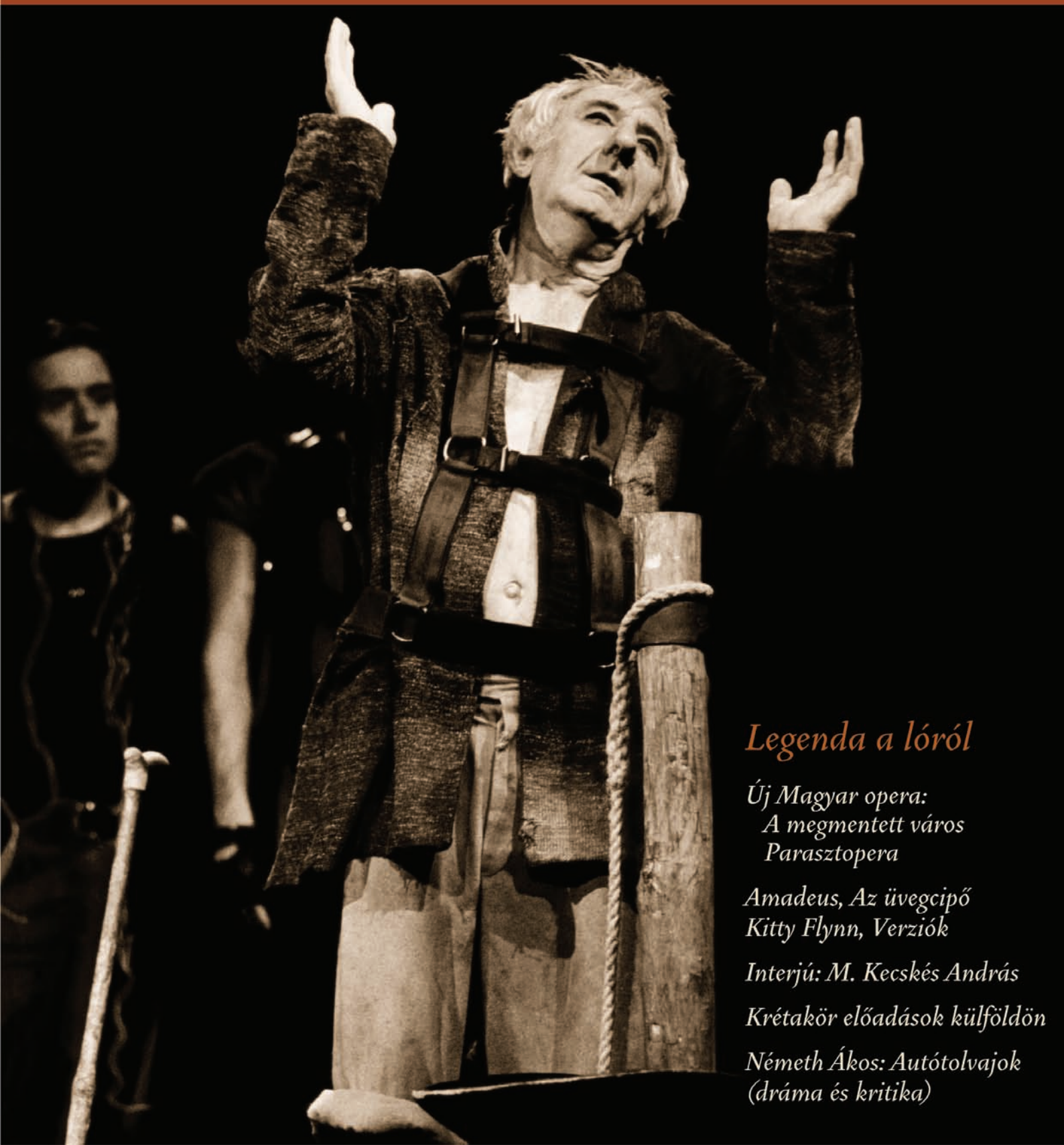
2003. FEBRUÁR

XXXVI. évfolyam 2. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Legenda a lóról

Új Magyar opera: A megmentett város Parasztopera

Amadeus, Az üvegcipő Kitty Flynn, Verziók

Interjú: M. Kecskés András

Krétakör előadások külföldön

Németh Ákos: Autótolvajok (dráma és kritika)

Koncz Zsuzsa felvétele

King Kong lányai

Molnár Kata felvétele

KompMánia: Verziók

Molnár Kata felvétele

M. Kecskés András

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 2. szám ▪ 2003. február

ÚJ MAGYAR OPERA

▪ Péteri Lóránt: AZ INKVIZÍTOR HÁTAT FORDÍT 2
Fekete Gyula–Eörsi István: A megmentett város
▪ Molnár Szabolcs: MULATSÁG 6
Darvas Benedek–Pintér Béla: Parasztopera
▪ Csont András: KISDED 8
Vajda Gergely–Déry Tibor: Az óriáscsecsemő

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Koltai Tamás: NEM HISZEM EL 10
Peter Shaffer: Amadeus
▪ Szántó Judit: KÉTSZER GALAMBOS 13
Szép Ernő: Ádámcsutka; Molnár Ferenc: Az üvegcipő
▪ Zappe László: CSAPDÁK A NÉZŐNEK 15
Hamvai Kornél: Kitty Flynn
▪ Urbán Balázs: TÉVUTAKON 17
Németh Ákos: Autótolvajok
▪ Kovács Dezső: A LÓ KÉRDEZ 19
Tolsztoj–Rozovszkij: Legenda a lóról
▪ Szántó Judit: PROSZIT, PROSZTATA! 20
Theresia Walser: King Kong lányai
▪ Kutszegi Csaba: EMBER A CSAVARBAN 22
KompMánia: Verziók
▪ Tóth Ágnes Veronika: FEKETE NÉGYZET 24
TranzDanz: Sziklarajzok

INTERJÚ

▪ Nánay István: A KÉPZELŐERŐ TRÉNINGJE 26
Beszélgetés M. Kecskés Andrással

MAGYAR RENDEZŐK KÜLFÖLDÖN

▪ HÓDIT A KRÉTAKÖR 32
Schilling-előadások Berlinben és Párizsban

DISPUTA

▪ Csáki Judit: A KRITIKA SINE QUA NONJA 38
Hozzászólás Sándor L. István cikkéhez

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Sebestyén Rita: GYURMA 40
Egy orosz darab a Nyitrai Fesztiválon

IN MEMORIAM

▪ SCHÜTZ ILA (1944–2002) 37
▪ N. I.: ISTVÁN BÁCSI 43
Ferenczy István (1937–2002)
▪ N. I.: ALI 44
Ács Alajos (1930–2002)

▪ A 2002-ES ÉV (XXXV. ÉVFOLYAM) TARTALOMJEGYZÉKE 45

DRÁMAMELLÉKLET

Németh Ákos: AUTÓTOLVAJOK

A CÍMLAPON: Garas Dezső a *Legenda a lóról* vígszínházi előadásának Holsztomer-szerepében

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Buza Tímea (Kitty) és Kaszás Gergő (Charley Bullard) a Pesti Színház *Kitty Flynn* című előadásában

Schiller Kata felvételei

PÉTERI LÓRÁNT

Az inkvizítor hátat fordít

■ FEKETE GYULA–EÖRSI ISTVÁN: A MEGMENTETT VÁROS ■

Egyfelvonásos operai haláltánc politikai tragikomédia formában: a típus ismerős lehet Ligeti és Ghelderode Le Grand Macabre*-jából is. Míg az utóbbi műben a haláltánc-narratíva nem csupán a szerkezetben, hanem a cselekmény felszíni rétegében is megnyilvánul (annak rendje s módja szerint fellép a játékban a Halál), addig* A megmentett város *szüzséjét ugyanez az elgondolás inkább a háttérből mozgatja. Ha a prózai szöveg maga nem fedi is föl e hátteret, megteszi helyette – úgyszólván szó szerint – a zene és a színpadi történés. Egy figyelemre méltó pillanatban feltárul a dráma mögött zajló misztérium, amelynek ekkor véglegesen részesévé válunk: az Inkvizítor ezúttal* nekünk *fordít hátat. Elég nagy baj ez ránk nézve, de szerencsére hamarosan leengedik a függönyt – végül is színházban vagyunk.*

Eörsi István 1964-ben írta háromfelvonásos drámáját, amelynek nyomán a librettó szövegét Fekete Gyulával 1998-ban kialakították. Ez nemcsak húzásokkal járt, hanem új, a zene zárt számainak megfelelő szövegek – így például néhány Eörsi-vers – beillesztésével is. A zeneszerző, amikor a millenniumi operapályázatra írandó egyfelvonásosához szöveget keresett, kétségkívül számos – ha ugyan nem számtalan – lehetőség közül választhatott. A bemutató után többen megkerülhetetlennek látták a kérdést: vajon bölcs döntés volt-e Fekete részéről, hogy a librettó alapjául olyan drámát választott, amelyet igen radikálisan át kellett alakítani az operai alkalmazáshoz? A kérdezők némelyike ráadásul az átalakítás sikerét is vitatja. E kételyek – legalábbis első ránézésre – nem tűnnek indokolatlannak. Megismerünk egy alt hősnőt – Lidit, a város szajháját –, aki a darab első részében csupán másodmagával jut el az önreprezentációnak arra a szintjére, amit az ária forma fejez ki. (Később, a mű legvégén harmadikként az Inkvizítor éri még el ugyanezt.) A hősnő jelenlétéről azonban a játékidő felénél le kell mondanunk, minthogy ekkor megégetik. Halála túlságosan is erős zenei-drámai cezúra ahhoz, hogy ne befolyásolja kedvezőtlenül a hallgatónak a folytatásra való fogékonyságát. Végül is mi érdekelhet még minket, ha Lidi meghalt (ráadásul ha a másik ária rangra emelt személyiség, a nadrágba bújtatott lírai szoprán, Vilmos is hamarosan követi őt)? Az első meghallgatáskor magam is úgy éreztem, hogy Lidi máglyahalála után holtpontra jut a darab, s nehézkesen lendül tovább a színpadi történés. Mindez azonban elsősorban addig tűnik így, amíg az ember pusztán drámaként igyekeszik megérteni a játékot, s nem fedezi fel benne a misztériumot. Az utóbbi keretében a protagonisták korai eltávozása is elhelyezhető. A haláltáncjáték lényege, hogy mindenki sorra kerül: gazdag és szegény, cizellált ego és egyszerű lélek egyaránt. S mi mással lehetne ezt jobban kifejezni, mint azzal, hogy az önazonosságát legartikuláltabban megjelenítő két játékos távozik legelébb? Aki e ponton még a személyiség illúzióját kergetné, s a továbbiakat is ilyesfajta illúziók kölcsönhatásaként szeretné magyarázni, nyilván csalódik. De Lidi halálát követően – s elég nyilvánvalóan az ő ellenpontjaként – egy másik domináns egyéniség bontakozik ki mind differenciáltabban előttünk: az Inkvizítoré. Lidi kivégzési jelenete után mindenesetre a zene is azt sugallja, hogy újra kell indítani a játék gépezetét: az a több ütemen át erősödő, nagy trilla szólal meg a zenekarban, amelyet az első jelenet élén, a zenekari Prológ után hallottunk.

A drámai „előtér" történései áltörténelmi keretek között zajlanak. A játékosok – a késő középkori város lakói – típusfigurák, maszkok: nem önelbeszélések hordozói, hanem egy sajátos közbeszéd szorgalmas termelői és fenntartói. E közbeszéd a polisz ügyei körül forog: nagy témája a lopás, a csalás, a szajhálkodás és a hatalommal való visszaélés. Vannak azonban messzebbre tekintő, metafizikus távlatokban gondolkodó polgárok is. Ők a város megmentésén munkálkodnak – hogy az rászorul-e erre, számukra nem lehet kérdéses. Az egyik nagy kísérletben az erotikus bűbáj eszközét alkalmazzák. Lidi titokban levág egy-egy fürtöt kuncsaftjai hajából, hogy mágia segítségével befolyásolhassa sorsukat. Ám ez a kísérlet s maga Lidi is áldozatul esik a nagyobb szabású vállalkozásnak, amely éppen az eluralkodó boszorkányság kifüstölésével tör a város megmentésére. Lidi tervénél jóval hatékonyabb az Inkvizítor (basszus) által meghirdetett jezsuita-sztálinista doktrína: „De a Sátánnal ne óvatos légy, hanem vakmerő! Szállj vele szembe! Jelentsd fel bátran a Szent Hivatalnál a Sátán valamennyi ügynökét. Ez akkor is hősies szívre vall, ha írásban és névtelenül teszed." A város valóban elkezdi magát megmenteni – önmagától. Lidi kivégzése és Vilmos meggyilkolása után sorra kerülnek a maszkok is (a baritonok: a Bíró, a Borbély és további buffo-alakok), majd miután ezek is elfogytak, az addig arctalan és homogén tömegből (a kórusból) válnak ki egyre többen, most már igazi haláltáncmodorban: csak azért kapnak nevet s társadalmi státust, hogy az Inkvizítor vallatására elismerjék boszorkányságukat, s valaki mást is bevádoljanak, majd elnyerjék méltó büntetésüket, a halált. Végül csak az Inkvizítor, valamint segédje, a Poroszló és a városi gyerekek maradnak életben. „Már csak egy van hátra" – mondja az Inkvizítor. A Poroszló ekkor nem kevés előzékenységről és a tisztogatás strukturális sajátosságainak bölcs felismeréséről tanúságot téve felajánlja öngyilkosságát az Inkvizítornak, aki meghatottan búcsúztatja jó emberét. Ha ezen az állomáson követné a *Tíz kicsi néger* önbíráskodó nyugdíjas bíróját (s miért is ne tehetné, mikor az eddig megtett út oly hasonló volt), az Inkvizítornak most magával kellene végeznie, hogy a városba érkező idegenek számára nagyszerű enigma maradjon a pusztulás műve. Az Inkvizítor mindenesetre hátat fordít nekünk: metamorfózis-pillanat ez, de korántsem az önmegsemmisítése.

■

Az „eklektikusnak" vagy „posztmodernnek" nevezett, többféle történeti stílus eszköztárát egymás mellé rendelő mai operák sajátos hübrisze – legalábbis csekély számú tapasztalatom szerint – az „őszinteség pillanata". Mintha e műveket a *Doktor Faustus* ördögének szava nyugtalanítaná, miszerint a régi korok zenéinek reflektált, ironikus-parodisztikus felelevenítése csupán pótszerül szolgálhat a komponistának. E nyugtalanság okán a darabok egyszer csak megfeledkeznek a létüket meghatározó alapfeltevésekről. Arról, hogy a létezésnek mind a „valós" emberi, mind pedig a „konstruált" művészi szférájában minden csak maszk, jelmez és szerep; hogy az eredetiség és az egyediség illúzió. E művek ezért adott ponton – poétikai értelemben – a maszkok letépésének

gesztusával állnak elő, amitől a drámai funkciók szintjén a közvetlen, a lelki ábrázolás lehetőségének visszanyerését remélik. Az ilyesformán deklarált „saját", „komoly" hang többnyire nemcsak önmagával szemben kelt csalódást, de szükségképpen csökkenti a zenei-drámai környezet potenciálját is: végzetes hibának bizonyul.

Hogy Fekete szinte teljesen kikerüli ezt a csapdát, az elsősorban nyilván zeneszerzői alkatából következik – a kevéssé „operás" librettó választása mindenesetre ugyancsak szerepet játszhatott a sikerben. *A megmentett város* operai paradigmája olyan előfeltevésekkel él a kommunikációról, amelyek nem ismerik az „őszinteség pillanatát". Fekete megzenésítése éppen azt tudatosítja bennünk, hogy a kommunikáló én inkább eltakarja, mintsem feltárja a „belső ént" – sőt, az előbbi képes arra, hogy állandó és intenzív jelenlétével teljesen homályba borítsa, elsorvassza és végül megsemmisítse az utóbbit, amely jóval tünékenyebb és törékenyebb. A szereplők jó része – legyen bár Kopasz vagy Vörös – csupán azért nyitja ki a száját, hogy a hatalom által manipulált diskurzus állandó kitermelését biztosítsa. Az Inkvizítor önnön eszményeinek orákuluma. Talán innen adódik – olykor musicales szentenciahanggá egyszerűsödő – szólamának távoli rokonsága a *Siegfried* Vándoráéval. Az önreflexió képességével megáldott Lidi az Inkvizítorhoz hasonlóan fantazmagóriák áldozata. Lírai introvertáltságában is kívülről tekint a maga felvett áldozati-megváltói szerepére. Kihallatszik ez első áriájából is, amely nemes, századfordulós sanzonhangot elegyít a fiatal Kodály borongós pátoszával („Ködöt fúj a fagyos este"). A halála előtt énekelt második ária a barokk operai konvenció lamento-típusát idézi fel, ereszkedő moll-tetrachord basszussal és obligát oboaszólammal: mindezt némileg sablonosított, de extenzíven felfokozott hangzásvilágban. Vilmos belépésével aztán a szám duetté formálódik, s az imponálóan felépített fokozásban végül „széténeklik" a közhelyet. Úgy tűnik, a nadrágszerep, Vilmos esetében éppen a külvilággal való kommunikáció teljes csődje (hogy mást ne mondjunk, ő leplezi le együgyűségében szerelme, Lidi boszorkányságát) biztosítja a lelki érintetlenséget. Sejthető, hogy áriájának („Látom még a faágon") harminc üteme Fekete zenei világának belső körébe vezet. Persze nem teljesen ismeretlenek az intimitás e szentélyének hangjai: leginkább Anne Trulove és Tom Rakewell bizonyos megszólalásainak klasszicizáló melankóliáját, lemondó és érzékeny kéttercű akkordjait, olykor musicales édességét idézik a *The Rake's Progress*ből. Az ária szövege – vélhetőleg a versbetétek egyike – nincs kapcsolatban környezetével: ez a kontextusnélküliség egyfelől Vilmos valóságvesztését jelzi, másfelől kifejezi személyiségmagjának megőrzött integritását és autonómiáját is. Tartózkodó és saját határait felismerő operai hozzászólás ez a nagy diskurzushoz, mely a ráción és nemeken túli emberi lényegről szól. Szép elgondolás, hogy a lírai szöveg egy motívuma később mégis kapcsolatra lel: az elszálló madár képe szerelmének halála után Vilmos fantáziájában Lidihez kötődik. (Más kérdés, hogy a magyar ötvenes évek pasztorális hangjára emlékeztető passzázs egyébként nem tartozik az opera legsikerültebb részei közé.) Alkalmasint még sokértelműbb az a motivikus kapcsolat – a hulló hópelyheké –, amely Lidi első áriájának látomásos szövegét az Inkvizítor és a Borbély kis bölcselkedő duettjéhez köti. A kép mindkét esetben az emberi mulandóság metaforájaként jelentkezik, s a helyek összefüggését a zene is megerősíti.

Az egybekomponált felvonás többnyire világosan elkülöníthető zárt számait és kórusjeleneteit a *secco recitativo* és *arioso* között hullámzó dialógusok ölelik körül. A városi közbeszédet megjelenítő, többnyire szórakoztató Eörsi-szövegekre Fekete Gyula zenéje megannyi finom poénnal reagál, ám anélkül, hogy ez kikezdené a konverzációs jelleget és a folyamatosságot. Fekete alig él direkt idézetekkel vagy stílusminták egyértelmű felvonultatásával. Ehelyett szívesebben használ saját költésű „álidézeteket" és stilisztikailag ambivalens hangvételeket. Nem vall mindenesetre humortalanságra az a pillanat, amikor az Inkvizítor hieratikus szólamán egyszer csak kvázi-népdalidézet dereng át („Kérve kérem, értesse meg a nyájjal"), vagy amikor a figarói (Rossini) galantériájú Bor-

Mitilineou Cleo (Magdaléna), Szüle Tamás (Kopasz), Gerdesits Ferenc (Vörös) és Herczenik Anna (Vilmos)

Herczenik Anna és a városlakók

bély felajánlását egy meg nem írt Zerkovitz-kuplé kezdősora kíséri („Elhozom néked a nők haját is").

Puccini *Turandot*jának első felvonása a holdkórushoz rendeli a legeufonikusabb zenét: a tömeg elbűvölten-elrévedve várja a holdfelkeltét, amely jelt ad a kivégzési rítus megkezdésére. A műalkotás tökélyére emelt, szertartásos vérengzés esztétikuma *A megmentett város* lakóit sem hagyja érintetlenül. A néhány effekt jellegű helytől eltekintve mindvégig tonális, de a tonalitás különböző értelmezéseit egymás mellé rendelő Fekete-opera ezeken a pontokon szól a „legszebben", a legtisztábban. A lobogó máglyák képéhez, amikor az először tűnik elénk a Borbély elbeszélésében, a szordinált vonósok szabadon díszített, vibráló, *sixte ajoutée*-s C-dúr akkordja társul: mintha csak a *Kékszakállú* kincseskamrájában volnánk. A záróképben az elpusztított város felett a hegedűk természeti líd dallama lebeg. Lidi haláljelenete straussos (s itt ifjabb Johannra éppúgy gondolhatunk, mint Richardra) -mahleres (Gustav) fokozással jut fel a záróütemeknek a *Lohengrin* előjátékát idéző, osztott vonós apoteóziságig. Az ellenpólus, a saját képében mutatkozó *tremendum* zenéi nem nélkülöznek bizonyos etűdszerűséget a zajeffektusok, részhangok és kvázi-aleatorikus technikák alkalmazásában, bár ezzel véletlenül sem vitatnám el a nagy kihallgatási jelenet hatásos felépítését.

A maga „sajátosságát" az opera egyrészt a műegészben, vagyis a többnyire már ismert elemek egymás mellé helyezésének rendjében, másrészt a mikrostruktúrákban: a megidézett hangvételektől függetlenül érvényesülő hangkapcsolatokban, gesztusokban, motivikus utalásokban találja meg. Integráló szerephez jut néhány vezérmotívumszerű alakzat – mind az Inkvizítor, mind Lidi és Vilmos személyéhez kötődik ilyen. Ezeket az opera a kitartó ismétlés, a különböző zenei összefüggésekben, gyakran különböző változatokban való feltüntetés révén veszi igazán birtokba. A hangszeres letét szólamszövésének és színeinek kidolgozottsága anyagszerű létezést, valódi megtestesülést kínál a zenének. Fekete zenéje – nosztalgiájával és szkepszisével, eltávolított szentimentalizmusával és finom humorával, gondosan megformált részleteivel – színpadi létmódra éretten, megismerésre és átélésre csábítón invitálja hallgatóját *A megmentett város* világába.

■

Halász Péter a darab misztériumjellegére, formalizált-geometrikus szerkezetére olyan rendezéssel reflektál, amely a drámai történéseket egy titkos kéz által irányított sakkjátszma lefolyásaként értelmezi. Meglehetősen gyümölcsöző elképzelés ez, hiszen legkésőbb Bergman *Hetedik pecsét*je óta tudunk arról, hogy a Halál nemcsak táncba viszi áldozatait, de szívesen ad nekik mattot is. Halász absztrakt térben helyezi el a játékot. E teret három oldalról falak határolják, melyeken nonfiguratív, kissé Vasarelyéire hajazó minták láthatók. A színpadon nincsenek díszletek, viszont valamennyi szereplő jelen van a darab elejétől fogva – valóban, mintha sakkfigurák volnának. Nem hiszem, hogy a műsorfüzet nélkül a színpadképben felismertem volna egy pesti bérház belső udvarát – de ez a végeredmény szempontjából, azt hiszem, lényegtelen. Az a fontos, hogy idejekorán felismerjük a játék pszichológiai és történelmi realizmustól eltávolított „buffo-misztérium" (Halász terminusa) jellegét. A játékosok karikaturisztikus jelmezei rájátszanak ugyan Eörsi eredeti koncepciójának történelmi parabolájára (ministránsfiúk és úttörőlányok is feltűnnek a színen), de e jelmezek (Király Anna) együttesen mégis a konkrét tértől és időtől való elvonatkoztatást szolgálják. A főszereplők és a maszkok rikító öltözetével elég éles ellentétben áll a névtelen városlakók maskarája, mely spanyol búcsújárókéra emlékeztet: fenyegető jelenlétük kezdettől a nagy purifikációs szertartásra készít fel. A sakkjátszma benyomását erősíti egyfelől az énekes-színészek következetesen végigvitt bábszerű mozgása; másfelől pedig az az alaposan átgondolt terv, amelynek alapján a játékosok kezdő pozíciójukat elhagyják, és bejárják a többiekét keresztező, végül halálukhoz – „leütésükhöz" – vezető útjukat a színpadon. A Poroszló – a „bástya" – a teljes játékidőn, vagyis szűk órán át menetel lassú díszlépésben a játéktér külső szegélyén. Első megszólalása – a harmincadik perc táján – úgyszólván katartikus pillanat. Az Inkvizítor a hátsó faltól kezdi meg baljóslatú és ugyancsak a teljes játékidő alatt tartó útját a színpad előterébe. Első kinyilatkoztatása még a háttérből szól: olyannyira orákulum ő, hogy eszméinek hullámai megelőzik személyes jelenlétét. E személyes jelenlét közeledte azonban rendre egy-egy figura kiiktatásával jár. Noha Vilmos, a Bíró, a Borbély, a Vörös és a Kopasz halálát a felbolydult tömeg okozza, mégis feltűnő, hogy e halálesetek rendre a fokozatosan előrelépő Inkvizítor háta mögött történnek; hasonlóképpen zajlik a nagy kihallgatási jelenet is. Végül a Poroszló is az Inkvizítor mögé kerül – s végzetét ő sem kerülheti el. Az Inkvizítor aztán hirtelen a színpad felé fordul – hátat fordít tehát nekünk, de mégis azt látjuk, mint-

ha valaki éppen most fordulna felénk. A fekete köpönyeg merevített, magas gallérjáról fehér pontszemek merednek ránk – a démoni alak fehér kesztyűs kezei pedig óvón emelkednek a megmaradt városi gyerekek fölé. (Ők ténylegesen szemben állnak velünk.) Misztériumjátékhoz méltón egyszerű és közvetlen találkozás ez a megnevezhetetlennel. Voltaképpen a játszma kezdetétől erre a pillanatra vártunk, de a játszma mégsem szolgált mást, mint e pillanat késleltetését. S éppen a szigorúan és következetesen véghezvitt késleltetés kölcsönöz elementáris, megvilágosító erőt a misztériumpillanatnak, amikor az a játszma logikája szerint eljő. Innentől kezdve a történés kilép a formalizált emberi dráma – avagy a sakkjátszma – teréből. A hátsó fal – amelyre az előbb még úgy vetült a kitárt karú Inkvizítor árnyéka, mint egy feszület – most függönyként felemelkedik, s mögötte ismeretlen perspektíva tárul elénk. A naplemente színeiben fürdő levegőégben akasztott emberek lebegnek különböző pózokba merevedve (díszlet: Buchmüller Éva), miközben a zenekar osztott vonósain poszt-*Lohengrin*-grálhangok szólalnak meg (Fekete e ponton a díszlet kedvéért utólag tizenhárom ütemmel kibővítette az opera zenéjét). Aztán, ahogy a szerecsen szolga *A rózsalovag* végén, úgy szaladnak át a színpadon kacagva a gyerekek – hiszen amit láttunk, az csak játék volt: a felnőttek halálos kimenetelű játéka.

■

Újra és újra kiderül, hogy a Magyar Állami Operaház énekesei kellőképpen ambiciózus rendező hatására voltaképpen mindenre képesek. Az eddigiekből nyilvánvalóvá válhatott, hogy Halász Péter rendezésében nem a legszokványosabb feladatokkal kellett megbirkózniuk: a folyamatos színpadi jelenlét, a marionettbábukéra emlékeztető mozgás, a színpadi viselkedés hagyományos – vagyis a hajdani híres direktor mondása szerint: slampos – reflexeiről való teljes lemondás különös koncentrációt igényelhetett valamennyi résztvevőtől. Az előadást áthatotta az önnön korlátait meghaladó ember teljesítményének sajátos ethosza, ami pedig az egyik legjobb eszköz a néző bizalmának megnyerésére s az előadásba való involválására.

Hogy az énekesek a zene kívánalmainak mennyire feleltek meg, azt valamelyest máshogy ítélem meg akkor, ha az előadás kétszeri megtekintése után nem hallgatom meg partitúra mellett is a premierről készült hangfelvételt. Fekete a diszkrét hangmagasságokon nyugvó – lekottázott – énekes megnyilvánulásoktól a schönbergi *Sprechgesang*on át a prózai szövegmondásig sokféle megszólalási formát vár el énekeseitől. A hosszabb konverzációs szakaszokban, ahol e formák leggyakrabban váltják egymást, érezhető volt bizonyos hajlam az árnyalatok elmosására és a beszédszerű éneklés éneklésszerű beszéddé való átértelmezésére. De korántsem mindenkinél. Herczenik Anna mindvégig ragaszkodik szólama rögzített szövegéhez, ám ennél jóval többet is tesz. Választékos, finoman árnyalt éneklésével, artikulált megszólalásaival a maga teljességében – elfogódottságával, téblábolásával, szerencsétlenkedéseivel és belső kisugárzásával – állítja elénk Vilmos alakját, így téve hitelessé Fekete darabjának *ecce homo*-gesztusát. Balatoni Éva Lidiben egyszerre láttatja a nagyasszonyos allűrökkel rendelkező madámot, a magányos nőt és a szotérikus program elhivatottját. Színpadi gesztusai hol az empátia, hol az irónia irányába navigálják a nézőt. Balatoni mezzójának sötét fényű, melegséget árasztó magja van, de a dallamvonalak, amelyek ebből a magból kivirágoznak, könnyen elérik fent és különösen lent azokat a határokat, ahol a megszólalás nagyobb ívei fénytörés áldozatául esnek. Fried Péter alkatilag és hangszínben is kiválóan alkalmas az Inkvizítor szólamának eléneklésére. Feketén izzó basszusa erőteljes, de hajlékony – más kérdés, hogy szólamának rögzített hangjaihoz Fried talán nem minden esetben ragaszkodott az elvárható mértékben. Annak idején Monteverdi *Il Ballo delle Ingratéjának* Plutójaként alakíthatta ki a szinte moccanatlan nyugalomnak és méltóságnak azt az állapotát, amelyben a személyiség a kinyilatkoztatás közvetítőedényévé alakul; pókerarca akkor sem rezdül, amikor Inkvizítorként egy nehéz pillanatban laposüveget húz elő belső zsebéből, s alaposan meghúzza – hogy a Poroszló felajánlása megindítja, arról csupán mimikája árulkodik. Ambrus Ákos Bírójának képmutatásán kezdettől átüt a belső nyugtalanság, sőt rettegés; sokszor hatásos hektikussága olykor áttörte szólamának kereteit is. A Borbély az, aki túl sokat tud. Racionális helyzetfelismeréseiből azonban a többi városlakó nem kíván profitálni – tudatállapotukat tekintetbe véve ez nem is nagy csoda. A Borbély személyiségében realitásérzék keveredik szentimentalizmussal. Ambivalens figuráját Sárkány Kázmér némileg megfakult-meggyengült baritonja s olykor elbizonytalanodó intonációja ellenére is elénk tudta idézni, zenei gesztusok megformálásával, finom poénok megjátszásával. Ütőképes és szórakoztató buffopárost alkotott Gerdesits Ferenc (Vörös) és Szüle Tamás (Kopasz); Mitilineou Cleo kiválóan énekelte – és ha kellett, visította – Vilmos hisztérikus nővérének, Magdalénának koloratúráit. Szappanos Tibor Poroszlója a rá kirótt kilométerek teljesítése közben a szenvedés, az engedelmesség és a belenyugvás hangján szólalt meg. Kesselyák Gergely vezénylése mindvégig üzembiztos összjátékot biztosított a színpadon és az árokban tartózkodó muzsikusok között, de ennél jóval többet is nyújtott: plasztikus hangzást, gondosan átvilágított szólamszövést, jól megfogott hangszeres ízeket és akcentusokat, az érzékeny vonósállások éteri hangszínét, a formai átmenetek, fokozások és antiklimaxok tudatos felépítését.

Kallus György felvételei

Szüle Tamás és Gerdesits Ferenc

FEKETE GYULA: A MEGMENTETT VÁROS
(Magyar Állami Operaház)

SZÖVEG: Eörsi István drámája alapján Eörsi István és Fekete Gyula. **KARMESTER:** Kesselyák Gergely. **DÍSZLET:** Buchmüller Éva. **JELMEZ:** Király Anna. **RENDEZTE:** Halász Péter.

SZEREPLŐK: Fried Péter, Ambrus Ákos, Sárkány Kázmér, Gerdesits Ferenc, Szüle Tamás, Balatoni Éva, Herczenik Anna, Mitilineou Cleo, Szappanos Tibor, Horváth Erika, Réder Katalin, Döbörhegyi Diána, Török Imre, Bakó Antal, Bódy Balázs, Ivanics Atilla, Renge Lídia, Babay Nóra.

Molnár Szabolcs

Mulatság

■ DARVAS BENEDEK–PINTÉR BÉLA: PARASZTOPERA ■

Az első pillanatban azt gondoltam, hogy Rousseau Le Devin du Village *(A falusi jós) című operácskájának felfrissítését látom, ami kétségtelenül az utóbbi évek legizgalmasabb színházi-filozófiai kalandját ígérte volna. A kaland végül elmaradt, de sebaj, mert majdnem önfeledten átadhattam magam a felhőtlen szórakozásnak. Azért csak majdnem, mert mindvégig bizonytalan voltam abban, hogy szórakoztatóipari műremeket vagy valami mást is látok (láthatok) az előadásban. Bizonytalanságom okai után kutatva egyre inkább megerősödött bennem az az érzés, hogy a* Parasztopera *korrekt jellemzésére egy idegen kifejezés a legalkalmasabb:* entertainment.

Erkölcsileg makulátlan, tiszta tekintetű, a városi romlottságot még hírből sem ismerő emberek között, valahol vidéken játszódik az eredetileg zenei pályára készülő Rousseau ifjúkori operakísérlete, melynek korabeli sikerére könnyes szemmel emlékezett vissza az elszigeteltségében vallomásait író idősödő filozófus. Az 1750-es évek legelején született dalmű eszmei, ideológiai hátterében Rousseau egyre markánsabban és meghökkentőbben kibontakozó, éles társadalom- és kultúrkritikai alapvetései állnak, bár a szerző sohasem úgy tekintett e művére, mintha az filozófiai eszmék demonstrációja lenne. Ennek ellenére a filozófiai és a művészi megnyilatkozás közötti párhuzam eléggé nyilvánvalónak látszik, különösen akkor, ha figyelembe vesszük, hogy Rousseau gondolkodásában a színház – s benne az opera – rendszeresen túlemelkedik a gondolatokat megvilágító példák szintjén, s szimbólummá válik. A kultúra által közvetített rossz és a vele együtt járó erkölcsi leépülés szimbólumává. *A falusi jós* pedig azt demonstrálja, hogy milyen az a színház, mely nem csábít rosszra, nem csábít erkölcstelenségre. Nincs benne egyetlen negatív szereplő sem. Az erkölcsi rossz mint olyan egyáltalán nem jelenik meg a darabban. S ennek logikus következménye, hogy a darab konfliktus nélkül, egy butácska félreértés (kvázikonfliktus) körül bonyolódik, sután, ügyetlenül. Ha a tizenkét éves Mozart daljátékától *(Bastien és Bastienne)* eltekintünk, akkor Rousseau kísérlete az operatörténet egyedülálló zsákutcája.

