2004. ÁPRILIS

XXXVII. évfolyam 4. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Bozgorok

Czillei és a Hunyadiak, Macskajáték, Buborékok, Britten: A csavar fordul egyet

Térey János: Hagen, avagy a gyűlöletbeszéd (dráma)

Koncz Zsuzsa felvétele

Czillei és a Hunyadiak

Schiller Kata felvétele

Piszkavas

Koncz Zsuzsa felvétele

Fekete tej

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 4. szám ▪ 2004. április

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Perényi Balázs: HATÁRON TÚL 2
Bozgorok
▪ Tompa Andrea: HOMMAGE À LA SZALONNA 4
Ionesco: Jacques vagy a behódolás
▪ Tarján Tamás: A HALOTT ÁRNYÉKA 7
Vörösmarty Mihály–Spiró György: Czillei és a Hunyadiak
▪ Tegyi Enikő: NAGYRA NŐTT VARÁZSLAT 9
Mosonyi Alíz: Hamupipőke
▪ Nánay István: ÉRTELMEZÉSI VÁLTOZATOK 11
Örkény István: Macskajáték
▪ Szántó Judit: NEM MIND CSILLOG, AMI KIPUKKAD 15
Csiky Gergely: Buborékok
▪ Csáki Judit: HÍMEK ÉS NŐSTÉNYEK 17
Martin McDonagh: Az inishmore-i hadnagy; Piszkavas
▪ Koltai Tamás: NEM A LEGJOBB 21
Voltaire–Bernstein–Wheeler–Wilbur: Candide vagy az optimizmus
▪ Stuber Andrea: HOL ÉL EZ AZ EMBER? 23
Henrik Ibsen–Arthur Miller: Dr. Stockmann
▪ Tarján Tamás: ÖTÖS FOKOZAT 25
Vaszilij Szigarjev: Fekete tej
▪ Tompa Andrea: IVAN FELNŐTTKORA 26
Dosztojevszkij–Richard Crane: A Karamazov testvérek
▪ Zappe László: KI LEHET MA DON JUAN? 28
Molière: Don Juan
▪ Urbán Balázs: AZ ANALIZÁLT SEMMI 31
Christopher Hampton: A kúra (Jung a díványon)

OPERA

▪ Csont András: KÍSÉRTETKASTÉLY BLYBAN 32
Benjamin Britten: A csavar fordul egyet
▪ Márok Tamás: LEFELÉ CSALÓ REMEKMŰ 35
Mozart: Figaro házassága

INTERJÚ

▪ Halász Tamás: AKIT A DOLGOK MEGTALÁLNAK 37
Beszélgetés Zarnóczai Gizellával

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: VARÁZSLÓNŐK, HAJÓSOK 40
Médeia; Szindbád
▪ Halász Tamás: A MOZDULAT VÉGPONTJAI 43
Táncterápia

FINANSZÍROZÁS

▪ Megyeri László: ELŐADÁS, NÉZŐ, PÉNZ 45
▪ Baráthy György: HÁROM TÁRSULAT: HÁROM KORSZAK 46
Beszélgetés Regős Jánossal

DRÁMAMELLÉKLET

Térey János: HAGEN, AVAGY A GYŰLÖLETBESZÉD

A CÍMLAPON: A *Bozgorok* a Honvéd Kamaraszínház előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

Perényi Balázs

Határon túl

■ BOZGOROK ■

Mit jelent a száműzetés? Hol található az ardennes-i erdő, ahol megbújhat az üldözött, megtalálja párját a szerelmes, megtér a bűnös? Honnan menekülnek, milyen hatalom üldözi el a bujdosókat? Kicsoda a Herceg, a bolond, a melankolikus filozófus? Egyáltalán miért játsszuk el az Ahogy tetszik-*et?*

A Honvéd Kamaraszínház Bozgorok *című előadása szenvedélyes, egyben pontos válaszokat ad ezen kérdésekre az „*Ahogy tetszik *okán". Minden akciónak, minden mondatnak, minden ötletnek „értelme" van. Csak arról szólnak, amiről mondandójuk van, arról viszont élesen és nagyon szellemesen. Előadásuk másfél óra. Elhagyják az első felvonást (nem látjuk a bitorló Frigyes „udvarát", ahonnan fut, aki teheti), mert nincs szavuk a paranoiás hatalom leírására, vagy egyszerűen nem érdekli őket a politika. Az ardennes-i erdő foglalkoztatja őket.*

Az ardennes-i erdő: Ardeal – Erdély. Pontosabban egy falusi kiskocsma „odaát". A Szkéné pástszínpadának egyik végén pult gagyi italokkal, zongora, mosogatóasztal lavórral, kistűzhely, felette színes neonfelirat: Bufet Ardeal. Szemben, a bejárat mellett létra, amelyre darts-táblát eszkábáltak. Kockázatos megoldás, rá is ijeszt az érkező nézőkre Phoebe, a kiskocsma dizőze – Shakespeare pásztorlánya –, aki unalmában mind vadabbul hajigálja a nyilacskákat. Középütt szedett-vedett asztalok és székek, amiket buhera, asztallapra applikált kislámpák világítanak meg. Színpompás kocsmai félhomály. Csiricsáré szegénység. Ez hát a menedék.

Itt tengeti napjait a világot járt kocsmafilozófus, néhai bölcsész – Shakespeare melankolikus bölcselője –, Jaques. Itt forgolódik a bárénekesnő körül könyökmankójával Adidas dzsoggingjában Sylvius. Az epekedő „pásztor" balesete alighanem összefügg határtalan rajongásával. Itt szolgál Juci: mosogat, ágyneműt és vizet húz, vagy gumicsizmában kibaktat a disznókhoz. A bőrmellényes, szakadatlan cigarettázó főnökben van a száműzött herceg méltóságából: ő a kocsmai kisközösség vezére. Ám ő az öreg pásztor, Corinnus is. Falusi ember – hosszan mesél Próbakőnek a pálinkafőzés titkairól, maga ácsolta a kis fenyő színpadot, amire igen büszke. Remekül zongorázik: jamelnek is egy fergetegeset Próbakővel. Finom lelkű művészféle, mellesleg simlis kisvállalkozó, aki rögvest megemeli árait, mikor a presszójába gyanútlan turisták vetődnek. Végül nagy lendülettel szerelmes lesz, mint Oliver az *Ahogy tetszik*-ben. Beleszédül az ezoterikus érdeklődésű Céliába, aki miután letesztelte, hogy csillagjegyeik (Bika és Szűz) „találnak", erőst felindul a székely fiú kissé

Fazekas Júlia (Phoebe) és Győry András Botond (Sylvius)

Koncz Zsuzsa felvételei

Fazekas Júlia, Győry András Botond, Bor László (Orlando), Dióssi Gábor (Próbakő) és M. Simon Andrea (Rosalinda)

vidékies, de annál gavallérosabb udvarlásán („Mondták már neked, hogy apád tolvaj volt? Lelopta a csillagokat a szemedbe"), és viszontszeret. Corinnus összetett személyiség, amin nem is csodálkozhatunk, hiszen öt szereplő szövegeit és tulajdonságait kapta, Kátai István emberismeretét, tehetségét igazolja, hogy mégis egységes személyiséget állít elénk. Betér még Vili, Juci udvarlója pörge kalapban, hóna alatt hegedű, valamint Ibike (Buzássy Adrienne) és kislánya (Zsákai Júlia), mindketten gyönyörű viseletben, mielőtt nekiindulnának poliészter óriásszatyraikkal vásározni, illetve felvételizni a „konzervatorikába", ahol a sugárzó szépségű lány hegedülni fog.

Hozzájuk téved be Pestről („875 kilométer messziről") Rosalinda – férfigúnyában, Célia – extravagáns ruhában, valamint Próbakő – hátán csővázas hátizsák, benne gitár. Rosalinda megesett lány, feltehetően ezért vágott neki az útnak, sokadik hónapban lehet, kertész munkásnadrágja elöl kikerekedik. Orlando bicskával ront a helyiekre, hogy eleséget szerezzen magának és hörcsögének, Ádámnak (az eredetiben Ádám öreg szolgáló). A merény nem túl meggyőző, hiszen a cingár fiú úgy fest pulóverre húzott pólójában, mint egy alternatív ízlésű tanárképzős. Rosalindát kutatja széles e Kárpát-medencében. Fényképes plakátokat, szórólapokat, valamint szerelmes verseket szór szét, hogy meglelje kedvesét (a drámában Orlando verseket aggat az erdő fáira), akivel valószínűleg egyetlen éjszakát töltött. Corinnus-Herceg-Oliver szép szavaival megszelídíti a nekivadult fiatalembert. Próbakő, a „bolond" öregedő szakállas hippi, aki nőt akar mindenáron („én hiszek a házasság előtti szexben"), s ha más nem akad, Jucit szédíti nagyvárosi dumájával, gitárjátékával, dobtudományával.

A mondatoknak talán fele, lehet annyi sem, származik Shakespeare-től (Szabó Lőrinctől), a többi átírt dialóg, rögzített rögtönzés, csoportszleng, kiszólás. Szellemes, friss szöveg. „Pedig olyan jó szomorúnak lenni és hallgatni" – mondja Jaques. „Akkor fekvőrendőrnek lenni jó" – feleli Rosalinda, és ez valóban humorosabb manapság, mint az eredeti „kapufélfának lenni jó". A rendező, Rusznyák Gábor jeleneteket szerkeszt át, húz össze, cserél meg, szövegeket dob szét, ad át másnak, mégis a *Bozgorok* hűségesen meséli újra Shakespeare történetét. Nem játszanak a zseniális darab ellen: életre keltik. Felismerhetővé, átélhetővé teszik azokat az erőket, amelyek meghatározzák a szereplők cselekedeteit. Mit jelent a kitaszítottság, mit a száműzetés érzése? Az unióból jó ideig kiszoruló Romániában élő magyarok életérzésével rokon. Mi a különbség az udvar és a vidéki emberek élete között, amiről Próbakő és Corinnus hosszan vitatkozik? A pesti és erdélyi emberek közti szociokulturális különbözőség. Miért olyan elkeseredett Rosalinda szerelme? Mert egyedül maradt születendő gyermekével.

A figurák Shakespeare szereplőinek kortárs alakmásai: akarataik, indulataik, érzelmeik azonosak; csak ismerősebbek náluk. Jelenbe ültetésük nem primitív leegyszerűsítés, összetett figurák lebutítása, nem lehúzás, nem hozzászabás a jelenkor kisszerűségéhez, mint olyan gyakran az aktualizált Shakespeare-játékoknál. (Nem véletlen, hogy az aktualizálás színházi szitokszó lett.) Az átírás a színészek életismeretét jobban mozgósító játékra nyújt lehetőséget. A társulat él is a lehetőséggel, a kamaratérben nagyon igaz, nagyon személyes színjátékot látunk. Úgy tudnak fergetegesen, helyenként szélsőségesen komédiázni, hogy nincs bennük semmi teátrális nagyzolás.

Próbakő Dióssi Gábor. Nem bohóckodik, mégis lehengerlően komikus. Játéka szemlélteti, hogyan lehet bohózati klisék mellőzésével egyszerre nagyon hitelesen és nagyon markánsan fogalmazni. Sokat tud a kocsmák, házibulik bölcs bolondjairól, és ezt a tudást lendületbe hozza az előadás. Az *Ahogy tetszik* elképzelhetetlen Rosalinda nélkül, és a „*Bozgorok*nak" van Rosalindája. Sőt, kettő is van! A bemutatón Kovács Ágnesanna játszotta irtózatos energiával, mégis színesen és érzékenyen. Féktelen volt és gunyoros, naiv és okos, dühös és kiszolgáltatott. Könnyben úszó szemmel kacagta ki szerencsétlenségét. Csakhogy kertésznadrágba bújtatott hasa nem színházi tömés volt, ahogy az ki is derült, amikor egy döbbenetes pillanatban lehúzta fölsőjét, hogy leleplezze magát Orlando előtt. Új Rosalinda kellett az előadásba, melynek egyik legfőbb értéke az ő játéka volt. M. Simon Andrea, a premier Céliája vette át a szerepet, s ezzel megmentette a produkciót. Rendező és színésznő sajátos megoldást választott: M. Simon Andrea a Rosalindát játszó Kovács Ágnesannát alakítja. Mondatait azonos ritmusban, azonos hangsúllyal mondja, mint elődei,

mozdulatai az ő mozdulatai. Érdekes mutatvány, számos finom árnyalat elvész ugyan, de a vállalkozás mindamellett heroikus, az eredmény meggyőző. (Sajnos azonban a Céliát átvevő Szőcs Erika szürke és érdektelen utánzata M. Simon Andreának. Talán az egyetlen igazi gyengéje Rusznyák Gábor rendezésének, hogy ezt a második Céliát nem találta ki.) A Honvéd Kamaraszínház fiatal színészei, akik jórészt Erdélyből érkeztek, vallomásos bensőségességgel, szimpatikus öniróniával, fájdalmas nosztalgiával formálják meg figuráikat. Megannyi izgalmas, bonyolult személyiség! Jaques – Domokos László – cinizmusa mögött felsejlik egy jóérzésű ember nyitottsága, játékossága. Phoebe – Fazekas Júlia – ízléstelen trampliságán átüt vonzó nőiessége, sebzettsége. Orlando – Bor László – kamaszos túlzásai és esetlensége meghatóak. Juci – Gecse Noémi – bumfordisága csak látszólagos, nem olyan ostoba ő, hisz végül eléri majd, amit akar: feleségül fogják venni, és elhúz erről a helyről. Sylvius – Győry András Botond – szenvedélye szerelmi pipogyaságból, önemésztő féltékenységből férfias dühbe fordul, jól elrakja Phoebét, együtt sántikálnak Magyarországra, a nő kezdi respektálni eddig lenézett lovagját.

Remek játéklehetőséget kínálnak a rendező merész ötletei, melyek legtöbbször a szituációk kibontását szolgálják. Nagyszerű találmány, hogy Rosalinda szerelmi lecké jét a nézők előtt prezentálja, ez is aláhúzza a borzasztóan komoly játék őrült teatralitását. Mikor Orlando és a fiúnak hitt Rosalinda megcsókolják egymást, a kocsma népe döbbenten elfordul. „Amúgy meg, ez csak itt ekkora probléma!" – kommentálja a bizarr történést a világot járt Jaques. A játéknak súlyos tétet biztosító ötlet Rosalinda terhessége, ami nagy elszántsággal akár ki is olvasható az eredetiből, hiszen Rosalinda már az első felvonásban „gyermeke apjának" nevezi Orlandót. Van számtalan „csak" nagyon elmés játékötlet, ilyen a Phoebe szájába helyezett miniégő, ami belülről világítja meg az éneklő kitáruló torkát.

A „bozgorok" („hazátlanok" – román szitokszó), a Bufet Ardeal lakói elvágyódnak nyomorúságukból, ugyanakkor bizalmatlanok az odaátról jöttekkel szemben. „Széthordjátok az országunkat..., azt hiszitek, hogy itt minden eladó" – felelik ingerülten, amikor a meggyötört utazók eladó telekről tudakozódnak. *Pula kululuj,* tanítják kópésan a turistáknak a román trágárságot (ló...-t), hadd örüljenek a „rómaiak másodszülöttei", amikor köszöntés gyanánt ezt hallják a magyaroktól. Az anyaországiak ellenben könnyedén „leázsiázzák" Erdélyt („mégis, az Urál melyik oldalán vagyunk"), mert „közös a zuhanyzó" stb. Félreértés és gyanakvás övezi vendégek és vendéglátók viszonyát, elapadt az együvé tartozás tudata, alig tapasztalni az odaadó vendégszeretetet, amivel az Erdély-járók legendáiban találkozunk. Értetlen és fölényes magyarok s őket megvágó sértett erdélyiek kóstolgatják egymást. Próbakő, a pesti bohóc intellektuel fölényesen lebunkózza a nagyszerűen muzsikáló Corinnust, miután együtt zenéltek egy jót. Vilivel már rosszabbul jár a korosodó hippi: a lány udvarlója nemes egyszerűséggel pofon vágja a gúnyolódó csodabogarat.

Mégsem sötét és reménytelen hely a félhomályos Ardeal. Kilátástalan szegénységük ellenére több figyelem, nyitottság, őszinteség található az itt élő emberekben, mint az otthoniakban. Beszélgetnek, kíváncsiak a másikra. Otthonosabb ez a zug, ahol édes-bús román dalt énekel a magyarul beszélő román énekesnő, mint a nagyvilág. Corinnus-Herceg szavaival: „Na? Testvéreim a számkivetésben... Nem jobb-e ez az élet... Ezek az erdők?... Na? De, nem? Itt nem érzem, csak Isten büntetését, az időt: a fagy fogát, a téli szél csikorgását; de bárhogy harap, mosolygok, s azt mondom: ez nem hízelgés; ezek becsületes informátorok, azt tudatják velem, hogy mi is vagyok! Nekem tetszik itt." Szerelmek, barátságok szövődnek, Rosalinda és Orlando egymásra talál, sebek gyógyulnak, harag szűnik, fájdalom tűnik, mint Shakespeare bűvös ligetében. Együtt dobálnak a táblára a párok (páros darts), majd jókedvűen asztalhoz ülnek, ahol ott gőzölög a nyílt színen főzött tokány és puliszka. Szól a hegedű, teli torokból énekelnek, lázasan anekdotáznak, fogy a pálinka, nagyszerű a hangulat. Ekkor érkezik a hír, hogy van igazolvány, lehet menni Magyarba. Régi és újdonsült párok nekivágnak. Hazatérnek? Lassan elköszön mindenki, a szín kiürül, Jaques egyedül falatozik az összetolt asztaloknál: „Hiába várnak! Azok már nem jönnek vissza! Majd visszajönnek mint turisták! Vagy majd az (édes)anyjuk temetésére..." Tudja, mi is tudjuk, hogy rezignált fájdalma indokolt, egy szegényesebb, mégis élhetőbb életformát búcsúztat Székely Izsák (Jaques) és az előadás. Nem lesz jobb Budapesten sem. Ők csak tudják! Ők is nekivágtak nemrég! Mi csak tudjuk. Indul Vili, Ökrös Csaba is hegedűjével, hogy eladja a „muzsikát" Pesten a Fonónak. A fájdalmasan szép előadás igazolja, hogy nem feltétlenül a publicisztika az igaz beszéd a valóságról; érvényes lehet az áthallásos, utalásos színházi nyelv is, amelyet régebben a cenzúra kényszerített ki, manapság pedig szövevényes gondolatok játékos megfogalmazását teszi lehetővé.

BOZGOROK (Honvéd Kamaraszínház, Szkéné Színház)

Shakespeare *Ahogy tetszik*e okán, Szabó Lőrinc fordítása alapján. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Buzássy Adrienne. **RENDEZTE:** Rusznyák Gábor.

SZEREPLŐK: Bor László, Dióssi Gábor, Domokos László, Fazekas Júlia, Gecse Noémi, Győry András Botond, Kátai István, Kovács Ágnesanna, M. Simon Andrea, Szőcs Erika, Zsákai Júlia, Buzássy Adrienne.

Ionesco fontos szerző Kolozsváron. A kopasz énekesnő *Tompa Gábor rendezte előadása terelte a magyar színházi szakma figyelmét a rendszerváltás után a kolozsvári teátrumra, amely ezzel a produkcióval sikeres európai turnét tett, és számtalan díjat nyert. Néhány év múlva a színház életében meghatározó szerepet játszó rendező, Vlad Mugur Budapesten is vendégszerepelt* Székekjére *kaptuk fel (ha felkaptuk) a fejünket. Ezúttal ismét Tompa rendezett Ionescót, a* Jacques vagy a behódolást*; egy olyan darabot, amely megírása (azaz 1950) óta elsősorban az alternatív és amatőr színházakat érdekelte; egy olyan társulattal, amely mostanában visszanyerni látszik régi (rendszerváltás körüli) fényét, tehetségét, csapatszellemét; egy olyan színházban, amely művészi szempontból az elmúlt évadtól fogva ismét magára talált, s olyan, korábbi önmagához méltó, jelentős előadásokat hozott létre, amilyen a Silviu Purcărete rendezte* Pantagruel sógornője *vagy a* Doktor Faustus.

Ionesco „naturalista színművének" – egyébként valamennyi darabjának – színre állítása lehet realista, és lehet stilizált. A dilemma az írónak abból az utasításából ered, hogy az ő darabjait realista felfogásban kell színre vinni. A kétféle értelmezés ma is megjelenik a színpadon. Például Ascher Tamás legutóbbi *A kopasz énekesnő*- és *A lecke*-rendezése a Madách Kamarában a realista játékmódot követte. Tompa Gábor első Ionescója viszont végletekig stilizált volt, a szereplők marionettbábokhoz hasonlítottak, a szinte automatizált játékot Tompa azzal hangsúlyozta, hogy az előadás végén visszapörgette az egészet, azaz fordítva és gyorsítva újból előadta a darabot. A *Jacques* stilizációja első látásra *A kopaszéhoz* hasonló, de csak részben. Miközben az előadásban nyoma sincs a szerző által alcímben jelzett naturalizmusnak, legalábbis annak, amit eddig így tituláltunk, mégis eleven, hús-vér figurákat látunk a színpadon, vagyis az élet legsűrűjébe kerülünk. Mert itt aztán minden csupa sűrítmény, egy-egy gesztus, hang, nyelvöltés vagy egy harisnyatartó hivatott arra, hogy jellemezzen embert és élethelyzetet. Stilizáció ez a javából, ha stilizáción azt értjük, hogy a színpadot és a játékot nem borítják el a felesleges részletek, hanem a részletgazdagság minden mozzanata célirányosan és gazdaságosan tör a lényeg felé. A színészek nem tesznek *úgy, mintha,* mintha utánoznák az életet, a színpadon mégis *élet* van – furcsa, bizarr, sokfejű élet. Leegyszerűsítő, beskatulyázó és címkékben fogalmazó színházi szókincsünk – realizmus, naturalizmus, stilizáció – megbukik e vizsgán.

A kolozsvári *Jacques* láttán a *míves* az első jelző, amely az ember eszébe jut: díszlet, jelmez, kellék, maszk, smink, az előadás egész szcenikája kifinomult, precízen meg-

Tompa Andrea

Hommage à la szalonna

■ IONESCO: JACQUES VAGY A BEHÓDOLÁS ■

valósított, miközben látványos, szép, és még absztrakt dimenziói is vannak; a zene és a koreográfia pontos és visszafogott; a színészi munka pedig összehangolt, homogén stílust teremtő. Mert *stílus* az van. Bartha József méregzöld szobadíszletet tervezett, melynek hátsó fala befőttesüvegekbe rakott csírázó krumplikból áll. A szerzői utasítás szerint a szoba: „szürke", „komor", „rendetlen", „piszkos", „kopott", „mindennapi". Bartha díszlete mindennek ellentéte: színes, ragyog a befőttesüvegektől, egyenesen fényűzőnek hat. Ionesco szerint a jelenet végére „akváriumszerűvé" kell lennie a szobának; ezt a zöldes fényben úszó üvegek is teszik. A fal egyetlen dekorációja egy tábla szalonna, olyan, mint egy festmény vagy kisplasztika. Mindez pontosan érzékelteti, hogy az a világ, amelybe belecsöppentünk, milyen értékeket képvisel. A szalonna művészi alkotássá, fétissé lényegül, akárcsak a csillogó üvegekbe rakott krumpliszemek. Az evés, a fogyasztás szentélyébe érkeztünk. A krumplis fal az előadás során üvegpalotává válik, oly remekül világítja meg a díszlettervező vagy a rendező. Mert a történet szerint Jacques, az elcsatangolt fekete bárány akkor hódol majd be, amikor a család kétségbeesett rimánkodására végre kijelenti: igenis szereti a szalonnás krumplit. Ami Ionesco, a polgári lét e nagy *show-man*je nyelvén annyit tesz: tietek vagyok, elfogadom értékeiteket, és eszerint fogok élni. Ezután lendülnek csak igazán támadásba a szülők, és kényszerítik behódolni, azaz nősülni gyermeküket.

A két, ivadékai által összekötődő család, Jacques-ék és Roberte-ék szürkés-zöldes színekben pompáznak (Carmencita Brojboiu remek jelmezeit, később maszkjait viselik), sminkjük is zöldes árnyalatban játszik, mintha a zöld klorofilt, tehát életet sugalló falak közt ők maguk lennének a penészes, málló, rothadó élet. Elegánsan szakadt és irreálisan polgári ruháik hajlataiból, varrásaiból azonban kitüremkedik némi prém vagy toll, egyikőjük sapkájának egyenesen nyuszifülei vannak. Van ebben valami állati, amit mintha bőrükként viselnének, és csak véletlenszerűen kandikálna ki itt-ott. Sőt, egyeseknek a kabátbélése is „játszik": a Csíky András és Panek Kati alakította házaspár zakóbélésén szúrós fogazatú rajzolt cápák úszkálnak. A figurák eleinte embernek tűnnek, de hamarosan állatokká válnak. A mozdulatlan nyitó képben a szereplők, a „család" vörös textillel letakart ágyat állnak körül, melyben unott, flegmatikus, szürke képű alak ül; mindannyian napraforgómagot esznek némán, a szétköpködött maghéj hangosan koppan a padlón. Az előadás során, amikor e kép majd „visszafele" értelmeződik, már nem úgy gondolunk a szereplőkre, mint szotyizó emberekre, hanem mint szőrös-tollas állatokra.

A közeg s a benne létezők egyszerre valóságosak és irreálisak. Minden mozzanatban jelen van a hétköznapi és a rendkívüli, az általános és az egyszeri, a leíró jelleg és a lényeg, a naturalizmus és a stilizáció. Ilyen a vörös bársonnyal letakart ágy is (mellesleg ez a vörös szín finoman és jelzésszerűen szinte minden jelmezen is felfedezhető; lásd, mit jelent a *mives* jelző). Ezen fekszik a dacos „gyermek", Jacques (Hatházi András). A neki felkínált, előbb két-, majd háromorrú menyasszony szülei – igazi színpadi varázslatként – kézrátétellel, mintegy energiát sugározva emelik fel előbb az ágyat, majd

Hatházi András és Albert Csilla

Mende Gaby, Senkálszky Endre, Panek Kati, Boér Ferenc, Albert Csilla, Hathházi András, Csíky András, Borbáth Júlia, Kézdi Imola

theater.hu Ilovszky Béla felvételei

a fejtámláját. Jacques-unk pedig engedelmes, gyermeki csodálkozással tűri a játékot.

Tudjuk: Ionesco főszereplője a nyelv, Tompa értelmezése szerint a színházi nyelv, amelynek minden részletében ott bujkál az ellentmondás ördöge. A tárgyaknak, az embereknek, a maszkoknak csupán felszíni pragmatikus valóságuk és célszerűségük létezik, de mindig láthatóvá válnak a mélyükön lakozó őrületek és ellentmondások. Az ágy pedig csodás módon magától felemelkedik, mert a szülők minden áldozatra képesek gyermekeik boldogságáért.

Kolozsváron a szöveg is míves, amelyet hallunk. Bognár Róbert fordítását a rendező Visky András dramaturggal együtt jól megdolgozta. Nem kis feladat a színészeknek ezt a szöveget elmondani (olykor fenn is akadnak rajta, és persze mi is): a szófacsart képzavarok, bődült hülyeségek, freudi elszólások (látszata) egy polgári mód agyalágyult világot hivatottak jellemezni. A színészek olykor mintha lassan kapaszkodnának fel egy-egy bonyolult nyelvi-logikai csavar mentén, hogy aztán könnyedén csússzanak le a csattanó poénon. A szöveg humora hol intellektuális magasságokban lebeg, hol testi mélységekbe ereszkedik; mindenki ízlésének és műveltségének megfelelően szórakozhat.

Mert szórakozni lehet, eleinte nagyon, de mire túlságosan belemelegednénk, a rendező a szerzővel együtt megálljt parancsol. Míg az előadás elején felülről (kívülről) nézzük és röhögjük ki a családi jeleneteket, a behódolt Jacques szerelmi mámora során lassan belül kerülünk a szereplő világán. Roberte I., a leendő menyasszony, csúnya, kétorrú maszkot viselő lány, de amikor a renitens Jacques kijelenti, hogy neki ez a lány nem elég csúnya, és háromorrú kell, azt is megkapja: szürreális, háromarcú, már-már mitikus lényt hoznak elé. A közöttük lejátszódó, vágtaszerű szerelmi jelenet végére Jacques-on metamorfózis megy végbe: állattá változik. Madárfejjel és hadvezérhez illő pózban páváskodik. Akárcsak mindenki az ifjú pár körül. A család minden tagja maszkot visel, fejét szakadozott mozgással járatja körbe, mint ama bizonyos kapirgáló szárnyasok, akikre már a nyitó jelenetben is felfigyeltünk. S ahogy az elállatiasodott lények szembenéznek velünk, érezhetjük, hogy ezek bizony mi vagyunk. És tényleg: a hátsó ajtó helyén álló tükörben magunkat látjuk.

Az előadás aduja – túl rendezésen, szcenikán – az erős és egységes játékstílusra képes, több korosztályt felvonultatni tudó társulat, amely létrehozta. A *Jacques* hódolat ugyan a színház nagy öregjei előtt, ám a csapatnak ismét vannak erős, ígéretes fiatal tagjai. Senkálszky Endre – mellesleg jelenleg a leghosszabb ideje a pályán lévő művész magyar színpadon – nagyon pontosan alakít. Boér Ferenc erélyes és figyelmet követelő apafigurája méltó folytatása korábbi Ionesco-alakításának (felfele kunkorodó bajsza is egyik előző Ionescójából van átörökítve). Csíky András finom humora kiapadhatatlan. Panek Kati nagyon ismeri e stilizált játéknyelvet (Mrs. Smithként is kiválót alakított). A vendégként fellépő Mende Gaby ugyan kevésbé nevelkedett e színpadi nyelven, de engedelmes, irányítható színésznek bizonyul. Borbáth Júlia szép torzra rajzolja drámázó anyafiguráját. Kézdi Imolának ezúttal is jelenléte és kamaszenergiája van, de stilizálni még csak most tanul. Hathházi Andrásnak jól megy a flegmatikus bohócszerep, bár az ő szerepe a többiekénél bonyolultabb, a váltás-változás (behódolás!) nincs eléggé kidolgozva, a két figura nem válik láthatóan szét. Végül pedig a legfiatalabb színész, a jó mozgású, pontos, mindvégig maszkos Albert Csilla ígéretesen illeszkedik e társulatba. Mert itt bizony társulat van.

IONESCO: JACQUES VAGY A BEHÓDOLÁS
(Kolozsvári Állami Magyar Színház)

DÍSZLET: Bartha József. **JELMEZ:** Carmencita Brojboiu. **RENDEZŐ:** Tompa Gábor.
SZEREPLŐK: Hathházi András, Kézdi Imola, Boér Ferenc, Borbáth Júlia, Senkálszky Endre, Mende Gaby m. v., Albert Csilla, Csíky András, Panek Kati.

Tarján Tamás

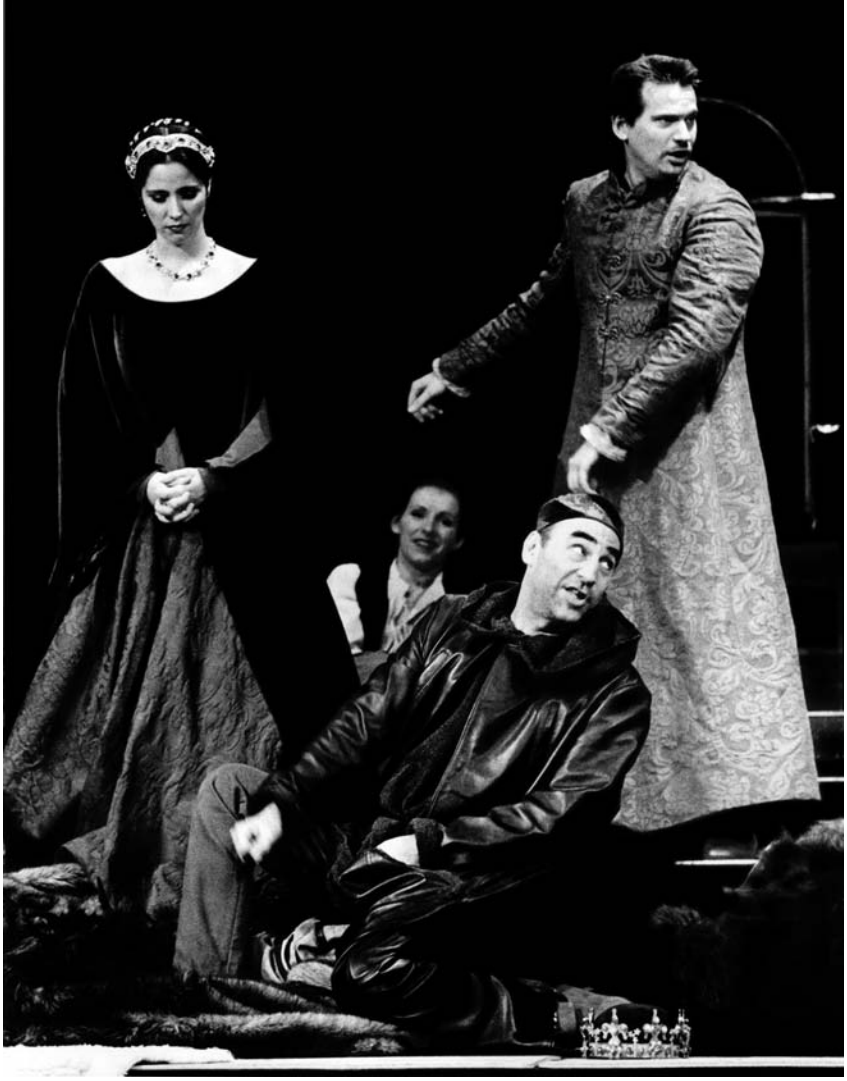
A halott árnyéka

■ VÖRÖSMARTY MIHÁLY–SPIRÓ GYÖRGY: CZILLEI ÉS A HUNYADIAK ■

Számos tagadás, elhatárolás, számos *nem* segítségével írható le (vagy így is leírható) a nemzet első színházában először 1844. június 18-án műsorra tűzött – és mérsékelt sikerrel adott – történeti dráma mostani, negyedik (illetve egy premier értékű felújítást is figyelembe véve ötödik) nemzeti színházi bemutatója. Az együttes nem kezdett versenybe a saját félmúltjával, vagyis Marton Endre beszédes történelmi évfordulókra – 1966. november 4., 1972. március 15. – időzített rendezésével/rendezéseivel, a tényleges egykori értékénél ma általában többre tartott előadással. A produkció nem járja a klasszicizálásnak, az előzménykeresésnek és -képzésnek azt a színházi útját, amelyet drámai téren Vörösmarty igen: nem megy bele a shakespeareizálásba. Spiró György átdolgozása olyannyira nem hiteget a magyar Erzsébet-kor illúziójával, hogy nem egy esetben épp a Shakespeare bizonyos műveire emlékeztető alakokat és elemeket száműzi a nem a szöveg modernizálásával, inkább a szerkezet pontosításával ható újított textusból. (Ez még akkor is igaz, ha a töprengve vívódó, a halállal eljegyzett Hamlet jelszerű jelmezének vélt fekete öltözék enyhén magyaros változata feszül Hunyadi László testén.) A sietős aktualizálás sem kísértette meg a színrevitel alkotóit. A *Czillei és a Hunyadiak* gyors áthallással, egyszerű ráértéssel nem enged a mai tartalmait, jelentéseit kereső értelmezőnek. Az átíró Spiró György, a rendező Babarczy László – valamint a *kép*re és a stílusra vonatkozó instrukciókat felkészülten fogadó tervezők, munkatársak és játszók – közös érdeme, hogy a darab a maga adekvát közegében és szellemiségében, a hazai romantika kibomló világába ágyazva (ám a regényesség szélsőségeitől jobbára mentesen) szólal meg. Az időbeli összefüggéseket – Katona József színművének megkésett felfedezését – és a formajegyek összességét nézve természetes (a *Keserű pohár* betétdal mint kapocs is indokolja), hogy Vörösmarty nagy ideájú, ám közepes drámáját egy kissé hozzástilizálták a *Bánk bán*hoz (Katonáéhoz és Erkeléhez is), így itt is van gyenge király, összeesküvő főúri had, s mintha lenne Biberach (Henrik), Izidóra (Ronow Ágnes), Tiborc (Iván). Ezek az átkódlások azonban eredendően Vörösmartytól is jöhetnek, aki eleve számolhatott a párhuzamokkal.

