2004. MÁRCIUS

XXXVII. évfolyam 3. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Koccanás

Gyévuska, A vörös postakocsi, Kurázsi mama, Varrónők, Alternatív színházi találkozók

Háy János: A Senák (drama)

Katkó Tamás felvétele

„Euripidész: Oresteia”

Schiller Kata felvétele

Varrónők

Schiller Kata felvétele

Hazug képzelet

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ 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,
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

Megjelenik havonta.
XXXVII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVII. évfolyam 3. szám ▪ 2004. március

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Békés Pál: A SPIRÓ-FÉLE TÉRFIGYELŐ RENDSZER 2
Spiró György: Koccanás
▪ Szántó Judit: EGY POFON, EGY CSÓK 4
Szomory Dezső: Györgyike, drága gyermek
▪ Tompa Andrea: MINDENKINEK A MAGA GYÉVUSKÁJA 6
Darvas Benedek–Pintér Béla: Gyévuska
▪ Urbán Balázs: KRÚDY ÉS A PASZTELL 9
Krúdy Gyula: A vörös postakocsi
▪ Sándor L. István: KOMÉDIA VAGY BOHÓZAT? 11
Shakespeare: A makrancos hölgy
▪ Koltai Tamás: SZAVAK H BETŰVEL 13
Bertolt Brecht: Kurázsi mama és gyerekei
▪ Perényi Balázs: ATLANTISZ 16
Csehov: Platonov
▪ Kutszegi Csaba: PÁHOLYBÓL NÉZIK A VILÁGOT 19
Henrik Ibsen: Nóra
▪ Karsai György: EGYET FIZET, HÁRMAT KAP 21
„Euripidész: Oresteia”
▪ Péter Kinga Fruzsina: A HATALOM SZEME 24
Shakespeare: Szeget szeggel
▪ Tarján Tamás: NEM ÁLL VARRÁST AVULT VÁSZON 26
Jean-Claude Grumberg: Varrónők
▪ Zappe László: EGYÜGYŰ ALLEGÓRIA 29
Max Frisch: Biedermann és a gyújtogatók
▪ Stuber Andrea: ROSSZ AMERIKAI ÁLOM 30
Sam Shepard: Hazug képzelet

TÁNC

▪ Halász Tamás: KÉT ELŐADÁS A MU SZÍNHÁZBAN 32
B. Sch. Szóló I.; Lomtalanítás
▪ Kutszegi Csaba: HATALMAS LÁRMA ÉS SÍRI CSEND 35
Karnevál – Állatok farsangja; Báb-világ; Hókirálynő
▪ Tompa Andrea: TESTBŐL, CSÖNDBŐL 37
Véred íze
▪ Tóth Ágnes Veronika: STÍLUSKERESÉS 39
PR-Evolution II.; Pólusok

FESZTIVÁL

▪ Hegedűs Sándor: MÉZESHÉT 41
Alternatív színházi találkozók
▪ FÁJDALOMHATÁRTALANSÁG 44
Forgách András: Előszó egy monológhoz
Urbán András mondja (Lejegyezte Balog József) 45

FINANSZÍROZÁS

▪ Csáki Judit: PÉNZ, NÉZŐ, ELŐADÁS 47
Vidéki Színházak Találkozója

DRÁMAMELLÉKLET
Háy János: A SENÁK

A CÍMLAPON: Bezerédi Zoltán (Vállalkozó), Gáspár Sándor (Férfi) és Fekete Ernő (Rövidgatyás) a *Koccanás*ban (Katona József Színház)

Koncz Zsuzsa felvétele

Békés Pál

A Spiró-féle térfigyelő rendszer

■ SPIRÓ GYÖRGY: KOCCANÁS ■

„Végül is az élet fontosabb, mint az irodalom" – végszavazta Spiró György a Magyar Rádió egy késő esti beszélgetőműsorát néhány nappal Koccanás *című darabjának bemutatója előtt.*

Amit a Katona színpadán látunk, nem egészen irodalom (amúgy is vitatható, hogy a színművek – főként azon változatuk, mely végül is elhangzik a színpadon – irodalomnak nevezhetők-e), és nem egészen élet. Leginkább arra emlékeztet, amit a nagyobb útkereszteződések stratégiai pontjain elhelyezett rendőrségi kamerák – az úgynevezett térfigyelő rendszerek – rögzítenek a nap huszonnégy órájában; ha „esemény" adódik, a szaggatott mozgóképek visszajátszhatók, és a történtek úgy-ahogy rekonstruálhatók. A koccanás, mely a kereszteződést egyetlen reménytelen dugóvá változtatja, kétségkívül esemény. És a Spiró-féle térfigyelő rendszer rögzít.

Huszonöt kiváló színész egy új magyar darab nagyszínpadi bemutatóján! Annyi (jogos) nyafogás után be kell látni: igenis történt valami. A szereposztás parádés, és aki a parádét vezényli, Zsámbéki Gábor, tudja, melyik színésze melyik apró szerepben alakíthat nagyot.

Khell Csörsz pontos jelzései egyetlen autóalkatrész felhasználása nélkül is megérzékítik az összetorlódott kocsik kaotikus kavalkádját, a Katona-csapat mindvégig fegyelmezett, szakszerűen összehangolt játékának színterét.

Hétköznapjaink jól kiválasztott típusai futnak egymásba a kereszteződésben. Mindannyiunk számára ismerős sorsok, alkatok – jószerivel egyetlen olyan sincs köztük, aki az újdonság erejével hatna. E figurákat nevezhetjük jellegzetesnek, és nevezhetjük közhelyesnek is. Ám a szerző képes olyan sűrítményt alkotni az önmagukban különös jelentéssel nem bíró elemekből, hogy a végeredmény ütő- és hatóképes színmű, amely nem a konfliktusok feszültségéből, hanem a szüntelen és egyre fokozódó pörgésből meríti erejét. Az előadás általában lépést tart a darab megkívánta sebességgel, ahol mégsem, ott a produkció érzékelhetően veszít erejéből, és erre is van példa, főként az első felvonásban. Ez azonban nem változtat azon, hogy a *Koccanás* majdnem mindvégig kínos röhögésre készteti nézőjét.

A gyerekét egyedül nevelő, beteg anyját ápoló, romos Skodáján állás után reménytelenkedő Nő (Ónodi Eszter) és a fényes cégautón csőre töltött mobillal az infarktus felé robogó humánerőforrás-igazgató Férfi (Gáspár Sándor) tulajdonképpen e darab központi hősei lennének, ha volna hős, és volna központ. Amikor e két véletlen összekoccantotta ember egymásra néz, s egy pillanatra

Fenyő Iván (Rendőr), Rajkai Zoltán (Ételszállító), Bezerédi Zoltán (Vállalkozó), Mészáros Béla (Srác), Nagy Ervin (Ételszállító), Elek Ferenc (Törzs) és Fekete Ernő (Rövidgatyás)

Koncz Zsuzsa felvételei

Kun Vilmos (Öregember), Máthé Erzsi (Öregasszony), Fekete Ernő és Hajduk Károly (Hajléktalan)

mintha meg is látnák egymást, az a darab egyetlen szívhangja. Reménytelenül halk.

Elnyomja a Vállalkozó (Bezerédi Zoltán) agresszív harsánysága. Ő korunk hőse, a szennyzuhatagokon otthonosan lapátoló vadevezős, aki pillanatok alatt felvirágoztatja a dugó közepébe telepített büféjét, berendez, munkára fog, alkalmaz, ad-vesz-átver-legázol, mohó és visszataszító, ám ő teszi lakhatóvá a lakhatatlant.

Spiró panoptikumában végeláthatatlan sorban vonulnak az új meg új bábok, az anyag- és figurabőség kimeríthetetlennek látszik. Itt van a padról padra űzött Hajléktalan (Hajduk Károly), a csúcstechnológiába kapaszkodó, virtuális tajvani rizsszállítmányokon virtuális milliárdokat kaszáló online-bróker (Fekete Ernő), a titokzatos Mester zavaros tanaiba szédült Naccsága (Bodnár Erika) – itt a Kárpát-medence egész flórája és faunája. Csapatokban zúdulnak a színpadra a híradókból ismert talpas hadak, a meccsre tántorgó bőrfejűek, a furgonba nyomorított, kizsigerelt vendégmunkások, az ételzárásra készülő, ám az elzárt út miatt az utat elzárni képtelen tüntetők, az idegenbe szakadtságból hazaturistáskodó amerikaiak. És ahányszor azt hinnénk, nincs tovább, újabb és újabb patronok durrannak: emitt – szinte csak úgy odavetőleg – agyonlőnek valakit, majd a mellékes tetemet kivonszolják a színről, amott néhány elegyes nemzetiségű maffiózó ejt szót arról, hogy hőre érzékeny robbanószer izzik a napon rekedt kocsijukban, majd tébolyult asszony billeg a felüljáró szélén, hogy a beton réseiben halódó kókadt gaznak vizet adjon, és szappanopera agyú, mocskos szájú kismamák lóbálják át a színen a babakocsiba dunsztolt jövendő nemzedéket.

A kavalkád szédítő, az elemek egymásra rétegződnek, kölcsönösen erősítik egymást – ha merném, talán azt írnám, hogy ehelyt a mennyiség minőségbe csap át, de hát nem merem, úgyhogy nem is írom.

A *Koccanás* konkrét – a darabban megnevezett – helyszíne, a Hungária körút és a Salgótarjáni út kereszteződése, az események előrehaladtával mintegy felemelkedik az aszfaltról, és észrevétlenül átlebeg a lábszagú hótreálból az allegóriába.

Spiró György *Zeitstück*jeinek vonulata – talán, mert a szívós szerző nem törődött az intéssel, a fanyalgással, a ledorongolással – beérett. A *Koccanás* e *Zeitstück*ök eddigi leghatásosabbika. Egyben korábbi színművek emlékezetes alakjainak találkahelye. Talán nem szándékos idézetekről van szó, ám az azonos írói világ óhatatlanul átjárást biztosít egyik darabból a másikba. A Törzs és a Rendőr (Elek Ferenc, Fenyő Iván) a *Csirkefej* rendőreinek reinkarnációi, a kismamák (Pelsőczy Réka, Rezes Judit) mintha szintén a *Csirkefej*et idéznék, a tinilányokat, a Nő és a Férfi pedig az *Ahogy tesszük* válófélben lévő értelmiségi párjára hajaz. Mintha a zenés mű főszereplői találkoznának újra, hosszú-hosszú évekkel és egy egész rendszerrel később. „A szövetség, a szövetség, az volt lehetetlen", énekelték fájdalmasan annak idején Másik János zenéjére a Vígben. Most a Katonában komolyan már föl sem merül, hogy szövetséget lehetne kötni. Amilyen a *Zeit,* olyan a *Stück.*

Spiró világképére sosem volt jellemző a felhőtlen derű. Új darabja epekeserű komédia, amely talán minden eddiginél lehangolóbb képet nyújt tárgyáról: viszonyainkról és rólunk. A nézőnek az a benyomása, hogy a szerző már nem csupán keserű, hanem viszolyog; a Spiró-féle térfigyelő rendszer utálkozva rögzíti e két rendszer diribdarabjaiból összegányolt, reménytelenül alacsony létezést. A *Koccanás* szerzője az ezredforduló Magyarországának legkövetkezetesebb és legkíméletlenebb szatirikusa. A swifti fajtából való – se könyörület, se fölmentés.

Az a benyomásom, ha a Kárpát-medencébe hirtelen visszatérne a Pannon-tenger, megtöltené csurig, és tisztára mosná, ám a katasztrófa elvonultával valami csoda folytán éppen Spiró György színműveire bukkanna az iszapban a leletmentő osztag, a darabok alapján pontosan rekonstruálható volna mai állapotunk. Csupán az a kérdés, hogy a jövendő leletmentői nem kezdenének-e viszolyogni maguk is, és nem hőkölnének-e vissza: ugyan miért kéne rekonstruálni azt, aminek e művek oly röhejes-rémisztően hiteles lenyomatai?

SPIRÓ GYÖRGY: KOCCANÁS (Katona József Színház)

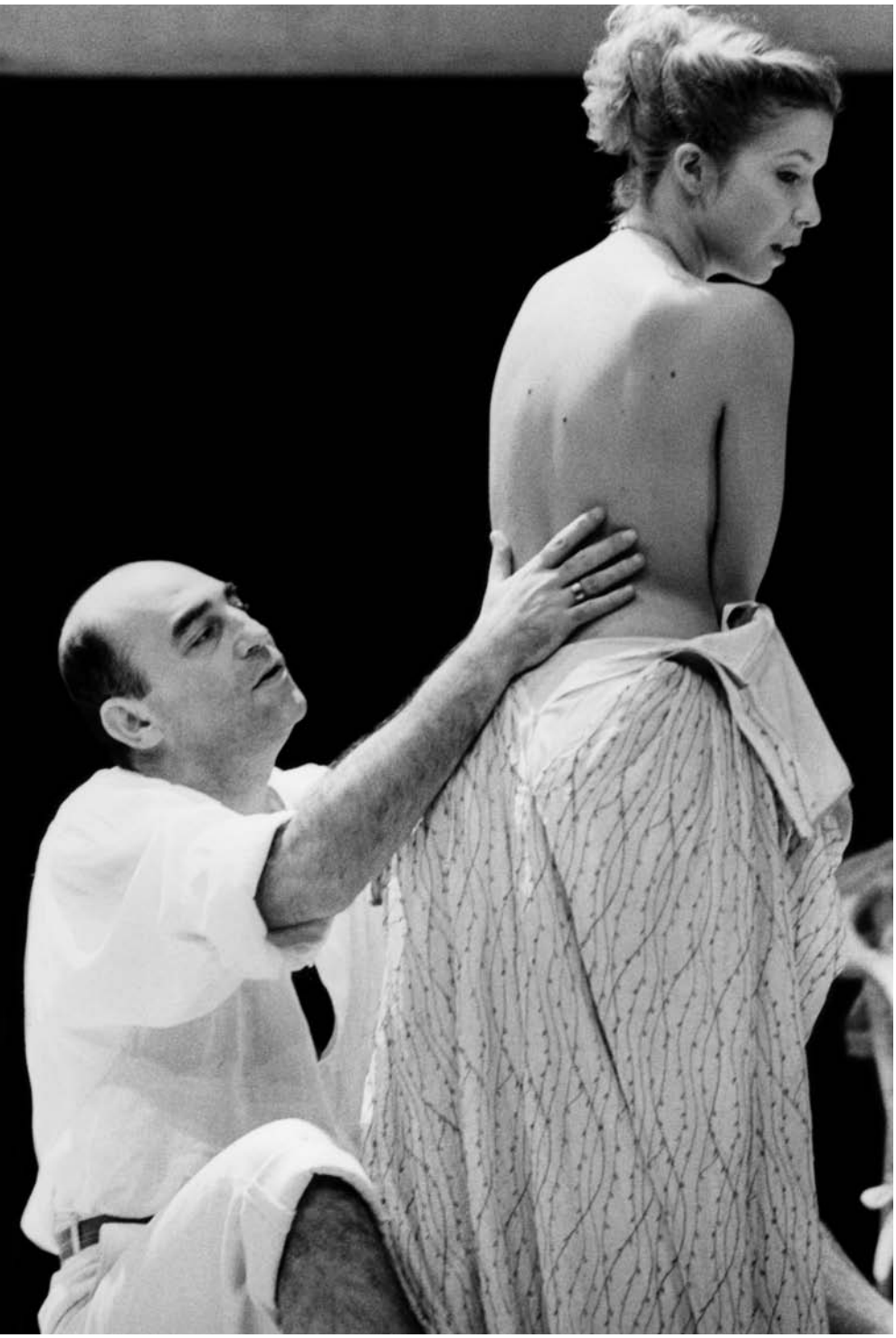
DRAMATURG: Fodor Géza. **DÍSZLET:** Khell Csörsz m. v. **JELMEZ:** Szakács Györgyi m. v. **ZENEI KONZULTÁNS:** Sáry László. **ASSZISZTENS:** Tiwald György. **RENDEZŐ:** Zsámbéki Gábor.

SZEREPLŐK: Gáspár Sándor m. v., Ónodi Eszter, Mészáros Béla, Bezerédi Zoltán, Fekete Ernő, Hajduk Károly e. h., Kun Vilmos, Máthé Erzsi, Elek Ferenc, Fenyő Iván, Máté Gábor, Lukáts Andor, Bán János, Pelsőczy Réka, Rezes Judit, Bodnár Erika, Kiss Eszter, Illés Györgyi m. v., Tóth Anita, Vajdai Vilmos, Varga Zoltán, Tóth Zoltán, Takátsy Péter, Nagy Ervin, Rajkai Zoltán.

Szántó Judit

Egy pofon, egy csók

■ SZOMORY DEZSŐ: GYÖRGYIKE, DRÁGA GYERMEK ■



Kulka János (Hübner Félix) és Kovács Patrícia (Györgyike)

Tanult kollégáim az elmúlt hetekben annyi rosszat írtak össze a Nemzeti Színház e legújabb Szomory-reprízéről, hogy bennem, aki egy későbbi előadást néztem meg, felgyülemlett némi dac: hátha én majd felfedezem a jót is. Amúgy is elfogult vagyok: annyira kedves számomra a szerző és különösen ez a darabja (amelyet a Hermelinnel *együtt a pálya csúcsának tartok), hogy bizonyos élményt már a szöveggel való puszta találkozás is garantál. Nos, ez az élmény nem is maradt el, s annyival teljesebb annál, amit az olvasás nyújthat, amennyivel Kulka János bécsi „vasembere" több, élettelibb, színesebb annál a Hübner Félixnél, akit olvasás közben elképzelek magamnak.*

Ennyiből is kitetszik, hogy benyomásaim – hiába a dacos csak azért is – nem különböznek alapvetően a kritikustársakéitól. A lázadásra való készség már az első percekben elpárolgott belőlem. Györgyike (Kovács Patrícia) egyik első megszólalása („Hagyjon nekem békét, mama!") világfájdalmas kényeskedés helyett annyi brutális durvaságot lövellt, hogy rögtön kétségeket kezdtem táplálni a fiatal színésznő györgyikesége felől, és erre duplázott rá, amire különösen érzékeny vagyok: a szobapincér és a szobalány gyalázatosan pesties német kiejtése, ami a bécsi Hotel Bristol alkalmazottaitól semmiképp sem vehető jó néven; bezzeg Kulka olasz szövegejtése – akár tud olaszul, akár nem – Milánóban is elmenne. (Egyszer egyébként érdemes lenne eltűnődni, hová lettek színpadainkról az epizodisták. A szereposztás élén – jó esetben – még található manapság néhány jeles erő, aztán egy durva cezúra, és jönnek a civilek. És ezt, lám, még a sztárok garmadáját is erőszakosan besöprő [rendezőválasztásában már jóval igénytelenebb] Nemzeti sem úszhatta meg – az alulról számított nyolc szerepben nonentitások láthatók. Igaz, a lista előkelőbb helyein is tátonganak hézagok...) Csakhamar a díszlet – É. Kiss Piroska munkája – kezdett irritálni. A kellékek stiláris diszharmóniájáig – amelyet az egyik kritikus rótt fel az előadásnak – el sem jutottam, engem a hatalmasnak tetsző színpad kietlen üressége nyomasztott,

Koncz Zsuzsa felvételei

Törőcsik Mari (Pavlits Lóri) és Molnár Piroska (Mikár Ferencné)

melyhez képest iparkodó hangyáknak látszottak a szereplők. Ezt az űrt betölteni vagy éppen előnnyé változtatni csak fajsúlyos színészi jelenlétek képesek – az itt felvonulók, köztük néhány magasan jegyzett, általam is nagyra becsült erő, mintha maguk is hontalannak érezték volna magukat.

Senki se mondja, hogy Hollósi Frigyes, a csodálatos Molnár Piroska, az unikálisan jelenségértékű Törőcsik Mari (vajh miért vállalta a szerepet?) ne tudná álmából felébresztve is hozni az olyan telivér ziccerfigurákat, mint a Mikár házaspár vagy Pavlits Lóri; eszményibb kiosztások el sem képzelhetők. Most láthatjuk mindhármukat, amint csak óriási rutinjukból gazdálkodnak. Hinné-e bárki, hogy Molnár Piroskának nem jön be a „vendégmarasztaló" poén („Hát nem ültök le? Vagy már menni akartok?"), hogy süket csendben pang el a darab vége felé Lóri mérgezett abgangja („Megállj csak, kit is tisztelek? A Tersánszky Marit, a nagy tragikát... Nyilván még dolgod is lesz vele.")? Pedig így történt január tizenharmadikának estéjén, az Úr 2004. évében, a pesti–soroksári Nemzeti Színházban. Úgy látszik, rendező nélkül még az ilyen abszolút szent szörnyetegek sem ébrednek fel igazán; mint ahogy rendezői szem kellett volna annak belátásához is, hogy a pici vékony, a langaléta és a molett együtt csak akkor adnak ki esztétikus látványt, ha a kontraszthatásnak célja van.

Vagy talán nem nagyszerű színésznő Schell Judit? Dehogynem, nemzedékében alighanem a legjobb (és a legszebb). Mégis, soha nem láttam még ilyen vértelennek és jellegtelennek. Belülről talán még protestált is radikális elbájtalanítása ellen, igen, ő, aki *A kripli* bajszos vén nyanyájaként oly emlékezetest alkotott. Csakhogy ha Annát annyira szíven döfik a nőietlenségére, sőt éppenséggel férfiasságára vonatkozó tapintatlan utalások, akkor mégis egy hajszálnyival más imázst kéne terveznie magának, máskülönben nincs joga meglepődni a hatáson. A maszk amúgy mintha megbénítaná a színésznőt; talán csak a Kulkával játszott végső duettjében enged fel valamelyest. Hogy egy ponton túlságosan is, az már ismét a rendező sara: ennek a kéretlen, erőszakos csóknak nem volna szabad elcsattannia, ez a csók sérti a figura méltóságát. A maximum, ameddig ez a jelenet elmehet, mondjuk, annyi lehetne, hogy Hübner együttérzőn, barátilag átkarolja, Anna pedig mármár belefeledkezne az ölelésbe, de aztán elrántja magát.

A csók előtt azonban, még a pallanzai felvonás előtt, elcsattan még valami, ami kirí a kontextusból: egy pofon. Györgyike adja a tulajdon, szeretve tisztelt, sérthetetlen személyű mamájának. Györgyike valóban felhevült e jelenetben: (erélyes), (mind makacsabb és hevesebb), (dacos haraggal s majdnem kacagva), s végül (kábultan a dühtől) orkesztrál a fortiszimóig fokozva Szomory még a szerzői utasításokban is. Ha a színésznő csak ezt adja vissza, lány-anya viszonylatban (az adott korszakról már nem is beszélve), szentségtörésnek ez is bőven elég. A pofon már stílusidegen, és ez ebben a csupa stílus darabban több mint hiba. Kételkedve mondom: legföljebb Mikárné vállának megrázásáig lehetne elmenni, ha nagyon muszáj.

Ne tévedjünk: pofon is, csók is indokolt lehetne, ha az egész előadás stílusa a végletekig, a paroxizmusokig dübörögne. Itt azonban nincs szó ilyesmiről; a rendezőnek – még nem írtam le a nevét: Béres Attilának – csupán ötletekre futotta. Mint ahogy máskülönben sincs stílusa az estének, nem karikíroz, nem csúfolja ki az örök magyar provincializmust (íme, a hősszerelmes úgy hivatkozik az általa bekebelezett „sonkás zsemlyére", ahogy a *Szabóky Zsigmond Rafael*ben a „felsárra" és a „dabasi stégre" hivatkoznak), nem adja a szalondráma pamfletjét, akár a bábjátékig menően, hanem óvatosan megmarad a szolid, falmelléki hazai naturálrealizmus megbízható talaján; hacsak azt nem tekintjük stiláris szándéknak, hogy a Szomory-próza eksztatikus, a pihegéstől a szenvelgésen át

a vad lüktetésig fokozódó zeneisége is kiiktatódott. (Mellesleg a csúcspontokhoz, a nagy duettekhez zenekíséretből is szenvedélyesebb, lángolóbb, édes-búsabb illenék, mint a Selmeczi György által túl finomra és semlegesre vett kísérőzene; Györgyike és Tersánszky Laci lázas kettőse Verdi után kiált, a halásztól is valami halhatatlan és vérbőn előadott olasz giccset várnánk el az adott szituációban.) Mint ahogy egyes klasszikus-előadásaink a verset bűvészkedik ki a szövegből, úgy hiányzik itt is Szomory verbális muzsikája; igaz, hogy kárpótlásként ráérezhetünk a mesterkéltséget, a stíljátékot alábélelő „pórias" drámaiság tömény erejére; ez bizony egy nagyon jó színdarab. (Szerzőtől csupán azt veszem zokon, hogy érintett szereplőinek – Hübnernek és nejének, Mikáréknak, Annának – át sem villan a fején a születendő gyermek erősen kétséges apasága. Vagy ezt is beleérti a porcelángyáros kőkemény struccpolitikájába?)

Míg az előadás adu ászai formájuk alatt teljesítenek, a középszerepekre már nem futotta kiválóságokból. A szóban forgó este Tersánszky Lacija, Keresztes Tamás halovány és érdektelen, Pavlits Lóri Ida lányaként Szalay Marianna csak a rikító külsőségekig jut el (az, hogy Hübner előtt bárgyú kacérsággal táncikálni kezd, hasonló gyökerű ízlésficam, mint a két elcsattanás). Glanz Hugót, a tengerész zászlóst én női szoknyák után szeleburdin kapkodó, naivan romlott kamasznak, afféle koraérett Cherubinnak képzelem, amiben tévedhetek, de Vida Péter kiélt, vigyorgó *roué*ja nem győzött meg egy ellentétes koncepció létjogosultságáról. Az üde tehetségű Stefanovics Angela (Stefi) más eset; neki magának s a vele gazdálkodó színházi erőknek ügyelniük kellene rá, hogy ne görcsöljön bele a kézenfekvő ugrifülesi szerepkör sémáiba.

Hanem aztán itt a szuverén tehetségű nagy színész, Kulka János, aki az első felvonás általános halványságából még nem tör ki, de a másodikban és a harmadikban betölti az öblös színpadot (holott a harmadik díszlete éppoly kongóan üres, mint az elsőé). Lehet, hogy őt a rendező is szerencsésen instruálta, lehet, hogy megtetszett neki a szerep, s kedvére elbíbelődött vele, lehet, hogy személyisége autonómabb, mint kollégáié – mindenesetre Hübner Félixszel eltalálták egymást. A figurának méltósága, emberi, tehát ellentmondásos teljessége, saját drámája van; különösen tetszett a szerelmes ekszt ázisait mindvégig ellensúlyozó férfias tartózkodás és szemérem, a rajongó gyengédség mögül minduntalan elősejlő nyers, birtoklói erőszakosság (bizony félteni lehet Georgette Hübner asszonyt a majdani megcsalt férj irgalmatlan bosszújától), valamint az a finom, leereszkedéssel leplezett megvetés, amellyel apósát, anyósát és kisebbik sógornőjét magában a helyére teszi. A második és a harmadik felvonásban Kulka gálánsan maga mellé emeli a tehetségét ekként mégiscsak bizonyítani képes Kovács Patríciát is, aki az első felvonás nagyjelenetében még olyannyira alatta maradt szerepének, hogy még a saját szavaitól és pózaitól megittasuló drága gyermek mámoros erotikáját sem volt képes érzékeltetni. (Persze egy megfelelő partner itt is jót tehetett volna.)

Mindazonáltal nem történt semmi végzetes; az 1956 után kicsírázó Szomory-kultusz etalonja egyelőre továbbra is a kaposvári *Hermelin* marad. Az én nézői emlékezetemben azonban ott fog állni egy egyéni piedesztál is, Kulka János Hübnere számára.

SZOMORY DEZSŐ: GYÖRGYIKE, DRÁGA GYERMEK (Nemzeti Színház)

DRAMATURG: Ari Nagy Barbara. **DÍSZLETTERVEZŐ:** É. Kiss Piroska. **JELMEZTERVEZŐ:** Szücs Edit. **ZENE:** Selmeczi György. **FÉNY:** Bányai Tamás. **RENDEZŐ:** Béres Attila.

SZEREPLŐK: Kovács Patrícia m. v., Hollósi Frigyes, Molnár Piroska, Schell Judit, Stefanovics Angela m. v., Kulka János, Keresztes Tamás e. h./Marton Róbert, Törőcsik Mari, Szalay Marianna, Vida Péter, Juhász Éva, Ficzere Béla, Jóna Szabolcs, Torma Zsolt, Halápi Zsanett, Andai Kati, Kassai László, Hámori Szabolcs. Zenészek: Marsall Tamás, Lamm Dávid, Pagonyi András.

1942-ben vagyunk. A darab első sorai így hangzanak: „Új Európa születik, / Beteljesül az álmunk, / Határok nélkül élünk újra, / Ó, milyen nehéz volt várni!" A mostani új, határok nélküli Európa és az akkori, új határokkal bíró Nagy-Magyarország csendül össze egy sánta rímben. Borongós, szomorú, álmos nóta ez, a mozdulatlan, feketébe öltözött, irreálisan magas alakok máris országukat siratják-gyászolják a színpadon, ahelyett, hogy örömünnepet ülnének. Kockázatos vállalkozás előadást írni 1942-ről, az egyesített nagynemzeti eufóriáról, a faji felsőbbrendűségi tudatról, amikor még a viccek is Trianonról szólnak, hiszen ehhez az érához ma is tapad – nem kevés – irredenta-revizionista beszédmód. A Pintér Béla Társulat Gyévuskája erről (is) szól. *Ilyen korszakokról minálunk nem illik komoly darabot írni. De Pintér – ellentétben korábbi önmagával, amikor főleg nevettetni akart – ezúttal komolyan veszi témáját. Pedig kinevetni, ironizálni könnyebb lenne... Persze nevetni most is lehet, sőt muszáj, de Pintér viszonyulását e korhoz nem a cinikus, pökhendi, kívülálló, értelmiségi* outsiderattitűd *határozza meg, hanem a belülről szemlélő, a kor által (meg)érintett, olykor egyenesen együtt érző vagy a rideg nézőpontú krónikás magatartás.*

A történet – mint minden Pintér-féle történet – egyszerű, de fordulatos, dél-amerikai sorozatszörpikből is merít. A Nyolcadik Kinizsi Pál kerékpáros lövészezred éppen felettesére várakozik, hogy megtudja: kivezénylik-e a frontra. Egy százados felképel egy munkaszolgálatos zsidót, mert az rosszkor jelentette be a felettes érkezését, majd kideríti egyik hadnagyáról, hogy az is zsidó, és munkaszolgálatra akarja küldeni. Az ezredet a frontra küldik, de mielőtt elutazna, kötelező részt vennie az ezredes Gizella-bálján. A bálon az ezredes morfinista lánya túladagolásban meghal, az ezredes meg bejelenti: főbe löveti azt, akitől a lány a morfiumot kapta. A leleplezett származású zsidó hadnagy magára vállalja a tettet, hogy magyar katonaként haljon meg. Az orosz fronton a százados egy partizánnőben felismerni véli hadnagyát, és szerelmes lesz bele. A történet azzal ér véget, hogy a „vörös szörny" áttöri a frontvonalat. Mindez egyetlen prózai sor nélkül, zenében elbeszélve.

Az események szimultán mesélési technikával, a jelenetek egymásba csúsztatva bontakoznak ki, a színpadon olykor háromnégy cselekményszál is bonyolódik egyszerre. Ez a technika, amellett, hogy fordulatos cselekmény benyomását kelti, hangulatváltásokat is lehetővé tesz, és a cselekményszálak – a piciny emberi helyzetek és a nagy történelmi fordulópontok, a komikusak, a drámaiak, a tét nélküliek és a vérre menők – ellenpontozzák egymást. Pintér két nő-férfi szerepcserét hajt végre: a vékony hangú Kovács hadnagyot Szalontay Tünde alakítja, ő lesz majd az égővörös hajú orosz partizánnő is (e két figura persze csak Halász százados elméjében-lelkiismeretében kapcsolódik össze). Szalontay Tünde Kovács hadnagyként drámai figurát alakít, hangja, játékának komolysága és pontossága tragikussá teszi a szereplőt. A másik identitáscsere a groteszk játék, a komédia irányába mozdítja el: az ezredes dalos kedvű, frontműsorokon fellépő, József Attila-rajongó, antiszemita és dilettáns feleségét Tóth József alakítja; figurája darabos, de pontos, nevetséges, de nem torkollik egyéni műsorszámba. Ez a két alakítás az előadás legkiemelkedőbb színészi teljesítménye.

A zenei anyag – Darvas Benedek kiváló munkája – a kor slágereitől, operettdalaitól a Karády- és katonadalokig, indulókig, irredenta énekekig, német, orosz, magyar nótákig, József Attila-szövegekig mindent bekebelez. A zenei idézetek egyben a történelmi hűség zálogai. Az ismert dalok hol eredeti, hol új szövegekkel hangzanak el. Az egyik fő humorforrás, amikor Pintér a közismert nótának új szöveget ír: ezeken nevetni kell, de úgy, hogy az emberben megfagy a vér. Például mindjárt az előadás elején a *Meseautó* slágere antiszemita szöveggel hangzik el – nevetségesen vérfagyasztó. Máskor a darab dramaturgiája „hozza helyzetbe" az eredeti szöveggel énekelt dalokat, amelyek így nem öncélú, at-

Tompa Andrea

Mindenkinek a maga gyévuskája

■ DARVAS BENEDEK—PINTÉR BÉLA: GYÉVUSKA ■

moszférateremtő vagy illusztratív dekorációk, hanem maguk alkotják a darabot. A *Horthy Miklós katonája vagyok, Nincs kegyelem* vagy a *Szép vagy, gyönyörű vagy, Magyarország* című dalok szorosan kötődnek egy-egy drámai helyzethez, az „Andere Welt" refrénű német nótát pedig két morfinista énekli.

