SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Színházépítészet - ma

- Csáki Judit: HÁZ - HÁZ ..... 2 *(Új Nemzeti, új pályázat)*
- Rajk László: A MODERN SZÍNHÁZ 6
  (Beszélgetés Dietrich Kunckellal)

Liliomfi 75 **éves**

- **Makk** Károly:
  „HAJRÁ IVÁN, HAJRÁ DARVAS IVÁN" 10

Élveboncolás

- AKASZTJÁK A HÓHÉRT 12
  (Beszélgetés Hamvai Kornél színművéről)

A **százéves Márai** Sándor

- Pályi András: AZ ÉRTELEM DIADALA? 18
  (A drámák)
- Stuber Andrea: PORTALANÍTÁS ..... 20 *(A kassai polgárokról)*

Kritikai tükör

- Koltai Tamás: DON JOSÉ ..... 22 *(Bizet: Carmen)*
- Tarján Tamás: HOLNAP LIVORNO 24
  (Goldoni: Mirandolina)
- Kovács Dezső: „BOCS, BOCS, A SZERELEM ILYEN" ... 26
  (Beaumarchais: Figaro házassága)
- Stuber Andrea: CSALÁRD ..... 28 *(Giorgio Pianosa: A család játékai)*
- Tompa Andrea: SZÍNES, SZÍNTELEN 30
  (Barta Lajos: Szerelem)

Interjú

- Gervai András: A SZÍNHÁZ AZ ÉLETFORMÁM 31
  (Beszélgetés Máthé Erzsivel)

Táncszínház

- Nánay István: ZUHOG A VIZ ..... 36 *(Két koreográfus - három előadás)*
- Halász Tamás: SZAKREÁL 39
  (Homo non est)
- Lőrinc Katalin: VÉGE AZ EZREDVÉGNEK 41
  (Táguló pupillák)

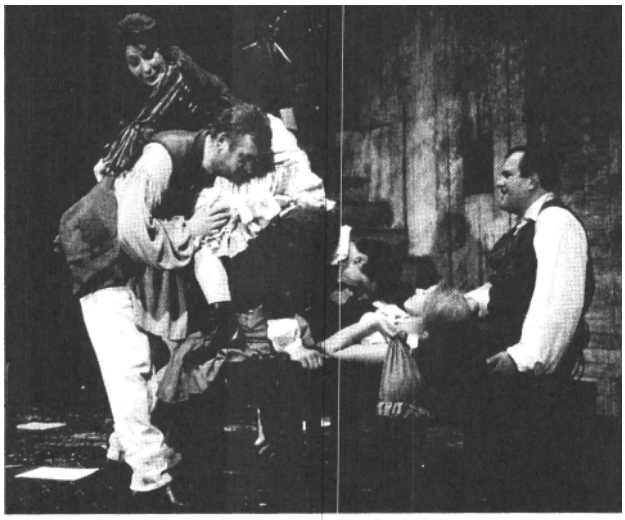
In memoriam

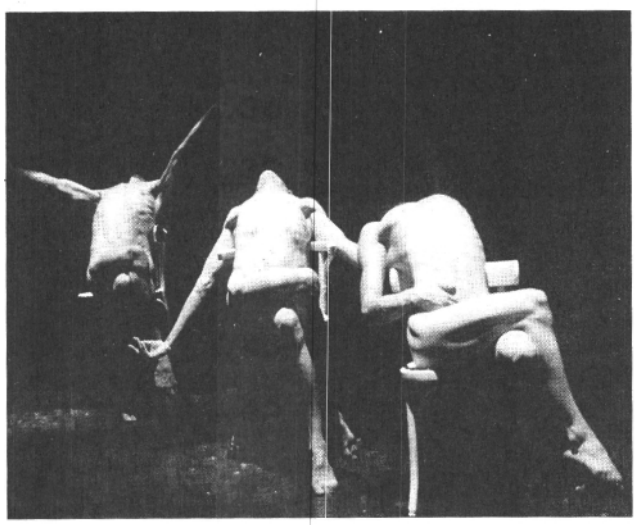
- Felvidéki Judit: LETELT AZ OT PERC 43
  (Pártos Erzsi posztumusz monológja)
- Pártos Erzsi: EGY „KÜLSŐ ZAJ" KARRIERJE 45

