2007. DECEMBER
WWW.SZINHAZ.NET

színház

DVD MELLÉKLET

III. Richárd

Marton László/Esterházy
Forgách/Ascher

Frankenstein-terv
Az üvegcipő
A vadkacsa

Playground
Hattyúk tava

Világszínház:
BITEF, Toruń, Lille

392 Ft
XL. évfolyam 12. szám

nka
Nemzeti Kulturális Alap

Térey János: Asztalizene (dráma)

AZ ŐRÜLT, AZ ORVOS, A TANÍTVÁNYOK ÉS AZ ÖRDÖG, Pintér Béla Társulata
Schiller Kata felvétele

FRANKENSTEIN-TERV
Bárka Színház – Mobilbox Konténer Színház
Schiller Kata felvétele

PLAYGROUND
Katona József Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

Magyar dráma

2 Marton László: Esterházyról

3 Forgách András: Ascher a DESZKÁ-n
Beszélgetés a kortárs magyar drámáról

In memoriam

10 Nánay István: „A színház az együtt!”
Bálint István (1943–2007)

Kritikai tükör

12 Szántó Judit: Mic vogmuc
Az emberek veszedelmes közelségében

14 Tarján Tamás: Kilátások, kiáltások
Térey János: Asztalizene

17 Stuber Andrea: Isteni szórakozás
Pintér Béla: Az őrült, az orvos, a tanítványok és ördög

19 Urbán Balázs: Az ötlet árnyékában
William Shakespeare: III. Richárd

22 Molnár Szabolcs: Infedeltà in tre atti
Igor Stravinsky: A róka; Mavra; A katona története

24 Perényi Balázs: Trója foglyai
Szophoklész: Philoktétész

27 Sz. Deme László: Retteg a konténer
Mundruczó Kornél–Bíró Yvette: Frankenstein-terv

29 Markó Róbert: Molnár színe, Molnár visszája
Molnár Ferenc: Az üvegcipő

30 Rádai Andrea: Kis befektetés, nagy hozam
W. Somerset Maugham: Szerelmi körutazás

32 Szántó Judit: Egy drámatípus becsülete
Jean Anouilh: Becket, vagy Isten becsülete

34 Papp Tímea: Északi fényben, szárnyaszegetten
Henrik Ibsen: A vadkacsa

36 Zappe László: Szíp ílet ongorával
Móricz Zsigmond: Úri muri

Tánc

38 Mestyán Ádám: Nemzeti őrültek tere
Playground

40 Faluhelyi Krisztián: A vágy kaotikus tárgya
Hattyúk tava

42 Kutszegi Csaba: Szinva-patak közeli fantomcég
Miskolci Táncteríték

44 Szilágyi Sisso Szilvia: Tánc is, transz is
Ideiglenes cím; Magenta II.

Interjú

46 Szemere Katalin: Amit bemutatunk, annak győznie kell
Beszélgetés Kerényi Miklós Gáborral

Világszínház

51 Upor László: BITEF 2007
Egy zsűritag feljegyzései

57 Nánay Fanni: Toruńi történetek
A XVII. KONTAKT Fesztivál

60 Karsai György: Ki nevet a végén?
Racine Andromakhéja Lille-ben

Szemle

63 Koltai Tamás:
Két opera-guide

DVD-MELLÉKLET, a hátsó borító belső oldalán

DRÁMAMELLÉKLET
Térey János: Asztalizene

A CÍMLAPON: Nagy Péter (Buckingham), Szemenyei János (Richárd) és Kricsár Kamill (Catesby) a zalaegerszegi *III. Richárd*ban • Pósa Lujza felvétele

szinház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XL. évfolyam 12. szám
2007. december

Megjelenik havonta
XL. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

www.szinhaz.net

FŐSZERKESZTŐ: **KOLTAI TAMÁS.** A SZERKESZTŐSÉG: **CSOMOR MÁRTONNÉ** (szerkesztőségi titkár); **HERNER DÁNIEL** (technikai munkatárs); **KONCZ ZSUZSA** (képszerkesztő); **KUTSZEGI CSABA** (tánc, szinhaz.net); **SZÁNTÓ JUDIT; TOMPA ANDREA** (Világszínház, OSZMI)

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY) : 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; **Telefon/fax:** 214–3770, 214–5937; **http:**//www.szinhaz.net; **e-mail:** szinhaz.folyoirat@t-online.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:** 3900 Ft – **Egy példány ára:** 392 Ft.

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

OKTATÁSI ÉS KULTURÁLIS MINISZTÉRIUM

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Zrt. Szabad Sajtó Alapítvány, „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány

Marton László

Esterházyról

Esterházy úgy lépett a drámaírásba, a drámaírók, azaz a drámát írók közé, ahogy egy prózaíró az akkor már megszokott félhomályos, otthonos szobájából az éles, vakító reflektorok közé lép, kicsit talán hunyorogva, mosolyogva, zavartan, szerényen, úgy esterházysan. 1984-ben a *Daisy*vel, de számomra még nyilvánvalóbban a *Búcsúszimfónia*val, evvel az éles, határozott körvonalú, szellemes, felkavaró és – ami a legfontosabb – teljesen új dramaturgiával íródott drámával.

Nem a hagyománnyal szakított, hanem egyszerűen másképp, magától értetődően másképp ír drámát. Másképp gondolkodik. Alakokról, térről, időről, de főleg: nála másféle szerepe lesz a drámai szöveg legkisebb egységének, a szónak.

A szó nála merész ugrásokkal, váltásokkal teli; jelenből múltba, múltból jelenbe, öregkorból ifjúságba, közönyből, fájdalomból öniróniába, állításból kérdésbe, szerelemből, érzékiségből a halálba. De ez nem pusztán stiláris játék, hanem egy másféle dramaturgia.

A szavakkal való pazar és filozofikus játék, az írás művészete egyedülálló lehetőséget ad a színésznek, mert a szöveg minden egyes szóban épít a színjátékos agyára, asszociációs képességére, ritmusérzékére, intellektusára. Itt a színésznek egyszerre kell pontosnak lennie, de szabad is, mint a darab írója. Átélt, de célra tartó, hogy mindent lássunk és értsünk, kint és bent.

Mindez nem lenne elegendő, ha a szavak mögött nem állna ott a írói közlés igazsága, a vallomás önmagáról, az önvallomás, az önnönmagáról való vallomás merészsége, kínja. Igen, ő mindig önmagáról ír, drámai műveinek tárgya, témája és hőse, sőt hősei, alakjai: mind-mind önmaga. Úgy bújik alakjai bőrébe, mint a valódi színész, akit sohasem lehet rajtakapni, hogy nem azonos, hisz minden könnye, verítéke testéből, lelkéből jön, az alak és megteremtője nem választhatók el. Ő Daisy! Ő a *Búcsúszimfónia* Apája, és ő a fattyú, a feleség és az elhagyott cseléd. Körülöttük hallgatás, ki nem beszélt, be nem vallott bűnök, szégyenek. A *Búcsúszimfónia* nyelve sziporkázó, szellemes, de vallomása, mint a családi titkoké, zavarba ejtő.

És most itt van a középpontban a legújabb alakváltó szerep, a halott és újra és újra feltámadó Rubens és körülötte, felette, mögötte az életmű; a bizonyosság alkotója zsenialitásáról. Íme, elpusztult a zseni, remekművek létrehozója.

Koncz Zsuzsa felvétele

De mihez van joga a zseninek? Először is örökké élni, megszökni a halálból, joga van ádázan, komiszul követelni a halhatatlanságot, az örökkévalóságot. Joga van az önző, életet habzsoló létezéshez.

És ez újra ő: Esterházy. Mert ismét ő Rubens, a zseni, a festő, a túlcsorduló női testek élvezője és ábrázolója. Mindig e testekből merített ihletet, ő, aki a halál pillanatában azonnal elutasítja a halált az „élet és művészet teljességének nevében" (írja a szerzőről Radnóti Zsuzsa), de természetesen ő az apával szemben álló, sötét, szorongó, másodrendű fiú, sőt ő Gödel, a matematikus, a XX. századi aszkéta, a minden hedonizmust tagadó másik zseni.

És a formás keblek, húsos combok, hatalmas tomporok érzéki szcenikájában bontakozik ki teljes szellemességével, kegyetlenségével Esterházy lefegyverző retorikája.

Ez a káprázatos, pontos, szellemes szöveg mégis igazi színházi élménnyé formálódik. A buja, meztelen hús poézisét hirdető Rubens-képek elevenednek meg meghökkentő, profán, érzéki háttérként, és az előtérben különböző létezésmódok intellektuális és mégis szenvedélyes párviadala folyik. Izgalmas, különleges mű, valódi kihívás a színháznak.

Köszönjük és gratulálunk.

Laudáció abból az alkalomból, hogy Esterházy Péter *Rubens és a nemeuklideszi asszonyok* című színműve elnyerte a Színházi Dramaturgok Céhének díját a 2006/2007-es évad legjobb magyar drámájáért.

Ascher a DESZKÁ-n

BESZÉLGETÉS A KORTÁRS MAGYAR DRÁMÁRÓL

Azt mondják, hogy Ascherral könnyű beszélgetni, mert elég csak felvetni egy témát, és belőle folyik a jól artikulált szó, amit gyönyörűség hallgatni. A DESZKA-fesztivál beszélgetései során Ascher vonzotta a legtöbb nézőt a régi Víg moziba, a debreceni Csokonai Színház mostani Kamaraszínházába.

FORGÁCH: Köztudomású rólad, hogy a kevés kortárs magyar darabból is keveset rendeztél eddig egyébként nagyon termékeny pályafutásod során. Ennek van valami speciális oka?

ASCHER: Igen. Mielőtt új darabokat keresnék, a már jól bevált régit olvasgatom újra meg újra, és ez hülyeség.

FORGÁCH: Mondanál hármat?

ASCHER: Ödön von Horváth-darabokat olvasok, Beckettet és Ionescót olvasok, és, mondjuk, Csehovot olvasok. Ezeket kedvelem legjobban, és ezeket gyakran tanítom különböző kurzusokon vagy főiskolai osztályokban. Arra a kérdésre, hogy miért rendeztem kevés kortárs darabot, azt válaszolnám, hogy ez egy hosszú szocialista beidegzés. Én a hetvenes évek közepén kezdtem a pályámat, egy nagyon erősen cenzúrás világban. Világos volt, hogy a cenzúra a kortársba sokkal jobban beleköt, mint, mondjuk, Shakespeare-be vagy Csehovba – ugye, ezt nem is kell magyarázni, ez evidens.

FORGÁCH: Nem egészen igaz, mert én emlékszem arra, amikor *A velencei kalmár*t betiltották.

ASCHER: *A velencei kalmár* speciális ügy. Mindig is kényes ügy volt, mert zsidó-téma. Maga a szó is, hogy „zsidó", illetlenségnek számított, mert ez egy antiszemita szó, ilyet nem szabad kimondani. Ezért nem lehetett *A velencei kalmár*t játszani, nem a szövege miatt.

FORGÁCH: Még arra is emlékszem, hogy a *Hamlet*hez nekem mint dramaturgnak rendezői koncepciót kellett fogalmaznom, hogy engedélyezzék.

ASCHER: Mert amikor Ljubimov megrendezte, hirtelen rádöbbentek, hogy a *Hamlet* egy „antizsarnok" darab, és már a Szovjetunióban is ráfáztak. Tulajdonképpen a színpadi előadások körüli hatalmi felismerés állandóan új és új szempontokkal bővült. Amikor én nagyon fiatal emberként a hetvenes évek közepén Kaposvárra kerültem, a Zsámbéki által éppen megrendezett *Ahogy tetszik*et tréfás, tarkabarka Shakespeare korabeli ruhákban játszották, és volt benne egy kis finom dolog: a zsarnok herceg udvarában játszódó jelenetekben néhány díszítőt felöltöztettek ilyen szép térdnadrágba, bársonyzekébe és habosba, és ők csak álltak és hallgatóztak. Tehát maga ez a hallgatózás mint olyan hirtelen annyira erős lett abban a néhány jelenetben, hogy valahol aztán olvastam egy hivatalos papírt – mondjuk, a minisztériumi tisztviselő jelentését; azok valahogy megérkeztek –, hogy nagyon kell vigyázni, mert, lám csak, ilyen mai vélemények keveredhetnek bele még egy korhű öltözékben játszott előadásba is. Ez a hetvenes évek cenzúrafejlesztési programjának a része volt, hogy hogyan kell okosítani a cenzort. Rájöttek például arra, hogy klasszikus darabot mai ruhában játszani, az veszélyes, de talán még veszélyesebb, még fondorlatosabb, ha a klasszikus darabot klasszikus ruhában adják, ámde közben hallgatóznak. Ilyen körülmények között hogyha beadtunk egy műsortervet... Nem tudom, tudják-e a jelen lévő fiatal nézők, hogy a hetvenes–nyolcvanas években a kiötlött műsortervet minden évben be kellett adni a minisztérium színházi osztályára.

FORGÁCH: És kellett lenni benne egy darab magyarnak és egy darab szocialista kelet-európainak...

ASCHER: Ez a nyolcvanas években már nem volt ennyire fontos. A lényeg az, hogy akkor visszaérkezett egy válasz, mit szabad és mit nem. Mondjuk, hogyha volt például egy Harold Pinter-darab és a *Hegedűs a háztetőn* mint zenés, akkor visszajött, hogy vigyázzunk ezekkel a túlzott angolszász tendenciákkal, és akkor azt nem lehetett. Ezért aztán én szívesebben rendeztem klasszikust. Ennyi. És ez így maradt, mert amit az ember sokáig művel, az valahogy a vérévé válik. A másik dolog – lépjünk tovább –, hogy egyes korabeli modern drámai tendenciákat – mondjuk, ahogy az előbb a másik teremben Szakonyi mesélt az *Adáshibá*ról, erről az iszonyú szellemes és pompás paraboláról – nekem mint ifjú és a kortársi magyar buzgólkodást egy kicsit fölülről néző, nagyképű fiatalembernek nem jutott volna eszembe megnézni. Úgy éreztem, nem erre való a színház. A színház egy sokkal abszurdabb és sokkal végzetesebb dolog.

FORGÁCH: Ezért megrendezted Szép Ernő *Patiká*ját.

ASCHER: A Szép Ernő *Patiká*ját ráadásul úgy rendeztem meg – ez a vizsgaelőadásom lett volna –, mint Örkény *Tóték*ját, ami azért mégiscsak a java termése

a hetvenes évek magyar drámájának, de nem volt hozzá elég jó őrnagy, és akkor azt gondoltam, hogy olyat rendezek, amihez van jó színész. A Szép Ernőt pedig pontosan azért rendeztem meg, mert tudtam, hogy abszurd, mert akkoriban – mikor én főiskolás voltam – csinálta Szirtes Tamás (ő volt kiírva, de valójában Nádasdy Kálmán rendezte) a *Vőlegény*t. Az akkor még főiskolás Kern András játszotta a főszerepet, és abból áradt, amit én nagyon szerettem, a Ionesco. Akkor azt gondoltam, hogy rajta, nézzünk körül Szép Ernőben.

FORGÁCH: De ha mindig ugyanazokat a darabokat olvasod, elfogynak egy idő után.

ASCHER: Igen, és akkor aztán megtörténik, hogy iszonyatosan melléválasztok... Tehát a választás elég komoly probléma. Egyrészt mert improvizatív és szubjektív ember vagyok, tehát nem elég alapos, nem elég módszeres, másrészt mert mindig ugyanazokat szeretem olvasni, és ezért nagyon gyakran állok ott, hogy van valami érzetem, mit kéne rendezni, de fogalmam sincs, hogy az milyen darabban testesül meg. Ilyenkor a dramaturgok olvasnak, és próbálják elmondani, mit olvastak.

FORGÁCH: Most ugrom egyet. Végül is a Weöres *Octopus*a volt az – vagy akkor milyen címen is ment a Nemzetiben a *Szent György és a sárkány?* –, amit már én is láttam.

ASCHER: A *Szent György és a sárkány* is olyan eset, hogy nem tudtam, mit rendezzek, és akkor hirtelen beleválasztottam valami tökéletesen ellenkezőbe. Szerintem ez ´79-ben volt, még nagyon kezdő voltam. Miután imádtam Weöres Sándort, azt képzeltem, hogy meg tudom rendezni ezt a tulajdonképpen reneszánsz életerőtől duzzadó és fondorlatos és szövegközpontú és mindenféle művet, ami én nem vagyok. Én ahhoz voltam szokva Kaposváron, ha valamin az első pillanatban nem találok fogást, rögtön megmondom, hogy ezt most nem tudom, és akkor a színészekkel összeülünk és kitaláljuk. Tehát egy közösségi színházat szerettem ott, ahol mindenki lehet hülye, mert együtt aztán kigondoljuk, hogy hogy legyen. Ez ott mindig így volt, máig is tulajdonképpen, ha lemegyek.

FORGÁCH: Te láttad a Zsámbéki kaposvári rendezését?

ASCHER: Persze, láttam. Az emlékek megszépítik, nagyon sok szép dolog volt benne, de végül is az egy bánatos vidéki előadás volt, akkor is, ha természetesen az akkori vidéki terephez képest kiemelkedő, fantasztikus kultúresemény volt.

FORGÁCH: Ez is befolyásolhatott a választásban.

ASCHER: Zsámbéki nagyon-nagyon nógatott, hogy ezt csináljam meg. Azt hittem, hogy itt van Sulyok Mária, akivel én szerettem volna valaha megcsinálni. Azt képzeltem, hogy a Nemzetiben is úgy lesz, hogy összeülünk, és ott ül majd Gelley Kornél meg a Csurka László meg az Oszter Sándor, és majd pont úgy fogunk beszélgetni, mintha a Lukáts Andorral vagy a Koltai Robival beszélgetnék. Már a felsorolásból is kiderül, hogy ez mekkora illúzió. Még be sem mentem, már arról volt szó, hogy milyen a nadrágom, hogy öltözöm, hogy nézek ki, hogy kerülök ide. El se jutottunk addig, hogy mit és hogy fogok rendezni.

FORGÁCH: Ugorjunk a végére. Kudarcnak érzed a *Szent György és a sárkány*t?

ASCHER: Igen, a nagy színészekkel és a Nemzeti Színháznak az ilyen fakó arcú talpasaival megcsinált, teljesen érdektelen előadásnak.

FORGÁCH: Soha többé nem gondoltál rá, hogy Weörest rendezz? Hiszen már olvastad, már három előadásban láttad, hiszen Zsámbéki még egyszer megcsinálta. Látsz ebben valami követhető utat, tehát hogy a Weöres-darab megtalálta a maga formáját, vagy talán nem is színpadra való?

ASCHER: Zsámbékinak volt egy nagyszerű főiskolai vizsgaelőadása még a Katona előtt, ami a lehető legegyszerűbb volt, a legkevésbé próbálta meg követni a Weöres előírásait. Ma már pontosan tudjuk, hogy egyáltalában nem kell az írott instrukciókat megjeleníteni, hiszen egy dolog, ami le van írva, de abból színházi variációt kell csinálni. Egyébként a mai rendezők, a legkedvesebb barátaim is úgy gondolják, hogy akit érdekel a darab, olvassa el, egyébként pedig lesz egy szép színházi előadás, és aki nem érti, hogy mi a következő fordulat, az forduljon a szövegkönyvhöz. Én meg azt hittem naiv fejemmel, hogy mint egy francia kosztümös filmben, mindennek látszania kell, és mindennek, ami le van írva, meg kell történnie. Ha oda van írva, hogy egy nagy tojásba bemászik a főpap, akkor azt gondoltam, hogy nekem le kell ereszteni egy nagy tojást a zsinórpadlásról. Persze korántsem volt akkora, amekkorát Weöres Sándor képzelt, de egy tyúktojáshoz képest elég nagy volt, mondjuk, két méter. Ez mégiscsak egy iszonyú szánalmas dolog, mert Weöres Sándor egy akkorát képzelt el, mint a Nagytemplom.

Beszélgetés a DESZKA-fesztiválon

FORGÁCH: Azt akarod mondani, hogy a főiskolás változat volt a legsikerültebb?

ASCHER: Azért, mert a főiskolás változatban Zsámbéki egy szűk térben néhány kék fénnyel és egy kis

leszórt porral és néhány léccel tökéletes illúziót keltett.

FORGÁCH: Akkor miért nem így csinálta meg a Katonában is?

ASCHER: A Katonában is így csinálta meg, csak nagyban. Tehát a Katonában is kétfelől ültek a nézők, és volt egy ilyen különös spirál, hogy látványosabb legyen. Különböző járások voltak, de azért egy gondolati tér volt az is, tehát egy leképezése a valóságnak.

FORGÁCH: De úgy érzed, kevésbé sikerült, mint a főiskolai?

ASCHER: Énszerintem minél intimebb és minél egyszerűbb valami, és minél kisebb térben történik, annál jobb. Tehát ha választani kell, hogy hol lesz jó, itt vagy a debreceni nagy színpadon, világos, hogy itt lesz jobb. Ha még a nézők fel is ülnek a színpadra, akkor még jobb lesz. Mert minél közelebb vagy a színész fejéhez, és minél kevesebb technika és csinnbummcirkusz van, annál átélhetőbb, annál igazabb. Ez egyértelmű.

FORGÁCH: Mondjuk, vizsgaelőadásnak azért egyszer megrendeznéd a Weörest?

ASCHER: Hagyjál már békén ezzel. Én örülök, hogy a Zsámbéki jól megrendezte. Semmi dolgom vele, mert olyan érzékien gazdag és burjánzó, az én világom pedig a kopár falak előtt botorkáló pálcikaembereké, nem egy ilyen érzéki nem tudom micsoda.

FORGÁCH: Világos. Neked volt egy osztálytársad, Kornis Mihály, aki majdnem rendezett, aztán író lett belőle. Nem úgy volt, hogy esetleg te rendeznéd a *Halleluját*?

ASCHER: Nem. Megérkeztünk a Nemzeti Színházba – persze fogalmunk sem volt, hova érkezünk, hiszen fiatal emberek voltunk, hogy ez mekkora épület, hogy az államhatalom felajánlja azoknak a vidéki színházcsinálóknak, tulajdonképpen valahol kimondatlanul ellenállóknak és a pesti általános polgári ízléssel szemben álló újítóknak, hogy gyertek, és csináljatok Nemzeti Színházat. Akkor ezt Zsámbéki elfogadta, és jó pár embert elcsalt a kaposvári színházból. Akkor jelentkezett Kornis Misi ezzel a *Halleluja* című darabjával, ami egy sok száz oldalas, emészthetetlen tenger volt. Itt-ott beleolvastam, és elment a kedvem az egésztől. Nem úgy Zsámbékinak, aki alaposan végigolvasta, majd odaadta Fodor Gézának, hogy húzza meg a felére. Ezt én is megtehettem volna, ha van elég eszem, de léha voltam. Aztán nagyon irigyeltem az előadást, mert nagyon szerettem belőle, ami hagyományos volt, tehát a nagypapát és az unokát. Nem tudom, ismeri-e közületek valaki ezt a darabot, ez tényleg egy igazi nyolcvanas évek eleji magyar abszurd, ahol egy kicsi, bűzös, kicsit elsárgult falú, nyolcadik kerületi lakásban éldegélő vénséges vén szürreális nagyapa és unokája játszanak egymással – mert a szülők elmentek dolgozni, és a két tehetetlent bezárták otthon –, és az ő játékukból valahogy kibontakozik az egész magyar szocialista valóság mindenestül. A múlt, a jelen, a jövő. És a végén hazajön a papa, mint a fogyasztói társadalom jellegzetes korabeli figurája, két cekkerben hozza a narancsot meg a vajat meg a kenyeret, és közben lejátszódik minden. Az iskola, a külvilág, és az egész nagyon fájdalmasan szürreális. A legszebb jelenet a fekete vonat – különösen revelatív volt számomra, hogy egyáltalán nem kellett átrendezni a színhelyet. Nekem minden új volt. Ha az ember elolvassa a *Hálókocsi* című darabot – én megtettem annak idején, mert ez a hatvanas években megjelent –, akkor lehetett tudni, hogy nem kell díszlet, legyen egy vonat. De én mégis egy ilyen megrögzött naturalista fejjel azt hittem volna, hogy a vonathoz vonat kell. De nem, mert volt ez a nyolcadik kerületi, mondjuk, Wesselényi utcai emeleti lakás, ahol fekszik a nagypapa, és hörög és köhincsél és kompótot eszik, és van az unoka. A nagypapa Agárdi Gábor volt, az unoka Márton András. Ők nem voltak annyira elvontak és abszurdak, mint kellett volna. Ők hordoztak magukban egy kis ilyen pesti színházi realitást, de mégis mikor jött a fekete vonat, akkor megtelt ez a szoba,

Ascher Tamás és Forgách András

amiben van egy ódon cserépkályha meg egy rozoga ágy, és egyszer csak ott ültek az emberek az ágyon, az asztalon, a széken, és nyomták a *Fekete vonat*-szöveget. Jó lenne, ha tudnátok, mi a fekete vonat. Az az ingázóknak a vonatja volt hétvégén, pénteken 5 órakor haza, majd hétfőn reggel 7 órakor vissza, és akkor postások, cigányok, munkások, kútfúrók, csákányozók, kubikosok utaztak rajta Szabolcs-Szatmárból Pestre. Tehát a minden rendű és rangú magyar ember ott ült azon a vonaton, és csúnyán beszélt.

FORGÁCH: Állítólag a Nyugati pályaudvarról szedett össze a Zsámbéki statisztákat.

ASCHER: Thuróczy Katalin, aki azóta író lett, akkor asszisztens volt; ő ment el a Nyugati pályaudvarra, és nő létére a legextrémebb figurákat szedte ott össze. És a Játékszínben – akkor ez volt a Nemzeti Kamaraszínháza még egy évig – ezek a nagyon furcsa emberek, akiknek nem is volt álluk, nem is volt foguk, nem is volt orruk, jöttek, és pompásan működtek a *Fekete vonat* című jelenetben. Szerintem ez egy nagyon nagy lépés volt a magyar drámában, nagyon termékeny lépés.

Itt én vagyok a bűnös, hogy lemaradtam erről, nem olvastam el rendesen. Viszont nagyon gondosan elolvastam Nádas Péter darabjait. Ő már akkor az egyik legmeghatározóbb, legizgalmasabb magyar író volt. A *Klára asszony háza* című novelláskötete, kisregénye fejbe verően nagyszerű volt. Nem beszélve néhány szociográfiájáról. Az akkori *Mozgó Világ*ban is megjelentek szép írásai. Ő megnézte Grotowskit, és tudta, hogy másféle színházat kell csinálni. És akkor megírta három darabját, a *Temetés*t, a *Takarítás*t és a *Találkozás*t, és ezek a darabok nekem nem tetszettek. A modern színházról való gyalázatos lecsúszásomnak – ami azóta is tart – egyik első pillanata az volt, hogy a csodálatos Nádas Péternek ezt a három darabját, amit egyszer a Szikora rendezett, meg a Valló rendezett, én affektáltnak, szentimentálisnak, szépelgőnek és érdektelennek éreztem, noha nagyon izgalmas témákról volt szó. A *Takarítás*t olyan dolognak éreztem, ami letompítja a *Klára asszony háza* zamatos realitását, és azt egy kicsit fellengző, nagyképű, franciás szimbolikus színházzá teszi. A *Találkozás* pedig még izgalmasabb téma, a börtönből visszatért asszonyról, és azzal a jelenettel, amikor lemossa a fiút. Most jól összefoglaltuk a darab tartalmát... Egyébként el lehet olvasni. Abban a történetben benne volt '56, benne volt a kommunista terror, és a lemosásban pedig benne volt a szakralitás. Meztelenre vetkőztetni, lemosdatni, és akkor érezzük, hogy egy ilyen égő, gyújtó, izgalmas politikai témáról ünnepi, test a testközelben, szakrálisan erotikus előadást kell csinálni. Még egy nem rendezői, hanem írói újítás volt benne: Nádas úgy gondolta, hogy ezt egy vonósnégyesnek kell kísérnie. Tehát a szöveggel egyidejűleg menjen egy nagyon furcsa, testvéri zenei hullámzás. Itt tulajdonképpen nagyon izgalmas, komoly lépések történtek a szokványos polgári naturalista, realista magyar színházi hagyományhoz képest, amelyben persze gyönyörű előadások is születtek.

Máthé András felvételei

Ascher Tamás

FORGÁCH: Akkor tulajdonképpen Spiró közel állhatna hozzád, mert ő nem szimbolista, hanem éppenséggel száraz, racionális.

ASCHER: És nem áll közel. Ez a harmadik dolog, hogy a Spiró se. Írt is kifejezetten nekem darabot. A Karinthy Gábor-os történetet, *A kert*et.

FORGÁCH: Amit Lukáts Andor játszott.

ASCHER: Igen, de végül is Babarczy rendezte. Ebben az esetben is bennem volt a hiba.

FORGÁCH: Te nagyon szereted a Karinthy Gábort is, kívülről tudod az összes versét.

ASCHER: Az összeset nem. Sokat. Nagyon szép verseket írt. Az egyik utolsó például, a *Fák levelei*, tényleg van benne valami báj és szorongás.

FORGÁCH: És te rendelted ezt a darabot a Spirótól?

ASCHER: Nem. Spiró kaposvári dramaturg volt, nagyon jó barátom, imádtam a novelláit. Nagyon szerettem az első regényét, a *Kerengő*t. Később írta meg *Az Ikszek*et, azt még jobban szerettem. Ha lehet, a legjobban a *Fogság*ot szeretem. A darabjai, amelyek egyébként híresek, és nagyon nagy magyar rendezők nagy előadásai fűződnek hozzájuk, bennem nem keltettek érdeklődést.

FORGÁCH: Pedig nem voltak szimbolisták.

ASCHER: Pontatlanok vagyunk, rosszul használtam ezt a kifejezést. A Nádas Péter egy Grotowskiba oltott francia színházat gondolt el, tehát szakrálisat és mélyet, de nagyon sok beszéddel. Egy kicsit szószátyár módon. Tehát Grotowski ihlette. Vegyük egy pillanatra elő Pilinszkyt. Őt Bob Wilson ihlette, tehát egy még izgalmasabb, még titokzatosabb színházi nyelv hatása alá került, de mint költő és író ő is szószátyár módon írta meg... Pilinszkyre persze nehéz azt mondani, hogy szószátyár, de a darabjaiban olyan víziók vannak, amelyeket egy rendezőnek kell kitalálnia, nem egy írónak, és a hozzá való szövegek mégiscsak szépelgő írói mondatok, ahelyett, hogy mint Bob Wilsonnál, azt mondanák, hogy egy, kettő, három, négy, öt, hat, hét. Bob Wilsonnál egyszerűen csak számsorokat mondanak, vagy kliséket hadoválnak, tehát nincs igazi szöveg. Itt is tévedés történt. Egy író egy rendező hatása alá került, és tévesen úgy gondolta, hogy mint író meg tudja teremteni azt, amit csak egy rendező tudhat megteremteni. A Spiró színháza nekem egy kicsit szálkás és didaktikus. Spiróval az volt a bajom, hogy rögtön értem, mire céloz, mit akar mondani, és én mint Csehovon és Ödön von Horváthon elkényeztetett olvasó azt képzeltem, hogy az a jó, ha csak úgy megy a dolog, mindenféle rettenetes dolgokat beszélnek az emberek, és emögül lassan kirajzolódik egy dermesztő világ. Nagyon fontos a beszéd, a szöveg minősége. Akár Ödön von Horváthra, akár Csehovra gondolunk, egyrészt van bennük egy mélységes muzikalitás. Ez az, amit én visszaérzek, mert én Becketten és Ionescón voltam kamasz. Tehát azt kerestem egész életemben Shakespeare-ben is, Molière-ben is, és mindenütt, és azért ragadtam meg legjobban Csehovnál, Ödön von Horváthnál és Szép Ernőnél, mivel náluk az emberek azért beszélnek, mert valami kikívánkozik belőlük, valami, ami önmagában is zamatos érték, és eközben furcsa és riasztó konfliktusok rajzolódnak ki. Ez az én világom. Na most ehhez képest a Spiró Györgynél úgy éreztem, hogy túl direkten és egyenesen beszélnek, és mindig azt mondják, ami a mondanivaló szempontjából célra vezet. A Gyuri persze ennél sokkal okosabb, mindenféle más módozatokkal is megpróbálkozott,

és ebből nagyon szép darabok is születtek, mint a *Honderű,* vagy *Az Ikszek* színpadi változata, *Az imposztor,* vagy a legutóbbi, a *Kvartett*. Ezek szerintem igazi drámai szépségek, de nem nekem valók. Én úgy gondolom, hogy az első kortárs dráma, ami igazán nekem való lett volna, a *Halleluja* volt. Minden embernek vannak ilyen hatalmas vétkei az életében, az enyém az, hogy nem olvastam el rendesen a *Halleluj*át. Ezért aztán életem során többször elmentem Kornishoz, és elkezdtünk darabot írni. Körülbelül két évvel ezelőtt is nekiálltunk, valamilyen iszonyú belső szabadsággal, hogy nem számít a tér, nem számít a helyszín – és végül kialakult egy ilyen aluljáró-történet, ami a világ vége, az utolsó pillanatban játszódik, a legfurcsább emberekkel és a legfurcsább monológokkal. Ő részleteket jelentetett meg belőle különböző folyóiratokban, de valahogy végül is azt éreztem, hogy nem tudom megcsinálni.

FORGÁCH: Határtalan volt a dolog?

ASCHER: Határtalan és szétfolyó. Valahogy nem állt össze a vége, és küszködtünk, küszködtünk, és ő néha írt csodálatos oldalakat, lenyűgöző monológokat. Mindig olyasmiket javasoltam, hogy láttam valahol Caryl Churchill *Far Away* című darabját, amelyben állatok háborúztak. Mondom, írjál állatokat, és akkor írt állatokat – persze semmi közöm Caryl Churchillhez, de annál több Kornishoz. Akkor mondta, hogy milyen egy miniszter egy aluljárói WC-ben, és ebből lett egy nagyon-nagyon mulatságos jelenet. Aztán mondtam, hogy milyen szörnyű, milyen szívszorongató volt egy szilveszteri tévéközvetítésben Antal Imre és az azóta meghalt Déri János, álltak a Nyugati aluljáróban, és a vidám szilvesztert onnan közvetítették. Ezt annyira metaforikusnak éreztem akkor, tényleg bele kellett pusztulni a vidámságba. Tulajdonképpen ez indította magát a darabról való gondolkodást. Szerintem gyönyörű dolgok voltak benne, de az egész egyre csak dagadt, és szétfelé ment, és valahogy nem állt össze.

FORGÁCH: Talán a *Halleluj*át is formátlannak érezted?

ASCHER: Igen, de a formátlan darabokat formába lehet rázni, arra való a munka. Nem volt ahhoz bátorságom, hogy összehívjam a Katona színészeit, és azt mondjam, hogy itt van ez a kétszáz oldal, nagyon jól indul, fogalmam sincs, mi lesz belőle, de kezdjünk el dolgozni vele. Nem így Bodó Viktor, aki ebben nálam sokkal bátrabb és kreatívabb, de hát jóval fiatalabb is, és talán még tehetségesebb is ilyen szempontból. Ő azt mondja, hogy itt egy színdarab, ezt nem fogom megrendezni, helyette írunk egy másikat, az még nincs meg, de kezdjünk el próbálni.

FORGÁCH: Én úgy gondolom, hogy a te első kortárs magyar rendezésed – undorító kifejezés, elismerem – Bereményi Gézának a *Katharina Blum elveszett tisztesség*éből írt adaptációja volt a Kamrában. Úgy éreztem, hogy talán nem véletlenül kérted fel a Bereményit. Vagy volt előtte valami más?

ASCHER: Kaposváron valóban nem rendeztem kortárs magyart. Többször megkísértett ez a dolog.

FORGÁCH: Mondjál példát.

ASCHER: Örkény István.

FORGÁCH: Az miért maradt el? Te végül egyáltalán nem rendeztél Örkényt.

ASCHER: Nem tudom. Talán mert mások megcsinálták. Megmondom, mit szerettem volna. Azt szerettem volna, ha Örkény István átírja nekem darabbá Bulat Okudzsava *Merszi avagy Sipov kalandjai* című regényét. Ez egy csodálatos mű, a hetvenes években adták ki Magyarországon, akkor egy szenzáció volt, és arról szól, hogy egy kis spion, ez a bizonyos Sipov Tolsztojról ír jelentéseket, és hogy még mi minden történik vele. Ez egy csodálatosan gazdag érzékiségű, rettenetesen mulatságos abszurd írás. Egyébként is Bulat Okudzsava egy csodálatos prózaíró. Írtam Örkénynek, és ő visszaírta, hogy nincs kedve. Ellenben ajánlja, hogy rendezzem meg a *Pisti a vérzivatarban* című darabját, mert az kész van. Köztudomású, hogy az be volt tiltva.

FORGÁCH: Elolvastad a *Vérzivatar*t?

ASCHER: El, de egyáltalán nem tetszett.

FORGÁCH: Miért?

ASCHER: Mert tulajdonképpen nagyon ügyesen vannak benne összefűzve a szellemes egyperces novellái, amelyeket én gimnazista koromtól kezdve tényleg a lehető legsziporkázóbb gyönyörrel olvastam, és úgy éreztem, hogy Örkény tényleg az új irodalom egyik legjelesebbje. Egy gimnazista vagy egyetemista számára azok a kis abszurdok elképesztő szellemi kalandot jelentettek. Ehhez képest a *Pisti a vérzivatarban* minden látszólagos bátorságával együtt gyávácska és halványabb összefoglalója volt azoknak. Az egészen a kín és a gyöngyöző veríték érződik, hogy autentikusak is legyünk, jók is legyünk, meg is feleljünk annak a kibaszott cenzúrának. Noha voltak belőle olyan előadások, amelyek abban a korban szenzációt keltettek, szerintem egyik sem volt igazi színházi remeklés, még a kaposvári sem.

FORGÁCH: Az Okudzsava aztán elkészült?

ASCHER: El, méghozzá úgy, hogy Várady Szabolcs költő és Fodor Géza, aki akkor még nem volt dramaturg, hanem egy fiatal esztéta volt, mi hárman lementünk Szigligetre, és megírtuk. Ügyetlenül írtuk meg, de mégis benne voltak a legjobb jelenetek, és akkor abból készítettem egy szerintem részletekben nagyon vidám, de egészében nem elég egységes előadást. Pompás orosz abszurd volt. Sajnos voltak benne tömegjelenetek is, azok sokkal gyengébbre sikeredtek. Tulajdonképpen ez volt az én első kalandom a kortársi világgal, hogy ültünk a szigligeti alkotóházban, körülöttünk a legérdekesebb emberek, egyik oldalon Pilinszky, másik oldalon Telegdi Polgár István, Abody Béla, Galsai Pongrác, a magyar irodalom akkori jelesei, és abban az irodalmi légkörben – milyen izgalmas lett volna őket színdarabírásra fogni – ott csacsogtak, csevegtek, a legpompásabb és legcsípősebb anekdoták hangzottak el, és én arra gondoltam, hogy ott össze kéne hívni őket egy este, hogy beszélgessünk már erről a *Sipov*ról.

FORGÁCH: De miért pont erről?

ASCHER: Egyrészt mert egy tótágast álló világlátás volt bennem. Azért, mert a spionkodásról szólt, s ez '76-ban érződött a levegőben. Iszonyatosan dühített a cenzúra. Én mégiscsak egy rózsadombi világból való úrigyerek voltam – fogjuk rá, legalábbis szociálisan abszolút az voltam, egyébként meg egy kicsit félnótás. Az életforma előnyeit nem élveztem, nem jártam úri

társaságba, viszont attól, hogy betiltották a filmeket, megőrültem. Egész kamaszkoromban a rendszerellenesség első dühkitöréseit ezek a betiltások váltották ki belőlem. Anyai nagypapám Cegléden volt nyugdíjas telekkönyvezető, volt egy kis szőlője kint a Csemőben, és oda jártam nyaranta, és ott átkozták az emberek a kommunizmust. Tehát tudtam jól, hogy mi van.