A *Parasztopera* és a *Gyévuska* formai szempontból hangsúlyeltolódást jelez Pintér munkásságában. A korábbi előadások *(Kórház, Bakony; A sehova kapuja)* nyitottabb alkotói módszerrel jöttek létre, színpadi formájuk szabadabb, kötetlenebb, játékosabb. A két zenés előadás zártabb szerkezetű és formájú. A korábbi előadások prózai és zenés részei tematikusan és dramaturgiailag egyaránt szétszakadtak. A két utóbbi előadás műfajilag egységesebb a korábbiaknál (annak ellenére, hogy műfajuk nehezen meghatározható – lásd alább), a zenei forma bekeríti, és mintegy karámban tartja a szerteszaladó stílusbeli sokféleséget. A *Gyévuska* formai egységét a zene és a szcenika – a látványvilág, a jelmezek, a maszkok, a mozgás és világítás – koherenciája is adja. Pintér azt a *Parasztoperá*ban megtalált zenei formát fejleszti tovább a *Gyévuská*ban, amelyet a látvány és a zene koherenciája alkot, bár az utóbbi szcenikája és mozgásvilága Pintér korábbi munkáihoz képest puritánnak nevezhető. A *Gyévuska* fekete-fehér színei és azok árnyalatai (még a nemzeti és náci zászlók is szürkések) azt a benyomást keltik, mintha korabeli filmhíradót néznénk. A díszlet néhány széles fehér lépcsőfokból és egy hatalmas fekete, faragott csillárból áll (díszlettervező: Horgas Péter). A fehér háttérfóliára a láthatatlan katonasapkás karmester árnyéka vetül; az ő egyszerre valóságos és irreális figurája nyitja-zárja az előadást. A különböző rangú, egyszerű fekete ruhájú katonák magas – talán rangjukhoz méltóan különböző magasságú – koturnusokat viselnek (jelmez: Benedek Mari). Alakjuk megnyúlik, szürreálissá válik. Mivel magasított cipőikben csak lassan, szertartásosan tudnak mozogni, ez határozza meg az előadás mozgásvilágát. A figurák arca kivétel nélkül festett, a katonáké fehérre meszelt, a katonafeleségekén pedig mintha a sírástól kenődött volna szét a smink – ez is a sorsukat jelzi. Megjegyzem, hogy maszkot, ezt a magyar színpadokon kiveszőben lévő teátrális eszközt ma már lassan csak ott alkalmazzák, ahol nincs realista-pszichologizáló színjátszás.

Enyedi Éva (Aranka), Deák Tamás (Nyíri), Nagy-Abonyi Sarolta (Zsuzsanna), Bencze Sándor (Mikó) és Csatári Éva (Jolánka)

Koncz Zsuzsa felvételei

Szalontay Tünde (Kovács), Deák Tamás és Enyedi Éva

Az alakok legelrajzoltabbika a fehér arcú, fehér hajú, már-már szoborszerű német hadvezér (Pintér Béla), aki igen magas koturnuson, hatalmas, fényes köpenyben és óriás tányérsapkában érkezik, kabátjának szárnyai mereven szétállnak, mintha valami szélfútta állókép lenne. Az előadás egyetlen színét, a vöröst, keleti maszkos, mongol arcú, vörös kabátos, irreálisan magas figurák viselik, akik „vörös veszélyként" terítik be majd a színpadot. A szereplők ikonográfiája egybeolvasztja a hajdani sárga veszély, a mongol–tatár invázió és a vörös szovjet jelképeit. E hatalmas figurákhoz képest Heincz (Quitt László finom alakítása) piciny, szürke, egérszerű emberi lény, az egyetlen „szimbolikus" zsidó, akit (jel)meztelenül lőnek majd főbe.

A korábbi Pintér-munkákban mindig volt egy-egy kiadós lagzi vagy buli, ahol zabolátlanul elszabadulhatott a tánc. Most egy procc, mindenki által utált Gizella-bál van, ahol természetellenes, egyszínű lények kimérten keringőznek. Szertartásszínház lenne ez, legalábbis ami a látványt és a mozgást illeti, ha nem ellenpontozná a szöveg/zene. Pintér nemcsak a formára talál rá, de egy olyan szikár, már-már aszketikus és pontos *teatralitásra* is, egységes látványra és mozgásra, amely korábbi munkáira nem volt jellemző; ezért is fontos állomás pályáján a *Gyévuska.* Az ÉS kritikusa, Koltai Tamás e Nemzeti Színházban játszott előadásból némiképp hiányolja a társulat korábbi „szegénylegény-szellemiségét" (2003. november 28.). Úgy vélem, hogy a Nemzetivel való közösködés lehetővé tette, hogy egy mindig szegénylegény-színház mást csináljon, mint amit eddig megengedhetett magának: jobb körülmények közt és bizonyára több pénzzel, igényesebben dolgozzék, nagyobb fába vágja alternatív fejszéjét. Bárcsak ők is és mások is kapnának további lehetőségeket! A Pintér-társulat és legutóbb a Stúdió „K" is jó befektetésnek bizonyult. Csak nehogy a Nemzeti „magyar" évadában a *Gyévuska* legyen a legmagyarabb, legeredetibb és legélvezetesebb produkció...

A *Gyévuská*nak nincs műfaji megjelölése, a *Parasztoperá*val szemben, amelynek már a címében benne foglaltatik a műfaja. Jobb is így, hiszen alaposan megtévesztette még a kritikusokat is: éppen ez a lap küldött operakritikust az előadásra, aki némiképp félreértve, az *Új magyar opera* című rovatban kritizálta a látottakat (SZÍNHÁZ, 2003. február). Nem hinném, hogy ezek a művek operák lennének. Pintér szerzői színházat csinál, prózában-zenében – nem ír, hanem színpadra ír, ami nagy különbség –, s az eredmény nem tekinthető sem kortárs drámának, sem kortárs operának. Egyiket sem fogja utánuk – főleg nélkülük! – eljátszani senki, mint ahogy a Mohácsi-műveket sem. Talán ez lehetne a kritériuma annak, hogy az új magyar dráma vagy opera címke megillessen egy efféle produkciót. Pintér nem Spiró és nem Szokolay – s ez nem minősítés, hanem módszer és cél kérdése. Színháznak is többféleképp lehet írni, vannak például „egyszeri használatra" készült darabok. A Pintér–Darvas-művek (akárcsak a Mohácsi János-, Bodó Viktor-, Mezei Kinga-, Barabás Olga-félék) konkrét társulat és előadás számára készülnek. Ez a munkamódszer a független színházak sajátja (noha a példa sántít, hiszen Mohácsi nem sorolható közéjük, és mások is a határán vannak). S mert előadást írnak és nem darabot, az előadás jó, nem a darab. Pintér is jobb rendezőnek, mint drámaírónak, pontosabban: rendező és színész ő, nem drámaíró. Az ő figurái, egyéni replikái jobban megélnek, mint a helyzetei. Legkevésbé a történet szokott sikerülni, de nem is történetmesélő színház az övé. Hiábavaló tehát számon kérni, hogy miért nem íratja meg íróval-drámaíróval a szövegeit, ez tőle idegen eljárás lenne. Mert ennek a szerzői színháznak éppen az a lényege, hogy egyazon személy hozza létre a szöveget és az előadást. Nincs külön darab, rendező, társulat. Ha nem is a kollektív improvizáció módszerével dolgoznak, eljárásuk nyitott: a társulat is beleszólhat a szerepek, helyzetek alakításába. Akkor viszont miért lehet független a zeneszerző, és miért nem lehet önálló a drámaíró is? – kérdezi a MaNcs kritikusa (Csáki Judit, 2003. november 27.). Mert Pintér maga a szöveg, a színház és a színész. Ha valaha drámaírót szerződtet – nem tudom, megteszi-e, és azt sem tudom, hogy ez jót tenne-e neki vagy sem –, akkor sem egy „megírt" darabot rendezne, legfeljebb együtt írna valakivel. Hiszen Pintér Béla Társulatának előadásait a névadó alkotói-művészi személyisége határozza meg, az efféle „egy akarat" színháza, amelynek alapgondolatát, vezérfonalát, formáját egyetlen művészi elképzelés szüli. A végeredmény felől nézve ez „szabad" módszernek tűnne, de mégsem az. Pintért lehet arra ösztönözni, hogy írjon jobb szövegeket, de nem hiszem, hogy azt kellene neki üzenni a kritikusi páholyból, váltsa le munkamódszerét.

Csáki Judit „minőségi amatőrizmusnak" nevezi a Pintér-előadásokat, s azt sürgeti, hogy a társulat váljék igazi profivá. Ezt sugallja

a Koltai-kritika is. Bár nem vitatkoztunk (eleget) azon, hogy mit is értünk profizmuson, félek, nehogy egyféle színházat, egyféle játékstílust értsünk rajta. Ha a *Gyévuska* profi színházban született volna (abszurd ötlet), nem lenne benne koturnus és maszk, irredenta dal és Karády, férfi-nő szerepcsere és recitativóban kurvaanyázás; egyáltalán: e sajátos, szertartásos teatralitás, nyers humor, a téttel bíró történelmi korszak, ezek a groteszk figurák, s mindezek *szabálytalan és váratlan* elegye csak itt, a független térfélen lehetséges. VAN tehát ilyen színház IS. És jó, hogy van.

Amúgy meg Pintér profi munkatársakkal is dolgozik az utóbbi időben (a díszlet- és a jelmeztervező, valamint a zeneszerző is az), a csapatban két olyan színész is játszik, aki szintén a profiktól jár „át" (Derzsi János, Tóth József), és Pintér saját társulatában is vannak „profik", azaz nagyon jók (Szalontay Tünde és maga Pintér Béla; de rendben lévőnek gondolom a reszelős hangú Thuróczy Szabolcsot, a darabos figurákat alakító Bencze Sándort és Deák Tamást, valamint Quitt Lászlót is). A lányoknál kevesebb, erőtlenebb a hang (no és a szerep); Nagy-Abonyi Saroltánál és Csatári Évánál igencsak hibádzik a hang és a hangerő, s az Enyedi Éváé sem igazán elegendő.

Nem hibátlan mű a *Gyévuska:* az előadás kétharmada lineárisan bontja ki a cselekményt, az utolsó harmad – a „front", illetve az orosz réteg – erőtlen, kevéssé kidolgozott, a történetek elnagyoltak, nincsenek szituációk, az orosz dalok nem kerülnek helyzetbe, dekoratív célokat szolgálnak. A két orosz gyévuska is csupán díszítőelem, nem szerep; Tatjana Stol és a magyar százados viszonyának nincs igazi tétje. A magasban bicikliző halott katona Pintérhez méltatlan klisé; bár Pintér nagy kliséművész, és mindig tudatosítja kliséit, ezúttal valahogy nem tette. A vörös maszkos alakok lassú inváz ióját – pontos képzavar – értjük, Tóth József mint a haza pacsirtája, aki frontműsoráról vörös zászlóval tér meg, leszállított poén. Hiszem, hogy lehetne jobban előadni, elsősorban a dalokat, de ennek a darabos játékstílusnak és színészetnek, az efféle szerzői daraboknak és az egésznek létjogosultsága van. Kell lennie ilyen színháznak, ilyen színjátszásnak, ilyen stílusnak. Mint ahogy van is: Pintér Béla Társulatnak hívják.

GYÉVUSKA (Pintér Béla Társulat – Nemzeti Színház)

ZENE: Darvas Benedek. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ÍRTA ÉS RENDEZTE:** Pintér Béla.
SZEREPLŐK: Thuróczy Szabolcs, Szalontay Tünde, Bencze Sándor, Deák Tamás, Quitt László, Derzsi János, Csatári Éva, Enyedi Éva, Nagy-Abonyi Sarolta, Tóth József, Pintér Béla.

URBÁN BALÁZS

Krúdy és a pasztell

■ KRÚDY GYULA: A VÖRÖS POSTAKOCSI ■

A Vígszínház hagyományai közé tartozik az egykori sikerek évtizedekkel későbbi színrevitele új rendezésben, új szereposztással. A repríz alkalmat adhat nosztalgiázásra (előfordulhat, s többnyire elő is fordul, hogy az egykori bemutató fiatal színésze más szerepben tér viszsza), de elvben komoly szakmai tanulságokkal is szolgálhat: a régi és az új előadás eltérései a színházi nyelv változásáról, alakulásáról is tanúskodhatnak. Némiképp más a helyzet az adaptációk esetében, hiszen itt a rendezői-dramaturgiai ízlés és szemlélet eleve teljesen eltérő megközelítést indukálhat.

Krúdyt természetesen nem lehet maradéktalanul színpadra adaptálni. Regényei többségének van ugyan erőteljes drámai magjuk, ám mindaz, ami e köré épül, csaknem fontosabb a történetben megjelenő drámáknál. A cselekmény számos asszociációs lehetőséget kínáló kacskaringói, a színek, az ízek, az illatok felidézése, a sajátos (általunk már csak az irodalmi alkotásokból ismert) világ hangulatának megteremtése mind olyan jellegzetessége Krúdy írásművészetének, mely nem menthető át a színpadi műbe. S akkor még nem beszéltünk a színpadon reprodukálhatatlan nyelvről. Mindezen felül még számolni kell az epikai alkotás adaptációjának szokásos problémáival: a sűrítésből fakadó leegyszerűsödésekkel, a figurák elszegényedésével, az egyes szituációk ambivalenciájának megszűnésével. *A vörös postakocsi* esetében további problémát jelent a két főalak hangsúlyos szerepe az írói életműben: Alvinczy Eduárd és Rezeda Kázmér Krúdy visszatérő hősei közé tartoznak, alakjukhoz (legalábbis a Krúdy-életmű ismerői és hívei számára) számos, e regénytől független asszociáció fűződik. És ezen az sem változtat, ha az adaptációval maga a szerző próbálkozik; a Krúdy által drámai formába öntött, az eredetitől eltérő, de a regénymotívumokból építkező történet költőien szép részei ellenére sem közelíti meg a regények szintjét, s autonóm, önálló drámai nyelvet teremteni képes színművé sem válik. (Az adaptáció lehetséges voltára ugyan rögvest példaként hozható Huszárik Zoltán zseniális *Szindbád*ja, ám aligha kell részletesebben kifejteni, hogy a színház lehetőségei egy saját, öntörvényű, az írói világot újrateremtő nyelv létrehozására jóval korlátozottabbak, mint a filmei.)

A hatvanas évek legendás előadását magam nem láthattam; legfeljebb sejtéseim lehetnek arról, mennyiben felelt meg korízlésnek és színházi trendnek, s miért lehetett nagy siker. Tordy Géza friss rendezése viszont valószínűleg nem fog hasonló dilemmát okozni egy három-négy évtized múlva bekövetkező esetleges újabb repríz alkalmával. Meglepne, ha bármilyen szempontból hivatkozási alappá válhatna. Nem az a baj persze, hogy Tordy nem valamely aktuális trendnek megfelelve próbálja újraértelmezni az alapművet (a színlap tanúsága szerint egyébként a rendező Radnóti Zsuzsával együtt valamelyest átírta a korábbi, Kapás Dezső-féle, az eredeti szöveget kiigazító változatot), sőt, az anyag sajátosságait figyelembe véve ez még szerencseként is felfogható. A gond inkább az, hogy Krúdy világának színpadi megérzékítésére mintha kísérlet sem történne.

Ez persze némiképp igazságtalan megállapítás, hiszen vannak az előadásnak olyan elemei, melyek bírhatnának atmoszférateremtő erővel. Leginkább elmondható ez Menczel Róbert voltaképpen kevés térelemből építkező, hatásosan egyszerű, a miliőt rafináltan megérzékítő díszletéről, melyet Tordy igyekszik finom sejtelmességgel megvilágítani. Az eklektikus kísérőzene azonban mintha már azt a bizonytalanságot jelezné, mely más rendezői megoldásokban is érezhető. A nyitó kép csaknem groteszk hangvételű tablójának gyakorlatilag nincs folytatása a továbbiakban, egyes hangsúlyos nonverbális gesztusok teatrális kiemelése (aho-

Schiller Kata felvétele

Danis Lídia (Esztella), Kamarás Iván (Rezeda Kázmér) és Halász Judit (Steinné)

gyan például az étkezésnél Rezeda és Esztella széküket hátradöntve jelentőségteljesen egymásra néz) kínosan didaktikusnak hat, a süllyesztők használata túlforszírozott, a realisztikus megoldások és a stilizálás arányai bizonytalanok (különösen feltűnő ez az étkezések megjelenítésénél), a bordélyjelenet hatalmas tükre nem kap szimbolikus jelentést. Félbemaradt játékötletek, finomkodó óvatosság jellemzőek az előadásra; a pasztell árnyalatok mögül hiányzik az élet, a lendület, a mindent felemésztő szenvedély.

Ennek okai persze a színészi játékban is kereshetők. Jelen szövegváltozat ugyan a mellékszereplők jelentős részével meglehetősen mostohán bánik, s e szerepek megemeléséhez láthatóan az aktorok sem kaptak különösebb rendezői segítséget, ám azokban az epizódokban sem születnek sikerült, hatásos alakítások, ahol erre lehetőség lenne. Ez alól csak Halász Judit jelent némiképp kivételt: a színésznő koncentrált színpadi jelenléttel, természetes hangsúlyokkal ábrázolja Steinné akár életbölcsességként is értelmezhető rezignált cinizmusát. Tahi Tóth László (Sylvester) és Vallai Péter (Unghonberky) azonban jól ismert színészi eszközeik reprodukálásán kívül semmit nem mutatnak, unalomba fulladó jeleneteiknek sem Krúdyhoz, sem az előadás más részeihez nincs közük. Pápai Erika Montmorency kisasszony alakját a dívapózokból kiindulva építi fel; akkor is énekel, ha beszél, mintha mindig színpadon érezné magát. A pózokra koncentrált, sűrített, élesen elemelt alakítás akár érdekes is lehetne, mivel azonban ez a szerepfelfogás teljesen elszigetelt marad, kilóg az előadásból. A további kisebb-nagyobb epizódokat játszó színészek többsége korrekt alakítást nyújt ugyan, de szerepét valóban jelentőssé tenni egyikük sem tudja.

Az izzó szenvedélyt leginkább a három főszereplőnek kellene közvetítenie. Ők sincsenek persze könnyű helyzetben, hiszen az általuk játszott figurák is sokat egyszerűsödnek a regényhez képest, de a színpadi változat is lehetőséget adna összetettebb karakterek változó érzelmi állapotának megmutatására, a szerepívek felépítésére. Az Esztellát alakító főiskolás Danis Lídia azonban egyelőre érzékelhetően technikai és prozódiai problémákkal küszködik. Hangja az alsóbb, csendesebb regiszterekben tud inkább érvényesülni, így játékában a csendes szenvedés, a belső vívódás jelenetei a meggyőzőbbek. Ehhez egyébként kifejező mimika és apró gesztusok is társulnak (hogy ebből mi látható a karzaton, az már más kérdés). A magasabb regiszterekben azonban hangja elcsúszik, a kiborulások, kiabálások hisztérikus rikácsolássá válnak. Így azután éppen a Rezedához fűződő heves érzelmeket nem sikerül hitelesítenie. Igaz, a színésznő helyzetén a Krúdy legendás ködlovagját játszó Kamarás Iván sem könnyít. Rezeda számos apró vonásból összeálló, vonzó-taszító alakja Kamarás játékában alig több egy peckes tartásnál. A színész gyakorlatilag végig egyetlen hangfekvésben mondja a szöveget, a belső vívódás, a lelkifurdalás hangja éppen úgy szólal meg, mint az aljas ravaszkodásé vagy a kifinomult cinizmusé. Érthetetlenül egysíkú játéka csak az utolsó jelenetben változik meg, válik összetettebbé – ekkor azonban meglepően fals hangokat is fog. Lukács Sándor Alvinczy Eduárdjának legalább ereje van, s ezáltal az öntörvényű birtokos alapvonásai hitelessé válnak. De Lukács játéka is túlontúl egy tömbből faragott; nemcsak a hazardőr változó sorsának érzékeltetésével marad adós, hanem az Esztellához fűződő érzelmek apró árnyalataival, a zord férfi ellágyulásaival is, s egészében az indokolhatónál taszítóbbá, ellenszenvesebbé teszi a figurát.

Így aztán a szereplők sorsa többnyire hidegen hagy. Pedig ha Krúdy világának színpadi újrateremtése csaknem lehetetlen is, *A vörös postakocsi* apropóján azért létrejöhetne egy szenvedélyes, megindító, drámai történet, melyet jelentékeny színészi erő tolmácsolhatna. Nem lenne az írói világ kongeniális újraalkotása, sőt, még csak modern, korszerű bemutató sem, de lehetne a vígszínházi örökséggel jól sáfárkodó, színvonalas, populáris produkció. A most látható előadás azonban ettől is meglehetősen távol áll.

KRÚDY GYULA: A VÖRÖS POSTAKOCSI (Vígszínház)

KAPÁS DEZSŐ ÁTDOLGOZÁSÁT MAI SZÍNPADRA ALKALMAZTA: Radnóti Zsuzsa és Tordy Géza. **DRAMATURG:** Radnóti Zsuzsa. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **ZENE:** Vukán György. **KOREOGRÁFUS:** Kocsis László. **ASSZISZTENS:** Varga Andrea. **RENDEZŐ:** Tordy Géza. **SZEREPLŐK:** Lukács Sándor, Danis Lídia e. h., Kamarás Iván, Barta Mária, Tahi Tóth László, Vallai Péter, Halász Judit, Pápai Erika, Hullan Zsuzsa, Kéri Kitty, Pindroch Csaba, Rajhona Ádám, Kőmíves Sándor/ Bajka Pál, Lázár Balázs, Komlós István, Somhegyi György, Németh László.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Komédia vagy bohózat?

■ SHAKESPEARE: A MAKRANCOS HÖLGY ■

Mintha művészi versenyben állna egymással a 2001 óta új vezetéssel dolgozó veszprémi színház és a Madách Kamara. A tavalyi évadban közel egy időben tűzték műsorra A komédiaszínházat *(ezt a Goldoni-darabot addig egyáltalán nem játszották Magyarországon). Most meg* A makrancos hölgyet *mutatták be egyszerre. (Ezen viszont egyáltalán nincs mit csodálkozni, hisz ennek a korai Shakespeare-vígjátéknak szinte minden évadban van nálunk egy-egy bemutatója.)*

A két színház véletlen művészi versenyében most egyértelműen a Madách Kamara kerekedett felül. Bár Keszég László rendezése korántsem átütő erejű, de összességében igényes, átgondolt munkát jelez. Ezzel szemben a veszprémiek megelégednek a darab felületes bohózati megközelítésével, illetve a színészi rutin mozgósításával. (Ugyanakkor némileg igazságtalannak érzem *A komédiaszínház*zal kapcsolatos tavalyi kritikusi „eredményhirdetést" is. Bár kétségtelen, hogy Anca Bradu veszprémi koncepciója izgalmas, formabontó előadást ígért, de a munka végeredményeként széteső színpadi világ született, amelyben jó néhány kínosan gyenge színészi teljesítmény rontotta tovább az összhatást. És bár az is igaz, hogy Babarczy László Madách kamarabeli rendezése egy mára korszerűtlenné vált ideologikus, áthallásos darabértelmezést közvetített – s ezzel még unalmasabbá tette a tézisszerű szöveget –, de színészei nívós alakításokat nyújtottak a papírízű szerepekben, s így mégiscsak arról tudtak beszélni a darabbal, hogy milyen színházat szeretnének csinálni. Anca Bradu veszprémi formanyelvi kísérlete azóta is folytatás nélküli, elszigetelt vállalkozás maradt, ugyanakkor a Madách Kamara „Goldoniba csomagolt" hitvallását újabb előadások támasztották alá. Ezek közé tartozik a mostani Shakespeare-bemutató is.)

A két bemutató gyökeresen más megoldást talál a darab ellentmondásainak feloldására. A magyar színházi hagyomány úgy bánik *A makrancos hölgy*el, mintha a mű azonos lenne Kata és Petruchio történetével, amihez Shakespeare – afféle helykitöltésként – egyéb sztorikat mellékelt (ezek majd' kétszer olyan hosszúak, mint maga az alaptörténet). A kontraszt még erősebb, ha azt is figyelembe vesszük, hogy a hazai tradíció Kata és Petruchio kapcsolatának alakulásában többnyire egy összeférhetetlen nő asszonnyá érésének folyamatát véli ábrázolhatónak, míg Biancának és udvarlóinak (sokszor önálló történetté váló) szálaiban többnyire csupán a bohózati mozzanatokat ismeri fel. De miképp jelenhet meg ugyanabban az előadásban egy emberi tévedés felismerésének, legyőzésének folyamata (azaz egy személyiség átváltozásának ábrázolása) a különféle alakoskodásokból következő félreértések mulatságos halmozásával? Azaz hogy fér össze a komédia a bohózattal?

Funtek Frigyes veszprémi rendezése a bohózati megközelítésben egyesíti a darab különféle rétegeit. Előadásában Kata (Kolti Helga) és Petruchio (Bubik István) történetében éppúgy a gegek, a különféle ötletekből származó (ezért igencsak vegyes színvonalú) poénok válnak hangsúlyossá, mint Biancának és kérőinek sztorijában. A produkcióból az derül ki, hogy az alkotókat csakis a szórakoztatás érdekelte, s ehhez – szinte válogatás nélkül – minden eszközt igénybe vettek. Komikus, elrajzolt gesztusokat és humorosnak szánt kiszólásokat éppúgy, mint a helyzetek kétértelműségére való rájátszásokat. Az előadás első felében egy csinos pincérnő vonul fel s alá, úgy, hogy szinte minden férfinak van hozzá egy-egy félreérthetetlen megjegyzése, gesztusa. A játék mai ruhákban kezdődik, de Kata esküvőjére reneszánsz jelmezekbe öltöznek át a szereplők. Petruchio késését Baptista (Jakab Tamás) kommentálja: hiányzik az egyik főszereplő, ezért szünetet tartunk – szól ki a közönségnek, s valóban fel is függesztik az előadást. A „teátrális" kiszólásokat erősíti, hogy a színpad előterében, a bal oldalon egy súgó ül. Petruchio többször is rászól, néha segítséget kér tőle, máskor érdesen visszautasítja azt. A színház a színházban játékot filmbejátszások tetézik, elsősorban Kata és Petruchio utazásáról látunk burleszkjeleneteket. Ezeket a néha hatásos, máskor közhelyes ötleteket azonban semmiféle rendezői gondolat nem szervezi egységbe. Legfeljebb a feltétlen hatásra való törekvés kapcsolja össze a széttartó elemeket.

A színészi játéknak nemcsak ez a tendencia a tehertétele (külsődleges megoldásokra sarkallva a játszókat), hanem a társu-

Kolti Helga (Katalin), Szeles József (Szabó) és Kiss T. István (Kalapos) a veszprémi előadásban

Szegedi Gábor felvétele

Schiller Kata felvétele

Für Anikó (Kata) és Gálffi László (Petruchio) a Madách Kamara előadásában

lat feltűnően egyenetlen színvonala is. Ez is hozzájárul ahhoz, hogy Kata és Petruchio kapcsolatának nem igazán teremtődik meg a közege. De sajnos a főszereplők is a könnyebb utat választják. Bubik István a tőle már sokszor látott vulgáris macsót hozza, energikus, kemény gesztusokkal, infantilis, gunyoros játékokkal. Kolti Helga eleinte egy érett asszony keménységét, később a szelídségét játssza el, de ez az átváltozás inkább kívül, mint belül történik meg. Talán abból is adódóan, hogy a figura nem igazán a veszprémi igazgatónő szerepköre.

Keszég László Madách kamarabeli rendezése igyekszik komolyan venni a Bianca-szálat is. Egyszerű dramaturgiai beavatkozás eredményeként látjuk Lucentio (Dömötör András) szerelmének születését, érzékelhető az a pillanat is, amikor Bianca (Járó Zsuzsa) elfogadja a fiút, ugyanakkor ajakbiggyesztő, sajnálkozó gesztussal elutasítja a vörös hajú zenetanár maszkjában a közelébe férkőzött Hortensiót (Debreczeny Csaba). De Lucentio és Bianca könnyű szerelme könnyű véget is érhet. Ezt jelzi házasságkötésük után a fiatalasszony Tranio (Szűcs Gábor) felé tett gesztusa. A fiú sajnálkozik, hogy le kell vetnie Bianca hódolójának szerepét. A lány viszont sokat sejtetően azt mondja Traniónak, hogy ne sajnáljon semmit, hisz ezentúl az ő szolgája lesz. Mintha ezzel beígérné jövendő bizalmas viszonyukat.

Ez a házasságtörés lehetőségét sejtető házasságkötés épp ellentétes irányú Kata (Für Anikó) és Petruchio (Gálffi László) történetével, amely harccal indul, és egymás gyengéd, megértő elfogadásáig jut el. Petruchio eleve meglepett ámulattal hallgatja Kata pergő nyelvű, szellemes válaszait. (Eközben a szereplők gesztusai egyértelművé teszik azt, ami Nádasdy Ádám virtuóz szójátékokra építő fordításában is nyilvánvaló: ebben az „udvarlásban" a szexualitásra helyeződik a hangsúly. Petruchio lényegében azt „ajánlja fel", hogy nővé teszi Katát, ha hajlandó lemondani erőszakos, férfiszerepeket próbálgató pózairól, s komikus tévedését belátva elfogadja, hogy asszonynak született.) Kata meglepődve, de némi rejtett elismeréssel fogadja a férfi rámenősségét, céltudatos vehemenciáját. Nem indul tehát rosszul ez a kapcsolat, amelyet nem ront el teljesen a házassági komédia sem. Kata a lelke mélyén érzi, hogy mindez csak próbatétel, talán azt is sejti, hogy mire megy ki a játék. És a „kínzás" (az éheztetés, a ruhapróba) sem válik kíméletlenné a Madách Kamara előadásában, megmarad az évődő játék keretein belül.

Olyannyira, hogy közben szaporodnak a szereplők egymás felé tett gesztusai is. Kata tekintetében egyre több a megértés, belátás. Petruchio megérinti, megsimogatja az alvó Kata lábát. Úgyhogy már csak arra várunk, mikor derül ki, hogy mindaz, ami köztük zajlik, színjáték csupán. A Vincentióval (Dunai Tamás) való találkozás során következik be ez a felismerés. Kata már mosolyog, amikor bimbózó szűznek, hamvas friss virágnak szólítja a koros férfit. Tudja, hogy ez csupán jókedvű színház. S azt is tudja, hogy új korszak kezdődött a Petruchióhoz fűződő kapcsolatában, hisz most már nem egymás ellen, hanem együtt játszanak – a közös örömöt keresve.

Ugyanis a színház az az alapfogalom, amely kulcsot kínál *A makrancos hölgy*höz. A magyar színházi tradíció szeret megfeledkezni arról, hogy Shakespeare más logika szerint szerkesztette a darabjait, mint ahogy azokat a XIX. század óta olvassuk. Ő nem folyamatokat épített fel, a mozaikosan egymás mellé illesztett jeleneteket a tematikus szerkezet tartja össze, amelyben az analógiáknak, a tükröződéseknek és a variációknak van meghatározó szerepük. A félbehagyott keretjátéknak nincs semmi más értelme, mint hogy exponálja a mű témáját, s biztos támpontokat adjon a nézőknek az események befogadásához. Az az ötlet, mely szerint az utcáról részegen felszedett üstfoltozóval, Ravasz Kristóffal elhitetik, hogy valójában nemesúr, szinte szó szerint megismétlődik Vincentio átverésében. De a darab több (szám szerint négy) szereplője más (maga által választott) módon jut hasonló helyzetbe: tudatosan bújik bele egy-egy új figura bőrébe. Így szinte tolakodóvá válik a kérdés: vajon lehet-e biztosan tudni, hogy ki kicsoda? Vajon a figurák azonosnak tekinthetők-e a szerepeikkel? Ebből a kérdésfeltevésből önkéntelenül következik egy másik: vajon Kata, Petruchio, illetve Bianca – a darab logikájára rácáfolva – önmagu-

kat adják-e? Vagy csak szerepeket játszanak? A személyiség átalakulása helyett nem egyszerűen csak a taktikai megfontolásokból választott életszerepek cseréjéről szól a darab? Mindez azért is logikus kérdés, mert a mű egészét a „színház a színházban" helyzet szervezi. A keretjáték szerint ugyanis színészek adják elő a Minola lányok történetét Ravasz Kristóf (és az őt átverő Nemesúr) szórakoztatására. E félbehagyott idézőjel szerint tehát a történet minden figurája szerepjátszó.

Erről a keretjátékról – s a benne kifejeződő színházi nézőpontról – azonban többnyire megfeledkeznek az előadások. Veszprémben utalás sincs rá, nyomait csupán a (fölösleges) színházi kiszólásokban fedezhetjük fel. A Madách Kamarában viszont részeg látomássá alakul a keret: itt a részeg Ravasz Kristóf álmodja bele magát Petruchio szerepébe. Ez azonban alapvetően más asszociációkat indít el, mint amilyenekre Shakespere utalt: vágyképként ábrázolja azt, amit a mű identitásvesztésként és szereptévesztésként értelmez.

Ami azonban dramaturgiailag problematikus, az színészileg hitelessé válik. Gálffi László ugyanis a lehető legtermészetesebben csúsztatja egybe a két figurát. Az előadásnak egyébként is az egyik legnagyobb erénye Gálffi játéka. Felüdülés látni őt komikus szerepben (bár színészetének mindig is egyik alapvető összetevője volt az irónia). Magával ragad könnyed játékossága, amelyből minden erőlködés nélkül születik a humor. Egyszerre láttatja szánalmasnak és nevetségesnek Ravasz-Petruchiót. A komikus hatást nem külsődleges eszközökre építi, egy embert mutat meg a maga fölényes kisstílűségében, elszánt tódításaiban, vereségre kárhoztatott harciasságában. Kár, hogy Für Anikó Katája nem ér fel hozzá. Csak a megértésben, a kibontakozó szerelemben találkoznak össze, a harcban nem válnak igazi ellenfelekké.

A Madách Kamara előadása egyszerű gesztusokkal bontja ki a darab komikus rétegeit, de az emberi kapcsolatok ábrázolása közben nem feledkezik el a mű bohózatiságáról sem. Többek között ezt szolgálják a szerepkettőzések. Ezért emlékezetes Végvári Tamás alakítása. Nemcsak Baptistát adja meggyőzően (a férfi esendőségét, önáltatásait is jelezve), hanem Marikának, Petruchio szakácsnéjának szerepében is remekel. Debreczeny Csaba négyes szerepben kelt figyelmet. Nemcsak azt mutatja meg, amint az öntelt Hortensio átváltozik a fölösleges erőfeszítésekbe belepistuló Litiová, hanem azt is, amint a világban szerencsétlenül téblábóló Iskolamester egyre kínosabban feszeng az ál-Vincentio óvatlanul magára vett szerepében. Bíró Krisztina a fölényeskedő, csúnyácska negyvenesnek látszó Özvegy figurája mellett a Petruchio udvarába tévedt német fiúcskát is eljátssza, aki már csak a neve miatt is állandó forrása a nevetésnek.

