2005. ÁPRILIS

XXXVIII. évfolyam 4. szám

Színház

342 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Kasimir és Karoline

Ledarálnak, eltűntem; Csődcsicsergő
Tánc: Ladányi Andrea, Bozsik Yvette
Interjúk: Csizmadia Tibor, Pintér Béla

Rosanna Clarteda:
Albérleti színjáték (dráma)

Barabás Zsolt felvétele

MÉDEIA (SEPSISZENTGYÖRGY)

Schiller Kata felvétele

CSAK ÚGY... (SZKÉNÉ)

Koncz Zsuzsa felvétele

KÉT JÁTÉKOS RÓZSASZÍN (TRAFÓ)

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XXXVIII. évfolyam 4. szám ▪ 2005. április

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Forgách András: A NEVEK MÁGIÁJA 2
2. Warlikowski–Kane és Hermanis–Gorkij a lipcsei fesztiválon

INTERJÚ

▪ Bóta Gábor: „ITT NEM LESZ FORRADALOM” 8
Beszélgetés Csizmadia Tiborral
▪ Csáki Judit: SZAKRÁLIS SZÍNHÁZ, KAJÁN KOMÉDIA 12
Beszélgetés Pintér Bélával

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Szántó Judit: ZUHANÁS A MAGASBA 16
Ödön von Horváth: Kasimir és Karoline
▪ Deme László: MÁS HANGOK, MÁS SZOBÁK 18
Bodó Viktor–Vinnai András: „Ledarálnak, eltűntem”
▪ Selmeczi Bea: FESTÉKFOSZLÁNYOK 20
Szőke Szabolcs: Csődcsicsergő
▪ Zappe László: AKÁRKI VAGY SENKI 22
Sybille Berg: Helge élete
▪ Boros Kinga: EMBEREK KÖZT SENKI 24
Euripidész: Médeia
▪ Stuber Andrea: TRAGOEDIÁK MAGYAR NYELVEN 26
A Szabadkai Népszínház vendégjátéka
▪ Zappe László: HALKAN ÉS HARSÁNYAN 29
Szép Ernő: Patika
▪ Urbán Balázs: TÉMÁK ÉS VARIÁCIÓK 31
Csak úgy...

MÁS SZEMSZÖGBŐL

▪ Jákfalvi Magdolna: NYELVEK BOTLÁSA 33
Zsótér Sándor Pentheszileia-rendezéséről

TÁNC

▪ Tóth Ágnes Veronika: HIBÁTLAN 35
„olyan, mint a szűz mária, csak a feje lecsavarható”; 6913
▪ Kutszegi Csaba: CSIGAHERCEG A TRIÁSZBÓL 37
A tüzes angyal
▪ Halász Tamás: JÁZMINOK IZRAELBŐL 38
Yasmeen Godder és Jasmin Vardimon a Trafóban
▪ Mestyán Ádám: HOGYAN SEMMIZI KI A FILOZÓFIA A TÁNCOT? 41
Mavin Khoo és Cristian Duarte a MU Színházban
▪ Gyukics Gábor: BEVEHETETLEN HOMOKVÁR 44
A Tanztheater Wuppertal Pina Bausch-előadása

KÖNYV

▪ Koltai Tamás: MINDENHOL VAN EGY BÉLA 45
Háy János: A Gézagyerek
▪ Bán Zoltán András: CSUPA MENTHETETLEN ÉN 46
Arthur Schnitzler: Drámák

FÓRUM

▪ Vereb Tamás: SZERZŐI JOGOK A SZÍNHÁZBAN 48
Válasz Fábri Péter hozzászólására

DRÁMAMELLÉKLET: Rosanna Clarteda: *Albérleti színjáték*

A CÍMLAPON: Bánki Gergely (Kikiáltó), Rába Roland (Schürzinger) és Láng Annamária (Karoline) a Krétakör Színház Ödön von Horváth-előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

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 a szerkesztőségben, 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: 342 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
XXXVIII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

FORGÁCH ANDRÁS

A nevek mágiája

■ 2. WARLIKOWSKI–KANE ÉS HERMANIS–GORKIJ A LIPCSEI FESZTIVÁLON ■

2004. *november 11-én Lipcsében, az euro-scene fesztiválon láthattam Krzysztof Warlikowskinak a wrocławi Teatr Współczesny, a varsói Teatr Rozmaitosci és a poznańi Teatr Polski együttműködésében, meglehetősen alkalmi társulatával létrehozott* Megtisztulva *című előadását, amelyik már két éve jár a világban, és eljutott a legfontosabb fesztiválokra, mondhatni, klasszikus fesztiváldarab lett. A városon kívül fekvő nagy vásárvárosi kiállítócsarnokban, a meredek nézőtéren ülve, ahol lipcsei egyetemista lányok nagy figyelemmel, szinte pisszenés nélkül nézték végig a színpadi borzalmak különös sorozatát (azért hozom fel a diáklányokat, mert világos lett számomra, hogy e huszonéves lányok számára az egész rémületes sztori sokkal magától értetődőbb volt, mint számomra – engem azért meg kellett győzni róla), egyszerre megértettem, hogy a nálunk voltaképpen deviánsnak, vadnak, érdekesnek és mindezen okokból kissé marginálisnak tartott drámaírónő, Sarah Kane minden vitán felül világszínházat írt. Ezt is ambicionálta az első pillanattól fogva, hogy író lett, és nem rendező, aminek eredetileg készült. Úgy gondolta – érdekes gondolat –, hogy íróként jobban tudja kontrollálni anyagát. És valóban: az ő színdarabjain nem könnyű egy rendezőnek kifogni. Kane forrásait tekintve Büchneren, Brechten, Becketten, Bondon, Barkeren át (saját bevallása szerint leginkább a B-betűs drámaírókat kedvelte) visszamegy egészen az Erzsébet és Jakab kori angol színházi hagyományokhoz.*

Az 1962-ben született Warlikowski ma már nagy név Lengyelországban, Krystian Lupa tanítványa (iskoláit a varsói egyetem után a Sorbonne-on a görög színházról folytatott tanulmányokkal fejezte be); Brooknál is asszisztenskedett a Bouffes du Nord-ban, (az *Impressions de Pelléas* című produkcióban vett részt, Debussy operájának brooki változatában), és a párizsi tartózkodása idején látott Strehler- és Ingmar Bergman-rendezések voltak még rá nagy hatással. Tíz Shakespeare-t rendezett idáig, megcsinálta az *O. márkinét* Kleist nyomán (szeret adaptálni, mint mestere, Lupa), Bonnban *Az eltűnt idő nyomában*-t vitte színre, szintén a saját adaptációjában, de rendezett Labiche-t is, *A Lourcine utcai esetet* (tehát mindenevő, a darab iránti étvágyát nyilván a legendás schaubühnebeli Grüber-rendezés élesztette fel), és 2004 áprilisában a Bouffes du Nord-ban is bemutatták az általa színpadra írt és megrendezett *Dibuk*ot. Állandó díszlettervezővel és zeneszerzővel dolgozik. Ezt a darabot is ő fordította Jacek Poniedzalekkal együtt.

A díszletépítés három teljes napig tart ennél az előadásnál, ami mindenképpen komoly teljesítmény egy kilencszereplős, lényegében párjelenetekből álló kamaradarab esetében: a hatalmas, tornaterem méretű, téglalap alakú, egyik oldalról emeletes és zárt üvegfolyosóval, hátulról egy hatalmas csempefal előtti hosszú zuhanyrózsasorral és balról egy krómozott acélból épült fémfallal határolt játékteret az előadás végére mégis totálisan betölti a kilenc színész abszolút értelemben vett fizikai-szellemi létezése (és szenvedése), pedig azt sem mondhatnám, hogy eközben túl sok akrobatikus mutatványt adnának elő (lóg ugyan egy bokszzsák a bal oldalon, és van egy tornatermi bak a jobb oldalon, de használatukra állandó jelenlétükhöz képest alig kerül sor), inkább csak beszél(get)nek egymással. A három napig tartó szerelés egyik oka a bonyolult és sokrétű világítás lehet, amelyhez hasonlót csak Lupa Budapesten látott Bernhard-adaptációjának előadásán láttam: egyértelmű volt a mester kézjegye (és csak a lipcsei előadás után tudtam meg, hogy Warlikowski Lupa-növendék). Az egész fénydramaturgia képzőművészeti indíttatású és epikus karakterű, kiváltja és lehetővé teszi a játék aprólékos lelassítását (mert folyton van igazi látnivaló). Lupa mintha szénrajzokat készítene a színpadon, Warlikowski viszont, legalábbis ebben a rendezésében, a festő Francis Bacon súroló, torzító, bemozdult húsfényeivel dolgozik, a csillogó krómacél és az ipari üveg által határolt nagy fényakváriumban. Az intenzív fehér fény többnyire mégis mintha lágyan borítaná be a szereplőket; fényszigetek váltakoznak különleges, szinte szürke derengéssel: az emberi arc kiélesedik ebben a leptetett, mégis szúró megvilágításban, amely a testi létezést tapogatja le nagy plasztícitással, és valamilyen érzékelhetőn túli érzettartományt sugall, tele van irracionálisnak tetsző visszaverődésekkel, amire a fém, az üveg és a krómozott acél egyébként is kiválóan alkalmas: egyszerre sejtelmes és brutális, hidegen tárgyias; ugyanakkor maga az előadás komoly és végletes fizikai szenvedést ábrázol, voltaképpen a szerelemért való gyötrelmes fizikai-szellemi szenvedés passiójátékát.

Warlikowski azok közé a teljesen felszabadult rendezők közé tartozik, akik ugyanakkor nem riadnak vissza a direkten színes, filmszerű hangulatvilágítástól: a pirosat, a sárgát, a kéket, a zöldet egyaránt bátran használja, szintúgy a legkülönbözőbb aláfestő zenéket és háttérzajokat, utcazajt, egyebet, konkrét zajokat, amelyek hatásosak. Ha úgy gondolja, narancsszín kört vetít a hátsó csempefalra felkelő vagy lenyugvó nap gyanánt, visszatérő jeleket alkalmaz, tudatosan illusztrál, mert voltaképpen arra törekszik, hogy bebizonyítsa erről a szélsőségesnek tartott darabról, hogy szupergiccs (mint egy hollywoodi film). Ha ezt sikerül bebizonyítania – és sikerül: mert sikerül egy megrázó, mégis az objektív szemlélődés hűvösségével átitatott, látványos és csupa érzelem előadást produkálnia, amelynek figuráiról úgy érezzük, hogy tipikusan viselkednek, normálisak, lehetnének egy szappanopera szereplői is –, azzal hallatlan mértékben képes kitágítani a Sarah Kane-darabok értelmezési tartományát. Ha nem valamilyen különcségről van itt szó, hanem ezek a szövegek középről szólnak, valójában a mai átlagember titkos vágyképeiről mesélnek, mint, mondjuk, a *Love story* vagy a *Rómeó és Júlia,* akkor ez azt jelenti, tudományosan be van bizonyítva, hogy Sarah Kane világszínházat írt. Warlikowski korántsem szemérmes, amikor valamilyen hatást akar elérni; ellenben tud valamit, ami a színészt arra kényszeríti, hogy ugyanolyan mágikus utakat járjon be, mint egy szakrális színházban. Gátlástalanul alkalmazza Grotowski és Artaud színházának eszközeit, teljesen kifordítja az emberi testet és lelket, mint egy kesztyűt vagy szárítani kitett ruhát. Azzal, hogy végletesen lelassít bizonyos szituációkat, hogy nem enged átsiklani egyetlen parányi részleten sem, azzal, hogy a színész kénytelen tel-

A cikk – a berlini fesztiválról szóló – első részét 2005. márciusi számunkban közöltük.

jesen kifordulni önmagából – miközben maguk a színészek hordják ki-be a következő jelenethez a kellékeket, és jelenetváltáskor simán fölkelnek a helyükről, ha nincsen lábuk, akkor is, vagy éppen érzelmileg hamuvá égtek az előző jelenet során, és mennek ki a színpadról mint a színházi üzem munkásai.

Sem Sarah Kane-ből, sem Warlikowskiból nem voltam felkészülve. Nem olvastam a darabot, nem láttam Zsótér rendezését a Trafóban. Lefordítottam ugyan a *Crave*-et (*Szomj* címmel) annak idején egy olyan előadás számára, amelyik mindeddig nem valósult meg, nem kevés gyötrelem, kétség és a fenntartás nélküli bámulat érzése közepette – Kane mondatai fizikailag hatottak rám az első pillanattól fogva, és megdöbbentem azon, mi minden rejlik a látszólag egyszerű konstrukciók mögött, milyen masszív anyagból vannak a felszínen pusztán provokatívnak tetsző fordulatai (ebben Tennessee Williamsre emlékeztet, aminek egyik oka az lehet, hogy mindkét szerző erősen vallásos, szinte bigottan vallásos családi háttér felől érkezett, és művük jelentős részben semmi más, mint éppen ennek a személyiség legmélyebb gyökeréig lehatoló vallásos háttérnek a megtagadása és ugyanakkor a megtagadás miatti folyamatos kétségbeesett útkeresés a szabálytalan, a deviáns alkat körül keletkező légüres, légszomjas térben), és hogy milyen messzire megy a skizofrénia és a depresszió ábrázolásában (az életébe került, hogy ezek nem csak pszichoszomatikus fikciók voltak az életében) –, de mindaddig nem olvastam Kane többi darabját, és csak homályos elképzelésem volt arról, hogy a szerző nevén kívül mi tartja egybe ezt a mindössze öt darabból álló életművet, de még a darabok keletkezési sorrendjével sem voltam tisztában. A címek újabban itt lebegnek körülöttünk a levegőben: *Szétbombázva, Phaedra szerelme, Megtisztulva, Szomj, 4.48-as pszichózis,* és külön irodalma van ma már az egyes darabok keletkezésének, variációinak, ami ki is jár egy klasszikus szerzőnek.

Fogalmam sem volt róla, hogy ebben a rendezésben mi szimbolikus, és mi valóságos, hogy mit írt elő a szerző, és mit talált ki a rendező, azt sem tudtam, hogy egy egyetemi campusnak álcázott zárt intézetben vagyunk, tehát amikor Tinker levágja az egyik szereplő két karját, amihez a színész különben nem használ semmilyen eszközt, csak éppen hatalmasat sújt a döngő padlóra a vonagló férfi teste mellett, vagy a lábát, akkor nekem csak igen lassan esett le a tantusz, hogy itt csonkítás történik, mint valami Webster-rémdrámában (állítólag Kane ezt a fajta vér nélküli, kopár rendezői megoldást kedvelte, nem az illuzionisztikus, baltás mészárlást, mint ahogyan Zadek rendezte meg a darabot, sok vérfröcsögéssel, bár vérfolt a ruhán ebben az előadásban is van elég). Körülbelül akkor értettem meg, amikor a két szerelmes férfi (pontosabban csak az egyik szerelmes a másikba) kiül a napra, teljesen lemeztelenített öllel, tehát nem egyszerűen meztelenek voltak, hanem, mondhatni, a nézők arcába nyomták a tisztán, jól láthatóan megvilágított nemi szervüket, és így beszélgettek, mintha már csak ez a két ágyék maradt volna belőlük, mintha ez a két férfi-nemiszerv beszélne. És bármilyen távol vannak is tőlünk a színészek, mint sportolók egy stadionban, a szem megtanul fokuszálni, felnagyít, és úgy érzi, már túl közel vannak. Tinker, aki a borzalmak kieszelője és végrehajtója, a perverz „elmefestő" (Petri) kényszergyógyász neve többszörösen is beszélő név, részben azt jelenti, kontár, részben annak a színikritikusnak a neve, aki a *Szétbombázva* után megsemmisítő kritikát írt Kane-ről, amit Kane, úgy látszik, sohasem bocsátott meg neki. De amikor az előadást néztem, végig nem értettem Tinker szerepét, és nem egészen értettem, mért fáj annyira elöl jobbra egy színésznek, ha ő hátul, tőle húsz-harminc méterre egy bokszzsákot püföl. Ez a felfüggesztett bokszzsák az előadásban – amiben egy lányruhába öltözött fiú is felakasztja magát a bokszzsák helyén (vagy mellé?) – önmagában is, bár alig használja a rendező, valamilyen vad és brutális fizikai cselekmény kijegecesedett szimbóluma, gondoljunk bele, hány ökölcsapást rejt magában egy ilyen bokszzsák. És amikor Tinker elmegy a peepshow-ba: és a vörös fényben egy hatalmas hájhurkákat vető, rubensien vaskos idomú, delejesen kövér nő táncol (pompásan, mint egy igazi szembombázó, és fáradhatatlan mechanikával, akárcsak a *Hoffmann meséi* automata hősnője), valahányszor Tinker – akinek szerepével egyébként végig nem voltam tisztában, csak azt tudtam, sejtettem, hogy a démonian rossz erőket testesíti meg – bedob egy pénzt az automatába, és beszélgetést kezdeményez vele, ezáltal megszegi a kukucskálóhelyzet szabályait, az egész olyan lett hirtelen, mint egy Federico Fellini- vagy Wim Wenders-film: két magányos ember találkozása, amelyikből, és ez már Warlikowski műve, minden borzalom után mégis valamilyen remény sarjad,

Jelenet a Megtisztulva című Sarah Kane-előadásból

Warlikowski Kane-rendezése

egy dagadt és nagyon magányos szextáncosnő és egy bűnözőlelkű (és nagyon magányos) kísérletező ideggyógyász kapcsolatából, ahogy ott ülnek, mint két kisgyerek, a földön.

A darab legelején egy osztrák énekesnő (Renate Jett) lengyelül elmond egy monológot a *Szomj*ból (mint hallottam, úgy tanulta be a szöveget, hogy nem tudott lengyelül, s azóta sem tanult meg) – amikor később bejön, meglepő módon mindig úgy lép be, mintha a dráma szereplője volna („Ének", ennyi áll a szereposztásban a neve mellett). Meglepő a jelenléte bizonyos jelenetekben, mert nem tesz mást, mint hogy bejön és énekel (nagyon-nagyon jól énekel, gyanús lett nekem, hogy ez nem színész, egy színész nem tud ilyen jól énekelni) angol és német számokat, amelyek szövegükkel szintén majdhogynem közhelyes, klipszerű illusztrációi voltak a cselekménynek. Renate Jett, mint elmondta, többször ki akart szállni az előadásból, pedig vele nem történik semmi rémületes – olyan rosszul viselte el, miféle aktusok után és előtt kell színpadra lépnie, hogy mik történnek ebben a darabban a többiekkel.

És most azért idézem ide teljes terjedelmében a *Szomj* még eddig sehol meg nem jelent szerelemmonológját, hogy érzékeltessem, milyen nagy, József Attila méretű költővel állunk szemben, és hogy Kane ebben a szabad versben micsoda hallatlan kifejezőerővel adja vissza a szerelem új dimenzióit, nagyítja fel új részleteit, hogy így fejezzem ki magam: írja le a külön élő együttélés új formáit, azt a tragikusan szép helyzetet, amelyikben egy lány kéri meg egy másik lány kezét, és tudja, hogy mindig úgy választ szerelmet, hogy ahhoz szükségképpen hozzátartozik a bukás, s azért is idézem még ezt a monológot (amit az *A* nevű figura mond el), mert vitathatatlan, hogy a szerelem a legegyetemesebb költői témája az emberiségnek, és Warlikowski *Megtisztulva*-rendezésének is, ahol nem annyira a narkós, tébolyult, skizoid, nemet váltó, incesztuózus közegábrázolás a nagy feladvány, hanem a szerelem valóságosságának ábrázolása:

...bújócskáznék veled odaadnám a ruháimat azt mondanám szép a cipőd kint ülnék a lépcsőházban míg te fürdesz és masszíroznám a nyakadat és megcsókolnám a lábadat és kéz a kézben vacsorázni mennék veled nem bánnám ha megennéd az én vacsorámat is és randiznék veled a Rudyban és megkérdezném milyen volt a napod és legépelném a leveleidet és vinném utánad a dobozaidat és nevetnék a paranoiádon és kazettákat adnék amiket meg se hallgatnál és iszonyú jó filmeket néznénk együtt és rettentő rossz filmeket és szólnék hogy zavar a rádió és lefényképeznélek alvás közben és jó korán kelnék hogy kávét zsömlét és sütit hozzak neked és éjfélkor kávéznék veled a Florent-ban és ellopnád a cigimet és nem találnál gyufát és elmesélném amit a tévében láttam este és a szemészetre vinnélek és nem nevetnék a vicceiden és megkívánnálak reggel de hagynálak tovább aludni és csókolnám a hátadat és simogatnám a bőrödet és elmondanám mennyire szeretem a szemed a szád a nyakad a melled a segged és a lépcsőházban ülve cigiznék míg meg nem jön a szomszédod és a lépcsőházban ülve cigiznék míg te meg nem jössz és izgulnék ha késnél és csodálkoznék ha előbb jössz meg és napraforgóvirágokat adnék neked és elmennék a bulidba és táncolnék míg bele nem kékülök és bocsánatot kérnék ha nincs igazam és boldog lennék ha megbocsátanál és nézegetném a fényképeidet és azt kívánnám bár öröktől ismernélek és azt akarom, hogy a fülemben csengjen a hangod és a bőrömön érezzem a bőröd és megijednék ha mérges vagy és egyik szemed kivörösödik a másik meg kék lesz és bal oldalra hull a hajad és ázsiai lesz az arcod és azt mondanám csodálatos vagy és ölelnélek ha szoronganál és fognálak ha megsértődnél és kívánnálak, ha megérzem a szagodat és megbántanálak azzal hogy hozzád érek és nyüszítenék ha velem volnál és akkor is ha nem és összenyálaznám a melled és agyonnyomnálak éjjel és fáznék ha lehúznád rólam a takarót és izzadnék ha nem és elolvadnék ha mosolyognál és megsemmisülnék ha nevetnél és nem érteném miért hiszed hogy visszautasítalak mikor egyáltalán nem utasítalak vissza és azon tűnődnék hogy hihetted hogy valaha is visszautasíthatlak és azon tűnődnék ki vagy és azon hogy olyannak fogadjalak el, amilyen vagy és mesélnék az elvarázsolt erdő fa angyalfiáról aki átrepülte az óceánt mert téged szeretett és verseket írnék hozzád és nem érteném miért nem hiszel nekem és az érzésem mélységére nem találnék szavakat és kiscicát vennék neked akire aztán féltékeny lennék mert több figyelmet

kapna tőled mint én és visszatartanálak az ágyban mikor már mennél és sírnék mint egy csecsemő ha végül elmész és kiirtanám a csótányokat és olyan ajándékokat vennék amikre semmi szükséged és ezért visszavinném őket a boltba és megkérném a kezedet és te megint nemet mondanál de én újra megkérném mert bár te azt hinnéd hogy nem gondolom komolyan de én legelőször is komolyan gondoltam és kószálnék a városban arra gondolva milyen üres a város nélküled és azt akarnám amit te akarsz és arra gondolnék hogy nélküled elveszek de tudnám hogy veled biztonságban vagyok és el akarnám mondani a legrosszabbat magamról de a legjobbat akarnám adni magamból mert ennél kevesebbet nem érdemelsz és válaszolnék ha kérdezel és akkor is ha nincs rá kedvem és az igazat mondanám akkor is ha nehezemre esik és őszinte lennék hozzád mert tudnám hogy szerinted ez a helyes és azt hinném hogy vége de maradnék még tíz percig mielőtt kidobsz az életedből és elfelejteném ki vagyok és közel kerülnék hozzád mert olyan gyönyörű dolog ismerni téged és nagyon megéri és rossz németséggel beszélnék veled és még rosszabb héberséggel és hajnali háromkor szeretkeznék veled és valahogy valahogy valahogy elmondanék valamit abból hogy / mindenekfelett örökkévaló letaglózó feltétlen világot-átfogó szívet-gazdagító szellemetkitágító folytonos és végeérhetetlen szerelemmel szeretlek.

■

Cilvēks – tas skan lepni – ez a mondat áll lettül az üvegfalú díszlet homlokzatára írva, ezt olvashatjuk végig az előadás során, egy legendás darab leghíresebb mondatát, persze a megfejtés csak a műsorfüzetből derül ki: *Ember – Milyen büszkén hangzik ez.* Az előadás egy, az elmúlt években Németországban és Európában új színházi látásmódjával áttört rigai Új Színház (Jaunais Rīgas Teātris) vezető rendezőjének – és színészének –, a harminckilenc éves Alwis Hermanisnak a munkája, *Tovább* (lettül: *Tālāk*) – *Gorkij nyomán,* amely az *Éjjeli menedékhely* nagyon szabad interpretációja. Igazság szerint az egész előadás inkább magáról a színészi interpretációról szól, mint Gorkij művéről, és ráadásul voltaképpen egy másik előadás, a *Hosszú élet (Garā Dzīva)* sziámi iker- vagy ellenpárdarabja: a két előadást együtt szokták játszani, én azonban sajnos nem tudtam Németországban maradni a berlini Hebbel-Theater-beli vendégjátékig. Mint hírlik, hamarosan ez a darab – viszont a *Tovább* nélkül – Magyarországon is látható lesz a Kortárs Drámafesztiválon, a Trafóban. Mikor már éppen feljajdulna az ember, hogy még Lipcsében is komolyabb nemzetközi színházi és táncszínházi fesztivál látható, mint Budapesten, rájön, hogy az összkép nem olyan tragikus. Ámbár igaz, hogy Lipcsében egy nagyon jó kis fesztivál van, melynek szervezője tíz éve már Ann Elisabeth Wolf, és amelynek idei címét vagy mottóját nehezen tudom lefordítani magyarra, pedig elmagyarázták: *Das Eigene im Gefüge* (A [nemzeti] sajátosság struktúrája, a saját, önálló forma megalkotása, mondjuk), és a kelet-közép-európai színház és táncszínház volt a centrumában, a Hallében székelő Kulturstiftung des Bundes hathatós támogatásával. Igaz, hogy a két sztárelőadás, melyről írásomban is beszámolok, már megjárt más fesztiválokat, de Lipcsében nagyon jó és hálás közönség van, és a fesztivál összszínvonala nem hagy maga után semmi kivetnivalót (nagy sikerrel játszotta, tolmácsgép nélkül, a Hólyagcirkusz társulata a *Szemétre a vénasszonnyal* című előadását a Lipcsei Operaház Pinceszínházában, ahova még mindig háromszor annyian férnek be, mint a Stúdió „K"-ba). Szlovákia, Szlovénia, Málta, Észtország, a Cseh Köztársaság, Litvánia, Ciprus képviseltette magát az említetteken kívül.

Renate Klett (aki számos német és nemzetközi színházi társulat és előadás felfedezője volt az elmúlt évtizedekben, vagy ha nem felfedezője, akkor rendkívül ihletett és pontos leírója) azt mondta nekem Lipcsében – ő vezette a közönségtalálkozót Hermanisszal –, hogy miután Hermanis pár éve nagy sikert aratott *A revizorával* bejárta a világot, sajnos óhatatlanul látott néhány olyan előadást, amelyet most szükségesnek érez utánozni, mert úgy érzi, ez a mostani trend, ahelyett hogy a saját, megkezdett útját folytatná. És hogy a *Hosszú élet* (amelyről csak annyit tudok, hogy a színé-

Hermanis Tovább című előadása, Gorkij nyomán

szek öregembereket, egy rigai társbérlet lakóit játsszák, szinte egyetlen kimondott szó nélkül) a jobbik előadás a kettőből, mely még közelebb áll az eredeti koncepcióhoz, ám a *Tovább*on már erősen látható (ez egyértelmű volt a számomra is, csak nem tudtam, hogy ez, ha úgy tetszik, hiba), hogy milyen nagy hatással volt a berlini Frank Castorf a rigai Hermanis jelenlegi gondolkodására. Már eleve erre utalt az üvegdoboz, amelyben bútorok, konyhai berendezés, ágyak, matracok voltak láthatók, sarokgarnitúra, valamint egy karaokekészülék, amelyet hol ez, hol az a színész vett használatba, a többiek biztatása közepette nagy világslágereket adtak elő (Renate Klett találó kifejezésével: „karaokeszínházat" láttunk, amelyben jelenleg Gorkij darabját „karaokézták" a színészek), s nyilván Hermanis szándéka is volt, hogy a karaoke az egész előadás metaforájaként is érvényes legyen. A színészek, mint valami munkaterápiás intézetben, részben elszabadultan improvizáltak, külön kis csoportokra oszolva és folyamatosan (s mindezt állandóan filmezte egy bőrruhás lányoperátor), de mondhatom, hogy nemcsak folyamatosan, hanem *rögeszmésen* is: az egyik lány például állandóan kiválaszt a többiek közül valakit vagy valakiket, egy ízben két civilnek tetsző, egy kövér és egy sovány, a színpadra látszólag véletlenül beténfergő alakot is elkap, átöltözteti őket szűk zakóba, szürke nadrágba, maga is átöltözik, és valamilyen vastag könyvet ad a kezükbe, utána újból levetkőzteti őket, és ők alsógatyában, saját ruhájukat a hónuk alatt szorongatva menekülnek ki ismét, a nagydarab férfiakat viszont többnyire lányruhába öltözteti, mintegy így élve ki titkos fantáziáit (mindeközben az egész társaság idegeire megy – ez az idegborzolás külön házi feladatuk lehetett a színészeknek). Vagy végignézhettük, amint egy kövér férfiú Wagner-zenére megmasszíroz egy meztelenre vetkőztetett gyönyörű fiatal lányt. Vagy fejen akar állni, de nem sikerül neki. Vagy egy szerelmespár félre akar vonulni, de a többiek (és a kamera) mindenüvé követik. Másrészt viszont egy-egy szereplő vagy többen egyszerre kijönnek az üvegkalickából, leülnek egy kisasztal mellé, mint egy váróteremben, fehér műanyag székekbe, és részleteket adnak elő Gorkij darabjából, dialógusokat vagy monológokat, de szinte mellékesen, szárazon, mintha újságból olvasnák, a többiek közben színes magazinokat lapoznak. Még abban sem vagyok biztos, hogy az előadás során ugyanaz a színész vitt végig egy-egy szerepet (Luka nem szerepel ebben a változatban!): a szövegek leváltak a szereplőkről, terapeutikus, az egyes színészekre és arra a pillanatra szabott karakteres vallomásokká, közlésekké változtak, és csak nagy ritkán fordult elő, hogy – mint egy drámai konfliktusokban bővelkedő színdarab esetében elvárható – a benti és a kinti világ frontálisan összeütközne; de olykor valaki mégis kirohant a kalitkából, vagy valakit visszarángattak az előszínpadról, néha még reagáltak is arra, ami az üvegfalon túl történt. A végig jól látható szinkrontolmács is egy kis üvegkalitkában ült a színpad szélén, és Hermanis mint vérbeli színházi ember az előadás több mozzanatába is bevonta: például amikor az előadás vége felé a színpadon mindenkin villogni kezdett egy kis neonkitűző, így történt ez a fülkében is. Így próbálta beépíteni az előadásba az általa különben nem kedvelt szinkrontolmácsolást.

Jelenet a Gorkij-darab Hermanis-változatából

Az üvegkalitka fölött egy három részre osztott képmezőjű videokivetítő volt látható: a jobb oldali mezőben azt a filmet lehetett látni, amelyet egy operatőrlány készített folyamatosan odabent, a bal oldali mezőn a próbafolyamat során készült hosszú interjúkat a színészválogatás idején, középen pedig fura mátrixok, mintázatok futottak, egyfajta számítógéppel generált és olykor tényleg megejtően szép rácsrendszer, amelynek formai kiindulópontja, generálója egyértelműen a horogkereszt volt. Erre a jelre az előadásból politikai vagy történelmi magyarázatot nem kaptunk: a játék egy bizonyos pillanatában a színészek a hosszú konyhaasztalnál ugyanazt a művészetterápiás játékot folytatták ezzel a motívummal, mint amit, a felvételek tanúsága szerint, a próbák során is. Ha valamire utalhatott ez a szimbólum, talán Hermanis elfojtott indulatára a médiák uralta világban a színház jelenlegi státusával kapcsolatban: nagyon sötét képet festett a színházról, részben arról, hogy a politika és a színház eltávolodik egymástól, részben arról, hogy a közönség és a színház is eltávolodik egymástól (Amerikában, mondta, az emberek kilencvenhét százaléka még életében nem volt színházban), szerinte ma az átlagember terrorja dominál, és megszűnőben van a privát szféra, a mind rafináltabb valóságshow-k veszik át az uralmat, az a célja és ars poeticája, hogy visszaállítsa azt a hagyományt (leginkább a *Hosszú élet*ben sikerült ezt megvalósítania), amikor a színész a néző előtt alakul át, ez régen a színház lényegéhez tartozott, ma a színészek megelégednek azzal, hogy valamilyenek, egy pályájuk során kialakított formát ismételgetnek, örülnek, ha egyáltalán valamilyen felismerhető és a nézők számára ismerős karaktert tudnak felmutatni, ez ma a színészet formája, és ez nagyon nem tetszik neki, jobban szereti a képlékeny, szemünk előtt születő, állandóan átalakuló színészi játékot. Tény, hogy a Gorkij-előadásban ez ezer alakban megfigyelhető volt, amire néhány konkrét példát is akarok mondani. Mindennek fejtegetése során éles és pontos vitapartnerra talált Renate Klettben, aki éppen a jelenlegi német színház erősödő politikai jellegét, a direkt közlésre való megújult képességét emelte ki. A horogkeresztes motívumra visszatérve, Hermanis azt írta az előadás rigai programfüzetében: *A* Tovább *egy olyan előadás, amelyben a színészek az* Éjjeli menedékhely*et mint valami mátrixot vetítik rá saját valóságukra, saját hétköznapjaikra és saját munkájukra. Megtartják a saját nevüket és részben személyes kapcsolataikat is, de az előadás során csak Gorkij*

szövegeit használhatják. Az előadással párhuzamosan a próbafolyamatról készült videoanyagot is felkínáljuk. A filmen látható... az ebben az időben a színházunkban lakó és színészeinkkel dolgozó Modris Tenison sajátos munkamódszere. Az előadás darabjainak összeillesztésénél is tartottuk magunkat a mátrix-elvhez: az egyik ornamentika folyamatosan fedi le a másikat. Továbbá azt vizsgáljuk, hogy káosz keletkezik ebből, netán valamilyen új rend, új ornamentika születik. Formájában a rendezés mindenféle más művészeti ágakat és médiaműfajokat utánoz, beleértve a valóságshow-t, de semmiképp sem a normális színházat. Döntő szerepet játszanak az előadásban a „költői terrorizmust" hirdető Hakim Beynek, ennek a szélsőséges kortárs művészetteoretikusnak a nézetei. Bizonyos szempontból ez az előadás egy „folyamatosan készülő" kiáltvány.

Ami a bal oldali képmezőben futó színészválogatást illeti (általában ezzel egy időben ugyanazt a színészt mutatta a jelen idejű felvétel is jobb oldalon, összehasonlításokat tehetünk, már két év távolában is mennyit változik egy ember): a társulat több tagja is kiesett ezen a rostán, sőt, azóta a színészmesterséggel is felhagytak, mondta meglepő elégedettséggel Hermanis, és kiderült az is, hogy a társulat egyik vezető színésze, a negyvenegy évesen elhunyt Māris Liniņš helyett Hermanis játszott este, folytonos bizonytalanságban tartva nézőjét, és a rá igencsak hasonlító kopasz színésszel mindig egyszerre jelent meg odafönt a kivetítő jobb oldalán. De szerepel odafent, miként az előadásban is, egy törpe is, aki a próbariportban elmeséli, hogyan lett a Szovjetunió fekvősúlyemelő-világbajnoka. Ironikusan ő a legagresszívebb szereplő a Gorkij-darabban, a mindenkibe belekötő menedékhely-tulajdonos és féltékeny férj. Most szívesen ideidézek egy *blog*ot, Ivar Hagendoorn írja le pompásan az előadást net-naplójában, amit angolból fordítok le:

A színészek többnyire (összesen tizenhatan vannak), csak lézengenek. Esznek, isznak, ülnek, beszélnek. Játszanak, zenét hallgatnak, és ugratják egymást. Olykor azzal űzi el egyik vagy másik az unalmat, hogy idéz egy szöveget az Éjjeli menedékhely*ből. Gyengédség és szeretet váltakozik kontrollálhatatlan dühkitöréssel. Egy férfi nejlonzacskóval futballozik, míg a másik szét nem égeti egy gázöngyújtóval. Leül egy műanyag székre, de az összetörik alatta. Őrjöngő düh vesz rajta erőt, és kezdi összetörni a széket. A többiek sztoikusan figyelik, míg be nem fejezi. Amikor a szék már szilánkokra hasadt, a férfi seprűt vesz elő, és összesepri a darabokat. Az előző jelenetben egy férfi és egy nő esik egymásnak. „Ne avatkozz bele sohasem mások vitájába", mondja egy másik színész, „várd meg, amíg kifáradnak." A cselekedetek nagy része hiábavaló, mint az a lány, aki hosszú perceken át mászik fel az asztalra, és mászik át alatta... Vannak nagyon gonosz tréfák is, mint amikor egy lány a másik szoknyájára konzervdobozokat erősít, vagy amikor majdnem megerőszakolnak egy harmadikat. Mintha a szoba tele lenne a társadalom perifériáján vergődő kábítószeressel. Ugye jó üveg mögött tudni őket?*

A meglepő mindeközben mégis az volt, hogy a Gorkij-darab atmoszférája végig érezhető volt, vagyis lüktetett, pulzált, az apály-dagály ritmusát követve, az embernek különös, kettős látása fejlődött ki a darabra és metaszintjeire, ahogy haladt előre az előadás, Hermanis kezünkbe adott egy szótárt, amiben állandóan lapozgathattunk, hol a véletlenszerűség, hol a mélyebb összefüggések áramában.

Ehhez persze egy nagyon összeszokott társulat is kellett: sokféle színész van benne, nem mind egyformán jó, de teljesen magától értetődően tudnak viselkedni első pillanattól az utolsóig bármilyen helyzetben. Ez a magától értetődés üvegfal nélkül is biztosította a néző különös kíváncsiságát, mert enélkül nem tudtak volna ennyifélét folyamatosan csinálni.