FORGÁCH: Tehát ezért Okudzsava.

ASCHER: Azt szerettem volna, hogy valami haragos, csípős dolog legyen. Én nem külön a magyar írókkal, hanem a világirodalom nagyjaival való foglalkozásom során is kortársi dühöket próbáltam közvetíteni, és azt a letargiát, amit vonszoltam, cipeltem magammal.

FORGÁCH: Félre ne érts, egyáltalán nem tartom szükségesnek, hogy te valaha is rendezz magyar darabot. Bereményit azért hoztam fel, mert azt mondod, hogy a *Katharina Blum* adaptáció, de mégiscsak színdarabot kellene írni.

ASCHER: Imádtam a Bereményit. Egyébként, hoppá. Egy nagyon fontos kortárs előadásomról elfeledkeztünk, Gádor Béla–Darvas Szilárd–Kerekes János *Állami áruházáról*. 1975 nyara vagy ´76 eleje. Ez inkább egyfajta performansz volt, de ahhoz, hogy ez a performansz létrejöjjön, be kellett bemutatnom egy *echte* ötvenes évekbeli világot, egy *echte* ötvenes évekbeli munkásosztály-elképzelést, meg az ellenzékieket, akik jönnek, és gonoszul fel akarják vásárolni az árukat, hogy lemenjen a százforintos értéke, és ezt az egész világot, amely a filmben annyira megragadó volt. Azt a filmet még lehetett látni akkoriban. De természetesen engem a sematizmusa nyűgözött le, ez a még éppen fogyasztható sematizmus. Mert választhattam volna Háy Gyulát, *Az élet hídjá*t, amely a Kossuth híd építése körüli anomáliák és szép kommunista győzelmek sorozatáról szól. Többek közt szerepel benne az a felejthetetlen mondat, hogy holnap mínusz 32 fok lesz, és nem szabad kimenni a vízre, nem lehet a hidat ácsolni, mire a kommunista válasz az, hogy akkor kétszer annyian megyünk ki. De mégis azt gondolom, hogy negyedóra után az az előadás rettenetes lett volna.

FORGÁCH: Vissza Bereményire. Mért őt kérted föl a Böll-regény adaptálására?

ASCHER: Azért, mert a Bereményi Kaposváron jelen volt. Gothár rendezte a *Halmi* című darabját, ami egy *Hamlet*-variáció, és az akkor annyira inspirált, hogy azt gondoltam, ezt valamikor szeretném megrendezni. Ugyanúgy, ahogy annak idején a Kornis, az is egy nagyon inspiráló pillanat és előadás volt. Másrészt Gothár sokáig igen jó barátjaként és virtuális dramaturgjaként Bereményi sokszor lejött Kaposvárra, és sokszor szólt hozzá egy-egy próbafolyamathoz, és én mindig elképedtem, hogy milyen okos, hogy mennyire ért a dramaturgiához, mennyi mindent lát és tud és ért. Azt gondoltam, hogy akkor csinálja ő. Szerintem szenzációs darabot írt a *Katharina Blum*ból. Később is sokszor próbáltam még rávenni, hogy olyan darabot írjon, amilyet én szeretnék, és persze írt egy csomót azóta, de nem olyat. A Bereményi egy nagyon fontos találkozás volt. Nem foglalkozott a szcenírozás lehetőségeivel, nem érdekelte – egyébként biztattam is, hogy ne érdekelje –, hogyan állítunk fel egy újabb díszletet. Majd valahogy megoldjuk, az neki mindegy. Egy történetet képzeljen maga elé, ne egy előadást. Az intenciókon túlmenőenően például megcsinálta egy értelmiségi házaspár világát. Itt van az az egyszerű Katharina, itt van a terrorista, itt van a geci újságíró, és van egy értelmiségi házaspár, amelyik szeretne jól kijönni, szeretne a védelmére kelni ennek a fiatal háztartási alkalmazottnak. És akkor egy ilyen jóravaló kulturált házaspár belekeveredik egy nagyon súlyos belügyi történetbe.

FORGÁCH: Kicsit személyesebb vizekre evezünk. Kétszer is majdnem megcsináltál *A kulcs* előtt egy olyan színdarabot, amihez közöm volt. Egyikük Kafka *A kastély*ának adaptációja, amit Petri Györggyel együtt prezentáltunk. Egyszerűen nem lehetett téged megtalálni. Bujkáltál a szerzők elől.

ASCHER: Igen, bujkáltam a szerzők elől. Ennél eszelősebben és elszántabban kell együtt dolgozni szerzőkkel, és Kornissal is kellett volna, Bereményivel is kellett volna.

FORGÁCH: De a Zsámbéki valamilyen módon azért csinálja ezt. Leveszi a válladról ezt a terhet.

ASCHER: Jó, de nem erről van szó. Arról van szó, hogy ez mindannyiunk állandó kötelessége lenne, és én végül is a cenzúra miatt fordultam ettől vissza annak idején, de szerintem rosszul tettem, és ez tulajdonképpen egy olyan léhaság, amire mindig ad felmentést a színházi élet, ahol mindig az aznapot kell megoldani. Mindig be kell mutatni egy darabot. Mindig bizonyos színészeknek szerepet kell találni. Tehát bőven elég az ürügy ahhoz, hogy az ember elevickéljen egyik évadtól a másikig. De egy elszántabb, koncepciózus rendező életében fontosabb helyet kéne elfoglalnia a magyar szövegnek és a magyar daraboknak, mint amilyet az enyémben sikeredett.

FORGÁCH: De Hamvai bejött neked valamiért.

ASCHER: A Hamvaié, a *Hóhérok hava* igazi kortárs dráma volt, ami megvalósult. Tulajdonképpen a Tasnádit is lehetne mondani előtte. Valamelyik ilyen szabadiskolán, ahol tanítottam, valaki elhozta nekem a Tasnádi darabjait, és az egyik nagyon-nagyon mulatságos volt, egy focimeccs a történet, ami valahogy olyan volt, mintha a görögök adnák elő, időmértékes verselésben, és még egy másikat. Ugyanebben az időben meghívtak egy drámapályázatra zsűrielnöknek az Egyetemi Színpadra – akkor épp Puskás Tamásék voltak az Egyetemi Színpad –, és oda beadtak egy Übü királyosan bizarr és nagyon-nagyon az abszurd emlőin, mondjuk, Becketten nevelkedett darabot. Akkor az megnyerte az első díjat. Engem lenyűgözött, hogy itt van valami új. Beszaladtam a Katona József Színházba Fodor Gézának odaadni ezeket a darabokat – vele máskor is előfordult, hogy ami új, azt ő nem rögtön érzi meg, tehát eggyel emelkedettebb szempontok alapján ítél –, és ő akkor azt mondta, hogy hát nem, ez neki nem érdekes. Ez megint egy nagyon nagy bűn, mert akkor nekem ragaszkodnom kellett volna ahhoz, hogy valamit igenis kezdjünk vele a Katonában, ez egy nagyon izgalmas és különös nyelvi tehetséggel megáldott ember. Így aztán a Tasnádi nem lett a Katona József szerzője sajnálatos módon. És a Schillingnél lett író végül.

FORGÁCH: Egy remek Kleist-adaptációt csináltak a Kamrában. Tasnádi is megérkezett a Katonába egy ilyen kerülő úton. A Hamvairól beszéljünk még.

ASCHER: Az egész gondolatmenetnek az a lényege, hogy kezdődött a Kornissal, folytatódott a Petrivel és veled, közben volt a Spiró és a Bereményi, és hogy ezek olyan találkozások voltak, amik elmélyülhettek volna, és többet kellett volna belőlük kihozni, és akkor ezt a sort zártam le a Tasnádival, akit szintén nem kellett volna cserbenhagyni. És amikor pár év múlva elvittem Gézának az *Elnöknők*et, a Schwabnak a darabját, arra is fitymálva azt mondta, hogy ez szar, és akkor már nem hagytam magam. De vajon miért pont a Schwabnál nem hagytam magam?

FORGÁCH: A Schwab egy kanonizált osztrák halott.

ASCHER: Halott volt már, de még nem lehetett tudni, hogy ez ilyen jó lesz. Tíz éve van műsoron. Azért világos, hogy nem kell az első fitymálásnak beugrani, ami egy dramaturgtól a maga emelkedett szempontjai szerint elhangzik.

FORGÁCH: Hamvai!

ASCHER: Jó. Hamvai Kornél egy iszonyú jópofa ember, nagyon jó haverom. Kerényi Imre hívta, mert azt akarta, hogy az osztálya egy kortárs darabot mutasson be a vizsgára, engem meg felkért, hogy rendezzem meg. Azt mondtam, hogy jól van, persze. Erre Kornél bejár kicsit a Kerényi akkori osztályába – ez a Hevér Gábor–Kiss Pali stb.-osztály volt –, nézi őket kicsit, és azt mondja, majd ír valamit. Írt is, a 13 tagú osztályhoz képest 80 szereplős volt, és 25 helyszínen játszódott. Világos volt, hogy teljesen nonszensz dolog, semmi értelme, semmi köze semmihez. Volt benne egy hatalmas szerep, ami senkinek sem állt jól abban az osztályban. Akkor azt gondoltam, hogy ezt tényleg nekem írta. Az tetszett benne, hogy egyrészt első olvasásra se füle, se farka nem volt, ugyanakkor mégis minden pillanatban muzikális volt. Tehát remek mondatok jöttek ki a figurák szájából. Minden mondatnak volt önálló értéke, zamata, nagyon jók voltak a párbeszédek. Az egész nagyon mulatságos volt, az egész a világ értelmetlenségéről szólt, az egész valami totális zűrzavarnak volt a költői megidézése, ugyanakkor sztori nem nagyon van benne, vagy csak éppen hogy.

FORGÁCH: Jól sikerült a *Hóhérok hava* előadása? Szeretted?

ASCHER: Jól sikerült előadás volt, de nem több. Színházilag nem volt akkora durranás, mint amennyire a mű a magyar színházi irodalomnak izgalmas darabja volt. Sokkal bátrabb, sokkal kreatívabb is lehettem volna. A lényeg csak az szerintem, hogy nagyon jót tett a *Hóhérok havá*nak maga az előadás. Az emberek többnyire szerették, és egy csomó teátrális érték megvilágosodott belőle.

FORGÁCH: Térjünk vissza *A kulcs*ra. Nekem nagy öröm volt, hogy elvállaltad, de vajon akkor is tetszett volna a darab, ha én megyek oda hozzád azzal, hogy rendezd meg?

ASCHER: Akkor is.

FORGÁCH: Én nem mertem neked odaadni. Körülbelül nyolc évig írtam ezt a darabot, és amikor megmutattam a testvéreimnek, a barátaimnak, néhány embernek, a húgom kijelentette, hogy ezt csak egy ember rendezheti meg Magyarországon, az Ascher. Mondom jó, de én nem fogom neki odaadni. Azt mondta, hogy ő majd elintézi, hogy ezt az Ascher megrendezze. Elvitte neked, de úgy, hogy leszedte a címlapot. Eltelt néhány hónap. Mondtam a Zsuzsinak, hogy ne sürgesse az Aschert, mert nagyon link, és sokáig nem olvassa el, majd elolvassa, ha akarja, hagyja békén. Akkor egyszer csak írtál neki egy sms-t, hogy ez érdekes, és találkozzunk egy kávéházban. Csak az ő elmeséléséből tudom, hogy az első mondatod úgy hangzott, hogy „jól megadtad a bátyáidnak". Mire a húgom mondta, hogy álljon meg a menet, nem én írtam.

ASCHER: Jó, de a Zsuzsa író, ez nem volt teljes képtelenség részemről.

FORGÁCH: Miért választottad végül is?

ASCHER: Egyszerűen nagyon szeretem a dialógusait. Mindjárt ahogy elkezdtem olvasni, rendkívüli örömöt találtam benne, azonnal felismertem benne a becketti technikát. Sőt, nyomokban egyszerűen magát a becketti dialógusdramaturgiát is. Örömet okozott, hogy két testvér, egy báty és egy öcs vitája, ami tele van kínzással és szeretettel.

FORGÁCH: Attól egy darab még nem él meg, ha biografikus...

ASCHER: Nem, attól nem él meg, ez csak egy ilyen pletyka-öröm, az alantasabb ösztönök olvastatják végig. De akkor éreztem meg, hogy ezt meg kell rendeznem, amikor ez a párbeszéd a két testvér között átfordul egy nagyobb szabású dologba. És akkor azt gondoltam, hogy ez tényleg nagyon érdekes és különleges dolog, hogy egy hosszú jeleneten át ketten beszélnek, és akkor egyszer csak betör egy csomó ember a színpadra. Ez elkezdett nagyon érdekelni. Akkor megpróbáltalak rávenni arra, hogy azért még ez a rész túl sommás így, kicsit finomítsd, meg írd át ezt, meg írd át azt... Mindent meg is csináltál, amit kértem, és mégis ugyanolyan maradt, mint amilyen előtte volt. Valóban nagyon szeretem ezt a darabot, és azonnal magam előtt láttam – és ez is hozzátartozik – Máté Gábort és Fekete Ernőt mint a testvérpárt. Úgy éreztem, pont megvan nálunk a színházban ez a két színész, és ez nagyon segíti az embert a rendezésben. És még egy pozitívumot elmondanék Forgáchról: ő nagyon sokat volt színházakban dramaturg, sokat rendezett is, ült a Peter Stein színházában hónapokat. Tehát ő nem olyan, mint sok általam ismert, rendkívül seggfej állapotba kerülő szerző, aki amint a darabját elkezdik csinálni, ott ül, és reszket a mondataiért. Ezzel szemben Forgách, mintha nem a saját darabjáról lett volna szó, úgy mondta, hogy ezt majd húzd ki, jól van, persze, akkor ezt átírom... Aztán a próbák során tett megjegyzései nem arról szóltak, hogy az ő darabjából mi hogyan fejeződik ki, hanem hogy az előadásban mi jó és mi rossz, vagy a rendezésben mi konzekvens és mi nem. Tulajdonképpen egy nagyon hasznos, nagyon tapasztalt színházi dramaturgként szólt hozzá, nem mint szerző, s ez mérhetetlen megkönnyebbülés a rendezőnek.

FORGÁCH: Van valami új magyar darab a tarsolyodban?

ASCHER: Annyira, hogy itt is van ez a tarsoly...

FORGÁCH: Na, mutasd.

ASCHER: Van benne egy Parti Nagy, ami most érdekel, de nem mondom meg...

FORGÁCH: Nem baj. Ennek is örülünk.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: FORGÁCH ANDRÁS

Nánay István

„A színház az együtt!"

BÁLINT ISTVÁN 1943–2007

Donáth Péter felvétele

Hosszan tartó, súlyos betegség után, 2007. október 11-én elhunyt az elmúlt fél évszázad egy jelentős, különös érzékenységű, színháztörténetet író alkotója, akiről kevesebbet tudunk, mint illene és kellene, mert soha nem ő volt a művészi akciók frontembere. Pedig nélküle – s Breznyik Péter meg Buchmüller Éva nélkül – nem született volna meg az elhíresült Lakásszínház, nem kaptak volna a Squat Színház produkciói rangos szakmai díjakat, és sok munkatársa szegényebb lenne művészileg és emberileg.

Rég nem találkoztunk – legtöbbször a szép emlékű Eckermannban futottunk össze, amíg e sokunk számára kedves hely még az Andrássy úton létezett –, de az elmúlt egy évben, amikor az Egyetemi Színpad történetével foglalkoztam, gyakran gondoltam rá. Az ő pályáját is – mint oly sokunkét – meghatározta, hogy annak a szellemi közösségnek lehetett befogadó és formáló-alakító tagja, amely a hatvanas években a másság kitüntetett helyszínévé vált. Egy időben kerültünk oda, mindketten amolyan mindenesek voltunk. Nem tűnt atléta termetűnek, de a színpad alig mozdítható függönyét ő tudta a leggyorsabban felhúzni.

Bár az Egyetemi Színpadon, mint minden színháznál, léteztek reszortok, Bálint Pisti nem csupán és nem elsősorban színpadi munkás volt. Ruszt József interjúiban gyakran emlegette, hogy legszigorúbb kritikusainak azokat a műszaki munkatársait tartotta, akik – mint Kemény Emil, Kozák Gyula vagy Bálint István – az Universitas Együttesnél már a próbákon kíméletlenül jelezték, ha készülő előadásaival valami nem stimmel. Nem elemeztek, csak figyelmeztettek. Tehették, mert akkor és ott nem volt különbség színész, asszisztens, ügyelő, világosító-hangosító vagy díszítő-kellékes között. Mindannyian egy közösség tagjai voltunk, s a jó függönyhúzás itt ugyanolyan rangot adott, mint a kiemelkedő alakítás.

S aki az egyik nap díszletet állított, a másikon műsorszerkesztőként vagy debütáló drámaszerzőként mutatkozhatott be. Mint ahogy tette ezt Bálint Pisti is, amikor a festő-grafikus Donáth Péterrel közösen megírta két kivégzésre váró rab utolsó óráját bemutató *Náthán és Tibold* című groteszk egyfelvonásosát, amelyet az Universitas Marton László rendezésében mutatott be.

Második darabjának premierjére már nem az Egyetemi Színpadon került sor. 1969-ben – amikor az Universitas Együttes tagjainak egy része saját vagy mások akaratából távozott a színpadtól – Halász Péter megalakította a Kassák Ház Stúdiót. Bálint 1971-ben csatlakozott a csoporthoz, a *Labirintus* című darabjával, amelyben a Minótauroszt legyőző Thészeusz maga is emberéleteket követelő szörnnyé válik. Bár Halászék nem hangsúlyozták, mégis nyilvánvaló volt a politikai áthallás, miként az egy évvel későbbi, szintén Bálint közreműködésével készült *A skanzen gyilkosai*nál is, amelyet azonban a hatalom már nem tolerált. Az együttes magja féllegalitásba vonult, s a megszülető Lakásszínház tevékenységében egyenrangú szerepet játszott Halász, Bálint és Breznyik Péter – ha csak a férfiakat említem. Mindeközben azért megjelenhetett Bálint István első verseskötete, az *Arthur és Franz* (1972).

1976-ban emigrációba kényszerültek. Ki kivándorló útlevéllel, ki turistaként hagyta el az országot: hat felnőtt meg a gyerekek. Búcsúzóul eljátszották a *Három nővér*t. Irinát Halász Péter, Mását Breznyik Péter, Olgát Bálint István „alakította", a szöveget Koós Anna súgta fel nekik, közben Chopin-zene szólt. Fájdalmasan groteszk este volt. Mulatságosnak hatott, amint a szakállas és szemüveges férfiak teázgatás és uborkamajszolás közben Moszkvába vágyakoznak, de közben mindenki tudta: a játszók rövidesen Nyugaton találják magukat.

Némi hányódás után New Yorkban telepedtek le, s a Squat Színházzal folytatták, illetve építették tovább azt, amit a Lakásszínházban csináltak: a hétköznapi és a teátrális eseményeket egybejátszatták. Berobbantak a metropolis underground színházi világába. Sikerelőadásaikkal járták a világot, messziről úgy tűnt: befutottak, megtalálták helyüket és sajátos hangjukat.

Bálint – bár bevallása szerint csapnivaló nyelvérzékkel rendelkezett – angolul író szerző lett. Élvezte a nyelv egyértelműségét, amelyet hajlamos volt – társaival egyetemben – a pillanatorientált New York-i létfor-

mával azonosítani. Itthon előadásaik jórészt azért születtek, hogy a kelet-európai gyakorlattal szemben egyenesen beszélhessenek, hogy az elhangzott szó, a felmutatott tett az legyen, ami. Úgy tapasztalták, ez New Yorkban evidencia, s korábban meg nem élt szabadságérzés töltötte el őket.

Ám ez az érzés nem ellensúlyozhatta azt, hogy a mindennapi megélhetésért kőkemény harcot kellett folytatni, hogy egyre nehezebb volt újra meg újra csúcsra jutni, olyat nyújtani, amire folyamatosan odafigyelnek az emberek, s mint minden zárt közösségben, ebben is idővel gyengülni kezdtek az összetartó erők. Törvényszerűnek mondható, hogy a színház kettészakadt: 1985-ben Halász Love Theatre néven hozott létre új formációt, Bálint a Squatot vitte tovább.

Ez a Squat azonban már nem az volt, mint korábban. A világ is változott, fogyott a levegő a két utódszínház körül. Ugyanakkor megnyílt az út visszafelé. Bálint – apja, a festőművész Bálint Endre betegsége idején – már a nyolcvanas években is többször látogatott Magyarországra, de 1989 után egyre gyakrabban s egyre hosszabb időre jött Budapestre. Akárcsak Halász. Nem a honvágy hajtotta őket, hiszen Bálint azt vallotta, hogy „mindig ott tartózkodom, ahol dolgom van", igaz, azt is: „sokáig nem mertem otthon lenni."

Eleinte ingázott New York, Budapest és Európa más városai között. Olyan előadás-trilógiát készített elő, amelynek egyes darabjai ugyanarról szólnak, de amerikai, nyugat- és kelet-európai szemszögből bemutatva. Ez végül is csak részben született meg, viszont az a Bálint Pisti, aki egész addigi pályafutása során a hagyományos kőszínházi forma ellen készítette előadásait, elfogadta Debrecen hívását. Barátai közvetítésével és Pinczés István felkérésére Csehovval tért vissza a magyar színházi életbe. *Sirály*t rendezett. Kicsit másként dolgozott, mint ahogy egy magyar repertoárszínházban szokásos, s végül az előadás sem szokványos Csehov-interpretáció lett. Már ekkor szeretett volna Ternyák Zoltánnal dolgozni, erre azonban csak a következő debreceni munkájában kerülhetett sor: Genet *Férfiak* című művét, a *Cselédek* párdarabját állította színpadra.

Ternyákhoz szoros emberi és szakmai kapcsolat fűzte. Hosszú hónapokon keresztül, a művészi és a terápiás munkát összekapcsolva hozta létre vele Dosztojevszkij *A félkegyelmű*jének monodramatikus verzióját. A fiatalon elhunyt színészre emlékezve írta le színházi vezérgondolatát: „A színház az együtt! A színház dialógus és közbeszólás. Mint az élet!" Az akciók színházától visszatért a szó színházához.

Már nem angolul írt. Donáth Péterrel verses képregényt adott ki *(Hősleány)*, Roskó Gáborral pedig a *Kikötői beszélgetések* (2005) című verssorozatát. Hazatérése utáni első, újabb költeményeit tartalmazó kötete, az *Egy felelőtlen férfi vallomásai* 1996-ban jelent meg, rá egy évvel pedig Másik János nagylemezéhez *(A Másik – Peepshow-mennyország)* tizenegy szöveget fűzött össze ciklussá.

A színházi feladatok egyre ritkábban találták meg. 1998-ban színre állította a *Kocsmakutyák* című darabját, szerepelt több filmben, például Jeles András *Párhuzamos életrajzok*jában. 1997-ben ismét összetalálkozott Halász Péterrel. A Várszínházban Eötvös Péter két korai, a hetvenes évek közepén írt egyfelvonásos operáját rendezték. Halász a *Radames*t, Bálint a *Harakiri*t, amelynek szövegkönyvét, Jukio Misima japán író 1971-es öngyilkosságából kiindulva, szintén ő írta.

Néhány éve még műsora volt a Tilos Rádióban, időnként ott hallottam egyéni látásmódú véleményeit hosszú autózások közben. Aztán semmi.

Érett férfikorának nagy ajándéka volt Gazsi fia, aki hároméves korában azt kérte tőle: „Apa, élj soká, lécci!" Bálint István e kérést nem teljesítette, nem teljesíthette.

Az L'Train Eldorádóba című előadás (Squat Színház)

Friedemann Simon felvétele

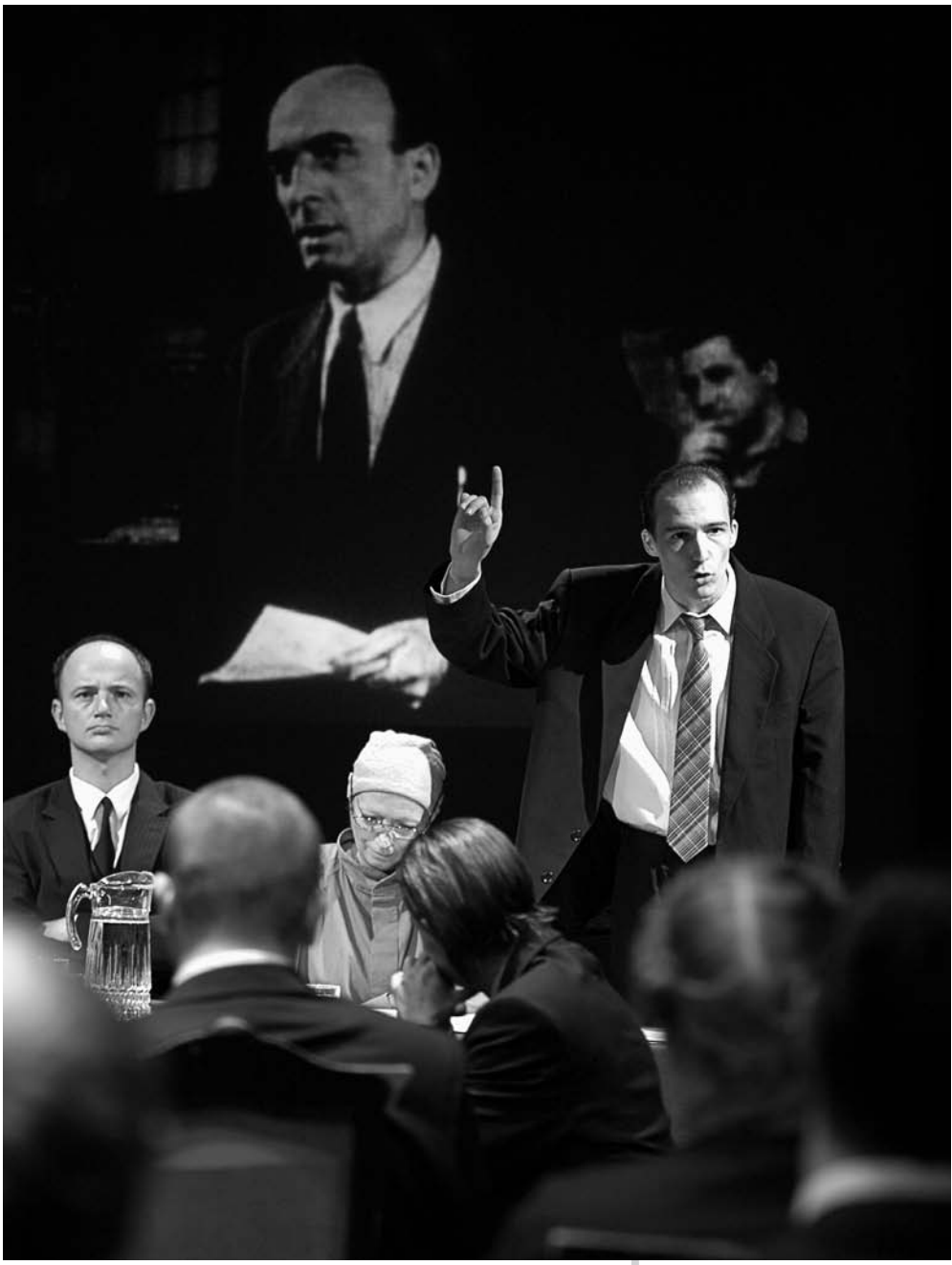
Szántó Judit

Mic vogmuc

AZ EMBEREK VESZEDELMES KÖZELSÉGÉBEN

Annak idején, amikor behatóbban foglalkoztam a dühös fiatalemberek angol drámaírói forradalmának második-harmadik hullámával, többször is követendő és követhető példaként hivatkoztam a mozgalom egy jellegzetes mellékágára: a dokumentumdrámára. Úgy tűnt: abban a korban, amikor a kortársi *mainstream* dráma különböző okokból problematikussá válik, a műfaj folyamatosságát és egyszersmind aktív közönségkapcsolatait jól szolgálhatja a kortársakat érdeklő múltbeli és jelenkori, valamilyen szempontból példaértékű konkrét esetek többékevésbé megszerkesztett, alkotó módon csoportosított és hangsúlyokkal ellátott színrevitele. Ám hiába tüsténkedtem: drámaírásunk nem harapott rá a műfajra, amely pedig alulról közelítve a „valódi", irodalomértékű drámát is súrolta, például Peter Weiss *A vizsgálatá*ban. Igaz, éppen ennek az extrém esetnek volt egy hazai pandanja is: a Nemeskürty–Örkény-féle *Rekviem egy hadseregért*.

És most egyszerre, szinte előzmény nélkül, itt van nekünk egy vérbeli dokumentumjáték, drámaíró nélkül, de három kiváló színházi ember, Fodor Géza, Zsámbéki Gábor, Lengyel György által színpadra öntve, zúdítva olyan forrón, hogy csak apránként tűnik elő a pontos és gondos felépítettség: *Az emberek veszedelmes közelségében*. A nézőt – bár félő, hogy csak az előzetes ismeretekkel felvértezett egyedeket, kiváltképp pedig azokat a veteránokat, akik meg is élték a szóban forgókat – annyi reflexió, át- és továbbgondolás foglalkoztatja, hogy nehéz köztük rendet vagy hierarchiát teremtenie. A Színházművészeti Szövetség 1949 és 1954 közti konferenciáinak, illetve egykorú fegyelmi tárgyalásoknak jegyzőkönyveiből és néhány filmbevágásból összeállított anyag számos okból vág mellbe. Az elsöprő élmény talán az: mivé torzította a legnagyobbakat is a kor, mely szülte őket. A denunciáns rabulisz-



Kocsis Gergely, Bodnár Erika és Hajduk Károly (vetítve: Major Tamás)

tikától a vergődő, pánikos önigazoláson át a mellverdeső önkritikáig terjednek a hátborzongató részletek – közben azonban szükségképpen elsikkad, micsoda óriások voltak a bűnösök és bűntársak, Majortól és Gábor Miklóstól Várkonyin át Ladányiig, de azokig is, akik itt csak áldozatként s nem többként mutatkozhatnak meg: a megaláztatásaival rákot tápláló Tímárig, az élete elvetésével az egész rendszernek kesztyűt dobó Somlayig. Ezt csak a néző egészíthetné ki, hosszabbíthatná meg – ha megvolnának hozzá az ismeretei. Hány potenciális néző tudja, hogy Gábor Miklós nemcsak a bejátszott Sztálin-alakítást formálta meg ily mívesen, hanem Hamlet is volt, meg Fülöp király, meg Lukács György? És Ladányi Ferenc is megérdemelné, hogy a nézők tudják: csacska és törtetéstől sem mentes fecsegésén és az új magyar filmek báva mosolyú standard párttitkárán kívül nem akármilyen Agárdy Péterrel, Peer Gynttel, Teodoróval is gazdagította színháztörténetünket. És ami legalább ilyen fájdalmas: elsikkadnak a későbbi bűntudat és vezeklés mozzanatai is, amelyek szinte valamennyi érintettnél ilyen vagy amolyan formában, nemegyszer a tragédiát is súrolva kimutathatók. (Volt, aki bele is halt az egész komplexummal való tusakodásba: Karinthy Ferenc. Háy Gyula három év börtönnel és kénytelen emigrációval fizetett azért, hogy az életben is eljátszotta a kettős kötöttségű hőst. Magam személyesen csak egyvalakit ismertem, aki haláláig zavartalanul alakította a tiszta lelkiismeretű kommunista egyre groteszkebb szerepét, legalábbis a nyilvánosság előtt: ez Hont Ferenc volt.) Valószínűleg minden többé vagy kevésbé tájékozott nézőnél más és más reflexió dominál, más és más élmények és asszociációk sodródnak felszínre; én például, aki a másodrendű vádlottként exponált Horvai Istvánt csak a hetvenes években ismertem meg, nagyszerű, újító kedvű művészként és páratlanul szerény, visszahúzódó, humánus emberként, szívből fájlaltam, hogy még egyik tanítványának mintegy az utókort reprezentáló summázata is újabb fogást keres rajta. Ugyancsak az utókort képviseli kedves ugribugrisággal Rezes Judit is, kommentárjai azonban esetlegesnek, ötletszerűnek tűnnek, és nem pótolják a hiányzó aspektusokat.

Szilágyi Lenke felvételei

Keresztes Tamás, Elek Ferenc, Bezerédi Zoltán, Hajduk Károly, Mészáros Piroska és Kovács Lehel

Ugyanakkor elismerem: a jelen produkció nem akart, de nem is igen tudhatott többet markolni. Hiszen a főbb érintettekről akár önálló s hasonlóan dokumentatív portréműsor is készülhetne; olyik meg is érdemelné. Az alkotó hármas és a rendező Zsámbéki azonban olyannyira nem törekedett ilyesmire, hogy még a színészektől sem igényelt a szerep-alakkal való külső-belső azonosulást (a legeklatánsabb példa a klasszikusan fenséges és monumentális Somlay Artúrnak törékeny, alkatában is modern színésznővel, Fullajtár Andreával való játszatása); a színészek többnyire jelek, akik a terror alatt görnyedő vagy azt meglovagolni próbáló emberek önmagukból való kivetkőzését szimbolizálják. Az már más kérdés – és Zsámbéki nyilván tudatosan számolt is vele –, hogy a legjobbak, a saját jogukon legjelentősebbek személyük súlyát adják pluszként az alak-sémához: a szikrázó tehetségű Hajduk Károly főleg nyughatatlan dinamikájában és sötét zsenialitásában valamennyire még Major is mer lenni, Fekete Ernő robespierre-i jeges szenvedélyt ad Gábor Miklós szörnyű szövegeihez, Máté Gábor ha nem is Révait, de egy hozzá hasonló nagystílű, démoni főfunkcit ráz ki a kisujjából, a lába ujjától feje búbjáig színésznő Jordán Adél az ünnepelt operettprimadonna negédjét próbálja ki a rideg grémiumon nem csekély önbizalommal, és van valaki, akinek szabad a leghagyományosabb módon megráznia a nézőt: Bezerédi Zoltán szívszorítóan éli bele magát egy emberbe – történetesen Makláry Zoltánba –, aki legjobb barátja fölött kénytelen törvénytelen törvényt ülni.

Érjük be ennyivel? Egy rendkívül izgalmas, kitűnően válogatott és megkomponált dokumentumválogatással, amely múltunkat eleveníti fel, és még csak nem is önmagáért, önmagában, hanem rámutat, honnan jöttünk, mennyire relatív személyiségünk integritása, és milyen veszélyeknek lehetünk bármikor kitéve, ha (egyelőre) még csak annyiban is, hogy szabad ország metróján inkább nem olvasunk *Népszabadság*ot...

Dokumentumdrámát hiányoltunk – megkaptuk. Nem is akármilyen minőségben. Szívesen rábólintanék erre a megállapításra, mégis motoszkál bennem valami kényelmetlen érzés, amely, nem tagadom, elsősorban privát és nem szakmai énemből fakad. Olyasmi, mint annak idején Csurka István nagy sikerű és nem is érdem nél-

küli műve, a *Döglött aknák* láttán. Meg is írtam akkoriban: képtelen vagyok, és hajlandó sem vagyok rá, hogy egyenlőségjelet tegyek a kisnyilas és a kisszektás közé. Mégoly torz, mégoly bűnös múltját boncolgatva az amúgy is tehetetlen, bénult baloldal magát szolgáltatja ki a szabadon és diadalmasan grasszáló, az önvizsgálatot gőgösen elutasító szélső- és nem is oly szélső jobbnak. (És attól a körülménytől sincs módom eltekinteni, hogy a bemutató történetesen [!] egybeesett egy újabb gyalázatba fullasztott nemzeti ünneppel.)

Akiket ez az előadás kitesz a természetesen megérdemelt bírálatnak, egyszersmind múltunk fényes nevei, büszkeségei is. Fontos tudnunk, hogy voltak életükben sötét fejezetek; fontos tudnunk, hogy ezek a sötét fejezetek egy sötét kornak voltak részei és tünetei. Örvendetes, hogy a vállalkozásnak, mint hírlik, folytatása is lesz. De nem árt, ha a közreműködők tisztában vannak a felelősséggel: puskaporos hordóval gurigáznak.

AZ EMBEREK VESZEDELMES KÖZELSÉGÉBEN.
Dokumentumdráma (Kamra)

Az előadás szövegét összeállította: Fodor Géza, Lengyel György és Zsámbéki Gábor. **Munkatársak:** Budavári Réka, Horváth József, Khell Csörsz, Kovács Ildikó, Pető József, Sáry László, Tiwald György, Vajdai Vilmos. **Rendező:** Zsámbéki Gábor.
Szereplők: Bezerédi Zoltán, Bodnár Erika, Dankó István e. h., Elek Ferenc, Fekete Ernő, Fullajtár Andrea, Hajduk Károly, Jordán Adél, Keresztes Tamás, Kocsis Gergely, Kovács Lehel, Máté Gábor, Mészáros Béla, Mészáros Piroska e. h., Rajkai Zoltán, Rezes Judit, Szacsvay László.

Tarján Tamás

Kilátások, kiáltások

TÉREY JÁNOS: ASZTALIZENE

A kár egy műhó marta vakító karácsonyfáról, úgy függnek a figurák a színpadra épített piramidális háromszögről. Díszek a díszleten. Díszpéldányok, díszpintyek. Ha a „valóságos" helyszín, a White Box elnevezésű kávéház-étterem padlózatainak, üléseinek, asztalainak-pultjainak felfelé csúcsosodó szintjeit összeszámoljuk (az emeletek keverednek egymással funkciójukban: lépkedni lehet ott, ahová majd teríték kerül, az asztal heverő is stb.), mélytől a magasig hét réteg hierarchizálja a 2007 egy februári estéjén összegyűlt (de 2006 nyarától–őszétől inkább a máig érő folyamatos idő ürességében hányódó) szereplőket. Egyszer fent, egyszer lent. Ahogy az ideges, ingerült, túlfeszült mászkera, rohangászás, ugrálás, hengergés, roskadás, ölelés, birkózás, összeakaszkodás – alkalmanként az evés-ivás, koccintás – hozza. Bagossy Levente tetszetős, stilizált, elsőrangú díszlete kihat a játékszervező rendezői elvekre, Bagossy László jelenetformálására: az alakokat izgága ingásukban is úgy kötik össze láthatatlan szálak, mint a fenyőfa gömbjeit angyalhaj és lametta, vagy egymástól hol messzire szakadó, hol összebújva vacogó hegymászókat a meredélyből egyre inkább kilazuló, lassan már semmire sem jó mentőkötél. A négy nő és öt férfi (néhány ironikusan bizalmaskodó, *félre* hangszerelésű kettőst nem számítva) elszigetelten *lóg* a semmiben. Sokszor egymás feje búbjához, talpához kell(ene) beszélniük a rideg lépcsőzetességben. Inkább hozzánk beszélnek. Hozzánk se. A levegőbe.

Térey János színműve a Királyhágó térre helyezte a divatos, prosperáló Vájtbokszot. Arra a térre, melyet Örkény István egyik legismertebb egyperces novellája, az *Apróhirdetés* még Joliot-Curie tér néven sajtolt a Budapest-térkép örökkévalóságába: „Joliot-Curie téri, ötödik emeleti, kétszobás, alkóvos, beépített konyhabútorral fölszerelt, Sas-hegyre néző lakásomat sürgősen, ráfizetéssel is elcserélném Joliot-Curie téri, ötödik emeleti, kétszobás, alkóvos, beépített konyhabútorral fölszerelt lakásra, a Sas-hegyre néző kilátással." A hasonló típusú, logikájú – nyelvi abszurditásba hajló – egypercesek uralkodó motívumát illette Balassa Péter *az ugyanarra cserélés motívuma* terminussal.