Ez a szerepbetoldás is jelzi, hogy az alkotók viszonylag szabadon kezelik mind a darabot, mind Nádasdy Ádám remek fordítását, de a változtatások sem az eredeti mű, sem a magyar szöveg szellemétől nem idegenek.

SHAKESPEARE: A MAKRANCOS HÖLGY, AVAGY HOGYAN SZELÍDÍTSÜNK KOMISZ NŐT? (Petőfi Színház, Veszprém)

FORDÍTOTTA: Nádasdy Ádám. **DÍSZLET-JELMEZ:** Csík György. **ZENEI VEZETŐ:** Horváth Károly. **RENDEZŐ:** Funtek Frigyes.
SZEREPLŐK: Jakab Tamás, Kolti Helga, Lőrincz Zsuzsa, Bubik István, Mátyássy Szabolcs, Szeles József/Kiss T. István, Bakody József, Tóth Loon, Bernscherer Tibor, Koscsisák András, Papp Csaba, Lukácsi Mária, Koncz Eszter.

A kritika a veszprémi színház 2003. december 2-i, Thália színházi vendégjátéka alapján készült.

SHAKESPEARE: A HÁRPIA MEGZABOLÁZÁSA, AVAGY A MAKRANCOS HÖLGY (Madách Kamara)

Az előadás szövegkönyve Nádasdy Ádám fordításának felhasználásával készült. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Valcz Gábor. **JELMEZTERVEZŐ:** Szűcs Edit. **DRAMATURG:** Guelmino Sándor. **ZENESZERZŐ:** Márkos Albert. **FÉNYTERVEZŐ:** Bányai Tamás. **RENDEZŐ:** Keszég László.
SZEREPLŐK: Gálffi László, Für Anikó, Végvári Tamás, Máthé Zsolt, Járó Zsuzsa, Dunai Tamás, Debreczeny Csaba, Bíró Krisztina, Dömötör András, Szűcs Gábor, Pletl Zoltán.

KOLTAI TAMÁS

Szavak h betűvel

■ BERTOLT BRECHT: KURÁZSI MAMA ÉS GYEREKEI ■

Ülve nem lehet lázadni, mondja figyelmeztetően Kurázsi mama a panasztevő indulatában mind lejjebb lohadó katonának, mielőtt elénekelné neki a Nagy Kapitulációról szóló dalt. Ül a Fiatal katona (Széplaky Géza), ül Kurázsi mama (Vörös Eszter) is, nemcsak ebben a jelenetben, hanem csaknem végig az egész kecskeméti előadásban. A játék kezdetén az emeleti jobb proszcéniumpáholyban foglal helyet a Kurázsi család, később, amikor fölmegy a függöny, a megterített nagy családi ebédlőasztalnál. Sokatmondó gesztus, hogy Kurázsiék nézik és játsszák egyszerre a róluk szóló előadást. Résztvevők és szemlélők. Sorsuk alakítói és kibicei. Két emblematikus családi fotó készül róluk, olyasféle, mint Medeáékról a Jahnn-darab Radnóti színházi előadásán. Illedelmes kispolgári família a színházban; az ebédlőasztalnál a két fiú lazán székre tett lábbal és pad támlájára ereszkedve. A feltörekvők szerény, de öntudatos biztonsága. Üzletembereknek mondják magukat rögtön az elején. Átlagpolgárok, akik boldogulni akarnak.

A *Kurázsi mama és gyerekei* – a Nemes Nagy Ágnes-féle etalonfordítás *gyermekei* szavából elmaradt a kedveskedő „m" betű, sőt az új fordító, Ungár Júlia kéziratában Kurázsi helyett *K. mama* áll – Zsótér Sándor rendezésében nem a (harmincéves) háborúban játszódik. A háborús viszonyok, amelyek Brechtnél is a standard életföltételeket jelentik, Zsótérnál egyértelműen a „normális" hétköznapokra értendőek. A helyszín gunyoros emblémája az éttermekből ismert (svéd) zászlócska az asztal végében. A megélhetés, pláne a gyarapodás praktikái háború nélkül is épp elég küzdelmesek. Ugyanúgy vigyáznod kell, hogy ne mutatkozz túl bátornak, túl okosnak, túl hűségesnek. Ezek a tulajdonságok ártalmasak, és ahol mégis megkövetelik tőled, az nem rendes ország, mert „egy jó országban mindenki lehet egészen közönséges". Brecht iróniája telibe találja az erkölcsi maximák mindenhatóságának hangoztatóit. Ne lázadj, maradj ülve, legyen az életstratégiád a Nagy Kapituláció.

Ha színészek vannak a nézőtéren, ebből az következik, hogy mi, nézők viszont a színpadon vagyunk. Zsótér fancsali tükröt állít a rivalda vonalába. A rivaldán innen az olasz patkószínház K. u. K. változata *à la* Fellner és Helmer, a maga újjáépített csicsás anakronizmusában, a rivaldán túl az eredeti olasz változat, a palermói Teatro Garibaldi, romjaiban. Voltam benne, tényleg gyönyörű rom, vetekszik Brook kedvencével, a párizsi Bouffes du Nord-ral, mindkettőben lehet színházat csinálni, ellentétben a restaurált épületekkel. A palermói uniófesztivál idején a színház igazgatója meg is jegyezte a műsorfüzetben, hogy ez a rom röpítette őket egy *Hamlet*-előadással a színházi innováció élvonalába. Valaki ugyan ironizált rajta, hogy „most aztán Európa része vagyunk", mire Matteo Bavera indignáltan válaszolja, hogy „mindig is Európa része voltunk (...) mert a Teatro Garibaldi sohasem egy romot, egy elhagyott épületet jelentett számunkra (...) ellenkezőleg, mindig magunkba szívtuk azt az energiát, amelyet ez a színház sugárzott". Nos, az energikus (háborús) rom és az energiátlan (békebeli) cirada néz szembe egymással Ambrus Mária jóvoltából a kecskeméti Katona József Színházban, és ez jótékony feszültséggel tölti föl a „színházban játszódó" előadást. A kopár látvány esztétikai szépsége nem először írja felül a szcenikai gazdagságot, a mihaszna színpadi gépezetek színházát.

A stráfkocsit a forgó helyettesíti. A Berliner Ensemble szekéremblémája lassan kikopik a divatból. A Madách Színház forgószínpadán még Kiss Manyi vonszolta menetiránnyal szemben (1958); később idézet lett belőle más darabokban, például Müller Péter *Mártá*jában. Legutóbb a Szász János rendezte vígszínházi előadáson Kútvölgyi Erzsébet ócska babakocsiban mentette áruját a folytonos háborús menekülésben. Zsótérnál Vörös Eszternek kerekekre szerelt vászon bevásárlótáskája van, többnyire takarásban, az asztal alatt, onnan vesz ki belőle ezt-azt, néha kihúzza maga mögött a színpadról, ezáltal a tárgy megszűnik a szerzés, a tulajdon szimbóluma lenni. Végképp eltűnt az egyre fogyatkozó családjával szekerét húzó Kurázsi allegóriája, aki mint a háború vámszedője és áldozata végül már csak magát fogja hámba, úgy küszködik a megélhetés terhével. A forgószínpad mint hangsúlyozott színházi gépezet most maga mozog a statikus szereplőkkel, lassan múlatva az időt, jelezve szinte a változatlanság monoton körforgását; a jelenetek végeztével kis időbe telik, amíg visszatér a helyére, félsötétben, „üresben" forog valameddig, nem tudni, választás-e vagy kényszer az adott sebesség, az üresjárat a tehetetlenség sivár érzésével telítődik. (Annak idején, a győri színház megnyitásakor Harag György Osztrovszkij *Vihar*jába rendezte bele a forgó hangos zökkenését.)

Bognár Gyöngyvér (Kattrin Haupt), Makranczi Zalán (Fejő), Széplaky Géza (Katona) és Kertész Richárd (A toborzó)

A forgóra szerelt szereplők többnyire ülnek vagy állnak. Zsótér újabb, minimálmozgásra épült rendezései lefagyasztják a gesztusokat. A toborzó (Kertész Richárd) és Az őrmester (Bori Tamás) a leengedett függönyre irányított távcsővel és tekintettel cserkészi be a kortina mögötti családot. A toborzó és Eilif (Szarvas Attila) egymás vállát-derekát átkarolva állnak, így jelezvén, hogy a fiú beállt a seregbe; később ugyanez a tartás jelzi majd Kurázsi és Kattrin (Bognár Gyöngyvér) összetartozását. A tábori lelkész (Mészáros Tamás) és Lamb, a szakács (Fazakas Géza) vitáját, Kurázsi mellett elfoglalt pozíciójuk érdekellentétét a dialógus alatt kezükben föltartott fejsze demonstrálja. (A fejsze mint favágó eszköz különben egy tönkbe verve pihen.) Kattrin ugyanabban az affektált pózban ül az asztal mellé, mint az általa utánzott Yvette Pottier (Balogh Erika). Gyakran a ki-bejöveteleket is megspóroltatja a rendező a színészekkel, a Fejő (Makranczi Zalán) váltságdíjáért való alkudozás szaladgálásait egy süllyesztő helyettesíti, amely a pad mögött pillanatok alatt hozza elő vagy tünteti el a szereplőket.

A legbeszédesebb képi metafora az ebédlőasztalra fektetett holttestek látványa. Kurázsi halott gyerekeit rövid időre – „láttamozásra" – sorra az asztalon ravatalozzák föl, mintegy *kiterítik;* átmeneti katafalk lesz a családi bútordarabból, a fehér abroszos, terített jelképből. A mozdulatlanságot legföljebb a világítás manipulálja, Vörös Eszterről például egyre lejjebb megy a fény a Nagy Kapituláció strófái közben, a végén csak a fején marad egy fénykör.

A minimálprogram a szöveg lebontásával kezdődik. Az ember azt hinné, hogy Brecht szikár textusát nem lehet tovább faragni. Lehet. Ungár Júlia fordítása csontszáraz és tökéletes, minden lényeges gondolat tömörítve van, és egyetlen fölösleges kötőszó sem maradt benne. Ungár hiánytalan zanza-Brechtjéhez képest a Nemes Nagy-szöveg valósággal locsog, mint a néma Kattrin idegességében, amikor jelekkel túlbeszéli a zsoldkeresők látogatásának leírását. A világos, pontos fordítás hibátlanul közvetíti a szerző kaján szellemét, racionalizmusát, tömör iróniáját, „A lengyeleknek itt Lengyelországban nem kellett volna beleavatkozniuk – politizál Kurázsi. – Igaz, a mi királyunk bevonult hozzájuk, lóval és emberrel és kocsival, de a lengyelek, ahelyett, hogy fenntartották volna a békét, beleavatkoztak a saját ügyeikbe, és megtámadták a királyt, miközben az a legnagyobb nyugalomban erre vonult." Eilif így meséli a parasztok lekaszabolásával végződő hőstettét: „Az embereimet ráéheztettem a húsra, két napon át megrövidítettem az amúgy is vékonyka adagot, úgyhogy összefutott a nyál a szájuk-

ban, ha h-val kezdődő szót hallottak, mint például haza, húgy, himnusz, hős, halál." A fölsorolást blaszfémiává változtató kakukkfióka – a *haza* és a *himnusz* között – könyörtelenül leleplezi a szólamok és a valóság ellentétét.

A szenvtelen mondatok mögött nemcsak fölvilágosító értelem, hanem lefojtott energia is rejlik. Zsótér elérte, hogy a színészek kiürüljenek a hamis érzelmektől, de nem mindig sikerült kieszközölnie, hogy feltöltődjenek érzelmi és intellektuális energiával. A száraz előadásmód nem jelent érzelemmentességet, csak azt jelenti, hogy a színész nem megéli, hanem demonstrálja az érzelmi-gondolati folyamatokat. Ez persze elméletien hangzik, és ki tudja, milyen hosszabb-rövidebb adaptáció eredménye, amíg kifejlődik a demonstrálni képes színészi személyiség, különösen az e tekintetben hagyománytalan és fölkészületlen magyar színjátszásban. Vannak (kevesen) született Zsótér-színészek, és vannak, akik azzá válnak, miután kijárták a kurzust. Minden Zsótér-próbaidőszak főiskolát pótol bizonyos életkor fölött (a fiatalabbak egy része remélhetően már az egyetemen fölveszi a rendezőről elnevezett tantárgyat). Ami Kecskeméten zajlott, azt leginkább előadás-kötelezettséggel járó workshopként kell fölfogni; az előadás tehetségesen mutatja a kezdő csoport előrehaladását. Az eredmény attól függ, lesz-e folytatás.

A rendező nem ment bele azokba a bonyolultabb formációkba, amelyeket haladó csoportjaival vagy friss egyetemistákkal rendszeresít. A legegyszerűbbet választotta: a szereplők megfelelnek a szerepek életkorának és nemi identitásának; legföljebb több szerepet is játszanak. A legnehezebb feladata Vörös Eszternek van, nemcsak a címszerep terhe miatt, hanem azért is, mert az ő vérbő színészete a hetvenes évek hazai színházi közegéből szakadt ki – azóta Franciaországban él és dolgozik, csak kisebb szerepeket játszott itthon –, így nem érezhette a bőrén a színházi nyelvi változásokat (bármilyen minőségűek voltak is azok). Kis túlzással: mint aki hibernálással mentesül a folyamatokban való részvétel alól, és fölébredve azonnal a legújabb (játék)technikáknak kell megfelelnie. Vörös Eszter Kurázsijának legmegragadóbb vonása a szkepszis mögé rejtett aggodalom és szorongás. Nem fásult, csak fáradt, nem közömbös, csak rezignált; mint aki többet tud az életről annál, amennyit döntéseinek magyarázataként célszerűnek tart elmondani. Bizonytalanabb, sérülékenyebb a látszatnál, de nem engedheti meg magának a gyöngeséget, még a vereségek bevallásakor sem. Nagyon szép, hogy az egész alakítás „halk", nemcsak hangerőben, hanem alapmagatartásban: kerüli a „markotányosnő"-sémának még a

Walter Péter felvételei

Bognár Gyöngyvér, Vörös Eszter (Anna Fierling), Szarvas Attila (Eilif Nojocki) és Makranczi Zalán

modernizált formáit is, a nyerseség és közönségesség harsány elemeit. Ami a bemutató előadáson még hiányzott, az a szordínó mögötti lefojtottság, egyfajta keménység és belső fölindultság. Nem annyira a Kurázsi mamáé, mint inkább az őt játszó színésznőé, a demonstrátoré: hogy minden „letett" mondat mögött érezni lehessen a közvetítő gondolati-érzelmi fedezetét, ha tetszik, a brechti kommentárt. Persze ez a legnehezebb: a belső intenzitás fokozása; a színpadi biztonság erősödésével bizonyára megjön.

Szarvas Attila bátor, gépies katona Eilifje egészen közönséges fiatalember, míg Makranczi Zalán erőteljes fizikai alkata ellene játszik Fejő (a korábbi fordításban Stüsszi, a „svájci") erkölcsi dilemmáinak; itt érvényesül Zsótér kontrasztszereposztása. Mészáros Tamás szenvtelen lelkészében van valami sztoikus hitetlenség, Fazakas Géza szakácsában a kulinaritás nélküli konyha iránt táplált étvágytalanság, úgyhogy mindketten meglehetősen brechti figurák. Kertész Kata mint Írnok az irodában: fád tisztviselő. Kertész Richárd és Bori Tamás a toborzójelenetben lakonikus egyszerűséggel fogalmaz, ők is, a többiek is – az említetteken kívül Széplaky Géza és Báhner Péter – több funkcionális szerepet játszanak.

Két fontos női szerep van a darabban. Balogh Erika jelentősen megemeli Yvette-et, nemcsak a profi szajhaság üzleti értelemben vett megzabolázásával (ami a szerep lényege), hanem demonstratív szövegmondásával és intenzív songstílusával is. A gyakran simfelt, szerintem rafináltan melodikus *„Sprechgesang"* Dessau-songok előadása rendkívül nehéz, pláne magyarul (németül könnyebb), a Látó Richárd vezette kis zenekar érezhető és sikeres erőfeszítést tesz a stíluskövetésre; az éneklésből azonban éppúgy gyakran hiányoznak az energiák, mint a prózai megszólalásokból. Igazi brechti *trouvaille* (ha ő maga el volt is telve a saját feliratozó kánonjával), hogy a néma Kattrint játszó Bognár Gyöngyvér mondja, erős alt hangon, a jelenetek előtti összefoglalókat. Maga a szerep kényes föladat ebben az előadásban, amelyben a némaságot még kevésbé szabad *túlfecsegni,* mint máskor; a színésznő érzékenyen követi a történéseket, finom gesztusokkal reagál a nőiségét és erkölcsi érzékét fölkeltő mozzanatokra, városmentő „dobolása" az életében főszerepet játszó piros cipőben nemcsak elsőrangú gondolat, hanem szépen kivitelezett akció is. Nem hangosabb, mint maga az előadás. A többi szereplő – „jó" és „rossz" embereket játszók vegyesen – akkor már a két emeleti proszcéniumpáholyban énekli dacosan a dalt az emberrel kibabráló háborúról (békéről).

Színházban vagyunk, a nézőtéren ül a fölrázandó város, a színpadon a figyelmünkért eseng a néma gesztus.

BERTOLT BRECHT: KURÁZSI MAMA ÉS GYEREKEI
(Kecskeméti Katona József Színház)

FORDÍTOTTA ÉS DRAMATURG: Ungár Júlia. **ZENE:** Paul Dessau. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **RENDEZTE:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Vörös Eszter, Szarvas Attila, Makranczi Zalán, Bognár Gyöngyvér, Mészáros Tamás, Fazakas Géza, Balogh Erika, Kertész Richárd, Bori Tamás, Széplaky Géza, Kertész Kata, Báhner Péter. **ZENEI KÖZREMŰKÖDŐK:** Látó Richárd, Faragó Csilla, Miklós Zoltán, Bacsa Zoltán, Marsa József, Basa István, Kovács Mihály.

PERÉNYI BALÁZS

Atlantisz

■ CSEHOV: PLATONOV ■

Beborul az ég, leomlanak a kulisszák, lejtőre kerülnek az emberek. A kopár térben egy árva íróasztal jelzi a Vojnyicev-birtok fényűző dolgozószobáját. Csehov egy módos és kulturált világ rekvizitumai között képzelte el Platonov halálát – „perzsaszőnyeg, könyvszekrény, fegyvergyűjtemény, virágok, családi arcképek, Puskin, Gogol mellszobrai". Zeke Edit színpadtervében egy földre hullott csillár emlékeztet csupán a hajdan volt gazdagságra. Oldalára billenve, magasba kúszó vezetékével olyan, mint egy horgony: „Hit, remény, szeretet"! Mindez régóta odalett. A jómód, a kulturált derű szigetét, a Vojnyicev-birtokot „elborította az ár": Atlantisz. Esetleg a civilizált miliő emelkedett el, fel a magasba.

Ebből a *Platon(ov)*-ból régen kivesztek az ideák. Nem a szemünk láttára foszlanak szét, hanem rögvest az elején talminak bizonyulnak. Nem hisz bennük Anna Petrovna, Vojnyicev tábornok özvegye sem, aki a darab és az előadás legformátumosabb, legautentikusabb személyisége. Varjú Olga tábornoknéjában van önismeret, amiből megértés és emberség fakadhat. Nos, ez az éles eszű, az életet ismerő, embereken átlátó asszony gyilkos iróniával beszél a kezét megkérő Glagoljevnek az ideálokról. Nem sok kétségünk maradhat afelől, hogy ezen értékek unaloműző fecsegések témái csupán, senki nem hisz már bennük. Szónokolni azonban lehet róluk, ha elakad a társalgás. Hasznavehetetlen lomok, mint a korábbi felvonások díszletelemei, amelyeket előadás közben, a nyílt színen szednek szét jelmezbe bujtatott színpadmunkások. Vojnyicevkát széthordják a hitelezők.

A teljesen széthúzott körhorizont, a magasba emelt oldaltakarások mögül előtűnnek a korábbi színpadképek szétszerelt paneljei. Szomorúan csüng alá a kerti mulatság IKEA-papírburákból fabrikált lampionsora, falhoz támasztva állnak az első kép pasztellszín tapétájú furnérfalai. Oldalt árválkodik Platonov vaságya és ócska szekrénye a harmadik felvonásból. A kitáguló térben a látvány részévé lesz a színpad egész szcenikai arzenálja, a világosítóhidak, reflektorsorok, trégerek. Lebomlik az egész illúziószínházi masinéria, ahogy lebomlott a nemesi-polgári látszatok világa. Most értjük meg, hogy miért volt ennyire maníros – „színpadias" – a nyitány. Az előkelő és civilizált környezet hazugság. Színjáték, hogy egymást kedvelő, egymás társaságát kereső emberek ünneplik a tavasz beköszöntét. Színpad is akad a mutatványhoz: a fogadóterem hátsó traktusa keretes dobozszínpad.

Ezért volt tehát a bokázós-operettes, illusztratív gesztusoktól hemzsegő modor? Ezért a számtalan biankó színészi akció? Ezért a szomszéd helyiségből – ki tudja, mi célból – áthozott biliárddákó céltalan krétázása? Ezért a részeg ember elcsépelt mókázása, ahogy nem találja belső zsebét, mellé-mellényúl, amikor eltenne egy bankót? Tehát a játék kimódoltsága formateremtő, gondolatot szolgáló rendező intenció?

Ha igen, kockázatos vállalkozás, produkció ellen forduló lelemény, sőt csapda. Ugyanis az első felvonás, Anna Petrovna fogadása „túl jól sikerül": tényleg gyenge színház. Nem elég sarkított a színészi fogalmazás, hogy erőteljes és egyedi stílusú legyen; és nem elég kidolgozott ahhoz, hogy érzékeltesse a figurák lélektani mélységeit. Se markáns karaktereket, se árnyalt mellékfigurákat nem kapunk. Az előadás igazi vesztesei azok, akik a Vojnyicevkán élősködőket formálják meg. A bemutató legsikerületlenebb részében kapnak hálátlan feladatot. Csak Tóth Károly megszállottan pénzsóvár, babonásan vallásos Petrinje igazán erőteljes figura a mellékalakok kompániájában. Démonian középszerű, köznapiságában is félelmetes. Kitűnő színészek – Bárány Frigyes, Hetey László – érdektelenek ebben a felfogásban. Csak Avass Attila találja helyét: ripacs személyiséget formál ripacs eszközökkel, s ez nagyon megy neki. Önmagát, mindent és mindenkit kigúnyoló okos bolond, reménytelenül gyenge és cinikus orvos Trileckij: az előadás egyik legösszetettebb, mégis legmarkánsabb figurája.

Nem rí ki a társaságból a kisközösség központi alakja sem, holott ő a nagy egyéniség, akibe minden nő – mind a négy női szereplő – szerelmes, akire minden férfi – barát és ellenség – egyaránt féltékeny. Schlanger András szellemeskedő pojácának láttatja Platonovot. Egyfolytában heccelődik, fecsegő kézmozdulatokkal illusztrálja vicceit. (Például keze fejét széttárt ujjakkal a kobakjára teszi, tarajt képezve, ha kakaskodásról esik szó, szalutál, mikor az ezredessel beszél.) Nevetséges mizantróp. Odamondogatásai, a többiek

erkölcsét leleplező tirádái a társaság szórakoztatására előadott magánszámok. Az előadás a címszereplő nyugtalanítóan ambivalens személyiségéből kezdetben a szélhámos exhibicionista kókler jegyeit hangsúlyozza. Schlanger András nagyon jó színész, nem ő, a figura érdektelen ekkor.

Gyakran egészen véletlenszerűnek, már-már ügyetlennek tűnik a térszervezés. Rengeteg az esetleges vagy semmitmondó járás, néha egészen suta, ahogy a figurák színre kerülnek, vagy a színről távoznak. Elkelne még jó néhány sziporkázó játékötlet, olyasmi, mint Oszip mókás ajándéka, egy élő mocsári teknős. Nem túlzottan szellemes a kompánia kisszerűségét felmutató tabló, amit meglehetősen igénytelenül szceníroznak. Kifejezetten csúnya a színpadkép, Zeke Edittől nem láttam még hasonlóan szerencsétlen munkát. Zsenánt, hogy Petrin zakójának belső zsebéről elővillan az égőpiros márkanév: VOR, vagyis Vörös Október Ruhagyár. Nem baj, hogy valaki turkálós vagy jelmezraktári ruhát kap egy húszas–harmincas éveket – mondjuk, a szecesszió korát – festő környezetben, de különös, hogy senkinek nem tűnik fel a kínos részlet. Különben az ezüst cigarettatárcából mai – természetfotóval ékített – gyufával gyújtanak rá.

Szerencsénkre ez a mélypont! Később összehasonlíthatatlanul jobb előadást kapunk. Lassan elemelkedik a játék. Több lesz groteszk-realista orosz zsánernél. Költőisége szárnyalóbbá, színpadi nyelvezete izgalmasabbá, humora nyersebbé, játékstílusa szélsőségesebbé válik. Ivo Krobot nagyon erős atmoszférát képes teremteni. Lubor Šonka idézetektől hemzsegő zenéjét Kazár Pál játssza kivételesen érzékenyen, nagy alázattal szolgálva a játékot. A mélabús dallamokat remekül ellenpontozza kiábrándult, ironikus tekintete, ahogy ugyanolyan enervált közönnyel szemléli a hősök tipródását, mint a nézők, de közben szakadatlan dohányzik. Erős színészi jelenléte van. Színpadon léte kezdetben realista előadáshoz méltóan megokolt, ő Jakov, a szolga, aki a zenét prezentálja a mulatságon, majd szimbolikus, mint a tér és a színjáték. (Mit keresne különben éjszaka egy ligetben a koncertzongorájával?)

Varjú Olga (Anna Petrovna) és Schlanger András (Platonov)

Schlanger András egyre jobb. Egyre szuggesztívebbnek látjuk öngúny és önvád közt vergődő Platonovját. Züllésében, majd bukásában személyisége kiteljesedik. Valódi tehetsége az önsorsrontás; mintha ezen a tájon az önmegvalósítás egyetlen módja a nagyszabású lecsúszás lenne. Ez a titka, s nem a humanitárius értékek önzetlen szolgálata vagy az élethazugságok kíméletlen bírálata, a kérlelhetetlen mizantrópia. Nagyon tud lecsúszni!

Bűntudatos részegen tántorog haza Vojnyicevkából romlatlan asszonyához (Gerle Andrea). Gitározik és énekel Szásának, a mosolygós teremtésnek. Ám a „jólelkű" feleség – aki Oszipot, a rablógyilkost és a környék összes kutyáját, macskáját „üldözi" gondoskodásával – nem engedi őt magához. Többször is kelletlenül ellöki közeledő férjét. Izgalmas értelmezés: ez a házasság nem csak azért működésképtelen, mert Szása túl egyszerű bonyolult pszichéjű férje számára. Platonov kinn marad hát, prédájául a környék boldogtalan asszonyainak.

Anna Petrovna lovaglóruhában, ostorral a kezében próbálja kizsarolni a férfi szerelmét. Ő is a bukásban magasztosul fel, s emelkedik környezete fölé, mint Platonov. Önmagát megalázva többször is felkínálkozik Platonovnak, a férfi alig tudja levakarni magáról, mégis megőrzi méltóságát. Jön Szofja Jegorovna, Platonov szerelme az egyetemi időkből. (Sehogy se stimmel ez a régi kapcsolat. Platonov – mint a magyar színpadon oly gyakran – negyvenes férfi, s nem huszonhét éves, mint Csehovnál. Még ha alaposan elhúzta is tanulmányait, akkor is több mint egy évtizede lehetett egyetemi hallgató, amikor Szofja talán tizen-egynéhány éves volt. Különös kapcsolat. Az előadás költői-realista játékmódja nehezen tűri az efféle maszatolást.) Széles Zita úgy fest, mint egy excentrikus angol arisztokrata decens fehér ruhájában, karján finom csipkekesztyűvel, szertelenül bodorított szőke fürtök keretezte arcával. Egzaltált mozdulatai, fecsegő gesztusai leleplezik zavarodottságát. Szofja szerepet játszik nagy meggyőződéssel, az érdekes nő figuráját adja. Na, ő aztán nem tartóztatja meg magát a férfitól, mint Szása! Beugrik a falusi tanító dúlt és mocskos vaságyába. Már-már taszító és ellenszenves a hevület, ahogy elszántan odatapad a mosdatlan, borostás és borszagú tanítóhoz. Szerep ez is: a féktelen szeretőé. Elfúló hangon, kapkodó lélegzettel beszél a kétkezi munka nagyszerűségéről, az egyszerű élet szentségéről, Csehov hősnőinek egyik kedvenc áriáját adja elő. Közben lába kitárva, s Platonov feje az ölébe fúródik.

A haragvó férfiak is felkeresik a vidéki tanító nyomorúságos odúját. Odajárulnak a rivaldához állított vaságy, roggyant szekrény, ócska tábla elé. Először Oszip jön. A szent és együgyű szörnyeteg az orosz kultúra archetipikus figurája. A félelmetes és szánni való alak Nyíregyházán inkább nevetséges, mint nyugtalanítóan titokzatos. Horváth László Attila sokadszorra bizonyítja, hogy nagy kedvvel, eredeti, markáns eszközökkel formál meg groteszk figurákat. A fogatlan, toprongyos bűnöző ölni jön, mert azt hiszi, Platonov összefeküdt a tábornoknéval, az asszonnyal, akiért áhítatosan rajong, és vele csalja meg jótevőjét, Szását. Dulakodásuk remek burleszketűdbe fordul. A jó egy fejjel magasabb, izmos Platonov óriás fakörzővel próbál harcolni, de a lótolvaj az ágyra gyűri, s csak Szása jötte akadályozza meg abban, hogy ledöfje a tanítót. Glagoljev, a korosodó idealista gutaütötten oldalog be – szó szerint, fél oldala bénult, lapjával lép –, hogy Anna Petrovna tisztességéről tudakozódjon. Gados Béla korpulens birtokosá-

Jelenet a nyíregyházi Platonovból

Csutkai Csaba felvételei

nak érzelgős naivitása egyszerre nevetséges és szomorú. Vele érkezik fia, Kirill. Szabó Zoltán arrogáns világfit hoz meggyőzően. Taszító ficsúr, ingerülten pökhendi, korlátoltan romlott. (A jelenet, amelyben pénzen venné meg a tábornokné szerelmét – mert Párizsban erre szocializálódott –, emlékezetesen gyomorforgató epizód.) Vojnyicev, Szofja boldogtalan férje párbajpisztollyal ront az áruló barátra, de „férfias" dühe villanásnyi idő alatt semmivé foszlik. Rögvest panaszkodik, nyafog és kuncsorog. Petneházy Attila enyhén lelassított beszédmódja, mélán ostoba, állandó felindultságot, túlzó – ezáltal hamisnak tetsző – érzelmeket mutató arcjátéka, nőiesen lágy mozdulatai nagyon plasztikusan mutatják a jólelkű buta embert. Merész és szerencsés döntés volt Vojnyicev szerepét alkat ellen, jóképű, intellektuális megjelenésű színészre osztani. Fogalmazásmódjának megformáltsága, aprólékos kidolgozottsága példaértékű.

A groteszk zarándoklat a másnapos, kialvatlan Platonovhoz az előadás legsodróbb, leghumorosabb, legjobb része. Tele van remek ötlettel. Schlanger András krétával táblára írja a meggyötört Platonov fohászát: „Menjen el!!!!" Később a tábla mögé bújik, s onnan mutogat a feliratra: „Menjen el!!!" Nemcsak a szóból, az írásból sem ért senki. Maradnak. Csak Szását marasztalná Platonov, de ő – mikor már majdnem megbocsátott, és megadóan az ágyra dől – elmegy. Nagyon szép és emelkedett Anna Petrovna „kitörése". Varjú Olga „átlép" a szegényes kis szoba „falán", hátratáncol a lejtő közepére, mögötte mélykék felhők, a baljós ég. Reális és irreális senki földjén panaszolja el a „pallérozott eszű nő", akinek még „gyermekei sincsenek", életének céltalan ürességét. Mellette az óriás koncertzongora. Felcsendülnek az édes-bús futamok. Mint mindig, ha súlyos szó hangzik el a „másvilágra", drámai esemény játszódik le: ölés és ölelés. Jóféle melodráma ez. Lendületes lírai groteszk.

A vége teljes összeomlás: a Vojnyicev-birtokot elárverezik, Vojnyicev és Szofja házassága menthetetlenül tönkremegy, Szása gyufát iszik, de megmentik, a delíriumos lázban ténfergő Platonovra rálőnek, és meghal. Artisztikus, metaforikus tér – leomló kulisszák közt a víz alá merült könyvtárszoba. Intenzív színészi játék – önmagukat életkudarcukban kiteljesítő, szenvedő, mégis komikus emberek. Áradó muzsika. Szép, míves zárlat. Hosszú, és néha unalmas. Platonov botladozva táncol a bábszerűen túlsminkelt, szögletes Grekovával (Kövér Judit), aki feljelentette, elhelyeztette a faluból: ergo, isteníti őt. Lassan besomfordál a társaság, Oszip is, akit az imént vertek agyon a parasztok. Csodálkozó mélabúval nézik őket. „Temessük el a halottakat, reparáljuk meg az élőket" – mondja Trileckij a klasszikus idézet parafrázisát, Halász András új, visszafogottan „kortársi" fordításában. A humanista zárszót egy alkoholista bohóc mondja ki. Nehéz hinni benne.

Rendkívül egyenetlen előadás a nyíregyházi *Platonov*. Van benne ötlet, gondolat, tehetség; de van helyzet, amely áldozatul esik a gondolatnak, van részlet, amelynek kidolgozására nem jutott idő vagy figyelem, van mellékszál, mellékfigura, akit nem segít rendezői ötlet. Mégis, ha kivárjuk az első felvonást – majd' egy óra –, megkapó képeket és hangulatokat, izgalmas értelmezést, seregnyi emlékezetes figurát viszünk magunkkal.

