2005. DECEMBER

XXXVIII. évfolyam 12. szám

# Színház

342 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

+16 oldal VILÁGSZÍNHÁZ

*Stuart Mária*

*A kulcs, Anyám orra, Peer Gynt, Az élet álom*

*Portré: Újvidéki Színház*

*Lev Dogyin-interjú*

VILÁGSZÍNHÁZ: FESZTIVÁLOK

*Melléklet: Ruszt József hagyatékából*

Koncz Zsuzsa felvétele

Anyám orra – Pintér Béla Társulat

Schiller Kata felvétele

Az élet álom – Nemzeti Színház

Koncz Zsuzsa felvétele

A vér ritmusa – Budapest Táncszínház


Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SZÁNTÓ JUDIT ▪ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

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, Nemzeti Civil Alpprogram támogatásával készül.



Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136


# Színház


MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET
*XXXVIII. évfolyam 12. szám ▪ 2005. december*



**IN MEMORIAM**

▪ Koltai Tamás: SZENVEDÉLYES GONDOLKODÓ ..... 2
*Eörsi István 1931–2005*

**KRITIKAI TÜKÖR**

▪ Tarján Tamás: VÉDÉS, VISSZASZÚRÁS ..... 4
*Forgách András: A kulcs*
▪ Urbán Balázs: A MESE EREJE ..... 7
*Kárpáti Péter: Első éjszaka avagy utolsó*
▪ Zappe László: KÓKLEROK ÉS PANCSEROK ..... 9
*Pintér Béla: Anyám orra*
▪ Stuber Andrea: MELOMASZAT ..... 10
*Varró Dániel–Presser Gábor: Túl a Maszat-hegyen*
▪ Karuczka Zoltán: A BOLDOGSÁG ZÖLD PAPAGÁJA ..... 12
*Egressy Zoltán: Reviczky*
▪ Kovács Dezső: KIRÁLY SZÉLERŐ ..... 13
*Friedrich Schiller: Stuart Mária*
▪ Selmeczi Bea: A PURGATÓRIUM GOMBJAI ..... 15
*Henrik Ibsen: Peer Gynt*
▪ Szántó Judit: ÁLMODÓ OSZLOPOK KÖZT ..... 19
*Calderón de la Barca: Az élet álom*
▪ Koltai Tamás: A FORRADALOM EMLÉKE ..... 21
*Georg Büchner: Danton halála*
▪ Perényi Balázs: CSEHOV ABSZURD ..... 24
*Line Knutzon: Közeleg az idő*
▪ Urbán Balázs: A LEPUSZTULT ROMLOTTSÁG ..... 25
*Ödön von Horváth: Szép kilátás*

**TÁNC**

▪ Halász Tamás: FORGÓAJTÓ A KETRECEN ..... 27
*Alice B.; henriette a vonaton*
▪ Mestyán Ádám: TESTEK PASSZÁZSAI ..... 29
*Passzázs (Szellőrózsa, Test-pár-beszéd, 5 › 3)*
▪ Kutszegi Csaba: KOREOGRÁFIÁK EGY KAPTAFÁRA ..... 31
*E-motions; A vér ritmusa; Hommage à Bach*

**INTERJÚ**

▪ Lőkös Ildikó: „MŰVÉSZ AKAROK LENNI!” ..... 34
*Beszélgetés Csanádi Judittal*

**SZÍNHÁZPORTRÉ**

▪ Gerold László: AZ ÚJVIDÉKI SZÍNHÁZ (MÁS)FÉL ÉVTIZEDE ..... 37

**VILÁGSZÍNHÁZ LEV DOGYIN**

▪ Csáki Judit: REND A LELKE ..... 41
*Anton Csehov: Ványa bácsi*
▪ Koren Zsolt: CSEHOV NEM VÁJTFÜLŰEKNEK VALÓ ..... 42
*Beszélgetés Lev Dogyinnal*

**VILÁGSZÍNHÁZ FESZTIVÁLOK**

▪ Tompa Andrea: HÁROM SZÍN ..... 45
*Riga, Plzeň, Wrocław*
▪ Nánay Fanni: TÁRSADALMILAG ELKÖTELEZETTEK ..... 54
*Toruń, Nyitra, Vilnius*
▪ Csáki Judit: NEM MESE EZ ..... 61
*BITEF*

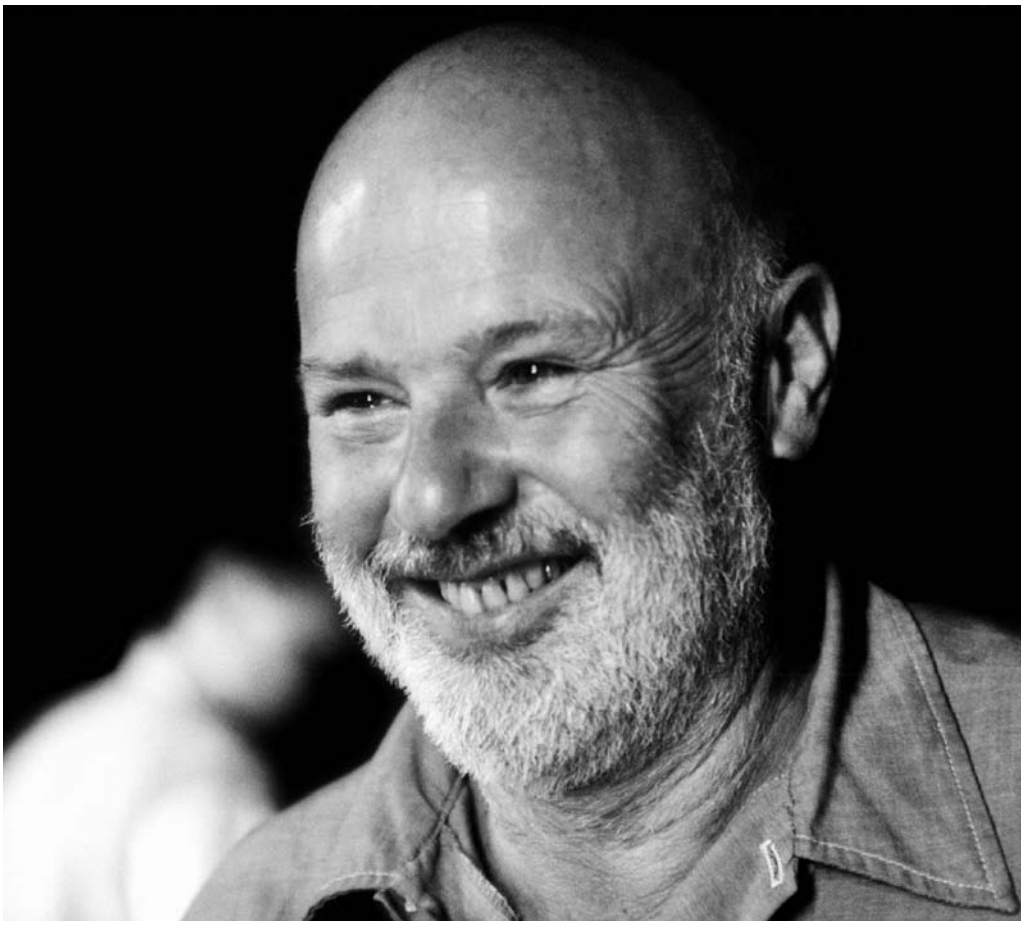
**SZEMLE**

▪ Szabó István: LÁSSUK A MEDVÉT! ..... 64
*Alternatív Thália Projekt*

**MELLÉKLET:** Ruszt József hagyatékából


**A CÍMLAPON:** Eszenyi Enikő (Mária) és Börcsök Enikő (Erzsébet) a *Stuart Mária* pesti színházi előadásában

*Koncz Zsuzsa felvétele*



A portrét Koncz Zsuzsa készítette

KOLTAI TAMÁS

# Szenvedélyes gondolkodó

■ EÖRSI ISTVÁN (1931–2005) ■

Másodszor fogok neki ennek az írásnak. Az első elszállt, mert menet közben szétzuhant a számítógépem. Azt hiszem, Eörsi jól szórakozna, ha tudná. Egyetlen gondolatot sem bírok újrafogalmazni, egyetlen mondatot sem újraírni, egyetlen bekezdést sem rekonstruálni tartalmilag, noha pontosan emlékszem rá, mit írtam. Mindent csak egyszer lehet megírni. Minden írásnak az adott pillanatból kell megszületnie, nemcsak a nekrológoknak vagy a verseknek, hanem a nagyregényeknek vagy a drámáknak is. Mindenki, aki ír, a pillanat szenvedélyéből táplálkozik, ha nem így van, fölösleges hozzákezdenie. Nem hiszek a halálon túli jelekben, de ezt a számítógép-szétzuhanást, amely megsemmisítette róla szóló, gondosan fogalmazott mondataimat, az ő kaján, transzcendens üzenetének vélem. Ha valamiért szerettem Eörsit – kissé szégyenkezve írom le ezt a tízezerszer degradált szót –, akkor a pillanatnyi fölháborodásaiért, amit könyörtelen logikával, racionális indulattal azon melegében kristálytiszta írásokba objektivált. Akkor is, ha tudta, hogy nem fognak megjelenni. Lett légyen szó versről, publicisztikáról vagy drámáról.

Engem persze a drámái foglalkoztattak leginkább. Mindegyik közel állt hozzám, a gyöngébbek is, mert az átvilágító elme munkált mindegyikben. Ami mifelénk nem a legnépszerűbb. Így aztán a drámái sem voltak népszerűek, mindenesetre kevésbé, mint a cipőtalpáig sem fölérő kényelmes lábbeli-kisiparosokéi, akik ugyanabban a műnemben működtek, és nem volt probléma színpadot kapniuk. Ebben esztétikai okok ugyanúgy közrejátszottak, mint politikaiak. Jellemző, hogy kedves Brechtjét, akinek – ha Lukács Györgyön kívül egyáltalán valakinek – a szellemi tanítványa volt, még most, egy őt elsirató nekrológban is feledésre ítélte egy, az utóbbi években színházba aligha járó híve, s ez annál groteszkebb, mert ha Brecht mint drámaíró feledhető, akkor ő, Eörsi egyszerűen szellemi-dramaturgiai pancser, és az a tizennyolc dráma, amelyet legutóbb a *noran* adott ki tőle, lepkefing. Direkt használom ezt a szót, hogy megnevettessem; biztos vagyok benne, hogy valahol a felhők fölött, az általa nem hitt túlvilágon jót derül az egészen.

Ha a fentiekből azt lehetne kiolvasni, hogy könnyedén vett mindent, ami a drámáival (nem) történik, sietve szólok, hogy tévedés. Ellenkezőleg, nagyon megviselte a mellőzés, az elutasítás, a meg nem értés, a be nem váltott ígéret. Nemcsak az, hogy Aczél György folyamatosan betiltotta (vagy csak kiherélt szöveget engedélyezett volna), hanem az is, ha a barátai hitegették bemutatóval. Hitt nekik, még az érveiket is elismételte, miszerint eljátsszák, de nem most, mert éppen az a színész, aki..., éppen az a hasonló típusú darab, amely... és így tovább. Ha a darabjairól volt szó, ez a hamis látszatok mögé látó ember hitt a link hadováknak. Persze hogy hiú volt. Néha fölhívott, hogy közöljük-e az új darabját; odaadja, de csak akkor hozzuk le, ha tényleg tetszik. Nem tudhatta, hogy már olvasás előtt döntöttem a közlésről. Nem írhatott olyat, hogy a független, gunyoros, gyermekien őszinte, a dolgok lényegét átlátó tekintet, más szóval a gondolkodás szenvedélye és érzéki élménye ne érte volna meg a közlést. Ami – biztos lehettem benne – kevésbé sikerült színműveiből sem fog hiányozni. Minden alkalommal részletes véleményt kért, egyszer személyesen – akkor jártam először és utoljára Belgrád rakparti lakásán –, sőt igényt tartott korrekciós ötletekre is. Egy alkalommal némi húzást javasoltam, végighallgatta, megvédte a saját verzióját, majd azzal zárta le, hogy még meggondolja. Persze úgy hagyta, úgy is jelent meg. Fölösleges mondanom, nem nyert vele semmilyen díjat, sehol sem játszották el, kinek kellene az a sistergő irónia, amivel kivesézte a „mai valóságot”?

Pedig hát nem irodalmi író volt, hanem színházi ember, dramaturg, kedves kaposvári színházának előbb íróként szilenciumra ítélt Aczél-száműzöttje (aki ezt a kereső foglalkozást kegyesen engedélyezte neki), utóbb irodalmi mindenese, átdolgozója, fordítója, ritkán szerzője. Egy év eleji kaposvári premieren beszéltem vele személyesen utoljára – írók látogatta nyilvános rendezvényekre nem járok –, s amikor az őszi szezon első bemutatóján nem volt ott, már tudtam, hogy nagy baj van. Ha Eörsi nem jön el egy kaposvári premierre, amelyen ráadásul ő a szerzők egyike, az nem rajta múlik, hanem magasabb hatalmakon. A következő héten halt meg.

Kapcsolatunk is a színházban kezdődött, fancsali módon, úgyhogy elmesélem. Ő maga idézte föl huszonkét évvel később, s ezzel mintegy „fololdozott", hogy könnyebben kibeszélhessük. 1990-ben megdicsért az egri színház műsorfüzetében, abból az alkalomból, hogy fölújították *Sírkő és kakaó* című darabját. Volt egy színikritikus, írta, aki annak idején észrevette, hogy komédiája csak ürügyként használja a lakáshiány enyhítésére szolgáló módozatok egyikét, az eltartási szerződést, s valójában a kormányzók és kormányzottak együttélését szabályozó társadalmi szerződés állapotát firtatja. Én voltam az illető. Tapintatára vallott, hogy nem tette hozzá: óvtam a nézőt a darabban rejlő általánosítás ideológiai veszélyétől. Másodszor jelentem meg színikritikusként 1968 januárjában a Népszabadságban, ezzel vette kezdetét neofita buzgalmam rövidnek mondható korszaka, amelynek utolsó megnyilvánulása történetesen egy másik Eörsi-darabról, a *Hordók*ról szóló recenzió volt ugyanazon év októberében. Viszonylag korán fölismert tévedésem – mentségként persze nem sokat érő – jeleként 1980-ban megjelent kritikakötetem előszavában erre a két bírálatra utalva jegyeztem meg, hogy már másképp írnám meg őket. Sietek megjegyezni, hogy eredetileg se kiáltottam gondolatrendőrségért, nem voltam én huszonöt éves párton kívüli taknyosként politikai denunciáns, csak tudálékoskodtam. A dráma „mindent összemosó hatalomkoncepciójából" (amely frázisban a „mindent összemosó" a szerkesztő jellegzetes, stilárisan ráismerhető betoldása volt) Thomas Hobbes „mindenki harca mindenki ellen" tézisére következtettem, és úgy gondoltam, nagyon okos vagyok, amiért észrevettem az eltartási szerződés „mint lakásjogi műfaj" és a társadalmi szerződés mint történelemfilozófiai kategória közötti összefüggést. Eörsi utólag végül is igazolta ennek a jogosságát. Más kérdés, hogy miközben a rendszer egyik ideológiai sarkpontját szajkóztam, miszerint különbséget kell tenni hatalom és hatalom között, mert van jó hatalom és rossz hatalom (a fiatalabbak valószínűleg el sem hiszik, hogy az elvtársak pontosan ezekkel a primitív szavakkal fogalmazták meg politikai alapvetésüket), nem ismertem a *Sírkő és kakaó* szerzőjét, fogalmam sem volt a kilétéről, így természetesen azt sem tudtam, hogy 1956-os elítéltként korábban börtönben ült. Nekem egy dráma az egy dráma, függetlenül attól, ki írta – akkor még nem tudtam, hogy ez csak viszonylag normális társadalmi viszonyok között érvényes.

Amikor kellő rezignációval tisztáztuk egymás között a huszonkét évvel korábban történteket, elmondta, nem az fájt neki, amit írtam, hanem hogy látta, milyen jókat nevetek a premieren, és a kritikában mégis dohogtam. Ezen két okom is volt

meglepődni. Először azon, hogy egyáltalán tudta, én vagyok az a nézőtéren; másodszor azon, hogy eszerint ha nevetek valamin, az már tetszik is. (Kétségtelenül van kritikus, aki viselkedik a színházban: ha eldönti, hogy szigorút fog írni, az istenért se nevetné el magát a zsöllyében.) Miután ezt megtárgyaltuk, kissé restelkedtem amiatt, hogy a *Hordók*ban megróttam, mert végzetesen, ugyanakkor groteszk módon determináltnak tételezte az emberi szerepeket (a cikkben sokkal primitívebben fogalmaztam), viszont megdicsértem „gondolati fénnyel szikrázó, éles pengéjű dialógusait". Habár úgy találtam, hogy „nem drámai konfliktusokban gondolkodik, hanem filozófiai erőtérhez szerkeszt erővonalakat". Ezután azonban bekövetkezett a kopernikuszi fordulat: a *Széchenyi és az árnyak* bemutatója után (ez az egyik legkedvesebb darabja) már „az intellektuális játékok szellemi izgalmát" emlegettem, s üdvözöltem, hogy leemeli talapzatáról a történelmi szobrot, és tegező viszonyra lép vele.

Beleolvasva *A fogadás (18 dráma)* című vaskos kötetébe, elámulok a java művek lucidus érvényességén. Börtöndarabja (ő csak így nevezte), *A kihallgatás* ma is több mint *ab ÁVO* a Sztálin halálát követő lelkiismeret-vizsgálat; a múlt összekuszált bűneinek bonyolult képlete van benne, aminek a következményeit máig nyögjük. („Amióta az eszemet tudom, mindig meg voltam győződve arról, hogy nincsenek következmények nélküli tettek", írja az utószó első mondatában.) A *Tragédia magyar nyelven Szophoklész Antigonéjából* a rendszerváltás groteszk-patetikus üdvözlése; ott lehettem a premierjén, és kajánul megírhattam, hogy a nézőtéren ült a temetést most már engedélyező, megjavult Kreon: a miniszterelnök. (Nem tudtam róla, az idén februárban mondta el egy interjúban, hogy amikor Németh Miklós az előadás után megkérdezte, miért nem mutatták be ezt korábban, s ő azt felelte, azért, mert önök nem engedték volna, a miniszterelnök szó nélkül sarkon fordult, és otthagyta.) *Az interjú* minden „damaszkuszi fordulat" megkérdőjelezése, még ha Lukács Györgyről van is szó. (Pedig Eörsinek Lukács olyan volt, mint a mexikói hívőnek a guadelupei Szűz Mária, mondta nekem az Albuquerque-be szakadt ´56-os barát, Jónás Pál: „Isten vagy Jézus Krisztus megkérdőjelezhető – a guadelupei Szűz soha.") Ha már Jézust említem, itt *Az áldozat* – „remekműgyanús", írtam a bemutatójáról –, amely hűségről, népboldogításról és (brechti kifejezéssel) a kísértő jóság mint átfogó eszmerendszer történelmi kisajátításáról, „birodalmi hitté" fejlesztéséről szól. Vagy az *Egy tisztáson* című Martinovics-dráma, amely a hatalommal kiegyező értelmiség önigazoló reflexeit taglalja; Eörsi szemében ez a Kádár-korszak legnagyobb közös bűneinek egyike, amitől csak kevesen maradtak mentesek. Kedvencem az az ironikus gondolat a darabból, hogy a besúgás tulajdonképpen az üdvös változásokat segíti elő, hiszen csak a forradalom rémének hiteles fölidézésével lehet az uralkodó bizalmába férkőzni és a reformokat kierőszakolni.

Eörsi, a tüzetes megkérdőjelező és végiggondoló nem állt jól a züllött kornak (hogy a bíróság által nevetségesen elvitatott jelzőjét használjam). A kort is, divatos művészetét is az obskúrus pongyolaság jellemzi. „Világnézeti igény híján – írja – könnyű eltrappolni a posztmodern bölcsesség éjszakájába, ahol értékelőtevékenységünknek nincsenek komolyan veendő kritériumai, ahol tetteink nem függnek össze saját következményeikkel."

Én azonban a korral szemben Eörsit szeretem.

Tarján Tamás

# Védés, visszaszúrás

■ FORGÁCH ANDRÁS: A KULCS ■

*A 2004-es Édes Anyanyelvünk pályázat színmű kategóriában megosztott első díjjal jutalmazott, viszonylag rövid (a Kamrában szünet nélkül előadott) műve két eltérő jellegű drámát, valamint néhány meg nem írt darabot tartalmaz. Az első és a második jelenet – mely együttesen teszi ki a harmadiknak a hosszát – egy kávéházban játszódik, a befejező kép egy (nem akármilyen) lakásban.* A kulcs *jól érzékelhető kettébomlása természetesen nem a helyszínváltásból fakad, hanem az alkalmazott drámatechnikák – s a velük járó szereplőszám, figuramozgatás, stiláris kondíció – különbségeiből. Az átmenet, a váltás megokolt és kimunkált, de így is szembeszökő. A leginkább tragikomédiának nevezhető alkotás erényeit a jelzett építkezésmód sűríti-indukálja-sűríti, viszont azoknak a problémáknak is melegágya, amelyeket nem lehet nem észrevenni Ascher Tamás a másodpercnyi idő- és létegységeket is nagy gonddal, elemzőkészséggel felügyelő rendezésében.*

**Fekete Ernő (Öcs) és Máté Gábor (Báty)**

Khell Zsolt minimálisra redukált, agresszíven fehérre világított presszódíszletében eleinte – ez két alkalom, két asszó – két szereplő foglal helyet, a jelenetek egésze pedig a vitacentrikus társalgási drámák kettő plusz egy alakos, ismert szituációját modellálja, mai hangütéssel. A Báty (negyvenvalahány) és az Öcs (harmincvalahány) értelmiségi, „filozofikus" regiszterben tartott viaskodásának vagyunk tanúi. Még Szent Ágoston is előjön, illő felszínességgel, ha szükséges. Az idősebb testvér a másiknak a lakáskulcsát szeretné parancsoló vagy kilincselő szóval elkunyerálni, pásztoróra céljára. Ezerszer megírt banalitás. Az Öcs vagy adja, vagy nem adja; általában adja. Csakhogy Forgách Andrásnál persze a kulcs csupán ürügy, a légyotthoz nem is olyan nagyon erős a felgerjedés. A testvérek időtlen idők óta fennálló párharcáról van szó. A gyűlölködő egymásrautaltságról, a mindenben az ellenkezés alkalmát kereső hepciáskodástól a mély, kölcsönös utálatig – melynek kiélését nehezíti, hogy a fivérek szörnyűségesen ismerik, játszva kijátsszák egymást, s valószínűsíthető, hogy a rajtuk kívüli teljes – múlt, jelen és jövő idejű – valósággal szemben csak együtt élveznek valamelyes védettséget. Szerelem, hivatás, robot, elődök, utódok, túlterhek és hiánysúlyok: ami a családból és az „odakint" nehezülő létezésből rájuk jut, feltehetően csakis együtt viselhetik, noha ehhez szemernyi kedvük, szolidaritásuk sincs.

A Szakács Györgyi által lezser, puha, sportos, szürke eleganciába öltöztetett Máté Gábor és a nyűtt öregdiákgöncökbe bugyolált Fekete Ernő mesteri ritmusérzékkel vívja az alantasságig, nevetségességig fajuló, morális szabálytalanságok tömegével tarkított párbaját. A dialógusok általában egysoros (akár egyszavas) pengeváltásokból tevődnek össze (hosszabb megszólalása később is csak a magából kivetkőzött Feleségnek – negyvenvalahány – és az állandó pofázáshoz hozzászokott Kálmánnak – akárhány – lesz); az ilyen replikázáshoz elengedhetetlenül kívánatos koncentráció egyszer sem találja készületlenül vagy ernyedten a két színészt. Ascher Tamás a tenyérnyi térben sem igen engedi őket egymás mellé telepedni. Legalább egy szék ékelődik közéjük, vagy szomszédos aszta-

**Fullajtár Andrea (Feleség), Rajkai Zoltán (Kálmán), Pelsőczy Réka (Barátnő), Fekete Ernő és Máté Gábor**

loktól, távvívással keresik a sebezhető felületeket. A párbeszédek – mindkét részről és szinte mindig: perbeszédek, vádbeszédek, elsinkófált védőbeszédek – tömörsége, lefojtottsága számos félre- és ráértésre nyújt alkalmat, Máté és Fekete tehát *con sordino* komédiázhat, bohóckodhat is – amennyire a célja elérésének vágyától és évtizedek óta hordozott fölényétől túlspannolt Báty, illetve a gyulladt szemű, spleenes, örök másodhegedűsként elkönyvelt Öcs ezt megengedheti magának. A szavak, félszavak, elhallgatások, metakommunikatív jelek nyelvén megharcolt, test test elleni háború állandóan a testiség körött keringél, egyelőre piszlicsáré implikációkkal. Ezért is fontos, hogy Ascher színpadán Máté Gábor és Fekete Ernő teljes gőzzel játssza a ki mit (nem) eszik?, ki mit (nem) iszik?, kinek mennyi a testsúlya? stb. epizódokat. Egymás ellen esznek és nem esznek, isznak és beleisznak, rendelést mondanak le, maradékot hagynak. Vajdai Vilmos (aki egyben az előadás aláfestésnél többre hivatott zenéjét is szerzette) egy pillanatra sem láttatja epizodistának, drámai kellék embernek az akárvalahány éves Pincért. Egyelőre – minden pótcselekvésével, szolgálatkészségével, sunyiságával, megfoghatatlan titkával felszerelkezve – ő a külvilág, azaz a később megismerendő szereplőkör előhírnöke. Surranó, néma rezonőr, akinek bármikor megeredhet a nyelve.

Az első és a második jelenetnek a falakból, bútorokból, öltözékekből toluló, egyszerre éles és matt karaktere, Máté bajnokokat, Fekete legyőzötteket, Vajdai drukkereket asszociáltató játéka, a hosszú felvezetés két- és többszólamúsága – a két egymást követő napon lezajló két találkozás metszete – tartalmi és formai okokból is „nagyjelenetet" ígér.

Azt, mert az Öcs adja a kulcsot.

E nagyjelenetnek majdnem teljes egészében komédiai külleme van. „Franciás" vagy nem franciás: mindegy. A Báty és a Barátnő (huszonvalahány) érkezik kevés kéjjel kecsegtető dugásra. (Tanácsos felfednünk, amit az olvasó, a néző eddigre már majdnem bizonyosan tudhat: a Barátnő pár héttel ezelőtt az Öcs barátnője, régebben pedig valaki más neje volt.) A kulcsok, kulcscsomók vígjátékian nagy száma és eléggé véletlenszerű kiosztása folytán a kezdeti két fő az Öccsel és a Fiúval négyre, a Feleséggel (a Báty feleségével) ötre, Kálmánnal, a pizzafutárral hatra, végül az Anyával és az Apával (mindkettő hatvanvalahány, a főszereplő férfiak szülei) nyolc főre duzzad. Mivel a Fiú – drogos, homokos, tolvaj kis hím prostituált – a Feleség egyik tanítványának a gyermeke, Kálmán pedig a Barátnő szexpartnere és a Fiú üzlettársa, s mert mindenki sejt vagy tud valamit a gyülekezet nem egy tagjáról, hatalmas értés- és félreértés-kavalkád kerekedik. Kerekedne, ha ezt a drámai alkatú darab eleve nem fogná vissza, s a rendező nem tartaná kordában.

Khell Zsolt – a kezdő jelenetekkel feleselően – sötét, tömött dekorálású, zegzugos lakásbelsőt talált ki, az árnyakat növesztő fényforrásokkal. Jobban hasonlít ez a lepusztult intellektuel-barlang a negyven évvel ezelőtti házibulik tanyájára, mint napjaink gépesítettebb, óhatatlanul modernizált hajlékaira. A be- és lelakott, erős miliőjű térség kirajzolja magából a rekonstruálandó családi előtörténet bizonyos szakaszait is. A belépőket Szakács Györgyi kontúrosan jellemzi, ám ő sem inog meg, hogy az egyszerű kacagtatással beérje. Itt mindenki önmaga számkivetettje, s így vagy úgy reflektált fokon egy vagy több másik személy áldozata. Ezen lehet nevetni, de belehelyezkedés és önvizsgálat nélkül nem érdemes.

A helyzet kulcsa az lenne – aligha kétséges, hogy a darab címe tudatos sematizálással biztat a metaforikus hangsúlyokra –: a Báty az Öcs minapi nőjét csípte fel máris, az Öcs viszont egy fiúval állít be. A konfliktusok azonban nem tevődnek át a szexus terepére. Ami a tényekbe és a feltételezésekbe belefér, azt a jelenlevők tolerálják (vagy nem tudnak róla). Döntőbb, hogy senki senki iránt nem lehet semmiféle bizalommal, mindenki csak egy, két, sok másik életét tette vagy teszi éppen tönkre. E körtáncnak kiváló nyelvi jellemzője a sokféle ismétlés. Kis túlzással: mindenki elmondhatja magáról és másról ugyanazt. „Kálmán egy nagyon kreatív személyiség", véli a Báty által „faszkalapnak" nevezett pizzásról az iránta, láttuk, nem elfogulatlan Barátnő, és mondatát, különféle nyomatékokkal, a Báty, az Öcs és a Feleség szó szerint elszajkózza. Sok a jobb-rosszabb, közszemlére tett, netán csak belehallható geg, szóvicc. „Mindjárt esni fog" – így a Báty. Esni fog – az eső; a Barátnő kezéből meg most esett ki és tört össze valami. Ugyanők a részesei a „beverem" kétértelműségének (a csábító a vörösboros üveg dugóját veri be – „Lassan verd be" – egy tollal, miközben a nem különösebben készséges csábított másfajta beverésre vár, pontosabban azt halogatja).

A nagyjelenet – a harmadik – megfelelően változékony, dinamikus, a maga keretei között ízléses, de a szöveg természete miatt (is) nincs mindig alaposan feltérképezve. Valószínűleg Forgách András *A kulcs*a s Ascher Tamás interpretációja is befogadta, illetve felmérte a Harold Pinter-hatásokat (mit sem tudva a közelítő Nobel-díjról). Ahogy Pinternél fogalom lett a „szoba-dramaturgia", az egyetlen helyiségbe zárt, abszurd célzatossággal kibontakozó szegényes cselekmény, úgy Forgách némely darabjában is működött

**Rajkai Zoltán, Fekete Ernő, Lázár Katalin (Anya) és Szacsvay László (Apa)** Schiller Kata felvételei

már az ezúttal verbalizált, tárgyiasított kulcs-dramaturgia. S míg az elhangzó információk, a felszakadó közlések és stílfordulatok arányosak önmagukkal, amíg bipoláris telítettségük, jelentésmögöttesük életben tartja, „elviszi" a szavak, dialógusok hátterében zajló, alig átható, ám ténylegesebb – még a görög drámák sorsszerűségére, alakjaira, motívumaira is emlékeztető – drámát, nincs is fennakadás. Máté és Fekete az új konfliktusok közepette másképp megy fel a pástra (a rendezői irányítás, a mozgás következtében folyton időt kérnek, halogatnak), Pelsőczy Réka (Barátnő) a stupiditásból, a külsőségekből is kihozza azt az éneklő beszédű nőt, akire két efféle észkombájn is bukhat, Fullajtár Andrea pedig az utolsó menedéknek maradt önzés áriáit adja elő migrénes ajzottsággal („Nem érdekel, hogy kivel vagy, voltál, leszel, egyszerűen nem érdekel. De nem eresztelek el, ebben ne is reménykedj..."), véletlenül sem csinálva potenciális Médeiát az itt is (alkalmi euripidészi, azaz hát Katona József színházi párhuzam) két fiúgyermeket nevelő anyából, a Feleségből. Kovács Lehel (Fiú) úgy fordítja sildjével hátra fején a baseballsapkát, hogy a szexuális szolgáltatásra készség e rutinmozdulata, a cinikus szolgaisággal megalázkodó, pénzkereső arc, száj önmagában is jellemezné a hallgatagon visszahúzódni is tudó figurát. Rajkai Zoltán (Kálmán), ellenkezőleg, szétkaszabolja a teret, dzsekijének, sisakjának köszönve a látszólagos bodybuilderséget. Lázár Kati messze semmi, nézd meg jól tekintettel, éjsötétbe révedéssel kötögetné a békét, békéket az élőhalottak csataterén, Szacsvay László remegtetett tagokkal haldokolja az apát, hogy közben az öreg tiszta, becsaphatatlan eszéről is meggyőzzön. Az egyik nem néz oda, a másik igen, hiába.

A lakásban végül a Báty és az Öcs az alkoholnak különböző mértékben engedő kettőse marad. Lesz, ami lesz. A dráma *in medias res* elkezdődött, a két ember evidenciálisan benne vergődött a közelebbről meg nem magyarázott testvérdrámában, s most még evidenciálisabban és reménytelenebbül benne vergődnek. De értelmezhető-e minden további nélkül a közönség számára, hogy az Öcsnek a *domb* volt a gyerekkor, a Bátynak a *kommunizmus?!* Ilyen horderejű kijelentés, ily szélsőséges ütköztetés talán a Harold Pinter-i nyomon születő absztrakciókat is megfagyasztja. S miért a becsmérlő célzás – egyáltalán a célzás – a család zsidóságára? S e közegben a melegség, a homoszexualitás említésekor lehet-e „Ne zsidózz" tiltakozással szót emelni? S honnan az Apa iránti mitikus gyűlölet? S miért beszél akcentussal az Anya: miféle sorsot elevenít meg tört magyarsága? Honnan bukkannak fel a szülők?

Ezek már nem megérzékített, finoman jelzett drámák egy érzéki és finom mívű új magyar drámában: ezek megíratlan drámák, *A kulcs* című dráma megíratlan drámái, megíratlanságai, melyeket Ascher Tamás sem tudott e tiszta vonalvezetésű, a szivárványló humorra is fogékony rendezésében a színház eszközeivel „megírni". Inkább feszélyező, mintsem segítő esetlegesség, ha a premier magát beavatottnak vélő közönsége – a közönség egyik-másik tagja – a ruhatárban olyan intimitásokra vetemedik, hogy – például – „Minden világos, ezek egy az egyben a Forgách szülők". *A kulcs* lepergeti magáról a már megfogalmazásuk pillanatában még önmaguk ellenkezőjét sem jelentő bennfenteskedéseket. Az viszont igaz – emlékezzünk egy, immár legendás magyar testvérkonfliktus-tragikomédiára, Örkény István *Macskajáték* című színművére –, hogy a Szkalla lányokról (a fényképükről, Szolnok megye szépeiről) sem tudtuk, „örök talány" maradt, „ki elé, mi elé" futottak le a domboldalról; a *honnan* és a *hová* között az útról mégis egyértelműen vallott a dráma-fotó. Forgách András művében, a nevüket vesztett vagy fölösleges névvel élő figurák mezején, s főleg a Báty és az Öcs asszójának erre s arra, arra s erre végtelenített pástján megrendítőbb lenne a küzdelem, ha a színdarab szinte folyamatosan szóló és villogó találatjelző gépe nem keverné össze kissé sokszor a zöldet és a pirosat.

**FORGÁCH ANDRÁS: A KULCS (Katona József Színház, Kamra)**

**DÍSZLET:** Khell Zsolt m. v. **JELMEZ:** Szakács György m. v. **ZENE:** Vajdai Vilmos. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.

**SZEREPLŐK:** Máté Gábor, Fekete Ernő, Vajdai Vilmos, Pelsőczy Réka, Fullajtár Andrea, Kovács Lehel e. h., Rajkai Zoltán, Lázár Kati m. v., Szacsvay László.

URBÁN BALÁZS

# A mese ereje

■ KÁRPÁTI PÉTER: ELSŐ ÉJSZAKA AVAGY UTOLSÓ ■

*„Mit tett Umáma Átikával?" – az alcímként is megfogalmazott kérdésre nincs felelet. Illetve van, hiszen a válasz a mese, a mesélés lényege. Az* Ezeregyéjszaka *nem pusztán egy varázslatosan idegen (bár számos elemében felettébb ismerős) világ sajátságos, szinte megszámlálhatatlan mozaikból összeálló története, hanem magáé a mesélésé is. Sehrezád nem ér meséjének végére, egyik történetből következik a másik, megnyugtató, végérvényes lezárás nincs (már csak azért sem lehet, mert akkor a mesélő feje a porba hullna). Kárpáti Péter* Ezeregyéjszaka *ihlette drámája átemeli a történet lezárhatatlanságának gesztusát; az egymásba folyó, egymásba gabalyodó mesék közül – melyek mind férfi és nő örök szerelmi harcáról szólnak – éppen a szerelem megszállott rabjának története nem kerekedik ki.*

Az alaptörténetet Kárpáti is megidézi, Sehrezád mesélése a dráma keretéül szolgál. Majd újabb és újabb mesélők lépnek színre, akik újabb és újabb történetekbe kezdenek. A narráció technikája azonban élesen eltér a két felvonásban: az elsőben az egyik mese mindig a következő keretéül szolgál, s mint valami feneketlen zsákból, úgy kerülnek elénk az újabb történetek – a mesélés így gyakorta visszaszáll a korábbi mesélőre. A második felvonásban a mesélők Umáma történetén belül jelennek meg, s reflektálnak egymás mondandójára, míg végül egyikük hivatkozásképpen említi Umáma történetét is. A kör így bezárul, a mesék folyama kibogozhatatlanná válik. S noha ez a szüntelenül hömpölygő mesefolyam már-már az időtlenség érzetét kelti, az idő mégis telik: Sehrezádot és a királyt a második részben előbb gyermeket váró párként, majd megöregedve látjuk viszont. Az utolsó jelenetre megfordul a „nincs holnap" jelentése: immár nem a nőre, hanem a királyra vár a halál. Ami ezúttal elkerülhetetlen – Sehrezád túljárhatott mindenki eszén, legyőzhette a királyt, a barbár ítéletet, de nem győzheti le a halált.

Kárpáti Péter (aki felhasználhatta Prileszky Csilla néhány éve megjelent teljes *Ezeregyéjszaka*-fordítását is) úgy idézi meg ezt a világot, hogy a történetek sokszínű megjelenítése, férfiak és nők „szerelmi világháborújának" megfestése mellett közel hozza a mesemondás aktusát is. Érzékelteti annak teremtőerejét, de iróniával kezeli sémáit, bevált fordulatait. A kevéssé türelmes befogadók belebeszélnek a történetekbe, ledarálják a sémákat (hiszen majd minden női szereplő „szép, mint a telihold", minden alávetett „engedelmeskedik", s az egyes fordulatok gyakran kiszámíthatóak), az önérzetes mesélők pedig nemegyszer sértetten kérdeznek vissza („Ismerted?", „Ott voltál?"). De magukat a dialógusokat is finom irónia járja át, amely viszont a megjelenített világ különös sajátosságait – leggyakrabban a rémségek természetesként elfogadott létezését – célozza még. Ez az irónia külső nézőpontot tükröz, a komikus hatás az első felvonásban részint abból eredeztethető, hogy maguk a szereplők nem érzékelik mondataik abszurditását; számukra természetesnek tűnik ölés és ölelés kettőssége éppúgy, mint az alávetettek feltétlen engedelmessége. A második felvonás szereplői elrajzoltabb figurák, mondandójuk sem reflektálatlan, ám a reflexió gyakran éppen ellentétes irányú azzal, mint amit a befogadó észlel. A legjobb példa erre a munka helyett szüntelenül beszélő borbély, aki hosszú történetet mond el arról, miért nevezik őt hallgatag sejknek – a történet magában akár az áldozatvállalás szép és európai szemmel felfoghatatlan példája is lehetne, ha a figura viselkedése nem képezne ezzel éles, komikus hatású kontrasztot. A nézőpontok váltakozása folyamatosan vegyíti az emelkedettséget és az iróniát, a megidézett világ hol egzotikusnak, hol minden ízében ismerősnek tűnik, a poézis a földhözragadtsággal, a vers a prózával, a játék

**Kerekes Éva (Sehrezád), Fazekas István (A király bátyja) és Debreczeny Csaba (A király)**

a komolysággal úgy felesel, mint a megidézett történetekben az élet a halállal, a férfi a nővel, a szellemek világa az emberekével, a hiedelem a racionalitással.

Ez a nagyon következetesen végigvitt kettősség nagyban segíti, hogy maga a szerkezet egységesnek látszódjék, de azért nem feledteti, hogy a két rész hatásmechanizmusa és narrációs technikája eltér egymástól. Ami aligha könnyíti meg a mindenkori rendező dolgát. Az Örkény színházi ősbemutatót (mely a tatabányai Jászai Mari Színház együttműködésével jött létre) az író régi munkatársa, Novák Eszter vitte színre, akinek színpadi gondolkodása, látásmódja vélhetően nem csak a számos közös munka okán hasonlít a szerzőéhez. Az előadás pontosan tükrözi az írói ábrázolás kettősségét; a külsőségeiben megteremtett *Ezeregyéjszaka*-képet kortársi attitűd hatja át. Khell Zsolt díszlete zsinórfüggönyével, szőnyegeivel megidézi a mesevilág kliséit, ám a színpad mellett jobbra már arab ételek gyorsséttermi fotói láthatók. A halász történetében a valós pálmát felfújható strandcikk helyettesíti, majd a színre vendéglői székek, asztalok kerülnek. Zeke Edit csillogó ruhái is fokozatosan adják át helyüket kortárs európai viseleteknek. Mindez nem az egzotikum „földre rántása", nem egy idegen világ ironizálása, de nem is a kortárs európai nézőpont megfricskázása; Novák egyszerűen megteremti a kétféle nézőpont közötti távlatot, ahogyan a szöveg is. A történetek bárhol játszódhatnak, mesék és mesélők bárhol

Schiller Kata felvételei

**Derzsi János (Halász) és Csuja Imre (ghúl)**

születhetnek, csak a külsőségek, a klisék változnak. (Ez utóbbiak persze lehetnek nagyon fontosak, de egy alapvetően más kultúra által képviselt külső nézőpont sosem képes belülről látni, komolyan feldolgozni őket – így jobb esetben az értetlen rácsodálkozás tárgyaivá, rosszabb esetben kommersz árucikké válnak.) Ugyanakkor a játék egymással ironikusan feleselő elemei stilárisan is meghatározzák az előadást, játékosabbá, oldottabbá téve a narrációt. Novák nem próbálja felpörgetni a mesélés ritmusát, vállalja a szöveg által meghatározott lassabb tempót, inkább csak apró, többnyire finoman ironikus játékötleteket talál ki, felnagyítja a befogadói reagálások szerepét, s a történeteken belüli dialógusokkal egyenrangúvá teszi a mesélők és a befogadók közti – verbális és nonverbális – dialógusokat. A színpadi befogadók reakciója pedig vélhetően nemegyszer fedheti a valós befogadói reakciókat is (a színházi néző alighanem többször is szívesen gyorsítaná az elbeszélések menetét, kívánná, hogy essünk már túl a „teliholdas" leírásokon, ne mondja el a mesélő azt, ami úgyis nyilvánvaló), így ezek a válaszok finom iróniával utalnak a tényleges befogadói elvárásokra is.

A nézői figyelem ébren tartása persze jórészt a színészek feladata. Mint Novák Eszter előadásaiban általában, ezúttal is több figyelemre méltóan erőteljes, színészi személyiséget és személyességet tükröző alakítás látható. Kerekes Éva (Sehrezád) és Debreczeny Csaba (A király) egy párkapcsolat stációit játsszák végig, érzékeny humorral, majd mind több rezignációval, csendes szomorúsággal. Debreczeny játéka érzékelteti a hatalom fokozatos megszűnését, s apró jeleit mutatja annak, ahogy a hatalmas uralkodóból esendő ember lesz, míg Kerekes egészen finom színészi eszközökkel ábrázolja azt a folyamatot, ahogy az asszonyi ravaszsággal fűszerezett dévaj mesélő kedv már nem az életért folytatott harc, hanem a kapcsolat fenntartásának eszköze lesz, s ahogy minden szempontból alávetett nőből e kapcsolat domináns szereplőjévé válik. Bíró Kriszta Fátimája Sehrezád hétköznapibb, nyersebb tükörképe. De amolyan fordított tükörkép Járó Zsuzsa Átikája is: ő eleve domináns fél minden kapcsolatában. Minden helyzetet ő irányít, minden hátrányból előnyt farag, mintegy igazolván mindazt a potenciális veszedelmet, melyet eleinte Umáma, majd a borbély és társai a női nemnek tulajdonítanak. Hasonlóan erőteljes személyiség a Pogány Judit játszotta Vénasszony is, aki a szolgálatkészség, az áldozatvállalás álarcában viszi sikerre – többnyire pénzszerzésre irányuló – terveit.

Hozzájuk képest nemcsak a király, de a többi férfi is erőtlen vesztesnek érződik. Szájalnak, locsognak, erejüket fitogtatják, de a konfliktushelyzetekben többnyire alulmaradnak. A borbély barátai mintha csak a férfiúi tehetetlenség panoptikumát elevenítenék meg. Csuja Imre, Derzsi János, Dömötör András, Fazekas István, Honti György szomorúan komikus sorsváltozatai valójában a vereség különböző alakváltozatai. Már amennyit megismerünk belőlük, hiszen például a Csuja Imre által alakított, kellően bumfordi, agresszív szemetest a többiek alig hagyják történetét elmesélni – meglehet, még ő jár a legjobban. Ugyancsak ők alkotják az Átikára licitáló, hoppon maradó kereskedők tablóját is. Néhányuknak jut még más szerep is, többnyire szintén veszteseké, igaz, nem mindig férfiaké: Csuja például egy félelmetesnek tűnő nőstény ghúlt is eljátszik – ám ő is a palackban végzi. A borbély talán többet tud és többre képes náluk – igaz, róla sosem tudni, szavai a valóság mely töredékét fedik le. Széles László nagy lendülettel és komédiázó kedvvel játssza a szerepet, hangsúlyváltásai pontosan kidolgozottak, az elrajzolt vonásokat még a hitelesség keretein belül tudja tartani, s így a figura egyszerre tűnik abszurdnak és valóságosnak. Hasonló mondható el Czukor Balázsról, aki ugyan élesen elrajzolt eszközökkel jeleníti meg Umáma szerelmi szenvedélyét, markánsan karikírozva a szerelmi megszállottság sztereotípiáit, ám a szenvedély őszinteségét, hevületét mégis el tudja hitetni. Kettősük még úgy is igen erőteljes, hogy érzékelhetően hosszabb az optimálisnál, mint ahogy a második rész egészén érződik némi – szövegbe belefeledkező – rendezői engedékenység, mely helyenként valamelyest lassítja a játék ritmusát, és tompítja

összeszedettségét. A fontos dramaturgiai pontokon azután összeáll az előadás, szép az elmúlással feleselő zárlat, meggyőzően ér össze ábrázolt világ és kortársi befogadói attitűd. A játék ereje, a mesélés gyönyörűsége átragad a nézőre – ez talán a legtöbb, amit mesélő elérhet.

**KÁRPÁTI PÉTER: ELSŐ ÉJSZAKA AVAGY UTOLSÓ**
**(Örkény Színház – Tatabányai Jászai Mari Színház)**

**DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Zeke Edit. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás. **ZENE:** Kiss Ferenc. **ASSZISZTENS:** Érdi Ariadne. **RENDEZŐ:** Novák Eszter.
**SZEREPLŐK:** Kerekes Éva, Debreczeny Csaba, Járó Zsuzsa, Bíró Kriszta, Pogány Judit, Fazekas István, Czukor Balázs, Honti György, Derzsi János, Csuja Imre, Dömötör András, Széles László.