És például itt van a Színész monológja a darabból, amikor nem és nem jut eszébe a vers, amit idézne: ez egyszerre volt briliáns magánszám és tragikus pillanat, mert a civil és nem civil attitűd furcsa keveredése révén egyszerre láttuk magunk előtt a Színészt és a színészt, az embert, aki túl sok mindennel foglalkozik, és a lényegre nem marad ideje. Ennek a színésznek nem az alkohol tette tönkre az emlékezetét, hanem a túl sok információ, a túl sok közlés, a brutálisan tárgyias közeg, az állandó feladatok, az állandó kölcsönös agresszivitás.

Meghökkentően szép volt az is, amikor az operatőrlány (a legjobb fotósok miért nők mostanában?), aki addig agresszíven mindenütt jelen volt odabent, ahol „történt valami", váratlanul kijött a kalitkából, és miután a saját nevén bemutatkozott, elmondott egy megrendítő szöveget a világ látszat voltáról, talán valamilyen filozófiai munkából idézett számára idegen szavakat, ettől komoly lett, mint egy kisiskolás, aki verset mond az évzárón, és ekkor már végképp nem tudtam eldönteni, hogy most vajon egy színész jött-e ki a színpadra, vagy egy különben rámenős és profi operatőr, akinél egyszer csak elszakadt a cérna, mert ő is szerepelni akar, elmondani, ami bántja. És hirtelen nagyon magányos ember lett belőle, ahogy ott állt a színpad közepén, őt nem filmezte senki, hiszen ő volt az előadás szeme.

Az ötleten nem múlik semmi, hanem csak azon, hogyan használja Hermanis és társulata ezt az ötletet. És ekkor a máshonnan átemelt, szigorúan tekintve másodlagos pillanatokból is forróság csap majd ki. Jelentés az emberi magányról.

„Itt nem lesz forradalom”

■ BESZÉLGETÉS CSIZMADIA TIBORRAL ■

Csizmadia Tibor, az egri Gárdonyi Géza Színház igazgatója, főrendezője a közelmúltban lett a Nemzeti Kulturális Alap színházi kuratóriumának elnöke. Úgy látja, hogy nincs állóvíz a szakmában, a színházi struktúra organikusan fejlődik. Egerben pedig már forrong a hangulat a jövő év elején kiírandó direktori pályázat miatt, de Csizmadia bejelentette, hogy újra indul.

– Hogy lesz valaki a Nemzeti Kulturális Alapnál kuratóriumi elnök?

– Én ezt úgy élem meg, hogy valahogy mindig beválasztanak valamilyen szakmai szervezetbe. Így kerültem az ITI és a Magyar Színházi Társaság vezetőségébe is. Az NKA-ba fél évvel ezelőtt tagnak kértek fel.

– Üresedés volt?

– Igen. Bálint András távozott a kuratóriumból abba a bizottságba, amely közvetlenül az elnök, Harsányi László mellett működik. Fél év múlva a színházi kuratórium elnökének, Meczner Jánosnak járt le a mandátuma, és ekkor Harsányi engem kért fel, hogy végezzem el ezt a munkát. Ettől megijedtem, de egyben megtiszteltetésnek is tartottam.

– Harsányi mondott valamit, hogy miért éppen rád számít?

– Indoklásában benne volt az is, hogy egy feljövőben lévő színház vezetője vagyok.

– Azt nem mondod komolyan, hogy az NKA elnöke, aki szociológus, tudja, melyik vidéki színház van felfutóban, és ennek alapján választ kuratóriumi elnököt.

– Nekem is az volt az első kérdésem, hogy miért rám gondolt, és ilyesmit mondott.

– De ez valószínűleg csak „ürügy”, mert valamit illik mondani.

– Harsányi egyszerűen azt gondolta, hogy én megfelelő leszek ezen a poszton, és talán azt is tudja, hogy érdekel, mi történik a magyar színházi életben. Speciális helyzetet, sajátos nézőpontot jelent vidéki színházban dolgozni. De az alternatív színházak sem álltak távol tőlem. Sokfélét próbáltam már a szakmában.

– Amikor megbeszéltük ezt az interjút, nehezen egyeztettünk időpontot. Azt mondtad, ki vannak centizve az óráid.

– Ez így van.

– De azért el tudsz utazni az ország egyik csücskéből a másikba, hogy előadásokat nézz?

– Ma este például a színművészetin tartott órám után a *Szent Johannát* nézem meg Győrben, holnap Nyíregyházára megyek egy előadásra. A színházvezetőknek azért is kell előadásokat nézniük, hogy lássák, milyen tendenciák vannak.

– Hány előadást látsz évente?

– Még nem számoltam össze. Szerintem negyvenet-ötvenet.

– Általában azzal szokták támadni a kuratóriumokat, hogy arról döntenek, amit nem is ismernek eléggé.

– Ha egyedül én döntenék, akkor azt kellene tennem, amit Karsai György csinál, aki a Pécsi Országos Színházi Találkozóra válogat. Színházról színházra jár, akár két előadást is megnéz naponta. Nem láttam annyi előadást, mint ő. De nem vagyok egyedül a kuratóriumban. A cél az, hogy olyan tagok legyenek benne, akik egy-egy területet is képviselnek. Új tag lett Árvai György, Zsámbéki Gábor és Takács Kati. A régiek közül a testületben maradt Gáspár Máté, Radácsi Anikó a minisztériumból, Vajna Pál és Kaszás Attila.

– Az új tagokat te kérted föl?

– Mindegyiküket Harsányi kérte föl, sőt úgy tudom, volt, akit közvetlenül a miniszter.

– Azzal nyilván tisztában vagy, hogy azok egy része, akik idáig kedveltek, vagy netán nem vettek rólad tudomást, utálni fognak, ha nem jutnak a kuratóriumon keresztül pénzhez. És nyilván jó néhányan felhívnak majd olyanok, akik beléd helyezik minden reményüket.

– Persze. A kuratóriumi tagság lehetőséget ad arra, hogy az ember valamilyen formában befolyásolja a színházi életet. De túl nagy hatásról nem beszélhetünk, mert körülbelül háromszázharmincmillió forintot oszthatunk el ebben az évben. Ebben már benne van – a produkciós támogatáson kívül – a folyóiratoknak és a nyári színházaknak szánt pénz, sőt a külföldi kapcsolatok támogatása is. Ez durván a Magyarországon színházakra fordított összeg két százaléka.

– Tehát mindössze a színházi pénzek két százalékáról születik döntés félig-meddig demokratikusan? Ez nem túl szerencsés.

– Persze hogy nem. Lehetne ötven százalék is. Ezen lehet vitázni, ahogy Schilling Árpád és Gáspár Máté színházi struktúráról szóló dolgozatáról is többen vitáznak. Ha a pénzek elosztásába belemennénk, ezzel tulajdonképpen én is csatlakoznék ehhez a vitához.

– Kérni is akartalak rá.

– Attól tartok, ez a vita rossz irányba halad, végtelenül szubjektívvá válik, és mindenki a saját szempontjából szól hozzá.

– Schilling és Gáspár egyik kulcskérdése neked is dilemmát okozott akkor, amikor átvetted az egri színházat. Eltöprengtél azon, hogy nagy létszámú, kaposvári mintájú legyen-e a társulatod, kis fizetésekkel, vagy jóval kevesebben dolgozzanak benne, akkor viszont nem tudsz sokszereplős darabot kiállítani, de elfogadhatóan honorálhatod a munkatársaidat. Bonyolította a helyzetet, hogy a társulatban meglehetősen kicsi volt a támogatottságod, így a kedélyeket nyilván nem volt tanácsos tovább borzolni azzal, hogy bemutatkozásként kirúgod az együttes felét.

– Nem jött össze, hogy olyan nagy társulatot tarthassak fent, mint amilyen a kaposvári. Nem álltak rendelkezésre az anyagiak.

– Magyarul kirúgtál tizenöt színészt.

– Ez így durván hangzik, de lényegében ez történt. Az első szezonban nem nyúltam senkihez, ez az ismerkedés éve volt, a másodikban fogtam a társulat átalakításába. Az első évadot a *Diótörővel* kezdtem, ami tipikusan kaposvári jellegű, nagy társulatot igényel, a mostani szezon nagyszínpadi előadásai kimondottan a társulat erősítését szolgálják. Az *Éjjeli menedékhely* például abszolút együttes munkára épül, miközben persze igen jól meghatározható személyiségek játszanak benne.

– Mit gondolsz arról, amit Schillingék mondanak, hogy a kisvárosokban kevésszer lehet eljátszani egy-egy produkciót, és ez pazarlás. Utaztatni kellene az előadásokat több vidéki város között. Valaha például a mis-

A portrékat Schiller Kata készítette

kolci színház rendszeresen játszott Egerben.

– A miskolci színház azért tájolt Egerben, mert Lendvay Ferenc – akkor fiatal rendező és színházszervező – elképzelése alapján régiósítani akarták a színházi térképet. Ez a hatvanas évekbeli gondolat bukkant elő most újra. Ám az összevonás egyedül Egerben jött létre.

– Eger viszont mindig is saját színházat akart.

– Igen, mert a városok saját színházat, saját társulatot akarnak. Az önbecsüléshez kell, hogy egy városnak legyenek hozzá kötődő színészei, produkciói. Az első egri évadom végén bérletes előadásként meghívtam a mai Örkény Színházból a *Mi újság, múlt század?* című produkciót. Azt kellett tapasztalnom, hogy ez iránt érdeklődtek a legkevesebben.

– Nem azért, mert a szezon végén volt?

– Ez is lehetséges, de tévedés volt azt hinni, hogy az országosan ismert színészek nagyobb vonzerőt jelentenek. Ugyanis a vendégjáték előtti bemutatónk sokkal nagyobb visszhangot keltett a városban.

– Erről már szolnoki főrendezőséged idején vitatkoztál akkori igazgatóddal, Schwajda Györggyel. Számodra a saját társulat volt az első, és erre – ahogy te fogalmaztál – Schwajda ráhívott nagy neveket, országosan ismert sztárokat. Te is hívsz ilyeneket, például a Hegedűs a háztetőn-*be Haumann Pétert, Molnár Piroskát.*

– Ne keverjük össze a nyári szezont az évaddal, bár nagyon picit, de különböznek egymástól.

– Évad közben vendégeket hívni rendszerint konfliktushoz vezet a vidéki színházakban. A helyi erők sértve érzik magukat, azt mondják, ők vannak helyben, ők teszik ki a lelküket, a feladatot ők is el tudnák végezni. Nehezményezik, ha pesti színészeket hoznak a nyakukra.

– Az ideális az lenne, ha minden színházban igen jó, országosan ismert és elfogadott színészek játszanának. Én nem a tévésorozatokból hívok vendégeket, tehát nem a puszta nevekre van szükségem, hanem színészi teljesítményekre. Előfordul, hogy nincs olyan alkatú színész a társulatban, amilyenre szükség lenne. Ezt az űrt töltötte ki a Haumann–Molnár Piroska páros. Miközben Molnár Piroska már a *Száz év magány*ban, a *Bors néni*ben, sőt egy korábbi nyári produkcióban is játszott nálunk. Én nem hívok vendéget, ha a rendezővel ki tudjuk osztani a szerepeket a társulaton belül. Ezért is fontos erősíteni az egri csapatot. Az *Éjjeli menedékhely*et már-már ideálisan ki lehetett osztani.

– Amikor az előbb említett Hegedűs a háztetőn-*előadás kapcsán tévériportot készítettem, megkérdezted, kiket akarok megszólaltatni. És a lelkemre kötötted, hogy mindenképpen beszéljek egri színészekkel is.*

– Persze. Hiszen a társulat színészeinek jelenléte ugyanolyan emblematikus, mint a neves vendégé.

– Térjünk vissza Schilling és Gáspár dolgozatához. Nagyon szeretném, ha elmondanád róla a véleményedet.

– Természetes, hogy ilyen fiatalon így látják a világot. Valószínűleg több mindent sokkal jobban érzékelnek, mint azok, akiknek már hosszabb praxisuk van. De változatlanul óvnék a szubjektivitástól. Nagyon nem tetszett, amikor felsorolták, hogy a Krétakör ezt így valósította meg, azt pedig úgy. Ez szerintem szerencsétlen példálózás volt. Olyan, mintha a saját modelljüket akarnák rákényszeríteni az egész magyar színházi életre. Mindenki maga lássa, hogy a felsoroltakból mit valósított meg a Krétakör, és vonja le a következtetéseket. Az NKA egyébként pályázatot írt ki éppen egy olyan projektre, amely a színházi struktúrát vizsgálja. Ezt a Színházi Intézet szervezi, és Szabó István vezetésével dolgozzák föl. Néző felmérés, a színházi régiókkal foglalkozó dolgozat is készül. Az eredmény május végén lesz meg. Féltem viszont a szakmánkat attól, hogy Schilling és Gáspár dolgozata indulatokat gerjeszt, ahogy erre láthattunk példát a köztük és Jordán Tamás közti ütésváltásban. Jordán működteti, mert működtetnie kell a Nemzeti Színházat. És meg fogja védeni, bárki is támadja meg.

– Meggyőződésem, hogy a színházi forradalmakat, előremozdulásokat nem felmérésekkel készítették elő...

– Itt nem lesz forradalom.

– Állóvíz lesz?

– Folyamatos fejlődés lesz.

– Egyesek azt gondolják, hogy a mostani egy helyben ácsorgás tulajdonképpen folyamatos visszafejlődés.

– Én nem értek egyet ezzel. Azt gondolom, hogy a színházi struktúra organikusan változik.

– Azt mondtad, természetes, hogy a fiatalok így látják a világot. Ezzel rögtön generációs kérdéssé tetted a problémát. Akkor viszont mondd el, ha most lennél fiatal, mit látnál másképp, és ehhez képest a mai eszeddel mit

tapasztalsz. Hiszen ezek szerint a két szemléletmód eltér egymástól.

– Igen, eltér. Azóta rengeteg tapasztalatot szereztem a mozgástereket illetően.

– Mi az, ami megváltoztatta a véleményed?

– Amikor a nyolcvanas évek elején Szolnokra kerültem, azt tapasztaltam, hogy mindent lehet, csak arra kellett odafigyelni, hogy egy politikai képletet hogyan tudsz kijátszani. Hogy tudsz-e a „sorok között" rendezni. Aztán rendezőből elég hamar a színház egyik vezetője lettem: Paál Isti távozása után engem neveztek ki művészeti vezetővé.

– Paál István nem egészen önszántából ment el. Még tőle tudom, hogy azt remélte, a társulat utánamegy Veszprémbe, otthagyja Szolnokot. Többek között abba rokkant bele, hogy az a társulat, amelyet lényegében ő épített föl, nem követte, és tulajdonképpen zokszó nélkül tűrte, hogy őt kiebrudalták. Az ő helyére belépni nyilván nem volt egyszerű.

– Ez Isti nézőpontja volt.

– Ezt most nem értem.

– Halottról nem akarok semmi olyat mondani, ami esetleg sérti az emlékét. Istit nagyra becsültük mint művészt, igen jó embereket gyűjtött össze. De úgy érzem, hogy a színház belső élete eredményei ellenére sem volt zavarmentes.

– Paál István jelenléte zaklatottsággal járt?

– Mondjuk így. A konkrét történet úgy szól, hogy nem engedték bemutatni azt a darabot, amit Isti rendezni akart. Addigra felgyűlt benne a keserűség, amiért az ehhez hasonló meccseken nem tudott győzni. Ott volt mellette igazgatóként Lengyel Boldizsár, ő sem tudott neki segíteni, pedig bizonyos értelemben abban az időben a másik oldalt is képviselte. Egyszer csak Isti felállt, és azt mondta, hogy így ő ezt nem csinálja tovább, elmegy.

– Annak, hogy téged kineveztek, nem volt olyan jellege, hogy a helyére egy szebben fésült fiú került?

– Nem tudom, milyen jellege volt ennek. A szocialista káderpolitika szokása szerint, ha valaki vezető beosztásba került, meg kellett mondania, kit javasol maga helyett, ha vele valami történik.

– Paál Istvánt is megkérdezték, ki legyen az utóda?

– Egy beszélgetésből megtudtam, hogy a borítékban az én nevem szerepelt.

– Ti erről nem beszéltetek?

– Nem. Nagyon jóban voltunk, ennek ellenére nem éreztem úgy, hogy Isti távozása miatt ki kellene üríteni a színházat. Gondolj bele: kevéssel azelőtt jött át Győrből Szolnokra a Szikora János által szervezett társulat fele. Hozzánk került Bajcsay Mari, Vallai Péter, Tóth Jocó, Bán Jani, Zala Márk. Az ő társulatukat egyszer már felrobbantották Győrben, nem tett volna jót nekik még egy robbanás.

– Hogyan hatott rád, hogy főnök lettél?

– Ettől kezdve az én felelősségem volt, milyen műsorpolitikát folytatunk és kikkel.

– Hogyha valakiből vezető lesz, az művészi szempontból tehet neki jót, de rosszat is...

– Magamról ezt nem tudom eldönteni, akik látták a munkáimat, azok tudják, hogy ez nekem jót vagy rosszat tett-e, hogyan befolyásolta a rendezéseimet.

– A mai napig a Vonó Ignácot*, a vizsgaelőadásodat gondolom a legerőteljesebb rendezésednek. Akkor úgy éreztem, hogy itt van az új zseni.*

– Ez szerintem hiba. Én nem is tudtam azzal a sikerrel igazán mit kezdeni. Ugyanis azt gondoltam, hogy a *Vonó Ignác*cal azt a minimumot teljesítettem, amit a főiskoláról kikerülő embernek teljesítenie kell. Hallottam, hogy elődeimnek, az idősebb rendezőknek, például Vámos Lászlónak, Ádám Ottónak átütő erejű volt az első munkájuk. Mi pedig már nem csak ilyen produkciókat láttunk tőlük.

– Amikor Paál Istvánnal még szolnoki fénykora idején beszélgettem, azt mondta, a Kőmíves Kelement *tartja a legjobb előadásának, annál jobbat már soha nem fog csinálni...*

– Én viszont azt gondolom, hogy fogok a *Vonó Ignác*nál jobbat rendezni. Ha Szolnokot vesszük, például a *Miss Blandish nem kap orchideát* sokkal nagyobb energiát mozgatott meg bennem, mint a *Vonó Ignác,* mert olyan területre tévedtem, amelynek az én esetemben nem volt előzménye.

– Az tényleg jó előadás volt, gúnyosan véres krimiparódia...

– Akkor még a horror műfaj nem áradt így a tévéből, mégis meg kellett annak az esztétikumát, hatásmechanizmusát teremteni. Ez számomra nagyon fontos volt. Mint ahogy az is, hogy megrendeztem Márton László *Kínkastély* című darabját, Déry *Tanúk*-ját, Botho Strauss *Hipochonderek*-jét. Ezek az előadások többet vettek ki belőlem, mint a *Vonó Ignác.*

– De miért nyilatkoztad nekem már 1997-ben, hogy most nem te vagy az izgalmas rendező, hanem például Zsótér Sándor, Kiss Csaba?

– Akkor arról beszélgettünk, hogy a dramaturgi ihletettségű rendezői generáció került előtérbe, amely belenyúl a darabba, átértelmezi azt, akár szembefordítja önmagával. Ez ma már nem számít újdonságnak. Ma is oda kell a fiatalokra figyelni, de hogy részeredményeken kívül mit újítanak meg, nem tudom meghatározni.

– Miért nem tudtad vagy tudod mint rendező fölvenni velük a versenyt?

– Nem ez a célom. Abban a projektben vagyok nyakig benne, ami arról szól, hogy a színházban, történetesen egy vidéki városban hogyan lehet érvényes előadásokat létrehozni.

– Amelyek nem feltétlenül a te előadásaid?

– Vagy az enyémek, vagy a mieink.

– Hívsz magadnál jobb rendezőket? Verebes István mondta, amikor nyíregyházi direktor volt: az a dolga, hogy magánál jobb rendezőket kérjen fel.

– Egerben nincs ilyen verseny. Az adott közegben kell mind jobb és jobb előadásokat létrehozni.

– Amikor például a POSZT-ra Béres Attila produkcióját válogatták be, nem a tiédet – nem is vett részt mostanában előadásod ilyen megmérettetésen –, azóta törekszel arra, hogy legközelebb valamit nagyon „odategyél", hogy a te munkádat is meghívják?

– Nem. Soha nem a kritikának vagy a szakmának készítettem az előadásaimat. Béres *Valahol Európában*-előadását pedig nagyon szerettem. A bemutató előtt és környékén sokat vitatkoztam vele, volt, amiben megfogadta a tanácsom, volt, amiben nem. Én magam pedig azért rendezek, mert van mondanivalóm. Nem hiszem, hogy csak egytípusú mondanivaló érvényes, különösen vidéken, ahol sok műfajból kell összerakni az évadot.

– Tulajdonképpen azt szeretném megtudni, hogy különböző időszakokban azért lettél színházvezető, mert nem voltál elég tehetséges rendező, vagy azért, mert úgy érzed, hogy a vezetéshez van igazán képességed? Miközben színházvezetői szituációkból – Szolnokról és a Budapesti Kamaraszínházból – is elmenekültél.

– Ez így nem pontos. Szolnokról hat év után jöttem el, folyamatosan vitatkozva a Schwajda-féle koncepcióval. A mai agyammal ezt a kérdést kicsit másként látom. Bizonyos értelemben Schwajdának abban igaza volt velem szemben, hogy a városban meg akarta teremteni a színház hitelét ahhoz, hogy az általa elképzelt művészi programokat megvalósíthassa.

– És úgy érezte, hogy a hitelt nevekkel lehet megteremteni?

– Ő ezt így gondolta. Én viszont azt gondoltam, hogy a meglévő társulatnak is van hitele, az együttest kell organikusan fejleszteni. Ez a nézetkülönbség konfliktusokhoz vezetett köztünk. A Schwajda által írt *Rákóczi tér* című darab rendezése közben, a bemutató előtt két héttel hagytam ott a szolnoki színházat.

– A próbáról rohantál el.

– Éppen akkor sokalltam be ettől a szituációtól. Volt egy megbeszélésünk, ami után úgy éreztem, nem tudom megcsinálni az előadást. Összesűrűsödött az az egész konfliktusrendszer, amit addigra Schwajdával felhalmoztunk. Ugyanakkor, ha ma kérdezel erről, akkor Schwajdát mint színházcsinálót én becsülöm. A magyar színházi élet egyik jellegzetes szereplőjének tartom. Miközben ma sem értek egyet rengeteg megnyilvánulásával, időről időre beszélgetek vele. És az egri színházból nem volt kitiltva az általa színpadra írt *Száz év magány* azért, mert felépítette a Nemzeti Színházat.

– Mit gondolsz a Nemzetiről?

– Azt, hogy felépült egy színház.

– Nem zavar, hogy az épület kevéssé felel meg a funkciójának, és ronda?

– Nem ez zavar. Éppen a Tháliában próbáltam, amikor az Erzsébet téren alapozni kezdték a Nemzetit. Minden reggel, amikor autóval elmentem mellette, meghatódtam, hogy épül egy színház. Abban az időszakban, amikor úgy éreztem, hogy a színház egyre kevésbé fontos, azt láttam, hogy mégiscsak az. Borzasztóan fájt, hogy az építkezés pártpolitikai csatározásoknak esett áldozatul. Amikor a Duna-parton elkészült a Nemzeti, sok minden nekem sem tetszett, mégis azt mondom, jó, hogy felépült egy színház. Nem értek egyet azokkal, akik úgy vélik, hogy sóval kellene behinteni a helyét. Másra használni úgysem lehet, mert annyi színpadtechnikát nyomtak bele, ami mind kárba veszne. Nem lehet meg nem történtté tenni, hogy felépült. Pilinszky mondta egyszer egy beszélgetés során, hogy minden bűn, ami megtörténhetett, és minden szent, ami megtörtént. Most már azzal kell foglalkozni, hogyan lehet benne értelmes programot csinálni. Hogyan lehet tudomásul venni a létezését. Nem tudomásul venni pedig botorság.

– Hogy érzed, mit sikerült Szolnokon színházvezetőként elérned, és mit a nagy reménységgel elindított Budapesti Kamaraszínházban? Ahonnan, úgy tudom, szintén nem jó szájízzel jöttél el.

– Szolnokon igen büszke voltam arra az átmeneti évre, amelyet közvetlenül Paál Isti távozása után készítettem elő. Ebben a szezonban rendezte Ács Jani Örkény *Sötét galamb*ját, és ekkor állította színpadra Szikora János a *Táncdalfesztivál ´66*-ot. Amikor pedig a Budapesti Kamaraszínház elindult, az első saját produkciónk a *Leonce és Léna* volt Eszenyi Enikő rendezésében. Büszke vagyok rá, hogy Eszenyi első rendezése itt valósult meg és ilyen színvonalon.

– Hogyan jött ez létre?

– Eszenyi igénye a rendezésre szerencsésen összetalálkozott a mi megkeresésünkkel. Folyamatosan kapcsolatban voltam Enikővel, hiszen ugyanakkor jártunk a főiskolára, játszott a vizsgarendezésemben. Sokáig hívtam Szolnokra is, de akkor már a Vígszínház tagja volt. Akkoriban mutattuk be a Józsefvárosi Színházban a *Forgószínpad*ot Perczel Zitával az egyik főszerepben, akkor rendezett Bezerédi Zoli a végzős Horvai–Kapás-osztállyal kiváló előadást a *Vedd le a kalapod a honvéd előtt!* című darabból. Megpróbáltuk a Józsefvárosi Színházat ízlésünk szerint használható játéktérré tenni. Aztán következett Sinkó Lászlóval *A színházcsináló* a stúdióban, amelyet a színházban először rendező Tolmár Tamás állított színpadra. Ezeknél a produkcióknál úgy érezhettem, hogy az én hatásom is jelen van, rám is jellemzőek azok az előadások. A Budapesti Kamara létrejöttével körülbelül azonos időben, a kilencvenes évek elején vált nyilvánvalóvá a magyar színházi életben, hogy a stúdiókban mennyire fontos produkciók jönnek létre. Elsősorban a kis terekben keletkeznek lényeges előadások. Benne voltam a Soros Alapítvány első stúdiószínházi kuratóriumában. Viszonylag kevés, tíz-tizenkét millió forintot oszthattunk el, de arra törekedtünk, hogy erősítsük az általunk fontosnak tartott színházi tendenciákat. A Budapesti Kamaraszínházban pedig valahogy megbicsaklott az együttműködés Szűcs Miklós igazgató és köztem meg Böhm Gyuri dramaturg között.

– Miért?

– Mi hárman igen jól felosztottuk egymás között a feladatokat. Böhm a kitaláló, az ötletember volt, én a lebonyolító, a művezető, Miklós pedig megteremtette a működési feltételeket, képviselte a színházat kifelé. A konfliktusok akkor kezdődtek, amikor a munkakörök egymásba csúsztak. Amikor lejárt ennek a csapatnak az első ötéves periódusa, nem társultam újra.

– Már ekkor megpályáztad viszont az egri színházat.

– Szerettem volna olyan helyzetben kipróbálni magamat, amelyben az összes feltételről én döntök, művészetiekről és gazdaságiakról egyaránt.

– Az öt évvel korábbi egri pályázatot elbuktad. A szakma zöme valószínűleg inkább melletted állt, mint a győztes Beke Sándor mellett. Akkoriban még kísérletező, az alternatív mozgalmakhoz vonzódó embernek tartottak. A városnak ennél konzervatívabb lehetett az ízlése.

– Ennek az egész pályázati rendszernek az a legnagyobb szörnyűsége, hogy nem arról szól, ki mit tud jobban, hanem hogy ki miben rosszabb. A korteskedés mindig a másik befeketítéséről szól.

– Téged befeketítettek?

– Igen.

– Mivel?

– A rádióban polémia folyt egy Spiró-hangjáték, a *Vak Béla király* körül, amelynek bizonyos részeit később az osztályvezető kivágta. Ez a darab szerepelt a műsortervemben.

– Trágár szavak, erotikus részek voltak a szövegben, ezt használták föl ellened?

– Pontosan ezt.

– Egert sokan meglehetősen konzervatív, jobboldali városnak tartják.

– Ezt így talán nem mondanám, de valóban van egy véleményformáló réteg, amely azt gondolja, hogy az ő értékrendjének dominálnia kell. Ez majdnem minden városban így van, csak Egerben a kisvárosi jelleg miatt ezek a hangok valószínűleg erősebbek.

– Ez mennyiben befolyásolja a színház munkáját?

– Mennyiben? Azt gondolom, hogy idáig semennyire nem befolyásolta.

– Nem vagy te most túl diplomatikus? Úgy érzem, felvágott nyelvű, szabad szájú emberből olyanná lettél, aki megcsócsál minden mondatot.

– Mihez képest kell diplomatikusnak lenni? Semmihez képest nem kell. Az ember tettei úgyis megmutatják, mit gondol. Mondhatok én bármit, ha nem ez derül ki a cselekedeteimből.

– Amikor direktor lettél, egy kockás inges, kockás nadrágos, kockás hátizsákos palival ültem szemben. Ez a szerelés nyilván kapásból irritálta az egri közvéleményt. Most éppen pulóverben vagy, de nem lett-e belőled jelképes értelemben is öltönyös, nyakkendős úr?

– Bizonyos helyzetekben öltönyt és nyakkendőt viselek.

– Nem ragadt rád ebből a mentalitásból valami?

– Ezt nem tudom, sok mindent megteszek ezért a színházért és a színházeszményért, amelyet fontosnak tartok. Szeretném, ha minél több művészi eredményt tudnánk elérni. Szeretném, ha nem egy-egy produkció lenne kimagasló, hanem a folyamatos építkezés eredményeként jó társulat rendszeresen jó előadásokat hozna létre. És a produkciók közül egyik-másik olyan érdeklődést keltene, hogy akár országos találkozókra is meghívják. Az a tapasztalatom, ha a vezetők a hagyománytól hirtelen akarnak eltérni, abba csak belebuknak.

– Megfogalmazható, hogy Egerben milyen hagyományt örököltél?

– Például azt, hogy nagyon szeretik a színházat. Ezzel próbálok gazdálkodni. Kimondtam, hogy a nagyszínpadon nem lehet nézőellenes előadásokat létrehozni. De azt is kimondtam idézőjelben, hogy „a stúdióból üldözzük ki a nézőt". A stúdió egyes előadásai kiválasztották a maguk közönségét.

– Milyen most az egri színház?

– Igen jó színészcsapattal működik. Messzebbről is jönnek nézők, országos kíváncsiság is van iránta. Most vált dilemmává, hogyan fogadja ezt a helyi, véleményformáló közönség.

– A jövő év elején megint pályázatot írnak ki az egri színház direktori székére. Azt mondtad, amikor megbeszéltük az interjút, hogy már forrongó a hangulat. Miért?

– Mindenféle hírek jutottak el hozzám arról, hogy én pályázom vagy nem pályázom.

– Ahogy így elnézlek, nem kétséges, hogy pályázol.

– Egy társulati ülésen bejelentettem, hogy szándékomban áll pályázni, miközben az ülés témája az a rendkívül rossz gazdasági helyzet volt, amelybe a színház került, természetesen nem egyedül az országban.

– Nem következhet be az, amit Schillingék mondanak, hogy addig-addig vonnak el pénzt a színházaktól, amíg tarthatatlanná válik, hogy a kisvárosokban mindössze tizenötször-

huszonötször fut egy-egy produkció? Előbb-utóbb mégiscsak össze kell fogni, és több városban is játszani kell az előadásokat. Ehhez persze kevesebb színész kell, tán ezért is támadják annyian oly rémülten Schillingék koncepcióját.

– Nem egészen így van. A *Mi újság, múlt század?* meghívása és lejátszása nem került kevesebbe, mint a saját produkció. Az utaztatás, a szállás és az ott-tartózkodás mind pluszköltségeket jelent. Áthoztuk például Tatabányáról a *Mágnás Miska* díszletét, jelmezeit, rendezőjét s koncepcióját, mégsem került kevesebbe, mintha új produkciót mutattunk volna be. A kész díszletet töredékárért megkaptuk, annyiba került, amennyiért csak a nyersanyagot vásárolhattuk volna meg. Igaz, nem kellett le-gyártani a díszletet, de át kellett alakítani. A Kamrával közösen létrehozott *King Kong lányai* sem került kevesebbe, mintha mi mutattuk volna be stúdiószínházi produkcióként, miközben a művészi együttműködésnek természetesen volt értelme.

– A jelenlegi struktúrán nem lehet és nem is érdemes különösebben változtatni?

– Ez a struktúra folyamatosan változik. Például tíz évvel ezelőtt *Az operaház fantomjá*nak előadása nem jöhetett volna létre, mert akkor még a Madách nagy repertoárral rendelkező színház volt. Az, hogy a Vígben *A kaukázusi krétakör* előadása megjelent, hogy egy ilyen esztétikájú produkciót bérletes előadásként be lehetett tenni a repertoárba, szintén átstrukturálódásra utal. Ez a változás jelzi, hogy a színházi struktúra integrálja az új vívmányokat. Miközben persze a pénzhiány miatt mind kétségbeejtőbb a helyzet.

– Meg fogja-e érezni a színházi szakma, hogy te kerültél a kuratórium élére? Lesz-e bármilyen változás, vagy teljesen mindegy, hogy Meczner János vagy te ülsz ott?

– Az biztos, hogy az anyagi lehetőségek szűkülésével jobban definiálni kell, hogy mire adunk pénzt.

– A pénz elosztásával értékítéletet mondtok, anélkül, hogy indokolásra lennétek kötelezve. Legutóbb Lajos Sándor kért indoklást a Zsöllye *című folyóirat ügyében, és tudtommal még mindig nem kapott. Hasonló esetben te válaszolni fogsz? Vagy döntés után felszólalásnak nincs helye?*

– Tavaly részt vettem a színházi találkozó zsűrijében. Parázs vitáink voltak, de ugye nem hallottad, hogy magyarázkodtam volna egy-egy döntés miatt? A kuratóriumban mindenki feldolgoz minden pályázatot, ezután szavazunk, a vitás esetekről döntés előtt beszélgetünk. Nem biztos, hogy a kuratórium egészének döntése az egyéni vélemények összege. Elmondhatom a véleményemet, de az az én magánvéleményem.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: BÓTA GÁBOR

Szakrális színház, kaján komédia

■ BESZÉLGETÉS PINTÉR BÉLÁVAL ■

– Az első előadás, az 1998–99-es szezonban bemutatott Népi rablét *jókorát robbant a színházi világban: rögvest megkapta a kritikusok díját is...*

– Igen, tényleg robbanásszerű kezdet volt; abban az értelemben is, hogy eléggé szélsőséges reakciókat váltott ki a közönségből. Volt, aki őszinte örömmel üdvözölte ezt az új hangot, volt, akit taszított az általunk választott forma nyersesége, továbbá az előadás valóban megkapta a kritikusok díját, de korántsem nyerte el minden kritikus tetszését.

– Ez utóbbit eléggé természetesnek tartom... Akkor határozta el, hogy színházat alapít?

– Hát igen, azelőtt nem voltak társulatépítési terveim. A *Népi rablét*ről volt egy erős vízióm; ki akartam próbálni, hogy létre tudok-e hozni egy előadást az első próbától a bemutatóig.

– Egyszemélyes színháza van. Vannak alkotótársai, de a maga víziójának a megvalósítására jött létre.

– Így van.

– Tehát mégiscsak a Népi rablét *sikerén fölbuzdulva határozta el, hogy ebből színház lesz?*

– Nem is annyira az előadás, sokkal inkább az alkotófolyamat sikerén fölbuzdulva. Az sikerült nagyon jól.

– Azóta viszonylag állandó csapattal dolgozik.

– Szerintem a színészek vágynak arra, hogy stabil alkotóközösségben legyenek. És akik szeretnek velem dolgozni – persze nem mindenki ilyen –, azok tudják, hogy a darab írása és rendezése közben figyelembe szoktam venni az egyéniségüket, és azt, hogy mindenki inspiráló feladatot kapjon. Ez néha sikerül, néha nem.

– Maga persze az ilyen „egyszemélyes színházon" szocializálódott, hiszen az Arvisurából jött, ami ilyesféle társulás.

– Nem nevezném feltétlenül egyszemélyes színháznak az Arvisurát. Elvonultunk a Cserhátba, egy elhagyott erdészházba, ahol kevéssé zavarta a külvilág az alkotófolyamatot. Somogyi István csoportokra osztotta a társulatot, kiadta az aktuális darab egy-egy jelenetét, mondjuk, például *A Mester és Margarita*ból a keresztre feszítést; egész nap dolgoztunk, este pedig összejöttünk, és megnéztük a végeredményt. Ez a módszer mindenképpen teret engedett az egyéni kreativitásnak. Az Arvisura után, a kilencvenes években sokfelé megfordultam, sokféle előadásban játszottam, a Picaro klasszikus kabaréjától Goda Gábor táncszínházáig.

– Színészi állapota szerintem köztes helyzetet tükröz: színésznek táncos, táncosnak színész. Nem is a két műfaj – a mozgásszínház és a prózai színház – határán áll, inkább a kettő kombinációjában gondolkodik.

– Színészi állapotomat nem érzem köztesnek, egyszerűen arra törekszem, hogy sokoldalú színész legyek. A Szkéné Színházban nőttem föl, ahol a nyolcvanas évek végén az IMMT keretében a nemzetközi élvonalba tartozó „szabad színházak" mind megfordultak (Odin, Gardzienice, Derevo, Min Tanaka stb.). Nagy hatással volt rám az általuk képviselt komplex, határokat szinte nem ismerő színházi látásmód.

– Mit tudott jobban? Hogy mit akar a színházban, vagy hogy mit nem?

– Igen, ezt fontos eldönteni. Én azt igyekszem tudni, hogy mit akarok...

– Volt-e mintája akkori színházának?

– Konkrétan nem, de vannak olyanok, amelyeket példaképnek tekintek, noha a munkáink nem hasonlítanak egymáshoz. Ilyen a Derevo Színház. Ott munkában megedzett, szikár, csont és bőr „színházi szerzeteseket" láthatunk, kopasz, szent őrülteket, akik előadásaikban szuggesztíven láttatják az emberi lét küzdelmeit, mondjuk, egy butó mozgássorban, de ha akarják, a következő pillanatban hülyére röhögtetik a közönséget. De van egy közvetett példakép is: Riszard Cieślak fotója *Az állhatatos herceg* című Grotowski-előadásból. Természetesen nem láttam az előadást, de valahányszor találkozom ezzel a képpel, elszégyellem magam, és felmerül bennem a kérdés, vajon lesz-e erőm valaha, hogy ilyen intenzitással éljem meg a hivatásomat.

