XXXII. évfolyam XII. szám 1999. december

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

AZ EMBER TRAGÉDIÁJA ÖTSZÖR

KERESSÜK SHAKESPEARE-T

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

TARTALOM

Az ember tragédiája

- Tarján Tamás: FÉNYBEN ÁRNY 2
  (Madách Színház)
- Joób Sándor: SZERTARTÁSTRAGÉDIA 4
  (Beregszászi Illyés Gyula Színház)
- Csáki Judit: ISTEN NE ÓVJON! 6
  (Merlin Színház)
- Sándor L. István: SZÍNHÁZ A FALANSZTERBEN 7
  (Mozgó Ház Társulás)
- Urbán Balázs: CSAK BÁBOK .... 10 *(Budapest Bábszínház)*

Interjú

- Lajos Sándor: KOMOLYAN VENNI 12
  (Beszélgetés Vidnyánszky Attilával)

Kritikai tükör

- Zappe László: ASZTALTÁNCOLTATÁS 15
  (Hubay Miklós: Hová lett (3 rózsa lelke?)
- Kovács Dezső: KÖRKÉP AZ EZREDVÉGRŐL 16
  (Móricz Zsigmond : Rokonok)
- Szántó Judit: CSÜTÖRTÖK À LA HONGROISE 1 8
  (Spiró György: Honderű)
- Tompa Andrea: MIT ÉR A MENYEGZŐ, HA..... 21
  (Wyspiański & Ady/Bodolay: A magyar menyegző)
- Stuber Andrea: BIZTOS BOLDOGTALAN 23
  (Dosztojevszkij-bemutatók)
- Karsai György: KERESSÜK SHAKESPEARE-T 26
  (Öt bemutató)

Táncszínház

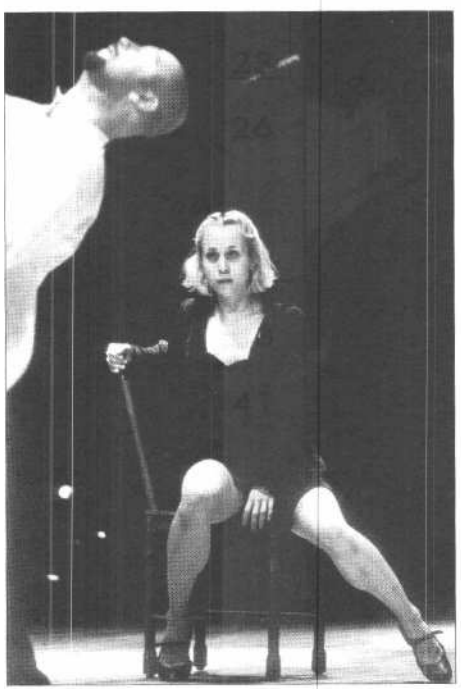
- Koltai Tamás: EXPRESSZÍV HORROR 36
  (A csodálatos mandarin)
- Kaán Zsuzsa: A HIÁNYÉRZET TÁNCDRÁMÁJA 38
  (Beszélgetés Juronics Tamással)
- Nánay István: VADEMBEREK 41
  (A manna és A párduc)
- Dorogi Katalin:
  ALOM A NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZRÓL 44
  (Beszélgetés Román Sándorral)

Könyv

- Kovács Dezső: TEGNAPI MÍTOSZOK, MAI TANULSÁGOK 46
  (Mihályi Gábor: A moderntől a posztmodernig)

Drámamelléklet

- Kiss Csaba: ESTI PRÓBA



*A **CÍMLAPOT** Bölönyi Zsolt tervezte*
*A **BELSŐ BORÍTÓN:** A **Romeo** és Júlia*
a Szegedi Nemzeti Színházban (Révész Róbert felvétele)

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: Budapest V., Báthory u. 10. H-1054. Telefon és fax: 331-6308. telefon: 311-6650

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest V., Báthory u. 10. 1054. Telefon: 331-6308 • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) BudapestXIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 FI • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891
Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940
Nyomás készült: REPROFLEX nyomda. Pécs
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány
és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM
Megjelenik havonta

MADÁCH SZÍNHÁZ

FÉNYBEN ÁRNY

A Madách Színház 1999. október 23-án este hét óra tíz perctől tíz óra tíz percig bemutatta a Madách Színházat. Akik valamely alkalommal - akár az ünnepi díszelőadást megelőző színházi sétán - bejárhatták az újjáépített teátrumot, tudják: Kerényi Imre igazgató taktikus kulturális diplomataként és mindenre ügyelő „főmérnökként" remek új színházüzemet hozott létre az elöregedett és megcsúfult régi intézmény helyén; tehát volt mit bemutatni, jogos a büszkeség. Az azonban sajnálatos, hogy a névadó Madách helyett is *a* Madáchot mutatták be: az újjávarázsolt hajlékot és a társulat mostani állapotát. Kerényi Imre rendező valóban a színházra, a színészekre és az e helyütt otthonos közönségre szabta Az *ember tragédiája* radikális átdolgozását. *A legyen egyszerű, legyen érthető, legyen érdekes* hármas jelszava jegyében készült - elegáns kötetben ki is adott - adaptáció megjelenítése a nézőtér mennyezetfestményének (nagy commedia dell'arte körtánc ölel kis, talán késő reneszánsz színpadot) részleges, majd teljes reflektorozásával kezdődik, és azt sugalmazza, hogy a játék(mód) többé-kevésbé ezt a világot teljesíti ki. (S ez Vágó Nelly a tavaszi rét összes színét kölcsönző, eklektikus jelmezkavalkádja esetében különösen igaznak bizonyul. A markáns epizódalakításokat gátló - mert tolakodóan helyettesítő - maszkok is mintha a plafonképről hullottak volna a produkcióba.) Madách Imre kivetített, bánatos bajuszú arcmása sem magát a művet, hanem a róla elnevezett színházat emblematizálja.

A premier előtti hetekben Kerényi számos sajtó- és televíziós nyilatkozatot adott: okos publikumcsalogató pedagógiával értelmezte alkotói szándékait, beszélt a „variációk egy klasszikusra" elkészültéről. Csupa érdekes ötletet, gondolatot húzott elő cilinderéből. A *Tragédia fő* problémája a nőprobléma, az Éva hordozta princípium, misztérium. A drámaiatlannak tartott drámai költemény a legkiválóbb - mert végtelenül tágas és rugalmas - alapanyag. A bölcseleti gazdagságnak ne az unalom legyen a szinonimája: szórakoztasson a világtörténelembe ágyazott filozófia, filozófiába ágyazott világtörténelem. A figurák megformálói - az Úr és Lucifer kivételével - „felejtsék otthon érettségi bizonyítványukat": az olvasottság fitogtatása, a szerepek intellektualizálása helyett a természetesség, az ösztönösség (mondhatni: az alakok „elmesélése") nyerjen teret. Játssza több színésznő Évát, több színész Ádámot, hogy ne csupán valamely közönségkedvenc színészpároshoz kötődjék a két szerep. Mindenki lehet „első ember" - némiképp minden nő Éva, minden férfi Ádám. És így tovább.

A színrevitel láttán arra kell gyanakodnunk, hogy a rendező irdatlan mennyiségű javaslatot, instrukciót, parancsot zúdított művésztársaira, s ebben a tömkelegben elveszett az összhangzó értelem. Ez a rossz *Tragédia* ugyanis nem trehány, szellemtelen, kisstílű módon rossz. A logikátlanságtól az ízléstelenségen át a giccsességig hömpölygő, zabolátlan folyamnak összes hullámát, örvényét, hordalékát, csillanását megtervezte vagy megálmodta a rendező. A darab molekuláit biztos kézzel igazgatta - csak éppen organikus rend-szert nem hozott létre belőlük. Nem is hozhatott, mivel egyetlen ötletét sem vitte, gondolta végig, a megoldatlan szituációk elől új ötletek csiholásával tért ki, a súlyos értelmezés-beli hiányosságokat a megifjított színház gépezeteinek, fényeinek, játékterének pompájával, monstruozitásával remélte feledtetni. Színháznyitó Madách-karnevált szervezett.

Nem az a baj, hogy az egyes színek között Karinthy Frigyes *Az emberke tragédiája* című travesztiájának részleteit kántálja egy kisleányka és egy kisfiúcska (akikből majd az ősszülők első gyermekei lesznek, a megszokottabb és baljósabb Káin és Ábel testvérpár helyett). Madách lucidusságán az ejt csorbát, hogy még ez a vissza-visszatérő megoldás, szövegbetét is diszfunkcionális. S rendre azért éri sérelem a drámaköltőt, mert nem ésszerűen, nem következetesen, nem koncipiáló nagyvonalúsággal hajolnak el tőle és textusától. A teremtő, kritikai erejű kifigurázást, parodizálást kiüti az odamondogató poentírozás. A szöveg átigazítása - s milyen nehéz is átigazítani, modernizálni az avittnak, helyenként érthetetlennek ítélt madáchi sorokat! - megáll negyedúton, sokszor tulajdonképp az eredeti marad, a pótlás viszont jelentéscsupaszító antianyag. A gondolati sokszínűség, sokszálúság folytonosan átperdül a színpadi zsibvásár forgatagába. Az előadás minősége, minéműsége mindvégig eldöntetlen. Játsszák-e, átélik, prezentálják, közvetítik, közszemlére bocsátják, varietésítik, átmossák Az *ember tragédiáját?* - kideríthetetlen. A gegként elsózott közhely is ront a bolton. Biztosan az a Nagy Lelemény, ha az athéni színhez *a Zorba* dallamait, a londonihoz *a Londonban, sej, van számos utca...* Huszka Jenő-futamait, Ádám és Éva egész love storyjához Nino Rota Zeffirellinek komponált *Romeo és* Júlia-filmzenéjét adagolják?

A tér és a térkezelés érdemli a legtöbb elismerést. Annak ellenére is, hogy az első emberpár által bealudott-beálmodott őskunyhó mint állandó és jelképes díszletelem lomha

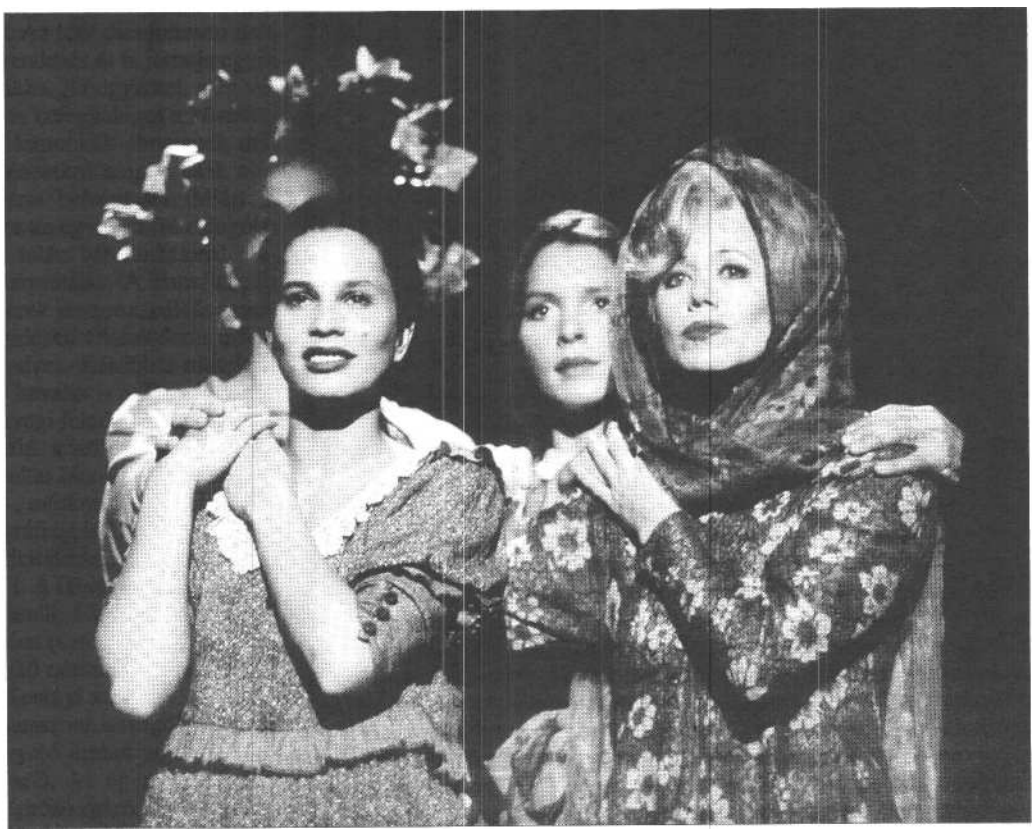
Pikali Gerda (a fiatal Éva), Mácsai Pál (Lucifer) és Pavletits Béla (a fiatal Ádám)

és nevetséges objektum Götz Béla tervében, s ormótlanságával kikényszeríti az egyes színek tárgyi „hulladékainak" felhalmozódását (persze „főgondolatként" illegeti magát, hogy a történelem amolyan Ecseri piaccá alázza kacatraktár, eszmetelephely magama-gát - de ez a fölfogás sincs ráterítve a teljes *Tragédiára).* Rossz nézni a barokk napsugárdicsfényben emelkedő-süllyedő zenekart, az oltárkép Úr aranyhabos óriásrámáját is - ám valamiféle képzőművészeti össz-szépség, történeti, borzongató levegősség mégis érződik a tér-képből. Lehet látványosan járni benne. Az időt dicséretesen nem pocsékoló rendezés át is jártatja egyik színt a másikba. Az egyiknek még vége sincs, már belegyalogol a következő. Az így kimunkált átmenetek magukra a jelenetekre megint csak nin-csenek stiláris befolyással. Miért is lennének, ha az egyetlen összefogóbb formaelv a talán bábszínházinak nevezhető interpretálás. A Paradicsomban az emberek játszotta, pálcás maszkokkal megidézett állatok derűs infantilizmusa kedves. Később a maszkosság esetleg beválik - a *Tragédia-sta*tisztéria lényegi feladatait ellátó nyolc színész férfiú közül a legcéltudatosabbnak, Koltai Jánosnak mindeneset-re beválik -, máskor nem. Molnár Ferenc koreográfiája is él a bábszerűség-re történő licitálással. Sokat nem hoz ki a pakliból. A falanszter gesztusvilága érthetetlenül ódon, az egyiptomi színé színtelen (s miért lenne e képben a piramisépítő rabszolgák keserves jajának, e - Kerényi szerint - „megoldhatatlan" panasznak a megoldása, ha a munkafelügyelő arabul adja ki a vezényszavakat?). Az egymás elől menekülő, elzárkózó epizódok közt akad, amelyik jobb önmagánál. A hetedik, konstantinápolyi színben a Homousion és a Homoiusion hittételét vallók csoportozatáról az eltérő öltözék ellenére sem állapítható meg bizonyosan, melyik égeti meg máglyán a másikat. Beszédes ötlet az értelmetlen pártoskodás ironizálására.

A szereposztási triplázás az Ádám-tolulások és Éva-ütközések mellett Ádám- és Éva-hiányt eredményezett. Már az sem világos, a színészeket pazarlóan fogyasztó (Kerényi szava) előadás egyes Ádám- és Éva-színészeket milyen megfontolás alapján állít be epizódszerepekbe. Nem vész-e el ezzel az első emberpár autentikussága? Ha igen, ha nem, miért csak részben? S részben miért? A kunyhóban alvó („első" és „legfiatalabb") Ádám-Éva álmának többszöri megzavarása: oktalansággal elegy stiláris modortalanság. Az Ádám- vagy Éva-kettesek és -hármasok találkoztatása (például az első rész végén): mint a hajóvontáké. Tilos. Lenne. Mert jelentése semmi. De Hatalmas Szimbólum. A színészek csak bámulnak.

Évát Pikali Gerda f. h., Timkó Észter (Varga Klárival felváltva) és Kiss Mari alakítja, Ádámot Pavletits Béla f. h., Rátóti Zoltán és Dunai Tamás. A két főiskolás nagy igyekezettel azon mesterkedik, hogy az állatvilágtól még épp csak elütő ős-emberek artikulációs bázisát és összehangolatlan mozgássorait imitálva fajunk gyermekkorát fesse.

A „harmadik", „legöregebb" párban az elfogadható magyarázat, ok nélkül Lucifernek öltöztetett, kedvszegett Dunait és az előnytelenül elmaszkírozott Kisst letaglózza a méltatlan, maradék szerep. Szerencsére eddigre Kiss Mari - ki ez este gyakrabban játszik nem Évát, mint Évát! - túljutott néhány hatásosan kivitelezett más feladaton. (Éva kéténűsége is lehetne előadás-megtartó alapgondolat, ám ehhez három Éva sok, és se két-, se három-Évaságról nem jut el értékelhető információ a nézőhöz.)



Évák: Pikali Gerda, Varga Klára és Kiss Mari (Kanyó Béla felvételei)

Timkó Észter (és nyilván Varga Klári is), valamint Rátóti Zoltán (a „második", „fiatalközépkorú" emberpár tagjai) önmagukban tökéletesen megfelelnének Éva és Ádám szerepére, amelyből a sokszorozás most a harmadot is elvette tőlük. A Madách egész produkciója gyakran táncol a nevetségesség határán (s hogy mindig innen, az a monumentalitásnak, magának a színházépületnek s az ünnepi *Tragédiát* szériája során alighanem végigkísérő ünnepi hangulatnak köszönhető), noha azokat a fölszabadult nevetéseket legföljebb kétszer-háromszor váltja ki, melyeket Kerényi az újszerű humorforrásoktól remélt. A sorsa előzményeitől és kifejletétől megfosztott Évát és Ádámot Timkó és Rátóti az alakok súlyos, komoly, aprólékosan drámai birtokbavételével próbálja megmenteni a mármár kacagtató súlytalanságtól.

Nem Huszti Péter a felelős, nem is az őt a kupolából alábocsátó liftszerkezet (melynek létéről és rejtelmeiről már fél Magyarország értesült) tehet róla, hogy az Úr szinte nem is szerepel ebben az előadásban. Főpapnak öltözve mond ugyan dolgokat, meg elüldögél egy aranykeret mögötti trónon. Nem akad jelentéses szava, mely áthatolna az űrön. Nagy kár, hogy Kerényi Imre - mint elmondotta - az adaptáció megalkotásának első percétől „Husztiban és Mácsaiban gondolkodott". Ha már, akkor - az Úrban és Luciferben kellett volna. Állítmányban, alanyban.

Lucifert, a Fényhozót Kerényi-Madách szövege az Úr ajkain a „fényben árny" megnevezéssel illeti. É két szó kontextusa elegendő, hogy a Madách Színház *Tragédiájá*ból egy kukkot se értsünk - vagy egy kukk se legyen benne. Mácsai Pál nem tudhatja a „fényben árny" névre-instrukcióra áthangolni Lucifert. Grimaszokkal, túlkarikírozott szóejtésekkel, mondatnyomatékokkal sem. Rideg idomár, nincs kapcsolata Ádám- és Éva-istállójával. Olykor megveregeti váltott lovai nyakát. A nézők közül páran észlelni vélik Mácsai nemegyszer megfagyó arcán a tanácstalanság és erőlködés rianásait. Rajta, aki így is az előadás legemlékezetesebb színésze.

A Föld szellemének szavait Kerényi Imre tolmácsolja. Nem szózatot, szereplést várunk tőle, hiszen a színlap Úri Istvánnal kettőzve tünteti föl őt, a puszta hangot minek kettőzni? De a Föld szelleme nem jelenik meg. Csak a hangja.

TARJÁN TAMÁS

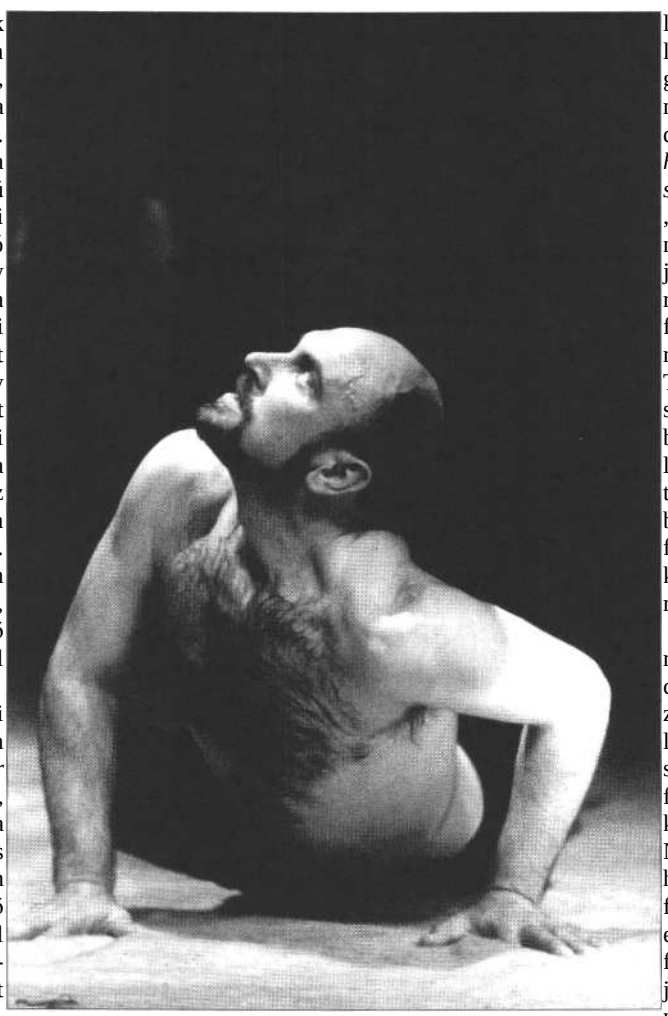
Madách Imre: Az ***ember tragédiája***
(Madách *Színház)*
Díszlet: Götz Béla. Jelmez: Vágó Nelly. Zenei vezető: Rossa *László. Koreográfus: Molnár Ferenc. Dramaturg: Balatoni Mónika. Átdolgozó és rendező: Kerényi Imre.*
Szereplők: Huszti Péter, Mácsai Pál, Pavletits Béla f h., Rátóti Zoltán, Dunai Tamás, Pikali Gerda f h., Timkó Eszter/Varga Klári, Kiss Mari, Crespo Rodrigo, Horesnyi László, Kautzky Armand, Koltai János, Laklóth Aladár, Lesznek Tibor, Lippai László, Pusztaszeri Kornél, Kerényi Imre/Úri István és sokan mások.

BEREGSZÁSZI ILLYÉS GYULA SZÍNHÁZ

SZERTARTÁSTRAGÉDIA

A hagyományosan nemzeti klasszikus drámának nevezett darabokat többféle elgondolás alapján lehet újra és újra játszani. A hivatalos színházak például egyfajta közművelődési funkciót töltenek be, amikor - főként az új nemzedékek számára - évadról évadra bemutatják, mondjuk, *Az ember tragédiáját*. Jóval ritkább azonban az az eset, amikor ezeket a kulturális emlékezetben meggyökerezett drámákat valaki alkotó szempontból meri megközelíteni, s függetleníti magát a színpadi interpretációk hagyományaitól. Nem is olyan könnyű a hagyomány ismereté-ben, mégis „első olvasatban" színpadra fogalmazni egy dráma-szöveget. Nem tennénk itt most különbséget a nemzeti klasszikus egyszerű színházi *előadása* és a nemzeti klasszikus alapján készült önálló színházi *mű* között annyiban, hogy az egyiket „csak" iparosmunkának, a másikat pedig feltétlenül művészi produkciónak nevezzük, hiszen volt már rá példa, hogy valamely előadás mind-két szempont szerint megállta a helyét. A beregszászi Illyés Gyula Színház előadása egészen egy-értelműen nem az ismeretterjesztés, hanem a művészet kategóriájába tartozik. Művészet: nem nagybetűvel, hanem művészet, sok munkával, összpontosítással, belülről jövő erővel, de kételyek-kel és hibákkal is.

Bár a cím ugyanaz, a beregszászi előadás minden bizonnyal nem sokat mond Madách Az *ember tragédiája* című művéről azoknak, akik azt nem olvasták. A színházba terelt diákok például ezen előadás megtekintésével bizonyosan nem spórolhatják meg a kötelező irodalom elolvasását. Itt jól lemérhető az az alapvető különbség, amely az írásjeleket használó *irodalom* és a hanggal, fénnyel, testtel dolgozó *színház* között fennáll. A határon túli magyar színházak kisvárdai fesztiválján is bemutatott előadás ugyanis gyökeresen másfelől közelíti meg az anyagot, mint azt a hivatalos magyar színpadokon megszoktuk. A rendezés elsősorban képekben, mozgásban és zenében gondolkodik, s az eszközök között csak ezek után következik a szöveg. Nem a madáchi dialógusokat szituálják ilyen-olyan díszletek között, hanem a szöveget egészként felfogva az abban kódolt képeket érzékítik meg, s a sorok között munkáló folyamatokat játsszák el páros és tömegjelenetekben. A beregszásziak más színházi iskolába jártak, mint mi, az agyuk és a szívük is más utakat jár be az alkotás során. *Szertartásszínház* - mondják Vidnyánszky művészetére, többek között amiatt, hogy ez a színház - mint Az *ember tragédiája* esetében is - valami általunk már *ismertre* utal. Nem feltétlenül mesélni akar, nem megértetni, inkább feleleveníteni, életben tartani, érzelmeinket felrázni úgy, hogy tudatunk ismeretlen rétegeit célozza meg.



***Ádám: Varga** József*

Vidnyánszky fénnyel rajzolja a színre Az *ember tragédiáját*. Papírja a sötétség. Ezen a tiszta fekete lapon jelennek meg az alakok és a terek, hogy aztán jelenetről jelenetre elhalványuljanak, és visszaolvadjanak az örök, kozmikus feketeségbe. A színpadon soha nincs teljesen világos. Mindig maradnak titokzatos sötét zugok, s a cselekmény is a vakság és a látás határmezsgyéjén játszódik, ahol az árnyaknak legalább akkora szerepük van a térépítésben, mint az élő és valóságos testeknek. Az érzékeny kézzel adagolt világítás ezt a köztes tartományt, *a homályt* teszi a játék fő közegévé.

Fekete-fehér líra és képzőművészet ez, amely a Paradicsomot egymás felé hajló meztelen emberek nyúlánk körvonalaiból festi meg a diszkréten megvilágított háttér előtt. Kevés előadást látni magyar színházakban, ahol ennyire tudatosan használnák a fényt és a fény *hiányát* színpadi jelzésre. A világítás itt *saját világot* teremt. Nem a színészek „bevilágítására" szolgál, és sem-mi köze nincs a valóság imitációjához. Lucifer a játék elején az egyik dobogóra guggol, a reflektor elé, s ahogy lassan felegyenesedik, árnyéka úgy nő rémisztően hatalmasra a háttérfalon. Tragédia-előadások bevett képe a ró-mai szín végén feltűnő feszület, ám a beregszászi előadásban Lucifer az egyik lámpa elé áll, hogy saját árnyékával takarja el a háttérre vetülő keresztet. A beregszászi előadás elsősorban képekben fogalmaz: álló, mozgó és kimerevített képekben, s ezek váltakozása határozza meg az egész elő-adás ritmusát.

A balról-jobbról hátrafelé világító reflektorok csak technikai eszközök, ceruzák, amelyek az árnyékokat rajzolják. A szín közepén lógó nagy, fekete lámpabura viszont a játék köz-ponti szimbóluma. A kopott lámpa fénykörében játszódnak Ádám és Lucifer kettősei. Az éltető és világot strukturáló Nap jelképéből logikusan következik, hogy az űrjelenetben Ádám és Lucifer felkapaszkodik a bura tetejére, s így éri el a sötétségben a végtelent. A teátrális felfogás jegyé-ben a lámpát nemcsak jelölőként, hanem egyszerű tárgyi mivoltában is használják. Nem riadnak vissza attól, hogy az előbb még Napként funkcionáló szerkezetből ki-becsavarják az égőt, vagy mint hatásos filmjelenetekben, nagyot üssenek rá, hadd himbálózzon a fejek felett. Ugyanígy egy másik jelenetben Lucifer a legtermészetesebb módon húzza maga után az egyik színpadi reflektor kábelét.

Nehéz külön-külön beszélni a világításról, a térről, a zenéről vagy a mozgásról, ezek az

elemek ugyanis egymásba fonódva fejtik ki hatásukat. A zene ritmikusan előre-hátra mozog a térben, ahogy elhalkul, bujkál a sötétben, majd mint a vihar, lecsap ránk, és mindent elsöpör. Itt a zene nem a hiányzó atmoszféra *pótlására* szolgál, hanem nélkülözhetetlen építőelem. A színpadon ácsorgó emberek egyszer csak tömeggé sűrűsödnek, s velük együtt a zene is öntudatra ébred. A párizsi szín forradalmi jelenetében örvényleni kezd a tömeg, s itt megláthatjuk, mi a különbség az üres föl-le rohangálás és a céltudatos *koreográfia* között, amely egyszerre kelti a spontaneitás és a jelentésteljes rendezettség hatását. Hasonlóan hatásos és az egyszerű illusztráción túlmutató a bizánci szín, a sötétben körbe-körbe vánszorgó vezeklőkkel.

Úgy tűnik egyébként, hogy Vidnyánszky jobban tud bánni a tömeggel, a nagy színpadi képekkel, mint *a face to face*--helyzetekkel. A legkidolgozottabb páros jelenet - legalábbis a mozgás szempontjából - Ádám (Varga József) és Lucifer (Trill Zsolt) repülése. Hány Tragédia-előadásban láttunk ennél a jelenetnél hevederekre kötözött színészeket, akik tehetetlenül himbálóztak a szín-pad légterében! Itt az egyetlen értelmesnek látszó megoldást választják: *eltáncolják a* repülést. Lucifer a hátára veszi Ádámot, lebegteti, majd felsegíti őt a „Napra", hogy kijusson a sötét űrbe.

A beregszászi előadás legproblematikusabb része a szövegmondás. Egyfelől jó, hogy töredékére rövidítették a dramaturgiailag nem mindig gördülékeny madáchi textust, a színészek többsége azonban aligalig képes a szöveg értelmező tolmácsolására. Az archaikus mondatszerkezet szimpla megértéséhez szükséges hangsúlyok vagy elmaradnak, vagy zavaróan rossz helyre kerül-nek. A klasszikus szövegtől való idegenkedés hamis pátoszhoz és motiválatlan kiabáláshoz vezet, s a jelenetek tempójával együtt gyorsul a szövegmondás ritmusa is az értelmetlen hadarásig. Furcsa feszültség keletkezik ebből: mintha egy modern, öntörvényű színházi mű bizonyos szerepeire Madách korabeli műkedvelő színészeket szerződtettek volna. Jegyezzük meg: a beregszászi előadásban semmi sem utal arra, hogy a színészek szándékosan archaizálnának rosszul.

Mindez még akkor sem nézhető el, ha - mint azt feltételezzük - a rendezés döntően a nézők előzetes ismereteire alapozva hozta létre az előadást. Az előadás Madách művé-nek inspirációjára született színházi alkotás, ám mégsem nélkülözheti teljesen az eredeti szöveget. A szövegmondás gyengesége így nem Madáchnak árt, hanem az előadás kifejezőerejének és minőségének.

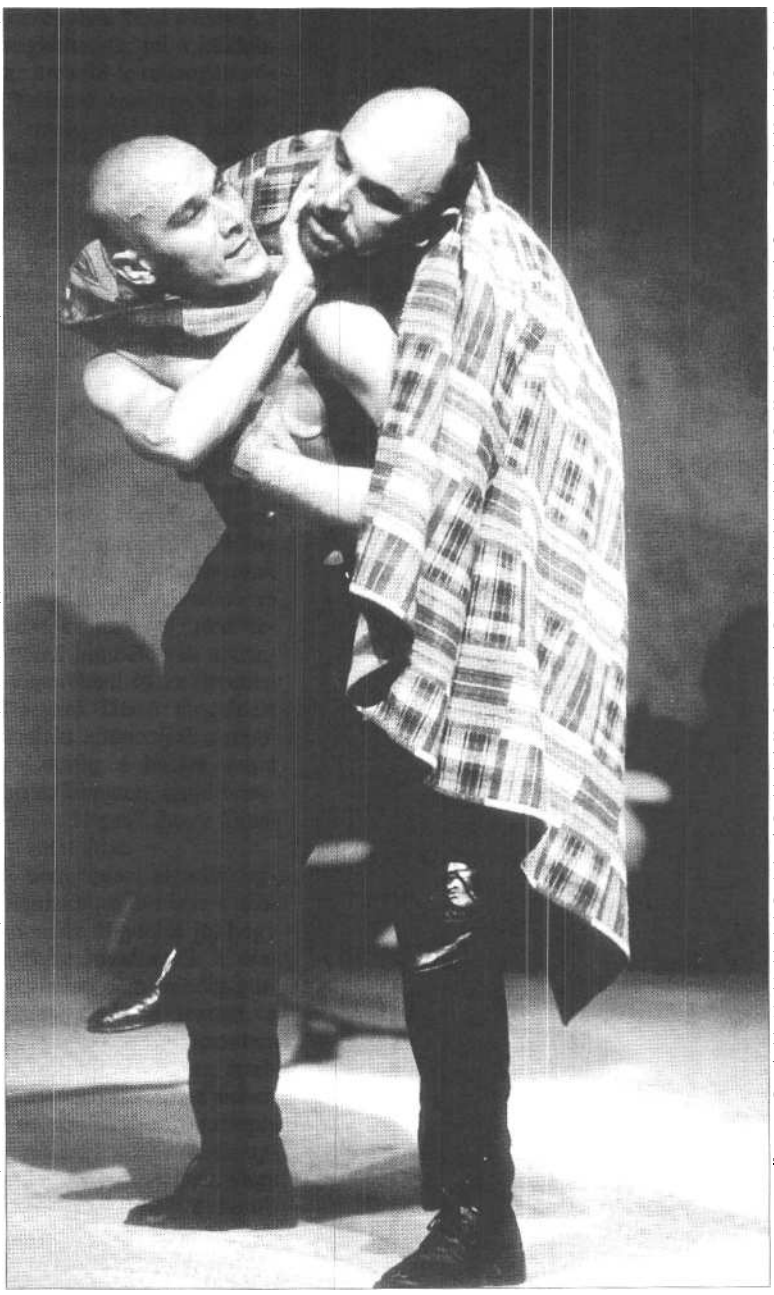
Bár a szöveg jelentős része nem jut el a nézőkhöz, a megértésben sokat segítenek a kar által litániaszerűen ismételgetett részletek, amelyek szemantikai jelzőkarókként foglalják össze egy-egy jelenet lényegét. Többek között ezeknek a mottóként kiemelt soroknak, mint például a jól ismert „milliók egy miatt"-nak tulajdonítható, hogy *a Tragédia* nem lineáris történetként, hanem kavargó álomként jelenik meg előttünk. Ha belegondolunk, veszélyes játék ezeket az iskolában is tanított madáchi sorokat így kiemelni, hiszen egyikük-másikuk már régen közhellyé kopott. Szerencsére az előadás kellő visszafogottsággal és indokoltsággal használja őket, így nem esik a felszínes didaxis csapdájába.

Az előadásban mind a szövegtolmácsolást, mind egész színészi habitusát tekintve külön minőséget képvisel a Lucifert játszó Trill Zsolt. Az ő színészi munkája is más gyökerekből táplálkozik, mint a magyar főiskolákon tanult színészeké. Fokozott testi jelenlét, kifinomult, lépésről lépésre kidolgozott mozgás és a szöveget életre keltő beszédtechnika - ebben a sorrendben. Trill Luciferjének egyedisége ugyanis elsősorban az előadás középpontjába állított testi valójából és idegekkel, izmokkal szabályozott mozdulataiból áll össze. Kopaszra nyírt fejjel és meztelen felsőtesttel játssza végig az előadást, egyszerű fekete hosszúnadrágban.

A Lucifer-szerep közismert intellektusa is érvényesül az alakításban, de a test állandó érzékelhetősége, a lépések puhasága és a hangformálás érzékisége az ördögi princípiumok közül sokkal inkább a filozófiai értelemben vett *erotikát* emeli ki.

Nem tartozik szorosan az *előadás* recenziójához, de tudható, hogy a kárpátaljai színészek mennyire más körülmények és feltételek között dolgoznak, mint az itthoniak. Nemcsak az állandó anyagi szűkösségre, a hónapról hó-napra elmaradó fizetésekre gondolok, hanem arra a kifejezetten művészetcentrikus gondolkodásra is, amelyet a beregszászi társulat képvisel. Ezen a produkción is látszik az eredménye a belső utak fáradságos követésének, az összetartó társulati munkának. A tömegjelenetekbe nem unott statiszták állnak be egyik színről a másikra, ha-nem fegyelmezett színészek, akik az adott helyzetben a maximumot akarják megmutatni. A munka pedig nem ér véget a bemutatóval. A beregszászi *Tragédia* organikus képződmény. Akik egy évvel ezelőtt látták az előadást, mást láttak, mint a kisvárdai fesztivál nézői. Egy év múlva is lehet majd írni egy recenziót arról, merre fejlődött-romlott az elő-adás, hol nőttek újabb szár-nyak és vadhajtások, s melyek sorvadtak el az idők folyamán.

JOÓB SÁNDOR

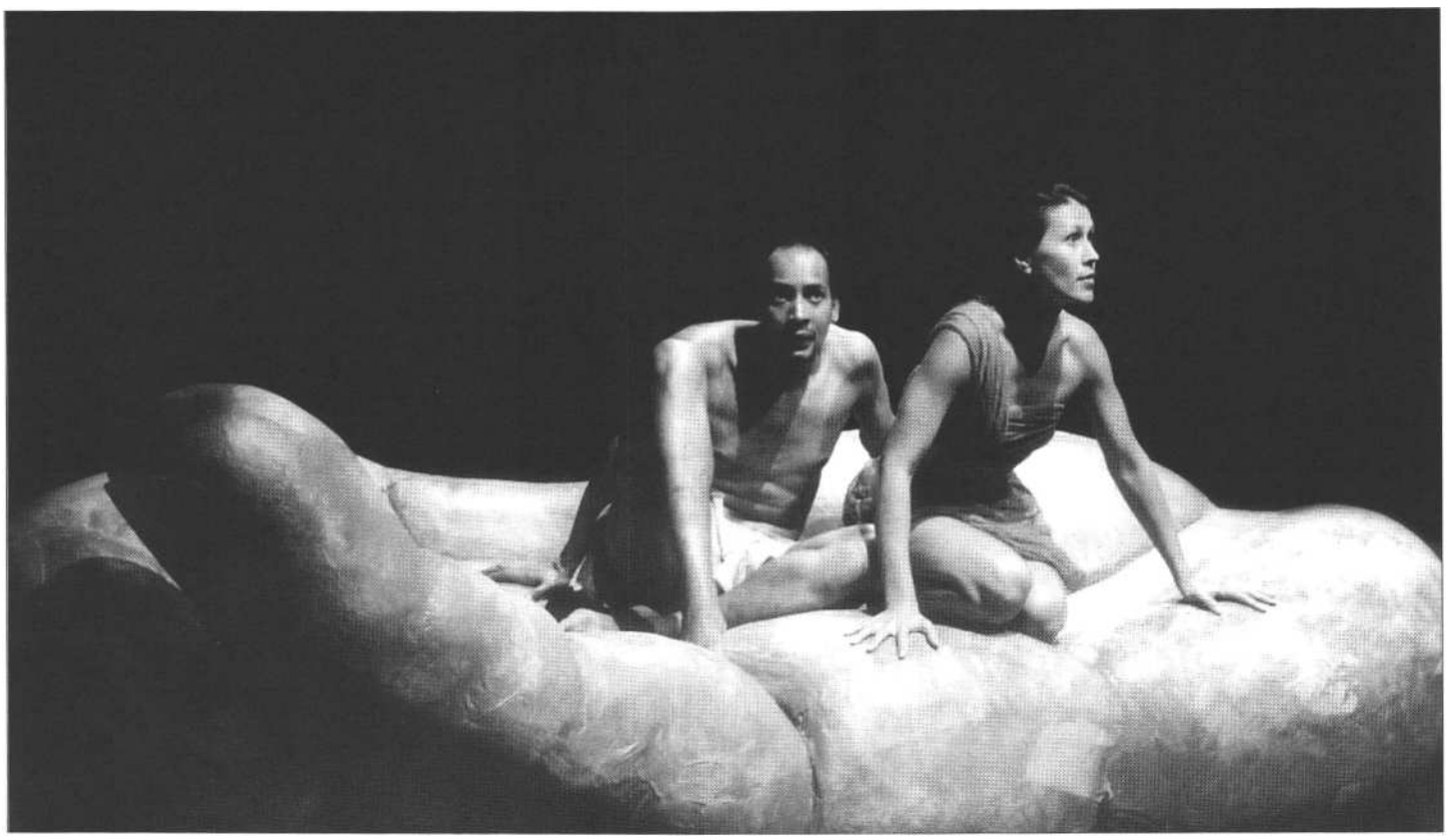


*Trill **Zsolt (Lucifer) és Varaa József (Dusa Gábor** felvételei)*

Madách Imre:** Az **ember tragédiája
*(Illyés **Gyula Magyar Nemzeti Színház, Beregszász)***
Díszlet, kosztüm: Balla Ildikó. Koreográfus: Énekes István m. v. Zeneszerző: Verebes Érnő m. i'. Rendező: Vidnyánszky Attila.
Szereplők: Varga József, Vass Magdolna, Trill Zsolt, Kátya Alikina, Szűcs Nelli, Tóth László, Kacsur András, Veres Ágota, Rác: József, Varga Melinda, Sőtér István, Orosz Ibolya, Tóth Andrea, Ferenczi Attila, Szabó Imre. Seres Tímea.

