2004. NOVEMBER

XXXVII. évfolyam 11. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Szentiváneji álom

Boldogtalanok; Sárga liliom; Vaknyugat

Christina de Châtel, Josef Nadj; Salzburg & Bayreuth

Falussy Lilla: Félédes (Metadolce) (dráma)

Schiller Kata felvétele

SÁRGA LILIOM

Máthé András felvétele

METADOLCE

Ravi Dee Press felvétele

RANDOM DANCE COMPANY

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. Hírlap Üzletág.
Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio
Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

Megjelenik havonta
XXXVII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVII. évfolyam 10. szám ▪ 2004. november

SZÍNHÁZTÖRTÉNET

Lengyel György: MIRE NÉZVÉST? 2
Száz éve született Nádasdy Kálmán

KRITIKAI TÜKÖR

Tarján Tamás: SZEMÜNK LÁTTÁRA 10
Füst Milán: Boldogtalanok
Szántó Judit: HUNGÁRIA GYÓGYINTÉZET 12
Bíró Lajos–Mohácsi István– Mohácsi János: Sárga liliom
Stuber Andrea: MOSTOHA TESTVÉREK 14
Martin McDonagh: Vaknyugat
Urbán Balázs: RACIONALIZÁLT KÁOSZ 16
Shakespeare: Szentivánéji álom
Zappe László: KIZÁRÓLAG NŐI SZEMSZÖGBŐL 18
Falussy Lilla: Metadolce
Selmeczi Bea: HUMOR ÉS VIDOR 19
Fesztivál Nyíregyházán

TÁNC

Halász Tamás: A TITOKZATOS REMEGÉS 22
Beszélgetés Krisztina de Châtellel
Halász Tamás: FÖLDTÖRTÉNETI ÚJKOR 25
Krisztina de Châtel: Föld
Mestyán Ádám: VALLOMÁS ÉS KÉP 27
Josef Nadj & Theatre Jel: Éden
Tóth Ágnes Veronika: KORTÁRS MARIONETTSZÍNHÁZ 30
Wayne McGregor: Triple bill – Három rövid darab

IN MEMORIAM

Koltai Tamás: JELLEM ÉS SZÍNÉSZ 31
Horváth József (1924–2004)

INTERJÚ

Török Tamara: „TITOKBAN JÁTSZOM” 32
Beszélgetés Máhr Ágival
Lőkös Ildikó: „HOGY LEHET IDE JELENTKEZNI?” 34
Beszélgetés Bányai Tamás világítástervezővel

VILÁGSZÍNHÁZ

Koltai Tamás: EKLEKTIKA ÉS POSZTMODERN 38
Operák Salzburgban és Bayreuthban

KÖNYV

Urbán Balázs: SZIMBIÓZIS 44
Tasnádi István: Taigetosz csecsemőotthon
Csáki Judit: A MESE SZÍNHÁZA 45
Kárpáti Péter: A kivándorló zsebkönyve
Karsai György: A LÚZER 46
Kiss Csaba: Világtalanok

DRÁMAMELLÉKLET

Falussy Lilla: METADOLCE

A CÍMLAPON: Kecskés Karina (Heléna) és Botos Éva (Hermia) az Új Színház *Szentivánéji álom*-előadásában
Schiller Kata felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Francia Gyula, Szakonyi Györk, Josef Nadj, Mezei Kinga, Szorcsik Kriszta, Gemza Péter az *Éden* című előadásban
Koncz Zsuzsa felvétele

LENGYEL GYÖRGY

Mire nézvést?

■ SZÁZ ÉVE SZÜLETETT NÁDASDY KÁLMÁN ■

1966-ban egy délután együtt utaztunk a Színház- és Filmművészeti Főiskola (ma Egyetem) Rákóczi úti liftjében. A Tanár úr negyedéves rendezőhallgatóihoz tartott, én akkoriban kezdtem tanársegédi működésemet. – Mi az, hogy modern? – kérdezte váratlanul, amint a lift elindult. A lehető legrosszabb megoldást választottam. Korszerű – vágtam ki, de amikor kimondtam, már tudtam, marhaságot beszéltem. Megsemmisítő gúnnyal a tekintetében nézett rám, mint mindenkire, aki gondolkodás nélkül vagy valamilyen általánossággal válaszolt bármilyen kérdésére. – Két nap múlva keressen meg, addig nézzen utána. Talán ha több helyen keres, talál valami érdekeset...

Néhány héttel ezután interjú jelent meg a színházi újságban,[1] ebből idézem Nádasdy néhány gondolatát.

„A modernség fogalmát ma sokan félreértik, mert egy-egy nagy művész eszköztárát összetévesztik a mondanivalójával. (...)

...veszedelmes félreértések támadhatnak, ha csupán a formák modernségére ügyelünk.

...fel is vetődik a kérdés, hogy szükség van-e a formanyelv s a kifejezőeszközök állandó felülvizsgálatára, mondjuk ki a szót: a nyelvújításra? Annyira szükség van rá, hogy a fölvirradó reggel már nem ugyanazon a hangon szólítja meg az embert, mint az elmúlt este. S a hajnal elfordul attól, aki az est hangján akarja megszólítani. De a hajnal attól a művésztől is elfordul, aki csak szavakkal, nem pedig gondolatokkal szólítja. A hajnal a jövő, az új gondolatok szeretője, s ha az új formákban nem új gondolat fejeződik ki, nem születik meg az ember és a jövő ígéretes gyermeke: a művészet."

Gimnáziumi éveinkben (1948–1954) péntek éjszakákon beálltunk az Opera jegypénztáránál a sorba, hogy azután másnap délben hozzájussunk egy-egy bemutató vagy különleges szereposztású előadás jegyeihez, amelyek többnyire a harmadik emelet oldalerkélyére szóltak. Az opera, az Operaház 1945-től egészen főiskolás éveim végéig különleges várként él emlékeimben. Az először hallott, látott operákat az akkori nevezetes előadásokon fedeztem fel. Egy-egy opera meghallgatása néha még ma is régi élményeimet, az akkori rendezéseket, látványt, az egykori kivételes énekesek alakításait idézi fel bennem.

Nádasdy Kálmán rendezéseit a háború utáni években láttam először, és erősen él bennem jó néhány olyan előadás emléke, amelyről csak később tudtam meg, hogy az ő alkotása volt. Így rögzült belém a Mozart-ciklusból a *Don Juan (Don Giovanni)*, a *Szöktetés a szerájból*, a *Così fan tutte*, a *Figaro házassága*. A Puccini-operák közül: a *Pillangókisasszony*, *A köpeny*, a *Gianni Schicchi*, a *Bohémélet*, a *Turandot*, Wagner operái közül *A nürnbergi mesterdalnokok*, valamint két, Oláh Gusztávval közösen rendezett előadás: a *Borisz Godunov* és a *Don Carlos*. A későbbi években szerzett nagy élményem a *Salome*, a *Hoffmann meséi*, *A kékszakállú herceg vára*.

1954-ben érettségiztem, és színházrendezőnek készültem, de csak 1956-ban indult a főiskolán a következő rendezőosztály. Dolgozni kezdtem, de szerettem volna különböző színházakban próbákra járni. Apám operaházi koncertmester barátja teljesítette nagy kérésemet: közbenjárt Nádasdy Kálmánnál, aki megengedte, hogy 1954 őszén bejárhassak az *Otello* próbáira.

Először közelíthettem meg a művészbejáró felől a nézőteret, ahonnan több héten át figyelhettem Verdi művének színpadra állítását. Nádasdy izzó hangulatú próbáin született meg az előadás. Ez a hőfok nemcsak az *Otello* előkészületeit jellemezte, hanem a hat évvel

Scheidner Zoltán felvétele

Rendezés közben

későbbi *Trisztán és Izolda* próbáit is. Harmadéves főiskolásként ugyanis lehetőséget kaptam, hogy két éven át az Operában legyek asszisztens. (Ebben az időben a színészeket és a rendezőket többnyire a Nemzeti Színházba osztották be gyakorlatra.)

Első élményem a *Trisztán*-próbákról: a Tanár úr főiskolai jó szokása szerint temérdek könyvvel érkezett, hogy bőséges illusztrációkkal kiegészítve beszéljen munkatársainak a mondáról, a téma irodalmi és képzőművészeti feldolgozásairól. De emlékeimben gyakran merül fel alakja, amint buszokon utazik, folyosókon siet degeszre tömött táskájával, amelyekből a legkülönbözőbb témájú könyvek és újságok kerülnek elő.

1. Gách Marianne: *Ki mit lát modernnek? Beszélgetés Nádasdy Kálmánnal.* Film, Színház, Muzsika, 1966.

A próbákon rendkívüli volt szuggesztivitása, meggyőzőereje, dinamizmusa, intenzív azonosulása a színpadon zajló élettel. Látszólag improvizált; ezzel az volt a célja, hogy előhívja, kiprovokálja a szereplők aktivitását. Többnyire az általa tudatosan, előre megtervezett irány és cél felé vezette a szereplőket. Később, főiskolás koromban értettem meg, hogy instrukcióival gyakran remek komédiát játszik. Ha megmutatott vagy előjátszott valamit, mindig elhitette az adott szereplővel: ezt éppen az imént tőle látta, ő csak reprodukálja a korábbi lenyűgöző élményt, és azért teszi, hogy aki létrehozta, nehogy elfelejtse, milyen nagyszerűt alkotott az előbb, és rögzíteni tudja. Természetesen ezzel a szereplőt elkötelezte a megoldás iránt, pedig az énekesek éppúgy, mint a színészek, többnyire idegenkednek az előjátszó, „mutogató" rendezőktől .

A próbái szenvedélyesek voltak, csak teljes energiával lehetett részt venni bennük. Sándor Judit írta visszaemlékezésében: „Kényelmesebb és egyszerűbb lett volna neki is, nekünk is, ha lépésről lépésre pontosan kijelöli teendőnket, de a kényelem nem vezet magas izzású teljesítményhez. Ahhoz megjáratott velünk poklot és purgatóriumot, mint Vergilius Dantéval, de a mennyországot is megmutatta." [2]

(Amikor a milánói Piccolo Teatróban 1966-ban jelen lehettem *A hegyek óriásai* című Pirandello-dráma próbáin, Giorgio Strehler rendezői egyénisége, megszállottsága és módszere emlékeztetett arra a permanens izzásra és a pszichológiai elemzésnek arra a gazdagságára, amelyet Nádasdy Kálmán próbáin éreztem és tapasztaltam.)

Néha úgy tűnt, hogy a Tanár úr mondandóját, az általa feltárt világ gazdagságát a szereplők egy része nehezen tudja követni. De még idejében megérkeztek a tömör, pontos, gyakorlatias instrukciók, amelyekkel a költői gondolatokat, asszociációkat, képeket egzakt gesztusokra, mozgásokra „fordította le". Ilyenkor pillanatnyi bizonytalanságot sem engedett, gyors, szigorú és célravezetően konkrét volt. Gyakran mondta főiskolai óráin és próbáin is: a rendező számára az igazolhatja, hogy elképzelésének megvalósítására jó utat választott, ha a próbákon minden magától értetődően szervesül. Ilyen szerencsés esetben minden jól „viselkedik" – a beállítások szinte maguktól adódnak a jól kialakított térben.

Az első zenekari próbák idején megsokasodtak a Tanár úr nekem lediktált instrukciói, amelyekkel a próba végén vagy a következő próba előtt kerestem fel a szereplőket. Természetesen Trisztán és Izolda – Joviczky József és Delly Rózsi – nagyon sok instrukciót kapott. Úgy éreztem, hogy a próbáknak ebben a szakaszában a hatalmas énekfeladat mellett mindkettőjüket szinte letaglózta a színjátszás terhe. Eleinte alig tudtak a két feladattal egyszerre megbirkózni. A harmadik felvonás első zenekari próbája után különösen sok üzenetet kellett átadnom nekik.

Egy alkalommal Joviczky öltözőjében különös kép fogadott. Kisebb csemegeboltot találtam a hosszú öltözőasztalon, főként mindenféle válogatott hús- és felvágottínyencségeket, amelyekből J. J. bőségesen fogyasztott ottlétem alatt is. A Tanár úr üzeneteinek jelentős része arról szólt, mire gondol a sebesült, lázas Trisztán, miközben ágyához láncolva Izoldát várja. Ez a monológ önmagában majd harmincperces, és hiába énekli el valaki szépen, ha a tekintete üres marad. A Tanár úr nem elemzést vagy magyarázatot küldött Joviczkynak, hanem rendkívül praktikus beállítások sorát, amelyekhez képek, érzelmi momentumok kötődtek: „A rendezés – költemény. Ha nem az, akkor csak »műtan-rendőri bejárás«. Nem, ez nem is szerelmi halál... pontatlan a fordítás. A Szerelem halála! Izoldával a szerelem hal meg... Mint Liuval a költészet. Ki is mondja a rabszolgalányt búcsúztató karének: »Dormi oblia, Liu... poesia! – Aludj, feledj Liu... poézis«."[3]

Delly Rózsit énekművészete alkalmassá tette Izolda szerepére, egyénisége, külső adottságai és játékkészsége azonban nem. A zenéhez, éneke kifejezőerejéhez, a szerephez kellett felemelni őt. Az *Izolda szerelmi halála* című jelenet utolsó színpadi próbáin Nádasdy Trisztánná válva imádta, varázsolta, bűvölte Delly Rózsit.

„Szép vagy, Rózsi... Szép vagy... Szép!!" – suttogta, udvarolta, dalolta, imádóan könyörögte; Delly pedig saját énekét átélve repült Nádasdy szuggesztiójával és... megszépült éneklés közben.

(Közvetlen közelből éltem át ezt a születést és átalakulást, mert a próbán én voltam Izolda alatt a földön fekvő halott Trisztán.)

■

Nádasdy Kálmán Kecskeméten, Seregi László 1962-es *Bánk bán*-rendezésének szakmai vitáján az akkori irodalomtörténet *Bánk*-értékelésének kánonjától „eretnek" módon eltérő gondolatokat vetett fel.[4] Rövidesen az a hír terjedt el, hogy a Nemzeti következő *Bánk*-előadását ő rendezi majd...

A *Bánk bán* XX. századi színpadi története nem sikertörténet. Hevesi 1930-ban kegyeletteljes alkalmi előadások helyett sikerre akarta vinni a művet tervezett dramaturgiai és rendezői változtatásaival. Az uralkodó politikai közvélemény számára Hevesi személye a Bethlen-korszak végétől vörös posztó volt, ezért lecsapott a Hevesi által elhamarkodottan korán publikált *tervezet*re. A szélsőséges hangú nyilatkozatháborúban a sajtó egy része, különböző vármegyei leiratok és egy parlamenti állásfoglalás is nemzetietlennek deklarálták a tervezett reformelképzeléseket.

Hevesi ekkor nagyrészt elállt saját fiatalkori tanulmányára épülő terveitől, és újításait csak részben hajtotta végre. Így lett a „*Bánk bán* új scenáriuma" címen meghirdetett nagy tervből félsikerű színpadi felújítás.

Németh Antal 1937-es *Bánk*-rendezésében a hangsúly az okos szcenikai újításokra került. Ő is lefaragott néhányat Katona tapasztalatlanságból eredő dramaturgiai ügyetlenségeiből, de a mű hagyományos értelmezésén nem változtatott.

Hevesit kivéve a *Bánk bán* több évtizedes előadás-története során egyetlen rendező sem kezdeményezte, hogy a mű játékstílusát, hangvételét megszabadítsa a retorikus, múlt századi hagyományokat őrző modorosságtól, patetikusságtól. (A Nemzeti Színház játékstílusának a megújítását véleményem szerint csak Székely Gábor és Zsámbéki Gábor vezetői periódusában lehetett volna megvalósítani.)

Az 1951-es felújítást Major Tamás és Vámos László rendezte, látványosan, nagy apparátussal, reprezentatív kettős szereposztással. Követték a kor meghatározó irodalomtörténészeinek „értékeléseit", felerősítették a mű társadalombírálatát. Tiborc lett a pozitív hős – Makláry Zoltán és Bihari József felejthetetlen alakításában. A rendezés a merániak beállításánál feketén-fehéren ábrázolt, s ezen csak a Gertrudist játszó nagy színésznők, Tőkés Anna, Gobbi Hilda, Makay Margit alakítása tört át, ők – nyilatkozataik szerint – Jászai Mari legendás szerepfelfogását folytatták. Ottó alakja a rendezői értelmezés szerint bábfigurává torzult. Somlay Artúr sistergő, nagy indulatú Peturja sokkal hatásosabb volt, mint Rajczy vagy Bessenyei Bánkja. A közönség valójában ezzel a lázadó Peturral azonosult, különösen amikor Petur kivonta kardját, és a nézőt szemével delejezve kiáltotta: „üsd az orrát, magyar, ki bántja a tied'!" E sornál mindannyiszor kitört a tapsvihar, amelyet a korabeli rádiófelvétel is megőrzött. A nagyszerű színészek mindegyike a régi retorikus hangvétel és játékstílus hagyományát vitte tovább e hatásos „kritikai realista" előadásban.

A maga idejében nagy sikerű produkció az elkövetkező évek során iskolai előadássá

2. Sándor Judit: *Nádasdy Kálmán, az operarendező.* Muzsika, XXII. évfolyam, 1979. november, II. szám.
3. Dalos László: *A Nádasdy Antológia.* Film, Színház, Muzsika, 1979. XI. 4. szám.
4. *Így látták a rendezők II.* MÜDOSZ Színházművészeti Szakosztály, 1962.

szürkült, a szereposztás is számos okból átalakult. 1956. október 23. előtt és után a politikai légkör feszültsége ugyan különleges atmoszférát teremtett a mű köré, amely az előadások felforrósodó hangulatán is érződött, de ettől a színvonal nem lett magasabb. A *Bánk bán*-előadások rövid áttekintése talán érthetőbbé teszi, miért váltottak ki akkora érdeklődést Nádasdy Kálmán Kecskeméten elhangzott gondolatai, amelyekre alig emlékezhet már valaki. Nézetei közül néhányat érdemes feleleveníteni, talán hozzájárulnak egy érdekes mai *Bánk*-előadás létrejöttéhez.

„Miért igazán nemzeti dráma a *Bánk bán?* (...)

Egész történelmünk ezt a képletet ismétli, a kis és nagy nemzet ellentétét. A mű a kis nemzet tragédiájáról szól. (...)

Az a Bánk bán válik lázadóvá, véres gyilkossá, aki egyedül látja, hogy nem lehet az országon egy lázadással, felkeléssel segíteni, nem lehet *célt* érni. Személyes tragédiája, hogy egyéni sérelme miatt válik véres gyilkossá, magányos lázadóvá. S közben akiket szeretett – Melinda, Petur –, elpusztulnak, s ő részesévé válik tragédiájuknak. (...)

Petur mindig azért volt rokonszenvesebb a magyar közönségnek, mint Bánk, mert a közönség is mindig titkon vagy fennen lázadni akart. Mindig jogos célokért, mindig indokolt elkeseredéssel és lobogó tűzzel, és mindig benne volt a lázadásban a várható eredménytelenség mazochizmusa... fejjel falnak menése. Részben mert sok volt mindig az önzés, az *egész* közösség sorsalakulásának figyelmen kívül hagyása. (...)

Bánk és Petur történelmi párhuzama egész történelmünkön végigvonul pregnánsan, így Széchenyi–Kossuth, Görgey–Kossuth alakjaiban, sorsában, véleménykülönbségeiben.

Bánk alakja azért rendkívüli, mert ő *a* reformer, haladó kormányló politikus helyzetéből lesz – lázadóvá. S éli át így mindazt, ami ellen óvott, amitől védett.

A mából visszatekintve a darab nagy ellentmondásokat is hordoz, például Peturnak igazsága van – ha részigazság is – Bánk óvatos lojalitásával szemben. (...)

Tiborc jerikói keserűsége, amelyet mindenki figyelmen kívül hagy. Az ő sorsában semmi nem változik a mű végére sem."

A fentiek ismeretében, amikor 1965-ben debreceni *Bánk*-rendezésemre készültem, tanácsot kértem a Tanár úrtól. Az Erkel Színház büféjében találkoztunk egy vasárnap délelőtti *János vitéz*-előadás alatt. (A környezet ismerős volt az ügyeletesidőkből, még a birkák is, „akik" ugyanúgy állandó izgalomban tartották a szereplőket, mint hat évvel azelőtt, amikor éppen a Tanár úr ajánlotta figyelmembe, hogy a birkák első felvonásbeli jelenete alatt az ügyeletes helye nem a nézőtéren, hanem a színpadon van, mert könnyen előfordulhat, hogy a pásztor segítségére kell sietnie...)

Ezen a délelőttön más megközelítésű *Bánk*-felfogással ismertetett meg. Az *Atreidák* tragikus mítoszának magyar változatát láttatta Katona művében.

„Az *Atreidák* archetipikus története mindenütt kialakul – a helyzet szerint.

Az apa – Endre, a király – csatába megy. Távollétében felforgató események történnek. A *Bánk bán*ban azonban nem Klütaimnestra-Gertrudisszal hanem Krysotemis-Melindával.

Sok ilyen történetet ismerünk, mint Melinda elcsábítása, ahol udvari élet volt, sok ilyen esett meg. De itt és most, Magyarországon 1213-ban a helyzet érett olyanná a *korszakváltás* miatt, amikor ez Botrányt, Esetet, fordulatot okoz.

Ezért lesz ez az eset a mi történelmünkben is archetipikussá, nevezetessé, amelyre ettől fogva történelmünk során mindig hivatkozni lehet. (...)

Bánk egyszerre Orestes is, Elektra is, innen alakjában a kettősség.

(Minden ő csak *nem* Hamlet!!!) (...)

Gertrudis az asszonyuralmat is jelenti. A férfiak ez ellen *is* lázadnak.

(Petur: Mi a királyt imádjuk – ámde egy
Endrében – egy férfiú-királyt imádunk.
Meráni asszony nem kell itt soha.)

Melinda maga menekül az őrületbe.

Aktív sors-akarása van, a III. felvonástól sorsa van.

Egyedüli menekülése: az őrület. Más állapotban az élet elviselhetetlen lenne számára. (...)

Trisztán és Izolda

Hoffmann meséi

Nem az aktus a döntő a történetben. (Biberach: Megesett a dolog?)

A helyzeten van a hangsúly, amiben lehetségessé vált az aktus. (...)

Az, hogy Melinda egyáltalán szóba áll Ottóval – ahhoz Ottónak olyannak kell lennie!! (...)

A tragédia megjelenítésében a barbár jelleg hangsúlyozása fontos, amelyet Katona nyelve is megerősít. (...)

A tér kialakításában a naturalista igénytől el kell tekinteni. Semmiképpen ne legyenek ajtók, csak így jöhet létre az a pillanat, hogy Bánk egyszer csak ott áll istenként Ottó és Melinda I. felvonásbeli jelenetében. (...)

Az 1959-es *Kékszakállú herceg vára* bemutatójának idején a magyar színházi és kritikai közízlés hangadó része még nem fogadta el a naturalista térábrázolástól való eltérést, mára már megérett rá a helyzet." [5]

Nádasdy Kálmán soha nem rendezte meg Katona József *Bánk bán*ját.

■

Nádasdy Kálmán ötvenöt éves korában rendezett utoljára. Utolsó rendezése a *Trisztán* volt. 1959-ben az Operaház igazgatója lett. Ezután még vendégrendezést sem vállalt. 1966-ban visszavonult az Operából is, csak a főiskola rektori munkájának és a tanításnak élt. Élete végéig dolgozott: rendezést tanított és színészeket zenére, verselőadásra, daléneklésre – mindenre.

Fanatikus és nagyon sikeres pedagógus volt egész életén át. Főiskolai óráin éppolyan sokat adott át önmagából, titkaiból és tudásából, mint rendezései közben. Óráinak légköre vibráló, elektromossággal, szellemi tartalommal telített volt. *Jelen* volt az óráin. Méltán volt nagyon büszke rendező tanítványaira, ő volt a legsikeresebb rendezőtanár.[6]

Összeállított és rendezett néhány különleges Petőfi- és Ady-vers- és -dalműsort. Ugyanúgy lángolt, ugyanúgy igyekezett megtáltosítani a fiatalokat, mint egykor énekeseit és színészeit. Éppúgy lelkesedett egy-egy versért, dalért, mint egykor az egész estés művekért.

Én csak részben lehettem növendéke. Marton Endre osztályában végeztem, Nádasdy Kálmán zenés mesterséget tanított nekünk, de szerencsésnek mondhatom magam, mert megadta nekem a lehetőséget, hogy asszisztense legyek az Operában, tanársegédje a főiskolán és később alkalmanként beszélgetőtársa, póttanítványa. Tőle tanultam a legtöbbet pályám során, és azoktól, akik az ő pedagógiai törekvéseit folytatták.

A főiskolán két periódusban tanulhattam tőle, növendékeként és tanársegédeként. 1956-ban ő vezette a második rendezői felvételit. Egy-egy Arany-balladát kaptunk, hogy dramatizáljuk, készítsünk belőle filmforgatókönyvet. A feladat megoldásában többek között a fantáziánkat, dramaturgiai, teátrális érzékünket, kompozíciós készségünket kereste, éppúgy, mint később az óráin. A tanév 1956. szeptember közepén kezdődött. Nádasdy Kálmán a zenés mesterség tanításában apró lépésekkel haladt előre; többek között zenés etűdöket játszottunk, Petőfi-dalokat és század eleji sanzonokat tanultunk. [7]

Amikor azonban a forradalom után, november vége felé többi szakmai tanárunkkal együtt ő is újrakezdte a tanítást, teljesen megváltoztak az órák. Alkalmanként beszéltük meg a találkozásokat. A komor hangulatú hetekben ezek a rendkívüli órák különleges ünnepet jelentettek. A kezdeti gyakorlatok helyett váratlanul

5. *A kékszakállú* 1959-es értetlen fogadtatására egy példa: „Az eszköztelenség... egyszerűen megoldhatatlannak bizonyult. Olyannyira, hogy helyenként szinte ijesztően pantomimszerűnek tűnt az előadás..." *A budapesti Opera 100 éve.* 1959. 413. oldal.
6. Két utolsó osztályában végzett többek között: Sík Ferenc, Kapás Dezső, Ruszt József, Sándor János, Kővári Katalin, Iglódi István, Marton László, Zsámbéki Gábor.
7. A dalok. Egy alkalommal megbízott, hogy írjak levelet az egykori „tüneményes sanzonénekesnőnek", Medgyaszay Vilmának, és kérjek engedélyt, hogy meglátogathassam. Ha sikerül, kérjem el tőle lemásolásra a tulajdonában levő megzenésített Petőfi-dalok kottáit, amelyeket egykor ő vitt sikerre. A „tüneményes sanzonénekesnő", Bartók, Kodály, Reinitz–Ady, Heltai, Szép Ernő és megannyi remek komponista és dalszerző műveinek sikerre vivője megüzente a főiskolára, hogy mikor fogad a Körönd közelében levő lakásában. A megjelölt délutánon felkerestem. Igen elegánsan öltözve fogadott, éppen lakógyűlésre igyekezett. Ekkor hetvenkét éves volt. Elmondtam jövetelem célját, és átadtam a Tanár úr üdvözletét. Mimi elfeledkezett kötelezettségéről, és kedvesen leültetett: „Tehát a Kálmánka küldte?" Bár érződött, nem szívesen válik meg még rövid időre sem a kottáitól, megígérte, hogy segíteni fog minket. Valamivel később hallottam a rádióban Medgyaszay Vilma emlékezéseit, ebből és Nádasdy Kálmán 1979-ben megjelent Kodály-tanulmányából tudhattam meg, hogyan ismertette meg a művésznőt Kodály és Bartók dalaival, amelyeket Medgyaszay Vilma 1926-ban be is mutatott. Ebben az időben a huszonnyolc éves Nádasdy Kálmán a művésznő zongorakísérője volt.

Várkonyi László felvétele

Verdi Otellója

Puccini-operákat elemzett, előbb *A köpenyt*, azután a *Bohémélet*et. Zongorán kísérte önmagát, énekelt és mesélt. A muzsikával és szavaival hidat vert a Színházhoz, a Zenéhez, amelyért mindannyian élni akartunk.

Az óráival kapcsolatos emlékeimből két groteszk epizódot idézek fel. (Az egyiket évtizedeken át gyakran elevenítettem föl színházi próbáimon, ha egy-egy kollégám azzal indokolta passzivitását, esetleg lustaságát, hogy nincs alkotó hangulatban...) Egy alkalommal a Tanár úr egyik osztálytársunkat szólította, számoljon be az otthoni feladatáról. Társunk szabadkozva kért elnézést: sajnos nem tudta elvégezni a feladatot, mert „nem volt ihlete...". Nádasdy váratlanul rendkívül indulatos lett, és így válaszolt: „Jegyezze meg... az ihlet nem jön, ha *nem* hívják!" A másik emlékem harmadéves vizsgarendezésemmel kapcsolatos. A *Magyar Elektra* Móricz-féle adaptációját rendeztem, Peskó Zoltán barátom[8] szerezte a kísérőzenét. Ő akkor zeneszerző szakos főiskolai hallgató volt, korrepetitorként dolgozott velünk a zenésmesterség-órákon. A dráma végére a zárósorok kiemelése végett gyönyörű koráldallamot komponált. A próbát egy alkalommal meglátogatta a főiskola egyik akkori zenetanára, aki nem értett egyet ennek a dallamnak a megszólaltatásával, mivel ez szerinte jellegzetes egyházi ihletésű zsoltárdallam... Nyilván Peskó barátom egyházi kötődésének befolyása alá kerültem – mondta fanyarul, és a dallam elhagyását kívánta. Felkerestem a Tanár urat az Operában, tanácsát kértem.

Nádasdy gondterhelten válaszolt: sajnos az illető tanár nem tudja, hogy a protestánsok voltak az első őskommunisták... érti?... Őskommunisták!! Ha tudná, nem kötözködne. Ezt mondja el majd a vizsgaértékelésen... És ha magának ez a zenei megoldás tetszik, ne változtasson rajta. Amikor az év végén sor került az értékelésre, a zenetanár nyilván már bejelentette kifogását Major Tamás főtanszakvezetőnek, aki kérte, hogy indokoljam meg a befejezést. Miután ezt megtettem, Major ránézett Nádasdyra, aki bólintott, mint aki elfogadja a „magyarázatot". A kérdést ezzel lezárták.

A diploma után, a debreceni Csokonai Színházban töltött hat esztendő folyamán alkalmanként találkozhattam a Tanár úrral. 1966-ban a Madách Színházhoz szerződtem, majd rövidesen lehetőséget kaptam a főiskolai tanításra. Ebben az időben Nádasdy Kálmán volt a főigazgató, és egy negyedéves rendezőosztályt vezetett. Egyéb kezdeti feladataim mellett megbízott, hogy járjak be az osztályába, és ismertessem Martin Esslin *Az abszurd dráma elmélete* című kötetét, amely hat évvel azelőtt jelent meg Angliában, de magyar fordítása akkor még nem volt. Ezt követően Ionesco darabjaiból olvastunk részleteket.

Egy alkalommal a Tanár úr szinte kaján örömmel kiáltott fel: ez az irányzat rokona a régi magyar kabarénak! (Egyébként Esslin az abszurd színház sokféle gyökerei között maga is megemlíti a kabarét.) Az abszurd színház témája remek alkalmat kínált arra, hogy a Tanár úr a régi magyar kabaréról beszéljen nekünk, amelynek résztvevője és rajongója volt. Nagy Endre *A kabaré regénye* és Bárdos Artúr *Játék a függöny mögött* című memoárkötetéből olvastunk fel együtt. A mindig újrakezdő, gazdasági és művészi bukásaiból is mindig a talpára álló Bárdos és Hevesi Sándor munkásságát összehasonlítva Bárdost gyakorlatibb szakembernek tartotta. Azon az órán Hevesinek elsősorban elméleti munkásságáról beszélt elismerően. Legközelebb visszatért a témára: Hevesi és Bárdos megítélése attól függ, *honnan nézvést* vizsgáljuk törekvéseiket és eredményeiket. Hiszen Bárdos elméleti emberként kezdte, és teóriáit akarta átültetni a színpadra, míg Hevesi a Tháliában a gyakorlatból, az amatőr színészek tanításának tapasztalataiból alkotta meg az *Előadás* és *A színjátszás művészete* című köteteit.

Nádasdy Kálmán egyik legjellemzőbb pedagógusi gesztusa volt a *Honnan nézvést? Mire nézvést?* kérdéseinek fölvetése.

„A modern fizikából jól ismert *»komplementer-jelenség«* megfigyelhető a művészetben is. Hasonló vagy szinte azonos »tünetegyüttesre« bukkanunk, ha a kortárs »iker-párok« között oly gyakran mutatkozó – fogalmilag föloldhatatlan – ellentmondásokat szemügyre vesszük.

Talán ebből a »jelenségből« magyarázható, hogy valamely művészeti irány akkor éri el »biológiai optimumát«, ha a korszak megtestesítő főszereplői egymás működését vonzó-taszító módon mintegy *»kikényszerítik«.*

A magyar zene különleges szerencséje, hogy Bartók és Kodály alkatilag annyira külön-

8. Peskó Zoltán karmester jelenleg a lisszaboni operaház főzeneigazgatója. Édesapja a fasori, Vilma királyné úti Evangélikus Gimnázium énektanára és a templom orgonista-kántora volt.

bözött. Éppen »ellentéteik viszonylagos egysége (átmeneti kibékítése) és abszolút harca«, valamint az ebből fakadó energiasugárzás hatványozta meg – más és más módon – művészetük eredetiségét, s *élteti remekműveiket* ma is az egész emberiség hasznára érthetően, érvényesen. (...)

A »komplementer-jelenség« néhány költőpéldája: Goethe–Schiller, Petőfi–Arany, Tolsztoj–Dosztojevszkij, Ady–Babits... Muzsikusalkatok: Bach–Händel, Haydn–Mozart, Wagner–Verdi..."[9]

Hol az egyik, hol a másik „jelenség" mellett érvelt, csak azért, hogy tanítványainak mindenkor megadja a választás lehetőségét, hogy felvillantsa a különböző lehetőségek és igazságok variációját. Bármelyik „jelenség" érvényességét igazolta az adott főiskolai órán, mi elfogadtuk és átéltük érvelését.

Egy következő alkalommal „a perelő-rímelő" másik „jelenség" értékét és igazságát akarta bizonyítani. Szenvedélyes érvelése a másik oldalára billentette a libikókát, és mi természetesen ezt is elfogadtuk. Teljesen a hatása alá kerültünk.

Úgy gondolom, a nagy alkotók igazságát, az ellentéteket Nádasdy Kálmán mindig *szerves, egymást kiegészítő egységnek* tekintette, és eleven inspirációként *együtt* működtette. Őt nem egy-egy adott kérdés kapcsán, hanem folytonosan foglalkoztatta Ady vagy Babits, Bartók vagy Kodály, Bárdos vagy Hevesi útja. Kérdésfeltevései saját belső vitáit tárták elénk. Soha nem végleges igazságokat keresett, hanem kérdéseket tett fel, önmagát is, hallgatóit is provokálta, gondolkodásra serkentette. Kérdezett és kérdezett, a feleleteket lehetőleg a megszólított személlyel kerestette meg, és csak akkor adta meg ő, ha az illető téves ösvényre lépett.

Többfelől nézvést, többféleképpen látta és láttatta az adott „jelenséget". Mindig *másként.* Ugyanígy tett a színház minden elemével. Egy-egy előadás kapcsán például több szempontból vizsgálta egy-egy rendező darabelemzését vagy a *„mise en scène"*-t, a színrevitelt, a látványt és a színészek munkáját.

Érdekelte, melyik színészt milyen állapotban találta az adott feladat. Ízekre szedte a rendező színészvezetését és a színészi munka eredményét. (A szereposztások meghatározó jelentősége különösen foglalkoztatta; egy három Molnár-egyfelvonásost összefűző színházi est elemzésekor azért nem értett egyet a rendezővel, mert szerinte az előadásban a rendező által választott színészek más „állatfajokat" képviseltek, mint amilyen típusokat a szerepek igényeltek volna.)

9. Nádasdy Kálmán: *Élni segítő zene.* Kodály-szeminárium. Kecskemét, 1976.

Egy jelenet villan fel emlékeimben, az operaházi *Trisztán* első zenekari összpróbája végéről. Amikor már tengernyi instrukciót diktált aznapi benyomásairól és a kijavítandó részletekről, elmenőben hirtelen visszafordult a második emelet lépcsőfordulójánál (igazgatóként is megtartotta második emeleti rendezői szobáját, néhány legendás régi magyar és olasz bemutató plakátjával), és a partitúráját kérte. Átnézem ma este – mondta. Önmagát, illetve a próbák akkori eredményét szembesítette a benne élő eredeti látomással és gondolatokkal. Másnap reggel a partitúra tele volt az oldalai közé helyezett cédulákkal, és még a próba megkezdése előtt új, merőben más jellegű instrukciókat diktált, amelyeket rögtön át is adtunk az énekeseknek.

Amikor a zenekar „beült", a Tanár úr a nézőtér első soraiban lévő rendezői pulttól jóval távolabb, a földszint közepe táján helyezkedett el. A művet vezénylő Ferencsik János megjelenésekor megjegyezte, hogy mostantól elsősorban a karmesteré a darab. Az új helyzetet arra használta fel, hogy *máshonnan nézvést* friss szemmel ítélje meg az előadást, saját elképzeléseinek megvalósulását.

■

A III. Richárd a Nemzeti Színházban (Básti Lajos és Major Tamás)

Várkonyi László felvétele

Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv munkássága és együttműködése is a „komplementer-jelenség" nagyszerű példája. Leegyszerűsítve: egymás zseniális kiegészítői, kiteljesítői voltak. Ezért is tudtak egymás mellett évtizedeken át alkotni.