A *Parasztopera* és *A falusi jós* összevetésére (és várakozásaim megfogalmazására) elsősorban mégsem a miliő rokonsága indított a darab első perceiben, hanem a népzenei tónus és a barokk operai hang invenciózus és szellemes elegyítése. Ez Rousseau zenéjéről ugyan nem mondható el, de a darab tökéletesen megidézi Rousseau korát, és azt a zenei eszményt, mely *A falusi jós* librettóját a rousseau-i gondolat szellemében lelkesíthette volna át. Ami végül nem sikerült a filozófusnak, az igen jól sikerült Darvas Benedeknek. Ám hamar kiderül, hogy invenciózussága pusztán a zenei paródia és a zenei tréfa céljait szolgálja. Ezzel el is jutottunk (az előadás ötödik és tizedik perce között) oda, hogy búcsút vegyünk Rousseau-tól és vele együtt az előadás kultúrkritikai értelmezésének lehetőségétől, ahogy azt a korábbi előadások tapasztalatát összegezve egy kritikus-

Enyedi Éva (Mostohatestvér), Baranyi Szilvia (Anyja), Tóth József (Apja) és Hámori Gabriella (Menyasszony)

társam egyszer már megtette (Perényi Balázs: *Mentálhigiénés program.* SZÍNHÁZ, 2002. július).

Keserű szájíz és a csalódottság érzése nélkül vettem tudomást az előadás értelmezési távlatainak szűküléséről, ami elsősorban a darab címében ígért műfaj következetes és komoly kibontásának tulajdonítható. Érzésem szerint ugyanis a dramaturgiai szerkezet egyértelműen zenei indíttatású. E szerkezet tölti fel a különböző zenei együtteseket és „áriákat" azzal a helyzeti energiával, mely vitathatatlanná teszi az adott hely zenei, dramaturgiai megoldásait. Sőt, a dramaturgiai fejlesztés nem szolgál mást, mint hogy az egyetlen felvonás drámai és zenei sűrítménye, illetve csúcspontja egy rendkívül szellemesen megkomponált szextettben öltsön testet. Többfelvonásos darabban e szextett után biztosan függöny következne, a *Parasztoperá*ban egy epilógusszerű, a jelen eseményeinél bő húsz évvel korábban játszódó zárójelenet jön, mely megmagyarázza a vőlegény szüleinek (a többi szereplő által furcsának ítélt) viselkedését.

Ezen a ponton azonban kénytelen vagyok vázlatosan ismertetni a *Parasztopera* cselekményét.

Esküvőre készülő tanyasi családot látunk. A Vőlegényt, a szülés előtt álló menyasszonyt, a Vőlegény Apját és Anyját, valamint a Vőlegény mostohahúgát, akiről kiderül, hogy (nem teljesen viszonzatlanul) szerelmes mostohabátyjába. Ám az ő kezét – két hold szőlőért – már elígérték a részeges Állomásfőnöknek, s az eljegyzést is az esküvőn kívánják megejteni. Hamarosan megérkeznek a Menyasszony szülei, a ledér városi nő és a református lelkész. A lelkész apa éppen az esküvői szertartást celebrálja, amikor részegen beállít az Állomásfőnök. Ordináré viselkedésével megzavarja az ünnepi eseményt, s furcsa történetet mesél egy idegenről, egy cowboyról, akivel réges-rég találkozott, és akinek annak idején ellopta az útlevelét.

A Menyasszony Anyja váratlanul bevallja, hogy lányának nem a lelkész az apja, hanem egy idegen, akivel jó húsz évvel ezelőtt találkozott. Kiderül, hogy az Állomásfőnök meséjében szereplő idegen nem más, mint az évtizedekkel korábban disszidált báty, akit a Vőlegény személyesen sohasem láthatott, s akinek képét ereklyeként őrzi a család. Az Állomásfőnöknél még mindig megvan az egykor ellopott útlevél, melyben az igazolványkép nem hasonlít az egykor disszidált fiúra. Az Állomásfőnök egy másik képet is birtokol a messziről jött emberről, és elmondja, hogy a két kép ugyanazt a férfit ábrázolja, csak az útlevélben plasztikai műtét utáni állapotban. Ezek szerint a Menyasszony vér szerinti apja a Vőlegény édesbátyja, tehát a házasulandókat rokoni szálak fűzik össze. A vérfertőzés tényét a Vőlegény undorodva veszi tudomásul, és eltaszítja magától a Menyasszonyt. A mostohahúg örülhet, hogy szerelmük elől elhárult minden akadály.

A fiú szülei magukba roskadva elhagyják a színt. Ezt követi az előadás „legoperaibb" pillanata, a szextett, melyben mindenki a maga szempontjából értékeli az eseményeket (Vőlegény, Menyasszony, mostohahúg, lelkész és felesége, valamint az Állomásfőnök).

Epilógus. Beesteledett. Különös férfi kér bebocsátást a házba, enni és aludni szeretne. A fiatal férfi és felesége (aki ekkor a későbbi Vőlegénnyel várandós) beengedi és vendégül látja az Idegent. Nem ismerik fel benne disszidens fiukat (plasztikai műtét), ő pedig nem fedi fel kilétét – talán mert meglepetést szeretne okozni szüleinek –, és rengeteg pénzt ad a vendéglátásért. A háziak ebből látják, hogy az Idegen vagyonos. Amikor aludni tér, az Apa (az asszony biztatására) baltával agyonüti, hogy születendő gyermekük semmiben se szenvedjen hiányt.

Ez a vándormotívumokkal gazdagon átszőtt mese jórészt az antik sorstragédiák és a népballadák (a fiát föl nem ismerő anya történettípus) fel-felbukkanó elemeiből gátlástalanul építkező dél-amerikai teleregényeket juttathatja eszünkbe. Az abszurd alaphelyzetből kibomló cselekmény, melynek végkifejlete az ember tragikumra való képességét és méltóságát igazolja, Almodóvar vagy Bigas Luna jobban sikerült filmjeire emlékeztet. A mesetípus jellegzetessége, hogy számos asszociációs lehetőséget kínál – talán nem is a legtipikusabbakat soroltam fel –, de ezek az asszociációk inkább csak az ember képzeletének felpiszkálására jók.

Dusa Gábor felvételei

Pintér Béla (Vőlegény) és Enyedi Éva

A felpiszkálás persze néha kifejezetten kellemes, máskor – s ebből van több – inkább bosszantó. Bizsergető, ahogy a szextett elhangzása előtt a Vőlegény szülei hirtelen prózában szólalnak meg (az előadást végig énekelve játsszák); ekkor jönnek rá arra, hogy évekkel ezelőtt saját fiukat ölték meg. A prózában való megszólalás a kijózanodás hangja, amit a többi szereplő természetesen furcsáll: „megőrültek maguk, hogy így beszélnek?" Bizsergető, ahogy a szextett távolról a *Figaro* nevezetes láncfináléjára utal, de leginkább az, ahogy a barokk zene és a népzene akadálytalanul, mindenféle zeneszerzői gátlás nélkül folyik egymásba, pillanatról pillanatra váltogatva alapkarakterét. Mintha csak Darvas Benedek egy zenetörténeti hipotézist, a barokk játékmódnak a népi hangszeres gyakorlatban való továbbélését akarná ezzel demonstrálni.

Bosszantó viszont az érzelmek intonációjának egyöntetűsége. Ha népi, akkor sirató, ha barokk, akkor lamento. Bosszantó, hogy ritka kivételektől eltekintve a zenei stilizáció helyett (különösen a barokkos részletekben) Darvas inkább a direkt idézetek mellett döntött, és a zenei alapokat barokk slágerekből (Albinoni, Bach) alakította ki. Mennyivel finomabban és izgalmasabban élt a barokk zenei allúziókkal majd' két évtizede a Jeles–Melis-féle *A mosoly birodalma* ugyanitt, a Szkéné színpadán!

Azt is sajnáltam, hogy az alkotók nem használták ki az egyes szereplők következetes zenei karakterizálásában rejlő lehetőségeket. A nyitó jelenet népszínműszerű közegében jól érvényesültek a népi autentikusság követelményének többé-kevésbé megfelelő betétszámok, szellemes volt az ezzel kontrasztáló magyar nótás hang, melyet a Menyasszony belépője képviselt. Kár, hogy ezek az árnyalatok igazán tisztán és következetesen – egy-egy szereplőhöz kötve – nem váltak a jellemek integráns részeivé. Telitalálat volt az Állomásfőnök „nagyáriája", melyben szekvenciázó harmóniáival alpári olasz slágert faragott egy barokk „*evergreen*ből".

A szülők megvilágosodásának jelenete egyértelműsítette, hogy az alkotók az éneklést elsősorban abnormális megszólalásként kezelik. Az előadás állandó humorforrása a rossz prozódiával és szándékos zökkenőkkel terhelt recitativók tucatja, valamint az áriák magasztos zeneisége és szövegük földszagú trivialitása, helyenként trágársága közötti feszültség. Az a benyomásom alakult ki, hogy az opera műfajának humoros, parodisztikus kezelése csúszik át néha, mintegy véletlenül valódi operai helyzetek – a műfaj eszközeinek mély megértéséről tanúskodó – kidolgozásába.

Ezek a szerencse alkotta szituációk igen jó ritmusban követik egymást, ezáltal egy-egy gyengébb poén is jól ül. Néha egy-egy „*bonmot*" egészen mély értelművé válik, de ha ezeket kivetíteném az egész előadásra, kiderülne, hogy csak a paródia intencióját követve születtek meg. Valószínűleg a heterogén színészi munka is erősítette azt az érzésemet, hogy az előadásnak nincs nagy gravitációjú, centrális gondolati magja, amely köré az egyes helyzetek és e helyzetek színészi, színházi kidolgozása rendeződnének. Minden szereplő „hozza magát". Ki távolabbról, ki közelebbről jeleníti meg saját figuráját.

„A *Parasztoperá*ban egy balladisztikus történetet dolgoztunk fel opera formában" – olvasom az előadás rövid ismertetőjében. Nem vagyok meggyőződve arról, hogy a „balladisztikus" kifejezés lehet jelzője egy történetnek (ahogy arról sem, hogy e kifejezés bír valamilyen önálló jelentéssel a magyar nyelvben), inkább azt gondolom, hogy egy történetet sokféle módon el lehet mesélni, akár balladaian is. Valószínű, hogy a fenti mondattal Pintér Béla a történetmesélés balladai atmoszférájára utalt. A három különböző időpontban játszódó történet s a sokszereplős interakciós konfliktusmező nem kedvez a balladai történetvezetésnek. Ahogy az a bőbeszédűség sem, amellyel a hazatérő cowboy és a ledér lelkészfeleség nászát az előadás ábrázolja. Vagy a gyilkosság ügyetlen, s így minden szándék ellenére naturális a kivitelezése. Az előbbiből (a nászból) egyébként az egyik legmulatságosabb betétszámot (cirkuszi balett) hozza ki a rendezés, csak utólag tárja szét a kezét az ember, hogy mi végre volt ez a jó geg.

Sok mindent ad ez az előadás. Sok mindenből egy kicsit. Kétségtelenül mulattat, de ha valaki megkérdezné, hogy mi köze Mrożek *Mulatság* című abszurdjához (amelyre recenzióm címében „véletlenül" utaltam), azt kellene válaszolnom: az égvilágon semmi.

DARVAS BENEDEK–PINTÉR BÉLA: PARASZTOPERA
(Pintér Béla Társulat; Szkéné Színház)

DÍSZLET: Horgas Péter, Tamás Gábor. **JELMEZ:** Benedek Mari. **FÉNY:** Tamás Gábor. **RENDEZŐ:** Pintér Béla
SZEREPLŐK: Pintér Béla, Baranyi Szilvia, Tóth József, Enyedi Éva, Hámori Gabriella/Nagy-Abonyi Sarolta, Szalontay Tünde, Bencze Sándor, Thuróczy Szabolcs, Deák Tamás.
ZENÉSZEK: Darvas Benedek, Nyíri László, Pelva Gábor, Molnár Zsófia, Vér Bertalan, Ács Péter, Póta György.

CSONT ANDRÁS

Kisded

■ VAJDA GERGELY–DÉRY TIBOR: AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ ■

Vajda Gergely, a tehetséges klarinétos, karmester és zeneszerző Déry Tibor 1926-ban Perugiában keletkezett drámája alapján írta meg operalibrettóját és színházi zenéjét. Az alcím szerint a darab kamaraopera énekesekre, hangszerekre, beszélőkre és bábokra. Ez persze azonnal felveti a műfaj kérdését: mennyiben opera az új mű, és ha igen, miért nem?

Előbb nézzük meg kissé magát a darabot. *Az óriáscsecsemő* a magyar dada egyik főműve, ami, lássuk be, szerény cím, mivel e mozgalom nálunk csak csecsemőnyi méreteket öltött. Hogy miért, annak taglalása nem tisztje Recenzensnek, ám annyi talán megállapítható, hogy a magyar dada stilárisan is csak félszeg kísérlet a nyugati experimentalizmushoz képest. Annyi bizonyosnak látszik, hogy mai szemmel Déry drámája korántsem dadaista vagy abszurd; cselekménye jól kivehető, gondolatrendszere, érzelmi világa világosan artikulált. Ha Rec. jól sejti, a drámában mindenekelőtt a generációk harcáról van szó, és ezzel együtt persze az úgynevezett klasszikus polgári értékek kiüresedéséről. Az óriáscsecsemő sorsa tipikus kamaszsors: érzelmileg-szellemileg már felnőtt, de fizikailag még kiszolgáltatott a társadalomnak, a családnak. „Micsoda világba kerültem! Érzelmeik celláiba börtönöznek, mindenki hatni akar rám, mindenki fel akar használni, de enni nem adnak, ha éhes vagyok. Visszamegyek, ahonnét jöttem." Az alapszólam ez: a folytonos, kielégíthetetlen éhség nem pusztán fiziológiai, a csecsemő mintegy a világot akarja fölzabálni, szőröstül-bőröstül. Ekkor halhatatlannak képzeli magát, istennek, úgyszólván. És való igaz, míg bűnbe nem esik, azaz míg nem veszíti el ártatlanságát, istenként regnál: egyetlen kívánságára meghal a kellemetlen hitelező. Ám a nemi szerelem megismerése után kiderül, ő is csupán szomorú halandó. A kör bezárul; be kell illeszkednie a társadalomba, családot alapít, és megszületik az Újszülött II., a második óriáscsecsemő, akinek sorsa szó szerint azonos nemző apjáéval. Nincs kiút, az élet és a halál egyként értelmetlen. Az élet körben forog

Ezt a lázadó gondolatot a korabeli avantgárd színház legjobban kidolgozott eszközeivel festi Déry; van itt minden, mi progresszív szem-szájnak ingere: filmvetítés, kiszólás a közönségnek, bábuk, abszurd dialógusok, álomszerű jelenetezés, a drámai teleológia megszüntetése, az idő linearitásának eltörlése – és még sorolhatná Rec. Persze a mű az akkori Magyarországon nem kerülhetett színpadra. Ami baj, hiszen – miként azt egy másik abszurdjához írt előszava tanúsítja – Déry komolyan gondolta, hogy a nézősereg aktivitása, egyáltalán léte alapvetően befolyásolhatja a színjátékot. Ezt írja: „Hogy a színjátszáshoz mennyire hozzátartozik az együtt játszó közönség, mutatja az a hirtelen felélénkülés, mit könnyen megfigyelhetni, valahányszor a színpad közvetlen kontaktusba lép a teremmel." És még egy fontos mozzanat: „A közönségben bízom. Előítéleteit odahaza fogja hagyni, komoly szakállával s tudós szemüvegével együtt. Jól fog mulatni." Ki tudja, hogyan alakult volna a magyar avantgárd sorsa, ha ezek

a darabok színre kerülnek. *Az óriáscsecsemő* megkésett bemutatása mégis sikert hozott: Szikora János rendezése a szocialista viszonyok közti áthallások miatt komoly visszhangot keltett a hetvenes években. Mára, talán nem túlzás ezt állítani, a Déry-féle szemtelenség jórészt hatástalan, a darab fölött kissé eljárt az idő.

Mindamellett a dráma fölöttébb alkalmas, hogy kiindulópontja legyen egy úgynevezett avantgárd operai előadásnak. A szituációk nem túlságosan kidolgozottak, a darabból hiányzik a hagyományos értelemben vett pszichológia, a cselekménynek nincs túl nagy szerepe, és nincs semmiféle előtörténet, ami a szituációk megértéséhez szükséges – csupa olyan formai elem, melyek elősegítik az operai légkör megteremtését. Epikus színház keletkezik így, erős szerzői jelenléttel. Vajda Gergely színházi látványként jelen volt, a színpad széléről dirigálta szerzeményét lelkes, úttörőházi színvonalú. Mint minden Kovalik-rendezésben, egy-két szép pillanat azért itt is akadt; Rec. figyelmét legkivált a csecsemő születésének érzékletesen bemutatott képe ragadta meg. A látott előadáson (november 3.) borzasztó, ám szerencsére következmények nélküli baleset történt: rettentő robajjal lezuhant a zsinórpadlásról a színpadra belógó egyik monitor. Ám Déry ifjúkori várakozásával ellentétben a közönség soraiban semmiféle „felélénkülés" nem volt észlelhető, jóllehet itt most aztán a színpad nagyon is „közvetlen kontaktusba került a teremmel". Fásultak vagyunk. Persze erről az énekes-színészek (Lengyel Gábor, Bárány Péter, Rajk Judit) is tehettek: noha nyilván komolyan készültek szerepeikre, nem mozgatták meg sem Rec., sem a népes publikum lelkét. A főszerepben a Pa-Dö-Dö egyik sztárját, Falusi Mariannt láthattuk. Szerepeltetése, legalábbis a művésznő fizikai

Izsák Éva felvétele

Rajk Judit (Stefánia) és Falusi Mariann (Újszülött)

remekül teljesítő kis zenekara (Ács Péter – nagybőgő; Burget Péter – harsona; Gyöngyössy Zoltán – fuvolák; Götz Nándor – szaxofonok; Horváth Balázs – szintetizátor; B. Nagy Tünde – ütőhangszerek) élén. Már ebből a hangszer-összeállításból is sejthető a zene jellege, az erős rézfúvósjelenlét némi harsányságra utal, látványos gesztusokra. És ez így is történt, a melódiákban szegény muzsika legkivált gesztikus elemeivel hatott, egy kissé aláfestőként funkcionált, jól követte és kommentálta a szereplők játékát. Valódi operává persze nem válik ez a mű, ahhoz túlzottan vázlatos, improvizatív jellegű. Na de ki tudja manapság, mi egy opera? Mindamellett Rec. nem érzett komolyan átgondolt formaelvet a daljátékban, mintha Vajda Gergely művéből hiányozna a színpadi vízió, elgondolás. Nem látszott, hogy a produkciót megalkotó művészi fejekben létezett egy szükségszerűen opera után kiáltó művészi koncepció.

Kovalik Balázs munkája nyilván nem tartozik a rendező fő művei közé. Nem túlzottan ötletgazdag, a bábok mozgatása olykor megjelenése okán, remek ötlet volt. Mégsem működött. Ahhoz erőteljesebb személyes jelenlét kellene, a színpadot bejátszani tudó készség.

Summa: ez a derekas, sok tehetséget fölvonultató operai kezdeményezés végül is unalomba fulladt. Majd legközelebb.

VAJDA GERGELY: AZ ÓRIÁSCSECSEMŐ
(Budapest Bábszínház)

Déry Tibor színműve alapján. **VEZÉNYEL:** Vajda Gergely. **LÁTVÁNY:** Balla Margit, Horgas Péter. **ASSZISZTENS:** Bánky Eszter. **RENDEZŐ:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: ÉNEKESEK: Falusi Mariann, Lengyel Gábor, Bárány Péter, Rajk Judit. **BÁBSZÍNÉSZEK:** Czipott Gábor, Csák Zsolt, Csortán Erzsébet, Kemény István, Kenyeres Zsuzsa, Kovács Judit, Ruszt Judit, Simándi Anna. **ZENÉSZEK:** Ács Péter, Burget Péter, Götz Nándor, Gyöngyössy Zoltán, Horváth Balázs, B. Nagy Tünde.

Koltai Tamás

Nem hiszem el

■ PETER SHAFFER: AMADEUS ■

Már az is meglepő, hogy Shaffer affektált giccsét, amely a beavatottság érzetét hivatott fölkelteni a félművelt polgárban, és azzal hízeleg neki, hogy az alkotó zseni pszichéjébe nyer betekintést, egyáltalán bemutatják Kaposváron. Ha ezt háromnégy évvel ezelőtt megjósolják, nem hiszem el. (Miként a darab „szellőcskéi", a *venticellók* azt, hogy Salieri megmérgezte Mozartot.) Nemrég Komáromban és Szatmárnémetiben két kitűnő előadás megmutatta, hogyan lehet „ellenrendezni" az *Amadeus*t; palira venni a pipiskedő szerzőt, beinteni a konszolidált polgári öntetszelgésnek, fanyarul semlegesíteni a kiszámítottan megszólaltatott, az adott dramaturgiai összefüggésben hatásvadász Mozart-zenéket, amelyek ravaszul rásegítenek a szituációkra, és mellesleg tökéletesen lejátsszák a placcról a gyanútlan Shaffert. Valami hasonlót lehetett várni a szerb vendégrendezőtől, Rale Milenkovićtól is, aki több kaposvári stúdió-előadásban kivételes tanújelét adta eredeti tehetségének. Milenković rendezései, a *Leenane szépe,* a *Murlin Munro* és az értékelhető darab híján bámulatos vizuális kompozícióvá fejlesztett *Volt lelkek* életerős, nyers, vadul groteszk és a valóság brutalitása iránt irigylésre méltóan elfogult *kritikust* reveláltak. Amellett a színház eszközeit magas szinten birtokló abszolút profit, különleges képalkotó és rendteremtő fantáziával. Kijárt tehát neki – és megnyerően vad, polemikus személyiségének – a kaposvári nagy színpad. Talán nem épp a petyhüdt polgári *Amadeus*. Kár mütyürkét bízni a robusztus alkatra. Ha összetöri, az is legföljebb érdekes, ám nem nagy teljesítmény. De még csak össze sem törte. Megrendezte, ahogy kell, valamivel stilizáltabban és ironikusabban az előírtnál, kevesebb romantikus édelgéssel és több teátrális vitalitással – de lényegében szabályosan és meglehetősen érdektelenül. Még így is a darab történetének legjobb magyar előadása lett a két, határon túli produkció után – ez azonban Milenkovićtól és Kaposvártól kevés.

A félművelt, sznob középosztálynak hízelkedő *Amadeus*szal a másik gond az, hogy itt és most végképp időszerűtlen. Shaffer Salierijének lelki válsága abban áll, hogy sikeres, holott ő tehetséges szeretne lenni. Ez ma enyhén szólva atipikus. A mai Salieri fütyül rá, hogy tehetséges-e, neki épp az a becsvágya, hogy sikeres legyen. Shaffer Salierije tisztességet fogad az istennek a vágyott tehetség fejében; a mai Salieri bármit megfogad az ördögnek a vágyott siker fejében. Shaffer Salierije szenved a középszerűségtől, és ezáltal (no meg azért, mert ő legalább fölismeri Mozart zsenijét) némiképp túlemelkedik a középszerűségen; a mai Salieri a zsenitudattól szenved, vagy inkább szenveleg (főleg attól, hogy mások nem ismerik föl benne a zsenit), és ezáltal távol kerül a középszerűségtől is. Az „eredeti" Salieri legalább tisztában van vele, hogy a tehetség isteni adomány. Konfliktusának lényege a tévedés, miszerint ezt az adományt hitbuzgósággal és aszketizmussal kell kiérdemelnie,

Nagy Viktor (Mozart), Varga Zsuzsa (Konstanze) és Kovács Zsolt (Salieri)

Simarafotó

Varga Zsuzsa és Nagy Viktor

ami a konformista konfliktusa, s így inkább komikus, mint tragikus, de mindenesetre groteszk. Főként, hogy a másik póluson „az isten kegyeltje", a zseniális Mozart minden, csak nem erkölcsös, illedelmes vagy decens, vagyis maga a nonkonformizmus. Az egyik oldalon tehát egy „értékes művész" áll, aki alku tárgyának tekinti a tehetséget, hajlandó érte „erkölcsöt fogadni", sőt lemondani az élet élvezetéről; a másikon pedig egy *alkotóművész,* akinek eszébe sem jut a tehetséggel bíbelődni, alkudozni, pláne kufárkodni, ő egyszerűen tehetséges. Ez létező konfliktus, csak az a baj vele, hogy Shaffer rettentően komolyan veszi (talán mert a saját problémája), és ahelyett, hogy a konformista szatíráját írná meg, megírja a kétségbeesésében démonivá lett középszer tragédiáját. Az ő Salierijének az istenben való csalódásától előbb öngyötrővé, aztán intrikussá, végül (legalább lélekben) gyilkossá kell válnia, ami biztos út a melodrámához. Ez persze érthető, ha meggondoljuk, hogy maga Shaffer a közönség miatt, amelyhez szól (vö. pénztári bevétel), nem engedheti meg magának a nonkonformizmus luxusát. Sem Salierit, sem a „középszerű utókort" nem bánthatja meg túlságosan, mert esetleg nem találunk jegyet venni a darabjához, és nem visszük *sikerre*. Mozartról is be kell bizonyítania, hogy a nonkonform külsőségek alatt érző s legalább ijedtében hívő lélek lakik. Így lesz a darab végkicsengése tragipatetikus, amit csak egy következetes szatirikus látásmód billenthetne „helyre".

Milenković törekszik is a szatírára. A pedáns, pákosztos, édességmániás Salierihez a legváratlanabb pillanatokban betoppan az inasa (Tóth Eleonóra) és a szakácsa (Márton Eszter) egy-egy ruhadarabbal vagy süteményestállal, esetleg dagasztófazékkal fölszerelkezve. A két hírharang *„venticello"* (Fekete Katalin és Serf Egyed) afféle Bobcsinszkij–Dobcsinszkij párosként tülekszik, egy alkalommal, talán az utókor szellemét megtestesítve, fejjel lefelé lógnak az ablakkeretben. Ők illusztrálják a szóban forgó operaelőadásokat is, például a playback *Figaro*-kettőst vagy a kicenzúrázott néma balettbetétet. Ez szellemes stilizáció, bár néha következetlen, mert a virtuóz Konstanze-áriához (így, K-val) a *Szöktetés*ből mégiscsak meg kell jeleníteni Cavalieri kisasszonyt (Kecskés Krisztina), aki látványos playback-koloratúrákat produkál, s közben a háttérben megjelenik a (kaposvári) színházbelső tükörképe, sőt maga a nézőtér is földereng opálos fényben. Bizonyos zenéknél ez többször megismétlődik, ami ugyan hatásos és szép, de éppen azt az áhítatos illúziót kelti föl, amelyet az előadás más helyen le akar rombolni. Olyan mozzanat is akad, amely alulinformál a szituációról, például hiába érdekes *A varázsfuvola* bemutatójának stilizált plebejus sokasága, amely a végén a vállára emeli Mozartot, ha magáról az előadásról nem kapunk képet, és így a kevésbé beavatottaknak érthetetlen marad, miféle szabadkőműves-jelképeket reklamál rosszallóan Van Swieten báró (Csernák Árpád).

Az előadás viszonylag takarékosan bánik a zenével és a látványossággal, ami a javára válik. A képi egyszerűség és nagyvonalúság a produkció legfőbb erénye. Juraj Fabry kifeszített tüllökből könnyedén föl-le suhanó, áttetsző keretrendszert épített, amely hátrafelé párhuzamosan többször megismétli ugyanazt a képzelt architektúrát, azonos helyen – középen – kivágott, finoman díszített ajtókkal. Ez képes elegánsan fölidézni a palotabelső perspektíváját, miközben tetszés szerint szűkíti-bővíti a játékteret. Néhány exkluzív ízlésre valló bútor és Szűcs Edit választékos, tartózkodó előkelőségre utaló jelmezei – udvari, formalizált etikett egyfelől, nonkonform, de nem kirívó lazaság másfelől – megteremtik a látvány összehangolt, a rendezői elképzelésnek megfelelő harmóniáját. Beletartozik az összképbe az udvari slepp uniformizált, finomkodó, rokokó kellemkedéssel kivitelezett mozgása (Tóth Richárd), ahogy tömbszerűen zárt rendben, kötelező koreográfiával követik a császár váratlan helyváltoztatásait. Az elképzelés és a megvalósítás tökéletes, mindamellett úgy gondolom, hogy a kaposvári csapat (nem szívesen nevezném statisztériának) valahogy már túl van ezen a személytelen stilisztikai demonstráción. Az ő erejük épp a tömeg árnyaltabb, személyesebb, egyénségekre lebontott megjelenítésében rejlik. Az arcok és az arcok mögötti gondolatok láttatásában. Nem volnék meglepve, ha nem elégítené ki őket ez a tömegstilizációs ujjgyakorlat, és őszintén szólva engem sem elégít ki. Ezt máshol is láthatom. Kaposvár épp attól Kaposvár, hogy ott olyasmit láthatok, amit máshol nem. Tóth Géza és Karácsony Tamás is személyes szélsőségig tudná vinni a konvencionális udvari embereket, ha ilyen irányú fölkérést kapna.

Valójában két – némi jóindulattal négy – szereplőnek van esélye a karakterizálásra. Kovács Zsolt aszketikus, szigorú, intellektuális alkata jól illik Salieri, a tudós zeneszerző („compositor doctus") merev, kedélytelen, a szabályok dogmatizmusát maximum édességnyalakodással föloldó akadémikus művész portréjához. Látványos, ahogy a keretjáték tolókocsis, agg narrátorából monológ közben visszafiatalodik a virágzó férfikor valamiképp mégis öregesen skrupulózus Salierijévé – ezt a metamorfózist még egyszer megcsinálja, de másodszor már kevésbé érdekes –, és ebből fejleszti ki a későbbi intrikust. Kovács kivételes színész, pontosan kikeveri az irigykedő és gyűlölködő középszer kettősségét – érdekes, hogy a szíve mélyén titkolt, szinte atyai imádat az ifjú zseni iránt hidegen hagyja –, ám kevesebb színt, önreflexiót, a kivilágított nézőtér iránt érzett megvető fölényt érzékeltet, mint amennyit rendezői empátiával megmutathatna. Fölébred a gyanú, hogy Milenkovićot nem igazán érdekelte a zsenialitás után epekedő Salieri lelki háztartása, amit meg tudok érteni; ebben az esetben újra fölmerül a kérdés: akkor minek kellett megrendeznie?

A Mozartot játszó Nagy Viktorral az az aggály, ami a szerep összes alakítójával: hogyan lehet megmutatni az infantilizmusban a géniuszt? Nagy Viktor úgy dönt, hogy egymás után, úgyszólván időrendi sorrendben, ami nem a legjobb megoldás. Először látjuk az idiotisztikus vihogót, aki bakkecske módjára ugrándozik, utána a megkomolyodó tragikus művészt. De ez nem így működik; viszont hogy hogyan, arra nincs recept, és Nagy Viktor nem is talál. Mindenesetre nem látjuk a gyerekességben az átszellemültséget és viszont. Papíron jó ötletnek látszik, hogy Mozart nem imitálja, hogy zongorázik és vezényel – ha rosszul csinálja, akkor borzalmas, ismerjük a példát –, csak a zongora fölé emeli a karját, és a zene megszólal. De ez a Mozart-zene győzelme, nem a színészé, s ha az előbbiben akarok részesülni, koncertre megyek, nem színházba, vagy otthon fölteszem a lemezt. A színházban a színész virtuozitására vagyok kíváncsi; természetesen nem mint zongoristára vagy karmesterre, hanem mint a teljes belső habitusával, valamint gesztusrendszerével átlényegülő lélek- és testzsonglőrre. Ezt pedig a rendező nem játszhatja el a színész helyett.

Varga Zsuzsa közismerten remek karakterszínésznő, akinek a karaktere nagyon távol áll Konstanze Weber ártatlanul romlott, édesded, duzzogó kislányosságától; a Salierinek való provokatív fölkínálkozás jelenetében például távolról sem derül ki a fruskanaiva durva kettős játéka: a kurvoid nyíltságba rejtett megvetés. (És vajon mi okból ejtik a nevét franciásan, „konsztansz"-nak? Szándékosságot nem vélvén fölfedezni – ahhoz hangsúly kellene –, a nem tudásra gyanakszom.) Kocsis Pál fontoskodó művészbarát II. Józseféből nem eléggé jön ki a stupiditás iróniája, aminek csalhatatlan jele, hogy a közönség alig érzékeli a „na ja, mit lehet tenni?" ismételgetésének – zavart tanácstalanságból és tekintélyőrzésből származó – bornírt ürességét.

Az előadás végét a rendező játssza el, a zongorájának dőlve elhalálozott Mozart térbeli ellenpontján megjelenik egy copfos fiúcska árnyképe, lehet a kisfia, lehet egykori kisgyerek önmaga (ez szép és megható!), ezalatt az előtérben az újra elaggott, tolószékes Salieri felvágja az ütőerét (csorog a vér!), a *„venticellók"* pedig a levegőben hintázva nem hiszik el.

Tulajdonképpen nehezen is hihető, nem ez az átlagosan jó előadás, amelyet még ma is megirigyelhetne *bármelyik* magyarországi színház, hanem maga az *átlagosság,* amelybe Kaposvár az elmúlt egy-két évben fokozatosan belesüllyedt. Ezt a színházat harminc évig éppen az átlagból való kiemelkedés, az esztétikai különösséggel párosult szakmai elmélyedés tette páratlanná. Egy ideje azonban a csalhatatlan erózió jelei mutatkoznak, mindenekelőtt a „valamit akarás" hiányában, a műsorpolitikában, a rendezőválasztásban – szerencsére legkevésbé a társulat szakmai-etikai minőségében. Intő jel, hogy míg egészen a közelmúltig egyértelmű volt a mondanivaló és a megvalósítás optimális igénye, ami még a kevésbé sikerült előadásokat is félreismerhetetlenül „kaposvárivá" (értsd: élvezhetővé) tette, addig a legutóbbi szezonokban elszaporodtak az átgondolatlan, sikerületlen és ami rosszabb: fölösleges produkciók. Amelyekről nem lehetett tudni, miért mutatták be. Kaposváron ilyesmi korábban nem volt. Másfelől az igazi, nagy revelációk is hiányoztak. Úgy gondolom, a *Megbombáztuk Kaposvárt* óta (2000. október 13.) csak egyetlen akadt: az *Erdő.* Ez Kaposvártól kevés.