M E R L I N S Z Í N H Á Z

ISTEN NE ÓVJON!



Kálid Artúr (Ádám) és ***Moldvai Kiss Andrea (Éva)***

Ádám és Éva „békés állatok gyanánt" mereng Isten tenyerén az első jelenetben. Aki látott már valaha *Tragédiát,* ennyiből nagyjából kitalálhatja, milyen előadásra számíthat a Merlinben. Ez persze nem baj, *a Tragédia* mégiscsak *a Tragédia,* van neki saját interpretációs köre - lehet, hogy mezőnek hívják ezt mostanság -, mégoly tágas, de azért van.

Kálid Artúr és Moldvai Kiss Andrea első emberpárja markánsan körvonalazott, mindjárt az elején, és körülbelül ilyen is marad: mindketten tiszták, szelídek. (Ádám „beépített" kötelező jellemfejlődése - épülése? - is visszafogott, olyan éppen hogy csak...) Jordán Tamásban, az előadás rendezőjében nem fortyogott a szenvedély, sem az emberért, sem az ember ellen; nem kérdő, nem felkiáltó, hanem kijelentő módban fogalmazta meg *Az ember tragédiáját.*

Mintha ő lenne Lucifer. Többé-kevésbé közhely, hogy jó néhány évtizede *a* Tragédiában szellemi izgalom leginkább a Lucifer-értelmezésben, az ő alakjának intonációjában rejtőzhet (miként az is, hogy a legtöbb költőiség a londoni szín végén mutatkozhat). Ha Lucifer rezonőr, ha *agent provocateur,* ha istenebb az Istennél, ha filantróp vagy mizantróp - mind-mind volt már, és lehet még, a szöveg engedi bőven -, nemcsak a történetet és az előadást határozza meg, de még azt is, hogy hogyan jövünk ki a színházból.

Mertz Tibor Luciferje kedves, csendes, rezignált - pasztell. Nekem tetszik, teszem hozzá gyorsan. Akár egy jó *guide,* végigkalauzolja hősét a történelem bugyrain, de nem tukmál, nem minősít, mintha maga nem len-ne érintett. Tényleg: ez a Lucifer nem birkózik az Úristennel, csak él a saját lehetőségeivel. Illúziói nincsenek: nem szánja a végképp életre ítélt emberpárt, és nem örvendezik saját diadalán. A dolgát teszi.

Amúgy az Úristen sem mennydörög. Eltöprengtem, vajon miért döntött úgy Jordán, hogy az Úr ezúttal Darvas Iván hangján, a Föld szelleme pedig Kézdy Györgyén szólal meg. Arra jutottam, hogy miként a rendezés és Lucifer alakja, az Úr sem a fölérendelés, a mindenhatóság dörgedelmes, szigorú és szenvedélyes megtestesítője, hanem egy - számunkra, meglehet, igazán kevéssé kívánatos - alternatíva birtokosa. A „békés állatoké". Ha igen - igen, ha nem - hát nem; legalábbis ezt sugallja a „bízva bízzál".

Es ilyen Selmeczi György zenéje is: nem monumentális, de elég baljós.

A Merlin színpadán - alig hinné az ember – van mit nézni. Itt van mindjárt az óriási kéz – az Istené -, amely az elején tartja az emberpárt, közben fölébe borul (óvja talán?), a végén leereszkedik, mintha megint..., majd darabjai szolgálnak építőanyagul, de azért az egész is megmarad. Át lehet siklani a következetlenségen - evidenciák sorozata, valószínűleg.

Van azután egy vetítővászon is, igazi tömegjelenetekkel. A statisztéria jövés-menése a játéktéren folytatódik; ez vicces: a szereplők lesétálnak a vászonról, folytatják a mondatot, majd visszasétálnak a felvételbe. Ennek variációja az a megoldás, amikor a játéktéren történteket veszi a kamera - duplázza tehát -, vagy az, amikor a statiszta a színpadról „kommunikál" filmbéli önmagával. Ez a kombináció - a virtuális és a valóságos téré - praktikusan is hasznos: látványos tereket komponál a szikár színpadi valóság köré és mögé. Ugyanakkor jelentéses is: a képeskönyv gazdagsága mégiscsak kétdimenziós, sugallja. Nekem ez is tetszik (E. Kiss Piroska, ifj. Jordán Tamás és Láng Tamás munkája).

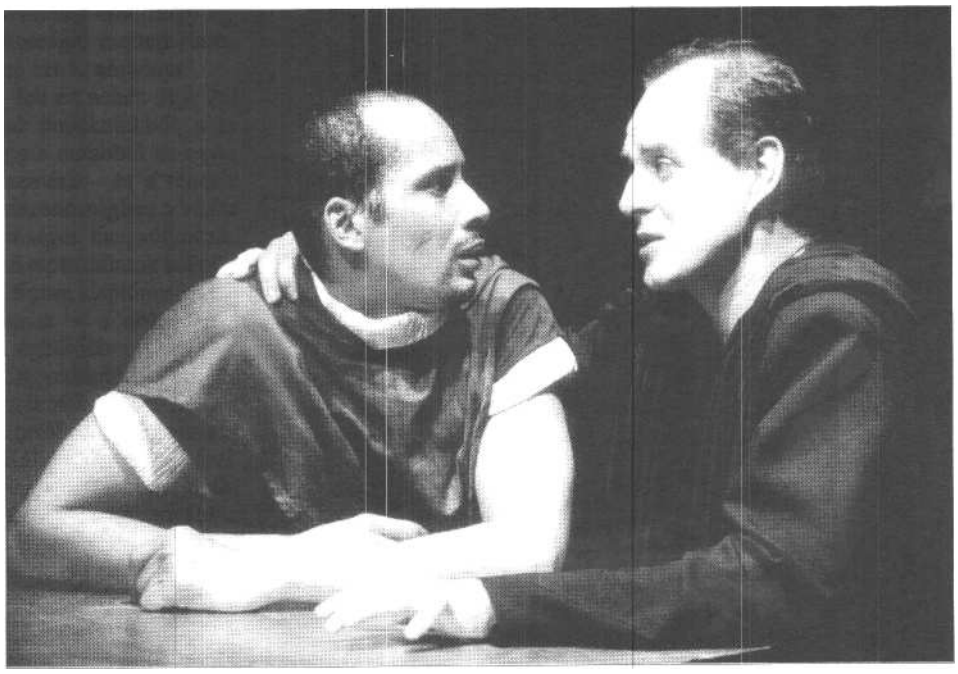
Húros Annamária jelmezei a jó esetekben csak fantáziátlanok. Ilyen például Lucifer fekete köpenye - illik bármilyen Luciferre, talán erre a valójában farmernadrágosra a legkevésbé. Rossz esetben harsogóan rondák: ilyen például Éva lila-narancssárga ruhája a prágai színben - ha jól emlékszem -; semmi

indok nincs a rendezésben arra, hogy egyéb jellembéli fogyatékosságai mellett rossz ízléssel is sújtani kéne ezt az asszonyt.

Az alakítások - hát ez nehéz ügy. Ádám szerepe, mint tudjuk emlékeinkből, a szakirodalomból, de még a darabból is, egyetlen jókora csapda. A színész - és a rendező - döntése, hogy az önazonosságban a változást avagy a változatlanságot hangsúlyozza; az egymásra következő tapasztalatok beépülését a jellembe avagy a figura alaptónusának - az ártatlan kíváncsiságnak - a dominanciáját. Ádám helyében én legkésőbb a római színnél feladnám ezt az „egyedfejlődést", feltéve, hogy emlékszem korábbi énjeimre. De hogy a legvégén leugranék arról a bizonyos szikláról, az egészen biztos. Kálid Artúr erősen őrzi paradicsomi ártatlanságát és kincstári optimizmusát. Remél, továbblép, remél, továbblép - nem csalódik, vagy legalábbis nem mutatja.

Évát játszani - még nagyobb csapda, miközben, mint mondják, minden színésznő álma. Persze, az alakváltozások. A pór, az arisztokrata, a gazdag, a szegény. És mind epizód az adott színben, s csak önmagán belül koherens. Így Éva nincs is. Moldvai Kiss Andrea játékában csak a jó Évák élnek igazán, ők viszont mind a paradicsomi Éva folytatásai. A „rosszak" a „jó Éva" szerepjátszásaként tűnnek föl - ez vagy rendezői állítás, vagy az alakítás hibája.

Mertz Tibor Luciferéről fentebb beszéltem már; a sátáni mindenhatóság tökéletes hiánya. Okos, szellemes, rezignált alak - ez könnyen jön Mertzből. De adódik itt is egy kérdés, igaz, nem csak ezt az előadást és alakítást érinti. Amikor Ádám szerepet játszik, egy kis ideig nem Ádám, hanem Fáraó, Miltiádész, Sergiolus és így tovább. (Tehát nem Ádám, aki éppen Fáraót játszik.) Ami-kor Lucifer egy-egy színben a játszótársául szegődik, ő azért Lucifer marad. Mertz Tibor viszont ezekben a szerepjátékokban el-el-veszti egyébkénti szolid és ironikus rezignációját, s olykor lelkesen, máskor játékosan belemerül a jelenetekbe. Ez vagy következetlenség, vagy a játék csábítása - gondolom én.



Kálid Artúr és Mertz Tibor (Lucifer) (Kassay Róbert felvételei)

A Merlin társulata sok kicsi szerepet játszott. Éppen vetítés és játék bonyolult és szükségszerű összhangja miatt elsősorban fegyelmezettségükkel, pontosságukkal tűntek ki; amúgy is villanásokra van csak lehetőség, játékra kevésbé.

A nézőtéren a Merlinhez képest szokatlanul, *a Tragédiához* képest hagyományosan sok diák ült. Szerintem értelmes és korrekt, színes és mesés *Tragédiát* kaptak.

CSÁKI JUDIT

Madách Imre: Az ember tragédiája (Merlin Színház)

Díszlet: E. Kiss Piroska, ifj. Jordán Tamás, Láng Tamás. Jelmez: Húros Annamária. Dramaturg: Berényi Gábor. Zene: Selmeczi György. Kellék: Ranschburg Edit. A rendező munkatársai: Jancsó Sarolta, Veréb Sándor. A film operatőre: Kende János. Rendező: Jordán Tamás.

Szereplők: Kálid Artúr, Moldvai Kiss Andrea, Mert: Tibor, Jordán Tamás, Darvas Iván, Kézdy György, Hajduk Károly, Horváth Ákos, Horváth Zsuzsa, Huszár Zsolt, Jancsó Sarolta, Kalmár Tamás, Kardos Róbert, Koleszár Bazil Péter, Parti Nóra, Péterfy Borbála, Szűcs Lajos.

MOZGÓ :HÁZ TÁRSULÁS

SZÍNHÁZ A FALANSZTERBEN

A Mozgó Ház Társulás sosem drámákat állít színpadra, hanem az adott művekhez készített kommentárokat. Nem a darabokban rögzített világok (és világképek) érdeklik őket, nem ezek interpretálását tűzik ki célul (minden írott anyagot múlt idejűnek, tehát ér-vénytelennek tartanak), inkább saját világuk megjelenítésére törekednek. Ehhez szolgál-tatnak számukra támpontot, elrugaszkodási felületet (úgy is mondhatnánk: ürügyet) a választott témák, a feldolgozott drámák.

A Tragédia-jegyzetek rendkívül egyszerű (mondhatnánk, monoton) szerkezetet követ: az előadás sorra veszi Az *ember tragédiája* álomszíneit, de nem azok történéseit jeleníti meg, hanem az adott szín témáira készített variációkat. Rövid, mozaikszerűen egymáshoz kapcsolódó etűdöket látunk: monológokat, áldialógusokat, kvázijeleneteket, villanásnyi képeket, a Madách-szöveg egyes motívumaihoz, utalásaihoz kapcsolódó asszociációkat, szabad ötleteket.

Az „athéni színben" például először Miltiádész feleségének monológját halljuk, aki férjét hazavárva Athénéhez könyörög. De itt két szereplő játssza a figurát, némi fáziskéséssel mindketten ugyanazt a szöveget mondják (mintha egymást visszhangozva beszélnének), csak azon vesznek rendre össze, hogy milyen vásárfiát hozzon nekik Miltiádész: magas vagy lapos sarkú cipőt. natúr színű vagy festett falovat. Aztán következik a Demagóg a szélben című jelenet: egy fehér ruhás fiú (hajszárítóval mozgatott) lobogó hosszú hajjal azon dühöng, hogy Miltiádész hajóval ment el, és lovon jött vissza, és az értékkülönbözetet természetesen nem fizette meg. (Hasonló poénok a *Gyalog* galoppban fordulnak elő.) Aztán a csata bemutatása következik: egyetlen fiú vagdalkozik összevissza, egy követ, illetve a ráerősített kardot kaszabolja, eljátssza a támadót és a megsebesített harcost is. (Úgy viselkedik, ahogy az ötéves gyerekek szokták az efféle jeleneteket eljátszani.) Majd következik két sebesült groteszk párbeszéde. A sérüléseiket mutogatják egymásnak. Az egyikük arról panaszkodik, hogy az új perzsa vágástechnika olyan sebet ejtett rajta, hogy azóta is csorog belőle a vér. „Annyira hangosan ömlik - mondja -, hogy nem tudunk tőle aludni a feleségem-

Az *athéni szín*

mel." A másik vigasztalja: nemsokára elfolyik a vére, úgyhogy végre nyugtuk lehet. Aztán ő is megmutatja a sebét, ami először csak karcolásnak tűnt, de aztán elkezdett belőle hullani a toll. „Nem tudom, mi lesz - mondja -, ha majd szervátültetésre szorulok. Hol találok ehhez donort?"

Éhhez hasonló ötletek sorjáznak a többi jelenetben is. Az „egyiptomi színben" például az egyik lány egy meztelen férfihátra ragasztott műseb segítségével tart bemutatót a korbácsütések keltette sebekről. Egy másik lány a szemétlapátról hajszárítóval szétfújt homokkal demonstrálja a mulandóság hatalmát. A „római szín" kegyetlen erotikáját az érzékelteti, hogy egy női testet csókolgató fiú szájában újabb és újabb húscafatok jelennek meg, mintha a szeretőjének testéből tépné ki őket. Eközben négykézláb mászó alakok hátán fekvő félmeztelen női testek vonulnak a háttérben. A „bizánci színben" az ajkai között rácsot tartó Izóra szólongatja Tankrédot, aki egy kőkupac mögött nehézkesen eszmélve válaszolgat. A „párizsi színben" két fiú furcsa, artikulálatlan hangokat csal ki a „már-kinőből" azzal, hogy egy zsinórt húzogat a nyaka előtt - aztán egy erősebb rántásra ömleni is kezd a nyakból a vér. A „londoni szín" végén három „Ádám" véli felismerni a „tátongó mélységen átlépő" Évát, de rögtön vitába is keverednek, hogy valójában milyen is a nő: szőke, barna vagy vörös-e a haja, hogy a bokája, a combja vagy a dereka nevezhető-e vastagnak.

A Mozgó Ház előadása tehát elemeire bontja a darabot, hogy aztán ezeket az egymástól elszigetelt, eredeti kontextusukból kiemelt részleteket (helyzeteket, szövegutalásokat, motívumokat) tegye az improvizatív jellegű játék, a kötetlen ötletáramlás tárgyává. (Érre a mozaikos építkezésére ráerősít az, hogy valamelyik szereplő mindig fel is konferálja az adott színt: elősorolja, hogy az adott történelmi korszak kapcsán milyen „jeleneteket" fogunk látni.) Az egyes „színeket" alkotó etűdök nem függenek össze egymással (legfeljebb csak tematikus kapcsolat van köztük), mozaikdarabjaik nem állnak össze folyamattá, történetté (legfeljebb csak a Madách által az adott színhez kreált történet emléke tartja őket egyben). Mert nincs a Mozgó Ház előadásában történet (a történelmi színek belső történései teljesen eltűnnek, de Madách kozmikus keretjátéka is redukálódik), nem jelennek meg a produkcióban hagyományos értelemben vett figurák sem. A Madách-szereplők nevei ugyan időnként elhangoznak, de helyükre a társulat tagjai saját magukat helyezik: nem figurákat játszanak el, hanem (a drámapedagógiai gyakorlatokban oly természetes) beleképzeléses technikával önmagukat mutatják meg egy irodalmi műből kiemelt figura vagy a darabra asszociáló szituáció felidézésével. A Madách-művet tehát előadásukban a darabhoz fűzött lábjegyzetek helyettesítik - mégpedig úgy, hogy a kommentárok teljes egészében eltakarják azt, amire vonatkoznak. Úgy is mondhatnánk: az előadás a társulatnak Az *ember tragédiájához* való viszonyát állítja színpadra, Madách apropóján a saját véleményüket fogalmazzák meg a darabban megjelenő témákról, gondolatokról.

A Tragédia-jegyzetek szerkesztetlen (gyakran happeningszerű) ötletáramlását tehát elsősorban az az ironikus gesztus működteti - akárcsak a (neo)avantgárd számos változatában -, amelyet a kulturális hagyományhoz (vagy annak valamely eleméhez) alakít ki az előadás. Hogy a Madách-mű és a Mozgó Ház produkciója közti (önkéntelenül is létrejövő) kontraszt-konfrontáció színtere a színház, ez csak a véletlenen múlik. Pontosabban azon, hogy sem Madách, sem a Mozgó Ház nem egészen azt hozta létre, ami legadekvátabban szolgálná közlendőjüket. Madách drámát írt, holott ihletett történelemfilozófiai esszé érlelődött benne. A Mozgó Ház színházi előadást készített, miközben állandóan a televízióra, a komputerművészetre, a tömegmédiára sandít. Valójában *a Tragédia-jegyzetek* egyik összetevője sem színházi jellegű. Nem tekinthető annak a választott tér, hiszen alkalmatlan színpadi szituációk, illetve szereplők közti akciók teremtésére: előterében egy hosszú konferenciaasztal áll, többnyire e mögé ülnek le a szereplők, időnként az asztal mögötti keskeny sávban vonulnak (ahol - akárcsak az asztalnál - csak deréktól fölfelé láthatók az előadók). (Ritkábban magán az asztalon is zajlik a játék.) Nem kíván színpadi megjelenítést az előadás alapanyaga sem: többnyire monológokat hallunk, amelyek elsősorban verbális hatáselemekre épülnek, mintha egy hangjáték alkotórészei volnának, az elvétve előforduló dialógusok is inkább kvázi-párbeszédek: nem érzékeltetik a szereplők közti viszonyokat. De nem színházi jellegűek a színpadi események sem: az akciókat többnyire valamiféle demonstratív jelleg határoz-

za meg: az „egyiptomi szín" vége a szarkofág belsejét mutatja meg, a „párizsi színben" láthatjuk a guillotine-t, a „londoni színben" rács alatt fekvő, virágcsokrot tartó szereplők „demonstrálják" a sírokat, az „űrjelenetben" „Ádám" űrhajósként közvetíti a saját utazását. Többnyire a szereplők sem egymással kerülnek kapcsolatba, hanem az asztalon elhelyezett miniatűr kamerákkal, közvetlenül szembefordulnak velük (így a nézőkkel is), amit mondanak vagy tesznek, azt elsősorban a kamerának mutatják meg.

Olyan ez az előadás, mintha élő televízióközvetítést figyelnénk: a hátterében elhelyezett két hatalmas kivetítőn maguk a színpadi események jelennek meg, de összemixelve a madáchi színek által inspirált videofolyammal. A kivetítő képei az egyes történelmi korok felidézésére törekednek, gátlástalanul keverve ismeretterjesztő műsorok, teátrális hatású klasszikus filmek, experimentális alkotások és a közelmúlt játékfilmjeinek részleteit. Ez az előadás egyetlen eleme, amely folyamatában van elgondolva, tehát valamiféle kompozíciós elv is érvényesül benne. Izgalmas ötletnek tűnik, hogy a nézők egyszerre láthatják a valóságos színpadi eseményeket, és videoképekkel mixelt virtuális megfelelőiket, de mintha a gondolat felvetésénél nem jutna tovább az előadás. Nem épülnek rá játékok, alig-alig válik hangsúlyossá a két sík közt teremtődő kontraszt. (Vizuálisan mélyebben aknázta ki ugyanezt az alapötletet a Mozgó Ház egy korábbi előadása, a Xantus János által rendezett *Plan Sequence Dani-e.)*

A Tragédia-jegyzetek Madáchot kommentáló posztszínházi előadásában végső soron a késő romantika és a posztmodern világszemlélete konfrontálódik. (Pontosabban annak a nézőnek a fejében teremtődik meg a kontraszt, aki nemcsak a Mozgó Ház produkcióját figyeli, hanem az előadást követve a Madách-művet is felidézi.) *Az ember tragédiája* romantikus hagyományra támaszkodó, patetikus irodalmi nyelvének helyére a Mozgó Ház előadása a különféle stílusszinteket könnyedén keverő beszédáradatot állítja, amelyre napi példát a kereskedelmi rádiók műsorvezetői szolgáltatnak. A *Tragédia-jegyzetek* nyelve nem a közlés, hanem a játék lehetőségét teremti meg: nem azt a várakozást kelti tehát fel, hogy van-e mondanivalója az előadásnak a Madách-műről, hanem azt, hogy elég szellemesen tud--e (tovább) beszélni róla.

Es ez a két mű közti lényeges dramaturgiai különbséget is érzékelteti: mind *a Tragédia*, mind *a Tragédia-jegyzetek* variációsorozatra épül, de a Madách-mű arra a problémára keresi a választ, hogy van-e minőségi különbség az ismétlődő helyzetek között, hogy feltételezhető-e valamiféle előrehaladás az emberi(ség) élet(é)ben. A Mozgó Ház előadásában viszont - a jelenetek monoton ritmusa miatt is - minden azonos szintre kerül. A dolgok unalmas ismétlődése tapasztalati tény, de még nosztalgikus igényként sem tételeződik fel, hogy a különféle emberi állapotok között minőségi különbség volna.

Madách a történelmet folyamatnak látja - s az embert (és cselekvéseit) ebben a meghatározott törvényszerűségek által zajló eseményláncolatban helyezi el. *A Tragédia-jegyzetek* szereplői viszont kívülállóként néznek a történelemre. Láthatóan nincs közük hozzá, nem tekintik magukat a részesének: bizarr egzotikus leletekként mutatják fel kellékeit, rémületes ostobaságokként idézik fel helyzeteit. Úgy viselkednek valamennyien, mint a múzeumi tárgyakat bemutató tudós a falanszterben: értetlenkednek és fölényesen sajnálkoznak.

Madách a felnőtté válás kínjairól beszél: a naivitást felváltó teremtő kételyről, a Mozgó Ház viszont örök infantilizmust sugall. Madách főszereplői azt hiszik, hogy dolguk van a világban. Szentségek köré igyekeznek rendezni az életüket, és amikor rendre csalódnak bennük, akkor újakat igyekeznek a helyükre állítani. Kiábrándulnak, de folyton új célokat tűznek ki. Ellankadnak, és újrakezdik a küzdelmet. Ezáltal válnak ki a tömegből, és lesznek egyéniségekké. A Mozgó Ház viszont egyetlen gesztussal lesöpör minden szentséget az asztalról, és csak törmelékkupacokat, kacatokat állít a helyükre. Az ebben a szeméthalomban mozgó szereplők menthetetlenül kiábrándultak. Nincs más dolguk, mint hogy eljátsszanak azzal, ami épp a kezükbe akad. Nem akarnak mást, csak kitölteni a rendelkezésükre álló időt. Játszani kezdenek a lehetőségekkel, amit a különféle korok felkínálnak nekik. Személyiséggé nem az teszi őket, hogy mit sajátítottak el a világból, és cselekvéseikkel mit tesznek hozzá. Egyéniségük abban áll, hogy önfeledt játékaikkal milyen hatást tudnak kelteni, hogy mennyire erőteljesen képesek megnyilvánulni a különféle inkoherens helyzetekben. Épp ezért valamennyien egyformák, alig lehet az előadás szereplőit megkülönböztetni.

A Mozgó Ház produkciója önkéntelen igazolása Madách történelemfilozófiai víziójának: minden az elsekélyesedés és a nivellálódás felé tart. Madách művének hajtóereje az a feszültség, amely a cselekvő aktivitás és az ennek értelmét kétségbe vonó tagadás között feszül. A Mozgó Ház előadásában csak az utóbbi jelenik meg. A Tagadás lép elő világtörvénnyé. De nincs olyan állítás, amihez viszonyulna. A semmi tagadása a nihillel fenyeget. Az üresség kínjait azonban látványosan képes elfedni a burjánzó ötletáradat. (Ezért történik egyszerre annyi minden eb-ben az előadásban: a párhuzamos színpadi történések mellett nemcsak a két kivetítőt figyelhetjük, hanem a középre állított, illetve az asztalból „elővarázsolt° monitorokat is.) Ez a semmivel hadakozó felszínes magabiztosság teszi megrendítővé *a Tragédia-jegyzeteket.* Ezért szívszorító az egyik utolsó monológ - az elbizonytalanodás kivételes pillanata -, amely (az eszkimó-szín szövegét variálva) arról szól, hogy hátha mégis léteznek istenek. Hátha nem történik semmi hiába. (A lány, miközben erről beszél, fehér pakolást rak az arcára, amely úgy mállik le róla folyton, mintha megelevenedő maszk lenne.) Ezért megejtő az „anyának érzem, oh, Ádám, magam" mondatot (és az egész tizenötödik színt) helyettesítő zárókép: a kivetítőkön egy terhes nő pocakja látható a terhesség különböző fázisaiban, miközben az előadásban szereplő lányok a hasukat simogatják: egy pillanatra megérinti őket valamiféle szentség, amelynek saját mozdulataikkal csak groteszk paródiáját képesek adni.

Ha Madách falanszterében létezne színház, akkor valószínűleg olyan lenne, mint a Mozgó Ház előadása. Énnyire demonstráció-szerű. Énnyire rácsodálkozó és kételkedő. Ennyire fölényes és kívülálló. Énnyire történelmen túli. Énnyire technikacentrikus, ennyire gépek által vezérelt. Ennyire személytelen. (Az előadás legnagyobb paradoxona, hogy azt a közvetlenséget, azt a civil bájt, amely mindig is érdekessé tette a Mozgó Ház előadásait, most teljesen elfedi a hazai alternatív színjátszásban elképzelhetetlenül gazdag technikai apparátus.)

Hárman a falanszterből (Molnár Kata felvételei)

SÁNDOR L. ISTVÁN

Tragédia-jegyzetek *(Mozgó Ház* ***Társulás)*** *Díszlet-világítás: Árvai György. Jelmez: Simon Gabriella. Kellék: Haraszti Janka. Video: Poroszlai Eszter. Videomix: Szirtes Attila. Hang: Barna Balázs. Rendezte: Hudi László.*

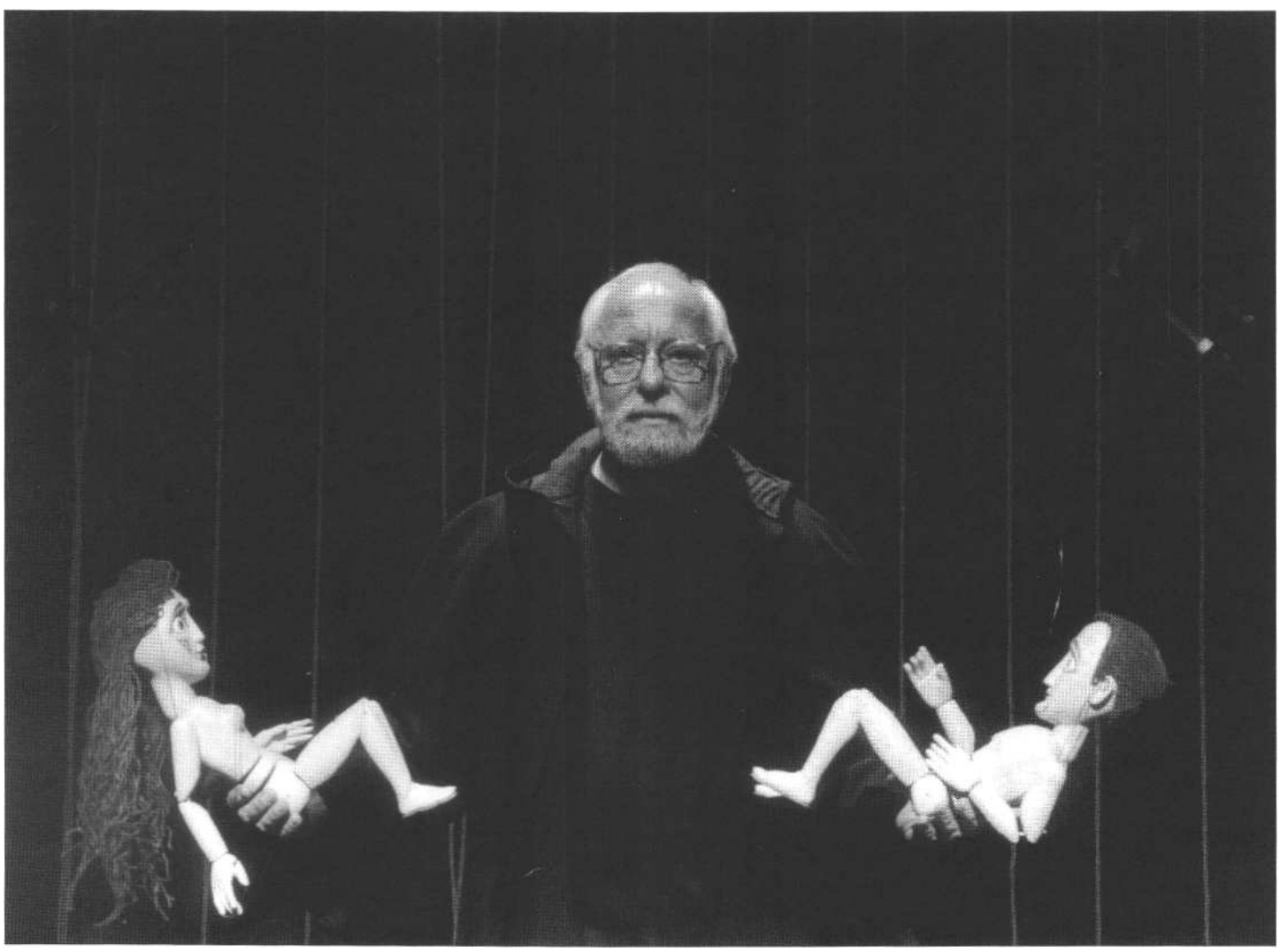
Írta és előadja: Bársony Júlia, Birtalan Krisztina, Deli Adrienn, Gévai Réka, Lang András, Isabelle Lé, Moninger Zsolt, Pereszlényi Erika, Sulykó Elzbieta, Tabeira Iván, Vajna Balázs.

BUDAPEST BÁBSZÍNHÁZ

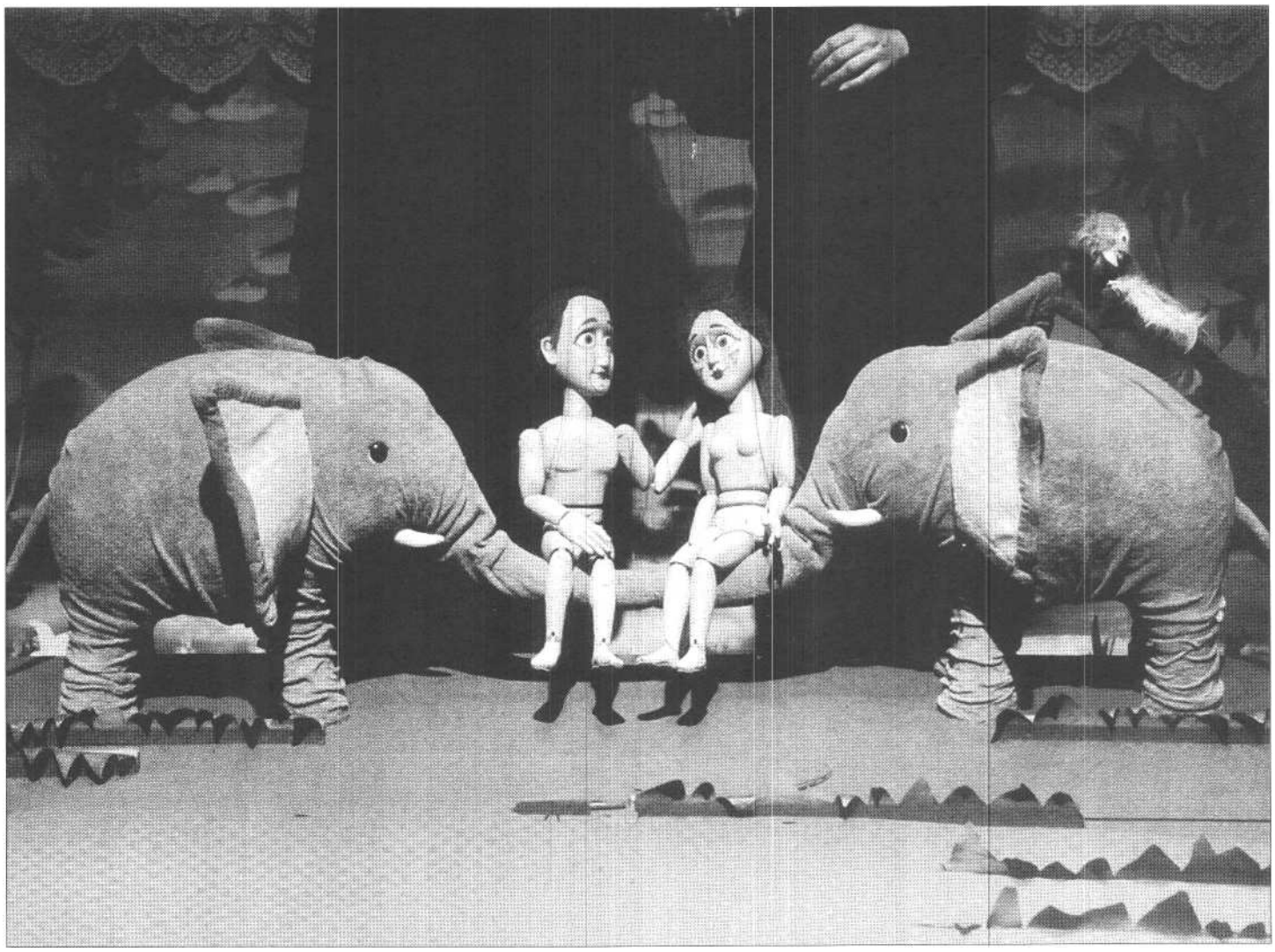
CSAK BÁBOK

Ádám és Éva kicsiny marionettek a mutatványos-Úr kis Éden-terepasztalán. Naiv, ártatlan tekintettel néznek a hatalmas világba. Ez a tekintet mintha később is elkísérné őket - akkor, amikor váltakozó korokban változó jelmezekben és méretekben térnek vissza. Nemcsak az ő tekintetük emlékezetes: a római színben Péter apostol mint oltárképről kivált, a világfájdalmat félelmetes tekintetbe sűrítő faszobor jelenik meg. Méreteit tekintve hasonlít rá a bizánci szín patriarchája, aki-nek vérben forgó szemei félelmesen nevetségesek. Ám mögötte ott az igazi fájdalom: az egész komédiát fentről Krisztus nézi könnyező szemmel. Á jámbor tekintetű, nem e világra való Kepler messze környezete fölé nő: amikor elalszik, a bábu feje szétnyílik, és a forradalom figurái onnan lépnek színre. De nehéz feledni az athéni szín egyszínű-egyforma, rongyzsák formájú népfiait vagy a falanszter hengerfejű (némileg a Lego-emberkékre emlékeztető) robottudósait is. Gyönyörűek, önmagukban is komoly művészi értékkel bírnak Balla Margit bábjai, s mivel olyan tartalmakat fejeznek ki vagy sejtetnek, amelyek az előadásban sehogyan sem artikulálódnak, az ember szinte sajnálja, hogy a tervező nem kapta meg kivételesen a rendezés lehetőségét is elképzelései megvalósításához.

Merthogy Garas Dezsőt, aki a Budapest Bábszínház előadását rendezte, nemcsak a bábok nem ihlették meg igazán, de mintha határozott elképzelése sem lett volna *a Tragédia* színreviteléről. Á kiindulópont néhány közhely - báb-e az ember valakinek a kezében, vagy van szabad akarata, ki rángat minket zsinóron stb. -, amely persze csaknem minden bábelőadásnál felvetődhet. Ám e kérdésekre a produkció nemcsak felelni nem próbál, de nem is veszi igazán komolyan; Garas meg sem kísérli a dilemmát az egész előadáson következetesen keresztülvinni. Hasonlóan kifejtetlen, vázlatos ötlet marad az Úrnak a mutatványossal, a bűvésszel történő azonosítása, s mivel a Teremtő mondatai értelmezetlenek, az Úr-Lucifer viszony is teljesen kidolgozatlan. Kibontatlan, félbemaradt ötletek, üres viccek jellemzik az előadás egészét. Mintha Garast leginkább az az ambíció fűtené, hogy a szöveget gyorsan ledarálva megkeresse a „poénos" részeket, hogy ott vicceit elsütve jókedvre derítse a kötelező olvasmány megtekintésére odahurcolt diákközönséget. Ízlés kérdése, hogy ezeken a poénokon mennyit derül az ember. Én ugyan nem tartom túl jó viccnek azt, hogy a londoni szín haláltáncot járó bábjait napjaink utcaseprője söpri össze, vagy azt, hogy amikor Lucifer az egyiptomi színben a mulandósá-



Erdős István (Lucifer) Ádámmal és Évával



Ádám és Éva a Paradicsomban (Matz Károly felvételei)

got illusztrálva az iskolásokról szól, akik majd századok múltán a múmiákat nézik, rögtön egy báb-gyerekcsapat vonul a színre - de fenntartás nélkül elfogadnám ezeket is, ha úgy érezném, hogy *valamiért* vannak (vagy-is egy egységes ideológiai és/vagy stiláris koncepció részei), s nem *valami helyett* (leginkább a koncepcionális üresség elkendőzése végett). (Mellesleg: a diákközönség valóban derül, de nem kis örömmel hallom, ahogy hazafelé, a földalattin néhány diáklány a Vörösmarty utcától a Deák térig sorolja az előadás érthetetlen következetlenségeit, hibáit.)

A produkció ráadásul egyértelmű szakmai hibákkal is küzd. Nem szívesen írom le, de tény: ennyire pongyola szövegkezelést ritkán látni-hallani. Elismerem, Az *ember tragédiá*ját kétórányira meghúzni csaknem lehetet-len, de bizonyos dolgokra lehetetlen körülmények közt is ügyelni illik. Nem arra gondolok most, hogy alapvetően fontos szöveg-részek hiányoznak, mivel részint szinte tör-vényszerű, hogy kimaradnak, részint ha egy előadásnak nincsen érzékelhető mondandója, nem is biztos, hogy feltűnik a hiányuk (mondhatnánk ugyan, hogy a falanszterjelenetnek éppen a lényege vész el azáltal, hogy a tucatmunkára kényszerített történelmi személyiségek teljesen kihúzatnak - de hát nem sokat számít: így is, úgy is súlytalan az egész). Az viszont nem ártana, ha az egyes jeleneteken belül legalább a textus puszta logikája érvényesülhetne, ha a gyakran félbevágott mondatok nem tennék félreérthetővé vagy értelmezetlenné az egyes szituációkat. Ha például a párizsi színben a Márki azt mondja Danton ajánlatára., hogy: „Nem, Danton, hogyha bűnösök vagyunk / Elárulod a hont, ha el nem ítélsz", akkor egész egyszerűen el kell mondania a befejező sort is („Ha nem vagyunk, nem kell hiú kegyelmed'), különben a figura, a szituáció, sőt maga a mondat is értelmetlen marad. Az ehhez hasonló érthetetlen, logikátlan szövegkurtításokat, sajnos, hosszasan lehetne sorolni. A legbosszantóbb és a legérthetetlenebb az utolsó jelenet húzása, amikor az Úr maradásra inti Lucifert („Szavam van hozzád is"), de mivel mondatait kihúzták, mégsem lesz hozzá szava. Hasonlóan furcsa megoldások magában a játékban is megfigyelhetők: a Kerub a láng-pallossal például még véletlenül sem a Hal-hatatlanság Fájához siet, hanem a másik oldalon áll meg; felőle aztán nyugodtan szakajthatnának a gyümölcsből.

Ilyen körülmények közt nem lenne igazságos a színészi teljesítményeket elemezni; mindenesetre sem a többnyire „élő" színészként jelen lévő, rutinosan visszafogott Erdős István (Lucifer), sem az inkább bábszínészként játszó Beratin Gábor (Ádám) és Kovács Marianna (Éva) nem tudja függetleníteni magát a rendezői értelmezés hiányától: jelenetről jelenetre, néha frissebb, gyakrabban fáradtabb, kézenfekvőbb megoldásokat alkalmazva játsszák szerepüket.

Ha az önmagukban is erős hatást kiváltó bábok nem lennének, az ember még ezt a szűk két órát is igen soknak érezné. Mivel az előadást az ünnepi évad tényén túl láthatólag semmi nem indokolja, a recenzens kissé félve néz a jövőbe: vajon a millenniumi évadban hány olyan, hasonlóan kényszeredetten színre vitt Tragédia-előadást fog még látni, ahol ráadásul még bábok sem lesznek?