(Felfújható gumimatrac sajnos nem bérelhető, csak felfújható gumimatrac – *Sokszor a legbonyolultabb dolgokban is jól megértjük egymást, de előfordul, hogy egészen egyszerű kérdésekben nem;* a presszóslánynál csak dupla kávé rendelhető, „egy olyan sötét folyadék", „kicsi fehér kockákkal", „üvegpohárban" nem – *„In our time"* stb.) Térey – diplomás bölcsész, sokoldalúan művelt literátor – egy Márai Sándor-mottó („Budán lakni világnézet") mellől nem is hagyta el (legalábbis például az *Alföld* című folyóirat idei 9. számában olvasható részpublikáció élén) a másik mottó-mondattöredéket: „...Sas-hegyre néző kilátással".

Szünet nélküli, százperces előadásban megszólaló egyperces dráma a Radnóti Színház premierje. Komprimált értelmiségi jelen. Egy akol, egy alom. Boldogtalanság, értelmetlenség, ideátlanság, céltalanság – jóléttel, sikerrel, kéjjel, illúziókkal leöntve. Sem a legbonyolultabb dolgokban, sem a legegyszerűbb kérdésekben nem értik egymást (és önmagukat sem) – *in our time* – azok az (általában jól menő vagy éppenséggel sztár-) egzisztenciák (vendéglős, orvos, énekesnő, építész, újságíró és csatolt részeik), akik romos vagy épp becsődölő magánéletük éjszakai ablakából semmiféle biztató kilátással nem bírnak a holnap reggeli jövőre. Bár ezt titkolnák maguk és mások előtt (esetleg nincs is megfelelő ön- és valóságismeretük a tények felmérésére), hűvösnek, okosnak, szellemesnek remélt fölényükből sokszor borulnak ki, hogy a többiek igazát-hamisságát lekiabálva érvényesítsék saját igazukat-hamisságukat. Védettségük addig (se) tart, amíg szarvasgomba, marinált lazac, kaviáros fügesaláta damasztabroszos fehér dobozában állítják meg sürgetően az időt, rendelik a sört, bort, „valami komolyabbat" vagy csak ásványvizet.

Remete Kriszta szükségképp a fehér és a fekete uralmába igázott, márkás ruhákkal, a két szín kontrasztját kiaknázó jelmezekkel öltöztette a társaságot. Bagossy László tempósan, dinamikusan, *elemzőn* futtatja a szüntelen riposztozó diskurzust, az egymáshoz intézett véd- és vádbeszédeket. A verses dráma prózai közlésekké csupaszodik, mégis megmarad benne a nevetséges és viszolyogtató elemeltség: életvezetésben, sorsuralásban, eszményképzésben ennyit tud manapság a Térey kiválasztotta csoportozat, a hazai fiatal középnemzedék értelmiségi és művészelitje. A lelki szegénységként megjelenő anyagi gazdagság ábrázolása kíméletlenül fullánkos.

Az *Asztalizene* nem szimfónia. Nem is akar az lenni. Viszont az sem lett egészen, aminek írója szánta: végre egy „vér nélküli" darab a tollán, melyben „csak a steak lehet véres". A szöveg összességében kemény, míves, de vékonyka – amelyet Bagossy átvilágít, áttetszővé tesz; fénnyel, effektusokkal,

Wéber Kata (Alma), Kovács Patrícia (Delfin), Adorjáni Bálint (Roland) és Csányi Sándor (Győző)

Koncz Zsuzsa felvételei

Marjai Virág (Zsuzsi), Schneider Zoltán (Henrik), Nagy Ervin (Kálmán), Adorjáni Bálint, Csányi Sándor és Földi Ádám (Krisztián)

grimaszokkal enyhén kísértetiessé avat. Üres poharak emelintésével jelzik a csin-csint, üres üvegből csihol dugópukkanást a torkába dugott ujj, az üres tányérok makulátlanul fehérlenek. A kissé bohócpárosként ható Marjai Virág és Adorjáni Bálint (mint Zsuzsi pincérnő és Roland pincér) a részleges kívülállók nemtörődömségével, kedélyesen darálja látszatmunkáját. Szerencséjük, hogy nincsenek nyakig abban a közegben, amelyben bizonyára szeretnének benne lenni.

Udvarolnak, válnak, áldatlan gyerekáldásra ocsúdnak, felhorgadnak, letörnek, összetűznek, berúgnak, kijózanodnak, ténferegnek mindazok, akik idebent fészkelődnek. Ami odakint – több időmetszetből egygyé préselve – valószínűsíthetően az erőszak jegyében zajlik, az csupán szavak által megvont, távoli burok a magánszféra körött. 2006 augusztusának égi-, szeptemberének, októberének földi háborúja itt Budán túl messze reked a lelki háborúktól. A megosztó Turul-szobor a közelben emeli ércszárnyait – a városmagig, Pestig innen nem látni el.

Korántsem ideális szereposztással játssza a Radnóti Színház a művet. Csányi Sándor az egyes-egyedüli – a beszédes nevű Győző szerepében –, aki az évezred eleji lét kis császárát, a mindig minden eszközzel felülkerekedőt tökéletesen eltrafálja, s a stilárisan felcsigázott szöveget natúr tálalásban szolgálja fel, spécin fűszerezve az étterem-tulajdonos macsó jellemét. Nagy Ervinről készségesen hinnénk, hogy női testeket tökéletesítő, majd elsajátító plasztikai sebész. Kevésbé, hogy baleseti sebész (hasonló elsajátító hajlandósággal). A *Régimódi történet* tévéfilm Jablonczay Kálmánjából több mutatkozik benne, mint a Kálmán nevű orvosból. Schneider Zoltán is otthonosabb volt (lottófőnyeremény-nyertes páriaként) a Spiró György írta *Prah* üres befőttesüvegei, mint az itteni – másként üres – üvegek között. Ha konvencióktól mentesen szemléljük, akkor sem az rí le róla, hogy zenekritikus lenne. Földi Ádám (Krisztián, belsőépítész, díszlettervező) hiteles-sablonos magakelletéssel siklik ide-oda. (Hat-hét szereplő felett egy valamirevaló mai magyar vagy külföldi színmű nem lehet meg a másság képviselője nélkül – lásd az *Asztalizené*től nem idegen muzsikájú *Berlin blues*t stb.) Wéber Kata Kálmán ügyvéd feleségének asszonyfiskális és -filiszter egyéniségét nem erezi elegendő bájjal (hogy annyira bele kelljen zúgni – a férjének újfent, Győzőnek mostanában), Kovács Patrícia pedig homlokegyenest eltérő regiszterben mozgatja Delfint, a szopránt, mint ahol a középszerű operaházi énekesnőnek (a róla, képességeiről és balesetéről mondottak szerint – és egyben önjellemzése szerint is) el kellene helyezkednie. Indokolatlanul élénkre hidrogéneződik a szerep, felsejlik „a szőke nő". Szávai Viktória sötétlő, bosszúszomjas szépsége nem annyira önmagában meggyőző, hanem a másik két (ha tetszik: három) nő ellenpontjaként.

A természet gúnykacajaként hó hullik a belső tájra, a maroknyi fiatalra. Jótékony hó: nem takar be, nem fed el semmit.

TÉREY JÁNOS: ASZTALIZENE
(Radnóti Miklós Színház)

Díszlet: Bagossy Levente. **Jelmez:** Remete Kriszta. **Dramaturg:** Kovács Krisztina. **Rendező:** Bagossy László.
Szereplők: Csányi Sándor, Nagy Ervin, Wéber Kata, Szávai Viktória, Kovács Patrícia, Földi Ádám e. h., Schneider Zoltán, Marjai Virág, Adorjáni Bálint e. h.

Stuber Andrea

Isteni szórakozás

PINTÉR BÉLA: AZ ŐRÜLT, AZ ORVOS, A TANÍTVÁNYOK ÉS AZ ÖRDÖG

Bizonyos szempontból aggodalomra adhat okot, hogy Pintér Béla mindig saját kútfőből dolgozik, évente egy-két bemutatót tartva társulatával. Vajon lesz-e még sokáig ötlet, téma, muníció? Vajon jut-e mindig friss energia és személyes mondanivaló az egymást követő produkciókba? Vagy elég, ha egyre profibb és megbízhatóbb szakmai színvonalon működik az, ami már jól bevált?

A legújabb, megjegyezhetetlen című opus esetében *(Az őrült, az orvos, a tanítványok és az ördög)* Pintér Béla az emberiség és az irodalom egyik legrégebbi és leggazdagabb témájához nyúlt: a Bibliához. Konkrétan Jézus történetének maiasított és nemet váltó verzióját állítja elénk a Szkéné Színház családias, körbeülhető porondterében. Napjainkban, jelen viszonyaink között játszódik le a régi mese mása: az anyaúristen elküldi közénk egyetlen lányát, aki... (mit is akar pontosan?)... csodákat tesz, prédikál, tanítványok csatlakoznak hozzá. Azután elárulják, megtagadják, elpusztítják, s utóbb legendát szőnek köré.

Ennek a térben és időben idehelyezett mítosznak számos érdekes aspektusa lehet. Néhányat megkocogtat a darab, de a kibontásukra nem vállalkozik. Pedig bizonyára megérne egy alaposabb misét például az, hogy a Jézuslány megjelenését és térhódítását miként fogadja a hivatalos egyház. De az a megközelítés is tanulságos lehet, hogy a média szempontjából mit jelentene egy ilyen, hit alapú társadalmi megmozdulás, s melyik interpretációja indulna a legnagyobb üzleti eséllyel a nézettségi/olvasottsági versenyben. Ugyancsak izgalmas dolgok kerekedhetnének ki abból, ha elképzelnénk, hogy melyik politikai párt milyen módon igyekezne a maga hasznára fordítani az eseményeket. (Talán még a köztársasági elnökünk is kinyilatkoztatná, hogy mit gondol ilyen esetben a Sándor-palota.)

A produkciónak felróható, hogy sokat markol és keveset fog. Nekiveselkedik egy modern evangéliumnak, de nem mond semmi újat vagy mást. Pusztán elvégez néhány behelyettesítést és egyszerűsítést. Pintér Béla előadja az esetet az ő jellegzetes, nem komótos történetmesélő módján, működésbe lendítve a maga begyakorlott, vicces, naiv életszínházát.

A megfeleltetések némelyike frappáns és evidens. (Mint például az, hogy az Erdélyből átjött Mária béranyaként hozza világra szeplőtelenül fogant gyermekét.) Más analógiák viszont korántsem egyenértékűek az eredeti mozzanatokkal. (Mint például az elmegyógyász esete, aki úgy keveredik az ügybe, akár „Pilátus a credóba". De az, hogy egy orvost állása elvesztésével fenyegetnek, aligha mérhető az erős nagyhatalmi szándékok közé szorult római helytartó dilemmájához.) Alapjában véve az is problematikusnak látszik – túl az egész história blaszfém jellegén, ami remélhetően nem sérti a vallásos emberek érzékenységét, bár ezt én magam tényleg csak remélni tudom –, hogy főhősnőnk, Máté Edina kirúgott teológusnövendék szándékai rejtve maradnak előttünk. A képességeit megismerjük (a jövőbe lát, minimum az egyik szemével), de azt nem tudjuk meg, hogy mit akar. Talán csak rágyújtani egy cigarettára. Roszik Hella igen szuggesztíven formálja meg a Lipótmezőre beutalt lányt, lógó intézményi hálóingben, avval a jellegzetes járással, amivel kórházi folyosókon szoktak sompolyogni a nőbetegek, ráérősen és nyughatatlanul. Keze állandóan gyufa vagy öngyújtó után matat, hogy még slukkolhasson néhányat, mielőtt

Szamosi Zsófia (Bíró Melinda), Enyedi Éva (Máté Marika) és Quitt László (Máté József)

visszavonul a neki kijelölt ágyhelyre. Roszik Edinája egyszerű is, rafinált is – zsótérosan tiszta és sugárzó az arca. Mindenesetre megvan benne a képesség az állóvíz felkavarására.

A Pintér Béla-féle társasjáték másik új színész szereplője Friedenthal Zoltán, aki egyrészt a produkció zenei vonalát erősíti – ő kísér szintetizátoron, míg a nézők fölött csellista és nagybőgős húzza –, másrészt szárazon szemlélődve, bulgakovi reminiszcenciákkal, értelmiségi attitűddel válik résztvevőjévé az előadásnak, amivel kétségkívül új színt fest a Pintér Béla-i tablóra.

A többiek, a régi játszótársak nagyjából azt hozzák, amit már a korábbi produkciókban is megismertünk és megszerettünk tőlük. Ugyanakkor érzékelhetően folyamatosan fejlődnek mind a színészi játék, mind pedig az énektudás terén. A Pintér-darabokban az éneklés és az énekbeszéd nem kis mértékben a komikumot szolgálja. Darvas Ferenc muzsikájára olyan szövegek hangzanak el, amelyek a legnagyobb precizitással részletezik a legbanálisabb tárgyat. (Tipikus vonása ez sok köznapi társalgásnak. Gyakran van úgy, hogy valaki aprólékosan elmesél valamit, s miután végighallgattuk, nem értjük, minek mondta el egyáltalán.) Hanem amikor fennkölt dallamokban jön a közlés, hogy a polgármester szennyvíztisztítót építtetett, vagy hogy a nevezett elöljáró gyengéden tette magáévá titkárnőjét a Hotel Stadion különtermében, esetleg arról trillázik az említett hölgy, hogy most védőoltást kell beadnia madárinfluenza ellen a jelen lévő csecsemőnek (ő gondoskodik ugyanis az aprószentekről) – hát ezek ellenállhatatlanul mulatságos pillanatok. Történetesen Szalontay Tünde énekli az imént felsorolt dalszövegrészleteket, a maga izgalmas altján, fád modorban, gyönyörűen. Szalontay minden Pintér-darabban figyelemre méltó jelenség, s Benedek Mari pirosat és feketét variáló, aszimmetrikus jelmeze most még fokozza is a színésznő alkati eleganciáját. Alakításának az a legragyogóbb betétje, amikor a tévéhíradó stúdiójából jelentkezik műsorvezetőként. S ahogy összehúzott szemmel, objektíven és időtakarékosan kimondja: „értem", az Pulitzer-díj-gyanús. Vagy legalábbis címlapfotós interjúkra tippelhetünk, sikeres nőkről szóló magazinokban. (Közbevetőleg: ez már egy másik televíziós korszak, mint az 1970-es *Adáshibáé*, amikor is Bódogék úgy odaragadtak a tévéképernyő elé, hogy észre sem vették a közéjük jött Emberfit.)

Míg Szalontay a feszes, távolságtartó modorból fejti ki az iróniát, addig például Thuróczy Szabolcs a természetes esendőségben, rekedtes hangjának mesterkéletlenségében, az elragadóan civilszerű megszólalásokban találja meg azt a jóféle humorforrást, amely oly jellemzően fel-felbugyog a pintéri asztalfmesékben. Szamosi Zsófia viszont szinte sztanyiszlavszkiji etűdöket szerkeszt magának: bensőséges átéléssel hisz, csalódik és árul el a Szentanya leányának tanítványaként. Szállodásnő képében már a gyermek születésénél is jelen van, sőt ő maga császározza meg Máriát egy sniccerrel. (Ez az előadás első nagyjelenete. A következő a „kánai menyegző" szcénája lesz, amikor Edina látványosan elvörösíti egy műanyag palack folyadéktartalmát. Hozzávetőleg tízpercenként, menetrendszerűen követik egymást a sokszereplős, tágabban teátrális nagyjelenetek.) Szamosi Zsófia előbb hivatásszerű rezerváltsággal elutasítja a Hotel Kikeletbe tévedő mindenórás asszonykát – Enyedi Évát, kinek kislányos alkata megint az együgyűség ábrázolását szolgálja – és kísérőjét, Józsefet, vagyis a háttérben maradó Quitt Lászlót. Nincs üres szoba – mondja Szamosi. Azután viszont megszánja a vajúdó nőt, s oly rokonszenves segítőkészséggel és megnyugtató határozottsággal áll neki világra segíteni a kisdedet, hogy valósággal kedvem támad szülni nála. S mindeme különböző színé-

Friedenthal Zoltán (Olasz Botond), Pintér Béla (Béla atya), Szalontay Tünde (Angyal Hajnal), Roszik Hella (Máté Edina) és Thuróczy Szabolcs (Hajdú László)

Schiller Kata felvételei

szi megoldásokat jóindulattal figyeli a színen Pintér Béla, aki a derék Béla atya képében szenvedélyes felolvasásokat tart „kellemesnek hitt hangján" a szemtanú memoárjából.

Ami a kompozíciót illeti – a Pintér-művek általában rövidek, gördülékenyek és ökonomikusak –, a csúcspontok szisztematikus elrendezése és a szöveg verbális humorának fogadtatása jelzi, hogy a rendező eredményesen használja mindazt, amit a hatáskeltésről ez idáig megtanulhatott. Megjegyezhetetlen című darabját kétszer megnézve feltűnő, milyen hibátlanul működnek a szövegpoénok. Minden olyan szóra, amire első alkalommal bejött a nevetés, éppúgy bejött a másik estén is. S ha Pintér líraiságot alkalmaz – példának azonnal a *Korcsula* gyönyörű férfiszerelmi vallomása jut eszembe –, az szintén megbízhatóan funkcionál nála, akárcsak a drámaiság. Pedig nem általános tapasztalat, hogy amit a rendező drámai jelenetnek képzel el, azt a nézők is annak érzik. Pintér ritkán téveszt. Amikor itt az előadás végén megrendítőnek szánja Máté Edina meggyalázását, akkor azt a közönség túlnyomó része – statisztikai hibaszázalék: plusz-mínusz tíz – annak is találja. Nemhiába vesz igénybe a rendező nagy érzelmi hullámokat verő zenét (Pergolesi *Stabat Mater*ét), lemeztelenedő férfiakat, lassított mozgást, törzsi szertartásnak ható, stilizált cselekvéssort.

Máté Edina rosszul végzi ugyanis. Pintér Béláék előadásában a feltámadás elmarad. Megváltásról meg szó sem volt.

PINTÉR BÉLA: AZ ŐRÜLT, AZ ORVOS, A TANÍTVÁNYOK ÉS AZ ÖRDÖG
(Pintér Béla és Társulata – Szkéné)

Író: Pintér Béla. **Zene:** Darvas Ferenc. **Jelmeztervező:** Benedek Mari. **Tér:** Tamás Gábor. **Dramaturg:** Enyedi Éva. **Rendező:** Pintér Béla.
Szereplők: Roszik Hella, Enyedi Éva, Quitt László, Szalontay Tünde, Thuróczy Szabolcs, Szamosi Zsófia, Friedenthal Zoltán, Pintér Béla. Zenész: Sipos Gergő, Vámos Marcell, Ács Péter, Császár Péter, Póta György.

Urbán Balázs

Az ötlet árnyékában

WILLIAM SHAKESPEARE: III. RICHÁRD

A zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház honlapján sokáig felettébb rejtélyesnek tűnt a *III. Richárd* szereposztása. A címszerepet játszó Szemenyei János neve alatt közvetlenül ott szerepelt Szegezdi Róberté, aki xxx-t játssza. Nem kell különösebb színházi rutin ahhoz, hogy az ember ebben némi rendezői *trouvaille*-t sejtsen, s ím, a bemutató előtt egy-két nappal már Szegezdit is III. Richárdként tüntette fel a honlap. A műsorfüzet pedig még egy tipográfiai csavart is alkalmazott, hiszen a Szegezdi játszotta Richárdot tükörírással szedte.

Ehhez képest a Bagó Bertalan rendezte előadásban egyetlen Richárd van: Szemenyei János. Szegezdi Róbert pedig egy baljós árnyalakot játszik, aki mindig a negatív hős sarkában van, eleinte görnyedten, fenyegető tekintettel, vagy fejét fel sem emelve, a szavakat a mikrofonba suttogva-hörögve, később mind magabiztosabban, csaknem vonzó férfiként, csillámport szétszórva. Jelenléte eleinte ambivalensebbnek tűnik, elgondolkodtat test és lélek, bűn és erény viszonyáról. Később egyre inkább Richárd sötét lelkeként kezd viselkedni, s nem meglepő, hogy míg a címszereplő bűnei súlya alatt fokozatosan megroggyan, addig ő kivirul, s Richárd halála után is tovább él majd, immár Richmondhoz közeledve. *Trouvaille*-nak kissé közhelyes ez – a megoldást, ha nem is feltétlenül ennyire direkt, fizikailag-érzékileg is kivetített formában, de nemegyszer láthattuk már, arról nem beszélve, hogy Richmond nyugtalanító uralmának előrevetítése gyakorlatilag kötelező klisé (magam legalábbis nem emlékszem arra, hogy láttam volna a közelmúltban előadást, ahol az ifjú trónkövetelő valóban a béke és harmónia reményét, nem pedig egy új, legfeljebb finomabb és ravaszabb diktatúra ígéretét hordozta volna). Ettől persze még hathatna revelatív erővel, strukturálhatná az előadás egészét, ha sikerülne új kontextusba helyezni vagy legalábbis érdekesebbé, izgalmasabbá, összetettebbé tenni. Ám talán egyetlen olyan jelenetet láttam, ahol éreztem ilyen törekvést, s amely indokolta volna az árnyalak jelenlétét: ama szaunába helyezett színben, ahol Richárd megkéri a megölt fiait

FENT: Szakály Aurél (Rivers), Hertelendy Attila (Gray), Holecskó Orsolya (Erzsébet), Balogh Tamás (IV. Edward), Kricsár Kamill (Catesby), Szakács László (Hastings) és Nagy Péter (Buckingham)

JOBBRA: Hertelendy Attila, Andics Tibor (Második gyilkos) és Mihály Péter (Első gyilkos)

gyászoló Erzsébettől lánya kezét, Szemenyei képviseli az intellektuális, míg Szegezdi az érzéki szólamot, s a „kettős" csábításnak Erzsébet alig-alig tud ellenállni. A jelenetek többségében azonban az árnyalak jelenléte feleslegesnek tűnik, ami a legkevésbé sem a feladatot precízen és markáns színpadi jelenléttel végrehajtó Szegezdi Róbert hibája: mivel a figurának nincs a közhelyeken túlmutató, igazi színpadi jelentése, szerepét az egyes képeknek önmagukban kellene indokolniuk – ám a rendezői energiák többnyire másra fordítódnak.

Így áll elő az a furcsa helyzet, hogy látunk egy meglehetősen banális alapötletre építkező, következésképpen kissé széteső előadást, amely tele van önmagukban remek, szellemes, rendezői invenciót és színészi erőt egyaránt mutató jelenetekkel. Ezekben Bagó Bertalannak gyakran sikerül az, ami az előadás egészében nem: a már nem először látott ötleteket elmélyíteni, frappánsabbá tenni, új kontextusba helyezni. Az udvar részben acsarkodó, gyűlölettel teli, részben nevetséges alakok gyülekezeteként jelenik meg, élén a hangját néha még kiereszt, ám tehetetlen királlyal. Biztosak lehetünk abban, hogy a mai szabású ruhákat vagy éppen szedett-vedett egyenruhákat viselő arisztokrata férfiak és nők nemcsak kávéjukat és teájukat keverik, hanem mást is. Amikor a letett királyné, Margit ebbe a körbe csöppen, régiesen öregasszonyos, rikító színű ruhája nemcsak nevetést vált ki, de jelzi idegenségét is. Ám keverni ő is kever. Úgy tűnik, ezt a mozdulatsort nem lehet abbahagyni: az egyik legmulatságosabb jelenetben Erzsébet királyné két rokona, Lord Rivers és Lord Grey még akkor is a keveréssel foglalkozik, amikor az áttetsző gázkamrában a két ügyefogyott gyilkos hosszasan (és jó ideig sikertelenül) próbálkozik kivégzésükkel. Nem ez az egyetlen hátborzongatóan mulatságos kivégzési jelenet: a kedvesen gügyögő hercegeket a gyilkosok vállukra veszik, lovacskázni viszik, egészen az akasztófáig. Az előtérben búgócsigákat pörgetnek; mire azok leállnak, a kis hercegek is élettelenül lógnak a kötélen. Más ötletek az abszurditásig viszik az udvari idiotizmust: például a sokat ígérő nyitó jelenetben, ahol az udvar tagjai kamarazenekarként próbálnak funkcionálni, élükön a vezénylővel is kísérletező, járókeretéből ki-kieső királlyal. S előfordul az is, hogy egy komikusnak látszó ötletből bontakozik ki súlyos, erőteljes, hangsúlyos kép; ilyen a már említett szauna-jelenet, melyben Margit szavai a közben önkezűleg elvégzett akupunktúrakezelés ellenére is komoly-komor jelentőséggel bírnak, majd Richárd és Erzsébet közt az előadás egyik

legmarkánsabb, az érzékek kiszámíthatatlanságáról (is) szóló kettőse játszódik le.

Mint az eddig leírtakból talán kitűnik, Bagó magát a szöveget is átformálja. Kegyetlen, rideg világot ábrázol az előadás, melyben gyakran már a demokrácia látszatára sincs szükség; gyilkosok, verőemberek veszik át a hatalmat. Tyrrel és a két gyilkos szerepe megnő: előbbi a háttérbe húzódó, a tettnek formát adó gazember, utóbbiak a komikus, esetlen végrehajtók. Eltűnnek viszont a Richárdot feltétel nélkül követő, vérben gázoló arisztokraták: Ratcliff szerepét kihúzza a rendező, Catesby pedig Stanleyvel alkot párt: a zsarnokot lelkiismeretük ellenére, gyávaságból követő, alkatilag is hasonló, teszetosza főnemeseket játszanak. (Stanley kapcsolata Hastingsszel nem kap jelentőséget, s nem is fordul szembe Richárddal.) Nem szerepel az előadásban az anyakirályné, s természetesen nem hangozhat el az írnok monológja sem; a zsarnoki intézkedéseket „becsomagolni", indokolni sem kell ebben a világban. (A többi változtatás inkább pragmatikus: néhány jelenet erősen rövidül, a hercegek kisfiúk, szövegük nincs.)

Bagó ezúttal is erős atmoszférát teremt, melyet most is kiválóan szolgál a hideglelősen üres, néhány elemmel építkező tér tökéletes világítása, Horváth Károly hangsúlyos kísérőzenéje és Vereckei Rita mainak és mégis kortalannak ható, invenciózus jelmezei. A szétfoszló alapötlet ellenére ez az atmoszféra ideig-óráig mégis összetartja az előadást. Ám a hatás nem tart ki végig; a kevésbé sikerült jelenetek már az első részben is jelzik korlátait, majd a második felvonás végére igencsak elfárad, kiürül a játék. Richárd fizikai-lelki púposodásának ábrázolása mind rendezői, mind színészi szempontból erőltetett, a kísértetjárás megelevenítése meglepően fantáziátlan, Richmond alakja sok korábbi produkcióból visszaköszön, a páncélzata alatt semmit sem viselő, „plexiketrecbe" zárt Richárd utolsó monológja és haldoklása pedig legfeljebb néhány másodpercig hatásos, ám nem telítődik jelentéssel, így hamar érvényét veszti.

Pósa Lujza felvételei

Ezekben az utolsó jelenetekben értelemszerűen problematikusabb Szemenyei János alakítása is. A fiatal színész meggyőzően hajlítja saját alkatához és a rendezői koncepcióhoz a szerepet. Az ifjú Gloster nem púpos szörnyszülött, és nem is lenyűgöző formátumú intellektuális gonosztevő. Csak végtelenül akaratos, céltudatos és agresszív alak, aki szinte a szó szoros értelemben gyűri maga alá a tespedt, romlott udvart. Sem lelkiismerete, sem gátlásai nincsenek – ezért is képtelen megálljt parancsolni ambícióinak. A gyakori forték, kitörések ellenére az alakítás a már említett jelenetekig természetes marad – nem Szemenyei hibájának érzem az utolsó színek erőszakolt modorát. Fiatal Richárd mellé fiatal Buckingham és fiatal Erzsébet illik, de a szerepkonvenciók esetükben sem a megváltoztatott életkor és alkat miatt módosulnak. Nagy Péter Buckinghamje nem hatalmat szomjazó, alkalmat leső másodhegedűs, s nem is önmagát a zsarnoknak eladó értelmiségi. Laza playboynak tűnik inkább (egyszerű, elegáns fehér ruhában toppan be a sötét öltözéket és egyenruhákat viselő lordok közé, nagy kedvvel fallabdázik Richárddal), aki önfeledten élvezi az általa vezényelt ördögi játékot, s csak akkor döbben rá cselekedeteinek súlyára, amikor frissen koronázott barátja a gyermekek megölésére akarja rábeszélni. Akkor pedig már késő. Holecskó Orsolya az első jelenetekben kellően romlott, elkényeztetett, érzéketlen fiatal nőnek játssza Erzsébet királynét; könnyű minden rosszat elhinni, amit ellenségei mondanak róla. Később érzékletesen festi elbizonytalanodását, megrendülését, a rábeszélési jelenetben pedig egyszerre bújik ki belőle a megsebzett, vigaszt csak a gyűlöletből merítő anya és az érzékeinek parancsolni alig tudó nő.

Meggyőző az epizodisták teljesítménye is. Ecsedi Erzsébet mindkét jelenetében egy komikus szituációt élez ki és fordít visszájára; talán még nem is láttam olyan *III. Richárd*ot, ahol Margit gyűlölete és átkai nélkülöztek volna minden színpadiasságot, s ennyire természetesnek, ugyanakkor súlyosnak hatottak volna. Szakács László meggyőzően és hatásosan egyszerűsíti ostoba, beképzelt politikai kalandorrá Hastings alakját, Ligeti Kovács Judit megérezteti, hogy az élveteg, kiismerhetetlen motivációjú Lady Anna sem áldozat csupán. (Kábítószer-túladagolás miatt bekövetkező halála, melyre korábban semmi nem utal, Bagótól szokatlanul sablonos és jelentés nélküli rendezői ötlet.) Kiss Ernő (Stanley) és Kricsár Kamill (Catesby) jól használják ki alkati hasonlóságukat, s érzékletes képet festenek az önérdek és félsz táplálta korlátlan szervilizmusról. Andics Tibor és Mihály Péter gyilkosduója viszont éppen az alkati eltéréssel él, és ér el komikus hatást, míg arról, hogy a nevetés arcunkra fagyjon, Mészáros András sötéten hallgató, mogorván megszólaló, igen szuggesztív Tyrrelje gondoskodik. Vagyis egységes és színvonalas társulati teljesítményt látunk, s ez az, ami a néhány nagyszerűen megoldott jelenet és kitűnő játékötlet mellett mégis egyértelműen az átlag fölé emeli a kissé széteső, az alapötlet jelentését elmélyíteni nem tudó előadást, melynek szakmai eredményei bizonyosan jól hasznosulnak majd egy következő nagyobb szabású vállalkozás során.

WILLIAM SHAKESPEARE: III. RICHÁRD
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Díszlet-jelmez: Vereckei Rita. **Zene:** Horváth Károly. **Vívás:** Gyöngyösi Tamás. **Rendezőasszisztens:** Stefán Gábor, Benedek Albert. **Rendező:** Bagó Bertalan. **Szereplők:** Szemenyei János, Szegezdi Róbert, Balogh Tamás, Zalányi Gyula, Nagy Péter, Holecskó Orsolya, Szakály Aurél, Hertelendy Attila, Szakács László, Kiss Ernő, Kricsár Kamill, Mészáros András, Urházy Gábor László, Mihály Péter, Andics Tibor, Vizkeleti Zsolt, Ecsedi Erzsébet, Ligeti Kovács Judit, Andics Mátyás, Polovics Dávid.

Molnár Szabolcs

Infedeltà in tre atti

IGOR STRAVINSKY: A RÓKA; MAVRA; A KATONA TÖRTÉNETE

Úgy vettem észre, hogy a „*Werktreue* versus rendezői operaszínház" vitában az előbbi álláspont képviselői a rendezőre neheztelnek, míg az utóbbi védelmezői a hűségre tesznek nehezen vitatható és félreérthetetlen elméleti célzásokat. A felek egyébként baráti légkörben évődhetnének, ha elfogadnák, hogy a hangsúly amott a *Werk*en, emitt az operaszínházon van. Ilyen baráti évődésre Vidnyászky Attila rendezése nem ad lehetőséget. Igor Stravinsky három egyfelvonásosának megtekintését elsősorban a *Werktreue* híveinek ajánlom, feltéve, hogy szeretnek dühöngeni.

A róka, a *Mavra* és *A katona története* a rendezői tobzódás minősített esete. Ürügyként Stravinsky születésének százhuszonötödik évfordulója szolgált. Stravinsky hallhatóan zavarta a rendezőt, zenéjét – ahol csak tudta – elnyomta, máskor pedig hozzáírt valamit (mert bizonyára nem találta elég jónak az eredetit). Az alábbiakban ezt példákkal is illusztrálom majd, ám a részletezés előtt következzék egy általános értékelés. Ötletzuhataggal palástolt gondolatszegénység, a művek totális félreértéséből származó felszínesség, zavarosság és trehányság jellemzi a teljes produkciót. Mindenki nyüzsög, tesz-vesz, azt játssza, hogy lelkesen, odaadóan játszik. Eközben kínosan üres az egész.

Vidnyánszky hallott róla (s talán látta is), hogy egy-egy szerző művei között – különösen ünnepi konjunktúra idején – lehet kapcsolatokat tételezni, majd felmutatni. 2006-ban, a Bartók-év alkalmából *A fából faragott királyfi, A csodálatos mandarin* és *A kékszakállú herceg vára* szorosabb összekapcsolására tett (szerintem ügyetlen) kísérletet Szinetár Miklós, és egy operamaratonnal *(Figaro házassága, Così fan tutte, Don Giovanni)* Kovalik Balázs tette frenetikus sikerrel jelenvaló szerzővé a kétszázötven évvel ezelőtt született Mozartot. Vidnyánszky egy zenés burleszket *(A róka),* egy vígoperát *(Mavra)* és egy zenés elbeszélést *(A katona története)* forrasztott trilógiává. Amikor úgy nyilatkozott, hogy a trilógiát egy igazi operával, *A katona történetével* zárja majd, azt hittem, hogy csak megbotlott a nyelve. Tévedtem. A darab műfaját az Operaház minden kiadványán operaként határozták meg. (Ráadásul „egyfelvonásosként", miközben Stravinsky kétrészesnek mondja.) Ez a beszédes műfaji félreértés arról tudósít (és az előadás is erről győz meg), hogy Vidnyánszkynak ez volt *a* fontos darab, ez volt a jelen-

tős mű, s ha fontos és jelentős, akkor mi más lehetne – különös tekintettel arra, hogy az Opera mutatja be –, mint opera. Ám a dolog ennél valamivel súlyosabb. Ugyanis Vidnyánszky eléggé világosan a néző tudtára adja (fogalmazzunk így: többször is elszólja magát), hogy legszívesebben nem ezt a kis *Faust*-parafrázist, hanem az „igazi" *Faust*ot rendezné meg. Vagy legalább – ha már mindenképp egy Stravinsky-művel kell bajlódni – a nagy *Faust*-parafrázist, egy igazi operát, a *The Rake's Progress*t. Nos, elég nagy baj, ha egy rendező már rendezés közben *hűtlen* lesz a darabhoz.

*A róká*ban Stravinsky négy énekest ültet a zenekarba, nem látszanak, szólamuk nem kapcsolható össze egyik látható szereplővel sem. A Kakas, a Róka, a Kos és a Macska szerepeit „bohócoknak, táncosoknak és akrobatáknak" kell eljátszani. A rendező viszont a négy énekest felhozza a színpadra, a szerzői intenciót a fellépőruha és kottatartók jelzik. Kakasból négyet léptet fel, s ugyanennyi tyúkot, nehogy igaza legyen a poligámia vádjával érkező álruhás Rókának. (Vagy Rókáknak?) A Kossal és a Macskával együtt ekkor már tucatnyinál is többen tolonganak a színpadon, s egyikük sem rendelkezik táncos vagy akrobatikus készségekkel. Marad tehát a kínos bohóckodás. S mivel sem a tyúkoknak, sem az énekeseknek nincs librettóban rögzített funkciójuk, ki kellett találni számukra valami „munkanélküliségüket" elfedő álfoglalkoztatást. A tyúkok énekesekkel kokettálnak, kettőt tyúkólba is csábítanak, vagy tojást festenek. Az egész borzasztóan keresett – Vidnyánszky jobb híján siralmasan rossz világítással láthatatlanná is teszi –, s a világ egyik legegyszerűbb meséjéről éppúgy eltereli a figyelmet, mint magáról a zenéről. Utóbbi előadása Kovács János irányításával október 26-án tagolatlan és kusza, 27-én árnyalatnyival világosabb volt. A darab befejezését populista aktualizálás avatja a dilettantizmus mintapéldájává: az állatok tojásokkal dobálják meg az esernyővel védekező öltönyösöket (az énekeseket). Őket persze lehet is kritizálni, ha másért nem, hát Oberfrank Géza ügyetlen magyar szövegének érthetetlen előadásáért.

Ezután szünet nélkül következik a *Mavra*. Parasa a tyúkólból kialakított kisház ablakában párnát szellőztet, s közben jelentőségteljesen tüsszent. Nem a portól, bizonyára elkapta a spanyolnáthát. Nem légből kapott az asszociáció, mert Parasa első áriáját (amelyből megtudhatnánk, hogy Stravinsky mit gondol az orosz–olasz operanyelvről) a színpadon hagyott tyúkok köhécselése és prüszkölése folytán alig halljuk. Valamivel később a „munkanélküliek" teleírják és -rajzolják az ól falát, menüt írnak (kakasherepörkölt, rántott csirke – vicces, ugye?), és felkerül a falra a H5N1, a félelmetes kórság kódja is. A tyúkok aztán szotyiznak egy kicsit, majd tojnak, az egyik olyan hatalmasat, hogy bárány kel ki belőle, a Kos büszke apaként pózol, a Kakasok pedig Parasának segítenek a konyhában. Hogy mindeközben éppen mit énekel Parasa anyja vagy a szomszédasszony, az nem számít, úgysem lehet érteni. A kisopera slusszpoénja elsikkad, Vidnyánszky már a huszár olasz áriáján is annyira túl akar lenni, hogy a záróképbe beszivárogtatja a következő darab néhány motívumát: archaizáló klepetusban bevonuló lányok árnyképét.

BALRA: A róka

KÖZÉPEN: Mavra

JOBBRA: A katona története

Schiller Kata felvételei

*A katona történeté*ben (mivel opera) az énekesek kivételével mindenki részt vesz. A színlap szerinti négy szerepre (Katona, Ördög, Mesélő, Királylány) tizenegyen vannak. Mesélő helyett lesz szavalókórus, ördögből látunk hármat, plusz megtestesítik a Katona anyját, menyasszonyát, Louis-t, a falubéli parasztot és a királyt. Utóbbinak még szövege is van, melyet nem Ramuz írt, így Lackfi János sem fordíthatta magyarra. Fontos szereplővé válik a menyasszony, aki szüntelenül közbe-közbesóhajt (Joseph, Joseph!), vagy csak felemeli a kezét. Ő Margit, Faust utolsó reménye, de leginkább Anne Truelove, így a Katona valójában Tom Rakewell, az ördög pedig Nick Shadow (lásd a túldi-

menzionált kártyajelenetet). A legvégén, helyesebben a darabon kívül, a lány visszahozza a pokolból (zenekari árok) jegyesét. Eurüdiké megmenti Orpheuszt? Nincs kárhozat, mondja Vidnyánszky, miközben a zene a dobok halkuló puffanásaival ér véget. (Az ördög utoljára tyúkként jelenik meg...)

