2006. JANUÁR

XXXIX. évfolyam 1. szám

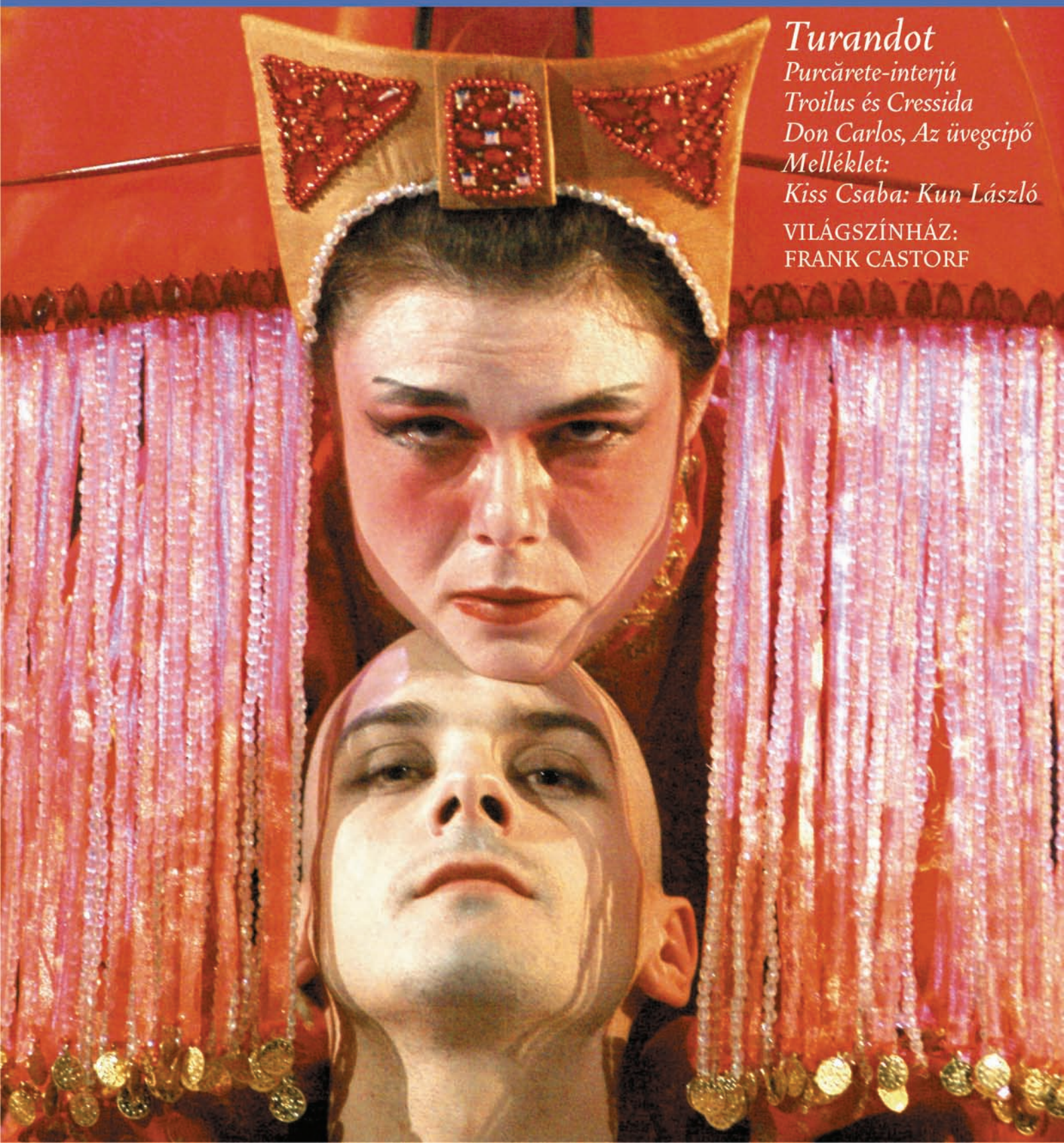
Színház

392 Ft

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG

ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

VILÁGSZÍNHÁZ



Turandot

Purcărete-interjú

Troilus és Cressida

Don Carlos, Az üvegcipő

Melléklet:

Kiss Csaba: Kun László

VILÁGSZÍNHÁZ:
FRANK CASTORF

Schiller Kata felvétele

Empedoklész – Bárka Színház–Maladype Társulat

Koncz Zsuzsa felvétele

Karneválvégi éjszaka – Radnóti Miklós Színház

Koncz Zsuzsa felvétele

Az üvegcipő – Örkény István Színház

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: 3600 Ft – Egy példány ára: 392 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 Alapprogram támogatásával készül.

Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XXXIX. évfolyam 1. szám ▪ 2006. január

NOBEL-DÍJ

▪ Békés Pál: VILÁGÉRZÜLET 2
Harold Pinterről

IN MEMORIAM

▪ Szigethy Gábor: NÓRIKA 3
Tábori Nóra (1928–2005)

INTERJÚ

▪ Tompa Andrea: KELET ÉS NYUGAT KÖZT 5
Beszélgetés Silviu Purcăretével

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Szántó Judit: MOSDÓN INNEN, MOSDÓN TÚL 8
William Shakespeare: Troilus és Cressida
▪ Stuber Andrea: LÁDAFIA 10
Háy János: A Pityu bácsi fia
▪ Koltai Tamás: AKI IDEALISTA, AZ VAK 12
Friedrich Schiller: Don Carlos
▪ Urbán Balázs: HATÁSOS FORMA 14
Carlo Gozzi: Turandot
▪ Tarján Tamás: ÉTEK NÉLKÜLI LAKOMA 16
Hölderlin: Empedoklész
▪ Székely Szabolcs: GOLDONOV 18
Carlo Goldoni: Karneválvégi éjszaka
▪ Szántó Judit: MOLNÁR SZELET KAVAR 20
Molnár Ferenc: Az üvegcipő
▪ Vida Virág: PRIVATIZÁLT IDŐ 22
Ágens: Ulixes
▪ Zappe László: EGY PARAFRÁZIS ÉRTELMETLENSÉGÉRŐL 24
Verebes István: Várva
▪ Galambos Gábor: A VÖRÖSLÁMPÁS GÁZ 25
Hunyadi Sándor–Makk Károly–Bacsó Péter–Tasnádi István: A vöröslámpás ház
▪ Karuczka Zoltán: AJÁNDÉK EZ A LÓ 26
Thuróczy Katalin: Kerített város

TÁNC

▪ Mestyán Ádám: EGY ARC TÖRTÉNETE 28
Pára-tok; MU portré 2005
▪ Tóth Ágnes Veronika: UTOLSÓ MOHIKÁNOK? 31
Don Quijote Mauzóleum
▪ Lőrinc Katalin: MOSOLLYÁ CSÖNDESEDVE 33
Buddha szomorú
▪ Kutszegi Csaba: ŐSZINTESÉG ÉS NYÍLTSÁG 34
Külföldi táncegyüttesek

PORTRÉ

▪ Fenyő Ervin: ÁDÁM OTTÓRÓL 37

VILÁGSZÍNHÁZ **FRANK CASTORF**

▪ Forgách András: TUDJA AZ ÖRDÖG 44
Mihail Bulgakov: A Mester és Margarita
▪ Tompa Andrea: CSÓTÁNY ÉS CSÜLÖK 48
Fjodor Dosztojevszkij: Bűn és bűnhődés
▪ Günther Erken: A SZÍNHÁZ – EGY ADAG ANARCHIA 50
Beszélgetés Frank Castorffal
▪ NEM REALIZMUST, HANEM VALÓSÁGOT 53
Frank Castorf beszél a munkájáról

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Paraizs Júlia: LŐPOR-ÉVAD A ROYAL SHAKESPEARE COMPANYBAN 55
▪ Csete Borbála: KÉPÍRÓK 58
A Societas Raffaello Sanzio Avignonban

SZEMLE

▪ Bán Zoltán András: SOK A SZÖVEG 62
A magyar dráma antológiája
▪ KIADVÁNYOK ÉS KIÁLLÍTÁS 63

DRÁMAMELLÉKLET: Kiss Csaba: Kun László

A CÍMLAPON: Györgyi Anna (Turandot) és Kovács Krisztián (Kalaf) az Új Színház Gozzi-előadásában • *theater.hu Ilovszky Béla*

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Yasmeen Godder koreográfiája: *Eperkrém és puskapor • Koncz Zsuzsa felvétele*

BÉKÉS PÁL

Világérzület

■ HAROLD PINTERRŐL ■

Ha úgy vesszük, Harold Pinter nincs. Darabjainak megfoghatatlansága, titokzatos légköre egyesek szerint szinte a szerző személyét is megkérdőjelezi.

Ha úgy vesszük, Harold Pinter mesehős. A harmincas évek nyomorúságos londoni East Endjén szegény zsidó szabólegény fiaként született szerző vándorútra indul, majd tanyát ver a dúsgazdag West Enden, és ott visszhangos sikert arat. (Noha nem rögtön, mert első darabja, a manapság oly nagyra tartott *Születésnap* akkorát bukott,

hogy egy hét múltán levették a műsorról.)

Ha úgy vesszük, Harold Pinter harcos békeaktivista, aki nemrégiben bejelentette, hogy felhagy a színműírással, és minden idejét a politikai költészetnek és magának a politikának szenteli. Ennek az elhatározásnak előjele volt 2003. február 15-i beszéde, melyet jómagam is végighallgathattam a londoni Hyde Parkban, a készülő iraki háború ellen tüntető milliós tömegben, mely ujjongva fogadta a pacifista szónokok Bush- és Blair-ellenes kirohanásait, köztük a drámaíró korbácsütés-mondatait: „Az Egyesült Államok elszabadult szörnyeteg. Ha nem szállunk szembe vele minden erőnkkel, az amerikai barbarizmus elpusztítja a világot. Az ország élén elmebeteg bűnözők bandája áll, oldalán felbérelt orgyilkosként Blair. Az Irak ellen készülő háború előre megfontolt szándékkal elkövetendő tömeggyilkosság."

És ha úgy vesszük, Harold Pinter világsztár. Jelenleg talán ez a leghihetőbb változat. Amióta a Nobel-díj hírének hallatán a mester hívei és barátai díszvacsorára sereglettek a dublini Unicorn étterembe (nem azért, mert ott a legjobb a konyha – a dublini étterem legfőbb vonzereje ez esetben az, hogy *nem* a drámaíró által mostanában megvetett, Blair uralta Londonban van), így tudja az egész világ.

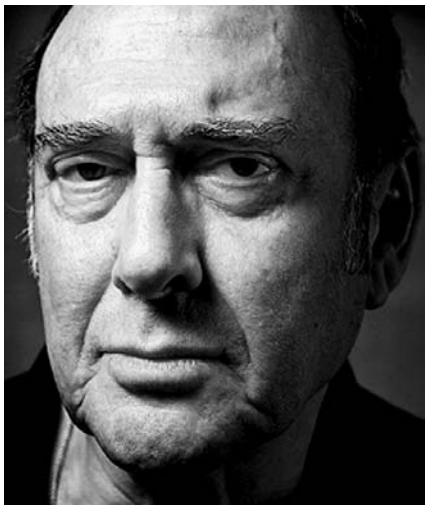
A díj visszhangját szokás szerint megsokszorozzák a kritikus megnyilvánulások, melyek kétségbe vonják Pinter műveinek értékét, vagy vitatható politikai gesztusait emlegetik. A díjazott körüli morgolódásban nincsen semmi különös, a purparlé folyamatos, lényegében azóta tart, hogy életbe lépett a jeles fegyvergyáros végrendelete. A világjobbító szándékok és a módfelett hatékony Nobel-találmányok és -termékek baljós világsikere fölött érzett lelkifurdalás együtthatásából létrejött kitüntetés a végakarat szerint azé, aki „az irodalomban eszmei irányzatossággal a legkiválóbbat alkotta". Más fordításban: „aki az irodalom területéhez a legkiválóbb idealisztikus beállítottságú alkotással járult hozzá." A svéd akadémiai bizottságnak nyilvánvalóan nem szükséges fordítás a végrendelethez, ám éppen elég fejtörésre adhat okot, hogy pontosan miként is értelmezzék az örökhagyó kívánságát.

Az mindenesetre nyilvánvaló, hogy az utóbbi évtized irodalmi kitüntetettjei között szép számmal voltak olyanok, akik – műveiken túl – személyükkel, viselkedésükkel, erkölcsi alapállásukkal is olyasmit jelképeztek, amit a díjosztók a világ figyelmébe ajánlottak, ez pedig az öröm mellett mindig vitát, alkalmanként acsargást váltott ki az ellendrukkerek körében – lásd Kertész Imre Nobel-díjának itthoni fogadtatását. Nem meglepő, ha az idei, meglepőnek mondott kitüntetést sokan nem Pinter irodalmi érdemeivel magyarázzák, hanem azzal, hogy a stockholmi Akadémia meg akarta alázni az Egyesült Államokat. Az viszont meglepő volna, ha hitelt adnánk az ilyenkor törvényszerűen lábra kapó rosszindulatnak.

A föntebb idézett rövid, kíméletlen Hyde Park-i beszéd olyan író szájából hangzott el, akinek műveitől távol áll a közvetlenül azonosítható célra irányuló nyerseség.

A folytonosan táguló Pinter-univerzum – többnyire egy titkokkal és fenyegetésekkel teli, megfoghatatlan retteneteket rejtő szoba – a hatvanas–hetvenes években érte el legnagyobb kiterjedését, ez volt a Pinter-univerzum Big Bangje. Az avatottak által némi vita után mégiscsak „abszurdnak" minősített világ, melyre maga a szerző – aki fölösleges és ártalmas fajtának tekinti a kritikusokat, kreatív indulatában elfeledkezvén a kézenfekvő tényről, hogy nem kis részben ők tették naggyá – más terminológiát használ: *„comedy of menace"*, vagyis a fenyegetés komédiája.

A terminológiai viták azonban másodlagosak, és bármint vélekedik vagy vagdalkozik is az író, bármint küzd is azért, hogy övé legyen az utolsó szó, téved. Az ilyesmi persze fáj – de attól még így van. Az utókor



Chris Saunders felvétele

ítéletét – melyet a hetvenöt éves, rákkal küzdő szerző tőle telhetően igyekszik befolyásolni – nem az ő hozzászólásai, hanem az életművéből készült doktori disszertációk fogalmazzák meg, a végső döntés pedig a színidirektorok kezében van; ők döntik el, hogy a Pinter-univerzum a XX. század izgalmasan sötét színfoltja volt-e csupán vagy sem, elfeledik-e, mint megannyi Nobel-díjast, vagy tovább él ott, ahol a drámaíró igazi élete zajlik: a színpadon.

Pinter politikai világnézete talán vitatható, ám írói világérzete dermesztően pontos. Mi pedig az írót ünnepeljük. Az elmúlt század léleksorvasztó fenyegetései, horrorba hajló szorongásai kelnek életre színpadán. Legemlékezetesebb művei, *A gondnok*, a *Hazatérés*, *Az étellift*, a *Holdfény* hű tükrei annak a világállapotnak, melyben Pinter életének java eltelt, és ugyan mondhatunk-e kíméletlenebb ítéletet egy korszakról, ha nem objektívnek vélt (noha persze igen bizonytalan) történelmi, társadalmi, politikai terminusokkal jellemezzük, hanem így: a XX. század Kafkával kezdődött, és Pinterrel végződött.

SZIGETHY GÁBOR

Nórika

■ TÁBORI NÓRA (1928–2005) ■

Törékeny volt, karcsú, szőke és elbűvölő: Roxane szerepét próbálta Rostand cukorfüstös szomorújátékában 1960 tavaszán, a Magyar Néphadsereg Színházában. Iskolakerülő diákként megbújtam a nézőtér egyik sötét zugában, és figyeltem a próbát. Tanultam a színházat. És beleszerettem Tábori Nórába.

Klasszikusan egyoldalú, reménytelen szerelem. A félhomályban elrejtőzve bámultam Nórikát – a barátok, pályatársak szólították így, számomra később is, mindig *művésznő* volt –, és Cyranónak képzeltem magam, nagy orrú, reménytelenül szerelmes, mélabús hősnek a (színpadi) fénykörben tündöklő Roxane háta mögött.

Leérettségiztem, színpadi díszítőmunkás lettem az eredeti nevére visszakeresztelt Vígszínházban. Szédültem, kapkodtam a fejem az áttekinthetetlenül ismeretlen forgatagban. Ki gondol ilyenkor szerelemre?

Aztán egy este, előadás előtt – Aristophanész: *Lüszisztraté* – rohanok a bal oldali hátsó vasajtón a színpadra, és ahogy nagy dérrel-dúrral nyitom az ajtót, majdnem elgázolom a görög lepelben épp a társalgó felé igyekvő Tábori Nórát.

– Vigyázzon, jóember, agyonüt! – mordult rám mosolyogva a művésznő. Valamit dadogtam. Rögtön tudtam, hogy ez nem az a pillanat, amikor egy kezdő díszítőmunkás szerelmet vallhat az ismert, népszerű színésznőnek. Akinek ráadásul nincs is bemutatva. Mire fölocsúdtam, Tábori Nóra már eltűnt a lépcsőfordulóban.

Egy évig munkaköri kötelességként sertepertéltem Tábori Nóra körül. Fogtam a kezét, amikor a takarásból a reflektorfényes színpadra lépett mint Teher a *Faust* embert (nézőt és színészt) próbáló idő- és idegigényes előadásában. Boldogan adtam kezébe a kellékes helyett az elemózsiás kosarat a *Cyrano* negyedik felvonásában; félrehúztam előtte a lábnak nevezett függönyt a *Háború és béké*ben, amikor mint Liza finomkodva betipegett Andrej Bolkonszkij herceg szalonjába; becsuktam mögötte a nagykaput, amikor Lüszisztraté harcostársaként a háborúzó férje ellen lázadó, házastársi kötelességét megtagadó, harcias görög asszonykaként a színre lépett.

1961 januárjában mutatta be a színház Calderón *Huncut kísértet* című ódon vígjátékát. Nehezen haladtak a próbák, a pártirányítású rendező képtelen volt kézben tartani, alkotó művészként irányítani a munkát. Egyik nap ez jutott eszébe, a másik nap az, lassan senki nem tudta, mi a szerepe, dolga, feladata a színpadon. A színészek egyre idegesebbek lettek, időnként már gonoszkodó, humorosnak álcázott, goromba megjegyzésekkel jelezték próba közben: nagyon nagy a baj, rendező úr!

A forgószínpadon ellentétes irányban forgó kisebb forgószínpad, rejtekajtók, az egyik szobából bújócskáznak a szereplők a másikba, senki sem tudja, hol van. Sajnos, egy idő után már maguk a színészek sem tudták, miért épp ott vannak, ahol vannak.

A kis forgószínpad közepén háromszög alakú, zárt tér, három ajtó. Az egyiken kilépett a színpadról Nórika, forgattam a kisszínpadot, forgott a nagyszínpad, Nórika belépett a másik ajtón a következő jelenetbe.

Főpróba. Forgunk. Tábori Nóra áll a szűk térben, rám néz (nem tudja, ki vagyok, de megszokta, hogy ott vagyok), összezárja ajkait, mélyet sóhajt, suttog.

– Mondja, ez most melyik jelenet!

– Amikor visszajön Ruttkai Éva – suttogom.

A Cyrano Roxane-jaként Szakáts Miklóssal

– Azt tudom, de melyik oldalon lesz az a szekrény, amelyikből ki kell vennem azt a micsodát?

Csak hallottam, de soha nem láttam a próbák során a jelenetet. Nem láthattam, hiszen Tábori Nóra színpadra lépése után becsukta maga mögött a díszletajtót, és a díszletfalak ketrecében, a félhomályban nem láttam, mi történik a színpadon.

– Fogalmam sincs, művésznő, de ebben a díszletben, egészen elöl, bal oldalon van egy szekrény...

– Jó, akkor abból fogom kivenni...

Másnap bemutató előadás. Feszültség. A színészek mentik, ami menthető: *spilázznak* – hit nélkül, de felpörögve játszanak. Tábori Nóra érkezik a kis forgószínpadra, megigazítja a szoknyáját, nagyot szusszan, rám néz.

Megforgattam kétszer, Tábori Nóra egy pillanatra feltűnt, aztán eltűnt, újra feltűnt, a nézők meg kapkodták a fejüket.

– Csupa katona meg rendőr, a fele alszik – mondta egy másik este. – Figyeljen! Mind a három ajtón egy-egy pillanatra bekukucskálok, lassan forgasson tovább, csak negyedszerre fogok az ajtón kilépni, jó?

Az utolsó szó hangsúlyát kajánul elhúzva fölfelé kanyarította.

Lassan forgattam a színpadot, megmegálltam, Tábori Nóra háromszor három különböző ajtón bekukkantott, valamit csinált, amit nem láttam, de a közönség nevetett. Dudás úr, a színpadmester, gondolom, közben a haját tépte, hisz ő nem értette: miért nem lép be a színpadra a színésznő, és mit csinál az az idióta díszítő, aki ilyen lassan, meg-megállva végzi a munkáját.

A Huncut kísértetben Verebes Károllyal

– Ott volt, kösz. Foroghatunk.

Forogtunk. És minden este, amikor a *Huncut kísértet* előadásakor az első felvonásban először érkezett a kis forgószínpadra, a három darab két méter széles vászonfal által határolt parányi területen Tábori Nóra mindig másképpen üdvözölt. Néha mosolygott, néha morgott, néha beszédes volt, máskor hallgatag.

Játszott. Játszottunk.

– Üres a ház. Tudja, mit? Forgasson meg kétszer, hadd csodálkozzanak a nézők!

Szünet, a folyosón jön szembe velem a színpadmester.

– Mi a francot csinált maga az első jelenet végén? – Leeresztették a vasfüggönyt, már nyugodtan ordíthatott velem.

– Az én ötletem volt, játszottunk egy kicsit, volt valami gond? – mosolygott, hosszan elnyújtva a *gond* szót, a színpadmester háta mögött Tábori Nóra.

Dudás úr sokat látott, sokat megélt színházi ember volt, hümmögött valamit.

– Ja, ha a művésznő...

Már a folyosó végén álltam, Nórika elsuhant mellettem, rám kacsintott.

– Ezt megúsztuk, majd máskor mást találunk ki.

Játszott.

Mindez közel fél évszázada történt. Tábori Nóra törékeny volt, karcsú, szőke és elbűvölő.

Soha nem mertem neki bevallani, hogy kamaszkoromban szerelmes voltam belé.

Akkor sem, amikor egy szál pendelyben, pontosabban félmeztelenül a karomba zuhant. A *Háború és béke* előadásában összekevert két jelenetet, kibújt egybeszabott jelmezéből, és a túlfűtött öltözőben keresztrejtvényt fejtve nyugodtan üldögélt. Amikor meghallotta az ügyelő rémült hangját – *Nórika, azonnal, Nórika, azonnal* –, úgy, ahogy volt, fejvesztetten rohanni kezdett a színpad felé. Futás közben próbáltuk az öltöztetőnővel úgy-ahogy elfogadhatóan ruhába bújtatni.

Akkor sem, amikor a *Cyrano* harmadik felvonása végén boldogan állt a függöny előtt a tapsorkánban, és fogalma sem volt arról, hogy egy díszletmunkás gondatlansága miatt majdnem eldőlt a két és fél mázsás súlyú erkély, s ha az eldől... Szerencsére Dudás úr, a mindenre éberen figyelő színpadmester észrevette a lassan megbillenő díszletmonstrumot, és élete kockáztatásával megfékezte.

Akkor sem, amikor a társalgóban nagyhangúskodtam – *Bármikor meg tudok enni egy egész oroszkrémtortát!* –, és Nórika felajánlotta: kifizeti, ha megeszem.

Megettem. Kifizette. Rosszul lettem. Megsimogatott a mosolyával.

Akkor sem, amikor sok-sok évvel később, az édesanyja emlékére feleségem által alapított Ruttkai Éva emlékgyűrűt átvette.

Akkor sem, amikor rosszkedvűen arról panaszkodott: már a színház sem érdekli igazán, elfáradt, megöregedett.

Az igazi színészek, művészek kiváltsága: felelőtlenül és következmények nélkül imádhatjuk őket.

Most már felelőtlenül és következmények nélkül bevallhatom: kamaszkoromban szerelmes voltam egy törékeny, karcsú, szőke és elbűvölő színésznőbe, Tábori Nórába.

Hófehér ruhában ült – Rostand: *Cyrano de Bergerac,* harmadik felvonás – az öreg kőpadot utánzó festett díszletfadarabon Nórika-Roxane, mellette szép szerelmese, Christian, aki megilletődöttségében, zavarában nem tud többet, nem tud mást mondani: *Én szeretem.*

Nórika szemében megcsillant a fény: *Ez a téma, most hímezze!*

Mindez közel fél évszázada történt.

Nórika most az égbe költözött.

Akik még itt maradtunk, egyet tehetünk: próbáljuk hímezni a témát.

Kelet és Nyugat közt

■ BESZÉLGETÉS SILVIU PURCĂRETÉVEL ■

– Hogyan, mikor kezdődött el a Katonával való közös munka gondolata?

– Igazából maga a beszélgetés Zsámbéki Gáborral jó tíz éve kezdődött, amikor én még a bukaresti Bulandra igazgatója voltam. A Katona vendégszerepelt nálunk. Mindkét színház az Európai Színházi Unió tagja volt már. Még Strehler is élt. Arra gondoltunk, legyenek rendezőcserék is, dolgozzunk kölcsönesen egymás színházaiban. De aztán 1995 végén otthagytam a Bulandrát, a beszélgetés abbamaradt, én hét évre elmentem Franciországba dolgozni. Később egyéni tagként visszatértem az Unióba.

– Tulajdonképpen miért nem valósította meg az Unió ezeket a rendezőcseréket korábban? Elég kevés ilyen típusú együttműködés volt.

– Az efféle cserék bonyolultak és drágák. Eredetileg az Unióban tíz-tizenkét színház volt, most már vagy huszonkettő van. Egy uniós fesztiválon ma már nem tud minden színház részt venni. De azért így is elég sok minden történik: vannak rendező- és díszlettervező-cserék, egy sereg workshop, főként fiatal rendezők számára.

– Románia és Magyarország között azonban alig történik valami.

– Ezt nem tudom megítélni. Bár sokat utazom és dolgozom Romániában, elsősorban Franciaországban élek.

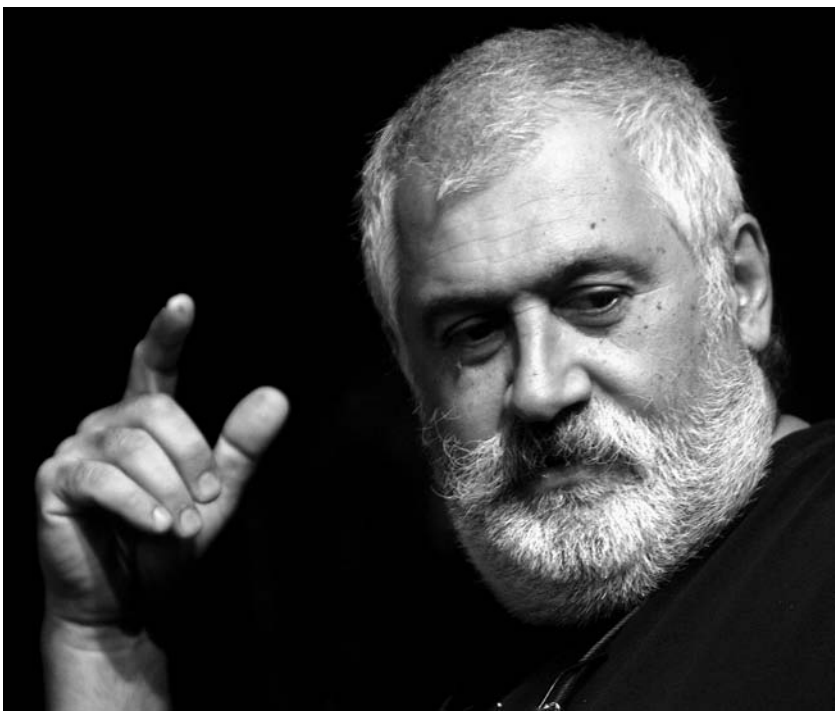
– Amikor Zsámbéki Gábor meghívta rendezni, mit ismert a magyar színházból a Katonán kívül?

– Alig valamit. Egyedül a Katonát ismerem – illetve ezt sem ismerem, csak láttam néhány előadását. Láttam a régi nagy előadásait, *A revizor*t és az *Übü*t, illetve most, amikor elkezdtünk dolgozni, néhányat. Sajnos az itteni, meglehetősen intenzív munka folyamán sem igen tudtam alaposabban megismerni a magyar színházat.

– Nemrég a kolozsvári magyar színházban a Pantagruel sógornője *című előadásban többek közt magyar színészekkel is dolgozott, most pedig a Katona színészeivel. Milyen különbségeket figyelt meg közöttük?*

– Nem értem, hogy miért teszi fel mindenki nekem ezt a kérdést.

– Bizonyára azért, mert létezik egy mítosz, amely szerint az erdélyi magyar színészetben egyszerre érvényesül a magyar és a román



színház hatása, és ezért nagy különbség van az erdélyi és a magyarországi színészet között.

– Erről nem tudok véleményt alkotni, mert nem nagyon ismerem az erdélyi magyar színházat. Láttam ugyan előadásokat, főleg Kolozsváron és Sepsiszentgyörgyön, de nyilván a jó előadásokat néztem meg. A színházi nyelvek, iskolák, játékstílusok közötti különbségek szerintem nem a jó, hanem a középszerű előadások szintjén figyelhetők meg. Ebben a mítoszban lehet igazság, és természetes is, hogy ilyen különbségek létezzenek, de ennek számomra nincs jelentősége. Úgy tűnik, hogy a Katonában folyó színházcsinálás sokkal közelebb áll a román vagy az erdélyi magyar színházhoz, mint az angolhoz vagy a nyugat-európaihoz általában.

– Miben látja a magyar és a román színház közötti hasonlóságot? Sokan eleve kétségbe vonnak bármilyen kelet-európai kulturális toposzt.

– Úgy gondolom, hogy a közös kelet-európai alap elsősorban az állandó társulat és a repertoárszínházi rendszer. Ez szerintem nagyon jó. Nosztalgikusan fogalmazva...

– Nosztalgiával gondol erre a rendszerre?

– Igen, határozottan. Meg vagyok győződve arról, hogy ez a rendszer a legjobb, amit eddig kitaláltak, a színészeknek is és mindenkinek. Csak így lehet elmélyülten dolgozni. Másutt meghallgatások vannak, *casting*, jönnek a próbák, van néhány előadás, aztán viszlát.

– Ezek szerint úgy gondolja, hogy a repertoár- és társulati rendszer a kelet-európai színház nagy értéke?

– Igen, de ebből sem kell mítoszt csinálni. Ez persze nem azt jelenti, hogy a keleti színház remek, a nyugati meg rossz. Inkább egy színház általános munkahangulatáról beszélek. Én például sokkal jobban érzem magam egy ilyen helyen, ahol az emberek ismerik egymást, mindenkinek van egy saját sarka a színházban. Nem tudom, mennyire esztétikai természetű dolog ez... Persze, van itt valami más is. Kelet-Európának közös a színházi iskolarendszere. Az orosz iskola – ez talán az egyetlen jó dolog, amit az oroszok hoztak –, az orosz realizmus mindenhol helyi fejlődésen ment keresztül, de az alapok közösek. Továbbá van még egy harmadik tényező – talán ez is a mítoszok közé tartozik –: hogy a színháznak társadalmi szerepe van. Hogy a színházban az igazságot mondják ki.

– Mi lett ezzel a mítosszal '90 után?

– Eltűnt.

– És mi lett helyette? Talált-e magának a színház új szerepet?

– Nem tudom megítélni.

– És keresi?

– Persze, folyamatosan keresi. A színház túlságosan ősi és – a szó jó értelmében – túlságosan primitív művészet ahhoz, hogy eltűnjön. Jelenleg mindenütt a világon válságban van, mert megváltoztak körülötte a viszonyok. Elsősorban a többi médiummal – a tévével, filmmel stb. – került szembe. A színház akarva-akaratlan elit művészet lett, abban az értelemben, hogy csak egy meghatározott közönség jár színházba.

– Ez természetes folyamat.

– Természetes és jó. Engem inkább az érdekel, hogy hogyan gondolkodnak a színházról azok a fiatal nézők, akik unják a színházat, és bizonyára más dolgok érdeklik őket. És van még egy érdekes jelenség – nem tudom, itt mennyire érvényesül –: hogy sokkal többen akarnak színházat csinálni, mint nézni.

– Ez a benyomása?

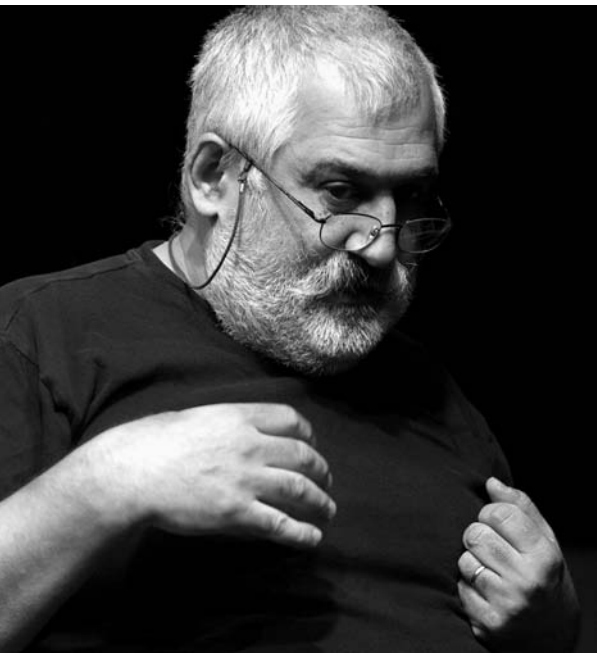
hettem volna még hozzá ehhez a darabhoz? Ma egészen más megrendezni a *III. Richárd*ot.

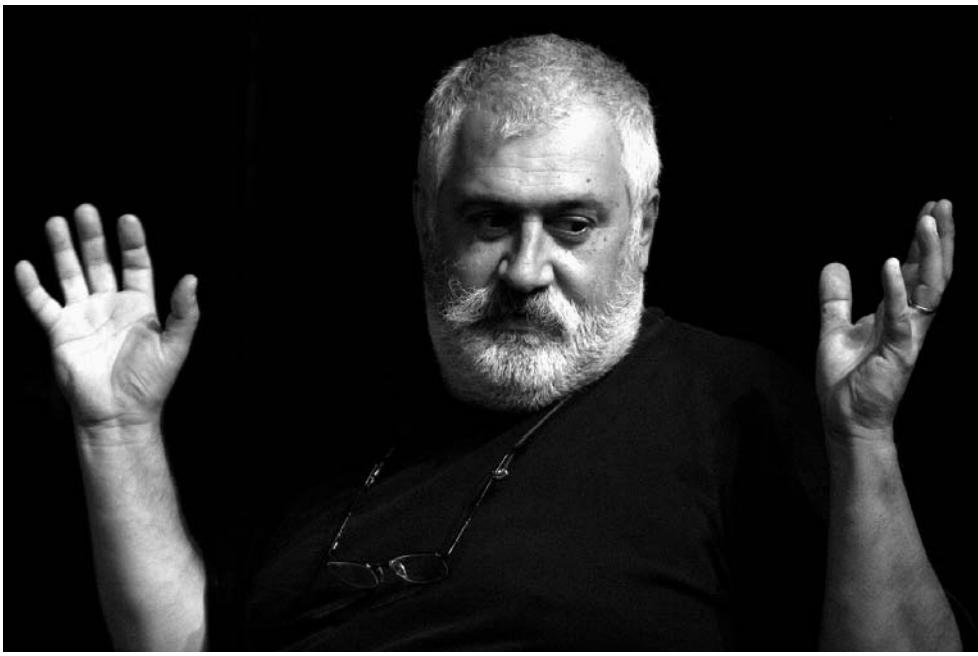
– Azonkívül, hogy megszűnt a cenzúra, mit jelentett önnek 1990 a kifejezési formák, művészi mondandók szempontjából?

– Személy szerint én egy folyamatban léteztem. A cenzúra megszűnésével nyilván sok mindenre nyílt lehetőség, de tulajdonképpen nem kezdtem el másként dolgozni.

– A kilencvenes évek első felében azonban a román színház mély válságon ment keresztül.

– Ez a válságot elsősorban az idézte elő, hogy a közönség hirtelen elvesztette a színház iránti érdeklődését. A nyolcvanas években Romániában ez volt az egyik legfőbb vagy szinte egyetlen szórakozási forma; nemcsak az igazi színháznézők jártak színházba, hanem mindenki, hiszen nem volt más. A színészek státusa is magasabb volt: ismerték és szerették őket, gyakran privilegizált hely-





– Romániában '90 után rengeteg színházi iskola és egyetemi szak jelent meg. Sok száz színészt bocsátanak ki évente egy olyan piacra, amely nyilván nem képes foglalkoztatni őket. De Franciaországban is rengeteg társulat akar egy egészen kis közönségnek dolgozni.

– Ha a színház elveszíti társadalmi szerepét, mi történik a politikai színházzal?

– Én nem nagyon hiszek benne. A színház mint politikai tribün szintén mítosz, amelynek nyilvánvaló szerepe volt a diktatúrák idejében. A színésznek csak föl kellett mennie a színpadra, két másodpercig farkasszemet nézett a közönséggel, és az már politikai aktus volt.

– Csakhogy ez egy teljesen indirekt nyelven fogalmazó politikai színház volt.

– Így van. A politikai színházi mozgalom, amely szerint a színház megváltoztathatja a társadalmat, a hatvanas években Nyugaton kulminált. De soha nem volt és nem is lesz képes erre. Engem mindig kevéssé érdekelt a színháznak ez az oldala. Nem nézem le, csak nem érdekel.

– Előadásaiban ön is egyfajta indirekt nyelven fogalmazott.

– Igen is meg nem is. Én még Románia legsötétebb korszakaiban sem akartam ezen a nyelven fogalmazni, bár mások igen. De a cenzúra sokkal hatékonyabb volt, mint akárhol másutt, ezért a kódok is sokkal bonyolultabbak voltak. Tulajdonképpen szinte semmi extrát nem kellett csinálnunk ahhoz, hogy nagyon szubverzívek legyünk. Én például rendeztem egy *III. Richárd*ot. Mit te-

zetben voltak, ami nagyjából abban merült ki, hogy a bolti eladó több szalámit adott nekik. Ez is eltűnt '90-nel, a színháztermek pedig kiürültek. És most elsősorban nem a nagy politikai produkcióról beszélek: egy csomó újság, tévécsatorna megjelenéséről; az utcán igazi színház folyt, amivel nehéz volt felvenni a versenyt. Aztán a dolgok valahogy lassan visszarendeződtek. A közönség visszaszivárgott, de már nem bármire, válogatás nélkül, és nem állt sorban jegyért, mint régen.

– Ez már sohasem lesz?

– Általános jelenségként nem, egyedi esetek lehetnek, ha valami rendkívüli történik. A hetvenes években nyolcszáz-ezer fős színháztermek épültek, ezek már sohasem fognak megtelni.

– Mi lesz ezekkel a termekkel?

– Felviszik a közönséget a színpadra, beépítenek egy függönyt a nézőtérre, hogy kisebb legyen. De olyan előadást, amelyre minden este bejön ezer ember, nehéz elképzelni.

– Ön viszont szeret nagyszínpadon dolgozni.

– Ó, igen, a nagyszínpadot Craiován szerettem meg, ahol a színház szintén a hetvenes években épült. Kár lett volna nem kihasználni ezt a lehetőséget. De kis terekben is szeretek dolgozni, Bukarestben a Foarte Micben (Nagyon Kis Színházban) is sokat rendeztem.

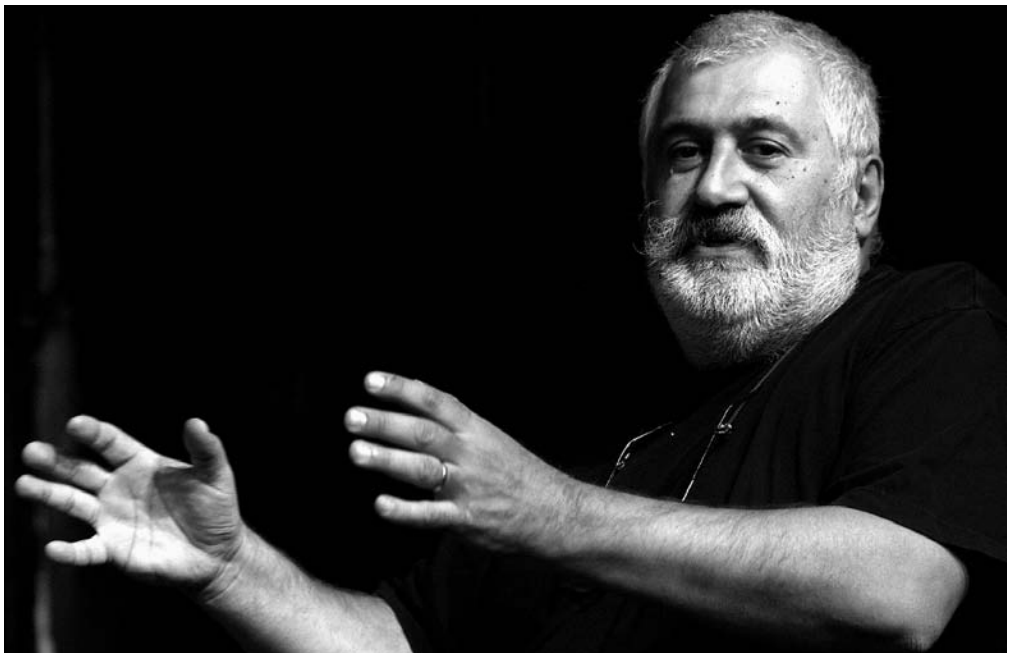
– Romániában téma, hogy mi lesz ezekkel a nagy színházakkal? Beszélnek róla?

– Nincs olyan sok nagy színház. Bukarestben éppen az a baj, hogy nincs elég színházépület. Leszámítva azt a szörnyeteget,

amit Nemzeti Színháznak hívnak, alig vannak nagy termek. Egy kétmilliós városhoz képest kevés az épület.

– És Romániában egyetlen jelentős színházépületet sem emeltek 1990 után? Egyébként látta az itteni Nemzetit?

– Igen, miután mindenki elmondta, hogy milyen ronda, elmentem és megnéztem. Nem állítom, hogy esztétikai csoda lenne. Van egy enyhe Disneyland-hangulata, de ez nem nagyon zavart. Lehetett volna rosszabb is. Sőt, számomra van benne valami játékos atmoszféra, azokkal a szobrokkal, kapuval, vízzel. Végül is tetszett. Nem képviseli a színház új építészeti csodáját, de jól éreztem ott magam, kellemes hely. A bukaresti viszont határozottan kellemetlen. Egyszer szerencsére leégett, de sajnálatos módon tatarozták. És az tényleg reménytelen hely. De valóban egyetlen jelentős épületet sem emeltek Romániában. Legfeljebb itt-ott felújítottak egyet-egyet.



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

– '90 után Kelet-Európában szinte minden színházépületet – Anatolij Vasziljevén kívül – a politikai akarat és nem a művészi szándék hozott létre.

– Azért is néznek ki ilyen rosszul. Általában a polgármesterek, miniszterek feleségének ízlése határozza meg az épületeket. Nem színházépítészek, művészek döntenek. Paul Bortnovski például, aki Liviu Ciulei mellett dolgozott, és remek színházépítész, nagyszerű terveket készített, de egyik sem valósult meg, tulajdonképpen soha senki sem kérte fel, hogy csináljon valamit. Még a felújításokat is a feleségek ízlésének kritériumai alapján végezték.

– Egyébként most a bukaresti Nemzetinek új művészeti vezetője van: Ion Caramitru. Lehetséges valamit kezdeni ezzel a színházzal? Épülete reménytelen, társulata százhúsz színészből áll, nagy részük egyáltalán nincs foglalkoztatva.

– Amennyire tudom, Caramitru kész helyzettel vette át a színházat, egy ideig nagyjából meg van kötve a keze. Rendkívül nehéz dolga lesz ezzel a mamuttal, hosszú évekbe fog telni, amíg meg tud ott valamit mozdítani. Andrei Şerban, amikor 1990-ben átvette a színházat, megpróbálta, de másfél év múlva feladta. Felfalták.

– A politika vagy a művészi közösség?

– Főleg a társulat, az öreg színészek. De persze a politika is. A színháznak az a másfél éve azonban fényes korszak volt, nagyszerű dolgok születtek.

– Ion Caramitru hosszú ideig kultuszminiszter is volt. Sikerült ez idő alatt tennie valamit a színházért?

– Caramitru elsősorban az épített örökségek védelmében lépett előre. A színház területén azonban nehéz bármit tenni Romániában. Létezik egy tehetetlenségi erő a nagy társulatok, a színészek miatt. Akik ugyan mind síkraszállnak egy radikális reform mellett, de lehetőleg úgy, hogy őket magukat ne érintse. Ez emberileg érthető. Azt mondják, rúgjuk ki a rosszakat, maradjanak csak a jók. Én persze jó vagyok. Tizenöt éve tárgyalnak egy színházi törvényről. De hatalmas az ellenállás. Amikor kimentem Franciaországba, az első kérdésem az volt, hogyan működik a színházi törvény. Közölték, hogy nincs ilyen. A színház, amelyet én ott vezettem, kft. formájában működött, három évre kapott állami támogatást, amelyet az igazgató – a megfelelő törvények betartásával – úgy használ fel, ahogy akar. És legfeljebb kétszer tölthetti be ezt a posztot. Nekem két és fél mandátumom volt.

– Egy repertoárszínház igazgatója ötven évig is igazgathat. Elképzelhetőnek tartja, hogy a fenti francia rendszert egy repertoárszínház is bevezesse?

– Nem, képtelenség lenne. Ott egészen más típusú összetartozás van, és kell hogy legyen.

– Egyébként, ha ön lenne Románia kultuszminisztere, mit tenne?

–Azonnal lemondanék. Nem tudom. Nincs pénz, és a kultúra nem élhet meg ott, ahol ennyire kevés a pénz.

– Ilyen körülmények között tényleg nincs mit tenni?

– Igazán nem tudom, mert nem értek hozzá.

– Sohasem vállalt ilyen szerepet?

– De, sokszor. Aztán rájöttem, hogy jelentéktelen dolgokért harcoltam.

– Mit gondol, Románia EU-csatlakozása hoz valamilyen változást a kultúra területén?

– Előbb várjuk meg, amíg csatlakozik.

– Szkeptikus?