URBÁN BALÁZS

Madách Imre: Az ember tragédiája
(Budapest Bábszínház)
Dramaturg: Szilágyi Dezső. Báb, maszk és látvány: Balla Margit. Zene: Sáry László. Társrendező: Urbán Gyula. Rendező: Garas Dezső m. v.
Szereplők: Beratin Gábor, Kovács Marianna, Erdős István, Basa István, Czipott Gábor, Csajághy Béla, Csák Zsolt, Giovannini Kornél, Gruber Hugó, Juhász Ibolya, Kemény István, Kenyeres Zsuzsanna, Kovács Katalin, Pataky Imre, Szakály Márta, Kuthy Ágnes, Papp Orsolya.

BESZÉLGETÉS VIDNYÁNSZKY ATTILÁVAL

KOMOLYAN VENNI

- Mióta foglalkoznak Az ember tragédiájával?

– A budapesti Színművészeti Főiskolán 1991-ben volt egy Madách-workshop, mi (mármint a kijevi főiskola magyar színészosztálya és én mint rendező szakos hallgató) akkor itt voltunk részképzésen, és megcsináltuk a római színt. Akkor döntöttük el, hogy bemutatjuk az egészet, aztán 1994-ben, a frissen végzettekből alakult beregszászi Illyés Gyula Színház első szezonjának a végére műsorra is tűztem, de nem jött össze az előadás. Akkor abbahagytam, pedig jó sok munka volt már benne, egy intenzív fél év. Végül 1998 januárjában mutattuk be, miután további három hónapot dolgoztunk rajta. Aztán az újabb magyar színészosztály tagjai visszamentek Kijevbe, nem tudtuk tovább játszani. Hét hónappal később újítottuk fel, amikor diploma után ők is hozzánk szerződtek, és tovább dolgoztunk rajta. Eléggé hosszadalmas, bonyolult feladat volt.

– Ezek szerint nyolc éve készül az előadás?

- Mind az öt műsoron tartott előadásunkat folyamatosan próbáljuk, de *a* Tragédiában lényegi változások is történnek a munka során. Most azt mondtam, hogy elég egy kicsit belőle, mert nem tudok másra összpontosítani. Júniusban a toruńi fesztiválon magát a darabot a lengyel közönség meglehetősen értetlenül fogadta. Októberben elvisszük Varsóba, előtte megint elővesszük. Bizonyítási vágy van bennem.

– Milyen a viszonyuk a Madách-szöveghez?

- Felemás. Nehéz volt személyessé tenni. Úgy megszólalni - főleg Ádámként -, hogy emberi sors legyen mögötte, ne egy eszmehalmaz és fals pátosz. Almunkban nagyon gyakran látjuk magunkat kívülről, ebbe az irányba próbáltam vinni az előadás hangulatát. Iszonyatos munka volt megbirkózni a szöveggel. Raktuk jobbra-balra az egyes részeket, ide tekertük, oda tekertük. Mindig úgy húzok és változtatok, hogy otthagyom az alapszöveget. Ezt kapják a színészek, hogy lássák, mi miből alakult, hová és miért. Egyre kevesebb szöveg maradt, egyesek szerint már az érthetőség határát súrolja. Bár a magyar közönségnél nincs ilyen probléma, hiszen mindenki ismeri a darabot.

– Es a Madách-féle pesszimista világkép?

– Egyáltalán nem sötét ez a világkép, ezért rendeztem meg az előadást. Az ádámi út érdekelt. Azt volt a legnehezebb elhitetni a színészekkel, hogy nem reménytelen... Ez nyilvánvalóan szubjektív válogatás a történelem nagy eseményeiből, ebből az ötletből meg lehetne írni egy olyan darabot, ahol egészen más történelmi események követnék egymást. Bár, mondjuk, a francia forradalmat nehéz lenne kihagyni. Érvényesnek tartom a madáchi válogatást, a problémát inkább a formai megoldásban látom. Madách mint irodalmár kitalál valami érvényeset és szépet, de hogy hogyan lehet ezt átültetni színpadra, az már abszolút rendezői feladat. Meg kell szülni. Itt a rendezés nem pusztán interpretál, hanem egy színdarabot szül. Ebből a szempontból nehéz ez a színekre bontottság - tíz perc alatt megélni egy eszme születését és halálát... Ahogy fejlődik az előadás, nálunk a történelmi színek egyre rövidülnek, csak fölvillan egy téma, aztán alábukik. Mostanában arra gondolok, hogy az egész görög színt ki fogom valahogy cserélni. Nem az érdekes, hogy Miltiádésszel mi van, hanem hogy Ádám, aki látja ezt az álmot, hogyan éli meg. Ádám és Lucifer bonyolult kapcsolata a lényeg, erről kell szólnia. Egy régebbi változatban három ember játszotta a két szerepet, átosztott szövegekkel, de a mostani verzióban is nagyon közel vannak egymáshoz. Lucifer ugyanúgy szenved, egyre inkább emberré válik. Az elején még stilizált a mozgása, más dimenzióban van, mint Ádám, a végén pedig már két ember beszélget.

– A színpadkép meghatározó eleme egy lámpa.

– Csak a lámpa alatt létezik itt és most. Ezért van a furcsa világítás (amit a vendégjátékokon nincs mindig idő pontosan beállítani), hogy a lámpából jöjjön minden fény. Az élet fényből, melegségből, kisugárzásból áll. Ez szűnik meg és éled újra. Megvan ennek a technikája, hogy az az érzet jöjjön létre, hogy csak a lámpa alatt létezőek a dolgok, minden, ami a fénykörön kívül esik, csak árnyék. A lámpa fényváltozásai tagolják az előadást, már játszottuk úgy is, hogy csak a lámpa volt, és elhagytunk minden más díszletelemet. A két pódium csak tagolja a teret. Fordított perspektívában vannak berakva, pravoszláv perspektívába, széttart: onnan nézzük, ahol találkoznak a vonalak. Rubljovnál lehet ilyet látni.

– Ha már Rubljovnál tartunk... Van egy kifejezetten nyugati gondolkodású Madách, aki kijátssza egymás ellen a dolgokat, ebből ered a megoldhatatlanság. Ez az előadás viszont alázatosabban viszonyul a nagy megoldhatatlan kérdésekhez. A világ rettenetes súlya az, hogy milyen nehéz dolog élni, ebben az előadásban magától értetődőnek tűnik. Mintha a pravoszláv vallásosság szellemisége hatná át...

– A pravoszláv vallás iszonyatosan kegyet-len: nincs tisztítótűz, nincs átmenet; vagy pokol, vagy mennyország. Á kollektív megváltás is nagyon fontos, a közösség ezért erős. És mindenek felett ott a hit. Végig lehet szenvedni a történelmet, nincsen válasz a kérdésekre, de azért minden mögött ott a hit. A megváltás lehetősége. A pravoszlávoknak nem a karácsony, hanem a húsvét a legnagyobb ünnepük, ez nagyon nagy különbség. A feltámadásban való hit a lényeg. Az ukrán környezet hatása elkerülhetetlen, de nagyon nem szeretném, ha ez tudatosulna. Nem akarok ideológiából, koncepcióra előadást rendezni, de biztosan egy csomó mindent vissza lehet vezetni a pravoszláv vallásosságra, akár ebben az előadásban, akár a színházcsinálás módjában, a színházhoz való viszonyunkban.

- Milyen a kapcsolatuk az ukrán, illetve a magyar színházi élettel?

– Az elmúlt évadban már voltak budapesti vendégjátékaink, rendezek magyar színházakban, a színészeket filmezni hívják, de az utóbbi időkig az ukrán színházi élettel volt szorosabb a kapcsolatunk: Kijevben tanultunk, rendeztem ukránul is. Játszottam ugyan édesanyám gyerekstúdiójában (ez most is működik a színházunk részeként, harminc gyerek jár ide, néhányan az egyik előadásunkban is szerepelnek), de nem láttam magyar színházat, csak ukránt vagy oroszt. Miután tanárként végeztem, nem döntöttem el rögtön, hogy filmrendezőnek vagy színházrendezőnek jelentkezem, és Moszkva, Kijev, Budapest egyaránt felmerült. Több okból kifolyólag végül Kijevbe mentem, nem akartam túlságosan messzire kerülni otthonról. De a filmrendezés most is foglalkoztat, lehet, hogy nemsokára filmet forgatok, ezt a színészek is nagyon várják már.

Önöknek nyilván fel sem tűnik, de Magyarországról nézve a stílusuk és a hozzáállásuk miatt inkább tűnnek az ukrán-orosz színházi kultúra részének, annak ellenére is, hogy magyarul játszanak. Magyarországon a színház spirituális megközelítésének, a belső utak keresésének nincsenek olyan erős hagyományai.

– A budapesti Főiskolán megsértődtek, mikor azt mondtam, hogy ott mesterembereket és nem művészeket képeznek. Budapesten az a jelszó, hogy „találd ki magad", Kijevben inkább azt mondják: „kutass magadban." Bár ma már nem áll ez az összehasonlítás, mert azóta a kijevi főiskola is szétesett. Azokat a tanárokat, akik ezt a szemléletet átadták nekünk, elszippantotta a Kelet vagy a Nyugat; Moszkvában vagy Hamburgban jobban fizetnek. Rossz irányba mennek a dolgok Ukrajnában is. 1987-ben kezdtem a főiskolát, akkor több mint negyven stúdiószínház működött a hárommilliós Kijevben, nyilván nem egyforma színvonalon, de öt-hat igazán iz-

galmas volt. Most egy sincs. Megbukott a stúdiószínházi mozgalom, a barátaim, akik-kel együtt indultam, vagy repertoárszínházban dolgoznak, vagy abbahagyták. Mi talán éppen azért tudtunk talpon maradni, mert a miénk állami intézmény, de mégis valódi stúdiószínházként működik. Lejárnak hozzánk Kijevből előadásokat nézni, és sok fesztivál-meghívást kapunk, mi vagyunk a kilencvenes évek elején indult „hullám" utolsó képviselői.

– *Miközben színházi munkájuknak alapelve az elvonulás, a befelé való működés, közben vállalják az ukrajnai töredék magyarság színházzal való „ellátását" is. Erez-e valamiféle elkötelezettséget a kárpátaljai magyarok iránt?*

– Akár akarom, akár nem, vállalnom kell.

A portrét Dusa Gábor készítette

Már a főiskolán tudatosult egyfajta idegenség: Kijevben mi „a magyarok" voltunk, ami-kor pedig Budapestre jöttünk részképzésre, akkor pedig „az ukránok". Otthon nagyon haragudtak rám, mikor megjöttem Kijevből, és azt mondtam egy interjúban, hogy én elsősorban színházat szeretnék csinálni, nem pedig kárpátaljai magyar színházat. Most is azt mondom, hogy elsősorban színházat szeretnék csinálni, de kárpátaljai magyar színházat is, akarva-akaratlanul van egy misszionk, amit vállalnunk kell. Mi egyfajta névjegye vagyunk a kárpátaljai magyarságnak, amelyet fel lehet mutatni az ukránok felé.

- *Most már bővül a társulat, de amíg öt színész volt és egy rendező, megtehették volna, ahogy több kísérleti társulat is megtette, hogy másik városba, országba költöznek.*

- Két évvel ezelőtt volt egy olyan pillanat, mikor hét hónapig nem kaptunk fizetést, iszonyatosan kilátástalan volt a helyzet, és lett volna színház, amelyik befogadott volna bennünket, sőt jobb körülmények között dolgozhattunk volna, mint otthon. Én viszont éppen az otthont félek feladni, és beállni egy repertoárszínházba. Nem volna ez jó nekünk, sőt nem is tudnánk megcsinálni. Nem akarok én nagy lokálpatriótát vagy nagy magyart játszani, de nekem fontos az, ahol vagyok. Szeretek otthon lenni, hosszú távon csak itt maradásban tudok gondolkodni.

- *Beregszászi születésű?*

- A mellette lévő faluban nőttem fel, abszolút vidéki ember vagyok. Nekem ebből a szempontból nincsenek bajaim, de olyan hétköznapi gondokba ütközünk, amelyek megalázóvá teszik a létünket. Ezt valameddig lehet vállalni, de nem tudom elítélni azokat, akik átjönnek. Ötven előadást játszottunk tavaly, ez negyven határátlépést jelentett. Aki már ment át az ukrán határon, az tudja, hogy ez mit jelent, nekem már csak a gondolatára is összeszorul a gyomrom. Csak olyasmiben tudunk gondolkodni, ami ugyanez a zárt közeg, műhelymunka, családias hangulat, elenállás valamifajta kommersz kényszerrel, ránk kényszerített repertoárpolitikával, kötelező előadásszámmal szemben. Mert ez mind ellentmond azoknak az elveknek, amelyek alapján mi létrehoztuk a színházunkat. Pontosabban éppen most hozzuk létre, mert nincs még kész. Eljött az az idő, minden szempontból, amikor már a „valamiért"-eket lehet megfogalmazni, mert eddig inkább csak azt tudtuk, hogy mit nem akarunk csinálni. Ot év után pozitív céljaink is lehetnek.

- *Számos, magát alternatívnak vagy kísérletinek nevező társulat van, amely ugyan a struktúrán kívül működik, de nem használ-ja ki ennek előnyeit, semmiféle műhelymunkát nem folytat. Ugyanakkor van a sepsiszentgyörgyi vagy a beregszászi társulat. ahol valóban műhelymunka folyik, de ezek nem „struktúrán kívüliek", hanem egy városban vannak otthon, ami viszont azzal jár, hogy bizonyos kötelezettségeik vannak. Játszik a színházuk úgynevezett közönségdarabot?*

- *A Dekameron* vagy a Csehov-egyfelvonásosok nevezhetők ilyennek, most pedig Csokonai *Dorottyájára* készülünk. Igyekszem minden szezonban egy olyan előadást is csinálni, ami „nézhető". Eleinte úgy gondoltam, hogy egy szűk rétegnek fogunk játszani, de most már úgy látom, nem helyes, ha az ember bezárkózik, és csak „lila ködös" előadásokat csinál; óriási ereje van a szélesebb közönséggel való szembesülésnek. Termékeny és izgalmas élmény faluzni. Sokat segít abban a törekvésben, hogy egyfajta őszinteségre próbáljam hangolni a társaságot. Hogy esemény legyen az előadás, sőt, ünnep. Nem egyszerű dolog ezt elérni, ez komoly pszichológiai, filozófiai kérdés. Harmincszor egy hónapban valószínűleg nem lehet komolyan venni azt, hogy nem egy darabot „csinálunk meg", hanem a bennünket aktuálisan foglalkoztató kérdésekre keresünk válaszokat egy anyagon keresztül. Ez teljesen más megközelítés. Nem mi találtuk ki, csak egyszerűen komolyan vesszük.

- *Nagyon sokan beszélnek róla, de nem gyakorolják.*

Épp ezt mondom én is, hogy ebben semmi új nincsen, mi csak megpróbáljuk valóban komolyan venni azokat az elveket, amelyek már megfogalmazódtak. Annyi izgalmas eredmény halmozódott fel az elmúlt húsz-harminc évben... Én inkább szintézisre törekszem. Más kérdés, hogy ez mennyire sikerül, de az a szándékunk, hogy egy előadás megnyilatkozásszerűen őszinte legyen. Ehhez iszonyatos energiák kellenek, de ha komolyan tudjuk venni magunkat, akkor már adott, hogy hogyan kell dolgozni, mit kell tenni ennek érdekében.

- *Nagyon zárt közösségben élnek. Van-e valamilyen elvárása a színészek életmódjával kapcsolatban?*

- Mindenkinek van magánélete, de egy év alatt az újaknál is elértük azt, hogy nem kérdezik, mikor lesz szabadnap. Ez gondolkodásmód kérdése: színházat nem lehet úgy csinálni, hogy valaki az óráját nézi, mikor telik le a munkaideje. Ha Budapesten dolgoznánk, akkor lehet, hogy ezt nem tudnánk így felfogni. Mindig mondom az enyémeknek, micsoda szerencsénk van, hogy amit máshol esetleg kemény, tudatos lemondással kéne elérni, az nálunk eleve adott körülmény. Nincsenek csábítások, ugyanakkor rosszabbul élünk, de ez jelen pillanatban nem érdekes. A színház tökéletes pszichikai-fizikai felkészültséget igényel, nem teheti meg egyetlen színészem sem azt, hogy nincs formában. Szeptembertől nagyon komolyan fogjuk venni a gyakorlatsorokat, közösen határoztunk így. Ezt megint csak nem mi találtuk ki, hogy tréningre van szükség, mindenki beszél róla, de senki nem gyakorolja. Azt vettük észre, hogy egy ideje mi se tréningezünk, ezért most ősztől erre jobban odafigyelünk: hangképzés, fizikai gyakorlatok, hogy a színészek megfelelő pszichikai-fizikai jelenléttel tudjanak dolgozni. Egyébként ha két-három hét alatt felveszed a ritmust, utána már nem nehéz így élni. Az absztinencia nálunk nem kényszer, hanem egyszerűen nem fér bele az alkohol az életünkbe. Nincs szükség külön tiltásokra. Sőt, mostanában egyre inkább önállóságra igyek-

szem nevelni a színészeket, hogy a munkához ne legyen szükség a folyamatos jelenlétemre. Nekem mint rendezőnek vannak plusz feladataim is, ezért fontos, hogy nélkülem is tudjanak próbálni.

– *Más színházakhoz is hívják rendezni.*

– Hál' istennek vagy sajnos, egyre több meghívásom van. Megbeszéljük a társulattal, hogy mit tudok elvállalni. Évi egy vendégrendezésnél többet nem akarok, illetve ha van egy második, akkor az koprodukció, ahol a saját színészeim is dolgoznak. Ilyen volt Kassán *a Kár, hogy ká.* Ősszel Budapesten, a Nemzeti Színházban rendezem Hubay Miklós Nizsinszki-darabját, ezalatt a színészek nélkülem mennek Svédországba, aztán pedig szabadságot kapnak, ugyanis nyáron végig dolgozunk. Igy nem tűnik fel a hiányom. Tartok tőle, hogy ez a nyitás a műhelymunka rovására megy, de ugyanakkor szükség is van rá.

– *További tervek?*

– Lengyelországban azt mondta valaki, hogy Mickiewiczhez is így kéne közelíteni a lengyeleknek, mint ahogy mi dolgoztunk Madách darabjával. Ennek azért örültem, mert már egy ideje dolgozom Bella István új Ősök-fordításával. Magának az egész romantikának a problémája izgat, az, hogy miért olyan nehéz megszólaltatni. Miért nem bírjuk el azokat a nagy gondolatokat, azt a pátoszt és érzelemgazdagságot, ami ott van? Szerintem nem ők sokak, hanem mi vagyunk kevesek. Megcsináltuk Az apostolnak egy pódiumszínpadi variánsát, iskolákba járunk vele. A színészektől nagyon távol állt a szöveg, idegen volt benne minden. Ezt szeretnénk vizsgálni. A Mickiewicz-drámák monumentális látomások: a formai megoldások, a reális és irreális keveredése, ahogy álom és valóság határai elmosódnak, a földi és földöntúli dolgok együttlétezése... Viszont a szintén álomszerű *Tragédia* után közvetlenül nem akarok ezzel foglalkozni; én már dolgozom rajta, de a színészekig még nem jutott el a dolog. Most Juhász Ferenc lesz a következő bemutatónk „alapanyaga", A *szarvassá változott fiúk kiáltozása a titkok kapujában.* Közben a Dorottyából készült egy nyári produkció: mozgalmas, zenés. Szabad variációk *a Dorottya* témáira. Tavaszi száguldás, megtermékenyülés, párra találás: a pogány életörömről fog szólni. Februárban aztán újra elővesszük a nyári etűdöket, akkor készül el a Dorottya-bemutató, de előtte év végéig A *szarvassá változott fiúkon* dolgozunk. Ezt eredetileg egy forgatókönyv-pályázatra írtam, nyertem is vele, de pénz nem lett a film-re. Van egy konfliktus, és emellett feloldhatatlan, erős szimbólumok sokasága. Ezekhez keresünk hangulatokat. Juhász Ferenc szövegén kívül az egyiptomi *Halottaskönyv* második részével dolgozunk, illetve népi ráolvasásokkal. Ezeket próbáljuk összeolvasni. Most egy etűdhalmaz van, jelenetfoszlányok: nem tudom, milyen formává fog összeállni, de nagyon izgalmas gondolatokat hoz felszínre. A *Kalevalát* is néztük. Önboncolás, amit csinálunk: saját magunk identitását, lehetőségeit keresni. Kérdéseket teszünk fel, és próbálunk rájuk válaszolni. Úgy szeretnénk előadást létrehozni, hogy nem egy adott irodalmi anyagot „csinálunk meg", hanem a minket valóban foglalkoztató témára keresünk szö vegeket, zenét, gesztust. Ezek a szándékok, de hogy mennyire valósulnak meg, az egészen más dolog. Azt mondtam a színészeknek, hogy nem akarom megrendezni az előadást, nem akarok koreográfiákat csinálni. Most egy egészen másfajta munkamódszert próbálunk ki. Az eddigi bemutatóinknál egyfajta előkészítő folyamat után volt egy nagyon erős rendezői aktus: én megrendeztem az előadást. Most sokkal többet várok tőlük: őszinteséget. *A Tragédiát* nagyon erősen kézben tartottam, ennek az ellenpontját szeretném most kipróbálni, valami eklektikusabbat, nem egy konkrét darabot. Ez bőséges irodalmi inspiráció, rengeteg asszociációra ad lehetőséget. Juhász költőisége, *a Halottaskönyv* tisztasága, a népi szövegek archaikussága, a színészek saját élményei. Az egyik próbán egy színész saját magáról kezdett beszélni; hogy az apja vasutas volt meg ilyenek: elemi ereje volt, azon gondolkoztam, hogy benne kéne hagyni az előadásban. Mikor másodszor mondta, már nem volt érdekes. Először-re igazi színházi pillanat volt, és ezek az őszinte pillanatok tűnnek el leghamarabb; ez a legfájóbb dolog. Azt kutatjuk, hogyan lehetne őket megőrizni. Nincs bemutatókény-szer, ha nem sikerül, nem mutatjuk be A *szarvassá változott fiúk kiáltozását,* csak a *Dorottyát.*

1999. július

P. S. NOVEMBER 10.

- *Júliusban még tervként említette a* Dorottyát.

– Nagyon jó hangulatú előadás jött létre, remélem, hosszú jövő elé néz. Igazi magyar darab ez - ha lehet ilyet mondani. Vasváron és Celldömölkön játszottuk, szerette a közönség, mert nagyon mozgalmas, sok zenével, tánccal. Az mindig fontos, hogy a társulat elfogadja a darabot, szeresse és hosszú jövőt kívánjon neki, *a Dorottyának* most mindenki ilyen jövőt kíván. Újból dolgozunk rajta, és farsangra otthon is bemutatjuk.

– *Közben tett egy kitérőt a budapesti Nemzeti Színházban.*

– Mialatt a többiek Finnországban és Svédországban turnéztak, én öt hét alatt színpadra állítottam a Nemzetiben a Nizsinszki-darabot. Ezt a munkát én mindenképpen pozitívan értékelem, bár a végeredményéhez ellentmondásosan viszonyulok. Nehéz feladat volt, kísérletet tettünk a közös nyelv megtalálására. Egy évadban csak egy vendégrendezést vállalok, és egy év alatt mindig elszokom a repertoárszínházi működéstől. A színházon belül ennek ellenére pozitív eseménnyé vált a dolog, kedvező visszajelzéseket kaptam a színészektől, és meghívtak a következő évadra is. Azt szoktam mondani, hogy nincs az a kritikus, aki több rosszat tudna mondani egy-egy előadásomról nálam. Persze hogy látom a hiányosságokat, a hibákat, de úgy gondolom, hogy az ukrán díszlettervező közreműködésével izgalmas világot tudtunk létrehozni, és az előadásnak egységes hangulata lett.

– *A darabválasztásba és a szereposztásba mennyire volt beleszólása?*

– A felkérés egy kortárs magyar darabra szólt, és mivel Hubay Miklós alkotása a Nemzeti pályázatán díjat nyert, ezt ajánlották. Nagy kihívást jelentett számomra ez a rendkívül súlyos, mindenfélével megterhelt szöveg, amelyet a szerző tiltakozása ellenére erősen meghúztam. A társulat tagjait eddig nem ismertem, ezért a szereposztásnál elfogadtam az ajánlatokat. A próbafolyamat alatt viszont megnéztem a színház többi előadását, úgyhogy most már ismerem a színészeket.

- *Ellentétben a saját színházában köve-tett munkamódszerrel, itt a bemutatóval véget ér a munkája.*

– A legfájóbb dolog, ha ott kell hagyni valamit. Régi orosz színházi szokás szerint illetlenség megnézni a bemutatót, hiszen az nem az „elkészülése" valaminek, csak onnantól nyilvánosan folytatódik a munka. A repertoárszínházakban egyfajta jövőtlensége van az előadásoknak. A mi társulatunkban nehezen szokott eldőlni, hogy melyik darabot válasszuk, és amikor megszületik a döntés, az komoly esemény, egyfajta ünnep, mert tudjuk, hogy hosszú évekre eljegyeztük magunkat valamivel. Nálunk a bemutató a kezdet, a repertoárszínházban pedig, sajnos, a vég. De ezzel nincs mit tenni, ez mindenütt így van a világon. Tavaly a kijevi Ukrán Nemzeti Színházban rendeztem, és egy év alatt darabokra hullott szét a második felvonás, szóltam is a főrendezőnek, hogy mennék rendbe tenni, még Kijevben sem fogadta egyértelmű öröm ezt a szándékomat. Budapestre is azért jöttem, hogy megnézzem az előadást, nem tudom, lesz-e lehetőség újabb próbákra. A mi társulatunk működése a hosszú szériákra van alapozva, mi egyszerűen nem tehetjük meg, hogy valami néhány előadás után lekerüljön a műsorról, ami a repertoárszínházakban megszokott dolog, nincs különösebb következménye.

- *Otthon közben folytatódik a mindennapos munka.*

- A varsói fellépés, sajnos, technikai okok miatt meghiúsult, viszont október végén Moszkvában vendégszerepeltünk három előadásunkkal; az orosz színházi szakma kedvezően fogadta őket, több fesztiválmeghívást is kaptunk. A *szarvassá változott fiúkat* most félretettem, mert elakadtunk vele, a társulat megijedt a feladattól. Közben viszont kialakult, hogyan kéne az *Ősöket* megcsinálni, most ezt próbáljuk, és elkezdtük egy régi terv - *a Három nővér* -megvalósítását. Közben persze dolgozunk *a Dorottyán,* amelyet februárban bemutatunk, remélhetőleg már nem kölcsönjelmezekben, mint nyáron. Már előre hívnak vele többfelé. Az évad végéig szeretném a két másik darabot is „lábra állítani", és az egyiket közönség elé vinni. Közben a meghívások kapcsán elővesszük több régi előadást, és tovább formáljuk őket. Például most van átalakulóban *a Godot-ra várva,* amellyel nagyon izgalmas próbáink voltak.

– *Változtak-e a társulat körülményei?*

– Ukrajnában egyre rosszabb a gazdasági helyzet, ezt kompenzálja, hogy az utóbbi időben Magyarországról jobban figyelnek ránk. Elég rossz körülmények között dolgozunk, de a sikeres vendégszereplések, főleg most, a moszkvai út után - ott jártunk az „oroszlánbarlangban", és pozitív visszajelzéseket kaptunk - nagyon bizakodó mindenki.

LAJOS SÁNDOR

HUBAY MIKLÓS: **HOVÁ** LETT A **RÓZSA** LELKE?

ASZTALTÁNCOLTATÁS

Manapság szokatlan feladatra vállalkozott a Nemzeti Színház. Mai magyar szerző nem is túlságosan régi darabját a nagyszínházban mutatta be. Nem kamarában, nem stúdióban, de még csak nem is a Várban. Hanem a Hevesi Sándor téren, ahol van vasfüggöny, rendes függöny, sőt, már-már igazi színháznyi méretű nézőtér is. Ez a negyedik előadáson, alig egy hónappal a bemutató után talán ha félig telt meg.

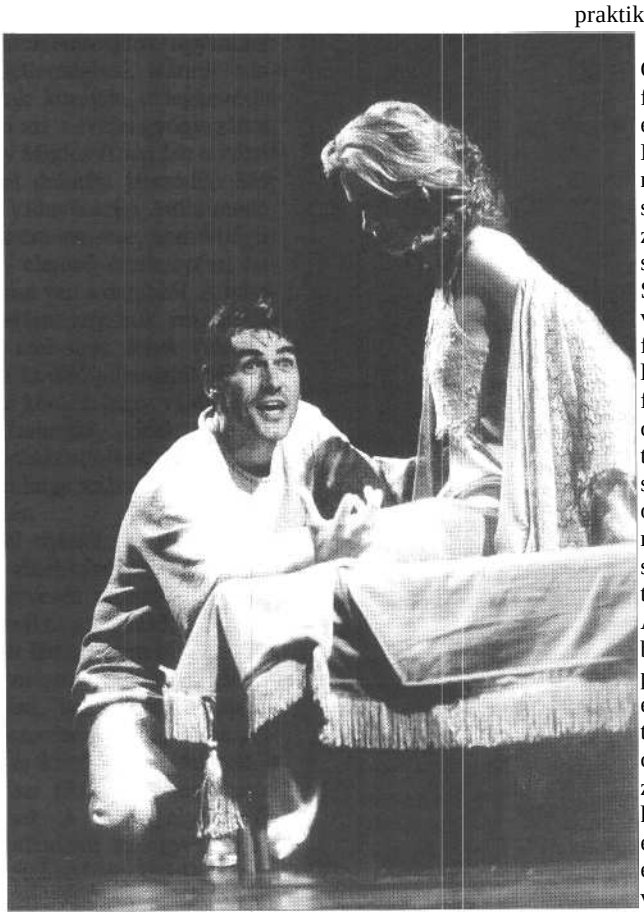
Amikor fölmegy a függöny, újabb kárpitokat látunk, festőien takarják a színpad fölső részét, talán tavaszi viharfelhőket, talán az emberiség feje fölött gyülekező veszedelmeket kívánják érzékeltetni. Alájuk különféle bútorokat rakatott a díszlettervező Szergej Maszlabojscsikov, ugyancsak festői rendetlenségben. Bármit odaképzelhetünk közéjük, a legkevésbé talán éppen azt a svájci gyógyszállót, ahol Hubay Miklós *Hová lett a rózsa lelke?* című drámája játszódik. Már tudhatjuk: Vidnyánszky Attila rendezőnek nem értelmezése, nem világos áttekintése, elemző értelmezése, ha-nem látomása van a darabról. A bútorokhoz ráadásul zsinórok vezetnek a magasból, ami nem lehet véletlen. Ezért aztán az első pillanattól nem az a fő drámai kérdés, hogy vajon fog-e táncolni Nizsinszki, akinek neve zárójelben alcímként olvasható a címlapon, hanem hogy mikor perdül táncra a berendezés.

Ez közel másfél óra múltán egy földrengés alkalmából következik be. Addig keservesen vonszolódik el az előadás. Amikor a mű első, debreceni színrevitelét láttam, nem tűnt ennyire értelmetlennek az egész. A darab történelemlátása, benne kiváltképp az egyéniség szerepének ábrázolása persze akkor is kimódoltnak tetszett, s még művészi fikcióként sem hatott meggyőzőnek. A szerző olyan erőt, befolyást tulajdonít az egyes ember akaratának, tehetségének, jellemének, amilyennel nyilván még az első világháborút lezáró békerendszer kidolgozásában valóban fontos szerepet ját-szó Wilson, amerikai elnök sem rendelkezett, nemhogy a világ megváltását tánccal elérni kívánó elmebeteg orosz zseni. A maga szemléletén belül azonban zárt rend-szert képez a darab, a jelenetek logikusan haladnak egy-egy csattanós paradoxon megfogalmazása felé. A gyógyszállóban, ahol az első világháború után, 1919 tavaszán Nizsinszki és családja, felesége, lánya, anyósa és apósa meghúzza magát, inkognitóban pihen néhány napot a béketárgyalásokra érkezett amerikai elnök. Es megjelenik az egyko ri barát és impresszário, Gyagilev is, hogy a béke beköszöntével ismét hasznot húzzon a táncos tehetségéből, hírnevéből. Nagypolitika, világtörténelem, nagy művészet, nagy érzések, nagy erkölcsi problémák és pitiáner, köznapi emberi érdekek kavaroghatnának a színen, kölcsönösen görbe tükröt tartva egymásnak.

A Nemzetiben most elmaszatolódik ez a szerkezet, elbizonytalanodnak a viszonyok, a kapcsolatok, a nagyságrendek, és fölerősödik az alapszituáció végiggondolatlansága. Egyáltalán nem világos, hogy Gyagilev, az ördöginek mondott impresszário miért is ajánl pénzt a táncos családjának. Márpedig ez áll a Nizsinszkiért folytatott küzdelem középpontjában. Ki teszi rá a kezét a vagyont érő tehetségre? Pénzt vagy politikai befolyást csinálnak-e belőle? A probléma azonban az, hogy Nizsinszki nem akar táncolni. Az erdőben bolyong, szökött orosz hadifoglyokat táplál, és közben elmebetegnek tetteti magát, ha ugyan nem a kezdődő elmebaj jele ez a játék is. Nem érthető, miképpen fog elmúlni a depresszió, mitől fordul visszájára a kibontakozó elmebaj, illetve mitől fogja abbahagyni, hogy elmebetegnek tegye magát a zseni, ha gazdát cserél, ha Márkus Emília és lánya befolyását ismét az egykori baráté váltja föl. Földhözragadt apró kérdés azokhoz a nagy lelki, történelmi és filozófiai problémákhoz képest, amelyeket a szöveg érint, de mégis ezen múlik a cselekmény hitele. A rendezőt azonban ez szemlátomást nem érdekli igazán.

A színészek a szövegből, a szituációkból adódó legelemibb közhelyeket játsszák el. Egyéni karaktert nem fogalmaznak meg. A poénok sem ülnek, kivéve azokat, amelyeket Fülöp Zsigmond ejt el. Sokszor mintha szándékosan a szöveg ellen menne a játék. Mihályi Győző legalábbis semmilyen praktikus üzlet-emberi vonással nem ruházza föl Gyagilevet, de a hajdani barát, szerető féltékenységét is igen visszafogottan érzékelteti. A Márkus Emíliát alakító Drahota Andreában semmi sincs a nagy tragikából, Benkő Nóra semmilyen vonatkozásban sem egy zseni partnere. Szakácsi Sándor Wilsonján aligha múlhatna a világ sorsa, Szélyes Imre szállodaigazgató-főorvosa inkább a szobapincér lehetne. A főiskolás Sándor Dávid viszont érteni látszik az egyetemista szálloda-portás filozofikus lelkületét. Tóth Sándor csendes őrültnek mutatja a nagy táncost, oly csöndesnek, hogy sokszor szavát sem érteni. Levertségét pedig olyan ernyedtségnek ábrázolja, hogy még véletlenül, visszamaradt reflexként sem veszi föl egy tán-cos feszes testtartását.

Az előadás végére kiürül a színpad, a bútorok mind a zsinórpadlásra repülnek, kivéve egy ágyat, amelynek az emelése, úgy látszik, megoldhatatlannak bizonyult. Ezen négy csuklyás alak elkezdi kivinni Nizsinszkit a színről, ő azonban megkapaszkodik egy arra szálló széklábban és marad. A teljesen üres színpadon elmormolt zárómondatok, búcsúzások valamivel hatásosabbak az addigiaknál.



Tóth Sándor *(Nizsinszki) és Benkő Nóra (Romy)*
(Molnár Kata felvétele)

ZAPPE LÁSZLÓ

Hubay Miklós: Hová** lett a rózsa **lelke?
(Nemzeti Színház)
Díszlet: Szergej Maszlabojscsikov. Jelmez: Balla Ildikó. Zene: Verebes Ernő. Koreográfia: Sebestyén Csaba. Rendezte: Vidnyánszky Attila.
Szereplők: Szakácsi Sándor, Tóth Sándor, Benkő Nóra, Drahota Andrea, Fülöp Zsigmond, Mihályi Győző, Jegercsik Csaba f. h., Szélyes Imre, Sándor Dávid f. h., Presits Tamás, Márkus Henrietta/Petridisz Anna.

MÓRICZ ZSIGMOND: ROKONOK

Kórkép az ezredvégről

Amikor Berci bácsi viharvert barna bőrkabátjában, drótkeretes szemüveggel beviharzik a színre az örömhírrel, miszerint bányatulajdonos lett, enyhe kacaj hullámzik végig a Thália nézőterén. Máskor az élesre fent nyelvű és vizslató tekintetű polgármester meg a helybéli takarékigazgató atyafi panamázgatásában ismerhetünk korunk jellegzetes embertípusaira. Babarczy László jó két évtizede ültette át színpadra Móricz regényét. A kaposvári bemutatót néhány év múlva a játékszíni követte, s most itt a legeslegújabb fölújítás, ismét Kaposvárról és ismét Babarczy rendezésében.

Szó se róla, Móricz éles társadalomkritikája aktuális volt a félfeudális Horthy-Magyarországon, aztán az érett szocializmus posványosnak titulált évtizedeiben, s az most is, sorozatos gengszterváltások évadjain. Gyanítom, az lesz az új évezred szent koronás, digitalizált Magyarhonjában is. Ez egy ilyen ország. Kisstílű panamák, pitiáner személyi összefonódások, mohó lenyúlások urambátyámozós operettvilága. Kaparj kurta, neked is jut. A kegyelmes úr nem vájja ki a szemét a tekintetes úrnak. Az igazgató elvtárs és az elnök-vezérigazgató úr tejtestvérek. A tőkehiányos vadkeleti kapitalizmusban a kapcsolati tőke a leghatékonyabb fegyver. Ismerősöm meséli, amikor pár éve egy elnehezült bankvezér úgyszólván előre lekötelezte az országos főhivatalnokot, szakirodalomként nyúlt Móricz *Rokonok* című regényéhez, és döbbenten olvasta újra a harmincas évekbeli történetet, ahogy Kardics bácsi a hatalomba vergődés mámorító pillanatában már villát vásároltatott a zsarátnoki főügyésszel. No de maradjunk Móricznál és a kaposváriaknál.

Babarczy masszív színpadi víziója a rokonok világáról mozgalmas tablókban bomlik ki az előadás első felében. Perspektivikusan szűkülő, kazettás ablakokkal határolt játéktérben öltönyös-nyakkendős-aktatáskás hivatalnokok száguldoznak keresztül-kasul a színen, szaladgáló yuppie-k, szigorú rendben, arctalan monotóniában. Az ifjú főügyész, Kopjáss egy lesz közülük, de neki arca van. Rendet akar tenni. Majd ő megmutatja. Meg is mutatná, de az igazságtevő nemes szerepébe jócskán belekontárkodnak a helyi hatalmasságok és az asszonyok. Lina, a feleség, aki visszariad a fényűző élettől, s Magdaléna, aki álomvilágba varázsolja a tévelygő férjet. Meg a kiterjedt rokonság, akiknek azonnali segítség kell, akik vérszemet kapnak a magasra emelkedett családtag hirtelen jött szerencséjétől, s gyorsan be akarják kasszírozni jussukat a kedves rokontól.

A játék centrumában Kopjáss, a polgár-

Kovács Zsolt (Kardics) és Kocsis Pál (Kopjáss István)

mester meg a bankigazgató harca áll. A főügyész eleinte hezitál, tiszta akar maradni, érintetlen minden panamától. Csak hát a baksis is nagyon kéne neki, előkelőbb életre vágyik, s ha már így fölvitte isten a dolgát, hát gyorsan elfogadja a bank ajánlatát, és sebtében megveszi, áron alul, hitelbe, a fölajánlott villát. Úgyhogy mire nyomára jutna a város idült panamáinak, s feltárulnak előtte a sertéshizlalda ügyeinek vaskos és mocskos dossziéi, már meg van véve, úgy, mint a többiek. A polgármester előbb óvatosan méregeti a zöldfülű hivatalnokot, majd hamar fölismeri, nincs mitől tartania, udvartartását, a városi status quót semmi nem veszélyezteti. A kaposváriak előadása lazán kapcsolódó kisrealista epizódok sorozataként meséli el a móriczi történetet, némi kortársi iróniával fűszerezve, olykor a tandrámák pedagogikus didaxisát csempészve a játékba. Kopjáss főügyész időnként előresétál a színpadon, hogy megossza hangos tűnődéseit a nézőkkel, s levonja az aktuális, ironikus konklúziókat. Kocsis Pál elszánt, jó szándékú, ám kissé balek főügyészt formál meg az előadásban. Nyeretlen kétéves a cinikus gengszterek között. Indulatos, ámde erőtlen. Szenvedélyesen keresné az igazságot, de önmagában is bizonytalan. Úgy viszik jégre, hogy szinte észre sem veszi. Tragédiájának az a legfőbb előidézője, hogy valójában nem is fogja föl, miféle ördögi vagy alvilági játszmába keveredett. Babarczy rendezésében nem ő, hanem a polgár-mester viszi a prímet a játékban. Kovács Zsolt szikár hivatalnoka minden hájjal meg-kent, agyafúrt manipulátor. Atyáskodó bürokrata, kifogástalan eleganciájú joviális úr, ám a lelke mélyén vérszomjas fenevad, aki csak a túlélésre játszik. Föltartott két kézzel, hátraszegett fejjel magyaráz, mintha csak önmagát győzködné, közben éber tekintettel pislog körbe-körbe, szüntelenül veszélyt szimatolva, mindig támadásra készen. A szürke hivatalnok tanáros pedantériája mögött pengeéles figyelmű és kőkemény akaratú, bosszúszomjas apparatcsik rejtőzködik, aki hosszú évek alatt tökéletessé csiszolta hatalmi technikáját, a túlélés technológiáját. Szar-vas József takarékigazgatója az ellenkező végletet testesíti meg a játékban: Kardics bácsija laza, dzsentroid módon kedélyeskedő bohém, bár neki is megvan a magához való esze. Amikor Kopjáss főügyész aggályoskodni kezd az adásvételi okirat aláírásakor, fölpattan, s olyan sebesen iramlik a polgár-mester után, mintha nem is helyi notabilitás, hanem inkább kifutófiú lenne. Szarvas sujtásos díszmagyarba csomagoltan (jelmez: Szakács Györgyi) a pöffeszkedő kivagyiság, az öntelt, cinikus hatalomvágy, a bizalmaskodó, tohonya üresfejűség gúnyképét formálja meg az előadásban, olykor parodisztikusan elrajzolva. Rajtuk kívül még Csapó Virág rebbenékeny házicseléddé fásult Linája, Karácsony Tamás rámenősen kedélyes, gyors beszédű Berci bácsija, Gryllus Dorka nemesen elegáns, peckesen vonuló Szentkálnay Magdalénája teszi teljessé Móricz regényes figuráinak nagyszabású galériáját.