– Bizonyos színházi formációkban – melyek egy része ma már történeti jelenség – nincs élet

a színházon kívül. A maga színházában ez nem így van, ugye?

– Nem, nálunk van élet a színházon kívül.

– *És nem is diktatórikus intézmény?*

– Hát... mármint a munkában? Manapság bizony sokkal nagyobb munkafegyelemben tudok csak dolgozni, mint akár három évvel ezelőtt, de azért korántsem nevezném a színházunkat diktatórikus intézménynek.

– *Amióta létrehozta a színházat, mennyit változott a koncepciója? Mennyire lehetett tervezni a változásokat?*

– Mindig a következő előadásra koncentrálok. Azonban tavaly az NKÖM pályázatában fel kellett vázolni a társulat működésének hároméves művészi koncepcióját. Ez eleinte nehéznek tűnt, de aztán sikerült egy valódi és őszinte tervet készíteni, amitől az idén sem tértünk el, és szerintem jövőre sem fogunk.

– *Befelé zárul a társulata? Úgy néz ki, szívesen hív színészt egy-egy produkcióra kívülről – aztán hátha ott ragad, nem?*

– Hát... ez bonyolult. Elég sokan megkeresnek, hogy dolgoznának velünk, és én ezt mindig elhárítom. Egyrészt azért, mert nem szerencsés túlságosan felduzzasztani a játszók számát egy produkcióban. Másrészt azért, mert akikkel jól tudok együtt dolgozni, azokra a következő előadásban is számítok. Ez az esetek többségében eleve nyolc-tíz ember. Mindig valamilyen váratlan, kiszámíthatatlan helyzet következtében kerültek új tagok a csapatba. Az is igaz azonban, hogy az új embereket mindig megszerettem, és a munkára is jó hatással voltak.

– *Előfordul, hogy valaki elmegy a társulatából?*

– Péterfy Boritól és Terhes Sándortól meg kellett válni, mivel a Kétakör Színházzal már végképp nem tudtuk őket egyeztetni.

– *És előfordul, hogy valakit maga küld el?*

– Ha úgy érzem, hogy valakivel már nem tudok együtt dolgozni, akkor nem hívom a következő előadásba.

– *Honnan lehet pótolni? Sorban állnak a másik kapunál?*

– Az túlzás, hogy sorban állnak, de sok nagy nevű és általam tisztelt színésznek mondtam már fájdalommal nemet.

– *Ez a színház eléggé zártnak tűnik: nem csereszabatos, a tagjai nem játszanak másutt, maga sem rendez másutt, itt sem rendez más. Ez a koncepció része?*

– Igen, zárt műhelymunkát szeretnék. Az ember jó esetben egyre igényesebb önmagával és a kollégákkal szemben; egyre jobb előadásokat akar létrehozni, ehhez pedig sok, koncentrált próbára van szükség. Ha ez mégsem lehetséges, mert valaki máshonnan esik be, vagy máshová rohan, vagy nem rohan sehová, de még sincs jelen, akkor azon változtatni kell. A Nemzetiben, a *Gyévuska* próbái során az én léptékem szerint elég nagy stábot kellett mozgatni, akkor határoztam el, hogy a következő előadásban kevesebb emberrel és még a Szkénén belül is egy intimebb térben kezdek bele a munkába. Így született meg *A sütemények királynője* nézőtere.

– *Merthogy a Nemzetiben dolgozni akkora megrázkódtatás lett volna? Nem a saját embereivel dolgozott?*

– Egyáltalán nem volt megrázkódtatás, de mégis nehezebb volt, az időmmel sem tudtam megfelelően gazdálkodni.

– *Én meg azt hittem, hogy életében először remek körülményei és lehetőségei voltak: pénz, paripa, fegyver.*

– Ez mind adva volt, és köszönet is érte Jordán Tamásnak. Egyszerűen az történt, hogy Darvas Benedekkel, a zeneszerzővel kifutottunk az időből: nem tudtuk befejezni a darabot. Annyit szöszöltünk a kétharmad részén, hogy az utolsó egyharmadra nem maradt idő. Ezzel együtt a *Gyévuskát* szuggesztív, bátor előadásnak tartom. Annál is inkább bánt a lelkiismeret, hogy a végét nem csináltam meg rendesen.

– *Akkor most több ilyent nem akar?*

– Egyelőre nem. A következő néhány előadást a Szkénében szeretném létrehozni, s azon belül is ebben a burokszerű, koncentrált térben.

– *Hol helyezkednek el a mai magyar színházi palettán a „rokonai", barátai?*

– Legközelebbi rokonaink talán Mohácsi Jánosék, velük szoktunk leginkább barátkozni. Óhatatlan a párhuzam a Kétakör Színházzal, ott is sok barátom van, bár menedzsmentjük némely fogásával semmiképp sem tudnék azonosulni. Őszintén tisztelem roppant erejüket, hitüket, bár esztétikai szempontból sem őrölünk mindig egy malomban. És biztosan jut még eszembe más is...

– *Szerintem nagyon sokan nem lehetnek – úgy érzem, az ön színháza nagyon különbözik a többitől. A kőszínházi eseményeket követi?*

– Nem igazán követem, de ha már a kőszínházak kerültek szóba, először mindenképp Ascher Tamást szeretném megemlíteni, az ő véleménye sokat jelent számomra. Zsótér Sándor előadásait is meg szoktam nézni.

– *Vele dolgozott is együtt.*

– Igen, *A mizantrópban*. Én biztosan sohasem csinálnék olyan színházat, mint ő, de csodálom például a *Medeáját*. Bátor előadás, és a humorát is szeretem.

– *Az nem jutott még eszébe, hogy elővesz egy színdarabot, és kezd vele valamit?*

– Nem. Nem jutott eszembe. Számomra nagyobb kihívás egy előadást a semmiből létrehozni.

– *Így sem a semmiből dolgozik, hanem a saját életéből, tapasztalataiból merít.*

– Ilyen értelemben persze nem a semmiből. Csak nem kész darabból. Amikor egy új produkció legelején először találkozunk a színészekkel, akkor már hozok nyolc-tíz oldalt; el szoktam mondani, miről fog szólni az előadás, honnan hová tart, milyen új kihívásokat érzek fontosnak benne. Nem hiszem, hogy könnyebb egy kész darabot színre vinni, de nekem ehhez van tehetségem. Ha elolvasom az *Oidipusz királyt*, az nem a darab színrevitelére inspirál, hanem arra, hogy az önmaga után nyomozó hős motívumát felhasználjam a *Parasztopera* című előadásunkban.

– *Szóval a lényeget mindig maga találja ki: most a szektáról, most az alkoholizmusról, most az egészségügyről...*

– Hát nem: ez sokkal személyesebb, nekem ezekhez a témákhoz mindig személyes közöm volt.

– *Talán ezért gondolom úgy, hogy ez a tárház – ellentétben például a drámairodalommal – véges.*

– Én pedig úgy gondolom, hogy az alkotó lélek tárháza kimeríthetetlen, csak kellő állhatatosság szükséges hozzá. Ezzel együtt némiképp egyetértek magával, ezért aztán nem minden előadásom fakad személyes élettapasztalatból, legföljebb személyessé válik. A *Parasztopera* és a *Gyévuska* például.

– *A színházának alapfeltétele, hogy saját anyagból dolgozik? Soha nem fogja elővenni, mondjuk, a* Hamletet*?*

– Amíg nem érzem, hogy kiürült ez a „tárház", amíg tudok ebből az attitűdből dolgozni, addig nem. De hiszen ez is változik közben. A *Parasztopera* óta például a forma sokkal jobban érdekel. *A sütemények*ben is a forma volt az erősebb, azt láttam először.

– *És ez milyen forma?*

– Hát... valamiféle keveréke a szakrális színháznak és a kaján komédiának, kegyetlen és humoros.

– *Mindig van benne önreflexió, ez kétségtelen.*

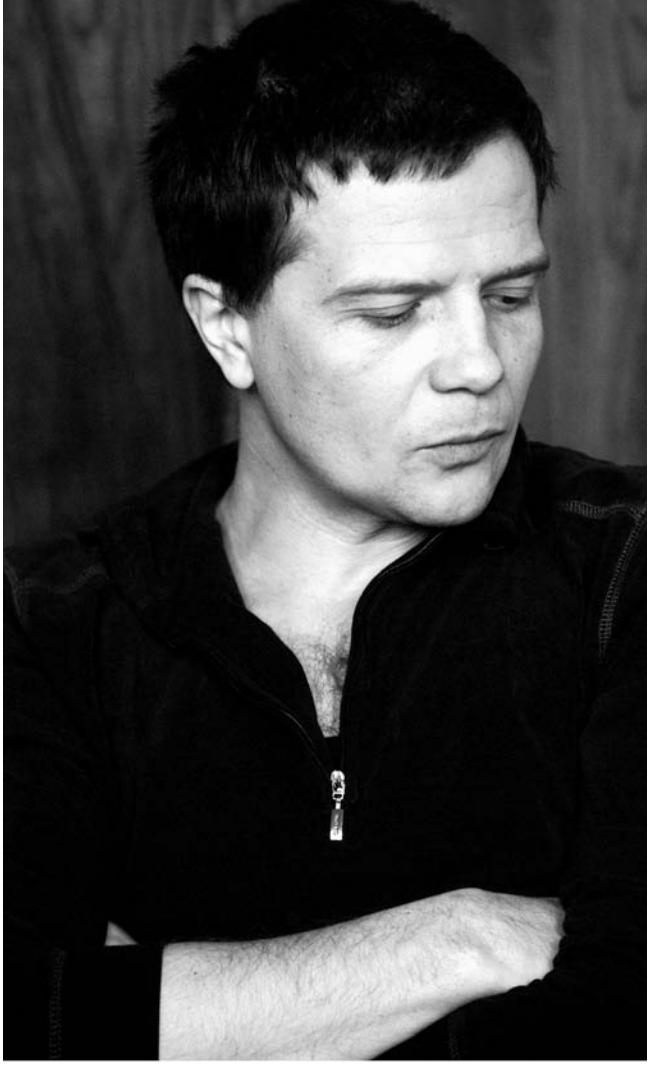
– Nem mindig: *A sütemények*ben például van néhány keményen naturális jelenet.

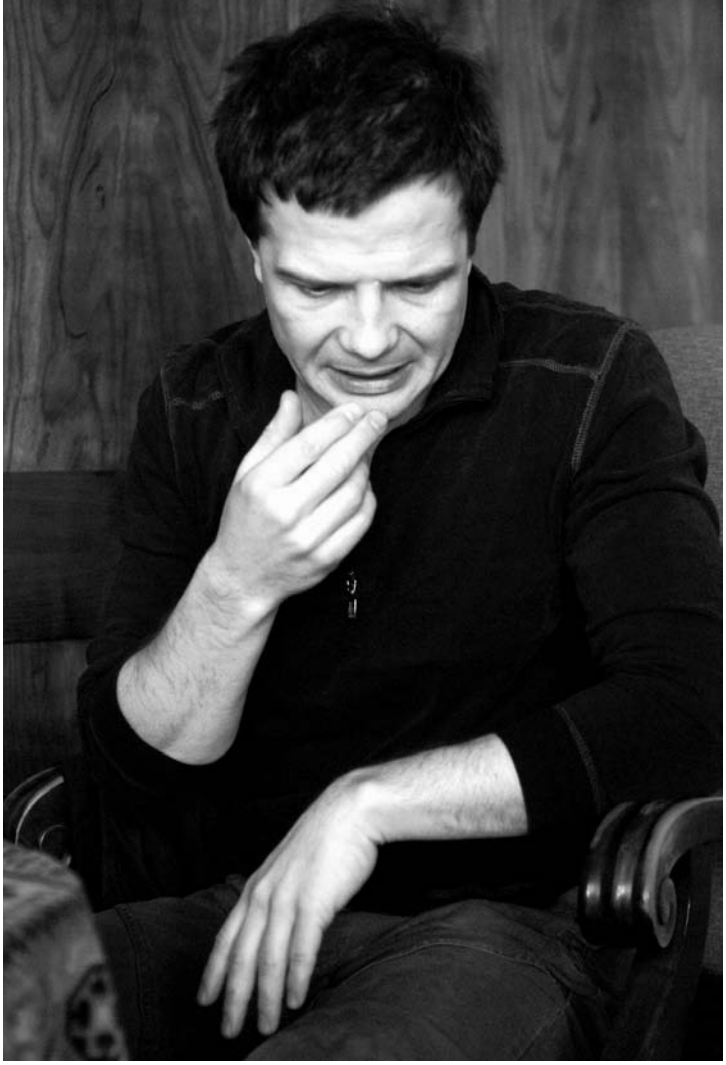
– *Olyankor szerintem a forma tartja el kissé az anyagot: maga a tér; az, hogy a kerek platón állnak-ülnek, léteznek a színészek.*

– Lehet.

– *Mennyi ideig próbál?*

– Mostanában egyre hosszabb ideig. Az *Öl, butít!* című előadásunk egy nagyon túlterhelt évben született. Mindössze három hét jutott a próbákra. Azért alakult így, mert akkor halt meg Szemerédy Virág (ezt azóta sem könnyű kimondani, és itt tulajdonképpen abba is hagyhatnám a felsorolást, mert minden más problémánk jelentéktelen ehhez képest – de azért folytatom), akkor váltunk meg Péterfy Boritól és Terhes Sanyitól, és ahhoz, hogy a repertoárt tovább tudjuk játszani, összesen nyolc szerepbe kellett beállítanunk egy-egy új kollégát. Szóval az *Öl-butít!* nem sikerült igazán jól. (Ezt az előadást játsszuk legritkábban.) A bemutatón határoztam el,





hogy ezentúl jóval hosszabb próbaidőt szánok a munkáinkra.

– A sütemények *meddig készült?*

– Márciusban kezdtünk dolgozni rajta, júniusban tartottunk egy munkabemutatót az első húsz percből, augusztus közepe táján már több megvolt, és szeptember közepére készült el az előadás. Ha a tiszta munkaidőt nézzük, bő három hónap.

– *Melyiket tartja a legsikerültebb előadásuknak?*

– Amikor a *Parasztoperát* bemutattuk, azt gondoltam, ez akkora öröm, ezt olyan jó játszani, hogy a többit nehezebb lesz. Nem így történt, ugyanúgy szeretem a többit is, és még a legrégebbi *Népi rablét* is érvényes mind a mai napig. Tényleg levenném bármelyiket, ha úgy gondolnám, hogy elment az ereje. *A Parasztoperát* nagyon szeretem; *A sütemények* végére pedig olyan erő, drámaiság teremtődik meg, mint egyik előadásunkban sem...

– *Mikorra találta meg a színház a saját közönségét?*

– Az első pillanattól fogva. Talán azért, mert ez a színház azonnal markáns, egyedi hangot ütött meg. És szerintem azt is díjazzák, hogy az előadásainkat szakmailag is magas szinten állítjuk ki.

– *Van egy erős törzsközönségük, nem?*

– Igen, de örömmel látom, hogy minden szempontból egyre bővül. Egy zárt közönségnek nem is lehetne repertoárszínházat fönntartani.

– *Egyre többen ülnek az előadásain olyanok, akik előző este, mondjuk, a Katonában, a Radnótiban vagy az Örkény Színházban voltak, tehát nem az alternatív színház megszállottjai.*

– Igen, ezt én is így látom.

– *Visszahat ez a társulatra, a munkára?*

– Ez mindenképp örömteli változás, egyúttal nagy felelősség is.

– *Évente egy új produkció készül, ugye?*

– Igen. Persze ha megírt darabokat vinnénk színpadra, vagy vendégrendezőket hívnék, akkor lehetne több is. De mivel úgy dolgozom, hogy az első kicsi lépéstől végig jelen kell lennem, hát ennyi telik tőlem.

– *Meg lehet ebből élni?*

– Pont a dupla pénzre lenne szükségünk, mint amennyink van. De nem panaszkodom, mert most a tízszeresét kapjuk annak, amennyit az előző kormányzat alatt, és tudom azt is, hogy vannak színházak, ahol ennél sokkal, de sokkal kevesebb pénzből dolgoznak.

– *Tavalyelőtt történt meg először, hogy néhány alternatív műhelyt kiemeltek a nagy kalapból, és erősebben támogatták őket. Ez így rendben van? Mit szólt hozzá, mikor megtudta?*

– Nagyon örültem. Addig hárommilliót kaptunk, akkor harmincat.

– *Ez mire elég?*

– Arra, hogy amikor játszunk – októbertől májusig –, azoknak a színészeknek, akik minden előadásban benne vannak, tudok körülbelül havi százötvenezer forint gázsit fizetni. Nyáron nem, és januárban is kevesebbet. Valamint tudunk költeni valamennyit a propagandára, és meg tudunk venni egy-két technikai eszközt, amit eddig mindig béreltünk.

– *És az új előadás?*

– És az új előadásra is, bár arra lehet pályázni az NKA-nál és a fővárosnál is.

– *Milyen a társulat jogi helyzete?*

– Egyesület vagyunk. A Szkéné pedig befogadó színház. A jegybevétel hetvenöt százalékát megkapjuk; ez nem nagy összeg, mert a jegy még mindig nem drága, ezerkétszáz forint, és száz-százhúsz ember fér be egy előadásra. Szerencsére mostanában egyre többet utazunk – ez is hoz valamennyit a konyhára.

– *Az alternatív színházak köréből komoly kezdeményezések indultak: a szakmának ez a része megszervezi magát. De maga mintha távol maradna a szerveződések közepétől.*

– Nem hiszem. Tagjai vagyunk az alternatív színházak szövetségének, minden ülésen képviseltetjük magunkat, személyesen is elmegyek, valahányszor szükséges. Ezt az emelt keretet szerintem a Krétakör harcolta ki, és nagyon jól tette. Egyébként a szövetség egészének ez a felosztás nem tetszik, hiszen sokan kimaradnak

A portrékat Schiller Kata készítette

belőle, és míg a kiemeltek kétszázmilliót kapnak, a többiek összesen százötvenet.

– *Sérti, ha alternatívnak nevezik?*

– Az nem. Az amatőr, az igen.

– *De ezt nem mondja senki, nem?*

– Hát, magán kívül senki.

– *Én sem a színházra mondtam, hanem* A sehova kapujára.

– Ha csak a darabra gondolt, akkor miért írta azt, hogy „amatőr emberek játszanak tehetségtelenül egy dilettáns előadásban"?

– *Nemcsak a darabra, hanem az előadásra is gondoltam, amit nagyon nem szerettem; bár leggyengébb pontjának kétségtelenül a darabot tartottam. Mintha egy szakember hiányozna ezen a fronton, mármint az írásén; például a zene frontján nem hiányzik, hiszen arról eszébe sem jut, hogy azt is magának kéne csinálnia. Úgy gondolom, hogy a valóságosan hiteles mondatoknak másképp kell hangozniuk a színpadon ahhoz, hogy ott is hitelesek legyenek.*

– Szerintem ez alapvetően ízlés kérdése. Valószínűleg maga meg én nem ugyanúgy képzeljük a színházat. Nekem más elképzeléseim vannak a természetes színpadi beszédről, mint magának. Vannak olyan dialógusok, monológok, amelyekre kifejezetten büszke vagyok, és olyanok, amelyekre kevésbé. Tudom, mire gondol, tiszteletben tartom a színházi normáit, de magamra nézve nem tartom őket kötelezőnek. Ugyanakkor úgy gondolom, hogy amikor azt írja – így általánosságban –, hogy Pintér Béla nem tud írni, akkor azon túl, hogy nekem rosszul esik, szakmailag ez pontatlan és hatásvadász.

– *Amikor azt írom, hogy nem tud írni, úgy értem persze, hogy nem tud jól írni... Nem szeretem a didaktikus, direkt, „valóságos", megdolgozatlan és kidolgozatlan mondatokat – ez ízlés kérdése, semmiképpen sem színházi „norma". A szerintem nem elég kidolgozott, nem elég jó mondatokból több van azokban a darabjaiban, amelyek a „rögvalóságból" vétettek, és kevesebb azokban, amelyekben eleve kódolva van valamelyes elemelés, mint a* Parasztoperában *vagy a* Gyévuskában. *És van még egy szempontom, ami végképp szubjektív: én alighanem a szövegre vagyok „kihegyezve", fontosnak tartom a jó, „megcsinált" mondatokat...*

– Hát igen, én meg a valóságosat kedvelem, nekem a „mintha" mondatok bántják a fülemet, de az is lehet, hogy életem során olyannyira beégtek az emlékezetembe a „rögvalóság" hiteles mondatai, hogy nem tudok és nem is akarok szabadulni tőlük. Ez a szemlélet sokakat vonz, és van, akit taszít, mint például magát.

– *Nem hiszem, hogy ez szemlélet, inkább talán szövegírási technika. Amelyben én keveslem a színháziságot, az áttételt. Mármint a szövegben, hiszen az előadásaiban nagyon is ott van.*

– Igen, ezt a bizonyos áttételt én mindig az előadás egészében valósítom meg. A szöveg csakis funkcionálisan érdekel. A vele szemben támasztott kritériumaim a valóságosság, a hitelesség, és hogy semmiképp se legyen öncélú vagy unalmas. A jó szöveg eszköze csupán és nem célja egy összetett művészi, színházi élménynek. Nem állítom, hogy az én szövegeim mindig megfelelnek az említett kritériumoknak, de ha magára hallgatnék, és hívnék egy írót, akkor eggyel gyarapítanám a több száz rendező sorát, akik ezzel a módszerrel dolgoznak, és egyáltalán nem biztos, hogy jobbak lennének az előadásaink. Nem lehet, hogy maga azért sem szereti a mi dolgainkat, mert túl népszerűek vagy sikeresek vagyunk, miközben maga szerint nem művészet, amit csinálunk?

– *Hát erre rövid a válasz: nem.*

– Ennek örülök. Ugyanakkor félreértésekre adhat okot, ha azt írja a *Gyévuska* kapcsán, hogy vannak a profik és az amatőrök. Úgy gondolom, hogy ez feleslegesen bántó.

– *Lehet. Nem tudom, mi a szükséges és mi a felesleges bántás – figyelni fogok, hogy ne essek egyikbe sem. Most térjünk vissza a kiindulópontra: jó helyen van-e a maga színháza a struktúrában?*

– A Szkéné befogadó színház, ahol a mi társulatunk jelenleg első az egyenlők között. A struktúravitához én nem tudok érdemben hozzászólni, mert a kőszínházi mechanizmus engem egyáltalán nem érdekel. Én mindig anyagilag elég gyengén támogatott produkciókban vettem részt, és láttam, hogy ilyen körülmények közt is lehet magas szinten alkotni. Az előadás színvonala csak azon múlik, hogy én és az alkotótársaim mennyire tudjuk kifacsarni magunkat, mennyire bírjuk odaadni magunkat az adott feladatnak.

– *Akkor a külvilágnak most nincs teendője a maga színházával, igaz?*

– Hát... azonkívül, hogy éppen kétszer ennyi pénz kéne...

– *És ha azt kérnék cserébe, hogy akkor legyen évi két bemutató?*

– Az elég nehéz lenne. Ha ezt kérnék cserébe, belehajszolnának egy olyan munkamódszerbe, amelyet pillanatnyilag nem érzek a sajátomnak, és attól tartok, hogy a munka minőségének a rovására menne. Én a repertoár minden előadásában játszom, és ez olyan koncentrációt igényel, amely mellett nehéz megfelelni az alkotás (írás, rendezés) lélekőrlő feladatainak.

– *Más csapathoz nem menne el rendezni?*

– Félnék. Én azokkal szeretek együtt dolgozni, akiket jól ismerek. Hívtak már kőszínházba is rendezni, de mindannyiszor visszautasítottam, remélem, nem haragszanak rám.

– *Mi a következő produkció, és hol tart?*

– Az elején, nagyon az elején.

– *Téma?*

– A történet egy súlyos beteg apáról szól, aki elindul megkeresni törvénytelen fiát, hogy megszerezze tőle az egyik veséjét. A fiú szerelmes legjobb barátjának a feleségébe. A fiúnak a tiltott nő kell, az apának a fiú veséje. A megszerzés, a birtoklási vágy különböző aspektusai gerjesztenék a konfliktust, a bonyodalmat pedig most is a társulat tagjaira írt karakterekkel kívánom drámaivá alakítani. A forma kialakításakor ismét a népballadákból indulunk ki, a zenei matéria pedig a moldvai muzsika lesz. Feltett szándékom, hogy ezúttal pozitív végkicsengést adok a darabnak.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
CSÁKI JUDIT

Szántó Judit

Zuhanás a magasba

■ ÖDÖN VON HORVÁTH: KASIMIR ÉS KAROLINE ■

Itt aztán nem lehet mondani, hogy a díszlet – Volker Thiele munkája – eljátszaná a darabot. Első látásra – amikor még üres a színpad – nem nagyon tetszik a behemót masszivitást és mozdulatlanságot sugalló bájtalan monstrum: ferde, lejtős emelvény, három sorban hosszú asztalokkal és padokkal; a látvány nem sugall semmi specifikumot. Aztán ezek a padok fokozatosan, kimért tempóban benépesülnek: beszivárognak, helyet foglalnak a szereplők. Kiderül, hogy jó részében ülő darab lesz ez is (mint Az arab éjszaka, A kaukázusi krétakör, *a* Csongor és Tünde), *s ennek az ülésnek erős asszociatív aurája van: lehetnénk hajléktalanszállóban, kivándorlóhajón, vonaton, pályaudvari váróteremben is, vagy másutt, ahol az élet hajótöröttei alkalmi válogatásban összegyűlnek. Később kiderül, hogy a díszletnek még metafizikája is van: hátsó, tehát megemelt végéről ugrálnak le s vesznek el a szereplők a mélyben, azaz a feltételezett vásári attrakciók, többek közt a* par excellence *magasban száguldó hullámvasút világában – a talmi álomba az ember nem felrepül, hanem lezuhan. Aztán – amint az sejthető volt – az emelvény maga is kunsztot mutat be: megbillen, azaz ami elöl van, fenn lesz, ami fenn volt, a mélybe kerül, így szimulálva Karoline kisasszony lovaglásait – és az ábrázolt világ totális bizonytalanságát, kiszámíthatatlanságát. Mi több: ebben a helyzetben az emelvény alatt kis belső tér nyílik, ami például a parkolót, a bűnöző Szemes Franz vadászterületét jelezheti.*

Egy hosszú bekezdés, és még szó sem esett a darabról, arról, hogy ezen az estén a Krétakör társulata Ödön von Horváth egyik „népszínjátékát", a *Kasimir és Karolinét* játssza. Bevezetésként hadd emeljem ki, mennyire örülök, amiért a színház nem hódolt be a ma dívó, nemegyszer öncélú újrafordíttatási mániának: megmaradt Gáli József remekmívűen érzékeny, árnyalataiban is hajszálpontos-beretvaéles szövegénél, amelyből korábbi előadások a költői lágyságra tették a hangsúlyt, de most kiderült, hogy kemény billentésekre is fogékonyan rezeg.

A darabot ezúttal vendégrendező, a német Wulf Twiehaus vette kézbe, és a találkozás, a vendégrendezések csüggesztő honi hagyományával ellentétben, produktív volt: a hangvétel egyrészt eleve közel állt a Krétakör stílusához, másrészt a Krétakör színészei mesterségbeli tudás tekintetében érettek immár, magabiztosak, fegyelmezetten, egyszersmind fantáziadúsan valósítják meg az utasításokat. Twiehaustól mi sem áll távolabb, mint az Oktoberfest atmoszférájának színpompás, netán nosztalgikus feldúsítása, ő az írónak Brechthez fűződő kapcsolatára épít. Ami a müncheni sörfesztiválból megjelenik, durva, hazug, üzleties (és rendezői truvájként megannyi kontrasztra épül): a gólyalábakon kiszolgáló óriás Liliputi (Scherer Péter) ridegen praktikus, Juanita, a gorillalány szerencsétlen, megalázott férfi (Gyabronka József), a bulldogképű Johann viszont (úgy tűnik, a nemcsere is a levegőben van manapság) nyomorékká torzított fiatal nő

Darvas Kristóf (Zongorista), Láng Annamária (Karoline) és Terhes Sándor (Speer)

Koncz Zsuzsa felvételei

Katona László (Kasimir), Csákányi Eszter (Erna) és Nagy Zsolt (Szemes Franz)

(Sárosdi Lilla). A zeppelint nem látni, sőt nem is hallani: olyan szuperattrakcióról van szó, amely körülbelül annyira reális, mint a király új ruhája. Annál inkább látni a színpad elején szaporán felgyűlő szemetet, az összegyűrt vagy eltört söröspoharakat és -krigliket, az elhajigált vásári nyereményeket: mindaz, ami történt, csak fokozza a sivár világ lepusztultságát, és ez a folyamat megfelel a felhasznált emberanyag könyörtelen leselejteződésének.

Egyáltalán: hol vagyunk az időben? Silvia Albarella jelmezei kortalanul szegényesek, éppen a zeppelin, az ulánus tisztek és néhány más konkrét utalás a dráma keletkezési idejébe visznek vissza, viszont több kézben az EU papírzászlócskája leng, és a szöveg megannyi utalása – munkanélküliségtől, durva társadalmi egyenlőtlenségektől önzésen, anyagiasságon, egymás iránti közönyön át a bármikor előhívható antiszemitizmusig – direktben állná meg a helyét egy ma keletkezett műben is. Hogy tehát mikor? Régen is, ma is. Emberekről van szó – rólunk van szó.

Mindez pedig nagyon kidolgozottan és nagyon keményen, mondhatni, „derbül", finomságok és az itt annyira kínálkozó irónia nélkül. Ezzel szemben a rendező folyamatos és totális színpadi jelenlétet teremtett számos szereplőjének. Míg a filmszerű vágásokban szerkesztett, állandó helyszínváltásokat előíró dráma maga egyszerre csak néhány szereplőre fokuszál, itt, már csak a színpadkép jellegénél fogva is, az egész társulat folyamatosan érintett. Jellegzetesen, még statikus pózokba merevedve is figurához illően kell léteznie a szereplőgárda minden tagjának, akkor is, ha éppen nem ők dialogizálnak, és az átmeneteknek a statisztálásból a szólózásba természetesnek kell hatniuk; Wulf Twiehaus ezt a rendezői penzumot igen jó mesterségbeli szinten abszolválja, méghozzá úgy, hogy a központi szál, Kasimir és Karoline nagyon csúnya, nagyon piszkos és nagyon nyomorúságos kis románca megmaradjon elsőrendű szervezőerőnek. Itt van szükség a személyes kiugrásokra. Láng Annamária (Karoline) bakfisnak is öltöztetett lencsibabás kislányát korán romlottá vált ösztönei húzzák, akár árulás árán is, a nemi karrier felé, Katona László (Kasimir) a született préda s a bamba tisztesség emblémája. Csákányi Eszter (hajdan Karoline, most Szemes Franz Ernája) iskolajátékot mutat be a néma színpadi létezésből: szivacsosra ivott agyával, kába tudatával, réveteg tekintetével, gerinc nélküli puhaságával ideális alany Szemes Franz pőre brutalitásához, ám van annyi esze, hogy párja lebukása után ő is új partner után nézzen. Nagy Zsolt (Szemes Franz) jól eltalált rekedt hadarásával, reflexszerű alvilági reagálásaival egyszerűbb, de erős és tömör típust hoz. Az idős gavallérok duettje (Rauch: Mucsi Zoltán, Speer: Terhes Sándor) ugyancsak hitelesen teremti meg a figurák folyamatos színpadi életét: részeg elterüléseik, kéjsóvár csámcsogásuk, úri pózaik mögötti jéghideg számításuk, egészen végső kikészülésükig hitelt ad az úgynevezett negatív drámai figurák életképességének. (Ilyen egyszerű volna a képlet? Nem Marx szakálla lóg ki lóláb gyanánt? Nem. Lólába az ördögnek van, és egy kis kénbűznek a vásárokon is megvan a helye.) Nekem a legjobban mégis a Schürzingert, Karoline új udvarlóját játszó Rába Roland tetszett, aki sikeres Tartuffe-jének új változata gyanánt bámulatos, már-már démoni mimikai és gesztikus pontossággal ad testet Ödön von Horváth dermesztő profetikus meglátásának, a prefasiszta hivatalnoktípusnak; és vajon ez a diagnózis nem éppoly aktuális-e, mint az EU-zászlócska?

Jó Krétakör-előadást láttunk tehát, jó, illúziótlanul kemény és komor Wulf Twiehaus-rendezést, mely ha nem tartozik is az évad maroknyi nagy előadása közé, a figyelemre méltók között kér helyet magának.

Én azonban mégsem bánom, hogy láthattam és emlékezetemben őrizhetem a kaposváriak 1983-as, Ascher Tamás rendezte előadását, amely Ödön von Horváthot nem Brecht kortársaként, hanem saját jogán emelte piedesztálra.

ÖDÖN VON HORVÁTH: KASIMIR ÉS KAROLINE
(a Krétakör Színház és Szombathely város közös produkciója a Vidám Színpadon)

FORDÍTOTTA: Gáli József. **DÍSZLET:** Volker Thiele. **JELMEZ:** Silvia Albarella. **FÉNY:** Éltető András. **ZENE:** Jörg Gollasch. **DRAMATURG:** Veress Anna/Merényi Anna. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Tüű Zsófia. **PRODUKCIÓS VEZETŐ:** Erős Balázs. **RENDEZŐ:** Wulf Twiehaus.

SZEREPLŐK: Katona László, Láng Annamária, Mucsi Zoltán, Terhes Sándor, Bánki Gergely, Scherer Péter, Rába Roland, Nagy Zsolt, Csákányi Eszter, Sárosdi Lilla, Péterfy Borbála, Gyabronka József, Bódi Lajos, Erős Balázs, Kiss Julcsi, Mervei Miklós, Tüű Zsófia. **A ZONGORÁNÁL:** Darvas Kristóf.