A kaposvári „csodának" már sokszor jósolták a végét, főleg a rosszindulatú szakmabeliek viselték el nehezen, hogy egy színház harminc évig folyamatosan képes megújulni, és nemcsak az élvonalban tud maradni, hanem bizonyos értelemben a *legjobb* is. Ez mindenekelőtt Babarczy Lászlónak köszönhető, aki Zsámbéki Gábor és vezető művészek Nemzeti Színházba való távozása (1978) után nemcsak fönntartotta a színvonalat, hanem Ascher Tamással együtt új aranykort teremtett. Babarczy érdemei vitathatatlanok; ha valaki, ő az, aki mint igazi színházteremtő minden elismerést megérdemel. A közeljövőben lejáró mandátumát azonban nem kívánja meghosszabbítani: úgy döntött, nem indul az esedékes igazgatói pályázaton. Döntése már csak azért is méltánylandó, mert ritka önismeretre vall. Úgy tetszik, kifáradt, kívülről is látható, hogy az utóbbi időben nem figyel oda eléggé a színházra; mi másnak tulajdoníthatnánk a hanyatlás jeleit, mint a vezetők gyakori abszenciájának? Más színház már régen szétesett volna a törődés hiányától; Kaposvárt még összetartja a falakba épült közösségi erő. De meddig?

Nyilvánvaló, hogy az igazgatóválasztás döntő lesz a Csiky Gergely Színház jövője szempontjából. Sajnos tagadhatatlan, hogy Babarczyhoz (vagy Ascherhez) hasonló formátumú, vezetésre alkalmas művészszemélyiségek nincsenek a láthatáron. Nemcsak Kaposváron, máshol se. És nemcsak tekintélyes, profi, az *anyaggal* – emberrel, pénzzel, működéssel – bánni tudó vezetőket kell találni, hanem olyanokat, akiknek agyuk is van, szellemi irányt is képesek kijelölni, és nem kevesebbre vállalkoznak, mint arra, hogy meghatározzák, *milyen színházra van szükség.* Ez épp Kaposváron, ahol a színház harminc évig a szó jó értelmében gondolkodást, életformát, társadalmi magatartást alakító, provokatív erkölcsi-esztétikai tényező volt, parancsolóbb, mint bárhol máshol. És nem lehet kibújni alóla azzal, hogy a mai megváltozott világ már mást kíván; lehet, hogy eszközeiben mást, de tartalmában nem. Épp a közelmúlt magyarországi ütközései – Kaposváron is – jelzik, hogy változatlanul szükség lenne az etika és az esztétika nevében fölforgató (szubverzív) színházra. Az országos és helyi otrombaságok nem egy jelensége lázíthatna joggal színházi válaszra. Lehet, hogy miként Hamlet mondja, „nagyon tűhegyre vennők, ha így vennők", de hát lehet-e nem *így vennie* egy tisztességes színháznak?

A jövendő vezetésnek (hogy kikből áll majd, nem tudni, egyelőre pletykákat, kombinációkat, s ami a legrosszabb: politikai mozgolódást érzékelni) nem lesz könnyű dolga; Babarczy goromba céltudatosságának bravúrja, amellyel furamód mégis kezelni tudta a színházidegen hatalmasságokat, csinovnyikokat, minden lében kanál pártpolitikusokat – ráadásul bármely érában –, és közben független bírt maradni, valószínűleg követhetetlen. A művészi koncepciót újra kell gondolni. Ascher katonás és nemzetközi elkötelezettségei folytán várhatóan egyre ritkább vendég lesz, és Mohácsi János öntörvényű színházán kívül mostanság nincs jelen Kaposváron markáns, átható színházi gesztus; Keszég Lászlótól várható még, hogy létrehozza a magáét, ha sikerülne visszatérnie korábbi Shakespeare- vagy Wedekind-rendezéseinek karakteréhez. Ráadásul Mohácsi mintha háttérbe szorulna; remélhetően csak az erejét tartalékolja. Biztató viszont, hogy van fiatal rendezőtehetség, méghozzá „saját nevelés": Kelemen József. Másfelől van, sajnos, fölhígulás is. És volt néhány méltatlan produkció.

Nehéz felelősség a kaposváriaké: a múlt kötelez. Aki ezen a színházon nőtt fel – merem állítani, hogy az ismert áttételeken keresztül a szakma és a közönség jelentős hányada –, nem adhatja alább. Ha akad, aki az ellenkezőjét állítja, akkor sem hiszem el.

PETER SHAFFER: AMADEUS
(Kaposvári Csíky Gergely Színház)

FORDÍTOTTA: Vajda Miklós. **DRAMATURG:** Spiró György. **DÍSZLET:** Juraj Fabry. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **ZENE:** Márkos Albert. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás. **KOREOGRÁFUS:** Tóth Richárd. **RENDEZTE:** Rale Milenković.
SZEREPLŐK: Kovács Zsolt, Nagy Viktor, Varga Zsuzsa, Kocsis Pál, Tóth Géza, Karácsony Tamás, Csernák Árpád, Ébl Helga, Serf Egyed, Tóth Béla, Tóth Eleonóra, Márton Eszter, Horváth Zita, Kecskés Krisztina, Kósa Béla, Cseszárik László, Fábián Zsolt, Szvath Tamás, Gothár Márton, Szabó Tímea, Pálffy Zsuzsanna, Kántor Anita, Kolompár Gitta, Hatvani Mónika, Horváth Eszter, Sebesi Tamás.

SZÁNTÓ JUDIT

Kétszer Galambos

■ SZÉP ERNŐ: ÁDÁMCSUTKA; MOLNÁR FERENC: AZ ÜVEGCIPŐ ■

MAJDNEM POSZTUMUSZ

Aki a kissé megtévesztő plakátra néz, első pillantásra azt hiheti, az ismeretlenségben lappangó posztumusz Szép Ernő-darab került elő, ami körülbelül olyan felfedezés volna, mint, mondjuk, egy eleddig rejtőzködő Csontváry-festménye. Aztán kiderül a turpisság: ez bizony „csak" adaptáció, melyet Galambos Péter rendező és Faragó Zsuzsa dramaturg készített Szép Ernő műveiből, elsősorban nyilvánvalóan a hasoncímű regényből. (A címadói lelemény tehát a szerzőé, de még így sem találom igazán gusztusosnak, bár a férfiklimaxra utaló metaforikus tartalmát kénytelen vagyok elismerni.)

Elöljáróban el kell ismerni: egész pörge Szép-darab született, bár az írónak nyilván megvolt rá az oka, hogy ne drámában, hanem epikában képzelje el. A konfliktus rokon a *Hermelin* című Szomory-darabéval: író hányódik a Nagy Nő (ott színésznő, itt társaságbeli dáma) és az édes pesti kislány között, csak ott heppiend, itt jószerével tragédia fejeli meg a cselekményt. Az *Ádámcsutka* mint darab többet tud Szép Ernőnél a dramaturgia újabb vívmányairól: ismeri a rövid vágásokban bonyolított, epikus karakterű szerkesztést, a jelenet közben láthatatlan partnerekkel való, a jelenet tartalmát kommentáló dialogizálást, illetve a jelenetekből való ki- és visszalépést, valamint a színpadkép szimultaneitásából eredő lehetőségeket; másfelől olykor hiányzik belőle Szép Ernő drámairói biztonsága, a cselekmény le-leáll a meditatív-bölcselkedő betétek kedvéért. (Zsül, a filozofikus nimolista egész alakja betétgyanús; nem ártott volna szervesebb kapcsolatba hozni az íróval, rá gyakorolt végzetes hatását érzékletesebben ábrázolni.) Azt gondolom továbbá, hogy Szép Ernő, ha drámában koncipiál, mellőzi az üstökösfinálét, amely túldimenzionálja, mintegy kozmikus méretekre tágítja az egyszerű, édesbús háromszögtörténetet.

Egészében az átdolgozók laboratóriumában mégis rokonszenvesen épkézláb, a stílus átmentésére is érzékenyen ügyelő, azaz helyenként autentikusan költői, helyenként finoman ironikus és kesernyésen önironikus adaptáció született, amely megérdemli, hogy az eredetiek után besorolódjék a Szép Ernő címszó alá. Nem csodálkoznék, ha más színházak is műsorukra tűznék; az *Ádámcsutka* egyik erénye, hogy levegős, azaz nyitott a többféle értelmezés előtt. Szívesen látnám például más színészi megközelítésekben is a darab egyik csúcspontját jelentő szakítási jelenetet az író és Iboly között, amely – hogy világirodalmi párhuzammal merjek előhozakodni – Valmont és Madame de Tourvel híres szakításának hatását mutatja. (Egy másik csúcspont – legalábbis a szövegben – a kávéházi jelenet, amelyben az író nagyvonalúan átengedi a szeretett *süßes Mädchen*t a derék bunkó hentes udvarlónak.)

Hirtling István (Író) és Pokorny Lia (Iboly) az Ádámcsutkában

Pyszny László felvétele

Galambos Péter nemcsak társadaptálóként, hanem tervezőként is aládolgozott a rendezőnek: jó ökonómiai érzékkel állította fel a stúdió szűk terében a maga szimultán színpadát, háló-, dolgozó- és gardróbszobával, kávéházzal, parkkal, hídpárkánnyal, vendéglőrészlettel, temetővel, színházi öltözővel, méghozzá anélkül, hogy a színpad merőben csak célszerűnek: zsúfoltnak vagy éppen rondának hatna; a színészek pedig illúziót keltőn s természetesen mozognak a játékterek között.

A tulajdonképpeni rendezés már vitathatóbb; a Szép Ernő-i fájdalom könnyed játékossága sokszor hiányzik belőle. (Itt a filozófiai monológok is ránehezednek a darab törékenyebb, kecsesebb vázára.) Szép Ernő dramaturgiájában többek között az a csodálatos, ahogyan látszólag csak a felszínt borzolja, és a meghosszabbítási lehetőségek, a súrolt mélységek közvetetten bomlanak elő; Galambos Péter azonban a kezdetektől és közvetlenül mélységekre törekszik, egyszerre játszatja a jeleneteket s azok bölcseleti summázatát; a játék utolsó harmadában pedig elharapóznak a szereplők halálvíziói, amelyeket a rendező nem annyira az anyaghoz illő frivol kokettériával lát. Szerencsére a két női szereplőt, Nagy Marit (Marion) és Pokorny Liát (Iboly) hagyja másként működni. Nagy Mari finoman az egész szerepet ironikus-önironikus idézőjelbe teszi, mintha Marionja, érezve a viszony megegyezéses konvencionalitását, nem annyira élné, mint inkább eljátszaná önmagát, Pokorny Lia pedig, aki Tóth Manciként annak idején reveláció volt, most sem okoz csalódást: sikerül elérnie, hogy miközben játéka üdén és jóízűen őszintének hat, egyszersmind a maga apró túlzásaival el is idegenítse a naivaattitűdöt.

Így – miközben Galkó Balázs (Férj), Bánfalvi Eszter (Maci), Solecki Janka (Jég Joli), Vajda Milán (Gyulus), Polgár Csaba (Józsi pincér) rendezői cifrázások nélkül becsületesen adhatják szerepük lényegét, Safranek Károly (Zsül) pedig, bár kissé halványan, de ugyancsak a szerephez híven hozza az enyhén intrikus ízű borongós-nihilista rezonőrt – Hirtling Istvánnak kell elvinnie a hátán az elnehezülő koncepciót. Ami azért paradoxon, mert amikor lehet, az alakítás jó, atmoszférája és jelentése van. Hirtling egyedi változatban formálja meg a sármos bohémet, akit meglep, és lassan hatalmába kerít a szerelem; Ibollyal való párjeleneteiben egészen a beteljesülésig játéka hibátlannak mondható – különösen a vendéglői és a temetői jelenetben nyújt Szép Ernő-i színészetet. Ezután már nem vonhatja ki magát a rendezői instrukciók alól, mint ahogy a rendezőnek is mentsége, hogy kénytelen hangulatilag elébe menni az adaptáló előírta kozmikus katasztrófafinálának. Így aztán a színész az utolsó jelenetekben már komolyan veszi, hogy a kedves lump hőssé stilizálta fel magát, és súlyosan meg van hatva önmagától; mindent elkövet, hogy a figura megérdemelje az ünnepélyes halált. Talán ha ezt a finálét a rendezés hangsúlyosabban ábrázolná rossz, macskajajos álomként, az előkészítést is könnyedebben kezelhetné.

Dallos István felvétele

Horváth Lajos Ottó (Sipos Lajos) és Pokorny Lia (Adél) Az üvegcipőben

HAMUPIPŐKE ÉS MORGÓ

Két nap múlva másodszor is volt alkalmam találkozni Galambos Péterrel: a Vidéki Színházi Fesztivál keretében a tatabányai Jászai Mari Színház hozta el Budapestre az általa rendezett Molnár-darabot, *Az üvegcipőt*. (A két szerző, mint tudjuk, kortárs: Szép Ernő hat évvel volt fiatalabb Molnárnál, és a Molnár halálát követő évben hunyt el.) Az előadás zajos közönségsikert aratott; a nézők értékelték a színpadainkon hiánycikknek számító ízléses szórakoztatást, érezhetően nem sokallták a vígjátékhoz napjainkban erősen túlméretezettnek tekinthető három és egynegyed órás időtartamot, amelyet magam határozottan hosszúnak éreztem; a produkció mindvégig ritmushibákkal küzdött, s időnként le is ült. Galambos Péter itt az *Ádámcsutkában* tapasztalt elnehezítés helyett a túlzsúfolás hibájába esik, mintha egyelőre nem tudna megbarátkozni a „kevesebb több volna" ősi bölcsességével; jószerével minden mondathoz önálló játékot rendel, fizikai cselekvések halmazával toldja meg a színpadi történéseket (lásd például a terítés és az ágyazás szertartásait), fölöslegesen terhelve a dráma ácsolatát.

Mindkét előadásban nagy adu a szöveg, egy-egy szuverén és utánozhatatlan írói világ párlata. Molnár Ferenc darabja sokadszorra is meglep frissességével, élet- és színpadképességével; *Az üvegcipő* hibátlan konstrukciójával, bájával és humorával, ironikus meseszerűségével és sztárformátumú színészekre komponált szerepeivel most is hajlékonyan simul a megvalósítók keze alá. Engem, nem tagadom, sokáig zavart a leereszkedőnek, ironikus helyett szarkasztikusnak érzett „cselcsihumor", amely főleg Irma és Viola kisasszony duettjében üli torát; alkalmaztam is a darabra Karinthynak *A Pál utcai fiúk*ra vonatkozó híres megjegyzését: „das ist doch süß, wie er die (»Kinder« helyett) Dienstmädchen kennt". Mára rájöttem, hogy ez is csak színpadi megközelítés kérdése, és Galambos meseszerű beállítása, Pokorny Lia jól felépített, emberszabásúvá stilizált alakítása megbékített: az úrilány Viola kisasszony sem okosabb a kis cselédlánynál (akit ugyan a rendezés, Adél, sőt Sípos úr gyámleányának feltüntetve, társadalmilag valamivel feljebb, cseléd helyett afféle bizonytalanabb státusú családtagnak pozicionál. Az, hogy Irma e koncepció értelmében még tegezi is Adélt, már kissé furcsának hat, de amúgy a megoldás még éppen belefér a rendezői szuverenitás tartományába).

Díszletét Galambos ezúttal is maga tervezte, ismét az *Ádámcsutkában* is alkalmazott szimultaneitás szellemében. (Ez alól csak a suta térhasználatú harmadik felvonás a kivétel.) Ekként – a szoba és a konyha mellett – harmadik színhelyként egy jól bejátszható udvari teret is létrehozott, habár az itt zajló jövés-menések, futkosások, a második felvonásban pedig az esküvővel kapcsolatos számtalan, sokszor önmagában szellemes, jellemző erejű játék – konyhai műveletek, tánc, zenélés, mulatozás – megannyi alkalom a játékidő elnyújtására, a ritmus megakasztására. Túl sok csillogási alkalmat kap egyébként az a csuda kis gyermekszereplő is, akinek elemi erejű, szoron-

gást nem ismerő játékkedvénél csak exhibicionizmusa a nagyobb (még a tapsrendben is bakugrásokkal, szökdécseléssel, kacér pillantásokkal folytatja alakítását).

A két főszereplő játéka eleve garanciája a jelentős sikernek. Pokorny Lia Irmája csupa gyereklányos bumfordiság, csupa habókos öngerjesztés, csupa lehengerlő, erőszakos vehemencia; és itt is, akár az *Ádámcsutkában*, kitűnik azzal a sajátosságával, hogy a megejtő természetességet egyesíti a csöppnyi groteszk elidegenítéssel. Csak annak, aki a két előadást rövid időn belül látja egymás után, tűnik föl, hogy mindeközben eszközei a kelleténél hasonlóbbak; talán nem kellene szakmányban csupa édes kislányfigurával elhalmozni, mielőtt még az egyéni ízek modorrá dermednének.

Horváth Lajos Ottót nem találja telibe Sípos úr szerepe, ő lágyabb, líraibb alkat a morc bútorművésznél, de túl azon, hogy becsülettel megharcol a figuráért, még előnyt is csihol ki a diszkrepanciából; olyan, a felszínen pattogó, rabiátuskodó macsó szerepjátszót alakít, akiben valójában gyenge az ellenállás, és elég hamar megadja magát a két, érte versengő erőszakos nő közül először az egyiknek, aztán a másiknak. Sípos úr – akárki meglátja – műmacsóból a legjobb úton van a papucsférj szerepe felé.

A korábban jelzett nyílt színi tapsot az Adélt alakító Csarnóy Zsuzsa kapja, ami arra utal, hogy a nézői tetszésnyilvánítást is jobb értéke szerint megítélni. A színésznő minden természetesség, spontaneitás és bensőség híján, illúziót keltő megjelenésére is támaszkodva, rutinnal és technikával testesít meg pózokat, többnyire a kardos menyecske hálás szerepsablonjait (a nyílt színi taps az esküvői botrány utáni energikus rendteremtést honorálja), és ezzel elég pregnáns ellentmondásba kerül a két főszereplő játékstílusával. Partnerének, a Császár urat játszó Debreczeny Csabának egyelőre még mindig legfőbb attribútuma az, hogy jóképű, a többit ő is rutinnal igyekszik pótolni, bár ebben Csarnóy Zsuzsának sokkal nagyobb technikája van; viszont az esküvői felvonás elején nyújtott artistaszáma a zuhanással s a magával rántott ablakkerettel igazán figyelemreméltó. (Kár, hogy a kitépett ablak motívumát Galambos visszahozza slusszpoénnak: ekkor Sípos úr tépi ki helyéből a rendőrségi ajtót, de másodszorra az ötlet már nem csattan.)

A többiek helyükön vannak, anélkül, hogy különösebb figyelmet igényelnének. Figyelmet érdemel viszont a rendőrtanácsos úr szerepének sajátos rendezői kitágítása: ő az esküvői vendégek között is ott van, s meglehetős felhevülten forgatja meg Adélkát, hogy aztán a rendőrségen is megjelenjen, s a kezdeti merev inkognitót a végén csevegő haverkodásba oldja. Safranek Károly mindkét inkarnációban feledhető.

Egészében a „Galambos-szezon" nem hagy hátra rossz benyomásokat. Igaz, az *Ádámcsutka* elsősorban adaptálói teljesítményként marad emlékezetes, és *Az üvegcipő* sem hibátlan előadás, de úgy tűnik, Galambos a rendezői színház konzervatívabb válfajának képviselőjeként színvonalas közönségbarát szórakoztató színházat csinál, és ennek nagyon is megvan a helye színházi térképünkön.

SZÉP ERNŐ: ÁDÁMCSUTKA
(Új Színház)

Szép Ernő művei alapján színpadra alkalmazta Galambos Péter és Faragó Zsuzsa. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **MOZGÁS:** Péntek Kata. **ZONGORA:** Zádori László. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Hajdinák Judit. **DÍSZLET-RENDEZÉS:** Galambos Péter. **SZEREPLŐK:** Hirtling István, Pokorny Lia, Nagy Mari, Vajda Milán e. h., Galkó Balázs, Safranek Károly m. v., Bánfalvi Eszter, Polgár Csaba, Solecki Janka.

MOLNÁR FERENC: AZ ÜVEGCIPŐ
(tatabányai Jászai Mari Színház)

JELMEZ: Kárpáti Enikő. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **ASSZISZTENS:** Gábor Anna, Gyulay Eszter. **DÍSZLET-RENDEZÉS:** Galambos Péter. **SZEREPLŐK:** Horváth Lajos Ottó, Pokorny Lia, Csarnóy Zsuzsa, Debreczeny Csaba, Vlahovics Edit, Safranek Károly, Domokos László, Mészáros Sára, Parti Nóra, Réti Iringó, Maróti Attila, Török Ferenc, Kullai Zoltán, Oláh Dániel.

A kritika a november 27-i Thália színházi előadás alapján készült, amelyre a Vidéki Színházak Fesztiválján került sor.

ZAPPE LÁSZLÓ

Csapdák a nézőnek

■ HAMVAI KORNÉL: KITTY FLYNN ■

A recenzens bonyolult helyzetben van. Mint rendesen, ha arra szánja el magát, hogy krimiről mondjon véleményt. Nem illendő ugyanis elárulni a poénokat. Sem azt, ki a gyilkos, sem azt, miképpen hajtja végre tettét. A helyzetet súlyosbítja, ha a csattanó nemcsak az, hogy kiből lesz gyilkos a történet végére, de az is, hogy kiderül: az alaphelyzet sem egészen az, aminek kezdetben látszott. Ezúttal például már a színház szórólapja is az orrunkra köti, hogy az 1870-es évek szenzációs bostoni bankrablásának két tettese érkezik egy londoni szállodába, ahol mindketten első látásra beleszeretnek a szobalányba, Kitty Flynnbe. Ami persze szó szerint igaz, ha úgy értjük, hogy a néző elsőre úgy látja. De lehet, máris többet mondtam az illendőnél.

Pedig Hamvai Kornél igazán tüzetes elemzésre méltó történetet talált ki, amelyet körülményes lenne alapos vizsgálat, gondos mérlegelés, szóval részletes ismertetés nélkül, csak úgy a levegőbe elemezgetni. Igaz, az említett szórólapot akár fölmentésnek is vélhetném a titoktartás kötelezettsége alól, hiszen az tulajdonképpen mindent előre elmesél. Csak éppen cselesen. A gyanútlan, illetve előítéleteitől megvezetett néző nem azt olvassa ki belőle, amit igazából jelent. Az előadás után olvasva persze mindaz valóban világos lesz, ami az előadás előtt csak annak látszott. A tüzetes elemzés feladata éppen az volna, hogy kimutassa a kétértelműségek ravasz csapdáit, hogy elmondja, mit is rejtett el a szerző a felszínes igazságok alatt. Például mit jelent az: „Minél ártatlanabb valaki, annál nagyobb bajba kerül. És a vége nagyon szomorú, egyedül a gonosz nem jár pórul, és a nyomozó örülhet egy szögnek meg egy bojtos zsinórnak."

Természetesen nem árulhatom el, ki a leginkább ártatlan, ki a gonosz, és mit mozgat a bojtos zsinór. Annyi azonban talán a fenti szövegből is kiolvasható, hogy ez a külsőleg jellegzetesen XIX. századi bűnügyi történet igazi XX. századi módon

Schiller Kata felvétele

Vallai Péter (Adam Wirth) és Buza Tímea (Kitty Flynn)

van visszájára fordítva. És abban már egészen XXI. századi, hogy a kifordítást nem követi holmi erkölcsi ítélet. Se megrendülés, se kiábrándulás, se fájdalom. A szomorú vég tulajdonképpen kedélyes, a gonosz diadala a jól végzett munka, a magas fokú intelligencia, az emberismeret és a bátor kockázatvállalás méltó jutalma. Erkölcsi rend pedig, amelynek nevében elítélhető volna, nem létezik. S annyit talán elárulhatok a szórólapon túl is, hogy ebben a történetben nincs ártatlan, csak ártatlanabb, mármint a többiekhez képest, s ez önmagában is eléggé súlyos vétek. Itt a főbűn az ostobaság, és a legfőbb erény az okosság. A tisztesség nem játszik szerepet, hogy netán az okossággal párosulhatna, föl sem merül. Testi-lelki jólét van itt, erkölcsi renyheség tompít le, nyel el minden súlyosabb következményt. A szomorú vég éppoly keserűen, cinikusan derűs, mint egy százesztendős francia vígjáték boldog kibontakozása.

Novák Eszter rendezése szakszerűen, módszeresen felépíti ezt az értékek és ítéletek nélküli világot, és éppen annyira veszi komolyan, amennyire a mű megérdemli. Igazodik a műfaji megjelöléshez: szerelmes bulvárkrimi két felvonásban. S ezt csak annyiban leplezi le, amennyiben a szöveg is ezt teszi. Megmutatja az amoralitást, és szórakoztatásunkra fordítja. Csak annyi a keserűség ebben a tragikus végű történetben is, amennyi a limonádé feljavításához kelletik. Khell Zsolt éppoly lepusztult szállodát ábrázol, amilyen a benne élők erkölcse. Zeke Edit ruhái szintúgy a talmi eleganciát hozzák színre.

A színészi játékot megint csak körülményes volna igazán jellemezni anélkül, hogy elárulnám a játszott alakok jellemének titkát, illetve valóságos szerepüket a történetben. A címszereplő Buza Tímeáról például csak annyit merek elmondani, hogy mihelyt színpadra lép, rácáfol minden várakozásomra arról a szállodai mindeneslányról, akibe a darab valamennyi férfi szereplője szerelmes. A történet aztán őt és az ő kiválasztását igazolja. Szegedi Erika és Tahi Tóth László rutinja jól hasznosul a szállodatulajdonos és orgazda, valamint az igazgató szerepében, igaz, nekik nincs semmiféle titkuk: mondhatni, kérkednek szétkorhadt jellemükkel, sohasem volt erkölcseikkel. A nyílt szókimondás szinte fölmentést is ad nekik. Büntetésül azért megérdemlik egymást. Hogy megkapják-e, azt persze megint csak nem árulhatom el. Titokzatos vágyakat leplező vénkisasszonyt játszik viszont el kitűnően Venczel Vera a tulajdonosnő húgának szerepében, akiről ugyan minden kiderül azonkívül, hogy mit keres ebben a történetben. Leszámítva persze, hogy olykor dramaturgiai kellék: kell az alaphelyzet fölvázolásához, meg egyszer ahhoz, hogy a nővérét eltávolítsák a színről. A különben ördögi logikával dolgozó szerző őt elfelejtette a cselekménybe is beilleszteni. Hogy a Scotland Yard nyomozójának szerepét Harkányi Endrére bízták, az magáért beszél, ezért őt fölösleges jellemeznem. A szerelmes londinerről és feltalálóról viszont nagy tapintatlanság lenne az előadással nem ismerős olvasó számára többet mondani, mint hogy Tóth Attila jól megfelel a szerepben. A két, Amerikából jött kasszafúróról pedig végképp vétek volna bármit elfecsegni. Legfeljebb találós kérdésként merem megfogalmazni: próbálják meg kitalálni, vajon Vallai Péter és Kaszás Gergő közül melyik játssza a pengeéles értelmű, szenvtelenül és merészen számító igazi nagy játékost, és melyik a tartását vesztett, mindössze ügyes kezű alkoholistát. Azaz melyik állít csapdát a másiknak, és melyik sétál gyanútlanul bele. Akár kitalálják, akár nem, az eredményt érdemes ellenőrizni.

HAMVAI KORNÉL:
KITTY FLYNN (Pesti Színház)

DALSZÖVEG: Varró Dániel. **ZENE:** Lázár Zsigmond. **JELMEZ:** Zeke Edit. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **RENDEZŐ:** Novák Eszter.

SZEREPLŐK: Buza Tímea, Szegedi Erika, Venczel Vera, Vallai Péter, Kaszás Gergő, Harkányi Endre, Tahi Tóth László, Tóth Attila.

URBÁN BALÁZS

Tévutakon

■ NÉMETH ÁKOS: AUTÓTOLVAJOK ■

Prológus és epilógus keretezi Németh Ákos kétrészes, ám a nyíregyházi ősbemutatón három felvonásban eljátszott darabját. Előbbi két, jogosítvány nélkül autólopással kísérletező fiatalember groteszk dialógusa, utóbbi egy fiatal lány fájdalmas, lírai színekkel át-itatott monológja. Jelzi ama két irányt, melyek felé a szerző határozottan elindulhatott volna, vagy amelyek ötvözésével próbálkozhatott volna. Ám a kettő közti, eltérő megközelítéseket választó, más-más hangnemben megszólaló, nagyon vegyes színvonalon megírt ötvenkét jelenet nem váltja be a reményeket.

A történet középpontjában három mai, kallódó fiatal áll: a húszévesen a második osztályt végző, érzékeny, de érzelmeit leplezni próbáló Áron, a narkótól elszakadni képtelen, magát lopásokból fenntartó Lacika, és a szülők nélkül felnőtt, gyerekét egyedül nevelő (bár inkább nem nevelő), mindent kipróbáló, de szíve mélyén hamisítatlan polgári boldogságra vágyó Móni. Áron és Móni a lány állítólagos nagynénjének, Ildikónak a gyorsétermében dolgozik, idejük nagy részét bulik, zűrök, kisebb-nagyobb stiklik teszik ki. A két fiú a pénzt leginkább autók feltörésével, ritkábban eltulajdonításával szerzi meg. Maga a gyorsétterem sem a béke színtere: itt üt ugyanis tanyát Ildikó szeretője, Dal, a maffiavezér. Móni imádott nagyanyja halála után úgy dönt, megkeresi sosem látott, a tengerentúlon élő anyját (nem tudván, hogy mindez csak mese, s anyja valójában Ildikó). Hogy pénzt szerezzen, eladja a fiúknak Dal kocsiját. Mire a két srác észbe kap, nemcsak a rendőrség van nyomukban, hanem a maffia is, élén a könyörtelen „problémamegoldóval", Brünn-nel. Egyértelműnek tűnő összecsapásuk azonban váratlanul és valószínűtlenül a fiatalok győzelmével végződik. Ám Móni epilógusként elhangzó monológja nyilvánvalóvá teszi: a happy end csak látszat, a megszerzett pénz nem hozza rendbe az elfuserált életeket.

Németh Ákos darabja meglepő módon ott a legjobb, legerőteljesebb, ahol komolyan veszi magát; amikor mai közérzetdrámaként hitelesen tud arról szólni, hogy a két, jobb sorsra érdemes fiatal, Móni és Áron hogyan teszi tönkre az életét. Kettejük jelenetei – melyek a szemérmes közeledés, a hamis önérzetből fakadó elutasítás, a sete-suta egymásra találás árnyalataiból épülnek – helyenként fájdalmasan szépek, erőteljesek. Mivel ők a mű központi szereplői, szólhatna a darab kettejük személyes drámájáról, fájdalmas vergődéséről – ám a cselekmény során ez mellékszállá válik. Németh Ákos komédiát próbált formálni az anyagból. A cél azonban feltehetően inkább egy vérfagyasztó módon groteszk, morbid, torz társadalmi folyamatokat ironikusan láttató, a komor, tragikumba hajló színektől sem mentes vígjáték konstruálása lehetett. Az a groteszk hangvétel, melyet a prológus megpendít, mintha nem állna kézre a szerzőnek. A humor a történet előrehaladtával mindinkább öncélú viccelődéssé válik. Nem sikerül a társadalmat behálózó maffiarendszert sajátos görbe tükörben megmutatni; szakállas viccek, lapos poénok követik egymást. A maffia ábrázolása inkább parodisztikus – de nem úgy, mint például a Tarantino-filmekben, ahol a többértelmű kegyetlenség hatása kap mélyen ironikus értelmet. Az *Autótolvajok*ban a maffiózók *par excellence* idiótáknak tűnnek, ami

Honti György (Brünn), Takács Katalin (Ildikó) és Avass Attila (Dal)

Csutkai Csaba felvételei

Chován Gábor (Áron) és Kokics Péter (Lacika)

viszont a történet súlyát veszi el. (A végső leszámoláskor például Brünn a maffia pénzét ellopó, őt durván megalázó Lacika helyett előbb az idegesítően fütyörésző Dalba enged egy sorozatot, majd a korrupt rendőrt lövi le, s mivel az eredeti célpontra már nem maradt golyója, futni hagyja a fiút.) Nem pusztán a maffiózók válnak ezáltal nevetségessé, hiteltelenné, de a velük szembekerülő fiatalok is – hiszen ha valaki az egyik jelenetben egyértelműen bohózati figuraként viselkedik, azt nehéz a másikban komolyan venni. A második részben pedig teljesen felesleges figurák és kimódolt helyzetek bukkannak fel: a pap és a Törékeny idős hölgy jelenetei (például a cukor gyanánt elfogyasztott kábítószerről szóló) leginkább egy gyenge kabaréba illenének, s hasonlóképp nevetségessé válik Móni és Brünn (feltehetően nem annak szánt, talán épp „ellenpontként" a szövegbe került) szado-mazo jelenete is. Ekkorra már a dráma végképp tétjét veszti, Móni epilógusa mintha egy más darabból hangzana el.

Nyíregyházán Szákás Tóth Péter állította színre az *Autótolvajok*at. Szákást eddigi munkáinak többsége a darabot pontosan olvasó, biztos kezű, határozott játékmesternek mutatja. Rendezései többnyire erősen kötődnek az alapműhöz, nem tartalmaznak látványos, egyéni értelmezéseket, de soha nem zűrzavarosak, szétfolyóak, értelmezetlenek. Abban a színházi kultúrában, melyben többnyire szabad idejüket töltő színészek vagy szakmailag alkalmatlan emberek vállalnak játékmesteri feladatokat, azok jó része pedig, akik szakmailag alkalmasak volnának (pontosabban: akik erre volnának alkalmasak), gyakran téved a rendezői önmegvalósítás és az eredeti koncepcióalkotás talán túlzott önbizalomról tanúskodó tévútjára, a magam részéről ezt a rendezői képességet és mentalitást feltétlenül komoly erénynek tartom. Mégis, ezúttal talán szerencsésebb lett volna, ha olyan rendező nyúl a szöveghez, aki kritikusabban tud közelíteni hozzá, aki akár komoly dramaturgiai beavatkozásokat is alkalmazva nem hagyja a szöveg terméketlen eklektikáját érvényesülni, s aki képes elvinni a történetet valamilyen irányba (akár egy valóban megrendítő közérzetdráma, akár egy vérfagyasztó, groteszk tragikomédia felé).

Szákás pontos, megbízható, jó ritmusú rendezése azonban hagyja érvényesülni a szöveget, következésképpen annak hibáit, problémáit is. Megtesz mindent, ami komolyabb változtatás, súlyosabb beavatkozás nélkül megtehető a szöveg feszesebbé, erőteljesebbé tételéért: óvatosan húz, gyorsan pergeti a jeleneteket, jól megválasztott helyeken fékezi a tempót, és tartatja ki a dialógusokat, jól adagolja az akusztikus és vizuális hatáselemeket, Huszthy Edittel pedig variábilis, jól mozgatható, egyes térelemeit egyszerű vizuális jelekkel az autógarázshoz kapcsoló díszletet terveztet. Kétségtelenül erősebb lesz így az atmoszféra, pörögnek a jelenetek, de a megfelelő pontokon súlyosabbá válnak a csendek is. Ám a szöveg alapproblémáját mindez nem oldja meg: ami a drámában csak lapos viccelődés, az a színpadon is az marad, ami ott nem vehető komolyan, az az előadásban sem válik azzá. Így a kezdetben feszesnek, intenzívnek tűnő produkció fokozatosan leül, a harmadik felvonásra pedig (ahol maga a szöveg is a leggyengébb) már csaknem érdektelenné válik.