A *Czillei és a Hunyadiak* a Hunyadi János halála (1456. augusztus 11.) utáni negyedévet ábrázolja. Azt a szituációt modellálja, amelyben egy monumentális figura elhunytát követően a nála kisebb, ám jelentékeny formátum, az esküdt ellenség Czillei Ulrik részben nyílt, részben burkolt harcot kezdeményez a politikai teljhatalomért, s vele az országjavak minél kiterjedtebb birtoklásáért. Ebben a szándékában a hozzá képest hierarchikus skálán – fokonként lefelé – elhelyezkedő potentátok különböző mértékben gátolják (bár Gara László kivételével egyikük sem igazán számottevő ellenlábas), ritkán – eredménytelenül vagy hamisan – segítik. A csatározás meghatározó tényezője az egyik oldalon Czillei rokona, a bábkirály V. László, a másikon a nagy Hunyadi két fia közül (egyelőre) az idősebbik, az apa katonai és kormányzói életművének folytatására minden kiválósága ellenére is éretlen László. A darab (mely egyébként egy trilógia része lett volna Vörösmartynál: e nyitányra a tényközléseket, a sejthető folytatásokra a nagyobb szabású, drámaibb kifejtést bízta volna) a Hunyadi János halálára ráfutó, sűrű történeti időben mindent az elhunyt államférfiúi géniuszához – és másoknál jobban forgó szerencséjéhez – mér, viszonyít. A teljes drámai

Schell Judit (Ronow Ágnes) és Sinkó László (Czillei Ulrik)



Koncz Zsuzsa felvétele

Gubás Gabi (Gara Mária), Kulka János (Henrik) és Keszég László (V. László)

fesztáv – a drámahármas – egyik végpontján, nem szereplő szereplőként, Hunyadi János állana, a másikon a jövő főszereplőjeként az itt még félig-meddig gyermek kisebbik fiú, Hunyadi Mátyás. Az államot a Habsburg és a török között tartani tudó kormányzótól a késő reneszánsz sokoldalúan nagy királyáig vezető út tanulságai a nemzeti emelkedést, a közakaratból és jogszerűen a trónra emelt, európai tekintélyű magyar király regnálásának jelentőségét fényesíthetnék – ha a trilógia megíródott volna.

Spirónak és Babarczynak három színmű helyett egy állt a rendelkezésére, mely – Czillei meggyilkolása után – a Hunyadi fiúk Budára csábításával ér véget (ez teszi lehetővé majd esküszegő lefogatásukat és László – szinte statáriális eljárás alapján történt – kivégzését). A *Shakespeare szerepösszevonásai*ról könyvet író Spiró adaptációjában Babarczy László a két László (a Czilleit és cserélődő párthíveit kiszolgáló király, V. László és a Hunyadi-párt részéről királyjelöltté növesztett Hunyadi László) szerepét egyazon színészre, a már rendezőként is jól (sőt tán úgy jobban) ismert Keszég Lászlóra bízhatta. Ez a döntés minden különbség ellenére a két fiatalember hasonlóságát emeli ki, s mint legfőbb argumentum, faktum szól bele a szituáció mérlegelésébe. A koronás fő még nincs tizenhét éves; akit nemsokára lefejeztet, huszonhárom esztendős (mindketten 1457-ben halnak meg). Az igen nagy, kettős jellemteher – hogy két, merőben más ifjú férfi kényszerű tükörkép voltát, közel azonos mechanikájú s mégis oly elütő helyzetcsapdáját érzékeltesse – meghaladta Keszég jelenlegi erejét. Az egy László legtöbbször alulmaradt a két László megjelenítéséért folytatott küzdelemben (s mindabban, amit a „lászlóság" egy kis névmágiával, illetve Szent László király katonai és uralkodói erényeiig esetleg visszagondolva indukálhat). Az erotománná butított kamasz király siklásai, heveskedő mozdulatokban pillanatokra kitüremkedő erőfitogtatásai sikerültek elfogadhatóbban. Meglehet, azért is, mert V. Lászlóról – részben Arany János verse nyomán – ilyesfajta előkép él a köztudatban. Keszég Hunyadi Lászlója viszont cseperedő Boka János, aki komoly képpel noszogatja a túlkoros, sokszor bukott Pál utcai fiúkat Czillei a hazát einstandoló vörösingesei ellen. Ez a Hunyadi László-portré teljesen ellentétes a hagyományozódóval – mely viszont, képzőművészeti ábrázolások mellett, a *Hunyadi László*-operából sarjad. A jellemsematizáló tradíció megtörése lehetne érdem is (csak emlékeztetőül: Martonnál, 1966-ban a kisfiús, izgatott idegzetű Iglódi István játszotta V. Lászlót, s a daliásságban, marconaságban még túl is tengő Szersén Gyula Hunyadi Lászlót). Keszég, a Babarczy kaposvári társulatából vendégül hívott művész azonban az áldozatot mindvégig a gyilkosa mögé rendelve – a fekete ruha miatt is a néha pompázó, át-átöltözködő királynál sokkal színtelenebbül – formázza. A már-már mesei, naiv hiszékenység, a hamiskodó királynak bedőlő alattvalói kötődés, politikai rövidlátás Hunyadi Lászlója csak akkor kap karaktert Keszégtől, amikor időnként a sarj is ingerülten unni kezdi, hogy folyton magasztalják az elholt atyát. Ezek a morgó mondatok tízszer többet érnek a kongó kijelentéseknél.

Mivel a király és az idősebbik Hunyadi fiú szembesülései elkerülhetetlenek, alkalmanként mindkettejük helyett dublőrt kell állítani. Schmied Zoltánt ugyan egy parasztfiú szerepében nevezi meg a színlap – és annak, az egész jelenet illusztratív középszerűségét nem számítva, meg is felel –, fontos teendője pót-V. Lászlóként és pót-Hunyadiként van. Hiába éljük bele magunkat a szerepösszevonás logikájába, s fogadjuk el inkább mellbevágó, mint igaz eredetiségét, a helyettesítő színész kénytelen beiktatása feszélyező zavart kelt. Ezt enyhíti, hogy Schmied is „kettős szerepet" alakít, s hogy Babarczy nem dugdossa el pótemberét. De nem is tudta úgy vezetni, hogy töltelék helyett folytató, röpke perceire Keszég kettős-egy hullámhosszának átvevője legyen.

Az elmosódó Hunyadi László valamelyest nagyobb teret nyit a karizmájából és rövidesen kitetsző uralkodói nagyságából előnyösen kevés ízelítőt adó (a maga Corvin Mátyásságát meg nem jósló) ifjabbik Hunyadinak, noha Bródy Norbert esetében jobban ügyeltek a fej, az arc jól ismert matthiasi vonásaira, mint az apródit meghaladó, mégsem felnőttesen fontoskodó játék meglelésére. Babarczy olyannyira a László-kettőzésre koncentrálhatott, hogy egy csomó közepes és mellékszerepet hagyott parlagon. Egyik főúr rosszabb, mint a másik (ami nem azt jelenti, hogy egyik színész rosszabb, mint a másik. Ez rendezői figyelmetlenséget és írói vérszegénységet jelent). Gara László nádor sem Szarvas József szerepe: gúnyájában aligha egy heherésző molnár vagy ebadta vándorpojáca árulja a lányát a királynak. Bodrogi Gyula lassú léptekkel trappol el Iván jobbágy becsületesen felmondott figurája mellett, Papp Zoltán kámzsájába veszve szavalóművészként szabadul Kapisztrán Hunyadi János temetésekor mondott (itt indokoltan rövidített) beszédétől, s hozzá színpadiasan hal egyet, Marton Róbert (Török) egy pindurka narrátort múl alul.

A rendezés leggyarlóbb összetevője a színészvezetés. Erre a sokfelől verbuvált társulat vegyessége, Babarczy vendég státusa, a szerepek vértelensége és gyakori esetlegessége sem magyarázat. Kulka Jánosból is csak a páratlan színpadi szuverenitása jön át a rivaldán (Henrik, dalnok), s Gubás Gabi (Gara Mária) is csak feketén

csillanhat egy fuvalomnyit. Henrik és Ágnes külön történetét Spiró sem tudta egy piszlicsáré félreértésnél motiváltabban elindítani. Schell Judit Ágnese sok ágyon és sok tapasztalaton kígyózik át, míg Henrikkel való konfliktusa, az ősök megvilágosodik előtte. A színésznő lágy suhanásaiban, lemondó szeretői szolgálatának komolyságában és méltóságában több tükröződik a felszabdalt korból, mint az országnagyok tusakodásaiban. A gyászruhájából, gyászfátyla alól nagy sokára is csak az orcájával kifehérlő Básti Juli Szilágyi Erzsébete a kardinális tanácskozáskor ígért némaságát Hunyadi János özvegyéhez illő politológiai elemzésre váltva úgy játssza át magát a jövőbe – amikor még lesz egy-két szava a magyar történelemhez –, hogy a gyémántos alakításban nem az elvesztett férj siratása és nem a két fiú féltése irizál. Ez az asszony a magáét mondja, a felismeréseiért áll helyt.

Schell, Básti, Kulka, nyomokban Gubás, Bodrogi, valamint Kaszás Attila (Bodó), s minden kritizálhatósága közben a kőkeményen dolgozó Keszég a Czillei Ulrikot játszó Sinkó László körött sorakozik fel. Érzelmileg bizonyára nem mellékes, hogy Sinkó a szerepet bátyjától, Sinkovits Imrétől „örökölte". Mélységesen kiábrándult, kacajosan cinikus embert látunk, aki kaphat két fojtogató és markoló kézzel a hatalom után, medicis élvezettel szőheti a cselt, és kényeztetheti az érzékeit, nem találja – vagy egyre kevésbé találja – a helyét. Zenitje és nadírja szomszédos. Megint egy halk, befelé beszélő, meditatív pusztuló, megint egy torz óriás, hajhófehérbe csavarodott egykori fekete tűz. Hatvanadik életéve táján, esztendők óta ez Sinkó nagyszabású színészetének alapalakja. Czillei nem hozott újdonságot, de szinten tartja, dráma- és szövegformák sokasága után megint más keretben élteti e prototípust.

Bár a bemutató nem sorolható Babarczy munkásságának tán még a másodvonalába sem, a nézőt az a jó érzés járja át – mely a Nemzetiben nem mindig honos –, hogy a rendező uralja az előadást. Khell Zsolt részben dalszínházi díszletei némiképp lötyögősek – s mintha például az ország vezető tisztségeiről döntő gyűlés termének karzata és a nándori vár bunkere nem ugyanarról a tervezőasztalról keltek volna életre –, Babarczy azonban a süllyesztőkből előhúzott jelenetekkel, az alagsorba vitt szcénákkal, a rétegesen átmozgatott térrel, a félsötétbe vetett, elhagyatott bútorokkal, a ravasz hatású kárpitokkal pincétől az égig komponál. Vörösmartyja egy *festett opera* kulisszái közé kerül. Szakács Györgyi jelmezei is a XIX. századi piktúrától kölcsönözték a legtöbb színt, szabást, lehetőleg a mély hangrendű koloritot aknázva ki. Juronics Tamás koreográfusi képzelme valahol elpangott, fölöslegessé vagy idegenné lett: a személyek, kettősök, stábok keveset, mereven, disszonánsan mozognak. Selmeczi György zenéje a hírbe hozott Erkel Ferenc-operák *(Bánk bán, Hunyadi László)* távollétéről informál – pilledt vagy parodisztikus hangzásával.

Babarczy keze nyomán a Spiró görgette cselekmény tisztán követhető, a gondolatok kiülnek a jelenetek padkáira. Nem feltétlenül kell tudni, hogy a német (a szlovéniai Celjéből származott, s ott, azaz Cilliben eltemetett) Czillei szerb apósával, a despota Brankovics Györggyel szövetkezne az oláhnak mondott Hunyadi László elveszejtésére. A dráma nem történelmi lecke, nem a magyar múlt egy metszete, hanem – hibái miatt igencsak foszlékony – konfliktusháló, melybe történetesen Czillei és a Hunyadiak keveredtek.

VÖRÖSMARTY MIHÁLY–SPIRÓ GYÖRGY: CZILLEI ÉS A HUNYADIAK (Nemzeti Színház)

DRAMATURG: Perczel Enikő. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **ZENE:** Selmeczi György. **KOREOGRÁFIA:** Juronics Tamás. **RENDEZŐ:** Babarczy László.
SZEREPLŐK: Keszég László m. v., Sinkó László, Szarvas József, Trokán Péter, Bródy Norbert, Gazsó György, Balikó Tamás m. v., Ujlaky László, Kaszás Attila, Horváth Ákos, Kulka János, Papp Zoltán, Básti Juli, Gubás Gabi, Schell Judit, Bodrogi Gyula, Pásztor Edina, Schmied Zoltán, Koleszár Bazil Péter, Rátóti Barnabás/Kirchenbaum Dániel, Marton Róbert, Lamm Dávid, Marschall Tamás, Balogh József, Lévai Péter, Puskás Csaba, Pagonyi András, Bíró Rudolf, Boegán Péter, Herboly László, valamint a BM Duna Művészegyüttes.

TEGYI ENIKŐ

Nagyra nőtt varázslat

■ MOSONYI ALÍZ: HAMUPIPŐKE ■

Végre nem a Mátyás utcai pincében, hanem – teljesen megérdemelten – a Nemzeti Színház tágas stúdiótermében készíthette el a Stúdió „K" együttese különleges bábprodukció-sorozatának új előadását, a *Hamupipőké*t. Az új helyszín új követelményeket állít. Van tehát díszlet: az eddigi keresetlenül szétterített drapériák után Szegő György óriási, színes építőkockákból – hipp-hopp – praktikusan átépíthető kastélyt, házat, hintót tervezett. Lett hagyományos kísérőzene: igazi zenekar muzsikál, a Rossini Trió ül kettéosztva a színpad két szélén, és Darvas Ferenc klasszikusokból és félklasszikusokból – *A tolvaj szarká*ból, a *Kánkán*ból – csent dallamokra írt melódiáit adja elő, bár megőriztek valamennyit a korábbi kezdetleges effektek kedvességéből is, milyen jó a piros kislábas sivító „magyar" hangja. Ezzel együtt: intézményesülőben a Stúdió „K" bábszínháza.

A régi erények jórészt túlélték a váltást. Mosonyi Alíz most is levegős, átlátható, jól tagolt szöveget írt, mely egyfelől őrzi a klasszikus mese, az alapul szolgáló Rossini-opera librettójának kontúrjait, másfelől gondosan megújítja annak világképét. Nem csak arról van szó, hogy a szövegbe játékosan belekever postást, szódást, villanyóra-leolvasót. Egyszerűen nem hiszi, hogy a jó magától elnyeri jutalmát. Az emlékeinkben élő sápatag, szánandó kis árva leány ezúttal a sarkára áll: dehogyis bújik el, ha letagadják, és dehogyis mászik elő, amikor kiparancsolják. Kedves, jó és szépséges – ám egészségesen konok és dacos. Más szóval megküzd a boldogságáért – s nem baj, ha a kicsik ilyen mesét látnak. Ebben a történetben a boldogtalanság sem magától értetődő. Nincs született gonosz: az egyik mostohalány kövér, a másik keszeg – ezért zsörtölődnek és parancsolgatnak egyfolytában. A nézőtéri szülők jót mosolyognak azon, ahogy a visszafojtott indulattól

vöröslő fülű papa belefárad elsárkányosodott lányai kordában tartásába, hárítaná, úgymond, a konfliktust, és folyton csak aludna. Éretten, kis és nagy nézőit komolyan véve járja körül Mosonyi Alíz fő témáját, a szerelem születését és természetét: a kezdeti, megmagyarázhatatlan varázsütésről éppúgy beszél, mint a sok félszeg tipródásról, gyötrő kételyről s a jó esetben nagy-nagy, kiérdemelt boldogságról.

A nagyobb térben kissé „megnőttek", de őrzik a korábbi stílust, és szépek Németh Ilona míves bábjai. Az arcukon megjelenő kistottsága, a néma hátak szomorúsága, a levegőben röpülő testek szó szerint szárnyaló boldogsága, felerősíti a bábjátékot a fekete pólóban-nadrágban mozgó színészek mimikája. Virtuóz megoldások is születtek, az Andris inas vezényelte fényképezkedés találó karikatúrába torkolló akrobatamutatványa mindenképp az. Komoly, szép, professzionális gyermekelőadás a *Hamupipőke.*

Lesznek, akik visszasírják a hőskort, a képzelőerőt mozgósító házilagos hatások báját, a játék testközeliségét, a légópince intimitását: ők azok, akik még egymás ölében-nyakában ülve szo-

Kakasy Dóra és Homonnai Katalin a bábokkal

Schiller Kata felvétele

sé réveteg, költői-gyermeki kifejezés továbbra is segíti, hogy testük mozgásával bármilyen érzést magukra öltsenek. A Stúdió „K" parányi teréhez képest ez bizony hagyományos kukucskaszínház, távol ülnek a nézők – a rendező, Fodor Tamás gondoskodott arról, hogy szélesebbek legyenek a gesztusok, erősebbek a hangsúlyok, hogy a zene, a hang tagoljon, ritmizáljon, kiemeljen. Messzebbről is élmény a bábok mozgása: remekel Nádasi László, Kakasy Dóra, Nyakó Júlia, Homonnai Katalin, Szabó Domokos, Z. Papp Zoltán, Baksa Imre, Hannus Zoltán és Tamási Zoltán, a Stúdió „K" koncentráltan, fegyelmezetten, alázattal és átszellemülten dolgozó színészcsapata. Beérett a nyilvánvalóan tetemes munka, amivel kidolgozták a számukra szokatlan helyszín arányaihoz igazított beszédes részleteket. „Átjön a rivaldán" minden lehorgasztott fej bánata, az érzékeny, rebbenő csuklók izgarongták végig a maroknyi lelkes beavatott egyikeként a *Csipkerózsikát* vagy a *Rózsa és Ibolyát* – miután fülükbe jutott, hogy remek gyermekelőadások láthatók a városban, a föld alatt. Most sokan elolvassák a Nemzeti plakátjait. Megjegyzik majd az együttes nevét. Elhozzák a gyerekeiket – és ez így jó.

MOSONYI ALÍZ: HAMUPIPŐKE
(Nemzeti Színház–Stúdió „K")

BÁBOK: Németh Ilona. **ZENE:** Darvas Ferenc. **DÍSZLET:** Szegő György. **KÖZREMŰKÖDIK:** Rossini Trió. **RENDEZTE:** Fodor Tamás.
SZEREPLŐK: Nádasi László, Kakasy Dóra, Nyakó Júlia, Homonnai Katalin, Szabó Domokos, Z. Papp Zoltán, Baksa Imre, Hannus Zoltán, Tamási Zoltán.

NÁNAY ISTVÁN

Értelmezési változatok

■ ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK ■

Ma már színháztörténelem, amire több mint harminc éve, 1971-ben került sor: a Macskajáték *szolnoki ősbemutatóját pár hónappal később a Pesti Színházban lezajló repríz követte. Egy fiatal rendező, Székely Gábor s a korszakváltónak tartott, viharos sikert aratott* Tóték *szerzőjének aprólékos előkészítő munkája nyomán született meg Örkény István újabb remeklése, amely visszavonhatatlanul igazolta: megtörtént az a tíz-tizenöt éve készülődő áttörés, amelynek lényege, hogy a realista-naturalista társalgási és történelmi drámamodellt új szemléletű, groteszk hangvételű és stilizációra épülő drámaforma és gondolkodásmód váltotta fel. A kettős premier is különösnek tűnt, mert akkoriban a fővárosi bemutatók vidéki utánjátszása számított általános gyakorlatnak, ezúttal viszont ellentétes irányú jelenségnek lehettünk tanúi. Ami még meglepőbb volt: a szolnoki előadás Egérkéje, Bodnár Erika s Adelaidája, Kaszab Anna a pesti produkcióban is szerepelt. S nem mellékesen, a darab rövid idő alatt Moszkvától Washingtonig bejárta a világot, ezzel Molnár Ferenc után Örkény lett a legismertebb magyar drámaíró.*

A *Macskajátékot* azóta is többször játszották itthon és külföldön, s mindannyiszor színésznői jutalomjátéknak (is) tekintették özv. Orbánnét. Míg a *Tóték,* a *Pisti a vérzivatarban,* a *Vérrokonok,* a *Kulcskeresők* és a *Forgatókönyv* című drámákat külön-külön és tematikailag egymással összefüggő vagy szorosan egymásra vonatkoztatható sorozatként sokan elemezték, addig e levél- és telefonregényből készült különleges darab értelmezési köre meglehetősen szűk maradt.

A legtöbb méltató fenntartások nélkül elfogadta a szerző előszavában foglaltakat: a darab egy már több ezerszer elmesélt háromszögtörténet, amely „csak abban különbözik elődeitől, hogy szereplői nem tizen-, nem is huszon-, hanem hatvan-egynéhány évesek... Orbánné a természet törvényei ellen harcol, mert semmibe veszi az öregséget, és hadat üzen a halálnak." Csak kevesen – például Koltai Tamás – tekintették a művet politikai drámának is, amely hallatlanul pontos látlelet a hatvanas évek Magyarországáról, és szemérmes hitet tesz a hazafiság mellett. Bár a történéseket keretbe foglaló fénykép szerepét, a képkészítés körülményeit firtató kérdések mögöttes tartalmait, valamint a Giza és Erzsi, a két Szkalla lány habitusa, sorsa és viselkedése közötti drámai ellentét szerepét többen vizsgálták, a dramaturgiai mélyelemzés, illetve a drámaformai újítások számbavétele csupán töredékesen történt meg. Annak felismerése, hogy a darab megjelenítésének egészére vonatkozó szerzői instrukciók, illetve a levelezés és telefonálás mint az egyszerre narratív, önreflexív és cselekvő drámai struktúra megteremtésének eszköze milyen alapvető dráma- és színházszemléleti változást hordoz, természetesen bekövetkezett, de mindennek komplex analízisére nem került sor.

A helyzet akkor sem változott, amikor például a Theatron 2003. tavaszi számában Szitár Katalin kísérletet tett az átfogó strukturális és motivikus elemzésre, de végül elveszett a szemantikai részletekben, s összemosta a lényegi kérdések taglalását a Szkalla és a (milánói) Scala, a kalap és a lábak, a méreg és Egérke szóalakokkal mint drámai funkciót hordó jelentéstartalmakkal való bűvészkedéssel. Ezt az értelmezési kísérletet azért kell külön kiemelni, mert három évtized elteltével a dráma alaphelyzete, az azt árnyaló, a kor valóságából átemelt, arra reflektáló részletek, valamint az a dialógus, amely a dráma, előadásai és közönségük között estéről estére létrejött, mára értelemszerűen átértelmeződött, tehát megérett az idő arra, hogy a művet ismételten kitegyék az elmélet és a gyakorlat próbájának. Úgy is fogalmazhatnék: szembe kellene nézni azzal, hogy mit jelent ma a *Macskajáték,* hogyan közelíthet hozzá a jelenlegi színház mindazzal a tapasztalattal felvértezve, amely az utóbbi évtizedek stiláris útkeresésének pozitív és negatív hozadéka.

E szempontból a szórványos elméleti megközelítéseknél lényegesebb a dráma újrajátszásakor megfogalmazódó kérdések számbavétele. Erre alkalmat adhatna két, szinte egy időben lezajló premier, amelyek azonban csak részválaszokat adnak.

Az Újvidéki Színház ünnepi alkalomból tűzte műsorára a *Macskajátékot,* ugyanis 1974. január 27-én ezzel darabbal nyílt meg a második vajdasági magyar színház, s most, harminc évvel később, szintén január 27-én e mű új értelmezésű előadásával emlékeztek a zaklatott, időnként tragikus sorsú társulat három évtizedes történetére.

Az összehasonlításnak mindazonáltal nincs értelme, mert egyrészt harminc év alatt nagyon megváltozott a világ, a színházi ízlés és az Újvidéki Színház stílusa, másrészt az akkori rendező, Vajda Tibor – Gerold László kritikájából idézve – „elsősorban közvetítője volt az írói gondolatnak, szándéknak, bemutatta Erzsi tragikomikus vallomását, életútját, gondosan ügyelve arra, hogy segítőkész kalauz legyen az író bonyolult idő- és térjátékában", míg László Sándor az új színre állításkor alaposan belenyúlt a darab szövegébe, s mintegy átértelmezte a művet.

A leglényegesebb változtatás az alakok megfiatalítása. Ezt persze elsősorban a kényszer szülte, hisz a jelenlegi társulatban alig vannak olyan idős művészek, akikkel el lehetne játszatni a *Macskajátékot.* A fiatalítás azonban nem előzmény nélküli; hadd emlékeztessek a kassai Thália Színház néhány évvel ezelőtti, Árkosi Árpád rendezte előadására. Akkor is felmerült az a kérdés, amely most is problematikussá teszi a rendezői döntést: ha a mű alakjai negyvenes éveikben járnak, szólhat-e a darab arról, amit az író mondani akart? Ha életerős, aktív emberek között alakul ki a szerelmi háromszög, megszülethet-e a helyzet groteszksége, fájdalma, szépsége? Ebben a felfogásban vajon megteremtődik-e Orbánné harca az elmúlással? Természetesen ennek a történetnek is van olyan általános érvényű tartalma, amely nem korlátozódik az öregkorra, s ez esetben a Giza és Erzsi közötti ellentét előadásszervező cselekményvonallá erősödhet fel. De az átértelmezés egyik esetben sem született meg.

Újvidéken ennek épp ellenkezője történik. Giza csak az előadás utolsó jelenetében jelenik meg, addig csupán a hangját halljuk, illetve azt a halvány, alig kivehető képét látjuk, amelyet a színpad elején elhelyezett gép vetít a bútorokra, a falakra. Ha eltekintünk

attól, hogy a hangsúlyossá tett technikai szereplő, illetve a vetítés ténye a befogadás szempontjából nehezen értelmezhető külső réteggel terheli az előadást, ebben a felfogásban a két testvér viszonya felemás lesz, vagy ha úgy tetszik: a produkció Erzsi illusztrációktól szaggatott monológjává redukálódik.

Ezt a féloldalasságot további dramaturgiai beavatkozások erősítik: kimarad a szereplők közül Viktor anyja, Cs. Bruckner Adelaida, illetve Erzsi lánya, Ilus és veje, Józsi. Ez a döntés nem önmagában kérdőjelezhető meg – hiszen már az ősbemutató idején is több kritikus megjegyezte, hogy e szereplők jelenetei nem illeszkednek szervesen a cselekménybe –, hanem Giza szerepének visszaszorítása tükrében. Mindazonáltal dramaturgiailag sem feleslegesek ezek az epizódok, hiszen a csak magukkal, szociológiai státusuk erősítésével, azaz karrierépítéssel foglalkozó fiatalok szerepeltetése szituatíve erősíti Erzsi magányosságát, ugyanakkor ellenpontozza a Giza és fia közötti, szintén nem igazán tartalmas, de formálisan jó kapcsolatot. Másfelől Erzsinek az öngyilkosság elhatározásáig vezető útján nem egyszerűen egy átugorható állomás az Adelaidával való találkozás, hiszen ekkor, Paula és Viktor házassági szándékának bejelentésekor válik nyilvánvalóvá Orbánné előtt, hogy a hajdani két szerelmes kapcsolata folytathatatlan. Ez a jelenet tehát fordulópont, amit ha elhagynak, vagy ha az abban elhangzó lényegi információt más szájába adják, kimarad, illetőleg torzul és gyengül egy fontos lélektani és dramaturgiai motiváció.

Azt sem tartom szerencsésnek, hogy a hiányzó figuráknak a cselekmény szempontjából nélkülözhetetlen mondatait, tetteit a Pincér veszi át, hiszen azt, amit egy lány vagy vő mondhat az anyjának, illetve az anyósának, nem mindig mondhatja egy vendéglátóipari alkalmazott, még ha törzsvendégével kevésbé formális is a kapcsolata. Különösen zavaró, hogy Erzsi a méregként bevett altatót is a Pincértől kapja. Ez súlytalanítja Orbánné kétségbeesését és tettét.

A dramaturgiai módosítások részben a játékstílust is befolyásolják: gyengül a mű groteszkuma, s – különösen az első részben – felerősödik a komédiai hangvétel, amely helyenként a közönségesség határait súrolja. A díszlet – szintén a rendező jegyzi – annyiban megfelel az író intencióinak, hogy lehetőséget ad a szimultán térképzésre, ugyanakkor ízlésvilága igencsak távol esik a Csatárka utcai társbérlet miliőjétől. Mint ahogy Banka Lívia Orbánnéja sem a hajdan jobb napokat megélt középosztálybeli özvegyasszony. S ha nem az – ráadásul pedig viselkedése nem szembesítődik Giza szertartásos, származásának és pozíciójának külsőségeit hangsúlyozó magatartásával –, akkor nem derül ki, hogy mi teszi ezt a nőt különlegessé, a társadalmi kötöttségeket felrúgó, a maga útját járni akaró személyiséggé. Akkor csak hangoskodó, kötözködő, féltékenykedő, hebehurgya komikus alak lesz. A rendező mintha a színésznő játékával idézőjelbe tenné a darabot, s ezt a hatást erősíti Giricz Attila (Csermlényi) és Krizsán Szilvia (Paula) erősen jelzéses játéka is.

Banka Lívia az előadás második részében hangot vált, s Orbánné tragédiájának kibontakozását sokkal visszafogottabb eszközökkel, bensőséges pillanatokat teremtve mutatja meg. A szerep felépítéséből is adódik, hogy ekkor lesz Egérke egyenrangú társa Erzsikének, s a szerencsétlen, de szeretetre vágyó és méltó asszonykát Ferenc Ágota finoman, a figura groteszk vonásait felerősítve ábrázolja. Ábrahám Irén hanggal is képes tökéletesen megjeleníteni Gizát, s nagymértékben neki köszönhető az előadás megrázó záró-pillanata, amikor végre megjelenik tolószékében, s csendes, de önfeledt résztvevője lesz a bepisiléssel végződő miákoló hancúrozásnak.

Gavrilo Grujić felvétele

Giricz Attila (Csermlényi), Banka Lívia (Orbánné) és Krizsán Szilvia (Paula) az újvidéki előadásban

A másik *Macskajáték*ot az a Pécsi Harmadik Színház mutatta be, amely kiemelkedő szerepet játszott az Örkény-interpretációk történetében. A hetvenes–nyolcvanas években a *Pisti*, a *Kulcskeresők* és a *Forgatókönyv* trilógiává szerveződő előadásai szinte a hivatalos bemutatókkal egy időben készültek, de azoktól sokban eltérő, mélyebb s az író elképzeléseihez hívebb értelmezésűek voltak, és a művek lényegét erőteljes dramaturgiai módosításokkal, valamint az amatőr-alternatív színjátszás eszközeivel szabadabban bontották ki. Jó néhány évvel később pedig úgy tűnt, hogy Vincze János rendező öt-

szereplős változatával megszületett a *Tóték* legautentikusabb dramaturgiai megoldása.

Ilyen előzmények, valamint a Vári Évát, Szakács Esztert, Tordai Terit, Töreky Zsuzsát, Ujlaky Lászlót, Stubendek Katalint, Bereczky Júliát és Dóka Andreát felsorakoztató parádés szereposztás ismeretében felfokozott várakozással ültem be a pécsi előadásra. Hiszen nem lehet véletlen, hogy Vinczét éppen most foglalkoztatja a darab, s ahogy eddig, e remek társulattal közösen nyilván ezúttal is új értelmezéssel gazdagítja a művet.

Várakozásom részben igazolódott. Vincze is belenyúlt a darabba, a Pincérből Pincérnő lett, de funkciója nem változott, a szereplők közül Józsi, Orbánné veje kimaradt, fontos mondatait Ilus kapta meg, ami azt is jelenti, hogy ő adja a gyógyszert anyjának, illetve a szöveg tömörebb és rövidebb lett. A rendező Örkény instrukciójából megtartotta az előírást, miszerint „a darabot úgy kell játszani, mintha egyetlen mondat volna", ám a térre vonatkozó elképzeléseit csak részben fogadta el.

„Minden színhely elejétől fogva a színpadon van, az tehát, ami látszólag Orbánné szobája, a darab egyetlen színpadképe, így például az asztal nemcsak Orbánnéé, hanem a leánya ebédlőasztala és egy eszpresszóasztal is" – olvasható a darab élén. A pécsi előadásban a két résznek eltérő a díszlete. A kettőben két tárgy azonos: Erzsi hatalmas ágya és a háttérben lévő, „1918-ban vagy 19-ben készült" fakó fénykép, amely a Tisza felé rohanó Szkalla lányokat ábrázolja. A háttér egy színpadszéles, kisebb-nagyobb képkeretekkel telezsúfolt aranyfal, amelybe a bekeretezett és életnagyságú alakokat ábrázoló fotó is belesimul. A képhez néhány lépcső vezet fel. Az első részben a színpad bal oldalán Giza tolószéke látható, jobboldalt Erzsi ágya, éjjeliszekrénye, fogasa, hátul, középen presszóasztal, s az előszínpad bal, illetve jobb oldalán egy-egy öltözőasztal jelzi Paula és Viktor helyszínét. Az egyes térrészek tehát élesen elkülönülnek egymástól, csak Orbánné közlekedik köztük szabadon, így az ő számára ezek egységes egészt képeznek.