– A dolgok most túlbonyolódtak. A valaha létezett nyugalom és harmónia felborult, Nyugaton hihetetlen nacionalizmus jelent meg. Romániát és Bulgáriát csak a politikai akarat viheti be az Unióba, hiszen az egyértelmű, hogy a gazdasági feltételeket nem tudják teljesíteni. Arra volt példa, hogy gazdaságilag gyenge ország lépett be, de akkor az Unió erős volt. Most pedig belépett tíz olyan ország, amely terhet jelent. És az ellenállás éppen ezekből fog kiindulni. Nem a parlamentek részéről, azok nyilván meg fogják szavazni az újak belépését. Az ellenállás Franciaországban is erős, pedig ez az ország volt az Unió motorja. Én tulajdonképpen csak attól félek, hogy amint Románia belép, az Unió másnap szétesik. De ebben a pillanatban még nem tudni, mikor csatlakozhat. És hát elképesztő várakozás van, az emberek azt hiszik, hogy holnaptól Mercedesben fognak ülni, japán vállalatok lepik el Romániát, és ötvenszeres lesz a fizetésük. Legalább két-három generáció kell, hogy érezhető legyen a csatlakozás hatása. És nagy kérdés, hol van Európa határa ma. Jugoszláviával is számolni kell. Törökországról meg nem állíthatjuk, hogy nem európai ország, de azt sem, hogy az. Vagy Oroszország: meddig európai az orosz ember? Vlagyivosztokig? Kamcsatkáig? Románia esetében az a tragédia, hogy a rendszerváltás után legalább tíz évig egy meghosszabbított kommunista vezetés uralkodott, ez minden fejlődést hátráltatott. Kétségtelen, hogy most gyors tempóban fejlődik, ugyanakkor kaotikus és átláthatatlan.

– Budapestről most Keletre vagy Nyugatra készül?

– Következő állomásom Szeben lesz. A *Godot*-t rendezem.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TOMPA ANDREA

SZÁNTÓ JUDIT

Mosdón innen, mosdón túl

■ WILLIAM SHAKESPEARE: TROILUS ÉS CRESSIDA ■

A mérkőzés kimenetele döntetlen. A szokatlan külsőségek, az abszolút szuverén és meglepő rendezői olvasat ellenére tökéletesen érvényesül nemcsak a shakespeare-i világkép egésze, hanem az egyes szituációk és jellemek saját rajzolata is, végső soron kialakul egy Purcărete-féle Shakespeare, és ennél nagyobb dicséretet egy mai Shakespeare-előadásról szólva én nem tudok és nem is óhajtok elképzelni.

Bezerédi Zoltán (Thersites), Koloszár András (Patroclus) és Nagy Ervin (Achilles)

Be kell ugyanis vallanom, hogy esetemben az előadásnak még bizonyos előzetes ellenállást is le kellett győznie. Nem pendített meg bennem rokon húrt a myrmidonokat ábrázoló plakát (én stilizált gázálarcot véltem látni, és ösztönösen berzenkedtem a külsőséges modernizálás ellen), a díszletet – ugyancsak előzetes leírások és fotók alapján – önkényesnek, sőt akarnoknak éreztem, a szerepek nemének felcserélésétől pedig zsigerileg viszolygok. Abban sem hiszek, hogy hiszen „ott a könyv a polcon, el lehet olvasni" – hány olyan néző van, aki életében akár csak egyetlen színdarabot is elolvasott volna, a kötelező olvasmányok nyögve-lenyelésén kívül? Adott esetben a legmerészebb előadásoknak is Shakespeare-t kell közvetíteniük, és abban most sem vagyok biztos, hogy a darabbal való első találkozáshoz ez a produkció volna ideális; valamiféle előzetes ismeret legalábbis kívánatos ahhoz, hogy Purcărettét Shakespeare-ig vezető útján, az összes elrugaszkodást beleértve, követni tudjuk. (Ebből a szempontból a hézagot valamelyest áthidalhatja Fodor Gézának a műsorfüzetben olvasható értékes esszéje, átmenet elemzés és ismertetés között.)

Az előadás egyik nagy érdeme, hogy nem konkretizál. Az elmúlt évtizedeknek a dráma iránt rendszeresen fellángoló érdeklődése – melyet eleve már a második világháború indukált – vezetett oda, hogy a rendezők hol a vietnami, hol a boszniai háborúval kerestek nyíltan párhuzamokat. A shakespeare-i ábrázolás azonban a maga mesebeli, középkoriasan átszínezett pszeudoókori miliőjével sokkal inkább csak apropóként használja a háborút, és elsősorban az emberi társadalom elfajulásáról, az általános romlásról, az értékek általános pusztulásáról fest fantasztikusan gazdag, sokrétű képet, és ezt teszi végeredményben a román vendégrendező is. A díszlet, Helmut Stürmer nagyszerű munkája is csak látszólag konkrét – mi lehetne szuverénebbül konkrét, mint két laktanyai enteriőr, kórházat is idéző ágyakkal, a végtelenbe futó lehangoló, akár koncentrációs tábort is szuggeráló mosdósorral –, de ahogy funkcionálni kezd, ahogy az ágyak megindulnak, az achillesi sátor önálló életre kel, s ahogy végül a függőleges mosdósor megdől, és a tér egy

bravúros váltással egységbe olvad, elveszti minden konkrétságát, és egy absztrakt infernó terévé szublimálódik, amelyben egyszersmind a magunk valóságának poklaira is ráismerhetünk.

Maga a rendezés eleve ezt az utat járja. A szigorú koreográfia szerint mozgatott élőlények eleve sem keltenek emberi benyomást, életnagyság fölötti típusok, még akkor is, ha aprók és löttyedtek, mint Nestor, jelmezeik – ugyancsak Helmut Stürmer alkotásai –, kellékeik – Varga Járó Ilona megannyi leleménye – általános katona-extraktumok vagy -koncentrátumok, érzelmi és gondolatviláguk ember alatti szinten zsibong vagy fortyog. Csak olykor robban ki belőlük egy-egy emberi reakció: Ulyssesből a steril okoskodás, Patroclusból a féltékenység, Achillesből a sértett hiúság. Az emberalattiság pedig művészi szükségszerűséggel fajul tovább a hulla-létbe – Heléna, a *casus belli,* a szépségek szépsége bepólyált múmia csupán –, a boschi színezetű félállatiságba – így barátkoztam meg az ormányos, egyszemű myrmidonokkal – vagy akár a nemcserébe: a szétrothadásnak ezen a szintjén már a nemeknek sincs jelentőségük, Priamus (Olsavszky Éva), Calchas (Czakó Klára) öregek és aszexuálisak. (Egyébként ezért mond le az előadás Andromachéról is: a röpke házastársi idill és civódás emberi színfoltjára Purcăretének nem volt szüksége.)

És hová lesz mindebben a két címadó, a szerelmespár, a Romeo és Júlia-i asszociációkat is keltő Troilus és Cressida? A korábbi előadások közül számomra legemlékezetesebb Ruszt József-féle kecskeméti rendezésből (1973) még bennem él Farády

Kocsis Gergely (Diomedes), Hajduk Károly (Ulysses), Elek Ferenc (Menelaus) és Ujlaki Dénes (Agamemnon)

István és Szakács Eszter gyengéd rajzú, poétikus párosa mint a háborús iszonyat megrendítő áldozatai. (És mellettük milyen szívszaggató áldozat volt még Szilárdy István Patroclusa – Ruszt által önálló leleményként megkomponált haláljelenetét sem felejtem soha.) Nos, Purcăreténél a történetnek ezt a szálát három ember formájú figura éli: Haumann Péter vérbő, élvsóvár, köznapian piti kerítő, Rezes Judit üres fejű, hullámzó kislányos és asszonyi ösztöneinek kiszolgáltatott fruska – mindketten jellegzetes lumpenelemek –, Keresztes Tamás jelentéktelen, semmilyen, pillanatnyi impulzusok sodorta suhanc (ugyanezt persze csinálhatná jelentékenyen is). A betét beilleszkedik a környezetbe, stílusában egyszersmind ki is rí belőle. A történelem alakítóinak árnyékában ilyen emberisors-torzók tenyésznek. Külvárosiak, sivárak, kiszámíthatók, nyomorúságosak.

És ebben a végtelenül nyomasztó, önmaga metaforájává emelkedő univerzumban mégis akadnak felemelő vagy megborzongató mozzanatok; jelenetek, amikor a színpadon megáll az idő, és egy-egy gesztus, egy-egy kép kimerevedik. Ilyen, amikor az amúgy semmit érő Paris dajkálja Heléna vérben úszó múmiáját; amikor Hector mint önmagát megjelölő áldozat naivul páváskodik a legyilkolt görög kísértetiesen excentrikus fejdíszében, vagy amikor Hector lemészárlásakor a színpad másik felén Achilles lejt keringőt a halott Patroclusszal. És nem véletlenül fakad fel a nézőtéren elég gyakran az ínyencek nevetése: sok mozzanatot hat át a keserű, fekete, egyszersmind nekiszabadult humor, amelyhez olykor a díszlet is hozzáadja a magáét – szellemes, amikor a két színpadrészt egyszer csak

Achilles (Nagy Ervin) a körletben

Schiller Kata felvételei

összefogja a közös mulatozás asztala, borzongatóan vicces, amikor Achilles és Patroclus szerelmi sátra izzó szemű szörnyként indul meg a görög urak felé, nemegyszer bravúros, ahogy a szereplők, érdekeik sugallatára, átugrálnak a térelválasztó mosdó-falon. És mindezt a maga groteszk-látomásos valőrjeivel, trombitaharsogásával, csatazajaival, félelmetes zúgásával, mennydörgő crescendóival teljessé teszi Vasile Sirli mesterre valló színpadi zenéje.

A Katona színészei hajlékonyan bocsátották magukat Purcărete rendelkezésére; a legtöbben hézagmentesen öltöztetik fel a stílust. Lengyel Ferencet (Hector) és Nagy Ervint (Achilles) eddigi talán legjobb szerepük találta meg: Lengyel gépies észjárású, tohonya, a hőskultusznak és az elaljasodásnak egyszerre áldozó hős; Nagy Ervin mint a szép testű vadállat: lusta, szeszélyes, könyörtelen. (Purcărete, talán hogy a figura teljes erkölcsi nihilizmusát kiemelje, meghagyta, méghozzá hangsúlyosan, Shakespeare játékos-talányos ötletét, a Polixena iránti állítólagos szerelmét is: az önstilizáló Achillesnek mindegy, férfit vagy nőt használ.) Hajduk Károly eszményi Ulyssese, Kocsis Gergely eszményi Diomedese lehetett volna ennek az előadásnak; nem tudom, milyen gátoltság teszi, hogy kiemelkedő tehetségük csak egyes pillanatokban üt át. Lengyel és Nagy Ervin mellett ezúttal valóban minden modortól mentes, egyszerre míves és nagyvonalú játékot nyújt Haumann Péter (Pandarus), élményszerű Kun Vilmos fontoskodó, szétporladt testű és jellemű Nestora, nagyon jó Ujlaki Dénes mord vezéri allűröket fitogtató, gerinchiányos Agamemnona. A Bezerédi Zoltán játszotta ballonkabátos-szemüveges Thersitesnek érdekes a beállítása: átmeneti figura az óriásbábokká stilizált görögök–trójaiak és a földszintes Pandarus–Cressida páros között, és ezt a kettősséget a színész meggyőzően érzékelteti. A többiek közt rossz egy sincs; valamennyit mind hozzáadnak az előadás jelentőségéhez.

A jeles külföldi vendégrendezők hazai színpadainkon általában nem tudnak nagyot dobni (és ez, mint tudjuk, a Katonára is áll). Ha ezen a jelenségen valaki egyszer elemzőn elgondolkodna, ellenpéldaként hivatkozhat Silviu Purcărete magyar *Troilus és Cressidá*jára.

SHAKESPEARE: TROILUS ÉS CRESSIDA
(Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Szabó Lőrinc. **DÍSZLET-JELMEZ:** Helmut Stürmer m. v. **MASZK-SPECIÁLIS KELLÉKEK:** Varga Járó Ilona m. v. **ZENE:** Vasile Sirli m. v. **TROMBITAOKTATÓ:** Préda László. **DRAMATURG:** Fodor Géza, Török Tamara. **ASSZISZTENS:** Tiwald György. **RENDEZŐ:** Silviu Purcărete m. v. **SZEREPLŐK:** Olsavszky Éva, Lengyel Ferenc, Keresztes Tamás, Mészáros Béla, Takátsy Péter, Barnák László e. h., Czakó Klára, Haumann Péter, Ujlaki Dénes, Elek Ferenc, Nagy Ervin, Tóth Zoltán, Hajduk Károly, Kun Vilmos, Kocsis Gergely, Koloszár András m. v./Novák Kristóf m. v., Bezerédi Zoltán, Krisztik Csaba e. h., Rakotomalala Myriam, Tóth Anita, Rezes Judit.

STUBER ANDREA

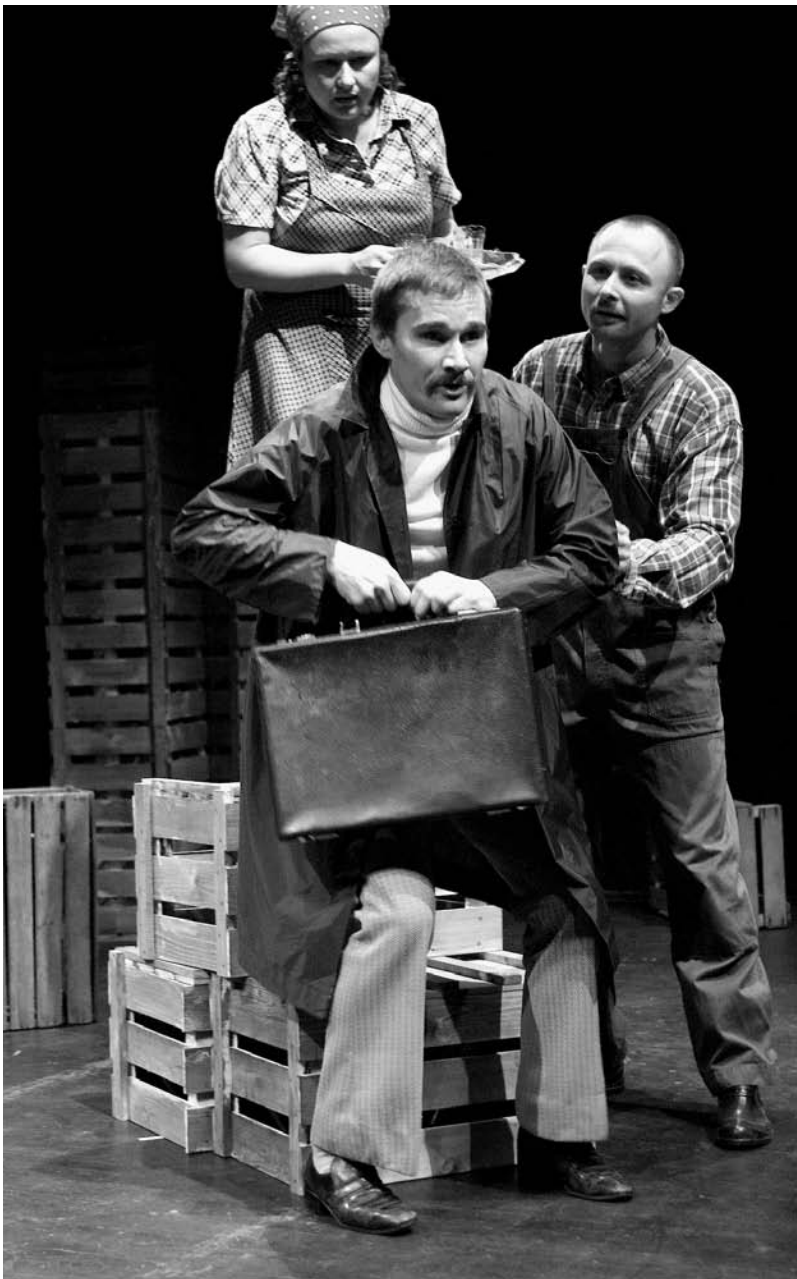
Ládafia

■ HÁY JÁNOS: A PITYU BÁCSI FIA ■

Háy János A Pityu bácsi fia *című színműve sok mindenben hasonlít a más című Háy János-darabokhoz, némely dolgokban meg különbözik. Helyszínét, közegét, tárgyát, gondolkodás- és írásmódját tekintve résmentesen illeszkedik a szerző eddigi istendrámáihoz. Ámbár a hírek szerint ez most ördögdráma. Ami talán arra utal, hogy Háy nem olyat akart írni, mint eddig. De azért olyat írt megint.*

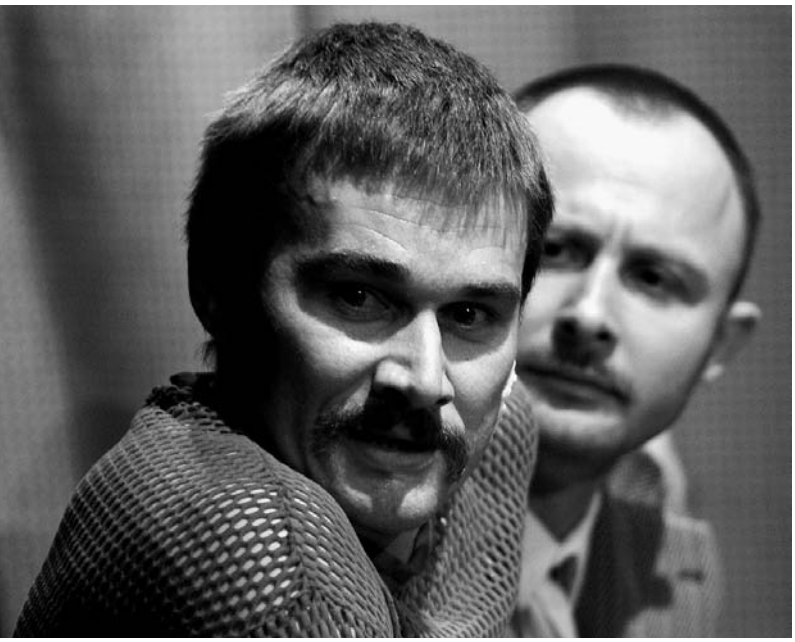
*A Pityu bácsi fiá*t a már ismert Háy-féle kettősség jellemzi. Komikus meg tragikus dolgok is történnek benne. Az írói nyelv trágár (a korábbinál enyhébben), ugyanakkor halványan poétikus. A téma hétköznapi, egyben talán metaforikus. Háy hősei banalitásoktól jutnak el a bölcseletig, s mit sem sejtve ontológiai problémákról tárgyalnak konyhaszinten. Az új mű közvetlen szomszédja alighanem *A Herner Ferike faterja,* bár abban a tekintetben meg *A Senák* mellé tehető, hogy a szerző a történelmi félmúltban szerez magának apropót a cselekményhez. *A Pityu bácsi fia* 1972-ben játszódik, a budapesti metró elindulásának évében.

Ha megnézegetjük a legfrissebb Háy-darab bármelyik tanakodós-tűnődős párjelenetét, akkor a létfilozófiai problémák házilagos megközelítésének ugyanazt a fajtáját látjuk, amit az előző opusokban, *A Gézagyerek*től *A Senák*ig. Háy falusi hősei általában szimplán megfogalmazható, összefoglaló magyarázatot keresnek és igényelnek azokra a természeti vagy társadalmi jelenségekre,



Trill Zsolt (Pityu), Szűcs Nelli (Marika) és Tóth László (Jani)

amelyekkel a maguk közönséges (vagyis nem különleges) életében találkoznak. „Milyen világ ez, hogy én olyan vagyok, mint a Senák – kérdezi *A Senák*ban Rák Jani. – Az nem lehet, hogy én egyforma vagyok a Senákkal. Akkor minek vagyok én, és minek van a Senák, akkor minek van a kurva istenit ennyi ember?"



Koncz Zsuzsa felvételei

Trill Zsolt és Tóth László

„Csak nézem, ahogy megy a szalag, megy reggel meg egy óra múlva, meg később, ott megy a szalag, de én hiába vagyok ott, ha nem vagyok ott, akkor is megy, akkor is" – állapítja meg a Gézagyerek.

„Benne van a dolgokban, ami majd lesz. Mint a fűnyírásban, hogy visszanő. Hogyha mi nem látjuk, meg nem is vesszük észre, akkor is benne van" – tárja fel Krekács Béla *A Herner Ferike faterjá*ban.

„Az ember nem gondolhat mindig arra, hogy az mind lehet, ami eddig nem volt" – mondja *A Pityu bácsi fiá*ban Pityu bácsi, aki egyébként maga is egy Pityu bácsi fia. Ahogy már a Herner Ferike faterja is egy Herner Ferike volt. (Érdekes adaléknak tekinthetjük, hogy Háy János eddigi színdarabjaiban a gyermekek mind fiúk. Ha ez így megy tovább, hogy egyetlen kislány sem születik, félő, kihal a Háy faluja. Hacsak nem következik a szabin nők elrablása.)

E drámák komótosan elmélkedő hőseinek visszatérő témája a távoli, ismeretlen és érthetetlen, zsúfolt Pest. Ahol Krekács szerint „szar lehet lakni. Állandóan azon gondolkodni, hogy most melyik busz hová visz." Erre mintha ráfelelne Rák Jani *A Senák*ban: „Lehet, hogy Pesten mindenki gondolkodik, itt nem, mert ha az ember mindig gondolkodna, akkor éhen döglenének az állatok." *A Pityu bácsi fiá*ban Háy továbblép: el, egészen Pestig. Ez a darab arról szól, hogy Pityu bácsi idegenbe szakad, a fővárosba, de nem tud integrálódni. Odaköltözik, megnősül, lesz anyósa és fia, aztán mire visszajön – mert hová mehetne máshová, mint vissza –, ismét nincs senkije. (És éppúgy utoléri a gyermekgyilkosság vádja, mint Herner apukát.) Pityu bácsi a főszereplő, ám a központi alak mégsem ő, hanem a faluban maradt unokatestvér, Jani és az övéi. Bennük és köztük fogalmazódnak meg – a Háy-féle rafináltan primitív, egyéni csengésű mondatokban – Pityu életének főbb tapasztalatai és tanulságai.

Háy Jánosról ma már elmondható, hogy mestere a verbális humornak. Hőseinek eszmecseréi technikai értelemben hozzávetőleg a Hacsek és Sajó-párbeszédek mintájára épülnek. A két fél kommunikációjában bizonyos fáziskésés lép fel: a poén zömmel abból adódik, hogy az egyik ember félreért, mert lemaradt valahol, vagy ellenkezőleg: előreszaladt a másik eszejárásához képest. A Háy-előadásoknak általában az a kulcskérdésük, hogy a rendezés és a színészi játék mennyire működteti e dialógusok biztonsággal bevethető komikumát, és milyen mértékben érzékeny azokra a bonyolultabb lelki, szellemi vagy akár morális tartalmakra, amelyek a legegyszerűbb megfogalmazások formájában bukhatnak ki a szereplőkből.

A beregszászi színház társulatánál jó helyen látszik lenni *A Pityu bácsi fia.* Bérczes László munkája egyszerű, sallangmentes, színészekre koncentráló rendezés. A Thália Színház Új Stúdiójába kihelyezett bemutatón a játéktér két, szomszédos nézőtribün között terül el. Sárkány Sándor díszlettervezőnek ez azonban bizonyára nem okozott különösebb nehézséget, hiszen a színpadkép leginkább faládákra és almákra szorítkozik. Ez ad némi félrevezető nyírségi stichet a produkciónak. Bár én a magam részéről egyszer már úgyis rossz (MÁV-) vonalon indultam el, amikor megpróbáltam kitalálni, mely faluban játszódnak Háy darabjai. (A szobi vidék egyébként főként málnás, de hát a málnát ki győzné pénzzel ehhez a színes-szagos előadáshoz?)

A ládák univerzálisan működnek. Kamrát, kertet idéznek fel a nézőben, de Janiék rozzant Zsigulijaként is beválnak, amikor a családtagok rájuk ülnek, és mind együtt hajladoznak a kanyarokkal. A pesti metró is fények és sötétek váltakozásában képződik meg előttünk, az állomáson csodálkozó vidékiek botladozása közepette. Ehhez képest talán felesleges is az a precizitás, amellyel Sárkány egy sötét kasztniba beleszerkesztette Pityu bácsiék pesti lakását, az obligát piros–fekete műbőr ülőbútorral együtt. (Pláne hogy ez a méretes fekete szekrény a későbbiekben majd szénakazalként is fellép.)

Csolti Klára helyénvaló jelmezei közül talán a Pityu bácsi orkánkabátja a legkonkrétabban korabeli darab. A többi öltözéket akár örökzöldként is felfoghatjuk: Jani kockás ingét és kantáros munkásnadrágját vagy a Jani felesége által viselt nagy virágos ruhát, esetleg Pityu koszosfehér, műszálas garbóját és bokacsörgető nadrágját.

*A Pityu bácsi fiá*t hatan játsszák, hárman közülük gyerekek. Az ősbemutató láttán felmerül a kérdés, hogy vajon ha két jó fiúszereplője akadt a beregszászi előadásnak, akkor nem találhattak-e volna egy harmadikat is. De nem kizárt, hogy belepasszol a koncepcióba az a feltűnő különbség, amely Fehér László, Bíró Gyula és Homoki Bálint színpadi jelenléte között kiütközik. Az előbbi fiúk oldott és természetes hangon megszólaló résztvevői a játéknak, az ő esetükben már-már szerepformálásról is beszélhetünk, míg harmadik társuk előadása mesterkélt marad. De mondom, nem lehetetlen, hogy a Pityu bácsi farmernadrágos fiának muszáj elkülönülnie és kirínia, hiszen ő az, akit viszont a falusi közeg nem tud befogadni. Ennek aztán halálos kitaszítódás lesz a vége.

A három felnőtt szereplő közül egyik jobb, mint a másik. Tóth László megmutatja Jani alakjában azt a fajta emberi érdeklődést és részvétet is, amely azért ügyel arra, hogy legyen határa. Nehogy Janinak rossz éjszakát okozzon a saját együttérzése. Háy János beléoltott némi rosszhiszeműséget – Janiban felmerül az ötlet, hogy Pityu talán lépéseket tett az anyósa elhalálozása érdekében –, de Tóth László kerek szemű, odaadó figyelmű, joviális figurája láttán ettől hajlamosak vagyunk eltekinteni. Az a tiszta, áttetsző ember, akinek Tóth László Janiját látjuk – és nemkülönben a Trill Zsolt jóvoltából szeretetre méltó Pityu bácsi –, kedvezően befolyásolja az író hőseiről alkotott képünket. Itt ugyanis kétségtelen, hogy nem gúnnyal nevetünk rajtuk, hanem szeretettel.

Tóth László és Szűcs Nelli (Marika) kettőséből olyan házaspár bontakozik ki, amelyet erősen összetart munka, nehézség, megszokás és törvény. Szűcs Nelli már a *Tóték* Mariskájaként is briliánsan tudta azt a fajta szemérmes illendőséget, amellyel egyfelől aláveti magát urának és parancsolójának, másfelől viszont egyetlen szemvillanással vagy feltűnést kerülő fejmozdulattal határozott utasítást ad férjének a teendők tekintetében. (Mondjuk, hogy

a Pityu kapjon még egy szál kolbászt a kolbászosszekrényből.) Ellágyulva szeretnék megemlékezni Szűcs Nelli Marika-alakításának ama gyönyörűséges pillanatáról, amikor Pesten a Pityu lakásában alig észrevehetően megszégyenül a tapéta miatt. *Tapeéta* – mondja az ismeretlen szót, pontosan ugyanúgy, ahogy Pityu mondta az imént. Nehogy tévedjen. A városi és a falusi szókincs közötti eltérések bármikor rejthetnek buktatókat. (Az idő tájt, amikor Janiék metrónézni jöttek, e sorok írója pesti rokon gyerek volt Nagyrécsén. Egyszer átküldték a szomszédba Pepsiért, amiről utóbb kiderült, hogy tepszi, csak annak semmi értelme nem látszott. Álló napig nevetgélt ezen az egész falu.) Szűcs Nelli Marikájának futó megbántottsága elővillant valamit abból is, amit a két ember életéről itt nem tudhatunk meg, de esetleg elképzelhetünk. Hiszen mindünknek megvan a maga közvetett és közvetlen tapasztalata az egy férfi és egy nő jellegű, világméretű kísérletről.

Trill Zsolt bajuszos Pityuja már nyakig ül az értetlenségben, mire először találkozunk vele. Még őriz valamennyit a pesti ember fölényéből (számzáras diplomatatáskája van, bár a „kaud" épp nehezen jut eszébe), de már megingott a fejlődésbe vetett hite és a „munka, család, otthon" szavakkal körülírható rendje. Trill mélázó lelassultságból indítja az alakítást – nem traktál bennünket Pityu valós vagy állítólagos iszákosságának ábrázolásával –, majd felvillanyozódik, amikor rokonai meglátogatják őt Pesten. (Kínálás közben szódásszifonnal matatni Marika melle körül, vagy rendre barackot nyomni Janiék fiának fejére – ezek viccek, de nem durvák vagy kellemetlenek.) A legfőbb jellemzője Trill Pityu bácsijának, ahogy világos szemével maga elé bámulva elmereng a problémák felett. Ahogy látszik rajta a gondolkodás erős szándéka és a gondolatok útvesztőiben való rendszeres elakadás. Az a naiv rácsodálkozás az élet dolgaira, amely talán csak Pelikán József gátőrnek és Háy János színpadi hőseinek megható sajátja.

HÁY JÁNOS:
A PITYU BÁCSI FIA
(Beregszászi Illyés Gyula Magyar Nemzeti Színház, Thália Színház)

DÍSZLET: Sárkány Sándor. **JELMEZ:** Csolti Klára. **ZENE:** Alexander Balanescu. **RENDEZŐ:** Bérczes László.
SZEREPLŐK: Trill Zsolt, Tóth László, Szűcs Nelli, Fehér László, Bíró Gyula, Homoki Bálint.

KOLTAI TAMÁS

Aki idealista, az vak

■ FRIEDRICH SCHILLER: DON CARLOS ■

A Fülöp király és Posa márki között zajló monumentális beszélgetés közben (Schillernél minden monumentális, elsősorban maga a dráma, ha teljes terjedelmében játszanák, hajnali négyig eltartana, a szóban forgó kiadós dialógus tizennyolc nyomtatott könyvoldalt tesz ki Vas István *veretes* fordításában, a dramaturg Vörös Róbert, ahogy az egész darabot, ezt is alaposan meghúzta, ettől még a beszélgetés – legalábbis tartalmát tekintve – monumentálisnak, mindenesetre nagynak tekinthető) a királyt alakító Kőszegi Ákos azzal a sorral, hogy *„Itt jól megóvott / Békében virul a polgári jólét"*, előrelépdel a rivaldához, és megállapítását közvetlenül a nézőkhöz intézi. Kedvek Richárd – Posa szerepében – ekkor még kicsit hátrébb áll, onnan vág vissza „a sír békéjét" emlegető híres replikával. Fülöp később előrecipeli maga mellé bizalmasának kiszemelt alattvalóját, úgy folytatják vitájukat a közönség közvetlen közelében. Posa részéről elhangzanak a legfontosabb politikai maximák, az „Adja meg nekünk / A gondolat szabadságát"-tól a „Legyen újra / A polgár, ami volt, a koronának / A céljá"-n át egészen addig a királyok és népvezérek számára valószínűleg legkevésbé teljesíthető jó tanácsig, hogy a „Nagy gépezet művésze tűnjön a / Homályba", és „Az emberiség néha el se higgye, / Hogy van". Eközben a színész újra hátramegy, és ahogy részletezi az uralkodók üdvhozó tevékenységének romantikus utópiáját, az előadás szereplői sorra rálépnek a mozgásba lendülő forgószínpadra, hogy a lelkes monológot mintegy népképviseleti tanúkként koszorúzzák.

Benne vagyunk a politikai drámában, s ez – a *Don Carlos*ról lévén szó – nem is lehet másképp. Itt a zsarnokot, szelídebben szólva az abszolút uralkodót szólítja meg „az em-

Makranczi Zalán (Don Carlos) és Balogh Erika (Eboli)

Walter Péter felvételei

Makranczi Zalán és Kedvek Richárd (Posa)

beriség követe" vagy „az eljövendők polgára", ahogy Posa önmagát aposztrofálja. „Ön idealista", mondja neki a király a kecskeméti Katona József Színház előadásában, ha jól figyeltem meg, az eredeti fordításban szereplő „rajongó" szót cserélve föl erre a korszerűbb, beszédesebb kifejezésre. A népboldogításért, a szabadságért, sőt a világszabadságért (ez utóbbi is mintha betoldás lenne) *intrikáló* márki Schillernél kétségtelenül idealista. A rendező Alföldi Róbertnél ráadásul még vak is. Nemcsak metaforikusan – valóságosan. Nem lát. Fehér pupillákkal, tapogatva közlekedik. Ez néha groteszk, például amikor azt mondják neki, hogy *nézzen körül* Spanyolországban. Vagy amikor Fülöp azért fogadja bizalmába, mert „*tekintetét* meg nem zavarja szenvedély". (Ami egyébként nem igaz.) Mai észjárásunk szerint, aki ennyire naivul bízik a hatalom jó útra térítésében, abban van valami – legalábbis – tragikomikus. Mintha azt mondaná Alföldi, hogy ebben a világban csak az idealista, aki vak.

Az előadás érezhetően játszik a romantikus, a patetikus és a groteszk – egy másik rendszerben: a történelmi, a rituális és a hétköznapi – elegyítésének lehetőségével. Kentaur díszlete sodronyhálós cellákból áll, amelyek külön-külön elgördíthetőek, és alakzatokba tolhatóak; a rácsok mögötti, előtti és közötti emberfigurák határozottan börtönhelyzetben érezhetik magukat. A jelmezek már nem mutatnak ilyen egységes képet, Gyarmathy Ágnes a hivatalnokok sötét öltönyébe öltözteti az ideológia férfi képviselőit (Posát is), laza ing-nadrágot vagy hosszú kabátot ad a romantikus ifjú Carlosra, egyszerű, földig érő ruhát vagy szoknya-blúzt a nőkre, de a három udvarhölgyet mulatságos, fodros-turbános fantázia-egyenkosztümmel látja el. (Réti Erika, Jablonkay Mária és Kertész Kata jelenléte ki is merül a darab elején tanúsított komikus gesztusokban; annyira esetlegesek, hogy később véglegesen elűnnek, mintha ott sem lettek volna.) Szerepet játszik a lemeztelenedés is, de sem Carlos, sem Eboli esetében nem érzem indokoltnak; az infáns szinte a rituális fölfeszítettség Krisztus-pózában kezd (nehezen tudja eltüntetni, majd partnerének átcsempészni a kezében tartott elemlámpát, amellyel korábban megvilágította az arcát a sötétben; ezek a hol fehér, hol piros fények később némely szereplő belső monológszerű vallomásait emelik ki mint „szellemképet", többnyire kihangosítva, inkább modorosan, mint drámaian), majd a rítus átmegy egy gyermekien heves, rajongó fiatalember pszichorealista portréjába; a hercegnő odaadásának és kiszolgáltatottságának jeleként pedig a ruhátlanság megmarad jelnek, nem lesz belőle a szégyentől a diadalig kiaknázható, paradox helyzet. Általában többször előfordul, hogy Alföldi „játszik" a színész helyett: csak a gesztus születik meg, a magatartás nem. Mintha vagy elegendő idő nem lett volna a kidolgozásra, vagy elegendő színészi érzékenység. Néha egyik sem. Ezáltal sok megoldás ötletszerűen hat. Önmagában nem kifogásolható, hogy egy párbajt elemlámpák fényeivel „vívnak" (pláne, ha hatásos lenne), utána viszont meglep, hogy Posát hagyományos pisztolylövéssel terítik le a színfalak mögül. Nem is lehet másképp, mert ebben legalább van drámaiság – a színészek beállítása kis ideig bizonytalanságban hagy afelől, hogy őt vagy Carlost érte-e a golyó –, de az előadás rendezői partitúrája szerint itt is valami különlegeset várnánk.

Ezúttal épp ez hiányzik: a minden részletében kidolgozott partitúra. A rendezői gesztusok csak felületesen vannak végiggondolva. Nem az „eklektikával" van baj, hanem azzal, hogy a különféle elemek nem kerülnek összhangba, nincsenek rendszerbe állítva. A barokk vokális zene architektonikus kiegyensúlyozottsága, fensége és fájdalma rituális boltozatot emel a játék fölé; alatta kellene egyensúlyba kerülniük a „szakrális" és a „profán" – egyszerűbben: a történelmi és a mai – elemeknek. A királyi házaspár vitája a hideg protokoll mögött közönséges féltékenységi jelenet, amelyben elmegy, ha Erzsébet váratlanul „polgári" modorban jelzi, hogy ne a gyerek előtt veszekedjünk *(„aber nicht vor dem Kind!").* De a protokollt is, a profán kijelzést is *magatartással* kellene hitelesíteni. E jelenet végén a királyné szimpla ájulása helyett kitalált vetélés (fölhúzza a szoknyáját, és megdöbben a lába közt futó vércsíkon) vagy az ezt követő hisztérikus lábmosás a lavórban, amibe Eboli is „besegít" (a kataton cselekvés az őrület nem egészen indokolt, legalábbis folytatás nélküli motívumát hozza be), inkább érdekesség, mint lélektani értelmezés. Mintha a színész nem lett volna *elégséges,* ezért a rendező játssza el helyette a jelenetet.

Kéner Gabriella esetében érthető a rendezői ráerősítés, mert egyelőre nincs meg

a kellő súlya Erzsébet királynői és női formátumához, a kettő közötti őrlődés állapotához, amelyben állandó belső gyötrelmek érzékeltetésével kellene megőriznie a belső méltóságát; ehhez eltérő fizikális adottságok és érettebb színészi eszközök lennének szükségesek. Kőszegi Ákos – aki játszotta már a címszerepet is, Posát is – Fülöp királyként a saját uralkodása alatt összeroppanó magánembert emeli ki. Görnyedt tartása mintha az jelképezné, hogy már nem birkózik meg a hatalom terhével. Nem akar Néró lenni, és nehéz elképzelni, hogy ha akarna, tudna. Ahogy elhúzza a tenyerét Posa szeme előtt, konstatálva, hogy „ilyen embert nem láttam" (tudniillik ilyen vakot a szó valódi és jelképes értelmében, s hozzá ilyen önzetlenül idealistát), abban nem a rideg hatalom kötelezően vállalt kényszere, csak egy féltékeny férj és egy szeretethiányos apa jelenik meg, aki időnként kiereszti a hangját. Tovább degradálja a szerepét, hogy fölmosóronggyal kell eltakarítania a vért a padlóról.

Kedvek Richárd Posájából hiányzik a szuggesztió, pedig a vakság az eredeti alaknál is erősebb kisugárzást követelne. Sűrű jelenlét kellene hozzá, a fiatal színész ezzel nem rendelkezik. Még úgy sem, hogy az előadás Posája nem csupán a szabadságeszme kiválasztottját imádja Carlosban. Eboli hercegnőből Balogh Erika erőteljesen kihozza a büszke, sértett nőt; ő a tartást, a verses dikciót és az érzelmi váltásokat is eszközként tudja használni. Nagyjelenete Carlosszal – legalábbis az első kétharmada – a produkció legjobb része. Ahogy az Erzsébethez készülő, fölhevült infáns izgága köröket futva beesik hozzá, és a tévedés fölfedezéséig mindketten egyre jobban belebonyolódnak a közös pszichológiai és biológiai csapdába, az kimeríti a szituáció legtöbb lehetőségét. Makranczi Zalán színészi fejlődése szerepről szerepre érezhető; Carlos sorsát egy gyermekien rajongó, romantikus ifjú szertelenkedéseként éli meg, aki a „nekem szeretet kell!" mottó jegyében rohan a végzetébe. Jelképesen és demonstratívan a halott Posa mellé temetkezik, de a végén ketten döntenek fölötte. A szó szoros értelmében fölötte. Fülöp és a sokat sejtető kettőzéssel szintén Kedvek Richárd játszotta Főinkvizítor két magaslati ponton állva, egymás felé fordulva áldozzák föl, miközben ő maga gyermeki köreit rója alattuk. Don Carlos a szeretet és a politika közös áldozata – hirdeti az apró helycserével hangsúlyossá tett zárókép.

FRIEDRICH SCHILLER: DON CARLOS
(Kecskeméti Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Vas István. **DRAMATURG:** Vörös Róbert. **DÍSZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Gyarmathy Ágnes. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Szántó Péter. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Makranczi Zalán, Kőszegi Ákos, Kedvek Richárd, Balogh Erika, Kéner Gabriella, Réti Erika, Jablonkay Mária, Kertész Kata, Széplaky Géza, Hegedűs Zoltán, Csizmadia László, Kertész Richárd, Szántó Péter, Dobrai Lotti.

URBÁN BALÁZS

Hatásos forma

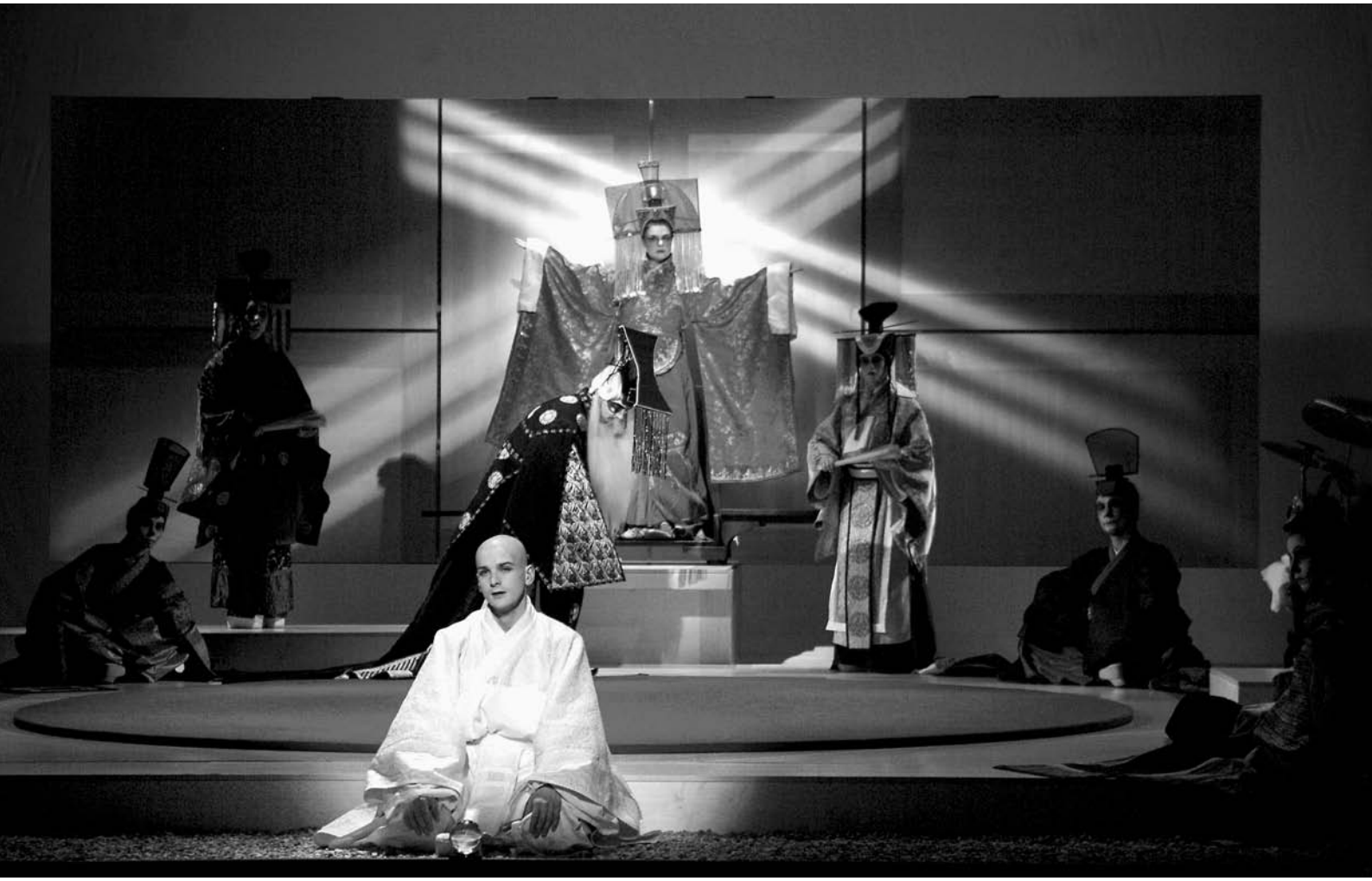
■ CARLO GOZZI: TURANDOT ■

Az első ránézésre kopárnak ható játékteret mind színesebb kellékek és díszletelemek népesítik be. A vörösen fénylő napkorong később kellékké alakul, a keleti kultúrát megidéző színpompás jelmezek (ezeket éppúgy Füzér Anni tervezte, mint a puritán díszletet) uralják a látványt, az invenciózus világítás még az üres teret is feldíszíti. A háttérben dob veri a ritmust, jelzésszerűen megidéződik a távol-keleti színjátszás néhány fontos eleme. Az erősen stilizált miliőben az érzelmet és a gondolatot természetes színészi hangsúly, hanglejtés és redukált gesztusrendszer közvetíti.

A Forgács Péter rendezte *Turandot* bizonyos szempontból hálás téma lehet a recenzensnek. Éppúgy értekezhet a bemutató kapcsán a kínai és japán színház egymással és az európai színházi kultúrával képezett kontrasztjáról, mint az előadásszöveg kapcsán Gozziról, Schillerről, egyáltalán a *Turandot*-mítosz értelmezési lehetőségeiről. Hogy mindezt mégis feleslegesnek érzem, annak fő oka, hogy az Új Színház előadása részint nem próbálja eredeti, a korábbiaktól lényegesen eltérő értelmezését adni a történetnek, másrészt a keleti színjátékok elemeinek megidézése sem a jelentés, hanem a forma felől érződik fontosnak. Forgács rendezése természetesen épít a történet modern értelmezési lehetőségére, a társadalmi szerep, a függetlenség iránti vágy és a legbensőbb érzelmek Turandotban végbemenő konfliktusára, de ennek a lehető legkézenfekvőbb, tradicionális aspektusát bontja ki. Az előadás leginkább a stilizált, túlburjánzó forma és az egyszerű eszközökkel közölt tartalom kettősére fokuszál; mintha annak demonstrálásával kísérletezne, hogy a legváltozatosabb körítést is ellenpontozhatja a puritán eszközökkel, de szuggesztíven előadott történet ereje. Hogy ez mennyiben fedi az alkotói intenciót, nem tudhatom; mindenesetre ebből az érzékelhető tudatossággal kiépített kettősségből fakadnak az előadás erényei és problémái is.