A színészek általában a szöveg kínálta lehetőségekkel próbálnak élni. A mellékszerepeket így általában karikírozzák. Leginkább a Brünnt játszó Honti György találja meg az egyensúlyt, ő tud a legtöbb jelenetben egyszerre félelmetes és nevetséges lenni. Hasonlóval próbálkozik a korrupt rendőrt alakító Sás Péter is – amíg a szöveg engedi –, többnyire sikerrel. Avass Attila viszont még a megírthoz képest is túlkarikírozza Dal figuráját. Takács Katalin (Ildikó) élni tud azzal a lehetőséggel, hogy a történet fősodrától kissé távolabb pontosan felépítheti a kapuzárási pánikot megélő, egoista szépasszony alakját. Az idős orvost játszó Bárány Frigyes az első jelenetekben érdekes portrét mutat fel – kár, hogy az író a későbbiekben gyakorlatilag megfeledkezik a figuráról. Halmágyi Sándor, Szabó Tünde és Kövér Judit pedig tehetetlen: ezeknek a teljesen funkciótlan szerepeknek semmilyen színészi igyekezet nem adhat tartalmat.

A három főszereplő közül főként Kokics Péter karikírozza szerepét; Lacika inkább markírozott típusként, hús-vér emberként van jelen. Igaz, hármójuk közül az ő szerepe vehető a legkevésbé komolyan; a komikus hatáskeltés – egyébként általában jól alkalmazott – eszközeit jobbára a szöveg indukálja, ám éppen ezért is tanulságos az, hogy a kezdetben mulatságos és szánalomra méltó figura az utolsó részre „kifullad", Lacika alakja (a másik két főszereplőével ellentétben) minden színészi erőfeszítés ellenére érdektelenné válik. Chován Gábor alakítása egyszerre emeli ki Áron érzékenységét és érzéketlenségét: hihetővé teszi a fiú Móni iránti, rejteni próbált érzelmeit, a lányhoz való szemérmes ragaszkodását, de jól mutatja amorális sodródását is. Érezteti: hármójuk közül ennek a srácnak lehet leginkább jövője. Wéber Kata erőteljes színpadi jelenléttel, relatíve szűk skálán, partnereihez képest kevesebb eszközzel, de igen szuggesztíven játssza Mónit. Az öntörvényű, érzelmei és ösztönei által vezérelt, örökös csalódásra ítélt lány szerepét az első részben nagyon pontosan építi, később azonban a logikai bukfenceknek, a szado-mazo jeleneteknek köszönhetően az ív megtörik. A fájdalmas iróniájú utolsó monológot a színésznő ismét természetes egyszerűséggel, szuggesztív erővel mondja el – nem az ő hibája, hogy ekkorra már a szereplők sorsa teljesen hidegen hagy.

NÉMETH ÁKOS: AUTÓTOLVAJOK (Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

DRAMATURG: Kovács Kristóf. **DÍSZLET:** Huszthy Edit. **JELMEZ:** Kovács Yvett. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Gryllus Samu. **ASSZISZTENS:** Nagy Erzsébet. **RENDEZŐ:** Szákás Tóth Péter.

SZEREPLŐK: Takács Katalin, Avass Attila, Honti György, Wéber Kata, Chován Gábor, Kokics Péter, Bárány Frigyes, Halmágyi Sándor, Szabó Tünde, Sás Péter, Kövér Judit.

Kovács Dezső

A ló kérdez

■ TOLSZTOJ–ROZOVSZKIJ: LEGENDA A LÓRÓL ■

Tolsztoj és Holsztomer. Szívet sajdító a történet, melyet a gróf mesél, és még inkább szívbe markoló a zenés játék, amellyel a Vígszínház kedveskedik a törzsközönségének. Már-már túlcsordulnak az érzelmeink, akár pityereghetnénk is egyet, ha nem szégyellnénk az ilyesmit nyilvános helyen, így hát unatkozunk, de csak picinykét, egészen kevéskét.

Mit bír el egy metafora?

Ezzel majdnem azt kérdeztem: mit bír el egy ló?

Mindent, de mindent, különösen, ha derék igavonó, mint a *Holsztomer* meséjében, akit világra szülnek, megedzik, mint az acélt, fölszerszámozzák cifra istrángokkal, megkeresheti a maga kancáját is, aztán kiherélik, ahogy kell, hogy csak bámul utána az üres semmibe. De mindenbe bele lehet törődni, még az üres semmittevésbe is; jó sokáig gyötrik aztán a barmot, agyagba döngölik, mint vénülő ifjak deresedő elődeiket, elverik néhányszor, *mint szódás a lovát,* végül levágják, mint a semmirekellő, mihaszna lovacskákat szokták, hogy virslit csináljanak belőlük.

Lósors? *Sors bona, nihil aliud.*

A ló is ember. Mit sem tudunk persze arról a magunk magas tudományával, hogy is nézhet ki mindez a másik oldalról, amonnan, a felcsatolt szemellenzők mögül.

Szép metafora, gazdag metafora. Annyira gazdag, hogy már-már szétfeszíti az ember gyerekének kebelét. Akkor aztán jön a baj, elég megálljt parancsolni a fránya érzelmeknek.

A Vígben az irodalmi metafora kibontásának zenés mutációját látjuk. Jurij Rjasencev verseire, Szergej Vetkin zenéjére, Mark Rozovszkij adaptációja nyomán megelevenedik és előüget egy egész lóvilág. Szilaj csikóménes hullámzik körbe-körbe. Feszes ütemre vágtáznak elő a szilaj paripák, a lómustrakor meg, mikor a sárga csizmás herceg hátast választ magának, igazán szép lóparódiát láthatunk Kolovratnik Krisztiántól. Csuda mulatságos, ahogy egy öntudatos *lóci* duzzogva átvonaglik a színen. Szeriőz koreográfia, rituális pataemelgetés, hogy válaszolhasson neki a paripacsapat földübörgő szólama. Sztepptánc patazenére, döndülnek, dübö-

Garas Dezső (Holsztomer)

Schiller Kata felvétele

rögnek a deszkák, lótömegek hullámzanak, és lószólók zöttyentik magába a megszeppent publikumot. A színpad megszüntetve-megőrizve egy egész lóuniverzumot mutat: szalmaboglyából kibomló alakokat, háncscsomókból fölcsapódó tüzes paripasörényeket, fölcsapott-fölcsapódó lófarkakat. Én meg már menet közben érzem, nem leszek képes visszagyömöszölni az előtolakvó nemes veretű mondatokat, akkor aztán *holttestemen át fújó paripák száguldjanak a kivívott diadalra,* s még egy szót se szóltam az elsettenkedő öreg gebéről, Foltosról, aki úgy, de úgy tud nézni azokkal a nagy, hűséges lószemeivel.

Nem jó sors a lósors, na.

A Jasznaja Poljana-i udvarházban, hátul, a kvaszfőző épületek mögött a muzsikinges grófnak volt alkalma behatóan megfigyelni a lovacskák, a fák s egyéb élőlények természetét, életét, halálát. Az utóbbiról egyenesen arra a megállapításra jutott, hogy „a fa békésen hal meg, becsülettel és szépen, mert nem hazudik, nem gyötrődik, nem fél, nem siránkozik". (Levél A. Tolsztajához, 1858.) S bár a *Holsztomer* meséjét ajándékba kapta, azonmód papírra is vetette, aztán évtizedekig szöszölt rajta, s még akkor se volt teljesen megelégedve az opusszal. Elég merész vállalkozás lehetett hát Mark Rozovszkijtól a kisregényt zenés játékká adaptálni a másság embert (lovat?) próbáló hatalmáról, a tulajdonlás és a természettől kapott végtelen szabadság dichotómiájáról.

Van-e alázatosabb formátumos színész, aki ezt az egész bonyolult konglomerátumot meg tudná testesíteni, mint Garas Dezső? Aligha. S van-e együttes, amely e nagyszabású létfilozófiai víziót ilyen egységben, ilyen profizmussal el tudná játszani, táncolni, át tudná lelkesíteni? Alig hihető. Mert itt mindenki s minden a helyén, példának okáért a színpadot beborító és igen jól hasznosítható háncstömeg (díszlet: Khell Csörsz), bele lehet bújni, kazalba lehet hányni, odébb lehet villázni peckes favillákkal (mostanság a színpadra hányt-szórt-rakott-halmozott anyagok és tömegek odébb takarítása dívik, mint egykor a pancsolás), s belefeledkezhetünk Horgas Ádám igen feszes és leleményes koreográfiájába is, az Atlantis Színház táncosainak profizmusába, aztán a színészi összjátékba, Hegedűs D. Géza laza, öntudatos hercegének perfekt eleganciájába, Igó Éva hercegi szeretőjének tündökletes nevetésébe, Gyuriska János humorába, Borbiczki Ferenc tábornokának mackós dörmögésébe, Rajhona Ádám főlovászának kéjes kegyetlenségébe. És akkor ideje végre szólni a meséhez simuló, fülbemászó muzsikáról meg a Sztevanovity Dusán átültette snájdig dalszövegekről is, amelyekben csak botor kukacoskodók kereshetnek filozófiai dimenziókat vagy settenkedő kételyt. A társulat nagy része egyébként is pompásan veszi a zenei akadályokat, Kútvölgyi Erzsébet éneke belőlem már-már előhívta az egykori slágert, a *Kenyérdal*t, ami majdnem ugyanígy, majdnem ugyanennyire volt szívbe markoló valamikor réges-régen.

Marton László rendezéséről leginkább valami köszönetfélét illene mondanom, mert Lev Nyikolajevics meséje Adyhoz igazított, újra, akitől, jól tudjuk, egyszer úgyis *minden ellovan.*

Csak a ló kérdez szelíden: „Hát mi lesz ebből, tekintetes úr?"

LEV TOSZTOJ: LEGENDA A LÓRÓL
(Vígszínház)

Mark Rozovszkij színműve Lev Tolsztoj *Holsztomer* című elbeszélése alapján, két felvonásban. **VERSEK:** Jurij Rjasencev. **ZENE:** Mark Rozovszkij és Szergej Vetkin. **FORDÍTOTTA:** Gálvölgyi Judit. **DALSZÖVEG:** Sztevanovity Dusán. **KOREOGRÁFIA:** Horgas Ádám. **DÍSZLET:** Khell Csörsz. **JELMEZ:** Jánoskuti Márta. **ZENEI VEZETŐ:** Rossa László. **DRAMATURG:** Radnóti Zsuzsa. **RENDEZTE:** Marton László.

SZEREPLŐK: Garas Dezső, Hegedűs D. Géza, Kútvölgy Erzsébet, Igó Éva, Kolovratnik Krisztián, Gyuriska János, Borbiczki Ferenc, Rajhona Ádám, Pindroch Csaba, Atlantis Színház, Vujicsics és Sündörgő Együttes.

A Katona József Színház a Kamrában előszeretettel tűz műsorára úgynevezett csoportdrámákat, amelyek azonos foglalkozású/státusú szereplők zárt közösségén keresztül „vízcseppben a tengerként" mutatnak általánosabb irányok felé; az Elnöknők *és a* Top Dogs *most is műsoron van, és róluk is elmondható, hogy a sikert igazából az előadás és kevésbé az adott színdarab aratja – úgy látszik, az ilyen típusú művek nagyon kedveznek a társulatnak, amely kiválóan tudja összehangolni a kiugró egyéni teljesítményeket az összecsiszolt, harmonikus együttes játékkal.*

Hasonlónak és ugyancsak sikeresnek ígérkezik a *King Kong lányai* is, amely igencsak átlagos műve a drámaíróként jó nevű apa, Martin Walser *(Tölgyek és nyulak)* hasonló babérokra törő Theresia lányának. Az aggok házabeli kis közösségnek és három egzaltált gondozónőjüknek tizenhárom jelenetbe szedett életkivágása afféle kegyetlen színházi próbálkozásnak tekinthető: alapszinten drasztikus és szenzációhajhász naturalizmussal ábrázolja az idős ápoltakat és viselt dolgaikat, de ugyanakkor szürreális-abszurd színezetével el is emeli az ábrázolást a valóságtól; tetőfokára ez az elidegenítés akkor hág, amikor a miliő a többé-kevésbé normális Rolfie-t, az *outsider*t is magába szippantja, Galy Gayként „átszereli", és elpusztítja. Metaforikus síkra a dráma mégis nehezen transzponálható; a másság demonstrációja, azaz a toleranciára való mozgósítás a legkevésbé sem tartozik intenciói közé, azokhoz inkább a morbid szórakoztatás, a hátborzongató lektűr igénye áll közel, a felmutatott kisvilág pedig legföljebb kórházra vagy börtönre enged asszociálni; a „konyha az egész világ" mottó mintájára jelen esetben semmiképpen sem mondható el, hogy az egész világ egy nagy aggok háza volna.

A vendégrendező Bagossy László a szórólapon elég meghökkentően utal rá, hogy „szerinte" a néző nem csodálkozhat a három gondozónő, név szerint Berta, Karola és Mari tömeggyilkos ösztönein, amelyeket ápoltjaik emberszint alatti, undorító véglény-mivolta hív elő úgyszólván természetes reakcióként. A rendező persze – s ezt leginkább saját munkája tanúsítja – csak szórakozik velünk, fenti tételét a darab szellemében abszurdnak szánja; esze ágában sincs készpénznek venni ezt a felmentést, mint ahogy másfelől el sem marasztalja King Kong párkáknak felcsapó leányait. A színpadi univerzum – s ez Theresia Walser szándékával is egybevág – el van emelve a humánum, a szánalom, netán az együttérzés vagy – a másik végleten – az öregek iránti megvetés és brutalitás adott esetben merőben irreleváns kategóriáitól, és a maga szigorú objektivitásában egy szürreális, groteszk bohózat felé tendál.

A szándékolt hatás elérése céljából Bagossy először is jócskán lefelé mozdítja el a szereplők életkorát: az agg ápoltakat is (csakúgy, mint természetesen a három gondozónőt) fiatal színészek játsszák, semmi vagy csak felszínes (sötét szemüveg, műfoghiányok) maszkban, ezáltal eleve elterelve a figyelmet az öregkor drámájáról, és sokkal inkább a színészi virtuozitást, a mozgás, a mimika, a habitus artisztikumát kidomborítva.

Emellett az egész előadás játékstílusa elidegenített, játékos és valóságon túli, kezdve Horesnyi Balázs széltében fantasztikusan megnyújtott és infantilizáló elemekkel (Hófehérkével és törpéivel, Miki egerekkel, hattyúval, valamint kitépett babavégtagokkal és szörnyfejekkel) telispékelt díszletével, amely ügyesen egyesíti az öregek társalgóját a gondozónői meditációk és képzelgések helyszínéül szolgáló balkonnal. (A filmes fantáziavilágban élő három fiatal nő a legkevésbé sem mondható normálisabbnak ápoltjainál.) A rendezés csúcspontjai azok a nagy tablók, amelyekre a szövegben utalás is alig van, vagy egyáltalán nincs: Albert néni monumentális tisztába tétele, Kapus néni szürreális másvilágra expediálása, Rolfi, Berta és Karola gruppenszexe, Csésze bácsi és Mari manuális szexjátéka, majd Rolfi és Mari hipnotikus előkészületei a koituszhoz. Ugyancsak nagyon sikerült lelemé-

Tóth Anita (Gréti), Elek Ferenc (Kapus néni) és Takátsy Péter (Csésze bácsi)

Koncz Zsuzsa felvétele

SZÁNTÓ JUDIT

Proszit, prosztata!

■ THERESIA WALSER: KING KONG LÁNYAI ■

nyei az előadásnak a magnóra mondott Winnie-szövegek, melyeknek az eredetiben nem leltem nyomát, és a finálé, melyben a King Kong lányok búcsúüzenete szintén csak magnóról hallható, s így képileg az utolsó benyomás a társalgó tablója, ahogy az öregek Rolfi tetemének „jelenlétében" s az iránt teljesen közömbösen élik tovább siralmas életüket.

Ez persze csak a váz volna a kiváló színészi alakítások (és hibátlan összhangjuk) nélkül. Számomra a csúcspontot Pelsőczy Réka Marija, Tóth Anita Grétije és Elek Ferenc duplán elidegenített Kapus nénije jelentette, de Pelsőczy, a „keserű" párka mögött alig maradt el Ónodi Eszter „élveteg" párkája, sőt a „cserfes" párka alakítója, az egri Bozó Andrea is megállja a helyét. (Ugyanez mondható el a másik két egri közreműködőről, az Albert bácsit és nénit alakító Horváth Ferencről és Nagy Adriennről is, valamint Szűrös bácsiként a főiskolás Mészáros Mátéról is.) Amikor Elek Ferenc a szörnyű, múmiaszerű kataton áldozat Kapus néni szerepében Marilyn Monroe maszkjában és jelmezében közvetlenül kivégzése előtt megjelenik, groteszkségében néhány pillanatra még megrendítő is mer lenni, mint ahogy Tóth Anita Grétiként démoni mozzanatokat is szó játékába. Takátsy Péter (Csésze bácsi) – nem hiába állandó szereplője Bozsik Yvette produkcióinak – elsősorban mozgástechnikájával brillíroz, Széles László pedig mint a cselekménybe önhibájából besétáló s onnan önhibáján kívül kiiktatott Rolfi szépen rajzolja ki a fejlődés ívét normális, haszonleső csavargótól egyre jobban megszédített, euforiákba gabalyodó Pentheusz-karikatúráig.

THERESIA WALSER: KING KONG LÁNYAI
(Kamra. A Katona József Színház és az egri Gárdonyi Géza Színház közös előadása)

FORDÍTOTTA: Rácz Erzsébet. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs m. v. **JELMEZ:** Földi Andrea m. v. **IRODALMI MUNKATÁRS:** Szilágyi Mária m. v. **ZENEI MUNKATÁRS:** Vajdai Vilmos. **ASSZISZTENS:** Budavári Réka. **RENDEZŐ:** Bagossy László m. v.

SZEREPLŐK: Ónodi Eszter, Bozó Andrea, Pelsőczy Réka, Tóth Anita, Elek Ferenc, Mészáros Máté e. h., Takátsy Péter, Nagy Adrienn, Horváth Ferenc, Széles László és Rajkai Zoltán (hangja).

Kutszegi Csaba

Ember a csavarban

■ KompMánia: verziók ■

„...mi is a baj ezzel a Csabai Attila-féle stílussal? Egyáltalán: az általa kezdeményezett merész formai újítások miért nem tették lehetővé számára, hogy valóban nagy alkotóvá legyen? Bármily banális is a válasz: mert nem volt igazi mondanivalója... A Csabai Attila által létrehozott új kifejezési módszerek mind kombinatív jellegűek: nem az új mondanivaló kényszerítette ki őket, hanem a még soha-nem-voltat kereső spekuláció." Az idézet – Kristó Nagy Istvántól származik, az Alice B. Toklas önéletrajza *című Gertrude Stein-regényhez írt utószóból – majdnem pontos: csak annyi benne a változtatás, hogy ahol a fenti verzióban Csabai Attila neve szerepel, ott az eredetiben Gertrude Steiné olvasható. Az eredeti idézetet Halász Tamás kereste meg, és a KompMánia* Cyber gésák *című bemutatójáról írt recenziójában (SZÍNHÁZ, 2002. január) tette újólag közzé.*

Remélem, nem bántódik meg a fiatal, tehetséges koreográfus a gonoszkodás miatt. A *Verziók*at párhuzamba állítani a Stein-regénnyel nem dehonesztáló az előbbire nézve. A *Cyber gésák* után nyilvánvalónak tetszik az is, hogy a steini értékrend és világszemlélet közel áll Csabaihoz. Lehetséges, hogy a *Verziók* metal-plexi (meta)világa éppen Steinék művészeti szalonjának ellenképe? Felfogható így is, megközelíthető máshogy is, de az összbenyomás valahogy mégis az, hogy az új Csabai-műből hiányzik az igazi mondanivaló, több benne a még soha nem voltat kereső spekuláció.

A *Verziók*kal a KompMánia új vizekre evezett. A mostanit megelőző két bemutatójában *(Kék, vörös, Cyber gésák)* Csabai az interperszonális kapcsolatok finomszerkezetét tette górcső alá, intim térben érzékeny lelki folyamatokat és adekvát emberi reakciókat vizsgált. A *Verziók* történései ezzel szemben kiléptek az emberi közelségből, metafizikus térben és időben játszódnak, egyedek és egyedek csoportjainak akciói zajlanak a darabban. Nem bonyolult jellemek fejlődnek tovább drámai csúcspontokra érve, hanem archetípusok járják determinált útjukat törvényszerű pályájukon – mindezt a ma legkorszerűbbnek számító színpadi látványközegben.

Nem meglepő, hogy Csabaiék is „nagyszabású" produkcióra vágytak. A kortárs táncszínházi alkotásokban mintha trenddé kezdene válni a nagyszabásúvá fejlődés (néha külső hatásra érlelődő) belső kényszere; mintha az a nagykorúsodás, a művészi beérés egyetlen vagy kihagyhatatlan kritériuma lenne. A KompMánia a *Verziók*kal hasonló irányba lépett, mint a Közép-Európa Táncszínház az *Etná*val, de Csabai Attilára – feltételezésem szerint – közvetlenebbül hatott a Compagnie Pal Frenak *KáOsz – Carmen 7x* című előadása. Utánzásról, ötletlopásról nincs szó, Csabai új darabjában is összetéveszthetetlenül egyéni. A hangulat, a mű világa, a látványkörítés és persze a ruha- és divatmotívumok központi szerepe hasonló a két alkotásban. De ez utóbbinak mint a külsőségesség szimbólumának ma valóban központi szerepe van. Az ezredforduló fejlett civilizációjának kultikus objektuma a kifutó. Az egyed megjelenése a kifutón jelképezi a létbevetettséget, a követelményeknek megfe-

Gergye Krisztián és Kulcsár Vajda Enikő

Molnár Kata felvételei

Szász Dániel és Kulcsár Vajda Enikő

lelni akarást, a szerepért és annak megtartásáért folytatott küzdelem vállalását, valamint a valóság (kényszerű vagy boldog) elfogadását. Frenák Pál és Csabai Attila (említett darabokbéli) hősei kifutóvilágban élnek, környezetük esztétikuma plazadizájnos, moráljuk (neo)állatias: életük zsákmányszerzésről és fajfenntartásról szól. A három darabot (ebből a szempontból idetartozik Horváth Csaba *Etnája*) emellett folyamatos káoszfilozófiai utalásaik is összekötik. A káoszfilozófia mintha reneszánszát élné manapság: alkotó művészek és alkotásaik magyarázói a történelmi múlt mélységes mély kútjából rendszeresen húznak elő korszerűsített őskáoszelméleteket, a mai kor médiafilozófusai pedig gyakran állítanak fel modern újkáosz-teóriákat. A táncszínháznak is kedvelt témája a káosz. 2002 őszén a *Verziók* mellett még két táncszínházi bemutató helyezkedett káoszfilozófiai alapokra: az *ErosThanatos* (DreamTeam) és az *Osiris tudósítások* (Artus Stúdió). (Látványmegoldásaiban, térkezelésében mindkettő megmaradt a már hagyományosnak mondható modern táncszínházi közegben; ebben különböznek az említett három műtől, egymástól meg abban, hogy az *Osiris tudósítások* jóval mélyértelműbb, „fajsúlyosabb", érdekesebb és jobban sikerült produkció.)

A *Verziók* kezdetén a világmindenség végtelen tere, csillagok miriádja fogadja a nézőt. Embermagasságtól felfelé a játéktér egészét szabálytalanul szétszórt, de mégis megkérdőjelezhetetlen örök rendet sugalló sejtelmes fények töltik be, amelyek a fényes padlózatról visszatükröződve a határtalan tér illúzióját keltik. Fémes, gépzajszerű ritmikus ütések hallatszanak, egyenletes szívritmusban. Hátul ajtó nyílik, diagonális fényfolyosó látványa épül fel, azon keresztül bevonulnak a szereplők, közben a csillagfények kihunynak, a világmindenség végtelen tere emberlakta helyiséggé változik. A változás közben megfigyelhető, hogy a csillagok felfüggesztett ruhafogasok végein ültek. Idáig minden Rendben ment. A fogasokon ruhák lógnak, a szereplők mindegyike – érzelemmentesen, előírást végrehajtva – megérkezik a választott (vagy neki rendelt) kosztümhöz. A ruhák felé vezető kacskaringós útjukon mormolva halandzsáztak, a ruhákhoz érve mozgásuk a jeruzsálemi Siratófal előtt imádkozó vallásos zsidókéra emlékeztet, a zagyva beszéd hangereje egyre fokozódik, majd az agresszív ordibálás csúcspontjára jutva hirtelen véget ér. A (hang)Káosz nem győzte le a Rendet, hiszen a szereplők változatlanul teszik a dolgukat (felöltöznek), inkább csak megjelent, megmutatkozott mint a Rendet – térben, időben – folytonosan megelőző és követő örök társ.

Az emberlakta hely rekvizitumai mai korra vallanak. A játékteret a bal oldalon, egészen középig érve, csúszdaszerű kifutó uralja, anyaga átlátszó plexiüveg. A csúszda tetején és a játéktér jobb oldalán kerek ülőkéjű magas bárszékek. A csúszdakifutó érkezési végén – a játéktér közepén – forgó pont. Ennek működése ad lehetőséget a történések filozofikus nézőpontú szemlélésére. A világmindenségben adott középpont(ok) körül keringenek a holdak, bolygók, csillagok, Csabai színpadán az egyén forog önmagában (vagy éppeni társával együtt) a középpontban, és a szubjektumot veszik körül – kozmikus rendben – a változtathatatlannak és befolyásolhatatlannak látszó objektív (emberi) világ tárgyi eszközei és (emberszerű) élőlényei. Úgy látszik, a ma embere nem követi az ókori Arkhimédész tanítását („adjatok egy szilárd pontot, és kiemelem sarkaiból a Földet"), hanem azért keres biztos pontot, hogy elkülönüljön, önmagába forduljon, meneküljön a valóság elől. Viselkedése ebben a tekintetben hasonlít a barlanglyukba menekülő ősemberéhez. A Verziók emberi egyedeinek tudatszintje, életmódja, tevékenysége és erkölcsi normái hasonlítanak az ősemberéhez. Mintha lezárult volna az az első eszköz kézbevételétől napjainkig (?) tartó folyamat, amelyben a kíváncsi ember meg akarta ismerni az egyformán titokzatos külső és belső (szubjektív, emberi) világot. Csabai időnként középpontba álló vagy kerülő hőseinek olyan lesújtó a véleményük mindkettőről, hogy egyetlen logikus választási lehetőség számukra az izoláció. De a döntés nem csak az egyedből fakadó, a teljes rendszer így működik: a külső és a belső világ között csak olyan érdemi kapcsolat működik, amilyet az elemi ösztönök kielégítése megkövetel. Ez a világ (belül megélve) olyan, mint Madách jégvidéke, csak éhhalállal küzdő eszkimók helyett a fogyasztói társadalom csúcsproduktumait és csúcsszolgáltatásait birtokló, jól táplált és jól szituált barbárok népesítik be. Közöttük az élhető világra még emlékező, továbbélésre ítélt ember önmagában forog, mint Arkhimédész egyik találmánya, az emelőgépben forgó (archimedesi végtelen) csavar.

Csabai Attila értelmesen építi fel, és érzékletesen jeleníti meg ezt a világot. Biztos kézzel, szépen rajzol bele emberi motívumokat (egymásra találásokat, a múltat

szimbolizáló idős asszonyt, a lecsupaszított, kiszolgáltatott ember szenvedését), de igazán tartalmas, lényegeset vagy újszerűt közlő történésekkel (vagy folyamatokkal) nem tudja megtölteni. Azt, hogy hősei különböző dimenziókban, más-más időszegmensekben szenvednek-élnek-küzdenek-vegetálnak, illetve ennek a látszatát különböző korokra utaló jelmezek cseréivel tartja fenn folyamatosan. A koncepcióban a jelmezek főszereplőkké, Csabai elképzelése szerint egyént meghatározó jellemekké válnak, és ennek az ötletnek, ennek az alkotói fogásnak kellene az előadás rendezőelveként megjelenítenie a tér-idő váltásokban ábrázolt emberiség szenvedéstörténetét, valamint az egyes embert körülvevő makro- és az emberben rejlő mikrokozmoszt (amelyet, Csabai szerint, démoni művészek és tudósok tehetnek átláthatóvá). Minderre (a *Verziók*ban) kevés a cserélgethető, „második bőrként szereplő" ruhák működtette szimbólumrendszer. Az előadás ezért elkerülhetetlenül *divertissement*-etűdök összefűzött láncolatává válik. A különböző tételek mindegyikére kisebb-nagyobb mértékben jellemző a mai korra utaló „kortalan" láttatás. Ennek elsődleges megnyilvánulási módja a dinamikus, agresszív modern mozgásnyelv, amely gondosan kimunkált és látványos, de jellege tételenként – a változó kor, hely és dimenzió ellenére – nem mutat lényegi eltérést. (A táncosok nem kímélik magukat, győzik a technikát, fegyelmezettek és elmélyültek, színvonalas előadóművészi teljesítményt nyújtanak.) Jellemző még – rendszeresen visszatérő motívum – a durva szexualitás (erőszak, orális szex, önkielégítés bárszékkel), a gyakori (a szituációkban érthető és indokolt) meztelenség és az egyéb (gyakran érthetetlen és indokolatlan) polgárpukkasztó provokálás. Ez utóbbira példa az a jelenet, amelyben két jól öltözött férfi – feltehetően az elfogyasztott ital és a „világcsömör" végzetes összekeveredésétől – váratlanul, az előtörő anyagot sugárívű pályára küldve, lehányja a dizájnos csúszdakifutót. Az esemény nem képes katartikus pillanatokat okozni, megdöbbenteni sem tud, mert a kitalálója túlzott szándékossággal akarja azt... De a legrosszabb még hátravan: valami történni fog a lefolyt pépes anyaggal. Ha ott marad, és miatta többé nem csúsznak le a csúszdán, az nem jó; ha ráülnek, belefekszenek, csúsznak rajta – ez lenne a következetes folytatás, de a szerző mégsem akart ezen az úton végigmenni; marad a legügyetlenebb, az egész akció értelmét megkérdőjelező megoldás: néhány szereplő egy hamar „leszerepelt", puha lepelszerű ruhadarabbal – kvázi-mondanivalót kölcsönözve, szükségből erényt kovácsolva – feltörli a mocskot. A kifutón utána helyre is áll a megszokott sűrűségű forgalom.

Nehéz a modernség fogalmát meghatározni, még nehezebb valóban újszerű műalkotást létrehozni. A *Verziók* „modernsége" ellenére Csabai Attila hasonlóan gondolkodott – ez az összehasonlítás sem lehet kortársunkra nézve dehonesztáló –, mint az 1841-ben Párizsban bemutatott *Giselle* című balett alkotói. (A darab szövegkönyvírója a modern francia költészet ősatyja, Théophile Gautier volt.) A *Giselle* első felvonásának az a funkciója, hogy az abban történtek következményeként a másodikban felépülhessen az a világ, amelybe a szerzők el akarták vinni a nézőt. A XIX. századi európai divatőrületet okozó romantikus horrorban ez a világ egy lidérces temetőkert, amelyben túlvilági lények kísértenek, és vízbe fojtják az arra tévedő férfiakat. A második felvonásnak cselekménye alig van, a szereplők *divertissement*-táncok sorát adják elő a rémes környezetben, a korabeli nézők majd' egy órán át székükbe szegezve, megdöbbenve, felkavarva nézték az akkor ultramodernnek számító produkciót. Csabai is felépített egy korszerű színpadi világot, s benne szereplőivel szintén *divertissement* jellegű modern táncok sorát adatja elő.

Elég, ha a mai művek csak külsőségekben különböznek a százötven évvel ezelőttiektől? Ha már az összes tabu ledőlt, a korszerűség egyetlen fokmérője a provokatív látvány erőssége? Nyilván nem és nem. A válaszokat (eredeti és újszerű alkotások bemutatásával) nem egyedül Csabai Attilának kell megadnia, és nem egyedül Csabai Attila az, aki – tiszteletre méltó szándéka és elismerésre méltó próbálkozásai ellenére – nem tud meggyőző megoldásokat felmutatni.

De hát Gertrude Stein sem tudott...

VERZIÓK (KompMánia Társulat, Trafó)

DRAMATURGIA, ÖTLET: Deryk Cooke. **DÍSZLET:** Bedőcs Imre. **FÉNY:** Hajas Attila. **KOSZTÜM:** Xabay team. **KOREOGRÁFIA:** Csabai Attila.
SZEREPLŐK: Báder Nikolett, Csabai Attila, Domokos Flóra, Duda Éva, Gresó Nikoletta, Gergye Krisztián, Kulcsár Vajda Enikő, Miriam Friedrich, Szabó Csongor, Szenczi Fruzsina, Scheer Magda, Szász Dániel, Petyi János, Pintér Gábor.

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Fekete négyzet

■ TRANZDANZ: SZIKLARAJZOK ■

Vámos Veronika és Kovács Gerzson Péter utóbbi években készült kettősei kivételesen izgalmas alkotófolyamatról tanúskodnak, de a táncosnő baleset következtében megsérült, így a vele tervezett új darab nélküle készült el. Tehát a férfi-nő viszony sajátos elemzése helyett most egy igazi férfidarab született, megtartva közös előadásik sajátosságait, melyek a belső utazás, határátlépés, racionalitáson túli érzékelés fogalmaival írhatók körül.

Egy táncos és négy zenész áll talpig feketében a csupasz színpadon, melynek szögletes formáját a közönség felől világító neonsarkok zárják be. Belső zóna. Arcok és testek nem, csak sziluettek látszanak. Mozdulatlanságból ébred a táncos teste, a négy zenész arcára egy pillanatra éles fény vetül, mielőtt egyesével kilépnének a mindent rejtő homályból. A férfiak egyike sem fiatal már, nem kapkod, nem rohan, nem akarja mohón kiharapni részét az életből. Nem civil szereplők, hanem társak egy utazás során. Mintha a legsötétebb szín, a fekete bársonyos rétegeiben bolyonganánk, meglelve annak minden szépségét, derűjét, nagyságát és humorát. Szokatlan, hogy a „fenséges" gránitsúlyú birodalmában ennyi könnyed árnyalat, ennyi esetlen szépség, ennyi élet rejlik.

Sziklarajzok

Koncz Zsuzsa felvétele

Kovács Gerzson Péter új darabja a *Fekete négyzet* vagy a *Fehér négyzet fehér alapon* című Malevics-festményhez áll közel. De mit kezdhetünk egy felülettel, melyet a két leginkább színek nélküli szín egyike vagy másika jelöl ki, mit kezdhetünk egy formával, melynek szigorúsága csupán az üres teret határolja? A fehér Malevicsnél egyszerre jelenti a semmit (a még nem létezőt) és a mindent (mint lehetőséget). A minden színt elnyelő, de így is színként felfogott fekete pedig szintén egyszerre jelenthet halált és életet, a létezés zárt és nyitott lehetőségű formációját. Malevics a latin *supremus* (legjobb) kifejezésből kiindulva *szuprematizmus*nak nevezte irányzatát, melyben – lemondva a mimetikus, ábrázoló jellegről – a „naiv torzítások és természetutánzások" helyett az „égi és földi utak kereszteződését" mutatja meg, kitárva az érzékelés kapuit a racionalitáson túli világ felé.