A második részre kiürül a színpad, a fal előrekerül a függöny síkjába, előtte, jobb oldalon csak Erzsi ágya látható. A fal időnként szétnyílik, ekkor hátul, balra egy emelvényen lévő fal jelképezi Viktor lakását, amely előtt Adelaida és Erzsi párbeszéde zajlik, míg ennek szimmetrikus párja jobb oldalon Ilus lakásának jelzése, előtte történik a gyógyszerkérés.

A díszlet – attól eltekintve, hogy meglehetősen szegényes kivitelű – képileg is kifejezi a rendezés hangsúlyait. Középpontban helyezkedik el a kép, amely nem csupán állandóan emlékeztet a dráma egyik központi gondolatára, azaz a múlthoz való ellentmondásos és bizonytalan viszonyra – amely a két testvér közötti feszültség egyik, ha nem a legfőbb oka –, hanem a lamellaszerkezetű és széthúzható vetítőfelület időnként ajtó lesz, amelyen át Erzsi életének fontos szereplői közlekedhetnek. Ezen lép be Paula és Viktor, ebben a keretben jelenik meg Giza a második részben.

A dramaturgiai változtatások és a térszerkezet egyértelművé teszik, hogy a pécsi előadás – kissé didaktikusan – Erzsi tudatában játszódó folyamattá transzponálja a drámát. Az első részben, Paula és Erzsi kapcsolatának kiteljesedésekor, amikor még Viktor és Erzsi viszonya is harmonikusnak mondható, s Orbánné szinte megfiatalodik, a színpadi világ teljes és többrétegű, azonban a második részre, a megcsalatás felismerésekor, Erzsi tuda-

Szakács Eszter (Giza) és Vári Éva (Orbánné) a pécsi előadásban

tának beszűkülésével egyidejűleg a tér lehatárolódik. A díszlet és a látvány tehát eleve lemond a miliőábrázolásról: metaforikussá válik.

Ezzel a metaforikussággal szemben a színészi játék a legjobb értelemben vett, magas színvonalú realizmust képviseli. A szituációk pontosan értelmezettek, a kapcsolatok tiszták és kidolgozottak. A szerepnek és alakítójának a találkozása minden esetben ideálisnak mondható. Pedig a színészek helyzete nem könnyű, hiszen Orbánnén kívül minden alak Erzsi virtuális, tehát elvont terében létezik, így aztán színpadi létezésükhöz csupán minimális fizikai fogódzót kapnak, s ilyenkor nagy az általánosságba torkolló stilizálás veszélye.

Bereczky Júlia enyhén karikírozza a nyugdíjaskorú fiát változatlanul kisgyereknek látó és tekintő, egy múmia és egy sárkány keverékének tetsző Cs. Bruckner Adelaidát. Egyetlen jelenetében ellenállhatatlanul nevetséges, és kegyetlenül elutasító. Az a lekezelő, Orbánnét is gyerekként leteremtő, kárörvendő magatartás, amit Bereczky Adelaidája képvisel, érthetővé teszi, hogyan jut el Erzsi az öngyilkosság gondolatáig.

Töreky Zsuzsa kabinetalakítást nyújt Egérke szerepében; kissé daloló beszédmóddal jellemzi a megnyomorított sorsú, hálás, alkalmazkodó, szürke fiatalaszszonyt, aki a Gizának írt levél-monológban, imádott Erzsiékjének védelmében szinte más emberré válik. Emlékezetes az is, ahogy Csermlényinek Egérke orrát megcsavaró zavart gesztusára mint valami isteni áldásra reagál.

Tordai Teri Paulája elegáns, hűvös és dekoratív, mindenben Orbánné ellentéte. Nem hangsúlyozza túl a barátnő machinációit, amelyek segítségével kihúzza Erzsiből titkait, s behálózza operaénekes lovagját.

Szakács Eszter alig észrevehető, finom eszközökkel, jelentésteli kéztartással, ruhaigazítással, testtartás-változtatással s mindenekelőtt kifejező, ám nem túlzó mimikájával teszi Erzsi igazi ellenpontjává Gizát. De mindenekelőtt a színésznő mint jelenség, a tartása, a megszólalása, a beszédmódja sugározza azt a másságot, amely megkülönbözteti Gizát a magyar valósághoz asszimilálódó húgától.

Ujlaki László ideális Csermlényi Viktor. A rendező egyetlen jelenetbe, egy félbemaradt öltözés és az abból folyamatosan következő vetkőzés fizikai aktusába sűríti a kultúrházban tartott fellépésre való készülődés és az onnan való hazatérés epizódját. Ez az összerántott jelenet tökéletesen jellemzi az operaénekest. Az előadás egyik legszebb részlete az, amikor Viktor és Erzsi állnak a sötét előszobában, s nem a vacsoráról, az evésről beszélnek, tehát

Tóth László felvételei

Tordai Teri (Paula) és Vári Éva

nem arról, ami Erzsi férjének halála óta kettejük kapcsolatában egyetlen valós és lehetséges témaként manifesztálódik, hanem magukról, múltjukról, szerelmükről.

Vári Évára tökéletesen igaz az, amit Örkény megálmodott: „a darab hősnője úgy sétáljon át egyik képből a másikba, hogy még a beszédét se legyen kénytelen megszakítani." Ő maga Orbánné. Indulatos és elbizonytalanodó, nagypofájú és elhaló szavú, kétségbeesett és legyűrhetetlen, naiv és rafinált, olyan, amilyenné az ilyen asszonyokat az elmúlt évszázad tette. Megértjük, miért nem akar Garmisch-Partenkirchenbe menni, azt is, miért fogadja értetlenül Giza Létára költözésének nosztalgikus ötletét, hogyan tudott évtizedekig hármasban élni férjével és szeretőjével, s miért nem képes feldolgozni magában az újabb szerelmi háromszög kialakulását. Elfogadjuk tőle, hogy nincs más kiút, csak a halál, s felszabadultan vesszük tudomásul: mégis ő győz a halál, a kétségbeesés felett, s az élet megy tovább, talán még a menetrendszerű csütörtöki vacsorák is visszahozhatók. Ahogy felkészül a gyógyszerbevételre, ahogy elrendezi maga körül a tárgyakat, lába alá helyezi – de közben még beleolvas – az újságot, ahogy reagál a halálra készülődés közben megszólaló telefoncsengőre, s még utoljára kitölti dühét az ismeretlen kalaprendelőn, az nemcsak színészi remeklés, hanem mély emberismeretről valló tanulmány.

E sok értéket látva nem tudok szabadulni a gondolattól: milyen lehetne ez az előadás, ha egyeztetési s egyéb problémák miatt havonta nem csupán egyszer-kétszer tudnák játszani! Ezt persze ma már csaknem minden magyar színház minden előadásáról elmondhatnám.

ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK (Újvidéki Színház)

JELMEZ: Lakner Rozália. **FOTÓ:** Gavrilo Grujić. **ZENE:** Bunford Gábor. **DÍSZLET ÉS RENDEZÉS:** László Sándor.

SZEREPLŐK: Banka Lívia, Ábrahám Irén, Krizsán Szilvia, Ferenc Ágota f. h., Giricz Attila, Huszta Dániel f. h., Varadinac Slavica.

(Pécsi Harmadik Színház)

JÁTÉKTÉR: Vincze János és Steiner Zsolt. **JELMEZ:** Pilinyi Márta. **ZENE:** Papp Zoltán és Kovács Attila. **FOTÓ:** Tóth László. **RENDEZTE:** Vincze János.

SZEREPLŐK: Vári Éva, Szakács Eszter, Tordai Teri, Töreky Zsuzsa, Ujlaki László, Stubendek Katalin, Bereczky Júlia, Dóka Andrea.

SZÁNTÓ JUDIT

Nem mind csillog, ami kipukkad

■ CSIKY GERGELY: BUBORÉKOK ■

A Buborékok, *mint mondják, ötvenévenként esedékes feltámasztásának mostani etapja a darabot magát tekintve nem okoz sem csalódást, sem kellemes meglepetést; Csiky Gergely fontos eleme szegényes drámai örökségünknek, de illúziók nem tapadnak hozzá. Derék, szorgos, ügyes kezű adaptálója volt a kor francia drámatechnikájának (nem hiába járt öt hónapos párizsi tanulmányútjának minden estéjén színházba); s becsületére válik, hogy a szakmai fortélyok alá honi matériát, konfliktusokat, típusokat rendelt. (A kitűnően szerkesztett* Buborékok *e tekintetben is egyik csúcspontja az oeuvre-nek.) Művei azonban nem sok ihletet tartogatnak a rendezõk számára; a cselekményeknek éppúgy nincsenek rejtett dimenzióik, mint a jellemeknek (utóbbiaknak többnyire még a harmadik dimenziójuk is hiányzik), lévén a legnagyobb baj, hogy Csikyben, akit akár a „magyar Augier-nek" is nevezhetnénk, semmi sincs a költőből, a szuverén látomással megvert-megáldott alkotói egyéniségből.*

A mai színház szemszögéből nézve ezek a hiányosságok egyszersmind semlegesítik azt a vonzerőt, amelyet Csiky drámái az előző rendszer színházaira gyakoroltak, vagyis az egykorú feudálkapitalista magyar társadalom jellegzetes konfliktusainak „kritikai realista" ábrázolását. Ezenbelül megtévesztő a látszat, miszerint a közbeszerzési pályázattal járó bonyodalmak, valamint a hivatali korrupció motívumainak éles mai időszerűsége különös töltetet adhatna a felújításnak; a szöveg semmivel sem mond többet minden egyes néző elemi ismeretanyagánál, és legföljebb a „már akkor is..." kevéssé termékeny megállapítására késztet. Mellesleg az „akárcsak ma" valamivel dinamikusabb feltárulása sem kelt napjainkban különösebb figyelmet; az általános irányvesztettség, rosszkedv és szkepszis időszakában az e tekintetben érintett előadások inkább csak tehertételként cipelik magukkal gondosan kiszerelt „társadalmi mondanivalójukat", amelyet az izgalmasabb rendezők manapság tudatosan semlegesíteni-hatástalanítani is szoktak. Még azt is megkockáztatnám, hogy az író jelentőségére nézve jellemző adat, milyen engedelmesen veti alá magát e procedúrának. (Bizonyos értelemben kasztrációt is mondhatnék.) *A kaukázusi krétakör* Brechtje például eltűri Zsótértól ezt a tézise elleni erőszakot – de mivé lenne a *Buborékok,* ha valaki kivonná belőle a Körös-szabályozás körüli panamát?

Jordán Tamás, aki a Nemzeti Színház magyar évadán belül Csiky Gergely művét színre vitte, nagyon helyesen nem is kísérletezik ilyesmivel. Szolidan megmarad a realista kánonon belül (aminek többek között Horesnyi Balázs, illetve Dőry Virág hagyományos, ám tetszetős, látványos és jellemző erejű díszleteit, illetve jelmezeit köszönhetjük), még a határokat sem fesze-

Varga Mária (Szerafin) és Murányi Tünde (Malvin)

Blaskó Péter (Somlay Ignác) és Udvaros Dorottya (Szidónia)

Schiller Kata felvételei

geti, miközben a szöveg értelmezése és kiegészítése terén mégis tanúsít bizonyos kezdeményezőkedvet. A szövegbe először is beleír, illetve megrendelőként beleírat, nem is keveset; hogy csak egy-két példát említsek: a Morosán-féle (színüres) családi fényképalbum felvezetésének vagy a korabeli újságidézeteknek megfogalmazása nyilvánvalóan a dramaturg, Hamvai Kornél sokak által joggal méltányolt tollát dicséri. (Morosán Tamás jelen verziójának Hamvai legalábbis társszerzője lett.) De ugyanilyen tudatos rendezői döntés lehetett a két főszereplő házaspár közül az idősebb, Solmay Ignác és Szidónia néminemű megfiatalítása csakúgy, mint a Csiky őszinte rokonszenvét élvező Rábay házaspár devalválása a „mache", a hiszti, a komikum s nem utolsósorban az erkölcsi könnyelműség irányába (ami egyébként vitatható – de erről később). Ugyancsak becses volt Csiky számára a világnézetében a pozitív pólust, a szimpatikus polgáriasulást képviselő apa-fiú páros, Morosán Demeter és Tamás alakja, Jordánnak azonban itt is különvéleménye volt: Hollósi Frigyes pontos ábrázolásában az apa nem kedélyes, rokonszenves, még némi bölcsességre is hajló polgár, hanem tolakodó, erőszakos, az ostobaságig korlátolt, gátlástalanul fecsegő natúrburs, míg ifjabb Morosánként Stohl András, kissé tétován, szaggatottan, egy hebehurgya, nevetséges mamlaszt állít elénk.

Ezzel a beállítással, amellyel Jordán megvonja a darabtól az összes rokonszenves figurát, lehetne vitatkozni; annak idején, az ánti-ántiban, Sinkovits Imre mély erkölcsi komolyságtól áthatott, sugárzó pozitív hőst formált Rábay Miklós alakjából, amelyet most Rátóti Zoltán nem egészen meggyőző alakításban gyengére, puhányra, gerinctelenre vesz, és asszonyosan lágy, lányosan töredelmes és szepegő volt bűbájos ifjú feleségeként Szörényi Éva, akinek utódaként most Varga Mária minden mozzanatában hamis, teátrális és üres Szerafinját kapjuk (a jelzők a figurára és az alakításra egyaránt értendők; s ráadásul Dőry Virág egyedül a legidősebb Solmay lány valőrjeit vétette el vénlányhoz vagy matrónához illő, bájtalan feketeszürke jelmezeivel). A *Buborékok* nem lett jobb darab e hangsúlyeltolásoktól, igaz, érzékelhetően rosszabb sem; a változtatások mélyebb értelmére nem derül fény, viszont beleférnek a rendezői autonómiába, amely talán az eredetinél sötétebbnek akarta láttatni a komédiát vagy annak mai képmását. Viszont éppen ez az alapjában realista felfogás tulajdonképpen akkor igazolhatná magát, ha az előadásból színészparádé kerekednék ki; Csiky típusai ugyanis nagyon jól, színesen, élettelien játszhatók, ráadásul abban a stílusban, amely színészeink zömához még mindig a legközelebb áll.

A közreműködők névsora sztárokkal is ékeskedik, s játékmesterük maga Törőcsik Mari volt, az eredmény mégsem tér el attól, amit a színház korábbi előadásai alkalmából a kritika már regisztrált (a *Györgyike, drága gyermek* kapcsán ugyane lap hasábjain magam is írtam erről): egyéni játékmódok burjánzanak el egymás mellett, a társulat még messze van attól, hogy együttesként reprezentálja magát. Ráadásul a briliáns nevek mögött, az új gárda közép- és alsó rétegeinek verbuválásában előfordult jó néhány mellényúlás vagy talán szükséghelyzet okozta kényszerválasztás; így az előadás első perceit tüstént lenyomja, kedvünket szegve, Orosz Róbert (Róbert), majd Hevér Gábor (Béla) szürke, elkötelezetlen játéka, és a Solmay gyermekekről alkotott képünk Major Melinda (Gizella) és Szalay Mariann (Aranka) fellépésével sem válik kedvezőbbé. (Szerafinról már szólottam volt.) Söptei Andrea formátumosan hoz egy, a lehetségesnél vékonykábbra kiporciózott szerepértelmezést: Sereczkynéje jóformán csak egyetlen pózra: a velejéig hazug *grande coquette*-éra s főleg annak fals kacajaira van redukálva. Blaskó Pétertől ez a Solmay – amúgy szolid, megbízható, kimunkált alakítás – kevés, de ő persze színvonalat garantál, csakúgy, mint az ugyancsak formátuma alatt teljesítő Rátóti Zoltán Rábayként. Mészáros István (Hámor), tán rendezői szűkmarkúságból, meg sem villanthatja a groteszkre való kivételes hajlamát, Murányi Tünde meganynyi eredeti, bizarr fénytörésű alakítására is árnyékot vet ez a mostani, jellegtelenné gömbölyített Hámor Malvin. Kézdy György markáns jelenléte a régi, de ez sem leplezheti, hogy ez a Gombos ügyvéd sincs kitalálva, Újvári Zoltán (Chupor Aladár)

viszont túl komótosra-pohosra veszi a kaméleonszerűen rugalmas aranyifjú alakját.

Ámde elhalványulnak mind e prók és kontrák, amikor a színpadon van Solmayné szerepében Udvaros Dorottya: ahogy a megelőző repríz Szomoryja Kulka Jánosról, úgy e *Buborékok* róla lesz emlékezetes. Vannak – ebben az előadásban is – jó színészek, sőt jelentős színészek, nagy színész azonban ezen az estén egy van: Udvaros. Az Udvaros – pontosítanék; ahogy az olaszban volt s van mindmáig *La* Duse, a németben *Die* Bergner vagy *Die* Weigel. A művésznőt először látom a „komikus anya" szerepében, de ami kell hozzá, máris a kisujjában van. Időzítése, ritmusérzéke, poentírozóképessége, reakciósebessége bevetésével komédiai iskolajátékot prezentál, apró fogásai, sőt bájos modorosságai is – sikkantások, kaccantások, túlrajzolt fintorok – átolvadnak a figura sajátosságaivá, miközben mindvégig érezzük a szuverén, összetéveszthetetlen egyéniség lehengerlő jelenlétét.

Lehetett volna – s ezzel a Csiky-darab egyfajta életképességét szeretném kiemelni – Udvarosnak több vetélytársa is az előadásban, s minél több ilyen adódott volna, annál inkább közelíthette volna a produktum az ideális szintet. Mindamellett engedtessék meg nekem egy gondolatjáték: elvben van rá remény, hogy két-három év múlva, ha a kerekek szerencsésen megolajozódnak, s összerázódnak az alkatrészek, ugyanez az előadás akár ezeknek a színészeknek egy részével is – természetesen Udvarossal a központban – kitűnően megállná a helyét.

CSIKY GERGELY: BUBORÉKOK (Nemzeti Színház)

JÁTÉKMESTER: Törőcsik Mari. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Dőry Virág. **DRAMATURG:** Hamvai Kornél. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Bencze Zsuzsa. **RENDEZTE:** Jordán Tamás.
SZEREPLŐK: Blaskó Péter, Udvaros Dorottya, Hevér Gábor, Orosz Róbert, Major Melinda, Szalay Mariann, Rátóti Zoltán, Varga Mária, Hollósi Frigyes, Stohl András, Söptei Andrea, Újvári Zoltán, Mészáros István, Murányi Tünde, Kézdy György m. v., Pécs Ottó, Kassai László, Andai Kati, Jóna Szabolcs, Juhász Éva.

Csáki Judit

Hímek és nőstények

■ MARTIN MCDONAGH: AZ INISHMORE-I HADNAGY; PISZKAVAS ■

John Millington Synge helyénvalónak látszik. Mármint arra, hogy hozzá hasonlítsák az ír drámairodalom fiatal üstökösét, Martin McDonaghot. (Bár ez az írség ad némi okot az elgondolkodásra: McDonagh szülei ugyan valóban Nyugat-Írországból származnak, de a fiuk virtigli londoni, azaz angol gyerekkort tudhat maga mögött, s ma sem szülei hazájában, hanem a sajátjában él. Leszögezvén tehát, hogy a világ boldogabbik felén az ilyesmi a „tökmindegy" kategóriájába tartozik, maradjunk az írnél.)

S ha megállapítjuk, hogy Synge – kiváltképp *A nyugati világ bajnoka* – mutat bizonyos, nem túl távoli, de nem is túl közeli szellemi rokonságot McDonagh világával, oda is hagyhatjuk a hasonlítgatást, mert Martin McDonagh leginkább szembetűnő erénye épp az eredetiség, a markáns világ- és drámaszemlélet. Ez a tehetséges fiatalember nem is bátran, hanem magától értetődő természetességgel nyúl egy (valamilyen szempontból) retardált közeghez, nevezetesen éppen ahhoz, amelyben élni látszunk mindannyian, és éppen ezt a (valamilyen szempontú) retardáltságot veszi jó alaposan szemügyre.

Ennek a retardált közegnek földrajzilag hiteles helye van, de ez ne tévesszen meg senkit. A Dublintól jó messze – épp a sziget túloldalán – fekvő Aran-szigetek vidé-

Antal Márta (Mairead) és Kelemen József (Padraic) Az inishmore-i hadnagyban

kéről van szó; *A kripli* a középsőn, az Inishmaan nevűn játszódik (emlékszünk, innen nézvést már az is nagy kirándulás, ha valaki a legnagyobbra, az Inishmore nevűre jut el), *Az inishmore-i hadnagy* a legnagyobbikon, a *Leenane szépe (Piszkavas)* pedig a szigetekkel szemben fekvő, hozzájuk legközelebb eső szárazföldön, ami azért még mindig „alig van rajta a térképen". Ez zárt világ – és ilyenekkel van teli a világ. McDonagh drámái szerint innen csak a jó és a szép van messze; ami gonosz, rossz és romlott, az mind jelen van. A zártság pedig külön burkot, afféle „sajtharangot" képez az itt élők fölött: fokozza az amúgy is halmozott hátrányt.

Martin McDonagh Kaposváron bemutatott drámájának, amely ezúttal az eredeti *Az inishmore-i hadnagy* címet viseli (míg a Vígszínház Házi Színpadán látott előadás – szellemesen egyébként – az *Alhangya* nevet kapta a keresztségben), van egy olyan frenetikusan bohózati jelenete, amilyet nagyon régen nem láttam. A dráma egyik csúcspontja ez: lövöldözés-gyilkolászás a tetőfokon, amikor a – szemkilövésre fixálódott – tinédzser lányka kilövi az egyik gyilkos bagázs összes szemét, melynek tagjai ezután vaksin tapogatózva berontanak a házba, s az ott igencsak rémülten megbújni, felszívódni próbáló két látó embertől kérnek útbaigazítást: merre is kéne lőni mostan. „Kicsit jobbra, kicsit balra, nagyjából arra, igen", hangoznak az instrukciók, a vaksi északírek lőnek bele a vakvilágba, míg végül főnöküknek, Christynek egyszer csak föltűnik, hogy a saját gépfegyverzaján kívül mást már nemigen hall. Persze, ki lehet találni, azt sem sokáig, mert őt is lelövi gyorsan a címszereplő hadnagy, Padraic meg az ő rajongója, a szemkilövős lányka. Ascher Tamás mintha egy *schnell*ben pörgetett filmbetétet rendezett volna ide; ettől és a képtelenségig vitt túlzástól olyan borzasztóan nevetséges az egész. Ráadásul – rémesen „szakmaiatlan" ilyesmit leírni, de igaz – McDonagh elismerően csettintene: éppen erre gondolt.

Aki komolyan el akar igazodni a különféle ír felszabadítási frontok, szakadár csoportok, ágazatok és szabadcsapatok között, elolvashatja a műsorfüzetet, az segít valamelyest, de az előadás megértéséhez és élvezetéhez semmi szükség rá. Ahhoz ugyanis elég, ha a terrorizmus természetéről van valamelyes fogalmunk; McDonagh azt állítja, szűkagyúak, eltompult zombik játéka az egész. Nem mintha nem tudná, milyen véresen és pusztítóan veszedelmes játéka – de ez a darab, mint alcíme is mutatja: rémbohózat, amely nem az áldozatok és veszélyeztetettek oldaláról veti föl a kérdést, hanem a megszállott fanatikusokéról, akik ezúttal a szó eredeti értelmében „meg vannak szállva", nem eszmék, hanem szlogenek és vérgőzös ösztönök által.

Hamvai Kornél fordítása remek. Nemcsak azért, mert színpadkész és mondható, hanem mert a flott és jellegzetes csoportszlengen túl egy nyelvi világot (re)konstruál, amelyben a szereplők töredék mondatokkal és félszavakkal kommunikálnak, mert egy töredékes és hiányos szellemi közeget közvetítenek. Majdhogynem beszélő állatok, akik számára a nyelv csak eszköz rá, hogy primitív ösztönlény mivoltukat verbálisan is megjelenítsék. Az ösztönlények közt aztán akad elvetemült és még elvetemültebb, akad ostoba és korlátolt, de alapjában jó szándékú, akad fásult és szolgalelkű. Mind-mind súlyosan lelki sérült, elmekórtani eset akár, de sem a szerző, sem a fordító, sem az előadás rendezője és közreműködői nem ébresztenek szánalmat irántuk. Ez a darab ugyanis – nem az a darab.

És ha már itt tartunk, nem is az a darab, amely rádöbbentené a nézőt arra, milyen veszélyes és embertelen világ veszi körül. Ilyen értelemben – közvetlenül – egy fikarcnyi morális üzenet sem rejlik benne: nem ettől fog föllángolni a terrorizmus elleni harc. Csak nyomatékosítja, amit amúgy is tudunk, ezúttal komikus és bohózati eszközökkel, a brutalitás *ad absurdum* vitelével, merthogy annyi piros festéktől, amennyit ezen a színpadon látunk, már nem kell befogni a szemünket.

Ascher rendezésének vezérfonala, hogy minden abszurditást realisztikus játékra fordít. Minden cselekvés „normálisan" zajlik – csak a hatása nem épp normális. Ez persze erős bohózatképző elem, akár a visszafogott, mintegy természetes erőszakról, akár az ugyancsak visszafogott, sajátos gyöngédségről van szó. Az a jelenet például, amelyben Padraic megtudja, hogy a macskája gyengélkedik (mi persze tudjuk, hogy már nem), mindvégig egyenletes feszültségben pereg. Padraic éppen egy drogdíler mellbimbóját

Némedi Árpád (Brendan), Gyuricza István (Donny), Kelemen József, Kocsis Pál (Christy), Végh Zsolt (Davey) és Tóth Richárd (Joey)

Simarafotó

Béres Ilona (Mag) és Bíró Kriszta (Maureen) a Piszkavasban

készül akkurátusan lekaszabolni – demokratikus reflexei azt a választást kínáltatják föl vele a leendő áldozatnak, hogy eldöntheti: a jobbtól vagy a baltól válik-e meg szívesebben –, miután már letépte a körmét – filantróp reflexeinek engedve csak az áldozat lábáról, és csak a legkisebbet, ráadásul aggódva küldi őt kórházba, nehogy elfertőződjék. De mivel a műveletbe otthonról beletelefonálnak a rossz hírrel, éles váltással a macska iránti szenvedélyes szeretetéről kezd beszélni, s e szenvedélyben osztozva öleli keblére áldozatát. Nemcsak arról van szó, hogy az abszurd hatása realista üzemmódban sokkal erőteljesebb, hanem arról is, hogy ami lentről abszurd, az az ábrázolt figurák nézőpontjából tekintve maga a sültrealizmus.

Antal Csaba díszletének egyik hangsúlyos eleme Padraic apjának háza, melyet ide-oda tologatnak a színpadon, olykor magától is mozog – hiába, semmi se stabil itt. Mögötte egy emelvényen olykor zenekar játszik fülsiketítő – és nyilván az ábrázolt közeggel kompatibilis irányzatú – zenét, nyilván valamilyen metált (Némedi Árpád szerezte), amúgy tágas üresség honol, melyben kényelmesen elférnek a különféle hullák, a macskáké meg az embereké. Előbbiekét lényegesen több részvét fogadja, és hát utóbbiak mintegy a macskákért halnak kevéssé hősi halált.

Kelemen József játssza Padraicot, eleinte kissé kimérten, akkurátusan, jól fésülten. Aztán oly alaposan építi e hibátlan felszín mögé a teljesen a- és antiszociális embercsökevényt, hogy hozzá képest mindenki „betegebbnek", kiszámíthatatlanabbnak látszik. Gyuricza István játssza az apját; tompa, nem agresszív, csak egyszerűen beszűkült, sivár érzelmű embert, akinek egyetlen gyöngéd gesztusa – amikor a halottnak hitt Kistomi pótlására szánt vörös macskát cipőpasztázza feketére, és közben kedvesen gügyög hozzá – ismét csak kiemeli az ábrázolt világ állati, ösztönjellegét. Végh Zsolt Daveyje a bárgyú, de voltaképpen jó szándékú érzelmi nincstelen, aki – mintha a fia lenne Gyuricza Donnyjának – otthonosan és engedelmesen játssza vele a zombirituálét: darabolják a hullákat, vagy együtt térdelnek az eszetlen Padraic golyójára várva. Antal Márta harsányra veszi Maireadet, Davey húgát, aki tehenek szemét lődözte ki mindaddig, míg tökélyre nem fejlesztette célzóképességét, és miközben a maga szögletes módján Padraicba szerelmes, mert a terrorba szerelmes, habozás nélkül lelövi őt, amikor megtudja, hogy a fiú lelőtte a macskáját. A kör itt zárul be: rengeteg holttest, rengeteg darabolnivaló. Kész röhej.

Zombiból nemcsak sok van, de sokféle is: egészen másfajta zombik világa tárul föl a Madách Kamarában bemutatott *Piszkavas* című darabban (amelyet ugyancsak a Vígszínház Házi Színpadán és Kaposváron is játszottak néhány éve, mindkétszer *Leenane szépe* címen). Martin McDonagh első darabjában női változatban készült a későbbi férfiterrorra: itt nem géppuska és pisztoly, hanem mindössze egy jól megtermett piszkavas testesíti meg a szüntelen és intenzív lelki terror fölött és mögött lebegő fizikai terror fenyegetését.

Anya és lánya él fásult reménytelenségben az isten háta mögötti kis falu szélén, ott is egy rettentő hegy tetején, ahová nehéz a járás, nem is jár arra a kutya sem. Az anya bizonyos értelemben terrorizálja a lányát, a lány pedig ugyanebben az értelemben terrorizálja az anyját, csak az eszközök mások, a kínzás kölcsönös és állandó. Leépült nyelv, leépült életek – a lány, Maureen némi ideggyógyintézeti múlttal és egy flepnivel a tarsolyában, az anya pedig elszúrt életével és a kiszolgáltatottságával...

A Madách Kamara előadásának nemcsak a címe új, hanem a fordítása is; Parti Nagy Lajos a cselekményben, történésben eléggé szegény, atmoszférájában, levegőjében viszont nagyon is sűrű darabhoz remek szöveget készített: a refrénszerű verbális elemek olykor kiemelik, olykor ellenpontozzák a szintén refrénszerű gesztikus elemeket. „Hát én ezt így nem tudom", mondja számtalanszor Mag, az anya, akár illik a válasz az adott helyzethez, akár nem; és mert sokszor nem illik – de ha illik, akkor is –, tengernyi árnyalattal telik meg ez az egyetlen frázis. Egyszer vádló, máskor visszakozó, megint máskor tétova, de legtöbbször elzárkózó, a lelki erőszak egyik verbális fegyvere. A végén – voltaképp a semminek – a lánya, Maureen feleli majd ugyanezt...

Horesnyi Balázs és Horváth Judit díszlete mintha egy elhagyott vár egyik bástyája lenne, persze nem az, hanem egy igen magas „lakókonyha", melyből meredek vaslépcső vezet a fölső szintre. Csupa tégla; a vakolatát vesztett fal sivár foglalata a sivár életeknek. (Érdekes: noha a kaposvári és a pesti díszlet aránya, mozgékonysága egészen más, mégis hasonlítanak egymásra, mindkettőnek sikerül tárgyiasítania ugyanazt a sivárságot és reménytelenséget.) A színen egyetlen tekintélyes bútordarab van, az pedig Mag nyilván „lomtalanításból" szerzett görgős irodai karosszéke. Jobboldalt elöl, a vaskályha tetején mindvégig ott ormótlankodik a túlméretezett piszkavas, akár egy csőre töltött csehovi puska, el is sül majd a végén.

Az anya, Mag szinte egyfolytában a hatalmas székben ül, mármár nyomoréknak hinnénk, pedig dehogy; ebből a trónusból dirigálja a lányát, és tekinti át néhány négyzetméternyi „birodalmát" ez a határok közé szorított Übü mama. Béres Ilona alig fölismer-

hető a göndör, ősz paróka alatt, szürke tréningben, mellényben, mamuszban – még a hangja is teljesen más: annyival magasabb, hogy elnyújtott intonációval tetézve szüntelen panaszkodást, méltatlanságot, megbántottságot sugall. De ez a játék nem csak ennyi: végtelen megátalkodottság, legfőképpen. Mag találékonyságának nincs határa, ha a lánya, Maureen gyötréséről van szó. Ami nem pusztán – beteges és kisszerű – örömöt okoz a számára, hanem a létfenntartás legfőbb eszköze, méghozzá duplán: egyrészt mert Maureen nélkül nem tud létezni, másrészt mert a lány életének összetett csődje a saját élete csődjét leplezi hatékonyan. Béres alakítása komótos és színes; csöndjei, mimikája legalább annyira beszédesek, mint a Parti Nagy-féle, minden árnyalatában tökéletesen birtokolt szöveg.

Remek a darab egészén végighúzódó Complan-motívum. Ez a felvizezett por – se nem kávé, se nem tea, se nem kása, se nem semmi, csak és kizárólag *műtáp* – nemcsak rituálét képez a két ember kapcsolatában és életében, hanem e kapcsolat pillanatnyi állásának fokmérője is. Mag utálja, de szüntelenül akarja; Maureen dacból csomósra hagyja, és nem ad az anyjának kanalat. Vagy épp ellenkezőleg: azzal hízeleg, hogy jól elkeveri. Amúgy is van bizonyos érzelmi – és a kommunikáció módjában is megmutatkozó – billegés köztük: hol gügyögős-dorombolós, hol pengeéles és lefelé hajló a beszédmód; ez a voltaképpen nem túl széles sáv azért mindösszesen a redukáltságával, a belőle hiányzó negatív tartománnyal tüntet.

A darab története leginkább ez a kapcsolat, kisebb részben pedig Maureen legutolsó (sikertelen) menekülési kísérlete közös életük börtönéből. E kísérlet eszköze Pato, belé kapaszkodva próbál Maureen legalább némi szexuális élményre szert tenni (ez sem sikerül), majd a fiú zavart, de mégiscsak kedvező érzelmi reakcióját látva odahagyni addigi életét. Hogy erre lenne némi csalóka esélye, azt csak mi tudjuk, meg persze az anyja, aki meghiúsít mindent. Pato afféle „falu bikája", no persze az írországi Galway megye Leenane falujához mérten (ahol persze se munka, se boldogulás, el kell hát menni); maga is csökött, egyszerű, de az, úgymond, jóravaló fajtából. Az az életkudarc van kódolva benne, amely Maureen szemszögéből akár sikernek is mondható, de mégsem mutat túl a társadalom legalsó szeletén.

Szabó Győző az első – csábítási – jelenetben az amúgy is tétova és zavarban lévő fiút tétován játssza, rendre belemenekülve a komikus tartományba, ahol biztonságban érzi magát. Meglehet, hogy csak az első néhány előadás tétje ez: megtalálni azt a kifejezésmódot és játékstílust, amely összeköti Pato két jelenetét; a másodikban ugyanis, amikor mindössze egy fejgép világítja meg a levelet író – és olvasó – fiút, önmagában bravúrosan tárul föl a „lélek mélye": magányra, vágyra látunk benne. Igaz, Guelmino Sándor, az előadás rendezője ezt a fölolvasást megfejelte egy abszurdba hajló gesztikus álomjelenettel, melyben a két másként nyomorult ember egymásra talál a sivár környezetben.

