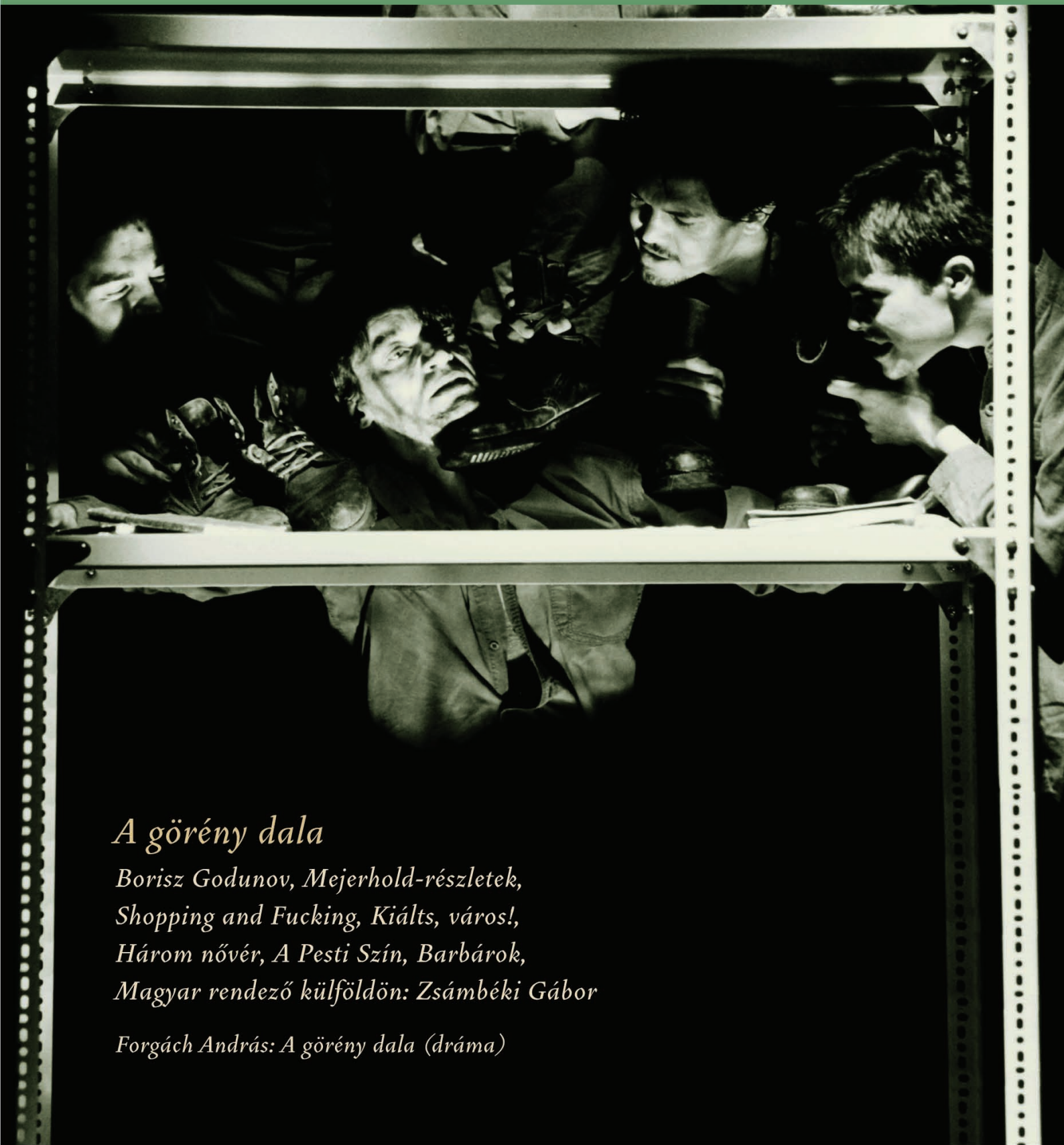
2003. JANUÁR

XXXVI. évfolyam 1. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



A görény dala

Borisz Godunov, Mejerhold-részletek,
Shopping and Fucking, Kiálts, város!,
Három nővér, A Pesti Szín, Barbárok,
Magyar rendező külföldön: Zsámbéki Gábor

Forgách András: A görény dala (dráma)

Máthé András felvétele

KIÁLTS, VÁROS!

Schiller Kata felvétele

CSIPKERÓZSIKA

Mezey Béla felvétele

SÚLYOS SUHANÁSOK

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.
XXXVI. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVI. évfolyam 1. szám ▪ 2003. január

BORISZ GODUNOV

▪ Fodor Géza: PUSKIN A MADÁCH KAMARÁBAN **2**
Egy irigykedő dramaturg benyomásai
▪ V. E. Mejerhold: RÉSZLETEK A BORISZ PRÓBAJEGYZŐKÖNYVÉBŐL **7**

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Tarján Tamás: A HULLA MARAD **10**
Forgách András: A görény dala
▪ Forgách András: (B)ANÁLIS BRUTALITÁS **12**
Mark Ravenhill: Shopping and Fucking
▪ Csáki Judit: SPIRÓ ÉS PÉCS **15**
Az imposztor; Elsötétítés
▪ Stuber Andrea: 1075 ..... **17**
Horváth Péter: Kilencen, mint a gonoszok
▪ Koltai Tamás: HARMINC ÉV UTÁN, UGYANOTT **19**
Szabó Magda: Kiálts, város!
▪ Szántó Judit: MEGMARADNI A FELSZÍNEN **20**
A Pesti Szín
▪ Tompa Andrea: UTAZUNK MÁRIS, LONDON, PÁRIZS! **22**
Mosonyi Aliz–Szőke Szabolcs: Csipkerózsika
▪ Urbán Balázs: BÚGÓCSIGÁK, SZEREPEK **24**
Csehov: Három nővér

VENDÉGRENDEZŐ IZRAELBŐL

▪ Vesztl Zsófia: TÚLÉLŐK **26**
Dalton Trumbo: Johnny háborúja; Martin Sherman: Rose
▪ GYÖKEREK **27**
Interjú Ilan Eldaddal, Ruth Eldaddal és Martin Shermannel

DISPUTA

▪ Sándor L. István: AZ ERŐSZAK ESZTÉTIKÁJA **30**
Kritikai szemle Horváth Csaba Barbárok című előadásáról

MAGYAR RENDEZŐK KÜLFÖLDÖN

▪ CSILLOGÓ SZÍNHÁZI PILLANATOK **38**
A Kis Eyolf norvég kritikái

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: FEHÉREK KÖZT EURÓPAI **42**
A Budapesti Táncszínház bemutatói
▪ Lőrinc Katalin: HOMMAGE À DOHNÁNYI **45**
A Magyar Nemzeti Balett előadása
▪ Halász Tamás: SZERELEM ÉS ELMÚLÁS **46**
ErosThanatos; Halál és a lányka

DRÁMAMELLÉKLET
Forgách András: A GÖRÉNY DALA

A CÍMLAPON: A görény dala (Stúdió K.)
Schiller Kata felvétele
A HÁTSÓ BORÍTÓN: Kulka János (Kuligin) és Moldvai Kiss Andrea (Mása) a Három nővérben (Radnóti Színház)
Koncz Zsuzsa felvétele

Fodor Géza

Puskin a Madách Kamarában

■ EGY IRIGYKEDÕ DRAMATURG BENYOMÁSAI ■

Önvallomással kezdem: Shakespeare és Csehov darabjai mellett nemigen van dráma, amely személyesen olyan fontos volna számomra, mint a Borisz Godunov. *Dramaturgi működésem egyik legnagyobb kudarca, hogy azok közül a rendezõk közül, akikkel munkatársi viszonyba kerültem, senkit sem tudtam meggyőzni fontosságáról, előadásának szükségességéről. Egyikük, akit igazán nagyra becsülök, azzal hárította el, hogy krónika, nem dráma. Az egyetlen rendező, akivel szellemi kapcsolatunk hajdani kialakulásában az egyik kapocs éppen a* Borisz *értékelése volt – Babarczy László –, utóbb, 1990-ben, igazgatóként műsorra is tűzte Kaposváron Lukáts Andor rendezésében. Maradt tehát a magam virtuális „magánszínháza": tanárként időnként féléves drámaelemző szemináriumot tartottam belőle, hol a Zeneakadémián, hol az egyetemen.*

Horváth Virgil (Grigorij), Járó Zsuzsa (Marina) és az Accord Quartet

A *Borisz Godunov* csakugyan nehéz mű, nem adja magát könnyen. A legtömörebb dráma, amelyet ismerek. Olykor nagy ívű retorikája ellenére is tömörebb, mint megannyi szűkszavú darab. Mert a szűkszavúság nem okvetlenül tömörség is egyben. A szűkszavú *Woyzeck* tömény, de nem tömör: minden szavának radioaktív sugárzása van, mely auraként veszi körül. Beckett szűkszavú kései szövegei nem tömörek, hanem redukáltak. Puskin viszont olyan lapidáris nyelvi egységekből építkezik, melyeknek inkább a súlyát érezzük, mint a drámai dinamikáját. A jelenetek erősen zártak. Hogyan tud behatolni ezekbe a zárt egységekbe az autonóm színjáték, s hogyan tud kibontakozni bennük? Milyen lehetőségei vannak a kompakt szöveg tolmácsolásán túl? Ez a puskini klasszika olyan színházi interpretációjának a nagy kérdése, amely nem akar visszasüllyedni a „Literaturtheaterba", hanem a dráma rejtett

és aktuális komplexitásának s a színjáték érzékletes komplexitásának egymást inspiráló egységére tör. Hogy a magyar színházkultúrában nincsen jelen a mű, nem meglepő – nem a mi nemzeti hagyományunk része, csak egyike a számtalan nálunk nem játszott klasszikus remekműnek. Az 1990-es kaposvári előadás előtt egyetlen produkciója volt: Horvai István rendezte Veszprémben, 1967-ben.

Annál többet mond, hogy az orosz színházkultúrában sem repertoárdarab. A *Borisz Godunov* 1831-ben jelent meg nyomtatásban, de cenzurális okokból csak 1870-ben került először színre. Ám míg egyfelől része lett az orosz irodalmi kánonnak, addig másfelől nincsen jelentős színházi interpretációtörténete. A dráma belefulladt a historizmusba, csupán egyetlen kísérlet volt ígéretes: többszöri nekifutás után Mejerhold 1936-ban meg akarta rendezni a maga színházában, de már a próbafolyamatot letiltották. A próbákról fennmaradt jegyzőkönyvek és feljegyzések s a későbbi visszaemlékezések máig a legrevelatívabb olvasmányok a darabbal kapcsolatban. Mejerhold szétrobbantotta a puskini klasszikát, hihetetlenül dús, gazdag, mozgalmas és erős életvilágot teremtett a színpadon, s ennek elementáris érzékiségén belül kapott szerepet és értelmet a szöveg. Annak a készülő, de megfojtott előadásnak a komplexitása és formátuma utol nem ért példaként lebeg a színháztörténetben. Azóta a legfontosabb vállalkozás valószínűleg Ljubimov 1982-es tagankabeli rendezése volt, amit persze megint csak betiltottak, s csupán 1989-ben kerülhetett a közönség elé. A darab a nyugati világ színházkultúrájában végképp nincs jelen, annál figyelemreméltóbb, hogy Dogyin inspirációjára 2000-ben Declan Donnellan vendégként megrendezte Moszkvában, s a produkciót Nyugat-Európában több helyen is bemutatták. Hogy a történelmi dráma iránt, melyben oly nagy szerepet játszanak a hatalmi aspirációk, úgynevezett „történelmi időkben" élénkül meg a színházi érdeklődés, magától értetődik, s nem csoda, de elismerést érdemlő és örvendetes tény, hogy váratlanul a magyar színházi életben is eszébe jutott valaki(k)nek.

A Mácsai Pál vezetésével önállósuló és jó szellemű Madách Kamarának, valamint Kovalik Balázs radikális színházi gondolkodásának társulása garantálta, ha még nem is okvetlenül a megoldást és a művészi sikert – a megoldást és a művészi sikert soha semmi nem garantálja –, de legalább a *lényegi* gondolati és teátrális kérdésfeltevést. Kovalik a műsorfüzetben világosan megfogalmazta a maga kérdéseit és szándékait: „A darab a hatalomról, a hatalomért folyó harcról szól. Ezt a harcot általában az agresszió különböző formáival szokták ábrázolni. Az érdekel, létezik-e verbális színház, amelyben a küzdelemnek egy másik síkját lehet megragadni. Nem a kifelé irányuló részét, amikor ütünk, hanem a belső folyamatot. Amikor bizsergés indul el az emberben, és összeszorul a torka, mert megérzi a hatalom ízét... Amikor megneszeljük a döntés lehetőségét, amitől más irányba futhat tovább az életünk." „Azért is jó, hogy kamaraszínpadon játsszuk a darabot, mert így lehetőség nyílik arra, hogy azokkal az értelmekkel és érzelmekkel foglalkozzunk, amelyekre kíváncsiak vagyunk. Nagyszínpadon biztosan akciókkal kellene feldúsítani az előadást, de itt, ahol közel van a partner és a néző, a »biológiára« lehet koncentrálni." „Félelmetes és szomorú egyszerre, ahogy az emberek küzdenek, tépik egymást a hatalomért – igazgatói posztokért, díjakért, kitüntetésekért. A kisemberek szintjén autóért, lakásért. Vérre menő viták folynak, hogy ki öntözte meg gépolajjal a másik virágait, vagy ki halkítsa le a rádióját stb... Minden ember rangot akar magának, hírnevet, dicsőséget, öröklétet, hatalmat – és közben elfelejtjük, hogy mindannyian egy fémdobozban végezzük, lefagyasztva. Ebben a darabban is mindenki harcol, itt aztán még szerelem se nagyon van, csak önös érdek és karrierizmus. Talán ha hűtőkamrára emlékeztető boncterembe kerül ez a szöveg, állandóan érzékelhetővé válik e »két és fél órán át tartó« teperésnek az értelmetlensége. Ebből a perspektívából nézve persze minden értelmetlen. Az is, amit itt most elmondtam. Végső soron színházat csinálni is értelmetlen. Hiszen a végén mindannyian ott fekszünk majd."

Íme, a radikális *végiggondolás* szép példája, mely végiggondolás azonban, ha mégiscsak *értelmes* tevékenységet hivatott szolgálni, csupán a közegellenállás nélküli gondolkodás szférájában teljesedhet be, a komolyan veendő és vehető „színházcsinálás" gyakorlatában csak addig mehet el, amíg segít könyörtelenül éles fénnyel átvilágítani egy konkrét életterület „biológiáját", de meg kell torpannia az általa vezérelt művészi tevékenység értelmességének tagadása előtt, hacsak nem vállalja a végigvitt szkepszis tartásnélküliségét és frivolitását. Kovalik Balázs, a *rendező* imponáló következetességgel ment el addig a pontig, s legalább annyira imponáló biztonsággal állt meg azon a ponton, ameddig radikális gondolkodása művészileg termékenynek bizonyult, s nem tette meg az önelsúlytalanításnak azt az utolsó lépését, amelyet nyilatkozóként megtett.

Amit Kovalik a *Borisz Godunov* tárgyának mond, valóban központi problematikája a drámának, s kell-e bizonygatni, hogy itt és most abszolút aktuális? Nem mint aktuálpolitikai allegória, hanem éppen az ember hatalomhoz való viszonyának a „biológiája". A rendezés jól látható célja ezt a „biológiát" mintegy laboratóriumi körülmények között vizsgálni, alapképleteiben, modellekben megragadni, tiszta formára hozni. Ezt átütőerővel színházi élménnyé tenni – becsülendő és fontos vállalása egy rendezőnek, egy színháznak. Innen nézve azonban Puskin drámája, amellett, hogy nagy lehetőség, sok terhet is hordoz. Voltaképpen az egész klasszikus dramaturgia teher. A klasszikus dramaturgia lényege éppen a „biológia" elrejtése, a teljes élet illúziójának felkeltése, melynek gazdagsága mögül, közvetlenül és dúsan életszerű közegén keresztül, éppen csak átsejlenie szabad a „biológiának". Az a dráma, amelynek lényege a cselekmény, s azt a figuráknak egyrészt folyamatos pszichológiai logikájából, másrészt makro- és/vagy mikrokonfliktusaiból fejleszti ki, sokszor kétszintű szituációkkal dolgozik: a drámaíró által megadott dialógusok és akciók nem közvetlenül hordozzák a figurák motivációit és intencióit, a lényeges szituáció a közvetlen szituáció mögött, mélyen rejtőzik, s nagymértékben a rendezői és színészi interpretáció kérdése. A színjáték egyik legfontosabb feladata éppen az, hogy a közvetlen szituációt transzparenssé tegye a lényeges szituáció számára. Ennek a kettősségnek egyik formai következménye, hogy a közvetlen szituációnak többnyire megvan a maga rituáléja. A klasszikus dráma jelenetei önmagukban is kis drámák, saját felvezetéssel, kibontakozással és levezetéssel. A nagy forma szintjén a cselekmény eseményszerű lebonyolítása gyakran redundáns a lényeges emberi tartalmakhoz képest. Brecht – legyen bármilyen szokatlan vele kapcsolatban ez a kifejezés – egy új érzékenység jegyében arra a belátásra jutott, hogy a színháznak, ha nem akarja elfogadni a világ, az emberi viszonyok szörnyűségeit, élesebb fénnyel és gyökeresebben kell átvilágítania e szörnyűségeket, s ezért fel kell hagynia a klasszikus színház illuzionista körülményeskedésével. Egy új színházat képviselt, mely már elvesztette hitét a cselekmény és a rituális jelenetépítkezés felrázóerejében, s olyan egyszerű szituációk kiválasztására-megkonstruálására, körülhatárolására és egymás mellé helyezésére törekedett, amelyekben koncentrált gesztikus képletekbe sűrűsödnek a világ, az emberi kapcsolatok szörnyű mechanizmusai.

Bárhogyan viszonyuljunk is egyénenként Brechthez, az általa megélt ellentmondás még kiélezettebb állapotában létezünk: a mind bonyolultabbá váló viszonyok egyre durvulnak, s a művészet erre mind érzékenyebben reagál. Csakhogy ez a reagálás paradox: az érzékenység nem a bonyolódás szubtilis nyomon követésére és leképezésére ösztönöz, hanem az eldurvulás formáinak felnagyító modellálására. A színház, ha meg akarta őrizni ítélőképességét a világ, az élet dolgaiban, nem térhetett vissza a pszichológiai árnyaláshoz és részletezéshez, hanem az emberi viselkedés alapformáinak-alapmechanizmusainak betegségeit kellett és kell demonst-

Béres Ilona (Sujszkij) és Gálffi László (Borisz)

rálnia. A színházban ma fontosabbak a kipreparált viselkedésmodellek s ezek titkai-törvényszerűségei, mint a cselekmény- és jelenetbonyolítás. Aki ma a *Hamlet*tal foglalkozik, aligha fogja ugyanolyan inspirálónak találni az utolsó két felvonást, mint az első hármat; a cselekmény itt már nem a hamleti viselkedés megfejtését, hanem az eseményszerű lebonyolítást igényli, s ennek fordulatai (a végén a vívásjelenettel és a halálsorozattal), melyek talán érdekesek lehettek a korabeli közönségnek és az illúziószínházban, ma inkább kínos feladatok. És nem temet-e mindent maga alá az „izgalmas" cselekmény a *Don Carlos*ban, nem fojtogat-e mindent, ami emberileg mély a darabban? Legutóbb Weöres Sándor zseniális *Octopus*ának előadásszövegén dolgozva szembesültem azzal, hogy a nagyigényűen megkomponált és a költő által mindvégig töretlenül kontrollált cselekmény és szituációépítkezés mennyire ellene dolgozik a viselkedésmodellek plasztikájának. A *Borisz Godunov* ugyanezzel a nehézséggel szembesít. Míg a klasszikus dramaturgián belül a dráma nagyon tömör, addig a belőle ma legizgalmasabb probléma, az emberek hatalomhoz való viszonyának „biológiája" felől nézve színházilag nagyon is redundáns.

Kovalik Balázs a maga kérdésfeltevésének jegyében szuverénül bánt Puskin szövegével. Mindenekelőtt újrafordíttatta a darabot. Gáspár Endre vagy Németh László fordítása alkalmatlan egy nem stílushű előadás számára; az új szöveget Radnai Annamária nyersfordítása alapján Térey János készítette. Ez a magyar változat nemcsak hogy – a mai közbeszédhez közelítve – alacsonyabb regiszterbe helyezi a darab nyelvét, de drámailag direktebb, aktívabb is a korábbi fordításoknál – alkalmas előadásszöveg. Második lépésként Kovalik következetesen lebontotta a klasszikus dramaturgiát. A színjátékot nem az eredeti szövegfolyamat mentén vezeti, hanem kiemeli a szöveg legjellemzőbb részeit, s a többit elejti, áthelyez szövegeket, szövegtöredékeket olykor új egységekké montíroz; kiiktatja a klasszikus jelenetépítés rituáléját, megszünteti a szituációk kétsíkúságát, amennyiben nem bajlódik a közvetlen szituációkkal, helyettük az emberi motivációk és intenciók mögöttes, lényeges szituációját emeli felszínre, s teszi így explicitté, és mindezzel felszámolja a cselekményt – helyette a gesztikussá sűrített viselkedésmodellek polifonikus rendszerét komponálja meg. Megjegyzendő: míg egyfelől sok mindent kihagy a darabból, másfelől felvesz olyan jeleneteket, melyek az autorizált és kanonizált drámaszövegben nem szerepelnek, de minden valamirevaló orosz Puskin-összkiadás közli őket függelékben. Feltevésem szerint ezek a részletek nem a cselekmény folytonossága végett kerültek be az előadásba, hanem a viselkedésmodellek plaszticitása érdekében.

A viselkedésmodellek működésének éles átvilágítását a rendező egy további radikális lépéssel éri el, mely már a figurákat érinti. A tiszta képletekhez képest mindig redundáns realizmust következetesen száműzi az alakításokból, elválasztja egymástól a színészt, a figurát és a szöveget, s gyakran mindegyiket elrajzolja. Az előadás elején Vorotinszkij és Sujszkij Borisz viselkedését értelmező szövegét maga Borisz mondja el, mintegy kívülről láttatva önmagát. Sujszkijt színésznő játssza, de nem effeminálva a szerepet, hanem önmagát arcától a mozgásformáján keresztül a beszédintonációjáig áthatolhatatlan és erőt sugárzó maszkká változtatva. Pimen nem idős krónikaíró, hanem fiatal, a szöveget magától eltartó, annak hitelét tartalmától függetlenedett, éneklő hanghordozással leromboló, tevékeny manipulátor. A kocsmajelenetben nyoma sincs *couleur locale*-nak, előadása egy primitív népi színjáték paródiája. Egy apró, de jellemző fogás: Varlam a darab szerint ötvenéves, ám nem elég, hogy fiatal színész játssza, életkorát a szövegben nyolcvanra növelték. A színész és a figura eltávolításának, széthúzásának eklatáns példája ez, tetézve a játék és a szövegmondás parodisztikus jellegével. A Pátriárkát és az egyik határőrt is nő játssza, Kszenyiját, Borisz fiatal leányát ugyanaz az idős színésznő, ezzel szemben Ruzját, Marina komornáját férfi színész. Mindehhez hozzájön, hogy Borisz, Grigorij és Sujszkij alakítóján kívül minden színész több szerepet játszik, s a meggyilkolt Dimitrijt és Borisz Fjodor fiát megszemélyesítő, de inkább a gyermeki ártatlanság és tisztaság általános és vádló mércéjét képviselő kisfiú kivételével valamennyien elrajzolják a figuráikat. A színész, a figura és a szöveg különtartása

hozza létre azt a feszültségteret, amely kitaszítja magából a redundáns realizmust, de amelyben mintegy megképződik a tiszta viselkedésmodell.

Az a döntés, hogy a produkció az ember hatalomhoz való viszonyának „biológiájára" koncentrál, s azt elementáris természeti erőként ismerteti fel – a bonctani demonstrációként funkcionáló játékmód mellett ezt a boncterem-díszlet emeleti falára vetített anatómiai ábrák és laboratóriumi folyamatok is nyomatékosítják –, átrendezi a Puskin-dráma figurahierarchiáját. Kovalik a műsorfüzetben közölt nyilatkozatában egyszer „a hatalom ízét" említi. Nem tudom, tudja-e: puskini kifejezést használ. Puskin a *Borisz Godunov*ról szóló 1829-es cikkében, mely egy N. N. Rajevszkijnek 1825 nyarán írt, el nem küldött levelén alapul, a „goûté de la royauté" kifejezést használja Marina figurájával kapcsolatban. A drámában ő képviseli a hatalom általi megszállottság szélső értékét. A másik póluson ott van azonban Pimen, a lemondás, a világból való kivonulás magas erkölcsiségű alakja – nem véletlen, hogy oly kedves és fontos volt Dosztojevszkijnek. A drámában a Pátriárka sem vesz részt a hatalmi harcban, ő merő naivitásból lép kétszer is szerencsétlenül, s járul ezzel hozzá Borisz bukásához. Mint Puskin említett írásából tudjuk, Gribojedov kritizálta is, hogy a bölcs Jov pátriárkából hülyét („sot") csinált. Az előadásban alapvetően más a helyzet. Pimen nem magas erkölcsiségű alak, mást sem tesz, mint hogy önjelöltté műti Grigorijt. Jelenetükben van egy erős pillanat. Grigorij megkérdezi: „Milyen idős volt a meggyilkolt herceg?" Pimen nem válaszol azonnal. Hosszan Grigorij szemébe néz, majd nagyon jelentősen, szinte szuggerálva mondja: „Úgy hétéves; igen, pont most lehetne – / – pont, mint te, annyi éppen, / S cár lenne már". S ezután be van iktatva az a Puskin által kihagyott jelenet, melyben egy szerzetes végképp rávezeti Grigorijt lehetőségére és feladatára. A következő jelenetben pedig a Pátriárka, ez a riasztó múmiává aszott, álságos-gonosz figura nem naiv tapintatból nem értesíti a cárt a kalandor szökéséről, hanem szándékosan szabad utat enged neki. A Puskin-dráma véletlenek összjátékából elinduló tragédiájával szemben itt hatalmi játszmák fogaskerekeinek tökéletes illeszkedését látjuk. Az előadásban – Borisz gyermekeit kivéve – mindenki „a hatalom ízének" a rabja, hatalmának maximalizálása motiválja, s ennek érdekében nem válogat az eszközökben. A „biológia" öntörvényű működésének művészi izolálása és felmutatása nem enged láttatni egyéb emberi vonásokat s főleg gátlásokat – így lesz az előadás a totális és rezzenetlen arcú cinizmus, a politikai s általában a hatalmi pofátlanság ironikus, mégis rémületes körképévé.

Ellene lehet vetni ennek az ábrázolásnak, hogy didaktikus. Igen, az. De a didaxis csak a történetileg korlátozott klasszikus művészetfogalom, klasszikus esztétika abszolút normává emelése felől nézve alacsonyrendű. Az egész középkori vallásos művészet – de maradjunk a színjátéknál: az egész középkori vallásos színjáték didaktikus volt, s ezáltal nyúlt bele a néző lelkébe, saját bűnösségének és üdvösségének kérdésével, legszemélyesebb sorsproblémájával szembesítve őt. A polgári illúziószínház megértő attitűdjét elutasító, a világ szörnyűségeit leleplező, azokon felháborodó, ellenük lázadó és lázító modern színház új meg új hullámai gyakran és esztétikailag legitim módon folyamodtak és folyamodnak a didaktikus ábrázoláshoz – a színházban időnként nagy szükség van alapdolgok művészi jelekkel való, de művészi körülményeskedéstől mentes, éles megvilágítására,

Borisz és Grigorij találkozása a lépcsőn

Koncz Zsuzsa felvételei

Békés Itala (Kszenyija) és Lénárt Áron (Fjodor)

tiszta felmutatására és a velük kapcsolatos egyértelmű állásfoglalásokra, ábrázolói gesztusokra. A Madách Kamara *Borisz Godunov*-produkciója didaktikus, de didaxisa nem intellektuális, hanem érzéki-metaforikus, s a „biológia" demonstrálása ellenére sem természettudományos érdeklődésből, hanem élményből, talán nem járok messze az igazságtól, ha azt mondom: kétségbeesésből fakad. A szenvedélyesen leleplező éleslátás és teátrális nyelv jóvoltából a didaktikusság nem gyengéje a produkciónak, hanem éppen abban van az ereje.

Ennek az írásnak azt a címet adtam: *Puskin a Madách Kamarában.* De nyersanyagként felhasznált elemein túl hol van itt a puskini tragédia? – vethető fel a kérdés. Nos, a rendezés eddig méltatott értékein kívül a produkció azáltal teljesedik be, hogy a rendező által inspirált színészek jóvoltából az emberi képletek olykor elidegenített, különböző típusú, de egyként taszító nyers érdekmechanizmusokként jelennek meg, olykor azonban a személyiség és a sors együttérzést kiváltó költészetével telítődnek. Az első típus fő képviselője Béres Ilona bravúros, formátumos, kemény, nagy erejű Sujszkija, s mögötte sorakozik Mácsai Pál éles, pontos, ironikusan leleplezett Pimenje, Végvári Tamás korlátoltanakronisztikus Vorotinszkija és korszerű-alkalmazkodó Gavrila Puskinja, valamint Járó Zsuzsa mai hideg – ha lehet így mondani – érdekcsajjá transzponált Marinája. A másik esetben nem csak olyan szuggesztív mozzanatokra gondolok, mint a Kszenyiját fehér kislányruhában és fehér bubifrizurával játszó hetvenöt éves Békés Itala szívszorító látványa és alakítása, az Eszelős habogását átszellemítő Dömötör András poétikus pillanata, Debreczeny Csaba eredetileg feltörekvő plebejus erőt és tehetséget képviselni hivatott Baszmanovjának zilált megjelenése, ideges viselkedése, máris kikezdett személyisége, a jellem szétesését előrevetítő labilitása vagy az egymásra kopírozódó cárevicseket megjelenítő kisfiú, Lénárt Áron sugárzó tisztasága és értelmessége. A lényegre törően egyszerűsítő produkció nagy érdeme, hogy a két legfontosabb szereplő, Borisz és Grigorij alakjában és viszonyában újrateremti a puskini dimenziót. Borisz Godunov enigmatikus figura. Múltjában sötét bűn, tehetséges és jó szándékú, elhivatott uralkodó, akit azonban csak a siker legitimálhatna, de sikertelen – ugyan hogy' is tehetné boldoggá az egész orosz népet? –, minden jó szándéka ellene fordul, szenved a méltánytalan vádaktól, viszont régi bűne miatt eluralkodik rajta a lelkifurdalás. Egy hosszú monológban feltárulkozik, s elpanaszolja ugyan sérelmeit és szenvedését, mégsem látunk bele a lelkébe, nem tudjuk, milyen a belső élete, hogyan dolgozza fel élete tapasztalatait. Az uralkodói szerep mögött lassan, de láthatatlanul elfogy az élet, s ő kiesik a világból. Gálffi László Boriszában világos az egykori hentes, a hatalom hideg technikusa, a vesztes, kétségbeesetten nyüszítő ember. De mégsem ezek teszik emlékezetessé a figurát. Hanem valami bűntudatot, fájdalmat, rezignációt is magában foglaló, bölcs, megbékélt, lírai sugárzás, mely nagyon mélyről jön, és melengető aurával veszi körül az alakot. Reinhardt egy írásában arról beszél, hogy számára az egyik legfontosabb színészi tulajdonság az átláthatatlanság. Gálffi Borisza ilyen átláthatatlan ember, de érezzük, hogy az élettapasztalatait nagyon mélyen dolgozta fel, s gazdag belső életet él. Nem kevésbé enigmatikus figura, mint Puskiné, de ami a drámában hiány, az itt számunkra megfejthetetlen, ám érzékelhető fénye a léleknek, a személyiségnek. Amit Puskin Borisza magába zár, arról nem tudunk, amit Gálffié, az néma, de nemes emberi minőségként megjelenik a színen.

Amíg Borisz figuráját ez a sugárzás egységessé teszi, addig Grigorijnak éppen az alakulása fontos. Horváth Virgil nagy ívű szerepépítésében szuggesztívek a fordulópontok és a lelki váltások. A forrongás jelenetei után szimbolikus, ahogy mezítelenül elindul a kolostorból a világba – lehetőségek megtestesülése, nyitott emberi lény. Aztán az elhatározó pillanat, amikor a kocsmajelenetben elrúgja maga alól a talajt, és beleveti magát a szerepbe: „Ki tud itt olvasni? – Én tudok." A kiállás a sorsszerűség súlyával hat. Az első lengyel színben tehetséges és könnyed a szerepjátszás,

mintha tényleg csak játék volna, s nem is érezné a súlyát. De a Marinával való jelenetben Grigorij kísérletet tesz rá, hogy kilépjen a szerepből, és önmaga legyen: őszinte ember. Marinának azonban csak a státus kell. Horváth Virgil szépen viszi végig, hogy az önmagává válás utolsó kísérletének kudarcából, az ember megalázásából és összeroppanásából hogyan vezet vissza a cinizmus az életmentő szerepbe. S a végpont: a kiégett ember és a ráfagyott embertelen szerep – a patetikus, álszent szöveg az orosz vér féltéséről és a lelkes Kurbszkij hátba szúrása. Horváth Virgil alakításában pontosan, tisztán rajzolódik ki a felívelő pálya és az emberi hanyatlástörténet egymásra vetülő ellenmozgása.

A *Borisz Godunov*nak mint történelmi drámának egyébként mély értelmű dramaturgiai sajátossága, hogy a két „Gegenspieler", a két egymásra vonatkoztatott sors embere, a cár és az Önjelölt nem találkoznak. A produkció nem kevésbé mély értelmű két pillanata, amikor a sorsa felé mezítelenül elinduló, a háttérben lévő lépcsőn felhágó Grigorij és a lépcsőn leereszkedő Borisz, majd pedig az immár beöltözött szökevény a lépcsőn visszatérőben s a felfelé lépkedő cár kétszer is elmegy egymás mellett, mit sem tudva egymásról. A Bohóc mondja Shakespeare *Vízkereszt*jében: „Lám, így őrli ki a bosszút az idő malmocskája." A puskini dramaturgia lebontása ellenére a Puskin-tragédia felépül.

Ennek az írásnak azt az alcímet adtam: *Egy irigykedő dramaturg benyomásai.* Nem azt irigylem, hogy ez a számomra oly fontos dráma, mely az én színházi életemből kimaradt, másnak megadatott. Nem azért irigykedem, mert ennek a produkciónak a munkájában nem vettem részt. Ellenkezőleg: azért irigykedem, mert egy ilyen produkcióban nem is tudnék részt venni. Engem túlságosan lenyűgöz és fogva tart Puskin zsenije, inkább szeretném a drámát minél teljesebben felfogni úgy, ahogy van, semhogy hozzányúljak a szövegéhez, kimeríthetetlen összefüggésrendjéhez, semhogy beindulna a fantáziám, miként lehet maibbá szabni. Másfelől belátom, hogy a színházban itt és most eredeti formájában a darab nem eléggé izgalmas és hatékony. Az anyaghoz való viszonynak, az anyaggal való bánásnak azt a lényeglátó szuverenitását irigylem, amely képes volt a klasszikusokkal öntudatosan és felületesen játszadozó trend közepette radikálisan is úgy aktuálissá formálni a *Borisz Godunov*ot, hogy a lényege támadt új életre, amely képes volt megszüntetve is megőrizni „Puskint". Ezt a termékeny szabadságot irigylem, melyet nézőként örömmel követek, de dramaturgként, tevőlegesen, már nem tudok követni.

V. E. Mejerhold

Részletek a Borisz próba-jegyzőkönyvéből

Fodor Géza a Madách Kamara Puskin-előadásáról írt elemzésében többször utal Vszevolod Emiljevics Mejerhold 1936-os, be nem mutatott Borisz Godunov*jára. Mejerhold pályáját végigkísérte a dráma, a belőle készített Muszorgszkij-operát meg is rendezte, míg Puskin művét többször elkezdte próbálni, de premierre soha nem került sor. A moszkvai Mejerhold Színházban 1936 április*a *és december között folyó próbákról napló készült, s e bejegyzésekből ismerjük a rendező elképzeléseit a szerzőről, a darabról, a dráma helyzeteiről és alakjairól.*

A következőkben e próbajegyzőkönyvnek azokat a részleteit közöljük, amelyek szemlélete szoros rokonságot mutat Kovalik Balázs rendezői látásmódjával, illetve Fodor Géza gondolataival. A szöveg nagy része Peterdi Nagy László fordításában a Mejerhold műhelye *című kötetben (Gondolat, 1981) jelent meg; a dőlt betűvel szedett részletek Kovács Léna fordításában a jegyzőkönyv kéziratos formájából valók.*

▪

1936. augusztus 3. Olvasópróba
IX. „Moszkva, Sujszkij háza"

[...] Ez a jelenet – borszagú. „Bort még!" – ez nem csak költői felkiáltás, nem csak a hely kitöltésére való. Puskin látta is a jelenetet: Sujszkijt, a rengeteg vendéget, a vacsorát. Ezért indítja ezekkel a szavakkal a jelenetet: „Bort még!" Ivászattal kezdjük mi is. Amikor a lámpák kigyulladnak, a bojárokat látjuk, a „nagy vendégséget"; arcukról, szakállukról csorog a méz és a „bársonyos sör". Hogy úgy mondjam, rubensi kép ez, rubensi habzó bőség; falánkság, flamand ízek; itt flamand atmoszférára van szükség. Énekelnek, de nem egyszerre. Ki erre húzza, ki meg arra. Szóval teljes a hangzavar. Vannak, akik énekelnek, de vannak, akik már énekelni sem tudnak. Olyanok, mint egy ökörcsorda: jól táplált, tagbaszakadt barmok. Ezért hangzik olyan elhalóan Sujszkij szájából a „Bort még!". Nincsen már benne erő.