Ezek a képek, melyek első látásra igen zavarba ejtőek, a következő pillanatban a szabadság féktelen derűjével töltik el a szemlélőt. Ha pszichologizálunk: Rorschach-tesztek, melyben mindenki saját lényegét pillanthatja meg. Ha filozófiai oldalról közelítünk: a láthatatlan, a kifejezhetetlen bújik meg e képekben. Ez a definiálatlanság végtelenül bonyolult, ugyanakkor gyermekien egyszerű: nyílt rejtvény, mely mindenkinek megmutatja magát, mégis kevesen látják. Walter Benjamin Malevics festészetét *tabula rasa*ként jellemzi, ezzel szemben ezek a képek nem minimalizálják, felszámolják a formákat, hanem az ideákat, az abszolút formát keresik, a végtelenbe nyílnak.

Kovács Gerzson Péter darabja ugyanígy kimetsz a végtelenből egy színpadnyi, négyzet alakú territóriumot: barlangot. A koreográfus mindent megmutat, de nem segít, nem magyaráz el a nézőnek semmit, egyszerűen csak élvezi ennek a mikrokozmosznak a harmóniáját. Egyáltalán nem mellékes, hogy ez a világ nála sosem szürreális fantáziavilág vagy mesterséges univerzum, hanem a teremtett világ elfelejtett arca. A gazda – a koreográfus – bekeríti házát.

Végeredményben a színpad elején lévő két neonfény sarok és a háttér fényei bárhol kijelölhetnék ezt a szakrális teret. Ez a kitüntetett tér nem a kijelölő által válik szakrálissá, hanem – ahogy a végtelen egésze – fogalmilag az. De ez az apró segítség mégis megköszönhetetlen, annak ellenére, hogy elvileg mindegy, ki és hol jelöli ki a határokat.

Ami Kovács Gerzson Péter territóriumát, tér- és időkapszuláját egészen különlegessé teszi, az a zene. A TranzDanz előadásának tere ugyanis elsősorban és jellegzetesen zenei tér. Jellegéből adódóan pedig éppúgy szakrális, mint ahogy ironikus, játékos is. A zene központi szerepének köszönhetően a *Sziklarajzok* érzékeny rezdülésekkel átszőtt, pókhálófinomságú részletekkel és finom humorral fűszerezett előadás. Kovács Ferenc (hegedű), Budai Sándor (hegedű), Novák Csaba (nagybőgő) és Oláh Kálmán (hegedű) olyan könnyedén játszik a hangulatok árnyalatain, ahogy csak kevesen. A nagyság és a humor, a fenséges és az ironikus hogyan kerülhet ilyen közel egymáshoz anélkül, hogy gyengítenék, torzítanák egymást? Hogyan lehet, hogy egyik pillanatban megmagyarázhatatlan szorongás borzongat, a másikban apró zenei játékok serege bűvöl el?

Ami igazán fontos, az kisiklik a betűk apró ragadozókarmai közül.

TRANZDANZ: SZIKLARAJZOK (MU Színház)

ZENESZERZŐ: Kovács Ferenc. **JELMEZTERVEZŐ:** Szűcs Edit. **LÁTVÁNYTERVEZŐ ÉS KOREOGRÁFUS:** Kovács Gerzson Péter.
ELŐADJA: Kovács Gerzson Péter, Kovács Ferenc, Budai Sándor, Oláh Kálmán, Novák Csaba.

NÁNAY ISTVÁN

A képzelőerő tréningje

■ BESZÉLGETÉS M. KECSKÉS ANDRÁSSAL ■

– Pantomimesként vagy elkönyvelve, de nem tiszta pantomim az, ami a műsoraidat jellemzi, hiszen ezekben tánc és szabad mozgás keveredik a pantomimmel.

– A hetvenes évekre tehető az az időszak, amikor a pantomim több akart lenni, mint gesztusokkal író mozgásvilág és karakterjátékokba sűrített clowniáda, s ekkoriban született meg a Decroux-iskola hatására az egész alakos testkidolgozás. Ekkor a tanítványok az úgynevezett testanalitikus szemlélet alapján nevelődtek, azaz a táncművész vagy a mimus, akit majdhogynem táncos dresszúrának tettek ki, tetőtől talpig terjedő kontrollt fejlesztett ki magában. Lényegében akkor jött divatba a *mime corporel* módszer és szemlélet, amelynek alapján a mimus nemcsak az arcával, kezével, karakterutánzással arat sikert a színpadon, hanem egész testével próbálja bemutatni az átváltozás szélsőségeit, ugyanakkor egyfajta táncos esztétikát is igyekszik követni. Erre érzékletes példa volt a wrocławi Tomaszewski-műhely, ahol a balett- és a pantomimesztétika tökéletesen összefonódott, vagy Prágában Fialka színháza, amelyben az erős hatások, a kosztüm, a festett arc, a tárgyi világ a pantomimből, a naivitás pedig a híres cseh bábművészetből adódott hozzá a táncos megjelenítéshez. Ez a cseh pantomim Franciaországban ötvöződött az olasz commedia dell'arte-hagyománnyal; így gazdagodott a mozgásszínház, közelebbről a pantomim nyelve, s hozott létre új meg új irányzatokat.

– Tomaszewski meg Fialka színháza a nyolcvanas évek közepére elvesztette érdekességét, gyakorlatilag megszűnt.

– Valóban elbúcsúzhattunk ezektől a műhelyektől és színházaktól, de nyomaikban még megvannak, a wrocławi együttes például tovább ápolja a klasszikus korszak eredményeit, s ezeket egy-egy fesztiválon még ma is lehet látni.

– De ez már múzeum.

– Amikor őket s a hozzájuk hasonló társulatok előadásait láttam, le voltam nyűgözve, hogy mennyire tisztán beszélik a mimusnyelvet: az volt az érzésem, mintha szavak nélkül szólnának hozzám – tehát nem utánozzák a beszédet, hanem sűrítetten cselekszenek –, minden etűd olyannak tetszett, mintha bennük valódi drámák játszódnának le, igazi jellemek, érzések jelennének meg. Ugyanakkor kétségbeejtően avíttak voltak. Ilyenkor megijedek: amikor a saját munkámat figyelem, vajon felteszem-e ezt a reálisan látó szemüveget?

M. Kecskés András és Goda Gábor 1981-ben a Corpus Együttesben

– Végül is te – egy rövid időszakot leszámítva – nem az együttesben folyó munkát, hanem a szólólétet választottad.

– Hiszek abban, hogy a pantomim egyszemélyes szólómutatvány. A mimus művészete abban áll, hogy nagyon sok mindent képes egymaga megjeleníteni. Olyan ő, mintha egyedül egy egész zenekar lenne. Hangszere az emberi test, amit nagyon ki kell dolgoznia, plasztikailag olyanná kell fejlesztenie, hogy önmagában a mozgás látványa is élményt nyújtson. Ehhez komoly előkészület szükséges, én például az első fellépéseim előtt öt évig csak tanultam. Már ekkor – de később, a szüntelen gyakorlást követően még inkább – megszerettem az improvizációt, mert azt tartom, hogy ezt a hatáselemet meg kell őrizni az olasz színjátszásból, hisz ez olyan kihívás, amelynek csak igazi művész tud megfelelni. Az improvizáció különleges izgalmi állapotot jelent, hiszen nem tudom, milyen lesz a következő lépésem, csak a végcélt ismerem, de a köztes rész kitöltése a pillanatnyi állapotom függvénye. Műsoraimból soha nem hiányzik az improvizáció, mindig hagyok magamnak annyi helyet és időt, hogy a sok lehetséges megoldás közül az aznapi legjobb variánst találjam meg. A mimusság olyan sűrített, olyan átfogóan közli témáját, hogy semmit sem kell megmagyarázni. Ezért nem szólal meg a mimus.

– Ha pantomimről van szól, akkor a nézők többnyire azt mondják: a mimus mindig falat keres, tapogat.

– Ez lényegében így is van, hiszen az ő egyik legnagyobb mutatványa: úgy érinti meg a levegőt, mintha ott valami érzékelhető dolog lenne, az üres térben rajzolja meg, érzékelteti azokat a felületeket, amelyek a helyszínt jelentik. Mégsem ez a pantomim lényege, hanem az, hogy ki van a fal előtt, tehát mindig az ember áll a közép-

pontban, rajta átszűrve születik minden információ. Ez az ábrázolási mód nem alkalmas arra, hogy valaki egyetlen karaktert negyven percen, egy felvonásnyi időn keresztül végigjátsszon, a mimus többre vállalkozik: gyors vágásokkal-váltásokkal új karakter(ek)ben képes megjelenni, s az egyik pillanatban bemutatja azt, akivel a következőben megjelenített másik figura kezet fog, vagy aki előtt hajbókol, vagy akinek köszön. S így, ide-oda váltva egész jeleneteket tud érzékeltetni.

– Öt évig hol s kinél tanultál?

– Köllő Miklós Dominó Együttesében kaptam az első döntő impulzusokat ahhoz, hogy tudatosodjon bennem: mivé kell lennie egy mimusnak. Ott találkoztam először a táncos szemlélettel is. Köllő azt ismételgette, hogy a test olyan, mint a gyurma, amely mindenné alakítható, mindenné át tud változni. Ez a gondolat nagyon inspirált. Akkoriban cselgáncsoztam, mert az a sport tetszett, amelyhez nem kell eszköz, csak gondolkodás, erő és energia. A cselgáncs és a pantomim között két rokon vonást találtam: a játékosságot – azt játszszuk, hogy harcolunk – s azt, hogy a másik, az ellenség energiáit alakítjuk át mozgássá, fegyverré. Aztán Regős Pálnál is képeztem magam, tőle mindenekelőtt analitikus szemléletet kaptam. Leginkább azonban autodidakta módon képeztem magam, mert egyrészt nemigen volt pénzem kurzusokra, másrészt úgy éreztem, hogy csak az az igazi, amit magam megteszek. Az akkori előadásokban vagy műhelymunkákban gyakran azt láttam, hogy az illúzió hamis, a folyamatok jelzettek, nincs megteremtve a tárgy, nem elég tökéletes a járás, a mimus is csak úgy csinál, mintha... A pantomimben ugyanolyan szörnyűségeket lehet elkövetni, mint a beszédben. Én pedig arra törekedtem, hogy a megteremtett illúzió maximálisan hiteles legyen, ehhez viszont otthon rengeteg gyakorlás kellett, s tükör előtt meg az árnyékomat figyelve állítottam össze a magam technikai és figurateremtő gesztusrendszerét. Tizenhat-tizenhét évesen már a pantomim fanatikus megszállottja voltam, úgy éreztem, hogy ezt és csak ezt kell csinálnom, ez a küldetésem. Ha a szülői terror nem lép közbe, le sem érettségiztem volna. Szerencsére az 1977-es Ki mit tud?-on elért siker visszaadta önbizalmamat, s helyemre tett. Elismertek. Ha nem is kapkodtak értem, sok fellépési lehetőséget kaptam.

– S nemcsak itthon, hanem külföldön is.

– Kivételezett helyzetben voltam, külföldi fellépéseimről valutát hoztam haza, amit ugyan be kellett fizetnem az Interkoncertnek, de így is megérte, mert örülni lehetett annak, hogy az ember Hegyeshalom után pezsgőt bontott, rá lehetett csodálkozni a ragyogásra, egy hazaitól eltérő tárgyi világra és kultúrára. De az is boldogsággal töltött el, ha átmentem a csehekhez vagy a lengyelekhez. Szóval eufórikus érzést okozott, hogy Moszkvától Párizsig beutazhattam a világot. Úgy éreztem magamat, mintha a felfedező Kőrösi Csoma Sándor egyenes ági utóda lettem volna.

Bár itthon sok elismerésben részesültem, az első igazi szakmai kritikát külföldön, az 1983-ban Kölnben, az évente megrendezett mozgásszínházi fesztiválon bemutatott *Egy kiállítás képei* és *Ördögi kísértetek* című műsoromra kaptam. Aztán pár évvel később a Die Presse a középső két oldalán méltatott, s – nem dicsekvésből mondom – többek között az áttűnések boszorkánymesterének titulált. A cikket azóta is őrzöm, s mélypontokon ebből merítek erőt, mint a zen buddhisták, ha a szent lángra gondolnak.

Azokban a darabokban valóban nagyon sok figurát játszottam, mert úgy éreztem: a mimus művészetének az a mércéje, hogy hányféle alakban tud megmutatkozni. Sportot űztem ebből, de arra ügyeltem, hogy a váltásokat követni lehessen, tehát egy jeleneten belül csak három-négy figurát alakítottam, s természetesen a történetekhez szükséges tárgyakat és körülményeket is érzékeltetnem kellett.

– Ez mind szép, de a színházhoz képest a táncszínház periferikus helyzetű, s a pantomim ehhez képest kétszeresen periferikusnak mondható.

– Kimondtad az igazságot. Annak idején azért választottam a pantomimet, mert érintetlen terület volt, s én olyasvalamivel akartam foglalkozni, amit nagyon kevesen művelnek. Nem betagozódni, hanem kitűnni szerettem volna. Hittem magamban, abban, amit választottam, s abban is, hogy ha az ember művészi rangra emeli azt, amivel foglalkozik, akkor az helyet követel magának a világban, a színpadon. Korábbi munkáimnak köszönhetően a helyzetem ma is annyival jobb, mint más színészeké, hogy ha akarok, kiállok a színpadra, ha nem, akkor visszavonulok, erőt gyűjtök, vagy mással foglalkozom. Néha sajnálom, hogy ebből a művészetből nem tudtam és nem tudok üzletet csinálni, de szeretem, tehát nem árultam ki. Németországban megtapasztaltam az üzletiesedés kényszerét, amikor olyanokat kell tanítanom, akiket, ha szabadon dönthetnék, nem választanék, ugyanis a mozgást nem lehet kéthetes kurzusokon oktatni. Lehet valamiből keresztmetszetnyi ízelítőt adni, vagy mesterkurzuson azokkal foglalkozni, akik már az alapokat elsajátították. Egy mester fogásainak, módszereinek megismerése ugyanis gazdagíthatja a meglévő tudást. Ahhoz, hogy életformává váljon a mozgás, a tanu-

M. KECSKÉS ANDRÁS

(1955, Miskolc)

Pantomimus, mozgásművész, koreográfus, rendező

- 1973–75 között mozgástanulmányokat folytat Köllő Miklósnál és Regős Pálnál.
- 1976-ban készíti első önálló műsorát, az *Egy kiállítás képei*t, amelyet mindmáig újabb és újabb feldolgozásban műsorán tart.
- 1977-ben válik ismertté a Ki mit tud? döntőseként.
- 1978-ban hivatásos működési engedélyt kap.
- 1979-től 1986-ig kisebb megszakításokkal a Corpus Pantomim Együttes vezetője. A csoport fontosabb produkciói: *Tűzmadár, a VIII. Henrik hat felesége, A kék öböl* (a Játékszín előadásában közreműködés), *Szegény Dzsoni és Árnika* (film), valamint a *Mario és a varázsló,* amelyet sorozatban játszanak Boglárlellén, Szentendrén, a bécsi Theater Bretben, s film is készül belőle.
- 1983-tól egyre többet lép fel külföldön. Többek között Németországban, Ausztriában, Görögországban, Spanyolországban, Franciaországban, a Szovjetunióban, Lengyelországban, Csehszlovákiában turnézik, emellett rendszeresen tanít. Kiemelkedő sikereket ér el az 1983-as kölni Gaukler, illetve az 1984-es brüszszeli Gestes fesztiválon.
- 1988–91 között a Miskolci Nemzeti Színház tagja, ahol bemutatja *A csodálatos mandarin* (1989), *A kékszakállú herceg vára* (1990) és a *Bolero* (1991) című önálló estjét, illetve koreográfiát készít a *La Mancha lovagjá*hoz, *A holdbéli csónakos*hoz és a *Carmen*hez.
- 1986-91 között a grazi Színházi Nyári Egyetem pantomimkurzusainak vezetője.
- 1998-ban mozdulatművészeti tanulmányokat végez E. Kovács Évánál.
- 1999–2002 között elvégzi a Táncművészeti Egyetem koreográfus szakát.
- Jelenleg a Színház- és Filmművészeti Egyetem oktatója, egyben a rendező szakon hallgató.

- FONTOSABB SZÓLÓESTJEI ÉS SZEREPEI: *Ördögi kísértetek* (1979), Gustav Holst: *Planéták* (1980), *Legenda* (Bartók: *Zene húros és ütőhangszerekre,* 1981), *Mítoszok* (a Solaris együttessel közösen, 1982), *Egmont-nyitány* (Ciprus, 1982), *Jeanne d'Arc* (Theater Bret, 1984), Art-Soyd: *A fény útjai* (1986), *A négy évszak* (első verzió, 1987), *A tékozló fiú és a hét főbűn* (1988), Ghelderode: *A bolondok iskolája* (Bonn, 1994), Janaček: *Jenufa* (Bonn, közreműködő Ljubimov rendezésében, 1994), *Szarvaskirály* (közreműködő a Radnóti Színházban, 1995), *Egy kis haláltánc* (1996), *Hallgatás – Harald Kreuzberg emlékére* (Katona József Színház, 1998; Thália Színház, 2000), *Különbségek és ismétlődések* (duó, 2000), *Az életfa árnyékában* (Vivaldi: *A négy évszak,* Thália Színház, 2001; Nemzeti Táncszínház, 2002).

- JELENTŐSEBB KOREOGRÁFIÁK ÉS RENDEZÉSEK: *A holdbéli csónakos* (Veszprém, 1981; Szeged 1992), Mendelssohn: *Szentiváneji álom* (Sankt Paul, 1990), Beckett: *Ó, azok a szép napok* (Graz, 1993), *Carmen* (Szeged, 1995), Beckett: *Az utolsó tekercs* (Klagenfurt, 1995), Handke: *Önbecsmérlés* (Graz, 1995), *Hoffmann meséi* (Debrecen, 1996), Offenbach: *Titok* (Szabó István filmje, 1997), *A mi kis városunk* (Pesti Színház, 2000).

M. Kecskés András

lást nagyon fiatalon kell elkezdeni, azok a tizennyolc-húsz évesek, akiket a Színművészetin oktatok, ehhez már „öregek".

– Nagyon sok tanítványod volt, hogy másokat ne említsek, a mai magyar tánc- és kísérleti színház vezető művészeinek többsége – Nagy József, Goda Gábor, Rókás László, Uray Péter, Balázs Mari, Szőke András, Hudi László, Juhász Anikó, Mándy Ildikó, Virág Csaba, Tana-Kovács Ágnes, Lengyel Péter – tanult nálad, dolgozott veled...

– Igen, de őket nem mozgásra, hanem a mozgáshoz való értelmes viszonyra tanítottam, azt a hitet csöpögtettem el beléjük, hogy e műfajnak értelme van. S ez húszhuszonöt évvel ezelőtt nagyon fontos volt, mert ha az akkori fiatalok körülnéztek, nem sok olyan eszményt találtak, amelyben hihettek, s amelyben értelmet láttak. A sporttal meg a művészettel lehetett kitörni, a játékban vehettük magunkat komolyan. S elemzőmunkát végezhettünk magunkon. Fejleszthettük a testünket, amelyet alkotásra használtunk, és ezek a folyamatok egyre izgalmasabbak lettek, egyre több sikerélményt hoztak – így született meg 1978–80-ban az általad említettekből s másokból a Corpus Együttes, amelyet hosszú ideig az ügyszeretet tartott össze.

– A Corpus 1986-ig létezett. Miért ment szét?

– Ebben főleg én vagyok a hibás, mert nem tudok elég erőszakos lenni, és mindenkitől elvártam az önkéntességet. Naivnak bizonyultam abban, hogy az együttlétet a közösségi szeretetre alapoztam, pedig váltani kellett volna, egyesületet alapítani, a működéshez szükséges jogi alapokat megteremteni. Dolgoztunk, lendületben voltunk – játszottuk a *Tűzmadar*at, a *VIII. Henrik hat feleségé*t, a *Mitoszok*at meg a *Mario és a varázsló*t, emellett például a Játékszín egyik ifjúsági előadásának betétjeként egy víz alatti verekedőjelenettel arattunk sikert –, de tovább kellett volna lépnünk, és színházi kereteket kellett volna teremtenünk. Érthető, hogy amikor társaim úgy érezték, önállóan is ki akarják próbálni magukat, a többségük nem tudott ellenállni Malgot István hívó szavának, aki Kecskeméten valódi színházi lehetőségeket tudott kínálni. Aztán a körülmények alakulásában az is közrejátszhatott, hogy akkoriban sok mindenhez pártjavaslatok kellettek, de én nem tartoztam sehova. A Budapesti Művelődési Központban dolgoztunk, amelynek a vezetője – amikor egyszer azon dühöngtem, hogy senki sem törődik velünk, mindenki közömbösen nézi a kínlódásunkat – azt mondta: örüljön neki, addig jó, amíg közömbösek. Ezt csak később értettem meg.

S ha őszinte akarok lenni, a szólókarrieremet is féltettem, hisz az együttes vezetése mellett csak a régi műsoraimat játszottam, nem volt időm újakat létrehozni.

– Később egyre többet dolgoztál német nyelvterületen.

– Az alternatív színházi kör a nyolcvanas évek végén túlburjánzott, s olyan emberek is helyzetbe kerültek, akik többet követeltek, mint amire képesek. Beszűkült a fellépések köre és lehetősége. Ezért inkább külföldön próbálkoztam. Ha egy színház meghívott, ott kéthetes kurzust tartottam, esténként pedig a szólóprodukcióimat játszottam. Így nem kellett méltatlan helyzeteket elvállalnom, s a létkörülményeimet is biztosítani tudtam.

– Nem kellett-e a vendégszerepléseken művészi kompromisszumokat kötnöd? Úgy értem, az ilyenkor szinte kötelező könnyed hangvétellel szemben meg tudtad-e tartani a rád inkább jellemző filozofikusabb hangvételt?

– Az előadók többsége az olcsó siker érdekében a clown-vonalat választja, ehhez a mutogatós, kicsit külsődleges módszer tökéletesen megfelel. Én is tudom, hogy az emberek min szeretnek nevetni, én is ismerem a kizárólag szórakoztatást szolgáló trükköket. Szeretek nevettetni, de ilyenkor is igyekszem komolyan venni a feladatomat. Emlékszem azokra a fergeteges etűdökre, amelyeknél élveztem, hogy a nézőknek potyog a könnyük a nevetéstől, s ez nagy öröm, megsokszorozta bohóckedvemet. Tudtam, hogy egy-egy helyzetben a többszöröse rejlik még annak, amit addig megmutattam, s akkor azt mind élvezettel kijátszottam.

– Mégsem futottál be nemzetközi karriert.

– Ez rajtam is múlt, mert szemérmes vagyok, nem tudok dörgölőzni, valami régimódiságot hoztam magammal, szeretem, ha megkérik a menyasszonyt, nem kelletem magam. Ma már a színházakkal keményebben tárgyalok, így aztán néha megengedik, hogy fellépjek. A közeljövőben pél-

dául Veszprémben, Kecskeméten fogok szerepelni. Ha minden színház évadonként csak egy napot adna, hogy azt az estét kitöltsem, az nagyszerű lenne, mert fizikumomban még körülbelül öt év van, s ez idő alatt nagyon sok mindent tudnék megmutatni.

– Nincs ebben a mentalitásban valami teljesítménykényszer?

– Mindig lenyűgözött a teljesítmény, ki nem állhatom, ha a színpadon valaki csak ácsorog vagy ücsörög, s még azt sem gondolja át, hogy miért van ott, azaz nem történik semmi érdemleges. Azt szeretem, ha a színpadnak lüktetése van, ez viszont nagyon nagy mozgási dinamikát igényel.

– A dinamika és a zeneiség rokon fogalmak, tehát aligha lehet véletlen, hogy műsoraid általában zenei ihletésűek.

– Mindig irigyeltem a táncosokat, hogy ők zenére mozognak, de azt is láttam, hogy amit csinálnak – a forgások, ugrások, emelések –, az gyakran csupán szép technika, de általa nem születik élő dialógus a nézőtérrel.

– Ez nem csak a klasszikus balettre igaz?

– Nem, a modern táncban is kivasalt technikai világ uralkodik, ott is rengeteg munka megy a lábra. Én fölülről kezdem kialakítani a színpadi figurát: először a feje érdekel, mert arról fogom tudni, hogy ki jött be, milyen a személyisége, s csak ezután az, hogy mit csinál a kezével, s végül az, hogy mit hord a lába, ami, ugye, elsősorban közlekedésre való. A tánc ezt a funkciót lépésvariációkra bontja; a tangóban, a néptáncban vagy azokban a táncokban, amelyekhez a léptek kopogása adja a kíséretet, érvényesül valamiféle dinamika, a balettben azonban ez kimerül a pillekönnyű tipegésben, a zenével való azonosulásban, abban, hogy a táncos a magán átszűrt zenével együtt hullámzik. A pantomim viszont a zene sugallta képeket képzőművészetileg lebontja.

Képzeletemben például minden etűdnek megvan a díszlet- vagy látomásterve, amely szerint eljárok a színpadon. Az *Egy kiállítás képei*ről egy tanítványom azt mondta, hogy amikor benyitok az ódon kastélyba, még az ajtó vaspántjait is látni lehet. Ez persze nem azt jelenti, hogy azokat valóban megmutattam, csak azt, hogy úgy nyitok be egy súlyos ajtón, ami a képzeletből a vaspántok képzetét is előhívhatja. Ettől nagyon fontos a pantomim a színészképzésben is, mert ez a képzelőerő tréningje. Ha egy színésznél hiányzik a belső látomás arról, amit képvisel, akkor csak a saját érzéseibe és hangulataiba tud kapaszkodni, s nem világot teremtő hozzáállással, hanem önmarcangoló, önrugdosó módszerrel jut el az eredményig.

Mivel a mimus üres térben dolgozik – tehát nincs ott semmi –, nekem a látomásomat kell előhívnom, és annak segítségével láttatnom, ahogy az ember a megmutatott felületekre tapad, érzékelteti, hogy valahol bent vagy valamin kívül van-e, esetleg különböző elemekben merül alá, ahogy például én *A négy évszak* tenger alatti gyöngyhalász-jelenetében. Komoly akrobatikus teljesítmény annak bemutatása, ahogy a test a víz alatti mozgásban, belefeszülve, hullámozva optikailag ellenáll a gravitációnak. A törzs- meg kézhullámokkal képzőművészetileg is meg kell teremteni a közeget, a kagylókat, az igazgyöngyöt, a halász meg a közte lévő kapcsolatot, a mélynyomás fázisait, az eszméletvesztést, a halálfélelmet, a halálközeliségből való szabadulást. Az ember kínos precizitással mérlegeli az érzelmeket és a mozdulatokat. Aztán mintha kiszakadna a vízből, felrepül, majd visszazuhan a szárazföldre – ikaroszi zuhanás –, s végül a földön összezúzottan, csúszómászóként folytatja életét. Bonyolult filozofikus csapongás ez, olyan, amit tengerparton sétálva is átélünk.

– Hogyan kontrollálod magadat, honnan tudod, hogy valóban az születik-e meg, amit akarsz?

– Úgy még nem voltam kétségbeesve, mint amikor először néztem vissza magamat videón, mert azt láttam, hogy egy kopasz, görcsös ember kínlódik, szenved, csapkod, az isteneket kergeti, de hogy mit akar, az nem derül ki. Azt hittem, sokkal fantasztikusabb vagyok, mint amit ez a kegyetlen tükör mutatott. Főleg az álló kamera képe kiábrándítóan szenvtelen, ugyanis a totálból hiányoznak azok a „közelizések", amelyeket a néző a mimus figyelemirányítása következtében automatikusan elvégez. A mozgást nehéz kamerával követni – a pantomimet még nehezebb –, de a videó arra kiváló, hogy jelezze, ha valami nem tökéletes, ha a fiktív szereplővel való kommunikálás nem elég pontos, hisz ezt a kamera magamutogatásnak érzékeli. Az önellenőrzés másik eszköze a testanalízisből következő személyes kontroll: az ember érzi, hogy jót vagy rosszat művelt. És szakmai kritikusokat is szoktam arra kérni, hogy mondjanak véleményt. Persze, hogy fáj, ha közlik velem: itt meg itt blöfföltél, ott meg csak ihletett volt egy mozdulatsor, de nem derült ki a lényeg, mégis erőt ad, hogy a műfajhoz fűződő hűségemet, az emberi teljesítményt mindig elismerik.

– Bemutatóidat elég sok idő választja el egymástól. Miért?

– Az emberről nagy formákban szeretek beszélni, talán ez a legfőbb oka annak, hogy ritkán születik új előadásom. Volt néhány év, amikor úgy nézett ki, hogy ezek a produkciók sorozattá szervezhetők. A nyolcvanas–kilencvenes évek fordulóján Miskolcon évadonként új bemutatóval léptem színpadra. *A csodálatos mandarin*nal kezdtem, amit *A kékszakállú herceg vára*nak mimes változata követett, de ekkor baleset miatt kényszerszünet következett, s csak jóval később született meg az új mű, a *Bolero*. A tervezett Bartók-ciklus felibe maradt, miskolci kötődésemnek pedig különböző okokból vége szakadt.

Legutóbbi munkám Vivaldi *A négy évszak* című szvitsorozatára készült, amit először a Thália stúdiójában mutattam be. Szerénykedtem, hogy kis térrel is beérem, de rájöttem, hogy az, amit ott produkáltam – egy helyben ugráltam, körbefutottam saját magam –, az nem én vagyok. Aztán a produkciót átvittem a Nemzeti Táncszínház tágas színpadára, és úgy érzem, ott méltó helyre került, megfelelő világítást kapott, mozgásomnak egyszeriben tere lett. Szomorú viszont, hogy nem volt telt ház; ma a táncszínházi vagy a pantomimprodukciókból öt-hat előadásnál többre alig lehet közönséget toborozni. S komoly kár, hogy Budapesten nincs olyan táncszínház, amely közönséget nevelne magának.

– S a Nemzeti Táncszínház?

– Az egy éve nyílt meg, de a hosszú szervezés és átalakítás miatt ténylegesen alig több mint hat hónapja működik. Különben sem befogadó színházra gondolok, hanem olyanra, amelyben műhelymunka is folyik, azaz a résztvevők művészileg értékelik azt a tevékenységet, amely benne zajlik, s ahol a bemutatók után magától értetődőnek számít a szakmai értékelés, amelyen az együttes vagy vezetője kötelezően részt vesz, tehát a színház nemcsak bemutatkozási hely, hanem fórum is.

– Ilyen a Közép-Európa Táncszínház.

– Igen, a KET valóban kialakította a maga műhelynyelvét és jellegét, s mellette persze ott a MÚ Színház is, amelyben hasonló szándékok mutatkoznak, de mindkettő közönsége a fellépők baráti körére szűkül.

Amikor külföldön járok, boldog vagyok, mert ott nyilvánvaló, hogy a művészetnek értelme, a művészpályának rangja van. Ott minden olyan természetesnek és megoldhatónak látszik, aztán itthon három nap alatt kedvemet vesztem. Itt minden körülményes, nehézkes, mindenütt közönybe, nemtörődömségbe ütközöm. Nincs vállalkozó kedv, nincs támogató szándék. A színházi hierarchiában az utolsó segédszínész vagy csoportos szereplő is magasabb rangban van, mint a táncos, aki mégiscsak tud valamit kezdeni a testével. A magyar színház máig a nyelvében él, pedig a színpadon a cselekmény, a cselekvés a meghatározó.

– Nem vagy anakronisztikus figura ebben az azonnali sikerre törő világban?

– De biztosan. Ezért vettem elő Beckett *Némajátékát*, hiszen az abszurd, a látszat és a valóság közötti ellentét bemutatása ma minden korábbinál aktuálisabb. Hosszú fejtörésembe került, de nagyszerű, felüdítő élmény volt, míg megfejtettem a darab talányát. Egyszerű folyamatban alapigazságokat fejez ki: az ember mindent elkövet azért, hogy elérje a számára éltető vizet, de nem éri el, amikor meg elérné, akkor kiderül, hogy mégsem kaphatja meg, s amikor a nedű szinte felkínálja magát, akkor emberünk ezt nem hiszi el, nem nyúl érte. A darab cseppet sem lehangoló, nagyszerű humora van. A Nemzeti Táncszínházban február 11-én tartandó előadásomban ennek az abszurd humornak a mámorát szeretném átadni minden érdeklődőnek.

– Azt hallottam, hogy a következő félévben más munka is vár rád.

– Április 11-én a Vigadóban a Nemzeti Filharmonikusok adják elő Bach *János-passióját*, s a dirigens, Hamar Zsolt szeretné velem mozgásban is megjeleníttetni a keresztúti történetet. Ez egyszerre lesz előadói és koreográfusi munka, ugyanis a mű bizonyos pontjain a kórust is meg akarjuk mozgatni.

– Úgy tűnik, hogy az ügyszeretet ma is megvan benned.

– Teljes mértékben. Ezért nem tudok például pályázati pénzeken munkatársakat venni, mert ha valaki nem önként és hittel-lélekkel van mellettem, annak hiába fizetek, nem tudok vele dolgozni. Kinevetnének, ha azt mondanám: van egy ötletem, csináljuk meg, aztán majd meglátjuk, mi sül ki belőle, milyen művészi tapasztalatokat szerzünk, s ha jó lesz, akkor biztosan meg is veszik. Ez ma fordítva van: legyen meg a fedezet, aztán dolgozhatunk. De hiába kap valaki, mondjuk, kétmilliós gázsit, attól nem tud levegőben spárgázni. Azt meg végképp nem értem, hogy ahol van pénz és művészi erő, ott miért nem születik érték. Ezt igazságtalanságnak tartom.

– Mivel a pantomimben nincs pénz, ezért vállalsz koreografálást?

– Színházi ember lettem, ezért mindent kell csinálnom, de általában nem alkalmazott koreográfiára hívnak, hanem olyan feladatokra, ahol valamit ki kell találni. Ilyenkor igyekszem a művészi mozgást és a színházat közelíteni egymáshoz. Pedig a pantomim is átalakult, új nyelvet alakított ki, tárgyak, jelmezek kerültek bele, sőt, a neve is megváltozott: mozgásszínház lett.

– Nem idealista alapállás ez?