Disputa

- Bóka B. László:
  KÍSÉRLET A STRUKTÚRA LEÍRÁSÁRA 47

Drámamelléklet





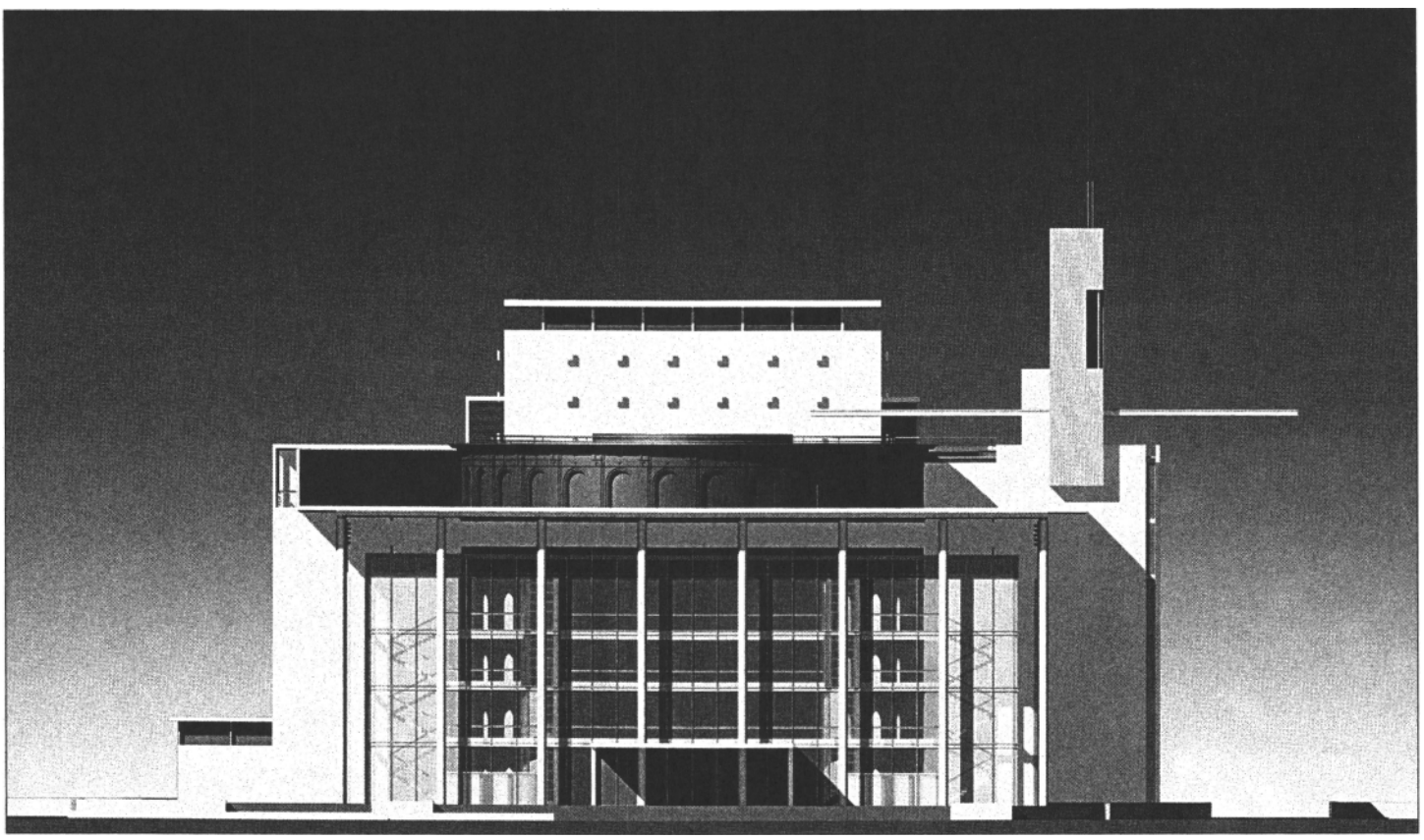
A CÍMLAPON: Skardelli György terve az új Nemzeti Színház épületéhez
*A BELSŐ BORÍTÓN: **Horváth** Csaba és **Ladányi** Andrea a Közép-**Európa** Táncszínház Ős K című előadásában (Koncz Zsuzsa felvétele)*

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 XII., Németvötgyi út 6. 1126. Telefon/fax: 214-37-70; 214-59-37; e-mait: szinhaz.fotyoirat@matavnet.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon: 214-37-70; 214-59-37 www.lap.szinhaz.hu • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatatnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 2 1 5-9 6 1 62 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • 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: PRINT INVEST nyomda, Budapest
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 kultúrál támogatja a Pannon GSM
Megjelenik havonta

SZÍNHÁZÉPÍTÉSZET-MA

ÚJ NEMZETI, ÚJ PÁLYÁZAT

HÁZ -HÁZ



A pályázat győztese: Vadász György

„Ház - ház, falak - falak", mondta az egyik építész.

Mire ezek a sorok megjelennek, optimista számítások szerint már csak néhány napot kell aludni a Nemzeti Színház építésének megkezdéséig. Bizonyára elültek már azok az indulathullámok, amelyek az építészeti pályázat eredményhirdetése után keletkeztek; persze akkor sem voltak igazán nagyok, mert a Nemzeti Színház, amúgy mindenestül, egyre kevésbé érdekel bárkit is.

Az eddigi legutóbbi pályázat az „új Nemzeti Színház építészeti kialakítására" szólt, „meghívásos" volt és „titkos" (hogy ez mit jelenthet?!) - és a zsűri „zárójelentése" szerint eredményes. A hét felkért építész elfogadta a felkérést, határidőre beadta pálya-munkáját, a nyolctagú zsűri pedig - melyben két olyan építész szerepelt, akik „csak" építészek, nem pedig tiszt- vagy tisztségviselők is, tehát „csak" építészeti szempontok motiválták őket véleményük kialakításában - meg-hozta ítéletét. Szótöbbséggel és viták után, de - mint egyikük mondta - elsősorban a nem építészeti, tehát nem szakmai „irányelveket" tartva tiszteletben.

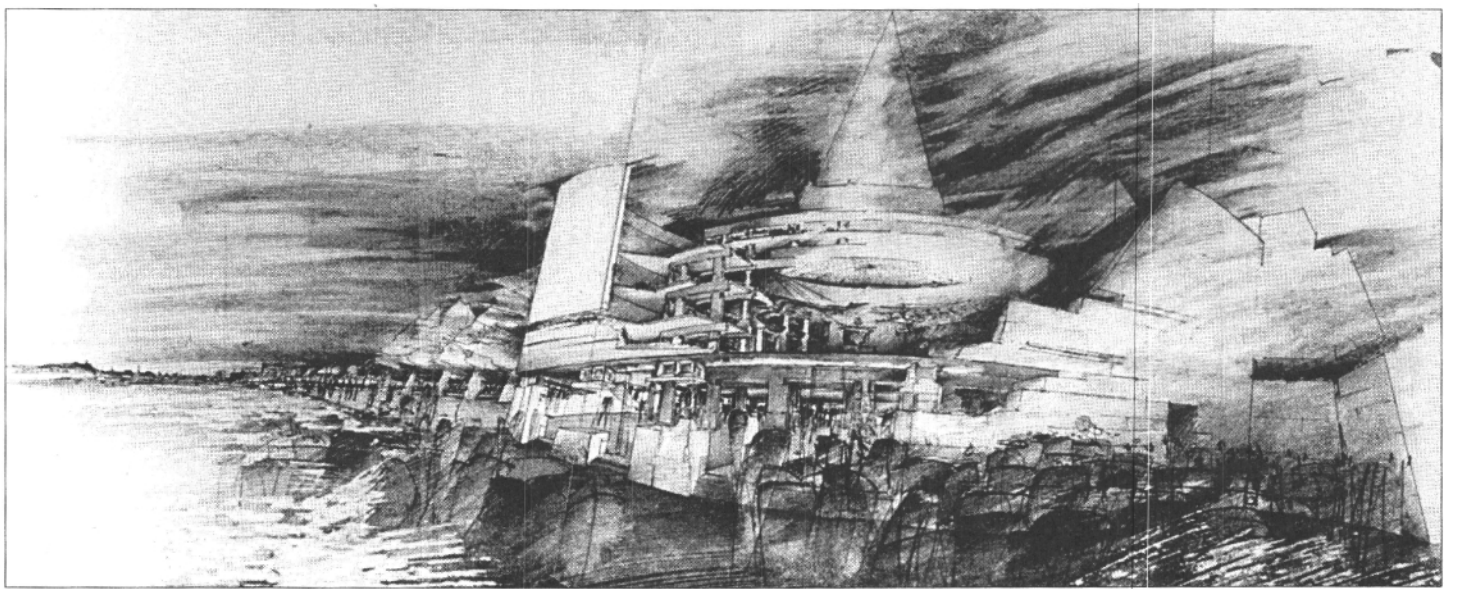
Ezen irányelvek nagyjából három csoportba oszthatók. Az első a határidő. Az épületnek állnia kell jövő év végére, és meg kell nyílnia 2002. március 15-én - ha egyetlen alkalomra, akkor is; ha malterosládák díszletében, akkor is; s ha utána azonnal be kell zárni, hogy tényleg befejezzék, akkor is. (Ennek az időbeli „muszájnak" persze korántsem a Nemzeti Színház hiányának elviselhetetlensége az oka, hanem csupa olyasmi, aminek semmi köze se színházhoz, se épülethez - csak a politikához, a kormányhoz meg a kormánybiztoshoz; ezért ebben a cikkben erre nem fecsérlünk több szót.)