Guelmino rendezése ezúttal több mint korrekt és visszafogott – noha ilyen is. De súlypontokat, fogást keres és talál az amúgy önjárónak tetsző darabon; elsősorban a két nő viszonyát segít rendezőileg megfogalmazni, ráerősíteni az atmoszférára, például a Löffler István válogatta édes-bús egykori nagy amerikai slágerekkel. Béres megrendítően szenvtelen alakításának remek párja Bíró Kriszta Maureenja: infantilis öregasszony maga is, miközben életerős fiatal nő persze, de felfokozott érzékenysége révén (innen a diliflepni) minimum tripla sebességgel él. Bíró Kriszta jelenléte és játéka igen intenzív, csupa mozgás, csinálás, pörgés, melynek monoton ritmusából kihasadnak ugyan a hirtelen odatett csöndek és megállások, egyelőre mégis túl gyorsnak, kapkodónak látszik mindkettő. Viszont máris kívülről fújja Maureen figuráját – az elején a rémes piros műanyag esőkabát a hozzáillő műanyag kalappal éppúgy szinte rá van öntve, mint az a bizonyos „kis fekete ruha" (Kárpáti Enikő jelmezei nagyon jók, és külön szerencse, hogy a színészek viselni is tudják őket; ne feledjük Szabó Győző feledhetetlen rózsaszínű zakóját!); ráadásul az összes pszichopatológiai

Schiller Kata felvételei

Bíró Kriszta és Máthé Zsolt (Ray)

vonás tudva és visszafogva van itt, hiszen tényleg nem ez a lényeg, hanem a birkózás az anyával a saját életért, a saját személyiségért, egyszersmind a könyörgés akárki (akár az anya) szeretetéért. Markáns pillanatok azok, amikor – a fiú jelenlétében – vidámságot és könnyedséget erőltet magára; Bíró Kriszta ezt a feszélyezettséget és erőlködést is pontosan, mondhatni, könnyedén hozza. Kicsit hangosabb kacaj, kicsit szélesebb mozdulat – és egy éles oldalpillantás a fürkésző anyára: vajon mit szól hozzá... S bár szájából ömlik a durvaság, a trágárság, Maureen alakja mégis bír bizonyos légies könnyedséggel, s ez a tulajdonsága az áldozatok közé sorolja. Ha belegondolunk, nagy *trouvaille* ez a szerzőtől, hiszen Maureen ugyanakkor kegyetlen és végső soron gyilkos, ez azonban mit sem változtat áldozatjellegén.

Máthé Zsolt Pato öccsét játssza, valamint a kívülállót, a szemlélőt, a tanút – pontos alakítása, ahogy szüntelenül a kint és bent közt egyensúlyoz, az előadás fontos negyedik pólusa.

Martin McDonagh elég jól berobbant a magyar színházba. Jó rendezők, jó színészek, jó csapatok csapnak le rá, mert az általa ábrázolt és körültekintően mozgatott zombivilágban ráismerni vélnek a mi saját emelkedettségünk egynémely aspektusára. Közünk van hozzá – ennyi.

MARTIN MCDONAGH: AZ INISHMORE-I HADNAGY (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Hamvai Kornél. **DÍSZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Ignatovic Krisztina. **DRAMATURG:** Gáspár Ildikó. **ZENE:** Némedi Árpád. **BÁB:** Pohárnok Iván. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás. **SEGÉDRENDEZŐ:** Pintér Katalin. **RENDEZTE:** Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: Gyuricza István, Végh Zsolt, Kelemen József, Antal Márta, Tóth Géza, Kocsis Pál, Némedi Árpád, Tóth Richárd.

MARTIN MCDONAGH: PISZKAVAS (LEENANE SZÉPE) (Madách Kamara Színház)

MAGYAR SZÖVEG: Parti Nagy Lajos. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs és Horváth Judit. **JELMEZ:** Kárpáti Enikő. **DRAMATURG:** Orbán Eszter. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Löffler István. **ASSZISZTENS:** Ádám Dorottya. **RENDEZŐ:** Guelmino Sándor.

SZEREPLŐK: Béres Ilona, Bíró Kriszta, Szabó Győző, Máthé Zsolt.

Koltai Tamás

Nem a legjobb

■ VOLTAIRE—BERNSTEIN—WHEELER—WILBUR: CANDIDE VAGY AZ OPTIMIZMUS ■

Kaposváron jó évtizedenként bemutatják a *Candide*-ot, ami abszolút helyeselhető. Voltaire a régi – bizonyos értelemben a Bernstein-musical is az –, a világ pedig, legalábbis a felvilágosodott francia szemszögéből, sem az elmúlt kétszáz, sem az elmúlt huszonöt évben nem változott lényegesen. Úgy értve, hogy – ellentétben Pangloss mester állításával – továbbra sem a lehetséges világok legjobbika. Ez a tény az első bemutató idején, 1978-ban különös pikantériát kapott, mivel akkoriban egy létező társadalompolitikai irányzat az ellenkezőjét állította a világ egyhatodára vonatkoztatva, melybe földrajzilag Kaposvár és tágabb környezete is (Hegyeshalomtól Záhonyig) beletartozott. Voltaire ugyan nem kifejezetten a nálunk uralkodó szisztémára gondolt, amikor kritikai művét megírta, de ebben csak sajnálatosan korai halála akadályozta meg, és amilyen bölcs volt, valószínűleg számított rá, hogy kétszáz év múlva ezen a tájon nagy lesz az *áthallás.* 1992-ben, a második kaposvári bemutató idején már nem kellett dupla fenekű bőröndbe rejteni Voltaire szellemét ahhoz, hogy magunkra érthessük: épp túl voltunk a rendszerváltást követő „lehetséges legjobb világba" vetett illúzióból való első kiábránduláson. Mára pedig bezárult a kör, visszatérhetünk az eredeti Voltaire-hez, a legtágabb történetfilozófiai értelemben „élvezhetjük" a katasztrófák, hódító háborúk, járványok pusztítását *überoló,* ideológiamentes emberi szennyet, amely a panglossi világnézet radikális cáfolataként tönkreteszi a földgömböt átkalandozó hősök sorsát. A *Candide,* abban a szofisztikált színpadi adaptációban is, amelyet Bernstein & Co. készített belőle, változatlanul a létezés mindennapi szférájában elkövethető (el is követett) magánbűnök és közerkölcsök szatirikus leleplezéseként érvényes.

A két korábbi kaposvári előadás közül – mindkettőt Gazdag Gyula rendezte –, úgy emlékszem, az első volt az izgalmasabb (nem állítom, hogy egyszersmind a jobb is), ha másért nem, a kor, a színházi környezet, az újdonság- és stílusérték okán. A mostani, fájdalom, minden szempontból meglepően gyönge. Szakmailag is, szellemileg is. A darab határozott vokális-zenei igényt támaszt; ebben mindenekelőtt a Kunigundát éneklő-játszó színésznő érintett, akinek a szólama (ha másért nem, nehéz futamai és koloratúrái miatt) meghaladja az átlagos zenés darabok követelményét. Balla Eszter, akinek énekes színészi kvalitásai közül az előbbire szokás tenni a hangsúlyt, akkor is meglehetősen kínos teljesítményt nyújt, ha megelégszünk a hangok puszta megszólaltatásával. (Egyesek váltig azt hiszik, hogy az éneklés az utóbbival egyenlő.) A kottakép teljesítésére irányuló primer erőfeszítés azonban akadálya a zenei kifejezésnek, az éneklés voltaképpeni céljának. Kompromisszumot lehet persze kötni, s örülni annak, hogy valaki *majdnem* el tudja énekelni a nehéz énekszólamot. Sok ilyen esetet ismerünk, többek között Kaposvárról is, ahol a zenés darabok (operettek, musicalek) előadásmódjának megújítása nem mindig járt együtt – enyhén szólva – elfogadható énekteljesítménnyel. A zenés szerepeket gyakran prózára szakosodott színészek játszották, akiket bizonyos esetekben elfogadtunk, sőt értékeltük

Znamenák István (Pangloss), Balla Eszter (Kunigunda), Gula Péter (Candide) és Nyári Szilvia (Paquette)

Simarafotó

Balla Eszter és Gula Péter

őket, részint mert kiütötték a hagyományos negédes-giccses énekstílust, részint mert vokális hiányosságukat színészi kifejezőerővel és energiával pótolták. Ma már, a hőskor elmúltával valószínűleg nem elégednénk meg ennyivel, Balla Eszterből pedig az erő és az energia is hiányzik, sápadt személyisége alig jön át a rivaldán, bár kétségtelen, hogy meglehetősen lazán, svunggal, mondhatni, magabiztosan imitálja a könnyedséget.

Mindazonáltal hiba volna egyetlen színész nyakába varrni a sikertelenséget, azon az alapon, hogy neki van a legnehezebb feladata. Az előadás többi szereplőjének a teljesítménye is minimum hullámzó, a legkevesebb, ha azt mondom, hogy mindannyian voltak már jobbak. Ezért pedig a rendező, Radoslav Milenković felelős, akinek emlékezhetünk korábbi – elsősorban a stúdióban létrehozott – markáns előadásaira. Milenković eddig akkor volt jó, amikor nyers, életerős sorsokat, társadalmi-emberi drámákat vitt színpadra. Kiváló érzéke van a tragikum stilizált-költői ábrázolásához, de nem mozog otthonosan a szalonias terepen; a könnyedség és a frivolitás nem az ő asztala. A *Candide* átmenet a kettő között, a rizsporos rokokó finomkodás és cikornya látszatát töri át benne az erőszak, a rothadás és a szenny gunyoros ábrázolása, tehát elvileg teret nyit egy olyan rendező számára, aki képes differenciáltan gondolkodni. Milenković tudja, miről van szó, ez kiderül a színpadképből. Juraj Fabry díszletének egyik fele rokokó keret, girlandos szuffitákkal, a másik fele ablak- és ajtóhasítékokkal ellátott, grafitszürke romos falimitáció, amely a bal portálnál rögzített tengelyén beforgatható a rivaldával párhuzamos állásig. Ez a viszonylag egyszerű megoldás leképezi a darab duális természetét. A színpad hátterében kifeszített *ekrán* megvilágításával a mögötte elhaladó alakok perspektivikus árnyjáték hatását keltik; mintha művészi könyvillusztráció elevenedne meg marionettfigurákkal. Ebben a keretben mindenesetre el lehet játszani a darabot.

A baj ott kezdődik, hogy a rendező marionettként mutatja be a főszereplőket is, egy rokokó táncjelenetbe oltott futkározás erejéig, amely olyan gyorsan, olyan jelzésszerűen, olyan súlytalanul zajlik, hogy nem jegyezzük meg az arcukat, a nevüket – nem kapunk róluk benyomást. Ez azzal a hátránnyal jár, hogy az alapfiguráknak nincs személyiségük, súlyuk, karakterük, ennélfogva semmilyen viszonyba nem kerülünk velük, s amikor szempillantás alatt elkezdődik a történetük, nincs okunk érdekeltté válni a sorsukban – közömbösek maradunk irántuk. Van ugyan egy közvetítő köztünk és a színpadon történendők között, Znamenák István, aki Voltaire-t és Pangloss mestert játssza; előbbiként allonge-parókában szemléli ironikusan a zenei előkészületeket, a nyitányt, a játék kezdetét (parókáját levéve kortárs narrátorrá válik), utóbbiként kitömött hassal, göcögve-döcögve maga is marionett. Funkciója még sincs meghatározva kellően, vagy inkább nincs hozzá dramaturgiai kötőanyag. Znamenák jó színész, a lezser, könnyed viselkedés mestere, ironikus metakommunikációja most is hatásos, de épp mert nincs helyzetbe hozva, megmarad metakommunikációnak. Nem tudni pontosan, mit képvisel, az események gunyoros, velünk összekacsintó kommentátorát (ez lenne a logikus, de kevés hozzá a szövege) vagy az egész demonstráción kívül álló színházi játékmestert (jobb híján erre következtethetünk fejcsóválásaiból, roszszalló tekintetéből, a hosszabbra nyúlt zenei részek leállításának szándékából). Valódi funkció nélkül mintha öniroinkusan véleményezné *magát az előadást* – legalábbis ez „jön le". Lenne még egy lehetőség, hogy több alkalommal lépjen be a játékba, mint ahogy egyszer be is lép, amikor a latin-amerikai diktátor, az alattvalóit lelődöző „Guvernádor" szerepét játssza. Ha egyszer megteszi, miért nem teszi meg többször? Vagy egyszer sem. Így ötlet marad, holott gondolat is lehetne. Mindamellett Znamenák szofisztikált személyisége legalább kifejezi a darab elegáns, fölényes, cinizmusba hajlóan ironikus szemléletét.

Az előadás azonban éppen a frivolitás, a paródia és a keserű indulat között nem találja az egyensúlyt. Ehelyett inkább durva és hangos, nem épít a szörnyűségek nyájas bemutatásának kontrasztjára. A játékötletek sincsenek eléggé kidolgozva, szellemes például a kergetőző szerelmesek fölbukkanása a fal különböző nyílásaiban – a fej és a láb egymástól többméteres távolságra jelenik meg, két színész játssza –, de pontatlan-

sága miatt suta. Ügyes az építőállványból összeácsolt hajó, de már láttuk Mohácsi János *Tom Paine*-jében. A felvilágosodás szellemének provokációi – például az antiklerikalizmus – akkor lennének feddhetetlenek, ha szellemes karikatúrákban, koreografált gesztusokban és mindenekelőtt pillanatnyi *karakterekben* nyilvánulnának meg. Hol várhatnánk ezt el, ha nem Kaposváron? Odaadásban most sincs hiány, egzaktságban igen. A második rész, amennyivel lazább, „folyékonyabb", élvezhetőbb, annyival fölszínesebb is – elmegy a bohózat felé.

A Candide-ot játszó Gula Péter nem követ el hibát, énekhangja is elfogadható, de adós marad a szerep vonzó paradoxonával, azzal ugyanis, hogy itt egy szende, csaknem lányos fiatalember követ el menekültében akaratlan gyilkosságokat. Hiányoznak az ártatlan, csodálkozó szemek, kevés látható a világ bűneitől bemocskolódott naiv gyermekből. Balla Eszter intakt marad Kunigundától, a romlottság és tisztaság kettős tüneményétől; az nem megoldás, hogy a végére fogatlanná festik, fekete kendőt adnak rá, meghajlítják a hátát, ha a belső átalakulást nem tudja ábrázolni. (Egyébként Ignatovic Krisztina a fehér – és olykor a fekete – színt használja a rokokóból kiinduló alsó-felső ruhák szellemes manipulálására.) Nyári Szilvia (Paquette) és Lecső Péter (Maximilian) nem elég karakteresek. Varga Zsuzsa az egyetlen, akinek színpadi jelenléte sugároz: félfenekű hölgyként vitriolos és főleg megkomponált alakítást nyújt.

A végére marad egy kis Kaposvár. Mielőtt idillbe – kertművelésbe – fordulna a játék, beüt a pestis. Znamenák előbb megrémül, mert hozzányúlt a beteg állathoz (nincs az a néző, akinek ne jutnának eszébe az aktuális csirke-, marha- stb. vészek), majd lemerevedik, és az egész társulattal együtt merőn a szemünkbe néz. Ez az az átható Kaposvár-tekintet, amely elől az elmúlt harminc évben gyakran nem volt menekvés. Most is visszanézünk, és legott a ruhatárra gondolunk.

VOLTAIRE—BERNSTEIN—WHEELER—WILBUR: CANDIDE VAGY AZ OPTIMIZMUS (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

FORDÍTOTTA: Ungvári Tamás. **A VERSEKET FORDÍTOTTA:** Bródy János, Eörsi István. **DRAMATURG:** Eörsi István. **DÍSZLET:** Juraj Fabry. **JELMEZ:** Ignatovic Krisztina. **KOREOGRÁFUS:** Andrási Imre. **KARMESTER:** Hevesi András, Stauróczky Balázs. **RENDEZTE:** Radoslav Milenković.
SZEREPLŐK: Znamenák István, Gula Péter, Balla Eszter, Nyári Szilvia, Lecső Péter, Varga Zsuzsa.

STUBER ANDREA

Hol él ez az ember?

■ HENRIK IBSEN—ARTHUR MILLER: DR. STOCKMANN ■

Az első jogos bírálat a kritikust illeti, aki egy hétköznap délután ötkor kezdődő előadásra ment el Győrbe. S miután riadtan helyet foglalt fél háznyi önajzó, röhögékeny kisgimnazista között a nézőtéren, lidérces élményre számított. Hirtelen támadt rossz előérzete azonban hamar elmúlt. Az előadást nem idegesítették az iskolások, s az iskolásokat nem idegesítette az előadás. Csendben, rendben, figyelemben zajlott le a találkozás Dr. Stockmann-*nal* (A nép ellenségével)*, s ez mindkét felet dicséri.*

Az Ács János rendezte pontos, szívósan építkező előadásból úgy tetszik, hogy itt az ideje ennek az Ibsen-drámának. Valószínűleg nem tűnt ennyire „naprakésznek" 1891-ben, amikor – még a szerző életében – megbukott a budapesti Nemzeti Színházban. Akkor sem, amikor 1974-ben szintén a Nemzeti játszotta el, ezúttal nagy sikerrel. Legközelebb 1989-ben a Vígszínházban került színre egy alkalmas pillanatban, s az aktuális események közepette (Bős–Nagymaros, Ófalu) a környezet veszélyeztetettségéről látszott szólni. Azóta számos tapasztalattal lettünk gazdagabbak, minélfogva az idei győri bemutató – akárcsak az 1995-ös békéscsabai – még többet mond nekünk: a társadalom veszélyeztetettségéről beszél.

Ibsen tézisdrámája okos, viszonylag jól konstruált és akkurátusan végigvitt. (Érdekes, hogy Csehov épp spekulatív mivolta miatt nem méltányolta Ibsent. Hamisnak, mesterkéltnek és színházszerűtlennek tartotta a norvég kolléga színpadi machinációit. Mit szólt volna Brechthez?!) Ugyanakkor *A nép ellensége* korántsem hűvös színdarab. Még szép, hogy nem az, hiszen nyilván dühből született, nem sokkal a cenzúrával, bojkottal és népharaggal sújtott *Kísértetek* után. A drámát 1950-ben átdolgozó Arthur Miller – túl a saját, anti-McCarthysta asszociációin – voltaképp a színdarab indulatait terelte mederbe. Az ominózus népgyűlésjelenetnél például megvont némi szöveget a helyenként mégiscsak vadakat beszélő dr. Stockmanntól, egyúttal csinos beszédet adott a polgármester szájába, bemutatva a tömeg manipulálásának módját.

Az előzmények: dr. Stockmann, fürdőorvos és tudós felfedezi, hogy városának gyógyvízforrásai mérgezettek, betegségeket okoznak. Jelentését elküldi az illetékeseknek (a polgármester történetesen a saját bátyja; no, ez a családi rátét tényleg erőltetett kissé – szólunk vissza mentegetőzve Csehovnak), s a városvezető nekiáll „tematizálni" a históriát. A véleményformáló értelmiség képviselői – újságot írók és kiadók – eleinte dr. Stockmann mellett állnak, de azután a politikai akarat nyomán megváltozik a közhangulat. A tömeg az orvosra támad, aki magára marad igazságával, sőt üldözötté válik. A cselekmény voltaképp a XX. századi amerikai katasztrófafilmek forgatókönyvének archetípusa. Van valaki, aki előre tudja, hogy baj lesz, de hiába figyelmeztet, nem hisznek neki, vagy ha mégis, akkor a bevételekhez a végsőkig ragaszkodó helyi hatalmasságok elhallgattatják. *A nép ellensége* című színmű meg nem írt hatodik felvonásában láthatjuk lelki szemeinkkel az áldozatokat, akik a források keltette járványban pusztultak el, valamint az életben maradottakat, akiket az előrelátó doktor – esetleg Bruce Willis – mégiscsak megmentett valahogy. (A polgármester Stockmann nem az utóbbiak közt lesz, az fix.)

Ács János győri rendezése – túl azon, hogy értelmesen elbeszéli a történetet – segítőkészen viszonyul a darabhoz. Megpróbálja a ménkű nagy színpad lehetőségeit használva néhány hatásos képpel ábrázolni a helyzetet. És ez nem is olyan egyszerű. Mert előadáskezdésnek az ugyan mindig rendkívül izgalmas, amikor a Győri Nemzeti Színház fémes falán vízszintes rés támad, tágul, s egyre nagyobb részét engedi látni a színpadképnek, de a hatalmas, széles teret dr. Stockmannék polgári otthonaként berendezni – reménytelen feladat. A díszlet a Menczel Róbert tervezőtől már megszokott, sorban álló reflektorok mellett három átvilágított, üveges ajtóból áll, valamint foltokban elhelyezett, hangulattalan lakásrészletekből. (Az első jelenetben a Morten Kiilt játszó Bede Fazekas Csaba ebben a túlméretezett házban pont egy kicsiny, alul polcos asztalkánál ül, és vacsorál, s csak a combjait szétfeszítve fér oda.) Jobban sikerült, zártabb és frappánsabb helyszín a szerkesztőségé, s komoly vizuális ereje van a népgyűlés-szcénának – a *lesüllyedt* tömeggel –,

Benda Iván felvétele

Balsai Mónika (Petra), Gáti Oszkár (Stockmann) és Gyöngyössy Katalin (Catherine)

valamint annak, ahogy később Gáti Oszkár dr. Stockmannja a függönyfal alsó peremére áll, s azon emelkedik egyre magasabbra, mígnem egészen Lenin-szoborszerű lesz.

Jó szándéka jegyében a győri produkció igyekszik rendezői-színészi megoldást találni a darab néhány feltűnő „személyiségzavarára". Ott van például Stockmann-né, akinek hirtelen fordulata mindenképp magyarázatra szorul. Eleinte kifejezetten óva inti férjét attól, hogy szembeszegüljön a hatalmasokkal, azután egyszer csak elszánt fegyvertársává válik. Gyöngyössy Katalin ezt a váltást a második felvonás első, szerkesztőségi jelenetében játssza el valamilyen felfénylő emlékkel, lánykorát idéző, meghatott mosollyal az arcán. Nem kétséges, ő itt most arra az emberre ismert rá dr. Stockmann vehemens fellépését látva, akibe egykor beleszeretett. És ettől a szép színészi pillanattól kezdve az asszony megadja magát és családját annak a sorsnak, amit férje rájuk mért.

Kell valami indok dr. Stockmannhoz is, akivel kapcsolatban alighanem az az adekvát kérdés, hogy hol él ez az ember. Felnőtt, ivarérett, többgyermekes férfi, egy városi intézmény alkalmazásában áll, történetesen a saját, minden hájjal megkent bátyja a főnöke már jó ideje. És mindeddig nem vette észre, miként intéződnek a köz ügyei? (Erről szól a győri előadás ugyanis: hogy hogy mennek a dolgok.) Lehet-e egy javakorabeli, helyi politikai körökben mozgó férfi ennyire naiv, tudatlan, járatlan? (Meg egy kicsit furcsa is. Az első felvonás első jelenetének végén épp csak táncos mulatságot nem rendez abbéli örömében, hogy a szóban forgó, amúgy tragikus és kétségbeejtő felfedezésre jutott.) Viszont elképzelhető olyan interpretálás is, amely szerint nem is dr. Stockmann a naiv, hanem a testvére. Az idősebb Stockmann fiú hazahívta öccsét, aki valahol északon nyomorgott a családjával – erre a mű a milleri átdolgozás előtt még határozottan utalt –, jól fizető álláshoz, biztos egzisztenciához juttatta, s gondolta, hogy ettől majd kezelhetővé válik. De dr. Stockmann nem az az ember, akit hálára lehet kötelezni, amikor a tisztességes és a tisztességtelen között kell választania. Gáti Oszkárhoz alkatilag illik a karakán hős figurája. Ugyanakkor dr. Stockmannjának gyanútlanságát látszik alátámasztani az, hogy a família – legalábbis Gyöngyössy Katalin és a Petrát játszó, markáns, dacos hangú Balsai Mónika – olyan meghitt, aggódó, féltő gyöngédséggel kezeli, mintha ő lenne a gyermek a családban. A gyermeki játékosság például nem is idegen a Gáti megformálta férfitól. Úgy látjuk meg őt először, hogy az egyik fia a nyakában lovagol. Később jön egy olyan jelenet is, amelyikben a felesége – vagy a saját? – kötésén munkálkodik.

Gáti játékának az a legfőbb érdeme, hogy nem késztet cöcögésre. Nem vonakodunk elhinni neki, amit dr. Stockmann tesz. Ellenlábasa úgyis kevés nyomatékot kap, mert Maszlay István Peter Stockmann-alakítása inkább csak látványban erős (elegáns maffiózostílus: fekete kalap, hosszú fekete bőrkabát), és külsőségekben bőséges (sétabottal való böködés, hajsimítás, alsó ajak lebiggyesztése), de a férfi gyanakvásáról, ellenérzéseiről, rémületéről, elszántságáról, testvéri meghasonlásáról elvétve, legfeljebb jelzésszerűen tudósít. (Mondjuk, ahogy kényszeredett mosollyal megsimítja az egyik kis unokaöccse fejét.) Mindazonáltal Gáti dr. Stockmannjának nem is feltétlenül kell ellenfél. Akkor a legmeggyőzőbb, amikor a vége felé már egyedül hagyják a támadók és támogatók (leszámítva a jó Horster kapitányt, aki Forgács Péter megformálásában tengerszagú, megnyerő és megnyugtató jelenség, s ennek jutalmaként elnyeri Balsai Mónika Petra Stockmannjának szívét). Gáti a magányos harcos erejét sugallja és hangoztatja, mégis úgy ül a kétszemélyes bőrfotelban, mint akinek a csontjait is felőrölte már ez a hiábavaló küzdelem.

Végezetül megosztanám az olvasókkal a „régimódi" újságcsinálás egy apró részletét, amelyről láthatólag az előadás sem tud. A szerkesztőségi jelenetben behozzák a nyomdából a kefelevonatot, és az doszszziészerűen össze van csomagolva. Hát ilyen nincs. Friss szedésű levonatot nem hajtogatunk, mert elkenődik rajta a festék, aztán nem lehet elolvasni. A többi stimmel.

DR. STOCKMANN
(A NÉP ELLENSÉGE)
(Győri Nemzeti Színház)

ARTHUR MILLER ÁTDOLGOZÁSÁT FORDÍTOTTA: Vajda Miklós. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **RENDEZŐ:** Ács János.
SZEREPLŐK: Gáti Oszkár, Gyöngyössy Katalin, Balsai Mónika, Bede Fazekas Máté, Molnár Donát, Maszlay István, Bede Fazekas Csaba, Forgács Péter, Rupnik Károly, Mesterházy Gyula, Posonyi Takács László.

Tarján Tamás

Ötös fokozat

■ VASZILIJ SZIGARJEV: FEKETE TEJ ■

Fiatal, hidrogéntől szőke nő, estélyi melegítőalsóban, kurta műbundájára büszkén. Fiatal, kopaszodó férfi, nem a cuccokra megy rá, de cigi, rágó van a zsebében, mani is az övtáskájában. Ki ne találkozott volna már velük? Sötétben arról ismerhetők fel, hogy zizegnek, füstölnek, rágnak, és százötven szóval is megértetik magukat. Most éppen Moszkvából a nagy orosz haza eldugott szegletébe ruccant vándor árusok, akik ingyen osztogatott tajvani kenyérpirítóval házaltak (csak szállítási díjként kell perkálnia kétszázat a vevőnek), s a lepusztult állomásról indulnának haza, ha nem kellene órákat várni az elektricskára. Szantner Anna (Sura) folyton úgy rázogatja a kézfejét, mintha hatalmas műkörmein sohasem akarna megszáradni a féltett vörös lakk. Kislányosan éneklősen beszél, műveletlenségének gurgulái egy csapost is megtaníthatnának új káromkodásokra. Kocsis Gergely (Ljovcsik) jobb csuklóján, belül hordja a karóráját. Amikor unalmában, fintoros-lassan odanéz, akár Az idő és az ember *című, soha el nem készítendő gyurmaszoborhoz is modellt állhatna. Halálosan unják egymást, csak a reklámszlogen egy fordulatát képesek kánonban kiejteni. A nem a szűziességéről híres Sura gyűlöli a nem a gyengédségéről nevezetes Ljovcsikot, Ljovcsik sunyi tekintete undorodik Sura báva pillantásától – s mindkettejüket majd' szétveti a düh, hogy mi a f...-nak (francnak stb.) kerekíti az asszony hasát a magzat, aki ugyan csak a közeljövőre ígérte magát, ám egy hevesebb állomási konfliktustól akár itt is megszülethet; és meg is születik. Vége az első résznek.*

A már eddig is számos darabja közül főleg a *Gyurmá*val nemzetközi hírnevet szerző ifjú Vaszilij Szigarjev többféleképp csinálhatna drámát ebből az ironikus életképből, amely a visszavásároltatni szándékozott kenyérpirítóikkal hadonászó derék és nyomorúságos orosz népfiak, különböző zugvodkafőzők és vodkaáldozatok megjelenése ellenére az atmoszferikus és stiláris hatásosságon kívül kevés drámaisággal kecsegtet. S csinál is, a legnehezebbet választva. A szülés élményének hatására Sura radikálisan megváltozik: szláv lelke némi védőnői biztatás segítségével rányílik az istenire. Többé nem akar kenyérpirítózni, Moszkva bűnös nyüzsgésétől is megcsömörlik. Csak egy itteni kis ház, a felújítható fűrészgép, a tisztességes ipar és a szolid, gyermeknevelő hétköznap érdekelné. Nem úgy persze a vétkeiben megátalkodott Ljovcsikot!

Szantner és Kocsis a korábbi, üresebb-kabarésabb karikírozás, repetitív iskolázás helyett sebzőbb összetűzéseket, veszedelmesebb konfliktusokat mutat a második részben. Csak három hét telt el, s a nőből díszeit, tűlevelét vesztett, szedett karácsonyfa lett. A férfi is nyúzottabb, magabiztosságának maradékát erőszakkal pótolja ki. Egyikük lecsendesedése, másikuk felhangosodása jó rendezői és színészi tempóérzék szerint szabályozza a figurákban sokkal szegényebb, csak a családi hármasra közelítő hatvanöt percet. A sokáig bohózatosan viselkedő szocioesztrád rémes végkifejlettel fenyeget. Mivel az előadás előtt a Kamra titkárságán megkaptam a rendező üzenetét, hogy az utolsó öt percről semmi szín alatt ne írjak – mert „mintha egy detektívregény poénját lőném le..." –, konzultánsaimmal tippelő susmorgásba kezdtem, mi is lesz a vég. Minden jel arra vallott, hogy vagy az anya, vagy az apa az érkező elektricska

Koncz Zsuzsa felvétele

Kocsis Gergely (Ljovcsik), Szantner Anna (Sura) és Bertalan Ágnes (Pása)

elé fogja vetni az újszülöttet. Mivel az üzenet hallatán első meglepődésemben titkot fogadtam, csak annyit mondhatok: nem az ócska babakocsi az a díszletelem, amely nyomra vezet.

A találgatásokra az is módot adott, hogy már rég nem a Szigarjev lerakta vágányon haladtunk. Parti Nagy Lajos – Tompa Andrea fordítása alapján készített – átirata (valószínűsíthetően a rendező, Gothár Péter nyomatékos akaratából) az eredeti szöveg cselekményét, hangütését és jellemeit is alaposan módosította. Talán ez az első eset, hogy a partinagylajosság nem egészen vált be. A darab műfajilag gazdátlanná lett, illogikus mozzanatok csempészték magukat a jelenetekbe, se orosz, se magyar, se modellarca nincs a színműnek. Pedig az oroszosságot az orosz nyelven (is) megszólaló felütéssel, az előcsarnok cirill betűs alkalmi feliratával, a posztszovjet Oroszország keserves valóságfotóinak nyúzott kiállításával, a büfé kaviáros feketekenyér-szendvicseivel is erőlteti a rendezés. Bertalan Ágnes a csecsemő számára egy uborkásüvegbe tejet, kisbőröndbe szegényes bébiholmikat csomagoló Pásájának sem tett jót, hogy öt saját és öt fogadott gyermeken edződött anyai tapasztalata egy dosztojevszkiji vallási zavarodott hangtalan imamormolásaival kell keveredjék. Lengyel Ferenc az Auróra időszámításából ki nem kecmergett, fegyverrel handabandázó Misenykáját is bevitte ez a felfogás az erdőbe. Szirtes Ági mint az állomás inkább vodkahamisítással törődő – és az ebből következő halálesetre nagyon érzékeny – jegykiadója visszamentette magát s az alakot arra a tájra, ahol Parti Nagy Lajos ugyancsak a gyehennát (ott az öreg ház pincéjében izzó, emberégető tüzet) felszító, *Mauzóleum* című darabjában, ugyanebben a színházban mozoghatott. Az általa ábrázolt primitívség – a népi nevetéskultúrának ez a negatívja –, loncs és lomp félelmetes keveréke még Gothár bravúros architektúrájú és miliőjű, ám túlcifrított (az alapromokban és alapproncsokban nem eléggé bízó) díszletét is lerázta magáról. Akárcsak Csomós Mari (Petrovna), aki a folklór siratóasszonyait, a bolondokháza hazudós nénikéit és az erőt ki tudja, miből merítő világárváit egy fekete kendős vertikálisban összesűrítve az elhibázott teremtés egy leszakadt rögét képes kiformálni (nem feledve és nem feledtetve, hogy neki is a visszaváltandó kenyérpirító szabályozza egyetemes és dilinyós eszmekörét). Ujlaki Dénes (Ványa), épp ellenkezőleg, beleágyazódik a díszletbe, annak részeként vegetál. Abszurd drámák beásottja? Nem; az ő alkoholizmusa alatt roskadt be, mélyült egyre – egészen sírrá – a föld.

Gothár erős akaratú és okosan kitervelt (a díszlet osztottságával, zegzugosságával összehangolt) színészvezetése négy-öt szép alakítást termett (az előadás elsősorban – megérdemelten – Szantnert és Kocsist emeli a ranglétrán). Kovács Andrea a jelmezekkel egy kis lepukkanás-kavalkádot varázsolt a penészzöld, koszszürke állomás sivárságába (még Csomós Marin is harsog a fekete, a gyász). Rengeteg ötletet és munkát ölel fel a *Fekete tej.* Érdemes lenne például leltárszerűen leírni, mi minden van a látszólag üres és kicsiny fülkében, ahonnan Szirtes Ági Pénztárosnője nem ad ki jegyet (majd később már az sincs, aki ne adjon ki jegyet). Annyi ajtóval, ablakkal, szerelékkel ékes ez a fémes hasáb, hogy mindig újdonságot, látványviccet, térosztó tartalmat remélve mered rá a szem.