„Nádasdy a leheletével élesztette a művészeket azzá a figurává, amivé lenniük kell, még az életképtelent is életre keltve. Oláh teret teremtett, hogy az életképesek saját egyéniségük szerint jól éljenek benne. Nádasdy önmaga egyéniségét lehelte a művészekbe, Oláh cölöpöket vert és épített."[10]

Néhány közös rendezés mellett elsősorban úgy dolgoztak együtt, hogy Oláh Gusztáv tervezte Nádasdy egy-egy rendezéséhez a díszleteket. Együttműködésükhöz nagy sikerek fűződnek: *Don Carlos* és *Borisz Godunov* (közös rendezés) – *Mesterdalnokok, Bohémélet* (rendezés-tervezés). Rendezéseik között klasszikus realista előadások mellett 1945 előtt voltak nem realista alkotások is. Mindkettőjük pályáját befolyásolta, részben meghatározta a szocreál korszakban a stílusváltás kényszerű kötelezettsége; a realizmustól eltérő utakon nem járhattak tovább.

Nádasdy rendezői megközelítésének tartalma és módszere nem változott, pszichológiai intenzitása azonban kiteljesedett. Művészetének alapvető értékei közé tartozott a látomás és a pszichológiai megközelítés ritka egysége. 1949 és 1956 között erős víziókra épülő nagy klasszikus-előadásokat teremtett a klasszicizáló és naturalisztikus díszletek között is. (Ilyen volt az operai alkotások mellett az *Othello* és a *III. Richárd* a Nemzetiben.) Azonban meg kellett rendeznie néhány kötelező penzumot az Operában is, az Operettszínházban is. (Ezek hatalmas sikert arattak, igaz, alaposan átdolgozta őket.) A *Szabad szél* című szovjet operett híres slágerének zenéjét Fényes Szabolcs komponálta, szövegét pedig Nádasdy Kálmán írta.[11]

Oláh Gusztávnak viszont fel kellett adnia háború előtti stílusgazdagságát, és tervezői munkásságának követnie kellett a szovjet akadémikus klasszicizmust. Valójában realista díszletei a poétikus impresszionista tervezői iskola gyönyörű alkotásai lettek. Az igazi ellentétet egykori tervezői szemlélete és a kor követelményei között akkor fedezhetjük fel, ha *Az ember tragédiája* Hevesi Sándor-féle rendezéséhez készült misztériumszínpadát összehasonlítjuk az 1955-ös nemzeti színházi felújítás részére tervezett képeskönyvdíszletekkel.

Oláh Gusztáv 1956-ban váratlanul meghalt. Utolsó, 1955-ben készített, a realizmussal „szakító" új *Trisztán és Izolda*-díszletterveinek csak a vázlatai maradtak fenn.

10. Huszár Klára: *Operarendezés.* Zeneműkiadó, 1970.
11. Gárpás Margit szóbeli közlése.

Kotnyek Antal felvétele

Otthonában

(Oláh művészetének igazi törekvéseiről, stílusgazdagságáról nagyszerű, gazdag képet adott az Ernst Múzeum 2000-ben rendezett kiállítása.)

Nádasdy Kálmán rendezői oeuvre-jében rendkívül jelentősek az 1956 utáni évek alkotásai. A bizonyos vonatkozásokban engedékenyebb művészetpolitika lehetőségeivel élve születhetett meg a *Salome,* a *Hoffmann meséi,* a *Kékszakállú* és a *Trisztán,* amelyeknek rendezői stílusa alapvetően különbözött a korábbi klasszikus realista produkciókétól. A *Salome* és a *Hoffmann* „fantasztikus realizmusa", gazdag képzeletvilága – például a velencei karnevál commedia dell'arte figuráinak haláltánca –, a *Kékszakállú* már említett, lényegre törő, puritán költészete, a *Trisztán* költői világa és nagyvonalú beállításai mind teljesen új színt jelentettek az akkori nézők számára. (A *Trisztán* akkoriban szokatlan látványvilágára, az Oláh Gusztáv törekvéseit követő Fülöp Zoltán díszleteire a megújhodó Bayreuth reformszelleme is hatott.)

Igazgatói korszaka több okból is jelentős. A repertoárt elsősorban új magyar művekkel frissítette fel – többek között Szabó Ferenc, Horusitzky Zoltán, Hajdu Mihály, Petrovics Emil, Szokolay Sándor új operáival, illetve balettjeivel. Megkezdte a nagy adósságok törlesztését, műsorra tűzve a XX. század egy-egy nagy alkotását, amilyen a *Wozzeck,* a *Pelléas és Mélisande,* a *Kátya Kabanova,* a *Katyerina Izmajlova,* az *Örvény,* a *Mahagonny,* az *Albert Herring,* a *Porgy és Bess.* A repertoár megújhodásához igazgatása idején az operajátszás, -rendezés és -szcenírozás új törekvései társultak.

■

1975 telén egy alkalommal nagy levegőt vettem, és elmondtam a Tanár úrnak, hogy nagyon szeretnék egy beszélgetőkönyvet létrehozni vele a Gondolat Könyvkiadó akkori kitűnő *Szemtől szemben*-sorozatában. Szorongva vártam válaszát, mert jól emlékeztem, mekkora vihart kavart már említett rendezőosztályában növendékeinek kérdése: hozzájárulna-e ahhoz, hogy egy-egy alkalommal magnóval rögzítsék szavait? Kereken megtagadta a kérést. Ellentétesnek tartotta a tanítással. Az eleven tanár-tanítvány kapcsolatban hitt, a nyílt tekintetekben és a szabad megfogalmazásokban, amelyeket nem befolyásol, hogy azt az „utókornak" szánják. Ami ma érvényes, holnap, máshonnan nézvést, talán nem lesz az, vagy másként lesz igaz.

Javaslatom támogatására elvittem neki a *Szemtől szemben*-sorozat legjobb köteteit, írók, képző-, zene- és színházművészek portréit. Elképzelésem szerint a Nádasdy Kálmánról szóló kötet gerincét visszatekintő beszélgetéseink alkotnák, amelyeket megjelent írásai, interjúi, beszédrészletei, a róla szóló írásokból, kritikákból vett idézetek, valamint sok fénykép egészítenének ki.

Néhány napos gondolkodás után azt javasolta, tegyünk kísérletet. Lehet, hogy semmi sem lesz az egészből, de arra mindenképpen jó alkalmat ad a vállalkozás, hogy rendezzük a régi cikkeket, kritikákat, fotókat. Először is dobozokra lesz szükség, mondta. Az első alkalommal nagyméretű dobozokkal érkeztem a lakására. Elégedetten szemlélte őket. (Önhitt módon a huszonkét éves Nádasdy Kálmánhoz hasonlítottam magamat, amikor ő lelkesen dinnyéket cipelt Kodály Zoltánt kísérve útján a Király utcától a Köröndig. Ő akkor abban reménykedett, hogy útjuk végén választ kaphat a Mestertől arra a kérdésére, hogy elvállalja-e őt tanítványának. A várva várt választ megkapta, és ennek birtokában iratkozhatott be az Operaház ifjú műfordító-rendezőasszisztense, Hevesi Sándor tanácsára a Kodály vezette zeneszerzés tanszakra.)[12] A Tanár úr elégedett pillantásából hasonló tartalmat véltem kiérezni, mint amikor Kodály a dinnyés séta végén azt mondta neki: „Úgy látom, van magában segítőkészség." Így hát reménykedtem.

Elkezdtük a munkát. Amikor kinyitottuk az egyik szekrény ajtaját, szinte kizúdultak a régi újságkivágások és fotók. Rendezni kezdtük őket témák szerint, közben egy-egy kritika és fénykép emlékeket idézett fel benne. Ezután vázlatot diktált a könyv első fejezeteinek szerkezetéhez. Beszélt fiatalságáról, a kezdő költőről, első verseinek olvasó-kritikusával, Sík Sándorral való kapcsolatáról.[13]

Még néhány hasonló jellegű találkozásra került sor, majd elérkezett az első beszélgetés ideje. A találkozót főiskolai szobájába beszéltük meg. A kitűzött időpontban bekopogtam hozzá. Leültetett, majd váratlanul elém tette a *Hunyadi László* Erkel Ferenc–Egressy Béni-féle ősváltozatának zongorakivonatát. Ezután elővette az egyik napilapot, és felolvasta belőle egy kritika néhány sorát. A bírálat elég hányaveti módon foglalkozott a Zeneműkiadó által nemrég kiadott *Hunyadi László* Nádasdy Kálmán–Oláh Gusztáv–Komor Vilmos–Radnai Miklós-féle átdolgozásával. A cikk írója kétségbe vonta az átdolgozás értékét, többek között azt a kifejezést használta: „a művet *némiképp* átdolgozta..."

A Tanár úr ezt követően leült pianínójához, és az új kiadás kottájából elkezdte énekelni, előadni az átdolgozott változatot. Én pedig a régi szöveget követtem az előttem lévő kottában. Természetesen láthattam akkor is – de jobban láttam 2000-ben, amikor a *Hunyadi László*t ebben az adaptációban rendeztem Debrecenben –, hogy az átdolgozás nagyon sok érdemi és jelentős zenedramaturgiai változtatást foglal magában.[14] Az idő gyorsan múlt, a kis szoba fokozatosan megtelt újabb, előre bejelentkezett látogatókkal, akik velem élvezhették a különleges *Hunyadi*-bemutatót, amely a második felvonás első képe után ért véget. A Tanár úr kikísért, és a folyosón közölte, hogy sajnos szó sem lehet a könyvről. De erről majd bővebben beszélünk legközelebb, tette hozzá.

Pár nap múlva, az egyik színészosztályával tartott óra után találkoztunk, s ekkor mondta el, hogy tévedett, amikor beleegyezett a könyv tervébe. Nem tartja alkalmasnak a mai időket egy ilyen mű létrehozására. Akik a mai zenei, színházi és kritikai közegben dolgoznak, nagyrészt már semmit sem tudnak az egykori operai életről, a háború előtti előadásokról, összefüggésekről. A mi tervezett kötetünk ennek bemutatását nem tudná ellátni, anélkül pedig csak kevesen értenék mindazt, amiről szólna. Ennek kapcsán felidézte, hogy ő indulásakor mennyit tanult az Operában Bánffy Miklóstól, Márkus Lászlótól és főként Hevesi Sándortól, akiknek operai munkásságáról ma szinte semmit nem tudnak, s így az ő törekvéseinek forrásait sem ismerhetik. Ugyancsak nem ismerik az operarendezés és -tervezés háború előtti stílusait és nagy nemzetközi sikereit sem.

A „mi történt volna, ha..." kérdését nem csak a történészek nem kedvelik.

Az elmúlt huszonöt év során Nádasdy Kálmán személye, rendezői és pedagógiai életműve a magyar színjátszás kevés igazi legendájának egyike lett. Ám az idő múlásával és a tanúk fájdalmas fogyatkozásával a mai színjátszás gyakorlói egyre kevesebbet tudnak róla. Makacsul úgy gondolom ma is, ha beszélgetőkönyvünk létrejött volna, a publikált dokumentumokkal együtt *hiteles* mementója lenne gondolatainak, munkásságának, törekvéseinek, sikereinek.

A Tanár úr negatív döntését a főiskolai osztályban 1976 decemberében előadott motívumok mellett azzal magyaráztam, hogy a „létező szocializmus" korában Nádasdy Kálmán nem kívánta feladni rendkívüli művészi és pedagógusi presztízsével több évtizede megteremtett belső integritását, szellemi függetlenségét, távolságtartását a hetvenes évek lazuló, de így is meghatározó kötelékei között sem. Mindez azonban csak az egykori főiskolai óra tiltó gesztusával *együtt* érthető meg, amikor nem engedte szavait magnóval rögzíteni. Meggyőződése volt, hogy csak az élőbeszéd, a közvetlen emberi kapcsolat lehet méltó tolmácsa gondolatainak, álmainak, „a megfoghatatlannak... az illékonynak... a kimondhatatlannak...".[15]

Nádasdy Kálmán kiválasztott ember, XX. századi Prospero volt. Rendezőként és pedagógusként egyaránt magával ragadta énekeseit és tanítványait az érzelmek viharába, az élet és a költészet, az emberi titkok végső bugyraiba éppúgy, mint az ész birodalmába, s el tudta vezetni őket a „tiszta forrás" felé. Szenvedélye, nagy tehetsége, tudása, humánuma és életszeretete mindenkor ihlető például szolgált mindazoknak, akik találkozhattak vele, tanulhattak tőle, láthatták rendezéseit, vagy részesei lehettek alkotómunkájának.

Bár ezután még több alkalommal beszélgettünk, a történet záró kódájára három hónappal később került sor. Márciusban egy szombat reggel a Tanár úr felhívott telefonon a lakásomon. Váratlanul ért ez a megtiszteltetés, érthető, hogy nagyon meglepett. – Ráér ma délelőtt? – kérdezte. – Felmegyünk a János-hegyi kilátóhoz, a jövendő főiskolai munkájáról fogunk beszélgetni, hozzon papírt és ceruzát...

Amikor felértünk, és elhelyezkedtünk a teraszon, még kevés vendég volt. A Tanár úr láthatóan élvezte a napsütést, feltette nagyméretű napszemüvegét, és a tárgyra tért. Rendezőket fog tanítani ősztől... Szavait végre jóváhagyásával, boldogan jegyeztem, még az sem zavart, hogy a teraszt közben zajos német turisták lepték el. (A jegyzeteket pedig különleges értékként őrzöm.)

12. „Tanuljon komolyan zenét, ha rendező akar lenni. A nagy zeneszerzők a legjobb rendezők, hiszen komponálni annyit tesz, mint jól elrendezni az anyagot." (Hevesi Sándort idézi Rajk András Az *Ős-Borisz* című írásából. Magyarország, 1976. 12. szám.)
13. Jelenlétében nem jegyzetelhettem. Idézeteim találkozásaink után készített jegyzeteimből származnak.
14. Azóta megoszlik a vélemény a zenedramaturgiai változtatásokat illetően, és váltakozva játsszák az igazított és az eredeti változatot, illetve a kettőből ötvözött harmadikat.
15. Békés András: *A sámán.* Zene, Zene, Tánc, 1994/1.

Tarján Tamás

Szemünk láttára

■ FÜST MILÁN: BOLDOGTALANOK ■

Díszlettervezőt nem nevez meg a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának előadását kísérő műsorfüzet (amelynek az az érdekessége, hogy alig-alig jelölten keveri az író, Füst Milán, valamint a színpadi változat alkotóinak nevében megszólaló Király Kinga Júlia dramaturg félmondatait, ezzel is jelezve talán: a színházi mű, legalábbis a Boldogtalanok*nak ez a színrevitele, olyan szellemi tulajdon, amelynek specifikus copyrightjában, ihletésének minden mozzanatában sokan osztoznak – a Kossuth-díjas szerzőtől a súgóig és az ügyelőig). A Budapestre, a Magyar Stúdiószínházi Műhelyek XVI. Fesztiváljára is elhozott produkció beérte a Bárka Színház – a házigazdák jó néhány darabjában térhatároló, térképző elemként már szóhoz juttatott – bendőjével, a Vívóterem szürke falaival, építészeti és gépészeti elemeivel. Ebbe az (így) mérhetetlenül lehangoló hodályba – csövek, lépcsők, ajtók tépte, karistolta dobozba; börtönbe; világ végi telepre; magába az univerzumba – csak bele kellett dobálni (azaz a Füst által elképzelt helyszínek realista-naturalista tárgyi felszereltségének redukciójával, elvonatkoztatásával, teremtő módon bele kellett vinni) egy többfunkciós behemót ládát, egy talicskát, egy létrát, ezt-azt, hogy feltáruljon a mindenestül roncsolt, lepusztult életállapot, a fosztóképzős valóság, melyet a cím mély hangrendje megpendít.*

A vendégül hívott rendező, Bodó Viktor és együttese nem azt elemzi, miért boldogtalan Húber Vilmos, a két szeretőt is tartó papi nyomdász, kit sem egyik gyermekének épp most bekövetkező halála, sem a másiknak a várható születése nem érint mélyebben; miért boldogtalan Róza, a megcsalt s gyászra ítélt fiatal anya; miért Sirma hentes, aki nem tud magának önerőből nőt szerezni; miért a fülbajt szimuláló özvegy Húberné, miért a kurválkodó lánya, miért a groteszk háremben a második helyre pályázó Víg Vilma, a harmadik helyre nem esélytelen Dr. Beckné, s miért mindenki más is. A marosvásárhelyi bemutatónak „Boldogtalanság" lehetne a pontosabb címe. Úgy általában. Az imént sorolt konkrét kérdések jobbára fel sem tehetők, hiszen a jelenetektől, szereplőktől szabaduló, jeleneteket és szereplőket beiktató új variánsban fütyülnek a ma valóban keveset mondó papi nyomdászat munkahelyi miliőjére; Róza maga is csal, így a Húberéket kevéske étellel, itallal ellátó Sirmának van hátulról, sertésmód birtokba vehető nője, ha nem is egészen saját és nem is egészen akkor, amikor ő kívánná; Beckné láttán az író csak dörzsölné a szemét, miből kelt életre – igaz, Dr. Beck pedig Füst tollán volt eléggé váratlanul érkező és ténykedő kreatúra (mai változata, az általános „főember", a csaholni is halk „nagykutya" hitelesebb); és így tovább. A boldogtalanság bele van kódolva a teremtés itt vizitálható szegmensébe, az anyagilag szegény emberek létébe, akik között a vagyonos is szánni való nincstelen, s a lelki szegénységnek nem nyílnak meg bibliai távlatai. Legjobb esetben az indulat, a csak azért is, a vakvéletlen kormányozta életek hányódnak egymásra és egymás szomszédságában, elvi és morális vezérlet nélkül, legfeljebb az összeszorított száj, a népi életkedv, a lumpen linkóciság, netán a kispolgári életbiztosítás kétes fedezetével. A szereplők relativisztikus hierarchiájában valószínűleg Róza kerülhet a legmagasabbra – bár a második gyermekasszonyt részben ő vonja be a kifordított családi körbe, bár beteg gyermekéért nem tesz meg mindent, bár az eredeti szöveg szerint épp Vilmával együtt Húber meggyilkolását tervezi –, s még minden baj oka, a tán nem is nőbolond, csupán a kötelmek nélküli sorsot provokáló, valamiképp casanovai izzású Húber más boldogtalanságokat kiváltó boldogtalansága sem kiált a poklok pokláért. Ha ők vannak „felül", ez a modern kori „Ádám és Éva"-torzrajz, akkor a „lent" is kétes. A számító, buja, lomha Sirma a rosszabb-e, vagy a nem is őszintétlenül mézesmázos, a neje előtt semmi férfitekintéllyel nem bíró Dr. Beck, az okosan szenilizálódott – és gyer-

Farkas Ibolya (Özv. Húberné), Tompa Klára (Róza) és Nagy Dorottya (Asszony)

mekeitől semmibe vett – öreg Húberné, a kokott Rózsi, a – látszólag – Molnár Ferenc *Liliom*-beli Ficsurjának analógiájára kieszelt, életre hívott Korpos?

A világteremtés, a boldogtalanság világának felgerjesztése dinamikus és hatásos, de hiányos és korlátozott eszközökkel sikerült. Mivel a térnek még a valamelyest el- és leválasztott zugai (Sirma szobája, a beteg gyermek ketrecszerű kamrája stb.) is nyilvánosak (erre rímel a szabadba nyitott nagykapu, az „átjáróház"-jelleg), a szerencsétlenek legtöbbször egymás szeme láttára esnek át megpróbáltatásaikon. Az egyetlen menedék az a belül polcos, szűk láda-szekrény lehetne, amely Húberék hálóhelye, s amelynek ócska ajtaját egyikmásik, legalább a magány fájdalmára vágyó menekülő magára húzná. Sirma és társa egy gangféléről, eszegetve-iszogatva, fémballonból szódavizet spriccelve szemléli és katalizálja az összetűzéseket. A gyerek felől sikolyok, zenei effektusok hoznak hírt, a fénymagból nemegyszer kikel a haldoklóra vigyázó, mozogni csak pányvája körívén, odakötözve tudó asszony is (akit, Öreg Parasztasszony képében, Füst egzisztenciálisan emeltebb drámájában még meg tudhattak fizetni, sőt akár tehette a jót ingyér is; hogy itt miből telik rá, ugyanúgy nem világos, ahogy a színmű rengeteg, nyilván tudatosan eláltalánosított és elhomályosított egyéb mozzanata sem; Nagy Dorottya úgy ráng kötelén, hogy a kötélhez sem neki, sem a gyereknek, a hajdani Jancsikának – ezúttal Darabont Mikold alakítja, mármár felnőttet testesítve meg – nincs *játék*viszonya). A más életekbe való belelátás, belefolyás, ez a tipikusan szegénynegyedi, külvárosi, silány bérházi létforma őriz egy keveset a szegénység szolidaritásából, inkább azonban a közöny, az irigység, a gyűlölet forrása. A Sirma mellől el-elszökkenő Inas (László Csaba kamaszos buzgalmával) még akkor is a rosszakarat fullajtárja, amikor segít. Korpos (Korpos András) Húber rossz szelleme (Húberből, Korposból és Rózából a *Liliom*ot behatóan tanulmányozó Bodó gyakorta Liliom, Ficsúr és Juli Molnár Ferenc-i hármasát mesterkedte színre); cimborájával való artisztikus vedelésének enyhén kiagyalt képe szuverén megoldás.

A szürkén elnyűtt és szétszórással, lelocsolással, szemét- és kártyalap-hajigálással még sivárabbá, mocskoltabbá tett térben a visítás, ordítás, hőzöngés, öklelés amúgy helyénvaló alaphangjai, alapformái olykor önmagukért beszélnek csupán. Túl nagy a rohangászás; nem feltétlenül rendít meg a kemény fejek kemény falba verése. Csak részben van meg az arzenál a preabszurd naturalista színjáték posztabszurd és újérzékeny eljátszásához, és – ez lehet a vendégjáték, az alkalmi színhely nehézsége is – a marosvásárhelyi *Boldogtalanok* pang a

theater.hu Ilovszky Béla felvételei

Berekméri Katus (Dr. Beckné), Sebestyén Aba (Dr. Beck Gyula) és Tompa Klára

nagyszínházi és a kamaraszínházi interpretálás között (a jelek sűrűn arra utalnak, hogy e baj inkább koncepció, s nem *locus* kérdése). Özvegy Húbernéként az előbb elesetten sertepertélő, majd eszelősen repkedő Farkas Ibolya nagy játékkultúrával képvisel egy, a Bodó Viktor-féle – kissé filmszerűnek is nevezhető, plános és klipes – radikalizmustól merőben elütő felfogást, melynek évtizedekkel ezelőtti emlékeket idéző iskolája nem elavult, csak nem ide való. Beckné alakját egy fiatal, más képzettségű korosztályból érkezve Berekméri Katus tartja távol – ugyancsak másképp kulturáltan – attól a centrumtól, ahol Bodó katlanának bugyborognia kellene. Lőrincz Rita Vilmája a túlságig pasztell (de nem „ellenpont"). B. Fülöp Erzsébet Rózsija pedig olyan „kabinetalakítás", ami – érzékelhető, azonnali sikeressége ellenére – nem illik az adott keretbe. Igaz, próbálhatott-e a tenyérnyi lyukú utcalány-harisnya, a harsány fejfedő ellen játszani?! Szakács Ágnes egyeseket úgy öltöztetett, ahogy a hajléktalanság előtti utolsó stádiumban, kissé még a fiatalság agresszív garabonciásaiként elgondolhatók – az esztétizáló-divatozó lekoszlottságban –, másokat viszont úgy, ahogy a saját szinkron ősbemutatóját sajnálatosan lekéső, 1914-ben keletkezett *Boldogtalanok* egy sosem volt, 1930 körüli premierjére, a Madách Színház Kamaraszínházának 1963-as, Pártos Gézát dicsérő estéjére, esetleg még az 1970-es évek legelejének valamely lehetséges Füst-felfedezésére kellett volna. Ördög Miklós Levente is ilyen se-ruhát hord; Sirma karakteréből a kontúr van meg, az ember és a harmadik évezredi boldogtalanság hiányzik. Sebestyén Aba lenyalt hajú Dr. Beckjének szívességét is egy más tónusú produkcióban lehetne elismeréssel illetni.

Ki, mi marad végül? Korpos András vészjósló kacajú világfutója mellett a Róza-figura óriási, repedni kész szívét és csökönyös, eszetlen eszét magáénak tudó Tompa Klára koncentráltsága, jó tempói, a megcsalt és megcsaló nőalak hitelességét a Húber iránti, magyarázhatatlan – az átszabott darabnak, a megcsavarintott jeleneteknek is svungot adó – szeretetben, szerelemben kétségtelenné tevő, magabiztos egyöntetűsége. S Zayzon Zsolt ócska kabátba, ritkán feladott szótlanságba burkolt kozmikus vagánya, amely ugyan nem az intellektuel világfájdalma, de grandiózus világa a fájdalomnak, bárha egy érzelmi gonosztevőnek – és környezetének – létét veri szét. Kettejükben munkál az artikulálatlanságnak, az artikulálhatatlanságnak az a metalelke, általuk szólal meg a kimondhatatlannak az a metanyelve, amelyet ez a ládaborogató, talicskataszigáló, légtérbeüvöltő, nyüzsgésének, erőszakosságának, kavargásának legjobb helyein mégis a csend esztétikájából, a némulatból építkező előadás emlékezetes vonásának mondhat.

FÜST MILÁN: BOLDOGTALANOK
(Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulata, Bárka Színház)

DRAMATURG: Király Kinga Júlia m. v. **JELMEZ:** Szakács Ágnes m. v. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Király István Attila e. h. **RENDEZTE:** Bodó Viktor m. v.

SZEREPLŐK: Zayzon Zsolt, Tompa Klára, Lőrincz Rita e. h., Farkas Ibolya, Ördög Miklós Levente, Sebestyén Aba, Berekméri Katus, B. Fülöp Erzsébet, László Csaba, Korpos András e. h., Nagy Dorottya, Darabont Mikold.

Szántó Judit

Hungária gyógyintézet

■ BÍRÓ LAJOS–MOHÁCSI ISTVÁN–MOHÁCSI JÁNOS: SÁRGA LILIOM ■

Az elmúlt évadért odaítélt kritikusdíjak új magyar dráma kategóriájában a Mohácsi testvérek kaposvári *Csak egy szögére* szavaztam. Nem is tagadom: elsősorban a problémaérzékenység, illetve annak dramaturgiai kistafírozása ragadott meg.

A *Sárga liliom*ra akkor sem fogok szavazni, ha utána csupa rosszabb jön. Pedig problémaérzékenység, illetve annak okánürügyén felhalmozott kusza *potpourri* – még egy francia szó kínálkoznék, a *tohuvabohu* – itt is van, kócos, néha finom ecsettel felvitt, máskor vasvillával odahányt bőségben. A műegész azonban alapvetően fegyelmezetlen, helyenként bőbeszédű (bőmozgású?), sőt locsogó, bár ezen a dramaturg Eörsi István még ma is segíthetne, ha összeszorított foggal nekiduránlná magát. Hogy illetlenség-e egy színházi estét bő négy és fél órásra nyújtani, és éjféltájt ácsorogtatni a gyalognézőket a sínek mentén a világvárosi kecsességű Soroksári úton, azt nem szeretném eldönteni, elvégre én is tudom, hogyan égette le az édes királyfi a színmű hosszúságán lamentáló Poloniust. Végső soron nem az tart soká, ami hosszú, hanem ami hosszúnak érződik. Az utóbbinak a *Sárga liliom* megfelel.

De még csak nem is itt van az alapvető gond. Megpróbálom a Nemzetiben látott *pièce-fleuve*-öt (a *„roman-fleuve”* mintájára) a kísérlet kedvéért önálló, előzmény nélküli drámai műalkotásként elképzelni, és megállapítani, így, önmagában nézve miről szól, mi adja a szöveg feszültségét. Nehéz dió... A középpontban végeredményben most is a Nagyherceg és Peredy (a Mohácsi-verzióban Rakovszky) Judit szerelmi ügye, illetve a Nagyherceg–Judit–Peredy háromszög áll, csakhogy a semleges-absztrakt mába való átdatálás folytán ez a konfliktus elveszti minden feszültségét, hiszen a svéd királytól az angol királyi hercegeken át a spanyol trónörökösig a legkékebb vér is szolid piros polgárvérrel házasodik, minden skandalum nélkül – nem véletlenül operálja ki a textusból a szerzőpár az apaherceg bonyolultan kiókumlált morganatikus együttélési kontraktusát (az eredeti darab egyik gyöngyszemét). Ilyen körülmények között Peredynek nincs mitől féltenie a húgát – azaz oppardon, itt már nem húgról, hanem gyámleányról van szó, az ilyen gyámapák pedig a Lolita-komplexusos Arnolf óta gyanúsak, s valóban: a végzetes osztálykülönbség idejétmúlt dramaturgiai funkcióját átveszi a gyámleányába szerelmes gyámapa érthető féltékenysége, aminél azonban a szerzők nem időznek el hosszasabban, mert nem ez izgatja őket.

Kulka János (Dr. Asztalos Kálmán), Bognár Anna (Judit) és Gazsó György (Dr. Peredy Jenő)

Schiller Kata felvételei

Schell Judit (Primadonna) és Hevér Gábor (Péter nagyherceg)

Nem ez – hanem a metafora. Bíró az eredeti regény címének használja, de a drámaszövegben is említi a „szolgák országát"; Mohácsiéknál a metaforát a Hungária gyógyintézetben véltem megtalálni (volt *Britannia gyógyintézet*ként néhány évtizede egy ilyen című, a kórház-szimbolikát az egész társadalomra kiterjesztő angol film), bár még pontosabb lenne, ha gyógy- és temetkezési intézetről beszélnénk. Nem az intrika, hanem az intrika köré Bíró által felhordott mélységesen keserű és lesújtó társadalmi panoráma ragadta meg Mohácsiék fantáziáját, és ezt növesztették abszolúttá, mígnem kialakult egyfajta statikus, a nemzeti léthez képest immanens magyar Abszurdisztán, ahol minden megtörténhet, csak az nem, hogy az érdem és az igazság győzzön. Ahogy a *Csak egy szög* a lényeg szempontjából önálló lelemény volt, amelynek dramaturgiai és metaforikus elemeiben a szerzőknek csakis saját képzeletükhöz kellett igazodniuk, úgy zavarja a *Sárga liliom*ban Mohácsiékat a Bíró-féle motívum- és figuratár; ügyelnek rá, hogy valami mégis megmaradjon belőle, alkotóerejük az áthozott elemek szabad adaptációjára forgácsolódik el, miközben ilyen esetekben ritkán adnak jobbat az eredetinél.

Hogy csak egyetlen példát hozzak: a műsorfüzetben Mohácsiék felróják Bírónak, hogy elejtett egyes, jobb sorsra érdemes figurákat. Minden bizonnyal ideértik a Primadonnát, akinek Bíró az első felvonásban egyetlen, klasszikusan tömör jelenetet írt, a továbbiakban nem volt szüksége rá – elvégre a drámairodalomban vannak egy epizódra hitelesített epizódfigurák. Schell Juditot nézni is, látni is mindig öröm, és az első felvonásban, ahol még van dramaturgiai szerepe, ki is ugrik (vetkőzési jelenet!), de második és harmadik felvonásbeli megjelenésekor már nem a drámát játssza, csak a bús összmagyar panorámát színesíti. És mit szóljunk akkor a merőben kitalált figurákról? A Főkapitánynak hisztérikus és perdita lánya van, Asztalos Kálmánnak hisztérikus és frusztrált nőtestvére, s ezek a lazán felskiccelt (és sajnos rosszul is játszott) nőalakok mindhárom felvonásban hazajárnak, és rivaldafényt követelnek – hosszú percek ezek. Hasonlót mondhatok a többi Mohácsi-kreatúráról, a Papról, a Polgármesterről, Köblinger Lajos hadnagyról stb. – szerény a drámai jelenlét-szikra, amely bennük pislákol. (Elképzelem viszont, ahogy a társszerzők és dramaturgjuk elégedetten kuncogtak a fent nevezett figurákba lopott atelier-vicceken.)

De nem akarok leragadni a figuráknál, mert nem ők a koncepció igazi pillérei. Míg az első felvonás nagyjából még megtartja a Bíró-darabnak legalább a csontvázát, a második és a harmadik már az Abszurdisztánná lett magyar ugar metaforikus régióit járja. Nyilvánvaló, hogy a zárt enteriőrökkel Mohácsiék nem éreztek közösséget, hiszen azokban nem mozgatható az epizodisták és statiszták népes hada, egy egész utolsó ítéletnyi pannó. Így lett a második felvonás színhelye Peredy dr. háza helyett a kórház, ahol az orvos és gyámleánya berendezkedett, és ahová ki-be jár részben a kórházi személyzet, részben az egész előadáson végigvonuló négy népes csoport: a Nagyherceg és katonatársai, a békasószívű városi notabilitások, a szélkakas városi polgárság és a cigányzenekar. Mohácsi János nagyvonalú, ugyanakkor a legkisebb részletekig gondozott rendezői szakértelme itt elemében van: érdekesen és plasztikusan hullámoztatja, folyatja egybe-választja szét az öt csoport exponenseit: realista részletekből összerakott szürreális látomások indáznak egymásba, majd jön a csúcspont, azaz a sebészi műtét, melyet Peredy dr. az általa meglőtt Nagyhercegen hajt végre, és ami viszont már-már naturalista részletekből fejleszt groteszk némafilmes bohózatot. Ezután valamit süllyed az egzaltált lüktetés a harmadik felvonás ravatalozójáig (az eredetiben: főispáni hivatal), ahol, ugye, valamit Bíróval is törődni muszáj, azaz kifejletig kormányozni a bonyodalmat, lezárni a figurák sorsát, de ahol végig hat a nagyszerű, látomásos erejű díszlet (Khell Zsolt bravúrja), amely Bokor úr kávéházának alaprajzába illeszti az ugyancsak Bokor úr gerálta temetkezési vállalatot, és benne a második felvonás tizenhárom halottjához igazodó tizenhárom koporsót. A végén betódulnak – nem, nem a szocreál reflexek várta alsóvárosi tömeg, az „igazi" nép (lásd *Koldusopera*), hanem csak – a halottak hozzátartozói, de mert immár nem lehet kideríteni, kinek melyik ládában nyugszik a halottja, mindenki megragadja a hozzá legközelebb álló koporsót, és kivonul vele – erre a szürrealista mozzanatra fut ki az előadás.

Egy szót még arról, hogy siratom-e a Bíró-féle eredetit. Nos, a helyzet paradox. Az eredeti *Sárga liliom* – ellentétben Mohácsiék műsorfüzetbeli véleményével – nagyon jól felépített, erős, hatásos darab, amelyen azonban érződik, hogy nem színpadi költő, hanem kitűnő mesterember írta; ezért van az, hogy utóélete is mostohább, mint Szép Ernő, Füst Milán vagy akár Szomory Dezső darabjaié. Viszont ezt a *Sárga liliom*ot a legtöbb, valamennyire is tehetséges realista és posztrealista rendező hatásos előadásban tudná színre vinni, és a közönség sokkal kielégültebben állna fel a zsöllyéből, mint most a Nemzeti nézői (ha még nem mondtam volna: fél tizenkettő után öt perccel). Ezek a rendezők azonban, ha megfeszülnének, se tudnák utolérni Mohácsi János monumentális tömegjeleneteinek látomásos atmoszféráját, világlátásának *itt és most* korszerűségét.

Egészében tehát az a véleményem, hogy a *Sárga liliom* előadása nagyszabású torzó, amelyet egyrészt lehúznak a Bíró Lajostól kötelességszerűen átvett cselekményelemek, másrészt a mű heterogén, öröklött és saját motívumokból összefércelt anyaga a rendező Mohácsi ökonómiai érzékét is megterheli, elbizonytalanítja. Amit akár menet közben is el lehetne végezni: viszonylag egyszerűen meg lehetne húzni az időben túlméretezett mulatási, táncos-dalos jeleneteket.

A jelek szerint az átlagosnál hosszabbra nyúlt próbaidő sem volt azonban elég a színészi megvalósítás kicsiszolásához. Meg kell mondani, hogy az előadásban egyetlen emlékezetes alakítás sem akadt. A két – mégiscsak – központi alakot, a Nagyherceget, illetve a Juditot játszó Hevér Gábor és Bognár Anna egyszer sem lépi túl a helyzetgyakorlatok sápatag lejelzését. (Nem tudom továbbá, koncepció-e, s ha igen, mivel gazdagítaná az élményt e két figura fakó,

jellegtelen öltöztetése.) A nagyszerű Gazsó György – egyik kedvencem – is rutinos közhelyekre szorítkozik az itt csak komikusnak és kisszerűnek beállított Peredy Jenő jellemzésénél; ki hinné, hogy Bíróná ő a pozitív hős, bár alakjából a legkonzervatívabb rendezés sem szűrhetne ki egy csipetnyi Don Quijote-i nevetségességet, amely ugyanúgy fellelhető a drámatörténetileg vele rokon Stockmann doktornál is (lehet, hogy Bíró Lajos szeme előtt egy magyar *A népgyűlölő* lebegett). Van unikális mozzanat is: Kulka János (dr. Asztalos Kálmán), akit eddig csak jónak, még jobbnak, legjobbnak láttam, most, igaz, rendezőileg háttérbe állítva, halvány, érdektelen, kettős, közéleti és magánemberi konfliktusából alig jön át valami a rivaldán. *Présence*-ából többet-kevesebbet csak Kaszás Attila (Thurzó, az eredetiben Viktor, itt valamiért, szerzői beavatkozásként, Sándor – talán a Nagyherceg menet közben elhullajtott keresztnevét örökölte meg), Blaskó Péter (Zsivkovics János) és Schell Judit (Primadonna) ment át – no és persze az önmagával mindig konzisztens Lázár Kati a tragikus Kovács néni felvonásnyi némajelenetében. A tömeg – ez sem semmi – hibátlanul mozog a rendező diktálta árapály ritmusa szerint, de máskülönben nosztalgiát ébreszt a méltán legendás kaposvári „csopik" iránt. Mindenesetre a Nemzeti teljes gárdája böcsülettel idomulni igyekezett a nagynevű vendégrendező igényeihez, és nem próbálták őt magukhoz idomítani úgy, ahogy ez Mohácsi vígszínházi vendégrendezésekor történt.