– Ez az idealizmus tart életben. Ha arra, ami van, azt mondom, hogy jó, akkor többé nincs dolgom. A pantomimet azért művelem, hogy megmutassam: ezt még mindig igen magas szinten tudom csinálni. Szeretném, ha egy-egy előadásom után fiatal emberek megkérdeznék, hogy hol lehet ezt tanulni. Igaz, ez gyakran előfordul, s szomorúan azt kell mondjam, hogy sehol, mert épp most szisztematikusan nem tanítok. Tervezem, hogy ötvenéves korom után létrehozok egy olyan iskolát, amelyben én határozom meg a felveendők körét, s a testanalízisre épülő módszer szerint folyik az oktatás. Amikor tanítok, a résztvevőket először lefektetem, mindenki megnyugszik, és lélegzünk. A leglényegesebb a légzés, ez határoz meg mindent, enélkül nincs élet. Odáig kell eljuttatni a hallgatókat, hogy belegondoljanak: mi fog történni, ha nem kapnak levegőt. A mai gondolkodásunkból hiányzik a halál, annak tudatosítása. Ez a szemlélet tulajdonképpen filozófia, ennek segítségével tudunk mindent megérteni.

Molnár Kata felvételei

Expresszív tánc

– Jól értem? Pantomimet sehol sem lehet tanulni?

– Az alapokat tanfolyamokon, stúdiumokon, tanodákban el lehet sajátítani, de én a pantomimet mint művészetet szeretném tanítani. A tanulás folyamatában az embernek a testével való viszonyát kell középpontba állítani, hiszen a fizikumunkat, amelyet egész életünkben hordunk, nagyon kell ismernünk. Ennek első fázisa, hogy figyeljünk a testünkre, s ezt már kisiskolás korban kellene oktatni. Ehhez az oktatási rendszerben alapos szemléletvál-

tásra lenne szükség, hiszen fontos a tornaóra, amely egyrészt a gyerekek fizikai erőnlétét fejleszti, másrészt épít a tanulók versenyszeretetére, de a sportban is csupán húsz százalék az eminens, a többi ül a kispadon. Perszonálanalitikus képzésre lenne szükség. Ennek jegyében dolgozom egy terven, amelynek lényege, hogy az iskolapad ki van iktatva a teremből, ezáltal olyan kreatív teret kapunk, amelyben különböző gyakorlatok között nagyon jól – az eddiginél sokszorta intenzívebben – lehet tanulni, olvasni vagy információkat befogadni.

A pantomim az ifjúság színháza lehetne, ugyanis a középiskolában, de az alsóbb osztályokban is magától értetődő az a gesztikus nyelv, amelyben nem kell behozni, mondjuk, az íróasztalt meg a széket, mert ezeket mind el lehet játszani. Sőt, nem is ezeket kell megjeleníteni, hanem az embert, aki ezekkel valamilyen kapcsolatba kerül. Ez a forma olyan absztrakt és abszurd, mint a rajzfilm.

– *Nemcsak tanítasz, tanulsz is.*

– Ötödéves rendezőhallgató vagyok. Húsz év után indult az első koreográfusi szak a Táncművészeti Egyetemen, s úgy éreztem: ezt nekem találták ki. Ezen Babarczy László, aki az egyik felvételiztető tanár volt, lehetőséget adott arra, hogy a hároméves képzés után az ő rendezőosztályában további két évig folytathatom tanulmányaimat. Az idei tanév végén készítem el vizsgaprodukciómat: Arisztophanész *Akharnaibeliek* című komédiájának erősen koreografált előadását. Mesterlevelet szeretnék, hogy ha egy színháznál kopogtatok, ne azzal fogadjanak: mit keres itt ez a mimes. Készülök a doktori fokozat megszerzésére is, amelynek keretében a pantomimről szóló összegző tanulmányom megírását tervezem. Hiszen akármilyen fordulatot vegyen szakmai életem, az eszmélésemet, sorsomat meghatározó pantomimhez – mint elmúlhatatlan szerelemhez – mindig ragaszkodni fogok.

A SZÍNHÁZI SZAKMAI KOLLÉGIUM PÁLYÁZATI FELHÍVÁSA

A Színházi Szakmai Kollégium pályázatot hirdet 2003. május 2. és szeptember 30. között bemutatandó szabadtéri színházi előadások támogatására.

- **Pályázhatnak:** – szabadtéri színházak,
  – szabadtéri előadásokat rendező intézmények, szervezetek.
- **Pályázni lehet:** – mai szerzők műveinek bemutatására,
  – klasszikus művek előadására,
  – gyermek- és ifjúsági előadások színrevitelére,
  – zenés előadásokra (zenés játékok, musicalek, operettek).
- (Honoráriumra, tiszteletdíjra, annak járulékára, jelmezre, díszletre, szállításra, eszköz- és helyiségbérleti díjra, reklámra.)
- A pályázathoz csatolni kell a program részletes leírását, a bemutató tervezett időpontját.

Altéma kódszáma: 1331

- *A pályázatok 2003. március 14-ig beérkezően nyújthatók be kizárólag postai úton az NKA Igazgatóságának címére (H–1062 Budapest, Bajza u. 32.). A határidőn túl érkező pályázatok érvénytelenek.*

- A pályázatot egy példányban kell benyújtani. A pontos feltételek megtalálhatók az NKA honlapján, ahonnan a szükséges adatlap is letölthető (www.nk.hu), továbbá személyesen beszerezhető az NKA Igazgatóságán és a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériumának ügyfélszolgálati irodáján (1077 Budapest, Wesselényi u. 20–22.). Az adatlap postai úton is igényelhető – bélyeggel ellátott A/4-es válaszboríték mellékelésével – az NKA Igazgatóságától.

- Bővebb felvilágosítás az NKA Igazgatósága ügyfélszolgálatától kérhető (telefon: 351-5461/141-es mellék). Ügyfélfogadási idő: hétfőtől csütörtökig 9–15 óráig; pénteken 9–12 óráig.

Színházi Szakmai Kollégium

I. Budapesti Színházi Szemle
www.bussz.hu

FELHÍVÁS

2003. május 16. és 25. között kerül megrendezésre a magyarországi és a határon túli magyar színházak és táncszínházak I. Budapesti Színházi Szemléje. A rendezvény három fő programból áll.

A *főprogram* koncepciójának elsődleges szempontja, hogy a hagyományos színházi formák mellett új színházi és táncszínházi megoldások is megjelenjenek, függetlenül attól, hogy az adott előadás struktúrán belül vagy kívül jött létre. A *főprogram* keretében a szervezők előreláthatólag öt színházi és öt táncszínházi előadást hívnak meg, amelyek honoráriumban részesülnek. A *versenyprogram*ban bármely előadás/színház helyet kaphat, közülük a szakmai zsűri egy színházi és egy táncszínházi előadást díjaz. A díj a 2004-es *főprogram*ba való meghívás és a *főprogram*ban szereplő előadások honoráriumával egyenértékű pénzjutalom. A *kísérőprogram* a kortárs magyar alternatív színházról szóló előadásokból, színházi és képzőművészeti témájú kiállításokból és akciókból, valamint kortárs zenei koncertekből áll majd. Terveink szerint a szemle idején „fesztiválbusz" közlekedik, melyre a szervezők 5–20 perces performanszokat, akciókat és koncerteket terveznek.

1. A szervezők színházi és táncszínházi előadásokat keresnek a szemle *versenyprogram*jához. Egy előadás/színház részvételét előzetes jelentkezés alapján biztosíthatja, amennyiben a helyszínt és az időpontot a rendezők visszaigazolják.

Jelentkezés 2003. március 3-ig. E-mailen: mu@mentha.hu, faxon: 209-4014 vagy levélben: 1117 Budapest, Körössy József utca 17. Jelentkezési lap letölthető: www.bussz.hu. További információ: Bánóczy Andrea, versenyprogram-koordinátor (06-30/553-9620).

2. A szervezők színházak, táncegyüttesek, zenészek és képzőművészek ötleteit és jelentkezését várják a *kísérőprogramok*hoz, koncertekhez, akciókhoz és a fesztiválbusz performanszaihoz. Jelentkezés lásd fent. További információ: Leszták Tibor, kísérőprogram-koordinátor (06-30/999-3902).

Hódít a Krétakör

■ SCHILLING-ELŐADÁSOK BERLINBEN ÉS PÁRIZSBAN ■

A TUS UTÁNI CSEND

Georg Büchner *Woyzeck*jének két jelenete játszódik a vásárban. Vásári kikiáltó ajánlgatja „az asztronomikus lovat és a kis kanárimadarakat", és Marie, Woyzeck szerelme azt mondja: „Furcsa világ! Szép világ!" Nem sokkal ezután tulajdonosa felvezeti a nevezett lovat, „kettős értelmet" tulajdonít neki, és jelentékeny „fiziognómiájáról" beszél. Az okos gebe egyenesen „professzor az egyetemünkön", és bámulatra méltó intelligenciájával megszégyeníti „az emberi társadalmat". Ez az egész vajon csak cirkuszi szám a *Woyzeck*ben? Vagy lehetne az egész *Woyzeck* is egyetlen nagy cirkuszi mutatvány?

A budapesti Krétakör Színház mindenesetre ilyennek mutatja *W* című, *Munkáscirkusz* alcímű öntörvényű feldolgozásában. Tartalmilag messzemenően követi az eredetit, ellátja járulékos anyagokkal, így József Attila-versekkel, de elhagy sok szövegrészt, köztük Büchner tulajdonképpeni vásári epizódjait. A Berlini Ünnepi Hetek keretében létrejött ősbemutatóhoz a Sophiensaalét arénává változtatták (díszlet: Ágh Márton). A nézőket mennyezetig érő, enyhén megdöntött vasrácsok választják el a játéktértől, amelynek padlóját vastagon homok borítja. A meztelen szereplők csak fokozatosan találják meg egyenruhájukat – mind atlétatrikót és fekete szoknyát vagy katonanadrágot viselnek. Csak a Bolond – aki itt nőnemű (Sárosdi Lilla) – marad öltözetlenül; néha belefúj szájharmonikájába, de többnyire riadtan kuksol odafenn a rácsozaton. Az elején Marie és Woyzeck fészekrakással próbálkozik, és eszeveszett tempóban homokot és vizet juttat a betonkeverő gépbe. Hamarosan azonban felhagynak a sárgyúrással, és szerelmes enyelgésbe kezdenek. A Kapitányt (Terhes Sándor), aki fekete viaszosvászon alatt alszik a földön, Woyzeck nem egyszerűen megborotválja, hanem meg is mosdatja, és fel is öltözteti. Az est hátralévő részét egy, a mennyezetről vízszintesen lelógó autógumin tölti, hanyatt kinyúlva.

Az 1974-ben Magyarországon született Schilling Árpád, aki a hat év óta működő szabad színházi csoportot alapította, a *W*-t vakmerő *freak show*-ként viszi színre, vaskos-drasztikus energiaszinten. A szereplők mind alaposan edzettek, és a strapa ellenére, amelyet Schilling mozgásorientált színháza megkövetel tőlük, még mindig képesek mélyreható játékra. Így például a Tamburmajor (Csányi Sándor) két kötélen tornázik odafenn, a szellős magasban, vagy mielőtt énekelni kezdene, hamar még tüzet nyel; a Doktor (Bánki Gergely) beszéd közben befelé szívja a levegőt, és saját beszédfolyama ellenében lélegzik. Megjelenése éppily meglepő: egy nagyocska, vízzel teli zsákban himbálózik észrevétlenül a sötétben, a mennyezeten, aztán kiengedi a vizet, és csuromvizesen kecmereg be az arénába. A kétségbeesett Marie (Láng Annamária) a végén valóban a homokba dugja fejét, és belapátolja; a Bolond minden segédeszköz nélkül, egyenesen a szájából fúj szappanbuborékot. Woyzeck (Nagy Zsolt) egyszerű, minden védekezésre képtelen kreatúra. Amikor a bolond orvos röptetni akarja, még készségesen evez is karjával a levegőben.

Ellentétben Robert Wilson magas fényű palota-*Woyzeck*jével, amelyet a hónap elején a Berliner Ensemble-ban láthattunk, jelen esetben a darab a „békét a kunyhóknak"-hangulatból* érkezett. Minden sötét, hideg, koszos, mindenki elszigetelten magában van, senki sem tud szabadulni. Az artisták a cirkuszkupola alatt olyanok, mint a hajótöröttek, cselekedeteik hiábavaló túlélőgyakorlatok. Csak az egyénileg vagy közösen előadott énekbetétek törik meg egy-egy pillanatra a komor hangulatot, például punkos kísérettel a következő: „Munkásököl vasököl, oda csap, ahova köll!" Ezt azonban egyedül a Tamburmajor ordítja és gyakorolja. A cirkuszi dobpergés utáni csendben alaposan összeveri Woyzecket, aki végre már tudni szeretné, mi történik itt. Schilling Árpád és Krétakör Színháza nem Büchner szavaiba kapaszkodik, hanem saját eszközeivel találja meg azokat: Woyzeck mint W is él.

IRENE BAZINGER
Frankfurter Allgemeine Zeitung,
2001. szeptember 22.

Csányi Sándor (Kapitány) a W-ben

SEBZETT EMBERÁLLAT

A Sophiensaale dísztermét majomketreccé építették át. Rozsdás rácsok védik a nézőt, a padlót nedves homok borítja, a mennyezetről vizeletminták lógnak. Egy betonkeverőn meztelenül kuporog a nő-

** Utalás Büchner Hesseni Hírmondó című forradalmi kiáltványának alcímére: „Békét a kunyhóknak, háborút a palotáknak!" (A ford.)*

Nagy Zsolt (Woyzeck) és Láng Annamária (Marie)

nemű Bolond (Sárosdi Lilla). Egy kiszámolós versikével együtt sár hullik ki a szájából, és legutolsó elzokogott, kipréselt szavaival elkezdődik egy jó másfél órás, kemény, mély, kétségbeesett és kíméletlenül átlelkesített színház. Szerencsétlen, istentől elhagyatott emberférgek ássák ki magukat a homokból: Woyzeck (Nagy Zsolt) és Marie (Láng Annamária) őrjöngve töltik meg homokkal és vízzel a betonkeverőt, és összegyúrnak egy sárkoloncot: a gyermeküket.

Marie szerelmi brutalitásban semmivel sem marad el az ő Woyzeckjétől: összeszorított szívüket vagdossák egymás fejéhez. Marie kéjes nevetéssel, amelybe már bele van építve a hiábavalóság megsejtése, kapaszkodik Woyzeckre, felmászik az ő férfi fájára, az pedig lábánál fogva a vállára hajítja, csattannak a fogások, lihegő, üvöltő hangok szakadnak ki belőlük – ennél közelebb két ember már nem lehet egymáshoz. Így szeretni egymást nem szabad, ez már emberéletbe kerül – ennél kevésbé azonban nem megy.

Amit itt Schilling Árpád rendező (született 1974-ben!) felkínál, azt lehet nem akarni, de nem megnézni nem szabad. A játék a maga direktségében nehezen elviselhető, megfosztja az embert az elkábított kétségeivel kötött békétől, cafatokra szaggatja csinosan megszerkesztett életfelfogásunkat, és megosztja velünk – színház ennél többet nem tehet – ezt a fájdalmat. Schilling nem éri be vele, hogy megvilágosító, acélalapjukon törékeny képeket mutat: ezek csak az alapkonstellációt adják a kínzóan meggyőző szituációkhoz. A figurák első pillantásra gondolatilag tipizáltnak tűnnek, de aztán kiderül, hogy a szereplők ezeket a típusokat testtel-élettel töltik meg.

Az izomsorvadásos Kapitány (Terhes Sándor) hagyja, hogy megmosdassák és púderezzék a lába közét, és aztán megtömjék kenőmájassal. Álfilozofikus nihilizmusa tovább él petyhüdt, elcsigázott testében. A Doktor (Bánki Gergely) egy húgyhólyagból robban a színpadra, a tüdejébe befelé beszél és kiabál, és úgy mozog, mintha neuroelektromos erősáram-ütések ráznák; mindig közvetlenül szétpattanás előtt áll, és így éli meg tézisét a természet fölött győzedelmeskedő akaratról. Woyzeckből gazdaságilag rentábilis Übermenschet akar előállítani, egy pontosan működő perpetuum mobilét, amely a saját vizeletén él. Ez a Frankenstein kísérletei során köveket erősít Woyzeck lábához, és spárgával kötözi össze az arcát. Nyúlszájúan és dongalábúan támolyog Woyzeck a kifutóban, a Kapitány pedig az összekötözött fejen tompán csattanó, hintázó autógumival veri a fejébe: „A jó emberben nincs kurázsi." Közben a Doktor, a hinta elől mindig idejében lebukva, vizeletet vesz kísérleti alanyától: „Most pisáljon!"

Micsoda kontraszt ez a *Woyzeck* a Robert Wilson–Tom Waits-féléhez képest, amelyet szeptember első hetében a BE-ben láthattunk! A Woyzeck elkövette gyilkosság ennél eltérőbb már nem is lehetne: ami ott metaforikus-esztétikus tollvonás, az Schillingnél erőszakos fizikai aktus: Woyzeck letépi a sikoltozó Marie-ról a ruhát, és halálra hengergeti a kétségbeesetten védekező nőt, amíg el nem hallgat, hogy aztán bezárja a hordóba. Saját utolsó szavait megafonba énekli, egyre magasabb hangon, míg a sípoló gerjedés el nem nyeli őket. Ez a vinnyogó jajongás még a sötétből is szívünkbe markol.

Ulrich Seidler
Berliner Zeitung, 2001. szeptember 22/23.
Fordította: Veress Anna

EZ A SCHILLING TÖBBET ÉR AZ EURÓNÁL

Ilyen rövid ideig látható egy, a *W – Munkáscirkusz*éhoz, Schilling Árpád magyar rendezőnek a büchneri *Woyzeck* nyomán alkotott művéhez fogható jelentőségű esemény! Az ember épphogy megnézhette, máris vége a sorozatnak, mi pedig utólag értekezhetünk róla szégyenkezve, amiért frusztráljuk az olvasót, aki maga már nem láthatja. Mégsem hagyhatunk szó nélkül egy ennyire céltudatos erejű színházi aktust. Így hát tessék a halasztott kritika.

Az egy évvel ezelőtt akkora sokkot jelentő brechti *Baal* után a huszonhét éves Schilling – aki tehát alig idősebb, mint volt a költő huszonhárom éves korában bekövetkezett halálakor – sajátos portrét fest erről a Woyzeckről, egy dúlt elméjű orvos, egy valóságos kis potenciális Mengele doktor abszurd kísérleteinek tengerimalacáról. Plebejus, a tömegből kimetszett portré ez, s miközben az egymásnak ütköző osztályok fizikai kapcsolatait feltárja, olyan hevesen erőszakos jelleget ölt, amelynek fenséges titkát a színpad már hosszú ideje elveszítette. Idegekre és húsra megy a játék ebben a homokos talajú rácsketrecben, amely valóságos filozófiai kalitka a társadalmi cirkusz játékaihoz. A kalitkát

Erdély Mátyás felvételei

Péterfy Bori (Margret) és Láng Annamária (Marie) a W – Munkáscirkuszban

mennyezettől parkettig fiatal színészek, lányok és fiúk népesítik be, a testi kifejezés messze átlagon felüli őszinteségével. Meztelenül vagy felöltözve egész szervezetükkel és a harci művészetekre emlékeztető kontaktusteremtési vággyal vállalják ezt a nyers, kegyetlen, a szó legmagasabb értelmében költői mesét. Semmi kétség, van a hozzáállásukban valami punkos, amelyből az ügyek állásáról ízig-vérig tájékozott és felkészült megközelítés adódik. Magyarország vonatkozásában éppenséggel egymást követő ügyekről beszélhetünk. Schilling és csapata mindet körbejárta. Hátravan még a forma: hol hangozzék el egy torokhangú kiáltás, amelyből éppannyira érződik a kétségbeesés, mint a verekedés vágya.

Itt van tehát Woyzeck (Nagy Zsolt, a borotvált fejű zseb-Herkules vagy lebénított energiájú gólem), kiéhezett proletár véglény, aki fejében bolond gondolatokat rejteget, aki elvetemült kísérletek alanya, akit nevetségessé tesz kretén Kapitánya, akit Marie (a gömbölyded, erős alkatú Láng Annamária) megcsal a Tamburmajorral (a bandavezérszerű, agyafúrt Csányi Sándor), és aki bosszúból megöli az egyetlen objektumot, amelyet egy időre birtokba vehetett: éppen ezt a Marie-t, akivel kezdetben, egy betonkeverő segítségét is igénybe véve, sárból fabrikált gyermeket, mint a Bibliában. A szorítóra és arénára emlékeztető színpadtér fölött három zenész (hegedűs, harmonikás, trombitás) kuporog, akik Rusznyák Gábor érzékelhetően kripto-brechtiánus partitúráját realizálják. Büchner szövege tele van tűzdelve József Attila (1905–1937), e par excellence vörös dalnok verseivel, aki, amikor kifogyott a cérnája, a vonat elé vetette magát. Schilling és csapata Magyarországról indul az egyetemesség felé, és onnan vissza. Ketrecbe csimpaszkodva vagy puhán hintázva egy felfüggesztett abroncson vívnak itt pankrációra emlékeztető közösülési párbajokat, a végsőkig eltorzítják hangjukat, vagy hatalmas erejű anyagszerűséggel mutatják be a nemi erőszak jeleneteit, és mindig a nézők szemébe nézve, hiszen a színház náluk soha nem tűnik el a fókuszból. Épp ellenkezőleg: a maga elemi keménységében áll előttünk, és leleplezi, hogy épp olyan, amilyennek lennie kell: nyers és páni. Ennek során pedig semmivé lesz az ideológiai maszk, amely mögött többé nincs más, mint a valóság a maga valószerűtlen körvonalaival.

Nem véletlen, hogy Keletről érkezik ez a puszta öklű dramaturgia. Szorosan tapad a költő kezdeti szavaihoz, megőrzi azok szilaj forradalmiságát, mégpedig olyan mai plasztikus eszközökkel, amelyek nemcsak hogy nem csorbítják a költői szózat utópiatartalmát, hanem éppenséggel a szertelenségig felerősítik, hiszen még mindig a jövőre vár a szegények felszabadítása, a szegényeké, akik – Woyzeck szavaival – „éppen olyan szerencsétlenek itt is, mint a másvilágon". Kíváncsian várjuk, mivel áll elő az elkövetkező években egy ilyen formátumú fiatalember. Schilling már birtokolja azt, ami a lényeg: a felfegyverzett gondolatot, a színházi aktus anyagszerűségéből természetesen adódó koncepciót, a brutális költői aurát, valamint a harcedzett és kicsattanó egészségű gárdát.

Tartsuk rajta a szemünket, mert a társadalmi szenvedély olyanszerű biomechanikáját gyakorolja, amely Európában ma szinte egyedülálló. Íme valaki, aki megértette hazája és a világ történelmének tanulságait, és ezeket minden teketória nélkül művészetté alakítja – olyan művészetté, amely a politika elevenébe vág prédikáció és sanda kompromisszumok nélkül. Kísérjék útján legjobb kívánságaink.

Jean-Pierre Léonardini
L'Humanité, 2001. október 8.
Fordította: Gáspár Máté

Egy „Woyzeck", ami csupa zaj és csupa düh

A magyar Schilling Árpád megerősíti, hogy rendezőként kivételes tehetség, Woyczek-rendezése, alcímén Munkáscirkusz, izzik a dühtől. A szereplők szellemi és társadalmi elidegenedettsége lélegzetelállító színészek testén át robban.

A színpad? Igazi ketrec. Vaskos és tömör rácsfalaival hatalmasnak érződik. A nézők körülötte foglalnak helyet. A talaj? Homokos, mint a cirkuszporondé. A díszletelemek? Fém ágykeret, betonkeverő gép, szegényes fürdőkád, egy sarokban hangszerek (elektromos gitár, ütősök). A zsinórpadlásról függ egy gumiabroncs hinta, kötelek, valamint számos kis plasztik zsák, amelyet sárgás folyadék duzzaszt. Végül e harci szorító fölött, a magasban fémdobogó egy kis zenekarnak. Sehol semmi „tájjellegű".

A harcot Éva módjára meztelen színésznő nyitja elformátlanodott, nyáladzó szájában megrekedő szavakkal; a tünet talán a „szent nyavalyára", az epilepsziás krízisre utal. Ekkor kell emlékezetünkbe idézni, hogy a *Woyzeck* szövege egy napihírből ered. Az orvos foglalkozású szerző figyelmét az a cikk keltette fel, amely egy prostituált meggyilkolásáról számolt be: a nőt féltékeny szeretője, Franz Woyzeck borbély szúrta agyon. A nyomozás kiderítette, hogy a férfi különösen viselkedett, és hallucinációi voltak. Halálra ítélték. A politikailag elkötelezett Büchner (az Emberjogi Szövetség tagja) korai halála miatt befejezetlen drámai szöveget hagyott hátra. A mélységesen költői műben azonban a szereplők oly komplexek, s oly távol állnak a klasszikus hősöktől, hogy ahelyett hogy dialógusokba kezdenének, inkább sikolyokat hallatnak, hogy világgá kiáltsák életundorukat.

Schilling Árpád, a fiatal (huszonhét éves) magyar rendező a munkáját jellemző erős fizikai késztetéssel kaparintja magához ezt a Woyzecket, hűtlen barátnőjét,

Marie-t, a furcsa kísérleteket végző orvost, a Kapitányt, akit Woyzeck borotvál, és még néhány további alakot. Schilling sajátos művészetét a franciák egyébként már sziporkázó brechti *Baal*ja révén is megismerhették.

Schilling első számú anyaga a test – a ma lehetséges legszélső határaiig. De ehhez a testet ismerni kell. A *Munkáscirkusz* alcímű előadásban, amely Bobignyban látható, nem az önreklámozó, izzadságos erőszak jelenik meg, annak ellenére, hogy feltűnik benne a kényszernek alávetett test, és vannak a ketrecekbe zárt állatokra emlékeztető pózok és bestiális ordítások. A gyakorta lemeztelenített, de mindig dühtől izzó testeket a büchneri figurák szellemi és társadalmi elidegenedettsége rántja görcsbe, ám ezek a testek a kezdet kezdetén valamilyen anyagból robbannak elő, mint például Woyzeck, aki ördög módjára bukkan fel a homokból.

Schilling és kiemelkedő színészei költői hevületekbe ragadják a nézőt. Az ilyen pillanatok között vannak megrendítőek, mint az a jelenet, amelyben Woyzeck és Marie teste szédítő szerelmi táncban tapad össze, és vannak felzaklatóak, például amikor ez a párosodási láz halálos erőszakba csap át, és Marie karja kétségbeesetten feszül a nézők felé. Feledhetetlen.

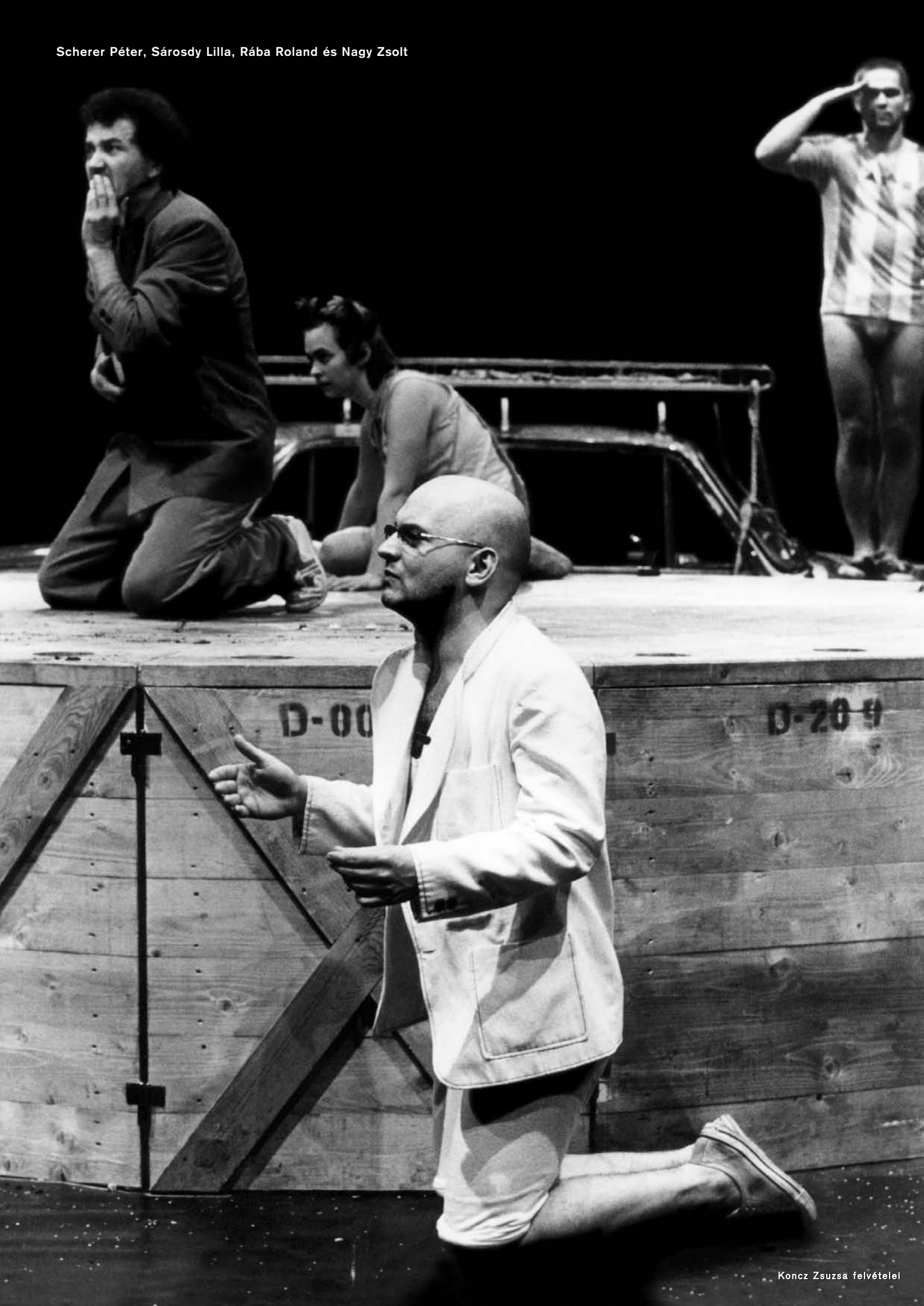
Jean-Pierre Bourciel
La Tribune, 2001. október 1.

EGY FALLEOMLÁS SÚLYOS KÖVETKEZMÉNYEI

A fiatal (huszonnyolc éves) magyar Schilling Árpádról jó emlékeket őrzünk, legkésőbb azóta, hogy két évvel ezelőtt revelatív előadásban láthattuk tőle Brecht *Baal*ját. Most, hogy Krétakör nevű társulatával visszatért, *Hazámhazám (Pays, mon cher pays)* címen monstruózus szatirikus építményt prezentál, amelyben, nagyjából szólva, a magyar politikai életet állítja pellengérre a berlini fal leomlása óta eltelt évtizedben. Frenetikus *sotie*, ha úgy tetszik, arisztophanészi vénával. Cirkuszi porondon elevenedik meg a szovjetek kivonulása, a vad liberalizmus és az elszabadult fogyasztási kultusz betörése, majd az európai szirénhangok kórusa és a különböző törzsek bajnokainak legfrissebb ütközései: sebtében fehérre mosott kommunisták állnak szemben kereszténydemokratákkal és mindenre elszánt nacionalistákkal (az ország mitologikus emblémája továbbra is a ló). Tizennégy jóízű színész működik közre, négy zenész hatásos kíséretére ugrálnak, szökdécselnek, szárnyalnak a levegőben, vagy hemperegnek a földön, olykor pedig táncolnak is, elképesztő energiával.

A több szerzőtől származó szövegbe részletek illeszkednek Büchner *Danton halála* című művéből (Schilling emlékezetes, ízig-vérig plebejus megvalósításában már láthattuk ugyane szerzőtől a *Woyzeck*et is). A szöveg leleményesen mutat be egy egyelőre még

Gyabronka József, Rába Roland, Csákányi Eszter, Scherer Péter és Láng Annamária a Hazámhazámban



Scherer Péter, Sárosdy Lilla, Rába Roland és Nagy Zsolt

Koncz Zsuzsa felvételei

csak dadogó, örökké éhes népet, amelyet mindenkori gazdái egymásnak ellentmondó, dörgedelmes diskurzusaikkal folyamatosan becsapnak. Nem mondható, hogy a színjáték által közvetített társadalmi-történelmi látomás optimizmusra sarkallna; ments isten! A *Hazámhazám*at olyan produkcióként kell értékelnünk, amely lázadva mutat fityiszt egy tehetetlen társadalomnak, s bebizonyítja, hogy ez a társadalom maga hívja ki maga ellen a dühnek ezt az obszcén gesztusát.

JEAN-PIERRE LÉONARDINI
L'Humanité, 2002. szeptember 30.

KELETEN A HELYZET VÁLTOZATLAN...

Schilling Árpád maró burleszk és politikai fejmosás közé helyezve rendezi meg azt a darabot, amelyet Tasnádi István társaságában ő maga írt. Ez a túlhabzó színjáték megállja a helyét az általa leleplezett erőszakkal szemben. Ennek az erőszaknak esik áldozatul a mindenestől magára hagyatott magyar társadalom, amelyet elárulnak a maffiózókkal társult régi kommunisták, és kedvükre manipulálnak a szodomita liberálisok. A Krétakör társulata cigány hegedűk és operettdallamok hangjára adja elő azoknak az embereknek cirkuszi parádéját, akik kívül rekedtek a hatalmától megittasult, gőgösen lenéző és cinikus nyugati rendszeren. Brutális a sokk, és figyelemre méltó az előadás.

Schilling Árpád a kockázat és a veszély színházát akarja feltámasztani. Arra játszik, hogy az eseményt nyomon kell követnie a szónak, még akkor is, ha a dolgok értelme nem világlik ki azonnal. Perspektívája először is fenomenológiai, s csak utána demonstratív jellegű; ebben a szellemben állítja színpadra azokat a rövid tablókat, amelyek összefüggései csak apránként, a borzalom kiteljesedésével párhuzamosan válnak nyilvánvalókká. A megerőszakolt, becsapott, kiéheztetett nép elalél a fogyasztói álmok láttán, és a lelkét adja el egy csomag chipsért.

Schilling Árpád és munkatársai azon vannak, hogy az egykori keleti blokk államainak kettős gyászát és kettős csődjét állítsák reflektorfénybe. Ezek az országok egy, a valóság által megcáfolt régi ideológia és egy eszmények nélküli valóság között hányódva a saját kárukon fedezik fel, hogy a kommunizmus és a liberalizmus közötti térben számukra csak a cserbenhagyottság marad.

A Bobigny körszínpadán, az oltár és a cirkuszi porond között magas emelvény áll; ezen játszódik le ördöngös ritmusban a posztkommunizmus botrányos-brutális fabulája. Magyarország jóformán maszk nélkül jelenik meg előttünk; megfelelő csinnadrattával zajlik a szeretett és szétszabdalt ország nehéz és kockázatos sorsának szilaj operettje. A zenekar muzsikája mindenben segíti a színészek hősiesen fizikai játékát.

Az egyes jelenetek az egyik diktatúrából a másikba való átmenetet írják le. Vörös és fekete despoták váltják egymást, a piac örömeit dicsőítő nyugatiakat erkölcsi garanciaként nemzetközi katonai szakértők előzik meg, a nép pedig vergődik az értelmetlenségben, a fájdalomban és a lealjasodásban. Saját gyermekeiket vetik alá amputációnak: kenyér híján és a könnyebb emészthetőség kedvéért gyenge csonkjaikat a technikai virágkort és a modern jólétet jelképező mikrohullámú sütőkbe helyezik. A színészek az iróniától a keserűségig, a csikorgó komikumtól a költői tisztaságig terjedő skálán adnak új értelmet az ábrázolt szituáció szétrobbantásának.