A második a pénz. A miénknél avatottabb (gazdasági) lapok részletesen demonstrálták annak idején, hogy ez a bizonyos misztifikált összeg, a 6,7 milliárd forint (melyről sok minden nem tudható, például az sem, hogy a leállított Erzsébet téri építkezés költsége, valamint a pályázatok költsége, valamint a kormánybiztos irodájának költsége meg az összes egyéb költség vajon beleszámít-e) mennyire virtuális - például a győztes kivitelező az ő igen mérsékelt árajánlatáért cserében egy másik cége számára több mint egymilliárd forinttal kevesebbért kaphatta meg az expótelkeket annál, mint amennyiért tavaly még *nem* adták oda neki; és nyilván lesz további ellentételezés is; valamint bizonyos anyagok bizonyos szállítói az ő majdani mérsékelt áraikért („homokáron márványt", mondjuk) valószínűleg más állami megrendeléseknél „dolgozhatják le" a különbözetet. Szóval ez a pénz körüli cirkusz csupa hamis ság, és tényleg nem is fontos, hogy - ha végül felépül - mennyiért épül fel a Nemzeti. Csak legyen *olyan.*

A harmadik az úgynevezett „programterv". Ez egy teljes, kész, befejezett színház terve, a Siklós Máriáé. Hogy mégsem ez épül fel, az egyes-egyedül az építészek kiállásának köszönhető (mely kiállás felemás volt ugyan, de én mint a színházi szakma tagja ez előtt is fejet hajtok, hiszen mi ennyit sem tettünk, semmit sem tettünk). Tehát nem azért nem épül fel Siklós Mária színháza, mert, te-szem azt, ronda, vagy mert, teszem azt, rossz, hanem mert az építészek kihajtották ezt a pályázatot. És a kormánybiztos engedett a kényszernek, de csak annyit, amennyit muszáj volt: csinálják meg a falakat, ha annyira akarják, de a többitől aztán el a kezekkel.

Több irányelv pedig nem volt.

De volt hét építész, aki elkészítette egy-egy színház tervét, legalábbis a külsejét. Volt, akit kifejezetten euforikus öröm töltött el, amikor meglátta a programterv lesatírozott területeit (ahhoz nem volt szabad hozzányúlni, mert az mind úgy jó, ahogy van), és a vonalkák mögött Siklós Mária nagy hagyományokra és a ma épülő színházak csekély ismeretére tekintő kukucskaszínpadát. „Öröm