Aztán – „Na egy utolsó poharat, / Drága vendégek". Az „utolsó poharat" már nem a szájukhoz emelik, hanem a fejük kókad bele, egyenesen bele a „bársonyos sörbe" és a mézbe. A fejük már a sörbe és a mézbe lóg. A vendégek már nem tudnak megállni a lábukon, négykézláb másznak az ajtó felé, amikor Sujszkij azt mondja: „De most / Bocsássatok meg, jó vendégeim. / Köszönöm, hogy nem volt utálatos / Sóm-kenyerem. Jó éjt, nyugodjatok!" Meg kell mutatni, hogyan tülekszik egymás hegyén-hátán ez a részeg csorda, majd le kell venni a fényt, hogy a közönség ne lássa már, hogyan tűnnek el a színfalak mögött.

Ennek a borgőzös csordának a háttere előtt hangzik fel a Fiú monológja. Ő az egyetlen, aki nem részeg ebben a képben, és a hangja meglepően tisztán, élesen cseng...

[...]

[Afanaszij] Puskin nagy monológját elő kell készíteni. Ki kell emelnünk, hogy hatásos legyen. Puskinnak és Sujszkijnak is részegnek kell lennie ennek a jelenetnek az eltalálásához. Azt javaslom, amit én egyszer már kipróbáltam. A hatást nem mesterséges módszerekkel értem el, hanem egyszerűen azzal, hogy tökrészegnek képzeltem magam.

[...] A megelőző jelenetnek halkabbnak kell lennie, mert Puskin az ajtóhoz lép, körülnéz, talán bezárja még az ablakokat is. Ezekig a szavakig: „A cárfi, / Akit útból Borisz parancsolt el...", és még később is, egészen halkan kell beszélnie, aztán egyszer csak önmaga számára is észrevétlenül feljebb emeli a hangját, mivel részeg, meg azt is tudja, hogy az ajtó zárva van. E szavaktól kezdve: „Csak az tudott, hogy Visnyeveckijnél / Volt szolga" – fokozni kell a hőfokot, végül már úgy kell harsogni a monológnak, mint az orgonán a *tutti*nak; minden regisztert be kell kapcsolni, hogy csak úgy zengjen. A jelenet ezzel a monológgal fejeződik be. Utána jöhet a tapsvihar.

[...] Szeretném, ha a Fiú megszólalása kontrasztot jelentene. Úgy gondolom, hogy valahol nagyon távol áll, amikor Sujszkij felkiált: „Az imát, fiú!" Ezután csend támad, és a Fiú elkezdi a könyörgést. [...] Az egész imát egyazon hangfekvésben mondja el. Beszéde dallamos, csaknem éneklő kell hogy legyen. Nagyon hatásosnak kell lennie a néző számára ennek a kamaszhangnak. Az imát úgy kell elmondani, ahogyan a templomban szokták.

■

1936. AUGUSZTUS 4. OLVASÓPRÓBA
VII. „Cári palota"

[...] Borisz Godunov nem „templombújó ember". Erre egyszerűen nem marad ideje. Keresztet vet, betartja a szertartásokat, de Puskin nem vallásos emberként mutatja be, hanem a hatalom megszállottjaként, méghozzá olyan helyzetben, amikor egy trónkövetelő áll az útjában.

Borisz Godunov katonaember, és ez határozza meg a szerep hangvételét is. Leszáll a lóról, és megszólal: „Elértem a legfőbb hatalmat." Lóról száll le, nem pedig templomból jön ki.

■

1936. NOVEMBER 16. SZÍNPADI PRÓBA
V. „Éjszaka, cella a Csudov-kolostorban"

(...) Puskin verse mindenekelőtt egyszerűséget követel a színésztől. Puskin irtózik a szépség hangsúlyozásától. Nála a szépséget a szünetek és a ritmus fejezik ki.

Puskinnál nagyszerű sorvégek vannak. Váratlanul felragyog egy-egy szókompozíció a sor végén. Ezért bosszant annyira fel, ha a színész a pontnál leengedi a hangját. Puskinnál ezt soha nem szabad csinálni. Nála nincsenek ilyen nyugvópontok... Mintha mindig elakadna a lélegzete, és ez valahogy lendületet ad a versnek. Semmiképpen nem a pátosz adja ezt a lendületet. Ezért szinte azt mondanám: monoton hanghordozásra van szükség.

■

1936. NOVEMBER 20. SZÍNPADI PRÓBA
V. „Éjszaka, cella a Csudov-kolostorban"

Pimen és Grigorij kapcsolatában a gondoskodó atyai szeretetnek kell érződnie. (...)

Egészen gyerekes momentumokat is bele kell például szőni Pimen elbeszélésébe arról, hogyan ölték meg Uglicsban a cárevicset. Ez a monológ csak akkor sikerülhet, ha előtte már egy sor gyerekes elemet mutattunk meg Pimen alakjában, és ha ezekbe a szavakba: „Játszik az ifjú vér, / Böjttel, s imával csillapítsd magad" – humort szövünk, valami kis fiatalos frissességet.

■

1936. november 28.
V. „Éjszaka, cella a Csudov-kolostorban"

„A cár gyilkosát tettük fejedelemmé magunk felett." Ez a kvintesszenciája a dolgoknak. Nem szabad elsikkadniuk ezeknek a szavaknak. Úgy kell elsuttogni, hogy ez a sor bevéssődjön a néző és Grigorij emlékezetébe. Grigorij később megismétli a „cár gyilkosa" kifejezést, amit Pimen ültet a tudatába.

Pimen szemtanúként számol be a cárevics haláláról. Elmondja, hogy esett meg a szörnyűség. Ez a fiatal Pimen, aki olyan transzban van, hogy szinte eszét veszti. S amikor Grigorij kiszámítottan, mint egy matematikus, azt kérdezi tőle: „A megölt cárevics milyen korú volt?" – a transz állapotában lepi meg Piment. „Teveled egykorú" – ez az a szikra, amely világosságot gyújt Grigorij agyában. Ez az az erő, amely Grigorij képzeletét táplálja. Itt futnak össze a szálak – életkoruk megegyezik. Ez az első impulzus ahhoz az elmélethez, hogy ő Dimitrij.

Pimen magához szorítja Grigorijt, s arról beszél, hogy a fiú folytatja majd az ő megkezdett munkáját. Grigorijnak viszont azon jár az esze, hogyan tudná magát behelyettesíteni a megölt cárevics helyébe. Pimen saját folytatásának reméli Grigorijt, a fiú viszont a cárevics folytatásának. Ez a konfliktus magva. Puskin egyvégtében az emberi szenvedélyek kereszteződésére figyel, ezekre építi darabját. Ettől olyan nyugtalan a darab. És ezen alapul a színház.

■

1936. DECEMBER 4.
X. „Cári palota"

(...) Borisz a heverőn fekszik, egyszerű öltözékben. Ez azonnal köznapi hangulatba ringatja a nézőt. Ezzel arra késztethetjük, hogy a belső tartalmat, a folyamatot kövesse, a monológok mögött a Borisz lelkében lezajló folyamatra figyeljen. Ha elhagyjuk a külső csillogást, világosabb lesz majd, hogy miről beszél Borisz. (...)

„Elértem a legfőbb hatalmat." Ez bizony kemény és határozott beszéd. Ez már politika. [...] A Zavaros Idők hangulatának érzékeltetésében a legfontosabb dolog a háború. Azután: Boriszt nem lehet bemutatni a Bitorlóval való szembeállítás nélkül. A cenzúra késztette a szerzőt az eredeti cím megváltoztatására. Gondoljunk csak az alcímre: „Komédia a moszkvai állam mostani nyomorúságáról..." (...)

Puskin mintegy ezt mondja Borisz Godunovnak: „Jó, meg akarsz tisztulni, de te azért mégis a haladás ellensége vagy." Ezért a maga teljes összetettségében mutatja be. Nem szabad őt diszkreditálni, nem szabad ostobának mutatni. A maga korában Borisz Godunov kiváló ember volt. De Puskin azért mégsem mutat szeretetet iránta. (...) Borisznak az „Elértem a legfőbb hatalmat" kezdetű monológját a javasok dzsesszének háttere előtt kell elmondania. Én ugyanis ezt az egészet sajátságosan értelmezem. Ha nem ebbe az ármányos, sötét, primitív környezetbe helyezem, a színész esetleg túl nemessé formálhatja a figurát. Megtörténhet, hogy a gyilkos meghatja bírái szívét. Félek, hogy Borisz még megindít minket. Ezért fontos, hogy ne kenjük el a negatív vonásait.

[...] Nem csupán Borisz és az Ál-Dimitrij összecsapásáról van itt szó, van itt még másvalami is: a nép. Nem mutathatjuk meg teljes mélységében Borisz alakját, ha figyelmen kívül hagyjuk a népet. „Elértem a legfőbb hatalmat." – Borisz nem csupán a földet, nem csupán a területet (Moszkvát, Novgorodot stb.) helyezi a fia kezébe, hanem azokat is, akik lakják, vagyis a népet. Hurkot fon a nép nyakába, és a hurkot monarchista hatalmával vonja szorosra.

Ez a darabban a legfőbb nehézség. Nincs rá lehetőségünk, hogy a színpadra hozzuk a népet, mert a cenzúra miatt csak szegényes, halvány anyagunk van. A népet kulisszák mögé kell szorítanunk, ott üvölt. Természetesen mindig akadnak szélhámosok, akik maguk mellé akarják állítani a népet, de a nép ítélete mindig bölcs: ez a cár is olyan, mint a többi, a pokolba vele. Ezt a darabot is úgy kell befejezni, mint *A revizor*t, amelyben az emberek mozdulatlanná dermednek a rémülettől. Ez a kulminációs pont: az emberek mozdulatlanságba dermednek, s a közönség megérzi a tragédia mondanivalóját a maga teljességében. Puskin is így fejezi be. Halotti csönd. Azt írja: „A nép elszörnyedve hallgat."

■

1936. DECEMBER 5. SZÍNPADI PRÓBA
XXI. „Főhadiszállás"

[...] Puskin írói művészete nyilvánul meg abban, hogy ötlábas jambust alkalmaz (a második versláb után cezúrával), és úgy formálja szóanyagát, hogy a szünetet nem formális, hanem tartalmi ok teszi szükségessé; itt például Baszmanov felgyűlt érzelmei. Úgy kell mondani a szöveget, hogy a szüneteket tartalom telítse. Mindenütt igazolni kell ezeket a szüneteket. (...) Ez, meg a pontos verstudás, megteremti a tartalom és a forma egységét. Puskinnál a forma elválaszthatatlan a tartalomtól. (...)

A puskini vers lendülete azt kívánja meg, hogy minden új sor felfelé tartson, ne engedjük leesni. Ez adja meg a vers lendületét. Máskülönben elbágyad. (...)

Baszmanov-Szvergyin ne magának suttogjon. Inkább valljon. Úgy kell beszélnie, mintha százméternyire állna Gavrila Puskintól. Minden kihalt, körös-körül nincsen senki. Hangosan, szabadon beszélhetnek. Semmitől sem tart, az ajtó előtt őr áll.

[...] A jelenet tartalma a következő: Gavrila Puskin azért jött, hogy rábeszélje Baszmanovot, álljon át az Ál-Dimitrij oldalára. Ez úgy megy végbe, hogy különböző álláspontokon vannak, de mindketten arra törekszenek, hogy érveikkel elkápráztassák a másikat. És ezekből az érvekből közben megismerjük a jellemüket. Ez szinte matematika, és ezért nagy pontosságot követel. [...]

Ha mindenáron könnyed hangvételre törekszünk, ha az események egymás sarkára hágnak, elvész a zeneiség. Minden résznek megvan a maga *rallentando*ja az általános *allegro*n belül. Ezért itt is meg kell határoznunk, hogyan használjuk fel a monológokat mindannak az érzékeltetésére, amit a cenzúra miatt Puskinnak el kellett rejtenie. Kissé felfejtjük a varrást, hogy a néző ma többet láthasson meg a mű belsejéből, mint amit Puskin idejében láthatott.

■

1936. DECEMBER 10. SZÍNPADI PRÓBA
I. „Kreml-palota"

Ennek a jelenetnek a nehézsége abban van, hogy prológusszerű. A prológus mint forma különös „kimértséget", mondhatnám: sajátos hangzást követel. Ha felszabdaljuk, csak rontunk a helyzeten. A jelenetet két összeesküvő párbeszédeként foghatjuk fel. (...)

Fontos, hogy a néző megérezze ebben a párbeszédben a zeneiséget, hogy rögtön megérezze, különlegesen ünnepélyes előadásra tévedt, ahol jelentős események zajlanak majd, és csak úgy forrnak a szenvedélyek. Sujszkij persze eljátssza a hírnök szerepét is, amikor arról beszél, mit végzett Uglicsban. Ebben nincs semmi intimitás. Mintha a nézőtérnek beszélne. Szép jelenet ez, ha megfelelő emelkedettséggel adják elő. (...)

A prológus alkalmat ad bizonyos egyhangúságra, ami megengedhetetlen a dráma más helyein. Itt, a prológusban többnek kell lennie, mint pusztán Sujszkij és Vorotinszkij jellemrajzának. Olyan ünnepélyesség terjeng, hogy az egyhangúság jelentőségteljes lesz. Vorotinszkij és Sujszkij a cselekmény vonalát viszik, ezért maximálisan el kell nyomják azt a törekvésüket, hogy megvilágítsák a szereplő jellemét, annál is inkább, mert az egyik közülük nem fog szerepelni a továbbiakban.

■

1936. DECEMBER 13.
X. „Cári palota"

Meg kell mutatni, hogy Borisz némiképp elkülönül a környezetétől. Szerepe kicsi (a huszonnégy képből mindössze hatban jelenik meg, sőt, valójában csak négyszer). Ezért minden szövege jelentős. Amikor Kszenyijával beszél, Borisz lelkiállapotára kell figyelnünk, nem pedig a lányéra. Kszenyiját már ismerjük.

Puskint nem érdekli, hogy Borisz jó apa. Nem az a fontos, hogy a gyermekeivel beszél, hanem hogy szórakozott, zavart. Itt van lehetőségünk rá, hogy bemutassuk töprengő, befelé forduló arcát. Hamlet hallgat, de mi értjük a hallgatását. Borisz hallgatását (bár a szemét esetleg lehunyja) beszédessé kell tennünk. Borisz számára Kszenyija panasza több, mint egyszerű „lánysírás". Az egész ország siráma. S amikor megszólal – önmagához beszél. Egocentrizmus. Amikor később Fjodorhoz fordul, akkor is önmagához szól.

A Kszenyijához intézett szavait hűvösen, száraz, monoton hangon, objektíven, keményen kell elmondani, hogy kissé megbotránkoztassa a nézőket. Borisz mintegy nem engedi kijátszani a jelenet megható hangulatát. Nem akar elérzékenyülni, nem adja meg magát. Annál kevésbé, mivel mindennap újra meg újra tanúja ennek a panasznak. Önmagával foglalkozik. Gyengéd hanghordozása mögött nincsen semmi. (...)

Borisz győzelmesen fiatal. Borisz szerepe fiatal színészt kíván. Minden tette tele van energiával. Mindenhez, ami a halála felé mutat, tőle idegen eszközökre van szükségünk (a környezettel, a kellékekkel). Borisz a darabban méltó versenytársa a Bitorlónak. Annyi belső energia van benne, hogy még a legfiatalabbaknak is adhat néhány pont előnyt.

■

1936. DECEMBER 22.
XI. „Krakkó. Visnyeveckij háza"

A Bitorló romantikus lélek. Ideges, zavart, a későbbi nemzedékek nyelvén: neuraszténiás. Mulya. Vad kitörések. Ezek *staccato*k a darabban. Fiatal vadállatra emlékeztet. A kocsmajelenetben is sebzett vadként ugrik ki az ablakon, mint *A mutatványosbódé*ban a Bolond.

Vannak itt ellentmondások. Miért csatlakozott a két paphoz? Szerelembe esik élete döntő fordulata küszöbén. A szökőkútnál időzik, ahelyett, hogy katonáit vezetné. Puskin szinte a darab elejétől szerepelteti, de a tizenharmadik képig (a szökőkútjelenetig) igazán fontos dolgok nem történnek vele. (Míg Borisszal már a hatodik képtől kezdve nagyon is fontos dolgok történnek.) (...)

A Bitorló szerepének vonala hullámvonal. A hullám a szökőkútjelenetben tetőzik. Itt kell a szenvedélynek a csúcspontot elérnie.

Moszkva, 1936

Tarján Tamás

A hulla marad

■ FORGÁCH ANDRÁS: A GÖRÉNY DALA ■

A zenés tortura dell'arte műfaji meghatározással, a színlapra nyomtatott – a darabon belülről és kívülről érkező, jobbára ironikus – ajánlásokkal, de jórészt még magával a címmel is a tragikomikus, a groteszk alakítottság tényét sugalmazza a Stúdió K. bemutatója. Ennek nem mond ellent, hogy Danilo Kiš Borisz Davidovics síremléke *című, 1976-os (1978-ban magyarul is kiadott) regénye nyomán íródott, egyáltalán nem jellemző rá, hogy zenés, és a tortúra-szójáték sem oly evidensen jelentéses, mint amilyennek hatásosságában mutatja magát.*

A társulat részben megismétli, de inkább folytatja és kiterjeszti azt, amit 2000-ben Forgách *A Szűz, a Hulla, a Püspök és a Kések* című színművének segítségével produkált. (Egyszerű ismétlésről már csak azért sem beszélhetnénk, mert a szuverén alkotássá lett Gabriel García Márquez-adaptáció színészeiből itt csak öt van jelen, a másik ötből pedig kettő nem magyar ajkú.) E drámaforma lényege az időbontásos, „sokkamerás", a szimultanizmus színpadi lehetőségeit kiaknázó, eseménygazdag történetmondás – amely épp egy történet elmondhatóságának (így átlátásának, megértésének és megítélésének) mindenkori dilemmájával viaskodik. Forgách András kiérlelt munkája bármely színház számára kiváló alapanyag lehet – ha éppen arról akar szólni, miként rohadt a szovjet államgépben valami, illetve, tágabban, hogyan siklatta a kollektív és az egyéni amoralitás zsákutcájába szinte az egész XX. századot a totalitárius eszme –, a Stúdió K. viszont ráadásul valószínűleg azért kedveli és rendeli az ilyesfajta szövegeket, mert parányi játszóhelyén olyan megnövelt nehézségek (például a találékony térhasználat, a takarékos díszletezés, az arcváltogató alakításkultúra) elé állíthatja magát, amelyeknek legyűrése a szakmán, a hivatáson belül esztétikai, metodikai, pedagógiai és egyéb gyarapodással is járhat.

Akárcsak *A Szűz...*, *A görény dala* is a majdhogynem mindig színen levő moderátor, koordinátor funkcióját is belekódolja a főszerepbe, az együttes első emberének – s a produkció tényleges rendezőjének –, Fodor Tamásnak a szerepébe. Két esztendeje a Vizsgálóbíró, most Fegyukin („az állambiztonságiaktól") figurája lett alak és metafora egyszerre. *Játékmester,* aki a produkció artisztikus szintjén koncipiálja, létrehozza, felügyeli, katalizálja, és önmaga mint centrum köré szervezi művésztársai törekvéseit – a cselekmény és a jellemek szintjén pedig (a hosszan elhúzódó, monumentális koncepciós per idő- és morálszembesítő, már-már az abszurditásig szürrealisztikus, horrorszerű világában) életre kelt egy éles eszű elmebeteget, a megideologizált és kommentált bűn racionalistáját, a kommunizmus-psycho önistenítő és agresszív tudathasadtját. Fodor elsőrangú az intellektualizált fiziológiai színjátszás, a kamarakörülmények közt megvalósított – s csak rit-

Nádasi László és Hannus Zoltán

Schiller Kata felvételei

Tamási Zoltán és Fodor Tamás

kán lankadó vagy ismétlő – szerepteremtés, az önélveboncolás nyílt színén. A vizesen a fejre fésült, lenyalt haj, a kopottas öltözék szánalmas vagy nevetséges kisembernek mutathatná a különben saját zsenialitásának és szolgálata helyességének tudatában tocsogó Fegyukint. Fodor törzsétől kissé eltartva, bábszerűen lógatja karjait, ujjai is egymástól ellazulva csüngenek. Merő atomizálódás ez a hátborzongató kis ember. Arca sokszor kap olyan szegényes fényeket – ez a Mátyás utcai pinceszínház szerény reflektorparkjának nem megy nehezen –, amelyek hol a szemgödröket, hol a szájzugokat árnyékban hagyva kráteres holdkoronggá, az éjszakai tudatot, rettegést megébresztő maszkká teszik a fejet, melyben a párját ritkítóan aljas és alantas gondolatok születnek. A színész kezét tördelve, ujjperceit ropogtatva, önnön vállait át-átfogva is érzékelteti Fegyukin saját maga iránti s mintegy a mesterségéből eredő erős materiális érdeklődését, egocentrikusságát, az „ügy" győzelme miatt kiélt cezaromániáját. Járása az üres térben is csusszanás és surranás: a mimika és a gesztika egésze visszafogottan állatias, nem marcangolja szét a nyomorult belügyér, Borisz Davidovics (és mások) megsemmisítése érdekében tett *elvszerű* lépéseinek sajnálatosan emberi voltát. Fodor Fegyukinja simogatva megérint (öreg írógépet), pontoskodva odébb lök (életről-halálról döntő telefont), szakszerűen beigazít (polcszerű, de elvont díszletelemet); aprózó, felmérő, szemlélő jelenlétével bekebelezi közegét, a történelemnek azt a bürokratikus és erőszakszervezeti szegmensét, amelyet lelke mélyén mindenestül a magáénak (bevallva és bevallatlanul a saját vívmányának) vél. Ezzel a társadalmi működés egy nem jelentéktelen, de nem is különösebben jelentős vagy magas – egyszerűen csak rettenetes – régiójában létrehozza az egyszemélyi rémuralom modelljét és lélektanát. A figurához rendelt személyek nagy csoportja mint külvilág e XX. századi főinkvizítor gondolatait, szándékait, rigolyáit lehetőleg előre olvasva alakítja ki ugyancsak modellszerű, ám valamennyi esetben egyénített reflexióit.

Fodor Édouard Herriot radikális szocialistát is eljátssza. Lyon polgármestere előbb süket és vak vendég a Szovjetunióban, majd sokkal később nála vendégeskednek a volt elvtársak. Ez a szereplő a hát mögött összekulcsolt kezeken és a figyelmes stupiditáson kívül nemigen kap vonásokat, mivel a vörös orros, vastag szemüveges szilveszteri álarcot aligha lehet überolni. Az előadás e torzpofa révén is kapcsolatot tart a drámába nem elég szervesen (didaktikusan) ékelt – bár önmagában erőteljesen megjelenített – inkvizíciós rémálom kesztyűsbábjaival és bábmozgatóival. (A középkori párhuzampéldázatban Borisz Davidovics Novszkij, a hivatásos forradalmár előképe Baruch David Neumen, a renegát zsidó. Mindkettejük neve és sorsa természetesen az *új-ság,* az új emberség, az addigiaktól eltérő ideaválasztás és a szabad cselekvésbeli ökonómia problémáit, végzetét jelképezi.)

A két távoli, összejátszatott idősík és a sok – majdnem az egész *saeculum*ot átfogó – XX. századi időmetszet rengeteg karaktert követel a színészektől. Ez jó iskola, s ettől még nem válnak „arctalanná", noha a különböző alakok eredőjeként nem mindegyikük építhet meg valamiféle alapegót. Egyáltalán nem szerencsés, hogy a furán modern színpadi habitusból túlkoros krisztusi szenvedővé érett Tamási Zoltánnak az elgyötört Borisz Davidovics-ikon fölfestése és Neumen egyszerre epikus és elidegenítő bemutatása, továbbá a Robert Capa-villanás mellett sörüzemi főmérnökként is fel kell lépnie, bizonyára csak szerep(el)osztási kényszerűségből. Capa, a friss halottat modellnek tekintő és pózokba alázó világhírű fotóművész a maga egyetlen percében, az ellegendásuló, „tökéletes" kép monumentális (művészi) hazugságának paradoxonával – ahogy Tamási fotográfus akrobatája csak a fényképezhető halált és nem a halt halált nézi – rávetíthető Novszkij–Neumen kettős énjére, a kis sörgyári peremalak nem. Robert Capa tudvalevően magyarnak született, Friedmann Endre Ernő néven. Forgách András nem csupán az eleve mozaikos Danilo Kiš-regény drámává írását végezte el, García Márquez után megint egy – persze másként – kultikus író kultikus szövegét választva, hanem – főleg közvetett utalásokkal – magyar érdekeltségűvé is tette a szovjetorosz és internacionális (amerikai, lengyel, svájci, francia, katalán, bukovinai és más szereplőket is felvonultató) történetet. Beszőtte október 23-át mint dátumot; a nagy hantázó, Mixat Hantescu munkás nevének sűrű kiejtése az anekdotikus historizálásról (annak „lejártságáról"?) ébreszt asszociációkat; a Rosencrantz és Guilden-

stern nyomán felléptetett két CSEKA-tiszt, Ljubimov és Vasziljev neve kortárs színházi geg – de Ljubimov magyar állampolgár, Vasziljev pedig a roskadásig (vagy sajnos nem addig) vitatott új magyar Nemzeti Színház potenciális rendező meghívottja stb.

Hannus Zoltán négy szerepen viszi végig a derűs, hedonista félelmetes gazember prototípusát. Teli száj, teli test, nem egészen üres agy. Nádasi László öt figurája közül a Capa fényképezte halott ráncigált vonaglása a legemlékezetesebb, és az Inkvizítor (lehetne) a legfontosabb. A Kígyó nevezetű kártyapartnert is megformáló Z. Papp Zoltán Bogdán Árpáddal együtt valóban partner mindegyik szerepében, ők összehangolt módon, dinamikusan – egyben kiegészítő színekként – játszanak. Rokon régióban ingázik – csehovtalan Trofimovként is – Baksa Imre. Homonnai Katalin a zengzetes-tréfás nevű Kinyematografina nyomozó nyelvi játékaival a legütőképesebb. Hannaként nyomatékosan leképezi, amit behatárolása kér („lengyel zsidó emigráns kommunista németnyelv-tanárnő"), s ezzel a nővel virtuálisan megütközteti Zinajdát, Novszkij igencsak talányos személyiségű menyasszonyát (aki ugyanúgy külön históriát nyithatna, mint annyi más epizodista, ha ezt a históriai nagyszerkezet, Fegyukin Novszkijt felőrlő szándéka és kényszere engedné). Melissa Kapp csak egyetlen valaki: Nasztaszja, s a magyar szavak keresésétől is üde jelenlétének egyetlen mondata hosszú ideig éget. Foglalkozásának – franciatanárnő – erotikus áthallását ekkor (árván, félig meztelenné kínzottan, hamis tanúként) brutális *politikai* tartalomra váltja. Clint P. Sheffer Forgáchnak köszönhetően amerikai, fiatal és színész is lehet (hogy Bob háborús rokkant is, abból nem sok látszik), ám Miksaként (alias Mixat) jobb a dumáival.

Szegő György minimáldíszlete a dexionelemek eredendő csúfságát is kiaknázva csak platókat és szegleteket képez: csupa keretet szemlélhetünk, melyeknek átláthatóságát a világítás sok sötétje szimbolikusan is lefojtja. A színpadképet a tárgyak – pokróc, telefon, távíró, könyv, sakktábla – éltetik és konkretizálják. E tiszta és jelentéses egyszerűségbe Németh Ilona részint tán festményekről és filmekről „levett", visszafogottságukban is színes jelmezeket vitt; báb- és *ember*tervezőként is ügyelt ember és báb odavissza textil-dialógusaira. Fodor Tamás rendezésének kulcsa *A görény dalá*ban is saját folyamatos ottléte – még az üldögéléseivel is: a jelenetátmenetek az egyetlen kijárással bíró tér szűkössége miatt némiképp elmismásoltak, legföljebb rá lehet fogni egy-egy slisszolásra, félárnyékos sebtében-öltözésre, hogy ez a vizionárius, időelmosó jelleget szolgálja. Ahogy Fegyukint, úgy az egész történetet is antropomorf démonizálással, itt-ott angolparki morbiditással dolgozta ki a rendező, az erkölcsi felelősségű fekete humornak egy kis cinizmus árán is elkötelezve. A „film"- és a „fénykép"-felvételeket szívesen hívja elő rejtelmes „sötétkamrákból".

Hogy a megnyúzott görény, e felfüggesztett, nyershússzín, rángó kunkor díszletelem és Szegő munkája, vagy báb és Németh alkotása-e, esetleg rendezői lelemény, nem dönthetjük el. Egy évszázad negatívjának megjelenéséhez az kell, hogy ebben a szörnyű, daloló kérdőjelben az írói, rendezői, tervezői, színészi és *nézői* munka minden pozitívuma összefusson.

FORGÁCH ANDRÁS: A GÖRÉNY DALA (Stúdió K.)

DANILO KIŠ BORISZ DAVIDOVICS SÍREMLÉKE CÍMŰ REGÉNYE NYOMÁN.

DÍSZLET: Szegő György. **JELMEZ:** Németh Ilona. **FÉNY, HANG:** Fodor Gergely. **RENDEZŐ:** Fodor Tamás.

SZEREPLŐK: Clint P. Sheffer, Hannus Zoltán, Nádasi László, Tamási Zoltán, Bogdán Árpád, Baksa Imre, Homonnai Katalin, Melissa Kapp, Z. Papp Zoltán, Fodor Tamás.

FORGÁCH ANDRÁS

(B)anális brutalitás

■ MARK RAVENHILL: SHOPPING AND FUCKING ■

Az előadás rendkívül merész, bár korántsem olyan merész, mint amilyennek látszik. Mark Ravenhill *Shopping and Fucking,* látszólag könnyen lefordítható című, valójában lefordíthatatlanul nemzetközi, egy új európai rendezőnemzedék színházi nyelvét forradalmasító (a *Dühöngő ifjúság,* de még inkább az *Egy csepp méz* föltámadásaként értékelhető) színdarabja *dupla fenekű* mű: és ezzel a kétértelműséget jelző, önmagában is kétértelmű szóval elsősorban nem a Gary nevű fiatal fiú prostituált (aranyeres, állítólagos nevelőapja által szétkúrt) fenekére akarok célozni – mely fiatal fiúfeneknek egyébként ebben a darabban fontos (az arcokkal egyenrangú) szerepe van –, hanem inkább arra, menynyi *rejtett* témáról szól ez a darab egyszerre és egy időben, és arra, hogy ezt milyen nyelven teszi. Igen, angolul teszi (magyarul pedig varródaniul): vakkantásszerű, dühösen kopár mondatokban, erőteljesen lecsupaszított, szubkulturális idiómák mentén (ezt a nagyvárosi rétegnyelvet szoktuk életszerűnek, illetve szociográfiailag pontosnak vagy naturálisnak nevezni), az angol drámaírók újra meg újra rájönnek ennek a nyelvnek az ízére (nálunk Füst Milán jött rá először, azután Spiró; elég nagy a követési távolság). Ez a nyelv kiválóan alkalmas rá, hogy a kommunikációképtelenséget kommunikálja. Shakespeare, Dickens, Henry James és James Joyce nyelve – a történelem fura fintoraként – manapság a kilátástalanság és sivárság legplasztikusabb idiómáit szolgáltatja: Pinter és Beckett kellett Kane-hez és Ravenhillhez, valamint a brit gyarmatbirodalom elvesztése az egyetemes ürességhez érzéséhez.

Az angolon kívül még egy másik nyelv, azaz a *Shopping and Fucking* szerzőjével véletlenül (?) azonos keresztnevű hős *tényleges nyelve* is behatol ebbe a fenékbe. Nem csupán metaforikus értelemben hatol be ez a nyelv, azaz Mark nem képletesen nyalja ki Gary fenekét (Hujber Ferenc Száraz Dénesét), tehát nem „hízeleg" neki (habár a maga esendő módján udvarol is), hanem – bár olyan helyen ültem a nézőtéren, ahonnan ezt nem lehetett pontosan megállapítani – effektíve kinyalja (szexuális örömszerzés céljából) a valahol felszedett fiatal fiú hátsóját (a fiatal fiúnak azonban ezzel nem szerez örömet). Az eleve csonka aktus – amely a drogfüggésből kimászni akaró Mark félénk és személytelennek szánt, pénzért megvásárolt kommunikációs kísérlete (ezt a mélyben rejlő motívumot ő

maga meséli el, illetve fejti ki kétszer is az angolszász dramaturgia vasszabályait követve) – sajnos kisiklik (hosszas alkudozás után harminc fontjába, összes nála levő pénzébe belekerül ez a kudarc) – a felszedett srác torka ugyanis, azaz feneke, hagyjuk a metaforákat, véres, és ennek következtében váratlan vallomás fakad a különben rettenthetetlenül fölényes fiú prosti ajkán, meg kell ugyanis ezt a szörnyűséget magyarázni (nevelőapja erőszakolta meg hetente háromszor), nem elég a szánkat pezsgővel kifertőtleníteni, amint azt Marknak ajánlja, és ez a váratlan vallomás a klimax ebben a darabban és ebben az előadásban: innentől fogva zuhanunk a végkifejlet felé.

Dupla fenekű ez a mű azért is, mert a szex (a homoszexualitás mint provokatívan nyílt téma, és a telefonszex mint a pénzszerzés gyors és könnyűnek tetsző módja, ám egyúttal a személyes nyelv felőrlésének legbiztosabb módszere), valamint a kábítószer (egy kis dílerkedés, szintén a túlélés reményében, amit Robbie és Lulu, ez a furcsa pár ugyanúgy elszúr, mint Mark a kapcsolatteremtést felláció útján) mint látszólagos és látványos főtoposzok eltakarják a tényleges tárgyat, ami ezeknek a fiatalembereknek a személyiségük visszaszerzésére (vagy a másik személy birtoklására) tett reménytelen kísérlete. Mark Ravenhill darabja nyelvében és témájában kellően provokatív ahhoz, hogy eltakarja egyetemes sikerének titkát, annak a titkát, hogy miért vált emblematikus színdarabbá a kilencvenes években. A puszta kimondás és a provokatív nyíltság kéje, a határok feszegetése sohasem adhat magyarázatot egy mű tartós hatására.

Most feltehetném a kérdést: fontos-e, hogy mennyit látok én abból, amit Mark művel a csupasz fenekű Garyvel? És ezzel látszólag csupán egy apró színpadtechnikai kérdést teszek fel, amelyik a *láthatóságra* vonatkozik, és a cselekményhez tartozó karakterisztikus elemek helyes arányának vagy artikulációjának kérdése, ha tetszik. De a helyzet az, hogy valójában ezt a kérdést nem én (a rafinált néző) teszem fel, hanem maga az előadás: abban a pillanatban, amikor úgy dönt (nem az előadás dönt úgy, hanem a rendező), hogy *hardcore* pornófilmekből vett részletekkel borzolja a nézőtér idegeit (illetve teszi próbára tűrőképességét, illetve leplezi le a nézőt saját maga előtt, mert nézi, vagy nem nézi – én többnyire nem néztem, mert idegesítettek ezek a filmek, nem az ábrázolt aktus, hanem az esztétikája idegesített, ez a túlartikuláltság), és ugyanakkor, adott pillanatban különböző arányokban ugyan, de levetkőzteti szereplőit: a legvégén a három főhős háttal állva lesz meztelen, majd később egymáshoz préselődve meztelenül énekel a mikrofonba.