Zappe László

# Kóklerok és pancserok

■ PINTÉR BÉLA: ANYÁM ORRA ■

Az első, hosszabb körben Pintér Béla társadalmi viszonyokat jellemző horrort kínál. Két szálon fut az *Anyám orra* című produkció a Szkénében. Gazdag ember elindul vesét keresni magának. Román kuruzsló ugyanis azzal hitegeti, hogy csak vérrokon szerve mentheti, illetve hosszabbíthatja meg az életét. Az üzletet a kuruzsló férfias felesége bonyolítja, maga a mester csak ritkán szólal meg, viszont állítólag mérhetetlenül féltékeny a tolmácsként és ügyintézőként sok emberrel (férfival is) szükségképpen kapcsolatba kerülő asszonyra. Közben egy falusi cigány társaság – két férfi, két nő – műsorra készül, egyikük sztárnak tartott énekesnő. Szerelmi, üzleti és szakmai kapcsolataik feszültek, mindenki csábít mindenkit, mindenki huzakodik mindenkivel, ahogy az már lenni szokott.

A két szál természetesen találkozik. Kiderül, hogy a beteg veséjű gazdag ember harminc éve elhagyott törvénytelen fiát keresi. A donorvadászok megérkeznek a hol kottákon, hol szexuális üzleteken vitatkozó párokhoz, s az egyik férfiban föl is lelik a keresett fiút, az alkalmas donort. Az ugyan tiltakozik, mondván, nemrég temette el édesszüleit,

**Enyedi Éva, Thuróczy Szabolcs, Quitt László, Bencze Sándor és Pintér Béla** Koncz Zsuzsa felvétele

míg a barátja nőtt föl árvaházban, de a megcsillantott örökség – számos ház és autó – meggyőzi. Elmegy az új ismerősökkel, akik egy elhagyatott helyen elkábítják, kioperálják a veséjét, s ekkor kiderül: a vese nem megfelelő. A tolmács, illetve asszisztensnő ugyanis fölcserélte a vizsgálati mintákat. Visszamennek az igazi donorért, az ő elkábításához azonban már kevés a gáz, hiszen nem számítottak két áldozatra, hipnózissal próbálják hát elaltatni. S amikor a néző már végképp nem tudja elképzelni, hogy az egyre fokozódó bonyodalmakból hogyan lehet kikeveredni, kiderül, hogy mindez egy előadás volt, rossz tréfa, amelyet egy román–magyar vegyes házasság megkötése alkalmából produkált az ifjú férj féltékeny húga.

A két történet egymásra kopírozódik, a társadalmi viszonyokat, jellemeket éles fénnyel megvilágító, szélsőséges, bár nem teljesen irreális karikatúra és a mindennapos esemény egymást értelmezi, magyarázza. A köznapi lét rémületes mélységeibe való lepillantásra kényszerít. Azoknak a lelkünkben készenlétben álló vétkeknek a sokaságára mutat, amelyekről Hamlet beszél.

Mégis, mint Pintér Béla műveinél általában, az *Anyám orra* esetében sem a darab, a szöveg az előadás fő erőssége, noha ezúttal a szövegkönyvet már akár valódi drámának is tekinthetjük. De most is lényegesebb a megvalósítás – a stílus, a hangvétel, a sajátos, eredeti eszközrendszer és annak használata. A fenti történet természetesen nem pusztán hagyományos dialógusokban bontakozik ki. Emelvényeken, angyaloknak álcázva ülnek a zenészek, a beszédet olykor operai recitativók szakítják meg. A közhelyes szöveget közhelyes zenei megoldás emeli stilizálttá. Minden mondat idézet, valamely bevett fordulat ismétlése, a recitativókkal csak kiteszik a macskakörmöket. Horgas Péter díszletének lényege egy hullámzóan süllyedni képes forgó, amelyről a padló alá is be lehet csusszanni. Ezt jelképesen, illetve hangulatfestő elemként használják. A szereplők alatt inog a talaj.

A legfontosabb azonban a játékstílus, a beszédmód, a gesztusrendszer. Az amatőr színházból vett megszólalások és megmozdulások professzionális használata. A világot, amelyet Pintér Béla és társulata megjelenít, leginkább a dilettantizmus jellemzi. Kóklerok és pancserok ágálnak, méghozzá morális gátlások nélkül. Nincs egyetlen igaz, őszinte szavuk. Ha színház az egész világ, akkor rossz színész benne minden férfi és nő. Ennek megjelenítésére pedig kiválóan alkalmas az iskolásan merev beszéd, a tanult szöveg nehézkes felmondása, illetve a darabos, csaknem természetellenes mozgás. A darab szereplői mind viselkedési sztereotípiákat adnak elő, valódi személyiségük nincsen. Mi sem természetesebb, mint hogy minden hangjuk, gesztusuk természetellenes. Az egyik színészi-rendezői bravúr éppen az, hogy mindez magától értetődően a figura tulajdonságaként, jellemrajzaként működik a színen. A másik, hogy a közhelyes szövegbeli és zenei romhalmaz közepette is valamennyi szereplőnek megvan a maga egyénisége. Roncsolt kultúra, erkölcsvesztett és szabványosított életvitel közepette is minden ember más. Az egyik zenész cigány (Pintér Béla) félénkebben, aggályosabban gátlástalan és erőszakos, mint a másik (Deák Tamás), az egyik lány (Enyedi Éva) kis mozgékony, szürke egér, a másik (Szamosi Zsófia) öntudatosan ordináré, hiszen sztár. Thuróczy Szabolcs a halál árnyékában is agilis üzletember, Bencze Sándor tartásában hordozza a hallgatag román szélhámos stílusát, Quitt László pedig egészen eredeti asszonnyá formálja a kevéssé nőies, ám férje féltékenységére kacéran hivatkozó feleségét.

**PINTÉR BÉLA: ANYÁM ORRA**
**(Pintér Béla és Társulata, Szkéné)**

**DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENE:** Darvas Benedek. **RENDEZŐ:** Pintér Béla.

**SZEREPLŐK:** Enyedi Éva, Szamosi Zsófia, Bencze Sándor, Deák Tamás, Pintér Béla, Quitt László, Thuróczy Szabolcs.

STUBER ANDREA

# Melomaszat

■ VARRÓ DÁNIEL – PRESSER GÁBOR:

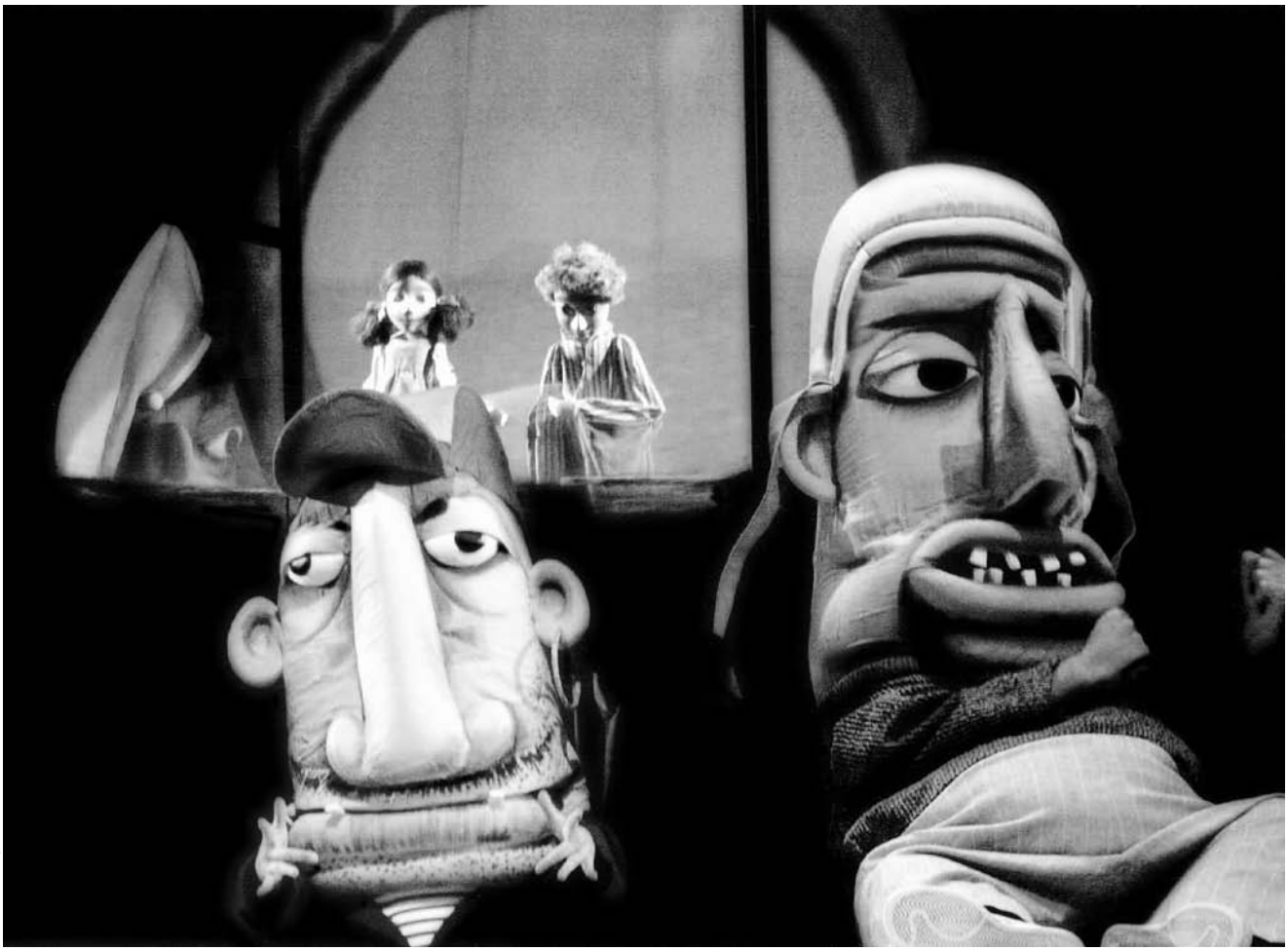
TÚL A MASZAT-HEGYEN ■

A Túl a Maszat-hegyen *tisztogatási tematikája nem ismeretlen a gyermekirodalomban. Tájékozottabb óvodások kívülről tudják például ezt a drasztikus strófát is:*

*Szurtos Peti szalad, szalad,*
*Kiabálja, hogy nem szabad!*
*Fut utána a mosdótál:*
*Megállj, megállj, te mocskos Pál!*

Varró Dániel verses meseregényének színpadi változata – amely a Budapest Bábszínházban került először közönség elé – szelektív, mint a hulladékgyűjtés. Variálja és fabrikálja a művet, de megtartja alapkonfliktusát, az egymással antagonisztikus ellentétben álló piszkosság és tisztaság drámai összeütközését. A színrevivők transzformálták a történetet, áthelyezték az álom világába, és értelmes válogatás nyomán némely szereplőkhöz ragaszkodtak, másokhoz meg nem. Maga a főhős bizonyos szintézist képvisel a színdarabban, amennyiben egy személyben jeleníti meg Muhi András gyermeket és könyvbéli felnőtt szomszédját, Büdös Pizsamázót. (Igen, Andris voltaképp végig-büdöspizsamázza az előadást.) Megelevenedik a színen Maszat Janka, a gyönge leányka, kinek megmentésére siet hősünk. Megláthatjuk a népies Makula bácsit, a szaniter szakos Szeplőtlen Szilviát és a dáthás angol költőt, ugyanakkor kimarad a képből például a daliás Luk gróf, Turgenyev burgonya, s mindenekelőtt nélkülöznünk kell – fájdalom! – öreg barátunkat, a mesemondó Varró Dani bácsit. Hiszen a szerző képzeletbeli párbeszéde, amelyet gyerekolvasóival folytat a könyvben – intelmek, tanácsok, verbális barátkozások formájában –, nemigen ültethető át a színpadra. (Bölcs belátásra vall, hogy az alkotók – a szerző, Dobák Lívia dramaturg és Kovács Géza rendező – evvel nem is próbálkoztak.) Felmerülhet a kérdés, hogy ha sok minden hiányzik a *Túl a Maszat-hegyen* színpadi változatából, akkor voltaképp mit nyújt a Bábszínház. Ízelítőt vagy pótlékot csupán? Korántsem. Autentikus „fordítást" kapunk, egyik műfajból a másikba. Egy kedves, ügyes, szeretni való gyerekelőadást, amelyre különösebb mentegetőzés nélkül odatolakodhatnak a felnőttek is. (Ők legalább nem egykönnyen rémülnek meg a nagy, fekete pacaszörnyek agresszív fellépésétől, ellentétben a nézők legfiatalabb korosztályával.)

A produkció az első perctől kezdve arra utal, hogy a színrevivők tisztelettel, empátiával és szakmai igényességgel nyúltak a meseregényhez. Az első kép rögtön felvázolja a formai megjelenítés eszköztárát. Egy ferdén álló forgószínpad emelkedik középen, amely kezdetekben Andrisunk ágyaként szolgál (egyben vetítési felület). Később általános tereppé, vándorúttá, pacaláppá, Badarországgá vagy tintatóvá válik. Fölötte kétfunkciós tükör, amely hol visszaveri, hol átereszti a tekintetünket. A nagy, ovális üveglap maga mögött és maga előtt is kínál játékteret. A bábosok méltatásaként megjegyezzük, hogy evvel a tükörrel direkt megnehezítik a dolgukat, hiszen úgy kell a forgószínpad közepén ütött lyukban játszaniuk, hogy jószerével nincs is takarás. Elölről-hátulról rálátásunk van a bábra, mégsem tolakszik a szemünkbe egyetlen bábozó kéz, kar vagy egyéb testrész látványa sem. Az előadásban többféle technikát vonultat fel Kovács Géza rendező, s elégedetten konstatál-



Matz Károly felvétele

**Grosschmid Erik bábjai (Kovács Judit, Ellinger Edina, Kemény István és Ács Norbert)**

hatjuk, hogy a társulatnak a pálcás bábbal és a síkbábbal való munka éppúgy erőssége, mint ahogy a fejbáb vagy az árnyjáték sem gyengéje. Továbbá szívesen és ötletesen használnak olyan megoldásokat, mint a trükkös testhosszabbítás. Amikor is egy figura formás lába a színpad jobb oldalán, függöny mögül kibújva kalimpál, s az alak azután a túloldalon egy míves bábfejben csúcsosodik ki. (Ezt az elnyúlást történetesen a Babaarcú Démon produkálja. Az ő nevét akár külön eredetvizsgálat tárgyává is tehetnénk. Genealógiailag bizonytalan ugyanis, hogy egyből *Az előretolt helyőrség* című Rejtő-regényből kapta-e a nevét, vagy esetleg közvetve belejátszott a keresztelésébe egy Manchester United-játékos beceneve is.)

A Grosschmid Erik tervezte bábok bájosak és tetszetősek. Egy kócos Andris és egy cinóberhajú, copfos Janka járja végig útját rokonszenvünktől kísérve. (Fogkrém- és tintatámadások hőseiként és áldozataiként dacolnak az ellennel. Plusz lecsap a kecsap.) Különösen leleményesen elevenednek meg a Varró-féle fauna olyan speciális egyedei, mint a malacfejű balerina vagy a kicsőrösödött, pipaszárlábú elefánt. Kifogástalanok az életből vett, futólag felbukkanó figurák is: például Harry Potter, Batman vagy Zinedine Zidane. (Ámbár ez utóbbi kicsit kifogásos. Hiányzik ugyanis a báborr legvégéről az izzadságcsepp, amely a modell orrhegyén mindig látható.) A premieren tett enyhén melankolikus empirikus megfigyelésünk szerint egyébként a gyermekközönség számára Harry Potter figurája a ráismerés élményét nyújtotta, Piroskáé és a farkasé meg nem.

A bábszínházi *Maszat*-produkció kétszer jár csúcsra. Mindkét kitüntetett pillanathoz hozzátartozik a zene: Presser Gábor e műhöz komponált muzsikája. Az egyik kiemelkedő betétszám a *Bús Piros Vödör dala.* Általában véve ugyan sajnálatosnak tartjuk, hogy a bemutató zenei anyaga felvételről hangzik el, és mások adják elő a számokat, mint akiket élőben látunk. Zavarónak mondható, hogy különböző ének- és beszédhangot hallunk ugyanattól a szereplőtől. Ámde a *Bús Piros Vödör-dal* speciális esetében sokért nem adjuk, hogy azt maga Presser Gábor dünnyögi el a saját, legnazálisabb módján. A másik pompás betét a jó Pali kalóz és bandájának „Fogd a pénzt, fogd a pénzt, fogd a pénzt és uzsgyi!" refrénű rapszáma. Történetesen mind a Vödröt, mind Pali kalózt Kemény István játssza jelesen. Ács Róbertet emelhetjük még ki a derekasan dolgozó társulatból, aki az angol költőt alakítja színészileg markánsan. Bassa István pedig a gülüszemű Paca cár lenyűgöző bábjával bánik kitűnően. Az utóbbi figura a rövidebb, célirányosabb második rész meghatározó alakja, aki egy dunsztosüvegben végzi, Paca-kivonat gyanánt. Hiszen Andris és Janka végül az elvárásoknak megfelelően győzedelmeskedik. Illetve inkább afféle remi ez a felek között, hiszen a finálé az általános szabadságot hirdeti meg, a maszatosságét is beleértve.

Az előadás legsúlyosabb hiányosságaként azt róhatjuk fel, hogy a Babaarcú Démonnak nem egyszerűen nincs drapp méhecske a zokniján, de még zoknija se van.

## VARRÓ DÁNIEL – PRESSER GÁBOR: TÚL A MASZAT-HEGYEN (Budapest Bábszínház)

**TERVEZŐ:** Grosschmid Erik. **DRAMATURG:** Dobák Lívia. **ANIMÁCIÓ:** Kovács Ivo, Szoboszlai Eszter. **KOREOGRÁFIA:** Nemes Zsófia. **RENDEZŐ:** Kovács Géza m. v.

**SZEREPLŐK:** Kovács Judit, Ellinger Edina, Ács Norbert, Semjén Nóra, Gyurkó Henrik/Teszárek Csaba, Radics Rita, Kemény István, Csák Zsolt, Bassa István, Rusz Judit.

KARUCZKA ZOLTÁN

# A boldogság zöld papagája

■ EGRESSY ZOLTÁN: REVICZKY ■

*A színmű problematikájának időtlenségét jelző díszletben (Galambos Péter munkája) ősbemutatta a Szegedi Nemzeti Színház felújított Kisszínháza Egressy Zoltán régi-új – merthogy tíz éve született –* Reviczky *című drámáját: a színpad előterében két, középkori sírfedelet idéző dobogó, egyes bútorok előtt görög oszlopfők, a falakon római kori romok rajza, jobboldalt Jászai Mari francia rekamiéja. Ha a szövegből nem lenne világos, hogy a játék a „költői tehetség kontra lehetőségek" problematikájával foglalkozik, meg hogy a szerelem mindenkor aktuális, tehát az egész ma is időszerű, a miliő ezt egyértelműen jelzi. A környezetből más is kiderül: csak a költő ágyát nem takarja rajzolt mása, a szerelemre, illetve a testiségre szolgáló színhely ezzel hangsúlyosabb a tér többi részénél – nyomatékosítva, hogy a boldogság eléréséhez mégiscsak jó, ha szerelembe esünk, vagy testi gyönyört adunk-kapunk néha-néha.*

Reviczky, a költő nem éppen sikeres a szerelemben. Fiatalon egy ismeretlen lány, Lajka a vágya tárgya, akivel soha egyetlen szót sem váltott; majd nevelőnek szegődik Dentára, itt ismerkedik meg Emmával, aki – az előadás szerint legalábbis – csak annyiban illik a költőhöz, hogy neki is van mitől szenvednie. Reviczky a művészlét magasságait, illetve leginkább mélységeit járja meg; Emma szeretett, de elhagyták, egyébként azonban nem túl szofisztikált személyiség: jellemző például, hogy akkor zongorázik, „ha kell", a kutyája meg Reviczky átkereszteléseként Pajtás helyett Caliban lesz... Cseh Zsuzsa alakításában a lány leginkább mísz, szenvedése szenvelgés, a színésznő túlmozgással, túlzott mimikával és hangerővel pótolja a hitelességet. A következő versenyző (nem véletlenül használom e szót) Jane, a táncosnőből lett virágáruslány (a nagy nehezen megjelenő Reviczky-kötetben ő is kap egy ciklust mint perdita). Rástartol a költőre, kezdetben érdekből („mégiscsak legyen hol aludnom ma"), aztán Márkus Judit érzékeny, finom alakításában viszonyuk szép, bár viszonzatlan szerelemmé válik.

A sort egy díva zárja: a Bajcsay Mária játszotta Jászai Mari – a rendező, Hargitai Iván elképzelése szerint – egy motoros, bőrszerkós boszorka. Furcsa, hogy karjára font kosárral lép színre, aztán kiderül, hogy oka van ennek: valahonnan elő kell kerülnie egy piros almának... Bajcsay Jászai Marijának nem esik nehezére eljátszania, hogy szerelmes; megkockáztatom, előre tudja, milyen hatásosan fog kinézni a vödör mellett, melyben a férfi leveleit égeti el. Bajcsay remek.

A nők elmaradnak Reviczky mellől. Lajka egyszer még megjelenik, de továbbra sem szól egy mukkot sem. Emma, látjuk, a Mamával a dentai házban savanyodik tovább, ahová „elfelejtett bejönni a világ" (Fekete Gizinek elhisszük, hogy ilyen ingerszegény környezetben legfeljebb ihat az ember). Ervin gróf és Gellért gróf, akik korábban Reviczkyhez hasonlóan megpróbálták becserkészni Emmát – persze hiába –, Budapesten mulatnak (Borovics Tamásnak és Gömöri Krisztiánnak annyi jut, hogy megpróbálják levetni magukról a szokásos klisét, az összenőtt két hülye közös nadrágját; ez kevéssé sikerül, mert egyikük sokkal magasabb a másiknál, és ez nem felejthetően mókás). Ha a nőknek szerencséjük van, gondjukat viseli majd a Szobalány (Farkas Andrea néhány mondatos szerepben erőset alakít). Jane Korodával vigasztalódik (Rancsó Dezső kiegyensúlyozottan adja Reviczky barátját). Jászai Mari nemhogy elhagyja, de se szó, se beszéd, faképnél hagyja a már nagybeteg tüdőbajos költőt.

Veréb Simon felvétele

**Bajcsay Mária (Jászai Mari) és Pataki Ferenc (Reviczky)**

Az összes nő együtt jelenik meg az erősen megkomponált utolsó jelenetben (itt van rajtuk kívül egyébként Reviczky életének a darabban megjelent valamennyi szereplője, köztük a Király Levente alakította Öregember, ő mondja meg a tutit a költőnek: elfecsérelt a tépelődésre fordított idő). A nők egykori – mondjuk így – szerelmüket közösen készítik fel a halálra: kibontják ruháiból, Reviczky háttal nekünk, meztelenül áll egy lavórban, a hölgyek megmosdatják, tiszta inget kap; kár, hogy ez a kép olyan ismerős, mintha már láttuk volna valami színházban... A rituális tisztálkodás után a költő a rivaldafénybe lép (érdekes, hogy az egész előadás borongós – már nem hangulatában, hanem fénytechnikáját tekintve, olykor indokolatlanul sötét van a színpadon), halála pillanatában egyetlen fehér toll száll alá fentről. No, ez már gejl.

Ahogyan a szerelemben, a költészetben sincs sok sikere Reviczkynek. Az őt alakító Pataki Ferenc intenzíven küzd a körülményei ellen, kevés sikerrel. Lánglelkű költőként éj-

szakázik, iszik (vagyis inkább vedel), szükség esetén hideg vízzel frissíti arcát. Néha egészen közelről is láthatjuk, mit érezhet, átlátszó vászon ereszkedik ugyanis a színpad közepére, erre vetítik őt ki nagyban; a vetítéstől várhatnók, hogy van jelentősége, miért éppen az adott pillanatban történik, vagy hogy mikor ki kerül a vászon mögé, de hiába, nincs koncepció. Jelzésszerűen tudhatjuk meg, éppen honnan utasították el Reviczkyt, de mindez amúgy is másodlagos a lélek kínjainak hosszadalmas ábrázolása mellett. Igazi konfliktus nincs, ez azonban nem a rendezés, hanem a mű számlájára írható: ilyen anyagnak egysíkú, némileg unalmas játék lesz az eredménye, a szenvedés igazándiból hiszti, nem is értjük, miért nem szedi össze ez az ember magát legalább egy kicsit.

„Van egy Flaubert-írás... Egy zöld papagájról. Egy cselédlány életének álma egy zöld papagáj. Soha nem kapja meg" – mondja egyszer Reviczky, halála előtt pedig ezt a zöld papagájt követeli maga is: „Hozzátok ide!" Nem kapja meg persze, és ez így lenne akkor is, ha Egressy a jól bevált kék madarat írta volna a darabba.

A madaraknál maradva: Szegeden a Kisszínház a szárnyait próbálgatja.

**EGRESSY ZOLTÁN: REVICZKY**
**(Szegedi Nemzeti Színház Kisszínház)**

**DÍSZLET:** Galambos Péter. **JELMEZ:** Kovalcsik Anikó. **KOREOGRÁFIA:** Varga József. **RENDEZŐ:** Hargitai Iván.

**SZEREPLŐK:** Pataki Ferenc, Rancsó Dezső, Szerémi Zoltán, Megyeri Zoltán, Cseh Zsuzsa, Fekete Gizi, Farkas Andrea, Borovics Tamás, Gömöri Krisztián, Márkus Judit, Bajcsay Mária, Janik László, Rácz Tibor, Király Levente, Bokor Noémi, Csomor Ágnes, Galkó Bence, Simon Zsófi, Goda Szilvia, Kása Tímea/Kürtös Petra, Kolozsi Kilián, Szívós László.

---

KOVÁCS DEZSŐ

# Királyi szélerő

■ FRIEDRICH SCHILLER: STUART MÁRIA ■

*A* Stuart Mária *bravúrdarab. Bravúros, ahogy Schiller kibontja féltékenységből, női rivalizálásból, hatalmi gőgből, kicsinyes önzésből két királynőjének drámai összecsapását, szikár magányát, tragikus végzetét. Erzsébet és Stuart Mária dialógusa a világirodalom legpompásabb párbeszédei közé tartozik: azonos súlyú drámai igazságok feszülnek szembe egymással. Egy idősödő, megrettent, hatalomittas királynő és porig alázott, de meg nem tört, szépséges ifjú ellenlábasa küzd egymással hatalomért, trónért, hírnévért, férfiért. S persze két, ereje teljében lévő színésznőnek kínál ziccerszerepet a darab – a szereposztással nagyjából el is dől, mire jut a rendező az előadással.*

Zsótér Sándor nemrég Spolarics Andreára osztotta mindkét tragikus sorsú királyasszony szerepét a Bárkában, megkettőzve egymásba tükrözte tragédiájukat, osztha-tatlan egésszé formálta személyiségük csapdáját. Alföldi Róbert radikálisan eltérő karakterű figurákként viszi színre angliai Erzsébetet és Stuart Máriát a Pesti Színházban. Egyikük fölényes, rutinosan magabiztos. Másikuk megtörten is acélosan kemény. Erzsébet retteg a veszélyes riválistól, de csak nehezen szánja rá magát a végső megoldásra. Börcsök Enikő királyasszonya hosszasan hezitál, mit tegyen, tanácsadóira tolja a döntés (a kivégzés) felelősségét, vigyék el ők a balhét. Úgy dönt, hogy nem dönt: némi külső nyomásra aláírja ugyan a kivégzési parancsot, de Davison államtitkárnak (Juhász István kemény-

**Telekes Péter (Mortimer) és Eszenyi Enikő (Mária)**

**Tordy Géza (Talbot), Kamarás Iván (Leicester), Börcsök Enikő (Erzsébet) és Varjú Kálmán (Burleigh)** Koncz Zsuzsa felvételei

kedő, de végső soron tanácstalan udvaroncot formál) nem ad egyértelmű utasítást arról, mit is tegyen a papírral, így a tétova lakáj a saját szakállára cselekszik. Meg is bánja később, de akkor már késő. A lesittelt skót rokon pozíciói látszólag jobbak, ügyesen manőverez támogatói, hódolói, különböző rendű és rangú férfiak között, akik mind a pillanat szeszélye szerint akarják megkaparintani a kiszolgáltatott nőt vagy megalázkodva szolgálni a fattyú trónbirtokosnak, Erzsébetnek. Alföldi előadásának három főszereplője van, Börcsök uralkodóként rámenős, nőként bizonytalankodón is pompázatos, erőteljes Erzsébetje, Eszenyi Enikő vadóc, robbanékony, pengeéles, kemény Stuart Máriája, s az elidegenedett udvari miliő, ama feltartóztathatatlan gépezet, amelyet rendre leereszkedő-felszálló ventilátorok erdeje testesít meg metaforikusan és nagyon is prózaian. A többiek, az udvar férfi tagjai készséggel és rutinosan asszisztálnak a két nő párviadalához, motiválják döntéseiket, árnyalják lépéseiket, de nem tolakszanak előtérbe. Leicester grófja (Kamarás Iván), bár megsejteti, hogy csak szerelmi árulás és megcsalatás révén képes placcon (és életben) maradni, nem csinál nagy faksznit pálfordulásából: ha Erzsébet a nyerő uralkodóként, akkor az asszony felajánlkozását is célszerű elfogadni. Az elszántan szenvedélyes Mortimer (Telekes Péter játssza a romantikusan lobogó hősszerelmes ifjút, aki gyorsan ledöntené imádott Máriáját, s meg van lepve, hogy a nő kapálózva ellenáll) számára hamar lezárul minden út, hiába tervez elszántan összeesküvést, puccsot, királynőszöktetést, csakhamar belátja: egyedül az öngyilkosság a kiút számára.

Alföldi előadása kényesen egyensúlyoz a klasszicizálóan fegyelmezett, kőkemény logikával kivitelezett sorstragédia és egy zabolátlanul nyers, vadul érzéki, romantikába hajlóan szenvedélyes színjáték határmezsgyéjén. A két királynő egymásnak feszülése nemcsak azért egyenrangú felek összecsapása, mert drámai igazságuk azonos súllyal esik latba, hanem főként azért, mert két ádázul elszánt, minden női rafinériával fölvértezett asszony küzd életre-halálra egymással. Börcsök csillogó-villogó királynői kosztümökben pompázó Erzsébetje lenéző megvetéssel, maró gúnnyal szemléli Mária megalázkodó, testvéri közeledését, mikor találkoznak. A rátarti, fennhéjázó királynő magára maradva hamar magába zuhan, nyomasztja a lelkiismeret-furdalás. De az ellenfél leiskolázása kedvére való: úgy pöccinti le Mária sirámait, mintha egzotikus bogarat taposna el, mintegy mellékesen. Mit óhajt, lady Stuart, pattognak kopogósan Börcsök szavai; semmi indulat nincs a hangjában, csak kimértség, gőgös tárgyilagosság, fölényes kíváncsiságnak álcázott mélységes megvetés, a magabiztosság nyugalma, amely hamar lemállik majd róla. Eszenyi Stuart Máriája egy kamasz Jeanne d'Arc átszellemült szenvedélyével veti magát a küzdelembe. Vadóc csitri, fiús bájjal, tinédzseres lobogással meg pokoli asszonyi erővel. Nem retten vissza sem a haláltól, sem önnön árnyékától. Ádázul rafinált, kíméletlen, kegyetlen harcos. Az ő elszánt dühe és győzni akarása teszi valódi élethalálharccá a két nő vetélkedését. Mikor kimenőt kap börtönéből, kislányos virgoncériával szökell, röpdös a szabadban (zihálva szalad föl az oldallépcsőkön). Amikor az ádáz szócsatában legyőzi az angol királynőt, tombol örömében, s már-már transzba révülve lejt körtáncot, ünnepli önmagát. A kéjes bosszú előhívja hatalomvágyát: le kell győzni, meg kell semmisíteni a másikat, a másik nőt. Mélyről fakadó, zsigeri szenvedélyek mozgatják Eszenyi diadalittas ifjú asszonyát.

Előbb töprengő „értelmiségi", elmélázva cigarettára gyújt, aztán megkeményíti a szívét, s eszmeemberré lényegül át.

Erről szól Alföldi előadása: az eszmehősök összecsapása mögött hiúság és női rivalizálás húzódik meg. Kicsinyes, földhözragadt indulatok, amelyek országokat képesek romba dönteni. Alföldi artisztikussá, fenségessé és nagyszabásúvá stilizálja küzdelmüket: világok harcát látjuk a mozgalmas felszínen, miközben kétfajta zsigeri önzés birkózik egymással a mélyben. Az előadás látványvilága érdekesen és szimbolikusan jeleníti meg a hatalmi gépezet ilyetén működését: éles fénycsóvákkal felülről megvilágított ezüstös ventilátorok pörögnek-forognak, emelkednek-süllyednek a szűk játéktérben. Tág asszociációs mezőt nyitnak az értelmezésben: részint a fenyegetettség, a terror fokozatait hivatottak megjeleníteni, részint a színpadi feszültség hullámzását is leképezik vagy olykor indukálják. A kulcspillanatokban egészen mélyre ereszkednek a zakatoló, lelassuló-felgyorsuló masinák; mikor Eszenyi Stuartja körtáncot lejtve megdicsőül, leiskolázva a királynőt, a ventilátorok által gerjesztett légáramlat föl-fölcsapkodja szoknyáit, majdnem úgy, mint Marilyn Monroe híres fehér ruhás képén a szellőzőrácsból fölzúduló léghuzat. De Mortimer és Stuart Mária padlón abszolvált szerelmi gyürkőzését is szimbolikus keretbe foglalja a ventilátorok monoton zakatolása, akárcsak Mária kivégzését vagy Mortimer halálugrását. A játékteret – e mozgékony és sok funkcióval megterhelt elemét leszámítva – puritánra tervezte Menczel Róbert; a pőrére csupaszított szürke-fekete színpadon jószerével csak egy U alakú, dobozszerű, robusztus térelem „játszik": hol királyi trón, hol szimpla ülőalkalmatosság, hol rusztikus ágy, föl lehet fordítani, élére lehet állítani, át lehet billenteni, ahogy a játék (s a rendezői koncepció) kívánja. A statikus, mértani alakzatokkal és pörgettyűző ventilátorokkal operáló térrel szöges ellentétben állnak Bartha Andrea korhű és mégis modern, szemet gyönyörködtető, nagyvonalúan elegáns jelmezei. Mintha csak valamely Erzsébet kori festményről léptek volna elénk a figurák: fényes fekete bőrruhák, fehér pliszé nyakfodrok és kézelők, roppant abroncsszoknyák, csillogó bársonymenték, királyi diadémok ékesítik a királynőt és udvarát. Eszenyi Stuartja sötétszürke köpenyt, alatta kibomló-lobogó gyolcsfehér inget, vörös alsószoknyát visel; festetlen, sápadt arca szöges ellentéte Erzsébet ragyogóra sminkelt, flitteresen csillogó, aprócska gyémántkoronával ékszerezett portréjának. Börcsök aranyfátyollal ékesített királynői kosztümje – Bartha Andrea tervezői remeklése – külön elemzést érdemelne: nemcsak funkcionális, de gyönyörű is. Alföldi előadása látványában artisztikus, koncepcionálisan végiggondolt, ám meglehetősen egyenetlen: a hosszú tirádák, a gondosan komponált, felfokozott drámai összecsapások közepette a játékból olykor elillan a feszültség. Ilyenkor marad a színpadi masinéria működtetése, a szélgépek s a pompázatos kosztümök „játéka". A szakmai profizmussal kivitelezett produkcióból némiképp mégis hiányzik a domináns rendezői gondolat, az átütőerő. Kicsit nehezen indul az előadás, a második részben már erőteljesebb, ritmusosabb, lendületesebb a játék.

A mellékszereplők pasztellesebb galériájából kiemelkedik Tordy Géza megrendült és megrendítő, fegyelmezett, vak Talbotja és Hegedűs D. Géza szigorúságában is empatikus gyóntatója. A színlap nem tünteti fel a világítástervezőt, pedig a fények és sötétek villódzó játéka nélkül aligha szikrázna föl a kétféle magányból fakadó, mégis oly hasonló, elvakult szenvedély.

**FRIEDRICH SCHILLER: STUART MÁRIA**
**(Pesti Színház)**

**FORDÍTOTTA:** Kálnoky László. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **DRAMATURG:** Vörös Róbert. **ASSZISZTENS:** Kovács Krisztián. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.
**SZEREPLŐK:** Eszenyi Enikő, Börcsök Enikő, Kamarás Iván, Tordy Géza, Varjú Kálmán, Földi László, Telekes Péter, Szőcs Artúr, Szegedi Erika, Hegedűs D. Géza.

---

SELMECZI BEA

# *A purgatórium gombjai*

■ HENRIK IBSEN: PEER GYNT ■

*A népmesék legkisebb fiúja mindig győzedelmeskedik a konvenciókon, az előítéleteken és általában a léten. Az élet császára, Peer Gynt hasonló utat jár be, mégsem teljesíti be sorsát, sem a halál, sem az élet felett nem ülhet diadalt. Miközben önmagát keresi, letér előre megszabott, karmikus (bár ezt Ibsen még nem így nevezi) útjáról, és önmagát az egójával téveszti össze.*

*A gynti én – bár szimbólumok és allegóriák végtelen hadával folytat Don Quijote-i küzdelmet – nem metafizikus bűnök és tragédiák tárháza, az Ecce homo hordozója.*

A Kúnos László–Rakovszky Zsuzsa által készített fordítás érthetőbb köznapi élőbeszéde és a Krétakör Társulat játékstílusa ezt az embert állítja elénk, megfosztva őt mélyebb vagy magasabb (a lent mint fent) rendeltetésétől. Peer bolyongását önmaga útvesztőjében saját szubsztanciája, nem pedig lényege okozza, hiszen a lényeg az út megtalálására irányul, amely a sokszerű világból visszavezet az Egységbe, önnön egység mivoltunkba, a szubsztancia azonban önmagában nem létező, értelmetlen és érthetetlen, ami mindenné lehet. Míg a lényeg része a szubsztancia, addig ez fordítva nem igaz. A szubsztancia térbelileg gömbként, síkbelileg körként szimbolizálható, amit a Nagy Görbe alakja testesít meg, aki az egységes éntől eltéríti Peert. Zsótér Sándor az öt felvonást háromra húzta meg, ami kétségtelenül kézenfekvő, hiszen Peert három életszakaszában (az ember három korában) követjük nyomon. A Krétakör Társulat gyakran vitát kiváltó, nem mindennapi megoldásai, a vizuális elemek és a poénok túlburjánzása miatt a világ talán legszórakoztatóbb *Peer Gynt*jét láthatjuk, bár Ibsen nagyítóval sem akadna rá az északi lélek mélységeire.

Ambrus Mária minimalista díszlete, a forgatható körszínpad egyszerre fejezi ki az északi erdők hangulatát és a biztonságot nyújtó családi ház légkörét, a természet és az emberi erő örök harcát, valamint Peer folyamatos körben járását önmaga labirintusában. A színpadra vezető tűzlépcső az utat jelképezi, ami a járatlan felé vezet, az ismert dolgokon túlra, a színpad melletti két ajtó közül pedig csak az egyik játszik, a másik pusztán bejövetelre szolgál. A plafonon neoncsövek húzódnak Esthajnalcsillag alakban, a hátul

elhelyezett tükör visszaveri fényüket, mintegy a Sovány (az ördög) pozitív és negatív lemezről értekező metaforikus beszédét alátámasztva. Amikor a valóságban járunk (ha egyáltalán mondhatunk ilyet), a neonok fehéren világítanak, míg a képzeletet és az illúziókat sárga, lila és zöld fények jelzik.

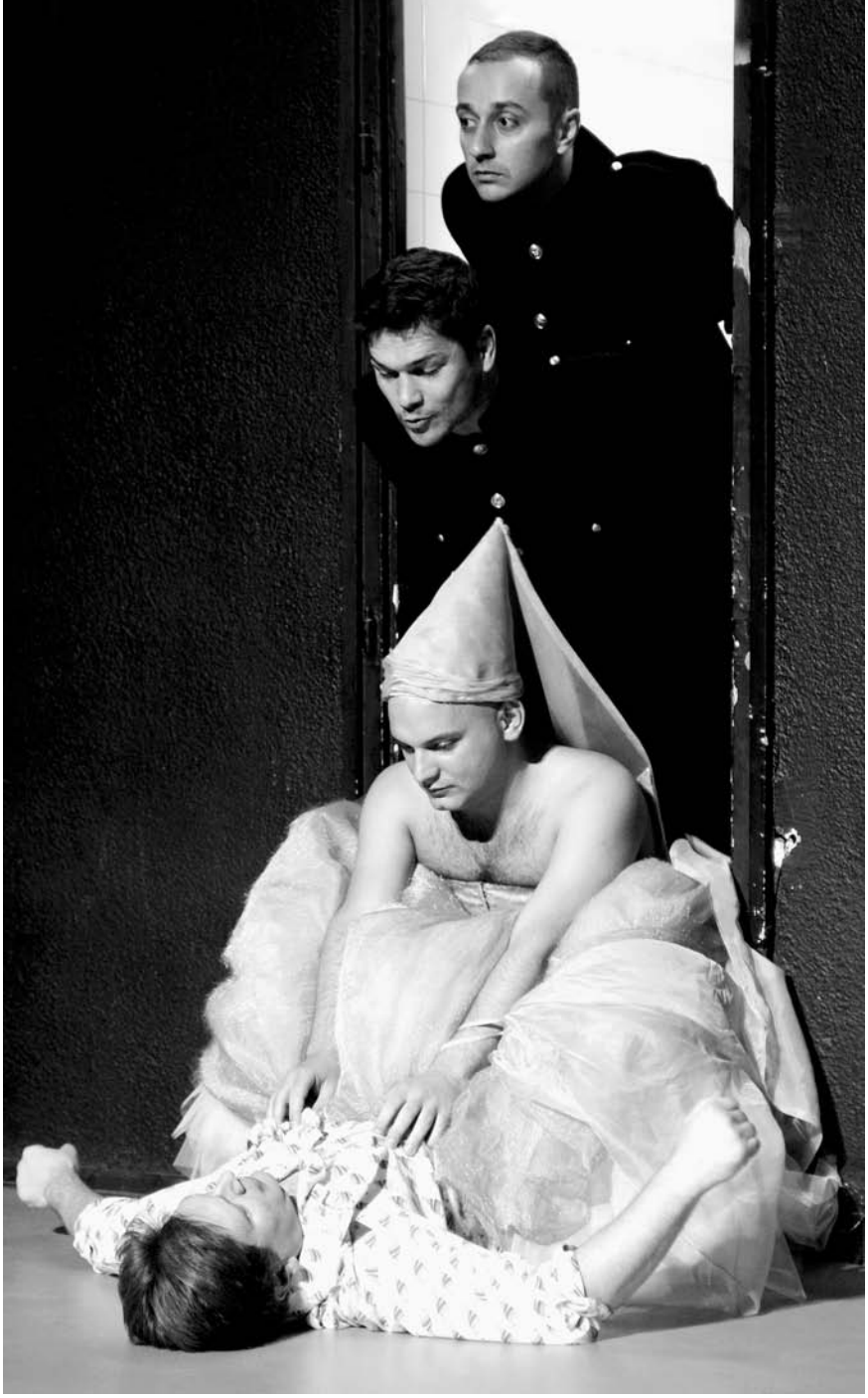
Amikor Peer az erdőben házat épít, élő díszletként jelenik meg Nagy Zsolt és Péterfy Borbála autóillatosító fenyőhöz hasonlatos mintájú barna alsóneműben. Öltözékük jellege az első emberpár fügefalevelére utal.

Benedek Mari jelmezei legfeljebb utalásszerűen jelzik az ibseni világot, mint Peer egyszerű paraszti gúnyája (sima fekete nadrág mintás inggel), Åse piros bársonyruhája narancssárga tollas turnűrrel ékesítve (a jobb napok és a hajdanvolt gazdagság utolsó emlékeként), Helga kislányos fehér térdzoknija, bolerója és rövid ruhácskája vagy Solvejg turnűrös fekete kimenője, ami valódi zárdaszűzkülsőt kölcsönöz neki.

A többi jelmez eltávolodik a hagyományos XIX. századi viselettől, és a mesék birodalmába repít, ahol nincs helye többé a valóságnak. Az álmok ruhái színesek (bár a férfiak állítólag fekete-fehérben álmodnak, úgyhogy érdekes megoldás lehetett volna fekete-fehér jelmezek alkalmazása), lengék és könnyedek, Peer mindent levetkőztető fantáziájának szüleményei.

A *Peer Gynt* nemcsak az én drámáját mutatja be, hanem az emberi kapcsolatok tragédiáját is, főképp az anya-fiú viszony kettősségét. Åse az egész világgal képes lenne szembeszállni fiáért, majd ő fojtaná meg, de úgy, hogy mégse essen baja. Egyfelől őrülten rajong érte, másfelől azonban egyfolytában szidja dologtalansága miatt, és az általa elképzelt életre neveli (a pénz fontosságára, a közösséggel való konfrontáció elkerülésére és a beolvadásra), nem csoda tehát, hogy Peer anyja iránti szeretetétől vezérelve letér eredeti útjáról, és minden erőfeszítése ellenére lassan beolvad. Az anyja által rákényszerített szerepek teljesen felszívják eredeti egyéniségét, ám Åse ettől sem boldog (nagyon is tisztában van a Peerben szunnyadó lehetőségekkel), és szelleme mint a meg nem gondolt eszmék, az el nem énekelt dalok, a meg nem cselekedett tettek jelképe – a Csákányi Eszter fejére erősített tollak szimbolizálják az elszalasztott lehetőségeket – visszatér a földre, hogy újra megszidhassa fiát.

Peer az ősi mesemondók tehetségével felruházott fiú, akinek mágikus hatalma van a kimondott szó felett – Zsótér rendezése az elmesélt történeteket vizuálisan is megjeleníti, mintha a szavak erejétől a mesék megelevenednének. A baklovaglás bizonyítékaként Péterfy Borbála érkezik a színpadra szőrruhában, lábán száguldást jelképező görkorcsolyával mint rénszarvas,



**Gyabronka József (Peer), Rába Roland (Zöldruhás lány), Nagy Zsolt (Dovre), Katona László (Manó)**

később az Északi-tenger három sziklacsúcsa jelenik meg a szöveghez kitűnően igazodó ruhákban. A hósüveges Hallingot Csákányi Eszter testesíti meg zöld alapon fehér mintás szoknyában, fehér műszőr kalapban és kabátban; a jégköpenyes Jőkelt Péterfy Borbála halványzöld rövid ruhában és átlátszó műanyag esőkabátban, míg a szűzleplű Folgefonnt Láng Annamária csipkeruhában és -harisnyában.