SÁRGA LILIOM
(Nemzeti Színház)

Bíró Lajos színművét átdolgozta Mohácsi István és Mohácsi János. **DRAMATURG:** Eörsi István. **KOREOGRÁFUS:** Tóth Richárd. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Khell Zsolt. **JELMEZTERVEZŐ:** Remete Kriszta. **ZENESZERZŐ:** Kovács Márton. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás. **PIROTECHNIKA:** Steiner Iván. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Bencze Zsuzsa, Szabó Szilvia. **RENDEZŐ:** Mohácsi János.
SZEREPLŐK: Hevér Gábor, Kaszás Attila, Schell Judit, Kocsis Pál m. v., Mertz Tibor, Stohl András, Schmied Zoltán, Bajomi Nagy György, Trokán Péter, Major Melinda, Baksa Imre, Némedi Árpád m. v., Andai Kati, Koleszár Bazil Péter, Ficzere Béla, Gazsó György, Kulka János, Bognár Anna, Blaskó Péter, Papp Zoltán, Hollósi Frigyes, Felhőfi Kiss László, Róbert Gábor, Szalay Marianna, Sinkó László, Csankó Zoltán, Varsa Mátyás, Lázár Kati m. v., Horváth Ákos, Várkonyi Eszter.
ZENEKAR: Bárány Tamás/Götz József, Bodor „Teskó" Tibor, Csíkvár Gábor, Horváth Balázs, Kovács Márton, Némedi Árpád, Rozs Tamás, Zságer-Varga Ákos.

STUBER ANDREA

Mostoha testvérek

■ MARTIN MCDONAGH: VAKNYUGAT ■

Nem könnyű megfejteni Martin McDonagh drámairói sikerének titkát, nekem nem is sikerült. A tények a következők: a kilencvenes évek második felében egy huszonéves londoni fiatalember megírt – állítólag a Hogyan írjunk? *című könyv útmutatásai alapján – öt ír színdarabot. A művek közönség elé kerültek előbb Londonban, majd számos pontján a világnak. Nálunk bemutatták a* Leenane szépét *(más néven* Piszkavast*) Kaposváron, a Vígszínházban, a Madách Kamarában.* Az inishmore-i hadnagyot *(avagy* Alhangyát*) Kaposváron és a Vígben,* A kriplit *Szolnokon, a Budapesti Kamaraszínházban és a Radnótiban.*

McDonagh színdarabjainak közös vonásuk, hogy egészen konkrét helyeken, térképen fellelhető tájékon, a nyugat-írországi Galway megyében játszódnak, s az ottani emberek mindennapjait ecsetelik. Ilyenformán az írek magukénak érezhetik ezeket az alkotásokat, ámbár nem biztos, hogy örülnek nekik. Ha én ír volnék, alighanem enyhén bántónak találnám az angol fiatalember ábrázolásmódját, és tudnék olyanokról is, akik egyenesen az írségtudatukban éreznék sértve magukat.

McDonagh figurái általában meglehetősen primitívek, bornírtak, önzőek és agresszívak. Többnyire hiányzik belőlük az erkölcsi érzék, az empátia, a tisztelet bizonyos értékek iránt, mint például emberélet. Többen állítják, hogy a szerző nem hűvösen, távolságtartóan és gúnnyal, hanem szomorú szeretettel és együttérzéssel rajzolja meg hőseit, ezt nem vonom kétségbe, viszont igazolni sem nagyon tudom.

A McDonagh-darabok színtere szegényes, sivár, unalmas koszfészek, ahol nem történik semmi (no jó, egyszer esetleg filmesek jönnek). Főnek az emberek szűk körben a saját, keserű levükben. Marják egymást, gonoszkodnak, isznak, hazudoznak, pletykálkodnak, rivalizálnak, bosszút állnak. A szereplők általában nincsenek sokan – ez előnyös, akárcsak Császár Pál *Az üvegcipő*ből, ámbár Molnár Ferenc az asszociációs mező elég távoli pontján helyezkedik el –, s banális dolgok történnek velük. Az egyik McDonagh-mű eseményeit olykor felemlegetik a másik McDonagh-mű hősei.

A színházak bizonyára nem bánják, hogy a helyszínek zömmel egyszerűek, költségkímélően lepusztultak, és nem különösebben változékonyak. De a legtöbbre nyilván azt tartják a színre vivők, hogy e darabok markáns szerepeket kínálnak. Nem feltétlenül nagy ívű drámai alakításokra adnak alkalmat, de aprólékosan kidolgozható, pregnáns, karakteres, gyakran komikus vagy tragikomikus figurák megteremtését teszik lehetővé.

A McDonagh-művek legjellemzőbb sajátossága az írói nyelvezet. Sajnos nem vagyok annak megmondhatója, hogy, mondjuk, a *Vaknyugat* – mert ennek pesti színházbeli bemutatója kapcsán bocsátkozom itt találgatásokba – Varró Dániel fordításában miként viszonyul az eredeti szöveghez, vagy pláne hogy az mennyiben felel meg a létező vagy valaha létezett ír nyelvnek. Az mindenesetre tudható, hogy McDonagh a maga Galway megyei nyelvemlékei és privát kreációi alapján adta egyéni stílusú mondatait a hősök szájába. S nyilván Varró Dániel is így tett, kivonva a dologból Galway megyét.

A *Vaknyugat* magyar szövege számos szalonképtelen kifejezést tartalmaz, de sajátos költőiségére való tekintettel mégsem igazán nevezhető trágárnak. Bizonyos értelemben veszélyes vállalkozás csúnya szavakkal telepöttyintett vicces darabot adni elő. A közönség kétféleképpen szokott reagálni. Vagy elutasítóan, idegenkedően – a Pesti Színházban a nézők szíves elrendezése folytán módunkban áll ezt le is olvasni egy-egy arcról –, vagy nevetgélve, vihorászva. Ez utóbbi esetnek az a kedvezőtlen következménye, hogy egybemosódik a komikum és a drasztikum hatása. A *Vaknyugat* magyar szövegének felfelcsillanó líraisága nehezen tetten érhető, de alighanem a szórend különösségében és a mondatok ritmusában, dallamosságában rejlik. (Infantilizmus is felüti a fejét itt-ott, mondigálások meg dobigálások formájában.) Példának okáért ideragadok egy mondatot Welsh atyától, amely a maga egyszerűségében és rendetlenségében is kicsit úgy hat, mintha négysoros vers volna: „Ne káromkodjál / pont-e mai napon / minden napok közül / másfelől meg Coleman." Avagy nem formás verslábakon áll-e a halotti tort firtató, tapintatlan kérdés, miszerint „Lesz-e pástétom leveles tésztában?". Még disztichonná is

kinőhetné magát. Varró Dániel költő *A kripli* után most másodszor fordított McDonaghot, s minden bizonnyal hozzájárult ahhoz, hogy a szerző beegye magát a mai magyar színházi közegbe.

A Pesti Színház *Vaknyugat*-előadását Gothár Péter rendező és közismert állatfoglalkoztató avval kezdi, hogy behajt a színpadra egy kutyát. (Civilben Bizsu a neve, mint az a műsorfüzetféleségből megtudható.) A színpad tele van ülve velünk, nézőkkel, akik körülfogjuk az ötször öt méteres játékteret. Ez voltaképp egy kötelek nélküli ring, és még ring is. Inog, billeg, rugózik, ha a szélein járnak. Itt a Connor fivérek ócska otthona. Ők a darab főhősei, akikkel abban a kevéssé kegyeletteljes pillanatban ismerkedünk meg, amikor épp hazaérnek az apjuk temetéséről. A papát a fiatalabb fiú, Coleman puffantotta le, mivel sértő megjegyzést tett a hajára. A kritika jogosságát igazolandó, Epres Attila frizurája eléggé tré, s így összhangban áll külső megjelenésének további jegyeivel. Összenőtt szemöldök, borosta, ápolatlanság, vacak, lehordott ruhák. (A testépítő válltömés talán nem kéne, mert akármilyen szolid, mégiscsak észrevehető.) Az idősebb testvér, a Hegedűs D. Géza által játszott Valene sem sokkal bizalomgerjesztőbb alak, mindenesetre fölényben van. Zsarolás útján ő vált tulajdonossá, s mindent ő birtokol ebben a szerény lakban. Gáztűzhelyet, Szűz Mária-szobrocskákat, csipszeszacskókat és pálinkáspalackokat. A háznak – alighanem a pálinkára való rájárás végett – gyakori vendége Welsh atya, a nekikeseredett és meg-megújuló kétségek között hányódó pap. Ő hozza be a darab egy mondatban megfogalmazható, íróilag kihelyezett problematikáját, miszerint igazságtalan, hogy egy tömeggyilkos simán üdvözülhet, ha megbánja bűnét, míg az öngyilkos okvetlenül pokolra jut. S ő az, aki látó tanúja annak, hogy kisebb-nagyobb stílű gonoszkodásokkal, piszkálódásokkal hogyan teszik tönkre egymás életét az emberek. Ez az, amit McDonagh nyugtalanítóan átélhetően érzékeltet.

Epres Attila (Coleman Connor) és Hegedűs D. Géza (Valene Connor)

Koncz Zsuzsa felvétele

Gyakorlatilag a színdarab és az előadás arról a párharcról szól, amely a Connor fiúk között folyamatosan zajlik. Ki tud nagyobb szemétséggel rálicitálni a másikra. Ugyanakkor Gothár differenciáltan kezeli ezt a testvérháborút. Nemcsak alapvető szörnyűségét, de élvezetességét is felvillantja olykor, s néha már-már meghitt családiasságba fordul a küzdelem. (Például a verekedési rítusnál, amely láthatóan megőrizte a gyerekkori játékok koreográfiáját.)

Az említett három férfi szereplőn kívül akad még egy lány, aki pálinkával kereskedik, és – mint kiderül a második részben – váratlanul gyengéd érzelmeket táplál Welsh atya iránt. A Kicsilányt játszó Csonka Szilviának alapállása van. Megáll valamelyik férfival szemben, és felszegett fejjel, tágra nyílt szemmel, harcias vonásokkal, alulról felfelé, arcból arcba támad. A Welsh atyát játszó, jól megtermett Hajdu István tehetetlenül tornyosul előtte. És szépen tud fájdalmasan reménytelenül elrévedezni a tenger irányába, miközben írszerű dallamok hangjai másznak a fülünkbe. (Epres, ha kell, eljátssza furulyán.)

A két Connor fiú csatája döntetlen körüli eredményt hoz, és megbízhatóan prolongálva marad. Epres Attila és Hegedűs D. Géza színészi párharcából – ha beszélhetünk ilyesmiről, de hát beszélni bármiről lehet – szerintem egyértelműen Epres kerül ki győztesen. Míg Hegedűs D. látványosan dolgozik, Epres egyszerűen csak van. Hegedűs D. szép precizitással ejti ki a legdurvább szavakat is, Epresből meg csak úgy jön. Hegedűs D. hanghordozásban, intonációban rátesz még egy kicsit a primitívségre, az együgyűségre és (főleg) a gyerekességre. Epres Attila beéri a legsimább és legfrappánsabb tónusú megszólalásokkal. Epres egyszerű és hiteles, Hegedűs D.-ben mindvégig van némi mesterkéltség. Ő maga éppúgy nem hat természetesnek a darab közegében, mint ahogy a frizurája is hihetetlen. A hajráfja meg a csíkos fonású copfjai, amelyekhez vagy fodrász szükségeltetik reggelente, vagy öt kéz és két tükör. De a hajráfnak legalább megvan az oka. Szükség van rá ahhoz, hogy a drámai összecsapás csúcspontján Hegedűs D. Valene-je tépőzáras kutyafület kaphasson a fejére.

MARTIN MCDONAGH: VAKNYUGAT (Pesti Színház)

FORDÍTÓ: Varró Dániel. **DÍSZLET:** Gothár Péter. **JELMEZ:** Kovács Andrea. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **ZENE:** Kovács Gábor, Brän Együttes. **RENDEZŐ:** Gothár Péter.
SZEREPLŐK: Csonka Szilvia, Hajdu István, Epres Attila, Hegedűs D. Géza.

Urbán Balázs

Racionalizált káosz

■ SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM ■

Egyetlen, mozgatható dobogó a díszlete a Szergej Maszlobojscsikov rendezte Szentiványéji álom*nak. Kellék sincs sokkal több; néhány párna, babakocsi, játék baba. Nem feltűnőek a jelmezek sem: Balla Ildikó tarkabarka, általában előnyös, jól hordható ruhákat készített. A* Szentiványéji álom *nem az erdőben játszódik, nem is Athénban, hanem álom és ébrenlét, való és fantázia határmezsgyéjén. Ami persze leírva közhely, s színpadi megvalósítását tekintve sem precedens nélküli gondolat. A hangsúly a megvalósítás mikéntjén van; s kevés rendezőt ismerek, aki Maszlobojscsikovhoz hasonló kép- és atmoszférateremtő erővel bírna.*

Nehéz lenne megmondani, hogy az a szimbolikus építkezés, melyet a mű egyik meghatározó jellegzetességeként tartunk számon, mennyire a szöveg immanens sajátja, s mennyire a – főként Brook utáni – játéktradíció hozománya. A *Szentiványéji álom* természetesen az álomszimbolika megjelenítése, a freudi utalások kifejtése, a varázslathoz tapadó mítoszok komolyan vétele nélkül is érvényesen színre állítható. (Olyannyira, hogy a közelmúlt jelentős hazai bemutatói közül csupán Somogyi István arvisurás rendezése idézte meg ezt a világot; Novák Eszter marosvásárhelyi munkája inkább utalásszerűen kapcsolódott az álmok, a meg nem fejtett ösztönök világához, míg Csányi János „Bárka-alapító" bemutatója és Beatrice Bleont zsámbéki produkciója leginkább a színházról szólt.) Az álmok, az ösztönök, az érzékek világa akkor ábrázolható hatásosan és erőteljesen a színpadon, ha kavargásukat az alkotók nem rendezik átlátható rendszerbe, hanem a maguk zavaros, öntörvényű, racionálisan felfoghatatlan és leképezhetetlen valóságában jelenítik meg.

S talán éppen ez az, amihez Maszlobojscsikovnak kivételes érzéke van. Plasztikus képek válnak ki a semmiből, zenei ritmusra bomlanak ki a történetcserepek, a felszabadult játék könnyedén ironikus, nemegyszer blődli ízű elemei azonban mélyebb jelentést is hordozhatnak. Hangsúlyos például a már említett játék baba szerepe, mely éppen jelentőségének, pontosabban jelentéktelenségének megfelelően teszi súlytalanná Oberon és Titánia civódásának ürügyét, a váltott gyermeket. Jelentékennyé válik viszont az alkalmi színpadként funkcionáló dobogó, amely különleges képességeket csal elő a mesteremberekből, mely képességek azután a színpadról távozván odavesznek.

A rendezőtől távol áll a didaxis, bő teret hagy a nézőnek, aki ha akar, mindenféle furcsaságot (labdát, babát, görkorizó szőke nőt,

Jelenet az előadásból

Schiller Kata felvételei

Eperjes Károly

füstfelhőt stb.) lát a színen, ha akar, szellemektől, jelenésektől benépesített tájat, kisebb-nagyobb csodákat. Nagyban segíti ezt a csaknem szüntelenül szóló, erős hatású, a képeket sajátos atmoszferikus rendbe helyező zene. Finom szimbolika gazdagítja a figurákat, s ezen nem pusztán a rendező saját teremtményei (mint a Holdanya) értendők, hanem a játékban egyébként akár realisztikusan is értelmezhető szereplők is. Nincs konkrét oka annak, hogy ugyanaz a színész (Eperjes Károly) játssza Puck, Philostratus és Tetőfi szerepét. Mindhárom szereplő karmester, rendező, de nem színházi értelemben: az életet rendezik, az érzelmeket befolyásolják, hol lelkesebben, hol fáradtabban, hol ügyesebben, hol szerencsétlenebbül. A képi ötleteket átható játékosság szerencsésen illeszkedik a reálszituációkhoz is; életteli, lendületes, jó humorú a fiatalok kergetőzése – különösképpen a lányok versengése.

A színészek pontosan és látható lelkesedéssel valósítják meg a rendezői instrukciókat. Hirtling István (Oberon) arisztokratikus allűröket vegyít az elvarázsolt tudós és az ellentmondást nem tűrő autokrata vonásaiba. Györgyi Anna szeretni való, magát a valósnál érettebbnek tettető kékharisnyának mutatja Titániát. Almási Sándor, Kisfalussy Bálint, Takács Katalin és Géczi Zoltán egy-egy jellemző vonás kiemelésével egyéniti a mesterembereket: Takács vörös sörényével vizuálisan is megidézi az oroszlánt, Géczi utánozhatatlanul bárgyú tekintettel kapkod folyton elkeveredő mankója után, Almási mesterembere egész lényével tiltakozik a női szerep ellen, Kisfalussy nehezen mozduló, nehezen gondolkodó Lavór mestere maga a megtestesült életcsőd. Bubik István finom iróniával teszi idézőjelbe Tompor macsós gesztusait, s komolyan játssza el a figura meghatározó narcizmusát. Karakteresek a szerelmesek is: Botos Éva szelíd mosoly, ártatlan tekintet mögé rejti Hermia elviselhetetlenül akarnok természetét, Kecskés Karina erotikus kisugárzású, ravaszkodó macskát formál Helénából, Huszár Zsolt Demetriusa a szépfiús külső mögött kevéssé érdemdús szellemet mutat, Vass György kópésabb észjárású Lysandere felragyogó mosollyal néz minden lányra. A hármas főszerepben Eperjes Károly egyszerű, esendő bölcset formál, akinek különös érzéke van a rejtegetett emberi titkokhoz, ki nem mutatott érzelmekhez; élvezi ugyan a szüntelen zűrzavart, amit teremt, de ezzel csalja felszínre a rejtegetett titkokat, s oldja meg a megoldhatatlannak tűnő helyzeteket is.

Kár, hogy Maszlobojscsikov nem megy végig az úton. Nem vállalja az érzelmi kavargás irracionalitásának felfokozott kivetítését, a történet szükségszerű iránytalanságát, a kimondhatatlan érzelmek sejtetését – ami persze strukturális beavatkozásokat, esetleg a szöveg egészének radikálisabb átformálását igényelte volna. Nem formálja szürreális őrületté a játékot, olyanná, ahol valóság, fantázia és álom határai a szereplők és a befogadók számára is elmosódnak. Magyarázni kezdi saját ötleteit, melyeknek ereje éppen kiszámíthatatlanságukban lenne, melyeket inkább érezni, mintsem érteni kellene. Egyértelmű jeleket iktat a játékba. Eperjes kezében egyre sűrűbben látszik a sok mindenre mentséget és magyarázatot jelentő butykos, váltásainak egyre gyakrabban kerül racionális magyarázata (ami végül, amikor az előadásban a végszóra váró Tomport helyettesíti, már kimondottan zavaróvá válik). Az egyre több racionális mozzanat a záró ötletben összegződik. Nem illendő magát az ötletet leírnom; a váratlannak ható megoldást mindenesetre nem kiszámíthatatlansága miatt érzem sikerületlennek, hanem azért, mert úgy próbálja lekerekíteni a történetet, hogy azzal a korábbiakat relativizálja. Feltételezem ugyan, hogy a rendező fejében már a koncepció szintjén megvolt az ötlet, ám a befogadó nem gombolyítja vissza a történetet, a befejezést (akár az álom, akár a valóság felől értelmezi) egyszerűen mentségnek érzi. Ha a záró ötlet szerepváltása a magyarázat, akár minden korábbi külső és belső történés magyarázható. És furcsamód ez a törekvés erősíti meg végképp a racionális indoklás, a pszichológiai hitelesség korábban fel sem merülő igényét. Ha a rendező nem próbálná a logika, a kauzalitás rendjébe szervezni azt, amit nem kell, és nem is lehet, vélhetően eszembe sem jutna az egyes szituációk és figurák hiátusaiból fakadó kételyekkel foglalkozni. Eszembe sem jutna megkérdezni, hogy Gosztonyi János eleinte szenilis vén uralkodónak láttatott Theseusa miért viselkedik rezignált öreg bölcsként az utolsó jelenetben, s nem értetlenkednék afelett, hogy ha az uralkodó annyira nem vehető komolyan, hogy Hermia még obszcén mód be is inthet neki, akkor miért akar a lány kevéssel később már menekülni. S nem érezném ezekre és a továbbiakban felmerülő kérdésekre adott válaszként oly kevésnek a befejezést. Ha az előadás felvállalná az érzelmi zűrzavar irracionális megjelenítését, magam sem ragadnék le a földhöz tapadtan racionális kételyeknél. Így viszont szomorúan konstatálom, hogy a sok kis csoda odavész, nem áll össze igazi színpadi csodává. Megmaradnak az emlékezetben a szellemes játékötletek, az erős atmoszféra, a sikerült alakítások, no meg az alkotói következetlenség miatt elszalasztott jelentékeny előadás esélye.

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM (Új Színház)

FORDÍTOTTA: Nádasdy Ádám. **DRAMATURG:** Hársing Hilda, Lőkös Ildikó. **JELMEZ:** Balla Ildikó. **RENDEZÉS ÉS DÍSZLET:** Szergej Maszlobojscsikov. **SZEREPLŐK:** Gosztonyi János, Tordai Teri, Vass György, Huszár Zsolt, Botos Éva, Kecskés Karina, Keresztes Sándor, Hirtling István, Györgyi Anna, Eperjes Károly, Bubik István, Takács Katalin, Almási Sándor, Kisfalussy Bálint, Géczi Zoltán, Hay Anna, Mihályi Orsolya, Rusznák Adrienn, Fazekas Veronika.

Zappe László

Kizárólag női szemszögből

■ FALUSSY LILLA: METADOLCE ■

Ha az ember nagyon bizonytalan benne, hogy mit is látott a színházban, legjobb, ha elmeséli. Szóval: a debreceni Csokonai Színház stúdiószínpadára érkező néző először is egy hatszögletű filagóriafélébe botlik, amely elfoglalja a helyiség közepét. Ezt ülhetjük majdnem körbe. Ötoldalt vannak a székek, a hatodik oldal arra szolgál, hogy a színészek bejöjjenek, illetve e bejárat fölött még egy gitáros fiatalember is ül, aki olykor örökzöldekkel szakítja meg a produkciót. A filagóriaszerű építmény dobogót rejt magában, forgóval, ülő nézőnek könyökmagasságban, ezen a harsányzöld, fűre emlékeztető borításon folyik majd a játék. A nézők fölött tévémonitorok függenek, amelyek majd felülnézetből közvetítik az eseményeket. A középső építményt ugyancsak az ülő néző könyökének magasságában perem veszi körül, ez előtt, tonettszékeken is ülnek, ők a peremre támaszkodva egészen közelről figyelhetik a játékot, némileg takarva is azt a hátrébb ülők elől. A peremen mindenféle tárgyak is várakoznak: étlapok, tálcák, poharak, csészék, szóval kellékek. A hatszög öt oldalát áttetsző rolók takarják, melyeket a Kar szerepét betöltő Kóti Árpád fölhúz, a játék végén pedig leeresztik őket.

Kóti Árpád ókori papnak, sámánnak öltözve, bottal, palástszerű köpenyben, fején szalaggal, kezében sámándobbal veretes, antik hangzású szöveget citál erőteljesen, méltósággal, csipetnyi távolságot jelző iróniával. A debreceni nézőtéren ülők bizonyára nem mind ismerik föl, amit a darab olvasói a jegyzetből megtudhatnak, hogy „az idézetek származási helye: *Fénylő ölednek édes örömében. A sumer irodalom kistükre.* Európa Könyvkiadó, Budapest, 1983. Sumer eredetiből fordította: Komoróczy Géza." Az esztétikai élmény szempontjából ennek különben sincs jelentősége. Annyi mindenképpen világos, hogy itt most valami ősi, elementáris, tiszta igazság lesz szembeállítva korunk komplikációival és komplexusaival, közvetítettségeivel és nehézkességeivel. Valami hatalmas, elemi erejű a későbbi elkorcsosulással, elpuhulással, ellanyhulással. A férfi király volt, a nő királynő, és emelt fővel közeledtek egymás felé.

Ez annál is nyilvánvalóbb, mivel a sámánszerű Kar mellett jelen van egy mai emberpár, egyszerű, világos eleganciában. Ők a színlap szerinti Hős és Hősnő, akik a sumer idézet után házassági és egyéb társ-, illetve párkereső hirdetéseket mondanak bele a nézők képébe, fokozatosan áttérve a szabványos szövegekről a mind lényegibb, mind szókimondóbb, mind meztelenebb és triviálisabb megfogalmazásra. Azaz a jól nevelt, álszemérmes klisék mögül előbújik a nyers szexuális vágy, a nemi éhség és nyomorúság.

Ezután egy ideig, úgy tetszik, variációs etűdsor következik férfi és nő találkozásának örök témájára, melyet a Kar az idősek böl-

Majzik Edit (Hősnő), Kóti Árpád (Kar) és Garay Nagy Tamás (Hős)

Máthé András felvétele

csességével kommentál. Lassan azonban az is kiderül, hogy nem egyszerűen erről van szó. Az etűdök mind egyoldalúbbak. Mindinkább kitűnik, hogy a történeteket, a találkákat az egyik fél szemszögéből kell látnunk. S ez a Hősnő. Ő és a Kar végig a színen van, az utóbbi olykor a Hősnő apjaként viselkedik, választja ki egy papírcsík jelképes előhúzásával a következő partnert, hogy ne mondjam, áldozatot, és akkor jön a színlap szerinti Hős, lejátssza szerepét, majd távozik. Hősnő a mindenre felkészült és különben is nagy teherbírású lelkek rezignációjával tudomásul veszi a csalódást, majd rögtön új kísérletbe fog. Sok finom megfigyelés, eredeti ötlet, szellemes képtelenség teszi színessé és változatossá ezt a kissé mechanikus klisét, mindaddig, míg a Hősnő végül már a Kartól szeretne vigaszt nyerni. De nem nyerhet.

Nos, ez az a pont, ahol föl kell hagynunk a tárgyszerű leírással. El kell árulnunk, hogy a darabot Falussy Lilla, egy nő, már nem igazán pályakezdő dramaturg írta, aki mögött e minőségében jeles teljesítmények állnak. Nem csoda hát, ha a férfi-nő viszony ábrázolása során óhatatlanul is a női szemszög válik kizárólagossá. Ez a női szempont azonban igencsak korlátozottnak mutatkozik. Egy egészen biztos: a Hősnő egy – esetleg több – jól működő férfiszerszámra vágyik. Hogy a hozzá tartozó férfiút is óhajtaná-e, az nem egészen világos, s azt végképp homály fedi, hogy az illető férfitól mit vár azonkívül, egyáltalán vár-e valamit. Igaz, ebben a lényegre törő nagy redukcióban a nőről sem tudunk meg többet, mint hogy forró és kielégítetlen vágyak hajtják, melyeket azonban nem vesz tragikusan. Ettől van a *Metadolce (Félédes társkereső játék)* című szövegnek némi fanyar humora. De a legnagyobb zavar abból támad, hogy a szerző szerint a Kar tetszőleges nemű. S ezen a ponton az előadás döntő problémával kerül szembe. Tetszőleges nemű színész ugyanis nincsen. A rendezőnek döntenie kell. Bizonyára meg lehet kísérelni, hogy valamilyen nem nélküli figurának tessék ez az ókori sámán, ennek következtében bizonyára a mostaninál sterilebb, ugyanakkor talán mélyebb és logikailag egységesebb előadás jönne létre. A mostani azonban nem ilyen. Kóti Árpád erőtől duzzadó öregembert formál, aki botjával maga hajtja a forgót, mintegy a sors kerekét, tehát bizonyos mértékig isteni erőket is képes mozgósítani. Így aztán nem olyan egyszerű az a pillanat, amikor apaként természetszerűleg elutasítja, hogy leánya forrongó hevét lecsillapítsa. Ugyanis másfelől mint férfi, mint isten, mint archaikus pap tulajdonképpen megtehetné. A szövegből kisugárzó moralitásnak mindenesetre nemigen mondana ellent. De nyilván egészen más volna a helyzet, más volna az egész játék asszociációs köre, ha a Kart színésznő játszaná.

Árkosi Árpád rendezése különben pontos, mértéktartó, s főleg stilárisan egységes és eltalált. Virtuózan egyensúlyoz az abszurd elemeltsége és a kabaréhumor földhözragadtsága között. A képtelenségek köré köznapi emberi pillanatokat iktat, a szókimondás durvaságát humorral és stilizálással enyhíti. Majzik Edit a kéjsóvár harmincas nő figurájába némi kislányos naivitást, éretlen bájt csempész, a Hősnő egész viselkedését idézőjelbe teszi, mintegy didaktikus példázatképpen nyújtva át azt a nézőnek. Garay Nagy Tamás az általános, illetve semmilyen férfit, a tulajdonságok nélküli férfimagatartás-kliséket sorakoztatja szakszerűen, változatosan egymás után.

FALUSSY LILLA: METADOLCE
(Félédes társkereső játék)
(Csokonai Színház, Debrecen)

DÍSZLET-JELMEZ: Libor Katalin. **ZENE:** Szabó Balázs. **RENDEZTE:** Árkosi Árpád.
SZEREPLŐK: Majzik Edit, Garay Nagy Tamás, Kóti Árpád.

SELMECZI BEA

Humor és Vidor

■ FESZTIVÁL NYÍREGYHÁZÁN ■

Az idei Vidor Fesztivál (szám szerint a harmadik) nem a felhőtlen kacagás jegyében telt Nyíregyházán, a commedia dell'arte élénk palettájába tragikomikus szín vegyült. Pierrot talán megunta az állandó hepiendet, és bejelentette barátainak: elegem van a boldogságból, hagyjatok végre elsorvadni bánatomban, én igazából Arlecchinót szeretem.

A középkori hagyományok egyedül a Csokonai, Borss Dániel és egy ismeretlen szerző „hajdúmagyaros" összedolgozása (és szétcincálása) következtében létrejött *Kocsonya Mihály házasságá*ban keltek életre. A Vidor Fesztivál Dottore-fődíja (a legjobb előadásért) valójában őket illette volna meg, hiszen nemcsak a commedia dell'artét újították meg (Pantalone-díj), hanem a nézők töretlen optimizmusát is. Nem kívánom ezzel Pintér Béla *Népi rablét* (a címen Bahtyin Rabelais-felfogása érződik) című meghatározhatatlan műfajú – talán szocio-tragikomédia? – darabjától elvitatni a babérokat, bár arra sem a „derű" sem a „vidám" címkét nem ragasztanám, mert a görbe tükör csak addig mulatságos, amíg nem magunkat látjuk benne. A mű balladisztikus haláltáncszerkezete a végnapjait élő, identitását kereső parasztság agonizálását jeleníti meg, de rajta keresztül a teljes magyar(osch) kultúrát, tradíciót, eszményképet górcső alá helyezi. A napszemüveg itt összefér a bő gatyával, a mezőségi tánc a technóval, a népdal a magyar pop „gyöngyszemeit" imitáló karaokéval, a hatásvadász giccs az autentikus népművészettel. Az identitás megtalálása minden előadásban elmarad, ivásba fojtják megmaradt személyiségüket, s hazamennek a legények. Hátha egyszer kijózanodnak.

A *Kocsonya Mihály* nem mélyíti egzisztencialista drámává a népi nevetéskultúrát, a középkor ismert figurája, a Prókátor áll a hitvitázó iskoladrámák stílusában megírt (avagy meg nem írt) szüzsé középpontjában, aki békaegér-konfliktusokban csűri-csavarja a nem létező bizonyítékokat védence érdeke szerint. Itt azonban a két fél prókátora (a Hajdú–Magyar páros) nem juthat dűlőre, hiszen mindkettő ugyanazon bizonyítékokba kapaszkodik, ugyanannak az éremnek két oldalát reprezentálja, nincs más megoldás: a családi idill magától helyreáll. (A középkori drámaíróknak nem véletlenül volt legnépszerűbb témájuk a hitviták mellett a házassági perek kigúnyolása: a válást csak akkor mondták ki, ha az elhálás nem történt meg, és a férfiról a bíróság előtt bebizonyosult, hogy képtelen a gyermeknemzésre.)

Hatványozódnak a korai színházi hagyományok a Buda Stage előadásában: a női szerepet is férfi alakítja (sőt ugyanaz a három férfi játssza az összes szereplőt), Kocsonya Mihály és Rosecker Csokréta alakja pedig a tipikus vígjátéki hősök sorába illeszkedik – a hölgy keménykötésű, jól táplált, vérbő, ám szemérmetes jelenség, míg a család feje „nadrágjától és övétől megszabadulva" csak felesége utasításaira vár, s komplexusait elfojtva macsó hímnek álcázza magát.

A Capitano-díj (a legjobb rendezésért) Ascher Tamáshoz vándorolt a Katona József Színházban bemutatott *„Művészet"*-ért (írója Yasmina Reza). A lélektani darab, bár a barátság és a művészet kérdéseit járja körül, nem okoz mélymagyar depressziót, nem cincálja az elidegenedésig a barátság kiüresedését és a művészet halálát. Nevettetni akar és tud – leleplezve a XX. századi (talán a XXI. század más lesz?) társadalmi és művészeti blöfföt. Művészet a művészetért.

Ki ne tette volna fel a kérdést Malevics *Fehér fehérben* című, 1918-as szuprematista festményének kapcsán, hogy van-e még létjogosultsága a festészetnek, miután megszületett az az absztrakt mű, amely véget vet az absztraktnak is? Ha egy japán festő eljut végül a tökéletes körig, milyen forma következhet még? Vagy a tökéletesség elérése után csak a rombolás élvezete marad, mint a tibeti szerzeteseknél, akik örökös memento moriként eltörlik kezükkel az évek lázas munkájával kirakott mandala-mozaikokat?

Malevics eljutott az ideák határáig, és megrémült. A tökéletesség fokozhatatlan. Visszamenekült a figuratív festészethez, ami – míg az ember és minden más élőlény a keresztény teoretikától különbözően tökéletlen – biztos talajt nyújt a művészet számára.

Yasmina Reza darabja újabb kérdéseket vet fel: nem lehet, hogy Malevics tévedett, és a *Fehér fehérben* is tökéletesíthető? Vagy ha az élmény fokozhatatlan is, legalább reprodukálható? Vagy ha egyik sem, és Malevics felfedezése zsákutca, epigonjai miért húzhatnak mégis hasznot az emberek naivitásából és sznobizmusából? A kérdésekre nincs felelet. A *„Művészet"* festményéről, az 1,60-szor 1,20-as, fehér alapon fehér pászmákkal díszített képről nem derül ki, hogy a dilettáns vagy a kanonikus művek közé tartozik-e. Tulajdonképpen mindegy is, ma már nehezen húzható meg a határvonal (a felszabadító művészettörténész professzor pedig csak nem toppan be a darab végén, hogy *deus ex machina* rendet tegyen). A kérdés tehát a kép művészi értékéről a befogadói narratívára helyeződik át: hol ér véget a műélvezés, és hol kezdődik a sznobizmus? Természetesen erre a kérdésre sem kapunk választ. A befogadók egymás közti viszonyára terelődik a hangsúly: aláásható-e a barátságot az értékek különböző megítélése, a közös viszonyítási rendszerek szétesése? Végre kapunk feleletet: ha a barátság elég erős, akkor a nézetek közelítésével orvosolhatóak a sérelmek. Serge (Haumann Péter) megengedi Marcnak (Bán János), hogy összefirkálja a vásznat, és így magáénak érezze a festményt. Hiába döbbenti meg ez az ajánlat Yvant (Lukáts Andor) és Marcot egyaránt, az alkotásról való lemondás gesztusa is éppen elég ahhoz, hogy részesévé váljanak az alkotásnak. A *„Művészet"* tág játékteret enged a három virtuóz színésznek és a rendezőnek egyaránt, összjátékuk a darabban rejlő összes apró komikum megjelenítésére kiterjed.

Magyar Attila és Hajdú István a Kocsonya Mihály házasságában

Csepeli Eszter felvétele

Pozsgai Zsolt *Liselotte és a május* című tragikomédiája (Komédium Színház) kapta a Pierrot-díjat (a lefőzhetetlen párosnak), amit Nagy-Kálózy Eszter és Görög László messzemenőkig megérdemelt, főképp mivel ők voltak a fesztivál egyetlen párosa. A darabra kár egyáltalán szót vesztegetni: egy magányos nő csak férfiakkal képes elképzelni az életét, egyedül nem megy alapon (mihez is kezd egy nő egymagában?), ezért összeadja magát hat különböző férfival, érkezési sorrendben, mivel azok nem bírják a nő erőszakos férjfogási kísérleteit, és érkezési sorrendben elhaláloznak. Hál' istennek a halál is csenget az ajtón, és ő végre leviszi Liselottét a színpadról.