Hujber Ferenc (Mark), Almási Sándor (Robbie) és Balázsovits Edit (Lulu)

Az egyik pornófilmen például szuperközeliben elég sokáig azt lehet látni, ahogyan egy enyhén lucskos és duzzadt hímvessző ki-be jár egy kissé leborotvált vaginában – és ezt a filmen ábrázolt húsipari műveletet konfrontálja a rendezés a fiatal színészek friss, ruganyos húsával, akik olykor még igen bátran szexet is imitálnak. Tehát a film megmutatta borzalom lenne a leplezetlen igazság, és a színpad, a meztelenség ellenére, a puszta stilizáció? De nem olyan naiv ez a rendezés, hogy ezt az ellentmondást ne tudná a maga módján megoldva felmutatni. Van itt olyan film is, ami egy mikrohullámú sütőben forgó műanyag dobozt ábrázol (a kellék rendszeresen feltűnik a színészek kezében), benne az elég sokszor emlegetett, több ízben is a hússzín szőnyegre vagy a másik pofájába borított ocsmány, előfagyasztott zöldség: ezzel a „mikrohullámú" filmmel kezdődik az előadás, voltaképp ez a „főcím": közben a vászon előtt, a kanapén egy lány és egy fiú turkál műanyag villájával a tálkájában (Robbie és Lulu, Almási Sándor és Balázsovits Edit, az utóbbi erősen szétvetett lábakkal, habár bugyiban), és ekkor háttal ül nekünk – mármint azoknak, akik nem a színpad oldalán, hanem vele szemben ülnek – Mark, a problémás gyerek, azaz Hujber. Később a Garyt játszó Száraz Dénes arca is pördül párat a vásznon, premier plánban, hasonlóan a mikrohullámúban forgó műanyag dobozhoz, a fiatal színész tökéletesen meztelen felbukkanása előtt – aki, mintegy az imént látott filmet folytatva, pörög-pörög egy irodai székben, akár a doboz a sütőben.

Lefordítom: filmvászon és valóság itt időnként helyet cserél, de még ennél is több történik ebben a vonatkozásban: időnként, ha valaki felbillenti a vásznat, láthatóvá válik a filmvászon mögötti „valóság", ami Váczi Eszter és a Szörp nevű együttes kvartettje (őket korábban, árnyképként is észleltük ezen a vásznon, amin áthatolt a dizőz kellemes hangja); de még ennél több is történik: az egyik szereplő, az Almási Éva megjelenítette Brian nevű férfi mindig az egyik szereplő által felbillentett filmvászon *mögül* lép elő – először hosszan vonul lefelé a Thália Stúdió keskeny, hátsó falhoz préselt lépcsőjén (ugyanezen jött le Liliom Schilling rendezésében, akkor lisztfehér volt minden, most kátrányfekete). Láthatjuk, a dolog végig van gondolva: kissé túlságosan is, miáltal enyhén deduktívvá válik az előadás, de nem tagadhatjuk meg a rendezőtől, hogy rendszert épített fel, amiben ennek az anarchikus műnek az összes eleme a helyére talál. A mű anarchikus, azaz a rendetlenség felől ábrázolja a rendet: hősei pillanatról pillanatra élnek, reményük sincs arra, hogy valamilyen perspektívája, célszerűsége legyen az életüknek. A rendezés viszont eklektikus: a műfajok keverésével és egymásba mosásával próbálja meg rejtett célját, azaz az anális szex kendőzetlen bemutatását fogyaszthatóvá tenni a magyar néző számára – miután a darab a fogyasztásról is szól (kábítószer és előfagyasztott ételek fogyasztásáról), talán nem egészen hibás ez a megközelítés, és értékelhető a bátorsága is.

Mégis – különböző okoknál fogva – hiányérzetünk támad. Az, hogy valaki kinyalja valaki másnak a fenekét, hogy az a fenék vérzik (mutatják a vért is), és hogy titkos fantáziája ennek a fiatal embernek valami rémületes és önpusztító dolog: ez önmagában nem képezheti dráma anyagát. De az sem, hogy majdnem látok valamit, amiről azt sugallja a rendezés, hogy tényleg látom azt a valamit. Akarom látni, ahogyan Mark nyelve behatol Gary végbelébe? Nem akarom látni. Ha látnám, nagyobb művészi élményben részesülnék? Nem részesülnék nagyobb művészi élményben. De a két pornófilm (a második filmen egy idősebb férfi hosszasan onanizál, csak a kéz és a leborotvált farka volt látható, ez utóbbit igen szakavatottan húzkodta, nyomkodta a kéz), valamint a színészek meztelen-

Tóth Anett felvételei

Brian (Almási Éva) szeme mindent lát

sége mégis azt sugallja, hogy „a dolgot magát" fogom látni, erre hegyezik ki az egész előadást – aminek művészi ellenpontja lenne a dizőz, a maga kellemes mindentudásával és mindent megbocsátásával (Váczi Eszter vonzó és hiteles színpadi jelenség, a napszemüveges zenészek pedig szolidan beülnek maffiózónak az egyik jelenetbe), és ugyancsak ellenpontot képez a férfit játszó színésznő, akinek egyedül sikerül olyan csendet teremteni a színpadon és a nézőtéren, ami már egy igazi színházi előadás csendjére emlékeztet. Pedig nincs könnyű dolga – a szereppel – Almási Évának. Az ötlet részben abból jöhetett, hogy Balázsovits Edittel egy színpadon állva kísérteties mondatokat mondhasson mindenféle hasonlóságokról: de nem ezért hatásos Almási Éva megjelenése. Nem is az alakját eltorzító fura férfiöltönytől, meg attól a gyengéd kegyetlenségtől, ahogyan az előtte levetkőző leány melleit megnézi. Pusztán attól, hogy egy irtózatosan magányos embert látok – ilyennek kellene látnom a másik négyet is. Nem a cselekményen múlik, nem is a szavakon, hanem inkább azon, hogy a duókban, triókban és kvartettekben mennyi sztereotípia keveredik valódi emberi tudással. A fiatal színészek hallatlan energiával és hallatlan bátorsággal játsszák végig a partitúrát, a rendező láthatólag egyetemi tanári szinten mindent tud a tárgyról, és – elismerve egyébiránt a darab felvilágosító jellegét – mégis: a sokféle stílus túlságosan is tudatos, koktélszerű összekeverése miatt, illetve amiatt, hogy rengeteg energiát fölemésztett maga a „bátorság", hogy ilyen közelségből lássuk a „sötét oldal" (a szórólap idézi, némi módosítással, Lou Reed halhatatlan dalszövegét: „Tegyen egy sétát a sötét oldalon"; az eredetiben: „Take a walk on the wild side") tényeit, kevesebb idő maradt a szerepek belső elemzésére, miközben mindenkinek vannak hatásos és őszinte pillanatai. Hujber öngyötrő naivitása, Száraz fölényes sebzettsége, Almási hisztérikus lendülete, Balázsovits szemtelen kiszolgáltatottsága feltűnik, fel-felragyog, de aztán csak ideges és néha kissé izzadt teljesítésbe torkollik, lebonyolításba. Ez a rendező és a színészek közös mulasztása: néhány törlendő segédegyenes, az interpretáció néhány túlságosan is evidens eszköze bent felejtődött az előadásban, és formának álcázva magát eltakarja a színészeket.

Mindezzel együtt fontos előadás.

Robbie szerelmes Markba (és ezt bevallja), Mark szerelmes Garybe (és ezt nem vallja be), Brian, a maffiózó karakterű áruházi menedzser megbízást ad Lulunak bizonyos mennyiségű kábítószer eladására: Lulu Markkal és Robbie-val él egy háztartásban, de az utóbbihoz valamivel szorosabb érzéki-érzelmi kapcsolat fűzi, mint Markhoz (ez főleg abból derül ki, hogy inkább csak neki melegít ennivalót, és egyszer a nadrágjába is belenyúl); Robbie egy éjszakai diszkóban felelőtlenül elajándékozza a kétszáz (az általam látott előadásban csak százkilencvenkilenc, mert azután, hogy Robbie, vagyis Almási Sándor megszámolta őket, egy szem véletlenül a hússzínű szőnyegen maradt, a kiborított zöldségmaradványok között) Ecstasy tablettát, miáltal bajba keverednek, meg kell adniuk a háromezer fontot, amivel Briannak tartoznak, ezért is fanyalodnak a telefonszexre; eközben Markot kidobják egy kábítószer-elvonó kúráról, mert a zuhanyozóban valakivel érzelmi kapcsolatot létesített, és ezt nem szabad (az anális felláció tűnt számára a legbiztonságosabbnak, később hiába próbálta megmagyarázni a bizonyítványát, hogy pénzért vette a szerelmet, tehát érzelmileg nem volt involválva), ezek után felmegy Garyhez, ahol megtörténik a fentebb említett katasztrófa, majd elmennek együtt vásárolni Garyvel drága cuccokat, a legdivatosabb holmit – mindeközben Brian életveszélyesen megfenyegeti Lulut és Robbie-t, végül, amikor Gary közli Markkal, hogy nem az esete, mert ő a brutálisan személytelen szexet szereti, felviszi a barátaihoz, ahol Robbie féltékenységből vallomásra bírja Garyt, aki titkos fantáziáját akarja kiélni, vagyis azt akarja, hogy egy fúrógéppel kúrják meg, ezt a vágyát végül, úgy tűnik, Mark teljesíti is, miáltal meglesz a pénzük, amit Brian végül – pedagógiai okokból – mégsem fogad el. Így foglalhatnám össze a történetet, amely, mint látjuk, csupán lehetőség arra, hogy egy érzékeny és érdekes dizőz elénekeljen néhány dalt, és személyes-személytelen jelenlétével mindent megbocsásson, és mindent megértsen.

És így vagyunk ezzel mi is.

MARK RAVENHILL: SHOPPING AND FUCKING (Thália Színház)

FORDÍTOTTA: Varró Dani. **DÍSZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **MOZGÁS:** Király Attila. **ASSZISZTENS:** Halász G. Péter, Gáspár Anna. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Almási Éva, Balázsovits Edit, Almási Sándor, Hujber Ferenc, Száraz Dénes e. h., Váczi Eszter és zenekara.

CSÁKI JUDIT

Spiró és Pécs

■ AZ IMPOSZTOR; ELSÖTÉTÍTÉS ■

Bizonyára valami irracionális oka van annak, hogy az én (amúgy gyatra és kaotikus) színházi memóriámban mélyen, erősen egymásra kopírozódik Thomas Bernhard A színházcsináló *és Spiró György* Az imposztor *című darabja; illetve, hogy a helyzet még bonyolultabb legyen, utóbbinak inkább* Az Ikszek *című regénye. Ráadásul az egészre rávetül a Katona József Színház 1983-as előadása Major Tamás Bogusławskijával – ettől olykor esküdni mernék rá, hogy láttam én Majorral a Bruscont is, ami, ugye, szimpla képtelenség. De nem bírok szabadulni attól a sejtelemtől, hogy amikor Bogusławski kisurran a vilnai színházból, hamarosan rálép arra az útra, amely a kis osztrák porfészekbe vezet.* Mutatis mutandis, *persze, de ez – legalábbis a fantáziában – magától megtörténik.*

SZÍNHÁZ ÉS ÉLET

Színházban a színházcsinálásnak – azaz a „színház a színházban"-játéknak – kétségtelenül van egy kifejezetten *erotikus* bukéja; egyfajta sztriptíz ez, amikor is a hivatásszerű önmutogatásba belemosódik a játszó objektumon túl és át a játszó szubjektum, és ez a hatás meghatározó részévé válik. Ráadásul a színész maga is a hatás alá kerül – hiába, ellenállhatatlan varázsa van annak, amikor a szerző mondata rólunk szól, sőt: egyenesen a mi mondatunk –, s ezzel mintegy „legitimálja" a vájtfülű közönség belehallásait. *Az imposztor* vilnai színháza minden magyar vidéki – sőt fővárosi – színház, és nem csak azért, mert mindenütt van színész házaspár, melynek női része olykor az igazgató szeretője; és nem is csak azért, mert a helyi viszonyok mindenütt belepancsolnak az esztétikai-művészi ambíciókba; és nem is csak azért, mert előbb-utóbb mindenhová betoppan a nagy hírű vendégművész, aki irreális gázsit nyúl le...

Spiró György annak idején kifejezetten Major Tamás kérésére írta a regényből a darabot; nyilván nem véletlen, és nem alaptalan, hogy Bogusławski figurájába sokan beleláttuk az egész úgynevezett „Major-jelenséget" – nyilván benne is van. De ez a mű efemer része – bár egyelőre még intenzíven mutatkozik azoknak, akik elég öregek –, a többi pedig az elálló dráma, bármikor elővehető, eljátszható.

A darab markáns politikai kontextusa miatt bizonyos korokban – és ugyan, melyik kor nem „bizonyos"? – a föntebb említett erotikus pikantériát politikai pikantéria kíséri vagy üti fölül. Hogy e kettő közül melyik erősebb, az a mindenkori előadáson, pontosabban a mindenkori rendező szándékán és interpretációján múlik. Annyi biztos: szeretnék én egyszer egy olyan Bogusławski-előadást látni, amely tetőtől talpig színházi *atelier* – nyilván az lesz majd a boldog békeidő. Illetve talán nem is szeretnék ilyet látni...

Pedig Hargitai Iván pécsi rendezése erőteljesen tör a színházi pikantéria irányába – ámbátor meglehetős ellensúlyt képez a történelmi kontextus megváltoztatása, miközben maga a változtatás a súlytalanság felé tart. Ha ugyanis minden „jól menne", a rendező a politikai-társadalmi kontextust letudná azzal a fotóval és a két címerrel, ott, a *Tartuffe*-előadás végén. Éppen úgy, mint Kazyński igazgató-rendező a darabban. (Nota bene: köröttem néhány ifjonc meglehetős tétován találgatta, kit ábrázol a Brezsnyev-portré, ami arra int, hogy óvatosan kell bánnunk azokkal a múltbéli politikusokkal, akik még nem „leninizálódtak".) Ez tán nemcsak azért van így, mert *momentán* a dráma kisebbségi léttel, diktatúrával, politikai fenyegetettséggel telített atmoszférája nem rímel közvetlen környezetünkre, hanem azért is, mert egyéb fenyegetettségek (egzisztenciális, financiális, kulturális, integrációs stb.) nehezednek a színházra, sőt, immáron átitatják azt. És akkor az immanens művészeti fenyegetettségről még nem is szóltunk, pedig – akárcsak a darab szereplőinek – az „igaziaknak" is az a legfőbb kérdésük: (elég) tehetségesek vagyunk?

Rázga Tamás (Kazyński), Jordán Tamás (Bogusławski) és Sólyom Katalin (Hrehorowiczówna) Az imposztorban

A rendező, mint említettem, átemelte a darabot a közelmúltba, nagyjából a megírás idejére. Ez a közelmúlt külsőségeit tekintve majdnem jelen, a díszlet tehát egy majdnem mai színészbüfét idéz, méghozzá a kocsmai vonulatból. (A vidéki – és tán a pesti – színészbüfék vagy bárra, vagy kocsmára hajaznak; ettől függ, hogy alacsony, karfa nélküli, süppedős fotelek vagy szedett-vedett asztalok, székek alkotják-e a bútorzatot.) A pécsi előadásban lehangoló rendetlenség van, meg csocsó (asztalifoci), meg lécekből eszkábált hirdetőtábla, meg söntés, meg vodka, rengeteg. Hanyatló, vegetáló, rosszkedvű közeg – ez Kovács Yvette díszlete. Elnyűtt, szakadt, ingerült, szegény színészek. Úgy lóg rajtuk az összetett hivatástudat (a művészi és politikai küldetés), mint egy túlméretezett nagykabát.

Jó az indítás. Bogusławski percekig téblából és sertepertél, anélkül, hogy bárki fölfigyelne rá. Jordán Tamás kezében „szocreál" aktatáska, vállán rettenetes (ez is szocreál) sporttáskaszerűség, a fején mintha sísapka lenne (kicsit keresztezték tán egy bohócsipkával), van sál is, kopott ruha – nem csoda, ha ezt a korabeli sztárt a kutya sem veszi észre. Ő viszont – kihasználva a helyzetet – fölméri a viszonyokat, és némán konstatálja, hogy minden, de minden megfelel a várakozásainak.

A darab első felvonása voltaképpen jókora tabló. Sorra fölvonulnak benne a szereplők, megvilágítják a viszonyokat, megágyaznak a helyzetnek, a második felvonásnak – *tüchtig* és kissé unalmas hangulatfestés folyik. Még Bogusławski körülrajongása sem dobja föl a játékot – ezt amúgy mintha maga a nagy művész is unná kicsit. A szerződés aláírása körüli huzavona – ami pedig a színház végső lerablása, és ennyiben eléggé komolyan kellene árnyalnia Bogusławski jellemét –, még ez is olyan komótos és feszültségmentes, hogy az ember hajlamos elfogadni Bogusławski szempontját: „fogd a pénzt, és fuss!"

Amikor valaki (Damse) azt mondja Bogusławskinak, hogy „kár, hogy nálunk nincs elég színész", odalenn a zsöllyében az ember ismét egyetért, és ez már igazán gyanús. Nem arról van szó ugyanis, hogy a néző átveszi a „színház a színházban" belső szabályait, azaz mintegy a körön belülre kerül, hanem arról, hogy a szereplők túlnyomó része statisztát játszik, és statisztának mutatkozik maga is. Hiába húzza szinte a végtelenségig a pénzszámlálást Bogusławski szerepében Jordán, hogy a sűrűsödő csöndben némi feszültséget teremtsen – a csönd pusztán a beszéd hiánya marad, nem súlyos hallgatás.

Az első felvonás bizonytalanságait – az idősík megváltoztatását, melynek okára mindeddig nem derült fény, valamint a cselekmény „célpontjának" és a Bogusławski-figura centrumának tétovaságát – tisztázhatja még a második felvonás. Ami engem illet, Spiró darabjának amúgy is a második felvonását szeretem a legjobban – ezt a színháziasított

Körtvélyessi László felvételei

Gráf Csilla (Nő), Lipics Zsolt (Férfi) és Fillár István (Barát) az Elsötétítésben

Tartuffe-értelmezést, a jelenetekbe szerkesztett instrukcióhalmazt, ezt a teátrális csimborasszót, a megérzékített rendezést, amikor megvilágító, szellemes és velős replikák követik egymást, amikor az egy szem író egy egész színjátszási konvencióval – a lustasággal, művészi renyheséggel – fordul szembe, és – mint valami verbálisan felfegyverzett Don Quijote, oldalán Molière mint Sancho – győz is, meg nem is a nagy viadalban. Ekkor Jordán Tamáson, Bogusławski alakítóján áll vagy bukik minden, a darab itt jóformán monodráma – de persze egy színész mégsem elég hozzá. Jordán – az ő, Majorénál sokkal érzelmesebb, érzékibb és lágyabb regiszterén – eljátssza, hogy Bogusławski nem intellektuálisan, hanem zsigerileg lépi le ezt a vilnai kócerájt. Az ő Kamińskájának, Fábián Anitának éppúgy tátva marad a szája a Tartuffe-monológtól, mint Udvaros Dorottyának annak idején Major vallomásától, csak éppen míg ott ez a hatás – mármint a Bogusławski Tartuffe-jéé – nemcsak a színpadot, hanem az egész színházat a hatalmába kerítette, a pécsi előadásban tényleg csak az Elmirát játszó Kamińskában fordul nagyot a világ. Hargitai Iván ráadásul – és indokolatlanul – felnagyítja a nyolcvanas évekbe transzponált politikai kontextust, ellövi például a portré-poént, ráadásul fényképezőgép is kattan időnként, másfajta baljóslat fenyeget, nem egy rossz Molière-értelmezésé. Ezzel viszont óhatatlanul betétté szerkeszti, s mint ilyent, lefokozza a Molière-epizódot. Néhány színész fékevesztett játékossága – a másik, darabbéli színész bőrébe bújva – segíti ezt a vonulatot, amennyiben bohózatig vagy karikatúráig szaladnak: N. Szabó Sándor Rogowski- és Orgon-alakításáról már tényleg lehetetlen tudni, vajon melyik a nagyobb marha, holott egyiknek sem kellene annak lennie.

Nagyjából a második rész végére végre előbújnak szerepeik mögül a pécsi színészek – Sólyom Katalint leszámítva, akinek a játéka kezdettől fogva telibe találja Hrehorowiczówna figuráját. Sólyom a szokásosnál anyásabbra, nosztalgikusabbra és lágyabbra fogalmazza az alakot, kevésbé idézi a valahai tragikát, viszont a legjobb partnere Jordán Tamás Bogusławskijának. A többiek igyekeznek megformálni a jobb sorsra érdemes, nem túl érdekes színészeket, ingadoznak a civil és a szakmai elnyomottság jelzései közt.

A harmadik felvonásban végképp kiderül, hogy Hargitai Iván semmi lényegeset nem mond el az elcsúsztatott idősíkkal. Lehet, hogy azért nem, mert a nyolcvanas évek (még) nem eléggé álltak össze markáns történelmi korszakká, s míg a hazai körülményekre való utalás a közelség miatt talán jelentéses lehet, a szovjet–lengyel helyzet – Brezsnyevvel, címerrel, himnusszal, akármivel – nem ilyen.

Pedig a rendező itt aztán ráerősít erre a vonulatra. A *Danton halála* kismiska ahhoz, ami itt be van dobva, öntudatban, fölhorgadt tartásban – illetve Bogusławski részéről nagy formátumú aljasságban –, mégis minden formátumát és tartását veszti, és a velünk szemben fölsorakozó színészkórus nem más, mint egy himnuszt éneklő színészkórus. A Molière-lecke elillant, Bogusławski elsomfordált – nem történt semmi.

Élet és színház

Bizonyos értelemben vegytiszta színház, amit Spiró György *Elsötétítés* című darabjából elő lehet állítani – merthogy annyira nem életszerű. Életnek persze nagyon is élet – vaskos *nonfiction* –, de mégiscsak súlyos és elvont gondolati konstrukció veszi körül, maga az absztrakció, tehát színház.

A szerző alaposan megköti a színháziak kezét és fantáziáját – Balikó Tamás rendezése pedig követi a „kottát". A díszlet tehát puritán – olyan, mint egy szoba, de éppen hogy nem az, hanem színházi tér –, üres az asztal, merev és hideg a világítás, mozdulatlan minden.

A szereplők is keveset mozognak – néhány felállástól eltekintve csak a karosszékben moccannak néha, előredőlnek, a kezüket mozdítják. Valójában a szöveget kísérik, minden gesztusuk, mimikájuk a szöveg értelmét, jelentését segíti kibontakozni – ezen a ponton a föntebb említett vegytiszta színház jókora idézőjelet kap, hiszen a szó a játékos és a játék maga.

A harmadik zsidótörvény megjelenésének estéjén egy úgynevezett „vegyes" házaspár félzsidó gyermeke érdekében morbid, abszurd, de történelmileg mégis nagyon hiteles lépésre szánja el magát. Illetve – és ez a dráma – csak a férj szánja el magát, aki nem – vagy nem jól – számította ki imádott felesége reakcióját és együttműködési hajlandóságát, ezért voltaképpen egy házasság omlik össze ezen az estén.

A drámai konstrukció abszurditása (és absztrakciója) – amelynél természetesen csak a közeg és az idő abszurdabb, mely teret ad neki – hatalmas, pontosan szerkesztett, kristálytiszta logikával fölépített szövegfolyamban ölt testet. A két – majd három, illetve a végére öt – szereplő színpadi jelenléte a testet öltést szolgálja.

Balikó Tamás rendezésében a darab vagy félórával rövidebb, mint a pesti előadásban. Nemcsak azért, mert mind a Nőt játszó Gráf Csilla, mind a Férfit játszó Lipics Zsolt rettenetesen gyorsan beszél – nem hadarnak, merthogy minden szavuk érthető marad, sőt, az intonáció, a hangerő is értelmez –, hanem azért is, mert mintha a végpont mágneses ereje rántaná magához az egész szövevényt. Ilyenformán az előadásnak íve sincsen – még a Férfi hazaérkezése is baljós és ideges, a Nő reakciója úgyszintén –, mindvégig ugyanazon a szinten fut. Ez a szint persze telített és feszült, de nincsenek benne törésvagy nyugvópontok.

A két színész egyformán birkózik meg a szerző bénító instrukcióival. Teljesítményük egyenletes, egymáshoz mérten is kiegyenlített. Amit arcukkal, kezükkel, szemükkel tehetnek – megteszik.

Kevésbé meggyőző Fillár István színpadi jelenléte. Noha a pesti előadásban – Hegedűs D. Géza megformálásában – éppen ennek a figurának a megjelenése volt a darab és az előadás egyik kiemelkedő fordulópontja, a pécsiek előadásában csak az előre bejelentett eseménysor zajlik le. Fillár egyszerűen semleges – és ezzel egyrészt a Nő egyre vehemensebb szakítási indulatát, másrészt a Férfi kétségbeesett visszakozását hatástalanítja.

A legutolsó jelenettel itt még kevesebbet bírtak mit kezdeni a rendező és a színészek, mint a Marton-rendezésben. Amott legalább egy másik rettenet földereng – ebben mindössze véget ér az előadás.

SPIRÓ GYÖRGY: AZ IMPOSZTOR (Pécsi Nemzeti Színház)

DÍSZLETTERVEZŐ: Kovács Yvette. **JELMEZTERVEZŐ:** Kovalcsik Anikó. **DRAMATURG:** Duró Győző. **ZENE:** Weber Kristóf. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSAI:** Markó Rita, Monori Ferencné, Kerék Carmen. **RENDEZTE:** Hargitai Iván. **SZEREPLŐK:** Jordán Tamás, Rázga Miklós, N. Szabó Sándor, Fábián Anita, Bajomi Nagy György, Unger Pálma, Pilinczes József, Sólyom Katalin, Mészáros Sára, Harsányi Attila, Bánky Gábor, Köles Ferenc, Ottlik Ádám, Németh János, Krizsik Alfonz, Ujláb Tamás, Domonyai András, Tadics Ágnes, Benyovszky Tamás, Csúz Lívia.

A kritika a pécsi színház Thália színházi vendégjátéka alapján készült, amelyre a Vidéki Színházak Találkozóján került sor, 2002. november 24-én.

SPIRÓ GYÖRGY: ELSÖTÉTÍTÉS (Pécsi Nemzeti Színház)

DÍSZLETTERVEZŐ: Kovács Yvette. **JELMEZTERVEZŐ:** Kovalcsik Anikó. **RENDEZTE:** Balikó Tamás. **SZEREPLŐK:** Lipics Zsolt, Gráf Csilla, Fillár István, Pilinczes István, Vidákovics Szláven.

STUBER ANDREA

1075

■ **HORVÁTH PÉTER: KILENCEN, MINT A GONOSZOK** ■

Van abban valami méltánylandó, hogy Horváth Péternek, aki már elég régóta ír színdarabokat, egyetlen drámája sincs. Számos igen sikeres gyerekdarab szerzője egyedül vagy többesben *(A farkas szempillái, Enyém a vár!, A padlás),* készített adaptációkat *(Svejk vagyok, 101 kiskutya),* alkotott „zenés családi revüt" *(Csao, Bambino),* „próza-musicalt" *(ABC, avagy gömbvillám a Szív utcában)* és más, önjelölt műfaji megnevezésekkel illetett darabokat, de drámával nem próbálkozott. (Illetve volt azért egy *Bolero* című háromfelvonásos munkája valaha, amely a *Tragédia félálomban* alcímet viselte, de azt nyugodt lelkiismerettel elfelejthettük.) Tulajdonképpen a szép, szabatos „vígjáték" megjelölést is talán most először írta oda egy cím alá Horváth Péter, amikor a József Attila Színház 2001-es vígjátékpályázatára beadta a *Kilencen, mint a gonoszok* című művet. Majd átvette – mint ismeretes, némi huzakodás után – az első díjat Szilágyi Andorral együtt, akit az *Elő a medvével, gyalog, avagy Hej pógárok, pógárok* című munkájáért jutalmazott a zsűri. Léner Péter igazgató – színháza jó szokása szerint – hamarost műsorra tűzte, és saját rendezésében színre vitte a győztes pályaműveket. Először a Szilágyiét – 2002 januárjában – *Lássuk a medvét!* címmel. (Hogy milyen volt, azt most talán hagyjuk, hiszen cikkünk tárgya nem ez. Különben rémes volt.) Ezúttal pedig a *Kilencen, mint a gonoszok*at, Sztankay István főszereplésével, akinek a szerző a művet ajánlotta, s aki a főszerepet el is játssza.

Horváth vígjátékának részint a Síp utca 9. egyik lakása, részint egy kórterem a színhelye. A történet szereplője egy zsidó család, amelynek persze akad goj tagja is, hiszen hol találni ma színzsidó (színbármi) famíliát. A hősök származásának/vallásának alapvetően nincs jelentősége, vagyis nyugodtan lehetnének nem zsidóként is épp ilyenek, mint amilyenek. (Persze akkor Sztankayt nem Slómó bácsinak hívnák, és nem Tóra-, illetve Tóraszerű idézeteket mondana hasból, hanem egyebeket.) Voltaképp egyetlen dramaturgiai következménye van csupán a szereplők zsidó voltának: az életszerűség jegyében muszáj összeakadniuk egy antiszemitával. Ez a mozzanat több szempontból is kényes pontja lehetne a műnek, az előadásnak és a fogadtatásának, de a figura elég jelentéktelen ahhoz, hogy át lehessen siklani felette.

Sztankay öreg, beteg, morózus, gyanakvó, szőrösszívű, süket öregembert játszik. Mindazonáltal fiatalos, ruganyos, vicces, kitárulkozó, vajszívű, és kifogástalanul hall. Ami azért jó, mert hiába undok vénség, mégis igen szeretni való. Ráadásul – az első részben legalábbis – csuda módon valóban ezt a Fekete Salamon nevű figurát alakítja a színész, nem pedig Sztankay Istvánt. Ekkor még támogatja őt ebben maga a mű is, mely eléggé épkézláb helyzeteket és szerepviszonyokat épít köré. (Érdemes megfigyelni, hogy a második részben, ahol a darab kórosan elsoványodik, Sztankay visszanyúl a privát mentőövért: megkapaszkodik saját, jól bevált eszközeiben. Ekkor jönnek a nagy spétek meg a kottázható hangsúlyú „Há' hooooogyne!". Eddigre Horváth vígjátéka úgy lefogyott, hogy már csak egy Feydeau-szerű bohózat csontváza maradt belőle: egymás elől bujkáló emberek tak-takra nyitják-csukják az ajtókat.)

Az első részben a családot otthon találjuk, főhősünk aládúcolt lakásában, ahol lánya, veje, unokája és a szomszéd házaspár épp ünnepelni készül az öreg hetvenötödik születésnapját. Nem történik semmi nagyszabású – maga az ünneplés sem az, mivel Slómó bácsi morcosan elhárítja –, de a pergő, cserfes jelenetekből kellemes, színes vígjátéki tabló

theater.hu-Ilovszky Béla felvétele

Sztankay István (Fekete Salamon), Vándor Éva (Magda) és Ullmann Móni (Áprilka)

alakul ki. Magda, az öreg lánya kiszáradt negyvenes asszony, akiben bűntudat ég kis lángon, hogy apja gyermekeként valami rossz fát tett vagy tesz a tűzre. Vándor Éva játssza szép, lírai aggodalommal és vakon tapogatózó kitörési igyekezettel. (Például mélyen jellemzően tudja ültében folyton a térdére húzkodni a szoknyáját.) Van néki egy titkos udvarlója is Besenczi Árpád (Rezső, a szomszéd) személyében, akiről a döntő pillanatban – vagyis amikor Magda rászánja magát a házasságtörésre – kiderül, hogy voltaképp nem is szerelmet akar, hanem lakást cserélni Fekete Salamonnal. A darab női vonalát erősíti a kiválóan karakterizáló Kocsis Judit is, aki a szomszédasszonyból formál Síp utcai *femme fatale*-t: hiperszínes ruhákban riszáló, dörgölőző, puha testű nőstényt. Slómó bácsi könyvelő foglalkozású goj vejének szerepét Mihályi Győző nagyjából elintézi egy csúnya szemüveggel és egy hülyefrizurával, továbbá sűrűn kopogtatja a falakat, abban a reményben, hogy apósa lakásában elrejtett kincset talál. Az unokát megformáló Ullmann Móni egyrészt a legfiatalabb nemzedéket képviseli (igen optimista szerzői felfogásban, amennyiben Áprilka az egyetlen felelős, áldozatkész és toleráns családtag), másrészt pontosan az az előadásban, amit üde színfoltnak szoktunk nevezni.

A születésnapi ünneplés rövid úton úgy végződik, hogy a cukorbeteg Slómó bácsi rosszul lesz, és kórházba kell vinni. Gyors színváltás, s mindjárt látjuk is a kétszemélyes kórtermet, amelyben Sztankayt Bodrogi Gyulával hozza össze a sors. Máris felsejlik előttünk a jelenkori *Döglött aknák* lehetősége. Csurka István hetvenes évek eleji vígjátékában egy vén reakciós és egy régi elvtárs került kórháziágy-szomszédságba – Kállai! Major! –, hogy ketten megvívják a maguk (ideg)osztályharcát. Sztankay és Bodrogi figurája között nincsenek társadalmi-politikai ellentétek. Vitájuk tárgyát az képezi, hogy Bodrogi (akinek valamiért Franklin Benjámin a neve) úgy véli, betegtársától véglegesen meg akar szabadulni családja, míg Slómó bácsi – aki mindeddig eléggé lesújtó véleménnyel látszott lenni az övéiről – a família védelmére kel. Pozitív állításait igazolandó, Benő bácsival együtt hazaszöknek a Síp utcába, hogy megbizonyosodjanak: senki sem hurcolkodott be a családfő alig hűlt helyére. Aztán persze mindenki odakeveredik a lakásba, s ekkor kerül sor a beltéri bújócskára.

A kórházi párjelenetek némiképp árnyalatlanok és mérsékelten kidolgozottak, de lám, Bodrogi például egészen kevéssel beéri. Vizelni voltam – mondja, amikor megjelenik a kórteremben, s megtörölgeti combját a hálóingével, hadd nevessünk. Finomabb humorforrásnak bizonyul Sághy Tamás, aki rendkívüli ritmusérzékkel löki szlenges szövegét a polgári szolgálatos „segédnővérke" szerepében. (Ugyanitt bukkan fel szegény Háda János mint antiszemita indulatokat kibocsátó kórházi vízvezeték-szerelő.)

A második felvonás Síp utcai szcénájában a két öreg – a váratlanul érzelmessé váló Slómó bácsi és a kis kalapjában, nagy hálóingében, fekete mellényében leginkább Rózsa Sándornak látszó Franklin Benjámin – majdnem kikerül a történetből. Titkos szemlélői csupán Ullmann-Áprilka és Sághy-Nővérke kedves kettősének, majd Vándor Éva és Besenczi Árpád remekbe szabott randevújának, mely félreértett fizikaórába torkollik a Schrödinger nevű tudós miatt, akinek volt egy elmélete a dobozba zárt macskáról (plusz radioaktív elem és ciángázos fiola).

A macskán kívül valamennyien megbékélten felsorakoznak az ad hoc fináléhoz, annak szép reményében, hogy a József Attila Színháznak ezúttal sikert hoz a pályázatnyertes mű.

Végezetül még a címről, mely talán magyarázatra szorul. Mármint nem a cikké – az a Síp utca postai irányítószáma –, hanem a darabé. A gonoszok nem voltak többen hétnél, akár a markotai, akár a gelsei ördögök értendők rajtuk. Horváth szereplői meg kilencen vannak. Viszont nem is gonoszak.

HORVÁTH PÉTER:
KILENCEN, MINT A GONOSZOK
(József Attila Színház)

DÍSZLET: Horgas Péter. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **RENDEZŐ:** Léner Péter.
SZEREPLŐK: Sztankay István, Bodrogi Gyula, Vándor Éva, Mihályi Győző, Ullmann Móni, Sághy Tamás, Háda János, Kocsis Judit, Besenczi Árpád.