A zene leginkább a kevés zenét kínáló katonatörténetben zavarja a rendezőt. Az operában. Négynegyedben meneteltet unos-untalan, a falusi jelenetben egy komplett parasztlázadással kelt zajt, a Pastorale alatt lányokat (ismét zajosan) ugróiskoláztat, a hangszerelést megtoldja egy haranggal, melyet idegesítően sokszor és értelmetlenül püföltet. A szöveget és a történetet kibővíti. A királylány (akit játszója, Valentin Titánia után szabadon Titániának neveznek el) például kap egy csomó ajándékot apjától, a gyógyulás örömét egy repülőgép is fokozza. A túlmozgásos musicalcsapat pedig naná, hogy a keringő és a ragtime alatt nem táncol. S miután *A róká*ban trendinek szánt „Cseszd meg, ez Rókáné!" kiszólás elhangzik a *Mavrá*ban is, a *Katoná*ban is elismétlik. A trilógiák már csak ilyenek.

Alekszandr Belozub jelmezei harsányak és látványosak, de valódi funkció nélküliek. A díszlet meghatározó effektusa a filmként mozgatható, gagyin kivitelezett chagalli háttér. A Színművészeti Egyetem IV. éves musical szakos hallgatói adják az előadás tömegét, az iskolás rendezést kongeniálisan közvetítve. *A róka* férfikvartettje igazán nehéz helyzetben van, egyik szereposztásban sem győztek meg az ellenkezőjéről. Gulyás Dénes szenved a huszár gúnyájában, Nyári Zoltán karaktert ad a figurának, éneke is tisztább. A *Mavra* második szereposztásának hölgytriója kiegyensúlyozottabb produkciót nyújtott. A zenekar alig érzékelhetően javult. A *Katoná*ban viszont mindkétszer élvezetesen muzsikált az alkalmi szeptett.

IGOR STRAVINSKY:
A RÓKA
(Magyar Állami Operaház,
Thália Színház)

Szereplők: Gulyás Dénes/Nyári Zoltán, Daróczi Tamás/Laczó András, Tóth János/Szüle Tamás, Rácz István/Hantos Balázs, valamint a Színművészeti Egyetem IV. éves musical szakos hallgatói.

MAVRA

Szereplők: Fülöp Zsuzsanna/Boross Csilla, Kovács Annamária/Takács Tamara, Gulyás Dénes/Nyári Zoltán, Wiedemann Bernadett/Bakos Kornélia, valamint a Színművészeti Egyetem IV. éves musical szakos hallgatói.

A KATONA TÖRTÉNETE

Szereplők: a Színművészeti Egyetem IV. éves musical szakos hallgatói.
Díszlet, jelmez: Alekszandr Belozub. **Karmester:** Kovács János. **Rendező:** Vidnyánszky Attila.

Perényi Balázs

Trója foglyai

SZOPHOKLÉSZ: PHILOKTÉTÉSZ

„Jaj boldogtalan emberek, kik hétköznapi életet nem élhetnek" – gyászolja a Kar Philoktétészt, a tragikus sorsú harcost, aki már a trójai ostrom előtt legyőzetett. Puszta szigeten hagyta őt a görög sereg Odüsszeusz tanácsára, mert nem bírták elviselni kígyó marta lábának bűzét, és zavarta áldozataikat a bűntelenül szenvedő átkozódása. A sors bizarr játéka, hogy éppen a háború első áldozata veheti csak be Tróját. Tíz év és tengernyi szenvedés után a megfáradt és megfogyatkozott görög sereg jóslatot kap, miszerint Héraklész íja – Philoktétész büszkesége – és az önszántából a gyűlölt görögökkel harcoló nyomorult segítségével diadalmaskodhatnak. Odüsszeusz a halott Akhilleusz fiát, a dicsőségre szomjazó ifjú Neoptolemoszt, akinek nem volt része Philoktétész elárulásában, viszi magával a szigetre: ő talán képes lehet visszacsalni a kitaszítottat. Hármójuk tragikus játszmái – önfeladás, megalkuvás, ármány, hazugság, zsarolás és fenyegetés – adják Szophoklész talán legkiábrándultabb drámájának cselekményét.

Koltai M. Gábor rendező és Sediánszky Nóra dramaturg a három alak intenzív drámájára fokuszál. Az előadás szövegkönyvének jó része Jánossy István fordításából készült, de felhasználták a korábbi magyarítások – Arany János, Csengery János, Csiky Gergely – néhány fordulatát is. Megfogyatkozik a szereplők száma, akik a kortalanul modern, halak díszítette falból, ajtóból, valamint négyzetes ereszcsatorna ölelte alacsony pódiumból (jelmez-díszlet: Vereckei Rita) álló puritán, kamaraszínházi térben a színre lépnek. Az álhírt – Odüsszeusz hajója közelít, hogy Philoktétészt magával hurcolja – nem egy álruhás kereskedő összeesküvő, hanem az egyszemélyes Kar közli. A Kar „nem eleven fal, amit a tragédia emel maga köré azért, hogy a való világtól elhatárolja magát" (Schiller), de nem is saját akarattal, jellemmel bíró individuum. Antik klasszikusok színrevitelének kulcskérdése, hogy mit kezd a modern „individuális színház" a karral. A kar eredetileg a tragédia szimbolikus tere – a nyilvánosság, a közös-

Hordoznak valamit a tragikus hősök formátumából. Sorsuk tragikus elrendelés. A Kar és egy félisten testesíti meg a végzetet. Menszátor Héresz Attila jelképes, a cselekmény fölé emelkedő, kíméletlenül kimért, hidegen fölényes alak, elegáns fehér zakójában olyan, mint egy gyarmatosító. Arca se rezdül, hangját sem emeli, lépéseit se gyorsítja. Szophoklésznél az ifjú hőst kísérő kortársak (a kar) – még a szereplőknél is önzőbb, korlátoltabb, romlottabb csapat – teszik a dolgukat akkurátusan és (karhoz mérten) rendkívül aktívan. Menszátor Héresz Attila figurája nemigen avatkozik a cselekménybe, leginkább oldalt hátul üldögél és hímez: a többiek „úgyis megjárják útjukat". Szimbolikus alak, maga a sors (fonállal bíbelődik, papírhajóval játszik), aki ha fehér kalapot tesz fejére, máris a megbékülést hozó *deus ex machina* megtestesítője lesz: csodatevő Héraklészként ügyködik. Többször felharsan Verdi, *A végzet hatalma* nyitánya. Az előadás ironizál a sorsszerűséggel, de mégsem vonja vissza érvényességét.

Engesztelhetetlen gyűlölet, a múlt vétkeiből sarjadzó harag ejti rabul Philoktétészt. Mucsi Zoltán

BALRA: Kovács Krisztián (Neoptolemosz), Menszátor Héresz Attila (Kar), Mucsi Zoltán (Philoktétész) és Huszár Zsolt (Odüsszeusz)

LENT: Mucsi Zoltán a címszerepben

ségi élet fóruma. Az alkotók nem hagyják el a Kart, pedig megtehetnék, ahogy megtette ezt Heiner Müller is, akinek *Philoktétész*éből számos anakronisztikusan nyers („Bár magam válnék gyilkos lövedékké. Mely öl, és közben azt is érzi, amit tesz") mondatot és XX. századi illúziótlan történelemszemléletet kölcsönzött a bemutató. „Én egy kicsit még lábatlankodom itt" – mondja a nyomorék főhős, ami az alkotók groteszk betoldása.

Az előadás hősei azonban értékesebbek, mint Müller lelketlen, vadul hatalomféhes ragadozói.

Schiller Kata felvételei

nagyszabású alakításában megmutatkozik a klasszikus hős (tragikus) emberi nagysága. Pedig Philoktétész szánalmas roncs, arca betegesen sárga, szeme ijesztően véres, karja gacsosan görbül, beteg lábfeje bénán csüng. Epileptikus rohama rémületesen hiteles „színészi mutatvány", tényleg hihető, hogy megölnék azzal, ha vergődő, kifacsart tagjait lefognák. Nemcsak gyűlöletében grandiózus alak Philoktétész, emberszeretete, bizalma is kivételes. Provokálóan jóságos. Eredendő humánumát nem marta szét az évtizednyi magány: megmaradt jóindulata. Feltétlen bizalommal kúszik Neoptolemoszhoz, hogy átölelje. Maradt benne empátia, együtt gyászol a fiúval ő, aki mindenkinél többet szenvedett. Keserűség és naivitás, harag és szeretet sajátos összeforrásának felmutatása kivételes színészegyéniséget követel. Mucsi Zoltán jelentős Philoktétész. Elhagyottságról, egyedüllétről, az élet elmúlásáról megszerzett tudásának esszenciája egy-egy sűrű mondata.

Odüsszeusz formátumos ellenfél. Huszár Zsolt zárt, fekete ballonkabátjában szoborszerű mozdulatlansággal áll az első járás (az előtérbe vezető ajtó) közelében. Jelenléte ideiglenes, ha küldetése véget ér, indul rögvest. Egyszer sem megy át a másik oldalra! Egyszer ugyan magabiztosan beül Philoktétész rozzant, könyvekkel kitámasztott fotelébe. (Philoktétészt barna zakójában szemétre hajított értelmiséginek is láthatjuk. Ezen a szigeten a műveltség szimbólumai is bútoralátétté silányulnak.) Virtuózan, meggyőzően érvel. Erős ember, alig gesztikulál. Tehetséges, előre megfogalmazza a „sajtóhírt", amivel majd megmagyarázza, hogyan halt meg Philoktétész, ha mégis meg kellene őt ölni. A manipuláció bravúros megoldásai, a hatékony érdekérvényesítés már nem szórakoztatják. „Zeusz, tudd meg, Zeusz, ki e földön uralkodik, Rendelte így – én csak parancsait teszem." A végzet kvalitásos, örömtelen végrehajtója, fáradt és kiégett harcos Odüsszeusz. Neoptolemosz: Kovács Krisztián – ruganyos, megnyerő ifjú. Át akarja venni apja helyét a mitológiában, ő akar lenni a legnagyobb hős. Az ajtó párkányába kapaszkodva húzódzkodik néhányat beszélgetés közben. Kezdetben vehemensen ágál az ellen, hogy hazugsággal érjen célt, később kiábrándítóan simán rááll a dologra. Belelendül a hazugságba, még apja halálát, gyászát is belekeveri. Az eredetiben a fiatal hős megvallja árulását, a Stúdió „K" előadásának világképe illúziótlanabb: az ájulásból magához térő főhős pillantja meg Odüsszeuszt, és ért meg mindent. Ez a Neoptolemosz félúton van Heiner Müller Philoktétészt hátba szúró gazembere és Szophoklész önmagát megtagadó tiszta jellemű harcosa között. A színészek majdnem maradéktalanul feltöltik meghúzottan is hosszú – tíz-tizenkét soros – megszólalásaikat. Fojtott feszültséggel, méltósággal, ám enyhe monotóniával gördül előre a cselekmény. Világos a térszervezés, a kisszámú akció és mozgás mindig jelentést nyer, élesre fogalmazottak a szituációk, plasztikusak a státusjátszmák.

A görögség boldogulását – ennek jelképe a trójai győzelem – meghatározó hősök szükségszerű gyűlölködése az egyfős Kar ellenére is közösségi eseményként értelmeződik. Az előadás nem aktualizál, mégis eszünkbe juttatja köz-életünket. Kietlen szigeten viszálykodnak a szereplők, ahonnan hajó nem indul sehova. Tragikus fátum a rendíthetetlen megosztottság, amely sorra megrontja a nemzedékeket. A érett középkorú Phlikotétészt éppúgy áthatja az utálat, mint a harmincas Odüsszeuszt, de lassanként beletanul a pártoskodás meddő játszmáiba a fiatal Neoptolemosz is. Senki sem okolható a viszályért, a görög tragédiákra jellemzően a végzet transzcendens és nem immanens: „Nincs ebben semmi csodálatos. Isteni kéz küldte nyomorba, ha jól tudom" (Neoptolemosz). Egymás foglyai ők. A helyzet rabjai. Fel is harsan a hangszórókból a rabok kórusa, ez a hatalmas, magával ragadó himnusz a *Nabuccó*ból. Nincs szabadulás se a babiloni, se a trójai fogságból. Mivel a permanens válság nem a hősök bűne, megoldása sem tőlük függ. Ezért van szükség az isteni (héraklészi) közbeavatkozásra. Előtte azonban véres rémdrámává korcsosul a tragédia. Philoktétész elvergődik Odüsszeuszhoz, és félig a takarásban falhoz csapkodja fejét. Spriccel a vérpatron. Majd a négyzetes pódium körül futó ereszcsatornába fojtja az életerős Neoptolemoszt. XXI. századi horror, amely az efféle naturalista kvázivérengzésekhez hasonlóan messze alulmúlja az előadás többi elemének minőségét; az illúziószínházi – filmes – trükközés itt is hiteltelen. Philoktétész már nem hős – torz lelkű gyilkos.

A zárójelenet a klasszikus remekmű igen expresszív kortárs lábjegyzete. Nagyon másféle, ám izgalmas színház. Lehetséges, hogy a korábbi jelenetek fojtott fogalmazását is megélénkítették volna a hasonló, vad ötletek. Héraklész csodatétele, az isteni kiengesztelődés sem több, mint a totális irónia gesztusa. Csillámport szór a halottakra, akik felélednek (még egy falra szögezett szárított hal is ficánkolni kezd), tántorogva lábra állnak, úgy néznek ki szétvert fejükből, mint a zombik. Dübörög a zene, a szenvtelen hérosz kezében görög lobogó, ezt varrogatta félrevonulva. Ez a sereg: egy véres gyilkos, egy unott hérosz, lelketlen félhalottak indulnak, hogy megvívják Tróját.

SZOPHOKLÉSZ:
PHILOKTÉTÉSZ
(Stúdió „K")

Heiner Müller és John Jesurun szövegeinek felhasználásával. **Dramaturg:** Sediánszky Nóra. **Díszlet-jelmez:** Vereckei Rita. **A rendező munkatársa:** Gyulay Eszter. **Rendező:** Koltai M. Gábor.
Szereplők: Mucsi Zoltán, Huszár Zsolt, Kovács Krisztián. Kar: Menszátor Héresz Attila.

Sz. Deme László

Retteg a konténer

MUNDRUCZÓ KORNÉL–BÍRÓ YVETTE: FRANKENSTEIN-TERV

A *Frankenstein-terv* szimpla aktualizálás helyett rafináltabb utat keres a „szörny" felé. Mary Shelley 1818-as regényének általam ismert (kizárólag filmes) feldolgozásaiban a Victor Frankenstein nevű felelőtlen tudós és fércelt arcú szörnyetege közti morális hajsza többé-kevésbe tartja magát az eredeti keretekhez. Mundruczó Kornél alkotása viszont szakít ezzel a hagyománnyal, és a sötétbe borult Orczy-kert fái alatt megbújó lakókonténerben egy éppen *casting*ot tartó filmrendezővel indít.

Frecska Rudolf, Monori Lili és Spolarics Andrea

F. Viktor (Rába Roland) nem túl rokonszenves figura. Kénye-kedve szerint ugráltatja a körülötte lévőket – kiparancsolja a konténerben lakó családtagokat, szívatja Natasa (Stork Natasa) nevű asszisztens-operatőrét, és unottan utasítja a jelentkezőket: most sírj, most nevess, most ezt csináld, most azt csináld, így csináld, úgy csináld! Ez a munkája. Ahogy valamelyik monológjában kifejti, a film nem más, mint önkényes emberteremtés. Egyik „teremtménye" azonban – nevezzük őt Fiúnak (Frecska Rudolf) – ellene szegül az instrukcióknak, s a mókás szereplőválogatás szinte klasszikus sorstragédiába torkollik. Kiderül, hogy a Fiú F. Viktor és a konténertulajdonos Viktória (Monori Lili) évtizeddel korábbi kapcsolatának vadhajtása, akit anyja intézetbe dugott, most azonban elégtételt vesz rákényszerített sorsáért. Kevés konkrét motivációt tudunk meg – nem mintha hiányozna –, csak a lényeg marad. A Fiú megöli apját, anyja jelenlegi élettársát, Argyelán Pétert (Derzsi János) és annak lányát, Tündét. Anyját nem öli meg, mégis mintha élettelenül maradna végül valahol. Egyedül Magda (Mezei Kinga) menekül meg, ő Viktória segítsége, együtt viszik a konténer szegényes büféjét, s a családdal is lakik. Iránta érez a Fiú valami szerelemszerűt, bár baljós a románc: a Fiú kedveskedésének szánt, de visszautasíthatatlan cukros befőttdarabjait riadtan tömi magába a Magdi nevű állatka. Kevés szó esik, az állatka kirohan: így zajlik az udvarlás errefelé.

A történetnél is érdekesebb a szereplők aktívan kínlódó belső élete. Mundruczó Kornél és Bíró Yvette ré-

Mezei Kinga és Derzsi János

Schiller Kata felvételei

tegnyelvi dialógusai teli vannak improvizatív fordulatokkal és hallgatásokkal. Nehézkes érzelmek buknak elő, fojtott indulatok törnek ki. Ennek megfelelően nem a színészek játéka, hanem a lényük kerül előtérbe. Ha úgy tetszik: a színészi jelenlét nem virtuóz, hanem zsigeri; az alakításoknak pedig nem esztétikai, hanem dokumentáló céljuk van. Nagyon fontos momentumot kap el a casting egyik epizódja. A rendező arra kéri a Fiút, hogy sírjon, de Frecska Rudolf csak néz vissza szomorú, komor pillantással. A rendező megismétli az utasítást, mire a Fiú vakkant: már sír. És csakugyan a Fiú egész lénye zokog, sugárzik belőle valami vad, fájdalommal teli, de teljességgel közömbös világ: szörnyű tetteinek felbujtója és igazolása. Monori Lili riasztó látleletet ad egy mai Médeia és Iokaszté kevercséről: kegyetlen és fásult anyaként és szeretőként egyaránt. Dokumentumokat gyűjt három képernyő is. Szenvtelenül mutatják a konténer szobáiban zajló történéseket és a gyilkos pillanatokat rögzítő kézikamera képeit. Hasonló hidegséggel narrálja Spolarics Andrea feszes Nyomozója is az eseményeket jegyzőkönyvízű kommentárjaival. Zsigeri hatásvadászat mindez, valahol Brecht és Lars von Trier világának környékén. Moralizálás és gátlástalan sokkolás, egy könyörtelen és nyugtalanító realitás előcitálása, olyasféle, mint szagoltatni az aluljárókban élő hajléktalanokat. Ágh Márton díszlete, jelmezei, kellékei a klausztrofób és zavaros konténer-miliőt végleg a naturálisig repítik. Gyűrött pokrócok az ágyakon, tucat faliórák, plasztik szentkép a józsefvárosi piacról, színesen világító bizbasz, barackbefőtt, üdítőspalackok, egy rakomány mosópor. Csupa-csupa vacak és limlom, rosszul öltözött vagy divatosnak gondolt, de ócska ruhás emberek tárgyai: nyomorult, groteszk sorsok rengetege.

Életek rajzolódnak ki, de nem a néző számára ismerősen, hanem gyomorforgató egzotikumként. Döbbent rettenettel kukkoljuk, hogyan élik rájuk kényszerített sorsukat a mai frankensteinek mai szörnyei. Előttünk egy saját zárványaiban tengődő társadalmi osztály, amelynek nincs hozzáférése a jobb körülményekhez, jó iskolákhoz, jó állásokhoz. Voltaképpen még kínlódása is állandó presszió alatt áll, most a Józsefvárosban éppen a Corvin–Szigony-projektnek álcázott kiszorítósdi folyik. Városfejlesztési paradoxon: akar-e roma, drogos vagy intézetben nevelkedett szomszédot a felújított bérházba települő adófizető állampolgár?

Az előadás pontosan tapintja ki azt az értelmiségi rácsodálkozással vegyes félelmet, amivel mi, a színházba járó (és többséget képviselő) középosztály viszonyulunk ehhez a világhoz. Amikor meglátjuk a konténer ablakán át az ételosztásra érkezett szegény asszonyokat, valami kellemetlen csap meg minket. Amikor Derzsi Argyelán Pétere a lánya halála után, minden előkészítés nélkül széttép, szétver két széket, szinte sokkban ül a nézőtér. Látjuk az alakokat, de nem látunk bele az agyakba. Ha úgy tetszik, a magunk, a többség teremtményeit látjuk, akik miattunk vagy a mi ellenünkben lettek deviáns és bizarr látványossággá. S persze mi nem akartuk ezt, de azért leginkább tudomást se vennénk erről a világról, ha nem tartana állandó terror alatt bennünket problémái sokrétűségével, megoldhatatlanságával, no és persze erőszakosságával. Rettegünk bizonyos utcákban, tereken, félünk bizonyos szomszédoktól, mert nem értjük ennek a másfajta létnek a belső mozgatórugóit és helyzeteit. Amikor az előadás végén a Fiú leakasztott a konténer mobil ruhatárából pár kabátot, és némi arroganciával kérdezte a közönségtől, melyik kié, egy ideig senki nem jelentkezett. Nem figyelmetlenségből.

FRANKENSTEIN-TERV
(Bárka – Mobilbox Konténer Színház)

Írta: Mundruczó Kornél ötletéből Mundruczó Kornél és Bíró Yvette. **Díszlet és jelmez:** Ágh Márton. **Dramaturg:** Petrányi Viktória. **Produkciós vezető:** Kenesei Edina. **Casting:** Boros Mária, György János. **Asszisztens:** Tüű Zsófia. **Ügyelő:** Petrik Zsolt. **Rendező:** Mundruczó Kornél.
Játsszák: Monori Lili m. v., Rába Roland m. v., Mezei Kinga, Derzsi János m. v., Spolarics Andrea, Stork Natasa e. h., Frecska Rudolf.

Markó Róbert

Molnár színe, Molnár visszája

MOLNÁR FERENC: AZ ÜVEGCIPŐ

Horváth László felvétele

Rovó Tamás, Mézes Violetta (Adél anyja), Karácsony Szilveszter (Rendőr), Kotány Bence (Házmester), Töreky Zsuzsa (Adél), Gerlach Gerő (Lilike), Gáti Oszkár (Sipos), Szina Kinga (Viola), Janisch Éva (Házmesterné), Sárközi József (Császár Pál), Pörneczi Attila (Pap) és Köllő Babett (Szakácsné)

Az *üvegcipő* – a *Liliom* mellett – Molnár Ferenc drámairói munkásságának zenitje. Az 1924-ben keletkezett színmű nem ügyetlen dramaturgiailag , mint *Az ördög,* nem émelygős és negédes, mint *A hattyú,* és nem olyan kimunkálatlan, mint az *Olympia*. *Az üvegcipő* dialógusai miliőt teremtenek akár mindenféle kulissza nélkül, de életszaguk mellett egyúttal lirizáltak: báj van bennük és kecsesség, békebeliségükben is frissek. Aligha véletlen tehát, hogy majd' minden magyar színház bemutatta.

Az előadások garmadája azonban meglehetősen egyszínű a bécsi ősbemutatótól egészen a legutóbbi, győri premierig. *Az üvegcipőt* – általában Molnár műveit – ritkán vetik alá látványosan újító rendezői koncepciónak: hagyományosan meséből és iróniából kevert tréfás-komoly intonációval, a mélyben bujkáló keserédes költőiséggel viszik színre. Vannak persze, akik megpróbálkoznak a klisék meg a sablonok lebontásával: például Galambos Péter 2003-as tatabányai és Mácsai Pál 2005-ös Örkény színházi rendezése (utóbbi előadás működött, az előbbi kevésbé).

Ács János, a győri *Az üvegcipő* rendezője másodszor állítja színpadra a darabot. (Először csaknem tíz éve,

az Új Színházban.) Azt gondolná az ember, hogy új ötletei támadtak, ám rendezése leginkább hagyományosnak mondható: szakszerű, tiszta és pontos, ám kevéssé invenciózus. (Mindenekelőtt a kiváló ritmusérzék írható a javára: a majd három és fél órás előadás alatt pillanatokra sem üti fel a fejét a nézőtéren az unalom.) A rendező felrakja a színpadra színészeit, szájukba adja Molnár szövegét, játszót és nézőt egyaránt megmerít a húszas évek Józsefvárosának mesevilágában. És nevettet (amikor Molnár), és ríkat (amikor Molnár) – kielégíti az alapvető nézői elvárásokat, és ezzel meg is elégszik.

Menczel Róbert díszlete vegyes képet mutat. Az első felvonás kopottas, századelőt idéző szobabelsője, mögötte a jelzésszerűen felvillantott külső Józsefvárossal: kimondottan ígéretes. A második felvonás ugyancsak piszkosszürke udvarrészlete a tornáccal és a leginkább garázsnak tetsző ebédlővel már kevésbé funkcionál jól, s időszerűtlenek az útszélre vetett autóabroncsok (miközben megmaradtak a Molnár-szöveg utalásai a húszas évekre, és Gyarmathy Ágnes jelmezei is ezeket idézik). A harmadik felvonás hivatalos helyisége csaknem tökéletes szimmetriájával ismét kiváló terep, ám a Rendőrtanácsos művirágai – melyeket egyébként meg is locsol – összetörik az illúziót. Csakúgy, mint a fényekkel való játék (illetve annak hiánya): az előadás alaposan megsínyli, hogy nincs szakértő világítástervezője. A fényviszonyok hirtelen változásai sem a napszakokat, sem a szereplők lelkivilágát nem követik, s a fejfények gyakori és kizárólagos használata is árt az összképnek.

Ami pedig egészen jó – a szereposztásnak és az alakításoknak köszönhetően. *Az üvegcipő* főszereplő-tercettje igazi jutalomjáték-lehetőség Töreky Zsuzsa, Balsai Mónika és Gáti Oszkár – a Molnár alakjainál csaknem egy évtizeddel idősebb színészhármas – számára. Töreky Adélja – elsősorban vokális tekintetben – rendkívül egysíkú. Az első felvonásban túlontúl hisztérikus, a másodikban színtelen és súlytalan a másik kettő mellett, hogy aztán a harmadikban megtörve-megnyugodva, jó adag öniróniából építkezve végre őszinte színeket is felvillantson. Balsai Mónika Irmája nem az ártatlan molnári gyereklány, aki belehabarodott drága mérges gazdájába. Csábító fiatal nő, aki csupa érzékiség – még ha ennek nincs is feltétlen tudatában. Alakítása ízléses, a ripacsériát mindvégig kerülő, jól fokozott: a második felvonás végére érik annyira súlyossá, hogy a harmadikban szavak nélkül is érezhetően jelen legyen. Gáti Oszkárt valósággal telibe találja Sipos műbútorasztalos szerepe. Mord külseje, zord modora csak álarc, melyet a megszokás végett vagy kényelemből tart magán: ki-kizökken a „kifogásos" Sipos szerepéből, hogy végül kifogástalan Lajossá szelídüljön, és a helyére kerüljön minden és mindenki. Akár a mesében.

MOLNÁR FERENC: AZ ÜVEGCIPŐ
(Győri Nemzeti Színház)

Díszlet: Menczel Róbert. **Jelmez:** Gyarmathy Ágnes. **A rendező munkatársa:** Máté Richard. **Rendező:** Ács János.
Szereplők: Gáti Oszkár, Töreky Zsuzsa, Balsai Mónika, Gyöngyössy Katalin, Sárközi József, Ungvári István, Szina Kinga, Kotány Bence, Janisch Éva, Bende Ildikó/Mézes Violetta, Orosz Barbara, Guttin András, Gerbert Judit, Vándor Attila, Pingiczer Csaba, Köllő Babett, Máté Richard, Karácsony Szilveszter, Vlasics Rita, Gerlach Gerő/András Ádám.

Rádai Andrea

Kis befektetés, nagy hozam

W. SOMERSET MAUGHAM: SZERELMI KÖRUTAZÁS

A legtöbb love story azon a ponton ér véget, amikor a sorsüldözött szerelmesek egymás karjaiba vetik magukat. Sosem tudjuk meg, a hősök menynyit civakodnak egybekelésük után, s miként birkóznak meg azzal, hogy ugyanabban a fürdőszobában kell fogat mosniuk. Somerset Maugham *Szerelmi körutazás* című színművében két fejezetet ábrázol a sorsüldözött szerelmesek történetéből: az élet furcsaságait, bonyodalmait az egymásra találás előtt és harminc évvel később.

A Soproni Petőfi Színház az otthoni premier után most a Tháliában is bemutatta az angol főúri szalonban zajló tereferékre épülő történetet. Meczner János rendező biztosra ment: a szórakoztató, szellemes vígjáték átlagos színészi teljesítménnyel is könnyedén, kockázatmentesen színpadra állítható. Könnyű újság-

olvasás és bridzsezés közben, György korabeli székekbe süppedve az élet nagy dolgairól csevegni.

A *Szerelmi körutazás* két szerelmi háromszöget mutat be. Elisabeth és Arnold Cheney néhány éve él házasságban, amikor az ifjú feleség belehabarodik a házukban vendégeskedő fiatal ültetvényesbe, Teddie Lutonba. Arnold anyja, Kitty harminc évvel ezelőtt szeretőjével, Lord Porteous-zal Firenzébe szökött, elhagyva férjét, Clive-ot és az akkor ötéves Arnoldot. Elisabeth elhatározza, hogy újra összehozza anyát és fiát, és meghívja házukba Kittyt és Lord Porteoust. Leginkább persze azt szeretné látni, hogy milyen sors várna rá, ha ő is megszökne Teddie-vel. Közben váratlanul felbukkan Lord Cheney, a harminc évvel ezelőtt felszarvazott férj, aki a várttal ellentétben egészen jól mutat. A darab tehát nem ráz meg elemi erejű mondanivalóval, de a pontosan kiszámított szerkezetnek és a pergő dialógusoknak köszönhetően képes folyamatosan lekötni a közönség figyelmét. Sőt, a néző még olyan aforisztikus, szellemesen megfogalmazott közhelyeket is magával vihet jó tanácsként az előadás után, mint például: „a férfiak nem a nap huszonnégy órájában szerelmesek"; vagy: „a szerelem tragédiája a közöny".

A soproniak előadása, ennek megfelelően, nem tartogat óriási meglepetéseket. Meczner egyszerűen hagyja működni a darabot, és így pontosan teljesülnek a realista előadással szembeni elvárásaink. Ekként a díszlet (Székely László munkája) egy század eleji, gondosan berendezett főúri szalont, a festett háttér pedig teraszt és francia kertet idéz. A jelmezek (Csengey Emőke) – különösen a nők ruhái – szépek, és némileg jellemzik viselőjüket: Elisabeth úgy néz ki egyszerű, elegáns fehér ruhájában, mint valami kedves baba, míg az idősebb Cheneyné hivalkodó lilába öltözött. A valósághű kelléktárból csak egy elem rí ki: Lord Porteous kocsija kifejezetten horrorisztikus hanghatás kíséretében érkezik s távozik (zenei szerkesztő: Herczeg László).

A színészek üldögélnek, álldogálnak és – olykor kissé sután, a proszcénium két szélére húzódva s egymással szembefordulva, csaknem vigyázzállásban – társalognak. Néhol egy-egy hangsúly vagy arckifejezés túl soknak tűnik: a hidegvérű angolok szájába adott szöveg elég szellemes ahhoz, hogy önmagában hasson. George, az inas (Tándor Lajos) és Elisabeth (Kovács Patrícia) a legkevésbé maníros, igaz, az előbbinek minimális a szerepe, az utóbbi pedig a legkevésbé komikus karakter. Kovács Patrícia lényéből természetes báj árad, emiatt mintha még az após is kissé belehabarodna szép menyébe. Úgy tetszik, mintha a fiatalasszony nem is annyira Teddie-be, hanem inkább a szerelembe, a szerelméért mindent feláldozó romantikus asszonyt átjáró nagy érzelmekbe lenne szerelmes.

Ezt a benyomást erősíti, hogy Teddie Luton mind a drámában, mind Varga Gábor alakításában inkább csak eszköznek, s még Arnoldhoz képest is jelentéktelen fiatalembernek tűnik. Eleinte Elisabeth lobog, míg ő csak pislákolni látszik, s csupán a szökés jelenetében válik érdekes egyéniséggé. S ha nehezen érthető, hogy Elisabeth miért szerelmes Teddie-be, annál világosabb, hogy Arnoldba miért nem. Ozsgyáni Mihály alakítása áll a legközelebb a karót nyelt angol sztereotípiájához, akit a politikán és az antik bútorokon kívül semmi más nem érdekel. A karaktertől azonban idegen, ahogy Ozsgyáni a komikumot és a finom iróniát hordozó szavakat túlhangsúlyozza. Rendben van, hogy nem derül ki róla, szereti-e egyáltalán a feleségét, mégis, csipetnyivel több érzelemmel reagálhatna arra, hogy Elisabeth el akarja hagyni, hiszen annyit bizonyosan tudunk róla, hogy karrierjét és a tökéletes rendre épülő világnézetét félti a válással járó botránytól.

Az idősebb generáció tagjait megformáló színészek is leginkább szerepük komikus rétegével vannak elfoglalva, s így ritkábban tűnik elő az, ami megkülönbözteti őket a fiataloktól: a megélt idő. Hámori Ildikó,

Iglódi István (Lord Porteous), Kovács Patrícia (Elisabeth) és Szilágyi Tibor (Clive Champion-Cheney)

Koncz Zsuzsa felvételei

Hámori Ildikó (Kitty) és Kovács Patrícia

Iglódi István és Szilágyi Tibor nagyszerűen tudnak esendőek lenni, amikor bölcs öregségük kerül a középpontba, de az előadás nagy részében *csak* esendőek. Szilágyi Tibor Clive-ja kajánul, károrvendve szemléli otromba hisztérikává züllött feleségét. Lágyabb karakter nyársatnyelt fiánál, olykor elegáns, olykor bohóckodó.

Érthető, hogy a kényszerű együttéléstől megsavanyodott Kitty és Lord Porteous komikus páros, de szerepük nem értelmezhető kizárólag az öregedést elfogadni képtelen, illetve bosszankodva elfogadó ripacskodásból. Iglódi István nemhogy morcos vénember, de rendkívül nyűgös aggastyán. Hámori Ildikó pedig pont olyan, mint amilyennek volt férje látni szeretné: ízléstelen, harsány perszóna – érdekesebb lenne, ha olyan *is* lenne, amilyennek Elisabeth szeretné látni. Csak a második felvonásban rémlik fel a szánalmas némber mögött az élettapasztalatokban gazdag, bölcs, szeretni képes asszony, aki a fiatalasszonyban sorsának megismétlődését látja, s így együtt sír és örül vele.

Elisabeth végül a saját és Lady Kitty szívére hallgatva megszökik. A mi életünkből pedig kellemesen eltelt egy habkönnyű este.

WILLIAM SOMERSET MAUGHAM:
SZERELMI KÖRUTAZÁS
(A Thália Színház és
a Soproni Petőfi Színház bemutatója)

Fodította: Prekop Gabriella. **Díszlet:** Székely László. **Jelmez:** Csengey Emőke. **Zenei szerkesztő:** Herczeg László. **Asszisztens:** Simon Andrea. **Rendező:** Meczner János.
Szereplők: Szilágyi Tibor, Hámori Ildikó, Iglódi István, Ozsgyáni Mihály, Kovács Patrícia, Varga Gábor, Tándor Lajos.

Szántó Judit

Egy drámatípus becsülete

JEAN ANOUILH: BECKET, VAGY ISTEN BECSÜLETE

Mivel szorongva nézek elébe az arisztotelészi dráma fenyegető devalválódásának, különösen drukkolok, ha XIX. századi vagy kora XX. századi színdarabokat újítanak fel: képesek lesznek-e helytállni önmagukért és irányzatukért. A jól megcsinált, valamint az újromantikus dráma nem épp szívügyeim; igazából azért szorítok, hogy például Wedekind és Schnitzler, továbbá hazai rokonaik, Szép Ernő, Szomory, Füst Milán állják a kortársi megmérettetést. De azért örültem, amikor egy vérbeli avantgárd rendező tett próbát egy par excellence jól megcsinált darabbal, Scribe *Adrienne Lecouvreur*jével, hogy kiderítse, ami feldobva fehér, nem válhat-e a színpadra visszaesve sárgává. És mert a scribe-i drámatípusnak a XX. században Jean Anouilh volt a reprezentatív, „megszüntetve megőrző" képviselője, az ő utókora is fontos nekem.

Az 1959-ben keletkezett *Becket, vagy Isten becsülete* a pálya valószínűleg legkiemelkedőbb terméke, mindenesetre továbbra is vonzza a színre vivőket. Nálunk meg éppen a legendák körébe költözött, hála a József

Attila Színház hajdani magyarországi bemutatójában kikelt két zseniális alakításnak: az élete talán legjobbját nyújtó Koncz Gábor II. Henrikjének és Darvas Iván tüneményes, emblematikus Becketjének. Ebből egyszersmind fölsejlik: a drámát – és ma egyre inkább – akkor érdemes elővenni, ha a társulaton belül két velük összemérhető színésznagyság kiált a két szerep után. Esetleg ha a rendező akár tartalmi, akár formai tekintetben valami nagy dobásra készül. Igaz, az anyagon nagyon szépen végigvonuló, markánsan és szo-

fisztikáltan kimunkált hatalomkoncepció, a maga összes mesterkedésével, számításával, elvtelenségével és haszonlesésével, amilyen (örökké) aktuális, olyan evidens is; inkább csak örömteli aha-élmény kelthető vele. De azért a rendező kellő fantáziával és koncentrálással magának is, a nézőknek is élvezetet szerezhet a *Becket* ihletett színre állításával. Ma is. (*Még* ma is?)

Nos, a Magyar Színház előadása vízzel főz, mint a közmondásos szegény ember. Csiszár Imre a vele történt szégyenletes leszámolás óta csak időnként villantja meg egykor borotvaéles tehetségét; ezúttal is passzív maradt, és beérte a játékmesteri szerepkör szolid abszolválásával. Átfogó, a dráma minden porcikáját átfűtő látomás, személyes művészi mondanivaló híján a jelenetek leszakadnak a fiktív egészről, önállósulnak, és mind unalmasabbá válnak, ami persze a társulat egérszürke epizodistagárdájának is betudható. (Mint már annyiszor, most is MGP hajdani gyilkos aforizmája jut eszembe az akkori Nemzeti lerázhatatlan X–Y–Z – három létező vezetéknév – nevű színészéről. Persze az érintett nevek számát tucatnyira is növelhetnénk.) Ez a formátlan massza még az Anouilh-ra (és a klasszikus fordítóra, Szenczei Lászlóra) oly jellemző briliáns, pengeéles poénokat is elnyeli; igaz, a már most, a bemutató utáni héten is iskolás segédhadakkal feltöltött publikum amúgy sem lenne érzékeny rájuk. (Szétvihogják viszont a decensen adagolt meztelenkedést.)

Mindamellett az elemzés van annyira precíz, hogy két jelentős színész élettel tölthetné meg, és legalább két parádés alakítás emlékét adná útravalóul a nézőnek. Őze Áron, Mihályi Győző – két hasznos, szorgalmas, rutinos vagy immár rutinossá vált színész – nemigen alkalmas lándzsarázónak. Kettőjük közül Őze Áron, kamaszos vihogásával, hisztis szertelenkedésével, időnként felszikrázó uralkodói allűrjeivel, legalább a figura körvonalait hozza, ha nem is jelentékenyen; a szerephez túltestesedett, groteszk rigolettói hajlongásokat-sündörgéseket produkáló Mihályi Győzőnek viszont egyszerűen nincs becketi szellemi-filozófiai hátországa, és átszellemítettség híján utalni sem képes a vértanú canterburyi érsek történelmi századokon átsugárzó emblematikus-metaforikus jelentőségére. (E gesztus hiánya szegényíti el végképp a produkciót.) Igaz, az egész előadásnak Szakács Györgyi lelkiismeretes jelmezei ellenére sincs történetisége, inkább önkényes és fiktív kosztümös anekdotának hat, amely anekdotához képest erősen elnyújtott.