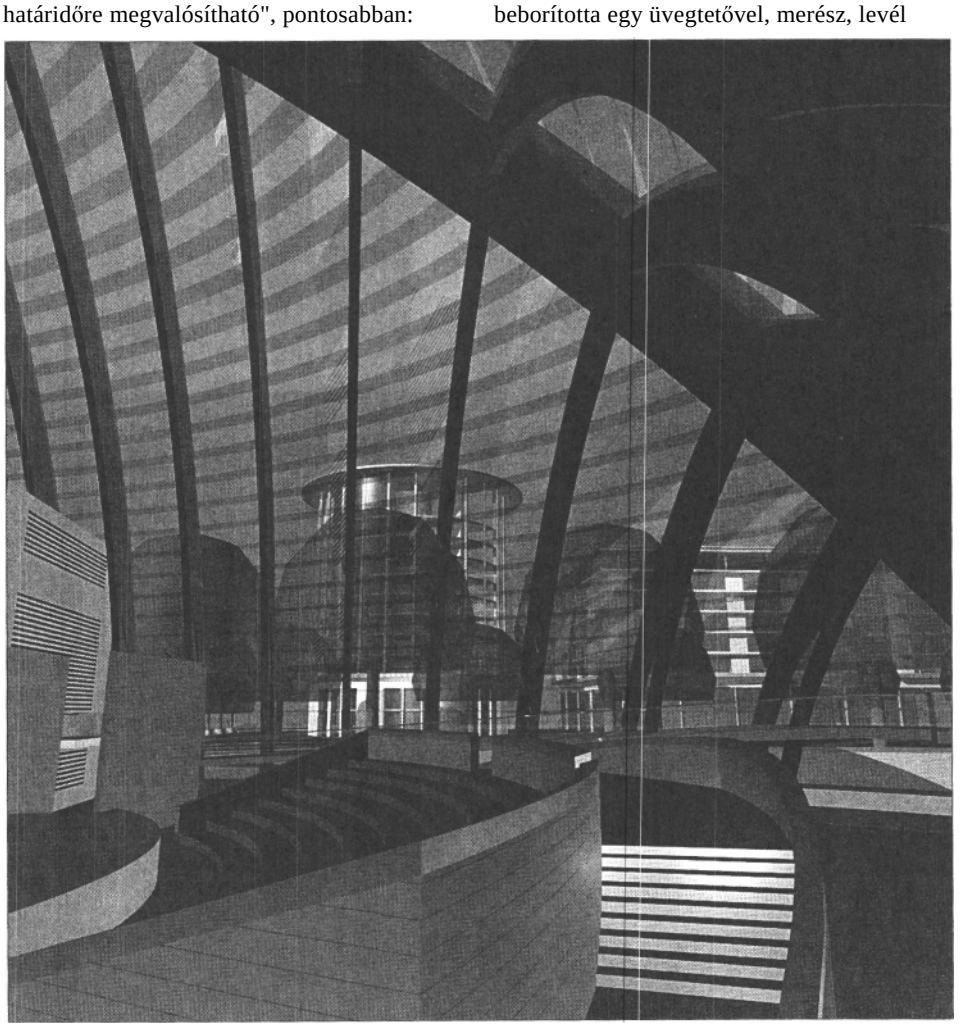


Ferencz István

volt »rádolgozni« erre a színházi koncepció-ra, mert én is ebben hiszek", jelentette ki Ferencz István, aki, bár azt mondja, „a lelkünket, a hitvallásunkat tettük bele ebbe a tervbe", egyetlen elismerő mondatot nem kapott a zsűritől a munkájára. Ez bizony fájt ne-ki, de azért fegyelmezetten és lelkesen foglalta össze, amit a Nemzetiről gondol. „Mag-szerű építménynek kell lennie, örök értéket kell sugároznia. Ne mutasson időhöz köthető stílust; olyan legyen, ami fölött nem jár el az idő." Felrótta neki a nagybecsű zsűri, hogy a város felé fordította az épület bejáratát, pedig jó oka volt rá: a Dunán uralkodó széljárás mellett északnyugati tájolással bejáratot nyitni valóban nagy merészség; lehet, hogy, mint mondja, „a vasfüggönyig repül annak a bugyija, aki kinyitja az ajtót". A zsűri erre mindössze annyit mondott: „kedvezőtlen megoldás." (Lehet, hogy ők - ellentétben e sorok írójával - nem egy Duna-parti, északnyugati tájolású lakásban élnek.) Ferencz is hangsúlyozza - mint szinte mindenki -, hogy a hely miatt az épületre nagy távlatok nyílnak, tehát „a zárt formák dominálnak, a kis díszek nem érvényesülnek". Éppen ezért egyszerű, nagy formákat tervezett, csak a két bejárat lett „ékszerszerű." Szerinte az építészet nemzeti jellegét a klíma határozza meg: „odavaló házat kell építeni". Ferencz István, aki amúgy az Erzsébet téri pályázatra is a Siklós Máriáéra hasonlító színháztechnológiai blokkot tervezett, úgy gondolja, hogy a Nemzeti Színház „a kipróbált értékek otthona", „legyen mindenkié". Amúgy nem lepte meg, hogy nem nyert. A zsűri legfontosabb észrevétele, hogy a terv költsége „számottevően meghaladja a programtervben előirányzottakat".

Más, például a győztes Vadász György (aki a Hannoveri Világkiállítás magyar pavilonját is tervezte) úgy gondolta, hogy „van a kötöttségekben valami jó is, például az, hogy ezekkel a területekkel nem kell foglalkozni". Igaz, fűzte hozzá Vadász Bence, szintén a team tagja, és szintén építész, „amit letakarva láttunk, azt műemlékként kezeltük". Ilyenformán, mint magyarázta, az elkészült ház mutatni fogja a történetét, azt is, hogy két ember tervezte. A „műemléket" belepakolták egy high-tech dobozba; többen a Bauhaus világát emlegették, nem is indokolatlanul, és nem is a tervezők ellenére. Igaz, a Bauhaus korhoz köthető stílus, de állni látszik az idő múlását, és - ha a zsűri, főként a zsűrielnök igen partikuláris és speciális szempontjait veszem figyelembe - ez a terv fogja a legkevesebb felháborodást kiváltani, mert ez a leginkább „pasztell". Vadász Bence szerint a „kétemberes" motívumhoz illő módon a kontraszthatás jellemzi leginkább az épületet: nemcsak a műemlék és a high-tech kontrasztja, hanem a pozitív és negatív formáké, no meg a vízszintes és függőleges tagolásé is. A zsűri a „rendkívül tudatos koncepciót" megdicséri. „Találkozik a kiírás célkitűzéseivel", valamint „a tervezett határidőre megvalósítható", pontosabban: „építési időben nem jelenthet gondot megépítése, de költségei a kubatúranövekedés miatt nőnek." A kubatúra, az „vissza fog csökkenni", abban biztos vagyok...

A „legrenitensebb" (alább kiderül, miért és miben), Skardelli György sem berzenkedett a kötöttségek ellen, bár sejti, hogy a színháztechnológiai rész nem bírja a színházi szakma igazi egyetértését; „bele is nyúltam egy kicsit, a lifteknél, a közlekedőknél, de amúgy változatlanul hagytam". Tán azért, hogy a megengedett terepen annál inkább elengedhesse magát. Szigetre tette az épületet, beborította egy üvegtetővel, merész, levél