DEME LÁSZLÓ

Más hangok, más szobák

■ BODÓ VIKTOR–VINNAI ANDRÁS: „LEDARÁLNAK, ELTŰNTEM" ■

Bodó Viktor fesztelen és friss rendezése leveri Kafkáról a port, és lendületet visz a Katona műhelyébe. Ha igaz az anekdota, mely szerint Kafka hangosan nevetve olvasta fel barátainak *Az átváltozás* című elbeszélését, akkor igazán kafkai hangot üt meg az előadás. A történet nagy vonalakban követi *A per* eseményeit. A Bodó Viktor–Vinnai András szerzőpáros elhagyja vagy félbeszakítja az eredeti regényben szereplő részeket, motívumokat, máshol viszont kibővít, feltupíroz, ahogyan az előadás kívánja. Hogy példát is említsek: a regénybeli vesszőzés helyett az előadásban Rajkai Zoltán kézifúróval végrehajtott szájműtéttel bünteti az őrök kihágását, vagy így lesz a Leni nevű ápolónő két ujja közti hártyából Szantner Anna helyes köldökzsinór-csonkocskája. Mielőtt azonban ortodox irodalomtörténészek tiltakoznának a regény tényeinek meghamisítása ellen, le kell szögezni, hogy az előadásnak nem állt szándékában a mű színpadi adaptálása. A színlap szerint nem a Kafka-regény nyomán létrejött előadásról van szó, hanem a regény *miatt* volt szükség az előadásra. A kiáltványjelleg hátterében, a rendezői színház nyílt felvállalásában egy új generáció esztétikai elvárásai állnak. Nem azt mondom, hogy Bodó Viktor és alkotótársai feltalálták a posztmodern színházat, de a kafkai világgal vállalt fiatalos rokonszenv ürügyén életre hívott előadás híd lehet a fiatalabb közönség felé. Újabb csatorna, melyen a kortárs szorongásos művészet a „világba vetettség" abszurd lelkiállapotát analizálhatja. A reálisból irreálisba átcsapó, ide-oda *szörfözés* impresszióhoz közeli hangulatai és víziószerű képei a filmet, azon belül is David Lynch művészetét idézik. Az amerikai mester méltán népszerű sejtelmes világa rokon Kafkáéval. Ha valaki emlékszik rá, hogy miért nem derül fény a *Mulholland Drive* kék dobozának rejtélyére, körülbelül megfejtette, miért tartóztatják le Josef K.-t. Feltűnő a hasonlóság a darab főszerepét alakító Keresztes Tamás profilja és a *Twin Peaks* című sorozat népszerű Cooper ügynökét játszó Kyle MacLachlan arcéle közt, ráadásul az utóbbi szintén játszotta Josef K.-t, de filmen. A *Twin Peaks* világában „mindig szólt a zene", az előadásban is sokszor, de csak éppen hogy hallható iteratív dallamok lassú, ismétlődő motívumai igéznek szelíd borzongást a színpadi térre. A Kamra előtere is játékban van, az itt zajló eseményeket a színpadot lezáró kétszárnyú ajtó kerete zárja „képernyőbe". A színpad és az előtér mélységében felépített, perspektivikusan szűkülő folyosó, amely a nézőtér előtti szobába fut le négy-öt lépcsőn, klausztrofóbiás hangulatával megadja a kafkai alaphangot. A kopott falból mindenféle ajtók, ablakok tárulnak fel, és polcrendszerek dőlnek ki: a túlzsúfolt szecesszió kényelmetlen érzését Bagossy Levente öntötte formába. Van ebben a térszervezésben valami Anna Viebrock-i, mint ahogy az előadásban is van valami Christoph Marthaler rendezéseinek fergeteges kaján iróniájából. És feltűnik a giccs is! A faberakásos folyosóra füst áramlik, és a pirosas fényben musicalrészletek elevenednek meg. A mozgalmas revüelemek *A per* hideg világát ellenpontozzák, de meg is egyeznek álságosságában. Ahogy a folyosón énekelve halad előre például Ónodi Eszter (Bürstner kisasszony) mint sztár, mögötte a táncosok, körülötte a füstbe burkolt lepusztult környezet, előttük a világítótestekkel szegélyezett lépcsősor, az nemcsak a giccs színházi formájára, de a videoklipek kedvelt beállítására is utalhat. Nem stílusparódia ez, inkább metonimikus rend, amelyben Kafka és a *Chicago* dalszámai, valamint a popkultúra egymásba csúsztatva magyarázzák és indokolják egymást. A falfirkából előadáscím lesz, s Kafka regénye a *ledarálnakeltűntem* utcán heverő motívumával gazdagodik, avagy fordítva. A lényeg az egész egységbe rendezésében van, s az előadás pontos arányérzékről tanúskodik. A színészi játék úgy lép túl időnként a pszichológiai realista és, mondhatjuk, Katona József színházi hagyományokon, hogy ezeket ugródeszkának használja, de stilizál is, ha a helyzet kívánja. Ahogy Nagy Ervin ide-oda cikázik a folyosón, az a csúcsa annak, ami mozgásban kifejezhető. Benne van a természetszerű zavarodottság, az évek óta ítéletre váró Block átvedlése ideges kisállattá. Rezes Judit, aki a hivatalszolga feleségeként kínálkozik fel K.-nak, olyan lassan beszél és mozog, mint az ostobára szívott füvesek. Keresztes Tamás sajátosra koreografált mozgássorában, amikor tornádóerejű, de láthatatlan erők hatására a díszlet különböző pontjainak csapódik, megjelenik a kiszolgáltatottság, de érződik az ellenszegülés is. Nagyon jó, hogy K. nem tehetetlen, szerencsétlen, meggyötört áldozat, hanem egyszerűen csak áldozat, minden érzelmi sallang nélkül, de mindenképpen az, fel se

Rajkai Zoltán, Lengyel Ferenc, Ónodi Eszter, Nagy Ervin és Takátsy Péter

merül, hogy lehetne másként. Persze erről szól Kafka műve, de mégis... Van egy hazai sajátossága is az előadásnak. Josef K.-t Józsefnek szólítják, ami poén is, de a kedélyes hang csipetnyi magyaros ízt ad Kafkának. Huld ügyvéd egyenesen Jóskának titulálja K.-t, meglebbentve ezzel a magyar hivatalok atyafiságos légkörét. Az ügyvéd szerepében Vajdai Vilmos szarkazmusba hajló otthonossággal jön-megy a hivatal világában, egyszer még egy nézőt is becsalna magához. Kun Vilmos Albert K.-ja és Olsavszky Éva Grubachnéja a kezdeti bizonytalanság után rátalál fiatalabb kollégáiknak gátlástalan, groteszk játékmódjára. Kun Vilmos ellenállhatatlanul komikus, mikor meztelenségét lepedővel takarva hordja le ifjabb K.-t erkölcsi szabadossága miatt. Nem lehet megfeledkezni Tóth Zoltánról sem, aki Grubachné unokaöccseként költözik a folyosóra, de egyben K.-ra is ügyel mint őre, Willem. A két alak egybecsúsztatása gondolati bravúr. Tóth Zoltán gyakorlatilag végig színen marad, s bár a legtöbb jelenetben nem csinál többet, mint amennyit egy átlagos portás mocorog a székén, mégis állandóan jelen van. Fekete Ernő szórakozott vizsgálóbírója hibátlan alakítás, az életből ellesett abszurditás iskolapéldája. Magától értetődő szórakozottsággal kocogtatja felső fogsorát K. kihallgatása alatt, s miközben rutinkérdéseket tesz fel, egyre mélyebb érdeklődéssel ügyel a szájüregében keltett magas hangokra. Máskor nemtörődöm, természetes sietséggel vágja zsebre addig kavargatott kávéját. Remek alakítások követik egymást, kizárólag helyhiány miatt nem lehet mindegyiket megemlíteni. A színészek összejátszásai szinte már a kínosságig pontosak. A világról nyújtott látleletet is nagyon pontosan, szépen bontja ki az előadás. Az első felvonás általános hangulata az abszurdban rejlő vicc és játékosság felszabadítását követi, érzékiséggel fűszerezve. K. nevetséges, rémülettől elcsukló hangú lázongása, a nőket illető visszafojtott bujasága, ami mégis felszínre tör, a hivatalszolga hátán hordott óriási iratszekrény stb. szokatlan, mégis alapvetően derűs keretet biztosít K. vergődésének. A második felvonásban ez az abszurd egyre vadabb színeket ölt, a hivatalnokok bulijában már az elviselhetetlenségig erőszakossá válik. K.-t kiveti magából a közösség, elveszti nemi identitását, amikor nőnek öltöztetik, agresszív asszociációkat keltő tárgyak bukkannak fel, például valaki gázmaszkban rohangál, végül felkerül a szellőzőnyílásra egy, leginkább Terry Gilliam filmjeiben preferált, homályos rendeltetésű, de megjelenésében is nyugtalanító, különös gépezet. A *„Ledarálnak, eltűntem”* cím megvilágosodni látszik, mikor a szerkezet K.-val a gyomrában működésbe kezd. Ami ezután jön, az az igazán kafkai, elegáns téboly. K. ugyanis nem tűnik el/hal meg, hanem kimászik a szellőzőből. Megrázza magát, mint aki hosszú álomból ébredt, majd megindul a kivilágított folyosón. Lassított képsor következik. Suhogva közelít K. felé egy pörgetett deszka, melyet kungfu-ügyességgel ártalmatlanít, majd rááll, és szörfözni kezd vele. Nincsen katarzis, se bukás vagy szomorkás töprengés a nyitva hagyott kérdéseken. K. ellenállása a happy end giccsmázába torkollik. Innentől kezdve K. könnyűszerrel lovagolja meg a hivatal hullámait: bedarálták egy olyan társadalomba, amelyben, K. regénybeli szavaival élve, a „hazugságot avatják világrenddé”.

Schiller Kata felvételei

Nagy Ervin és Mészáros Béla

BODÓ VIKTOR–VINNAI ANDRÁS: „LEDARÁLNAK, ELTŰNTEM”
(Katona József Színház, Kamra)

Franz Kafka: A per című regénye nyomán. **FORDÍTOTTA:** Szabó Ede és Győrffy Miklós. **DÍSZLET:** Bagossy Levente m. v. **JELMEZ:** Berzsenyi Krisztina m. v. **ASSZISZTENS:** Budavári Réka. **RENDEZŐ:** Bodó Viktor.

SZEREPLŐK: Fekete Ernő, Takátsy Péter, Vajdai Vilmos, Kun Vilmos, Keresztes Tamás, Lengyel Ferenc, Ónodi Eszter, Rajkai Zoltán, Olsavszky Éva, Szantner Anna, Tóth Zoltán, Mészáros Béla, Rezes Judit, Kiss Eszter, Nagy Ervin.

Selmeczi Bea

Festékfoszlányok

■ SZŐKE SZABOLCS: CSŐDCSICSERGŐ ■

Ki nem érzett soha késztetést arra, hogy kettényisson egy zenedobozt, és megvizsgálja a belsejét? A Hólyagcirkusz Társulat legújabb darabjában, a *Csődcsicsergő*ben maxiatürizált zenedoboz belsejébe pillanthatunk bele. A részecskéire hullott masina fémaljához szegezett muzsikusok rugóra járnak: saját rögeszméik körül forognak.

Az Opera zenekari árkában a megfogyatkozott létszámú zenekar (az első, a második és a harmadik hegedűs, a csellista, a játékdobos, a zajmester és a metronómos) a kissé labilis énekesnőt várja estéről estére. Ritmusőrük (Szabó Domokos) az ember nagyságú metronóm rabja, nem is zenész immár, hanem a metronóm szelleme – zakóját elvesztette, pettyes nyakkendője félrecsúszott, öltönyalsója halásznadrággá rövidült. Dallam helyett „a zene szövetét csontvázáig lebontó röntgenszerkezet" monoton ritmusát preferálja. Együtt lélegzik a ritmussal, a lecsupaszított ütemeket bálványozza őrült szerelmében. A zenekar egyénekre bomlott vázát egyedül ez a velőig ható inga tartja össze, amely a dallam szárnyalását megtöri.

A fekete keménykalapos, munkaköpenyes, fehér kesztyűs zajmester (Spilák Lajos) naturalista analitikus, a rendszert kutatja a szétzilált hangok hurrikánjában, és bár hangszerei nem kifejezetten hétköznapiak (a buherált zeneketyeréket Szőke Szabolcs készítette), személyisége kispolgári alapokon nyugszik. Búvárszivattyúval működő mechanikus dobon, üvegxilofonon, teáskannán és olajoshordóval kombinált búgócsigán zenél – bár a fregolihárfa név jobban illik e kéthúrú, plafontól padlóig kifeszített, az egész zenekari árkon végighúzódó zeneszerszámra. Nem akar mást, csak megszólaltatni a partitúra hangjegyeit, már nem remél megváltást. Gyertyával érkezik az Operába, bevilágítja a halott teret, zenélő teáskannáján vizet forral, majd teát tölt magának, várakozik. Elrendezi a kottatartókat és a kottákat (a zenekarban betöltött szerepe szerint mindenkinek más méretű kotta jut: az első hegedűs és a csellista kottája lelóg az állványról, míg a második és harmadik hegedűsé miniatűr). A hangolás szüneteiben újságot olvas, tükörtojást készít, amelyet szemrebbenés nélkül elfogyaszt, az idegfeszültséggel küszködő zenészek között ő a nyugalom szobra. Pontosan tudja, hogy az énekesnő megérkezik, mert minden alkalommal megérkezik, csak egyre későbbi időpontban (Thomas Bernhard műve, amely a *Csődcsicsergő* vázát alkotja, nem a *Godot-ra várva*, tehát az énekesnőnek feltétlenül meg kell érkeznie), de azt is tudja, hogy mindez hiábavaló. A zenei katarzist többé nem érhetik el, elkeseredett és kielégületlen rutinból játszanak, túl a csúcson.

Szőke Szabolcs, a cilinderes, fekete csokornyakkendős, vakságát napszemüveggel takargató tölcsérhegedűs (az eredeti darabban, *A tudatlan és az őrült*ben az énekesnő apja) borozásra adta fejét, ezzel kompenzálva az énekesnő késéseit – legalábbis a zajmester analitikus elgondolása szerint. Többről van itt szó: a folyamatos italozás – csakúgy, mint a rutinos zenei játék – a katarzis hiányát tükrözi. A bor pillanatnyi kielégülést sem nyújt már, az állandó delírium csak felejtést hoz, vigaszt nem.

A vesebajos második hegedűs (Rácz Attila), aki igazából üvegxilofonon játszik, az énekesnő távolmaradásai miatt pszichoszomatikus inkontinenciával küzd, időről időre az Operaház vizeldéjében köt ki, így könnyít a benn rekedt hangokon. A szmokingok gyűrűjéből kitűnik laza stílusú fekete öltönyével és ingével, homlokára fejsérülések ápolásakor használt kötést csavar állandó vízvesztési problémái miatt.

A szmoking eleganciáját garbóval lágyító harmadik szöghegedűs (Nádasi László) a túlzott pontosság téveszméjével viaskodik, megérkezésekor mégis többször megriad a zsarnokian ágaskodó metronómtól, mintha annak mániákus pontossága egyszerre éltetné és riasztaná. Maximalizmusa olyan határtalan, hogy hangszerét sem képes megszólaltatni addig, ameddig – egy tolték varázsló mintájára – rá nem talál a legmegfelelőbb szögre, ahonnan a legmegfelelőbb

Rácz Attila (A vesebajos) és Szabó Domokos (A metronómos)

hangokat csalhatja ki hegedűjéből. Neurózisát azonban hangszere is megérzi, külön életre kel, és foglyul ejti a muzsikus kezét, mintha csak azt nyávogná: ne játssz rajtam, nem vagyok a játékszered.

A fehér kesztyűs, szmokingos csellista (Eszes Fruzsina) lámpalázas, már a nézőtéri beengedésnél jelen van, majd magányosan téblából a zenekari árokban. Szerényen jobbra-balra köszönget, bár rajta kívül még senki sincs a helyén. Hangolás közben azonban fény derül belső világára: saját tehetségének mámorától, sikereinek ecsetelésétől nem veszi észre a körülötte zajló eseményeket. A kollégák muzsikálása külvilági zajként folyja körül, csellójátéka önálló entitást képvisel a begyakorolt dallamban.

A letakart öltöztető-kardalosnőt (Homonnai Katalint) a hangolás során a ponyva alatt hagyják, akárcsak egy papagájt, akinek kalitkáját éjszakára leterítik, hogy ne beszéljen többet. A letakarás nem véletlen, hiszen ahogy a lepel lehull, a gépiesített zenebaba rákezd játék dobján a belérögzített ritmus kidobolásába. Bár a kardalosnő játék dobja folyamatosan a metronómmal vetélkedik, személyisége mégis olyan visszahúzódó, hogy a zenekar elnyeli, csak egy hangjegy a partitúrában. Kék csíkos dresszében és nadrágjában, kerek szemüvegével és hajhálójával századfordulós cirkuszi artistához hasonlít. Tudja, hogy nem viszi semmire, se nem érdekes, se nem képzett, az sem tűnne fel senkinek, ha egyszer végleg elfelejtenék lehúzni róla a ponyvát.

Bár az énekesnő még mindig sehol, a bohócok már a zajopera (Szőke Szabolcs műve) nyitányát játsszák, a hangok egyre idegesebben röppennek fel a hangszerekből, a piano lázas crescendóval fortéba csap át, és ekkor, a csúcsponton belibben az énekesnő. Hosszú pauza következik, amelybe csak véletlenszerűen tolakszik be a pszichomotoros nyugtalanság egy-egy hanglenyomata, hiszen az idegfeszültség a hangszerekre is átragadt.

Az énekesnő megérkezése után a szín megváltozik: a színpad és a zenekari árok összemosódik: miközben az énekesnő a színpadon előadja „gyűlöletáriáját" (vagy inkább szkepszisáriáját?), ugyanakkor a zenekart is látjuk. A koloratúrszoprán díva (Tóth Evelin) éppen saját áriája kezdetén esik be a színpadra: nyaka köré tekert narancsszínű boával palástolja aranycsíkos, piros selyemestélyijének rendezetlenségét, melynek pántja a vállán fityeg. Rizsporos operai tornyos frizurája zilált (egy kósza hajtincs antennaként ugrik ki belőle, amelylyel a dizőz a szférák zenéjének állandó adását képezi le földi halandók süketebb füle számára), még nem jutott ideje a megigazítására, ezért a színpadon öltözködik. Először cipőt cserél: fekete topánkája helyett divatos magasított focicipőt húz, majd manikűröz, arcát paskolja, hogy jobb színben tűnjön fel, megmasszírozza arcizmait, végül mézet csepegtet torkába a hangszálak megerősítése céljából. Szóval az énekesnők összes hisztérikus allűrkészletét felvonultatja.

Piros, majd hirtelen indíttatásból fehér festéket ken arcára, és hogy még művibb legyen a hatás, amit kelt, a kottatartó lámpájával alulról világítja meg szemeit.

Az énekesnő pályája csúcsán tömény undort érez a közönség és a koloratúrák iránt egyaránt, mélyen megveti az őt körülölelő tiszteletet, és már csak az ásványvízben hisz: minden más ugyanolyan művi, mint ő. A gyűlöletáriát egy lovat imitáló sámlira állva adja elő, a kottatartót használja mikrofonként, láthatatlan kardját az alaktalan, mindent betöltő ellenség mellkasának szegezi. A bosszú megtestesült wagneri walkűrje ő. Sámlilován egyre vadabb vágtatásba kezd, és dühe addig nem is csillapodik le, míg az ellenséget önmagával együtt a Walhallába nem küldi. Igen ám, de a hiperszenzibilis díva úgy beleéli magát a szerepébe és az önsajnálatba, hogy az agyonhajszoltságtól, a kimerültségtől és krónikus közönségfóbiájától fuldokolni kezd. Hiába issza meg a számára egyetlen valóságot jelentő ásványvizet, már nem térhet vissza a Walhallából. Szerződésbontó sürgönyt diktáltat, de a zenekar nem figyel rá, hiszen mindenki saját rögeszméi szövevényes erdejében bolyong.

Schiller Kata felvételei

Tóth Evelin (Az énekesnő) és Homonnai Katalin (Aki le van takarva)

A toxikus hangulatban hirtelen ritmuszavar áll be, a zene darabjaira hullik. A szétesés traumájától a metronóm vegetatív idegrendszere felmondja a szolgálatot, az inga kileng. A metronóm szelleme, a ritmusőr kiesik hangszeréből, meghal. Vele együtt az ingából is elszáll a lélek, megáll. A Rend és a Ritmus végérvényesen megszűnik, az őskáosz lesz úrrá a zenén, ahol nincs többé más, csak csönd és a csöndben végtelen számú hang.

A Hólyagcirkusz zenebohóc-karakterei darabról darabra azonosak, csak a szituáció változik: a festék egyre kevesebb, a helyzet egyre tragikusabb lesz. A *Csődcsicsergő* a *Keserű bolondok*kal állítható párhuzamba, de a remény itt már teljesen odaveszett, a zene kiüresedett, a bohócok mumifikálódtak rögeszméik és hangszereik rabságába zártan, ezért az arcukat borító festékréteget is csak véletlenszerűen felkent fehér foltok jelzik. A csillogó cirkuszi világra csak festékfoszlányok emlékeztetnek.

A *Csődcsicsergő* a Hólyagcirkusz Társulat eddigi talán leglecsupaszítottabb és legkiforrottabb alkotása, kollektív „zenei nyomor", amelyben a Zajmester a lélekvezető, a színészek pedig az ősi rítus felidézői. Lehetetlen a színészek és a színpadon születő dramaturgiai elemek közül egyet is kiemelni, mint ahogy a partitúrában egyetlen hang kitörlése megváltoztatja az egész dallamot.

Csak az a kérdés, hogyan folytatható a bohócok hétköznapjainak lánca a teljes összeomlás után.

Mi marad a bohócból, ha arcáról levált a festék?

SZŐKE SZABOLCS: CSŐDCSICSERGŐ, AVAGY MŰVÉSZNŐ A CSÚCSPONTON (Stúdió „K")

DÍSZLET: Balla Gábor, Perovics Zoltán. **FÉNY:** Fodor Gergely. **RENDEZŐ:** Szőke Szabolcs.
SZEREPLŐK: Spilák Lajos, Szőke Szabolcs, Rácz Attila, Szabó Domonkos, Nádasi László, Tóth Evelin, Homonnai Katalin, Eszes Fruzsina.

Zappe László

Akárki vagy senki

■ SYBILLE BERG: HELGE ÉLETE ■

Sybille Berg, jelenleg Svájcban élő kortárs német írónő, első darabjaként írt egy Akárki-*parafrázist. Önmagában nem igazán nagy ötlet, alig több mint egy évtizede Kárpáti Pétertől is bemutatott egyet a Katona társulata a Kamrában, Zsámbéki Gábor rendezésében. Kárpáti Péter darabja címével is vállalta a középkori, illetve a száz év előtti előzményt: középkorú hősnőjének köznapi sorsát* Akárki *címmel dolgozta föl. Sybille Berg a címmel keveset árul el, a* Helge élete *bármit takarhat. Utólag, a darab ismeretében persze nyilvánvaló, hogy Helge ugyancsak Akárki leszármazottja. Egy teljesen semmilyen, átlagos, közepes, bármilyen tömegember. A darab formája, szerkezete, szereplői viszont nyilvánvalóan utalnak a hajdani moralitásra, arra a műtípusra, amely az ember életét meghatározó, az emberért harcoló túlvilági erők, princípiumok bemutatására vállalkozik.*

Walter Péter felvétele

Kéner Gabriella (Őz), Horváth Erika (Tina), Bori Tamás (Helge) és Széplaky Géza (Tapír) a kecskeméti előadásban

A darab fogantatástól halálig kísér végig egy köznapiságában tulajdonképpen teljességgel érdektelen emberi sorsot. Helgéért, Helmut és Helga fiáért az Isten asszony és a Halál küzd, illetve a félelem, amely már egészen kicsi korában társául szegődött, hogy visszatartsa mindentől, azaz végső soron magától az élettől. A félelem lényegében a halál szövetségese, netán modern, XX. századi, esetleg freudi megfelelője. Láthatjuk, a szerző nem éri be annyival, hogy korunkbeli közhelyéletet rajzoljon, hogy sorjáztassa mindazt a szabványt, ami egy mai emberre vár élete során, hanem az életértelmezési klisékre is figyel. Az eredmény azonban nyilván még így is eléggé lapos lenne, az életközhelyekből többnyire csak darabközhelyek jönnének létre. Bizonyára ezt elkerülendő, Sybille Berg még egy csavart alkalmaz. Az egész történetet áthelyezi a jövőbe, amikor már az emberiség kihalt, s a köznapi embersorsot egy állatpár – Tapír és Őz – választja alkalmi szórakozásul. Az Isten asszony és a Halál az ő szórakoztatásukra adja elő Helge életét.

Ezek a jövőbeli állatok természetesen az emberi jövőt jelenítik meg. A jóléti társadalom, a kényelem világának utópiáját. Már nem tévésorozat formájában hozzák házhoz a szórakozást, hanem egy valóságos show-műsor jön hozzájuk, úgy rendelnek, mint egy hajdani főúr, akár mint Hamlet. Új arisztokraták, bár viselkedésük, modoruk inkább csak a mai újgazdagokét idézi. Elvben nagy

időt fog át a mű. Majd akkorát, mint *Az ember tragédiája* vagy a *Faust,* noha mindössze annyi történik benne, hogy a két műsorvezető igyekszik a két megrendelőt igényeik szerint elszórakoztatni egy átlagos emberélet bemutatásával. Amiből meglehetősen bonyolult drámai hálózat származik. Az isten és a halál mint mutatványos küzd a megrendelők kegyeiért, küzdenek mint az élet és a pusztulás princípiumai az emberért, az ember életösztöne küzd a félelmével. S persze amikor emberünk párjára lel, annak a félelme is belép a partiba, s a két félelem is sajátos viszonyba kerül egymással.

A darab filozófiája nem túl mély, dramaturgiája nem túl leleményes, esztétikai hatóereje alig haladja meg a közepeset. Mégis ugyanazon a napon Magyarországon két színházban is bemutatták: Kecskeméten, az Üzemszínházban és Budapesten, a Bárkában.

A kecskeméti előadás komolyan veszi a darabot. Paseczki Zsolt díszlete modern moralitásszínpad. Sötéten fénylő dobogóból két létra vezet a magasba, fémes színű függöny mögül jönnek elő a show szereplői, sokszor tömegként, mintha *Az ember tragédiája* falanszterének lakói volnának. Amikor pedig egy-egy szerepet vesznek magukra, Földi Andrea akkor is egyszerű szabású, többnyire szürke ruhát ad rájuk. Kivétel természetesen az aranyba öltöztetett Isten asszony és a feketében megjelenő Halál, továbbá az ugyancsak fekete ruhákat viselő félelmek, valamint a posztmodern csiricsáré divatja szerint pompázó állatok, a macsós Tapír (Széplaky Géza) és barátja, a Hörcsög (Szántó Péter) meg a bájosan butuska Őz (Kéner Gabriella). Tóth Miklós rendezésében rend van, minden logikus és világos, a filozófiai asszociációk egyértelműek, a viszonyok jól áttekinthetők, a tanulságok is levonhatók lennének, ha érdemes volna őket levonni. A játék alapvetően jelzésszerű, amelyhez jól illenek a közhelyes érzéseket, reakciókat ügyesen egyénítő alakítások, amilyen Sirkó László melósa Helge apjaként, Danyi Judit kékharisnyája Helge anyja szerepében, vagy Horváth Erika kicsit szenvelgő Tinája. Az Isten asszonyt férfi játssza, ami nyilvánvaló jelzése az istenség nemnélküliségének, Rubold Ödön derűs-komoly kedéllyel jeleníti meg az élet princípiumát, miközben ugyanazzal a mosollyal a maga show-bizniszét is intézi. Reiter Zoltán professzionális show-mannek ábrázolja a Halált, Helge félelmeként Szívós Győző egy behemót őrző-védőt vezet elő, Jarábik Klára pedig pompásan alakítja az intenzív osztályi ápolónő vidám közömbösségét, elszánt életkedvét. A címszerepben Bori Tamás sokszínűen, átgondoltan, következetesen jelentéktelen, a fakónak igen sok árnyalatát ismeri. A vénkori szexuális felindulást viszont az alakítás egészéből kirívón, remekül szórakoztató magánszámként adja elő.

A Bárkában Czajlik Józsefet mintha maga a darab csöppet sem érdekelné. Nem akárkiről, hanem senkiről sem szól az előadás. Mintha csupán egy-egy jelenetről, figuráról, helyzetről jutna ez-az eszébe. Szivárványos ötletparádé, amelynek nincs belső rendje, stílusa, közlendője. Leginkább mintha ürügynek tekintené a rendező a cselekmény minden mozzanatát egy tarkabarka revü előállításához. Az Isten asszony (Varjú Olga) és a Halál (Egyed Attila) itt szakadt, lerobbant mutatványospárként mutatkozik be, és meg is marad annak. S amikor szerepükbe öltöznek, történetesen az asszony visel fekete ruhát, és a Halál pompázik aranyöltönyben. Gadus Erika jelmezeiben éppúgy nem fedezhető fel rendszer, mint ahogyan a különböző magasságokban elhelyezett kör alakú dobogókból összeállított bonyodalmas játéktér sem hordoz gondolati közlendőt. A Tapírt játszó Ollé Erik jelmeze folytán is inkább blazírtan tapírszerű, mintsem valamilyen emberi jellemvonás vagy magatartástípus hordozója, Varga Anikó viszont piknikus háziasszonyt jelenít meg szemléletesen párja, az Őz szerepében. Seress Zoltán mint Helge félelme határozottan körvonalazza a praktikus-cinikus üzletembert, a szuggesztív alakításnak azonban kevés köze van a figura darabbeli funkciójához. Szorcsik Kriszta szép és törékeny Tina alakjában, az ő félelmét adó Mezei Kinga technikásan ábrázolja a mólés állapotot, csak nem tudni, miért rúgott be. Spolarics Andrea három szerepet játszik, de egyikkel sem tud igazán mit kezdeni. Nagypál Gábor a címszerepet kisember helyett kisfiúnak játssza.

Koncz Zsuzsa felvétele

Spolarics Andrea (Ápolónő) és Nagypál Gábor (Helge) a Bárkában

Hallottam olyan véleményt, amely szerint az előadás jó, csak a rossz darab rontja el. A Bárka produkciója nyomán könnyen alakulhat ki ez a benyomás: a látványos show-műsor tökéletesen agyonnyomja a különben sem túl erős darabot, amely így valóban csak zavarja a köréje rendezett revüt. Kecskeméten azonban – ahol a darab lényegét próbálják meglelni – Sybille Berg nem kelt ennyire rossz benyomást.

SYBILLE BERG: HELGE ÉLETE
(Kecskeméti Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Szilágyi Mária. **DÍSZLET:** Paseczki Zsolt. **JELMEZ:** Földi Andrea. **ZENE:** Kamondy Imre és Verebes György. **RENDEZŐ:** Tóth Miklós.
SZEREPLŐK: Bori Tamás, Rubold Ödön, Reiter Zoltán, Sirkó László, Danyi Judit, Szívós Győző, Horváth Erika, Andrádi Zsanett, Jarábik Klára, Széplaky Géza, Kéner Gabriella, Szántó Péter, Széplaky Petra.

(Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Szilágyi Mária. **DÍSZLET-JELMEZ:** Gadus Erika. **ZENE:** Monori András. **RENDEZŐ:** Czajlik József.
SZEREPLŐK: Nagypál Gábor, Kardos Róbert, Spolarics Andrea, Seress Zoltán, Szorcsik Kriszta, Mezei Kinga, Varjú Olga, Egyed Attila, Ollé Erik, Varga Anikó.

BOROS KINGA

Emberek közt senki

■ EURIPIDÉSZ: MÉDEIA ■

Bronzos csillanású, elasztikus ruhában két fiatal nő – a két szereplővé bővült dajka – nyögve, lihegve, torka mélyéből felszakadó hangon kiáltozva, tobzódó, pompás szenvedéllyel űzi gonosz kis vuduját a színpad előterében. Kéjes gyönyörrel szúrnak vízzel teli üvegbe gondosan leszopogatott, leheletükkel fényesített vasszegeket: „kifent kardjával át ne döfje májukat, / a házba lépve csendesen, hol ágyuk áll; / megölve így Kreón leányát és urát." Mihai Măniuţiu Sepsiszentgyörgyi Médeiájában *minden szó mást jelent elsődleges értelmének képest. Tettet, elhazudja, amit mondója gondol, ironizál, kicsúfolja a beszélgetőtársat, megaláz. Az őszinte szándékot csak egy-egy önkéntelenül árulkodó mozdulattal vagy rejtélyes jelekkel lehet kinyilvánítani.*

Pálffy Tibor (Iaszón), Bicskei Zsuzsanna (Médeia), Dénes Dániel és Ilyés Ágota (Médeia gyermekei)

Médeia nem jajong, nem hallatszik ki gyászos panasza a színfalak mögül. Alig beszél, legalábbis Kerényi Grácia szavaival nem. Măniuţiu és dramaturgjai, Prezsmer Boglárka és Czegő Csongor találtak megoldást Euripidész tragédiaszövegének újraérvényesítésére. Az első lépés szembenézni a nehézségekkel: a nézőnek nincs mit kezdenie a mitológiai utalásokkal, a százsoros monológokkal, a lírává langyosított tragikummal. Ennek értelmében kiirtották a gyakran emlegetett olümposzi istenekre és a mítosz előző, illetve időben következő epizódjaira tett utalásokat. Mindennek közlését a műsorfüzetre bízták, melyben Robert Graves könyve alapján részletesen leírták a teljes Médeia-mítoszt. Hogy az „eredeti" Euripidészt követelő néző is meglelje a magáét. Mert egyébként nem kell sem a mitológiát, sem Euripidészt ismernünk ahhoz, hogy a sepsiszentgyörgyi *Médeia* autonóm és következetes színpadi világának szabályszerűségeit felfedezzük. Sem papírmasába fulladó helyszínjelzés, sem méltóságteljes léptű asszonyok mozgódíszlet-kara, sem mesebeli csodajárgánnyá züllesztett sárkányfogat nincs a színen, amint az a félreértett szöveghűség jegyében megtörténhetne. Homokbuckákkal körülvett, üres, félkész sír tátong a csupasz, fekete színpad mélyén, amelyet két, oldalra széttolható fehér paraván takar el néha a szemünk elől. Médeia rendületlenül ássa a gödröt, olyan kitartással, amellyel ember csak saját végzete beteljesülését képes előkészíteni. Szenvedéstörténetet látunk. Utolsó stációját a feltámadásnak: miután Iaszón belöki Médeiát a sírba, ugrálva megtapossák a hantot, ám ő lágy kígyózással felszínre tör. Bicskei Zsuzsanna inas, csontos madárteste, összeszorított ajka és sírásra kész, de könnyet nem ejtő, nagy barna szeme akár egy ikont, úgy mutatja fel a fájdalmat. Nem bocsátkozik folyamatábrázolásba, viszont képes a töretlen intenzitás fenntartására.

A monológok néhány sorossá rövidülnek, száraz közléssé aszalódnak, vagy élvetegen burjánzó, a beszéd önnön bűvöletében rotyogó szónoklássá válnak, amelyben a hangsúly inkább a helyzeten, mintsem az elmondottakon van. Kreón uralkodói mivoltát nem az jeleníti meg a színen, amit és ahogyan mond, hanem az, hogy egy csoport koszos bunkó artikulálatlan üdvrivalgással földre borul előtte, és alázatosan elkotródik útjából. Médeia gyermekeinek nevelője karosszékül szolgál királyának, ha az leülni kíván. Kreón a nevelő térdére, feltartott ülepére nehezedik, fizetségül héjat adogat neki az almáról, amelyből maga falatozik. Médeia üvegketrecből nézi. Ebben kell állnia, mert személye állandó fenyegetést jelent Kreón, a szoknyás tényleges király számára, aki ezért fél tőle, aki ezért dominálni akar. Iaszón, aki ruházatával is hozzáidomult Kreón népéhez – ő és a kar is bőven ráncolt, parasztos szoknyát visel harisnyája felett –, épp ellenkezőleg, annyira sem strapálja magát, hogy tiszteletre méltónak látszódjék régi asszonya előtt. Ittasan – nem releváns, hogy italtól, új szerelmétől vagy a királyi házba való bejutás örömétől részegült-e meg – lődörög be a színpadra, a nevét skandáló csőcselékkel együtt. „Én soha rosszindulattal lenni hozzád nem tudok" – mondja, és már horkol is: egy székbe roskad, fiára ráülve elalszik. Médeia kézjelekkel válaszol, amelyeket az egyik dajka fordít le szavakra Iaszónnak, többször elismételve őket, míg az alvó végre felébred a hangra. Péter Hilda szégyenkező, nevetgélős hangsúllyal előbb érvényteleníti a szavakat, majd eszelős

Barabás Zsolt felvételei

Kolcsár József, Mátray László, Márton Lóránt, Fazakas Misi, Fekete Mária (Kar), Bicskei Zsuzsanna (Médeia), Kicsid Gizella, Péter Hilda (Dajkák)

dühvel, a feltörő borzalmas fájdalom erejével üvölti közvetlenül a férfi fülébe: „Te hitványok hitványa!" Kicsid Gizella és Péter Hilda kettős dajkafigurája a színésznők tökéletesen összehangolt játékában válik Médeia hasonmásává, szándékaiban egylényegűvé vele, bár varázserejét és tűrőképességét illetően gyengébbek Médeiánál – segédkeznek a gyilkos varázslatban, de zokognak a gyermekek halálakor. És a legfontosabb: értik, közvetítik Médeia szavait és jelbeszédét, leolvassák a fehér paravánra vérrel mázolt bosszúesküt.

A sepsiszentgyörgyi előadás szövege mentes az „Ó, jaj", „Jajaj, be sajog szívem, be sajog, zokogok" típusú, szavakká formált kiáltásoktól, melyek kurjantássá pervertálják az euripidészi szöveget. (A következetes húzás azt bizonyítja, Măniuţiu olyan érzékkel hallja, ismeri az általa nem beszélt magyar nyelvet, ahogy az erdélyi magyar társulattal dolgozó román rendezők közül csak a 2001-ben elhunyt Vlad Mugur volt képes ismerni.) Médeia konok hallgatással tűri a kínt, kezdetben alig szól. S amikor megszólal, idegen nyelven teszi. Kisebbségi közegben kézenfekvő, ám olcsó megoldás volna a nyelvi különbségre kiélezni az idegenségérzetet. Măniuţiu azonban minden elvárást felborít: a magyar nyelvű előadásban a korinthosziak közt idegen, kolkhiszi Médeia olyan nyelvet használ, melynek egyetlen szavát sem értjük, bár halljuk, hogy artikulált beszéd. Kattogó szavaiban, nyökögésében, vakkantásaiban nyoma sincs az ógörög dallamnak (Andrei Şerban *Médeiá*ját teljes egészében ógörögül adták elő, ezért ez a megoldás nem volna meglepő romániai színpadon). Ha szól, a dajkák tolmácsolják beszédét, s fordítanak visszafelé is, halk suttogással sürögve mellette. A kevés szó azonban előbb elfogy, keleti harcművészetek formagyakorlataira emlékeztető jelbeszéddé alakul, majd a másodszor belépő Iaszónhoz Médeia magyarul szól. Meglepődés a dajkák arcán is. Az idegenség érzése fokozódik: Médeia beszéli a korinthosziak nyelvét, ám visszautasítja annak használatát, önként vállalja a kirekesztettséget. Idegensége nem eleve adott, hanem vállalt identitás. S hogy az idegen nyelv akár ismerősebb, gyengédebb is lehet, mint Iaszóné, Kreóné és a csőcseléké, azt egy pár másodperces jelenet bizonyítja, az előadás egyetlen pillanata, amelynek töltetét a szeretet határozza meg: Médeia saját nyelvén beszélni tanítja gyermekeit. Egyszersmind a nézővel is megosztja e nyelvet, és minden érzését, amellyel hozzá kötődik.

Kezdetben babák helyettesítik a gyerekeket. A nevelő, ez a majomhangú és -mozgású talpnyaló két ergonomikus karszékben, afféle babakocsiban taszigálja őket. Váta Lóránd ebben a szerepben is bevált eszközeit használja (*A csodá*ban láthattunk tőle hasonló mozgású, hasonlóan bárgyúra vett figurát), melyek úgy nyernek aktuális, egyszeri értelmet az előadásban, hogy egy felegyenesedve, normális beszédhangon elmondott sorral („Csak most tapasztalod, / hogy önmagát mindenki jobban kedveli / a másiknál") felfedi: játékot űz csupán, kényelemből alkalmazkodik környezete (Kreón és a kar) elvárásaihoz. Majom neveli hát a gyerekeket, akiknek öltözéke a Iaszónhoz tartozást jelzi: apjukéhoz hasonló drapp köpenykét viselnek. Nincs bennük semmi anyjuktól örökölt isteni. Ezért a gyerekgyilkosság ebben az előadásban megváltásnak minősül: Médeia kiemeli őket a véglényekké sorvadt emberek közül. Măniuţiu jól rejtett cserét eszközöl a kerekes székek segítségével. A baba gyerek után megmutatja az élő gyereket, ezáltal a ráülésnek, a bőröndbe való elcsomagolásnak, a gyerekgyilkosságnak elementáris hatása van. Majd a babákat ismét gyerekekre cserélik: Médeia leveszi róluk merev maszkjukat és drapp vászonruhájukat, amelyek alól saját, fémesen csillogó ruhaanyaga bukkan elő. Mintegy a halhatatlanságba menekíti gyermekeit. „Mert emberek közt senki boldog nem lehet" – ordítja a néző arcába a szedett-vedett kar. Az előadás egyszerre hagy maga után intellektuális örömet és zsigeri döbbenetet.

MÉDEIA – EURIPIDÉSZ NYOMÁN (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)

DRAMATURG: Prezsmer Boglárka, Czegő Csongor. **DÍSZLETTERVEZŐ:** Cristian Rusu m. v. **JELMEZTERVEZŐ:** Iuliana Vîlsan m. v. **KOREOGRÁFUS:** Vava Ştefănescu m. v. **RENDEZŐ:** Mihai Măniuţiu m. v. **SZEREPLŐK:** Bicskei Zsuzsanna m. v., Kicsid Gizella, Péter Hilda, Pálffy Tibor, Nemes Levente, Szabó Tibor, Váta Lóránd, Ilyés Ágota m. v., Dénes Dániel m. v., Diószegi Attila, Fazakas Misi, Fekete Mária, Kolcsár József, Márton Lóránt, Mátray László, Nagy Alfréd.