Egy becsületes kenyérpirítón általában hét fokozat található. Bizonyára az olyan, kevésbé becsületesen is, mint amilyet Sura és Ljovcsik sóz a pazarlásukat késve megbánó gyanútlanokra. Noha a színházi előadásokat nem szokás a pirítóerővel mérni, Gothár Péter rendezése – hetes skálát véve – ötös fokozaton működik.

VASZILIJ SZIGARJEV: FEKETE TEJ (Kamra)

FORDÍTOTTA: Tompa Andrea. **SZÍNPADRA ÍRTA:** Parti Nagy Lajos. **JELMEZ:** Kovács Andrea m. v. **DÍSZLET-RENDEZÉS:** Gothár Péter.
SZEREPLŐK: Szantner Anna, Kocsis Gergely, Szirtes Ági, Lengyel Ferenc, Bertalan Ágnes, Csomós Mari m. v., Ujlaki Dénes, Somody Kálmán m. v., Czakó Klára.

TOMPA ANDREA

Ivan felnőttkora

■ DOSZTOJEVSZKIJ—RICHARD CRANE: A KARAMAZOV TESTVÉREK ■

A Dosztojevszkij-előadások kritikája az adaptációnál kezdődik. Nagyon leegyszerűsítve: megszámoljuk, hányan lesznek a színpadon; ha sokan, akkor a hangsúly minden bizonnyal a realisztikusan ábrázolt történeten, a cselekményen lesz, valamint a közegen, amelyben a szereplők léteznek. Tehát elsősorban nem a viszonyokon és az egyes figurákon. Természetesen nem csak így lehet nagy társulatra-színpadra adaptálni Dosztojevszkij-művet, nálunk mégis ez vált gyakorlattá, s ez teszi a nagylélegzetű prózai művet a színpadon a *„Száz híres regény”* cselekményfelmondásához hasonlatossá. Az ilyen módon színre vitt A *Karamazov testvérek*ben lesz aztán számtalan cselekménykszál, sok megjegyezhetetlen nevű, másod- és harmadrangú szereplő, rengeteg szín- és helyszínváltás, teaivás, ikonok, pravoszláv egyházi zene... A nagyszínpadi Dosztojevszkij-adaptációk nálunk nem szoktak sikerülni – legutóbb éppen a Vígben és a Katonában nem sikerültek –, s az ok itt is, ott is elsősorban magában az adaptációban keresendő. Talán majd akkor sikerülnek, ha az adaptátorok lemondanak a realisztikus történetmesélésről. (Ami persze hozhatna érvényes olvasatot is, de a mai színházi nyelv előbbre tart ennél.) Ha a nagy *egész* helyett valamelyik *részlet* színrevitelére vállalkoznak az alkotók, a hangsúly átkerülhet a két-háromnégy (regénye válogatja) főszereplőre és a közöttük lévő viszonyokra. Ahogy például a lengyel Andrzej Wajda vagy az orosz Kama Ginkasz adaptál Dosztojevszkijt, ők pár szereplős drámában gondolkodnak, és egy-egy szereplő világának legmélyére ásnak. Az elmúlt néhány szezon egyetlen jelentős Dosztojevszkij-adaptációja nálunk a *Bűn és bűnhődés a rácsok mögött* című Sopsits-előadás volt (igaz, ez sem nagyszínpadon született), amely az egészségtelen hagyományt megtörve kerettörténetet, már-már önálló darabot hozott létre.

A szolnoki *Karamazov*-előadás adaptációja is jól van kiválasztva, a lehető legjobban a kínálatból. A Richard Crane által „átírt” mű (melyet tíz évvel ezelőtt játszottak először magyarul) mindössze négyszereplős, pontosabban négy színészre íródott. Színész és szerep viszonya bonyolult ebben az autonóm darabban. A realisztikus, történetmesélős Dosztojevszkij-adaptációkban nincs lehetőség a színészi metamorfózisokra, arra, hogy a színész több szerepbe bújjon. Crane verziója nem kényszermegoldás, hanem olyan adaptációs eljárás eredménye, amely lehetővé teszi, hogy feszültség teremtődjön az egyazon színész által játszott szereplők között. Ennek zseniális példája Wajda *Félkegyelmű*-adaptációja, a *Nasztaszja Filippovna,* melyet előbb három, majd két szereplőre redukálva adtak elő: a japán kabuki-színész, Tamasaburo Bando egyszerre nemcsak Nasztaszja Filippovnát alakította benne, hanem Miskin herceget is.

Crane verziójában a regény négy szereplőre lecsupaszítva jelenik meg: a színészek az alapfigurák, a négy testvér mellett rendre eljátsszák apjukat is, mintegy kézről kézre adva egymásnak a sze-

repet. (A darab további szerepösszevonásokat is alkalmaz: Zoszima–Aljosa, illetve a nők megjelenítése.) Az alapkonfliktus itt is nagyjából elmesélődik, tehát az adaptáció nem olyan típusú, hogy nélkülözhetetlenné tenné a regény ismeretét. (Persze, aki olvasta az eredeti alkotást – nem vagyok benne biztos, hogy ma építhet erre a rendező –, az mást, többet, jobban lát.) A választott drámai konstrukció kiválóan alkalmas az egymáshoz való viszonyok, illetve a figurák egyenkénti megmutatására.

Bahtyin polifonikusnak, dialogikusnak nevezte regénytipológiájában Dosztojevszkij műveit, amelyekben az egymással párbeszédet folytató különböző tudatok közvetítik a „szerzői szókat". A Crane-féle adaptációban a realisztikus cselekményábrázolásról a Bahtyin által hangsúlyozott *tudatra* kerül át a hangsúly. Ha tehát valamiféle megfelelés van regénytipológia és adaptáció között, akkor, úgy tűnik, ez a Dosztojevszkij-adaptálók számára az egyik lehetséges út.

Seress Zoltán és Harsányi Attila

Telihay Péter rendező jó szöveget és hozzá méltó teret választott. Nemcsak a méretei szerencsések (szobaszínházban vagyunk), hanem a kereszt alakú, kívülről körkörösen körüljárható színpadkép is, ahová a négy fiú a kereszt négy egyenlő hosszúságú szárán érkezik. Már ennek is szimbolikus tartalma van: felülről nézve őskeresztény szimbólumot látnánk, egy körbe írt egyenlő szárú keresztet. A nézőket Telihay a keresztpallók közé ülteti, hogy testközelbe hozza a figurákat. Az előadás egyik kulcsa és hatásos eszköze ez a minimálisra redukált távolság színész és néző között. A rendező nem azért teszi ezt, mert „ma így szokták", vagy mert a mai színház összement (egyébként valóban összement), hanem hogy azokat az indulatokat, emberi és emberközi poklokat, amelyekről beszélni akar, a néző közvetlen közelébe helyezze. Hogy színpad és nézőtér levegője együtt és egyszerre forrjon fel, hogy a szereplők közötti és az egyes szereplőkön belüli villámok és áramütések a nézőteret is sújtsák. A néző benne ül a kitörő szenvedélyek, szenvedések, feszültségek erőterében. Eleve nem lehet külső szemlélő, csak érintett, részes lehet. S ebben a pici, invenciózus térben még a dosztojevszkiji „lent" és „fent" is létrejön: a kereszt tövében, a padló szintjén van a „lent", ami elsősorban Ivané és Szmergyakové, a „fent" pedig, ahol leginkább Dmitrij tartózkodik, két ponton is létezik (csigalépcső, illetve kusza létra vezet oda). A falakat töredezett ikonok, Máriák és pantokrátor Jézusok díszítik, mintha egy kopott, szimbolikus fatemplom belsejében lennénk. A jelmezekből azonban hiányzik az a többértelmű, szimbolikus jelentés, amely a térben megvalósul, ezért a figurák leegyszerűsödnek: Ivan fekete selyemben, Dmitrij vörös bőrkabátban, Aljosa fehérben, saruval (díszlet és jelmez Kovács Yvette Alida munkája).

A rendező a testközellel, a hőfokkal, a feszültséggel játszik. Pontosabban eszerint irányítja színészeit. S a hőfok már kezdetben igen magas. A színészi energia a főszereplő ezen a színpadon, az, ahogyan a figurák egymást és önmagukat érzékelik, ahogyan jelen vannak. Telihay gyakran helyezi alakjait a kereszt széleire vagy a felső térbe, s így az egymással párbeszédet folytató figurák mintegy átlót képeznek, és átívelnek a nézők feje fölött. Hogy a játékstílus megtartható-e ezen a magas hőfokon (egy két részben játszott, „normális" hosszúságú előadásban), két dologtól függ: egyrészt a színészek erejétől, másrészt attól, hogy a rendező mivel tudja oldani a feszültséget, hogyan „pihenteti" a nézőt és a színészt.

Az előadás kulcsa az a négy színész, aki ezt a drámai konstrukciót és a rendezői szándékot (lásd: hőfok, feszültség, energia) cipeli. Az ő keresztjük négy szára azonban nem egyenlő. Kezdjük azzal, hogy Ivannak, Dmitrijnek és Szmergyakovnak több rendezői figyelem jut, mint Aljosának. Az Ivant alakító Seress Zoltáné a legizgalmasabb, legösszetettebb alakítás. A mai kor inkább kedvez az Ivanoknak, mint az Aljosáknak, hiszen ha leegyszerűsítjük, Ivannak a hitetlenségből kell eljutnia a hitig, míg Aljosa fordított utat jár be, csakhogy az ő esetében a hit a priori adott, amit ma talán a legnehezebb eljátszani. Seress lassan építkezik, Ivanja eleinte zárkózott, egyszínű, többet néz önmagába, mint maga köré. Nem démoni lény – Telihay színpadán senki sem démoni, mindenki megtartja emberi dimenzióit –; Seress intellektuálisra, spekulatívra formálja Ivant, olyanná, akiben a gondolat és a gondolkodás szenvedélye lassan alakul ki, és válik fizikailag érzékelhetővé, áramütésszerűvé. Seressnek mindvégig jelenléte van, szövegmondása hibátlan, szerepének hangsúlyai, kitörései és megtorpanásai pontosak és gazdaságosak; ő az a színész, aki soha nem technikázik. Az ördöggel való találkozása megmarad intellektuális drámának, mintha csak értelme tiltakozna a jelenés ellen. Majd groteszk, pökhendi és fennhéjázó apává változik: él, lélegzik, humora van. Horváth Lajos Ottó (Dmitrij) fizikai színész, testben, zsigerben alakít, játéka feszült és ideges. Dmitrije tömbszerű, szenvedélye, kétségbeesése azonos hőfokon izzik. Apaként (Dmitrijnek jut a harmadik apaszerep, Szmergyakov és Ivan után) életéért remegő, kicsinyes, beszari alak – nagyon különbözik a többi apától. Dmitrijé az ördög szerepe is, amelyben Horváth hangja felcsúszik, selypeg, viccessé, játékossá válik. Izgalmas (bár kevéssé hangsúlyos) az a kép, ahogy Ivan háta mögött az ördög a pantokrátor Jézus-ikon elé áll, mintegy „lemásolva" a képet: fekete keménykalapja glóriaként a tarkójára csúszik.

Szmergyakovot (Mihályfi Balázs) először apaként ismerjük meg, s bár az alakítás kezdetben kissé bizonytalan, végül nevetséges, harsány, idegesítő bohóc apává kerekedik, akiben semmi szeretnivaló sincs. Mihályfi Szmergyakovként alázatos, meghunyászkodó, sunyi, széthúzottan, kissé eszelősen beszél, a figura mindvégig jó, csak utolsó jelenetében, öngyilkossága előtt erőtlenedik el: hiszen az Ivantól ellesett és groteszkké vált intellektualizálásnak és spekulálásnak adott pillanatban tényleg eszelőssé kellene válnia. Szmergyakovból az hiányzik, ami Ivanban és Dmitrijben erőteljesen megvan: az intenzív jelenlét, a felizzás és az elhamvadás. Ez nincs meg Aljosában sem (Harsányi Attila), akinek mindenkinél nehezebb dolga van, hiszen egy kezdetben egyszínű, áhítatos, sőt, ájtatos karaktert kell hitelessé tennie. Az ő drámáját nehéz érzékeltetni, mert nem reflektál önmagára, nem hajlik az önvizsgálatra, és mivel gesztusai, hangsúlyai egysíkúak, feszültségének robbanásai kevéssé hatnak.

Mihályfi Balázs és Horváth Lajos Ottó Csabai István felvételei

A darab utolsó, bírósági jelenete érdektelen, mivel általános, középhangon mondják el, ráadásul semmi újat nem tudunk meg belőle a szereplőkről; itt – akárcsak a darabban szigetként álló nőjelenetben – bicsaklik meg az adaptáció. A mindenkire felkerülő farkasbőr bunda jó és követhető megoldás az apafigura jelzésére, de ettől még Aljosa viszonya az apjához elnagyolt, megoldatlan marad (jóformán szöveg sincs hozzá). Telihay a hajszolt, majd megállított ritmussal, a feszültséggel és annak oldásával teremti meg ezt a mindvégig emberi szenvedélyekkel telített energikus előadást, amelynek fő aduja a figuráknak a nézőkhöz való közelsége. Az egymásnak feszülő szereplők jeleneteit groteszk, humoros vagy éppen lírai mozzanatok oldják, hiszen az intenzitás végig nem tartható fenn. A kioldás azonban nem működik mindenütt. Ahol igen (Seress apafigurájánál, Horváth ördögénél), ott kitapintható a rendező által felépített szerkezet; enélkül – főleg a groteszk, az irónia és a humor nélkül, ami Dosztojevszkij lényegéhez tartozik – a játék elfárad, kiürül, hiszen nem lehet két órán át egyfolytában izzani. Telihay Karamazovjai mindenesetre közel kerültek a dosztojevszkiji tudatok párbeszédéhez, s dialógusukba a nézőt is sikerült bevonniuk.

DOSZTOJEVSZKIJ—RICHARD CRANE: A KARAMAZOV TESTVÉREK
(Szigligeti Színház, Szolnok)

FORDÍTOTTA: Máhr Ági. **DÍSZLET-JELMEZ:** Kovács Yvette Alida. **RENDEZTE:** Telihay Péter.
SZEREPLŐK: Harsányi Attila, Horváth Lajos Ottó, Mihályfi Balázs, Seress Zoltán.

A színházban végül is magunkra szeretnénk ismerni. Nem úgy persze, mint egy tükörben, hanem mint valamiféle varázstükörben, amely belénk lát, a lényegünket mutatja, magunk elől is rejtegetett problémáinkra világít rá. Ha ez nem működik, baj van. De nem lehet mindig biztosan tudni, hol a baj. Lehet a műben, az előadásban, a korban vagy éppen bennünk, nézőkben: nem akarunk magunkra ismerni, nem szeretnénk magunkba látni.

Egy klasszikus mű elvben oly gazdag, hogy mindig, minden korban meg lehet benne találni az időszerűt, a nekünk szólót. Gondolom, így van ez Molière *Don Juan*jával is. És azt is illenék gondolnom, hogy ha az Operaház feltűnést keltő *Don Giovanni*ja után két színház szinte egyszerre bemutatja a prózai változatot, akkor a darabban valaminek különösen ránk kellene vonatkoznia. De előre kell bocsátanom, hogy ezt a különösen ránk vonatkozó, hozzánk szóló tartalmat az operai és a két prózai előadás megnézése után sem találom.

Hiányérzetem egyik, bár önmagában elégtelen oka az lehet, hogy nem tudom, ki lehetne ma Don Juan. Korunk hőse biztosan nem. Társadalmi beágyazottsága, szociológiai helyzete szerint Molière hőse ingyenélő aranyifjú, még ha kissé előrehaladott korú is ehhez a státushoz. Az apjától húzott apanázsból tartja fönn kicsapongó, léha életét, és életfilozófiája, lapos materializmusa, korlátlan és mégis az érzékekre korlátozódó szabadságeszménye is ebből a helyzetből, a céltalan, feladat nélküli életmódból vezethető le. Lehetett számos Don Juan a hetvenes–nyolcvanas évek kiábrándult kádergyereknemzedékében, és lehet majd ugyanennyi a vagyonukat most gründoló ifjú kapitalisták, menedzserek most születő-cseperedő gyermekei között egymásfél évtized múlva. Korunk hőse azonban lehet cinikus a rablásban és harácsolásban, lehet hitetlen az erkölcsöt illetően, de nem lehet az a lét alapkérdéseit tekintve. Korunk hőse hisz a vagyonban, a tulajdon mindenhatóságában. Tehát nem a számtanban, legfeljebb a kamatos kamat számításában.

És ezzel már el is érkeztünk a Don Juan-értelmezés másik lényegi síkjához: a szellemi-ideológiai arculathoz. Valaha korán jött forradalmárnak nevezték ezt a típust. Aki elégedetlen a világgal, elviselhetetlennek érzi a társadalmi viszonyokat, de semmiféle megoldást, értelmes célt, tartalmas életlehetőséget nem lát maga előtt, s ez a lázadó szenvedély fordul mindent tagadásba, illetve korlátozódik az érzéki élvezetek hajszolására, történetesen a nőfalásra. Ez a célját, irányát nem lelő kritikai szenvedély adhat formátumot Don Juan alakjának. Az a szenvedély, amellyel önmagát

ZAPPE LÁSZLÓ

Ki lehet ma Don Juan?

■ MOLIÈRE: DON JUAN ■

mintegy társadalomkritikai karikatúrává, eleven szatirikus túlzássá teszi. Ha úgy vesszük, s kiváltképp a darab korábbi részeire is vonatkoztatjuk, amit története vége felé a képmutatásról mond, akkor nem tesz mást, mint nagyban, végletesen, szélsőségesen csinálja azt, amit a kicsik és közepesek kisszerűen és közepesen követnek el, illetve a gyávábbak talán csak szeretnének elkövetni.

Ez bizonyára örök emberi probléma, és felmutatásához, felismeréséhez elvben nem szükséges, hogy társadalmilag tipikus, jellegzetes, a kor szempontjából emblematikus figurában fejeződjék ki. Csak az a gond, hogy ennek a kérdéskörnek a boncolgatásához is legalább formátumos társadalmi lelkiismeret, erkölcsi igényesség kell. A *Don Juan* esetében nemigen működik az az évszázados gyakorlat, melynek keretében klasszikusokat a köznapok szintjére leszállítva korszerűsítenek. A pitiáner házasságszédelgő legfeljebb kabarék vagy zenés vígjátékok hőse lehet, de nem Molière-é. Formátumával lényege vész el. Márpedig hol van napjainkban az a morális formátum, amelynek Molière hőse negatív lenyomata, akár szatirikus karikatúrája lehetne?

Csiszár Imre Miskolcon, a Csarnoknak nevezett furcsa játszóhelyen (szobaszínház nagyszínpadi belmagassággal és technikával) első pillantásra az operai világdrámát célozza meg. Bejön egy ember hosszú kabátban, hatalmas szárnyakkal – nyilván ő a színlapon szereplő Angyal (Újhelyi István) –, létrán fölmászik a falra szerelt klaviatúrához (a játéktér ugyancsak a rendező leleménye), és hatalmas gesztusokkal markíroz, miközben egyházi zene szól. Majd megnyílik a színpadul szolgáló dobogó, és három virgonc krampusz bukkan elő (Székely Viktória, Gribovszki Pál és Fűzi Attila); ők hegedülést mímelnek, miközben a nevezetes Ördögtrilla szól. Aztán bevonul Nemcsák Károly és három hölgy fehér frottír fürdőlepedőbe bugyolálva, bemásznak egy hatalmas dézsába, ahol a lepedőktől megszabadulva szorgosan kéjelegnek egy ideig. Aztán a dézsát kigurítják, és elkezdődik a darab. Ha paródiának tekintjük az eddigieket, akkor Nemcsák tökéletes választás a címszerepre: egy kültelki amorózó, nagy étvágyú nőfaló, negédes bájgúnár. Paródiának ugyancsak elmenne a Kormányzó hatalmas (négy-öt méter magas) gólemszerű emlékműve is, amely egy valószerűtlen kapu mögül gördül be-ki. De az, hogy végül egy fehér ruhás kisfiú (Mezősi Máté) bújik ki belőle, paródiának és komoly mondanivalónak egyaránt giccses. Ennél is nagyobb baj, hogy nem tudható, mit parodizál az előadás, ha egyáltalán paródiának szánták, nem pedig komoly, mennyet-poklot, bűnt-erényt mélyen ábrázoló jelképrendszernek. A szereplők többségén ugyanis nem látni a parodisztikus jelleget. Szegedi Dezső szépen, természetesen, lélekből, érzésből formálja meg Sganarelle-t, az igazában és tehetetlenségében egyaránt biztos, ám jelentéktelen kisembert, aki gazdájával sem az erkölcsi igazáért,

Éder Vera felvétele

Székely Viktória (Ördög), Olasz Ági (Donna Elvira) és Nemcsák Károly (Don Juan) a miskolci előadásban

sem a béréért nem mérkőzhet eredményesen. Csak duzzogva, magában lázong, és megalkuvásainak a beismerésével próbálja méltóságát megőrizni. Erkölcse a lázadozásban és abban áll, hogy minduntalan elhatárolódik mindattól, amit parancsra megtesz. Olasz Ági Elvirája szép, törékeny jellem, Halmágyi Sándor mint Vasárnap úr, Hunyadkürti István mint Koldus, Csapó János mint Don Juan apja, Somló István mint Elvira szolgája bármelyik előadásban megfelelne. Szintúgy Szakács Györgyi látványos, ám a figurák szokványos jellemrajzát hangsúlyozó ruhái.

Bagó Bertalan zalaegerszegi rendezése kevésbé direkten, ám mélyebben filozofikus. A játék keretét Vereckei Rita díszlete egy klasszicizáló épületbelsőben fogalmazza meg; ez lehet a kormányzó kriptája, de Don Juan palotája is. Elvont, filozófiai tér is persze, főképp amikor egy hátul fönt keresztbe húzódó hídon női vonósnégyes játssza Horváth Károly zenéjét. Ugyanezek a falak megfelelően fogják közre azt a közteret is, ahol Sganarelle (Szakács László) presszóasztal mellett kávézgatva meséli el (a dohányzást dicsőítő rövid filozofálás után) gazdája, Don Juan rémes életét. Az előadás keretbe helyezi a darabot, Sganarelle ugyanitt, nagyjából ugyanígy, a frissen felszolgált presszókávét szürcsölgetve fejezi be a történetet, és siratja el a gazdájával együtt vagy inkább helyette is végképp odaveszett bérét.

Az előadás kétségtelen erénye, hogy ha nem is nagyon eredeti, de határozott világkép, vélemény, hogy ne mondjam, társadalom-, illetve erkölcskritika jegyében fogalmazza újjá

Pósa Lujza felvétele

Ilyés Róbert (Don Juan), Pap Lujza (Mari), Meisitz Fáni (Bernadette) és Szegezdi Róbert (Frici) a zalaegerszegi előadásban

Molière művét. Bagó Bertalan felfogásában Don Juan nem annyira az Istent, az erkölcsöt, a világrendet, mint inkább az emberi természetet provokálja. Illetve tekintetbe véve a határozott aktualizáló szándékot is, talán helyesebb, ha azt mondjuk: azt a lényt provokálja, amivé mára az ember züllött. Itt Don Juant és szolgáját egy XX. századi plázs fürdőmestere menti ki a vízből, és az ő barátnője (Pap Lujza eleven alakításában) vet rá szemet, provokálja ki, hogy a férfi kikezdjen vele. Mire az addig békítgeti a közben előkerült másik elcsábított leányzóval (Meisitz Fáni), míg a két nő között leszbikus-erotikus játék alakul, sőt a közben megérkező kamasz szolgáját (Trinfuj Mihály) is közéjük küldi. Később pedig Carlosban (Gábor László), Elvira bosszúállásra készülő bátyjában is homoerotikus vonzalmat ébreszt. Donna Elvira megtérését, illetve Don Juan megtérítésére tett kísérletét Tánczos Adrienne fásliba tekerve, kicsavarodott tagokkal, töredezett-szaggatott imbecillis makogással adja elő, rárímelve a káromkodásra képtelen koldus (Derecskei Zsolt) ugyancsak artikulálatlan, süketnémákat idéző beszédére. Megérthetjük: az erény itt koldusnak született, a tisztesség már szólni sem tud, megőrzésének az értelemre, a racionalitásra, a társadalmi érintkezésre való képesség elvesztése az ára. S végül Don Juant nem a kőszobor taszítja pokolra, hanem a képmutatásról szóló monológ közben a színre sereglő összes többi szereplő, tehát a világ, a társadalom, az emberi közösség – az a közösség, amely nem viselheti el a provokációt, azt, hogy valaki kíméletlenül tükröt tart elé.

Ilyés Róbert ehhez a felfogáshoz jól illő címszereplő. Fanyar utálattal végzi hódítási gyakorlatait, egykedvű elviséggel és elszánt kedélyességgel ragaszkodik életviteléhez, amelyből aztán a kőszobor biccentése, amit amúgy szeretne nem elhinni, zökkenti ki. Amit nem vált ki belőle a vízbe fúlás veszedelme, azt eléri a temetői látogatás: kicsit ideges lesz. A képmutatás szükségességéről, a képmutatók táborába való besorolásáról már sértett, kissé kapkodó élességgel beszél. A vesztét érzi; utolsó menedék lenne a látszólagos önfeladás, és éppen ebbe pusztul bele: ezt nem tűrheti el a megsértett mocskos világrend. Végtére is szép gondolat.

Szakács László Sganarelle-je mint elbeszélő és rezonőr Don Juan lényegi ellentéte, és játékstílusban is az. Talán a román színjátszással való korábbi találkozásaiból is adódik, hogy mindenkinél harsányabban és sokkal több gesztussal játszik. Eleinte zavaró ez az izgága hangoskodás, de idővel a jellemábrázoláshoz elengedhetetlennek tetszik. Ez a szolga így vezeti le nehéz életének, gazdája melletti bonyolult helyzetének feszültségeit. Elfojtott érzelmek, megfogalmazhatatlan gondolatok rejlenek a túlmozgás, a szükségesnél nagyobb hangerő mögött.

Hogy mégsem érzem ezt az interpretációt korunk *Don Juan*jának? Bagó Bertalan rendezése tele van az egy irányba mutató, koherens sziporkákon túl önmagukért való ötletekkel is. A keretes szerkezet jópofa, de nem tesz hozzá sokat a többihez, legföljebb Sganarelle bensőségesebb jellemzéséhez nyújt pótlólagos lehetőséget. De a fő bajom talán az, hogy Ilyés Róbert megragadó alakításával sem tud az előadás meggyőzni arról, hogy korunkban akár a csirkefogó is lehet jelentékeny figura. Továbbra sem tudom: ki lehetne ma Don Juan.

MOLIÈRE: DON JUAN VAGY A KŐSZOBOR LAKOMÁJA (Miskolci Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Petri György. **JÁTÉKTÉR:** Csiszár Imre. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **RENDEZTE:** Csiszár Imre.
SZEREPLŐK: Nemcsák Károly, Szegedi Dezső, Olasz Ági, Somló István, Horváth László, Áron László. Csapó János, Hunyadkürti István, Szirbik Bernadett, Németh Györgyi, Fandl Ferenc, Mezősi Máté, Nagy Sándor, Osváth Tibor, Halmágyi Sándor, Székely Viktória, Gribovszki Pál, Fűzi Attila.

MOLIÈRE: DON JUAN (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Petri György fordításának felhasználásával. **DÍSZLET-JELMEZ:** Vereckei Rita. **ZENE:** Horváth Károly. **RENDEZTE:** Bagó Bertalan.
SZEREPLŐK: Ilyés Róbert, Szakács László, Tánczos Adrienne, Gábor László, Zalányi Gyula, Farkas Ignác, Pap Lujza, Meisitz Fáni, Szegezdi Róbert, Kiss Ernő, Derecskei Zsolt, Trinfuj Mihály, Horváth Nóra.

URBÁN BALÁZS

Az analizált semmi

■ CHRISTOPHER HAMPTON: A KÚRA (JUNG A DÍVÁNYON) ■

Vannak színdarabok, melyeknek tartalmát a kritika legérzékletesebben a papír üresen hagyott részletével adhatná vissza. Mivel nem biztos, hogy a művet nem ismerő néző értékelné e gesztust, megpróbálom röviden összefoglalni a frissen bemutatott Hampton-darabot. A fiatal Junghoz, aki már hosszabb ideje töri a fejét a Freud-féle pszichoanalízis elméletének gyakorlati megvalósíthatóságán, egy nap súlyosan beteg fiatal lányt hoznak. A németül tökéletesen beszélő, orosz–zsidó Sabina ideális alanynak látszik a kísérlethez. A beszélgetések nyomán a lány látványosan gyógyulni kezd, ám érzelmileg túlságosan közel kerül orvosához. A nős, többgyermekes Jung eleinte ellenáll a kísértésnek, ám a lány varázsa s egy másik betegének, a neurotikus, kábítószerfüggő, amúgy szintén pszichiáter, sőt, szintén Freud-tanítvány Grossnak a rábeszélése végül is elsodorja a morális gátakat. A botrány szele megérinti Jungot, aki visszatér feleségéhez, magára hagyja az időközben szintén orvosi pályára lépett Sabinát, s látványosan eltávolodik Freudtól. Miközben világhírű tudóssá, gondolkodóvá válik, elárulja szeretteit és mesterét is.

Hamptont persze korábban sem drámáinak mélységéért szerette, aki szerette, de gyanúm szerint ennyire érdektelen, sematikus, ötlettelen szöveget még nemigen adott ki a kezéből. Mintha a még mindig divatos és kellően misztikusnak vélt téma lenne hivatott „elvinni" a darabot; ám abból a lapos álfilozofálgatásból, amely a dialógusokban kibontakozik, feltehetően még a téma felületes ismerői sem sok újat tudnak meg Freudról és Jungról. Marad tehát a „nagy emberek magánélete" tematika örök hatásossága, ám Hampton mind a szerelmi háromszögtörténetet, mind a két nagy férfiú közti – személyes féltékenységtől sem mentes – szakmai rivalizálást csak a legelkoptatottabb közhelyekkel képes ábrázolni. Ehhez még hozzámixel néhány banalitást (Gross apropóján) az önpusztításról, és megidézi a holokausztot is (egy jövőbe mutató képben láthatjuk, amint egy koncentrációs táborban egy náci tiszt lelövi Sabinát).

Hogy ki és miért érezte szükségesnek színre vinni ezt a rémesen gyenge darabot, még találgatni sincs kedvem. A Valló Péter rendezte előadáson mintha valami csendes alkotói rezignáció érződne. Szlávik István kialakított egy leginkább funkcionálisnak mondható játékteret, melyben az egyes helyszíneket főként a színpad négy sarkára állított bútorok (például Freud dolgozóasztala, Sabina ágya) jelzik. Az éppen „játszó" térszeletre fény esik, de többnyire még az előzőre is, mivel Valló elcsúsztatja a jeleneteket, a szereplőket csak késve viszi ki a színről. Ha e megoldás célja a jelenetek elemelése vagy a szituációk érdekesebbé tétele volt, az ötlet finoman szólva is alacsony hatásfokkal bír.

A színészek részéről is mintha némi beletörődés lenne érzékelhető, kivált Szervét Tibor esetében, aki gyakorlatilag a szövegfelmondás szintjén oldja meg Jung szerepét (őszintén szólva úgy hiszem, ez még mindig a legjobb megoldás). Stefanovics Angéla ezt azért nem teheti, mert az általa játszott figurára rakódik a legtöbb banalitás: Sabina részint elmebeteg, részint tehetséges pszichiáter, részint szűz, részint nimfomániás, részint hazátlan, részint zsidó. Marad hát a feladat jelenetenkénti abszolválása – hol erősebb, hol erőtlenebb gesztusokkal, néha hiteles, néha hiteltelen pillanatokkal. Benedek Miklós leginkább Freud divatjamúlt tartását, eleganciáját közvetíti – ezt legalább hatásosan. Horváth Lili erős színpadi jelenléte még a feleség teljesen megíratlan szerepében is feltűnik, Bozsó Péter (Gross) rutinos alakítása pedig legalább néhány percnyi lendületet hoz a játékba.

Az alkotókat aligha ihlette meg a darab; invenciónak, eredeti ötletnek (vagy legalább játékötleteknek) nyomuk sincs az előadásban. Mintha Valló éppúgy mihamarabb túl akart volna lenni a produkción, ahogy én (valószínűleg nem egyedüliként a nézők közül) túl akartam lenni a megtekintésén. Némi töprengés után is úgy érzem, nem igazságtalan annyit leírnom, hogy részemről ez azért érthetőbb.

Stefanovics Angéla (Sabina Spielrein) és Szervét Tibor (Jung)

theater.hu Ilovszky Béla felvétele

CHRISTOPHER HAMPTON: A KÚRA (JUNG A DÍVÁNYON) (Budapesti Kamaraszínház)

FORDÍTOTTA: Galambos Attila. **DRAMATURG:** Vámos Anna. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Dőry Virág. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Németh Zoltán. **ASSZISZTENS:** Szepesi Gábor. **RENDEZŐ:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Szervét Tibor m. v., Horváth Lili, Stefanovics Angéla, Benedek Miklós m. v., Bozsó Péter, Madarász Éva, Hayth Zoltán.

Csont András

Kísértetkastély Blyban

■ BENJAMIN BRITTEN: A CSAVAR FORDUL EGYET ■

*Az eredetileg a velencei La Fenice színházban 1954. szeptember 14-én bemutatott kamaraopera (huszonnyolc hangszeren játszó tizenhárom zenész, hét énekes) csak most jutott el hozzánk. A Henry James híres elbeszéléséből (*The Turn of the Screw, *1898) írt librettóból (Myfanwy Piper munkája Benjamin Britten erős közreműködésével) készült opera a legmagasabb zenei igényeket is kielégítő interpretációban hangzott el. Cikkem a február 3-i, illetve 16-i előadás alapján készült.*

Igaza van Szegedy-Maszák Mihálynak, aki a remek szövegeket tartalmazó műsorfüzetben megjegyzi: a cím fordítása (Katona Tamás többször kiadott munkája) félrevezető, hiszen a regényben határozottan két gyerekről, azaz két „csavar fordulatáról" van szó. Más kérdés, hogy a kisregényben, de az operában legkivált csak Miles, a kisfiú „becsavarodása" a téma, Flora, a lányka alakja meglehetősen kontúrtalan marad. Hogy ebben mekkora szerepe volt pár, Peter Quint, a kísértet inas és a Nevelőnő rontott meg; másrészt a Nevelőnő ártatlanságának elvesztését is jelenti, elsősorban nem szexuális értelemben, hanem mintegy metafizikusan: amikor ördögi szövetségre lép az egykori inassal, akkor lénye megromlik, lelke a kárhozaté immár. Holott csupa jó szándék mozgatja, ám az erotikus vonzásnak nem képes ellenállni (a legkevésbé sem véletlen, és Kovalik rendezésének szép pillanata, hogy nekivetkőzve,

Babay Nóra (Flora), Fodor Gabriella (Miss Jessel), Klein Ottokár (Mr. Quint) és Ivanics Attila (Miles)

Britten vállalt homoszexualitásának, azt nehéz megválaszolni, mindamellett kétségtelen, hogy a kisfiú megrontása, illetve megmentése körül forog minden. A librettó egyik lehetséges megfejtését a James eredeti szövegébe betoldott Yeats-idézet adhatja: *the ceremony of innocence is drowned* („az ártatlanság szertartása vízbe fúlt/megfulladt"), de mint ebben a darabban oly sok minden, ez is legalább kettős értelmű. Az ártatlanság vége egyrészt Milesra vonatkozhat, akit a zárójelenetben ezt a szöveget unisono éneklő bugyiban és melltartóban van, amikor első ízben pillantja meg a kísértet inast), és ez a bűverő Peter Quintből áradva Miles közvetítésével jut el a nőhöz, aki a kisfiú iránti vonzalmát a lehető legtisztább érzésnek éli meg. Ez a legsátánibb mozzanat: az inas az ártatlan Miles bőrébe bújva csábítja el a nőt, ő a kisfiú felnőtt *Doppelgängere*, miként a korábbi nevelőnő, Miss Jessel a kislány, Flora démonikus megtestesítője. Párok alakulnak ki ekként, Peter Quint és Miles, Miss Jessel és Flora, miközben e párokhoz újabb

személyek rendelődnek új párokat alkotva ekként: a férfiakhoz (Miles, Quint) a Nevelőnő, a nőkhöz (Flora, Miss Jessel) Mrs. Grose, a házvezetőnő. Az utóbbi azonban nem csábul el, tenyeres-talpasan józan lényére hatástalan a kísértetek játéka, s a kislánnyal megszökve, elhagyja a bűn latifundiumát. A párok játékában a nőké a gyengébb szál, Britten operája nem sokat törődik velük, a tét Miles lelke-teste, ezért folyik a harc, melynek vége döntetlen, a Nevelőnő és Quint a kisfiú halott teste fölött összehajolva kettejük közös munkájának kudarcát (?) vagy diadalát (?) szemlélheti. A szexuális-pszichologikus dráma most világdrámának mutatja magát.