CSEHOV: PLATONOV
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

FORDÍTOTTA (Elbert János munkájának felhasználásával): Halász András. **DRAMATURG:** Bognár Róbert. **ZENE:** Lubor Šonka. **DÍSZLET-JELMEZ:** Zeke Edit. **SEGÉDRENDEZŐ:** Fülöp Angéla. **SZÍNPADRA ALKALMAZTA ÉS RENDEZTE:** Ivo Krobot.

SZEREPLŐK: Varjú Olga, Petneházy Attila, Széles Zita, Schlanger András, Gerle Andrea, Avass Attila, Bárány Frigyes, Gados Béla, Szabó Zoltán, Hetey László, Tóth Zoltán László, Kövér Judit, Gyuris Tibor, Tóth Károly, Fábián Gábor, Horváth László Attila, Kazár Pál.

Kutszegi Csaba

Páholyból nézik a világot

■ HENRIK IBSEN: NÓRA ■

„Lentről a becsapódó kapu dördülése hallatszik." Ez a szerzői utasítás Henrik Ibsen 1879-ben írt, Babaotthon *című drámájának utolsó mondata (Németh László fordításában). A javasolt hangeffektus azt hivatott jelezni, hogy a darab hősnője, bejelentéséhez híven, elhagyta otthonát. De mi történt Nórával, miután elment hazulról? A kérdés sokakat foglalkoztatott az ősbemutató után. Szerb Antal ezt írta erről világirodalom-történetében: „a Nóra-polémia könyvtárakra terjed, és megszámlálhatatlan sok együgyű folytatást írtak hozzá." Érthető a kíváncsiság. A korabeli néző számára fantasztikusan izgalmas lehetett elképzelni, hogyan boldogul egyedül a férjét elhagyó asszony, pláne ha addig felelőtlen gyermekként élt védett világában. Ma, az életben (és az irodalomban) egyre gyarapodó, jól szituált szinglik korában ez már nem izgat fel senkit.*

Ibsen drámájának egyik csúcspontja az a jelenet, amelyben Helmer, miután a Krogstadtól visszakapott adóslevelet elégette, örömmámorban úszik („csak ujjongjunk, s hajtogassuk, hogy túl vagyunk rajta; túl vagyunk rajta!"), miközben Nórában már megszületett a férje számára felfoghatatlan döntés, hogy elhagyja a házat. Ami ezután következik, a mai nézőnek már nem mond semmit. Nóra leülteti megdöbbent urát („Ülj le. Hosszú lesz. Sokat kell beszélnem veled."), és – valóban sokat beszélve – hét-nyolc oldalon keresztül erkölcsileg leiskolázza az idők szavát felfogni nem képes hitvesét. E nagy beszélgetés az Artéria Színházi Társulás Baráthy György rendezte előadásából kimaradt. Pedig Bernard Shaw szerint ezzel a jelenettel új szakasz kezdődött a dráma történetében, mert a *Nórá*ban esett meg először, hogy a házasságot nem szerelmi bonyodalom, hanem az erkölcsi szemlélet különbözősége szakította szét. De a számtalan moralizáló színpadi művet termő XX. század utáni XXI.-ben már az sem újdonság, hogy nézetkülönbségek zilálnak szét emberi kapcsolatokat. Az izgalmas kérdés a mában az, hogy erkölcsi érzékkel rendelkező személy (férfi vagy nő, mindegy) talál-e magának olyan helyet a világban, ahol új életet kezdhet, ahová elmenekülhet, ha erkölcsi okokból képtelen tovább vállalni korábbi önmagát. Az R. S. 9. Stúdiószínházban látható *Nóra* erről a problémáról szól.

A korabeli Norvégiában a boldogulás és a gazdagodás nélkülözhetetlen előfeltétele a megkérdőjelezhetetlen tisztesség volt. Manapság a hirtelen tisztességessé változókra inkább bukás vár. A Baráthy rendezte *Nóra* szereplői a mából valók. A rendező nem a darabot helyezte a jelenbe, hanem mai figurákkal játszatja el a százharminc éves drámát. Az Artéria előadásában a dráma helyszíne színházi páholy, amely lehet XIX. századi, de lehet akár mai is. Ugyanez igaz a szereplők ruhájára. Helmer és Rank szmokingja időtlen, Lindéné és Nóra estélyijéhez hasonló kreációt manapság is hordanak puccos rendezvényeken. Talán egyedül Krogstad

Simon Kornél (Helmer), Sáfár Kovács Zsolt (Rank) és Tari Orsolya (Nóra)

Hetényi Zoltán (Krogstad), Hajós Eszter (Lindéné), Sáfár Kovács Zsolt, Tari Orsolya és Simon Kornél Schiller Kata felvételei

szerényen elegáns öltönye-nyakkendője tetszik egészen mainak. A Hetényi Zoltán alakította figura amúgy is egy kortárs fiktívszámla-gyárosra emlékeztet: halk szavú, intelligens és titokzatos. Nehéz lehet eldönteni, mennyire szabad megbízni benne, menynyire kockázatos üzleti ügybe keveredni vele, álca-e az udvariassága és a jó modora. A színdarab, amelyet a szereplők páholyból néznek, szintén lehet akár mai is, hiszen a benne felcsendülő zenerészletek között hallható XIX. századi romantikus, XX. századi modern, sőt még néhány taktusnyi diszkó stílusú muzsika is. Az eredetileg háromfelvonásos dráma egy felvonásban, végig egyetlen helyszínen játszódik. Az idő múlása a darabban nem reális, nincs kapcsolatban a szereplők nézte előadással, a párbeszédek, a ki-bejárkálások páholyból páholyba nem a színházi szünetekben, hanem a fiktív előadással időpárhuzamban, folyamatosan történnek. Ennek ellenére minden látható történés felfogható valóságosnak is, hiszen a XIX. században nemritkán létfontosságú megbeszélések zajlottak a színházi páholyokban, például opera- és balettelőadások közben. A Baráthy György teremtette világ korabelinek és mainak egyaránt felfogható, realitásként és szimbólumként is észlelhető. Az értelmezhetőségnek ez a különös „mozgása" teszi érdekessé rendezését.

A darab elején Helmer és Nóra páholyból szemléli a világot. Alattuk, a nézők számára láthatatlan zsöllyékben, valamint a páholy mögötti folyosón – ahonnét érkeznek, és ahová távoznak a szereplők – játszódik a nagybetűs Élet. A páholyban ülők kapcsolatban vannak a „külvilággal", figyelik a visszajelzéseket, jól akarják játszani a „szerepüket", adnak a látszatra. Gyakran udvariasan integetnek ismerőseiknek. Helmer kétségbeesetten leplezni akarja a nyilvánosság előtt felesége kitöréseit, Krogstad zsákmányra éhesen színházi látcsővel pásztázza a földszintet. Ez utóbbi szimbólum igen hatásossá válik, amikor a lecsúszott ügyvéd a „terepszemle" után gukkerét a mellette ülő Nórára szegezi: Helmerné az, aki a célkeresztbe került, a leendő bankigazgató felesége a zsákmányként leterítendő nagyvad.

A helyszín végig meg tudja őrizni szimbólumértékét és realitáslátszatát. Az eredeti dráma mindhárom felvonása ugyanabban a szobában játszódik, csak más-más időben. Baráthy rendezésében a páholy úgy változik a Helmer házaspár intim szférájává, hogy közben megőrzi páholyjellegét. A jelmezbál feltehetően a fiktív színházi előadást követő fogadás vagy premierbuli. Lehetséges az is (ez a valószínűbb), hogy az események egy manapság divatos rendezvényen játszódnak: Helmer cége, a tőkeerős multinacionális pénzintézet kibérelt egy operaházat, megvette az előadást, amely után partit szervezett a VIP-vendégeknek. A jelenre való utalások egyike sem harsány, inkább jelzésszerű, a néző azért érezheti mában játszódónak a történetet, mert mai figurákat lát. A rendező és az előadók egy jól kiaknázott alapötlettel (a színházi helyszínnel) és a színészi játékkal modernizálják Ibsent. Ez utóbbi tény az előadás legszimpatikusabb jellemzője.

Helmer Simon Kornél alakításában törtető fiatal üzletember. A figura Ibsen északiságából (is) levezethető „vonalas" merevsége adekvát a pénzhajszoló, magas kultúráért nem rajongó mai újgazdag színházi viselkedésével. Helmer, amikor tapsol, nem azért teszi, mert tetszett neki a produkció, hanem mert mások is tapsolnak. A bukás előtt nem romantikus hősként áll, hanem idegroncsként veszti el pillanatok alatt az önkontrollját. Erkölcsi hullává lesz, leköpi a feleségét, térdre rogy az előbb még lenézett és megvetett Krogstad előtt, könyörög neki, csókolgatja a kezét, mindent felajánl, csak hogy elkerülje a bukást. (Baráthy rendezésében nem a szobalány hozza be a megmentő levelet, hanem Krogstad és Lindéné személyesen adja át, de Helmer ekkor még nem ismeri a levél pozitív tartalmát.)

Sáfár Kovács Zsolt fakó színekkel díszíti, visszafogott eszközökkel építi fel Rank doktor szerepét. Utolsó – Ibsen által meg nem írt – néma megjelenése adja meg alakítása értelmét: nem csupán egy haldokló embert, hanem magát a Halált játszotta – bölcs, kiegyensúlyozott, elkerülhetetlen és megnyugtató volt.

Hajós Eszter Lindéneje jóindulatú, de kicsit mindig gyanús: lehet, hogy hátsó gondolatai (is) vannak? Nagyon okos, folyton jár az esze. Néha már úgy tűnik, mintha ő volna a titokzatos mágus, aki a háttérből irányítja az eseményeket. Eleinte Nórával kettesben is alázatos, elesett. Aztán ahogy Nóra egyre lejjebb süllyed a baj-

ban, régi barátnője úgy kerekedik fokról fokra föléje. Amikor Nóra kétségbeesésében Rank doktortól akar segítséget kérni, Lindéné előkészíti a találkozásra: vigasztalja, biztatgatja, közben csábítóra festi a száját. Mintha tudna Rank eltitkolt érzéseiről.

Nórát tisztessége védtelenné teszi. Törvénytelenséget követett el, de gondolkodása egyenes, becsülete makulátlan. Tabi Orsolya szerepformálásában mutatkozik meg a legkövetkezetesebben a jelen és Ibsen korának furcsa elegye. Nóra nemcsak a történetnek, hanem a rendezői koncepciónak is központi szereplője. A jólét, a biztonság és a szép jövő biztos tudatában felszínes és lekezelő. A kultúrához és az elfogyasztható javakhoz egyformán felületes a viszonya, reakciói, megnyilatkozásai a mai, bevásárlóközpontokat sűrűn látogató típusfogyasztóiéra emlékeztetnek. Úgy viselkedik a színházban, mint plázacsaj a rockkoncerten: tetszést tapssal és sikongatással nyilvánít. Jó tulajdonságai, igazi karaktere később, a bajban mutatkoznak meg. A dráma egyik fordulópontja Nóra és Rank már említett kettőse. Nóra ebben válik bonyolult lelki alkatú, különleges hősnővé: erkölcsi tartása nem engedi kihasználni a kínálkozó esélyt, pedig korunk Nóráját Rank megvallott szerelme valószínűleg nagyobb pénzsegély igénylésére ösztönözné. A jelenet után XIX. századi erkölcs alapján undorral törli le szájáról a XXI. századi kéz ráfestette hivalkodó rúzst. Elege van mindenből, környezetétől és önmagától végzetesen megcsömörlött. Nem akarja jobban megismerni a társadalmat, nincs benne önállósodási törekvés. Ösztönösen a végsőkig küzd, de mintha tudná: nincs hová kilépnie. Nincsen másik hely, nem különb a távoli szülőváros sem, amelyet – tudható – férjéhez hasonló erkölcsi hullák népesítenek be. Nincs hová emancipálódni.

Ha Nóra tisztessége valóban makulátlan, nem lehet más útja, mint követni Rank doktort. Mi történik Nórával, miután elmegy hazulról? A páholyban a vidámság a tetőfokára hág, folyik a pezsgő, összekoccannak a poharak, Helmer örömmámorban énekli: túl vagyunk rajta, túl vagyunk rajta... A társaság észre sem veszi, amikor a meghasonlott Nóra kinyitja a hátsó ajtót. Az ajtó mögött misztikus, ködös világ. A küszöbön túl Rank néma kísértete gyászos vigyázzt áll. Nóra megteszi az utolsó lépést, és a mélybe hull. Nincsen együgyű folytatás.

IBSEN: NÓRA
(Artéria Színházi Társaság, R. S. 9. Stúdiószínház)

SZÖVEGKÖNYV: Németh László fordítása alapján készítette Baráthy György. **DRAMATURG:** Csikós Ildikó. **JELMEZ:** Varga Klára. **DÍSZLET:** Donkó László. **PRODUKCIÓS ASSZISZTENS:** Rácz Katinka. **RENDEZŐ:** Baráthy György.
SZEREPLŐK: Tabi Orsolya, Simon Kornél/Szalkó Dániel, Sáfár Kovács Zsolt, Hajós Eszter, Hetényi Zoltán.

KARSAI GYÖRGY

Egyet fizet, hármat kap

■ „EURIPIDÉSZ: ORESTEIA" ■

Molière: *Romeo és Júlia,* Beckett: *János vitéz,* Csehov: *Bánk bán.* Valahogy így. ...messzire kalandoznak gondolataim a szolnoki Szigligeti Színház *Oresteia* című előadásának színlapját tanulmányozva. Ízlelgetem a címet, amely Aiszkhülosz trilógiáját *(Agamemnón, Áldozatvivők, Eumeniszek)* díszíti immár majd' kétezer-ötszáz éve. A Telihay Péter rendezte szolnoki előadás színlapján pedig ez szerepel: „Író: Euripidész". Hm. Első reakció: kínos, nyilván elírták a szerző nevét. Van ilyen, majd szól valaki (legkésőbb én), és kijavítják. De aztán mégis nyugtalankodni kezdek – már csak azért is, mert a *cím* és az *író* kétféle magyar átírása *(Oresteia* s-sel, Euripidész sz-szel) legalábbis némi zűrzavarról árulkodik –, felkeresem hát a színház honlapját, ahol azután kiderül, szó sincs tévedésről. Euripidész három tragédiájának egy estén történő előadásához *(Íphigeneia* – vélhetőleg az *Íphigeneia Auliszban* címűre utal az ismeretlen Ismertető –, *Élektra, Oresztész)* vette kölcsön az előadás Aiszkhülosz trilógiájának címét. És most tanácstalan vagyok. Nem tudom eldönteni, baj-e ez. Sorra kérdezgetem ismerőseimet, mit szólnak a fenti szerzőt, címet és a „tragédia három részben" műfajmegjelölést tartalmazó színlaphoz (amely tehát egyáltalán nem fedi a valóságot, mármint hogy itt három önálló Euripidész-tragédia – nyilván pontosan definiálható rendezőelv alapján megvalósított – előadását kapja a nagyérdemű). Megoszlanak a vélemények. Gyakorló kritikus kolléga szerint azért az öt százalékért, aki tudja, hogy itt valami nem stimmel, nem érdemes magyarázkodni, oly mindegy, mit írnak a papírra. Lehet, hogy neki van igaza. Igen, de ugyanakkor a kifejezetten igényes kivitelű műsorfüzet számos világsikerű *Oreszteia*-előadásból közöl fotókat, s ezek természetesen kivétel nélkül Aiszkhülosz trilógiájának színrevitelei voltak! Mivel a megidézett előadásoknak az égvilágon semmi közük nincs a szolnokihoz, ezen az alapon bármelyik görög tragédia – sőt: bármelyik színházi előadás – fotói megfeleltek volna a célnak.

De ne akadékoskodjunk, nézzük a produkciót. Kérdés: miért éppen ez a három Euripidész-tragédia került egy előadásba? Mi az a kapocs, amely összeköti ezeket az eltérő stílusú, nem mellékesen pedig eltérő gondolati tartalmakat hordozó drámákat? Telihay Péter e kérdésre azt válaszolja (a műsorújság névtelenségbe burkolózó Kérdezőjének), hogy egyrészt jó évtizede „kerülgette az Elektra-téma" – helyesen: Élektra –, és hogy „...egyre jobban kezdett érdekelni a család, Agamemnón családjának története. Hallatlanul izgalmasnak tűnt végignyomozni, hogyan reped meg és amortizálódik egy hajdan egységes és egészséges világ, és végül hogyan szívódik fel egy család a történelemben." Érdekes gondolatmenet. Fel lehetne vetni persze, hogy Agamemnón családjának tanulmányozásához ott van Aiszkhülosz *Oreszteiá*ja, amely a hajdan egységes és egészséges világ (volt ilyen valaha is?... na mindegy) *megrepedését* és *amortizálódását,* éppen a kifejezetten a Telihay által felvetett megközelítési szempontokat állítja középpontba.

Ellentétben Euripidész választott tragédiáival, amelyekben éppen a családtragédia-szálat végigkísérni igencsak kérdéses vállalkozás, de ez sem olyan fontos, csak úgy mondom. Inkább örüljünk, hogy Telihay ennyire szereti Euripidészt. Persze ha már így adódott, akkor például az Íphigeneia-történethez (az est első része, amikor – igaz, sehol sem jelezve – valójában az *Íphigeneia Auliszban* alaposan meghúzott változatát látjuk) adódott volna az

Íphigeneia a tauroszok földjén, ezt a tragédiát ugyanis szintén Euripidész írta, s ha már mindenáron ragaszkodni akarunk a családtörténethez, hát szerepel benne Oresztész is. Így azonban az a furcsa helyzet áll elő, hogy a trójai háború kitörése előtt játszódó Íphigeneia-történetet két, a mitológiai időben jó húsz évvel későbbi történet követi, amelyek viszont egymással időben szorosan összefüggenek. (A színház honlapján szereplő ismertetőben ez áll: „A trójai háború hőse, Agamemnón, hogy az évtizedes háború véget érjen, az istenek kérésére feláldozza lányát, Iphigeneiát." A mítosz szerint sajnos nem egészen ez a helyzet: 1. Agamemnón Artemisz istennő parancsára áldozza fel a lányát. 2. A háború *előtt* áldozza fel, ugyanis ez a feltétele annak, hogy egyáltalán elindulhassanak Trója felé. A néhány soros ismertető ezenkívül is hemzseg a hibáktól, értelmetlenségektől, színvonala méltatlan a színházhoz!)

Ám hagyjuk a kételyeket ébresztő alkotói nyilatkozatokat, próbáljuk inkább az előadásból – az átdolgozó-dramaturg-rendező alkotta trilógiából – kibontani azokat a fontos gondolatokat, amelyek az előadás megszületéséhez vezettek, hiszen a színházban csak egy a fontos: milyen minőségű előadás születik egy adott csapat munkájából.

Az eredmény meglehetősen felemás. Gyönyörű pillanatok váltakoznak felejthető, illetve felejtendő megoldásokkal. Nagyon szép például az *Íphigeneia* egész színpadot alul-felül-oldalt beborító éjfekete lepeldíszlete, amely Íphigeneia feláldozásakor mindenhonnan lefoszlik, és a lánnyal együtt a mélybe süllyed (a hatást nyilván fokozta volna, ha a nemzeti színházi előadáson a lepel nem akadt volna bele valamibe, s így nem kellett volna jó ideig rángatni, míg végre eltűnhetett a süllyesztőben). A tér nagyjából mindvégig jól működik (díszlet: Menczel Róbert), bár az *Élektrá*ban sehogyan sem sikerült jelezni, hogy immár nem a palota, hanem egy földműves kunyhója előtt vagyunk. Ugyanebben a darabban Sztárek Andrea remekel a Klütaimnésztra–Élektra-jelenetben: nemcsak szavaival, de testtartásával, mimikájával, legapróbb mozdulataival is érzékelteti, hogy ez a nő valóban szereti lányát, és őszintén megbánta egykori – amúgy Euripidésznél teljesen jogosnak értelmezett! – tettét, Agamemnón meggyilkolását. Kár, hogy Melkvi Bea (Élektra) nem tud partnerévé válni; erőtlenül, értelmezés nélkül elhadart mondataiból nem derül ki, mi motiválja anyja iránti engesztelhetetlen gyűlöletét.

Néhány példa a kevésbé sikerült megoldásokra. Apró, de kifejezetten zavaró, hatásában komikus figyelmetlenség az *Élektrá*ból: ha Élektra egy hatalmas korsóval a fején a kútra indul vízért, akkor visszajövet ne kavics zörögjön az edényben (hacsak nem kavicsot gyűjteni ment a kúthoz, amihez hirtelen nem tudnék logikus magyarázatot fűzni; hacsak nem így jelezné a rendezés a lány elmezavarát, ami esetleg még védhető értelmezés lehet, de ezt akkor azért valahogy jelezni kellene). Ugyanígy oda lehetne figyelni arra is, hogy magyarázatra, értelmezésre szorul, miért szólal meg ugyanebben a darabban az egyébként mindvégig néma Püladész (Molnár László), hogy elmondja az Euripidésznél logikusan a Hírnöknek kiosztott beszédet.

Magam a dramaturg Telihay Péterrel is vitába szállnék, hiszen például miért kell szinte szóról szóra eljátszatni az *Íphigeneia Auliszban* első harmadát, de kihúzni majdnem teljesen az áldozatról beszámoló *Hírnök* monológját, vagy miért kellett puszta bemutatkozási formalitássá egyszerűsíteni az *Élektra* fantasztikus felismerési jelenetét, s miért kellett elhagyni a darab végi *deus ex machinát,* de meghagyni az *Oresztész* majd' valamennyi monológját? Természetesen szavam sem lehetne e húzások, szövegváltoztatások ellen, ha az *egész* működne, hatna, ha ez a *színdarab* színházi értelemben koherens végeredmény lenne. Azonban az előadást látva a szövegkönyv (is) csak kérdések sorát hívja elő. Nem az a baj, hogy Telihay kiforgatja az Euripidész-tragédiákat – Zsótér Sándor aztán igazán alaposan belenyúlt a *Bakkhánsnők*be és a *Hippolütosz*ba, mégis égetően mai, rólunk és nekünk szóló előadások kerültek ki a keze alól –, hanem hogy nem érzem és

Molnár László (Püladész) és a Kar az Élektrában

nem értem, mi közöm van nekem, a nézőnek *itt és most* mindahhoz, ami a színpadon történik.

Az est legnagyobb problémája, hogy a kitalált cím *(Oresteia)* valójában három színmű egyetlen estébe sűrített előadását takarja. Ezek az egyenként ötven perc körüli Euripidész-kivonatok egymással jószerivel köszönő viszonyban sincsenek. Nem tudom, szándékában állt-e az átdolgozó-dramaturg-rendező Telihay Péternek, hogy összekösse az egymás mellé illesztett tragédiákat. Időnként mintha felfedezhető lenne ilyen szándék. Talán a Quintus Konrád által megformált szerepcsoport lehet ilyen összekötő kapocs: a színlap szerint ő Apollón külön kiemelve, mintegy az egész cselekmény fölé helyezve, egyik darab szereposztása alá sem soroltan. Igen ám, csakhogy az *Íphigeneiá*ban ő Agamemnón Szolgája is – de előtte még csillogó flitterekkel gazdagon beszórt frakkban táncol a háttérben; ezt nem értettem –, majd visszajön mint Akhilleusz. Később az *Élektrá*ban is feltűnik (bár ezt a színlap elhallgatja) az *Öreg Szolga* amúgy nagyon fontos szerepében – talán kárpótlásául a darab végéről elspórolt *deus ex machiná*ért? –, majd az *Oresztész* végén kétséget kizáróan Apollónként ereszkedik alá az égből (egy kereveten, a megistenült Helené társaságában; amúgy az előadás jól sikerült pillanatai egyikeként). De ettől még nem lesz egységes *történet*té a három tragédia!

Az pedig kifejezetten zavaró, hogy az azonos (nevű) szerepeket más és más alakítja az egyes felvonásokban (darabokban). Így a minden pillanatában hiteles Horváth Lajos Ottó az *Íphigeneiá*ban Agamemnón, az *Oresztész*ben pedig Meneláoszt, vagyis előző szerepének (erkölcsi értelemben) pontosan az ellentétpárját alakítja. Ez a filológus számára természetesen lehet üzenetértékű (a mitológia nagy alakjai – a közösség sorsát alakító államférfiak!... – bármikor felcserélhetők egymással, pozitív vagy negatív szerepük kizárólag érdekeiktől, kisebb részben a körülményektől függ), ám az nem kérdéses, hogy egy ilyen üzenet – ha egyáltalán létezik – itt és most nem jön át. Így marad a csodálkozás, hogy nahát, az előbb még Meneláosz volt Seress Zoltán (az *Íphigeneiá*ban), most meg Oresztész (az *Oresztész*ben); jé, Gubik Ági Íphigeneia volt (az *Íphigeneiá*ban), most pedig Élektra (az *Oresztész*ben). A legkülönösebb e szerepcsereberében Melkvi Bea sorsa: előbb Klütaimnésztrát alakítja kitűnően az *Íphigeneiá*ban, később az *Élektra* címszerepét modorosan, elhibázott mozgással – miért rángatja folyamatosan a felsőtestét? –, amatőr színházi szövegmondással, színészi értelemben is teljesen elanyátlanodva, végül Hermionét (ugyancsak kevéssé sikerülten, hisztis-buta bakfisra rendezetten) az *Oresztész*ben. Nehéz lenne e szerepértelmezések mögött logikát, rendezői koncepciót felfedezni, nekem mindenesetre nem sikerült.

Katkó Tamás felvételei

Seress Zoltán (Oresztész), Gubik Ági (Élektra) és Sztárek Andrea (Helené) az Oresztészben

Egyértelműen dicsérhető viszont a kar. Hamarjában nem tudok példát idézni – Ariane Mnouchkine híres *Les Atrides- (Atreidák-)* előadásán kívül –, ahol a rendezés színpadra merte volna vinni a teljes görög kart (értsd: mind a tizenöt főt; Telihaynál plusz a Karvezető: Petridisz Hrisztosz). Szolnokon teljes a kar, sőt, egészen bravúros módon ez a tömeg – a Patkós Irma Művészeti Iskola növendékei – szépen, precízen mozog, legtöbbször a szöveget is érteni lehet (!), nem utolsósorban pedig mindvégig fegyelmezetten van jelen a színpadon. Ha van nyeresége, pozitív tanulsága ennek az estének, az a kar rehabilitálása; igen, ez is lehet a görög kar értelmezésének egyik módja: fegyelmezett, pontosan kidolgozott mozgás (Horváth Zsófia), jól érthető szövegmondás, és lám, máris értelmet nyer ez a többnyire kényelmetlennek, zavarónak tekintett drámaszereplő.

Összefoglalóan azt lehet mondani, hogy az alapjában elhibázott koncepcióból végeredményben korrekt, nézhető előadás született. Ha nem gondolkozunk el a részleteken, ha nem keresünk logikát a történetek egymásutánjában, és különösen ha nem keressük a választ arra az egyébként fontos kérdésre, hogy mi végre született ez az előadás, akkor úgy állhatunk fel helyünkről az *Oreszteia* végén, hogy ugyan nagyon furcsák ezek a görög családtörténetek, minden olyan zűrzavaros, idegen, távoli bennük, mint a *Dallas*ban vagy *Az Onedin család*ban, de azért jó elnézni őket. Bár semmi közöm hozzájuk.

EURIPIDÉSZ: ORESTEIA
(Szigligeti Színház, Szolnok)

DÍSZLET: Menczel Róbert m. v. **JELMEZ:** Tresz Zsuzsa m. v. **MOZGÁS:** Horváth Zsófia m. v. **RENDEZŐ:** Telihay Péter.

SZEREPLŐK: Quintus Konrád, Horváth Lajos Ottó, Seress Zoltán, Horváth Gábor, Melkvi Bea, Gubik Ági, Petridisz Hrisztosz, Szakács Dani, Mihályfi Balázs, Harsányi Attila, Molnár László, Sztárek Andrea, Zelei Gábor és a Patkós Irma Művészeti Iskola növendékei.

PÉTER KINGA FRUZSINA

A hatalom szeme

■ SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL ■

Shakespeare modern feldolgozása Székesfehérváron komoly vállalkozást sejtet. Amióta az állandó társulat létezik, a közönség alapvetően zenés színházhoz szokott, és nehezen „tűri" a nem szórakoztató jellegű produkciókat. Az előző vezetés főként operetteket vagy könnyed prózai darabokat tűzött műsorra; az értékesebb előadások a Pelikán Terem falai közé szorultak. 2003. augusztus 1-jétől megváltozott a színház vezetése, s ennek a változásnak az eredménye Galambos Péter Szeget szeggel-*rendezése is. Bár a repertoár továbbra is zömmel zenés darabokból áll, annyi különbséggel, hogy az operettet a musical váltotta fel.*

Galambos Péter különös világot álmodott a székesfehérvári előadáshoz. A díszlet egy része már az előadás megkezdése előtt szemügyre vehető: két sorban egymás fölé helyezett, három-három, négyszög alakú tükörhöz vagy műanyag laphoz hasonlító lemezt látunk, melyek egy üvegépület falához hasonló képződményt rajzolnak ki. Az előadás során a bal felső sarokban lévő tükör kivetítővászonná válik.

Ez a díszlet a kapitalista társadalom törvényei szerint konstruált mai vállalathoz hasonlít, amely Jeremy Bentham panopticonjának elveit képviseli, azaz olyan, könnyen szemmel tartható és felügyelhető épület, amely funkcionálhat börtönként, iskolaként és gyárként is. Eszerint a legfontosabb, hogy az építmény jól átlátható és mindig, minden pontján ellenőrizhető legyen. Az előadás zajzenéje, mely a tintasugaras nyomtató és a telefonvonalak búgása között minden lehetséges hangszínt bejár, hátborzongatóan valóságossá színezi a „cégbirodalmat". Az épület szobái megannyi ketrechez hasonlítanak, ahol a felszerelt kamerák segítségével a „dolgozók" (esetünkben alattvalók) minden lépését figyelemmel kísérheti a testetlen, mindent látó hatalom (amit pedig lát, az a fontosabb jeleneteknél kivetítődik a vászonra). Az alattvalók nem tudják, hogy megfigyelik őket, a hatalom viszont csak így csaphat le mindenkire, aki megítélése szerint vétkezik.

A hatalom szeme a herceg, aki egy flopi átadásával jelképesen átengedi az irányítást Angelónak, de nem árulja el, hogy ezt egy „kísérlet" kedvéért teszi. Angelo csupán helyettesíti a herceget; elvégzi mindazt a piszkos munkát, amire a herceg gyengének bizonyult. Ügyesen mozgatja a hatalom polipkarjait, melyek az állandóan jelen levő, osztódással szaporodó, mondhatnánk, klónozott, arc nélküli, rendőrruhás, fekete szemüveges végrehajtókban testesülnek meg. Angelo sejti, hogy az üvegen túl van valami más, több is (sokszor néz kifelé, kabátujjával az üvegfalat törölgeti, mintha keresne valamit a zárt világon kívül), de azt nem tudja, hogy őt is figyelik. A herceg az egyetlen, aki kilép ebből a rendszerből, hogy álruhás szerzetesként térjen vissza, és tovább szője az események fonalát.

A néző kívülállóként szemléli mindazt, ami a színpadon történik. Ezt a megfigyelői státust a díszlet is megerősíti. A megfigyelő oldaláról nézve ugyanis a díszlet egy második jelentést is felvesz. A tükörfalak megannyi tévéképernyővé alakulnak, s a néző „kukkolóvá" válik. Ezt a hatást az is erősíti, hogy a szereplők hangját nem „közvetlenül", tehát „élőben", hanem hangszóróból halljuk.

Gazdag Tibor (Vincentio herceg), Ferenczy Csongor (Escalus) és Kuna Károly (Angelo)

A közönség „nézői", szemlélői hatásköre alá vonja a színpadon látottakat, ezáltal szerepe hasonló lesz a panopticon őrééhez. Az előadás második részének utolsó jelenetében aztán újabb nézőpontváltás következik be. Az eredetileg a városkapunál játszódó jelenet, mely megfeleltethető egy bírósági tárgyalásnak vagy szembesítésnek, ebben az előadásban a „kibeszélő-show" keretei közé kerül. A séma ismert: „igaz" történetek bemutatása előre rögzített forgatókönyv alapján. Ha a bírósági tárgyalást „kibeszélő-show-vá" alakítják át, akkor megváltozik a dolgok értékrendje. A fizetett tapsolók, a kegyetlen és piszkos részletekre kíváncsi műsorvezető és a mindezek mögött álló herceg mint a szembesítés manipulátora és karmestere felszínes, szenzációhajhász, ugyanakkor romlott és korrupt vonást kölcsönöz az elhangzottaknak. Ehhez erős, jellegzetes, dallamos, könnyed zenei stílus kapcsolódik. A zene akkor szólal meg, amikor valaki bejön, vagy egy fontosabb eseményt kívánnak bejelenteni.

Bakonyi Csilla (Izabella) és Váradi Eszter Sára (Marianna)

Gulyás Buda felvételei

A kibeszélő-show jeleneténél a nézők objektivitása egy pszichológiai csavarral mintegy megsemmisülni látszik, hiszen az eddig díszletbe zárt színészek kilépnek ketrecükből, és „bekebelezik" a nézőteret. A kívülállásától immár megfosztott közönség felveszi a kibeszélő-show nézőinek szerepét – ezt a hatást erősítik a nézőtér különböző pontjain elhelyezett, fizetett tapsolót játszó színészek. A biztatásnak, felszólításnak engedelmeskedő nézők őrült tapsba kezdenek. A manipuláció tehát kitágul, s felvetődik az igazi dilemma: ki kukkol kit?

A díszlet koncepciójának kint-bent, mélység-felszínesség, látszat-valóság oppozíciója a legtöbb szerep mögött felsejlik. Egy tiszta arc, amelyre vágynak, és a valódi, hús-vér arc, amelyet valójában viselnek. Ez a kettősség egyaránt megtalálható a férfi és a női szerepekben. Mintha ők is szemmel tartanák önmagukat, és az önmegfigyelés eredményeként felfedezik, előássák magukból a szörnyszülöttet, akitől a legjobban féltek, aki elől menekülni kénytelenek. A *Szeget szeggel* értékes vállalkozás, de a naturalista színjátszáshoz szokott színészek (tisztelet a kivételnek) sajnos nem tudták igazán megvalósítani az erős koncentrációt, ön- és szerepreflexiót kívánó játékmódot. Nem beszélve a közönségről, amely a hagyományos néző pozíciója megsértéseként és Shakespeare kigúnyolásaként értékelte az előadást.