Schilling Árpád színdarabja perzselő vádirat, amely arra kényszeríti üdvözülten boldog lelkiismeretünket, hogy nézzen szembe saját szerepével: mekkora felelősség terheli azon országok politikai és szimbolikus összeomlásáért, amelyeket Európa immár csak azért nem tekint pufferállamoknak, hogy cserébe gyarmatokként bánhasson velük. A Krétakör társulata bámulatos sikerrel kerül ki a politikai színház kockázatos játszmájából: a korszakot és fausti kompromisszumait faggatva egyszersmind az esztétikai követelményeket is jogaikba helyezi. Az összhatás ragyogó.

CATHÉRINE ROBERT
www. theatreonline.com.
Fordította: Szántó Judit

SCHÜTZ ILA
(1944–2002)

Schütz Ila 1969-ben végezte el a főiskolát, majd egy évadot a Mikroszkóp Színpadon játszott. 1970-ben Ádám Ottó rendezésében Shaw *Sosem lehet tudni* Dollyjával hódította meg a szakmát és a közönséget. Huszonhárom éven át a Madách, 1993-tól a József Attila Színház tagja volt. A szerepek széles skáláját formálta meg, de elsősorban vígjátéki figurákban vált emlékezetessé. Achard *A bolond lány,* Szép Ernő *Vőlegény,* Szabó Magda *Régimódi történet,* Németh László *Bodnárné,* Molière *A fösvény,* Csehov *Három nővér, Ványa bácsi, Sirály,* Molnár Ferenc *Olympia,* Shaffer *Black Comedy,* Simon *Luxuslakosztály,* Kishon *A házasságlevél,* Cooney *A miniszter félrelép* című darabjaiban, illetve az *Ismeri a szandi-mandit?,* a *Madárkák, A medikus, A Pendragon-legenda, az Árvácska, A bohóc felesége* című filmekben és tévéjátékokban nyújtott kiemelkedő alakítása csupán ízelítő egy gazdag színészi pálya illékony teljesítményéből. Legtöbben alighanem Slade *Jövőre veled ugyanitt* című darabjának fokozatosan fiatalodó Dorisára fognak emlékezni, amit Sztankay Istvánnal több mint háromszázszor játszott el. Schütz Ila 1974-ben Jászai Mari-díjat, 1997-ben Déry-nédíjat kapott, 1981-ben Érdemes, 1999-ben Kiváló Művész lett. Nem sokkal karácsony előtt tragikus hirtelenséggel hunyt el.

Iklódi László felvétele

A Madách Színház Régimódi történet című előadásában

Csáki Judit

A kritika sine qua nonja

■ HOZZÁSZÓLÁS SÁNDOR L. ISTVÁN CIKKÉHEZ ■

Kétszeresen is megszólítva érzem magam Sándor L. István által (Az erőszak esztétikája. Kritikai szemle Horváth Csaba *Barbárok* című előadásáról. SZÍNHÁZ, 2003. január) egyrészt mint a SZÍNHÁZ egyik – ráadásul a kritikai rovatért fokozottan felelős – szerkesztője, másrészt mint színikritikus; ráadásul olyan színikritikus, aki főként a SLI által némileg lesajnált hetilapkritikát gyakorolja. Bíráló megjegyzéseit tehát duplán veszem magamra.

SLI szintén szerkesztő (ráadásul fő-), meg kritikus is; ehhez képest pikáns vetülete az általa ábrázolt sanyarú helyzetnek, hogy noha véleményünknek egyetlen közös pontja sincs, a végkövetkeztetésben mégis egyetértünk. Abban tehát, hogy baj van a jelenlegi színikritikával (és persze baj van a színházzal is). A baj egyszerű: a színikritika általános színvonala nem jó.

Ennek sok oka van. Az egyik a képzés hiánya – a színikritikus ma is leginkább „keletkezik", önképzés és -művelés, valamint véletlenek halmaza folytán. Lehet és kellene vitatkozni arról, hogyan változtassunk ezen – de SLI nem erről beszél.

Szerintem azonban – hogy rátérjek a konkrét kárhoztatásokra – nem az a kritika baja, hogy munkásai nem reagálnak egymás írásaira. Szépen is nézne ki, ha, mondjuk, a Magyar Narancs című lapban olykor azt írnám, hogy „Koltainak az ÉS-ben persze nincs igaza abban, hogy...", de vicces lenne az is: „ezt Tarján Tamás úgy magyarázza a Népszavában, hogy...". SLI persze nyilván nem elsősorban ezt hiányolja – a jelenség okai amúgy is a sajtó hagyományaiban keresendők –, hanem inkább azt nehezményezi, hogy az úgynevezett szakmai lapok (nem fogom megnevezni őket, mert akkor kiderülne, melyiket tartom olyan rossznak, hogy már nem is szakmai) szerzői nem reflektálnak egymás véleményére, akkor sem, ha az időbeli átfutás olykor megengedné. És akkor sem – teszem hozzá –, ha evidens, hogy olvassák egymás írásait. Ez pedig oda vezet, hogy az előadással sem képes a kritikus „dialógust folytatni" – így SLI.

Nem tudom, hogy az egymás közti párbeszéd hiánya miért vezet automatikusan kritikusi alkalmatlansághoz. Főleg pedig azt nem tudom, hogyan kellene az előadásokkal „dialógust folytatni". Illetve tudom, hiszen a kritikus a tevékenysége által egyrészt valóban ezt teszi – de csak egyrészt. Másrészt – és elsősorban – a közönségével folytat dialógust, még ha sajátos dialógust is, mely az olvasó oldaláról többnyire nem írásban vagy beszédben fejeződik ki.

Érzésem szerint a kritika elméletével, történetével, természetével és céljával kapcsolatban jókora keveredés, meglehetős zűrzavar uralkodik SLI írásában. Noha abban még egyetértünk, hogy a kritikai – és kritikusi – spektrum az impresszionista véleményformálástól a tudományos állásfoglalásig terjed, SLI néhány bekezdéssel lejjebb ebben már mintha önmagával sem értene egyet, hiszen azt írja, hogy a szakkritika „a kritikai műfajok ellenkező pólusán áll". Ezzel viszont nem pusztán hierarchiát tételez a kritikai műfajok, illetve stílusok között, hanem mintegy normatív szabályozást is bevezet: szaklapba a tudományos kritika való, nem más. Ráadásul SLI véleménye szerint a tudományos kritika elemez és föltár, ámde – következtetem – nem véleményez.

Szüntelen csúsztatások – pontosabban inkább amolyan önkéntelen csúszkálások – érzékelhetők SLI írásában a tudományos tevékenység és a kritika között; az előbbi dolgát és célját kéri számon az utóbbin. Azt nevezetesen, hogy művelője a többi művelővel, valamint az alkotókkal álljon szoros és szakmai viszonyban, hogy a műalkotás esztétikai természetét önmagában, ráadásul kizárólag a tudományos vagy szakmai elit számára érthető nyelven közvetítse – önmagának, az alkotóknak és a hasonszőrű tudósoknak.

A művészetkritika bőséges elméleti és történeti szakirodalmának fölemlegetése nélkül is eléggé egyértelmű: gyökeresen mást gondolunk a kritika feladatáról, céljáról – következésképp optimális megjelenési formájáról, nyelvéről is. Nem játszom tovább a naivat, hiszen pontosan értem, miről beszél Sándor L. István, akkor is, ha a megfogalmazás olykor – bár körültekintő és körülményes – mégsem elég pontos.

A *Barbárok*ról szóló kritika – és most nem a kritikáról szóló kritikáról beszélek – evidens „célszeméllyel" bír; tán nem is eggyel. Ez az írás – mint jó néhány kritikus jó néhány írása – az *alkotóknak* szól. Bizonyos értelemben olyan, mint egy iskolai dolgozat, melyben egy rejtvény dekódolása a feladat, és a nebulót az hajtja, hogy a lehető legközelebb jusson a tanár által kifundált megfejtéshez. SLI módszere – mondjuk: rekonstrukciós módszere – persze más, mint Horváth Csabáéké; ő a nyelv eszközével teremti meg – még egyszer, ha tetszik – a produkciót. Nem vitatom, hogy ez is a kritika része, csakhogy e cselekedet célja mégsem a műalkotás sajátos rekonstrukciója, hanem a közvetítés, méghozzá direkte hermeneutikai aspektusból, a (leendő) befogadó számára. Ráadásul ebben a közvetítésben a műalkotás nem önmagában, izoláltan és mintegy a semmiben lebegve jelenik meg, hanem kontextusban. Mi több, ez a kontextus adott esetben sokkal tágasabb, mint a környező alkotók és alkotások köre, merthogy nemcsak a művészettel, hanem a társadalommal is érintkezik. A kritikának saját kontextusa is van, amelynek bizonyos vetületei értelemszerűen fedik tárgyának kontextusát.

Tehát: a kritikának – szemben például a tudománnyal – némiképp korlátozottabb a szabadsága, mert *dolga* van, amit el kell végeznie. A kritikusra éppen úgy hat dolga végzése közben ez a fentebb említett kontextus, mint a műalkotás; és ha minőségérzéke, valamint ízlése rendben van, ezt a komplex hatást közvetíteni is tudja.

SLI kárhoztatja a kritikát, amiért nincs világosan definiált fogalomkészlete, szóhasználata; kárhoztatja a kritikusokat, hogy ezt vagy azt nem veszik észre, vagy írásaikban nem mérlegelnek eléggé súlyosan. Mintha létezne ideális és optimális kritika, amelynek írója mindent elemez, mindent kibont, mindent értelmez, ráadásul mindezt szabatos, tudományos nyelven teszi – és ha létezik ilyen kritikus, akkor bizony ő a világ legunalmasabb kritikusa, mert tévedhetetlen és kérlelhetetlen. (Ezt a bizonyos legunalmasabb kritikust persze nem én találtam ki; loptam az ideavégó szakirodalomból. Ezt a kritikust nem lehet elolvasni, nem is érdemes.)

A napilapkritikának, de még a hetilapkritikának is határozottan pejoratív csengése van SLI szóhasználatában, még olyankor is, amikor elismeréssel nyugtáz egy-egy frappáns megfogalmazást, plasztikus szófordulatot. Ilyenkor elismeri a zsurnaliszta teljesítményét, de kirekeszti a szakkritika evidensen emelkedettebb, komolyabb birodalmából. Gyanúm szerint SLI a véleményt, a kritikus megalapo-

zott, de mégiscsak szubjektív véleményét rekesztené ki leginkább a kritikából (azt tehát, ami szerintem – meg sok elméleti szakíró szerint is – a kritika *sine qua non*ja, nélküle nem kritika a kritika); helyette favorizálná (írásaiban favorizálja is) az objektívnek tűnő, stílusában a pontosságra törekvés miatt akár száraz és körülményes leíráshalmazt; az elemzés mintha azt jelentené, hogy egy ideális esztétikai minőséghez képest leírja az adott produkciót, tehát legjobb esetben is tudományos – és nem kritikai – ambícióval közelít hozzá. Nem meglepő, hogy SLI hermeneutikájában a nézőnek is súlyos kötelezettségei vannak: „föl kell ismernie a színpadon születő mozdulatok természetét, meg kell értenie ezek egymáshoz való viszonyát. Ezáltal rá kell ébrednie az előadás belső logikájára, építkezésmódjára." Valamint: „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 kecmereghet ki)." Én meg azt gondolom, hogy nincs „helytelen út" a befogadó előtt, s ha mégis, az nem az ő, hanem a produkció hibája. Valamint: nem lehet őt azzal sújtani (amivel egy kritikust például igen), hogy egy érthetetlen és ilyenformán élvezhetetlen előadást újra megnézzen, csak azért, hogy kikecmeregjen bármilyen zsákutcából. A művészeti befogadás nincs ingyen, de szakembernek nem kell lenni hozzá. Amúgy ebben az okfejtésben is a normativitás fuvallatát érzem...

Ebben a lapban – a SZÍNHÁZ-ban – lasszóval próbáljuk fogni a *kritikus* kritikusokat. Írókat, színházi, közéleti embereket, írástudókat, akiktől leginkább azt várjuk, hogy megalapozott véleményük legyen egy-egy, általunk fontosnak ítélt előadásról. A vélemény megalapozottsága nem tudományosságot, hanem szakmaiságot jelent; és nem *színházi* szakmaiságot, hanem *kritikusi* szakmaiságot. Nem tudományos elemzéseket akarunk közölni, hanem minőségérzékkel és jó ízléssel – a kritikus két legfőbb erényével –, valamint olvasható, érthető, sőt: *köz*érthető stílusban – a kritikus harmadik legfőbb erénye! – megírt cikkeket.

Lehet ezek után azt taglalni, milyen nyelven beszél a jó kritika. SLI szerint szakmai nyelven, amely több és más, mint a „szabatos szavak". Ha szakkritikáról beszélünk, ez a „világosan definiált fogalomkészlet", azaz a szaknyelv a kívülálló számára előbb-utóbb érthetetlenné válik, telítődik referenciákkal, teoretikus utalásokkal, és ezzel kirekeszti a nem szakmabeli olvasót. (Más kérdés, hogy szélsőséges esetben ez is a céljai közé tartozik: megteremteni a *hozzá*értők arisztokratikus klubját. Nem gondolom persze, hogy SLI-nek ez szándéka lenne.) De nemcsak őt rekeszti ki, hanem a nézőt is. Képzeljük el X színház Y művészét, amint az alábbi mondatot olvasva próbál képet alkotni Horváth Csabáék előadásáról: Horváth Csaba... „koreográfiáiban gyakran használ gyöngéd rúgásokat, testek közti finom összekoccanásokat, a másikra való váratlan ráhatásokat, amely által 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..." És ez még csak a leírás, nem az értelmezés.

Nem vitatom, hogy SLI fogalmazásmódját a lehető legnagyobb pontosságra való törekvés jellemzi, de vitatom, hogy célt érne. Még a saját célját sem éri el.

A SZÍNHÁZ című lapban többször is kísérleteztünk azzal, hogy teatrológus szakíróktól előadás-kritikát közöljünk. Azok a tudósok, akik ambicionálták, hogy szélesebb olvasói réteg értse meg, amit írnak, ma is alkalmi szerzőink, mert ők kritikusok is. A többiek írásairól viszont le kellett mondanunk (noha olykor fontos szakirodalomra, olykor érdekes problémafelvetésre bukkantunk bennük), mert nem adhattuk föl a közérthetőség szempontját.

Kérdés tehát: ki a *köz*? Számomra – hogy ezúttal ne a lap szerkesztőségének nevében fogalmazzak – az olvasó. A Magyar Narancs számára írott kritikáim esetében annyira így van ez, hogy olykor konkrétan is eszembe jut egyik vagy másik színházkedvelő barátom, ismerősöm, és fontosnak tartom, hogy az írásból értékelhető információhoz jusson egyrészt az előadásról, másrészt a véleményemről. Nem állítom – hazugság volna –, hogy jottányit sem érdekel, mit gondol egy-egy írásról egy-egy érintett, de véleményét eléggé mellékesnek tartom, már csak azért is, mert az adott produkcióról való véleményalkotásban nem a produkció alkotóját vélem autentikusnak.

A művészetkritikával foglalkozó bőséges szakirodalom egyik legterjedelmesebb része a kritikus pozíciójával foglalkozik. Fapados fordításban azzal, hogy vajon hol helyezkedik el a műbíráló a műalkotáshoz és a befogadókhoz képest; még fapadosabb fordításban: az alkotókhoz vagy az „egyszerű nézőkhöz" van-e közelebb. Színikritikusok számára ismerősebb fölvetésben úgy hangzik ez a dilemma, hogy vajon a színházi szakma része vagyunk-e, vagy az újságíróké. Önmagában nem érzem ugyan mindenáron eldöntendőnek ezt a kérdést (tán mert bennem eléggé jól el van dőlve), de SLI fölvetése, érvelése olyannyira az alkotókhoz húz, hogy szükségét érzem a distanciálásnak. Méghozzá duplán: SLI véleményétől és a műalkotástól (színielőadástól) egyaránt. A kritikus pozíciója (és optimális esetben a személyisége is) szuverén. Hogy a véleményéről már ne is beszéljünk.

Visszatérve SLI kiinduló és sommás ítéletéhez: a mai magyar színikritika valóban eléggé gyatra. De nem a (kevéssé létező) napi- és hetilapkritika ludas ebben. Hanem a számos szaklap vagy a szaklapköntösbe bújt rossz bulvár is. A kérdés az, hogy – és innen kezdve söpörjön ki-ki a saját portáján – melyik lapban hány olyan kritika jelenik meg, amelyik a rosszról állítja, hogy jó, és megfordítva; adott esetben a néhány hozzáértő kritikust is igen kedvezőtlen kontextusba helyezve. Hogy hány olvashatatlan, dilettáns írásmű sorakozik egymás mellett, amelyeknek az a legeslegkisebb hibájuk, hogy nem eléggé tudományosak. Hogy melyik lap van tővel-heggyel összehányva, mindenféle hamis, ám annál öntudatosabban és offenzívabban hangoztatott szerkesztési koncepciók alapján. Aztán hogy itt vérre, azaz pénzre megy a harc, és az eszközökben nincsen válogatás, azt se feledjük. Hát ettől is rossz a színikritika, nemcsak a szaknyelv hiányától.

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)

SEBESTYÉN RITA

Gyurma

■ EGY OROSZ DARAB A NYITRAI FESZTIVÁLON ■

A Divadelná Nitra nyitott szemléletű színházi fesztivál, ami azt jelenti, hogy a meghívott társulatok, illetve előadások többnyire új színházi poétikát, előadás- és gondolkodásmódot képviselnek. A hétnapos seregszemle az idén is igen változatos programot kínált: a kelet-közép-európai (szlovák, cseh, lengyel, magyar, orosz) társulatok bemutatkozásán kívül például osztrák–német koprodukció, olaszországi szlovén, valamint norvég és izraeli előadás is látható volt.

A találkozó nyitó eseménye, a kaposvári Csiky Gergely Színház *Megbombáztuk Nyitrát* című produkciója (rendező: Mohácsi János) értőn reagáló publikumra talált a város közönsége és a főként régióbeli szakmai meghívottak körében. Úgy tűnt, hogy a helyenként improvizált szöveg, illetve a nyelvi *trouvaille-ok* lefordíthatatlansága egyáltalán nem akadályozták az előadás befogadását; a képi és hangi megjelenítés erőteljessége felfoghatóvá tette e létjátszma minden mozzanatát.

Mohácsiék adaptációján kívül jó néhány klasszikussá vált darab újszerű színpadi verziója szerepelt a programban. Például két *Vérnász*. A trieszti Slovensko Stalno Gledališče látványos, show-szerű produkciója (rendező: Damir Zlatar Frey) szöveg nélkül, a tánc és a színpadkép együttesével inkább a szemnek, mint a szellemnek kívánt kedvezni. A túrócszentmártoni (Martin) rendező, Jozef Gombár viszont García Lorca drámáját szlovák népi motívumokkal, hagyományokkal dúsította fel, például a színpad felső részén végig jelen lévő s őrködő ősöreg képviseli a törzsi rendet. Ebben a változatban nincs agresszív halál, nincs pengevillanás; a zárt közösség megbontása öngerjesztő folyamatot indít el, amely törvényszerűen megfojtja az ellene lázadókat, s az így keletkezett „légüres térben" megadóan hull alá a Vőlegény és Leonardo holtteste.

Kevésbé sikerült színpadi reprezentációnak tekinthető *A vihar* monodrámává sűrítése (rendező: Martina Winkel), az arnsbergi Teatron és a bécsi Theater ohne Grenzen koprodukciója, amelyben az utópisztikusan felfogott, magányos Prospero (talán az utolsó földi katasztrófa egyetlen túlélője?) a maga egyre betegebb elméjében játssza el a teremtés, szerelem, hatalom játékát. A képzőművészeti indíttatású, eleinte ötletesnek tűnő – az elképzelt szereplőket, helyszíneket jelezni hivatott – irodaszer-kavalkád látvány- és jelentéstartalma azonban hamar kimerül.

Az oslói Norvég Színház előadása is erős vizuális elemekre épült. *A nagy zabálás* című Marco Ferreri-botrányfilm színreviteléhez szükség is volt egy olyan színházi nyelvre, amely által a világ bekebelezésének gesztusa expresszív színpadi jellé alakul. A megoldás alighanem a lehető legszerencsésebb: a díszlet minimálisra redukált, letisztult kompozíció, amely egyszerű, lendületes vonalakkal lakásbelsőt jelez, míg az imádott étkeket hosszú, különböző színű, könnyű esésű anyagokból készült kendők jelentik, amelyeket a szereplők zabáláskor ruhájukba tűrnek.

Igazából azonban csak két szenvedélyes előadás ébresztett végletes élményeket és indulatokat. Egyikük Sarah Kane *Megtisztulva* című darabjának színrevitele, amely a wrocławi Współczesny, a varsói Rozmaitości és a poznańi Polski Teatr együttműködésében jött létre. A rendező, Krzysztof Warlikowski emberi léptékkel mérve tág, fürdőre emlékeztető térbe helyezte szereplőit, akik nemük, testük, teljes egzisztenciájuk kiváltására, elcserélésére vágyakoznak. A szeretetlenség mint léthelyzet, illetve a drogozás mint a szenvedést elmosó hallucináció az egyre élesebben kirajzolódó reális fájdalomérzettel ütközik. Az előadás vége eltorzult, mesterséges „ál-happy end": a felcserélt testek kétes öröme.

A fesztivál másik, rendkívül felkavaró előadását a moszkvai Mihail Roscsin és Alekszej Kazancev Dramaturgiai és Rendezési Központja mutatta be. Vaszilij Szigarev *Gyurma* című darabjából a kiszolgáltatottság, a világbavetettség tehetetlen dühe érződik. *A tavasz ébredésé*nek amolyan ezredfordulós változata ez: a kamasz főszereplő válasza a számára egyre valószerűbb, ugyanakkor agresszivitása, korruptsága miatt egyre kevésbé elfogadható külvilág működésére. Talán a dráma kíméletlensége rettentette vissza eddig a színházi alkotókat a színreviteltől, hiszen Nyikolaj Koljada, Szigarev mestere több mint egy éven át hiába ajánlgatta a darabot a rendezőknek. Végül, amikor a csendes „kampány" már elült, Kirill Szerebrennyikov vállalkozott a megrendezésére. Színészeit különböző moszkvai társulatokból válogatta, ezért főleg az egyeztetési nehézségek miatt gyakran éjszakai próbákon kellett a társulatnak összerázódnia, az előadásnak megszületnie. Az eladdig recepció nélkül maradt darab és első bemutatója hihetetlen gyorsasággal került be a szakmai köztudatba; egy év leforgása alatt bemutatták a moszkvai Arany Maszk Fesztiválon, a Toruńi Kontakt Fesztiválon, a Bonni Biennálén és a BITEF-en. 2002-ben pedig Oroszországban a kortárs dráma legjobb színreviteléért kapott díjat.

A darab látszatra realista eszközökkel meséli el a tizennégy éves Makszim történetét. A szöveg azonban már ezen a ponton zavarba ejtő, hiszen nem egyszerűen egy törté-

Az esküvőn

A siratóasszonyok között

netről van szó, hanem Makszim lelkiállapotáról és a világhoz való viszonyáról, arról, hogy a fiú egyre sűrűbben ütközik a „felnőttek" rendjével, de a sorozatos koccanások ellenére sem hajlandó a konfliktusmentes életben maradást, a megalkuvást választani. Adott tehát egy sors lélektani hitelességű ábrázolása, az indulatok, akciók és reakciók pontos megformálása, de az első olvasatra reálisnak tűnő elemek végül is szürrealizmusba hajló szöveggé állnak össze.

A gyurmázó Makszim a dráma és az előadás elején egyedül van, s a kénye-kedvére alakítható anyagból emberformát képez, mint ahogy hamarosan a többi szereplő, az egyre szorosabban köré fonódó helyzetek őt próbálják majd átalakítani. A darab egyik aprónak tűnő, de lényeges részlete nem jelenik meg a színpadon: Makszim nem csupán a gyurmát gyúrogatja, hanem egy akkumulátort is szétszed, hogy az ólomlemezeket felolvasztva újabb alakítható anyagot nyerjen. A serpenyőben felolvadt ólom visszaveri a fiú arcának tükörképét, s csípős füstje könnyekre fakasztja az önjelölt demiurgoszt.

A kitartott prológus után filmesen összevágott jelenetsor vezet a végkifejletig: a helyzetek, szereplők, helyszínek rendkívül gyorsan váltakoznak, s gyakran csak impressziónyi nyomot hagynak, hogy azután Makszimot első pillanattól sejthető haláláig sodorják. A darabban igen fontos az a jelenet, amelyben Makszim egy lépcsősoron halad felfelé, mígnem a lépcsők elfogynak, s csupán egyetlen ajtó vezet tovább, amely mögött Makszim osztálytársának, Szpirának felravatalozott koporsója található. A ravatalt szorosan körülvevő mogorva siratóasszonyok el akarják üldözni a belépő s – szerintük – szoknyájuk körül ődöngő fiút. Szpira koporsóját daruval emelik ki az ablakon át, mivel a túlságosan keskeny folyosón nem lehetne kivinni. Makszim jelenléte, s az, ahogyan ő érzékeli és értékeli a körötte zajló eseményeket, nyilvánvalóvá teszi, hogy e jelenetben olyan belső nézőpont érvényesül, amelynek alapján a fiú a valóság elemeinek egy részét kiszűri, felnagyítja, és csodálkozva elmélkedik felettük.

A rendezés kénytelen a drámához a technikai feltételeknek megfelelő kifejezésmódot keresni, így aztán Szerebrennyikov a gyors váltások legegyszerűbb megoldását választja: a különböző helyszíneket mindössze egy pianinóval, egy iskolai osztályból, templomból vagy más közösségi színterekről való széksorral és néhány alkalmi kellékkel érzékelteti. A darabbeli térképzetet, amelyre az állandó fluktuáció, a függőleges és vízszintes irányok tágulása-szűkülése jellemző, úgy oldja meg, hogy a szín bal oldalán lévő falon keskeny, hosszúkás járatokat képez, amelyeken épphogy átfér egy emberi test; olyan ez, mintha a különös módon áteresztő fal a fizikai és a metafizikai tér átjárhatóságát biztosítaná (díszlet: Nyikolaj Szimonov). Az előadásban itt szivárognak be a siratóasszonyok – egyikük-másikuknak fekete ruhába bugyolált teste elárulja, hogy valójában női göncbe bújt férfiakról, nagyon is erőteljes, agresszív jelenségekről van szó, nem pedig a kis Szpira keserves könnyeket hullató nőrokonairól.

Ugyancsak férfi játssza a tanárnőt, aki Makszimot és barátját, Ljohát cigizésen kapja a fiúvécében. A magas sarkú cipőt viselő, kiskosztümös izompacsirta női mivoltát tüntetően jelzi a kabát felett hordott, hatalmas fehér melltartó. A női és férfi princípium keveredése, a látszat és a valóság különös szétválása, illetve egybejátszása jól érzékelteti azt a Makszim számára érzelmileg távoli, idegen világot, amelyben a társát gyászoló fiút a siratóasszonyok buja célozgatásokkal zavarják el, a tanárnő rendszeresen benyit a fiúvécébe, hogy ellenőrizze diákjait, és mindezen averzióért magukat a kiszolgáltatott gyerekeket büntetik. Makszim gyurmavilága segítségével ironikusan vág vissza a titkait kikémlelő, benne mindenáron bűnöst kereső pedagógusnak: a legközelebbi vécébeli rajtaütéskor hatalmas gyurmafallosszal lepi meg ellenőrét. Az előadáson a nő hosszas falloszbalettbe kezd, amelyben az ijedtség, a megrökönyödés társadalmilag elvárt reakciói keverednek a vágyakozás, a bujaság sebtében leplezett mozzanataival.

A fiúnak a közösség törvényeivel vívott keserves harca persze kudarcba fúl: a tanárnő kicsapással fenyegeti, Ljoha gyorsan riadót fúj, és társaikat is Makszim ellen hergeli, akit egyetlen passzív szövetségese, a látszólag ostoba, de szeretete által bölcscsé és elfogadóvá vált nagyanyja sem tud megvédeni.

Ahogy fokozódik Makszim űzöttsége, úgy válik egyre nyilvánvalóbbá történetének kimenetele. A külvilág által kezelhetetlennek minősített fiút a szomszéd – az előadásban roggyant lábú nyomorék – gyújtogatónak nevezi, mire ő dühében valóban felgyújtja a szomszéd ajtaját – az előadásban a kabátját. Az, hogy a nyomorék szomszéd jól megrugdossa Makszimot, majd kifogástalan léptekkel továbblejt, vagy hogy a következő intermezzóban egy menyasszony (aki mellesleg dohányzik és terhes) magához édesgeti a vonako-

dó fiút, majd rászabadítja a vőlegényét, további szakadást idéz elő a világ látható valósága és lényege között. Makszim, aki ha szemtelenül is, de eleinte válaszolt az őt irritáló hatásokra, egyre inkább összezavarodik, egyre elesettebbé válik.

A darab egyik kulcsmozzanatát – hogy Makszimot nem engedik Szpira ravatalának közelébe – az előadásban áttételesen érzékelteti egy felnyíló, üresen tátongó piros koporsó. Szpira a drámában mindvégig kísérti Makszimot; megjelenik rémálmaiban, hívja magához a fiút, aki azonban, mintha valamit még várna, elodázza a halált. E rémálmok – mint apró gyűjtőlencsék – rövid zanzái a fiú életének és mindannak, amit ebből leszűrt: menekül anyja kínzása elől (bár a darabban konkrétan nem mondatik ki, számos értelmezője úgy véli, hogy az árvaként megjelenő Makszimot anyja gyermekkorában megerőszakolta, és ennek következményei a gyötrelmes álmok), megpróbál ellenállni a halálnak, és mindvégig magányosan hadakozik az eltorzult élet ellen. A nappal átélt valóság fantáziabeli lecsapódásai sajnálatos módon hiányoznak az előadásból, igaz, maga a színrevitel hatalmas, egzisztenciális rémálomra hangolva mutatja be a cselekvések sorát.

Ctibor Bahraty felvételei

Erőszak

A fiú szenvedéstörténete már-már túllépi a befogadhatóság küszöbét, aránytalanul soknak tűnik, de a borzalmakat két dolog kompenzálja: Makszim az utolsó pillanatig egészséges, életerős reakciókkal felel a környezeti ingerekre, illetve beleszeret egy lányba, akinek a nevét soha nem tudjuk meg (az előadásban piros ruhában, tolókocsival közlekedik), de Makszim tőle reméli szabadulását, és ráruházza minden, a világgal kapcsolatos vágyát.

A darab és az előadás kulminációs pontján ismét megjelenik az áruló Ljoha, s azt állítja, hogy szerelmeskedett egy lánnyal, aki hajlandó egy barátnőjét is elhozni Makszim kedvéért. Elérhetetlen szerelmétől felcsigázva Makszim rááll a kínálkozó kalandra, de a csalilányok a két kamaszt nehézfiúk markába adják, akik lefogják, megfenyegetik, megalázzák és megerőszakolják, majd nevetve kirúgják őket. Makszim és Ljoha meztelenül, összekuporodva vergődik a színen. Makszim lassan magára húzza megtépett ruháit, és segít Ljohának is felöltözni, Ljoha azonban nem tud felállni, térdelve vonszolja testét, mígnem eltűnik társa szeme elől. A titokzatos szexualitás, a kiismerhetetlen világ, az erős és erőszakos felnőttlét most egyetlen hatalmas ütéssel Makszim arcába csap. Végképp különválik a reális világ és a Makszimot befogadó, egyszemélyes, egyre vehemensebben és egyre magányosabban alakítgatott gyurmamindenség.

Mindaz, ami a megerőszakolás után következik, már a halálra sebzett Makszim történetének epilógusa. Mintha a fiút a tehetetlenség vinné tovább; motorikusan elvégzi mindennapi teendőit, elmegy vásárolni, újra találkozik a lánnyal, akiről kiderül, hogy elkényeztetett fruska, és anyját annak leszbikus kapcsolatával zsarolja. A felismeréstől, hogy a számára elérhetetlennek tűnő életmódban sincs harmónia, Makszim elájul. Mire hazakeveredik, nagyanyja meghal, ő pedig egy késsel elindul, hogy megölje megerőszakolóit.

Szerebrennyikov előadásában az elviselhetetlenségig fokozódik a szereplők különös balettje: a teret belakó szereplők mind jelen vannak, Makszim elveszetten kujtorog e megbomlott világban. Az eleinte buñueli szürreális vízió ebben a túlpörgetett változatában ironikussá válik, a végképp megmagyarázhatatlan gesztusok, mozgássorok, a foszforeszkáló jojó, a fehér papírzacskók pukkasztása, a színpadra kerülő koszorúk tömege végletekig fokozzák a káoszt. Arra kényszerülünk, hogy távolságot tartva, értetlenkedésünkből méltatlankodásba átcsapva szemléljük a tökéletesen megbomlott világot (bevallom: a méltatlankodás hellyel-közzel a jelenetsor agyonzsúfolt ötletbörzéjének is szól).

A darab szerint Makszim, aki oly sokszor visszautasította Szpira hívását, most csupán ösztöneitől vezérelve könyörög a két nehézfiúnak, hogy ne öljék meg, így csak a képét verik be, és kidobják az ablakon. Zuhanás közben még látja a lányt, amint nyelvet ölt rá. Az előadás végső jelenete különbözik a drámáétól – amit talán az elviselhetőség, a befogadhatóság szempontja magyarázhat. Makszim halálközeli állapota szinte észrevétlenül csúszik át a nemlétbe. Ebben az utolsó vízióban a piros ruhás lány fentről ereszkedik le Makszimhoz, virágot dobál rá, míg a két erőszaktevő férfi benn ül a koporsóban, és gyurmavégű lapáttal evez. A nagymama pedig rendületlen életerővel szőnyeget porol.

István bácsi

FERENCZY ISTVÁN (1937–2002)

Amikor vagy húsz évvel ezelőtt megismertem, már a legtöbben bácsizták Ferenczy Istvánt, a marosvásárhelyi színház művészét, a Szentgyörgyi István Színművészeti Akadémia tanárát. Pedig nem volt idős, „csak" tekintélynek örvendett.

Sokáig messziről méregettük egymást. Engem a vásárhelyi színészek közül másokkal hozott szorosabb kapcsolatba a véletlen, no meg Harag György barátsága. Egyikünk sem lépett a másik felé, alkalom pedig éveken keresztül nem adódott arra, hogy jót beszélgessünk egymással.

Tudtam róla, hogy Gyergyóból való, s csaknem egyidős velem; hogy építészetet tanult Bukarestben, mielőtt a színészet felé hajtotta a vére, a lustasága, a játékkedve; hogy az akadémia elvégzése után Tompa Miklós azonnal a marosvásárhelyi színházhoz szerződtette, s ő ott is maradt – most már tudjuk: mindhalálig.