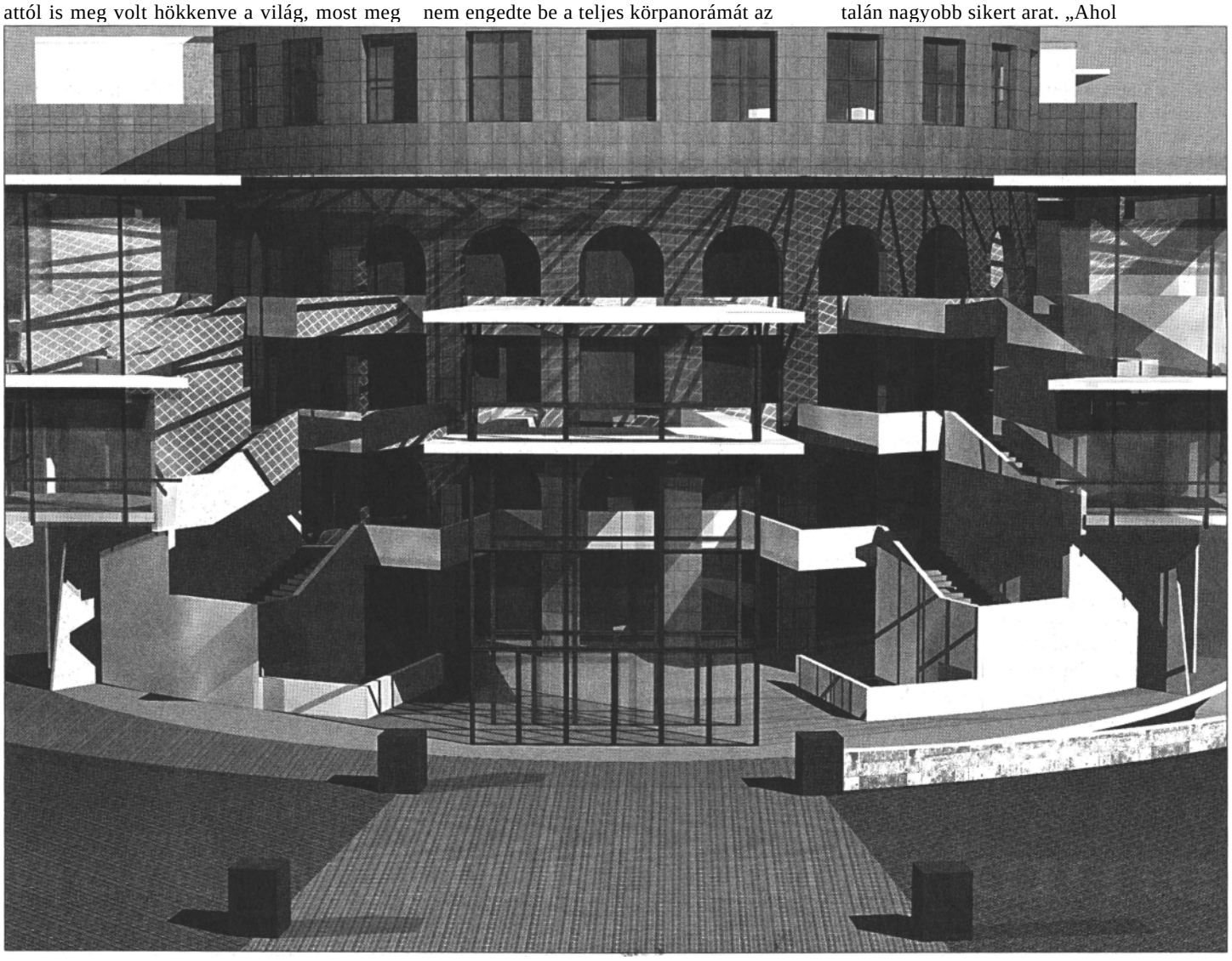


Skardelli György

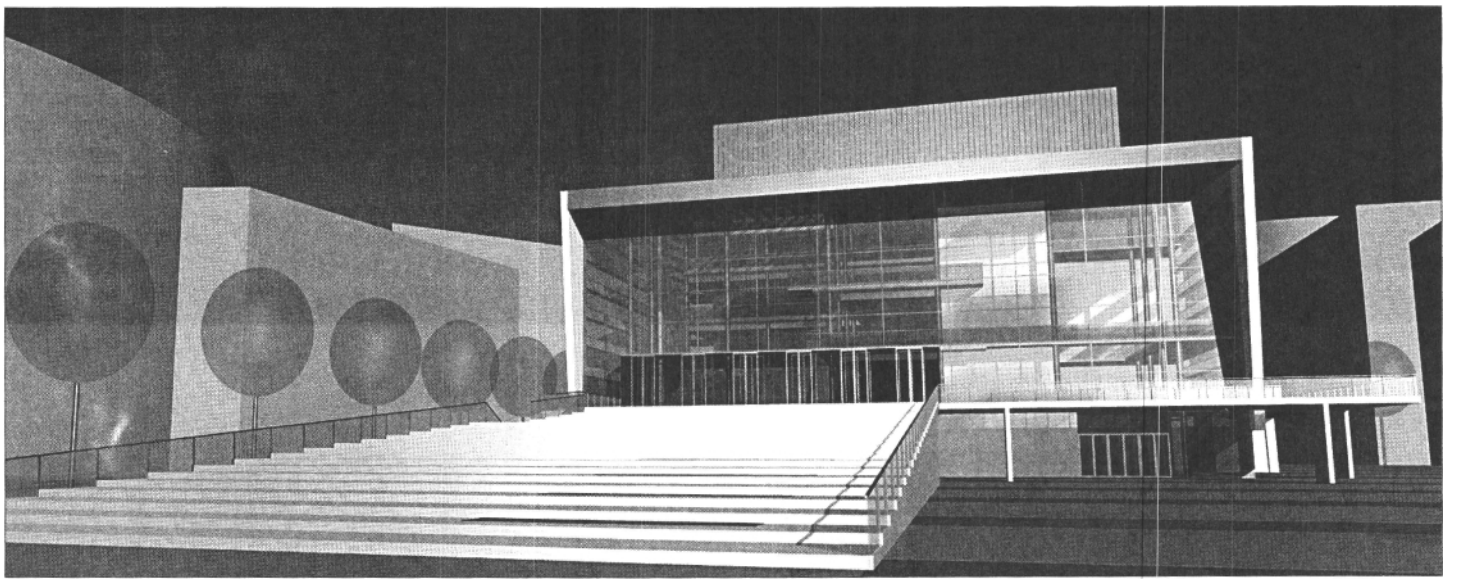
vagy vízcsepp alakú formát képzelt a Dunára - ránézésre harmincmilliárd forint és öt év. De aki egyszer jár egy ilyenben, sose felejti el. Ha úgy tetszik: *Nemzeti Színház*. Magát az épületet burok fedi - üvegből van, átlátni rajta -, „sajátos mikroklímájú közösségi tér képződik a héj és az épület között". „Úgy akartam csinálni, mintha egy normális országban élnék. Nem foglalkoztam az elvárásokkal, se a rosszízű előzményekkel, csak azzal, hogy én mit gondolok a Nemzeti Színház épületéről. En pedig azt gondolom, hogy annak egy emblematikus épületnek kell lennie; olyannak, ami hamarosan a várost és az országot tudja jelenteni, s ha bárki látja, emlékezzen rá." „Annyi rossz stációja volt már ennek a történetnek; olyan házat akartam, aminek örülni lehet. Hogy olyasmi lehessen, mint a párizsi Beaubourg - eleinte attól is meg volt hökkenve a világ, most meg jelenti." Skardelli, mondom is neki, tényleg eltévesztette az országot vagy az időpontot, vagy a helyzetet: nyerni akart. Adott magában öt százalék esélyt arra, hogy terve láttán a zsűri elnöke, aki a kormány biztosa, elfelejti, hogy ő nem is színházat, hanem emlékművet akar.