A Vidor Fesztivál (az elnevezésen senki ne lepődjön meg, ez csak egy mozaikszó: VIdámság és Derű ORszágos seregszemléje) szervezőjét, Tasnádi Csabát, a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház igazgatóját dicséri Edward Albee *Szilvia, a K.* (Radnóti Színház) és A. R. Gurney *Sylvia* (Vígszínház) című darabjának meghívása, talán csak bemutatásuk sorrendjét kellett volna felcserélni. A *Sylvia* kommersz vígjáték hollywoodi stílusban, míg a *Szilvia, a K.* mintha éppen ennek torzképe, antitézise, kifigurázása lenne. A *Sylvia* egy öregedő férfi (Lukács Sándor) és egy szeretetpótlék kis vakarcs kutya (Eszenyi Enikő) mély, már-már szerelembe hajló barátságát tárja elénk felszínes lélekelemzéssel, átlagos poénokkal és még átlagosabb fordulatokkal megspékelve. A mű egyetlen érdeme, hogy Sylvia (a keverék eb) szerepe kitűnő lehe-

tőséget nyújt Eszenyi Enikőnek az állati viselkedés részletekbe menő tanulmányozására és a hangulatok széles skálájának bejárására, amit a zsűri is konstatált, és (a legjobb női főszereplőnek járó) Colombina-díjjal jutalmazott. A *Szilvia, a K.* alapja nem a kiüresedett, megromlott házasság, hanem a békés, ám lagymatag családi kapcsolat a színtelen hétköznapokban. Minden, ami a mindennapi élet folydogálását megakasztja, az elszürkült (ahogy ezt a házaspár „Gray" neve is jelzi) házasságot ássa alá. Martin (Szervét Tibor) és Stevie (Udvaros Dorottya) kapcsolata az első komoly megpróbáltatáson fiuk homoszexualitása kapcsán megy keresztül, de az igazi válság Martin véletlen elszólásával, Szilvia nevének kiejtésével kezdődik. És ha még a név egy csinos fiatal hölgyhöz tartozna, de Szilvia egy kecske! Ahogy a *Sylvia*ban egy kutya pótolja a szétesett boldogságot, itt egy kecske az, „aki" felborítja az addig (jól?) működő családi harmóniát. Sylvia centripetális erővel rendelkezik, felkelti a karrierista feleség (Halász Judit) féltékenységét, és ezzel összeboronálja az elhidegült feleket, amikor pedig betöltötte szerepét, meghal, és ezzel minden további problémától megszabadítja gazdáját. Névrokona, Szilvia azonban centrifugális erőt fejt ki, antropomorfizált alakja a feleség valódi vetélytársává válik, sőt túlnő rajta, hiszen az társadalmilag rögzített kódok hiányában nem veheti fel a versenyt egy kecskével.

A legjobb férfi epizodistának járó Brighella-díjat Vajda Milán vehette át az *Otelló Gyulaházán* (egri Gárdonyi Géza Színház) Tornyos Francijaként, de ez az előadás nyerte el a Pulcinella-díjat is (virtuális közönségdíj). A darab folyamatos játék a játékban: a színházi miliő a *Leányvásár* és az *Othello* díszletei között bontakozik ki, a színpadi és a színfalak mögötti történések kis csúsztatásokkal megegyeznek, sőt egyik a másikat befolyásolhatja. A szerzőtrió (Gádor Béla, Böhm György és Korcsmáros György) Shakespeare tételére épít: színház az egész világ, éppen ezért nem tudhatjuk pontosan, melyik világban vagyunk éppen, kint-e vagy bent, a színek összecsúsznak. Végül maga a színigazgató is, aki pedig mindkét világban otthonos, elveszti a fejét, s nem tudja, színházat lát-e vagy a valóság leképezését – ami nem csoda, hiszen Artaud egy-két követője (itt ugyan Sztanyiszlavszkij módszerével dolgozik a rendező) a kegyetlen színházat a végletekig fokozta, és a valósághű élmény kedvéért valóban megfojtotta színészeit a színpadon.

A fesztivál talán legkevésbé sikerült programja Louis Feydeau *Meglőttük a fényes sellőt* (kecskeméti Katona József Színház) című fergetegesnek nem nevezhető komédiája volt, amit még a könnyed limonádéiról híres névrokon, Georges Feydeau is elsüllyesztett volna fiókjai mélyére. A szerző mögött feltehetőleg Pozsgai Zsolt áll, aki a XIX. század végi Franciaországba helyezte el nem ismert gépészmérnök-drámaíró alteregóját. A drámánál (amit a néző végigélt) csak Bodolay rendezése nevezhető szerényebbnek, aki hogy színesítse a mondvacsinált helyzetkomikumot, teljes eklektikát teremtett a színpadon. A Párizsban játszódó vígjátékot Csehov stílusában formálta meg, és míg a kosztümök valóban a XIX. század végi szecessziós öltözködést tükrözték (Toureqné ruhája egy az egyben Toulouse-Lautrec *Moulin-Rouge* című festményéről köszön vissza), a díszletek az 1960-as éveket idézték. A komédia politikai hátterét a proletariátus magára eszmélése és társadalmi tényezővé válása képezi, míg a betétdalok a nyolcvanas évek *underground* szubkultúrájának termékei: Bizottság- és Kontrollcsoport-slágerek. Bodolay igazán mindent elkövetett az előadás hatásossága érdekében, de talán az igazi megoldás egy másik darab színrevitele lett volna.

Gál Gábor felvétele

Dér Gabriella (Sas Olga) és Vajda Milán (Tornyos Franci) az Otelló Gyulaházán című előadásban

A fesztivál egyre nagyobb hangsúlyt helyez a társművészetekre: az idén először a színház mellett a film is megjelent, sőt Hippolyt néven új díjat adott át a zsűri a legjobb filmvígjátéknak (Antal Nimród vihette haza a *Kontroll*ért). A színházi galériában *Fotófogyatkozás* címmel a Magyar Színházi Múzeum és Intézet gyűjteményéből láthatott napról napra fogyatkozó válogatást a fesztiváljáró; az anyagot a Hócipő ismert karikaturistái – Marabu, Tónió, Czki, Joe – helyettesítették helyben készült rajzaikkal. Kazo Kanala kiállítása pedig a Városi Galériában fogadta a látogatókat. A szlovák karikaturistát alapvetően a szocializmus politikai és világnézeti abszurditása ihlette meg, morbid világában az élőlények és a tárgyak plasztikusan eggyé válnak, egymásba gabalyodnak, és új, szürrealisztikus életre kelnek.

Napközben bohócok, pantomimesek, bábelőadások szórakoztatták a fiatalabb generációt, éjjel tűzzsonglőrök, koncertek az idősebbeket. Éjfél után a sóstófürdői Barbizon Szálló várta a hajnalig mulatni vágyókat: a Godot Dumaszínház humoristáinak *stand up comedy*jei után kivétel nélkül mindenki úszott a boldogságban és a csodálatos aromájú helyi érdekű borokban, és elképzelni sem tudott vidámabbat és derűsebbet ennél a fesztiválnál.

A titokzatos remegés

■ BESZÉLGETÉS

KRISZTINA DE CHÂTELLEL ■

A portrét Koncz Zsuzsa készítette

– Jól tudom, hogy a de Châtel nevet hugenotta őseitől örökölte?

– Igen, édesapám családja több száz éve él Magyarországon; édesanyám pedig holland. Az ő apja, anyai nagyapám kertész, majd magkereskedő volt, és azért települt le Magyarországon még a háború előtt, mert remeknek találta a magyar klímát a borsó számára, ugyanis elsősorban azzal foglalkozott. Magával hozta mindkét lányát, akik gyorsan el is keltek. Szépek voltak, magasak, vékonyak, és persze nagyon népszerűek. Nagyapám 1945-ben aztán elment Marokkóba, édesanyám addigra megtanult magyarul, és maradt. Én itt nőttem fel, és innen mentem tanulni Nyugat-Németországba, ahonnan áttelepültem Hollandiába.

– Ez igazán kézenfekvőnek tűnhetett...

– Igen, de Hollandiában táncvonalon már annyi minden történt akkor is, hogy alapvetően ez motivált. Szerettem volna egy új technikát megtanulni, az Amerikából Európába átszármazott grahamet. Bár az esseni iskolámban, a Folkwangban volt modern-tánc-oktatás, de inkább annak európai ága, és én másra vágytam. Az amszterdami mesterem, Koert Stuyf Merce Cunninghamnél is tanult, az ő szellemiségét közvetítette felém. Cunningham szoros alkotói viszonyt tartott fenn zenészekkel, képzőművészekkel, ezt pedig nagyon izgalmasnak találtam. Stuyf, akinek a felesége is amerikai moderntáncosnő volt, e termékeny atmoszférát hozta magával Hollandiába.

– Magyarországon kezdte táncosi pályáját? Kiktől tanult?

– Volt egy, a balettintézetben végzett, klasszikus képzettségű tanárnőm, Bakos Mária. Ő lényegében művészi tornával, a torna táncos elemeivel foglalkozott, ezt igyekezett fejleszteni. Iskolája akkoriban Berczik Sáráék és Kovács Éváék riválisának számított. Bakos Mária minden lehetőséget megadott nekem: versenyekre jártam, és foglalkozhattam a magam dolgaival. Koreografáltam, darabot készítettem Bartók, illetve a – véletlenül pont holland – Henk Badings zeneműveire. Már akkor rátaláltam jó pár elemre – amelyek később „visszajöttek a testembe" –, így a kar, a kéz visszafeszített mozdulataira. Ezt mind a Bakos adta szabadságnak köszönhettem. Egy szép napon úgy éreztem, mindaz, amit csinálok, már annyira sporttá vált, hogy el kell mennem. Elhatároztam, hogy átállok a színházi, a táncalkotói oldalra. Olyan tárgyakat akartam tanulni, amelyek segítenek koreográfussá válnom. Mindezt együtt megtaláltam Essenben, a Kurt Jooss vezette Folkwang Táncfőiskolán.

– Itt miket tanítottak?

– Klasszikust, modernt, néptáncot, spanyol táncokat, tánc- és zeneelméletet. És hamarosan sanszom lett arra is, amiért elsősorban odamentem: hogy koreográfusként kipróbáljak ezt-azt a növendékekkel is.

– A stílusa ekkorra már kialakult?

– Már akkor erősen formálódott, amikor még Magyarországon éltem. Aztán rengeteget tanultam, és sokat felejtettem, de az ilyesmi szépen újra felbukkan. A már említett mozdulatok, a kacifántos, széles karmunka, lendítések és körzések mind erősen megmaradtak a testemben. Az emberben eredendően benne kell lennie az érzésnek, valamiféle intuíciónak azt illetően, hogy mi a tánc. Amikor stílust tanulunk, neveljük a testünket, idomítjuk valamire. Az igazi viszont az, ami az embernek eleve a testében van.

– Úgy érti, veleszületetten?

– Valahogy úgy. Az izmok és inak kombinációira gondolok, ezeknek a segítségével csinálunk ösztönösen, kontroll nélkül valami sajátos, csak ránk jellemző dolgot.

– Hollandiába tulajdonképpen már mint kész táncos és koreográfus érkezett meg?

– Igen.

– Hogy tudott megkapaszkodni? Abban az időben a magyar táncról csak a nagyon kevés vendégjáték alapján tudtak, ha tudtak egyáltalán valamit. Hogyan fogadták?

– Mikor megérkeztem, először egy csoporthoz csatlakoztam. Ez a társulat rendhagyó helyszíneken, főként templomokban játszott. Az építészet nagyon fontos, meghatározó szerepet játszott a munkájukban. Az építő- és képzőművészethez engem is szoros szálak fűztek, így nagyon izgalmas közegben indulhattam el. Ebben a társulatban elsősorban szólókat táncoltam, de dolgoztam Koert Stuyfnál, a mesteremnél is, az ő csoportjában. Egy ponton aztán úgy éreztem, hogy a saját magam főnöke akarok lenni, és nincs más utam, mint hogy társulatot alapítsak. Két táncoslánnyal hármasban indultunk el, 1976-ban. Elkezdtem pénzeket kapni, először a megyétől, aztán Amszterdam városától, eleinte két hónapra volt költségvetésem, majd öt hónapra. Az első tíz év során felépítettem a pénzügyi hátteret, először öt, végül hét táncos állandó foglalkoztatásához.

– Tanított is?

– Huszonkét éves koromtól húsz éven keresztül, folyamatosan. Ebből éltem. A szubvenciót arra használtam, hogy kifizessem a díszletet, a jelmezt, a zenét, a tervezőket. Az első évben annyira nem volt pénzünk, hogy én magam mentem kiragasztgatni a plakátjainkat. A rendőrök egyszer el is kaptak az utcán.

– Megbüntették?

– Hál' istennek nem, csak elvették a ragasztót meg a maradék plakátokat.

– A szakma sokat emlegeti az ön „magyaros temperamentumát". Jogosan?

– Igen, pedig a külsőm inkább hollandos, szőke vagyok, magas... De a mentalitásom alapvetően különbözik az övéktől. A holland visszafogott népség. A magyar kultúráról, táncról pedig akkoriban szinte semmit nem tudtak arrafelé. Mindenesetre nem volt könnyű dolgom: gyors egymásutánban már a harmadik országban kellett gyökeret eresztenem, nyelvet tanulnom. Sokáig erősen hiányzott a „nagy német kultúra", meg, természetesen, a magyar is, hiszen itt éltem húszéves koromig.

– Szeret kint élni?

– Igen, de nem állítom, hogy ez könnyű.

– Egész sor koreográfiájának – így a most Budapesten felújított Föld*nek is – magyar címet adott. Miért fontos ez?*

– Szeretem a kifejező, rövid szavakat. A *Föld*et például nagyon megtaláltam, abszolút kifejezőnek érzem. Címet pedig nagyon nehéz választani. Sokszor kérdezik tőlem egy-egy új produkció előtt a munkatársaim, hogy nem tudnék-e találni valami jó magyar szót címnek. Ilyenkor aztán elkezdem bújni a szótárakat, megkérdezem a bátyáimat is, nincs-e valami jó ötletük. Hiába vagyok félig holland, a magyar nyelvet nem felejtettem el...

– Élnek még itt rokonai?

– Igen, az orvos bátyám és felesége, Gyöngyössy Katalin, a kiváló színésznő. Meg pár barátom.

– Milyen dolog közel húsz év után újrateremteni egy előadást?

– ...amin nem változtattunk semmit.

– Persze, értem. De éppen emiatt nevezhető ez a munkafolyamat egyfajta időutazásnak, nem?

– Örültem neki, mert jó volt visszatérni a gyökereimhez. Ha az ember már idősebb, akkor az ilyesmi nyilván nagyobb szerepet játszik a szívében. Nagyon érdekes, hogy ez a darab éppen a földről szól. A program pedig, melynek keretében a mostani előadás létrejött, Magyarország uniós csatlakozásához kapcsolódik, illetve ahhoz, hogy holland és magyar művészek számára lehetőséget teremtsen a közös munkára, a fellépésekre egymás országaiban. [Az előadás ősszel Hágában és Amszterdamban is látható lesz – a szerk.] Érdekes az is, hogy éppen ezt a darabot csinálhattuk meg, amely nem „esztétikus tánc". Pontosabban más az esztétikája, mint a tradicionális táncművészeti alkotásoké. Nagyon érdekes volt megfigyelni, hogyan fogják fel, hogyan értik meg a táncosok.

– Gyakran vesz részt nemzetközi vállalkozásokban?

– Igen, rendszeresen, Hollandián belül ugyanúgy, mint külföldön. Például Afrikában, Burkina Fasóban is lesz egy új, közös produkciónk.

– Ott létezik táncművészet?

– Bizony ám! Hagyományos, de nagyon szépen kimunkált formanyelvvel. Rituális alapokra épül, ez pedig nagyon érdekel. A kuriozitása viszont hidegen hagy. Ők már voltak nálunk, tartottak workshopot a táncosaimnak, és egy év múlva mi megyünk ki hozzájuk. A premier 2006-ban lesz. Emellett egy egyiptomi csoporttal is tervezünk közös előadást.

– Magyar társulattal másodszor dolgozik együtt: Trió *című alkotását a Közép-Európa Táncszínház művészei adták elő évekkel ezelőtt a Petőfi Csarnokban. Tervezi már a folytatást is?*

– Miért ne? Nagyon sok energiába kerül, hogy megismerjük egymást, de én nagyon nyitott vagyok. Szeretek mindent, ami egyéni, saját, és nem akar valamilyen, éppen divatosnak hitt stílusba kapaszkodni. Az utánzástól irtózom.

– Mennyire kíséri figyelemmel a magyar táncéletet?

– Leggyakrabban nyaralni jövök haza, de ilyenkor kevés sanszom van előadásokat látni, év közben pedig nagyon elfoglalt vagyok. De ha módom van rá, akkor elmegyek színházba. A fiatalabbak közül ismerem például Szabó Réka és Ladjánszki Márta munkáját, a *Miféle gyöngédség*et, ezt a nagyon egyéni duettet, természetesen ismerem Bozsik Yvette-et, illetve Földi Béla társulatát, amelyet már többször láttam, mielőtt közös munkánkba belekezdtünk. A Trafó igazgatója, Szabó György is ajánlott a figyelmembe magyar táncosokat. A hollandok viszont általában máig nem tudnak sokat a magyar táncművészetről.

– Mi lehet ennek az oka?

– A stíluskülönbségek okozzák: ott minden absztrakt, talán túlzottan is az, ezt aláírom. Egy stílusban dolgozik a kinti mezőny, túlságosan is. Magyarországon meg majdnem minden nagyon drámai és direkt. Ez nem baj, a legfontosabb, hogy minden darabnak meglegyen a maga varázsa. Intenzív kifejezésre törekedni mindenképp jó, de túlozni káros. „Drámázni" jó, de nem mindegy, milyen formába önti koncepcióját az ember.

– Miért képez ekkora túlsúlyt az absztrakt irány a holland táncban?

– Talán mert félnek a valódi, emberi drámáktól. Ez tipikus holland dolog. Felbukkan az emóció, és ez nekik abban a pillanatban már probléma. Azt sem szeretem, ha túl sok az érzelem, ha túl nyilvánvaló, hogy az alkotó mit akar mondani. Nem a kényelmes szür-

Újszászi Dorottya

Jelenet a Földből

Koncz Zsuzsa felvételei

keségre kell törekedni, se nem arra, hogy taktikusan a két véglet közt maradjunk „se fekete, se fehér" alapon, ám a túlzóan explicit előadásokból zavaróan sok van a magyar koreográfiák között. De egy kis ország esetében ez talán nem véletlen.

– *Tehát mi magyarok legyünk rejtelmesebbek?*

– Így van! A rejtély mindig érdekes. Nem kell az ember, a néző szájába rágni a dolgokat.

– *Az elmúlt hetek próbaidőszakában újra színpadra vitt egy, a szívéhez közel álló, majd' két évtizede született művet. Mint elmondta, változtatás nélkül. Mennyire tud az 1985-ben keletkezett* Földdel *azonosulni 2004-ben?*

– Teljes mértékben, bár ma már egészen más stílusban dolgozom.

– *Mi jellemzi a mai stílusát a* Földéhez *viszonyítva?*

– Mostani darabjaim táncosainak sokkal jobban átjön az egyéniségük. A legutóbbi munkámban heten szerepelnek, és gyökeresen különböznek egymástól, jól megkülönböztethetőek, hiszen emberi sorsokat igyekszem ábrázolni. A sors, az élet jelentése engem mindig is élénken érdekelt – a változás lényege talán éppen abban rejlik, hogy korábban a küzdelem állt a figyelmem középpontjában, most pedig már a sorsok különbözősége érdekel, élek a különböző karakterek plasztikus megjelenítésének eszközével. Amit a hollandok nagyon rossz néven vesznek. Bár ez engem nem izgat.

A személyiség korábban csak az egységen belül érdekelt, az együtt-táncolásnak egyfajta rituális jellege volt. Nagyon vonzódom a rítusokhoz, sokat dolgoztam Philip Glass és Steve Reich zenéivel, az ő minimalizmusukban pedig ab ovo benne rejlik az archaikus. Glass Indiában, Reich Afrikában tanult, ennek fényében ez nem meglepő. Népzene ihlette, állandó ismétlésre épülő alkotásaik inspiráltak, hajtottak az egységben és nem az egyéniségben gondolkodás irányába. Valamennyi táncosom mindig szólista volt a társulatban, érdekes módon sokkal jobban kiemeltem, megkülönböztettem őket, mint más csoportok esetében ez általában megszokott. A mondanivalóm az egység, a közös munka dicsérete volt – mert az életben is ennek van igazán értelme –, erre a *Föld* talán a legjobb példa. Együtt emeljük a gátat, mert máshogy nem lehet. Erről szól a világtörténet. Annak, hogy ez a nézetem megváltozott, több oka lehet. Idősebb lettem, jobban érdekel, hogy mikroszkóppal behatoljak az emberi életekbe.

– *A* Föld *1985-ben egy teljesen más Európában fogant. Olyanban, melyben élve el se tudtuk képzelni, mekkorát fordul majd velünk a világ a közeljövőben. Ez mennyire jutott eszébe? Tudjuk, hiszen elmondta már korábban, hogy ez egy társadalomkritikai darab. De volt-e például politika benne?*

– Olyan szempontból igen, hogy az emberi szabadságigényt is kifejezi. Szeretjük, ha szabadon tudunk lélegezni, felnézni a határtalan, tiszta égre, és így tovább. Azzal, hogy a táncosok lerombolják az őket körbefogó földgyűrűt, azt sugallják, hogy mögötte valami van. Amikor a földsánc eltűnik, óriási homoksivatagot látni mögötte, ami új életet, esélyt sejtet. Űrbéli, furcsa táj ez. A *Föld* egy térkompozíció, térbeli kompozíció, amely ebben az értelemben is az ellentéteket mutatja fel. A táncosok küzdelmének nagyjából az lehetne a mottója, hogy a küzdelem jó, bármit le lehet rombolni és újra kezdeni, de muszáj léteznie kontrollnak és egyfajta struktúrának.

– *Alkotói figyelme más tekintetben is irányt váltott. A kilencvenes évek közepétől egyre érdeklődőbben fordult a mozgókép és az úgynevezett új technológiák, a számítógép, az animáció, általában a virtuális világ felé.*

– A filmezés mindig is érdekelt: tizenkilenc évesen, mielőtt kimentem, már dolgoztam Bódy Gáborral, akivel aztán később is munkakapcsolatban maradtam: 1980-as filmjében, a *Nárcisz és Psyché*ben táncolt az akkori csoportom, és én készítettem számukra a koreográfiát. Bódy és a Balázs Béla Stúdió szellemisége hatott rám. A mozgókép iránti érdeklődésem végig megmaradt, míg elkészítettem két táncfilmemet. Az egyikben az amerikai rögbit és a játékosokat „kevertem bele" a táncba, ez volt az 1998-as *Blindside Block,* ez előtt két évvel pedig a *Stalen Neuzen* című filmet készítettem el. Ebben a város és a természet viszonyát vizsgáltam. A Balaton-felvidéken forgattuk, ahol Jancsó szokott filmezni. Hollandiából hoztunk egy nagy földmunkagépet, ami hatalmas árkot ásott. Ebben táncoltak a szereplőim, akiknek az absztrakt játékán keresztül az urbánus

nyüzsgést és a természet nyugodt tisztaságát állítottam szembe.

Az új technológiák kérdése bonyolultabb: tudnia kell, hogy az utóbbi két évben letértem erről az útról. Manapság, főleg 2001. szeptember 11-e óta annyival nagyobb problémákkal kell megbirkóznunk, a világ olyan radikálisan megváltozott, hogy vissza kell térnünk a valódi, mély problémáinkhoz. Ha a technikai eredmények nem célt, hanem eszközt jelentenek, akkor érdekelnek. Nagyon vonzódom a vizualitáshoz, amelybe a tánc is beletartozik. A tánc médiuma pedig az emberi test. Hollandiában éles vitákat folytatunk arról, hogy milyen szerepet tölt be az ember életében a tánc, mit kezdhetünk a valós és a virtuális világgal. Sokan igen felszínesen közelítenek mindehhez, és a táncosokon is néha úgy érzem, hogy mindenkit elkapott a gépszíj. Elvonulnak, elmenekülnek a saját kis életükbe, elefántcsonttoronyba zárkóznak. Nemrég olvastam egy neves író tollából azt a gondolatot, hogy a művészeknek sokkal inkább szükségük van a világra, mint a világnak a művészekre. Ez persze csúnya, túlzó megállapítás, de annyi igaz belőle, hogy nem feledkezhetünk meg egyetlen pillanatra sem arról, ami körülvesz bennünket. Gondoljunk csak a madridi terrortámadásra vagy a beszláni iskola tragédiájára. Ezen a nyáron Baudrillard francia filozófust olvastam, ezt az igazi posztmodern szerzőt, aki pontosan azt veti fel, hogy az ember olyan sok virtuálisan beszerzett információhoz jut, hogy már képtelen bármit is átélni a maga valódi mélységében. A tánc válságának – ha van ilyen – ez és a vele összekapcsolható „művészi visszavonulás" is oka lehet. Tény viszont, hogy ezekben a vészterhes időkben a hollandok például sokkal gyakrabban járnak színházba, koncertre, mint azelőtt. A kegyetlen realitás elől nem elmenekülni kell, hanem megalkotni róla a véleményünket. Nagy kérdés, hogy ezt milyen formában tesszük. Ha például dokumentumfelvételeket mutogatnék egyik darabomban a World Trade Center pusztulásáról, az túl direkt volna – de ha nem ezt teszem, és képes vagyok rejtve, jól megmutatni, az maga az absztrakció. És itt megint felhoznám a holland absztrakció és a magyar drámaiság, direktség párhuzamát. Én hagyom „remegni" a táncosaimat: földrengésszerű feszültség keletkezik egy-egy testben. Pálfi György *Hukkle* című remek filmjében volt látható ez a rejtelmes remegés. Ült egy öregember a széken, és egyszerre felbukkant egy hatalmas repülőgép, és megrázkódott tőle az egész falu... Libabőrös leszek, ha visszagondolok erre a jelenetre.

– *Ismét változóban a stílusa?*

– Igen, és Hollandiában már sokan – főleg idősebb kritikusok – fölpanaszolják, hogy nem találják a régi de Châtelt. Sokan nem tudják elviselni, ha az ember továbblép, fejlődik. Bármennyire változom is, a mondanivalóm ugyanaz marad. A küzdelem, a káosz és a rend közötti egyensúly, a térben érezhető feszültség érdekel továbbra is a leginkább. Az ember öregszik, jobban figyel a világra – ez kétségtelen. És attól, amit tapasztalok, mostanában jobban megrendülök.

– *Az eszközök változnak, a mondanivaló nem.*

– Egyre jobban szeretek egyéniségekkel dolgozni, de nem a rend és a kompozíció kárára. Az ember személyisége számtalan rétegből áll: mindig kerestem az új utakat, de úgy, hogy közben önmagam maradhassak. Ennél pedig nincs fontosabb.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: HALÁSZ TAMÁS

HALÁSZ TAMÁS

Földtörténeti újkor

■ KRISZTINA DE CHÂTEL: FÖLD ■

Régi-új, tizenkilenc éve bemutatott és bő egy évtizede – a pontos dátumot illetően, meghökkentő módon, különböző adatokkal szolgálnak a forrásmunkák – már nálunk is előadott darabról nehéz írni. Akkor is, ha annak alkotója, Krisztina de Châtel – hiába magyar származása, világhíre – a hazai szakirodalomban ritkán emlegetett művész. De Châtel változtatatlanul tanította be klasszikussá érett koreográfiáját a budapesti előadás alkalmi, három magyar és három holland táncosból álló társulatának. (Mint hírlik, őszszel a Föld *hágai és amszterdami repremierén a nacionálék aránya változik majd.)*

A *Föld*et – így, magyar címmel – 1985-ben, a rangos Holland Fesztivál felkérésére készítette szerzője. A következő években – meglepően hosszú időn át – folyamatosan műsorán tartotta alapítója e munkáját a Dansgroep Krisztina de Châtel. Most, a holland–magyar kulturális kapcsolatok fesztivállá emelt csúcsszezonjában a húszévesen hazájából elszármazott koreográfus táncjátéka szimbolikus jelentéstartalommal felruházva ékíti a két kultúrát keresztirányban bemutató évad programsorozatát. De Châtel absztrakt-modernklasszikusa egyben a magyarországi táncszínházi évad primőrje, első fecskéje: próbafolyamata a nyári melegben zajlott a lágymányosi Artus Stúdió falai közt, ahol a legendás előadást négy plusz egy estén át játszották.

A *Föld* koreográfusa makacs, tudatosan változó, alkotó személyiség: mint annyi kiemelkedő művész, ő is „egyetlen regényt ír" egész élete során. A *Föld* nemcsak de Châtel egy korábbi alkotói periódusába, de a táncművészet egy hajdani korszakába is visszarepít. Józansága, sűrűsége, konkrétsága, könyörtelensége ismerős lehet. A rekreáció kockázatos vállalkozását pedig a legteljesebb siker koronázta: a szerző saját táncosai – akik a magyar szereplőkhöz hasonlóan az eredeti mű keletkezése idején még tánciskolai süvölvények lehettek – és magyar társaik odaadóan, tudásuk legjavát nyújtva álltak helyt roppant nehéz szerepükben. A Budapest Táncszínház tehetséges táncosai valószínűleg pályájuk egyik legmeghatározóbb szakmai élményével gazdagodtak e próbafolyamat során: látszik ez abból is, hogy de Châtel táncosaival egyenértékű, igen magas szakmai teljesítményt nyújtottak. A Krisztina de Châtel és a Földi Béla vezette két társulat kooperációja az egyik legboldogítóbb és legsikeresebb vállalkozás volt az utóbbi évek magyar moderntánc-életében.

Az Artus Stúdió egyszerű, de sokoldalú, okosan használt terében ezúttal két nézőtér fogja körül a *Föld* kör alakú színpadát. Az egymással szemben felépített, egyforma tribünökön farkasszemet néz egymással a publikum két fele. A közönség életlen mozaikja a tánc, a játéktér hátterében mindkét oldalról nézve háttérfüggönynek látszik. A sorokba rendezett emberek, a sűrűn teleült lelátó képe, mint valami grafikai alnyomat, dereng az élesen megvilágított szereplők mögött. A színpad közepén gyűrű alakú, jókora kráter. Úgy néz ki, mint kopár, fekete, vulkanikus hegy egy déltengeri szigeten vagy egy tó magas körgátja, vagy egy földvár sánca, amely az általa összezárt hat táncos derekáig ér. A játékosok óriásoknak látszanak a földgyűrű ölelésében. Philip Glass elektromos orgonára és emberi énekhangra komponált, 1975-ben keletkezett zeneműve, az *Another Look at Harmony – Part IV.* mágikus, közös bura alá rejti a még el sem kezdődött játékot

Suzan Tunca, Újszászi Dorottya, Zsadon Flóra, Lakatos János, Goran Tumsek és Hain Ildikó a Föld című előadásban

a nézőtérrel és az egész tágas teremmel. A hat táncos, hat, igen különböző alkatú óriás szétszórtan, mozdulatlanul áll a vulkán kráterében. A földsánc még érintetlen, és az ember óhatatlanul azon kezd el gondolkodni, hogyan kerültek be ők oda; mióta állhatnak ott; vajon köréjük építették a körgátat? (A sajtóbemutatón megtekinthettük azt a stégszerű építményt, melyen a táncosok átkelhettek a kráter fölött.)

A *Föld* története igen egyszerű: egy összezárt, egymásra utalt embercsoport – pont hatan, ahány milliárdnyian akkor laktuk bolygónkat, mikor de Châtel alkotását elkészítette – kitörésre, mögé nézésre készül. Nekiront az őket összetartó, egymáshoz kényszerítő sáncnak, lerombolja azt. Amit pedig mögötte talál, az az elpusztított gát romja, a széttúrt, szétterült föld anyaga alkotta, kietlen táj. De Châtel előadásának főszereplője a „holt" anyag, a nehéz, mozdulatlan, megmunkálásra, szántásra, csákányra, gyalura, gereblyére váró föld mint kézenfekvő metafora. E kör alakú sánc körbezár: nem határként elválaszt, nem megoszt, hanem bezár. Foglalat és börtön egyszerre. Feszítő az érzés: hat életerős embernek mi az a gyenge kis földkupac? Pillanatok alatt felszaladhatnának a tetejére, széthordhatnák, széttiporhatnák. Nem teszik meg. A játék elején akváriumban ringó halakként állnak a bűvös körben. Szétszórtan, elrévült állapotban várakoznak. Aztán apró mozdulatokat tesznek. Olyan finoman, szinte észrevétlenül, mint egy növény, melynek napot követő, indát eresztő mozgását csak gyorsított felvételek segítségével – tehát mesterséges körülmények között – észlelheti emberi szem. A táncosi testeket titokzatos, a gyűrűn kívül nem érzékelhető légáramok mozdítják meg. A mozdulatok finoman, alig érezhetően erősödnek fel: a játékosok egymás mellé sodródnak, mintha párokba, csoportokba rendeződnének – strukturálódni látszik a közösség. Ám de Châtel csak ámít, játszik velünk.

A zene újabb rétegekkel gazdagodik, megvastagodik, dinamikaváltásaira a táncosok teste felel. A négy nő és két férfi körtánchoz rendeződik, majd nekilendül. A feléledés, öntudatra ébredés pillanatában a hideg futkos az ember hátán. E tempóváltás az egyik legszebb mozzanat, amit táncszínpadon életemben láttam. A forgó, kilépő, neki-nekilendülő játékosok mozgása antik szakrális táncra emlékeztet. Mozgásuk minden fordulattal újabb és újabb apró elemmel gazdagodik. Lendülő karjukkal szinte forgó gömbökbe írják magukat. Az ember úgy érzi, napokig el tudná nézni – módosuló tudatállapotban – ezt a rituális-dinamikus, döngő léptű körtáncot. A mozdulatok csavarodó formái, a karok lendülő ívei és megbicsakló hajlításai, megtörései megbabonáznak. A táncosfüzér lelassul, alakjai – mintha centrifugális erő mozgatná őket – egymás után pörögnek ki a karéjból, hogy becsapódjanak az addig érintetlen, érinthetet-

Goran Tumsek

Koncz Zsuzsa felvételei

len, kikezdhetetlen földbe. Tehetetlenül hevernek gerincén, majd összekulcsolt kezekkel – mintha fohászkodnának – forogni kezdenek. A fény, mely eddig a körbe zárt táncosokat világította meg élesen, kialszik: a reflektorok immár a küzdelem helyét, a krátert világítják meg, a rombolásba kezdő táncosokat. Alkarjuk, arcuk belefúródik a földbe, és a puha anyagban hagyja lenyomatát. Az emberi formák kicsipkézik a porhanyós, fekete földet. A testek azonos mozdulatokkal mennek neki a gátnak. Belécsapódnak, ráhanyatlanak, két kézzel megtámaszkodva rajta kis híján átlendülnek fölötte. Belérúgnak, talpuk alatt csak úgy döng a nehéz, buta anyag. Úgy koptatják, terítik, mállasztják a földet, mint a talajerózió. Büszkén meredő, áthatolhatatlan, fekete szirtekből lepusztult röghegységet, buckákkal tarkított fennsíkot formáznak. A táncosok tépik, szaggatják, túrják a földet – a rögök széles ívben repkednek a színpad körül –, aztán megmásszák a romokat, s a föld „nyergébe" ülnek. A behódolás imaszerű pózában, térdre, arcra borulva folytatják a rombolást. Izzadt testükre maszatjeleket fest a verejték áztatta sár. Arcukra apró rögök álarca tapad. Egyszerű, áttetsző jelmezüket összepiszkolja a megdolgozott anyag (bár valamennyi előadó kiválót teljesít, mégis feltűnt az egyenes összefüggés, mely szerint a legjobb táncosok lettek a legpiszkosabbak). A játékosok mögött embertelen háromnegyed óra, szakadatlan mozgással töltött, nehéz, óriási állóképességet megkövetelő táncmunka áll. Külön feladat, hogy okosan tartalékolják végére járó energiájukat a darab utolsó ötödére.

Aztán de Châtel egy ponton lecsitítja harcosait, az ember-körhinta lassulni kezd: a hatok mintha beleroppantak volna a pusztításba, testük becsukódik. A sánc anyaga szétterítve a színpadon. A fények kialszanak, a zene véget ér. A vaksötétben csak a hat táncos zihálását hallani. Meg a saját szívverésünket. Kilépve a szabadba a sötétben egy pillanatra mintha hegynyi földsáncokat pillantanánk meg a távolban, melyek közé zárva élünk mindannyian. Este vendégségben, egy közeli előszobában kövirózsákkal beültetett virágágyás fekete földjébe dugom az ujjam. Olcsó, hétköznapi rítus talán. Mintha általa el lehetne kerülni a ránk leselkedő rosszat.

KRISZTINA DE CHÂTEL: FÖLD
(a Dansgroep és a Táncszínház előadása az Artus Stúdióban)

LÁTVÁNYTERVEZŐ: Conrad van de Ven. **ZENE:** Philip Glass.
TÁNCOSOK: Goran Turnsek, Hain Ildikó, Lakatos János, Suzan Tunca, Újszászi Dorottya, Zsadon Flóra.