Gazdag Tibor Vincentio hercege ugyanolyan álnok zsigerlény, mint Angelo, csak ő megálljt tud parancsolni züllöttségének. Már az első (néma) jelenetből kiderül, hogy szereti a bordélyházat, és a kábítószert sem veti meg. Igazi mai nagymenő, aki nappal jól öltözött, sikeres üzletember, éjjel pedig fékevesztett, duhajkodó ösztönlény. Amikor a csillogó ablaküvegben megpillantja fertőben tipródó önmagát, egy tizedmásodperc alatt kijózanodik. Gazdag „herceg"-arca igazi macsó vonásokat hordoz, s hogy férfiasságát hangsúlyozza, minden mondata után elégedetten felhorkant s nevet. A hatás fokozásaképpen ki-kinéz a színpadról, hogy hatalmát és „mindenekfelett-állóságát" tudatosítsa. A színész számos esetben ezzel a kinézéssel – mintegy „elidegenítően" – reflektál az általa játszott falubikája-szerepre (sajnos az előadásban kevesen követik a példáját, pedig a díszlet koncepciójához tökéletesen illenék ez a játékmód). Mindkét arca (a hercegi és a szerzetesi is) azt sugallja, hogy ő „a Férfi, aki Isten közvetlen leszármazottja". Uralkodóként és szerzetesként egyaránt a törvény és a hatalom egyedüli birtokosának tudja magát. A törvényeket pajzsként tartja maga elé, hogy mögöttük véghezvihesse azokat a bűnöket, amelyek ellen harcol. „Tüzes vassal", a nagy nyilvánosság előtt (kibeszélő-show) „bélyegzi meg" Angelót, hogy utána a legtermészetesebb módon kérje meg Izabella kezét. Politikusi arcát kifigurázza a kibeszélő-show-ban, amikor úgy viselkedik, mint egy amerikai szenátorjelölt a választásokon – széles mosoly, üres ígéretek, határtalan kedvesség és megértés –, ám a kamerák eltűntével hangszínt vált, stílusa határozott, ellentmondást nem tűrő lesz; nem feleségül kéri Izabellát, hanem tényként közli vele a hírt. Szerzetesi arca az igazságos, szeretetre méltó, ugyanakkor ellentmondást nem tűrő baráté, ám a papi arc mögül mindig kilátszik a hercegi. Ezt főként akkor leplezi le a színész, amikor átöleli és csitítja Izabellát, és a buja férfivágy egy pillanatra átfesti szent vonásait.

Kozáry Ferenc Börtönparancsnokként a magát mindenhová befészkelő hatalom utasításainak végrehajtója. Az ő szerepében is felsejlik az eddig említett kettősség. Parancsnokként néma, teljes engedelmességbe és alázatba kövülő alakot mutat, akinek legfőbb elfoglaltsága, hogy egy négyszer négy méteres helyiségben a laptopja mellett ül és dolgozik. Később azonban érdektelen, jellegtelen arca egy pillanat alatt lelepleződik, és meglepő metamorfózison megy át. A második rész első jelenetében az említett kis helyiségben egy, a felismerhetetlenségig elmaszkírozott személyt látunk (nem derül ki, hogy férfi avagy nő az illető), amint vörös parókában és a Moulin Rouge táncosnőit megszégyenítő felcicomázott, feszes kis ruhában a lehető legnagyobb élvezettel és beleéléssel akciófilmet néz a laptopon (a hangszóróból véget nem érő puskaropogás zaja hallatszik). A titkos rituálának a meglepetésszerűen betoppanó szerzetes-herceg vet véget. A megriadt ismeretlen lekapja parókáját, és immár félreérthetetlenül lelepleződnek a börtönparancsnok transzvesztita hajlamai (a hercegen kívül ezt senki sem tudja, s ő ezzel a „kis" információval némítja el a parancsno-

kot, aki előtt később felfedi magát). Kozáry a két teljesen különböző, ám egy testbe zárt alak éles szembenállását játssza el; a kiegyensúlyozott arc mögött néha megmutatja az elfajzottat (ilyenkor a hangja elvékonyodik, gyorsabbak és nőiesebbek a mozdulatai).

Kuna Károly az általam látott két előadáson igen különböző, mondhatnám, egymásnak több ponton ellentmondó alakítást nyújtott. Az első alkalommal Angelo viselkedését önfegyelem, koncentráció, unatkozásba hajló közömbösség, valamint a heves, verejtékezésig fokozódó izgalom és remegés mint a testi vágy avagy a gyilkos gondolat és tett utáni jeges félelem kísérője jellemezte. A legellentétesebb lelkiállapotok csaptak össze benne: unalomból és némaságból hirtelen váltott át gúnyos nevetésbe, eltorzult ördögi kacajból rémült némaságba. Finom lépésekkel haladt a magabiztosságtól a bomlottságig, s felvillantotta néhány perc erejéig az őrületet. Ahogy irodájából alattvalóit figyelte, úgy vizsgálta később önmaga ördögi mását. Idegenként. Egy hónappal később azonban valami megváltozott. A színész túlzásokba esett, kiabálása zavaró és érthetetlen őrjöngésbe csapott át, hevessége túlzásig ragadta.

A férfi szereplők közül említésre méltó még a Luciót játszó Kovács Zoltán, aki jól érzékeltette a mindenfajta rendszerhez és uralkodóhoz alkalmazkodó spiclit, de a Shakespeare-drámák bohócainak némely jellegzetességét is magában hordozta.

Az előadás női szerepeinek érdekessége, hogy a férfigondolkodás sztereotípiái alapján konstruálódnak. A szent és a kurva Francesca nővérben (Tóth Viola), illetve Mariannában (Váradi Eszter Sára) testesül meg. Ez a két típus Izabellában összeadódik – növelve az előadás „dupla személyiségű" szereplőinek sorát. Az Izabellát alakító Bakonyi Csilla küzd a rá osztott szereppel, de nem aknázza ki igazán a lehetőségeket. Tapasztalatlansága miatt kevés eszköz áll rendelkezésére, ezért szerepét kiabálva, erős érzelmi kitörésekkel próbálta megoldani. Túlságosan ragaszkodott a figura felépítésének technikai oldalához („hogyan játsszunk apácát"), s ettől éppen az „élő" alak veszett el. Azt viszont egyetlen szép mozdulattal érzékeltette, hogy a szűzies fehér ruha alatt is élő hús rejtőzik, nem holmi szellemlény. Izabella bátyja ügyében másodszor látogatja meg Angelót. Személyesen találkoznak – tehát nem csupán a falon át hallják, hanem látják is egymást. A hosszú vita alatt Izabella leül, Angelo pedig mellé térdel, és megérinti. A lány nem ellenkezik, hagyja, hogy a férfi megszabadítsa fejfedőjétől. Egy pillanatra lecsukja a szemét, és a férfi mozdulatának irányába hajtja fejét. Ez az önkéntelen, ám annál beszédesebb mozdulat leleplező, árulkodó. A lélek hidegvére azonban elnémítja a test csábítását, s a következő pillanatban Izabella őrjöngő démonná változva átkot szór Angelo fejére.

A kibeszélő-show végén mindenki kimegy a színről, csak Izabella marad ülve, némán maga elé bámulva. Néhány másodpercnyi csend és mozdulatlanság után balról berohan Angelo, majd az ellenkező oldalról Vincentio. Mintha mindketten szólni akarnának a lányhoz, de észreveszik egymást, megtorpannak, ismét Izabellára néznek, és e mozdulatba beledermednek. (Izabella végig a kiinduló pózban ül.) Majd sötét és függöny. A befejezés nyitva hagyja az előadást, és magában rejti egy következő történet lehetőségét, amelyben majd a herceget leplezi le egy magasabb hatalom, és így tovább, és így tovább. A hatalom ugyanis soha nem alszik.

SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL
(Vörösmarty Színház, Székesfehérvár)

A SZÍNPADI VÁLTOZAT: Mészöly Dezső fordítása alapján Orbán Eszter és Galambos Péter. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **ZENE:** Vedres Csaba. **DÍSZLETRENDEZÉS:** Galambos Péter.

SZEREPLŐK: Gazdag Tibor, Kuna Károly, Ferenczy Csongor, Kaszás Mihály, Kovács Zoltán, Matus György, Kozáry Ferenc, Juhász Illés, Budaházy Árpád, Keller János, Bata János, Bakody József, Bakonyi Csilla, Váradi Eszter Sára, Tóth Viola.

Olyan szólásmondást, mint a címbeli – mely maga is elég avultnak hat –, kínjában ás elő az ember. Természetesen az állandósult szószerkezet bölcselmének támogatása nélkül is ki lehetne mondani, hogy a Pesti Színház előadása úgy rossz, ahogy van. Ám talán épp a szentencia – „Nem áll varrást avult vászon" –, az öregecskén formált tanulság segít formát adni az öregecske dramaturgiájú színmű és az érdektelen, hangulattalan produkció iránti nem tetszésnek – felidézve valamit abból, hogy nem hitvány, csak foszladozós szövet ez. Egyébként pedig ha a szöveg a vászon, és a színházi prezentálás a varrás, akkor – számtalan a példa – nem sokat ér a desztillált okosság, s akár ez a darab is állhatná a varrást.

Tekintsünk el most attól a lehetséges stíljátéktól, hogy Eszenyi Enikő rendezését a varrásmesterség szókészletéből vett kifejezésekkel igyekezzünk leírni. Csak részben lenne igaz, hogy rossz a szabásminta; távolról sem fedné a valóságot az est „fércmű" megjelölése; s nem mondhatni, hogy a fontosabb szereplők ne bírnának a tehetség cérnájával. A dráma, a színház azonban megszökött a színpadról. A közönség alig érti, miért kell lankadó figyelmével követnie ezt a bágyadt öltögetést. A kritikus elhiteti magával: kapva kaptak a hat középfiatal és fiatal színésznőnek egyenrangú feladatokat kínáló darabon, osztottak melléjük egy kiválóságot a Vígszínház javakorabeli férfi színészei közül (ötöt kellett volna, de hát ez „női ügylet"), s akiknek ez a dolguk, Jean-Claude Grumberg finom és humanista gondolatainak menlevelével áldásukat adták a *Varrónők* bemutatására.

A mű valóban finomnak szánt és halk, szinte káromkodásmentes. A címszereplők 1945 és 1952 között varrogatnak Léon úr és felesége úgy-ahogy működőképes (a varrógép feltalálásáról tudomást nem vevő) manufaktúrájában. A kisüzemi céhes ipar keretei között a múlt – az évszázados és a tegnapi – ölti a jövőt: a mát, a holnapot. Öt meg egy nő, anyák, nem anyák, feleségek, nem feleségek; serénykednek, nem szívesen. Párizs, újjászületés, Eiffel-torony, randevú, Piaf (filmbejátszás, hangfelvétel). Ennyi a szomorkás, fátylas historizálás: ennyi a költészet Grumberg jelenetsorában – nehézkes, esetleges történetmondás merev papundekli-epikum dobozaiba csomagolva. A dolgozók közötti heccelődéseket, súrlódásokat, örömperceket az emeli ki a magánszférából, hogy – rendre véletlenszerűen derül ki, az író ügyetlenül és prózaian beszéltet róla – négy figura (Léon, Hélène, Simone, valamint A vasaló) zsidó származású. Mind megszenvedték, mind túlélték a közelmúlt borzalmait, s ami megesett, abból eltérő következtetéseket, életelveket vontak le (innen az összetűzéseik egy része is). Simone-nak az ideg-összeroppanásig kell küzdenie elhurcolt férje holttá nyilvánításáért, az özvegység státusáért (de nem az özvegyi jogokért: a férfi nem volt francia állampolgár, így özvegyi illetmény sem jár a két gyermekét egyedül nevelő asszonynak).

Az 1940-es évekből az 1950-es évekbe kúszó szürke mindennapok folytonosságába ágyazódik a lassan változó, részben behegedő holokausztreflexió. Kisebb-nagyobb monológokban, suta – vagy sután kivitelezett – párjelenetekben vallanak erről az érintettek, kapcsolódnak hozzájuk kommentárjaikkal a más okokból boldogtalanok s az egy szál boldog. Lakos Anna csöndes-szép fordítása beteríti a színpadot – ám a semmicske szöveg csak vastagszik, nem vet hullámokat, mégis be- és felbuktat egy új szereplőt, aztán hirtelen és hatástalanul vége szakad, legfeljebb azt sejtetve: így megy ez máig (ha a *Varrónők* címet nagyvonalúan mitologikusnak vesszük: mindörökké).

Az öltöztetéssel nincs nagyobb baj. Alexandra Gruskova mintha a vetített háttér filmkavalkádjából emelné ki a robotba lassuló, munkaruhájukat naponta a szerény civil eleganciájukkal ötvöző-váltogató nőalakokat. Magas talpú, olcsó, franciás kis cipők. Kalapok, fejfedők. Blúzok, szoknyák. Melyik varrónő ne tudna öltözködni? Az viszont egy pillanatra sem látszik, hogy

Tarján Tamás

Nem áll varrást avult vászon

■ JEAN-CLAUDE GRUMBERG: VARRÓNŐK ■

Majsai-Nyilas Tünde (Marie), Börcsök Enikő (Simone), Pap Vera (Laurance asszony) és Igó Éva (Gisèle)

holmijaikat (részben) maguk készítenék, igazítanák. A legtalálóbb jelmezt pedig a szerző tervezte. Az egyik lány fekete ceruzával csíkot rajzol a másik combjára, lábszárára (neki „már van" ilyen „szembiztos" – és férfiszemet vonzó –, hátul varrott „harisnyája"). A férfiakat színtelen, barnásfekete masszává keverte Gruskova. Talán azért, hogy Léon urat a maga kékes, bizonyára kézzel szorgoskodott mellényében kiugrassa a többiek közül. Kern András mint Léon ki is ugrik. Önmaga alkotta térben lélegzik, saját ritmust, egyéniséget ad a keshedt vállal, behúzott nyakkal császkáló tulajnak. Ez a szuverén aura feledteti, hogy a darab zavarosan informál Léon úr pipogyaságáról és megbízhatóságáról, érzéseiről és terveiről. Kern megy a maga feje után, s ezúttal a kernkedés jóval többet hoz a konyhára, mint amennyit a drámához való igazodás hozhatna. Kútvölgyi Erzsébet (Hélène, a feleség) sűrű hallgatásokat társít férje szószaporításához. Megteremti a látszatot, hogy kettejüknek van valami titkuk. A két színész néha azt a fanyar humort is elszabadítja, amelyhez Eszenyinek ezúttal nincs szíve (vagy – váratlan módon – túlságosan meghatotta őt a mű).

Gruskova díszlete nem versenyképes a jelmezeivel. Realista mikrovilág lenne ez: a sokat lóbált szenes vasaló melegítőjén az ebédkét is meg lehet langyosítani, tű, cérna, olló a helyén. A rea-

listát és a mikrót azonban felibe-harmadába nyisszantották. Sivár dobálmány lett a pár bútordarab – ettől viszont még nem vált jelzésesebbé, elvontabbá, poétikusabbá a tér. A kellékeseknek a jelenetközökben sokat kell pucolniuk, hogy *ugyanolyan* maradhasson a placc (melynek persze árulkodnia kell az idő múlásáról, például a rogyásig használt bordó és fehér cérna után az új szériára valló fekete spulnik uralmával).

Varrónők – így a cím. Tehát telepedjenek a helyükre a szereplők, és szaporán varrjanak (a vasaló meg vasaljon)? Imitálják a munkát? Nem kétséges: Eszenyi feltette a két szélsőséges kérdést – és nem talált se köztes, se más feleletet. Ha már a varrónők: varrónők, akkor a varrásukat roppant pontosan meg kellett volna varrnia a rendezőnek. Ez – a szimbolikussá is váló valóságos ténykedés koreografálása – aligalig történt meg. A nagy lendületű öltés, a foggal elharapott cérna egyszer jó, másodszor kevés, s az sem biztos, hogy elsőre helyénvaló.

A figurakezelés, figuramozgatás ritkán elfogadható. Az egyik nő – indulatának csillapítására – vizet kortyolgat. Mégsem bír magával; a túlsó sarokban, a vasalóasztalnál felragad egy pohár vizet, kortyol. A haszon annyi, hogy a vizeskancsó is „helyzetbe" kerül, le lehet vele loccsintani az ellenlábas békétlenkedőt. Színházi értelemben légüres a tér. *(Színésznők, Elnöknők, Sógornők* stb.: e darabok – továbbá a *Gőzben* és társaik – már megtanítottak arra [legyen bármily eltérő a rangjuk és a hangfekvésük], hogy néhány rokon vagy ellentétes érdekeltségű nő dramaturgiai összetereléséből még nem lesz automatikusan *Bernarda Alba háza.)*

A varrónők magukra maradnak. A férfiaktól – Kerntől is – kevés segítséget kapnak. Két, a Pestiben nem otthonos színész, egy egyetemista és egy statiszta is teremthetne maradandót, ám Viszt Attila (Munkás) akárha nem is lenne, Szula László (A vasaló) szerepidegen igyekvése búval béleli a rosszul megírt és most sem elemzett férfit, Lajos András (Jean) az előbbi hagyta űrben a poénjait sem meri bevasalni, a markáns Földi László (Max) pedig teljességgel előkészítetlen szituációba toppan kényelmetlenkedve (szó sem volt arról, hogy Léon hamiskodó vagy tehetetlenkedő kiskapitalista, aki nem képes pontosan szállítani). Börcsök Enikő (Simone) igényes pasztelljével, Igó Éva (Gisèle) bánatos álmélkodásaival, Pap Vera (Laurance) örökös sértődéseinek fintoros öntörvényűségével, Majsai-Nyilas Tünde (Marie) esküvőepizódjának sürgölődésével, Hegyi Barbara (Mimi) a szabadszájú, fiatalos hetykeségen kívül semmi áttételességet nem kereső lendületével emel szerepén és az előadáson. Mindhiába – mert a végére, Simone egyik fiacskájának szerepére sikerült a főváros legügyetlenebb gyermekszínészét fellelni, s ő buzgón szétbeszéli azt a keveset, ami e felejtendő előadásból kisült.

Schiller Kata felvételei

Kútvölgyi Erzsébet (Hélène) és Kern András (Lèon)

JEAN-CLAUDE GRUMBERG: VARRÓNŐK
(Pesti Színház)

FORDÍTOTTA: Lakos Anna. **DRAMATURG:** Böhm György. **DÍSZLET, JELMEZ:** Alexandra Gruskova. **RENDEZŐ:** Eszenyi Enikő.
SZEREPLŐK: Pap Vera, Börcsök Enikő, Kútvölgyi Erzsébet, Igó Éva, Majsai-Nyilas Tünde, Hegyi Barbara, Kern András, Szula László, Földi László, Lajos András e. h., Viszt Attila.

Zappe László

Együgyű allegória

■ MAX FRISCH: BIEDERMANN ÉS A GYÚJTOGATÓK ■

Kíváncsi lennék, a munka melyik szakaszában döntött úgy Taub János, hogy a Biedermann és a gyújtogatók*nak csak a felét játszatja el az Új Színházban. Mert ha az előtt határozott így, mielőtt a próbák megkezdődtek, akkor bizonyára a darabot unta. Ha csak később, akkor saját rendezését. A végeredmény szempontjából mindegy, a végeredmény így is, úgy is tökéletesen értelmetlen. Az ugyan érdekes lehet, miért vállalkozik valaki olyan mű előadására, amelyet nem szeret, s főképp, amelyről semmi érdemleges nem jut az eszébe.*

Természetesen csak találgathatok. Például félreértés folytán. Max Frisch munkájáról, a *Biedermann és a gyújtogatók*ról él egy közkeletű értelmezés. Szörnyen leegyszerűsítő, mint minden közfelfogás. De nem ez az igazi baj vele, hanem az, hogy alapjában hamis. Eszerint ugyanis a darab szimplán egy fasizmusallegória. Biedermann a korlátolt polgár, a gyújtogatók a fasiszták, akik befészkelik magukat az otthonába, s végül fölgyújtják. Ennek az értelmezésnek azonban legföljebb a darab szinopszisa felel meg, a szövege aligha. Főleg, ha az Utójátékot is hozzászámítjuk. Ha nem gondoljuk azt, hogy a tűzvésszel véget ért a mű. A hatvanas években, amikor beengedték hozzánk a polgári humanistaként vállon veregetett nyugati undorodók, rendszerkritikusok műveit, egyfelől megbírálta őket a magát marxistának mondó kritika azért, mert nem igazán látják bajaikra gyógyírnak a szocialista jövőt, másfelől viszont enyhén szólva nem hangsúlyozta, ha nem igazán láttak különbséget a polgári társadalmat fenyegető veszedelmek között. Márpedig Biedermann otthonosan polgári és brutálisan kapitalista világát nem a fasizmus (igaz, nem is a bolsevizmus), hanem a társadalom alja fenyegeti. Ha nem számítjuk az Utójátékot. Ha azt is hozzávesszük, akkor meg maga a pokol.

Max Frisch darabja kegyetlen világszatíra. Az emberiség állapotáról szól, nem valamely társadalmi berendezkedésről. De legalábbis a polgári keresztény világképről. Nemcsak a létező kapitalizmusról, de a hozzáképzelt mennyről és pokolról is. Ahol a Sátán rádöbben, hogy nincs miről tárgyalni a mennybeliekkel, merthogy egyetlen bűnöst nem adnak ki, csalás, képmutatás az egész. Nézhetjük persze ezt is leegyszerűsítve: pusztán a gazdasági csoda Nyugat-Európájának, ahol feledik a bűnöket, és leplezik a bűnösöket, de a szerző pátosza alighanem magasabban szárnyal.

A rendezőé viszont valószerűtlenül alacsonyan. Mert ha semmi többet nem lát a darabban, mint együgyű allegóriát, legalább annyit akkor is elvárhatnánk tőle, hogy megpróbálja azt közel hozni hozzánk, megkísérelje számunkra valóságossá alakítani. Politikai allegóriát nem azért néz az ember, hogy megtudja a múltról, amit unalomig ismer. Politikai allegóriát azért kell játszani és nézni, hogy a múltban magunkra, saját korunkra, a minket fenyegető veszedelmekre ismerjünk. A puszta általánosság igencsak kevés tanulsággal szolgál, és nem is túlságosan érdekes.

A *Biedermann és a gyújtogatók* allegóriává lefokozva csakis akkor működik, ha egy jól felismerhető világba hatolnak be a gyújtogatók. Amikor a darab született (1958), ez lehetett a harmincas évek polgári világa, amelyet természetesen értelmetlen volna színre hozni a XXI. század elején, Budapesten. Ha arról akarna szólni az előadás, hogy bennünket milyen veszélyek fenyegetnek, mondjuk, miképpen kavarják föl most is a társadalom alját, miképpen zúdítják a szennyet, mocskos ösztönöket és indulatokat a normalizálódni sehogyan sem akaró közéletre némely politikai erők, akkor legalábbis a fenyegetettekben magunkra kellene ismernünk. Hogy a fenyegetőket fölismerjük-e, más kérdés, bár az sem ártana persze. Árvai György díszlete azonban egy általános családi ház vázlata. Bárhol, bármikor, bármilyen történet lejátszódhatna benne. S a játék ugyancsak stilizáltan karikírozza a bárhol, bármely családban szokványos viselkedésmintákat. A színészek különben valóban remekül hozzák az alapjában sablonos figurákat. Mindent megtesznek, hogy a klisék mulatságosan életre keljenek. De igazi tartalmat

Dengyel Iván (Schmitz) és Eperjes Károly (Eisenring)

Pyszny László felvétele

nem lehelhetnek beléjük. Szacsvay László a szobalánnyal cicázó, a szertartásos formákba belevesző házurát, Takács Katalin a hisztérikusan nyafogó asszonyt, Kovalik Ági a rémüldöző szobalányt, Dengyel Iván és Eperjes Károly pedig a precíz demagógiával működő behatolókat úgy adják, mintha hinnének bennük. Ebben a stílben azonban minden erőfeszítésük, tehetségük, ötletességük ellenére is a történetnek csak egyetlen rétege szólal meg. Úgy érződik, mintha pusztán a stíluson, a szójátékokon, a szófacsaráson múlna a gyújtogatók sikere. Mintha csak a folytonos félreértés lenne a baj. Az, hogy Biedermann bármit mond is, azt a gyújtogatók kifacsarják, amit meg ők mondanak, többnyire a tiszta igazságot, azt Biedermann nem akarja megérteni. A darabban ez is benne van, csak éppen nem ez a lényeg. Az Új Színház előadásában viszont ennél egy hajszálnyival sincsen több. Illetve akad néhány értelmetlen betoldás. Például az egyes számú betolakodó fölkorbácsolja előbb a szobalány, majd a ház asszonyának nemi gerjedelmét is, s ez utóbbinak Biedermann úr fölöttébb örül, mert így nyugodtan töltheti kedvét a hoppon maradt szobalánnyal. Nagyon mulatságos, csak éppen semminek, ami utána következik, nem lesz értelme. Nagyjából ugyanez a helyzet az *Internacionálé*t ismételgető papagájjal is. Ha van egyáltalán politikai üzenete, az végképp beleragad a múltba, fasizmus és bolsevizmus gondolatkörében hagyja a darabot. És semmit sem mond mai megfelelőikről.

MAX FRISCH: BIEDERMANN ÉS A GYÚJTOGATÓK
(Új Színház)

FORDÍTÓ: Parti Nagy Lajos. **DÍSZLET:** Árvai György. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **ZENE:** Darvas Ferenc. **KOREOGRÁFUS:** Zsalakovics Anikó, Geltz Péter. **RENDEZŐ:** Taub János.
SZEREPLŐK: Szacsvay László m. v., Takács Katalin, Kovalik Ági e. h., Dengyel Iván, Eperjes Károly, Vass György, Keresztes Sándor, Kisfalussy Bálint.

STUBER ANDREA

Rossz amerikai álom

■ SAM SHEPARD: HAZUG KÉPZELET ■

Nem könnyű nekünk Sam Sheparddel, mert ez az ember tetőtől talpig amerikai. Már ahogy kinéz: mint egy halivudizált Christopher Lambert, de még a francia színészénél is markánsabban férfias vonásokkal, harminckét vakító foggal, vastag nyakkal. És nem elég neki, hogy filmeket ír, szerepeket játszik, él Jessica Lange oldalán, drámaíró is. Alapvetően az: tizennyolc éves kora óta szépen halad az amerikai dráma O'Neill, Tennessee Williams, Albee által kiépített szárnyvonalán.

Nem könnyű nekünk a Sam Shepard-színdarabokkal sem, mert azok is nagyon amerikaiak. Afféle negatív díszszemle (gondparádé) gyanánt felvonultatják a jellemzően amerikai problémákat – hogy ne mondjam: közhelyeket. Az ideálokat és az azoknak ellentmondó gyakorlatot. A család szentségét és a családon belüli kapcsolatok ürességét. A kisvárosok pusztító unalmát a lehetőségek országában. A nagy távolságok, tágas terek közé beszoruló áporodott levegőt. A „meg tudom csinálni!" önbuzdító magabiztosságával kiküzdött személyes kudarcokat. A rövid távú történelmi nagymúlt során kifejlesztett, lobogóval körüllengetett nemzeti öntudatot. Az amerikai álomból üres kézzel felébredők értetlenségét. Egy másik világ másféle frusztrációit.

Az *A Lie of the Mind* című, 1985-ös Shepard-darab – amely Upor László fordításában *Hazug képzelet* lett, talán hogy evvel a bombasztikusan semmitmondó címmel csicsás fedőlapú ponyvaregényekre avagy C-kategóriás amerikai filmekre emlékeztessen – egy fiatal házaspár történetéről tudósít elszánt írói nemtörődömséggel. Töredékesen, dramaturgiailag és logikailag lukacsosan, keveset pepecselve, nyomasztásra szakosodva. Shepard főként arra fordít műgondot, hogy a lelki durvaság és a fizikai erőszak köré valami szürreálisra hasonlító titokzatosságot kerítsen. Arról igen keveset tudunk meg, hogy Jake, az ifjú férj a darab elején konkrétan miért és milyen körülmények között verte félholtra a feleségét, Betht. Azt látjuk csak, hogy maga is belebetegedik tettébe, hogy életképtelen Beth nélkül, s hogy a családja – öccse, húga, anyja – sem tud rajta segíteni. Azzal sem jövünk tisztába, hogy mi játszódik le az agysérülést szenvedett Bethben, aki szintén a családja körében próbál meg talpra állni, miközben véglegesen összefolyik benne férje és sógora alakja. (S egy-egy kínos pillanatban mintha az ő tétova, összefüggéstelen szavaiból kívánnának előbukni bölcsnek szánt írói kinyilatkoztatások az élet dolgairól.) A mű hőseinek múltja és jelene homályos, alakjuk alig körvonalazott, kapcsolataik (egymás között is) tisztázatlanok, ugyanakkor sorsszerűek. Amit biztosan kivehetünk a darabból – mert plasztikusan kifejezi –, az az, hogy egymás szeretése éppoly kínlódó és reménytelen tud lenni, mint nem szeretése.

Györgyi Anna (Beth) és Almási Sándor (Mike)

Schiller Kata felvételei

Király Levente (Baylor), Almási Sándor és Nagy Mari (Meg)

Mármost mit kezd evvel a művel az Új Színház Stúdiójában a rendező Sopsits Árpád? Semmi markánsat és határozottat. Nem helyezi el az eredeti világában – no hát nehéz is lenne a Paulay Ede utcai épület harmadik emeleti kis termében verandás oklahomai házat vagy montanai farmot megjeleníteni (meg hát, mondjuk, a kontyocskába csavart hosszú hajával Almási Sándor sem látszik amolyan tengerészgyalogosnak való farmergyereknek, aki puskával hajkurássza a húga után járó fiúkat) – de nem teszi másféle érzékletes közegbe sem. A nyitó és a zároképpel bizonyos álomszerűséget kölcsönöz a műnek – amely egyébként is olyan, mint egy rossz álom –, a kettő között pedig finoman összemaszatolja a képzelet és a valóság határait. Ugyanevvel a rendezői kézmozdulattal mintha eltörölné a fokozatokat is. Romlást és bomlást látunk, szakaszolatlanul és szakadatlanul.

Afféle színházi kvázitér két oldalán ülünk, ahol mögöttünk – mindkét oldalon – egy-egy képkivágatban kékesen megvilágítva megjelennek olykor a színen épp nem mutatkozó szereplők, hogy szellemalakban ránézzenek a többiek életére. A játékteret középen kettéosztó csíkon felhalmozódnak a tárgyak, amelyek így-úgy szerepet kapnak a történetben, vagy közönségesen lejátszanak mint kellékek. Egy urna Jake apjának hamvaival. Zöld nyelű kanál, amellyel brokkolikrémlevest tömött Jakebe az anyja. Levetett csizma. A másik irányból (Bethék részéről) egy kendő, amellyel Beth anyja letakart egy elejtett őzet. A géz, amelyet Beth letekert magáról a kórházban. És így tovább.

Az egyik térfél Bethé. Itt ébred tudatára, egy kórtermi ágyon, s ezen az oldalon jelzi majd az otthonát is ágy, szék és a papa fotelja. Betht Györgyi Anna játssza, akiben lágysága és rebbenékenysége mellett ismét megcsodálhatjuk azt is, hogy ma más alkatú színésznő, mint amilyen pályája kezdetén volt. Valaha a gátlásos, rossz tartású, vesztésre ítélt fiatal lányok voltak az ő szerepei, aztán egyszer csak kihúzta magát, és diadalmas, végzetes nők hiteles megformálójává lett. Beth-alakításában sok aprólékos, már-már klinikai pontosság van (például ahogy a sérült lány jellegzetesen gégemetszés utáni beszédmódját adja), és számos nyomatékos jelzése a hősnő íróilag feltérképezetlen belső tájainak (például az az alulról felfelé tartó, sunyi pillantása, amivel az öccsére néz néha). Beth anyja szerepében Nagy Mari hozza az előadás legkarakteresebb, legerősebben valamilyen figuráját. Külseje áldozatot idéz – bőséges kék szemfestékével szinte úgy hat, mintha bemostak volna neki kettőt –, a zajfóbiája is gyanús, de izgalmas kontrasztként egyfajta kelekótya derűvel fölélebeg a sivár eseménytelenségnek, amelyben él, s amelynek változatlanságát *richtig* egy tragédia töri meg. Király Levente kiiktathatatlan jovialitása itt-ott talán átüt az ingerült, önző férjen és családapán, aki rendre kimenekül a házból a vadak közé. Almási Sándor Mike, a báty szerepében nagy adag józan értetlenséget mutat, amiből megállapítható, hogy olyan szerelembe biztosan nem fog keveredni, mint a húga, viszont valószínűleg éppúgy a vadászat lesz majd egyszer a gyógyszere család ellen, mint az apjának. E tekintetben – őzölésben – már most demonstratívan sikeresebb, mint rátarti felmenője.

Az ellentétes oldalon Jake a fő figura, akit a magam részéről sem elég vonzónak, sem elég taszítónak nem találok Huszár Zsolt megformálásában. S bár a színész jóravaló igyekezete érzékelhető és méltányolható, bennem minimális érdeklődést sem kelt a hős sorsa iránt. A Frankie-t, Jake öccsét alakító Géczi Zoltánról inkább elmondható, hogy jut valamire: megrajzol egy ívet a félig-meddig önzetlen, testvéri segítő szándéktól az összezavarodáson át a kétségbeesésig. Bánsági Ildikó a fiúk anyjaként trendi anya: csinos, fiatalos asszony, és az alapfeladatokra koncentráló szülő (etet, itat, altat, öltöztet). Van egy – amúgy írói sablonokkal bőven ellátott – kettőse a lányát játszó, izgalmas színésznőnek ígérkező Pálfi Katával, amelyben megmutatja, hogy mi van a magabiztosan, hangosan fecsegő felszín alatt: természetesen csalódottság, elhagyatottság, kijátszottság.