BALRA: Gregor Bernadett (A fiatal királyné) és Őze Áron (Henrik király)

LENT: Mihályi Győző (Becket Tamás) és Őze Áron

Schiller Kata felvételei

Bár nem szívesen foglalkoznék a többnyire arctalan epizodistákkal, szereposztási tévedésként kell említenem Becket Tamás Sancho Panzájának szerepében Rancsó Dezső A kis barátját; ez a testes, vidám, problémátlan férfiú legföljebb Mihályi Győző Becketjében idézheti fel a maga ifjonti, forrófejű, aszketikus, anarchista énjének hasonmását.

Székely László praktikus-jelentéktelen, túl sok szószólést igénylő színpadi elemei közül kitűnik a pápajelenet szellemes megoldása; ez a súlyosan-játékosan intellektuális dialógus, Fillár Istvánnak (A pápa) és Pathó Istvánnak (A bíboros) köszönhetően, színészileg is kontúros.

Királynak és szentnek La Ferté-Bernard síkságán lezajló keserű, költőiséget sem nélkülöző búcsúja pedig ma is a XX. századi dráma egyik leghatásosabb nagyjelenete, amelyben a két színész úgyszintén képességei legjavát nyújtja. Ez is megerősít bizodalmunkban, hogy látunk még ennél jobb *Becket*eket is, bár hogy meddig, nem tudható.

JEAN ANOUILH: BECKET, VAGY ISTEN BECSÜLETE
(Pesti Magyar Színház)

Fordította: Szenczei László. **Díszlet:** Székely László. **Jelmez:** Szakács Györgyi. **Dramaturg:** Márai Enikő. **Zenei összeállítás:** Herceg László. **Rendezőasszisztens:** Trimmel Ákos. **Rendező:** Csiszár Imre.
Szereplők: Őze Áron, Mihályi Győző, Csurka László, Sípos Imre, Szélyes Imre, Fülöp Zsigmond, Rancsó Dezső, Fillár István, Pathó István, Csernus Mariann, Gregor Bernadett, Ruttkay Laura, Bede Fazekas Szabolcs, Botár Endre, Mihály Pál, Szűcs Sándor, Szatmári Attila, Gyürki István, Varga Norbert a. n., Horváth Zoltán a. n., Aradi Imre a. n.

Papp Tímea

Északi fényben, szárnyaszegetten

HENRIK IBSEN: A VADKACSA

A vadkacsa műfaji megjelölése tragikomédia, sok előadás azonban gyakran a szerzői szándéknak csupán az első felét teljesíti, megspékeli viszont a karakterek és sorsok feletti sajnálkozással, esetleg némi unalmas melankóliával. A békéscsabai Jókai Színházban Ibsen színművét norvég rendező – mert *cipőt a cipőboltból,* áll a műsorfüzetbeli indoklásban – állította színpadra. Az autentikus értelmezést ez annyiban segíti, hogy a Gregers nevet *s*-sel ejtik, a Hjalmar elején pedig alig hallható a *h*. Bár Anne Helgesen p.h.d. (sic!) megvilágításában a viszonyok bölcsész módra pontosan vannak elemezve, a színpadi helyzetek dinamikája azonban néhány buta effekt, illetve neki csupán részben felróható (operett)karakteres alakítás miatt a dráma ellenében dolgozik.

Pedig rátaláltak a tökéletes, üde tisztaságú Hedvigre. A tizennégy éves lányt általában egyetemisták, frissen végzett színésznők játsszák. Kesjár Katinka éppen annyi idős, amennyinek a drámaíró megírta. A koravén kamaszok bájos gyerekségével és mindent értő komolyságával játszik – vagy ki tudja, talán nem is játszik. Természetes tudatossággal viselkedik a színpadon. Mozdulatai átgondoltak, mégsem hatnak megcsináltnak vagy hamisnak, amit és ahogyan mond, teljesen őszintén hangzik. Nem lehet nem figyelni rá akkor sem, ha csak a színpad mélyén, egy ablakon keresztül látjuk piros kalapjában álldogálni. Az ő Hedvige a romlottság fogalmát már tudja értelmezni, tragédiája viszont mások hazugságából következik. Hiába áldozza fel magát, halála nem oldhatja meg az együttérzésre, sőt szánalomra sem méltó felnőttek problémáit. Zavaró viszont, hogy látjuk öngyilkossága előtti zavartalan téblábolását a padláson, valamint a ravasz meghúzását. Igaz, háttal ül a nézőtérnek, és a dörrenés sem hallatszik, de az illúziórombolás miatt nem tetőzik a tragikus feszültség. Ugyanez mondható a naiv, szájbarágós, az előadás stílusegységébe nem illeszkedő (báb)galambröptetésről, továbbá a többi állat elbábozásáról, különös tekintettel a lenyúzott nyuszi fröccsöntött formában történő meg-/felmutatására.

Az élethazugság-játéknak nincsenek főszereplői, mindannyian egyformán kisszerűek.

A naivan ostoba, gyenge akarata ellenére nagyszájú, nem kifejezetten iskolázott Ekdalra nem illik a frakk, házipapucsban, saját légvárát építgetve, lustálkodva jóval otthonosabban érzi magát, mint Werléék házában. Bartus Gyula végig úgy viselkedik, mintha a fényképészt nem fantazmagóriái, hanem az alkohol tartaná rabságban, és erre a Rellinggel és Molvikkal töltött görbe éjszaka csak rátesz. Játékával bohózatok szerelmi háromszögévé egyszerűsödik a történet, amelyben az ifjabb Ekdal a nevetségessé váló, átvágott balek szerepét játssza. Egyetlen pillanatra, Hedvig holtteste láttán józanodik ki, hogy aztán visszazuhanjon illuminált apátiájába. Gregers Werle tanításai hiábavalónak bizonyultak, tragédiába fulladtak, ám ezt ő maga sem látja be. Ördögi helyett konok monomániás, aki valószínűleg már az iskolában az egyébként is irányítható, befolyásolható Hjalmar fölé kerekedett. Szép megoldás, ahogyan a nagykereskedő dolgozószobájában Tege Antal az ülő Bartus fölé állva érzékelteti Gregers nem múló autoritását. Szó nincs tehát rajongó bálványozásról, jobbára egy gyenge, jelentéktelen személyiség önerősítő, pitiánerségét fontoskodással ellensúlyozó gyakorlatait látjuk. Kovács Edit Ginája praktikus asszony. Megfeszül, hogy előteremtse az anyagiakat, ezért a háztartás és a munka tölti ki életét. Altruisztikusan, görcsös ragaszkodással ápolja férje ambícióit, illetve próbál szeretetteli otthont teremteni számára.

A Werléék estélyén megjelenő kövér, kopasz és rövidlátó vendégek (Vajda Károly, Mészáros Tibor és Ács Károly) felpöndörödő hátsójú frakkban végrehajtott harsogó ripacsériájukkal, a legrosszabb részegklisékkel, csípőtekergetésükkel olyanok, mintha egy igénytelen zenés tinglitangliból rándultak volna át. Az öreg Werle szerepében Oszter Sándor a robotszínészet magasiskoláját mutatja be. Többnyire a rivaldába áll szétvetett lábbal, megjelenését toppantással hangsúlyozza, a semmibe réved, vagy intonációt, hangsúlyokat nem ismerve öblöget. Érces hangja üresen kong, önmagával hitelesítené a figurát, amely éppen ezáltal válik tökéletesen hiteltelenné. Dariday Róbert bohókásan szenilis, öreg népszínmű-Ekdalt mutat. Az említettekből leginkább az a tartás és elegancia hiányzik, ami Komáromi Anett Sorbynéját jellemzi. Ez az asszony elfogadott egy lehetőséget, megkötötte a maga kompromisszumait, amelyeket becsülettel vállal mindenki előtt. És nem lennénk korrektek, ha megfeledkeznénk Jancsik Ferenc finom alakításáról a gazdáit bölcs megvetéssel szemlélő Pettersen komornyik szerepében, vagy említetlen hagynánk Csomós Lajost a rezignált Relling doktorként. (Csak azt a rémes parókáját tudnánk feledni.)

A díszlet- és jelmeztervező is messziről érkezett. Howard Lloyd minuciózusan megtervezte Werléék csillárjait, a dolgozószoba polcán a könyvek gerincét – egy békéscsabai könyvkötő mester munkája –, a kandalló fölé helyezett, fjordokat ábrázoló festményeket, ám ez az akkurátusság korántsem teremt fullasztó légkört; jóval fojtóbb Ekdalék csupa ferde sík lakásának kongó üressége.

A sok melléfogás ellenére az előadás mégis jó ritmusú, a nézői belső óra nyugodtan jár, sem az első rész két óráját, sem a második körülbelül nyolcvan percét nem érezzük túlságosan hosszúnak. Az öncélú és harsány magánszámok határozottan elűzik az unalmat, ám kacagást nem váltanak ki. Közben nézi az ember Kesjár Katinkát, és arra gondol, milyen kár, hogy nincsenek a színpadon partnerei.

Veress Erzsi felvétele

Czitor Attila (Molvik), Kovács Edit (Gina), Kesjár Katinka (Hedvig), Csomós Lajos (Relling) és Bartus Gyula (Hjalmar Ekdal)

HENRIK IBSEN: A VADKACSA
(Jókai Színház, Békéscsaba)

Fordította: Bart István. **Díszlet-jelmez:** Howard Lloyd. **Rendező:** Anne Helgesen p.h.d.
Szereplők: Oszter Sándor, Tege Antal, Bartus Gyula, Dariday Róbert, Kovács Edit, Kesjár Katinka, Komáromi Anett, Csomós Lajos, Czitor Attila, Simon József, Jancsik Ferenc, Gulyás Attila, Vajda Károly, Mészáros Mihály, Ács Tibor, Soós Emőke.

Zappe László

Szíp ílet ongorával

MÓRICZ ZSIGMOND: ÚRI MURI

Jön Zsiga Pista, és tömör összefoglalót ad Dinicu *Pacsirtá*jából, gyönyörű madártrillákat bocsát ki a hegedűből. Aztán menyecskekórus következik, dalolva sétálnak kicsit a színen, majd ők is elmennek. Ezután az első rész valamennyi színváltásakor így adják a közzenét, s olykor a díszletmunkásoknak is besegítenek, például kiviszik magukkal a fölöslegessé vált székeket. Mira János díszletének legjelentékenyebb darabja egy hatalmas cséplőgép, nyilván a mezőgazdasági haladást szimbolizálja. Kezdetben a színpad másik oldalán egy homokfutó áll, bizonyára a régi úri életformára utalva. A padlót szalmatöredék lepi. Vészjóslóan áll még a gép előtt egy hatalmas marmonkanna is, Szakhmáry Zoltán egy alkalommal üzemanyagot tölt belőle a masinába, és be is indítja, nyilván hogy észrevegyük, a gyúlékony anyag kéznél van. Az állandó háttér előtt jelzésszerű vagy funkcionális elemek váltakoznak. A kocsma sokablakos utcafrontja a zsinórpadlásról száll alá, Szakhmáryék szobájának ajtaja kerekeken gördül be. A berendezésre már nemigen telhetett, csak a váltók aláírásához nélkülözhetetlen rozoga asztal áll ott ócska székkel. Tordai Hajnal a menyecskéket nem hivalkodó népviseletbe, a többieket kopott vidéki szokványruhákba öltöztette. Rhédey Eszter eleganciája viszont éjfélkor a tanyán is makulátlan. Csipkeköpeny és tüllruha bizonyára készen áll nála otthon éjszakai riasztások esetére.

A rendező Kerényi Imre a műsorfüzetben két dolgot tart fontosnak előrebocsátani. Az egyik Móricz nyelve, a másik a szereplőknek, az úri világ képviselőinek viselkedésmódja. Valaha ez volt a magyar színház anyanyelve. Álmából fölébresztve is tudta minden valamire használható színész. Sőt álmában is. Sokszor úgy is adták, mintha csak úgy magától jönne belőlük, oda se kellene rá figyelni, hogy mit is mondanak ezzel a nyelvvel, mit is jeleznek a gesztusokkal, mi az a drámai tartalom, amit vele közvetítenek. Az élet modernizálódásával ettől egy ponton természetesen meg kellett szabadulni. De azért nem kellett volna jóformán felidézhetetlenül elfelejteni. A színészek szorgalmasan í-znek, gondosan kerülik a *z*-t a zongora emlegetésekor, de az egykori magyar beszéd hangzásbeli gazdagságát sejtetni sem képesek. A hajdani paraszti és úri gesztusok pedig, úgy tetszik, végleg a süllyesztőbe kerültek. A csugariak étkezésén eddig, valahányszor láttam, mindig hatalmasakat kacagott a nézőtér. Ezúttal egyetlen poénjuk sem csattan. Nemcsak a nyelv és viselkedésmód, de a hozzákapcsolódó játékhagyomány felélesztése sem sikerült a rendezőnek.

Walter Péter felvétele

Kiss Jenő (Borbíró), Sirkó László (Csörgheő Csuli), Kőszegi Ákos (Szakhmáry Zoltán) és Balogh Erika (Rhédey Eszter)

Az előadás fő célja persze lehetne más is, mint tör-

ténelmi néprajzlecke, bár olykor talán az sem ártana. Móricz Zsigmond mégiscsak egy eléggé bonyolult drámát írt, amelyet aligha lehet azzal elintézni, hogy lám, minden nemes, haladó akarat, szándék miképpen ragad bele a vidéki elmaradottság sarába. Szakhmáry Zoltán tényleg fantaszta, s nem realista újító, a kisvárosi úri társaság legalább annyira hagyományőrző, mint amennyire züllött és elmaradott, Rhédey Eszter pedig legalább annyira irtózik a részegeskedő dzsentri bandától, mint amennyire fél férje gazdasági kockázatvállalásaitól. Ráadásul elbeszélnek egymás mellett. A megromlott kapcsolat indulatában mindketten pontatlanul fogalmaznak. A szöveg nemcsak klasszikusan szép, ízes, veretes, de roppant gubancos, valódi tartalmai nem is láthatók át olyan könnyen.

A játék nem mutat törekvést a gubancok kibogozására, a mélyebb tartalmak előbányászására, a drámai építmény megértésére és megjelenítésére. Kőszegi Ákos indulatokból építi föl Szakhmáry Zoltán jellemét. Egy sok kudarc koptatta feszült idegzet szinte reménytelen föllángolásával, konok elszánásával halad a tragédia felé. Balogh Erika eljátssza Rhédey Eszter érzelmi zűrzavarát, egy elemzettebben fölépülő előadásban talán az is nyilvánvaló lenne, hogy a maga okozta tragédiától iszonyodik. Sirkó László Csörgheő Csuli figurájához nemigen talál eredeti színeket. Gidró Katalin meggyőzően hozza az élettől megrontott ártatlanság naiv realizmusát, egyszerre elragadó és kiábrándító báját.

A befejezés elkapkodott. A tüzet kurtán föllobbanó vörös fény jelzi, aztán föntről-lentről fekete leplet húznak a játéktér fölé. Hát gyászolni éppen van is mit.

MÓRICZ ZSIGMOND: ÚRI MURI
(Katona József Színház, Kecskemét)

Dramaturg: Márton Andrea. **Díszlet:** Mira János. **Jelmez:** Tordai Hajnal. **Koreográfus:** Andrási Imre. **Zenei vezető:** Látó Richárd. **A rendező munkatársa:** Mihály Csaba. **Rendező:** Kerényi Imre.
Szereplők: Kőszegi Ákos, Balogh Erika, Kovács Gyula, Sirkó László, Kiss Jenő, Gidró Katalin, Hegedűs Zoltán, Flórián Antal, Pál Attila, Reiter Zoltán, Fazakas Géza, Portik Györffy András, Kedvek Richárd, Sorbán Csaba, Szarvas Attila, Széplaky Géza, Bori Tamás, Báhner Péter, Jarábik Klára, Pitz Melinda, Kéner Gabriella, Kertész Kata, Turi Gábor Magyar, Kiss László Gergely/Szeitz Gergő, Dobrai Lotti. Lányok: Dóka Ágnes, Mezei Anett, Mócza Laura, Sirkó Anna. Közreműködik Zsiga Pista és cigányzenekara.

Mestyán Ádám

Nemzeti őrültek tere

PLAYGROUND

Bozsik Yvette új revüjében arról vall, hogy milyen borzasztó is a korunk: milyen rossz a kövéreknek, milyen kegyetlenek a pedofilok, és milyen nevetségesek vagy félelmetesek a nemzetieskedők. A *Playground* azonban sem tematikájával, sem a felhasznált eszközökkel nem ad újat. Annál érdekesebb, ahogyan a pszichologizálást és a tánctörténetet keveri.

Rezes Judit, Vati Tamás, Nagy Ervin és Samantha Kettle

Nemegyszer leírtam már, hogy Bozsik az utóbbi évtizedben két tendenciát visz tartósan, olykor zseniális, máskor bukdácsoló darabok során át: az első egy határozottan posztmodern, a tánctörténet jelentős darabjainak vagy alakjainak megidézésével való interpretációs játék, míg a második önboncoló, pszichologizáló, testet és lelket táncba hívó szeánszok sora. A fenti dichotómia persze hamisan leegyszerűsít, s ezt mi sem mutatja jobban, mint hogy a *Playground* – vagyis Játszótér – című új darabjában keveri e két, eddig többé-kevésbé különálló irányvonalat. Yonderboy divatos, ugyanakkor különleges hangzásvilága mintegy állandó partnere ebben a játékban: a zenei háttérben is keveredik a hagyomány és a vízió.

A *Playground* alapgondolata szerint két tánctörténeti érdekességet ötvöz: az első Vaszlav Nizsinszkij *Játékok (Jeux)* című koreográfiája 1913-ból, amely bízvást nevezhető a tánchérosz egyik legelfeledettebb darabjának. Az eredeti szüzsé szerint három fiatal teniszező, egy fiú és két lány (szexuális) évődéséről van szó – Nizsinszkij az első, aki a sportot táncszínpadi kellékként használta. A második Kenneth McMillan angol koreográfus címadó, *Playground* című 1979-es munkája, mely mintha a *Száll a kakukk fészkére* környezetét adaptálta volna táncra, vagyis a színpad egy dróttal körülvett terület, melyben a táncosok egy elmegyógyintézet lakóit alakították. McMillan koreográfiáit máig játsszák (például a Bayerische Staatsoperben most is

adják az 1965-ös Mahler-adaptációját). Két furcsa történeti mintát választott tehát Bozsik, melyek önmagukban is a vágyakról, a társadalom álságosságáról vagy éppen érzéketlenségéről szólnak.

A monumentális *Varázsfuvola* után a koreográfus kissé lejjebb adja, de hát nem lehet mindig a lét legmélyebb bugyraiban kutakodni. A téma nem könnyedebb, de a tálalás mintegy félúton van a revü és a szórakoztató gegparádé között. Bozsik szeret bohóckodni, és most aztán kiéli magát. A Katona József Színház nagyszínpadán az első húsz percben nem is tér magához a néző, oly gyorsan, pattogva váltják egymást a képek. Feszes a tempó, és sziporkáznak a táncosok, a színészek, legfőképpen Bozsik Yvette. A prózai színészek közül ezúttal Elek Ferenc a főszereplő, aki – valljuk be – ritka adományú nevettető. A rendező ezúttal is a már megszokott többes identitással ruházza fel: Elek hol rémült kövér kisgyerek, hol félelmetes maffiózó, olykor beugró haver, aztán megcsalt férj, végül már csak maga az üldögélő emlékezet.

Úgy tűnik – és a színlap is ezt állítja –, hogy a társulat egy, egyszer már felhasznált, esztétikailag nem túl tartalmas minőségű ötlethez nyúlt: a táncosok-színészek gyerekkori frusztrációikra alapuló improvizációkat hoztak létre, amelyeket aztán Bozsik a kanonikus táncművek felhasználásával koherens egésszé formált. Ezúttal azonban a mélabús pszichopatológiai vergődés helyett az egyetlen lehetséges túlélési móddal, a humorral közelítik meg a helyzeteket. Az apró gegek tömkelegéből mindenképpen ki kell emelni Elek hiphop gengszterét vagy a bevált paneljeit mozgató Nagy Ervin és Rezes Judit jelenetét, melyben elfelejtik gyermekük nevét. Érdemes megemlíteni a női ruhás, kissé sietősen legyintgető Vati Tamást vagy Vislóczky Szabolcs könnyedségét. Persze a poénok voltaképpen borzasztó dolgokat lepleznek, a közönség nevetése könnyen néma csendbe vagy éppen zokogásba fordulhatna, például amikor egy kislány (az igyekvő Pálmai Anna) szoknyája alá nyúlkál egy kiöltözött, peckes úr (Nagy Ervin). Ezt a feszültséget már nem vállalja be az alkotó (vagy talán a közönség), így az élet szörnyűségei súlytalanná válnak, olykor egyáltalán nem is érezzük át, hogy *voltaképpen* miféle retteneten nevetünk.

Már-már éppen sajnálni kezdem, hogy e mozgásszínházban – talán a prózai színészekkel való olajozott együttműködés érdekében – nincs igazán nagy táncos betét, amikor egyszer csak feltűnik Góbi Rita, aki már a *Varázsfuvolá*ban is nagyot alakított Papagenaként (amúgy pedig a Pécsi Balett táncosa). Góbi Rita megjegyzendő jelenség, göndör hajával, fehér bőrével és még inkább tánctudásával. Bozsik egy különös szólót írt neki, mely újra megidézi az általa szinte minden hasonló darabjában tematizált balerina-jelenséget. Ez a balerina ugyan futkos és forog ide-oda, mint valami megszállott, de aztán szétesik a mozgása, mintha megtörnének a végtagjai. Később Samantha Kettle és Lisztóczky Hajnalka is megmutatja a magáét, egy-egy partnerrel: parányi táncos közjátékaik üdítőek a szemnek.

Az előadás a vége felé kezd lelassulni, de ez határozottan jót tesz neki, mert poénok helyett súlyos élőképek sorozatát kapjuk. Itt már tág tere nyílhatna az elemzésnek, hiszen hangsúlyosan politikai darabbá válik a *Playground:* nemcsak az aktuális ultranemzeti jelenség kifigurázásával. A szereplők egy életfaszerű képződményt formálva almákat lebegtetnek; ezeket Nagy Ervin és a kissé kelletlen Rezes Judit leszüreteli, majd csárdást járnak. A paródia azzal teljesedik ki, hogy az alkotó a hatalmi viszonyokat állítja előtérbe. A rajtunk uralkodó hatalom képekben nyilvánul meg, és testeket von uralma alá. Az előadás egyik utolsó képe egy torz kórusműre egyetlen kupacban tátogó testhalmaz – a hátulról-mozgatottság eltalált metaforája. Ekkorra már (házi)orvosi rendelőben vagyunk, kétoldalt a díszlet legalábbis ezt sugallja. E betegségre azonban nincsen

Koncz Zsuzsa felvételei

Vati Tamás, Pálmai Anna és Gombai Szabolcs

igazi gyógymód, pláne ha maga az orvos is ápolt.

A *Playground* nem igazán súlyos mű, legalábbis a legutóbbi *Varázsfuvola* rendkívüli erejéhez képest. Az immár vaskos életműben egyfajta szintézisként jellemezném, melyben a történeti reflexiót áthatja a lélektani szempont. Vagyis a tánctörténeti interpretáció már nem posztmodern játék vagy kortárs idézet, hanem egy énre irányuló belső küzdelem szolgálatában áll. Az alkotás széttartó, túlságosan sokat akar elmondani. Ezért nem akad világos fókuszpont a kilencvenperces előadás során, ami ugyanannyira lehet előny, mint hátrány. Mindenesetre a szörnyűségeket, sebeket és emlékeket, melyeket mindannyian magunkkal hordozunk, csak így, röhögve lehet megosztani. Ha máshogy már nem megy.

PLAYGROUND (Bozsik Yvette Társulat, Katona József Színház)

Díszlet: Khell Zsolt. **Jelmez:** Berzsenyi Krisztina. **Dramaturg:** Török Tamara. **Zene:** Yonderboi. **Rendező-koreográfus:** Bozsik Yvette.
Szereplők: Barnák László, Elek Ferenc, Fülöp Tímea, Góbi Rita/Hasznos Dóra, Gombai Szabolcs, Hajduk Károly, Keresztes Tamás, Lisztóczky Hajnalka, Nagy Ervin, Pálmai Anna, Rezes Judit, Samantha Kettle, Vati Tamás, Vislóczky Szabolcs.

Faluhelyi Krisztián

A vágy kaotikus tárgya

HATTYÚK TAVA

A budapesti közönség október 4-én tekinthette meg a húszéves Szegedi Kortárs Balett jubileumi előadását, *Hattyúk tavát*, mégpedig két változatban is. Délután a fiatalabb közönség egy rövidebb meseelőadást láthatott békákkal, kacsatánccal, sok humorral fűszerezve, és a szerelmespár kötelező győzelmével a darab végén, este viszont már egy pszichologizáló, a lélek mélyebb bugyrait feltárni szándékozó verzió került a színpadra, álmokkal, gyötrődésekkel és traumákkal.

Kalmár Attila és Uhrik Dóra

A klasszikus pszichoanalízis nyomdokain haladva nem ritka, hogy egy-egy ősi mítosz vagy mese „újraírása" (legyen az akár megfilmesítés, színpadi vagy bárminemű feldolgozás vagy műértelmezés) pszichés tartalmakat igyekszik kihámozni a történetből. *A hattyúk tava* látszólag remek táptalaj a pszichologizáló értelmezések számára. Az álmokat és vágyakat boncolgató Juronics Tamás egy pillanatra talán maga is elszunnyadt a koreográfia készítése közben, analitikus legyen a talpán, aki szövevényes álmában rendet tesz. Bár valójában talán csak egy mediális elcsúszásról van szó, ez azonban az alkotás egészére kihat, így mindenképpen érdemes elgondolkodni rajta.

Az előadásban ugyanis meglehetősen kaotikusan keverednek a különböző komplexusokra utaló motívumok. A házasságtól, párválasztástól, szexuális kapcsolattól húzódozó hős magatartása mögött a pszichologizáló újraírások gyakran saját neméhez való vonzódását sejtetik – ez a gesztus nyitja meg a leszbikus Turandotok és homoszexuális Hippolütoszok sorát. E megoldás egyértelműen kínálkozik a balett szüzséje esetében is, a műsorfüzet utal is Csajkovszkij homoszexualitására, ami esetleg motiválhatta témaválasztását. Mivel azonban az előadás ezt a motívumot nem veti fel egyértelműen, ez a megoldás rögtön el is vethető.

Sokkal gyakoribb és nyilvánvalóbb utalások figyelhetők meg Siegfried Ödipusz-komplexusára: az anya többszöri hangsúlyos jelenléte – különösen darab eleji tánca fiával és hattyú-pózba merevedő alakja a darab végén –, illetve a fiú magányos jelenetei és vergődése. Eszerint Siegfried azért nem akar párt választani és nősülni, mert még nem lépett túl az ödipális szakaszon. Mit kezdjünk azonban akkor Odett és Odilia alakjával? Odilia figurája nem mond ellent az ödipális szakasz előtti vágystruktúrának, hiszen Siegfried egyértelműen menekül előle. Odett alakja már problematikusabb. A mese pszichoanalitikus értelmezései azonban egyértelművé teszik, hogy a hattyú iránti vágyakozás mögött korántsem a nő iránti szexuális vágy húzódik meg.

S valóban. A hattyú alakja a görög mitológiától az orosz népmeséken át Andersenig számos kultúrában megtalálható, s miként a műsorfüzet is utal rá, „rendkívül sok jelentést kapott az évezredek folyamán". Átvágva a nyugati gondolkodás oppozicionális gondolkodását, átjárást biztosít e világ és túlvilág, álom és való-

ság, férfi és nő között is, s ezáltal egyfajta teljességet és tökéletességet is szimbolizál. A hattyú iránti vágyakozásban tehát az anyán keresztül elérendő teljesség vágya fedezhető fel. Miért érezzük mégis zűrzavarosnak az előadást, miért nem annyira egyértelmű mégsem, hogy Siegfried Odett iránti vágyában a teljesség utáni vágy jelenik meg?

Tovább boncolgatva immáron a balett hattyú-figurájának kontextusait, egy egészen más asszociációs hálóhoz jutunk. Petipa és Ivanov koreográfiájának hatytyú-alakja időközben a romantikus balett emblematikus figurájává vált. Azé a romantikus baletté, melynek előterébe egyre inkább nők kerültek, miközben a férfi táncosok szerepe arra korlátozódott, hogy a levegőbe repíthessék kecses és légies partnernőiket. Számos legenda szól arról is, hány és hány balett-táncosnő – köztük Anna Pavlova is – választott pályát *A hattyúk tava* hatására. Nincs az a négy-öt éves kislány, aki ne szeretne olyan törékeny és nőies lenni, mint a tütüben hajlongó balerina. Úgy tűnik tehát, hogy a Petipa–Ivanov-féle – nem kizárólag koreográfiai, hanem képi és színpadi – hagyományt továbbvivő hattyú-figurát lehetetlen nem női alakként értelmezni. A balett hatytyúja olyannyira mélyen és magától értetődően feminin jelképként ivódott bele a kultúrába, hogy amikor a délutáni gyerekelőadáson a vegyes hattyúkompánia legelőször kikacsázott a színre, a mellettem ülő kislány riadtan érdeklődött papájától, vannak-e fiú hattyúk is, s az csak kis gondolkodás után válaszolta, hogy persze. De a balett szüzséjét összefoglaló leírások is egyértelműen a két női alak – mint a jó és a rossz – közötti vergődést tekintik a mű tétjének. Úgy tűnik tehát, hogy a balett vizuálisan megjelenő hattyú-alakja már korántsem ugyanazokat az asszociációkat mozgatja meg, mint a mesék és a mítoszok nyelvi kontextusai. A mediális áttétellel a nyelvi kép végtelenül gazdag szimbolikája egy feminin figurává látszik leszűkülni.

Márpedig Odett alakja női figuraként összeegyeztethetetlen az ödipális szakaszon még túl nem jutott fiú vágystruktúrájával. Az előadás alapkoncepcióján túl számos további motívum is zavaros, például a második felvonás elején behurcolt vérző nyakú hattyútetemek, amelyekről nem tudjuk meg, ki ölte le őket. Legkézenfekvőbb, hogy az apafiguraként szolgáló Rothbart, aminek következtében Siegfried a klasszikus pszichoanalízis szerint éppen hogy sikeresen lezárhatná az ödipális szakaszt. Ám a darab vége arra utal, hogy továbbra is az anya marad a vágy első számú tárgya.

A fenti gondolatmenetnek természetesen korántsem szándéka, hogy pontról pontra számon kérje a klasszikus pszichoanalízis logikáját. Siegfried motivációi azonban mindenképpen zavarosnak hatnak: hol papírhattyúkat hajtogat, és magányába vagy anyja ölébe menekül, hol pedig Odett után vágyakozik. Egyáltalán nem elképzelhetetlen ugyan, hogy a balett hattyú-alakja egyszer elszakadjon a fenti tradíciótól, ehhez azonban egy radikálisan új koreográfiára és színpadi megjelenítésre, továbbá az eddigi hagyománnyal való egyértelmű szakításra lenne szükség. Ez alkalommal ez nem történt meg.

Dusa Gábor felvételei

Jelenet a Hattyúk tavából

HATTYÚK TAVA (Szegedi Kortárs Balett, Művészetek Palotája)

Jelmez: Földi Andrea. **Fény:** Stadler Ferenc. **Dramaturg:** Almási-Tóth András. **Film:** Makói Video és Művészeti Műhely. **Zene:** P. I. Csajkovszkij. **Rendező-koreográfus, díszletkoncepció:** Juronics Tamás. **Táncosok:** Haller János, Jónás Zsuzsa, Uhrik Dóra, Kalmár Attila, Kopeczny Kata, Czár Gergely, Fehér Laura, Fekete Zoltán, Finta Gábor, Palman Kitti, Szarvas Krisztina, Tarnavölgyi Zoltán, Tóth Andrea.

Kutszegi Csaba

Szinva-patak közeli fantomcég

MISKOLCI TÁNCTERÍTÉK

A Miskolci Táncteríték retrospektív előadássorozata után két, egymásnak homlokegyenest ellentmondó gondolat fogalmazódott meg bennem. Az egyik: az előadóművészek példamutató akarása és hihetetlen energiája vitte sikerre a változó színvonalú koreográfiákat; a másik: ha ugyanezeket a koreográfiákat jól képzett, minden hájjal megkent, rutinos vérprofik adnák elő, szenzációs sikerektől visszhangozna Európa.

A két gondolatban rejlő ellentmondás csak látszólagos. Ugyanis számtalanszor megtörtént már (a világ valamennyi jelentős táncszínpadán és játszóhelyén akad rá példa), hogy igencsak gyenge, középszerű darabokból a táncosok élvezhető, értékes előadást csináltak, illetve zseniális koreográfusok – jól felmérve a táncosok adottságait – az előzetesen elképzelhetőnél jóval színvonalasabb produkcióra tudták sarkallni az előadókat. Miskolcon kitűnő műhely működik: alkotók és előadók kitartó szorgalommal és elhivatottsággal, egymásba kapaszkodva húzzák, vonják, tolják, emelik egymást feljebb és feljebb, most éppen ott tartanak, hogy a kapaszkodóként használt segítő kezek mellett sürgősen biztos alapokra lenne szükségük, nehogy meginogjon az építményük.

A Miskolci Nemzeti Színház tánctagozata olyan, mint a fantomcég: van is, meg nincs is. Körülbelül öt éve folyamatosan alakul. Elvileg létezik, hiszen a működtetése része az igazgatói koncepciónak, és Krámer György személyében vezetője is van; de gyakorlatban még sincs, mert a tagozatnak egyetlen olyan táncosa sincs, aki csak a tagozatnak volna köteles dolgozni. A színház tizenvalahány fős táncosnépességét csak nagyon nagy jóindulattal lehet tagozatnak nevezni, tagjai ugyanis – a színházrendezői igényeket szolgálva – különböző műfajú zenés (vagy éppen prózai) előadásokban lépnek fel napról napra, lehetetlenné téve (gyakorlatilag), hogy önálló táncpremierekkel is jelentkezhessenek. Hogy Miskolcon mégis vannak táncbemutatók, az a csodának és a társaság tenni akarásának köszönhető – valamint annak, hogy Krámer a produkciós költségekre pályázati úton extra pénzt szerez.

A Táncteríték rendezvénye is egyedülálló volt: a fantomtagozat négy nap alatt bemutatta öt alakuló évének hét premierjét. Kortárs táncban ritkaság a repríz, nyilván azért is, mert a premierek szereplői néhány év elmúltával szétszóródnak (vagy eleve sem alkottak együttest, vagy új formációba lépnek át). A csapat nagy része az évek során Miskolcon is kicserélődött, így a Táncteríték hét előadása hét – premierértékű – felújításnak számít. Az alábbi darabok szerepeltek a műsoron: *Fekete zaj* (2002), *Bolero* (2003), *Divertimento Mortale* (2003), *Vasgyári capriccio* (2004), *Faust* (2005), *Negyed* (2006), *Cipolla* (2006). A keresztmetszet bemutatja két koreográfus, Kozma Attila és Krámer György alkotói törekvéseit. A miskolci tánctagozat ötéves működése leginkább a kísérletezésről szól. Tágabb és szűkebb értelemben is. Létük folyamatos kísérlet a megmaradásra. Tevékenységük – egyebek mellett – arra irányul, hogy előremutató, a vizuális hatásra erőteljesen alapozó színházi műfajjal fiatal és nyitott közönségréteget célozzanak meg, és avassanak potenciális színházlátogatóvá. Kifejezetten céljuk a szűkebb értelemben vett kísérletezés is: újszerű koreográfus-rendezői megoldásokat keresgélnek, kedvelik a kultúrtörténet mitikus témáinak újraértelmezését.

Az első két előadásról sajnos lemaradtam, de a többi alapján is meg merem fogalmazni: Kozma Attila

Bócsi Krisztián felvétele

útkeresése közben alkotói „kilengésekre” képes és hajlamos. A *Divertimento Mortalé*ban például posztmodern ízlésvilágú, barokkosan zsúfolt, hatalmas színpadi gépezetet működtet, a játéktér különböző helyszínein egyéni vagy csoportos, szimultán akciók zajlanak, van bőven kis kellék, nagy kellék, verbalizmus és egyéb hanghatás, többek között élő Mozart-zene, amelyet korhű jelmezbe és rizsporos parókába öltözött vonósnégyes tagjai szólaltatnak meg – igényesen és magas színvonalon. A néző egy ideig – hogy le ne maradjon valamiről – próbálja követni az összes eseményt, de aztán kénytelen belátni: senki sem ülhet meg egyszerre több tucat lovat. Szívesen feltételezem némi direkt jóindulattal, hogy az alkotói üzenetnek kifejezetten ez is a része lehet, hiszen több olyan színpadi káoszteremtési kísérletnek lehettem már tanúja, amely egy sajátos és zsúfolt burjánzás ábrázolásával az ember parányi voltára igyekezett rámutatni. Kozma a *Divertimento Mortalé*ban káoszban igyekszik bemutatni a mítoszt: a középpontba a tágan értelmezett Mozart–Salieri viszonyt helyezi. Kínálja a konklúziót: a mitikus hős, a felülmúlhatatlan zeneszerzőzseni emberként csak egy porszem a nagy káoszban – még akkor is, ha teljesítménye a mindenséggel mérhető. Bár művészi élményszerzés útján eljutok e következtetésig, nem válok az ábrázolási módszer lelkes hívévé, mert azt vallom: mindent azért nem kell a közönségre hagyni. Nézőként én nem akarom egy hatalmas ömlesztvényből teljesen magányosan megszerkeszteni a saját előadásomat – bármenynyire trendi (és valóban komolyan veendő) dolog is a néző szabadságának hangsúlyozása. A *Divertimento Mortalé*nak csak eleje és vége van. Az, ami közben látható és hallható, nagyon lazán van megszerkesztve, nincsen benne fokuszálás, ellenpontozás és következetes motívumkezelés. Persze Kozma részéről ez nyilván tudatos választás, de – azt gondolom – jobb úton jár, amikor minimalizmusra törekszik. Ahogy tette ezt a *Negyed* megalkotása közben.

A *Negyed*ben könnyen átlátható környezetben, tiszta képlet alapján négy szereplő akciózik. Az egyszerű témafelütés, -kibontás és -lezárás ellenére (vagy éppen azért) az előadás igen hatásos. Még úgy is, hogy a benne szereplő táncosok bővebben rendelkeznek lelkesedéssel és energiával, mint csillogó tánctechnikai felkészültséggel.