Bravúros megoldás az Északi-tenger hálóinges, gumiköpenyes pingvinjeinek szerepeltetése (érthetetlen módon az eredeti műből kimaradtak), akik a kilencujjú fiú temetésekor orgonasípszerűen állnak a lépcsőkön, az angyalok égi kórusához hasonlóan. Meglepő egyezéseket fedezhetünk fel a pingvinbőr és a reverenda között, a gyászszertartást végző pap jelmeze ide is, oda is illik. Az abszurd kép leginkább Anatole France *A pingvinek szigete* című regényének egyik epizódjára emlékeztet, amikor Szent Maël megkereszteli a távolról embernek látszó pingvinhadat.

Ám a vizuális elemek megválasztása nem mindig szerencsés: Åse halálakor a Soria-Moria vár manifesztációja nem képes érzékeltetni az elmúlást, elvész a jelenet finom szépsége. A lapp népmesék arannyal és ezüsttel teli vára ugyan délre van a déli szél honától, és északra az északi szél honától, tehát nem a földön található, de nem feleltethető meg egyértelműen a mennyországnak, inkább az elérhetetlen boldogság szimbóluma. Az, hogy Ibsen az ajtóba állította Szent Pétert, még nem ad okot az azonosításra. Erre a legfőbb bizonyíték Åse alakja, aki nem saját tettei, hanem fia elveszett álmai miatt nem juthat be. Peer nem mesél többet, a Soria-Moria vár falai leomlottak.

A rendezői koncepcióban Peer nem megy keresztül semmiféle jellemfejlődésen, cinizmusa vele született, mintha a mesék világa nem álmokat, csak kibúvót jelentene számára. Rezignáltsága a kezdetektől fogva a Gomböntő kanala felé sodorja. A kulcsjelenet talán ezért sikkad el: Peer (Gyabronka József) jelenléte „távollét", s ez folyamatosan dezillusionál. Csákányi Eszter (Åse) hiába formálja meg a halál küszöbén áthaladó asszonyt, akinek lelke már a torkában dobog, ha Peer minden mondatával és mozdulatával idézőjelbe tesz.

Peer életében egymást váltják a nők, mindegyik egy-egy lehetőséget villant fel, egy utat, amerre elindulhatna. Ingrid (Péterfy Borbála) a konvencióknak és földjének rabja, ezért öltözteti Benedek Mari őt is rénszarvasszőrbe, a szívósság és a természethez való ragaszkodás attribútumaként. Bár szereti Peert, és hajlandó megszökni vele, életét csakis a földjén tudja elképzelni, ahol választottjával együtt gazdálkodnának. Naivan hisz abban, hogy Peert magához láncolhatja testével. Túlságosan könnyű préda egy megrögzött vadász számára. Elhagyatása után megszüli a Hagymát, amelybe Åse mohón beleharap – Peer ekkor hagyja abba a mesélést, ekkor ölti magára első hagymaburkát, és válik a tettek emberévé.

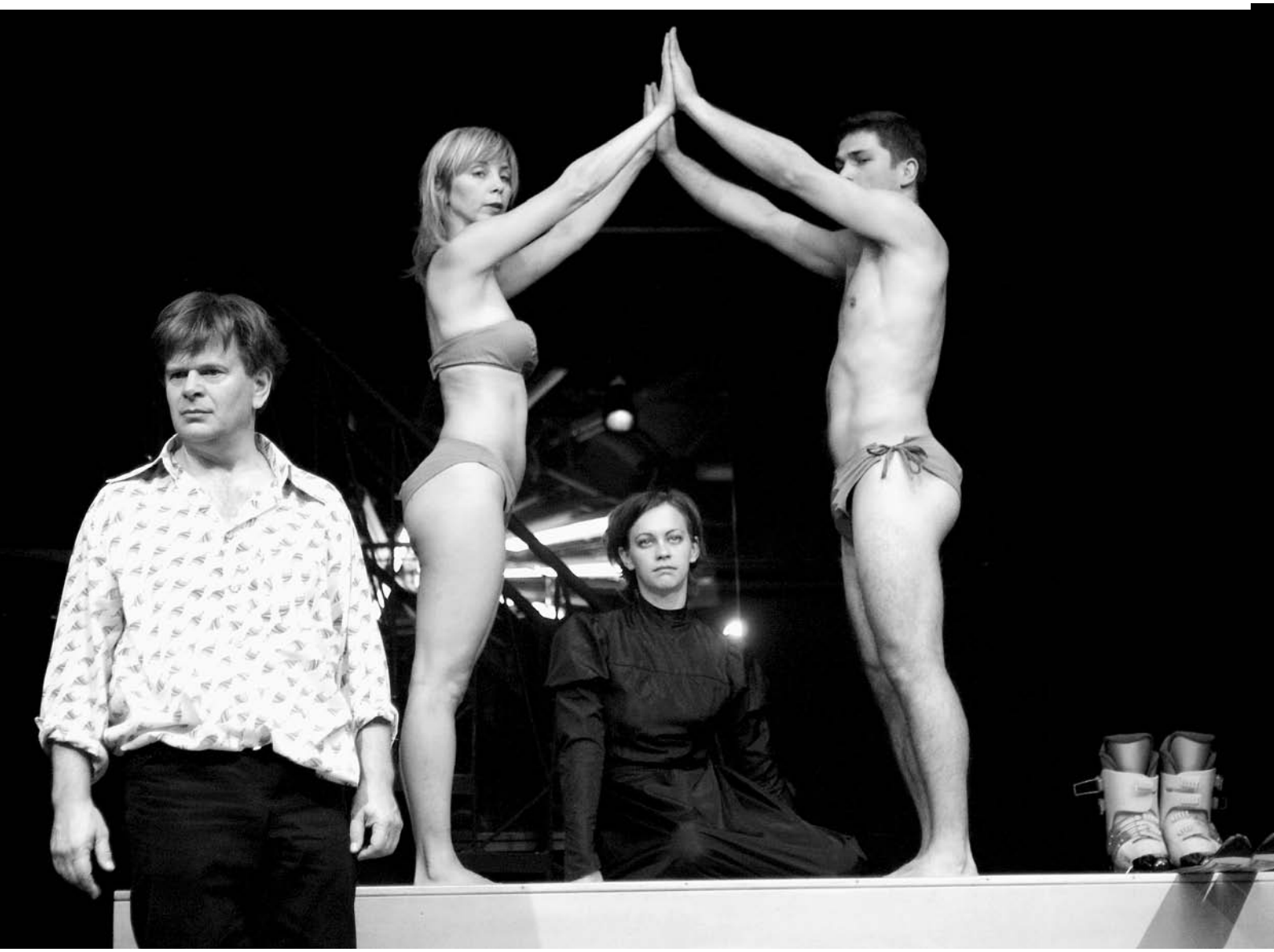
Péterfy Borbála az összes általa megformált figurát egyazon jellegzetes hangon szólaltatja meg, mintha ugyanannak a lénynek volna különböző megjelenési formája, amivel új, egyéni színt visz az előadásba.

Solvejg elhagyja otthonát, és feladja önmagát Peerért (bár továbbra is önmaga marad, de más által létezik, a másikat hordozva önmagában), a XIX. századi nő mintaképe, ártatlan és hűséges, fény a férfi éjszakájában. Sárosdi Lilla viszont csak halvány gyertyaláng, nem az a nő, akiről elhisszük, hogy szerelmével nehéz paplanként beborítja Peert, és ő a végső menedék.

A három juhtartó közösségbe tömörült, esztenás leány ledérséggel (mindhárom modern technoszínekkel megbolondított, 1940 körüli *pin-up girl*-kosztümökben feszít) és őrült vággyal kívánja behálózni Peert, a csábítás boszorkányaiként vonaglanak lábai előtt. Amikor Peer legyőzi kéjvágyát, és átlép a „bakkhánsnőkön", a három lány egy amszterdami típusú piroslámpás házban ver tanyát, kikönyökölnek az ablakon újabb áldozatra várva.

A Zöldruhás koboldhajadon (Rába Roland) szintén Peer nemi vágyát korbácsolja fel. Rába Roland neonzöld fűzőben és hosszú szoknyában, fején zöld henninnel (kúp formájú reneszánsz süveg) jól tükrözi a manók – vagy maradjunk inkább a troll megnevezésnél, hiszen a manók pajkos, gondtalan kicsi lények, míg a trollok rosszindulatú, emberevő óriások – Janus-arcát: az igéző nő valójában férfi, akit csak a kancsal szem találhat kívánatosnak. A lények megjelenítése különösen mulatságos, Dovre-

**Gyabronka József, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla (Solvejg) és Nagy Zsolt**



apó (Nagy Zsolt) macska és mosómedve keresztezéséből született farka és Peer ünnepi pávafarkincája érezteti ember és állat közti átmenetüket. A hajadon a trollok szemében bizonyosan kecses táncával és terhességével próbálja megőrizni Peer szerelmét. Rába Roland kedvesen suta mozgása (a híres griegi manóbalett kánkánnal tűzdelve) és Láng Annamária (a koboldhölgy húga) hárfajátéka a lehangolt hangszeren némi fogalmat adhat a manóművészet szépségeiről. Peer a hatalomvágy és a nő utáni sóvárgása miatt alázkodik meg a trollok királya, Dovre-apó előtt, és alkalmazkodik a föld alatti törvényekhez. A trollok életüket a félelemnek rendelik alá, ezért válik jelszavukkal az egoista „légy elég önmagadnak". Peer egyetlen szabályukra mégis nemet mond: nem hajlandó a manók hamis látásmódját magáévá tenni, gynti énjét nem adja fel.

Hiába menekül azonban el a koboldok élete elől, a valamikor szép manólány öregasszonnyá vénülve addig üldözi korán felcseperedett fiával együtt, amíg Peer Solvejget, az egyetlen lehetőséget is elszalasztja. Kerül, a Nagy Görbe győzött.

Koncz Zsuzsa felvételei

**Gyabronka József és Péterfy Borbála**

Ő az óvatos kerülő utak, apró hazugságok megtestesítője, fehér, hagymaszerű szoknyában, ami a későbbi hagyma-jelenetre utal, hiszen a Nagy Görbe viszi rá Peert a szerepvállalásokra.

Marokkóban rabszolga- és kegytárgy-kereskedelemből meggazdagodott üzletemberként énjének világuralmát akarja arannyal megvásárolni. Gyabronka ebben a részben a leghitelesebb, fehér Elvis-imitátor, Komár Laci-s öltönye és lábgyűrűi is segítenek ebben. A rulettasztalt idéző forgószínpad közepén krupiéként magasodik a körülötte fekvő négy külföldi utazgató és unatkozó milliomos között, akik ezüst papucsban, kockás forrónadrágban és a sötétben világító, piros szállal átszőtt ezüstszínű mellényben táncolnak.

Peer a sivatagi majmokkal szintén képes azonosulni, Nagy Zsolt hosszú hajú majommaszkját kész magára ölteni, ahogy imponál neki a meztelen ganajtúró, valamint a fehér trikóban és alsóban szerepeltetett csiga, gyík, varangy életmódja is, ezek mindig önmaguk.

Bár a négy milliomos ellopja jachtját, és kifosztja őt, új vagyonra tesz szert, majd prófétának adja ki magát. Lemond énjének világuralmáról, és Anitrában, az egyszerű beduin lányban (Láng Annamária) próbálja énjének kalifátusát megteremteni. Anitra azonban csak a pénzére utazik, ékszereitől egyesével szabadítja meg. Láng Annamária karikírozza a különböző karaktereket, amitől figurái mulatságosak, mégis meggyőzőek. A híres táncot ugyan kissé esetlenül járja sárga szoknyás fürdőruhájában, s a várt hastánc helyett bantu törzsi élményben részesít.

Szellemes megoldás a Szfinx elöl Sárosdi Lilla, hátul Rába Roland teste, illetve a tudós Peer diktafonos élménybeszámolója, amikor a Memnon-szobor (Péterfy Borbála és Nagy Zsolt kettőse) dobozolt múmiaként énekelni kezd.

Peer császársága csak a bolondokházában válik valódivá, ahol végre mindenki egészen önmaga. Huhu, az elfeledett malabár költő (Nagy Zsolt, aki pozitív értelemben ripacskodik, és lehetőleg lenge öltözékben mászkál a színpadon, bár ennek többnyire semmilyen dramaturgiai funkciója nincs, kétségtelenül sokat hozzátesz az előadás látványvilágához) majomfejére néha hamletien tekint, mintha a „mi is az ember" kérdésre keresné a választ. A felelet számára egyértelmű, meg kell találni az ősi nyelvet, újra majomként kell ordítani az éjszakában.

Peer öregkorában ébred rá, hogy életét elfecsérelte, értékeit elherdálta, tehetségét aprópénzre váltotta. Bűnei kicsinyes önzésből fakadtak, jelleme széthullott, a Gomböntőnek nincs is vele igazán sok munkája. A legnagyobb bűntől viszont mentes maradt: nem érte be végérvényesen önmagával.

A Gomböntő (Rába Roland személyiségéhez talán ez a szerep áll a legközelebb), aki először Idegen utasként mutatkozik be Peernek, a végzet beteljesítője, zöld ruhája egyszerre műtősköpeny és távol-keleti szerzetescsuha. A gomböntés Peer gyerekkori játéka, amit a házuk elárverezésekor megtalált öntőkanál és a Helgának (Solvejg húgának) adott ezüstgomb jelez. Ennek ördögi manifesztációja a Gomböntő figurája, aki számon kéri a gyerekkori álmokat. Peer mindig langyos emberként lavírozott szerepei között, sohasem volt önmaga. A fekete, átlátszó ruhájú (alatta meztelen – a Gonosz igazán nem szemérmes) ördögpap, Sovány sem méltatja a pokol kínjaira, hiszen bűnei elkoptak, szenvedélye kiégett, ezért már negatív lenyomata sincs szemében. Katona László elegáns, kimért alakítása A *Mester és Margarita* Wolandját idézi; akiről elhiszem, hogy egy pillanat alatt kámforrá válhat, és a következő percben újra ott ül a kanapén.

Peer a darab végén szembesül azzal, hogy kizárólag a benne vakon bízó (erre utal kissé didaktikusan Sárosdi Lilla szemére fésült haja) Solvejg mellett teljesülhetett volna be császársága, az örök asszonyi megtartásba menekül, visszabújik az elringató anyaölbe. A beolvadás helyett a beleolvadást választja.

**HENRIK IBSEN: PEER GYNT**
**(Krétakör Színház)**

**FORDÍTOTTA:** Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa. **DRAMATURG:** Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENESZERZŐ:** Tallér Zsófia. **TÁNC:** Vati Tamás. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

**SZEREPLŐK:** Csákányi Eszter, Gyabronka József, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla, Nagy Zsolt, Láng Annamária, Rába Roland, Katona László.

Szántó Judit

# Álmodó oszlopok közt

■ CALDERÓN DE LA BARCA: AZ ÉLET ÁLOM ■

*Nekiveselkedett Ruszt József, Szinetár Miklós, Babarczy László, megannyi markáns rendezői személyiség – az eredmények feledhetőek. Most Valló Péter hívta ki a drámát – ugyancsak mulandó hatással. Tudottan egyenetlen pályáján a* III. Richárd *magaslata után most völgymenetbe váltott.*

*Mi lehet a baj* Az élet álom*mal?*

A félfiaskók kritikái rendre megállapították, hogy Don Pedro Calderón de la Barca 1635-ben, a szerző harmincöt éves korában s még világi státusa idején fogant remekműve kétfelől is megközelíthető. Olvasható filozófiai és politikai drámaként. A filozófia körülírásába belefoglalták az agnoszticizmus elnevezésű, vajmi kevéssé nézőcsábító szakkifejezést, de nézőbarátabb módon exponálták a magukat kínáló antitéziseket is: élet vagy álom (álom vagy élet), valóság vagy látszat, szerepjátszás vagy hiteles emberi megnyilvánulás. Az utóbbi antitézisnél a létbizonytalanság filozófiája már pszichológiába csap át: elképesztő, mit lehetett tudni és megsejteni a XVII. században (lángésznek persze) az emberi természet kiszámíthatatlanságáról, megfoghatatlanságáról, a szituációk által előhívott döbbenetes pálfordulásokról – végigelemezhetnénk ezt *Az élet álom* valamennyi jelentős szereplőjénél, talán az egy Clarínt kivéve; Astolfóról viszont Freud is írhatott volna tanulmányt. Az abszurd drámák félelmetesen elidegenedett figurái villódznak át képzeletünkön, de felrémlik a *Pisti* tézise is hóhér és áldozat felcserélhetőségéről.

Az életszerepekből – király, királyfi, herceg, hercegnő, vezető udvaronc, csak az egy Rosaura az intrika kedvéért beengedett kakukkfióka – nyílik az átmenet a politikába, hiszen ezekre az emberekre egy ország sorsa van bízva, magándrámájuk felfejthetetlenül bogozódik össze a közélettel, kiegyensúlyozatlanságuk, felelőtlenségük óhatatlanul államüggyé válik. A pártállam halódása idején (1986-ot írtunk) kőkeményen fogalmazta ezt meg Mészáros Tamás a Radnóti Színpad Szinetár rendezte előadása kapcsán: „...ha a felnövekvő nemzedékek elzáratnak a hatalom [...] elől, kiszámíthatatlanok lesznek a mégiscsak elkerülhetetlen generációváltás kínjai..." Akkor ez létkérdés volt, mára (mint minden) degradálódott, bár ma sem érdektelen. Koltai Tamás már a rendszerváltás hajnalán, az 1990-es kaposvári előadás kapcsán szavakba foglalt egy gyümölcsöző perspektívát: „...uraim, vigyázat, most hatalomban vagytok, de egyszer fel fogtok ébredni, és úgy fogtok felébredni, hogy nem vagytok már hatalomban. Vigyázzatok arra, hogyan uralkodtok." 2000-ben pedig Bonifert

**Blaskó Péter (Clotaldo), Benedek Miklós (Basilio) és Stohl András (Segismundo)**

**Nemes Vanda (Rosaura) és Stohl András** Schiller Kata felvétele

Mária egy minden gyakorlati színházi vonatkozástól mentes belpolitikai miniesszében Segismondo sorsával üzent – néven nevezve – Orbán Viktornak. Legitim lehet ez a fajta ihletés is, a kérdés inkább az: a kétféle út – filozófiai drámát rendezek-e, vagy politikait – mellett létezik-e egy harmadik; lehet-e a két vonulatot egybejátszatni? Bizonyára lehet – elvégre Calderónnak is sikerült –, bár nálunk még nem próbálták ki.

Valló Pétert érzésem szerint elsőrendűen a filozófiai vonulat érdekelte, s ez is jogosult döntés, minden egyéb a kivitelen múlik. Színház és rendező néhány előfeltételt meg is teremtett. Jékely Zoltán fordítása gyönyörűséges volt, de inkább karosszékben élvezhető: az ember többször is elolvasott egy-egy passzust, azért is, hogy megértse, azért is, hogy ízlelje. A Mester Yvonne fordítása alapján készült Térey-szöveg ugyancsak gazdag költőiségben, de emellett többnyire első hallásra is érthető – ez nagy pozitívum. Sok mindenre alkalmas a Valló tervezte játéktér is: a lapos oszlopok állandó forgatásával minden helyszín játékosan és esztétikusan szuggerálható – volna, ha a világítást végig olyan konzekvensen variálnák, mint a látványnak is szép záróképben. (A csekély elméjűeknek való slusszpoént viszont – a nézőknek saját tükörképükkel való szembesítését – elengedném.) A színpadképnek még filozófiája is van: egyszerre érzékeltet – mint az élet – állandóságot és örökös változást, illetve a változások kiszámíthatatlanságát. Mondhatni: az oszloprendszer az előadás legelevenebb összetevője. Nagy kár, hogy a tulajdonképpeni rendezői munka nem sugall egységes víziót (s itt említendők Szakács Györgyi jelmezei: se szeri se számuk az utóbbi időszak fekete-fehér megoldásainak, ez se indokoltabb vagy megragadóbb a többinél. Az előadás legkongeniálisabb eleme viszont Melis László sejtelmes-diszharmonikus, törékenységében félelmetes üvegzenéje.) Egy komplett *Az élet álom*-előadásban minden mozzanatnak stílusban, végiggondoltságban, eredetiségben a rendező egyszeri látomását kellene kifejeznie, s nem lenne megengedhető az a sok szavalás, üresjárat, konvencionális perc, amely ezt a színházi estet tarkítja.

Különösen tragikus az első, rövidke, alig harmincöt percnyi expozíciós rész, amelyben nincs sem stílus, sem gondolat, csak szövegfelmondás és spilázás: Stohl András (Segismundo) Calibanként rázza a láncot, Blaskó Péter (Clotaldo) megjelenésében is, tehetetlenkedésében is abszolút és abszolút szimpla Polonius (sajnos így is marad), Nemes Vanda (Rosaura) naiv naiva. Később, a második és a harmadik részben javul a helyzet, nem utolsósorban azért, mert megjelenik az est legjobbja, Kaszás Attila (Astolfo), de azért itt sem történik sokkal több annál, mint hogy a szereplők többé-kevésbé eljutnak színészi profiljuk – imázsuk – kivetítéséig: ráismerünk Benedek Miklósra (Basilio), még a különben szokatlanul passzív Schell Juditra is (Estrella), Stohl Andrásnak pedig – noha eleve túl darabos-balgás Segismundo komplex alakjához – akad néhány szép, bensőséges pillanata (a második rész zárómonológjáért kapott nagy tapsot megérdemli). Innen azonban még messze van a szerep, s még messzebb a stílus, a rendezői vízió által inspirált együttes teljesítmény, ami itt – mint persze mindenütt, de itt aztán végképp – perdöntő lenne. (Utóirat: Clarínt rendező is, színész is – Vida Péter – meghagyta üres foltnak.)

Valló Péternek tetten érhető koncepció helyett ötletei vannak – méltányosabb szóval: *vannak ötletei* –, helyenként szellemesek: jó Segismundo tükörjátéka, jó, hogy tombolását ruhadarabjai lecibálásával kezdi, ügyes (ablakon való kidobás helyett) az 1. Udvaronc letaszítása a trambulinná vált oszlopról; viszont csak ötlet marad, nem béleli filozófia az alvó Segismundo Krisztus-pózát (ez most, úgy látszik, divat – Alföldi Róbert is így teríti ki Eszenyi Enikő házsártos Stuart Máriáját, minden hitel nélkül), és semmitmondó, a *Bánk bán*ra emlékeztető operai betét a második részt nyitó udvari táncikálás. Az obligát popsi és cici – üres gesztus a korszellem felé. Ezzel szemben, mint már utaltam rá, nagyon szép, egyszerre dekoratív és tartalmas a zárójelenet, a maga keserves, Shakespeare ambivalens fináléira emlékeztető hepiendjének kietlen csoportos magányával. Ez az, gondolja az ember. Innentől kellene visszafelé megfogni az egészet. Ott is, ahol nem elég hallgatni, hanem beszélni és játszani is kell.

**DON PEDRO CALDERÓN DE LA BARCA: AZ ÉLET ÁLOM (Nemzeti Színház)**

**FORDÍTOTTA:** Mester Yvonne és Térey János. **JÁTÉKTÉR:** Valló Péter. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **VILÁGÍTÁS:** Mórai Ernő. **ZENESZERZŐ:** Melis László. **KOREOGRÁFUS:** Király Attila. **DRAMATURG:** Perczel Enikő. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Herpai Rita. **RENDEZŐ:** Valló Péter.
**SZEREPLŐK:** Benedek Miklós, Stohl András, Kaszás Attila, Blaskó Péter, Vida Péter, Nemes Vanda e. h., Schell Judit, Csankó Zoltán, Újvári Zoltán, Schmied Zoltán, Bródy Norbert.

Koltai Tamás

# A forradalom emléke

■ GEORG BÜCHNER: DANTON HALÁLA ■

Nem tudok ellenállni a kísértésnek, hogy a kaposvári bemutató alkalmából fölidézzem a dráma három korábbi magyar előadását. Nem lesz öncélú; megtanulhatjuk belőle a korszakos Büchner-remek elsajátításának és kisajátításának groteszk technikáját.

A Madách Színház bemutatója idején, 1963-ban a színházban dolgoztam, láttam a próbákat, például azt, hogy egy Kerényi Imre nevű rendezőhallgató asszisztensi minőségben mint „egy a tömegből" hergeli a kívánt magatartásra a színpadi statisztériát; úgy tűnik, akkori tapasztalatát negyven évvel később hasznosítja az életben. A *Danton halála* 1928 óta, amikor a magyarországi bemutatón betiltották, először került színre itthon. Az egykori betiltást a Madách előadása kapcsán nem hagyja említetlenül a korszak perzekútor-kritikusa, professzori minőségben Aczél György jobbkeze, amikor kritikájában azt írja, hogy „Horthy ostoba zsarui számára épp olyan bikavadítóan vörös és elrémítően veszélyes volt a színpadon felcsendülő *Marseillaise*, mint az a lelkes és meggyőződéses ateizmus, amelyet Büchner alakjai ajkára ad". De „amint Amerikát nem lehetett egy megvadult cári kormányzónak betiltani, úgy nem lehet a nagy francia forradalom emlékét sem – s az azóta bekövetkezett vagy még bekövetkező forradalmakat". Az utóbbit tekintve igaza volt, bár aligha *arra* gondolt. Írásából kiderül, hogy a mű „egész politikai kicsengése" a hozzá hasonlóan gondolkodók számára (nagyvonalúan az *országlakosságot* érti rajtuk) „megakadályozza, hogy szenvedélyesen és a magunk ügyeként vegyünk részt benne". A mai néző ugyanis „azt látja furcsállva, hogy – s az ember ebben is valami alapvető német tragikum kifejeződését érzi – ez a forradalmár a forradalomról szólva a kiábrándultságnak s a keserűségnek ad hangot; hogy hiába a népi jelenetek vérbő fűtöttsége és materialista felfogása, mintha szíve együtt rezegne a színpadi Danton cinikus hedonizmusba fordult politikai keserűségével, s vele érezne együtt, nem Robespierre-rel, eltiprójával, aki pedig a történelem menetének nemcsak szükségszerű következménye, hanem fontos és helyes irányba előrelendítője volt, aki a maga merev doktriner módján éppen azoknak a népi vágyaknak a beteljesítője szeretett volna lenni, amelyeket Büchner olyan erővel és szenvedéllyel szólaltat meg". A *helytelen ideológiából* következik, hogy „a darab – divatos gallicizmussal élve – »nem jön át a rivaldán«, s a nézőt, bár elismeréssel hajol meg az egyes és együttes erőfeszítés előtt, a mű hidegen hagyja". Rossz elgondolni, mi történt volna, ha az előadás *törekszik* a dráma teljes gondolati terjedelmének közvetítésére, s *nem hagyja hidegen* a nézőt. Az a körülmény, hogy az apolitikus Ádám Ottó rendezte a darabot, amelyben Bessenyei Ferenc játszotta Dantont, Gábor Miklós Robespierre-t, előfeltétele s egyben biztosítéka is volt részint az előadás létrejöttének, részint annak, hogy *ne jöjjön át a rivaldán.* (A produkció „túlságosan a két főszereplőre szűkített ahhoz, hogysem közvetíteni tudja a huszonkét éves drámaíró forradalmat áhító és forradalomtól visszarettenő ideológiáját" – írtam óvatosan a fent idézett kritikus jóvoltából egy ideig visszatartott, végül 1978-ban megjelent könyvemben. Annyit azért megengedtem magamnak, s a kiadó is nekem, hogy leírjam: „A darabot szertelen, lázadó, forradalommodellt kereső rendezők újították föl Nyugat-Európában az ötvenes évektől kezdődően. Aktuális ideológiákhoz és mozgalmakhoz kapcsolták, amiből szenvedélyes, agitatív előadások születtek; színházi tüntetések, viták és ellenviták." Persze, a szabad világban.)

**Sarkadi Kiss János (Danton) és Urbanovits Krisztina (Rosalie)**

A *Danton halála* legközelebb a „reformer Gáborok" Nemzeti Színházának nyitó előadása volt 1979-ben. Székely Gábor rendezte, Dantont Kállai Ferenc, Robespierre-t Kálmán György játszotta. Akkor még hittünk – én legalábbis hittem – „a nagy francia forradalomban" és az *áthallásban.* De meg volt kötve a kezünk, mint a színpadon az elítélteké. (*Cselekvő színház* című könyvem címlapjára, a címmel feleselő „renitens" gesztusként, azt a fotót tettem az előadásból, amelyben a forradalmárok hátrakötött kézzel állnak a börtönben.) Azért leírtam, hogy „a drámában föltett kérdések a forradalom céljáról és eszközeiről, konszolidálódásáról és permanenciájáról, a néptömegek szerepéről, szabad-

ságról és diktatúráról egyben a mi kérdéseink is, amelyek az eltelt idő történelmi tapasztalatainak tükrében módosulhatnak, újraértelmezésre szorulnak". Persze vigyázni kellett a közvetlen utalásokkal. Még azzal is, hogy a *Marseillaise* árnyékában a színpadon „a Danton elleni kirakatpert készítik elő", vagy hogy Kállai Dantonja áldozat: „a »hascsikarásért« kell bűnhődnie, amit társaival együtt kapott a közös lakomán" – a hascsikarás a másnaposság, a forradalomból való kiábrándulás metaforája a dráma szövegében. Maximum azt volt szabad észrevenni, hogy Simon, a házmester mentalitású színházi súgó és Dumas törvényszéki elnök szerepének összevonásával (az utóbbi guillotine alá küldi a feleségét) Székely megmutatja „a hatalmassá növekvő lumpenideológia veszélyét". További észrevételek egyenlőek lettek volna a rendező följelentésével. Jellemző, hogy az előadás műsorfüzete egy Karelszkij-tanulmány részletével próbálta előre megvédeni az előadást, amely kimutatta, hogy Büchner Robespierre bizonyos érveinek elhallgatásával éri el Danton pillanatnyi fölényét Robespierre-rel szemben. Mindez kevés volt: a rendezőt a premier után följelentették a pártközpontnál. A Nemzeti Színház igazgatója jelentette föl, aki azonos volt az 1963-as *Danton*-kritika írójával.

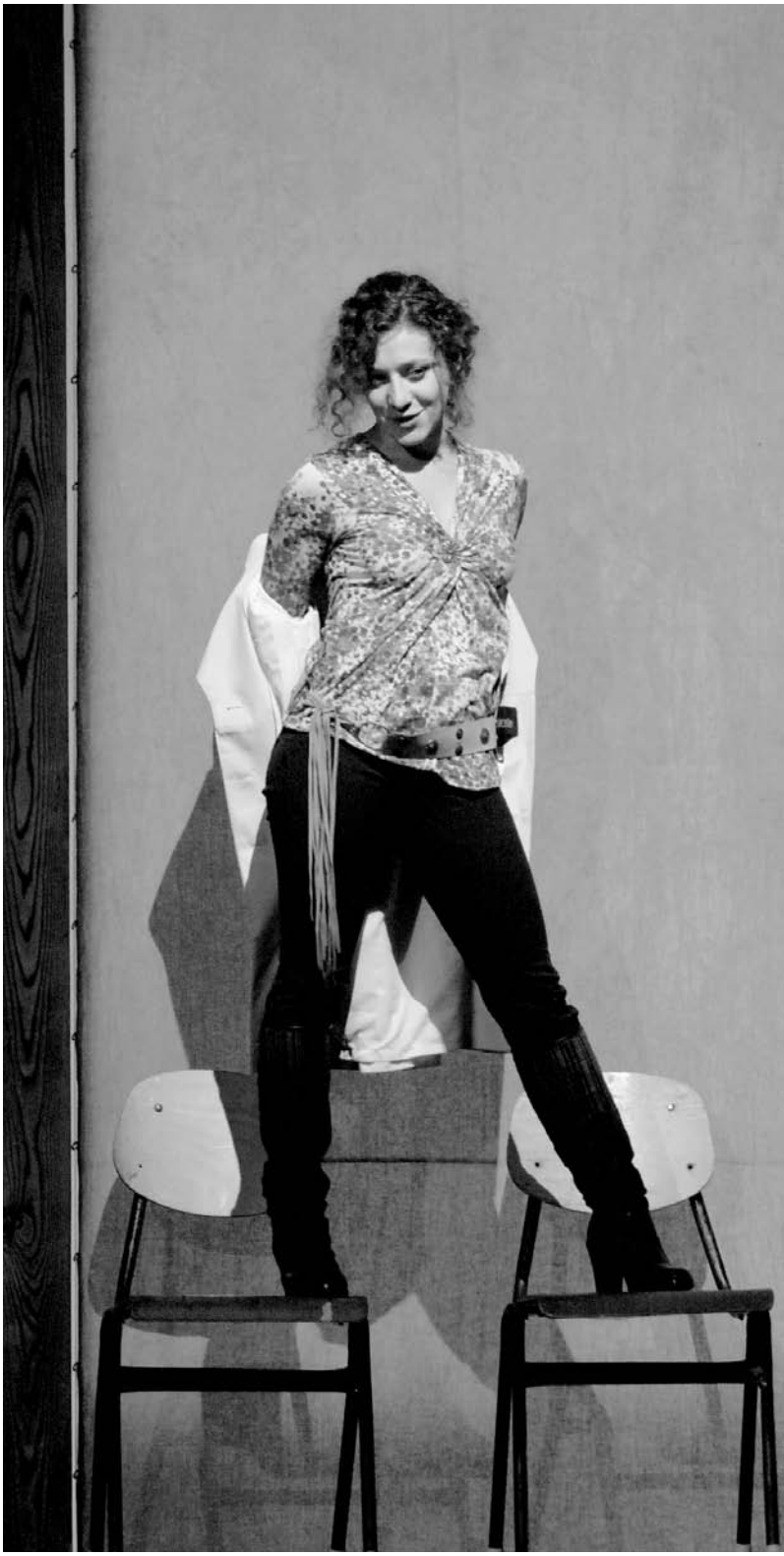
A Katona József Színház a rendszerváltás után, 1993-ban újította föl a drámát. (Rendező: Hargitai Iván, Danton: Stohl András, Robespierre: Tóth József.) „Az előadáson elsősorban a pubertásos undor érződik a politikai vezérkar gusztustalanságai láttán" – írtam immár szabadon, olyan időben, amikor „nem vérre megy a harc, a köztársasági eszme még nem bukott el, egyelőre a guillotine-nál szelídebb kiszorítósdi folyik". Már nem kellett lakatot tenni a tollra: „Az a keresztényi erkölcsre hivatkozó lumpenmagatartás, amely Simon polgártársat csakhamar a szervezett gyilkolás nemzetőrszalagos hóhérsegédjévé avatja, [...] eléggé ismerős." A rendező „nem küszködik azzal, hogy a Megvesztegethetetlenben fölfedezze a forradalom dogmává vált nagyságát": Robespierre „egész lényéből a kisszerűség görcsös agresszivitása süt. Merő frusztráció, alacsony termet [...] maga az életundortól ideológussá lett pitiáner diktátor." Vége az „akarnok nemzedék történelmi szerepléséről" szőtt illúzióknak. A nagy francia forradalom modellje arra emlékeztet, „amikor a diktatúrából demokráciát kreáló rend sorra elemésztette önnön gyermekeit, amikor a közélet »megtisztult« saját legjobbjaitól, amikor már minden emberi érték eltemetődött". Az előadás konklúziója: „És ennek a fiatalos rossz közérzetnek így van igazán üzenete a jelenhez."

Mi az üzenet ma, 2005-ben a kaposvári Csiky Gergely Színházban?

Talán a másnaposságérzés. Egy nagy buli utáni *katzenjammer.* Hogy ez a buli mi volt, forradalom vagy rendszerváltás, vagy akármilyen közös összejövetel, az majdnem mindegy. Mert már utána vagyunk. Épp józanodunk belőle kifelé. Az elpilledt, szerteszét alvó társaságra a lumpen Simon – talán ő a gondnok –, Gyuricza István húzza föl a függönyt, hogy félrészegen közéjük botorkálva-takarítgatva ébresztgesse őket. Valami „rendezvény" volt „előző nap", az egyik sarokban a zenekar tagjai is Csipkerózsika-álmukat alusszák hangszereik mellett, a billentyűkre borult, ocsúdó zongorista a *Carmagnole*-t pöntyögi. A helyszín jókora közös tér, lakás, klub vagy *gyűlde,* hátsó része pár lépcsőfokkal magasabb, a két rész között sínen lökhető szimpla tolóajtó, hátul keskeny, magas ablakok, fönt guillotine alakú ékek árnyékával, tudni lehet, hogy valamikor mindegyik le fog zuhanni. Fodor Viola díszlete inkább váz, a hátsó világos fal előtt szépen világítható keret, különféle maradék, össze nem illő ülőbútorokkal, amilyenek elhanyagolt közösségi intézményekben szoktak fölhalmozódni évtizedek során, mert nincs pénz kicserélni őket. Mindvégig ez marad a játéktér, minden cselekmény színhelye, utca, konvent, lakás, bordély, bíróság, börtön – az utóbbi a süllyesztett zenekari árok –, minden szereplőnek ez a tartózkodási helye, többnyire egyszerre vannak jelen, vagy ki-be járnak. Pulóveres-zakós-ballonkabátos-nadrágtartós-aktatáskás társaság.

Másnapos Értelmiségiek Klubja. Vagy a Történelmi Buli Közösségi Ház.

A szereplők gyártják és magyarázzák a történelmet. Csinálják és beszélnek róla. Cselekszenek és ideologizálnak. A „forradalom"



**Pető Kata (Lucile) és Bartsch Kata (Júlia)**

Klencsár Gábor felvételei

nem kiemelt esemény, hanem mindennapi rutin; miközben zajlik, felelősei heverésznek a pamlagon, kifordulnak a kártyaasztal mellől, élik családi vagy hivatali életüket a permanens társaságban. Valami pállott közöny és szürkeség telepszik az egészre. Senki sem hisz semmiben. Valaki, a Polgár – Tóth Béla játssza – fehér zsebkendőbe fújja az orrát, mire felakasztják mint arisztokratát. Az utána következők már megtorlás nélkül vehetik elő zsebkendőjüket. Az elvek és elvtelenségek egyaránt alkalmiak, akárcsak következményeik. A lumpen Simon házaspár szítja a hangulatot, mackónadrágban, partvissal és cekkerrel. A cekkerben szirénázó rendőrségi tölcsér, Márton Eszter és Gyuricza István egymás kezéből kapkodja ki, hogy kihangosítva uszítson a saját pártja mellett, a másik ellen. Egyikük dantonista, másikuk robespierre-ista. Útszélien szidják egymást és az ellenpárt híveit. A politikai elit ugyanezt teszi választékosabban, időnként még érveket is kevernek bele. Fádan ténferegve vagy lazán heverve, esetleg mereven ülve – ki-ki mentalitása szerint – hallgatják a másik szócséplését. Néha kilépnek a szerepükből, hogy elénekeljék Kovács Márton hol dzsesszes, hol kuplés, hol weilles songjait, melyeket Eörsi István elmés, pengeéles, racionális verseire írt – szerzőjük talán egy próbán még tanúja lehetett a brechti elidegenítő technika működésének.

Mindez célirányos és értelmezhető. Mégsem jó. Nincs súlyuk a szereplőknek. Nincs mögöttük formátum. Gyaníthatunk ebben szándékosságot, gondolhatjuk esetleg, hogy a forradalmi modell és a forradalmárszerep történelmi kiürüléséről van szó; ebben az esetben viszont érdektelenné válik az egész, mindenekelőtt maga a mű, ami méltánytalanság Büchnerrel szemben, mert a *Danton halála* ma, százhetven évvel a megírása után is erős, expresszív tragédia, a rezignált forradalmár költői szenvedélytől lüktető modelldrámája (ha csakugyan az). Réthly Attila rendezése diszkreditálja ezt a drámai elevenséget és a szereplők (hogy az elavultnak tartott lukácsi terminust használjam) *szellemi arculatát.* Sarkadi Kiss János csak egy hangoskodó Danton, Kocsis Pál vállszíjj-aktatáskás hivatalnok Robespierre, Némedi Árpád izgága kis Saint-Just. Nagy Viktor Camille Desmoulins-jéből hiányzik a poéta. Karácsony Tamás mint Fouquier-Tinville inkább altiszt, mint közvádló. Ha arról van szó, hogy altisztek lettek közvádlók – az előadás egészére vonatkoztatva: a senkikből valakik –, azt bonyolultabban kell eljátszani. Kovács Zsolt érzékeltet valamit a helyzet groteszkségéből Thomas Payne – a darabtól lényegében független – szerepében. És jók a különféle funkciókat betöltő kékharisnyanők: Urbanovits Krisztina, Nyári Szilvia és Varga Zsuzsa. Bartsch Kata mint Júlia viszont csak egy telt szőkeség, Pető Kata pedig végképp elkerülte a találkozást az őrületbe kergetett Lucile költői és drámai tekintetben egyaránt kulcsszerepével.

Az előadás vége felé van egy-két szép perc, például amikor a bebörtönzöttek tömbben „talpalnak" lassan oldalazva egy képzeletbeli kilátópont, talán a Hold felé. Vagy amikor fokozatosan kiürül a tér, a zenészek egymás után távoznak, miután „búcsúszimfóniaszerűen" abbahagyták a játékot, az elítéltek pedig egyenként indulnak a halálba – Kelemen József Lacroix-ját öklendőroham kapja el –, és a kivilágosodó háttér előtt a várakozásnak megfelelően lecsapnak a guillotine-ablakok. Simon kezet csókol a politikai öngyilkosságot választó Lucile-nek, csakhogy az őrült nő rojalista felkiáltásában már nem érezni az elszánt, provokatív dacot. Dac csak ott van, ahol ellenállás is van. Ellenállás pedig ott, ahol *valamilyen* eszme.

**GEORG BÜCHNER: DANTON HALÁLA**
**(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)**

**FORDÍTOTTA:** Kosztolányi Dezső: **DALSZÖVEGEK:** Eörsi István. **DRAMATURG:** Ari-Nagy Barbara m. v., Eörsi István. **DÍSZLET:** Fodor Viola m. v. **JELMEZ:** Ignjatović m. v. **ZENE:** Kovács Márton m. v. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Hollósi Katalin. **RENDEZŐ:** Réthly Attila.

**SZEREPLŐK:** Sarkadi Kiss János, Lecsó Péter, Nagy Viktor, Nyári Oszkár, Kelemen József, Kalmár Tamás, Kovács Zsolt, Kocsis Pál, Némedi Árpád, Végh Zsolt, Karácsony Tamás, Gyuricza István, Márton Eszter, Bartsch Kata, Pető Kata, Urbanovits Krisztina, Nyári Szilvia, Varga Zsuzsa, Tóth Béla.

**ZENÉSZEK:** Zságer-Varga Ákos, Csikvár Gábor, Ekkert Miklós, Sebesi Tamás, Bárány Tamás, Kovács Márton.

Perényi Balázs

# Csehov abszurd

■ LINE KNUTZON: KÖZELEG AZ IDŐ ■

Nem közeleg – múlik. Az idő. Alattomosan, észrevétlenül. Cselekményidő és játékidő rafinált szerkesztése sugallja: úgy röppennek el évek, mintha egy kurta „víkend" (péntektől hétfőig) telne csak el. Mint a *Három nővér*ben, ahol huszonnégy órának tűnnek (délben kezdődik és zárul a cselekmény) hosszú évek. A szülők korosztálya nem öregszik, ők az örök negyvenesek. Gyermekük viszont krétafehér arcú, múmiává aszott ötvenöt éves asszony. Kínos megjelenése rádöbbenti az „idősebbeket" a kegyetlen igazságra – ezen a hétvégén sajnos leélték az életüket. Élték? Dehogy. Eltelt banálisan – mint Csehov hőseinek élete. Akikhez hasonlóan hiába elemzik, értelmezik énjüket, sorsukat szakadatlan, egyre távolodnak önmaguktól. Elvágyódnak és maradnak, szerelmesek, de boldogtalanok – mint Ványa bácsiék. Beszélgetéseik az abszurditásig képtelenek, párbeszédük „magánbeszéd"; keresik a szavakat, de sokszor nem találják. Mintha Mr. Smith és Mrs. Smith vendégeikkel átsétálnának 1950-ből a XXI. századba, egy dán kispolgár otthonába, hogy megéljék Csehov alakjainak életérzését. Ettől viszont olyan dühösek lesznek, mint a hatvanas évek angol drámáinak bukásra ítélt lázadói. Úgy beszélnek, mint Ionesco figurái, fejük felett, a színpad közepén, egy gumikötélen azonban ott lebeg az ominózus csehovi puska. Meg-megragadják, húzzák-vonják, de véletlenül sem sül el, s ha mégis, hát biztosan nem talál. El is uralkodik rajtuk a becketti világvége-hangulat.

Line Knutzon valóban szellemes drámaíró, ha nem is ellenállhatatlanul, mint a színlap állítja. A *Közeleg az idő* azonban nem több, mint ügyes játék drámaformákkal, technikákkal, drámai alaphelyzetekkel, típusfigurákkal, valamint a modern, posztmodern, poszt-posztmodern életérzéssel. Intellektuális bohózat. Felvonásnyi lelemény. Az előadás addig jó, amíg kitűnő, technikás színészek nagy szakmai tudással levezényelt virtuóz komédiázása szórakoztat. Ki-ki a maga modorában fogalmaz, viszont imponáló tehetséggel, szakmai tudással. Hilbert, a házigazda és férj mármár épelméjűnek látszik. Rudolf Péter nem túl kifinomult lelkivilágú, önző pékje a végtelenül elbutult közegben szinte intellektuális rezonőrnek tűnik. Alkatához, reflexív humorához igazítja a figurát; a szöveget felülírva olyan, mint egy Skandináviába költözött Woody Allen, aki Bergman dialógjait figurázza ki. Az ő humora valóban ellenállhatatlan, rögtönzött szövegei a darab legjobb mondatai. Rebekka feleség és boldogtalan. Györgyi Anna egy lélektani dráma önmarcangoló gesztusait erősíti fel a nevetségességig, remek stílusérzékkel. Szélsőséges váltások, egész testtel eljátszott finom rezdülések, Sarah Bernhardt mozdulatait idéző, eltorzuló, apró gesztusok, vonagló megrendülések – mély érzésű, szenvedő nőalakok kitűnő paródiáját adja. John a volt férj és vágyott férfi, aki nem tud leülni. Gáspár Sándor magabiztosan hozza a tőle oly sokszor látott csodálkozó tekintetű, szögletes, bumfordi férfit. Viszont John nem türelmetlen és ingerült, hanem reménytelenül értetlen és elveszett. Nagyon szomorú, érzelmes férfi. Pierrot jelmezébe bújt buta bohóc, buta bohóc jelmezébe bújt Pierrot. Ingrid „összeszűkült petefészkű", kedvetlen asszony. Pálfi Kata

**Gáspár Sándor (John), Rudolf Péter (Hilbert) és Györgyi Anna (Rebekka)**

Koncz Zsuzsa felvétele

jóval fiatalabb, mint a szerepe, valamint a szerelmi négyszöget vele kiadó többiek. Markánsan, bátran karikíroz, szélsőségesen fogalmaz, szerepformálását remek rendezői ötletek segítik (Ingrid jéggé fagyva egy snowboardhoz kötve érkezik Norvégiából), így méltó társa nagy tudású, színészi eszközkészletüket magabiztosan uraló partnereinek. Oda dinamikus lány, háztartási alkalmazott, ajándék Rebekkának Hilberttől. Fodor Annamáriánál a túlzás sajnos leegyszerűsítés: Oda a közönséges buta liba sztereotip színpadra fogalmazása. Játéka érzékletes példa arra, hogy a túlzó fogalmazás csak akkor érvényes, ha a színész nagyon ismeri a stílust, amit parodizál, a figurát, amelyet karikírozva felmutat. Vidnyánszky Attila számos eredeti rendezői megoldással, jó tempóban, biztos kézzel vezényli az első rész kavalkádját. Vannak harsány részek – ilyen a frigid Rebekka mohó uborkafalása –, vannak kifinomultak – ilyenek Rudolf Péter színházesztétikai kiszólásai –, vannak sziporkázó találmányok – a szekrénybe bújt John jelenlétét mutatja a bugyborékoló óriáskoktél, amit méteres szívószállal szürcsöl a megbújó, ámde szomjas férfi a kulcslukon át.