A forma hatásos: a jelmezek, a világítás, a ritmus, a mozgás atmoszférát teremtenek. Anélkül hogy bármely konkrét keleti színjátéktípust képezné le, az előadás erőteljesen megérzékít egy jellegzetesen keleti formát, melyhez legfeljebb idézetszerűen kapcsolja a commedia dell'arte egyes elemeit. Ilyen idézet a forma részét képző négy *zanni* is: Almási Sándor, Pálfi Kata, Kecskés Karina és Széll Attila élesen stilizált játékmódja erős kontrasztot alkot a többi szereplőével. Duda Éva és Gergye Krisztián koreográfiája mind a ritmushoz, mind a színészi adottságokhoz jól igazodik. A koreográfia itt elsősorban a mozgás megtervezését jelenti; hangsúlyos lehet egy leülés, felállás, megtorpanás is. S így épül ki a játék ritmusa, melyben éppoly fontos szerepe van a zenének, mint a csendnek, a ritmikus mozgásnak, mint a megállásnak, egy gyors mozdulat megindításának vagy kitartásának.

Ezekkel az elemekkel Forgács sikeresen teremt atmoszférát, a kontrasztot azonban jóval nehezebben építi ki. Néhány fontos szereplőre rátelepszik a jelmez, a maszk: Vass György (Altoum) és Huszár Zsolt (Barak) nemcsak fizikailag nem látszik mögüle, de magát a személyiséget sem képes felmutatni. Igaz, lehetőségeik erősen korlátozottak: a nonverbális eszközöktől gyakorlatilag megfosztva csak a hang modulációira (azaz hanglejtésre és hangsúly-



Kecskés Karina, Fodor Annamária, Kovács Krisztián, Vass György, Györgyi Anna, Botos Éva, Almási Sándor és Pálfi Kata

theater.hu Ilovszky Béla

ra) támaszkodva kellene erősnek, személyesnek és szuggesztívnek mutatkozniuk. Azáltal, hogy ők ketten gyakorlatilag beleolvadnak a látványba, a történet egy fontos rétege elvész. De nem egyenletes a többi színészi alakítás sem. A Zelima amúgy is kevéssé hálás szerepét játszó Fodor Annamária helyzetét persze az sem könnyíti, hogy nem tudhat kapcsolódni a Huszár Zsolt játszotta Barakhoz, így nem értetheti meg a lány helyzetének csapdáját (azt, hogy akármit tesz, mindenképpen elárul valakit). A címszerepet játszó Györgyi Anna és az Adelmát alakító Botos Éva jár a legközelebb ahhoz, hogy látványos jelmezükkel és a szerepkörüket megidéző vizuális klisékkel szemben őszintén megélt érzéseket, szenvedélyeket mutassanak meg. Györgyi Anna ügyesen építi bele a hercegnő megközelíthetetlenségét, elérhetetlenségét ábrázoló sablonokat a büszke – mindenkin, saját érzésein is – átgázoló nő jellemívébe, Botos Éva pedig a kontroll alól fokozatosan felszabaduló bosszúvágy és szerelmi szenvedély színeit adagolja hatásosan. Az ő alakításaik azonban nem felülírják, hanem integrálják a megjelenített formákat (tulajdonképpen a stilizált elemeket, kliséket illesztik reálszituációkba). Igazán erős kontrasztot Kovács Krisztián játéka képezhetne a többiekével. Hiszen Kalaf idegenként érkezik, nemcsak a városba, de a színre is. Öltözete puritán, s szerepe szerint is szemben áll mindazzal, amit az udvar képvisel. Ennek megfelelően a színész játéka is eszköztelen; a cél érezhetően az lehet, hogy a többiek erős gesztusaival szemben szándékosan szűkre szorított regiszteren belül tudjon széles érzelmi skálát megeleveníteni. Kovács Krisztián természetes hangon szólal meg, pontosan közvetíti a mondatok értelmét, de ezeknek a legtöbb szituációban nincs igazi erejük. Nem érződik az a bonyolult érzelmi helyzet, melybe Kalaf kerül, s inkább érthető, mint átérezhető az az emocionális út, melyet bejárni kényszerül. Így a kétfajta játékmód kontrasztja kevésbé lesz látványos, ráadásul Turandot nemcsak összetettebb, erősebb, hanem érzelmileg is érettebb személyiségnek tűnik Kalafnál. Ami magának a történetnek is megváltoztathatná a hangsúlyait, ha erre irányulna az alkotói szándék – erről azonban nincs szó.

Ez viszont felveti azt a kérdést is, hogy a látványos forma nem telepszik-e rá mindenképpen (akár jelentős színészi erő megléte esetén is) a bensőségesebb eszközökkel kifejezni kívánt tartalomra. Hogy a tradicionálisan értelmezett történethez (mely egyként megjeleníthető volna hagyományosan realisztikus eszközökkel vagy mindvégig élesen stilizáltan) hozzátesz-e valamit forma és tartalom kontrasztja. S hogy amennyiben ez hatásosabban sikerülne, nem szorítaná-e végképp háttérbe a történetet, nem válna-e a *Turandot* egy színházi nyelvi kísérlet ürügyévé. Forgács Péter látványos, erős atmoszférájú, de egyenetlen, helyenként erőtlen rendezése ezekre a kérdésekre csak legizgalmasabb pillanataiban ígér (vagy ott is inkább sejtet) pozitív választ.

TURANDOT (Új Színház) Gozzi és Schiller nyomán

FORDÍTOTTA: Illyés Gyula. **DRAMATURG:** Hársing Hilda. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni. **MOZGÁS:** Duda Éva, Gergye Krisztián. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Gyulay Eszter. **RENDEZŐ:** Forgács Péter.
SZEREPLŐK: Györgyi Anna, Vass György, Botos Éva, Fodor Annamária, Huszár Zsolt, Kovács Krisztián, Almási Sándor, Pálfi Kata, Kecskés Karina, Széll Attila.

Tarján Tamás

Étek nélküli lakoma

■ HÖLDERLIN: EMPEDOKLÉSZ ■

Az üres forma, a jelentéstelen szépelgősség ül tort a Bárka Színház és a Maladype Társulat közös munkával a Vívóteremben létrehozott előadásán. Barátságosabb kifejezést használva – Balázs Zoltán rendezői törekvéseinek következetességét és főképp a Weöres Sándor Theomachiá*ja nyomán kreált produkció erényeit ismerve – sejthető értékek: a rendszerképzés és a stilizálás kisiklásáról, az artisztikum elsivárosodásáról tudósíthatunk.*

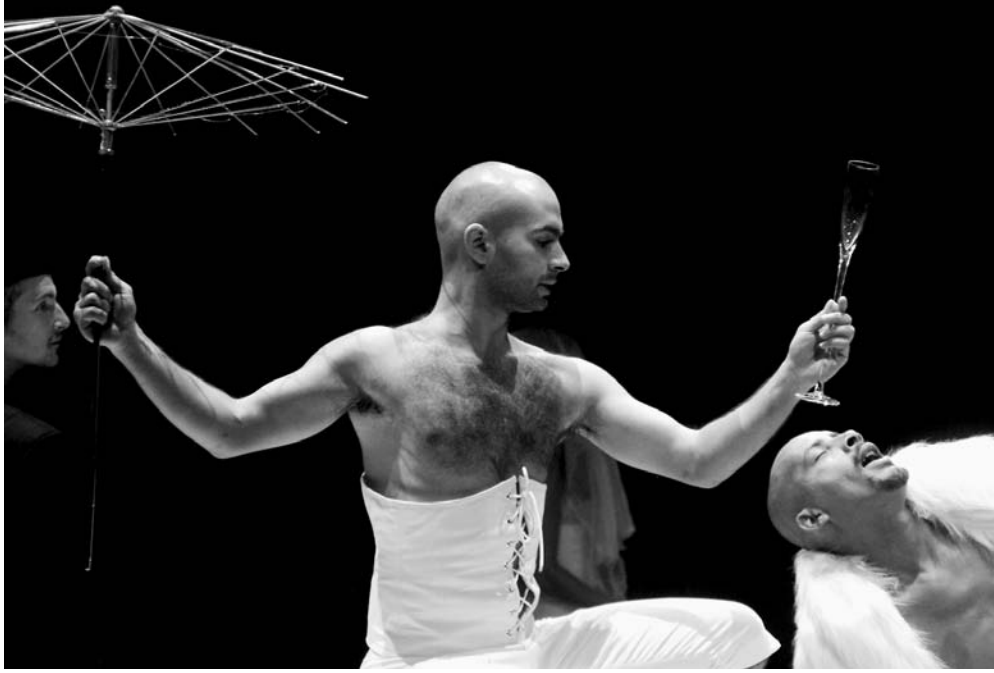
A tor akár szó szerint is vehető, hiszen egy monumentális (tévesztett) népvezéri program kudarca, s nyomában a (nem is egyszemélyes) gyászesemény képezi a Johann Christian Friedrich Hölderlin drámaváltozataiból *(Empedoklész halála I., II.* és *Empedoklész az Etnán)* Góczán Judit és Balázs Zoltán által írt – Hajnal Gábor szép, de már elöregedett fordítását használó – szöveg tárgyát. Gombár Judit hófehér damaszttal földig borított, mintegy tizenhat–húsz méter hosszú ünnepi asztalt állított a színházhelyiség tengelyébe, a nézők két tribünje közé. A puritán installálás része az asztal két rövidebbik végén őrködő, a modern múzeumokból kiöregedett kopár fehér fa. A két képződmény ostorfonatú ágai dialogizáló viszonyba kerülnek egymással – az egész este szertartásszerű vitadrámát imitál, amelynek során a megütköző felek lassabb-gyorsabb, hullámzóbb-vonaglóbb, az asztalon vagy az asztal mellett történő közlekedéssel fel-felcserélik poláris pozícióikat –, a fák koronáján üldögélők számára pedig rezzenéstelenséget követelő magasles nyílik a terepre és környékére. A díszlet fehér gyászába Gombár a jelmezek hószínét is belesimítja. Mivel Balázs Zoltán koncepciójában a gyásznak erotikus felhangjai is mutatkoznak, a nők általában dekoltált vagy áttetsző öltözékeket, arcukat különféle alkalmak és üzenetek jegyében rejtő vagy nem rejtő fátylat viselnek. A koromfekete parókák dússága valamelyest informál a társadalmi rangról és a testi felindultságról, s erős művisége jóvoltából ironikusan is alájátszik a rengeteg fehérnek. A fe-

Jelenet az előadásból

hér parókás, sápadtra maszkírozott férfiak nőiesen szabott és fűzött ruhákban darvadoznak. Magának Empedoklésznek a műség netovábbját ismét csak némi humorral kiemelő szőrmepalást jut, Pauszaniásznak egy esernyőváz, talán emékeztetőül az abszurd színház és az alternatív színjátszás egykor oly kedvelt kellékére.

Nem egyszerű benyomás, hanem e sorok írója által ellenőrzött tény, hogy a nézők tekintélyes részének fogalma sincs arról, mit lát. Pontosabban: a mélyebb értelemről, az értelmet, a költői és bölcseleti tartalmakat hordozó cselekményről nincs fogalma. Azt természetesen látni, hogy egy pincérszerű jelenség – történetesen: fekete figura a fehérek között – ceremoniálisan, sietség nélküli, álmatag és kicsavarodott mozdulatokkal fokozatosan megteríti az asztalt (koreográfia: Szöllősi András). Lapos és öblös fémtálból, kanálból, villából, (hal?)-késből, pezsgőspohárból, karcsú üvegvázából áll minden egyes teríték, a vázákba egy szál fehér virág is kerül. Az óraműként tevékenykedő árnynak három- és ötkarú gyertyatartókat is az asztalra kell helyeznie. Mindezt szigorúan egyesével, az asztalon járó, heverő szereplőket, az erre-arra masírozó figurákat, elhullott személyeket és ruhákat gondosan kerülgetve. Ténykedése akkor villanyoz fel, ha véletlenül leejt valamit (lehetőleg nem törékenyet), vagy a gyertyák kanócai makacskodnak az elemes lánglobbantóval szemben. A szünet nélküli előadást oly következetesen fogja át ez a repetitív megoldássor – melyből a néma közreműködő aztán pár percre kilép a roppant hangsúlyos, summázó énekbeszéd terébe –, hogy bármennyire az iróniában szeretnénk is e majdnem mindenestül hamis és üres bábtáncoltatás mentségét, mélyszerkezetét felfedezni, alighanem csak a nagy tragédiázás marad. A két adaptáló, a rendező Balázs Zoltán és a dramaturg Góczán Judit szinte egyáltalán nem képes megosztani a közönséggel, milyen eszmék rendülnek meg, miféle világok omlanak össze, s az önkritikus címszereplő miért veti magát az Etna kráterébe (Balázs korábban már bizonyított képességeit jelezheti, hogy a bukott istenember a hiperromantikus aktust ülve, székébe dermedve hajthatja végre).

A kétezerötszáz esztendővel ezelőtt élt, pitagoreus nézeteket valló Empedoklész az érzéki, a materiális tapasztalat tényeit igyekezett átemelni a metafizikai régióba. E nem kockázatmentes mozdulatnak kortársa, Anaxagorasz épp az ellenkezőjét próbálta végbevinni. Egyikük sem könyvelhetett el érdemi sikert, de mindkettejük nélkül szegényebb lenne a tudománytörténet. Az akragaszi Empedoklész – népvezéri, államférfiúi, filozófusi, poétai, tudósi és orvosi minőségében –, mondhatni, sokat markolt, s a természetről való (vagy vallott) ismeretek birtokában túl gyorsan tartott a megistenülés felé. A városállam lakói ezt hol jó szemmel nézték, hol nem. Hölderlin a maga küldetéstudatának, hasznosságvágyának, teljességideájának megszemélyesülését vizionálta Empedoklész magánéleti szálakkal is átszőtt, az önítélettel – az isteni szférába delejező visszatéréssel, az egyik úgynevezett empedoklészi őselem: a tűz megsemmisítő ölelésével – beszegett útjában.



Schiller Kata felvételei

Dévai Balázs (Manész), Horváth Kristóf (Pauszaniász) és Kálid Artúr (Empedoklész)

Ebből – vagy ennek bármely transzponálásából – a Bárka Színház *Empedoklésze* édeskeveset közvetít. A nyilván jobb sorsra érdemes produkciót profánul jellemezve: a főhős leginkább hímnemű tanítványai és leginkább nőnemű ellenfelei az asztalon és környékén a pincért és egymást kerülgetve beszélik el, ami az eszüket és a szívüket nyomja, a nagy férfiú pedig valamelyik asztalvégre telepedve vagy szorulva osztja igéit. Sáry László zenéje többet, jobbat ígér, mint amennyi lehetőséget aláfestésül kap. A hanghatásokat a színészek nem is mindig tudják „felülbeszélni". A bonyodalmas, képteli mondatok tolmácsolása néhányuk erejét meghaladja, szuggesztivitás pedig egyikük szavaiban sincs. Az érettség, a jártasság más-más fokán jobbára csupán a ritmusért küzdenek. Törekvéseik az egész estés asztalterítést szinkronizálják vagy kontrázzák. Arra kevéske erő jut a kollektívától, hogy az átizzó lírájú példázatot a mitológiai egyetemesség, világ- és sorsmagyarázat küszöbén játsszák, de ugyanakkor le is válasszák róla, a konkrét idő nélküli történelemben gondolva és gondoltatva át az empedoklészi tragikumot – a hérosz alázat nélküli, túlzott vállalását egyfelől, a közösség józan, ám kisszerű reakcióit másfelől, továbbá a színeváltozásokat, melyeket az asztalon és az asztal körött lezajló „forgások" világítanak meg.

Az (egyetlen) ötletre: az asztalterítés artisztikumára mint időt, teret, textust porciózó formára koncentrált rendezői figyelem, az egész prezentáció közösségi karaktere nem teszi lehetővé, nem is kéri a színészi egyénítést. A nők körmén a vörös lakk szervesebben illeszkedik, feleselőbben kötődik a fekete-fehér látványosságba, mint az, amit mondanak. A formanyelv következményei jó előre kiszámíthatóak és közhelyszerűek (mozdulatok az esernyőmaradvánnyal; egyes parókák levetése; esztétikai álhalál az abroszon stb.). Kálid Artúr nagyság, különlegesség, esendőség helyett elmosódott, durcás embernek láttatja Empedoklészt. Dévai Balázs (Manész) hosszas negyedórákig az asztal foglya – majd kétháromm percre szavaival, énekével fölébe kerekedik, megérzékíti azt a fesztávot, űrt, amely húsz méterből végtelent csinál(hatna).

Az asztalt egyébként tizenhárom főre terítik (így szép a tányérok, poharak átellene? Ettől tolulnak az utolsóvacsora- és egyéb asszociációk?), noha csak tizenkettő a szereplők száma. Előjön civilként az ütőhangszerek megszólaltatója – s ekként már a tor asztaláról a tizenhárom szál fehér virág mindegyikét átnyújthatják egy-egy nézőnek. Kezdhet vele, amit tud.

FRIEDRICH HÖLDERLIN: EMPEDOKLÉSZ
(Bárka Színház–Maladype Társulat)

FORDÍTOTTA: Hajnal Gábor. **DRAMATURG – ÉS BALÁZS ZOLTÁNNAL ÍRTA –:** Góczán Judit. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Gombár Judit. **ZENE:** Sáry László. **ÜTŐHANGSZEREK:** Mogyoró Kornél. **KOREOGRÁFIA:** Szöllősi András. **RENDEZŐ:** Balázs Zoltán.

SZEREPLŐK: Kálid Artúr, Horváth Kristóf, Dévai Balázs, Bakos Éva, Varjú Olga, Soltész Erzsébet, Parti Nóra, Varga Gabriella, Fátyol Kamilla, Oláh Zoltán, Balogh Rodrigo, Szabó Gábor.

SZÉKELY SZABOLCS

Goldonov

■ CARLO GOLDONI: KARNEVÁLVÉGI ÉJSZAKA ■

Meddig maradjon a karácsonyfa a lakásban? – örökzöld társalgási téma, kockázatmentesen bedobható baráti összejövetelen, nyelvórán vagy januárban, kínos hallgatás esetén két emelet között a liftben. Érdemes azonban hosszasabban is végiggondolni: ha létezik tárgy, amely közönyös hallgatásával is figyelemért ágaskodik, az minden bizonnyal az egyhetesnél idősebb karácsonyfa. Vége a nagy vacsoráknak, visszakapja hétköznapi arcát a szoba, s lassanként az ajándékok is használatba állnak, de a fenyő azért marad; marad és figyel, hogy tanúja legyen szilveszternek, farsangnak, karneválvégi éjszakának. Első felvonás, első jelenet: a színpad sarkában műfenyő jelzi, itt a szeretet ünnepe volt.

Rusznyák Gábor nem először rendez mulatságot. Igaz, a Szkénében játszott *Bozgorok* fogadói környezetében még csak motívum, s nem központi jelentőségű az eszem-iszom. A *Karneválvégi éjszaka* már ezt jelöli ki témájának, s nem csupán magának a darabnak az okán – a színházi ismertető is az előadás középpontjába helyezi magát a mulatságot: „Akárcsak a szilveszterektől, születésnapoktól, házibuliktól, ettől a karneválvégi éjszakától mindenki vár valamit. A hétköznapokból való kiszakadást. A nagy történést. Az igazit. Az egyszerit [...] S történik, ami történni szokott. Látszatjókedv, ital, némi zene, tánc, mulatozás, flörtök, szerelmek, csókok, megcsalások, pofonok, aztán másnap: a megszégyenülés, a kijózanodás." Azért érdemes ideidézni a szórólapot, mert közvetve rámutat a magyar nyelv szóhasználatára: tudniillik hogy a *mulatság* szó helyett legtöbbször pontosabb lenne a *mulatás* – vagyis az *idő múlatása* –, aminek a mélyén ott lapul valami végtelen csehovi kilátástalanság.

A „csehovi" pedig nem légből kapott jelző: lehetetlen nem észrevenni Domenica (Kovalik Ágnes) sóhajtozásának folytonos utalását. „Moszkva, Moszkva" – nyög föl kétségbeesve minduntalan, megtudván, hogy szerelme, Anzoletto (Lengyel Tamás) hosszú időre a szovjet fővárosba utazik. Ha másért nem is, már ezért megéri a darab áthelyezése az 1960-as–70-es évekbe. A Moszkva utáni vágyakozás ugyanis egyrészt vicces felhangjává válik a kor feltétlen Nyugat-rajongásának, másrészt egy csapásra berántja az előadásba a *Három nővér* világát.

Domenica-Irina tehát nem csak Anzoletto után akar Moszkvába menni, ahogy ez utóbbi sem csak a szovjet mintarajzoló elvtársak miatt kész a távozásra. Zamaria (Szombathy Gyula) házibulijának összes vendége ugyanúgy szenved az eseménytelen látszatélettől, mint Csehov figurái. A külföldi út azonban – Anzolettót kivéve – mindenki számára elérhetetlen. Talán nem véletlen, hogy ő marad mindvégig a legjózanabb, s csak a többiek áznak el keservesen. Nekik ugyanis Moszkva helyett csak vodka jut; a teljesebb élet helyett az öntudatlan nekiveselkedések sorozata: kétségbeesett kapálózás, vegyél fel, vigyél el, folytonos menekülés, vészkijárat a pohár fenekén. A kártyázásnál már mindenki magától értetődően nyakalja a töményet. Az előadás egyik legerősebb képe, ahogy Bastiano (Schneider Zoltán) ráveti magát a nyugágyon elhasaló Elenetta asszonyra (Marjai Virág) – ütemes mozgásától a kerti bútorok úgy torlódnak egymásba a színen, mint sarkvidéki

Wéber Kata, Kocsó Gábor és Szervét Tibor

Koncz Zsuzsa felvételei

Mészáros Tamás, Kovalik Ágnes, Tolmár Fanni, Csányi Sándor, Szombathy Gyula, Lengyel Tamás és Karalyos Gábor

jégtáblák. Rusznyák csúcsra – vagy pontosabban: mélypontra – járatja az első felvonást, amelyet egy kecses női okádás képe zár.

Goldonit a *commedia dell'arte* meghaladójaként szokás számon tartani, aki a *tipi fissi*n túllépve hús-vér figurákat alkotott. A Radnóti Színház előadásának szereplői viszont érdekesmód mintha a *relazioni fissi,* a változtathatatlan típuskapcsolatok rabjai lennének. Ilyen a macsó Bastiano és a nagyvilági Marta (Timkó Eszter) házassága, a féltékeny Agostino (Csányi Sándor) és Elenetta állandó veszekedésekkel terhelt szerelme, vagy a papucs Lazzarónak és a migrén zsarnokának, Alba asszonynak viszonya is.

Ezek az emberek szeretik egymást – a tragikomédia mindkét eleme ebből fakad. Tragédia (bármennyire kisszerű is) abból, hogy társukon keresztül saját sorsukhoz is görcsösen ragaszkodnak. Vergődnek a szeretés rutinformái közt, de képtelenek kiszakadni belőlük. Ugyanakkor a komikum is ebből a ragaszkodásból adódik nemegyszer, mert ezek a paradox viszonyok szeretetre méltóak, tehát méltóak a nevettetésre is. Legpontosabban ez Agostino és Elenetta viszonyán látszik: „szeretem, csak... csak kikaparom a szemét!" – mondja az asszony, s kétségünk sem férhet hozzá, Agostino is rajong az asszonyért, még akkor is, ha érzései olykor lila foltot hagynak felesége szeme alatt.

A házastársakon túl persze sokkal érdekesebbé válik a másik két pár szappanoperai története: a már élemedett korú Madame Gatteau (Csomós Mari) szerelmes Anzolettóba, Anzoletto szerelmes Domenicába, Domenica viszontszereti Anzolettót, viszont apja, Zamaria nem engedi el a lányát maga mellől. A megoldáshoz Domenicának radikális lépésre, az előadásnak pedig kulcsjelenetre van szüksége: a lány akkor jelenti be, hogy – ha törik, ha szakad – Moszkvába megy szerelmével, mikor a házibuli másnapján csoportkép készül a mulatság résztvevőiről. Az amúgy is kevés statikus kép közül ez a leghangsúlyosabb: a hosszú exponálás közben villog a vaku stroboszkópja, hangtalanul, szélesre tárt mosollyal merednek a szereplők az objektívbe. A hosszú másodpercek közben Zamaria nyájas vigyorgása bőgésre görbül; s mire elkattan a gép, hangzavarral kitör a botrány, de már hiába. Itt ugyanis tíz-egynéhány másodperc alatt lejátszódott minden. Rusznyák gyakorlatilag ebbe a rövid, néma és mozdulatlan időbe sűríti az egész darabot, és e jelenetmag köré „csupán" illusztrációnak, lábjegyzetnek építi fel a *Karneválvégi éjszaká*t.

Domenica bejelentése felborítja a lakásnyi világrendet. Ezzel ellöki a darabot az áttételes *Három nővér*-párhuzamtól is, mely persze – és ezt fontos megjegyezni – eddig a pontig is csak finom utalásokkal van jelen. A csehovi háttérzenénél rendszerint jóval hangosabbak a harsány poénok és a korabeli slágerek; mert a Radnóti előadása alapvetően mégiscsak komédia. Ugyanakkor a felpörgetett jelenetek gegjei közt a nézőnek folyton készen kell állnia a hirtelen váltásokra, mikor a humorba keserédes szivárog. Ilyen élmény többek közt a szélhámos Momolo (Szervét Tibor) egyik nagy pillanata: tökéletes jampecként vonul ki matt részegen a hasonló állapotban levő Polonia kisasszonyhoz (Wéber Kata), feláll egy székre, és a *Love me tender*t énekli, olyan röhejesen, hogy az már csak őszinte lehet. Többek közt az ilyen jelenetek miatt érdemes *víg játékot* rendezni: Szervét Tibor tántorogva, felnyalt hajjal, tenyérnyi lencsés napszemüvegben, fehér műbőr ruhában *tényleg* szívbemarkolóan énekel.

Elutazása előtt elbúcsúzik a fiatal pár: Domenica apjához intéz néhány szót, Anzoletto pedig szeretett városától köszön el. A Radnóti előadásában Goldoni darabjának vége – a szerző is ezzel búcsúzott Velencétől – jellemző az egész mű feldolgozására. A fiatal kelmeárus hazájáról beszél; hogy soha nem felejti el, hogy mindig érte fog dolgozni, hogy mindig Velence marad a legfontosabb. Beszéde szónoki magasságokba emelkedik, mire valaki végre leinti: jó lesz már, elég lesz már. Nem azért, mert nem őszinték a szavai, hanem mert újra tudatosodik: a Moszkvába menésnek nem csupán konkrét jelentése van.

Hogy éppenséggel valóban elutaznak, s valóban oda, az már független attól, hogy – a hepiend ellenére – Goldoni–Rusznyák szereplői továbbra is *Moszkvába vágynak.*

CARLO GOLDONI: KARNEVÁLVÉGI ÉJSZAKA (Radnóti Miklós Színház)

FORDÍTOTTA: Török Tamara. **ZENEKAR:** Puskás Péter, Termes Rita, Kovács Norbert, Stencli Tamás, Gyenes Béla. **DÍSZLET-JELMEZ:** Ignjatovic Kristina. **ZENEI VEZETŐ:** Puskás Péter. **KOREOGRÁFUS:** Kadala Petra. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Balák Margit. **RENDEZŐ:** Rusznyák Gábor. **SZEREPLŐK:** Szombathy Gyula, Kovalik Ágnes, Lengyel Tamás, Schneider Zoltán, Timkó Eszter, Kocsó Gábor, Martin Márta, Csányi Sándor, Marjai Virág, Wéber Kata, Szervét Tibor, Csomós Mari, Mészáros Tamás, Karalyos Gábor.

Szántó Judit

Molnár szelet kavar

■ MOLNÁR FERENC: AZ ÜVEGCIPŐ ■

Korábbi dolgozataimban néhányszor már innen-onnan körüljártam a megállapítást, miszerint Molnár Ferenc nevű drámaírónk nem sok teret enged a függetlenedni óhajtó rendezői koncepcióknak. Most Mácsai Pál és az Örkény Színház jóvoltából olyan Az üvegcipő-*előadást láthattunk, amely a legmesszebb rugaszkodik el az írott betűktől, még éppen anélkül, hogy a produktumot az írói kézjegytől megfosztaná. (Ha a remélt olvasók még nem fedezték volna fel: ez az a típusú kritikusi igény, amelytől túl messzire rugaszkodni sem nem tudok, sem nem akarok.)*

Hogy Molnárban, jelesül *Az üvegcipő*ben jócskán vannak édeskés, sőt émelyítő ízek, tagadhatatlan. Amikor Mácsai átírja Irmának a Ciklus keresztnevű Sepszkírről szóló esztétikai állásfoglalását, s csupán a keresztnév és a – helyesen ejtett – vezetéknév felcserélésére szorítkozik, a mondott ízektől határolódik el. A hangsúly az iróniára, a fanyar, karcos ízekre helyeződik át. A színigazgató egy korábbi rendezése kapcsán a csillogó Csehovról írtam; most az elidegenítő Molnár paradoxonát emelném ki.

Für Anikó (Adél) és Gálffi László (Sipos)

Elidegeníti Molnárt az adott esetben maga Molnár, aki Végvári Tamás bámulatos maszkkal kistafírozott alakításában jelenik meg, és merőben szokatlan dolgokat művel: harangot kongat az időmúlás megjelenítésére, avagy a viharjelenetben szélgépet működtet. Sok dolga amúgy nincs az előadásban, s dramaturgiai funkcióra is csak akkor tesz szert, amikor rendőrtanácsosként, mondhatni, igazságosztóként üzemel, jelenléte azonban jelzi, hogy amit a tisztelt közönség lát, az nem élet, csak (?) irodalom, egy finom, rezignált, ősz hajú, pápaszemes, nem kevéssé pohos idős dzsentlmen produktuma. De megmutatkozik ez az elidegenítő – és ezzel magasabb irodalmi rangra előléptető – szándék számos egyéb rendezői megoldásban is. Például mindjárt Füzér Anni száraz – és nyilvánvalóan rendezői sugallatra született – díszletében, amely a helyszíneket és járásokat éppen csak jelezve teremt rideg, minden otthonos-hangulatos bútor vagy kellék nélküli játékteret a szereplőknek. (Szakács Györgyi jelmezeiből viszont ezúttal hiányzik a rá jellemző alkotói ihletettség.) Hosszan lehetne sorolni a további részleteket, így a már említett vihart, amely egy fél színpadnyi lepel (civil minőségében ünnepi asztalterítő) hullámoztatásában tombolja ki magát, a mennyekből hulló szirmokat, amelyek éppoly égszínkékek, mint Irma rajongott szódásüvegei, a botrány szemlélőinek fotográfiához rendezett tablóját, avagy a hepiendet súlyosan relativizálni hivatott, látomásos menyegzői zenekar visszarendelését.

Ám a rendezői szándékok első számú megtestesítői mégiscsak a színészek. Ne tagadjuk, hogy Molnár szereplői elsősorban szerepkörök egyéni recept szerinti illusztrálói: csillagszeműen rafinált naivák, az érett asszonyiság konvencionális színeiben szikrázó primadonnák, morcos, de kenyérre kenhető natúrbursok, léha bonvivánok (*bon vivant:* aki tud élni). De mesteri megszerkesztettségüknek hála, ezek a szerepkör-illusztrációk bámulatosan képesek fölvenni alakítóik hús-vér körvonalait, valósággal egybeolvadnak velük, s így esik meg, hogy mindnyájunknak, sőt egész színháztörténetünknek megvannak a maga emblematikus Molnár-figurái, hogy a magam kedvenceiből csak Ruttkai Éva Anniját, Páger Antal Turaiját, Domján Edit Irmáját,

Sulyok Mária Plata-Ettingennéjét, a legújabbak közül Kerekes Éva Színésznőjét vagy Csányi Sándor Liliomát emeljem ki.

Mácsai színészvezetése egészen sajátos: elemel a valóságtól, stilizáltat, elidegenít-tet, de egyszersmind, az ábrázolás legmélyén, minden megnyilatkozást a színész felépítette alakból vezet le, tehát bizonyos szintig humanizál is, s ezzel a kettősséggel sikerül elkerülnie minden didaxist csakúgy, mint minden giccsbe hajló negédet. Ebben a bonyolult konstrukciós munkában több ihletett partnerre is akad. Az elmori Gabriella minden megnyilatkozását áthatja. Ez a kislány, bár „ártatlan", de nem őszinte, és nem is naiv, hanem mestere az öndramatizálásnak, és magára írt életszerepét játssza el elemi játékösztönnel, Diderot színészparadoxona szerinti átéléssel és kívülállással, mígnem a rongyos muskátli parádés szerepében puhára főzi a naiv műbútorasztalost. Partnereként Gálffi László (Sipos) egészen furcsa alakítást nyújt. Sipos Lajos ugyanis – és ezt az előadás egy pillanatra sem feledteti – nem az ő szerepe, sőt a lehető legtávolabb áll az ő szubtilis érzékő rezignáltan pajkos, szája sarkában megbúvó mosolyával, fásultan, már-már spleenesen érzéki színpadi lényével teremt sajátosan összetett figurát, annak ellenére, hogy a vezérmotívumául választott lefojtottság miatt néhány nagyobb váltás alkalmát – valószínűleg szándékosan – kihagyja.

Koncz Zsuzsa felvételei

Hámori Gabriella (Irma) és Gálffi László

sők közt említhetem Hámori Gabriellát (Irma), akinek színészi vértezetében én még eddig nem találtam hézagot, és a szereposztás legaljáról Bíró Krisztát (Keczeli Ilona), aki éppenséggel specialistája a környezetüktől elütő, fanyarra stilizált alakoknak.

Irmához Mácsai talált egy alaphangot: az egzaltált exhibicionizmusét, amely Hákenységű, minden ízében művészi művészalkatától. Nos, Gálffi a rendező bábáskodásával képes ebből a hátrányból előnyt csiholni: belecsempészi az agglegény asztalosba az ifjú Rimbaud-t, és eljátssza, hogyan játssza el Gálffi László Sipos Lajos szerepét.

A dráma tengelyében álló trió harmadik tagjaként, vagyis Adél szerepében Für Anikó

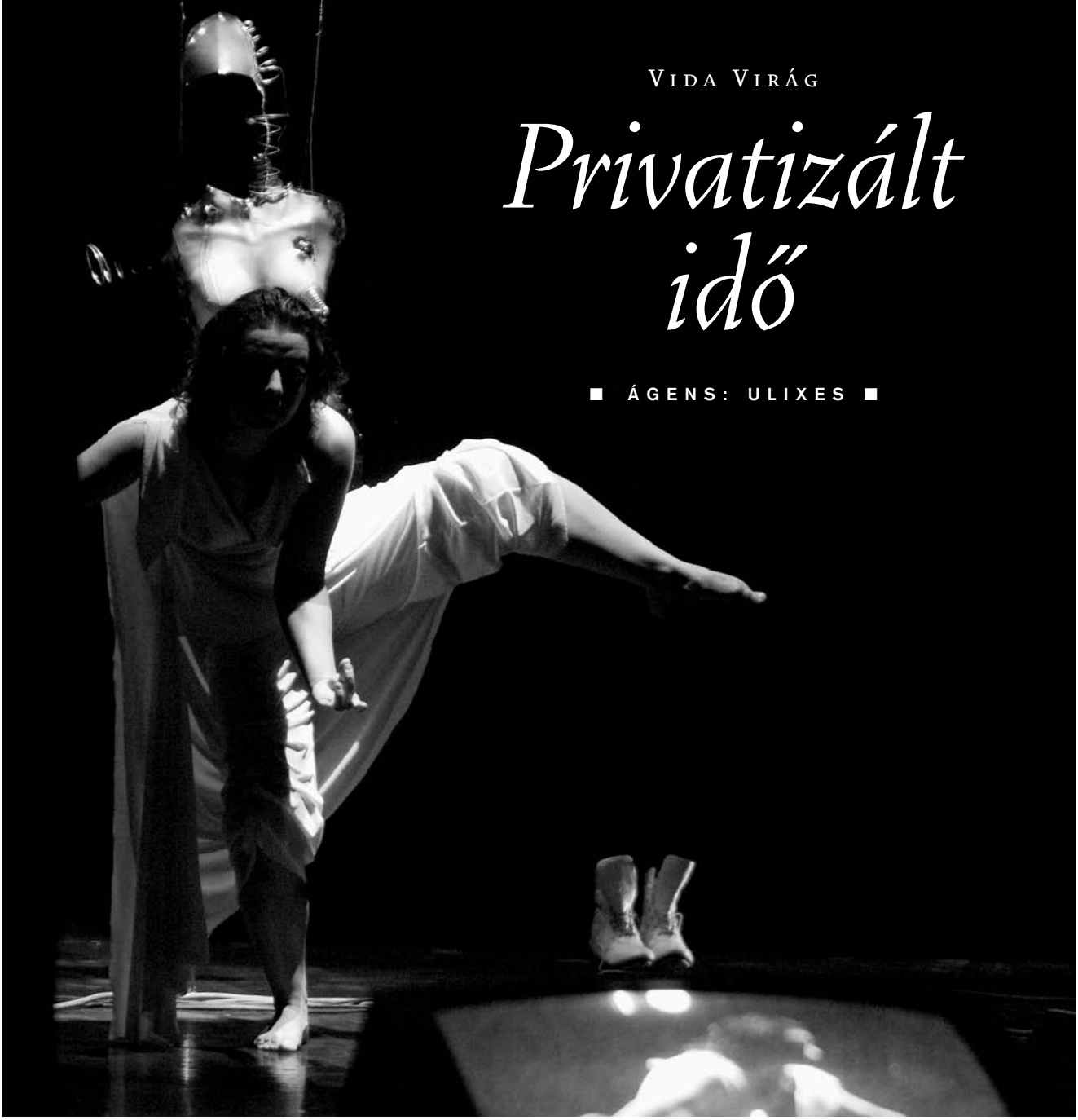
Három főszereplőjével, valamint Végvári Tamással és Bíró Krisztával Mácsainak szerencséje volt. Ha vár az előadással úgy tizenöt évet: még a Roticsnéhoz túl fiatal, de amúgy csupa találó színt felrakó Egres Katinkával is szerencséje lett volna. A többiek, anélkül hogy az előadás összhatását lerontanák, kevésbé meggyőzőek. Czukor Balázs (Császár Pál, azaz a negyedik főszereplő) homogénebbül ellenszenves, mint azt szerepe és az előadás stílusa indokolná. Járó Zsuzsa (Viola) az egész dráma legcsikorgóbban negédes párjelenetébe az őszinteség szikráját sem lopja bele; a koncepció által megengedett viszonylag alacsony szinten sem teszi emberivé a figurát. A házmesterpár alakítói közül Máthé Zsolt jelentéktelen, Kovács Olga nehezen érthető módon népszínművesre, szinte már tűzrőlpattantra hangolt. Végül Jánoska Zsuzsának (Miss Burnaby) a rendező egyszerűen nem teremtett játéklehetőséget, és meg is bűnhődik érte: a kuplerosné angol társalkodónőjének szerepében rejlő kabinet jellegű humorlehetőség teljesen elsikkad.

Ami a dramaturgiai munkát (Guelmino Sándor és bizonyára Mácsai Pál) illeti, a kihagyott majd tucatnyi szereplő hiánya nem érződik, bár Lilike szerepének fehér egérre való átosztása nekem inkább *atelier* érvényű poénkodásnak, semmint igazi *trouvaille*-nak érződött. A húzásokkal sincs bajom, csak épp sajog a szívem a „nagy marha kis marháért", a mirtuszkoszorút öltött Romajzer Adélkáért, leginkább pedig a „kegyelmes grófné Engemcsiccsért".

Néminemű szeplőivel egyetemben szerettem ezt az előadást, úgy is mint a Molnár Ferenc-i, sokszor egyneműként jellemzett színpadi kánon rugalmasságának újabb dokumentumát.

MOLNÁR FERENC: AZ ÜVEGCIPŐ
(Örkény István Színház)

DÍSZLET: Füzér Anni. **JELMEZ:** Szakács Györgyi. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás. **ZENE:** Lázár Zsigmond. **DRAMATURG:** Guelmino Sándor. **ASSZISZTENS:** Ádám Dorottya. **RENDEZŐ:** Mácsai Pál. **SZEREPLŐK:** Gálffi László, Für Anikó, Hámori Gabriella, Czukor Balázs, Járó Zsuzsa, Végvári Tamás, Egres Katinka e. h., Máthé Zsolt, Kovács Olga e. h., Jánoska Zsuzsa.



VIDA VIRÁG

Privatizált idő

■ ÁGENS: ULIXES ■

Az álmokban megélt, szürreális, időn kívüli világ bárki által megtapasztalható élmény. Azt is tudjuk, hogy a külvilágból érkező impulzusok a pihenő agy mélyebb, tudat alatti rétegére hatnak, és a külső zajok a valóságtól eltérő kontextusban jelennek meg álmunkban. A tudatalattiban a hang hívja elő a képet, „a képek a hangra reagálnak", vagy ha úgy tetszik, „a kép cselekszik a hang által". Ágens az álom idő- és térélményét próbálja megjeleníteni alkotótársával, Tasnádi József képzőművésszel, akit régóta foglalkoztat, hogy miképpen léphet dialógusba a kép a hanggal, vagy fordítva: a hang a képpel, és miként tehető mindez élő, interaktív kapcsolattá. Így hát az álom és annak mindenki által megtapasztalt világa a kulcs, vagy inkább a kapu, amelyen át beléphetünk Ágens álmokhoz hasonlóan összetett, minden érzékszervünkre egyszerre ható, sokrétű és időtlen birodalmába.

A kép–hang–szöveg interakció mellett az előadás másik alapvető felvetése a kívül maradás az időn, pontosabban az idő egész művészi problematikája. Akaratlanul is eszembe jut Bergson időelmélete, amely szerint kétféle idő létezik: a külső, órával mérhető, „mértanivá tett" idő, illetve a szubjektum „belső élményének ideje", amely nem mérhető, nem lineáris. Ez utóbbiban az *előtt* és az *után* stádiumai összecsúszhatnak, nem létező egységei (ellentétben a külső idő percével vagy másodpercével) aszerint változnak, miként éli meg a szubjektum az adott eseményt. Az előadás szórólapján az olvasható, hogy belső idő- és tudatkalandokat láthatunk és élhetünk át. A bevezető interjúban (erre később visszatérek) elhangzik az is, hogy Ágens önmaga belső világát tárja elénk: „Ez a darab rólam szól" – mondja. Keresem hát, hogy ennek az izgalmas személyiségnek a belső történései miként lesznek láthatók és átélhetők, és keresem a kapcsolódási pontot az *Odüsszeiá*val.

A produkció, szokatlan módon, már a színpad bejárata előtti kávézóban kezdődik, noha csak utóbb – mintegy retrospektív elemként – tudjuk meg, hogy a kint látott jelenet már az előadás része. Démoni, vörös hajú nő ül az egyik asztalnál, nem törődve a kényelmetlenül lökdösődő tömeggel, és egy pohár borral a kezében kissé talán feszülten válaszolgat egy mikrofonos, diszkréten öltözött riporternő kérdéseire. A kapu megnyitása után a betóduló tömeg elfoglalja helyét, és amikor csend lesz, egy interjú válik kivehetővé a hangfalakból, amelynek témája az előadás. Maga az alkotó zúdítja ránk az információk tömény áradatát a darabbéli szándékairól. Önvallomás és a néző eligazításának furcsa keveréke ez az interjú, megtűzdelve néhány oda nem illő kiszólással. Megtudjuk, hogy a műfaji elnevezés, az intraperszonális opera az adott esetben azt jelenti, hogy amit látunk, Ágensről szól. Ágens felkészít arra, hogy senki ne várjon hagyományos drama-

◀ Négyesi Móni

turgiát. „Nincs történet sem?" – kérdezi a riporter. Ágens határozottan azt válaszolja, hogy van. A rendhagyó kezdéssel mindenesetre megoldotta a *Purcell piknolepszia* fő kérdését, a jelenléthiány gondját, hiszen az *Ulixes* elején egyszerre két helyen is jelen volt: hangjával a színházteremben, testi valóságában pedig a kinti kávézóban. Igaz, így a piknolepsziát mindenütt-levésre cserélte: téren és időn kívüliségre.

Az *Ulixes*szel kapcsolatban, azt gondolom, helyesebb a belső idő felemlítése helyett azt mondani, hogy Ágens sajátjának tekinti az időt. Nagy leleménye – akár tudatos, akár nem –, hogy megfordítja az alá-fölérendeltségi viszonyt, és korlátait levetve ő „parancsol" az időnek. Felfedezi az idő lineáris folyamatának réseit, és ehhez megtalálja a megfelelő eszközöket is. A színpad (sőt a nézőtér és a kinti kávézó) minden része más-más idősíkot képvisel, amelyek között Ágens szabadon mozoghat; átjárása van az idősíkokon – ellentétben determinált, egy meghatározott korhoz kötött szereplőivel. Ugyanígy „átjár" a hangja is a különböző hangszínek, hangmagasságok, artikulálatlan hörgések és húsba vágó dallamok közt. Ő az abszolút főszereplő – a többiekhez viszonyítva időn kívül. Ezt erősíti jelmezválasztása is: teljesen civil, mai, női(es) ruhát visel. A Szent Efrém Bizánci Férfikar énekművészei a színpad bal hátsó részén állnak szokásos, tógaszerű jelmezükben, korábbi korok hagyományos viseletét idézve. A színpadi folyamatba később bekapcsolódó táncosnő (Négyesi Móni) fehérre sminkelt arcával, fehér khitónjában önmagában egy kor szimbólumává válik: alakjában az ókeresztény, bizánci festményekről és mozaikokról ismert arctípus, tartás és ruha köszön vissza. A zenekar koncertöltözéke egyszerre visszafogott, lezser és elegáns. Az operatőrök is mai alakok, kényelmes, munkához való farmer-póló összeállításuk a kulisszák mögötti világot képviseli.

A színpadon lomok, mintha még csak a próbák folynának. Egy része szépen megkomponált, bevilágított terület, máshol hangpult, doboz, erősítő és vezetékek láthatók. Ezáltal a látvány – valószínűleg tudatosan – torzó jellegű, akárcsak a modern – női félalakot ábrázoló – fémes szobormontázs, amely a zenekar és a kórus között ring meg-megcsillanva. Keresem a funkcióját, de nem nagyon találom. Ha akarnánk, aggathatnánk rá szerepeket: éppúgy lehet a kikezdhetetlen idő szimbóluma, mint maga Ágens, avagy csak egyszerű látványdúsító.