Koltai Tamás

Harminc év után, ugyanott

■ SZABÓ MAGDA: KIÁLTS, VÁROS! ■

1973-ban, amikor a debreceni Csokonai Színházban először láttam Szabó Magda Kiálts, város! *című színművét, kritikai elismeréssel illettem a szerzőt, amiért elég merész volt ahhoz – magamat idézem szerénytelenül –, „hogy rafinált dramaturgiai divatok idején hagyományos drámát írjon". A rafinált dramaturgiai divatok azóta normává váltak, a hagyományos dráma jelenleg kifejezetten avantgárdnak számít. A mai társadalmi és stíluskakofóniában a* Kiálts, város! *kevéssé meglepő módon ugyanúgy színházi fogyasztásra alkalmasnak bizonyul, mint harminc évvel ezelőtt. Sőt, új gondolati dimenziót is kínál. Vegyük mindjárt azt az egyszerű tényt, hogy a dráma központi alakja, akiről mindvégig „szó van", nincs rajta a szereplőlistán – nem jelenik meg a darabban. Ennek a dramaturgiai trouvaille-nak annak idején nem szenteltem kellő figyelmet. Borzán Gáspár, a debreceni nagytanács újonnan megválasztott szenátora, házasulandó fiatalember, a hiányával van jelen a darabban. Többször is* majdnem *színre lép, egy alkalommal „odakint várakozik", és a főbíró már behívná, amikor* közbeszól a történelem. *A darab a történelem közbeszólásáról szól. Arról, hogyan befolyásolja az ideológia és a politika az egyéni sorsot. Borzán Gáspár nem nősülhet, nem élheti az életét,* nem jelenhet meg a színen, *mert meg kell halnia. Sorsa (hiánya miatt a „sorstalansága") mások sorsában tükröződik. Nem adatik meg neki a drámai jelenlét, és ezzel a látszólag rideg, demonstratív eljárással Szabó Magda racionális, már-már brechti motívumot visz az alapvetően érzelmes történetbe.*

Akárcsak az előjátékkal. Annak idején – a *Szent Johanna* utójátékának párhuzamaként – Bernard Shaw történelmietlen frivolitását véltem fölfedezni a drámai prológusban, melyben történelmi személyiségek (a török szultán, II. Fülöp spanyol és Rudolf magyar király, Kálvin János, Bocskai, Belgiojoso gróf) a haláluk utáni transzcendens öröklétben próbálják tisztázni, ki a felelős Borzán Gáspár, a „debreceni ismeretlen" 1604-ben történt meggyilkolásáért. Kétségtelenül van valami shaw-i irónia a történelmi felelősség kölcsönös egymásra hárításában: abban, ahogy koronás fő, zsoldosvezér, hajdúgenerális, vallásreformátor egyaránt mossa a kezét a közember halálában való bűnösségét illetően. De ugyanennyire fontos, hogy Borzán Gáspár haláláról előre és hangsúlyosan értesülve, a későbbiekben kibontakozó cselekményt nem a bizonytalanság feszültségével, hanem a végső kimenetel ismeretében figyeljük. Nem az a kérdés, meg fogják-e ölni Borzán Gáspárt, hanem hogy miért ölik meg. Nem az eredmény lényeges, hanem a folyamat. Ez, bármilyen meglepő, vitathatatlanul „epikus", brechti mozzanat a darabban.

A miértre Szabó Magda összetett feleletet ad. Az első, már említett válasz maga a történelem, a három részre szakadt Magyarország geopolitikai helyzete. Az állandó hadszíntérlét, mely a török portyák, császári rekvirálások, erdélyi szabadcsapatok örökös hullámzása közepette csak a lavírozás tökélyre fejlesztésével ad esélyt a túlélésre, s még úgy se mindig. Ezt a kiszolgáltatottságból fakadó mimikrikényszert ugyanerről a korról – nagyjából ugyanebben az időben – Weöres Sándor is megírta *A kétfejű fenevad*ban. Persze Weöres történelemmel leszámoló, nyelvöltő infantilizmusához képest Szabó Magda ítélete némileg ünnepélyes és kimért, de a lényege ugyanaz. Van azonban más is, ami kizárólag Szabó Magda „asztala". Ez pedig szülővárosának, a kálvinista Debrecennek a korabeli törvénye, amellyel *polgárként* befogadta a vele azonos hitűt, de kirekesztette az „idegent". A másokkal szemben érvényesített intolerancia, amely a cselekmény expozíciójában, egy letelepedett görög kereskedő tulajdonvásárlási kérelmének elutasításában manifesztálódik, vezet a végkifejletben Borzán Gáspár halálához. Ugyanis a város zord törvényét teljhatalommal képviselő főbíró – ő, a drámai sorsszerűség követelményének megfelelően, személyesen is érintett a konfliktusban, mivel majdan apósa lenne az ifjú szenátornak – addig alkudozik a császáriak túszául ejtett fiú váltságdíján (a dolgok logikája szerint a kölcsön fejében feltételeket támasztó göröggel), amíg késő nem lesz, és Borzánt kivégzik. (Erről, uram bocsá', megint a *Kurázsi mama* Brechtje jutott eszembe.) A kérdés, hogy lehet-e „polgár" az „idegen" (hogy ne mondjam, az „idegenszívű"), a darab születése óta nemhogy időszerűtlenné vált volna, inkább aktualizálódott; talán még egy főhivatalnokra is emlékszik valaki, aki a közelmúltban kvótát állított föl az „idegenek" ingatlanvásárlására. Ennyiben a harmincéves *Kiálts, város!* valóságos *Zeitstück,* s aligha lehet túlértékelni Szabó Magda félmúltból jövő üzenetét, mellyel debreceni lokálpatriótaként kemény ítéletet mond a (történelmi) kirekesztés ideológiájáról és gyakorlatáról.

Meczner János rendezése alkalmazkodik a darab Németh László és Illyés Gyula dramaturgiáját követő paramétereihez, amelyek a szituációk komótos kibontását írják elő. Ez alól csak az előjáték kivétel, amely nagyobb teret ad a fantáziának. Meczner függőlege-

Csikos Sándor (Gál Nagy István) és Zubor Ágnes (id. Gál Nagy Istvánné)

Máthé András felvétele

sen mozgó kötelekre függesztette a történelmi túlvilág panoptikumának szereplőit, alájuk rakta – a díszlettervező Götz Béla közreműködésével – Debrecen makettjét, így a história felelőtlen felelősei mintegy ég és föld (az időtlenség és a város) között lebegnek a semmibe tartó filozófiájukkal. A kép szemléletes, az ötlet szellemes, viszont – a hintajátéktól eltekintve – mozgásképtelenné teszi a szereplőket, s ezáltal statikussá a helyzetet. A megoldás kétségtelen előnye, hogy a kihangosítás miatt minden szó érthető, így a cselekmény szempontjából fontos előzmény világossá válik; hátránya, hogy a jelenet kissé egyhangú, és hiányzik belőle az irónia, amely egy kötetlenebb s talán anakronisztikusabb (a mához közelítő) térben szabadabb játékra és képzettársításokra adna lehetőséget.

A voltaképpeni dráma a megújított előadás-hagyomány nyomvonalát követi. A tiszta és áttetsző szöveget jól keretezi a díszlet könnyed, jelzésszerű architektúrája; a forgószínpad gyorsan bonyolítja le a változásokat. Kelemen Kata jelmezei csak a történelmi pontosságra, de szerencsére nem a viselettörténeti akkurátusságra törekszenek. Meczner egyensúlyt teremt a dráma két alaprétege, az ábrázolt világ merev formalitása és az azt szétfeszítő privát konfliktusok között. Ebből a szempontból meghatározó a nagytanács ülésének jelenete, mely rigorózus rituáléjával, az egymást követő ügyek elfogadásának ceremoniális formulájával megágyaz a fejleményeknek. „Tetszett Debrecen városának!", hangzik megfellebbezhetetlen ítéletként minden alkalommal a tanács verdiktje, mintegy dogmává emelve a közmegegyezést. (Talán némi „mozgolódás a padsorokban" közelebb hozná a helyzetet a mai tanácsülésekhez.)

Csikos Sándor intellektuális alkata segít benső drámává tenni Gál Nagy István főbíró kettős kötődését – a dogmatikus törvényhez és lelkiismeretéhez –, illetve az ebből fakadó konfliktust. Csikos játékának nagy előnye, hogy nem kívül hordja a drámáját (ahogy elöljárói tekintélyét sem), ennek megfelelően akkor a legjobb, amikor súlyt tud adni önnön személyiségének; minél inkább befelé koncentrál, annál hitelesebb a dráma egy-egy „látványos", kitöréses pontján. Ilyen nagy kitörés a dogmát képviselő papé, Hodászi Lukácsé, akit Kóti Árpád ezen a ponton, a „kiátkozással" való fenyegetés kitüntetett pillanatában fölhoz a drámai csúcspontra. A pap ellentéte a szelíd görög, Jorjosz Sztavriász. Sárközy Zoltán kitűnő alakításában inkább alázatos, holott ironikus is lehetne, hiszen elég okos és elég jól szituált ahhoz, hogy következmények nélkül kinyilvánítsa polemikus véleményét a kirekesztő intoleranciáról. Sárközy Sztavriásza nem ad okot a diszkriminációra: tele van valódi lojalitással és érvelő jóindulattal; még azt is érzékelteti, hogy morális győzelme személyes vereség. Miske László játssza Portörőt, a toleráns szenátort, akinek toleranciáját anyagi érdeke árnyalja; ez összetettebb figura annál, akit a robusztus egyenességére hagyatkozó színész megjelenít. Simor Ottó Duskásának szép pillanata, amikor magánvéleményének kényszerű elfojtása után végre fölszabadultan helyeselheti a főbíró döntését, s ebben szemérmesen elrejtheti iránta való szinte atyai érzelmeit. Hajdú Péter derekasan tűri az ifjú Portörő nem túl sok lehetőséget kínáló szerepét. Dánielfy Zsolt kissé peckessé figurázza a zsoldoskapitányt, bár a jelmeze szinte predesztinálja erre, lévén olyan, akár egy kiállított tárgy a Hadtörténeti Múzeumból. Bakonyi Árpád ismeretlen okból nyegle Bocskai tisztjeként.

A két nagy női szerep közül az egyik a dogma kérlelhetetlen képviselője, a másik az áldozata. Zubor Ágnes sokáig olyannak mutatja özvegy Gál Nagy Istvánnét, a főbíró édesanyját, mint akinek kemény tartása, érzelemtelensége csak protestáns puritanizmus. Amikor kimondja, hogy fia nem volt jó férj és jó apa, mintha az elfojtott, de egy-egy gesztusban mégiscsak megnyilvánuló szeretet törne utat. Az erős alakítást váratlanul motiválja, hogy a szelídnek látszó teremtésen eluralkodik a bigottság, amely az anyai érzésnél magasabbra helyezi a ragaszkodást a dogmatikus törvényhez. Csak a legvégén, unokája iránt képes egy elhárító mozdulatra, késleltetendő a lány fájdalmát vőlegényének halálhíre hallatán. Az Esztert játszó Melkvi Bea föloldja a szerep statikusságát, belső és külső gesztusokkal – az esküvőjére készülő menyasszony motorikusságával, az apjához való közeledés latens mozdulataival – érzékelteti az alak árnyaltságát és feszültségét. Energikus, „életre szánt" alkat, ezáltal mintegy ellenpontja az ideológia és a forma merevségébe zárt világnak. Az utolsó, atmoszferikusságával feszült jelenetben késleltetve „hallja meg" a végzetes hírt, látványos összeomlás és körülményeskedés nélkül, mintegy tárgyilagosan a rivaldához jön, „kilép a drámából", és ujjáról lehúzva a földhöz vágja a jegygyűrűjét. Mintha a közönség közé vágná, a várost vádolná, amelynek makettja közben mögé ereszkedett.

„Tetszett Debrecen városának."

SZABÓ MAGDA: KIÁLTS, VÁROS! (Csokonai Színház, Debrecen)

DÍSZLET: Götz Béla. **JELMEZ:** Kelemen Kata. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Sóvágó Csaba. **RENDEZŐ:** Meczner János.

SZEREPLŐK: Csikos Sándor, Melkvi Bea m. v., Zubor Ágnes m. v., Kóti Árpád, Miske László, Hajdú Péter, Simor Ottó, Sárközy Zoltán, Dánielfy Zsolt, Ruszina Szabolcs, Révész Béla, Bakota Árpád, Garay Nagy Tamás, Diószeghy Iván.

A Budapest Orfeum legkedvesebb színházi emlékeim közé tartozik. Annak idején beszélt róla a város, a cím szállóigévé, márkává vált. A garantáltan politikamentes műsornak erős politikai zöngéje volt – az ízek közül nem utolsósorban a tiltott gyümölcsé bizonyult jellegzetesnek. Politikum volt maga a politikamentesség, egy polgári világ és szubkultúra egy az egyben való, mentségre, alibire igényt nem tartó visszahozása, politikum volt a nyílt, fügefalevél nélküli szórakoztatás, bizonyos nosztalgiák öntudatos kielégítése, hiszen két-három évtizeddel korábban még sokan ültek a nézőtéren a citált műsorszámok eredeti fogyasztói közül. És nem utolsósorban: remekbe sikerült az előadás. A három művész – Benedek Miklós, Szacsvay László, Császár Angela – elemi erejű játékkedvvel és személyes sármmal idézett meg egy pestiességében kortalanul vonzó, emberléptékű mikrovilágot, partnerré és cinkossá avatva a közönséget; nemhiába került át a produkció a Katona József Színházba is, ahol hosszú éveken át telt házakat vonzott.

Persze a nagy hendikeppel nem csak *A Pesti Szín*nek kell megküzdenie: a színházi légkörből – mondhatni, szerencsére – kikopott a nézőtér és a színpad közötti cinkos összekacsintás varázsa, a közéleti töltet, az aktualitásra való huncut vagy kesernyés rájátszás (habár az elmúlt négy év nem keveset tett e cinkosság ideiglenes restaurálásáért). Az előadások ma már csak előadások, és mint ilyeneknek kell megmérkőzniük a közönség érdeklődéséért és érintettségéért. Ha néhány művész, majd a kezdeményezésükhöz elszegődött alkotói kollektíva történetesen a pesti kabaré sok évtizedes örökségét akarja feltámasztani, az esténk önmagáért kell helytállnia – ehhez azonban most is, a feltámasztás szándékán túl, önálló mondanivaló, gondolati hajtóerő, valamifajta elkötelezettség szükségeltetik. *A Pesti Szín* előadásából éppen ez a személyes indulat hiányzik; nagyrészt szenvtelen és statikus, akár egy múzeumi körséta.

Nem igazán meggyőző már Horváth Péter szöveg-összeállítása sem, bár kétségtelen, hogy az alapelgondolás jó. Horváth fordulatosan és változatosan keveri a műfajokat: konferanszszövegek, viccek, időnként csak poénra csupaszított, máskor kicsit bővebb lére engedett jelenetkék váltakoznak korabeli zeneszámokkal, s az egészet keretbe foglalják az orfeumtársulat *atelier*-humorú, böllenkedős vagy kollegiális megszólalásai. Az utóbbiak arra volnának hivatva, hogy a társulat tagjainak profilt, valamelyes emberi dimenziót adjanak, ehhez azonban túlságosan közhelyesek; az egykorú kabarészövegek pedig – bár szerencsés kivételek itt is akadnak – egyszerűen nem elég csillogóak, nem elég szellemesek, továbbá hiányzik mögülük a válogató valamifajta kompozíciós elképzelése. A két

Szántó Judit

Megmaradni a felszínen

■ A PESTI SZÍN ■

Hekeli Rita felvétele

Benedek Miklós, Molnár Piroska és a görlök

hosszabb betétszöveg – Fáni és Tóni története, illetve az ezredesnek az ostrom miatt bezárt kabarében tett látogatása – közül az első szerényke, a második zavaros.

Ugyancsak a válogató-szerző hibáztatható azért, hogy az előadás kétharmadában nem érződik a korszakok közötti differenciáltság; Benedek Miklós konferanszszövegeiben utal ugyan a húszas, harmincas évekre, de ezek nem szűrődnek be a színpadra, hanem mind szöveges, mind zenés anyagukban egyveleggé mosódnak össze, holott épp ezekre a közönség által alig ismert korszakokra fért volna rá az egyénítés, amely aztán az 1944–45-ös évek felidézésétől kezdve meg is jön; a felszabadulás utáni rész íróilag is, zeneileg is, rendezőileg is az est legjobb, legkarakteresebb szakasza; a *Három aranyású* sematikus Nyugat-kritikája éppúgy átjön a rivaldán, mint a *Kedves szaktárs* sematikus üzemi idillje, és még sok néző nosztalgiáját csiklandja kellemesen az *Isten veled Budapest, te édes* című sanzon. Addig azonban – vagyis az 1906-tól 1944-ig tartó időszak vonatkozásában – az előadás mintha csak ürügy volna a jellegzetes, Selmeczi György által koncepciózusan válogatott zeneszámok felsorakoztatásához. Ahogy az egyik konferanszszöveg beígéri: a kabaré valóban megmarad a felszínen. Ami azonban a kabarénak megengedett, az tilos a kabaréval foglalkozó művészi alkotásnak.

Az eddigiek közvetve már utalnak a zene összeállításával érdekeset alkotó Selmeczi György rendezésére is; ez a munka korrekt, de nem elég sziporkázó, ötletei túlontúl is kézenfekvőek, amellett az előadás a műfajhoz képest hosszú is és időnként ritmustalan is. A rendezőtől lehet továbbá megkérdezni, hogy ha már sikerült egy olyan pompásan azonos ikerpárt találnia, mint amilyen Barna Béla és Barna Lajos, miért nem talált számukra az időnkénti belézengésen túl funkciót is. Ugyancsak írói-rendezői, koncepciót illető kérdés a befejezés: a kabaré hatósági betiltásának bejelentése nem kap semmilyen hangsúlyt, se fájdalom, se felháborodás nem vegyül bele, megmarad a közlés szintjén; ezt végül szerencsésen helyreüti a legfülbemászóbb, legkarakteresebb dalok idézeteinek csokorba gyűjtése, amiből kitetszik, hogy *A Pesti Szín* megfojtásával mégiscsak érték ment veszendőbe.

Selmeczi rendezői munkáját minősíti a színészi munka kedvetlensége, rutinokba merevedő lefojtottsága is, ami megint csak a *Budapest Orfeum* színpadi bravúrja után kelt nosztalgiát; az alakításokból többnyire hiányzó *glamourt* Schäffer Judit látványos jelmezparádéja sem pótolja. Benedek Miklós, ama régi színházi est motorja, stílusosan, de meglepő fásultsággal idézi Benedek Miklóst; az énekszámokat szépen és helyenként drámaian előadó Básti Juli játékán az újabb szerepeit jellemző gőgös bisszigség üt át; Hernádi Judit, Hirtling István, Murányi Tünde korrekten vezetik elő sablonjaikat, habár Murányi bájos bumfordisága az énekszámokban jól érvényesül. Mészáros István időnként elővillantja

mindig eredeti, mindig szellemes *slemil*figuráját, Vida Péter pedig – akinek sablonjait, ha vannak, szerencséjére még nem ismeri a közönség – olykor robusztus lendületet lop a dolgok menetébe. Feltétlen kiemelést érdemel Molnár Piroska és Hollósi Frigyes; mindketten jóleső perceket szereznek természetessé stilizált, közvetlen, emberi jelenlétükkel. *Ha ketten New Yorkban élnénk* című közös számuk ritka kivételként kötődik a megelőző reálszituációhoz, és már-már megrendítőnek mondható.

Az előadás címéből aligha lesz önmagánál többet jelentő szállóige, de mivel ízléses szórakoztató programból alig van Budapesten kínálat, bizonyára sok telt házas estének néz elébe.

A PESTI SZÍN
(Nemzeti Színház)

BABITS MIHÁLY, BÉRES ATTILA, DARVAS SZILÁRD, GÁBOR ANDOR, KELLÉR DEZSŐ, MOLNÁR FERENC, SINKÓ PÉTER, TÓTH ZSUZSA, TRUNKÓ BARNABÁS ÉS MÁSOK SZÖVEGEINEK FELHASZNÁLÁSÁVAL ÍRTA: Horváth Péter. **ZENÉJÉT ÖSSZEÁLLÍTOTTA ÉS HANGSZERELTE:** Selmeczi György. **ZENEI MUNKATÁRS:** Szilasy Nelly. **FILM:** Silló Sándor. **DÍSZLET:** Mira János. **JELMEZ:** Schäffer Judit. **KOREOGRÁFUS:** Kozma Attila. **SZTEPPKOREOGRÁFUS:** Torma Zsolt. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Bencze Zsuzsa. **VEZÉNYEL:** Dinyés Dániel. **RENDEZŐ:** Selmeczi György.
SZEREPLŐK: Benedek Miklós, Básti Juli, Hernádi Judit, Murányi Tünde, Molnár Piroska, Vida Péter, Hirtling István, Mészáros István, Hollósi Frigyes, Dinyés Dániel, Pécz Ottó, Torma Zsolt, Barna Béla, Barna Lajos és a tánckar tagjai.

TOMPA ANDREA

Utazunk máris, London, Párizs!

■ MOSONYI ALIZ–SZŐKE SZABOLCS: CSIPKERÓZSIKA ■

„Most elfelejtem, hogy emberek is vannak ott, és csak a bábokat nézem" – mondja a kezdés pillanatában öt és fél éves nézőtársam. Ő már beavatott: másodszor nézi meg a *Csipkerózsiká*t a Stúdió K.-ban. De a vezérdallamot, a boszorka „Királyi bálban, pityipötty / Pöttyös ruhában, pityipötty / Én leszek a legszebb, pityipötty" kezdetű dalát már az első előadás után fújja. A színház miniatűr előterében sorakozó fotókon pedig felismeri másik kedvencét, a *Rózsa és Ibolyá*t. Én meg valami hosszú távú színházpedagógiai elmélkedésbe fogok, és azt gondolom: aki ezen a színházon nevelkedik, annak szerencséje van. (Mint nekem is egykor Kovács Ildikó előadásaival.) A Stúdió K.-ban előre be nem jelentett módon, lassan, észrevétlenül, halkan, jófajta gyerekszínház született. S most itt az új mese.

Németh Ilona nagyméretű bábjait ketten mozgatják. Mindegyiknek van egy főmozgatója, aki a fejet és az egyik kezet mozgatja, aki a hangját adja, de társa szintén aktív: énekel, zenél és beszél is. A bábok körülbelül akkorák lehetnek, mint egy kisgyerek, ezért könnyű velük azonosulni; a kis intim tér is ezt a célt szolgálja. Amikor pedig a bábok a bábszínpadon – a Csanádi Judit és Németh Ilona tervezte díszlet két kereszt alakú, alacsony padján – játszanak, akkor szinte felnőttmagasságúak. Mintha gyerek és felnőtt néző egyaránt meg lenne szólítva.

Mosonyi Aliz és Szőke Szabolcs *Csipkerózsika*-variációja lassan halad előre a történetmesélésben: a főszereplő csak az első felvonás vége felé jelenik meg. Csipkerózsikával egyenlő súlyú és dramaturgiai fontosságú szereplő a Királyi Boszorka, aki a jövőbe lát, de akit az udvar lenéz és elhanyagol (a boszorkát Homonnai Katalin és Eszes Fruzsina adja). A nyitó jelenetben a boszorka magában lamentál, amiért nem hívták meg a Királyné születésnapjára. Néma beszélgetőtársa a picike Királyi Egér, aki rangjához méltóan csipkegallért visel, és lusta, mint egy macska. (A kaparászó egeret egy botról mozgatja Nádasi László.) A pongyolás boszorka úgy dönt, hogy ő bizony hívatlanul is beállít a születésnapra, és elzengi *„Pöttyös ruhában, pityipötty"* című dalát. A zene az előadás meghatározó része, hiszen a komponista Szőke Szabolcs az adaptáció társszerzője. A fenti zenei motívum – amely majd Csipkerózsikára is átvándorol „csipkeruhában, csipicsipp" refrénnel – fülbemászó, humoros, játékos dallam. Ahogyan az előadás egész hangzásvilága – például a folyamatos egérkaparászás – szemléletes és hangulatos.

A boszorkának a hangja különbözik a többiekétől: Homonnai fejhangon prézsmitál, magázódik és kötözködik az egérrel. Amikor pedig felpattan a seprűre, kötött zoknis lába olyan fürgén tapossa a levegőt, mint egy rajzfilmfiguráé. Élemedett kora ellenére ő a legmozgékonyabb: nemcsak deréktól felfelé játszik, de csíkos, zoknis lába, sőt kerek feneke is folyton mozgásban van, például amikor a földön kajtat valami után, és nekünk csak a hátsó felét mutatja. Az a szerepe, hogy megállítsa az időt (a dramaturgiai időt is); az ő jeleneteiben minden lelassul, ráérőssé válik. Vele együtt fennakadunk a jelentéktelen, de mindig humoros részleteken: miért nem hívják meg a születésnapra, vagy hogy éppen hová tette a szemüvegét. Neki az a dolga, hogy – mint egy vénasszony, akinek már semmi sem lehet fontos vagy sürgős – minden jelentéktelen apróságon elidőzzön, mindenhez valami megjegyzést fűzzön, és ezzel végképp felbosszantsa a többieket. A mindig zsörtölődő boszorka, aki mégsem a rosszat, hanem akaratán kívül is a jót segíti elő, narrátora, dramaturgiai mozgatórugója, s némiképp főszereplője is az előadásnak.

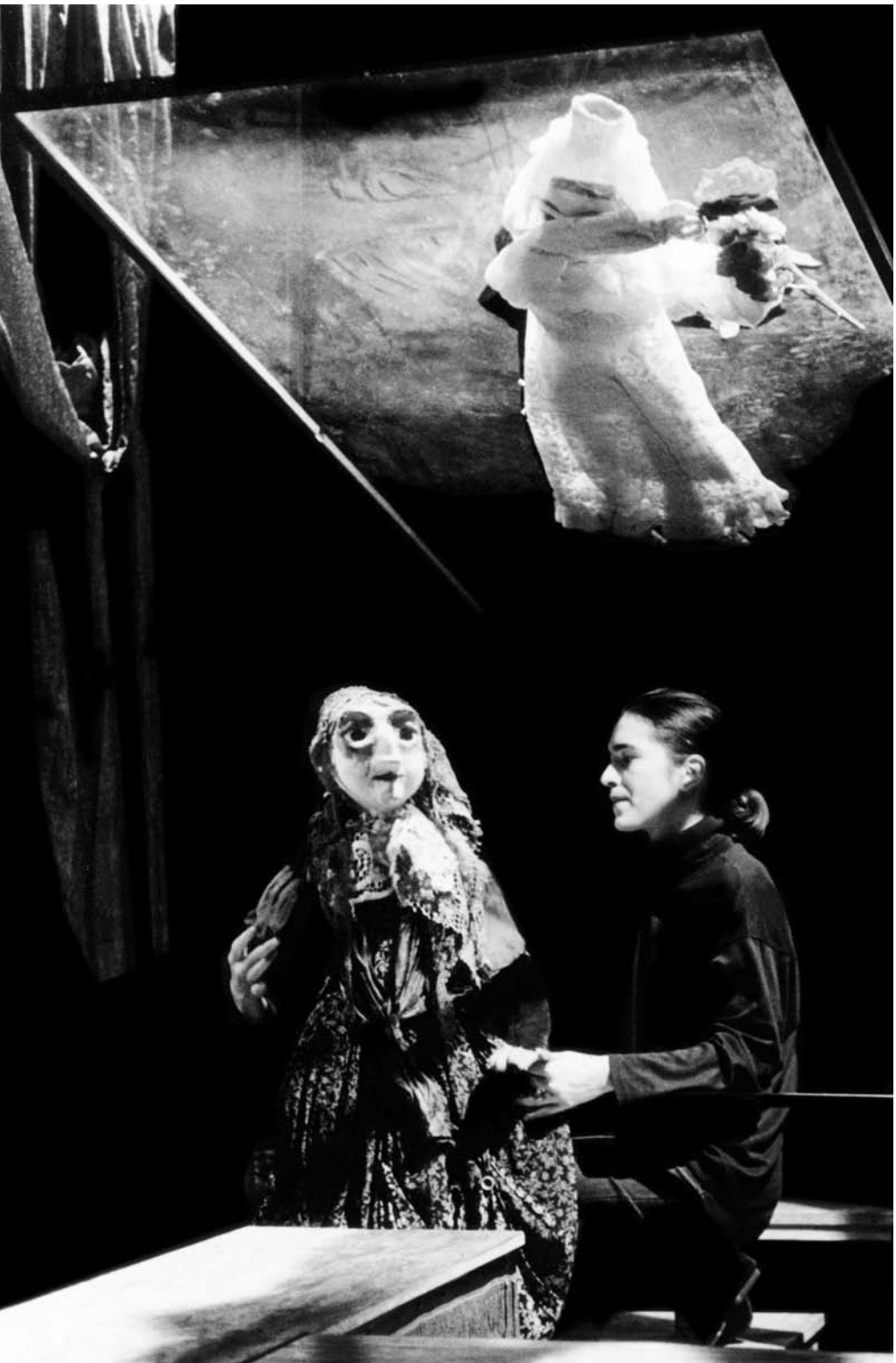
A színészek nemcsak a bábmozgatásban jók és – mint nézőtársam szeretné – észrevételenek, hanem hangban is. A karakterhangok – Homonnai boszorkája, a Királyné (Nyakó Júlia) kedveskedése, Csipkerózsika hangjai (őt mind a két szereposztásban lát-

hattam) – jól működnek az előadásban. Fazakas Júlia Csipkerózsikája erős színekkel ábrázolt, nyafogó, reszelős hangú kamasz lány, Kakasy Dóráé szelíd, ártatlan kislány.

A boszorkafigurában – ugyanúgy, mint az egész előadásban – gyerek- és felnőtthumor találkozik. A gyerek néző számára megmaradnak a jól követhető dramaturgiai funkció, a boszorkaság kellékei, az egérrel való játék, a fülbemászó dalok és rajzfilmeffektek. De a felnőtt néző is megkapja, ami megilleti: ahogy a boszorka a ruhái közt válogat és kommentál, ahogy restelkedik, mert szalad a szem a harisnyáján, ahogy öreg házastársakhoz illően magázódik az egérrel, ahogy a szemüvegét keresgéli, hogy a jövőbe láthasson, végül pedig ahogy szerelemről és fiatalságról énekel, a hangját rezegteti, és úgy emeli karját az égnek, mint egy idült Honthy Hanna. De ugyanilyen felnőttnek való humor az is, amikor az egér kurtizánmód kelleti magát a Királyfinak, vagy a szerelmével révbe jutó Csipkerózsika kijelenti, hogy azonnal meg kell tartani az esküvőt, mert „utazunk máris, London, Párizs!".

Ez a kettősség végigvonul a szövegen és az előadáson. Az előadás figyel a történetmesélésre és az érthetőségre, az egyes figurák felismerhető voltára, az ismétlődő (zenei és verbális) motívumokra, amelyekben a gyerek néző is meg tud kapaszkodni, mert segítenek neki eligazodni. Figyel arra, hogy a színész soha ne „játssza le" a bábot. A mese tiszta és követhető. Ugyanakkor léptennyomon olyan – elsősorban verbális természetű – játékok vannak a mesébe szőve, amelyeket csak a felnőtt néző tud fogni, de azért a gyereket sem zavarják. A felnőtt nézőnek szánt humor nem rombolja az előadást, hanem egy kis oldalnézetet, finoman ironikus kommentárt ad hozzá, anélkül, hogy a mese sérülne. Fodor Tamás rendező ügyel erre az érzékeny egyensúlyra: fontos neki a felnőtt néző is, de a gyerek mégiscsak előbbre való. Ezért nem zsúfolja annyira tele az előadását felnőtteknek szánt humorral, hogy ezzel szétverné a gyerekek élményét. Amikor a Királynő a „kedves néptől" ajándékot kap, és kedveskedve mondja, hogy mindig is erre vágyott, egy egyszerű varrótűre, az ártatlan királyi képmutatósdi. Gyerekként elhiszem, hogy a Királynő tényleg egy egyszerű varrótűre vágyott, felnőttként már ismerem a királyokat, és gyanakszom, nem hiszek neki.

A boszorka: Homonnai Kata



Schiller Kata felvétele

Az előadás szcenikai stílusa egységes és szép. A díszlet három billenthető üvegfalból, egy finom vöröses-lilás-kékes selyemfüggönyből, egy cseresznyefa színű padból áll, ahol a bábok játszanak. Ennyi. Semmi királyiudvar-ábrázolás vagy technikai ravaszság nincs – a Stúdió K. színházesztétikai credójához híven. Az előadás színvilágához illeszkedik a bábok ruhája is: a türkizkék Királynő, a rózsaszín Csipkerózsika, a sárgás Király. Csipkerózsika az első felvonás végén szúrja meg magát a rózsával, s egy igazi drámai feszültséggel teli pillanatban az egyik tükörfal mögé áll, majd rózsával a kezében a lassan vízszintesre állított üvegfalon, mint üvegkoporsóban fekve, elalszik. A szünetben néhány gyerek bent marad, hogy nézze az alvó, élettelen Csipkerózsikát, s várja a folytatást. A csoda itt nem azért történik meg, mert kifürkészhetetlen trükkökkel „megcsinálják". Itt akkor van színház, amikor a bábok élnek, és a zene szól.

MOSONYI ALIZ–SZŐKE SZABOLCS: CSIPKERÓZSIKA
(Stúdió K.)

DÍSZLET-JELMEZ: Csanádi Judit, Németh Ilona.
RENDEZŐ: Fodor Tamás.
SZEREPLŐK: Homonnai Katalin, Eszes Fruzsina, Nádasi László, Hannus Zoltán, Nádasi László, Nyakó Júlia, Z. Papp Zoltán, Fazakas Júlia/Kakasy Dóra, Clint Phillip Sheffer, Szőke Szabolcs, Spilák Lajos.

Urbán Balázs

Búgócsigák, szerepek

■ CSEHOV: HÁROM NŐVÉR ■

Pörög, pörög a búgócsiga, de hogy mikor áll meg, senki nem látja. Addigra ugyanis a társaság már rég otthagyta a nagy lelkesedéssel fogadott játékszert, s elvonult folytatni korábbi semmittevését. Nagyjából annyi ideig foglalkoztatta a szereplőket ez is, mint bármely más környezeti inger. Ascher Tamás több mint másfél évtizeddel ezelőtti Három nővérének *emblematikus képe volt a hosszas pörgését mindvégig áhítattal kísérő szemek kereszttüzében folytató búgócsiga jelenete. A Verebes István rendezte Radnóti színházi előadásnak is metaforikus sűrítménye lehetne ez a magára hagyott, semmiben koppanó játék – ha az előadás ennek jelentését próbálná kibontani, árnyalni. Verebes azonban többfajta lehetőséget villant fel a darab egyes jeleneteiben, melyek közül azután egy sem válik igazán meghatározóvá, központi jelentőségűvé.*

Kis-Kovács Gergely tere széltében osztja ketté a színpadot. Prozorovék lakásának változó helyiségei mértékkel, viszonylag kevés bútorral vannak berendezve; nem feltétlenül idézik meg a korabeli tárgyi világot, de nem is próbálják azt más vagy kortársi környezetbe emelni. Elöl srég, elhúzható térelválasztó zárja le a lakást; a hangsúlyos jeleneteknek helyet adó kert így az előszínpadra kerül. A tér egy-egy látványosabb eleme élénkebben marad meg az emlékezetben, mint a berendezés egésze. Hasonló mondható el Torday Hajnal Kis-Kovácséval megegyező tervezői szemléletet tükröző (vagyis nem kifejezetten historizáló, de anakronizmusoktól is tartózkodó) jelmezeiről, de a rendezői ötletekről, a színészi alakításokról, vagyis az előadás egészéről is.

Finoman ki van dolgozva például a három nővér egymáshoz való viszonya. Olga végre nem száradásnak indult kóró, hanem ereje teljében lévő, testvéreit irányítani képes nő; Másа nem határozott, céltudatos, mindenáron kitörni vágyó lánynak tűnik, hanem a férfiúi erőtől és formátumtól valóban elbóduló, boldogságát kereső asszonynak; Irina pedig nem ártatlan kislány, hanem erejét éppen próbálgató, apró rafinériáktól sem mentes nő. Hármójuk közül egyértelműen Olga a hangadó, Másа a kívülálló, Irina pedig hol követné nővérét, hol elszakadni próbál tőle. Bár a három színésznő alakítása eszközeit tekintve némiképp széttartó, közös jeleneteik sok árnyalatból építkeznek, intenzívek. Igaz ez általában a kettősökre, az intimebb jelenetekre, melyekben egy-egy mondattal vagy gesztussal több esély van a karakter megragadására, mint az erőltetetten szólókra bontott csoportjelenetekben (szívszorongatóan mulatságos például, ahogy Koós Olga már járni is alig bíró dadája próbál néhány évet letagadni a korából).

A tablók során viszont kissé direkten kerülnek előtérbe a részletek, s ettől némiképp didaktikussá válnak egyes színészi gesztusok. Szintén didaxist teremt a néma szereplők felesleges színpadra rángatása: a padlót egykedvű monotóniával sikáló cselédlány nem tölti meg tartalommal azt a funkciót, melyet a rendező vélhetően szánt neki, Protapopov hosszas színpadi semmittevése mit sem tesz hozzá a Natasa- vagy az Andrej-képhez, s a Versinyin család amúgy is ügyetlenül megoldott felléptetése nélkül is pontos képet tudnánk alkotni az ezredesről. Szerencsére az előadás egészére nem jellemzőek a hasonló forszírozott ötletek, s ahol a rendező a színészi játékon keresztül hagyja érvényesülni általában pontos és határozott olvasatát, ott valóban tartalmas pillanatok születnek. Főként ahol az alakítások ténylegesen érintkeznek. Mert amúgy a színészi játék meg-

Gubás Gabi (Irina) és Schell Judit (Olga)

Koncz Zsuzsa felvételei

Rudolf Péter (Tuzenbach), Gubás Gabi és Moldvai Kiss Andrea (Másа)

lepően széles skálán mozog – nem minőségi értelemben (a maga nemében egyetlen alakítást sem érhet komoly kifogás), hanem játékmód tekintetében. S nem mindig könnyű eldönteni, hogy ezek az eltérések mennyiben koncepcionálisak; sőt, néha úgy érződik, mintha a szereplőknek (s ezáltal magának az előadásnak) a valósághoz való viszonya nem volna teljesen tisztázva.