A monumentális színpadkép (tervezője a rendező, Babarczy László és Horváth Judit) statikusságot sugall, ugyanaz a kazettás díszletfal szolgál Kopjáss hálószobája, a polgármesteri iroda vagy a frissen megvásárolt villa hátteréül. Zsarátnok városában a lázas fölforgatás ellenére minden mozdulatlannak látszik, áll az idő - s olykor a kitartott, lassan tovagördülő epizódok közé is belopakodik az unalom. A színpadi változat társadalombíráló szenvedélye, a feszesre formázott alakok pompás jellemtanulmányai ellenére az előadás olykor elveszíti ritmusát, monotonná válik, s adós marad az emberi-társadalmi dráma fölszikráztatásával. Lehet, hogy a rendező hagyta magát meggyőzni az adaptáció készítőjétől a móriczi anyag epikus gazdagsága és drámai ereje felől? Avagy maximálisan tiszteletben akarta tartani az adaptátor munkáját? Szatirikusan időszerű kor- és kórtörténetet látunk a magyar ezredvégről -- mégsem kavar föl az előadás, nem rendít meg, s nem késztet önvizsgálatra úgy, mint egykor a móriczi epika. A kulisszák mögött öngyilkos lövés dörren - emléke úgy halványul el az időben, mint a robbantásoké a pesti utcán.

KOVÁCS DEZSŐ

Kocsis Pál és Csapó Virág (Lina) (Simarafotók)

Móricz Zsigmond: Rokonok
(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)
Színpadra alkalmazta és rendezte: Babarczy László. Díszlet: Babarczy László, Horváth Judit. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Hevesi András. Világítás: Bányai Tamás. Segédrendező: Hollósi Katalin.
Szereplők: Kocsis Pál, Csapó Virág, Kovács Zsolt, Szarvas József, Karácsony Tamás, Tóth Géza, Sarkadi Kiss János, Gryllus Dorka, Csernák Árpád, Pálffy Zsuzsanna, Kósa Béla, Dányi Krisztián, Nagy Viktor, Baksa Imre, Szula László, Tóth Béla, Nyári Oszkár, Szvath Tamás, Hatvani Mónika, Horváth Eszter, Kolompár Margit.

SPIRÓ GYÖRGY: HONDERŰ

CSÜTÖRTÖK À LA HONGROISE

Nem sértem Spiró Györgyöt azzal, ha legújabb művét bulvárjátékként minősítem, hiszen pontosan azt akart írni; a szórólap túloldalán maga vallja, hogy meglepődött, amikor rájött: az általa teremtett sajátos és nézete szerint drámába vagy épp tragédiába nem való figurák „egy bulvártípusú darabnak mégis-csak lehetnek a szereplői". Legföljebb az a véleményem: ezek a figurák többet érdemeltek volna. Es ha az író úgy érezte, hagyományosan súlyosabb műfajokkal kölcsönösen nem illenek egymáshoz, ki lehetett, ki kellett volna találni nekik valami mást, vagy rájuk bízni, hogy ők találják ki maguknak a műfajt, hiszen hol vannak ma már a műfaji megkötöttségek... Elég csak az alcímeket megnézni: ahány darab, annyi műfaj manapság.

Amúgy a bulvárműfajjal az alig kétszáz éves és azon belül is évtizedes hézagokkal lyuggatott magyar drámairodalomnak soha sem volt szerencséje; ez a műfaj olyan országokba való, ahol tényleg vannak bulvárok, más szóval stabilan berendezkedett s legalább belügyeiket tekintve kiszámítható polgári országokba. Őrültek kirobbantotta világháborúk persze ott is közbejöhettek, de attól még Angliában legföljebb toryk és Labour, Amerikában republikánusok és demokraták váltják egymást, egyik se köp bele a polgárok levesébe, egyik sem akarja az országlakosokat hol ilyen, hol olyan szempontok szerint diszkriminálni, osztályként és egyénenként üldözni vagy likvidálni; az átlagéletutakat a biológia határozza meg, és hiteles, hogy a bulvár nagy és örök témái a szerelem, a házasság, az öregedés meg - kísérőjelenségként - legföljebb a pénz és a karrier körül forogjanak; így van ez még a kormányzati formák szempontjából változatosabb képet mutató Franciaországban, a nagy bulvárok és a bulvárszíndarabok hazájában is. Így aztán töretlen a kontinuitás Scribe-től Barillet és Grédy-ig, Pinerótól Ayckboumig, Belascótól a zenés bulvárig: a nagy Broadway-musicalekig.

Nálunk ez mindössze két-három évtizeden át ment, a boldog békeidőktől a békeidők látszatát visszahozó s valamelyest meghosszabbító harmincas évekig, mígnem a szerencsétlen országsors többszörösen oda nem kötötte kompunkat az őrültek partjához. Ez volt Molnár Ferencnek és mellékbolygóinak rövid és se azelőtt meg nem közelíthető, se azóta fel nem támasztható fénykora, amikor legalábbis a polgárság számára hosszabb távon biztosítottnak látszott (habár még akkor is inkább csak látszott) a polgári létezés. És bár ma papíron a polgárok világát építjük, amíg a polgári létezést alapvetően meghatározzák, más, sőt, szögesen ellentétes irányokba fordítják a négyévenkénti választások eredményei, addig többek között (bár ennél van nagyobb bajunk is) hiteles és sikeres bulvárdrámánk sem lesz, éppoly kevéssé, ahogy nem lehetett korábban: sem akkor, amikor a színház a nemzeti függetlenségi harc kiváltságos terepe volt, sem a fasizálódás éveiben, sem pedig az 1945 utáni, a magánszférát anatéma alá helyező évtizedekben.

Csütörtök á la hongroise - írásom címe egy francia bulvárdarabra, az (elnézést, de történetesen általam fordított) *Csütörtöki hölgyekre* utalt: egy finom kis mesére hatvanas hölgyekről, gyermekkori jó barátnőkről, akik csütörtök délutánonként összejönnek, és ilyenkor boldogok, mert míg a világ devalválta, a halál felé menetelők érdektelen, egyéniség nélküli hadának tagjaivá minősítette le őket, egymás szemében ma is egyidejűleg a régi bakfisok, fiatal vagy érettebb korú szépasszonyok, színes, összetéveszthetetlen, fontos személyiségek, és ettől egy-egy csütörtök délutánra maguk is ilyennek érzik magukat. (Psota lrén mellett éppen a most is látott Törőcsik Mari és a meg nem élt hetvenedik születésnapja alkalmából a feledésből egy-két napra feltámasztott tünemény, Váradi Hédi játszott benne.) De hivatkozhatnék - sok egyéb között - olyan hasonló témájú művekre, mint például az amerikai James Coburg *Kopogós römije* vagy az olasz Fulvio Bordon *Holdfogyatkozása*. Mindegyikben tudniillik - mellesleg: a téma egyre divatosabb, egyre több variációban tér vissza szezonról szezonra - idős emberekről volt szó, akiknek egyetlen alapvető konfliktusa a múló idő: az öregség. Hogyan viselik, hogyan viseljék, hogyan viselhetnék el méltósággal, élhetően, netán derűvel s egy csipetnyi boldogsággal is „nyűgét s nyilait", hogyan élhetnék túl, amíg élniük adatott s muszáj, szépségük, vonzerejük, életkedvük, egészségük fokozatos, de irreverzibilis hanyatlását, az elmagányosodást, a társadalom, benne saját hozzátartozóik lekezelő-szánakozó közönyét, a tényt, hogy leírták őket, s önmagukon kívül már senkinek sem fontosak. Ügyes, hatásos, néha megrendítő, empátiára késztető darabok ezek: az öregkor drámái. Bulvárok attól, hogy a hősök életét társadalmi változások minimálisan befolyásolják; gyermekeikről, unokáikról, ha megérik, majdan ugyanilyen, legföljebb a kor divatjához igazított darabokat lehet majd írni. (Mások lesznek a receptek, a diéta, a társalgás felszíni témái stb.)

Hol vannak nálunk ilyen öregek, hol van ilyen öregkor? Nem is csak arról beszélek, hogy bár a Psota által annak idején játszott, Sonia nevű csütörtöki hölgy barátnőihez képest szegény volt, de azért a közműszámláit fizetni tudta, s a végrehajtót hírből sem ismerte, hanem arról, ami Spiró darabjában nagyon is valóságosan benne van: mit éltek meg a mi századunk nyolcvanasai. (Tapasztalatból is beszélek: mostanában, Spirótól teljesen függetlenül, számoltam össze, hogy magam, aki félig-meddig tudatosan csak 1944-ben, a Sztójay-kormány alatt kapcsolódtam bele a magyar valóság megélésébe, hányféle pokoli és purgatóriumi nemzetüdvözítő kísérletnek voltam már kiiktatandó, büntetendő vagy jobb esetben negligálandó alanya, hány okból vesztettem már el az életem külső körülményeivel való szabad rendelkezés jogát és lehetőségét.) De vissza Spiró két évtizeddel idősebb hőseihez: hány rendszer hányfajta változata váltotta egymást egyetlen életükben, hányszor és hány okból üldözték őket, hány csoda kellett ahhoz, hogy megmaradjanak. Az ő öregségük nem, azaz nem elsősorban és jellemzően biológiai; nem, azaz nemcsak és nem jellemzően szerencsés egészségi állapotuknak köszönhetik a magas kort, amelyet sikerült megérniük, ha-nem annak, hogy esetükben csődöt mondott megannyi elpusztítási kísérlet: Ukrajna, Szibéria, faji törvények, börtön, kitelepítés, kiközösítettség, nehéz fizikai munka, társadalmi meghatározottságú családi tragédiák sorozata.

Véletlenül? Ügy is, de ez nem volna érdekes; mindezt véletlenül vagy alacsony intellektusuk miatt eltompultan mások is túlélték, és az ilyenekről tényleg nem lehetne drámát írni, se bulvárt, se másmilyet. (Bár még ez sincs egészen így; Fejes *a* Rozsdatemetőben - igaz, egy jellegzetesen epikus mű adaptációjában - megkísérelte.) Spirót azonban a túlélés tudatos faktorai érdekelték. Az ő öregeiben ifjúkoruktól tartás van. Bennük, a biológiai öregkor drámáival ellentétben, nem az öregség az elsősorban érdekes, hanem a túlélés attitűdje. Ez a tartás összefügg a génjeikkel; valószínűleg a hajdani kiváltságos, ha tetszik, úri osztályhoz való tartozás vértezte őket eleve testileg-lelkileg ellenállóvá, és ezek az adottságok életük első, meghatározó korszakában kedvező laboratóriumi viszonyok között bontakozhattak ki: kitűnő neveltetés, iskolázottság, műveltség, szabad pálya-

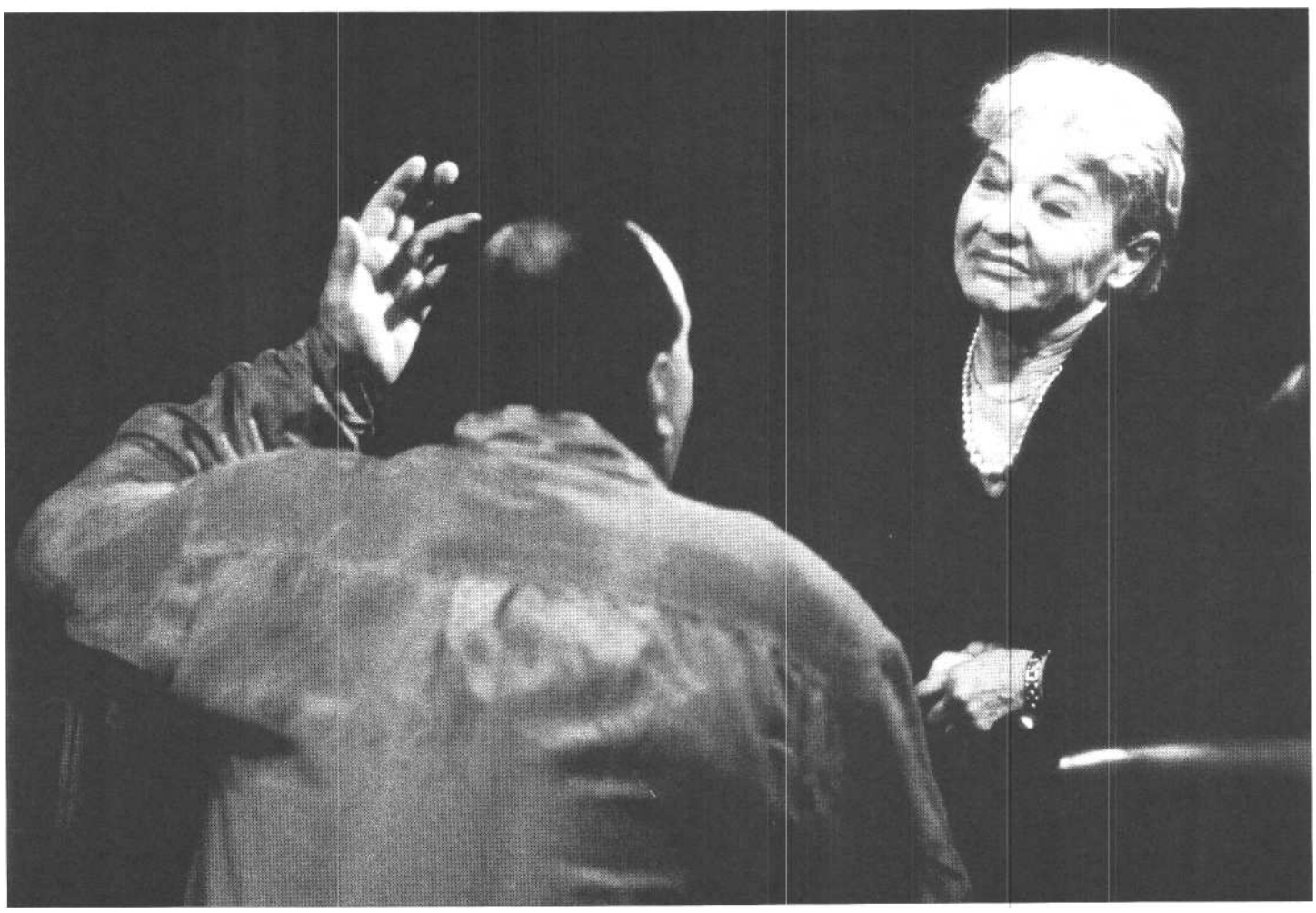
választás, szilárd orientációs rendszer, amelyet ki-ki a maga vérmérsékletéhez igazíthatott - mindez muníciót adott a továbbiak elviseléséhez, sőt, nemcsak elviseléséhez, hanem még bizonyos fanyar felülemelkedéshez, mi több, a viszontagságok és szerencsétlenségek játékos élvezéséhez is.

Valóban úgy érzem: ha mindebben van is, kibányászható is tragikomikum, groteszk, abszurd, ez nem bulvár, és végképp nem bulvárkomédia. Ez „csütörtök á la hongroise", amelynek figurái más, rájuk szabott színpadi

lan. Mindenesetre, ha nekem van igazam, akkor a dramaturgiai ügyetlenségek, üresjáratok törvényszerűek, s általuk a más sorsra termett anyag áll bosszút; míg ha csupán az ihlet nem volt ezúttal elég erős és termékeny, akkor alkalmi írói pechről van szó. A vég-eredmény szempontjából szinte mindegy.

Félrefogás mindjárt az ötödik szereplő, Vancsura, a fiatal végrehajtó is. Dramaturgiai funkciója persze érthető, és ökonomikus módon mindjárt hármas is: először is kell valaki, aki csodálkozzék (bár Spiró túl olcsón

rosszindulatú módon kiélve, rátukmálja fecserészését a tehetetlen áldozatra; hogy utána, midőn a végrehajtásban még az ő számára is nyilvánvalóan hosszabb távra megakadályozzák, miért tart ki, az - legalábbis addig, amíg le nem ütik -- rejtély; annál is inkább, mivel ebben a helyzetben még az imént felsorolt három funkció is kikopik alóla. Néhány, elég közepes poénon kívül („Egész jó fejek tetszenek lenni") semmi sem utal rá, hogy izgatná e furcsa vén csodabogarak kilété, vagy éppen meg akarná fejteni titkukat;



*Ujvári **Zoltán** (Vancsura) és Törőcsik Mari (Annamari)*

közeget, esetleg külön műfajt kívántak volna. Spiró habókossá fokozta le hőseit, akiktől pedig meg lehetett volna tanulni: hogyan lehetett túlélni a magyar XX. századot. A mód-szerben, a túlélési receptben kétségkívül van, lehet sok vicc is, de azért önmagában egyáltalán nem vicces, mert valahol az emberség forrásaival érintkezik. És ha Spiró ezekhez a forrásokhoz ás le csak valamennyire is, akkor sokkal hatásosabban gyógyíthatta volna ön-magának, a színészeknek és a közönségnek *azt a mal/ de siécle-jét* vagy inkább *mal de la fin du siécle-jét,* avagy századvégi életundorát, amelyre ugyancsak a szórólapon utal.

Óvakodnék persze az a priori kritikusi követelményektől. Spiró bulvárt akart írni, szíve joga, ámde történetesen rossz bulvárt írt. A kérdés: miért? Azért, mert éppen ilyenre sikerült, mert ezúttal írás közben - Jouvet szavaival - nem jött el hozzá az isten, vagy pedig mert - az előbb kifejtettek miatt - nem is jöhetett volna? Szerintem az utóbbi esetről van szó, de ez természetesen bizonyíthatat

adat fel Vancsurával magas labdákat, például nem hiszem el, hogy Vancsura valóban megkérdezné, és éppen azt kérdezné meg, hogy ki az a Várkonyi, és ki az a Pommersheim, mindez tudniillik Vancsurát nem érdekli, meg sem hallja); másodszor kell egy pofozó-bábu, valaki, akin a másik négy fáradság nél-kül élheti ki és demonstrálhatja szellemi fölényét (bár a „handlé úr"- meg a „vigéc úr"-típusú böllenkedések nem épp a magasrendű humor csúcsteljesítményei, még akkor sem, ha közben rávilágítanak a „vigéc" etimológiájára); továbbá kell valaki, aki ellenpélda-ként testesíti meg a tartás- és eszménynélküliséget, a vacakságot, a világ reflektálatlan, zsigeri megélését; Vancsura, ha úgy hozná a sors, vagy tizedannyit se viselne el, mint ezek a geriátriai csodák, vagy azért viselné el, mert amíg falhoz nem állítják, föl sem fogná, mi történik vele. Csakhogy Vancsura jelenléte legföljebb az első negyedórában hiteles, amíg teheti a dolgát, vagyis végrehajt, és közben mellesleg hatalmát naiv és nem is

bambul, téblából, méricskél, nézelődik, oldalakon - hosszú színpadi negyedórákon - át szövege sincs, és semmi nem győz meg arról, hogy ne valóban végrehajtói feladatát akarná csupán intézni, akkor pedig sokkal okosabban tenné, ha elhúzna a még aznapra rábízott tizenöt ügyfélhez, azzal, hogy majd alkalmasabb időben visszajön. Mindez kínos helyzetbe hozza mind a rendező Valló Pétert, mind a színész Ujvári Zoltánt, de a legkínosabb helyzetbe a darabot hozza.

A darabot, amely a jellemek elmélyítése helyett inkább a szituációkkal való hosszadalmas bíbelődésbe menekül; se vége, se hossza a párbajjelenetnek, azon belül is a párbajkódex erudíciós betétjének, ami a szituációs groteszkségre játszik rá, holott a figurák groteszksége volna az érdekes, nem a párbajé, még kevésbé a párbajkódexé; ráadásul ez a párbajhistória mint tipikus férfi- és úriember-ügy nemcsak Vancsurát kárhoztat-ja hosszan tartó teljes passzivitásra, hanem Annamarit is, akinek csak a sápítozás marad.

Amellett, ez egy realista darab lévén, különben sem túl valószínű, a szereplőkre pedig éppenséggel lealacsonyító, hogy nyolcvan év hordalékából épp a párbaj már nyolcvan éve is röhögségesen elavult intézménye úszna tudatuk legfelszínén. Igaz, a végén, Frídhof és Annamari epilógusából megkésve, feldolgozási időt sem hagyva kiderül, hogy a párbaj voltaképpen talán csak pótcselekvés volt, amely hősi öngyilkosság és baráti eutanázia kettős indíttatásából eredt, ez azonban, író, rendező és színészek kollektív hibájából, mindaddig krimihez méltó homályban maradt, és utólag már nem oszlathatja el a vicc gyors kimerülése után elharapódzó unalmat.

Az előadásról ez esetben akkor sem érdemes sokat szólni, ha egyik legkedvesebb rendezőm, Valló Péter tette színre, és sztárok, közönségkedvencek játszanak benne. Valló ezúttal inkább elrendezett, mint rendezett, megvalósította a szöveget, amely munkája által semmivel sem lett több, mint amennyi papíron volt; nem hiszem, hogy a darab különösebb izgalomba hozta volna, inkább rátette a színészek hátára, akik álmukból felébresztve is tudnák hozni ezeket a magvukban komplex, megírásukban kétdimenziós figurákat. Ujvári Zoltán bocsánatosan vergődik, és megkísérli legalább lemozogni a szerep tátongó üresjáratait; Gera Zoltán (Pukánszky) a maga kitűnő epizodista eszköztárával nem sejtetheti a figurának csak távozása után feltáruló tragikumát. Haumann Péterre (Zoltánffy) még mostani harmadik, megújulni kész korszakában is kockázatos olyan figurát bízni, amelynek valamilyen manifeszt fizikai gyengesége van, mert emberábrázoló készsége javát ennek kidomborítására fordítja. Törőcsik Mari és Sinkó László adják csak jeleit kivételes formátumuknak, noha a lexikoncikkekben Annamari, illetve Frídhof aligha vonul majd be kiemelendő teljesítményeik közé; mindenesetre Törőcsik felvonultatja ismert, de mindig elbűvölő eszközeinek egész arzenálját, Sinkó pedig elegáns poentírozásával és a személyét körüllengő csöppnyi titokzatossággal még arra is képes, hogy sejtesse azt a tragikumot, ami az ő figurájáról is csak post festa, távozása előtt öt perccel derül ki. Mellesleg négy ütőképes, memóriabiztos és nem szánalom, hanem komplex drámai hatások keltésére alkalmas késő hetvenes vagy pláne kora nyolcvanas színészt legföljebb a század néhány évében, Anglia „csillagórájában" lehetett volna találni a négy idősszerepre, így azzal semmi baj, hogy az öregek alakítói jó húsz vagy még több évvel fiatalabbak figuráiknál, hiszen színpadi sorsukat így is hitelesítik; annál nagyobb baj, hogy köztük és Vancsura között az író által elképzelt ötven évnél évtizedekkel kisebb a korkülönbség, úgyhogy Vancsurának olyan sok oka a hüledezésre nincs. Márpedig ha négy épkézláb nyolcvanast nem is, de egyetlen épkézláb harmincast azért még fel lehetett volna kutatni. Talán nem merő rosszindulat ennek elmaradásában is az egész vállalkozás elnagyoltságának egyik tünetét látni.

Úgy látszik: Magyarországon és fővárosában, Honderűben egyelőre még most sem lehet bulvárdrámát írni. Még az öregségről sem. Nincs ilyen szerencsénk.

SZÁNTÓ JUDIT

Spiró György: Honderű
(Budapesti Kamaraszínház a Tivoliban)
Díszlet: Szlávik István. Jelmez: Szakács Györgyi. Mozgás: Gyöngyösi Tamás. Zene: Melis László. Dramaturg: Magyar Fruzsina. Rendező: Valló Péter.
Szereplők: Törőcsik Mari m. v., Gera Zoltán, Haumann Péter m. v., Sinkó László, Ujvári Zoltán.

*Törőcsik Mari és **Haumann** Péter (Zoltánffy) (Schiller Kata felvételei)*

WYSPIAŃSKI & ADY/BODOLAY: A MAGYAR MENYEGZŐ

MIT ÉR A MENYEGZŐ, HA...

A mű három szerzője (Wyspiański, Ady, Bodolay) különböző módon kapcsolódnak egymáshoz, mint ezt a grafikai jelek is üzenik: Wyspiański a kiindulópont, övé az ősszöveg. Hogy mi-ért van egyáltalán szükség Adyra és Bodolayra (már-mint szerzőként) Wyspiański mellé? Itt most nem arról a hagyományról van szó. amely szerint minden egyes szerző (értsd: drámaíró) neve mellé (legyen az Shakespeare vagy bárki más) oda-kerül a rendező neve, jelezve, hogy a mű közös alkotás. Itt most arról van szó, hogy hogyan lehet Wyspiańskit magyarul és magyar közönségnek játszani, mit lehet magyarul kezdeni ezzel a lengyel történelemtől fülledt szöveggel. Ezért van szükség Adyra.

Wyspiański és Ady pontosan harminc évig kortársak, *a Menyegző* és az *Új versek* megjelenése között öt év telt el. Együtt élnek a Monarchiában (történelmileg) és a szimbolizmusban (stílustörténetileg), és ebből az együttélésből sok minden következik.

Wyspiański *Menyegző*jének szövege verses, erősen rímelt, pattog, mintha lakodalmas csujogatás len-ne (mint ezt a Lengyelül nem értő fül is hallhatja Wajda *Menyegző* című filmjében). Ady rímei kapóra jönnek. Wyspiański és Ady házassága szerencsésen köttetik meg (bár ezt először talán Spiró György, *a Menyegző* fordítója súgja *A közép-kelet-európai dráma* című kötetében). E házasságot Bodolay, a szerző-rendező közvetíti.

***Balogh Erika (Menyasszony)** és Őze Áron (Vőlegény)*

Történik az előző századforduló körül - hirdeti a mozivászonra kivetített felirat, amelyre még egy aranyozott keretbe foglalt tájképet is vetítenek. Az előző századforduló - melyik is? Mert magunkra, a mostra (kulturálisan) az ezredfordulót használjuk, míg a századforduló (pontosabban A századforduló) nem más, mint a XIX. század. leváltása a XX.-kar. De ha nem kulturális korszakról van szó, akkor matematikailag az ezredvég és -forduló egyben századforduló is. A mozivászon-felirat mindössze szempontot akar adni - kissé ködös szempontot talán. És kezdődik az előadás (ugyan, már elkezdődött!): ugyanerre a képre még egy képet vetítenek, egy igazi tájképet, amelyet videóval vettek fel. a tájkép sarkában ott a videofelvétel rögzítésének időpontja:]999 hónap-nap-óra-perc. Az „előző századvéget" tehát 1999-ből kell néznem. Az idő - ha szabad - máris főszereplő.

A vászonfüggöny felgördül, mögötte csoportkép, úgy, mint hajdanán a menyegzőn „beálltak" a fényképésznek: középen a fiatalok, jobb-balra család, vőfély, körülöttük a vendégek.

Az állókép után függöny le, oszolj, függöny fel. A díszlet két fehér félkörív, jobb- és baloldalt három-három ajtónyílással, a színpad mélyén a félkörívek nem találkoznak (ni, még egy kis mozivászon, leghátul). Dísztelen fehér falak. Jobboldalt, egészen elöl festőállvány, ecsetek, kellékek. (Soha senki sem csinál semmit ezzel az állvánnyal, még a közelébe sem megy, tudomásul sem veszi. A színlapról tudjuk meg, hogy a „házigazda" festőművész.) A forgószínpadon dívány, karosszék, asztal, poharak. Folyik a menyegző; a férfiak-nők kétfélék: úrnak-dámának vagy parasztnak öltözöttek. A menyegző, a tánc jórészt a falakon kívül zajlik. mintha a tér, ahol lennénk, egy szomszédos helyiség lenne.

Megszólalnak a Wyspiański - Ady ritmusok-rímek, avagy: meg tud-c szólalni egy lassan apokaliptikussá váló menyegzőben, haláltáncban, a századelő látomásos danse macabre-jában ez a verses dráma, amely feladja a hagyományos színpadi cselekmény és párbeszéd fogalmát, nem beszélve az egyes figurák „ábrázolásáról"? Arról a látomásról van szó, amelyben megjelenik, életre és szín-padra kel a Madárijesztő (akárcsak Don Juan vacsorameghívására a kővendég), majd Labanc generális, a Fekete lovag, végül maga Dózsa és Rákóczi.

Valamennyien megjelennek ebben a hol valóságos (az egyes alakok ábrázolásában), hoI szimbolikus menyegzőben (az illúziókeltés ma már ismert - és kissé leegyszerűsítő - színházi eszköze, a film, itt is jelen van). Valamennyien megjelennek, egyre kevésbé szimbolikusan. Az első vendég a Madárijesztő: őt

a Menyasszony, Vőlegény és a Költő hívja táncba egy eszelős pillanatban, a Költő Don Juan-os nyegleséggel, a csillogó szemű, ártatlan Menyasszony (Balogh Erika) eleinte félve, majd egyre bátrabban hívja, inkább csak a „fiúkkal" való játék kedvéért; a Madárijesztőt kiválóan mozgó színész alakítja, arca bábszerű, mozdulatlan (a Madárijesztő - Hüse Csaba). A megelevenedő generálist és Dózsát korábban mint Papot és bírót láttuk, Rákóczi már teljesen realisztikus kellékekkel felszerelve érkezik (derékig érő barna loknik, hatalmas bajusz, teljes fejedelmi dísz), mint egy operetthős. A színész is Rákóczi paródiáját alakítja, akárcsak korábban Dózsa a magáét. Rákóczinak üzenete van utódai számára: mintha feladatot adna utódainak (forradalom, szabadság, öntudatra ébredés, egyéb, le nem írható szavak), meg egy kürtöt ittléte jeléül - ám hogyan vehető komolyan bármi ettől a parókás-parodisztikus Rákóczitól? Hogyan értelmezhető (érthető, nézhető) azon utolsó jelenetek egyike, amikor a menyegző valamennyi szereplője meglátja (a távolban, a közönség mögött) Rákóczit, és kővé dermed a látványtól? A közös áhítatban, közös ájulásban (mint Ady mondaná) vajon ezt a Rákóczit látják-e?

Dózsa (már nyoma sincs a színpadon) páncélját a Gazdasszony csak úgy, mellékesen behozza, leteszi. Mint egy igazi kelléket. Mintha egy tárgyat hozna be, amelyhez semmi köze. A szellemek megjelenése *itt és így* értelmezhetetlen: az, hogy honnan is jelennek meg ők, mi hívja őket életre, kik azok, aki képesek életre hívni őket, egyáltalán, mi közük van ehhez a menyegzőhöz, ehhez a századelőhöz-századfordulóhoz.

A jelentések túlságosan szertefutnak (vagy inkább kizárják egymást). A történelem színház-, színjátékszerűségét hivatott jelezni Dózsa és Rákóczi parodisztikus ábrázolása, továbbá az is, hogy ugyanaz a színész falusi bíró és Dózsa, Pap és generális egyszerre, s hogy Dózsa páncélját egyszerűen odébb lehet tenni, mint egy feleslegessé vált kelléket. Hogy mégiscsak van valamiféle megfejthető-megfejtendő történelmi üzenet - ezt mondja az a bizonyos tömeghipnózis-jelenet, amelyben valahányan meglátják Rákóczit, de leginkább és elsősorban ezt mondja Ady is. Ezek között a jelentések között aligha lehet átjárás. Ady nehezen tűri a paródiát, a paródia nehezen tűri a pátoszt. Hacsak maga Wyspiański & Ady nem paródia tárgya.

Wyspiański és Ady szövegei már-már elválaszthatatlanul simulnak egybe, egy mondatba, majdhogynem egy rímpárba, a szövegek - nemhiába kortársak ők - a szimbólumok, metaforák használatáig hasonlóak. Ugyanazok a kérdések foglalkoztatják mindkettejüket: az elit értelmiségi vőlegény és parasztlány menyegzőjén van Kelet-Nyugat, értelmiség-parasztság, múlt és jövő probléma, mindaz, amitől lengyelül *a Menyegző* nemzeti dráma lehet. Adyval való „beoltása" magyar drámát eredményezhet. *A Menyegző* eredeti kontextusa bezárva marad ugyan a lengyel kultúrába (felmenői között Mickiewicz *Ősökje*, utódai között Mrożek *Mulatsága* van), de a lengyel történelmi alakokat leválthatják a magyar „ősök, árnyak, tegnapi lények". Ha tudunk mit kezdeni velük és Adyval innen - mint Bodolay (a szerző!) javasolta volt - 1999-ből.

Domján Sándor (Zenész), Bori** Tamás (Pista) és **Szokolai Péter (János) (Walter Péter felvételei)

TOMPA ANDREA

Wyspiański Ady/Bodolay:
A magyar menyegző
(Katona József Színház, Kecskemét)

Spiró György fordításának felhasználásával készült. Díszlet: Mira János. Jelmez: Ék Erzsébet. Rendező: Bodolay Géza.
Szereplők: Vitéz László, Terescsik Eszter, Őze Áron, Balogh Erika, Fekete Tibor, Szokolai Péter, Bori Tamás, Hegedűs Zoltán, Cservenák Vilmos, Szívós Győző, Csizmadia László, Réti Erika, Danyi Judit, Magyar Éva, Horváth Erika, Sirkó László, Kertész Kata, Jablonkay Mária, Fodor Anna Barbara, Reiter Zoltán, Szűcs Krisztián, Domján Sándor, Sirkó Eszter, Hüse Csaba, Kiss Jenő.

DOSZTOJEVSZKIJ-BEMUTATÓK

BIZTOS BOLDOGTALAN

Fjodor Mihajlovics Dosztojevszkij színházi karrierje egyedülállónak mondható. Ő a legtöbbet játszott szerző mindazok közül, akik nem írtak színdarabot. (Illetve, hogy egészen pontosak legyünk, Schiller- és Puskin-rajongóként írt két drámát az ifjú Dosztojevszkij, az egyiknek *Stuart Mária*, a másiknak *Borisz Godunov* volt a címe, de ezek a kéziratok elvesztek.) Ha csak Á *Karamazov testvéreket* nézzük - amelyet most műsorára tűzött a Vígszínház -, egyedül ez a nagyregény majdnem tucatszor került a magyar közönség elé.

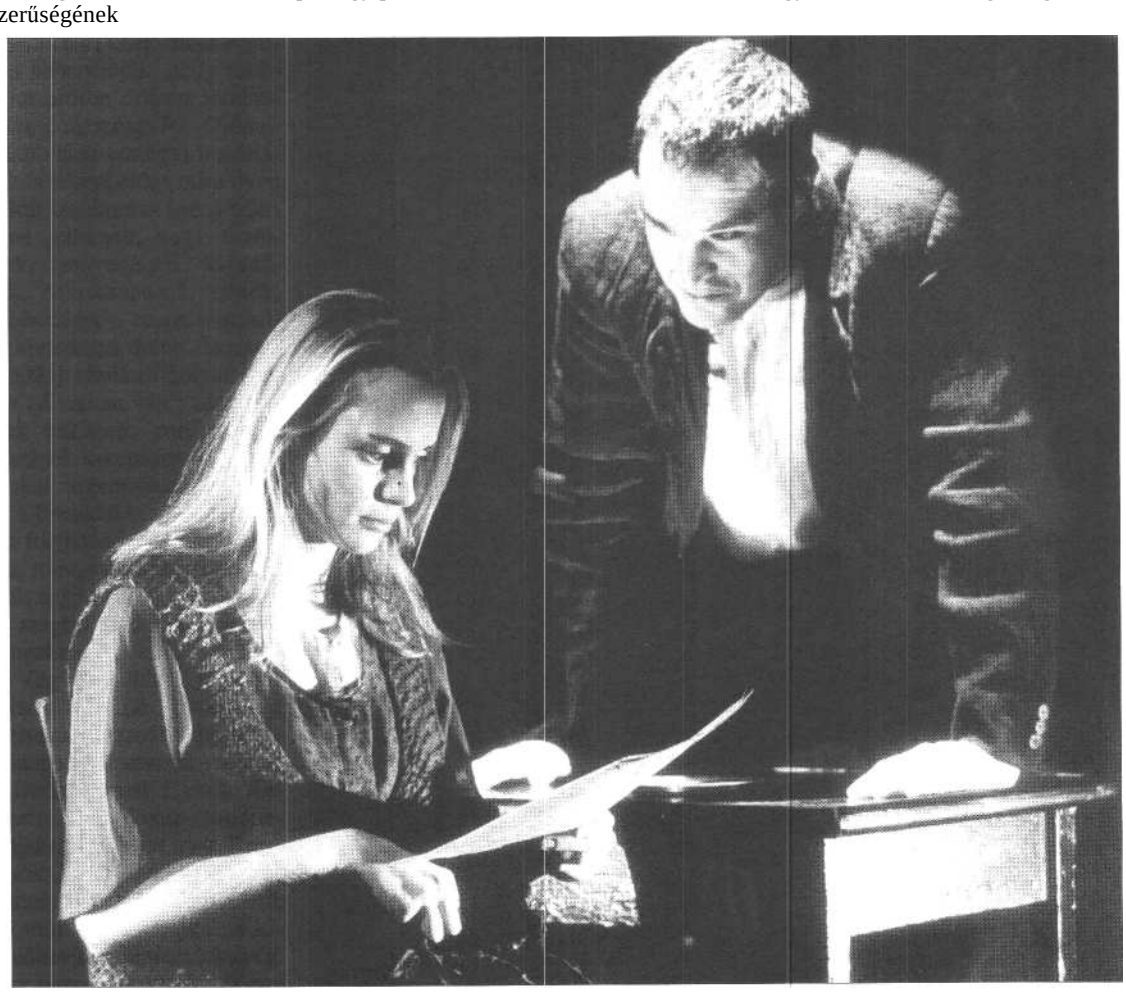
A Dosztojevszkij-művek népszerűségének titka nyilván abban rejlik, hogy többnyire erősen drámai történeteket dolgoznak fel. (Némelyikük akár bűnügyi históriának is tekinthető, s mint ilyen külön izgalmakat ígér.) Markáns jellemek, nagy érzelmek, szenvedélyek, vívódások, összecsapások, bűnök, bűnhődések - csupa színpad-ra kívánkozó dolog. Dosztojevszkij ráadásul folyamatosan „divatban van"; regényeinek zaklatott, zord világa, hőseinek szkepszise és metafizikai szorongása közelebb áll e Freuddal kezdődő s zűrösen folytatódó század emberéhez, mint, mondjuk, az ugyan-csak nagy kortárs, Lev Tolsztoj megbékélt derűje, sztoikus nyugalma.

Vegyük például *a Fehér éjszakák* című kisregényt, melynek színpadi változata a Budapesti Kamaraszínház és a Dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház közös produkciójaként született meg. Korai munka, 1848-ból való, még szinte romantikus szemléletű, de már benne bujkál a kikezdhetetlen reménytelenség. Egy lány, Nasztyenka és egy fiú, az Álmodozó találkozásának, kapcsolatának története. (Majdnem harminc évvel később Dosztojevszkij feljegyzései között felbukkan egy regényterv *Az álmodozó* címmel, de az már nem valósul meg.) A fiú szerelmes a lányba, a lány mást szeret. A fiú - aki bizalmasa a lánynak - érzelmeit gondosan eltitkolja, hogy barátságuk fenntartható legyen. Aki nem ismeri ezt az intim, bensőséges és őrjítő helyzetet - Dosztojevszkij több alkalommal átélte, kéjjelkínlódással -, az örülhet is, meg sajnálkozhat is.

A *Fehér éjszakák* történetében mindvégig ott kísért a balsejtelem. Erezhető, hogy Nasztyenka és az Álmodozó nem lesznek egymáséi, vagy ha mégis, abban sincs köszönet. Ezt a biztos boldogtalanságot bánatos szépséggel fejezi ki a Valló Péter rendezte produkció, mely alighanem a legsikerültebb Dosztojevszkij-előadás ma a fővárosban.

Egyszerű és megkapó a játéktér, amelyet Valló tervezett. A színpadot hanyagul leterített fekete fólia fedi, a gyűrődésekben víz csillan. Középen egy pad, s máris kész a Néva-part, este, eső után. Ha azt mondom, hogy Leningrád-szaga van, nem járok távol a színpadi valóságtól (térben legalábbis nem, legfeljebb időben). A színtér felső traktusában egyszemélyes zugot alakítottak ki a fekete ruhás, fiatal muzsikus hölgy számára, aki hegedűszóval kíséri az előadást. (A színlap nem közli, kit tisztelhetünk a személyében, mint ahogy arról sem értesít, hogy ki a színpadra alkalmazója *a Fehér* éjszakáknak és *Á szelíd teremtésnek.* Nyilván dramatizálta valaki a két művet, talán a rendező Valló Péter, talán a dramaturg Sediánszky Nóra.) A magaslesen ülő nő a játszókra bocsátja a muzsikát. Hegedűfutamai vágásként funkcionálnak; ezek és a néhány másodperces generálsötétek választják el egymástól a képeket. Az újabb és újabb snittek más-más pózban és hangulatban találják Nasztyenkát és az Álmodozót, vagyis Horváth Lilit és Karácsonyi Zoltánt.