A falon vetített szöveg úszik – egyre sűrűbb sorokban. Látható, ahogyan a zene képpé válik, a szöveg ugyanis „reagál": gyorsabb tételeknél szalad, polifonikus részeknél sok sávban fut, unisonónál egyben. Követném a szöveget, de lehetetlen, túl sok a látnivaló, és a hang is leköti a figyelmemet. Egy-két sort elkapok: „a véges a végtelenhez méri magát"; „a legtökéletesebb dialóg a monológ". Az operatőrök kivetített munkája, a zümmögő, nagyszerű férfikar, az erőteljes, gátlástalan, improvizatív női hang, a földön (még) kereszt alakot felvevő táncosnő, a zenekar, a szobor lassan egyetlen egységes masszává olvad (nevezhetnénk az alkotás világának?), és a figyelmemet ide-oda kapkodva tényleg azt érzem, hogy minden egy időben történik, és én – ugyanúgy, mint Ágens – kívül vagyok ezen az időn. Kettőnk közt az a különbség, hogy ő beleléphet a térbe, és eldöntheti, hová. Egyébként fáraszt az előadás, néha úgy érzem, botrányos, ahogy az erőteljes Ágens civil nőként járkál, igazgatja a haját, vagy lök egyet a szobron, és közben bele-beleénekel mikrofonjába. Aztán jön valami jelenetféle, amely megint magával ragad. Ilyen a Gergye Krisztián koreografálta, jól sikerült és szépen előadott táncbetét, a tornacipőből kilépő fehér ruhás nő és a bizánci karból kiváló öregember alakja. Ez utóbbi mitikus figura. Akár maga Odüsszeusz is lehetne. Keskeny fénysávon, diagonális irányból érkezik lassan, összefont kézzel, hajlott háttal. Útja Odüsszeusz hazatérésének szimbóluma is lehetne. Átszellemült arccal, a teret átszelve, egymagában időutazás illúzióját kelti.

Koncz Zsuzsa felvételei

Ágens

A befejezés is formabontó. Ágens a közönséggel ugyanúgy játszik, mint az idővel. A főbb szereplők levonulnak, gyenge taps követi őket. A tapsra a férfikar reagál, és énekelni kezd, de csak egy sort. A beálló csendben már bátrabb taps tör ki, de a kar újra rákezd – ismét egy sornyit ad elő. És ez így megy addig, amíg a nézők feladják, és távoznak a teremből.

Odüsszeusz hazatérése címmel Monteverdi írt operát, melynek értéke – a szövegkönyv hiányosságai és a gyenge zenei anyag miatt – a szakemberek körében máig vita tárgya. Az *Ulixes* előadásából nem lehet eldönteni, hogy Ágens sajátos adaptációjára hatott-e a klasszikus eposz vagy a Monteverdi-opera, netán inkább csak az utazás-toposz egy újabb értelmezéséről van-e szó, amelyhez nagyon távoli láncszemként kapcsolódik az odüsszeuszi (tér-idő)utazás. De akkor miért pont Odüsszeusz? A kérdés valószínűleg megválaszolatlan marad, de ennek ellenére az előadásra, amelynek védjegye Ágens markáns, átütő személyisége, illik az újszerű műfaji elnevezés: tudatopera.

ULIXES
(Trafó)

ÍRTA ÉS RENDEZTE: Ágens. **LÁTVÁNYTERV:** Tasnádi József. **ZENE:** görög-bizánci énekek, Ágens, Stollár Xénia, Jávorka Ádám. **KOREOGRÁFIA, FÉNYTERV:** Gergye Krisztián. **JELMEZ:** Béres Móni. **SZEREPLŐK:** Ágens, Szent Efrém Bizánci Férfikar (ének), Jávorka Ádám (brácsa), Stollár Xénia (viola da gamba), Mogyoró Kornél (percussion), Négyesi Móni (tánc).

ZAPPE LÁSZLÓ

Egy parafrázis értelmetlenségéről

■ VEREBES ISTVÁN: VÁRVA ■

Színházakban két szunyókálás között mostanában – a feszült figyelem alkalmas tárgy híján gyakran csap át az ellentétébe – sokat tűnődöm irracionalitás és értelmetlenség viszonyán. E töprengések általános bölcseleti eredményeivel most nem terhelem a SZÍNHÁZ olvasóit. De alighanem kézenfekvő kiindulásnak vehetjük, hogy a fölöttébb racionális darabok – például Schilleréi – színházi megvalósítását sokkal inkább fenyegeti az értelmetlenség, mint az irracionális abszurdokét. Legalábbis az utóbbiak esetében sokkal nehezebben érhető tetten az értelmetlenség, mint az előbbiekében.

Verebes Istvánnak azonban sikerült a bravúr. Tökéletesen értelmetlen Beckett-parafrázist alkotott. Már az átirat szándéka, célja sem fogható fel. Azon ugyanis lehet morfondírozni, esetleg vitatkozni is, milyen művészi hozadéka lehet egy ennyire végletesen elvont szöveg valamilyen konkretizálásának, valamilyen ismerős, reális, racionális helyzetre vonatkoztatásának. Szegényedik-e vagy gazdagodik-e általa a mű? Az ilyen vitát persze mindig az egyedi megvalósítás dönti el – meg a néző befogadói állapota. Ha egy román nyelvű moldáviai együttes előadásában Pozzo oroszul beszélt, annak politikai tartalma volt, mint ahogy annak is, amikor Darvas Iván ötvenhatos lyukas zászlót öltött magára. Ez tetszhet vagy nem tetszhet, de mindenképpen világos üzenet, ennyiben tehát értelmes. Ha viszont történetesen úgy vélném, hogy ez az egyszerűsítő vonatkoztatás agyoncsapja a mű tágasabb értelmezési lehetőségeit, akkor célszerűtlen, tehát értelmetlen.

De valóban hagyjuk a bölcselkedést. Verebes változata amúgy sem ad rá igazán alkalmat. Se nem konkretizál igazán, se nem marad egészen absztrakt. Vladimir és Estragon megfelelői nála nők, az egyiket valaki veri – nyilván valami élettársféle. Ez valamivel konkrétabb, mint az eredetiben, mint ahogy a Gadus Erika tervezte koszlott díszlet hátterében vetített presszóféleség is az. A szereplőknek azonban itt nincs nevük – ez inkább az elvontság fokozása felé mutat, mint ahogy a cím is: *Várva,* amely még Godot-t vagy holmi megfelelőjét sem nevezi meg. Pozzo és Lucky ezúttal férfi-nő páros, s a nő ráadásul terhes. Ez kétségkívül egy speciális esetére egyszerűsíti a kiszolgáltatottság ábrázolását. De nem annyira, hogy lényegesen közelebb hozza azt a mi viszonyainkhoz, a számunkra közvetlenül ismerős szituációkhoz. Konkrétabb az eredetinél, de nem idézi realisztikusan a mi világunkat. Lebeg a kettő között. Ennek az értelmessége ugyancsak legalábbis kérdéses. Godot-tól fiú helyett öregasszony érkezik – ennek végképp nem fejthető meg a jelentése, sem az eredetihez képest, sem önmagában.

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Básti Juli és Csoma Judit

A két szimmetrikus részből álló műnek egyrészes parafrázisát ígéri a hirdetőtábla kb. egy óra időtartamban. Ehhez képest már szinte letelik a hatvan perc, amikorra lezajlik az első részt megidéző tartalom, s a csekély számú publikum már szedelőzködne – nem tudván eldönteni, tapsoljon-e, vagy szó nélkül távozzék –, amikor mégis elkezdődik a második menet, azaz látszólag minden indul elölről. A második résszel azonban Verebes már végképp semmit sem tud kezdeni, s lévén amúgy tisztességes színházi szakember, legalább gyorsan lebonyolítja. Úgyhogy az egyórás időtartamot csaknem betartja.

Hogy rendezőként mire próbálta színészeit rávenni, az a produkcióból nem igazán fejthető meg. Ha van logika a világon, akkor leginkább azt feltételezhetjük, hogy tőlük is valamiféle lebegést várt el köznapiság és absztrakció között. Az eredmény azonban kimerül abban, hogy kitűnő színészeket sikerült egészen elszürkítenie. Básti Juli és Csoma Judit között főképp Gadus Erika fekete-fehérrel játszó jelmezei tesznek különbséget, egyébként két egyformán jellegtelen középkorú nőt játszanak. Trokán Péter harminckét foggal ellenszenvesen viduló macsót alakít, Szabó Márta a semmilyenség apátiájából az agresszíven elmondott gondolkodási jelenetben billenhet ki. Koós Olga kis utálkozó fölényt csempész a hírnök száraz közönyébe. Talán tudja, miért.

VEREBES ISTVÁN: VÁRVA (Nemzeti Színház)

DÍSZLET-JELMEZ: Gadus Erika. **RENDEZŐ:** Verebes István.
SZEREPLŐK: Básti Juli, Csoma Judit, Trokán Péter, Szabó Márta, Koós Olga.

GALAMBOS GÁBOR

A vöröslámpás gáz

■ HUNYADY SÁNDOR–MAKK KÁROLY–BACSÓ PÉTER–TASNÁDI ISTVÁN:

A VÖRÖSLÁMPÁS HÁZ, AVAGY EGY ERKÖLCSÖS ÉJSZAKA ■

„Az a világ ugyanis eltűnt. Csak egy bolond villanás volt. Képtelen fény, amely egy csomó ritka véletlen találkozásából született. Kelepei története viszont teljes egészében örök. Lefolyt, megesett. El van téve emlékbe, mint egy kristályba fagyott, őskori rovar"– írja Hunyady Sándor a 1937-ben született, mindössze tizenhárom oldalas A vöröslámpás ház *című novellájának elején. Negyven évvel később éled újra az őskori rovar, filmvásznon,* Egy erkölcsös éjszaka *címmel. Makk Károly filmje – felejthetetlen. Ha nem láttam volna, talán elment volna számomra a győri zenés játék egy olcsóbb, de azért mulattató estének. Így még annak sem.*

Hunyady novellája egy brassói születésű bölcsészhallgató története. Kelepei Jenő stúdiumai mellett rendszeres vendége a kolozsvári kuplerájnak. A vendégdiák sem a város nyújtotta koszttal, sem a kvártéllyal nincs megelégedve. Az örömlányok – élükön a cvikkeres mutter – felajánlják neki a mennyei koszt-kvártélyt. Jenő elfogadja a meghívást, bár kicsit vívódik, mit szól majd mindehhez az édes Mama. Aztán átadja magát a hormonoknak, a lányok közé fekszik, mint „bivaly a pocsolyába". A „királyság" a Mama látogatásával ér véget. Ám a kupleráj – „erkölcsiségből és becsületérzésből" – aznap nem fogad kuncsaftokat, előkelő családi panziónak mutatja magát; a Mama pedig semmit nem vesz észre a csalásból. Amikor Kelepei hazaérkezik az éjszakai kuglizásból, azonnal elszáguld a Mamával a Búza utca 2. alól. Nem derül ki, visszatér-e valaha. A kuplerájban ismét helyreáll a rend, a lányok dolgoznak. A titkokkal teli novellában mindössze ennyi áll.

A novellát Bacsó Péter és Örkény István írta filmre. A film legfőbb erényei a dialógusok, a hozzátoldott epizódszerepek és a hiteles magándrámák. Bella, a „félbolond zsidó lány" öngyilkos lesz, mert nem bírja elviselni az öregedés gondolatát. Egy másik lány, Darinka levélben szakít távolban élő vőlegényével, hiszen érzelmei megváltoztak, már Kelepeit szereti, halálosan. A film Darinka pályaudvari plánjával zárul. Az írás szellemiségéhez hű megoldás ez, hiszen nem zár le semmit, csak költőien sejteti a perspektívákat. És számos remek epizódszerep születik: a borjúképű cselédlány, a szarvasbőgést hallató kujon fővadász, a degenerált kapus Neumann, aki folyton lembergi élményeiről beszél, a napszemüveges bárzongorista Visegrádi úr, az idősödő parlamenti képviselő, akiben nem csak a hazafias virtus ágaskodik.

Benda Iván felvétele

Csonka Tünde (Bella) és Nagy Balázs (Jenő)

A novella valóban színpadra termett. Ezt már a megjelenés évében észrevette a kritika: Fejtő Ferenc a mű hangulatát egy „jó szabadelőadáshoz" hasonlítja a Szocializmus nevű folyóirat egyik 1937-es számában. 1985-ben írták színpadra; az újraírók viszont (Örkény kivételével!) elvarrták a szálakat, ráadásul hepiendesítették. Kelepei majdnem feleségül kénytelen venni egy gazdag polgárcsalád – új szál! – hisztérikus lányát, Teklát, aki hamis váltóval zsarolja a férfit. A bölcsész bonviván két nő között őrlődik: Tekla vagy Bella? Merthogy Darinka itt már nem szerepel. A fiú persze Bellát választja, már csak azért is, mert az áldott jó mama atyai hagyatékból kifizeti a tartozását.

A baj nem a novella szellemiségétől való eltávolodás, hanem a film dialógusaihoz és helyzeteihez való ragaszkodás, illetve hepiendbe préselésük. A végeredmény sem logikailag, sem nyelvileg nem illeszkedik, ráadásul ízléstelen is. Hogyan egyeztethetők össze Tasnádi Istvánnak a nyolcvanas évek szlengjében írt dalai („fasza gyerek"!) a szereplők prózájával, amelyben hemzsegnek letűnt korok szavai (eszcájg, fiáker, koszt-kvártély, Hercegovina cigaretta)? Az anakronizmus lehetne vicces – itt nem az, inkább fülsértő. A dalok szövegét és az énekesek hangját többnyire elnyomta a Szent István-díjas győri zenekar. Németh Zoltán zenéje viszont remek: kánkános, kuplés, tangós, musicales, lírai és drámai – és ami a legfontosabb: első hallásra fülbemászó.

A Bátonyi György tervezte forgószínpadon zökkenőmentesen váltják egymást a szalon–kupleráj–utca helyszínek. Forgács Péter rendezése pergő, és kíméletlenül hatásvadász, ami ebben az átírásban persze nagyon is indokolt. Van meleg orvos a legsablonosabb külső jegyekkel: pipiskedő járás, nyafka hang. Még matrózok is vannak, akik egyszer csak a semmiből a színpadra masíroznak, és táncra perdülnek Bakó Gábor koreográfiájában. Gyöngyössy Katalin játékában tükröződik leginkább a vállalkozás lehetetlensége. A színésznő el szeretné

és el is tudná játszani a törékeny és nemes Mamát – puszta megjelenésével legalábbis ezt érzékelteti –, de belekényszerül a bóvliba, vígan lejt egyet a *„kupleráj, víg szeráj”*-revüben. Agócs Judit Teklája musicalesen akaratos és agresszív. Benedekffy Katalin Bellája musicalesen gyengéd és szerető. Szilágyi István jól komédiázik Neumannként (a filmben ő volt a fiákeres kocsis). Mutti szerepében Janisch Éva. Kelepei szerepében Nagy Balázs.

A közönség jól szórakozott.

HUNYADY SÁNDOR–MAKK KÁROLY–BACSÓ PÉTER–TASNÁDI ISTVÁN: A VÖRÖSLÁMPÁS HÁZ AVAGY EGY ERKÖLCSÖS ÉJSZAKA (Győri Nemzeti Színház)

ZENÉJÉT SZEREZTE: Németh Zoltán. **DÍSZLET:** Bátonyi György. **JELMEZ:** Hruby Mária. **KARIGAZGATÓ:** Gál Anikó. **KORREPETITOR:** Kertes Anna. **KOREOGRÁFUSASSZISZTENS:** Fekete Miklós. **KOREOGRÁFUS:** Bakó Gábor. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Horváth Márta. **VEZÉNYEL:** Boldog Iván. **RENDEZŐ:** Forgács Péter. **SZEREPLŐK:** Gyöngyössy Katalin, Nagy Balázs, Csonka Tünde/Benedekffy Katalin, Agócs Judit/Balogh Anna, Janisch Éva, Bende Ildikó, Rupnik Károly, Bede Fazekas Máté, Szilágyi István, Krasznai Tamás, Bede Fazekas Csaba, Györgyfi József, Török András, Guttin András, Szűcs Péter Pál, Nyári Darinka, Szűcs Kinga, Mihályi Orsolya, Várkonyi Andrea, Molnár Virgínia, Rugovics Andrea, Varga Viktor, Pingiczer Csaba.

KARUCZKA ZOLTÁN

Ajándék ez a ló

■ THURÓCZY KATALIN: KERÍTETT VÁROS ■

Thuróczy Katalin és a Soproni Petőfi Színház a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma produkciós pályázatán nyertek támogatást a szerző Kerített város *című, helyi vonatkozású drámájának bemutatásához. Lackner Kristóf, Sopron egykori, még ma is nagy hírű polgármestere és Bethlen Gábor erdélyi fejedelem találkozásának története a szerző ajándéka a városnak: a játék utáni taps arról tanúskodik, hogy a Civitas Fidelissima közönsége hálás is – ha másért nem, a pályázat ítészei ezért bizonyosan jól döntöttek.*

Thuróczynak a darabhoz fűzött utasítása szerint a jelenetek közötti változásokhoz nem jöhet be a színpadra díszítő, ezt a Szilágyi Tibor rendezte előadás maradéktalanul be is tartja; másképpen tizenegykor sem mennénk haza, ugyanis mindkét felvonás sok rövidebb jelenetből áll. Megoldásként a Perlaki Róbert megálmodta díszlet hátterében kifeszített vászonra vetítik a történések színhelyeit jelző képeket, a vászon felé emelkedő, szürkés filccel borított színpadon pedig mindössze egy láda, egy íróasztal székkel, valamint további két szék (az egyik trónszerű, karos) árválkodik. Következésképpen az inkább kamara-előadásokhoz illő helyszínt némileg eluralja a háttér, az előtte lévő minimálberendezésben pedig jönnek-mennek ugyan a szereplők, de sehol semmi kapaszkodójuk. Talán hogy a vetített kép mégse legyen túl statikus, olykor a szereplő személyek a vásznon jelennek meg: mert például mosakodásra szolgáló kellék nincs a színpadon, így ablakon át látjuk a tisztálkodást, vagy *csak.* Ezt addig fokozzák, hogy Lackner a darab végi összefoglalót a vásznon mondja el mai ruhában, miközben ténylegesen a hozzánk legközelebb eső széken ül összetörten, szavain csügg a többi szereplő, háttal nekünk, őt figyelve. És *noch dazu:* a tényleg nagy tapsot követően már éppen távoznánk, ám a fürgébbeket jegyszedő nénik terelik visz-

Pluzsik Tamás felvétele

Anger Zsolt (Lackner Kristóf) és Hámori Ildikó (Orsolya)

sza az ajtóból, mert megindul a stáblista hátul, mellette képek a mai soproni hétköznapokból.

Lackner (Anger Zsolt) és Bethlen (Varga Gábor) kapcsolata, viaskodása, a Gergely mester vezette városi toronyzenészek élete, ez utóbbi fogadott lányának, Angyelikának (Csonka Hajnalka) és a városi jegyző, Artner Erhard (Bálint Péter) fiának, Johannak (Sövegjártó Áron) szerelme – tényleg mint a moziban – gyorsan váltakozó képekben jelenik meg. A darabhoz nyomtatott tájékoztató szerint az 1619–20-ban játszódó történet (a három részre szakadt ország egyesítésén fáradozva Bécs ostromára induló erdélyi fejedelem ekkor foglalta el a várost) mai problémákat boncolgat, és a közönség hallhatóan hálásan fogadja az olyan aktuálpolitikai kicsengésű mondatokat, hogy nincs biztosabb állás Magyarországon, mint gazembernek lenni, vagy hogy Lackner lemarházza magát, mert hogy nem lop, nem csal, és az adóit pontosan fizeti.

Nos, igen, senki és semmi sem fehér vagy fekete. Lackner, ahogyan tudja, védeni próbálja városa lakóit, mindenkivel jóban van, akitől tartani kell, a magyar nádorral, Esterházy Miklóssal és a Habsburgokkal egyrészt; másrészt, bár perel vele, Bethlennel úgyszintén, otthon azonban agresszíven ordít, pedig hát maga tehet róla, hogy pénzéért húsz évvel idősebb asszonyt vett feleségül. Orsolya szerint férje köpönyegforgató, de ő is efféle: felajánlja vagyona felét Bethlennek az ügy érdekében, de azzal a hátsó szándékkal, hogy pénzéért még a férjénél is fiatalabb udvarlót kapjon. A városi tanács az évek alatt egy árva lány megsegítésére összegyűjtött vagyonkát Angyelikának juttatja, annak tudatában, hogy ezzel nemcsak jótékonykodik, de a pénz egyszersmind a városi jegyző tanácsos fiának zsebébe vándorol, hozomány hiányában – mint ezt a fiú anyja, Berta (Vlahovics Edit) egyértelműen közli – nem is lehetne esküvő. Gergely mester dúl-fúl, mondván, ő bizony egy városbitorló zsarnok kalandornak (Bethlennek) nem zenél, aztán amikor meghallja, hogy hangolandó hangszer van a házban, úgy párolog el a mérge, mintha sose lett volna. Borbála, Gergely mester felesége jó anya és hű házastárs, de kicsit többet iszik a kelleténél, ennélfogva feltehetően eleséskor kékre vert térdét úgy mutogatja, mintha sérülését Berta okozta volna a „kinek van értékesebb gyereke" vitában. Fekete-fehér.

A játék meg szürke.

A Csengey Emőke kellemes látványt nyújtó, finom, pasztell ruháit viselő színészekről nem túl nehéz eldönteni, ki „játssza le a másikat". Említésre elsősorban Hámori Ildikó méltó, Orsolyája öntudatos, eszes nő, Bethlen-fogó sminkjét feltéve, nagymamaruhájára csipkét applikálva felsejlik az egykori szépasszony. Bár Lackner most ribancnak, cifra istránggal földíszített vásáros kancának nevezi nejét, nem biztos, hogy pusztán érdekből házasodott. Jó választás Borbálának a kellemes orgánumáról oly jól ismert Zolnay Zsuzsa. A városi tanácsnokok tömbjéből Incze József emelkedik ki, s kifejezetten élvezetes Dóczy Péter lenyalt hajú, nyálkás, egzaltált Esterházy Miklós hercege. Gergely mester szerepében Makay Sándor túl kifelé beszélős, túl sírós, túl nevetős – e karakter lényegesen visszafogottabb alakításban nyerhetné el a szimpátiánkat.

Játszottak még mások is.

Bár ajándék lónak nem illik a fogait nézni, de megtesszük, mert célszerű: a szuvast ki kell kezelni – így persze nemigen lehet már fedezőmén, de jó szolgálatot tehet házikedvencként.

THURÓCZY KATALIN: KERÍTETT VÁROS (Soproni Petőfi Színház)

DÍSZLET: Perlaki Róbert. **JELMEZ:** Csengey Emőke. **FOTÓ:** Pluzsik Tamás, Horváth Péter. **GRAFIKA:** Miski Ádám. **LÁTVÁNY:** Harka Zoltán. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Herczeg László. **RENDEZŐ:** Szilágyi Tibor.

SZEREPLŐK: Anger Zsolt, Varga Gábor, Hámori Ildikó, Makay Sándor, Zolnay Zsuzsa, Csonka Hajnalka, Bálint Péter, Vlahovics Edit, Sövegjártó Áron, Bregyán Péter, Incze József, Zsolnay András, Dóczy Péter, Sárdy Zoltán, Ozsgyáni Mihály/Borbély T. András.

MagyarRádió Kossuth · Duna Televízió · Versünnep

„...Angyal, vigyél hírt a csodáról..."
(Márai Sándor)

A VERSÜNNEP KIÍRÁSA

A Versünnep Alapítvány, a Kossuth rádió és a Duna Televízió az 1956-os forradalom és szabadságharc 50. évfordulója tiszteletére meghirdeti a „VERSÜNNEP 2006" versmondó versenyt „Haza és szabadság" témakörben.
A versenyre csak magyar költő művével lehet nevezni. (Két vers megjelölését várjuk.)

A versek közül az egyik a „Haza és szabadság" témakörből való, a másik szabadon választható a magyar líra területéről.
A nevezett művek egyenként nem haladhatják meg a tíz perc versmondási időt.
A választott verseket kérjük a nevezéshez mellékelni!

A jelentkezést hazai és határon túl élő hivatalos minősítéssel (Színház- és Filmművészeti Egyetem diplomája, hivatalos Színész I.-minősítés, hivatalos előadó-művészeti minősítés) rendelkező színművészektől és előadóművészektől várjuk.
A nevezéshez csatolni kell a végzettséget igazoló hivatalos okirat másolatát, enélkül a nevezést nem tudjuk elfogadni.

Jelentkezési határidő: 2006. január 31. 24.00 óra.

A jelentkezéseket az alábbi címre várjuk:

VERSÜNNEP ALAPÍTVÁNY
1281 Budapest, Pf. 57., versunnep@radio.hu

A részletekről érdeklődni a www.versünnep.hu weboldalról, valamint a + 36 30 96 08 219 telefonszámon, dr. Szilágyi Csabánál lehet.

Az elődöntőkre 2006 február–márciusában kerül sor, különböző magyarországi és határon túli helyszíneken. A pontos részletekről a jelentkezések regisztrálása után értesítjük az érintetteket. Terveink szerint (a választások időpontjától függően) a középdöntőre 2006. április 8–9-én 13.00–17.00 között kerül sor, Balatonfüreden. A döntő 2006. április 10-én 19.00-kor veszi kezdetét.
A versenyt és az ünnepélyes díjkiosztót a Kossuth rádió, valamint a Duna Televízió élőben közvetíti.
A középdöntő és döntő legjobb produkcióiból multimédiás kiadvány készül.

DÍJAK: I. helyezés: 2 millió forint; II. helyezés: 1,5 millió forint; III. helyezés: 1 millió forint

A VERSÜNNEP ZSŰRIJE: *Bálint András, Bánffy György, Császár Angéla, Hegyeshalmi László, Jordán Tamás, Korbuly Péter, Molnár Piroska, Nagy András, dr. Sződy Szilárd.*

Mestyán Ádám

Egy arc története

■ PÁRA-TOK; MU PORTRÉ 2005 ■

Gergye Krisztián, a kortárs táncélet egyik legtalányosabb figurája, az elmúlt években megkerülhetetlen ikonná vált. Kisebb rajongótábor és néhány állandó alkotótárs szegődött mellé. Stabil alkotóhelye a MU Színház. 2005 késő őszén két kiemelkedő eseményen vett részt: először Szűcs Edit szürreális látványszínházában szólózott, aztán a MU Színház új portrésorozatának első fellépőjeként egy héten keresztül mindennap új alkotásokat mutatott be új (alkalmi?) társulatával, mely a GK-Impersonators (not just Dance Company) névre hallgat. Mindkét esetben megfelelt a kihívásnak.

Egyáltalán nem magától értetődő ugyanis, hogy ha a színház segíteni vagy netalán megtisztelni akar egy művészt, akkor annak legjobb formája az volna, ha egyhetes előadási lehetőséget kínál neki. Első hallásra borzasztó az ötlet. Nemcsak kemény fizikai és lelki megterhelést jelent mindennap valami újat produkálni, hanem a vállalkozás értelme is megkérdőjelezhető. Minek e monstre szemle? Miért e tömbösített panel? Ki fog egy héten keresztül állandó jelleggel részt venni rajta? S ha már portré, miért nem valaki más mutatja be?

Az előbbi kérdések persze inkább az aggályos kritikus szájából hangzanak el, aki szánja-bánja, de csak négy estén tudott jelen lenni. Annál is inkább, mert Gergye Krisztián és állandó partnerei (Ágens, Négyesi Móni, Zarnóczai Gizella és Tárnok Marianna) megfeleltek az újat mondás feladatának. Minden este valami más, s mégis ugyanaz. Gergye stílusa és saját nyelve plasztikus, immáron összetéveszthetetlen. Az alábbiakban az általam látott négy darabról, illetve Szűcs Edit kitűnő divatszínházáról lesz szó. Megjegyzem: a többi előadást is láttam videón, így talán megengedhető, ha majd néhány szót a Gergye-portré általános kereteiről is ejtek.

De először is Szűcs Edit „testmaszkjai" érdemelnek figyelmet. Lényegében olyan színházról van szó, mely a ruhát nem pusztán mint öltöztető, hanem mint *világteremtő* kelléket fogja fel. A darab címe: *Pára-Tok,* a koncepció pedig Árvai György képzőművészé, aki mellesleg a zenét is szolgáltatja. Igencsak párás a hangulat, a nézőtéren is jól érezni a színpadi izzadságot. A térben két V alakú kifutón belül Gergye Krisztián vergődik egy üveglapon, amelyet alulról kamera vesz. A háttérben vetítővászon, Gergye pózai itt öltenek monumentális méreteket.

Az előadásban Hudi László rendez, Kántor Kata koreografál – e sok kitűnő név beskatulyázhatatlan performanszot hoz létre. A *Pára-Tok*ban nem történik ugyanis semmi. Szürreális ruhákban furcsa lányok jönnek és mennek. Olykor minidrámák, féltékenységek és haragok láthatóak, de aztán megjelenik egy újabb „modell", és megy tovább a dolog. Mégis sajátos hangulat uralkodik. Van valami Bosch-szerű Szűcs Edit fantáziájában. Lények és álmok, ha találkoznak. A jelmezek nem jelmezek a szó köznapi értelmében, ha-

Nagy Csilla és Nagy Andrea

Dusa Gábor felvétele

Gergye Krisztián

nem azt a világot építik, amely az előadás során keletkezik. Minden egyes ruhadarab – és a hozzá tartozó személy – Szűcs Edit és alkotótársai világának egy-egy része.

A *Pára-Tok* tipikusan olyan előadás, melyet nem az erkölcsi tanulságok vagy egyéb elbeszélhető és elbeszélendő nagy szavak segítenek megfejteni. Egy pillanatra belefeledkezem a látványba, és mosolygok, mint gyerek a cirkuszban. Ha egy előadás be képes vonni a saját világába, mint Alice-t Csodaország – akkor az az előadás már épp elég jó. A *Pára-Tok* a maga szürrealitásával számomra ezt jelenti. Apropó szürrealitás. Gergye az üveglapon csúszkál, siklik, köpköd, és testét a nem euklideszi geometria földöntúli szögeibe csavarja, tökéletesen átvéve a zene, a színpad és a ruhák világát. Ez azonban egyben a saját világa is.

Ezen a ponton szürrealitás és szürrealizmus helyett egy karneváli szót, a groteszket szeretném bevezetni. Egyben pedig áttérni az egyhetes Gergye-portréra. A groteszket találom ugyanis a legjobb fogalomnak annak leírására, amit Gergye művel. A köztudottan Indonéziában tanult fiatal táncos bizonyos mozdulatokat ugyan megőrzött, de a tradicionális tánc mint olyan nem érdekli. Csabai Attilával a Kompmánia Társulatban dolgozott sokáig. Önálló pályafutásában már igen korán mellette volt a közismert díva, Ágens. Mostanában pedig alkotótársai között található a pici Négyesi Móni és az óriási asszony, Tárnok Mariann. E rövid pályakép azért fontos, hogy rámutassak Gergye vonzódására a groteszkhez.

A túl nagy, a túl kicsi, a nem elég fiatal és a beazonosíthatatlan nemiség mind-mind a karneváli őrület és a groteszk létjegyei. Az alkotót a normalitás formái alóli kiszabadulás vonzza. De a gergyei groteszk túlmegy az eddig ismerteken. Lényegi jellemzői: klipszerűség, szadomazochista erotika és humor. Nem marad meg a frenáki forrásoknál, hanem túllép rajtuk. Az egyhetes programsorozat pedig megmutatja, hogy hatalmas potenciál rejtőzik benne, különösen akkor, ha olyan zseniális művészekkel fog össze, mint Hapák Péter fotós vagy Tasnádi József. A hét előadás nemcsak metaforikusan rajzol ki egyfajta portrét, hanem szó szerint nyomon követhetjük egy arc létrejöttét. Ez az idea alkotja a vállalkozás keretét.

Mind a hét napon azonos színpadstruktúra fogad. Három oldalról üljük körbe a fehér teret. A negyediken óriási kivetítő, vele szemben – a nézőtér középső része felett – egy másik vetítés zajlik. Ez utóbbi többé-kevésbé mindig azonos: Gergye fejének grafikai felbontású sziluettje, mellette pedig kis képkockák. A legtöbb előadás előtt tüneményes, kicsiny installáció látható. Mindig szépen összekapcsolódik az aznapi darab képi világával – hol vörösbort töltenek nekünk, hol almát köpködnek ránk. Ez utóbbi egyébiránt az egész hét alapszimbóluma. Az alma habzsolása, megcsócsálása és kiköpése habarcsként tartja össze a napokat.

Az almaevés szertartásai mellett „tematikus" darabokat láthatunk. A második napon csak fiúk játszanak. A harmadik napon csak lányok. Mindkét nap azonos alakzatból indít: a vetítőfal előtt egy sorban állnak a szereplők. Éles fénycsík vetül rájuk. A fiúknál a nemi szervekre, a lányoknál a mellre. Ezután kezdenek el táncolni. A fiúkat három hölgy kibeszéli és mustrálja. A nők Gergye világában igen erőszakos és kemény teremtések. A „fiúnap" előadásának egyik jelenetében az egyenként berohanó fiúkat a nők szabályosan megtámadják, felzabálnák. Igaz, egy másik mozzanatban pedig egy balerinának öltözött szereplő (Duda Éva) remeg a férfiak világában magára hagyottan – majd fantasztikus duettet mozog végig Gergely Attilával.

Az almaevés mellett két másik állandó motívum bukkan fel a napok folyamán – az egyik egy velencei *álarc*, amolyan pestisdoktoros. Az álarc hordozója változik, ám szerepe állandó: ítélkezik és büntet. Maszkként átlátszó plexi álarcokat is felhasználnak. A második motívum a *kentaur* gyakori koreográfiai megjelenése: a művész két alakból pusztán szimbolikusan egyet teremt. Az egyik táncos lehajol a másik mögé, átöleli a derekát. Amaz kihúzza magát, s mint félig ló, félig ember megindulnak. A poén az, hogy ekkor nincs szükség a ló-rész víziójára, mert már önmagában a pozíció feléleszti a képet. Rendkívül talányos ez az állandó szimbólum – a kentaur léte önmagában szürreális. Gergyének nem a mítoszra, sokkal inkább arra a kettősségre van szüksége, amit egy ilyen ember–állat, ember–ember megmutathat: az ősgroteszkre.

A fiúnap egyik legütősebb jelenete egy metálszámra épül, melyben a fiúk alakzata egyként őrjöng. Három nő áll velük szemben, ellenük ágálnak. A férfi–nő szembenállás hatalmi harcként való felfogása mutatkozik meg ekkor is. S nem biztos, hogy a hímnem az erősebbik. A fiú táncosok válogatottan jó anyag, ellenben a nők között sok az amatőr. Számomra a legzavaróbb az igen kitűnő énekesdíva, Ágens, akinek táncosképességeiről az idő vasfoga már nem tud mit lemarni. Hál' istennek sokszor énekel, és ez mindannyiunk szívét megremegteti. A „nőnap" egyik legnagyobb meglepetése egy másik metáldal, amire vékonyabb lányok immár a testesebb hölgyekkel állnak szemben. Üvöltenek, majd a fent említett Ágens megerőszakolja az igencsak nagydarab Tárnok Mariannt. Az állatias lét e megnyilvánulása nyilvánvaló szadomazochista képzetekkel egészül ki.

Minden este teljes értékű műalkotást láthatunk, ám sajnos nem „kiteljesedettet". Úgy látszik, idő vagy erő híján valahogy a darabok vége felemásra sikeredik, vagy in-

Zarnóczai Gizella, Gergye Krisztián, Varjú Lívia és Tárnok Mariann Koncz Zsuzsa felvételei

kább elmismásolódik. Kivétel ez alól a csütörtöki nap, amikor is Gergye szólót készített magának. Persze ebben is számosan közreműködnek, nem utolsósorban Ágens, aki ezúttal énekel. A szóló egészen különleges – hét felvillanás jelez hétfajta arcot. Felveszi a madármaszkot is, a háttérben saját mozgása látható, számítógéppel gyönyörűen lelassítva. Használja a jávai táncos technikákat is, finom rezgéseket generálva kultúrák mozgásai, avagy mozgáskultúrák között. Sokat játszik a szadomazó bőrkabáttal is, és persze az almalé is jócskán csorog.

Pénteken és szombaton hihetetlenül izgalmas előadásokat mutatnak be. Egyik nap a teljes de Sade-mitológiát idézik, még gyerek is szerepel, Béres Móni ruhaterveivel. Szombaton pedig a sár dominál (magánmitológia). A vasárnapi záró finálé igencsak ütős. Bár információim szerint nagyrészt improvizációt láthatunk, a táncosok és Gergye lelkesedése feledteti a kisebb egyenetlenségeket. Minthogy mindegyik nap meghatározott szöveggel indul, a vasárnap stílszerűen a „sokáig fütyörésztem a hetedik napon" idézetet kapja. Jellegzetes eszköze, a kifutószerű fénycsík itt is szerepet kap – Ágens vonul végig rajta. Négy nő kiül a szélre, a térbe pedig ugyanezen a fénycsíkon egyesével bevonulnak a táncosok. A koreográfust határozott pátosza a pihenőnapon is elkíséri. Mindenki saját maga mozog, hajladozik, földre fekszik, miközben felemelő zenét hallhatunk. Az utolsó nap eljön a béke.

Összefoglalóan: igen örülök, hogy Gergye Krisztián hét napot játszhatott egyvégtében – még ha egyáltalán nem értem is, miért. Többségükben színvonalas táncosokkal és színészekkel egészen minőségi munkát produkál. Eddigi alkotásaihoz képest mindenképpen óriási haladás ez – saját testnyelve, gesztusrendszere és képisége most már kialakult. A MU Színház új sorozata azonban nem olyan életműportré, ami retrospektív laudációra nyújt alkalmat. Sokkal inkább egy határozott arcél megteremtésére felkínált térként működik. S ez is történt: hét stáció során egységes arc teremtődött.

PÁRA-TOK: SZŰCS EDIT KOSZTÜMFIKCIÓI

KONCEPCIÓ: Szűcs Edit, Árvai György. **RENDEZŐ:** Hudi László. **KOREOGRÁFIA:** Kántor Kata. **LÁTVÁNY, ZENE:** The Residents, Árvai György. **VILÁGÍTÁS:** Payer Ferenc. **SZÓLÓIMPROVIZÁCIÓ:** Gergye Krisztián.

MU PORTRÉ 2005, Meghívott művész: Gergye Krisztián

RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS: Gergye Krisztián. **ALKOTÓTÁRS, LÁTVÁNYMŰVÉSZ:** Tasnádi József. **KÉPMŰVÉSZ-FOTOGRÁFUS:** Hapák Péter. **JELMEZTERVEZŐ:** Béres Móni. **ZENEI SZERKESZTŐ, HANG:** Boudny Ferenc. **FÉNY:** Payer Ferenc, GK. **OPERATŐR:** Bredár Zsolt, Csoma Zsolt. **HAJ, SMINK:** Borsányi László Bozsó, Károlyi Balázs.

SZEREPLŐK: Ágens, Tárnok Mariann, Zarnóczai Gizella, Négyesi Móni, Boudny Lídia Ágnes, Varjú Lívia, Gergye Krisztián, Duda Éva, Báder Nikoletta, Domokos Flóra, Gresó Nikoletta, Kulcsár Vajda Enikő, Szenczi Fruzsina, Gergely Attila, Hámor József, Szabó Csongor, Szász Dániel, Vislóczki Szabolcs, Zambrzycki Ádám, Jávorka Ádám.

Tóth Ágnes Veronika

Utolsó mohikánok?

■ DON QUIJOTE MAUZÓLEUM ■

Goda Gábort és az Artus Társulatot évek óta nyitottság, kísérletező kedv jellemzi, és emiatt hosszú távon sem okoznak csalódást, nem válnak unalmassá, nem ismétlik magukat. Ez fontos erény, ugyanis a színházlátogató a legtöbb bemutató alkalmával zsákbamacskát vesz, meg kell becsülni tehát, ha valakiben éveken keresztül bízni lehet.

Nem gondolom, hogy Goda valamiféle karizmatikus mester vagy kivételes kaméleon lenne, egyszerűen csak nagyvonalú és okos koreográfus, aki túllát önmagán, és bízik mások tehetségében: gesztus értékű már az is, hogy az előadók – Bakó Tamás, Csató József, Dombi Kati, Gold Bea, Grecsó Zoltán, Kocsis Gábor, Lipka Péter – egyben alkotókként vannak feltüntetve a színlapon. Goda ugyanis pontosan tudja, hogy nem lehet meg társak nélkül, és biztos kézzel halássza ki maga mellé az egyre fiatalabb (nem csupán táncos-) tehetségeket. Az Artus termékeny együttműködést ápol a Medence Csoporttal, már a *Rókatündérek* című darab kivételes labirintusrendszerét is ők hozták létre, míg az Őszi Fesztivál keretében bemutatott *Don Quijote Mauzóleum* terének és az előadáson látható élő installációnak a megtervezéséért az a Bodóczky Antal vághatja zsebre a dicséretet, aki szintén a Medence Csoport tagja. Az előadás másik motorja Csató József festő és zenész, aki a nyolcvanas–kilencvenes évek muzsikájának (Európa Kiadó, Balaton, Csókolom) hangulatát varázsolja a színpadra, bumfordi bájú, szellemes szövegekkel megspékelve.

Talán valóban érdemes Csató Józseffel kezdeni a méltatást, mert a tér, ahova belépünk (átmeneti zóna, határterület a civil és színházi tér között, hiszen a ruhatárat is magában foglalja), egyben erős, karakteres zenei tér is. Eleinte úgy tűnik ugyanis, mintha koncertre érkeznénk, egy, a hetvenes évekből átmentett, csíkos öltönyben téblábóló langaléta „első teltházas koncertjére". Józsi enyhe lámpalázban köszönt minket, majd énekelni kezd, és produkciójától nem csupán a beépített rajongóként működő, „Józsi, Józsi!" kiáltásokat eregető, ugrándozó Bakó Tamás esik transzba, hanem a közönséget is villámgyorsan beszippantja az élmény. Innentől datálható az érzés, hogy de jó, hogy eljöttünk, itt végre nem leszünk átvágva, hanem valami egészen szokatlan, különös élménnyel gazdagodunk.

A térben szereplők meglepő módon élő installációként vannak jelen, Józsi, az énekes fel is szólít miket, hogy a számok szünetében haladjunk tovább az egyes „látnivalókhoz". Ez a múzeum-ma-

Grecsó Zoltán és Dombi Kati

Schiller Kata felvételei

Bakó Tamás

uzóleum nem tartogat mást, mint Don Quijote különc alteregóit: a biciklistát, aki a pedált tekerve egy régi film képkockáit pörgeti; az asztronautát, aki a súlytalanság állapotában lebeg egy cipő, egy kabát, egy szék és James Cooper *Az utolsó mohikán* című könyvének társaságában; a gramofonos lányt, aki szőke loknikkal, avítt, csipkés ruhájú babaként trónol egy hatalmas gramofonon, és csak akkor énekel, ha a közönségből forgatja valaki (forgatni pedig kell, mivel ő Józsi vokalistája is egyben); és az üvöltöző prédikátort, aki arra biztat minket, hogy kövessük őt, és „szabadítsuk ki a Bolondság Lovagjának sírját a Ráció nemeseinek hatalmából!".

Átütő hangulatuk van az első perceknek, és emellett nagyon egyértelmű kulcsokat is kapunk az előadás dekódolásához, Godáék ars poeticájához. A cím is nagyon pontos: mauzóleumban vagyunk, vagyis halottak között, ahol a letűnt idők embertípusát tanulmányozhatjuk egy színpad méretű vitrinben. Nem véletlen, hogy *Az utolsó mohikán* lóg az asztronauta feje fölött, nyilván önmeghatározásként, és az sem véletlen, hogy a prédikátor mellett, a racionalizmus (némiképp leegyszerűsített) szimbóluma gyanánt, algebrakönyvet találunk. A Don Quijote-i karaktert minden szereplő hordozza, és ez az olyan egyértelmű jelzések nélkül is nyilvánvaló, mint a szereplők neve előtt álló DQN előtag, vagy a lovagra utaló álarc álbajusszal és álszakállal.

Gyorsan megkapjuk a választ arra a kérdésünkre is, hogy ez a sokszorosított Don Quijote vajon milyen szélmalommal harcol: a falra vetítve torz emberfejek sorakoznak, amelyek a közönség buta, hideg és elutasító tömegét jelképezik, és a kegyeikre vágyakozó művészt közönyükkel sújtják. Goda sokszor beépítette már a közönséget darabjaiba, de általában a nézőkről készült fotók felhasználásával. A helyzet érdekességét most az adja, hogy az álközönség közömbösségét a valódi közönség lelkesedése ellenpontozza.

És miért is ne volnának feldobva, amikor ezernyi apró ötlet van beletömködve az előadásba! Például a prédikátor a fejével tör diót, az asztronauta súlytalanul lebegve adogatja a labdát, a szereplők kecskeszakállas álarcban küzdenek meg egymással, és harcolnak meg saját bolondságukkal. Az egymást ellenpontozó jelenetek engem leginkább Brueghel *Gyermekjátékok* című festményére emlékeztetnek, melyek némelyikét (például a karikázást vagy a visszhanggal való kísérletezést) Lukácsi András, a „játékok és szokások búvárlója" a hiábavalóság, a semmi játékainak nevezi. Valóban nem az értelem az a kohéziós erő, mely összefűzi a darab jelenetei, hanem épp ellenkezőleg: az értelem kiiktatása – „felesleges" és „ésszerűtlen" szépséges pillanatoknak vagyunk tanúi. A bolondság mint egyetlen túlélési forma, mint egyedül hiteles életút jelenik meg, és végleg összekeveredik az álmodozással, a naivitással, a reménnyel, a szabadságvággyal, a képzelettel, a művészetben való hittel. Vagyis e csúsztatás, e romantikus őrültfelfogás jegyében a művészek a szépség utolsó őrzői egy ellenséges világban. Őszintén: ki ne akarna ezek után bolond lenni?

Az előadás igazi slusszpoénja, a középkor *memento mori*-hangulatát idéző találkozás a darab végére marad. Körülményes, zagyvának ható, szólásokból összedobált szóturmix, egy mégis nagyon erős halotti beszéd vezeti be a közönség és a „halott" találkozását. A halott egy nagy gömbben érkezik, és súlypontjából folyamatosan kibillenve egy másfél méter sugarú körben kezet fog a vállalkozó szellemű nézőkkel. Bakó Tamás „porhüvelye" meglepően mosolygós és bizalomgerjesztő, így aztán senkit nem ijeszt meg, hogy kézfogása egyenlőségjelet tesz élő és halott között, pedig ez a gesztus a halált tabu alá helyező korunkban még játékosságában is meglehetősen radikális.

A Don Quijote-analógia mellesleg – bár pompás előadáshoz szolgáltatott apropót – szerintem nem illik az Artusra. Nem nevezném szélmalomharcnak a termékeny műhelymunkát, a tehetségek okos kihalászását, a több száz néző azonnali két vállra fektetését. Számomra hiteles egy előadás, ha a gyerekek nem ásítoznak, hanem böködik egymást és viháncolnak, és ha a közönség az előadás után is ott toporog várakozó arccal, hátha lesz még valami, és ürügyként, derékig elmerülve a halott gömb alakú jelmezében, annak statikai sajátosságait vizsgálja. Ez itt ugyanis nem más – bármennyire fájhat is a mazochista Don Quijoténak –, mint egy hálás vendégsereg, amely boldog, mert fűrészporrágcsáló műélvezet helyett végre igazi színházi élményt kapott.