Igaz ez magára a három címszereplőre is, de az alapvetően pszichológiai realista színészet eszköztárát használó Gubás Gabi Irinája, az erőteljesebb stilizálásra hajlamos Moldvai Kiss Andrea Másája és az elsősorban személyiségének, színpadi jelenlétének erejére támaszkodó Schell Judit Olgája között nincs éles disszonancia. Hármójuk közül a legteljesebb alakítást Schell Judit nyújtja: szuggesztíven, intenzíven mutatja az erős, tehetséges, de magába zárkózó, egyre inkább kényszerpályára kerülő nőt, akinek sorsa mintha testvérei jövőjét is előrevetítené (kis túlzással azt mondhatnánk: Schell alig néhány gesztussal, szemvillanással, hangsúllyal eljátszik valamit Másából és Irinából is). Kezdetben igen érdekes Gubás Gabi Irinája: ez az Irina már nem hamvas kislány, de még sokat vár az élettől, próbálgatja azt, miként önmagát, saját arcait is. Ezek az arcok azonban idővel maszkká kezdenek merevedni, míg tetteinek motivációjává a mindenáron való kitörni akarás válik. Az izgalmas alakítás az utolsó felvonásban kissé megbicsaklik: keveset látunk abból, mi megy végbe a párbaj előtt és Tuzenbach halálakor Irinában. Amit, ha koncepció, nem igazán értek: függetlenül attól, mit érez a lány a báró iránt, a férfi halála számára reményei végső eltemetését jelenti. Nagyon pontosan felépített alakítás Moldvai Kiss Andrea Másája: a színésznő ritka precizitással jeleníti meg azt a folyamatot, ahogy a kiürülni látszó élete elől pózokba, játékokba menekülő nőt megérinti valami igaznak, őszintének, fontosnak vélt érzés, mely azután drámaian szétfoszlik. Bizonyos gesztusok ugyan elemeltebbek a többiekénél, de ez következhet a szerep értelmezéséből is, s hatásosan kidolgozottak azok a váltások, amikor a játékok hirtelen komollyá változnak. Ha ehhez a gondos szerepépítéshez igazi színészi erő, szuggesztivitás társulna, igen jelentős alakítást láthatnánk – így viszont a szerepformálás némi hiányérzetet hagy maga után.

A játékmód különbségei a mellékszereplőknél élesebbé, nehezebben magyarázhatóvá válnak. A „klasszikus" szerephagyományokat és a realista-naturalista stílt legtisztábban Rudolf Péter Tuzenbachja képviseli. Az idealista, intelligensen önérzetes, rajongó báró figurája tökéletesen megfelel a szereptradícióknak; a színésznek talán egyetlen mondata sincs, melyet ne éreznénk pontosnak, helyénvalónak. (Alighanem ez az egyetlen kis szépséghibája az egyébként mintaszerű színészi alakításnak: nem érzem, hogy akár Tuzenbachról, akár Rudolf Péterről többet tudtam volna meg általa, mint az előadás előtt tudtam.) Szerencsésen társul mellé Schneider Zoltán Szoljonija: Schneider nem keresi a katona súlyos kisebbrendűségi komplexusának lélektani motivációit, de hatásosan ábrázolja ennek tehetetlen agresszivitásba fordulását.

Csankó Zoltán jóval több stilizálóeszközzel él, Andrej feminin nyavalygásait szinte karikírozva (egy tudatos szcéna részeként) mutatja, őszinte pillanatait viszont természetes egyszerűséggel éli meg. Külön-külön az alakítás mindkét síkja jó, de a váltások túl élesek, teátrálisak. Másképpen s jóval élesebben elemelt Szávai Viktória játéka. A színésznő nem az egyszerű lányka házisárkánnyá válásának folyamatát játssza el, hanem mintha kezdettől Natasa ama állati énjét formázná, melyről a már kiábrándult Andrej beszél. Intenzív, erőteljes alakítás, amely igen érdekes és izgalmas lenne egy eleve elemeltebb, metaforikusabb, sűrítettebb produkcióban (olyanban például, mint Telihay Péter néhány évvel ezelőtti, szegedi *Három húga* volt) – ám egy alapvetően reálszituációkat kibontó előadásban nehéz mit kezdeni vele (nem könnyű tudniillik megkerülni azt a kézenfekvő, primitíven földhözragadt kérdést, hogy ha Natasa kezdettől fogva elviselhetetlen, s kísérletet sem tesz arra, hogy akarnokságát leplezze, miért is veszi el Andrej). Némiképp hasonló szemléletet tükröz Bálint András Csebutikinja, akinél szintén egy létállapot sűrítése a hangsúlyos, mivel azonban maga a szerep sem folyamatra (hanem egy meg nem változtatható állapotra) épül, játéka kevésbé üt el a többiekétől.

Két igazán sikerült alakítás látható a férfi szereplők között: Szervét Tibor, illetve Kulka János játéka mintha a személyiség erejével megtámogatott szintézise lenne a különféle játékmódoknak. Noha mindkettejük alakításában vannak a reálszituációktól elemelkedő megoldások, egyikük sem játssza kívülről, nem „véleményezi" a figurát. Szervét kezdetben valóban formátumos egyéniségnek mutatja Versinyint, a sármos, intelligens, hódító férfi álarcát fokozatosan fejti le róla, hogy a végére ott álljon előttünk a gerinctelen, elfuserált, kisvárosi Don Juan. Kulka Kuliginja pedig maga a két lábon járó jelentéktelenség, aki folyamatos, tántoríthatatlan öncsalással találja meg a boldogságot. Az alakítás attól válik hátborzongatóvá, hogy a színész egy pillanatra sem enged a látványos karikírozás csábító lehetőségének.

Zavarba ejtő előadás a Verebes István rendezte *Három nővér:* sok színvonalasan kidolgozott részlet, finom ötlet, értékes színészi alakítás vegyül benne határozatlansággal, ezt elfödni kívánó didaxissal, stiláris bizonytalansággal. S miközben unalmassá egy pillanatra sem válik, az interpretáció cserepeit összerakni próbáló, a tétovaságot kezdetben koncepcionálisnak vélő befogadó végül némiképp csalódottan távozik.

A. P. CSEHOV: HÁROM NŐVÉR
(Radnóti Miklós Színház)

STUBER ANDREA FORDÍTÁSÁNAK FELHASZNÁLÁSÁVAL. DRAMATURG: Morcsányi Géza. **DÍSZLET:** Kis-Kovács Gergely. **JELMEZ:** Torday Hajnal. **ASSZISZTENS:** Őri Rózsa. **RENDEZŐ:** Verebes István.

SZEREPLŐK: Gubás Gabi, Moldvai Kiss Andrea, Schell Judit, Csankó Zoltán, Szávai Viktória, Szervét Tibor, Rudolf Péter, Kulka János, Bálint András, Schneider Zoltán, Csányi Sándor, Lengyel Tamás, Koós Olga, Keres Emil, Takács Nóra Diána, Szirmai Melinda, Ficzere Béla.

Vesztl Zsófia

Túlélők

■ DALTON TRUMBO: JOHNNY HÁBORÚJA; MARTIN SHERMAN: ROSE ■

Élni az életen túl, az élet után. Élők, akik már túl vannak az életen, mert túlélték halálukat. Mindkét monodráma szereplője erről beszél.

Johnny is, Rose is túléli a háború borzalmait. Rose ugyan új életet kezd, de múltja örökké kísérti. Johnnynak viszont nincs lehetősége efféle újrakezdésre, mivel mindenét elvesztette, ami az emberi világhoz köthetné. Egy akna letépi fél arcát, leradírozza érzékszerveit, teste lebénul. Az abszurdan eltúlzott alaphelyzet szerencsésen elkerüli a melodramatikus csapdákat. Az élőhalott főszereplő kíméletlen őszinteséggel járja be a pokol bugyrait, miután megcsonkítva bár, de túlélte a háborút. Számon kéri egykori önmagát, aki bárgyú lelkesedéssel, önként menetelt a halálba, s azt sem tudta, miért folyik az öldöklés.

Rose: Vári Éva

Vagy nem épp azt kell-e látnunk a megcsonkított ember szimbolikus figurájában, hogy a háború szükségképpen megsemmisíti az ember érzékszerveit, arctalanná teszi, megfosztja önmagától? A pokol akkor is kitéphetetlenül belefészkeli magát az emberi lélekbe, ha valaki kevésbé látványos csonkításokkal éli túl azt. Rose teste ugyan ép marad, érzékeit viszont ugyanúgy kiszakítja belőle a háború. Pusztítását közvetetten végzi el: szeretteit, családját öli meg a náci gépezet, szülőhelyét teszi földdel egyenlővé. Rose a túlélő érzéketlen bénultságával sodródik a gettótól a menedéket adó csatornán keresztül az Exodus hajóig, majd távolodik el újra az „ígéret földjétől". Életéhez – úgy érzi – többé nincs köze, hiszen minden, ami azt élhetővé tette, elpusztult.

Mindketten önmagukhoz beszélnek. Ősi, mágikus szertartás ez: elmesélik a múltat, mert ami elmesélhető, az megtörténhetett, ami megtörtént, elmesélhető. Megpróbálják megragadni a „nincset", mert ez az utolsó szál, amely az élőkhöz, az élethez, a valósághoz kötheti őket. Az elbeszélés aktusa végérvényessé teszi az átélt borzalmakat, egyben felidézi, hogy korábban nekik is volt háború előtti, valóságos életük: Rose-nak szülei, szerelme, gyermeke, Johnnynak családja, menyasszonya.

Mindketten hozzánk is beszélnek. Az előadások fontos üzenete: el *kell* mondani az emberi gonoszságot, tilos elfeledkezni róla, mert egyetlen esélyünk ez arra, hogy ne ismételjük meg. Ilan Eldad, az izraeli rendező a választott darabokon, a színházon keresztül túlélőként ezt a kimondási kényszert fogalmazza meg.

Rose süvét ül: egy arab kisgyerekért tartja meg a régi zsidó gyászszokást, tükrét fekete lepellel takarja, cipőjét leveszi, leül, és elmeséli az életét. A halál körbeér: ahogy az ő kislányát lelőtték a katonák, úgy lövi le unokája Izraelben az arab gyermeket. Az élet, lám, felülkerekedett, és újból pusztítani kezd.

Vári Éva játssza Rose-t, aki keserű humorral, megejtő, éles szókimondással tépi fel élet marta sebeit, de nem azért, hogy szánakozzunk rajta, hanem hogy szembenézzünk a halállal. Nem sajnálkozó külső szemlélőket akar meghatni. A sajnálkozás szükségképpen hamis és hazug nézőpont, nem enged el minket egykönnyen. Rose meginvitál szobájába, hogy együtt gyászoljunk, és mi is résztvevők legyünk. Ezért helyénvaló, hogy időnként megszólít minket, vagy megkínál enni-innivalóval. Felszólítás: most ne (csak) nézők, de jelenlévők is legyünk. Soha még nem éreztem ilyen indokoltnak az előadásba való bevonásomat.

Vári Éva sokszínűvé és élővé tette ezt az élettől meggyötört asszonyt, önmagára állandóan humorral reflektáló, póztalan játékával bensőséges légkört teremtett. Töprengő, gyötrődő, szenvedélyes nőalakká formálja Rose-t, aki mindenen túl az életet

theater.hu – Ilovszky Béla felvételei

Johnny: Bozsó Péter

választja, és végső diadalként képes ezt a tragikus sorsot is összegezni és emberi érzéseit mindvégig megőrizni.

Johnny szintén csatát nyer az önmagával vívott harcban – bár testét a valódi csatatéren hagyta. A külvilágtól elzártan önmaga felé fordul, s leszámol illúzióival, amelyek a háborúba terelték. Csak ezután keres ismét érintkezési pontot a külvilággal. Vissza szeretné szerezni az ellopott időt, hisz ha az idő nem állt meg, az élet folyik tovább. Ha megragadja az időt: él, így hát belekapaszkodik a képzelt óramutatóba, a nap sugarába, és minden megmaradt idegszálával arra koncentrál, hogy átéljen egy teljes napot elejétől a végéig.

Az előadás tere egyszerre lehatárolt és nyitott. Hátul magas fal, benne mélyedés: az „ágy". A színész (Bozsó Péter) tehát álló helyzetben, falhoz feszülve kezdi monológját, majd ahogy Johnny képzelete utat nyit térben és időben, úgy lép ki a nézőtér felé nyúló kifutóra. Bozsó Péter rendkívül koncentrált játékkal mutatja meg Johnny erőfeszítéseit, a méltóságát elvesztett emberroncs küzdelmét és felnőtté érését.

MARTIN SHERMAN: ROSE
(Budapesti Kamaraszínház)

FORDÍTOTTA: Prekop Gabriella. **A DALT ÍRTA:** Galambos Attila. **DRAMATURG:** Magyar Fruzsina m. v. **JÁTÉKTÉR:** Székely László. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **RENDEZTE:** Ilan Eldad.
JÁTSSZA: Vári Éva.

DALTON TRUMBO: JOHNNY HÁBORÚJA

SZÍNPADRA ALKALMAZTA: Bradley Rand Smith. **FORDÍTOTTA ÉS A DALT ÍRTA:** Galambos Attila. **DÍSZLET-JELMEZ:** Ruth Eldad. **RENDEZTE:** Ilan Eldad.
JÁTSSZA: Bozsó Péter.

Gyökerek

■ INTERJÚ ILAN ELDADDAL, RUTH ELDADDAL ÉS MARTIN SHERMANNEL ■

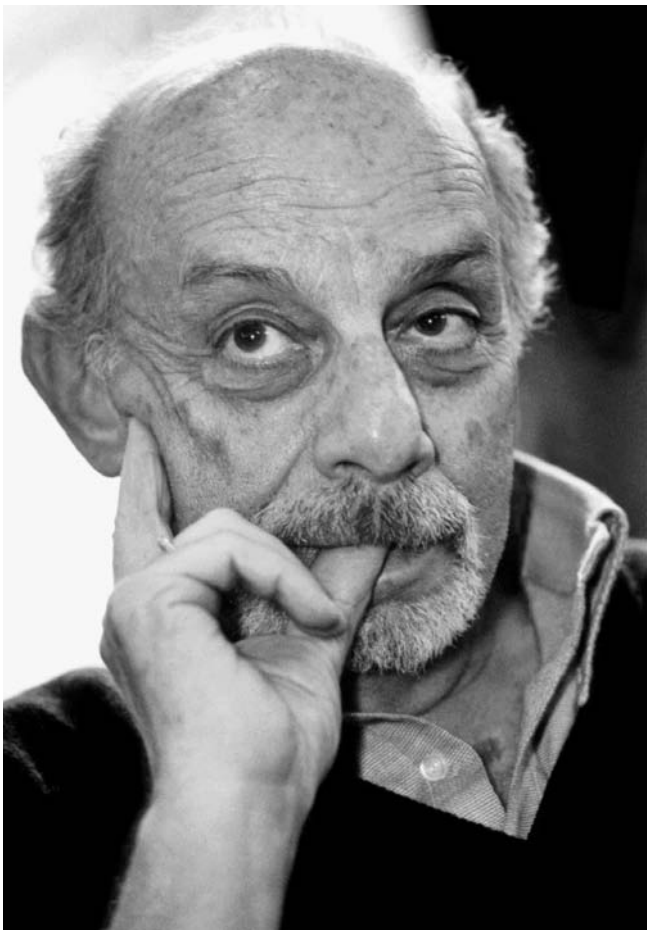
A Budapesti Kamaraszínház Shure Stúdiójában októberben két monodrámát mutattak be: Dalton Trumbo Johnny háborúja, *valamint Martin Sherman* Rose *című darabját. Mindkettőt a szabadkai származású izraeli rendező, Ilan Eldad rendezte. A* Johnny háborúja *című előadás díszletét Ruth Eldad, a rendező lánya tervezte. Velük, illetve a* Rose *írójával beszélgettem.*

– Hosszú idő után, fél éve tért vissza szülőhelyére, Szabadkára, ahol Agota Kristof Trilógiájából *rendezett előadást. Magyarországon most dolgozik először. Miért épp ezt a két darabot választotta a budapesti bemutatkozásra?*

ILAN ELDAD: Először is mindkét darabot nagyon erős színházi anyagnak tartom. Monodrámákról lévén szó, mindkettőben a színészen van a hangsúly. Mélységesen hiszek a színészben, és nem szeretem a lézeres-süllyesztős-szökőkutas színházat. A szakmai szempontokon kívül személyes indokok is motiváltak. A *Johnny háborúja* nagyon hatásos pacifista kiáltvány. Izraeli rendezőként fontosnak tartottam, hogy háborúellenes üzenetet hozzak magammal egy olyan országból, ahonnan csak fegyverropogás hallatszik. Ráadásul a háborús téma nemcsak nálunk, hanem sajnos az egész világon aktuális.

A *Rose* pedig úgy mutatja be egy asszony sorsát, hogy egy nép tragédiáját sűríti magába, de sikerül elkerülnie a plakátszerű felszínesség csapdáját. Annak a rengeteg Rose-nak a nevében is beszél az író, akik Budapesten, éppen úgy, mint Tel-Avivban, a mai napig egyedül, sorsuktól megfosztottan bolyonganak a világban. Tehát ebben a darabban a túlélők problémája fogott meg.

– Van-e szimbolikus jelentése annak, hogy a zsidó nép történetét női sorson keresztül ábrázolta az író?



Ilan Eldad

I. E.: Rose-hoz való viszonyomon semmit sem változtat az, hogy történetesen női szereplőről van szó. Ugyanúgy megérintett volna, ha Martin egy férfi hasonló tragédiáját írta volna meg. Ilyen szempontból csak a színházi értékek érdekeltek.

MARTIN SHERMAN: A választásnak nincs szimbolikus jelentése, és amikor írok, nem gondolkodom szimbólumokban. A nők általában szabadabban fejezik ki érzéseiket, mint a férfiak, és szorosabb kapcsolatban állnak a teljességgel, emiatt írói szempontból érdekesebbnek találom őket. Másrészt egy monodrámához nem árt olyan szereplőt választani, aki képes két órán keresztül önmagáról és érzéseiről beszélni.

– *Rose helyzete ennél összetettebb és nehezebb, hiszen saját életén keresztül egy nép tragédiáját beszéli el.*

M. S.: Annak ellenére, hogy a zsidó sorstragédia átszövi a drámát, nem ez a fő szál. Valójában egy nagyszerű kultúra haldoklásáról van szó, a zsidó kultúra gyökerét jelentő erkölcsiségről és etikáról, amelyhez muszáj ragaszkodnunk. Arról beszélek, hogy ne felejtsük el ezeket a tételeket, és ne veszítsük el őket. Számomra ezek most sokkal égetőbb kérdések a darabban, mint a holokauszt. Az európai jiddis kultúrát szinte teljesen kiradírozták a jelenünkből, egyrészt közvetlenül a Soá, másrészt közvetetten, az ezt követő reakciók által. Sok más nagy kultúra halálát megérte már a világtörténelem, talán ez is az emberi civilizáció fejlődéstörténetének része, számomra mégis tragédia – hiszen a saját gyökereimről van szó.

I. E.: Hagyomány! – ahogy a *Hegedűs a háztetőn* híres dalában elhangzik...

M. S.: Nem csupán hagyományokról beszélek: számomra a hagyomány és a kultúra két különböző fogalom. Míg a hagyomány inkább a szabályokat és a törvényeket jelenti, addig a kultúra tágabb, megfoghatatlanabb: a nyelv, a gondolkodásmód, amely megnyilatkozásainkat meghatározza...

I. E.: Humor!

M. S.: Igen, humor! Ez darabom főszereplőjének is rettentően fontos.

A probléma iróniája számomra az, hogy Izrael és a militáris gondolkodásmód végül is azt folytatja, amit Hitler elkezdett. A sorsot mi magunk teljesítjük be, annak ellenére, hogy látszólag éppen ellene küzdünk – ahogy a darabban is elhangzik: ez lesz Hitler végső győzelme. Izrael politikai magatartásával nem értek egyet, és a darabban is kritikusan fogalmazok ezzel kapcsolatban. Hozzá kell viszont tennem, hogy sohasem éltem Izraelben – bár természetesen jártam ott –, és nagyon önhitt és pimasz lennék, ha izraeli szereplő nevében beszélnék. Nem lenne becsületes, hiszen más ott élni, és más távolról kritizálni.

I. E.: Mikor született a *Rose*?

M. S.: 1998-ban.

I. E.: Azért kérdezem a dátumot, mert az azóta eltelt évek még kritikusabbá tehették az embert. Izraeliként is teljes mértékben egyetértek a darabban megfogalmazott kritikával és politikai állásfoglalással.

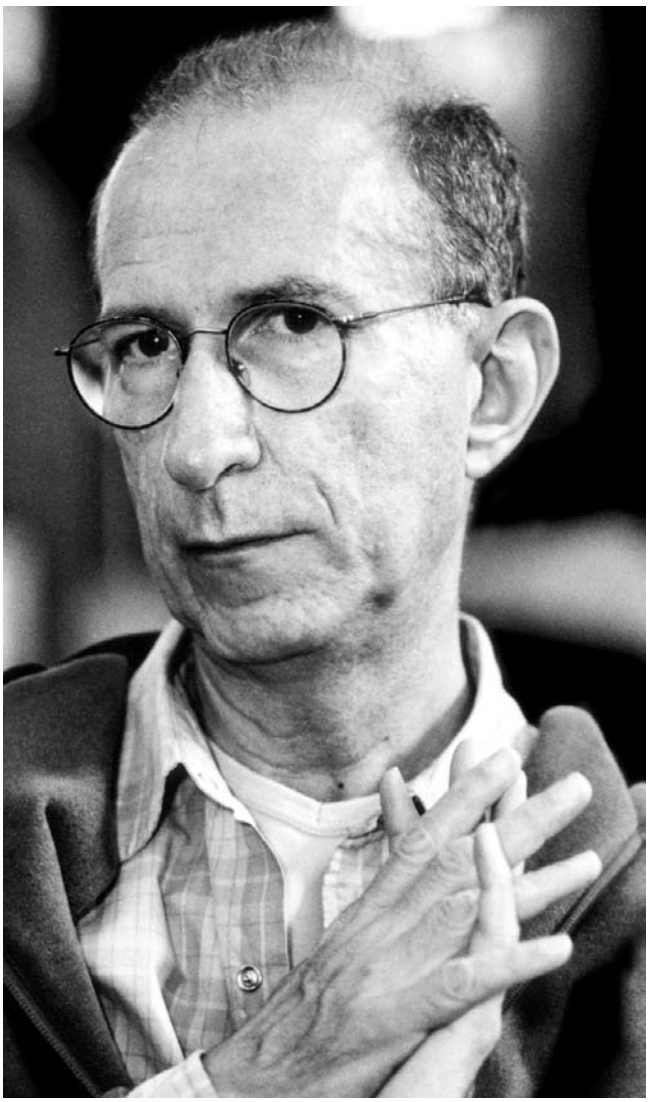
RUTH ELDAD: Olyan helyen élni, ahol az embernek nem marad más, csak az egyet nem értés, a szenvedés és a félelem – nem sok reménnyel kecsegtet.

– *Úgy tudom, mindhármuknak vannak kelet-európai gyökereik...*

M. S.: Az apám Ukrajnában született...

I. E.: Az enyém pedig ott halt meg mint magyar munkaszolgálatos.

Ruth Eldad



Kallus György felvételei

Martin Sherman

M. S.: Keserű humorral mondhatnánk: ez az ukrán kapcsolat közöttünk.

Én – földrajzi értelemben – sohasem térhettem vissza gyökereimhez, mivel a település már nem létezik, a nácik elpusztították. Nincs hova visszamenni.

R. E.: Kavarognak bennem az érzések, nehéz összefogottan beszélni erről a kérdésről. Ide nyúlnak vissza a gyökereim, a múltbéli európai események engem is – mint a holokauszt második generációjának tagját – meghatároznak. Most járok először Budapesten. Irigységgel vegyes csodálat tölt el, amikor körülnézek: a házaknak és bennük az embereknek közös múltjuk és történelmük van, amely összeköti őket. Az én életemben mindezek helyén csak a nincs van. Fájdalmas, hogy kulturális értelemben szinte egyáltalán nincsen múltam – és ezt az űrt nehéz megtölteni.

– A Johnny háborúja *milyen művészi és emberi kérdéseket vetett fel?*

R. E.: Minden munkafolyamat elején felteszem magamnak a kérdést, hogy hol fokuszálódik az erő, hol van a darab, illetve a hozzákapcsolódó tér súlypontja. Az előadás díszletét azután ezen erővonalak mentén próbálom kialakítani. A *Johnny háborújának* alaphelyzete statikus – hiszen egy külvilágtól teljesen elzárt, ágyhoz kötött, rokkant ember belső monológjára épül. A mozdulatlanság dinamikus ábrázolására törekedtünk, és szabadulni próbáltunk a kényszerű ágyhozkötöttségtől. Ennek megfelelően a díszlet felidézi a kórházi ágyat, ugyanakkor ki is lép belőle. Johnny újra és újra elszakad az ágytól, képzeletének segítségével kitör a jelen bénultságából a múltba és a jövőbe. A díszlet kifutószerűen benyúlik a nézőtérbe, így a néző és a Johnny gondolatait megelevenítő színész közelebb kerül egymáshoz.

– Budapestet egy nyilatkozatában úgy említi, mint „színházi létének forrását".

I. E.: Szabadkán születtem, ott töltöttem gondtalan, rózsaszín gyermekkoromat. Szüleim évente kétszer Pestre jöttek egy kis kultúrát szippantani, és engem is magukkal hoztak. Érdekességképpen mondom, hogy akkoriban is épp ebben a hotelben, az Astoriában szoktunk megszállni, amelyben most beszélgetünk. Budapesten találkoztam először a színházzal, itt szerettem bele a színházba, és ez a szerelem hozott most vissza ide. A nagyapámé volt Szabadkán a Lloyd nevű kávéház, amelyben hatalmas kék függöny választotta el a kávéházi részt a bridzsklubtól. Ehhez a kék függönyhöz kötődnek első színházi fantáziáim. A szabadkai színházban később mint diákrendező dolgoztam, ott rendeztem Csehov *Leánykérését*. Amikor fél éve visszatértem oda, szomorúan láttam, hogy a színházépület romokban van, az eső beesik, a lépcsőház összedőlt.

– Miért épp most tért haza? Van-e ennek pinteri értelemben is hazatérés jelentése?

I. E.: A pinteri *Hazatérés* családi probléma, nekem viszont éppen az a legnagyobb fájdalmam, hogy nincs kivel megosztanom ezt a hazatérést – nem maradt meg a család. Mint mondtam: gondtalan, polgári gyermekkor, Szabadka – első felvonás. A második: füst, láng, gettó, vonatok, kakastollas magyar csendőrök... Megaláztatás. Fájdalom. Halál. Elmúlt, túléltem. Megpróbáltam új életet kezdeni, de ez már egy másik történet. A harmadik felvonás: visszajöttem. Mit találtam? Emlékeket. Emlékeket mindenütt, minden tekintetben. Akármerre néztem, a gettó, a temető, a nem létező barátok tekintete tükröződött. Szóval ez volt Szabadka, de közben azért a munkára koncentráltam: Agota Kristof műve alapján hoztuk létre a *Nem fáj!* című előadást. Akkor is, most is hasonló témát járok körbe: az emberek sorsát a háborúban. A munkám és a múltam mindig összefügg.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: VESZTL ZSÓFIA

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

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

Az alábbi cikket vitaindítónak szánjuk. Sándor L. István a Közép-Európa Táncszínház Barbárok *című előadása kapcsán a színházi kritika tudományos felkészültségéről, műfaji anomáliáiról, helyzetéről és színvonaláról is értekezik – gondolatait, véleményét továbbgondolásra, írásbeli párbeszédre érdemesnek tartjuk. Ezúton is arra biztatjuk színházi kollégáinkat, hogy szóljanak hozzá, mondják el véleményüket Sándor L. István cikkéről, avagy az abban foglaltakról.*

Sándor L. István

Az erőszak esztétikája

■ KRITIKAI SZEMLE HORVÁTH CSABA BARBÁROK CÍMŰ ELŐADÁSÁRÓL ■

Most, amikor a *Barbárok*ról készülök írni, illenék úgy tennem, mintha semmit nem olvastam volna az előadásról. Pedig több szerepemben is (az *Ellenfény* főszerkesztőjeként, a Soros-műsorfüzet szerkesztőjeként) alaposan tanulmányoznom kellett az új Horváth Csaba-koreográfiáról készült recenziókat. De nálunk az a szokás, hogy a kritikusok nem vesznek tudomást egymás írásairól. Úgy tesznek, mintha ők szólalnának meg elsőként egy-egy produkció kapcsán. Így hát az előadások kritikai fogadtatása lényegében párhuzamos monológok sorozatából áll (mintha csupa, mindentől és mindenkitől elzárt szellemi remete fogalmazná meg hangsúlyozott különvéleményét). Ezért aztán az írások nem kapcsolódhatnak össze a produkcióról folytatott közbeszéddé. A szakma egzisztenciafeltő, értékközömbös magatartása mellett ez is egyik fontos magyarázata annak, hogy nincs ma Magyarországon egészséges színházi élet. A kritika ebben a közegben valóban nem teljesítheti feladatát. Nem kezdeményezhet dialógust az alkotásokkal, hisz még önmagával sem képes szellemi párbeszédet folytatni.

Ezért is találtuk ki az *Ellenfény* szerkesztőségében a „kritikai párbeszéd" műfaját, amely a hajtogatós levél ötletére épül: felkérünk valakit egy adott előadásról szóló rövid vitaindítóra, majd az írását továbbküldjük a következő megszólalónak, akinek a válaszát – az eredeti cikkel együtt – ismét elküldjük valaki másnak, hogy ő is reagáljon rá. Végül – az eredetivel épp ellentétes sorrendben – visszaérkezik a „gondolati levéllánc" a kiindulópontjához. A játékot azzal tetézzük, hogy az írások névtelenül járnak körbe, s így nem személyek, hanem tényleg gondolatok vitáznak egymással.

Legutóbb épp Horváth Csaba *Barbárok* című előadásáról kezdeményeztünk polémiát. Most, hogy én is megszólalhatok az elő-

Katona Gábor, Szent-Iványi Kinga, Bora Gábor és Jászberényi Éva

adásról, jó alkalom kínálkozik a vita tanulságainak továbbgondolására. A polémia tudniillik nemcsak a produkció jellegzetességeit vizsgálta, hanem a hazai színházi és tánckritika általánosabb kérdéseit is felvetette. Ha elolvassuk a *Barbárok*ról készült egyéb írásokat, hasonló módszertani, fogalmi, nyelvi problémákat észlelünk. Az alábbi kritikai szemlével ezeket igyekszem számba venni – úgy azonban, hogy az előadás mindehhez ne puszta ürügyül szolgáljon. Tehát nemcsak a kritikaírás legfontosabb szakmai kérdéseit vázolom fel, hanem a *Barbárok* kritikai elemzésére is törekszem.

KRITIKUSI ALAPÁLLÁSOK, MŰFAJOK, BESZÉDMÓDOK

Az *Ellenfény* első „kritikai párbeszéde" (mely Dogyin *Platonov*járól szólt) azokat a jellegzetes kritikusi attitűdöket tükrözte, amelyek meghatározóak ma Magyarországon. Az egyik póluson az impresszionisztikus megközelítésmód található (a kritikust elsősorban az érdekli, hogy *vele* mi történt aznap este, és ebből a kiemelten szubjektív nézőpontból – mint véletlenszerűen működő szűrőn át – közvetíti az előadás minden mozzanatát); a másik póluson pedig az elvont fogalmiságon alapuló tudományosság (amikor pusztán valamely fogalmi apparátus vagy rendszer demonstrálására használják fel az előadást). E két szélsőség között helyezkedik el az a viszonylag széles (és elég színes) sáv, amelyet (kissé tautologikusan) színházi (vagy tánc-) kritikának nevezhetünk. A magyar kritikusok többsége ennek a szakmaiságra és személyességre egyaránt törekvő szemléletmódnak valamelyik árnyalatát képviseli. Kiolvasható az írásokból valamiféle színházi szempontrendszer, de nem fedezhető fel bennük átgondolt és egyértelmű fogalomkészlet. A szakzsargon (többnyire evidenciaként kezelve) megjelenik az írásokban, de konzekvensen használt szakkifejezésekkel nem találkozunk bennük. Ugyanis határozottan kijelenthetjük: ma nincs az alkotóknak, kritikusoknak, nézőknek olyan közös szókincsük, amely esélyt teremthetne arra, hogy szót értsenek egymással, amikor egy-egy előadásról vagy a tánc- és a színházművészet általános problémáiról beszélnek. A képlékeny, lebegtetett, körülírásszerű fogalomkészletből az következik, hogy a kritikák érvelése (retorikai felépítése) elnagyolt: felismerhető ugyan bennük valamiféle gondolatmenet, de ez némileg mindig nyitott marad, s nemcsak az asszociációkra, hanem az állandó témaváltásokra, rosszabb esetben a csúsztatásokra is lehetőséget ad.

Mindez természetesen összefügg a kritikák műfaji kérdésével is. A napilapkritika nyilvánvalóan szubjektívebb, asszociatívabb, hisz a legszélesebb közönségnek szól. Az előadásnak inkább csak a jellegét kell felidéznie, legfőbb művészi törekvéseit jeleznie, de részletesebb, elmélyültebb elemzésre nem vállalkozhat. Ez utóbbi nélkül azonban nem lehet(ne) meg a szakkritika (amely a kritikai műfajok ellenkező pólusán áll). Manapság azonban ez a leíró-elemző műfaj kiszorulóban van. Még a szakmai folyóiratokban is inkább „hetilapkritikák" jelennek meg, amelyek felvetnek ugyan szakmai kérdéseket is, de céljuk nem a részletek aprólékos, elmélyült elemzése, az összefüggések feltárása, inkább csak valamiféle összbenyomás közlése.

A műfajok összezavarodása egyrészt a publikálási lehetőségekkel (a lapstruktúra hiányaival) függ össze, de azzal is, hogy a tömegmédiumok egyre inkább a felszínességet sulykolják, s így az a cikk, amely nem elég rövid, s nem elég frappáns, csak kevesek érdeklődésére számíthat (s mindig kiváltja a szerkesztők ellenérzését is). A *Barbárok*ról készült írások is a műfaji zavarokat tükrözik. Köllő Katalin cikke például napilapban jelent meg, de kritikának nem nevezhető, inkább műsorfüzetbe való eligazító ajánlás. Említést azért érdemel, mert egyre több napilapban efféle ismertetésekkel helyettesítik a kritikákat. (Számos napi- és hetilapcikk inkább a marketingmunka részének tűnik, semmint objektív, közönségorientáló tájékoztatásnak.)

M. G. P. írása viszont valódi napilapkritika. Bátran él a műfaj minden szélsőségével: a szórólapról másol be adatokat és gondolatokat, ismerteti az előadás alapjául szolgáló Móricz-művet (anélkül, hogy világossá tenné, hogy amit elmesél, annak alig van köze az előadáshoz). M. G. P. idézetekkel zsonglőrködik, s felszabadultan (logikai kötöttségek nélkül) játszik legfőbb kifejezőeszközeivel, az ellentétpárokkal és paradoxonokkal. („A nemtelen indulatokat nemesen előkelő formává emelte.") Visky András írása is napilapban jelent meg, de fényévek választják el M. G. P. írásától: olyan kérdéseket vet föl (és tárgyal tömören, logikusan), amelyek kifejtésének inkább egy szakmai folyóiratban lenne a helye. A napilap terjedelmi szűkössége arra készteti Viskyt, hogy tömör, sokat sejtető szerkezeteket alkalmazzon (például: „a tér agresszív homogenitása" vagy „az önazonosság triumfáló beteljesítője"). Olyan alkalmi kifejezések ezek, amelyekkel az átlagos napilapolvasó nemigen tud mit kezdeni.