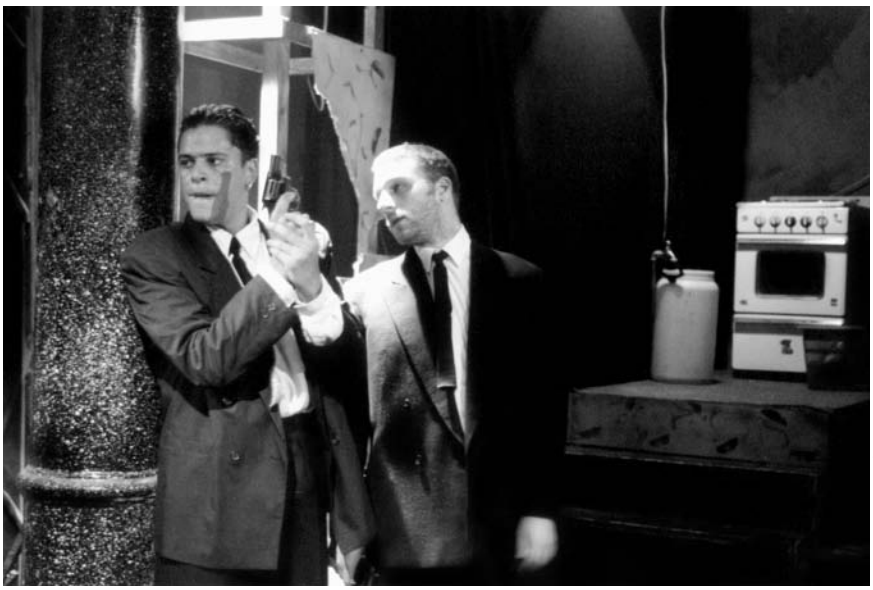
STUBER ANDREA

Tragoediák magyar nyelven

■ A SZABADKAI NÉPSZÍNHÁZ VENDÉGJÁTÉKA ■

A két végén fogták meg a drámairodalmat a szabadkaiak, amikor budapesti vendégjátékra jöttek. A Szabadkai Népszínház három kortárs színdarabbal érkezett a Tháliába, a szintén szabadkai Kosztolányi Színház pedig az egyik legelső magyar színművet, Bornemisza Péter Magyar Elektráját *hozta mutatóba. (Ez utóbbi produkció ugyan nem tartozik szorosan tárgyunkhoz – hiszen a Szabadkai Népszínház vendégjátékát taglaljuk –, de mivel a négy előadás szereposztásában akadtak átfedések, így az ifj. Szloboda Tibor rendezte* Tragoedia *is gazdagíthatta a Szabadkai Népszínház társulatáról szerzett tapasztalatainkat.)*

Az 1945-ben alapított Szabadkai Népszínház elmúlt másfél évéből kínált ízelítőt a budapesti fellépéssorozat. Harold Pinter *Ételliftje* a 2003–2004-es évad első bemutatójaként került közönség elé, ámbár nem először. Eredetileg három színinövendék vizsgaelőadásának készült Hernyák György irányításával, és merem remélni, hogy ötöst kapott rá a Bent és Gust játszó Pálfi Ervin és Szőke Attila. A harmadik szereplő, Ralbovszki Csaba meglepetésként és slusszpoénnak érkezik. Dokumentálnám a darabhoz képest váratlan végkifejletet: miután Ben (feltehetően) parancsot kap kollégája, Gus likvidálására, és el is végzi a dolgát, megjelenik Ralbovszki Csaba képében egy hasonszőrű gengszterfigura. Sötét öltönyös, napszemüveges, hátrafésült hajú, lófarkas személy, amilyen a Szőke Attila által játszott, agyonlőtt Gus volt. Az új fiú fenyegetően leül Bennel szemben, aki épp nekilátott az ételliften érkezett bónusz sült csirke elfogyasztásának. Pálfi Ervin szájában megdermed a kilógó húsdarab, s erre a baljós képre ereszkedik rá az előadás végi sötét.



Hevér Miklós felvétele

Szőke Attila (Gus) és Pálfi Ervin (Ben) az Ételliftben

A Pálfi Ervin és Szőke Attila által gründolt produkció úgy vackolódott be a Thália Új Stúdiójába, hogy még a kisszínházon is kisebbítettek egy kicsit. Szembekerültek egymással a nézők, s köztük jószerével csak egy vékony sáv szolgál játéktérül. Egy asztalka áll előttünk, a két oldalán egy-egy kényelmetlennek látszó, magas támlájú, zárt fotel, amelyben el lehet veszni. (Kakaskodás közben el is tűnik benne Gus, amikor Ben belenyomja a fejét. Szinte visszhangzik, ahogy a legyűrt fiatalember kiáltozik szorult helyzetében.) Kilóg a síkból a sáv végén a jelzésszerű konyha, illetve mellékhelyiség. Számos limlom hever mindenfelé, s a szélen egy négyszögletes oszlop magasodik – mint a szemétledobó, olyan –, amelyben az ételliftt közlekedik. E lepusztult, ócska lakásban vár a két bérgyilkos arra, hogy akcióba léphessen. Nem először dolgoznak együtt, rutinosan huzakodnak, szórakoztatják és idegesítik egymást. Feszült unatkozásuk közben locsognak, vitatkoznak, problémáznak, cigarettáznak. (Jelentős dózist adva füstből a nézőtéri aktív és passzív dohányosoknak.)

Kettejük közül Pálfi Ervin Benje az önjelölt vezér. Külseje, fellépése arra vall, hogy jól fésült stréberrel van dolgunk, aki mindent alárendel annak, hogy a megbízó megelégedésére teljesítsék küldetésüket. Bizonyos intellektuális fölényt érzékeltet társával szemben, amelyet mi nézők Ben keresztrejtvényfejtő teljesítménye alapján megkérdőjelezünk ugyan, de Gus láthatólag elfogadja, miközben persze berzenkedik is ellene. A Szőke Attila játszotta Gus a lazább, primitívebb és alárendeltebb. Hosszú hajú, fülbevalós figura, aki western- és gengszterfilmekből (Tarantino!) tanulta a módit, a pisztoly forgatását, a vetődést és a hasonló trükköket. Mozgáskarakterében, típusában és tónusában nem is sokban különbözik ez a figura attól, akit Szőke Attila másnap a *Csirkefej*ben játszik majd, ahol Haverként ismét Pálfi Ervin, vagyis a Srác „utánfutója" lesz. De előbb még zárjuk le az *Ételliftt* estéjét, amikor is két ügyes fiatal színész karaktert rajzolt tehetségesen. Szőke elsősorban a testtartásával dolgozik – bár az arcvonásai is el tudnak durvulni, ha kell –, míg Pálfi mindenekelőtt a fejtartásával és a tekintetével. Ugyanígy jellemeznek hasonló, mégis másféle alakokat Spiró György tragédiájának előadásában.

A *Csirkefej* nyilván reprezentatív bemutatója a szabadkai színháznak. 2004 októberében került színre Telihay Péter rendezésében, hadra fogva a társulat legjobb erőit. (Ferenc Ágota Újvidékről érkezett vendégnek a Bakfis szerepére.) A Kovács Yvett tervezte, roncsokból, lomokból, múlt időből összeszőtt játéktérben egyenetlen előadás zajlik. Olykor döcög, máskor leül, majd felemelkedik, nekilódul a játék. Spiró e darabjában szinte egyenrangúan jelentős feladatokat kínál a színészeknek. Ha a játszó személyek teljesítményét rangsorolni kellene – nem kell egyébként, de miért ne? –, akkor jómagam feltétlenül Pálfi Ervin

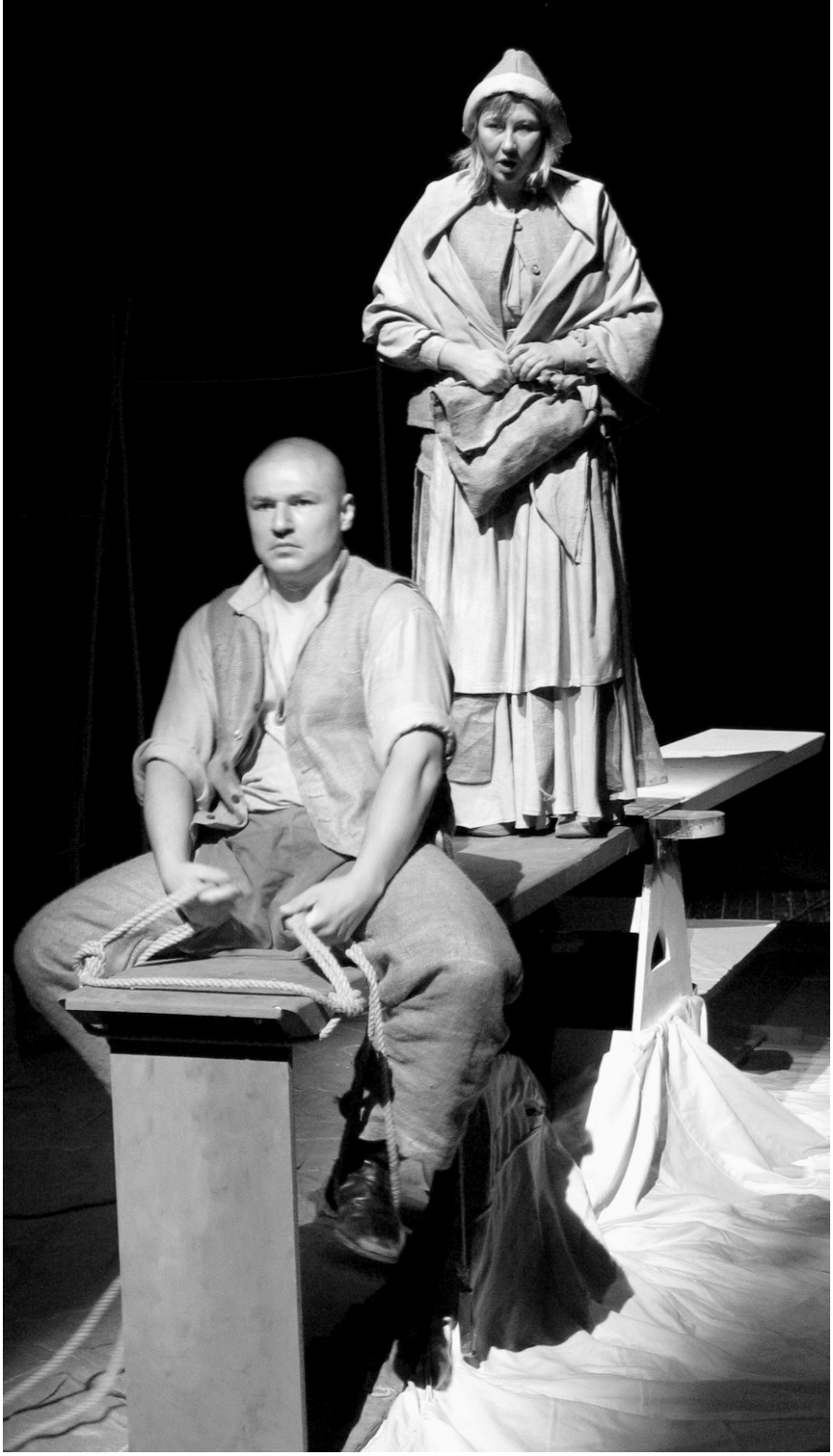
Péter Ferenc (Tanár), G. Erdélyi Hermina (Nő), Sziráczky Katalin (Előadónő), Kovács Frigyes (Apa) és Pálfi Ervin (Srác) a Csirkefejben

Srácát és G. Erdélyi Hermina Nő-alakítását tenném a lista élére. Pálfi Ervin Sráca láttán a házbéliek rendre elcsodálkoznak, hogy mennyire megnőtt, pedig nem is nagy. Ettől még kisebbnek és esendőbbnek látjuk, mint amilyen. A fiú abból a nevelőintézeti világból jön, ahonnan még ide is vissza lehet vágyni, ebbe az ócska házba, sivár udvarba, ezek közé a leromlott emberek közé. A szabadkai *Csirkefej*ben nem a macska és nem a Vénasszony az az áldozat, aki iránt részvét ébred bennünk, hanem ez a szeretetéhes fiú, akit a barátja nem ért, az apja nem szeret, az anyja pedig meg sem néz. Pálfi Ervin Srácának esengő tekintete spirituálisan összefonódik a Vénasszony felbuzgó istenkeresésével. Miközben rendkívüli érzékenysége kis híján dramaturgiai bonyodalmat okoz az események menetében. Hiszen ennek a tiszta szemű, ép érzékű Srácnak fel kellene ismernie az apja és a Vénasszony között folyó anyagi vita igazi természetét. Mármint azt, hogy az Apát a nevelési segély megszerzése motiválja a gyereke otthon tartásában. Pálfi Srácát tehetetlen düh és feneketlen csalódás ragadja tettlegességre. Voltaképp eltéveszti a ház-, illetve lakásszámot. Alighanem az apját kellene agyoncsapnia, akit Kovács Frigyes hozzávetőleg abban a hangnemben szólaltat meg, amelyet az operaénekesek használnak prózában.

G. Erdélyi Hermina karakterformáló képességét külön bekezdésben szeretném méltatni. Már önmagában véve az is hibátlan, ahogy a Nő belülről rágja a száját. De minden további apró jegy találó és jellegzetes: például a beállásai az udvaron, ahogy a két karjával összefogja magát, ahogy a kezével az arcán babrál, ahogy a lábát ki- és becsúsztatgatja a magas sarkú papucsban, vagy ahogy bulvárkíváncsisággal ráhajol a Vénasszonyra, s kérdezgeti a kivégzett macska állagáról. Valamennyi nüánsz pontos és beszédes: tökéletesen kiismerjük ezt a nőt, akinek a garázsát kell nézegetnie, ha úgy akarja érezni, hogy a többiekhez képest mégiscsak vitte valamire. (Ugyancsak feltűnő szakszerűséggel hoz a színésznő egy egészen más karaktert a *Magyar Elektra* előadásában. Ott Elektra húgát játssza, aki eredetileg öcs ugyan, a szabadkaiaknál viszont egy bicebóca, sükebóka lány, aki azért hajlik meg családtagjai különböző akarata előtt, hogy elfogadtassa, megszerettesse magát.)

Számos jót elmondhatunk a többi szereplőről is. Hiszen ott van a Vénasszonyt játszó Karna Margit, aki nagy erejű színésznő, bár az erejével ebben az előadásban olykor talán bánhatna gazdaságosabban és differenciáltabban. Tankjelleggel nyomuló öregasszonyt formál, akire nem csupán a flaneling maradt az urától, hanem némi férfias erőszakosság is. Erős érzelmeket fejez ki a hangjával, széles skálán szólaltatja meg a hősnő fájdalmát és felismeréseit. Szép munkát végez Csernik Árpád és Mess Attila a Törzs és a Közeg párosát megjelenítve. Csernik józan paraszti észt és empatikus készséget mozgósít a figurához, Mess Attila meg háttal állva is rendkívül plasztikusan tud „semmit sem csinálni". Péter Ferenc Tanárjáról már a frottírköpenye is szinte mindent elárul – ámbár az is markáns jellemrajz, ahogy a macskát gyászoló Vénasszonyt pátyolgatva az egyik lába itt, a másik pedig ott: a leesett papucsa után tapogatózik. Meglepőnek mondható Pesitz Mónika Csitrije, aki szemre egy másik, jobban szituált világból érkezett ide, s árnyalatnyi utalást sem tesz arra, hogy ott különbül mennének a dolgok. Az Anyát játszó Vicei Natália – ahogy hosszan, némán színre támolyog, nem akármilyen *antré!* – a nő lepusztultságát tompasággal, lelassult létritmussal és vontatott beszédmóddal jellemzi. Ez utóbbi vonása közös a napszámosnőével, akit szintén Vicei Natália alakít a szabadkaiak harmadik produkciójában, a *Kés a tyúkban* című színdarabban.

David Harrower darabja 2004 májusában került közönség elé, s a tavalyi évad legsikeresebb szabadkai bemutatójának számít. Világot járt rendezője, Fekete Péter finom stilizáltsággal állította színpadra a balladisztikus történetet. A *Kés a tyúkban* a budapesti vendégjátékon a Thália nagyszínpadának forgójára települt, szimmetrikusan elosztva és



Molnár Edvárd felvételei

Csernik Árpád (Csikós William) és Vicei Natália (Fiatal nő) a Kés a tyúkban előadásán

kitöltve a kör alakú teret. (A Thália Színháznak egyébként alapjáraton is van valami végtelenül izgalmas, ígéretesen színházi jellege azoktól az apró fényecskéktől, amelyek a nézőtér fölött, a magasban villognak titokzatosan.) A bal térfél Csikós William földművesé – itt búzaszínű minden, a zsákok, a zsákvászon ruhák, a lejtős fekhely. A jobb térfél lisztes fehérben úszik, s a két oldal között csigás kötélrendszer teremt olykor konkrét összeköttetést. A játékot körbesétálja és körbezenéli Bakos Árpád, aki a maga kigondolta dallamokkal, dallamtöredékekkel vagy végső soron akkurátus zajcsinálással hoz létre atmoszférabarát hangkulisszát a mélabúsan esztétikus előadáshoz.

Két férfi, egy nő. A molnár Katkó Ferenc. Alakításában tetten érhető részint az a nyers erő, amelyet a színész a *Magyar Elektra* Aegistus királyaként is elénk tárt, részint pedig egyfajta sorsszerű elgyengülés, amellyel megadja magát a nő iránti vonzódásnak. Vágyakozó remegése, tekintete az odaadásról mesél. Egy nagydarab férfi, aki nem felfalja szemével a nőt, hanem saját magát kínálja felfalatásra a pillantásával. Hozzáillő vetélytárs a Csernik Árpád megformálta Csikós William. Csernik a kortalan és univerzális színészek közé sorolható. Érvényesnek mutatkozott a *Magyar Elektrá*ban heves Orestes királyfiként, színesen és érzékenyen élte meg a *Csirkefej* edzett, tapasztalt rendőrét, és könnyedén elfogadtatja magát a lovakhoz húzó, földszagú, egy tömbből faragott parasztember szerepében is. Vicei Natália alakítását elismeréssel illethetjük mint korrekt színészi teljesítményt, ám lenyűgöző alkati vagy személyiségbeli egyezésről – amit a sajtóelőzetesekben emlegettek, némiképp bizarrnak mondható „szinte önmagát játssza" fordulattal – nem számolhatunk be. Tisztán, pontosan ábrázol a színésznő, ám az egy pillanatig sem érződik, hogy a főhősnő naivitásából, együgyűségéből, tudásvágyából, álom- és ösztönvilágából, zártságából, majd kinyílásából bármi is belülről jönne, erőteljesen hatna, sugározna kifelé.

A szabadkaiak vendégjátékának sok volt a halottja. Mindegyik produkcióban öltek, folyt a vér, hullott az ember, áldozatok maradtak a színen. Persze a világ drámatermésének jelentős része gyilkosság körül forog. Hogy a szétszakadt egykori Jugoszláviában élő és dolgozó magyar színházcsinálók pont ebből a részből merítettek, lehet véletlen. Vagy nem az.

HAROLD PINTER: ÉTELLIFT (Szabadkai Népszínház)

FORDÍTOTTA: Elbert János. **DÍSZLET, JELMEZ, DRAMATURGIA:** Szőke Attila és Pálfi Ervin. **SZEREPLŐK:** Pálfi Ervin, Szőke Attila, Ralbovszki Csaba.

SPIRÓ GYÖRGY: CSIRKEFEJ (Szabadkai Népszínház)

DÍSZLET, JELMEZ: Kovács Yvett. **RENDEZŐ:** Telihay Péter.

SZEREPLŐK: Karna Margit, Péter Ferenc, G. Erdélyi Hermina, Kovács Frigyes, Vicei Natália, Pálfi Ervin, Szőke Attila, Csernik Árpád, Mess Attila, Sziráczky Katalin, Pesitz Mónika, Ferenc Ágota.

DAVID HARROWER: KÉS A TYÚKBAN (Szabadkai Népszínház)

FORDÍTOTTA: Varró Dániel. **ZENE:** Bakos Árpád. **JELMEZ:** Izrael Edit. **DÍSZLET, RENDEZŐ:** Fekete Péter.

SZEREPLŐK: Vicei Natália, Csernik Árpád, Katkó Ferenc.

A kritika a Szabadkai Népszínház 2005. február 8–9-i, Thália színházi vendégjátéka alapján készült.

Zappe László

Halkan és harsányan

■ SZÉP ERNŐ: PATIKA ■

A Patika *látszólag egyszerű darab. Mint a mostani pécsi előadás kapcsán olvashatjuk a színház honlapján: „Helyszíne egy sosemvolt magyar vidéki város, Laposladány, amelynek kaszinójában a helyi intelligencia: a jegyző, a tanító, a postamester és a földbérlő Bodriga úr kártyáznak. Bál készül, a fővárosból érkezett fiatal patikussegéd, Balogh Kálmán érkezik a patikus feleségével. A fiatalember mulatni, táncolni szeretne, de nincs kivel... A cselekmény bonyolódik, Kálmán beleszeret a patikusnéba... A darab a vidéki értelmiség kilátástalanságáról, a dzsentrivilág álromantikájáról fest szelíden gunyoros képet." Ha így vesszük, ha ennyiről van szó, akkor nem is olyan nehéz eljátszani a jeleneteket, a felvonásokat, a dialógusokat. A darab szinte úgy kezdődik, mint az* Úri muri, *szép hosszú, részletező életképpel a vidéki elmaradottságról, a laposladányi sárról, amelybe minden jobb, emelkedettebb törekvés beleragad. Aztán jön egy lírai felvonás, a patikussegéd éjszakai idillje a patikusnéval, a fogfájás kezelése közben emelkedettebb, emberibb, tisztább érzések bukkannak elő, amelyekről a részegen hazaérkező főnök és férj tudomást venni sem képes. Majd a harmadik felvonásban a szentimentális fiatalember megalkuszik a helyi realitásokkal.*

Ha ennyiről szólna a darab, akkor az nemcsak lapos lenne, hanem szét is esne három, egymással csak felszínesen, a témában, cselekményben összefüggő részre. Ráadásul semmi sem indokolja például a laposladányi viszonyokat aprólékosan bemutató első felvonást, ha az nem különbözik lényegesen a móriczi vidékábrázolástól. A második felvonás pedig teljesen függetlenedhet az elsőtől, ha a rendező nem dönti el, vagy a színészek nem képesek eljátszani, hogy mi történt a szünetben. S hogy a dolog még bonyolultabb legyen, az az igazán szerencsés döntés, ha a játék végül többértelmű lesz, többféle értelmezést is nyitva hagy. Mert az is lehet, hogy a segéd és a patikusné között már a bálra várakozás kínos jeleneteiben föltámad valami rokonszenv, megsejtése annak, hogy egyaránt idegenek itt, de az is lehet, hogy nem. Lehet, hogy a két felvonás közötti időben történt velük vagy inkább bennük valami, aminek a kirobbanásához, megfogalmazódásához csak alkalmul szolgált a fogfájós éjszaka. De az is lehet, hogy korábban semmi sem történt, sem a kaszinóban, sem azután, a romantikus patikussegéd lelke ott, abban a pillanatban fog tüzet, amikor meglátja az asszonyt. S mindennek a fényében végképp sokféle értelme lehet a harmadik felvonásnak, amikor a segéd kiokítja Fábiánt a pesti élet nagyszerűségeiről, majd leereszkedik a cselédlányhoz. Vagy éppen fölemelkedik hozzá – a népi élet egyszerű tisztaságához.

A történet puszta szociológiai síkja sem egészen egyszerű. Az a pesti világ, amelyet a patikussegéd eszményként magával hoz, csak Laposladányból nézve nagyszerű. Kifinomultsága kimerül a jobb cigaretták, valamint a flört, a liezon, a viszony közötti finom distinkciókban, illetve az úrinők és a cselédek közötti kispolgári-sznob különbségtételben. Balogh Kálmán patikussegéd ebből a szemszögből kétségkívül nagy lelki gazdagsággal bír a kaszinóban részegen kártyázó helyi urakhoz képest, amúgy azonban csak egy hímnemű kalaposlány, meglehetősen alacsonyan szálló vágyakkal, ábrándokkal, ideálokkal. Érzéseinek heve persze megnemesítheti ficsúrhoz illő eszményeit, tárgyi tartalmuknak jócskán fölébe emelheti azok horizontját. Szép Ernő Balogh Kálmánja köznapi nevével együtt is valószínűleg lírai hős, a maga világába zárt költő, aki azonban érzéseit csak e világ keretei között tudja megfogalmazni.

Ennek a sokszólamú Balogh Kálmánnak a színpadi megfogalmazásához azonban önmagában bizonyára egy mégoly zseniálisan érzékeny színész sem lenne elegendő. Sőt egy hasonlóan gazdag alakításra képes patikusnéval ketten sem oldhatnák meg a darab rendezési problémáját. A végiggondoltan nem eldöntendő kérdések sorát. Ugyanis a történet sokféle értelmezési lehetőségét úgy is lehet eldöntetlenül hagyni, mintha nem is léteznének, és úgy is, hogy valamennyi megjelenik a játékban.

Lipics Zsolt (Patikus) és Köles Ferenc (Balogh Kálmán) a pécsi előadásban

Tóth László felvétele

Az egyik esetben nagy üresség, a másikban végtelen gazdagság az eredmény.

Most Pécsett és Debrecenben mutatták be egymás után a *Patikát*. A két előadás alapvető dolgokban különbözik egymástól, de az eredményben alig. Egyik produkció sem tudja felmutatni a darab egységét és sokrétű tartalmi gazdagságát. Pécsett Béres Attila a Kamaraszínházban rendezte meg a darabot. Ez a tény sok mindent megszab. A rendezés azonban nem használja ki a mobil tér adta lehetőségeket, egyik oldalon a színpad, a másikon a nézőtér, mintha hagyományos kukucskaszínházban lennénk, de mégsem abban vagyunk. A játéktér szobaszínházhoz illő módon egy síkban van a nézők első sorával. Nincs fölemelve, nincs dobogón. Pintér Réka díszlete nemcsak kopott, de szegényesen az. Azt, hogy csak egy lámpa van, amit a tervezett bálhoz át kellene vinni a nagyterembe, megtoldja azzal, hogy az ajtóra is ülőalkalmatosságok vannak szerelve. Ha valaki váratlanul bejön, meglengeti a rajta ülőket. Debrecenben a nagyszínpadon játsszák a darabot, s Túri Erzsébet hajdani gazdagságot sejtető, elkoszlott falú hodályba helyezte a játékot.

A leglényegesebb különbség, hogy Pécsett megkísérlik eljátszani Szép Ernő művét, mind a három felvonást, mindössze néhány jelentéktelenebb szereplőt kihagyva, míg Debrecenben Parászka Miklós rendező alapvető műtétet hajt végre a szövegen. A harmadik felvonást kettévágva, mintegy bekeretezi vele a történetet. Ennek praktikus előnye: meg lehet úszni egyetlen szünettel az egészet. Miután az álomjelenetből vett hölgyek elbúcsúztatják Pesttől a patikussegédet, máris Laposladányban látjuk, amint a sártenger fölé helyezett pallókon egyensúlyozva okítja Fábiánt a pesti életről. A második felvonáshoz pedig értelemszerűen csatlakozik a Katival való jelenet, amely itt egyértelműen megnyugvást ígér hősünknek.

Egyébként a pécsi előadás tetszik valamivel kidolgozottabbnak, átgondoltabbnak, egységesebb stílusúak. A kaszinói jelenet ugyan egyik előadásban sem sejteti a későbbieket; Debrecenben egészen elszabadult kanmurivá fajul, Pécsett viszont főképp a maga mulatságát mindenáron kicsikaró postamesternét játszó Füsti Molnár Éva szórakoztatja szellemes, pontos játékkal a publikumot. Pécsett a kártyacsata hőse a megalázott falusi tanító, Bánky Gábor megtört méltóságot sugárzó játékában, Debrecenben Miske László zsebből fröcscsöző jegyzője uralja a színt, pusztán erős egyéniségével. Stubendek Katalin a patikusnét fáradtan utálkozó asszonynak mutatja, akiről nem tudni, miért is jött ide egyáltalán, ha még a különben soha el nem kezdődő bál sem érdekli. Majzik Edit Debrecenben mintha csöppnyi kényeskedést keverne a különben hasonlóan elfásult karakterbe.

Máthé András felvétele

Vranyecz Artúr (Balogh Kálmán) és Oláh Zsuzsa (Postamesterné) a debreceni előadásban

A második felvonás nagy kettősében két dolog biztos mindkét helyen: az asszonynak fáj a foga, továbbá semmilyen okot nem szolgáltat a segéd beindulására. De önjárónak sem érezzük az ifjonti hevet. Látunk egy hol mísz, hol szenvedő asszonyt, akinek hevesen udvarol egy fiatalember, de nem tudjuk, hogy álom-e ez vagy rémálom, meghatódjunk-e vagy nevessünk. Arról nem is szólva, ami a legjobb lenne: ha a két érzés heves harcra kelne nézői lelkünkben. Aztán az asszony bánatosan elmond egy kis történetet lánykorából. Hogy ez az egyszerű emlékfoszlány nagy belső küzdelem árán bukkan föl, hogy fölbukkanása komoly érzelmi áramokat indít el, cinkosságot, közösséget teremt az asszony és a fiatalember között, annak kevés nyomát leljük. Mindkét előadásban mindkét színésznő pontosan, szakszerűen eljátssza a szöveget. De semmi többet. A patikussegéd alakítóival még rosszabb a helyzet. Köles Ferenc Pécsett leginkább egy pályakezdő bonvivánra emlékeztet. Ami kétségkívül beleférne a szerep lehetséges értelmezési tartományába, ha az előadás végigmenne azon az úton, amelyet a főszereplő érzésvilágának másodlagossága jelölne ki. Vranyecz Artúr Debrecenben viszont túlmozgásos, kényszeresen rángatózó-ugrándozó kamaszt alakít, aki minden izgalmát fölös szaladgálással és gesztikulálással vezeti le. Az pedig egészen kínos, amikor egyszerre hegedülve és harsányan énekelve tesz kísérletet a *Szól a kakas már* előadására. Azt fel sem tételezem, hogy a produkciót önmagában akár ő, akár a rendező elfogadhatónak tartja, csak hát ez itt a figura jellemzésére sem alkalmas, s főképpen egyáltalán nincs helye a darabban. Hacsak nem az egész végtelen hamisságára akar célozni. Pécsett Köles Ferenc halkan énekel, és a hegedűt is éppen csak pengeti.

Nagyjából ennyi lényegi különbség van a két *Patika*-előadás között. A pécsi mértéktartóan, ízlésesen, a debreceni harsányan, hivalkodóan semmilyen.

SZÉP ERNŐ: PATIKA (Csokonai Színház, Debrecen)

DÍSZLET: Túri Erzsébet. **JELMEZ:** Kelemen Kata. **RENDEZŐ:** Parászka Miklós.
SZEREPLŐK: Vranyecz Artúr, Majzik Edit, Kocsis György, Oláh Zsuzsa, Bakota Árpád, Miske László, Jámbor József, Csikos Sándor, Garay Nagy Tamás, Révész Béla, Hajdú Péter, Diószeghy Iván, Simor Ottó, Sebők Klára, Baranyi Péter, Szente Vajk.

(Pécsi Nemzeti Színház)
DÍSZLET: Pintér Réka. **JELMEZ:** Pilinyi Márta. **RENDEZŐ:** Béres Attila.
SZEREPLŐK: Köles Ferenc, Lipics Zsolt, Stubendek Katalin, Stenczer Béla, Füsti Molnár Éva, Rázga Miklós, Fillár István, Bánky Gábor, Vidákovics Szláven, Széll Horváth Lajos, Ottlik Ádám, Pilinczes József, Domonyai András.

Urbán Balázs

Témák és variációk

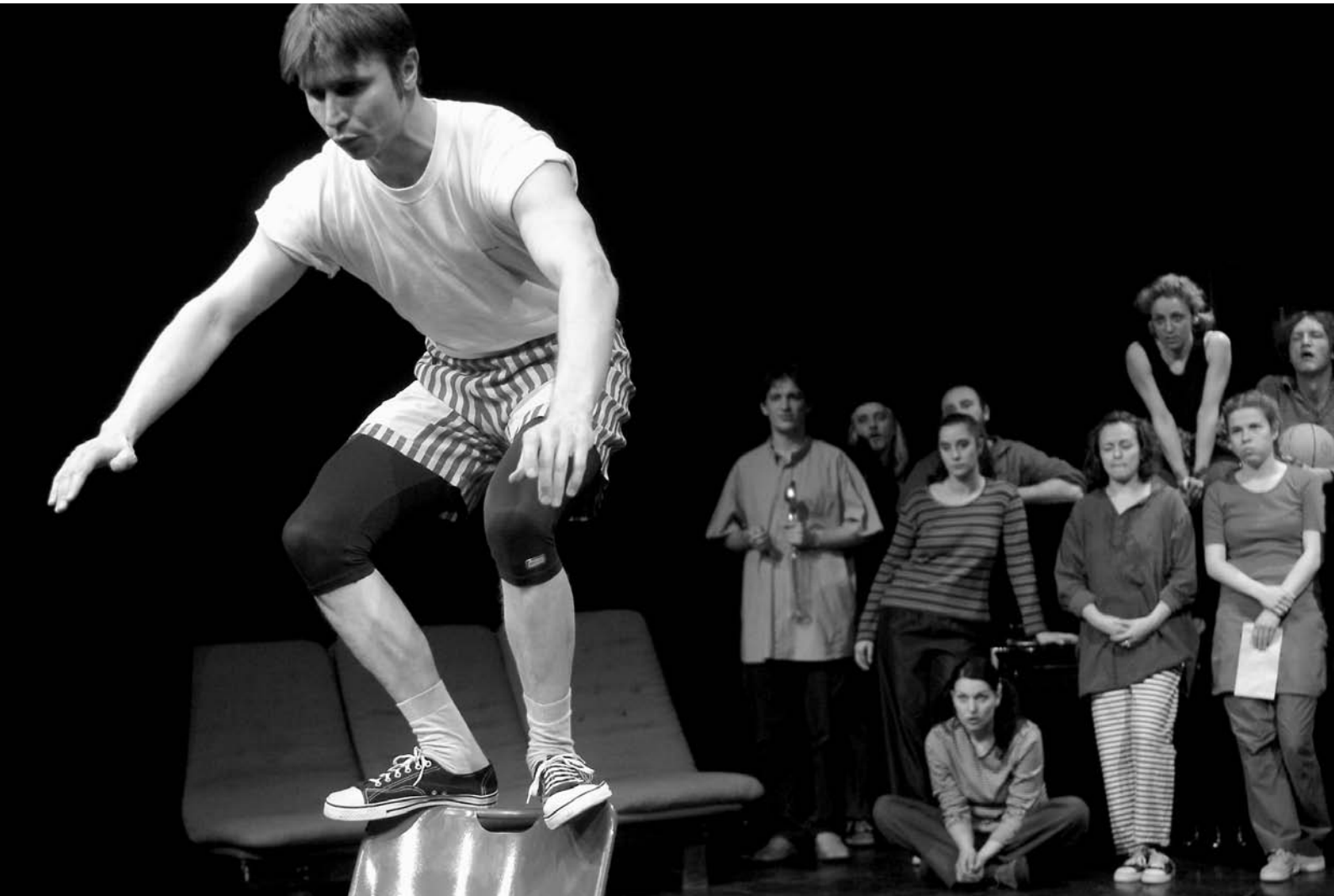
■ CSAK ÚGY... ■

A nézők néhány szereplővel együtt lépnek be a játéktérre, ahol néhány másik szereplő üldögél, beszélget. Öregek otthonában vagyunk, többé vagy kevésbé lerobbant nyugdíjasok között, akik kevéssé változatos elfoglaltságokkal töltik idejüket: zsörtölődnek, hajba kapnak azon, hogy kinyissák-e az ablakot vagy sem, nosztalgiáznak, egyik társukat lezavarják italt venni. Van, aki szeretné még tartani a kapcsolatot a külvilággal, van, aki már lemondott mindenről. Egyikük levelet kap, melyben meghívják egy vállalati Mikulás-ünnepségre (februárban!). A levél általános derültséget kelt, ám kisvártatva megjelenik maga a Mikulás, s ezzel a történet fordulatot vesz.

Azt persze, hogy az előadás egészét aligha az öregek otthona finom iróniával ábrázolt életképének megjelenítése fogja kitenni, a kevéssé dörzsölt néző is sejtheti. A Mikulás megjelenése legfeljebb annyiban váratlan elem, hogy színre lépése áttételesebb, ha úgy tetszik, irodalmibb, mint a játék egésze. A stilizált életkép elsősorban finoman elemelt civil gesztusokra támaszkodott, a színészek saját nevükön szólították egymást, s természetesen az „öregség" eljátszása sem realisztikus eszközökkel történt, csupán az öregséget imitáló külsőségekkel, ironizált személyiségjegyekkel. A Mikulás mint fikció leginkább a történetbonyolítás eszköze (hangsúlyozottan valós Mikulás és nem Mikulást játszó színész lép színre), kiindulópontja a múltba, az ifjúkorba visszaröptető csodának (vagy álomnak, fantáziának, kinek-kinek hite és ízlése szerint). A gyermek- és kamaszkor improvizációkból kiinduló megjelenítése viszont nélkülöz minden irodalmiasságot és történetszerűséget; ezt az elemet az előadás ismét alkalmazza a legvégén, a keretszerű zárásnál, amelyet egy emlékeket felidéző, látszatra civil mód személyes, valójában a korábbiaknál szerkesztettebbnek tűnő, történetek mesélésére épülő játékrész előz meg.