Sorjáznak az egyívású, monotóniára hajló jelenetek, köztük zömmel Tom Waits göcsörtös énekhangja szól (többször ránk recseg a *Russian Dance* eleje), a második részre egyre jobban elfárad előadás és néző egyaránt, s mindinkább érződik, hogy ez a világ távol van, és az istennek sem jön közelebb. A *Hazug képzelet* bemutatójából hiányzik az az erő, amely a Kamaraszínház kis termeiben rendezett produkcióknál még Sopsits Árpáddal volt.

SAM SHEPARD: HAZUG KÉPZELET
(Új Színház)

FORDÍTOTTA: Upor László. **DRAMATURG:** Falussy Lilla. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Federits Zsófia. **MOZGÁS:** Horváth Csaba. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Gyulay Eszter. **RENDEZTE:** Sopsits Árpád. **SZEREPLŐK:** Bánsági Ildikó, Király Levente m. v., Györgyi Anna, Huszár Zsolt, Nagy Mari, Pálfi Kata, Almási Sándor, Géczi Zoltán e. h.

Halász Tamás

Két előadás a MU Színházban

■ B. SCH. SZÓLÓ I.; LOMTALANÍTÁS ■

KINEK AZ ÁLDOZATA?

Egy immár örök táncművészeti toposzt, a *Tavaszi áldozat*ot, Sztravinszkij kilencven éve komponált művét dolgozta fel új előadásában Gergye Krisztián. *B. Sch. Szóló I.* – nem könnyen memorizálható – című munkája megnevezésében utal a táncos-koreográfus korábbi, Egon Schiele előtt tisztelgő, *E. Sch. Eroto* című szólójára, másrészt számozásával egy sorozat részének mutatja magát. Gergye rituális színház és kortárs tánc határvidékére helyezett előadásának kiindulópontjaként a Sztravinszkij-mű mellett Hieronymus Bosch *A gyönyörök kertje*-triptichonját nevezi meg – a kétrészes előadás szünetében a jól ismert, borzongató szépségű festmény részleteiből látunk vetítést. A címet elemezve egy látszólagos ellentmondásra is találunk: a szerző szólóként aposztrofálja a művet, ám már a színlapon elárulja, hogy neki, az egyetlen táncos közreműködőnek három társa lesz az énekes Ágens, a színész Molnár Erika és a bábművész Tárnok Mariann személyében. Gergye vállalja a rituálé megnevezést, nem táncműben gondolkodik.

A rítus számunkra már a beengedésnél elkezdődik: a nézőket hármasával eresztik fel a MU Színház előteréből a nagyterembe vezető lépcsőn. A színpad bejáratánál aztán e hármasokat is elszakítják egymástól, és immár egyedül lépünk a rejtélyes ismeretlenbe. Gyerekkori feszült izgatottság: az ember zavartan toporog, kicsit talán a tenyere is nyirkos. Számára is meglepő gördülékenységgel megy bele a játékba – azzal a fenntartásos, de ellenállhatatlan kíváncsisággal, amellyel az ismeretlenhez viszonyulni próbál. Az egyesével a színházterembe lépő nézőket az előadás három női szereplője – egymást váltva – finoman navigálja be a térbe. A groteszkül túlzóra sminkelt asszonyságok kedves mosollyal karolnak a betérőbe, beszélnek hozzá, halk suttogásuk érthetetlen és bizalmat keltő. A magára maradt ember hökkenetét és tartózkodását oldó, rendhagyó hosztesszeken barokkos ruha: dús anyagú tüllszoknyájuk, fűzőjük, rikító ajakrúzsuk, maszkszerű sminkjük összhatásában inkább Rubenst, mint Boscht idézik. A jelmezek hátán címke fityeg: ebből a hölgyek megnevezésére (Szex baba) és kikiáltási árára, valamint testi paramétereire vonatkozóan kapunk felvilágosítást. Vendégüket egy hatalmas agyagedényhez vezetik, abból fekete földet markoltatnak vele, majd egy áttetsző függönyt félrehajtva a játéktérbe vezetik. A színpad gyönyörű: fekete és vörös anyagok keretezik a négyzetes teret,

Gergye Krisztián a B. Sch. Szóló I.-ben

melynek padlóját szintén föld borítja. A humuszszőnyeg közepén kis pódiumnyi, tisztán hagyott kör, láthatóan a rítus számára üresen hagyva. A puha földön lépkedve elhaladunk mellette, de bele nem léphetünk: kísérőink határozottan kormányoznak a négy oldalról székekkel körülvett térben. A bejárattal átellenben fekszik a Táncos. Felsőteste, arca lepellel letakarva: csak ezüstnadrágos lábait látni. A kísérő a furcsa ravatalhoz vezet – Gergye a játék elejére helyezi a halált: az eredeti szüzsé a kiválasztott lány feláldozásával és temetésével zárul, itt az egyetlen férfi játékost látjuk három apró fakoporsóra kiterítetten, majd hamarosan feltámadva.

A markunkban tartott földet – mint a sírverem beföldelése előtt szokás – a testre kell szórnunk. Kísérőnk ezután elenged: válasszunk helyet magunknak. Különös, végül is pofon egyszerű játék: egymás után látjuk érkezni nézőtársainkat, akik kísérőik oldalán egyenként bukkannak fel és mutatkoznak meg. Alakjuk kiemelődik, jelentésessé válik, mozdulataik, viselkedésük, fellépésük meghatározzák az előadás hosszas és nagyon izgalmas felvezetését. Nincs két egyforma *entrée:* a vadidegen vagy ismerős, civil és szakmai nézők roppant izgalmasan reagálnak a zavarba ejtő helyzetre. Ahogy pedig a széksorok megtelnek, az újonnan érkezők zavara is fokozódni látszik.

A meggyőző bevezetést követően felcsendül a jól ismert zene: kísérőink a térbe rendeződnek, a Táncos előbújik a lepel alól, és kezdetét veszi a rítus. Különös nézni ezt a négy embert: a vékony, hajlékony, faunszerű férfit, ezt a Caliban-szerű, szinte áttetsző lidércalakot és a három vérbő, telt, barokk dámát. Alakjuk, karakterük sem a pogány szertartás eksztatikus orgiájának hőseire, sem Bosch triptichonjának protoszürreális alakjaira nem emlékeztet, ám mindenképpen nagyon érdekes. Gergye a bizarr, értelmezhetetlen, célt tévesztő vágyat igyekszik megragadni: a dús idomú „szupernők", ezek a karcos vággyal színültig telt „felnőttek" hihetetlen, irreális transzállapotban igyekeznek körbehálózni az egyetlen férfit, a „kiválasztott fiút". Gergye vékony, kamaszos alakján egyetlen, fűzős, rafinált, szuszpenzorral egybeépített, frivol nadrágköltemény. Szürkésre festett hajába kétujjnyi széles, kopasz sávok nyírva. Bőrét lassan beborítja az izzadt testére a föld-szőnyegről feltapadt sármaszat. A rituális kör lassan eltűnik: a szereplők mozgásukkal összemossák a külső és a belső régiót. A játék ambivalens és meglehetősen vontatott: a táncos szépen felépített, de önmagába záródó játéka voltaképpen egyetlen gazdagon körített-díszített szóló, amelyet a nők mozgás- (és néha beszéd-) kórusa furán, diszharmonikusan ellenpontoz. Az állatias, súlyos, közönséges vágy mozdulatai, szavai nem prüdériánkat, inkább felfogásunkat teszik próbára. A női hármas obszcén megnyilvánulásai (a színlap szigorú korhatárt jelez) redundánsak, túlmagyarázók, felesleges konkrétságuk inkább elvesz, mint hozzáad. Kiváltképp, hogy címzettjük – bár gyakran ebben sem lehetünk biztosak – törékeny, illékony, az „ősférfiasságtól" szándékoltan nagyon messze tartott lény. Az előadást szünet töri meg (funkciója nem egészen világos, alkalmazására van érv, de ellenérv talán több: veszít a lendület, megakadni látszik a jelentés). A szünet után a négyek élőképbe rendeződve fogadják a visszatérő nézőket: két kaspót kínálnak feléjük. Az egyikben eperszemek, a másikban apró paradicsom. Férfi- és nőiattribútum-utalás? Sorsjáték?

Az „elmúlásszakasz", a második rész zenei anyaga Ágens izgalmas *Tavaszi áldozat*-improvizációja, felvételről: egyetlen gyönyörű hang, amelyből palota épül. A fiú egyszerre a magasba kapaszkodik: a tér egyik sarkában, a magasban deszkákból, kötelekből épített magaslesféle, lidérclak. A játék menetét valahogyan ismétlések sorozatának kezdjük érezni. A cselekmény nem fut, nem épül tovább, nem lesz árnyaltabb, gazdagabb, több. Nincs haladási iránya, mintha nem tudna elmozdulni: amit látunk, vékonyodni tűnik. A sziporkázó kezdet minden értelemben egyre távolabb kerül. A nők apró fehér szemeket – babot, cukorkát? – tömnek a szájukba, majd kiöklendezik. Fülükből vércsík szalagja fut le. Nem világos, mi miért van. Egy jelenetben a – táncos testét a kezdőképben hordozó – három apró koporsóra állnak, kezükben bonszai fácskák, melyeket a bokájukhoz tesznek, és terpeszben, térdüket rogyasztva, föléjük ereszkednek. Szimbólumokat, jelképeket látunk, amiket semmi sem segít értelmezni. Az egész szertartástér, a rítus közepén pedig kiteljesedett pompájában ott a tiszta tánc, ott izzik a szólista teste, mely az utolsó képben eltűnik a misztikus homályban, egy óriási agyagedényben.

A VÁLASZTÁS ÚTJAI

Nem kis várakozással tekintett a nézősereg Szabó Réka legújabb, a III. L1 Tánc Fesztivál keretében bemutatott koreográfiája elé. A táncos-koreográfus elmúlt években készült munkái egyre fokozódó megbecsülést, figyelmet, elismerést hoztak számára; legutóbbi alkotása, a tudományos ismeretterjesztő táncjáték, a *Véletlen* sikere pedig még a szakmát is meglepte: eddig már több ezren voltak kíváncsiak rá. A Szabó Réka elmúlt években létrehozott munkáit jellemző okosság és finom, gyakran abszurdba hajló humor, a személyesség és az elegáns tartózkodás, a szellem és a test tudományából összegyúrt anyag most, *Lomtalanítás* című új előadásában is jelen van, de másképp. A matematikus-táncos-koreográfus 2004-ben – mint ezt tőle megszokhattuk – ismét járatlan úton indult el. Aktuális kísérletének tárgya egyrészt beszéd és tánc együttes szerepeltetéséről, a mozdulat és a szavak elegyítéséről szól. Persze a *Lomtalanítás* ennél jóval több, ám a nagy „vállalás" benne mégis ez.

A játék kezdetén majdnem üres a tér: a fehér táncpadlón egyetlen objektum, egy gyóntatófülke áll. A kicsi építmény spanyolfalra és őrbódéra egyaránt emlékeztet – az utóbbira talán színe miatt –, felénk eső falán rostéllyal fedett ablakocska: templomi szabvány szerint. Szabó Réka egyedül érkezik: konditermi nyújtópadot cipel be a színre, nyögve, kínlódva egyensúlyozza a hátán, majd leteszi, és a falhoz támasztja, hogy elfoglalhassa helyét a fülkében, egy sámlin. Halljuk a motyogását: „nincsen semmi baj", ilyesmiket mond magának, papot nincs okunk feltételezni: ez belső konfesszió, ha egyáltalán az – nem szól senkinek. A fülkében földöntúli fény gyúl, és az alany egyre elhalóbb hangon gyónni, fecsegni kezd. Hirtelen, groteszk hevülettel felcsapja a kisablakot, és kiokád a padlóra: a „hányás" feketén, hosszasan toccsan a fehér padlón: mintha egy üveg tintát borított volna ki valaki.

A színre három táncosnő érkezik: Jarovinszkij Vera, Nagy Andrea és Réti Anna egyforma, elegánsan nőies, alapvetően semleges ruhában – melynek fazonja megegyezik Szabó Réka jelmezével, ám anyaguk, illetve az azonos pánt-rátétek színkombinációja épp ellentétes az övével. A trió tiszta, ahogy mondani szokás: „absztrakt" táncba kezd. Nagyon szépen dolgoznak, mozgásuk izgalmas és éteri, egy idő után pedig mozdulataik összemosódnak, hosszú, egyetlen lendületbe sűrűsödő, szépen szerkesztett, magával ragadó kortárs nimfatáncot látunk. Szállnak a karok, tükröződnek a mozdulatok, idővel kicsit unalmassá is válnak, majd amikor ez már zavaró lenne, a tánc leáll. A szín elsötétül, bejön egy díszletmunkás (aki persze nem civil, hanem Gőz István színművész), szép sorjában, egymás után a hóna alá csapja a mozdulatlanná dermedt táncosnőket, és kisétál velük a színről. A kirakatrendezési reminiszcenciákat keltő közjáték élénk derültséget kelt. Öröm szembesülni a jól ismert és kedvelt Szabó Réka-i humorral. A díszletező aztán vödröt hoz be, és nekilát eltüntetni a rókázás nyomait. Alaposan, komótosan dolgozik, közben hogylétéről kérdezi a fülkében kuporgót. Félhomály, nézői fészkelődés – latens szünet? –, vihánc.

Dusa Gábor felvételei

Jarovinszkij Vera, Nagy Andrea és Réti Anna a Lomtalanításban

Ezután a rendező magánszáma következik. A műsorfüzet szerint az előadásban elhangzó szövegek szerzője Szabó Réka és Petri Lukács Ádám. Nem derül ki azonban, hogy milyen megoszlásban. Sejthető, hogy az ezen a ponton kezdődő monológ szövege az utóbbi tollát dicséri. Szabó Réka beszéd és tánc kombinálásával kísérletezik. Egyes szám első személyben elmondott, egyszerű, személyes szövege megérint, hisz annyira ismerős. Van szó benne az élet értelméről, mindennapos szorongásokról, kényszercselekvésekről, elmagányosodásról, a feleslegesség kínzó érzetéről, ostoba mániákról, életmegváltoztató fogadalmakról, hiábavalóságról és így tovább. A kedves és kínzó háztartási pszichodráma hőse – néha nem is biztos, hogy nőről van-e szó – hektikusan ugrándozó gondolatmenetben töpreng a saját életén. A mulandóságán, az egyszerűségén, azon, hogy eloltotta-e a gázt, hogy milyen gyorsan elhamvadhatna szerelme meggyújtott fényképe, hogy hogyan megy el mellette a saját élete. Hogy takarítani kéne végre, kipakolni a lakást, megszabadulni minden felesleges kacattól. Lomtalanítani.

Szabó Réka monológjához összecsukja a gyóntatófülkét, amely – mint kiderül – koporsó formájú, domború hasú láda. Felénk fordított oldala csillogó tükörfóliával van leragasztva. A táncosnő az objektum elé felállítja a nyújtópadot, majd azon állva, guggolva, heverészve, térdelve kezd szövegébe. A beszélőt Kovács Péter Gerzson csodálatos fényei követik. A fénytervező szinte lubickol a térben, szövegben, helyzetben: egymás után felvillanó, majd kihunyó, vetített síkidomok követik a mesélő lépteit; keretet adnak mozdulatainak, értelmezik, kiemelik a szavait. Foglalatba helyezik ezt az egy helyben álló történetet. A monológ során konkrétak, élesek, tárgyilagosak a fények – míg a három lány tánca alatt puha, finom, lágy foltok és formák lepték el a színt. Magával ragadó kontraszt – rendszere önmagában is nagyszerű.

A szavak nem „értelemszerűen" válnak gesztusokká – a táncosnő (aki különben jól tud beszélni is) nem illeszt „megfelelő" mozdulatokat a verbális jelentésekhez –, sőt, néha mintha ellenükben dolgozna. Különös, kettős befogadásra késztet: a többszörösen is szétválasztott átadást-közlést szimultán – alternatíva nélkül – helyezi elénk. Nézd a táncom, és hallgasd a hangom – szó és mozdulat közössége leginkább az egyidejűségében mutatkozik meg. Szabó Réka civil mozdulatokat, a női trió koreográfiájából vett idézeteket, groteszk, kifacsart gesztusokat helyez lazán, szellősen egymás mögé. Mozdulatainak ritmusa önkényes. Hol a teste hallgat, hol a szája. A jelenet szálai mégis összefutnak: létrejön az élmény, átjön a jelentés. Az ember hol mosolyog, hol bizalmasan bólogat, hol meghatódik kicsit. A beszélő, ez a drámai, esetlen, esendő civil aztán „feloldódik" a visszatérő három táncos körében. Beszél tovább – profán mozdulatait tovább citálja, míg körötte ismét mozgásba lendülnek az éteri testek.

A *Lomtalanítás* érdekes kísérlet, amelyet avatott kéz, kezek végeztek el. Eredménye sajátos, tanulságos. Nem tudom, megelőző Szabó Réka-előadásélményeim hatása-e, de mégis ott motoszkál bennem egy kis hiányérzet. Mintha nem értek volna eléggé össze a „hozzávalók". Lomtalanítás: véletlenszerűen egymásra halmozott tárgyak festői halmaza. Alkalom a haszontalantól való megszabadulásra. Szabó Réka darabja hasznosságok, izgalmas szépségek együttese. Nem könnyen befogadható előadás, fontossága azonban vitathatatlan.

B. SCH. SZÓLÓ I.
(MU Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: 4SI & GK, Bartos András. **VIZUÁLIS TÉR-FILM:** másik Szőke András. **FÉNY:** Payer Ferenc, GK. **ZENEI SZERKESZTÉS:** Boudny Ferenc. **TÁNC-KOREOGRÁFIA-RENDEZÉS:** Gergye Krisztián.
SZEREPLŐK: Ágens, Molnár Erika, Tárnok Marianna.

LOMTALANÍTÁS

ZENE: dj Mangó, Márkos Albert, Németh Márton – Eastnd Stúdió. **FÉNY:** Kovács Gerzson Péter. **SZÖVEG:** Petri Lukács Ádám, Szabó Réka. **RENDEZŐ:** Szabó Réka.
KOREOGRÁFIA/TÁNC: Jarovinszkij Vera, Nagy Andrea, Réti Anna, Szabó Réka.

Kutszegi Csaba

Hatalmas lárma és síri csend

■ KARNEVÁL — ÁLLATOK FARSANGJA; BÁB-VILÁG; HÓKIRÁLYNŐ ■

A Nemzeti Táncszínház repertoárján szép számmal találhatók gyermekelőadások, ezért elmondható, hogy a színház műsorpolitikája egyszerre jövőbe mutató és naprakészen gyakorlatias. Dicsérendő a törekvés, amely a majdani publikummal már gyermek nézőként meg akarja szerettetni a táncszínházi előadásokat, és praktikus a műsorszerkesztési elv, amely a nagy családi ünnepekhez és a tanítási szünetekhez igazítja a gyermekeknek szánt bemutatók és előadások zömét. Az a nemes célkitűzés, hogy a gyerekekből színházat értő és szerető néző váljék, azonban csak akkor valósul meg, ha az előadás igazi élményt nyújt. Talán a szigorú szakmai kritériumok alapján megítélt színvonalnál is lényegesebb az élményszerzés. Ugyanez megfordítva: a gyerekpublikummal őszinte kapcsolatot kialakító, de tánctechnikailag nem éppen csúcsteljesítményt nyújtó produkciók sokkal hasznosabbak, mint a gyerekeket hidegen hagyó, de szakmailag korrekt előadások. A legjobb persze az lenne, ha az élményszerzést és a kontaktusteremtést a gyermekszínház-csinálás alfájának tekintenék, és ennek megfelelő szakmai színvonalú előadásokat hoznának létre. Ehhez viszont az alkotókban tudatosulnia kell, hogy a gyermekszínházi előadás más, mint a felnőtt nézőknek rendezett színdarab.

A Még I mozdulatszínház *Karnevál – Állatok farsangja* című darabja jó szándékú vállalkozás, koreográfiailag korrekt, alapos próbafolyamat eredménye, de a gyerekek és a szereplők között csak formális kapcsolat jön létre. A műélvezet, amelyben a gyerek néző részesül, leginkább olyan tévénézéshez hasonlítható, amelynek kezdetekor a szülők elveszik a gyerektől a távkapcsolót, nehogy nemkívánatos csatornák műsorát nézze. A darab narrátorával nem alakulhat ki kérdés-felelet viszony, mert a mesélő – amúgy jól artikuláló, kellemesen bársonyos – személytelen géphang. A gyerekek megmozgatása, színpadra hívása is oktatási folyamat kicsit furcsa, játékos feladataira emlékeztet. *A Karnevál – Állatok farsangja* a fentiekben említett nemes célt nem tudja eredményesen szolgálni, műsoron tartásának legfőbb (nem lekicsinylendő) értelme az, hogy a hat–tíz évesek tudomására hozza: nemcsak képernyőn, hanem színházban is látható-hallható mese. Éppen ezért kár, hogy a kínált látnivaló inkább képernyőszerű, mint (gyerek)színházszerű.

Hogyan lehet a táncszínházi gyerekelőadás színházszerű? Lehet például hagyományos, azaz történetmesélős. Ilyen a múlt évadban

Tóth Imre és Kazinczy Eszter a Báb-világban

Koncz Zsuzsa felvétele

Schiller Kata felvétele

Umniakov Nina, Dombi Kati és Sipos Orsolya a Hókirálynőben

bemutatott *Holle anyó* és *Csipkerózsika.* Szintén a múlt évad termése a Közép-Európa Táncszínház (KET) *Fityfiritty*e, amely idén *Dó Ré Mi* címmel újult meg. Ez utóbbi nem hagyományosan színházszerű (vagyis nem ad elő dramaturgikus, konkrét mesét), hanem modern táncszínházszerű (képeket, akciókat fűz játékosan egybe, fő témája a mozgás maga). A *Fityfiritty* és a *Dó Ré Mi* meggyőzően bizonyítja: a gyerekpublikum érdeklődését nemcsak az ismert, megszokott eszközökkel feldolgozott mesék keltik fel és tartják ébren, hanem az újszerű, helyenként elvont koreográfiák is, ha azok jól sikerültek, és gyerekpublikum számára találták ki őket. A KET gyerekelőadásainak zsenge korú közönsége tudtán kívül, de határozottan élvezi, hogy valamibe beavatják (ez az igazi beavató színház); az absztrakciókhoz meg nagyon közvetlen, egyszerű a viszonya: a látottakat hamar megnevezi, meghatározza és elfogadja. Ha élményt kap, nincs benne a felnőttekre jellemző görcsös érteni akarás és magyarázatvárás.

A Dream Team *Báb-világ* című előadását – címe alapján – gyerekelőadásnak gondolnánk. Mégsem az. Legalábbis az alkotói – feltehetően – nem annak szánták. Pedig bábok és bábot játszó táncosok szerepelnek benne. A darab nem egyszerű gyermekmesét, hanem felnőtteknek szóló komoly mondanivalót tartalmaz. Nem dramaturgikusan mesél, hanem elvontan utal különös élethelyzetekre. Látványa, szereplői mégis konkrétak és meseszerűek. Ilyet – ha jó – felnőttek is szívesen néznek, de a gyerekek is képesek élvezni és értelmezni. Nem a hat–tíz, hanem a tíz–tizennégy évesek. A Dream Team használta táncszínházi fogalmazás (a *Báb-világ*ban kifejezetten) alkalmas arra, hogy a gyerekek érdeklődését felkeltse. Érdemes lenne gyerekpublikumnak (is) eljátszani. A koreográfia alapötletéül Heinrich von Kleist *A marionettszínházról* című esszéje szolgált. Egy bábjátékos marionettpárt mozgat. Irányításával az élettelen lényekbe lélek költözik. Két táncos, egy balerina és egy szamuráj bábként él, végtagjaikat a mennyezettel (az ismeretlen irányítóval) gumizsineg köti össze. A párok élete párhuzamosan zajlik, hasonló eseményeket élnek meg, hasonlóan éreznek, később a bábok és az élő táncosok egymással is „emberi" kapcsolatba kerülnek. A balerina klasszikus balettnyelven, a szamuráj harcművészmozgással fogalmaz. Helyzetüket és mondandójukat a befogadó egyénenként sokféleképpen értelmezheti, de az értelmezés nem korfüggő.

Az Artus – Goda Gábor Társulata gyermekeknek és felnőtteknek egyaránt ajánlja *Hókirálynő* című előadását. Első hallásra ez marketingfogásnak tetszik. Az előadást megnézve egyszerűen megfogalmazható a beharangozó igazságtartalma: a darab gyerekeknek szól, de a felnőttet is leköti. Goda Gábor korszerű színházi eszközökkel megjelenített, de hagyományos dramaturgiával szerkesztett Andersen-mesét varázsolt a színpadra. Az előadás minden részlete igényes alkotómunka eredménye. A díszletek, a jelmezek és a kellékek nem hivalkodóak, mégis meseszerűek, összhangban működnek a fény- és látványelemekkel. A vetítés hatásos, és segíti a cselekmény kibontakozását. A Hókirálynő arca hókristályok kaleidoszkópszerű játékából kel életre, hasonlóan ötletes Gerda kútba zuhanása: a lány magatehetetlen árnyképe úszik a vásznon, hátterének tárgyai sebesen száguldanak felfelé. A koreográfia és a verbális narráció egymást segítve fonogatja a cselekményszálat, egyik sem alárendeltje a másiknak. Funkcióikat nem határozzák meg eleve és véglegesen kialakított szigorú szabályok. Hogy mikor melyik jut szerephez, az dönti el, hogy az éppen aktuális eseményt beszéddel vagy mozgással szerencsésebb-e megjeleníteni. Tánc, zene, látvány, mesemondás és a gyerekeket megmozgató akciók sokszor játékosan egymásba gabalyodnak. A műfajok burjánzását és a nézőtéren megrendezett igazi felfordulást az előadás főszereplője, Kiss Erzsi, az énekesmesélő tartja kordában.

Kiss Erzsi különös muzsikálása az Artus társulat múlt évadbeli premierjén, az *Osiris tudósítások* előadásán is feltűnést keltett. Nehéz, szinte lehetetlen vokális szólóinak műfaját meghatározni. Nemzetközi metanyelven énekelt dal, vagy a manapság divatos *world music* ősi, szájzörejzenei előképe? Akármi az, ritmusa, hangulata, mondanivalója van. Önállóan élvezhető, de

kísérőzenének is nagyszerű. Természetesnek hat, nem zavaró, ha előadója hirtelen abbahagyja, és egyszerű mesélésbe kezd, vagy a publikummal folytatott beszélgetését befejezve újból rázendít. Az is lehet, hogy a gyerekek szóról szóra, vagyis zörejről zörejre értik. Elvégre régóta ismert a tény, hogy az ontogenezis egyes fokain álló egyedek tudata igencsak hasonlatos a filogenezis adott foknak megfelelő szintjén élt populáció tudatához. Lehet, hogy a Neander-völgyi ősember tolmács nélkül is szót értene egy mai kisgyerekkel. Kiss Erzsi muzsikájában van valami atavisztikus. A gyerekeknek ez egyáltalán nem feltűnő. Lehet, hogy ők nem olyan régen még használták ezt a nyelvet. Legtöbbjükkel ez mindennap előfordul unalmas tanítási órákon.

Kiss Erzsi nemcsak muzsikál, hanem mesél, megszólít, beszélget. Személyiségével hat a gyerekekre. Az egyik kérdésével pillanatok alatt hatalmas lármát idéz elő, a másikkal egy csapásra síri csendet teremt. Ha szükséges, háttérbe húzódó narrátor, ha kell, részt vesz az eseményekben (védekezik, szembeszáll a haramiákkal), de mindig a gyerekek pártján áll, velük izgulja végig a kalandokat. A *Hókirálynő* gyermek nézőinek élményt ad az előadás. Zsöllyébe ültetett passzív fogyasztók helyett színházi esemény aktív részeseivé válhatnak. A cselekmény izgalmas és követhető, a látvány figyelemfelkeltő. Az előadók mindent beleadnak, közvetlen kommunikációs kapcsolatba lehet kerülni velük. Az előadás színvonalas. Goda Gábor társulata komolyan veszi a gyermekpublikumot, alkotók és előadók ugyanúgy készülnek fel, ugyanolyan igényesen próbálják a gyerekdarabot, mint bármelyik másikat. Goda Gábor tudja, mi kell a speciális közönségnek. Sokkal több nem is szükséges a nemes cél szolgálatához.

KARNEVÁL – ÁLLATOK FARSANGJA
(Még I Mozdulatszínház, Nemzeti Táncszínház)

DRAMATURG-MESEMESTER: Tariska Szabolcs. **LÁTVÁNY:** F. O. M. **FÉNY:** Vajda Máté. **ZENE:** Camille Saint-Saëns és más klasszikusok. **KOREOGRÁFIA-RENDEZÉS:** Fenyves Márk, Pálosi István. **SZEREPLŐK:** a társulat művészei.

BÁB-VILÁG
(Dream Team Színház, Nemzeti Táncszínház)

DÍSZLET: Tóth Imre. **FÉNY:** Szabados Tamás. **JELMEZ:** Diamond. **ZENESZERZŐ:** Krulik Zoltán/Makám. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Sólyom Tamás. **BÁBOK:** Somogyi Kati. **RENDEZŐ:** Balázs Mari. **SZEREPLŐK:** Kazinczy Eszter, Tóth Imre, Balázs Mari.

HÓKIRÁLYNŐ
(Artus – Goda Gábor Társulat, Nemzeti Táncszínház)

DRAMATURG: Upor László. **ZENE:** Kiss Erzsi, Bahaloczky István. **DÍSZLET:** Árvai György. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **FÉNY:** Bányai Tamás. **MASZK:** Haraszti Janka. **HANG:** Pápai István. **VIDEÓ:** Ernst Süss. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Goda Gábor.
ALKOTÓ-ELŐADÓK: Dombi Kati, Gold Bea, Lipka Péter, Nagy Andrea, Oldal István, Sipos Orsolya, Umniakov Nina. **ÉNEKES-MESÉLŐ:** Kiss Erzsi.

TOMPA ANDREA

Testből, csöndből

■ VÉRED ÍZE ■

Az olyan előadást, mint a *Véred íze,* tíz évvel ezelőtt még biztosan táncosok adták volna elő, ma már színészek játszszák-táncolják, a Katona színészei. Részint azért, mert ma a prózai színésznek nemcsak a szavakkal kell tudnia bánni, de a testével, sőt az énekhangjával is. Részint pedig a színház maga is megváltozott közben, a „határsértések" gyakoriakká, szinte kötelezővé váltak, elmosódtak a különbségek a színész-táncos és a szószínház-mozgásszínház fogalmak között. A Katonában (illetve a kísérletező kedvű Kamrában) pedig nemcsak azért fognak ilyen munkába, hogy bemutató legyen belőle, hanem mert a tanulási és próbafolyamat, az ismerkedés másféle színházi nyelvekkel, technikákkal, módszerekkel, a színészek továbbképzése, a műhelymunka legalább olyan fontossá vált, mint az előadás. Az Uray Péter rendezte produkció – még ha előadásnak szánták is – belső használatra készült, a színészek számára, elsősorban a *folyamat* kedvéért. Hogy aztán az eredményről azt gondolták – egyébként jogosan –, hogy a nézőknek is megmutatható *előadás,* más kérdés. (Kíváncsi lennék rá, hány fővárosi kőszínház tudna hasonlót – nem előadást! – felmutatni.) A „végtermék" a kritikus számára sem lehet más, mint pusztán előadás, de az a helyzet és szándék, amely a munkafolyamatot meghatározta, legalább olyan fontos, mint a „mű".

A *Véred íze* hat színészre – három férfi, három nő – komponált „klasszikus" kontakttánc-előadás. A színészek ezúttal nem beszélnek a színpadon, hanem táncolnak. (Néhány néző megrökönyödésére. „Pedig ezek olyan jó színészek, miért nem beszélnek?" – súgja valaki a nézőtéren. Hát... nekik is nehezebb hallgatni.) „Háromszögtörténetek" – hirdeti az alcím, s a produkció is három egységre bomlik. Mindhárom rész egy-egy kis, hasonló szerkezetű-szemléletű történetet villant fel: a középpontban mindig egy-egy nő áll, akiért két-két férfi verseng, a többi szereplő pedig ilyen-olyan viszonyokba, alakzatokba rendeződik a fő dramaturgiai szál körül. Történetközpontú, narratív egységek ezek, amelyekben rendre felfejthető egy-egy archetipikus, irodalmi műből merített helyzet. Az át- meg átalakuló férfi-nő viszonyok története verekedéssel terhes, s rendszerint gyilkossággal végződik. Az első egységben Lorca *Vérnász*ának története sejlik fel: a fehér ruhás nőértmenyasszonyért két férfi kel birokra. A második részben mintha Carmen figurája elevenedne meg, a harmadikban egy idős(ebb) házaspár-fiatal fiú háromszögében az asszony zuhan szerelmi mámorba a fiúval. A három központi történet nőalakjai jobban vannak egyénítve, mint a férfiak (Varga Zoltán, Rajkai Zoltán, Nagy Ervin alakításában), akik szerepüknél fogva esetlegesebbek, felcserélhetőbbek.

A második egység a legletisztultabb, ebben a történetben kevesebb az elágazás, a mellékszál, ezért ez működik a legjobban, aminek dramaturgiai és színészi okai egyaránt vannak. A jelenet stilizált, ritmikus, felpörgő kártyázással indul, a kártyaszenvedély adja meg a jelenet alaphangulatát, amelyet feszülő indulat, érzelmi túlfűtöttség hat át. A többi résszel ellentétben a mellékfiguráknak itt nincs egyéni történetük, megmaradnak „közeg-

Koncz Zsuzsa felvétele

Nagy Ervin, Szirtes Ági, Kiss Eszter és Rajkai Zoltán

nek", ezért a nézői figyelem jobban koncentrálhat a központi dramaturgiai szálra. A nőt (akinek bő szoknyája is a *Carmen* ikonográfiáját idézi) Pelsőczy Réka alakítja. Pelsőczy nem csak koreográfiát táncol. Nem is látni nála spiccelő lábfejet, szép kéztartást. Színészi jelenléte egészével, mozdulatainak szabálytalanságával alakít, kibontott hajával, gesztusainak váratlan emberi dimenziójával, közönyös-kihívó tekintetével megteremti a Nőt. A nőt, aki hol teljességgel átadja magát a férfinak, hol pedig kemény kézzel (vagy éppen lábbal) irányítja őt. Pelsőczy mostanában igen figyelemreméltó színésszé nőtte ki magát, akár beszél, akár a testével beszél: jelenléte van, alakításai erőteljesek, energikusak. A színészi többlet – a koreográfiához való „nagyvonalú" viszony, a szabálytalan játékmód és testbeszéd – az ő alakításában érvényesül leginkább.