Fuchs Lívia írása kulturális hetilapba illő (egy erős képből indul ki, s ebből kiemelt fogalomkészlettel operál). De a cikk zárt szerkezete ellenére töredékesnek hat. Határozott, de kifejtetlen összképet közvetít az előadásról, így az olvasó óhatatlanul is azt kérdezi: mi készteti a recenzenst arra, hogy ilyen feszélyező tömörséggel fogalmazzon? El lehet-e mondani akár csak a legfontosabbakat is egy előadásról csupán két bekezdésben? Lőrinc Katalin írása is a hetilapkritika sajátosságait mutatja: néhány, határozottan kiemelt (és párhuzamosan vizsgált) szempont segítségével mondja el véleményét az előadásról. Egyed Emese az előadás által felvetett kérdések definiálására törekszik (például: mi a tánc?), ennyiben írása a szakkritikára emlékeztet, de a válaszok annyira naivak (s oly mértékben szubjektív asszociációkon alapulnak), hogy ennek a kritikának is inkább egy hetilapban lenne a helye. Valóban a szakkritika jellegzetességeit mutatja viszont Nánay István és Tompa Andrea írása. Mindkét kritikus folyamatosan tisztázza szempontjait, világosan definiált fogalomhasználatra törekszik, s a felvetett kérdéseket szoros érvelésben fejti ki. Nánay több kérdést vizsgál, elsősorban az előadással kapcsolatos (szakmai) problémáit igyekszik világossá tenni, de nem törekszik a mű átfogó értelmezésére. Tompa viszont épp ez utóbbit tűzi ki célul, aminek némileg határt szab a szűkös terjedelem, s így lényegében egyetlen szempontra (színdramaturgia), illetve egy ezzel párhuzamosan kifejthető másikra (szerkezet) korlátozza vizsgálatát. Ezzel azonban valóban képes az előadás egészét (bár nem minden mozzanatát) értelmezni (ugyanis a produkció egy-két részletében irrelevánssá válik a színek szerepe, és nem mutatható be a színdramaturgia segítségével a szerkezet egésze sem), de a kritikusnak nincs módja arra, hogy újabb szempontokat ugyanilyen konzekvensen végigvezessen.

ADAPTÁCIÓ, ILLUSZTRÁCIÓ, IHLETFORRÁS

Egy-egy előadás feldolgozásához, értelmezéséhez a kritikusnak éppúgy viszonyítási pontokat kell keresnie, mint a nézőnek a befogadáshoz. Különösen fontos ez egy kortárs táncelőadás esetében, amelynek egyetlen alkotórésze sem tekinthető előzetesen ismertnek. Nincs előre megírt darab, visszakereshető szöveg, s ennek nem is létezik semmiféle interpretációs hagyománya (amelyhez még a naivabb nézők is viszonyítani szokták az új bemutatókat). Többnyire pontosan követhető történet sincs, amely akár az előadástól függetlenül is elmesélhető lenne, így semmi nem könnyíti meg a színpadi eseménysor felismerését. A mozdulatok mondanak el mindent, de ezeket gyakran nehéz „olvasni", hisz a való-

Bora Gábor, Jászberényi Éva és Vida Gábor

ban eredeti kortárs koreográfiákban többnyire nem kanonizált, gyakran nem is rögzített mozgássorokat látunk.

A nézőnek tehát támpontokat kell keresnie ahhoz, hogy követni és élvezni tudja az előadást. Fel kell ismernie a színpadon születő mozdulatok természetét, meg kell értenie ezek egymáshoz való viszonyát. Ezáltal rá kell ébrednie az előadás belső logikájára, építkezésmódjára. Ha esetleges benyomásoknál többre vágyik, többszörös feladatnak kell megfelelnie: a közlés értelme csak akkor válhat számára világossá, ha előzetesen felismerte azt a nyelvet és azokat a „nyelvi struktúrákat", mondatszerkezeteket, amelyeket az alkotó használ. Ha helytelen úton indul el a befogadó, ha rossz támpontokat választ, akkor zsákutcába juthat (ahonnan – mivel egy táncelőadásban nem lehet „visszalapozni" – legfeljebb a produkció újabb megtekintésével kecmeregheti ki). Így van ezzel a kritikus is, amikor a látottak természetét próbálja megérteni. Az általa talált viszonyítási pontok próbája az, hogy sikerül-e segítségükkel egyre tagoltabbá váló képet rajzolni az alkotásról, megszületik-e elemzésében a vizsgált részletek és az előadás egészének összhangja, vagy felvetett szempontjaival csupán egyre kuszább képleteket sikerül előállítania.

A *Barbárok* kapcsán majd' minden kritikában megjelenik viszonyítási pontként az azonos című Móricz-novella, amelyre a színlap is hivatkozik. M. G. P. elismerően szól a prózai alap és a táncváltozat viszonyáról („érzékenyen, színházi biztonsággal áttette a brutális történetet novellából táncszínpadra"), de ennek az „áttevésnek" a természetéről semmit nem mond. Ehelyett számba veszi, hogy mi minden nem jelenik meg a novellából az előadásban („puli, csordakút, dolmány"), de szerinte mégis minden lényeges megmarad belőle („az alapos figyelem mégis mindenre rátalál a színen. Még a pulikutya is szerepel; igaz: magas költőiséggel..."). Kijelenti, hogy „Móricz cselekményéhez nem tapad hozzá a táncdráma", de arról hallgat, hogy ehelyett mit látunk a színpadon. M. G. P. a tőle megszokott rövid, rejtélyes, ellenpontozó mondatokkal véleményez, miközben homályban hagyja a gondolatot. Frappáns állításokat fogalmaz meg, amelyekről azonban nem lehet tudni, hogy mire is alapozza őket. Így sem egyetérteni, sem vitatkozni nem lehet velük. („Itt nem táncosok illusztrálják az irodalmat: a nyers ösztönök fájdalmasságát kínzó erővel, kínzó életismerettel megjelenítik.") Az írásból nem tudjuk meg, hogy mi az „illusztrálás" és a „megjelenítés" közti különbség, s hogy miképp teremti újjá Horváth Csaba a Móricz-művet, ha semmit nem tart meg belőle.

Lőrinc Katalin is a Móricz-novellából indul ki, olyannyira, hogy ennek alapján ismer fel bizonyos elemeket (a díszletet alkotó „három bádogvályú... képi utalás a történet helyszínére"), és tart meglepőnek másokat (a testfestéseket). Szerinte „a Móricz-novella lényege akkor is jelen van a színpadi változatban, ha nem három juhász és az egyikük felesége játszik – mint ott –, hanem három emberpár". Ezt az ellentmondást csak Nánayval vitatkozva oldja fel: szerinte „az adaptáció sokkal nyitottabb fogalom, mint egyszerűen egy történet reprodukálása. Valójában már az önmagában adaptáció, ahogyan én olvasok (látok stb.) egy művet." Ezzel egyenlőségjelet tesz adaptáció és értelmezés közé, s eszerint a táncszínpadi *Barbárok* Horváth Csaba Móricz-olvasatának tekint-

hető, még akkor is, ha annak semmilyen elemét nem reprodukálja, a jelentését ugyanis visszaadja („a nyers, állati erőszak éppúgy hozzátartozik az emberi természethez, mint az összetartozás igénye"). A szakkritika számára azonban fontos lenne tisztázni a felmerült fogalmakat: meddig terjed az *adaptáció,* mettől tekinthető egy-egy színpadi változat a kiinduló mű *olvasat*ának, és mikor beszélhetünk – az egy-két cikkben felvetett s mindig negatív előjellel használt – táncos *illusztráció*ról? Horváth Csabának „vérbeli kortárs koreográfusként eszébe sem jut felidézni Móricz Zsigmond azonos című novellájának ritka, de súlyos történéseit és ösztönlényeit, hiszen akkor csupán illusztrátor maradna" – írja Fuchs Lívia.

Nánay István szerint viszont épp ezért nem szerencsés, hogy az előadás címe (és a színlap is) a Móricz-műre utal. Mindez ugyanis alaposan félrevezeti a gyanútlan nézőt, aki – teszem hozzá én – gyakran támpontokat kér a táncelőadás alkotóitól a befogadáshoz. Ez a támpont azonban itt rendkívül megtévesztő: „a közönség Móricz-kisregényt ismerő részének többsége az előadás nagyobbik felében azzal volt elfoglalva, hogy a tánceseményekben felismerje a prózai cselekmény epizódjait" – írja Nánay –, s ez mintegy elvonja a figyelmet a színpadi eseménysor valódi természetének megismerésétől. Ráadásul Nánay szerint „a két előadás gondolati magva is különbözik", bár ezen állítását sajnos nem fejti ki. Tompa Andrea viszont azt mondja, hogy a Móricz-műre való utalás „nem más, mint egyrészt az ihletforrás nyilvános fölvállalása, másrészt a nézői asszociációs mező kiszélesítése". Ezzel azt állítja, hogy a táncszínházi előadás követését ugyan nem segíti a novellára való hivatkozás, ugyanakkor értelmezését nagyon sok ponton megkönnyíti („igenis jusson eszünkbe – itt-ott – a Móricz-mű"). Fuchs Líviának hasonló a véleménye: „az irodalom csak ihletője, ösztönzője a koreográfusi gondolatoknak, melyek csakis a tánc szavakon túli vagy inkább előtti nyelvén közölhetők".

SZEREPEK, SZÍNEK, KAPCSOLATOK

Lényegében minden elemző egyetért abban, hogy Horváth Csaba *Barbárok*ja nem történetet mesél (legalábbis nem a Móricz-mű történetét), épp ezért az előadás figuráinak azonosításában nem a novella szereplői jelentik a támpontot. („A szereplők sem egyenként, sem megsokszorozva nem feleltethetők meg a kisregény alakjainak" – írja Nánay István.) Ugyanakkor a szerepazonosítás elkerülhetetlen – különösen egy táncelőadás esetében, ahol a figuráknak nincs nevük –, hogy az alakok ne csak közösségükben, hanem egyenként is felfoghatók legyenek. Ezáltal válnak ugyanis felismerhetőkké azok a belső kapcsolatok, amelyek nyomán kirajzolódnak az előadás által leírt folyamatok. (A tánc időbelisége óhatatlanul is folyamattá szervezi a színpadon megjelenő mozgásanyagot.)

A figurák megkülönböztethetősége még azokban a táncelőadásokban is fontos, amelyek egyáltalán nem gondolnak narrációra, nem gondolkodnak felismerhető, azonosítható szituációkban, ehelyett csak a térben mozgó testek különféle kontaktusait jelzik. (A *Barbárok* azért zavarba ejtő előadás – s ez okból csalja csapdába jó néhány elemzőjét –, mert némely részlete hagyományos szituációkat idéz – például a két férfi között kialakuló harc –, más részei szimbolikus cselekvéseket sejtetnek – például a bádogvályúkban való fürdőzések –, megint más egységei csupán táncfolyamatokként „olvashatók".)

A *Barbárok* a jelmezek kontúrosan elütő színeivel különbözteti meg egymástól a szereplőket: „mindegyikük jelmeze szerint is egy szín, jól nyomon követhető önazonosság" – írja Visky András. Ezt a férfiak esetében a ruhaszínnel azonos testfestés is megerősíti. Ez az egyik legerősebb jelzése az előadásnak, amely már az indításkor magára vonja a figyelmet: „sokáig a színeken mint témán csüng a szem" (Lőrinc Katalin).

A táncos konvencióknak megfelelően a három fiút és három lányt három párba rendezi a koreográfus (s ezt mindvégig megőrzi, még akkor is – ahogy Tompa Andrea megjegyzi –, amikor az események előrehaladtával esetleg logikus lenne a viszonyok átstrukturálódása). Így nemcsak az egyes színek fontosak az előadásban, hanem az is, hogy milyen színek kerülnek párba. (Ennek a kérdésnek Tompa Andrea hosszú fejtegetést szentel.) Az előadás menetében ugyanis egyre kevésbé a színek különállása, és egyre inkább azok egymásra hatása lesz fontos: „a fiúk testét bevonó festék az érintések, összecsapások és egymásnak feszülések folyamán rendre átkerül a lányok ruhájára" s testére (Visky András).

A szereplőket megkülönböztető ötletből tehát fokozatosan erős rendezői gondolat épül fel, amely – ha a kiinduló ötletet, a testfestést elfogadjuk – magától értetődő könnyedséggel teremt erős hatásokat, s szül olyan gondolatokat, amelyek csak a tánc nyelvén, a szavakon inneni tartományban fogalmazhatók meg közhelyektől mentesen. „Nem összefüggő, lineárisan elmondott történetet tár elénk Horváth Csaba, sokkal inkább az egymáson hagyott nyomok követését bízza ránk, az átváltozások dinamikáját mutatja meg" – írja Visky András. Ugyanezt az élményt majd' mindegyik elemző megfogalmazza. („A találkozások révén végérvényesen megjelölik egymást" a szereplők – Egyed Emese –; „a színek teljesen átkenődnek egymásra..., míg végül mindenki egyformán csatakos, lucskos és foltos lesz" – Lőrinc Katalin.) De csak Tompa Andrea vizsgálja alaposabban a színek egymásra hatását. Az élénksárga figurának (Fodor Katalin) a téglavörös (Vida Gábor) a párja, a halványlila nő (Jászberényi Éva) az élénk kék férfival (Bora Gábor) táncol. Ezt a két „erős" párt egy „gyengével" állítja szembe (a szürke lánynak – Szent-Iványi Kinga/Bozsó Ágnes – egy halványzöld fiú – Katona Gábor/Rogácsi Péter – a partnere). Ennek a megkülönböztetésnek azonban sokkal egyszerűbb magyarázata van, mint amivel – a színek természetét és szimbolikáját faggatva – Tompa Andrea operál: az erős párok kontrasztos színei egymással érintkezve afféle piszokfoltokat teremtenek, míg a gyenge pár színei fokozatosan egymásba olvadnak. (Végül Tompa Andrea is erre a megállapításra jut: „a szürke-zöld pár összeolvadása történik meg legelőbb, míg a másik póluson lévő sárga-vörös csak a színek egymásra kenődését mutatja, de nem összeolvadását.")

Mindez a férfi-nő kapcsolatok természetéről is sokat elárul. Abban a legtöbb elemző egyetért, hogy ez fontos témája az előadásnak, de az egyes nemi szerepek előadásbeli értelmezéséről erősen megoszlanak a vélemények. Tompa Andrea (a színek egymásra hatásának elemzését folytatva) megállapítja, hogy a nők (mivel színeik nem kenődnek át a másikra) „nem hatnak a férfiakra, csak befogadnak hatásokat... Ez egy olyan világ, amelyben a férfi princípium dominál." Fuchs Lívia viszont – a mozdulatok természetét, az előadás kezdő mozgássorát elemezve – épp ellentétes eredményre jut. Leírásából az derül ki, hogy a nők afféle sorsszabó „moirákként" irányítják a férfiakat: „a lassan mozduló lábfejek első gesztusa életre jelöli a három fekvő" férfit. Nánay István megpróbál közvetíteni a két vélemény között: „Nagyon kétarcúak Horváth Csaba férfi hősei, ugyanis kétségtelen, hogy a hím felsőbbrendűség domináns jellemzőjük, ugyanakkor mindig van bennük valami kisfiús gyengédség, kiszolgáltatottság. E kettősség a legellentmondásosabban a párkapcsolatokban jelenik meg. Ez meghatározza a nők szerepét is: elsősorban alárendeltek, de férfit megtartó, felemelő, sarkalló erejük is van." Ennek bizonyítékát nemcsak a kezdőképben, hanem a zárójelenetben is látja, ahol a nők „mint gyúrók a gladiátorokat készítik fel az újabb összecsapásra párjukat".

Katona Gábor és Szent-Iványi Kinga

Fuchs Lívia továbbmegy a szereplők megkülönböztetésében, amikor (a színeken és a nemi szerepeken túl) újabb szerepkörök megvalósulását ismeri fel bennük (elsősorban az előadásban lezajló eseménysor alapján): „egyikükből lassacskán és véletlenül *áldozat,* a másikból ugyanilyen váratlanul és értelmetlenül *gyilkos* válik, míg a harmadik a *kívülállásba, a szemlélődésbe menekül* a pusztulás/pusztítás örök alternatívája elől". [Kiemelések tőlem – SLI.] Mindez az előadás egyik legfontosabb, a színek egybeolvadásához hasonlóan erős hatáselemére utal: a vörös és kék férfi között lezajló küzdelemre. Nincs olyan elemző, aki ne foglalkozna ezzel a kérdéssel, s valamennyien a világtörvénnyé váló agresszió fenyegetését olvassák ki belőle. („Az állati erőszak éppúgy hozzátartozik az emberi természethez, mint az összetartozás igénye" – Lőrinc Katalin. „A másikkal szemben meghatározandó identitás pedig az agresszió spirálját idézi elő, mindaddig, amíg a másik halála válik az önazonosság triumfáló beteljesítőjévé" – Visky András.)

Az értelmezések lényegében nem térnek el egymástól, de az értékelésben igen erős különbségek mutatkoznak. Nánay István motiválatlannak érzi a vörös és a kék férfi között kirobbant harcot, s ezzel megkérdőjelezi a segítségével megfogalmazott rendezői szándék színpadi erejét. („Kettejük kapcsolata eleve eldöntött, nem változó, azaz nélkülözi az alapvető drámaiságot. Arról nem beszélve, hogy – mivel az összecsapás pillanata nincs kellően exponálva... – legjobb esetben azt az alkotói gondolatot feltételezhetjük, hogy ilyen az élet: bármikor, bármilyen indokkal egymásnak eshetünk.") Tompa Andrea vitába száll ezzel a megközelítéssel. Szerinte „Horváth a férfiak véletlenszerű – és nem tudatos, szándékos – találkozásáról, összeakadásáról beszél, amelyet az állatok közti dominanciaversenyhez hasonlít. Ezért nincs *egy* pillanat, amikor összeakadnának" – írja. Itt sajnos bele kell szólnom a vitába, ugyanis *van* ilyen pillanat, ezért semmiféleképpen nem tekinthető motiválatlannak (vagy Fuchs Líviával is vitába szállva), „véletlennek", „váratlannak" és „értelmetlennek", ami a két férfi között történik. Ez a motiváció azonban nem valamiféle színpadi szituációból következik, hanem a mozdulatok logikájából születik meg. Az előadás középső részében ugyanis megismétlődnek a kezdőképben látható rúgó mozdulatok, amelyeket a női lábak mérnek gyöngéden a földön fekvő, majd onnan feltápászkodó férfiak homlokára. És ekkor, a repetitíven ismételt mozgássor közben „akad össze" a fejét épp a földről felemelő két férfi homloka. Azaz abban a folyamatban, amit a kezdőképben a nők indítanak el (s amelyet újból és újból megerősítenek a rúgó mozdulatok ismétléseivel), teljesen természetes következménye – ugyanakkor mégiscsak „kizökkenése", valamiféle „félrebicsaklása" – az, amikor a mindaddig mozgásban tartó életenergiák pusztításba fordulnak át. A mechanika egyszerű szabálya ez: a testek találkozása, ütközése energiát nyel el. És a *Barbárok* létértelmezésének ez az egyik kulcsa: Horváth Csaba monoton következetességgel visszavisszatérő mozdulatai, repetitív ismétlődéssorai (a tánc ezen jellegzetességét majd' minden elemző említi) az élet képét a vegetáció mechanizmusaiként rajzolják meg.

Miközben a vörös és a kék férfi összecsapása zajlik (amelyet párjuk táncmozdulatai kereteznek), az emelt „dobogón lévő vályúban a harmadik páros nő tagja pendelyre vetkőzve rituális fürdőt vesz, amit partnere egykedvűen szemlél" – írja Nánay István; ezzel jelzi, hogy a másik kettőtől elválik a harmadik páros „története": „kettejük alapállapota továbbra is a szemlélődés, a kívülállás deklarálása". Fuchs Lívia is ezt a szerepet jelöli meg harmadikként. Tompa Andrea a színekben eleve érzi a harmadik páros különállását. Miközben az ellenpontteremtés szándéka teljesen világos, nem válik egyértelművé az előadásból, hogy milyen alternatívát fogalmaz meg szerepeltetésükkel a koreográfus. Ennek

magyarázatát Nánay István adja: „Míg a két harcos pár akciódús szereplése végig a középpontba kerül, a harmadik páros effektíve, tehát térbelileg és akciógazdagságban a végletekig elszegényedik, hosszú időn át (a mű harmadik részében) szinte észre sem lehet venni a bal első sarokban a földön kuporgó két táncost."

MŰFAJ, MOZGÁSANYAG, SZERKEZET

A mozgássorok és akciók említésével elérkeztünk a *Barbárok*ról megjelent recenziók legfontosabb problémáihoz. Feltűnő ugyanis, hogy a cikkek nem (vagy csak alig) foglalkoznak az előadást szervező mozgásanyag természetével, pedig egy táncelőadás kapcsán ennek nyilván döntő szempontnak kellene lennie. Mindez szorosan összefügg egy másik kérdéssel, amelyet szintén nem tisztáznak az írások: ez pedig a műfaj problémája. Holott – némi tudatos nézői magatartást feltételezve – ez lehet az előadás befogadásában az egyik legfontosabb viszonyítási pont. (A műfaji konvenciók alkalmazása egyrészt a különféle rögzült nézői elvárások figyelembevételét, másrészt az előadást szervező hatások tisztázását jelenti. Ez még akkor is fontos művészi tudást, alkotói készséget érint, ha igaza van Lőrinc Katalinnak, hogy egy mű létrejöttének folyamatában inkább „az impulzív, érzéki és ösztönös dramaturgia" működik, s nem „egy intellektuálisan végiggondolt tiszta szerkezet".)

A *Barbárok*ról szóló írások – kimondva-kimondatlanul, de mindenhol kifejtetlenül és definiálatlanul – két műfajt neveznek meg: „a koreográfus-rendező munkája sikeresen ötvözte a *rituális hagyományok* világát a modern *táncszínház* mai követelményeivel." [Köllő Katalin – Kiemelés tőlem.] Horváth Csaba alkotói pályája kezdete óta ilyen előadásokat készít, de ennek a művészi szemléletnek a sajátosságait, jellegzetességeit még egyetlen elemzés sem tárta fel. A kritikusok evidenciaként használják ezeket a műfaji kifejezéseket, anélkül, hogy valódi természetüket az alkotások hatásmechanizmusaiban próbálnák megmutatni. Véleményem szerint a *Barbárok* elemzése is tévutakra jut, ha elfeledkezünk e két összetevő jellegzetességeinek, egymáshoz való viszonyának tisztázásáról.

Lőrinc Katalin írásának egyik mondata („Horváth e legutóbbi műve ismét a táncé, mozgásé, ezzel bizonyítja: kellékek felvonultatása nélkül is tud hatni") arra utal, hogy a *Barbárok* szemlélete táncosabb, mozgáscentrikusabb, mint a „kellékek felvonultatását" középpontba állító, rituálisabb jellegű produkcióké *(Etna, Mandarin, Néró, szerelmem)*. Ez az előadás két jellegzetességéből egyértelműen kiderül: egyrészt a táncosok párokba sorolásából s ennek a beosztásnak a merev megtartásából (a rítusban – a színpadi eseményekben elfoglalt helynek megfelelően – egyéni szerepek vannak), másrészt abból a szerkesztési elvből, hogy a koreográfia különféle, tételszerűen egymás mellé illesztett zeneszámokra komponált etűdökből épül fel. („Addig tart egy tétel, ameddig a zene" – jegyzi meg Lőrinc Katalin.) A táncelőadás tételekből áll, míg a rítus a színpadi akciók során megvalósuló eseménysorokból. A *Barbárok* zárt tételek egymáshoz illesztéséből építkezik, ezek láncolata ugyan kirajzol egy folyamatot, de ez a viszony sosem fordul meg, s nem lép elő szervezőelvvé az előadás egészét átfogó akciósor.

Ugyanakkor rituális jellegű események mégiscsak lezajlanak az előadásban. Egyes elemzők a bádogvályúkban való megmerítkezéseket, fürdőzéseket nevezik rituálisnak (Nánay, Egyed), mások a „szembenállást", „a megkínzás általi kivégzést" mondják rítusnak (Visky, Lőrinc). Kétségtelenül mindkettő olyan akciósor, amely természete szerint leválik a táncról, hisz a mozgásokat ekkor nem a testek önmagukhoz, egymáshoz, illetve a térhez való viszonya generálja, hanem szimbolikus értelmű cselekvéseket látunk. A két említett akció azonban jellegében és szándékában erősen eltér egymástól. Nem érdemes hát összemosni őket. A vörös és kék férfi küzdelmei többnyire valóságos verekedést imi-

Jászberényi Éva és Bora Gábor

táló mozdulatokból állnak ugyan (gyakran a karatéből ismerős rúgásokra is ráismerünk), ez mégsem stílusidegen utánzás, egyszerű illusztráció. Nemcsak azért nem, mert érződik a mozdulatokban a stilizáció szándéka, hanem azért sem, mert ezek a mozdulatok az előadás más mozgássoraival is rokonságot mutatnak, legfőképpen a nők által különféle testhelyzetekben gyakran ismételt rúgó mozdulatokkal (amelyekre az előadás indítását és a férfiak közti összecsapás kialakulását említve már utaltunk). Így a „verekedés" egy pontosan exponált mozgássor továbbfejlesztése, kiteljesítése, illetve „kizökkenése", és véleményem szerint nem rituális értelme, hanem táncos jellege van. (Amit az is bizonyít, hogy az előadás egyik legizgalmasabb táncos tételébe illeszkedik bele.)

Horváth Csaba mozgásnyelvének egyik fontos összetevőjére ismerni ebben. Koreográfiáiban gyakran használ gyöngéd rúgásokat, testek közti finom összekoccanásokat, a másikra való váratlan ráhatásokat, amikor az egyik táncos mintegy kibillenti a másikat a saját mozgáskoordinátáiból, s téríti valami új útra. Testek bizarr „koccanásai", egymásra hatásai mindig merész eredőket rajzolnak ki nála. Mindezt olyan helyzetek ellenpontozzák, amelyekben a testek mintegy támaszt jelentenek egymás számára. (A *Barbárok*ban a férfiak lehajtott fejjel támasztják meg a nők derekát, később a hasukat tartják meg az ujjhegyükkel. Máskor a nők érintik a földön fekvő férfiak fejtetőjét; afféle gravitációt kifordító támaszték ez, mert amikor felemelik a kezüket a nők, az alatta nyugvó férfifejek a földhöz csapódnak.) Ennek a kontaktot váratlan érintkezésekre egyszerűsítő merészen új szemléletnek finomabb *(Tükröm, tükröm)* és vadabb *(Mandarin)* változatait is használja Horváth Csaba. A *Barbárok*ban egymásba nő a kettő: a nők által kezdeményezett finom mozgássorok fokozatosan mennek át a férfiak közötti durvább küzdelembe.

De nem ez az egyetlen összetevője az előadás mozgásnyelvének (amelynek a korábbiaknál táncosabb szemléletét az is jelzi, hogy itt bonyolultabb mozgásképletek születnek). Sajnos csak egyetlen elemző jellemzi a koreográfia jellegét, s ő is csak általánosságokban. („A mozgás egyszerre nyers és lendületes, ami már korántsem szokatlan Horváth Csabától, akinek immár kézjegye a magyar néptánc szikár erejéből és a test rugalmasságának lehetőségeiből gyúrt mozdulatnyelv" – Lőrinc Katalin.) A tánc elemzése nélkül azonban nincs mód a különféle mozgásformák sajátosságainak és ezek funkcióváltásainak bemutatására, pedig ez fontos hatáseleme a *Barbárok*nak. Nem ír senki arról, hogy a mozgásokat tekintve a koreográfia a lassúság és a lendületesség kontrasztjából építkezik. (Talán csak Fuchs Lívia utal erre egy kifejtetlen félmondatban: „Ezen a balladai sűrűségű, lassúsága ellenére is drámai, kegyetlen, de szép színházi nyelven...") Az előadás jelentős részében olyan koncentrált, lassú mozgásokat látni, amelyek a befelé figyelés lehetőségét teremtik meg, s ezzel a belső világ kozmosza felé nyitják meg a nézők figyelmét is. (Ezek a finom variációkban építkező koncentrált mozdulatok újdonságot jelentenek Horváth Csaba koreográfusi pályáján.) Ezt azonban a testtengelyek kibillentéseire és elforgatásaira épülő táncok ellenpontozzák. Mintha valami láthatatlan örvénylésbe kerültek volna a táncosok, így óhatatlanul az a benyomásunk támad, hogy ezek a mozgássorok a külső világ mechanizmusainak engedelmeskedő testek történéseit „mesélik el". A szintézist, a belső késztetések és külső kényszerek között alkalmilag meglelt egyensúlyt azok a táncok jelzik, amelyekben a test lendületes térbeli mozgásait, kibillenéseit a kezek finom, némileg artisztikus (belső koncentrációt sugalló) mozdulatai kísérik. Ilyen például a három lány tánca, amely a férfiak fürdőzésének megkezdése előtt zajlik. (Amint a vályúkba ereszkednek a férfiak, zaklatottá, kaotikussá, formátlanná válik a lányok mozgása is. Korábbi táncos mozdulatokat idéznek, csak esetlegesen, kizökkent ritmusban.) Vagy ilyen a vörös-sárga és a halványlila-kék páros tánca, miközben a szürke lány fürdik a hátsó kádban, s ezt halványzöld párja lótuszülésben figyeli. Ebből a gyönyörű, egyszerre lendü-

Koncz Zsuzsa felvételei

Vida Gábor és Fodor Katalin

letes és artisztikus négyes táncból alakul ki a két férfi verekedése (a nők folytatják a táncot, a fiúk is vissza-visszatérnek hozzá). Ez az „együttállás", tánc és verekedés egymásba csengése azt jelzi, hogy Horváth Csaba nem feltétlenül agresszív durvaságnak láttatja a küzdelmet. Mintha az ösztönök késztetésének engedő test artisztikumát és heroizmusát is felvillantaná. Láttatni igyekszik az erőszak esztétikumát is – legalábbis a mozgásanyag szerkesztéséből ez az értelmezés következik. (Az elemzők az előadásból kiemelt támpontok híján rendre önmagában ítélik meg az erőszakot, s így – magától értetődő módon – negatív értékeket rendelnek hozzá. Ez azonban nem visz közelebb az előadás megértéséhez.)

A vályúkban való megmerítkezések, fürdőzések viszont valóban rituális jellegűek, hiszen a táncfolyamatokból kilépő önálló akciók, amelyeknek vélhetően szimbolikus jelentőségük van. Erre utal egyrészt az, hogy a mindvégig hangsúlyos díszletelemek itt kapnak funkciót (ezzel azt az érzetet keltik, mintha feléjük tartanának az események, a kádak használatba vétele ad irányt az eseményeknek), másrészt a víz – ha egy stilizált színpadi közegben ennyire naturálisan jelenik meg – mindenképpen erős érzeteket kelt. Ennek ellenére – s tulajdonképpen ez az előadással kapcsolatos bizonytalanságok egyik alapforrása – mégsem válik egyértelművé a fürdőzés rituális gesztusának jelentése. Egyed Emese a „magánélet vízében" való megmártózásként értelmezi a jelenetet (rejtély, hogy mi alapján). Tompa Andrea „a víz általi megtisztulás, a szín levetkőzésének" gesztusát látja a férfiak fürdőzésében. Nánay István ezzel vitába száll. Nemcsak azért kérdőjelezi meg az értelmezést, mert az előadás homályban hagyja, hogy a szereplők „mitől-kitől akarnak megtisztulni", hanem azon egyszerű ok miatt is, hogy „a testfestéket a víz egyszerűen le se mossa". (A testfestés olyan szerencsés ötlet, amely az előadás menetében – a testek találkozása, a színek átkenődés révén – mintegy magától rajzolja ki a maga lehetséges jelentéseit, a fürdőzés viszont nem kerül olyan kontextusba, hogy rendkívül széles jelentésköreiből bármelyik aktualizálódjon az előadásban, s evidenciaként jusson a néző eszébe. Nánay ehhez hozzáteszi azt is, hogy „ez a jel igencsak devalválódott, mindennemű és fokú rituális konnotációja közhelyessé vált".)

Véleményem szerint a fürdőzés szerepét még leginkább az előadás szerkezetéből lehet értelmezni. De erre a kérdésre is kevés gondot fordítottak az elemzések, pedig minden előadás befogadásában eligazító szerepe lehet a szerkezet áttekintésének. Ezzel azonban egyedül Tompa Andrea foglalkozik. Pontról pontra követi az etűdöket, s olyan elnevezéseket kapcsol hozzájuk, amelyek valóban sokat elárulnak a tételek funkcióiról, illetve a tánc által kirajzolt folyamatokról: „különállás", „párok érintkezése" (= „színek találkozása"), „összecsapás", „sirató". Azonban ő sem vesz észre egy fontos tényt, nevezetesen azt, hogy Horváth Csaba *Barbárok*ja – akárcsak Móricz novellája – három jól elkülöníthető egységből áll . Ez leginkább abból derül ki, hogy a mozgásfolyamatok – a rituális előzményekre is utalva – a föld és az ég tengelyére feszülnek föl, a felemelkedés és aláhullás ritmusát követik. Az első képben földön fekvő szereplőket látunk, a nők előbb emelkednek fel, s foglalják el pózaikat, amelyekből majd a rúgó mozdulatok születnek. A férfiak később „ébrednek", de első – s rendre ismétlődő – mozdulatukkal homlokuk a földet érinti. Mintha innen rugaszkodnának el, s ide huppannának vissza. A „különálló" mozgások (első tétel) és a „párok találkozásai" (második tétel) után ismét a földre fekszenek a szereplők, s egy lassú, zene nélküli mozgássorban a nők legurulnak a férfiak combjáról, majd visszahemperegnek az ágyékukhoz. Mindez egyértelműen nyugvópontnak tűnik, amely egyúttal újabb folyamatok kezdőpontja. Eddig tartott az előadás exponálása (amely az előadás mozgásképleteinek megismertetésével az ábrázolt világ mechanizmusait jelezte). És innen, ismét a földről felemelkedve indul tovább az eseménysor, s kezdődik el a középső, az összecsapást tartalmazó második nagy egység, amely ismét a földön fejeződik be: az áldozat fekszik lent, a hasán guggol a legyőzője, miközben a párja (vizet gargalizáló üvöltéssel) siratja őt. (Lényegében tehát ez a második egység meséli el a Móricz-mű történetét.) Az előadásnak azonban itt nincs vége, s az ezután következő harmadik rész némileg zavarba ejtő (Tompa Andrea alapos szerkezeti elemzése nem is tesz említést róla). Ugyanis ekkor sem a táncban, sem a „történetben" nem jelenik meg új elem (az addigi mozgássorok ismétlődnek, például a vörös-kék férfiak közti összecsapás), de az eddigi struktúrák teljesen összezavarodnak. Minden kaotikussá válik, ötletszerűen térnek vissza a táncelemek, már nincs összhang sem a párok, sem az azonos neműek kara között, ismét „különálló" mozgásokat végez mindenki, de ez nem unisono jellegű, más-más karakterű mozgások kapcsolódnak az egyes figurákhoz, tehát nincs meg a találkozás lehetősége.

Ezzel a harmadik résszel nem foglalkoznak az elemzők. Nem teszik fel a logikus kérdést, hogy Horváth Csaba miért folytatja a történeten túl (az áldozat halála után is) az eseményeket. Miért „támasztja fel" az áldozatot? Csak azért, hogy újból és újból ismétlődhessen a küzdelem? Ez a harmadik rész azonban nyilvánvalóan nem történetet, hanem ismét állapotot sugall. Jelzései szerint a káosz mint létállapot tölti ki a világot, amelyben kezdet és vég határpontjai értelmezhetetlenné válnak. Látható ugyan, hogy ebben a részben új „minőség" született, de azt nem látni, hogy mikor alakult ki, s az sem sejthető, hogy meddig tart még. A férfiak kádba ereszkedésekor váratlanul összezavarodnak a nők mozdulatai (ahogy a gregorián zenébe is hirtelen úszik be egy Doors-szám), a záróképben pedig ismét a kádakban állnak a férfiak, mintha csak egy végeláthatatlan folyamat kimerevített pillanatát látnánk. Nem megtisztulás tehát ez a fürdőzés, inkább megmerítkezés egy új világ áramában, amelyet nem tagol sem kezdet, sem vég, sem születés, sem halál, sem találkozás és szétválás, sem összetartozás és ellenségeskedés. Nincs más, csak állandó, őrjítő ismétlődés a hiábavalóság végtelenített futószalagján. Ez lenne a lét? Ezért fürkészik oly reménytelenül az eget a szereplők a harmadik rész elején? Előtte a nézőket figyelték: a nők leültek az első sorok elé, s a közönségre függesztették tekintetüket. (Lehet, hogy ez a harmadik rész indító gesztusa?) De a színházi helyzetből való kizökkentés nem állítja le a színpadi folyamatokat. Úgy látszik, nem segít a szereplőkön sem Isten, sem ember.

Ezzel az utolsó mondattal ugyanúgy a metaforák szintjére jutottunk, mint a legtöbb elemző az előadás értelmezésében. És némileg igazat is kell nekik adnom. Egy táncelőadásról írva mégiscsak vissza kell valamit adni abból is, ami a szavakon innen és túl van.