Részben erotikus tehát az opera tartalma, még akkor is, ha gyermekek állnak a szexuális megszállottság középpontjában. Ez az alig rejtett pedofília a lehető legtöbb ízlést követeli a szerzőktől és az előadás rendezőjétől. Britten kissé jeges, olykor fémesen csillogó, olykor melegen áradó, nagy tudással hangszerelt zenét írt a darabhoz, és aligha vitatható, hogy akadémikus értelemben mestermunkát végzett, noha személy szerint engem tökéletesen hidegen hagyott bűvészkedése. A zenében nincsenek igazi csúcspontok, és ez lehangoló. Az abszolút átgondolt muzikális tudatosságot már sokan kimutatták (többek közt a magyar műsorfüzetben idézett zenetudósok, valamint Eric Walter White a zeneszerzőről írt alapkönyvében *[Benjamin Britten élete és operái]*. Zeneműkiadó, Budapest, 1978), beszéltek a mű alapját alkotó – s a legkevésbé sem dodekafon módon megformált – tizenkét fokú sorról, az ebből kibontott, jelenetekre tördelt variációkról, elemezték az első felvonást meghatározó „fehér billentyűs", illetve a másodikat determináló „fekete billentyűs" hangnemek szerepét, így nekem egyetlen megjegyzés marad. Az opera alapját alkotó sor (White közli idézett kötetében) hat darab tiszta kvintből áll, és ugyan kinek ne jutna eszébe erről Peter Quint neve? Mindamellett az általam átnézett elemzések egyikében sem leltem hasonló utalást. Aligha gondolható el, hogy a végtelenül tudatos Britten véletlenül döntött a kvintek mellett. Ami szinte kézenfekvővé teszi a megállapítást, miszerint a dráma mozgatója, az alaphang meghatározója Peter Quint, a kísértetté vált egykori lakáj. Belőle indul ki minden, és oda is tér vissza. Ugyanakkor fontos hangsúlyozni, hogy Quint zenei alakja szép és harmonikus, messze elkerüli az ördög figurájához a középkori zeneesztétika óta hagyományosan kapcsolódó tritonust, azaz bővített kvartot. Nem, Quint nem ördög, vagy ha igen, akkor a bukott angyalok közül való sátánalak, ami persze régi keresztény toposz. A tiszta kvint a természetes zenei hangzás egyik meghatározó, leginkább ártatlan és naiv hangköze; Britten itt a romlatlan alapokhoz nyúl vissza, ami ismét megerősíti Miles és Quint mély kapcsolatát. Rokonságát, mondhatni. A gyerek híres Malo-dala ugyancsak ebből a zenei anyagból építkezik, persze kissé átalakítva, itt a tercek jelentik az alapot, a tercek, melyek tudvalevőleg felezik a kvintet, és együtt adják a klasszikus összhangzattan hármashangzatát. Peter Quint körülöleli a kis Milest, együtt hangzik vele.

Britten ízlésesen oldja meg roppant kényes feladatát, a zene szándékosan visszafogott, inkább zenével illusztrált színdarab ez, semmint valódi opera, noha zenei kimunkáltsága vitán felül áll. Kovalik Balázs rendezése szintén átgondolt, képi világa egységes. Az előadás szép, de túl szép, mondhatni, szépelgő, kissé geil, legrosszabb pillanataiban egyenesen giccses. Hófehér itt minden, a színtérül szolgáló medencében fehérre festett víz (kissé az anyatej jelképe is, mint azt a műsorfüzetbeli interjúból megtudhattuk), fehérek a ruhák, és fehér a kísértetek haja is. Fehérek a medencében elhelyezkedő gyerekszobrok. Utóbbiakra megint magyarázatot ad az interjú: „Azt is fontosnak tartottam, hogy a történetet kiterjesszem, megsokszorozzam. Tehát hogy ne csupán *erről* [kiemelés az eredetiben, Cs. A.] a két gyerekről szóljon, hanem kinyíljék valamiféle univerzalitás felé. Így jöttek létre a gyerekszobrok. Ezek hivatottak egyszersmind kifejezni a mű egyik hihetetlenül modern vonását is, azt tudniillik, hogy a személyiségek megosztottak; hogy lelki tartalmaik elszakadtak a fizikai jelenléttől" – mondja a díszlettervező, Antal Csaba. Bevallom, az utóbbi gondolatot nem értem, hiszen test és lélek dualizmusa éppenséggel régimódi eszme, de azt készséggel aláírom, hogy Antal Csaba gondolt valamire. Ám Kovalik továbbmegy: „aki *abban* [kiemelés az eredetiben] a közegben él, annak számára e szobrok nemcsak egy szép kert mitológiai díszei, hanem ezek az ő barátai, ellenségei, víziói. Ezek határozzák meg a világképét, az érzékenységét is." Ezt megint nem értem, hiszen néhány kerti szobor hogyan határozhatná meg bárki világképét? És ha valaki-valami egyáltalán képes erre, az csak az lehet, aki felállította őket. E személy pedig feltehetően a titokzatos gyám, aki megtiltja a Nevelőnőnek, hogy bármivel is zaklassa, vagy akár a leghalványabban is tájékoztassa a gyermekek sorsáról. E gyám talán nemi eltévelyedett, hiszen a szobrok inkább esztétikai gusztustalanságok, semhogy szépen, mitologikusan ráutalnának a pedofíliára – és ezzel nagyjából minden eldőlt. A darabban fellép egy narrátor (Gulyás Dénes ízléses, érzékeny megformálásában), aki elmondja-énekli az előtörténetet. Bár nem ő a gyám, mindamellett az opera nézője hajlik rá, hogy azonosítsa vele. (Fontos mozzanat: a bemutatón Peter Pears énekelte, de ő volt Peter Quint megjelenítője is. Ez több mint praktikus színházi megfontolás, a néző tudatában van a két szereplő közti közös vonásnak.) Legyen bárhogy is, a szobrok inkább rémisztően, mint angolparkosan hatnak, és aki e kertbe először belép (mondjuk, a Nevelőnő), már nagyjából tudja, mire számíthat. Szimbólumok helyett a szobrok leginkább akadálynak bizonyultak az előadásban, február 16-án fel is dőlt egyikük, amikor belegabalyodott a mozgatható-elhúzható vásznak egyikébe. Utóbbiak elvileg szépen tagolhatnák a teret (fehér ruhás, kissé japánosra vett kerti munkások huzigálják őket hosszú, kampós botjaikkal, ők igazgatják el a bútorokat is), de mobilitásuk törékeny, egyszerűen rosszul kezelhetők e leplek. Viszont – sajnos – kiváló felületet kínálnak a vetítésre, és kapunk is videoinstallációt, amolyan expresszív látványmaszatot, feketét, fehéret, tarkát meg lilát is – a szó mindkét értelmében. Ez a folytonos tüstténkedés az egész előadás legidegesítőbb mozzanata: azonkívül, hogy a legnagyobb mértékben eltereli a figyelmet a színpadi akciókról, e megoldással az alkotók minden pillanatot aláhúznak, szájba rágnak, felemelt mutatóujjal kiemelnek. A néző fejét szinte beleverik az operai tálba: ezt nézd, apukám, ugye milyen komoly ez az egész? Mélységesen mély a lélek kútja, hát nem érted?! Nem?! Akkor még beljebb nyomjuk a fejed.

De mibe nyomják bele? Mi a dráma tétje? – kérdezhetném ómódian. Persze értem, mert elmagyarázták: az ártatlanság, nemi és paradicsomi értelemben egyaránt. Meg aztán a világ megismerhetősége. Hiszen ki látja a kísérteteket? A Nevelőnő. A regényben legalábbis, amelyben egyetlen elbeszélői nézőpont létezik, mégpedig az övé, és csak egy történet, az ő egyes szám első személyben elmesélt története. De a színház, az opera a tiszta láthatóság vagy jelenvalóság művészete, ahol mi, nézők is látjuk a szellemeket, akik ráadásul énekelnek, ergo dramaturgiai értelemben szerepük korántsem elhanyagolható. Az opera, legyen mégoly modern, nem ismeri a többféle nézőpontot egyidejűleg lebonyolító elbeszélést. Ha a színpadon megjelenik valaki, az jelen van, még akkor is, ha tudjuk, hogy kísértet, és kísértet voltát nem vonhatjuk kétségbe: a Kormányzó szobráról a *Don Giovanni*ban tudjuk, hogy szellem. (Vagy ezt nem hisszük el, ám akkor ennek az operának nincs számunkra jelentése.) A színházban nem létezik fantasztikus művészet, ennek helye a próza, és a fantasztikus irodalom lényege, amint azt alapkönyvében Tzvetan Todorov leszögezi, hogy az elbeszélő (és bizonyos értelemben az olvasó is) tanácstalan: nem tudja eldönteni, látomásai vannak-e vagy sem. (Itt is ugyanez a helyzet: a Nevelőnő megkérdi, a gyerekek őrültek-e vagy ő.) Azt mondhatná erre Britten, hogy éppen erről van szó, a kísértetek a mi világunk részei, nem különülnek el teljesen a valóságos emberektől, és Kovalik is ilyesmit gondol, amikor a szinte teljesen egységes ruhákról esik szó: „Azt szeretném hangsúlyozni, hogy

a közöttünk élő szellem nem valami csodafigura, hanem olyan, mint mi. Számomra túlságosan adekvát, ha a szellemek átlátszóak, áttetszőek, homályosak... Szerintem éppen az az izgalmas, hogy ők is húsvér figurák." Rendben van, de akkor mégis mitől szellemek? Valami csak elkülöníti őket a szabályos világtól, ha nem, nincs értelme kísértet mivoltuknak. Természetesen itt nem a régi operás szellemekről van szó, akiknek fellépése gyakran konvencionális, része a színházi-zenei közhelyek világának, és ekként magától értetődő. De a szekularizált újabb világban megtört e konvenció, ma már nem hiszünk minden további nélkül a szellemekben. Sőt, ha egyáltalán, akkor inkább azt hisszük, ők a mi világunk, mondhatni, lelkünk részei. A pszichológia domesztikálta a szellemeket, de ezzel elvonta monumentalitásukat is. Ekként viszont már csak a lélek kivetítései. Kérdés: nem marad-e az egész roppantul magánügy. Ha azt gondoljuk, a Nevelőnőnek látomásai vannak, azt mondhatnánk, menjen orvoshoz. Henry James idejében ez még nem volt teljesen kézenfekvő gondolat. Ha Kovalikék domesztikálják a szellemeket (ebből a szempontból remekül átgondolt jelenet, amikor a két kísértet teniszezik a parkban, amire, lévén mégis alantas szolgák, életük során nem volt lehetőségük), ezzel kihúzzák a drámai tét alapját a darab alól. Persze teljesen ezt mégsem tehetik meg, ezért a szellemek világító ruhája, ezért a videoinstalláció, melyek a szürreális világ jelenlétét jelzik, de a nagy tét akkor is elvész. Látjuk a Nevelőnő megrendülését, látjuk elcsábíttatását, de valahogy privátnak éljük át mindezt, és ekkor felmerül: talán egyszerűen elavult ez az opera. Most eljutott hozzánk, de megkésve, már nem jelent szellemi kihívást, zenéje pedig, noha nemesen megformált, kissé unalmas.

Mindamellett zeneileg valódi ünnepet jelentett az este. Oberfrank Péter fantasztikus érzékenységgel, pontossággal és odaadással irányította a mindvégig ihletetten játszó kamarazenekart. Az énekesek óriási hittel prezentálták szerepüket (és ez nyilván Kovalik Balázs egyik legfőbb érdeme, nem csak ebben az előadásban; nemrég a *Vérnász*ban is láthattuk, hogy szinte fanatizálja művészeit), külön kiemelést érdemel Klein Ottokár, aki újabban egyenesen Kovalik legfőbb szövetségesének tűnik. A *Vérnász* Kovalik-féle rendezésében ő alakította a Hold szerepét, és a fehérség ott is az erotikus megszállottságot jelentette. Klein hangja nem túl szép és nagy, de kamarazenés muzikalitása egyenesen revelatívan hatott (az első előadáson betegen lépett föl, de akkor is szuggesztív volt). Színpadi jelenléte roppant erős, osonó mozgása, furcsa eleganciája, lopakodó természete vészjósló – nagy fehér macska most, aki dorombolni is képes. Társnője, a Miss Jesselt adó Fodor Gabriella korrekt, szép hang, de nem éri el a szuggesztivitás ilyen fokát; amellett szerepe nem is ad sok lehetőséget a komolyabb megnyilatkozásokra.

Kallus György felvételei

Wierdl Eszter (Nevelőnő)

Csavlek Etelka remekül hozta a földhözragadt, kissé tanácstalan és egyre jobban megszeppenő, végül megrémülő Mrs. Grose alakját; muzikalitása, szép szövegmondása mindkét előadáson példaszerű volt. A két gyermekszereplő (Ivanics Attila, Babay Nóra) halvány jelenség, igyekeznek nagyon, de szerepük pokolian hálátlan, nem elsősorban zenei, hanem színpadi értelemben. Hiszen a szó két értelmében is megrontásra szánt gyermekekről van szó, ami kínos pillanatokat hozhat a nézőknek.

A nagy dalszínházi ünnepről Wierdl Eszter fellépése gondoskodott. Az énekesnő (a remek *Vérnász* és *A törpe* után) most pályája eddigi csúcsára érkezett. (Ráadásul azon kevés énekesnőnk egyike, aki megengedheti magának, hogy félmeztelenül lépjen fel.) Fiatalsága, naivitása, rebbenő tekintete, szenvedő teste – mind-mind a nagy alakítást szolgálja. Hogy gyönyörűen énekel, hogy minden pillanatot megformál, hogy minden regiszterben szépen szól a hangja, ez csak eszköz a drámai alak plasztikus megjelenítéséhez. Az elmúlt évek talán legjelentősebb női szerepformálása Magyarországon.

Apropó: Magyarhon. Az elmúlt évek tragikomikus operaházi történései alatt mintha kettős (ízlés)hatalom alakulna ki nálunk. Az egyik oldalon Kovalik Balázs és Zsótér Sándor (hozzájuk csatolható immár Kesselyák Gergely neve) mindig izgalmas, noha mindig vitatható, ugyanakkor új nézőpontokat kínáló, a repertoárt fontos darabokkal bővítő előadásai (amelyekhez immár zenészek is társulnak), a másikon pedig a megcsontosodott közhelyek világa, mely muzikálisan is kezd kiüresedni. Nem tudni, melyik oldal győzedelmeskedik majd – nyilván egyik sem, és az egyik fél vitathatatlan diadala talán nem is lenne feltétlenül üdvös. Mindenesetre Kovalik körül kezd összeállni egy csapat, szcenikusokkal, énekesekkel, karmesterrel – és egyáltalán mindennel, ami kultúrát teremtő tényező. A következő évadokban fog eldőlni, mit tud kezdeni ezzel a csomó tehetséggel a Magyar Állami Operaház vezetése.

BENJAMIN BRITTEN: A CSAVAR FORDUL EGYET
(Magyar Állami Operaház)

SZÖVEGKÖNYV: Henry James elbeszéléséből Myfanwy Piper írta. **KARMESTER:** Oberfrank Péter. **DÍSZLET:** Antal Csaba. **JELMEZ:** Benedek Mari. **A GYEREK SZEREPLŐKET FELKÉSZÍTETTE:** Gupcsó Gyöngyvér. **VIDEÓ:** Tasnádi József. **FORDÍTOTTA ÉS RENDEZTE:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Gulyás Dénes, Wierdl Eszter, Csavlek Etelka, Klein Ottokár, Fodor Gabriella, Ivanics Attila, Babay Nóra.

MÁROK TAMÁS

Lefele csaló remekmű

■ MOZART: FIGARO HÁZASSÁGA ■

A Figaro *Mozart legtechnikásabb operája. Rengeteg lebonyolítási buktató, megoldásra váró helyzet, megfejtendő rejtvény van benne. A történet – miközben rendkívül szövevényes – voltaképpen nagyon egyszerű. Figaro, a gróf inasa feleségül akarja venni Susannát, a Grófné szobalányát, akire gazdája is szemet vetett. Végül a nász megköttetik, igaz, közben aggasztóan viharos tengeren hajózunk a megoldás felé: van itt kölcsön fedezeteként tett házassági ígéret, érzéki vonzódások garmadája, pillanatok alatt komikussá váló forró szerelmi vallomás, eltűnt, de megkerülő gyermek. Az ártatlan tréfa hirtelen vérre menő dráma, majd észrevétlenül ismét tréfa lesz. Mindenki mindenkinek szerelmet vall – részben tévedésből, részben megtévesztésből, s csak kicsi részben szívből. Három-négy műre való fordulat, feladat – ja, és hogy el ne felejtsük: tíz főszerep. Különálló, saját egyéniséggel, akarattal, világgal rendelkező emberalak. Riasztó!*

A *Figaro csalós* mű. Ám – mint legtöbb szereplője – lefelé csal. (Gondoljuk meg: Almaviva gróf a szobalánnyal, a Grófné az apróddal, az apród mindenkivel, de főképp a kertészlánnyal kezd ki, még a házvezetőnő, Marcellina is inasra cserélné doktorát.) Lefelé csal a mű, azaz sokkal könnyebb hatásosan előadni, mint az a felsorolt nehézségekből következne. A történet és a szituációk egy alacsonyabb művészi szinten is működőképesek.

A Miskolci Nemzeti Színház *Figaró*ja esetében célszerű külön beszélni a rendezésről és az előadásról. Ez butaságnak tűnhet, hiszen a rendezés nyilvánvalóan az előadásban valósul meg, az énekes-színészek testesítik meg, tőlük függetlenül nem létezik. Igen ám, de a rendezés átgondolt, kimunkált és szellemes, akár egy Lékó–Kaszparov-sakkparti, amelynek tábláján viszont többségben bábuk mozogtak. Nem varázslósakkot láttunk, ahol a figuráknak önálló akaratuk, egyéniségük van.

Almási-Tóth András a történetet az 1700-as évekből az 1930-as évekbe helyezte át. Az eredeti időszak a nagy francia forradalmat megelőző feszült hangulatot árasztja. Almásinál a spanyol polgárháború előtt vagyunk: Spanyolországban virágzik az anarchizmus, a királyságnak nincs királya. A történelmi helyzet analóg. Persze a *Figaro* nem történelmi opera, még csak nem is politikai, sokkal inkább szerelmi. De nem hiszem, hogy egy efféle koráthelyezést külön indokolni kellene, ha a dolog működik. Márpedig működik.

A nyitó jelenetben nem Figaro szobájában, inkább műhelyében vagyunk. Az inas egyben a gróf sofőrje is, erre utal ruházata, sapkája, no meg a rendezői balon álló félig szétszerelt autó. A címszereplő nem a szobát méricskéli, melyet a gróf kegyesen nekik adományozott, hanem a kastély térképét. Egy nagy felülnézeti rajzon kalkulál. Négy mágneses emberfigurát rakosgatva magyaráz Susannának: „Ez itt a Grófné szobája – tesz föl egy női alakot –, s milyen jó, hogy mellette lesz a te szobád" – rakja mellé a másikat. A lány azonban jobban ért a kartográfiához vagy inkább az emberekhez, mert nyomban visszavág: „Te ütődött vagy, hisz az enyémből nyílik a gróf szobája is, és ő majd átjön hozzám" – és fölrakja az egyik férfialakot. A lelemény nyomban képszerűen állítja elénk a darab egyik alapproblémáját: a kastély az élet labirintusa, amelyben helyiségek, falak és ajtók bonyolult rendszere teszi lehetetlenné a tájékozódást. Az első két felvonás alapmotívuma a bezártság, az, hogy nem lehet kimenni. A nyitó jelenetben előbb Cherubin, majd a gróf „szorul bent", hogy aztán nagy nevetés közben sorban lelepleződjenek. Erre a célra általában terjedelmes karosszéket vagy más bútort használnak a rendezők. Most természetesen adódik az autó, amelyben mindenki jól elfér.

Akad néhány haszontalan lelemény is. Ugyanebben a jelenetben van egy telefon „Figaro S. O. S." jelzéssel. De csak egyszer emelik föl a kagylót, és Susanna akkor sem találja a megmentőt. A korszak jellegzetes tárgya lehetett a fonográf, melyet Figaro cipel jelenetről jelenetre, ám ennek az ötletnek sincs sok értelme, ha csak az nem, hogy a szereplők a legtöbb jelenetet el is táncolják. A folyamatos mozgás a szituációk irrealitását volna hivatott jelezni. Nem épp kellemetlen a perpetuum mobile, bár a *Figaro házassága* zenéje – ellentétben például az elődarabbal, Rossini *A sevillai borbély*ával – reális, azaz groteszk túlzásoktól mentes. Semmi értelmét nem találtam viszont az

Bódi Marianna (Grófné) és Orth Miklós (Almaviva)

Éder Vera felvétele

időről időre előkerülő mandarinoknak. Mintha Alföldi *Faust*jának almáját irigyelte volna el Almási.

Basilio nem zenemester, hanem fényképész. Mindent lefotóz, elsősorban a fenti kínos jelenetsort. A következő felvonás aztán azzal kezdődik, hogy a fényképalbumot átadja a Grófnénak, aki elkeseredetten földre hajigálja a férjéről készült kompromittáló képeket. Tökéletesen megteremtve áriájához a lelkiállapotot.

Cherubin első, szexuális zaklatottságtól fűtött áriája előtt egy csokor vörös rózsát szór a színpadra (hommage à Siebel, szintén Alföldi *Faust*ja), majd azokon fetrengve elénekli a szólóját, miközben félreérthetetlen csípőmozgással érzékelteti fékevesztett vágyát. Szép keresztanyjához is vágyakozva simul a következő felvonásban. A Grófné pár pillanatig mintha viszonozná közeledését, ám hirtelen föleszmél, és ellöki magától az apródot. Bódi Marianna az előadás legjobb énekese, s egyetlen igazi operaművésze. Hálószobájában viselt barackszínű selyemnadrágja a hozzá tartozó hosszú felsőrésszel Földi Andrea kitűnő leleménye. Nemes drámai szopránt hallunk, s magabiztos, érett művészt látunk, aki természetesen válik a darab központi alakjává. Áriája alatt a Grófné félreérthetetlenül simogatja magát: ez az asszony súlyosan kielégítetlen. Ám Cherubin érintését nem fogadja el, nagyon határozottan jelzi, hogy nem a szex hiányzik neki, hanem a férje, akit szeret.

Susannaként Fodor Ildikó úgy fest, mintha egy Agatha Christie-regényből lépett volna elő. Inkább titkárnőnek tűnik, mint szobalánynak, és úgy is énekel: megbízhatóan, költőietlenül. Nincsen benne tűz, és a *Rózsaária* sem válik emelkedetté. Úrnőjével elragadóan kanalazzák a fagylaltot, az elhanyagolt nők bevált gyógyszerét.

A harmadik felvonás végén Cherubin végre megkapja, amit akart: látványosan magáévá teszi Fanchette-et. Így viszont új, élesebb kontextusba kerül a lány áriája a következő kép elején: nem annyira elveszett tűcskéje, hanem elvesztett szüzességecskéje miatt kesereg...

A kertész sem kertész, hanem, mondjuk, a gróf testőrparancsnoka. Talpig feketében, baszk sapkában, pisztollyal keresi a tettest, aki kiugrott a Grófné ablakából. A gróf háznépe ugyanezt a sötét ruhát viseli, akár egy magánhadsereg.

Az előadás a négy évszakban játszódik, amelyet a szereplők öltözéke jelez. A történet nyáron kezdődik, a harmadik felvonásra ősz lesz, esik az eső, hullanak a levelek. Az utolsó felvonásbeli „árnyas gesztenyésben" tél van, havazik, aminek az a jótékony dramaturgiai hatása, hogy a szereplők állig köpenybe burkolózhatnak, s ez megkönnyíti a felvonás lényegi vonásának érzékeltetését: többször is mást sejtenek a ruha alatt, mint aki benne rejtőzik. Apró zenei kitérő: Figaro itteni pompás áriáját, melyben a női lélekről elmélkedik, sajnos kihagyják. Sajnálatosan, de érthető módon, hisz a Figarót alakító amúgy jóvágású Cser Péter sem elég jelentékeny hanggal, sem művészi erővel nem rendelkezik hozzá. „Visszahúzták" viszont Basilio általában kihagyott és nem is túl jelentős áriáját, amelyet az ifjú Szappanos Tibor élményszerűen, tehetségesen formál meg. Molnár Anna vérbő komikus karaktert ad Marcellina alakjának, bár énekesi produkcióját pár nap távolából már nem tudom fölidézni. Kincses Károllyal éppen fordítva áll a dolog: egészséges hangon adta elő Bartolo hadaróáriáját, de sablonos alakot formált. Orth Miklóson pompásan mutat az utolsó felvonásban a fehér, szőrmegalléros télikabát. Elegáns színpadi jelenség, aki elviselhetően mondja föl a szólamot, de igen messze áll attól, hogy helyi hatalmasság, nagy formátumú kéjenc, szenvedélyeit kordában tartani képtelen uraság legyen. Nem gróf, legföljebb segédmárki.

A végére aztán mindenki megtalálja a párját. A néző mosolyogva dől hátra a székében, és várja, hogy mit talált ki ide Almási-Tóth. Mert hogy kitalál valamit, azt immár elvárja az ő rendezőjétől. Mi más jöhetne: a tavasz. A finálában hőseink ledobják kabátjukat, s a téli holmi alól tarkabarka tavaszi kollekció tűnik elő, melyre sok-sok hatalmas, giccses virágot varrtak. Miközben beköszönt a magánéleti idill, a „fekete sereg" a kertész vezetésével átmasírozik a színpadon, és elmegy a polgárháborúba. Pontos, szellemes utolsó csavar. Hazafelé menet még kedvére morfondírozhat az ember azon, hogy kinek mi a fontosabb, a történelem vagy a saját szíve.

Amúgy Busa Tamást ígérték grófnak és Bátki Fazekas Zoltánt Figarónak. A hírek szerint a premierre egyikük megbetegedett, másikuknak pedig Szegeden kellett Anyegint énekelnie. Így a bemutató publikuma csak találgathat: milyen lehet ez az üdítően szellemes előadás, ha főszerepeit *hangfajsúlyos* művészek éneklik.

MOZART: FIGARO HÁZASSÁGA
(Miskolci Nemzeti Színház)

DÍSZLET: Zeke Edit. **JELMEZ:** Földi Andrea. **KOREOGRÁFUS:** Majoros István. **KARIGAZGATÓ:** Regős Zsolt. **VEZÉNYEL:** Bartal László/Philippe de Chalendar. **RENDEZŐ:** Almási-Tóth András. **SZEREPLŐK:** Busa Tamás/Orth Miklós, Bódi Marianna/Szabóki Tünde, Kertész Marcella/Fodor Ildikó, Bátki Fazekas Zoltán/Cser Péter, Eperjesi Erika/Kertész Marcella/Vermes Tímea, Molnár Anna, Urbán Nagy Róbert/Szappanos Tibor, Kincses Károly, Demeter Sándor, Kecskeméti Edina. Közreműködik a Miskolci Nemzeti Színház zenekara és énekkara.

Akit a dolgok megtalálnak

■ BESZÉLGETÉS ZARNÓCZAI GIZELLÁVAL ■

– Most töltötted be az ötvenet. Volt ünneplés?

– Képzeld el, hogy megleptek a Bethlen Táncműhelyben: a születésnapomon Horváth Csaba behívott próbálni. Mondtam neki, tőlem dolgozhatunk négyig-ötig, csak azt kérem, este ne próbáljunk. Csaba azt válaszolta, muszáj visszajönnöm este hatra, ki kell próbálnunk valamit. Elkezdtünk dolgozni a *Médeiá*n; egyszer csak azt kérte tőlem, nyújtsam ki a csillagszórót tartó kezem, forduljak meg, és a zene végén pillantsak fel a karzatra. Felnéztem, és ott ült fenn vagy ötven ember, majd egyszerre fölállt. Csaba, Tokai Tibor és Vati Tamás titokban összehívott egy csomó egykori és mai kollégát. Vati két kislánya énekelt nekem, én meg bőgtem, de aztán éreztem, nem szabad sírnom, mert megijednek tőlem.

– Harminc éve táncolsz. Hogy választottál pályát, otthonról jött az indíttatás?

– Az én történetemben nincs semmi különös: imádtam tornázni, szerettem produkálni magamat, mint minden kisgyerek. Szívesen kérkedtem a testi lazaságommal, amit Isten adott nekem: átbucskáztam a nyakamon, ide emeltem a lábam, oda emeltem a lábam – tornaórákon mindig nekem kellett a gyakorlatokat bemutatnom. Akkoriban a MOM Művelődési Házban tartottak gyerekeknek balettképzést. Hetente kétszer odajártam, ott is ment a „Gizi, te mutasd meg". A balettintézetből rendszeresen jöttek ezekbe az iskolákba balettmesterek megnézni, melyik gyereknek lesz érdemes majd jelentkeznie. Hozzánk Merényi Zsuzsa jött – aki később a mesterem lett –, ő javasolta, hogy felvételizzek. Mentem, felvettek. Ott is produkáltam magam, az első négy évet – jó adottságaimnak hála – szinte kiráztam a kisujjamból. Egy idő után viszont elkezdtem hízni, és kapcsoltam: el kéne kezdenem végre rendesen dolgozni. De nagyon lusta voltam, a lábamat meg kövéren is fel tudtam emelni. Az utolsó három-négy évet megúszásos alapon csináltam végig, miközben mindenki azt mondta: „te olyan tehetséges vagy, de kicsit fogyjál le." Azt gondolom, megtűrtek, mert a vizsgákra mindig össze tudtam magam kapni, és nekem ment a legmagasabbra a lábam.

– Merényi mellett kik tanítottak még?

– Fél évig a mesterem volt Bartos Irén, aki – most már ki merem mondani – meghatározó személyisége az életemnek. Ő sajnos kiment külföldre. Nagyon sajnálom, hogy nem tudott tovább tanítani engem. Azt mondta: menjek a fenébe, azért, mert megadattak a képességeim, még dolgozni is kéne. Én pedig erre összeszedtem magam. Addigra eldőlt bennem: táncos leszek, úgyhogy nem árt komolyan odafigyelni. Elkezdtem ésszel dolgozni. Egy napon pedig megláttam a tévében a Pécsi Balett *Bányászballadá*ját. Elvarázsolt, és csak annyit tudtam mondani magamban: „Így is lehet táncolni?"

– 1972-ben mentél Pécsre friss diplomával, tizennyolc évesen a nagyok közé. Egymagad?

– Nem, az évfolyamunkból jött még Magasházy Kati, akiből később ügyvéd lett, meg Fehér Tibi és Szabó Tibi, akik aztán egy év után feljöttek az Operettbe, mert nem bírták odalenn. Én maradtam. Egy-két évvel előttem végzettek voltak már a társulatban, például Prepeliczay Annamária, akivel most újra együtt játszunk a *Médeiá*ban.

– Milyen volt a közeg, ahová be kellett illeszkedned?

– Eck Imre személye mindent meghatározott. Tóth Sanyi, a társulat másik veze-

tője pedig „alád rakta” a darabokat. Ezekben komoly érzelmi és technikai kihívásoknak kellett megfelelnünk. Imre világa sokkal közelebb állt hozzám: a látásmódja – amelynek lényegét ma se tudom megfogalmazni – arra inspirált, hogy a maximumot hozzam ki magamból. De ő hagyott dolgozni, hozzátenni, ha pedig szükségét érezte, provokált.

Az idősebbek iránt nagy tiszteletet éreztem – persze volt bennem néha egy kevés féltékenység, és azt kérdeztem magamban egy-egy szerepkiosztásnál: „miért ő táncolja, hiszen már harmincéves!” – na tessék, én meg már ötven vagyok. Bretus Máriára, Uhrik Dórára, Stimácz Gabira a legteljesebb tisztelettel néztünk fel, a viszonyunkban nyoma sem volt a távolságtartásnak.

– Kell klasszikus képzettség ahhoz, hogy valaki jó legyen a modern balettben?

– Ezt nem állítom, de akinek van ilyen képzettsége, azon meglátszik. Nézd meg Juronics Tamást: neki nem volt igazi balettalapja, a néptáncosképzettségével mégis ragyogóan eltáncolta az Imre Zoltán által meghívott, modern technikákat alkalmazó koreográfusok darabjait.

– Valameddig a Győri Balettben is táncoltál...

– Hét hónapig bírtam Markóéknál, nagyon szorongtam, ezért feljöttem Pestre, a Rockszínházba. Szerettem ott lenni, kiváló emberekkel dolgozhattam. A *Sztárcsinálók*ba és a *Bábjátékos*ba álltam be: lehetett kicsit énekelni, színészkedni is – ez pedig sose állt tőlem távol.

– Mikor szólaltál meg először színpadon?

– Volt Pécsen egy *Chicago*-előadás, amit Tóth Sanyi és MGP rendezett: az előadásban mindenkinek volt egy kis prózája, meg persze énekeltünk. Én a pokolra való Kittyt játszottam. Ez volt az első megszólalós szerepem, aztán évekig, egészen a Rockszínházig néma csend. Majd felbukkant Bokor Roland a hírrel, hogy visszajött Imre Zoli.