Pontosak Szirtes Ági (a harmadik egység Asszonya) és Kiss Eszter (az első rész menyasszonya) mozdulatai is, csak az ő jeleneteik dramaturgiailag szétesőbbek. Túl sok történet szövődik, túl gyakran rendeződnek újra a viszonyok, s ez némiképp követhetetlenné teszi az „alapeseteket". Lehetséges dramaturgia lenne ez is akkor, ha a férfi-nő viszony állandó feszültségének, forgatagának, forrongásának ábrázolása lenne a cél, ha nem arra törekednének, hogy egy-egy jól megragadható háromszögtörténetet meséljenek el (tehát mégiscsak narratív szerkezetük van). Ráadásul a túl sok részlet miatt a nézői figyelem mindegyre elkalandozik.

Az első egység erőssége a különleges hanganyag: egy férfi (Rajkai Zoltán) kihangosított s így a nézőhöz közel hozott kiáltásait, zihálását, suttogását hallani, ami azt a képzetet kelti, hogy a hang maga a történés. A harmadik egység pedig intenzív, hatásos képben fogalmazza meg az Asszony és a Fiú találkozását: a hintázás ritmusa és jellege utal a szerelmi vágy fokozódására és a kielégülésre.

A három történet – a menyasszonyé, az érett nőé és a feleségé-idősebb asszonyé – tükröz ugyan egyfajta időbeliséget, linearitást, a női lét három hiposztázisát, ám ez az ív nézés közben (befogadáskor) nem tudatosul, nem jut érvényre, legfeljebb utólag, az elemzés során merül fel. Ez azért lehet így, mert a három rész közötti összefüggések nem hangsúlyosak, a részek nem ívelnek át egymásba, nincsenek összekötve vagy összegezve, s nem is vezetnek sehová. Az előadásnak nincs igazi dramaturgiai íve, a történetek nem egymásra, hanem egymás mellé épülnek fel. Pedig a színészek pontosan eltáncolják a koreográfiát, s a figurákat színészileg, belülről is sikerül megteremteniük. Azonban mindhárom egység koreográfiája hasonló, tehát a három rész a mozgássorok szempontjából sem változik vagy különbözik. Bizonyos mozdulatok némi monotóniával ismétlődnek: a férfiba kapaszkodó, oldalról-hátulról ráugró, belecsimpaszkodó nő képe túlságosan gyakran jelenik meg. Ez a mozdulatsor talán nem véletlenül tekinthető a produkció alapgesztusának. Hiszen az „egy nő plusz két férfi" képletet variáló előadás férfiszempontú rendezés, amelyből a hagyományos, klasszikus férfi-nő szerepek olvashatók ki. Mindig a nő kapaszkodik a férfiba, mindig két férfi küzd egy nőért, s meg is ölik egymást érte, ha ugyan nem a nőt a másik férfiért.

VÉRED ÍZE (Kamra)

KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ: Uray Péter m. v.
SZEREPLŐK: Kiss Eszter, Nagy Ervin, Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Szirtes Ági, Varga Zoltán.

Tóth Ágnes Veronika

Stíluskeresés

■ PR-EVOLUTION II.; PÓLUSOK ■

A fiatal koreográfus eldöntheti, hogy jellegzetesen egyedi formanyelve keresésére vagy a kísérletezésre, a folytonos megújulásra helyezi-e a hangsúlyt, de a két folyamat természetesen nem zárja ki egymást: csak éppen egy alkotói pályán belül, adott időszakban hol az egyik, hol a másik szemlélet kerül előtérbe. Igen tanulságos ebből a szempontból elemezni a Trafó néhány januári bemutatóját, a PR-Evolution II.*-t és a* Pólusok*-estet: az első eseményre inkább a megtalált stílusjegyek, míg a másodikra a kísérletezési szándék volt jellemző.*

A *PR-Evolution* első része néhány hónapja akkorát robbant a Trafóban, hogy helyből átrendezte az erőviszonyokat. Attól a pillanattól lehetett tudni, hogy a Rambert Dance Companyból hazatért Kun Attila és a Harangozó-díjas Venekei Marianna profizmusa bizalmat érdemel. Számomra akkor Kun Attila *7* című koreográfiája volt az igazi reveláció: a táncosok zaklatott, aszimmetrikus hangsúlyokkal uralták, szinte dekonstruálták a teret, és ezt a hatást Kovács Gerzson Péter kiváló, folytonosságot és töredezettséget vegyítő neonfényei még inkább aláhúzták. Impulzív, kitörő energiahullámok találkozásainak képzetét keltette a darab, melyben nem az egyes személyiség volt a fontos, hanem a testek pattanásig feszült, mégis hűvös és halálpontos összjátéka, mely leginkább talán megvadult óraszerkezetre emlékeztetett.

Most, a *PR-Evolution* második részében már természetesnek vesszük a két hazai koreográfus stílusjegyeit, a letisztult mozdulatképleteket, a hangsúlyosan koreográfiai – és nem színházi – ötletekből szőtt látványt, a tiszta tánc meghonosításáért folytatott elszánt küzdelmet, és drukkolunk a táncosok (a Jeremy James-darabban leginkább szembeszökő) összecsiszolódási folyamatának.

Egyrészt örömteli, hogy a hónapokkal korábban bemutatott Jeremy James-koreográfia, a *Gaps Lapse and Relapse* ilyen szépen beérett, másrészt viszont éppen ez a körülmény emeli ki, hogy Kun Attila új darabjában, a *Fetish*-ben a szereplők még nem mozognak teljes biztonsággal, apróbb ritmusproblémák, döccenések akasztják meg mozdulataik áradását. Az előadás a fogyasztói társadalom kritikája; Kun Attila a szórólapon a pénz és a hatalom utáni vágyat a „délibábfétisek" uralkodásának nevezi. A színpadtérben a magas oszlopokon álló, bekapcsolt, villódzó tévék dominálnak, melyeken hírek, tőzsde- vagy együgyű reklámok képei futnak. A kissé leegyszerűsített problémákat elsősorban a vetítés és a tévéken futó képek közvetítik, az oszlopok tövében mozgó testek önmagukba zárt, repetitív lüktetése ezer más jelentéssel is bírhatna. Persze fontos kérdés, hogy mennyire vagyunk manipulálhatók, és mennyit őrizhetünk meg magunkból, de maga a koncepció nem hat a reveláció erejével: Kun Attila erőssége inkább a tisztán mozgásra épülő, ezernyi friss, meglepő ötletet tartogató testköltészet.

A sirálytánc két nagyszerű táncos, Kun Attila és Venekei Marianna tudására, testére íródott. A koreográfus, Venekei Marianna ismét találkozásokról mesél, de ezúttal mintha melegebben, barátságosabban, intimebben tenné, mint előző, szikár szépségű darabjában, a *II. fejezet*ben. Az éterien tiszta és absztrakt képletet néha egy-egy viccesebb (a sirályokra utaló), már-már imitatív gesztus színezi, a pár érzékeny rezdülései, rebbenő, egymásba fonódó mozdulatai tökéletes szakmai összehangoltságot tükröznek. A szemet gyönyörködtető darab mégis hagy maga után egy kevés hiányérzetet, mintha a fegyelmezett, mindent tudó testek kínokon edződött, könnyed szépségében teljes egészében a klasszikus balett problémamentes, idilli világképe mentődött volna át.

Jelenet a Fetish-ből

Koncz Zsuzsa felvételei

Venekei Marianna és Kun Attila A sirálytáncban

A *Pólusok*-esten a Műhely Alapítvány által támogatott fiatal koreográfusok mutatkoznak be: ez alkalommal Duda Éva és a (Civil Negyedet rejtő) Finita la Commedia hozott egy-egy új darabot a Trafóba.

Duda Éva darabja, a *Húsba tépve* mintha nem tenne többet, mint közhelyeket halmozna a „se veled, se nélküled" állapotról. A környezet szándékoltan rideg, az egyetlen díszletelem egy kör alakú, leginkább betongyűrűre emlékeztető ágy. Ez a bútordarab egyben céltárgy is, mivel az (anti)love-story, amelyet látunk, jórészt ezen az ágyon játszódik. A férfit (Szász Dániel) és a nőt (Duda Éva) mintha csupán a kielégítetlenség hajtaná egymáshoz, valódi kapcsolat nincs köztük, csak közöny, végig idegenek maradnak egymásnak. A testek besüppednek a kör alakú szivacsba, lecsúsznak a földre, vagy éppen egymásnak csapódnak – nincs igazán jelentősége. A szerepek szinte parodisztikusan spleenesek, az alkotó nem mer humort csempészni a banális klisék mögé. Nem baj, se Szász Dánielt, se Duda Évát nem kell sajnálni e kevéssé sikerült stíluskeresési próbálkozás miatt, hiszen mindkettőjüknek van már annyi művészi hitelük, hogy elhiggyük: valójában sokkal többet tudnak ennél.

A Finita la Commedia (az eddig Civil Negyedként ismert alkotópáros, Fehér Ferenc és Juhász Anikó, alias O. Caruso) *Medusa piercing* című előadása a teljes megújulás jegyében született. Juhász Anikóék már dolgoztak együtt a fiatal képzőművészekből álló Corporation csoporttal az *Exit* című darabban, ahol nemcsak a zene egy részét bízták rájuk, hanem például a Merz Házban tartott esten a szólista, Fehér Ferenc mozgását parallel videovetítés sokszorozta meg. Mégis, aki valamennyire ismeri a Corporation csoport sokszínű, szerteágazó tevékenységét, az érzi, hogy a *Medusa piercing*ben kaptak igazán teret saját világuk bemutatásához. Tevékenységük a festészettől a számítógépes grafikán, a kísérleti elektronikus zenén és videoinstalláción át egészen a többnapos önálló fesztiválokig terjed, de a csoport rendszeresen szerepel a POSZT off-programján és zenei fesztiválok mellett több tucat kiállításon is.

Utazás, látomás, rémálom – csak keresgélni lehet a szavakat a *Medusa piercing* nyújtotta élmény megfogalmazásához. A Corporation apokaliptikus világképe videón jelenik meg: szinte a teljes padlón mozgóképek futnak, utcák, házak szaladnak, közben egy lányt, Lőrinc Lilla festőt látjuk kómában, mintha az egész az ő víziója lenne, eltorzult szabályos arca szinte egy vízi hulláéhoz hasonlít. A vér, a véráldozat szimbóluma ezen a videón is hangsúlyos, vékonyka vörös patak csordogál a mosdókagylóban; máskor egy szemet vágnak szét; brutálisan nyers felvételek kergetőznek a felvállalt hit tételmondataival: „Isten szeret téged"; közben egy furcsa vadállat vészjósló szeme villan. A képek mintha egyenesen a tudatalattiból dőlnének kifelé a maguk összeviszzasságában, mindenféle kontroll nélkül.

A szólista, Fehér Ferenc tetőtől talpig koromfeketére festve vibrál, lüktet a zene és a képek sodrában, arca láthatatlan, jelenléte szinte személytelenül riasztó. Van olyan táncos, aki civilben és a színpadon egyaránt azonos önmagával, ismerős, míg mások elképesztő mértékben átalakulnak a színpadon. Fehér Ferenc kaméleonként kifordul önmagából, felismerhetetlenné válik, de nemcsak civil énjéhez nem hasonlít, hanem az előző darabokban megismert kalapos, copfos figurához sem, akit az *Exit*ben láthattunk bőröndjén ülve. Apró fricska ez azok felé, akik nem hittek abban, hogy a Civil Negyed bármikor képes százhetvenhetvenfokos fordulatra. A szerep kedvéért az előadót szinte teljesen kopaszra nyírták, arcvonásait és testét ellepi a festék, szemében fehér kontaktlencse, fenyegetően idegen, uralhatatlan, akár egy elszabadult árnyék. Ez a fiú zseniális: ösztönös, veleszületett tehetsége, a rengeteg munka, gyakorlás, kísérletezgetés, a megtalált formák lerombolása és újjáépítése nyomán mára a sokszorosát éri. Juhász Anikó, Fehér Ferenc koreográfusa és társalkotója pedig biztos érzékkel vonzza magához azokat a nyitott szemléletű művészeket, akikkel járatlan utakat fedezhet fel.

A Civil Negyed/Finita la Commedia stílusváltása ez esetben valóban radikális, a Corporationnal való találkozásból sokkoló remekmű született.

PR-EVOLUTION II. (Trafó)

Venekei Marianna: A sirálytánc
Kun Attila: Fetish

A PR-EVOLUTION TÁNCOSAI: Kopeczny Kata, Kovács Dóra, Kun Attila, Réti Anna, Szabó Csongor, Tonhaiser Tünde, Venekei Marianna.

PÓLUSOK (Trafó)

Duda Éva: Húsba tépve

ZENE: Kunert Péter. **DÍSZLET:** Bátonyi György. **JELMEZ:** Duda Éva, Csabai Attila. **LÁTVÁNY:** Kovács Gerzson Péter.
ELŐADÓK: Duda Éva, Szász Dániel.

Fehér Ferenc–O. Caruso:
Medusa Piercing

MÉDIUM: Fehér Ferenc. **PROJEKT, DESIGN:** Corporation. **ZENE:** Corporation, Indigo. **ART-LINE:** O. Caruso.

Hegedűs Sándor

Mézeshét

■ ALTERNATÍV SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓK ■

Ha valaki – mondjuk, száz év múlva – éppen a mi korunk színházi életének kutatására vállalkozik majd, nyilván nem kerülheti meg a kérdést: milyen utakon járt, miféle alternatívákat látott maga előtt, milyen volt konfliktustűrő képessége, vitakultúrája, önismeretének kritikai ereje? Ebben a formájában a kérdés persze nem lesz teljesen ártatlan: előzetes „tudásból" és elvárásokból épül, melyekben – hitem szerint – egy sokszínű, virulens, de mindenképpen egységes, homogén színházi valóság ideája munkál majd. Ha pedig a vizsgálódó ilyen ideát keres, bizonyára ilyet is fog találni. Irigylem érte! Még akkor is irigylésre méltó ez a feltételezett álláspont, ha fennakad majd esztétikai értékítéleteink monomániáján, demarkációs vonalainkon, értetlenségünk és meg nem értettségünk korspecifikus zátonyain. Mert bizony tanácstalanul áll majd számos – nekünk meghatározó fontosságú, nagy jelentőségű – esemény, élettény előtt.

Nem fogja érteni például, hogy 2003-ban a (korabeli) kritika miért hozsannázott, lelkesedett már a IX. Alternatív Színházi Szemle puszta létrejöttétől is, azaz a műsorán szereplő produkciók kritikai minősítését megelőzően, tőle függetlenül.

A kritikai lelkesültség, következésképp a kötelező dicséret – ahogy ez itt most leírva vagyon – a szemle létrejöttéről és természetesen létrehozóinak szól. Mindenekelőtt nyilván a szervezőknek, név szerint Hudi Lászlónak, Szögi Csabának és Regős Jánosnak (az Alternatív Színházak Szövetsége márciusban megválasztott új elnökségi tagjainak), akik megmentették, mondhatni, a sírból hozták vissza a rendezvényt. A régi elnökség abba bukott bele, hogy nem bízott már a csodában sem, vagyis a szemle elhalasztására készült. Úgy látszott, hogy a pénztelenség, a fásultság, a kilátástalanság diadalt arat az életösztön felett, azaz az alternatívoknak az idén legföljebb a gyászszertartás szolgálna megfelelő alkalmul a kollektív megmutatkozásra. Nem így történt. Az új vezetés nemcsak életben tartotta a szemlét, de lelket, életerőt is lehelt belé, azaz új, minden eddiginél távolabbi perspektívával ajándékozta meg. Ehhez két, egymással szerves egységben lévő gondolat realizálódása kellett. Az egyik, hogy a fesztivált Budapest helyett Szegeden rendezzék meg, a másik pedig, hogy egy már meglévő-működő fesztiválla kooperálva, annak infrastruktúráján jöjjön létre.

Így esett meg, hogy egy időben két fesztivál ajánlotta magát Szegeden a nagyérdeműnek: a szóban forgó szemle és vele szimbiózisban az immár tizenharmadik alkalommal megrendezett THEALTER International. Az utóbbiak voltak azok, akik

Koncz Zsuzsa felvétele

Ladányi Andrea és Horváth Csaba az Orfeuszban

megnyíltak a jövevény előtt, azaz messzemenően vállalták a rizikót, a kényszerházasságban rejlő kockázatot: intézményesült formában a MASZK (Magyarországi Alternatív Színházi Központ), személy szerint pedig Martinkovics Katalin és az immár nívódíjas ceremóniamester, a fáradhatatlan Balog József, aki csapatának élén egyszerre vagy harminc társadalmi munkásnak volt non-profitorientált „zsarnoka".[1] Maga a fesztivál minden előzetes várakozásnál jobban sikerült. A résztvevők átélhették egy nemzetközi színházi fesztivál születését. A tematikai azonosságnak (az alternatív jelleg), illetve a funkcionális különbségnek (a THEALTER-ben szerepeltek külföldi és határainkon kívüli magyar színházak, míg a szemlén anyaországi magyar együttesek léptek fel) köszönhető, hogy egy minőségében új találkozó körvonalai bontakoztak ki szemünk előtt. Irigylésre méltó utódaink legföljebb azt nem fogják érteni, hogy miért is neveztetett „alternatívnak". Mihez képest alternatív az alternatív? Lehetséges-e olyan színházi alternatíva, mely magának a színháznak az alternatívája?

Ha azt olvassa például a jövőbeli vizsgálódó, hogy az „alternatív" jelző tulajdonképpeni értelme a kőszínház-ellenességben rejlik, akkor kap ugyan értelmezési szempontot, orientáló színháztörténeti tradíciót, csak éppen túl tágat, túl keveset mondót. Az alternatív színház tehát az, amely bárhol és bármikor képes megvalósítani önmagát, kivéve kőszínházban? Természetesen hallott már „szegény" színházról a „gazdag" ellenében;[2] hallott „underground" színházról, mely anno összefoglaló elnevezése volt a „...kísérleti, nem hivatalos, szabad, kutató színháznak";[3] hallott a verbális és nonverbális (tánc- és/vagy mozgás)színház ellentétéről; hallott továbbá a színházi élet strukturális megosztottságáról, de arról nem, hogy a színház formális meghatározásának alternatívája lehetne a tartalmi meghatározás.

A jelenlétért folytatott szakadatlan küzdelemben mindenki egyforma eséllyel startol, és nem önmaga másikát kell legyőznie. Nem attól értékes egy előadás, hogy kőszínházban, zsinagógában vagy pályaudvaron született-e. Mint ahogy a szabad vers sem alternatív vers, hanem a költői megszólalás egyik lehetősége, és a nonfiguratív festészet sem alternatívája a hallgatólagosan valamilyenné – itt és most nyilván figuratívvá – bélyegzett festészetnek, hanem a „látni tudás" egyfajta képessége, a színházművészetben sem tartható fenn ma már az alternatív színházak önmeghatározásában rejlő dualizmus. Nem tartható fenn, mert az elvi-fogalmi problémákon túl a gettólét pszichózisának vagy a gettóba zártak neurózisának egyaránt táptalaja lehet.

Mondhatnánk persze, hogy minden színházi élet olyan alternatívákat tudhat magáénak, amilyeneket megérdemel, mivel ez egyként függvénye a kőszínházak konfliktustűrő képességének, a művészetpolitika rugalmasságának és a színházba járók befogadói attitűdjének. De nem mondhatjuk, mert az úgynevezett alternatív színházak Magyarországon – legalábbis ami a politika értékprioritásait tükröző financiális gyakorlatot illeti – valójában nem létező színházi alternatívák: költségvetési tételként egyszerűen nincsenek. A Pécsi Országos Színházi Találkozó költségvetési támogatottsága sokszorosa a Szegedi Alternatív Színházi Szemléének. Ha valaki ebből azt a következtetést vonná le, hogy a pécsi találkozó színvonala a „sokszorosa" volt a szegedinek, biztosíthatom róla, hogy téved. Noha ez nem a szegedieket minősíti, és nem is a pécsieket kritizálja!

A legjobb előadás díját a háromtagú zsűri[4] a Hólyagcirkusz: *Bohócbiblia* (misteria-opera buffa) című produkciójának ítélte. Mondhattam volna persze pankrációt is, mivel Szőke Szabolcs – író-zeneszerző-rendező egy személyben – egyfajta „szabadstílusú birkózásra" invitálta, illetve kényszerítette közönségét. Küzdelem folyt itt a javából: gegekre, humorra hangolt bibliai témák harcoltak az olcsóság ellen, némi költőiségért epekedve; a szekuláris önkény az öncélúság látszatával csatázott, legitimitását biztosítandó; az epizódokból álló laza szerkezet feszes ritmusért kiáltott; de még a tisztán artikulált színészi szó sem aratott fölényes győzelmet a motyogással, az érthetetlenséggel szemben. Mindenekelőtt és mindezek következtében persze maga az előadás harcolt közönségével az elevenségért, azért, hogy hányattatásait feledve a szeretet legyen utolsó szava alkotónak, befogadónak egyaránt. Az lett! Ha hinni lehet a sikernek – és miért ne lehetne –, egyértelmű bizonyíték rá: ami győzelmet szült, az csak „győzelemben" foganhatott.

A legjobb rendező díját Urbán András vehette át, aki két előadást is jegyzett a fesztiválon. Az egyiket saját társulata prezentálta a SZASZSZ keretében, tehát a versenyprogramban *Könyökkanyar* címmel; a másikat pedig a THEALTER-en szereplő Zentai Színtársulat (Szerbia és Montenegró), amellyel a *Gyerekek* című előadás vendégrendezőjeként került kapcsolatba. A műsorfüzet tanúsága szerint az előbbi Tolnai Ottó azonos, az utóbbi pedig Pilinszky János hasonló című darabja[5] *„nyomán"* készült, ami egyértelmű jelzése annak, hogy az előadás szuverén, nem áll az imigyen nyersanyagként kezelt szöveg szolgálatában, tehát ne is próbáljuk azt rajta számon kérni. Marad azért számon kérhető jócskán. A zentaiak produkciójában például a színészi játék. Bármilyen istenáldotta tehetségek legyenek is az előadás (amatőr) szereplői, tizennyolc évnyi tapasztalatuk nem bizonyult elegendőnek a fenntartott valóság hiteles tolmácsolásához. A *Könyökkanyar* azonban méltán aratott sikert, szakmait, laikust egyaránt. A lírai elemek és a vaskos – feketébe hajló – humor egyetlen szövetbe szőve: íme a balkáni groteszk, mely nagyon is eredeti; cseppet sem hasonlít Hrabaléra, Örkényére. (Talán egy kicsit Kusturicáéra, de annyi meg kötelező!) Az előadás sikerében meghatározó szerepet játszott Perovics Zoltán díszlet- és látványterve, amelyet a zsűri nem véletlenül talált a legjobbnak. Az önálló képzőművészeti alkotásként, látványként is „épületes" monstrum, ahogy kellett, úgy funkcionált; keretet, ritmust adott a játéknak, otthona volt ennek a bizarr, kísérteties világnak.

A legjobb táncszínházi előadást a zsűri ítélete szerint Ladányi Andrea és Horváth Csaba produkálta. Ők ketten táncolták – *Ketten* címmel – a Közép-Európa Táncszínház produkcióját, Horváth Csaba *Orfeusz* című, kétrészes koreográfiájának első felét. Sajnos a szóban forgó színház munkatársaként nem méltathatom a produkciót.

A legjobb koreográfus díját ezúttal Gergye Krisztián kapta *Tenebrae* című produkciójáért. Talán ez volt az egyetlen olyan előadás, ahol a zsűri döntése nem találkozott lelkes egyetértéssel. Nem is találkozhatott: a provokatív produkciók lényegi ismérve ugyanis éppen az, hogy megosztják közönségüket, vitákat, indulatokat gerjesztenek. A *Tenebrae*-vel pontosan ez történt, ami nyilvánvalóan az alkotói szándék eredménye. Hacsak nem olyan befogadókkal számoltak, akik képesek ellenállni a meztelenség minősített eseteinek is, következésképp az intimtorna-gyakorlatok látványeffektje sem korrumpálhatja bennük az esztétikai tapasztalatra, a tiszta műélvezetre koncentráló tudatot.

Gergye koreográfiájának ambivalens fogadtatása egyébként újfent bizonyítja: a meztelenség színházesztétikai, befogadásesztétikai problémáját nem meríti ki esetleges dramaturgiai indokoltsága. A műalkotás kontextusában, szigorú architektonikai rendjében képződő primer jelentést megtörheti ugyanis az a jelentőségében generatív sajátos jelentés, amely inkább eleve adott kulturális beidegződéseinkből, előítéletté merevült normatíváinkból kiindulva támad. De éppen azért, mert „támad", válhat egyszersmind magának a műalkotásnak természetes környezetévé, életvilágbeli kontextusává mint beágyazódási lehetőség vagy mint párnacsatára invitáló kihívás; és így lehet a színpadra állított

1 Balog Józsefet a szemle zsűrije nívódíjjal jutalmazta.
2 Jerzy Grotowski: *Színház és rituálé.* Kalligram, Pozsony, 1999. 14. o.
3 Giorgio Strehler: *Az emberi színházért.* Gondolat, Budapest, 1982. 65. o.
4 Forgách András, Fábián Zsolt, Hudi László.
5 A hivatkozásul szolgáló Pilinszky-mű pontos címe: *Gyerekek és katonák.*

meztelenség tényleges hatásában a szándékolttól nagyon is különböző, összességében kiszámíthatatlan.

A legjobb előadói díjat Fehér Ferenc kapta Juhász Anikó *Kaspar* című koreográfiájában nyújtott teljesítményéért. (A Civil Negyed produkciója.) Noha ő is jelmeztelenül – egy stilizált természetközeli világban – táncol, de indokolt, hogy miért, és esztétikus is. Ami vitathatatlan Fehér Ferencben: táncra termettsége, a mozdulataiban munkáló dinamika, az állóképeiben jelen levő plaszticitás.

A díjazottak közül a végére maradt Magyar Péter, aki az Andaxínház *Egyáltalán nem* című produkciójában nyújtott kiemelkedő teljesítményt.

Bizonyos értelemben a szemle színvonaláról árulkodik az is, hogy kik és miért nem kaptak díjat. Ebben a kategóriában kiemelkedő a Bozsik Yvette Társulat örökzöldnek hitt előadása, a *Lakodalom.* A kilencvenes években készült darab ma már tánctörténeti érték; ilyen irányú érdemei valóban hervadhatatlanok. De nincs semmi baj a tematikájával sem, az úgyszintén „naprakész". A koreográfiai anyag változatlanul korszerű, a táncosok szépek és ügyesek. A produkció azonban mégsem egyértelműen időtálló. Részleteinek elevensége ellenére az egész ma már csak ritkán produkál tiszta életjeleket.

A KompMánia Színházi Társulás *Táltosjáték* című produkciójáról nehéz eldönteni, hogy olyan felnőtteknek készült darab-e, amelyet gyerekek is láthatnak, vagy inkább csak a gyerekeket célozza meg, s alkalmasint felnőtteket is eltalál. A zenei, illetve a koreográfiai anyag jóval erősebb, mint a meseszövet. Az előbbiek tiszta autenticitását alig bírja elhordani az utóbbi férceltsége.

Volt idő, amikor egy-egy színház nevében az „alternatív" jelző az „amatőrnek" volt a szinonimája. A Soltis Lajos Alternatív Színház bizony amatőrnek tetszett. (Örkény István *Tóték* című darabját játszották.) A Híd Színház előadásának, Balázs Béla *A kékszakállú herceg vára* című művének jelenlétéért a válogatókat is felelősség terheli.

Végezetül a versenyprogramból említést érdemel még a Szárnyak Színháza, amely *Verkli* címmel egy mozgásszínházi produkciót – ahogy ők nevezték: „lírai groteszket" – adott elő, egészséges humorú, jó dramaturgiai érzékkel ritmizált produkcióban.

Ha döntenem kellene, hogy a SZASZSZ vagy a THEALTER produkciói voltak-e az erősebbek, nagyon nehéz helyzetbe kerülnék. A nehézség mindenekelőtt abban állna, hogy a magyarországi alternatív színházak átlagteljesítményét kellene összemérnem a határainkon kívüli magyar, illetve külföldi színházak legjobbjaival – azokkal, amelyeket az igazán profi munkát végző válogatók Szegedre hoztak. Szerencsére semmi sem kötelez rá, hogy ezt megtegyem. Így nem az összehasonlítás kényszerétől vezetve minősíthetem a THEALTER legjobb előadását az egész fesztivál legjobbjának. A szóban forgó előadás – a *Legal Art Centre* (Bulgária) tolmácsolásában Genet *Cselédek* című darabja – elragadó volt. Hogy hová ragadott el? Arra a forrásvidékre, ahol a játék és valóság még nem egymás ellentéte, belefeledkezés és reflektáltság egyazon útnak lejtője, meredeke, a kimondott emberi szó annyira halk, akár egy gesztus, s a tisztán artikulált mozdulatban jelenlét világlik. A multimédiás technikák – a *low-tech* felszerelések – jól működő dramaturgiai szerszámok voltak.

Révész Róbert felvétele

A KompMánia Táltosjáték című előadása

A másik külföldi együttes, amely kiemelkedő teljesítménnyel járult hozzá a fesztivál magas színvonalához, már járt Magyarországon. (Fesztiválnagydíjat nyert Kazincbarcikán, szerepelt az Ifj. Horváth István Nemzetközi Színjátszó Fesztiválon.) A Litvániából érkezett fiatalok – az Aglija Youth Theatre Stúdió 1995-ben alakult tizenhat és húsz év közötti diákokból – ezúttal Csehov *A medve* című darabját adták elő. A rendkívül kulturált előadás sok-sok erénye közül is kiemelkedett a színészpalánták érett játéka. Tisztán és szépen beszélték anyanyelvüket, uralták testük minden porcikáját, ha kellett, dalra fakadtak egyetlen hamis hang nélkül, tánctudásuk, akrobatikusságuk meglepő volt.

Igazi kísérleti színház, olyan, amelyik még csak próbálkozik, önmagát keresi, de azért néha közönségre is talál, kettő szere-

pelt a fesztivál programjában. Az egyik – az International Institute for Theatre Research (USA) – a görög tragédia utóéletének egyik legneuralgikusabb pontjával, a karral próbált kísérletezni, Euripidész *Trójai nők* című darabjának nyomvonalán mozgva; míg az Ache (Oroszország) nézőinek idegeivel tette ugyanezt. *Plug 'n' Play* című produkciójukban ugyanis nem történt semmi érdemleges, hacsak éppen ez a „semmi érdemleges" nem minősíthető szándéknak, érdemlegesnek. (Az előadás záróeffektje – a színészek rituális önmagukra támadása a közönség bevonása révén: az „önmegdobáltatás" – megengedi ezt az értelmezést.)

A Theater Tetrapiloktomie (Németországból) *Woyzeck-cirkusz* címmel próbálta Büchnert a maga szája íze szerint fogyaszthatóvá tenni, de nem egyértelmű sikerrel. Attól ugyanis, hogy egy világirodalmi csemege a nyersanyag, még lehet emészthetetlen a végtermék.

Nem csak üde színfoltja volt a fesztiválnak, és jó reklámfogása a rendezőknek, hogy nívós szabadtéri programokat is felkínált az utca emberének, azaz „hajléktalan" színházi produkciókkal örvendeztették meg a bámészkodni ráérő szegedieket. Egy alternatív fesztivál számára ugyanis kötelező, hogy megidézze az ősi szcenéria meghatározó elemeit – a napfényt, az esőt, a szelet – mint saját forrásvidékén található tényezőket. Akik ennek kitették magukat: a Baltazár Színház (értelmi sérült fiatalok társulata), a Civil Negyed Táncszínház, a Cuhárés Bábműhely, illetve a Még 1 Mozdulatszínház.

A fesztiválnak saját újságja is volt *Ex-stasis* címmel. A hat megjelent szám mindegyikében megjelent ugyanaz az Eugenio Barba-idézet, amelyet nyilvánvalóan nemcsak címmagyarázatul, hanem a fesztivál mottójának is szántak: „*Ex-stasis:* kikerül önmagából. Nem a színésznek, hanem a nézőnek kell kilépni önmagából, túljutni a direkt, irodalmi érzékelés határain a színész munkája alapján, ami a látható és kézenfekvő valóságon túli rejtett világ meglátását célozza."

Nemes cél. Önkívületre jutni – az életmagaslat lehetséges csúcsára – a színjáték varázslata által. Legyen! Ám akkor az, ami figyelemre méltó és szóvá teendő, az nem az alternatív színház, hanem az alternatív élet. Ami a fesztivált illeti: teljesítette kötelességét, azaz kívánatos, hiteles módon szolgáltatta ki magát leendő színháztörténészeknek. Várjuk a folytatást!

Fájdalomhatártalanság

FORGÁCH ANDRÁS

Előszó egy monológhoz

A szegedi régi zsinagógában, az Alternatív Színházi Szemlén 2003 nyarán Urbán András, akinek egyetlen munkáját sem láttam eddig, azonnal megmutatta két rendezésével is, hogy nem akármilyen látomással bíró színházi lény. Szándékosan nem mondom azt, hogy színházrendező, amivel nem a hozzáértését akarom kétségbe vonni, hanem inkább a hozzáállását próbálom definiálni. De még csak nem is úgynevezett „színházi ember", aki egyszerűen otthonos a színház világában, és jól hasznosítja a tanulmányai és munkája során szerzett gyakorlati és elméleti tudását. Igen, mintha nem is „emberi", hanem más, mélyebb, idegenebb dimenziókból merítené tudását arról, hogy mi az az emberi test, mi az emberi hang, mi az a tér. A szabályokat menet közben alkotja meg, a szemünk láttára, és rúgja föl rögtön. Mintha valamilyen belső, kitartott hangot hallanánk, amelyik a színházi formában akar utat törni magának, és ugyanakkor meg kívánja őrizni a saját formátlanságát, és az intenzitás lehetőségéért akármikor feladja a saját maga által felállított szabályokat. Zubog, lüktet a formában a keletkezés káosza.