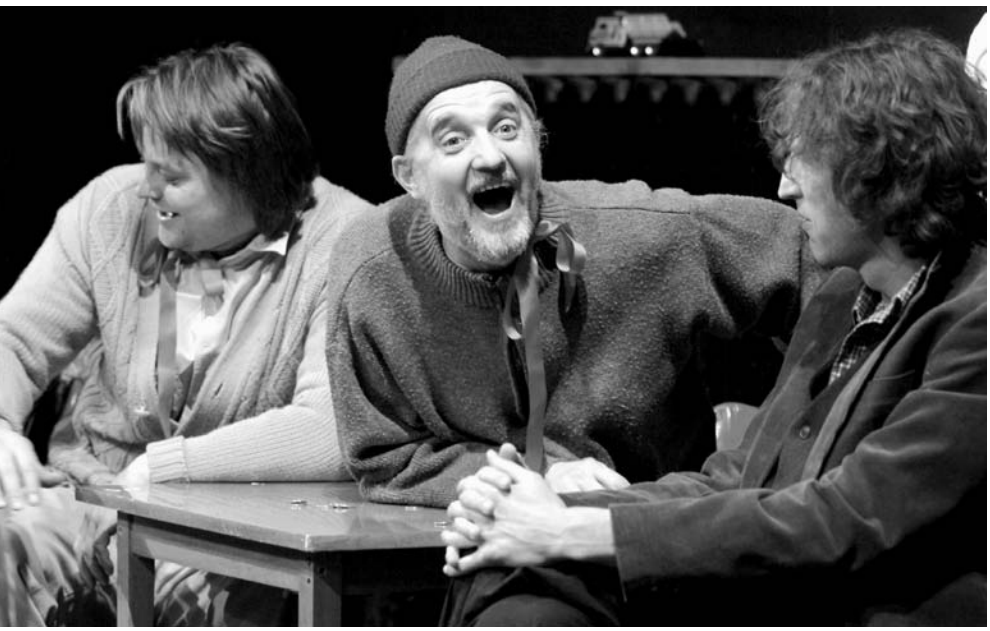
A Honvéd Kamaraszínház előadása éppúgy személyesség és irónia kettősségére épül, mint az előző bemutató, a *Bozgorok*. Ám míg ott az *Ahogy tetszik* irodalmi alapként strukturálta a játékot, a *Csak úgy...* szándékoltan strukturálatlan. A rendező, Novák Eszter érzékelhetően nem törekedett arra, hogy egységes történetté formálja a töredékeket, a történet- és sorscserepeket, melyek személyes élmények, impressziók stilizálásával, ironizálásával, idézőjelbe tételével jöttek létre. A két részben játszott előadás mozaikokból épül fel, és három nagyobb tömbből áll: az első az öregek otthonában zajló, játékosan ironikus

Győry András Botond és a csapat



rész, a második a gyermek- és kamaszkort megidéző hosszabb-rövidebb jelenetek sora, a harmadik a mikrofon előtti történetmesélés. Akár három különböző előadás is létrejöhetne ebből, de mivel az első két rész önmagában is széttartó, mozaikos szerkesztésű, egymástól való különbözésük s a játékmód szükséges eltérése nem zavaró különösebben. Az már inkább, hogy maguk az egyes tömbök is egyenetlenek – nem is elsősorban tematika vagy játékmód szempontjából, hanem kidolgozottságukat, megformáltságukat, ötletességüket tekintve.

Kivált igaz ez a leghosszabb, középső részre, mely voltaképpen önálló helyzetgyakorlatok sorozata. A középpontban a felnőtté érés áll, annak csaknem összes komoly és kevésbé komoly vonzatával (felnőttmagatartás-minták másolata, rácsodálkozás a másik nemre, egymás közti vetélkedés, agresszió, ismerkedés a szexussal, kacérkodás a halállal stb.). A témát a jelenetek hol játékosan, hol komolyan, hol elidegenítve járják körül; egy részükön személyes érintettség érződik, másokat inkább a színészi rutin mozgat. Szellemes ötleteket fáradt közhelyek váltanak. Túlnyújtott és kurtán-furcsán lezárt részleteket



Schiller Kata felvételei

Kátai István, Dióssi Gábor és Molnár Csaba

egyaránt láthatunk. Ha van olyan teátrális ötlet, amely finoman elemeli a jelenetet úgy, hogy súlyát mégis megtartja, a játék egyszerre komollyá és szórakoztatóvá válik. Ha nincs, akkor vagy komolytalan, vagy túlságosan földhöz ragadt lesz a szituáció, mely így túlontúl is nyilvánvalóvá teszi önnön helyzetgyakorlat voltát. (Alighanem általános probléma, hogy a biológiai érés stációit ilyes játékban meglehetősen nehéz stilizálni, idézőjelbe tenni; naturalisztikus bemutatásuk viszont az előadás egészétől elütő és valószínűleg ízléstelen is lenne.) A valóban sikerült és a kevésbé hatásos jelenetek nagyjából egyforma arányban vannak jelen, ami azt jelzi, hogy a játék középső részén lenne még mit dolgozni (vagy pedig rövidíteni).

Az első és a harmadik tömb egységesebb. Az öregek otthonában játszódó rész inkább finom humora folytán emlékezetes. Kedv, lendület érződik a színészek játékán, nagyjából annyi ideig tart a jelenet, amíg az alapötlet bírja, többnyire szellemesek a poénok, bár valamennyivel több játékötlet nem ártana. A záró szakasz jóval áttételesebb, megkonstruáltabb. Úgy kezdődik, hogy előlép az addig többnyire a háttérben tartózkodó Dióssi Gábor, hogy elmesélje a saját történetét. A sztori – mely éppúgy lehet valódi, a színésszel megesett történet, mint fiktív – az addigiaktól eltérően hangsúlyosan teátrális formában kel életre. Miközben Dióssi a történetet mondja, a székek mozgatásával játékteret alakít ki, majd két, a színen álló társa (Domokos László és Kovács Ágnesanna) a történetben fontos szerepet játszó falként kapcsolódik be a játékba. E szerepjátszás azért hangsúlyos, mert a dramaturgiailag fontos Mikulást leszámítva az egyetlen eset, amikor a színészek nem „saját magukat" személyesítik meg. Ami rögtön ellenpontozza az elmesélt történet személyességét is. Ezt követően a színészek a középen elhelyezett mikrofon mögé állnak, hogy saját életükből meséljenek történeteket. A történetek azonban nem egymás után, hanem egymást váltva következnek, gyakran kiegészítik vagy hangulatilag ellenpontozzák egymást. Akad olyan szereplő is, aki nem akar mesélni, és a nézőket szólítja fel erre, majd miután nem akad jelentkező, társának adja át a szót (hogy végül aztán bocsánatot kérjen, amiért szegény nézőknek a kollégát kellett hallgatniuk). Ez a személyiséggel eljátszó, azt elidegenítő forma érdekesebb, izgalmasabb a korábbiaknál, de mivel kevéssé kapcsolódik az előzőekhez, nemigen tud hová kifutni. S miután az utolsó történet is elhangzott, a szereplők a helyükre ülnek, visszavedlenek a Mikulás ajándékaként idegen tájra reptetett öregekké, s lezárják az előadást.

A Honvéd Kamaraszínház társulata a valósnál egységesebbnek mutatkozik az előadásban; a választott stílus, mely játéklehetőséget mindenkinek, központi szerepet senkinek nem kínál, elsimítja a játékmódbeli és a szakmai különbségeket. Egy-egy erősebb pillanata, emlékezetesebb jelenete majd' mindenkinek van, ám a játszók új arcukat, színészetüknek új vonásait nemigen mutatják. A *Csak úgy...* inkább tűnik egy komoly műhelymunka fázisának, mint kiforrott bemutatónak; igazi jelentőségét talán majd egy következő előadáson lehet lemérni.

CSAK ÚGY...
(Honvéd Kamaraszínház–Szkéné Színház)

MUNKATÁRSAK: Buzássy Adrienne, Kárpáti Péter, Novák Péter. **RENDEZŐ:** Novák Eszter. **SZEREPLŐK:** Bocskor Salló Lóránt, Dióssi Gábor, Domokos László, Fazakas Júlia, Gecse Noémi, Győry András Botond, Kátai István, Kovács Ágnesanna, Molnár Csaba, M. Simon Andrea, Naszlady Éva, Szőcs Erika.

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 .....példányban
.....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

JÁKFALVI MAGDOLNA

Nyelvek botlása

■ ZSÓTÉR SÁNDOR PENTHESZILEIA-RENDEZÉSÉRŐL ■

Pentheszileia megeszi Akhilleuszt, így írta át a mítoszt Kleist. Ez a romantika korából ránk maradt dráma szimbolikus értelmezések halmazát zúdította az utókorra: ilyenek a nők, ilyen a hisztérikus női szerelem, így válik áldozattá minden férfi, s ezek az olvasatok a naturalista dramatikus hagyományban, Strindberg, Wedekind opusaiban találtak rendesen magukra.

De Kleist művét nem azért nem vitték színre, mert Pentheszileia férfit falóként az agitprop kellékeivel dolgozik, hanem mert ez az olvasásban nagyon nehezen megnyíló és eljátszhatatlan dramaturgiájú mű hagyományos színházi paradigmában egyszerűen nem működik.

A magyarországi ősbemutató a kleisti szöveg nyelvfilozófiai játékára összpontosít, arra a dekonstrukciós olvasatok elterjedése után ismertté vált tézisre, hogy a nyelvben és csakis ott tételezett cselekvés értelmezését máshol, mondjuk, magán a nyelven kívül nem lehet keresni. Kleist 1808-ban a megnevezés tévedését a cselekvés tévedésévé oldva megeteti Pentheszileiával Akhilleuszt, hiszen ez a történet „Nyelvbotlás volt csupán, / Mert sebes ajkam ura nem lehettem".

Zsótér Sándor a nyelv jelenében létezés gondolatához a jelen és a múlt párbeszédét leginkább felidéző múzeum-metaforát választja. Ambrus Mária tere nem színházat, hanem múzeumfélét állít elénk, s a múzeum-paradigma felől lépve a játékba legelőször az elmúlás ténye és aztán megértésének/megismerésének folyamata jelenik meg a néző előtt. Most, amikor egy archaikus görög színház romanizáltan enyhített alakzatát építették fel a Nemzeti Stúdiójában, megint a játék tere a legfontosabb. A proszkénion vonalát múzeumi tárlók jelölik ki, a theatron félkörívét a Feszty-körkép adja, Odüsszeusz teste az orkhésztra közepén, szinte a thümelén fekszik a nyitó képben. Két (a körképpel takart) vomiterium biztosítja a hátsó, a parodosz az elsőoldalsó járást, a proszkéniont erős fényfüggöny jelzi. A színházi alaprajzot követve tehát a játék a theatronon zajlik, a nézők pedig a szkénén ülnek.

És Kleist drámájában mindenki úgyis csak néz. Az események mindenkitől, nézőtől, játékostól egyaránt nagyon távol történnek, egyes szereplők látják őket, mások nem, de mi nézők a szkénén ülve még csak nem is látunk semmilyen tényleges akciót, csak egy képet, akár egy happeningről szóló *koncept*-kiállításon. Látjuk Feszty Árpád körképét a betörő magyarokkal a XIX. századi trendi térpanoráma perspektívájában, előtte, rajta állnak az évezredekkel korábbi görögök barna rakott szoknyában, fémveretes bőrövvel, magas szárú tornacipőben, és csak hallgatjuk, hogyan válik a történet elmesélt történelemmé. A fülünk hallatára lesz belőle mítosz, s a szemünk láttára válik minden harcos mindig egyformává.

Ez Ungár Júlia és Zsótér Sándor parádés dramaturgiai megoldásainak egyike, hiszen az elbeszélt (fiktív) tér- és időszerkezetet úgy tágítják, ahogy a valósat (ami a színházban látható) szűkítik. A trójai, a görög és az amazon sereg tucatnyi csatája „hegyen át, folyóvölgyön át, a messze vadon éjére" sziklatömbökön, gránitfalon, „tátongó szakadékok" sziklaormán zajlik, nem egyszerűen emberek között fegyverrel, hanem lovakkal, lovas kocsikkal, sőt harci elefántokkal és harci ebekkel. A felvonulás egy hollywoodi (és wellingtoni) szuperprodukció eszköztárát is kimerítené, ha a kép romantikus valóságnormáit akarnák Kleist után követni. De az előadás dramaturgiája határozott döntéssel betartja az archaizált térhez, tematikához és metrumhoz illő dekórum szabályait, tehát a nem megjeleníthetőt nem játsszák el, hanem elmondják. Így az előadás a reprezentáció jelen idejének illuzórikus karakterétől végre eltávolodva a dereális jelen helyett az elbeszélt múltat használja.

Zsótértól természetes, hogy amit Stohl András Odüsszeusza lát a Feszty-körkép háromszorozott félköríves paravánján végignézve, azt nem mozogja le László Zsolt Akhilleusza, nem vágtat szekerén, nem esik le róla, nem pattan vissza rá. S Pentheszileia sem fürkészi a sziklaormokat eszelősen, hol mászhatná meg, Tóth Orsi nem követi le azt, amit Moldvai Kiss Andrea lát s elmond. A testek nem játsszák el a narrációt, nem némafilm pereg kommentáló alámondásokkal, a nemzetis színészek végig ellenállnak az illusztráló színház kihívásainak, s ez komoly és jóleső teljesítmény. S mire az előadás nézője átveszi a játéknyelv effajta mozgáskincsét, elérkezik az utolsó nagy jelenet, a végső csata Pentheszileia és Akhilleusz között. Ez a jelenet mind a dramaturgia, mind a játék tökélye, várjunk hát felidézésével.

Mert előtte tudnunk kell, hogy ez a dramaturgia olyan megoldást kínál, mely kiemeli a nézés és az értelmezés, a megnevezés és a tett bonyolult összefüggéseit. Kleist *Pentheszileia* című drámájában sincs olyan (harc)jelenet, amit a szemtanúk helyesen értenének. A Százados látja Akhilleuszt az amazonok kezén, majd Odüsszeusszal élő adásban végigközvetítik az amazonkirálynővel vívott első nagy csatáját. Ambrus Mária hiába ülteti őket a körképparavánok mögötti hidraulikus röplabda- vagy teniszbírói székre, hogy a magasból mint hegyoromról dönthessék el, ki győzött. Hiába látnak, érteni nem fognak. Ugyanígy látja az amazonok Századosnője, hogy „Pentheszileia fölbukik / Halálos árnyak közé hull lováról". Majd Pentheszileia látja, hogy Akhilleusz a foglya, s a végén Akhilleusz is látja, hogy Pentheszileia harci elefántokkal és kutyákkal áll ki ellene. De mindenki rosszul érti, amit lát, mert vagy hazudnak neki (Pentheszileiának Prothoé), vagy ő csapja be önmagát (Akhilleusz), vagy a képi információt csak ismerős narratívákban tudja értelmezni (csatajelenetek). A látás nem elég, a megértéshez a közös tudás rendje is kell.

Zsótér–Ambrus azért (is) épített múzeumot, mert a múlt tere feltételezi, legalábbis *konnotál*ja a közös tudást, kiemeli a közösségek történelemértelmező tevékenységét. A múltparadigma nemcsak a színházi helyzetben, hanem a gesztusnyelv mozzanataiban is jelen van; az ismétlődő képek, a mozdulatok a visszatérésben rejlő megértést hordozzák. László Zsolt művészetének megint fontos eleme ez a játék, mert nemcsak a legyőzhetetlen és sérthetetlen Akhilleusz ő, nemcsak az amazonkirálynő prédája, de ő a Tövishúzó fiú is Kleist marionettszínházi esszéjéből. Ül Akhilleusz az első párviadalból visszatérve a paraván szélén, bal lába keresztben, talpát nézi, kitartja a mozdulatot. László Zsolt a rettenthetetlen, a Hektort megalázó állati harcos imázsára egy mozzanattal ráemeli a tűnődő, érzelmes fiatal fiú színeit, s tartja végig fegyelmezett nagy tudással. S képes az éppen szerelembe esett férfi zavart fájdalmával felidézni (az előadás egyébként még Zsótértól is szokatlanul erős metatextuális rendszerében) a József Attila-i sorokat: „Már nincs benned a régen / talpadba tört tövis."

A Nemzeti Stúdiójának színpadán nincs semmilyen tényleges akció, az előadás a mesélés, a múzeumi tárlatvezetés ritmusát veszi fel. Gyönyörű, lassú tánckoreográfia, ahogy egy, a királynőt kiszabadító hadművelet alatt a görög harcosok és az amazonok végiglépdelnek a tárlók előtt, s az archaikus szoborarcok és mai falloszok képeit végignézve csupán sorban illegéssel szorítják ki Pentheszileiát fogvatartói közül. Ahogy Varga Mária abszintzöld ruhája lebben, ahogy lehajtott fejjel visszanéz, ahogy szájszegletébe bújtatja mosolyát, az hadoszlopokat is eltüntetne. A mese frenetikus sebességről, heroikus bátor-

ságról, földön kívüli, isteni erőről alig mozduló szereplők szájából hangzik el. Így válik azonnal retorikává a beszéd. S gyönyörűen beszél (majdnem) mindenki, mert a hangok modulálása, az artikuláció tudatossága, a szünetek és a levegővételek ritmizálása a játék alapeszközkészletét adják. Varga Mária tapasztalt, támogató altja, Söptei Andrea régen hallott, higgadt mezzója, László Zsolt érett baritonja a színpadi beszédtechnika újrafelfedezését mutatja, s mindezzel együtt a mozgások erős lassítása s a szövegösszevonásokat halmozó dramaturgia bizony az áriaszerkezetes operajáték stilizációját kölcsönzi az előadásnak.

Minden addig működik így az előadás rendjében, míg Pentheszileia és Akhilleusz nem áll egymással szemben és tényleges fizikai közelségben. A drámairodalom legbizarrabb szerelmes találkozása ez a jelenet, hiszen Akhilleusz hazudik (Prothoé kérésére vállalja, hogy „Lefegyvereztek. / És idehoztak lábaid elébe"), Pentheszileia pedig egyszerűen nem tudja, mit kezdjen vágya tárgyával. „Jól érts, számos gond nyűgöz, arra kérlek, / Tarts egyelőre a többi fogollyal. / Péleusz fia, Csak Themiszkürában / Lehetek teljes szívvel a tiéd. / Hát akkor – most hívnak tennivalóim. / Megbocsáttok." Ez az első olyan jelenet, ahol összeér látás és értelmezés eddig térben és időben széttartott folyamata, s mindketten azonnal belebuknak. A férfi hazug helyzetet vállal, a nő halogatja a döntést. De ez a jelenet azt is megmagyarázza, miként veheti fel (mindegy, milyen szereposztási kényszerből) Tóth Orsi kicsi, nagyon törékeny, kisfiús teste Pentheszileia óriásamazon-méretű, félelmetes harcos, királynői, fékezhetetlen lovasként leírt külsejét.

A szerelmi jelenetnek ezért vissza kell váltania a kommunikációs űrből a mindkettőjük számára ismerősebb múltnarrációba. „– Már megbocsáss! – tőlünk mind-többiektől / oly idegen törvény: honnan fakad?" – menti meg Akhilleusz kérdése a helyzetet, s így az amazonok történetéről hallhatunk hosszú-hosszú mesét. Tóth Orsi legnehezebb áriája ez, s mivel elemi erőből állítja fel a rímtelen jambikus sorok százait, lehetetlen nem látni benne a Törőcsik Mari-s jelenlét-energiákat. Pentheszileia a tárlón végiggyalogolva meséli el az amazonok történetét; rálép egy fekete férfi nemi szervéről készült mai divatfotóra: Vexorisz etióp király katonái megerőszakolják az asszonyokat. Rálép egy manikűrkészlet óriásképére: az asszonyok leszúrták megbecstelenítőjüket. Íjazó Buddha: férfiaké ez a tudomány. Tanaisz-szobor: a királynő letépi jobb mellét. És így tovább, a kép és a narráció, a látott és az értelmezett, a pillanattá formált múlt és a jelen kontextuális kapcsolatára vezet rá minket. Mire Petheszileia elérne a sztori végére, hogy „A szerelem istene ért utol", addigra elérik kiszabadító amazonjai.

Erre, a Tóth Orsiból kiszabaduló erők vektorára komponálja Zsótér az utolsó jelenetet, amelyben, mivel múzeumi sétánk végén járunk, helyükre kerülnek a dolgok. Most a Századosnő-Varga Mária narrálja a főpapnő indító „Mi történtjére" a múltat. A szöveg szintjén poétikai finomságokkal (nyelvtani jelek, időhatározók) csúszik az elbeszélő múlt idő a jelenbe, a reprezentáció szintjén azonban a zsótéri formanyelv teljes eszköztára kell. A narráció arról szól, amit soha senki nem mert tenni: a férfievésről; de már maga az elbeszélő (persze Kleist) is szükségesnek tartja elmeháborodással magyarázni e tettet.

De Zsótér nem. Ebben a jelenetben látjuk először mi is azt, amit a hírhozó lát: a harcot. S azzal, hogy a Századosnő csatakommentárja alatt Akhilleusz és Pentheszileia az orkhésztra ívén lassan körözve pirospacsizik, Zsótér a játék, a harc, a szerelem, a legyőzés mozzanatait rakja egymásba. (Éppúgy, ahogyan Jahn-féle szegedi *III. Richárd*jában tette.) Az évad eddigi legszebb képe a térdét hajlító, csatát játszani akaró László Zsolt és a kicsi, támadó, durcás Tóth Orsi kézráütőse csapataik figyelő gyűrűjében, a Feszty-körkép előtt. S már halljuk a véget, hogy Pentheszileia „céloz és lő, és nyílvesszeje / Nyakat talál; Akhilleusz fölbukik", de a színpadi jelen cselekvéssora nem követheti a narráció múltját. Rózsaszál lesz a gyilkos nyílvessző, rózsaszirom lesz a vér.

Koncz Zsuzsa felvétele

László Zsolt

Összetéveszthetetlen, ahogy a zsótéri olvasat rátalál tárgyak és mozgások metonimikus vagy asszociatív azonosságára. Mítoszalkotó bravúrral lesz a kleisti rózsaünnep virágcsokra nyílvesszőköteg, a fejet díszítő rózsakoszorú arcon lecsorgó vér. S Pentheszileia úgy tépi fogaival a rózsákat, úgy eszi kedvesét, mint ette kenyérként fia testét Agaué a *Bacchánsnők*ben. Zsótér nemcsak az előadás dramatikus szövegének, de saját rendezéseinek s ezáltal a mi befogadói élményünk múltjának is közös metatextusát hozza létre. Pentheszileia úgy lép át a halálba („Én a nők törvényét most elhagyom, / És ezzel az ifjúval tartok itt"), mint lépett Csongor Tünde énekét követve („Jőj, kedvesem a rideg éjbe velem, / Ébren maga van csak az egy szerelem"). S így lesz 2005-ben Kleist zárójelenete a 2003-as Vörösmarty-rendezés színpadi újraírása. Zsótér előadásai egyre határozottabban állítják, hogy a színház a közösségi emlékezés tere, mert képes a hagyomány szövegekből és tárgyakból álló múzeumát metatextuális kapcsokkal párbeszédre kényszeríteni.

„– Úgy tévedés történt. Ölelni, ölni: / Összerímel." „Ölnek, ha nem ölelnek – / a harctér nászi ágy." (A József Attila-versidézetek az *Amit szívedbe rejtesz* című versből valók.)

(A december 17-i és 22-i előadáson a Nemzeti úgy működött, mint egy Berliner Ensemble, mint egy Burgtheater, tehát létrejött ez az írás. Január 12-én és 15-én Stohl-Odüsszeusz bohóckodó indításával pedig úgy, mint a mi provinciális Nemzetink az illúziószínház romjain. S ezt már megírni sem érdemes.)

Tóth Ágnes Veronika

Hibátlan

■ „OLYAN, MINT A SZŰZ MÁRIA, CSAK A FEJE LECSAVARHATÓ"; 6913 ■

Ladányi Andrea két olyan markáns koreográfiát mutatott be januárban a MU Színházban, melyek egyértelműen bizonyították, hogy a legkiválóbb koreográfusok közül való. Pedig ha valaki évtizedek óta az egyik legjobb hazai táncosnő titulusát viseli, és olyan karizmatikus alkotók készítettek számára szerepeket, mint Markó, Uotinen vagy Horváth Csaba, nem biztos, hogy olyan könnyű dolga van koreográfusként.

Őszintén szólva nagyon örülök ennek a mostani, lenyűgöző megmutatkozásnak, mivel igen széles skálán mozogtak eddig a Ladányi-művek, csak néhány kiragadott példát említve: az *Éjféli maraton* többórás testet-lelket kimerítő ámokfutása monumentális és csodálatra méltó volt, egészen másért, féktelen humoráért volt szerethető a Színművészeti Egyetem másodéves színészhallgatóinak készített *44 feet* című vizsgadarab, az FMM-mel közös improvizációs est hiányérzetet hagyott maga után, és például a *Téli utazás* című – kooperatív négyesben megalkotott (Ladányi, Krámer, Szakály, Vándorfi) – koreográfia jobb, ha mielőbb feledésbe merül.

Vagyis a Ladányi koreográfusi teljesítményéhez kapcsolódó tanácstalanság nem volt teljesen alaptalan, és éppen jókor oldotta fel ez az este. Egy igazán harsány, teátrális, monológgal kísért nagyszerű szólót és egy hűvös szépségű absztrakt táncművet láthattunk, két gyökeresen eltérő jellegű darabot, melyekből nyilvánvaló Ladányi maximalizmusa, kreativitása, rugalmassága, átváltozóművészete.

Az utóbbi évben egymás után álltak elő hazai koreográfusok a fogyasztói társadalomra szubjektív módon reagáló művekkel: éppen ideje volt már, hogy szülessenek végre tematikájukban is kortárs darabok a hazai táncszínpadokon! De az a jéghideg, erotikus, kegyetlen, butácska figura, akit Ladányi az *„olyan, mint a szűz mária, csak a feje lecsavarható"* című darabban a színpadra állít, egy nagyon fontos jellegzetességében eltér az elmúlt évtizedek hazai táncszínpadi hősnőitől, mégpedig abban, hogy semmiféle naivitás, optimizmus, utópisztikus reménykedés nem maszatolja el az alakját. Olyan éles, mintha üvegbe lenne karcolva. Ez a szemlélet nem csupán egy koreográfus, hanem egy biológus, sőt, még erősebben fogalmazva: egy boncmester szemlélete. Érzelemmentes, kíméletlen, pontos, lenyűgöző és egyedülálló. És emellett – furcsa módon – valahogy mégis könnyed, játékos, szellemes. Ladányi Andreának tökéletes a rálátása erre a figurára, egyrészt mint testre a fizikai térben, másrészt mint jellemző karakterre, aki valahogyan mégiscsak egy jellegzetes társadalmi térben létezik, még ha egy szál magában is. Hogy mi képzi köré ezt a társadalmi teret? Egyrészt a nyelv, az a filmekből *(Karambol, Kánikula, Casablanca)* összevágott, szaggatott monológgá feszülő szöveg, mely egyszerre közönséges, frivol és gyermeteg (például hősnőnk felsorolja az öt legjobb áruházat, szeretkezési pózt stb.), másrészt azok az ironikus gesztusok, melyekbe belesűríthetők a konzumidiotizmus megnyilvánulásai (például erotikus takarítás és hajszárítás).

Kovács Martina nagyszerű alakításában egy jó alakú, tépettszőke, női magazinból kilépett hisztérika áll előttünk, aki (a szövegből lassan kibontakozó tragédia okán) az expartner híján egy aprócska férfibábbal flörtöl vagy éppen üvöltözik. Kovács Martina nagyon jó szólista, magával sodorja a közönséget, egyszemélyes színháza annyira élő és vibráló, hogy egyszer csak úgy tűnik, ez az

Kovács Martina („olyan, mint a szűz mária, csak a feje lecsavarható")

ellenszenves szőke nő olyan intim közelségből susogja hülyeségeit a fülünkbe, mint egy levakarhatatlan barátnő. A fülleszt intimitásnak ez a látszata a valóságshow-k, a Fókusz vagy a női magazinok szextippjeiből ismerős.

A térhasználaton is érződik ez a szűkösség, de roppant rafináltan. A díszlet nem más, mint egy fotórealisztikusan megfestett ajtó a hátsó falon, előtte egy paddal, a padlón pedig az ajtó előre-

Koncz Zsuzsa felvételei

Ladányi Andrea a 6913-ban

vetült körvonala látszik. Hiába tehát a MU tágas tere, a szólista valójában be van szorítva ebbe az illuzórikus térbe, fizikailag és lelkileg is, hiszen a kijutás lehetetlen, a kilincs csupán festve van. A kezdőkép, a rabságba esett, szabadulni akaró madár képe már ismerős más Ladányi szerepekből: mellesleg ez az egy viszonylag direkt utalás – nagyon komoly pozitívum, hogy a koreográfusban fel sem merül, hogy Ladányi-klónt gyártson szólistájából (aki ezt nem méltányolná eléggé, gondolja csak végig, hány Bozsik Yvette-klón bukkant fel repkedő kezekkel és fürtökkel egyes Bozsik-darabokban). A szólista olykor egyenesen beszorul az ajtó szigorú kereteibe, beletördeli a testét a derékszögek hasadékaiba. Szabadulásra nincs esély, vérvörös körömlakk csurog végig a lány nyakán, testén, mikor monológja a karambolhoz ér, de a halál sem jelent kilépést: a figura árnyalakok közé érkezik, ám nekik is csak a legnépszerűbb szeretkezési pózok százalékos megoszlását mantrázza, mint egy kattogó, megakadt lemezjátszó.

■

A *6913* című darab egészen új erényekkel tüntet, szinte mintha nem egyazon alkotó keze alól került volna ki a két koreográfia. Ez annyit jelent, hogy komoly meglepetésekre lehet számítani Ladányitól a jövőben is, hiszen feltűnően kreatívan, nyitottan mozog a stílusok között.

Számomra a *6913* egy meglehetősen távoli, de erős asszociációt hív be, Enki Bilal belgrádi képregényrajzoló *Halhatatlanok* című filmjének figuráit. A *Halhatatlanok* külön érdekessége, hogy az élő színészek kivételével minden díszlet, háttér és szereplő számítógéppel készült, és ez a mixelt technika egészen sajátos világot teremt. A francia sci-fi 2095-ben New Yorkban játszódik, ahol a társadalmat genetikai manipulációkkal kontrollálják, s a város felett egy nap különös, lebegő piramis jelenik meg. A piramisban az egyiptomi mitológia istenei lakoznak, köztük van Hórusz, a sólyomisten is, akinek – hogy megőrizze halhatatlanságát – meg kell termékenyítenie egy nőt, aki magzatát világra hozza majd. A filmben Hórusz és a többi isten alakja rajzolt, számítógéppel manipulált, mégis sokkal elementárisabb, mint a hús-vér szereplők. Méltóságteljes, büszke, szenvtelen lények ők, akik enyhe unalommal szemlélik a földi történéseket. Ez a kettősség, a tökéletesség és az esendőség egymásmellettisége jellemző Ladányi darabjára is, ahol három, álomszerű tudatossággal bíró lény – Ladányi Andrea, Bánki Zsolt, Fejes Kitty – próbál kommunikációra lépni egy szinte őket parodizáló, kisszerű, groteszk figurával. Erős kontrasztok és közeledési kísérletek sorjáznak, akár ugyanazok a mozdulatok ismétlődnek szétcsúszva, szétzilálódva. Nagyon meggyőző, ahogy a perfekt, fegyelmezett testek mellett felvillan a nevetségesség, a hiba, az egyensúlyvesztés lehetősége Miklós Marcell (harmadéves színinövendék) ügyes tolmácsolásában. Humor és merészség hatja át a darabot, Ladányi még azt is megengedi magának, hogy utóbb említett szereplője a koreográfia egy részében mozdulatlanul heverjen. A fenséges és a groteszk egymásmellettisége lenyűgöző, és ismételten megerősíti, hogy Ladányi nagyon tudatos alkotó, aki még a leginkább szakrális pillanatokban, a szépségnek átadva magát sem veszíti el az önreflexió képességét. Kiváló előadókat látunk egy nagyszerű koreográfiában.

LA DANCE COMPANY: „OLYAN, MINT A SZŰZ MÁRIA, CSAK A FEJE LECSAVARHATÓ" (MU Színház)

VILÁGÍTÁS: Fésűs Zsolt. **JELMEZ:** Benedek Mari. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Ladányi Andrea. **ZENE:** Jam Zero – Eye to ear. **ELŐADJA:** Kovács Martina.

6913 (Mu Színház)

ZENE: Toshinori Kondo – Sigur Ros. **VILÁGÍTÁS:** Fésűs Zsolt.
TÁNCOLJÁK: Bánki Zsolt, Fejes Kitty, Ladányi Andrea, Miklós Marcell.

Kutszegi Csaba

Csigaherceg a triászból

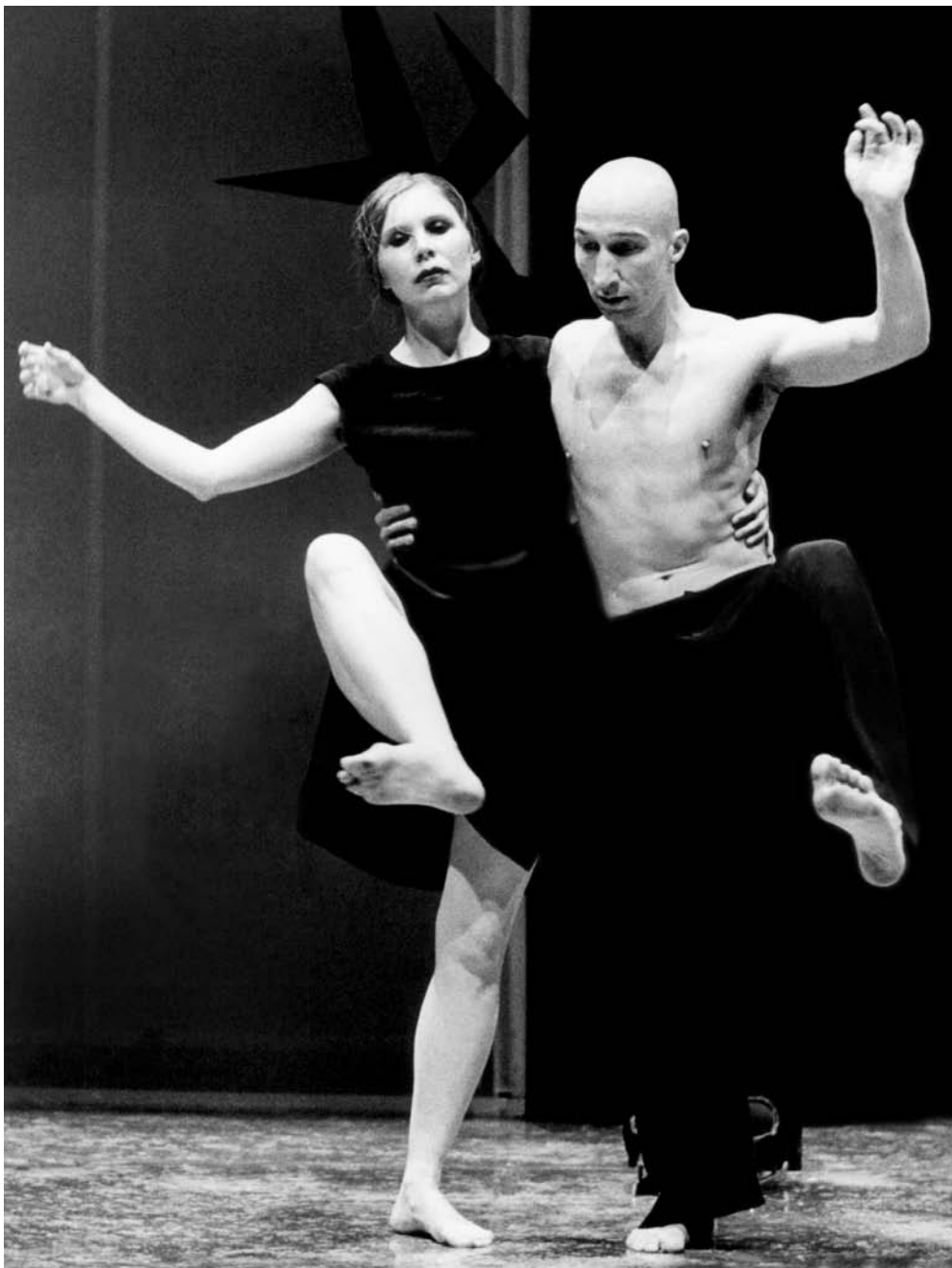
■ A TÜZES ANGYAL ■

Sok olyan táncszínházi előadás ismert, amelynek címe irodalmi alkotásra utal. Nem ritka az sem, hogy a címnek látszólag nincs köze a koreográfiához, választásának okát egyedül az alkotó ismeri. Az is gyakori, hogy a címválasztással a szerző kifejezetten demonstrálni akarja, hogy a tánccal érzéseket, hangulatokat kell megjeleníteni, nem szabad az alapul szolgáló irodalmi alkotás cselekményét eltáncoltatni, figuráit a szereplőkkel megformáltatni. Móricz Zsigmond Barbárok-*ját meg lehet koreografálni úgy, hogy az előadás csak általánosságban szóljon a primitív brutalitásról,* Szindbád-*táncmű is készülhet mesebeli hajós és Krúdy Gyula nélkül, Csáth Géza* Elfeledett álom*ja is lehet táncszínházi előadás ihletője, ha a koreográfiában érzékeny ego álomvilágban keresi önmagát és múltjának mély kútját.*

A Bozsik Yvette Társulat *A tüzes angyal*át Valerij Brjuszov *Tüzes angyal* című regénye ihlette. A kétszereplős táncjátékban a koreográfusok meg sem kísérelik megmintázni a regény főszereplőit, konkrétan értelmezhető dramaturgikus cselekménszál sem követhető az előadásban. Mégis azt gondolom, jogos a címadás, mert a táncjáték – jóllehet kifejezetten Bozsik Yvette-ről és Vati Tamásról szól – hangulatában, szimbolikájában és logikájában adekvátan illeszkedik a Brjuszov-regény gondolatiságához.

Brjuszov *Tüzes angyal*a ugyanúgy inspirálója lehet tánc-, zene- és egyéb színpadi műveknek, mint Balázs Béla *A fából faragott királyfi*ja. Pedig az utóbbi eredetileg is táncjáték szövegkönyvének készült. A regény 1908-ban, a librettó 1912-ben jelent meg. Mindkét író a szimbolizmus mestere, Brjuszov nálunk kevésbé ismert, de jóval jelentősebb alkotó, elsősorban költő, a XX. század orosz irodalmának *poeta doctus*a, Gorkij szerint a legkulturáltabb orosz író. A szimbolista alkotások a legalkalmasabbak arra, hogy kortól és művészeti ágtól független, különböző műfaji törvényszerűségeknek megfelelő feldolgozások alapanyagai legyenek. Persze *A fából faragott királyfi* (és a szintén Balázs Béla jegyezte *A kékszakállú herceg vára*) sikertörténete leginkább Bartók Béla zenéjének köszönhető.