– Ez pedig törölt mindent.

– „De én azért mégiscsak táncos vagyok” – gondoltam, és rögtön mentem Szegedre. Zolit addig csak hallomásból ismertem, a munkáit nem láttam. Találkoztunk, és – közhelyesen hangzik – úgy éreztem, mintha évtizedek óta ismernénk egymást. Tudtam, hogy Angliában, Olaszországban, az NSZK-ban élt, kulturált, intelligens ember, aki remek darabokat csinál, és kiváló táncos is. Később derült ki számomra, hogy milyen sokoldalú: érdekli a képzőművészet, a film, az írás... Zoli sok mindenben hasonlított Eckhez, így például a képi világa, a mód, ahogy felrakta a darabokat, rokonnak tűnt – de Zoli többet mesélt, és mindig erős képzőművészeti megközelítés jellemezte. Némelyik darabja olyan, mint egy festmény. Az indulásnál a szegedi csapat sülve-főve együtt volt. Minden este összeültünk a klubban, és Zoli mesélt. Gyakran velünk volt Ruszt, ő is mesélt. Ültünk körülöttük, és figyelmesen hallgattuk őket. Csodálatos szakasza volt ez az életemnek.

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– A szegedi időszak a pályád csúcsának számít.

– Persze. De a mostanit is csúcspontnak érzem: az élet mindig hoz valamit, az ember életkorától függően mást és mást. Ezt a jelenlegi, pesti periódust nagyon szerencsésnek gondolom: amatőrökkel, félkezdőkkel, profikkal, kisebbekkel-nagyobbakkal dolgozva nagyszerű dolgokat tudtam – önző az ember – önmagamból kihozni. Ez Gergye Krisztiánnak, Csabai Attilának, Horváth Csabának és másoknak köszönhető. Bozsik Yvette-et – akihez Pestre jöttem – régebbről ismerem. Szegeden – Imre Zoli jóvoltából – abszolút kezdők is próbálkozhattak: Yvette közülük az egyik, annak idején két jó darabot koreografált a társulatnak: a *Kis női szalon*t és a *Villi*ket.

– Imre Zoltán drámai előzmények után, nemzetközi sikerekkel a háta mögött tért vissza Szegedre, abba a városba, ahol előbb ünnepelték, aztán elfogyott körülötte a levegő. Nagyszerű társulatot hozott létre, mégis megalázottan, vérig sértetten, ellehetetlenítve távozott. Hogyan éltétek meg ezt a történetet?

– Többször le kellett fognunk, hogy neki ne menjen Kormosnak, az akkori igazgatónak. Alapvetően nem féltünk: iszonyú erősnek képzeltük magunkat, őt, a Szegedi Balettet. Mélyen hittünk Zoli igazságában. Most, utólag is azt gondolom, mindenben igaza volt. De a mai napig nem tudom megfejteni, pontosan miért döntött úgy, hogy elmegy Szegedről. Sértetten távozott, még ránk is neheztelt. Zoli látta a szárnyai alatt felnövő későbbi utód, Juronics Tamás tehetségét, minden erejével támogatta őt. Fájt neki, hogy nem álltunk ki mellette úgy, ahogy elvárta. Azt gondoltuk, hogy Zoli távozása után nekünk mindent folytatnunk kell Juroniccsal és Pataki Andrással, két új vezetőnkkel.

– Beszéltetek Imre Zoltánnal erről a konfliktusról azt követően, hogy elhagyta Szegedet?

– Mindössze egyszer találkoztunk vele, a Fészek Klubban, egy megbeszélésen; filmet akartunk együtt csinálni, de a vállalkozás félbemaradt. Bodor Johanna – aki szintén a szegedi társulat tagja volt – és Zoli együtt dolgoztak a Vígszínházban, az *Össztánc*ban. Ők tartották a kapcsolatot. Én csak annyit láttam, hogy Zoli rengeteg helyen dolgozik, és talán jól is érzi magát. Aztán jött a hír, hogy valami baj van vele, beteg. És egyszer csak ott álltunk a temetésén. Talán azzal az érzéssel halt meg, hogy becsaptuk őt?

– Mit szóltál az Imre Zoltán születésének hatvanadik évfordulójára megnyílt kiállításhoz?

– Fantasztikus, hogy legalább egy ember van, aki össze tudta fogni a hagyatékot. A kiállítást rendező Szúdy Eszter nagyszerű munkát végzett. Hálás vagyok neki ezért.

– Mi történt veled Imre Zoltán távozása után?

– Szegeden maradtam, és arra biztos nem gondoltam, hogy nekem akkor most nyugdíjba kell menni. Úgy éreztem, még szükség van rám. Jó darabig elég sokat dolgoztam, aztán az utolsó két-három évben fölöslegesnek éreztem magam. És akkor a sors megint közbeszólt, mert Gaál Erzsi el-

kezdett színészként foglalkoztatni. Nagyon örültem neki, mert ez sokat pótolt. Sajnos Erzsivel nem volt időnk igazán közel kerülni egymáshoz: egyetlen darabban dolgoztam vele, aztán el kellett mennie. Zsótérral viszont szoros kapcsolat alakult ki köztünk. Azt hiszem, jól érezzük egymást.

– Egyszer azt mondtad, ő az az ember, aki egy pillanat alatt el tud hitetni veled bármit.

– Számomra ő olyan hiteles alak, akinek a kedvéért, ha kell, levetkőzöm meztelenre is. Megkérdeztem ugyan magamtól a Sarah Kane-előadás próbái alatt, hogy „normális vagy te?" – akkor még csak negyvenhét éves voltam. Levetkőztem.

– Nem féltél az „igazi színészektől", akikkel együtt kellett játszanod?

– Sokkal jobban féltem önmagamtól – addig a testemmel kellett dolgoznom, s hirtelen az lett a dolgom, hogy hangokat formáljak meg. Annak ellenére féltem, hogy meggyőződésem: a táncnak legalább annyira fontos eleme a színészet, mint a színészetnek a mozgás. Akkor jó a színész, ha játékában a mozgás őszinte beszéddel párosul. Erzsinél, a *Bernarda Alba ház*ában én alakítottam Maria Jozefát, az öregaszszonyt. Sírnom kellett és röhögnöm. Hathét próbát megúsztam úgy, hogy nem került rám a sor – nyilván attól féltem, hogy figyelnek. Aztán elért a végzet. Ott, akkor valami olyan jött ki belőlem, hogy utána már mertem játszani. Volt egy alapom, amire lehetett építeni.

– Vannak átjárások a táncos és a színész éned között?

– Egyre jobban össze tudom őket hangolni. Itt elsősorban alkati kérdések merülnek fel. Ha láttál Zsótér-előadásokat, tapasztalhattad, hogy a színészeinek nincs sanszuk megúszni a mozgást. Gondolj csak arra, miket csinált Kuna Karcsi a *III. Richárd*ban. Akiket lehetett, Zsótér megmozdított, és kihívássá tette a színészei számára, hogy mozgással is kifejezzék magukat.

– A Rettegés és ínség *Radnóti színházi előadásának te voltál a koreográfusa...*

– Igen, de nem az én ötletem volt felküldeni a színészeket a falba vert ácskapcsokon – ezt Zsótér és Ambrus Mari közösen találta ki, engem pedig azért hívtak, hogy segítsek: „hátha neked jobban elhiszik, hogy fel lehet mászni rájuk." Egy idő után olyan aktívak lettek, hogy szinte maguknak találták ki a mozdulatokat. Nem minden színészt ilyen könnyű megmozgatni. Meggyőződésem, hogy általában a táncosok sokkal fegyelmezettebbek náluk. Színésznek koreografálni kicsit pszichológusi munka is: egyáltalán nem mindegy, hogyan közeledsz hozzájuk.

– Nagyon leegyszerűsítve az jár a fejemben, hogy a tánc is az életből merít, azzal foglalkozik. Az emberek átlagos élettartama pedig már nem negyven év, mint ötszáz évvel ezelőtt. Miért ennyire evidens, hogy egy középkorú – mégoly kiváló állapotban lévő – művésznek ennyire ritkán van helye a színpadon?

– Ez érzékenység kérdése. Horváth Csaba például észrevette, hogy él körülötte néhány idősebb táncművész, akinek még van mit mondania a testével, és akiről neki még eszébe jut valami.

– Az Alkonyodó *című koreográfiájára utalsz.*

– Ezt a lehetőséget hálásan köszönöm Csabának. Arról a darabról nekem, nekünk iszonyú sok jó és rossz dolog jutott az eszünkbe. De lássuk be: ezt nem lehet erőltetni. Mindenkit más inspirál.

– Te, ötvenéves fejjel, ereje teljében lévő, aktív táncosként biológiai csodának számítasz.

– Nem véletlenül járok fürdőbe, a Szecskába... Egyelőre nem panaszkodhatom. Nézd meg például Pongor Ildikót, három gyereket szült, idősebb nálam, és másfél éve milyen gyönyörű volt, milyen remekül táncolt például az Imre Zoli-féle *Asszonyszerelem, asszonysors* felújításában. Ő az operaházi vonalat viszi, pedig a modernben is óriási dolgokat tudna csinálni. Ha elkap egy számodra hiteles ember, akkor nem gondolsz a korodra. Jó, most már eszembe jut, de a fenébe, mit tehetek, elfogadom.

– MGP írt rólad egy gyönyörű portrét a Népszabadságban, és elég pikírten megjegyezte, hogy a mesterek mellett „féltehetségekkel", „kezdőkkel" is fellépsz.

– Éppen nekik akarok segíteni, velük dolgozom szívesen. Mert látok bennük valamit – de döntéseimben a saját önzésem is benne van. Nem véletlenül kezdtem el együttműködni Csabai Attilával: amikor a *Cyber Gésák*ban dolgoztunk, Attila izgalmas alkotói periódusban volt, amihez nyilván én is hozzásegítettem. Megtisztelő volt, hogy gondolt rám, akárcsak Gergye Krisztián a *Barbara L.* című darabjával. Krisztiántól olyan sokat kaptam, hogy én is tudtam neki segíteni. Egy pillanatig sem érzem megalázónak vagy méltatlannak ezeket a vállalásaimat.

– Rengeteget dolgozol, mégis rosszkedvűnek látszol.

– A rosszkedv életkori sajátosság. Az ember ilyentájt elkezd gondolkodni: akkor mi is van, mi volt eddig? Pedig semmi okom szomorúnak lenni. Talán túl sokat gondolkodom az elmúlás, a lét, a meghalás miértjén – nehezemre esik ezt megfogalmazni –, de ettől mindig rosszkedvű leszek. Aztán gyorsan elmegyek dolgozni, és ez egy időre kimossa belőlem az ilyesmit. Pár hete meghalt a kutyusom, és ez iszonyúan fájt – mindig mindenhova, még próbákra is velem jött, otthon érezte magát mindegyik színházban. Hatéves volt, nem kellett volna elpusztulnia. Az a kutya nekem az élettársam volt.

Azon is sokat gondolkodom persze, hogy mi lesz tovább. Mert ezt a végtelenségig nem lehet folytatni. Fiatalon a szép öregkorra gondolsz, hogy majd elhímezgetsz – mostanában el is kezdtem hímezni –, de most is csak magamat sajnálom – látod, ez is micsoda önzés. Nem az jár a fejemben, hogy „mit adtam az emberiségnek", hanem az: „én ennyit tudtam." Eltöprengek azon, hogy hogyan éltem, mit csináltam, hogyan, merre menjek tovább, hogyan múlok el, s addig hogyan érdemes élni.

– És sorra ilyen töprengő szerepeket kapsz.

– Igen, amelyek többé-kevésbé az elmúlás gondolatkörére épülnek. Nem vadászom rájuk: maguktól kapnak el. Muszáj tovább élni. Elmegy az ember a fürdőbe, próbára, megnézi a Mednyánszky- és a Monet-kiállítást, a Frida Kahlo-filmet.

– Saját munkákat nem tervezel?

– Nem. Nincs meg bennem hozzá az adottság. Ha meglenne, akkor kitörne. Az megint más kérdés, hogy bizonyos felkérések inspiráló ereje kihoz belőlem fontos dolgokat. Együtt próbálkozunk, és én esetleg jobban meg tudok fogalmazni mozdulatban valamit. Alárendelt típus, beosztott vagyok, és ezt nem szégyellem. Szeretek beosztottja lenni olyan embernek, akiben hiszek. És az ilyennek nagyon sokat tudok segíteni, előjönnek az ötleteim is.

– A tanítás?

– Nem szeretek tanítani, pedig kéne. Pontosabban nincs meg bennem az elhivatottság erre. A tanítást pedig – mint minden mást – csak így szabad csinálni. A mai fiatalok – hála istennek – sokkal célratörőbbek: ez belőlem hiányzik. Nem volt balesetem, nem tört félbe a pályám, csak dolgoztam. Szerencsém volt, és igyekeztem jól tenni a dolgom. Mindent úgy élek meg, ahogy jön. Nem tervezek. Még holnaputánra sem.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
HALÁSZ TAMÁS

Nemzeti Táncszínház olyan közönségszervezőket keres, akik szeretik a táncot, szívesen nézik előadásainkat, és szívügyüknek érzik, hogy minél szélesebb körben népszerűsítsék a táncprodukciókat.

Érdeklődni és jelentkezni lehet
a Nemzeti Táncszínház titkárságán.
Tel.: 201-8779, 201-8202.
e-mail:
info@nemzetitancszinhaz.hu

KUTSZEGI CSABA

Varázslónők, hajósok

■ MÉDEIA; SZINDBÁD ■

Horváth Csaba Médeiájában *nincs Médeia, Iaszón sincs, nincs benne aranygyapjú, kolkhiszi varázslat meg sárkányfogvetemény, Kreónra és Aigeuszra is ugyanúgy hiába vár a néző, mint a rémes gyermekgyilkosság borzongató hírére. A táncjáték címe ennek ellenére jó (igaz, több tucat hasonlóan jó címe lehetne), de a néző nem tud mit kezdeni vele. Az értelmezni akaró befogadó ilyenkor megpróbál – belső használatra – jobbat kitalálni. Például ezt:* Jelenetek két házasságból – tisztelgés Ingmar Bergman előtt. *Ez a „jobb" cím nemcsak önmagában csapnivaló, hanem banálissá züllesztené az opust. Ugyanis – bár kifejezetten illik a koreográfiához – behatárolná a látottak értelmezhetőségét. Konkretizálná a történéseket, megnevezné a megnevezhetetlent.*

Horváth Csaba úgy koreografál, mint az a nonfiguratív festő, aki zenére fest, hangok sugallatára színes festéket folyat a vásznon. A kép elkészültével tárgyiasul az alkotó megörökített hangulata. A festményen színes foltok, festékfolyásnyomok láthatók, semmi konkrétum. A képnek lehetne az a címe, hogy *Hangulat,* vagy az, hogy a *Vének meglesik a fürdőző Zsuzsannát.* Lehetne az is, hogy *Tavaszi Laurence, ahogy Patrice de la Tour du Pin megénekelte.* Az ilyen hosszú, magyarázó címek azért veszélyesek, mert nem zárható ki, hogy a képnéző egyszer csak az egyik foltban Zsuzsannára ismer, felfedezi körülötte a véneket, köztük Patrice-t tavaszikabátban, amint éppen Laurence-t ébresztgeti. Akkor már sokkal jobb a *Médeia,* amely bár konkrét, de általános is. Nem cselekményre, nem is cselekménysorozatra, hanem inkább állapotra utal. Összetetten, hiszen a „médeiaságban" benne van a fiatal kor fellobbanó szerelme, az önfeláldozás, a féltékenység, a féktelen düh, a gyilkos indulat, az élet és a halál – szinte minden, ami táncszínházba kívánkozhat. Ha Horváth Csaba korábbi koreográfiáinak címeit – tegyük fel! – a furfangos Hermész összekeverné, és az újraosztás után az alkotások mindegyike egy másikét kapná meg, nem csorbulna a darabok művészi értéke. Ebből arra lehet következtetni, hogy Horváth Csaba címválasztásai jók (például *Etna, Barbárok, Orfeusz, Médeia, Szindbád*), és hogy koreográfiáiban általában nem kell címre utaló kognitív jelentéstartalmat keresni. Ez nem jelenti azt, hogy a *Barbárok*ban nincsen Móricz, a *Szindbád*ban Krúdy, a *Médeiá*ban Euripidész, Hans Henny Jahnn, Per Lysander vagy Suzanne Osten, ellenkezőleg: mindegyikben „minden benne van", vagy „minden benne lehet".

A *Médeia* szereplőit könnyű megnevezni: Prepeliczay Annamária, Zarnóczai Gizella, Krámer György és Vati Tamás. Azzal a kérdéssel, hogy ki kit alakít, nem kell bajlódni. Ha az előadásban mégis szerepel Médeia, az lehet a Prepeliczay, a Zarnóczai, a Krámer vagy a Vati. Lehetséges, hogy Vati és Zarnóczai Iaszón és Médeia, Krámer és Prepeliczay pedig Aiétész, a kolkhiszi király és a felesége. De az is lehet, hogy ez utóbbi páros Iaszón és Médeia két, halálra szánt gyermeke, vagy éppen a korinthoszi Kreón király és a lánya, Glauké. De mindez elképzelhető fordítva is. Az sem lehetetlen, hogy Horváth Csaba koreográfiája Iaszón és Médeia kapcsolatáról szól, a másik két alak pedig egy időben jeleníti meg a főszereplők különböző tudatszint-

Zarnóczai Gizella és Vati Tamás a Médeiában

jeit vagy más időtartományokból származó lélekállapotát.

Az előadás különös hangulatát három, végig a színen mozgó, furcsa tárgyat működtető férfi alapozza meg. A takarítókra emlékeztető mozgású szereplők mintha partvisra csavart felmosórongyot tologatnának, csakhogy a nyeles eszközök végén rongy helyett görgőkön guruló, szabálytalan alakú ormótlan lemezek láthatók, amelyek mozgatás közben ütemes, halk súrlódó hangot adnak ki. Az eszközök funkciótlanok, használatuk értelmét meghatározni ugyanolyan meddő próbálkozás lenne, mint kitalálni, hogy melyik szereplő kit alakít az előadásban. Tippelni persze lehet. Mivel a „takarítók" majdnem egyórás kitartó munkájukkal egyre nagyobb területet foglalnak el, lehetséges, hogy tevékenységük a tisztára törlés vagy a simára gyalulás vágyát vagy elkerülhetetlen bekövetkeztét jelképezi. Az előadás végén az egyik mozgó lemez fennakad a vele szemben széttett lábbal földön ülő Zarnóczai testén. A megfogalmazható darab végi tanulságra vágyó néző megállapíthatja: Médeia emléke sohasem törölhető el a föld színéről.

Az előadás zene nélkül kezdődik, csak a görgők duruzsolása töri meg diszkréten a csendet. Hárman már a színpadon vannak, Vati Tamás később érkezik. Amikor Zarnóczai Gizella kilép a zárt hármasból, Vati igyekszik a helyére állni. A trió tagjai kézfogásokkal, érintésekkel „keresik" egymást, majd – nem kevéssé Vati folyamatos aktivitásának hatására – két párkapcsolat alakul ki (Prepeliczay–Krámer, Zarnóczai– Vati), amelyek nem felhőtlenek, nem idilliek, és nem is bizonyulnak tartósnak. A partnercserék azonban nehezen jönnek létre. Az első érintésektől a kezdeményező és a célszemély is visszariad, de az elkerülhetetlen sors irányította folyamatok később odáig vezetnek, hogy Vati Zarnóczaival és Prepeliczayval is szimbolikus csókokat vált. Aztán Vati egy időre olyannyira viszszatalál Zarnóczaihoz, hogy hosszú percekig csókban tapadnak össze, közben kettőst, majd közös négyest járnak el. Vati néhány menekülési kísérlete után a vágyak erősödnek, a szenvedélyek felkorbácsolódnak: Prepeliczay és Krámer egymás erogén zónáira tapintanak, a háttérben Zarnóczai és Vati zaklatott hangulatú, de művészien megkoreografált coitust mutat be. Zarnóczai Gizella Prepeliczay Annamáriával is csókot vált, kölcsönös testi vonzódásukat sem titkolják el. Az egyre nagyobb területet szerzett takarítók agresszívan be-beavatkoznak az eseményekbe, Vati egy eltulajdonított görgős lemezzel terrorizálja Zarnóczait, majd távirányítós kisautót kormányozva távozik. Zarnóczai a lemezekről felszívja a nemrég odaszórt gyanús (csillám)port, majd az utolsó lemez fennakad a testén, miközben Krámerék hátul XX. századi szalontáncot lejtenek.

E rövid és önkényes, az előadás hangulatát természetesen visszaadni képtelen összefoglaló érzékelteti, hogy Horváth Csaba *Médeiá*ja a modern kor érzékeny emberi kapcsolatait, állandó konfliktusait ábrázolja. Örök a téma, Médeia története is erről szól. A darab értékes, a koreográfia és a rendezés következetes. Különösen jól sikerült a négy főalak eltérő jellemének bemutatása. Ebben nyilván alkotótársi szerepük van a kitűnő előadóknak. A Vati Tamás megformálta figura a legfiatalabb, energikus, néha szertelen, de összetett, bonyolult, nem egysíkú. Zarnóczai Gizella a legszínesebb, az ő jellemfejlődése járja be a legnagyobb utat, szeretetéhsége, szenvedése együttérzést vált ki. Krámer György hitelesen ábrázolja a riadt, tétova, néha szerencsétlenkedő öregedő férfit. Prepeliczay Annamária alakítása – visszafogottsága ellenére, vagy éppen azért – kiemelkedő. Titkot rejtő, fáradt Liv Ullmann-arca csodálatosan sugárzik. Ő csepegtet Bergman-filmekre emlékeztető hangulatot az előadásba.

A *Szindbád*ot leginkább a táncnyelvezete különbözteti meg a *Médeiá*tól. Horváth Csaba Krúdy Gyula emlékére koreografált egyfelvonásost saját, fiatal, aktív táncosokból álló együttesének. Míg a *Szindbád* mozgásanyagát a koreográfus egyéni, helyenként akrobatikus, a lassú tételekben is energikus táncnyelve, addig a *Médeiá*ét jórészt pantomimszerű elemek és tánciskolára emlékeztető párostáncmotívumok jellemzik. Ennek ellenére a két alkotás sokban hasonlít egymásra. A *Szindbád*nak körülbelül annyi köze van – konkrétan – Krúdy novellafüzéréhez, mint a *Médeiá*nak a mitológiai történethez. A *Szindbád* nézése közben mégis átélhetők „krúdys" hangulatok, de ez önmagában nem javítja és nem rontja az alkotás színvonalát, legfeljebb némileg növeli az értelmező néző komfort- és biztonságérzetét.

A csendes, zene nélküli kezdésben jó hangulatteremtő a férfiasan gáláns virágakció (a hölgyek rózsaszálat kapnak az uraktól). A négy női szereplő jelmeze nem korhű, de szabásuk finoman utal a késő romantikára és a szecesszióra. A négy férfi mai öltönyt visel. A többtételes egyfelvonásos a modern kor érzékeny emberi kapcsolatait, állandó konfliktusait ábrázolja. Lehetséges, hogy a táncmű Krúdy *Szindbád*járól szól, és a nyolc szereplő egyszerre, egymás mellett jeleníti meg a híres hajós bőrébe bújt író különböző tudatszintjeit vagy más időtartományokból származó lélekállapotát. A *Szindbád* lényege sem az, hogy mennyi a címnek megfelelő jelentéstartalom mutatható ki benne.

A *Médeiá*ban leginkább a színészi játék és a rendezői koncepció közvetíti az alkotói üzenetet. Ezzel szemben a *Szindbád* határozottan koreografikus táncszínházi mű. Az előadás szerkezete a törvényszerűségek alapján működő táncnyelv változásaira, fejlődésére épül fel. Meggyőző és ízléses a kezdeti minimálállapotból történő fokozatos kibontakozás. Egy-egy véletlenszerű találkozáskor a férfiak a nők hónalja alá illesztve vállukat megemelik éppeni partnerüket, és egy könnyed fordulat után földre helyezve továbbengedik őket. A mozdulatsor egyre gyakoribb lesz, később mozdulatvariációk kiinduló alapjává válik. Hasonlóan szerveződnek a térformák is. A koreográfia felépítése megadott akkordból kiinduló, megadott témára komponált többszólamú zenemű szerkezetére hasonlít. Ha ez az alkotói elv a koreográfiában mindvégig következetesen érvényre jut, kitűnő alkotás születhet. Ha ez nem sikerül, vagy valami más miatt nem válik remekművé a darab, a próbálkozás akkor is dicséretet érdemel. A *Szindbád* felépítése, koreografikus szerkesztése jó, de remekművé – legalább két ok miatt – nem válhatott. Az egyik ok: az alkotói arányérzék önkontrollja nem működött igazán minden szakaszban, néhány rész hosszabb a kelleténél, s ezekben a motívumok variálása önismétléssé alakult. Ez „bocsánatos bűn", hiszen nagyon nehéz az egészt alkotó részek optimális belső arányát megtalálni, arról nem beszélve, hogy a befogadói ítélet is szubjektív. A másik ok jóval összetettebb: a *Szindbád* azért nem magával ragadó, „ütős" táncszínházi remekmű, mert nem elég lehengerlő, nem elég attraktív a táncnyelve. A *Médeiá*ban kevésbé attraktív tánctechnikai megoldások láthatók, a koreográfia mozgásnyelve mégis megfelelőnek, adekvátnak tetszik. A *Szindbád* előadásán azért marad a mindenáron remekműre vágyó nézőben némi hiányérzet, mert a koreográfia következetesen szerkesztett építkezése – az előadásban többször is – tánctechnikailag bravúros képek kifejlődését sejtteti, de ez nem valósul meg.

Mindezek ellenére feltétlenül hangsúlyozandó: a *Szindbád* színvonalas, értékes táncmű. A koreográfia mozdulatnyelvéhez és az előadás hangulatához illik az absztrakt gesztika. A férfiak többször megállnak, és karjukat úgy mozgatják, mintha autót kormányoznának. Amikor a nők átveszik a mozdulatot, átértelmezik, megfosztják hétköznapiságra utaló jellegétől: úgy mozgatják karjukat, mintha megfoghatatlan dolgokat akarnának egyensúlyba hozni. Az egyik tételben a szereplők „lovagolnak" vagy „lovas kocsiznak". Az elutazást, az eltávolodást (Szindbádra utalva?) mindig a férfiak kezdeményezik, a nők az állandóságot választó, az egyensúlyt (hiába?) megtartani akaró erők. Az előadás végén a férfiak a színpad szélén álló átlátszó plexifal mögé kerülnek. Fújtatva prüszkölnek, lábukkal kaparnak, hosszú lovaglásból érkeztek. Három pár – ajkukat az üvegfalra tapasztva – „csóko-

Vida Gábor és Szent-Ivány Kinga a Szindbádban

Koncz Zsuzsa felvételei

lózni" kezd, egy férfi oldalt és egy nő a színpad közepén árván marad. A férfi felnyitja a válaszfal ajtaját, lassan elindul elhagyott párja felé, közben valahová a messzeségbe – a katartikus hepiendre vágyó néző azt gondolná, a közösen vállalt, megtalált út felé – mutat. De a férfi elhalad a nő mellett. Csak a színpad túloldalán felejtett kalapjáért jött vissza. A nő követi. A férfi venné a kalapját, és menne. Helyette a nőt veszi a nyakába. Megtalált közös út nincs, de a kölcsönösen elfogadott kapcsolat – bár a szereplőkön nem látszik a révbe érés boldogsága – rövid időre létrejött.

A *Szindbád* „táncos" koreográfia, de az előadás legszebb pillanatai a rendezői, színészi eszközökkel megkomponált lírai részekben bontakoznak ki. A nyolc táncművész tudása legjavát adva kitűnően teljesít. Nem ők tehetnek róla, de nem is a koreográfus, hogy a magyar kortárs táncnak nincs igazán lehengerlő, technikailag bravúros, viszonylag egységes és szisztematikus oktatási rendszerben elsajátítható táncnyelve. Ennek hiányában az alkotók saját stílust és koreográfiai nyelvet próbálnak kialakítani. Horváth Csabának is egyéni mozdulatrendszere van, amely – a látottak alapján feltételezhető – frissítésre, ihletett továbbfejlesztésre, megújulásra vár. A *Médeia* és a *Szinbád* tanúsága szerint a rendező Horváth Csaba viszont nagyot lépett előre: letisztultabb, elmélyültebb lett, kidolgozottan jeleníti meg a lényeges apróságokat. Rá tudja irányítani a figyelmet a fontos részletekre. Az ördög (és a kulcs az értelmezéshez) azokban rejtőzködik. Bármi legyen is az előadás címe.

MÉDEIA
(Közép-Európa Táncszínház–Nemzeti Táncszínház)

JELMEZ: Benedek Mari. **ZENE:** kortárs válogatás. **SZCENIKA:** Pallagi Mihály. **SZÍNPADKÉP:** Horváth Csaba. **DRAMATURG:** Hegedűs Sándor. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba.
ELŐADJA: Prepeliczay Annamária, Zarnóczai Gizella, Krámer György, Vati Tamás.

SZINDBÁD (Közép-Európa Táncszínház–Bethlen Kortárs Táncműhely)

SZCENIKA: Kovács József. **JELMEZ:** Benedek Mari. **SZÍNPADKÉP:** Horváth Csaba. **ZENE:** Cserepes Károly. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Horváth Csaba. **ELŐADJA:** Fejes Kitty, Fodor Katalin, Szelőczey Dóra, Szent-Iványi Kinga, Bora Gábor, Katona Gábor, Rogácsi Péter, Vida Gábor.

HALÁSZ TAMÁS

A mozdulat végpontjai

■ TÁNCTERÁPIA ■

Egy évvel Csoportterápia *című táncjátékának bemutatóját követően Bozsik Yvette elkészítette a folytatást – már ha lehetséges folytatásról beszélni a táncművészet esetében. A Zsótér* Bakkhánsnőkjének *arénaterét feldíszítve újrahasznosító koreográfus ezúttal ismét ismerős szcénában gondolkodik, új alkotásában a* Csoportterápia *magas, patkó alakú, a színpadból izgalmas formát kihasító díszletfalát látjuk viszont. Ezúttal Bozsik saját maga korábbi, ismerős terében hozta létre új produkcióját. A* Táncterápia *egy sorozat második eleme – nem egyértelmű azonban, mi fűzi össze, rendeli egymás mellé e két munkát. Az új mű lényegében nem lép tovább a* Csoportterápiához *képest, inkább másfajta tükröt tart táncos és néző elé. Bozsik két terápiája mozgásművészeti* dolce vita, *jókedvű, elgondolkodtató mű, levonható és levont tanulságokkal, mélyen emberi és mélyen érzelmi húrok pengetésétől kísérten. Míg a tavalyi munka a táncosokat lényegében önmagukkal, saját milyenségükkel, lehetőségeikkel és korlátaikkal, félelmeikkel és vágyaikkal szembesítette, addig az idei bizonyos fokig „kozmikussá" vált. Megjelenítette a test állapotának, művészetének távoli, társulaton, kortárs táncon túli végpontjait is.*

A *Táncterápia* előzményéhez képest mélyebb, összefogottabb és jelentéstelibb munka. Mindkettő érzékelteti: alkotójuk a puritanizmus jegyében a tiszta táncra összpontosít – emiatt is jelentett különösen pikáns élményt a túlcsorduló, agyondíszített, intenzív látványvilágával ható Bozsik-alkotás, a *Bacchanália,* mely sorrendben éppen a két, tárgyalt munka közt jött létre.

A *Táncterápia* egy létező gyógymódtól kölcsönözte címét. Ennek szakemberei, a mozgásterapeuták használhatatlannak hitt végtagokat, izmokat, ízületeket keltenek „életre", görcsösen összerándult, irányíthatatlannak gondolt, merevvé vált tagokat tanítanak meg engedelmeskedni. Munkájuk során egyetlen aprócska változás, egy hirtelen tudatossá váló kicsi mozdulat, önálló lépés, fülön csípett és lereagált ritmus is könnyfakasztó boldogság forrásává válik. A nem mozgásszervi, hanem lelki sérültek számára is segítség a tánc: kimondatlan és kimondhatatlan érzések, felszabadító gesztusok buknak ki, ha nem a szájból, akkor a mozduló testből. Félelmek, traumák oldódhatnak egy-egy merésznek szánt s ezerszer gyakorolva végre megvalósított mozdulat gyógyító hatása nyomán. Csodálatos mesterség a táncterapeutáé: egyik avatott mestere, Bóta Ildikó, a Bliss Alapítvány Tánceánia együttesének vezetője tanítványaival-pácienseivel, így Potoczky Gáborral (más napokon Puskássy Márkkal, illetve Bruckner Csabával vagy Gribunov Antonnal) maga is részese az előadásnak. Bóta és Potoczky a produkció szövetében önmagában álló (a Tánceánia estjéből átemelt és e darabba adaptált) betét-kettősét egy gumitestű virtuóz, Ritter Emőke artistamunkája ellenpontozza. Az utóbbi csodálatos hajlékonyságával eléri a testből kihozható „maximumot" – produkciója megkísérti a lehetetlent. A néző tátott szájjal ámul, miközben borzongva követi a művésznő mozdulatait, agya minden merész parancsának engedelmeskedő tagjainak útját a térben. Potoczky Gábor testének minden egyes apró mozdulata heroikus küzdelem, roppant lelkierő gyümölcse. A kerekes székéből – segítséggel – felálló férfi estéről estére magát a csodát játssza el: felkel, és jár. Megkísérli visszavenni az uralmat nehezen engedelmeskedő tagjai fölött – és győz. Győz Ritter Emőke is: cirkuszból ismerős, krómlábas, üveglapos emelvényén – a maga lehetőségei és kiváló képességei szerinti – diadalt arat, amint megérinti talpával a feje tetejét. Ahogy lélegzetelállító pózban, egyetlen kézen egyensúlyozza magát. A produkció zárószakaszában egy-egy „mezei", társulati táncos utánozza az egyszerre színen lévő Potoczky és Ritter mozdulatait. A külsőt,

a láthatót teszi magáévá. Állapotot ábrázol, a sérült és a virtuóz szerepébe helyezkedik.