Horváth Lilit eddig mindig szikárnak és hűvösnek láttam, most először mutatkozott előttem lírainak és lágynak, érzelmekben gazdagnak és naivnak. Kell is ahhoz naivitás, hogy a nő ne vegye észre: a férfival való őszinte barátságban mindig ott lappang a szerelem lehetősége. Persze szükség is van a néma rajongásra a női jó érzéshez, legalábbis amíg nincs kimondva a szerelem. Mert a vallomás után már sajnos kezdeni kell vele valamit. Horváth Lili finoman sejteti ezt az eleinte kellemes, később egyre kínosabb dilemmát. Tehát érzékeny, színes alakítást nyújt. (Csak a kérdő mondatokat ne hangsúlyozná oly rosszul; éneklősen felkapott utolsó szótagokkal.)



Juhász Réka (Feleség) és Kerekes József (Férj) A szelíd teremtésben (Koncz Zsuzsa felvétele)

Karácsonyi Zoltán Álmodozója kevésbé magával ragadó olyankor, amikor beszél, mint amikor hallgat. S ez történetesen adekvát a figura lényegével, hiszen a fiatalember legfőbb érdeme Nasztyenka számára az, hogy odaadó, együttérző és segítőkész hallgatóság. Nem feltétlenül ideillő, de okvetlenül szép pillanata Karácsonyinak, amikor Nasztyenka szerelmi kalandját úgy hallgatja végig, mint-ha le tudná kottázni a banális románc minden, unalomig ismert hangjegyét. Bár az arcáról leolvasható gazdag tapasztalat aligha a nők által negligált Álmodozóé, de legalább a színészé, felteszem. Mindenesetre emberi.

Az est második részében színre kerülő Á *szelíd teremtéshez* kevésbé illik a díszlet - végtére is ez az eset zömmel szobában ját

vül még egy epizódszereplő is elénk lép, történetesen az a katonatiszt, akivel az asszony majdnem megcsalja az urát. Míg az egyéb szereplőkről csak a narrációból értesülünk, a csábító személyesen is megjelenik (Karácsonyi Zoltán képében), felerősítve ezzel a feleség (Juhász Réka) vélt vagy valós vétkét a Férjjel (Kerekes József) szemben. Juhász Réka egyébként sem mutatkozik olyan engedelmes és simulékony fehérnépnek, mint amilyen a kisregény hősnője. Van benne némi gúny, amikor szelídnek mutatja magát. Kicsit hiszteroid a meresztgetett szemével, szétálló hajával, s igazán csak az utolsó percekben nyeri el együttérzésünket, amikor végképp tarthatatlanná válik, hogy ne szeresse viszont a férjét, s ezért öngyilkosságba menekül előle.

ház produkciója, mely ajánlatot sem igen tesz *Á Karamazov testvérek* értelmezésére. A változatnak megvannak a maga előzményei részint a Vígszínház, részint a rendező Szikora János múltjában. A Szent István kör-úton Müller Péter és Kapás Dezső átiratát játszották 1965-ben Kapás rendezésében (Dimitrij: Bitskey, Iván: Latinovits, Aljosa: Iglódi felállással), Szikora pedig maga dramatizálta a művet 1984-ben, amikor színre vitte Miskolcon (a Gáspár Tibor-Bregyán-Mihályi testvértrojkával). A jelenlegi szövegkönyv e két verzió vegyítéséből állt össze. (Érzésem szerint több benne a Müller-Kapás, mint a Szikora.)

Az előadás már a szereposztás láttán némi balsejtelmet kelt a nézőben. Mindenekelőtt

Kamarás Iván (Aljosa) és Holl István (Zoszima) A Karamazov testvérekben

szódik -, s kevésbé simul a hegedűszó. Itt már talán túl sokszor szól közbe a zene, diribdarabosra tördelve a tragikus történetet. Magát a feldolgozást enyhén problematikusnak vélem, mivelhogy ez a színpadi verzió - Dosztojevszkijjel ellentétben - a Férj oldalára látszik állni. Erre utal például az, hogy a cselekményt - mely az eredeti műben a férj monológjából bomlik ki - itt három játszó személy bonyolítja le. Az asszony öngyilkosságával végződő házasság krónikáját úgy ismerjük meg, hogy a Férjen és a Feleségen kí-

Mármost ez a probléma némiképp eltér attól, amit Dosztojevszkij felvetett, nála ugyanis arról volt szó, hogy egy kisstílű, nívótlan, mogorva férfinak fogalma sincs arról, hogyan kellene szeretni a feleségét, s ennek folytán halálba kínozza az asszonyt. Ám itt Valló inkább rezonál a Férj bajára, s talán Kerekes József is szívesebben éli meg - amúgy szépen és drámaian - az áldozat, a meg nem értett szerelmes szerepét. Ez is egy lehetőség, bár nem az igazi.

Ennél is kevesebbre jut viszont a Vígszín-

az ad okot aggodalomra, hogy az öreg Karamazov szerepét Reviczky Gábor kapta. A „gumiarcú" komikus évekkel ezelőtt valamelyik vígjátéki szerepében tréfából elkezdett a saját hangjánál mélyebben beszélni, s ezt mostanra odáig fejlesztette, hogy jószerével egyetlen szavát sem érteni. Persze Reviczky *valahol* jó színész, így nem lehetett eleve kizárni, hogy ezúttal talán nem fog majd viccesen dörmögni, szemet gúvasztani, pofákat vágni és rongybaba testtel nyikleni-nyaklani. De a színész most is a szokott formáját hoz-

za. Ez már az első jelenetben kiderül, amikor Zoszima sztarectől távozóban gondosan be-veri a fejét az alacsony ajtókeretbe.

Az is kérdéses lehetett előzetesen, hogy *a Sok hűhó semmiért* Benedek-szerepét alig néhány hete abszolváló Kaszás Attila testileg-lelkileg elég robusztus lesz-e Dimitrij Karamazov figurájához. Hát nem lett az. Kaszás megmutatja a legidősebb testvér mesterkéletlen egyszerűségét, érzelmeinek szélsőségességét, de a végzetes vadság, a fékezhetetlen, önsorsrontó erő nem üt át az alakításán. Igazán őszintének csak az a döbbenet hat tőle, amikor Dimitrijként belegondol abba, mit jelenthet húsz év Szibéria.

Iván Karamazovot Alföldi Róbert játssza pamacsos, szürkés színű hajjal. Álföldi egy-szer már megformálta a középső fiút Kapás Dezső rendezésé-ben, egy 1992-es előadásban. Akkor lobogó hajú, tépett idegzetű, izgalmasan egzaltált, magával ragadó Iván volt. Azóta történt egy s más. Például az, hogy ha Alföldi ma belép a Vígszínház színpadára, akkor a néző mindenekelőtt egy reggeli tévéműsor jópofi házigazdáját látja, aki ráadásul Carter doktor hangján szólal meg. Ezeket a mellékkörülményeket Oscar Wildeként például feledtetni tudta a színész, Iván Karamazovként azonban nem. Van ilyen. Alföldi most mintha tíz centivel alacsonyabb, tíz kilóval zömökebb és tíz fokozattal érdektelenebb Iván lenne, mint annak idején volt. Igaz, nem is róla szól az előadás.

Kaszás Attila (Dimitrij) és Kéri Kitty (Grusa) a Vígszínház előadásában (Schiller Kata felvételei)

Az adaptáció - és alighanem maga a regény is - Alekszej Karamazovot állítja a középpontba, s ezt tenné az előadás is, abban a hiszemben, hogy Kamarás Iván személyében megtalálta az ideális Aljosát. Pedig nem. Kamarás talán úgy érzi, nem sugárzik belőle elég feltűnően a legkisebb fiú legendás jámborsága, jósága, tisztasága. Meglehet, ezért viszi enyhén túlzásba a dolgot. Alaposan körbefestette a szemét, hadd világítson, tűzzön az az átható, tiszta tekintet. A szokottnál jóval erőteljesebb arcjátéka némafilmbe való, túlfinomult mozdulatai, lelassított, teátrális járása mozgásszínházba illő. Egész megjelenésében, szélesre-feszesre húzott mosolyában van valami kényszeres mesterkéltség, amit esztétikusnak, netán vonzónak is talál-hatunk, viszont nagyon távol áll Aljosa Karamazov személyiségétől.

Es van még rosszabb is. Az előadásban a női szereplők a leggyengébbek. Kéri Kitty ugyan képes bizonyos mértékig drámai súlyt adni Grusenyka figurájának, de ennél sokkal fontosabb lenne, hogy a lány viharos vonzerejét és észveszejtő szeszélyességét érzékeltesse. Grusa valóságos tornádó, ezzel szemben Kéri Kitty mintha maga lenne a szélcsend. Ennél is kevesebb telik Balázsovits Edittől, akitől a világon semmit nem tudunk meg Katyerinárol. Ott van például az a gazdag, bonyolult, sokrétű jelenet, amelyben Grusát és Aljosát hozza össze. Ekkor igazán sok mindent lehetne és kellene eljátszani: kacérságot és/vagy ártatlanságot, őszinte nyitottságot és megjátszott lereszkedést, önfeláldozást és gőgöt, mértékvesztést és gyilkos dühöt. S ennyi pazar lehetőség közepette Balázsovits addig sem jut el, hogy legalább némi természetességgel mondja fel a szövegét. Az elfogadható megszólalás szintjére is csak az utolsó jelenetében jut el, amikor elbúcsúzik Dimitrijtől.

Az elég széles körű színészi eredménytelenség - amelyből talán csak Méhes László Szmergykovja, Holl István Zoszimája és Borbiczki Ferenc Törzskapitánya vonható ki - nemigen teszi lehetővé, hogy a rendezői szándékokat - ha voltak - felfejtsük az előadás láttán. Jelmez (Jánoskúti Márta), díszlet és világítás rendben. Horesnyi Balázs erős hangulatú falakat és alkalmatos tüllfüggönyöket tervezett, amelyek elé-közé-mögé Szikora eleinte egy-egy szép, mozgó képet még odakomponált. Aztán ahogy színházilag eseménytelenül telt-múlt az idő, mintha maga a rendező is elveszítette volna minden kedvét. Így juthatott el a produkció odáig, hogy voltaképp egyetlen jelentős hatást kelt: nézői borzadályt Iljuska kapcsán. Sajnos nem olyan értelemben, hogy megrendítőnek bizonyulna az aprócska hős halála. Ezen a varázstalan estén az a leginkább torokszorító, hogy az Iljuskát játszó igen ügyes, eleven és talpraesett fiúcskát - akit a színlap nem is jegyez - koporsóba zárják, és még a fedelet is rákopácsolják. Ami itt nagyobb szörnyűségnek tetszik, mint az epilepsziás roham, a téboly, a gyilkosság és húsz év Szibéria együttvéve.

STUBER ANDREA

Dosztojevszkij:
Fehér éjszakák; A szelíd teremtés
(Dunaújvárosi Bartók Kamaraszínház, Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)
Fordította: Devecseriné Guthi Erzsébet. Dramaturg: Sediánszky Nóra. Jelmez: Dőry Virág. Zene: Melis László. Asszisztens: Őri Zsófia. Rendezte és a játékteret tervezte: Valló Péter.
Szereplők: Horváth Lili, Juhász Réka, Karácsonyi Zoltán, Kerekes József.

Dosztojevszkij-Müller Péter-Kapás Dezső-Szikora János: A Karamazov testvérek (Vígszínház)
Fordította: Makai lmre. Dramaturg: Morcsányi Géza. Díszlet: Horesnyi Balázs. Jelmez: Jánoskúti Márta. Mozgás: Pintér Tamás. Asszisztens: Putnoki Ilona. Irodalmi munkatárs: Blastik Noémi. Rendező: Szikora János.
Szereplők: Reviczky Gábor, Kaszás Attila, Alföldi Róbert, Kamarás Iván, Méhes László, Kéri Kitty, Balázsovits Edit, Holl István, Borbiczki Ferenc, Bárdy György, Rajhona Ádám, Menszátor Héresz Attila, Selmeczi Roland, Zsolnay András, Fonyó József, Pándy Lajos, Csőre Gábor.

ÖT BEMUTATÓ

KERESSÜK SHAKESPEARE-T

Müller Júlia (Dajka) és Gesler Lili (Júlia)

„Shakespeare-t nálunk nem lehet elégszer játszani, parádésan vagy hétköznapian, új vagy régi felfogással, sorozatosan vagy külön-külön, jól vagy rosszul, hogy a jegyeket el ne kapkodják, s a nézőtér zsúfolásig meg ne teljen. Történeti hagyománnyá vált, Vörösmarty és Petőfi népe a magáénak vallja, s az ő rajongásuk, megértésük - örökségképpen - rászáll unokáinkra és ükunokáinkra." A fenti sorokat Kosztolányi Dezső vetette papírra 1931-ben, amikor azon merengett, vajon miért van oly sok Shakespeare-mű mű-soron a hazai (elsősorban fővárosi) színházakban. Nincs új a nap alatt. Mivel mi vagyunk az unokák és ükunokák, logikus arra gondolni, hogy nyilván a mi rajongásunkat érzékelve árasztják el rendezőink újabb és újabb Shakespeare-bemutatókkal a színházakat Alföld-szerte és a fővárosban. Rendben, rajongunk, illetve rajongjunk Shakespeare-ért (senki sem vitatja, gondolom, hogy van miért), ám Kosztolányi kérdésén is érdemes elgondolkozni. Majd' hetven év elteltével igaz-e, hogy „Vörösmarty és Petőfi népe magáénak vallja" az Avoni Hattyút? *Rajongunk érte* és *megértjük* drámáit? A fenti be-mutatók kapcsán talán a legfontosabb kérdést is fel kell tenni, amely oly kísértetiesen rímel a hetvenes években divatozott Petőfi-újrafelfedezés, az elhíresült Keressük Petőfit! - mozgalom szellemében: mit fogunk *mi* örökségképpen unokáinkra és ükunokáinkra hagyni Shakespeare-ből? Mit mondunk nekik, ki volt Shakespeare 1999-2000 fordulóján, ha már országszerte az ő nevével hívják az embereket Thália szentélyébe?

Durvábban is meg lehet fogalmazni a kérdést: értő rajongás vagy áruvédjegy? Azért játszanak-e Shakespeare-t Debrecentől Kecskeméten és Gyulán át Szegedig, mert sok rendező korunk kérdéseire nála találta meg a legmegfelelőbb válaszokat, vagy mert az ő nevére legalább néhányszor mindenképpen megtelik a színház?

Természetesen nem zárható ki annak lehetősége, hogy egyszerű véletlenről van szó, s az idei évad megtervezésekor nagyjából egyazon időben csapott a homlokára Debrecenben, Kecskeméten, Szegeden és az említett fővárosi színházakban igazgató, rendező és dramaturg, hogy „játsszunk Shakespeare-t!", s mivel „a tett halála az okoskodás", az ötletet gyors megvalósítás követte.

Összeesküvésekre érzékeny lelkületűek figyelmét persze nem kerülheti el az a gyanakvásra mindenképpen okot szolgáltató

tény, hogy az itt felsorolt vidéki előadások (plusz a Gyulán született *Othello)* a magyar Alföld színházi választékát gazdagítják. Látni vélhetem tehát, amint egy rigófüttyös, tavaszhívogató délelőttön csendesen összehamester) között másrészről. Még ugyanezen évben elkészült *a nemzet* színházaként ünnepelt, a kor legkényesebb igényeinek is megfelelő épület. (Természetesen gőgös kacajjal fogom *demagógnak* nevezni azt a minden lönböző stílusait, erényeit és hibáit reprezentáló három vidéki és két fővárosi színházban, amely 1999 őszén arra késztette mindőjüket, hogy Shakespeare-hez forduljanak?

Király Attila (Mercutio), Pataki Ferenc (Benvolio) és Köleséri Sándor (Péter) a szegedi Romeo és Júliában (Révész Róbert felvételei)

jol Kecskeméten (?), Szegeden (?), Debrecenben (?), Gyulán (?) a régió minden fontos színházi vezetője (igazgató, rendező, dramaturg), s hadat üzen a fővárosnak és a Dunántúlnak. Felosztják maguk közt városonként s műfajonként Shakespeare-t, s hallgatva az idők szavára, meghirdetik az egész pályás letámadást, elárasztva a nagy angol műveivel a színházi évad első negyedét. (Békéscsabát nyilván finom tapintatból nem hívják meg a szervezők, mondván, arrafelé most összeesküvésügyben telített a piac).

De félre a tréfát, hiszen az is lehet - bár ennek sehol nem találtam nyomát a színházak propagandaanyagaiban (már ahol egyáltalán van ilyen; ebből a szempontból feltétlenül a kecskemétiek szellemesen összeállított, a Kecskeméti Lapok mellékleteként megjelentetett műsorfüzete lenne a követendő példa) -, hogy a szerzőhöz kapcsolódó valamely jeles évfordulót ünneplünk e bemutatókkal. Merthogy van (lenne) mit ünnepelni az angol reneszánsz színház kapcsán: a Globe Színház megépítésére éppen négyszáz évvel ezelőtt, 1599-ben köttetett meg az építési szerződés egyrészről Philipp Henslowe és Edward Alleyn (a Surrey grófságbeli Southwark Szent Megváltó egyházközségéhez tartozó urak) és Peter Street (londoni polgár és ácskákán csomót kereső polgártársamat, aki netán össze merészelné vetni az akkori, nyilván hebehurgyán kapkodó színházépítési tempót és a mi megfontolt - megengedem: egy cseppet elhúzódó - hasonló törekvéseinket.)

A legvalószínűbb mégis az, hogy a vélet-len különös szeszélye terelte egymás mellé e sok Shakespeare-bemutatót. Shakespeare kis kockázat, se a névbe, se a választott műbe nem lehet belekötni - ó, régi szép idők, amikor bezzeg nem maradhatott volna következmények nélkül az olyan színházvezetői virtus, amely szent nemzeti ünnepünk estéjén a *Tévedések vígjátéka* című darabbal meri falai közé csalogatni a gyanútlan nézőt: amint ez idén történt a budapesti Nemzeti Színház-ban és Kecskeméten - egyszerre...

Ám még ha elfogadjuk is egyik vagy másik magyarázatot, azon mindenképpen el lehet gondolkozni, vajon vannak-e olyan értelmezési szempontok, megközelítések, amelyek arra utalnak, hogy ma, Magyarországon léteznek kérdések, amelyekre Shakespearenél találhatjuk meg a választ. Lehetséges, hogy a három tragédia, illetve a két vígjáték megközelítésében, a rendezői értelmezésekben vannak közös vonások? Arra is érdemes lehet figyelmet fordítani, vajon van-e olyan közös pont a magyar színház olyannyira kü-

RÖVID LELTÁR

A Vígszínházban *a Sok hűhó semmiért,* az Új Színházban *az Othello* (a nyári, Gyulán született produkció csekély változtatásokon átesett repríze), Debrecenben *a Hamlet,* Kecskeméten *a Tévedések vígjátéka,* Szegeden a *Romeo és Júlia.* Huh. Es akkor még csak az évadnyitó vagy ahhoz közeli, friss bemutatókat vettük számba, a már műsoron lévő vagy nemrég „kifutott" Shakespeare-előadásokról nem is szóltunk (Bárka és Vígszínház: *Szentiványéji álom;* Vígszínház: A *vihar;* Pesti Színház: *Ahogy tetszik;* Katona József Színház: *Szeget szeggel;* Kamra: *Pericles;* Komédium: SÖR; Kamaraszínház: A *velencei kalmár;* Győr: *Shakespeare-királydrámák* stb., stb.). Igazi Shakespeare-dömping! Az Erzsébet kori drámaíró esetében természetesen botorság lenne műveinek „újbóli felfedezéséről" beszélni, hiszen nincs olyan színház széles e hazában, amely az elmúlt években ne tűzött volna műsorára legalább egy Shakespeare-művet. Ami a fenti öt bemutató esetében mégis feltűnő, az az időzítés: nagyjából egy időben találtak rá Shakespeare-re, bár azt rögtön húzzuk alá, a királydrámák hiányoznak a legújabb Shakespeare-hullámból. Vígjátékok *(Sok hűhó semmiért, Tévedések víg-*

játéka) és három, „bombabiztos" (mármint nézőcsalogatási szempontból „bombabiztos") tragédia *(Othello, Hamlet, Romeo és Júlia).*

A SZÖVEG

Kiss Csaba nem követi a kordivatot. Bátran vállalja Kardos László 1948-ban készített fordítását, mindössze a koncepciójából kö-

Sok hűhó semmiért (Vígszínház). Reviczky Gábor (Galagonya) és Kállai Ferenc (Bunkós)

vetkező húzásokkal - a legfeltűnőbb: teljes egészében kimarad Gratiano alakja -, egy-egy kifejezés megváltoztatásával avatkozik a szövegbe. Ehhez is bátorság kell, s mivel ez esetben egy jól kitapintható rendezői értelmezés mentén épül fel az előadás, semmiféle hiányérzetünk nincs a szöveggel kapcsolatban. Lehet - miért ne lehetne?! - újrafordíttatni *az Othellót* is, a magam részéről remélem is, hogy ez mihamarabb meg fog történni, de az Új Színház előadása - többek között - azt bizonyítja, hogy nem csak ezen múlik. Játszható, mondható a rendelkezésünkre álló szöveg, s azt hiszem, ez kisebb-nagyobb megszorításokkal igaz valamennyi Shakespeare-darabra.

A Vígszínházban Shakespeare szövege bizonyos átalakuláson ment keresztül. Őszintén szólva kicsit zavarban vagyok, mert azt nem mondhatom, hogy újrafordított szöveg hangzik el (már ha ez utóbbi állítmány nem lenne önmagában is komoly eufemizmus, hiszen a legtöbb színész oly csúnyán, makogva-érthetetlenül rágcsálja, hadarja, sivítja a szavakat, hogy igencsak közel kell ülni a színpadhoz, hogy esély nyíljék a megértésre). Nem, Kornis Mihály - „Fodor József fordításának felhasználásával" - bizony *újraírta* Shakespeare-t. Nyilván az lehetett a cél, hogy a hétköznapi, élő nyelv közegébe ágyazza, a mai néző számára aktualizálva élvezhetővé tegye az avíttnak ítélt sorokat.

Ut desint vires, tamen est laudanda voluntas (ha nincs is meg a kellő erő, azért mégis dicsérendő az akarat) - jutott eszembe a latin mondás, de ez esetben, sajnos, csak a régi igazság első fele igaz. Hiszen mit lehet mondani az olyan „beszólásokra", mint „más farkával verni a csalánt", „kis pöcs", „bezavarni a macit a málnásba", „rád fekszik a kanod", „a nőnek leginkább a negyedik f... hiányzik, ...na, nem az!", hogy az olyan szelídebbekről, mint a „nyuszi és a nullásgép", „szolgálunk és védünk, twist", „ide nekem az oroszlánt is" (szellemes idézet a *Szentivánéji* álomból, ha-ha-ha) típusú jópofáskodásokról ne is szóljunk? Az előbbi idézetek otromba, helyzet- és szövegidegen durvaságok, az utóbbiak egyszerűen erőltetett, izzadságszagú kiszólások a szövegből. Ami pedig a legrosszabb az egészben, hogy ezen poénok döntő többsége - tanúsíthatom - nem jön be. Döbbent csend fogadja e beszólásokat, a közönség - hogy megpróbáljak stílusos maradni - csak bámul, mint dakota indián a magyar parlamentben, sőt, szív, mint torkos borz az ecetes hordóban. Vérciki az egész. Frankón. Annyi maradt Kornis keze nyomán *a Sok hűhó semmiért* hangulatából, nyelvi rétegeiből és humorából, mint...- de hagyjuk, elég a veretes mondásokból, lenne pedig idekívánkozó, akár homéroszi hasonlatom is.

Debrecenben Nádasdy Ádám vadonatúj fordításában játsszák *a Hamletet.* Nádasdy Shakespeare-fordítói munkássága az 1994-es, Gothár Péter felkérésére a Katona József Színház számára készített *Szentivánéji álom*-fordítása óta heves viták keresztüzében áll. Nyíltan vállalt célja, hogy Shakespeare szövegeit a mai néző számára érthetőbben, pergőbben adja vissza, mint az eddigi fordítások. Annak idején rengeteg vihart kavart a sokak számára sokkolóan mai nyelv (soha nem fogom elfelejteni, hogy amikor Nádasdy Pukkja azt mondta, hogy „miféle bunkók hangoskodnak itt?" a mellettem ülő hölgy felállt, és komoly feltűnést keltve, dohogva, felháborodottan távozott a nézőtérről). Most meg itt a debreceniek felkérésére készült, új *Hamlet.*

Már a nyár folyamán, amikor a Nádasdy-féle *Lenni vagy nem* lenni...-monológ először jelent meg nyomtatásban, sejteni lehetett, hogy még nagyobb lesz az ellenállás, sőt, a vehemens elutasítás, mint *a Szentivánéji álom* esetében volt. Merthogy *a Hamlet* több, pontosabban más, mint egy Shakespeare-dráma. Arany Jánosnak köszönhetően nemzeti kincsünkké vált *a Hamlet.* Zseniális fordítása megkerülhetetlen mérce, a magyar nyelvben (is) otthonra talált mondások sorát köszönhetjük az először 1867-ben megjelent szövegnek („kizökkent az idő", „parázna, vérnősző barom", „őrült beszéd, de van benne rend-

szer", mit nekem Hekuba", „ó, irgalomnak minden angyali" stb.). Komoly bátorság-nem utolsósorban pedig Nádasdy-szintű nyelv- és verselési tudás - kellett a kihívás vállalásához (Eörsi István 1993-as, illetve Mészöly Dezső 1996-os fordítása sorolható a közelmúltból Nádasdy munkája mellé). Nyersebb, ha tetszik, durvább ez *a Hamlet,* mint bármelyik korábbi változat. Gyorsan szögezzük le: szöveg-hűsége filológiailag támadhatatlan, csakúgy, mint verselése. Ami pedig mindennél fontosabb: *érthető és jól mondható,* színész- és nézőbarát szöveg született.

Azt a kérdést persze fel lehet, talán fel is kell vetni, vajon érdemes-e megváltoztatni a fentebb idézett, a magyar színpadi és köznyelvben is gyökeret vert, mondásértékű kifejezéseket. Ezek esetében ugyanis a legtöbb esetben nem lehet a jobb megértetés szándékára hivatkozni, hiszen mindenki tudja, mit jelent az, hogy „kizökkent az idő", s ennél se nem pontosabb, se nem szebb vagy maibb az én fülemnek, hogy a világ szétesett. Mégis, ha mérleget kell vonni, azt mondom: Nádasdy megoldásainak döntő többségével egyet-értek; élvezetes, szép szöveget kapunk, s készséggel vállalom, hogy ami nem tetszik benne, az esetleg csak egy konzervatív ízlésű öregember múltba révedő nosztalgiázása. Mit tegyek, én már nem fogom megszokni, hogy a „hivatalnak packázásai" helyett „vezetők arcátlanságait", „parázna, vérnősző barom" helyett „vérfertőző, szemérmetlen ál-lat"-ot mondjanak *a* Hamletben.

Szegeden Kosztolányi Dezső *Romeo és* Júlia-fordítását vették elő, bár ezt majdnem tökéletesen titkolják; sem a színlapon, sem a műsorújságban nem tüntetik fel nevét, kizárólag az előcsarnokban elhelyezett tábláról tudható, hogy az ő fordítását halljuk. Nem mernék megesküdni rá, de nekem úgy tűnt, hogy Mészöly Dezső változatáról sem feledkeztek meg a végső szöveg kialakításakor (bár azt a megrázóan shakespeare-i kitételt, hogy „Mercutio, beszarok!", sehol nem találtam a kiadásokban - Szegeden Benvolio figyelmezteti e tragikus veszélyre jó barátját egy dramaturgiailag egyébként nem túl feszült pillanatban). A jelentős mértékben meghúzott szöveget jól-rosszul felmondják a színészek. A megértést néha nehezíti, hogy a legváratlanabb pillanatokban ordítani kezdenek (az erkélyjelenetről például eddig azt hittem, hogy domináló alaphangja a szerelmes suttogás; ha nem, hát nem: Szegeden ordít Romeo, és ordít Júlia, ők tudják, miért), illetve időnként dalra fakadnak (gépi hangosítás, fél-playback). Higgyék el, végül is mindent meg lehet szokni.

Kecskeméten is Nádasdy Ádám-fordítást játszanak, *a Tévedések vígjátékát.* Arany László, Fodor József és Szász Imre után Nádasdy alaposan leporolta a klasszikus szöveget. Véleményem szerint Nádasdynak ebben a Shakespeare-fordításában sikerült legjobban megtalálnia azt a helyes arányt, amely egyszerre mutatja meg a Shakespeare-szöveg veretes szépségét, ugyanakkor tökéletesen érthető, a mai szóhasználatba is belesimuló. Csak a példa kedvéért: Szász Imrénél a húst „puhítani" kell, Nádasdy a tartalmilag pontosabb, és a vígjáték képi világába is tökélete sen illeszkedő „klopfolnit" mondatja. Szegény Szirakúzai Dromio, midőn az őt szerelmével üldöző Luca szolgáló (Nádasdynál: szobalány) rettentő külsejéről panaszkodik, Szásznál így kiált: „...ő a szakácsné és csupa háj!" Nádasdynál ugyanez: „...ő a konyha-lány és több rajta a háj, minta báj!" Igen, valahogy így kellene a klasszikusok fordításánál gondolkodni: az eredeti jelentés megtartásával a színpadi hatást messzemenően figyelembe vevő, a mai nyelvhasználatnak megfelelő fordulatokkal lehet igazán *kortársunkká* tenni nemcsak Shakespeare-t, de általában a régi korok szerzőit.

AZ ÉRTELMEZÉS

Ha Kiss Csaba Othellójával nem értek is mindenben egyet, bizonyos, hogy „van ben-ne rendszer". Kiss szerint elsősorban velünk, nézőkkel kell kommunikálnia Othellónak is, Jagónak is. Mindketten feltűnően sokszor fordulnak felénk, monológjaikat kihívóan nem színpadi környezetüknek, még csak nem is önmaguknak, hanem *nekünk, a külvilág-nak* mondják el. Gáspár Sándor (Othello) és Bubik István (Jago) kifejezetten jól oldják meg e feladatot, nemcsak szavaik, de tekintetük is fogva tart a jobb pillanatokban. Lelkük mélyébe pillanthatunk, jobban megértjük Jago gyűlöletének, Othello gyötrődéseinek mozgatórugóit.

Ezt az intenzív szín-nézőtér kapcsolatot szolgálja a nézőtér folyamatos bejátszása, Csanádi Judit emeletes, jól bejátszható szín-

A meghiúsult eljegyzés a Vígszínház előadásában (Ilovszky Béla felvételei)

pada is, amely egyszerre emlékeztet Velence árkádjaira és a Globe Színház faépítményére, de van rajta erkély is, amelyen a megjelenő Desdemona mintha Romeót érdemlő, de helyette durva indulatú férfiakkal viaskodó Júlia lenne. Egyvalami nincs ezen a színpadon: intim tér, hálószoba vagy csak egy zug, ahová félre lehetne húzódni. Itt mindent és mindenkit meg lehet zavarni, itt bárki betörhet az életünkbe; hálószoba, találkahely, gyilkost rejtő sikátor és dózsepalota egymásba olvad, szabad asszociációk prédája a tér, ahol élnünk adatott. Desdemona hálószobája egy sietve földre dobott, szűzi vérétől foltos lepedő, takaró és párna, de *ez* csak annyira hálószoba, amennyi-re ciprusi vagy velencei utcarészlet.

Kiss Csaba az indulatokról, pontosabban két, jól leírható, gyilkos gyűlölettípusról beszél Shakespeare ürügyén: a kisebbrendűségi érzésből születettről és a féltékenységből fellángolóról. A kettő között nincs értékkülönbség, hiszen mind a kettő őrült öldöklés bölcsője: Jago ármánykodása semmivel sem visszataszítóbb, mint Othello vérgőzös dúvadsága. Ugyanakkor ebben az értelmezésben nincs jelentősége sem Othello bőrszínének (szó sincs arról, hogy idegennek tekintenék akár Velencében, akár Cipruson), sem a külvilág eseményeinek. Az államügyek, a kezménye volt (Huszti Péter eddigi pályájának legjobb alakítása). A Madách Színház előadásában az domborodott ki, hogy az emberi gonoszság micsoda rettentő pusztításra képes, ha magas intelligenciával párosul.

Kiss Csaba rendezése felerősíti a Desdemona-Othello-kapcsolat erotikus képei mellett a Jago-Emília- és a Cassio-Bianca-viszony érzelmi és fizikai kérdéseit is. Az így nyert kép meglehetősen kiábrándító a teremtés koronáira nézve: mind a három kapcsolatban ugyanarra a visszataszító, *machós*, a nőt használati tárgynak, kihasználni való alsóbbrendű lénynek, de semmiképpen sem egyenrangú partnernek kezelő mérhetetlen férfiönzésre derül fény: Jago kihasználja felesége, Emília szerelmét, hogy elpusztítsa gyűlölt ellenségét, Othellót, Cassio szexuális vágyai tárgyának tekinti Biancát, s bizony Othellónak is csak önmaga fontos Desdemona szerelmében. Egyetlen férfi sem képes akár csak egyetlen pillanatra is odafigyelni felesége, szerelmese szavaira, érzelmeire. Önzés az egész világ, s potenciális gyilkos benne minden férfi - mondja Kiss Csaba -, s ha a színpadi megvalósítás nem is mindig egyenletes, azért mégis élményben részesülünk, igazi színházat látunk az Új Színházban.

A Vígszínház Sok *hűhó* semmiért-előadájú rendezés, ráadásul Eszenyi csinálta, akiről tudható, hogy tehetséges színésznő, emellett rendez is, mindenesetre vibrál körülötte a levegő - de jó lesz. Biztosan kisebb lett volna a csalódás, ha nincs ez a felfokozott várakozás. A legkirívóbb értelmezési baklövésekről a színészi teljesítmények taglalásakor ejtek majd szót. Itt most legyen elég annyi, hogy véleményem szerint nem lehet az egyik oldalon minden emelkedettségüktől megfosztani a szereplőket - ha jól értem, ezt jelenti a herceg és a gróf téblábolása, a kormányzó panziótulajdonossá tétele, egyáltalán az egész színpadi környezet vidéki, paraszti jellegének kiemelése -, és közben a másik oldalon mintegy ránk kacsintva *mintha* minden hatalom nemtörődömségére, önzésére és embertelenségére célozgatni (lásd a zárókép ebben a kontextusban értelmetlen, *elárvult Hero*képét vagy a herceg időnként felvillantott cinizmusát).

Debrecenben Lengyel György rendezte a *Hamletet*. Természetesen mindent meg lehet, meg szabad csinálni a rendezés, a színpadi megvalósítás szintjén: szabad belenyúlni a szövegbe, húzni belőle (megtörtént), szabad jeleneteket áthelyezni (megtörtént), kihagyni (megtörtént), szerepeket - *ŕ la Spiró* - összevonni (megtörtént), ismétlem, *mindent* szabad a színházban követhető egyetlen cél, a minél tökéletesebb *hatás* elérése kedvéért. Csak egyet nem szabad: értelmezés nélkül, mint egy feladatot letudva színpadra dobálni összefüggéstelen jeleneteket, apró ötletek petárdáival helyettesíteni az értelmezést, csendes unalomba fullasztani az előadást. Majd időről időre felriasztani az amúgy álmosan-

Tévedések vígjátéka (Kecskemét). Danyi Judit (Adriana), Epres Attila (Efezusi Dromio) és Mérai Katalin (Luciana)

mór katonai kiválósága, Jago, Cassio, Rodrigo bátorsága, álnoksága vagy gyávasága csak annyiban érdekesek, amennyiben hat-nak a Kiss Csabát érdeklő *emberi kapcsolatokra*. A hetvenes években Ádám Ottó emlékezetes Othellójában az volt az újdonság, hogy Jago intellektusát emelte ki, minden az ő zsenialitásának és hidegvérének a követsát tanítani való piár-felvezetés előzte meg: Eszenyi Enikő prágai rendezésének híre, sikere már jóval a budapesti bemutató előtt megjelent itt-ott, beszámolt róla sajtó, rádió és televízió, a premier előtti héten egész oldalas riport csigázta a közönség várakozását. A siker kívánása a levegőben lógott: valami kivételes történik, ötletzuhatag, revelációere-

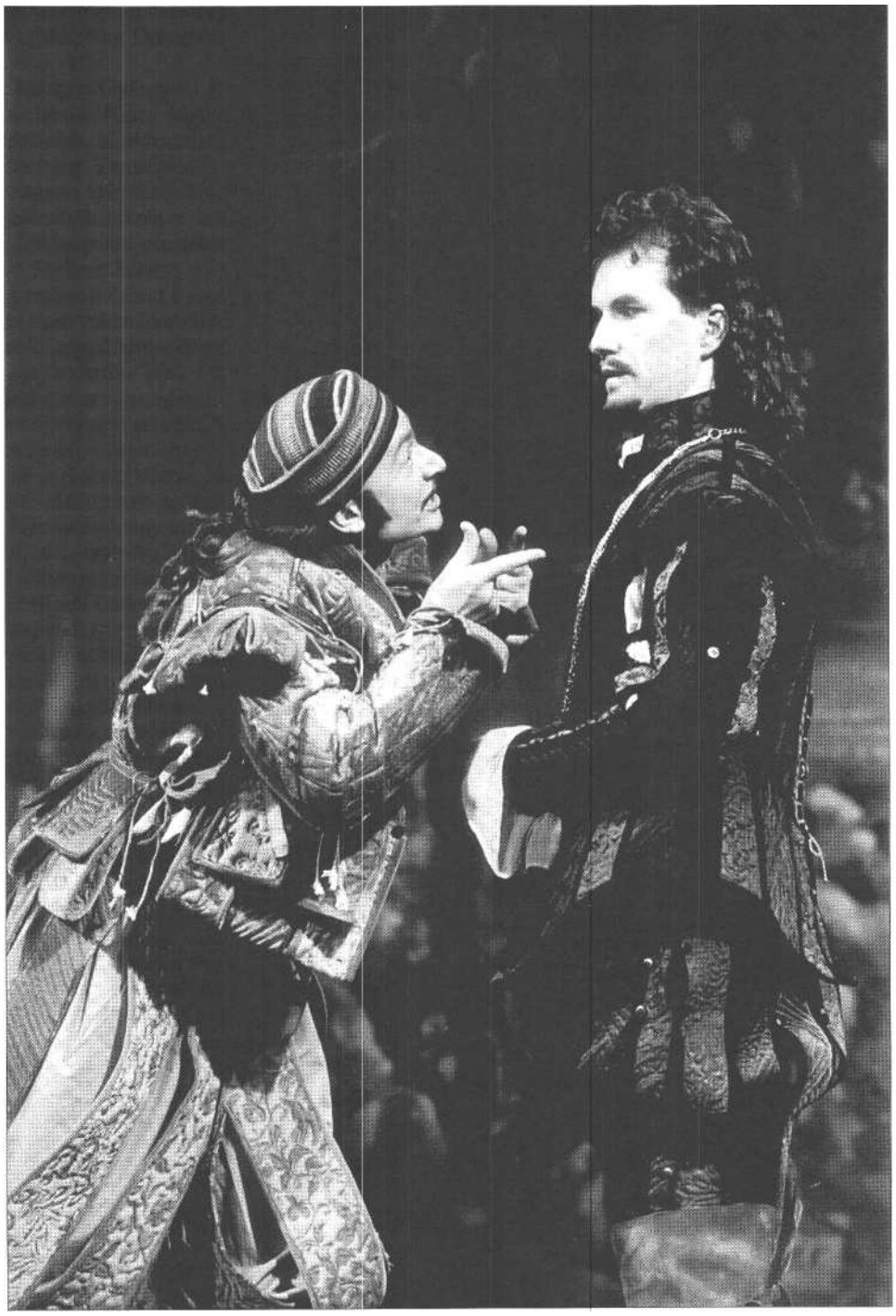
csendesen csordogáló szövegmondástól elandalodott közönséget. Márpedig Debrecenben éppen ez történik.

Egyetlen példa: Lengyel Györgynél nincs Hamlet atyjának szelleme. Nincs bástyafokon kísértő sejtelmes alak, sisakrostély mögül zengő, félelmetes hang. Természetesen le lehet lemondani e nagyon teátrális jelenetről (pontosabban két jelenetről, hiszen a szöveg szerint - mármint Shakespeare csonkítatlan szövege szerint - a Szellem kétszer jelenik meg a darab első részében), de ezt meg kell indokolni, mármint el kell velem hitetni, hogy jelentősége van annak, hogy Hamlet bensőjében szólal meg apja bosszúra hívó szava. Mihályfi Balázs hangot sem vált, amikor belső monológként mondja el apja szavait. Akik nem ismerik a történetet - mert ilyenek is vannak ám! például a diákok között, akik, uram bocsá', most találkoznak először a Hamlettel -, azok bizony csak egy meglehetősen zilált idegzetű, sőt hisztériára hajlamos, túlmozgásos, kissé túlkoros kamaszt látnak a színpadon. A díszlet (Khell Csörsz) csupa tükör, csupa ajtó földszintből és erre épülő, nyitott galériából áll, a két szint között lépcsőn és oszlopokon lehet közlekedni (mindkét lehetőséggel gazdag változatosságban élnek).