Ekler Dezső tiszteletben tartotta az etalont, amiért is elnyerte a zsűri dicséretét (no meg a második díjat). „Szerintem mindenki igencsak meglepődött, amikor kinyitotta a borítékot, és meglátta a sraffozott rajzokat", mondta nevetve. Ő viszont nekiállt, hogy megtervezze a feladatot: „előcsarnok plusz homlokzat, ez volt a dolgom." Egyébként az Erzsébet téri pályázaton nem indult, „nem foglalkoztatott a dolog", mondja, s hozzátesszi, hogy a szakma részéről szerinte „túlreagált" ez az egész ügy. Hiszen kormányzati PR-kérdés ez már régen, legalábbis az utóbbi harminc-negyven évben. „Éppen ezért nem kell lelki kérdést csinálni belőle, én nem is csináltam." A belső, színházi tér esetleges alkalmatlansága sem foglalkoztatta. De „színházat" csinált: egy piros, egy kék és egy fekete blokkból álló épületet. A színes és *teátrális* külső mögé pedig gondosan kitalálta az előcsarnokot - ha már csak erre kérték -, végiggondolt koncepció alapján, praktikus szempontokat érvényesítve, sok szellemmel és ötlettel. A legtöbb pályázóval ellentétben ő nem engedte be a teljes körpanorámát az előcsarnokba, hanem ügyes „kilátókat", ablaksarkokat tervezett bele: „sokkal sejtelmesebb és hatásosabb így, mintha »csak úgy«, bárhonnan bedőlne a látvány." (A zsűri - és ezt bizonyosan nem az építész tagok mondhatták - meglehetős érzéketlenségről és vakságról tesz tanúbizonyságot, amikor azt rója föl neki, hogy „a páratlan... panorámát csak szűk nyílásokon keresztül engedi érvényesülni" - hiszen részint nincs szó szűk nyílások- részint alapkoncepció a panorámával való játék.) Az előcsarnok élénk vertikális tagolása, szellemes lépcsősorai révén mindenhonnan széles fel- és lelátást biztosít, vezeti a szemet és a mozgást, figyelembe veszi a színházi előcsarnokokra kivált érvényes törvényt: „mutatni és látni". „Az előcsarnoknak is van dramaturgiája - mondja -, része a színháznak, nem pedig egy tömegfelvonulási tér, ahol csak a mellettem lévőt láthatom." Megtárgyaljuk, hogy a színházban milyen fontos az érkezés, a ruhatár, a büfé, a szünet; profi, mégis szenvedélyes magyarázataiból kiérzem, hogy ha *az egész* lett volna a dolga, az is lázba hozza - de ő amúgy igazán elégedett. „Számos tanúm van, hogy második díjat akartam nyerni - ezt az építkezést túl sok minden terheli. De míg többen »ellentervvel« pályáztak" - tán ugyanezért, gondolom én -, „én igazi tervet készítettem, megfeleltem az előírásoknak." Mondom, ha vajszínű a háza, talán nagyobb sikert arat. „Ahol szabadon dolgozhattam, ott nem kötöttem kompromisszumot."

Kertész András, aki harmadik díjat kapott, elgondolkodott a feladaton. Nem hitte el, hogy az „etalon" tökéletes. Belenyúlt a sraffozott mezőkbe, méghozzá alaposan. „A homlokzat és az alaprajz összefügg", mondta, nem mentegetőzve, csak magyarázva. „Nem lehet nem belemászni." Tehát a pincéből a színpad szintjére helyezte át a stúdiót - „nem lehet a víz partján nyolc-tíz méter mélybe leküldeni a közönséget". A pince-