Krámer György általam látott munkái egységesebb benyomást keltenek. A *Vasgyári capriccio*ra és a *Faust*ra egyaránt jellemző, hogy a játéktér és a benne szereplő tárgyak és emberek szimbolikus jelentéstartalmat hordoznak. De Krámer színpadán csak ritka és látszólagos a káosz, még a bizarr figurák különös cselekvéseit is alkotói értelem mozgatja. Mindkét darabban szisztematikusan épül fel az eseménysor, a nagy szerkezeteken belül több csúcspont és azt megelőző előkészítő szakasz figyelhető meg. A két előadás leginkább hatásos és elgondolkodtató pillanatai azok, amelyek megalkotásában értelem és ráérzés, tudatosság és ösztönösség – feltehetően – együtt munkálkodott. Ilyen például a *Vasgyári capriccio*ban az izzó ércet (és még sok más egyebet) jelképező vörös ruhás lány belógatása a színpadra, vagy a *Faust*ban Faust és Mefisztó – expresszív „egymásba” kúszásával ábrázolt – testcseréje. Krámer kitűnő érzékkel tudja a néző figyelmét kis kézmozdulatokra, apró gesztusokra, mimikákra irányítani, de ez olykor-olykor nem képes feledtetni azt, hogy koreográfiáiban – nem mindig indokolhatóan – gyakori az önismétlő mozdulatelem. Nem tetszenek a szándékos, többször „hivalkodóan” civil megoldások (ilyenek Kozma darabjaiban is

Vajda János felvételei

BALRA: Újhelyi István és Krámer György a Faustban

FENT: Vasgyári capriccio

JOBBRA LENT: Újhelyi István, Krámer György, Lukács Ádám, Fűzi Attila a Cipollában

találhatók): például amikor az artisztikus mozgást hétköznapi kellékezés, helyváltoztatás, szerelés, karabinerakasztás és a többi szakítja meg. Ilyenkor a néző azon gondolkodhat, hogy „jó fej", őszinte, nyílt színházat lát-e, vagy csak az alkotók voltak restek megkeresni a megfelelő, esetleg illúziókeltő színházi megoldást.

A Teríték utolsó előadása Kozma Attila *Cipollá*ja volt. A legfrissebb miskolci táncalkotás összegez és előremutat. A darabbal Kozma bebizonyítja, hogy a különböző mozgásstílusok és „fizikai színházi" eszközök alkalmazása mellett nem idegen tőle a klasszikus balett átértelmezett elemeinek próbálgatása sem. A Krámer György megformálta címszereplő manipulálja a múltat és a jelent, amikor a jövővel is megpróbálkozik, fellázadnak ellene, és (látszólag, ideiglenesen?) elbukik. A múlt Majoros István alakjában elevenedik meg. A kamaszkorát már jócskán maga mögött tudó táncművész-koreográfus légiesen könnyed, harmonikus klasszikusbalett-mozdulatokkal alakít: egyszer Rómeó korú fiatal Mario, majd *A csodálatos mandarin* öreg gavallérjára hasonlít, de testében, mimikájában állandóan ott mozog Charlie Chaplin, Marcel Marceau és sok-sok legendás balettáncos öröksége. Az általa teremtett jelenség a darab utolsó tételeiben már nem látható, de kemény, akrobatikus, utcai táncstílusokon (is) nevelkedett fiatal sorstársai megpróbálják a mozgáskultúráját – saját testükre igazítva – táncaikban megőrizni. E (koreográfusi) szándék többé-kevésbé meg is valósul.

Visszatérve a bevezetőben megfogalmazott gondolatra, a Miskolci Táncteríték előadásai azt bizonyítják, hogy a látszólagos ellentmondás a jövőben gyakorlatilag feloldható: az alkotók megújulásra képesek, a fiatal táncosok tehetségesek és ambiciózusak, igazából csak arra lenne szükség, hogy a fenntartók és az illetékes döntéshozók – valóságos intézkedésekkel – felvállalják a fantomcég „legális", önálló működtetését. Ha lenne saját költségvetésből gazdálkodó tánctagozat, évi két bemutatót is tarthatna. Ha lenne idő és pénz elismert kortárs táncpedagógusok fogadására, a tehetséges fiatalok sokoldalúan képzett művészekké válhatnának, akikkel – a háziak mellett – a legjobb hazai és külföldi koreográfusok is örömmel dolgoznának. Ha Miskolcon erőre kapna a táncélet, elmondhatnánk: kicsit már kevésbé fővároscentrikus a vízfejű Magyarország.

Szilágyi Sisso Szilvia

Tánc is, transz is

IDEIGLENES CÍM; MAGENTA II.

Az idén húszéves a TranzDanz, Kovács Gerzson Péter (KGP) folyamatosan változó kvázitársulata. Az *Időben* című rendezvény keretében zajlott a múltidézés; az első, tizenhat évvel ezelőtt készült koreográfia, az *Ideiglenes cím* felújításával kezdték a Trafóban, majd a *Magenta II.* című opusszal zárt a MU Színházban az „első TranzDanz-világtalálkozó".

KGP a Bartók Táncegyüttesből kilépve hozta létre az első független néptáncformációt, a Summások Táncegyüttest, és elkezdte a kortárs alkotók útját járni. Filmeket csinált, autentikus táncokat gyűjtött, és 1987-ben megalapította a TranzDanzt, aztán két év múlva a francia Ballet du Fargistan táncegyütteshez csatlakozva képezte tovább magát. Egy évvel hazatérése után, 1992-ben készítette az *Ideiglenes cím*et. A TranzDanz módszerére jellemzően már akkor is a színpadon, élőben alakult az előadáshoz a zene. Dresch Mihály komponálta és játszotta társaival, ahogy máig is sokszor feltűnik mint zenész és eszmei társ KGP színpadán. Az *Ideiglenes cím* alaposan felborította a néptánccal kapcsolatos addigi elképzeléseket; a töredezett, absztrakt mozgásjátékok, Esterházy Péter beépített szövegei és Dresch zenéje a posztmodern gyanújába keverte. Mára kultuszdarabnak számít – felújítása talán ezért is lett az *Időben* minifesztivál nyitó eseménye. Nálunk nem bevett gyakorlat, hogy tizenhat év után egy táncalkotó újrarendezi a saját előadását, de a TranzDanz-sztori hírét megalapozó és a néptáncból kiszakadt kortárs táncot útjára indító darab ma is ugyanolyan erős, mint az ősbemutatóján volt. És az újat akarás, a lázadás, a sokféleség elfogadása napjainkban is napirenden lévő problémák.

Hosszú sötét, üvegcsörgés, talán egy kocsmai verekedés, aztán a férfiak – zenész, színész, táncos – állnak a lámpa alatt. „Itt minden csak látszat, minden ember játszhat" – súgja Dóczy Péter, az előadás rezonőrje, a festett arcú, lézengő ritter, aki Esterházy *Daisy* című librettóját szövi bele a zenébe és a látványba. Aztán elkezdődik a játék: Dóczy elsikítja, búgja Daisy és Halassi szövegeit. Alig lehet követni, mikor melyik szerepet húzza magára. A kibírhatatlan ember, a nagyszerű színész, az esendő fiú és a drámai hős küzd ben-

ne – és ebbe néha „belehal". „Nem látjátok a színpadot, Ti színvakok" – zúgja kényeskedőn, majd dörgi parancsolón, a szélsőségek játéka ez. Dresch Mihály és csapata nemcsak a zeneszerszámain játszik magabiztosan, de a színpadi történésekben is megtalálja a helyét. A féktelen férfivilág részei ők is, az érzékeny, kalandra kész, keményszívű és mégis esendő hímek színjátékát tárják a nézők elé. („Nem kell nektek költemény, A szívetek az kőkemény" – ahogy a posztmodern fenegyereke, a grófi ivadék írja.) Dresch „esetlenül" játssza a nádi poszátát, fehér ingben, mezítláb, körbejárva furulyázik, de olyan erős a jelenléte, hogy nem kell színészként megnyilvánulnia, elég, ha a hangszerébe belefúj. A főszereplő persze a néptánc három duhaj „renitense": KGP, Horváth Csaba és Szilvási Károly. Tőlük zengdöng a deszka, féktelen mozgásukból a férfivilág haldokló romantikáján túl kiviláglik a biztos néptánc alap; érzelmek, emlékek sodorják őket, és a végére nyilvánvaló lesz, hogy ez a váratlan fordulatokra építő előadásmód ma is a függetlenségük záloga. A test és az elme emlékezett a nosztalgikusnak nem nevezhető esten.

A fesztivált egy tavaly őszi kezdeményezés, a táncos–muzsikus duókat, triókat felvonultató *Magenta*-est második epizódja zárta – és minden jó, ha a vége jó. A közönség meghallgathatta KGP felvezető *stand up comedy* műsorát is, amelyben a koreográfus a maga maliciózus stílusában múltról és a jelenről értekezett. Aztán megismételtetett Horváth Csaba és Dresch Mihály tavalyi *Flamingó*ja. Horváth szinte valóságos szoborrá vált a színpadon: a férfibánat, a befelé sikoltás, az önmarcangolás szimbólumává. Az egzisztenciális magány kimondhatatlanságáról szóló táncmonológban időnként mintha Dresch zenéje hívná elő a hirtelen, befejezetlen, elfojtott mozdulatokat. A táncos pedig az elmúlt időt zárja magába végül, így lesz a kinyílni, felszabadulni soha nem tudás szorongató jelképe.

KGP a világhírű Alexander Bălănescu és Sipos Mihály prímások partnereként mutatta meg tavaly, hogyan szüli meg egymást a világnagy kocsmában a tánc és a zene. Ezúttal a szaxofonos Szelevényi Ákos lett a partnere. Az ugyancsak *Hic et nunc* címet viselő darab egészen más, mint a tavalyi. KGP a színpadot kettészelő fénycsíkon áll, a mozdulatlanba táncolja magát, miközben zenész társa tükörképként követi, vagy éppen felelget a mozdulataira. Itt is teljesen leredukálódnak a mozdulatok, de ahogy azt KGP-nél megszoktuk, ironikussá is válnak. A zene és a tánc összjátéka egy ponton hangos nevetést vált ki, majd – bár a kép felszabadult marad – a hangulat elkomolyodik. A fáradt táncos vizet hörpöl, aztán magára önti. Visszatér az életbe, és tapsolunk neki.

Ezen az esten ismét kiderült, hogy a „TanzDanz közeli" alkotók megkerülhetetlenek.

Koncz Zsuzsa felvételei

BALRA: Horváth Csaba, Dóczy Péter, Kovács Gerzson Péter és Szilvási Károly az Ideiglenes címben

JOBBRA: Kovács Gerzson Péter a Magenta II.-ben

IDEIGLENES CÍM
(Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

Koreográfia, fényterv: Kovács Gerzson Péter. **Zeneszerző:** Dresch Mihály. **Jelmeztervező:** Kovács Emese. **Zenészek:** Dresch Mihály, Hock Ernő, Gerőly Tamás. **Színész:** Dóczy Péter.
Táncosok: Horváth Csaba, Kovács Gerzson Péter, Szilvási Károly.

MAGENTA II. (MU Színház)

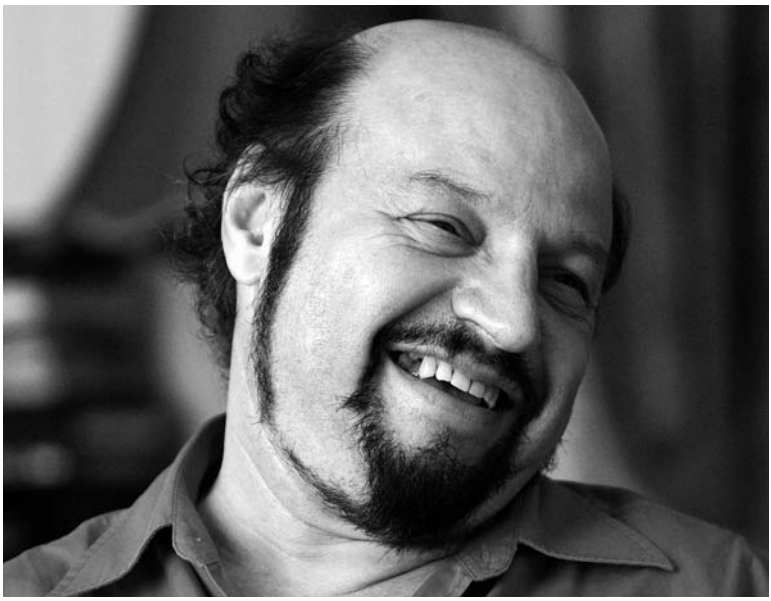
Flamingó
Koreográfia, tánc: Horváth Csaba Csirke. **Zene:** Dresch Mihály.

Hic et nunc
Koreográfia, tánc: Kovács Gerzson Péter. **Zene:** Szelevényi Ákos.

Amit bemutatunk, annak győznie kell

BESZÉLGETÉS KERÉNYI MIKLÓS GÁBORRAL

Otthonosan mozog a Pesti Broadwayn Kerényi Miklós Gábor. Évekig az Operaház rendezője volt, hat éve szinte kizárólag a Budapesti Operettszínháznak él. Ha külföldre hívják, az ottani munkát is megpróbálja koprodukcióra fordítani. Tudatosan építi operett- és musicaltársulatát, és csak akkor dől picit hátra, ha a pénztársor a Nagymező utcából az Oktogonig ér, és az ő előadásuk, jelen esetben a *Rómeó és Júlia* az év legnézettebb produkciója.



– *Mikor rendezett prózát utoljára?*

– Elég régen, 1999-ben, *Az ifjúság édes madarát*. Izgalmas, jó hangulatú próbafolyamat volt az akkori Nemzeti Színházban Béres Ilonával és Kaszás Attilával. Hogy őszinte legyek, azóta nem éreztem rá késztetést.

– *Mert lett volna lehetőség, csak nem vállalta el?*

– Mindig vannak ajánlatok. De én a magyar zenés színházra tettem fel az életem. A mai rendezők közül messze én rendeztem a legtöbb kortárs magyar operát: Szokolay-, Petrovics-, Balassa-, Bozay-, Vidovszky-műveket állítottam színpadra, nem kis sikerrel. A gyökerek is erre köteleztek: édesapám a hazai énektanítás egyik kiemelkedő alakja volt, édesanyám a Színművészeti Főiskolán tanított éneket. Nagy fekete Steinway zongora alatt nőttem fel, ott írtam a házi feladataimat, míg apukám skálázott Gregor Jóskával. Mindmáig megvan az a zongora.

– *A zongora alól is beleszólt az énekbe?*

– Bele-belebrekkentettem alulról, akkor mindig rám szóltak, de jóban voltunk, az öreggel meg az operaénekesekkel is. Megszokták, hogy szemtelen vagyok, a koromhoz képest többet engedek meg magamnak, mint amit szabad.

– *És így visszatekintve: igazuk volt?*

– Tökéletesen. Kicsit koraérett gyerek voltam, már négyévesen olvastam, tízéves koromra kivégeztem apukám könyvtárát. És nagyon szerettem énekelni, de szolmizálni már kevésbé. Nem akartam zenész lenni.

– *Se énekes, se színész?*

– Gyorsan letettem ezekről, mikor az első megjegyzéseket megkaptam úgy tizennyolc-tizenkilenc éves koromban: ezzel az alkattal, magassággal, ezzel a pirospozsgás arccal csak vidám szerepeket játszhatok. Szembesülnöm kellett azzal, hogy más a lelkem, mint a kinézetem. Rettenetesen szétestem ettől, és egészen mást kerestem: pincérként dolgoztam, felszolgálói és szakács szakmunkásvizsgát tettem, majd Montágh Imrének köszönhetően felvettek a Gyógypedagógiai Főiskolára, beszédtechnika szakra. Közben elvégeztem a konzit is ének szakon, mert volt egy viszonylag jó tenorom. Amikor elvittek katonának, maga mellé vett a kultúros őrnagy, szerveztem az irodalmi színpadot, meg könyvtárat és KISZ-klubot takarítottam. Ott már sejtettem, lesz közöm a rendezéshez.

– *Sepregetés közben döbbent erre rá?*

– A seregben volt mit pótolnom, a vendéglátó-ipari technikum alatt ugyanis könyvtár helyett bárokba jártam. Mikor leszereltem, nem vettek fel a Színművészetire. Háromszor estem ki az utolsó rostán, ez rekordnak számított, de elismerem, a rendezőfelvétel nagyon személyes dolog. Először, húszévesen, túl fiatalnak gondoltak. Másodszor, már úgynevezett alternatív színházi rendezőként, rengeteg fesztivállal a hátam mögött, nagyon erőszakos vol-

tam. A harmadikon meg, azt hiszem, meg akartam felelni egyfajta konzervatív elvárásnak.

– Mi maradt meg a fiatalkori pimaszságából, kíváncsiságából, megfelelési vágyából, az alternatív iránti vonzódásából?

– Szerintem minden, máig érdekel a kísérleti színház. És határozottan megmondom, amit gondolok. Nem számolgatom, hogy ennek később mi lesz a következménye. Akik ismernek, úgy tartják, szembe rosszabbat mondok, mint valakinek a háta mögött.

– És mennyire viseli el, ha önről mondanak rosszat?

– Azt hiszem, nem viselem túl rosszul a kritikát, rákérdezek: miért, hogyan, merre, meddig. Válogatott sakkozó voltam, viszonylag jó játékerővel, az átlátóképességem és a reakcióidőm bizonyos dolgok megítélésében gyorsabb, mint az átlagé. Egy problematikusabb szituációban feszültséget okoz, hogy más a lehetőségek elemzésénél tart, mikor én már tudom, mi a jó és miért.

– Mielőtt a musicalrendezéseivel megjelent, sikeres operarendezőként könyvelték el. Mióta az Operettszínház igazgatója, egyetlen operát sem rendezett. Ha a Nagymező utcából jobbra kanyarodik az Andrássy úton, nem liftezik a gyomra, hogy mégis a klasszikus zene a szerelem?

– Kegyetlen kérdés. Előbb-utóbb nyilván visszatérek az operához. Sok-sok minden vár még rám az operairodalomból – nem biztos, hogy épp az Andrássy úton. Van jó pár álmom: Wagner, Verdi, Puccini. De most nem ez foglalkoztat, rettenetes mennyiségű a munkám az Operettszínházban és külföldön is. Tény, ha egy cseppnyi időm van, otthon Mahler szól a CD-lejátszóból.

– Operettet is szokott hallgatni?

– CD-ről nem, élőben viszont egyfolytában – külföldön és itthon is. Tavaly decemberben rendeztem a *Marica grófnő*t a bécsi Volksoperben, tavasz végén fejeztem be a szentpétervári *Bajadér*t, utána jött a prágai *Csárdáskirálynő,* novemberben az erfurti *Egy éj Velencében*. A társulatunkkal ugyancsak utazom, a *Marica grófnő*vel Lahtiba, Finországba és Baden-Badenba, operettgálánkkal a Tel-avivi Operába, Sanghajba, Münchenbe. Az itthoni repertoárunk mellett Kálmán Imre születésének százhuszonötödik évfordulójára nemzetközi karmesterversenyt szerveztünk, és gálát külföldi sztárokkal. Ezek mind azt bizonyítják, az operett élő műfaj, de újakat már nem írnak belőle, a régiek többségét meg ismeri az ember.

– Miért nem írnak új operettet?

– Az operett egy meghatározott időszak zenei irányzata. Ma már ilyen dallamokat nem lehet írni, ahogy ma már Mozart- vagy barokk zenét sem szerez senki, ám ettől még mindkettő nagyon divatos manapság is.

– Azért például kortárs operát is írnak!

– Ha a modern zenét összehasonlítjuk Verdi bármelyik művével, nagyobb a különbség, mint a *Jézus Krisztus Szupersztár* és a *Marica grófnő* között.

– Ezek szerint a musical lenne a mai operett?

– Ez így nagyon durva párhuzam. Azt lehet mondani, hogy a mai kor könnyűzenei világában fontos a musical. Ennek is rengetegféle változata van. A zenés játékok, például a *My Fair Lady* vagy a *Mamma Mia,* egy ABBA-musical, igazából egy operettvonalnak a mai formái. A *Pillangókisasszony* nyomán írt *Miss Saigon* pedig nyilvánvalóan az operához hasonlít, akárcsak a *Rudolf,* az *Elisabeth* vagy a *Mozart!*

– Akkor az operett korszerűtlen műfaj?

– A hetvenes–nyolcvanas években gondolták, hogy elavult. Az operett kiváló zenés színház, legremekebb alkotásai az 1800-as évek közepétől az 1900-as évek elejéig születtek. Érdekes emberi viszonyokról szólnak, fordulatos, lelket megérintő zenével. Lehet felületesen, álmatagon vagy összetetten, izgalmasan játszani. Ami elavult, az az ötvenes évekből itt maradt régimódi énekesi-színészi stílus. Persze a darab végére a szerelem általában győz, és lehet, hogy ez a mai világban korszerűtlennek tűnik, de a színháztól a nézők olykor reményt is várnak, nemcsak tragédiát.

– Ismer olyan operettet, ahol a darab végére a szerelmesek felvágják az ereiket?

– Keveset. Mondjuk, *A mosoly országa* olyan operett, amely szomorúan ér véget, nem is nagyon szeretik. A műfajjal kapcsolatos elvárás, hogy érdekes legyen, látványos – hepienddel, de a jó előadások végén mindig ott lehet a kérdőjel. A modern operettjátszásnak két komoly lehetősége van. Az egyikben felerősödnek a szürreálisabb és abszurd elemek a világ átláthatatlanságának bizonyítására, a másikban egy reálisabb keretet mai szélsőséges érzelmekkel, játékkal töltünk meg. Valószínűleg a másodikhoz tartozik majd új előadásunk is, *A víg özvegy*. Béres Attila pesti bemutatója amúgy 2008 júniusában a foci EB magyar „résztvevője" lesz – Bécs egyik hatalmas stadionjában.

– A néző Honthy Hannát és Feleki Kamillt várja, Latabár Kálmánhoz hasonlítgatja a mai énekeseket, és keresi Németh Marikát.

– Nálunk egyre kevésbé van így. Nézőink Kalocsai Zsuzsára, Oszvald Marikára, Peller Károlyra váltanak jegyet. Sikertelenül úgy lehet ma operettet játszani, hogy a régimódi díszletek, jelmezek között utánozni próbálják Honthy Hannát. Ez nevetséges, ennek ellenére sok ilyen előadást látok. Másik oldalról, „lila módon" beleerőltetetnek valamit az előadásba, ami nincs sem a zenében, sem a műben. Eszméletlenül sok német előadás születik így.

– Hogyan minősítette például a Mohácsi-féle kaposvári Csárdáskirálynő*t?*

– Érdekes kísérlet volt, bizonyítéka, hogy az operett izgatja a művészszínházat. Ettől még nem biztos, hogy Budapesten harminc előadásnál többet megért volna. Vidéki színházban lejátsszák a bérletes előadásokat, háromszor feljönnek Pestre, totál telt ház. Nálunk nyolcvan előadás alatt a produkció bukottnak tekinthető... Ennek a műfajnak megvan az a fantasztikus lehetősége, hogy több réteget érint meg. A művészszínház, a népszínház és a szórakoztató színház kategóriákat adott esetben egyetlen produkció is képes nyújtani. A *Hoffmann meséi*-operarendezésemet a kritikákban művészszínházi produkcióként emlegették. Mások azt mondták: ez igazi népszínház, a közönség tódult rá, és úgy tapsolt, mint

a szórakoztató előadásokon. Bevallom, engem mindig ez vezet, rettenetesen fontos, hogy amit csinálok, gondolati kaland legyen a közönségnek és nekem is.

– *Volt az elmúlt időszakban tévedése?*

– Mostanában nem. A *Pippin*t 1983-ban komolyabban vettem, mint szabad lett volna. Ma már tudnám, hogyan kell megcsinálni. Talán tévedésem volt a *Szöktetés a szerájból* is 1994-ben. Többféle gondolatot kevertem össze, és az akkori feltételek között, abban a pillanatban ez nem működött. Néha túlságosan hatnak a rendezésre a körülmények. Az egyetemen mindig azt mondom a rendező tanítványaimnak, hogy maga a rendező négy személyiségből áll: első a filozófus, aki kitalálja a darab gondolatiságát, hogy miért fontos itt és most. Második a művész, aki megálmodja az előadás világát. Ezután jön a mester, aki megvalósítja a színpadon az elképzeléseket. A végén pedig – sajnos – belép a menedzser, aki eladja a produkciót. Ha valaki figyel, meg tudja mondani, melyik rendező miben erős.

– *Hogy látja, ön melyikben?*

– Nekem az igazi izgalom és gyötrelem a filozófiai és művészi rész. A lebonyolítás már könnyen megy, mesterként biztosnak érzem magam.

– *Mennyire veszekszik egymással a rendező és az igazgató énje?*

– Szerencsés vagyok, későn lettem igazgató, ötvenéves koromban. Az igazgató énem jóban van a művész énnel. Biztos szívesen rendezném *A nürnbergi mesterdalnokok*at, de egyáltalán nem vagyok boldogtalan, amiért újszerű *Bajadér*-bemutatóm volt Pétervárott. Nemcsak a rendezés, hanem a színházcsinálás is érdekel. Az, hogy az Operettszínház egy társulat legyen, a tagok valamilyen szinten felelősnek érezzék magukat ezért. Jól menjen a szekér.

– *Gyakran hallja, hogy bár operettet énekelni nehezebb, mégsem emiatt áll a sor az Andrássy útig?*

– Az operettcsapatnak is megvannak a maga lehetőségei.

– *De róluk nem ír a bulvársajtó, nem lett belőlük a mai értelemben vett sztár.*

– Ők gyakrabban járnak külföldre, ahol több a sajtójuk, ráadásul itthon is egyre kedveltebbek.

– *Sokszor felvetődött, hogy bár a neve Operettszínház, jóval több musicalt játszanak benne.*

– Nem sokkal többet, pontosítva: ötvennyolc százalék musical, a többi operett – de a külföldi turnét beleszámítva fele-fele az arány. A Budapesti Operettszínház hivatalosan is két részből áll, egy klasszikusszimfonikus alapon működő, leginkább a komolyzenéhez közelítő operett tagozatból és az ifjúságcentrikus musicalcsapatból. Persze, a *Rómeó és Júliá*nak, az *Elisabeth*nek, *A Szépség és a Szörnyeteg*nek, a *Mozart!*-nak fantasztikus sikere van. A 2006-os látogatottsági adatok szerint a *Rómeó* a legnézettebb előadás Magyarországon. Tudom, hogy vannak, akik a zenét nem tartják olyan jónak.

– *Miért, ön szerint jó zene?*

– Egy ekkora sikernél nem érdemes különválasztani a Shakespeare-darabtól és az előadásunktól. Amikor a szívműtétemmel feküdtem a kórházban, ha hiszi, ha nem, a takarító néni, az ápolónő, az orvosok és az igazgató professzor, valamint az ott hospitáló egyetemisták egyaránt *Rómeó*t szerettek volna nézni. Különböző szinten és formában rajongtak az előadásért – aki látta, látni akarta még egyszer, aki nem, meg akarta nézni.

– *Nyilván azért is, mert a csapból is ez folyt.*

– A csapból az folyik, aminek a reklámjára iszonyú sokat költenek, vagy ami népszerű. Mi nem tudunk hatalmas összegekért hirdetni, nálunk a darabok maguk termelik ki a népszerűségüket. De nem tudok azért szomorkodni, mert egy Shakespeare-darab alapján készült musical az ország legnépszerűbb előadása. Egy lyukas gombot sem adott volna azért senki, hogy a Budapesti Operettszínház 2003-ban *Mozart!* címen bemutat egy musicalt, és az tarol. Ma

túl vagyunk a száznyolcvanadik előadáson, minden este állva tapsolnak, és közben müncheni vendégjáték is lett belőle. A *Rudolf* szintén bonyolult darab, hasonlóan az *Elisabeth*hez, tele történelmi és magyar vonatkozással, mégis átütött. Egyszerre tudtunk katarzist, színházi élményt adni, valamint szórakoztatni. A koncepcióm világos: mindig igyekszem a közönség előtt járni – de csak egy lépéssel.

– *Nem jelent ez biztonsági játékot?*

– Talán a *Rudolf*ot lehetett volna különlegesebbre rendezni, de az egy bécsi koprodukció volt, amerikai szerzőkkel, akik előre kikötötték, mit csinálhatok. Ne felejtsük el, ez volt az első világbemutató Magyarországon – külföldi szerzőkkel!

– *Mondjon példát, amire az amerikaiak nemet mondtak!*

– Más sorrendet szerettem volna, a történetet izgalmasabbra, keményebbre fogalmazni. Ők viszont puhábbra, lágyabbra. Állandóan azt mondták: ez durva, ez sok, itt miért nem csókolóznak? Nyugati sztárszerzőkkel dolgozni iszonyatosan nehéz.

– *Megbánta?*

– Á, dehogy, az előadás működik. Abból is profitált a színház, minden nyugati újságban megjelentünk.

Írták rólunk, hogy üdvözöljük az Operettszínházat az európai top zenés színházak csapatában. Amikor elhoztuk az *Oltári srácok*at a Broadwayről, már tudtak rólunk.

– *Az* Oltári srácok*at kevésbé igényes darabnak tartják.*

– Ez nézőpont kérdése, hisz ez a fiúcsapat-sztori jutalomjáték az öt srácnak. A fiatal nézők együtt táncolnak, énekelnek a szereplőkkel, és a Thália pont jó erre a fajta színházra.

– *Tehát leértékelt előadás* A csókos asszony *és a* West Side Story *is, ezért mennek a Tháliában?*

– Csacsiság. Az, hogy valamit a Tháliában játszunk, nem leértékelés, hanem azt jelenti: nem akarjuk és nem is tudjuk az Operett nagyszínpadán játszani. *A csókos asszony* kis zenekaros Zerkovitz-mű, egyszerűbb, szórakoztató operett, de helyes, jó darab,

Schiller Kata felvételei

kisebb színházban intenzíven hat. A *West Side Story*nál és az *Oltári srácok*nál hasonló a helyzet, dőlnek is a fiatalok.

– *A rajongók akkor is lelkesednek majd az idolokért, mikor a MÁV-menetrendet éneklik.*

– Az *Oltári srácok* a mai fiatalok nyelvén beszél – igaz, néha kicsit közhelyesen – csomó olyan témáról, ami rengeteg embert érint: például drogról, árulásról, idegengyűlöletről, másságról, függőségi viszonyokról. Természetesen kilóg a sorból, de van négyöt olyan pillanata, amikor mindenki picit elgondolkodik, és megáll a levegő. Lehet, hogy ez lektűr, de közben ott a jó kis zene, az eszméletlen koreográfia és öt ember, aki hatalmasat melózik a színpadon, és ezt értékeli a közönség.

– *Többször szó volt arról, hogy szeretne újabb játszóhelyet az Operettnek. Szóba került a Thália és a Vidám Színpad. Miből gondolja, hogy ezeket odaadnák maguknak?*

– A társulat ezzel a repertoárral „szétfeszíti" az épületét, többet tudna játszani, erre igény is lenne, és száz-százötven millió forint spórolást hozna a fővárosi önkormányzatnak. Volt már erre példa: az Operettbe két színház is beolvadt, a hatvanas években a Petőfi Színház, vagyis a mai Thália, a kilencvenes évek végén pedig a Rock Színház.

– *Hogy történhetett ez meg kétszer?*

– Kicsit korainak tűnt Magyarországon, amit Szinetár Miklósék elkezdtek a Petőfi Színházzal. Az *Egy szerelem három éjszakája* és a *Koldusopera* őrült siker volt, de jöttek a bukások, és innentől kezdve nem volt visszaút. A Rock Színházat a kilencvenes években olvasztották az Operettbe, a társulat egy része itt maradt, a szellemiség biztosan. Így az *Elisabeth,* a *Miss Saigon* még kicsit Rock színházas koprodukciók voltak. De visszatérve a kérdéséhez: az operett- és musicalirodalom tele van olyan formátumú dolgokkal, amelyeket kisebb helyeken jó játszani, például a *Godspell*t, a *Pippin*t, a *Fame*-et. Ha több játszóhelyünk van, mindkét társulatot jócskán ki tudjuk használni. Tavaly például 503 előadást csináltunk, idén 550-et.

– *Van átjárás a két tagozat között?*

– Természetesen. *A víg özvegy*ben Nyegus Szabó P. Szilveszter lesz és Mészáros Árpád Zsolt, és Dolhai Attila, Peller Anna, Homonnay Zsolt játszanak operettet, Mednyánszky Ági, Lehoczky Zsuzsa pedig musicalt.

– *A bemutatók után vadul keresi a kritikát, vagy teljesen hidegen hagyja?*

– Nem keresem, ha kezembe kerül, elolvasom. Azt is tudomásul veszem, hogy az idő múlik, és a kritikusok véleménye – hol így, hol úgy – változik.

– *Miért, a színházát hogyan minősítik mostanában?*

– Nehéz történet. A külföldi kritika rendkívül elismerő. Nálunk kevés a zenés színházi kritikus, és legtöbbjüknek az opera a specialitásuk. Operarendezéseim során viszonylag elkényeztetett helyzetben voltam. Akkoriban nagyon szerettek.

– *Bántotta, hogy a színikritikusok az elmúlt időszakban nem innen választották a legjobb zenés előadást?*

– Ugyan! A kritikusok nagy része a zenés előadások kategóriát inkább passzolja, mert nem nézett eleget. A *Rudolf* három szavazatot kapott, félek, hogy a szavazók többsége nem sok előadásunkat látta.

– *A pálmát mégis a* Producerek *vitte el. Kitapintható a versenyük a Madách Színházzal.*

– Gratulálok a Madách Színháznak! De 6 szavazat 3-mal szemben 13-ból, ami a lehetséges 21-ből érkezett, nem különösebben nagy győzelem. Az egészséges verseny egyébként jót tesz mindenkinek. Látogatottságban például mi nyertünk, egyéniben és összetettben is. A vetélkedés alapján ugyanakkor nem szabad összehasonlítani a két színházat. Nekünk saját csapatunk van, én a társulati színházban hiszek. Musical-vonalon mi nem sikeres Broadway- és West End-darabokat importálunk, hanem történelmi, irodalmi alapanyagokat földolgozó rockoperákat, musicaleket – közel sem csak szórakoztató céllal. Új magyar bemutatókat hozunk létre, tavaly szakmai sikere volt például Jávori Ferenc klezmerdarabjának, a *Menyasszonytánc*nak, és jelenleg is két ilyen premierre készülünk. Ezenkívül két tagozatunk van, és az operett céljai, feladatai egészen

mások, mint a Madách Színház szórakoztató zenés színházi programja.

– *De azt is hallottam, hogy aki itt játszik, nem léphet fel ott. Ennek mi értelme van?*

– Részben egyeztetési kérdés, részben tudatos „káderpolitika", amin nincs mit szégyellni. Az Operettszínház rengeteget fektetett új tehetségek felfedezésébe, felkészítésébe és promotálásába. Ők bárhol lépnek fel, a társulatunkat képviselik. A közönség nagy része rájuk veszi meg a jegyet. Természetes, hogy azt szeretnénk, hogy elsősorban nálunk játszszanak.

–*A folyamatos pénzmegvonás nyilván önöket sem kíméli.*

– Ötvenkét milliót vontak el tavaly, ez az állami támogatás öt százaléka, amit dinamikus gazdaságpolitikával egyelőre meg lehetett oldani, de ez még egyszer nem sikerülhet.

– *Van stratégiája arra is, mi történik akkor, ha ennél nagyobb összegről kellene lemondaniuk?*

– Hadd tegyem világossá, minek mi a következménye. Az Operettszínháznak jelenleg egymilliárd forint a támogatása. Ez soknak tűnik, de ebből körülbelül 450 millió forint folyik azonnal vissza az államkasszába adó és tb-járulék formájában, az előadásainkból, valamint egyéb bevételeinkből pedig úgy 250 millió forint áfához jut az ország. Ez abból fakad, hogy 750 millió azonnal a közalkalmazottak bérére megy.

– *Fontos, hogy közalkalmazottak legyenek a tagok?*

– Ezt a típusú színházat, ahol klasszikus zenekar, énekkar, balettkar van, nem lehet alkalmazottak nélkül művelni. Ismerni kell a repertoárt, „karokat" nem lehet próbánként és előadásonként fizetni. Színészt adott esetben lehet így szerződtetni, de az sem etikus. Lehetetlen, hogy kétségbeesve rohangáljanak egyik színházból a másikba, egyik ügynökségtől a másikig. Az egymilliárdból 750 millió megy az operett-társulathoz és 250 a musicalhez, miközben a szükséges pluszbevételeket a két tagozat közösen termeli ki. Rengeteg pluszpénzt hoz a musicalcsapat, valamivel kevesebbet az operett. Az egymilliárd forinthoz tavaly 1,8 milliárd forint volt a saját bevételünk – jegyből és turnéból. Ha csökkentenék az állami támogatást, kihúznák a lábunk alól a talajt, az egész fölépítmény összedőlne. Akkor az egyik lehetőség, hogy megszüntetjük a musicaltársulatot, és csak operettet játszunk. Abban az esetben a költségvetésünk gazdaságilag pillanatokon belül összeomlana, hiszen a musical-rész tartja fenn az egyensúlyt. A másik lehetőség, hogy megszüntetjük az operettcsapatot, és vége egy hungarikumnak. Ez képtelenség. Ha belegondol abba, hogy mikor Japánban játszunk, lát minket huszonöt-harminc ezer ember, vagy Németországban egy évben úgy ötvenezren, és ezeken az előadásokon keresztül hány millió külföldihez jutnak el a plakátok, az újságcikkek... Ez reklám Budapestnek, az országnak kulturális és turisztikai szempontból egyaránt.

– *A csökkenő dotáció dacára nyáron elképesztő musicaltúltengés volt. Kis túlzással nem volt olyan zenés darab, amelyet ne játszottak volna az országban. Úgy érzem, előbb-utóbb elunják ezt a műfajt a nézők.*

– Ezt nehezen hiszem, de minden dologgal ez történik, ami hirtelen népszerűvé válik, és üzletet lesznek benne. De bízom benne, hogy el fog válni az ocsú a búzától, és a közönség a minőség felé fordul. Musicalbemutatóinkkal mi mindig a nehezebb utat választottuk. Most is új darabokat íratunk magyar szerzőkkel: Szabó Magda *Abigél*jéből a zeneszerző Kocsák Tibor, a dalszövegíró Miklós Tibor és a fiatal rendező, Somogyi Szilárd készít musicalt. 2008 nyarán pedig újabb Shakespeare-musicalre vállalkozunk a Szegedi Szabadtéri Játékokkal koprodukcióban. A *Szentiványéji álom* Szakcsi Lakatos Béla, Müller Péter Sziámi és az én közös munkám lesz. S mivel fontosnak tartom a tradíciók ápolását, megújítását, a Kálmán Imre-jubileumra közadakozásból szobrot állítunk. Veres Gábor szobrászművész alkotása a zeneszerzőt a színház előtt egy padon ülve ábrázolja. Mindenki odaülhet mellé, lefotóztathatja magát. Terveink szerint mellette egy komputer áll, interaktív játékokkal, Kálmán Imre-dallamokkal. Ezzel azt akarjuk jelezni, hogy a zenés színház a muzsikán keresztül ma is képes eljuttatni a nézőket a katarzishoz.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE SZEMERE KATALIN

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

Upor László

BITEF 2007

EGY ZSŰRITAG FELJEGYZÉSEI

A Belgrádi Nemzetközi Színházi Fesztivált 1967-ben alapította az 1989-ben elhunyt Mira Trailović és segítőtársa, Jovan Čirilov. Utóbbi azóta is a fesztivál programjának válogatója, de két éve maga mellé vette a negyven évvel fiatalabb Anja Sušát. A szeptember 25. és 30. között megrendezett idei BITEF zsűrije: Tomi Janežić rendező (Szlovénia), Miloš Lolić rendező (Szerbia), Kristian Seltun dramaturg, kritikus (Norvégia), Milica Tomić vizuális művész (Szerbia), valamint Upor László dramaturg.

Nem jártunk térdig a fesztiválban, nem rohantunk egyik színházteremből a másikba lélekszakadva. A középkorúvá érett, negyvenéves BITEF komótos léptekkel haladt a derűs szerb szeptemberben. A szervezők úgy gondolták, napi egy előadás untig elég a befogadónak, és ebben valószínűleg igazuk is van, amennyiben az átlagos színházkedvelőt, a belgrádi hétköznapja végén *bitefezőt* – tehát a helyi törzsközönséget – tekintik célcsoportnak. A fesztivál legendáján felnőtt látogatónak, a világszínház ínyencségeit nagykanállal habzsolni kész, hivatalból telhetetlennek viszont kicsit öreges volt a tempó: tizenegy előadás bő két hét alatt. Illetve: talán a felvonultatott produkciók egy része (megkockáztatom: nagyobbik része) nem volt olyan, amelynek megemésztéséhez szükséges volna egy teljes nap, mielőtt újra bemerészkednénk a színházi sötétbe.