Már a Tolnai Ottó „azonos című színműve alapján" készült *Könyökkanyar*ban is érezhető volt, hogy Urbán nem szokványosan viszonyul a színészekhez, a játékhoz. A színészek a játék létrehozásában, a tér használatában nemcsak a rendező által irányított vagy inspirált művészek voltak (az alkalmi közösség alkalmi neve Urbán András társulata lett), hanem egyenrangú partnerek, akik egy bonyolult térben – a zseniális Perovics Zoltán két kezével, hetek munkájával odaépített különös, hajószerű, nyers fát, téglát és homokot (ősi anyagokat) tartalmazó szerkezet olykor életveszélyesnek tűnő titkainak, egyensúlytalanságának, titokzatos mozgásainak fokról fokra való leleplezésével párhuzamosan – úgy jelennek meg előttünk, mint nagyon sebezhető, groteszk lények: ez a lénység a szerepük. Perovicsról (színházi körökben a neve csak „Peró") el kell mondani, hogy Jeles András *József és testvérei* című filmjének tüneményes látványvilágát is a két kezével eszkábálta össze a forgatáson, rengeteg leleménnyel. A színészek a díszletet – miközben Tolnai Ottó árnyalatnyi intenzitását mondatról mondatra változtató, szándékosan széttartó és fényérzékeny szövegét mondták, öklendték fel – nem egyszerűen „használták", hanem együtt léteztek vele. Egy ponton túl – mondjuk, amikor téglákat dobáltak egymásnak észvesztő gyorsasággal, vagy egész testüket világítóan kék festék kezdi borítani – az ember már-már az életükért kezdett aggódni. Szégyentelenek voltak, szemérmetlenek, ugyanakkor hamvasak és ártatlanok, néha kissé definiálatlanok, diffúzak, de ezért cserébe intenzívek a fájdalomhatárig.

Akkor mit mondjunk a Zentai Színtársulat ugyanitt bemutatott munkájára (műfaji meghatározása szerint: „színpadi történés két részben, Pilinszky János *Gyerekek és katonák* című darabja alapján"), a *Gyerekek*re? Ahol a rendező tizennégy–tizennyolc éves kamaszokkal még sokkal messzebb megy el, mint a *Könyökkanyar*ban: egyszerűen nem riad vissza semmitől? A démonoktól megszállt, a nemi ösztönökkel megvert, az agresszióval, önpusztítással elátkozott boldogtalanul boldog embert ezek a vérfagylalóan kristálytiszta szöveget nem mindig tisztán artikuláló, de megfellebbezhetetlenül ártatlan gyerekek mutatták fel. Amíg néztem ezeket a fiatalokat, akik szadomazochista szcénákban tündököltek, mint az angyalok (elnézést a kissé patetikus fogalmazásért, felnőtt zavaromat leplezem ezzel), és Pilinszky sorait nem iskolásan felmondták, hanem ideidézték, arra kellett gondolnom, hogy a Jugoszlávia felbomlását eredményező, családokat szétszaggató, hatalmas szenvedést okozó háború nélkül biztosan nem születhettek volna ilyen mindent látó, semmitől vissza nem riadó és ugyanakkor tökéletesen ártatlan emberi lények, ilyen gyermekek, akik nem azért hitelesek, mert engedelmesen végrehajtják a rendező által kiagyalt utasításokat, tehát mintegy megtestesítik látomását, hanem azért, mert többet tudnak nézőiknél arról a világról, amelyikben a vér már nem elég, hogy megtisztítsa a bűnöst vagy az áldozatot, hanem ahol már-már az elme épségét kell kockáztatni a szellemi értékek védelmében. Ijesztő volt ez a mindentudás. Vagy annak látszata. De ami már látszik, az van is.

Urbán András mondja

KEZDETEK

Először író akartam lenni. Végiggondoltam a művészi hivatást, az álmaimat, és az írást választottam. Amikor már nem akartam rockzenész lenni, írni kezdtem. Naiv váltások ezek, de az írás hamar átalakult a konkrét térben való munka, mozgás és alkotás vágyává. Irodalmon most nem a szöveget kell érteni, hanem a dolgok történetének megírását. Ezt össze tudtam kötni a színpaddal, ez a komplexitás megfelelt nekem. Első önálló darabom, a *Gyíkok* úgy készült, hogy a próbák már folytak, én pedig az ifjúsági szövetség titkárának az irodájában estéről estére írtam a darab jeleneteit. A mai napig fontos, hogy tudjam, kikre írok, milyen emberekre, milyen csapatra.

A *Gyíkok* előtt, tizenhat évesen, Szabó Bélával együtt már írtunk egy darabot. Akkor, abban a munkában született az AIOWA csoport zentai magja. Volt egy Ifjúsági Kamaraszínház, ami elég szabadon hagyott bennünket dolgozni. Nem zavart az avantgárd senkit. Ma már nem is értem, miért voltunk olyan kivételes helyzetben tizenhat-tizenhét évesen.

De én az irodalmat a színházban csak egy megnevezésnek tartom. Az írás folytatása nem az előadás. Az előadás túllép az irodalmon. A szerző létezése néha csak megnehezíti a helyzetet. Én akkor is, ma is, ha kész művel dolgozom, önálló alkotásként tekintek az előadásra.

Tegyük hozzá, bár csúnyán hangzik, hogy a darab szükséges rossz. Pedig engem érdekel. Annak a nehézsége érdekel, ahogy minden leírt mondattal megteszem az utat önmagamig. Mintha én írtam volna. Vajúdom. Igen, mondom, és hozzáérek a mondatokhoz, mintha tapogatóznék. Keresem azt a belső pontot, aminek majd meg is kell történnie, vagy aminek az áttörésével majd lejátszódik, létrejön az előadás.

AZ AIOWA

Az AIOWA-sokkal a történet véget ért. Vagy nem ért véget. Tolnai Ottó említette, hogy ő mindig úgy viszonyul hozzá, mintha ma is létezne, és sokan vannak ezzel így. Én is, te is. Az AIOWA szónak nincs meghatározott jelentése. A hangzása miatt választottuk. Az első és talán egyetlen valódi AIOWA-produkció a *Harmat* címet viselte. Zentán készült, negyedikes középiskolások voltunk. 1989-ben rendeztem. Az emberek többsége utána is velem dolgozott, de már a Szabadkai Népszínházban. Márciusban mutatta be az AIOWA a *Harmat*ot, júniusra már fogalommá vált. Akár egy menő rockbanda! Francia Gyula, Karácsonyi Attila alapemberek voltak, bár maga a csoport a Keszég Lacival való kapcsolatunkból jött létre. Na, ha visszagondolok, fél évig tartott az egész. Ősszel már katonának mentünk. Fél év. Tizenöt előadás egész Jugoszláviában. Még Mostarba is eljutottunk.

Igen, ennyi. Ennyi tartott bennünket életben, ez a fél év, még kilencvenhárom-kilencvennégyben is. Meg persze a *Wozzeck* és a *Hamlet.* De akkor már hivatalosan nem használtuk az AIOWA nevet.

A SZÍNÉSZ

Bírja ki nagyobb hisztériák nélkül. Nekem fontos, hogy föl tudjak a munkában szabadulni, hogy ne kelljen megfelelnem senkinek, hogy ne kelljen pánikhelyzetben dolgoznom. Fontos, hogy tudjam: rendben mennek a dolgok. Hogy senki se féljen, mennyi idő telt már el, mennyi van még, és hogyan is állunk. Persze át is eshetünk a ló másik oldalára! Nekem szükségem van a feltétlen odaadásra. Mondjam durvábban? Engedelmességre. De fordítani is kész vagyok. Engedelmeskedni annak az iránynak, amely felé a színész elindult. De azt a fegyelmet is elvárom, hogy az én utamon is kövessenek. Visszük, cipeljük egymást ide-oda. Aztán majd megállunk. Minden előadásnak van egy alapképzete. Nyitott maradok minden adódóra. Az is megtörtént már, hogy hirtelen készen lettem. Egyedül, a színészek nélkül.

WOZZECK

A látásmódom az enyém, és ez mindig fölismerhető. Nem csak azzal foglalkozom, hogyan látja a világot *Hamlet* vagy *Wozzeck. Wozzeck*ben mi egy autisztikus kisgyerekre gondoltunk. Caspar meséje ez a *Wozzeck*-darabon belül. Akkoriban az én próbáim olyan *Marat–Sade*-os próbák voltak. Igazából azt az előadást csináltam, bár konkrétan sohasem kezdtem el, még csak próbálni sem. Bolondházas mesékből, klinikákról, a pszichiátriából vettem a próbamódszereimet, nem is kötődtek a *Wozzeck*hez, mégis abba az irányba dőltek egyszer csak. Talán harmincat játszottunk belőle. No, kicsit más körülmények voltak. Jugoszlávia teljes gazdasági és kulturális embargó alatt volt, mégis áthoztuk Szegedre. De játszottuk szerb környezetben is, Belgrádban, Nišben. De mi sem és az előadás sem jutott el a valódi létezésig. Én is csak úgy elsomfordáltam Szabadkáról. Nem is tudom, mi volt az az ok vagy rendelet, ami miatt az előadásaim a Népszínházban nem létezhettek tovább.

A *Wozzeck* is, a *Hamlet* is a Népszínház produkciói voltak, és a vizsgaelőadásaim is egyben. Persze azokkal az emberekkel, akikkel már az AIOWA-t is alapítottuk.

ISKOLÁK, OTTHONOK

Csakhogy mi elmentünk katonának, kitört a háború, szanaszét szakadtunk, elmentek, maradtak, én az egyetemre kerültem. Ez volt középiskola után. A Népszínházban csak később alakult ki az én státusom. Nézd, az emberek nagyobbik része átjött. Volt egy pillanat, amikor úgy éreztem, én maradtam egyedül otthon. Magyarországon újra volt AIOWA. Nélkülem. Aztán az egész ristići színház Szabadkán a teljes szétdurranáshoz vezetett. Minden átalakult, jöttek-mentek az emberek, és semmi sem volt megnevezhető többé. Most jutunk oda, hogy én aztán hat évig távol voltam. Visszavonultam, de nehéz nekem megfogalmazni, miért voltam távol. Otthontalanná váltam, minden értelemben, noha én otthon maradtam. Az ország eltűnt, nem volt világos semmi sem. Így érzek a mai napig. Rendezőként is ilyen vagyok talán. Hová, kikhez tartozom, tartozom-e valahová egyáltalán? Régebben még tudtam, hogy melyik kultúrának vagyok a része, részese. Ha valaki kedvelte, értette, amit csináltam, akkor én azt érezhettem, hogy magyarként a jugoszláv kultúra része vagyok, jugoszlávként pedig a magyaré. Fiatalon is éreztem az otthontalanságot, ám az akkor inkább fölemelt, könnyűvé tett, tulajdonképpen egyfajta szabad rálátást biztosított a dolgokra.

RISTIĆ, SZABADKA

Másodévtől rendesen dolgoztam Szabadkán. Ristićtyel is jó volt egy darabig. Fölnéztem rá. Művészi otthont tudott nyújtani rengeteg embernek. A tanárunknak is tekinthettük. Amit jó ötletnek tartott, azért tudott harcolni is, vagy lehetővé tudta tenni a létezésüket. Nem volt zárt ember. Sokat jelentett, ám ő is az idősebb generációhoz tartozott, és nem tudom, mi mit jelentettünk neki. Ristić

tudott a mi irányunkba gondolkodni, legfeljebb most megkérdezem magamtól: vajon jó volt-e? Nekem tanárom volt az egyetemen Vlatko Gilić, Boro Drašković, akik nem forszírozták a zsáneres oktatást. Hanem figyelembe vették a te útirányodat, érdeklődésedet. A múltadat kevésbé használhattad, de elindulhattál bármerre, és segítettek az ajtók kinyitásában, ha elérkeztél valahová. Ez borzasztó fájdalmas is tudott lenni.

A NEMZEDÉKEK

Az akadémiai osztálytársaim egyike Ristić mellett maradt, róla tudok. A többiekről nem. Nem mindenki akart önálló színházat, sokféleképpen lehet ezt a szakmát művelni. Ott a tévé, ilyesmi.

Akikkel az AIOWA-ban dolgoztam, többnyire színészek, rendezők lettek, Szabadkán, Budapesten, Kaposvárott.

Hat év szünet után nem volt egyszerű bekopogni egy generációhoz, amelyik legföljebb hírből ismert téged. A miliő is és a színházi kultúrpolitika is megváltozott, bár máskor is többször érezhettem magam mostohagyereknek.

A diplomamunkámat a Kosztolányi Színházban csináltam, abban is találtam volt AIOWA-st, ezek a kapcsolatok tíz év után is működnek. Tulajdonképpen aki rám ismer, azokból az időkből ismer rám.

TÍZ ÉV

Divatos azt hangoztatni otthon, divatos és tényszerű is egyszerre, hogy tíz év elveszett az életünkből. Elvette a rezsim és a háború. Nem mondom, hogy többet szenvedtem a többieknél. De elmondtam már a mesémet. Az én külön mesémet, hogy minden viszonyom megszűnt, amiken keresztül addig léteztem. Amelyeken keresztül egyedül létezni tudok. Én nem léteztem. Nem lélegeztem. Lemerültem, és kész. Éreztem ugyan valami izgalmat, vibrálást. Mégis klausztrofóbia volt. Azt hiszem.

AKIK ÁTJÖTTEK, ÉS AKIK MARADTAK

Nincs rossz véleményem azokról, akik elmentek. Hiányoznak. Amikor félreálltam, akkor egy kérdés maradt. Nem az, hogy megértem-e a világot, a háborút. Nem. Vagy pedig a színházat. Nem. Egyetlen kérdés maradt: hogy megmaradok-e. Amíg ezzel a témával kellett birkóznom, addig színház sem volt.

Régen minden gyorsan történt, nagyon gyorsan. Most lassabban játszódik. És én nem rohanok. Minden előadásom más-más irányba mutat. Most artikulálom magam újra mint színházi ember. Nyitott vagyok arra is, hogy Magyarországon dolgozzam, hogy jelen legyek. Valamikor talán otthon szerettem volna létezni. És onnan. Sok odavalósi embernek ez az álma. Onnan megcsinálni magadat. Onnan létezni itt is.

Jó volna művészi, rendezői értelemben kicsit hazatalálni.

ZENTAI GYEREKEK

Varga Heni, Nagy Abonyi Sarolta, Molnár Zoltán, Pletl Zoltán megkerestek, amikor hallottak a Tolnai Ottó-darab tervéről, hogy szívesen játszanának benne. Ebből született a *Könyökkanyar* Szegeden.

Viszont ahogy a gyerekekkel dolgoztam, az teljesen más. Ők engem nem ismertek, én sem ismertem őket. Ők gyerekek. Érintetlenek még a színház számára. Nem is úgy van, hogy „kiket találtál". Minden változott, és én nem voltam része a változásnak. Nagyon fiatal voltam én is, amikor a színházam elkezdődött, és akkor is fiatal voltam, amikor a színházam véget ért. Újra bizonyítanom kellett, miközben tudom, a színház e bizonyítások nélkül is nagyon csúnya világ tud lenni. Tetszett a kívülállás olykor? Nos, praktikusan sok rosszal fizettem érte!

Factory/Pécskői Iringó felvétele

A gyerekek című előadás

Az életkoruk megegyezik a miénkkel, amikor az AIOWA-t csinálni kezdtük, de a szenzibilitásuk teljesen más. Akkori magunkhoz mértem őket, és közben teljesen más viszonyokat találtam. De ez nem baj, így is megtalálhattuk egy készülő előadás közös nyelvét, azt a szellemiséget, amit nem feltétlenül a közös generációs létélmények határoznak meg.

De a *Gyerekek* – s most az előadásra gondolok – egy fontos momentum. Túlozhatok, de nekem nagyon fontos momentum. Velük éreztem újra, hogy olyan színházban vagyok, amit szeretek. Jó, előtte megrendeztem a *Tábori piknik* című előadást és a *Jó anyját annak, aki kezdte* című macedón darabot. A Kosztolányi Színházban egy szigorúbb, pozitív értelemben szigorúbb színházi helyzetben kezdtem el dolgozni, és most Bulgáriában is ez következik. De Zentán újra azt éreztem, hogy valami az enyém. Hogy megint saját színházat szeretnék, saját társulatot. S lehet, hogy a kettő nem is megy együtt majd.

Egy rendező előadását talán mégis szemlélhetjük úgy, akár egy regényt, egy könyvet, egy verset, egy festményt.

A színházban ez a csodálatos. Ez az efemerség. És éppen ez a csoda is sújt le rá. Hogy csak most van, és nagyon nehéz életben tartani. Hová is jutottál egyetlen előadással? Kiégtél, és nem szülheted újjá! Nem szülheted újra és újra. Belefáradnak az emberek. Eltűnnek a saját energiáid is. Felfalják a hibák a produkciót, és felfalnak téged is. Mert nem akarod újra megtenni. Mert túl vagy rajta. Mert egyszer már megvolt. S ez így van jól!

LEJEGYEZTE: BALOG JÓZSEF

CSÁKI JUDIT

Pénz, néző, előadás

■ VIDÉKI SZÍNHÁZAK TALÁLKOZÓJA ■

A cím: a Vidéki Színházak Találkozójának „hármas egysége".

Kezdjük a számokkal: aki azt az – amúgy keserves – próbatételt rótta magára, hogy végignézi a Vidéki Színházak Találkozójának összes produkcióját (lehet, hogy ismerek is egyetlen ilyen embert; de hát ki nem ismeri a színházba járók közül Gál Tamást, a megszállottat?), tizennyolc színház huszonhat előadását látta. Összesen 7481 néző volt kíváncsi a fesztiválra – 8915-en fértek volna be; ez tehát 83,91 százalékos látogatottság. (Természetesen én is tudom, hogy ez nem ennyi ember, hanem kevesebb, hisz sokan – a kritikusok mindenképpen – több előadást láttak.) A két szélső pont – legalábbis a látogatottság tekintetében – a szolnoki Alföldi-rendezés, a Pasolini-művekből írott *Holnap érkezem;* az ebből tartott két előadást átlagosan 145,69 százalékos látogatottság övezte, azaz a csilláron is lógtak. A skála másik végén a békéscsabaiak *Könyörtelenek* című előadása áll, 39,58 százalékos látogatottsággal; a Thália nagyszínpadán játszott produkciót kétszáz néző akarta látni.

A találkozó a befogadó Thália és a vidéki színházak között piknik alapon jött létre, noha a házigazda, ahogy ez általában is szokás, valamivel többet állt a cechből. Neki nagyjából tízmillió forint a vesztesége, noha az egyezség szerint őt illeti a bevétel fele – ez körülbelül kétmillió forint. Mondhatjuk – és Megyeri László mondja is –, hogy a Thália tétele voltaképpen „benne van a pakliban", hiszen a feladatai közé tartozik a vidéki színházak pesti vendégjátékának a befogadása is. Hanem a vidéki színházaknak egy-egy pesti kiruccanás igen sokba kerül, s ezt az amúgy is szűkös büdzséből nem is tudnák állni.

A minisztérium és a főváros felesben fizeti például a határon túli színházak vendégszereplését – ez tavaly tizenkét-tizenkét milliót jelentett –, de olykor beszáll a kisebbségi hivatal is (ugyancsak tavaly ötmillióval).

Az immáron ötéves eseménysorozat még mindig nem szerepel állandó elemként egyik támogató intézmény költségvetésében sem, tehát mindig a nulláról indul a kérincselés. A vidéki színházak pesti kirándulása költségvetési tételként sincs állandóra betervezve. És noha előbb vagy utóbb ennyit vagy annyit mindig kapnak a vidékiek és a Thália is, a bizonytalanság tervezhetetlenné teszi a pénzköltést. Alighanem a minisztériumnak kellene gondoskodnia arról, hogy az esemény – mint kultúrpolitikájának fontos eleme – tervezhető támogatásban részesüljön, például azért, mert a túl kevés pénz ez esetben annyi, mintha nem adtak volna. Lehetséges, hogy az események, projektek, fesztiválok támogatására sokkal inkább alkalmas Nemzeti Kulturális Alap rendszerébe kellene beépíteni ezt a tételt. Bárhogyan is, ha nem találnak számára állandó költségvetési helyet valahol, előbb-utóbb értelmét veszti az egész, hiszen az alulfinanszírozott, alulpropagált eseménysorozat természetesen sem anyagilag, sem szellemileg nem tudja „megtéríteni" magát.

Az igazgató szerint összesen negyvenmillió forint kellene ahhoz, hogy egyrészt pótolni tudják a vidéki színházak ráfizetését – ez a nagy tétel –, másrészt normális reklámot csapjanak az eseménysorozatnak. Így is az a helyzet, hogy amennyi támogatást a Thália innen-onnan, különféle pályázatokon összekapar, azt éppen erre: promócióra költi.

Kérdés persze, hogy mit reklámoz.

Aki ugyanis végigülte a legutóbbi Vidéki Színházak Találkozóját, de legalább az előadások többségét látta, immáron tudja, milyen a vidéki színjátszás ma Magyarországon. Hát elég gyatra. És nemcsak azért, amit egy kiváló rendező jegyzett meg az egyik előadás szünetében – hogy ugyanis alig van színész, pontosabban jó alakítás ezekben a produkciókban –, hanem azért is, mert csak a jó ég tudja, milyen szempontok, remények és ambíciók alakítják a válogatást.

A házigazda intézmény, a Thália Színház jelenleg egyáltalán nem szól bele a produkciók kiválasztásába; az is nagyon ritkán fordul elő, hogy szigorúan praktikus megfontolásból – rendszerint műszaki okból – változtatást kér. A Vidéki Színházak Találkozója amúgy, így öt év után, szemlátomást kinőtte a Tháliát mindkét stúdiójával egyetemben, és a Merlinben, valamint az elmúlt évben már a Nemzetiben is fogadott produkciót. (Ez utóbbi helyszín ad némi alkalmat arra, hogy itt-ott összemosódjék a találkozó az éppen aktuális „megyejárás-produkcióval", ám mint a legutóbbi tapasztalat mutatta, ez sem nem ártott, sem nem használt az adott előadásnak, de a nézőknek sem.) Három előadást jelöl a színház igazgatója; ebből az első helyen szereplőt mindenképpen bemutatják Pesten. A további jelölések sorsa a befogadó helyektől és különféle gyakorlati feltételektől függ; mindenesetre számos esetben előfordul, hogy egy színház több előadással is szerepel a találkozón, legutóbb például Eger *(Száz év magány, Ébredés),* Nyíregyháza *(Vízkereszt, Három madár),* Budaörs *(Rodostó, Melina),* Kecskemét *(Álszentek összeesküvése, Malacbefőtt),* Tatabánya *(Virgonc hölgyek, Margit kisasszony),* Székesfehérvár *(Remix, 4 x 100).* Érdemes megjegyezni, hogy a találkozóra elhozott előadások közül itt vagy máshol jó néhányat láthatott már a budapesti közönség, a tatabányai *Virgonc hölgyek*et például többször is játszották a Millenárison.

Akad színház, ahol a kiválasztásnak legalább az egyik – tán legdöntőbb – szempontja adott és automatikus: Kecskemét például mindig prezentálja az igazgató legutóbbi rendezését; igaz, többnyire másokat is a „tűzhöz" enged, legutóbb például Tasnádi István darabját Tasnádi Csaba rendezésében, de így láthattuk Kerényi Imre vidéki hakniját is, tán tavalyelőtt (Goldoni: *Mirandolina).*

Más igazgatók – úgy tűnik – azon igyekeznek, hogy a vendégjátékon a fővárosi nézők által jól ismert színészeket vagy legalább a szakma által magasabbra rangsorolt rendezőket szerepeltessenek. És mivel a magyar színházi élet keresztül-kasul átjárható, át is járják. A legutóbbi találkozó statisztikája szerint nem is döntenek rosszul: a legtöbben (már a férőhelyek számához képest) az Alföldi Róbert rendezte *Holnap érkezem* című darabot akarták látni, továbbá a Molnár Piroska főszereplésével bemutatott egri *Száz év magány*t, a Tasnádi István–Tasnádi Csaba szerző-rendezőpárost, ezúttal Kecskemétről, valamint a Novák Eszter rendezte (és már a tavalyi pécsi fesztiválon is bemutatott) *Vízkereszt*et.

A közönségcsalogatás szempontjából nem döntenek rosszul azok sem, akik közismert és/vagy könnyed darabot hoznak. Dürrenmatt drámája, *Az öreg hölgy látogatása* vonzó cím – különösen, ha hozzáteszik a főszerepet játszó két színésznő nevét (merthogy két színház is hozta ezt a darabot legutóbb): Egri Katiét és Hernádi Juditét. A zenés *Remix* (Verebes István írta, és Szurdi Miklós rendezte Székesfehérváron) és a *My Fair Lady* (ezt Babarczy László rendezte Pécsett) akkor is közel telt házakat vonz, ha a szereplőlistáról egyetlen nevet sem ismer igazán a fővárosi közönség (ráadásul a székesfehérvári produkcióból még ismerik is Kállai Ilona, Voith Ági, Drahota Andrea és Csonka András nevét). Ugyanígy teszi a dolgát Csehov *Ványa bácsi*ja is (Szántó Erika rendezte Győrben, Ványát Gáti Oszkár játssza): kilencven százalék fölött volt a látogatottsága. Igaz, ebben a faktorban már jócskán megnyilatkozik a meglepetés esélye; az, hogy az előadás mégsem működik, vagy mégsem így működik. A kecskeméti Bulgakov-darab, az *Álszentek összeesküvése* még felületes ismeretség alapján is ígér legalább némi pikantériát (ráadásul, ha valami, hát ez igazán bőven volt is az előadásban!), mégis kevesebb, mint ötvenszázalékos látogatottságot vonzott.

A 2002-ben rendezett találkozó – mintegy véletlenül vagy magától – számos populárisnak tekinthető darabot/előadást vonultatott föl, s bár akkor is voltak kiugróan csekély látogatottságú produkciók, az előadások több mint fele száz százalék fölött töltötte meg a nézőteret. *Indul a bakterház* (Zalaegerszeg és Szeged), *Valahol Európában* (Eger), *Macska a forró bádogtetőn* (Debrecen), *Legyetek jók, ha tudtok* (Székesfehérvár), *Ármány és szerelem* (Kecskemét), *Erdő* (Kaposvár) – például ezek „dübörögtették" akkor a Thália termeit.

A Vidéki Színházak Találkozója az elmúlt öt évben nagyjából belesimult a főváros kulturális, színházi kínálatába, s ha a főváros általában is készséges és rugalmas felvevő terepe lenne minden fesztivál jellegű eseménysorozatnak, hát meg is találta volna a helyét. Ez a mondat – melynek második felét tehetnénk feltételes helyett kijelentő módba is – szerintem elég világosan jelzi a találkozó koncepcionális hibáját. Azt tudniillik, hogy egy előadás-sorozatnak az egyetlen specifikus jegye az legyen, hogy „vidéki", vagy még inkább, hogy nem Pesten készült, evidensen nem vonzerő. Miért is lenne az?

(Ezen a ponton szándékosan tekintek el attól a vidéki színházak számára nem elhanyagolható szempontól, hogy a pesti kirándulás alkalmat ad a kritikusoknak arra, hogy írjanak az előadásról, s ekként a színház némi publicitásra tehetne szert az utazni vágyó fővárosiak körében. Ez ugyanis – tekintve a találkozó eléggé szórványos kritikai visszhangját – hiú ábrándnak tűnik mindaddig, míg például a kritikusszakma nem tekinti eminens kötelességének, hogy minden egyes előadásról írjon. Tény azonban, hogy a produkciók nem jelentéktelen hányadának éppen a csend az adekvát kritikai visszhangja. És most nem elsősorban a kapitálisan rossz előadásokra gondolok, amelyekről lehet és kell is írni, hanem azokra az érdektelen, gondolattalan és csak úgy általában színvonaltalan produkciókra, amelyekre egyszerűen nem érdemes papírt, nyomdafestéket pazarolni.)

Visszatérve tehát a tartalmi kérdésre: miként volna elérhető a hármas cél: egyrészt a komolyabb publicitás, másrészt egy szélesebb körű és tudatosabban érdeklődő közönség, harmadrészt a megfelelő kritikai sajtó?

Talán mégiscsak szakítani kellene azzal a gyakorlattal, hogy a színházak döntik el, mit mutatnak be Pesten. (Ezen azért is érdemes elgondolkodni, mert a dinamikusan alakuló nemzetibeli Megyejárás is ezen az alapon működik – kérdés, vagy inkább nem kérdés, erénye-e ez, avagy a hibája –, tehát meg lehetne célozni valami sajátos karaktert.) El tudom képzelni, hogy a vidéki „krémnek" kellene láttatnia magát, a krémet viszont ki kell választani, tehát valamiféle válogatóbizottság, előzsűri szelektálná a produkciókat. Tudom persze, hogy vannak vagy lehetnek mindenféle magyarázatok arra, hogy miért ne legyen ez így, de a magyarázatok egyike sem a minőségre épül. Nem tartanék attól sem, hogy ilyenformán a Vidéki Színházak Találkozója amolyan második POSZT-tá alakulna, hiszen egyrészt az éppen vidéken van, másrészt a fővárosi színházak döntő részvételével kiegészülve az verseny, ennek viszont nem kell díjakat osztania. A szelektálás, előválogatás nem javít föltétlenül – és főleg nem automatikusan – a nézettségen, de mivel nyilván javít a színvonalon, javíthatna a kritikai visszhang arányán is.

A Thália Színház mint házigazda az eddigi találkozók alkalmával is dicséretes igyekezettel buzgólkodott a reklámon, promóción – noha ezt olyik vidéki színház vezetője nyilván másként gondolja. Megesett, hogy a találkozó fesztiváljellegét igyekeztek hangsúlyozni és reklámozni, tán abban bízva, hogy a nézők egy csoportja ilyenformán a legtöbb produkcióra benevez. Újabban már az egyes előadásokra koncentrálnak – azt például mindenki megtudhatta az egriek produkciójáról, hogy Molnár Piroska játssza benne a főszerepet –; ez a meglehetősen vegyes színvonalat tekintve minden bizonnyal célravezetőbb, csak éppen a fesztivál mint olyan ellen hat.

Az alighanem lefutott meccs, hogy a találkozó abból a szempontból is a vidéki színházaké legyen, hogy ők is lássák egymás előadásait, netán szakmai vitákon tömeges részvétellel cseréljenek eszmét a látottakról. Ehhez nincs és soha nem is lesz elég pénz, fölvetni sem érdemes.

Elvileg elképzelhető az is, hogy valamiféle tartalmi profiljuk legyen az egyes találkozóknak. Amiként például a tavalyelőtti, mintegy magától, populárisra sikerült, lehetne tudatosan is rászervezni arra, hogy az egyik évben, mondjuk, klasszikus darabokkal, a másikban vígjátékokkal, a harmadikban esetleg modern drámákkal jöjjenek a színházak. Ez némileg ellene mond a vidéki játszási gyakorlatnak, mert igaz ugyan, hogy – mindenevők lévén – a vidéki színházakban mindez egy évadon belül összegeződik, a játékrend következtében mégis megtörténhet, hogy egyik-másik már lefutott produkció alkalmi felújítása nem kis anyagi tehertételt jelentene. És kérdés az is, vajon a közönség mennyire tódulna egy olyan találkozóra, amelyik éppen az új magyar darabokat tűzné zászlajára.

Summa summarum: a legutóbbi találkozó katasztrofális összképet festett (nem csak) a vidéki színjátszás állapotáról. Eléggé katasztrofálisat ahhoz, hogy minden illetékes elgondolkodjék: hogyan kellene, hogyan lehetne jobban csinálni.

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

Summary

In recent weeks we had quite a plethora of first nights, thus for the present issue we mobilized almost the whole bunch of our habitual reviewers. Critics of the month are Pál Békés, Judit Szántó, Andrea Tompa, Balázs Urbán, István Sándor L., Tamás Koltai, Balázs Perényi, Csaba Kutszegi, György Karsai, Kinga Fruzsina Péter, Tamás Tarján, László Zappe and Andrea Stuber, and the plays the saw for us are as follow: György Spiró's *Smash-Up* (Katona József Theatre), Dezső Szomory's *Györgyike, Dear Child* (National Theatre), *Dievushka* (Studio of the National Theatre) by Benedek Darvas (music) and Béla Pintér (text), Gyula Krúdy's *The Red Post-Chaise* (Comedy Theatre), Shakespeare's *The Taming of the Shrew* (at Veszprém and at the Madách Chamber Theatre), Bertolt Brecht's *Mother Courage and Her Children* (Kecskemét), Tchekhov's *Platonov* (Nyíregyháza), Ibsen's *A Doll's House* (R. S. 9. Studio Theatre), *Euripides's Oresteia* (Szolnok), Shakespeare's *Measure for Measure* (Székesfehérvár), Jean-Claude Grumberg's *The Seamstresses* (Pest Theatre), Max Frisch's *Biedermann and the Fire-Raisers* (New Theatre) and Sam Shepard's *A Lie of the Mind* (Studio of the New Theatre).

Our column on modern dance also features some new productions. Tamás Halász saw two new works – *B. Sch. Solo I.* and *Tidying Up* – at the MU Theatre, Csaba Kutszegi sums up three new dance plays – *Carnival of Animals, Puppet World, Snow Queen* – for children and Andrea Tompa examines *The Taste of Your Blood,* a new cho-reography of Yvette Bozsik at The Chamber. Ágnes Veronika Tóth introduces two events – *PR-Evolution II.* and *Poles* – at the venue Trafó.

Two contributions were inspired by recent festivals. Sándor Hegedűs draws up a balance of two fringe or alternative festivals both held at Szeged, while András Forgách prefaces and presents a series of free reflections by András Urbán, a Hungarian director living and working in Yugoslavia, whose company appeared at the afore-mentioned events in Szeged.

Judit Csáki's article – Money, Public, Production - is motivated by the highly discussable events of a recent Festival of Regional Theatres: how the standards of such a manifestation could be improved?

Playtext of the month is a new work by János Háy, called (after its central character) *Senák.*