A második rész – másik előadás. A rendező grandiózus stílusban, totális színházi apparátussal, munkáira jellemző összetéveszthetetlen, rendkívül erős teátrális hatásokkal élve álmodja színre Line Knutzon könnyed stílusjátékát. Prózaoperát rendez a hatszereplős kamarajátékból. Knuttebarn, az örök negyvenesek sápadt vénlánya dacos kérlelhetetlenséggel szembesíti szüleit céltalan, örömtelen életükkel. Nagy Mari természetesen merőben másképp fogalmazza meg figuráját, mint a többiek. Csendes izzású, bensőséges játéka lenne hivatott arra, hogy ellensúlyozza a bravúros bohózati forgatagot. Knuttebarn árnya rátelepszik az összejövetelre, a játék fokozatosan elkomorul. A negyvenesek leépülnek, elfelejtik a szavakat, kitörlődik életük jelentős történéseinek emléke, kizuhannak az időből. Ionesco-alakokból Beckett-hősökké reménytelenednek. A remek humorral kifigurázott kisemberek kínosan hosszú életbúcsúja végeláthatatlanul hosszú és rendkívül fárasztó. Hiába a bizarr lelemények (protézisfelszolgálás tálcáról), az expresszív zene, az eredeti térszervezés (a Vidnyánszky-előadások utánozhatatlan stílusjegye), a harsány teatralitás, a bombasztikus effektek – közönyösen és értetlenül unatkozzuk át a világvégi kispolgárok túlhabzó vergődését. A jelentős Vidnyánszky-előadásoknak is több végük van, sorjáznak a hatásosnál, hatásosabb nagyszabású zároképek, egymást követik a gyönyörűséges tablók, és csak ámul a befogadó, hogy meddig képes még a rendezői fantázia fokozni a hatást. (Elég, ha a gyulai várszínházban bemutatott zseniális *Shakespeare-koszorú* című előadásra gondolunk.) A *Közeleg az idő* végét viszont nagyon várjuk. Árulkodó a tapsrend alá bekevert metálopera tolakodó dübörgése, aminek túl kellene harsognia az elidegenedés, kommunikációképtelenség, elmagányosodás frivol paródiájának ásító üresség.

**LINE KNUTZON: KÖZELEG AZ IDŐ**
**(Új Színház)**

**FORDÍTOTTA:** Szappanos Gábor. **DÍSZLET, JELMEZ:** Alekszandr Belozub. **DRAMATURG:** Hársing Hilda. **SÚGÓ:** Farkas Erzsébet. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Hajdinák Judit. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.
**SZEREPLŐK:** Györgyi Anna, Rudolf Péter, Gáspár Sándor, Pálfi Kata, Fodor Annamária, Nagy Mari.

URBÁN BALÁZS

# A lepusztult romlottság

■ ÖDÖN VON HORVÁTH: SZÉP KILÁTÁS ■

Tágas, csaknem üres tér fogadja a nézőt a Miskolci Nemzeti Színházban. Menczel Róbert díszlete nem a lepusztult hotelt, hanem a lepusztult, szétesőben lévő világot juttatja eszünkbe. Paolo Magelli rendezése mindent meg is tesz azért, hogy jelentősen tágítsa Ödön von Horváth drámájának értelmezési tartományát.

Ami nem könnyű feladat. Az utóbbi időben mind gyakrabban jelennek meg színházainkban a szerző elfeledett, korábban nem vagy alig játszott drámái, s az egyébként eltérő minőségű előadások egytől egyig megerősítik azt a – már a szövegek olvasása közben is körvonalazódó – sejtést, hogy Ödön von Horváth voltaképpen kétműves drámaíró. Ezek a darabok különbözőképpen rosszak; van köztük, amely nem érdektelen ugyan, de hiányzik belőle az a stílusteremtő forma, mely a reprezentáns műveknek lényegi jellemzője; van olyan is, mely meglehetősen eklektikus, ám egy határozott rendezői kéz talán létrehozhat belőle jelentékeny előadást; s van, ahol bármilyen rendezői-színészi igyekezet csaknem reménytelennek látszik. A *Szép kilátás* ez utóbbiakhoz áll közel; alig több alaposan felduzzasztott közhelygyűjteménynél. Fordulatai kiszámíthatóak, karakterei sablonosak, mondandóját fárasztóan didaktikusan tárgyalja. A valaha jobb napokat látott szállodában valaha jobb napokat látott emberek élnek. Mindennapjaikat a szállodatulajdonos szeretője, az öregedő bárónő finanszírozza. Váratlanul megjelenik a tulaj várandós exbarátnője, akitől persze mindenki meg akar szabadulni. Kegyetlen játékot eszelnek ki, hogy elkergessék, ám minden megváltozik, amikor kiderül, hogy Christine komoly örökséggel rendelkezik. A helyzet cselekvésre készteti a korábban a grófnőt körülrajongó férfiakat; felfeslenek az eddigi hazugságok, hogy újabbaknak adják át helyüket.

Paolo Magelli miskolci rendezésének feltétlen erénye, hogy nem a sovány történet szociális aspektusait kívánja szájba rágni, nem moralizál üresen, nem kísérletezik felesleges aktualizálással sem, inkább az immorális cselekvések ontologikus eredőjének, az emberi romlottságnak expresszív ábrázolására tesz kísérletet. Nem bánik kesztyűs kézzel a szöveggel, de nem szakad el tőle; az értelmezési tartomány kibővítésére rendezői és színészi eszközökkel tesz kísérletet. Az előbbiek terén kevés kívánnivalót hagy maga után a játék. Magelli hideglelős atmoszférát teremt. A színpad már az első részben is (amikor még vannak tárgyak, kellékek, bútorok a színen) csaknem beláthatatlannak tűnik. A hosszan mélyített színen a szereplők hol messzi hátulról, hol oldalról, hol a nézőtér felől bukkannak fel, s a tágas térben mind parányibbnak látszanak. Néha vaksötét borul a színre, máskor kiismerhetetlenül váltakozik világosság és sötétség. A színészek helyenként kilépnek szerepükből, s a közönséghez fordulnak. A zsinórpadlásról tárgyak, bútorok ereszkednek alá, ám nem érkeznek finoman a földre; a színpadtól néhány méterre elereszt a kötél, s a tárgyak a földhöz csapódva széttörnek, szétszóródnak. Rendet senki nem rak, a felvonás további része a kaotikussá vált térben játszódik. A második részben, amikor a hazugságok iránya megfordul, a szín csaknem

Vajda János felvétele

**Halmágyi Sándor (Emanuel von Stetten), Hernádi Judit (Ada von Stetten), Kaszás Géza (Strasser), Bősze György (Müller), Hunyadkürti István (Karl)**

üres, s így végképp kialakul a teljes talajvesztettség érzése. A mozgások mind mechanikusabbak. Az egész atmoszférát Alexander Balanescu nehezen leírható, kivételesen erős hatású zenéje mélyíti el.

A második részben a korábbi hazugságokat felfedő vallomások és az újabb hazugságok (melyeket részben vagy egészben maguk a szereplők is elhisznek) fokozott intenzitással lobbannak fel. Magelli változatos eszközökkel (éles ritmusváltásokkal, forszírozott tempóban megismételt dialógusokkal, a szöveget ellenpontozó mozgással és gesztusokkal) emeli és idegeníti el a szöveget. Kockázatos választás ez; ha a színészi erő nem képes hitelesíteni, könnyen kimódoltnak, erőltetettnek, öncélúnak hat. Ez a színészi erő pedig, sajnos, többnyire hiányzik a miskolci előadásból. Az igen eltérő minőségű szerepformálások mindegyike hagy maga után némi hiányérzetet; valamennyi alakításból hiányzik valami ahhoz, hogy a karaktert egyszerre tudja láttatni belülről és kívülről (vagyis képes legyen hiteles szenvedélyeket felmutatni, de egyszersmind azokat eltartani, stilizálni, idézőjelbe is tenni).

Varga Klári sok pasztellárnyalatú szerep után most erősebb kontúrokkal megformált alakot játszhat, s kellemes meglepetést is szerez azzal, hogy igen szuggesztíven képes az áldozatként letepert, majd mindenkin túllépő Christine szenvedélyeit közvetíteni. Erőteljes jelenség áldozatként és vesztesként is – ám nincs elég színe, árnyalata az eltérő helyzetek jelzésére; a különböző indulati töltésű fortéknál voltaképpen mindig ugyanazokat a színészi eszközöket használja. Fandl Ferenc (Max) esetében éppen ellenkező a helyzet: színesen és pontosan stílben tartva játssza a recepciósnak kijelölt, örökké fenntartásait és kívülállását hangoztató, ám mégis minden gazságban részt vevő, saját hazugságait komolyan elhívő egykori széplélek alakját, ám nem bír olyan erős színpadi jelenléttel, ami indokolná azt a központi szerepet, melyet a Magelli-féle koncepció az előadás egészében kijelölt számára. Hunyadkürti István (Karl) viszont éppen a jelenléttel hat: természetes erővel, kézenfekvő eszközökkel hozza színre a bunkó alkalmazott prototípusát – ám alig lép túl a markánsan megrajzolt alapokon. Hernádi Judit alakítása meglehetősen egyenetlen: kivételesen szép pillanatok váltakoznak benne külsődleges eszközökkel. Amikor a bárónő őszinte, természetéből fakadó kegyetlenségét villanthatja fel (például testvérével szemben), vagy amikor rádöbben az élethazugság tarthatatlanságára, s szembesülni kénytelen fiatalabb, szebb vetélytársával, egészen gazdag színészi skálán játszik – ezekben a jelenetekben egyértelműen ő kerül a legközelebb ahhoz a kétpólusú, a szenvedélyeket egyszerre megélő és elidegenítő játékideához, mely hitelesíthetné a rendezői koncepciót. Másutt (például a lerészegedésnél) viszont elkoptatott, számtalanszor látott színészi kliséket használ. Kaszás Géza Strasserként mindvégig „kifelé" játszik: olyannyira eltart a figurától minden érzelmet, szenvedélyt, s annyira harsányan jelzi a váltásokat, pálfordulásokat, hogy azzal gyakorlatilag a jellemtelen, link életművésznek a karikatúráját rajzolja meg. Halmágyi Sándor gyomorforgatóan romlott léhűtő helyett kedves debilnek mutatja a bárót; több árnyalattal nemigen kísérletezik. Bősze György pedig néhány szerepkliséből próbálja összetákolni a pénze után futó s lehetetlen helyzetbe belecsöppenő kereskedő alakját. Utóbbi alakítások még a figura megteremtéséig, az indulatok megéléséig sem igen jutnak el, nemhogy azok elemeléséig, elidegenítéséig.

Így inkább a rendezői eszközök jelölik ki a forma kereteit, és sejtetik meg egy lehetséges előadás körvonalait. Egységesebb színészi erővel talán sikerülhetett volna sarkaiból kiforgatva feldúsítani, élményszerűvé tenni a jelentéktelen szöveget – bár a vállalkozás értelméről akkor is csak részben lennék meggyőződve. A rendezői formátum érzékelhető a miskolci előadásban, az intenció kevésbé.

**ÖDÖN VON HORVÁTH: SZÉP KILÁTÁS**
**(Miskolci Nemzeti Színház)**

**FORDÍTOTTA:** Halasi Zoltán. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Laczó Henriette. **ZENESZERZŐ:** Alexander Balanescu. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Gribovszky Pál, Kerekes Valéria. **RENDEZŐ:** Paolo Magelli.
**SZEREPLŐK:** Fandl Ferenc, Hunyadkürti István, Bősze György, Kaszás Géza, Halmágyi Sándor, Hernádi Judit, Varga Klári.


## KEDVES OLVASÓINK

**Őszinte sajnálattal tájékoztatjuk Önöket, hogy lapunk ára 2006. január elsejétől 392 forintra emelkedik.**
Júniusi számunk óta 16 oldallal bővített terjedelemben, 64 oldalon, változatlan áron jelenünk meg.
Az emelés most elkerülhetetlen. Terjedelmünk változatlanul 64 oldal lesz, a tartalmat igyekszünk tovább gazdagítani. **Ha szerkesztőségünkben egy évre előfizet,**
**4700 forint helyett 3600 forintért megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.**
**Előfizetés a folyóirat szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2.) személyesen,**
**valamint telefonon (214-3770 vagy 214-5937) vagy átutalással (10402166-21624669-00000000);**
**a Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR), Budapest, Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu;**
**vidéken a postáknál és a kézbesítőknél. Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799- 00000000.**

Halász Tamás

# Forgóajtó a ketrecen

■ ALICE B.; HENRIETTE A VONATON ■

*Ladányi Andrea folytatja izgalmas színpadi útkeresését: kutakodásának újabb fejezete egyszemélyes, intim szólótánc, kaland a szellemi társsal, Jorma Uotinennel, illetve újabb kísérlet szó és gesztus reakcióba léptetésére – az utóbbi, többszereplős produkcióba Ladányi egy másik, saját maga alkotta-előadta szólóját is beleszőtte, mint aranyszálat a vászonba.*

*Alice B.* – a rejtélyes szóló címéről elsőre természetesen Gertrude Stein írónő halhatatlanná vált társalkodónőjének és kedvesének, Alice B. Toklasnak nevére asszociálhatunk. Ám Uotinen koreográfiájának pont olyan játékosan, érdekesen, elgondolkodtatóan kevés a köze e figurához, mint volt például Csabai Attila *CyberGésák* című – Toklas és Stein figurája ihlette – alkotásának. A *cyber*-világot a felszínen itt is tetten érhetjük, de a produkció mellé adott (Ladányira oly jellemzően) szűkszavú és sejtelmes néhány mondat messze nem erősíti meg a Toklas-szálat.

Káprázatos finn muzsikát, a világhírű Apocalyptica zenéjét választotta szólókoreográfiájához Uotinen: Eicca Toppinen, Paavo Lotjonen és Perttu Kivilaakso triójának zsigeri, ezerarcú, semmihez sem hasonlító világa roppant fajsúlyú zenei alapot képez. Fekete zene ez minden ízében – egyszerre nagyszerű lánggal lobogó és lemondóan melankolikus: a három finn csellista kilenc éve megalakult kultusztriójának zenei világa csábító és roppant körültekintést igénylő, hangzó kanavász.

Az *Alice B.* Ladányi táncosi útjának egy újabb, jelentékeny uotineni állomása. Az európai hírű táncos-koreográfust – kit hazai színpadon is többször láttunk már, különleges atmoszférájú szólóinak előadójaként – szoros alkotói barátság fűzi magyar művésztársához. Nyolc évvel ezelőtt láthattuk Uotinen *Memory of...* című szólóját a „múzsa", Ladányi Andrea tolmácsolásában. A két pályatárs láthatóan lubickol egymás minőségében, tudásában. Ladányi különleges figurája, ez a sokat tapasztalt, elnyűhetetlen, inas-szálkás, bűvös energiákból táplálkozó test Uotinen „hangszerelésében" merészen kalandozik, maga mögött hagyva gátlást, szokványt, járt utat. Ezúttal révült, fél-élő *cyborgot* látunk tőle, belőle – első nekifutásra legalábbis. A táncosnő és koreográfusa első lépésként egy létformát alkotott meg: antropomorf, emberalakba sűrített mechanizmust, átmenetet élő szervezet és életre programozott, létezést szimuláló gépezet között. Alice B. – nevezzük így – alakjáról Stanley Kubrick halhatatlan mozijának, a *2001: Űrodüsszeiá*nak megszemélyesített, az érzelemkifejezés, a konspiráció képességének szintjéig okosított számítógépe, a HAL 9000 jutott eszembe. Ladányit mintha egy Ladányira programozott szerkezet, kibernetikus dublőz tolmácsolásában élveznénk. Uotinen a koreográfiájában nagyszerűen játszik a kilúgozott gesztusokkal, a *minthákkal*, érzelmek – és testi kivetüléseik – travesztiáival. Fanyar humorral mozgatja ezt a tökéletes bábot egy jeges, hűvös világban, végletekig viszi el egy-egy irányba. A játékban módot nyújt a táncosnőnek, hogy megcsillogtassa táncosi és szerepformálási képességei legjavát is. Ladányi ugyanis brillíroz a színpadon, miközben visszatart minden érzelmet: a testtel folytatott kísérletet látjuk, a személyiség elrejtőzik a robot álcája mögé. Kegyetlen alkotás az *Alice B.*, engesztelést, feloldást nem

**Ladányi Andrea az Alice B.-ben**

Koncz Zsuzsa felvételei

**henriette a vonaton (Miklós Marcell, Bánki Zsolt, Kovács Martina, Kozmér Alexandra)**

nyújt: érzékietlen, hűvös világának egyetlen lakója mégis mélyen megérinti a szemlélőt; játékának intaktságával, erejével, odaadásával éri el ezt.

„Találkoztam Alice-szel a vonaton. Övé a 4-es, az enyém a 3-as hely volt. Valami történt vele. Később láttam őt az interneten" – keményen kopog a szűkös ismertető szöveg néhány szava. Egy önmagából kifordult sorsot, életet sejtet. A csúcsszakemberek kifejlesztette, mimikára, érzelmek megjelenítésére képessé tett, monitoron megjelenő, beszélő fejeket juttatja eszünkbe. Ladányi alakja a hús-vér világba, az elevenség dimenziójába betörni, átjutni képtelen mesterséges létezőt ábrázolja. Mozdulatai hol komikusan, hol torokszorítóan törnek meg: egyes gesztusai váratlanul szinte fejbe kólintanak lehetetlenségükkel, meglepő, virtuóz, de céltalan, eltévedt voltukkal. Ez az öltöző-vetkőző, rafinált jelmezbe öltöztetett test mintha egy alkotója uralma, kontrollja alól elszabadult kreatúráé volna, mely nyomába ered a modelljének, az élő, eleven, hús-vér embernek. Formabontó, szinte fájdalmasan meglepő mozdulatai a köztesség állapotát teszik megfoghatóvá. Nem sci-fit látunk mégse, nincsenek virtuóz roboti mozgások, nincs kibernetikus pantomim: Uotinen ravaszul, aprólékos munkával ragadja és jeleníti meg e köztes létet mozdulatokban. Arra sem ad választ, hogy emberből robottá fajzott teremtménnyel vagy embert kísértetiesen utánzó alkotással van-e dolgunk. A játéktér bal szélén, a karcsú plazmaképernyőn hosszú percekig csak az előadás címét, a nevet látjuk, majd egy ponton mozgókép jelenik meg rajta. Avítt, visszataszító pornófilm roncsolt kópiája. Csúf, a nyolcvanas évekből szalajtott nők és férfiak henteregnek a katatonul ismétlődő képsorokon. Az újra meg újra lejátszott, filmtechnikai eszközökkel „finomított", ritkított képsorok a végtelen ismétlődés nyomán lesznek szánalmassá, nyomasztóvá. Míg a film pereg, a szín lakója a gép hidegségével végzi mozdulatait. Látszólag nem reagál a képernyőre. A játékában felbukkanó, bujkáló erotika olyan torokszorítóan idézőjeles, mint Egon Schiele enyésző aktjaié.

A szünet után következő *henriette a vonaton* című ötszereplős produkció (hatodikként Czukor Balázst ígérte a színlap, de őt nem láthattuk a produkcióban) erőteljes módszertani skicc. Ladányi Kleistet idézi a színlapon: „Szép minden első mozdulat, minden, ami szándékolatlan; de hamissá és nyakatekertté válik, amint önmaga tudatára ébred" – innentől kezdve vélelmezhető, hogy Henriette azonosítható Henriette Vogellal, a fiatal nővel, aki – sokadik megkérdezettként – igent mondott Kleist halálba invitáló meghívására. Ladányi koreográfiájának nyitó képében emberi testekkel tagolt, kietlen színi tájat látunk: egy táncos – falnak döntve, mint egy bábu – meztelen testére komótosan felhúzza ruháit. A játékban fiatal színészek (az előző Ladányi-est szólójában, az *Olyan, mint a szűzmária, csak a feje lecsavarható* című darabban remekelt Kovács Martina és az ugyanezen est második munkájában, a *6913*-ban szintén kiválót nyújtó Miklós Marcell), illetve táncosok: a szerző munkáiban rendszeresen látható Bánki Zsolt és a jelenlétével meglepetést okozó Kozmér Alexandra. A színen szobori mozdulatlanságba merevedve van jelen Ladányi, aki a játék utolsó perceit leszámítva szinte felismerhetetlenül, gyönyörű, mindent takaró jelmezben, nekünk háttal áll. Derekán dús, vörös, földig érő tüllszoknya, mely nem engedi látni lábait; testén szűk, emblematikus képekkel (halálfej, címerállat) díszített, terrakotta színű dressz. Fején vékony szálú, hosszú paróka, azon vékony fémpánt fut körbe. A velázquezi figura csuklói a derekán, hátul keresztbe téve – és, mintha ehhez lenne kikötve: országutakat szegélyező, egyetlen fekete csíkkal festett szegélyjelző pózna a háta mögött, vagyis a nézői orrok előtt.

Ladányi nem először jelenik meg hosszan szemlélődő mozdulatlanként saját színpadán: közel egy évtizede, Szolnokon már játszotta ezt a színi szemtanú szerepet a *Mennyei mese* című hatszereplős előadásban. Felidézve most az egykori, izgalmas estét, eszembe jut: azt a produkciót egy, a *henriette*hez koncepciójában igen hasonló munkája követte. A *Love Street*ben Ladányi Andrea Kukorelly Endre szövegeivel folytatott kísérletet. Akkori játékosa két kezdő fiatal színész, Kerekes Viktória és Debreczeny Csaba volt.

Hol volt 1811-ben vonat? Természetesen sehol: de e jármű a különc kapocs a sok szempontból egymást vadul taszító alkotások közt. Alice B.-vel talán pont azon az alvilági vonaton lehetett találkozni, amelyre a szerencsétlen, halálos beteg Henriette is felkapaszkodott a berlini tó partján. Ladányi színészei Kleist leveleiből idéznek. Tánc és szöveg elegyedik egymással. Itt mintha minden mozdulat megmaradna „első mozdulatnak", melyeket „tudatukra nem ébredt", nyomasztó révületben lévő játékosok jelenítenek meg. A produkció eleinte érdekes, majd fáradni, kimerülni látszó

kísérlet, ami nem jutna túl önmagán, ha Ladányi bábja nem mozdulna meg hirtelen. A reménytelen vágyak indái fojtogatta szereplők egymáshoz tehetetlenül, bénán és szívükben vakon sodródó, keserű, szeretet után ágáló alakját egyszerre túlragyogja a szerző a maga váratlan megéledésével. A színlap tördelése is azt sugallja – ha jól értelmezem –, mintha két, párhuzamos produkció kerülne elénk. Az angol és a magyar nyelvű cím szavai közé függőleges lénia ékelődik; lejjebb ennek bal oldalán olvassuk: „táncolja: Ladányi Andrea", balra pedig: „előadják:" (és itt a többi fellépő névsora következik). A koreográfus igéző szólójában először jelmeze historizáló darabjaitól szabadul: leveszi parókáját és véres felhőt idéző szoknyáját. Szűk dresszbe öltözött alakja a szín eddig sötétben tartott, első sávjába lép. Ez a mező fekete, míg a szín további része fehér. A padlóján sűrű folyadék, vélhetően olaj csillog. A megszabadult hercegnő belehemperedik az iszamós anyagba. Ősgyíkként, magzatvízben kuporgó embrióként tekereg, gubbaszt benne. A síkos padlón megfeszülő és elernyedő testének vonaglásával halad előre. A semmibe tart. A semmivé válás felé, szabadulva a létezés fogságából.

**LA dance company,**
**MU Színház**

**ALICE B.**
**ZENE:** Apocalyptica. **LÁTVÁNY:** Jorma Uotinen. **FÉNY:** Fésűs Zsolt. **KOREOGRÁFIA:** Jorma Uotinen.
**TÁNCOLJA:** Ladányi Andrea.

**HENRIETTE A VONATON**
**ZENE:** Monteverdi, Sigur Rós, Rautavaara. **KREATÍV ZENE:** Kis Erzsi. **LÁTVÁNY:** Antal Csaba, Ladányi Andrea. **FÉNY:** Fésűs Zsolt. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Ladányi Andrea.
**ELŐADJÁK:** Kozmér Alexandra, Kovács Martina, Ladányi Andrea, Bánki Zsolt, Miklós Marcell.

Mestyán Ádám

# Testek passzázsai

■ PASSZÁZZS (SZELLŐRÓZSA, TEST-PÁR-BESZÉD, 5 > 3) ■

*Három koreográfus és három zeneszerző. Mind a hatan fiatalok, akárcsak a közreműködők. Olyan táncosgenerációról van szó, amelynek tagjai itt-ott már nevet szereztek maguknak (leginkább az Artusban, Goda Gábor műhelyében), ám önálló estet még nem kaptak. Azt ugyan most se kapták meg, de a Műhely Alapítvány jóvoltából két estén keresztül nagyszámú közönségnek mutathatták meg magukat. Üdén, komolyan és legfőképpen: sikeresen. A* Passzázzs*-est az Őszi Fesztivál egyik legnagyobb eredménye.*

Egy igen távoli kérdéssel kezdem: mi a passzázs? Magyarul mindközönségesen átjárót jelent. Ámde az eredeti francia szónak – *passage* – komoly szellemtörténeti öröksége van. Walter Benjamin munkájára, a befejezetlenül maradt óriási *Passagen-Werké*re gondolok. A passzázs itt a XIX. századi Párizs és egyben az egész modernitás metaforája. A passzázsokban zajló kereskedelem, a passzázsok építészete, az új anyagok és új célok mintegy előremutatóan akár a mai világállapotot is leírják. A MU Színházban tartott tánc-

**Katona Gábor, Fejes Kitty, Bartányi Flóra és Bede Péter a Szellőrózsában**

**Kiss Viktória és Nagy Andrea a Test-pár-beszédben** Koncz Zsuzsa felvételei

est persze kevesebb intellektuális súlyt hordoz, mégis érdemes elgondolkodni, hogy a passzázs mint szabadon választható értékek helye mennyiben segít leírni az előadásokat.

A Műhely Alapítvány alapötlete szerint koreográfusok és zeneszerzők egymásra találását akarta elősegíteni. Ezért pályázatot írt ki, melynek eredményeképpen három táncos – Katona Gábor, Nagy Andrea és Umniakov Nina –, valamint három zeneszerző – Bede Péter, Maróti Emese és Bolcsó Bálint – kooperációit választották ki. A zene és a tánc kölcsönhatása persze nem újdonság. Az újat a zene–tánc viszony felhasználásának módja adná. A koreográfus-táncosok igyekeznek is, és bizonyos módon mindegyikük a magával hozott különböző hátterekkel való ironikus szembeszegülést választja. Leginkább Katona Gáborra jellemző ez a hozzáállás, hiszen ő néptáncos. De Nagy Andrea és Umniakov Nina, akik mindketten az Artus darabjaiban dolgoztak az utóbbi években, szintén igyekeznek kilépni már megszokott világukból. Különösen érdekes, hogy Katona Gábor és Nagy Andrea a kilencvenes évek végén már többször is összetalálkozott a színpadon, mégpedig a Phobos táncegyüttesben.

A passzázs tehát az a hely, ahol szabadon válogathatunk a mozdulat és a hang új útjait felfedező gesztusokban. A kezdő darab, a *Szellőrózsa* Katona Gábor és Bede Péter produkciója. Első verzióját már tavasszal, a Trafóban megrendezett *A Szóló és Duó Nemzetközi Táncfesztivál Legjobbjai* című rendezvényen bemutatták, és meg is kapta a legjobb duónak járó díjat. Akkor Bede szaxofonozása mellett Katona egyedül táncolt, s valóban izgalmas dolgot műveltek. Most, az új *Szellőrózsá*ban duóból kvartetté bővültek Fejes Kittyvel a Közép-Európa Táncszínházból, akit Bartányi Flóra kísér nagybőgőn. Sajnos a szereplők mennyiségének növekedése nem vonta magával a minőségét is. Sőt, mintha az eredeti verzió szigorú koncentrációja itt némi amatőr lazasággal párosulna.

Katona és Bede kezd – a már ismert elemeket láthatjuk újra. Ebből a legszebb vagy leginkább eltalált mozzanat az, amikor Katona egyetlen kézmozdulattal csendet parancsol, mintegy elfogja a levegőt a szaxofon elől. A kéztartás fantasztikus ereje mintha mágikus hatalommal bírna. A táncos egészen közel megy a zenészhez. Mintha neki táncolna, improvizálna. Ekkor – egyelőre a függönyök mögül – nagybőgő hangja hallatszik, és Fejes Kitty rohan be a színpadra. Éles mozdulatokkal, mint valami harcos megáll a színpad közepén, aztán kimegy. Ez a játék többször ismétlődik, majd a táncosnő behoz egy nagybőgőt. Bartányi Flóra követi. A következő percekben az ő duettjük kerül előtérbe, és Fejes Kitty – aki amúgy az egyik legképzettebb kortárs táncosunk – először finoman játszik a vonó mozgásával. Mintha annak meghosszabbítása volna, karjait és egész testét a ritmusnak rendeli alá. A későbbiekben a két pár hol együtt, hol külön táncol és zenél. Sajnos azonban egyre érdektelenebbé válik az előadás. Az utolsó kép pedig kifejezetten hervasztó. A zenészek elhagyják a színpadot. Katona a nagybőgőt recegteti, míg a táncosnő a szaxofon gombjait nyomogatja. E teljes elhagyatottságra borul a darab végét jelző sötét.

Nagy Andrea különleges színpadi jelenlétét ezúttal Kiss Viktória énekesnő színesíti. A *Test-pár-beszéd* című darabban a táncosnő testére hangszedőket rögzítettek. Bár ezzel a technikával már nagyon sokan éltek, most mégis érdekesnek hat, hiszen a darab harmadik, „láthatatlan szereplője", Maróti Emese egy keverőpulton mixeli a bejövő hangokat. Kiss Viktória enyhén Ágens-beütésű énekstílusa baljósra hangolja Nagy Andrea absztrakt táncát. Az ő „átjárójuk" Catullus-versekkel kezdődik. A félelmetes, töredékes recitációból az elején tisztán még csak az *excrucio* szó hallatszik ki, amely kínzást jelent. S van ebben az alkotásban valami sötét, tudattalan, már-már gonosz. Kissé gyötrelmes, ahogy a lassú mozdulatokban a végre összegerjedő hangszedők zaját várjuk. Később felgyorsulnak: a lélegzet ritmusára táncolnak – ugyanis az énekesnő is a földre kerül. Tiszteletre méltó, hogy még így is képes üvegtörő hangokat kiadni. A mindössze negyedórás etűd utolsó jelenetében csak Nagy Andrea lélegzetét halljuk. Kísérleti mű – mégis jól formált íve van, s lekerekített a vége.

Az est zárlata Umniakov Nina koreográfiája, az *5*. Legalábbis a programfüzetben még ez szerepel, a premier idejére azonban már csak *5 > 3* lett. A táncosok, úgy látszik, eleinte öten voltak (három lány és két fiú), aztán valahogy elhullottak a fiúk, s maradt Umniakov, Nagy Csilla és Kopeczny Kata. A passzázs metaforájára ez a darab játszik rá a legjobban. Öt hatalmas hangfal alkotta térben bolyonganak a nézők. Az eleinte köztünk téblábóló három hölgy

egyre gyorsabb és gyorsabb köröket tesz. Aztán összekapaszkodnak, és helyet szorítanak ki maguknak. E performansz jellegű gesztus nagyon hatásos. Terelik a közönséget, majd amikor már megfelel számukra a tér, aszimmetrikus és groteszk mozgássorokat hajtanak végre. A zene talán ebben a darabban a legfurcsább. Vérbeli *noise-music*ot hallhatunk, zörejekből álló aláfestést. Természetesen megkomponált, belső törvényszerűségekkel rendelkező zenei entitásról van szó.

A három táncosnő koreográfiája mértanian szerkesztett, bepróbált, munkás alapvetés. A hol felerősödő, hol elhalkuló hangokra igazi térkísérletet láthatunk. Két kiemelkedő részt említenék meg: az első egy refrénszerű mozgássor, mely vissza-visszatér. Először mintha szalutálnának a nézőknek, majd a fejükhöz illesztik a csuklójukat, így határozottan aranyosnak nevezhető kis „fülecskék" jönnek létre. Ebből a pozícióból indul el egy új rész. A második, szebb szakasz egy kissé szakadozott szekvencia után látható. Hirtelen együtt kezdenek el mozogni, először csak tengerzajra hajladoznak, mint hínár a víz alatt. Aztán erős fehér fénybe fordulnak, a mozgásuk kissé széttart megint, majd egy szempillantás alatt felgyorsulnak, és szinkronban táncolnak. A performansztáncelőadás végén úgy tűnnek el, ahogy jöttek: beleolvadnak a közönség soraiba.

A *Passzázzs* azért nevezhető az Őszi Fesztivál és a Műhely Alapítvány egyik legeredményesebb estjének, mert célja szerint a kortárs művészetet elősegítendő, három valóban figyelemre méltó előadást tudott a közönség figyelmébe ajánlani. Nem külföldi világsztárok, hanem hazai független táncosok a lehető legértékesebb ajándékot prezentálták a publikumnak: önálló testnyelvet kerestek, önálló mondanivalóval. Munkát és időt áldoztak arra, ami mindnyájunk számára a legfontosabb: hogy végre kitaláljunk a passzázsok labirintusából.

**PASSZÁZZS (MU Színház)**

**SZELLŐRÓZSA**

**ZENESZERZŐ:** Bede Péter. **KOREOGRÁFUS:** Katona Gábor. **FÉNYTERV:** Fésűs Zsolt. **HANGMÉRNÖK:** Kondás Zoltán.
**ELŐADÓK:** Bartányi Flóra (nagybőgő), Bede Péter (szaxofon), Fejes Kitty, Katona Gábor.

**TEST-PÁR-BESZÉD**

**ZENESZERZŐ:** Maróti Emese. **KOREOGRÁFUS:** Nagy Andrea. **HANGMÉRNÖK:** Pápai István. **FÉNYTERVEZŐ:** Bánki Gabriella. **JELMEZTERVEZŐ:** Rostás Zoltán, Vígh Krisztina.
**ELŐADÓK:** Kiss Viktória (ének), Nagy Andrea.

**5 > 3**

**ZENESZERZŐ:** Bolcsó Bálint. **KOREOGRÁFUS:** Umniakov Nina. **FÉNY:** Payer Ferenc.
**ELŐADÓK:** Kopeczny Kata, Nagy Csilla, Umniakov Nina.

---

KUTSZEGI CSABA

# Koreográfiák egy kaptafára

■ E-MOTIONS; A VÉR RITMUSA; HOMMAGE À BACH ■

*Akkor jár el korrekten, aki Földi Béla tevékenységét méltatja, ha nem a koreográfust, hanem az együttesvezető táncpedagógust dicséri. Kész – Földinek köszönhető – csoda, hogy még létezik a Budapest Táncszínház, és hogy minden évadban bemutatókkal jelentkezik. Az együttesnek a túléléshez szükséges támogatást évről évre nehezebb előteremtenie, közben a feltehetően a nélkülözésbe beleféradó táncosok igent mondanak a csábító hívásokra. A Szegedi Kortárs Balett kitűnő művészei közül például hárman is Földi Béla műhelyében tanultak meg táncolni. A Budapest Táncszínház jelenlegi tagjai – bár nem igazán egységes a társulat – tánctechnikai tudásukkal most is kiemelkednek a magyar kortárs táncosok átlagos mezőnyéből. Iskolának tehát nagyszerű az együttes.*

De az iskolás jelleg sajnos a csapat bemutatóin is átüt. A három, illetve két éve bemutatott *Az európai* és a *GisL*-2 óta a Budapest Táncszínház nem rukkolt ki jelentős premierrel. Ez lehet ok és következmény is egyszerre, de mindenképpen azt jelzi, hogy az együttes nem találja sem működésének stabil financiális alapját, sem pedig önálló művészi arculatát. Az elmúlt évad februárjában bemutatott, *Lombik projekt* című, egyfelvonásosokból álló esten biztató jelek mutatkoztak. *Ismerlek* címmel az a Fodor Zoltán készített koreográfiát, aki Földinél kezdte pályafutását, és jelenleg szabadúszóként olyan szerepeket kap, mint például Juronics Tamás *Tybalt*jának Romeója. Fodor érzékkel mozgat testet, lelket, nagyszerűen táncoltat, alázattal közeledik az anyaghoz, színpadra lépve szerényen viselkedik, és hatásos, színvonalas produkciót nyújt. Meggyőződésem, hogy a Budapest Táncszínháznak a jövőjét a múltjában kellene megtalálnia, vagyis azok között a fiatal művészek között, akik az együttesből indultak, kötődnek hozzá, és jól ismerik azt.

Földi Béla évek óta két pont között vergődve igyekszik társulata imázsát felépíteni: vagy koprodukcióra lépve külföldi koreográfust importál, vagy saját maga alkot. A Nemzeti Táncszínházban májusban az előbbire, júniusban és októberben az utóbbira láthattunk példát.

Az együttes találkozása külföldi koreográfusokkal általában szerencsés és sikeres. A Raza Hammadi koreografálta, már említett *Az európai* véleményem szerint 2002 egyik legjobb táncszínházi előadása volt, és egy évvel később, bár nem volt ennyire kiemelkedő, de az Amir Kolben jegyezte *GisL*-2-vel sem kellett szégyenkeznie a társulatnak. Másfajta feladatot jelentett 2004 szeptemberében a Krisztina de Châtellal folytatott együttműködés. A magyar származású holland koreográfus majdnem két évtizeddel korábbi legendás darabját, a *Föld*et tanította be a Budapest Táncszínház közreműködésével ideiglenesen összeállt nemzetközi együttesnek. A Földi-tanítványok nagyszerűen helytálltak az Artus Stúdióban játszott egyfelvonásosban.

A társulat májusi premierje ezekhez az előzményekhez képest csalódást keltett. A francia Marie-Laure Tarneaud koreografálta *E-motions* tipikus középszerű kortárs alkotás: nincsenek benne nagyon rossz részek, minden összetevőjének színvonala elfogadható, akadnak kellemes tételek, valamint jól sikerült előadóművé-

szi megnyilvánulások is, de összességében a produkció mégis adós marad az emlékezetes művészi hatással. A zenéje montázs, dzsesszel és modern hangszerelésű barokk muzsikával, tartalmilag pedig elfér benne minden, ami érzelmekkel kapcsolatos, és ami éppen az alkotó eszébe jut. Van benne vetítés, amelyen tenger, arcok és balett-termi próbarészletek láthatók, a táncokban szólóp-áros és csoportos jelenetek váltják egymást. A mozdulatnyelv leginkább dzsesszbalettre emlékeztető kortárs egyveleg, néha egy-egy táncosnő klasszikus pózokban is megmutatja szépen megmunkált végtagjait. Az egymást követő rövid képek párkapcsolatról, magányról, féltékenységről, rivalizálásról, párviadalról szólnak. Az érzelmek ábrázolása mellett utalások jelzik, hogy a táncosok a saját életükről „mesélnek". Ezt sok koreográfus kedveli, Kolben *GisL-2*-je is egy balett-társulat mindennapjaiban igyekszik bemutatni a lét nagy kérdéseit. Az „ebbe a témába minden belefér" elve az *E-motions*ban következetesen érvényesül: a hangmontázsban eső kopogása, tengermorajlás és sirályvijjogás fokozza a hangulatot, a táncban egyszer önironikus breakeléssel próbálnak kapcsolatot teremteni a közönséggel, de latinos hangulatú páros parkett-tánc is látható. A „tengerparti napozáshoz" testtrikóra vetkőznek, a játékos jelenetben szép szoborkompozíciók épülnek fel a koordináltan mozgó korpuszokból. A finálé forgatagában jókora, de könnyű anyagból készült betűket hoznak be a táncosok, amelyekből különböző bonyodalmak után kirakják a darab címét. Nem nagy poén, de éppen belefér az előadásba.

Az együttes júniusi premierje, *A vér ritmusa* Földi Béla alkotása. A két felvonásban játszott koreográfia egyértelműen a *Vizuális hangjegyek* „folytatása". Ez utóbbi, 2004 februárjában bemutatott egyfelvonásosban a táncosok versenyre kelnek a Vukán György előcsalta zongorahangokkal. Vukán akkor Chopin-tételeket dolgozott fel dzsesszben, az újabb bemutatón ugyanezt tette – a fuvolán játszó Horgas Eszter közreműködésével – Gershwin-motívumokkal. A zenei végeredmény mindkét esetben élvezetes, virtuózan előadott muzsika, amely mellett másodrangúvá válik a látvány. Sőt, fel is merül, nem lenne-e jobb, ha a néző szokványos élő koncerten, zavaró látványtényezők nélkül élvezhetné a zenét.

*A vér ritmusa* színvonalában és tartalmában is hasonlít az *E-motions*ra. Gershwin zenéje kapcsán szinte bármi színre vihető. Ezt a koreográfusnak a *Táncszínház Magazin*ban olvasható nyilatkozata is megerősíti: „Gershwin műveiben az egész XX. század tetten érhető, zenéje behálózza az évszázadot, mint az emberi testet az érrendszer." Az idézett képzavar a színpadon tárgyiasul. Hátul egy magas pódiumon Vukán és Horgas játszik, előttük szívet jelképező, műanyag hengerekből és csövekből felépített szerkezet terebélyesedik. A hengerek a szívkamrák, a csövek az erek, a bennük bujkáló, csúszó táncosok pedig vértestek. A szerző nyilatkozatából az is megtudható, hogy „valójában a szív maga Gershwin, akiből lüktetve árad a zene". Az alapkoncepció tiszta, legalábbis érthető, már csak zenélni és táncolni kell, teljesen mindegy, hogy ki mikor honnan jön be és hová megy ki, a vérerek behálóznak mindent. Ezekkel a paraméterekkel is lehetne átütő, magas színvonalú előadást alkotni, de ahhoz lehengerlő, a zenéléshez hasonló virtuozitással tolmácsolt koreográfia és sziporkázó humor kellene. *A vér ritmusá*ban a tánc csöndes patakocskaként folydogál, a vérnyomás végig az egészségügyi határérték alatt marad, a nézők pulzusszáma is csak néhány ügyes, attraktív táncos jelenet hatására emelkedik. A legnagyobb baj az, hogy bármilyen hihetetlen, de Földi Béla valószínűleg (stílszerűen szólva: véresen) komolyan vette az általa kitalált lüktető szív kontra Gershwin jelképes kapcsolatot. Az idea vicces, groteszk táncjátékhoz talán jó alapötletül szolgálhatna.

Az októberi bemutató, az *Hommage à Bach* leginkább abban különbözik a júniusitól, hogy egyfelvonásos. Ez a legnagyobb erénye is. Ha *A vér ritmusa* a *Vizuális hangjegyek* folytatása, akkor az *Hommage à Bach* a folytatás folytatása. Még nagyon sok olyan élő vagy néhai zeneszerző van, akiről elmondható, hogy „a zenetörténet egyik legnagyobb alakja, zsenialitása [...] elbűvöli az emberiséget".

**E-motions**

Kanyó Béla felvétele

**Hommage à Bach**

Abban is biztos vagyok, hogy Vukán György bármilyen zenét képes színvonalasan feldolgozni. Bizonytalanná akkor válok, ha azt kell megítélnem, érdemes-e újabb Vukán-feldolgozást színpadon, nézők előtt „táncosítani". Még a Budapest Táncszínház és Földi Béla legodaadóbb hívei sem tagadhatják: a Vukán Györggyel folytatott együttműködés sajnos egy kaptafára húzott műalkotások sorozatgyártásává vált. Már a második kísérletnél gyanakodni kellett volna: elsüthető-e többször egymás után ugyanaz az ötlet, születhetnek-e sorozatban eredeti, értékes előadások, ha elkészítésük receptje lényegében ugyanaz.

Koncz Zsuzsa felvétele

Az *Hommage à Bach* színpadát nem színes műanyagok uralják, hanem leomló súlyos függönyök alakítanak ki rajta kis tereket, amelyeken egymást váltva – szólókban vagy kis csoportokban – jelennek meg a táncosok. A koreográfus célkitűzése nem vált valóra: a színpadkép látványa nem kelti barokk örvénylés impresszióját, a koreográfia nem eleveníti meg játékosan a zenei polifóniát. Nehéz is lehet Chopin, Gershwin és J. S. Bach muzsikáját ugyanazokkal a mozdulatelemekkel és nagyon hasonló mozgáskombinációkkal vizualitásba transzponálni. A táncszínház ennél – Esterházy Péter irodalomra vonatkozó meghatározását kölcsönözve – bonyolultabb dolog.

Mindezek ellenére a Budapest Táncszínház színfoltja a magyar táncéletnek, Földi Béla együttesszervező és táncosnevelő tevékenysége pedig nagyobb megbecsülést érdemelne. A látott vérkép alapján felállítható a diagnózis, és a javasolható gyógymód: a társulatnak kiszámítható ritmusban, rendszeresen érkező, generális transz- és infúzióra lenne szüksége. Különben menthetetlenül el(vér)szegényedik.

**Budapest Táncszínház, Nemzeti Táncszínház**

**E-MOTIONS**

**ZENE:** montázs. **KOREOGRÁFIA:** Marie-Laure Tarneaud.

**A VÉR RITMUSA**

**ZENE:** George Gershwin, Vukán György.

**HOMMAGE À BACH**

**HANGSZERELÉS, ÁTIRAT:** Vukán György. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Földi Béla.

**ELŐADJA:** Vukán György (zongora), Horgas Eszter (fuvola) és a Budapest Táncszínház táncművészei.

# „Művész akarok lenni!”

■ BESZÉLGETÉS CSANÁDI JUDITTAL ■

*Csanádi Judit Jászai Mari-díjas díszlettervező a Képzőművészeti Egyetem docense, a látványtervező tanszék vezetője, a látványtervezők céhének egyik tisztségviselője. Eredeti végzettsége építészmérnök. A kilencvenes évek eleje óta többször nyerte el a legjobb díszlet díját. Emlékezetes munkái közt van a Csizmadia Tibor rendezte* Lepkék a kalapon, *Tim Carroll* Amalfi hercegnője, *Réthly Attila* Jövedelmező állása *vagy Kiss Csaba* Hazatérés Dániába *című darabja. Rendszeresen vezet kurzusokat Montrealban is. Tim Carroll, a londoni Globe Színház rendezője az ő díszletében állítja színre a* Hamletet *a Bárkán.*

*– A tervezők céhe egyik vezetője vagy. Ez öröm?*

– Hát... Volt egy összejövetelünk, ahol arról kellett volna döntenünk, hogyan mutatkozzanak be a magyar tervezők a következő prágai nemzetközi kiállításon. Többen a fiatalokra és az új színházi kezdeményezésekre akartuk helyezni a hangsúlyt. Kitört a botrány, mert egyesek merő féltékenységből sértőnek találják, ha ők kimaradnak. Nincs tervük, nincs saját ötletük, csak annyi: ne változtassunk azon, hogy a már befutottak mennek. Ez persze elkeserít.

