani dráma (Williams, O'Neill), az egzisztencialista tézisdráma (Sartre), valamint Camus tragiko-ironikus darabjai. Ugyanakkor kiapadhatatlan forrásként jelen volt és van azóta is a Múlt – a nagy görög tragédiaírók és Shakespeare mellett Arisztophanész vígjátékai, az olasz commedia dell'arte, Molière, a népi burleszk, a farsangi komédiázás és a modernebb tragifarce minden árnyalata.

Ebben az eleven drámai közegben írónk – érthetően – nem a magyar színjátszás tradicionális vonulatát építi tovább, hanem úgy ír, olyan témákat választ feldolgozásra, mintha a magyar befogadói köztudat is megszokta volna már mindazt, amit az európai közönség. Így került abba a furcsa helyzetbe, hogy mind a diaszpóra publikuma, mind a hazai színházak (mindmáig!) elutasítják darabjait. Néhányat bemutattak ugyan itthon közülük *(Patkánykirály, Elefántcsorda),* de azok is visszhang nélkül maradtak. „Ha a fordítói varázsvessző érintésére a *Sírónevető* átváltozna franciára vagy angolra" – vélekedik Gömöri Györgynek adott interjújában (in: *Az Ige igézetében.* 202. p.) –, akkor a modern drámaírás derékhadában jutna neki hely („sem különösebben jelentős, sem feltűnő nem volna"). Egyik-másik darabját nagyon is előadhatónak érzi – „annyira »vérbeli színház«, hogy még csak különleges színpad sem kell hozzá, nemhogy népes színészgárda". Azzal azonban maga is tisztában van, hogy bár az életművön belül egészen kivételes helye és szerepe van monumentális világdrámájának, az ezredvég apokaliptikus valóságát megjelenítő rémvíziónak, a *Golghelóghi*nak, a mű megjelenítése olyan hatalmas és modern technikai menazsériát és színészgárdát kívánna, amilyenre a hazai színházi viszonyok közepette nemigen van lehetőség. Így – bármily fájdalmas legyen is ez számára – beérte azzal, hogy a szombathelyi Életünk Kiadó két kötetben megjelentette 1990-ben. Jelentősebb visszhangot azonban nem keltett – legalábbis színházi berkekben nem.

Határ Győző drámai oeuvre-je voltaképpen beleillik a közép-európai abszurdnak abba a vonulatába, amelyet Mrożek, Gombrowicz, Różewicz, Hrabal és Örkény neve fémjelez, s amelynek itthon is voltak már a hatvanas–hetvenes években jeles művelői (Szakonyi Károly, Páskándi Géza stb.). Azóta pedig az újabb generációk meghonosították a műfajt, hozzászoktatták a nézőket az absztrakcióhoz; néhány „kísérleti" színpadunkon a legmodernebb darabokat is képesek európai színvonalon megjeleníteni. Így hát Határnak is meglenne a helye a hazai színjátszásban – ha rendezőink (fel)ismernék a jelentőségét. Az a fajta ezoterikus-filozofikus létértelmezési mód pedig, amely színpadi művei többségét jellemzi, egyedülálló a magyar drámatörténetben – Hamvas prózája-esszéi, Weöres lírai szimfóniái foghatók csak hozzá. Leleplezi a „léttitkokat", bepillantást enged a psziché és az intellektus működési törvényeibe, s az ezredvégi világállapot csontvázát tárja elénk, a különböző nézőpontok ütköztetéséből kibomló belső – absztrakt – képét. Drámái tehát hozzájárul(ná)nak ahhoz, hogy mélyebben értsük, több nézőpontból szemléljük a korszakot, amelyben élnünk adatott.