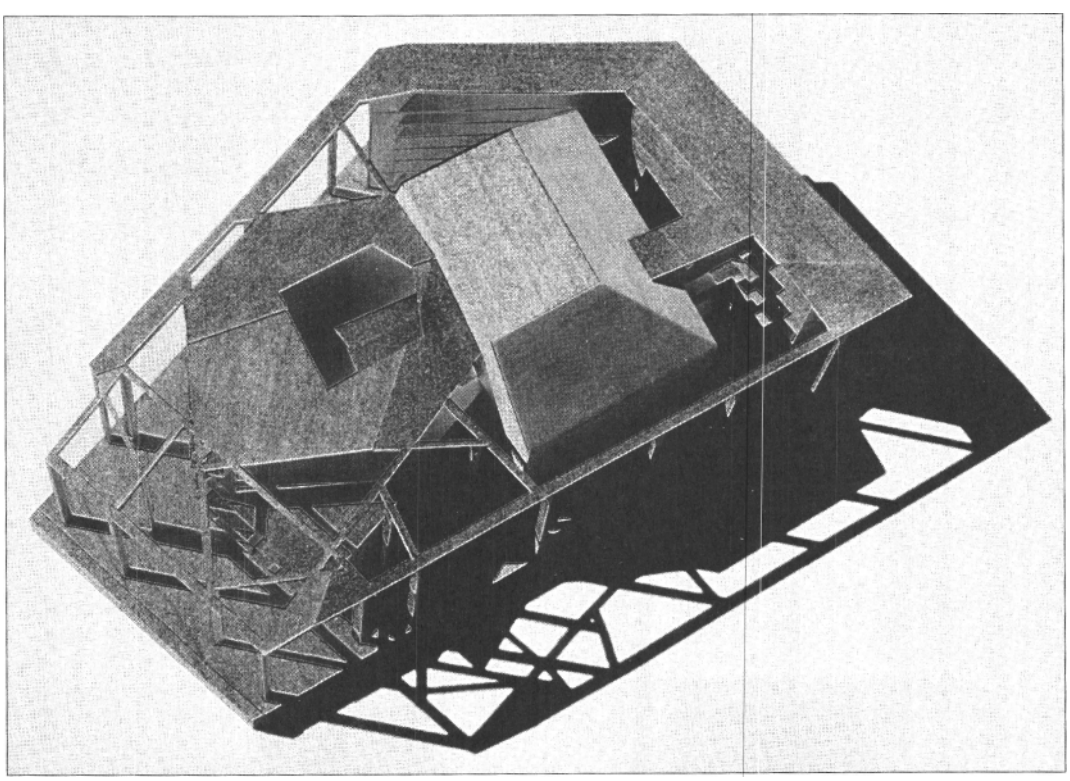
Ekler Dezső (második díj)



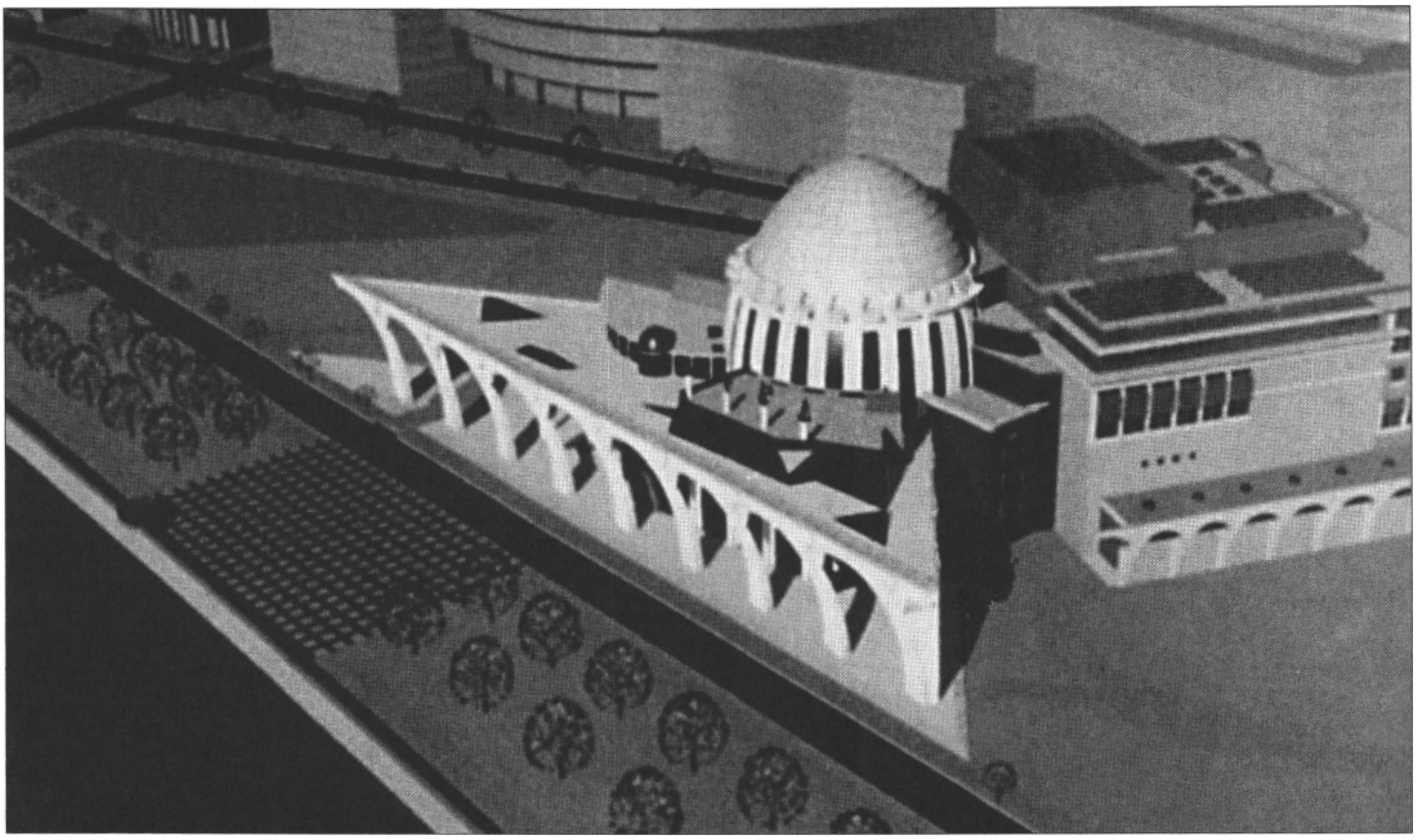
szintet is kisebbre tervezte: magas a talajvízszint, mondta, „így nem szükséges résfalat építeni, egyszerű vasbeton teknőt kell kiépíteni alaplemezre". A nagyszínpad közelségének áthallásos veszélyeire hívom fel a figyelmét: „szigetelés kérdése, meg lehet oldani." Pedig még az oldalszínpaddal is összenyitotta a stúdiót (igaz, mindkét irányba erős, alaposan szigetelt, de mozgatható falat tervezett), megnövelvén ez utóbbi használhatóságát. A színészbüfét, a klubot is a színpad mögé helyezte át, „legyen közel" - és tényleg így lett. Azután elhagyta a proszcéniumpáholyt, megnyitotta a nézőtér oldalát, mozgathatóvá tette a színpadnyílást - legalább egy kicsit variábilisabbá tette a nézőtér-színpad viszonyt. Elhagyta a szabadtéri színpadot is, „a nagy környezeti zajhatás miatt"; el is gondolom: dudáló hajók, hídfő, csomópont. A teamben „színháztechnikai konzulens" is dolgozott: Vargha Mihály. „A legtöbb előírást betartottam, ezek pedig racionális változtatások" - mondja. Ha ő nyert volna, most működhetne együtt Schwajdával, amiért nem tűnik lelkesnek, „láttuk, hogy merev, eltökélt - nem lehet könnyű vele dolgozni". E sorok írója csak reménykedik, hogy Kertész harmadik díja azt jelenti: tán mégis elgondolkodnak egynémely ötletén. A zsűri értékelése a részleteket illetően némiképp dodonai, végeredményben azonban elismeri: „egyszerű épület, költségei nem okozhatnak lényeges változást."