A *Táncterápia* e két kiemelkedő betéttől eltekintve tetszetős, dekoratív táncjáték. Nem mesél sokat, de nem is ígér ilyesmit. Tere a pandanddarab, a tavalyi előzmény formáit idézi, de annak hófehér felületei helyett sötét, szürkén meredő falak övezik. A mozgóképek ezúttal nem ezekre, hanem a padlóra vetülnek. Az előadás fénytervezője, Pető József ragyogó munkája nyomán életre kel a tér: változik, újabbnál újabb arcait mutatja. Kezdetben szó szerint is: a szereplők – leszámítva a mozgáskorlátozott művészt és partnerét, illetve az artistanőt – egymás után lépnek elénk az ívesen forduló falba illesztett, rugalmas, szétnyitható szalagok közül. Premier plánban megjelenő, vetített fintorgó, nevetgélő arcuk a nézők számára fejjel lefelé látható a földön. A „bemutatkozó" táncot egyesével-kettesével, saját, mozgó képükön járják az előadók. A patkó alakú játékteret a fény sakktáblaszerűen osztja bonyolult, izgalmas rendszerben használt négyzetekké. A precízen maszkolt fénycsóvák kijelölik és bevilágítják a színpadot. A felvezetés és a már említett össztánc által keretezett időben zajlik mindaz, amit tetszetősnek, dekoratívnak neveztem. Az erre a produkcióra kicsit megváltozott felállású Bozsik-társulat (mert itt van például a kitűnő Ertl Péter és Gombai Szabolcs, de nincs Vislóczky Szabolcs) összességében nívós munkát végez. A táncosok olykor-olykor kimondottan vallomásszerű szóló- és kettős-töredékei lendületes össztáncba foglaltattak. Hála a Bozsik Yvette-tel gyakran dolgozó svájci komponista, Jean-Philippe Héritier ragyogó, lendületes eredeti zeneművének, az üresjáratok, a ködlő pátosz pillanatai nem szembeszökőek, bár a tánc minősége, érdekességének szintje ingadozik. A táncosközösség táncosközösséget játszik. Van pátosz és lendület, szilajság és révület, összetartás és távolodás, gyors egymásutánban sorakoznak érdektelen és ragyogó percek. Az előadás anyagába szőve taj-csi, modern táncábécé, a bozsiki stílus elemei. A *Táncterápia* intarziaszerű építmény: vendégművészei és azok jelenléte inkább tekinthetők műsorszámnak, mint valami nagy egész alkotóelemeinek. Szerepeltetésük megrendítő hatást ér el – pontosabban: eléri azt a hatást, amelyet Bozsik általuk kelteni akart. Az előadás erénye a vizuális egyszerűség, eszköztelenség, elegancia, amelyekkel az alkotó jobbára ügyesen él. A nyomtalanul múló percek pedig nem tévesnek, hanem idő és igazi elmélyülés híján kidolgozatlannak, kibontatlannak tűnnek.

Bozsik Yvette – és ez nem tartozik szervesen a kritikához, de szó nélkül nem szívesen mennék el mellette – lényével, fellépésével, hírnevével egy új, jelentős lélekszámú közönségcsoportot szólított meg és barátkoztatott össze a kortárs tánccal. Új előadásának estjein nagyon fiatal – e közegben jobbára láthatóan idegenül mozgó – nézők sokasága bukkant fel. Amit ők, a mind közismertebb Bozsik Yvette munkájára kíváncsi, azzal ismerkedő nézők ezúttal kaptak, az nívós és vállalható, mélyen emberi. Nem kicsi a táncos-koreográfusnő felelőssége, hogy egy ideje immár valódi tömegeket vonzva a parádézó vurstlitánc, a látványosság mögé bújó gondolatnélküliség helyett újra meg újra olyasmit adjon, aminek az értéket igénylő, fiatalokból álló közönség visszajáró vendége lehet.

Puskássy Márk és Bóta Ildikó

Koncz Zsuzsa felvétele

BOZSIK YVETTE: TÁNCTERÁPIA (Trafó)

ZENE: Jean-Philippe Héritier. **TÉR:** Pető József és Erőss Tamás.
FÉNY: Pető József. **VIDEÓ:** Novák Erik. **AKROBATIKATANÁR:** Ritter Emőke, Bokor Aljona. **TAJ CSI-MESTER:** Han Kui Yuan. **ETNOKOREOGRÁFIA:** Tokai Tibor. **KOREOGRÁFUSASSZISZTENS:** Blaskó Borbála.
TÁNCOLJÁK: Blaskó Borbála, Ertl Péter, Fülöp Tímea, Gombai Szabolcs, Halász Anna, Krausz Aliz, Lisztóczki Hajnalka, Tokai Tibor, Vati Tamás. Artista: Ritter Emőke.
Az előadásban részlet látható a BLISS Alapítvány Tánceánia együttesének produkciójából.
KOREOGRÁFUS-TÁNCTERAPEUTA: Bóta Ildikó.
TÁNCOLJÁK: Bóta Ildikó, Puskássy Márk/Bruckner Csaba/Potoczky Gábor/Gribunov Anton.

MEGYERI LÁSZLÓ

Előadás, néző, pénz

A SZÍNHÁZ 2004. márciusi számában *Pénz, néző, előadás* címmel írt cikket Csáki Judit a Vidéki Színházak 2003-as Találkozójáról, illetve önmagában a találkozóról. Az én írásom azért született, mert néhány észrevételét pontosítani szeretném, illetve vitathatónak – vagy vitatandónak – tartom. Természetesen nem a színikritikus (előadásokat és művészi színvonalat érintő) minősítéseivel kívánok foglalkozni – bár a cikk írója valószínűleg nem kerül a vidéki igazgatók népszerűségi listájának az élére –, hanem a találkozó egészére vonatkozó kérdésekkel.

A cikk címe – legalábbis az enyém – rangsort is jelent. Míg Csáki Judit a pénzből indul ki, és így keresi a nagyobb támogatottság, tehát a nagyobb látogatottság lehetőségét, addig én a szándék kialakulása szerint soroltam az egyes fogalmakat.

Érdemes először azzal foglalkozni röviden, hogyan és miért jött létre a találkozó. Vidéki színházak mindig is jöttek Budapestre. Nagy hagyománya volt például a kaposváriak évad végi vígszínházi vendégjátékának (megjegyzem, ők bizton számíthattak a „lezarándokoló" színházrajongók szájpropagandájára). Régen is fontos volt a Budapesten való megjelenés, hiszen ide el lehetett hívni a kritikusokat, a szakmát, megmutatni, mit ér a színház. A budapesti színházak pedig örömmel fogadták a vidékieket, hiszen – kevés kivételtől eltekintve – bérleti díjként elkérték az egy esti „kieső" bevételüket, külön kifizettették a műszakot, de nem vállaltak garanciát a nézettségre, a jegyértékesítésre. Persze a jegyeket ki más adta volna el, mint – külön jutalékért – a színház szervezése.

A hőskorszakot leszámítva óriási ráfizetés és szerény látogatottság volt a vendégjáték hozadéka. Ezt váltotta fel nagy részben az öt évvel ezelőtt meghonosított Vidéki Színházak Találkozója.

Röviden összefoglalnám a találkozó koncepcióját, hiszen néhány elemét Csáki Judit vitatja. Kifogásai között vannak olyanok, amellyekkel egyet lehet érteni, többel viszont nem.

A Thália Színház befogadószínházzá alakulásakor feltérképeztük azokat a problémákat, lyukakat, ahol egy társulat nélküli épületet hasznosítani lehet, hogy a fővárosi színházi kínálat még színesebb legyen, és az egész színházi szakma érdekeit szolgálja. Sok más mellett a vidéki vendégjátékok ügye volt az egyik ilyen neuralgikus pont. Azt már akkor tudni lehetett, hogy nem érdemes havonta, hetente meghívni egy-egy színházat, előadást (ha a budapesti, több száz előadást kínáló repertoáron feltűnik egy mégoly értékes produkció, senki nem veszi észre), ezért ezt a feladatot projektrendszerbe kellett illeszteni, amely egyébként jellemző is a Thália Színház működésére. Így született meg a találkozó gondolata. A projekt nem lehet a Thália Színház kasszáját izmosító rendezvény, ezért az előző cikkben említetteknek megfelelően felezzük a bevételt. Két évbe tellett, míg az NKA színházi kuratóriumával megértettük, hogy bár marketingre kérjük a pénzt, ez végül a vidékiek zsebében landoló forinttá válik.

A rendszer alapjai már az első évben kialakultak. Azóta is változatlanok az alábbi elemek:

- maguk a vidéki színházak nominálnak;
- a találkozó nem verseny, tehát zsűrizés, díjazás nincs, a találkozó a „színházról" szól;
- a találkozó önfenntartó, így a remélt támogatásokat a sorozat propagandájára költjük;
- a játszási helyeket, a közreműködő személyzetet természetesen térítésmentesen biztosítjuk, a bevételen a befogadóhely és a vendég színház egyenlő arányban osztozik;
- a helyárra – a budapesti helyárakhoz igazítva – javaslatot teszünk, de attól – a szempontokat egyeztetve – természetesen eltérhetünk.

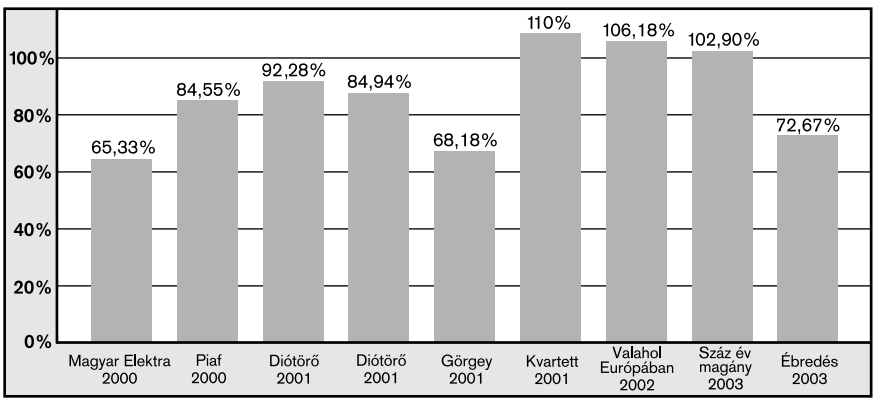
Az évek során változott a résztvevő színházak köre, hiszen – kérésükre – 2002-től bekerültek a meghívottak közé a társulat nélküli befogadószínházak (Tatabánya, Budaörs, Dunaújváros). Lehet vitatkozni azon az érven, hogy mennyivel komolyabb műhelymunka folyik egy kvázitársulattal működő színházban (hiszen, ha nem említettem volna, a találkozó célja és egyik lényeges szempontja a színházi műhely állapotának megmutatása) a társulati rendszer felbomlását követően, mint egy stabil művészkörrel dolgozó befogadószínházé. A döntést a Vidéki Színigazgatók Egyesülete hozta meg, így bővült a meghívandó színházak köre.

Komoly expanziós lehetőséget jelentett a Merlin, továbbá egy tétova kísérlet erejéig a Vidám Színpad, majd tavaly a Nemzeti Színház bekapcsolódása. A több játszási hely növelte a lehetőségeket és a problémákat is. Egyik komoly gond: hogyan lehetne biztosítani, hogy valaki minden előadást lásson. A megszokott két hétnél tovább véleményem szerint nem szabad húzni a találkozó idejét. Az ütközések elkerülése tehát – tekintettel a továbbra is várható huszonöt-harminc előadásra – lehetetlen – de nem is hiszem, hogy ez követelmény lenne.

Változott a produkciók kiválasztásának rendje is – nem mintha az előzsűrizés bejött volna –, mivel a színházak által javasolt darabok közül az elsőt mindenképpen bemutatjuk, a fennmaradó előadásokból pedig válogatunk. Csáki Judit cikkét olvasva lehet, hogy ezt az információt (mármint a kiválasztás szempontjait) legalább a szakmával, de lehet, hogy a nagyközönséggel is meg kellene osztani, hiszen a kiválasztás mutatja a színházvezető értékrendjét.

Rendszeresen konzultálunk a vidéki igazgatókkal. Keressük azokat a lehetőségeket, melyekkel jobbá, sikeresebbé tehető a találkozó (a Csáki Judit cikkében is említett, könnyedebb hangvételű előző év látogatottsága 92 százalék felett volt). Esett már szó kritikusi citromdíj kiosztásáról, de felvetődnek egyéb kérdések is, így például az évente kétszeri megrendezésről, esetleges időpont-módosításról és egyéb praktikus ügyekről.

Az idén megkapják a színházak azt a grafikont, amely mutatja az elmúlt öt év darabjait és azok látogatottságát. Talán nem sértődik meg az egri színház igazgatója, ha az ő példájukra hivatkozom.



Érdemes néhány szót vesztegetni a finanszírozásra is. A jelenlegi kultuszminiszter a harmadik, akihez azzal a kéréssel fordultunk, hogy támogassa a találkozót, s a minisztérium térítse meg a vidéki színházak költségeit. A támogatás eredményeként nullszaldó esetén a teljes bevétel a befogadóknál maradna, ami növelné a marketinglehetőségeket, illetve szabadabb kezet adna a helyár megállapításához. Ez szintén látogatottságnövelő tényező lehet. Reméljük, hogy a mesebeli hármas szám mesés eredményt hoz.

Most pedig két gondolat, amelyeket megtárgyalunk a vidéki igazgatókkal.

Az egyik a tematizálás. Csáki Judit leír egy alternatívát (klasszikus, vígjáték, modern dráma). Jobbnak gondolom, ha a prózát és a zenés darabokat választjuk szét. A prózai találkozó esetén a fenti három – és ezen túl bármilyen – műfaj, választék megjelenhet. A zenés találkozó műsorában pedig az opera, az operett, a musical és a balett egyaránt szerepet kaphat. Természetesen eközben a stúdiókban prózai előadások is műsorra kerülhetnek.

A második gondolat az, ami igazából e cikk megírására késztetett. Csáki Judit véleménye szerint „a produkciók nem jelentéktelen hányadának éppen a csend az adekvát kritikai visszhangja". Az egyik színházigazgató kolléga két évvel ezelőtt azt mondta, hogy „jól kiszúrtál velem, mert a találkozón nem lehet nem ott lenni". Szeretnék a kritikusokkal is kiszúrni: azt szeretném, hogy ne lehessen nem írni valamennyi előadásról, hiszen a színházak más, fontosabb feladataiktól vonják el a pénzt, hogy épp ezért vagy részben ezért Budapestre jöhessenek. Felajánlom tehát, hogy amennyiben a Kritikusok Céhe megszervezi, hogy valamennyi előadásról legalább egy kritika szülessen, úgy azokat összegyűjtve önálló kiadványként vagy valamelyik szaklap különszámaként kiadjuk, és valamennyi színházhoz, színházi fórumhoz és színházzal foglalkozó, annak életére befolyással bíró szervhez eljuttatjuk. Ajánlatom természetesen nem önzetlen, megpróbálunk ehhez forrásokat szerezni. Ez és a remélt támogatás segítheti, hogy a találkozó ne „kiszúrás", hanem színházi ünnep legyen, és a tét megnövekedése a jelölő kollégákat is a válogatási szempontok végiggondolására sarkallja.

Azt szeretnénk, ha a két másik országos színházi esemény (POSZT, Kisvárda) mellett a Vidéki Színházak Találkozója is méltó helyre kerülne a fenntartók és a szakma tudatában.

Három társulat: három korszak

■ BESZÉLGETÉS REGŐS JÁNOSSAL ■

– Az idén huszonöt éve, hogy a Szkéné Színháznál dolgozol, melynek jelenleg az igazgatója vagy. Hogyan kerültél ide?

– Színházi családból származom, de gyerekkoromban ellentmondásos élményeket szereztem ebben a közegben, ezért tudományos pályára készültem, népművelés–magyar szakra jártam. Az egyetemen néhányan megalapítottuk a Triviális Tudományos Diákkört, ahol olyan témákkal foglalkoztunk, mint az operett, a pornófilm, a western vagy a magyar nóta. A hetvenes évek végén ez meglehetősen merésznek és szokatlannak számított. A szakdolgozatomat Hofi Gézáról írtam, akit Homéroszhoz hasonlítottam strukturalista, szemiotikai alapozású elemzésemben. Dolgozatom sikere oda vezetett, hogy elkezdett érdekelni a színészi játék, de nem kritikusi szemszögből.

– Hogyan alakult tovább az életed?

– Mivel népművelés szakot végeztem, a pomázi művelődési házba kerültem, ahonnan fél év után eljöttem, s az akkor szerveződő Népszínházba mentem. Az egyik utazó társulat vezetője és rendezőasszisztense lettem. Ez alatt a periódus alatt sikerült bepillantanom a színházi működés legalsó bugyraiba. Nagy kalandként éltem meg az egészet. Mivel apám, Regős Pál akkoriban a Szkéné Együttes mozgásmestere volt, engem már sok élmény kötött ide, ezért szívesen jöttem. Olyan vezetőt kerestek, aki kialakítja a profiljukat..

– Mióta működik színház ebben az épületben?

– A hatvanas évek közepén Keleti István rendező alakította ki ezt a teret, az ország első szobaszínházaként. Engem nagyon érdekelt ez a fekete doboz, hiszen a mobil nézőtér és technika rengeteg lehetőséget rejt magában. Amikor 1979-ben ide jöttem, egy hagyományosabb, nem hivatásos színház, a Szkéné Együttes, illetve a beszélgetőesteket szervező Együttes Színház, egy szociológiai indíttatású csoport dolgozott itt. Szerettem volna melléjük vendégként meghívni az akkori legjobb csapatokat, a Stúdió „K"-t és az Utcaszínházat, Hegedűs Tibor vezetésével. Az utóbbi csoport munkáját senki nem dokumentálta, ezért, sajnos, ma már kevesen emlékeznek rá. A Stúdió „K" akkori legendás *Woyzeck*jét, az Utcaszínház pedig a *Műmama* című előadását hozta el. Először született átütő siker a Szkénében, az előttük itt dolgozó társulatok belterjesek voltak, rendszerint igen kevés néző előtt játszottak.

– Úgy tűnik, a Szkéné minden periódusa egy-egy meghatározó társulathoz kötődik. Hogyan korszakolnád az első huszonöt évet?

– Az első szakaszt az Arvisura jellemzi, a másodikat az Utolsó Vonal, a harmadik periódust pedig a Pintér Béla Társulat határozza meg.

– Az Arvisura hogy került a Szkénébe?

– Somogyi István a kőbányai Szent László Gimnáziumban dolgozott, az ő társulata iskolai amatőr színházként indult. Eleinte csak egy-egy alkalomra hívtam meg őket, majd 1983-tól már folyamatosan nálunk dolgoztak. Ekkorra a Stúdió „K" irányt változtatott, az Utcaszínház pedig soha nem vált hagyományos értelemben vett műhellyé, szabad emberek társasága maradt. Az ő helyükre, illetve a még itt dolgozó csoportok mellé lépett be Somogyi csapata, amelyet akkoriban Tanulmány Színháznak hívtak. Ebben a periódusban olyan emblematikus előadások születtek, mint *A Mester és Margarita.* A kilencvenes évek elején indult az Utolsó Vonal, amely nem olyan műhelyszerű színház, mint az Arvisura. Állandóan veszekedtek, és a veszekedéseket egy az egyben megmutatták a közönségnek.

– Ki volt a vezetőjük?

– Az Utolsó Vonalnak nem volt vezetője, nagyon sok erős egyéniségből állt. Halálkomoly témákat dobtak fel, amelyeken a közönség betegre röhögte magát. Ez hihetetlenül vonzott, nagyon hamar benne találtam magam. Ekkor csináltam az első darabomat, a *Pomáz '77* címűt, majd 1993-ban az eddigi legsikeresebbet, a *Piroskát*. Az ilyen vállalkozásokra nemcsak engem, hanem másokat is bátorított a társulat.

– Mi történt az Arvisurával?

– Az arvisurások kezdetben gyanakvással tekintettek az Utolsó Vonalra, később azonban egyre többen játszottak az ő előadásaikban is. Somogyi is megszerette őket. Pintér Béla az első nem arvisurás szerepét a *Piroskáb*an játszotta. Mindenki élvezte,

hogy le lehet dönteni minden korlátot, mégpedig úgy, hogy mindvégig bennük maradjon mindaz, amit tanultak. Szimbiózis alakult ki. Ami az Arvisurát illeti, Somogyi István pedagógiai koncepciója felnőtt, érett embereknél már nem működött, és kezdett eltűnni a csillogás a szemekből – profikká váltak. Akkor kezdődött a harmadik korszak, a Pintér Béla Társulaté...

– A kettő között azért volt egy hullámvölgy...

– Két-három évig tartott. Ebben az időben találtam rá a KompMániára. Általában az a bajom a táncszínházzal, hogy nagyon ritka benne a szcenikai vagy dramaturgiai gondolkodás, a színészi jelenlét. De Csabai Attila és Ladjánszki Márta olyan kivételes jelenség a színpadon, akiről a néző nem tudja levenni a tekintetét. Megpróbáltam erősíteni a prózai vonalat is. Ekkor rendeztem a *Frutta di marét*, majd később a *Don Quijotét*, ami azért is lényeges, mert így került ebbe a közegbe Thuróczy Szabolcs és Szemerédi Virág, akik később Pintér Béla előadásainak meghatározó figurái lettek.

– Te soha nem akartál saját társulatot?

– Nem, tudtam, hogy ez egy átmeneti korszak, amit megpróbáltam valahogy áthidalni.

– Aztán jött a Népi rablét...

– Ennek már voltak előjelei. Béla játszott a *Don Quijotéban*, és amikor a próbafolyamat utolsó szakaszában elvesztettem a fonalat, akkor határozott huszárvágásokkal megoldotta a problémákat. Éreztem, hogy jó rendező lenne belőle. A felforgató szellemű *Népi rablét* megosztotta a nézőket és a kritikusokat.

– Ugorjunk egy kicsit vissza az időben. Nagyon sokáig szinte kizárólag a Szkénében lehetett izgalmas külföldi előadásokat látni...

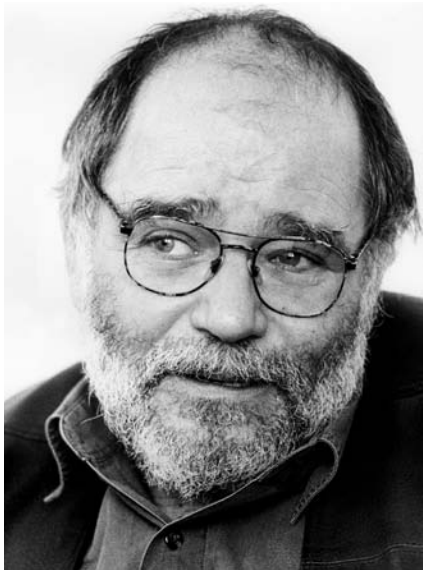
– Apám kezdeményezte a mozgásszínházak meghívását, magát a szót is mi ketten találtuk ki. Ennek a színháztípusnak nemzetközi a nyelve. A kor progresszív áramlatait magukban foglaló színházakat hívtunk meg, úgynevezett gerillaszínházakat, struktúrán kívüli együtteseket. Az első ilyen találkozó 1978-ban volt, majd kétévente újra és újra megismétlődött. Mondanom se kell, rettentően kevés pénzből gazdálkodtunk, de ezek a fesztiválok alapjaiban forgatták fel az alternatív színházi közeget.

– Hogyan jutottatok el ezekig a társulatokig?

– Sokat olvastam, a szaksajtóból ismertem meg őket. Levelet írtunk nekik, és magunk is meglepődtünk, amikor boldogan eljöttek. A meghívások KISZ-es alapon történtek, így ránk nem vonatkozott az akkoriban kötelező engedélyeztetési procedúra. Nyolcvan csoport jött Magyarországra a tizenöt vagy tizenhat fesztivál során. De a kilencvenes évek második felében már nem a Szkéné volt a legmegfelelőbb hely az ilyen típusú vendégjátékok számára, hiszen több intézmény is átvette ezt a profilt. Ráadásul ma már a dolognak nincs politikai töltése vagy kuriózumjellege.

– Milyennek látod a jövőt, hiszen a Pintér Béla Társulat az idén már a Nemzeti Színházban mutatta be új előadását?

– Van egy jó hírem: következő bemutatójuk újra a Szkénében lesz. Átmeneti kiesésük miatt is rendeztem meg az évad közepén *Az ördögök idejét*. És folyamatosan megjelennek új alkotók is, társulatok is, mint például a Maladype. Szeretném meghívni azokat, akiket a fővárosban eddig nem nagyon lehetett látni, ilyen például Urbán András előadása, a *Könyökkanyar*.



Schiller Kata felvétele

– A Szkéné Színház különleges helyzetben van. Nem a fővárosé, nem az önkormányzaté, hanem egy egyetem része.

– A Szkéné státusa a legszerencsésebb az alternatív helyek közül. Lehetne több ilyen típusú színház, más egyetemeken.

– Hogyhogy pont a Műszaki Egyetemen van helye egy ilyen intézménynek?

– Itt hagyománya van az amatőr tényke-désnek, mindig is működött itt zenekar, énekkar. Sok fontos művész indult innen, például Zorán vagy Jordán Tamás. Ezt az egyetemet szellemi pezsgés jellemzi, és nemcsak a diákok, de a tanárok és a vezetők is nagyon egészségesen viszonyulnak a humán kultúrához. Tény azonban az is, hogy ők a közönségünknek csak kisebb részét teszik ki. Kezdetben azt hittük, elég, ha itt a színház az egyetem közepén, de a dolog nem így működik. Amikor egy-egy előadásnak híre megy a városban, csak akkor jönnek lassacskán az itteniek.

– Mennyiben más olyan színházat vezetni, amely egy egyetem része?

– Ez nagyon fontos különbséget jelent. Figyeltem a hajdani Egyetemi Színpadot, a Pesti Barnabás utcait és a Szerb utcait egyaránt, és láttam a széthullásukat. Bár remek produkciók is születtek, de megfeledkeztek róla, hogy egy egyetem keretein belül dolgoznak, nem vették figyelembe a közeget, és azt, hogy az ELTE szívességet tesz nekik azzal, hogy befogadja őket. Egy oktatási intézmény és egy profinak szánt színház működését csak nagyon finom diplomáciai érzékkel lehet összecsiszolni. Persze, rengeteg problémát jelent az ittlétünk, ezért számomra az első pillanattól kezdve fontos volt, hogy a takarítónőtől az egyetem rektoráig mindenkivel jó munkakapcsolatot alakítsak ki. Ha valamire nemet mondanak, akkor nem vitatkozom velük, hanem próbálok más megoldást keresni. Mind a két félnek bele kell ebbe tanulnia, és ez a hosszú folyamat majdnem annyi energiát emészt fel, mint a színház tartalmi, művészi része.

– Hogyan illeszkedik színházatok az egyetem szervezetébe?

– A Diákközpont része, és ez igen barátságos közeg. Folyamatos kihívást jelent velük dolgozni, hiszen egyrészt a hallgatók nálunk több generációval fiatalabbak, másrészt fluktuálnak, lévén egyetemisták, mi pedig hosszú távon dolgozunk itt.

– Milyen forrásokból finanszírozzák a színház költségvetését?

– Három lábon állunk: vannak az egyetemi és a pályázati úton elnyert támogatások, valamint a saját bevételeink.

– Az egyetem pénzzel is támogatja a színházat?

– A pénznél lényegesebb, hogy ad helyet, ad infrastruktúrát, és adja a Kulturális Titkárságot – ez forintban nem mérhető. Nyilván lehet forintosítani a színháztermet, a rezsit, a mi közalkalmazotti bérünket.

– Hány embert alkalmaz a színház számára az egyetem?

– Négyen vagyunk: két technikus, egy titkár meg én. Én a Kulturális Titkárságnak is dolgozom: amatőr csoportokkal is foglalkozunk, és rendezvényeket is szervezünk. Az irodában egy adminisztrátor, egy pénzügyes és egy mindenes intézi a színház ügyeit.

– A produkciókat ki támogatja?

– A támogatást a társulatok pályázat útján nyerik el az NKA-tól, illetve a Fővárosi Alaptól.

– És a működtetést?

– A NKÖM a fenntartónk. Az idén szépen emeltek, ezt elsősorban a gázsikra költjük, mert a Szkéné mégiscsak repertoárszínház. Az állandóan itt működő társulatok színészeinek a tiszteletdíját részben társulatuk fizeti, részben mi.

– És a vendégekét?

– Nekik gázsit adunk, és a bevétel bizonyos százalékát egyedi megállapodás alapján. Alternatív körben az általunk fizetett tiszteletdíj tisztességesnek mondható.

– A produkciókba besegítetek?

– Bizonyos esetekben igen. Most tizenhatmillió a támogatásunk, ami nem olyan sok, de nekünk elég. Az ideális húszmillió

forint lenne, ennél nem is kellene több, hiszen ehhez jön még az egyetem támogatása és a jegybevétel. Ebből a költségvetésből évi százhatvan előadást tartunk.

– Hányadrészét teszi ki a bevétel a teljes költségvetéseteknek?

– A Pintér Béla Társulat sikerének köszönhetően a bevételünk sem elhanyagolható: körülbelül évi hárommillió körüli összeg, melynek egy részét mi használjuk fel, de a nagyobbikat arányosan szétosztjuk a társulatok között.

– Mi a helyzet az NKA-val?

– Akkora procedúrát jelent megszerezni azt a nem is olyan sok pénzt, hogy elgondolkodtató: egyáltalán érdemes-e pályázni. A bürokrácia rendkívüli, a megpályázott összegeknek csak a töredékét adják oda, de szigorúan megszabják, hogy mire lehet költeni. Nekem a színészek fizetése a legfontosabb, de ezt az NKA-nál nem veszik figyelembe, és előírják, hogy az összeget díszlet, jelmez meg kellék kivitelezésére költsem, holott ezeket a költségeket igyekszünk a lehető legkisebbre leszorítani. Bizalmatlanság jellemzi a viszonyunkat, ezen változtatni kéne, mert a kultúrát nem lehet úgy támogatni, hogy közben arra gondolunk, a másik fél át fog verni.

– Nemrég újjáalakult az Alternatív Színházi Szövetség, és te is az elnökség tagja lettél.

– Az elnök Hudi Lászlóval és Szögi Csabával mi hárman a KET-ből alkotjuk az elnökséget. Ez az újjáalakulás azt jelenti, hogy a dolog komolyra fordult, és megszűnt a szövetséget körülvevő apátia. Olyan alkotók is csatlakoztak a szervezethez, akik eddig határozottan távol tartották magukat tőle, például Schilling Árpád és Bozsik Yvette. Őket korábban taszította az eddigi tizen-egynéhány év munkastílusa. Nagy sikernek tartom, hogy be tudtuk őket vonni a munkába.

– Melyek a szövetség tevékenységének fő irányvonalai?

– Erősíteni kell a belső szervezeti munkát és a szervezet rangját, elismertségét. Máris hatvan regisztrált tagunk van. Szögi Csaba munkálta ki az együttműködést a szegedi Maszk Egyesülettel. Reméljük, hogy a SZASZSZ, a Szegedi Alternatív Színházi Szemle a korábbinál fontosabb fesztiválla alakul, válogatott programokkal.

– Tavaly még volt olyan törekvés, hogy létrejöjjön a Budapesti Színházi Szemle (BUSZSZ), amely a SZASZSZ szerepét vette volna át.

– A megvalósulatlan BUSZSZ szervezésében csak konzultánsként vettem részt. Ez Goda Gábor és Imre Zoltán terve volt. A SZASZSZ öszvér megoldásként indult, de jónak bizonyult. A szövetség ebbe az irányba menne tovább, persze csak ha Goda Gáborék továbbra is akarják a BUSZSZ-t; ebben mi támogatjuk őket.

– Mi a helyzet az inkubátorházzal?

– Létrehozása a legfontosabb célkitűzésünk. Ez folyamatos politikai játszmákkal jár.

– Hol tart most a projekt?

– A Flórián Mozi átalakítására már van húszmillió forint a minisztériumtól, a főváros pedig ingyen adja az épületet. Nincs azonban még pénzügyi keret az épület működtetésére. Ez éves szinten újabb húszmillióba kerülne, ami fedezné négy személy fizetését és a rezsit.

– A Flórián mozi a Krétakör lehetséges színházaként élt eddig a köztudatban. Nem lehet, hogy az ő folyamatos ottlétük és az inkubátorház működése összeegyeztethetetlennek bizonyul majd?

– Ezt a helyet a Krétakör nem kapná meg örökös hitbizományként, és nekik sem ez a szándékuk. A szövetség valamilyen módon szakmai felügyeletet gyakorolna. Mi döntenénk arról, ki legyen az, aki elsősorban használhatja, és ki az, akit még beengedünk. A dolog praktikus részét egy kht. intézné.

– Mekkora a megvalósulás esélye?

– Bízom benne, hogy meg fog valósulni. Abban azonban nem vagyok biztos, hogy Óbudán feltétlenül színházként kell működni. Tapasztalatból tudom, hogy egy színház beüzemeltetéséhez három-négy év kell, és ez a folyamat rengeteg kudarccal jár. Az is lehet, hogy csoda történik, és születik egyetlen fontos előadás, amely odavonzza az embereket.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: BARÁTHY GYÖRGY

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

The present issue, like the preceding one, opens with reviews of the rich choice concerned with some of the first nights our theatre offered. Balázs Perényi, Andrea Tompa, Tamás Tarján, Enikő Tegyi, István Nánay, Judit Szántó, Judit Csáki, Tamás Koltai, Andrea Stuber, Tamás Tarján and Andrea Tompa once more, László Zappe and Balázs Urbán share with the reader their impressions of Shakespeare's *As You Like It* (played by the Military Chamber Theatre under the title of *The Bozgors* – meaning "homeless people" in Rumanian), Eugene Ionesco's *Jacques ou La Soumission* (Hungarian State Theatre of Cluj/ Kolozsvár), Mihály Vörösmarty's *Czillei and the Hunyadis* (adapted by György Spiró for the National Theatre), Alice Mosonyi's *Cinderella* (by the Studio „K". at the National), István Örkény's *Cat's Play* (Third Theatre, Pécs and Novi Sad/Újvidék), Gergely Csiky's *Bubbles* (National Theatre), Martin McDonagh's *The Lieutenant of Inishmore* (Kaposvár) and *The Beauty Queen of Leenane* (Madách Chamber Theatre), Voltaire's *Candide or The Optimist,* in the musical version by Bernstein, Wheeler and Wilbur (Kaposvár), Henrik Ibsen's *An Enemy of the People,* as adapted by Arthur Miller (Győr), Vassili Sigariev's *Black Milk* (The Chamber), Dostoievski's *The Karamazov Brothers,* as adapted by Richard Crane (Szolnok), Molière's *Don Juan* (Miskolc and Zalaegerszeg) and finally Christopher Hampton's *The Talking Cure* (by the Budapest Chamber Theatre at the Tivoli).

Two new opera productions are also reviewed. András Csont saw Benjamin Britten's *The Turn of the Screw* at the State Opera House, while Tamás Márok went to Miskolc where Mozart's *Le Nozze di Figaro* was revived.

Our column on modern dance is preceded by Tamás Halász's conversation with dancer Gizella Zarnóczai. Critics of the month are Csaba Kutszegi and Tamás Halász who saw for us *Medea* and *Sindbad* by the Central European Dance Theatre as well as Yvette Bozsik's *Dance Therapy.*

The unexhaustible subject of theatre financing resurges this time with a contribution by organizator László Megyeri on the Festival of Regional Theatres and György Baráthy's conversation with János Regős, arts manager of the venue Szkéné.

Playtext of the month is *Hagen or the Hate Talk,* a new work by János Térey.