Darabjainak egy csoportját *(Gargilianus, Pásztoróra, A kötélvilág)* mítoszi karakterük okán kifejezetten az ezotéria körébe sorolhatjuk – műfajukat maga határozza meg: „titokjáték". Jóllehet ezekben is jelenkorunk kérdéseire keresi a választ, „aktualitásuk" mégis örökérvényűségükben rejlik; szerzőnk ugyanis tisztában van vele, hogy a dolgok, jelenségek, eszmék világa a történelemben örök körforgásban ismétli önmagát. Többi darabját – az allegorikus mesejátékokon kívül – korunkról és korunkhoz közvetlenebbül szóló társadalmi szatírának tekinthetjük, amelyekben részint az ezredvégi „világrobbanást" jósolja meg, másrészt – negatív utópiaként – „rémséges" jövőnket festi le, mint amelyből kiveszett minden tisztesség, hagyományos érték, jóság, szeretet – csak az öregek őrzik még ennek nyomait-emlékeit *(Szalamandrák, A ravatal, Libegő, Bunkócska, Hamu a mamumondó).* A hatalom működésének természetrajzát tárja fel a *Hernyóprém*ben; néhány lélektani abszurdjában pedig azokat a pszichés torzulásokat elemzi, amelyek jórészt a modern civilizáció következményei – de itt is megvannak a mesei-mítoszi

Summary

Our last issue of the year opens with the monthly reviews. Authors are Balázs Urbán, Andrea Tompa, Balázs Perényi, Tamás Tarján, Lóránt Péteri, Tamás Koltai, Judit Szántó, László Zappe, Csaba Kutszegi and Andrea Stuber who share with the reader their impressions of Pushkin's *Boris Godunov* (Madách Chamber Theatre), István Tasnádi's and Árpád Schilling's *My Homeland, My Homeland* (the Chalk Circle Company at the capital's Great Circus), *Getting Horny* (director Sándor Zsótér's version of Euripides's *Bacchantes* at the Katona József Theatre), Ibsen's *Peer Gynt* and János Székely's *Caligula's Procurator* (National Theatre), Verdi's *Macbeth* (State Opera House), Jon Fosse's *An Autumn Dream* (The Chamber), Maxim Gorky's *The Summer-Guests* (Comedy Theatre), Shakespeare's *King Lear* (Zalaegerszeg), *Kaspar*, a dance production by the company Civilian Quarter at the Artus Studio and Allan Livier's *Hell* (The Stage).

An interview by Tamara Török introduces an interesting and many-sided actress: Erika Molnár.

In our column on world theatre Andrea Tompa presents a retrospective program seen at Kolozsvár/Cluj, consisting of the most important productions of Vlad Mugur, an outstanding Rumanian director recently deceased. Livia Fuchs was present at the Dance Biennale of Lyon where the program was focusing on the dance of Latin America; and János Novák went to Seoul to take part in the XIVth Congress and Festival of ASSITEJ, the Federation for Children's and Youth Theatre.

In our column on theatre history Csaba Galántai presents the formative years of László Márkus (1881–1948), an all-round personality of our theatre who had a productive career as journalist, aesthetician, playwright, director, designer and manager.

We also publish a review on a book: Emőke G. Komoróczy read for us the collected plays of Győző Határ, Hungarian author and critic living in England.

Playtext of the month is Calderón's *The Great World Theatre* as translated and introduced by Péter Fábri.

---

előképek *(Mangún, Patkánykirály, Némberköztársaság, Elefántcsorda)*. Ezek a drámák segítenek – segítenének – abban, hogy őszintén, kendőzés nélkül szembenézzünk korunk valóságával, s ha még lehet, jó irányban befolyásoljuk a spontán folyamatokat.