DON QUIJOTE MAUZÓLEUM, ARTUS – GODA GÁBOR TÁRSULATA (Artus Stúdió)

TÉR: Bodóczky Antal, Goda Gábor. **JELMEZ:** Lőrincz Krisztina. **RENDEZTE:** Goda Gábor.

ALKOTÓK, ELŐADÓK: Bakó Tamás, Csató József, Dombi Kati, Gold Bea, Grecsó Zoltán, Kocsis Gábor, Oldal István, Lipka Péter.

Lőrinc Katalin

Mosollyá csöndesedve

■ BUDDHA SZOMORÚ ■

Szabó Réka összehozza az embereket – a színpadon és a nézőtéren egyaránt. Már a harmadik előadás megy zsúfolt házzal (nem elhanyagolható eredmény ez a MU Színházban), és a nézőtéren idős, középkorú, fiatal, sőt gyermek nézők ülnek vegyesen, az ismerős arcok mellett sok ismeretlen fedezhető fel, ráadásul máshol sosem látható összetételben. A színpadon pedig öt olyan férfit hozott össze a rendező-koreográfus, akik nélküle sosem találkoztak volna egy előadásban.

Lázár Ervin mint irodalmi alap táncszínpadon meglepő és kíváncsiságra sarkalló választás. Szabó Réka picit fanyar, ám szeretettel teli humorát ismerve azonban adja magát a találkozás, a *Buddha szomorú* című, 1973-ban kiadott novellagyűjtemény színpadi felhasználása. Szándékosan nem szólunk itt adaptációról: a biztos dramaturgiai érzékkel rendelkező táncalkotó – szerencsére – nem mesél el teljes történeteket, ugyanakkor nem egy Lázárhősre ráismerhet az, aki a kötetet olvasta. Aki pedig nem, azt Szabó kézen fogja, s bevezeti a lírai abszurd bűvöletébe, melyet ő és társai rakosgatnak össze Lázár alakjaiból, epizódjaiból.

Lenyűgöz a legelső, helycserés párbeszéd virtuozitása: öt ember „beszélget", többnyire saját magával, több szálon – önmagával folyton helyet cserélvén. Az ember és ember között lehetséges kommunikáció tökéletes abszurdja ez a jelenet: hahotázunk és sírunk rajta – ahogyan később is, szinte végig ezt a két reakciót váltja ki a nézőből az előadás. Gyönyörű a következő kép is: pepecselgető férfiak, akik mind a maguk hóbortjának hódolnak. Látható akkurátus szalvétarakosgatás, befőttesüveg-rámolás, aztán akad olyan szereplő is, akinek rengeteg dolga van, és folyton rohan. Mindegy, ki miben, de valamiben ki-ki kiéli rögeszmés köldöknézését, s teszi ezt az eszközök lehető legváltozatosabb tárházával, legyen az szöveg, némajáték, tánc, gimnasztika vagy mimika.

E mikrotörténések egymásmellettisége egymást erősíti, míg egyes hangsúlyok eligazítják a nézői fókuszt. Zsúfoltságot nem érzünk. A tisztán groteszkből szinte észrevétlenül haladunk a tragikomikum irányába, az eszközök egyre keményebbek. A szalvétagyűjtögetőt először mérőszalagokkal jól „bemérik" a társak (a jelenet Pina Bauscht idézi), majd szisztematikusan lenyirbálják róla a ruháit. Az anyaszült meztelen, hétköznapi attribútumaitól megszabadított ember (Gőz István alakítja, puszta jelenlétével is izgalmasan) furcsa madárként éli tovább színpadi létét.

A megaláztatás motívuma egyre erősebb hangsúlyt kap: a következő áldozatba például (az egészen fiatal Dózsa Ákos játssza imponáló érettséggel) szó szerint belebeszélik azt, hogy szerencsétlen alak. Közben finoman tovább fonódnak a megkezdett szálak, például a szalvétázás (immár meztelenül) vagy az üvegezés (Kövesdi László bravúrja, aki felkiáltásokat, szentenciákat, hétköznapi közhelyeket fúj és zár bele gyorsan az üvegeibe). A tükör narcisztikus hőse (az egyre lenyűgözőbben mozgó Szász Dániel) újra és újra rabjává lesz a bútordarabnak, a nagyon elfoglalt ember pedig (a megkapóan intenzív színészi teljesítményt nyújtó Zambrzycki Ádám) időnként berohan, hogy nagyon siessen...

Ötletes a színészmozgatás és a szövegillesztés – lehet, hogy ez utóbbi a dramaturgokkal megosztandó érdem –, és a színpadi kellékek használata is: például az óriás díszlet-szem, melynek pupilláján keresztül ki-be lehet lépni a semmibe, vagy a fotel, amelyben láthatatlanná lehet válni.

Koncz Zsuzsa felvétele

Szász Dániel és Kövesdi László

A végére mindenki magányos, szomorú bohóc marad, sőt ha lehet, még magányosabb és még szomorúbb. A felszabadult kacagás, amely az előadás kezdetén fel-felcsattan a nézőtéren, fokról fokra visszafogott vagy éppen kifejezetten szomorkás mosollyá csendesedik.

Szabó Réka egymásba csúszott történetei a Lázár Ervinéhez hasonló megbocsátó mosollyal szemlélik az embert. Egyik interjújában – még jóval a darab elkészítése előtt – Szabó így nyilatkozott: „A minket körülvevő világot magunkkal együtt kell elfogadni. Úgy, hogy én is benne vagyok, és nagyon hülye vagyok, de minderre kívülről és szeretettel tudok nézni, nem pedig valami hideg, eltoló kritikával." (Magyar Narancs, 2005. szeptember 15.) A *Buddha szomorú* erről a két mondatról szól.

BUDDHA SZOMORÚ
(MU Színház)

ZENE: Barna Balázs, Dévényi Ádám. **JELMEZ:** Bodnár Enikő. **DÍSZLET:** Valcz Gábor. **FÉNY:** Jánoska György. **DRAMATURG:** Ari-Nagy Barbara, Peer Krisztián. **RENDEZŐ:** Szabó Réka.

SZEREPLŐK ÉS ALKOTÓTÁRSAK: Dózsa Ákos, Gőz István, Kövesdi László, Szász Dániel, Zambrzycki Ádám.

Kutszegi Csaba

Őszinteség és nyíltság

■ KÜLFÖLDI TÁNCEGYÜTTESEK ■

A Budapesti Őszi Fesztiválon három rangos külföldi táncegyüttes lépett fel: a svájci Metzger/Zimmermann/de Perrot-társulat (MZDP), az izraeli Yasmeen Godder and the Bloody Bench Players és a belga Rosas. Ez utóbbit szólódarabbal, egyszemélyes társulatként az együttesvezető Anna Teresa de Keersmaeker képviselte.

A három névadójából álló svájci csapat a *HOI* című egyfelvonásost mutatta be a Trafóban. Táncegyüttesnél szokatlan, hogy egy trió bemutatásakor a tagok eredeti foglalkozását is meg kell említeni, de az MZDP esetében – zenekar-ismertetőkhöz hasonlóan – a nevek után illik közölni, hogy ki milyen hangszeren játszik. Gregor Metzger táncművész a testével muzsikál, Martin Zimmermann artista, bár táncol is, de leginkább különböző eszközökkel játszik, Dimitri de Perrot lemezlovas pedig zenei hangokat csal elő. A *HOI* (a svájciak e szócskával köszöntik egymást) főszereplője mégsem a három kiváló férfiú, hanem jó pár köbméter finomra gyalult faanyag. Pontosabban: több tucat jó minőségű deszka.

A nézők helyfoglalása közben két komikus színpadmunkás (Metzger és Zimmermann) a játéktér egészét betöltő fadobogót állít össze. A nehézkesen összerakott tákolmány a nézők felé lejt, átlagos magassága nem több fél méternél, elképzelhetetlen, hogy azon táncolni lehet, és az meg fel sem merül a gyanútlan nézőben, hogy az előadás nagy része (persze szemmel követhetetlenül) a világot jelentő deszkák alatt fog játszódni. Amikor az utolsó léc is a helyére kerül, a két melós egy csapóajtón át eltűnik, a terem elsötétül, az ácsolat isteni nyugalomban terül el a fényben, nincs más hátra: kezdődhet az előadás.

Bátortalanul emelkednek az egy szál deszkák, a réseken végtagok, fejek, tárgyak kandikálnak ki, titkos csapóajtók nyílnak fel, lassan kiderül, hogy az első látásra hevenyészettnek tetsző tákolmány rafinált, svájci órát idéző pontossággal működő mérnöki remekmű. A lemezlovas az emelvény több pontján megtalálható, felnyíló ajtók aljára szerelt lemezjátszókon *dídzsézik,* az óvatosan felszínre merészkedő artista és vele a táncos parányi réseken tűnik el boszorkányos gyorsasággal, és szinte ugyanabban a pillanatban felbukkan

Jelenet a HOI előadásából

Mario del Curto felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele

Eperkrém és puskapor

egy távoli nyíláson át. Az elkáprázatott néző többféle megoldáson törheti a fejét: vagy mindegyik szereplőnek egy-két klónja is bevetésre vár a rejtett lenti világban, vagy Metzgerék két-három méteresre tudják megnyújtani végtagjaikat, esetleg szupergyors metrón közlekednek odalent. Nemcsak az itt-ott teremni tudás gyakorlatában ügyesek a svájciak. Működésükkel szájbarágás nélkül, indirekt módon megfogalmaztatnak bennem egy, a természetre és az emberi társadalmakra egyaránt vonatkoztatható, jól ismert gondolatot: a látvány mindig felszínes, a történések szereplőit egy láthatatlan, mélyebb világ törvényszerűségei motiválják. Hihetetlen, de a *HOI*-ban alig öt-tíz perc alatt néhány szál deszka segítségével felépül egy olyan szimbólumrendszer, amely a létezés bármely szegmensének leírására csereszabatosan alkalmazható lenne. Ha akarom, a maffia működésének gondolom a látottakat, vagy valamilyen kulisszák mögé(-alá) bújó sötét hatalmi politika manipulációjának, de így működik a psziché is: az én látható megnyilvánulásait mély ösztönvilág és hátsó gondolatok irányítják.

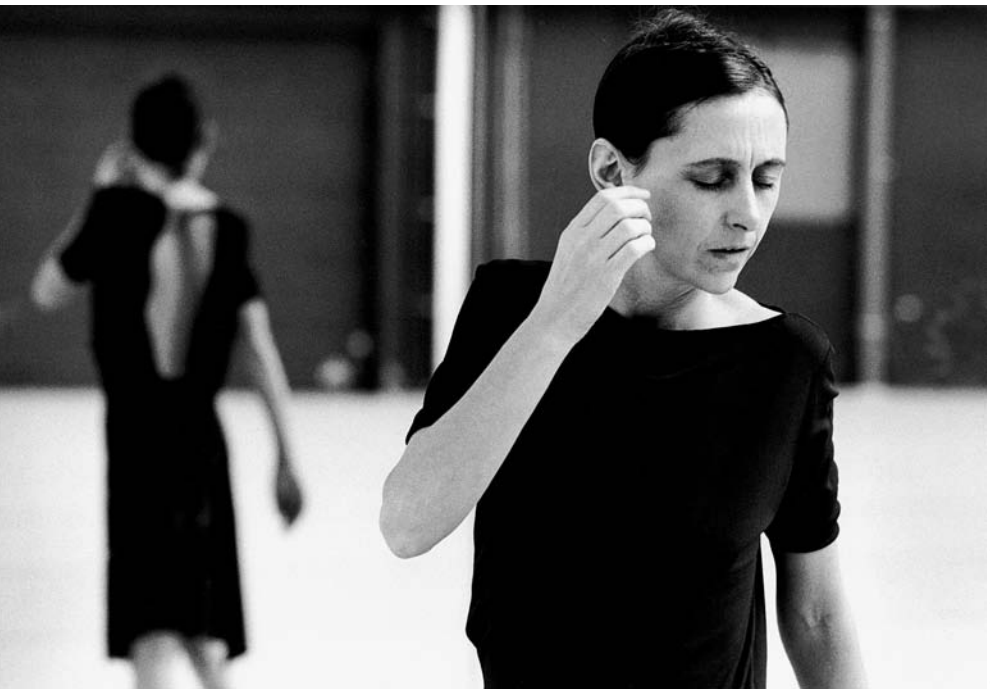
A hol vidám, hol gyáván menekülő famunkások a *Szentiványéji álom* bumfordi mesterembereire emlékeztetnek: praktikus célok vezérlik őket, és közben mintha észre sem vennék, hogy mítoszt teremtenek. A *HOI* alkotói nem kész mítoszokat vesznek kölcsön, hanem egy saját maguk kigondolta szimbólumrendszerben groteszk, gyarló cselekvésformákból építenek fel működő, emberi világot. A deszkavilág lényeges jellemzője a gyors összerakhatóság, a szétszedhetőség és a más formában történő újjáépíthetőség. És mindezt a leleményes, gyarló és titokzatos ember működteti, aki a felszín alá rejtőzik gondolkodni, vagy félelmében bújik el, de aztán előbújik, épít, tervez és harcol, vagy csak egyszerűen szórakozik.

A padlózatot képező vízszintes deszkákból pikk-pakk sílesiklópálya épül, mellette hangszóróval ellátott jegyárusító kioszk emelkedik, Zimmermann deszka síléceken harsány nevetésre ingerlő síparódiát ad elő, amelynek végén lavina elől egy résbe menekül. De Perrot alul megbújva, szál deszkákkal (fa)vonós tételt intonál (fent csak a mozgó léc látszik), Metzger késével álló deszkára jelet karcol: felméri az anyagot. Újabb nagyszabású építkezés kezdődik, de kedélyes barkácsolás helyett mintha nagyüzemi beruházás kivitelezése indulna. Zimmermann tisztelgése a katonai drill fagyos levegőjét árasztja, a függőlegesen álló hosszú deszkák erdeje kopjafákra vagy ellenséges hadsereg katonáira emlékeztet. Egy ferdén dőlő fa megöli az artistát, a táncos szörnynek öltözve tör elő alóla, leginkább a klasszikus *Diótörő*k Egérkirályára emlékeztet, van is a jelenetnek némi balettparódia-jellege. A szörny koronája hangszóró, hosszú farka elektromos tápkábel, a holtából feléledt Zimmermann legyőzi a gonoszkodó Metzgert, a tétel végén a másodpercek alatt helyükre kerülő deszkák megint puritán emelvényt alkotnak. A *HOI* alkotó-előadói még néhány építkezéssel és elvont pantomimjelenettel bizonyítják, hogy deszkáikkal mindenre képesek: ha kell, nevettetnek, ha úgy döntenek, véresen komoly mítoszjeleneteket teremtenek. Következetességük a *HOI* mondanivalójává válik: a teremtő ember mindent megpróbál, ami az anyagból kihozható, sőt még annál többet is. Az MZDP előadásában különösen szimpatikus a maximalizmusra törekvés: igyekeznek kihasználni minden lehetőséget, és nem ismételgetik a jól sikerült poénokat, hanem az akciók végeztével újabb építkezésekbe kezdenek.

Yasmeen Godder szintén a Trafóban bemutatott koreográfiájának is a szigorú következetesség a legnagyobb értéke. De a *Strawberry Cream and Gunpowder (Eperkrém és puskapor)* című egyfelvonásos nem az emberi lelemény diadaláról, hanem az ember által már-már művészi tökélyre fejlesztett céltevékenységről, a félelemkeltésről szól.

Yasmeen Godder Jeruzsálemben született, New Yorkban nőtt fel, jelenleg Tel-Avivban él. XX. századi fegyverekkel hagyományos módon vívott háborút fiatal kora miatt nem élhetett át. Átélheti viszont a mindennapjaiban az ezredforduló új hadviselésének következményét, az ártatlan civil lakosság állandó félelmét. Generációjának valószínűleg nemcsak háborús tapasztalatai nincsenek, hanem hiányzik az a képessége is, amellyel el tudná fogadni az értelmezhetetlen, ősi gyűlölködést. Godder színpadán zsidó és palesztin fiatalok egyformán rettegnek az értelmetlen haláltól. A *Strawberry Cream and Gunpowder* szereplőinek halálfélelemben telik a gyermekkora, halálfélelemben élik át az első szerelmet, halálfélelemben szövődnek és bomlanak fel a barátságaik, halálfélelemben telnek a hétköznapjaik. Godder generációja nem úgy tanulja az együttélést a félelemmel, ahogy azt a nagyszüleik nemzedéke tette. Godder kortársai nem isten által kiválasztott és emberek által megbélyegzett közösség tagjai, hanem élni akaró mai fiatalok. Nem a szent szövegeket értelmezik újra (ahogyan azt a Talmud bölcsei minden új generáció tagjainak kötelezően előírták), hanem meg akarják ismerni világukat és benne önmagukat. A terrorizmus nemzetközi terjedése felveti: Godderék félelme a jövőben globalizálódhat. Csak reménykedni lehet, hogy Yasmeen Godder nem azért fog nemzetközi karriert befutni, mert mondanivalójával megelőzte a korát.

Yasmeen Godder munkáira – ahogyan az előadás szórólapja is megemlíti – jellemző a „finoman fanyar humor" is. Nehéz elképzelni, hogy a választott témával ironizálni lehetne. A koreográfusnak nem is állt szándékában – a nézőtéren néha felröhögő alternatív sznobok alaposan félreértelmezték a látottakat. Az előadás hangulatilag végig egysíkú. Ez meg is nehezíti a fogyaszthatóságát. A humorosnak vélt részekben nem vidámság jelenik meg, hanem rémes, szürreális kínröhögések. A koreográfia szimbólumrendszere mély és sokrétű. A gatyalehúzások és szoknyafelemelések kiszolgáltatottságot, megalázottságot, lelepleződést, őszinteséget, vágyat és szexuális közeledést jelképeznek. A gyakori egy-



Gérard Uféras felvétele

Once

mason fekvés is különböző jelentéseket hordoz: utal a szexre is (az utódok születését biztosító vágyat a félelemben is az örömszerzés reménye erősíti), de a hullaszerű egymásra zuhanások konkrét és elvont, látott és megtapasztalt gyötrelmeket idéznek. A gyermekkori biztonságérzés hiányáról szólnak a félelem miatt kiélvezhetetlen játékok képei. Ilyen a gumimatracpumpának használt lány motívuma: egy fiú kíméletlen brutalitással tapossa a lány hasát, a lány visítva, sípolva, hisztérikusan röhögve fújtat. A legmegrázóbb a szeretkezős kettős: a fiú kívánja, a lány odaadná magát, de a vágyott együttlét, amelyet félelmetesen nyüszítő elektromosgitár-szóló kísér, nem teljesedik be. Godder színpadán a félelem úgy tölt be mindent, mint Illyés Gyula versében a zsarnokság: a félelem is ott van mindenütt, az óvodákban, az apai tanácsban, az anya mosolyában, a hirtelen puhábbá váló kézfogásban, a nászi ágyban, előtte már a vágyban, tányérban és pohárban, orrban, szájban, hidegben és homályban, szabadban és szobában.

Godder darabja következetes a kíméletlenül őszinte hangulatábrázolásban. Nincs benne publikumnak kikacsintó jópontszerzés, még látványosan direkt attraktív mozdulatelem sem. A koreográfia átgondoltan van felépítve: az elején élő szoborcsoportok képződnek, a táncosok hosszú másodpercekig zene nélküli csöndben tartják az expresszív pózokat, majd egyre többet mozognak az alakok, végül lendületes szóló- és csoportos táncok váltogatják egymást. A táncnyelv nem emlékeztet ismert táncstílusok mozdulatnyelvére, még táncra sem nagyon. A *Strawberry Cream and Gunpowder* jobb híján drámai pantomimakciók sorozatának nevezhető.

Anna Teresa de Keersmaeker szólója, a *Once (Egyszer)* békésebb korról, a – például az *Eper és vér* című film fémjelezte, immár boldognak tetsző – hatvanas évekről mesél. Zavarba ejtő a negyedszázados koreográfiai múlttal rendelkező, kiemelkedő társulat- és iskolaszervező tevékenységgel büszkélkedhető, kitűnő belga táncművész előadói estje: letűnt korokkal és Joan Baez dalaival nosztalgiázik. Magas művészi színvonalon tolmácsolt táncnyelven fogalmazva jelent múlttal vet össze, és táncosként összegzi egy teljes koreográfusi pályafutás eredményeit. Kitűnő kondícióban van, sugárzó előadó. Nehezen értelmezhető, hogy mit akar Joan Baezzel a mában. A híres *We shall overcome* című dalnál a felvétel mindig elhalkul, és de Keersmaeker maga énekli el a refrént. Dalok, jelenetek kezdetén magasba emeli az ujját, és bemondja: *„once”*. Egyszer le is vetkőzik félmeztelenre, és úgy táncol. Felmerül bennem a kérdés: van-e vajon az előadásában önirónia? Néha úgy tűnik fel, mintha be akarná mutatni, hogy a modern alternatív lazaság manírjai is idővel klisékké merevülnek.

A *Once* 2003-ban szerepelt a bécsi ImPulsTanz Fesztivál műsorán. Lapunkban jelent meg róla kritika, ebből idézek: „De Keersmeaker [...] most – szeptember 11. és a Közel-Kelet annyi háborúja után – politikai üzenetet lök ki magából, ha kell, énekkel, ha kell, filmbejátszással vagy a mozgások széthullottságának, egyensúly- és központhiányának felmutatásával. [...] (A *Once*) ott motoszkál az emlékeimben, és nem csupán azért, mert erkölcsi álláspontjával nem lehet nem egyetérteni, hanem azért is, mert ilyen fokú nyíltságot és őszinteséget ritkán látok színpadon.” (Fuchs Lívia: *Táncimpulzusok Bécsből.* SZÍNHÁZ, 2003/11.) Az Őszi Fesztiválon a Trafóban vendégszereplő társulatok előadásai nyíltságban és őszinteségben példát mutattak. Még sokáig fognak a nézők emlékeiben motoszkálni.

Fenyő Ervin

Ádám Ottóról

„Tudod, mi marad abból, amit tanítok nektek?" – kérdeztem egy tanítványomat, akivel véletlenül együtt utaztam a buszon. S feleltem is rá haladék nélkül: „Semmi." Magam is meglepődtem. Meglepődtem, de meg is könnyebbültem. Ezt követően bármely kiigazítás csak pozitív lehetett. Igazat mondtam? Mi marad abból, amit valaki tanít? Nincs általános válasz. Van, akinek semmi. S van, aki egy életen keresztül hurcolja – tudva, nem tudva – gesztusaidat, mondataidat, ahogy felveted a fejed, ahogy nézel... Ezerarcú a válasz. Ahány tanítványod volt. Ha egyáltalán...

Magam is tanítvány lévén, Ádám Ottó hetvenedik születésnapján eltűnődtem, vajon mi maradt abból, amit tanított nekem. S megdöbbentem, mert majd minden jelentős felnőtt útkeresésem elindítója ő volt. Ami ebből megosztható: ő ültette el bennem, hogy lehet más irányba is tapogatóznom, nem feltétlenül a színészi pálya az egyetlen lehetőség számomra. Ő mondta ki, hogy az élet lehetőségei gazdagabbak; ő segített megbékíteni magammal, ha a színészetben valami nem ment; nem egyszer jutott eszembe, amit oly sokszor mondott: a *tehetség állapot,* nem állandó, ez segített, hogy ne legyek magammal szemben kegyetlen, kíméletlen, követelődző. Megtanultam egy másik mércét: a magamét, amivel persze nem lehetett egykettőre sikeressé lenni, csak törekedni lehetett egy magam szerinti teljességre. (Ha hagyták.) Kereső, kísérletező ember lettem, aki egyben tanulja is azt, amit művel. A maradandóra törekedtem. Megtanultam, hogy nem kell sietni. A kitartó munkához is hozzátörtem magam. Ez sok kényelmetlenséggel járt. Ha környezetem el is fogadott néha – be akkor sem csaptam magam. És fordítva is így volt. Sokszor maradt észrevétlen, ha valami jól sikerült.

Maradt-e valami azokból a főiskolai órákból, amelyeken jelen voltam? Minden és semmi.

Első mesterségóránk: „Maradjanak csendben, s figyeljék a zajokat!" Ültünk, figyeltünk. „Mit hallottak?" Mondtunk eztazt. Elment egy busz, jött egy autó, valaki azt mondta, de a választ már elnyomta egy újabb autó... Budapest, Rákóczi út, 1967. ősz. Megértettem, hogy ez az, amit nem szoktunk: figyelni ugyanis. Csöndben, felkészülve bármire, előítélet nélkül, üresen. Félretéve a magunk szüntelen harsogó monológjait.

A következő órák egyikén volt egy fontos gyakorlat. Egy gyufaskatulya fiókjából kellett kivennünk, s a doboz tetején elhelyeznünk egy gyufaszálat úgy, hogy a nekünk háttal ülő másik ne hallja meg a motozásunkat. Vagy: körbeálltunk. Középen valaki bekötött szemmel. A kör két pontjáról ketten úgy cseréltek helyet, hogy a középen álló ne halljon zajt. Az ő feladata az volt, hogy valamelyik helyváltoztatót elkapja. Ha a csere sikerült, tapssal jeleztük.

Világot nyitottak ezek a gyakorlatok. Persze igazán akkor volt érdekes, amikor Ádám is jelen volt. Ha őelőtte gyakoroltunk, érdekessé vált az egész, mert valaki értette is, ami történik. A gyakorlatok a színészet centrális kérdéseit érintették. Például hogy hogyan bánjunk a testünkkel. Hogyan képzeljük el a mozdulatok *egészét.* Hogyan tud folyamatossá – nem görcsössé, szakadozottá – válni a figyelem. Elég hamar nyilvánvalóvá vált, hogy az *egész test beszél,* minden ízében mond, közöl, vagy legalábbis mondhat és közölhet valamit. Hogyan lehet szolgáló eszköze a közlendőnek? Nem önálló hatalom!, eszköz a figyelem szolgálatában. A zajok, reccsenések a figyelem megbicsaklásait jelezték – már azzal, hogy észrevettük, magunkra figyeltünk, nem az akcióra –, hiszen alig volt kibírható a figyelem állandósága, nem tudtunk hallgatni, be kellett látnunk. Aminek következtében nem ment az egymásra figyelés. Mert végül is erről volt, vagy lett volna szó.

Mindenkor, minden színpadi helyzet igazságát kerestük, ami benne világos, ami átlátható. Azt tanultuk, hogy amikor énekelünk – énekelni kell; amikor egy mondat félbemarad – maradjon *félbe* a mondat. El kell vállalni. Az egész mondat nem csupán kimondott szavakból áll, a mögötte lévő hallgatás, esetenként elhallgatás és mondhatatlanság is hozzátartozik. Az átélés magadról feledkező mámora nem igazolhatja a hangerő mértéktelenségét. A nézőnek éreznie kell: van még tartalékod. A kontroll nélküli üvöltés kellemetlen, összenéznek: „Szegény, be fog rekedni!"; vagy: „Szegény, alig jön ki hang a torkán!" Minden rossz, ami eltéríti a figyelmet a képzelt világtól, melyben színész és néző egyként, megszakítatlan van jelen. A rosszullétet, fizikai fájdalmat nem kell hangsúlyozottan imitálni, hiszen a színész csak mímelheti a dolgot, nincs igazán rosszul. Mi volna hát a mérték, aminek igazságához tarthatná magát?

Él bennem egy olyan elsőéves óránk – visszatekintve nemcsak ez az első, de a második főiskolai év is felmérhetetlen ajándék volt, elvehetetlenül és meghamisíthatatlanul a miénk, akik akkor együtt éltük át –, amikor a légy zümmögését is meg lehetett volna hallani, amikor megtapasztaltuk: egy ember koncentrált jelenléténél nincs érdekesebb ezen a világon. Sok? Kevés? A legtöbb. Mindegy, mit mondott. Jelen volt. Hiteles volt minden mozdulata. Nem volt gyors, nem volt lassú. Valamit mondott, aztán elgondolkodott. Felnézett. Hallgatott. Beszélt akkor is, csak épp hallgatott. Néha ironikus vagy épp öniróniкus kiegészítést tett. Nevettünk. S megint a csönd. Aztán mesélt. Életről, színházról. Ott volt. ő volt az. Megigazította panyókára vetett zakóját, baloldalt bal kézzel. Nem siette el. Jelenléte, a szöveg, aminek szolgálatába adta fizikai valóját, folyamatosan vezette gesztusait. Minden ízében beszéd volt. Nem lehetett sejteni, mit fog mondani a következő pillanatban. Valószínűtlenül mély volt a csönd. De aki teremtette, nem rémült meg ettől, mint legtöbbször hasonló pillanatokban történni szokott, mert nem a hatásra figyelt, nem önmagára. El voltunk varázsolva. Úgy hallgattunk, mint amikor váratlanul feltárulnak a lét legmélyebb titkai.

Be voltunk avatva.

■

Színpadon sem kellett másra törekednünk, csupán erre az igaz, élő jelenlétre.

A *kapcsolatot* tanultuk. Mit jelent ez az agyoncsépelt, szörnyű közhely, mely főiskolai éveim legigazabb titka volt mégis? Ádám Ottó azt tanította: kapcsolatokra épül a színház, a jelenetek megoldása a kapcsolatok nyomán jöhet csak létre. Később nemegyszer épp azért hagytam vita és válasz nélkül egy-egy rendezői instrukciót, mert felismertem: pont ez az, amit az illető nem tud, nem ismer. Mi volt ez a titok? Azt mondtam: nem emlékszem semmire. Nem igaz. Emlékszem például arra, amint Ádám arról beszél, hogy miköz-

ben a színész egy drámai helyzetben játszik, valójában a másik tekintetét fürkészi, nem magára, hanem a másikra figyel. Nézi a másik szemét, tekintetét, a szeme alatti árkokat – éppen úgy, mint az életben. „A szeretetben nincsen félelem, sőt a teljes szeretet kiűzi a félelmet" – jut eszembe *János közönséges levelé*nek részlete [4,18] –, így megszabadító a figyelem is. A színészek olyanok a színpadon, mint a magasban egymásra utalt légtornászok. Belefeledkezve egymás tekintetébe, megtartják egymást egy képzelet szülte világban. Közhely? Persze. De megvalósítva? A létezés másik szintje. Művészi valóság, ami gyógyít. Gyógyítja azt is, aki megteremti, s azt is, aki tanúként éli át. A néző „beavatott" lesz. Beavatottja egy nem hétköznapi valóságnak, melyet a képzelet teremt, s a zavartalan figyelem valósít meg.

■

A Népszabadságban Ádám Ottó hetvenedik születésnapjára megjelent egy néhány soros emlékeztető. Annyira méltatlannak éreztem, hogy azon nyomban kísérletet tettem felidézni az egykori Madách Színházat. Válaszolni akartam. Tudatni, mit jelentett nekem az a Lenin körúti épület, a hatvanas–hetvenes évek színháza. Kéry Gyuszi bácsi felesége a pénztárban. Ha be akartam ülni, Balogh Erzsit vagy Magyarits Györgyit kellett keresni. Ők voltak napközben a titkárságon, legtöbbször ők felügyeltek este a nézőtéren is. És itt megállt a tudományom. Nem tudtam kifejezni – az egészet. A tekintetüket, ami közvetítette az akkori Madách Színháznak a másik ember iránt megnyilvánuló figyelmét. Nem

Pécsi Sándor és Gábor Miklós az Oidipusz királyban (1970)

tudtam kifejezni a kort; a korabeli utcát, a hangulatot, ami megcsapott, amikor az épületbe beléptem, a jegyszedő nénik suttogását, sürgését, odafigyelését, nem volt mindegy az ő tevékenységük sem; mindennap ünnep volt – nem, nem tudtam kifejezni.

„Szent őrületben a költő szeme
Földről az égre, égről földre villan,
S míg ismeretlen dolgok vázait
Megtestesíti képzeletje, tolla
A légi semmit állandó alakkal,
Lakhellyel és névvel ruházza fel" – áll a lépcsőfeljáró központi falára kitett gobelinen. A Színház volt jelen. Minden tekintetben.

Feledhetetlen emlékem az *Oidipusz király* két próbája.

A színészek civilben voltak még. A darab befejező részét próbálták, amikor az önmagát megvakító király palotájából kilépve elmondja, eljajongja megvakításának történetét. Sok csodát éltem át színházban, de ez mind a mai napig talán a legnagyobb volt. Gábor Miklós úgy mondta el a búcsúzó király hosszú monológját, hogy mindannyian, akik a nézőtéren ültünk, megkövülten-megbűvölten hallgattuk. Visszatarthatatlanul folytak a könnyei. Az emberi szenvedésről szólt, oly megrendítő egyszerűséggel, hogy ma is borzongat, ha felidézem. Dermedten s mégis boldogan ültünk. Ádám Ottó fölment a színpadra, megérintette a földön ülő Gábor vállát, aki úgy nézett fel rá, mint aki álomból ébred. Aztán nevetni kezdett, mintha maga is csodálkozna azon, amit átélt. Ádám ránézett, s halkan azt mondta: „Most hazamegyünk." Lassan ocsúdtunk. A mellettem ülő Götz Béla hozzám hajolt: „De jó ebben a színházban!"

Oidipusz és a vak Teiresziasz jelenetének emlékpróbája más miatt emlékezetes. Gábor Miklós és Pécsi Sándor még nem tudták a szöveget. Pécsi nagyon küszködött. Indulata valódi volt, de szavakba formálni nem tudta. Ma, ha visszagondolok, azt mondom: nincs ilyen színész, aki enynyire tiszta, akinél a mélység ilyen világosan láthatóvá tud válni, mélység és szavak mögötti indulat. Indulatgörcsökben beszélt, mintha alvadt vérdarabok bukkannának fel a torkán. Feje lángvörös volt. Gábor súgó után kitűnően tudott próbálni, könnyedén improvizált. Saját bevallása szerint mindig is jobban szeretett próbálni, mint játszani. Pécsi majd felrobbant: nem tudta kimondani a szavakat, nem állt rá a szája. „Ne haragudj, Miklós!..."

Szünet következett.

Szerettem a Madáchban a próbaszüneteket. A nézőtér kiürült, a színpadiak felvonultak a büfébe. Egyszer csak a színpadon megjelent Pécsi. Ádámot szólongatta, kereste, hívta, hogy bemutassa a kisfiút, aki Teiresziaszt, a vak jóst, akit ugye ő játszott, az előadáson vezetni fogja. Ádám valahonnan előkerült. „Igen!" „Ottó, figyelmedbe ajánlom ezt a kisfiút!..." Ma is hallom Pécsi jellegzetes, kópés hangját: „Nagyon helyes gyerek, beszélgess vele, ő a..." – és mesélni kezdte, kinek a kicsodája. A néma szerepet játszó kisfiú is fontos volt. Figyeltek rá. Ádám megnyugtatta Pécsit, odajött hozzánk: „Gyerekek, menjenek fel a büfébe! Az a próba legfontosabb része." Persze. Mert ott beszélgetnek egymással az emberek. Ne feledjük: a színházat a kapcsolat élteti. Az indirekt, a nem számítható akarat, mely a születőre épít. Nem konzerv. Nincs rögzítve, hiszen nem múlt. Nem hétköznapi.

Ünnep. Színház.

■

Hogyan készült a Madáchban az Ádám Ottó rendezte *Éjjeli menedékhely?* A próbaszínpadon Pécsi Sándor vetített képes beszámolót tartott mongóliai útjáról. Főiskolások voltunk, akiknek az akkori időkben Pécsi Sándorral, Mensárossal, Gábor Miklóssal, Zenthe Ferivel, a fiatal Huszti Péterrel, Domján Edittel, Vass Évával, Psotával együtt, egy térben lenni igazi ünnep volt. Ott ültek mind. Pécsi anekdotázott. Szerelmese volt a régi tárgyaknak, igazi mű-

gyűjtő. Ezt a szenvedélyét öniróniába csomagolva, nagy nevetésekkel vallotta meg, és valami olyasmire is emlékszem, hogy a feleségéről is beszélt, aki Pécsi e különös szenvedélyét mintha amolyan flúgos mániának tekintette volna. A jelenlévők dőltek a nevetéstől. Leomlottak a falak, melyek egyik színészt elválasztották a másiktól. Tudtuk – suttogták akkor is –, hogy ezek a jelentős művészek nem mindig feltétlen hívei egymásnak, de ott, akkor délelőtt, amikor Pécsi Sándor mongóliai útjáról mesélt, nekem úgy tűnt, megfeledkeztek erről.

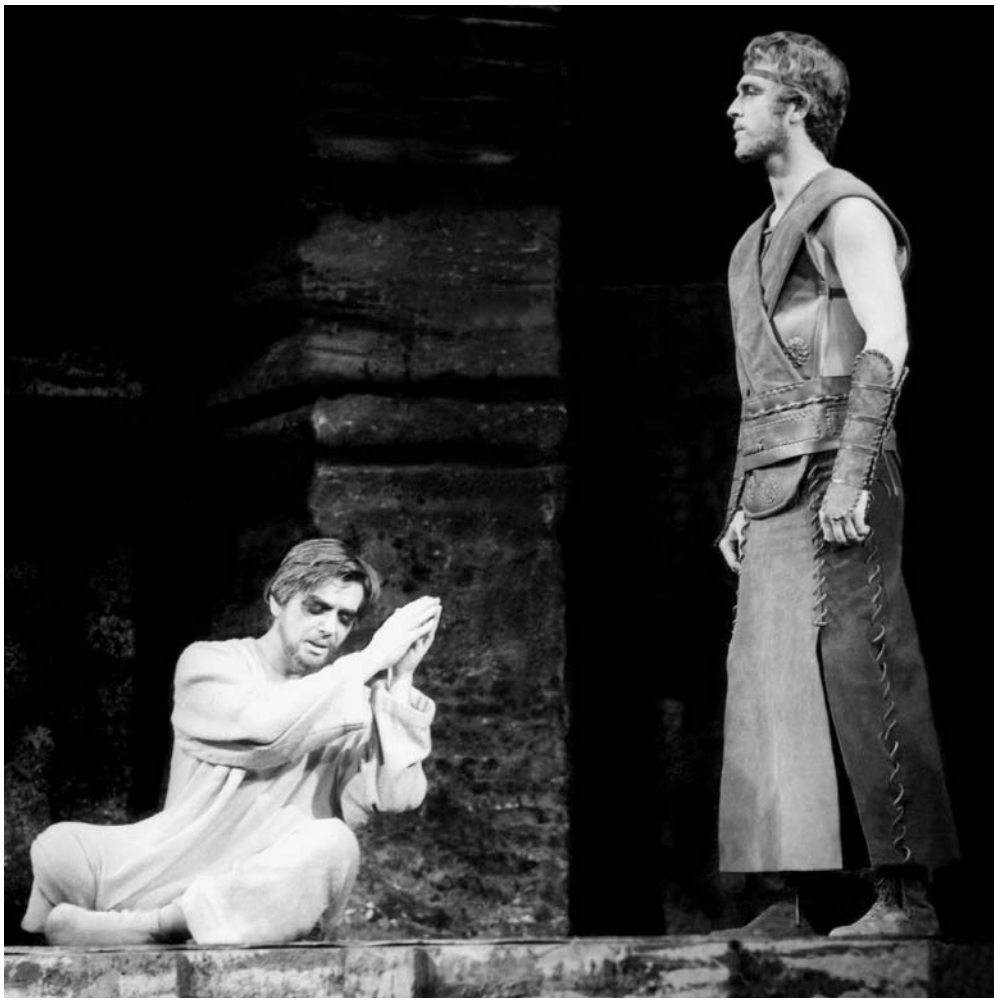
Amiért mindezt elmesélem: az egymásra figyelés, az önmagamról megfeledkezés megvalósult az előadásban. Hogy miért tartom ezt említésre méltónak? Mert Ádám indirekt módon mozdította egymás felé az embereket. Nem mondta: „Figyeljetek egymásra!", vagy ami még sokkal álságosabb és hazugabb: „Szeressétek egymást!" – mi az? –, hanem észrevétlenül segítette elő az egymásra figyelés gyógyító mozdulatát. Simogató volt a megvalósult képzelet, melynek forrása természetesen – rémes kimondani! – a szeretet volt az *Éjjeli menedékhely* akkori előadásában, hiszen nem lehetett más. Nagyon sokszor láttam. Oda jártunk vigasztalódni, megnyugodni. Miről szólt? Többről, mint ami szavakba fogható. Ádám Ottó színháza igazi művészszínház volt, ahol nem a darab magyarázatát, hanem magát a darabot játszották el. Ha rossz volt a darab – felvállaltan nem volt jó az előadás. De az *Éjjeli menedékhely* élt, és megrendítően jó volt. Molnár Gál Péter a Népszabadságban leminősítő, igazságtalan kritikát írt róla. Ádám sápadtan, leverten ült az órán. Addig soha ilyennek nem láttam. Éreztem, lélekben másutt van. Este elmentünk a színházba, szinte a teljes osztály. Amikor előadás végén függöny elé jöttek a színészek, megbravóztuk őket. Ez akkor még nem volt annyira divat, mint manapság. Tüntetés volt ez a javából. Ma is emlékszem Pécsi Sándor és Gábor Miklós boldog meglepetésére. Tekintetük sugárzott az örömtől. Másnap – véletlen, hogy hallottam – Pécsi egy rádiós interjúban a maga megzabolázhatatlan elragadtatottságával el is mondta ezt. Röptette az öröm. Úgy éreztem akkor, közös ügy köt össze minket: főiskolás osztálytársaimat, engem is akár, s ezt a hallatlan formátumú, nagy színészt. A hidat láthatatlanul Ádám Ottó teremtette meg.

A legközelebbi mesterségórára kicsit talán izgatottabban, nagyobb odafigyeléssel készültünk. Szokatlan volt ugyanis a főiskolán kívüli személyes dolgokat érinteni, s mi tüntető színházi jelenlétünkkel ezt tettük. Egészen pontosan már nem emlékszem, hogy történt, de elhangzott Ádám részéről egy mondat, mintegy mellékesen, talán amikor a naplót lapozta: „...maguk a színházban tegnap nagyon lelkesek voltak!" Nem tudta elrejteni az örömét. De nem nézett föl. Mosolygott az orra alatt. Többet erről nem szólt.

■

Hogyan adott instrukciót?

Pécsi sokszor fegyelmezetlenül formálta meg a szavakat. Nemegyszer alig lehetett követni, amit mond. A *Menedékhely*nek volt egy jelenete, amikor szerepe szerint egy nagy ágseprűvel takarít. Nagy zajt csapott vele, végképp nem lehetett érteni a motyogását. A szöveg vicces volt, kivételesen rímelt is, Pécsi élvezte... A jelenetben Domján Edit volt Pécsi partnere. A dühödt takarítás az ő szövegéről is elvonta a figyelmet. Mit kellett a rendezőnek elérnie? Legyen kisebb a zaj, Pécsi formálja jobban a szavakat, és a jelenet mégse veszítse el életszerűségét. Ádám azt mondta: „Sanyi, egy kicsit kevesebbet kellene takarítani... És nagyon dünnyögtök. Különösen Edit." Mindenki tudta, hogy Pécsi dünnyög, nem Domján. Az instrukció mégis azt célozta, hogy Pécsi a takarításra, illetőleg a takarítás visszafogottságára s egyben a *szövegére* is jobban figyeljen. A színészek értették. Pécsi jobban figyelt, kevesebbet zajongott, érthetővé vált a szövege is. Domján pedig megtalálta a takarítás fegyverszüneteiben a tiszta, érthető megszólalás lehetőségeit.



Gábor Miklós és Huszti Péter az Oidipusz királyban

■

Ádám Ottó láthatatlanul tanított. Ez a láthatatlanság olyan mélységes titok, amelyről csak nagyon kevesen tudnak. Észrevétlenül volt jelen életünkben. Engedte, hogy kialakuljanak rokonszenveink, kapcsolataink. S közben figyelt. Elég volt ott lennie, minden megváltozott. Szerette, ha meséltünk neki. „Mi újság, gyerekek? Meséljenek!" – így kezdődtek

Pécsi Sándor, Domján Edit és Huszti Péter az Éjjeli menedékhelyben (1968)

az órák. S mi meséltünk. Mindig mondott valami apróságot. Nem sokat, egy-két szót, amivel a történeteknek távlatot adott, továbbmozdította őket. Nem tolakodott elő a saját véleményével. Hagyta, hogy a mi ítéletünk formálódjék meg. Órán soha nem mondott pályatársairól semmi terhelőt. Egyszer valaki beszámolt Marton Endre *Marat/Sade*-rendezéséről. Azt gondoltam, hogy Marton Endrénél távolabb senki nem áll tőle, hiszen az akkori Nemzeti egészen mást képviselt, mint a korabeli Madách. Mindenki tévedett, aki valami burkolt lekicsinylésre számított. Ádám a vállalkozás nagy formátumáról beszélt, arról, hogy milyen nagy rendezői teljesítmény színpadon jelentős tömeget jól mozgatni. Példának felhozta Marton másik rendezését, a *Mózes*t. Elismerte Marton Endrét. Mint ahogy örült, amikor a Nemzeti felújította Gellért Endre egykori rendezését, Polezsajev professzor történetét, a *Viharos alkonyat*ot. Az 1945-ös előadás újbóli színpadra állítója Bodnár Sándor volt, akiről én csak annyit tudtam, hogy az egykori Nemzeti-stúdiósok fenntartás nélkül lelkesedtek érte. Személyesen nem ismertem, soha nem láttam, sem akkor, sem később. Nagyon szerettem a *Viharos alkonyat*nak ezt az előadását. A darabra nem emlékszem, nem valószínű, hogy valami rendkívüli értéket képviselt volna, de az előadás alaphangulata, líraisága, játékos iróniája, szelíd embersége ma is él bennem. Gellértet közvetítette nekünk, kinek már csak legendáját ismerhettük, őt magát nem. Ez Bodnár Sándor érdeme volt. Amikor erről beszámoltunk Ádámnak, arcán öröm és meglepetés látszott. Az volt az érzésem, hogy értékeli Bodnárt. Jó volt ezt látni. Soha nem kérdeztem meg, így volt-, így van-e, ma sem tudom. Csak évtizedekkel később tudtam meg azt is, hogy ő maga is Gellért-növendék, s hogy Gellért híres *Ványa bácsi*-rendezésének ő volt a segédrendezője. Soha nem hivalkodott a múltjával.