Az eddigi negyvenegy BITEF díjazottjainak – és „díjazatlan" résztvevőinek – listája jó alap volna az elmúlt évtizedeket feldolgozó világszínházi lexikonhoz. Biztosan felsorolhatnánk nemzetközi szempontból is jelentős alkotókat, akik sosem jártak a belgrádi seregszemlén – de pillanatnyilag nem sok jut eszünkbe. Mindez persze nem garantálja, hogy *minden* merítés csupa világszámból áll. Ráadásul hogy az adott évben épp kit és mit nézhet a közönség, nem feltétlenül az aktuális (előző) évad csúcspontjaitól függ (az idén láttunk sokéves produkciót is); a műsor végleges összeállításában magasabb esztétikai és szimpla gyakorlati szempontok egyaránt érvényesülnek. A kialakult program elemei között aztán igyekeznek közös nevezőt találni, és a fesztivál évről évre új szlogent, afféle „címet" kap. „Ez is színház" – így szólt az idei, és az edzettebbek a műfaj kereteit merészen feszegető, a még megmaradt ingatag falakat könyörtelenül porrá omlasztó radikális előadásokat vártak (sőt talán azt, hogy egy-egy beszámolóban az *előadás* szót is csak idézőjelben írhatják majd le). A látottak között azonban alig akadt ilyen. A legérdektelenebbek és a legizgalmasabbak, a legcsendesebbek és a legzaklatottabbak döntően ugyanúgy belül maradtak a színház réges-rég vasfüggönytelenített határain, és nemigen késztettek arra, hogy lázasan kutassunk új értelmek, új kategóriák után.

•

Inkább fontos társadalmi, mint meghatározó színházi esemény volt – úttörőnek mindenesetre a legnagyobb jóindulattal sem mondható – a fesztivált „keretező" két nagyszabású produkció: a Batsheva világjáró izraeli táncegyüttes nyitó és a horvátországi Ulysses Színház záró előadása. Előbbi – Ohad Naharin háromrészes koreográfiája – leginkább afféle módszertani bemutatónak tűnt. A *Három* című darab különálló egységeiben – *Bellus, Humus, Secus* – változik a zene (Bachtól Brian Enóig és tovább), változik a mozdulatok modora (a klasszikus elemektől a dekonstruált absztrakt testgesztusokig); mégis, mintha a tizenhét szereplő csak a társulat saját fejlesztésű tréningjéből („gaga") adna komponált ízelítőt, vagy egy majdani előadás előkészületei során született táncos helyzetgyakorlatokat prezentálna különösebb invenció és drámaiság nélkül.

Zajos sikert aratott az utolsó előadás, a Miroslav Krleža regénye és egyéb írásai, valamint dokumentumok alapján készült *Részeg éj, 1918* (adaptáció: Ivo Stivičić, rendezés: Lenka Udovički). Az első világháború végének és a jugoszláv állam(eszme) születésének egy grandiózusan tragikomikus pillanatát színre álmodó „drámai szimfónia" újszerűnek szánt teatralitása ódivatú, a megjelenítésből teljességgel hiányzik a színészi hitel és az átütőerő. A téma fontossága, a személyében is színpadra idézett Krleža józan és bölcs mondatai – és nem utolsósorban az idősödő jugoszláv popnagyasszony, Josipa Lisac dalos *entrée-i* – miatt mégsem meglepő, hogy ez a produkció nyerte el a fesztivál közönségdíját.

Arányosan számolva alig kapott kevesebb szavazatot az egyik zsűri-különdíjas, szintén horvát *Ex-pozicija* (erről bővebben később), a harmadik legnépszerűbb pedig a magyar *Ledarálnakeltűntem* lett. A katonások sokfelé diadalt aratott produkciója Belgrádban

Gadi Dagon felvétele

1.

2.

3.

4.

Petri Virtanen felvétele

1. Ohad Naharin koreográfiája: Három

2. Szürkület (Formalnij Tyeatr)

3. Pupilija, Pupilo papa és a pupilákok

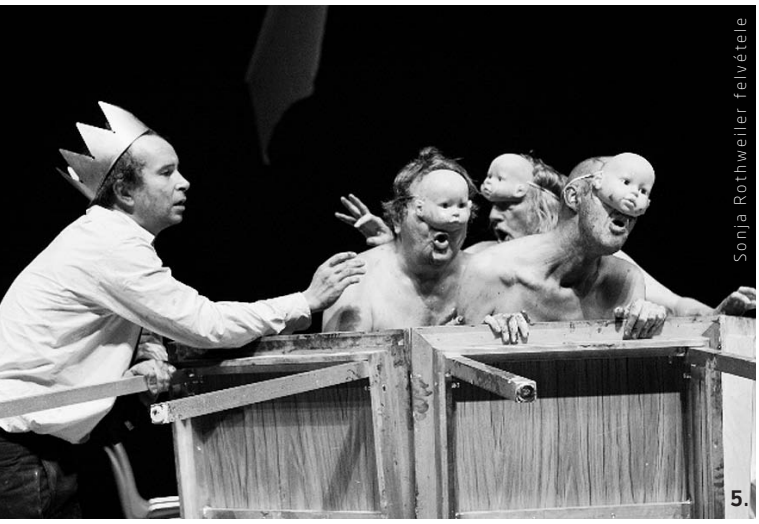
4. A Párbeszédek című „új cirkusz"

5. Jürgen Gosch Macbethje

6. Ex-pozicija

7. Vigyázat, törékeny

8. BR. #04, Brüsszel


Sonja Rothweiler felvétele

5.

6.

7.

8.

sem csak a „civil” közönséget nyűgözte le. Pedig a Csillebérchez hasonló, hangulatos ex-úttörőliget kultúrközpontja nem volt optimális tér; Bagossy Levente szellemesen erőteljes díszlete nem tölthette ki a Kamráénál jóval nagyobb helyiséget – mintha afféle „buborék” közepén helyezkedett volna el –; a néző ettől egészen más viszonyba került a történettel, mint az eredeti helyszínen. Az előadás – különösen a színészi játék és egyáltalán: a színészet *megközelítése* – így is ámulatba ejtette a zsűritagok többségét; sokáig úgy volt, hogy *valamilyen* díjat mindenképp elvihet a Bodó Viktor rendezte Kafka-parafrázis.

Percnyi esélye sem volt ugyanerre két olyan előadásnak, amelyhez előzetesen óriási reményeket fűztünk. A finn Ville Wallo és Kalle Hakkarainen színpadi kettőse az „új cirkusz” kategóriájába sorolja magát. Láttunk már ebben a műfajban nem egy olyan előadást, amely nemcsak a cirkuszi produkció hagyományos funkcióját, terét, eszköztárát és hatókörét fogalmazza át, de a színházi szerep, mozgástér és hatás fogalmait is felülírja kissé. A *Párbeszédek* című közepes dolgozat ilyet nem tett. Ketten vannak a színen: egy szokatlan tárgyakkal (határidőnaplóval, tollal, telefonnal) is zsonglőrködő fiatalember és egy másik, aki az élő szereplő és a vetített kép interakciójával játszadozik (olykor „belenyúl” a filmbe). Külön-külön és együtt sem képesek hosszabban lekötni a néző figyelmét: sem az akció (színészet), sem az attrakció (cirkusz) univerzumában nem tárnak fel csodás titkokat. Az előadás legszebb eleme a tucatnyi két négyzetméteres hullámpapírszerű drapp lemez variálásával újra- és újraalakuló színpadi tér; az északi *dizájn* funkcionális puritanizmusa üdítő.

Ez a visszafogottság egyáltalán nem jellemző a szentpétervári Formalnij Tyeatr pompás kiállítású produkciójára, amelynek címe szó szerinti fordításban: *A kutya és a farkas között* – vagy érthetőbb magyarsággal: *Szürkület*. Andrej Mogucsij, a rendező jó előre leszögezi: az előadás alapjául szolgáló Szokolov-regény színpadra adaptálhatatlan, *ezért* impressziókat, szabadon asszociált képeket fest színre. Elfogadható, ámde veszélyes érvelés, mert végső soron minden kötelezettség és felelősség alól eleve mentesíti az alkotót... És valóban: a kezdő képektől elkápráztatott néző örömébe hamar üröm vegyül. Brueghel-festményt idéző „mélyorosz” életkép, ócskaságokkal zsúfolt kocsmabelső, pazarul rongyos ruhák, aztán tüllök és fények, színesen többszintű színpadkép; ördögök és angyalok, dalok és táncok minden mennyiségben és stílusban – a giccs apoteózisa és paródiája egyszerre. Az utcai látványosságok rendezéséről is elhíresült alkotó belead apait-anyait: dolgoznak emelők és trégerek, *zajlik* az előadás széltében-hosszában, de nem *történik*. Értelme, közepe, lelke nincs: üres forma – bizonyos értelemben a színház nevéhez híven. Mogucsij olyannak tűnik, mint egy tehetséges, de alaposan elkényeztetett gyerek, aki elé első szóra odahalmozzák az új és újabb játékszereket, és – bár minddel ügyesen eljátszadozik kicsit – nem tanulja meg *a játék ökonómiáját,* nem fedez fel, láthatóan nem jut el a kérdésig: mi mire való.

•

Egészen más utat jár előadásával a szerb Dalija Aćin. Nem lendületből csinál látványosan robusztus színházat. A divatosan angol cím – *Handle with Great Care* – körülbelül annyit tesz: *Vigyázat, törékeny*. És valóban: a produkció képlékeny anyagból lassan fújja ki a leheletvékony, finom *műtárgyat*. Félerőre sápasztott csupasz villanykörte sárgás fényében derengő nagy fekete pamlagon két alig kivehető női test feketében. Fejükön (később látni csak) óriás lila paróka. A fekete harisnyába bújtatott lábak lassan megmozdulnak, utánuk indul a többi testrész. A két alak – két amorf, zárt térforma – végtelen lassúsággal, állandó tempójú folyamatossággal változtatja helyét és helyzetét a homályos térben (az emlékezés terében, ahogy a rendező-főszereplő írja). Lesiklanak a pamlagról, majd vissza, teljesen eltűnnek a sötétben, majd megmegjelennek; másznak, görbedten fölállnak és visszasüllyednek, legvégül (mintegy ötven perc múltán) egyikük lassan kiegyenesedik tűsarkú cipőben, s – immáron teljes életnagyságban – megáll előttünk. Ennyi. Mindez monoton elektronikus zajzenével kísérve, amelybe nagy néha rettentő távolról operarészletek szűrődnek, valahol az érzékelési küszöb környékén. Meditatív minimalizmus, az előadás minden pillanatában hatalmas – tetszés szerint betölthető – űrrel, az üresség nem kis kockázatával.

Egy másik „női darab” az itáliai Emma Dante mozgáskompozíciója. A *Palermó*ban mintha két egymás mögé ragasztott mű volna, noha a szegényes-ócska ruhába öltözött két férfi és három nő játéka mindvégig *egyazon* patriarchális zárt szicíliai kisközösség (család) életéről mesél. Az első félórában csak készülődnek: láthatóan mennének valahová. Lázas kapkodás, ismételt, kétségbeesett átöltözés; gyors és szögletes mozgás, felnagyított gesztusok, bohócos „spétek”, butára nyújtott arcok, görcsös tartással csúfított testek: a kicsiség expresszionizmusa. És amikor végre minden készre rendezett, fölfedezik, hogy az egyik lányon felemás a cipő: így nem mehetnek. Maradnak.

Rózsaszín papírba burkolt kis csomagocskát vesznek a kezükbe, ami mindvégig ott hevert a földön. Kiki félénken kibontja a magáét: különféle sütemények vannak benne. Az egyik férfi falni kezd – a többiek megbotránkozva-irigyen figyelik. Ő szép lassan mindegyikükét „elkobozza”, más és más fortéllyal, mindvégig marcona képpel. Tragikomikus hatalmi játék: a többiek éhes szemmel, rettegve nézik, ahogy tömitömi magába a rengeteg édességet öklendezésig. Végül ott áll a szájánál visszapotyogó, megcsócsált maradéktól szutykosan, de – mert ő a Férfi – csak kicsit megszégyenülten.

A másik férfi látszólag hasonló játékba kezd. Az errefelé oly becses ivóvizet hatalmas marmonkannából kicsi kupakba töltve osztogatja társainak. Egy darabig szigorúan rendszabályozza a fegyelmezetten sorban álló „igénylőket”, de aztán föladja: fröcskölni-öntözni kezdi őket, míg aztán frenetikus-eksztatikus „zuhanyozásba” torkollik az egész. Amikor mindenki alaposan *elázott,* lehámozzák testükről a csuromvizes ruhát, ott állnak pőrén, amíg csak – mintegy láthatatlan jelre – el nem szégyellik magukat, és újra magukra

nem rángatják a sokrétegnyi vizes rongyot. Verten, szomorúan indulnak: egyikük álltában halálos görcsbe görnyed, kabátokat halmoznak rá. Aztán néma, kétségbeesett üvöltésre tátott szájjal mind megmerevednek. Sötét.

Az elvágyódás és ott maradás először tragikomikus, majd metaforikus-szimbolikus darabja egy olyan *vidékről,* amelyről az átlagos néző jószerivel csak közhelyeket tudna sorolni. Talán ezért is érezni úgy, hogy ennek a majdnem-nagyszerű előadásnak értő értékeléséhez sokat segíthetne a közeg valódi ismerete. Magyarán: sokak szerint a *Palermóban* minden értéke ellenére némiképp *helyi* érdekű.

Ahogyan valamilyen mértékben talán minden színház. Ha ezt nem fogadnánk el, veszélyes terepre tévednénk: olyan univerzalitást (vagy: általánosságot?) várnánk el, ami teljeséggel tagadja a „honi" befogadók közös kulturális tudatának szerepét. A szlovén Maska együttes repro-produkciójának megítélésében például sarkos különbségek mutatkoztak: a vonal azok között húzódott, akik számára jelenvaló, illetve akiktől távol esik az a hatvanas évek végi jugoszláv valóság, amelyben megszületett egy botrányos legendává lett előadás, a *Pupilija, Pupilo papa és a pupilákok.* Annak idején tucatnyi képzőművész, költő és lelkes amatőr létrehozott valamit, ami az 1969-es furcsa akusztikájú térben nagyot szólt – ennek afféle kommentált rekonstrukcióját alkotta most meg a ljubljanai együttes (rendező: Janez Janša), szerintünk kétes eredménnyel. A húsz jelenetből álló – akkor – avantgárd előadás számos eleme felháborodást keltett: a részeket meg sem próbálták egységes történetté „olvasztani"; a szokványosabb „játékba" akcionista és performanszelemeket, reklámparafrázisokat (és még sok egyebet) építettek; az olykor meztelen szereplők, a nyílt színi maszturbálás és – nem utolsósorban – a színpadon leölt csirke látványa borzolta az idegeket.

A fennmaradt filmfelvételek és leírások, valamint friss visszaemlékezések alapján újrateremtett darab mai szereplői fegyelmezetten ténykedő fiatalok. De nem ugyanazzal az indíttatással, nem ugyanabban a közegben, nem ugyanazokkal a célokkal – és főképp nem ugyanolyan közönség előtt – teszik a dolgukat: örökölték a szavakat és a mozdulatokat, mindez nem belőlük fakad, nem a sajátjuk. Hiába vetítenek mögéjük eredeti képeket, számítógépes prezentációt vagy akár audiovizuális kommentárt, a kívülről jövőnek úgy tűnik, sem az eredetihez fogható originalitás, sem az akkori korral és előadással kialakított mai (értelmező, esetleg ironikus, távolságtartó) viszony nem jelenik meg markánsan. A kívülről jövőnek, mondom, mert a valaha volt Jugoszlávia utódállamaiból jött nézők láthatóan egészen másképp fogadták az előadást – olyannyira, hogy a kritikus oldal a zsűriben is alulmaradt, és a *Pupilija* (többségi szavazattal) megosztott különdíjat kapott.

•

A zsűri fődíját a Societas Raffaello Sanzio *BR. #04, Brüsszel* című zavarba ejtő előadása nyerte el. Romeo Castellucci többször is járt Magyarországon jó negyedszázada alapított együttesével (néhány hónapja a *Hey Girl!* szerepelt a Trafó műsorán). Évek óta bővülő új ciklusának darabjai egy-egy európai főváros nevét viselik. A rendező nem használja a színjátszás hagyományos eszközeit, s amit mégis, azt sem a hagyományos funkcióban. Teatralizált képi gesztusokkal operál a színház terében; nyomasztó-talányos, nyitott végű epizódokkal – lezáratlan folyamatokkal, bizarr villanásokkal, cselekvésekkel – tölti ki a zárt időt. A néző „lelke" hidegen hagyja; köszöni szépen, nem kér belőle – nem is szolgálja ki. A fület és a szemet (olykor a gyomrot) támadja, az idegekre és az agyra apellál. A közönségnek munkát ad: feladványokat, kérdezni- és gondolkodnivalót.

A jelek dekódolása, a „megfejtés" olykor túlontúl kézenfekvő, máskor éppenséggel semmi kapaszkodó nincs, vagy eleve értelmetlennek látszik a „fordítás". Szokványos cselekmény hiányában – hogy valamit mégis érzékeltethessek a produkcióból – igyekszem röviden rekonstruálni a *Brüsszel* jelenetsorát. Hozzáképzelendő a szinte folyamatosan hangzó, elektromosan generált zajzene.

Márványlap borítású doboz-helyiség félhomályban. Nett munkaruhába öltözött, fekete bőrű takarítónő mossa a követ rezzenéstelen arccal, perceken át. Aztán erősödik a fény, függöny.

Függöny föl. A színpad-dobozban félévesforma csecsemő ül a földön, szájában cumi; szinte elvész a tágas űrben. Tőle nem messze kétdimenziós mellalak; szeme-szája reteszesen nyílik: tanáros szenvtelenséggel magán- és mássalhangzókat „mond" hangszóróból. Fény föl, függöny össze.

Nagyon öreg prófétaalak – fehér szakállú férfi – léppel be narancssárga, virágos bikiniben. Egy székre kiterített ruhadarabokból komótosan felöltözik. Rengeteg réteg alsóruhát húz – zsidós imakendőt, többfunkciós leplet, stólát –, a tetejébe kék vászoninget, sötétkék egyenruhát ölt, hozzá tányérsapkát. Leül a székre – nem tudni, rendőr-e, vagy múzeumi teremőr –, vár. Bejön egy fiatalabb, ugyanilyen öltözetű férfi. A színpad másik oldalán palackból piros festéket locsol szét.

Még két egyenruhás lép be. Egyikük alsónadrágra vetkőzik. A másik brutális hanghatások kíséretében brutálisan gumibotozni kezdi; brutálisan hosszan, elnyújtott, vad sorozatokban. A férfi már csupa vér. Aztán visszajön a korábbi, még rengeteg festéket önt rá, és most ketten ütlegelik. Aztán fekete nejlonzsákba húzzák: nyüszít, rúgkapál, kiabál. Két iker kőtáblát/sírkövet állítanak a zsák mellé, a táblákon római számok egytől tízig.

Fura *sziluett* lép a színre: kisfiús, elegáns figura nagy kalapban, fejét – oldalnézetből – orrszarv- vagy tülökforma toldalék ékíti. A fal mellett suhan, kampós sétabotját ferdén a falra akasztja, másik csomagja hosszú fekete rúd, ezt letámasztja. Két, hosszú fekete ruhába öltözött, meghatározhatatlan nemű hátborzongató alak jelenik meg. Hajuk hosszú, fekete, de egyikük feje teteje kopasz, maradék haja csomókban hullik. Szájából madzag lóg, társa ennél fogva kirántja egyik fogát, az egyenest az álla alatt tartott kis fehér tányérba koppan – vér is kíséri bőven. A zsákba kötözött, véresre csépelt testből „kioperálnak" valamit:

nyers húsnak, májnak látszik. A kőtáblák fejjel lefelé függesztve megjelennek a színpad fölött, hajcsomó lóg rajtuk. Az „orrszarvú", kalapos figura kicsomagolja a korábban letámasztott fekete rudat: neoncső van benne, vakító fehér fényt áraszt. Az alak ráugrik, összetöri: pukkanás, sötét.

A korábban látott vénember most mintha kórteremben volna: trikóban, gatyában ül egy kórházi ágyon, egyenruhája a széken fekszik. Símaszkszerű fehér sapkát húz a fejére, lefekszik, betakarózik, testét elnyeli az ágy, a takaró teljesen kisimul. Tüllfüggöny ereszkedik le: mögötte ott áll a kalapos figura az üres ágy mellett.

Vége. Jöhetne újra a takarítónő.

•

Castellucci fődíja bizonyos értelemben a papírformának felel meg: nagyon is kézenfekvő, hisz ő a „legnagyobb név" a fesztiválon. Ráadásul ha az idei szlogenre gondolunk – *„Ez is színház"* –, a Societas Raffaello Sanzio ideális választás: munkájuk a műfaj számos meghatározását leveti magáról, „hovatartozása" mégis vitathatatlan. A végső szavazáskor talán épp ez utóbbi szempont billentette a mérleget a *Brüsszel* felé, amelyhez képest erős vetélytársa, a Jürgen Gosch rendezte – esztétikailag amúgy radikális – *Macbeth* kifejezetten hagyományos színház.*

A düsseldorfi Schauspielhaus ugyanis tulajdonképpen elmeséli a „skót darab" teljes történetét. A szerkezetileg egyáltalán nem bolygatott jelenetsor egyenes vonalban halad, a színészek szájából a shakespeare-i mondatok jelentős része elhangzik, módosítatlanul. A hangsúlyok egyéniek, a látásmód éles, az eszközök a naivabb nézőben megütközést kelthetnek, mégis: *rendes* színházban vagyunk, ahol színészek drámát játszanak színpadon, nézők előtt.

Óriási fekete dobozszínpadon pár narancssárga műanyag szék, néhány – egyszerű, de nagyon stabil – fémlábú asztal, egyiken matt aranypapír korona. Függőleges tengely körül nagy fehér sík forog lassan a háttérben – mint valami grandiózus *krémkavaró*. Egy meztelen férfi palackból rémisztő mennyiségű vörös festéket locsol magára, így jelenik meg – mint haldokló hírnök – az egy szál koronába öltözött király előtt (jelmezhasználatában szinte mindvégig hasonlóan „takarékos" lesz az összes szerepet alakító hét férfi). Ketten közös erővel leszaggatják a körbeforgó pauszpapírt. A tér ijesztően kitágul. Bármit jelképezzen is a Nagy Masina, ezen a ponton valószínűleg végleg kizökkent valami...

A zenekari árkot a színpad teljes szélességében lefelé vezető lépcsősor tölti ki. A színészek – amikor épp nincs jelenésük – vagy a megvilágított színpad mélyén ücsörögnek, vagy ide vonulnak le pihenni, készülődni, letörölni magukról az előző szín mocskát. Lelépnek a színről, de nem lépnek ki az előadásból. A minden „átélés", illetve látható erőlködés nélkül, rendkívüli koncentrációval, erőteljes szellemi és fizikai jelenléttel végigjátszott jelenetek előtt és után elengedett, fesztelenül viselkedő *színészi lények:* nem szerepet alakítanak, de nem is civilek. Ez a „köztes állapot" – illetve a kétféle színészi viselkedés közötti elegáns átmenet – lenyűgöző, az előadás egyik igazi különlegessége.

Egyébként is izgalmas feladat a végtelenül precíz színészi munka titkának, *valódi* mibenlétének megfejtése: az efféle szerepmegjelenítés sem az úgynevezett lélektani színjátszás, sem az „elidegenítés" egyszerűbb fogalmaival nem írható le egykönnyen. A drámai figura ebben a felfogásban absztrakció: csakis a színház valóságában létező beszélő-mozgó *emberforma* saját akarattal, saját személyes történettel; a színész pedig együtt létezik, együtt mozog-cselekszik ezzel az absztrakcióval: *ugyanazt* a helyet tölti ki az univerzumban. Nem kerül vele lelki viszonyba: nem „ölti magára" a szerepet – el sem távolodik tőle. Nem „kölcsönzi testét" a figurának, hanem önmagával belerajzolja, bele*jelöli* a térbe. És amikor aktuális dolgát elvégezte, odébb lép: közelebb önmagához, de még mindig a színház vonatkoztatási rendszerében.

Amilyen végiggondolt és pontosan kivitelezett mindez, olyan fájó két – valószínűleg nem tudatosan vállalt – kisiklás. Amikor Macduff értesül családja kiirtásáról, a színész (korábban többek közt Duncan megformálója) megroggyan, tenyerébe temetett arccal felnyög. Ez a melodramatikus gesztus ugyanúgy idegen az előadás egészétől, mint a női figurák (nemcsak a Lady) bosszantóan közhelyes, enyhén „nőimitátoros", affektált *eljátszása*. Pedig ha Lady Macbeth affektál, nem pedig a színész, az telibe talál. Például amikor Duncan meggyilkolását követően az újdonsült, kimosakodott királyi pár először jelenik meg az „alattvalók" előtt. Macbeth ropogós rózsaszín ingben, nyakkendővel érkezik, a Lady kiskosztümben, hercig kis női koronával illegeti magát – hogy aztán legyen mit bemocskolniuk, levetniük újra.

És mocsok van elég. Leginkább vér (vörös festék) és ürülék (csokoládékrém, nyilván) minden mennyiségben. A boszorkák – combjuk közé szorított nemi szervvel közlekedő meztelen férfiak: nemtelen szellemlények nagyon is jelenvaló testtel – minden megjelenésükkor bőségesen potyogtatják ülepükből, kenik egymásra és önmagukra a sötétbarna masszát. Ahol pedig harc dúl, ott literszám ömlik a testekre, ruhákra a piros festék. Ki önmagára, ki a másikra locsolja: csatakos itt mindenki.

A csuromvéres, meggyilkolt Banquo nagy zsáknyi lisztet (porcukrot? hintőport?) szór magára, úgy jelenik meg rémisztő szellemként a királyi banketten. Erre Macbeth is vért locsol, lisztet szór a lakomára váró urak elé az asztalra. Szenny és botrány... Amikor egy újabb, mentő jóslatért visszatér a boszorkányokhoz, azok retikülforma, sátánpiros hűtőtáskából hatalmas, nyers marhamájat is hajítanak az üstbe (a bőven adagolt *csoki* mellé), ezt Macbeth egy későbbi dühös monológ közben cafatos mócsinggá trancsírozza majd.

A sok groteszk és gyomorforgató csúfság egyetlen ellenpontja egy kimerevített, idilli kép. Amikor Macbeth szerencséje már végleg leáldozott, ő maga

* Az előadásról lásd korábbi írásainkat a SZÍNHÁZ 2006. júliusi és augusztusi számában. (A Szerk.)

teljesen egyedül maradt, és feleségét is elvesztette, megkapja a kegyelemdöfést: a darab szerint – mint a faramuci jóslat kegyetlen megvalósulása – itt *megindul* a birnami erdő. Ebben az előadásban a hét csupasz színész a zenekari árokból a szétdúlt színpadon át az előcsarnokba rohan, majd egy-egy hatalmas – jókora fának is beillő –, dús lombú ággal tér vissza. Felsorakoznak a nézőkkel szemben, földre támasztják az ágakat, csicseregnek, füttyögnek, sziszegnek, susognak perceken át moccanatlanul: erdőt varázsolnak a színre. Majd szó nélkül kirohannak. Spontán tapsvihar.

Egyetlen dolog maradt még, a *vég* beteljesítése: a meztelen Macduff és Macbeth halálos párbajt vív az iszamos színpadon; egyik kezükben kés, a másikban palacknyi vörös festék. A maratoni, kegyetlenül kiegyensúlyozott küzdelem végére tetőtől talpig véresek, már alig van bennük élet, szinte nem is érzékelni a pillanatot, amikortól Macbeth nem moccan többet. Macduff sem büszke győztes, épphogy csak túlélő. A diadal elmarad, lehetetlen – talán ez a tanulság.

Ennyi volt, fölkelnek, melléjük a többiek is felsorakoznak a rivaldánál. Hét meztelen férfi meghajol. Aztán lefutnak a zenekari árokba, sebtében megtörölköznek, heten hétféle földszínű (zöld vagy barna) kopott frottírköpenyt öltenek, úgy állnak be másodszor tapsra a lepusztított színpadra. Mint hét színész – már nem a szerepben, de még az előadásban.

A fesztivál zsűrije – hosszas vívódás után – nem adott fődíjat a *Macbeth*nek (Jürgen Gosch ugyanakkor megkapta a *Politika* című lap díját), azon viszont percnyi vita sem volt, hogy a zágrábi Bacaći sjenki (Árnyékvetők) társulata különdíjat érdemel. Talán ez volt az egyetlen kérdés, amiben az öt zsűritag kezdettől fogva tökéletesen egyetértett.

A produkció címe – *Ex-pozicija* – egyszerre jelent kiállítást (vagy bemutatót) és kitárulkozást. És valóban: az élmény rendkívül intenzív és személyes; játszótól és „nézőtől" nyitottságot, közvetlen reagálást, érzékeny részvételt követel. Az idézőjel itt nyomatékkal értendő, az egyszemélyes közönség ugyanis szereplője is annak az előadásnak, amelyen – némi bevezetés után – az egyszemélyes társulat végigkalauzolja; ráadásul bármit tehet, csak éppenséggel *nézni* nem tud.

Amikor ránk kerül a sor, külön helyiségben találkozunk a hat szereplő valamelyikével. Rövid ismerkedés után a szemünkre kötés vagy zárt fekete szemüveg kerül, innen kezdve mindenestül rá kell bíznunk magunkat a másikra. Ez a *másik* pedig sajátos mesébe kezd, téren és időn át vezet bennünket; játék-párbeszédet kezdeményez: hol saját szerepét, hol valaki mását bízza ránk, és hogy mennyit vállalunk, menynyiben alakítjuk mindezt, rajtunk is múlik. Hangok, szagok, érintések, *érzetek* igazítanak el, kísérnek az úton, visznek beljebb a történet mélye felé (helyszínt, miliőt teremtenek, emlékeket, asszociációkat ébresztenek), miközben a valóságban is bejárjuk a helyszínt. Termeken, folyosókon, lépcsőkön haladunk, kilépünk az utcára, csendes parkban vagy zajos téren találjuk magunkat. Forgalmas úton, villamossínen kelünk át (rémisztő élmény, görcsösen kapaszkodunk megbízható társunkba), végül – jó félóra múltán – magunkra maradunk valahol, egy padon ülve vagy a fűre heveredve. Kis idő után megszabadulunk a kötéstől, szokjuk a látást, megtérünk a valóságba, visszabotorkálunk a kiindulási pontra, és irány a „megfigyelőszoba". Itt megbeszélhetjük az élményt a szelíd szavú társszerző-dramaturggal Katarina Pejovićtyal, teát, üdítőt ihatunk, ha kedvünk tartja, fejhallgatón belefülelhetünk, kis monitoron belekukkanthatunk a szimultán folyó történésekbe (az eszközök csak közvetítenek, felvétel nem készül). Szükség van erre a levezetésre, lecsendesedésre, „zsilipelésre", ahogy szaunázás után sem szabad azonnal utcára rohanni.

Bár a történeteket nagy vonalakban előre megírják, folyton változik mind, hisz a partner viselkedésén, részvételén rengeteg múlik. A Boris Bakal vezetésével dolgozó csapat ráadásul mindig az adott helyszínre adaptálva készíti az éppen akkor és ott érvényes változatot. Belgrádban egy valaha jobb napokat látott, de már tíz éve üresen álló divatcsarnokot laktak be a város forgalmas központjában. Az Árnyékvetők a fél évszázados, gazdag múltra visszatekintő – az idősebb helybeliek által ráadásul jól ismert – épület és híres névadója (a hősi halált halt pilóta, Franjo Kluz) történetét is beledolgozták egyik-másik mesébe.

Az érkezőket-gyülekezőket egy kis előtérben Boris Bakal fogadja, és amíg a sorunkra várunk, személyes történetek tucatjait meséli. A türelmetlenebbek nem értik, miért kell félórát, gyakran sokkal többet is várniuk, amíg bejutnak az „előadásra", és nehezen vagy egyáltalán nem veszik észre, hogy már réges-rég „benne vannak", ez a bevezetés-beavatás éppolyan fontos, mint a folytatás. És annak sincsenek mindig tudatában, milyen nagy mértékben kitárulkozik a mesélő, ahogyan ezeket a – többnyire az utolsó szóig igaz – személyes történeteket elbeszéli.

Kiváltságosként mind a hat – nagyon különböző – történetet végigjárhattam a színészekkel. Katartikus élmény volt bebarangolni a derűs mesék szelíd útvesztőit, végigtapogatni a sötét valóságból vett felkavaró emlékek nyomasztó zsákutcáit. Habár ez „tiszta időben" alig több mint három órát tett ki, három délutánon több mint tizenöt órát töltöttem a társulat „műveleti terepén" – nagy részét a váróteremben. Leírhatatlanul izgalmas figyelni az érkezők kezdeti bizonytalanságát, a várakozók változó viselkedését: a türelmetlenség, értetlenség, önzés antiszolidáris megnyilvánulásait, az egymásra nyitottak érdeklődő nyugalmát, a sokféle átmenetet. Azt, ahogyan Boris Bakal ügyesen irányítja – nagy hévvel magával ragadja, vagy szelíd iróniával provokálja – folyton változó hallgatóságát. És azt, ahogy a legingerültebb, legmerevebb, legfennhéjázóbb néző is üdvözült mosollyal távozik végül, mert láthatóan *történt* vele valami.

Többen kérdezték, hogy ez vajon színház-e még. Igazán könnyű a válasz: előre meghatározott (de változó) körülmények között, rögzített és változó elemekből épülő, emberek együttműködésével létrejövő, az érzékekre (mínusz látás) és az értelemre egyszerre ható, gyakran katarzist kiváltó térben-időben zajló (kis)közösségi esemény: bizony ez (is???) színház.

Nánay Fanni

Toruńi történetek

A XVII. KONTAKT FESZTIVÁL

A Toruńi KONTAKT Nemzetközi Színházi Fesztivál 2007-ben „feltámadt", sikerült kimozdulnia az előző évek holtpontjáról, s ismét az európai színház legfontosabb alkotóit, előadásait, tendenciáit vonultatja fel. Idei programjában – a korábbiakkal ellentétben – a társadalmi problémákat feszegető előadások helyett az emberi történeteket elmesélő produkciók kerültek túlsúlyba. A nagy, individuális hősök történetei mellett (Meno Fortas: *Faust,* Teatr Dejvické: *Theremin,* Teatr im. Kochanowskiego: *Baal*) helyet kapott a kisember tragédiája (Schaubühne: *Az ügynök halála,* Rigai Új Színház: *Szonya; Lett elbeszélések*) és a kollektív hősök történetei (Kazancev Dramaturgiai és Rendezői Központ: *Aluljáró,* Les Ballets C. de la B.: *vsprs*). Másfelől az előadások többsége érintette a színpadi valóság és fikció között húzódó határ relativitásának témáját – akár a valós elemek színpadi beemelésével (a XX. század első felében élt feltaláló sorsát feldolgozó *Theremin* szereplői élőben játszottak a saját korukban rendkívüli találmányt jelentő s az előadás kedvéért rekonstruált tereminvoxokon, a Schaubühne előadásában pedig több méter magas valódi növények „őserdején" kellett átvágniuk magukat a szereplőknek), akár autentikus élettörténetek színrevitelével (mint a Rigai Új Színház *Lett elbeszélések* című produkciója vagy Alain Platel skizofrén betegek vallomásain alapuló táncelőadása, a *vsprs*).

A vilniusi Meno Fortas *Faust*ját, Eimuntas Nekrošius korábbi előadásaihoz hasonlóan, egyszerre érezzük realistának és szimbolikusnak. Benne újra felvetődnek a Shakespeare-trilógia, valamint a két ősi szövegen (Kristijonas Donelaitis: *Évszakok* és az ószövetségi *Énekek éneke*) alapuló produkció által felvetett fontosabb kérdések, ugyanakkor összegződik azok esztétikája, színpadi nyelvezete.

A Shakespeare-feldolgozásokat idézi, hogy a rendező ismét a „nagy hős" tragédiája felé fordul, az *Évszakok*ra és az *Énekek énekére* utal viszont a közösség, a sok névtelen figura s a közülük kiváló egy-egy „hétköznapi hős". Bár az előadás középpontjában kétségtelenül Faust és Mefisztó küzdelme áll, a klasszikus mű szavai valójában egy litván falu közegében hangzanak el, miközben a színpadi elemek nagy része (stilizált középkori jelmezek, vastag, poros könyvek) a mű eredeti környezetére utal. Ugyanakkor a közösség teremti meg (a hol elhalkuló, hol felerősödő zene mellett) az előadás hangi világát, jellegzetes atmoszféráját: rézcsöveken kolompolnak, farudakat ütögetnek egymáshoz, fütyülve-susogva utánozzák az időjárás hangjait.

A színpadkép legfontosabb elemei a kétoldalt karéjban elhelyezkedő mintegy két méter magas rézkúpok, amelyek egyszerre emlékeztetnek falusi kunyhókra és templomi harangokra. Itt is meghatározható a színpadi világ fizikális, ugyanakkor metafizikai középpontja: az *axis mundi*t az első felvonásban a középen bakra helyezett vastag fagerenda, később pedig a színpad fölött lógó hatalmas, szinte szürreális csont jelenti, amit később leengednek a földre. Szimbólummá emelése a Nekrošius korábbi előadásaiból jól ismert módon a műben szereplő metaforák szó szerinti értelmezését, a fizikai, tárgyi világ és a metaforák síkjának egymáshoz közelítését tükrözi. Míg Goethénél Mefisztó kutya alakjában jelenik meg, Nekrošiusnál Mefisztót az egész előadáson végigkíséri kutyaszerű „árnyéka". E néma szereplő fürge, akrobatikus mozgásával mindenhol ott terem, ahová a nagydarab, alapvetően kényelemszerető Mefisztó nem hajlandó odafáradni. Végtelenül cinikus, s bár látszik rajta, hogy feszül benne az erő, csak ritkán nyilvánítja ki. Mindvégig jellegzetesen alázatoskodó tartásban áll speciális lábbelijében, amelyben – akár egy letört sarkú körömcipőben – csak lábujjhegyen lehet járni; nesztelenül bukkan fel a legváratlanabb pillanatokban. Faustot a korábban Hamlet atyjaként és Othellóként látott, ugyancsak rendkívüli fizika erőnléttel bíró Vladas Bagdonas alakítja. A négyórás előadást intenzíven végigmozogja, s időnként leplezetlenül törli le kopasz fejéről az izzadságot. Faustjáról valóban elhisszük, hogy súlyos küzdelmet vív Mefisztó hatalma ellen, illetve Margit szerelméért.

Nekrošius *Faust*-feldolgozása azonban nem csupán a főhős történetét mutatja be, hanem az Úr és Mefisztó harcát is. Az előadás Goethe *Égi epilógus*ával kezdődik: az Úr (sovány, inas színész játssza, az egykori Polonius, illetve az *Évszakok*ban a falusi tanító) az *axis mundi*t jelentő vastag fagerendát forgatja körbe-körbe („Megfoghatatlan gyorsasággal / forog-gördül a Föld-remek")[1]. Falusi földműves alakját

[1] Jékely Zoltán fordítása

Vladas Bagdonas (elöl) Nekrošius Faustjának címszerepében

öltve, hétrét görnyedve, rendkívüli erőfeszítéssel tartja mozgásban a világot, ugyanakkor Mefisztó, amikor fogadást ajánl az Úrnak, könnyedén kapja ki kezéből a gerenda végét, és hihetetlen energiával forgatja.