MESTYÁN ÁDÁM

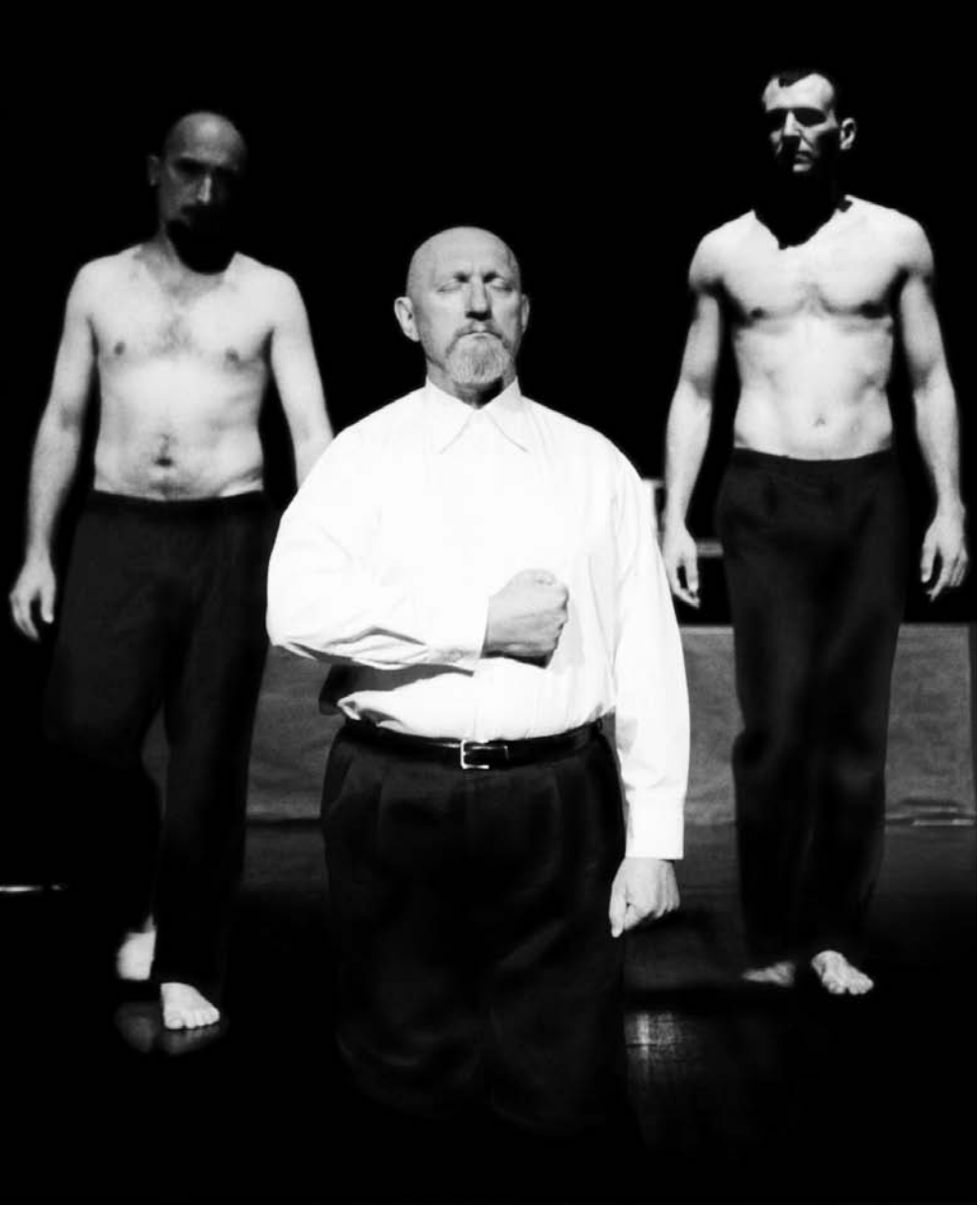
Vallomás és kép

■ JOSEF NADJ & THEATRE JEL: ÉDEN ■

Josef Nadj, vagyis Nagy József egyike azon magyar művészeknek, akik külföldön (Franciaországban) futottak be karriert, és itthoni fogadtatásukat e siker határozza meg. Ezen a tényen még az sem változtat, hogy már 1984-ben, az I. Budapesti Új Tánc Szemlén első díjat nyert, és a kontakt technika megismerését nagyrészt neki köszönhetik a magyar táncosok. Ma külföldön élő magyar művészként tartják számon. Az örök hazatérés állapotában pedig nehéz boldognak maradni. Az Éden *című darab ezt a léthelyzetet örökíti meg. A passiójáték, a politikai pantomim és Kelet-Európa minden íze vegyül össze az előadásban, miközben a meghatározó mozgásmotívumok a (poszt)modern tánc jellegzetességeit mutatják. E furcsa kettősség bizonyos értelemben új jelensége a megszokott Nagy József-i világnak, nemcsak a szimbólumok könnyű megfejthetősége okán, hanem az időhasználat egyedisége miatt is.*

Azonban mielőtt konkrét elemzésbe merülnénk, érdemes megemlíteni, hogy az alkotó személyében az egyik legjobban dokumentált magyar táncművész tisztelhető, kritikák, tanulmányok és esszék tucatjai szólnak róla és darabjairól. Így a kritikus eleve képtelen az eszményi *tabula rasa* állapotra, különösen ha azt a hibát is elköveti, hogy ott marad az előadás utáni nyilvános beszélgetésen, melyet Rényi András moderált. Az alábbi fejtegetéseket, bevallom, befolyásolta, amit ott hallottam, bár talán sikerül rámutatnom egy-két olyan mozzanatra, amelyek eleddig elkerülték a figyelmet. Azt is érdemes elöljáróban közölni, hogy az *Éden* az *Apocrif codex* sorozat második darabja, az első az *After Midnight* (*Éjfél után*) címet viselte, és 2003 áprilisában mutatták be a Trafóban. Én nem találtam a két darabban olyan lényeges elemet, mely a koreográfus személyén és világuk hasonlóságán kívül összekapcsolná őket. Az életmű általam eddig látott alkotásai közül bármelyik joggal lehetne a sorozat része, vagy maradhatna ki belőle. Még nincsen kellő mennyiségű nyom, melyeket követve valami nagyobb egész víziója rajzolódhatna ki. Ezért az *Éden* különálló darabként interpretálható, ami egyfajta változást akar regisztrálni a Nagy József-i életműben.

Mifajta világról van szó? Ennek a világnak a bemutatására talán az Éden a legalkalmasabb, mert elkülönülnek benne a „hagyományos" és az új elemek. A megszokott világ fekete-fehér, súlyos, de ugyanakkor játékos képződmény, amelynek *levegője* van. Számomra ez az atmoszféra csak időként, pontosabban *múltként* ragadható meg. Ez a világ mindig a múlt világa, mindig régi, ami történik. Ami történik, a régmúltban történik. Avas szaga van ennek a *koiné*nak, melyben minimális kelléket használnak, a testek hordozzák magukkal a tárgyakat: az őket körülvevő bútorokat, házakat és tájakat. Nagy József darabjai relatív nyitottságuk ellenére Kafka és Sartre regényeinek egzisztenciális zártságát hordozzák, s a szituációs poénokon kívül igen komor, már-már reménytelen lírát cipelnek. Összetört mozdulatok, groteszk helyzetek, narratíva nélküli történés. Eseményfolyamok, melyek a mindennapi létezésről és a mindennapi múltról adnak hírt, miközben e mindennapiság töredékekben látszik. Ugyanakkor a pantomimes elemek határozott színházi igényt támasztanak, azaz nem modern táncot, hanem nagyon is drámai sűrűséget kínálnak. A legtöbb elemző nem véletlenül küzd ezen világ elbeszélhetetlenségével, hiszen a töredékesség és a megbúvó drámai igény már-már feloldhatatlan feszültséget teremt.



Krupa Sándor, Bicskei István és Francia Gyula

Az *Éden*ben mindez még látható. Azonban több komoly változás következett be. Elsőként a *narratíva* betörését lehet említeni. Ebben a darabban az a töredékesség, mely a korábbi darabok létformája volt, kvázicsonkasággá redukálódik. Előtérbe kerül egy lineáris narratíva, mégpedig a nyugati kultúra egyik „mesterelbeszélése": Jézus passiója. Szelevényi Ákos és végig színpadon lévő zenekarának jellegzetes zenéjével, a meglepően sok (és olykor teljesen felesleges) szöveges betéttel azonban ez az egyetemes történet partikuláris ízt kap: egy magyar művész passióját láthatjuk. A kezdőképben a ritmikus, már-már medvetáncoltatásra emlékeztető zenére öt alak érkezik a színpadra. Háttal jönnek be, öszszekulcsolt kezükben ember nagyságú cölöpök. Nem a testek, hanem a cölöpök imbolyognak az egyensúly elveszettségéről tanúskodva. Az alakok sorba rendeződnek, lerakják a cölöpöket, hátat fordítanak a közönségnek, megmerevednek, aztán kiviszik a faoszlopokat. A háttal, fekete-fehérben érkező férfiak képe, ahogy kiválik a szomorú sötétségből, határozottan valami gyászos, teher alatt görnyedő krisztusi parafrázist mutat. A faoszlopok kétségkívül stilizált keresztek. Az a félpercnyi megállás, amíg a férfiak meredten mutatják hátukat a cölöpök mögött, a Golgota elhagyatottságát juttatja az ember eszébe. Ez a motívum végigvonul az egész alkotáson, az elemzés számára könnyű, mondhatni, szokványos segítséget kínálva. Ugyanakkor felvetődik a kósza ötlet, hogy csapdáról van szó, mely valamit el akar takarni, rejteni. A darab folyamán több olyan jelenet is látható, amelyeknek látszólag semmi közük e történethez, és inkább a „hagyományos" világhoz tartoznak. Gondolok például a kezdőszín utáni szólóra, melyben a pantomim és a kontakt tánc patikamérlegen adagolt *történetlen* története következik, mintha mély vízbe dobtak volna egy úszni nem tudót. Az előadás utáni beszélgetésen az alkotó elmondta, hogy még nincs teljesen készen a darabbal; érdemes volna egyszer készen is bemutatni, hogy kiderüljön, végül a narratíva vagy a töredék veszi át a hatalmat.

A második különbség egy olyan jelenség, amelyet én *képelvűségnek* nevezek. Közismert, hogy a koreográfus-rendező eredetileg képzőművész. Bár darabjainak képi megformáltsága mindig tudatos és jól kidolgozott, eleddig az eseményjelleg dominált. Azaz szaggatott, egymástól elkülönült léthelyzetek, testjátékok adták a művek „homlokzatát". Talán helytálló a kijelentés, hogy Nagy korábbi darabjainak logikája, tankönyvi szóval élve *belső szervezőelve* a táncoslogika, azaz a szemnek kínált elsődleges egysége nem a kép, hanem a test mozgása és az e mozgás által keletkező térélmény volt. Az *Éden*ből ez a logika egyértelműen eltűnt. A darab kohézióját képek egymáshoz kapcsolódó sora alkotja. A képek eme dominanciája egészen fel van fokozva, a darab utolsó jelenete már létező festményt képez le. Persze a narratíva, Jézus szenvedéstörténete eleve képbe (festménybe) kívánkozik. Ez még akkor is igaz, ha például filmben beszélik el. Így nem lehet csodálkozni azon, ha Nagy József se tudja, és talán nem is akarja kivonni magát e hatás alól. Patetikus és sokszor semmitmondó képek záporoznak a nézőre, aki szép lassan rájön, hogy a művész önnön szenvedéstörténetét mutatja be. Dramaturgiailag ez a pont akkor következik el, amikor a színpadra lépő két szalmafejű lény/leány fehér zsebkendőjével törölni kezdi a padlót. Az első ilyen szekvenciánál még semmi sem történik, a másodiknál ellenben a két fehér kendőt immár véresen mutatják fel. Pofonegyszerű kép, újdonsága persze meglepő, hiszen a piros szín olyan, mintha villámlana a színpadon.

A vér tehát sajátja, Krisztus vére, de mindenekelőtt egy új szín a fekete-fehér világban. Reflektál önmagára, és sajnáltatja is magát – ez óhatatlanul bekövetkezik mindannyiunkkal. A kérdés pusztán az, hogy megtalálja-e a művész az adekvát kifejezési formát vagy sem. Úgy tűnik, egyelőre csak keresgél. Számomra ebből a szempontból a darab második harmadának az a jelenete a legkínosabb, amikor járomba fogva kihoznak egy Krisztus-alakot. Meggyötörten fekszik rá a két farúdra, hogy fűrészpengével kínozzák. Persze nem fűrészelik el, hanem egyik kínzója a cipőjével csapdossa, mintha szöget ütne át a mellkasán. A megoldás szellemes, ez a szimbólum azonban meglehetősen elcsépelt, pláne hogy mindezek után fűrészpengéből hajlított koronát és vasláncokból készített palástot adnak a szenvedőre. Ekkor egy kicsit megmerevedik a kép, felmutatódik az alak. E nagy pátosz közepette hajlamos vagyok elfelejteni, hogy egy Nagy József rendezte darabot nézek, és nem a gimnazista koromban írt szomorújátékot. Megint egy külső adalék: a pódiumbeszélgetés során kiderült, hogy a szerző a cím *(Éden)* és a narratíva (passió) feszültségét iróniának szánta. Elméletben ez jól hangzik, de a praxis rácáfol. A képek üres heroizmusát ez a magyarázat nem menti, az irónia oly sokszor zseniálisan használt eszközét ebbe a darabba nem sikerült átmenteni.

Azért sajnálatos ez, mert Nagy József több ponton érdekes és finom utalásokat

tesz egyfajta politikai pantomim/táncjáték kidolgozására. Amikor nem a szenvedés stilizált képei sorakoznak, olykor csak lokálisan érthető, de eredeti megoldásokat láthatunk. Kedvencem az a jelenet, melyben hét táncos áll szemben eggyel, és tükörképként követi annak mozgását. A szakállas, kalapos alak ugyanaz a személy, aki később a meggyötört Krisztus lesz, most ellenben az ő „füttyére" táncolnak a többiek. Lassú a mozgás, érződik a (mű)gond, ahogy figyelnek az amúgy egyszerű ütemre. A pártember figurája ez, s a többiek az igyekvő nép, amely egy tömbben követi az utasításokat. E viszony álságossága a lassúságból és az erőltetett figyelemből rajzolódik ki. A demagógia kritikája még kétszer jelenik meg a darabban. Ezen a ponton kell kiemelni, hogy a szöveghasználat mennyisége is újdonság. Ima, bibliai parafrázis és vers egyaránt hallható. Ugyanakkor e szekvenciák semmi különösebb plusszal nem bírnak. Kivéve egyetlen, a magyar valóságra reflektáló jelenetet. Az egyik táncos torzított szöveget mond, melyből időnként csak annyi hallható ki, hogy „ezer év". A szövegmondót szabályos időközönként fejjel lefelé belelógatják egy akváriumba, de ő a víz alatt is beszél. Amikor kirántják, akkor is folytatja szónoklatát, a szájába került víztől szabályosan „fröcsög". A magyar politika ismerőinek nem kell megmagyarázni ezt az utalást.

A narratíva dominanciája és a képelvűség mellett (illetve ezek folyományaként) egy harmadik újdonságot is ki lehet mutatni, mégpedig az időt és az időkezelést érintő változást. Fentebb utaltam rá, hogy e világ a régiben valósul meg. Az *Éden*ben sajátos módon a jelen uralkodik, és a jelennel együtt a személyesség. Mintha olyan elnagyolt vallomást látnánk, mely a szimbólumokon keresztül a múlt formáiban a *most* lélegzetét hordozná. Ez pedig egyértelmű változás. A töredékes forma még közvetíti ugyan a múltszerűséget, de paradox módon épp a kétezer éves krisztusi történet hatja át a darabot, alkot elsődleges idősíkot. Ez a történet pedig mindig jelen időben zajlik, különösen, ha személyes vallomáshoz szolgál formául. Mindez azért nagyon különös, mert e képszerű jelennek kellene szemben állnia a tánc idejével, mely a múlt idő. A tánc mindig a valós időben játszódik, de Nagy József táncának helyi értéke a régiben keresendő. Meglehetősen bonyolult időmintázat rajzolódik ki. Ha van az *Éden* című darabnak ironikus jellege, akkor én azt a jelen és a múlt eme *falsch* összecsengéséből hallanám ki.

A darab záróképe egy létező festmény „idézete". Pontosabban több festményé, egy konkrét képzőművészet-történeti *toposz* kicsavart ábrázolása. A Krisztus sírjánál alvó katona (eredetileg katonák) ikonográfiailag igen ismert megjelenítéséről van szó.

Koncz Zsuzsa felvételei

Szakonyi Györk, Josef Nadj, Szorcsik Kriszta, Francia Gyula, Gemza Péter és Mezei Kinga

Ez a jelenet a feltámadáskor játszódik, és egyedül *Máté evangéliumá*ban említtetik, amikor az angyal bejelenti a Máriá(k)nak az ismert „Nincs itt" hírt, és a sírnál lévő őrök „halálra válnak" (Máté 28,4). Ugyancsak ott említik egyedül, hogy a főpapok pénzt adtak a katonáknak, hogy azok azt hazudják, mialatt aludtak, a tanítványok kilopták Jézus testét a sírból (Máté 28,13). Nem kevés tétje van ennek a jelenetnek. Ez a motívum Nagy József személyes passiójába sír nélkül emelődik be, nála a stilizált kereszt-szimbólumok egyike a tér közepén áll, egy római legionáriusnak öltözött katona a medencecsont röntgenképét szegezi rá, majd látványosan elalszik. Megfeszítés és feltámadás egy képben az *Éden* című darab utolsó mozzanata, mely a hazugság nyomát is magán viseli. A vallomás a giccs határán egyensúlyoz. Ha nem volna a medencecsont zseniális ötlete, majdhogynem unalmas volna e zárlat. A zenekar ekkor a kezdőképből már ismerős motívumot játssza, így egyszerre képi és zenei keretbe foglalják az alkotást. A kálváriajárás, majd a végső feltámadás visszatérő narratívája félreérthetetlenül jelzi: a művész sorsa elbeszéléssé vált.

Az *Éden* című darab tehát meglehetősen elnagyolt vázlat, melyben Nagy József egy új nyelvet kíván létrehozni. Azonban sikertelenül. A legmarkánsabb, új szemléletet jelentő elemek – a képelvűség, a narratíva és a jelen idő használata – még nem álltak össze koherens egésszé. Ugyanakkor a művész szándéka jogos és érthető. Ő valóban azon kivételes alkotók közé tartozik, akik saját világot és saját nyelvet hoztak létre. De lehetetlen egy életen át ugyanazon a nyelven szólni. Azokat a szavakat pedig, melyekkel valóban csak ő beszélhetné el saját magát, még nem találta meg. Minden vallomás időt kíván.

JOSEF NADJ & THEATRE JEL: ÉDEN (Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

ZENE: Szelevényi Ákos. **RENDEZŐ:** Josef Nadj.
ELŐADÓK: Josef Nadj, Bicskei István, Francia Gyula, Krupa Sándor, Gemza Péter, Szakonyi Györk, Mezei Kinga, Szorcsik Kriszta. **ZENÉSZEK:** Szelevényi Ákos, Víg András, Zorz Grujic, ifj. Burány Béla, Ágoston Béla, Szokolay Dongó Balázs, Benkő Róbert, Geröly Tamás.

Tóth Ágnes Veronika

Kortárs marionettszínház

■ WAYNE MCGREGOR: TRIPLE BILL – HÁROM RÖVID DARAB ■

A Random Dance Company már többször is járt hazánkban, a társulat legutóbb a Szigeten aratott kiemelkedő sikert AtaXia *című előadásával, és most újra fellépett többszörös diadala színhelyén, a Trafóban. Szép gesztus, hogy a társulatvezető koreográfus, Wayne McGregor a Trafó kortárs művészeti szabadegyetemén is részt vett előadóként, beszámolva cambridge-i tudósokkal közös kutatássorozatáról, melynek során a táncos és a koreográfus, illetve a befogadó és a táncos kommunikációját kísérelték meg rendszerbe foglalni.*

Wayne McGregor mostanában a brit kortárs tánc fenegyerekének számít, vélhetően hídszerepe miatt is, hiszen a balettet a kortárs technikákkal ötvözi, ismerős a digitális kultúra világában, és adott esetben problematizálni is képes virtuális és reális világok egymásmellettiségét. Ez a heterogeneitás és a különböző stílusok összevegyítése nem csupán rendkívül összetett koreográfiai eszköztárában, hanem akár zeneválasztásának merészségében is megfigyelhető, egyetlen este alatt Purcell, az experimentális elektronikus zenét játszó Scanner és Marilyn Manson is egymás mellé kerülhet. Ebben az írásban nem célom az adott koreográfiák tüzetes elemzése, inkább megkísérelek néhány jellegzetes tendenciát felmutatni Wayne McGregor munkáiban.

Ravi Dee Press felvétele

Jelenet az előadásból

A *Nemezis* vagy a *Polar Sequences* folyamán a táncosok arcán egyetlen kifejezés fedezhető fel, ez pedig a koncentrált figyelem egymás iránt, ugyanaz a figyelem, amellyel a légtornászok tapadnak egymásra. Ebben a fajta színpadi létezésben a test önmagában kap hangsúlyt. A testek játéka ugyanis nem fejez ki semmit, az adott pillanatban létezik, és önmagával tökéletesen azonos, nem mutat „túl" magán, hanem sokkal inkább a test saját lényegét mutatja meg. (Pontosabban a testet mint elképesztő technikai bravúrokra képes gépezetet.) Teljesen felesleges körülhatárolt szerepeket keresnünk, csupán saját beidegződéseinkre, jelentéstulajdonítási kényszerünkre derít fényt, ha a direkt szerkesztési elveken túl bármiféle más relációt tételezünk fel a táncosok között (például érzelmeket, minidrámát). Meggyőződésem, hogy bárki, aki ilyesmit lát, ösztönösen Rorschach-tesztként használja a koreográfiákat, vagyis önkéntelenül a saját élethelyzeteire keres megoldást, azokat látja bele a figurák mozdulataiba. Ami ennél sokkal lényegesebb, az a gravitáció és annak figyelmen kívül hagyása, a földhöz tapadás és az elrugaszkodás, az egyensúly megtartása, illetve elvesztése a darabokon belül.

A koreográfus darabjait gyakran illetik a „futurisztikus" jelzővel, mivel meglehetősen emlékeztetnek egy utópisztikus vagy *science fiction* utazásra, ugyanazt az irreális, de azon belül szigorúan következetes gondolkodásmódot mutatják. Wayne McGregor mintha egyfajta szisztematikus, enciklopédikus leltárt állítana fel az embert test lehetőségeinek verzióiból. Ezek a lehetőségek számosak, de végül éppen az szab határt nekik, ami lehetővé teszi ezernyi variációjukat: maga a hibátlan test. Mert milyen egy randomos táncos teste? Tökéletes balettostest, olyan hiperfegyelmezett ideáltest, mely évszázadokon keresztül uralta a táncszínpadokat, és íme, most újra diadalmasan visszatért. A test technikai teljesítőképességének, szabadságfokának vizsgálata – mert Wayne McGregort nyilvánvalóan ez érdekli – ily módon némiképp kötött rendszerben valósul meg. Bár úgy tűnik, hogy ennek az ellentmondásnak a feloldására a koreográfus is komolyan törekszik, nem vizsgálódna különben sem a csökkent mozgáskoordinációjú egyének, sem a véletlenszerű tévesztések beolvasztásának irányában, márpedig mindkettőt megtette. Az igazsághoz hozzátartozik, hogy Wayne McGregor szisztematikus kísérletezésen alapuló koreográfiai nyelvezete valóban kivételesen gazdag, hiszen táncosai egészen elképesztő intenzitással képesek kibocsátani magukból a szokatlan mozdulatok áradatát; számomra mégis úgy tűnik, hogy mindezt áthatja valami arisztokratikus, neokonzervatív (tipikusan a klasszikus balettre jellemző) attitűd, melynek lényege a szinte lehetetlen mozgássorok fegyelmezett és könnyednek álcázandó végrehajtásában rejlik.

A nem létező történetek helyett jóval fontosabbak a térszerkesztési játékok, a színpadi tér manipulálása vetítéssel és fényekkel. Hagyományos díszlet helyett inkább többnyire vetítővászon jöhet szóba, lehetőleg zavarba ejtő vizuális játékokkal. A vetítés illúziót keltő színházi díszletként és annak ironikus jelzéseként egyaránt érvényesen funkcionál, egyszerre használja és neveti ki a színház színházszerűségét, zavarja össze a kint és bent viszonyát.

A Random Dance Company produkciói számomra leginkább a képzőművészettel rokoníthatók, mintha kubista festmények elevenednének meg és villódznának, pördülnének iszonyatos tempóban. A kivételesen profi színpadi testek közömbös virtuozitással üzemelnek, sosem látott pontossággal valósítva meg Kleist marionettszínházának eszményét, a hajtómű által irányított, mechanikus bábut, Kleist késői követőjével, Oskar Schlemmerrel szólva pedig a „mérték után készült, csontokból felépített és az ízület mechanizmusával ellátott szerkezetet".

Koltai Tamás

Jellem és színész

■ HORVÁTH JÓZSEF (1924–2004) ■

Felejthetetlen, ahogy a *Három nővér* harmadik felvonásában Csebutikinként berobbant a színpadra. A két éve absztinens alkoholista orvost a tűzvész kivetkőztette önmagából, és részegen szembesítette a lét – nemcsak a saját léte, hanem az egész emberi egzisztencia – hiábavalóságával. Horváth József nem egy önreflexív értelmiségi kiábrándulását, hanem egy természetes ösztönlény vulkánkitörését ábrázolta. Félelmetes volt, ahogy ez a kedélyes ember megélte az önpusztító őszinteségi rohamot. Az alakítás, miként Ascher Tamás legendás előadásában a legtöbb szereplő játéka, változott az évek során. Amikor utoljára láttam, 1994-ben – egy televíziós felvétel rögzítette, mielőtt levették volna a műsorról –, Horváth Csebutikinja minden korábbinál vadabb, elkeseredettebb és a szó szoros értelmében veszélyesebb volt. Ahogy bezuhant az ajtón, Bodnár Erika Olgája és Udvaros Dorottya Natasája rémülten iszkolt kifelé. Csatakosan, átizzadt ingben, fénylő, tar koponyáját keretező, szétzilált ősz hajcsomókkal, mezítláb tört előre, mint valami tank. Az alkohol okozta egyensúlyvesztés kiszámíthatatlanná tette, nem lehetett tudni, kit vagy mit fog elsodorni az útjából. Diabolikus erővel játszotta a részeget, Csebutikinja levedlett minden formát, egyenruhát, önkontrollt. A színész évek során egyre terebélyesülő teste nemhogy vesztett volna mozgékonyságából és atletikusságából, ellenkezőleg, robusztusabbá lett. Korábban csak odadülöngélt a lavórhoz, megmosta az arcát – volt úgy, hogy magára öntötte a lavór tartalmát –, mostanra már csak belecsapott a vízbe, mint aki nem képes többé koordinált mozgásra. Ahogy belenézett a tükörbe, és belevágta a vizes törülközőt, fölzokogott. Ráborult a mosdóállványra – „Bárcsak ne élnék már!" –, egész testét rázta a zokogás.

Ebben az előadásban Horváth alakítása fogalmazta meg a nihil, a „talán csak úgy látszik, hogy vagyunk" filozófiáját. A gyakran kedélyesen játszott csehovi morfondírozás a látszatlétről, a mindennapi élet egyszerre nevetséges és kínzó abszurditásáról egyre kíméletlenebb, egyre szenvedélyesebb, egyre végletesebb és egyre kilátástalanabb lett általa. Az eltört családi óra fölötti lamentálás kaján gúnykacajra késztette a tárgyak és ezáltal a tárgyak mögötti emlékek, a múlt, a teremtés illuzórikusságáról. A kacaj a hazugságnak szólt, és dührohamot váltott ki belőle: muszáj volt világgá kiáltania Natasa köztudott, de elhallgatott viszonyát Protapopovval. A robusztus igazmondót két embernek kellett lefognia és kicipelnie. Korábban úgy vágódott el, és úgy kapaszkodott föl az ágyra – remegő lábakkal, de egy kolosszus bikaerejével –, hogy ámulni lehetett a fizikai teljesítményen. Hetvenéves volt ekkor.

A Három nővér Csebutikinjaként (Szirtes Ágival)

A harmadik felvonásra a kijózanodott és kiábrándult Csebutikin megőrizte keménységét. „Bumsztadratta bumm, elfogyott a rum!", kurjantotta a levegőbe a nonszensz mondókát mint az értelmetlen végjáték rezüméjét. „Nem mindegy?! Minden mindegy!", harsogta kommentárját Tuzenbach haláláról a katonazene fölé. Aztán újságjába temetkezett, és úgy maradt.

Horváth Józsefben volt valami költői gyöngédség. Csebutikinjában is, a megkérgesült felszín mögött. Ahogy Parti Nagy Lajos *Mauzóleum* című groteszkjének Paparuska Károlyaként kiállt a gangra proli peep-show-t nézni – a gellérthegyi Szabadság-szobrot, akibe alanyian szerelmes volt –, az megcsillantotta a nehéz életűek és elesettek iránti eredendő együttérzést. Gyakran játszott úgynevezett kisembereket, a nép egyszerű gyermekeit, ahogy egy rossz közhellyel valaha mondtuk, de ezekben az alakításaiban sem lehetett soha föllelni a közhelyet. Elgondolkodhattunk volna azon, miből jön a színészi hitelesség. Életmegfigyelésből? Szakmai alázatból? Természetességből? Technikából? Csakhogy nem adott gondolkodnivalót. A szerepről igen, de a szerepjátszás hogyanjáról nem. Mesternek kell lenni hozzá a szó minden értelmében – ennyi az egész. *Az új lakás* előadásán – ebben a finoman elstilizált goldonis környezetben – bejött mint kárpitosmester. Mitől vált tévedhetetlenül valódivá, sőt igazzá a mesteremberi öntudat, amit behozott magával? Mitől lehetett hinni neki? Mitől volt az arcára, a tekintetébe, a gesztusaiba írva az életre szóló „hallgass a neved" *Az eltört korsó* című Kleist-színmű szótlan öregembereként? Titok, mondanám, ha nem tartózkodnék a színészet ködösítésétől. Tudás, mondom, mert tisztelem a színészt, aki ismeri az életet és a szakmáját.

Ízesen, kissé vidékiesen beszélt, gyermeki mosolya „kedves emberré" tette a színpadon is. De nemcsak a jovialitás, nemcsak Tiborc panasza tartozott hozzá, hanem a gúny, a szarkazmus, a figura bőre alá hatoló leleplező szenvedély is. Pazar szerepe volt *A revizor* Oszipja, ez a pimaszul nyegle, arcátlanságát, koszlott mosdatlanságát naturáliákkal egyértelműsítő mihaszna: széllelbéllelt urának méltó szolgája. Ravaszság, alamusziság és az ingyenéléssel töltött élet mélységes tapasztalata egyesült benne. Nem csak kenyérre kenhető karaktereket tudott tökélyre vinni. Késői csúcsteljesítménye *Az elveszett levél* epizódja. Egy testes senkit játszott kitömve, akit felsőbb utasításra képviselővé kell választani. Maga volt a hólyaggá fuvalkodott ostobaság és magabiztosság gusztustalan példánya, ahogy szétmorzsázta ruháján a választási pogácsát, viszketegen az inge alá vakaródzott, a hastájnál is lejjebb, a lába közé, miközben pillanatra sem hagyta abba szenilis hetvenkedését a korrupcióról, amely ide juttatta. Eleven emberi báb, történelmi mértékkel mérve is időtálló.

Hatalmas jellemszínész volt. Pályája a Nemzeti Színháztól a Katonáig a végtelen emberismeret tartományát ölelte föl.

„Titokban játszom”

■ BESZÉLGETÉS MÁHR ÁGIVAL ■

– A nyáron Zsámbékon felújítottátok, újra játszottátok, majd két országban turnéztattátok Simon Balázs Woyzeck-*előadását, a* Pulcinella *közlegényt. Hogy kerültél a miskolci színházból a zsámbéki rakétabázison próbáló nemzetközi csapatba?*

– Tulajdonképpen Balázs két évvel ezelőtti, szintén zsámbéki, *Csontzene* című előadásából. Amikor kiderült, hogy egy európai uniós pályázat egyik nyertese-ként, három ország színészeinek részvételével megcsinálhatja a *Woyzeck*et, abba is meghívott. A produkció román színészeit – a bukaresti Claudiu Bleonţ kivételével – a sepsiszentgyörgyi színházból válogatta, az olaszokat pedig a Woyzecket játszó Andrea Colavino segítségével, akivel még főiskolás korában a Piccolo Teatróban ismerkedett meg. Eleonora Fuser tíznapos commedia dell'arte-kurzusán kovácsolódott össze a társaság. Reggeltől estig dolgoztunk, maszkokban. Különleges, jellegzetesen színházi ismerkedési folyamat volt: az első napokban még maszk nélkül sem tudtam, hogy ki kicsoda. Érdekes, hogy a commedia dell'arte mennyire természetes része az olasz színjátszásnak: az olaszok számára magától értetődő volt, hogy egy-egy maszkhoz milyen mozgás, milyen tartás, milyen hang, milyen viselkedés tartozik.

– Mit csináltak az egészen másfajta színházi kultúrán nevelkedett magyarok?

– Amit a többiek: lazzókat improvizáltunk, vagy csak feküdtünk a földön, és azon gondolkoztunk, hogy milyen állatok legyünk a maszkjainkban. Gazsó Gyuri az egyik próba után, éjjel kettőkor ott huhogott mellettem, mondván, hogy a „lóbagollyal” még egy kicsit adós. Épp begörcsölt a nagy „lóábrázoló” izma. Hihetetlen művészi alázattal dolgozott. A három náció közül az olaszok voltak a legfegyelmezettebbek. Nem vitatkoztak, keveset csodálkoztak, minden feladatot bevállaltak, jegyzeteltek és dolgoztak. Nem így a sokkal „lazább”, egyszerre komplexusos és öntudatos románok, akik viszont – ha dolgoztak – sokkal szabadabban és érdekesebben gondolkodtak.

– Hogy jön össze Büchner és a commedia dell'arte?

– Büchner a *Woyzeck*-töredékben állati tulajdonságokkal jellemzi a szereplőket, a commedia dell'arte-maszkok is állatfigurákból születtek, és Balázs fejében összekapcsolódott a kettő. Woyzeck a commedia dell'arte-jelenetekben „ösztönösen” a Pulcinella-maszkot választja: Pulcinella is az örök közlegény, a kisember, a kiszolgáltatott.

– Mindenki elfogadta ezt a koncepciót?

– A koncepciót igen, inkább Balázs „rendetlenebb” munkastílusát viselték eleinte nehezebben a külföldiek. Nekünk könnyebb dolgunk volt: ismertük őt, bíztunk benne, és szó nélkül dolgoztunk akár tizenhét órát is, de a többiek is megpróbáltak megfelelni a helyzetnek, és élvezték a soknyelvűséget.

– Mi volt a közös nyelv?

– A mindnyájunk által tanult angol valami furcsa hunglish-italo-románná fajult, vagyis leginkább egy négy nyelvből összerakott keverék nyelven kommunikáltunk – remekül. A leglehetetlenebb helyzetekben is. Az utolsó előadások valamelyikén véletlenül egy olyan jelenetre mentünk be az egyik olasz fiúval, amelyhez semmi közünk nem volt, de még a színpadon, ebben a kínos, komikus szituációban is meg tudtuk „beszélni”, hogy mit csináljunk. Az egymásra figyelés és egymás segítése végig nagyon fontos volt. Örületesen kellett koncentrálnunk, hogy az idegennyelv-halmazból ki tudjuk szűrni a végszavainkat, és megértsük – gyakran szavak nélkül is –, hogy mit akar a másik. Különbözött az anyanyelvünk, a korunk, a színházi neveltetésünk, a szakmai múltunk, mégis remekül tudtunk együtt dolgozni.

– A kisebb szerepeket is nagyon jó színészek játszották.

– Valóban mindenki rangos, sokat próbált színész a maga országában. A *Woyzeck*ben kevés a nagy szerep, az előadásban viszont majdnem húszan voltunk. Hogy a szerepek kicsiségéből adódó hiányérzet vagy egyszerűen a munkavágy volt-e az oka, nem tudom, de mindenki keményen dolgozott, és a commedia dell'arte-betétek erre lehetőséget is adtak. Két román fiúnak az egyik jelenetben meg kellett találnia Marie holttestét. Itt derült ki róluk, hogy milyen jó színészek: csináltak egy olyan helyzetgyakorlatot, amit az előadásból sem lehetett volna jó szívvel kihagyni. Balázs vitathatatlan érdeme a színészválogatás. A turné egyik legnagyobb tanulsága, hogy minden körülmények között működni tud egy produkció, ha minden poszton jó színészek vannak, legyenek bármilyen nemzetiségűek. Végigjártuk fél Olaszországot, és a legváratlanabb, legreménytelenebb helyzetekben is tudtunk együtt játszani.

– Az olasz helyszínek hasonlítottak a zsámbékihoz?

– Balázs igyekezett hasonlóakat választani, bármennyire sajátosak is az eredeti helyszín adottságai: erőd, természet, rakétabázis... Összesen hét előadást tartottunk, négyet Velence körül, egyet Perugiában és kettőt egészen északon, egy hegyi faluban, Sedilisben. Leginkább ez a helyszín hasonlított a zsámbékihoz: lebombázott, az első világháború óta nem használt erődmaradvány egy félelmetesen magas hegy tetején. De például a Velence melletti Moglianóban egy működő nyári színházban játszottunk. Perugiában pedig a főtéren. Amikor odaértünk, és megláttam, eszembe sem jutott, hogy ennek a térnek végképp semmi köze a mi eredeti játszóhelyünkhöz, annyira lenyűgözött a látvány: a híres szökőkút, a városháza (állítólag a legöregebb Olaszországban) és a XIII. századi dóm a hatalmas templomlépcsővel. Szinte magam előtt láttam a középkori, méregkeverő papokat; teljesen hatalmába kerített az 1200-as évek hangulata. Hét órai utazás után, éjfél körül érkeztünk; akkor kezdtünk díszletet építeni, és próbáltunk hajnalig. Tipikus, nyári *Saturday night fever*-hangulatba csöppentünk: épp befejeződött egy dzsesszkoncert, a tér tele volt emberekkel, ültek a lépcsőn, és afrikai dobokon játszogattak, énekeltek, szívtak, ittak. A forró itáliai éjszakában enyhe vihar készülődött, fújta a szél a sörösüvegeket; mérhetetlen kosz volt, nem is értem, hogyan lett másnapra tisztaság. Kitettük romos díszletelemeinket, és az amúgy békés, de nagyon csodálkozó fiatalok közül egyre többen gyűltek körénk beszélgetni, kérdezősködni. Várható volt, hogy másnap is eljönnek. Láttam, hogy Gazsó Gyuri elfehéredik, és bekap egy nyugtatót. Később bevallotta, hogy ha akkor van nála egy töltött fegyver, biztos, hogy főbe lövi magát. Én már csak röhögtem a helyzet képtelenségén, pláne amikor meghallottam, hogy a koreográfusunk angolul győzködi a mulatozó tömeget: „You can talk, but quiet” – kvázi beszélhetnek, csak halkan. Másnap bénultam le, amikor láttam, hogy minden

rendben van, és mégiscsak lesz előadás. Addig azt hittem, hogy olyan lesz, mint egy buli, ahol jönnek-mennek, isznak, kérdezősködnek az emberek... De nagyon sokan eljöttek, és kifejezetten érdeklődők, fegyelmezettek voltak. Össze is kapta magát a társulat, mindenki megérezte, hogy itt most másképp kell játszani. Igyekeztünk nagyon koncentrálni a feszességre, az erőteljességre és a commedia dell'artéra. Végül nagy siker lett. De itt fordult elő az is, hogy Andrea és Balázs áttették Marie holttestét a földről a színpadra, de nekem ezt elfelejtették megmondani. Bementem, és nem találtam a hullát. Rettenetes percek voltak. Aztán valahogy felmásztam a színpadra, és miközben a szerepem szerint Marie-t sirattam, azon gondolkoztam, hogy rendben van, felmásztam, de hogy fogok majd lejönni innen a rossz lábammal?