■

Nem lehetett a véleményét kiszámítani. Hallgatólagosan versenyeztünk a szeretetéért. Lestük, mit szól. Arra vártunk, hogy megdicsérjen minket. De legtöbbször nem foglalt állást. A magunk világát akarta talpra állítani. Milyen pedagógus volt? Liberális – mondhatnánk. Ez persze nem sokat fejez ki a valóságból. Káldi Nóra egyszer nagy boldogsággal mesélte nekem, hogy milyen csodálatosan mennek a *Warrenné mesterségé*nek a próbái. Itt nincs erőszak, minden észrevétlenül helyére kerül, ez maga a felhőtlen boldogság. Ez így volt, pontosan így. Ha jól mentek a dolgok. De ha nem mentek jól?

Negyedév végén az *Othelló*val vizsgáztunk az Ódry Színpadon. Az első felvonás kimaradt, Ciprussal kezdődött az előadás. Jagót játszottam. Már az első héten minden szokott hibám kiderült. Nagyon rosszul próbáltam, zárt voltam, csak magammal voltam elfoglalva, pózoltam, lestem, ki mit szól, ki van a nézőtéren, minden fontos volt, csak az nem, amire oda kellett volna figyelni. Az első hét végén éreztem, Ádám egyre türelmetlenebb, egyre indulatosabb. Reménytelennek éreztem a helyzetet. Az első héten, a pénteki, tehát az ötödik próba után magához hívott, betessékelt az Ódry liftjébe – nem szólt, álltunk némán –, felvitt az irodájába – soha nem voltam ott, se előtte, se utána –, és amint becsukta a szobaajtót, szóáradat zúdult rám: „Négy éven keresztül vitatkoztam Nádasdy Kálmánnal, hogy a maga egyéniségét nem szabad

megbolygatni, hagyni kell, hogy maga építkezzék. Most már nincs idő. Semmire sincs idő! Legyen az első perctől az utolsóig, minden színpadon töltött pillanatban – szituációban! Tanuljon meg végre próbálni! Ha maga nem lesz motorja az előadásnak, akkor nincs darab. Ha maga nem halad a szereppel, egy idő után feszültségek lesznek maguk között." Indulatos volt. Dühös. Kétségbeesetten vártam egy lélegzetvételnyi szünetet – visszaadom a szerepet, nem vagyok alkalmas rá, mindegy... Meg se nyikkanhattam. Belém fojtotta a szót. „Elmehet." Elmentem. Oszter Sanyi várt a portán. Röviden elmondtam, mi volt fenn. Közben Ádám maga is lejött, indult hazafelé. Rám nézett. „Meg van ijedve? Minden oka megvan rá." Elment. Rettenetes volt a hétvége. Egyetlen jó volt benne, hogy nem próbáltunk. Akkor még hétvégén nem. Három hét múlva már akkor is. És nem volt kibúvó. „Nem jó! Még egyszer! Nem jó! Még egyszer! Mért nézi, ki ül a nézőtéren, barátok ülnek itt. Még egyszer!" És járt a széksorok között, ütögette a ülések hátlapját. „Nem értem! Mit mond? Még egyszer! Nem jó! Ha egy mondat kiesik, olyan, mintha minden láncszem elgurulna! Na még egyszer!" És ez így ment két hónapon át. Két és fél hónapig próbáltunk. Három hét után néhány napig ittam, úgy próbáltam. Óránként egy féldecit. Elmaradtak az instrukciók, elmaradt a gyötrés. A harmadik próba után Ádám a segédrendező Ascher Tamással üzent: hagyjam abba az ivást, mert így semmire sem fogok emlékezni, semmit nem ér a próba. Jó. Abbahagytam. Másnap folytatódott a kíméletlen gyötrés. Körülbelül tíz nappal a bemutató előtt nem kaptam több letolást. A vereség biztos tudatában ültem a megbeszéléseken, tudomásul véve, hogy olyan reménytelen a helyzetem, hogy már instrukciót sem kaphatok. Azaz: katasztrofális teljesítményemnek tulajdonítottam, hogy nem kapok több instrukciót, mint mások. Az utolsó főpróbán Ádám mindenkinek mondott valamit. „Rendben van" – mondta nekem. Négy-öt nappal a bemutató előtt észrevettem, hogy élvezni kezdem a játékot. Ezt érdekes módon a fényképészek jelenléte hívta elő bennem. Nekik kezdtem játszani, mintegy kívülről is látva önmagam. Nem voltam annyira magamba zárva. Érezni kezdtem a közönséget. A bemutatón nem voltam magammal megelégedve. Ádám lejött az öltözőnkbe. „Legjobb formáját hozza!" – mondta nekem. Tiltakoztam. De volt a szemében valami bocsánatkérő meg köszönetféle, meg elismerés is. Másnap tényleg jól játszottam. Mondtam neki. Láttam a szemén, hogy örül.

Valamennyi színházi munkám közül ez volt a legkeservesebb. De én ezt a Jagót ismertem. Ismertem a szemét, tudtam, hogyan néz. Másképp nézett, mint én. Átváltoztatott. Ma azt gondolom: nagy ajándék volt. Ádám Ottó tudta, hogy mit akar. Meg is valósíttatta. Egész színházi pályafutásom során alig ért hasonló rendezői „erőszak". Legtöbbször senki nem követelődzött, nem kért tőlem semmit.[1] (Vagy ha igen, senki nem tudott – erőszakkal akár! – a szerephez elvezetni.) A plakát hiába hirdeti a *Hamlet*et – ha a *Hamlet a mellényzsebben*-t játsszák... Vagy még azt sem.

Jagót Ádám Ottónak köszönhetem.

■

Életünknek ez az epizódja a Magyar Rádióban történt. Harmadévesek voltunk, néhányunkat meghívtak egy rádiós beszélgetésre, hogy a főiskola tanárait kérdezzük erről-arról. Egyenes adás volt. Nem lehetett utólag javítani, megvágni. Nyolc-tíz főiskolás között magam is ott voltam. Unalmas kérdések, szokott válaszok. Ez egy érdekes kérdés lesz – gondoltam –, és már fel is tettem: „Miért, hogy olyan sok szovjet darabot játszanak a Madáchban, miért nem játszanak többet nyugati szerzőktől?" Valahogy mintha mindenki furcsán nézett volna rám. Ádám válasza megnyugtató volt: régen így volt, ma nem így van. Tényleg – gondoltam akkor –, nem is így van. De hogy valami nem stimmel, az abból látszott, hogy Kern, aztán Verebes Pista is odajött hozzám: „Te, miért kérdezted ezt?" S hitetlenül néztek rám. Valami olyasmit motyogtam, hogy ez egy érdekes kérdés... Tényleg azt gondoltam. Az adás után a Rákóczi úton battyogtunk Oszterrel. „Az a lényeg, hogy minden körülmények között vállald, amit kérdeztél" – mondta. „Miért? Mit kérdeztem?" S akkor egy pillanat alatt megértettem. A Verseny Áruház előtt, a Kazinczy utca sarkán. Hogy mi a pokol, életemnek ebből a pillanatából tudom. Pokol az, ahol nincs remény. A szégyenletes múlt, amelyen nem lehet változtatni. Be voltam *zárva* a megértett, lezárt, változtathatatlan gyalázatba. Senki nem adott, nem is adhatott felmentést. A következő mesterségóránkon Ádám kegyetlenül megdolgoztatott. Indulatos volt. Örültem neki. Megérdemeltem. Mindketten tudtuk, miért. De csak egy alkalommal kínzott meg, aztán megenyhült. Megbocsátott. Ma, ha visszatekintek életemnek erre az epizódjára, elképedek az otrombaságomon – amelyre nincs mentség! –, meg azon, hogy mindez a rosszakarat és a kellemetlenkedés leghalványabb szándéka nélkül történt. „Érdekesnek" találtam a kérdést. Hát, ami igaz, igaz!... 1970-ben?!

Tanárként nem egyszer jutott eszembe ez a különös történet. És amikor egyik-másik tanítványom igazságtalan vagy ellenséges volt, vagy épp csak annak tűnt – Ádám Ottó nagyvonalúsága jutott eszembe. Meg a magam ostobasága. Segített megbocsátani.

■

A kapcsolatteremtés titkán kívül volt még valami, amire mindannyian törekedtünk, és amit talán ezzel lehetne összefoglalni: légy önmagad! „Az embernek vállalnia kell önmagát!" – tanította nekünk Ádám Ottó. Lehet ezzel valaki valaha kész? Nem állítom, hogy értettem, és azt sem állítom, hogy most már értem. Annyi bizonyos, hogy e törekvés az évek során mindig új és új értelmet kapott. Titka talán az önismeret. De a probléma teljesen individuális. Ugyanis mindenki számára más a kísértés. A kísértésekben, hazugságokban közös: „nem én vagyok." Ezért aztán minden élesebb helyzetben feltettem magamnak a kérdést: ha őszinte vagyok önmagamhoz, hogyan ítélem meg a helyzetet, mit kell tennem? Hogy miért volt ez fontos? Mert igaz művészi megnyilatkozásra csak igaz ember képes. (Ez bombasztikusan hangzik, de mindjárt egy kicsit jobban megmagyarázom.) Moralizálok? A legkevésbé sem! Önmagunk vállalásának kritériuma a lehető *leggyakorlatibb* tanács művészember számára. Az alkotó alany, a tanú életben tartása a tét. Nélküle ugyanis semmi nincs, semmi nem jöhet létre. Ha ezt elveszti az ember – merő szenvedés az élet. És eltűnik a tehetség. Elszivárog, mint az egykori széles és bő medréből a – ki tudja hogyan – elillanó víz. Ezért aztán komolyan kell vennünk önmagunk vállalásának igényét. Persze keserves visszacsalogatnunk az elvesztettet, az elszivárgót. És nem is mindig sikerül. (A legtöbb ember elveszti eredendő tehetségét, és szinte egész élete arról szól, hogy feltámassza, hogy visszataláljon hozzá. Ádám Ottó szerint csak egy „hibátlan" élet volt: Goethéé.) Itt a kulcs mégis: az emberi lény ugyanis nem a vereségre született. S ha önmagad vagy – a többi úgysem számít. De önmagad vagy?

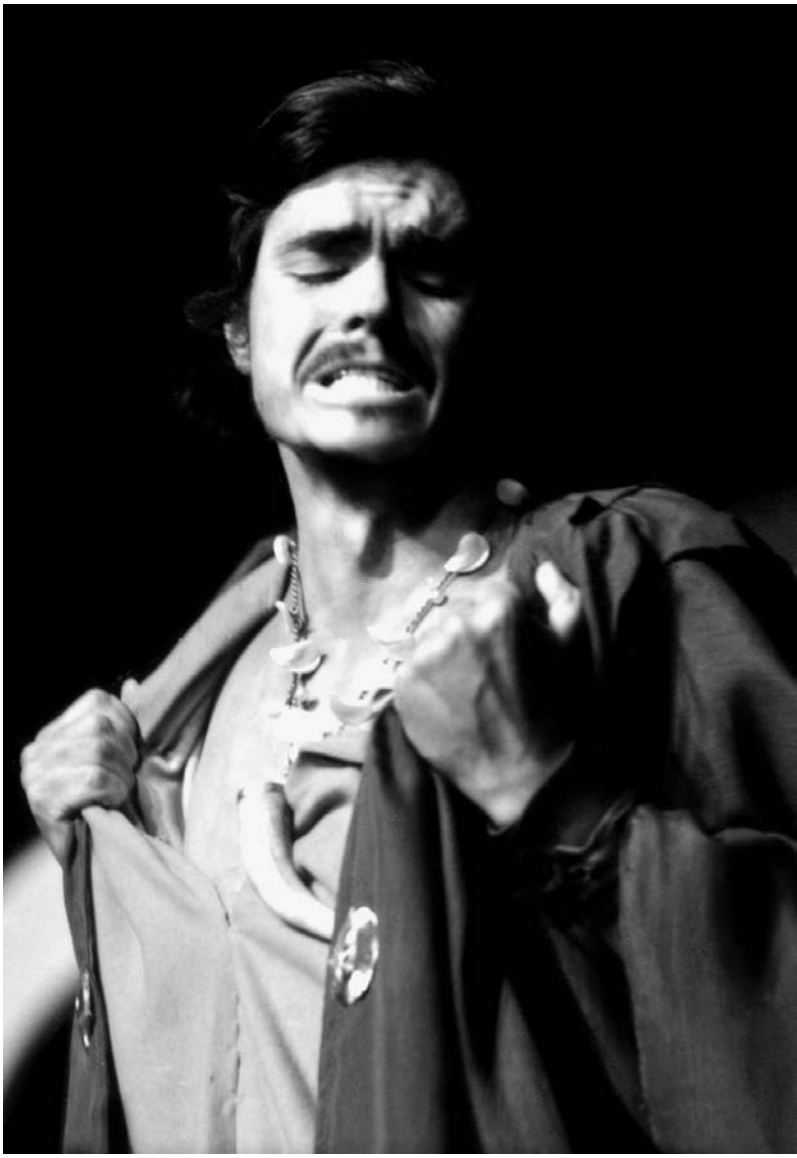
A *Közönséggyalázás* harmadéves vizsgája nagyon emlékezetes volt. A párhuzamos osztály tagjai adták elő, és egy órán keresztül hallgattuk a színpadról, nézőtérről felénk áradó „gyalázkodást",

1 Meg kell jegyeznem az „erőszakmentes pedagógia" és az erőszakot általában nem alkalmazó Ádám Ottó védelmében, hogy az irány, amit akkor, az *Othello* próbáin megtanultam, két évig kitartott ugyan – de aztán óriási böjtje volt. Miért? Nem tudtam feldolgozni, pontosan megérteni, ami velem történt. Ez egy hosszú, keserves történet, talán még ma sem értem a végére, és ma sem értem egészen tisztán – mégis így történt. Hogy itt ellentmondás feszül? Hogy eredményt hoz az erőszakosság, és mégsem? A valóság tele van ilyen s ehhez hasonló paradoxonnal. Csak jelzem: e sorok írója tud erről, nem kerülte el a figyelmét.

amiképpen ezt Peter Handke darabja megkövetelte. Nehéz volt kibírni. Miközben ott ültem, azon tűnődtem, hogy mi lehet az ilyen jellegű színház valódi üzenete. Egyértelmű volt: fel kell állni! Az az üzenete, hogy menj ki! és többé ne járj színházba! Fel akartam állni. Ádám megelőzött. Szirtes Tamással felálltak, és elhagyták a nézőteret. Békés András, akinek a rendezésében a velünk párhuzamos osztály ezzel a darabbal vizsgázott – alapkérdés, hogy mennyiben volt ez színészi teljesítménynek tekinthető –, maga is felállt. „Álljunk le, gyerekek! A főtanszakvezető elhagyta a nézőteret, nem értem, nem tudom, mért..." Én értettem. Nagyon is értettem. Amit láttunk, nem volt színházi előadás, a vizsga-helyzet pedig kínnal-keservvel székünkhöz szegezett minket. Pedig a helyzet értelme az volt, amit senki nem mert megtenni: hagyd el a nézőteret! Felszabadító volt számomra, hogy Ádám megtette. Alighanem „vállalta önmagát".

■

Ám amiről most szeretnék beszámolni, a színház s általában a művészet tekintetében talán a legfontosabb volt a művészi intenciók közül, melyeket Ádám Ottótól tanultam. Azt tanultam tőle ugyanis: *a szituációkat el kell játszani.* Akár tetszik, akár nem. Ez nem spórolható meg. Kötelező minimum. Következésképpen a színészi munka lényege éppen az előbb leírt kapcsolatból következően nem egy személyen áll. Két oldala van. Ezt egész színészi pályámon egyedül Ádám Ottó volt képes színészeivel megtapasztaltatni. Ült a nézőtéren, s hallgatta-nézte, ahogy a színészek próbáltak, ügyeskedtek-ügyetlenkedtek. Alig szólt bele. Hagyta, hogy a színészek egymásra figyelő jelenléte ki tudjon alakulni. Hallgatott. Várt. Nem adott felesleges instrukciókat, nem mesélte el, miről szól a jelenet, a helyzet, a mondatok egymásutánja, nem magyarázta el, miről szólnak a szavak és végül a szótagok, nem énekelte elő a dallamot, amiről egyik volt főiskolai osztálytársam híres mondása szólt – „a szöveget már tudjuk, a dallamot még nem!" –, dehogy! Ádám Ottó színházában ugyanis *nem magunkra* kellett figyelnünk, mint általában minden más rendezőnél, hanem *egymásra.* És ő kivárta, amíg ez az egymásra figyelés létrejött. Micsoda kutuzovi önmegtartóztatás és fegyelem kellett hozzá, micsoda értő figyelem! Hány riasztó és rémséges színvonalú emberi feltárulkozás tanújává kellett válnia, hogy ezt elviselvén, tapintatos és bölcs tanácsaival valahogy mégis elfeledtesse színészeivel önmagukat – hogy *észrevegyék egymást.* Hogyan tudta ezt megvalósítani? Bizonyára úgy, hogy folyamatosan húzódott vissza az egész megtartásába, amiből maga a drámai szituáció született – miközben *látszólag semmit sem csinált. Hallgatott!* Az egész ez esetben abból a látásból jött létre, hogy tudta: a színház és a színpadi jelenlét lényege nem váltható aprópénzre, nem lehet a színészi-rendezői munka egy-egy drámai szituáció magyarázatává. *Az élő színház nem magyarázata a darabnak – hanem eleven megjelenítője.* Hogy a darab, amely eleven szó és jelenlét függvénye – átélhetővé váljék. Ebbe az improvizáció éppúgy beletartozik, mint a színészi játék kiszámíthatatlan egymásrautaltsága. Nem lehet megmondani, hogy miről szól egy darab, helyzet, szerep stb. Miről szól!? El kell játszani! Arról (is) szól! Meg még ezer másról is szól! Mint ahogy életünk is – minden pillanatában! – többről és még többről, sőt másról is képes szólni, mint amit addigi múltunkból megtanultunk, megismertünk. Az értelmezés-értés sokszínűsége elidegeníthetetlen joga minden egyes nézőnek! Hányszor szenvedtem attól, hogy valamely színházban valamely jó nevű rendező szótagról szótagra – ne tessék azt hinni, hogy ez túlzás! – beállította a jelenetet, előírta, *hogyan* mondjam, és *mit* mondjak vele (!)... Mi lett belőle? *Emlékezés.* Nem jelenlét. Sőt. Az emlékezés görcse. Megfelelés *a rendező elvárásainak.* Félelem. Végül is a kenyerünket féltjük, nem igaz? Azért harcolunk. Dehogy vagyunk akkor mi művészek! Miközben



Oszter Sándor (Othello) a főiskolai előadásban

Ádám Ottó előadásai felfénylettek és élni kezdtek a közönség jelenlétében, mert a színészek figyelme egyre teljesebbé, zavartalanabbá, koncentráltabbá és magabiztosabbá vált az előadások során – addig az átlagos színházi előadások szokásos poklában a beállított, betanított szituációk a „betanított munkások" egymásra figyelni képtelen, kaotikus figyelme révén estéről estére egyre jobban szétzuhantak. A legtöbb színházi előadást – hihetetlen, de így van! – a félelem tartja össze, nem a figyelem egyenletes nyugalma. A színházi produkciók legtöbbje a félelem szorításában jön létre, és csak addig képes valamilyen alapszinten „együtt maradni", ameddig ez a félelem a kapcsolatokat valamilyen egészen minimális szinten képes stimulálni s életben tartani. Ha a rettegés eltűnik – nem marad semmi. Minden kiürül. Marad a káosz.

Ádám Ottó tudta, hogy egy jó előadás egy. Egyetlen mondat, egyetlen egész. Nem a szavakat kell mondani, hanem az egészet. Az egész mondatot. Sőt. A szavak fölöttiből kell játszani. De tudta azt is, hogy ezt a színészeivel kell megvalósíttatnia. Hogy ők fedezzék fel ezt a teljességet. *Meghallania,* éreznie, előhívnia – a rendezőnek kell. De nem beszélhet róla. Nem vadászhat játszótársai elismerésére, nem fitogtathatja tudását. Hallgatnia és várakoznia kell. Türelemmel. Hogy színészei is felfedezzék, amit ő maga már sejt vagy tud. Ismernie kell a dráma *élő* szintjét, ahová

színészeit el kell vezetnie. A szavak fölötti valóságban kell otthon lennie, mely mondhatatlan, szavakkal ki nem fejezhető. S be kell érnie azzal, ami ebből a felső valóságból a szavakba átszüremlik – a mondhatatlanból a mondhatóba. Hogyan érheti el ezt? „Hallgatással." Miközben folyamatosan haladnia kell előre a dráma szövegének felfejtésével. (Micsoda erő kell ehhez! Milyen önzetlen fegyelem!) A dráma *intuitív* valóságát kell felfedeznie és megtartania. S mint titkot kell őriznie. Mert alig beszélhet róla. Ha kifecsegi – tönkrezúzza. Mert a játszótársak törekedni fognak a csupán intellektussal fölfogottak megvalósítására. Ez azt jelenti: a felfedezés szintje helyett – mely, mint a *tűz,* oly izzó és égető! – egy alacsonyabb szinten – ez, mint a *hamu,* oly halott és élettelen!

A rendező számára mi ebben az elképesztően önzetlen és fegyelmezett tevékenységben az inspiráló momentum?

Ottlik Géza írja: „Szemléltető példának sietve hívom most segítségül a költőt. Kosztolányi Dezső azt mondta: »Tévedés azt hinni, hogy a költő érti az életet, és mint tanítómester, elmagyarázza. A költő nem érti az életet, és éppen azért ír, hogy az írással mint tettel megértse.« A fiatalabb Dylan Thomas azt írta: »My poetry is the record of my individual struggle from darkness to some measure of light« – Költészetem jegyzőkönyve a sötétségből némi világosságra törő személyes küzdelmemnek." (Ottlik Géza: *Próza.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, *A regényről,* 187. oldal.)

■

Egészen mély kapcsolat fűzte Ádámot a századforduló darabjaihoz, Bródy és Szomory világához. E darabok nyelvét különleges módon közelítette meg. Egyik vizsgaelőadásunk Bródy Sándor *Medikus*a volt. Sokáig úgy próbáltuk, mint egy zeneművet. Meg kellett hallanunk a szövegben rejlő ritmust és muzikalitást. A csendet, a hallgatás s elhallgatás helyeit, a szöveg *crescendóit* és *decrescendóit,* gyorsításait, lassításait, egybetartozó tételeit. Az egész atmoszféra töretlenül – töredezettség nélkül – az egységekből fénylett fel. Varázsos egymásra figyelés jött létre.

■

Negyedéves voltam, végzős. Két osztály végzett abban az évben a főiskolán. Valahogy úgy hozta a sors, hogy belekerültem a másik osztály vizsgaelőadásába. Kicsike kis szerepem volt Molière *Amphytrion*jában. Az előadás rendezője Major Tamás volt. Úgy adott instrukciót, hogy előjátszott. Nem találtam hozzá kulcsot. Tőlem idegen volt a próbák légköre. „Mesternek" szólították Majort, és – különösen a lányok – áhítattal csüngtek a szavain. Ebben az áhítatban semmi valódit nem éreztem. Görcsös félelem, kötelező, poénra szomjas „jókedv", mely átszínezte minden pillanatunkat. Amikor a jelenetemre került sor, Major felment a színpadra, és előjátszott. Dőltünk a nevetéstől. Én jöttem. Égett a képemen a bőr. Mielőbb szerettem volna túl lenni a vereségen. Nem lehetett. Semmit nem tudtam használni abból, amit Major mutatott. Szégyelltem magam. Már amikor felvonszoltam magam a színpadra, teljes volt a kudarc. Major újra előjátszott. A siker nem ismert mértéket. Annál megsemmisítőbb volt aztán az én újabb csődöm. Senki nem segíthetett. Mindenki arra gondolt: most épp hogy megúszta.

Szombat délután volt, vége a hétnek. A tavasznak sem tudtam örülni. Indultam haza. Az Ódry portáján Ádám Ottóval találkoztam. „Mi újság?" – kérdezte. „Tanár úr, nem akarok benne lenni az *Amphytrion*ban. Nem lehetne abból engem kivenni?" „Nem lehet! Soha nem fogja megtanulni, hogyan dolgoznak mások. Legalább megismeri Majort." És elmondott egy történetet. „Én voltam a diák, Major a tanár. A *Vássza Zseleznová*t próbáltuk. Lászlóffy Kata és Szénási Ernő voltak a színpadon. Bejött Major, és leállította az egészet. »Beletúrt.« Attól a pillanattól kezdve az a jelenet soha többé nem jött létre. Amibe egyszer beletúrnak, abból soha nem lesz semmi. Semmi, ami élet. Csinálja csak végig! Jó, ha az ember megtanul valami mást!"

Nem vett ki az *Amphytrion*ból.

Talán javamra vált. A „más"-sal való elfogulatlan szembenézés ma sem lezárt kérdés bennem.

■

Valami olyasmit tud Ádám Ottó a művészetről, amit ugyancsak Ottlik Géza fogalmaz meg a regényről szóló tanulmányában: „Nem a szó volt kezdetben, hanem a mondat, azt bontottuk fel mondatrészekre. Nem a mondat volt kezdetben, hanem a bekezdés, azt fejtettük ki mondatokba. Nem a bekezdés volt kezdetben, hanem a regény. A regényt már csak a hallgatás előzi meg.

Azt hiszem, vagy azt szeretném hinni, hogy amit igazán regénynek nevezhetünk, abba nem lehet behatolni nem-regényírói eszközökkel. Persze, neki-nekimehetünk azért kívülről. Azt szokták kérdezni, miről szól egy regény. *El kell olvasni,* feleli rá E. M. Forster, *semmi más módon nem lehet megtudni.* A regény maga mondja el, hogy miről szól. És körülbelül azt mondja, hogy ő nem mondani akar valamit, hanem lenni akar valami." (Ottlik Géza: *Próza.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, *A regényről,* 185. oldal.) Másutt ezt írja: „A legfontosabb dolgokról nem tudunk beszélni, vagyis gondolkodni sem. Létezésünk alapjai – a hallgatás mélyén – sértetlenül őriznek ép, teljes tartalmakat. A nyelv fel tudja bontani roppant összetettségüket részjelentésekre, érzelmi, indulati, etikai, esztétikai, gondolati, akarati jelentésekre. Ezek az értelmezések csonkák, hamisak. Az író a nyelvet nem ebben az értelmező, felbontó funkciójában használja, hanem épp ellenkezőleg, mondhatnánk, visszaélve a nyelvtan szabályaival és a szavak jelentésrendszerével, versében, regényében a világ eredeti épségét és teljességét igyekszik visszaállítani. És ha ez egyáltalán sikerül neki, csak a szövegébe beáramló hallgatásokkal sikerülhet. Ha pedig nincs benne művemben mindez, anyám, az égbolt, Jézus, akkor semmi sincs benne. Nem néven nevezve kell jelen lennie – a vers nem a csillagokról szól, nem Jézusról, nem a költő anyjáról –, hanem valóságosan. Ha ő nem árad bele a mégoly profán jelentésmozzanatokból összerakott művembe – ha másként nem, hát mint szomjúság, halhatatlan vágy, a szarvas kívánkozása a szép, hűvös patakra –, akkor nem is hoztunk létre semmit." (Ottlik Géza: *Próza.* Magvető Könyvkiadó, Budapest, 1980, *Körkérdés Jézusról,* 213–214. oldal.)

■

Ismét az első óra a Színművészeti Főiskolán. Nyitva az ajtó. „Gyerekek! Meggondolták, hogy egy ilyen sötét, levegőtlen helyiségben, amilyen egy színház, akarják eltölteni az életüket? Annyi szép foglalkozás van a világon! Az ajtó nyitva van! Ki lehet menni. Még nem késő." Vigyorogtunk. Talán Szabó Bandi fel is nyerített. Szörnyen tudott nevetni. Főleg a maga viccein. Azóta az ajtón már többen kimentek. Laci[2] meghalt, mi néhányan abbahagytuk a pályát. Színész alig maradt közülünk. Mi marad abból, amit egy tanár tanít? Minden és semmi. Ahogy mondtam. Mert mélyebben van, mint ami szavakba fogható. Mire tanított? Maradjunk annyiban: nem (csak) a pályára.

Igen. Az ajtó nyitva van. Mindkét irányból nyitva.

Még.

Ždiar, 2005. augusztus–szeptember

2 Zala Márk, akinek eredeti neve Márkus László volt.

Forgách András

Tudja az ördög

■ MIHAIL BULGAKOV: A MESTER ÉS MARGARITA ■

Könnyebb dolgom volna, ha ez az előadás nem járt volna Pesten. Kint lennék Berlinben, élvezném az életet, és szabadon rajonghatnék egy olyan előadásért, amit rajtam kívül senki se látott. És senki sem csapna a kezemre, hogy ez azért nem egészen így van, nem cáfolhatna meg senki, én volnék a kiküldött tudósító, aki csodálja azt, ami nálunk nincs, vagy pedig – „Páris az én Bakonyom" jeligére – *sajnos* még nincs. Én volnék az, aki egy újabb intő példát hoznék a nagyvilágból, azt panaszolván, hogy mi vajon még miért nem tartunk itt? De az ötvennégy éves Frank Castorf előadása eljött, *A Mester és Margarit*át két estén át játszották a Nemzetiben (rögtön a Zikkurat mellett), és mindenki a saját szemével győződhetett meg róla, hogy mi a fene is folyik a berlini Volksbühnében, és önállóan ítéletet alkothatott arról is, hogy hol tart most (illetve hol tartott három évvel ezelőtt) Frank Castorf, ez a lázadó, megzabolázhatatlan fenegyerek, vagy ha úgy tetszik, a jelenlegi németországi színházművészet kanonizált, már klasszifikálódott alakja, aki 2003-ban ötödik alkalommal lett hazájában „Az év rendezője", elnyerte a Kortner- és Schiller-díjat stb. Viszont, mint a Nemzetiben megritkuló nézőtért látva észlelhettük, sokan elmentek a szünetben, és voltak olyanok is, akik kulturáltan bár, de távozás előtt kissé ingerülten hangot adtak elégedetlenségüknek. Így hát most nem játszhatom ki azt a kártyát, amely szerint minden jó külföldön történik, és mi bizony nagyon, de nagyon le vagyunk maradva. Pedig le vagyunk, ha más nem, ez nyilvánvaló ebből az indokolatlan ingerültségből, amivel ezt a – nem tökéletes, talán kissé széthulló, sőt, bátrabb leszek: Castorf üstököspályájának kétségtelenül hanyatló ívébe tartozó, de – izgalmas előadást sokan fogadták. Most már ideje lenne észrevenni, hogy nem egyes előadások vannak, és szerencsés lenne ehhez – és anynyi más előadáshoz – egyfajta kontextuális tudás, amelyik nem egyszerűen a pillanatnyi impressziókra hagyatkozik. Sajnos az európai színház jelenlegi állásának megértéséhez vagy egyszerűen élvezéséhez nagyon hiányzik itt minálunk ez a bizonyos „kontextuális tudás". Nem mondom, hogy a pillanatnyi impressziók nem lehetnek fontosak, és hogy egy előadásnak nem kell minden este igazolnia magát – sőt –, de a színházművészetben is, mint minden más művészetben, működik az az elv vagy mélyben lapuló princípium, hogy a rendezők nem egyes, különálló előadásokat hoznak létre, hanem egy nyelvet teremtenek, amelyen minden előadásuk beszél. Hogy egy azonnal érthető hazai példát is mondjak: Zsótér Sándor pályája kitűnően példázza azt a folyamatot, ahogyan a közönség és a szakma lassan, de biztosan beavatódik egy nyelvbe, amelynek szabályait együtt tanulja meg egyébként a rendezővel, évek hosszú során át, és amelynek birtokában könnyűszerrel desifrírozni tud egy olyan előadást is, amelyik talán nem sikerült annyira, de mégis tartalmaz annyi pozití-

A Mester és Margarita színpadképe

Jelenet A Mester és Margaritából

vumot, érdekességet, újszerűt, sőt nagyszerűt, ami miatt érdemes figyelmünkre.

Hát igen, mindenesetre elég rendetlen előadás, a belső logikája vagy dramaturgiája legalább annyira nem lineáris, mint amennyire – a regény lekövetése által, vagyis az általunk ismert és immár kultikus regény által meghatározottan – mégiscsak előrefelé halad. Castorf egyik trükkje – nem az egyetlen, van négy-öt trükkje, amelyeket leplezetlenül használ, erre még kitérek (csak annyit jegyzek meg, hogy maga a *leplezetlenség* az egyik trükk, hogy minden, amit csinál szemérmetlenül és direkten „castorfi", hogy úgy mondjam, a pofánkba üvölti a castorfizmusait) – az, hogy tökéletesen szétzilálja az anyagát, vagyis dekonstruál (ez elég divatos színházrendezői módszer), amihez ideális nyersanyag bármely regény. Arról külön tanulmányt lehetne írni, hogy kinek van joga ma a német színházban dekonstruálni, illetve hogy van-e még élet a dekonstrukción túl. (Lásd még Peter Stein és Ascher Tamás nyilatkozatait e tárgyban.) A regényekre visszatérve: az utóbbi időben Castorf több orosz regényt írt (lilán és mégis talán helyénvalón szólva: álmodott) színpadra, vagyis van egy külön affinitása ehhez a klasszikus, orosz, keleti gondolkodásmódhoz, ami – ellentétben a nyugati regénnyel (hogy valami nagy és kissé megalapozatlan állítást tegyek) – mindig a vallásossal, a metafizikussal, a látnokival, a moralizálóval, a misztikussal kapcsolja vagy szövi össze az elbeszélői anyagot, sőt: az össznépivel, ha így jobban tetszik. Castorf maga is „keleti", ezt se felejtsük ki. 1999-ben megcsinálta az *Ördögök*et, 2001-ben a *Megalázottak és megszomorítottak*at, 2002-ben előbb *A félkegyelmű*t, és csak aztán jött, még ugyanebben az évben, *A Mester és Margarita*. „Én a színdarabokkal szemben a regényeket részesítem előnyben. Egy színdarab leginkább autópályára hasonlít: vezeti az embert. A regény sokkal komplexebb. Arra kényszerít, hogy kérdéseket tegyünk fel önmagunknak. Miáltal az alkotás kalanddá változik. Bulgakov orvos volt, olyan szellemi közegben írt, amelyben az ember folyamatosan saját tapasztalata tárgyává változik."

Rendetlenség a színpadon, rendetlenség a szerkezetben – nálunk talán Mohácsi fogalmazásmódja áll a castorfi újraíráshoz és a színészekkel való munkához a legközelebb –, de ez inkább álrendetlenség, vagy ha úgy tetszik, a munka nyomát, az alakítás nyomát és egészen el nem dobott ötleteit szándékosan magán viselő rendetlenség, a módszertelen módszer megfogalmazásának megjelenítése szüntelenül a formában. A helyszín szerkezete már maga rendetlenségre vagy rendetlenkedésre inspirál: váratlan átjárásokkal és a berendezés elemeinek funkcionális és funkción túli használatának szándékos keverésével, az eklektikával, és azzal, ahogyan a realitást, a naturálisan hű tárgy- és környezetábrázolást a szimbolikus erejű gesztusokkal keveri. Ha valaki egy Castorf-előadás láttán képtelen elengedni magát, kapaszkodik vagy a regénybe, amelynek lehetőleg hű adaptációját akarja látni, vagy abba, hogy az egyes jeleneteknek előre elképzelhető hosszuk van, és ha valamelyik „túl" hosszú, vagyis hosszabb az elvártnál, akkor az már rossz, vagy pedig elvárja egy színpadon látott figurától, hogy lehetőleg egyazon szerep keretein belül maradjon, és ne lépjen fel váratlanul mint valami más, de főleg hogy ne vesse le a szerep álarcát, ne mutassa meg saját magát, ne lógjon ki egy percre sem

A Dosztojevszkij nyomán készült Ördögök

a „civil" a „profi" mögül, az csalódni fog. Az ilyen néző egy idő után, amikor már a forma belső logikája meg az ötletek számának végessége is ismétlésre készteti Castorfot, elkezd szenvedni. Ezt nagyon jól el tudom képzelni. Sőt, láttam is ilyet.

Pedig Castorf két dolgot nyilvánvalóan nagyon jól csinál, megfigyelésre és nézői kitartásra érdemesen csinál. Az egyik: ahogyan a színészeivel bánik, azaz ahogyan színészei „civil" és „színpadi" személyiségét folyamatosan egymásba játszatja, azzal a kicsiny, nem elhanyagolható trükkel, hogy a Castorf-színészek „civil" személyisége szintén évek alatt egyfajta társulati létben formálódott szereppé, és a szerepek, legyenek bármily mitikusak vagy klasszikusak, a castorfi felfogásban állandóan valamilyen civil, köznapi létezés ábrázolását követelik meg. *A Mester és Margarita* színlapján a szerepnevek és a színészek neve közé egy „&" jelet biggyesztett egy gondos kéz. Például: „Der Meister & Pontius Pilatus & Martin Wuttke" – azaz egyrészt ő a Mester, aki írja a könyvet, másrészt – és ez radikálisan jó és eredeti ötlet a rendező-adaptátor részéről – ő az is, akinek irtózatosan fáj a feje, a készülő és elégetett könyv egyik szereplője, akinek az örökkévalóságba vetve egy nagyon nehéz döntést kell hoznia, mivel ő a Római Birodalom képviselője, tehát hatalomember, akit viszont a nem múló fejfájása, és az, ahogyan Ha-Nocrival, a názáretivel társalog, a történetmondás szubjektív oldalára helyez, tehát nem egyszerűen elszenvedője, hanem alkotója is a történetnek. Castorf azzal, hogy Wuttkében (aki egyébként zseniális Sztavrogin volt az *Ördögök*ben, megvan ugyanis az a képessége, hogy extrém, groteszk, szinte karikaturisztikus játékot keverjen valamilyen becsületes és naiv attitűddel, ami a démonikus dosztojevszkiji karakterekre jellemező, a ritka kivételektől eltekintve) egyesítette ezt a két szerepet, megváltoztat egy, *A Mester és Margarita*-adaptációs – valljuk be, kissé közhelyes – konvenciót, amelyben a szenvedő író és a szenvedő Jézus szoktak azonosulni, és jelentősen kitágítja a történet epikus és drámai terét. A hatalom is része az emberi történetnek, nem egy rideg, külső pont. Igaz, de ez egy későbbi történet, a film vagy élő közvetítés, amelyben a regény első jelenetével találkozunk, élő közvetítés, paródia, az objektívre ráfröccsen a kádból a víz, amelybe Pilátus beleül, hogy csitítsa fejfájását: a vásznon, amelyik a díszlet tetejére van applikálva, aránytalanul hatalmasan és elevenen jelenik meg Wuttke, a sztár, szemérmetlenül szenvelgő mimikával – annál érdekesebb és leleplezőbb a kiégett Mesterben felfedezni ezt a hajdani, kudarcot vallott római politikust.

A másik: ahogyan Castorf a térrel dolgozik. Igaz, ezeket a dolgokat az ördöggolyókként egymásba épülő, mintegy futószalagon sorjázó Castorf-előadásokon tudjuk igazán jól tanulmányozni. Van is egy komoly törzsközönsége Berlinben, amely visszajár a Castorf-előadásokra, és a nézőtéren – ezt a nagy sikerű *Pension Schöller: die Schlacht* búcsúelőadásán láttam – a nézők, mint kultuszfilmeknél szokás, előre mondták a poénokat, és hangosan kommentálták az évek alatt kissé amortizálódott előadást, jól érezték magukat, sőt ki-be jártak. Szerencsém van, hogy láthattam ezt az előadást, mert egy egészen különös színpadi kollázs volt Carl Lauf, Wilhelm Jacoby, valamint Heiner Müller szövegeiből, párhuzamosan zajló darabok vagy előadások a színpadon, a legváratlanabb asszociációkkal, mint egy Max Ernst-kollázson. Az előadás a Volksbühne újramegnyitásának negyvenedik évfordulójára készült, és egy zenés vígjáték, valamint egy politikai parabola bámulatosan pofátlan keveréke, a Marthaler-iskola nyomvonalán, tele briliáns ötletekkel, és a követhetetlen cselekmény grandiózus.

Ami a futószalagot illeti, Castorf valóban túl sokat dolgozik; pár éve a Ruhr-vidéki fesztivál művészeti igazgatását is elvállalta (mostanra – szerintem szerencséjére – többé-kevésbé belebukott, a közönség ott nem szerette, és idő előtt leváltották, azt hiszem, munkajogi perekbe is bonyolódott velük, harcol a pénzé-

ért), ez kétségtelenül elvékonyítja a formát, a belső ismétléseket túl átláthatóvá teszi. De ez a támadható pont más világklasszisoknál is látszik olykor. Bob Wilson, Peter Brook és a többiek néha szintén beleesnek ebbe a hibába: az állandó jelenlét, igen, az állandó mediális jelenlét kényszere (és az egzisztenciális kényszer) folyamatos produkálásra ösztökéli a sztársznházrendezőket is. Castorf becsületére válik (nem is a becsületére válik, hanem inkább arra vall, hogy eleve termékeny és nyitott művészi módszert választott, dialogikus kapcsolatban van a közönségével és társulatával), hogy nem égett ki, megőrizte egészséges infantilizmusát, a provokáció képességét és azt, hogy becsületesen választ igazán nehéz színpadi anyagot magának, amibe adott esetben belebukni is dicsőség.

A Castorf-színész nagyon sok mindennel foglalkozik a színpadon, azt is lehetne mondani, hogy sokoldalú: zenél, táncol, vetkőzik, bonyolult és szenvedélyes mániákat hagy a színpadon elharapózni magán, szabadon hagyja a libidóját, tisztán beszél – ezzel a multifunkcionalitással szemben mégis kialakult egyfajta egységes, megkülönböztethető Castorf-színész, aki elsősorban is rendelkezik a nagyon gyors váltások képességével, ahogyan a vitustáncból egy pillanat alatt elragadó és naiv ártatlanság bontakozik ki, avagy a szenvedély váratlanul jéghideg figyelembe csap át, az iróniát fenyegető és véres komolyság váltja fel, a színpadon randalírozó színész váratlanul pontos lesz, egyszerű, és ellenállhatatlanul ökonomikus minden gesztusában, gyors, rögtönzésnek tűnő gesztusok változnak idegtépő és hallatlan fegyelmet követelő kötéltánccá. Mint egy bulin vagy a tőzsdén, ahol látszólag mindenki egyszerre beszél, és érthetetlen, hogy üzletek köttetnek, a pontos, fogalmilag nagyon is letisztult szerkezet elintézi a cselekményt, miközben látszólag tombol az anarchia.

Ami az előadások tereit illeti: a színpadra állított üvegkasztni, ami, mint egy Big Brother-adásban, belátást enged a színészek „belső" életébe (Bert Neumann Castorf állandó díszlet- és jelmeztervezője; az üvegdoboz az a ritka eset, amikor egészen nyugodtan copyrightolható valamely karakteres díszletelem, annyian átvették már, legutóbb Alvis Hermanis az *Éjjeli menedékhely*-változatában), a maga négyszögletes, geometrikus zártságával, üvegfalaival, átláthatóságával egy még nagyobb és még üresebb térbe helyeződik a színpadon: két üresség fogja körül egymást. A játék jelentős része „bent" van, nem a csupasz színpadon, és ezt nemritkán kamera közvetíti, nagyítja föl, többnyire kézikamera, a szubjektivitás billenéseit, képzűrjeit, kompozíciós bizonytalanságait is hozzáadva a színpadi létezés tudatosan létrehozott billenékenységéhez. Ezáltal egy illuzórikus kint-bent jön létre, amit a videotechnika beemel a nagyvárosok teljesen mediatizált közegébe. Mindenki mindig látható, és a társulat igazi közösségként működik, nemcsak azáltal, hogy meghitten, ismerősökként reagálnak egymásra, hanem nyers fizikai létezésük is közösségként tételeződik. Az *Ördögök*ben egy meglepően mély vizű medence volt az üvegdoboz mellett, a tér egy váratlan irányba bővült, ezek a váratlan és kiszámíthatatlan térbővítések *A Mester és Margaritá*ban az előadás előrehaladtával, ahogyan egybenyíltak a legkülönbözőbb dimenziójú terek: az ipari kamerával figyelt elmegyógyintézet japán tömegszállodára emlékeztető szűk és fehér doboza a hozzá tartozó tusolóval (felső kameraállás), a Júdeában játszódó epizódok tévéstúdióra emlékeztető berendezése a jeruzsálemi panorámaképpel – amelyben jól látszik a tapétaajtó körvonala, az ajtóé, amelyen át a színészek majd az előszínpadra lépnek –, ahol az utcai eseményeken meg-

Jelenet az Ördögökből

szokott mozgékony kameratechnikával dolgozik Castorf stábja, valamint a nagyvárosi felhőkarcolók kivilágított ablakú makettjainak tere (lásd New York), valamint egy tényleges padlásszoba a díszlet jobb oldalának tetején, amelynek az ablakán látunk be (amennyire belátunk). Maga a díszlet egy teljesen realisztikus üvegfalú kocsma (rajta az obligát sirályok) egy mozgó vörös fényekkel keretezett szexmozi-kivetítő alatt, amelyhez csatlakozott egy lakásként is használható, elöl nyitott falú tér, benne biliárdasztal, kanapé, sütő (vagyis ez egyszerre publikus és privát tér, a vendéglátóipari alegység konyhája, mindez együtt). És mindennek a tetején egy vetítővászon, az egész körül egy sín fut, de nem a villamossín, amelyik Berlioz professzor fejét vágja majd le, hanem egy *fahrt*-sín voltaképpen, amelyik a cirkuszi attrakció közönséget is belekombináló felvételeihez szükséges, valamint egy elmegyógyintézeti zabálás gyönyörű – hűtőszekrényfénnyel oldalról – megvilágításához, amikor a két látószög – a „természetes" nézői és a „mesterséges", kamerán át közvetített – invenciózus kombinációját élvezhettük. És a színpadi kulissza gyanánt mindezt egy ezüstlamé függöny veszi körül, amely mögül felbukkannak, és amely mögött eltűnnek szereplők: a hideg ezüst fény jól kombinálódik a díszlet neonfényeivel.

A zűrzavart fokozandó ennivalók is kerülnek a maguk különös állagában a színpadra: egy rántotta érezhetően odaég – a sátánnak megteszi –, egy baracklevet ráfröccsentenek az üvegfalra, a hűtőből kivett ételek szétszóródnak a földön, az egyik szereplő mérgezést kapott, haldoklik az ételmaradékok között, mint egy nagyvárosi hajléktalan a jéghideg utcán. Azzal is kezdődik az előadás, hogy valaki ágyat vet magának a biliárdasztal alatt, bekúszik alá, és elalszik. „I WANT TO BELIEVE" – ez van kiírva Coca-Cola-neonreklám helyett; „Hinni akarok" – az egész problémakör filozófiai gyökere ez, hiszen *akarni* nem lehet a hitet.