Szürreális-ezoterikus formálásmódjuk ellenére a Határ-művek olyan mélyen gyökereznek valóságunkban, hogy minden darabnál azt érezzük: „rólunk szól a mese". 1989–90-es reményteli társadalmi váltásunkat ő már szinkronban megörökítette *Erdőréme* című allegorikus mesejátékában (meg is jelent *Mangún* című drámakötetében – London, Aurora Könyvek, 1992). Mint egykoron Phaedrus fabuláiban és La Fontaine állatmeséiben, itt is „örök emberi" típusok jelennek meg, amelyek azonban a hazai viszonyokból nőnek ki. A három „jópipa" (Mackómuki, Rókabóka, Kerecsen szarka), illetve a gonosz farkas, Kacifánt, valamint a három „Haramia" (Hihehuha, a sakál, Gyalugyula, a hiéna, no meg Pudipadács, a borz), a semmirekellő Tekergő Gergővel egyetemben – aki a többiek marakodásából hasznot húz –, közelmúltunk, sőt jelenünk „alakos" figurái. A rendszerváltás nagy kísérlete, illúzió-álma tovaillant; Tekergő Gergő a varázsbottal eltűnt Öregerdő sűrűjében – mi pedig itt maradtunk, Mackómuki nótáját dúdolgatva: „szép vót jó vót igaz se vót! / ki-ki ballag szállására / majd istápol ez behemót / öreg erdő – nincsen párja".

Szó sincs tehát arról, hogy a Határ-drámák „világon kívüliek", netán a fantasztikum körébe utalhatók lennének; nagyon is „értünk valók", aktualitásuk égetőbb, mint valaha. S bár a művek zöme a hatvanas–hetvenes években keletkezett, „antiutópiaként" egy olyan világot örökítettek meg, amely mára rémvalósággá változott. Ha színpadon is láthatnánk őket, talán még lenne rá esélyünk, hogy fordítsunk ezen a tendencián, hiszen mint tudjuk: „a nevetés öl." Szükségünk van/lenne rá, hogy szembesüljünk önnön rosszabbik énünkkel, s – visszariadva tőle – tudatosan próbáljunk hamis irányultságunkon, tévhiteinken, túlhaladott beidegzettségeinken változtatni. Csak akkor léphetünk ki a Múlt betegségeivel terhelt „karmikus" körünkből („Bal sors akit régen tép..."), ha van erőnk szembenézni mindazzal, amit elrontottunk. „Szlogenekkel", egymás „övön aluli" ütlegelésével nem változtathatjuk meg a realitásokat, legfeljebb csak egymást kioltó, ellehetetlenítő kettős hatalmi „váltógazdaságot" hozhatunk létre. Határ Győző, aki száműzte a napi politikát az irodalomból, és megvetette a szociografikus ízű szépirodalmat – lám, áttételes eszközökkel sokkal mélyebben világítja át számunkra emberi-nemzeti létünk alapproblémáit, mint az úgynevezett „realista" írók!

Az Argumentum Kiadó az egész magyar irodalom régi adósságát törlesztette, amikor vállalkozott a Határ-színművek egyetlen vaskos kötetben való megjelentetésére, gyönyörű kiállításban, a darabok keletkezésére vonatkozó jegyzetekkel ellátva. Így most már talán azt is remélhetjük, hogy egyik-másik színi rendező felfigyel a művekre, s netán színházban is láthatunk néhányat közülük. Esetleg az új Nemzeti Színházban.

Argumentum Kiadó, Budapest, 2002.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

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

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

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft,
fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t .....pld.-ban

.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

.....

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

ellenfény
kortárs tánc és színházművészet

2002/8.
HALÁLUTAK ÉS SORSTÖRTÉNETEK

PONTFÉNY: Nagy József
Egy ismeretlen naplója (Péter Márta)
Éjfél után
(Balogh József, Várszegi Tibor)
Beszélgetés Nagy Józseffel

NAGYÍTÁS: Pác – Újvidéki Színház
Sándor L. István tanulmánya

VISSZFÉNY:
Liliom – H. U. D. I. (Sebestyén Rita),
Osiris tudósítások – Artus (Mestyán Ádám),
Getting horny – Katona (Tarda Orsolya)

FÉNYJELEK:
Halász Tamás, Nánay Fanni, Sebestyén Rita írása külföldi előadásokról, vendégjátékokról

KAPHATÓ A CITY PRESS ÉS RELAY HÍRLAPÜZLETEIBEN

ELŐFIZETHETŐ: ESELI@AXELERO.HU

WWW.ELLENFENY.HU