– A többi helyszínen is sok volt a változtatás?

– Persze, elsősorban a helyszínek különbözősége miatt. Minden előadás előtt próbáltunk, mégis majd' megőrültünk attól, hogy nem tudtuk kiszámítani, megszokni a színpadi távolságokat, járásokat, irányokat. Nem tudtuk, milyen „trambulinról" kerülünk majd egy-egy színpadi helyzetbe. A külföldi közönségnek eleve lerövidítettük az előadást, és mindig annak az országnak a nyelve dominált, ahol éppen játszottunk.

– A hosszabb vagy a rövidebb verzió volt jobb?

– A hosszabb. Négy órán keresztül tartott, de a hosszúsága, hibái, összevisszasága ellenére nekem sokkal több szakmai örömet okozott, mint az új, konvencionálisabb változat. Szerettem az idei előadásból már kimaradt színházi keretet és a természetben teljesen disszonánsnak ható maszkos színészeket; azt, ahogy a színpadon megjelenő állatok, majmok egyszer csak színészekké, katonákká változtak. A régi előadásban valós helyzetekből, fokozatosan jutottunk el az őrületig, és ugyanígy Woyzeck is meggyötört, normális ember állapotából jutott el a teljes képtelenségig – ez az átmenet mára teljesen elveszett.

– És mindenki szerepe kicsit eljelentéktelenedett.

– Az én szerepemből például alig húztunk, de attól, hogy már nincs meg rendesen a helye az előadásban, valóban jelentéktelenebb lett. Eredetileg sem nagy szerep, három kicsiből lett összollózva, de a próbán valahogy jól tudtam működni az egészhez képest, és szinte új jelenetek születtek abból, amit kitaláltam – most azonban bajban vagyok, mert nem tudom, mi az egész, amihez alkalmazkodom kellene, hiszen állandóan változik az előadás. A közönséggel való traccsolásom vagy a „groteszk, nagyon groteszk" kiszólásom régebben mindig nagy poén volt. Most már nem is mondom, mert nincs hol, és nincs kinek.

– Az olaszországi verzióból teljesen kimaradt a közönséggel való beszélgetés?

– Ha volt értelme, és vette a közönség, odafordultam hozzájuk magyarul, ők pedig nagyon figyeltek, és próbáltak megérteni. A közös nyelv hiánya miatt eleinte úgy éreztem, mintha süket lennék, vagy vízben játszanék, mert ha véletlenül reagáltak, akkor sem tudtam, hogy épp mire. Aztán rájöttem, hogy ha erőteljesen játszom, és úgy mondom a szöveget, mintha ők is értenék, a magyar szöveg is közvetít nekik valamit. Ha azt gondoltam, mindegy, mert úgysem értik, és úgyis unják, ugrott az egész. Persze egészen másként fogadta az előadást a zsámbéki rakétabázisra járó, speciális, kifinomult közönség, aztán a „hagyományosabb" magyar színházat szerető sepsiszentgyörgyi közönség, és végül a teljesen ártatlan, „fogyasztói" olasz közönség.

A portrét Schiller Kata készítette

– Tudtál kicsit nyaralni is az előadások között?

– Emberpróbáló volt az olaszországi három hét: próba, megbeszélés, építés, bontás, rossz elszállásolás... De a hosszabb, ötnapos szünet Velencében ért bennünket, és nyolc napig a város lakójának lenni mámorító volt. Mindent látni akartam, mintha soha többé nem juthatnék el oda újra. De Gazsó Gyuri is ment Muranóra, Buranóra, Torcellóra, este pedig beültünk például a Rialto lábánál levő Il Saracenóba vacsorázni... Az olaszok a szünnapokat nem töltötték velünk, mentek a dolgukra, a románok pedig olyanok voltak, mint amilyenek mi lehettünk annak idején: riadt, pénzszámoló, nem kimozduló, kicsit élhetetlen turisták. De kétségtelen, hogy ők egy helyzet áldozatai: elképesztően keveset keresnek, átszámolva körülbelül huszonötezer forintot. Az olaszok úgy érzik, hogy a románok rabszolgák: egész évben kilóg a belük, kihasználják őket ennyi fizetésért. A románok meg azt mondják: szegény, kiszolgáltatott olaszok, nincsenek társulatnál, hányszor nincs munkájuk, nem próbálnak, nem játszanak... Csakhogy egyetlen szereppel keresnek annyit, hogy – ha nem is nagy lábon – meg tudnak belőle élni a következő szerepükig. Aztán majd válogatnak az ajánlatok között... Ha kapnak ajánlatokat. De ők ezt nem kiszolgáltatottságnak, hanem szabadságnak érzik. Ugyanez a rendszer a románoknak azt jelentené: nem tudom, hogy holnap mit fogok enni, lesz-e munkám, lesz-e szerepem. Végül is mindenkinek igaza van; ezért kellene jófajta kompromisszumot találni Magyarországon a színházi működésre. A fennálló rendszernek természetesen sok előnye van mind szakmai, mind anyagi szempontból, a társulati tagság biztonságot nyújt, de adott helyzetben meg kellene tanulnunk a saját lábunkra állni, meghallgatásokra járni; jó lenne kevésbé kiszolgáltatottnak lenni és – uram bocsá' – tisztességesebb fizetséget kapni egy-egy feladatért. Persze halálugrás lenne elmennem szabadúszónak. A magyar rendszerben az ember nem engedheti meg magának azt a luxust, hogy válasszon, pontosabban hogy megvárja, amíg őt választják. Annyiban talán „modernebb" vagyok sok kollégámnál, hogy mindig igyekeztem nem „beleragadni" a színházba: nyelveket tanultam, hosszabb időt töltöttem külföldön, régóta tanítok, és elvégeztem a Színház- és Filmművészeti Egyetem drámapedagógia szakát – remélem, hogy fel tudnám nevelni a gyerekemet akkor is, ha esetleg ott kellene hagynom a színházat. Ha nem gondolkodnának ben-

nem, eljöhetnék. Valószínűleg el is jönnék, mert azt a fajta kiszolgáltatottságot már nem tudnám elviselni.

– Ezek szerint egyelőre jól érzed magad.

– Ha egy ötvenes színésznőre rendszeresen gondolnak a színházában, az azért nagyon jó dolog. Nem vagyok sztár, és nem rólam szól a miskolci színház, viszont mindig szükség volt rám, és mindenre lehetett használni. Sosem jelentettem olyan szereposztási „terhet" a színháznak, mint amilyet egy sztár óhatatlanul jelent. Ez például előnye a nem-sztárságnak.

– Viszont Hernádi Juditot hívták meg Az öreg hölgy látogatása *főszerepére.*

– Én is sokat játszom, az igazgatóm azon dolgozik, hogy nekem itt jó legyen, úgyhogy ezzel semmi baj nincs. Hernádi Judit nagyon jó színész, a jól gondolkodó sztárok közé tartozik, és valóban bejön rá a közönség. Biztos el tudtam volna játszani az Öreg hölgyet, de az a száznyolcvan centis látomás, ami ő volt, úgysem bírtam volna lenni. Az persze fájt volna, ha egy rossz színész játssza el előlem Claire Zachanassiant. De mindent nem lehet eljátszani, nem is akarok, és mindig jól kijöttem a korosztályomba tartozó színésznőkkel.

– Évtizedek óta dolgozol ugyanannál a színháznál.

– Nem így terveztem, csak valahogy így alakult. A Nemzeti Színház Stúdiójából Kecskemétre kerültem. A főiskolára nem vettek fel, de valószínűleg nem is tudtam volna beiratkozni: a felvételi előtt egy héttel halt meg az édesanyám, a bátyám épp katona volt, de már felvették az egyetemre – valamiből meg kellett élnünk. A békéscsabai színházhoz menekültem, jó messzire, magányba, szegénységbe. Már éppen összeroppantam volna, amikor Csiszár Imre áthívott az épp alakuló miskolci társulatba. Rendszeresen játszott és rendezett itt Major Tamás – ez szakmai életem egyik legmeghatározóbb élménye. Aztán '88-ban véget ért a Csiszár-korszak, én pedig kétségbeesésemben kimentem Angliába. Színházzal is foglalkoztam egy kicsit: különböző kurzusokra jártam a londoni Actors' Centre-ben, ahol mindenféle praktikus dolgot is tanítottak: hogyan kell viselkedni a kamera előtt, mit kell csinálni egy meghallgatáson (előtte azt sem tudtam, mi az), hogyan kell szinkronizálni vagy speciális tévés műfajokban és reklámokban dolgozni. Amikor hazajöttem, hál' istennek már zajlott a rendszerváltás; a kint szerzett tapasztalatok után nehéz lett volna visszajönnöm a szocializmusba, viszont azt is megértettem kint, hogy milyen nagy dolog a társulat nyújtotta biztonság. Visszaszerződtem Miskolcra, ahol Galgóczy Judit volt a művészeti vezető, aztán Hegyi Árpád Jutocsa lett az igazgató. Csiszár közben megkapta a Nemzeti Színházat, de nem kerestem meg, gondoltam, épp elegen megteszik ezt mások. Ráadásul Jutocsa tehetséges rendezőként kezdte, és egy nagyon jól megtervezett évaddal indított. Úgy tűnt, hogy jó lesz itt. És tényleg: jó partnerekkel és egy csomó jó rendezővel dolgoztam.

– Milyen a mostani, Halasi-féle színház?

– Békésebb, kicsit talán kommerszebb, de még mindig szakmai szempontok szerint működik, és ez mostanában már szinte ajándék. És úgy gondolom, hogy sehol sem jobb. Jönnek a rendezők és jönnek a feladatok, öt jobbnál jobb játszóhely van a színházban, és ismer, szeret az itteni közönség. A gyerekem miatt sem nagyon tudnék már mozdulni. Ő és a színház kitölti az életemet.

– Elég ez?

– Hogyne lenne elég. A hivatás és a gyerek épp elég program egy nő számára. Igaz, az anyaságom egy kicsit rendhagyó: Dani két és fél éves kora után került hozzám, nagyon komoly szívműtét után. Tudtam, hogy meg kell küzdenünk majd az egészségéért, most a tanulási problémáival küzdünk. A kudarcait a saját sikertelenségem ként élem meg. Életem legnagyobb sikere lenne, ha boldog felnőttnek láthatnám.

– Honnan az erőd és az optimizmusod?

– Mindig is volt bennem valami egészséges életösztön. Amikor az anyukám beteg lett, és intézetbe kerültem, épp emiatt nem féltett annyira. És valóban: ösztönösen igyekeztem beilleszkedni, életben maradni. Később is, bármennyire el voltam keseredve, valahogy erős tudtam maradni; ha hiányérzetem volt a színházban, elmentem dolgozni, utazni, vagy beiratkoztam egy nyelvtanfolyamra. Hogy mi maradt ebből az erőből? Talán a hit, hogy ha az ember valamit nagyon akar, az meglesz. Nagyon akartam gyereket, lett. Ha jobban akartam volna ezt a pályát, jobban „lenne". Akartam persze nagyon, de nem kétségbeesetten, nem mindenáron. Nem bírom a nagy harcokat, a törtetést, az állandó megfelelni akarást. Nincs meg bennem az őrült vágy, hogy feltétlenül benne legyek a sűrűjében, Pesten. Én nem akarok folyton égni, engem felőrölne az állandó feszültség. Prímán elvagyok azzal, hogy szép „titokban" játszom Miskolcon. Ilyen szempontból sikeresnek tekintem magam, mert azt csinálhatom, amit szeretek. Jó, amikor nem vész el a játék valós, tiszta öröme, azaz délelőttönként izgalmas a próba, este pedig görcs nélkül megyek be a színpadra. Jön a közönség, én játszom, ők meg örülnek neki. És én is örülök, hogy örülnek.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TÖRÖK TAMARA

Bányai Tamás 1981 óta a kaposvári Csiky Gergely Színház tagja, 1984 óta a fővilágosítója. De rendszeresen dolgozik Magyarország számos más színházában – a budapesti Katona József Színházban, a Krétakörnél, a Merlinben, a Tháliában, a miskolci és a pécsi Nemzetiben, valamint az egri Gárdonyi Géza Színházban – és számos ismert magyar rendezővel, többek közt Ascher Tamással, Bezerédi Zoltánnal, Goda Gáborral, Keszég Lászlóval, Magács Lászlóval, Máté Gáborral, Mohácsi Jánossal, Schilling Árpáddal, Zsámbéki Gáborral. A kaposvári színház több turnéján vett részt (Nancy, Stuttgart, Belgrád, Stockholm stb.). 1992–1993-ban első önálló külföldi munkája az Opéra de Lyonban Mozart Don Giovanni*ja volt (rendező Ascher Tamás). 1997–98-ban részt vett a Merlin Színház turnéján az Edinburghi Fesztiválon, valamint a Prithvi Fesztiválon, Bombayben és Újdelhiben Balázs Béla* A kékszakállú herceg vára *című darabjának és Vörösmarty* Csongor és Tündéjének *angol nyelvű, Magács László rendezte előadásaival. 2000 óta állandó világítástervezője a Schilling Árpád nevével fémjelzett Krétakör Színháznak. 2002 óta tanít a Magyar Képzőművészeti Egyetemen. Díjai: Bezerédj-díj (2002), világítástervezői díj (Nemzetközi Stúdiószínházak Fesztiválja, Rijeka, 2003).*

– Sokan még a szakmán belül sem tudják pontosan, mi a dolga a világítástervezőnek. Hogyan találja ki valaki magának ezt a mesterséget?

– Messzire nyúlik ez vissza. Nyolcadikos koromban még nem tudtam igazán, hogy mit akarok. Szakközépiskolába mentem gimnázium helyett, mégpedig a Bolyai János híradástechnikaiba, a Váci útra.

– Ez egy kicsit távol áll a színháztól...

– Igen, de a barátaim közt volt, aki már régóta járt színházba, és ez elkezdett engem is érdekelni. Idővel együtt jártunk Budapest különféle színházaiba. Még nem volt kialakult ízlésem, de bizonyos előadások nagy hatással voltak rám. Ekkoriban a kaposvári színház rendszeresen vendégszerepelt Budapesten. Az ő előadásaik különösen megérintettek. Ekkor láttam például az Ascher rendezte *Gyöngyélet*et, az Ács-féle *Esküvő*t és Babarczy *Bíbor szigeté*t.

– Érettségi után mi történt?

– A Hajógyárba mentem dolgozni. Számítógépen műszaki rajz alapján programokat kellett írnom a lángvágónak, hogy az ki tudja vágni az acéllemezből a megfelelő formát. Két nap után már mindent tudtam erről a szakmáról. Attól kezdve borzalmasan untam. Aztán megint jött a nyár, és én, mintha még iskolás lennék, három hónapos nyaralást csináltam magamnak. Gondoltam, ez idő alatt kiderül, hogyan tovább.

– És hogyan lett tovább?

„Hogy lehet ide jelentkezni?”

■ BESZÉLGETÉS BÁNYAI TAMÁS VILÁGÍTÁSTERVEZŐVEL ■

– Eldöntöttem: Kaposvár. Stoppal mentem. „Jó napot kívánok! Hogy lehet ide jelentkezni?” – kérdeztem a portást. Mondta, keressem a műszaki vezetőt. Fölvettek kellékesnek. Nyilván másként kellett volna kezdeni. Színésznek vagy rendezőnek jelentkezni, a főiskolára menni. De nem éreztem magam esélyesnek. Meg aztán azt sem tudtam, hogy mi érdekel igazán, hogy mit akarok kezdeni magammal, csak azt tudtam, hogy a színház közelében akarok lenni. Arrafelé mentem, amerről a vonzást éreztem.

– A kellékezés tetszett?

– Több kellékes művésze a szakmájának. Én viszont ügyetlen voltam. Nem volt sikerélményem. De mikor a színpadra kellett mennem előkészíteni az előadást, észrevettem azokat, akik a lámpákat kapcsolgatják, állítgatják. Ez érdekelni kezdett. Addig azt sem tudtam, hogy létezik ilyen foglalkozás. De ettől fogva figyelni kezdtem. Néztem oldalról az előadást, és láttam, hogyan változik a fény. Aztán odamentem a fővilágosítóhoz...

A portrét Schiller Kata készítette

– A szakközépiskolai végzettség éppen paszszolt ide, nem?

– Nem igazán, de majdnem. Az árammal volt kapcsolatos az is, amit az iskolában tanultam, meg az is, amivel a világosítók dolgoznak. Csakhogy az erősáram, én pedig gyengeáramon végeztem.

– Mi a különbség a kettő közt?

– A műszerek az gyengeáram, az erősáram meg az, ami a falban van és 220 volt, vagy annál erősebb, ahogy a színpadi lámpák is... Szóval végül átkerültem a világosítókhoz, és ez magával ragadott. Ez idő tájt történt valami, ami megerősített abban, hogy nekem ezt kell csinálnom. Gothár rendezte *A revizor*t. A szín félkör alakú lejtős podeszt, rajta fehér falak, fönt csillár. Gothár azt akarta, hogy mindez egyszer ilyen színű legyen, máskor meg amolyan. Ez ma ujjgyakorlat, de akkor ott senki sem tudta megcsinálni.

– Miért nem?

– Ez a szakma is fejlődik. Ott ültünk hajnalig, az asszisztens, a rendező, a díszlettervező, és senki nem tudta, mit lehet tenni. Csak azt, hogy a feladatot meg kell oldani. És akkor éjszaka azt álmodtam, hogy az egyik lámpát ide teszem, a másikat meg oda... És megcsináltam álmomban. Reggel berohantam a színházba, még nem volt ott senki, csak egy zsinóros. Kértem őt, hogy segítsen áttenni a lámpákat. Akkoriban még a lámpáknak fix helyük volt. A zsinóros megszánt, és segített. Összepakoltunk, átszíneztünk, aztán megint összepakoltunk, és már kezdődött is a próba. És akkor beadtam azokat a fényeket, amelyeket Gothár reggel négykor még nem látott. „Igen, erre gondoltam” – mondta. Ez volt az első, amit én csináltam. Ekkor dőlt el, hogy világosító leszek.

– Meg lehet ezt a szakmát valahol tanulni?

– Nálunk a színművészetin oktatják a világosítókat, a színpadmesterekkel közösen. Én is elvégeztem az úgynevezett felsőfokú műszakivezető-képző tanfolyam világítástechnikai szakát. Nekem ez talán már későn jött, hisz addigra a gyakorlatban sok mindent elsajátítottam. Bár tanulni mindig van mit: új technikákat, stílusokat, újabban a számítógépes programokat. Nem véletlen, hogy néhány külföldi egyetemen önálló szakon oktatják a világítástervezőket.

– Párizsban a nyolcvanas évek végén a Théâtre Gérard Philipe-ben, Dominique Bruguière világítástervező mellett voltál asszisztens. Ez hogy jött össze?

– Ez volt a második sorsdöntő tényező az életemben. A szocializmus összeomlásának a pillanatában Kaposváron dolgozott Sophie Lukachevsky francia rendezőnő, és az ő világítástervezője volt Dominique Bruguière. Jól dolgoztunk együtt; először láttam valakit, aki nagyon szakszerűen végzi azt, amit én addig kissé ösztönösen csináltam. Egyszer Dominique váratlanul megkérdezte tőlem, lennék-e az asszisztense Párizsban, ahol egy nagy Csehov-opusra készül, melyet Jean-Claude Falle rendez. Ez azt jelentette, derült ki

számomra, hogy egy hétvége szombatján és vasárnapján összesen négy Csehov-darabot mutatnak majd be egyszerre, az *Ivanovot*, a *Platonovot*, a *Három nővér*t és a *Ványa bácsi*t. Egymást követő két napon a nagyszínpadon és a stúdiószínházban egyszerre folynak az előadások. Sok átfedéssel, még tán a színészek közt is. És természetesen valamennyinek meg kell tervezni a világítását, és egy profi stábbal levezényelni. Ez lehetetlenségnek tűnt számomra... „És hogy fogunk Párizsban beszélgetni?" – kérdeztem vissza. „Van két hónapod, tanulj meg franciául!" – felelte. Németül ugyan tudtam, de franciául semmit. Vadul nekiláttam. Miközben ez alatt a két hónap alatt Kaposváron négy bemutatóm is volt. S aztán Párizsban megtapasztaltam, milyen ez, ha valóban szakma. Akkor ott megértettem valamit ebből az egészből. Hogy mit jelent a színek használata, mit jelent a fény dramaturgiája, mit jelent egy készülő produkció világítását még a legelején, asztal mellett, a próbák megkezdése előtt végiggondolni. Aztán amikor hazajöttem, leültem Babarczyval beszélgetni, hogy én ezt most már nagyon komolyan akarom csinálni, és nem csak Kaposváron. Nagyon rugalmas volt és megértő.

– Kaposváron lehetett tudni, mi történik a világ színházaiban? Hova érdemes menni, mit érdemes megnézni?

– Igen. Aschertól, Eörsitől például sokat meg lehetett tudni arról, mi történik Bécsben, Berlinben, a Burgban, a Schaubühnén. Aztán ´87-től, amikor már volt világútlevél, elkezdtem eszeveszettül utazgatni, színházba járni mindenfelé. Érdekeseket láttam, tapasztaltam. De nem tudtam rájönni arra, hogy vizuálisan mitől annyira más, amit látok. Hisz ott is majdnem ugyanazok a lámpák voltak, meg fa, meg textil, és mégis lehetett érezni, hogy más. Az világos volt, hogy ennek nem csak a pénz az oka. Azóta rájöttem, persze. A dolog nyitja a részletek kidolgozottsága, letisztultsága, az, hogy minden gondolatot megpróbálnak maximálisan megvalósítani. Nálunk gyakoriak a félkész dolgok, művészileg is, vizuálisan is, és a technikai kidolgozottság terén is.

– A világosítókat, pontosabban világítástervezőket nemigen ismerik név szerint.

– Igen, ez igaz. Nálunk még nincsenek igazán megbecsülve. A gazdasági igazgató például, aki amúgy nem sokat tud erről a szakmáról, és nem is érti pontosan a szerződtetéskor, hogy miért vagy ott, mond egy összeget, bár legszívesebben inkább lefaragná ezt a tételt a költségvetésből. A szerződésbe meg beírják, hogy világítástechnikus. Ilyenkor rögtön tudod, hogy mi a helyzet abban a színházban a világítás terén, hova rangsorolnak. Nem arról beszélek, hogy ez nekem kellemetlen-e, vagy hogy nekem számít-e. Hanem arról, hogy ennek a szakmának nálunk mennyire nincs helye a színházban. Gyakran csak annyit érzékelnek mindebből, hogy „jaj, mekkora kábel kell ehhez a transzformátorhoz, és ez mennyibe kerül". Külföldön viszont a rendező többnyire a maga szakembereit, a saját csapatát viszi a produkcióhoz, a látványtervezőket, dramaturgot stb. Ott fel sem merül, hogy esetleg nem kell világítástervező, mert a világosítók majd megoldják. Mindenki tudja, hogy nekik nem az a dolguk. S ezek után az is természetes, hogy a stáblistára mindig kiírják a világítástervező nevét is. Azért ha lassan, de nálunk is változik a szemlélet. Azokban a színházakban, ahol igényes munka folyik, akkor is kiírják a tervező világosító nevét, ha társulati tag, vagy netalántán fővilágosító.

– A díszlet- és jelmeztervezők nem képviselhetnék a világítástervezők érdekeit is?

– Próbálkozunk ezzel. Én is benne vagyok a látványtervezők céhében. Már többször leültünk, hogy kitaláljuk ennek a formáját. Hogy mi tervezők fogalmazzuk meg közösen a feladatainkat, és hogyan lehetne a mi szakmánknak az érdekeit is képviselni, egyáltalán elismertetni. De még azt sem sikerült elérnem, hogy a díszlettervező feladatainak a leírása közt ne szerepeljen az, hogy ő felelős a világításért is. Így akkor tényleg megkérdezhetik, miért kell világítástervező.

– Arra volt már példa, hogy világítástervező művészeti díjat kapott?

– Külföldön igen. Dominique-ot többször részesítették már efféle elismerésben. Nálunk ez valahogy elképzelhetetlen. Ám amikor a krétakörös *Woyzeck*kel Rijekában nemzetközi fesztiválon voltunk, ott világítástervezői díjat kaptam. Pedig az az ország a miénkhez hasonló társadalmi-technikai fejlettségi szinten van. Egy ilyen díjtól az egész szakma bátorítást kaphatna ahhoz, hogy létezzen. Mert ha a világ színházaiban díjakat adnak, az is azt bizonyítja, hogy létezik ez a mesterség. De szerintem nálunk a különféle zsűrikben azt se tudják, kikről, illetve miről van szó.

– A világítást mindenki látja.

– Igen, de mégsem látják. Valakivel egyszer beszélgettem egy előadásról, és kíváncsi voltam, észrevette-e, hogy egy bizonyos helyen más volt a fény, és hogy ez abban a konkrét helyzetben mit jelentett neki. Nem, nem vette észre. Nem mindenkinek van erre szeme. Én nyilván túlzottan figyelek a világításra mások előadásaiban is.

– Az, hogy a Képzőművészeti Egyetemen színházi tervezőket tanítasz, vezethet új szemlélethez?

– Igen, biztosan. Már attól is, hogy találkoznak a problémákkal. Bár hivatalosan ők díszlet- és jelmeztervezést tanulnak, nem világítástervezést. Nálunk ennek nincs hagyománya. De oldalágon talán mégis beszivárog egy újfajta szemlélet.

– Vannak a világban olyan helyek, ahol másfajta szemléletet, gondolkodásmódot lehet tanulni?

– Amikor nekem kellett volna ezt iskolában tanulnom, akkor nem volt ilyen hely. Már praktizáltam, mikor lehetőségem nyílt erre. Fontos élmény volt számomra például egy nyári színházi akadémia a Ruhr-vidéki Bochumban 1999-ben. Itt minden színházi szakmának külön kurzusa volt: a színészeknek, a rendezőknek, a dramaturgoknak, a zeneszerzőknek. A díszlet- és a világítástervezőket közös csoportba rakták. Sokféle emberrel találkoztam ott. És a kurzusok egyikét az a Jean Kalman vezette, aki hajdan Brook világítástervezője volt. Többek közt a *Szentiváneji álom* világítását is ő tervezte. Amúgy Jean Kalman eredetileg filozófus, akit valamikor megcsapott a színház szele, és soha többé nem szabadult. A vele való találkozás megerősítette bennem, hogy meg lehet találni a boldogságot ebben a szakmában. Rajta nagyon látszott, hogy megtalálta. Manapság többnyire operákat világít.

– Operát más világítani?

– Teljesen. Először Aschernak világíthattam operát, a *Don Giovannni*t Lyonban. Először találkoztam azzal, hogy a zenének mekkora a hatása a világításra, mennyire befolyásolja, meghatározza a vizualitást is. Kényszerítve vagy arra, hogy a zene teremtette amplitúdókat kövesd a fényekkel. Különben hiányérzeted támad, hogy nem feleltél meg a kihívásnak.

– És a technikai lehetőségekben nagyobb volt a szabadság?

– Igen, de ez megint szemlélet kérdése is. Nálunk még van olyan színházigazgató, aki a világítástechnika fejlesztését úri huncutságnak gondolja. Pedig ebbe is kell invesztálni. Ez olyan, mint ahogy meg kell ismerni az új darabokat is. Nemcsak a szöveget kellene fontosnak tartani, hanem a vizuális kifejezést is.

– Ladányi Andreával is dolgoztál. A tánc más?

– Igen. A tánc a leghálásabb műfaj. Közönsége a legfogékonyabb a legerősebb és legdinamikusabb dolgokra. A tánc annyira szabad, hogy ott minden ötlet megvalósítható. Lényegében csak a testet kell hangsúlyozni. A látványos gesztust. Kevésbé kötött a dramaturgia. Inkább a mozgást, a zenei elemeket kell kiemelni. A tér is sokféle lehet. Más előadásban észre sem veszik, hogy világítva van, csak annyit például, hogy égett a neon egy hatalmas hodályban, és passz. A táncnál a világítás sokkal feltűnőbb, és állandóan változó. Szóval hálás dolog lenne világítani, de nincs jó helyzetben a táncszínház sem. Nagyon ne-

ház táncelőadásra elegendő pénzt szerezni.

– Van kedvenc előadásod? Ami a tiéd? Ami mássá tett?

– Nehéz választanom. Mindig a legújabb. Bár a milánói *III. Richárd*ot, amit Schilling Árpád rendezett a Piccolo Teatróban a tavalyi évadban, mégis kiemelném. Talán itt sikerült a legjobban, a legteljesebben megvalósítani az elképzeléseimet. Minden segített ebben: a technika, a díszlet, a harminc méter hosszú tér... De végül is az én munkámban „együtt dolgozni" jó. Ez a lényeg. És minél jobban tudsz valakivel együtt dolgozni, minél jobban értitek egymás nyelvét, annál jobb lesz az eredmény.

– Az idei POSZT-on csakúgy, mint korábban, több munkáddal is jelen voltál. Ezúttal a Sirájjal, *a* Csak egy szöggel *és az* Ivanovval... *Hány darabban dolgoztál a tavalyi évadban?*

– Körülbelül tíz-tizenkettőben.

– Akkor végül is meg lehet élni a világítástervezésből...

– Igaz, jelenleg nem bizonytalan a helyzetem. De perspektíváját tekintve az. Igen, az idén egyik munkából a másikba estem, néha annyira összecsúsztak. Zavart is időnként, hogyan vállalhatom el az újabb fölkérést, de nehéz nemet mondani anélkül, hogy meg ne bántanám azokat, akikkel szeretek együtt dolgozni. De semmi biztosítékom rá, hogy mindig így lesz. A színházakat érintő megszorításokat érzem én is. Ha takarékoskodni kell, a világítástervező az elsők egyike, akit kihúznak a költségvetés listájáról. Volt már ilyen, és nem tudhatom, mi lesz öt év múlva.

– És ráadásul a premieren nem is téged ünnepelnek...

– Ez egyáltalán nem zavar. Az emberek egymás közt tudják, ki mit csinál. Hogy kifelé mi látszik, az nem érdekel. Bentről elismernek. Azok, akikkel együtt dolgozom. És így jól érzem magam.

– És mi az a Bezerédj-díj, amelynek tulajdonosa vagy?

– Dr. Bezerédj Zoltán Kölnben élő magyar származású író 1993-ban határozta el a Bezerédj Alapítvány létrehozását Bezerédj Imre kuruc hadvezér, Bezerédj István politikus, Bezerédj Amália írónő és Bezerédj Pál közgazdász életművének emlékére. Az alapítvány – a kuratórium döntése alapján – évente ösztöndíjat adományoz a hazai és a határon túli magyar művészeti és tudományos élet kiválóságainak.

– Kiállítások tervezése mennyire izgalmas feladat a világítástervezőnek? Merthogy 2001-ben a Néprajzi Múzeumban az Időképek *című kiállítás világítását is te tervezted.*

– Ezek alkalmi jellegű munkák, nem gyakori fölkérések. Az *Időképek* érdekes kiállítás volt, az idő fogalmát próbálta körüljárni. Azt találtam ki, hogy a halogénlámpák elé fekete hengert szerelek, ettől a sötét térben koncentráltan erős fényben jelennek meg a kiállított tárgyak. A látogatók pedig a sötét térben kószáltak, és a fények emelték ki számukra a látnivalót. Végül is ezt a különös hatást egy egyszerű trükkel lehetett előállítani.

– A filmezés nem érdekel?

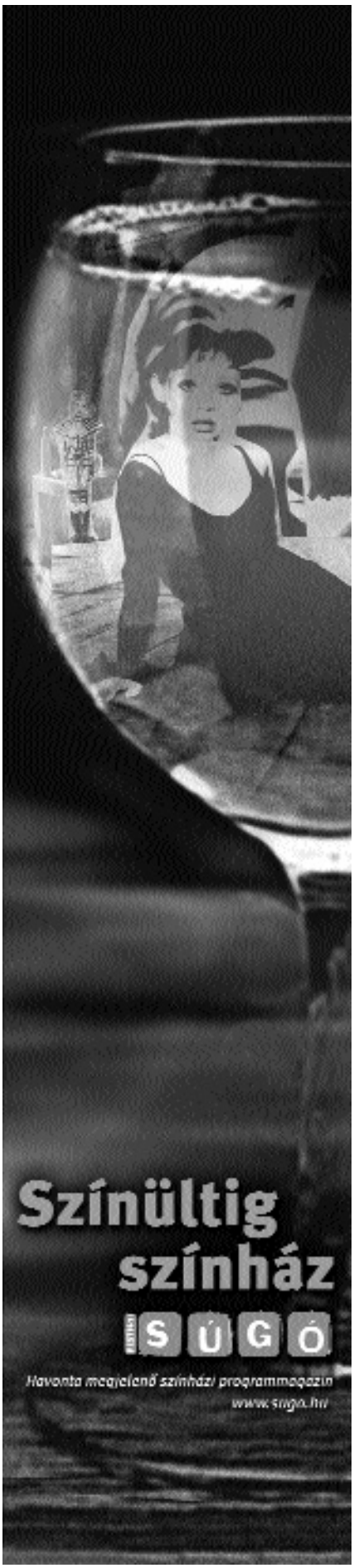
– A filmnél az operatőr csinálja a fényt. Ott nekem nem jut feladat. Maradok hát a színháznál.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
LŐKÖS ILDIKÓ

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

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



Koltai Tamás

Eklektika és posztmodern

■ OPERÁK SALZBURGBAN ÉS BAYREUTHBAN ■

TÉVEDÉSEK VÍGJÁTÉKA (COSÌ FAN TUTTE)

Nem fontos, de érdekes, hogy Peter Ruzickát, aki három salzburgi évadot tud maga mögött, és már tavaly bejelentette, hogy mandátumának lejárta után távozik az Ünnepi Játékok intendánsi posztjáról, 2006-tól Jürgen Flimm fogja követni. Ruzicka zeneszerző, Flimm rendező, aki főleg operában utazik – pár éve Bayreuthban egy érdekes *Ring*gel debütált, Salzburgban az idén Purcell *Arthur király*át állította színpadra, nemrég a MEZZO csatorna közvetítette Berlinből egy eléggé idétlen *Otellő*ját –, és eddig is benne volt a salzburgi direkcióban mint a *drámai* előadások felelőse. Majd hirtelen lemondott – utódjául azon nyomban kinevezték Martin Kušejt –, és miután mindenki a „bukásáról" beszélt, kellő hatásszünet után, pár nap múlva megjelent mint a következő intendáns. Mi van emögött? Ki tudja? A drámai program a közelmúltban, Peter Stein és Ivan Nagel alatt az eredeti reinhardti szellemnek megfelelően újra fölértékelődött, majd távozásukkal újra a háttérbe szorult. Kušej eredetileg drámai rendező (*Hamlet*je föltűnést keltett), aki Salzburgban Mozart-operákat rendezett, a *Don Giovanni*t és a *Titus kegyelmé*t. Nehéz megjósolni, mi következik, s a változásokkal melyik „vonal" jut előnyhöz. Salzburgban állandó a hadviselés, aminek mindig vannak politikai, gazdasági és esztétikai összetevői. Az utóbbi vulgárisan a „hagyomány vagy újítás" dilemmájával írható le. Kiélezve a kérdést arról van szó, polgárpukkasztó botrányok legyenek-e, vagy unalmas konvenciók. A kettő között lavírozva kellene kiemelkedőt produkálni.

A *Così fan tutte* úgy tesz, mintha meglelné a *tertium datur*t, a középutat a szélsőségek között. Skandalumot nem akar, ez világos. A megelőző, Hans Neuenfels rendezte fölújítás és a *Szöktetés a szerájból* tavalyi repríze kellően fölborzolta a kedélyeket, hasznosnak látszott visszafogni az eredeti gondolkodást. A közönségnek tett szívesség jele, hogy az előadást a Grosses Festspielhausba helyezték; a darab utoljára a világháború előtt jelent meg ott. Ilyen hatalmas térben, ekkora publikum előtt veszélyes kockáztatni. Pedig épp itt kellett volna, mivel maga a méret kockázati tényező. Az intim kamarajáték meghalt a szélesvásznú színpadon. Mindaz, ami Mozartnál lélegzet-visszafojtott belső konfliktus, pszichodráma, közelről megfigyelt erkölcsi dilemma, elvesztette fókuszát, szétoldódott a levegőben. Az üresség lett kidekorálva ornamentikával és ötletekkel. Már a nyitány alatt jópofáskodás folyik. Megjelenik a színen egy ellenkarmester, pulpitusra hág, szembefordul velünk, rágyújt, kifújja a füstöt – indul a zene. Fehér dresszben föltűnnek a főszereplők, páros tollaslabdajátékkal múlatják az időt, majd a két fiú pástot kap a lába alá, és asszózni kezd. A vívótréner – ki más lenne? – Don Alfonso, törülközővel a nyakában. Elegánsan vív, talán pályamódosításra készül, mert – mi tagadás – hangja kissé megkopott. De ez csak később derül ki, midőn a jó nevű Thomas Allen énekelni kezd.