A ruhák. Összevisszaság, minden szinten. Nyilván a problematika kortalanságát jelzi, hogy a Shakespeare korabeli öltözéktől (Gertrud, némely udvaronc) a múlt századi tábornoki uniformison át (Claudius) a jelen hivatalnoköltözékéig (Polonius, Rosencrantz, Guildenstern), lezser diákdivatjáig (Hamlet), politikusok és fontos vállalkozók testőreinek sötét szemüveges egyendivatjáig minden együtt van a színen. Az a baj, hogy a látvány szintjén kifejezetten zavaró ez a kavalkád: elvonja a figyelmet a cselekményről, ha a néző azon gondolkozik, hogy miért nem tűnik fel, mondjuk, Poloniusnak, hogy úrnője eltévesztette az évszázadot, s miért nem figyelmezte-ti urát, a királyt, hogy nyilván zárt intézetbe utalnák, ha ebben a ki tudja, miféle kitüntetésektől zörgő maskarában merészkedne kilép-ni a házból.

Fel nem használt ötlet marad a darab elé illesztett némajáték - Hamlet apjának eltemetése - is: pedig a nézőtér felé enyhén lejtő színpad bal oldalán földbe süllyesztett koporsó, illetve a lecsapódó sírfedél azt a képzetet kelti, mintha valamilyen szerepe lenne a későbbiek során e megkerülhetetlen sírnak, hiszen a színpad egy részéről van szó, ahol a szereplők járni-kelni fognak. De nem, az eb-ben rejlő esetleges értelmezési lehetőség - a meggyilkolt király *ott marad a palotában,* örök figyelmeztetésül mindenki számára: nem lehet tőle oly könnyen megszabadulni, mert aktív részese, főszereplője a történetnek - elvész. Sajnos itt is kudarcot vall a rendezői koncepció utáni kutatás, hiszen soha többé, senki nem törődik az öreg Hamlet sírjával, szó sincs róla, hogy baljós mementóként *va*lamiféle erkölcsi kényszert jelentene a múlttal való szembenézésre. Pedig a nyitó jelenet felvezetése alapján ez beleférne az értelmezésbe.

Szegeden a színpad arénára emlékeztet, bár a két félkaréjban kurjongató, élénkpiros, illetve -kék alapárnyalatú ruhákban pompázó csapat (jelmez: Bartha Andrea) óhatatlanul a mai tévévetélkedők hangulatát idézte. Senkit



Tévedések vígjátéka: Hegedűs Zoltán (Szirakúzai Dromio) és Lux Ádám (Szirakúzai ***Antipholus)*** *(Walter Péter felvételei)*

nem lepett volna meg ebben a közegben Rózsa Gyuri megjelenése sem. Ez a tér jól bejátszható, vívásra például ideális: ott a nézőtér, drukkerek mindkét oldalon, alaposan ki is használják, hiszen vagy negyedórán át vívnak - messze Szegeden vívnak a legszebben Shakespeare-nél! (akció [?]: *Pintér Tamás)* - az első felvonásban. Csak az a baj ezzel a díszlettel, hogy túl sok funkciónak kellene megfelelnie. Ez a talán piactérszín a Montague-ház bálterméneк még csak-csak elmegy, de templombelsőnek már kevésbé, amikor pedig Júlia hálószobája, illetve a szerelmesek kriptájává váló cella is (háttérben mindvégig a barokkos, aranykariatidás, hatalmas - egyébként groteszkül papírmasé hajladozású - kapuval), akkor már minden összezavarodik. A színpad közepén látható kerek, a pad-lótól elkülönülő rész például sokfunkciós szereplővé váló színpadi kellék: kiemelkedve kút, szaunamedence (!), letakarva templomi oltár, majd sírkő. Az erkély viszont kifejezetten komikus: mintha Verne *Nyolcvan nap alatt a föld körül-jének* léghajója (annak is rajzfilmváltozata) volna: Júlia e léghajó kosarában ereszkedik alá (angyalka? égi tünemény?), és himbálózik Verona stilizált látképe alatt, a sötétbe borult aréna felett. Mi tagadás, valóban nehéz átszellemült, szerelmes szavakat pihegni akkor, amikor azzal kell foglalkozni, hogy egyensúlyban maradjon e labilis tákolmány.

Ebben *az ötletes* díszletben *nagyon ötletes* akar lenni a rendezés is. Erezni a rettentő akaratot, de mögötte alig-alig sejlik fel használható ötlet. Korognai Károly koncepciója, hogy ez a szerelmi történet nem is olyan nagy ügy, vegyük teljesen *la*ˇ*ára* az egészet. Könnyed hangnem, sok humoros pillanat, hogy mást ne mondjak, Mercutio (Király At-

tila kitűnő, az előadásból messze kimagasló alakításában) például végigbohóckodja nemcsak a Tybalttal folytatott vívást, de saját haláltusáját is. Két fiatal egymásba szeret, na bumm, akkor mi van, volt már ilyen, lesz is ilyen, csak semmi érzelgősség, semmi cécó. Alapvetően vidám légkör - jaj, de vicces, ahogy a darab elején Mercutio és Romeo (nyilván egy átmulatott éjszaka után) a szaunában fecserésznek, majd egy szál törülközőben másznak elő a vízből, és kilátszik a meztelen fenekük (pusmognak-kuncognak is a tinik a nézőtéren rendesen). Az is milyen *laza,* hogy valaki az immár kútként funkcionáló medence kávájára ugorva könnyít magán, azon meg aztán mindenki megszakad a kacagástól, amikor szegény Tybalt rögtön ezután jóízűt kortyol a kútból.

Tévedés ne essék, ezek mind lehetnének akár jó ötletek is, ha jól átgondolt elemzésbe épülnek be. Csakhogy Korognainál öncélú pillanatok maradnak, nyoma sincs végiggondolt történetnek. Így természetesen egyre szembetűnőbb, hogy *a Romeo és Júlia* szövege ellene mond ennek a viháncolásnak, a jó-rossz gegek sorozatának. Mert azért egy idő után csak tragédiába kellene fordulnia a történetnek, hiszen minden látszat ellenére mégiscsak a címben jelzett dráma szövegét követi az előadás. Ehhez viszont olyan hangulati és szerepfelfogásbeli váltásra lenne szükség, amelynek az előadásban nyoma sincs. Ettől pedig a színpadi történet immár nem vidám és könnyed, hanem súlytalan, jelentés és jelentőség nélküli lesz. Itt nem érdekes, hogy Romeo és Júlia összeházasodik, nem fontos, hogy Romeo gyilkossá válik, amint az sem, hogy menekülnie kell, az pedig végképp érthetetlen, hogy miért kell a fiataloknak meghalniuk.

Természetesen nem azt akarom mondani, hogy nincs helye a könnyed stílusnak, sőt akár a humornak *a Romeo és* Júliában. De meg kell teremteni azt a közeget, amelyben ez a humor beépül a szereplők jellemébe, és ábrázolhatóvá válik a színpadi szituációban. Lehet persze, hogy bennem van a hiba. Valószínűleg sokat kell még fejlődnöm, hiszen még nem látom egészen tisztán annak a forradalmian új felfogásnak a jelentőségét, amellyel a rendezés Romeo és Júlia *szerelmét,* pontosabban e szerelem megszületését kezeli. Vállalom, hogy alapvetően romantikus beállítottságom az oka, hogy könnyekig elérzékenyülök, valahányszor olvasom, vagy színpadon, filmen látom, amint Júlia és Romeo pillantása titokban először fonódik egymásba, hogy azután egymásban feloldódva soha el ne eresszék egymást. Ez az egyetlen jelenet többet mond a szerelemről, mint megannyi vallomás, ölelés - megtanítja ugyanis a legfontosabbat: az szeret igazán, aki a szemével tud szeretni. Korognai szerint ez sem fontos, nála éppen csak elkezdődik a Montague-házban a bál (pardon: *buli),* két fiatal máris ott csókolózik (pardon: *smárol)* az egyik sarokban. Később kiderül róluk, hogy ők Romeo, illetve Júlia. Shakespeare-nél természetesen titokban születik ez a szerelem, és - tekintettel a Montague és a Capulet család közötti gyűlölködésre - a legnagyobb titokban kell is maradnia. Szegeden mintha túlzásba vinnék ezt a titkolózást: nemcsak a két család, de mi, nézők sem tudhatjuk, hogy a fiatalok egymásba szerettek. Pedig mi biztosan nem lennénk annyira felháborodva. Korognai Károly azt nyilatkozta, hogy „nézőcsalogató, szépen, szemet-lelket gyönyörködtetően" megcsinálható darabnak tartja *a Romeo és Júliát,* amelyet - ha nem nevezték volna ki idén március 1-jén a Szegedi Nemzeti Színház igazgató-főrendezőjévé - Pécsett mindenképpen megrendezett volna. Most már tudom, miért irigylik a szegediek a pécsieket.

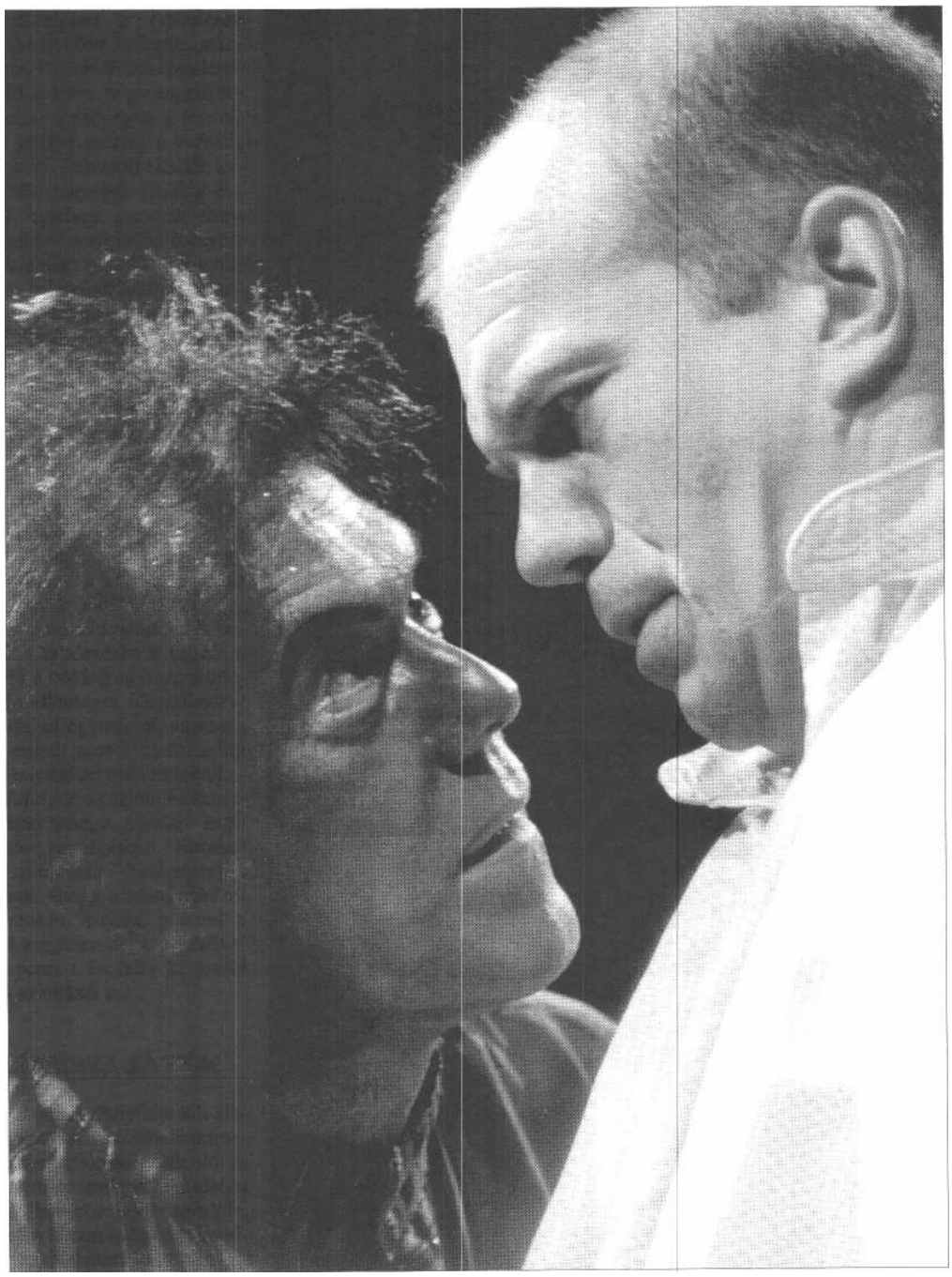
Györgyi ***Anna (Emília) és Gáspár Sándor (Othello)*** *az Új* ***Színház előadásában***

Kecskeméten a *Tévedések vígjátéka* üdítően kellemes szín-házi este. Puskás Tamás rendezésének fő érdeme, hogy engedi érvényesülni a szöveget, s fegyelmezett játékot szervez a verbális humor köré. Remekül eltalált, karakterizáló jelmezek (Rátkai Erzsébet), amelyek groteszk elrajzoltságukkal a vígjátéki lebegést erősítik, s nem engedik, hogy túlságosan belefeledkezzünk az antik regények mintájára bonyolódó cselekmény valószerűtlenebbnél valószerűtlenebb fordulataiba. A díszlet egyszerű (festett, stilizált Efezus-látkép, ki-be tol-ható ház-, illetve templomkapu). Nincs ebben a rendezésben sem-mi hókuszpókusz, világmegváltó újraértelmezési szándék. Puskás nem akarja bebizonyítani, hogy a vígjáték valójában tragédia, hogy a szeretet és a szerelem ordas szenvedélyek álcája. (Igaz, egy apró modorosság azért csak becsúszik a rendezésbe a végén: a két fivér a boldog egymásra találás után ellenséges idegenkedéssel fordul el egymástól, ami sem a szöveggel, sem a cselekmény eddigi menetével nem indokolható *fordulat,* de ez szinte észrevétlen marad a nagy, mindent lezáró, boldog kavargásban.) Kecskeméten „mindössze" Shakespeare-t játszanak, ahogy a költő ajánlotta, pontosan, szépen, s ezzel a trükkel megszerettetik a nézővel Shakespeare-t és rajta keresztül talán a színházat is.

A SZÍNÉSZI JÁTÉK

Az Új Színház *Othellója* két alakításra épül: Kiss Csaba értelmezésének megfelelően Othello és Jago kettőse mögött mindenki másnak háttérbe kell szorulnia. Soha nem láttam még ennyire jó-nak Bubik Istvánt. Pontosan ki-dolgozott Jagója úgy gonosz, hogy érzékeltetni tudja: ő maga is tehetetlen gyűlölete, mindent elsöprő bosszúvágya ellen. Ő ilyen, mert *nem tud más lenni.* Létének értelme az Othellóhoz fűződő érzelmi kapcsolat. Annyi-ra gyűlöl, hogy az már összetéveszthető az imádattal: vakon, elszakíthatatlanul követi Othellót, nemcsak katonai rangját kívánja, de magáénak akarja egész lényét. Bubik alakításában Jago Othellóvá akar válni, s ez abban is megmutatkozik, hogy nemcsak a velencei dózse kegyeiben akar a helyére lépni, de mintha el akarná csábítani Desdemonát is. Othellón kívül senki és semmi nem érdekli ezt a Jagót, sem Emília (Györgyi Anna szép alakítása), sem Rodrigo (Derzsi János jó, bár kissé egysíkúan bohócra formált szerelmese); Jago mindenkiben és mindenben az Othellóhoz vezető át eszközét látja.

A másik oldalon Gáspár Sándor ártatlan, soha öntudatra nem ébredő Othellót mutat. ***Gáspár Sándor és Bubik István (Jago) (Benda Iván felvételei)***



Gáspár Sándor és Bubik István (Jago) (Benda Iván felvételei)

Lépésről lépésre építi fel a tébolyult féltékenységben vergődő, öregedő férfi kiszolgáltatottságát. Szépek a közönség tekintetét, a megértő, támogató pillantásokat kereső mozdulatai, bár időnként modoros hangok csúsznak a nézőkhöz fordulva előadott monológjaiba. Teljességgel megoldatlannak találtam viszont Desdemona ártatlanságának kiderülését, Jago lelepleződését követő összeomlását. Desdemonát a fiatal, tehetséges Botos Éva játssza. Érzésem szerint még túl nagy feladat számára a fiatal lány odaadó szerelmének és az öntudatos, önálló akarattal és egyéniséggel rendelkező nő alakjának egyetlen szerepben való megfogalmazása.

Mondták már nekem tapasztaltabbak, hogy ne nézzem meg kétszer ugyanazt az előadást a Vígben - lásd a kérdéshez még Hérakleitoszt, akinek elhíresült mondása szerint úgysem lehet kétszer ugyanabba a folyóba lépni -, de hát alapesetben mindenki a saját kárán tanul. Jelentem, a bemutató után alig két héttel teljesen szétesett az amúgy sem túlságosan egységes stílusban pergő előadás. Lehet természetesen, hogy csak rossz napot fogott ki néhány színész, különösen Reviczky Gábor és Kállai Ferenc (Galagonya, illetve Bunkós), akik ezen az estén kilátástalan küzdelmet folytattak, hogy a szöveg nem tudásából, illetve notórius szövegtévesztéseik következményeiből valahogy visszaverekedjék magukat az előadás keretei közé. Természetesen mindketten remek és rutinos színészek, így inkább csak szerencsétlen partnereiket hozták kétségbeejtő, időnként kifejezetten kínos helyzetbe (a Faszént alakító Hujber Ferencet és a Lángost játszó Csendes Olivért).

Beatrice pergő, éles nyelvét, egész eman-

Mihályfi Balázs (Hamlet) és Mészáros Sára ***(Ophelia) a debreceni előadásban***

cipációért lázadó, makrancos hölgyi egyéniségét jól állítja elénk Hegyi Barbara, s e vadságot hihetően ellensúlyozza Kéri Kitty szerelemre lobbanó, csodálkozó tekintetű, ártatlanul megalázott, majd révbe érő Herója. Mindkettőjük alakításának komoly gyengesége, hogy hangjuk (még?) nem a Vígszínházra méretezett. A hátsó sorokban alig, az erkélyen pedig garantáltan egyáltalán nem lehet érteni, mit mondanak (ez, tekintettel a szöveg fentebb jelzett állapotára, nem is olyan nagy baj).

A nyalka Don Pedro (Aragónia hercege, Seress Zoltán) és Claudio gróf (Nagy Ervin) szintén olyan szerény hangerővel rendelkezik, hogy már-már rendezői koncepcióra gyanakszik a néző: hátha valamit jelent, hogy alig lehet hallani-érteni a szereplőket. Egyébként sem lehet a csinos katonák alakításáról eldönteni, vajon értelmezési okokból oly jelentéktelenek, súlytalanok-e. A herceg kicsit, Claudio nagyon bárgyú, ez persze időnként jól működő humorforrás, de mintha Shakespearenél más szerepük is lett volna.

A mellékszereplők közül kiemelkedik Hajdu István (Balthazár) egyéni humorával, finom megoldásaival, és nála dől meg az előbb felvetett rendezői hangkoncepció, hiszen ő jól artikulál, minden szava elhallatszik a színház legtávolabbi részébe is. Kitűnő karakteralakítás, a fiatal színész valószínűleg nagyobb feladat megoldására is alkalmas lenne.

A legjobban Tordy Géza (Leonato kormányzó, Eszenyinél inkább: fogadós) és Kaszás Atti la (Benedek-Benedetto, Beatrice nyakas szerelmese) találta meg *a Sok hűhó semmiérthez* illő hangot (milyen érdekes, ők is érthetően, artikuláltan beszélnek, bár rögtön hozzá kell tenni, hogy Tordy szövegmondása aggasztóan romlott a bemutató óta eltelt két hétben).

A színpadkép (díszlet: Kentaur) vidéki udvarház, valahol Spanyolországban, talán a Franco-érát megelőző évtizedekből..... töményen olaszos, olyannyira, hogy már nem is olasz, nem is a szicíliai Messina, hanem Szerelemország" - olvasható a szórólapon. E mondat az előadás pontos tükre: épp olyan zavaros, szedett-vedett, mint az egész előadás (hogyan lehet valami annyira töményen olaszos, hogy már nem is az?). Távol álljon tőlem, hogy bárkinek az ízlését is kritizáljam, de azért annyit legyen szabad megjegyezni, hogy nem irigylem azt, akinek szerelmese ebben az árnyékszék-villanyoszlop-fogadó határolta helyszínben látja álmai Szerelemországát.

Nyalka, pöffeszkedőn nagyképű katonák robognak a színre pöfögő, oldalkocsis motoron, a végén majd lesz egy repülő is (talán Eszenyi prágai, Jiří Menzel előtti tisztelgésének megjelenése a Szent István körúton?). Tordy Géza kormányzó helyett fogadóst alakít, a kormányzói palota közepes színvonalú panziónak tűnik, szemben istálló (biztos hatáselem: időről időre tehénbőgés hallatszik, ha-ha-ha), elöl a már említett budi, aki ide benyit, visszatántorodik a bűztől (ha-ha-ha). A panzió és az istálló között rohangálnak, vívnak (többé-kevésbé ügyesen; mozgás: Gyöngyösi Tamás, Király Attila - utóbbi kitűnő vívóképességét a szegedi *Romeo és Júliában* be is mutatja), ütköznek, szekérre halmozott szénakazalba bújnak, ugrálnak hőseink. Akár élvezetes kavargás is kerekedhetne ebből, ha nem éktelenkedne a ház bejárata előtt egy ronda villanyoszlop - látott már valaki fogadó udvarán villanyoszlopot? A fogadós helyében mindenesetre hitelrontásért és nyilvánvaló forgalomkiesésért beperelném az áramszolgáltatót. Erre az oszlopra alkalomadtán fel lehet kapaszkodni (öröm, bánat kifejezése - ha-ha-ha -, főleg pedig a szerelmesek egymásra találásakor szikrák csapnak majd ki a felette húzódó vezetékből, ez nagyon ha-ha-ha), de sajnos leginkább csak útjában van mindenkinek.

Debrecenben rosszul állnak erős, drámai egyéniségekben. A Gertrudot játszó Kovács Kriszta szépen, tisztán szaval, öröm hallgatni, ahogy ajkáról peregnek a jambusok. Szavalóesten nagy tapsot kapna. Teljességgel hiányzik azonban alakításából *a szerep:* az anya, a királynő, a szerető bármely vonása. Érzelmek és indulatok nélkül mondja fel szövegét. Miske László Poloniusa jól egyensúlyoz szolgalelkűség és nevetségesség határán, Mészáros Sára Opheliája őszinte pillanatokban gazdag, szép alakítás.

Mihályfi Balázs atlétikai és tornagyakorlatokkal (rövidtávfutás, rúdra mászás, nyújtózás) gazdagítja az első felvonásban Hamletnak a hagyományos értelmezésekben általában inkább meditációra hajlamos ifjúként ábrá-

zolt alakját. Érdekes koncepció - lenne, ha a második felvonás nem mondana ellent ennek a szép, mozgáskultúrát előnyben részesítő értelmezésnek. Ekkorra már a hagyományos dán királyfit látjuk, alig van alkalmunk gyönyörködni kidolgozott, rövid vágtáiban. Sajnos elfáradt kissé ez a Hamlet, így meglehetősen paradox módon a Polonius-gyilkosság, illetve a Laertésszel folytatott párbaj belesimul a nyugalmas, csendes jelenetek sorába. Mihályfi talán képes lenne figyelemre méltó Hamletet alakítani, amikor én láttam az előadást, még annyira lekötötte a sok le-fel rohangálás, mozgás, hogy szövegmondásába nagyon sok hiba csúszott.

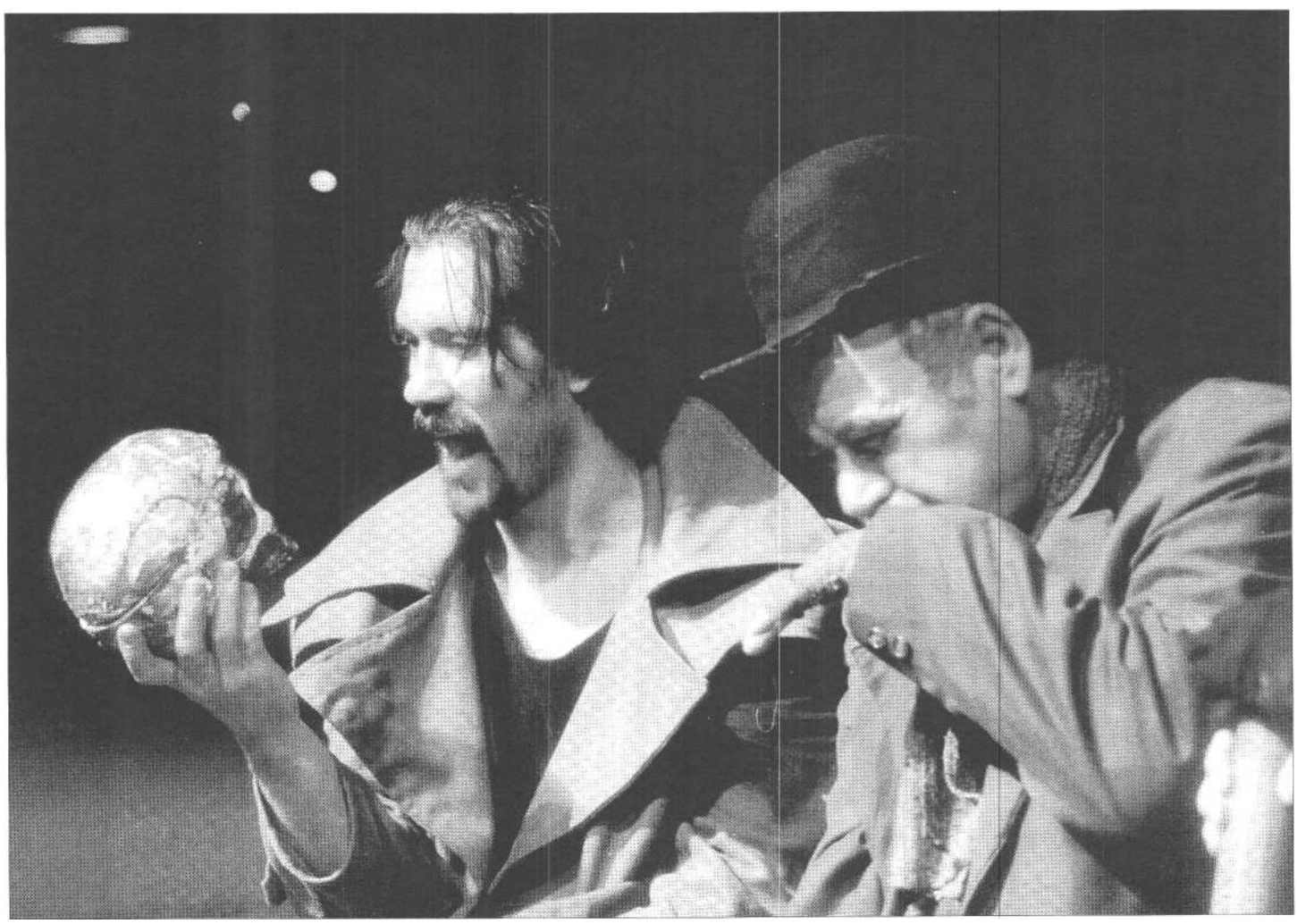
Kecskeméten egyenletesen jó csapatjátékot látunk. Egymásra figyelés, pontos szövegtudás, kidolgozott mozgások - ennyire egyszerű az egész. Természetesen itt sem csupa tökéletesen képzett színészből áll a társulat, de tudnak nagyon jó színvonalon, egységes stílusban játszani, olyan közeget teremteni, amelyben inkább felfelé húzzák az átlagtól elmaradókat. A két ikerpárhól (az Antipholus fiúk, illetve kísérőik párosa) például nehéz lenne bárkit is kiemelni. Mind a négyen - Szokolai Péter, Lux Ádám, Epres Attila, Hegedűs Zoltán - önfeledten, élvezettel és élvezetesen komédiáznak. Számomra Lux Ádám és Epres Attila alakítása tűnt a kidolgozottabbnak, de hangsúlyozom, ez a vélemény nem több *a nagyon jó színészi alakítások* kategórián belüli szemezgetésnél. Ugyanígy kitűnő a két nővér - Danyi Judit és Mérai Katalin - kettőse. Pipiskedés és szerencsétlenség, féltékenység és szerelem, hisztéria és ravaszság, minden elrajzoltan, komikus felhangokkal árnyalva jelenik meg. A mellékszereplőknél működnek igazán a foglalkozás- és jellemfestő jelmezek: Csipet tanár (Hüse Csaba), Angelo ékszerész (Cservenák Vilmos), Luca, a szobalány (Terescsik Eszter) akár meg sem szólalna, már mindent tudunk róluk.

A szegedi színészi alakításokról igazán nem lehet sokat mondani. Mindössze hárman képesek értékelhető teljesítményre: a már említett Király Attila (Mercutio), Király Levente (Lőrinc) és Müller Júlia (Dajka). Mindhárman szélsőségesen karikírozva, élénk színekkel komédiáznak. Az általuk megformált alakok a helyükön lennének egy kacagtató vígjátékban (természetesen egy jól megrendezett *Romeo és* Júlia-előadásban is). Igy csak többé-kevésbé szórakoztató magánszámokat adnak elő, amiért a közönségtől a tapsrend során meg is kapják megérdemelt jutalmukat. A Romeót játszó Sarády Zsolt minden bizonnyal tehetséges színész, ebben a rendezői felfogásban azonban nem tud érté-kelhetőt mutatni. Júliát az amatőr Gessler Lili játssza. Korognai állítólag hosszas kutatás után talált rá, és benne vélte meglelni azt a „csitri Júliát", akit erre a szerepre megálmodott. A nagyon szimpatikus fiatal lány azt nyilatkozta, még habozik, színész legyen-e, vagy a jogi egyetemre iratkozzék. Csak remélni lehet, hogy a jogászi pálya felé orientálódik, s életében nem hagy maradandó nyomot ez a néhány, Szegeden töltött este.

ÖSSZEGZÉS

Színházaink - Shakespeare 3-2. Nem is olyan rossz eredmény, azt hiszem. Ez persze sovány vigasz a „győztes" csapat (Debrecen, Szeged, Vígszínház) közönsége számára. Állítom, hogy az összkép egyáltalán nem olyan elkeserítő, mint gondolni lehetne. Az Új Színház *Othellója azt* bizonyítja, hogy érdemes az agyonelemzett tragédiákat is elővenni, ha van hozzájuk kapcsolódó, végiggondolt elemzés, önálló, működő rendezői felfogás. A kecskeméti *Tévedések vígjátéka* pedig arra példa, hogy mindenfajta szépelgés, nagyképű önmutogatás és ötletparádénak be-állított frázispufogtatás helyett a shakespeare-i szöveg értő és a közönség szórakoztatásának szándékát nyíltan felvállaló eljátszása is teljesen járható út. De még a számomra teljes kudarcnak látszó *Romeo és Júlia, Sok hűhó semmiért* és *Hamlet* sem arra figyelmeztet, hogy akkor ne nyúljanak ezek a színházak Shakespeare-hez. Sőt. Mindössze arra a nagyon igaz közhelyre hívják fel ezek az előadások a figyelmet, hogy több alázattal, pontosabb értelmezésekkel és fegyelmezettebb szakmai (rendezői, színészi) munkával kell - nemcsak Shakespeare-t, de általában - *színházat* csinálni.

KARSAI GYÖRGY



Mihályfi Balázs és Kóti Árpád (Sírásó) a ***Hamletben (Máthé András*** *felvételei)*

A CSODÁLATOS MANDARIN

EXPRESSZÍV HORROR

Aczél Gergő, Juronics Tamás (Mandarin), Kopecznyi Katalin (Lány) és Sárközi Attila

A csodálatos mandarin Juronics Tamás földolgozásában nem A *csodálatos mandarin*nal kezdődik. Amikor fölmegy a függöny, egy árva hegedűs játszik a hangszerén, s a földön két, meztelentrikóba öltözött ember, egy férfi és egy nő fekszik. Körülöttük fél-magas falak lakóhelyiséget, mindközönségesen szobát vesznek körül. A szoba gyakorlatilag üres, a falak befejezetlenül, a színpad közepe felé kissé meghajolva keretezik a teret. A látvány kietlen, kopár. A hegedűszóló - bánatos dallam - mintegy életre kelti az emberpárt, a nézőtér felé lejtő deszkán béka-perspektívában fekvő alakok lassan moccannak, magukra veszik a zsinórpadlásról leengedett ruhát, és lágy mozdulatokkal egymásra találnak. Táncuk bensőséges, harmonikus, lekerekített, mint akik menedéket keresnek, és rá is lelnek egymásban. Mögöttük lassan bebútorozódik a szoba, középre, a hátsó fal elé vörös terítővel letakart asztal siklik, két oldalára két szék érkezik ugyanúgy, az emberpár leül, s ahogy a vörös drapérián megfogják egymás kezét, lassan lemegy a függöny.

Rövid szünet után, amikor a függöny újra fölmegy, lényegében ugyanazt a teret látjuk, azzal a különbséggel, hogy a szoba jobban be van bútorozva, jobb oldalon, a fekete fal mellett kanapé, a bal hátsó sarokban öblös karosszék, közelében tüllfüggönnyel jelzett bejárat, a fenékfal jobb oldali részén alkóvszerű beugró. Az új bútorok sötétek, fenyegetőek, drapériájuk mintha rejtene valamit, fenyegetés árad a falakból is, s csakugyan, amikor ideges morajlással indul a Bartók-zene, négy fekete árnyék válik el a foteltől és a kanapétól - mintha szellemalakok bújnának ki belőlük, testük lenyomata ott marad a fotel öblében és az ágybetétben - s ugyanúgy a bejárati ajtóból és az alkóvból. Négy sötét ruhás, sötét maszkos gengszter, egyszersmind fantom - Lengyel Menyhért három csavargója helyett -, keresztül-kasul szelik a szobát, eltűnnek és újra föltűnnek, gyalogolnak inkább, semmint táncolnak, izgatott jelenlétük inkább virtuális, mint valóságos, de mindenféleképp komor és súlyos, sőt horrorisztikus.

A század eleji rémfilmek néma képsorai ugranak be, Fritz Lang nagyvárosa, Murnau-filmkockák, expresszionista látomások.

Es megjelenik újra a Lány, a négy rossz sugallatú agyagember, kísértet, arc nélküli gólem között, kiszolgáltatottan, megfigyelten, elveszetten. A tárgyakban, a közvetlen környezetben, magában a létezésben megtestesülő fenyegetést érzem ebben a négy szellemi szörnyetegben, amelyek ugyanakkor nem testetlenek, sőt, nagyon is drabálisak, ahogy diffundálni képesek időn és téren, tényleges jelen nem létüket vaskos, a falakon áthatoló felügyeletté súlyosbítva.

Itt már valószínűsíthető, hogy a dráma tétje: lebírható-e a körülöttünk, a dolgokban létező fenyegetés, áttörheti-e a külvilág idegenségét a mindent legyőző emberi vágy? Juronicsnál ugyanaz a Férfi jelenik meg több-

szer, ha tetszik, több alakban, hogy egyesüljön a vágy tárgyával, a Lánnyal, vagyis nincs Öreg gavallér és Fiatal udvarló, mint az eredeti librettóban, hogy megelőlegezze a misztikus és transzcendens Mandarin érkezését és szerelmi apoteózisát. Juronicsnál számtalan és végtelen létezési technikával jelenik meg a vágy, emberi alakot és testtelen, amorf, szublimált formát ölt, hogy célját betöltse. Ő maga, a koreográfus táncolja mindegyiket, előbb a kalapos, sétapálcás, felöltős úriembert, aztán a barna ruhás férfit, aki mintha az „előjáték" figuráját folytatná, s végül a transzcendens lényt, a vágy fantomjává monumentalizálódó „Mandarint".

Juronics önmagában is karakteres jelenség, tar feje, kis szakálla és bajusza keleties vonást kölcsönöz arcának, mimikátlansága, robusztussága, ami a mozdulatok könnyedségével párosul, eleve közel viszi a figura transzcendenciájához. Amit hozzátesz ehhez, az a választékos, alig néhány eszközt fölhasználó koreográfiai teatralitás. Ennek leghatásosabb eszköze egy hatalmas vörös lepel, amelyet az eredeti asztalterítő-méretből folyatnak horrorisztikus lassúsággal négyfelé, a deszkapadlót teljesen beterítve a fantomgengszterek (akik a játéknak ezen a pontján már a távol-keleti színház fekete embereinek jelentéstartalmát is magukba szívták). A lepel egyszer csak hullámzani kezd, gyűrődés keletkezik rajta, amely végigborzong a padlón, aztán hirtelen fölmagaslik, vad mozgásba lendül, ide-oda hánykolódik, hatalmas téridommá tágul, és alakját pillanatonként változtatva a Lány után veti magát. Ettől kezdve egy darabig ez az óriási vérszínű lepedő próbálja elkapni, beszívni, magába fojtani a Lányt. Soha nem látott „pas de deux", a Vörös-tenger akarja elnyelni a rajta hánykolódó nőt. Kettősük érzéki és mégis szublimált, harc és mégis összeolvadás, az erotikus terror leképezése, az agresszívan türemkedő és mégis puhán beburkoló, amorf vágy hajszája a kielégülés után.

Aztán semleges, fehér munkaruhában előbukkan a lepel alól a „Mandarin", hogy férfiként egyesüljön a Lánnyal. Juronics és a Lányt táncoló Nemes Zsófia kettőse a birtoklás újfajta koreográfiájával ékes. A tánc természetesen mezítlábas, más nem is lehetne, de sem az elvont „balett", sem a naturális jelzés nem lenne megfelelő a helyzet kifejezésére, nincsenek hagyományos ugrások vagy emelések, üdvösen hiányzik a szőnyegbirkózás elcsépelt reminiszcenciája, ehelyett mintha maguk a testek idomulnának egymáshoz, a karok és a lábak fonódnak egybe, egy kétfejű, egytestű lény olvad össze, egymást tépő, egymásba olvadó, kettős individuummá. Amíg szét nem választják őket. Ettől kezdve jön az előírt horror. A kád a nejlonfüggönnyel egyenesen Hitchcock Psychóját idézi, tekeredik a függönyzsinór, fröccsen a kádból a víz, ahogy a „Mandarin" fejét többször alányomja a négy fekete fantom, aztán kisuhan a kád, kezdődik az akasztás, mint a fekete színházban, fekete paraván előtt, de a fölakasztott test, lassan, álomszerűen (a lidércnyomások vontatottságával) leereszkedik, és a vörös lepellel magához húzza a lepel sarkában kuporgó Lányt, újra fölemelkedik, ugyanolyan rituális ünnepélyességgel, odafönt Juronics kiszáll a hurokból, végigmegy a szemközti szobafal tetején, az oldalsó falak lassan kimozdulnak, megdőlnek, az ablakok mögött világosság, a kép szétesik, a tér új dimenzióba kerül, végleg átveszi uralmát az álomszerű horror, a szemközti falból lassan előkúszik egy fekete lépcső, a férfi lemegy a lépcsőn, előrejön a Lányhoz, mindketten beleburkolóznak a vörös lepelbe, a „Mandarin" fokozatosan lecsúszik az ölelésből, s ahogy a zene végsőt dobban, eltűnik, megsemmisül a lepel alatt. Lezúdul föntről a fekete előhorizont, vége.

Korszakalkotónak vélem Juronics *Mandarinját*, tánc és teatralitás, mozgás és szcenika kongeniális ötvözetének. A szenvedélyben a horrort, a horrorban a szenvedélyt megmutatni, ez olyasmi, ami érzésem szerint nagyon közel áll a Lengyel-Bartók-eredetihez, még ha változtatott is a szüzsén (korántsem annyit, amennyit az utóbbi kitűnő interpretátorok közül akár Markó, akár Bozsik Yvette). Realitás és expresszivitás egészen különleges, magas színvonalú egységben valósul meg, ami érdekes módon összecsengeti a produkcióban a keletkezés korát és napjainkat. Kívánnivalót csak a színházi technika hagy maga után. Szeretném hinni, hogy az előjáték utáni rövid szünet csupán dramaturgiai kényszerűség. Sokkal szebb lenne, ha tűnékeny szcenikával olvadna egybe az első két jelenet, álmatag kísértetiességgel rendeződne be bútorokkal a szoba, s a semmiből teremtett emberpár eszményi egyesülésébe nyílt szini drasztikummal vágna bele a nyugtalan Bartók-zene. Hasonló módon gördülékenységet kívánna a befejezés, a házfalak lidércnyomásos kimozdulása. Föltételezem, ez anyagi kérdés; a színházak ma sokkal többet költhetnek drámai előadások mihaszna, üres pompájára, mint a hagyományosan a „balett" körébe sorolt táncjáték teatralizálására.

Juronics *Mandarinja* többet érdemelne: teátrálisan is a legjobb produkciók egyike, amit az utóbbi időben láttam.

KOLTAI TAMÁS

A csodálatos mandarin (Szegedi Kortárs Balett)
Zene: Bartók Béla. Koreográfus: Juronics Tamás. Díszlet-jelmez: Molnár Zsuzsa. Koreográfusassziszten: Markovics Ágnes. Szereplők: JuronicsTamás, Nemes Zsófia/Kopecznyi Katalin, Aczél Gergő, Kocsis László, Sárközi Attila, Topolánszky Tamás.