*– De azért nem szállsz ki?*

– Persze hogy nem. Mert van, ami sikerül. Nemsokára megvalósul régi álmom, húsz év után újra megjelenik a magyar szcenográfia könyve. Más országokban ötévenként készül hasonló kiadvány. Most végre találtunk kiadót, megvan a pénz, több mint egy éve gyűjtjük az anyagot, végül nyolcvanhárom tervező adta be az utóbbi tíz évben készült legjobb munkáját. Ez a könyv, remélem, megmutatja majd, hogyan tükrözi vissza a színház az életet, kezdve a nyolcvanas évektől, amikor az ellenzéki mozgalom szorosan összefonódott a színpadi művészettel. A színpadi látvány a napi élet legjobb kifejezője. Benne lesz Székely László, Pauer és Menczel, Kentaur és Horesnyi, Antal Csaba, a két Khell, hogy csak neveket soroljak.

*– És a Képzőművészeti Egyetem, ahol a látványtervező tanszék vezetője vagy?*

– Ez úgy kezdődött, hogy Zeke Edit megtudta: meg akarják szüntetni látványtervezők képzését 2001-től. És akkor a céhben elhatároztuk, hogy tennünk kell valamit, nem lehet, hogy ezentúl külföldre kelljen annak menni, aki ezt akarja tanulni. Mint a látványtervezők céhének vezetői, Szlávik, Zeke és én bejelentkeztünk Szabados Árpád rektorhoz. Ő elmondta, mi kell az akkreditációhoz, átadta nekünk a rendelkezésére álló tantárgyi tanterveket, és megbízta a látványtervezők céhét, hogy dolgozzon ki egy átfogó tantervet. Akkor mi hárman elkezdtünk ezen gondolkozni, éjszakákat vitatkoztunk át, aztán elküldtük tervezetünket a céh tagjainak. Harmincegyen reagáltak. Mindenki megértette, hogy ez a mi felelősségünk, nem hagyhatják, hogy megszűnjön a képzés. Végül az egyetemi tanács 2001 végén elfogadta a tantervet.

*– Mi ennek a lényege?*

– A mesterségbeli ismereteket föl kell építeni. Ezt a legkiválóbb mesterektől sajátíthatják el. Az összes többi tárgyat ekéré kell szervezni. Emellett a szakmát különböző alkotó módszerekkel dolgozó emberektől tanulják. Nincs, aki egyedül mindent tud, de sokan tudnak sokfélét. Ezért fontos a nyitott kurzusrendszer, melyet a montreali főiskolán láttam. Sokfelől közelítünk, és így a hallgatókról is tisztábban kiderül, ki miben jó. Tartott már kurzust a Menczel–Gyarmathy Ági páros, Ambrus és Benedek Mari, Szakács Györgyi, Horesnyi Balázs és Rátkai Erzsi, Khell Zsolt, Khell Csörsz, és még sorolhatnám – remélem, nem bántódnak meg, akiket kihagytam. Továbbra is minél több művészt szeretnék bevonni az oktatásba, és nem csak tervezőket. Az alternatív színházról például Fodor Tamás beszélt nekik, jövőre Ács János, Máté Gábor tart órákat, de dolgoztak már dramaturggal is. Van gyakorló színházunk is, a MU Színház, mivel fontos, hogy megtapasztalják a művészetek átjárhatóságát. Ahogy a színésznek is éreznie kell a teret, a tervezőnek is a színész állapotát. Jövő márciusban három-négy művészeti egyetemmel összefogva, háromhetes munkával tervezünk egy produkciót, melynek a témája az átlátszó, az átlátszóság fogalma lesz. A színházban a mesterségek nem hermetikusan elzártak, mindenkinek mindenben jártasnak kéne lennie. Párizsban, az Ariane Mnouchkine-nal töltött idő egész életükre meghatározó élmény, voltunk Peter Brook színházában és az Odéonban. Jövőre Olaszországba tervezünk hasonló szakmai utat. Duró Győző óráin mára már legendássá vált külföldi előadásokat láthatnak. Két szélsőség közt élek. Rendezők, színházigazgatók magyarázzák nekem, hogy ennyi a pénz, ebből ennyi lehet a tiéd. Az iskolában viszont mindent ki lehet próbálni. Szabadon szárnyalhatsz.

*– Korábban nem nagyon voltak főfoglalkozású női díszlettervezők...*

– Amikor én kezdtem a pályát, akkor díszlet- és jelmeztervezést csak külföldön lehetett tanulni. Így hát inkább másik, de szintén jellegzetesen férfiszakmát választottam: az építészit a Műszaki Egyetemen. És ezzel azt is, hogy állandóan sok fiú vett körül. Meg pezsgő szellemi élet. Ez volt a Szkéné első virágkora, Keleti Pista bácsi vezetésével. Szinte együtt éltünk, többek közt ott kezdte a pályáját Igó Éva, Sörös Sanyi, Szakácsi Sanyi és Takács Kati, aki már akkor is szikrázó tehetség volt. Az emlékeimben kicsit összemosódik, ki volt szkénés, és ki pincés. Szabados Zsuzsira emlékszem meg Gyabronkára, aki jóval később a férjem lett. A Pinceszínházban, melyet szintén Pista bácsi irányított, valamelyik barátom játszott, és már tizenhat évesen lejártam oda. Idővel aztán elvégeztem az építészkart, de még akkor is föl-fölmerült bennem, hogy színész legyek. Mígnem egyszer Pista bácsi elég durván a tudtomra adta, hogy nincs azon a pályán mit keresnem. Akkor rosszulesett, de ma már tudom, hogy igaza volt. Kívül-belül szemérmes voltam. Szégyelltem magam. De mégsem adtam föl, hogy színházzal foglakozzam. Jelentkeztem rendezőnek. Nem vettek föl. Az akkor osztályt indító Ádám Ottó azt mondta, nem nőnek való pálya. Túl nagy teher. Így aztán ősztől a Várostervezési Intézetben kezdtem el dolgozni. Itt nagyon szerettem lenni. Egy év alatt kiderült számomra, hogy ez engem baromira érdekel. Terveztünk utakat, iskolákat, egészségügyi intézményeket. Bejártuk az utolsó kis falut is. Nagy lelkesedéssel kérdezgettük az embereket, mindenről tudni akartunk. A mi családunkban amúgy is erős volt a társadalom problémái iránti szenvedélyes érdeklődés. A bátyám például szociológus lett. És mindehhez azt is tudni kell, hogy a hetvenes években az építészek nagy hatással voltak az egész társadalomra. Én magam is sok mindenbe belekavarodtam. Ott volt a Hálózat, az SZDSZ elődje, aztán a SZETA, a Szegényeket Támogató Alap, amelynek Solt Ottíliával alapító tagja is voltam. Ren-

geteget dolgoztunk. Többek közt a Rogers-iskola egyik alapítója lettem, amit akkor annyira komolyan gondoltam, hogy beiratkoztam a tanítóképzőbe. Aztán volt egy gyerekszínházam is. Itt próbáltunk a lakásban öt-hat évesekkel, volt nyári tábor, szintén itt a lakásban, aztán a végén elhívtuk a szülőket is nézőnek, szintén ide.

*– Ennyi maradt addigra a színházi ambíciókból?*

– Számomra a világ mindig egységes egész volt: Pista bácsi, a színház, az építészet, a társadalmi kérdések – mind ugyanazt jelentették. Mentünk a sarkadi tanyákra parasztokhoz, találkoztam a termelőszövetkezet párttitkárával, terveztem disznóhizlaldát is meg a kunszentmiklósi művelődési házat. Beletartoztak mindebbe Sebőék, Csoóri, a táncházmozgalom. Mindennek természetes része volt az ellenzékiség is. Az egyetemi R-klubban irodalmi kör működött, Cseh Tamás lépett föl, és népzenei kör is volt. Mikor elkezdtem dolgozni, rögtön belekerültem mindennek a közepébe. De közben egyre jobban éreztem azt is, hogy valami hiányzik. És aztán egyszer csak rájöttem, hogy színházban akarok lenni. Emlékszem, belebotlottam Ascher Tamásba, akivel egy gimibe jártunk, és a nyakába zokogtam, amit addig senkinek nem mertem elmondani, hogy „művész akarok lenni!". Ő csodálkozva nézett rám: „hát legyél!" És akkor huszonhárom évesen bejelentkeztem Kaposvárra. A díszlettervezők mellett voltam asszisztens. Aztán jött a Bábszínház, akkor az ország legjobban fölszerelt színháza, olyan lámpákkal meg egyéb technikai felszerelésekkel, amilyenek akkor máshol még nem léteztek. Mondván, hogy a gyerekeknek mindent. Koós Ivánnak, Ország Lilinek voltam a szcenikusa. Ez a színház akkor különlegesen korszerű és friss volt, például hétfő esténként felnőttelőadásokat tartottak, Beckett vagy Mrożek itt szólalt meg először magyarul.

*– És eldőlt, hogy a színháznak az a része érdekel, amit manapság látványnak hívunk...*

– Engem a mai napig sok minden érdekel. De visszatérve a kezdetekre: miközben dolgoztam a Bábszínházban, '77-ben jött egy kanadai úr... Végig kellett vezetnem a színházon, megmutatni, miféle technikai eszközökkel dolgozunk. Asszisztensként mindent nagyon pontosan kellett ismernem, tisztában voltam a műhelyrajzokkal is. Miután másfél órán át franciául beszélgettünk, és kikísértem az Andrássy útra, ami akkor Népköztársaság útja volt, megszólalt szép magyar nyelven. Megkérdezte, nem ülnék-e be vele egy kávéra a Lukácsba, amit akkor Különlegességi cukrászdának hívtak. Kiderült, hogy ő a Banff School of Fine Art képzőművészeti egyetem színházi

tervezés szakának az igazgatója, amúgy meg díszlettervező. Elmeséltem neki, hogy Josef Svobodához – a kor egyik legnagyobb díszlettervezőjéhez – készültem Prágába, már csehül is elkezdtem tanulni, de épp abban az évben a hivatalnok elhányta a fölvételi lapokat, így nem indult magyar csoport Csehszlovákiába. Erre ez az úr fölajánlotta, menjek ki nyárra az ő iskolájába, fizeti az ott-tartózkodásomat, és épp Svoboda tart mesterkurzust. Ez akkor egyáltalán nem volt egyszerű. A Bábszínház egész vezetősége, ismerősök ezen dolgoztak. Egy év múlva sikerült kimennem. Ám akkor még csak franciául beszéltem, angolul nem. Az iskola pedig Kanada nyugati, angol nyelvű felén, a Sziklás-hegységben volt. És akkor, nyelv nélkül születtek a legmélyebb barátságaim. Hirtelen kikerültem mindenből, ami addig az életemet jelentette. Minden, amihez hozzászoktam, megszűnt. És közben az emberek olyan odaadóan figyeltek rám, hogy szerettem volna mindent megérteni.

*– Megmaradtak ezek a barátságok?*

– Igen. Amikor '91-ben, már a férjemmel meg a gyerekünkkel, úgy éreztem, mennünk kell, ők segítettek munkát találni. Először nekem, aztán Gyabinak is lett színházi munkája, két angol nyelvű előadásban is játszott jó szerepeket...

*– És neked szakmailag mit adott ez az időszak?*

– Tanulságos volt belelátni a kanadai színművészeti főiskola alapvetően másképp működő rendszerébe. Teljesen nyitott kurzusrendszer vegyül a heti órarenddel. A kurzusok intenzívek, koncentráltak, elmélyültek... Ezt próbálom meg nálunk is lehetővé tenni.

*– Ott te találtad ki, mit és hogyan tanítasz?*

– Mindig én. Megvolt a kurzus címe: a legelsők egyike Václav Havel világa – négy darabjához terveztünk –, de azon belül szabad voltam. Korábban a *Kasimir és Karolinén* dolgoztunk közösen egy rendező-tanárral és a diákokkal. Ő a rendezőhallgatókkal, én meg a tervezőkkel, aztán összehoztuk őket. Az volt a kiindulás, hogy nincsen semmi. Tessék a semmivel játszani! Csak az üres tér, de mindennek működnie kell! Közben rájöttem, hogy színházépítészet-történetet is kéne tanítanunk. Tudniuk kell, hogy miért használunk például arénát, ahol nincs más, mint közép, az orkesztra. És hogy ebben a térben hol a helye a színésznek. Mi a viszonyuk hozzá. És milyen a klasszicista tér, amelybe Racine *Iphigeniá*ja kívánkozik.

*– Az idén mit találtál ki a hallgatóknak Montrealban?*

– Ezúttal a *Három nővér* harmadik felvonásával foglalkoztunk, a tér problémája felől közelítve. Leküldtem a diákokat a könyvtárba, hogy az előre odakészített könyvekből mindenki keressen ki olyan képet, amely szerinte Irinát jellemzi. A közel ezer képből hárman ugyanazt választották. Ez számomra azt bizonyította, hogy vannak olyan, az értelmünkön kívülfölül álló benyomások, amelyekhez képet tudunk kapcsolni. És ez oda-vissza igaz. Közben folyamatosan tartottam építészettörténeti órákat is. Az építészet az, amit nem egy ember, hanem egy közösség csinál. Pontosan fölismerhető belőle, mit gondol egy kor a világról. Mit vesz észre belőle. Nemrégiben Toscanában nyaraltam, és olyan ismeretlen kisvárosokba té-

vedtem, melyekről az útikönyvek sem írnak. Leültem a főtéren egy padra, kicsit nézelődtem, és húsz perc múlva már mindent tudtam arról helyről. Abból, ahogy az utcaköveket lerakták, ahogy az eső kimosta az utat, ahogy a virág nőtt. Csak bele kellett élnem magam abba a világba.

*– A színházban is vannak történetek, és vannak helyszínek is. Amikor a díszleten gondolkodsz, akkor az általad ismert valódi helyszínek segítenek abban, hogy megtaláld a megoldást?*

– Igen, szoktam keresgélni. Járom a várost, nézem az utcákat, tereket, házakat, templomokat, udvarokat, lépcsőházakat, és lefényképezem őket. A hangulatukat, a történetüket próbálom megfejteni. Nem a helyszín az érdekes, hanem az, hogy bennem mi születik meg általa. Hogy mi a titka. A színpadon sem jó, amikor a díszlet előre eljátssza az előadást. Amikor rögtön tudom, miről fog szólni...

*– De ez lehet koncepció is. Hogy játssza csak el...*

– De mit játsszon el? A tér szervezi magát. Látni, hogy ide nem állhatok, hanem oda kell állnom. A térrel könnyen ki tudom fejezni azt a labirintust, amelyben magam is vagyok. Amiben összetöröm magam, például ez idén ez idáig háromszor. A montreali tanítványaim is megértették, hogy önmagában nincs „helyszín". Mindent az alakít ki, ami-ahogyan benne él-zajlik-hat. A hatodik hét végére képesek voltak megmutatni, hogy mi mindent – összetettséget, árnyalatot, emberséget, létet – tud kifejezni a tér.

*– Mitől függ, hogy kikkel szeretsz dolgozni?*

– Az emberszemléletemet, a világszemléletemet Keleti Pista bácsi alakította, nemcsak a Pincében meg a Szkénén, hanem később, a nyolcvanas években az Arany János Színházban is. Ez nagyon jó időszaka volt az életemnek. Ha ma megnézem, miket csináltunk, elájulok. Emlékszem, egy prágai kiállításra elvittük az *Emil és a detektívek* díszletét. Kitaláltam, hogy a bejárathoz utcaköveket hordunk, hogy az terelje be a látogatót. Egyszer csak megjelent a nagy példaképem, Szlávik István, és csodálkozva kérdezte: „Ezt te csináltad?" A visszajelzések mindig is fontosak voltak nekem. Jó, ha szeretnek. Meg ha jónak tartanak. A korlátaimmal tisztában vagyok. De azt is tudom, mi bennem a jó. Például kíváncsiság és elfogulatlan bizalom mások iránt. Ezt nem lehet egyedül csinálnom. Ez benne a nehéz dolog, és ez benne a gyönyörű. Csizmadia Tibor, például, bírja, hogy problémázom. És most Egerben, az általa vezetett színházban valami történik. Kiss Csaba jó szellemi partner, vele nem lehet lazának lenni. Magas szinten, összetetten gondolkodó művész. És a színészeivel is mindent el tud érni, amit csak akar. A győri Padlásszínházban rendezett *Hamlet*je, *Macbeth*je, *Tudós nők*je fontos állomásai az én pályámnak is. Guelmino Sándor csendes, elmélyült, finom árnyalatokat képes észrevenni, miközben végtelenül határozott. A végső elképzeléséhez kitartóan ragaszkodik, miközben a részletekben nagyon is rugalmas. De leginkább Tim Carrolllal tudok szót érteni. Most újra együtt fogunk dolgozni a Bárkán. Amikor nemrégiben megérkeztem hozzá Londonba, hogy az őszi *Hamlet*ről beszélgessünk, az egész családjával várt a repülőtéren. „Jaj de jó, hogy itt vagy!" – mondták. És dumáltunk. A közös gondolkodás és figyelem a legjobbat hozza ki belőlem. Tim egyébként nagyon érdekeset talált ki, de ez egyelőre titok.

*– Nem bántad meg, hogy az lettél, amire vágytál: „művész"?*

– Ez a világon a legszebb szakma, igazi polihisztort kíván, reneszánsz hozzáállást. Érteni kell a műszaki dolgokhoz, a legkülönfélébb mesterségekhez, és közben nyitottnak kell lenned különböző szemléletekre, gondolkodásmódokra. Azt is tudnom kell, hogyan kell egy szöget beverni. Ha nem tudom megmondani az asztalosnak, nem lehetek jó. Ugyanolyan figyelmesnek kell lennem vele, mint akár a színésszel. A szeméből látom, hogy megért. Tudja, miről van szó. Nem az asztalosműhelyről van szó, hanem az emberről. Ha utálja a díszletet, annak is oka van. Ez mindig oda megy vissza, a szöghöz.

*– Nem kívánsz te túl sokat? Magadtól is meg másoktól is?*

– A színház nem azért van, hogy kikapcsoljon. Hanem hogy bekapcsoljon. Arra szolgáljon, hogy az embereknek adjon valamit. Tegnap láttam a *Jenűfá*t. Isteni. Zseniális a zene. Miközben szörnyű dolgok vannak benne. Arra gondoltam közben, hogy az ember legeslegfontosabb tevékenysége a színház. Ez a teljesség a művészetben. Ehhez kell az iskola is, a tanítás. Enélkül nincs értelme semminek. Elmegyek másfél hónapra Kanadába, és a szakrális terekről beszélgetek olyanokkal, akik ma már a *Bibliá*t sem ismerik – és mégsem kell semmit mondani...

*– Volt egy terved '99-ben az ideális világszínházról. Ez hogy született?*

– Egy pályázat kapcsán, amelyben ezt a nagyon szabad témát adták meg. A mi színházunk vízen volt, a tenger közepén. És úgy kezdődik, hogy egyáltalán valahogy oda kell menni...

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
LŐKÖS ILDIKÓ

Gerold László

# Az Újvidéki Színház (más)fél évtizede

*Hogy a határon túli magyar nyelvű színjátszás immár az egyetemes magyar színházi élet szerves része, amelyre – ha nem is mindig a várt/szükséges mértékben – kiterjed az anyaországi figyelem, azt olyan megmutatkozási alkalmak tanúsítják, mint a kisvárdai fesztivál, a Thália Színházban zajló befogadóestek vagy a POSZT. Ugyanakkor továbbra sem lehet vitás, hogy mindegyik határon túli régió más színfoltot jelent mind a közös magyar színházi térképen, mind az egymás közötti összehasonlításban: mások a helyi adottságok, a művészi, társadalmi, politikai, emberi sajátosságok, más a hagyomány, és más a jelen. Épp a helyi viszonyok és változásaik magyarázzák, hogy időnként más-más régió színjátszása lesz/lehet érdekes, kelt(het) nagyobb figyelmet. Az utóbbi tíz-tizenöt évben, elsősorban a radikálisan megváltozott politikai viszonyok folytán, a vajdasági magyar színjátszás a figyelem homlokterébe került. Olyan változásokról van szó, amelyek az ottani magyar nyelvű színjátszás körülményeit lényegesen átalakították, következésképp a vajdasági magyar színjátszás más lett, mint előtte volt. Óhatatlanul is másmilyenné kellett lennie.*

*Erről az időszakról szeretnék beszélni, elsősorban az Újvidéki Színház kapcsán.*

Előbb azonban néhány mondat erejéig visszatekintek a múltra.

A bácskai–bánáti magyar színjátszó hagyomány a XIX. század elejéig nyúlik vissza, az úgynevezett második pesti társulat 1815-ös feloszlatását követő évekig. Az évtized második felében, valószínűleg 1816-ban kapott játszási engedélyt Szabadkán a Láng Ádám János felvigyázó vezette magyar nemzeti játszó társaság. A következő évtizedekben minden nagyobb településen megfordultak a vándorlások korának kis és közepes társulatai, s ezzel kezdetét vette a hol nagyobb, hol kisebb megszakításokkal tarkított, majd folyamatossá váló színházi kultúra, amely az első világháború végéig virágzott. 1918 és 1945 között, mivel a szerb/jugoszláv hatóságok nem engedélyezték, Bácska és Bánság területén nem volt hivatásos magyar nyelvű színjátszás; csak helyi műkedveléssel találkozunk. A második világháborút követően lényegesen javult a helyzet. 1945 őszén Szabadkán megalakult az első állandó színház, a Magyar Népszínház. (A XIX. században csak állandó játszóhelyek voltak, melyeket a vándortársulatok direktorai hosszabb-rövidebb időre bérbe vettek.) Az évtized végén létrejött a Déryné Színházának megfelelő rendeltetésű, 1959-ig működő topolyai Járási Magyar Népszínház. Az ötvenes évek derekán Zomborban és Becskereken két-három évig a helyi szerb társulat mellett működött magyar együttes. Az Újvidéki Színház megalakításáig, 1973 közepéig a Vajdaságban egy magyar színház létezett, a szabadkai, amelynek mindenekelőtt afféle népszínházi mindenes szerepe volt, de a hatvanas évek második és a hetvenes évek első felében, Virág Mihály és ifj. Szabó István rendezők irányításával igyekezett korszerűbb követelményeknek is megfelelni, s műsorán többek között Brecht-, Mrožek-, Kohout-, Örkény-, Dürrenmatt-, Frisch-, Sartre-, Osborne- vagy Behan-művek is feltűntek. Ezután, sajnálatos módon, fokozatos művészi hanyatlás kezdődött, amely mély válsághoz vezetett. Ebből kellett volna kivezetnie a színházat a mágusnak szánt új direktornak, Ljubiša Ristićnek, aki azonban ehelyett tönkretette mind az épületet (ez tényleges gazdasági bűntett), mind pedig a helyi magyar színjátszást, amelyet aztán a kilencvenes évek elején szerencsére sikerült életre kelteni, s épülése azóta folyamatos. E fellendülés tartozéka a Kosztolányi Dezső Színház, amely a kilencvenes évek közepén azzal a céllal alakult, hogy általa újrainduljon a magyar színházi élet.

Újvidéken 1973 közepén jött létre a lényegében a Rádiószínház együtteséből kinőtt s a város által alapított magyar színház, amely első bemutatóját *(Macskajáték)* 1974. január 27-én tartotta. S bár

Dormán László felvétele

**Soltis Lajos és Bicskei István a Godot-ra várva előadásában**

Soltis Lajos, Fischer Várady Hajnalka és Daróczi Zsuzsa a Ványa bácsiban

sem az alapítólevélben, sem másutt nem fordul elő irányadó fogalomként a „modern" szó, az intézmény életre hívását kiemelten motiválta, hogy a vajdasági színházi élet és kultúra egy modern színházzal gazdagodjék. A modernséget akkor, abban a színházi térben a belgrádi Atelje 212 nevű színház és a vele összeforrt BITEF fémjelezte. Az Újvidéki Színház mind felépítésében, mind műsorában a belgrádi példát választotta modellül. A repertoár vonatkozásában ez azt jelentette, hogy elsősorban azokat a modern szerzőket tűzték műsorra, akiket az Atelje 212 játszott, s akiknek műveit a népszínház jellegű szabadkai teátrum csak módjával mutathatta be. A korszerű drámairodalom egyszersmind természetesen modernebb játékstílust is jelentett. Mind a műsorpolitika, mind pedig a hagyományostól eltérő stílus hátterében az a szándék húzódott meg, amely a modernséget saját időnk intenzív megéléseként fogta fel.

Hogy a választott elv jónak bizonyult, azt a színház működésének első tíz éve igazolta. Profiljának kialakítása során több jelentős produkció készült el. Ilyen volt a *Play Strindberg,* a *Mackinpott úr kínjai és meggyógyíttatása,* a *Nem félünk a farkastól,* a *Játék a kastélyban,* a *Júlia kisasszony,* a *Godot-ra várva, a Tangó* és a Harag rendezte Csehov-trilógia. Ezek az előadás alapozták meg a színház országos és határon túli hírnevét.

Ezekkel a produkciókkal itt most nem foglalkoznék. Az első tíz év már inkább történelem, mint eleven valóság. A jelen szempontjából érdekesebb a következő két évtized, amelyet három rövidebb fázisra kell tagolni.

Bár a Harag utolsó rendezését *(A buszmegálló)* követő mintegy nyolc év műsora a szerzők tekintetében nemigen változott, ez a szakasz mégis a stagnálás, sőt a hanyatlás jegyében telt. Való igaz, hogy játszottak Mrożeket, Albee-t, Beckettet, Örkényt, Dürrenmattot, hogy feltűnt a műsorban Jarry, Witkiewicz, Bulgakov, hogy a klasszikusok közül látható volt Molière, Goethe, Büchner, Ibsen, továbbá számszerűen is örvendetesen bővült mind a vajdasági magyar szerzők (Herceg, Majtényi, Tolnai, Varga, Kopeczky, Gobby Fehér, Végel), mind a magyar, mind pedig a jugoszláv szerzők köre, s az sem kétéges, hogy készült néhány kiváló, jelentős előadás (a Székely Gábor rendezte *Tóték,* Babarczy László *Liliom*ja, a Tompa Gábor-féle *Woyzeck,* a Tömöry Péter rendezte Tolnai-darab, a *Paripacitrom*), de a többit általában inkább a koncepciótlanság, a mondandó hiánya, a kidolgozatlanság jellemezte. Sem a formai modernség, sem a tartalmi időszerűség követelményét nem elégítették ki. Legjobb esetben is csupán nézhető, nem pedig szellemi, intellektuális izgalmat nyújtó előadások születtek, és számottevőek voltak a művészi bukások. Úgy tűnt, mintha a színház a gondolatébresztő és a szórakoztató előadások közötti egyensúlyt próbálta volna megvalósítani, ám míg az előbbiek nélkülözték a felismerhető, karakteres alkotói szemléletet, az utóbbiak olykor a provincializmus, a ripacskodás zsákutcájába tévedtek.

Hogy ez az utóbbi jelenség nem volt véletlen, azt a következő fázis tanúsította. Ebben olyan jobb sorsra érdemes szerzők váltak szakmai mulasztások áldozataivá, mint Achard, Anouilh, Maugham, Coward,

Romhányi Ibi és Soltis Lajos a Cseresznyéskertben

a Schönthan–Keller és a Barillet–Grédy kettős vagy éppen Camus, Pinter, Dürrenmatt és O' Neill. A jó néhány szolid, középszerű, se meleg, se hideg előadás mellett mintegy öt év alatt mindössze két, művészi tekintetben értékes produkció született (a Vidnyánszky Attila rendezte *Kísértetek* és a Babarczy rendezte *Egy lócsiszár virágvasárnapja*); mellettük a politikai mondandó időszerűsége okán is említendő néhány figyelmet keltő előadás (elsősorban a *Károly* és *A hazaáruló,* majd a két Brecht-darab, a *Kurázsi mama* és a *Koldusopera*). Mindamellett akkor is válságról kell beszélni, ha tudjuk, hogy itt már a kilencvenes évek első felében járunk, amikor a színház szinte a teljes nincstelenség szélére sodródott, amikor a társulat megtizedelődött, s tulajdonképpen kész csoda, hogy az intézmény bármilyen formában is egyáltalán működött.

**Mezei Kinga, Magyar Attila és Balázs Áron a Vérnászban**

Ha nem is meghatározó, de semmiképpen sem elhanyagolható törekvésként említhetők a fel-feltűnő politizáló szándékú előadások. Ezek sorát még 1989-ben a jugoszláv politikai/hatalmi változások kezdetével szinte napi szinkronban levő Ibsen-dráma nyitotta meg. Rendezője, a zágrábi Želimir Orešković célirányosan a negyedik felvonásbeli szónoklatjelenet felé irányította az egyfelvonásnyira tömörített történetet, amely annak ellenére, hogy ezzel veszített komplexitásából, a ráismerésig felidézte s egyben leleplezte az akkortájt zajló, a tömegeket szervezetten manipuláló utcai tüntetéseket, sőt azzal, hogy a szónoklat nem élőben, hanem képernyőn volt látható, mintegy előre jelezte azt a negatív szerepet, amelyet a tévé az ordas balkáni években vállalt. A sort két, illetve három évvel később Arisztophanész *Lüszisztratéj*ának és Brecht *Kurázsi mamá*jának előadása folytatta. De míg az előbbi Vidnyánszky Attila rendezésében az általános háborúellenesség szintjén rekedt, addig a brechti háborús krónikát a rendező, Soltis Lajos egyértelműen az éppen zajló, de államilag be nem ismert háborúval hozta kapcsolatba. Ezt az időszerűsítő szándékot tette felismerhetővé a másként gondolkodó egyes ember üldöztetésének, illetve végső megalkuvásának naponta tapasztalható jelensége révén Hernyák György *Károly*-rendezése. Ebbe a sorba tartozik a Babarczy rendezte Sütő-előadás, mely azzal a letaglózó tanulsággal szolgált, hogy akár a kompromisszumok, a türelem, akár az erőszak útját választjuk – mindenképpen elbukunk. A darabválasztás időzítését igazolta az előadás „üzenete", mely szerint bárhogyan változtatjuk magatartásunkat, bármelyik oldalon állunk is – mindig csak vesztesek lehetünk: vagy belehalunk, vagy erkölcsileg semmisülünk meg. Az előbbit már Sütő megfogalmazta, az utóbbit viszont az előadás példázta azzal, hogy Nagelschmidtet és a nagy taktikust, Luthert ugyanaz a színész alakította, s így a kisember pálfordulása általános érvényűvé vált.

A magát a mindennapi politizálás elkerülhetetlen kalandjába ártó színház utolsó ilyen jellegű előadása az 1997-es *Koldusopera* volt, amely azzal vált politikai értékű, véleménynyilvánító gesztussá, hogy a börtön és a bolondokháza metaforáját a ráismerésig lokalizálta, sőt az utójátékban félreérhetetlenné is tette. A diliházbörtön igazgatójaként, karján élete párjával megjelenő vezér a már országos szállóigévé vált mondattal – „én is szeretlek benneteket!" – nyugtázta, hogy íme, játszanak a bentlakók, akik viszont tudomásul vették – s velük együtt mi is –, hogy a főnök milyen rendes, elnéző és megértő, hiszen lám, engedélyezi a játékot, még ha ez nem a legtisztább szabályok szerint zajlik is. (Zárójelben: Milošević alakja nem először volt látható magyar előadásban. Szabadkán Mrožek *Strip-tease*-ében a játéktér fölött függő képkeretből irányította a két hivatalnok manipulálását. Különben a szabadkai előadások is használtak politikai hangsúlyokat, ami a leghatározottabban Deák Ferenc *Határtalanul* című darabjában mutatkozott meg, de a Kosztolányi Dezső Színház több más előadását is joggal nevezhetjük politizálónak. Még mindig a zárójelben említendő, hogy bár a politikai aktualizálás nem volt idegen a vajdasági magyar színjátszástól, még ha kevésbé élt is vele, mint talán kellett volna, két, erre a célra fölöttébb alkalmas szöveg, Tolnai Ottó *Könyökkanyar*ja és Varga Zoltán *Indiánsirató*ja nem kapott színpadot.)

Ha az imént tárgyalt előadások közös jellemzője a politikai pillanatnak való megfelelés igénye volt, a kilencvenes évek végétől már más vonások jellemzőek a produkciókra, még akkor is, ha ezek sem függetlenek a pillanatnyi belpolitikai körülményektől. Miután a szerbiai társadalomban felsejlett a változás lehetősége,

Gavrilo Grujity felvételei

**Balázs Áron és Elor Emina a Cyranóban**

a színházi műsor irányvétele is változott. Ez nem úgy értendő, hogy előre megtervezett módon másról kezdtek szólni az előadások, de nyilvánvalóvá vált, hogy az azonosságkeresés mindinkább előtérbe kerül. A társadalmi vonatkozású hogyan tovább?-bal összefüggésben óhatatlanul felmerült az egyéni, a magánemberi, valamint a (kis)közösségi (családi, nemzetiségi) érvényesülés kérdése, ami olyan kiváló előadásokban nyert színpadi formát, mint – a bemutatás sorrendjében – az *Emigránsok,* a *Hat szereplő szerzőt keres,* a *Cselédek,* a *Pisti a vérzivatarban,* a *Szelídítések, Az öngyilkos* vagy a *Pác.* E kérdések felvetése egyáltalán nem függetleníthető attól a ténytől, hogy az előadások létrehozásában a főszerepet a főiskolán éppen hogy vagy majdnem diplomázó fiatalok vállalták-kapták, vagy színészként, vagy rendezőként, vagy mindkét feladatkörben, előbb vizsga- vagy diplomaelőadásban, majd a színház műsorába felvett produkcióban. Tehát azok, akiknek életük alakulása emberi/szakmai szempontból egyaránt különösképpen fontossá, sőt sorsdöntővé vált, akiknek óhatatlanul szembesülniük kellett mind az önmeghatározás, mind pedig az adottságok/lehetőségek kérdésével.

A sor, mint jeleztem, Mrožek *Emigránsok*jával kezdődött. Ebben az – Újvidéki Színházban negyedszázad után másodszor színre vitt – kétszemélyes darabban sajátos értelmezési elmozdulásként most nem a vendégmunkássors került előtérbe, mint a hetvenes évek elején, hanem az értelmiségi emigráns sorsa, semmiképpen sem függetlenül a szellemi emigránsok (tudósok, művészek, orvosok, mérnökök érvényesülést, alkotói/emberi szabadságot külföldön remélők/keresők) hosszú sorától. (Nem véletlen, hogy a lét abszurditásáról író Mrožek szinte háziszerző a két vajdasági magyar színházban.)

A következő ide sorolható produkció a pirandellói valóság–művészet kettősségét felvető mű színrevitelével már a színjátszás s általában a művészet helyére kérdezett rá, nem nélkülözve a kérdés jogosságát nem megkérdőjelező öniróniát sem.

A *Hat szereplő...* által képviselt általános jellegű (ön)azonosság-meghatározás mellett a szűk, szinte családi körben történő személyiségkeresés kérdése is tematizálódott a színház műsorában. Nevezetesen Genet *Cselédek*jének – szerintem – színházi műegészként eddigi legjobb előadásában, amely a szociológiai szempontú úrnő–cselédek társadalmi szembenállás helyett (ezt elkerülendő, a Madame csak egy tyúk képében van jelen) az énvesztés tragikus következményeit mutatta be – még egyszer hangsúlyozom: mind a testvéri összetartozást egyértelművé tevő kellékekkel (tojás, ketrec, cukorka, játékok), mind a hozzájuk kapcsolódó gesztus- és hangeffektusokkal létrehozott, példásan magas színvonalú és következetesen kidolgozott, egységes érzelmi/gondolati, illetve művészi teljesítményként.

Az énmeghatározás két következő fontos állomása a *Szelídítések* és a *Pác* volt. Mindkettő Nagy József-i értelemben vett kollektív színházi tettként mutatta be a létezés hol groteszk, hol lírai alaphelyzeteit (születés, szerelem, halál, emberek közötti viszony), amelyek az élet legparányibb, mindennapi összetevőiként fejezték ki a jelenetsort indukáló alapkérdést: ki vagyok? Vagy ahogy a költő Sziveri János, akinek művei az előadást inspirálták, fogalmazott: „Hány ember vagyok én? Hány ember vagy te? S hány ember a költő?" Ezt a kérdéssort folytatta a Hamvas Béla *Karnevál* című regényének motívumaiból készült előadás, melynek középpontjában ugyancsak az önmagát kereső ember állt. Az énkeresés stációit végigjáró főhős megtapasztalta az idő, a tér, a tudás, a nyelv, a szerelem, a logika, az igazság viszonylagosságát. Önmagát ugyan nem találta meg, de énje másik felét igen, s felismerte: „csak ketten vagyunk egész ember" – a szent és a bolond, a naiv és a bölcs, az ártatlan és a szerepjátszó.

És ezzel bezárul az az előadáskör, amely joggal keltett általános és szakmai érdeklődést, folytatva az Újvidéki Színház első évtizedének sikersorozatát, s megalapozva egy fiatal színésznemzedék művészi útját. Ezekben az előadásokban (társ)alkotóként a színész/rendező Mezei Kinga s társai – Szorcsik Kriszta, Nagypál Gábor, Balázs Áron, a dramaturg Gyarmati Kata – voltak az irányadók. De meg kell említenünk László Sándor két, aktuális élettapasztalatokon alapuló rendezését is, a *Pisti a vérzivatarban*-t – ennek főszereplője a színpadképbe belógó láb, melyről kiderül, hogy az a bizonyos isteni láb, amelyet megfogni minden halandó vágya –, illetve *Az öngyilkos*t, melynek főszereplője végül is az a süketnéma fiatalember, aki rezonőrként állandóan jelen van, s miután mindenből kiábrándul, öngyilkos lesz. Mindkét előadás a miloševići rendszerről szólt, melyben már csak az égi csodában bízhattak az emberek, vagy – mint az ifjúság képviselőjének tette mutatja – már abban sem.

Dolgozatomban a színház műsorának két vonulatát vázoltam fel: a kilencvenes évek első felére jellemző politikait és a rá következő, mintegy három évig tartó, önkeresésnek nevezhetőt. Logikus, hogy bármennyire kiváló előadások születtek is, az előbbit, szerencsére, a politikai változások zárták le, az utóbbit pedig a kérdéskör kimerítése.

Végezetül jogosan merül fel a kérdés: mi következhet a két, mind művészi, mind gondolati szempontból jelentős vonulat után? A lehetséges válaszok közül a társulat a magas művészi színvonalú előadásokban látta/kereste a folytatást, amint ezt a *Vérnásszal*, a *Cyranóval*, *A pojácakén*t játszott *Platonov*val (ezt Fodor Tamás rendezte) vagy – zenés változatban – a *Chicagóval* próbálta – többnyire sikerrel – kifejezni. Ugyanakkor kérdés azonban, hogy az éppen az imént néven nevezettek távozásával megfogyatkozott társulat képes lesz-e a művészszínház szerepét betölteni. S ha már megemlítettem a társulati vérveszteséget, nem hallgathatom el, hogy szomorúsággal tölt el, bár megértem, ha a fiatal színészek szeretnék magukat kipróbálni, megméretni egy másik közegben. S azt a színházat is megértem, amely a reflektorfénybe került tehetséges fiatalokat magához édesgette, de eljárását nem tartom fairnek. Még akkor sem, ha ez az élet rendje.

CSÁKI JUDIT

# Rend a lelke

■ ANTON CSEHOV: VÁNYA BÁCSI ■

Most – a Lev Dogyin rendezte *Ványa bácsi*t látva – jutott eszembe először: jó lenne tudni, hányadik *Ványa bácsi* ez az én életemben. Mondjuk, hozzácsapnám *A manó*-előadásokat is, bár ezekből összehasonlíthatatlanul kevesebbet láttam. És vajon hányat lehet még látnom úgy, hogy elmondhassam: nekem már nemigen lehet újat mondani erről a drámáról?

A kérdésfelvetés természetesen arról jutott eszembe, hogy Dogyin rendezésében láttam olyasmit, amit eddig még nem; ráadásul valami nagyon banálisat, egyszersmind nagyon hatásosat. Azt nevezetesen, hogy a színészek „szoros olvasatban" játszották a szöveget, azaz számos fontos ponton sem a szokásos értelmező-magyarázó gesztusok, sem az ellenpontozó játék nem rakódtak rá az alakításokra. Például: Szerebrjakov pontosan úgy „beteg", ahogy Asztrov mondja róla – sehogy. Daliás idősebb férfi, aki igenis elcsavarhatta néhány évvel korábban Jelena Andrejevna fejét. Ráadásul ez az asszony – mint házassága is mutatja – a szellemi teljesítményre, legalábbis annak látszatára „bukik"; ezért van könnyű dolga Asztrovnak, akármilyen unalmasan tálalja is természetvédő tevékenységét – és ezért nincs csöppnyi esélye sem Ványának. Másik példa: Vojnyickij lövöldözése éppen olyan, amilyennek mondja: szánalmas, kétségbeesett – ráadásul maga a férfi is ilyen, ezért aztán nemcsak a rokonsági fok miatt „bácsi"... Vagy: Asztrov leplezetlenül futó kalandnak tekinti Jelenát – megszerezni magának, ahogy mondja is. Részéről semmi szerelem.

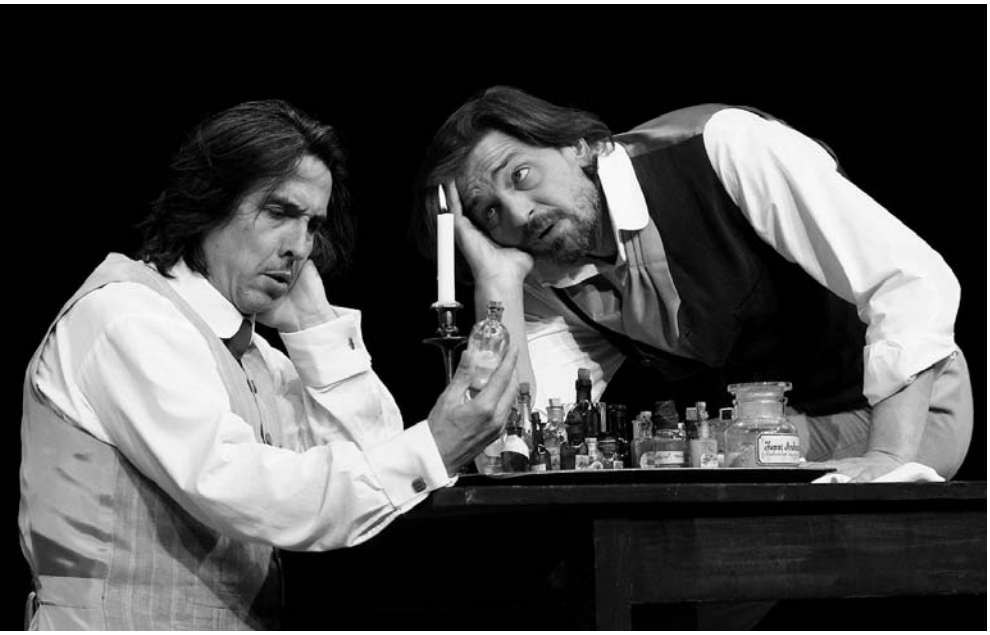
Csehov *Ványa bácsi* című művének előadásaiban többnyire a második felvonás árul el legtöbbet a produkció színvonaláról, a harmadik meg a tartalmáról. A második párjelenetek, kettősök sorozata, ráadásul éjszaka játszódik; megnyílnak a legmélyebb zsilipek, láthatóvá válnak a nappal rejtett benső fájdalmak és vonzalmak. Minden színész ekkor „értelmezi" szerepét, megmutatja a figura tartópilléreit és szélső pontjait. Hogy hogyan: az itt a kérdés.

A harmadik felvonásban áll elő a professzor a birtok eladásának ötletével. Az egyik nézőpontból feneketlen önzés ez, hiszen saját anyagi helyzetének javítása érdekében nem törődik azzal, hogy Vojnyickijnak és Szonyának nemcsak a (szűkös) megélhetést, hanem hétköznapi életformáját is kihúzza a lába alól. Egy másik nézőpontból viszont áttetszően logikus javaslat. S hogy a rendező hogyan (hang)súlyoz a két nézőpont között – nos, ez dönti el, *miről* szól a *Ványa bácsi;* melyik oldalnak van nagyobb igazsága.

A Malij Tyeatr előadásának viszonylag üres, levegős tere vízszintesen két szintre oszlik; a játéktér fölött – plafonszerűen – szénaboglyák magasodnak; mintegy a csehovi „munka-munka-munka" megtestesülései, le is ereszkednek szépen, de csak a legvégén. Egyébként a szék a domináns bútordarab; David Borovszkij takarékosan bánik a tárgyi környezettel, valóban csak a legszükségesebbeket engedi föl a színpadra, a szereplők közé. S még ezek elrendezése is mesteri: a harmadik felvonásban a székek – következésképp a szereplők – elhelyezkedése leképezi az egész bonyolult szövevényt, a kapcsolathálót.

Lev Dogyin a legbiztosabb sorvezetőre utalta színészeit: Csehov szövegére. Ebben az értelemben tehát föltétlenül hagyományosnak mondható az előadás – legföljebb az nem hagyományos, ami ebből a módszerből kikerekedik. Dogyin ugyanis ilyenformán a figurák belső élete felé irányítja színészeit, nem pedig – mondok példának egy másik lehet-

**Pjotr Szemak (Asztrov), Alekszandr Zavjalov (Tyelegin) és Szergej Kurisev (Ványa)**



**Pjotr Szemak és Szergej Kurisev** Koncz Zsuzsa felvétele

séges vagy szokásos utat – a viszonyokból értelmezi, építteti föl őket. A szereplők viszonyrendszere kettős fénytörésben látszik: az egyikben Szerebrjakov és Asztrov a két pólus, a másikban viszont Jelena. (Látható: a „helybeliek", Ványa és Szonya alárendelt szerepet játszanak, amiként erről szól az ő egész életük.) Jelena – Kszenyija Rappoport remek kollégák közül emelkedik ki legalább egy fejjel – nem csapodár és könnyelmű liba, hanem sokszínű, szuverén egyéniség, aki nagykanállal enné az életet, ha lehetne. Kettőse Szonyával őszinte és rezignált összefoglaló saját helyzetéről: többet remélt a professzorral való házasságtól. Nem csalárd, nem is hazug, amikor a segítségét ajánlja föl Szonyának abban, hogy kipuhatolja Asztrov szándékait; később, éppen e beszélgetés során ragadja meg őt a férfi vonzereje. És nem gyávaságból, státusféltésből akar elutazni rögtön a botrány után, hanem mert átlátja: Asztrov is csak egy másik zsákutcát jelentene.