A rendező házaspár – Ursel és Karl-Ernst Hermann valamikor az NDK-ban kezdett – legfőbb gondja, hogy betöltse a teret. Ezt kétségtelenül ízléssel teszi. A széles színpad jószerivel üres – a díszletet a férj tervezte –, kétoldalt magas portálokból ajtók nyílnak a semmibe, fölöttük bal oldalon monumentális tollpihe, jobb oldalon hasonló méretű kavics lóg. A kavics talajra tett variációban is megismétlődik, s mivel a második rész mintha strandon játszódna, távoli értelmet nyer. Amit rögtön elveszít, mikor a műesküvő hivatalos személye, a Despina játszotta ál-anyakönyvvezető mögüle bújik ki, és olyan szőnyegszerű okiratot gurít elő, amilyet a commedia dell'artében szoktak. Keverednek a stílusok. A festői hatást a háttérkortina tetőzi be – sűrű, sötét erdő van ráfestve –, amely lassan, milliméterenként kúszik föl a semmiből a világos horizont elé, és az első felvonás fináléjára fölér a tetejéig. Mozgásával együtt fokozatosan sötétül el a színpad. Az erdő és az elsötétülő horizont nyilván a darab – bizonyos értelemben – szellemi előzményének tekinthető *Szentiványéji álom*ra és az érzelmek zűrzavarára utal. A finálé utolsó hangjaira hirtelen lehull a függöny, és a szélgépek kavargó őszi leveleket fújnak be jelentős mennyiségben. Innen tudni: az érzelmi kavarodás fölidézi az elmúlást. A második felvonás „strandképe" hasonló módon komorul el, csak itt az erdő inkább nádas.

Saimir Pirgu (Ferrando), Nicola Ulivieri (Guglielmo) és Thomas Allen (Don Alfonso) a Così fan tuttében

Bernd Uhlig felvételei

Tamar Iveri (Fiordiligi) és Elina Garanca (Dorabella) a Mozart-operában

Újításnak számít, hogy a két lány kilesi a két fiú és Alfonso fogadását, tehát tudják, hogy balhéra készülnek. Egymást nem veszik észre a leselkedők, így elkerülik, hogy közös titkukat meg kelljen beszélniük, minthogy ilyesmi nincs beleírva a librettóba. (Persze ésszerűtlen, hogy a nővérek nem avatják be egymást a fölfedezésbe, Da Ponte aligha követett volna el ilyen hibát.) Az ötlet gyümölcsöző lehetne attól a csavartól, hogy a lányok, akik az elején fölényben érzik magukat, és föltehetően párjuk megleckéztetésére készülnek, még így, hogy ismerik a trükköt, sem kerülhetik ki a szerelem csapdáját: egyikük könnyedén veszi a hűtlenséget, másikuk beleszeret vőlegénye barátjába, és ettől komolyan szenved. A morális válságot azonban nincs érkezésük ábrázolni, mert nincs egy hely, ahol – jelképes értelemben – elbújhatnának a magányukkal. Az üres tér képtelen aurát teremteni a fájdalomhoz. Tamar Iveri Fiordiligijének kétségbeesése saját váratlan szenvedélyétől szenvedés helyett szenvelgéssé, őszinte szembenézés helyett affektált gesztusok sorozatává válik. Nem az énekesnő tehet róla, hanem a rendezés. A teret fizikailag betölteni csak a „tévedések vígjátéka" képes, a „modern moralitás" nem. Van ugyan egy kis dobogó, közvetlenül a karmesterrel szemben, a színpad elején, amely megpróbálja kiemelni az űrből a szereplők virtuális magányát, kapcsolatuk érzelmi és erotikus bizonytalanságát, egyszóval az egymáshoz való testközelben is lejátszódó belső tévelygést, de ez kifejezetten illusztratív rendezői gesztus.

Természetesen a formafegyelem, az elegancia és a jól megcsináltság nem vitatható el az előadástól, mégiscsak Salzburgban vagyunk. A fiatal négyes csinos és tehetséges, az albán Saimir Pirgunak (Ferrando) külön élvezet az „albán" álruha, Elina Garanca (Dorabella) természetes és könnyed, Nicola Ulivieri (Guglielmo) szőke parókában kezd, vagyis saját személyiségét használja álruhának, anélkül, hogy ennek következménye lenne a karakterre nézve. A kórus merő stilizáció, előkelő estélyibe öltözött zárt csoport, kizárólag kalákában mutatkoznak, egymáshoz tapadva lépdelnek, útközben behozzák vagy eltakarítják a szükséges vagy szükségtelen kellékeket. Az előadás leleplező mozzanata, hogy a nyomtatott műsorfüzet szerint a continuót a karmester Philippe Jordan játssza, de egy beletett cédula helyesbít, eszerint mégsem ő, hanem Alessandro Misciasci. Nem egyszerű cseréről van szó. A karmester szokás szerint a zenekari árokból kísérné hangszerén a recitativókat, a helyesbített szmokingos úr viszont a színpadon játszik (zeneileg nem kifogásolhatóan, de a cselekménybe rendezve után). A rendezőknek nyilván a műsorfüzet kinyomtatása után jutott eszükbe, hogy elférne még a színpadon egy zongora, legalább kevésbé lenne üres. Kisebb baj, hogy eszükbe jutott, nagyobb, hogy bele is rendezték.

JUGENDSTIL (A RÓZSALOVAG)

A Mozart-rajongó Richard Strausst *A rózsalovag*ban ugyancsak az érzelmek zűrzavara foglalkoztatja. (Da Ponténál nem kevésbé kongeniális librettista, Hugo von Hofmannsthal társszerzői segédletével.) Ha csak a cselekményt vesszük, alig néhány évtizeddel vagyunk túl a mozarti érán – a XVIII. század derekán járunk, Mária Terézia uralkodásának éveiben –, a zene pedig a szerző intenciója szerint Mozart stílusát kívánja újrateremteni. Legkivált a *Figaró*ét, a melankolikus grófnővel, a macsó gróffal és mindenekelőtt a kamasz Cherubinóval. Mindhárman tükröződnek *A rózsalovag* főszereplőiben, Octavian például éppúgy „nadrágszerep", mint az apród, s hozzá hasonlóan egyaránt hódol az érett nőnek és a bájos fruskának. Strauss azonban XX. századi muzsikus – *A rózsalovag* születési ideje egybeesik Ravel *Daphnis és Chloé*jával, Sztravinszkij *Sacre*-jával, Puccini *A Nyugat lányá*t írja, Schönberg kifelé lépdel az ortodox tonalitásból, Berg nekifog a *Wozzeck*nek –, magán viseli a kor jegyeit, a szecesszió perszifláló hajlamát, iróniáját, blaszfém szarkazmusát. A darab zenei idézeteiben, *pastiche*-szerű stílusutánzataiban, eklektikájában sokan hajlamosak a posztmodern elődjét látni. Kifejezett „*Zeitoper*nak" tartják *A rózsalovag*ot, kettős értelemben is. Részint mint korának aktuális szellemiségét közvetlenül meglovagoló alkotást, melyben a „történelmi múlt" csak képes beszéd, provokációt enyhítő tényező, *staffázs;* részint mint az Időt s annak múlását a Tábornagyné személyes „öltözőtükör-problémáján" túlmutató, a korváltozás és az elmúlás általános, egzisztenciális összefüggését tárgyaló, arra reflektáló művet. Az első tétel bizonyítására kézenfekvőnek látszik a főként Ochs báró alakját körüllengő keringő, amely XIX. századi „találmány" lévén, anakronisztikusan hangzik Mária Terézia idején – a milánói Scala közönsége annak idején ki is fütyülte. (Holott ez a *valcer* legalább annyira emlékeztet Ravel *La valse*-ára, mint a keringőkirály Johann Strauss darabjaira.) Megkockáztatom, hogy a három összefonódó szerelmi szoprán – Octavian, Sophie, a Tábornagyné – érzéki fülledtsége nem vonatkoztatható el a trió *női* mivoltától (noha tudjuk, hogy a három énekesnő közül az egyik „férfi"). A második tétel igazolásához az szükséges, hogy a darabot szcenikailag kiemeljék a múlt időből, sőt talán magából az időből is. (A Tábornagyné az összes órát meg akarja állítani. „Az erdőben nincs óra", hangzik el a párhuzamos példaként fölhozott shakespeare-i *Ahogy tetszik* egyik replikájában, annak alátámasztására, hogy metafizikai térben értelmezhetetlen az idő múlása.) Abban a kiemelt pillanatban, amelyben *A rózsalovag* játszódik, eszerint egyszerre, egymásba fonódva van jelen a történelmi barokk, a rokokó és a szecesszió. A Habsburg Császárság és annak elmúlása. A búcsú a nosztalgiától és a fölbomló birodalom. A boldog békeidő és a világháború, amely az opera bemutatója után három évvel kitör.

Mindez pompás produkcióban és abszolút ideológiamentesen jelenik meg a Grosses Festpielhaus színpadán. A színészből lett fiatal kanadai rendező, Robert Carsen természetes gesztussal helyezi a cselekmény idejét a darab születésének idejére. Történelmi válasz-

A rózsalovag második felvonásának színpadképe

tóvonalon állunk, a szecesszió fényében megcsillan a melankolikus múlt, melytől a Tábornagyné a fiatalságával együtt búcsúzik, és fölvillan a fanyarabb jövő, mely Ochs báró militarista különítményének kivont kardján tükröződik az ezüstrózsa átadásakor. Két ellentétes felvonás rajzolja föl a viszonyokat. Az elsőben a Tábornagyné lakosztályainak keresztmetszetét látjuk, egymásba nyíló szobák és előszobák sorát, melyeken keresztülhullámzik a vendégek, kérelmezők és magukat eladni akarók siserehada, rokonok, ismerősök és árutermelők, nemesi árvák, divatbemutatót rögtönző manökenek, arszlánok agárfalkával, olasz énekes az áruba bocsátott szexepiljével, s középen, a legbelső szobában a szerelmi fészekkel: a budoárral és a dupla, sőt tripla ággyal. A második felvonás az újgazdag polgár palotájának szélesen elnyúló díszterme, patetikus történelmi táblakép a háttérben, végtelen hosszan elnyúló asztal, mögötte alakzatban fölfejlődő inassereg, majd az Ochs-féle katonaosztag, amely militarista agresszióval veszi birtokba a terepet, kocsmává és kötözőhellyé változtatva az ezüstrózsa átadásának belovaglással, kényes előkelősködéssel kezdődött nosztalgiaparádéját. A harmadik felvonás összefoglalja és konklúzióval látja el az előző kettőt. *A windsori víg nők* mintájára kieszelt kocsmai tréfa rájátszik Ochs pornográf képzeletére, obszcén bordéllyá fajul, a találkahely-keresztmetszet szemérmetlenül föltárja a szobákban folyó üzekedést, a kéjüzlet unott rutinját, amit csak a báró elrémisztésére szolgáló, a falakon áttetsző *live-show* bizarr szcenáriuma zavar meg. A megfejelt finálé méltó a pazar előzményhez: a föllibbenő kuplerájfalak mögül, a színpadfenék mögötti ködből lassan kibontakozik az Ochs-katonák szuronyt szegező arcvonala, mígnem a kiürült színpadon „felejtett" pityókás (mellesleg fekete) bordélyvendég tenyérből képzett pisztolyával tréfásan halomra nem lövi őket. A virtuális jövőképpel betetőződik egy korszak alkonya.

Franz Hawlata (Ochs báró), Angelika Kirschlager (Octavian) és egy statiszta
A rózsalovag harmadik felvonásában

Hansjörg Michel felvételei

Az előadás manuális bravúr. A díszlet és a jelmez egy kézben van: Peter Pabst fantáziája és alkalmazkodókészsége egyaránt fenomenális. Ezt így csak a salzburgi nagy színpad méretarányainak maximális bekalkulálásával lehet megcsinálni. A szólisták teljesítménye magas színvonalú, de nem maximális. Az alkatok mindenesetre stimmelnek; elviselhetetlen ugyanis, ha kiérdemesült matróna-énekesnők és begyes fiú-némberek adják a főszerepeket. Egy „fölmérés" kimutatta, hogy *A rózsalovag* szereplői közül a librettó szerint Octavian tizenhét, a Tábornagyné valamivel több, mint harminc, Ochs harmincöt éves. Ehhez képest minden szereposztás elaggott – mint az opera-előadásokon általában –, ami nem ad fölmentést az optimumhoz való közelítés alól. Adrianne Pieczonka még virágzó, karcsú, az elmúlás melankóliáját belülről, negéd nélkül hozó, remek Tábornagyné. Ha ebben a szerepben valaki affektáltan énekel vagy játszik, bánatos mozdulatokat tesz, vagy önsajnálatában csak egyetlenegyszer a feje fölé emeli a karját, ki kell rohanni a zsöllyéből. Pieczonka elkerüli a veszélyzónát, mentes a szentimentalizmustól és a melodrámától, hangja érzékien szép, technikája biztonságos, lírai expresszivitása mindvégig meggyőző. Az adottságai tekintetében ragyogó Angelika Kirschlager, akit tavaly megcsodáltam a *Hoffmann meséi* Nikolaus-szerepében, apró csalódást okozott Octavianként; hiányol-

tam az áttüzesedett tinédzser rajongása mögött lappangó érzelemváltozást, a szerelmi partner minden látszat ellenére való könnyed fölcserélését és a színjátszó ösztönt, amely mindezt táplálja. (Például az átöltözéses játék burleszk nemi áttételeit.) A vokális kifejezés is a szerep lehetőségei alatt maradt az általam látott előadáson. Ochs báró ebben a fölfogásban nem mázsás parlagi bunkó, hanem morál és galantéria nélküli tolakodó, aki könnyed vállrándítással lép ki a megalázó tréfából, mert konstatálja, hogy rászedőinek is volna okuk a szemlesütésre, ha viszonyaikat nyilvánosságra kellene hozniuk. Franz Hawlata megfelelő cinikus kedéllyel játszik, de a basszus hang megfelelő mély regisztere nélkül énekel. Miah Persson dúskeblű, feslő virág Sophie-ja távolról sem naiva típus, inkább olyasvalaki, aki hálás egy levetett szeretőnek, amiért szerelmével megmenti egy kényszerházasságtól. A muzikális-vizuális pompájával – Szemjon Bicskov vezényelt – és aprólékos kidolgozottságával tündöklő produkció feledteti, hogy kegyeleti okból mindaddig várni kellett rá, amíg biztossá nem vált, hogy Carlos Kleiber Salzburgnak tett ígérete ellenére soha többé nem állhat a karmesteri pulpitusra, hogy eldirigálja *A rózsalovag*ot.

NEKROPOLISZ (A HOLT VÁROS)

Richard Strauss egy alkalommal azt mondta, amikor Erich Wolfgang Korngoldról volt szó, hogy „ezzel a gyerekkel összehasonlítva mi mindannyian kis senkik vagyunk". Gustav Mahler zseninek nevezte *A holt város* huszonhárom éves szerzőjét. Az operát ugyanabban az évben, 1920-ban két városban, Hamburgban és Kölnben is bemutatták (Hamburgban Otto Klemperer vezényelte). Egy évvel később már a New York-i Metropolitan tűzi műsorára, a főszerepet Jeritza Mária énekli. A darab azóta bejárta a világ operaszínpadait, ritka az az év, amikor valahol nem játsszák, a komponista ennek ellenére ma elfelejtett szerzőnek számít.

Az 1897-ben Brünnben (Brno) született, Bécsben élő Korngoldot csodagyerekként tartották számon. Sokan az új Mozartot látták benne. A párhuzamot erősítette, hogy apja, aki zeneszerzést tanult ugyan, de a Neue Freie Presse tekintélyes zenekritikusa lett, ugyanolyan eltökélten egyengette fia zenei pályáját, mint annak idején Leopold Mozart a gyermek Wolfgangét. (A rosszindulatú pletykák szerint arról született jó kritika, aki eljátszotta a kis zseni darabjait. Az apát azzal is meggyanúsították, hogy ő írja fia műveit, mire a fáma szerint azt kérdezte: „Mit gondolnak, ha ilyen darabokat tudnék komponálni, zenekritikát írnék?") A tizenhárom éves fiúcska *A hóember* című balett-pantomimjának bemutatóján az Udvari Operában jelen volt Ferenc József. A hangszerelést Alexander Zemlinsky, *A törpe* szerzője végezte (a darabot nemrég nálunk is játszották Zsótér Sándor emlékezetes rendezésében), akit Gustav Mahler, a papa barátja ajánlott Erich tanárának mint az általa ismert legjobb zenepedagógust. Erich nemsokára már maga hangszerelte műveit. Tizenhét éves korában írt, két évvel később bemutatott *Violanta* című egyfelvonásos operájáról Marcel Prawy, a bécsi Staatsoper vezető dramaturgja elragadtatottan nyilatkozott, a drámai szenvedély vulkánját, csillapíthatatlan dallamfolyamot és meglepő harmóniákat emlegetve, amelyek mesteri színházi érzékkel és kavargó zenekari kolorittal párosulnak. A gyermek pályája töretlennek látszott, apja mindenhová elkísérte – kivéve a katonaságba –, még nősülni is csak akkor engedte, amikor időszerűnek vélte, s bár a *Heliane csodáját* (1927) kisebb csalódás fogadta („miért nem ír ez a Korngold még egy *Holt várost*?"), ő maga élete végéig ezt tartotta fő művének. (A méretes epikus darab sötét, misztikus természetével, sűrű erotikájával nem kis előadói nehézséget okozott a szereplőknek, a kor kiemelkedő énekeseinek, Lotte Lehmann-nak és Jan Kiepurának.) A romantikában gyökerező, de a századelő új irányzatait, az „izmusokat" is magába szívó zeneszerző – baráti társasága a bécsi Jugendstil legjelentősebb figurái közül került ki – a mából visszatekintve valószínűleg a legalkalmasabb lett volna Puccini *Turandot*jának akkoriban „esedékes" befejezésére, de nem lévén olasz, ez a lehetőség akkor sem Ricordinak, sem a milánói Scalának nem jutott eszébe. (Azóta könnyen vagyunk okosak: Korngold *eklektikus* zenéjében evidensek a hatások Puccinitól Richard Straussig és tovább.)

Az életút furcsán folytatódott, a harmincas években Max Reinhardt megnyerte Korngoldot Mendelssohn zenéjének adaptálására Hollywoodban forgatott *Szentiványéji álom*filmjéhez. A komponista ezután többször utazott az Egyesült Államokba, át is települt a nácizmus elől, és bár ezt követően tizenhét filmhez írt önálló zenét – kettőért Oscar-díjat kapott –, az „új élet" megviselte. Nem találta a helyét, eredeti műfajaiban keveset és kedvetlenül komponált. Valami hasonló történt vele, mint az ugyancsak Amerikába emigrált Kurt Weill-lel: a gyökereik otthon maradtak. „Kiszakíthatsz egy muzsikust Bécsből, de nem szakíthatod ki Bécset egy muzsikusból", mondta. A háború után visszatért, előadták zenekari és színpadi műveit – például *A Kathrin* című operáját a Volksoperban, amelynek 1938-as staatsoperbeli bemutatója Hitler bevonulása miatt maradt el –, de egyikük sem keltett komoly érdeklődést. Korngoldot elfelejtették. A zenei fejlődés túlhaladta. Maga is tisztában volt vele, hogy „túl későn született, és túl korán indult". Ő lényegében egy XIX. századi romantikus zeneszerző a XX. században; mire kibontakozott, már új szelek fújtak a (zenei) világban. Amerikában kezdődött „második karrierje" a filmzene és a Broadway-operett világába röpítette, zenei invenciójának köszönhetően sikert aratott, és innen már nem tudott visszatalálni eredeti önmagához. 1950-ben bemutatott *Szimfonikus szerenád*ja Wilhelm Furtwängler vezényletével elég jó visszhangot keltett, mégis megérezte, hogy kikopott az időből. Bécs ekkor már egy másik város volt. „Minél régebben voltunk itt, annál inkább éreztük, hogy nem tartozunk ide", írta felesége évekkel később. Korngold 1957-ben halt meg, szívinfarktusban.

A holt város egy belga szimbolista, Georges Rodenbach *Bruges-la-Morte* című regénye alapján készült. A címbeli város, noha néven nevezhető, nem azonos egyetlen létező hellyel sem, inkább fikció, amely a központi szereplő Paul lelkében egybemosódik saját – halott – belső világával. Paul feleségét, Marie-t gyászolja, akiről nem tudunk meg semmit, kivéve, hogy férje egyedül az ő emlékének él, amennyiben életnek lehet nevezni, hogy szobájából alig kimozdulva naphosszat elmerül a szeretett nőt ábrázoló festmény látványában. Ezt a nekrolátriában (halottimádatban) szenvedő, klausztrofób létet, valójában pszeudolétet zavarja meg Marietta, egy táncosnő fölbukkanása, akit Paul azért hívott meg, mert döbbenetesen hasonlít Marie-ra. A halott nő kultuszával szembesülő jövevény előbb frivolan, majd a *femme fatale* eltökéltségével nekikezd Paul „gyógyításának", aki mélyre süllyedve a vallási misztikában, azonosítja a két nőt, úgy képzelve, hogy Mariettában voltaképp Marie tért vissza. A táncosnő színészi eszközeit is bevetve elcsábítja Pault, akiben egyre végzetesebben összekeveredik a külső és a belső valóság – a vallásos eksztázis és a színház blaszfémiája –, majd paroxizmusának csúcspontján megfojtja Mariettát. Ájulásából arra ébred, hogy kopogtatnak az ajtón: a táncosnő jött

Klaus Lefebvre felvétele

Víziójelenet A holt városból (balról a második: Angela Denoke mint Marietta)

vissza itt felejtett esernyőjéért. A kataklizma – legalábbis egy része – vízió volt. Paul a virtuális kettős gyilkossággal – Marie vitrinben őrzött hajfonatával fojtja meg a haja által végképp a feleségeként reinkarnált Mariettát – voltaképp magát a halált öli meg. A konfliktus a polgári moralitás és az egyén túlélési ösztöne – a halálfüggés és az életvágy – között ebben a szimbolikus cselekvésben oldódik föl. Vége a folyamatos és végtelen gyásznak, Paul deszakralizálta felesége emlékét, és a darab végén „fölszabadultan" kilép az ajtón.

Az operában szinte mindvégig az expresszív szenvedély lobog, elkelne benne néhány dramaturgiai pihenő. Elvitathatatlanul hatásos zene, tele invenciózus reminiszcenciákkal Puccinitől Wagneren át Richard Straussig, sőt a „könnyű", melodikus dalig, virtuóz hangszerelésben. (Egyik „kulcsszámát" – *Glück, das mir verblieb,* amelyet Marietta énekel „ide nem illő" lantkísérettel, majd egy variációban kettőssé fejlődik, és a legvégén Paul is átveszi – Richard Tauber örökítette ma is gyakran hallható „slágerré". Ez és az álomjelenetek csúcsán elhangzó, gyöngéden ringató keringő – *Mein Sehnen, mein Wähnen* – egy nem különösebben szarkasztikusnak szánt megjegyzés szerint „a két legnagyobb bonbon" Korngold ízletes és pompásan csomagolt édességdobozában.)

A salzburgi előadás is merő élvezet. A Donald Runnicles vezényelte Bécsi Filharmonikusok játéka minden lehetséges színt és dinamikai árnyalatot előcsal a partitúrából, s – hacsak nem fedi el az énekeseket, ami néhányszor megesik – széles skálán festi alá a hullámzó érzelmeket. A szereplők közül Angela Denoke Mariettája több mint tökéletes (természetesen ő énekli a „jelenés" Marie-t is, de ez nem jelentős szerep), biztosan teljesíti a nem könnyű szólamot velőtrázó csúcshangjaival, és ami nem kevésbé lényeges: a színészi feladatot is. Márpedig a víziójelenetekben a gúny, a blaszfémia és a csábítóerő markáns kevercsét kell előállítania, nem kevés pszichofizikai ösztönnel és az ennek megfelelő strapával. Utóbbit a rendező Willy Decker írja elő, aki nem kíméli sem saját fantáziáját, sem a Kleines Festspielhaus – viszonylag kis színpadához képest – grandiózus technikai berendezését. A tervező Wolfgang Gussmann a kiinduló – szándékosan – unalmas szobabelsőt a víziókban bravúrosan kibillenti tengelyéből. Először csak megismétli az enteriőrt a háttérben, megkettőzi a szereplőket – ahogy régebben Ádámot és Évát szokták magyar kollégák a *Tragédia* álomszíneiben –, majd képi csodákat hoz létre, álomszerűen és a mechanikai működést tekintve zajmentesen. A szürreális képzeletvilág egyetlen pillanatra sem engedi lankadni a néző figyelmét (a zene szintén elég színes és impresszív ahhoz, hogy ne fáradjunk bele), ami még a Pault alakító Torsten Kerl átlagos vokalitását és kevéssé karizmatikus személyiségét is feledtetni tudja.

HALÁLMISZTÉRIUM (PARSIFAL)

Az újabb keletű bayreuthi előadásokat gyakran kísérik botrányok. A botránykeltés bizonyos paraméterek között célravezető jelenség, mivel radikálisan segíti a régi művészet lerombolását és az új fölépítését. Unalomig ismételt bayreuthi példa Pierre Boulez és Patrice Chéreau 1976-os *Ring*-tetralógiája, amely a bemutató évében őrjöngő ellenszenvet váltott ki, az utolsó szezon utolsó előadásán pedig – ez az adat kivételesen nem legenda, hanem színháztörténeti tény – nyolcvanöt perces tapsban részesült. Az idei új *Parsifal*t történetesen szintén Boulez vezényli, rendezője az eleve botrányosnak tartott fiatal Christoph Schlingensief, skandalum is van, mégsem valószínű, hogy a produkció klasszicizálódni fog. Ez nemcsak az idők változásának jele. Egyfelől arról van szó, hogy a botrányok leértékelődtek, megszokottakká váltak, annyira, hogy már örülni sem tudunk nekik, másfelől arról, hogy úgyszólván kötelezőek lettek, beépültek a menetrendbe, függetlenül attól, hogy megérdemlik-e botránynak minősítésüket vagy sem. A botrány mint a művészet önmanipulációjának része függetlenedett az alkotók szándékától, és bizonyos értelemben automatizmussá sekélyesedett. Aligha történt meg eddig Bayreuthban, mint ami most, hogy az Ünnepi Játékok szólistái falragaszokon kérik a közönséget, hogy az agresszív tüntetések és támadások előgerjesztett hangulatában próbálják meg önállóan, előítélet-mentesen kialakítani véleményüket az előadásról. A falragaszok több nyelven díszelegnek a Festspielhaus előcsarnokában. Hogy ott kell díszelegniük, katasztrófának tartom, mivel ottlétük feltételezi, hogy a közönség nem manipulációtól mentesen ítélkezik (ami valószínűleg igaz), azaz a falragasz maga is manipulálja a manipulált véleményt. Vagy a helyes viselkedésre figyelmeztet? A huhogástól akarja megkímélni az alkotókat? Ha arra gondolok, hogy sokan eleve huhogni jönnek, függetlenül attól, amit látni fognak, és szándékukban a látottak a legkevésbé sem befolyásolják őket (ahogy az Erkel Színház nemrégi *Lohengrin*-bemutatóján is történt), rosszkedvem tovább romlik. Ha az alkotó tanár bácsik és nénik figyelmeztetik a néző nebulókat, hogy illedelmesen, hátratett kézzel üljenek a színházban, akkor a rosszalkodók csak azért is rosszalkodni fognak, és végképp oda a spontán tetszésnyilvánítás esélye. Szegény Wagner, aki a hétköznapokon akart fölülemelkedni a kivonulással a Zöld Dombra, foroghat a sírjában.

Mivel pedig éppen a *Parsifal*ról, erről a nehézkes magyar formulával beavatási ünnepi színpadi játéknak fordítható wagneri hattyúdalról van szó, amely a maga szakrális, rituális misztériumával amúgy is a való világtól való elemelkedést sugallja, a helyzet még sokkal súlyosabb. Hogyan tudnánk ilyen légkörben elszakadni életünk hétköznapi, materiális nyűgeitől? Igaz, a rendező mintha nem is akarná, hogy elszakadjunk. A szokásos középkori keresztényi szimbolikát radikálisan mellőző előadás valóban meghökkentő kontextusba helyezi a darabot, bár ennek mibenlétéről – be kell vallanom – csak súlyos bizonytalansággal tudok beszámolni. Oka részben maga az értelmezést kívánó szcenikai jelekkel, szimbólumokkal, rendezői konnotációkkal félelmetesen túlzsúfolt produkció, részben a tőle való távolságom. Az utóbbit nem képletesen értem. A huszonhatodik sorból, mely az előtte, illetve mögötte lévő sorokkal a Bayreuthba akkreditált kritikusok helye, ezúttal inkább

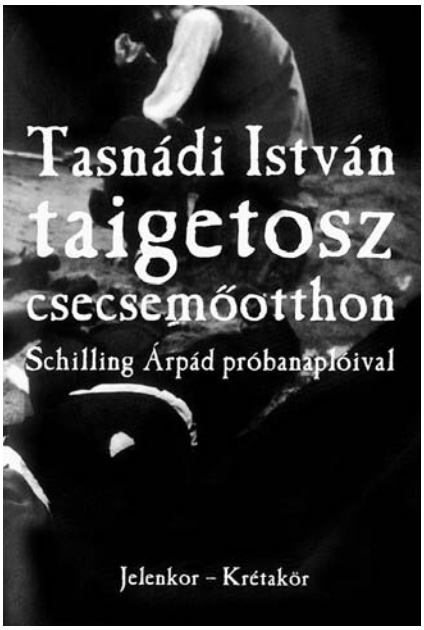
a foltszerű összhatást, mint az eligazító részleteket lehet érzékelni. A színpad szinte végig homályban és mozgásban van, az-az forog, a szereplők arca a szeszélyesen fölvillanó és kihunyó fények ellenére kivehetetlen. A teret kulisszák szándékosan unesztétikusan összehányt, eklektikus rendszere uralja, amelyek szögesdrót mögé állított, leplekből, kalyibákból, kunyhókból, palotákból, vagyis a világ különféle etnikai tájairól származó épületelemekből állnak. Időnként egy kör alakú medence is beforog, nem merném rámondani, hogy a Grál-kehely oltára vagy Amfortas fürdője lenne, mert ezáltal óhatatlanul konkretizálnék valamit, ami szemlátomást meg akar maradni a körvonalazatlan bizonytalanság (az előadás dramaturgja, Carl Hegemann megfogalmazása szerint: „a strukturális határozatlanság") szférájában. A forgószínpad állandó mozgását fölfokozzák a villózó videovetítések, amelyek széles tematikájáról képtelen lennék számot adni. Egy részük a biológia tárgykörébe tartozik, a nyulak, nyúltetemek látványától a fókatömegekig, s hogy lefelé is licitáljak, az egysejtű mikroorganizmusok fölnagyított tenyészetéig. Más részükön afrikai és ázsiai etnikumok egyedei jelennek meg különféle élethelyzetekben. Néhány hús-vér szereplő külseje is erre rímel, Klingsoré, Kundryé és Gurnemanzé például; mindegyikük valamely törzsi személyiséget jelöl, samanisztikus viselettel, szarvakkal, bőrfestéssel. A szertartásokban, amelyek csak indirekt módon utalnak a keresztény rituáléra, számos világvallás különféle öltözetű és bőrszínű képviselői tűnnek föl. Egy körmenetben mindannyian bemártják kezüket az áldozati oltárra vagy áldozati állatra (ezt nem láttam pontosan) fektetett Amfortas sebébe, és véres tenyerük lenyomatát mint valami stigmatikus jelet rajta hagyják Parsifal fehér klepetusán. Nyilvánvalóan a megváltástörténet krisztusi leszűkítése helyett épp ellenkezőleg, annak kozmikus kiterjesztéséről van szó, ami egyfelől jogosult. Parsifal azonosítása Krisztussal a legkevésbé sem Wagnertől származik, egyik írásában például kétségbeesetten kiált fel: „Krisztus mint éneklő tenor, elképzelni is szörnyű!" Ideologikusan az az előadásból egyértelműen leszűrhető gondolat is helytálló és wagneriánus, amely a megváltást néhány ember helyett az egész világra, az emberiség univerzális nyomorúságára terjeszti ki. A világ mint szörnyű roncstelep – a produkció alapbenyomása – párhuzamba állítható a világ mint pokol schopenhaueri tételével, amely a *Parsifal* írásakor közel állt a zeneszerzőhöz. Ami a rítus univerzalitását illeti, Hans Mayer már évtizedekkel ezelőtt azt írta, hogy Wagner régi perzsa, indiai és keresztény misztériumokat ötvözött össze, a rendező akár hivatkozhatna is rá. De nem rá, hanem nepáli és namíbiai kultúrákra hivatkozik, s mivel fő témája a halálmisztérium, a halál – a saját halálunk – mint megváltás, Nádas Péter *Saját halál* című művére is. A *Parsifal* eszerint a születéstől a halálig tartó misztérium, profánabbul életünk filmje – „az idő térré válik", mondja Gurnemanz –, amely a halálunk előtti pillanatban lepereg. A zárójelenetben a *halott* címszereplőre a kiürült színpadon rázúdul a Grál-fénysugár, az újjászületés jele.

Jelenet a bayreuthi Parsifalból

Általában kínosan érzem magam, ha az előadás helyett az előadás referenciaanyagából kell tájékozódnom és esztétikai ítéletet leszűrnöm; igyekszem is elkerülni. Vajon szükséges-e értesülnöm arról, hogy Schlingensief kedvenc *akcionistája* Joseph Beuys, és a produkció változatosan, különböző alakban és formában, élőben és vetítve, élve és holtan végigvonuló nyúlmotívumát, hogy úgy mondjam, a nyúl-*Leitmotiv*ot *részben* a Beuys-féle aranynyúl ihlette? („Aki nem ismeri a Beuys-féle aranynyulat, annak nagyon szívesen elmagyarázom, meg azt is, hogy miért olyan fontos nekem", mondja egy interjúban a rendező, megítélésem szerint némileg arrogánsan.) Kell-e tudnom, hogy a nyúl Beuysnál mint áldozat jelenik meg (noha „a döglött állat fölényben van az élővel szemben"), és hogy a nyúl meg a Megváltó közé tulajdonképpen egyenlőségjelet lehet tenni? Továbbá, hogy ha a nyúl beássa magát a földbe, akkor egyesül vele, és „földszubsztanciává válik"? Másrészt, hogy a nyúlfogalom „radikálisan kibővített karácsonyfogalom"? Még tovább, hogy a nyúlfölfogások végigvonulnak a kultúrtörténeten, attól kezdve, hogy termékenysége miatt Aphrodité kedvenc állata (sőt, Hérodotosznál a kan nyúl is termékeny!), Szent Ágostonnál a menekülő, gyönge lény szimbóluma, a kínai Han-dinasztia idején a homoszexualitás jelképe, és a namíbiai néphitben is kultikus szerepet tölt be? Mindezt tudnom kellene, ha Daniel Angenmayr és Thomas George színpadán túlszaporodnak a nyulak? Mi van, ha nem tudom? S ha tudom, végigasszociálom az előadást?

Szép, ha az alkotók „szublimált rituálénak" fogják föl a *Parsifal*t, mégpedig „nem a fennköltt, hanem az üvöltő fájdalom rituáléjának", s ha Wagner beavatási ünnepnek tartotta, akkor ők halálünnepnek tartják, melyben „mások nyomorúságának és halálának megélésén át eljutunk saját elkerülhetetlen nyomorúságunk tudatáig, kifejlesztve magunkban a haláltudatot". Szép, hogy magára Wagnerra hivatkoznak, aki ezt írta 1882-ben: „Ki képes rá, hogy egy életen át nyílt értelemmel és szabad szívvel pillantson e hazugsággal, csalással és képmutatással megszervezett és törvényesített gyilkos és rabló világba anélkül, hogy időnként borzongó undorral el ne forduljon tőle? Hová irányul ilyenkor a pillantása? Bizonyára gyakorta a halál mélységeibe." Parsifal halála, amely az előadás alapgondolata, eszerint „a földi nyomorúságtól való megváltás" (Frank Castorf), vagyis akárhogy vesszük, keresztényi gondolat. A nyomorúság viszont univerzális, és miként egykor Wagnernak, nekünk sincs más lehetőségünk – mondja Hegemann –, mint hogy „a művészet- és a világtörténet roncstemetőjéből kipreparáljuk azokat a képeket, amelyek ma hasonló hatást érnek el".

Ez az általános benyomás kétségkívül átjön Schlingensief rendezéséből. A nehezen kódolható vizuális információk sokasága azonban rátelepszik a műalkotásra, és bizonyos értelemben illusztrációvá degradálja a zenét. Szerintem nem ez a legjobb, ami a *Parsifal*lal történhet. A zene ethoszához nem férhet kétség, ahogyan Boulez empátiájához sem. Parsifalt Endrik Wottrich, Gurnemanzot Robert Holl, Amfortast Alexander Marco-Buhrmester, Kundryt Michelle de Young, Klingsort John Wegner énekelte bayreuthi színvonalon. Utóbbi mint fekete sámán, rakétával távozik a színpadról, amely gondolat azóta is nyugtalansággal tölt el.