Juronics ***Tamás és Nemes Zsófia*** *(Lány)* ***(Révész Róbert felvételei)***

BESZÉLGETÉS JURONICS TAMÁSSAL

A hiányérzet táncdrámája

- Ha a Szárítókötéltől *a* Tojáselméletig *felidézem koreográfiáit, akkor úgy tűnik: szükségszerűen jutott el Bartókhoz és éppen a* Mandarinhoz.

– Biztos így is van. Szívem szerint mégis tiltakoznék, mert ez úgy hangzik, mintha *valahova* eljutottam volna, pedig inkább szeretnék folyamatosan menni még tovább...

- Mégis örülök, hogy végre itt tart, mert úgy gondolom, hogy Bartók Mandarinja *olyan kihívás, amellyel minden magyar koreográfusnak meg kell birkóznia, s amelyet nem szabad kihagynia.*

– Én is így gondolom, ezért is tervezem már régóta, s ezért is csináltam meg. Egyébként mások is mondták, hogy nagyon szerencsés pillanatban érkezett el *a Mandarin.* Mind műsorpolitikai okokból, mind személyes karrierem, színpadi létem szempontjából.

– Különösképp azért, mert nemcsak koreográfusként, hanem címszereplőként is részese az előadásnak.

– Bár a címszereplő én vagyok, azért, úgy gondolom, az igazi főszereplő a Lány, mert róla szól a történet. Mellesleg ő a darab egyetlen hús-vér szereplője. A Csavargók vagy nálam inkább „alakok", továbbá a Fiatal, az Öreg és a Mandarin egyaránt jelzésszerű figurák; mindegyikük inkább szimbolizál valamit.

– Kis túlzással úgy fogalmazhatnék, hogy a XX. század magyar balett-története A csodálatos mandarin története. *Harangozó Gyula hányatott sorsú, majd sikeres változatait, akárcsak Eck Imréét, Seregi Lászlóét, Markó Ivánét, Milloss Aurélét és másokét jól is-meri a szakma. De számos más verzió is el-jutott hozzánk. Csak a három évvel ezelőtti* Mandarin-fesztiválon *nem kevesebb, mint tizenhatféle feldolgozást láttunk, szinte a* vi*lág minden tájáról. Az öné azonban nemcsak gondolatmenetében különbözik valamennyitől, de felépítésében is: egy előjáték előzi meg. Miért volt erre szükség?*

– Azt szerettem volna megfogalmazni, hogy a nőt és a férfit, akikről végső soron a darab szól, egyfajta sorsszerűség rendelte egymás mellé. Tehát ismerik egymást. Így mire eljutunk oda, hogy a zenemű elkezdődik, a néző is tudja, hogy két, egymás számára nem idegen embert lát. Amikor a férfi belép mint öreg, mint fiatal vagy később mint „mandarin", már ismerjük őt, s tudjuk, hogy a nőhöz tartozó személy. Es mivel nincs is más szereplő, csak ők ketten, hisz a négy másik alak nem emberi lény, csak szimbólum, a nézők erre a két figurára koncentrálnak, akik az elő-játék kezdetén még szinte mezítelenek, tánc közben öltöznek fel. Időközben asztal és szék kerül a színpadra... S mire vége a duettnek, amikorra eljutnának a csókig, addigra borzalmas világ veszi körül őket. A mai világ, ami beleszólhat, bele is szól a kapcsolatukba... Ekkor megy fel újra a függöny, s elindul maga *a* Mandarin-program. Mi pedig ugyanazt látjuk, amit az előbb, csak a férfi nélkül. Megvan tehát az alapszituáció: *az, hogy nincs férfi.* Igy már maga a kiindulás hiányérzetet kelt. A nő eleve ebből a pozícióból indít, a hiányérzetből: önnön személyisége és társa kereséséből.

– Eszerint az ön olvasata hasonlít is meg nem is az általánosan megszokott Mandar*in-olvasatokhoz. Lengyel Menyhért szövegkönyvének mindenképpen egyfajta absztrakciója. Vajon mennyi köze van hozzá valójában?*

– Nagyon is sok. A magam részéről igen-is elismerem, hogy Bartók is, Lengyel Menyhért is nagyszerűt alkotott, és én nem is akarok elszakadni ettől a történettől. Ez egy jó történet, amelyet teljesen úgy koreografáltam meg, ahogy ők megírták. Vagy mégis inkább úgy mondanám, hogy *lényegileg.* Tehát csak lényegileg, és *nem formailag.* A figurák mibenléte ugyanis számomra csupán formai jegynek számít, miként - szerintem - formai jegy volt már akkor is, amikor a darab megszületett, 1919-ben. De felejtsük el, hogy a nő prostituált, és hogy a férfi kínai nagyúr, mert ez nem igazán lényeges a történet mag-ját illetően.

– A szerzők, főleg Bartók, ezáltal tudták bírálni az akkori nyugati társadalmat.

– Igen, az akkorit. De manapság a kínairól legfeljebb a sarki kínai piac jut eszünkbe, s az, hogy „messziről jöjjön", ma már szintén nem olyan fontos. Ezért csak azt tartottam meg, ami még a furcsa idegenségnél is jelentősebb: az erőt, ami ezt a férfit, ezt *a mandarinállapotú embert* végighajtja a darabon.

– Ön szerint ez egy lelkiállapot, amely a férfit „egy" nőhöz vagy inkább „a" szerelem érzéséhez köti?

– Inkább az érzéshez, amely viszont egy pillanathoz kapcsolódik. Itt a vágynak, a szexualitásnak arról a pillanatáról s arról a fokáról van szó, amely olyan dolgokra teszi képessé az embert, hogy meghazudtolja a realitás törvényeit, és fittyet hányjon a világra. Arra a világra, amelyet a csavargók képviselnek. „Egy-ügyűvé" válik, mert csak egy ügye van: a nő.

– Maga a kifejezés (együgyűség) talán kicsit arra az infantilitásra is utal , amely a szerelmes férfit jellemezheti?

– Számomra az *egy-ügyű* azért frappáns, jópofa kifejezés, mert tényleg azt jelenti, hogy ez a férfi, vagyis *minden mandarinállapotú férfi* csak egyetlenegy dologra tud koncentrálni, a nőre, a vágy tárgyára. Es onnantól kezdve minden más szabály, törvény kizárva! Létrehozza a saját belső törvényét, amely szerint ő létezik. Gravitáció vagy halál, az nem számít neki. Csak az számít, hogy míg el nem éri a célját, addig mennie kell tovább... Tulajdonképpen ez az, ami engem ebben a darabban érdekelt. Hogy hogyan lehet ezt a szimbólumrendszert kibogozni úgy, hogy megtartsam az eredeti sztori magját és lényegét, s közben zeneileg is betartsam a bartóki szabályokat s a programot, amit tartalmaz. Nyilván fel kellett nőni az őrületes, zsigeri-ősi, brutális zene erejéhez. Ezt a fantasztikus zenét próbáltam meg aktualizálni, hogy a mai néző számára is értelmezhető legyen.

– Eszerint tükröt tart elénk: hogyan menekülünk bele olykor a szexualitásba? Mert ilyenek is vagyunk, s ilyennek is kell lennünk néha? S hogy mindnyájan eljuthatunk ebbe a mandarinállapotba, legyen az mégoly kivételes is?

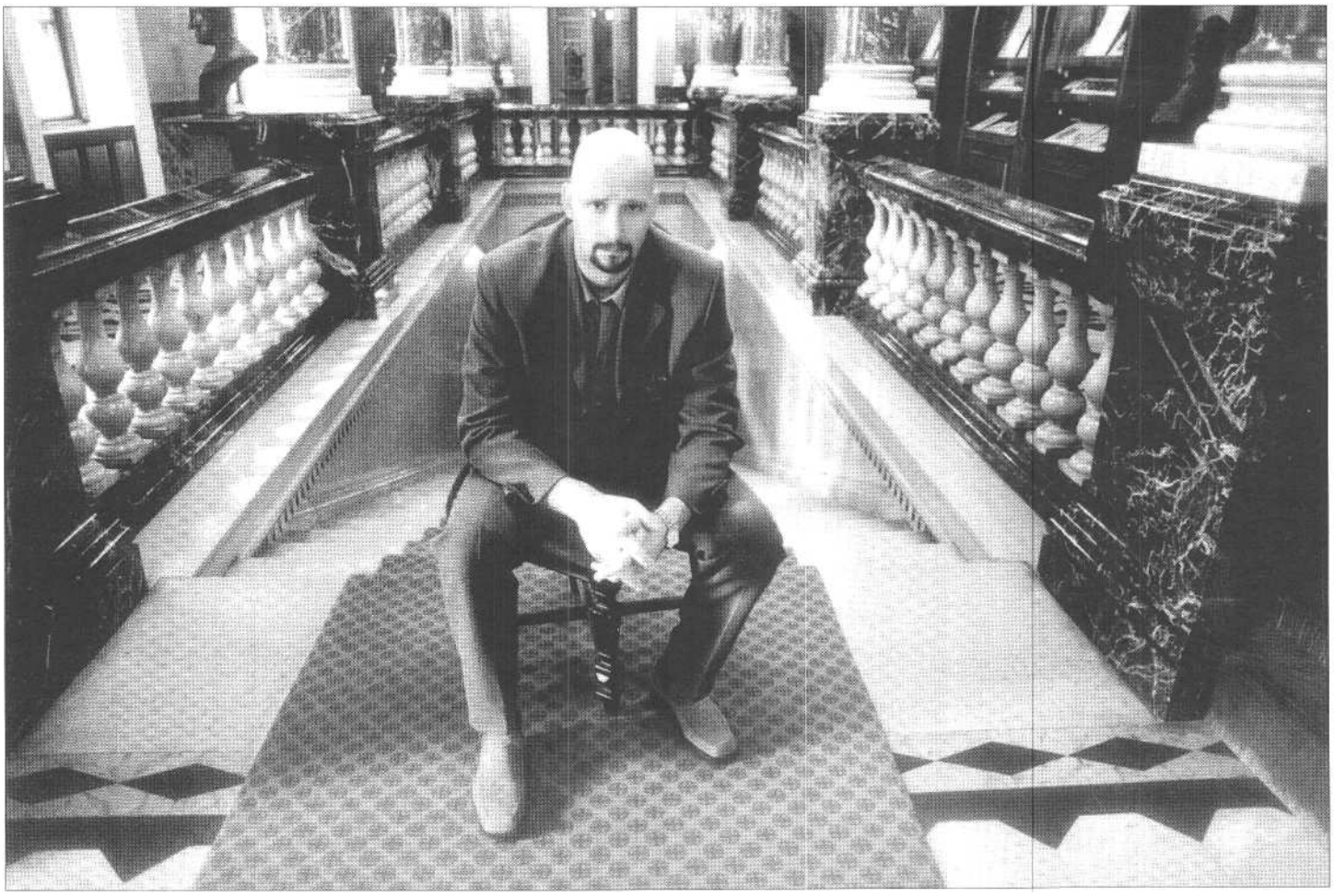
– A darab eléggé összetett, úgyhogy szinte mindez belefér. A tragikuma pedig, hogy amikor végre megtörténik az apoteózis, akkor egyszer csak kialszik a vágy, meghal, el-tűnik a pasas. De azért is jó ez a darab, mert három halál után még ott a negyedik. Más-részt mert pozitív kicsengése van: a Lány lelke olyan pluszt kap, amitől átértékelődik az élete.

– Sőt a befejezésbeli „klasszikus" változás, azaz hogy a nő kurvából „ember" lesz, aki nem bocsátja többé áruba magát, ezúttal talán még többről, másról is szól. Arról, hogy felismerte a boldogságot... Hogy tudja, nem képzelődött... Hogy van mire emlékeznie...

– Még az sem kizárt, hogy minderről szól egyszerre. Hisz' amikor a nő egy helyben áll, másodpercekig meg sem mozdul, ez az igen-csak tartalmas hat másodperc sok mindent jelenthet. Ezért is készült *kétféle befejezés,* mindig a női főszereplőre bízom, hogy ő éppen melyiket választja. Az egyikben a Lány csak néz, és szinte megdicsőül. Ez egyfajta feminista hangulatot kölcsönzött a jelenetnek, és nem tetszett mindenkinek. A másik alternatíva, hogy a végén, miután én valóban eltűnök, a hatalmas vörös anyagban elkezd keresni engem. Ennek a befejezésnek van egyfajta személyre utaló jellege, másrészt mintha így több lenne a remény arra, hogy egyszer újra megtalál...

– Eddigi munkásságában ritkán fordult elő, hogy ennyire kötött zeneművet, illetve történetet választott. Talán csak a Tavaszi áldozat *volt kivétel, amely - a* Mandarinhoz *hasonlóan - a színpadi tánczene-irodalom egyik rendkívül értékes alapműve.*

– *A Tavaszi áldozat* cselekményének is a belső esszenciája érdekelt. Ott egy szintúgy



speciális, belső törvényektől determinált társaság aktualizálta a kérdést: hogyan lehet egy csapatból kiválasztódni. Személy szerint akkor leginkább az érdekelt, hogy miként alakulhat ki egy közösség kollektív bűntudata... Valójában pedig a kollektív bűn felfedezése vagy fel nem fedezése volt a fontos - önmagamban. Úgy gondolom egyébként, hogy a *Tavaszi* áldozatnak sokféle olvasata van, s azt hiszem, újra meg fogom csinálni, más-ként... Márciusban viszont egy újabb Sztravinszkij-darab készül: *a Menyegző.*

- *Akkor majd még egyértelműbbé válik, ami egyébként egész alkotói pályájára jellemző, hogy szinte kizárólag a férfi-nő viszonyról beszél a tánc nyelvén. Ez az örök téma csak azért nem válik közhellyé az ön munkáiban, mert mindig új aspektusból tud-ja megközelíteni. Talán épp a* Tavaszi áldozat *volt az egyetlen, ahol a filozofikus tartalom indokolta a táncosok már-már nemtelen jellegét. A nemek különbözősége helyett legfeljebb egyfajta elvont kontraszthatás érvényesült: az egyén és a közösség térformában s dinamikában kifejeződő, intenzív ellentéte... A nembeli jelleg viszont az* összes *többi darabját determinálja. Olykor még a magánéleti szférából is merít. Például a* Sárember *esetében egyesek bizonyos konkrét szituációkra is ráismertek a saját életéből és kapcsolataiból. A társulatból többen szóvá is tették... A magánélet valóban ennyire belejátszik színpadi munkájába?*

- Igen. Bár nem hiszem, hogy lenne magánéletem. A mindennapjaim a szakmával együtt telnek. Azt dolgozom fel a színpadon, amit átélek. Ami *a* Sárembert illeti, nos, bár erősen absztrahálva és bonyolultan, ám nagyon is konkrétan, való igaz, a szerelmi életemről szólt. Csakhogy ezt önvallomásnak szántam. Ugyanakkor ez a lényege mindan- nak, amit mi csinálunk: az embernek nagyon mélyre kell merülnie önmagába, és nagyon mélyről kell vallania. Hát miről másról beszéljünk, ha nem erről? Beszélhetek persze a BUX-index jelenlegi állásáról is, csak az senkit nem fog érdekelni „tőlem", és főleg nem engem. Ez általában így van a művészetben, s azt hiszem, a táncművészetben még inkább! Hiszen ha egy férfi és egy nő belépett a szín-padra, mi másról is lehetne szó? A Bartók-mű esetében egyébként, miután számtalanszor meghallgattam ezt a hihetetlenül erős programzenét, igazából az volt a gondom, hogy az alapgondolatomhoz megtaláljam a megfelelő formát.

- *Seregi mondta egyszer, hogy A* csodálatos mandarin *színpadra állítása elsősorban nem koreográfiai, hanem rendezői feladat.*

- Igen, szerintem is az. Ugye tudjuk, hogy eredeti műfaja „pantomim-groteszk" volt. Sokszor valóban nem is megkoreografálni, hanem megrendezni kellett, s azt kitalálni, hogyan is nézzen ki egy-egy jelenet. Nagyon sokat segített a díszlet; az , hogy Molnár Zsuzsa nemcsak mint díszlettervező, hanem mint konzultáns is folyamatosan együtt gondolkodott velem, és rengeteg ötletet adott. Olyan szcenikai ötleteket, amelyek olykor egyszerűen megoldották a koreográfiai feladatokat. Ilyen volt például a lépcső a darab végén, vagy az, ahogyan dőlnek vagy „kinyílnak" a falak... Ugyanakkor a fiúkkal s a lányokkal is sokat beszélgettünk arról, hogy melyik jelenet miről is szól. Jóleső, gyors közös munka folyt öt héten át.

- *Hogy érti azt, hogy „a lányokkal"?*

– Nemcsak Nemes Zsófia kapta meg a Lány szerepét, hanem Kopecznyi Katalin is. Kettőjük meglehetősen különböző egyénisége - azt hiszem - további színeket visz majd az előadásba.

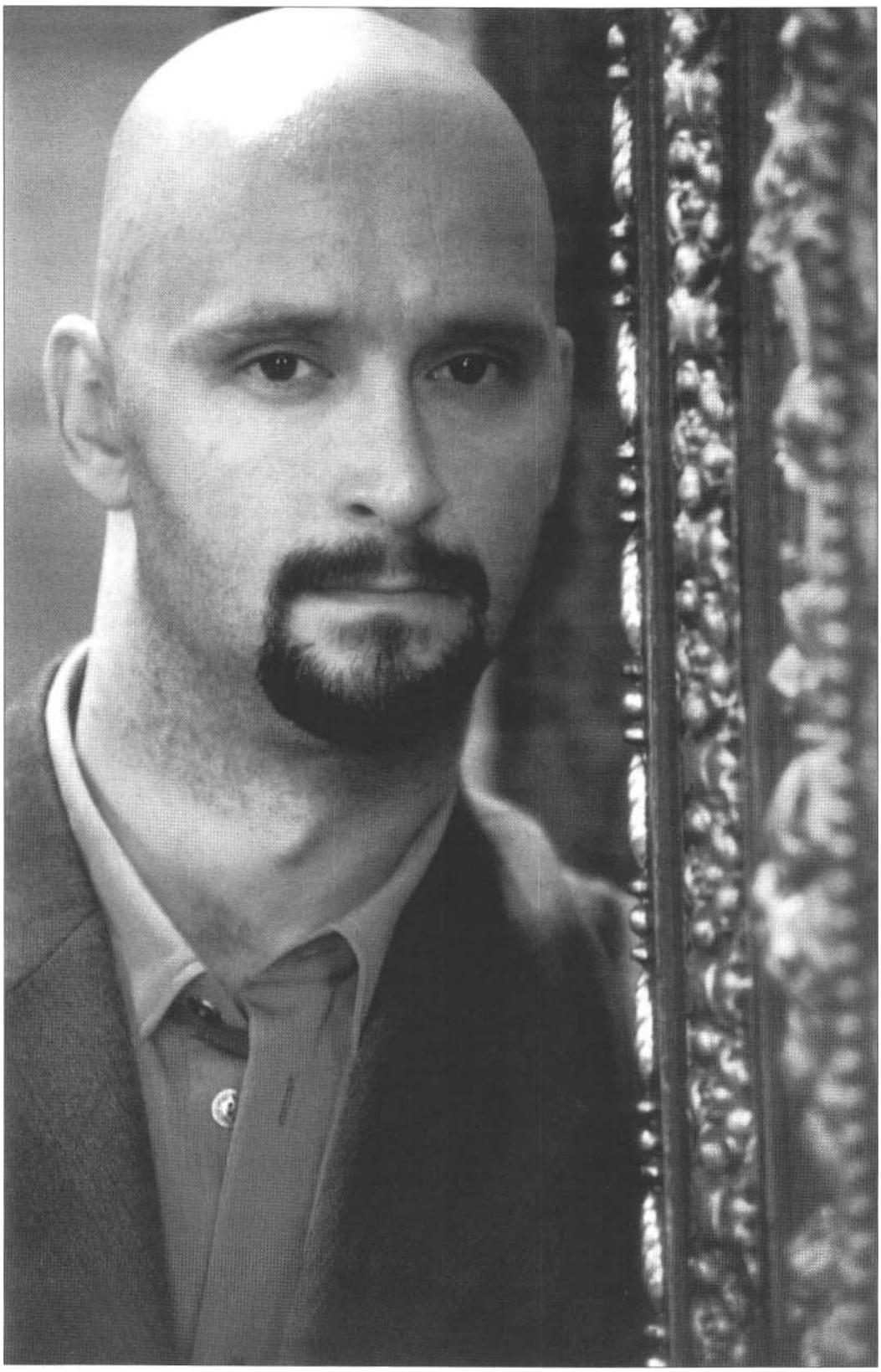
– *Amelynek a nyelvezete ismét azé a kortárs táncé, amelyről önre ismerünk...*

– Természetes, hogy így van, mert én csinálom. De valójában nem nagyon foglalkozom ezzel a kérdéssel. Nem igazán érdeklődöm a kortárs tánc iránt. Úgyszólván fogalmam sincs arról, hogy mi a kortárs tánc. Nem is nagyon szeretnék csatlakozni semmilyen nyugat-európai vagy amerikai trendbe. Szeretem mindig azt a mozdulatot megtalálni, amely az adott szituációhoz kell. Lehetőleg azt használni, amiről úgy érzem, hogy oda éppen az való.

- *Azért ön is nagyon jól tudja, hogy mindabból a sokféle nyelvezetből, amelynek tudatosan vagy ösztönösen a hatása alá került az elmúlt tíz-tizenkét év folyamán, napjainkra kialakított egy saját táncnyelvet.*

- Igen, de bevallom, menekülök a mozdulataim elől. Néha azon veszem észre magam, hogy unom a saját mozdulataimat... Ezúttal például a balett-teremben gyakran ülve koreografáltam. Hogy ne a lábaim diktálják, mit tegyek. Csak felsőtesttel, fejjel-karral dolgoztam, és amikor már pontosan vagy majdnem pontosan tudtam, mit akarok, akkor engedtem meg a lábaimnak, hogy „utánam jöjjenek".

- *Ennek ellenére vagy ettől függetlenül, ha nézem a társulat előadásait, sokszor az*



A portrékat Molnár Kata készítette

az érzésem, hogy egy színvonalas külföldi együttest látok. Magam is kifogásoltam már, hogy a Szegedi Kortárs Balettnak nincs igazán „magyar" arculata...

– Ezt én nem így érzem.

– *Mindenesetre igencsak messze került attól az önmagától, aki a hajdani Szegedi Baletthez szerződött 1987-ben...*

– Miért, hát hol tartok?

– *A nagyon tehetséges, jó adottságú, érzékeny és kíváncsi néptáncnövendékből, aki volt, ha nem kezd koreografálni, lehetne - mondjuk - bármelyik hivatásos néptáncegyüttes remek szólistája. Ehelyett - számos külföldi és magyar előadóművészi díj birtokában, ráadásul vezető koreográfusi pozícióban - az ország egyik legmarkánsabb balett-társulatát vezeti . Mit gondol, mennyit köszönhet Imre Zoltánnak, akihez odaszerződött Szegedre, és mennyit a saját, olykor agresszív alkatának s meglehetősen szuverén egyéniségének?*

- Az agresszivitással nem értek egyet. Az a helyzet, hogy nálunk demokrácia van. Talán nincs még egy olyan társulat, mint a miénk, amelyben annyira elmondhatná mindenki a véleményét. Vannak azonban olyan dolgok, amelyekben nincs pardon, mert nem lehet. Es ha valaki nem ért ezzel egyet, akkor nem kell velem dolgoznia.

– *Azért Imre Zoltán és az ön viszonyában mégiscsak érvényesült az az íratlan szabály, hogy a mestert túlnőtte a tanítvány.*

- Három évig dolgoztunk együtt, s szinte azonnal megengedte, hogy koreografáljak. Húszévesen heves volt bennem az alkotásvágy. Zoltán ezt látta, támogatta, és házi koreográfusként szinte minden bemutató-hoz készült egy darabom. Hét évvel ezelőtt azután ő már el akart menni Szegedről, én pedig Pataki András kollégámmal mindenképp társulatot akartam szervezni. Erős partnerekre találtunk, és úgy döntöttünk, maradunk; nem hagyjuk elveszni a Szegeden már meggyökeresedett, kedvező lehetőségeket. Munkánkat olyan erők motiválták, amelyek nem voltak tudattalanok. Végül is az, hogy merre indultunk, s hova jutottunk, ma már kevésbé fontos, mint maga az út.

– *Hogyan értékeli ezt az utat?*

– Akik hét évvel ezelőtt hittek bennem, azok valójában egy másik stílusra, egy másik vezetői koncepcióra s egy másfajta társulati profilra szavaztak. Hogy ez sikerült-e, azt azóta visszaigazolta a város, a színház és legfőképp a közönség. A fő, hogy a Szegedi Kortárs Balett évek óta „szinten van", jó helyet foglal el a magyar szakmában, és sajátos, egyedi szellemiséget hordoz. Elég speciális a helyzet, hiszen nem a fővárosban játszunk. A helyi közönséget kell kiszolgálni, ha tetszik: szórakoztatni. A táncot olyan komplex módon kell tálalni, hogy a különböző programok hangulatilag változatosak legyenek. Ezáltal formálódik az arculatunk és a repertoárunk. Azért különbözik élesen *a Trallala* a Tortól, mert más a műfaja s főleg a mondanivalója; nekem viszont minden darabnál a mondanivalóhoz kell megtalálnom a formát. Még azt is vállalom, hogy „hatásvadász" vagyok: azt a hatást keresem, amely eljuttatja az engem motiváló gondolatot a közönséghez. Szavak helyett a fény, a zene, a díszlet és a tánc egysége, *komplex hatása* teremtheti meg a színház élményét. A színháznak pedig nem lehet számomra más célja, mint hogy *katarzist* váltson ki a nézőből. A *csodálatos mandarinnak* is ez a titka: a zene ereje, rusztikus hatása, egyenesen fölfelé szálló, pontos drámai íve megérinti a nézőt. S ha ehhez normális színpadi történés társul, akkor a katarzis biztosan megszületik.

KAÁN ZSUZSA

A MANNA ÉS A PÁRDUC

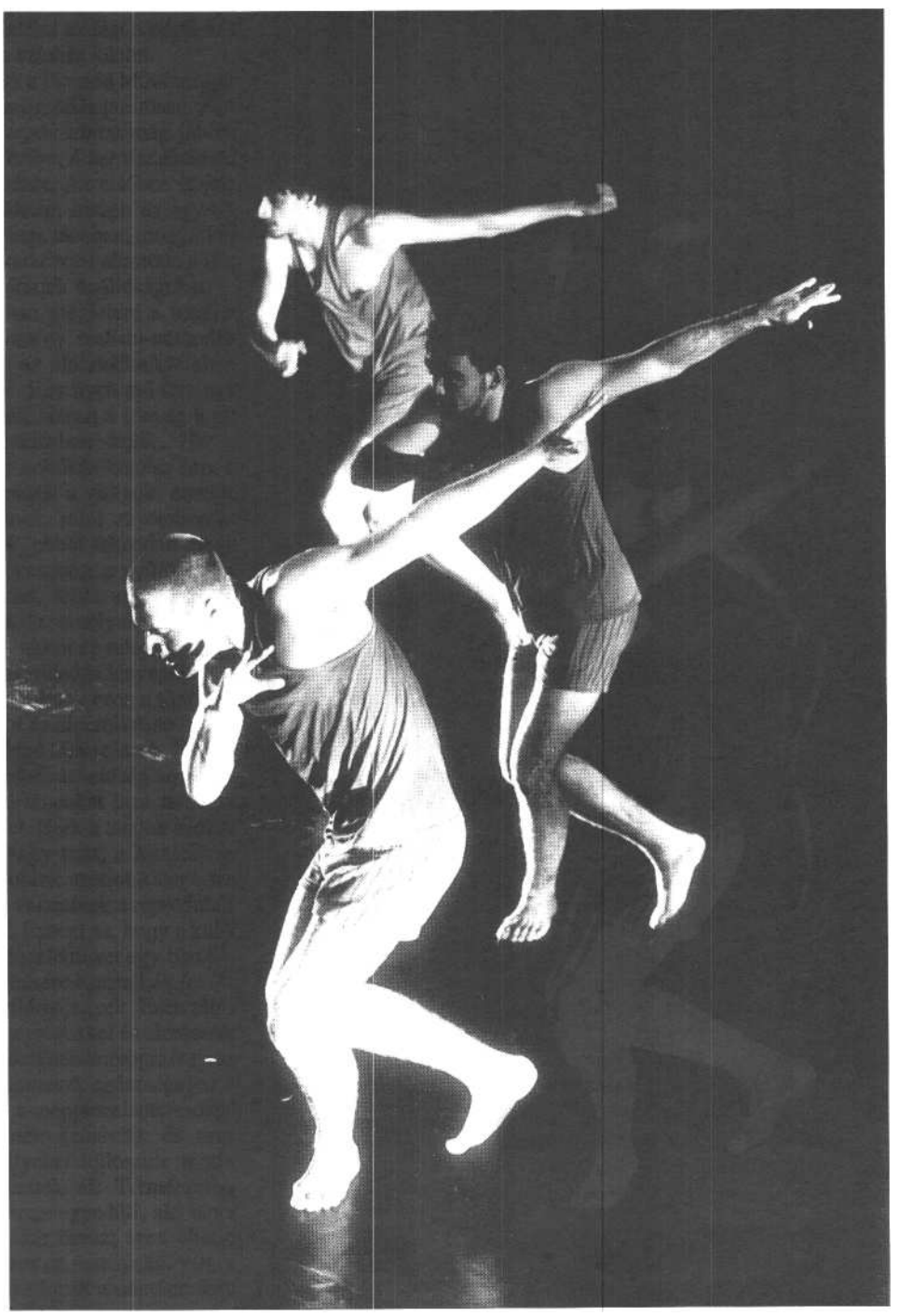
VADEMBEREK

A szolnoki Szigligeti Tánctársulat alig több mint két éve működik. Vezetője, Román Sándor azt vallja, hogy a magyar folklór - amely egyedülálló a világon - ugyanolyan drámai erejű, mint a közkedvelt musicalek muzsikája és formavilága: dráma feszül minden táncban, a férfi-nő párosokban éppen úgy, mint a csoportos formációkban. A feladat tehát nyilvánvaló: meg kell találni az utat a néptánc és a dráma, a tánc és a színház között.

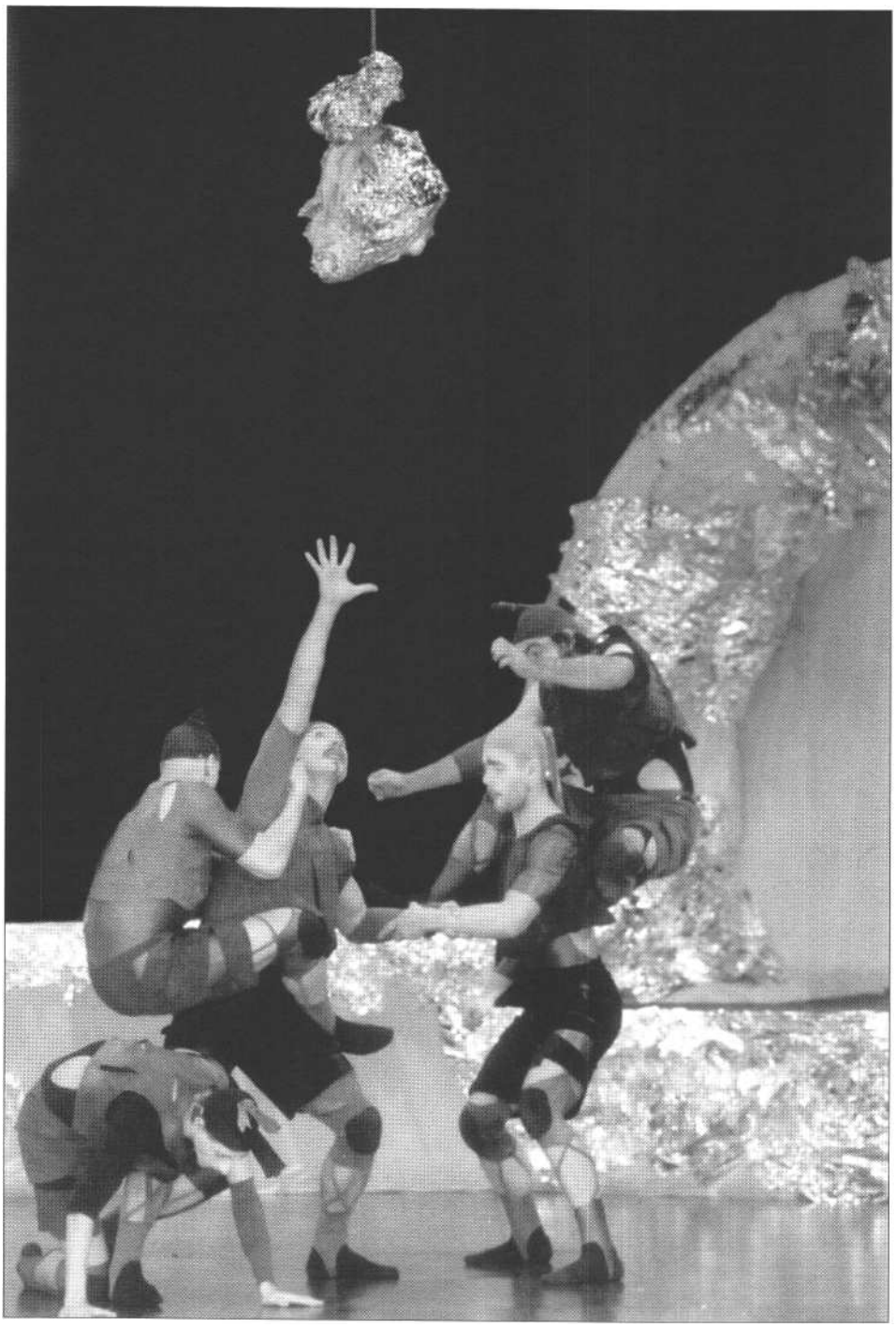
Román Sándornak a Honvéd Művészegyüttesben készített koreográfiái pontosan jelzik ezt az utat: A *nagyapák tánca* még jobbára különböző táncok füzére, A *kertész álma* már dramatikus tánctörténet. Az elsőben is jelen van a drámai feszültség, hiszen az egymást követő etűdök zenében, táncban, mozgásképben ellenpontozó szerkezetet alkottak; a részletek azonban megőrizték önállóságukat.

A kertész álmában megjelent a történet, amely nem egy esemény realista-naturalista bemutatása, hanem az álomtechnikát alapul vevő asszociációsor. Egy ilyen mű történetét alig lehet elmondani, hiszen a lényeg a tán-cos cselekményvezetésben rejlik. Ha azt mondom, hogy egy bohókás kertész fura ál-mában megelevenednek a virágok, amelyek ugyanúgy viselkednek, mint az emberek - szerelmek születnek, ebből fakadóan megjelenik köztük a féltékenység, a gyűlölet, harcolnak a kedvesükért, tehát ugyanazokat a helyzeteket képezik le, amelyeket a kertész az életben átélhet -, akkor ez tulajdonképpen nem sokat árul el az előadás lényegéből. Az már valamivel többet, hogy ezen a történeten belül sok fantáziával és dinamikusan követik egymást a folklóralapú táncszámok. Itt a történet leginkább keret és lehetőség arra, hogy a különböző típusú táncokat laza tematikus fonalra fűzhessék fel. Ezek a táncok azonban nem tájegységek vagy más, a hitelességre koncentráló szempontok szerint kategorizálhatók; bennük nem valaminek a reprodukálása az elsődleges cél, hanem az, hogy a különböző helyről vett táncelemeket egy bizonyos lelki tartalom kivetítésére használják fel - te-hát keverednek a stiláris jegyek. Ezen túlmenően a jó táncosképességekkel és elementáris humorérzékkel rendelkező koreográfus munkájában a líra és a groteszk egészségesen vegyül, ugyanakkor a néptáncalapú mozgást olyan formai elemek színesítik és teszik komplexebbé, amelyeket különféle modern tánctechnikákból vettek át. Természetesen nem Román Sándor az egyedüli, aki táncaiban többféle technikát ötvöz; igen elterjedt koreográfusi módszer ez manapság, van, aki a modern tánc felől közelít a néptánc felé, s van, aki fordított utat jár be.

A szolnoki társulat első produkciója, A *pokol színei* című „lucifergeteges", egy lépéssel közelebb került a színházi fogalmazásmódhoz. Az előadás első verziója - amelyet a koreográfus Béres László rendezővel közösen készített (s amelyben még nem egészen ugyanaz az együttes dolgozott együtt, mint ma) - egy fehér tüllökkel határolt és tagolt, elvont térben játszódó történet volt Ádámokról, Évákról és Luciferről. Később egyszerűsödött a történet, s bonyolódott a tér, de maradt a fantasztikus lendületű és dinamikájú zene és tánc. Lucifert Román Sándor tán-colja, s az ő egyénisége, együttest összefogó



A kertész álma (Dusa Gábor felvétele)



Harc a mannáért (Illyés Csaba felvétele)

ereje határozza meg a többiek teljesítményét is. A produkció azonban nemcsak a társulat összehangolására törekvő, közös stílust kialakító munka; több annál.

A történet ezúttal is soványka: Lucifer pokolra akarja vinni az embereket, akik állandóan torzsalkodnak. Az ördög beleszeret egy lányba, aki feláldozná magát a többiekért, de mégsem tudja megmenteni őket, mivel az addig kiegyenlített férfi-nő arány megbomlik, s a nemek között még vadabb harc kezdődik. Megint csak hangsúlyoznom kell, hogy a történet önmagában másodlagos, a táncok teszik teljessé, érvényessé és értelmezhetővé. A viszonyok változásai ugyanis mindig olyan táncokban fogalmazódnak meg, amelyekben a néptáncokból ismert tartás, lépések, forgások adják az alapot, s amelyeket átszíneznek különböző modern táncelemek - beleértve például a kontakt tánctechnikát is. A zene is ezt a kettősséget fejezi ki: az együttes tagjai hol autentikus, hol pedig melodikájában, hangszerelésében modulált népzenére táncolnak.

Az előadás lehetne összefogottabb és sűrítettebb. A számokra tagolt szerkezet laza ívet rajzol; a táncok mögött elhalványul az alapul vett történet - ám mindezért kárpótol a látvány, a zene és a tánc. A *kertész álmát* Román ezzel az együttessel is megcsinálta, így ez a két produkció egy műsort alkot.

Most ismét két önálló mű tesz ki egyetlen estés produkciót; a kettő sem tematikailag, sem stilárisan nem kötődik egymáshoz. Mondhatnám: éppen ez a jó benne, hiszen így az együttes két arca mutatkozhat meg. Ez azonban csak részben igaz, ugyanis e mostani két etűd nem mutat előrelépést az együttes stílusában, de még Román Sándor koreográfusi teljesítményében sem. Nem mintha nem születnének ezúttal is remek ötletek, nem lenne fantasztikusan erős a táncosok jelenléte, nem hatna a megoldásokból sugárzó groteszk humor. Mégis némi hiányérzettel távoztam a Nemzeti Színházban tartott előadásról. (Megjegyzem: a szolnokiak a Táncfórum kereté-ben léptek fel, amelynek azonban nincs túl nagy hírverése, így aztán sajnálatos módon szűk, családias körben zajlott a produkció.)

A zene mindkét esetben remek: A *mannában* Kiss Erzsi virtuóz dúdoló-dadogó-csettentő-hangutánzó és hangfestő szótagocskáiból alakul ki a számokon belül repetitív, de a számok egymásutánjában üdítően változatos és ellenpontozott zene. A változatosság a ritmikai képletek sokféleségében is megjelenik, azaz kitűnő koreográfiai alapnak bizonyul. *A párducban* Balogh Kálmán és a Gipsy Cimbalom Band szolgáltatja a környező országok és vidékek népzenei motívumaira épülő, ugyanakkor számos zenei allúziót is felhasználó, hol komoly, hol csúfondáros zenei alapot. Itt már egyes figuráknak, csoportoknak éppen úgy megvan a motívumuk, mint az egyes helyzeteknek, a zenének pedig szerves részévé válnak azok az effektek, amelyeket maguk a táncosok hoznak létre lépteikkel, lábdobbantásukkal, tapssal, kötőtűk összeütögetésével, papírdarab gyűrögetésével, ruhakefe surrogtatásával. A koreográfia tehát sokszínű, többrétegű zenei matériára készülhetett (avagy a koreográfia és a zene egymást inspirálva alakult véglegessé?).

Mi hát a hiányérzetem oka? A táncosok - mondanom sem kell - ezúttal is kitűnőek (s Román Sándor A párducban egy a többiek között). Megint csak a történettel, azaz a dramatikus alappal van bajom.