Szerebrjakov és Asztrov pedig – természetesen – az asszonyhoz képest foglalja el a két szélső pólust. Lehetséges, hogy Szerebrjakovra igaz mindaz, amit a csalódott Ványa mond: öntelt és üres fráter, akinek úgynevezett tudományos munkássága fabatkát sem ér, de Igor Ivanov alakításában ez a professzor legalább a maga mércéje szerint tartalmasan vitte az életét, ügye volt, amelyért sem a maga, sem a mások energiáit nem sajnálta. És szereti a feleségét. Ivanov alakításának csúcspontja az a néhány másodperces jelenet, amikor rádöbben, hogy Asztrov elveheti tőle az asszonyt, és magában rögvest túl is lép a már nem csak teoretikus hűtlenségen, és erős kézzel visszarendezi a *status quo*t. Csehov erre helyzetet írt, nem szöveget – és ez a beszédesebb.

Asztrov – Pjotr Szemak – eléggé sokat mutat egykori önmagából; abból az időből, amikor „lánglelke" még nemcsak egy könnyű kalandért szabadított föl benne nagy energiákat, hanem a hivatásáért és természetmentő ambíciójáért is. Úton van a tönkremenés felé, ez kétségtelen – és ez az út nyilvánvalóan egyirányú. De az is, hogy *valaki* készül itt tönkremenni.

Ványa és Szonya mellékszereplők ugyan e három figura mellett, de csöppet sem mellékesek. Fontos például, hogy szerelmi téren ki-ki az egyetlen lehetséges partner mellett kötelezi el magát – hiszen Ványának más nő, mint Jelena, nem kínálkozik, s ugyanez áll Szonyára Asztrov viszonylatában: nincs más a térképen –, tehát választásról a szó igazi értelmében nem is beszélhetünk. Mintegy ezzel párhuzamosan erősödik bennük visszavonhatatlanul a sztoikus életvezetés: teszik, amit rájuk mért a sors. Ezért borítja ki Ványát a professzor birtokeladási terve annyira, hogy fegyvert ragad – mint látjuk, valójában önmaga ellen. Szergej Kurisev azért jó Ványa, mert tud gúzsba kötve táncolni: szűkre szabott terét erős alakítással tölti ki. Jó hosszúra hagyott az a bizonyos jelenet, amikor virággal a kezében rajtakapja a csókolózó Asztrov–Jelena párost: itt játssza el a maga drámáját, a tudomásulvételt. Jelena Kalinyina Szonyája következetes alakítás: kívül fegyelmezett, belül álmodozó – és a kettőt erős fal határolja el egymástól.

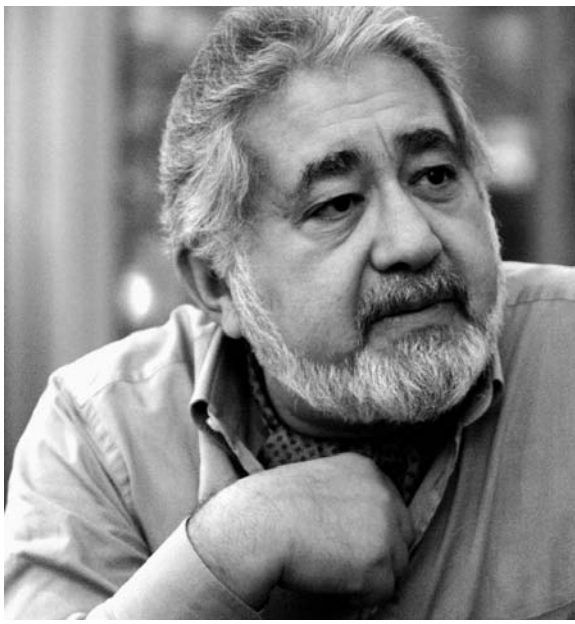
A sztoikus világlátást erősíti az is, hogy a Nyina Szemjonova játszotta Marina, a dada kicsit sem öreg, viszont nagyon is a rend, a normális életmenet képviselője.

És hát a negyedik felvonásban bizony tényleg a rend készül visszaállni ebben a *Ványa bácsi*ban. Dogyin elemzése pontos és következetes: nem a lehetőségek összeomlására, nem a remény elveszítésére, nem is a tragikus perspektívára futtatja ki a végére, hanem éppen arra, hogy rend van megint, változatlan rend. És talán ez a legtragikusabb.

*– A létező legkonzervatívabb Dogyin-rendezésnek nevezték kritikusok az októberben Budapesten is játszott* Ványa bácsit. *Egyetért?*

– Ez természetesen attól függ, ki mit nevez konzervatívnak. Ha ezen azt értjük, hogy az előadás elszakad a formaságoktól, valóban lehet annak nevezni. Ugyanakkor egyfajta gátszakadást is jelent, melyre a legbelsőbb emberi létezés megragadásához van szükség. Erre nem ez az első példa a szentpétervári Kis Színház történetében, és nem kizárt: talán ez a legkevésbé konzervatív dolog. A színházi köznyelv és gondolkodás azt tartja avantgárdnak, ami bonyolult, holott az egyszerűségnél nincs avantgárdabb megközelítés. Azt gondolom, hogy ez a *Ványa bácsi* számunkra egy jól sikerült lépés az általunk hőn óhajtott letisztultság felé. Hogy ezután mi lesz, más kérdés. Gyakran különböző elvekkel indokoljuk lépéseinket, tetteinket, ez azonban nem örök érvényű. Ma így cselekedtünk, de lehet, hogy holnap teljesen másképp fogunk. Bizonyos pillanatokban az ember egyszerűen megunja és kényelmetlennek tartja az eltúlzott „színházcsinálást". Az élet annyira fájdalmas dolog, hogy nem mindig szép dolog köréje színházat kerekíteni.

*– Nem az a színház egyik funkciója, hogy kiszakítson mindannyiunkat – beleértve a színházcsinálókat – a hétköznapokból?*

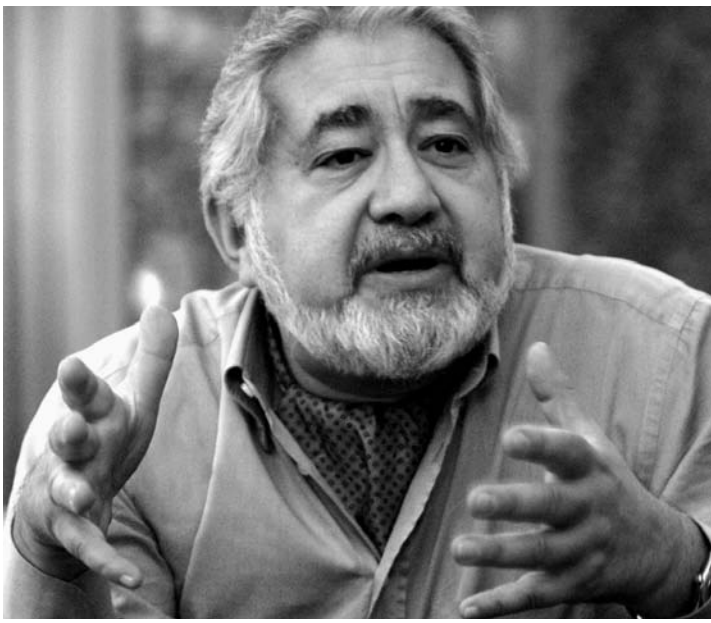


– Nem mindegy, hogy kiszakít, vagy a hétköznapok fölé emel. Manapság sokszor halljuk, hogy az embereknek elegük van az élet nehézségeiből, ezért szeretnének tőlük elmenekülni – de tévedés lenne, ha a színház asszisztálna ehhez. Ha arról beszélünk, hogy a színház a valóság fölé emel minket, a legjobb esetben az is pusztán fikció. De lehetőséget ad arra, hogy a saját problémáinkat általános emberi dimenzióban érzékeljük. Lehetőséget ad arra, hogy elgondolkozzunk az élet lényegén, és ráadásul képes ki-

# Csehov nem a vájtfülűeknek való

■ BESZÉLGETÉS LEV DOGYINNAL ■

ragadni hétköznapi gondolkodásunkból. Az emberiség részeként mutatja fel az egyes embert, és ezzel arra késztet, hogy együtt érezzünk másokkal és önmagunkkal. Ez a színház feladata – ilyen módon én magam is szeretnék az élet fölé emelkedni. Amikor a pétervári kormányzóságban egy apró vidéki városban játszottuk a *Ványa bácsi*t, a taxisofőrt meghívtam az előadásunkra. Az édesanyját is magával hozta – számomra ez igazán szimpatikus volt. Másnap, miközben vitt vissza Pétervárra, hiába kérdeztem az előadásról, kizárólag udvariaskodott. Hosszas faggatás után végül mégis elmondta: az tűnt föl neki, hogy minden színésznek van egy pillanata, amikor egyedül marad a színpadon, és valami nagyon lényegetiszta formában jelenik meg az öröm, a bánat, az emberi szubsztancia. Az orosz irodalom talán legfontosabb európai alkotója, hiszen ő volt az első, aki ráérzett a lélek, a személyiség függetlenségének problémájára. Addig főleg szociális, társadalmi és metafizikai kérdéseket állítottak a darabok középpontjába, az ember és a társadalom viszonyát boncolgatták, Csehov azonban mindig is egy másik ember szemszögéből tekintett az individuumra. Ha valaki fájdalmat érez, az számára a legfontosabb és legnagyobb tragédia – ehhez képest lényegtelen a társadalom minden nyavalyája. Ilyen értelemben ő a XX. század legfontosabb szerzője, hiszen az egész múlt század ennek az ellenkezőjét próbálta szuggerálni. Elképesztő elnyomást gyakorolt a személyiség és az emberiesség felett. Most is: mindannyian kitettük ide az asztalra a mobiltelefonunkat, ami tökéletesen egyenlővé tesz minket, egyformán elveszi az egyéniségünket – alattomos módon, hiszen nem is vagyunk a tudatában. Már nem engedhetjük meg magunknak a függetlenségnek ezt a fajtáját sem. Ma az emberi értékek mit sem számítanak, csak a nagy számok; azt a filmet tartjuk jónak, amelyet már legalább százmillióan láttak. Nem lehet, hogy inkább az a jó film, amit még csak száz ember tudott megnézni? A mai ember iszonyatosan fél attól, hogy nem fog a közé a százmillió közé tartozni. Csehov azt vizsgálja, mit él át az ember, amikor egyedül van. Ez szerinte – és szerintem is – együttérzést vált ki. Bármely néző átélheti a műveit



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

set, alapvetőt mond el magáról. Nem jutott eszébe a szó, de megértettem: a gyónásról beszél. Számomra ez a taxis fogalmazta meg, hogy mi az igazi színház ideája és missziója. Az, hogy az ember a saját fájdalmát úgy tapasztalja meg mint általános emberi fájdalmat.

– *Csehov művei erre bármely korban alkalmasak?*

– El sem tudom képzelni, mi lehet ma Csehovnál aktuálisabb. Talán Shakespeare, de ebben sem vagyok biztos. Csehovnál úgy, hogy fölfedezheti bennük önmagát. Csehov egyáltalán nem a vájtfülűeknek való.

– *A tavalyi Csehov-jubileum után nem egy kritikus kijelentette: nem kizárt, hogy a szentpétervári Kis Színház a pszichológiai realista színjátszás utolsó fellegvára.*

– Amivel kezdtük, azzal is folytatjuk, és ezt elsősorban nem én határoztam meg. Még Shakespeare mondta, hogy a színház feladata nem más, mint tükröt tartani a természetnek. Én is ezt gondolom: az embernek kínálunk lehetőséget arra, hogy magára ismerjen abból, amit mutatni próbálunk. Kötelességünk mindezt a nézők elé tárni, hogy megértsenek valamit önmagukból, és együtt tudjanak érezni önmagukkal. Abból áll az életünk, hogy szégyenkezünk a szenvedéseink, a komplexusaink miatt, de senki nem fogja fel: ezektől megszabadulni annyi, mint önmagunktól megszabadulni. Ezért kifejezetten érdekel, hogy az emberrel, vagyis lényegében önmagammal foglalkozzam. Amíg erre nem unok rá végleg, addig van értelme színházban dolgoznom. Szóval kár lenne skatulyákban gondol-

kozni, de ha mégis muszáj, nevezzük a Kis Színházat egyszerűen emberi színháznak.

– *Melyik alkotó ne mondaná saját munkáját emberinek?*

– Az a furcsa, hogy manapság egyre nehezebb beszélni az emberről. Ha a művészetek területén maradunk, jó példa erre az építészet. Az igazán jelentős építészeti korok kifejezetten emberközeliek voltak – akár az ókori görög, akár a jófajta mai építészetre gondolunk. A totalitárius építészet viszont mindig az embertől elrugaszkodott irányokat követ – az egyén ebben mindig csak apró hangyának érezheti magát. A mai architektúra igen gyakran megalázza az embert, aki jogosan érzi magát teljesen elveszettnek és szükségtelennek ilyen közegben. Ezért szeretnék ember léptékű művész lenni: sem túl nagy, sem túl kicsi.

– *A színház programjában mennyire építkezik az orosz irodalomra?*

– Többnyire abból merítünk, valahogy öntudatlanul. Ez az, amit a legjobban ismerünk: ezen az irodalmon nevelkedtünk, ezt az életet éljük. Sokkal könnyebb megértenünk és feldolgoznunk azokat az egyetemes kérdéseket, melyek a mi életünkből vett példákon keresztül fejeződnek ki. Ugyanakkor nagyon szeretem például a XX. századi amerikai drámairodalmat is – egyet s mást már volt szerencsém kipróbálni belőle, és remélem, még lesz is.

– *Az ön számára mi a rizikó, mondjuk, egy amerikai darabban?*

– Például az, hogy egyfajta egzotikumként tekintünk egy tőlünk távol íródott műre, hiszen a színházat a mindennapi élet eszközeiből építjük föl. Ha ezeket rosszul ismerjük, elkezdünk hazudni, stilizálni, közhelyesek és hamisak leszünk.

– *Ez a probléma talán fordítva is érdekes. A Kis Színház a szezon harmadát külföldön tölti. Gyakran olvasható az erről szóló híradásokban, hogy a nyugati közönség mint valamiféle furcsa, távoli egzotikumra csodálkozik rá a Malij előadásaira.*

– Nekem nincs ilyen benyomásom. Budapest előtt Nagy-Britanniában játszottuk a *Ványa bácsi*t – ott is zsúfolt ház előtt. Nekem éppen az az érzésem, hogy tőlünk nyugatabbra élesen, fájdalmasabban reagál a közönség, míg az otthoniak kellő és egészséges öniróniával fogadják a bemutatóinkat. Az olasz vagy angol kritikusok kifejezetten elgondolkodtató módon reflektálnak előadásainkra. Megszűnt a süketek párbeszéde – ma már maga a színházunk egzotikus, nem az „oroszságunk", hiszen nem lehet beskatulyázni minket az általános európai színházi elképzelésbe. Ma az a trend, hogy egy véletlenszerűen összejött társulat hat hét után tökéletesen elfelejt egy darabot. A mi kilencórás előadásunk (Dosztojevszkij *Ördögök*je) vagy kétéves próbaidőszakunk az orosz színházi rendszerben is egzotikumnak számít. És ez nekünk jó.

– *Hogyan viszonyul a fiatal, pályakezdő rendezőkhöz?*

– Van egy kamaratermünk, ott dolgozhatnak a fiatalok. Ott a XX. századi nyugati irodalom a repertoárunk, melyen egyébként szerintem a színészeknek is át kell esniük. Igaz, úgy tervezem, a *Godot-ra várva* című Beckett-darabot én fogom a kamaraszínházunkban megrendezni, csak valahogy nem tudok eljutni odáig.

– *Csehovot is tervez még?*

– Tulajdonképpen már ki is választottam. Kizárásos alapon ki lehet következtetni: nincs túl sok drámája, én pedig már négyet megrendeztem. Az ötödikre úgy két év múlva kerülhet sor, valószínűleg a *Három nővér* lesz az. Mostanában két komoly munka foglal le: a *Lear király*t rendezem, valamint a Vaszilij Grosszman regényéből írt *Élet és sors* című előadást. Az író 1961-ben fejezte be a művet, a KGB azonnal le is foglalta és megsemmisítette. Mivel a szerző is meghalt másfél évvel később, gyakorlatilag úgy könyvelték el, hogy a mű teljes egészében megsemmisült. A nyolcvanas évek végén azonban előkerült két verziója egykori barátoktól, akiknek Grosszman a tanácsát kérte, és minden bizonnyal ő maga is megfeledkezett a kéziratról. Barátai pedig évtizedekig hallgatásba burkolóztak. Az elmúlt években komoly filológiai munkával összeállították egy teljes változatot, 1988-ban, Nyugaton adták ki, később pedig Oroszországban is.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
KOREN ZSOLT

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:
1089 Budapest, Rezső tér 15.
Tel: 06–1 210–5149, 210–5159, Fax: 303–9241
e-mail: lapterjesztes@es.hu

TOMPA ANDREA

# Három szín

■ RIGA, PLZEŇ, WROCŁAW ■

## SZŐKE, KÉK SZEMŰ, ÚJ ÉS FIATAL (RIGA)

Ha a rigai Homo Novus fesztiválból egyetlen jellemző pillanatfelvételt ragadnék ki, azon egy magas, szőke és kék szemű, ifjú lett zsonglőrmutatványt gyakorolna egy vastag, kemény kötésű könyvvel és egy apró labdával egy elhagyott gyárépület felújított, színházi próbákra alkalmassá tett termében. Egyetlen néző sincs jelen (e sorok íróját zárjuk ki: nem színházat néz); egy finn zsonglőr, a tanár, a fesztivál keretében egyhetes műhelygyakorlatot tart, a képen látható fiú az egyik lelkes tanítvány. A gyárépület bejáratánál egyébként hatalmas kupac könyv hányódik, nyilván a gépgyár valamikori könyvtárából kiselejtezve. A finn tanár utasítja a diákot: vastag, kemény kötésű könyvet válasszon a kupacból, hogy élein gurulni tudjon a labda. Amíg a fiú a könyvet keresi, a finn zsonglőr tárgyszínházat varázsol. A tanítvány kitartóan gyakorol a könyvvel és a labdával. Amikor felém fordítja a borítót, leolvasom a cirill betűs címet: *Kapital.* A szerzőre emlékszünk: Karl Marx.

A helyszínről pedig később kiderül: egy hazájába visszatért, amúgy kanadai születésű bútorkereskedőé, aki a valamikori gépgyárat felajánlotta a fesztiválnak, majd fel is újította. Nem, úgymond, *evroremont* módjára (Moldovától kezdve Oroszországon át a Baltikumig így hívják az európai típusú felújítást, ami kevés ízlést, sok pénzt jelent); a falak csupaszok, a padlón balettszőnyeg, minden más eredeti.

Rigába új világ köszöntött be. Maga a lett valóság is új, alig másfél évtizedes. Kulturális értelemben az embernek az a benyomása: Lettország Európa kistigrise. A Homo Novus (Új Ember) fesztivál pedig minden szempontból példaértékű egy alternatív vagy inkább kortárs – az ő szóhasználatukban: fiatal – színház szempontjából. Itt a cél: inspirálni a művészeket. És nem utolsósorban a közönséget.

Produkciós fesztivál ez, amely a következő szlogennel fordul a fiatal alkotóközösségekhez: hozz egy ötletet, és mi segítünk neked megvalósítani (a fesztiválon hat rövid előadás született így). Elsősorban a helyi alkotóközösségek munkáját támogatják: ezért van a képzés, az idén az új cirkusz technikái a téma, a svéd Cirkus Cirkör tagja tartja az akrobatikaórákat; a francia Cirque ici kiváló új cirkuszi előadást mutat be. Ha a fesztivál a helyi művészek színházi gondolkodását akarja inspirálni, akkor olyan színházat hív meg, amely valóban a semmiből alkot. Az idén a Rimini Protokoll, a nagymenő német csapat tart szintén egyhetes műhelyt *(lásd a SZÍNHÁZ novemberi számát – A Szerk.),* azután a *Cameriga* című, ide készült munkáját mutatja be. A fesztivál produkciós központja, ötlet- és szellemi gazdája, főszervezője az Új Lett Színházi Intézet, egy független szervezet egy eldugott épület hetedik emeletének két szobájában, ahol mindössze néhány fiatal nő dolgozik, telve rengeteg energiával, ötlettel és elhivatottsággal. Nemrég a THEOREM, a kelet-európai színházi mecenatúra egyik fő szervezete is bevette ide magát. Tavaly ugyanez a színházi intézet vitte ki a Krétakör *Siráját*, saját bevallásuk szerint: *csak,* mert tetszett nekik, és mert úgy gondolták, jó lenne, ha a helyi szakma látná, hogy a színházhoz nagyjából semmi sem kell.

Philippe Cibille felvétele

**A Cirque ici előadása**

A fesztiválközpont amúgy egy lepukkant hajó, amolyan A38, kisebb kiadásban; fesztiváligazgató és előkelőségek felvonulása nincs, ellenben rengeteg a fiatal. Az első estén, a spanyol *Silence* című előadáson az Új Rigai Színház (Alvis Hermanis színháza) hatszáz férőhelyes nagyterme dugig megtelt: ennyi húsz–huszonöt közötti fiatalt kortárs táncelőadáson még nem láttam. Amikor azt kérdezem a színházi intézet vezetőjétől, hogy valójában kik is ők, felvonja a szemöldökét, mosolyog, aztán közli: fogalma sincs. De tudja, hogy ez komoly bók.

*Fuck the art,* olvasható az Rigai Új Színház bejáratánál, abban az épületben, amelyet Alvis Hermanis produkciói tettek világhírűvé. Ez nem falfirka, hanem gondosan fölfestett művészi credo. Lehetne az egész fesztiválé.

Hermanis új előadása, a *Jég* az egyik legkülönösebb és legkiismerhetetlenebb darab, amit láttam – tőle, Rigában és egyáltalán. A háromórás mű a kortárs orosz, posztmodernként fémjelzett Vlagyimir Szorokin azonos című (magyarul is megjelent) regényéből készült. A regény egyaránt tűnhet vallásos *science fiction* blöffnek vagy komoly metafizikai opusnak, nehéz eldönteni. Hermanis előadása szigorú formában van tartva. A nézők körben ülnek, kis arénaszerű üres térben. Magyar színházba járónak (de most már lettnek is) a *Siráj* jut eszébe. A színészek belépnek és bejelentik: Vlagyimir Szorokin *Jég* című regényét fogják felolvasni. Minden néző kap egy mappát, amelyben képek vannak, jelenetek szerint beszámozva. Hogy mikor hol tartunk, a színészek jelezni fogják; ezt a mappát (majd további kettőt) kell előadás közben lapozgatnunk. És valóban felolvasnak: mindenki elővesszi a maga *Ledus*-példányát (lettül: jég), és felváltva olvasni kezdenek. Olvasnak, aztán a narráció észrevétlenül szerepekre bomlik, a tér közepén jelenetek kezdődnek, szereplők születnek. A jelenetek végén rendszerint visszalépünk a narrációba. A színészi játékban semmi ábrázolás nincs, a kezünkben tartott mappa dolga az illusztrálás – ez a megoldás igazi elidegenítő effektus. A mappákban lévő realista fotók (amelyek inkább hiperrealista képek, azaz a valóság tudatos kopírozását célzó, olykor kimerevített, Frank Castorf színházi képeihez hasonló vizuális anyagok) a jeleneteket illusztrálják; a pornográf részeket a képregények vagy inkább a japán mangák stílusában ábrázolják.

A *Jég* című előadás – és immár megkerülhetetlen valamiféle történet felvázolása – a szőkék és kékszeműek szektájáról szól. A szívükkel beszélni tudó szőke, kék szemű szektatagok a világ kiválasztottjai, huszonháromezren vannak, és arra törekszenek, hogy megtalálják egymást: nővéreiket és fivéreiket. Olyan közösséget, testvériséget alkotnak (az orosz vallásbölcseletben ez a *bratsztvo,* azaz testvériség), amelynek lényege, hogy értik egymás szívének nyelvét, és ezen kommunikálnak. A szőke kékszeműek úgy választják ki egymást, leendő testvérüket, hogy egy jégkalapáccsal – itt a cím magyarázata – többször lesújtanak a másik mellére, amibe az illető vagy belehal, vagy nem. Ha túléli, azaz a szíve továbbra is dobog, tehát beszélni tud vele, szektataggá válik. Az előadás első felében egy meghatározatlan kortárs jelenben zajló történetet látunk, amelyben három áldozat, illetve leendő szektatag beavatását követjük végig; a második felvonásban egy második világháborús történet keretében egy lány taggá válásával ismerkedünk meg, aki aztán feladatul kapja a nagy Szovjetunióban a szőke, kék szemű testvérek felkutatását. Hogy mihez kell ez a *science fiction*-keret? Jégkalapács, beszélő szívek, szőke haj és kék szem (az árja ikonográfia ismert kellékei)? Talán ahhoz, hogy elhiggyük: a szeretet akarása és főleg megtalálása olyan képtelenség, amely reális vagy realista keretek között el sem képzelhető már. Magány helyett szeretetközösség: ez tudományos-fantasztikus képzelgés.

Hermanis elképesztően patetikus előadást hozott létre e morális szempontból nehezen megítélhető és zavarba ejtő történetből. Úgy hiszem, a Szorokin-regény posztmodern jellege nem elsősorban a *science fiction* és a vallásbölcselet összeházasításában keresendő, hanem abban az (egyébként a posztmodernre oly jellemző) értéksemleges attitűdben, amely a választott témát – jelen esetben egy szekta működésének gondolatát – nem teszi morális dilemma tárgyává, nem nyilatkozik róla sem elítélően, sem támogatólag, egyszerűen csak felmutatja. Hermanis elvileg és egy darabig ugyanezt teszi: nem mond ítéletet. A forma szenvtelen és távolságtartó, olyan, amely a nézőt hidegen hagyja (emlékeztetőül: az előadás címe *Jég*), a cél a látványos *nem azonosulás,* a színészek csak „felolvasnak", aztán a szerepek és a történet lassú formálódásával, a szeretetközösség fokozatos kialakulásával ez a távolság szűnni kezd. A kezünkben lévő illusztrációk negatív ítéleteket sugároznak (például egy csomó, szándékosan közhelyes szektaképet meg szexista rajzot látunk), a színpad azonban cáfolja mindezt – mert komolyan veszi. És elhiteti. Mégsem szeretetszínház ez, legalábbis nem olyan, amilyet eddig láttam. Talán mert mégiscsak tragikus szemléletű, és nem az életöröm, hanem a magány és reménytelenség felől fogalmaz. És hiányzik belőle a feloldozás és a megbékélés.

Gints Malderis felvétele

**A Jég című előadás Alvis Hermanis rendezésében**

Ez a rendező mindent megcsinál a színpadon, amiről azt gondolnám, hogy lehetetlen. A második rész, amely tulajdonképpen már csak egyetlen hős(nő)t követ, olyan patetikusan emelkedett, hogy már-már elviselhetetlen, de mégsem az – mert hiteles és magától értetődő. Az egyik csúcspillanat, amikor ez a közösség kialakul, összeforr, és mindenki megtalálja a másikat, a Testvért, Nővért és Fivért. A színészek sokáig keresik egymást, hogy aztán hosszú perceken keresztül, szemmel láthatóan valami tudatállapot-váltásban, transzban ölelkezzenek. Ilyen nincs – mondanám, ha kívülről nézném. De nem nézem kívülről. Hermanis sem kívülről rendezi. Patetikus azonosulás ez, amelyben a tárgy és az elbeszélő (alkotó) közötti távolság megszűnik. Hermanis – most ismerem fel – igazi humanista gondolkodó. Ezt már korábbi rendezéseiben is lehetett látni, amikor olyan gyöngéden és szeretettel ábrázolta *A revizor* kövér figuráit és *A hosszú élet* öregeit. Most azonban három órát szán arra, hogy csak a szeretetről és a közösségről beszéljen. Alvis Hermanis ma nemcsak Európa egyik legjelentősebb rendezője és művésze, de, úgy hiszem, filozófusa is. Aki számára a színház csak eszköz – a gondolkodásra. A többi nem érdekli. A művészet sem. Lásd: *Fuck the art.* Egyébként az előadásban van néhány kép, színpadi metafora, bár a rendező nagyon gazdaságosan bánik velük. Az egyik, amikor egy tucat színész citromot eszik. Valaki egy fájdalmas történetet mesél, a színészeknek eközben héjastól meg kell enniük egy citromot. Van, aki láthatóan küszködik, többeknek fáj – a nézőnek is nagyon –, van, aki elszántan eszik, sokan köpködnek, grimaszolnak. Fizikai színház. Egy másik jelenetben mindenki korcsolyát húz, majd a kis színpa-

don párokba állnak, és kimerevített mozdulatokkal „korcsolyáznak". A jégen. A zárképben mindenki feni a korcsolyáját: elektromos köszörűket hoznak a színpadra, beindítják őket, közben elkezdik leoltani a sugár alakban elhelyezett neonokat, csönd van, a korcsolyák fémesen csikorognak, a sötétben szikrákat szórnak. Mintha csillagszóró lenne és karácsony, ez pedig a jég közössége, amelyhez most már a magányos néző is nagyon szeretne tartozni.

A fesztivál (és nem csak a fesztivál) másik jelentős eseménye – színházi előadásnak is nevezhető, bár határeset – a Rimini Protokoll *Cameriga* című munkája. E csoportot végképp nem érdekli semmiféle művészet. A három német–svájci teatrológus alkotó, az egyik legjelentősebb és legszellemdúsabb művészi közösség a mai európai színházi mezőnyben, a helyszínen, Rigában hozta létre ezt az egyedülálló estét. A Rimini a valóságot kutatja, mindig ott, ahol éppen van, a színházat pedig csak a valóság viszonylatában tudja elgondolni. Következő tervükben szívtranszplantáción keresztülment emberekkel foglalkoznak majd; másik, most kutatott témájuk valamely német nagyvárosról szól, a világ első olyan (amúgy nagyon gazdag) városáról, amelyet teljes egészében *wireless* internettel (wifivel) látnak el; ebben a városban a segélyvonalak dolgozóival hoznak létre előadást, merthogy meglátásuk szerint ott él a legtöbb magányos ember az országban.

A rigai estét a Fővárosi Önkormányzat több éve üresen álló hatalmas épülete ihlette. „Ilja Kabakov azt mondja, hogy egy installációnak olyannak kell lennie, mint egy színpadnak, amelyet éppen elhagytak a színészek" – mondja a Rimini egyik tagja, Stephan Kaegi. Ezt az épületet ilyennek találták: egy tér, amelyet most hagytak el a szereplők. Olyan embereket kerestek, akik valamilyen módon kötődnek az épülethez, vagy egy hozzá kapcsolódó történetet tudnak elmesélni. A „néző" az épületbe való belépéskor kap egy kartont (nagyon hasonló az archívumok kartonjaihoz), amelyre fölírnak egy számot. Egy szobaszámot (emlékeztetőül a cím: *Came-Riga*). A látogató a szobában szigorúan csak öt percet tölt, ezalatt találkozik egy emberrel, majd kartonjára felírnak egy másik szobaszámot, ahol szintén várja valaki. És így tovább. Elvileg senki sem ugyanazt az „előadást" kapja, hiszen több szobaszám van. Én öt emberrel találkoztam, és ennek során többet tudtam meg Rigáról és a lettekről, mint az ott töltött egy hét alatt. Az első szereplőm a világ királya nevet viselte, kérdéseket tehettem fel neki. Magas, Tolsztoj-szerű, szakállas figura volt, derűs mosollyal, nyakában fa buzogány és kereszt. Oroszul beszélgettünk. Kérdésemre elmondta, hogy ő a világ királya, Isten fia, mindig is élt, de most nagyon haragszik a római pápára, aki hétszáz éve tönkretette a letteket; aztán elmondja, hogy a világ össze fog omlani, és innen, Lettországból fog újjászületni. A rigaiak azt mesélik, a világ királya dalolva járja a várost, és prófétál. Hogy ő hogyan kötődik a fantomépülethez, azt nem tudom, a világ királya nyilván mindenhez kötődik a világon. A második szobában egy sakknagymesterrel találkoztam, aki egyébként katonai újságíró volt, és ebben az épületben vette fel a fizetését; mesél, és közben elmagyaráz néhány sakklépést. Ezután az épület biztonsági őre következett, egy fanatikus hívő, aki az Antikrisztus eljöveteléről beszél, egyenruhában. Aztán a lakásügyi hivatal tisztviselőnője került sorra, aki megmutatja, hogy az üres szobában hol ült ő, hol álltak az ügyfelek. A padlón két kopott folt – a színészek nyomai, akik elhagyták a színpadot. Végül a lángvörös hajú Gita fogad, a lett nyelv tanára, aki ide, ebbe az épületbe kísérte vizsgázó tanítványait, nyilván 1991 után (amikor ebben az egyébként liberális szellemű országban lett nyelvvizsgát kellett tenni). Amúgy mindenki remekül tud oroszul.

A Rimini Protokoll az a színház, amelyről saját hazájában a diákok PhD-dolgozatokat írnak, és tantárgyként lehet felvenni az egyetemen. Valóságos és közvetlen tapasztalatot nyújt a nézőnek. Alkotói módszerét talán úgy lehet körülírni, hogy a Rimini valamilyen gondolat vagy logikai sor alapján kimetsz a valóságból egy szeletet, és bekeretezi: ez a keret – mint egy kép esetében – nem más, mint a színházi helyzet. Peter Brook szerint a színház három elengedhetetlen feltétele a színész, a néző és a tér, Grotowskinál ez kettőre csökkent: nézőre és színészre. A Rimini továbbmegy: felszámolja a színészt, és behelyettesíti a kerettel, a teatrális helyzettel. A nézőt pedig résztvevővé teszi. A Rimini munkájával kapcsolatban egyébként számos morális, színházelméleti, esztétikai és nem utolsósorban etikai kérdést kellene felvetni. Az a gesztus, amellyel létrehoznak egy alkotást, visszavezeti a színházat a valóságba (a *„fuck the art"* rájuk még inkább érvényes), és ráirányítja a figyelmet a világra, amely mellett amúgy észrevétlenül és közönyösen elmennénk. Közvetlen tapasztalatot nyújt a nézőnek, és ez a tapasztalat nem esztétikai természetű. A résztvevőt arra kényszeríti, hogy kezdjen párbeszédet a világgal, amelyben él. Nem kis teljesítmény.

Amúgy a *jaunais* lettül azt jelenti, hogy új. Arról lehet megjegyezni, hogy úgy hangzik, mint az angol *young*.

## ÚSZÓLECKE KEZDŐKNEK ÉS HALADÓKNAK (PLZEŇ)

Eldöntetlennek látszik, kinek és miről szól a plzeňi fesztivál. Az előzmények ismerete nélkül (a 13. fesztivál nekem az első), a látottak alapján sem tudom megítélni, hogy vajon a helyi közönséggel akarják-e megismertetni az évad legjobb cseh produkcióit (nyolcat), vagy a szakmának megmutatni jelentős nemzetközi produkciókat (hetet), vagy esetleg a külföldi vendégeknek, akiket talán mindkettő, de leginkább a cseh kínálat érdekel. Mindenesetre a külföldit nem kényeztetik el azzal, hogy a sűrített cseh évadot élvezni tudja: angol nyelvű felirat, szinkrontolmács nincs. A helyi cseh közönség egyébként megtölti a nagyszínházat, amikor cseh darab megy, de az ifjú litván titán, Oskaras Koršunovas előadásán (ugyancsak a nagyszínházban) már alig háromnegyed ház van. Akárcsak az idén nálunk Gyulán – állapítom meg szomorúan. Az viszont, hogy a fesztivál költségvetésének több mint fele nem állami, hanem szponzori pénzekből jött össze, Kelet-Európában egyértelműen irigylésre méltó.

A nyolc cseh előadás alapján nem állítom, hogy tudnám, merre tart ma a cseh színház. És azt sem, hogy nagyon meggyőző lenne. Bár láthattam életem első Pitínsky-, második (és még sokadik) Morávek-előadását – őket tekintik most fontos rendezőknek –, valamint egy Dočolomanský-produkciót (aki egyébként szlovák; a cseh–szlovák színházi határok ma átjárhatóbbak, mint valaha), néhány, mások számára talán már ismert közhelynél mélyebbre azonban nem jutottam. Hogy a cseh színház továbbra is jobban kedveli a humort, a szatírát, a komédiát. Hogy tragédiára, úgy tűnik, nem vevők. Hogy a magyar színházban is érvényesülő európai trend (amely talán német hatás), az újtragikus, hiperrealista színházi nyelv itt alig érzékelhető. Végül pedig hogy a szöveg és a színészi játék fontosabb, mint minden más teatrális elem. Vannak azonban kivételek.

Vladimír Morávek rendezései – amelyekből a fesztiválon kettőt is bemutattak: egy kortárs darabot *Aquabelles* címen és a *Cyrano de Bergerac*ot, magánszorgalomból pedig megnéztem a prágai Nemzetiben a *Romeo és Júliá*ját (évekkel ezelőtt egyébként Budapesten is vendégszerepelt a *Macbeth*je) – teatrális, olykor igen dekoratív, nagyszínpadra tervezett látványos előadások, amelyekben a szcenikai, mozgás- és zenei elemek egyenrangúak a szöveggel. *Cyranó*ja (a pozsonyi Nemzeti előadásában) barokkos látvánnyal, festett, kétdimenziós díszletben játszódik. Peter Greenaway filmjeinek teatrális kompozíciói jutnak eszembe; a szoprán hangú kamasz fiú által énekelt jelenettagoló dalok már egyenesen *A szakács, a tolvaj, a feleség és a szeretője* című filmet idézik. A David Drábek *Aquabelles* című darabjából készült produkció pedig a kabarék töredékes szerkezetét követi, amelyet dalok és táncok (illetve a történet szerint egy vízi balett) tagolnak; a darab fő – elvileg színpadon

A Homo Novus fesztiválon való részvételemet a THEOREM program támogatta.

**A szép tűzoltófiú (libereci Naiv Színház)**

alig megjeleníthető – helyszíne, egy úszómedence, kiváló szcenikai megoldásokkal kerül színre, szinte hiperrealista módon ábrázolva az úszást. Morávek rendezéseinek veszélye azonban az általa kedvelt színpadi patentek és hatáselemek ismétlése és elhasználása: minden darabjában van egy (vagy több) narrátor, aki a didaszkaliákat, rendezői utasításokat felolvassa; a hatáskeltő zenei és látványelemek gyakran helyettesítik a szövegértelmezés mélységét, a színpadi helyzetek értelmezését; az előadásoknak többször van végük, több hatásvadász befejezéssel; a *Romeo és Júliá*ban szerepeltetett három fekete ruhás párka (?) vagy narrátor pedig a korábbi *Macbeth* három boszorkánya.

Morávek darabértelmezései gyakran nem egyenrangúak a látvány nagyszerűségével. A *Cyranó*ban – ahol amúgy több kiváló színészi alakítást látni, a címszerepet játszó Martin Hubával az élen – egy olyan maszkulin világ jelenik meg, amelyben mindenki katona; Morávek több gyermeket is szerepeltet, akik szintén egyenruhát viselnek, mintha egy férfi egyetlen lehetséges életútja és modellje a katonaság lenne. Az *Aquabelles*, ez a figyelemre méltó kortárs darab viszont csupa férfiról szól (szerzőben-rendezőben egyaránt érzékelek valami nőgyűlölő magatartást): e férfiak legfőbb hobbija az, hogy szinkronúsznak; a körülöttük lévő nők csupán groteszk rajzolatok, nem létező történetű figurák, miközben egy olyan férfi szereplő, akinek legfőbb vágya, hogy vidrává változzék, vízben élje le az életét, és ez teljesül is, pszichológiailag hiteles lény. Végül pedig a *Romeó*ban a rendezőt már nem a darab, csak a lehetséges hatáselemek érdeklik: a fekete ruhás párkák minden jelenet végén hosszú vörös rózsákat szúrnak a színpad deszkáiba, mintha szó szerint a szerelem kivirágzásáról lenne szó; a mozdulatot hatásos zene kíséri, ám eközben maga a szerelem alig érzékelhető. Morávek produkciói nem provokatív szemléletükkel vagy radikális drámaolvasatukkal hívják fel magukra a figyelmet, hanem teátrális látásmódjukkal. Amelyben talán több a fecsegő felszín és feszített víztükör, és hallgat a – magasugróknak való – mély.

Jan Antonín Pitínský egy XIX. század végi cseh példázatot, Rudolf Těsnohlídek művét viszi színre *A ravasz kisróka* címen; amolyan felvilágosodás kori moralizáló mese lehet ez, időben kissé megkésve, amelyben egy kis (vad) róka és az ember, illetve az ember által domesztikált világ áll szemben egymással. A szép látványvilágú zenés produkció – amely az opera, balett és bábszínház nyelvét is magába olvasztja – legalább kétszer olyan hosszú, mint amennyit ember–háziállat–vadállat fordulatos, ám gyorsan kiismerhető konfliktusa elbír. Az állatok színpadi megjelenítése azonban többnyire változatos és humoros: a tyúkok keményített szoknyás cselédek, a kakas egy peckes tiszt, a főhős kisróka pedig leginkább mozgással fejezi ki állati lényét; kár, hogy ezt az állati lényeget nem mindenütt sikerül megfogalmazni.

Két produkció azonban – egyik sem hagyományos drámai színházi előadás – kitörési pontot jelentett a fesztivál cseh programjában. *A szép tűzoltófiú, avagy Tűz a Nemzeti Színházban* felnőtteknek szóló bábelőadás. A libereci Naiv Színház adja elő. (Ezek szerint ilyen is van, sohasem hallottam róla.) Iva Peřinová kortárs darabja „igaz történetet" vesz alapul, amely egy szép, szerelmes, de házasságszédelgő tűzoltófiú melodrámává fajuló történetét és a prágai Nemzeti Színház építésének nem kevésbé melodramatikus nemzeti történetét fűzi össze. Az öngyilkossággal, illetve pusztító tűzzel végződő dráma igen alkalmas arra, hogy bábdarab legyen belőle. (Egyébként nem ez az első „nemzetis" történet, amelyet bábok adnak elő: pár éve Moszkvában a Bolsoj történetét láthattam hasonló tálalásban.) A darab és különösen a választott színházi nyelv jó lehetőség a monarchiabeli nemzeti és Nemzeti körüli viták felidézésére és persze kigúnyolására; a humoros, játékos és találékony előadás úgy köszörüli a nyelvét a cseheken, saját magukról alkotott mítoszaikon, giccshez való vonzódásukon és nem utolsósorban magán a színházon, hogy mindvégig megmarad a játékstíluson belüli (marionettbábok, síkdíszlet) stilisztikai egység. Történetmesélés és reflexió, XIX. századi és mai mítoszok remek találkozása.

Érdekes módon szintén önreflexív előadás a *Sclaves* is – címe elvileg fordítható *(Rabok)*, ugyanakkor mégsem, mert az előadás kiindulópontja az, hogy a *sclavi* (latinul rabok) és a *slavi* (azaz szlávok) szavakat egybecsengeti. A több „szláv" művész (cseh, lengyel, ukrán és szerb színészek, illetve egy szlovák rendező) alkotása annak ered a nyomába, hogy „mi a szláv most?", melyek ma a közös értékek, gondolatok. Bár a „szláv" olvasatot nemigen értem, jó előadást láttam: egy zenei és mozgásalapú produkciót, ahol több játékkedv és energia feszült a színpadon, mint a fesztivál többi cseh produkciójában. A színpadi nyelv hol egy Gardzienice-, hol egy Nagy József-előadást juttatott eszembe: emberi kapcsolatok történetét, az alakulástól a felbomlásig, a szerelemtől a barátságig.

A nemzetközi program meglehetősen vegyes volt, különösebb felfedezhető esztétikai szándék vagy koncepció nélkül. Igazi reveláció számomra csak egy volt: egy angol *Macbeth* (lévén hogy Hermanis és Koršunovas nevét és színházát már ismertem). A nemzetközi mezőny leggyengébb előadásának egy orosz (omszki –

egyébként jelentős szibériai – színház) *Júlia kisasszony* bizonyult: értelmezetlen dráma, közepes színészek, rossz szcenika és olykor egyenesen ízléstelen rendezői ötletek.

Illetve Koršunovasról, aki Plzeňbe az *Oidipusz*t hozta, csak hittem, hogy ismerem. Ebben az előadásban – legalábbis az általam az elmúlt években látott lengyel és litván rendezéseihez képest – új arcát mutatta meg. Mintha maga mögött hagyta volna azt az egyébként virtuóz, de lassan kiürülni látszó mechanikus, olykor formalista, színészi technikán (mozgáson, koreográfián) alapuló nyelvet, amelyben „a játék mindenekfelett" volt a jelszava. Most jobban érdekelte a dráma, mint saját rendezői stílusa. Különös látványvilágú előadást hozott létre, amelynek alapgondolatát a produkció összes díszlet-, kellék-, jelmez-, maszk-, mozgás- stb. eleme hordozza. Koršunovas az *Oidipusz*ban nem állít mást, mint hogy minden, *amiből vagyunk,* gyermekkorunkból származik, sőt: a gyermekkor fogságában élünk. A leckét Freud adta fel.

Az *Oidipusz* egy játszótéren kezdődik: hinta, libikóka, homokozó, sokféle mászóka, játék autó stb. van a színpadon. A színt nyolc óriáscsecsemő népesíti be: a színészek hatalmas gyerekfejet viselnek, és ez az aránytalanság – piciny test, nagy fej – ijesztő bébikké varázsolja őket. Mozgásuk bizonytalan, gyakran felbuknak, hátukon gurulnak. Itt minden szürke: a játszótér elemei fémből vannak, a gyerekek szürkék. Ez nem a boldog gyermekkor, hanem a rideg és kegyetlen. A színen egy hatalmas, beszélő mackó is van. A homokozóban apró görög templom mása – ebből a templomból az előadás során egyre nagyobb méretű épületmakettek lesznek, mintha a játékszerből lassan igazi épület válna, és a történet során egyre beljebb kerülnénk a térbe. Optikai utazást teszünk. A hatalmas fejű, nevető-síró arcú torz gyerekek egyszerre hasonlítanak is az igaziakra – a felnagyítás eleve félelmetessé teszi őket –, ugyanakkor olyanok, mintha betegek lennének. Kadmosz angolkóros népe. Ők tehát az antik kórus. Az anya és Oidipusz közötti szerelmi jelenetre a homokozóban kerül sor: megint visszakerülünk a gyermekkorba. Az időmúlást az első és második felvonás között a hatalmas maci jelzi; a második felvonásban ugyanis egy megtépázott, szakadozott macit látunk, mintha több évtizedes távlatból néznénk rá – valakinek a gyerekkori, mára kissé kibelezett játéka. A maci egyébként barátságtalan, fémes hangon beszél. Közben a kórus is „felnő": a gyerekekből egérfejű szörnyek lesznek (mintha a *Diótörő*ből léptek volna ki), majd az előadás legvégén nővé válnak. Koršunovas számtalan remek képet komponál, sok erős élőzenei hatással dolgozik, főleg a második részben, amelyben Oidipusz libikókán előadott jelenetei különösen izgalmasak; a hős dilemmáit térben, mozgásban teatralizálják. Mégis: a gyerekkor-metafora nem képes kitartani, átfogni a darabot és az előadás három óráját. A rendező számos mozzanattal nem tud mit kezdeni, mert nem tudja hozzáilleszteni őket a koncepciójához. Meggyőzőek azonban Oidipusz utolsó jelenetei, amikor a homokozó fogságában vergődik, ahonnan egyszerűen *nincs menekülés.*

A londoni *Macbeth*et Plzeňben egy használaton kívüli sörgyárban játsszák (hol máshol ebben a városban, ahol a sör múlt és jelen egyszerre). A teret színházi célra most avatják. A nézőket a két és fél órás előadás során több különböző helyszínre terelik, találékonyan kihasználva a lepusztult gyár által kínált játéktereket. Különös, lassan kibomló előadás, amely fokozatosan tárja föl erényeit. Végül igazi politikai színház bontakozik ki a sokszor látott rituális jeleneteket, alternatív színházi környezetet és eszköztárat alkalmazó játékból.