Pedig nem volt megállapodásra hajlamos, a történésekbe belenyugvó típus. Pályája során sokszor volt a siker csúcsán, de legalább annyiszor mélyponton. Hányszor akarta abbahagyni a színészetet! Hányszor döntött úgy, hogy végleg – de legalábbis egy időre – más foglalkozás után néz! Így lett többek között pincér vagy deszkarakodó. Sokszor úgy érezte, hogy nem foglalkoztatják tehetségéhez mérten, hogy megalázóan kis szerepeket adnak neki, akit pedig alkata a nagy hősök megformálására predesztinál. Aztán eljátszotta Németh László *A két Bolyai*jában Jánost, és minden helyrebillent. És jöttek sorra a Tamási Áron-hősök, amelyekben utolérhetetlenül hiteles volt.

Ferenczy István élete végéig megtartotta otthonról hozott ízes, tájszólásos beszédét, amiért sokan és sokszor kárhoztatták, de ez őt látszólag mit sem érdekelte – bár a kilencvenes évek közepétől többé-kevésbé rendszeressé vált találkozásainkon kiderült: igenis foglalkoztatta őt a kiejtését ért kritika, s néha-néha elbizonytalanodott, hogy vajon nem épp a tájszólása miatt nem kapott meg bizonyos szerepeket. De a beszédstílusa is remekül illett a Tamási-darabok világához, ez is egyik kulcsa volt annak, hogy Tompa Miklós rendezésében az *Énekes madár*tól a *Hullámzó vőlegény*ig sorra eljátszhatta Tamási férfi főszerepeit.

Mesterének, mentorának tartotta Tompa Miklóst, akinél nemcsak Marosvásárhelyen játszott, hanem szerte Erdélyben, sőt Magyarországon is: amikor Tompa tévéjátékot készített a *Hullámzó vőlegény*ből, erre is Ferenczyt vitte magával. A vásárhelyi színház másik meghatározó rendezőjével, Harag Györggyel keveset dolgozott, de *Az ember tragédiája* híres 1975-ös előadásában több szerepet is alakított, például Péter apostolt és Lovelt.

Ferenczy István a Sirályban

A magyarországi közönség hosszú idő után először 1990-ben, a színház budapesti vendégjátékán láthatta, mégpedig az *Éjjeli menedékhely* Vaszka Pepeljében és a *Mózes* címszerepében. Mindkettőben – főleg a Madách-műben – a nemzeti színházi hagyományokból táplálkozó, kissé patetikus hősalakítás példáját láthattuk. Aztán pár évvel később a García Márquez-regényből készült adaptáció, a *Száz év magány* elesett öregemberének néhány mondatos szerepében bizonyította: a korszerű stílusban is erős figurateremtésre képes.

Utoljára Sík Sándor *István király*ának címszerepében láttam, amelyben ötvözte az emelkedett és az intellektuális színjátszás erényeit. Nem volt átütő produkció, s ezt tudta ő is, de az ő teljesítménye kiemelkedett a többieké közül. Mivel részt vettem az előadás tévéfelvételén, minden színészi megmozdulását, rebbenését, megszólalását sokszor láttam-hallottam. Alakítását valami furcsa fáradtság, rezignáltság hatotta át, ami ugyan illett a darabbeli István lelkiállapotához és megtörtségéhez, de jelzés is volt: Ferenczy István egészsége megromlott. A színészi és az oktatói munkából fokozatosan visszavonult, igaz, a színházban történt belső és vezetői változások közepette egyre kevésbé is számítottak rá.

A kilencvenes évek közepén Kisvárdán egyszer együtt zsűriztünk, akkor kerültünk közel egymáshoz. De zártsága, szemérmessége nehezen oldódott. Saját művészi problémáiba csak nagy ritkán avatott be. Az egyik évben elhozta Kisvárdára a Kocsis István *Bolyai estéje* című monodrámájából készített előadását, amit több iskolában bemutatott. A darabot sok évvel azelőtt már betanulta, sorozatban játszotta, s élete egyik legnagyobb kihívásának tartotta, amiről azt nyilatkozta, hogy ehhez hasonlóra sem vállalkozna többé soha. Ám az élet másként parancsolta: a fordulat éve utáni társadalmi-politikai körülmények változása, illetve e változás iránya arról győzte meg, hogy az újabb fiatal korosztályoknak is meg kell ismerniük Bolyai János példaértékű sorsát, arról nem beszélve, hogy a saját lelki egyensúlya érdekében is szüksége volt erre az ismételt kihívásra. De tele volt kétségekkel. Ekkor s csak ekkor kért meg, hogy legyek a külső szeme, figyeljem őt s az általa kiváltott nézői reakciókat. Megtettem, és tapasztalataimat megosztottam vele. Kemény, de jóízű beszélgetéseink voltak. Olyanok, amelyek ritkák két férfi életében.

Ezekre emlékszem, amikor reá emlékeztetek.

NÁNAY ISTVÁN

Ali

ÁCS ALAJOS

(1930–2002)

„Büszke voltam Rád, amikor elsőéves korodban meg merted csinálni Vörösmarty *Előszó*ját, méghozzá kifejezően és ódai szárnyalással, a lényeg erőteljes felmutatásával. De az utolsó előtti strófa első sorát rosszul idézted. Pedig hát Te memória dolgában »élmunkás« voltál, és bizonyára most is az vagy" – írta Tessitori Nóra, a kolozsvári Magyar Művészeti Intézet legendás beszédtanára Ács Alajosnak, aki az 1953-ban végzett tizennyolc fős osztály tagjaként Nagybányára utazott, hogy Harag György vezetésével létrehozzák Erdély hatodik magyar színházát. Az 1954. november 30-án kelt levél válasz volt a társulat helyzetét ecsetelő beszámolóra, amelyben a tanítványok egyenként leírták mostoha körülményeiket, beszámoltak sikereikről. Az együttes 1956-ban átköltözött Szatmárnémetibe, s azóta is ott székel. Karácsony másnapján bekövetkezett haláláig e színház hű tagja maradt Ács Alajos.

A színészi sikereket amatőrként már a líceumban megízlelő Ács Ali az előadókészségét prédikációkon csiszolgatta, ugyanis református papnak tanult, de egy országos tehetségkutató mozgalom hatására hivatást változtatott. Már akadémistaként rendszeresen játszott a kolozsvári társulatban, végzés után ott maradhatott volna – hívták a marosvásárhelyi Székely Színházhoz is –, ő azonban évfolyamtársaival tartott, s néhány hónap híján fél évszázadot töltött egyazon színházban. Az ötven évből tíz duplán számít, hiszen 1969-től, amikor Szatmáron létrejött a román tagozat – tehát igen nehéz időszakban –, a társulat igazgatója volt. Amikor posztjáról leköszönt, társai negyedórás tapssal búcsúztatták.

Megszámlálhatatlanul sok szerepet játszott el. Nagybányai bemutatkozása a *Liliomfi* címszerepében akadémiai sikerének megismétlése volt, ezt többek között Don Cézar *(Ruy Blas)*, Mercutio *(Romeo és Júlia)*, Petruchio *(A makrancos hölgy)*, Csongor, Rank *(Nóra)*, Bakos *(Villámfénynél)*, Szatyin *(Éjjeli menedékhely)*, Béranger *(A király halódik)*, Orgon *(Tartuffe* – akadémista korában Kolozsváron Bara Margit partnereként Valért alakította), George *(Nem félünk a farkastól)*, Stomil *(Tangó)*, Rabaut *(Hugenották)* követte.

Először a hetvenes évek közepén láttam: Kincses Elemér rendezte az *Ég a nap Seneca felett* című saját darabját, Ali Senecát alakította (két főbb partnere Boér Ferenc és Elekes Emma volt, akikkel oly sokszor játszott együtt). Mindhármuk nevét azonnal meg kellett jegyezni. Ali az egyszerűség és emelkedettség, az elfojtott és a kirobbanó indulatok kényes egyensúlyát akkoriban (s azon a tájon) szokatlan természetességgel teremtette meg.

Aztán hosszú ideig csak hallottam róla, mivel gyakori erdélyi útjaim a Nagyvárad–Kolozsvár–Vásárhely útvonalra korlátozódtak, s a sepsiszentgyörgyiekkel ellentétben (akik egy ideig évente megfordultak Budapesten és Veszprémben) a temesvári és a szatmári színház magyarországi vendégjátékra sem vállalkozott.

Természetesen tudtam a rendszerváltás előtti sikeréről, *A vihar* Prosperójáról, amelyről Bérczes László azt írta: a színész „a kivételes személyiséget mutatja fel, ugyanakkor mindvégig képviseli azt az alázatot és tiszteletet, amellyel ez az ember a kultúra felé fordul, és amelyet éppen ezzel a magatartásával másoktól is megkövetel". Parászka Miklós rendezésében Prospero szigete maga a színház, a kultúra egyetlen megmaradt és mindenáron védendő helye. Ez a koncepció az akkori időkben, amikor hetente újabb színész, tanár, orvos és más értelmiségi települt át Magyarországra, hallatlanul fontos volt, s összecsengett például Tompa Gábor kolozsvári *Hamlet*jével. Ott a Horatiót játszó Csiky András (aki Alinak évtizedekig volt állandó partnere), itt Ács Alajos nemcsak szerepben, hanem civil magatartásában is ezt a gondolatot képviselte. Ez is közrejátszhatott abban, hogy 1995-ben a Magyar Köztársaság Érdemrendjének Középkeresztjével tüntették ki, míg 1998-ban az Erdélyi Közművelődési Egyesület Kovács György-díját, illetve a Harag György-emlékplakettet kapta meg, s 2000-ben Szatmárnémeti díszpolgára lett.

A Bérczes-kritikában szereplő alázat és tisztelet Alit emberként és művészként egyaránt jellemezte. 1990 után csaknem minden szerepében láttam, dolgoztam is vele, s nagyon sokat beszélgettünk. Soha nem hallottam, hogy rossz szót szólt volna kollégáira, rendezőire vagy bárki másra. De ha szó esett valamiről, s ő csendesen és hamiskásan elmosolyodott, tudni lehetett: egyetért a véleménnyel, de azt is, hogy túllép az atrocitásokon, a sokszor méltatlan bántásokon, az időnkénti mellőzéseken. Ez a bölcsesség persze nem egyik napról a másikra ért meg benne, s árulkodó jel volt, amikor ajka körüli arcizma idős korában is meg-megrándult: indulatait fékeznie kellett.

Az utóbbi évtizedben többfelé vendégszerepelt. Számomra kolozsvári remeklése a legemlékezetesebb. Spiró György *Az imposztor* című darabját Árkosi Árpád vitte színre, s a Vilnában fellépő híres-hírhedt lengyel színész szerepére Ács Alit hívta meg, ezáltal az életben is a darabhoz hasonló szituációt teremtve. Annak idején így láttam őt: „Ács nem a nagy manipulátort játssza, hanem azt a művészt, aki tudatában van értékeinek, de annak is, hogy mit jelent neve a vilnai színház számára... Jóságos, esendő és ravasz, öntudatos és kétségekkel viaskodó ez a Bogusławski."

Olyan, mint Ács Alajos – mondhatnánk. De ez a mondat most már csak múlt időben szólhat.

N. I.

A 2002-es év (XXXV. évfolyam) tartalomjegyzéke

A Színikritikusok Díja 2001/2002 10/2

CIKK, TANULMÁNY, ESSZÉ

■ BÓKA B. LÁSZLÓ
Színházi csaták a fővárosban 1/19
Költségvetési intézmény vagy kht.?

■ CSÁKI JUDIT
A stíl és hiánya 4/3
Molnár Ferenc-előadások országszerte
A második 8/2
Pécsi Országos Színházi Találkozó, 2002

■ DÉRY ATTILA
Felépült... 3/2
Az új Nemzeti Színház épületéről

■ FORGÁCS ILDIKÓ
Kell-e hajózni? 6/5
Shakespeare és a tenger

■ GALÁNTAI CSABA
Szerepformálás a bábszínházban 9/23
Két kecskeméti előadás

■ Halász király legendája 1/27
Slicc, avagy rendhagyó évadkezdés a Városi Színházban

■ HALÁSZ TAMÁS
Nagy őszi mozgássorozat 1/12
A szó- és a mozgásszínház határán
A kirakatban 10/44
Színház a X. Sziget Fesztiválon

■ HEPPINSTALL, CHRISTIAN
Molnár, Darvas és Manhattan 4/9

■ H. ORLÓCI EDIT
A porond négyszögesítése 2/39
Táncvarázslatok a cirkuszban

■ KISS GABRIELLA
Színházi irónia 8/12
Mohácsi János rendezései

■ KOVÁCS ILDIKÓ
Pinocchio 9/25
Rendezői gondolatok

■ LŐRINC KATALIN
Avatott közönség előtt 9/39
III. Magyar Táncfesztivál

■ NÁNAY ISTVÁN
Főiskolások – Nyílt Fórum 8/2
POSZT, 2002
Báb-egyeduralom 9/2
Gyerekszínházi előadások, tendenciák
Tánc (és) dramaturgia 9/40
Összművészeti találkozó Veszprémben
A végeken 11/23
Kisvárda tizennegyedszer

■ ORDASI ZSUZSA
„Ismét és utoljára el van hibázva” 4/24
A Nemzeti Színház belülről

■ SŐREGI MELINDA
Az ismerkedés pillanata 9/10
Bábelőadások határon innen és túl

■ STUBER ANDREA
Gyári szezon 8/7
A Budapesti Kamaraszínház évada

■ TÖRÖK ANDRÁS
Nagy szavak egy minimalista díszletről 2/6
Khell Csörsz színpadtere a Szent György és a Sárkányhoz

■ URBÁN BALÁZS
A háborúról békeidőben 11/28
Zsámbéki Nyári Színház

■ VÁRY ORSOLYA
Helyzetfelmérés 9/7
Gyerek- és ifjúsági színházi biennále Kaposváron

KRITIKA

■ BARABÁS DÁNIEL
Retemetesz 9/6
Kézdy György Lázár Ervint mesél, Kolibri Színház

■ CSÁKI JUDIT
Sok a sokból 2/32
Egressy Zoltán: Portugál, Szeged
Mélyrepülés 3/13
Szilágyi Andor: El nem küldött levelek, Thália Színház; Lássuk a medvét!, József Attila Színház
Átdolgozott kiadás 6/24
Darvasi László: Störr kapitány, Radnóti Színház
Rezignáltan 7/28
Molnár Ferenc: Az ördög, Radnóti Színház

■ CSONT ANDRÁS
Állat az emberben 2/28
Fényes–Békeffi–G. Dénes: A kutya, akit Bozzi úrnak hívtak, Budapesti Operettszínház
Fantom-Falstaff 4/26
Verdi operájának felújítása az Erkel Színházban
Egy pogány vallomása 5/7
Mozart és Salieri/Requiem, Anatolij Vasziljev rendezése
Az üresek 6/9
Arthur Schnitzler: Távoli vidék, Katona József Színház

■ DOROGI KATALIN
Millenniumi ősz – tavasszal 8/28
Kortárs koreográfusok negyedik estje

■ FARKAS BOGLÁRKA
Beavatás a cirkusz világába 2/38
Paralellepipedon, Sámán Színház

■ FODOR GÉZA
Keserű pohár 5/2
Erkel Ferenc: Bánk bán, Magyar Állami Operaház
„Akinek ennyi jó kevés” 10/34
Mozart: Szöktetés a szerájból, Magyar Állami Operaház

■ FORGÁCH ANDRÁS
Jeles a Jelesben 7/33
Play Molnár, Városi Színház

■ HALÁSZ TAMÁS
Huzatban 3/44
Támad a szél, Pécsi Balett
Közös porond 7/30
Carmina Burana; Bolero; Mario és a varázsló, Debrecen

■ JÁKFALVI MAGDOLNA
A klasszikus dadafütyi 4/35
Dadaisták, Kamra

■ KARSAI GYÖRGY
Értelmezés nélkül 2/30
Goldoni: Mirandolina, Kecskemét
Talavera (száj)hőse 3/20
O'Neill: Párbajhős, Budapesti Kamaraszínház
Töredék történetek 6/20
Békés Pál: Visz-a-víz, Stúdió K.

■ KÉRCHY VERA
„A hetedik te magad légy!” 1/10
W – Munkáscirkusz, Krétakör Színház
A világ varázsszőnyegén 7/13
Büchner: Leonce és Léna, Krétakör Színház

■ KOLOZSI LÁSZLÓ
Nass, alkoss... 3/22
Donald Margulies: Nass, IBS

■ KOLTAI TAMÁS
Megrendelésre dolgozunk 1/32
Bereményi Géza: Shakespeare királynője, Zalaegerszeg
Őrült vezet vakot 2/9
Shakespeare: Lear király, Vígszínház
Cover 2/30
Ken Ludwig: Káprázatos hölgyek, vagy amit akartok, Kaposvár
Lélek, élet, tűz 3/4
Osztrovszkij: Erdő, Kaposvár
A gondolkodás hedonistája 4/12
Bertolt Brecht: Galilei élete, Szeged
A sikoly a valóság 5/24
Pirandello: Hat szereplő szerzőt keres, Bárka Színház
Minden egyre rosszabb 6/44
Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline, Kaposvár
Opera buffa bravura 7/15
Donizetti: Szerelmi bájital, Miskolc
Halál és szerelem 12/18
Jon Fosse: Őszi álom, Kamra

■ KOVÁCS DEZSŐ
Történelmi párbeszédek 4/20
Spiró György: Elsötétítés, Pesti Színház

■ KUTSZEGI CSABA
Navigare necesse est 1/39
Wert király, Artus Stúdió
Siker és érték a show-bizniszben 3/39
Ezeregy év; Muskétások; Csipkerózsika, ExperiDance
A csatorna váltja a tévénézőt 5/18
XY, Strike Táncszínház
Cseppben a tenger 8/29
Je t'aime, Civil Negyed

Néptánc, avagy az optimizmus 10/42
A BM Duna Művészegyüttes és az ExperiDance előadásai
Szenzoros depriváció 12/23
Kaspar, Civil Negyed
■ LŐRINC KATALIN
A legjobbkor érkezett mű 8/26
John Cranko: Anyegin, Magyar Állami Operaház
■ MÁROK TAMÁS
A legenda oda 4/29
Verdi: Don Carlos, Magyar Állami Operaház
Bartók-plusz 10/37
Széljegyzetek a miskolci operafesztiválhoz
Élet és halál határmezsgyéjén 11/38
Verdi: Simon Boccanegra, Szeged
■ NAGY ANDRÁS
August és Anca 7/10
Strindberg: A pelikán, Veszprém
■ NÁNAY ISTVÁN
Mi végre az egész...? 1/34
Madách Imre: Az ember tragédiája, Marosvásárhely
Jiří Kylián koreográfiája 3/42
Hat tánc, Magyar Állami Operaház
Jelenlét és unalom 4/43
Pilinszky János: „Urbi et orbi" – A testi szenvedésről, Pannon Várszínház és Pécsi Harmadik Színház
Oidipusz szenvedéstörténete 6/14
Két Szophoklész-dráma Veszprémben
■ PERÉNYI BALÁZS
Szamuráj az üvegketrecben 1/2
Shakespeare: Macbeth, Budapesti Kamaraszínház
Andalúz revü Indiából 3/9
Federico García Lorca: Vérnász, Nyíregyháza
Prospero, a szcenikus 6/7
Shakespeare: A vihar, Nemzeti Színház
Mentálhigiénés program 7/19
Pintér Béla: Öl-butít, Szkéné Színház
„Már megint itt van a szerelem" 11/35
Shakespeare: Romeo és Júlia, Tatabánya
Mélylélektan és sorstragédia 12/9
Getting Horny, Katona József Színház
■ PÉTERI LÓRÁNT
Idézetek és dimenziók 4/32
Lőrinczy Attila–Melis László: A csoda alkonya, Új Színház
Mint a violák 6/22
Kocsák Tibor–Miklós Tibor: Anna Karenina, Madách Színház
Gyászos társaság 12/16
Verdi: Macbeth, Magyar Állami Operaház
■ SÁNDOR L. ISTVÁN
Világbotrány 1/7
W – Munkáscirkusz, Krétakör Színház
A tündérek érintése 3/20
Shakespeare: Szentiványéji álom, Nyíregyháza
Abszurditássá torzult idő 4/17
Mohácsi István–Mohácsi János– A társulat: A vészmadár, Bárka Színház
Lélek és forradalom 7/22
Kárpáti Péter: Pájinkás János, Nyíregyháza; Vígszínház; Pécsi Egyetemi Színpad
Banális vágyak, könnyed csalódások 11/41
Barta Lajos: Szerelem, Nyíregyháza
■ STUBER ANDREA
Társszerző: a színész 2/35
Hašek–Burian: Svejk, Veszprém
Háztáji 3/18
Shakespeare: Hamlet, Kolibri Színház
Ajánlott levél 5/34
Sultz Sándor: Utazás Bozenba, Merlin Színház
Másik ember 12/24
Allan Livier: Pokol, Játékszín
■ SZÁNTÓ JUDIT
Császár nélkül 1/37
Háy Gyula: Isten, császár, paraszt, Szolnok
Takarékon 2/21
Gerhart Hauptmann: Patkányok, Radnóti Színház
Centenáriumi mustra 3/10
Németh László: Villámfénynél, Békéscsaba; Görgey, Eger
Lehet még jobb is 4/15
Ibsen: Hedda Gabler, Katona József Színház
Ionesco őse 5/36
Feydeau: A balek, Merlin Színház
Teátrális komplott 6/26
Bulgakov: Álszentek összeesküvése, Új Színház
A korszellem szárnyán 7/8
Howard Barker: Jelenetek egy kivégzésből, Madách Kamara
Harmadszorra 7/28
Camus: A félreértés, Vígszínház
Helyi értéken 12/20
Gorkij: Nyaralók, Vígszínház
■ SZŰCS KATALIN
Igazgató kontra rendező – à la Bodolay 4/22
Jevgenyij Svarc: A király meztelen, Kecskemét
■ SZŰCS MÓNIKA
Kinek a darabja? 3/17
A falunk rossza, Új Színház
Az üstfoltozó álma 5/32
Shakespeare: A makrancos hölgy, Miskolc
„Vége a játéknak, doktor" 6/42
Kárpáti Péter: Nick Carter, avagy végső leszámolás Dr. Quartzcal, Tatabánya
■ TARJÁN TAMÁS
Kucséberek 2/19
Shakespeare: Téli rege, Magyar Színház
Rés 3/7
Harold Pinter: Hazatérés, Bárka Színház
A víz az úr 5/20
Madách Imre: Az ember tragédiája, Nemzeti Színház
Die Seifenoper 5/32
Goethe: Stella, Kamra
N/Euro 6/42
Urs Widmer: Top Dogs, Kamra
Felfűtetlen színház 12/12
Ibsen: Peer Gynt; Székely János: Caligula helytartója, Nemzeti Színház
■ TOMPA ANDREA
Evilág 2/2
Weöres Sándor: Szent György és a Sárkány, Katona József Színház
Károly-idők 2/34
Mrožek: Károly, Kolozsvár
Gogol tükre 5/27
A revizor, Eger és Pécs; A köpönyeg, R. S. 9. Stúdiószínház; Háztűznéző, Szolnok
Felülnézet 6/29
Shakespeare: Szentiványéji álom, Szeged
Mai magyar fókamóka 12/4
Tasnádi István–Schilling Árpád: Hazámhazám, Krétakör Színház
■ TÓTH ÁGNES VERONIKA–MESTYÁN ÁDÁM
Egy mítosz fénytörései 6/31
Hét Carmen-táncelőadás
■ URBÁN BALÁZS
A prológus (meg)marad 1/38
Shakespeare: Romeo és Júlia, Kolozsvár
Játék 2/26
Forgách András: Vásott kölykök, Szolnok
Búcsú 2/32
Alex Koenigsmark: Agyő, kedvesem!, Zalaegerszeg
Miért? 3/18
Teleki László: Kegyenc, Debrecen
Felette az ég? 6/18
Molière: Don Juan vagy a kőszobor vacsorája, Kecskemét
A halhatatlanok és az ő utódjuk 7/31
Oleg Bogajev: Volt lelkek, Kaposvár
A boncterem hidege 12/12
Puskin: Borisz Godunov, Madách Kamara
■ VEKERDY TAMÁS
Várakozás 7/32
Play Molnár, Városi Színház
■ ZAPPE LÁSZLÓ
A lehetetlen megkísértései 2/23
Füst Milán: A feleségem története, Tatabánya; Darvasi László: Störr kapitány, Kaposvár
Az alkohol nemesít 5/34
Ács János: Mennyei híd, Győr
A váratlan vendég 6/44
Molière: A fösvény, Zalaegerszeg
A katarzis csak alkohollal elviselhető 7/17
Tennessee Williams: Macska a forró bádogtetőn, Eger, Debrecen
Túlságosan mély 11/43
Spiró György: Fogadó a Nagy Kátyúhoz, Bárka Színház
Vendégjáték ventilátorokkal 12/22
Shakespeare: Lear király, Zalaegerszeg

INTERJÚ

■ BÉRCZES LÁSZLÓ
Hét énünk mélyén 9/28
Beszélgetés Sándor Ivánnal
■ CSÁKI JUDIT
Tizenhét nap zsinórban 6/2
Beszélgetés Szűcs Katalinnal
Döntés előtt 10/25
Beszélgetés Ascher Tamással, Bálint Andrással, Jordán Tamással, Mácsai Pállal, Máté Gáborral, Schilling Árpáddal és Zsámbéki Gáborral a Nemzeti Színház vezérigazgatói pályázatáról

■ CSETE BORBÁLA
Miért dőlnek a falak? 9/15
Beszélgetés Bozsódi Csabával és Pankotai Gyulával a Ciróka Bábszínház épületéről
■ HALÁSZ TAMÁS
Nem tánc – mozgásszínház 8/31
Beszélgetés Juhász Anikóval
■ KUTSZEGI CSABA
Otthont adni a táncművészetnek 2/36
Beszélgetés Török Jolánnal
■ NÁNAY ISTVÁN
Hiányoznak a mesterek 2/12
Beszélgetés Tompa Gáborral
Amerikából jöttem 7/2
Beszélgetés Szász Jánossal
■ TÓTH ÁGNES VERONIKA
Játék az anyaggal 9/19
Beszélgetés Mátravölgyi Ákossal és Grosschmid Erikkel
■ TÖRÖK TAMARA
„Van itt egy lány...” 3/23
Beszélgetés Szabó Mártával
„Mindenem a színház, de nem mindenáron” 5/37
Beszélgetés Tóth Ildikóval
Szilva koppant 12/26
Beszélgetés Molnár Erikával
■ VÁRY ORSOLYA
Ezer segítő véletlen 9/16
Beszélgetés Rumi Lászlóval

SZÍNÉSZEK, SZEREPEK

■ KOVÁCS DEZSŐ
Az első száz év 2/7
Inganga: Törőcsik Mari
■ NÁNAY ISTVÁN
Színészarcok 11/45
Czintos József, Udvaros Dorottya és Kulka János szabadtéri előadásokban

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET

■ BÁRON GYÖRGY
Az üres erdő 9/45
Paradoxonok Fehér Györgyről (1939–2002)
■ Both Béla (1910–2002) 4/47
■ GALÁNTAI CSABA
Mi lesz veled, emberke? 12/43
Emlékezés Márkus Lászlóra (1881–1948)
■ KÖRTVÉLYES GÉZA
Egy táncművész emlékére 9/43
Vashegyi Ernő (1920–2002)
■ Lukács Margit (1914–2002) 4/47
■ NÁNAY ISTVÁN
Egy kérlelhetetlen kritikus 3/46
Dusza István (1951–2001)
■ PINTÉR BÉLA
Na mi van? 1/48
Szemerédy Virág (1969–2001)

VILÁGSZÍNHÁZ

■ CSÁKI JUDIT
Békeidőben 1/41
A Szarajevói Nemzetközi Színházi Fesztivál
Városról városra 11/9
Theater der Welt – 2002
■ FUCHS LÍVIA
Mozdulatok miriádja 5/15
A Nederlands Dans Theater vendégjátéka
Terra latina, terra incognita 12/36
Táncbiennále Lyonban
■ GYUKICS GÁBOR
Robert Wilson svédül álmodik 5/46
Strindberg: Álomjáték
■ HALÁSZ TAMÁS
CoinciDance 6/38
O Vertigo, K. Kvarnström & Co., Compagnie Marie Chouinard
Frida titka 7/46
Apasionada
Margón innen és túl 8/20
Kelet-európai táncszemlék
Játék és helyei 11/13
A XII. Poznań Nemzetközi Színházi Fesztivál
■ JÁKFALVI MAGDOLNA
Wilson bilije 5/43
Büchner: Woyzeck
■ J. GYŐRI LÁSZLÓ
Stuttgarti opera 5/12
Beszélgetés Klaus Zeheleinnel
■ KÉRI JÓZSEF
Egy magyar állampolgár Budapesten 11/18
Beszélgetés a nyolcvanöt éves Jurij Ljubimovval
■ KIRÁLY EDIT
A teljesség: leltár 2/42
Peter Stein Faust-rendezése
■ KOLTAI TAMÁS
Kirándulások a Vénusz-hegyre 11/2
Salzburg, Bayreuth
■ KUTSZEGI CSABA
A huszadik század balettje 4/39
Béjart-est
A véletlen szikrái 9/34
Preljocaj-balettek
■ MOLNÁR SZABOLCS
Sziget-feeling 5/10
Händel: Alcina, Stuttgart
■ NÁNAY BENCE
A pincér közbeszól 2/44
Harold Pinter: A szoba és Az ünneplés San Franciscóban
■ NÁNAY ISTVÁN
Harmincasok fesztiválja 3/30
Divadelná Nitra
■ NOVÁK JÁNOS
Gyerekszínház és technika 12/38
A XIV. ASSITEJ-találkozó
■ Odin-hét 8/35
Előadásról előadásra
■ REGŐS JÁNOS
Személyes mitológiák 8/41
Beszélgetés Eugenio Barbával
■ RÉNYI ANDRÁS
A banalitás kontúrjai 7/36
Nagy József: A virrasztók
■ SŐREGI MELINDA
Egyenlő jogokat! 9/13
Beszélgetés Miguel Arrechével, az UNIMA főtitkárával
■ TOMPA ANDREA
Északi terek 3/34
Balti Ház Fesztivál
Liliputik és óriások 7/42
A moszkvai Arany Maszk Fesztivál
Halálugrás az öröklétbe 12/31
Vlad Mugur-retrospektív Kolozsváron

SZEMLE

■ GAJDÓ TAMÁS
Anekdoták helyett – irodalomtörténet 4/7
Györgyey Klára és Nagy György könyve Molnár Ferencről
■ G. KOMORÓCZY EMŐKE
„Szerbusz, világvége!” 12/46
Határ Győző: Drámák
■ PÁLYI ANDRÁS
Az „elhatározott test” 8/46
Eugenio Barba: Papírkenu

INFORMÁCIÓ, VITA

■ Altera pars 6/46
Hozzászólások a Tompa Gáborral készült interjúhoz
■ Cs. J.: Mennyi a mérhetetlen? 4/46
A Siemens kultúratámogatásáról
■ Sz. A.: Színházi különlegességek 2002-ben 3/47
Beszélgetés Zimányi Zsófiával a Tavaszi Fesztiválról

DRÁMAMELLÉKLET

■ CALDERÓN DE LA BARCA, PEDRO
A világ nagy színháza XII.
Fordította: Fábri Péter
■ FORGÁCH ANDRÁS
Vásott kölykök II.
■ GOSZTONYI JÁNOS
Bűvölet VIII.
■ GYÖREI ZSOLT – SCHLACHTOVSZKY CSABA
Bem, a debreceni gács VII.
■ HAMVAI KORNÉL
Kitty Flynn V.
■ HÁY JÁNOS
A Herner Ferike faterja IX.
■ HORVÁTH PÉTER
Kilencen, mint a gonoszok VI.
■ ILLÉSHÁZY ANDRÁS
Teddymacik III.
■ KÁRPÁTI PÉTER
A negyedik kapu XI.
■ KISS CSABA
A dög I.
■ LŐRINCZY ATTILA
A csoda alkonya avagy Egy tündökletes torzszülött kalandos élete IV.
■ NAGY ANDRÁS
Arad, éjjel X.

DRÁMABEVEZETŐ

■ FÁBRI PÉTER
Az élet: álom, vagyis virtuális valóság XII.

Summary

In the first section of our February issue three new Hungarian operas are reviewed by, respectively, Lóránt Péteri, Szabolcs Molnár and András Csont, who saw *The Salvation of the Town* by Gyula Fekete and István Eörsi (Hungarian State Opera), *Peasant Opera* by Benedek Darvas and Béla Pintér (Béla Pintér's Company at the Skéné) and *The Giant Baby* by Gergely Vajda and Tibor Déry (Budapest Puppet Theatre).

Reviews of straight plays as well as dance productions follow. Tamás Koltai, Judit Szántó, László Zappe, Balázs Urbán, Dezső Kovács, Judit Szántó once more, Csaba Kutszegi and Ágnes Veronika Tóth saw for us Peter Shaffer's *Amadeus* (Kaposvár), Ernő Szép's *Adam's Apple* (New Theatre) and Ferenc Molnár's *The Glass Slipper* (Tatabánya), Kornél Hamvai's *Kitty Flynn* (Pest Theatre), Ákos Németh's *Car Thieves* (Nyíregyháza), Mark Rozovski's *Legend of the Horse,* an adaptation of a short story by Leo Tolstoi (Comedy Theatre), Theresia Walser's *The Daughters of King Kong* (The Chamber) as well as the two dance productions: *Versions* by the company KompMánia at the venue Trafó and *Pictographs* by the group TranzDanz at the Mu Theatre.

István Nánay talked to pantomime artist András M. Kecskés; we publish the conversation.

In our new series on Hungarian directors as seen abroad we publish this time some German and French reviews on the guest appearance of the Circle of Chalk Company, whose productions – *Workman's Circus* (an adaptation of Georg Büchner's *Woyzeck)* and *My Country, Oh, My Country* – were both directed by Árpád Schilling.

With a polemic article by Judit Csáki, SZÍNHÁZ opens a discussion on the situation of Hungarian theatre criticism, as exposed in a recent contribution of István Sándor L.

At the Slovakian theatre festival Divadelna Nitra Rita Sebestyén saw the Moscow guest performance of a remarkable Russian play: *Plasticine* by Vassily Sigariov. We publish her account.

The issue closes with three obituaries, commemorating two fine Hungarian actors who worked in Rumanian ethnic minority theatres, István Ferenczy (1937–2002) and Alajos Ács (1930–2002) as well, as well beloved actress Ila Schütz (1944–2002).

To this issue is joined the table of contents of our 2002 volume.

Playtext of the month is *Car Thieves* by Ákos Németh, a work reviewed in the same issue.

Helyreigazítás: 2003. januári számunk *Csillogó színházi pillanatok* című összeállítását Domsa Zsófia fordította.
Ugyanezen számunk 15. oldalán hibásan jelent meg a képaláírásban Rázga Miklós neve. A hibákért elnézést kérünk.

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