A Hontalan Ivánt játszó Milan Peschel beszorul a fehér köpenyes orvos és a fal közé – a régi tréfára emlékeztet ez az orvos, akiről nem lehet megállapítani, hogy nem beteg-e –, kiforduló szemgolyója, ahogyan a kamera felé les, és minden szavát mérlegeli, korántsem a sztálini időkre emlékeztet, szorongása sem: ez mindenestül mai szorongás. Berlioz levágott feje megjelenik mint Kajafás – „beszélő fejek", a média szörnyű szüleménye jelenik meg cselekményként –, Berlioz és Iván első beszélgetése egy pályaudvari restiben két világmegváltó alkoholista csevegése, mindazon atavisztikus rángásokkal és gondolatfutamokkal (ez nem Moszkvában, ez nyíltan és egyértelműen a mai Berlinben, az egyesített Berlinben játszódik), amelyek az ilyen beszélgetéseket kísérik; a rossz műanyag székeknek is saját történetük van, ha úgy tetszik, dramaturgiai vörös fonálként húzódnak végig az előadáson. Henry Hübchent szeretném még kiemelni Woland (illetve Afranius) szerepében. Ez a Mick Jagger-ien kortalan színész – aki nemrég Stanleyt játszotta a Castorf-féle *A vágy villamosá*ban – elképesztő természetességgel létezik a castorfi kozmoszban, minden mozdulatával igazolja annak létezését és érvényességét. Nem fenyegető és nem gonosz, a démonisága inkább a narkózisra emlékeztet, mintha kis társaságával – akik, midőn a bálra készülnek, valamely Georg Grosz-festményt idéznek méreteikkel és fizimiskáikkal (ami maga töményen a tízes–húszas évek Berline) – éppen valamilyen kokainpartiról jönne, vagy oda készülne: az egészet vizionálni képes, mint azokat a legyeket, amelyekkel az ördögkompánia hatalmasan jóllakik – ha már nem maradt a megégett rántottából. Hübchen szárazon és pontosan játssza a világesemények véletlenszerű káoszában és egyidejűségében eligazodó hatalmat, megszemélyesít valami tökéletesen személytelent, anélkül hogy valamely típusra, vállalkozóra, művészre vagy politikusra emlékeztetne. Az is lehet, hogy a rendező saját lelke legszemélyesebb vonásait kölcsönözte neki, maró öniróniával. *A rózsák háborúja*-feldolgozásban figyeltem fel erre a színészre, aki réges-régi Volksbühne-sztár – tökéletesen át tudta menteni (a szó legjobb értelmében) mindazt, ami a keletnémet (és keletmagyar) színházban olyan érdekes volt: nevezetesen hogy önmagában, mint valamilyen ikon is jelent valamit, a nép szócsöve, ha úgy tetszik, a színpadon, aki a sorok között üzen, és ugyanakkor hibátlanul integrálódott a szép új világba, valóságos hedonistaként élvezi a szabadságot, élni tud vele, de egy másodpercig sem kritikátlan a (teszem: mai német) vérvalósággal szemben, látja a förtelmességeket is. A kelet-európai színészek idősebb (hatvan fölötti) generációja hozzá hasonlóan valami különös kegyelmi állapotban leledzik, a tehetségesebbje valóságos ajándékot kapott a sorstól: puszta létezésével, mimikájával meg tud jeleníteni egy skizofrén helyzetet. Igaz, nem mindenki tud élni ezzel az adottsággal. Hübchennek irtó nagy szerencséje volt Castorffal.

Egyszóval mesteri előadás a *Margarita.* Fogást és kifogásolnivalót nyilván lehet találni rajta, főleg a második résztől fogva, amikor az előadás ritmusa meg-megtorpan, és elég terjengős és széttartó lesz, és már nem mindig viseli el saját asszociációs tartományait, habár hatalmas tűzijátékokat látunk közben. Hozzáteendő, bár nem mindenkinek tűnt fel, hogy Budapesten ugrott be az előadásba az egyik fontos szereplő, a Margaritát játszó Irina Kastridis, akinek látszólag könnyű a dolga, valójában a puszta bátorság és csinos test nem elegendő ahhoz, hogy végig is tudja csinálni, és Irina Kastridis hősiesen birkózik a szereppel. Szóval szabad és lehet is kötözködni ezzel az újabb Castorf-teremtménnyel, de tudja az ördög, hogy mit nem lehet rajta szeretni.

Régóta szeretnék olyan orosz ihletésű darabot látni színpadon, amelyben nincs szamovár, ikon, orosz lélek és hasonló relikviák. (Nem mintha ez garancia lenne egy jó előadásra.) A mára kiüresedett színházi ikonográfiától és a vele járó tehetetlenségi erőtől minden színrevitel – még az orosz is – nehezen szabadulhat, holott ezek akadályozzák a leginkább, hogy mainak, jelen idejűnek érezzük őket. Frank Castorf színházában effélétől nem kell tartani. Castorf sokadik orosz regényadaptációját készíti, a Bűn és bűnhődés *előtt színre vitte a* Megalázottak és megszomorítottak, A félkegyelmű *és az* Ördögök *című Dosztojevszkij-műveket, valamint Bulgakov* A Mester és Margaritáját. *A több mint másfél évtizede általa vezetett Volksbühnében megrendezett* Bűn és bűnhődés*ben egyetlen orosz „idézet" fedezhető fel: egy csótány, amely a nyitó jelenetben egy tányéron mászkál. A csótány a XIX. századi orosz irodalom „főhőse", nemcsak a lepusztult, szegény Oroszország háziállata, de az ember rokona, sőt szimbóluma is: „ő" a tömeg, a „nép". A csótány aztán a XX. század elejének irodalmában is feléled; meglehetősen konkrét és hírhedt lakója a mindenkori moszkvai, pétervári bérházak lakásainak. Castorfnál azon a tányéron mászkál, amelyről két szereplő hamarosan hatalmas csülköket töm magába, hozzá böfögve issza a sört, zabál, és közben beszél, vitatkozik, ordít, csorog a száján a zsír, kifordul belőle a falat, s amikor teletömte magát, az egészet kiokádja. Mindezt – csótányostól, csülköstől – nagyon közelről látni. Pofájukat a pofánkba. A szereplőket élőben kamera veszi, vetíti ki.*

Nincs már közel és nincs már távol Castorf színházában. Láthatunk színpadán bérházat, több emelettel, szobával, lépcsőházzal, de látunk teljesen lehatárolt tereket, kis ablakos konténereket is – a kamera (egyszerre több!) bárhova behatol, hatalmas premier plánban mutatja a közel hozott világot: arcot, szájat, csótányt, hányást, gyilkosságot, macskanyúzást, meg ami még itt elképzelhető. Nem a perspektívaváltások képessége – az élő színház és az élő kivetítések nagyjából egyenlő aránya – teszi hatásossá ezt a színházat, hanem a színész arcának, az ember fizikai, biológiai létének ez a közvetlen, olykor már sokkoló felnagyítása.

Bert Neumann színpadképe meghatározza, és első pillantásra felismerhetővé teszi Castorf előadásait. Ez a többemeletes, zegzugos modern bérház a Péterváron játszódó regény (amúgy ma is valóságosan is létező, meglehetősen lepusztult és csótányos) lakóházának mai változata. A másik „épület" – Castorf előadásainak állandó díszleteleme – egy konténer: egyik fele egy prostituált „munkaszobájaként" van berendezve és működtetve, a másik egy alig leplezett vágószoba, ahol számítógépen mixelik a kivetített képeket. A színpadi vi-

TOMPA ANDREA

Csótány és csülök

■ FJODOR DOSZTOJEVSZKIJ: BŰN ÉS BŰNHŐDÉS ■

Martin Wuttke, Kurt Naumann és Milan Peschel

lág egyszerre szemlélhető kívülről és távolról, valamint belülről és közelről. Ez a hiperrealizmus: nem utánozza a valóságot, hanem maga a valóság, ám ez az azonosság folyamatosan idézőjelben van – tudatosítják velünk, hogy amit nézünk: fikció, konstrukció. Jól láthatóan vágják össze nekünk a valóságot. Finoman, de jelenlétüket nem különösebben titkolva osonnak és vesznek a kameramanok. Az egyik jelenetben, amely a konténerben játszódik, és kivetítőn nézzük, egy színész „véletlenül" átszakítja a falat, és a vágószobában találja magát. Ekkor lepleződik le ez a korábban a néző szeme elől elzárt helyiség. Hosszú percekig hezitálok, hogy vajon baleset történt-e, vagy tudatos *V-effekt,* míg rá nem jövök, hogy Castorf színházában nem létezhetnek ilyen véletlenek. Nincsenek titkok. Sem a színpadtechnikában, sem az ábrázolt világban. Nincs, nem létezhet semmi mögöttes, az anyagi világon és a kimondott szavakon kívül.

Hogy mi lett a negyedik fallal? Csak most van itt igazán. Sztanyiszlavszkij korában még virtuális és szimbolikus volt, a nézőnek oda kellett értenie, hiszen egy önmagába zárt, valóságosként posztulált világot látott, amelyet képletes fal választott el tőle. Itt pedig tényleges a fal; még csak nem is kell üvegből lennie, mert akkor is „átlátszó", ha nem az: a kamera – a másodlagos valóság manipulációjának eszközeként – jelen van és lát.

Ez a világ – akár színházként, akár filmként nézzük – elég rettenetes és elég valóságos. Castorfot a *Bűn és bűnhődés*ből szinte semmi sem érdekli, amiért ezt a regényt hagyományosan színpadra szokták vinni: nem érdekli a metafizika, nem érdekli Raszkolnyikov bűn általi megváltása, sem a szerelem általi megváltás, és tulajdonképpen a történet sem. Egyáltalán: a megváltás mint olyan itt szóba sem jöhet. Metafizika Castorf színpadán fel sem merülhet – ez egy mélységesen anyagi világ, amelyben vannak morális-filozófiai dilemmák, de azon a teremtett, fiktív világon túl, ami a színpadon van, semmi más nem létezik. Sem isten, sem ördög. Másik orosz regényadaptációja, *A Mester és Margarita* ezt

Martin Wuttke és Thomas Thieme

Thomas Aurin felvételei

fényesen bizonyítja. Castorfot csupán a dosztojevszkijiből nietzscheivé gyúrt zseni és a tömeg szembenállása érdekli, az ember és az emberfölötti ember viszonya. Martin Wuttke, Castorf legnagyszerűbb színésze igazán képes arra, hogy ne egy karaktert vagy egy gyötrődő, romantikus zsenit formáljon, hanem egy eszmét testesítsen meg.

Pontosan hat órán keresztül tart ez a felismerhetetlenségig el nem mesélt történet. Nyomasztó, túlreflektált kortársi világban vagyunk, ahol minden csak intellektuális elemzés (azaz beszéd, folyamatos, megállíthatatlan beszéd) tárgya. Depressziós és kiúttalan kapitalizmus, a fogyasztás és a hányás társadalma. Ahol minden a pénzről és a pénzért történik, ám ez a pénz semmilyen végső célt vagy értelmet nem szolgál. Szerelem helyett prostitúció van. A nő egyébként itt nem is létezik más alakban: vagy kurva, vagy burokba zárt, megközelíthetetlen idegen, vagy szörnyű kispolgár (mint amilyen Raszkolnyikov anyja). A nők ebben az intellektuális megközelítésben nem játszanak szerepet.

A testközelből megmutatott, véres gyilkosság után az addig zajos, mozgalmas színpadon csend és nyugalom áll be. Nem felfüggesztett, feszült csend, amelyben „valami történt", hanem a „bevégeztetett" csendje, amiben valami, aminek meg kellett történnie, megtörtént. A *superman* elvégezte feladatát, megölte a gyűlölt, alacsonyabb rendű tömeget. Igazi ideologikus színház ez, amely egy pillanatig sem érzelmekre akar hatni, legfeljebb fizikai reakciókat kiváltani a nézőből, és elsősorban intellektuálisan reflektálni egy összegyűrhető, eldobható, üres és egyszer használatos világra. Semmilyen alternatíva, megváltás nincs. Castorf *Bűn és bűnhődése* hosszúra nyúlt pillanatfelvétel az egyetlen létezhető és kiúttalan létről. Amelynek láttán elfog a rettenet, a *horror vacui.*

Köszönöm a Trafónak a lehetőségért, hogy megnézhettem az előadást. (A szerző)

A színház – egy adag anarchia

■ BESZÉLGETÉS FRANK CASTORFFAL ■

– Mi az oka, hogy a mód, ahogyan ön egy előadáshoz hozzányúl, sokaknak oly idegen, hogy már nemegyszer ellenállásba kellett ütköznie?

– Azt hiszem, ez a német esztétikai hagyománnyal függ össze, azzal a vággyal, amely a művészetben közvetlen ábrázolást és egyértelműséget, valamint azonosulási modelleket szeretne látni. A németek szívesen kísérleteznek azzal, hogy a német történelem diszkontinuitásával gondolatban (a hegeli princípium alapján) szembeállítsanak valamit, s hogy a tudatukban egy saját, jól körvonalazott, de a valóságtól független világot építsenek fel. Ennek megfelelően a színházban is egyértelműen kibontakozó történeteket szeretnének látni, valamilyen végérvényes produktumot, amely ilyen és csak ilyen lehet, és nem másmilyen. Az én felfogásomban azonban a színházhoz hozzátartozik egy adag anarchia, a tagadás mozzanata, a dolgok megkérdőjelezése. Nekem fontos, hogy kimondjak egy tézist, és aztán az antitézisét, és aztán az egészet nyitva hagyjam, anél-

kül, hogy rögtön előrenyomulnék a szintézishez. Mármost azonban mind Nyugat-Németországban, mind Kelet-Németországban éppen erre a szintézisre vágynak az emberek.

Számomra az igazi inger – mint a dadaizmusban vagy a szürrealizmusban – a tagadás: valamit kimondani, valamit tudni és utána tagadni, a továbbiakat pedig vagy nyitva hagyni, vagy arra a tapasztalatra bízni, amelyet a közönség a színházba mindig magával hoz. Mindent inkább, mint belesüppedni egy ideológiába: „Kedves közönség, én tudom, hogy ez csak így és így lehetséges, és végezetül felkínáljuk a következő tanulságot, hepiendet, üzenetet..." Ez a küldetéstudat, ez a szintézis utáni vágy idegen tőlem. Én az irritációnak, a tagadás mefisztói princípiumának vagyok a híve, anélkül hogy megmondanám, kinek a javára, miért, hogyan. Szeretem ezt az igen és nem között lebegő

állapotot, és nem akarom tudni, mivé fejlődik az adott pillanatban felsejlő válasz. Még ha úgy érzem is, hogy tudok valamit, a világ pillanatnyi állapotában – és ezt a politikára is értem – nehezen mondhatnám meg, mi a helyes. A világnak ez a paradox helyzete a mai Németországban sem keleten, sem nyugaton nem tartozik a keresett témák közé, a cél sokkal inkább a *status quo* megőrzése, hogy mindenki elmondhassa: tudom, mit csinálok, ismerem a következményeket, és fontos tagja vagyok a modern társadalomnak. Ha azonban az ember nagyobb összefüggésekkel számol, fölöttébb kérdésessé válik, menynyiben járulhat hozzá az egyes ember a modern társadalmak alakításához. A színházban pedig úgy tesznek, mintha ennél egyszerűbb dolog nem is létezne – „lám, ilyen egyszerű a világ!" Ezzel végső soron egy olyan befogadói magatartást erősítenek meg, amely azt mondja: „Hála istennek kiismerem magam a házamban." Ezzel a pszeudobizonyossággal ugyan nagyon kellemesen együtt lehet élni, de véleményem szerint lélektanilag hibás. Ismerem ugyan, de idegen tőlem.

– De vajon a színészeknek, akik profi módon akarnak dolgozni, nincs-e szükségük a szerepüket illetően bizonyosságokra?

– Ez is problematikus. A színészt mindenekelőtt a teljes szerep ismerete orientálja. Elolvasta a darab szövegét, és tudja, hogy, mondjuk, a darab végén meg fog halni, mégpedig nemes, magasztos halállal. De hogy mi történik majd a jövőben, azt a való életben nem tudom: nem tudom, most halok-e meg, vagy húsz év múlva, hogy addig boldog leszek-e vagy sem, hogy lesz-e újabb háború vagy sem, hogy lesz-e forradalom, avagy a társadalom élete ebben a mederben folyik-e tovább. Minderről a jelenben legföljebb sejtéseim lehetnek, ám ugyanakkor hajlamos vagyok elhinni, hogy a színházban, a próbafolyamat minden egyes pillanatában pontos tudomásom van róla. Fontos tehát, hogy az egészbe belejátsszon a kaland mozzanata is, hogy ne tudjam pontosan, hogyan ér majd véget a történet.

– A színész azonban erre azt mondja: „Tudnom kell, mit játszom ma este, és ezt be is kell gyakorolnom. Nem elég, hogy a kalandozások közepette együttesen rátaláltunk valamire – azt rögzíteni is kell, és megismételhetővé kell tenni." Vagy talán még a bemutatón is sok mindent a spontaneitásra kell bízni?

– Nem, nem, szó sincs róla. De az ehhez hasonló kérdések természetesen már a próbákon felmerülnek. A színész szeretné világosan felépíteni a szerepét, és ennek során ragaszkodik az ábrázoláshoz, annak minden művészi eszközével, például a fokozással, a feszültségépítéssel stb. – egyszóval a szerep ívét szeretné eljátszani. Szerintem azonban a szerepformálás kiindulópontja mindenekelőtt a természetesség. Így hát először is olyan

helyzeteket kell találni vagy teremteni, melyekben a színész „önmaga” lehet. És azután kezd forogni a körhinta, egyre gyorsabban és gyorsabban, a színész pedig egy művi, immár nem normális állapotba sodródik. A szerepformálás tehát e két pólus feszültségi mezejében megy végbe: az egyik a természetesség, a másik az ember valamennyi kifejezőeszközének szélsőséges radikalizálódása.

Ha aztán a darabot teljes egészében feldolgoztuk, és megtaláltuk az alapkoncepciót, akkor a jeleneteket elismételjük és megrostáljuk. A szöveg melletti játékfolyamatok, amelyekben megegyeztünk, beépülnek a testi logikába; a színész egyszer csak szabadabban kezd dolgozni, nem tapad többé a puszta rögtönzésekhez és a súgóhoz: a tüdeje megtelik levegővel, olyannyira, hogy „a levegő gyalogosaként”* repül át a jelenet fölött, lebeg, lezuhan. Megszabadul a dramaturgiai és rendezői kényszerzubbonytól. Ha aztán mindehhez hozzájön a jelmez, a színek, a fény, akkor még inkább a színház művilágának hangulati bűvkörébe kerül, de mindvégig mint ember, mint természeti lény. A végén pedig találkozik egy másik természeti lénnyel, a közönséggel: ott ülnek a nézők, magukkal hozva rokon- és ellenszenveiket, nevetésüket, irritáltságukat és megértésüket. Ez a kommunikációs aktus az alkotás pillanatában tovább módosítja a színész magatartását. A néző is „önmaga”, de egyszersmind sajátos önmagán kívüli szituációba kerül: gyermekként hagyja, hogy valamit eljátsszanak neki, enged a varázsnak, és így jön létre a háromdimenziós látásnak, hallásnak, ízlelésnek az a közvetlensége, amely a színházat a tömegmédiumok mindinkább kétdimenzióssá egyszerűsített világától megkülönbözteti.

– Ön tehát a színházat a tömegmédiumok fölé helyezi, miközben a próbákon a tisztázás érdekében előszeretettel folyamodik filmbejátszásokhoz. Mivel gazdagíthatja a film a színházi munkát?

– A film megmutatja, hogyan lehet a feszültséget felépíteni, hogyan lehet a vágóképpel bizonyos tartalmi és hangulati ingermozzanatokat kiemelni, hogyan lehet egy sajátos rendezőelv segítségével a figyelmet koncentrálni és irányítani, és ezáltal olyan erős érzéki hatást elérni, amelyet a színházban gyakran elnyom a nyelv tömény szemantikája. A filmes premier plán, ahol minden – mondjuk – egy bizonyos késre, levélre, emberi tekintetre koncentrálódik, a színház számára is példakép lehet. Azt szeretném, ha a színház is kimondaná, hogy az adott pillanatban ez vagy az a fontos. Mint ahogy egy jó zeneműben, amely ugyancsak példaként szolgálhat számunkra, a komponálásnak egy főmotívum vagy poén felé kell törekednie, hogy utána minden megint feloldódjék a sokféleségben. A színháznak mint szintetikus művészetnek megvan az a szerencsés lehetősége, hogy minden művészeti ágból magához vonzza a szükséges kifejezőeszközöket. Ha például a szövegben az áll, hogy „lecsókolja arcáról a könnyeket”, ez nagyon szép költői kép, de én azt szeretném, hogy a színház kifejezési apparátusa ugyanezt az érzékiséget és erőt jelenítse meg, mégpedig a film beállítási és vágástechnikájának megfelelő eszközökkel. Ezért is vagyok ellene, hogy a műszak nehézkesen átépítse a színpadot; ilyenkor betör a valóság, és kell bizonyos idő, hogy a színházi est szuggesztivitása újra érvényesüljön. Az a cél, hogy a formai és tartalmi elemek szervesen szülessenek meg egymásból, és úgy fejlődjenek tovább.

– Ön mégis szívesen jelenít meg töréseket és egymásba átcsapó mozzanatokat, mint ahogy nonszenszbetéteket és filmbohózati hatásokat is alkalmaz, és szívesen lepi meg a nézőt váratlan pillanatokkal.

– Az irónia bevált eszköz a fentebb említett pszeudobizonyosságok ellen. A humor viszonylagossá teszi az ember patetikusságát. Azt gondoljuk: velünk is megeshet, hogy elcsúszunk egy banánhéjon, de emiatt emberként nem válunk nevetségessé. Az ilyesmi előfordul. Ha meg tud lepni, és ha nem fújják fel geggé, akkor betölti a relativizálás funkcióját. Ez jót tesz a németek eszelős humortalanságának; minden, amit csinálunk, fontos és nagyszabású, a gonosz farkas mindenütt ott leselkedik, magunknak mi vagyunk a legfontosabbak, és minden mély és jelentőségteli: a mi nyugati demokráciafelfogásunk és a keleti kommunizmus vívmányai, amelyeket meg kell védeni Istennel és a világgal szemben, Albániával karöltve... Mindezekről talán valamivel többet tudnánk, ha gondolkodnánk, ha élnénk, ha nevetnénk; lehet, hogy van bennük igazság, de az is lehet, hogy az egész sokkal egyszerűbb. Ez a világ nagyobb összefüggésekben létezik, Dél-Amerikában és Óceániában éppily szenvedélyesen élnek az emberek. Minden sokkal nagyobb és relativizálhatóbb.

Andrea Stappert felvétele

Ha így, mintegy fordított távcsövön át nézzük a dolgokat, szemléletünkbe egyfajta ridegség költözik. Én is éppoly kényelmetlenül érzem magam, mint bárki, aki az emberi magatartásformákat ilyen természettudományos hűvösséggel és élességgel szemléli és rendezi, és közben ez a hidegen elemzett világhelyzet csöppet sem teszi boldoggá. Az

* Utalás Ionesco darabjára – A ford.

ilyen emberek távolságtartással és humorral írják le a tökéletlenséget, de közben tudják: mindebben rengeteg emberség lüktet.

Ilyen értelemben *Miss Sara Sampson*-rendezésemnek van némi köze az élveboncoláshoz. Az emberről, mint egy kísérletben, érzéstelenítés nélkül lefejtjük a bőrt, és megfigyeljük, milyen fájdalmasan vonaglik alatta az érzelem misztériuma. Ebből a szempontból Lessinget nagyon modernnek és analitikusnak tartom, mert ideológiai ködösítés nélkül, életközeli megfigyelésre alapozva mutatja fel az igazságot.

Gotthold Ephraim Lessing Miss Sara Sampson*jának műsorfüzetéből. Bayerisches Staatsschauspiel/Prinzregententheater, München, 1989/90.*

Nem realizmust, hanem valóságot

■ FRANK CASTORF BESZÉL A MUNKÁJÁRÓL ■

Olyan helyzetbe kellene kerülnünk, hogy abban, amit fikcióként élünk meg, felismerjük a valóság magvát, amelyet csak akkor tudunk elviselni, ha fikcióvá változtatjuk.

(Slavoj Žižek)

REGÉNY

Ez idő szerint a szövegekben olyan komplexitást keresek, amelyet a darabokban, azaz a szó klasszikus értelmében vett drámákban nem lelek fel, de amely a regényekben igenis benne van. Ezért csináltam meg a két Dosztojevszkijt *(Ördögök,* valamint *Megalázottak és megszomorítottak),* és ezért dolgozom most Bulgakov *A Mester és Margaritá*ján. Ennek irodalmi struktúrája számomra leképezi az idő vagy a politikai valóság komplexitását. Ha az ember egy regénnyel birkózik, az némiképp az aranyásó kalandvágyára emlékeztet: meg akarja találni az aranybányát, de nem bukkanhat rá akárhol. Hogy miképp ölt majd formát az este, azt nem tudhatjuk előre; ez függ a véletlentől és a regényanyag adott és mindig esetleges megközelítésének ezen meghatározott rendjétől. Tudjuk, hogy lesz benne olyasmi, amit nem döntöttünk el előre, azt is tudjuk, hogy nem számíthatunk a híres-nevezetes brechti mesére, viszont egy meghatározott célt számos úton érhetünk el. Az ilyenfajta munkában eleve benne rejlik, hogy a világ a jelen állapotában nem jó. Ez teszi szükségessé, hogy megváltoztassuk – avagy, mint Bulgakovnál, a sátán mefisztói princípiumával terápiás célzatú bosszút álljunk, azért, hogy önmaga szabadítsa fel magát, és megváltozzon.

Az én álláspontom az, hogy a komplexitás, a káosz, a sokrétűség, az adott történet elbeszélésének nem egy, hanem számos lehetősége a regényben mind rendelkezésre áll. Ha az utcán sétálok, a világ, amelyben élünk, a maga kényszerű eklektikájában mutatkozik meg. Itt minden egyszerre gyakorol ránk hatást, és nem tudjuk, hogyan viszonyuljunk hozzá – és ez politikailag is értendő. A színdarab már önmagában, eleve valamilyen rendet képvisel – nos, én ez ellen a rend ellen kelek hadra. A színdarab hermetikus természete feltételezni engedi, hogy a világ jelen állapotában rendben van – még akkor is, ha olyan kaotikus, mint Shakespeare-nél, vagy olyan kilátástalan, mint Heiner Müllernél. De végső soron a dráma világában minden egy közös nevező felé törekszik – ez pedig ellentmond annak, amit én a világról nap nap után tapasztalok.

ÉLETRAJZ

Önéletrajzi vonatkozás nélkül nem megy. Ezért esik annyira nehezemre, hogy a színdarabokat úgy játsszam le, ahogy a szerző „lekottázta". A szerzők gondolatai számomra mindig csak részben érdekesek. Fontos a személyes viszonyunk is – nemcsak a jelenhez, a politikához, a szociális komplexumhoz, hanem a saját politikai történetünkhöz is. Az orosz, a kommunista történelem persze része a bennem élő sztálinizmusnak. Hiszen én a sztálinizmus keletnémet változatában szocializálódtam. És ezt a Sztálint talán csak akkor lehet lebontani, ha tudjuk, hogy valahol bennünk él. Ennek a leépítési feladatnak az állomása természetesen Bulgakov is. *A Mester és Margarita* olyan mű, amely ránk ott Keleten nagyon is meghatározóan hatott.

Katajev egyszer azt mondta, hogy Bulgakov ezzel a regénnyel válaszolt a bírálóitól elszenvedett megaláztatásokra, egész üldöztetésére – ez freudi módon is értelmezhető. Hogy tudniillik az ördögöt akarta a nyakukra szabadítani. Hiszen bennünket is foglalkoztat a kérdés, miképpen állhatnánk bosszút önmagunkért – netán egy ördögi princípium fikciójával? –, és sejtjük, hogy a világot igazán egyszerűen meg lehetne változtatni, például úgy, hogy megsemmisítjük. Elvégre Bulgakov harmincas évekbeli látomása – tudniillik a szovjet birodalom belülről való szétrobbanása – hatvan évvel később csakugyan megvalósult. Megbirkózni saját, valóságos történetünkkel érdekes dolog; engem azonban Bulgakov életútja is érdekel. Elég szokatlan művészi életút ez a sztálinizmus korában, hiszen sokukat a nagy perekkel összefüggésben likvidálták – Bulgakov pedig természetes halállal halt meg. Sok akadályt állítottak az útjába. Neki azonban sajátos affinitása volt Sztálinhoz, miközben tudta, hogy Sztálin az ellenség, akivel szemben áll. Bulgakov egyike azon keveseknek, akik még megélték az 1940-es évet. Ez engem a saját kelet-németországi élettörténetemre emlékeztet, amelynek már nem a megsemmisítés e fizikai terrorja volt a közege, annál inkább az 1956-os XX. kongresszus utáni megalázások, betiltások, nem fizikai, hanem lassú, lopakodó megtorlások. Ezek a személyes támpontok számomra ezt a regényt, akárcsak a múltban, ma is nagyon fontossá teszik. Mégsem készülök historizáló feldolgozásra. Olyan lesz az egész, mint az emlékek egy nagy tárháza, szállodája. Benne lesz minden, engem személy szerint érintő érzelmem, művészeti folyamat és a sztálinizmussal kapcsolatos emlékeim; a középpontban mindenekelőtt ezzel a nagyszerű Jesua–Pilátus-értelmezéssel. Dialógusuk az evangéliumokban nem szerepel, és ebben a párbeszédben Jesua nagyon is e világi, csöppet sem hittérítői hajlamú ember. Vele szemben áll a tettek, a hatalom embere, akit Pilátus – vagy akár Sztálin – képvisel. Bulgakov egészen a haláláig remélte, hogy Sztálin visszahívja, s hogy minden probléma megoldódik. Amikor Pilátus megkérdezi Jesuát, mi az igazság, és Jesua azt feleli: „az igazság mindenekelőtt az,

hogy tenéked, hégemón, fáj a fejed, annyira fáj, hogy kishitűen már a halálra gondolsz" – ez az a motívum, amikor az embernek a maga korában ott kell ülnie ebben a gyűlölt Jeruzsálemben, ezen az isten háta mögötti vidéken, ebben az Észak-Írországban, ahonnan ki akar szabadulni. És akkor megismerkedik az antipódussal. Itt érdekesen fordul visszájára a történet, és számomra ez sok önéletrajzi mozzanattal kapcsolódik össze.

VALÓSÁG

A kiindulási pont korántsem valamely irodalmi vagy irodalomtudományi realizmusfogalom, hanem a valóság – a realitás – és az érthetőség nagyon is egyszerű fogalmai. Nekem egyre inkább az egyszerű dolgok tetszenek: meginni egy pohár vizet – és megkísérelni, hogy ezzel mégis elmondjunk valamit a világról meg az emberi magatartásról. Ezek a modern cikornyák, amikor az embernek eszébe jut valami, és úgy érzi, „hogy én milyen ötletgazdag rendező vagyok!" – ez az én számomra már érdektelen; mint ahogy érdektelen a rendező mint omnipotens mozgató fogalma is. Korábban például sosem törődtem volna bele, hogy ne én irányítsam a zenét; mindig pontosan tudtam, mikor melyik zenei betét következik. Nem arról van szó, hogy közönyös lettem; pusztán ide vezetett a felismerés, hogy az ember az életben nem határozhat meg mindent egymagában – akkor miért tennék így éppen a művészetben? Mostani munkásságomban egyre inkább ez a felismerés dominál. Vannak dolgok, amelyeket másokra bízok, és nem fog el ez a „kerüljön ki minden egyetlen öntőformából"-érzés. Nincs szükségem egységes rendszerre. Mindenki másként közelít az anyaghoz. Martin Wuttke szövegeket keres magának, és magatartásformákat próbál ki, Herbert Fritsch a regény minden egyes jelenetével aprólékosan megbirkózik, Hübchen ösztönösen olvassa a szöveget, és tudatosan választja ki belőle, ami neki fekszik. A megközelítési módok különbözőek, és inkább a színészek természetétől, semmint a figuráktól függnek. És aztán egyszer csak minden felgyorsul, és a természetből művészi figura lesz. Utána visszafelé leng az inga, Hübchen visszaváltozik Hübchenné, azzá a Hübchenné, akit a magánéletből ismerünk. Szép, ha ezt is megmutatjuk, és nemcsak nála, hanem a többieknél is.

Ez az a pont, amely oly gyakori Dosztojevszkijnél: fantasztikusan művi-művészi, komprimált, polemikus, filozófiai sűrítések – és utána egyszerűen jön egy tölcsér fagylalt. Az ilyen dolgokat előre ki kell jelölnünk magunknak, jelenetről jelenetre... E munkamódszer egyetlen hátránya, hogy őrjítően sokat produkálunk. Annyi anyagunk van, hogy a próbaidőszak rövidsége miatt nem jut időnk a kihagyásokra. Viszonylag pontosan kell tudnunk, milyen a dramaturgia, milyen a ritmus. Ha több időnk lenne, biztosan erősebben karcsúsítanánk. Az a fontos, hogy olyasvalamit emeljünk ki a regényből, amit mindenki megérthet. Ha alaposan odafigyelünk, egyszer csak a felszín alatt valami nagyon egyszerűt, emberit, antropológiait találunk, anélkül hogy apolitikusakká vagy történelmietlenné válnánk.

FILM

Bert Neumann színpadképeiben mindinkább a hermetizmus eszméjét keresi, vagyis többé már nem az átlátszóságra törekszik. A színpadon látható ház hermetikusan el van zárva, amiben az az érdekes, hogy ezzel megtörjük azt a színházi konvenciót, amelynek értelmében mindent látni kell, és mindent meg kell érteni. Mintha egy kamera által közvetített képet látnék, nem is tudom közvetlenül valamihez hozzárendelni, mintha egy embernek csak a kivágatát látnám. Nézőként hozzá kell adnom az élményhez az asszociáció örömét vagy képességét is, tehát részt kell vennem a keresésben. Vagy érdeklődést kell mutatnom: kitalálnom, mi minden történhetne még. Nem látok mindent a világból, hanem mindig csak egy kis kivágatot. Miért lenne ez a színpadon másként? Tehát koncentrálnom kell: még mi minden történhetett volna? Rendkívül érdekes dolgokat eredményezhet, ha egy lépéssel eltávolodunk a színházi konvenciótól, és valamilyen más formát keresünk. Le is hunyhatom a szemem, és úgy tehetem fel magamnak a kérdést: helyesen beszélnek? Vagyis mint egy hangjátékban próbálom kideríteni, mi is történik. Különböző lehetőségek vannak. A videó alkalmazásánál azonban a lényeg megint a valóság. Arra törekszem, hogy a történeteket a lehető legegyszerűbben meséljem el. Ha két férfi fekszik a lánnyal az ágyban, ahogyan a *Megalázottak és megszomorítottak*ban, ez igazán egyszerű eset. Még csak obszcénnak sem kell lennem, hogy elképzeljem, mi megy ott végbe. Nelly azt mondja: „Magát szeretem, de ezt az embert itt nem." Ezt az egyszerű mondatot olyasvalaki mondja ki, aki megőrzi becsületét egy helyzetben. És nekem ez a becsületesség a fontos. A történet elmesélésének a becsületessége. Megértem ezt a történetet, nincs szükségem cirádákra és sallangokra. Amikor néhány évvel ezelőtt kétszer is krumplisalátát tálaltunk fel a színpadon, ez affféle közvetítőeszköz volt, amellyel érzékeltethettük Németországot és a kispolgárságot, és amely fantasztikus lehetőséget kínált a némafilmes bohózatiság olyan mesterének, mint Hübchen. Ugyanakkor elengedhetetlen is volt ahhoz, hogy a színpadon eljussunk az érzékiség, a különösség, az egyszeri realitás egy bizonyos pontjáig. A kamerával ez sokkal könnyebben megy, mint a krumplisalátával. Egészen egyszerű folyamatokkal dolgozhatom; mondjuk, kitölthetek magamnak egy csésze teát. Tudom, miről van szó. Ülök, és egyszer csak megint megtanuljuk, hogyan kell egymás mellett ülni. Az emberek mesélnek valamit, odafigyelnek egymásra. És valóban olyan helyzetbe kerülnek, amely gondolatokat ébreszt bennük, és megfogalmazásukra is készteti őket. Ez egészen különleges valami. Tulajdonképpen ez a lényeg. Legalábbis nálam.

Ezért most, *A Mester és Margaritá*ban még egy lépéssel tovább próbálunk menni, hogy megnézzük, működik-e a dolog, vagy esetleg inkább azt kéne mondanunk: most ezt szépen abba kell hagyni, és vagy vissza kell térni az igazi színházhoz, vagy egyszerűen egy filmet kell csinálni. Akkor jutunk el az anyag igazi formájához. Hát igen, ez is megtörténhet. Tulajdonképpen azzal kísérletezünk, hogy a színházzal mint médiummal a lehető legmesszebbre jussunk, úgy, hogy ha nem romboljuk is szét a konvenciót, de kérdésessé tesszük, hogy aztán később esetleg megint egészen egyszerű színházat játszhassunk – ami valamikor minden bizonnyal el is fog jönni. Eljátszhatunk majd például egy commedia dell'artét, felelevenítjük Truffaldinót, ősrégi színházi formákat támasztunk fel, élvezettel, jókedvvel – miért ne lenne ez lehetséges? A *Fösvény* csodálatos darab, nagyon is el tudom képzelni korhű jelmezekben. Kitörési kísérleteinkben tehát mindig az is a cél, hogy valamikor majd visszatérjünk az igazi színházhoz – ha majd akarjuk, és ha majd valószínűleg nem is tehetünk mást.

Összeállítás Jean-François Perrier 2002 áprilisában készült kiadatlan interjújából, valamint egy 2002. májusi pódiumvitán elhangzott felszólalásokból. Megjelent a Volksbühne 2002-es, Einbruch der Realität – Politik und Verbrechen *című kiadványában.*

AZ INTERJÚT
GÜNTHER ERKEN
KÉSZÍTETTE

Fordította: Szántó Judit

Paraizs Júlia

Lőpor-évad a Royal Shakespeare Companyban

Négyszáz évvel ezelőtt, 1605. november 5-én katolikus összeesküvők kis csoportja, Guy Fawkesszal az élén, támadást szervezett a király és a parlament ellen. A támadás meghiúsult, de az évfordulóról minden évben megemlékeznek az Egyesült Királyságban. A stratford-upon-avoni Royal Shakespeare Company (RSC) a négyszázadik évforduló alkalmából négy ritkán játszott Jakab kori darabot visz színre. Közös témájuk a politika és a hatalom természete, államérdek és biztonság, rend és káosz. A darabok talán a kora újkor óta nem keltettek olyan rezonanciát, mint ma. Szeptember 11-e és a 2005. július 7-i londoni bombamerényletek újabb szomorú aktualitást adnak az úgynevezett „lőpor-évadnak". Az egyéni szabadságjogok védelme, a végrehajtói hatalom erősödése, az idegengyűlölet és a vallási fanatizmus jelenségei testközelbe kerültek az életünkben, a színházban és a napisajtóban egyaránt. A Jakab kori darabok a rendet és a biztonságot (akár a szabadságjogok bizonyos fokú korlátozásának árán is) felértékelő új világunkban rég nem látott frissességgel hatnak.

Az RSC már nem először irányítja reflektorát a Shakespeare árnyékába került Jakab kori szerzőkre. A mostani évadban egy csokorban egy újabb „új Shakespeare"-darab, a *Sir Thomas More,* Thomas Middleton és William Rowley tragikomédiája, *A New Way to Please You, or the Old Law (Új mód, hogy a kedvedben járjak, avagy A régi törvény),* Philip Massinger *Believe What You Will (Higgy, amit akarsz)* című tragédiája, Ben Jonson *Sejanus: His Fall (Sejanus bukása)* című politikai thrillerje és egy, a „lőpor-évadra" reflektáló, az RSC-nek írt kortárs darab, Frank McGuiness *Speaking Like Magpiese (Szarkabeszéd)* kerül színre.

Ritkán játszott Erzsébet, illetve Jakab kori darabok esetében felmerül a kérdés: méltatlanul, avagy méltán elfeledett művek-e; színháztörténeti érdekességek-e csupán, vagy élvezhető alkotások?

ELSŐ VARIÁCIÓ: IDEGENEK, LÁZADÓ POLGÁROK, HUMANISTÁK

Sir Thomas More. Szerzői: Anthony Munday, Henry Chettle, Thomas Dekker, Thomas Heywood és száznegyvenhét sor erejéig William Shakespeare. (Ez a száznegyvenhét sor az egyetlen hiteles kézírása, aláírásait leszámítva. Ezért vették be a darabot az *Oxford Shakespeare-összkiadás*ba a *III. Edward*dal együtt.) Az óriási – ötvenegy néven nevezett – szereplőgárda a darab epizodikusságának köszönhető. Egy-egy jelenet a középkori moralitásokból ismert dramaturgiát követve Thomas More (Morus Tamás) életének és politikai karrierjének egy-egy kiemelt mozzanatát dramatizálja a hős felemelkedésétől bukásáig.

Jon Foster, Peter Bramhill és Michelle Butterly a Sir Thomas More című drámában

Az első epizódban megismerjük More kettős (tragikus és komikus) arcát, amint a hatalom embereként egy zsebtolvaj ügyében megleckézteti a bírót. More egyszerre a tudás, az erkölcs és a hatalom megtestesítője, másfelől egy trükkmester. (Ebben leginkább Christopher Marlowe *Doktor Faustus*ára hasonlít.) Nigel Cooke él a lehetőséggel, a szerep összes arcát megmutatja a komédiázástól a retorikán át a tragikus sorsbeteljesítésig. Vásári tréfa és drámai feszültség jelenetről jelenetre váltakozik, egy percig nem hagyja a néző figyelmét lankadni.

A következő epizód More felemelkedésének fő állomása. A jelenet a londoni városháza tanácstermében kezdődik, feszült a hangulat, a városban idegenellenes felkelés tört ki. A színpad lőporral felszórva, a levegőben füst terjeng. Érkezik a hír: a londoni polgárok megtámadták a betelepült lombardokat. A színpad dinamikus térré válik, a felkelők fenyegető köröket formálnak. More a rétor és a pap szerepét felöltve meggyőzi a lázadás vezetőit, hogy szüntessék be a felkelést, vessék magukat alá a hatalomnak. Célja azonban nem csak a rend helyreállítása. Megindító beszédet tart az idegengyűlölet ellen. Arra kéri a polgárokat, képzeljék magukat a „szerencsétlen idegenek" helyzetébe. Ezek a Shakespeare kézírását tartalmazó sorok.

A darabban a felkelés után More lovagi címet kap, és a titkos tanács, a Privy Council tagja lesz. Alig látjuk azonban hivatalos szerepében. A következő epizódokban Erasmus vendégeskedik nála, színtársulat szórakoztatja őt és vendégeit. Erasmusra várva More betanítja egyik szolgáját saját mozdulataira, hanghordozására. A vendég latin beszéde és a szolga halandzsa válasza újabb komikumforrás, ahogy az asztal alól előbukkanó igazi Sir Thomas More játéka is. A színen nem két méltóságteljes humanistát látunk, hanem komédiásokat.

A színjátszók jelenete a rendező, Robert Delamere egyik telitalálata. A *More a Marriage of Wit and Wisdom (Szellemesség és bölcsesség házassága)* című moralitást választja ki repertoárjukból. A „színház a színházban" jelenet a *Kabaré* stílusát és egyben a weimari köztársaság világát idézi. A játék egy kellék és az azt kereső színész hiányában nehezen indul el, közben különböző helyzetgyakorlatok sorakoznak, poénokkal akcentusra, transzvesztitizmusra, gázsikérdésre. Újabb komikum forrása, hogy More ugrik be a hiányzó színész helyett. Az előadás végül félbemarad.

A tragédia azonban folytatódik. A lázadókat More korábbi ígérete ellenére végül kivégzésre viszik. A felkelők vezére, John Lincoln az első. A színházban félhomály és gomolygó füst. Mi is a kivégzés nézői, résztvevői vagyunk. Vajon mi leszünk a következők, akiket a hatalom elárul? Az akasztás naturalisztikus és iszonyatos. Az akasztott utolsó életfunkciója, az ürítés nagyot loccsan a színpad deszkáin. A következő felkelőtől felesége még utolsó csókot kér. Ez a késleltető mozzanat. Amint More megtudja, hogy ígérete ellenére a foglyokat kivégzik, megmentésükre siet.

Saját bebörtönzése és halála előtt intim családi jelenetet látunk. Búcsúszavaiban kifejti, hogy a világ és ő nem értik meg egymást. Nem lenne az, aki, ha a szöveg egy részét nem fejen állva mondaná. Szellemes az utolsó pillanatig.

MÁSODIK VARIÁCIÓ: HATALOM, HIÚSÁG, LÁTSZAT

A színházat a hatalom természete foglalkoztatta. A cenzúrát pedig a felkelés említése. Betiltotta a darabot, és a szerzőknek újra kellett írniuk.

Hasonló sorsa jutott Philip Massinger *Believe What You Will* című darabjának első változata (1630) is, amely még egyértelműen II. Fülöp spanyol királyról és a portugál uralkodóról szólt. A második változatban (1631) a szerző már a római időkbe helyezte a cselekményt, de a korabeli közönség könnyedén kódolta az üzenetet.

A színpad közepén egy rongyokba bújt ember áll, előtte fénycsóvában korona, feje fölött háló fogja föl a véres emberi testeket. A világ szerint Antiochus karthágói király huszonkét éve meghalt abban a véres csatában, amely egész seregét, tizenkétezer katonáját felmorzsolta. A rongyokba bújt koldus ma már tudja, hogy büszkesége és hatalmi mámora okozta serege és saját vesztét. Visszatérését a római követ, Titus Flaminius nem hiszi el, és csalónak állítja be Antiochust. A karthágói kereskedők viszont örömmel fogadják, mivel hamar azonosítják benne királyukat, és személyében látják a római iga alóli felszabadulás és a régi dicsőség lehetőségét. Flaminius nem engedheti, hogy Róma hatalmát bárki veszélyeztesse, ezért mindvégig kitart amellett, hogy Antiochus csak játssza a valaha élt király szerepét. Az igazság csak a végén derül ki, amikor Marcellus proconsul és felesége, Cornelia próbára teszi Antiochust, hogy valóban régi barátjuk-e az idegen. Bár Antiochus kiállja a próbát, és Flaminius gaztetteire fény derül, régi királyságát nem nyeri vissza. Túlzott ambíciói miatt elvesztette hatalmát, de vándorlásai és szenvedései során önismeretre tett szert, és erkölcsi integritását is megőrizte.

A darabot keletkezése óta professzionális színház nem adta elő. Nem csodálom. Témája nemigen hoz újat, cselekménye egy szálon fut, Antiochus felbukkanásától az identitását igazoló próbáig. A főhős jelleme egysíkú, nem változik.