Ez a *Macbeth* Afrikáról szól. Max Stafford-Clark szerint a véres shakespeare-i tragédia ma Afrikában mindennapi valóság. Lady Macbethet és a gyerekeket kivéve csupa fekete színész alakítja a szerepeket. A szcenika igen egyszerű, minimalista, diákszínjátszós, színházi szempontból inkább csak jelzésszerű, a „valóság" szempontjából azonban – ha, mondjuk, afrikai háborús felvételekre gondolunk – pontos, sőt realista. A szereplők katonai ruhákat, bakancsot, rangjukat jelző sapkákat, bozótharcosok fegyverkészletét viselik, a nők színes afrikai ruhákat.

Max Stafford-Clark értelmezése szerint (ő egyébként a dokumentarista és politikai színház klasszikusa) az erőszakos hatalom mindig egyforma, Macbeth története csak kiragadott pillanatfelvétel a királyok-törzsfőnökök-elnökök-diktátorok hosszú sorából, előtte és utána ugyanolyanok jönnek-mennek, és ugyanazokkal az eszközökkel szerzik meg a hatalmat. A gyilkolás, erőszak, agresszió eleve adott ebben a világban: ahogy belépünk a néhai sörgyár kapuján, a gépfegyveres bozótharcosok máris üvöltve dresszíroznak. A nézőhöz való viszony az előadás elején kevéssé szimpatikus, de maga a produkció lassan meggyőz arról, hogy értelmezése koherens és végiggondolt, igazságai pedig kétségbevonhatatlanok. Egy pont kivételével szöveghű előadás ez: a nagy gyilkolási jelenet után komikus mozzanatként egy fiatalember, aki orvosnak

**Az Oidipusz Oskaras Koršunovas rendezésében**

**A Max Stafford-Clark rendezte Macbeth**

akar tanulni, pénzt gyűjt tanulmányaira, és megpróbálja meggyőzni a közönséget, hogy weblapja látogatásával támogassa őt (a jelenetet mellesleg Marc Ravenhill segítségével írták).

Lady Macbeth az egyetlen fehér színész, általa az Afrika-parafrázis kimozdul a lokálisból az univerzális felé. (Mint később kiderül, az előadás alapmodellje Uganda volt, amelyet skót katonák tartottak megszállva, Lady Macbeth tehát a megszállókhoz tartozik.) A brit színészek afroangolt beszélnek, nagyon meggyőzően, a boszorkányok egymás közt afrofranciát használnak, időnként még valami „helyi" nyelvet is belekevernek. (Hogy a gyerekek csehül szólalnak meg, annak pusztán pragmatikus okai vannak.) Az előadás második felében azonban skót „jelek" tünedeznek fel a színpadon, eleinte komikus hatást keltve („mit keresnek a skótok Afrikában?"), aztán lassan rájövünk, hogy már rég nem Afrikáról van szó, és még csak nem is Skóciáról, hanem a mindenkori hatalomról.

A fesztivál számomra legnagyszerűbb előadása a lett Alvis Hermanis nálunk is vendégszerepelt *A hosszú élet* című produkciója volt. Meggyőződésem: a színház most a Baltikumban történik.

## FEHÉREK KÖZT (WROCŁAW)

„Aki eleget jár színházba, nem lesz asztmás" – mondta ki a régi igazságot Fintan O'Toole a wrocławi DIALOG fesztivál záróbeszélgetésén. Tudjuk: Nyugat-Európában már népbetegségnek számít az asztma, amelyet a túlzottan higiénikus gyerekkori környezet okoz. A színház pedig egyáltalán nem higiénikus dolog, különösen errefelé – hangzott el a Kelet–Nyugat találkozására, párbeszédére koncentráló fesztivál tanulsága.

Európában sokféle színházi találkozó van, de olyan, ami ennyire világos gondolatok, sőt – ha ezt a szót még le szabad írni – üzenetek mentén születik, alig. És ez nem valami belterjes színházi gondolat divatos színházi stílusokról, szerzőkről, generációkról stb. Ez a fesztivál nem kevesebbről akar beszélni, mint magáról a mai európai valóságról: identitáskérdésekről, hatalomról, szorongásról, európai mítoszok felülvizsgálatáról. S mint ilyen elég sok piszokkal van dolga; mondhatni, csak azzal. Tizenhét előadás közül egyetlenegy nevezhető optimistának. Az az egy is film. Mert sem a boldogság, sem a derű nyilvánvalóan nem tartozik a színház érdeklődési körébe. Az ellentmondás, szorongás, tehetetlenség viszont igen. Nem úgy a kétségbeesés: a tragikus életérzés idegen a mai színpadtól.

Kérdés persze, hogy egy ilyen világos koncepció alapján összeszerkesztett fesztivál valóban képes-e egy mai közös európai valóságról szólni, és van-e ilyen egyáltalán egy nem közös történelmi-kulturális tapasztalatokon, pusztán közös piaci viszonyokon nyugvó Európa esetében. És hogy egy ilyen tudatos fesztivál tud-e térkép lenni Európához. Egy biztos: ha nem tükröz is semmit Európa viszonylatában, ha e térkép alapján tökéletesen eltévednénk is a világban, ez létező térkép, létező konstrukció: valami megismerhető belőle. Színpadi művek igazságának sora. És ez nem kevés.

Nem tudom, van-e értelmük a Kelet és Nyugat (Európa) színházi vagy egyéb szempontú toposzainak és szembeállításuknak. Egyáltalán: léteznek-e. Kelet-Európa, már csak a közelmúlt közös tapasztalatainak köszönhetően is, igényt tarthat arra, hogy toposz (azaz hely) és helyzet legyen. Ezért a lengyel, magyar, baltikumi, orosz előadások több – gondolati, filozófiai – rokonságot mutatnak, mint a nyugatiak (angol, német, belga és holland produkciók). Ez utóbbiak „csak" jók. Nagyon jók.

Azt gyanítom, Nyugat-Európában ma egyedül Németországban lehetséges politikai, társadalmi szerepet vállaló vagy a valóságról véleményt alkotó színházról beszélni. Ez nagyon ideologikus színház, ezért is talál olyan egyértelmű elutasításra (például a legutóbb nálunk járt Frank Castorf). Ez az ideologikus gondolkodás azt jelenti, hogy egyetlen létező valóságként és igazságként önmagát posztulálja, nem ad helyet a „másik" szabadságának. A Deutsches Schauspielhaus *Othelló*ja, amelyet Stephan Pucher rendezett, szintén ideologikus. A fesztivál egyik vendége, egy afroamerikai rendező az előadás elkezdése után félórával meglehetősen zajosan hagyta el a színháztermet. Merthogy politikailag teljesen inkorrekt dolog folyt a színpadon. Legalábbis egy ideig. Az identitásviszonyai tekintetében szintén ideologikus amerikai néző nem bírta kivárni a végkifejletet. Pedig nagyon tanulságos volt.

Az előadás legérdekesebb problémája maga az Othello-figura: ez ugyanis egy *queer* Othello. Nincs rassza, nem fekete és nem fehér, hanem (bőr)színét váltogató. Nyilvános arca fekete – koromfekete –, hatalmas piros ajkak vannak hozzá festve, olyan, mint egy harmincas évekbeli amerikai négerkarikatúra: a mórság tehát egy szerep, egy szín, amelyet a szereplő felölt. Egy adott pillanatban Othello beáll a zuhany alá, azt várná az ember, hogy lecsorog róla a festék, de nem. A festék a nyilvánosság előtt – és a színház nyilvánosság – nem csorog le. Magánemberi arca, amelyet csak filmen látunk, fehér embert mutat. Mi ez a színszökevény (a nemszökevény, a *„gender-bender"* mintájára), *queer*, többszörös identitású Othello? Aki mellesleg félelmetesen hajaz Michael Jacksonra.

Minden csak szerep; minden nyilvánosság; minden hazugság – véli az előadás. Az egyik legszebb, legárulkodóbb (és -zavarbaejtőbb) jelenet az, amikor Othello megtudja, hogy megcsalják: a színpadon hatalmas papírmasé sziklák halma, Othello felalá bukdácsol a díszletben, és fájdalmas dalt énekel, dobálja magát a sziklákon (félelmetes színészi teljesítmény), Jago pedig lent várakozik, beinti a fényt stb. Ő itt a játékmester, Othello fájdalma pedig egy show-műsor. A nyilvánosság előtt egyetlen őszinte megnyilatkozás, megszólalás sem lehetséges. Az egyenruhába öltözött, Othellót körülvevő politikusok semmit sem csinálnak azon kívül, hogy cincognak neki, és az *„I feel good"*-dalocskát énekelik. Nincs semmilyen felelősség, a világ egy őrült szerepjátékos kezében van. A Michael Jackson-

utalások pedig egyértelműen a bőrszín előli megszökés körébe vonhatók. Talán a *Vaginamonológok*ban jósolta valaki: Amerika elnöke egyszer majd fekete lesz, nő, leszbikus és zsidó. Ma még nem tűnik valószínűnek, bár nem kizárt. Csakhogy mire megvalósul, már mindez csak szerep lesz.

Ha van ezzel az ideologikus színházzal radikálisan szemben álló gondolkodásmód, akkor az az angol Complicite-é. Szintén Shakespeare-darabot játszanak, a *Szeget szeggel*-t. Egyébként a DIALOG egyik legnagyobb eseménye. Minimalista színpadon létrehozott, számos multimédiás technikát alkalmazó előadás, amely modellértékű mind a hagyományos, mind a mai Shakespeare-játszás szempontjából. Az egyik főszerepet, a bécsi herceget maga Simon McBurney, a Complicite rendezője játssza.

Ez nem a nagy ötletek, nagy szimbólumok, erős rendezői víziók színháza, mint ezt egy „nagy" Shakespeare-előadásról gondolnánk. Itt csak nagyon jó színészek vannak, pontos helyzetelemzés, drámai feszültség, humor, precíz ritmus és váltások, és főként az emberi természet ellentmondásainak feltárása. McBurney a hatalomról alkot előadást: a politikai és emberi hatalomról, a manipulációról. Anélkül, hogy egyetlen pillanatig is ideologikus lenne, vagy úgynevezett üzenetet fogalmazna. Ő csak színházat csinál: minden szereplőjében felmutatja a vonzó és taszító vonásokat; senki sem jó vagy rossz, hanem mindenki jó *és* rossz. Legfeljebb más-más arányban. A makacs szűz, Izabella a vesztébe rohan makacsságának, megátalkodottságának következtében; a herceget távollétében helyettesítő Angelo kegyetlen, de emberi érzései esendővé teszik; az igazságot osztó herceg, aki mint *deus ex machina* toppan be rendet rakni, ugyanúgy a szűzre vágyik, meg akarja szerezni magának hatalma révén. McBurney előadásának egyedisége az emberi tulajdonságok változó, ellentmondásos felmutatása, az emberi természet bonyolultságának megfogalmazása. Színészei észrevétlenül vezetik a nézőt, csalják tőrbe, győzik meg a maguk igazáról, majd miután ez sikerül, rögtön az ellenkezőjét mutatják fel. A hatalomnak lényegében egyetlen tárgyi bizonyítéka (szimbóluma) van itt: a média. A képernyő, a mikrofon, amelybe mindenki belemondja – beleüzeni, -suttogja vagy -ordítja – a nyilvánosságnak szánt saját igazságát. A *„problem play"*-nek nevezett színmű az előadás végén feltárja magát a megoldhatatlan problémát: az ellentmondást tűrő és csupa ellentmondásból álló emberi lény kijárat nélküli drámáját.

A belga (flamand) Luk Perceval rendezte *Ványa bácsi* nem nagyon illik a politikum–szorongás–Európa gondolatsorba, legfeljebb a piciny, groteszk lények táborát szaporítja, de sebaj, remek előadás. (Lásd lapunk szeptemberi számát.) Sose láttam még ilyen Csehovot, és sose nevettem ennyit Csehovon. Láttam groteszkbe, elrajzoltságba hajlót, oroszok, románok olykor szeretik az ilyet; sokszor az a benyomásom: Csehov szétesik ettől, érdektelen és problémamentes lesz. Perceval azonban nem éri be azzal, hogy groteszk, csúnya és nevetséges figurákat teremtsen, és egész részletesen kidolgozzon minden apró mozdulatot, gesztust, hangsúlyt, de szeretettel ábrázolja figuráit. Annyira csúnya szegény Szonya, annyira rosszul öltözött és szerencsétlen, hogy reménytelensége szánalmat és együttérzést kelt. Asztrov olyan borzasztó, ízléstelen, szétesett, részeges disznó, hogy nem lehet nem neki drukkolni. Először látom azt is, hogy az öreg professzor és a fiatal Jelena tényleg szeretik egymást, még ha Jelena meg is inog. Ez a nagy összekapaszkodás, az összezárt, egymásra utalt és tehetetlen emberek közössége szívszorítóan nevetséges és fájdalmas. Innen már csak egy lépés, és máris ott vagyunk a lett előadás, *A hosszú élet* kommunájában. Ez az a (nálunk is vendégszerepelt) produkció, amely most szellemként járja be Európát. Meglepő módon mindenhol értik – még ott is, ahol nincsenek, sohasem voltak társbérletek, az élet perifériájára szorult öreg emberek.

Meglepően gyenge azonban a fesztivál lengyel kínálata. Tizenegy órányi Lupa-előadással, az ifjú titán, Ian Klata produkciójával meg az évad egyik legjelentősebb eseményével, a *Made in Poland*dal együtt. Három fontos tanulsága azonban mindenképpen van ezeknek a produkcióknak, amelyek valamit – ha mást nem, hát a lengyel színház pillanatnyi állapotát – tárják fel.

Egy. Krystian Lupát ma ugyanúgy a színház meghaladása érdekli, mint valaha Jerzy Grotowskit. Mindkét előadása – a hétórás *Befejezetlen darab színészre* és a négyórás *Zarathustra* (mindkettőt bemutattuk júniusi számunkban) – a színészről, a színész létének ellentmondásairól szól. Amikor azonban Grotowski eljutott a színház legyőzésének gondolatához, bezárkózott, és magának kezdett el dolgozni, kikísérletezni egy munkamód-

**Stephan Pucher Othello-rendezése (Deutsches Schauspielhaus)**

Arno Declair felvétele

**Szeget szeggel (Complicite)**

Anna Łoś felvétele

szert, és többé nem alkotott előadásokat. Lupa mintha úgy akarná legyőzni a színházat, hogy közben színházat csinál – ez önmagában ellentmondás. A „legyőzni a színházat" nem jelent mást, mint elvetni a színházat mint kommunikációs formát, és önmegismerési, spirituális útkeresési eszközként használni. Meglehetősen individuális tevékenység. Ennek következménye az, hogy a szerző (rendező) már nem a közönségével beszélget – megkockáztatom: nincs mondanivalója közönsége számára –, hanem pusztán önmagával folytat dialógust. Ebbe a dialógusba azonban a néző nem tud, nem is tudhat belekapcsolódni. Lupa absztrakt, metateátrálisnak vagy ontológiai színháznak címkézett műve – különösképpen a *Zarathustra* – olyan zárt alkotás, amelybe nekem nézőként nincs belépésem. Az alkotó nem egy gondolkodási folyamatot mutat be, hanem végállapotot, egy, a világról alkotott szkeptikus és kevéssé teatralizált képet, amelyhez alig lehet viszonyulni, amelyet alig lehet értelmezni. Magányos szellemi útkeresés, amely legfeljebb külsőségeiben emlékeztet a színházra.

(NB. A fesztivál előtt alkalmam volt néhány napot a Wrocławhoz közel lévő Brzezinka nevű faluban, a Grotowski-házban tölteni, amelyet ma a Teatr Żar használ próbahelyül. A hely szellemének megtapasztalása eleven élmény volt. Akárcsak a hatalmas Grotowski-színészekkel, Rena Mireckával és Maia Komorowskával való találkozás. Grotowski elvonulásának egyik nagy tanulsága a színész átalakítása volt, és jól látható, hogy ez a hagyomány – színészeknek, tanítványoknak köszönhetően – ma is eleven. Lupa azonban erre – a színész átalakítására, új minőségek létrehozására – nem törekszik.)

A *Befejezetlen darab* első része Csehov *Sirály*a, amely a fentiek ellenére kivételes produkció. Lupát a *Sirály*ból is a színház problémaköre érdekli a legjobban, és nem az emberi viszonyok. A második–harmadik felvonást, amely az utóbbiak hálójáról szól, nagyon meghúzza, az elsőt és a negyediket viszont alaposan kifejti. A „színház a színházban", Nyina előadása, Trepljov darabja a legnagyszerűbb értelmezése e jelenetnek, amelyet valaha láttam. Lupa az üres színpadra mindössze néhány széket rak, a háttérbe egy medencét tervez, amolyan egyszerű kerti úszómedencét. Az egyik szolga – még a Trepljov-féle előadás elkezdése előtt – úszik egyet a medencében, lassan lépdel benne, elmerül derékig, majd nyakig, látjuk tehát, hogy a medence mély. Nyina előadására ugyanebben a medencében kerül sor (az egész jelenet gyönyörűen van világítva, a csillogó víztükör kiemeli a látványt), a Világszellem, azaz Nyina a víz tetején áll, mintha valóban egy csodás képességekkel bíró lény volna. Nyina előadása remekmű. Lupa értelmezése szerint Trepljov tehetséges drámaíró, Nyina tehetséges színésznő. Amit látunk, szenvedélyes kiáltás, kétségbeesett kinyilatkoztatás. Nyina produkciója a színpad mélyén, különös, tört fényekben, homályban zajlik, lassú és erőteljes, minden szava hangsúlyos. Az előadás nézői, a család a színpad szélén, nekünk háttal, velünk, a közönséggel egybeolvadva foglalnak helyet. Amikor Arkagyina megszakítja az előadást, nézőként igazi csalódást, sőt dühöt érzek. Valóban azt látom (amit soha a *Sirály*ban korábban), hogy van egy tehetséges alkotás, amit valaki leint, félbeszakít, lesöpör az asztalról. Trepljov dührohama, kétségbeesése most nyer csak igazán értelmet. Valami nagy és jelentős produkció szakad félbe, marad puszta ígéret.

Második felismerésem arra vonatkozik, hogy a legfiatalabb lengyel színházi alkotónak is egyvalamihez biztosan viszonyulnia kell: és ez a katolikus egyház. Legyen szó akár kortárs drámáról, akár regényadaptációról, a katolikus pap nézőpontja – ha csak egy is a lehetséges nézőpontok közül – része a műnek. Mindegy, hogy ez Lupa *Zarathustrá*ja, a *Made in Poland* című kortárs darab vagy Anthony Burgess *Gépnarancs*ának adaptációja. Az is mindegy, hogy maga az alkotás e nézőpont meghaladásáról szól-e; az alkotónak kötelessége viszonyulnia hozzá. Ez még nem jelenti azt, hogy minden alkotó útkeresése egyben metafizikai természetű lenne; egyedüli kivétel most is Lupa. A katolikus pap tehát a *point de répère*. A *Zarathustra* azon jelenete, amelyben az oldalról látható, II. János Pál pápa alakját idéző megtört atya, a szöveg szerint az utolsó pápa a nietzschei, Isten által elhagyott világról beszél, arról, hogy Isten nem egy gondoskodó atya, hanem egy tehetetlen nagyapa, megrázó kép. A *Made in Poland* messianisztikus papja, aki a rossz lelkek megmentésére siet, ellenkezőleg: hiteltelen és közhelyes.

Három. Ahogy az angol mondja: *„Bad sells."* A Rossz nagy (lengyel) téma most: akár rendkívül esztétizált, teátrális formában jelenik meg, mint Ian Klata *Gépnarancs*ában, a Rosszat vonzónak és szépnek állítva be, akár – mint a *Made in Poland*ban – mint az ember legyőzhető tulajdonsága. Ez utóbbi előadás a fesztivál legvitatottabb produkciója: a lengyelek ovációval, a külföldiek gyanakodva fogadják. Merthogy a *Made in Poland* – az ifjú Przemysław Wojcieszek rendezése és darabja – meglepően naiv és hazug; egyén és közösség szembenállása, forradalmi lázadás, majd megtérés és konformizálódás a témája. Az eleinte még *„Fuck off"* tetoválást a homlokán viselő gengszter főhős megtér, és Lengyelország megmentésére siet. A (lengyel) Rossz így aztán meglehetősen transzparens: nem lappanganak benne titkok és ellenmondások.

A kelet-európai színházból nemzetközi viszonylatban ma nincs sok biztos befutó. Szerintem a kelet-európai színházi mítosznak (amelyet főleg a Nyugat és Amerika alkotott e térségről a kilencvenes években, és volt némi panoptikumjellege) bizonyos értelemben vége, kevés igazán jelentős és figyelemre méltó alkotó van ma jelen. Van a magyar Krétakör – és ha nem tapasztalnám nemzetközi sikereit a helyszíneken, én sem hinnék a fámának –, amely

talán éppen annak köszönheti az elismeréseket, hogy reflektálja helyzetét, helyzetünket (legutóbb például a *Feketeország*ban). És van – bár csak ismételni tudom magam – a Rigai Új Színház. Alvis Hermanis Wrocławban bemutatott előadásai, *A hosszú élet* és a *Gorkij nyomán* korszakos művek.

A Gorkij *Éjjeli menedékhely*e nyomán (alapján, ihletésére) készült produkció igazi posztdramatikus színházi előadás: újraértelmeződik színész és szerep viszonya, nincs rögzített drámai anyag, nincsenek szerepek és elmesélendő történet, de számos szimultán játszódó színpadi helyzet van. (Az előadásról áprilisi számunkban írtunk.) Az előadás egy üvegfallal határolt házban játszódik, több, szintén üvegfallal elválasztott helyszínen; mindenki mindenhonnan lát tehát mindent, nincsenek titkok, falak stb. A mai figurák egy hevenyészetten berendezett szobában vannak összezárva. A szoba fölött nagy kivetítő, háromféle film fut rajta, tehát szimultán legalább négy képet nézünk. A színpadképet a filmtől felirat választja el: „Ember – ez a szó büszkén hangzik."

A színpadkép a hiperrealista színház elvei szerint épül fel, leginkább német hatást mutatva, a megtévesztésig hasonlít Frank Castorf színházi nyelvéhez. Azzal a lényeges különbséggel, hogy Castorf színháza sohasem emocionális, és nem lehetséges benne sem pátosz, sem katarzis, sem együttérzés. Lehet, hogy Hermanis ma kölcsönveszi a német színház nyelvét, de szemlélete mélyen különbözik tőle.

Az előadást egy film vezeti fel, a szereplők megjelennek a kivetítőn, és mintha csak egy film kezdődne, saját nevüket mondják be. Végig mindenki saját nevén játszik (akárcsak nálunk a *Feketeország*ban). Az első elhangzó mondat: *„My name is Alvis Hermanis."* A színész és szereplő közötti distancia az előadás egyik fő kérdése. Lupa kérdése ez. Különleges pillanat, amikor négy színésznő helyet foglal a színpad elején (az üvegfallal lehatárolt szobán kívül, a közvetlen színpadi valóságban), és színes magazinokat kezd lapozgatni – minden címlapon az a színésznő van, aki kezében fogja az újságot.

A színész, aki önmagát nézegeti egy színes magazinban.

A színész, akinek nincs saját valósága, magánemberi léte.

A színész mint kizsákmányolt, lerabolt tárgy.

Hermanis szereplői egy szobában összezárva léteznek – ennyi, jóformán csak ez a helyzet maradt Gorkijból. Nem gyűlölik egymást, hanem valami nagyon egyszerű létformában léteznek, semmi lényegeset nem csinálnak, semmiféle céljuk nincs, de létezésük mégsem szorongatóan vegetálásszerű. Nincs hova menni, ennek az éjjeli menedékhelynek, amely egy nagy közös nappalivá változott, nincs kijárata. Simon McBurney mondta egy beszélgetésben a *Szeget szeggel* kapcsán: nincs olyan, hogy magánélet. Minden, ami magán, az köz is. Ha akarom, ez a Perceval-féle *Ványa bácsi* vagy a Pucher-féle *Othello,* vagy a Hermanis-féle *A hosszú élet* magva. A magánélet jobb esetben egy közösség hálóiba kerül, rosszabb esetben a politikai és társadalmi nyilvánosságéba.

A *Gorkij nyomán* szereplőinek semmittevésében derű és lustaság van, olykor felhorgadó emberi érzelmek és indulatok, az üres helyek kitöltése. Hermanis különös tehetségű rendező, aki képes a semmit eseménnyé változtatni a színpadon. Ebben a semmiben lassan karakterek formálódnak, humoros jelenetek alakulnak (többen karaokéznak, verekednek, fetrengenek, zabálnak, kergetőznek). A nézőnek folyamatosan az a benyomása, hogy amit lát: színtiszta improvizáció és spontaneitás. A történet sehova sem látszik araszolni, semmilyen kibontakozó végcél, gondolat nem körvonalazódik, unatkozni mégsem lehet: az emberi kapcsolatok, élethelyzetek, szerepjátékok körforgása tele van élettel, szeretettel, játékkal. Hermanist az érdekli, hogy a sok különálló, magányos ember hogyan képes együtt létezni, hogyan oldódik fel a magány, és válik az egyénből közösségi lény. Hit a közösségben – ez ma Hermanis legfontosabb gondolata, amelyet a legideológiamentesebben artikulál.

Phile Deprez felvétele

**A Ványa bácsi Luk Perceval rendezésében**

NÁNAY FANNI

# Társadalmilag elkötelezettek

■ TORUŃ, NITRA, VILNIUS ■

## PROVOKÁCIÓ ÉS TOLERANCIA (TORUŃ)

„Idén a Kontakt megfiatalodik" – ígérte a XV. Toruńi Nemzetközi Fesztivál szlogenje, s a válogatás fő szempontja valóban a fiatal rendezők bemutatása volt, ami ugyanakkor nem zárta ki, hogy idősebb „mesterek" is felbukkanjanak a programban (Rimas Tuminas a vilniusi Mažasis Teatras *Madagaszkár* című előadásával, Gothár Péter a Katona *Fekete tej*ével, Kama Ginkas Moszkvából a *Rothschild hegedűjé*vel, avagy Vladimír Morávek a brnói színház *Idiótá*jával). S bár számomra a fesztivál két legérdekesebb előadása Tuminas *Madagaszkár*ja, valamint a Metzger/Zimmermann/dePerrot trió *Janei* című produkciója volt, mégsem ezekről szólnék részletesebben. Tuminas visszafogott humorral, öniróniával, invenciózus színpadi megoldásokkal vitte színre a Marius Ivaškevičius által kifejezetten a Mažasis Teatras számára írt, a litván közelmúlt történelméből merítő drámát, a svájci mozgásszínház pedig (akárcsak korábban a Kontakton vendégeskedő produkcióiban, a *Gopf*ban és a *Hoi*ban) újabb térformával kísérletezett. A fesztivált „megfiatalító" alkotók rendezéseit viszont másfajta szemlélet, nagyobb társadalmi tudatosság, saját korosztályuk és koruk problémái iránti érzékenység, valamint mindezek újszerű színpadi megjelenítése jellemezte. Ivan Viripajev és Viktor Rizjakov a verbatim (vagyis valóságos személyek valóságos szövegeit felhasználó) technika segítségével próbálja meg körüljárni az ember szellemi-lelki útkeresésének témáját, a lengyel rendezők legfiatalabb generációja klasszikusok radikális feldolgozásán keresztül közelíti meg korunkat, a genti Victoria előadása pedig a színház társadalmi szerepét, küldetését kívánja bizonyítani.

Ivan Viripajev és állandó rendezője, Viktor Rizjakov két igencsak különböző produkcióval volt jelen a fesztiválon. Viripajev verbatim technikával íródott szövegei minden esetben más-más színpadi formát öltenek, más megközelítést követelnek, s az előadások végül a szerző és rendező közös munkájának eredményei. Rizjakov vitte színre korábban az *Oxigén*t, amellyel Viripajev és a moszkvai Teatr.doc ismertté vált, majd az idén Toruńban szereplő két előadást: az *Én*t és a *Kettes számú lét*et.

**Ivan Viripajev Én című darabja (Teatr Wilama Horzycy)**

A Teatr.doc és a stuttgarti Theater der Welt közös produkciója, a *Kettes számú lét* egy skizofrén nő feljegyzéseire támaszkodik, Viripajev az ő szövegeiből alkotta meg darabját. S – akárcsak az *Oxigén*ben, ahol a tízparancsolat köré építette fel egy falusi asszony meggyilkolásának történetét – a mai, valóságos személy életéből vett epizódok vallásos témával keverednek. A skizofrén nő a darabban egyszersmind Lót sóbálvánnyá vált feleségeként, a pszichiáter pedig Istenként jelenik meg. A nő nemegyszer „ikonikus" pózokat vesz fel: égre emelt karja vagy áldásosztó kéztartása biblikus témájú festményeket idéz. Az előadás két szekvenciából épül fel: az ápolt és az ápoló létről, emlékezetről, bűnről folytatott beszélgetését időnként megszakítják a Viripajev által előadott rendhagyó kuplék. A szerző nem énekli e – saját szövegeiből született, az előadás fő szálával nem szorosan összekapcsolódó – kuplékat, hanem tangóharmonika-kísérettel „recitálja" őket. Az *Oxigén*hez hasonlóan (ahol egy dj által élőben kevert zene ritmusára rappeltek a szereplők) rendkívül fontos a szöveg ritmusa, amelyet egyrészt a szóval egyenrangú zene, másrészt a vallási szövegekre jellemző repetitivitás határoz meg.

Az *Oxigén* terének és színpadi eszközeinek minimalizáltságához képest a *Kettes számú lét*ben gazdagabb lehetőségekkel él a rendező. A színpad ez esetben is üres, rajta szimmetrikus elrendezésben négy szék áll, a nézőkhöz közelebb foglal helyet Viripajev és a tangóharmonikás, a színpad közepén pedig a másik két szereplő. A színpad mélyén sóval teli alumíniumvödrök sorakoznak, amelyek tartalmával az előadás végén a szereplők egyenletesen felszórják a színpadot. További kellékek is felbukkannak, mindenekelőtt egy rézlavór, amelynek peremén a nő úgy köröz ujjaival, mintha jósolna. Míg az *Oxigén*ben a két szereplő játéka, interakciója arra korlátozódott, amit a rappelés műfaja, mozdulatai megengednek, itt kifejezőbbé, „színpadiasabbá" válik a cselekvés, s a két szereplő párbeszéde is kevésbé formalizált.

Az *Én* több szempontból is különbözik a korábbi két produkciótól. Ugyancsak valóságos szövegen alapul a darab, ez esetben magának Viripajevnek szülővárosáról, Irkutszkról vezetett naplója nyújtja a mű kiindulópontját. A szöveg személyességéből is fakadhat, hogy (eltérően az eddigiektől) a szerző nem szerepel az ősbemutatón. A darabot nem is orosz előadók, hanem a toruńi Teatr Wilama Horzycy fiatal színészei szólaltatták meg, s ez Rizjakovtól is más megközelítést követelt. A darab szerkezete is eltér a korábbi Viripa-

jev-szövegektől: az *Oxigén* és a *Kettes számú lét* zenei felépítésével szemben az *Én*t „színházi fantáziaként" határozzák meg az alkotók, hiszen – ahogy a rendező fogalmazott – e szövegbe nincs belekódolva a forma, ezért több teret enged az improvizációnak, a kísérletezésnek, a képzeletnek.

Az általam látott három Rizjakov-rendezés közül az *Én* a leginkább „színházias". Mindenekelőtt van díszlet: egy sor régi ajtó, amelyek mind különböznek, s így saját „karakterrel" bírnak. Az öt szereplő mindegyikének megvan(nak) a saját ajtaja(i) – vagyis saját otthona a színpadra varázsolt Irkutszkban. Az ajtók nagy része üvegezett, s a színészek az előadás egész ideje alatt ujjukkal rajzolnak a „párás" ablaküvegre – álmaikat, vágyaikat, űrhajót, nyíllal átlőtt szívet, nagy mellű nőt. Ugyanakkor az elmesélt történeteket is rajzokkal illusztrálják: az ajtó lapjára elefánt, a földre pedig egy ortodox templom színes krétarajza kerül.

Az előadás tulajdonképpen a városról szóló meseszerű történetek füzére, amelyek egy főszál köré épülnek fel: két angyal látogat Irkutszkba (akik vajmi kevéssé angyali, folyton civakodó szerelmespár képében jelennek meg), s kitartóan keresik az „ellenpontot", amelynek megtalálásától azt várják, hogy a szibériai városka kizökkenjen tespedtségéből. Az *Én* jelentősen eltér az *Oxigén* és a *Kettes számú lét* szövegközpontúságától, ugyanis az elmesélt történeteket a szereplők el is játsszák, sőt az előadást szöveg nélküli epizódok is színesítik, amelyek főként a városka atmoszféráját hivatottak felidézni (például az egyikük rendszeresen egy tálka tejet tesz ki egy egérlyuk elé, ám amint becsukódik mögötte az ajtó, a szomszédja issza meg a tejet). A vallás az irkutszkiak hétköznapjait ugyanúgy áthatja, mint a korábbi két darab hőseinek életét, s a valláshoz való viszonyuk is ugyanolyan közvetlen: a templomajtóban nem a pap, hanem maga Isten jelenik meg, hogy boldogságot (tejet) és bánatot (szomorú trombitadallamot) osszon a város lakóinak.

A fesztivál programjában két olyan lengyel előadás is szerepelt, amelyben fiatal rendezők a lengyel reáliákba ültettek át klasszikusokat. Jan Klata ..., *Fizdejko lánya* című előadása Stanisław Ignacy Witkiewicz drámáját vette alapul, hogy relativizálja a mára kiüresedett nagy nemzeti jelképeket és mítoszokat, Maja Kleczewska pedig Shakespeare *Macbeth*jén keresztül láttatta a mai lengyel társadalmat. Egy harmadik fiatal lengyel rendező, Grażyna Kania *Woyzeck*-rendezésében viszont aktualizálás helyett éppen a valóságtól való eltávolítás eszközével élt – Büchner művét steril térben, mechanikusan ismétlődő mozdulatokra épülő groteszk (időnként erőltetetten groteszk) játékmóddal vitte színre.

A wałbrzychi Teatr Dramatyczny előadásának vázát nyújtó Witkacy-mű eredeti címe: *Janulka, Fizdejko lánya*, s a rendező értelmezése szerint az előadás kipontozott címébe „Lengyelország" helyettesítendő be. Witkacy 1923-as abszurd történetében az újkeresztesek megalapítják a „legmagasabb kultúra új államát", Klata pedig Lengyelországnak az Európai Unióhoz való csatlakozása történetét meséli el a – jelentősen átdolgozott s mintegy negyedére meghúzott – drámán keresztül. Az újkereszteseket nála egy német beruházó testesíti meg, aki egy lengyel iparvárosban kíván gyárat nyitni (az előadást az alsósziléziai Wałbrzychban mutatták be, ahol rendkívül magas a munkanélküliség, ugyanakkor a háború előtt zömében németek lakta város volt).

A rendezőnek sikerült elkerülnie az általa felvázolt alaphelyzetből könnyedén fakadó banalitások csapdáját, s (nemzeti) öniróniával tekint Witkacy drámájára és az ország jelen helyzetére. A színpad hátterében a „leglengyelebb" festmény, Jan Matejko *Grünewaldi csatá*ja látható (amely a keresztesek felett aratott lengyel győzelmet örökíti meg), a színpadon – mintegy a festmény meghosszabbításaként – testek hevernek. Ám nem a csatában elesetteké, hanem a német beruházó által rendezett mulatozásban lerészegedetteké. A statisztáknak wałbrzychi munkanélküliek (e választással azonban Klata nem szociális érzékenységét, hanem a városhoz való kötődését kívánta bizonyítani), akik rendkívüli fegyelemmel és pontossággal mozognak a színpadon, vagy állnak be élőképekbe. Az egyik jelenetben Fizdejko a teljes lengyel történelmet „végigpantomimezi", s ebben a földről egy pillanatra felpattanó, a megfelelő pózba merevedő, majd társaik közé újra leroskadó statisztáknak precíz közreműködése segíti.

Az előadást mindvégig egyfajta abszurd realizmus jellemzi: a német menedzserek mechanikusan ismétlődő mozgássorozatban nézik az órájukat, emelik fel és teszik le bőröndjüket, a zárójelenet a wałbrzychi repülőtér ultramodern várótermében játszódik (Wałbrzychban természetesen nincs repülőtér), amikor pedig a külföldi cég képviselői felhúzzák az Európai Unió zászlaját, az irreális magasságba kúszik.

Ez a távolságtartás és (ön)irónia hiányzik némiképp az opolei Teatr Kochanowskiego erősen aktualizált *Macbeth*-előadásából, ahol Maja Kleczewska elképzelése szerint Macbeth, Duncan, Macduff, Banquo a (lengyel) maffia emberei, a boszorká-

**White Star (Victoria társulat, Gent)**

Wojtek Szabelski felvételei

nyok transzvesztiták, a helyszín pedig egy fényűző, újgazdag lakás, valamint különböző éjszakai bárok. Az előadás inkább realisztikusnak nevezhető (féktelen, dekadens mulatozás Macbethnél, Macduff családjának kiirtása), ugyanakkor folyamatos játék a konvenciókkal és a popkultúrából vett idézetekkel (Mickey Mouse-álarcos bérgyilkosok végzik ki Macduff családját, a *Kill Bill* fő zenei motívuma szólal meg a gyilkosságok alatt). A szöveg is aktualizált – a mai gengszterzsargonból vett kiszólásokkal tűzdeli a shakespeare-i nyelvet.

Végül a genti Victoria társulat *White Star* című előadásáról ejtenék szót, amely a színház társadalmi jelentőségét hangsúlyozza (akárcsak a bukaresti Asociati Persona *Stop the tempo* című produkciója, amelyben négy fiatal alkotó rendkívül egyszerű színházi eszközökkel próbál lázadni az országban uralkodó viszonyok, valamint saját életük kilátástalansága ellen). A *White Star* – amely a toruńi fesztiválon mind a legjobb előadás címét, mind az újságírók díját elnyerte – a másság elfogadását, a toleranciát helyezi középpontba. Ez azonnal szembeötlik a nyelvhasználatban: minden szereplő a saját anyanyelvén beszél. A konferanszié francia bevezetője után színre lépők flamandul szólalnak meg, ám a konferanszié következetesen franciául válaszol nekik, ugyanakkor a két spanyol táncos angolul, valamint anyanyelvén beszél hozzájuk. Hiszen – ahogy az alkotók elmondták – az előadásban nem a közös nyelv megtalálását tartották fontosnak, hanem sokkal inkább a (nem csupán nyelvi) különbözőségek közötti relációk vizsgálatát. Nagyobb hangsúlyt kapott tehát a testnyelv: a szereplők folyamatos fizikai kapcsolatban, interakcióban állnak, kerülgetik egymást, egymáshoz érnek. Ugyancsak a másság központi szerepét determinálja az a tény, hogy Vanessa van Durme története szolgált kiindulópontként: egy nemet változtató férfié, aki egyébként az előadásban is szerepel. E téma köré épült fel a társulati improvizációból kibontakozó előadás.

A díszlet egyszerre emlékeztet templomra (hatalmas, rudakból álló kereszt magasodik a színpad hátterében, oldalt pedig kisebb oltár, térdeplővel) és kávézóra (elszórva asztalok állnak, egy zsúrkocsin italok), ugyanakkor középen egy korláttal körülvett esztrádszínpad található, ahol időről időre táncra perdül, énekelni kezd egy-egy szereplő vagy akár az egész társulat, az előadás zárójelenetében pedig a kis színpad korcsolyapályává változik. Az alkotók elmondták, hogy „rekreációs templomnak" nevezték el a teret, s az ötlet tulajdonképpen az improvizációk első szakaszából származik, amikor még egy rítus formájában gondolkodtak. Ugyanakkor a vallásra utaló szimbólumok relativizálódnak (hiszen „nem csak egy vallás van" – ahogy az alkotók a szakmai beszélgetésen reagáltak arra a kérdésre, nem féltek-e elhozni előadásukat a katolikus Lengyelországba): az egyik táncos felmászik a keresztre, s amikor a többiek utána kiabálnak, hogy „nem vagy Jézus", lélegzetelállító ügyességgel, ugyanakkor a tiszteletlenség határát súroló humorral akrobatikus magánszámot mutat be a kereszténység legfőbb jelképén.

E rekreációs templomba lépnek be sorban a szereplők. Mozgássérültek, akikről később kiderül, hogy rendkívül ügyes táncosok vagy akrobaták, egy eltorzult arcú lány, akiről azonban a konferanszié letépi a maszkot, s végül két transzvesztita. Az ötletgazda Vanessa mellett az egyetlen valóban „más" szereplő egy Down-kóros fiatal fiú, aki a rekreációs templom papját alakítja, ám ő tulajdonképpen nem is játszik, hanem szolgál, szolgálatot teljesít. Felsöpör, rendet rak, italt hoz, mindvégig szinte láthatatlanul segíti az előadást.

## A HIPHOP-KÖLTÉSZETTŐL A TÜNDÉRMESÉIG (NYITRA)

Az 1990-es évek elején indult közép-európai nemzetközi színházi fesztiválok – mint a wrocławi Dialog, a toruńi Kontakt, a plzeňi Divadlo vagy a Divadelná Nitra – között több szempontból is „rokonság" fedezhető fel. Az adott történelmi és kulturális helyzetben céljuk az addig nehezen elérhető nyugat-európai színművészettel való találkozás, konfrontáció lehetővé tétele volt, s működésük több mint tíz éve alatt naprakészen követték az európai színház változásait. Nem meglepő, hogy e fesztiválok az idén is rendkívül hasonló programmal rukkoltak elő: mindenekelőtt politikailag-társadalmilag elkötelezett előadásokat, e tematikára fogékony fiatal rendezőket hívtak meg. Míg a toruńi fesztivál „A Kontakt megfiatalodik", a wrocławi Dialog pedig a „Létezik-e európai lelkiismeret?" mottóval határozta meg idei válogatását, addig a Divadelná Nitra a „Közelebb az igazsághoz" szlogenben foglalta össze a 2005-ös fesztivál tematikáját.

„Mintha a mai szerzők szükségét éreznék annak, hogy közelebb kerüljenek a problémákhoz, lerövidítsék az utat személyes megszólalásuk és annak befogadója között. A történetek alapját médiahírek, újságcikkek, interjúk, közéleti személyiségek beszédei és egyéb autentikus dokumentumok alkotják [...], amelyek arra késztetik a nézőt, hogy elgondolkodjon országa helyzetén, a múlt örökségén. Önmagunkat kérdezzük. Pontosabban a produkciók alkotói kérdeznek minket. Nem véletlen, hogy ezek az alkotók főleg fiatalok, akik a szerzői színház mellett kötelezték el magukat – a produkció rendezője egyszersmind a szöveg (történet, forgatókönyv) szerzője is" – fogalmazta meg Darina Karová, a fesztivál igazgatónője az idei válogatást vezérlő gondolatot.

Valóban: a nyitrai fesztivál tizenegy előadása közül csupán öt támaszkodott kész drámára – s ezek közül is három (Przemysław Wojcieszek: *Made in Poland,* Igor Bauersima: *norway.today,* Albert Ostermeier: *A vírushordozó*) az elmúlt néhány évben íródott. A többi előadás szövegkönyvét a rendező állította össze, illetve társulati improvizáció vagy a rendező és egy szerző szoros együttműködésének eredményeként született.

A politikai-társadalmi tematika alapvetően kétféleképpen közelíthető meg: halálos komolysággal vagy ironikus távolságtartással. Az első esetben felettébb látványos felelősségteljesség és bizonyosfajta egyértelműsítés jellemzi, a második megközelítés viszont az iróniának, a groteszknek, a humornak köszönhetően sokkal élesebb és gyakran fájdalmasabb képet mutathat egy adott problémáról. A nyitrai fesztiválon a komoly megközelítésre szolgáltatott példát a belga Vzw Avec Jan Jib Co. *Know$H_2$ow* című produkciója, amelyben három előadó hittérítői megszállottsággal bizonygatta a hidrogénenergia előnyeit és a környezetvédelem fontosságát. A fesztivál-előadások többsége viszont, bármily sötét képet festett is az adott politikai és társadalmi közegről, azt némi ironikus távolságtartással tette. Ide sorolható a nyitrai Divadlo Andreja Bagara *norway.today,* a brnói HaDivadlo *Renata Kalinská* és a legnicai Teatr Modrzejewskiej *Made in Poland* című előadása, valamint a Krétakör *Feketeországa*. A legérzékletesebb példát e megközelítésre a brit Aisle16 *Powerpoint* című előadása szolgáltatja, amely párhuzamba, pontosabban ellentétbe állítható az említett belga produkcióval. A három fiatal angol előadó (eredetileg költő) ugyanis a vállalati „hittérítés" műfaját karikírozza: felváltva elszavalt verseik közé *„speech"*-eket szúrnak be, amelyekben a meggyőző kommunikáció verbális és nem verbális kliséivel zsonglőrködnek. Verseik (amelyeket az előadás szabályainak megfelelően prezentációnak titulálnak) időnként a rap vagy a hiphop műfajához közelítenek; iróniával és öniróniával bírálják a féktelen fogyasztást, a trendek hódítását, a híresség magánéletén csámcsogó médiát. Előadásukat mindvégig Powerpoint-slide-okkal illusztrálják, amelyeket hihetetlen pontossággal vetítenek saját szavaik alá, s így az abszurd humor újabb rétegével gazdagítják a produkciót.

A fesztivál programjából három előadást emelnék ki. A pozsonyi Divadlo Aréna *Tisó*ját a szlovák színházi szakma és közönség politikai-társadalmi szempontból az elmúlt évek legjelentősebb rendezésének tartja, a brnói HaDivadlo *Renata Kalenská*ja és a legnicai Teatr Modrzejewskiej *Made in Poland*ja esetében pedig a rendezőknek sikerült a már említett elkötelezettség és távolságtartás kifejezéséhez sajátos egyéni színpadi eszközöket találniuk.