A KRITIKAI SZEMLÉBEN ÉRINTETT ÍRÁSOK:

- Egyed Emese: *A barbárság kora.* Helikon (Kolozsvár), 2002. október
- Fuchs Lívia: *Largo barbaro.* Élet és Irodalom, 2002. június 7.
- Köllő Katalin: *Hangok és testek.* Szabadság (Kolozsvár), 2002. szeptember 23.
- *Kritikai párbeszéd.* Ellenfény, 2002/8.
  Első megszólaló: Lőrinc Katalin
  Második megszólaló: Nánay István
  Harmadik megszólaló: Tompa Andrea
- M. G. P.: *Barbárok. Móricz Zsigmond táncszínpadon.* Népszabadság, 2002. június 3.
- Visky András: *Nézni, beavatkozni.* Krónika (erdélyi magyar közéleti napilap), 2002. szeptember 24.

BARBÁROK
Közép-Európa Táncszínház; Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza

JELMEZ: Benedek Mari. **SZCENIKA:** Pallagi Mihály. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Horváth Csaba. **SZEREPLŐK:** Fodor Katalin, Jászberényi Éva, Szent-Iványi Kinga/Bozsó Ágnes, Bora Gábor, Vida Gábor, Katona Gábor/Rogácsi Péter.

Az alábbi kritikagyűjtemény egy sorozat első darabja. Zsámbéki Gábor a norvég Nemzeti Színházban egy Ibsen-fesztivál keretében a Kis Eyolf *című drámát állította színpadra. Úgy véljük, a magyar rendezők külföldi munkái a hazai színházművészet immanens részét képezik, ezért feladatunk, hogy tudósítsunk róluk. Másrészt viszont a norvég kritikákból nemcsak Zsámbéki rendezéséről, hanem a norvég színikritika helyzetéről és állapotáról is képet kapunk – ennek érdekében úgy döntöttünk, nem válogatunk az írások között az „ítélet" alapján, valamint nem húzzuk-szerkesztjük őket: lássa a honi szakma, hogy megy ez odakinn... A sort következő számainkban folytatjuk.*

Csillogó színházi pillanatok

■ A KIS EYOLF NORVÉG KRITIKÁI ■

SZERELMI BORZALOM

A *Kis Eyolf* magyar kezekben tiszta, egyszerű s felkavaró – igazi színházzá lett.

A szerelem gyakran szétroncsolja azt, akit szeretnek. Szívszorítóak és borzasztóak is lehetnek a szerelmi önzés, a féltékenység, a szeszélyek, az álcázott szándékok, hazug csúsztatások. Épp amikor a szerelem a legnemesebb és legtisztább emberi érzés fényében tündököl, zúzza szilánkokra a hazugság és a leplezett igazság az ideálisnak tetsző képet.

Mindez megmutatkozik Henrik Ibsen *Kis Eyolf*jában, a vágyak és csalások szövevényes színdarabjában. *Kis Eyolf*, a gyermek a felnőttek szerelmi harcának és önzésének áldozata lesz: egy életre megnyomorodik, amikor csecsemőkorában leesik az asztalról, mert szülei éppen hevesen szeretkeznek, és nem figyelnek rá. Amikor pedig Patkányos néni a halálba csalja a kisfiút, tulajdonképpen édesanyja rejtett, ki nem mondott vágya teljesül: Eyolf ne álljon többé a férje és ő közé.

A magyar rendező könyörtelen következetességgel állítja színpadra a darabot. Zsámbéki Gábor munkája, a *Kis Eyolf* a Nationaltheatret Ibsen-fesztiváljának központi előadása. Eyolf nyomorékságát nemhogy finoman leplezné az előadás, hanem aláhúzza azzal, hogy a kisfiú mankóra támaszkodva sántikál, sérült lábán súlyos sín feszül. (Eyolf szerepét kettőzve játssza Paul Emanuel Jæger és Nikolai Raaen Eidissen.) Rita Allmers férje iránti követelődző, erotikus vágyakozását nemcsak a szavak, hanem visszavonhatatlan tettek is hangsúlyozzák. Ritát a buja érzékiségű Gørild Mauseth alakítja. De rá, az önző asszonyra is vonatkozik a „változás törvénye", melyről oly sok szó esik a darabban: megváltozik, amikor őrjöngő dühében férjét vádolja az értelmetlen halálért; változik, ahogy a gyász bénítja, fojtogatja; s változik akkor is, amikor úgy dönt, hogy életének értelmét a szegény gyerekek istápolásában próbálja meglelni megint.

Alfred magányos hegyi vándorútjáról azzal az elhatározással tér vissza, hogy az emberi felelősségről szóló tanulmányát nem fejezi be, hanem mostantól csakis Eyolfnak és az apaszerepnek él. Mads Ousdal nemcsak az önelégült határozottságot, hanem az ingatagságot, a gyengeséget is képes felmutatni Alfred szerepében, aki, ha már nem volt képes véghezvinni a maga elé kitűzött világjobbító célt, az apaszerepben még tetszeleghet, akárcsak Hjalmar Ekdal.

Alfred tulajdonképpeni szerelme az, amiről ő azt hitte, hogy tiszta testvéri szeretet a húga, Asta iránt. A testvérpár viszonyában csendes, mégis intenzív szexuális vonzalom mutatkozik meg, miközben a férfi Rita közeledésére érzéketlenül reagál, akár egy fadarab. Csodálatos a testvérek, Ousdal és Silje Færavaag közti összjáték. A lány nemes tartással utasítja vissza Alfredot, számára ugyanis nyilvánvaló, hogy kettejük kapcsolata egyáltalán nem tiszta, hiszen nem vér szerinti testvérek. Asta tehát azért hamis, azért csal, hogy elkerülje azt a terhelt viszonyt, amely a testvérnek hitt Alfredhoz kötné. A lány inkább Borgheimet, az útépítő mérnököt választja, az egyetlen embert, akinek a szerelme őszinte és tiszta, s akit Henrik Mestad elbűvölő, életerős alakításában láthatunk.

Húsba vágó és felkavaró minden érzelmi katasztrófa, amely ezek közt az emberek közt lezajlik. Az előadást páratlan színészi játék jellemzi, a feszes Zsámbéki-rendezéshez, egyszerű, tiszta színpadkép és jelmezek illenek – amelyek szintén magyar művészek munkái. Frøydis Armand Patkányos nénije viszont inkább csábító, mint misztikus és fenyegető – funkciója nyilvánvaló: bizonytalan kétértelműséget kell csempésznie a családi drámába. A Patkányos az, aki a csúf kis rágcsálókat a rejtekükből előcsalja, s a tengerbe fojtja – amiként kis Eyolffal tette.

Frøydis Armand (Patkányos néni), Gørild Mauseth (Rita) és Paul Emanuel Jæger (Eyolf)

SISSEL HAMRE DAGSLAND
Bergens Tidenede, 2002. január 9.

IBSEN – MÉLYSÉGEK NÉLKÜL

Napokig szorongtam, miután Henrik Ibsen 1894-es színművét, a *Kis Eyolf*ot elolvastam. Pénteken az Ibsen-fesztiválon, az Amfi Színpadon láttam az előadást, amely nem hagyott bennem nyomot.

Spooky („kísérteties", „majrés") – ahogy mostanában hívjuk azt, ami a *Kis Eyolf*ot leginkább jellemzi. A darab tiltott érzésekről, szégyellni való dolgokról, szerelemféltésről, vágyról szól, és egy kisfiúról, akit szülei önzése megnyomorít, végül a halálba küld. És szól talán még egy vérfertőző viszonyról vagy legalábbis testvérkapcsolatról, amely kissé túl szorossá lett. És szól persze a Patkányos néniről is. Ebben az előadásban a Patkányost Frøydis Armand alakítja, s ennél jobb szereposztás aligha képzelhető el. Fekete kísértetként vonul át a színpadon, nyomában rohadás és halál, nyugtalanság és rettegés, s mégis valami csábító, csalogató érzés marad. Értjük, miért hagyja ott Eyolf a biztonságos létezést, és követi a Patkányost, ahogy a patkányok: egyenesen a halálba.

De a Patkányos megjelenése csupán egy rövid epizód, amely leleplezi az előadás legfőbb hibáját: hogy tisztára mosott, agyonellenőrzött és túlontúl alapos. Hiányzik belőle a mélység. Van a darabban „fent" és „lent", egy „hirtelen szakadék", amely Ibsen szövegében a topográfiát, a szociális különbségeket és az érzelmek ingadozását egyaránt jellemzi. Zsámbéki Gábor rendezéséből ez nem derül ki.

Nehéz kiszúrni, hol a hiba. A színészek játéka ugyanis egyedi és hibátlan. Gørild Mauseth Ritája forró és erős, Silje Færavaag Asta-alakítása méltóságteljes és okos. A férfi szereplők gyengébbek, de nem rosszak. Henrik Mestad egy kicsit túliparkodja a szerepét, útépítő Borgheimjének vidámsága mégis elragadó. Mads Ousdal szép is, helyes is, csak épp egy kicsit felületes Alfred Allmers szerepére. Paul Emanuel Jæger szomorú kis Eyolfot mutat, szerepét Nikolai Raaen Eidissennel kettőzve játssza majd.

Mégis úgy tűnik, hogy nem kapta el őket a darab szele, huzata, lendülete, szenvedélye – legalábbis ebben a rendezésben nem. A színpad sem éreztet semmit az ibseni leírásokban megjelenő bensőséges hangulatból, ezért a színészeknek kell megküzdeniük azért, hogy a rideg térbe érzéseket, veszélyt és realizmust vigyenek. Ha még ez a csodás férfi, ez a Mads Ousdal sem képes megértetni velünk, hogy Rita mit szeret rajta, akkor valami nagyon nagy hiba van a dologban. Szerintem a rendező az.

De mindenesetre nézzék meg az előadást! A *Kis Eyolf*ot ritkán játsszák a norvég színházak. A színdarab, a szöveg miatt érdemes megnézni az előadást, mivel azzal nem ügyetlenkedett senki. Az előadás vérszegény, de nem rossz. Ibsen pedig önmagában mindig élményt nyújt.

Liv Riiser
Vårt Land, 2002. február 9.

SZIMBÓLUMBA FOJTVA

Csillogó színházi pillanatok villannak fel, ahogy az emberi elme rejtett zugai feltárulnak a *Kis Eyolf*ban, de a nyilvánvaló szimbolika halálra ítéli az előadást.

A Ritáról és Alfred Allmersről szóló történet nem az 1800-as évek meséje, hanem örök érvényű. A tehetséges Alfred érdekházasságot köt. A gazdagság árát mégsem tudja megfizetni: Rita teljes odaadást elváró szerelmi követelésének képtelen megfelelni. A házaspár heves érzelmeinek a kis Eyolf lesz az áldozata: egy szerencsétlen esés folytán nyomorékká válik. A baleset óta a gyerek szerepe kettős: Alfred őt használja ütközőnek Ritával szemben; Rita szemében pedig akadály, mely férjétől elválasztja.

Ehhez a családhoz toppan be egy nap a Patkányos néni, s teszi fel a kérdést, hogy van-e a házban rágcsáló, amit el kell csalni, pusztítani. Rémült nem a válasz. De mikor Eyolf megfullad, mégis előbukkan mindaz, amit mindaddig mélyen a felszín alá rejtettek, elfojtottak.

Amikor a magyar rendező, Zsámbéki Gábor hagyja, hogy az előadás a színészeké legyen, addig az megigézően tiszta marad. Rétegenként lepleződik le a párbeszédek során, hogy a szavak és a cselekedetek miként rejtik el az emberek tulajdonképpeni szándékait.

A párbeszédek teszik a *Kis Eyolf*ot szép, magával ragadó és elgondolkodtató előadássá. De aztán úgy tűnik, mintha a rendező nem bízna abban, hogy megértettük, mi csúszik-mászik a szereplők lelkivilágában. És ráadásul – számomra rendkívül irritáló módon – leönti az egészet magyarázatokkal: Mads Ousdal (Alfred) szája lebiggyed, tartása görbe. Gørild Mauseth (Rita) rángatja a fejét, hogy felfogjuk: tombol benne az őrület. Hatalmas vászonba burkolózva keres oltalmat a két ember, ami azért érthetetlen, mert a lepedő szinte teljesen elfedi az amúgy szép díszletet. És persze a vesztes Alfred első zászlórúdmászási kísérlete is fiaskó.

De mi, az előadás nézői, ezt már rég tudjuk. Zsámbéki a színészeket arra vette rá, hogy felmutassák nekünk mindazt, ami enélkül is érthető lenne. De minek? Miért nem lehetett őket békén hagyni, hogy a *Kis Eyolf* önmaga lehessen, ahogy megérdemli?

Astrid Sletbakk
Verdens Gang, 2002. január 9.

KIS EYOLF – ERŐS ELŐADÁSBAN

Intenzív és érzéki Ibsen-dráma az együttélésről és a szülői csalásról.

Ritkán jelenik meg olyan kristálytisztán Ibsen családi drámája, a *Kis Eyolf*, mint most a Nationaltheatret Amfi Színpadán. Az Ibsen-fesztivál másnapján végre Ibsen is szóhoz jutott ebben a nagyszerű, kiválóan megkomponált előadásban.

Fiatal emberek fulladnak bele saját érzelmeikbe, válnak képtelenné a szeretetre, s hagyják, hogy lehetetlen életük bűne az ártatlan gyermeken csattanjon. Mindez ebben a tiszta és alapos rendezésben kitűnően jelenik meg.

A *Kis Eyolf*ban Ibsen könyörtelen következetességgel leplezi le a házasság hamisságát, s mutatja be, miként bűnhődik a gyerek a felnőttek érzelmi csődjéért. De ennél többet is tud. Ismeri az utat, amely a változás lehetőségét, a szerelemhez való visszatalálást jelenti.

Az 1894-ben született családi dráma mondanivalója megdöbbentően modern. A felnőtt nemzedék önzése, a szülők bűne napi aktualitással bír. A darab sűrű és komplex, ugyanakkor szimbólumokkal teli, és épp ezért nehéz előadni. A kiváló magyar rendező, Zsámbéki Gábor friss szemmel és minimalista színpadi nyelvvel igyekszik újra felfedezni a darabot. Sikerül is neki, munkáját kiváló összjáték és egyéni színészi teljesítmények támogatják. A *Kis Eyolf* hatásos, erős színház lett. Persze meg lehet említeni, hogy a rendezés olykor a melodráma felé visz egy-két jelenetet, de ez elsikkad ahhoz képest, hogy milyen igaz és remek játékban elevenedik meg Ibsen e furcsa darabja.

Mert mi az, ami miatt egyetlen felnőtt sem vette észre a kisfiút, míg élt? És miért omlik össze minden körülöttük, mikor Eyolf meghal? Kőkemény önmegismerési folyamaton kell a házaspárnak keresztülmennie, hogy mindezt megértse – ez lehet a Zsámbéki-féle rendezés alapgondolata, amely az élettelen házasságról, a veszélyes szerelmi háromszögről, a vágyról, az elfojtott érzelmekről és persze szegény kis Eyolfról, a nyomorékká tett fiúcská-

ról, az elmulasztott lehetőségről szól. A *Kis Eyolf* szörnyű kamaradarab, melyben megismerjük a házaspár, Rita és Alfred érzelmi kötélhúzását, a vélt húgot, Astát és az áldozattá lett gyereket. Az Amfi előadását elsősorban a színészi játék teszi élvezetessé; minden szerep igazolja önmagát, az önzés és az emberi gyengeségek ellenére is.

Csodás az egyszerű híddíszlet. A Khell Csörsz által teremtett térben a szereplők egyszerre tudnak elrejtőzni és párviadalra hívni ki egymást. Nagymértékben a színészek előadása a *Kis Eyolf*, minden jelenet tisztán mutatja ezt. Minden szereplőnek saját érzelmi élete, története van, melyet a színészek rendkívüli intenzitással közvetítenek. Nagyszerű gárda uralja a színpadot: Mads Ousdal sebezhető Alfredja, Gørild Mauseth követelőző, érzéki Ritája, Silje Færavaag áldozatos Astája, Henrik Mestad élénk, sziporkázó Borgheimje. Csupán Frøydis Armand Patkányos-szólója esik ki a körből. A sejtelmes, vonzó nő feladata, hogy megigézze a kisfiút, de ez nem történhet meg, ha a Patkányos nénit egy bolond boszorka játssza. Kis Eyolfot Paul Emanuel Jæger és Nikolai Raaen Eidissen alakítja.

Az előadás kisebb hibáit könnyen megbocsátjuk, hiszen összességében annyira élő és igazi.

Elisabeth Rygg
Aftenposten, 2002. január 9.

IBSEN RÉMKAMRÁI

A *Kis Eyolf*ban Ibsen nem azt az arcát mutatja, amelyet napjaink legjátszottabb darabjaiban, *a Nórá*ban, a *Kísértetek*ben, a *Hedda Gabler*ben látunk.

A drámai bűntény, az intrika (zsarolás, gyújtogatás, egy „gyermek" lélektani elpusztítása, egy értékes kézirat tönkretétele), mely e művek alapja, a *Kis Eyolf*ban átadja helyét az erotikának. A magyar Zsámbéki rendezésében pedig szinte kizárólag a durva szexuális házassági konfliktus az előadás mozgatórugója. Formailag Ibsen ezzel a darabbal már a szimbolizmus felé mozdul el, ugyan nem kell eltúlozni ennek jelentőségét, de a Patkányos néni egyenesen a pokol bugyrainak küldönce.

Ugyanakkor Ibsen korábbi műveinek elemei is felfedezhetők a *Kis Eyolf*ban: a nő birtoklási vágya, a férfi felelőtlen önzése és a „fontos munka", amely miatt a gyerek feledésbe merül, és mindezen bűnök nyomában katasztrófa jár. Ibsen itt is utal egy bűntényszagú eseményre: a testvérszerelemről mégis kiderül, hogy nem vérfertőző, hiszen Asta és Alfred nem vér szerinti testvérek (lehet, hogy maga az író is visszaretten az incesztustól?). A vérfertőzés amúgy nem alapvető ibseni elem, itt mégis az események fontos mozgatójává válik. És megmagyarázza Rita rejtélyes féltékenységét sógornője iránt.

Rita szerelemféltése Astáénál is messzebbre megy: teljes egészében magának akarja a férfit, s így saját gyermekük is akadálya határtalan szerelmének. Mind Astát, mind Eyolfot a pokolba kívánja. A gyermek a tengerbe fúl az undok rágcsálókat csalogató Patkányos néni látogatását követően. Asta a mérnök Borgheimmel együtt elutazik. Rita és Allmers magára marad. Szalmaszálba kapaszkodva próbálnak menekülni: gazdag otthonukat megnyitják a parton tengődő szegény gyerekek előtt, Eyolf helyére veszik mindahányat.

A magyar Zsámbéki rendezésében intenzív előadás születik. A díszlet a tengert idézi: rakpart két híddal, mely kiváló absztrakció. A testvérpár viszonya – melyre a darab utal – itt kiteljesedve, legalább olyan érvénnyel és mélységben jelenik meg, mint a házaspár kapcsolata. Az Alfred–Asta-szerelem megerősítése érthetővé teszi Rita tomboló kitörésit. Astához és Eyolfhoz képest őt megveti az imádott férfi, emiatt Rita lassan tönkremegy. Végül belátja, hogy a harcot elvesztette. Az előadás szomorú végkicsengése, hogy a házaspár közös élete lehetetlenné vált, s talán csak egy feladat tarthatja őket egybe.

Gøril Mauseth vérbő és veszélyes Rita. Egy pillanatra sem kételkedünk abban, hogy képes magát odavetni az első jöttmentnek, ha Alfred nem viszonozza érzéseit. Mads Ousdal talán egy árnyalatnyit lehetne idősebb Allmers szerepére, játéka mégis nagyszerű és tehetséges, egyedi módon uralja az előadás minden szakaszát. Asta nehéz szerep, Silje Færavaag mégis képes hitelesen eljátszani mind a bátyja után sóvárgó szerelmest, mind a kérő iránti hűvös tartózkodást. Frøydis Armand nem okoz meglepetést azzal, hogy nem több kellemetlen Patkányos néninél, bár alakja tényleg hullaszaggal tölti be a házat.

Bengt Calmeyer
Dagsavisen, 2002. január 9.

NAGY KIS EYOLF

Egy modern norvég számára gyakran eltart egy ideig, mire sikerül beleélnie magát egy Ibsen-előadásba. De a Nationaltheatret Amfi Színpadán a *Kis Eyolf* egy szempillantás alatt magával ragad, és a mélybe ránt. Akárcsak a Patkányos néni.

Zsámbéki Gábor tiszta előadást rendezett, kevés szimbólummal, rendezői fogással, húzással – oly tisztán fémjelzi az előadást, akár egy tézisdrámát.

Alfred Allmers fiatalon vesztette el a szüleit és nevelőanyját, és sanyarú körülmények közt nőtt fel féltestvérével, Astával. Felnőtt férfiként elveszi a gazdag Ritát. Egy heves éjszakán nem vigyáznak a gyermekükre, a kis Eyolfra, aki leesik az asztalról, és egy életre megnyomorodik.

Alfred ambíciói nagyobbak kitartásánál, s egy napon sutba vágja könyve kéziratát. Életét eztán fia nevelésének kívánja szentelni, aki még aznap – a Patkányos néni (Frøydis Armand) rövid látogatását követően – vízbe fúl.

Gørild Mauseth érzéki Ritája vasakaratával, egocentrikus hajlamával és imponáló lendületével szinte a ma szülötte, ahogy leplezetlenül mer többet követelni férjétől. Mads Ousdal Alfredja óvatos, visszahúzódó, és ügyesen védekezik. Így válik ő is a modern kor férfiemberévé, aki inkább a saját feje után megy, s nincs tekintettel a körülötte lévő emberekre, de saját tragédiája átélésére sincs benne elég mélység.

Silje Færavaag hitelesen alakítja Astát. Ők hárman tisztán, világosan játszanak egymással és Henrik Mestaddal, a vidám, fülig szerelmes útépítő Borgheimmel. Lenyűgöző lendülete van Ibsen legrövidebb darabjának, másfél órás – szünet és holtpont nélküli – színházi élmény.

A *Kis Eyolf* olyan, mint egy bőségszaru; olyan színházi gépezet, ahol csattogva kapaszkodnak egymásba a szerelmi háromszögek fogaskerekei: az anya-apa-gyerek, a báty-húg-feleség, a báty-húg-kérő viszonyok egymásnak feszülnek. A darab többek közt arról is szól, hogy akar-e az ember másokért, mások által élni. És szól egy kisgyerekről, aki megsebesül, s végül megrokkan, ahogy mi, felnőttek is megsebesülünk, s rokkantan halunk meg. Ha egy kicsit megkapargatjuk Ibsen idealizmusát, a vékony réteg alatt máris felsejlik a torpedó. Az Amfi előadásában nyilvánvalóvá válik, hogy milyen nyomorult az emberi élet, s hogy a legnagyobb bátorság talán épp ahhoz kell, hogy képesek legyünk nyomorultságunkkal együtt élni.

Andreas Wiese
Dagbladet, 2002. augusztus 31.

MÉLY SODRÁSÚ ERŐSZAK

Gőzölög az élet a modern Ibsen-rendezésekből, annak ellenére, hogy a darabok a rettegésről és a halálvágyról szólnak.

A Nationaltheater szezonnyitó Ibsen-fesztiválján egy sor saját előadás és vendégjáték szerepel. Köztük a *Kis Eyolf* a legcsábítóbb falat.

Eric Berg felvételei

Mads Ousdal (Alfred) és Gørild Mauseth

Ritkán játszott kamaradarab ez, mely feltárja mélységeit, ha a rendező ilyen merészen nyúl hozzá. A Nationaltheater nemzeti írónk művét a magyar Zsámbéki Gábor kezébe merte tenni, és az eredmény meglepő: a mű iránti alázattal teli előadás. Újdonsága többek közt abban rejlik, amiről gyakran elfelejtkeznek: a tragédia humoros oldalának feltárásában. Ez az a dimenzió, amelyet Terje Mærli gyakran alkalmaz Ibsen-rendezéseiben. A szereplők sokszor épp ellenkezőleg cselekszenek, mint amit szavaik sugallnak, máskor viszont mondanivalójuk egybecseng viselkedésükkel. Mint például az útépítő mérnök, Borgheim esetében, aki fékezhetetlenül elégedett saját feladataival, ellentétben a művészi beállítottságú Allmersszel, aki értelmetlenül töri a fejét. Jó oka van rá, hiszen pénzért házasodott, majd elvesztette teremtő- képességét, viszont képtelen arra, hogy felesége, Rita elvárásainak is megfeleljen. Rita alakja is hiteles, akár a tenger felől fenyegető vihar, minden szavát elhisszük, amikor férjére förmed: „ha megint ezzel az ostobasággal jössz, megverlek."

A háttér az ibseni családi tragédia: az Allmers házaspár fia nyomorékká lett, amikor leesett az asztalról, mialatt szüleit elborította a szexuális vágy. És aztán bekövetkezik az újabb szerencsétlenség: a kisfiú vízbe fúl a Patkányos néni rövid látogatása nyomán. A darab szimbolikája szinte túlságosan robusztus, amikor a Patkányos néni azt kérdi a háziaktól, hogy van-e valamilyen rágcsáló a házban, amelyet el kellene tenni láb alól. Az asszony aztán magával ragadja kis Eyolfot, és a mélybe fojtja.

A rendező szinte játszva vezeti az eseményeket a rezignáció „boldog végéhez", amikor a zárójelenetet a zászlófelvonás ceremóniájában sűríti össze, bár a lezárás már Ibsen részéről is túl hangsúlyos, így további aláhúzása értelmetlen. Mégis az utolsó kép belénk ivódik, az impotens Allmers képe, akinek valahogy sikerül „felerőlködnie" magát a zászlórúd tetejére. Az előadás sok izgalmat rejt – kiváló színészi alakítások követik egymást, Khell Csörsz hidak közé feszített játékterében a szereplők úgy botladoznak, akár egy hajó fedélzetén, gazdag asszociációs tartalommal. Ibsen gyakran azzal teremt feszültséget, ahogy választásra kényszeríti az embereket a biztonságos és a kockázatos, az összezsugorodott élet biztonsága és a merész ugrás közt, mely ugyanakkor azzal fenyeget, hogy az embert aljas áramlatok ragadják magukkal.

Martin Nord
Adresseavisen, 2002. február 9.

GYÁVA EYOLF

Zsámbéki Gábor *Kis Eyolf*jában a játék annyira jól működik, hogy a sérült emberek képe fényesebb annál, mint amilyennek lennie kellene.

A *Kis Eyolf* nem éppen a legfeltűnőbb Ibsen-darab. A házaspár, Rita és Alfred története, ahogy cserbenhagyják nyomorék fiukat, érdekes. De Rita önzése, amely annyira megrázhatta Ibsen korát, ma már korántsem olyan felkavaró. Zsámbéki Gábor, a magyar Katona igazgatója, elismert európai rendező, első Ibsen-rendezésében a tradíció útját választja. Az előadás ugyan cseppet sem lágy eszközöket használ, az összkép mégis puha és veszélytelen.

Az előadás mindvégig alapos munka. Bartók zenéje tölti be a teret. A díszlet szerencsésen láttatja annak a házasságnak a színterét, mely menthetetlenül a válás felé tart. A rendezés veszélyesen közelít a túl tökéleteshez. Mozgás és szöveg koreográfiája pontosan illeszkedik, mindvégig egységes a tér egyensúlya. Minden olyan jól működik Zsámbéki rendezésében, hogy a sérült emberek képe szinte már túlságosan fényes. Ibsen darabjának mély sodrását Zsámbéki alig érinti, halványan sejteti, hogy a testvérkapcsolat vérfertőzéssel terhes. A szöveg gyáva kezelése megakadályozza, hogy az előadás a muzeális kereteket szétfeszítve ma is érvényes mondanivalót hordozzon. Az amúgy lenyűgöző színészi játékban a rettegés és a félelem annyira előtérbe nyomul, hogy önmagában már semmi értelmeset nem mond.

Öt nagyszerű színész és egy kisfiú tesz meg mindent azért, hogy a kis Eyolf feje még a víz felett maradhasson. Mads Ousdal a lélek ezernyi bugyrába merészkedik az előadás kilencven perce alatt. Az érzelmek különböző szigetein horgonyoz le: a fia halála feletti gyászát testvére iránti rajongása nyomja el, felesége közelében pedig rátör a rettegés. Ousdal játékának sokféle árnyalata gazdag lelkivilágban gyökerezik. Mads Ousdal feltörte Thalia rejtélyét. Megteremti Alfred belső világának hiteles manifesztációját.

Henrik Mestad Borgheim mérnök szerepében annyira energikus és őszinte, hogy az ember azt hinné, nem is játszik. Gørild Mauseth ismét elragadó. Silje Færavaag Ousdallal való párjeleneteiben bebizonyítja, hogy van még tartalék színészi fejlődésében.

Frøydis Armand rövid ideig van színpadon, de ez elég ahhoz, hogy megelevenítse a Patkányos nénit. Ez a jelenet szimbolikus árnyat vet a produkcióra: felidézi, micsoda patkányodú lehetett volna ez az előadás.

Grethe Indahl
Klassekampen, 2002. február 9.

FORDÍTOTTA: CSÁKI JUDIT

Kutszegi Csaba

Fehérek közt európai

■ A BUDAPEST TÁNCSZÍNHÁZ BEMUTATÓI ■

A Nemzeti Táncszínházban gondolnak a gyerekekre. Az elmúlt évad Csipkerózsikája *(Budapest Táncegyüttes) után, 2002 őszén két gyermekelőadás is műsorra került: a* Fityfiritty *(Közép-Európa Táncszínház) és a* Holle anyó *(Budapest Táncszínház). A* Csipkerózsika *az elvárható színvonalon betölti funkcióját (színházi élményt nyújt, megérinti a gyerekeket), a* Fityfiritty *alkotói és előadói – dicsérendő bátorsággal, önmagukat vállalva – szokatlan lépésre szánták el magukat: kortárs táncszínházi közegbe csalták be az igencsak csodálkozó ifjú publikumot; a* Holle anyóról *pedig pozitívumként (vagy negatívumként?) teljes bizonyossággal elmondható, hogy a kitűzött napon bemutatták.*

Ha a táncéletet figyelemmel kísérő ember azt hallja, hogy Földi Béla mesetáncjátékot koreografál-rendez gyerekeknek, arra gondol, zseniális az ötlet: a Budapest Táncszínház kitűnő táncosaival és a magabiztosan uralt, bravúrosan előadott modern tánctechnikával egészen újszerű táncos mesélést lehet a színpadra varázsolni. Nehéz és felesleges találgatni, mi volt a koreográfus-rendező szándéka a darabbal. Úgy lehet, csak kipipálni akarta a vállalt feladatot. A darabban ugyanis nyoma sincs annak, hogy a gyermekszínház műfajának megszokott kliséihez képest újszerű vagy eredeti megoldásokon törte volna a fejét. Sőt mintha más mércét alkalmazna a gyerekközönségnek készített művében, mint a felnőtteknek szánt „komoly" alkotásaiban. Pedig a színvonal értékmérője és az alkotói önkontroll nem működhet másként pusztán azért, mert az életkora okán naiv közönség látszólag beéri olcsóbb megoldásokkal is.

Nagy Grácia a Holle anyóban

Laibl Balázs felvétele

Amikor a mesélő verbálisan elindítja a *Holle anyó* előadását (Hol volt, hol nem volt...), arra gondolok, ez jó, a gyerekeknek nem árt elmondani az elején, mit fognak látni, hátha a kicsik még nem értik maradéktalanul a táncnyelvet. Amit a mesélő elmondott, kezd megelevenedni: a táncosok „elmímelik" a hallottakat. Azzal, hogy mímelnek, még nem lenne baj, Arisztotelész óta ismert a mímus színházteremtő szerepe, de ez a mímelés sem nem pantomim, sem nem mai igényeknek megfelelő színjátszás, táncnak pedig jóindulattal sem nevezhető. Látható viszont hanyatt esés, vödörbe lépés és egyéb hasonló akciók, amelyekkel a táncos-színészek igyekeznek megnevettetni a közönséget. A cselekmény menetét újabb és újabb mesefelolvasás segíti (hol úgy, hogy színen van a mesélő, hol úgy, hogy csak a hangja hallható), arra kísérlet sem történik, hogy mozgásnyelvvel teremtődjék meg a narráció, vagy a szereplők tánccal adják elő a történetet. Helyette minden verbális rész után a szöveg mozgásos illusztrálása látható egy ideig; majd a történetet elmutogató pantomim – az újabb felolvasásig – átmegy önálló táncos produkcióba, ami általában a cselekményt nem viszi előre, látványnak pedig szerény. A mozgásos és verbális elemek egymásutánisága nem koncepciózus. Van úgy, hogy a szöveget szinkronban leköveti a mozgás, van úgy, hogy a mesében (a szövegben) a szereplő hisztisen toporzékol, a táncos a színpadon csípőre tett kézzel várja, hogy a szövegrész után felcsendülő zenére elkezdhesse táncos akcióját, amelyben a megfelelő pontig eljutva ő is előadja az előzetesen felkonferált hisztéria-mímust. Mindezekből kikövetkeztethető: a *Holle anyó* nem táncjáték – nincs benne tánc, és nincs benne játék. Tánc helyett táncolgatás, játék helyett játszadozás folyik.

Azt a darabot, amelyet a Budapest Táncszínház – a *Holle anyó*t jó két héttel követő – másik premierjén bemutatott, nem Földi Béla, hanem az algériai születésű francia Raza Hammadi koreografálta-rendezte. Földinek, az együttes művészeti vezetőjének nyilván személyes érdeme Hammadi (újabb) meghívása. Hammadi az együttes egyfajta szellemi atyja, hiszen az együttesalapítók (Földi Béla és Egerházi Attila) a leginkább tőle tanulták a társulat mozgásnyelvét megalapozó tánctechnikát. Az 1983 óta a Ballet Jazz Art de Paris vezetőjeként tevékenykedő koreográfus visszajáró vendég Magyarországon. A Budapest Táncszínház (amelynek megalakulása óta állandó vendégkoreográfusa) mellett a Magyar Állami Operaház a kilencvenes évek fordulóján három egyfelvonásosát is bemutatta, a Pécsi Balett repertoárján pedig jelenleg is szerepel a *Táncok Bécsből* című koreográfiája.

A „komoly" és a gyermekelőadásokra alkalmazott kettős mérce létezése a mostani premieren, *Az európai* bemutatóján bizonyítást

nyert. Míg a *Holle anyó* feledhető és felejtendő, *Az európai* kiemelkedő, nagyszerű előadás. Mintha két társulat működne ugyanazon a néven. A két előadás színvonala és jellege közötti eltérést nem az alkotók minősége közötti különbség okozza (bár Hammadi jóval elmélyültebb, és szakmai tudásbeli fölényét – gondolom – a tanítvány Földi sem kérdőjelezi meg), hanem az a mérce, amelyet Földi Béla a gyerekelőadásra alkalmaz.

Hammadi életművének szinte valamennyi darabjában a különböző kultúrák kapcsolatát vizsgálja. Közérthetően, elsősorban az érzelmekre hatva fogalmaz, elvont, de expresszív erejű táncnyelve nem tartalmaz nehezen érthető színpadi szimbólumokat, mondandóját emberi sorsok ábrázolásában jeleníti meg. Azt vizsgálja, hogy a különböző kultúráknak a mindennapi együttélésben olykor ellenséges vagy feszültséget okozó viszonya hogyan csapódik le az egyes ember sorsában. „A másságtól mindenütt félnek. Különösen félnek az emigránstól, s még inkább attól, aki a művészetbe emigrál. Ha pedig a dzsesszt műveled, ezt a szabad művészetet, az a legrosszabb" – fejtegette egyik korábbi nyilatkozatában (Lőrinc Katalin: Egy táncműhely, SZÍNHÁZ, 1999. november).

A téma Európában régóta aktuális, egyre aktuálisabb. A nagyvárosokban különböző kultúrájú tömegek keveredtek, a távoli földrészekről érkezett fiatalok egyre messzebb kerülnek gyökereiktől, de ha színes a bőrük, semmi esélyük nincs rá, hogy a fehérek közt egyenrangú európaivá váljanak. Hammadi, ahogyan idézett nyilatkozatában elmondta, minden tudásával harcol azért, hogy a kifejezés gazdagsága ne tűnhessen el. Műveivel arra törekszik, hogy saját világa megkapaszkodjon a különböző kultúrák talajában. Szerinte a kultúra egy nép legfontosabb kapaszkodója, amelytől nem szabad megfosztani; ha elfojtják egyes körök kulturális tevékenységét, az már totalitarizmus.

Az európai attól különleges, hogy alkotója a jelenséget egyszerre képes a kirekesztett fiatal emigráns és a több évtizede európai állampolgár, az öreg földrész életmódját jól ismerő, letelepedett polgár szemével látni. Számos olyan film, regény, színdarab létezik, amely az Európában élő emigránsokkal foglalkozik. Ismert ábrázolási módszer az, amikor az alkotó az idegen kultúrában szocializálódott személy látószögéből mutatja meg, hogyan fest földrészünk kívülről nézve. Hammadi a táncjátékában azzal ér el a megszokottnál erősebb, helyenként megdöbbentő hatást, hogy folyamatosan belülről is és kívülről is szemlél, és bár nem ítélkezik, lesújtó képet fest a legfejlettebb emberi civilizáció mintaföldrészéről.