URBÁN BALÁZS

Szimbiózis

■ TASNÁDI ISTVÁN: TAIGETOSZ CSECSEMŐOTTHON ■

Kortárs dráma és kortárs színház szerencsés esetben egymástól el nem választható fogalmak. A gyakorlatban nálunk mégis gyakran élesen elválnak, részint azért, mert a kortárs magyar színháznak nem mindig szívügye a kortárs magyar dráma bemutatása, részint mert jelentősebb drámaíróink nagy része az utóbbi fél évszázadban (is) inkább az irodalom, mint a színház felől közelített a drámához. Az utóbbi néhány évben ez mintha kezdene megváltozni; egyes írók közelebb kerülnek egyes színházakhoz, rendezőkhöz, részt vesznek a színházi munkafolyamatban, fordítóként, „magyarítóként" is dolgoznak. Drámaíró és rendező tartós együttműködésére is van már példa: Tasnádi Istváné és Schilling Árpádé.

A Jelenkornál megjelent kötet címe, a *Taigetosz csecsemőotthon* ironikusan is értelmezhető; ezen a címen nem mutattak be Tasnádi-darabot színházaink. Ám a könyvben szereplő *Hazámhazám*at *Taigetosz csecsemőotthon 2.* alcímen hirdették annak idején a szórólapok (nem kizárt tehát, hogy a pályáját görög drámai formák soha be nem mutatott parafrázisaival kezdő szerző írt ilyen című drámát). A kötet mindenesetre azokat a darabokat tartalmazza, melyeket Schilling Árpád állított színre: az 1999-ben a Kamrában játszott *Közellenség*et, az egy évvel később a Bárkában, de jórészt már a Krétakör Színház társulatával bemutatott *Nexxt*et, s azt a három szöveget, melyet már teljesen a Krétakör játszott el (a *Hazámhazám*at, a Schaubühne társulatával közös workshop végeredményeként műhelybemutatóként színre vitt *Phaidrát* és a tavaly szilveszterkor alkalmilag játszott *Paravarietét*). Kimaradt viszont a Krétakör által bemutatott, ám nem Schilling rendezte *Nézőművészeti Főiskola.* Az „állított színre" persze pontatlan fogalmazás, hiszen a szövegek többnyire a bemutatóval párhuzamosan készültek; végső változatukat többnyire maga az előadás alakította ki. (A *Közellenség* első változatát annak idején magam is olvastam; aligha véletlen, hogy Tasnádi az előadásban kialakult végső verziót vette fel a kötetbe.)

A könyv egyértelmű bizonyítékot szolgáltat arra, hogy a színház szempontjai nem hatnak bénítólag az íróra, hogy a színház nem fosztja meg értékétől az irodalmat. A kötetben szereplő drámák az előadások ismerete nélkül, önmagukban is megállják helyüket; az alkalmi jellegű *Paravarieté* kivételével egyértelmű irodalmi értéket képviselnek. Aki pedig az előadások ismeretében olvassa végig a szövegeket, alighanem azt is konstatálja, hogy darab és előadás minősége szorosan összefügg; számomra legalábbis olvasva is az előadásként revelatív *Közellenség* tűnik a legerősebb s a színpadon is sikerületlennek érzett *Nexxt* a kötet leggyengébb drámájának. Noha a szövegeket sok minden összeköti (a szerző közéleti érdeklődése, különböző nyelvi rétegek vegyítése, a mítoszok, mitikus történetek újrafogalmazásának szándéka), stilárisan a drámák erősen különböznek egymástól. A játékos, ironikus, különböző stílusszinteket vegyítő *Közellenség,* a nyelvében is a show-hoz igazodó, annak kellékeit ugyan ironikusan használó, de nem parodizáló *Nexxt,* a pátoszt és vulgaritást vegyítő, iróniájában is kegyetlen, távolról Sarah Kane-t idéző *Phaidra* és a szatirikus-politikus, etűdökből építkező, ezeket ismétlődő motívumokkal történetté összefűző *Hazámhazám* éles eltérései valószínűleg nem pusztán az írói szándékból, de az eltérő előadás-folyamatból, rendezői gondolkodásból is fakadnak. (E szempontból kivált szerencsés, hogy Tasnádi egy mindig új és új utakat kereső színházi alkotót választott társául.) Feltűnő az is, ahogyan a dráma nyelve meghatározza az előadását (és viszont): a *Közellenség* szövegében már benne van az a jelrendszer, melyet az előadás is használ (az emberi nyak levágását például egy alma felszeletelése jelzi), a *Nexxt* esetében a show és a film komponálódik bele a szövegbe, a *Hazámhazám*ban dalbetétek szakítják meg a darabot, melyben persze benne foglaltatnak az előadás ismétlődő játékai is. (Mivel a *Phaidra* előadását nem láttam, itt csak feltevéseim lehetnek; a kar játékba építése mindenesetre jó alapul szolgál az eltérő nyelvből és játéktradícióból építkező csapat megmutatkozásához).

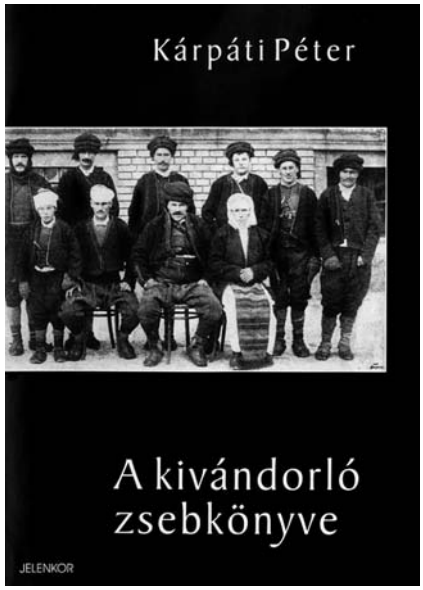
A könyv függeléke tartalmazza az egyes bemutatók szereposztását, és képeket is találhatunk az előadásokról. Beleolvashatunk továbbá Schilling Árpád próbanaplóiba is, ami ugyan megerősíti az író és rendező kapcsolatáról fentebb leírtakat, ám mégis kelt némi hiányérzetet. Nem azáltal persze, hogy a rendező nem fecseg el kulisszatitkokat, hanem inkább azért, mert keveset mutat meg a közös gondolkodás és alkotás metódusaiból. A legalaposabbak, legmélyebbek a *Közellenség*ről írott gondolatok. Itt érzékelhetünk legtöbbet a munkafolyamat dilemmáiból, s itt mutatkozik legpregnánsabbnak a rendezői gondolkodásmód (bár sokkal inkább a szöveg, mint az alkotótársak viszonylatában). A többi napló inkább az általánosságok szintjén mozog, vagy a színházcsinálás nem művészeti természetű problémáiról szól. Ezek a sorok sem érdektelenek ugyan, ám az alkotó rácsodálkozása néhány évvel korábbi, naivabb énjére vagy a megígért szubvenció elmaradása miatt érzett tehetetlen düh nem kifejezetten Schilling-, Tasnádi- vagy Krétakör-centrikus problémák. Mivel aligha a teljes próbanaplókat olvassuk, erősen foglalkoztat a kérdés: mi és miért maradt ki a könyvből? Volt-e a személyességnek, az alkotói intimitásnak olyan határa, melyet a szerző nem kívánt átlépni, vagy egyszerűen csak érdektelennek tartották a részleteket? Kérdés persze az is, hogy maga a próbanapló mennyiben része az alkotás folyamatának, hogy Schilling azon rendezők közé tartozik-e, akik ezt nélkülözhetetlen segédeszköznek érzik, vagy azok közé, akik csak esetlegesen foglalkoznak ilyesmivel. A közölt próbanapló-töredékek jelen formájukban inkább a kötetet szervező koncepció illusztrációjaként hatnak. Ami azonban magát a koncepciót nem kérdőjelezi meg: a *Taigetosz csecsemőotthon* író és rendező, irodalom és színház együttes, egymást feltételező létezésének, termékeny szimbiózisának fontos példája.

Jelenkor, 2004

Csáki Judit

A mese színháza

■ KÁRPÁTI PÉTER: A KIVÁNDORLÓ ZSEBKÖNYVE ■



A borítón egy szép és beszédes fotó – téved, aki azt hiszi, az ilyesmi nem számít. Lehetne, hogy egy családot ábrázol – egy régi családot, mindenesetre. De elég az első drámában eljutni középig, hogy megtudjuk: csupa ebvész marta ember van rajta. Miközben lehetne házaspár meg sok felnőtt fiú. Tizenegy nyugodt, békés szempár néz a fotográfus gépébe – semmi balsejtelem, jövőbe látás. Biztos megvan a meséje mindegyik szempárnak. És a kötet szerzőjének, Kárpáti Péternek van köze a történetükhöz, akkor is, ha neki magának „alternatív" története van róluk. Az övéket meg vagy elmesélte már, vagy ezután fogja elmesélni, egyenként.

Nemcsak a borító – a cím is magyarázatra szorul. Ne a szövegekből, azaz a színdarabokból közelítsünk felé (akkor sem, ha a *Díszelőadás*ban erre is „utalva van") – inkább a mese irányából. *A kivándorló zsebkönyve* – így szól. És a könyv fülszövegében az író is ad hozzá egy mesét; egy bizonyos Tonelli Sándorra és az ő útijegyzeteire hivatkozik: sok ezer kelet-európai „tántorog ki" az Újvilágba, utaznak az Ultonia nevű hajón, és mondják a maguk történeteit. Valami ilyesmi. Jó cím, jó magyarázat – én mégis másra gondolok.

Arra, hogy ebben a kötetben a legtöbb színdarab az emberiség kultúrtörténetének alapvető narratíváit meséli újra, méghozzá drámában. A *Tótferi,* a *Pájinkás János, A negyedik kapu* és az eddig még nem közölt és be sem mutatott *Első éjszaka avagy az utolsó* egy-egy keletkezéstörténet, eredetmítosz vagy legenda szilárd talajára épül – és a másik kettőben, a *Díszelőadás*ban és a *Nick Carter*ben sem nehéz fölismerni az alapelemeket. Mintha egy rég leomlott vagy lerombolt építmény fönnmaradt alapjaira került volna új ház. Új és komfortos – de a lényegéhez tartozik, hogy mire épült.

Kárpáti Péter darabjait színházban látván sokszor volt az az érzésem, hogy ha semmit nem tudnék róluk, biztos elhinném, hogy száz évvel korábbi „képződmények". Nem mintha archaikus lenne a szerző, vagy bármi ilyesmi – ellenkezőleg: darabjainak nyelve például mai, modern, képlékeny, hisz leginkább ezért alkalmas mindenre, archaizálásra, folklorizálásra, szlengre. Hanem mert számára oly magától értetődő kelléke a színdarabnak a történet, mint másoknál a dialógus – nem hiányzik egyikből sem, sőt: pazarlón, bőséggel túlcsordul belőlük. Mindazonáltal, ha valakit éppen a modern irodalomelméleti irányzatok felől kap el a definíciós kényszer, semmi baj: Kárpáti innen nézvést posztmodern, hisz a történetek mesés lényegével egyenrangú elem nála a történet szerkezeti váza; az is éppoly jól látszik, meg olykor az is, ahogy lebomlik, csak éppen egyik sem érdekes. Elég annyit megállapítani róluk, hogy reflektált szöveg mind, és ami reflektál rájuk minduntalan – nos, az a színház.

Emlékszem, milyen meglepetéssiker volt mintegy hét esztendővel ezelőtt a Bárkában bemutatott *Díszelőadás*. A szöveg eredetileg kisregény volt, epika tehát – és színpadon is az maradt, hisz mindössze egyetlen gigantikus monológ, melyben egy fölhabzott elméjű ember mesél el egy történetfüzért kanyargósan és szemléletesen. Az csak látszólag fontos elem, hogy ez az ember Hőgyes Endre, a díszelőadás pedig szintén valóságos eseményen, a Pasteur Intézet száz évvel ezelőtti megnyitóján hangzott el, valamint hogy megannyi filológiailag pontos utalás hangzik el; Hőgyes tanárának, Balogh Kálmánnak nemcsak a neve említtetik, de még a könyvei is, a kór leírása pedig alighanem orvosi szempontból is akkurátus... A valóságtörmelékek kavargásának akkora huzata támad, hogy simán elhisszük: a régi fénykép valóban veszett kutya/farkas által megmart embereket ábrázol, és hajlamosak vagyunk valóságosnak tartani Marit, akit ráadásul meg is jelenítenek a maga roncsolt testi-szellemi valójában a Simon Balázs rendezte előadásban – Spolarics Andrea játszotta, emlékezetesen.

Aztán ki merné állítani, hogy nem valóságból vett szereplő a *Tótferi* Atyám Teremtőmje vagy Szempétöre – hiszen mindenki elérti, hogy maga az Úristen és Szentpéter grasszál a Szögén asszon nyomorúságos házában, aki később persze úgy megszüli a kis Jézus Krisztust – igaz, Tótferi néven –, mint a huzat. De mint fentebb már utaltam rá, itt az egyik alapnarratíváról, illetve annak újrateremtéséről van szó.

Merthogy Kárpáti mesél, tényleg, de nem elmesél, hanem újrateremti a mesét. Melynek ismerős alakjai és fordulatai elsősorban arra valók, hogy – mint afféle útjelzők, kapaszkodási pontok – a környező új elemekre és az originális kontextusra hívják föl a figyelmünket: arra, ami *más.* És hát minden más. Lehuppannak a fennköltt – és rendszerint a magaskultúrában kanonizálódott – történetek a földre, azaz a színpadra, és eleven organizmusként úgy viselkednek, mintha minden történhetett volna másként is, merthogy nagyon sokszor másként is történik.

És mégsem demitizálásról van szó, nem a mítosz trónfosztásáról – ellenkezőleg: arról a nagyszabású írói ambícióról, amely új mítoszokat terem. Kortárs mítoszokat, ha ugyan van értelme ennek az evidens anakronizmusnak. Hiszen például a *Tótferi* nemcsak beszélni beszél úgy, mint mi – pontosabban a társadalomnak, a mi társadalmunknak egy eléggé jól meghatározható rétege –, hanem a világa is a mi világunk, noha írói világ, a Kárpáti Péter teremtménye. De ismerős nagyon, mégpedig nem a „szocio" elemek miatt – merthogy itt már a föntebb említett fontosság látszólagossága egyértelmű. Az írói mechanizmus ettől a ponttól kezdve a szokásos, mondjuk így: világot teremt. Színházi világot.

Az anyagot ehhez a saját világhoz pedig onnan veszi az író, ahol találja: körülnéz, körülolvas, esetleg megtalálja *Ámi Lajos meséit* – akiből azután drámai szereplőt is csinál a *Pájinkás János*ban – vagy Jiři Langer *Kilenc kapu* című könyvét *A negyedik kapu*hoz, vagy épp az *Ezeregy éjszaka meséi* esik le otthon a könyvespolcról. A belőlük teremtett kortárs mítoszok azután éppen úgy keletkezéstörténetek, eredetlegendák, élet és halál körül forgó mesék, mint távolba vesző eredetijük.

A figurákkal hasonló a helyzet: olykor utalnak eredetijükre, és akkor a különbözés a lényegük (gondoljunk például Szűz Máriára mint Krisztus anyjára, és ezzel egyidejűleg a Szögén asszonra és az ő több mint ötven évig a gödörbe pottyant része-

ges urára; esetleg Leninre és Pájinkás Jánosra, bár ez egy igen bonyolult összefüggés, leginkább rácáfol utóbbi az előbbire), vagy nincsen is eredetijük, mégis mintha lenne (ilyen például Nemtudomka a *Pájinkás*ból és Írele meg Jíde Hers *A negyedik kapu*ból). Kárpáti alakjai már elsősorban színpadi figurák (összegyúrva ebből-abból), a mese részei, az újrateremtett világ alkotóelemei, sorsukkal, történetükkel, nyelvükkel.

Kárpáti darabjainak van egy nagyon vastag humorrétegük; ez a humor igen összetett, sokszor direkt, még többször indirekt. Ha a színpadon megelevenedő mese fordulatai – és színházi megformálásaik – humorosak (például a „vaklú" megjelenése a *Pájinkás*ban vagy a kötéleladás *A negyedik kapu*ban), akkor maga a mese „hízik" tőle (mondjuk ezt immanens humornak), ha meg a szemszög, a kontextus, a fénytörés ironikus, akkor a darab egészére vonatkozik (ilyen *A negyedik kapu* első jelenete, amikor a zsidók találkoznak az Apával, aki épp tíz zsidót meg egy saktert keres, hogy a fiát körülmetéltethesse). Kárpáti a humor mindkét fajtáját (és mindkettőn belül a számos alfajtát) remekül műveli, következésképp csupa jó kövér mese kerül ironikus kontextusba, ennek nincs határa; a szelíd szerző a szemtelenségig hajlik az abszurd felé. Mestere annak, hogy a történetet és a paródiáját „egyben" adja el: ez a 2 in 1 fogás jellemzi például a *Nick Carter*t, és bár nehéz feladat elé állítja a mindenkori színre vivőket, mint épp a *Nick Carter* előadása is bizonyítja: a kísérlet nem eleve reménytelen.

A kötet egy olyan darabot is tartalmaz, amelyet nem olvashattunk és nem láthattunk eddig. Az *Első éjszaka avagy az utolsó* című mű az *Ezeregyéjszaka* apropóján született, két főszereplője – Sehrezád és a Király – is onnan való, az alaphelyzet – egy mese egy élet, illetve halál – úgyszintén. Kárpáti tollán megmarad – pontosabban újrateremtődik – az *Ezeregyéjszaka* varázslatos hangulata, miközben egyetlen momentumot növeszt föl belőle, irgalmatlanul hatalmassá: az életért, a halál ellen mesélés szituációját. És miközben elementáris feszültséget generál, hogy Sehrezád a hajnal ellen és a halál ellen mesél, mindjobban mellényomulnak maguk a mesék. Óriási tabló bomlik ki, a fordulatok pontos dramaturgia szerint követik egymást, ráadásul e dramaturgia is reflektálódik a szövegben, az állandó késleltetés, „majd holnap elmesélem" által. A színes kavalkád egyik fontos eleme a Király meséje, ami azzal fokozza a drámai feszültséget, hogy nemcsak indokolttá, hanem szükségszerűvé, sőt, Sehrezád által elfogadottá teszi a hajnali lefejezést, de ezen a ponton még nincsen hajnal, mert az is késik. És mire végül mégis eljön – pedig a mese még véget sem ért, még hiányzik egy fordulat Umáma és Átika történetéből –, Sehrezádnak már sokkal erősebb és veszélyesebb ellenfele támad, mint a királyi pallos.

Ha az ember Kárpáti-darabot olvas, mintegy automatikusan megképződik benne a színház. Színek és hangok, szagok és ízek tombolnak a drámáiban, mert minden dialógus, minden – amúgy szűkszavú – szerzői utasítás a velejéig teátrális. És ez a teatralitás ad formát annak a világnak, amelyben újrateremtődnek a mítoszok, a rólunk szóló mesék. Amelyek majd – ha egyszer mégis menni kell – elférnek egy nagyobbacska zsebkönyvben.

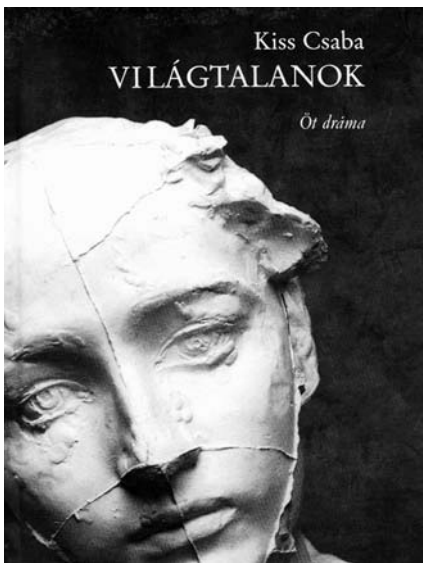
Jelenkor Kiadó, Pécs, 2004

KARSAI GYÖRGY

A lúzer

■ KISS CSABA: VILÁGTALANOK ■

Mondják, a férfiember harmincéves koráig a külsejével, negyvenéves koráig az eszével, azon felül pedig a pénzével hódít. Persze nem hátrány e három kombinációja sem, ám ez ritka. Ha jól utánagondolunk, a fenti vélekedésben megfogalmazódó képlet szerint strukturált élet az, amelyet általában *normális*nak fogad el a külvilág. Ha túl tudjuk tenni magunkat a megközelítés szexcentrikusságán, el kell ismernünk, hogy a három, általában normálisnak tartott életszakaszról van szó. Az első a családalapítást megelőző kalandozások és a helykeresés kora, erre következik a dinamikus, józan alkotó korszak, az érett fejjel megalkotott nagy műveké (plusz a családalapításé természetesen), végül a megszerzett javaknak, a jól végzett munka gyümölcseinek megérdemelt élvezete. Az ilyen életszakaszok szerint ritmizált férfiélet – úgy tartják – rendben van. Család, munka, otthon; béke, jólét, szeretet.



Sajnos a világ tele van olyan férfiakkal, akik se nem szépek, se nem okosak, és még csak nem is gazdagok.

Kiss Csaba *Világtalanok* című kötetének öt drámájából háromnak a hőse egy adott életpillanatban elveszíti a fentebb vázolt életritmust, kiesik az életkora és/vagy foglalkozása szabta szerepéből, s hirtelen *lúzer* negyvenes-ötvenes férfivá válik. Persze a lúzer is típus: körülöttünk sok olyan férfi van (hogy ezúttal csak róluk beszéljünk, hiszen Kiss Csaba őket állítja drámái középpontjába; a nőkről majd máskor) minden korosztályból, aki valamiért nem tudott vagy nem akart alkalmazkodni ehhez a rendhez. S persze a világ(irodalom) is tele van megbicsaklott életű húszas, harmincas, negyvenes, ötvenes stb. férfiakkal, akiknek tragikus és/vagy komikus sorsa Aiszkhülosztól Csehovig és Plautustól Shakespeare-ig és tovább, míg művészet lesz a Földön, ihlető forrásul szolgált és fog szolgálni prózához és vershez, regényhez és drámához.

Az *Esti próba* kiégett sztár színésze, *A Dög* eleinte az eseményekkel sodródó, majd az új életesély délibábját kergető, végzetébe rohanó, szerencsétlen kispolgára és a *Világtalanok* mindenben vesztes, kétségbeesetten megkapaszkodni akaró Apa-figurája ugyanannak a „vesztes negyvenes-ötvenes férfi"-toposznak az illusztrációja. Azonos történelmi korban és kultúrkörben szocializálódtak, ugyanahhoz a változásra és változtatásra képtelen generációhoz tartoznak. Kiss Csaba nem beszél politikai rendszerekről, nem beszél rendszerváltásról (politikáról még csak érintőlegesen sem esik szó nála – miért is?!), olvasás közben mégis folyamatosan az az érzése az embernek, mintha mindenki létében és létével a fennálló rend kritikáját fogalmazná meg. Lehet, hogy ez csak *beleolvasás,* de ha az, akkor a lehetséges értelmezésnek ez a szintje is jelzi: fontos, jól megírt drámákkal van dolgunk, amelyek itt és most jelentéssel bírnak, színházi értelemben *hatnak.*

A *Világtalanok* (2003) mutatja a legtisztábban a mitikus ősforrásokhoz való kötődést. Az ötven körüli, néhány éve megözvegyült, élete kilátástalanságába és saját értéktelenségének tudatába belerokkant, munka nélküli, iszákos Apa cipeli magával vakon született,

húsz-egynehány éves fiát a város dzsungelében. Ő a Fiú szeme, irányítója, ő vigyáz rá, ő gondoskodik róla. Jól ismert ez a szereposztás. Szophoklész *Oidipusz Kolónoszban*-ja is két ember egymáshoz kötöttségéről szól: Antigoné is így kíséri keserű száműzetésében vak, koldussá rongyolódott apját a világon keresztül (vagyis Görögországon, ami persze a görög tragédia kontextusában egy és ugyanaz), hogy az végül Kolónoszban örök békére és nyugalomra leljen. Szophoklész drámája a vándorlás utolsó napjáról szól, s az Oidipusz körül kirobbanó konfliktusok alkotják a cselekményét. (Kinek van joga-hatalma rendelkezni Oidipusz testével? Mit jelent a látás elvesztése, illetve mit az a tőbblettudás – mindentudás? –, amelyet a belső látás ad? A lényeglátás és a jövőbe látás összefüggései stb.) A *Világtalanok* fordított Oidipusz-történet. A fiatal, életerős, az élet normális rendje szerint jövőt és perspektívát maga elé tűzni képes Fiú van a vakok – pontosabban a világ fizikai valóságát a látás segítségével felfogni képtelenek – kiszolgáltatott, folyamatos védelemre és segítségre szoruló szituációjában, míg az életet élni képtelen, mindenhonnan kikopott örök vesztes Apára vár(na) a feladat, hogy támasza és gyámolítója legyen. Természetellenes élethelyzet ez, amely logikusan vezet a tragikus végkifejletig. Kiss Csabának többnyire sikerült elkerülnie a vak ember kiszolgáltatottságához kapcsolódó sztereotip helyzeteket és/vagy a közhelyes jeleneteket (csak azt a kiskutyát mint szeretetjelkép-motívumot tudnám feledni!). Nem lágyul el a „szerencsétlen vak Fiú" közhelycsábításától, hanem folyamatosan az elérzékenyült nyomorékábrázolás és a nyers élni és érvényesülni vágyás kegyetlenségre kényszerítő határterületén tartja a cselekményt. A fia helyett az intézetből kimentett Ibi melletti új életesélyt választó Apa-figura annak megvallása, hogy nincs többé antigonéi hősies kitartás a nyomorékok, kitaszítottak, gyámolításra szorulók mellett. Nincs többé morál, nincs többé érték; csak kétségbeesés van, a fuldokló kapaszkodása az utolsó szalmaszálba, csak pusztítás és pusztulás van. A dráma számomra ott veszít erejéből, amikor kidolgozatlanul hagy fontos alakokat, szituációkat: az intézetvezető Mária alakja csakúgy hevenyészett marad (fenyegető démon? vagy szadista főnővér a *Száll a kakukk fészkére* analógiájára? vagy jóságos tündér?), mint Gyuszi, a biztos egzisztenciával felvértezett másik fiú.

A ziccerszerepekkel teleírt *Esti próba* (1999) Federico Fellini, illetve az *Országúton* két zseniális színésze, Giulietta Masina és Antony Quinn előtt tiszteleg. A „színház a színházban" alapszituáció természeténél fogva hatásos, nézőcsalogató; az intimitás bizsergető érzésére játszik rá, amikor kulisszatitkok tanúi lehetünk, bekukucskálhatunk oda, ahová normál esetben a néző nem jut el: egy próbára, az előadás születésének folyamatába. Doráti György („kiváló és érdemes művész, ötvenes évei közepén járó „»bölény«") és Konkoly Zsuzsa („harmadéves színinövendék"), vagyis *a* Férfi és *a* Lány találkozása egy színházi öltözőben azonban csak ürügy arra, hogy a szerző végső soron ugyanazt a tematikát dolgozza fel, mint amelyet a néhány évvel későbbi *Világtalanok*ban (2003) láttunk: egy fiatal lány megjelenése és rajongása felvillantja a félresiklott életű, korosodó férfi előtt az újrakezdés esélyét, s mint említettem, ugyanebbe a vonulatba tartozik *A Dög* is (2001). Az *Esti próba* jóval több sztereotípiát használ, mint a *Világtalanok*, ebben a darabban a szerzőnek még nem sikerült elkerülnie a nagyon is kiszámítható hatáselemek halmozását: a Nagy Színész esendő, kiszolgáltatott férfi mivolta, tönkrement házassága, iszákossága az egyik oldalon, a fiatal Lány karriervágya, őszinte rajongása a színész iránt, női csáberejének próbálgatása, fiatalságának kegyetlensége a másikon. Ezek olyan jellemépítő elemek, amelyek csak akkor nem válnak közhellyé, ha megszemélyesítőik meggyőző drámai szituációkban ütköznek egymással, ha a kettőjük között épülő-rombolódó kapcsolatnak tétje van. Vannak a drámában gyönyörű pillanatok – például valódi tragédiát készíthetne elő a Lány egyensúlyozása a szerep és a „civil érzelmek" között, illetve e játék brutális leleplezése a Férfi részéről! –, ám az izzó konfliktuslehetőségek rendre semmivé oldódnak a próbafolyamat mindent leplezni hivatott langyos közegében. Igazán csak a zárójelenet tragikuma érvényesül: a Lány kitépi magát a Férfi karjaiból, s a hirtelen támadt magány mint megfellebbezhetetlen ítélet összeroppantja a színészt.

A Dög (2001) az *Esti próba* (1999) és a *Világtalanok* (2003) közötti „köztes állapotot" mutatja, azzal az el nem hanyagolható különbséggel, hogy ezúttal a csődbe jutott életéből kitörni próbáló negyvenes férfi mellett-felett hangsúlyos szerephez jut az újrakezdés ürügye, eszköze és főszereplője, a fiatal lány (Lilike, a *női lányka*, mint Kiss Csaba jellemzi). A másik két drámában jobbára csak egy-egy ecsetvonással, jellegzetes szerepkörrel körvonalozott nők ezúttal árnyalt jellemű főhősökké válnak, hiszen nemcsak Lilike jellemét, cselekedeteinek indítékait ismerjük meg, de a *középkorú mérnökember*, Géza feleségéét, Irénét is, neki is fontos, kidolgozott a szerepe. Ebben a műben a leggazdagabb a kapcsolatok ábrázolása: Géza menekülésének, csődjének, majd elbukásának tragédiája szervesen összekapcsolódik az őt körülvevő szereplők sorsfordulataival. Nem véletlen a dráma műfajmegjelölése: *lányregény*. Az olvasónak – és persze elsősorban a színpadra állítónak! – el kell döntenie, melyik szereplő, illetve melyik cselekményvonulat a legfontosabb. Választék pedig van bőven: lehet az egészet Géza történetére kihegyezni, vagyis a darabot a férfiklimax tragédiába torkolló sablontörténetének olvasni-rendezni, de legalább ugyanennyire benne van Lilike érvényesülésének drámája is. Ez a fiatal lány (a *Világtalanok* Ibolyájának édestestvére) egy új nemzedék képviselője, a gátlások, erkölcsi kötöttségek és mindenfajta érzelmek nélkül felnőtt fiatalságé. A nőalak egyszerűen és durván részt követel magának a földi javakból. *Gazdag és menő* akar lenni, s célja elérésében semmiféle moralitás nem gátolja. Ha kell, kurva, ha kell, tisztes családanya; minden megnyilvánulását, tettét és szavát a gyors, munka és gondolkozás nélküli révbe érés motiválja. Jó ennek a drámának a ritmusa, jók a párhuzamosan egymás mellé állított életsorsok: egymás mellett látjuk Géza erkölcsi (és anyagi) értékeinek semmivé válását és Lilike kiszolgáltatottságból, szegénységből, majd erkölcstelenségből és agresszivitásból építkező sikertörténetét. Ha valamit fel lehet róni a szerzőnek, az az, hogy túl sokat markol, a kínálkozó témákat egymás mellé zsúfolja: Géza tragikomikus „vállalkozása" (ribizlitermesztésbe fog, és a legnagyobb kozmetikai világcégeket kívánja ellátni csodabogyóival) itt nem több kínálkozó, közhelyes poénnál. Teljességgel felesleges (és nagyon életidegen) Lilike operatőrkalandja, mert se előzménye, se következménye. De a többi a helyén van, a történet jól felépített, remek szereplehetőségekkel. Kíváncsian várom a darab színpadra kerülését (az elmúlt nyári Pinczés István által rendezett esztergomi előadás – amely majd a kecskeméti Katona József Színházban lesz műsoron – teljes csőd volt).

A kötetbe felvett további két darab – *Animus és Anima* (1996) és a *Hazatérés Dániába* (2000) – „kakukktojás": az előbbi a kötet számomra leggyengébb darabja, amely mélylélektani köntösbe bújtatott melodráma, sok szép ötlettel, csak éppen sem a főszereplő lány, sem a megmentésére hivatott Orvos alakja nem telik meg élettel, egyetlen jelenetükben sem érezni feszültséget, kockázatot. A Csáth Géza ihlette darab mint ujjgyakorlat, dramaturgiai kísérlet természetesen érdekes, de Kiss Csaba későbbi műveiben magasabbra emelte a mércét annál, semhogy az *Animus és Animát* be kellene sorolni maradandó drámái közé.

A *Hazatérés Dániába* egészen más okokból „kakukktojás": a *Hamlet*-parafrázis megérdemelt siker évek óta a hazai színpadokon, megjelent a SZÍNHÁZ-ban, és nem kell hozzá jóstehetség, hogy biztosak lehessünk benne: az elkövetkező években újabb bemutatóival is találkozunk majd. A másik klasszikust, Csehovot, amelyet

Kiss Csaba újraírt *(De mi lett a nővel?...),* három remek alakítás és a zenei pontosságú rendezés tette igazi élménnyé. A *Hazatérés* érdemeiről a bemutatók kapcsán számos kritika megemlékezett. A kötetben való közlés alkalmából én csak annyit szeretnék megjegyezni, hogy ez az átirat, újraértelmezés egy gondolkodó ember logikus levezetésen alapuló *Hamlet*-olvasata. Claudius igazának felvetése Hamlet sehová nem vezető tespedésével szemben természetesen nem Kiss Csabának jutott először eszébe (gondoljunk Jan Kott tanulmányaira). De a színpadi *következmények* végiggondolása, Ophelia, Polonius, Laertes, Gertrud és a többi szereplő sorsának tragikus fordulatai új megokolást, új dramaturgiai funkciót kapnak. A szerző értelmezéséből következik, hogy Dánia Hamlet apjának uralkodása idején rossz kezekben volt, s hogy az ország megmentésére csak Claudius lehet képes. Ő az, aki látja a norvég veszélyt, tudja is, hogy mit kellene tenni, s cselekedni is akar. A királyt Gertrudhoz csak Hamlet perverz fantáziájában fűzi *vérnősző* indulat; Kiss Csaba Claudiusa azért akarja megszerezni a hatalmat, hogy megmentse az országot. A szellemi posványban dagonyázó középszerből (a dán királyi udvar valamennyi szereplője idetartozik!) kiemelkedni akaró, nagy formátumú egyéniség csakis rettentő bűnök árán érheti el célját. Ám ha célba ér is, az „igazság" bajnokai előbb-utóbb végeznek vele. Tanulságos értelmezés.

Kiss Csaba nagyon ért a színházhoz, minden párbeszédén érződik, hogy a rendező és a színészek szempontjait egyaránt figyelembe veszi. Legtragikusabb jeleneteiben is mindig felcsillan a pontosan adagolt, eredeti humor, amely minden darabját megóvja az érzelgősségtől.

A kötetet Tarján Tamás utószava zárja, amelyben pályakép és pontos, pozitív végkicsengésű darabelemzések olvashatók. Találó az alcíme: *Adaptáció, parafrázis, újraírás Kiss Csaba dramaturgiájában.* Kiegészíteném ezt az alcímet a fentebb részletesebben recenzeált *A Dög* és a *Világtalanok* olvastán azzal, hogy Kiss Csabának van egy saját, klasszikus előzményeket nem igénylő szakterülete: ő ma a *férfiklimax tragikumá*nak színpadra álmodója.

P. S.: 1. Elbírt volna a kötet egy *függelék*et, amelyben Kiss Csaba drámáinak bemutatói szerepelnének. Tarján Tamás felsorol ugyan néhány bemutatót, de a filológiai adatok közzététele mégsem az utószó feladata. 2. Alapos dorgálás jár a – meg nem nevezett – szerkesztőnek, aki hagyta, hogy a kötet ennyi elütéssel, helyesírási hibával jelenjék meg. (A „kedvencem": *kezd* – felszólító mód egyes szám második személyben [280. oldal].)

Neoprológus Bt., Budapest, 2004

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

Kálmán Nádasdy, the great theatre and film director was born 100 years ago. On this occasion director György Lengyel publishes his recollections of the artist who was his teacher and mentor.

Reviews of the present issue are by cri-tics Tamás Tarján, Judit Szántó, Andrea Stuber, Balázs Urbán, László Zappe and Bea Selmeczi, who saw for us Milán Füst's *The Unhappy Ones* (Tompa Miklós Company of the National Theatre of Marosvásárhely/Tirgu Mures, Rumania), an adaptation by István and János Mohácsi of the play *Yellow Lily* by Lajos Bíró (National Theatre), *The Lonesome West* by Martin McDonagh (Pest Theatre), Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (New Theatre), Lilla Falussy's *Metadolce* (Debrecen) and while Bea Selmeczi sums up her experiences of the third Festival of Merriness held at Nyíregyháza.

Our column on modern dance opens with two contributions by Tamás Halász; he saw *Earth,* a work by the Company Krisztina de Châtel and his review is preceded by a conversation with Ms. de Châtel, the choreographer. Further reviewers are Ádám Mestyán and Ágnes Veronika Tóth; they saw for us *Eden,* a new work by Josef Nadj and his Théâtre du Signe and a triple bill by Wayne McGregor's Random Dance Company.

An obituary by Tamás Koltai evokes the rich personality of József Horváth, an outstanding elder actor, member of the Katona József Theatre.

Two interviews follow. Tamara Török talked to Ági Máhr, actress at Miskolc and Ildikó Lőkös introduces lighting designer Tamás Bányai.

In our column on world theatre Tamás Koltai shares with the reader his summer impressions of the Salzburg and Bayreuth opera festivals: he saw *Così fan tutte, Der Rosenkavalier* and Paul Korngold's *Dead City* at Salzburg and *Parsifal* at Bayreuth.

Three new books on theatre are reviewed in our last column: Balázs Urbán, Judit Csáki and György Karsai read, respectively, three volumes of collected plays: *The Taigetos Nursery* by István Tasnádi, T*he Pocketbook of the Emigrant* by Péter Kárpáti and The Blind Ones by Csaba Kiss.

Playtext of the month is Lilla Falussy's *Metadolce,* a new work reviewed in this same issue.