A Bozsik Yvette–Vati Tamás szerzőpáros Pető József tervezte színpadán kétoldalt egy-egy áttetsző falú, négyszögletes alaprajzú helyiség áll, melyeket hátul folyosó köt össze. Az átjáró közepén ajtónyílás van, előtte fa áll, az összefüggő díszletépület egy U alakú, három oldalról zárt udvarral bíró építmény benyomását kelti. A bal oldali helyiség a férfi territóriuma, a jobb oldali a nőé. Bozsik és Vati háttal a nézőknek, meztelenül ül saját cellájában, lassan, szertartásosan mozognak, mintha rituáléra készülnének. A díszlet fölött, a horizonton filmvetítés kezdődik: erdőrészletek, állatok, madár, ló látható. Valószínűtlen, elvont a látvány: a lecsupaszított falak és a meztelen testek, valamint a vetítés természeti képei a történéseket hétköznapiságtól, tértől, időtől független létezéskategóriába emelik. Nő és férfi kapcsolata az élet teljességét szimbolizálja, erről szól Brjuszov regénye, ennek az alapigazságnak az örökkévalóságára utal az előadás nyitó képe. A regény főhősei, Renáta és Ruprecht mindenre, bűnbeesésre, boszorkányságra, elkárhozásra képesek a szerelmükért. A történet mégsem olcsó love story, mert a szerelmesek a lét teljességét keresik benne. Nyilvánvalóvá válik számukra: a tudományos, okkultista és mágikus kísérle-



Koncz Zsuzsa felvétele

Bozsik Yvette és Vati Tamás

teknél a szerelem jobban képes átélhetővé sűríteni az élet misztikumát. Ami még képes lehetne erre, az az ősi mágia, amelynek ismeretét az emberiség éppen a regény cselekményének idején, a XVI. században vesztette el – a tudományok specializálódása és a katolicizmus válsága miatt – örökre. Mi hát a férfi és nő harca? A legvalódibb élethalálharc. A férfi és a nő egymásra találása eredményezi a születést, az élet folyamatos körforgását, a két különböző nemű egyed szerelme kiteljesedésében látja (vagy érzi át) élete értelmét. *A fából faragott királyfi*ban is a természet, az erdők, a vizek akadályozzák vagy segítik a szerelmesek egybekelését, és csak a beteljesülés után nyugszik meg minden és mindenki, a dallam- és az élővilág, a zenei összhangzat és a lelki harmónia, a fák, a vizek és az erdő tündére.

Férfi és nő kapcsolatát ábrázoló táncjáték rengeteg van. Szinte mindegyik erről szól, meg a születésről és a halálról. *A tüzes angyal*lal kapcsolatban az a legizgalmasabb kérdés, hogy a koreográfia képes-e a regényhez hasonlóan férfi és nő kapcsolatát mint a létezés teljességét megjeleníteni. Ha nem, akkor az alkotás egy lesz a sok közül, ha igen, akkor remekmű. Az előadás körülbelül kétharmadáig azt gondoltam, az utóbbihoz van szerencsém. Ugyanis a darabban nagyon jól, aprólékos műgonddal, izgalmasan épül fel az emberpár kapcsolatrendszere, bár felöltözésük után jelenségük konkrétabbá, hétköznapibbá válik, de mozdulataik, akcióik továbbra is a nyitó kép sugallta szimbólumrendszerben értelmezhetők. Bozsik megy át először Vatihoz (azt mondják, mindig a nő kezdeményez), Vati a társat, a környező világot és önmagát is meg akarja ismerni: tükörbe néz, majd könyvszerűen kinyitható tükröoldalpárt tart Bozsik elé. Ritmikusan mozognak, kettősük mozgásanyaga korhoz, táncstílushoz nehezen köthető, van bennük valami ellentmondásosan animális: testük, létük meghatározója a biológiai törvényszerűség, miközben erkölcsi lények. A vetítésen feltűnik az arcuk premier plánban, csak mintha visszafelé menne az idő: Bozsik copfos kamasz lány, Vati nem kopasz, mint a színpadon, hanem hosszú hajú. Később a filmen gyermekszereplők bukkannak fel, és elhangzik Háy János verse, amelyben egy lány (nőnemű lény?) rátalál a triászkorból származó csigahercegére. Férfi és nő kapcsolatának története a földtörténeti középkor első szakaszáig vagy még régebbre, az élet kezdetéig mutat vissza. Minden élőlény a halálba tart, amelyben (újra)egyesül az örök anyaggal és szellemmel. Többször előkerül egy kés, rituálisan használják, tisztítóeszköz és egyben az élet kioltására alkalmas szerszám. Vati egyszer középkori kalodába bújik, később odazárja Bozsikot is, szimbolikus a kínzóeszközök használata, Brjuszov soraira is utal: (Renáta) „olthatatlan kéjvágyában gyötörte és törte magát a szerelmes ölelések kerékbe törő kínjai közt".

Brjuszov regénye értelmezhető egyszerű szerelmiháromszög-történetként is. Renátát gyermekkora óta látogatja egy lángoló szellem (a tüzes angyal), aki iránt a lány halála pillanatáig csillapíthatatlan, gyötrő vágyat érez. Hite szerint felnőtt korában az angyal egy férfi képében jelenik meg, akibe halálosan beleszeret. A férfi nem szereti viszont, sőt meggyűlöli. Renáta hű barátja és gyámolítója, Ruprecht karjaiban kereshetne vigaszt, de a férfi hiába szerelmes belé, a csalódott lány őszintén sohasem viszonozza érzéseit. Színlelve viszont többször, ha céljai azt kívánják. Renáta kockára teszi barátja életét és lelki üdvösségét (ráveszi, hogy találkozzék az ördöggel) azért, hogy elnyerje a másik férfi szerelmét. Ruprecht meg epekedve szolgál és reménykedik. Halálában Renáta mintha megértené, hogy a tüzes angyal csak ábrándkép, és az igazi társa Ruprecht volt. Brjuszovnál a szerelmi kapcsolatok az ember élethez fűződő viszonyát jelképezik. Az idézetben Renáta azért gyötri magát, hogy kedve ellenére, eljátszott kéjvággyal sikerüljön barátját szenvedélyesen kiszolgálnia az ágyban, mert így tudja rávenni arra, hogy ölje meg a szerelmét, akit a viszonzatlan érzések miatt hirtelen halálosan meggyűlölt. Amikor Ruprecht párbajra hívja az ártatlan vetélytársat, Renáta hirtelen meggondolja magát, és megtiltja barátjának, hogy megölje a férfit. Ezek a szeszélyek az ember életútjának kihívásait jelképezik – férfiszemszögből.

A táncszínházi előadáson egyszer csak nem tudtam tovább követni és élvezni a szimbólumok egymást követő sorát. A kalodába zárt lány szépítkezését túl direktnek éreztem, mint ahogy azt is, amikor Bozsik talpával szexuálisan izgatja Vatit. A végleges fonalszakadás nálam a rusztikus jelmezben előadott műkorcsolya- és társastánc-paródiánál következett be. A jelenet megkomponálása bizonyára megindokolható, de a részlet gondolatilag és hangulatilag sem illik bele az alkotás egészébe. A darab végére helyreáll a koreográfia (és a természet) rendje. Bozsik Yvette és Vati Tamás áttetsző falak mögött, sejtelmes fényben levetkőzik, majd együtt eltávoznak oda, ahonnét jöttek: a nagy ismeretlenbe. Renáta megtalálta Ruprechtjét. A tüzes angyal meg – amíg a Földön ember él – készülhet az újabb bevetésre.

BOZSIK YVETTE TÁRSULAT: A TÜZES ANGYAL (Trafó)

DÍSZLET- ÉS FÉNYTERV: Pető József. **JELMEZ:** Berzsenyi Krisztina. **ZENE:** Jean-Philippe Heritier. **FILM:** Bollók Csaba, Novák Erik. **VERS:** Háy János. **LÉTREHOZTÁK ÉS ELŐADJÁK:** Bozsik Yvette, Vati Tamás.

HALÁSZ TAMÁS

Jázminok Izraelből

■ YASMEEN GODDER ÉS JASMIN VARDIMON A TRAFÓBAN ■

Bár csokrot csak páratlan számú virágból szokás kötni, a Trafó most két szál jázminból készült, tetszetős bukétát nyújtott át nézőinek. Yasmeen Godder és Jasmin Vardimon nem csupán nevében alkot közösséget. A nemzetközi modern tánc femme nouvellejei *mindketten Izraelben születtek, és külföldön futottak be igazán. Egyazon generációhoz tartoznak, és a tánc eszköztárával fontos, jelentőségteljes témákhoz közelítenek – remekül, viszont igen eltérő felfogásban.*

A NŐ KÉTSZER

Yasmeen Godder másodszor vendégünk: első alkalommal 2003 tavaszán járt itt, *Hall (Terem)* című munkájával, és mint hírlik, harmadik vizitjére még ennyit sem kell várnunk, hiszen legfrissebb alkotásával az idei Budapesti Őszi Fesztivál vendége lesz. Az izraeli, ám igazi szakmai ismertséget az Egyesült Államokban szerzett táncos-koreográfust a jövő nagy reménységének, emelkedő csillagnak tartja a szakmai közvélemény. Két előadás után nem könnyű véleményt alkotni művészetéről, lelkes hívévé válni azonban annál könnyebb. *Terem* című koreográfiája egy vidéki kultúrház (kolhoz? téesz? kibuc?) lepukkant dísztermében játszódik, és hagyományos ötlet szerint, társas- és kortárs táncban beszéli el egy fura társaság történetét. Lidérceket, a múlt féleleven-félholt szellemalakjait láthattuk, vagy talán valami különös, kissé bánatos nosztalgiacsörtét szellemes mozdulatokkal, ötletes dramaturgiával, realisztikus díszletben, jellegzetes jelmezekben. A darabba pedig még egy Szűcs Judithra emlékeztető izraeli énekessztár, név szerint Dikla is bevétetett, aki személyesen dalolta el nekünk (az előadásban többször felcsendülő) érzelmes slágerét.

Two playful pink, azaz *Két játékos rózsaszín* a most Budapesten is bemutatott Godder-opus címe. Szereplője két nő, a szerző és varázsos nevű, lenyűgöző tehetségű partnere, Iris Erez. Ritka eset, hogy az előadás címválasztása ennyire egzakt módon megelőlegezi a produkciót, annak légkörét.

A cím eleve lefordíthatatlan – nem gondoltam volna, hogy a „pink" szó ennyi mindent jelenthet. Például mérsékelten baloldalit, legjobbat a maga nemében, szegfűt, valaminek a netovábbját, aztán még átdöfést, csipkézést, lyuggatást, áttörést is. És – bár nincs a szótárban – van a szónak egy érzéki dimenziója is. Ez utóbbi merül fel legelőször a színnév mellett az ember fejében, még akkor is, ha nem egy kifejezett erotomán vadállat.

A nő látványa, a nő képe, énképe Godder munkájának a tárgya. A munka pedig igen lassan indul, mondhatni, nem sok jót sejtet. A padló hófehér, szélein – a közönség felé eső oldalt leszámítva – arasznyi perem emelkedik (ez alá, mint idővel kiderül, neoncsöveket rejtettek). Kétoldalt, a játéktér mélységi felezőjénél egy-egy tévékészülék, a túlsó sarkokban, mint egy bokszringben, székek – a nyitó percben ezeken ül a két táncosnő, később ide vonulnak vissza átöltözni, vizet inni –, úgyhogy a sporthasonlat igazán helytálló.

A koreográfia absztrakt szövetéből fokozatosan villan elő a táncalkotói talentum, a rafinált szerkezetépítői képesség, a humor, az ötlet, az üzenet maga. Godder kettejük táncát folyamatosan, „vastagítja", sűríti, tölti fel tartalommal úgy, hogy közben vissza-visszakacsintgat, mint a ravasz krimiíró. Tetszetős, mind magával ragadóbb táncot látunk, a hűvös, egynézetű, alig ízesített, tiszta tánc fokozatosan válik mind fűszeresebbé, téttelibbé, humorosabbá. Nincsen cselekmény, inkább helyzetekre ismerünk rá. Az sem egyértelmű, kiket látunk magunk előtt. Tükör előtt hülyéskedő kislányokat, testvéreket, riválisokat, szerelmespárt? Godder helyzetgyakorlatokat sorol, rengeteg munkával, energiával tökéletesre csiszolt, pazar táncból épített jeleneteket. Közben a megszokottat tálalja szokatlanul, apró gesztusokból szerkeszt különleges pillanatokat, alkot jelentést, a hétköznapi élet gesztusait formálja, csavarja, idomítja, hogy koreográfiájába illeszsze őket. Emio Greco a közelmúltban, ugyanezen a színpadon látott alkotása, az *Extra Dry* jutott gyakorta eszembe a *Két játékos rózsaszín*ről: a kettesben való színpadi létezés újabb bravúros mintadarabjával találkozhattunk. A két táncosnő egészen hihetetlen pontosságú szinkronmozgása, tempó- és ritmusérzéke önmagában is tiszteletet parancsol. Produkciójuk fanyar stílusban játszik a nőkről alkotott kép sokféleségével és sztereotípiáival, az önkép változásaival, torzulásaival a külvilág tükrében. Az árnyalt mondanivaló a lefegyverző szakmai tudás talapzatán nyugszik.

Az előadást két kváziszünet tagolja: ilyenkor a színre félhomály borul, a táncosok a székekhez mennek átöltözni, a két tévé képernyőjén egyszerre jelenik meg filmbejátszás. Első alkalommal a játékosok arcát látjuk. Kinek-kinek jut egy képernyő, a táncosnők valószínűleg ugrálnak, a kamera módjával követi őket. A második bejátszás során lépegető lábukat követi az operatőr. Mindkét felvétel természetes tempóból lassul szinte állóképpé. Az első egységben próbaruhában játszik a kettős, a másodikban rövid fekete bugyiban és egyszerű, szinte civilruha-benyomást keltő fölsőben, a harmadikban pedig pántokkal rögzülő, bizarr gumimellet vesznek magukra melltartó gyanánt, derekukon merev anyagú, groteszk módon csavarodó, csálé fekete szoknya. E legutóbbi, kancsal, meghökkentő dressz a legerősebb vizuális jelzés, amely felerősíti az előadás bölcs provokativitását – érdekes, hogy e szerelésben adják elő a legemelkedettebb, „legkomolyabb" táncot a szereplők.

Yasmeen Godder és Iris Erez a Két játékos rózsaszínben

Különös, hogyan lép túl a tánc zónahatárain Godder: bár beszéd nem hangzik el a játék során, a testbeszéd, a mimika nyomán a koreográfia „majd' megszólal". Iris Erez, ez a pompázatos szépségű, ragyogó táncosnő az őrület groteszk eksztázisát hozza elénk: pazar arcjátéka meghökkent és megráz, egy szép arc torz grimaszai mindig sokkal mellbevágóbb hatást érnek el. A magamutogatás, a kellemkedés, a tetszeni vágyás ezen ironikus ábrázolásában különböző kultúrák „nőképei", „nőszerepei" torlódnak egymásra. A *Két játékos rózsaszín* szellemes gondolatfüzér, asszociációs lánc, hol elvontabb, hol egzaktabb helyzetképekkel, -komikummal. Nem igazán identitásdarab, inkább friss szellemű, „nőügyi" elmélkedés, lélektani ugróiskola, konkrét kulturális kötődések elemeinek felvonultatása nélkül, a „New York–Tel-Aviv-tengely" mentén, rokonszenves, ismerős pillanatok élvezetes sokaságával gazdagon.

KÉREM A KÖVETKEZŐT

Kórházi környezetbe helyezte kreativitás-portfólióját Jasmin Vardimon, a második koreográfia alkotója. Előadásának megtekintése, végigröhögése és ünneplése után elmondható:

Koncz Zsuzsa felvételei

Jelenet az Altatódal című Jasmin Vardimon-koreográfiából

a kórház az ő számára inkább csak apropó – az előadás, mint egy parafa üzenőfal, amire rajzszeggel képeket, fecniket, mindenféle izgalmas és/vagy fontos apróságot tűzdel fel az ember. A *Lullaby (Altatódal)* című koreográfia eklektikus anyaga öt-tíz perces szkeccsek füzére, melyekben a koreográfus látványosan megmutathatja oroszlánkörmeit. Az Angliában dolgozó, 1997-ben alakult társulat a nemzetközi trendhez igazodva telivér összművészeti produkciót hozott létre. A színpadon húszfősnek látszó, ötfős gárda (a színlap még közéjük ígérte a szerzőt, Jasmint is, de helyette mást láthattunk).

Nyitányként egy függönyrésben, támláspad-talapzaton álló, groteszk törpealak monológját hallgathatjuk: a *stand up comedy* jellegű jelenet hőséből a beszélő fej és a hadonászó két kar „valódi", a többi ügyes bábjáték. A törpe fején ezüstszínű motorossapkával ordináré szlengangolsággal fecseg valami balesetről, majd franciául olvassa fel saját verseit; végtelenül közönséges, agresszív és nagyon vicces. A verbális felvezetés (melynek a játékhoz nincs sok köze) után indul a táncjáték.

Az *Altatódal* hat darab, egymás mellé szerkesztett, fémsínen mozgatott függönyrendszer labirintusában játszódik. A szín sötétlő mélyéből egymás után kerülnek elő a játék kisebb-nagyobb kellékei. Nyitányként egy orvosi várót látunk, ahogy az civilizált országokban hozzávetőleg kinézhet. Elegáns, műbőr borítású padok, kisasztal, rajta sárga rózsakompozíció, a térben sorra jelennek meg a szereplők. A jelenet elementáris. A jelzésszerűen berendezett, „szupercivil" térben abszurd akrobatikus játék veszi kezdetét. Egy *discmant* hallgató, bongyor hajú tinilány mellé nyurga fiatalember telepszik, majd rövid várótermi feszengést követően fergeteges tempójú, szellemes, néha már-már lélegzetelállító játékot látunk kettejük közt. A férfi kétdekás rongybabaként emeli, dobja, rángatja, pörgeti a lányt, miközben a háttérben várakozó nők eszement mozgásvokált produkálnak a kettőshöz. A függönynyel közrezárt terekből szinte észrevétlenül sodródnak-settenkednek elő a játékosok. Vardimon produkciójának hangzatos szövegét kedvtelve olvashatjuk, akkor is, ha nincs sok köze ahhoz, amit látunk. Férfi és nő, főnök és beosztott, gyenge és erős játszmái zajlanak a pörgős, szellemes jelenetekben. Bár a nők nővérkés, a férfiak doktori köpenyekben grasszálnak a színen, a darab egy, a kórház falain messze túlterjeszkedő világból merít. Ott van a nővérszobák, orvosi pihenők fülledt, éjszakai világa, és látunk szellemes tusakodást, melynek során a doki elmagyarázza és eltáncolja partnere segítségével, hogyan is küzd a betegséggel az orvostudomány („néha egy betegség meggyógyítása sokkal fájdalmasabb, mint maga a betegség" – hallunk efféle, Doktor Bubó-i *bon mot*-kat). A színen olyan brutális csetepaté zajlik, hogy az ember oda se mer nézni. Az alaposan elkalapált betegség-nővérke a produkció végén ruhácskáját igazgatva, alázattal pillog a doktor úrra.

Az egész előadás végtelenül filmszerű, a szkeccsek sorozata a – bármennyire is egyszerű, mégis meglehetősen konkrét – terekben, apró kellékekkel körítetten, jellegében (néha már-már minőségében is) a svájci Alias vagy a világhírű angol DV8 táncegyüttes előadásait idézi. A kis terekre széjjelszabdalt színpadon le-leül a bonyolult cselekménylánc. Vardimon beleszeret egyes, valóban jellegzetes és mutatós mozdulatsorokba, gegekbe, és túlhasználja azokat. Az előadás instant módon hat: bizonyos jelenetei a mozdulat humorának magaslataiba emelkednek, ilyenkor nehéz kikerülni a táncoló, beszélő játékosok bűvköréből. És a lírai epizódok közt is találunk emlékezeteset. Szellemes videoanimáció, térjátékos, élő videobejátszások a fekvő, de állónak láttatott táncosok fölé vetítve, máskor meg éppen a homlokukra rögzített kamerák által közvetített képpel – csupa jelentős, rendhagyó, izgalmas játék a *cyber* kori *Gesamtkunstwerk* jegyében. Vardimon kétrészes, néha meglehetősen leülő, máskor vadul pörgő produkciója összetetten gondolkodó, tehetséges koreográfusi felfogásról tudósít. Felvonultatott ötleteinek kincstári lajstroma megihlet és megérint, de maga a játék nem áll össze egységgé.

MESTYÁN ÁDÁM

Hogyan semmizi ki a filozófia a táncot?

■ MAVIN KHOO ÉS CRISTIAN DUARTE A MU SZÍNHÁZBAN ■

A MU Színház régóta fogad be kisebb külföldi táncprodukciókat. Az alábbiakban a Londonban élő maláj származású Mavin Khoo társulatáról és az L1 fesztivál keretein belül bemutatott brazil Cristian Duarte tánckísérletéről lesz szó. Bár egyik alkotó sem tartozik a világ élvonalába, megdöbbentő volt látni a foghíjas nézőteret. Se a fiatal magyar táncosok nem vágytak inspirációra (az L1 tagjain kívül), se a kortárs tánc kiművelt hazai közönsége nem jött el kellő számban. Lelkesedés, tehetség vagy pénz híján, úgy látszik, a MU szervezése nem tudta eljuttatni az információt a megfelelő helyekre. A gyér látogatottság egyéb okait nem merem feszegetni. A dolgot megfordítva: a Magyarországra látogató kortárs táncszínházi produkciók tetemes része meglehetősen szervezetlenül, ízlésbeli kontroll nélkül kerül bemutatásra, mintha minden külföldi alkotás automatikusan pazarnak számítana. Ugyan mindenből lehet tanulni, ízlést csiszolni, de ideje volna a magyar publikum (és szervezők) ama század eleji jó hírét visszaszerezni, amikor „tesztelni" hoztak hozzánk darabokat. Vagy ha már alacsonyra rakjuk a lécet, legalább igyekezzünk minél többen látni a szintet. Az alábbi kritika két olyan darabról szól, amelyeket nem tartok igazán elsőrangúnak, de okulni azért lehetett volna belőlük. Például hogy milyen hibákat nem szabad elkövetni a színpadon.

Egyszer ismertem egy malájt, kicsi volt és nagy fülű. Olyan húszévesnek néztem, aztán kiderült, hogy harminckettő, és van két fia. Nem tudta, ki az a Sandokan. Nézek egy másik malajziai születésű embert, és lefogadom, hogy ő sem tudja. Mavin Khooról van szó, akit a „kortárs londoni táncélet legfiatalabb sztárjaként" reklámoznak. Annyit máris megjegyeznék, hogy még Londonban is tévedhetnek. A posztkoloniális lelkiismeret ugyanis – egyébiránt nagyon helyesen – pozitív diszkriminációt alkalmaz. A keleti vallások iránti modern rajongás pedig azt implikálja, hogy e kultúrákból valami „igazat", „igazabbat" tanulhatnak a romlott európaiak. Minden további nélkül elfogadható tétel. Vagy mégsem. Gyökerei a XVIII–XIX. század fordulójára nyúlnak vissza, amikor az *Ezeregyéjszaka* fordítása igazán divat lett, Goethe megírta a *West-Östlicher Diwan*t, és minden menő volt (máig az), ami egzotikus. Nos, Mavin Khooban van valami gyanúsan egzotikus. Táncosai pedig olykor profiknak mutatkoznak, olykor amatőr szedett-vedett kompánia képzetét keltik. Gyanús egzotikum és gyanús egyenetlenség.

Az előadás a *Chandra/Luna avagy a Hold fázisai (Phases of the Moon)* talányos és kellőképpen „orientális" címet viseli. Előadás helyett azonban helyesebb azt írni, hogy Mavin Khoo „estje". Az esemény három részben, húszperces, gigantikus szünetekkel, több mint két órán át folyik. Mind a három tétel bevezetője azonos stílusú: barokk ruhában, Debussy vagy Satie lassú zenéjére fantomként libegnek elő a táncosok. Hárompercnyi hajladozás után abbahagyják, és kezdődik az adott felvonás fő darabja. Az első

Chandra/Luna (Mavin Khoo)

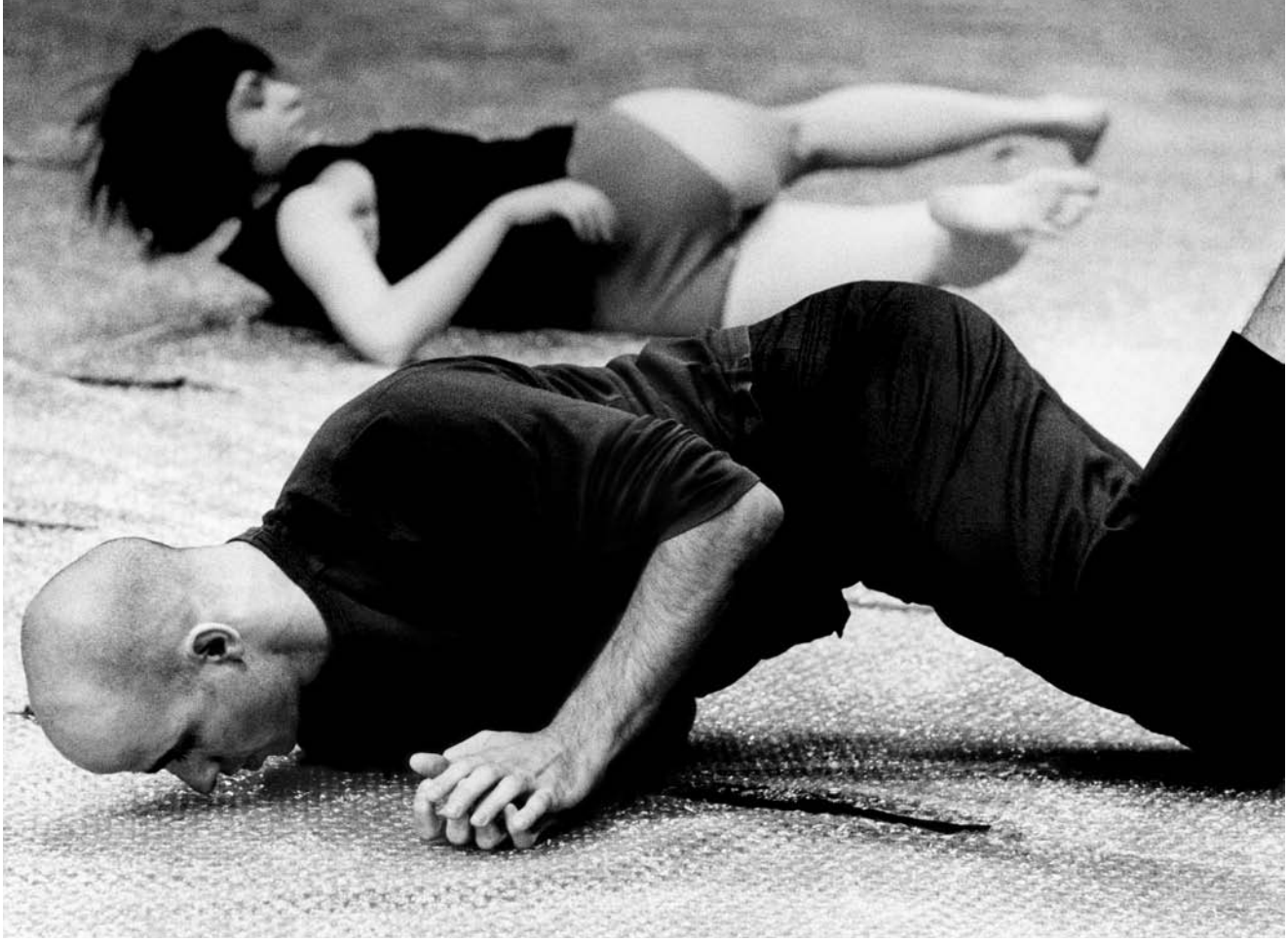
ilyen az *Imperial Borders (Birodalmi határok)*, ami lila-zöld ruhában játszódik, és belőlem semmi különösebb érzelmet nem vált ki. Az öt táncos egy sarokban kezd, geometriai alakzatokat formál, a „kicsi a rakás" közismert gyerekjáték ötletére alapozva. Azaz körülbelül négy négyzetméteren, bekapcsolt reflektor alatt megpróbálják *nem* lerúgni egymás fejét. Ennyit valóban el is érnek: senki sem sérül meg. Azért e bevezető etűdből is kiderül, hogy a társulat bizonyos nosztalgiát táplál a balett mint olyan iránt. A „balett mint olyan" számukra először is bizonyos esztétizáltságot jelent, a szó hagyományos értelmében. Szépet akarnak létrehozni. Mindenáron. Másodszor bizonyos mozdulatsorokat, amelyeket egész kimunkáltan hajtanak végre. Láthatóan nem csak Khoo tanult komolyan klasszikus balettet.

A második rész bevezetője után az egész est védjegyéül szolgáló *Chandra (Hold)* következik. És tátva maradnak a szájak, valaki elfelejt lélegezni. A füstölgő ködfelhőben Mavin Khoo szólót táncol. Tradicionálisnak tetsző ruhában, tradicionálisnak tetsző zenére, tradicionálisnak tetsző táncot mutat be. Lenyűgöz, elkápráztat. Később merül fel bennem, hogy ez a tánc (dél-)indiai stílusú. Ilyen hagyomány pedig tudtommal kevéssé van jelen Malajziában. A malajziai követség attasé asszonya megoldotta a rejtélyt: Khoo a malajziai indiai kisebbség szülöttje. A bemutatott (indiai) mozgás mégsem igazán hagyományos, ezt az olykor modern technikával kevert zene is jelzi. Az előadás mintha egy hagyományos tánc álruhájába bújna, hogy kifestett arccal, meztelen felsőtesttel valami egészen modern dolgot meséljen el. A tér bizonyos tapasztalatát – azt pediglen, hogy a ritmus finomsága miképpen alakítja a teret. Ebben a *reflexió* a modern elem. Reflektált kísérletek, tudatos játékok. Tér és ritmus összessége alkotja a hátteret, amiben az arc által megjelenített érzelmek önálló történetet mesélnek. A modernségre utal az is, hogy izzadságcseppek röpülnek egy-egy pörgésre a kicsi, vékony alak tar koponyájáról. A stilizált indiai tánc ezt nem igazán engedi meg. Itt valami vadabbról van szó.

Mavin Khoo és Seeta Patel

Intoxicant Soma (körülbelül *Részegítő test* – a *soma* görög szó, jelentése a földi test) a harmadik főetűd címe. A balettet és az indiai elemeket keveri, hála istennek nem egy képben, hanem egymás után. Ez a rész mindent megtesz a stilizáltságért, nem hiányzik belőle a tragikus Dvořák-zene, sem a patetikus látvány. A díszlet jelen esetben egy üvegfal, ami mögött víz folyik le, mint zivatar a szélvédőn, mögötte parányi medence. Az egyik nagy testű táncos fehérre festett arccal – ha jól asszociálok – a hattyú halálát adja elő, de az is lehet, hogy csak elege van az egészből, és összerogy. A következő szekvenciában a magyar dobbantós táncokra némileg emlékeztetően egy csodálatos szépségű indiai táncosnő kezd ritmizálni. Ez a szakasz érdekes. Megint a ritmussal játszanak, de ezúttal egész képletek állnak szemben egymással. Mavin Khoo olykor ellentétes irányból, de teljesen azonos ütemben mozog, olykor viszont eltér a nőtől. Tartása van, tudja, mit csinál. Ő valóban profi ebben a pillanatban. Sajnos, a zárójelenet ismét egy rosszabbul sikerült balettfilmet idéz: Khoo a vízfüggöny mögött áll, láthatóan szenved. Oldalról behengeredik a fehérre festett, egyszer már halottnak hitt figura, kezét sóváran nyújtja a vízben kucorgó maláj felé. Dús, zöld anyagba van csavarva, a színfalak mögött fogják, nem eresztik közel a már egészen nedves távolkeleti táncoshoz. Ez az utolsó kép. Khoo társulata nem felelt meg a beharangozó szuperlatívuszoknak.

A brazil Cristian Duarte (aki tavaly workshopot tartott a MU-ban) váratlanul unalmas, de vitára késztető alkotást készített. Produkciója az *embodied* címet viseli.



Koncz Zsuzsa felvételei

Cristian Duarte és Shani Granot az embodied című előadásban

Az előadás fülszövege szerint George Lakoff és Mark Johnson *The Philosophy in the Flesh: The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought* című, 1998-ban megjelent könyve alapján dolgoztak. A színlap e hosszú címet nemes tömörséggel *„A hús filozófiája"*-ra fordítja (félre). Az előadás első negyedórája izgalmas és kihívó. A tér buborékos csomagolóanyaggal van befedve, olyasmivel, amelyet a gyerekek szeretnek pukkasztgatni, csak nagyobb méretben. Minden mozgás pukkanások sorozatát hozza létre. Egy hórihorgas alak ül a háttérben, kicsit farkasszemet néz a közönséggel, majd mosolyogva belép Duarte, és a színpad közepén állva a jobb kezével kezd el játszani. Egész teste merev, csak könyöktől kinyújtott alkarja mozog, abból is leginkább a kézfeje. Mintha árnyalakokat formálna, de nincs árnyék, az ujjak finom, komplex mozdulatokat hajtanak végre. A világítás hirtelen kialszik, csak a kézen marad egyetlen fénykör. E fénysávba oldalról belép egy nő, illetve egy női mell. A brazil táncos kézfeje az előbbi mozdulatokat hajtja végre, de ezúttal a mellen. Az ujjak egy ízelt lábú állat vagy valami rovar mozgására emlékeztetnek, ismerkednek a fehér emlővel, támadják, simogatják s elmenekülnek.

A játék hamarosan véget ér. Felkapcsolják a fényeket, a táncosnő felöltözik és leül – Duarte szólózni kezd. A kezdőjelenet élénkségéből semmi nem marad. Egy önálló életet élő test esetlenségét mutatja be. Ehhez hamarosan csatlakozik a táncosnő. Egymásba gabalyodva, a buborékos csomagolóanyag recsegő pukkanásaitól kísérve jó negyvenperces kísérleti duettet prezentálnak. Két epizód szakítja meg a folyamatos, kicsavart mozdulatsorokat: először egy piciny monológ, melyet az addig a háttérben üldögélő, hórihorgas fiatalember ad elő, másodszorra pedig egy hölgyé, mely egyben az előadás vége is. Az első monológ humoros (arról mesél, hogy mennyire okos), a második csak szellemeskedik (rövid ismertető az energiákról). Hangsúlyozottan kísérleti alkotással állunk szemközt. Sajnos, a dolog mindaddig érthetetlen marad, míg meg nem ismerjük Lakoff és Johnson könyvét. Azaz: a kísérlet lehet sikeres, de műként nem állja meg a helyét, számomra csak e könyv illusztrációjaként érdekes.

Annak viszont annál inkább. Az amerikai (analitikus és pragmatista) esztétika számára a test fogalma slágertémává vált – Richard Shusterman *Pragmatista esztétiká*jának kulcsfogalma a szomaesztétika, az analitikus kérdésfeltevésre pedig jó példa az előadás alapjául szolgáló mű. A kognitív pszichológia-filozófia határterületén íródott könyv a következő mondatokkal kezdődik: „A gondolkodás (az elme) elválaszthatatlanul testi. A gondolat általában nem tudatos. Az absztrakt fogalmak nagyrészt metaforikusak." (A saját fordításom.) Ezeket a gondolatokat már mintegy száz évvel ezelőtt megfogalmazta egy klasszikus pragmatista filozófus, John Dewey. Annyi látható, hogy ez a descartes-i álláspont kritikája. Az ugyanis test és gondolkodás *(Body vs. Mind)* különneműségét tekintette alapjának. Az én problémám, és a brazil darab problémájának is ezt tekintem, a következő: milyen kondíciók mellett lehetséges a tudományos gondolkodás struktúráit művészetté tenni, illetve – Arthur Danto zseniális kérdését átfogalmazva – hogyan semmizi ki a filozófia a táncot?

Azok az állítások, melyek a gondolkodás testi jellegét vázolják fel, általában a filozófiai hagyomány önreflexív tételei: arra buzdítanak, hogy ezen a nyomon haladva gondoljuk újra a már klasszikus fogalmakat, szerzőket. Gondoljuk el másképpen a világot – esetleg ne csak elgondoljuk, hanem egész (gondolkodói) magatartásunkat változtassuk meg. Ez a tendencia odáig megy, hogy például a táncot sokan kiváló új filozófiai matériának képzelik. Duarte darabja erre példa. A baj pusztán annyi, hogy amennyiben a filozófiát másokkal megosztandó dolognak, netán dialógusnak szeretnénk tudni, akkor minimálisan elvárható, hogy ki-ki a maga nyelvét lefordíthatóvá tegye. Azaz az *embodied* című filozófiai kísérlet csak akkor érthető, ha előtte legalábbis beleolvasok a *The Philosophy in the Flesh*be, és némiképp jártas vagyok ebben a hagyományban: tehát bírom a darab nyelvét. De ekkor filozófiaként mint metatextust nézem. A probléma abban áll, hogy az előadás mint műalkotás jelenik meg. Annak pedig unalmas.