**A Tiso című előadás**

„Akkor, amikor a »színház« szó szinonimája leginkább a szórakoztatás vagy a kikapcsolódás, a lakonikus *Tiso* címet viselő előadás valamiféle nyugtalanságot kelthet" – idéz egy kritikából a fesztivál műsorfüzete. Jozef Tiso („a szlovák történelem legellentmondásosabb alakja", katolikus pap, majd a második világháború alatt az ország miniszterelnöke, aki náci kollaboránsként hetvenkétezer szlovákiai zsidó deportálásában működött közre) személye mostanáig tabunak számított a szlovák közelmúltról folytatott diskurzusban. A hallgatás hatvan éve alatt Tiso alakja egyrészt démonizálódott, másrészt legendává vált – ezt a hallgatást szerette volna megtörni, illetve a végletes kettősséget kívánta relativizálni az előadás. A szövegkönyvet a rendező, Rastislav Ballek állította össze Tiso beszédeiből és más dokumentumokból. Az előadás – ahogy várható volt – nagy vihart kavart Szlovákiában: mind a zsidó, mind a katolikus szervezetek tiltakoztak Tiso személyének „előrángatása" ellen. A történészek pedig azt nehezményezték, hogy bár a felhasznált szövegek autentikusak, válogatásuk és elrendezésük bizonyos szemléletet, ítéletet sugallt. Az előadás tulajdonképpen hosszú monológ – nem tudom megállni, hogy megjegyezzem: ehhez a rendkívül erősen szövegcentrikus és a szlovák történelem kontextusába ágyazott előadáshoz semmiféle fordítást nem kapott a külföldi néző, s bár hiszek a színészi kifejezés erejében, és úgy gondolom, hogy egy előadás érthető és élvezhető lehet a nyelv ismerete nélkül is, a *Tiso*ról ez nem mondható el. A főszerepet alakító Marián Labuda játékából inkább egy joviális nagypapa, mint egy „ellentmondásos személyiség" figurája bontakozott ki, s így csupán az apró, ám legtöbb esetben túlságosan is könnyen értelmezhető, egyértelmű jeleken, szimbólumokon keresztül (többszöri kézmosás, fokozatos átöltözés a papi ruhából hosszú bőrkabátba, a színpad mélyén felbukkanó kórus egy adott pillanatban megfordul, s hátul egyforma maszkot és Dávid-csillagot viselnek) jutott el hozzám a politikus metamorfózisának története.

A brnói HaDivadlo *Renata Kalenská*ja szintén szigorúan egy adott kontextusban működő előadás: a címszereplőnő a prágai Lidové Noviny napilap fiatal sztárújságírója, aki kötetlen és provokatív hangvételű, egész oldalas interjúkban szólaltatja meg a cseh politika és közélet szereplőit. Az előadás nagyrészt Kalenská interjúinak dramatizált szövegéből épült fel, amelyeket a rendező, Jan Antonín Pitínský gyúrt össze groteszk történetté. Az újságírónő ellátogat a Villa Vallila elmegyógyintézetbe, hogy ott interjút készítsen Milan Knížák képzőművésszel, aki azt követően került az intézménybe, hogy jogtalanul elmozdították a prágai Nemzeti Galéria éléről. A történet eddig igaz, ezután következik a Pitínský és a társulat improvizációiból született fikció: Renata az elmegyógyintézetben különböző cseh közéleti személyiségekkel találkozik, s kapva kap az alkalmon, hogy őket is sorban meginterjúvolja, ám fokozatosan ő is a Villa ápoltjává válik.

Annak ellenére, hogy a *Renata Kalenská*ban a mai cseh közélet alakjai bukkannak fel (és itt sem könnyítette meg fordítás a dolgunkat), az előadás teljes mértékben érthető és élvezhető volt. Nem elsősorban azért, mert részletes ismertetőt kaptunk a szereplőkről, hanem sokkal inkább a produkció erős vizualitásának, valamint annak köszönhetően, hogy a rendező az elmegyógyintézet konkrét lakóinak bemutatásán keresztül (színésznő, disszidens, képzőművész, író, költő, volt állambiztonsági tiszt, tévésztár, focista s nem utolsósorban maga az újságírónő) a mai közép-európai közélet általános figuráit, prototípusait vonultatta fel.

Ugyanakkor Pitínský egy szakmai beszélgetésen elmondta, hogy őt nem Kalinská interjúinak politikai tartalma, hanem dramaturgiai logikájuk, formájuk érdekelte. „Ha az interjúk halászokkal készültek volna, akkor előadásom most halászokról szólna" – tette hozzá. A rendező eredetileg az első részben a politikát, a másodikban pedig a groteszket szerette volna hangsúlyosabbá tenni, ám végül ez utóbbi vált a produkció egészének szervezőelvévé.

A díszlet párnázott falú szoba, jól látható helyen Václav Klaus és Václav Havel fényképe lóg, az ápoltak belemerülnek tevékenységeikbe, amelyeket hol a mindvégig némán, szinte észrevétlenül, mégis fenyegetően jelen lévő ápoló szab ki nekik (például barkácsolás), hol pedig maguk találják ki, s amelyek valamiféle összefüggésben állnak „kinti" életükkel. Renata csinosan öltözve érkezik, és eleinte diktafonra veszi fel interjúalanyai válaszait, idővel azonban egyre ziláltabb, s bár mindvégig kitartóan kérdez, a válaszokat már nincs mire (és nincs miért) rögzítenie. Végül saját tálcát, bögrét és tányért kap az ápolótól, s ahogy elindul a többi beteg után, megjelenik mögötte a valódi Kalenská. Az előadást az ő valódi, élő interjúja zárja (a nyitrai fesztiválon történetesen Csehország szlovákiai nagykövetével).

Míg a brnói társulat előadása a valóság és a fikció keveredésével, a színpadi groteszkkel érte el azt, hogy a mai cseh társadalomról és politikáról a lehető legaktuálisabban szóljon, anélkül hogy banális egyértelműsítésekbe, közhelyekbe süllyedne, addig a *Made in Poland*nak egész más módon sikerült elkerülnie e csapdát.

Ctibor Bachrat felvételei

**Made in Poland (Teatr Modrzejewskiej, Legnica)**

A második világháborúig zömében németek lakta, majd 1945-től szovjet laktanyának otthont adó, „meghasonlott" Legnica – más alsó-sziléziai városokhoz hasonlóan – fokozatosan lerombolta német múltját, azonban semmit nem tudott szembeállítani vele. Głomb, a színház igazgatója legfőbb hivatásának azt érzi, hogy „visszaadja a várost" lakóinak: az előadások (amelyek helyszínei a város különböző, nem színházi objektumai) főleg Legnicáról szóló történeteket mesélnek el. A *Made in Poland* is e „valódi elbeszélések valódi helyszíneken"-programba illeszkedik, hiszen eredetileg egy lakótelepen álló elhagyatott áruházépület földszintje ad neki otthont. Ez egyrészt lehetővé teszi, hogy az előadás egyes részei az épület előtt játszódjanak, amit a nézők csupán a kirakatüvegen keresztül látnak, másrészt pedig a járókelők is bekukucskálhatnak a „színházba". Nyitrán szintén a külvárosba buszoztunk ki az előadásra, amely már az épület előtt elkezdődött: a főhős felgyújt egy utcai szemetest, kiabálva káromkodik, majd a biztonsági őrök elől menekülve befut az épületbe.

Az alapszituáció *„cool"* drámát sejtet: a húszéves főhős, Boguś egy lakótelepi lakásban él az őt egyedül felnevelő anyjával, lázad az egész világ ellen, az utcán kukákat rúg fel, és autókat ver szét, homlokára pedig a *„Fuck off"* feliratot tetováltatja. E lázadással persze semmit nem old meg, sőt újabb bajt idéz elő, hiszen többek között a helyi „nehéz fiúk" autóját is szétveri, akik ezért pénzt követelnek tőle. Ám e társadalmi drámának a szerző és rendező Przemysław Wojcieszek egy romantikus mese szerkezetét kölcsönzi. Egyik oldalon állnak a rosszak (a „gengszterek"), másik oldalon pedig a jók: a lakótelepi templom papja, aki végül a templom renoválására szánt pénzt adja oda Boguś zsarolóinak; a jóságos anya; a csupa szív alkoholista irodalomtanár; a kerekes székes parkolóőr és annak szépséges húga, akibe Boguś természetesen beleszeret. Végül minden jóra fordul, s az előadás feloldása tulajdonképpen olyan, mint a Boguś anyja által húsz éve imádott, de a gengszterek által is tisztelt Krzysztof Krawczyk (a lengyel Karel Gott) dalainak refrénje. Egy „valódi" társadalmi dráma elvileg csak a hős bukásával vagy jó útra térésével végződhet, ám e meseszerű vég valójában nem kínál egyértelmű befejezést, annak eldöntését a nézőre bízza.

## LITVÁN MOZAIK (VILNIUS)

A Vilniusban másodszor megrendezett Sirenos Nemzetközi Színházi Fesztivál tulajdonképpen két, egymástól többé-kevésbé független esemény. Míg a nemzetközi programba a szervezők olyan nevesebb rendezőket hívtak meg, mint Luk Perceval, Rodrigo Garcia vagy Schilling Árpád, addig a litván *showcase* a hazai színjátszás lehető legszélesebb palettáját kívánta bemutatni – a főiskolás vizsgaelőadástól Eimuntas Nekrošius legújabb rendezéséig. S bár a fesztiválra meghívott produkciókat a „Társadalmi színház" cím köré csoportosították a szervezők, e törekvés csupán a külföldi előadások válogatásában mutatkozott meg, a hazai produkciókból ellenben egy rendkívül érdekes összkép bontakozott ki.

A litván színház minden kétséget kizáróan erőteljesen rendezői színház, s jelenleg három rendezőgenerációról beszélhetünk. Az idősebbeket Jonas Vaitkus, Eimuntas Nekrošius és Rimas Tuminas képviseli, akik pályájukat a hetvenes évek közepén kezdték, majd a kilencvenes évek változásai után is érvényesen tudtak szólni a közönséghez. Oskaras Koršunovas és Gintaras Varnas viszont éppen 1990-ben jelentkeztek első rendezéseikkel, s így az első pillanattól kezdve szabadabban kísérletezhettek a színpadon, mint idősebb kollégáik. Az eddig említett rendezők vagy állami színházban dolgoznak (Vaitkus a Litván Állami Színházban, Varnas pedig a Kaunasi Állami Színházban), vagy saját, de államilag is dotált színházat alapítottak (Nekrošius a Meno Fortast, Tuminas a Vilniusi Kis Színházat, Koršunovas pedig az Oskaro Koršunovo Teatrast), az elmúlt években felbukkant fiatalabb rendezőgeneráció tagjai azonban kisebb, alternatív csoportokban, alapítványok által támogatott társulatokban működnek. Többek között a New Drama Action, valamint az Audronis Liuga Production karol fel fiatal alkotókat – ez utóbbi vállalkozás két előadással is bemutatkozott a fesztiválon (Natacha de Pontcharra: *Les Rats,* rendezte Agnius Jankevičius; Martin Crimp: *Attempts on her life,* rendezte Cezaris Graužinis), mindkét esetben az „elődöktől" határozottan eltérő, új hangvételű produkciókkal. A fesztiválon szereplő rendezők mind sajátos színpadi látásmódot képviselnek, előadásaik határozottan magukon viselik rendezőjük kézjegyét, ugyanakkor elmondhatjuk, hogy mindegyikükre jellemző egyfajta erős plasztikitás, teatralitás, metaforikusság.

Nekrošius a XVIII. századi litván idill, Kristijonas Donelaitis *Évszakok* című műve után ismét egy ősi szöveghez nyúlt – forrása ez esetben az ószövetségi *Énekek éneke.* S a korábbi Shakespeare-trilógia „nagy hősei", nagy tragédiái után előadásának főszereplője ismét a közösség, amelyből kiválik egy-egy „hétköznapi hős" – az *Évszakok* esetében a falusi tanító, aki a helyieket helyes életvitelre és illemre okítja, az *Énekek éneké*ben pedig a szerelmesek: Salamon és Sulamit. Mellettük azonban a falusi közösség ugyanazon névtelen figurái bukkannak fel, mint az *Évszakok*ban: a falu bolondja, a falu bölcse, az asszonyok stb. Az ószövetségi szavak mintha valójában egy litván falu közegében hangoznának el, ugyanakkor a színpadi elemek nagy része a bibliai környezetre utal. Maga a szín templomra emlékeztet: kétoldalt, valamint a színpad mélyén rézből készült, töltényhüvelyre emlékeztető, embermagasságú tárgyak állnak, középen pedig egy eleinte letakart, majd felfedett üllő idézi az oltárt. Ám az csupán elhelyezésében és némiképp formájában utal a templom legszentebb pontjára, ugyanis a szereplők igencsak

profán módon használják: ráállnak, ráülnek, sőt megpróbálják kiemelni a helyéről. Az üllő a színpadi világ tengelye, az *axis mundi,* amely Nekrošius korábbi előadásaiban is a cselekmény elmaradhatatlan szervezőelve volt (gondoljunk akár a *Hamlet* vastárcsájára, akár az *Évszakok* póznájára). Ugyanakkor mind az üllő, mind a „töltények" egyszersmind hangforrásként is szolgálnak, a szereplők azokon ujjaikkal vagy kalapáccsal kopogtatva a harangozás hangját csalják elő belőlük. Ugyancsak az Ószövetséget idézik a fehér papírtekercsek, amelyek többször, több funkcióban is felbukkannak az előadás során. Az első jelenetben a falusi menyecskékre emlékeztető „Izrael lányai" komolykodva (hajukat álluk alatt összefogva és orrukra szemüveget biggyesztve zsidó tanítókká változnak) olvassák fel e tekercsekből az *Énekek éneke* kezdő sorait. Később egy hatalmas tekercsbe kiabálva visszhangzanak a kedvesét hívogató Sulamit szavai, sőt e tekercsekkel hajtja facsónakját, amikor szerelme keresésére indul. A záróképben pedig úgy állnak az üllő körül a papírtekercsek, akár a vastag templomi gyertyák. Szintén a Bibliára utal a magasból lógó alma, amit a falusiak minden találékonyságukat latba vetve próbálnak meg leszedni: bottal ütögetik, egymás hátára és különböző színpadi tárgyakra állnak fel, míg végül a falu bolondja be nem sétál a színre egy másik almát harapdálva. Az almában pedig egy méretes kukacot talál – a paradicsomi kígyó ironikus visszképét.

**Az Énekek éneke Eimuntais Nekrošius rendezésében**

A fizikai, tárgyi világ és a metaforák síkjának egymáshoz közelítése, a metaforák szó szerinti értelmezése szintén Nekrošius korábbi előadásaiból köszön vissza. A rendező az *Énekek éneke* vallási oldalról való megközelítését zsákutcának érezte volna, ezért azon keresztül magáról a szerelemről beszél. (Ennek legszebb példája, amikor Salamon elmutogatja a Biblia általában metaforikusan értelmezett szavait: „A te köldököd, mint a kerekded csésze, / nem szűkölködik nedvesség nélkül; / a te hasad mint a gabonaasztag, / liliomokkal körül kerítve. / A te két emlőd, mint két őzike, a vadkecskének kettős fiai.") Akárcsak korábbi rendezéseiben, Nekrošius az adott szöveg egy-egy metaforájából bontja ki az egész előadáson végigvonuló motívumokat, a szereplők állandó kellékeit. „Mint karmazsin cérna, a te ajkaid" – írja az *Énekek éneke,* s Sulamit vörös fonálból „épít" magának házat, amelynek négy sarkát négy társa tartja, a tetejét pedig az üllőnek támasztott bot feszíti ki. E házban várja kedvesét, s mikor az megérkezik, ugyancsak piros cérnával láncolja őt magához.

Az előadást intenzív fizikalitás jellemzi. Egyrészt – az *Évszakok*hoz hasonlóan – a közösség tagjai folyamatosan (nem találok rá jobb szót) nyüzsögnek, tesznek-vesznek a színpadon, másrészt a szerelmesek egymásra találása mindig nagyon erős testi kapcsolatokon keresztül jelenik meg: kerülgetik egymást, majd a lány teljes erőből nekifut, és úgy veti magát a fiú karjaiba, vagy csókolja meg futtában. Amikor pedig a többiek megpróbálják őket szétválasztani, meg kell birkózniuk mind a fiúval, mind a lánnyal.

Rimas Tuminas rendezői kézjegye szintén határozottan felismerhető előadásain. Rendezései egyszerre realisták és groteszkbe hajlóan teátrálisak, ugyanakkor mindig bennük rejlik az invenciózusság és a humor. A Vilniusban látott *Három nővér* díszlete valósághű elemekből, régi, ódon bútorokból áll, ám a játéktér közepén egy dobogó magasodik, amely megtöri a realista díszlet érzetét. Hiszen a dobogón csupán egy kerevet áll, a többi díszletelem a dobogó körül egymás hegyén-hátán, akár egy raktárban. A „háziak" mindig hátulról, a kerevet támlája mögül bukkannak fel, a „kintiek" (katonák, városiak) viszont oldalról, a bútorokat kerülgetve jönnek be.

Tuminasnál a szereplők sorsuk fölötti kesergése Csehovnál is csehovibb, teatralitásuk a groteszk határát súrolja. Ugyanakkor a rendező megtalálja e kesergés ellenpontját is: míg a nővérek és Csebutikin groteszkségük ellenére is tragikus szereplők maradnak, addig Andrej ügyefogyottsága (ahogy cipői mögé rejtőzik a szekrény tetején) vagy Natasa közönségessége komikumot visz az előadásba. Tuminas mestere annak, hogy időnként „felfüggessze" a történetet: például a *Három nővér*ben is, amikor Tuzenbach bejelenti, hogy „Mindenki arra kér, hogy hangversenyt rendezzek a tűzkárosultak javára", s a szereplők szinte észrevétlenül kórussá állnak össze, és énekelni kezdenek. E kórusba kiabál bele később Fedotyik, hogy „Leégtem! Teljesen leégtem!", s e kiáltással zökkenünk vissza a cselekménybe.

A Prozorov lányok elkeseredettségét a rendező igen erős képekkel közvetíti: amikor Irina kétségbeesetten kifakad sorsa ellen, nővérei a vigasztaló szavakat úgy mondják el, hogy közben erőteljes, szinte neurotikus mozdulatokkal ágyneműt ráznak ki, s így a vigasztalás fogcsikorgató erőfeszítéssé változik. Ez a fogcsikorgató kétségbeesés tér vissza a záróképben, amikor a nővérek gépies, monoton, elkeseredett táncba kezdenek – egy lépés jobbra, egy lépés balra –, s közben azt ismételgetik halálos elszántsággal, hogy „Csak tudnánk, miért, csak tudnánk, miért!". Az, hogy az öreg orvos ezalatt leül a dobogó elé, és teázni kezd, nemhogy feloldaná, hanem elmélyíti a jelenet tragikumát.

A fesztiválon Oskaras Koršunovas rendezését, a Presznyakov fivérek *Áldozatot játszani* című drámájának előadását *work in progress* stádiumában láthattuk (a *Három nővér* szintén még bemutató előtt állt). Koršunovas felváltva állít színre modern és klasszikus műveket, mivel azt vallja, hogy a kortárs drámákat kizárólag a klasszikusokon keresztül, a klasszikusokat pedig csakis modern szemmel tudja látni és láttatni. Az *Áldozatot játszani* című darabban eleve adott e kettős látásmód, hiszen a Presznyakovok mai antihőse vitathatatlanul párhuzamban állítható Shakespeare Hamletjével: Ványa halott apja rendszeresen megjelenik fia előtt, akinek a munkája pedig (rendőrségi helyszínelések során ő imitálja az áldozatot, hogy így lelepleződjön a bűnös) tulajdonképpen újra és újra ismétlődő egérfogó-jelenet. E kettősség a színrevitelben is megmutatkozik: az előadásnak egyrészt van egy klasszikus (bár nem shakespeare-i, inkább a tradicionális japán színházat idéző), valamint egy kortárs – abból is az „olcsó" esztétikával és poénokkal operáló modern – oldala. Míg az első játékmód kifejezetten a családi jelenetekben, a halott apával való találkozások, valamint az anyával és a mostohaapával való konfliktusok epizódjaiban jelenik meg, addig az utóbbi Ványa munkájának, a rendőrségi nyomozásoknak keretét adja. A fekete-fehér díszlet némiképp a nó vagy a kabuki színpadára emlékeztet: fehér paraván, rajta a japán festészet jellegzetes motívumával, az átcsapó hullámmal, a paraván egész hosszában pedig fehér palló fut. A kezdő jelenetben a főhős félmeztelenül, kezében két pálcikát tartva, lassan, szertartásosan mozog a japán zene hangjaira, míg a halott apa szó szerint birokra nem kel vele. A két japán motívum – a hullám és a pálcika – az előadás során többször is visszatér, hiszen a helyszínelések közül az egyik strandon, a másik pedig japán vendéglőben zajlik. Ugyanakkor az apa tengerészruhában jelenik meg, a pálcika

**A Három nővér Rimas Tuminas rendezésében**

Dmitrij Matvejev felvételei

pedig az anyával és a mostohaapával való konfliktusban tér vissza (az anyával való vitában Ványa apróra töri, amikor pedig mostohaapjával ebédel, az rászól, hogy miért nem tud rendesen, villával enni). A jelmezekben – az anya és a strand kabinosnője magasított talpú cipőiben, kimonószerű köntöseiben – szintén visszaköszön a japán motívum.

A rendőrségi nyomozások jeleneteiben a rendező pár olcsónak tekinthető poént is megenged magának: a gyanúsítottak komikus kinézete, a rendőrbutaság és a szőkenő-butaság sztereotípiái, a *playback*ről énekelt népszerű dallamok mind a japán színházat idéző szertartásosságot ellenpontozzák. Ugyanakkor az abszurd humor sem hiányzik az előadásból: a strandjelenet alatt a paraván fölött labdák, gumidelfinek röpködnek, egy adott pillanatban pedig a *South Park* figurái kukucskálnak ki a fal mögül.

A litván előadásokban mindvégig érzett színpadiasság, teatralitás számomra Gintaras Varnas és Jonas Vaitkus rendezéseiben tetőzött. Varnas két előadással is szerepelt a fesztivál programjában, s mind a *Merlin, avagy a puszta ország* (Tankred Dorst darabja), mind a *Világítótorony* esetében a színpadi jelek, szimból(e)umok tobzódása volt a legszembeötlőbb: a *Merlin*ben a sakkfigurák és az üveggömbök (amelyekből Merlin és Arthur közösen rakják ki a kerekasztalt szinte fájdalmas egyértelműséggel jelképező kört), régi térképmintás szőnyeg (amely alatt összebújnak a szerelmesek), a *Világítótorony*ban pedig a meggyújtott gyufa, amely a dobozba dugva és onnan kihúzva a világítótorony fényét hivatott jelezni. Ugyanakkor Varnas mindkét előadásában a színészi alakítást „kiegészítő" játékformákat is használ: a *Merlin*ben óriásbáb segítségével láttatja a szülés és a szexuális együttlét jeleneteit, s árnyjátékkal az erő, az erőszak képeit (az Excalibur megszerzése, a kapuőr legyilkolása), a *Világítótorony*ban pedig a főszereplő mindvégig lerajzolja gondolatait, érzelmeit – a falra szénnel, a földre krétával –, amelyek azonban letörölhetőek, *ergo* megsemmisíthetőek. A túl egyértelmű szimbólumok és a színészi játékot kiegészítő játékmódok magukban rejtik a veszélyt, hogy háttérbe szorul a színészi kifejezés, a színpadi jelenlét.

Vaitkus *Ördögök*jében a konvencionális, a modern és a szimbolikus színjátszás keveredik (a jelmezek, a díszlet és a színészi játékmód a lehető leghagyományosabb, ugyanakkor élőben felvett vetítés mutatja, mi történik a takarásban, s mindemellett különböző szimbolikus alakok bukkannak fel a színpadon), ám végül ezek ötvözete helyett inkább valamiféle elegy születik.

Végül megemlítenék egy tanulságos szakmai beszélgetést. A fesztivál nemzetközi programjában szerepelt a három német rendező, Helgard Haug, Stefan Kaegi és Daniel Wetzel által létrehozott Rimini Protokoll, amely *Sabenation* című előadásához a tönkrement belga Sabena légitársaság volt dolgozói közül keresett szereplőket. A produkció a dokumentum-, avagy tényszínház műfajában, autentikus szereplők előadásában beszél tizenkétezer dolgozó állás nélkül maradásáról, akiktől a vezetők a következő szavakkal váltak el: „menjen haza, és kövesse a híreket" (ez az előadás alcíme is). A *Sabenation* elkerüli a személyes tragédiák könnyes színrevitelét, helyette hol tényszerűen, hol finom humorral beszél

a témáról. Az előadásban sokkal inkább a színpadi megoldások, mintsem az autentikus szereplők verbális vallomásai a megindítóak. Ahogy az expilóta, az exstewardess, az ex-biztonságiőr és az ex-földiirányító eljátssza egy gép felszállását, ahogy hirtelen a magasból több ezer pingponglabda zúdul a színpadra, ahogy a szereplők némán figyelik egy repülőmodell körözését a nézőtér felett – számomra mindez maximális színházi élményt nyújtott. Ugyanakkor az előadást követő szakmai beszélgetésen a közönség (s furcsamód főleg a fiatal nézők) egyszerűen kikérték maguknak, hogy a Rimini Protokoll produkciója színházi előadás lenne. *(A Rimini Protokollról lásd októberi számunkat. A Szerk.)* A Sirenos Fesztivál előadásait végignézve jöttem rá e felháborodás okára. A litván színház rendkívül mélyen gyökerezik a teatralitás, a szimbólumok, a metaforák hagyományában, amelyből leggyakrabban gyönyörű képi világú, invenciózus, sajátos poétikájú előadások, ritkábban pedig közhelyekbe torkolló produkciók születnek, ám tagadhatatlan, hogy a dokumentumszínház autenticitásra törekvése, a valóság és a színház határainak elmosódása igen távol áll e tradíciótól.

---

Csáki Judit

# Nem mese ez

■ BITEF ■

*A 39. BITEF remek plakátján egy darab országút látható, középen a fehér szaggatott vonal, mellette egy béka, rajta kerékmyom, kicsit arrébb pedig a béka koronája. A 2005-ös belgrádi nemzetközi színházi fesztivál címe: „A mese felé és vissza". Bizonyos magyarázatok alapján a fordítás inkább így hangoznék: „a mese és az »antimese« útján" – s a program alapján ez utóbbi látszik indokoltabbnak. A rendezvény szlogenjének apropóját Hans Christian Andersen születésének kétszázadik évfordulója adta – innen a mese.*

A program legfőbb jellegzetessége alighanem az új színházi formák keresése – legalábbis ezt hangsúlyozza Jovan Čirilov, a BITEF művészeti igazgatója; persze ő is hozzáfűzi, hogy „ugyan melyik fesztivál nem erről szól, illetve nem szól erről", hiszen maga az egyetemes színházművészet keresi rettenetes erővel az új (vagy annak hitt) formákat.

Az alább kiemelt produkciók mellett Alvis Hermanis itthon nemrégiben látott rigai *A hosszú élet* című előadása keltett előzetesen nagy várakozást és – egy izraeli tánccsoport fellépésével együtt – utólagosan óriási sikert.

Az előadások többsége mozgásszínházi produkció – vagy az is. Aligha a nyelvi nehézségek motiválják elsősorban ezt az ambíciót – bár a nemzetközi porondon kétségtelenül növeli az eladhatóságot a verbalitás mellőzése –, sokkal inkább egyéb tényezők, köztük a dráma (szöveg) és a színház, valamint a tradicionális színházi alkotóelemek viszonyának változása. És – amint ezt a szakmai nézők is pedzegették különféle (többnyire informális) beszélgetéseken –: a XXI. század elejének globális „közérzeti trendje" (önmagában is bonyolult és alighanem meghatározhatatlan fogalom) nem a nyelvben, nem a szavakban-mondatokban találja meg adekvát kifejezési formáit.

Hanem például a látványban, esetleg a technikában vagy a hagyományosan „oda nem illő" elemek színháziasításában. Olykor a kifejezett bravúrban – olyan képességhalmaz megmutatásában, amely önmagában is ritkaságértékű, tehát már csak ezért is közönség elé való, akár a kétfejű borjú.

## JANEI

A svájci produkció „kollektív alkotás" – a kollektíva pedig az a három ember, aki a színpadon látható: Gregor Metzger, Martin

**A Janei című svájci előadás**

Mario del Curto felvétele

Zimmerman és Dimitri De Perrot. Zene, hangeffektek, mozgás, tánc, cirkuszi elemek, fényjáték – de még építészeti aspektus is fellelhető produkciójukban, melynek annyira nincsen köze a hagyományos nyelvhez, hogy a róla szóló ismertető is tökéletesen érthetetlen. Van benne „a világ pereme", „a létezés fenyegetettsége", „a képzelet játéka", „vágy a végtelen után" – majd pedig özönvíz.

Ezzel szemben – vagy tán mindezek illusztrációjaként? – a színpadon három elképesztően ügyes férfit láttam. Pantomim vagy mozdulatművészet, tánc vagy akrobatika nekik egyre megy – olyan magától értetődő természetességgel feszülnek szembe a legrögzültebb adottságokkal (a gravitációval például), hogy csupa tátott száj az egész nézőtér.

A színpadon hatalmas fal áll velünk szemben, rajta nyílások, ajtó-ablakszerűségek; az egyik mögött egész kis szoba (itt meglepő hangeffektek készülnek, mint mostanság a Krétakör *Phaidrá*jában Tilo Werner keze nyomán), a másik mögött a nagy semmi – a színészeknek (?) mindegy. Bámulatos ügyességgel közlekednek akár függőleges felületen is, hajolnak kétrét, pördülnek és zuhannak – de pattannak vissza máris. Néha van közük egymáshoz – ilyenkor mintha valami viszonyt játszanának el, egyikük fönt, másikuk lent –, máskor azonban szólók követik egymást, ahogy a cirkuszban.

Előadásuk annyi, amennyit ezzel a végtelenül intenzív fizikai tehertétellel bírni lehet: bő egy óra. Tudnak mindent, amit a testtel csinálni lehet, tán még azt is, amit nem – és ha rendező kerülne mögéjük (ahogy volt már színházi kalandjuk Nagy Józseffel például), biztos színházzá válna ez az egész.

## PABLO A PLUSBAN

Mármint a Plus nevű szupermarketben – és ez itt nem a reklám helye, merthogy René Pollesch produkciójában és értékrendjében a Plus (de lehetne bármely más szupermarket) a fogyasztói társadalom mélyen megvetett és lenézett „temploma". Pollescht és a berlini Volksbühne előadását a válogatók nyilván a fesztivál egyik nagy durranásának szánták – bizonyos értelemben durrant is.

Belgrádban számos helyen látni még a háború nyomait, másutt pedig az elhanyagoltságot, lepusztultságot – ezért aztán az épületromok, enyészetnek indult ipari létesítmények láttán eltöpreng az ember, vajon mitől rom, mitől enyészik... A Tašmajdan nevű sport- és rekreációs központ – valójában hatalmas, nyitott sportaréna – olyan teátrálisan robban lefelé, hogy a folyamat szinte szabad szemmel látható: a gigantománia emlékművének falairól letördelve a márvány(!)borítás, az üléssorok burkolata fölhasítva, a kosárpalánknak csak a fala árválkodik a deformálódott oszlopon, a küzdőtér aszfaltburkolata repedezett, hepehupás. Kész színház.

Itt, a küzdőtéren ütött tanyát a berlini Volksbühne (am Rosa-Luxemburg-Platz); a színes, hatszögletű cirkuszi sátortető alatt középen kis kerek pult (ez a büfé), körötte műanyag székeken ül a közönség. Szemben óriási vetítővászon, egyik oldalon kis színpad, mögöttünk lakókocsi – a lakókocsi és a színpad közt rövid járás. Míg a nézők elhelyezkednek, a vásznon Saõ Paolo, fiatalok táncolnak, szemlátomást amatőrök.

Pablo – nincsen. Illetve van, csak nem jelenik meg; a fikció szerint a brazil kisfiú véletlenül besétál a szupermarketbe, majd – nem tudni, hogyan és hová, tán elveszítette a szüleit, tán nem is voltak neki – eltűnik. De nem ő a fontos itt, hanem Pollesch „klipesztétikára" épülő (a kifejezést – érteni vélem, noha számomra új – egy, az előadásról szóló kritikában olvastam) „telenovellája" (mivel ez a szakszó viszont foglaltnak tűnik nálunk, inkább a jelenetsorozatot használnám). Annak is sűrű, tömény ideologikuma, amely amilyen agresszív, olyan szimpla.

Az előadást a recklinghauseni Ruhr Fesztiválon mutatták be, amelyet a német szakszervezetek is finanszíroznak – Pollesch éppen ezért nemcsak a társadalmat áthatóan irányító kapitalizmust, hanem az annak túlhabzásaival szemben tehetetlen szakszervezeteket sem kíméli. Hat színésze – köztük a súgó – nem szerepet alakít, hanem ideológiát és kritikát közvetít. A lakókocsiban vannak, széken ülnek, matracon hevernek, árut pakolnak, áraznak – minden mozdulatukat kamera közvetíti, kezükben mikrofon, abba üvöltik sokkoló(nak szánt) mondandójukat, rengeteg trágárságot; a szex és a „technológia" szoros összefüggése, az anyagcsere és végtermékei („*Bio-Scheisse*", ordítja tombolva egy hiányos fogazatú, középkorú színész, közvetlenül azután, hogy Günther Walraffot emlegette), valamint a neoliberális retorika mind-mind irónia és gúny tárgya. Világos, mint a nap: új világvége közelít, itt az „euroindividualizmus", nemcsak az áruknak, az embereknek is szavatossági idejük van, le fog járni hamarosan, miközben az új imádság a „Forever Young", megidéződnek az ikertornyok, a terrorizmus, „nincs pénz, nincs szolidaritás".

Az „eszmei mondanivaló" – nem is: eszmei mondanivaló, idézőjel nélkül – eléggé ismerős és eléggé demagóg, a forma sokkal érdekesebb... lenne, ha nem lenne az is unalmas: a lakókocsiból

**Pablo a Plusban (Volksbühne, Berlin)**

Thomas Aurin felvétele

Jan Rudz felvétele

**Andersen álma (Eugenio Barba rendezése, Odin Színház)**

közvetített képsorokat olykor némi játék váltja a kis színpadon, például az egyik csinos, fiatal és militáns nő ordítozva masíroz föl s alá. Üdítő színfolt, amikor a társulat a nézők közé vegyül, és mindenféle ócska kacatot – kenyérpirítót, hajszárítót, de még hűtőszekrényt is – árul a nagyérdeműnek, olcsón, dinárért is akár, igaziból.

Mint valami mantrát, ismételgetik a kapitalizmus és globalizmus kegyetlen kritikáját, a lakókocsi minden szögletét, valamint a szex összes pozitúráját alaposan föltérképezik, én már csak a kamerát kezelő nőt csodálom, ahogy tévesztés nélkül azt közvetíti, amit kell – persze a színészek is azt teszik, amit kell, nem hibázik itt senki. A végén a vásznon reklámfilm pereg: finom kozmetikumok közt sétálgat finom nő, mosolyog bárgyún és üresen, miközben csábítóan próbálgatja a drága árut. A vászon előtt az egyik színésznő az *S. O. S.* című agyoncsépelt slágert üvölti a mikrofonba, a szöveget a vászonra vetítik, a refrént a többiek a lakókocsi ablakára tapadva, égnek emelt karral ordítják vele – világít az összes színes égősor, csupa csillám a világ, és őrjítő a zaj.

René Pollesch jól ismeri a színház nyelvét, most csak ennyit akart közölni vele. Hiába: végképp a múlt ködébe süllyedt az az édes, régi, igazi, '68-as világmegváltás...

## ANDERSEN ÁLMA

A BITEF másik nagy „ásza" Eugenio Barba és az Odin Színház; ők – stílusosan – mesével, méghozzá dán mesével érkeztek, előadásuk címe: *Andersen álma.* A műsorfüzetből tudom, hogy a kétszáz éve született nagy mesemondónak volt egy álma (egy király meghívta a hajójára, de ő későn érkezett a kikötőbe, és egy másik hajóra keveredett, rabszolgának), valamint egy elmebeteg nagypapája; ráadásul mosónő anyukája alkoholista volt és prostituált, szegényházban halt meg fiatalon. Barba előadása Andersen szövegeire épül, bár nem sokat beszélnek benne.

A produkció már az előadás előtt elkezdődik – a bennfentesek szerint hagyományosan nagy a cirkusz a közönség beengedése és leültetése körül. Az előcsarnokban különböző színű jegyeket osztogatnak, nagyjából húszasával engednek le bennünket a pincébe, ahol valóban eléggé nehézkesen terelgetnek oda a játékteret ovális alakban körülfogó padokhoz. Olyan a formája, mint egy szem vagy egy mandula; egyik csücskét fekete függöny takarja – amikor fölmegy, kiderül, hogy a padsorok körbeérnek, s a végén bábu emberek, bábu nézők ülnek. Mármint egy ideig, mert aztán ott lesz a színpadi bejárat.

Barba előadása csupa szépség, lágyság, kimunkált hatás. Van benne minden: gondosan válogatott zene, hóesés, tükrök, éjsötét – és bábok, emberek, muzsikusok. Az első jelenetekben a színpadi kertet hó borítja (a mennyezet résein át sokáig hullik is), minden hófehér, a kerti bútorok, a csodás csipke ruhaköltemények. Csak egyvalaki nem az: egy fekete színész – ő kalauzolja Andersen mesevilágába a kerti parti résztvevőit. A fehér világ fokozatosan befeketedik; nemcsak a havas földet váltja föl fekete padlólap, hanem a finom békét is lánccsörgés, ravatal. Andersen mesevilága leginkább Andersen lidércnyomásos rémálmára hasonlít.

A sűrűsödő komorság mégsem nyomasztó – annyira artisztikus, kifinomult és ötletes minden, hogy muszáj beleveszni a részletekbe. Abba, ahogyan az egyik, éppen láncra vert színésznő megitatja a hintalovat; vagy ahogy az eléggé kicsi játéktér felett átlebeg egy másik. Ahogyan mankólábakon billegnek, ahogy vásári komédiát imitálnak, ahogy mindenki hangszert vesz a kezébe vagy a szájába, és egymásnak adják a dallamot. A bábok is finoman szépek, mozgatásuk ügyes, találékony – de például Németh Ilona bábjainak „emberszabású" dimenziója hiányzik belőlük.

Az előadás gyors – mégis lassúnak érződik. Az egymás sarkára hágó ötletek, formai trükkök olykor mintha ismétlődnének – bőven van hát idő alaposan szemügyre venni, hogy a csöppet sem fiatal átlagéletkorú színészcsapat milyen fegyelmezetten, milyen simulékonyan dolgozik. Nincsenek kiugró alakítások – hiszen alakítások nincsenek is, részvétel van és intenzív jelenlét –, a társulati munkáé, az összjátéké a főszerep. Mire a mese – azaz a lidérces álom – véget ér, kiderül: nemcsak a nappal fordult éjszakába, hanem az egész élet, minden élet. Pizsamás alakok jönnek be sorra, a bábokat elcsomagolják – és mi is mehetünk, mert hiába várunk: Barba társulata nem jön ki a tapsra. Vihetjük magunkkal az erőteljes, kimunkált szépség – emlékét.

SZABÓ ISTVÁN

# Lássuk a medvét!

■ ALTERNATÍV THÁLIA PROJEKT ■

Ha a magyar színház centruma a társulatos repertoárszínház, akkor joggal gondolhatjuk, hogy ott jönnek létre azok az értékek, amelyek az egész színházi élet minőségét meghatározzák. Ez a minőség pedig – az általános felfogás szerint – a legnagyobb teljesítmények „burkológörbéje". Minden esetben azonban, amikor felmutatjuk a kiemelkedőt, egyúttal el is takarjuk a silányságot. A szürke középszert szemérmesen átlagosnak nevezzük, ami ezzel a *rossz* szinonimája lesz, a fáradt rutin, a semmitmondás eltitkolása. (Zárójelben: amennyiben a piaci marketing ügyesen fényezi ezüstösre a szürkét, akkor még sikeres is lehet.)

A kritikusdíj, az éves kritikusszavazás után vagyunk, amelynek eredménye megerősíti kiinduló állításunkat. A díjakból hét kategória esetében volt „érintett" a Katona József Színház, két kiemelkedő teljesítmény kötődik a másik Katona Józsefhez, a kecskemétihez, a többiek pedig egy-egy kategóriában érdemelték ki az első helyet. Ezek: a Nemzeti, a Bárka/Maladype, a Krétakör, a Stúdió K./Hólyagcirkusz és Pintér Béla Társulata.

A szavazáson részt vevő huszonkét kritikus voksaival nem az összes létező színházat, társulatot tisztelte meg. A mintegy hatvan formációra adott több mint hatszáz szavazatnak a fele esett a kitüntetettekre és színházuk más produkcióira. Természetes, hogy minden kiemelkedő egyéni teljesítmény az adott színház ázsióját növeli, ezért a kritikus figyelme természetes módon fordul felé; így aztán a többi alkotó hozzájárulását is könnyebben honorálja.

Ha a szavazatokat nem egyéni teljesítményeket honoráló minőségtanúsítványnak, hanem a színház művészi sikeréhez való egyéni hozzájárulásnak tekintjük, akkor a társulatonkénti összesítés az értékrend új dimenzióját rajzolja meg. Lehet, hogy így – több színvonalas teljesítmény alapján – a színházak értékbesorolása más lesz, mint ahogy az a díjakból kitetszett. Némi számolás után megállapíthatjuk, hogy tizenegy társulat kapta a szavazatok háromnegyedét. Nem tanulság nélkül való ezek felsorolása:

| | |
|---|---|
| *Katona József – Budapest* | 19,2 – |
| *Nemzeti Színház – Budapest* | 9,8 – |
| *Katona József – Kecskemét* | 8,5 – |
| Tamási Áron – Sepsiszentgyörgy | 6,0 – |
| Jászai Mari Színház – Tatabánya | 5,5 – |
| *Krétakör – Budapest* | 4,9 – |
| Állami Magyar Színház – Kolozsvár | 4,7 – |
| Radnóti Színház – Budapest | 3,9 – |
| *Bárka/Maladype – Budapest* | 3,8 – |
| Örkény István Színház – Budapest | 3,6 – |
| *Pintér Béla Társulata – Budapest* | 3,4 – |

(A következő körben Beregszász, Kaposvár, Nyíregyháza, a *Stúdió K.* és az Új Színház szerepel, velük együtt – a szavazatot kapott társulatok egynegyedével [!] – elérjük a 90 százalékot.)

A szavazási rend módosítása mellett bizonyára az értékrend jelentős átalakulását is jelzi, hogy az évekkel ezelőtti eredményektől eltérően most több társulat között oszlik meg a voksok száma. (Korábban csupán négy-öt társulat vitte el a szavazatok többségét.) Most budapesti, vidéki, határon túli, független-alternatív váltakozik természetes rendben. Pedig olykor a körülmények (a Budapesttől mérhető távolság, a színház befogadóképessége és előadásszáma) a társulatok egy részének komoly hátrányt jelentenek. Jó dolog, hogy legalább néhány szavazattal jelen van a csíkszeredai, a gyergyószentmiklósi, a szabadkai és az újvidéki színház, hogy a kritikusok az Artériától vagy az Artustól a Tranz-Danzig és a Vaskakasig olyan színházak teljesítményét is értékelik, amelyek még a szakmai közvélemény számára sem igen léteznek. Tudjuk jól, hogy amit nem látunk, nem láthatunk, az egyszerűen nincs.

A produkciók megismerésének és elismerésének esélyét nagyban javítják a határon túli társulatok magyarországi vendégjátékai, a legjobb vidéki előadások rendszeres budapesti bemutatása; ezt biztosítja a Vidéki Színházak Találkozója, a Vendégségben Budapesten program is. Az alternatív együtteseknek szintén szükségük lenne minden évben egy olyan seregszemlére, amelynek keretében megmutathatnák magukat.

Ha minden szerencsésen alakul, akkor 2006 januárjában megvalósul az Alternatív Thália Projekt. Ennek a körnek a fesztiválja a színházi holtidő hangsúlyos eseménye lehet. Már amennyiben valóban meg szeretnék mutatni magukat, s amennyiben a szakmai érdeklődés visszaigazolja igyekezetüket. Kíváncsian várom a fejleményeket.

## Summary

The issue opens with an obituary by editor Tamás Koltai of István Eörsi (1931-2005), outstanding author, poet, translator, dramaturge and publicist, exceptional personality of literary, theatre and public life.

In consideration of the month's abundance of first nights, the column of theatre reviews is particularly copious. Tamás Tarján, Balázs Urbán, László Zappe, Andrea Stuber, Zoltán Karuczka, Dezső Kovács, Bea Selmeczi, Judit Szántó, Tamás Koltai, Balázs Perényi, Balázs Urbán once more as well as Szabolcs Szőke share with the reader their impressions of András Forgách's *The Key* (The Chamber), Péter Kárpáti's *First or Last Night* (Örkény Theatre), Béla Pintér's *My Mother's Nose* (Company Béla Pintér), Dániel Varró's and Gábor Presser's *Beyond the Smudge Mountain* (Puppet Theatre), Zoltán Egressy's *Reviczky* (Szeged), Schiller's *Mary Queen of Scots* (Pest Theatre), Ibsen's *Peer Gynt* (The Chalk Circle), Calderón de la Barca's *Life is a Dream* (National Theatre), Georg Büchner's *Danton's Death* (Kaposvár), Line Knutzon's *The Time Is Coming* (New Theatre), Ödön von Horvath's *Zur schönen Aussicht* (Miskolc) and Carlo Goldoni's *One of Carnival's Last Nights* (Radnóti Theatre).

Three of our critics saw offerings of modern dance companies. Tamás Halász went to see the new program of LA dance company, with Jorma Uotinen's *Alice B.* and Andrea Ladányi's *henriette On the Train,* Ádám Mestyán reviews *Passage,* a three-part offering of the Budapest Autumn Festival, while Csaba Kutszegi surveys three novelties of the Budapest Dance Theatre.

Next item is a conversation Ildikó Lőkös had with set designer Judit Csanádi; this is followed by László Gerold's study on the last fifteen years of Újvidék's (Novi Sad, Serbia) Hungarian-speaking theatre.

The first part of our column on World Theatre is devoted to Russian director Lev Dodin. Judit Csáki reviews his production of Tchekhov's *Uncle Vanya,* seen in Budapest during the Autumn Festival, while Zsolt Koren talked to the director himself.

The second part groups three contributions concerning some international festivals. Andrea Tompa was present at Riga's Homus Novus, the 13th Plzeň Festival and Wrocław's DIALOG festival; Fanny Nánay went to the XV. International Festival of Toruń, the 14th Divadelna Nitra, and to the II. Sirenos Festival of Vilnius, and Judit Csáki was invited to Belgrade, to see the events of the 39th BITEF.

István Szabó draws some interesting conclusions from our theatre critics' recent choice of past season's top achievements.

This time our regular supplement centres on József Ruszt, a very fine director recently deceased. The bulk of this commemorative compilation consists of the finished part of Ruszt's theory on acting; in addition we publish some letters exchanged between Ruszt and critic István Nánay during the director's last months as well as a conversation between Ruszt and István Chak in 2000.