Faust első megjelenésekor alvajáróként lép színre, csukott szemmel, előretartott kézzel keres valamit, míg hatalmas puffanással le nem esik mellé egy súlyos vasszék, melynek lábai és támlája előrefelé dőlnek, mintegy a főhős asztal mellett tanulással, kutatással eltöltött éveire utalva, később pedig Faust teljes erejéből húzza-vonja maga után.

Nekrošius tehát a *Faust*ban is rendkívül fontos szerepet szán a színpadi tárgyaknak, amelyek egyfelől fizikális jelképpé alakítanak szövegbeli mozzanatokat, megtörve azok metaforikus jelentését, másfelől viszont színpadi eseményeket rendező elemekké válnak. Ilyen (a már említett csonton és széken túl) a rézkád, amelyben a pudli Mefisztóvá változik, vagy a színpadot beborító lebegő lapú nyitott könyvek, amelyek között óvatosan lépked Mefisztó, saját könyvét hosszú könyvjelzőjénél húzva maga után. Az előadáson végigvonul a „bűvös kör" szimbóluma. A kutya, akárcsak Goethénél, „csigakörben forogván / jő mind közelébb s közelébb", később a nyitott könyvek jelölik ki azt a kitüntetett területet, amelynek közepén Mefisztó testet ölthet. Margit egy fémkarikával játszik, majd leteszi a földre, s az így alkotott bűvös körbe vonja be Faustot.

Mivel Nekrošius rendezéseiben következetesen kerüli a vér színpadi megjelenítését, Mefisztó vastag, vérvörös kötelet köt csomóra, s Faustnak a nagy bogot kell aláírnia egy vörös pálcával. Mefisztó és Faust végső küzdelme szimbolikus: Faust egy szélgép által dagasztott inggel harcol hosszan, amelyben egyszer csak benne terem Mefisztó, s egyetlen szóval vet véget Faust életének: „Elvégeztetett." Végül az Úr és Mefisztó eldöntetlen küzdelme zárja az előadást: akik felváltva kapják karjukba Margitot, és ismételgetik a (Goethénél csak egyszer elhangzó) „Elkárhozott!", illetve „Megváltatott!" ítéletet.

Az opolei Teatr im. Kochanowski *Baal*ja ugyancsak egy „nagy" hős történetén alapul, ám a rendező, Marek Fiedor *A baali világérzés hat aspektusa* alcímet adta előadásának, s a hat jelenetet kortárs környezetbe helyezve azt mutatta meg, hogy a mai ember életében hogyan jelenhet meg Baal drámája. A hat különböző korú színésszel játszatott hős élettörténete a magát nagynak, kivételesnek gondoló kisember(ek) történetévé változik.

Az opolei színház és Fiedor előadásainak szépségét az összehangolt társulati munka, a mellékszerepek zseniális megformálása, valamint a folyton változó tér ötletes kihasználása adja (ebben a rendező állandó segítője a díszlettervező Jan Kozikowski).

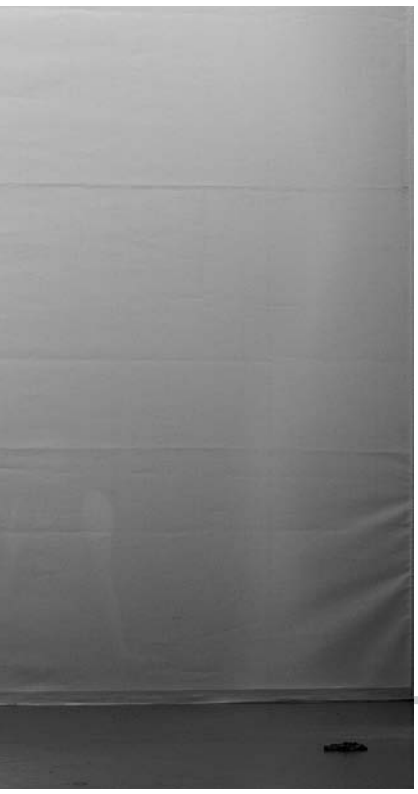
A közönség a kétszintű játéktér három oldalán foglal helyet, amely egy dróthálóval körülvett „ketrec-

ből" és egy megemelt dobogóból áll. A dobogó hátsó részét átlátszó, széthúzható plexifal választja el, mögötte az adott jelenetben nem szereplő színészek hol néma figyelemmel kísérik az eseményeket, hol pedig különböző hanghatásokkal teremtik meg a jelenet atmoszféráját: fütyüléssel, szárnycsapkodás hangjának utánzásával erdőt, vallásos énekkel templomot idéznek az egyszerű színpadra. A játéktér alsó szintjén csupán pár szék és asztal, valamint egy kisebb dobogó kap helyet, egyszer olcsó lebuj berendezését, máskor fényűző bankett hátterét alkotva; a dobogó lefektetve lehet ágy vagy ravatal, oldalára állítva pedig oltár. A teret körülvevő drótháló viszont óhatatlanul állatkert, cirkuszi állatprodukció képzetét kelti, akár fehér terítős vacsoraasztal, akár börtönpriccsek kerülnek e térbe. Baal ebben a ketrecben „tombol", s végül itt marad magára haldoklásában.

Brecht húszévesen írt darabjának középpontjában a lázadás, az individualizmus áll, s valójában igen alkalmas banális erkölcsi tanulságok hangoztatására. Fiedor mindenekelőtt előadása töredezettségével, a főhős alakjának meghatszorozásával kerüli el az olcsó moralizálás csapdáját, hiszen így nem egy ember történetét mutatja be, hanem a minden emberben benne rejlő baali aspektusokat. „Minden pillanatban megéljük az értékek elleni lázadást, kísért minket a tökéletes ellenállás álma, mindannyian arra vágyunk, hogy kiszabaduljunk a mókuskerékből. A *Baal* a lelki krízis témáját veti fel, és sajátos metafizikát rejt magában" – mondja Fiedor az előadásról.

A rendezést sajátos irónia jellemzi, amely a legapróbb részletekre is kiterjedő realista színészi játék és a meghökkentő vizuális hatások ötvözetéből bontakozik ki. A kezdő jelenetben Baal rocksztár képében rappeli el Brecht művének első dalát, a zenei kíséretet azonban hajszárító, forrasztópáka és írógép szolgáltatja. A költő tiszteletére rendezett banketten a fehér terítős asztalokon szinte szemet bántóan színes zselatintömbök vannak feltálalva. Amikor pedig Baal költészetét egy revüben mutatja be, fellépését nem látjuk, csupán hangjai szűrődnek be a színfalak mögött készülődő többi szereplőhöz – itt különösen erős a mellékszerepek (igazgatónő, transzvesztita, tiroli zenész) megformálásának finom és találó humora.

Az ironikus részeket megindítóan szép jelenetek ellenpontozzák: amikor Baal megöli terhes szeretőjét, csak a hátulról megvilágított plexifal előtt kirajzolódó árnyékukat látjuk, ahogy egyszerre brutális és lírai „táncban" hol egymáshoz simulnak, hol a férfi a hajánál fogva rángatja, ellöki a nőt, aki végül már nem kel fel a földről. A haldokló, magára hagyott, a sírások által leköpött Baal utolsó szavai olyan líraisággal hangzanak el, hogy (szinte) feledtetik a korábbi „baali aspektusok" kegyetlenségét.



Baal (Teatr im. Kochanowski, Opole)

Wojtek Szabelski felvételei

Alvis Hermanis Lett elbeszélések című előadása

Alvis Hermanis és a Rigai Új Színház (a Budapesten is járt *Szonya* mellett) *Lett elbeszélések* című előadását mutatta be a fesztiválon – pontosabban egy huszonkilenc monodramatikus és kétszereplős jelenetből álló előadásfolyam hat epizódját. A történetek, forgatókönyvek autentikus élettörténeteken alapulnak, az interjúalanyokat a szereplők választották ki, s egy-egy jelenetet is ők dolgoztak ki Hermanis segítségével. „Az egyes emberek élete sokkal erőteljesebb drámát hordoz magában, mint Shakespeare összes darabja együttvéve. Az emberi lét drámája sokkal inkább szolgálhat egy színházi előadás témájául, mint bármilyen irodalmi fikció" – mondja Hermanis. A rendező már korábbi – akár irodalmi szövegen alapuló *(A revizor,* az *Éjjeli menedékhely*et „feldolgozó" *Gorkij nyomán* vagy a *Szonya),* akár társulati alkotásként született *(Hosszú élet)* – előadásaiban hétköznapi jeleneteket, apró örömöket, bánatokat, banalitásokat igyekezett színpadra vinni.

A *Lett elbeszélések* Toruńban bemutatott hat jelenete között szerepelt egy nyugalomba vonult halász visszaemlékezése feleségére, egy óvónő párkeresési kísérletei, egy sztriptíztáncosnő vallomása munkájáról, illetve egy Irakba induló katona kiképzésének története. Két jelenet azonban kiemelkedett a többi közül autentikusságával: a társulat két árvaházban felnőtt tagja saját gyermekkori élményeit mesélte el, a legszélsőségesebb reakciókat pedig egy taxisofőr özvegyének története váltotta ki, aki férje halála után nem sokkal látott egy esküvői videót, amelyen megörökítették azt is, ahogy a lakodalmon meghal az örömapa. A történetet mesélő színésznő elindítja a(z autentikus) videofelvételt, majd egy idő után magukra hagyja a nézőket, akik még mintegy húsz percig nézik a filmet. A rendező szavai szerint „a nézők egyre közömbösebbé válnak az abszurd módon terjedő, színpadi vértől vöröslő erőszakkal szemben, ezért arra törekedtünk, hogy érzékletessé tegyük a közönség számára, hogyan néz ki valójában a halál". Hermanis korábban is feszegette valóság és színház határait (a *Várost* például a főszereplő lakásán adták elő), érdekelték a *reality show*-k (*Gorkij nyomán* egyenesen egy valóság-show közegébe helyezi az *Éjjeli menedékhely* cselekményét), s előadásaiban a valóságnak tűnő „jól szervezett illúziót" igyekezett megvalósítani. Ezúttal a *Lett elbeszélések*ben sikerül beemelnie a valóságot a színházba.

Rendkívül egyszerű színpadi eszközöket alkalmaz. A szereplők „csupán" mesélnek, időnként demonstrálják, eljátsszák azt, amiről beszélnek. A nyugalomba vonult halász (a Szonyát játszó színész alakítja) jelenetének első felében csupán szó nélkül tesz-vesz – teát főz, halat aprít a macskájának, akkurátusan rágyújt –, s nem véletlen, hogy a díszlet is itt a „leggazdagabb": egy elhanyagolt konyhabelső, merülőforralóval, kicsorbult bögrékkel, szarvasaganccsal a falon. Az árvaházi „gyerekek" egy-egy széken ülve mesélnek, egymástól veszik át a szót, figyelmesen hallgatják a másikat, s már szinte előre nevetnek a történet csattanóján. Csak a jelenet legvégén állnak fel, és öltöznek be nyuszinak és medvének, hogy illusztrálják a kisebb gyerekeknek rendezett karácsonyi színielőadást. A sztriptíztáncosnő eltúlzott egzaltáltsággal járkál fel-alá színpadon, és demonstrálja a vetkőzés művészetének fortélyait, az Irakba vezényelt katona pedig részletesen bemutatja a reggeli tábori készülődés kapkodását. E „mozgalmas" jelenetek ellenpontja, ahogy az óvónő egy színes ágyneművel megvetett gyerekágy szélén, a taxisofőr özvegye pedig egy autóban ülve, halkan és visszafogottan mesél életéről.

Karsai György

Ki nevet a végén?

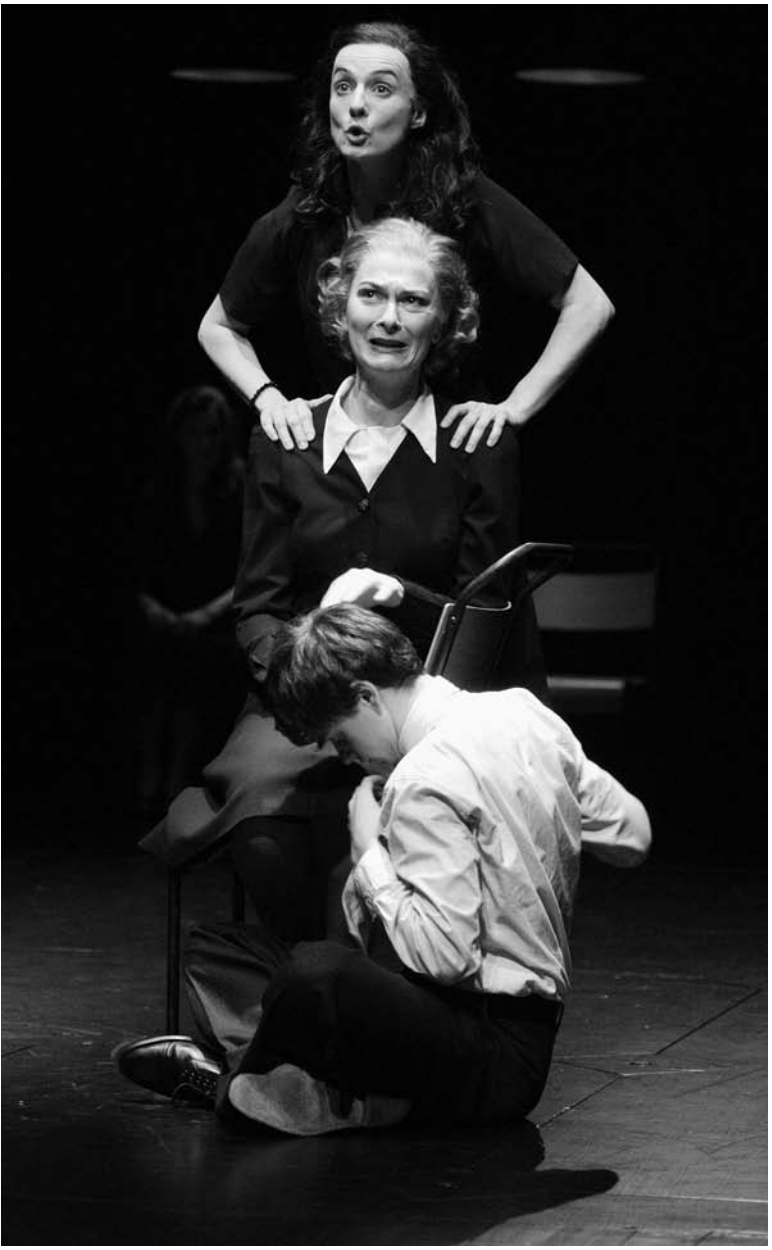
RACINE ANDROMAKHÉJA LILLE-BEN

Oresztész szerelmes Hermionéba, Helené és Menelaosz lányába, s mindenre hajlandó szerelme elnyeréséért; csakhogy Hermioné halálosan szerelmes Pürrhoszba, Akhilleusz fiába – akinek ismertebb neve egyébként Neoptolemosz, így szerepel például Szophoklész *Philoktétész*ében, s vagy azért, mert vörös hajkoronával áldotta meg a sors, vagy mert állítólag igen könnyen elpirult minden, jelenlétében kiejtett csúnya szóra, mítoszai több változatában is (például Plutarkhosznál) e ragadványnévvel büszkélkedhet *(pürrhosz = égővörös, tűzpiros)*, de az is lehet, hogy Pürrhosz Neoptolemosz fia; ezek a görögök olykor mindent összekevernek. Esetünkben mindebből csak az a fontos, hogy Pürrhosz sajnos nem tudja viszontszeretni Hermionét, mivel olthatatlan vággyal ég rabnőjéért, a legnagyobb trójai hős, Hektór özvegyéért, Andromakhéért. Ez utóbbi azonban örökre őrzi szívében Akhilleusz által meggyilkolt férje iránti szerelmét, s kizárólag a fiukért, a kis Asztüanaxért való aggódás tartja még életben.

Könnyen átlátható, kristálytiszta történet, talán nem véletlen, hogy először Euripidésznek jutott eszébe tragédiát írni belőle (i. e. 424 körül). Bár nála mintha még egy árnyalattal egyszerűbb lenne a konfliktus felépítése: Neoptolemosz (Racine-nál: Pürrhosz!) a sajnos meddő Hermioné férje, míg Neoptolemosz rab-

szolganő ágyasa, Hektór özvegye, Andromakhé már gyermeket is szült neki, s ezt Hermioné olyannyira zokon veszi, hogy apja, Menelaosz hathatós közreműködésével meg akarja gyilkolni vetélytársnőjét és kisfiát. Csak mindenféle, itt hely híján nem részletezhető fordulat után marad életben mindenki, kivéve persze szegény Neoptolemoszt. A féltékenységtől őrjöngő Hermionét az őt szerelméről, valamint házassági szándékáról biztosító Oresztész menti meg, persze csak azután, hogy a Delphoiból gyanútlanul hazafelé tartó Neoptolemoszt meggyilkolta. Ugye, milyen egyszerű mese?

No igen, Racine-nak volt honnan tanulnia, amíg kialakította az éppen az 1667-ben bemutatott *Andromakhé*ja alapján elhíresült dramaturgiai módszerét, a *racine-i láncreakció*t. Mindenki, férfiak és nők egyaránt pusztító vágyaik rabjai, ám ezek a vágyak sorra-rendre, tragikusan célt tévesztenek, s végzetes bűnök megállíthatatlan folyamatába sodorják elszenvedőiket. Így van ez például egy másik, szintén Euripidész ihlette tragédiájában, a *Phaidrá*ban vagy az *Iphigeneiá*ban és a *Bereniké*ben is. Racine huszonnyolc évesen írta az *Andromakhé*t, nem sokkal azután, hogy a szépséges színésznőt, Thérèse du Parcot elszerette az ekkor már meglehetősen idős Corneille-től, majd végleg összeveszett Molière-rel is. A nála azért jó néhány évvel idősebb színésznőnek írta Andromakhé szerepét, s Molière minden áskálódása ellenére hatalmas sikerrel mutatta be drámáját a királyné lakosztályában (merthogy a „hivatalos" színházba, a Palais Royalba Molière miatt már nem vihette az előadást), s a művet az azóta eltelt évszázadok alatt megbízható filológiai források szerint több mint ezerötszázszor adták elő Francia-



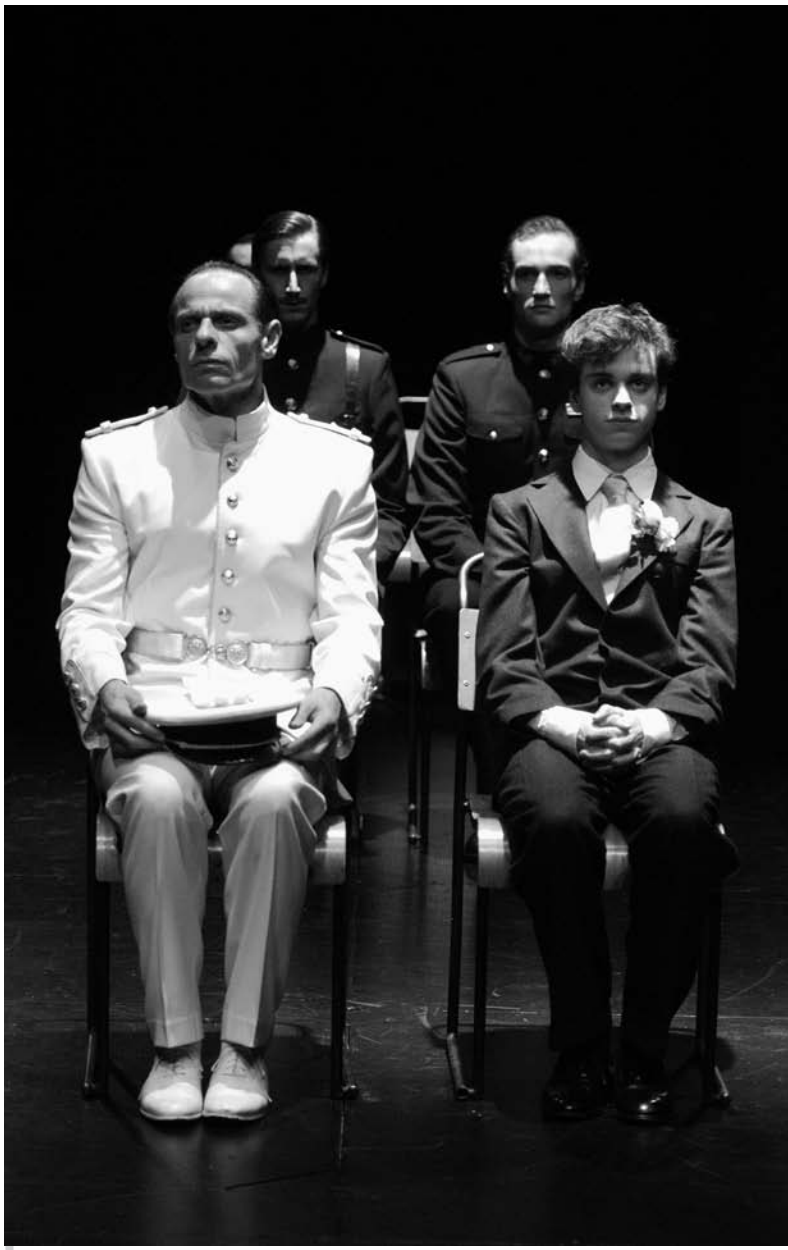


Photo © Pidz

BALRA: Camille Cayol (Andromakhé), Dominique Charpentier (Chepise) és Sylvain Levitte (Asztüanax)

JOBBRA: Christophe Grégoire, Xavier Boiffier (Oresztész), Romain Cottard (Püladész) és Sylvain Levitte

országban. Csak hogy kerek legyen a történet: Molière-t oly mértékig irritálta ifjú kollégája sikere, hogy minden ármányt bevetett a bemutató megakadályozására, s ha ezt nem sikerülhetett is elérnie – ne feledjük, alig néhány hónappal vagyunk a *Tartuffe* első és egyetlen, a darab betiltását eredményező, botrányos előadása után! –, már az *Andromakhé* bemutatásának másnapján színre vitte a Palais Royalban az *Andromakhé, avagy az őrült veszekedés* című, háromfelvonásos Racine-paródiáját...

Declan Donnellan – a világhíres Cheek by Jowl alapító rendezője – egyike napjaink meghatározó jelentőségű színházi rendezőinek. *Andromakhé*-értelmezése a mű öntörvényű megközelítése: nem érdekli a történet görög-mitikus-trójai háborús, az egykor volt hősök és gyermekeik szenvedéseit bemutató rétege, pontosabban erről a történetmesélési szintről átlép az általános emberi szintre: a mitikus hősök utódainak, az *epigonoknak* kétségbeesett, értékeket kereső szélmalomharcát állította színpadra a bonyolult szerelmi történet ürügyén. Minden nő és minden férfi a képességei és a benne élő emlékképek alapján próbálja meg felidézni az egykor volt nagy trójai generáció hőseinek értékvilágát, s megpróbál hasonlóvá vagy legalább méltóvá válni az Akhilleuszok, Agamemnónok és Hektórok értékeihez. A háborút túlélt, csonka családok tragédiájáról beszélnek Donnellan hősei, ezt az állapotot élik meg, illetve ebbe a háború ejtette, gyógyíthatatlan sebeket és feloldhatatlan konfliktusokat generáló életbe halnak bele.

Oresztész és Püladész (Xavier Boiffier és Romain Cottard) úgy hasonlítanak egymásra, mint két tojás, gyönyörűen vasalt, kitüntetésekkel ékes, kortalan katonai egyenruhában feszítenek egymással szemben a komor-fekete színpad két oldalán, amelynek hátsó falánál nyolc puritán, egyenként éles fénnyel megvilágított, fémvázas szék ásít a nézőtérre. Micsoda ötlet éppen ezt a két, csatát sohasem látott „hőst" harci pompába öltöztetni! Egyedül ők képviselik *a* (trójai) háborút Donnellannál, a többiek mind nyakkendős, öltönyös urak: Pürrhosz (a kimagasló alakítást nyújtó Christophe Grégoire), az öreg Phoinix (aki egyáltalán nem öreg, sőt; Vincent de Bouard), de még az itt nagykamasz Asztüanax (Sylvain Levitte) is lakkcipős, fekete nadrágos, elegáns fiú. Akár a *city*ből idecsöppent bankárok is lehetnének, ha nem látnánk mellettük az egyértelműen a második világháború idejét idéző, szürke kosztümös nőcsapat tagjait: a hálóval kontyba fogott hajú, kissé már elvirágzott Hermionét (Camille Japy), a hasonló korú, vibrálóan, titokzatosan szép Andromakhét (Camille Cayol) és kísérőnőiket (Ann Rotger, Dominique Charpentier). A leegyszerűsített, csupa szék díszlet csak ideig-óráig nyit teret a minimalista színjátszás számára (Antoine Vitez 1971-es *Andromakhé*-rendezése volt az első, amely csupasz falak közé, a racine-i kortól elszakított kosztümökbe öltöztetett színészi környezetbe helyezte a történetet, megfelelő megdöbbenést, elutasítást és magasztalást egyaránt kiváltva, de mindenesetre örökre megváltoztatva a franciaországi *Andromakhé*-játszást). A székek ugyanis egy idő után életre kelnek, középre húzzák őket, szoba (budoár!), várfal, piac és templom lesz belőlük, majd rejtekhely és kilátó, végül harci eszköz, a családi veszekedés törni-zúzni termett, hétköznapi szobabútora. Minden pillanatnak eltérő hangulatot tervez Donnellan, mérhetetlen titokzatosságra kényszeríti színészeit, akik jól érzékelhető élvezettel építenek lélektani krimit Racine gyönyörűségesen zengő alexandrinusaiból. Mindvégig nem lehet tudni, mit érez például Pürrhosz: hatalmi taktika mozgatja-e, amikor előbb elfogadja, majd inkább Andromakhéra cseréli Hermionét, vagy őszintén-elvakultan imádja Hektór özvegyét, akinek megszerzéséért még az aljas zsarolástól – az általa egyébiránt apailag szeretett és kényeztetett Asztüanax megölésével való fenyegetőzéstől – sem riad vissza. Oresztész és Hermioné éppígy egy értelmetlen, szeszélyektől és perverz szenvedélyektől sem mentes párviadal részesei, amelynek végeredményeként Hermioné előbb szerelmével megzsarolja és Pürrhosz meggyilkolására kényszeríti Oresztészt, majd őrjöngő gyűlölettel megtagadja tőle szerelmét, s kiszolgáltatja a bosszúszomjas nép haragjának. Őrült, kiábrándító világ, ahol az maradhat talpon, aki tovább bírja a hazugságok és (érzelmi) zsarolások harcát, aki rá tud ígérni az előtte elhangzott aljasságra. Semmi fenségesség, semmi félisteni, heroikus tiszta érték: a zárókép pompázatos esküvői jelenetében, mialatt a hófehér öltönyös, frissen meggyilkolt Pürrhosz holtteste mögött Oresztészt éppen megkövezik, Andromakhé hátraveti menyasszonyi fátylát, s arcán diadallal, Asztüanaxot kézen fogva szembefordul velünk, s mély meghajlással villantja ránk gúnymosolyát. Íme, így kell győztesen túlélni a háborúkat és minden emberi értéket elpusztító következményeit: velejéig cinikusan, az örök gyászt hirdető szavakat – és ruhát! – sutba vágva a mindenkori szituációban a legtöbb haszonnal kecsegtető hazugságokkal felfegyverkezve kell újra és újra harcba indulni. Andromakhé győzött. Azt hiszem, Euripidész és Racine is elégedetten csettintene Donnellan értelmezése láttán...

www.szinhaz.net

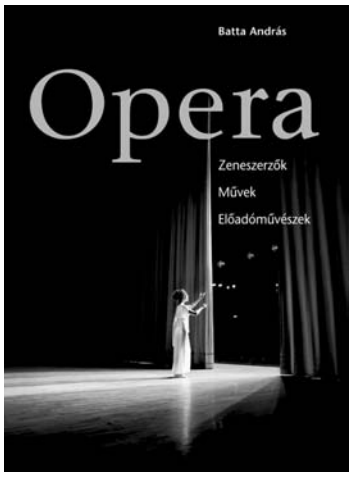
Két opera-guide

Régen operakalauznak mondták a lexikonnál részletesebb, tudományos munkánál populárisabb darabismertetőket – ma, amikor a közlekedési eszközök jegykezelő nélkül működnek (legalábbis a helyiek), a nemzetközi forgalom viszont megnövekedett, talán bocsánatos idegen szót használni az operaműfajban turistáskodók számára készült könyvek műfaji megjelöléseként.

Winkler Gábor nagyszabású munkájának *(Barangolás az operák világában)* megjelent a két utolsó – III. és IV. – kötete is, Pf-től S-ig, és T-től Z-ig. Párosan is páratlan vállalkozás: a XVIII. század vége és a XX. század közepe között *csaknem* a téma intenzív totalitásában ismertet szerzőket, műveket, születési körülményeket (mármint a darabokéit), slágerszámokat, előadás-történetet, kuriózumokat, művészeti pletykákat, értékeik szerint kategorizált hanghordozókat. Impozáns az adatok gazdagsága és pontossága: számtalan történeti és műfaji érdekességről értesülünk, nevek, címek sorjáznak eredeti nyelven (megfelelő számú és dőlésszögű ékezetekkel ellátva!), lábjegyzetelve és fordításban – kiemelve az eredetitől eltérő magyar változatokat –, kislexikonnal, forrásjegyzékkel és (hazai produkciókról készült archív) fotókkal. Hatalmas és textuálisan szinte hibátlan munka, amatőr érdeklődő és szakember egyaránt bízvást támaszkodhat rá, ha *tényekre* van szüksége; szúrópróbaként találomra belelapozva nem találtam benne tévedést (azonkívül, hogy Prokofjev operáját, ahogy az alapjául szolgáló Brjuszov-regényt, *A tüzes angyal*t is jobb lenne ezen a címen emlegetni, mint az első, francia nyelvű bemutató alapján „visszafordított" *A tűz angyala*ként).

A gazdagság csakugyan lenyűgöző, Verdi huszonnyolc operájáról például máshol nemigen találunk ehhez hasonló bőséges ismertetést, és manapság, amikor a kuriózumok is hozzáférhetőek (a *Stiffelio* egyik nemrég kiadott előadás-felvétele kapható DVD-n), az ilyesmi egyáltalán nem mondható fölöslegesnek. A válogatással mindazonáltal lehet vitatkozni, ezért írtam, hogy a szerző kitölti az általa vállalt zenetörténeti szakasz *majdnem* teljes belső terjedelmét. Mert ebben azért mégiscsak mutatkozik némi szelektív konzervativizmus. Mindjárt a III. kötet élén álló „Pf", aki nem más, mint Hans Pfitzner, méltatlanul került oda, ahová került, amennyiben Schönberg nem került be. Fordítva nemcsak elfogadhatóbb lenne, hanem a szerzők zenetörténeti jelentőségét tekintve *egyedül* ez lenne elfogadható. Minthogy az időintervallumnak nagyjából egyformán felelnek meg – Schönberg négy évvel fiatalabb Pfitznernél, és nála két évvel később, 1951-ben halt meg –, az „indok" csak az lehet, hogy Pfitzner a modernek ellensége volt, Schönberg pedig modern. (Pfitzner a *Palestrinát* 1917-ben írta, Schönberg a *Várakozás*t 1909-ben, a *Mózes és Áron*t 1932-ben.) Szigorúan az évszámokat véve alapul, az ötvenes években előadott Poulenc igazoltan hiányzik, de ha Pfitzner és Federico Ricci (!) van, akkor Hugo Wolfnak is lennie kellene. Nem beszélve Kurt Weillről. Ő még „modernnek" sem mondható. A *Koldusopera* és különösen a *Mahagonny* hiánya nehezen magyarázható. Illetve egy magyarázat lenne: egyik sem „komoly opera". De akkor miért került bele Planquette operettje, *A corneville-i harangok?*

Ez persze nem más, mint „szőrözés", Winkler Gábor immár teljes terjedelmében megjelent operaguide-ja nagyigényű, nélkülözhetetlen és – tegyük hozzá – rajongóknak élvezetes olvasmány.



A Winkler-kötetek több mint 3500 oldalához képest Batta András *Opera (Zeneszerzők · Művek · Előadóművészek)* című csaknem ezeroldalas, nagyalakú, *derékroppantó* (erről tudnék mesélni) könyve összetettebb vállalkozás. Mindenekelőtt több nyelven megjelent *nemzetközi* kiadvány – a magyar változathoz tartozik egy hazai műveket tartalmazó függelék –, amelyet Batta szerkesztőként és a nemzetközi szerzői gárda egyik tagjaként jegyez. A kötetben százharminc szerző (Winklernél százhuszonhat volt!) több mint háromszáz műve szerepel a zenetörténet négy

évszázadából, különös tekintettel a XX. századra. Az *extenzív* totalitás felé való elmozdulás igénye természetesen radikális tömörítést, súlyozást, fontossági kiemelést kívánt, annál inkább, mivel az életrajzok, műcímek, illetve a kiemelt darabok cselekményismertetései mellett esztétikai kommentárok, zenedrámai karakterisztikák, jellemzések, kottapéldák és a szöveggel egyenértékű helyet elfoglaló, a közelmúlt elhíresült külföldi produkcióiból válogatott – kitűnő – előadásfotók találhatók a hozzájuk tartozó magyarázatokkal és bibliográfiai adatokkal. A speciális kép- és szöveganyag ilyenformán kortárs egyensúlyt teremt a műtörténeti múlthoz viszonyítva. A függelékben elhelyezett glosszáriummal, ősbemutató-kronológiával, különböző mutatókkal együtt a könyv az olvasmány (plusz „látvány") és a lexikon jellemzőit kívánja egyesíteni. Nem kis feladat.

A kötet előnye, hogy az operát nem mint múzeumot, hanem mint élő, lélegző, hatékony organizmust kezeli. Képet ad – a szó szoros értelmében! – arról, mi minden történik az operavilágban, ezáltal csökkenti a hazai operai provincializmust. Elemző-orientáló szövegei gondolatokat kínálnak, kibillentenek a muzeális közhelyekből, a rendezői-tervezői specialitások az illusztrációk révén értelmezési variációkra hívják föl a figyelmet. A helyszűke frappáns, tömör, lapidáris megfogalmazásokra késztet, amelyekben épp ezért több a szubjektivizmus és olykor a kényszerű leegyszerűsítés, mint a terjedelmes tanulmányokban – ráadásul a szerzők nagy száma miatt különbözik a szemlélet –, de ettől különlegesebbek, érdekesebbek is. Néha egy-egy apró részletre irányulnak, néha tágabb – irodalmi, képzőművészeti, történelmi, szociológiai, politikai – kontextusba helyezik az *egészet*. Gyakran esetlegességükben van a kuriozitásuk, ami utat nyit a továbbgondolásnak.

Persze a szűkösség néha banalitáshoz vezet, például egy előadásrészletet ábrázoló fotó együgyű képaláírása szerint „A fal szimbolizálja a kiúttalan helyzetet" (839. oldal). Egy másik helyen ez áll: „Chéreau-nál nem az egyszerű, faragatlan, természetes figura (Naturbursche) áll az előtérben, hanem a Wagner által elképzelt tompa agyú balga, akiben csak apránként ébred fel a részvét és a szeretet." (832. oldal) A leírás a *Parsifal*ra áll, Chéreau viszont – ahogy az előzőekben a könyvben is olvasható – a *Ring*et rendezte Bayreuthban. Winifred Wagner nem 1830-ban, hanem 1930-ban vette át a Bayreuthi Ünnepi Játékok irányítását (832. oldal), a neves énekesnőt Deborah Polaskinak (nem Polanskinak) hívják (820. oldal), a tizenhat éves Solti György aligha vezényelhette 1928-ban Essenben a *Trisztán*t (784. oldal). Olyan félreérthető mondatot sem szerencsés leírni, hogy „Walther viszont győz a saját meleg érzelmeivel..." (788. oldal). Félő, hogy ha ötven oldalon belül ennyi a lapszus, akkor más helyen is lehet. S mivel a minta nyugati, szokjuk meg, hogy Sztravinszkij Stravinsky (de akkor miért nem Mussorgsky?), Csajkovszkij pedig a „T" betűnél található mint Tschaikovsky.

Mindez lektori kérdés, és a lényegen – azon, hogy végre az operaművészetet *modern (kortárs) szemlélettel* összefoglaló, magas színvonalú *és* népszerű, olvasmányosan eligazító, művelt *képes*könyv született – nem változtat.

KOLTAI TAMÁS

Winkler Gábor:
Barangolás az operák világában III–IV.
Tudomány Kiadó

Batta András:
Opera (Zeneszerzők • Művek • Előadóművészek)
Vince Kiadó

SUMMARY

The issue opens with two contributions to the questions of Hungarian playwriting. László Marton, managing director of the Comedy Theatre, offers a laudation to the writer Péter Esterházy who won the prize of the best Hungarian play of the 2006/07 season with his play *The Non-Euclidian Women;* and author András Forgách leads an interesting conversation with director Tamás Ascher, chiefly about his relatively reserved attitude to contemporary Hungarian works.

István Nánay is the author of an obituary for actor-director István Bálint (1943–2007) who is considered one of the pioneers of Hungarian avant-garde theatre and who spent a part of his life in New York as co-founder of the well-known Squat Theatre.

Reviews of new productions follow. Our critics: Judit Szántó, Tamás Tarján, Andrea Stuber, Balázs Urbán, Szabolcs Molnár, Balázs Perényi, László Sz. Deme, Róbert Markó, Andrea Rádai, Judit Szántó once more Tímea Papp, and László Zappe saw for us *In the Dangerous Proximity of Men* (a documentary play at the Chamber), János Térey: *Table Music* (Radnóti Theatre), Béla Pintér: *The Madman, the Doctor, the Disciples and the Devil* (Szkéné), Shakespeare's *Richard the Third* (Zalaegerszeg), three short operas by Igor Stravinsky: *The Fox; Mavra; The Tale of the Soldier* (Thália), *Philoktetes* by Sophocles (Studio "K".), *The Frankenstein Project* by Kornél Mundruczó and Yvette Bíró (The Ark), Ferenc Molnár: *The Glass Slipper* (Győr), W. S. Maugham: *The Round Trip of Love* (Sopron), Jean Anouilh: *Becket* (Hungarian Theatre), Ibsen's *The Wild Duck* (Békéscsaba), and Zsigmond Móricz: *A Feast in the Country* (Kecskemét).

Our dance reviews centre on four events. Ádám Mestyán saw *Playground,* a new project by Yvette Bozsik at the Katona József Theatre, Krisztián Faluhelyi reviews *The Swan Lake* as presented by the Szeged Contemporary Ballet, with the choreography of Tamás Juronics, Csaba Kutszegi saw an event lasting four days: the dance section of the Miskolc National Theatre offered seven productions of its five year long existence, and Szilvia Szilágyi Sisso writes on *Temporary Adress* and *Magenta II.,* productions of the company TranzDanz, headed by choreographer Gerzson Péter Kovács.

This is followed by a conversation Katalin Szemere had with Miklós Gábor Kerényi, managing director of the Budapest Operetta Theatre.

Three authors contribute to our column on world theatre. László Upor was member of the jury at the 41th BITEF Festival in Belgrade and sums up his impressions; Fanni Nánay comments on the events of the XVIIth Contact Festival at Toruń and György Karsai examines Racine's *Andromache* as directed in Lille by Great Britain's Declan Donnellan.

Finally Tamás Koltai presents two opera guidebooks recently published: *Wanderings in the World of Opera* III–IV. by Gábor Winkler and *Opera. (Composers. Works. Performers.)* by András Batta.

Playtext of the month is János Térey's *Table Music,* a new drama reviewed in this issue.