Jonjo O'Neill, William Houston és Tim Treloar a Believe What You Will című színműben

Hugo Glendinning felvételei

A New Way to Please You előadása Stephen Vaughan felvétele

Az előadás Josie Rourke rendezésében ugyanakkor jó, a színészi játék igényes. Antiochust Peter de Jersey nagy elhitetőerővel alakítja. Fizikumát is igénybe veszi a szerep, sokat és intenzíven van jelen a színpadon. Flaminius szerepében méltó partnere William Houston, aki remek tettető. III. Richárdhoz, Jagóhoz hasonlóan megvallja gonosz terveit a nézőknek, fiatal, törtető és arrogáns. Elkötelezett az ügy mellett: Karthágó nem kaphatja vissza régi királyát. A plebejus-komikus szereplők közül kiemelkedik vallási vezetőjük, Berecinthius (Barry Stanton), aki hatalmas testével, ősz szakállával a komikum fő forrása. Még akasztása előtt is bohóckodik a másik halálraítélt nagy rémületére. Marcellus (Nigel Cooke) és felesége, Cornelia (Teresa Banham) egy meglepő nyíltsággal megírt jelenetben fedik fel Cornelia és Antiochus egykori szerelmét, és a három szereplő között dinamikus érzelmi kapcsolat alakul ki. A sok vér, kínzás, ármány és szenvedés után a szerelem emléke pár percig intim és emberi hangot szólaltat meg.

HARMADIK VARIÁCIÓ: A PÉNZ, A FIATALSÁG ÉS A SZÉPSÉG HATALMA

New Way to Please You (or the Old Law). Thomas Middleton és William Rowley darabjában beindul a közös fantáziálás. Hogy a fiataloké pénz és pozíció. Hogy mindenki lecseréli öregecske feleségét/férjét fiatalabbra. Hogy mindig szépek és fiatalok maradunk. Hogy sose halunk meg.

Evander, Epeirosz hercege új törvényt hoz, mely szerint minden nyolcvan év fölötti férfinak és minden hatvan év fölötti nőnek meg kell halnia, mert már haszontalanok a társadalom számára. A férfi e kor fölött már nincs eszénél, a nő meg már nem reproduktív. Simonides (Jonjo O`Neill) és társai nagy örömmel fogadják a hírt. Korábban anyagi függetlenséghez juthatnak, és megszabadulnak a szülői uralomtól. Egyedül Cleanthes (Matt Ryan) és felesége, Hippolita (Evelyn Duan) szegül ellen a kegyetlen törvénynek. Cleanthes apjának, Leonidesnek áltemetést rendeznek, majd az erdőben rejtik el. Simonides apja megölése után divatos ruhákba öltözik, elbocsátja apja régi személyzetét, és egy férjes asszonynak, Eugeniának (Miranda Colchester) kezd udvarolni. A fiatal és csinos asszony férje, Lysander (James Hayes) ugyancsak nyolcvanhoz közelít, Eugenia pedig már alig várja, hogy víg özvegy lehessen. Közben a szolgák is követik az új módit. Gnotho, a bohóc (Fred Ridgeway) vezetésével születési anyakönyveket hamisíttatnak a plébánia hivatalnokával, hogy megszabaduljanak feleségüktől, míg leendő fiatal hitveseik erotikus táncot lejtenek (a fátylak alatt persze a régi asszonyok rejtőznek). Hippolitát megtéveszti Eugenia álságos gyásza férje közelgő nyolcvanadik születésnapja (s így halála) miatt, és elmondja, hogy ő is elrejtheti az erdőben férjét, ahogyan ők tették Cleanthes apjával. Eugenia bosszúból beárulja őket. Leonidest megölik, Cleanthesnek pedig bíróság előtt kell felelnie a törvény megszegéséért. Ekkor következik a fordulat. Simonides legnagyobb megrökönyödésére megjelenik apja, Creon a többi halottnak hittel együtt. Kiderül, hogy a herceg (mint a *Szeget szeggel*-ben) próba elé állította a fiatalokat, akik – Cleanthest és Hippolitát kivéve – méltatlannak bizonyultak. A rend helyreáll, mindenki marad a régi párjával.

A tragikomédia jól végződik, nem hal meg senki (bár a fenyegetettség és az elhitetett halál ott lebeg a darab fölött). A néző mégsem távozik kellemes érzéssel. A próbára tett fiatalok elbuktak, mindenki másra vágyik, mint amije van. Az idősek irigylik a fiatalokat, és egyértelművé válik, hogy vagyon és hatalom nélkül semmit sem érnek.

A produkció igazi show-műsor. DJ-k szolgáltatják a zenét, hozzá illő színes fényekkel, sok táncos jelenettel, punkos beütéssel, a jelmezektől a polgárpukkasztó témáig. A legnagyobb szám Eugenia férjének, Leonidesnek az átváltozása. Először hatalmas szürkésfehér bundában jelenik meg, ősz fejjel, szakállal. Magányos, öreg farkas. Felesége udvarlói párbajra hívják,

és komikusan próbálja megfiatalítani magát, messziről feketéllik a festett haj, rikító színekben pompázik a bohócos kockás pulóver és nadrág. A közönség legnagyobb tapsát ő nyeri el a táncpárbajban. A vívásban is egyértelműen ő győz. Az ivászat három körből áll, és a lerészegedés fokozatait mulattató rendezői és színészi ötletek illusztrálják. Az első pohár után Leonides egyházi énekre, Simonides indiai szitár hangjára tér magához. A második után az egész világ (vagyis a színészek) ugrál Leonides szeme előtt, míg Simonidesnek horrorisztikus látomása támad (színésztársai fojtogatják). Harmadszorra egy hosszú pipából kell inniuk. Simonides feladja. Győz a megfiatalodott Leonides. Csak az öregségtől való félelmet nem győzi le senki. A rendező, Sean Holmes inkább a komédia és a látványosság felé tolta el a tragikomédia kényes egyensúlyát. A darabban benne van egy sokkal ijesztőbb előadás lehetősége is.

Mindhárom darab a stratford-upon-avoni Swan Színházban, az Erzsébet kori színházak stilizált változatában kerül színre. A három oldalról körülülhető színpad és a színpadot körbefogó galériák előnye, hogy a színészi jelenlét közvetlenebbül és közelebbről érzékelhető, jobban működnek a kiszólások és kikacsintások. A néző sokkal inkább aktív részese (bírája, tettestársa, szemtanúja) az előadásnak, mint a proszcéniumszínházban. A rendezők kihasználják a közlekedőfolyosókat, a galéria egyes részeit, a zártabb, bensőségesebb tér intenzívebb élményt biztosít a nézőnek.

A közeljövőben az RSC hasonló elrendezést szeretne kialakítani az 1932-ban épült fő színházi épületben (Royal Shakespeare Theatre) is. Megmaradna a homlokzat Art deco jellege, ugyanakkor a színpad és a nézőtér sokkal inkább az Erzsébet korabelire emlékeztet majd a mostani legyező alakú színpad és a moziszerű nézőtér helyett. A munkálatok 2007-ben kezdődnek. Amíg a főépület bezárja kapuit, egy ideiglenes, úgynevezett Courtyard Theatre (Udvarszínház) várja a nézőket. Michael Boyd művészeti vezető szerint ez az ideiglenes színháztér már az új mintájára alakul. Kísérleti terepként, prototípusként szolgál majd, tesztelve az új lehetőségeket.

Csete Borbála

Képírók

■ A SOCIETAS RAFFAELLO SANZIO AVIGNONBAN ■

A reneszánsz festészet mesteréről, Raffaelláról elnevezett társulatot, a Societas Raffaello Sanziót 1981-ben alapította Romeo Castellucci nővérével, Claudiával és feleségével, Chiara Guidivel. Indíttatásukat nem feledve – Bolognában végeztek a képzőművészeti főiskolán –, érdeklődésük korán a befogadó közönséggel való közvetlenebb kapcsolat, a színház felé fordult. Észak-Olaszországban, Cesenában telepedtek le, s mára a Societast Európa egyik leginnovatívabb társulataként tartják számon. (Ezen az őszön Romeo Castellucci a Velencei Biennále modern törekvéseket összegző színházi fesztiváljának művészeti vezetője.) A Castelluccik előadásról előadásra egy intenzív színházi nyelv kimunkálásán fáradoznak, amely számos művészeti ágat, sőt, egyfajta összművészetként nem csekély filozófiai indíttatást is magában foglal. Claudia Castellucci színházelmélete teoretikus hátteret teremtve alkotó részese az előadások keletkezéstörténetének. A kilencvenes években számos nagy, főként drámai szöveget mutattak be, így született 1992-ben a *Hamlet*, 1995-ben az *Oreszteia*, 1998-ban a *Julius Caesar*, majd 1999-ben Céline regényéből az akkori avignoni közönséget igencsak megosztó *Utazás az éjszaka mélyére*. Az általában a színházi produkció alapjául szolgáló közvetlen irodalmi kiindulást az évek során Castellucciék fokozatosan elhagyták, ám ennek a „mankónak" az elvetése éppenséggel éberebb figyelemre, a látott-hallott világ intenzív megismerésére hívja a nézőt.

A rendezői színház egyfajta szélső értéke az, hogy a színpadi (hangzó) szöveg megszűnik létezni, és az előadás magára a színpadi helyszínre születik: csak ott szólalhat meg. Innen ered az is,

Jelenet a Brüsszelből

hogy az itt bemutatandó avignoni előadások egyikére egy valós gyárcsarnokban került sor, vagyis a produkció csak az őt létrehozó hellyel együtt értelmezhető. Leszámolva a re-prezentációval, a színpadon a mű a festő vásznán megjelenő színekhez-formákhoz hasonlóan *létrejön.* A Castelluccik kiáltványa szerint a színháznak nem is a felismerésről, hanem éppen az ismeretlenbe vezető útról kell szólnia. A színház alkímia: elemei kalkulálhatóak, ám a létrejött anyag több, mint a recept szerint felhasználtak nyugtázó felismerése. A szövegtől való megfosztottság erős tragikumot képes megidézni, a kimondott szavak hiánya keltette nyitottság a nézőt késztetheti arra, hogy „megírja" a kortárs tragédiát. A színház így egy, a saját idejébe vezető utazássá válhat. A Societas legújabb vállalkozása, a *Tragedia Endogonidia* sorozatának tizenegy megvalósult állomása során valóban új színpadi nyelvként ünnepelt látvány- és hangzásvilág született. Ez a nyelv szöveg helyett egy hosszas próbafolyamat során kikristályosodott, hiperpontos forgatókönyvet igényel, amely a színpadon magától értetődő természetességgel, mégis precízen születik meg. Vagyis létezik egy mögöttes szöveg, amely anélkül lesz jelenvalóvá, hogy elhangoznék.

A *Tragedia* kezdő, illetve tizenegyedik, befejező részét a társulat székhelyén, Cesenában mutatták be. A közbenső epizódok Romeo Castellucci megvallása szerint esetlegesen: városok, fesztiválok, színházi meghívások függvényeként jöttek létre. A sorozat ekképpen az ismeretlenbe tett utazást tematizálja. Alkotója szerint nem az éppen adott helységről kívántak szólni – mint, mondjuk, Pina Bausch utóbbi, országok ihlette rendezései –, a címben és magában az előadásban mégis óhatatlanul helyet kérő város inkább értelmezési keretként szolgál. A kortárs tragédia megírhatóságát kutató projekt, a Castelluccik európai vándorútja számadás a mai világról, mégpedig olyan képi és hangzó, legtöbbször szöveg nélküli nyelven, amely vagy egyszerűen nem érthető a néző számára, legfeljebb bosszantja, vagy pedig zsigeri módon hatalmába keríti őt. Visszatérő motívumok sora szól az ember világbavetettségéről, elhagyatottságáról, hitéről-hitehagyottságáról. A 2002-es *A #2 Avignon* után a 2005-ös, Jan Fabre fémjelezte Avignoni Fesztiválon a Societas két város-epizóddal, a *B #3 Berlin*nel és *B #4 Brüsszel*lel, illetve két önálló életre kelt, kinagyított jelenet-előadással, a *XII–XIII. Crescitá*kkal szerepelt. Jól illett az idei fesztivál összképébe a Castelluccik képviselte eszté-

Societas Rafaello Sanzio: Brüsszel

tika, mely a színház egy lehetséges útjaként a korábban inkább koreográfusnak titulált teremtő-rendezőket kiemelten mutatta be. Egyes kritikusok úgy summázták a 2005-ös Avignont, hogy a szöveg helyét a testek vették át. A Societas avignoni meghívása sorozatuk kiragadott darabjaival a maratoni vállalkozás komplexitását kívánta érzékeltetni, egyébként a teljes előadásfolyamról készült filmet a nyáron többször is levetítették a fesztiválon. Romeo Castellucci pedig csak a jelen pillanat vonatkozásában látja lezártnak nagyszabású tervét, a tragédiafolyam továbbírása igazából konkrét meghívások függvénye.

Castellucci szerint a színház – az élethez legközelebb álló művészetként – húsból épül fel, így lép túl a másodlagos irodalom státusán. A sorozat epizódjai a tragédia kezdőpontját, megszületését mutatják, a felfokozott, feszült várakozást; színészi testek és fények, illetve a zene erőterében névtelen figurák menete bontakozik ki. Az *endogonidia* a reproduktivitásra utal, így a (tragikus) vég folytonos újrateremtése adja a cím egyfajta magyarázatát. Számtalan rendszeresen visszaköszönő ikon idéződik meg, sokszor bibliai vagy akként is értelmezhető alakok tűnnek fel. Ugyancsak állandó mozzanata a magát folytonosan újraíró tervnek az a törekvés, hogy a nézőt tegye az előadás tragikus főhősévé. A brüsszeli epizód nem is – a különben számos alkalommal megidézett – Krisztus alakjával operál, hanem egy prófétaszerű szakállas figurával, talán Mózessel, aki mintegy a teljes egyéniségvesztés egyetemes elszenvedőjévé válik. Az előadás színpadképe majdnem üres tér, egy nyitott kocka belülről szinte teljesen semleges, szürkéskék márványlapokkal fedett padlózata és három felállított fala. Lehet kiállítóterem, szálloda vagy épp repülőtér, esetleg valamilyen közintézmény előcsarnoka. Hideg neon berreg. Egy csinos, fityulás fekete hölgy komótosan betolja tisztítófelszerelését, lassan felmossa a padlót. A ráérős tempó nem nélkülözi a precizitást, ahol nem bizonyul elegendőnek a mop (makulátlan tisztának látszik ugyan minden egyes kocka), a lány külön szert spriccel, lehajol, lehel, dörgöl. Végül hosszas percek alatt kimért-lassan hatalmas kört rajzol a felmosófával, leüt egy pöttyöt a közepébe – kezdődik a varázslat. A második képben egy U alakú párnába szorított csecsemő meglepő nyugalommal veszi tudomásul a tornacsarnokba gyűlt népes nézőtömeget. Mögötte egy kockaautomata helyezkedik el, amely képes a pislogásra, illetve bizonyos hangok, magánhangzók ejtésére. E gépi oktatóprogramot követően Mózes csattog be a színre, szakálla-haja egybenőtten, kikeripiros-narancs virágos bikiniben. Az immár az előadás alapritmusának tetsző komótossággal ölt magára mindenféle, erősen a különböző vallásokra utaló ruhadarabot: zsidó imaszíjat, iszlám szövegek fedte kendőt és a katolikus papok hordta stólát, majd minderre rávarázsolja a belga rendőregyenruhát, s midőn végül helyet foglalna egy széken, letérdel, s a semlegességével tüntető kockasor mintha siratófallá válna. Majd újabb rendőralakok lépnek színre, egyikük leveti egyenruháját, precízen összehajtogatja a széken, és alsónadrágban a földre kuporodik. Társa gumibottal ütlegeli (látványosan mögötte a padlót) – a nézőt szinte arcul csapja a tehetetlen, beavatkozásra módot nem adó figyelem. A rendőr, mintha hamburgert locsolna ketchuppal, néha rálötyöl a kuporgó alakra a mellette elhelyezett palackból egy kis művért. Az alak hullazsákba kerül, az általa behozott csomagot azonban kicipzározzák, és két félköríves tábla, az Ószövetség parancsolatai öltenek testet az immár vakító neonfényben. A zsákon át hősünk mikrofonba nyögdécsel, majd egy fenyegető vudulátomás veszi kezdetét. Elszabadul a pokol? Besötétedik, Bosch-szerű alakok – egy orrszarvas manó, valamint egy fehér s egy fekete hölgy, fekete krinolinba burkolva – a fekete mágia rítusával a zsák tartalmát szervekre trancsírozzák. Varázslatot végeznek hajjal s vérrel, csúcspontként pedig a fejjel lefelé belógatott, meggyalázott és áldozati hajfürtökkel borított, befeketített kőtáblák úsznak be a térbe. Zárásként a Mózes bácsika végső önfeladásként rácsos kórházi ágyba menekül, műtőzöld takaróját riadtan-belenyugvással húzza magára – az irracionális világ abszurd tora győzedelmeskedett szegényen. A gépiegyenruhás kockavalóságot, a steril mindennapok hideg kegyetlenségét barokk pompával írja felül a látomások világa, a fekete szeánsz. Nincs megnyugvás.

A színpadon szereplő személyekről általában mint színészekről beszélünk. Ám a megrázó előadást követő tapsviharban megható módon a társulatot alkotó család sorakozik fel. A regimentnyi szereplő közül sokan viselik a Castellucci nevet, a kisbabától a nagypapáig. A *Brüsszel*ben a legfiatalabb szereplő, a közönséget feltűnően nyugodtan toleráló csecsemő is Castellucci (a tapsrend alatt már mamája karjában gőgicsél), akárcsak a *Crescita XII* kisfiúja, Sebastiano, de a társulatvezető Romeo édesapja is.

Az előadást létrehozó alapelem a hang. Ezért is kelt gyanakvást, amikor a *Crescita XII*-höz érkezve a fogadó hölgy megkérdez néhány kókadtabb fesztivállátogatót, nem szívbetegek-e véletlenül, mivel a hanghatások végzetes kimenetelű reakciót is előidézhetnek. Van min szorongani tehát, bár előre tudjuk, hogy a növekedést jelentő cím egy alig húszperces kitartott jelenetet takar. Hófehér nyitott kockában kosárlabdát bűvöl egy tízéves forma fiúcska. Ücsörög rajta, dobálja, focizik vele, lelkesen, majd nyűglődve játszik. Talán egy játszótársra vár? Aztán hirtelen elhatározással a hátsó falhoz lép, és egyre határozottabban suttog egy keresztnevet (a sajátját, állapítom meg a színlapból): Sebastiano. A kórházi fehérség éjfeketébe vált, s bekövetkezik a riogató effekt: az előbb meghatározhatatlan zaj éles helikopterzúgássá nő, melyet félelmetes erejű szélvihar kísér, határozottan újrafésülve a közönséget. Amikor már a láthatatlan jármű tényleges érintését várjuk az arcunkon, hirtelen minden elcsitul, kivilágosodik. Csak a labda marad egy fénycsóvában a színpadi üres fehér kockában, amely azonban kicsit megdől az egyik sarok felé. Idegesítő gépi berregés kíséri a nézők kifelé tartó lépteit is. Újra csak az érzéki valóságon túliról ad jelet ez az előadás-szkeccs is. Eljátszadozhatunk egyes-egyedül bármeddig boldogan-búsan, de valójában az addig nem tapasztalt hívása, sőt előidézése vonz.

A *Crescita XIII* című előadás a már említett gyárcsarnokban kapott helyet. Négy munkás ügyködik, sokat szöszölnek, az egyik egy falécet fűrészel, akkurátusan méricskéli, kimegy, visszatér. A többiek fémeket kalapálnak, az egyre riasztóbb ipari zajok szinte testté válnak, az alig észlelhetőtől az elviselhetőség határáig fokozva. Közben a munkások uzsonnáznak, majd a „műszak" végeztével átöltözve elköszönnek. Egy öregebb úrnak láthatóan nem sietős a dolga, egy fémlapot lyukasztgat, majd ő is útra kel. Követjük. Az előadás ez alkalommal „sétáló színház". Szinte ismerősként köszöntjük a fehér nyitott kockát. Balra fent, mintha egy medencébe készülne ugrani, egy dobbantón fiú ácsorog, a bácsi mérges-kimérten többször fekete festéket loccsant rá. Átellenben, a kocka bal alsó csücskében pedig egy fekete csuklyás alak a történések marionettjeként csuklik össze. Aztán látjuk a bácsit a gyár galériáján elvonulni, míg a nyitó kép műhelye feletti üvegkalitka irodájába ér. Egy fekete, nagyszoknyás-fátyolos nőalak hátrál a látóterünkbe, kimért-lassan, dacosan, végig háttal az üvegfalat üti makacsul. A férfi, változatlanul a munkásoverallban, mintha magyarázkodna – netán bocsánatért könyörög? Egy második fekete özvegy úszik be az üvegkalitkába, előbb hallgatásra inti hősünket, ajkára forrasztva mutatóujját, majd határozottan a kijáratot mutatja neki. A férfi ehelyett hátralép, kibújik overalljából, s mezítelenül ácsorog, mindenkinek háttal. Alatta a gyárcsarnok fémzajszintje az elviselhetetlenséget ostromolja, epilepsziás rohamhoz hasonlón ténylegesen remeg néhány fémrúd, miközben egy kísérő hölgy kitessékeli a publikumot. A lelkiismeret fájdalmas világa rajzolódik ki a gyárkörnyezetben, egy pontosan nem körvonalazott bűn utáni fojtott vezeklést látunk, egyelőre megváltás nélkül.

A mindennapokban jelen levőt revelációként felmutatva, majd a megmagyarázhatatlan felé nyitva tragikus megismeréshez vezetnek e Castellucci-előadások. Az óraműpontos, hideg esztétikumú képek intimitásukban érintik meg a nézőt; az ember törékenységéről, elesettségéről szólnak a csendtől az üvöltésig fokozott hangskálán. A Societas provokatív gesztusokkal teli kortárs moralitások festője.

A társulatról megjelent könyv: Bruno Tackels: Les Castellucci. Les Solitaires Intempestifs, *2005.*

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

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.

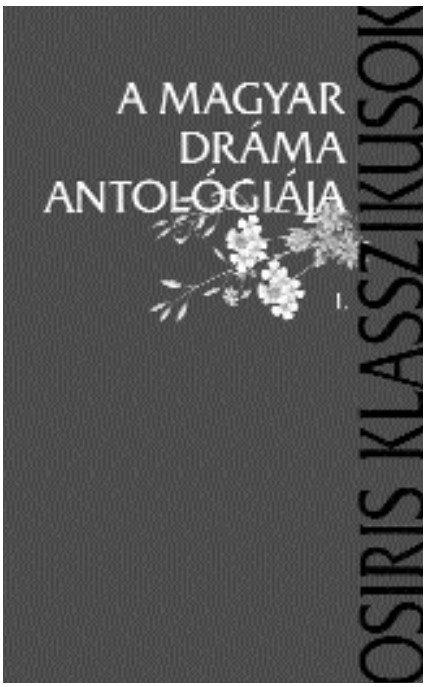
Ha szerkesztőségünkben egy évre előfizet, 4700 forint helyett 3600 forintért megkapja a SZÍNHÁZ tizenkét számát.

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

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

Sok a szöveg

■ A MAGYAR DRÁMA ANTOLÓGIÁJA ■



A magyar versek és novellák után megjelent a drámák gyűjteménye is az Osiris Kiadónál, és aligha vitás, hogy ez a legproblematikusabb kötet az összes közül. A magyarázat nem túl nehéz. A három nagy műnem közül bizonyosan a dráma az, amely a legkevesebb maradandó művet teremtette irodalmunkban – a legárvább, legkevésbé kidolgozott és az idegen, korántsem mindig a legszerencsésebb hatásoknak kitett műfajunk volt, és maradt mindmáig. Irodalmunk meghatározó személyiségei költők, esetleg prózaírók; magányos, egyszeri sikerülésektől eltekintve a dráma a magyar művészetben csak a legritkább esetben vált kultúrateremtő erővé, itt a *Bánk bán* és *Az ember tragédiája* említhető. Drámánknak nincs olyan szerves korpusza, melyet még a próza is magáénak mondhat, nem beszélve persze költészetünk csodálatos katedrálisáról. És voltaképpen nincs *par excellence* magyar drámaíró sem, aki úgy a színpad született, attól elválaszthatatlan művésze, mint, mondjuk, Petőfi vagy József Attila a versé. Talán egyedül Molnár Ferenc kötődik sorsszerűen a színházhoz – ebben az értelemben aligha vitás, hogy ő a legnagyobb magyar drámaíró. Ilyen helyzetben roppant nehéz az antológia válogatójának helyzete.

Kerényi Ferenc nyilván a legjobb szándékkal és tudása alapján rakta össze a könyvet; egy másfajta összeállítás (melynek részelemeire majd javaslatot teszek a továbbiakban) feltehetően éppúgy támadható lenne, mint a mostani, legfeljebb más szempontokból.

A könyv csak lezárt életművekből válogat, azaz nem közöl élő szerzőtől darabot. Életében senki sem nevezhető boldognak, mondta állítólag Szolón – azaz antológiákban való szerepeltetéssel ne avassunk halhatatlanná senkit idő előtt. Hisz sokszor volt alkalmunk látni, hogyan foszlanak semmivé a szerző életében még ünnepelt irodalmi teljesítmények; ez drámai produkcióknál fokozottan igaz, vagyis Kerényi döntése helyesnek tűnik. Ám az már alig tolerálható mulasztás, hogy a szerkesztő a megírás és a bemutató adatain kívül szinte semmiféle jegyzetet, életrajzi tájékoztatót nem ad, hiszen bizonyos értelemben kézikönyvről van szó, melynek talán iskolai segédanyagként is helyt kell állnia.

Egy antológia esetében sosem érdektelenek a számok: a kétkötetes gyűjtemény harminc drámát tartalmaz huszonöt szerző tollából – az aránytalanság oka, hogy Bródy Sándor, Kisfaludy Károly, Molnár Ferenc, Németh László, Örkény István két-két színművel szerepel. Eszerint ez az öt lenne a legjobb (már elhunyt) magyar drámaíró? Kerényi Ferenc aligha gondolhatta ezt komolyan, és utószavában persze megpróbál válaszolni az ilyenkor óhatatlanul felbukkanó ilyen és ehhez hasonló kérdésekre. Egy képzeletbeli olvasó szájába például ezt adja: „nem találom Bessenyei György, Bíró Lajos, Háy Gyula, Illyés Gyula vagy Karinthy Ferenc nevét." Na igen, ekkor felmerül a válogatás elveinek kérdése.

És itt eléggé bizonytalan talajra érünk. A recenzens korántsem képzeletbeli olvasó, ezért megkérdezheti, hogy mit is jelent ez a kitétel az utószóban: „A magyar dráma fejlődéstörténete – eredményeivel, problémáival egyetemben – pontos és méltó tükörképe nemzeti önismeretünknek és a világban elfoglalt helyünknek." A nemzeti önismeret még csak elmegy, bár mintha kissé idejétmúlt és hihetetlenül tág, azaz tartalmatlan kategória lenne, ám üsse kő, az ember valahogy érti, vagy sejteni véli, miről van szó. De a többi talány. Ezért visszakérdezek: hogyan lehetne pontos és méltó tükre a világban elfoglalt helyünknek drámánk fejlődéstörténete? Hogy milyen helyet foglalunk el a világban, az talán mégsem esztétikai kérdés (és persze nem is a nemzeti önismereté), márpedig egy drámát elsődlegesen mégis esztétikai tárgyként érzékelünk, noha persze más elgondolások is helyet kaphatnak. Vagy akaratlan irónia ez, és annyit tesz: mivel drámairodalmunk soha nem játszott különösebb szerepet a világban, mikor messze lemaradva kullogott csodálatos költészetünk és a Nobel-díj miatt egyre sikeresebb prózánk mögött, e kétkötetnyi anyag a szomorú bizonysága drámánk világbeli gyengeségének?! Vagy annyit jelent csupán: éppen hol állunk a siker létráján a világban? Mármint a divatok (vagy fennköltebben: irányzatok) áramlatában? Ha igen, akkor megint a világsikerű és ma is folyton játszott Molnár Ferenc bizonyul a legnagyobb magyar drámaírónak. Ám a szerkesztő fejlődéstörténetről beszél, és akkor feltehető a kérdés: eszerint irodalomtörténeti érdekű antológiát szerkesztett, melyben első szempont a darabok fejlődéstörténeti, egyáltalán történeti helye? Ekkor a szemelgetésben megnőtt a művek helyi, mondhatni dokumentumértéke, és ez (részben) háttérbe szorította az esztétikait? Rendben, de akkor valóban menjünk vissza a képzeletbeli olvasóhoz, és kérdezzük meg: miért nem szerepel Bessenyeitől az *Ágis tragédiája?* Vagy az első magyar szatirikus játéka, *A filozófus?* Netán Háy Gyula olyan, egyébként elég jó darabjai, mint az *Isten, császár, paraszt,* a *Tiszazug* vagy ne adj' isten *A ló?* Vagy – *horribile dictu!* – a legkiválóbb „termelési dráma", *Az élet hídja?* Miért nincs itt Márai gyenge és erősen giccses, de vitathatatlanul forró sikert megélt műve, a *Kaland,* melynek szövege ráadásul nem is könnyen hozzáférhető manapság? Vagy ha esztétikai volt a válogatás, akkor hogyan maradhatott ki Székely Jánostól a *Caligula helytartója?* Hogyan szerepelhet két művel is Németh László (*Bodnárné, Széchenyi*)? A *Bodnárné* meglehetősen unalmas, mondhatatlan nyelven megírt falusi krimi, regénynek-novellának jobban elmegy, a történelmi darabok közül pedig nyilván a *Galilei* a legmaradandóbb. (Nota bene: Weöres Sándor két művének publikálását az örökös akadályozta meg, Bartók mellett most már ő is a szigorúan ellenőrzött nagyjaink közé tartozik – szomorú és abszurd helyzet.)

Vagyis ismét itt a kérdés: esztétikai vagy irodalomtörténeti, netán színháztörténeti volt a válogatás eminens szempontja? Utóbbi kettőt szinte lehetetlen elválasztani, de mintha megint valami rettentő csapdába esnénk, melyből alig lehet kiszabadulni. Mert a magyar dráma – szemben, mondjuk, a lengyellel vagy az orosszal, csehvel, hogy a nyugati fejlődésről most szó se essék – szinte sosem talált szövetséges színházat magának, a legjelesebb darabok az íróasztalfióknak születtek, és onnan támadtak jobb esetben életre. Ezért a színház, más néven a befogadás, megint más néven a közönség alig hatott vissza a tollat fogó kézre, amely így aztán megremegett, vagy egyszerűen odavágta a sarokba az egészet – a *Bánk bán* esete paradigmatikus. Vagy abnormális volt a nézőtéri lelkesedés

(Molnár Ferenc, Örkény István), és a szerző a színpadi mennybe ment, noha tudjuk, hogy a zsinórpadlás paradicsoma olykor erősen elüt az esztétikáétól.

Egyszóval: nem látni Kerényi válogatásának markáns vonásait. Mintha különféle meggondolások alapján született volna, és lett ekként kissé zavarossá ez a kötet: nem reprezentatív, de nem is ünneprontó vagy felfedező, nem irodalomtörténeti, de nem is „tisztán" esztétikai, nem színháztörténeti, de nem is irodalmi.

Legyen bárhogy is, most előttünk ez a szépen tördelt, bár ágyban olvasásra nemigen alkalmas két vaskos kötet, és inkább azt nézzük, milyen szövegeket olvashatunk bennük. Vagyis: miféle élvezetet jelentenek e darabok pusztán az olvasás révén? Az első kötetből messze kimagaslik Bornemisza Péter többnyire *Magyar Elektra* címen emlegetett darabja. Ma is frissnek ható, félelmetesen eleven nyelv, valóban tőrőlmetszett magyar típusok, és mindemellett a feudális viszonyok szenvedélyes, valóban prédikátori hevületű ostorozása. Felfohászkodhat az olvasó: Istenem, mit vesztettünk, amikor a történelmi tébolyaink miatt nem akadt folytatása ennek a bámulatos kezdetnek! Mert Balassi *Szép magyar komédiá*ja már inkább csak nehezen emészthető szövegtenger, és szemben Bornemisza darabjával, mai előadása nehezen elképzelhető. De ez még semmi, jönnek a felvilágosodás és a reformkor drámái, ezek a szótárral is alig olvasható, nyögvenyelős, legfeljebb a szigorlatra elővett nyelvemlékek. Most kiderül, micsoda baklövés volt Kisfaludy Károlyt két művel is felléptetni; a közölt vígjátékok *(A kérők, Három egyszerre)* humora enyhén szólva is mohos, egykor érthető és jól követhető szatírájuk éle megkopott. Szerepel Czakó Zsigmond *Leona* című alig felfogható, legfeljebb dokumentumként befogadható rémdrámája, benne ilyen mondatokkal: „A rajoskodás csírája valószínűség mázával befestett képtelenségek által fogamzik, és a megfoghatatlanság emlőin épül mindenható ördöggé!" De ha ez a félhalandzsa kell, akkor miért nincs ott mellette a kortárs és barát Petőfitől a *Tigris és hiéna,* ez a képtelenségeivel együtt is merész és erős darab, amely messze jobb, mint Czakó vadulásai? Nem véletlen, hogy ezek a művek kiestek a repertoárból. Szigligetitől a *Liliomfi* persze megmaradt, ezt mindig örömmel olvassuk, és helyesnek érezzük egy népszínmű, Tóth Edétől *A falu rossza* beválogatását is – jellegzetesen magyar műfaj, nem kihagyható. És természetesen ebben a kötetben szerepelnek a mellőzhetetlen antológiadarabok: *Az özvegy Karnyóné,* a *Bánk bán, Az ember tragédiája,* a *Csongor és Tünde.* Legyen bármi is az ítélet (elég itt Lukács különvéleményére utalni a *Tragédiá*ról), ezekben esztétikai, irodalomtörténeti, színházi érték egybeesik.

A második kötet jóval nehezebben tolerálható, ám modernebb nyelve miatt könnyebben olvasható. Bár itt is akadnak kivételek. Ez mindenekelőtt Szomory Dezső hihetetlen szóáradására vonatkozik, a *II. József* szinte teljesen élvezhetetlen. Nem lett volna jobb a *Györgyike, drága gyermek* közlése?! És ez a keserű férjhez menési vígjáték milyen jól mutatott volna Szép Ernő *Vőlegény* című nagyszerű darabja társaságában, mely ugyancsak kimaradt, sajnos. Helyette a nagyon szép és érdekes *Május* szerepel, de ha Szomorytól bekerült volna az abszurd drámákat megelőlegező *Botrány az Ingeborg-hangversenyen,* Szép Ernő megkapóan költői *Máju*sa is több fényben játszana. (És talán hiba, hogy mindössze egyetlen egyfelvonásos szerepel, Dérytől *Az óriáscsecsemő.* Örömmel láttunk volna olyan darabokat, mint Remenyik Zsigmondé, a *Pokoli disznótor.*) Herczeg Ferenc hihetetlenül lapos és retorikus történelmi látomása *(Bizánc)* ugyancsak emészthetetlen, tőle a *Kék róka* vagy az *Ocskay brigadéros* kellett volna, ha már a historizáló irányzat is képviselteti magát. (És nagyon kevés a vígjáték is a kötetekben.) Móricz Zsigmond elbeszélő volt, nem drámaíró, darabjai többnyire saját regényeinek (jobb-rosszabb) adaptációi, melyeket pénzkeresésre gyártott, az *Úri muri* szerepeltetése így tévedés. Molnárt mindig örömmel olvassuk, és nem ártott volna, ha Bródytól *A dada* is szerepel *A tanítónő* mellett, a helyette bevett *Királyidillek* ugyanis teljesen elavult. Lengyel Menyhért *Tájfun*ja szintén avítt, legfeljebb dokumentumértékkel rendelkezik. És ha már Bartók szövegíróinál tartunk, érthetetlen, hogy hol maradt *A kékszakállú herceg vára,* mely zene nélkül is megállja a helyét. Noha remek szerző, Örkény annyira mégsem zseniális, hogy két darabbal is felléphjen *(Tóték, Pisti a vérzivatarban),* hiszen az utóbbi zavaros, kidolgozatlan, összecsapott. Németh Lászlóról már szóltunk. Inkább láttunk volna Füst Milántól két darabot, a nagyszerű *Boldogtalanok* mellett a *Negyedik Henrik* is belefért volna.

Furcsa, felemás kötet tehát, és még furcsább, ugyanakkor szimptomatikus, hogy az utószóban maga a szerkesztő, Kerényi Ferenc hozza fel olykor a legjobb érveket bizonyos beválogatott művek – ellen. Ez valamiféle bizonytalanságról tanúskodik, nagyfokú tanácstalanságról, mely aztán átragad az olvasóra is. Se nem reprezentatív kézikönyv, se nem vitathatatlan értékek kincsestára. Eléggé bátortalan, már-már gyáva antológia, mintha a szerkesztő mindenkinek meg akart volna felelni. És szinte bizonyos, hogy kevesebb több lett volna. Drámában ugyanis nem vagyunk ennyire gazdagok.

Osiris Kiadó, 2005. 1–2. kötet.

Kiadványok és kiállítás

SZÍNHÁZI JELENLÉT — SZÍNHÁZI JÖVŐKÉP
Színházszociológiai tanulmányok.
NKA-kutatások 1.
OSZMI, 2005, 240 oldal

A kötet a Nemzeti Kulturális Alap színházi kollégiumának meghívásos pályázatára született három kutatás eredményeit foglalja össze. Az első tanulmány, amelynek szerzője Szabó István, az Országos Színházművészeti Múzeum és Intézet igazgatóhelyettese, a színházi struktúrával foglalkozik, a jelenlegi szisztéma fenntartásának, fennmaradásának problematikáját járja körül. A társulatos-repertoár rendszer megőrzése és a struktúra kereteinek tágítása nincs ellentmondásban egymással – állítja a szerző. És a változtatás nem csak pénzkérdés. Ebben a vonatkozásban is fontos adalék a kötet második tanulmánya, Venczel Sándor elemzése, amely a regionális gondolkodásnak a (jövőbeni) színházra való kiterjesztésével foglalkozik, egyszersmind a gyakorló színházvezetőkkel és színházfenntartókkal készült felmérés eredményeit is közreadja. A magyar lakosságnak a színházhoz való viszonyát feltáró reprezentatív felmérést Vásárhelyi Mária szociológus vezetésével készítették. A negyedszázaddal ezelőtti utolsó hasonló vizsgálat adataival való összevetés lehetőséget teremt az elmúlt két évtized változásainak regisztrálására és a mai, színházzal kapcsolatos attitűdök bemutatására.

A TEATRALITÁS DICSÉRETE
Orosz színházelméletek a XX. század első évtizedében
Színháztudományi Szemle, 36.

A Színháztudományi Szemle újabb kötete az orosz színház fénykorából, a XX. század első évtizedéből nyújt reprezentatív válogatást. A kötetben színházi utópiák, pamfletek, esszék, színháztörténeti és -elméleti tanulmányok jelennek meg, költők, írók, művészetfilozófusok, színházteoretikusok és gyakorlati színházi emberek tollából. Vjacseszlav Ivanov, Andrej Belij, Alekszandr Blok, Valerij Brjuszov, Fjodor Szologub, Makszimilian Volosin, Nyikolaj Jevreinov és Vszevolod Mejerhold olyan szerzők, akiknek színházi gondolkodása középpontjában a naturalista színházzal szemben álló, szimbolikus egyezményeken alapuló, konvenció szerinti színház eszménye áll. Ivanov színházi utópiája, Jevreinov teatralitáselmélete, Brjuszov Művész Színház-ellenes pamfletje vagy Mejerhold vásári komédiáról írott tanulmányai korszakalkotó, a kor színházi eszményét meghatározó programművek. E tanulmányok alapján olyan fontos színháztörténeti korszak tárul fel, amelynek alapszövegei magyarul korábban nem jelentek meg.

MAGYAR SZÍNHÁZTÖRTÉNET, 1920–1949
Főszerkesztő: Bécsy Tamás, Székely György. Szerkesztő: Gajdó Tamás.
Magyar Könyvklub, 2005, 1496 oldal, 5900 Ft

Másfél évtizede jelent meg a *Magyar színháztörténet* első kötete, mely a kezdetektől 1873-ig tárgyalta a hazai színházművészet kialakulását. Az 1873–1920 közötti évtizedekkel foglalkozó vaskosabb mű 2001-ben került az érdeklődők kezébe. Most készült el a tudományos kézikönyvsorozat harmadik része, mely az 1920–1949 közötti három évtized magyar színháztörténetét dolgozza fel.

Az új kötet a korszak fejlődéstörténetével kezdődik. Bemutatja az európai szellemi környezetet, a színházművészeti törekvéseket – történeti mércét kínálva a hazai színikultúra értékeléséhez. Folytatódik a magyar színházelmélet és -tudomány történetének ismertetése. Önálló fejezet foglalkozik új megközelítésben e művészet „nem esztétikai" oldalával: a színház fenntartásával és finanszírozásával.

Az intézménytörténetről szóló rész mindenekelőtt a két nagy állami színház – a Nemzeti Színház és az Operaház – és a fővárosi magánszínházak sorsáról szól.

Újdonságként a kötet a hazai avantgárd kezdeményezéseket is beillesztette a magyar színháztörténet folyamatába. A tánc- és mozdulatművészek kísérletei túllépték a verbális színjátékon. A művészi kísérletezésekbe a bábművészek is bekapcsolódtak.

A *Magyar színháztörténet* a vidéki és határon túli magyar nyelvű színjátszásról és az emigráció színházi törekvéseiről is tájékoztatja olvasóit.

A második világháború után a színházi életnek is alkalmazkodnia kellett a megváltozott viszonyokhoz. A újonnan alakult politikai pártok a kulturális életben is igyekeztek maguknak befolyást szerezni. A nehézségeken a hatalmi igényekkel fellépő Magyar Színészek Szabad Szakszervezete sem tudott úrrá lenni. Ezekben az években a fővárosban és vidéken színházi csődök sora követte egymást.

A gazdagon illusztrált kötetet kronológia, bibliográfia, név- és címmutató teszi teljessé.

SZÍNÉSZKATONÁK, FOGOLYPRIMADONNÁK
Front- és hadifogoly-színházak az első világháborúban
Kiállítás a Bajor Gizi Színészmúzeumban

A Bajor Gizi Színészmúzeum időszaki kiállításának témája a színháztörténet kevéssé ismert, izgalmas fejezete. A *Színészkatonák, fogolyprimadonnák* című tárlat az első világháború idején szervezett hivatásos és amatőr frontszínházakat és a szibériai magyar fogolyszínházakat mutatja be.

Az Első Magyar Frontszínház több mint egyéves működését (1917. április–1918 nyara) számos fotó, grafika, plakát, levél dokumentálja. A társulat bejárta az orosz, a szerb, az olasz és a román frontot, a „vándorlásuk" során készített fotóanyag színházi és hadtörténeti szempontból egyaránt érdekes. Megemlékezünk a harcok szünetében rögtönzött, katonák által rendezett színielőadásokról is.

A szibériai magyar hadifoglyok által létrehozott, 1915–1922 között működött fogolyszínházak világa fotókon, grafikákon, leveleken, újságokon, plakátokon keresztül elevenedik meg, melyek között páratlan ritkaságok is találhatók: például a nyikolszki hadifoglyok kabaréjának nagyméretű, festett plakátjai vagy az egyetlen példányban, kézírással készült *Napkelet* című szibériai magyar újság lapszámai, melyek Trojckoszavszkban és Verhnyeugyinszkban jelentek meg. A fogolyszínházak működését, színészeit és „színésznőit" bemutató dokumentumok jól tükrözik a magyar hadifoglyok küzdőképességének, találékonyságának, életszeretetének legyőzhetetlenségét. A kiállítás azokról a színészekről sem feledkezik meg, akik katonaként szolgálták a hazát, vagy a hátországban maradva jótékonysági akciókban vették ki részüket a „nagy háborúból".

A kiállítás 2006. február végéig látogatható.

Summary

Author Pál Békés offers a laudation in honor of Harold Pinter, the new winner of the Nobel-prize for literature.

This is followed by an obituary Gábor Szigethy devotes to Nóra Tábori (1931-2005), a remarkable actress of important supporting roles.

The new *Troilus and Cressida* of the Katona Theatre has been staged by Rumania's Silviu Purcărete who is now interviewed by Andrea Tompa.

Critics of the present issue are Judit Szántó, Andrea Stuber, Tamás Koltai, Balázs Urbán, Tamás Tarján, Szabolcs Székely, Judit Szántó once more, Virág Vida, László Zappe, Gábor Galambos and Zoltán Karuczka and the plays they saw are: Shakespeare's *Troilus and Cressida* (Katona), János Háy's *Uncle Pityu's Son* (Illyés Gyula National Theatre of Beregszász/ Beregovo and Thália Theatre), Schiller's *Don Carlos* (Kecskemét), *Turandot* by Carlo Gozzi and Schiller (New Theatre), Friedrich Hölderlin's *Empedocles* (The Ark), Carlo Goldoni's *One of Carnival's Last Nights* (Radnóti Theatre), Ferenc Molnár's *The Glass Slipper* (Örkény Theatre), Ágens's *Ulyxes* (Trafó), István Verebes's *Waiting* (National), and Sándor Hunyady's *The Red Lamp House* (Győr).

Four reviewers contribute to our column on modern dance. Ádám Mestyán visited Edit Szűcs's surreal visual theatre and four new presentations of Krisztián Gergye's *GK Impersonators* (not just Dance Company); Ágnes Veronika Tóth saw the *Don Quijote Mausoleum* of the Artus Company, Katalin Lőrinc's *Buddha is Sad* by Réka Szabó and Csaba Kutszegi reviews three foreign guest performances – a Swiss, an Israeli and a Belgian one – of the Budapest Autumn Festival.

Ervin Fenyő evokes in his portrayal Ottó Ádám, an eminent but long ago retired Hungarian director.

The first part of our column on world theatre is centred on Frank Castorf, the outstanding German director. András Forgách reviews his staging of Bulgakov's *The Master and Margarita,* recently seen in Budapest; Andrea Tompa experienced a recent work of his, Dostoievski's *Crime and Punishment,* and we also publish a conversation Günther Erken had with the artist.

In the second part of the same column Júlia Paraizs introduces the highlights of the RSC's so-called „gunpowder season", i.e. works by Thomas Middleton–William Rowley, by Philip Massinger and by Ben Jonson, completed by a modern text of Frank McGuiness; and Borbála Csete presents Societas Raffaello Sanzio, an innovative Italian company featured by the Avignon Festival.

We close the issue with Zoltán András Bán's review of an anthology of Hungarian playwriting, compiled by Ferenc Kerényi: the two volumes offer thirty plays by twenty-five authors, from the beginnings to present times.

The playtext of the month, *King Ladislas IV.* came from author-director Csaba Kiss.