A mannának roppant szimpla váza van. Egy gyermeteg lelkű, primitívnek is mondható csoporton belül egy domináns személy hatására bizonyos differenciálódás következik be, de végül is a hordajelleg nem változik meg. A szereplők koboldszerű lények, akik egy félkörben elhelyezett és jobbról balra lépcsőzetesen emelkedő emelvényrendszeren, illetve az általa határolt térben élik az állati és emberi viselkedésmód határán zajló életüket. Az emelvények széle s a tér fölött lebegő, tömlőhöz hasonlatos két tárgy - amelyben a manna, illetve a fegyverek, azaz botok vannak

sztaniolpapír borítású, tehát csillog-villog a fényben, akár a vadembereket elkápráztató és meghódító csecsebecsék. A hat férfi és hat nő egyenként egy-egy zsírpapírral fedett kis odúból - a „papírajtót" átszakítva - lép elő: elfoglalják életterüket. Miután megismerkednek a környezetükkel s egymással, megjön a „vezér", akinek felbujtására egymás hátára mászva, egymást letiporva megszerzik a belógatott zsákból kihulló mannát, de nem is igazán ez kell nekik, mert a másik tömlőből kipiszkálják a botokat is: kezdődik a harc a férfiak között. A nők hordókba bújva várják, hogy lecsendesedjék a tusa, majd ők lépnek a férfiak helyébe, s hadakoznak egymással. Végül mindenki egy hatalmas, szintén sztaniollal keretezett karikán át - mintha egy barlang be- vagy kijárata lenne - eltűnik.

Ebben az etűdsorban a táncosok virtuóz tudása nem érvényesül igazán, s a történet sem tölti ki az időt és a színpadi kereteket. A laza történet mentén az egymástól csaknem teljesen független tételeket csak jóindulattal lehet összefűzni. A látvány szegényes, sem-miféle illúziót nem teremt, és drámai teret sem jelöl ki. A megszaggatott, barnásfekete tónusú ruhák csupán az egyének tömegesíté-

sét szolgálják, amúgy rusnyák, sőt, helyenként a mozgást is gátolják. A történet ebben a formában nélkülözi a cselekményt, nem születik drámai feszültség, mert tisztázatlan, hogy ki mit képvisel, mit akar, kinek mi a viszonya a „főnökhöz" s a többi tömegemberhez. A tömegnek és vezetőjének viszonya sincs kibontva, marad tehát a többé-kevésbé ötletes (vagy annak szánt) koreográfiájú etűdök sora, amelyek azonban a látvány egyhangúsága, a zene - invenciózussága ellenére is - kétségtelen monotóniája, a táncok uniformizáltsága miatt egy idő után érdektelenné válnak. Hiányzik a végiggondolt gondolat, a feszültség, a személyesség.

Színházibb előadás A *párduc*. A négytételes mű szintén igen vázlatos cselekményű. Az első tételben egy utazás résztvevőit látjuk, különböző karakterek villannak fel a zötykölődő tömegben, amelybe végül betagolódik a kezdetben még kívülálló figura: egy búrkalapos, pipás nyomozó, a párduc.

A következő képekben két különböző társadalmi csoport szembenállása fogalmazódik meg: három roma és három digó férfi, illetve a hozzájuk tartozó csajok alkotják a rivalizáló bandákat, amelyek természetesen összetűznek, s amelyek körül ott ólálkodik, szimatol a detektív, de hiába, senkit sem tud elkapni.

seknek az a minimális motiváltsága is, amely nélkülözhetetlen a drámához. Nincs eldöntve, hogy kik között alakul ki feszültség. Számos jel arra mutat, hogy a fő ellentét a hatóság és a bűnözők között feszül, de ehhez a detektív alakja erőtlen, ha pedig a bandák közötti konfliktus volna meghatározó, akkor összeütközésük tét nélküli, azaz komolytalan. A színpadon csak viccelődnek, csak elkápráztatni akar-nak bennünket virtuozitásukkal, direkt hatásra törnek, s ezzel tulajdonképpen határozott lépést tesznek a táncszínházi műfaj kommercializálódása felé.

A drámainak tűnő alap tehát csak apropó a táncokhoz, amelyek önmagukban persze remekek. Az, ahogyan az egymás mellett ál-ló, didergő emberek natúr mozgásából a vonat zakatolására összerázódó tömeg válik, s a lábdobbantásokból és talpcsusszantásokból formálódó „zenére" ez a tömeg egyszerre képes megjeleníteni a közlekedési eszközt és jellemezni a rajta utazók sokaságát - bravúros.

Mint ahogy az is bravúros, ahogyan a második képben a színpad két oldalán elhelyezkedő klánok tagjai mindennapi foglalatosságuk közben különböző, egyre hangosabb zajokat keltenek, s ezek alkotják azt a ritmust és melodikát, amelyre táncolni kezdenek. Csak ezután szólal meg a hangszeres muzsika.

között is ellentétes pólusok alakuljanak ki, illetve a mégoly vázlatos történetet is az ellentpontozás irányítsa. Ha például nyilvánvaló a detektív és a bandák közötti konfliktus, akkor ennek táncban is meg kell mutatkoznia. Ha a két geng tagjai fergeteges táncok egész sorát kapják, csak akkor jöhet létre valós ellentét, netán táncban elbeszélt konfliktus, ha az ellenfél is hasonló színvonalú, nehézségű, dinamikájú és hatású számokat táncolhat el. Ráadásul ha egyetlen alak áll szem-be hattal, akkor eleve felborul az egyensúly, s ha tetejébe még a táncok minőségében, frappánsságában, hatásosságában is óriási a különbség a detektívet alakító táncos kárára, akkor reális színpadi helyzet nem jöhet létre. Márpedig *A párducban* ez a helyzet, hiszen Görög Zoltán lehet mégoly tehetséges tán-cos, ha Román Sándor mostohán bánik vele, megelégszik azzal, hogy a detektívet a szokásos klisé szerint gügyévé rajzolja, s meg sem próbál olyan szituációkat teremteni, amelyekben a táncos-színész reális eséllyel formálhatta volna meg a többiek ellenpontját.

Ez a különbség a tapsrendben eltűnt. Román Sándor kitűnő táncokat koreografál, és remek tapsrendeket tud rendezni.

NÁNAY ISTVÁN

A párduc (Katkó Tamás felvétele)

A negyedik tételben azonban a detektív a színpad elején kötélre fogva vezeti végig a szereplőket mint dutyilakókat - a vonulós táncból hatásos tapsrend alakul ki.

A párducban határozott drámai helyzetek körvonalazódhatnának, de nincs tisztázva, hogy mi után nyomoz a detektív, mit akar a két banda, mi bajuk egymással, s az sem, hogy a nyomozó miként fogott el mindenkit, azaz ki min bukott le. A dramaturgiai szerkezetből tehát hiányzik egy tétel. S hiányzik a cselekvé-

A koreográfus a kissé ügyetlenül kialakított térben mindenekelőtt a férfiaknak komponált hatásos számokat, amelyekben egyéniségek is megmutatkozhatnak. A nők gyakorlatilag statisztálnak a férfiak szólóihoz, páros és csoportos táncaihoz.

Amikor táncszínház esetében feszültségről, konfliktusról beszélek, arra utalok, hogy ne csak az egymás utáni táncszámok stiláris különbsége hordozzon feszültséget, hanem a táncban megfogalmazott akaratok, érzelmek

A ***manna*** *- A* ***párduc***
(Szigligeti Tánctársulat, Szolnok)
Zene: Egy Kiss Erzsi Zene, Balogh Kálmán és a Gipsy Cimbalom Band. Díszlet: Major Ákos. Jelmez: Herwerth Mónika. Koreográfus: Román Sándor.
Közreműködnek: Boda János, Görög Zoltán, Hámor József; Horváth Mónika, Kinczel József, Nádas Judit, Pálmaffy Barbara, Pintér Ágota, Román Sándor, Sátori Júlia, Szent-Iványi Kinga, Torma Zsolt, Váry Bertalan.

BESZÉLGETÉS ROMÁN SÁNDORRAL

ÁLOM A NEMZETI TÁNCSZÍNHÁZRÓL

A portrét Koncz Zsuzsa készítette

- Két és fél évvel ezelőtt, amikor létrehozta Szolnokon a Szigligeti Tánctársulatot, nem volt divat vidékre települni, nemhogy modern tánc-, de még prózai csoportoknak sem.

- Azért nem álltunk példa nélkül, hiszen Markó Iván Győrött régen megalakította a saját csapatát, de már őelőtte megszületett Pécsett Eck Imréék társulata, előttünk tíz évvel pedig Imre Zoltán szegedi balettja, vagyis a mostani, Juronics-féle Szegedi Kortárs Balett. Az, hogy két éve, ilyen gazdasági helyzetben, ilyen lehetetlen körülmények között mégis lét rejött a Szigligeti Tánctársulat, az a szolnoki színházigazgatónak köszönhető, no meg a szerencsének, hogy találkoztam vele. Schwajda György kért föl, hogy koreografáljam meg a *Hair* című musicalt. Szívesen - mondtam -, de csak a saját embereimmel dolgozom. Mennyibe kerülne? - kérdezte az igazgató. Megmondtam. - Ez annyi, mintha saját tánckarom lenne - állapította meg. - Es hadd hozzak össze egy egész estés produkciót is - álltam elő. - Próbáljuk meg - mondta Schwajda.

- Pécs, Győr, Szeged... a „nagy generá ció" társulatai, amelyeket említett, a klasszikus balett felől indultak a modern balett vagy a kortárs tánc felé. A Szigligeti Tánctársulat más technikát követ.

- Táncosaim mind a balettintézet néptánc szakán végeztek, tehát kaptak klasszikus képzést is. De én a magyar néptáncra építve próbálok valami újat létrehozni, vagyis a koreográfiáim ötven-hatvan százaléka magyar néptáncmotívum, ehhez társulnak azok a modern táncelemek, amelyeket sikeresen tudok ötvözni, illetve sok bennük az emelés, ami a néptáncból

hiányzik. Hogy miért pont a magyar néptáncot választottam? Egyrészt: ezt ismerem nagyon jól. Másrészt olyan ritka kincs ez, amelyhez hasonlót nehéz föllelni másutt a világon. Talán Afrikában található egy-két törzs, amely hasonló ritmusokat tud kidobogni.

– *Ez a párhuzam látszik is a koreográfiáin, van egy kis afro-erezetük.*

– Igen, de Európában vagy Amerikában nincs ehhez fogható. Vegyük például a kontakt technikákat, amelyeket én páros viszonyoknak nevezek. A magyar néptánc hihetetlenül gazdag ezekben, a rock and rolltól a rumbáig minden elemet tartalmaz, csak néhány emeléssel kell a koreográfusnak gazdagítania.

– *Két dologban nagyon hasonlít egymás-ra a magyar néptánc és a klasszikus balett: a tartás egyenes, inkább a végtagok dolgoz-nak. Persze, az ön munkáiban van azért törzsmunka, de mint alapstílus jellemző a koreográfiáira.*

– Nem tudom letagadni a balettintézeti képzést. Olyan rendszerbe kerültem, ahol az a fontos, hogy én álljak elöl, én kaparintsam meg a szólót. Belecsöppent abba a zárt világba egy vidéki gyerek, jó, ha havonta, kéthavonta hazajutott, nem volt kihez futnia, és ha mégis segítséget kért valakitől, nem biztos, hogy jó emberhez fordult. De az egymásrautaltságban mély barátságok is szövődtek. Kitenyésztettek bennünket arra, amit a mai napig is csinálunk.

-Az azért nem volt benne a pakliban, hogy koreográfus lesz, méghozzá úgy, hogy a néptáncot modernnel ötvözi. Arra nem tenyésztették ki.

– Kikerülve a profi életbe, a Honvéd Táncszínházhoz - akkor még a Magyar Néphadsereg Központi Művészegyütteséhez -, megismerkedhettem az akkori nagy koreográfusnemzedékkel: Tímár Sándorral, Györgyfalvay Katalinnal, Molnár Istvánnal, Foltin Jolánnal, Janek Józseffel, Énekes Istvánnal, Stoller Antallal; őket pedig mind Novák tata és Kricskovics Antal hozta oda, tehát két generációval is találkozhattam ott. Es mivel mi a balettintézetben klasszikus képzést kaptunk, Markó Ivánnal is tudtunk együttdolgozni A *szarvassá változott* fiak-ban, illetve később *a Jézus, az ember* fiában.

– *Gondolom, ekkor találkozott Ladányi Andreával is, akivel később együtt koreografálta* Az elment vadásznit.

– Igen, Andrea abban az időben már nagy sztár volt a Győri Balettnél, de csak táncosként dolgoztunk együtt. Koreográfusként akkor találkoztunk, amikor mindketten visszatértünk Magyarországra, ő Finnországból, én Amerikából, és volt egy közös estünk, amelyre én *A kertész álmát* készítettem el, ő meg egy Yormadarabot.

– A kertész álma *címről sokaknak a modern tánc hőskora jut eszébe, Harold Kreutzberg koreográfiája.*

- Pedig semmi köze ahhoz. Ez a koreográfia az amerikai utam összegzése, csokra, mind-az, amit New Orleans-i meg seattle-i együtteseknél kikísérleteztem. Nagyon várta az együttes, hogy hazajöjjek, én pedig szerettem volna valami maradandót adni nekik. Három táncos-generáció volt akkoriban a Honvédban. A legfiatalabbaknak egy, a fizikumot meglehetősen igénybe vevő darabot készítettem, a második generációnak szánt tétel a nő-férfi viszonyról szólt. Nagyon bökte a csőrömet az Amerikában már szinte nőuralommá fajult emancipáció, és ezzel a koreográfiával válaszoltam rá. A harmadik, az érett nemzedék már mindent tud a szakmáról; van élettapasztalatuk, nekik mertem adni a humort. Nos, ezt a háromtételes ajándékot valahogy össze kellett kötni. Egyik reggel, miközben a virágaimat locsolgattam, arra gondoltam: mind más, de egy kertész szépen elrendezné őket. Ekkor találtam ki a magam karakterét, mert addig nekem nem volt szerepem a darabban. Készítettem egy keretjátékszerű duettet. Visszatérve Andreára: ő koreografálta az est második részét, és miután végignézte az első felvonást, odajött hozzám azzal az ötlettel, hogy csináljunk közösen egy darabot. Andrea egyénisége nagy hatással volt a pályámra. Nekem, a közösségi embernek nagyon tetszett az az erő, amivel ő maga köré rendeli a dolgokat. Győzködött mindig: amit csinálsz, ahhoz neked kell a körülményeket megteremteni, neked kell a táncosokat válogatni, nem neked kell alkalmazkodni, hanem hozzád kell hogy alkalmazkodjanak. Az erőt az egyéniségem létrehozásához és érvényesítéséhez tőle kaptam. Olyannyira, hogy később már el is vágytam a közösségből. A Novák tata-Markó-féle *Szarvassá változott* fiak-ban én voltam a középső fiú. Amikor Szegeden halálra táncoltan ültem a lépcsőn, nem gondoltam volna, hogy tíz év múlva az életben is megismétlődik a színpadi szerep. Ugyanis eljött a szakítás pillanata, amikor kiléptem a Honvéd Együttesből.

– *Ugorjunk megint vissza, mert vannak még a történetében elvarratlan szálak. Mikor és miért ment Amerikába?*

– Amikor elvégeztem a mesterképzőt az Állami Balettintézetben, valamikor a kilencvenes évek elején, akkor volt a Rábai koreográfusverseny. Gondoltam, olyat alkotok, amilyet még senki. Aztán ott álltam pellengérre állítva az egész ország nyilvánossága előtt, finoman szólva leszúrt a szakmai zsűri: hogy merek én ilyet... Még szerencse, hogy Novák tata odafutott hozzám, és azt mondta: ne törődj vele, itt még nem tudják, hogy a másságot el kell fogadni. Nekem annyira tetszett, hogy a másságot el kell fogadni, hogy elhatároztam: látni akarom a másságot. Es ha itt nem lehet, akkor elmegyek, és megkeresem. Egy évet töltöttem az Egyesült Államokban és Kanadában. Mix technikákat tanultam, amelyek Martha Grahamtől a jazzig mindent magukba szívtak. Hazajöttem, és nem érdekelt, ki mit mond. Akkor készítettem Á *kertész álmát.* Azóta rendszeresen kijárok Amerikába. Ez az ország mindig produkál olyan meglepetéseket, amiért el kell innen menni friss levegőt, bátorságot és energiát szívni.

- 1996-ban, Ladányi Andrea erejétől felbátorodva, otthagyta a Honvéd Együttest.

- Nem hitték el, hogy szerződést bontok, azt gondolták, majd kétlaki életet élek Buda-pest és Szolnok között. A valódi törés akkor történt, amikor embereket kezdtem toborozni a Honvédból, a balettintézetből, Pécsről, sőt, még Markó Ivántól is.

- Ezzel, gondolom, minden együttesvezetőt megsértett.

– Vérig. Ráadásul mindenkit hozomra hívtam, hiszen *A kertész álmán* kívül mást nem tudtam felmutatni mintának, hogy mit is akarok. De az emberek jöttek, otthagyva a biztost. Külföldi példáim voltak, Pina Bausch, vagy ha a néptáncot nézem, a River Dance, amely öt éve uralja a táncvilágot. Most voltam kinn Las Vegasban, ott láttam őket, de felléptek Kanadában, Londonban, a Broadwayn, Ausztráliában. Valami ilyesmiről álmodom. Ugyanis én arra tettem fel az életem, hogy a magyar tánckultúrát népszerűsítsem a világban, mert tudom, hogy ha nem jön visszajelzés, hogy szükség van rá, ez a kultúra el fog pusztulni. Ezt néhány zseniális tudós, mint például Martin György, észrevette, és tett róla, hogy összegyűjtsék, lefilmezzék, lejegyezzék. Nyugat-Európában hiába kapkodnak, alig maradtak élő gyökerek.

– *Ha egy tánchoz nem értő ember azt hallja, hogy Román Sándor magyar néptáncelemekből épít modern táncot, akkor elképzeli a bajuszos, legényinges, csizmás, lajbis Román Sándort. Maga meg itt ül fekete pulóverben.*

Én Bartók Béla útját választottam, aki fölfedezte a témát a népi kultúrában, méghozzá úgy, hogy erre a világ rácsodálkozott. Neki sikerült. Én a néptáncban fedeztem föl azt a témát, amelyre tudom, hogy a világ rá fog csodálkozni. De erre nemcsak Bartók példa, hanem Antonio Gades, a már említett River Dance, Michael Flattley, de sorolhatnám a könnyűzenei irányzatokat is a Gipsy Kingtől a Deep Foresten, Peter Gabrielen, a Stingen át a Queenig - mind felhasználnak folklórelemeket. Nem hagyományőrzésről beszélek, mert az csak egyik rétege a néptáncnak. Kellenek a hagyományőrzők is, hogy életben tartsák a múltat, baj csak akkor van, ha bele akarnak szólni az alkotók ügyeibe. Ráadásul a hagyományőrző műfaj ismeretek nélkül nem élvezhető. Ez a rohanó világ nem tudja követni azokat a finom nüanszokat, amelyeket egy autentikus ismer és használ. Én viszont az urbánus rétegnek, ennek a McDonald's-os nemzedéknek is tudok adni a népi kultúrából valamit, amire „rá tud izgulni".

– *Sikerült már kinevelnie Szolnokon a saját közönségét?*

– Nem tudom. Most még olyan koreográfiákat kell készítenem, amelyek behozzák a közönséget. Tudomásul kell vennem, hogy ma az emberek kikapcsolódni akarnak. Nem vonulhatok elefántcsonttoronyba, hogy onnan büszkén letekintsek: gyerekek, nekem mindegy, hogy értitek-e vagy sem. Ezzel nem segítenék sem magamon, sem a kultúrán, sem az embereimen. Két és fél évvel ezelőtt tizenhárman vonultunk le Szolnokra, most pedig sikerült a néptánctagozatról tíz végzőst elhoznom. A táncosok részt vesznek a színházi darabokban is, így a szakmai tapasztalatszerzés mellett pénzt keresnek úgy, hogy nem kell haknizniuk, hanem annál a színháznál segítenek be, ahol egyébként is dolgoznak. Bízom benne, hogy ez a csapat felléphet majd a Magyar Nemzeti Táncszínházban. Ez ugyanis a legnagyobb álmom: hogy ahogy Hollandiában és számos más országban, legyen nálunk is a táncnak ön-álló nemzeti színháza.

– *Most viszont nagyon készül valamire.*

– Úgy döntöttem, hogy felteszek mindent egy lapra: december végéig csak egy millenniumi showműsorral foglalkozom. Ha elkészül, és olyannak találják, akkor ez lesz az ünnepségsorozat fő attrakciója. Elzárkóztam mindentől, bevonultam a próbaterembe, és nem érdekel semmi más, mert ekkora lehetőség, ilyen nagy kihívás az elmúlt negyven évben senkinek nem adatott.

DOROGI KATALIN

MIHÁLYI GÁBOR: A MODERNTŐL A POSZTMODERNIG

Tegnapi mítoszok, mai tanulságok

Mihályi Gábor legújabb kötete mindenekelőtt sokszínűségével, műfaji gazdagságával lepi meg olvasóját. Színházelméleti tanulmányok, a modern európai és magyar színház fejlődéstörténetét, jeles alkotóműhelyeit bemutató esszék, irodalomtörténeti fejtegetések, a világirodalom és a világszínház trendjeit avatottan bemutató elemzések és egy sokat tapasztalt, valamint számtalan kacifántos kultúrpolitikai fordulatot megért lapszerkesztő-irodalmár-színházi ember visszaemlékezései teszik élvezetessé a több mint két évtized írásaiból válogató kötetet.

A szerző, aki tanulmányíróként és kritikusként egyaránt végigkövethette a hetvenes-nyolcvanas évtized magyar és európai színházi forradalmát, imponáló felkészültséggel és világirodalmi otthonossággal elemzi a modern színházi ősök, a „felmenők" (Brecht, Grotowski, Pinter, Artaud, Strehler, Brook, Ljubimov és mások) gazdag hagyatékát; a rendszert váltott kilencvenes évekbe érve megkísérli elemezni az új társadalmi helyzet művészetszociológiai-művészetpszichológiai sajátosságait és ezek művészetelméleti konzekvenciáit. A kötet tanulmányai között is kitüntetett helyet foglalnak el azok az írások, amelyekben a szerző a posztmodern színház elméletének és gyakorlatának immár évtizedeken átnyúló, ádáz vitájában foglal állást. Persze nem elvontan, teoretikus módon, hanem a létező világszínházi gyakorlatból kiindulva, s a történetiség elvének szigorú érvényesítésével.

Mielőtt a világszínházról és jeles alkotóiról szóló Mihályi-tanulmányokba mélyedne a kötet olvasója, érdemes egy röpke pillantást vetni az írások keletkezési évére, eredeti megjelenési helyére és a publikációk „kontextusára". A „kegyetlen színházról" szóló tanulmány eredetileg a Nagyvilág 1972-es évfolyamában jelent meg. (A Grotowski pszichodinamikus kísérleti színházát bemutató írás, amely a szerző korábbi tanulmánykötetében is olvasható, még korábban.) Ezek a művek tehát az Aczél-korszakban születtek, akkor, amikor az effajta elemzések legalábbis gyanúsnak számítottak, s a legkevésbé sem illettek az aktuális kultúrpolitikai doktrínába, a szocialista realizmus elméleté-nek kereteibe, majd a valamivel későbbi „pártosság-népiség-realizmus" ideológiai szentháromságába. A rendszerváltás óta felserdült nemzedékek számára talán ma már hihetetlen, de még az európai progresszív (színház)kultúra műhelyeinek és tendenciáinak szélesebb körű megismertetése is nemegyszer az épp aktuális kultúrpolitikai taktika síkján vívott harc keretei között mehetett végbe, s a fejlett polgári világ művészeti eredményeinek taglalására hamar rásüthették az „ideológiai fellazítás" kétes bélyegét. Mihályi korai világszínházi tanulmányai ekként mindenképpen úttörő szellemiségűnek számítottak, s elméleti megalapozásul szolgáltak a hazai modern színházi törekvésekhez, legalábbis dacolva a „korszellemmel".

Számos tanulmányához, hírlapi cikkéhez fűz utólagos, kortársi kommentárt a szerző: a mából visszatekintve számos értékítélet árnyalásra, kiegészítésre, netán pontosításra szorul, és vannak esetek, amikor pusztán az idő múlása engedi vagy követeli meg, hogy a színháztörténész reflektáljon egykori önmagára, avagy lajstromozza az újabb keletű művészeti fejleményeket, az alkotói pályák változásait, esetleg újabb jelentékeny nemzedékek feltűnését a kulturális porondon. A magyar színház hetvenes-nyolcvanas évtizedének színházi forradalmát összegző fejezeteket Mihályi a kilencvenes évekbe érve újra meg újra „továbbírja", részint érzékenyen követve a társadalomban bekövetkezett alap-vető változásokat, azoknak a színházra gyakorolt hatásait, részint saját színháztörténészi-kritikusi értékítéleteit pontosítva vagy nyomatékosítva a múló időben. S bár a kötet tanulmányai egy-egy fejezetet nagyítanak csak ki a sokszínűen változó színházi világ folyamatos változásaiból, a kötet olvasója előtt komplett magyar és európai színháztörténet körvonalai rajzolódnak ki. Mihályi értékítéletei, értékhangsúlyai szinte mindig megbízhatónak bizonyulnak, a jelen kötet törzsanyagának gondolati ívét megalapozó világszínházi fejezet műhelytanulmányai szinte kivétel nélkül a legjelentősebbként számon tartott életművek és műhelyek analízisét kínálják az olvasónak.

Mihályi tanulmányai a fordulópontok, a csomópontok megrajzolásában a legplasztikusabbak, egyben legpontosabbak. A színháztörténész szerző azt kutatja, hogy a színházi köznyelv átalakítása, a forma megújítása, a szemlélet- és érzékelésmód megváltozása, avagy a közönséggel folytatott párbeszéd új alapokra helyezése mikor hoz létre új esztétikai minőséget. A kritikus a progresszíven újító, kritikai szellemiségű műhelyek és művek harcos elkötelezettje. A kétfajta attitűdöt a személyiség ereje és a szerző szakmai felkészültsége hitelesíti és békíti össze. A „Kaposvár-jelenséget" monografikusan leíró, a szolnoki, kaposvári, kecskeméti színház nagy korszakait és a Katona József Színház európai diadalútját számos tanulmányában, esszéjében, kritikájában megörökítő szerző a kilencvenes évek fordulóján rendszert váltott magyar színházról szólva illúziók nélkül állítja ki látleletét, amikor ekként vélekedik: „Beláthatatlan jelentőségű történelmi fordulat után vagyunk... A kívánalom, térjünk vissza a sok áldozattal kiépített, de működésképtelennek bizonyult szocializmusból a századok óta embertelennek bélyegzett, de tagadhatatlanul működő kapitalizmusba.

Mit tegyen ilyenkor a színház?

A jelek szerint nem nagyon tudja. Csak teszi a dolgát tovább, mintha mi sem történt volna.

Azonban megkerülhetetlenné vált a felelet arra a kérdésre, hogyan tovább.

Es ez ma már nem csak a Katona József Színház létkérdése.

A totalitárius hatalom összeomlásával, a Kádár-rendszer váratlanul gyors bukásával az ellenzéki szemlélet, a marginális lét értelmét vesztette.

Amit eddig mondtak, azt nem ismételhetik tovább. ...megszűnt, eltűnt a színházat és közönségét összekapcsoló ellenzéki szellemiség, a tegnapi mítosz szép emlékké halványodott. Ami a maga módján a kaposváriakat és a Katonát is szakrális színházzá tette, ahová az egyvallásúak imádkozni jártak, amelyet a más hitűek gondosan elkerültek.

A színházak új, nagy egyetemes hitek hiányában Hyde Parkokká változnak, ahol immár mindenki szabadon hirdetheti a maga eszméit. Mondhat butát, okosat, szomorút, nevettetőt.

Csak éppen a szavaknak nincs többé súlya.

Fényes léggömbök, csillogva ragyognak a magasban -- az arra járók bámulatára, örömére."

Mihályi véleményét emblematikusnak gondolom, részint mert minden körülírásnál pontosabban tükrözi, hogy a szerző személyiségében a „színházi ember" soha nem szo-

rította igazán háttérbe a társadalom és a kultúra átalakulásáról felelősen gondolkodó értelmiségit, a homo politicust, részint mert implicit módon azt is megmutatja, hogy az események ilyetén interpretációja ismét csak leegyszerűsítések és illúziók táptalajául szolgálhat. A korábbi funkcióját és társadalmi relevanciáját elveszített modern színház természetesen nem építhet a korábban kényszerűen megteremtett sensus communisra, a nézők és a színjátékosok titkos szövetségére, ám, úgy vélem, még ha szórakoztató-szolgáltatói funkciókat vállal is magára, akkor sem mondhat le a mindenkori fennálló bírálatáról, az individuum felfedezett vagy felfedezendő világának és világképének kritikai számbavételéről. A legújabb színházi nemzedékek útkereső próbálkozásai és nagy hatású produkciói legalábbis erről tanúskodnak. (A kilencvenes évekről szóló tanulmányaiban s a hozzájuk fűzött lábjegyzeteiben Mihályi is regisztrál hasonló jelenségeket.)

Az elméleti-színháztörténeti tanulmányok sorát Mihályi Gábor néhány jelentős vagy nagy vitát kiváltott színházi előadás kritikájával egészíti ki, hol pályatársai bírálataira reflektálva (mint például Székely Gábor nevezetes új színházi *Don* Juan-rendezése esetében), hol egy-egy klasszikus mű évtizedeken átívelő újabb és újabb előadásait elemezve, hol a legeslegújabb keletű Csehov-reneszánszok okait firtatva. Ezek az írások ugyanolyan erényeket csillogtatnak meg, mint a nagy színháztörténeti tanulmányok: alapos és aprólékos színházelméleti felkészültséget, kritikusi elkötelezettséget egyfajta színházeszmény iránt, polemikus kedvet és olvasmányosságában is szikár, visszafogott stílust.

A kötet *Egy írástudó dilemmái* címet viselő zárófejezete tematikailag alaposan eltér a könyv gerincét adó színházelméleti-színháztörténeti elemzésektől: egy irodalomelméleti tanulmány, két művelődéstörténeti-sajtótörténeti jelentőségű cikk, illetve visszaemlékezés s néhány kisebb, napjaink aktuális polémiáihoz hozzászóló vitacikk került egy csokorba kötve a tanulmánysor végére. Közülük, amint az eleve várható, a legérdekesebb a Nagyvilág-sztorit leíró visszaemlékezéses műhelytanulmány, amelyben Mihályi három évtizedes lapszerkesztői tapasztalatait osztja meg olvasóival, kortársaival és az utókorral. A koronatanú vallomása igen sok intimitással, kulisszatitokkal, sajtótörténeti érdekességgel szolgál nemcsak a jeles és nagy hatású világirodalmi folyóirat történetéről, szerkesztőinek a kultúrpolitikusokkal és egymással vívott belső harcairól, hanem a korról is, amelyben a maga kivételes és sajátságos szerepét betölthette. A Nagyvilág a keleti blokk „legvidámabb barakkjában" nemcsak meghirdette, de gyakorolta is a nyitást, a nyitottságot, és úgy válhatott a fiatal művészértelmiség kedvenc olvasmányává, hogy nemzedékek ismerhették meg közvetítésével a kortárs nyugati és világirodalmat... Mindebből talán kitűnik, hogy Mihályi forrásértékű írása nem csak a jövő sajtótörténészeinek szolgál értékes és érdekes kortörténeti adalékokkal.

Hogy valójában mi is egy ilyen sokféle írásműből válogatott és egy hosszú időszak kultúrtörténetén átívelő tanulmánykötet igazi hozadéka, azt természetesen majd az idő dönti el, ám Mihályi világszínházi írásai és a magyar színikultúrát európai léptékkel mérlegelő elemzései, úgy vélem, minden bizonnyal kiállják az idő próbáját. Termékeny dialógusra hívják a szaktörténészeket, a kortársakat, s útikalauzul szolgálhatnak a jövendő színházi embereinek. Jó tudni, hogy az efféle dolgozatok külön-külön is és sokféle alkalomból élvezettel fogyaszthatók: vendégjátékok után, álmos délutánokon, doktori szigorlatokra készülődve.

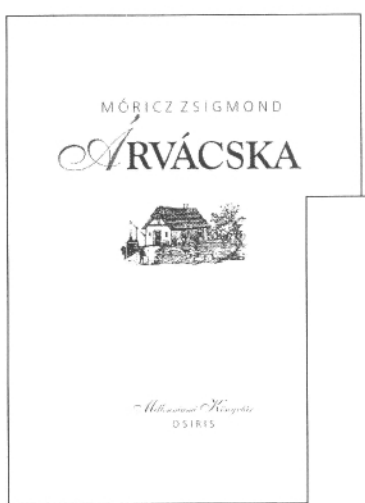
Új Világ Kiadó, 1999

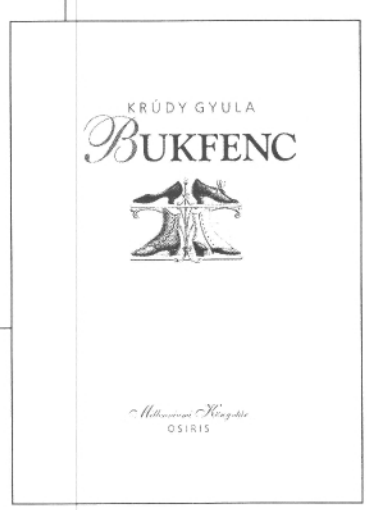
KOVÁCS DEZSŐ

Az Osiris Könyvkiadó ajánlata

Millenniumi Könyvtár

A klasszikus magyar irodalom gyöngyszemei 156 kötetben
a Balassi, Európa, Jelenkor, Magvető, Osiris, Püski
és Talentum könyvkiadók gondozásában
Megjelenés: 1999. május–2001. augusztus
A szép, kemény táblás kötetek bolti ára 500 Ft





MEGJELENT

13. Kaffka
Színek és évek
14. Vörösmarty
Csongor és Tünde
15. Madách Imre
Mózes
16. Krúdy Gyula
Asszonyságok díja
17. Arany László
A délibábok hőse
18. Galgóczi Erzsébet
Mama öltözik
19. Móricz Zsigmond
Árvácska
20. Hajnóczy
A véradó
21. Szabó Zoltán
Szerelmes földrajz
22. Krúdy Gyula
Bukfenc
23. Jókai Mór
A tábornok és az asztrálszellem
24. Kosztolányi Dezső
Horoszkóp

A kötetek **megrendelhetők** az Osiris Kiadóban Balasi Ildikótól, 1053 Budapest, Egyetem tér 5. Telefon: 266–6560, fax: 267–0935 e-mail: osiriskiado@mail.datanet.hu

A sorozat **kedvezményes áron előfizethető** az Osiris Könyvklubban, 1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6. Nyitva hétfőtől péntekig 10–18 óráig Telefon-fax: 267–6241, 318–2516 e-mail: osiris3@mail.datanet.hu

Megvásárolhatók a könyvesboltokban és az Osiris Könyvesházban, 1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6. Nyitva hétfőtől péntekig 8–18 óráig Telefon-fax: 266–4999, 318–2516

ITI-HÍREK

FESZTIVÁLOK

• **Dutch Dance Platform** címmel második alkalommal rendezik meg a világ minden tájáról érkező színházi szakembereket vendégül látó, kortárs holland táncművészeti törekvéseket bemutató seregszemlét (december 16-18.). Láthatóak lesznek a legnevesebb koreográfusok munkái, ebből az alkalomból körutakat is szerveznek, s az élő színházi bemutatókon túl folyamatosan tartanak videobemutatókat, melyek után az alkotók beszélgetnek az érdeklődőkkel. Tel: 31/10/277 22 75 , ndp@lantaren-venster.nl, www.ddd.org.

• **A Párizsi Őszi Fesztivál** december végéig tart még, a következő érdekes színházi előadásokat ajánljuk a hatalmas kínálatból: Elizabeth LeCompte rendezésében: *House/ Lights;* Eric Ruf - Pierre Lamandé: *Les belles endormies du bord de scéne;* Mathilde Monnier koreográfiája: *Les lieux de lŕ;* Boris Charmatz: *Con forts fleuve;* Chen Shi-Zheng: *Mudan Ting, Le pavilIon aux pivoines;* Alfredo Arias - Marilů Marini: *Peines de coeur d' une chatte française.* www.festival-automne.com

• **A 38émes Rugissants** kortárs zenei fesztivál december 6-ig tart Grenoble-ban. A rendezvény programja az egész világ zenei kultúráját felöleli, beleértve a legújabb operabemutatókat is. Tel: 33/ 4/ 7654 *3436,* les38eme@alpes-net.fr, www.alpes-net.fr/38rugissants

• November 10-e óta tart az **Európai Színházi Fesztivál** (december 20-ig) Giorgio Strehlernek, az Európai Színházi Unió megalapítójának ajánlva, aki 1997-ben hunyt el. A Piccolo Teatro ad otthont a világ minden tájáról érkező előadásoknak.
További információ: tel: 390/27/233 32 22

WORKSHOPOK

Az **esseni Folkwang Főiskola** nyolc féléves **pantomimszínész-képzést** indít 2000 áprilisában. A felvételi vizsga január elején lesz. Érdeklődni a következő címen lehet: Folkwang-Hochschule Essen,
Klemensborn 39, 45239 Essen

• **Ötven ösztöndíj nemzetközi tréning** lehetőségét kínálja fiatal táncosoknak, koreográfusoknak a következő honlap:
http://tanzwochen.wien.at/danceWeb;
danceWeb@magnet.at

• **Ismét Odin Week.** A dániai Odin Teatret 2000. **január 10-16 között** színházában az aktív részvétel lehetőségét nyújtja próbákon, előadásokon, munkabemutatókon, filmeken, felolvasásokon és megbeszéléseken azok számára, akik a színház műhelymunkája iránt érdeklődnek. E-mail: odin@odinteatret.dk,
www.odinteatret.dk

KIADVÁNYOK

• A Frankfurti Könyvvásáron megjelent a magyar színházat angolul bemutató kötet, a Frankfurt Kft. és az ITI Magyar Központjának gondozásában. A könyvet Csáki Judit szerkesztette. A tanulmányok szerzői neves színházi szakemberek, írásaik felölelik a határon túli magyar színjátszást, a zenés, báb- és alternatív színházakat. A könyv gazdag képanyagot tartalmaz az elmúlt húsz év jelentősebb előadásaiból, s hamarosan magyarul is olvasható lesz.

• Szintén az ITI gondozásában készült az elmúlt évadok magyar előadásaiból szerkesztett videoválogatás, Csizmadia Tibor és Sólyom András munkája, amely angolul mutatja be színházainkat a külföldi érdeklődőknek. Az előadásrészletek között beszélgetések olvashatók a rendezőkkel.

• Újabb kiadványok érkeztek a **Samuel French** londoni kiadótól: Lee Flewitt: *Is There Anybody There?;* Norman Holland: *Co Meet Oscar Wilde; Sleeping Beauty,* zenés játék, szöveg: Simon Brett, zene: Sarah Travis.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy **fizessen elő az ÉS-re!**
Előfizetési díj egy évre: 4512 Ft, fél évre: 2256 Ft, negyedévre: 1128 Ft

Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban.....időtartamra
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....
Cím:.....

A megrendelő szelvényt kitöltve küldje vissza címünkre
1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303–9211, Fax: 303–9241

As a start of this season, one of the three most respected dramas of our national heritage was put on stage in five different theatres: the performances of *The Tragedy of Man* (written by Imre Madách) are reviewed by Tamás Tarján (Madách Theatre), Sándor Joób (Beregszász Illyés Gyula Theatre), Judit Csáki (Merlin Theatre), István Sándor L. (Mozgó Ház), Balázs Urbán (Budapest Puppet Theatre). Connected to the Beregszász-performance, Sándor Lajos has made an interview with the director of the group, Attila Vidnyánszky.

Other reviews, this time by László Zappe, Judit Szántó, Andrea Tompa, Andrea Stuber and Dezső Kovács are concerned with, respectively, Miklós Hubay's new drama *(Where's the Soul of Rose?,* Nemzeti Theatre), György Spiró's new play *(Patriotic Serenity,* Budapest Kamara Theatre, an adaptation of Wyspiański and Endre Ady Hungarian Wedding (Kecskemét Theatre), two Dostoevski-adaptations (Budapest Kamara Theatre) and a drama based on the novel of Zsigmond Móricz, entitled *Relatives* (Kaposvár Theatre). The column closes with an essay of György Karsai - entitled Looking for Shakespeare on five different Shakespeare-productions made throughout the country *(Much Ado About Nothing, Othello, Romeo and Juliet, Hamlet, The Comedy of Errors.)*

In our separate dance-theatre column Tamás Koltai writes about the outstanding production of the Szeged Contemporary Ballet, made on Béla Bartók's *The Miraculous Mandarin.* It is followed by an interview with the dancer-director Tamás Juronics, made by Zsuzsa Kaán. In the second half of this column you find the essay of István Nánay about two other dance-productions, accompanied by an interview with Sándor Román about the need and absence of a national dance theatre.

Gábor Mihályi's book - entitled *From Modernism to Postmodern - is* reviewed by Dezső Kovács.

The play of this month, *Night Rehearsal,* is written by Csaba Kiss.

FOTÓGALÉRIA: *Schiller Kata: A* ***Törzskapitány*** *tragédiája*
A Karamazov ***testvérek*** *vígszínházi előadásának* ***legmegrendítőbb jelenetei*** *a* ***Törzskapitány*** *és kisfia tragédiáját* ***megelevenítő epizódok. Borbiczki Ferenc*** *és a színlap által eléggé el* ***nem*** *ítélhető* ***módon titokban tartott gyerekszereplő drámája vált Szikora János rendezésének középpontjává.*** *Schiller Kata képe érzékletesen fejezi ki e kapcsolat mélységes szomorúságát és szépségét. A* ***HÁTSÓ BORÍTÓN: Juronics Tamás (Mandarin)*** *és* ***Nemes Zsófia (Lány)*** *A* ***csodálatos mandarinban (Szegedi Kortárs Balett) (Révész Róbert felvétele)***

Ára: 192 Ft