Hammadi színpadi hősei európaiak. Megjelenésükben (bőrszín, haj, viselet) semmi nem utal arra, hogy emigránsok volnának. De a zenében többször felcsendülő arab dallamok, egy-egy orientális díszítőmotívumra emlékeztető jelmezkiegészítő vagy a kitaszított, lecsúszott állapotban szenvedő egzotikus külsejű lány látványa miatt néha mégis megfogalmazódik a feltételezés: a szerzőnek szándékában áll sejtetni, hogy az európai társaság tagjai különböző származásúak. Van olyan lány is, akiről biztosan eldönthető, hogy született európai: hosszú, vékony testalkatú, szőke hajú – de külső megjelenésének nincs különleges, lényegi funkciója. A társaság tehát látszatra is nagyjából homogén, tagjait leginkább mégsem a külsőségek, hanem átélhető életérzésük köti össze: *Az európai* valamennyi szereplője – ki ezért, ki azért – minden helyzetben folyamatosan és alapvetően rosszul érzi magát. Akkor is, amikor nevet, akkor is, amikor szórakozik, és – természetesen – akkor is, amikor szenved. Hammadi Európában élő alakjai rosszul érzik magukat, akkor is, ha ott születtek, és akkor is, ha távoli földrészről érkeztek. Az Európában születettek csak mímelik a megszokott, megunt európai viselkedési mintákat; de ugyanezt teszik a bevándorlók is, mivel ezek a normák tőlük idegenek, nem a bensőjükből fakadnak – így azokat csak utánozni tudják. A biztonságos megélhetés reményében jöttek, az Európában születettek – ezt jobb gazdasági kondícióik lehetővé teszik – a jólét vágytalan biztonságára vágynak. A jólét biztonsága értelemszerűen nem szül újabb vágyakat, az európai társaságban a kínzó vágy, a fáradhatatlan akarás előbb gyanússá és szalonképtelenné válik, majd – egy idő elteltével – értelmezhetetlen lesz. Hammadi színpadán az európaiak szenvednek a jólét vágytalan biztonságában, anélkül, hogy tudnák, mi bajuk, miért boldogtalanok. Mindent, amit tesznek, megszokásból, reflexszerűen teszik, cselekvéseik valódi cselekvések utánzatai, életformájuk életszerű helyzetek utánzásának rendszere. A más földrészről érkezettek viszont attól szenvednek, hogy jólétük csak kvázijólét, státusuk bizonytalan; a minták alapján megpróbálják begyakorolni, reflexszerűvé tenni a jólétben honos cselekvési módok normáit, ettől azonban életformájuk szintén csak életszerű helyzetek utánzása lesz. *Az európai* Európájában élő társaság tehát látszólag homogén, az egyes tagok problémái azonban más-más tőről fakadnak. Választási lehetőségek híján mindenki – fajra, nemre, születési régióra tekintet nélkül – csak ugyanannak az utánzott életmódnak a csillogó tükörképe mögé elrejtőzve képes elfelejteni vagy nem létezőnek hinni az egyén valódi gondjait. Hammadi látlelete a globalizáció korának Európájáról készült. De nem újszerű a jelenség. Arthur Rimbaud a XIX. század második felében hasonló kor- és kórkép miatt igyekezett – fordított irányban – távoli földrészre emigrálni.

Az európai zenéjének főmotívuma Ravel *Bolero*jának visszatérő témája. Amikor először csendül fel a jól ismert dallam, a szőke lány irodai gurulós forgószéken begörgeti magát a színpadra. Hátrafelé halad, lábtolással tartja mozgásban szokatlan, XXI. századi közlekedési eszközét. Közben Ravel zenéjébe ágyazottan idegen hangok bújnak elő, fokozatosan erősödnek, egyre sűrűbben szólalnak meg, majd több ütemen át legyőzik, kiszorítják a *Bolero*-témát. Az új téma mai hangzású szenvedélyes francia dal, fáradtságról, elesettségről, magányról szól. A lány mozgása (kettőse a székkel) egyszerre groteszk és megrázó. Hasal a széken, feláll rá, előrehajol, rázza a végtagjait. A *Bolero*-téma nem hagyja magát: meg-megszólal, vissza akar térni, valóságos zenei „versenymű" alakul ki. A két téma nyers, de zeneileg jól megszerkesztett ellenpontozása a lány kínlódásának lelki hátterére utal. A *Bolero* távolról érkező üzenetként abból az ősi, atavisztikus emberi világból szól, amelyben ritmus és dallam összhangja, a test, lélek, szexualitás, vágy és szenvedély alkotta emberi személyiség teljessége még megbonthatatlan volt. Ennek erős ellenpontja a rockosított sanzonban megszólaló modern európai, szétszórtan felszínes szenvedésutánzat. A *Bolero* zenéje a hasonló nevű spanyol néptánc ritmusképletére épül, a dallam egyesek szerint Ravel saját ötlete, mások szerint ibériai (mór?) eredetű.

A *Bolero*-téma első jelentkezése előtt ízelítőt kap a néző korunk Európájából. A darab prózával indul, felszínes fecsegéssel prózai témákról: mobiltelefonról, utazásról, rövid, unalmas kapcsolatokról, új lakásról. Aztán szenvedő európai emberek száguldanak be egymástól elkülönülő fénykörökbe, ott rohanó tempóban expresszíven fetrengenek, táncosan mozognak. Hamar megtörténik az első kapcsolatfelvételi kísérlet: az egyik lány kilép köréből, magára akarja vonni a figyelmet. Megindokolhatatlanul, de anélkül, hogy meglepetést keltene, elkezdi ledobálni magáról a ruháit. Egy fiú bárgyú bugyutasággal – talán féltékenységből, talán szeméremből – fölkapkodja és visszaadogatja a ruhadarabokat. Utána kiszaladnak, mielőtt bármi egyéb és lényeges megtudható lett volna róluk. A később Ravelra szenvedő szőkeség besétál, és barátnőjéről szóló panaszait diktafonba ontja. A barátnő állítólag felszínes, undorító cuccokban jár, hülyén viselkedik. Négytagú, egyenlő arányban koedukált társaság érkezik, pillanatok alatt berendeznek egy szobarészletet. Leülnek tévézni. Viselkedésük groteszk, nevetséges. A publikum mindenáron nevetni akaró része próbálgatja a hangos örömnyilvánítást, pedig a kép inkább lehangoló, mint mulatságos. Ebben

Révész Róbert felvétele

Fodor Zoltán, Nagy Grácia és Tarnavölgyi Zoltán Az európaiban

a jelenetben már tetten érhető a jellemábrázolás alapfogása: senki sem viselkedik belülről fakadó természetességgel, a társaság tagjai egymást figyelve keresik a „menő, trendi" (valójában egyszerűen konform) viselkedésmintát, elsődleges céljuk annak megfelelni. Ez a parancsoló megszokás – az ősi szokásokkal ellentétben – erősebb a másik nem utáni vágynál. A fiúk akarnak csajozni, de valahogy mégsem teszik, a lányokat érdeklik a pasik, de igazán nem fontosak nekik.

Az előadásnak számos hasonló, rövidebb-hosszabb jelenete van, amelyre jellemző a hangulati kettősség: a felszínen visszafogott kvázikomikum, a mélyben szomorú, sivár kilátástalanság.

*Az európai*nak van olyan képe, amelyben a drámai és a groteszk keveredik. A kibeszélt barátnő megszerezte a diktafont, és nyilván már előzőleg belehallgatott, mert iszonyú kínok között, hanyatt fekve kúszik be. Bekapcsolja a lejátszót, és végighallgatja (szőke) barátnőjének az imént róla elmondott csalódott szövegét. Ettől annyira szenved, mintha iszonyatos bűnei lepleződtek volna le, mintha többé képtelen lenne szembenézni önmagával, mintha élete olyan zsákutcába jutott volna, ahonnét nincsen kiút. Pedig az elhangzó „vádak" mindegyike felszínes csacskaság. A nagy kiboruláshoz ennyi is elég, vagy csak aprócska kiváltó ok szükséges, és rögtön kiszakad az egyéb lelki súlyokkal teletömött, régóta cipelt bánatzsák?

*Az európai*nak vannak kifejezetten drámai pillanatai. Egzotikus külsejű (kis)lány agresszív szólót táncol. Mintha kábítószer hatása alatt állna. Nem szalonspiccesen dülöngél, hanem túlzottan fel van pörögve, dezorganizált a mozgása, rúg, gyűlöl, szenved. Néha mintha fel akarna kínálkozni. Mutatja, hogy szívesen leveszi a blúzát.

A *Bolero*-téma rendszeresen visszatér. Van olyan változata is, amelyben Ravel ellenpontja – szintén összeszerkesztve – szenvedélyes arab népdal asszonyhangra. Erre egy másik lány táncol magányos szólót. Az egyik jelenetben idegen hangok nélkül, tisztán szólal meg a *Bolero.* Emeletmagasságban árnykép válik láthatóvá: a földtől felemelkedett, idilli helyen egy lány kezd vetkőzni táncosan, zenére. Lentről, aztán fölérve, mellőle egy fiú lesi, de Ravel zenéjét ismét kemény elektronikus zene nyomja el, az idilli kép eltűnik. A fiú egy másik lánnyal az emeletmagasságban szobabelsővé változó helyszín kanapéján durva, koreográfiailag bravúrosan kidolgozott kettőst ad elő.

A darab végén, a crescendo csúcsán teljes szépségükben felhangoznak a *Bolero* utolsó taktusai. A színpadon, hátul térdmagasságig fekete függöny ereszkedik le, mögötte fényutcában jövő-menő lábak láthatóak – térdtől lefele. Az észlelés auditív mezőjében ritmus és dallam összhangja, a test, lélek, szexualitás, vágy és szenvedély alkotta ember ősi teljessége „hallható", ennek ellenpontjaként céltalanul csoszogó lábak láthatóak. Abból, ami térd fölött van az emberben, már semmi nem érzékelhető.

Az egyik női lábpárt a földön csúszva követi valami: egy apró kerekeken gördülő, húzható útitáska. Nem tudható, hogy a láb Európában születetté-e vagy emigránsé, nem tudható, hogy érkezik-e vagy indul. De elegánsan lépked, és a cipő rajta divatos.

Raza Hammadi érzelmekre ható, gondolkodásra késztető táncszínházi műveket alkot. Töprengő ember, szigorú, precíz koreográfus, mondandójának mélységeit megjeleníteni képes rendező. A Budapest Táncszínház táncosai méltó partnerei: kitűnő előadásukban magas színvonalú tánctudásuk mellett megmutatkozik jellemábrázoló képességük is.

HOLLE ANYÓ
(Budapest Táncszínház, Nemzeti Táncszínház)

JELMEZ: Molnár Zsuzsa. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Földi Béla.

AZ EURÓPAI

JELMEZ: Molnár Zsuzsa. **FÉNYTERV:** Nasser Hammadi. **KOREOGRÁFUS:** Raza Hammadi.

TÁNCOSOK: Barta Dóra, Doór Zsuzsa, Jónás Zsuzsa, Fodor Zoltán, Magyarszéky Zsóka, Nagy Anikó, Nagy Grácia, Sipeki Anita, Tarnavölgyi Zoltán, Zachár Loránd.

Lőrinc Katalin

Hommage à Dohnányi

■ SÚLYOS SUHANÁSOK; VÁLTOZATOK EGY GYERMEKDALRA; SZIMFONIKUS PERCEK ■

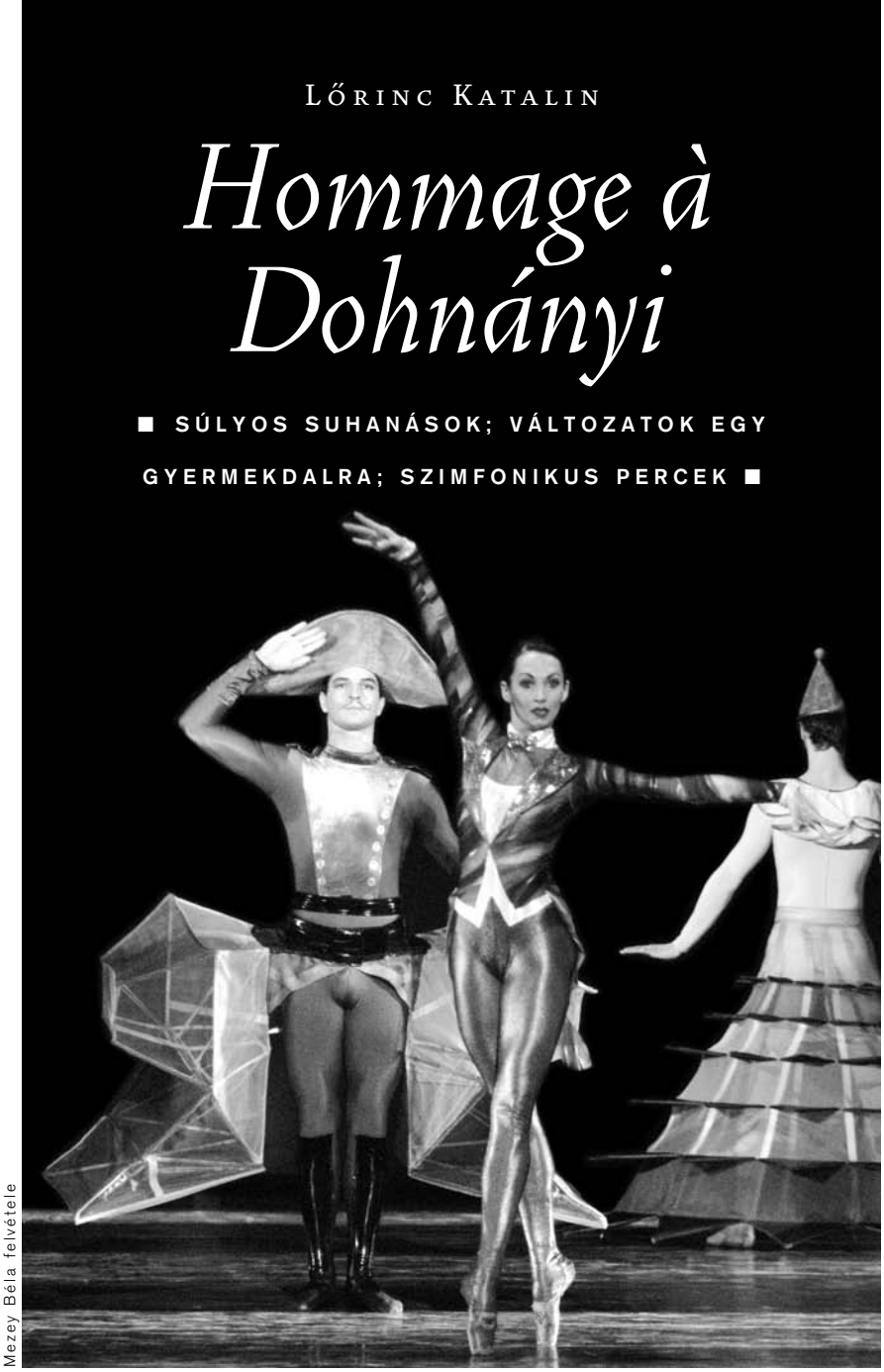
Megrendelésre alkotni nem a leghálásabb feladat, legalábbis nehéz az ihletet úgy időzíteni, hogy épp egy adott zeneszerző évfordulójára készüljön méltó megnyilatkozás. A Magyar Nemzeti Balettnek most sikerült értékes ajándékot átnyújtania Dohnányi Ernő születésének százhuszonötödik évfordulójára, alaposan megtámogatva egy, már réges-rég, tehát nem „rendelésre" készült remekművel és egy szintén remek, de a kötelező témától eltérő slusszpoénnal: egy Mozart-zenére készített darabbal.

Amennyire érthető, hogy – a bevezetésben említettek okán – nem született egy teljes estére való új Dohnányi (s a két új mű alkotója közül az egyik többet, a másik kevesebbet használ fel más zeneszerzők műveiből), annyira kevéssé indokolt, miért kell egy ilyen tematikus esten három „rendes" felvonáshoz hozzákapcsolni egy negyedik, a témakörön kívül eső darabot. (Nem tagadva persze, hogy a néző az adott esetben csakis nyert a művel: Jiří Kylián *Hat tánc* című Mozart-opusa már kapott e hasábokon méltó említést.)

Egyetlen feltevés magyarázhatja a gesztust: az igazgató nem tudhatta, mennyi és milyen terjedelmű anyag készül majd el a megrendelt darabokból, s biztosra kellett mennie, pontosabban: bebiztosítania az estet egy tuti poénnal.

Seregi László *Változatok egy gyermekdalra* című műve immár kitörölhetetlen része a magyar balettirodalomnak. Az 1978-as bemutató óta csaknem folyamatosan (ami persze inkább azt jelenti: néhány évenként) műsoron van, s az utóbbi időben mintha reneszánszát élné. Bebizonyosodott róla ugyanis, hogy mindent túlél, rendszer-, vezető-, stílus-, mentalitásváltást – nem sorolom tovább. A mostani, 2002-es előadás bizonyítja, hogy a darabon nincs egy szem por sem: romantikus heve éppúgy felvállalható, mint játékos humora, klasszikus lépéssorai éppúgy, mint dzseszszes elemei, amelyek akkoriban, a hetvenes években csaknem kizárólagosan képviselték a magyarok számára itthon elérhető „modern" stílust.

Hozzá kell tenni, hogy az előadásmóddal azért biztosan sokat lehetne rontani ezen a végtelenül friss hatáson: ha a művészek kicsit is elbillentenék a darabot a patetikus felé (lásd: háborús jelenet), ha túlzásba vinnék a technikai virtuozitást, vagy csak kicsit is súrolnák a giccs határait (lásd: gyermekgesztusok). Szerencsére nem ez történik. A tíz előadó mindegyike (Popova Aleszja, Juratsek Julianna, Végh Krisztina, Weisz Sára, Boros Ildikó, ifj. Nagy Zoltán, Szakály György, Cserta József, Nagyszentpéteri Miklós és Komarov Alekszandr) a lehető legkeresetlenebb, legegyszerűbb játékmódot, legkönnyedebb



Mezey Béla felvétele

Pártay Lilla koreográfiája: Szimfonikus percek

táncstílust hozza. Így aztán magától értetődően peregnek le múlt és jelen, emlékek és revelációk képsorai, melyeknek legszigorúbb dramaturgiai szervezőereje Dohnányi Ernő opus 25-ös, szinte szavakba önthető, epikus zeneműve.

Egészen más univerzum Egerházi Attiláé, aki a *Súlyos suhanások*ban Steve Reich muzsikájával ellenpontozza a nagyromantikát (a hangfelvételen a Dohnányi játszotta Liszt-művet), valamint a *Sphärenmusik* című Dohnányi-mű impresszionizmusát. A színpadon tánc (gyönyörű, kellemesen öltöztetett testek végeláthatatlan mozdulatsora) és vetítés: napjaink színházának csaknem kötelező kettőse.

Egerházi stílusára jellemző az a (nálunk előszeretettel absztraktnak nevezett) nyelvezet, melyet elsősorban hollandiai tanulmányai ihlettek, s mely – tegyük hozzá – még nem érint meg minden, többnyire nagy orosz mesebaletteken szocializálódott nézőt. Munkáira könnyebben rezonál a Trafó vagy a MU Színház törzsközönsége, mint az Operaházé. Harangozó Gyula azonban bölcsen felismerte benne a lehetőséget, hogy általa (is) – hazai szerzőről lévén szó – folyamatosan bővüljön a közönség azon köre, mely hajlandó az új befogadására.

Egerházi három-négy éve ismerkedik az Operaház nézőivel. Dohányi apropóján úgy érezte, szívesen tenne engedményeket a befogadóknak, és mesélőbbé, anekdotikusabbá tette művének szövetét. Nyilván inkább belső indíttatás (mintsem külső elvárás) vezérelte, tapasztalatai során a művész most juthatott el arra a pontra, amikor a mozgás már nem cél, hanem kommunikációs eszköz a számára. Őszinte, belső igény sarkallja a megszólalásra. Egerházinak kapóra jött a Dohnányi-évforduló (Dohnányi ürügyén szívesen kapaszkodik Liszt óriás lelkébe), jóllehet eddigi stílusa közelebb állt Reich világához.

Félelmetesen nagy és súlyosnak látszó keret lóg a színpad fölé, benne kifeszített vászon – itt jelennek meg Árva László végtelenül izgalmas montázsai: álló és mozgó képek impresszionisztikus – kevéssé konkrét, inkább sejtető – kevercse. A hatást a színpad egyes részeit keményen leválasztó, virtuóz fényhatások (Kovács Gerzson Péter) növelik. Itt, ezek között-alatt-előtt játszódnak a rövid, egymásba átúszó, váltakozó jelenetek. Kettősök, szólók, hármasok, mikor melyik. Egerházi tán még sosem játszadozott ilyen őszintén a gyermekkor, a huncutság, a játék világával, mint ezúttal. A Liszt-zene romantikus lendülete féktelen örömöt hív elő belőle, Reich ütősei is a játékos, a groteszk elemeket indukálják művében. (A Venekei–Delbó kettős az est két legvirtuózabb kortárs táncosa, de akkor már említsük meg a többiek nevét is: Végh Krisztináét, Rujsz Editét, Bacskai Ildikóét, Popova Aleszjáét, Komarov Alekszandrét, Túri Sándorét, Szegő Andrásét, Liebich Rolandét, akik szintén nagyszerűek.) A Dohnányi-műre elcsitul a zsongás: elvontabbá, kontemplatívabbá válik a légkör, s lassan elfogynak a képek a háttérből, semlegesen üres marad a vászon. Félelmesen átfordul a keret (mintegy megnyílik az ég felé), hogy aztán újra átengedje a teret a játéknak, a lírának s végül a magánynak: a háttérben újra megjelenő vetítés a magányos lényt ábrázolja, a színpadon pedig (Popova éteri alakjában) ott az Ember, önmaga, pusztán és egyszerűen. Az est legelgondolkodtatóbb, legsűrűbb műve ez.

Pártay Lilla színes, színházszerű, valójában kevéssé szimfonikus, sőt kifejezetten elbeszélő munkát készített a *Szimfonikus percek*ből. Egy varázslónő különféle figurákat kelt életre: katonát, bohócot, mesebeli alakokat, lehetőséget nyújtva a zene különböző színeinek egyéni olvasatára, s e téren Pártay Lilla valóban szabadjára engedi fantáziáját. E mesés utazáshoz Csík György látvány- és jelmeztervezőben olyan lelkes útitársra lelt, aki nem riad vissza az olyan megoldásoktól, amelyek elröpíthették az előadókat is ebbe a fantáziavilágba. Lehet, hogy nem örültek azok a táncművészek, akiknek óriási abroncsszoknyákat viselve kellett életre kelteniük a figurájukat; ennek a darabnak azonban éppen ez a látvány lett a fő attrakciója. Ami a zenei interpretációt illeti, a mozgás kissé idézőjelbe teszi és felerősíti a zene színeit: van műromantika, műmagyar, művidámság, minden kissé hangsúlyosabban. A darab ízlését lehetne vitatni, ám mivel az ízlés szubjektív, nem képezheti vita tárgyát. A fantázia és a látvány közös szárnyalása, valamint a táncosok kvalitásai (Juratsek Juliannáé, Tsymbal Irináé, Somorjai Enikőé, Bajári Leventéé, Macher Szilárdé és Solti Csabáé) az est különleges színfoltjává teszik ezt a darabot, mintegy előkészítik a talajt a záróműhöz, Jiří Kylián Mozart zenéjére írt *Hat tánc*ához. (Utalásként csupán annyit: ott alaphangvétel az abszurd, valamint a képi humor, mely azonban – a zenei és mozgáshumor tovaröpítő szárnyain – jóval messzebb megy.)

HOMMAGE À DOHNÁNYI (Magyar Nemzeti Balett, Erkel Színház)

VÁLTOZATOK EGY GYERMEKDALRA

ZENE: Dohnányi Ernő. **KOREOGRÁFUS-ASSZISZTENS:** Kaszás Ildikó. **SZÍNPADKÉP:** Csikós Attila. **JELMEZ:** Gombár Judit. **KOREOGRÁFIA:** Seregi László.

SZEREPLŐK: Popova Aleszja, ifj. Nagy Zoltán, Juratsek Julianna, Szakály György, Végh Krisztina, Cserta József, Weisz Sára, Nagyszentpéteri Miklós, Boros Ildikó, Komarov Alekszandr.

SÚLYOS SUHANÁSOK

ZENE: Liszt Ferenc, Steve Reich, Dohnányi Ernő. **KOREOGRÁFUS-ASSZISZTENS:** Venekei Marianna. **PRÓBAVEZETŐ BALETTMESTER:** Fajth Blanka. **VILÁGÍTÁS- ÉS LÁTVÁNYTERV:** Kovács Gerzson Péter. **JELMEZ:** Venekei Marianna. **DÍSZLET ÉS HANGEFFEKT:** Árvai György. **OPERATŐR-VÁGÓ:** Árva László. **KOREOGRÁFIA:** Egerházi Attila.

SZEREPLŐK: Popova Aleszja, Komarov Alekszandr, Végh Krisztina, Túri Sándor, Rujsz Edit, Delbó Balázs, Venekei Marianna, Szegő András, Bacskai Ildikó, Liebich Roland.

SZIMFONIKUS PERCEK

ZENE: Dohnányi Ernő, Pongrácz Zoltán. **BALETTMESTER:** Kövessy Angéla. **LÁTVÁNY- ÉS JELMEZTERV:** Csík György. **KOREOGRÁFIA:** Pártay Lilla.

SZEREPLŐK: Juratsek Julianna, Bajári Levente, Tsymbal Irina, Macher Szilárd, Somorjai Enikő, Solti Csaba.

Halász Tamás

Szerelem és elmúlás

■ **EROSTHANATOS; HALÁL ÉS A LÁNYKA** ■

A Dream Team Színház ErosThanatos, *Hámor József és társai pedig* Halál és a lányka *címmel mutatták be új előadásukat a Nemzeti Táncszínházban. A vendégekkel előszeretettel dolgozó Dream Team-es kettős, az* ErosThanatos*ban díszlettervezőként és táncosként közreműködő Tóth Imre, valamint az előadást rendező és abban szintén táncoló Balázs Mari ezúttal, merész ötletként, a mind kiforrottabb, izgalmasan extravagáns formanyelvet alkalmazó Gergye Krisztiánt hívta meg előadásába; negyedik társuk Tóth Marianna.*

Erósz, a görög mitológia szerint, Khaosz, az első létező után az első működő erő volt a világban. Csak utána következett Uranosz, az Ég és Gaia, a Föld. Thanatosz a görög halálisten, Hüpnosz, az Álom ikertestvére. A Dream Team kettejük nevével megcímzett előadása egyszerű, szimbolikus képekben szól arról, amit voltaképpen mindannyian jól tudunk: a szerelem és az elmúlás (avagy az attól való félelem) az emberi lét mozgatója. Az előadás nyitó képében testek összevisszasága: derengő füstben, egyszerű, félkörívű díszletfallal övezetten dobogón heverő bábszerű alakok. Mozdulatlanul, mint holttestek a csatatéren, összenyaklott tagokkal hevernek előttünk. Megelevenedve groteszk táncba kezdenek. Szemünk elé tárják különösebb mélységekkel nem csábító színpadi szerepüket: egy papos, szemérmes, szigorú, szenvedő férfit, egy sárga hajú, nyalka bonvivánt, egy naiv, rajongó, félrelépett nőcskét és egy hűvös vampot a csábító és a borzongató közti nem túl keskeny sávból.

A Dream Teamnek ez a társulat koreografálta előadása görög mitológiai alakokra szabott karakterek játszmáiból áll. Az *ErosThanatos* hol ördögi bál, hol orfeumi perpatvar. Az elgondolás érdekes, ám az előadás nem működik, nincs lendülete, amely talpra állítsa. Táncosai csak imitt-amott töltik ki a reájuk ruházott szerepeket. Gergye Krisztián koktélpartik csábító rémeként, az ördög megszokott eleganciájában például igazi melléfogás.

Balázs Mari, Tóth Marianna és Tóth Imre az ErosThanatosban

A táncos saját, izgalmas, figyelemre méltó mozgásanyagával dolgozik – feltételezem, kínjában, mert valahonnan merítenie kell. Egy-egy szellemes jelenetet leszámítva az önismétlésbe menekül. Alkata nem alkalmas a hidegvérű, csábító sármőr, Humphrey Bogart diabolikus verziójának megjelenítésére, mert ha megfeszül, sem *olyan*. Az viszont, *amilyen,* rendkívül izgalmas, és megtekinthető a saját és mások darabjaiban. Gergye társaihoz hasonlóan igyekszik kihozni önmagából a legjobbat e váz nélküli produkcióban. Balázs Mari boglyahajú, szeretetéhes, spicces „bárónője" sem leli a helyét. Esendő, csetlő-botló alakja néhány pillanatra összeáll ugyan, de lényegében csak klisé marad. A Tóth Imre alakította megkeseredett, tisztaságát megtartani igyekvő, aszketikus, rajongó figura fájdalma szinte tapintható. Fekete alakjából árad a kín, de túlrajzoltsága nem tud mihez szervülni. Az *ErosThanatos* ugyanis egy helyben áll: amit kínál, kevés, nem köti le az ember figyelmét. Egyik jelenetében hősei a dobogón ültükben metaforikusan keringenek. Forognak az emelvény egy-egy oldalán, és természetesen mindig a közönség felé eső oldalra sodródó táncos „játszik". A szemünk elé kerülő táncos jelképes mozdulatokkal mutatja meg magát, egyértelmű módon jeleníti meg lelkiállapotát. Ez az emberi körforgás hosszan zajlik, a nem túl izgalmas jelenetsor egészen elkedvetlenít. Az előadás hősei közti viszonyrendszer természetesen állandóan változik: a megéledő és elhaló rajongás, hárítás és taszítás, önfeltárulkozás és büszkeség, erő és gyengeség úgy járkál testből testbe, ahogyan a nagykönyvben meg van írva. Az előadás elején tárgyként egymáson heverő, majd életre kelő, gyarló figurák szövevényes érzelmi játszmája azonban „üresben" zajlik.

Hámor József előadásának színlapján kétszer annyi táncos neve szerepel, mint ahányat a színpadon látunk. *Halál és a lányká*jának ez nem tesz rosszat, mert a táncosoknak így sokkal több terük marad „kinyújtózni". Az előadás eleinte nem kecsegtet izgalmakkal:

Jelenet a Halál és a Lányka előadásából

Csillag Pál felvételei

a jelenetek tetszetősek, karakter nélküliek, semlegesek. Hol izgalmas, hol kissé esetlegesnek tűnő zenei válogatásban halljuk Lajkó Félix táncszínpadon már agyonhasznált – bár zseniális – muzsikáját, és sajnos egy stroboszkóp is villogni kezd. Az örökké újdonságra vágyó elme riadtan szembesül a gondolattal: ma este valószínűleg nem óhajtják jóllakatni. Egy pillanatban azonban a játék, a koreográfia rutinosnak tetsző megoldásai összeállnak, hirtelen megtelnek izgalommal, élettel, jelentéssel, a táncosok valósággal izzani kezdenek. Hámornak sikerül megragadnia a bűvös szenvedélyt. Bár táncosainak arcát érdemben nem használja, testükkel pontosan, izgalmasan, eredeti módon artikulál, szellemesen és puritánul, de érzékletesen dolgozik. Tisztában van társainak tudásával, sokféleségével, személyes, egyéniségre szabott karaktereket formál számukra. A táncoló emberi test szépségét, a testek sokféleségét emeli főszereplővé.

A nagy tehetségű táncos maga játssza a Halált koreográfiájában: eltekint a közhelyektől. Önmagát remekül ellenpontoztatja Mészáros Zizi naiv, rajongó, egyszersmind okos Lánykájával. Játéka szenvedélyes, újszerű, nyomasztó és csábítóan érdekes. Pontos, kiérlelt, szuggesztív tánca idővel szinte megbabonázza az embert. Koreográfiája az idő múlásával egyre izgalmasabbá, egyénibbé válik, és előadói is láthatóan egyre jobban azonosulnak a megjelenítendő karakterrel. A tér mind biztosabb birtoklása és használata, egyéni testtörténetek kibomlása, az előadók sajátos, egymástól erősen különböző mozgásnyelvének szintézise jellemzi az egyre emelkedő színvonalú második szakaszt. Hámor koreográfiájának egyszer csak tétje, átélt és átélhető drámaisága lesz. Jó ritmikai érzékkel, biztos kézzel navigálja alkotását a végkifejlet felé, miközben keveset mond ki, inkább csak sejtet, hogy megdolgoztassa a néző érzelmi intelligenciáját. Főszereplőként pedig könnyed eleganciával beírja nevét a legjobbak közé.

EROSTHANATOS
(Nemzeti Táncszínház)

Nemzeti Táncszínház

ZENEI MUNKATÁRS: Kerényi Mihály. **DÍSZLET:** Tóth Imre. **JELMEZ:** Diamond. **KOREOGRÁFIA:** a társulat. **HANG:** Sólyom Tamás. **FÉNY:** Szabados Tamás. **RENDEZŐ:** Balázs Mari.
SZEREPLŐK: Balázs Mari, Gergye Krisztián, Tóth Marianna, Tóth Imre.

HALÁL ÉS A LÁNYKA
(Nemzeti Táncszínház)

Nemzeti Táncszínház

JELMEZ: Papp Janó. **FÉNY:** Payer Ferenc. **KOREOGRÁFIA:** Hámor József.
SZEREPLŐK: Mészáros Zizi, Hámor József, Fejes Ádám, Jónás Nikoletta, Nagy Csilla.

Summary

Our periodical reverts to Pushkin's *Boris Godunov,* performed at the Madách Chamber Theatre and reviewed in our previous issue; we now publish an essay by Géza Fodor and some excerpts from the diary of Vsevolod Meyerhold's rehearsals of the play.

New productions are reviewed by Tamás Tarján, András Forgách, Judit Csáki, Andrea Stuber, Tamás Koltai, Judit Szántó, Andrea Tompa and Balázs Urbán who visited performances of András Forgách's *The Song of the Polecat* (Studio K.), Mark Ravenhill's *Shopping and Fucking,* György Spiró's *The Impostor* and *Black-out* (Pécs), Péter Horváth's *They Are Nine Like the Plagues* (József Attila Theatre), Magda Szabó's *Cry, My Town* (Debrecen), Péter Horváth and György Selmeczi's *The Pest Stage* (Studio of the National Theatre), Aliz Mosonyi and Szabolcs Szőke's *The Sleeping Beauty* (a puppet show at the Studio K.) and Tchekhov's *Three Sisters* (Radnóti Miklós Theatre).

The Budapest Chamber Theatre recently produced two solo plays, Dalton Trumbo's *Johnny's War* and Martin Sherman's *Rose,* both directed by Israel's Ilan Eldad. Zsófia Vesztl contributed to the present issue a review of both performances as well as a conversation with Mr. Eldad, his designer daughter, Ruth Eldad and author Martin Sherman.

István L. Sándor's contribution, beyond simply reviewing *Barbarians,* a dance production by Csaba Horváth, also compares and discusses the writings of other critics treating the same play; our review hopes to stimulate a larger debate on the questions he raised.

We start a new series, centred on Hungarian artists and companies abroad. The series opens with foreign reviews discussing director Gábor Zsámbéki's performance of Ibsen's *Little Eyolf* at the National Theatre of Norway.

Our present dance critics are Csaba Kutszegi, Katalin Lőrinc and Tamás Halász who saw for us respectively two productions by the Budapest Dance Theatre: *Mother Holle,* a fairy-tale for children and *The European,* four productions by the Humgarian National Ballet under the common title *Hommage à Dohnányi* and two productions by the Dream Team Theatre: *ErosThanatos* and *Death and the Lass.*

*Play*text of the month is *The Song of the Polecat* by András Forgách.

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

2003/1.

KORUNK TÜKRE

FÉNYKÖR: HÁBORÚ – MOST?
Kerekasztal-beszélgetés Vidnyánszky Attilával, Verebes Ernővel, Simon Balázzsal, Kovács Kristóffal, Bíró Bélával

FÓKUSZBAN A POLITIZÁLÓ SZÍNHÁZ?
Elemzések A görény dala – Stúdió K. és a Hazámhazám – Krétakör Színház előadásairól. Beszélgetés Forgách Andrással és Tasnádi Istvánnal

NAGYÍTÁS
Állatfarm – Bozsik Yvette Társulat

VISSZFÉNY
Autótolvajok; Müller táncosai; Top Dogs; Attack

FÉNYJELEK
Nyitrai fesztivál; Akram Khan előadásai

KAPHATÓ A CITY PRESS ÉS RELAY HÍRLAPÜZLETEIBEN

ELŐFIZETHETŐ: ESELI@AXELERO.HU

WWW.ELLENFENY.HU