GYUKICS GÁBOR

Bevehetetlen homokvár

■ A TANZTHEATER WUPPERTAL PINA BAUSCH-ELŐADÁSA ■

Pina Bausch visszatérő vendég az amerikai Brooklyn Academy of Music színpadán. A 2004-es Next Wave Festival keretein belül A tegnap, a ma és a holnap gyermekeinek *című produkcióját mutatta be a közönségnek – annak a közönségnek, amely feltétel nélkül elfogadja a művészetét. A majdnem háromórás előadást szinte mindenki élvezettel végigülte. Nem volt könnyű. Ugyanis mindenki táncot várt. Ehhez képest a mű nagy részének, körülbelül a felének semmi köze nem volt a tánchoz. A táncosok történeteket meséltek, beszélgettek, homokvárat építettek, és néha előadtak ugyan egy szóló- vagy csoporttáncot, de az előadás ennek ellenére kidolgozatlannak tűnt. Megkésettnek éreztem a „vissza a gyermekkorba" témát is. Mára ez kissé elcsépeltté vált. Tíz évvel ezelőtt talán jobban működött volna. A táncosok azonban megfeleltek az elvárásnak, tehetségüknek és technikájuknak köszönhetően sikeresen fedezték fel és ábrázolták a belső gyermeki ént. Jóleső érzéssel töltött el az is, hogy Pina Bausch eltért a tőle megszokott tematikától, de az egész mégis egy nagy bohócériává sikeredett.*

Stephanie Berger felvétele

Jelenet a Pina Bausch-előadásból

Az apró ázsiai táncosnő, Ditta Miranda Jasjfi sem a gyermeki létet sugározta, inkább valamilyen ártatlansággal teli, gátolhatatlan természeti erőt sugallt. Az ugyancsak kis termetű férfi szereplő hiába képzett táncos, hosszúra sikerült szólója az előadás egyik leggyengébb pontja volt. Pina Bausch általában megbízhatóan és hozzáértően választja ki táncosait, de ennek a kettőnek a kiemelésével nem aratott sikert. Csoportkoreográfiái e két szólónál sokkal meggyőzőbbek voltak. Itt nem az volt a lényeg, hogy az arctalan táncosok csapata megvalósítsa a koreográfus ötleteit, hanem az, hogy érzékelhetővé váljon: minden táncos önálló individuum, és a saját táncát járja.

A történetek és a beszélgetések humorosak és élvezhetők, az embernek mégis az az érzése támadt, hogy a könnyű, komédiumba illő, amellett elnyújtott produkcióval kissé lenézik a közönséget. Ennek talán az lehet a magyarázata, hogy Pina Bauschnak elege volt a komor, szikár, durva életérzést bemutató művekből, és valami letisztult, gyengéd, bájos világot kívánt bemutatni.

A legerősebb jelenet az első, amikor egy férfi, aki az asztal szélén, a barátja mellett üldögél, többször is megpróbál lefordulni az asztalról, de az utolsó pillanatban, amikor már zuhanna fejjel lefelé, a másik férfi elkapja ég felé meredő lábánál fogva, és visszahúzza. Ebben a jelenetben a törékenység, a férfiúi gyengédség, a tragikus és egyben humoros emberi kötöttségek ábrázolása fonódik össze a lehetetlennek tűnő mozdulatok megvalósításával, a fizikai törvények tagadásával.

A szólisták közül egyértelműen kiemelkedett Pina Bausch veterán táncosa, Dominique Mercy, aki mintegy a koreográfián túllépve ábrázolja a kétségbeesést és az emberi felemelkedést. Szólójának végén betársul hozzá Pascal Merighi, aki „kifújja" a színről az őt lábujjhegyen körültáncoló előadót, hogy saját, személyes, egyénre szabott szólója következhessen.

Említésre méltó az a jelenet is, amelyben az egyik férfi táncos ráfekszik egy nőre, akit pillanatokkal később egy másik férfi kiránt alóla. Ennek a mozdulatsornak az átvétele és más hármasok általi folyamatos ismétlése nagyon szépen emelte ki a szerelem és /vagy a szerelmi aktus örök szükségszerűségét.

A társulat többi veterán táncosai, a nők, Julie Anne Stanzak, Nazareth Panadero és Helena Pikon inkább a verbalitásban tűntek ki. Rövidke szólókkal, hosszú lére eresztett mozgásszínházi gegekkel és dialógusokkal hívták fel magukra a figyelmet. Hozzá kell tenni, hogy mindezt tökéletes átéléssel, profi módon és szórakoztatóan tették – én azonban táncolni szerettem volna látni őket, mert azt azért jobban tudnak.

Pina Bausch tökéletesen bánik a nyers erővel, a frissességgel és a dinamikával még akkor is, ha koreográfiája zabolátlannak és merésznek tűnik, amelyhez nem illenek a verbális részek. Ahhoz, hogy az előadás egészében véve nem hagy hiányérzetet, mindenféleképpen hozzájárult a zenei válogatás. Törés nélkül, szépen megférnek egymás mellett a különböző stílusok, a klasszikustól a rockzenéig: mindegyik a megfelelő helyen, maximálisan a célhoz illően van fel- és kihasználva. A zene nem kiszolgálja a táncot, hanem egyenrangú vele. Az előadás frenetikus csoporttánccal végződik, amelyben mindenki megismétli saját szólóját. A jó befejezés – és ezt Pina Bausch pontosan tudja – feledteti az előadás gyengébb pontjait.

Az előadás magyar vonatkozásai: a szövegbe Esterházy Péter *Harmonia Cœlestis* című regényéből illesztettek részleteket, illetve elhangzott Lajkó Félix *Etno Song* című műve is.

KOLTAI TAMÁS

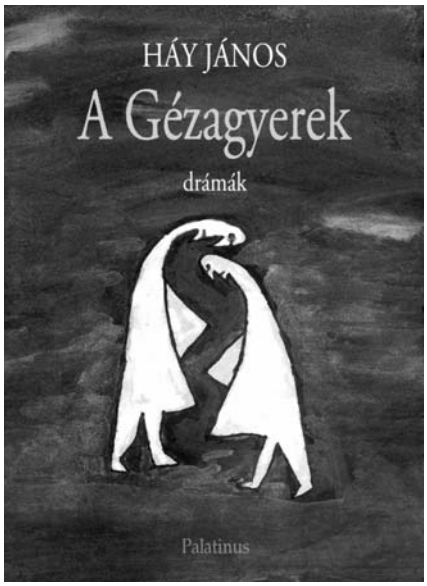
Mindenhol van egy Béla

■ HÁY JÁNOS: A GÉZAGYEREK ■

Háy János darabjaiban a köznapi cselekménynszint és a létezés eredendő titkára való rákérdezés kelti a feszültséget. A banalitásban megjelenő metafizika, a dolgok végső értelmének kutatása teszi őket izgalmassá. Talán ezért nevezi a szerző több színművét is „istendrámának", noha az elnevezés – vagy az ötlet, hogy ez a szó mint műfaji megjelölés íródjon ki a cím alá – tudomásom szerint nem tőle származik. Annyiban mindenesetre jogos a fogalom többszöri használata, hogy az eleve elrendelésnek – így vagy úgy – meghatározó szerep jut a darabokban. A kötet címadója, *A Gézagyerek* – Háy első, színpadra került és nemzetközileg mindeddig legismertebb darabja – egy autista (vagy autisztikus) s ezáltal a transzcendenciával az átlagembereknél szorosabb kapcsolatban lévő fiúról szól, aki egy kőfejtő futószalagjának felügyelőjeként kvázi mint „isten" tartja tekintetét az alanti működésen, beavatkozásra készen, ha nem mennek rendjén a dolgok. Konfliktusának oka, hogy kiderül: a dolgok nem a végső elrendelés szerint történnek, hanem manipulálják őket, ebben az esetben viszont rá nincs szükség, semmi dolga a világban. *A Pityu bácsi fia* című darabban a nagyvárosi és a falusi életforma ellentétének végzetes véletlenláncban kell összefüggésbe kerülnie ahhoz, hogy a szénapajtába „odakészített" vasvilla szükségszerűen fölnyársaljon egy kisfiút. *A Senák*ban a tulajdonjog természetinek tételezett törvényébe való durva társadalmi beavatkozás – téeszbe „tagosítják" a parasztember földjét, elveszik a lovait – kihívja a jogokért felelős transzcendens világrend bosszúját: az elkonfiskált lovak agyontapossák az örök érvényű jogot fölrúgó új gazdát. A predesztináció elve látványos konfliktus nélkül, az önmagát ismétlő időben, „csehovi" módon érvényesül A *Herner Ferike faterja* című színműben, melyben az azonos nevű szereplők több nemzedéke válik tanújává egy régmúlt tett késői következményének, miközben a körülöttük lévő világ lényegében nem változott.

Tisztán szociográfiailag Háy a modern dráma kevéssé föltérképezett – vagy a stílromantika magasleséről ironizálandó kuriózumnak tekintett – területét, a lecsúszottak, nehéz életűek, társadalmilag és mentálisan hátrányos helyzetűek életét ábrázolja. Van ebben valamelyes dacos elhatározás is, amely élből elutasítja az értelmiségi szubkultúra „konfliktusait", a „polgári" nyavalygást, lelkizést, a háromszögdrámát éppúgy, mint a vadkapitalizmus kedvelt figurái – a vállalkozó, a maffiózó és macái – köré épített *Zeitstück*öt. Háy „istendrámáiban" az Isten háta mögött élők szociográfiai megközelítése azonban csak a felszíni réteg; fontosabb ennél az, amit ontológiai megközelítésnek neveznék. Mindegyik darabban van egy-egy szereplő, akit a létezés oksági értelme foglalkoztat. Közülük többen rákérdeznek a dolgok metafizikai lényegére, arra, hogy „mi történik", vagy „miért történik". *A Senák* Janija éppen az előbbi kérdést teszi föl, miután aláírta a belépési nyilatkozatot. Nyilván nem saját döntésének okára, hanem kényszerből vállalt szükségszerű cselekvésének magasabb értelmére, illetve az értelem hiányára utal. Ugyanebben a darabban Gézának – egy „primitív" parasztembernek – lucernakaszáláskor a „lucernák tudata" jut az eszébe, tudniillik hogy az Isten szempontjából nem vagyunk-e ugyanolyanok, mint a lucernák a mi szempontunkból, azaz tud-e rólunk egyenként az Isten, foglalkozik-e velünk. A Gézagyerek azon *filózik,* hogy miért kap az ember sorsdöntő lehetőséget – piros és zöld gombot – a kezébe, ha végső soron mégsem ő dönt a sorsról. A *Pityu bácsi fia* Janija szerint – a nevek több darabban ismétlődnek, „mindenhol van egy Béla", mondják valahol – „az a legnagyobb baj, hogy végül is semmiről nem lehet tudni, hogy miért van éppen úgy", és „milyen akkor az, ha ilyen dolgokba belekeveredik" az Isten? *A Herner Ferike faterja* szereplői kevesebbet töprengenek a transzcendencián – kivéve Herda Pityut, akit erősen foglalkoztat az elmúlás gondolata –, nem expresssis verbis fogalmazzák meg létproblémájukat, viszont saját, időben meghosszabbított, mintegy a végtelenbe vetített létezésükkel s a „becketti" árokpartra való örök visszatéréssel illusztrálják a világba vetettség misztériumát.

Nem szeretném eltúlozni Háy darabjainak abszurdizáló filozofikusságát – még rám süti, hogy *gondolta a fene* –, de korszakos jelentőségűnek érzem, hogy a filozófiai gondolkodás hiányáról tanúskodó magyar drámairodalmi hagyományba (kivétel: Eörsi István és Örkény István) berobban egy elemi létkérdéseket föltevő drámaíró, aki ráadásul nem az intellektuális-ideologikus vonalon, hanem a „realizmus", a mindennapi élet felől, témáit tekintve annak is a „perifériájáról" indul el. (Nem véletlen, hogy maga is Örkényre hivatkozik példa gyanánt.) A gondolati alapvetést azért sem árt hangsúlyozni, mert a színházi gyakorlat értelemszerűen elszokott tőle, és Háy esetében is hajlamos lehet csupán darabjainak zsánerképszerű „népiességét", vígjátéki komikumát észrevenni – ahogy ezt, sajnos, számos előadás igazolja. Ebben talán ő maga is hibás egy kicsit, amikor egyes esetekben az egyértelmű mulattatás kedvéért sütögeti el az egyébként „kétértelmű" rafinériával működtetett nyelvi patronokat.



Holott a nyelv ezeknek a daraboknak a legfőbb értéke. Háy a legegyszerűbb, gyakran klisézett köznyelvet használja, a négybetűs szavaktól sem tartózkodik, de a szereplők beszédmódja kerüli a naturalizmust, az ismétlések, visszakérdezések, redukciók, jó esetben még a poénok is sűrített és stilizált költői konstrukcióba szerveződnek. A költőiség – amelyen a legkevésbé sem szabad pihegő lírizmust értenünk – a legmarkánsabb helyeken, például *A Gézagyerek* monológjaiban a gondolatritmus húzóerejéből fakad. („A mama azt mondta, hogy a papa, úgy csinált, hogy ezt kinövi a gyerek, hogy azt mondta, hogy ne csináljad ezt, gyerek, én meg nem tudtam nem azt csinálni, amit csináltam, mert én ilyen voltam, hogy azt kellett csinálnom.") Más esetben a nyelvi csökevények a karakterek tudatállapotát jellemzik, és elsőrendűen mulatságosak. A nyelvi jellemzés általában nem bántó, a szerző elnéző szeretettel kezeli szereplőit, mintha személyes ismerősei volnának. Csak néha téved az öncélú viccelődés útvesztőjébe, ilyennek érzem *A Senák* „anyóstémáját".

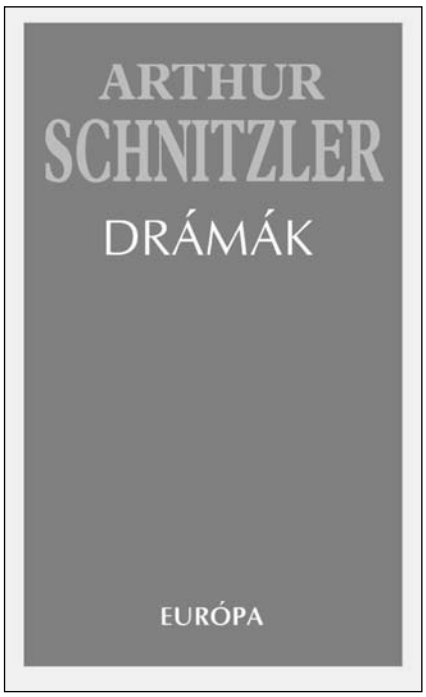
Háy azon kevés íróink egyike, akinek saját világa van (hogy ez milyen markáns tömörséggel jelenik meg, azt a kötetben található, a drámák előzményeként tekinthető novellák példázzák), és ez arra kötelezi, hogy feleljen meg a dramaturgiája iránti fölfokozott várakozásnak. Amely – e sorok írójának véleménye szerint – a költői absztrakció és az életszerűség viszonyának elmélyítésére intené.

Palatinus Kiadó, 2004

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

Csupa menthetetlen Én

■ ARTHUR SCHNITZLER: DRÁMÁK ■



Elavult, ez az élmény első szava. Arthur Schnitzler (1862–1931), aki a múlt század egyik legnépszerűbb, Európa összes színpadán szakadatlanul játszott szerzője volt, mára mintha elvesztette volna elsődleges frissességét. Mert mit is kezdhetünk a párbaj problémájával (*Áldozat*, 1898), mely a maga korában oly forrónak bizonyult, mit kezdjünk a melankolikus gyárosokkal, akik vadonatfriss automobiljukon csak úgy felrohannak az Alpok legdrágább üdülőhelyeire, hogy minél romantikusabb környezetben bonyolítsák le kétezer-háromszázhuszonhetedik házasságtörésüket (*Távoli vidék*, 1911), hogyan szerezze meg együttérzésünket az a fiatalember, aki a szerelem alkímiáját tanulmányozandó divatos eszmék (előfreudizmus) és divatos praktikák (hipnózis) bedobásával megdöbbentően felületesen esszéizál a nők lelkéről, miközben persze az égvilágon más nem érdekli, mint a testük és az, hogy rabszolgaként imádják dekadens őfőfrivolságát (*Anatole*, 1893). Ám ha mélyebben beleássuk magunkat Schnitzler művészetébe, rádöbbenünk, hogy első, roppant felszínes ítéletünket sürgősen módosítanunk kell. Ez persze csak akkor lehetséges, ha némileg a prózaírót is bevonjuk olvasmányaink körébe. Nem is annyira a *Guszti hadnagy*ra gondolok, mely az író úgynevezett monológnovelláinak első remeke (1900), és amely megint a párbaj problémájával jön, oly sikeresen kigúnyolva a Monarchia tisztjeinek sekélyes gondolkodását, szakadékos műveletlenségét, vadállati bornírtságát, hogy miatta Schnitzlernek le kellett mondania tartalékos tiszti rangjáról; nem is a másik, már sokkal érettebb eszközökkel megírt monológra (*Elzi kisasszony*, 1924), mely a brutális pénzembereknek végletekig kiszolgáltatott lányok szexuális és morális szenvedéseit festi megrázóan, elképesztő beleéléssel, nem is a még mélyebbre ásó, a megőrülés folyamatát klinikai pontossággal ábrázoló utolsó nagy epikus tettre (*Menekülés a homályba*, 1931). Nagyszerű darabok, de kissé mégis elavultak, akár az *Álomnovella* (1926), mely Stanley Kubrick filmje révén (*Tágra zárt szemek*) mostanában nagy népszerűsége vergődött, talán éppen a kortársak körében régen erényeknek tartott gyengéi miatt, hiszen a kisregényben a vulgárfreudizmus – hatásvadászattól sem visszarettenő módon – keveredik a már-már bulvárírói érzülettel, ponyvaregényes fordulatokkal.

Nem, mindezekről az egyébként értékes és bizonyos részeikben mindmáig eleven prózai művekről most nem beszélek, hanem megemlítek egy apró remeket, az 1917-ben írt, de a hagyatékból csak 1977-ben publikált *Ich (Én)* című elbeszélést. Cselekménye szinte semmi: egy rendescsendes bécsi középpolgárnak egy nap eszébe jut, hogy vajon miért hívják a szekrényt szekrénynek, és miért mondják, mondjuk, egy asztalra, hogy asztal, a késre, hogy kés. A gondolat lassan rögeszméjévé válik, kezdi felcímkézni a tárgyakat – megelőlegezve a *Száz év magány* egyik emlékezetes epizódját –, nehogy elvétse jelentésüket-használatukat („A szó jelentése a szó használata" – írta a kortárs bécsi Wittgenstein), és egy nap visszajőve a kávéházból a felesége hívására házhoz siető elmeorvost egy táblával a nyakában fogadja, rajta egyetlen szócska: „Ich". Minden benne van ebben a pár oldalas tárcanovellában, mely az akkori Bécset foglalkoztatta: a nyelv problémája, az Én kérdésköre, a világ megismerhetősége, a nyelv és az Én határai, a megnevezhetőség kérdése és persze még sok más egyéb. Hugo von Hofmannsthal, Schnitzler barátja, híres Chandos-levelében (1902) esszé formában fogalmazta meg a nyelvét elveszítő ember és irodalmár kétségbeesését, akihez, hogy egy későbbi magyar költőt idézzek, „hűtlenek lettek a szavak". Mindezek mögött azonban Ernst Mach a XIX. század nyolcvanas éveiben kidolgozott, súlyosan bécsi ismeretelmélete áll. Végkövetkeztetése: „Az Én menthetetlen. Az ész letaszította az isteneket, és detronizálta földünket. És most azzal fenyeget, hogy minket magunkat is megsemmisít. Mivel fel fogjuk ismerni, hogy életelemünk nem az igazság, hanem az illúzió." Az *Anatol* első kis jelenete mintha ezt zenésítené meg. Anatol, a jelentős bécsi életművész és életesztéta a remekül elsajátított hipnózis segélyével végre nyomára jöhetne a kínzó kérdésnek: vajon hű-e hozzá szerelme, Cora? (A maga hűtlenségeit persze ignorálja...) Elkábítja a lányt, aki a hipnózisban minden kérdésre őszintén felel. Ám Anatolunk a legvégsőtől visszaretten, és a döntő kérdés előtt felébreszti szerelmét. Jobb a bizonytalanság, vagyis az illúzió – mutatja meg Schnitzler. Persze a menthetetlen Én ennél sokkal mélyebben főszereplője drámáinak; az illúzió és valóság, a valóság és annak látszata (megformált alakjában ez nem más, mint a művészet) a központi kérdése a kötet egyik legjobb darabjának is. *A zöld kakadu* (1899) színhelye egy párizsi kocsma közvetlenül a Nagy Forradalom előtt. A Bastille bevételének napján itt gyűlik össze az arisztokrácia, hogy a perverz játékot élvezze: a Kocsmáros szerződtetett színészei azt játsszák, hogy ők valóságos alakok, az ivó betévedt vendégei, akik itt élik életüket, miközben minden (színészi) erejükkel szidják-csepülik a magas rangú vendégeket. A törzsközönség persze tudja, hogy mindez játék, amolyan kollektív udvari bolondság, ám az új betérők, Séverine, a kurvás márkiné és Albin, az ifjú lovag nemigen képesek megkülönböztetni a színházat a valóságtól, olyannyira, hogy a vezető rendező, a Kocsmáros és végül mi, nézők sem. Schnitzler hajmeresztő bravúrral egyensúlyoz a két szféra között, melyhez ráadásul egy harmadik is társul, a színfalakon túl, az utcán játszódó történelmi dráma, mely persze megint csupán „színház". Mert ami korábban csak vicc volt, az július 14-én hirtelen véres valóság lesz, így a darab megkapja a maga nélkülözhetetlen történelmi mellékjelentését, szellemi díszletét, mely nélkül puszta Molnár Ferenc-i virtuózkodás lenne. A végső poén, melyet persze itt nem árulhatok el, dermesztő, és nem is csattanó már, hanem arcul csapás.

A másik legkevésbé elavult darab a *Körtánc*. Schnitzler 1900-ban a saját költségén beköttette, és a barátai közt szétosztotta néhány példányban a szöveget. Hiszen színrevitelről még álmodni sem lehetett: bár három ponttal jelölve, de a nyílt színen bemutatott szeretkezések sora miatt az 1921-es bécsi bemutató botrányba fulladt, a végeredmény a betiltás lett. Tízszereplős, tíz jelenetből álló kavalkád,

melyben – ahogy Schnitzler első monográfusa, Richard Specht írta 1922-ben – csakis „arról" van szó. Az Utcalány a Katonával, a Katona a Szobalánnyal, a Szobalány a Fiatalúrral, a Fiatalúr a Fiatalasszonnyal, a Fiatalasszony a (saját) Férjjel, a Férj az Édes Kislánnyal, az Édes Kislány a Költővel, a Költő a Színésznővel, a Színésznő a Gróffal, a Gróf az Utcalánnyal. És a kör bezárult. (Olyannyira, hogy az Utcalány lakásából a Grófot hajnalban a szobalány engedi ki, és noha minden logika ellene szól, hiszen a nagybetűvel írt Szobalány a Fiatalúrnál alkalmazott, aligha rejthetjük véka alá érzésünket, hogy itt a második-harmadik jelenet Szobalánya lép színre. Meglehet, Schnitzler, a tapasztalt színházi róka ezúttal tévedett, és elnézte az egyébként végletekig kiszámított jelenetezést; ha így van, ez az apró dramaturgiai hiba nagyon mélyen jellemző.) Úgy vélnénk, e darab, melyben egész Bécs társadalma váltja egymást bizonyos fokig egy és ugyanazon ágyban, szintén a múzeumba való, manapság senkit nem rendítenek meg egy világ erotikus züllöttsége, vegetálása, csalási és öncsalási praktikái. És az író szemére vetett pornográfiáról manapság még beszélni is képtelenség. Ám itt többről van szó. Schnitzler oly gazdaságosan, tényleg csak a leglényegre törve, a nyelvet a lehető legminimálisabban megmozgató párbeszédekben mutatja be a világ körforgását, hogy az egyetemes jelentésre tesz szert. A naturalizmus itt átcsap önmaga ellentétébe, szinte szürrealista lesz; a körben forgó szereplők valójában haláltáncot járnak, mint azt már az idézett Specht is megjegyezte. Schnitzler hideg szemmel, minden lelki és szellemi díszétől megfosztva mutatja be ezt a sok menthetetlen Ént. A lecsúszás ilyen fokú megjelenítése ma is aktuális, húsbavágó; és nem véletlen, hogy Kornis Mihály mai darabot írhatott a Schnitzler-féle szexuális körhinta alapján.

A könyv sajnálatos módon puha fedelű (hihetetlenül rikító színekben pompázó) kötésben jelent meg, jelentősen csökkentve ezzel életidejét. Szakács Emese előszava megadja az olvasóknak a megfelelő tájékoztatást. A fordítások – Györffy Miklós, Lőrinczy Attila, Márton László, Parti Nagy Lajos, Szakács Emese munkái – többnyire pontosak, használhatóak, bár Mártonnak az *Anatol* mottójaként álló Hofmannsthal-vers magyarítása bántóan csikorog. Két vitatható megoldást említek, mindkettő a címeket érinti. Az *Áldozat* eredeti címe „Freiwild", ami azt jelenti: préda, törvényen kívüli ember. Nos, a darabban a párbajt megtagadó Paul éppen ez: préda, a tiszti kódex alapján törvényen kívül helyezett valaki; „vogelfrei", közismert, de sokszor félreértett német szóval. A magyar cím, gondolom, téves. Miként félrevezető a *Távoli vidék* (eredetileg: *Das weite Land*) is, melynek kulcsjelenetében doktor Aigner a lélekről beszél monológjában, mely szerinte roppantul tágas, téres terület-vidék – az öregedő arszlán, ez a tágas lelkű üresfejű e bölcselkedéssel ad magának menlevelet újabb hódításaihoz, árulásaihoz. És itt már ismét az alapkérdésnél vagyunk: vajon mennyiben elavult Arthur Schnitzler drámairói művészete? A színházi előadások sora adhatja meg a választ, mely immár szatirikusan foghatja (foghatná!) fel az önmagukat egykor oly komolyan vevő lapos gazembereket.

Európa Könyvkiadó, 2004

KORTÁRS DRÁMAFESZTIVÁL BUDAPEST

2005. ÁPRILIS 21–28.

FESZTIVÁLPROGRAM

ÁPRILIS 21.	ÁPRILIS 22.	ÁPRILIS 23.	ÁPRILIS 24.
18:00 – SZKÉNÉ SZÍNHÁZ **DARVAS BENEDEK–PINTÉR BÉLA: PARASZTOPERA** Pintér Béla és Társulata, Budapest *Rendező: Pintér Béla* • **19:00 – MILLENÁRIS FOGADÓ, PADLÁS** **FELOLVASÓSZÍNHÁZ** • **20:00 – MERLIN SZÍNHÁZ** **KRZYSZTOF BIZIO: MÉRGEK** Teatr im. Stefana Jaracza, Łódź (LENGYELORSZÁG) *Rendező: Wiesław Saniewski*	**09:30–13:00 ÉS 14:00–17:30** **KÖZÉP-EURÓPAI EGYETEM, POPPER TEREM** **NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI KONFERENCIA** • **19:00 – MILLENÁRIS FOGADÓ, PADLÁS** **FELOLVASÓSZÍNHÁZ** • **19:00 – MERLIN SZÍNHÁZ** **KÁRPÁTI PÉTER: A NEGYEDIK KAPU** Tatabányai Jászai Mari Színház–Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház *Rendező: Novák Eszter*	**09:30–13:00 ÉS 14:00–17:30** **KÖZÉP-EURÓPAI EGYETEM, POPPER TEREM** **NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI KONFERENCIA** • **19:00 – MILLENÁRIS FOGADÓ, PADLÁS** **FELOLVASÓSZÍNHÁZ** • **19:00 – BÁRKA SZÍNHÁZ** **A SZARVASSÁ VÁLTOZOTT FIÚ** Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház *Rendező: Vidnyánszky Attila*	**13:00 – CSIKY GERGELY SZÍNHÁZ, KAPOSVÁR** **MOHÁCSI JÁNOS – MOHÁCSI ISTVÁN: CSAK EGY SZÖG** *Rendező: Mohácsi János* • **19:00 – MILLENÁRIS FOGADÓ, PADLÁS** **FELOLVASÓSZÍNHÁZ**
ÁPRILIS 25.	**ÁPRILIS 26.**	**ÁPRILIS 27.**	**ÁPRILIS 28.**
19:00 – KATONA JÓZSEF SZÍNHÁZ **SPIRÓ GYÖRGY: KOCCANÁS** *Rendező: Zsámbéki Gábor* • **19:00 – BÁRKA SZÍNHÁZ** **VASZILIJ SZIGARJEV: GYURMA** Kazancev Központ, Moszkva (Oroszország) *Rendező: Kirill Szerebrennyikov* • **20:00 – ÚJ SZÍNHÁZ** **MILENA MIHAJLOVIĆ: SÍNEK** Jugoszláv Drámai Színház, Belgrád (Szerbia és Montenegró) *Rendező: Slobodan Unkovski*	**19:00 – BÁRKA SZÍNHÁZ** **VASZILIJ SZIGARJEV: GYURMA** Kazancev Központ, Moszkva (Oroszország) *Rendező: Kirill Szerebrennyikov* • **19:00 – MILLENÁRIS TEÁTRUM** **FEKETEORSZÁG** Krétakör Színház, Budapest *Rendező: Schilling Árpád* • **21:30 – MERLIN SZÍNHÁZ** **OLEG ÉS VLAGYIMIR PRESZNYAKOV: TERRORIZMUS** Szolnoki Szigligeti Színház *Rendezők: Oleg & Vlagyimir Presznyakov*	**16:00–18:00 – MILLENÁRIS** **KORTÁRS MAGYAR DRÁMA ÉS SZÍNHÁZ KÜLFÖLDI ÉS MAGYAR SZEMMEL** Nemzetközi és magyar kritikusok beszélgetése • **19:00 – ÚJ SZÍNHÁZ, KAMARATEREM** **FELOLVASÓSZÍNHÁZ** • **20:00 – TRAFÓ** **A HOSSZÚ ÉLET** Rigai Új Színház (Lettország) *Rendező: Alvis Hermanis* • **22:00 – MERLIN SZÍNHÁZ** **FELOLVASÓSZÍNHÁZ**	**20:00 – TRAFÓ** **A HOSSZÚ ÉLET** Rigai Új Színház (Lettország) *Rendező: Alvis Hermanis* • **20:00 – MERLIN SZÍNHÁZ** **FELOLVASÓSZÍNHÁZ** Fiatal osztrák drámaírók estje *A szervezők fenntartják a műsorváltoztatás jogát.*

Szerzői jogok a színházban

■ VÁLASZ FÁBRI PÉTER HOZZÁSZÓLÁSÁRA ■

Tisztelt Fábri Úr!

Köszönöm a hozzászólását, a szakma (a színházi és nem a jogi szakma) ismeretében még ekkora visszhangra sem számítottam cikkemmel kapcsolatban. Annak is örülök, hogy tanulmányom alapvető céljait (tájékoztatás, alapismeretek közlése) nagyrészt teljesítettnek ítéli. (Vereb Tamás írása 2005. januári, Fábri Péter hozzászólása márciusi számunkban jelent meg – A szerk.). Két megjegyzésére az alábbiakkal szeretnék reagálni.

Több éve a cikkben említett magánkézben lévő színházi ügynökségek egyikénél dolgozom, így napi nyolc órában tapasztalhatom a szerzői jog színházi „értelmezésének" visszásságait, a műértelmezés szabadságát/szabadosságát pedig az évadonkénti hatvan-hetven színházban töltött estémen közvetlenül tapasztalom. Mivel napi munkám során a színházaknak leginkább a gazdasági oldalával tartok kapcsolatot, az Ön által leírtakat csak megerősíteni tudom: a hivatásos, állami repertoárszínházak gazdasági igazgatóinak, illetve a gazdasági osztályok dolgozóinak nagy része számtalan egyéb feladata mellett valóban sok energiát fektet a szerzői jogi kérdések tisztázásába. Cikkemben a visszásságok és visszaélések „elkövetőinek" az említett szakemberek kisebb részét tituláltam, illetve a színészből, dramaturgból, rendezőből egyszer csak „producerré", társulatvezetővé avanzsált szakemberekről beszélek, hisz – tapasztalatból mondom – az általuk szervezett előadások jelentik a legtöbb utánajárást, és a szakma ebbéli megítélésében a legnagyobb kárt ők okozzák. Természetesen nem a valóban professzionális budapesti és vidéki színházak gazdasági igazgatóinak jogi fegyelmét kérdőjelezem meg, ismervén azt, nem is tehetném, sokkal inkább az itt-ott, ilyen-olyan körülmények között bemutatott, de például a minisztériumi pályázatokon százezres, milliós támogatást élvező előadások producereinek jogi tájékozottságát és kompromisszumkészségét firtatom.

Második felvetésével (a szerzőnek járó jogdíj százalékban való meghatározása) kapcsolatban azt tudom megjegyezni, hogy például a nekem munkát adó ügynökség érvényes felhasználási szerződéseinek többsége kizárólag a jegybevételt jelöli meg jogdíjalapként, és semmilyen egyéb bevételt nem érint: szponzori támogatások, állami pályázatokon a produkció kiállítására nyert támogatások stb. A szerződések elenyésző része érinti ezt, ez azonban további kérdéseket vethet fel: van-e a szerzőnek vagy az őt képviselő ügynöknek jogosultsága (és azzal tud-e élni), hogy például a szponzori támogatásokról korrekt és naprakész információkat szerezzen a színháztól? Vagyis a színház köteles-e a szerző és az ügy többi szereplőjének orrára kötni, hogy X vagy Y cég milyen összeggel támogatja a produkciót – itt újra nemcsak a már említett állami teátrumok vezetőiről, inkább az alternatív társulatokról beszélek. (Mondanom sem kell, az ezen ügynökség által kötött szerződések természetesen az összes felhasználásnak csak egy bizonyos részét jelentik – ha nem is kis részét.)

Az egy összegre kötött szerződéseket érinti a cikk, ha a százalékos díjazás „öröktől fogva létező" módként jelentkezne a tanulmányban, azt sajnálnám, de – újraolvasva az érintett részeket – én nem minősítettem eleve létezőnek azt. Talán egy fél mondattal ezt is egyértelműsíthettem volna.

„A szerzői jogdíjat az fizeti, aki a mű értékesítéséből haszonra tesz szert. (...) Mivel haszonról a magyar színházi életben csak mosolyogva (vagy sírva) lehet beszélni, a szerzői jogdíjat objektív mércével meghatározzák: az áfával csökkentett (ritkábban azzal növelt) jegybevétel bizonyos százaléka jár a szerzőnek." Itt nem a szerzőnek járó jogdíjat keveslem (többnyire ismerem, mit kap a szerző, ez a munkám), hanem a magyar színházi rendszer kvázi-profitorientáltságának fura és – sokak szerint gyökeres változtatásokért ordító – rendszeréből következő helyzet viszonylagosságára próbáltam rámutatni; ha a színháznál haszonként jelentkező összegből részesülne a szerző, leginkább egy fillért sem kapna: a legtöbb profi színház a napi megélhetésért küzd, és a legkevésbé sem nevezhető nyereséget termelő gazdasági vállalkozásnak.

Azon felvetésével, hogy mindenki olyan szerződést ír alá, amilyet akar, a legmesszemenőbben egyetértek: sem színészeink, sem szerzőink nem várhatják el, hogy bármilyen testület szárnyai alatt, a kezüket fogva valaki minden egyes szerződéskötés előtt szóról szóra elmagyarázza nekik a hatályos szabályozást. Valaha divat volt a „művészeknél" a teljes jogi és gazdasági analfabetizmus. Ez az idő elmúlt – és pontosan ennek belátását és beláttatását szolgálják a cikkben is említett, dr. Tomori Pál tanár úr által szervezett szerzői jogot, színházi és önmenedzsmentet is érintő kurzusok a Színház- és Filmművészeti Egyetemen. A megszerzett tudás birtokában, ha nem is lesz minden dramaturgból jogi és gazdasági szakember, alapvető információkkal gazdagodik, s talán nem lesz oly védtelen és befolyásolható a jogi és a gazdasági élet útvesztőiben. Megjegyzem, ha színészeknek is hirdetnének hasonló kurzusokat – és azok, teszem azt, be is járnának az órákra –, a színészből lett önjelölt producerek talán jobban megfontolnák lépéseiket...

Még egyszer köszönöm valóban tanulságos hozzászólásait.

Tisztelettel: Vereb Tamás

Summary

András Forgách continues his series on two festivals in Germany. In this second part he examines two productions seen at Leipzig: Sarah Kane's *Cleansed* as directed by Krzysztof Warlikowski and Gorky's *The Lower Depths* staged by Alwis Hermanis.

Two conversations follow. Gábor Bóta talked to Tibor Csizmadia, arts manager of the Eger theatre and Judit Csáki met Béla Pintér, animator of an important fringe company wearing his name.

Critics of this issue are Judit Szántó, László Deme, Bea Selmeczi, László Zappe, Kinga Boros, Andrea Stuber, László Zappe once more and Balázs Urbán. Plays they review are Ödön von Horváth's *Kasimir and Karoline* (the Chalk Circle at the Gaiety Stage), Viktor Bodó's and András Vinnai's free adaptation of Franz Kafka's *The Trial* (the Chamber), Szabolcs Szőke's *Artist on the Top* (the Blister circus at the Studio K), Sybille Berg's *Helge's Life* (at Kecskemét and at The Ark), the *Medea* of Euripides (Sepsiszentgyörgy/Sfintul Gheorghe, Rumania), three guest performances by the People's Theatre of Szabadka/ Subotica, Serbia (Harold Pinter's *The Dumb Waiter,* György Spiró's *Chickenhead* and David Harrower's *Knives in Hens*), *Just So,* a collective production by the Army Studio (Szkéné) and Ernő Szép's *The Pharmacy* (at Debrecen and at Pécs).

In her essay Magdolna Jákfalvi analyzes under a new aspect a production already reviewed: Heinrich von Kleist's *Penthesilea* at the Studio of the National Theatre.

Five authors: Ágnes Veronika Tóth, Csaba Kutszegi, Tamás Halász, Ádám Mestyán and Gábor Gyukics contribute to our column on modern dance. They saw, respectively, the La Dance Company with two choreographies by Andrea Ladányi (MU Theatre), Yvette Bozsik's new work, *The Fiery Angel* (Trafó), the choreographies of two Israeli-born artists, Yasmeen Godder's *Two playful pink* and Jasmin Vardimon's *Lullaby* (Trafó), Mavin Khoo's *Chandra Luna or Phases of the Moon* and Cristian Duarte's *embodied* (both at the MU Theatre) and finally the New York guest performance of Pina Bausch's Wuppertal Tanztheater: *The Children of Yesterday, Today and Tomorrow.*

We publish critics' opinion on two recent books: Tamás Koltai read the collected plays of János Háy and Zoltán András Bán examined another anthology: the plays of Austrian classic Arthur Schnitzler.

Finally Tamás Vereb, author of the original article on authors' rights, reflects on the critical remarks of Péter Fábri.

Playtext of the month is *Lodgers' Comedy* by Rosanna Clarteda (a pseudonym).