Karácsony Tamás semmit nem nyert, de nem láttam szomorúnak. Kényszerpályáról beszélt, szerepekről, amelyeket el kellett játszani, mert ki voltak osztva - és persze az ő keze is „elszaladt". „Fel akartam hívni a figyelmet bizonyos szempontokra", mondja, mi-közben elmagyarázza az általuk tervezett mobil színpad-nézőtér kapcsolatot. „Tudjuk, hogy sokan kifogásolták a kukucskát, itt azt is lehet, de mást is." Merész, ötszögletű épülete (tehát az alaprajzot sem tartotta be) megragadja az ember fantáziáját, noha a keretben szépen mutatja magát a három külön blokk: a nézőtér, a színpad és a kiszolgálóépület. A háznak nincs eleje és háta, „minden oldal főhomlokzat". „Szoborszerű építmény", magyarázza, egyébként ezt a „szobrot" sokan mondták. Nem lepte meg, hogy nem nyert, „ha megnyerem, kétségbeesem, hogy ilyen rövid idő alatt kell felhúzni". Siklós Mária etalonjára csak annyit mond, hogy „kivesézett épület, erre kellett bőrt húzni"; aztán mások is mondanak hasonlót, epidermiszről, ruháról beszélnek, és ekkor értem meg, mit jelent a „kivesézett": ennél olcsóbb már nem is lehet. Ő persze megkapta a zsűritől a feddést, hogy „a programterv kötelező elemeit nem tartja be", mi több, „a választott alapelvnek - a funkcionális egységek szétválasztásának - áldozatul esik a funkcionális rendszer racionalitása, a működtetés ésszerűsége". De a fő baj az, hogy a sokszögű épület „többlet homlokzati felületet eredményez, ami... költségtöbbe kerülne.

Dévényi Sándor a kötöttségekről lakonikusan ennyit mondott: „az építészet szolgáltatás, a megrendelő igényéhez alkalmazkodunk." Meg hogy amúgy bornírt ez az „epidermisz"-dolog... Aztán persze ő sem alkalmazkodott igazán... Magút egyébként az organikus építészet képviselőjének mondja, már ha én besorolásra kényszerítem... Az előcsarnokot ráfordította a Dunára. A Duna, mint tudjuk, sokféle jelentéssel bír, még többet elbír: mindennek - Budapestnek, Magyarországnak, Európának - a közepe; nézzen rá a Nemzeti. Ives árkádsora hullámokat idéz, de perspektívát is ad, meg ritmust, lendületet. És az épületnek kupolája van: „mint minden fontos középületnek." „Legyen hát a magyar kultúrának is kupolája a Duna-parton." Az „el a kezekkel" területet annak hossztengelyére megtükrözte, hogy az adott telken még jobb elhelyezést biztosítson az épületnek, különös tekintettel a leendő környező



Karácsony Tamás



Dévényi Sándor

házsorokra - „teljesen logikusan" tette, így a zsűri. Dévényi némi iróniával jegyzi meg: „az enyém a 277. terv a Nemzeti Színházról." Amúgy ő a másik, aki nem indult annak idején az Erzsébet téri pályázaton, „most sem indultam volna, ha nem kérnek fel - van elég munkám". A zsűri véleménye szerint remek az épület elhelyezése; dicséri a Duna-palota jelleget (ezt a kifejezést maga Dévényi adja a szájukba építészeti műleírásában), a kupolát, aztán egy hirtelen kanyarral azt mondja: „a pályázó előnytelenül változtatott a programterven"; aztán megint dicséri az „igényes anyaghasználat" és a színház közvetlen környezetének kidolgozása miatt, és „külön említést érdemel gyönyörű vonalú szobrainak rajza és a bemutatott pillérpántok falképvázlata" (a team tagja volt Keserű Ilona festőművész). De: „a színháztechnikai és a nézőtéri tömeg kapcsolása kiérleletlen." És hát az egész „túlzottan formagazdag", mondja közvetlenül a végső verdikt előtt, ami így hangzik: „jelentős költségnövekedést, hosszabb építési időt igénylő megoldás." Márpedig mi most aztán nem érünk rá, százhatvan éve várunk, ugye.

A hétből hatan tartották fontosnak elmondani, hogy furcsa az ilyen „etalonos" pályázat, szokatlan, hogy ennyi és ilyen mérvű a kötöttség - és mind a heten úgy tartották, hogy egy nyílt pályázat sokkal jobb lett volna. Korrekt és egészségesebb.

Az eredményhirdetést követő sajtótájékoztatón az építést vezető kormánybiztos elégedettnek és megkönnyebbültnek látszott; jó oka volt rá, hiszen alighanem ez volt az utolsó olyan pont, ahol kívülálló illetéktelenek még belezavarhattak a folyamatba. Ráadásul sikerült olyan megoldást találni, amely az írás elején részletezett szempontoknak igazán kitűnően megfelel.

E sorok írója azonban röpke és felületes bepillantást nyert néhány építész műhelyébe, munkájába, és szintén megkönnyebbült: ebben az országban még mindig „benne van" egy igazi Nemzeti Színház felépítésének a képessége, a tehetséggel, eszmével és szaktudással együtt.

CSÁKI JUDIT

BESZÉLGETÉS DIETRICH KUNCKELLAL

A modern **színház**

Az alábbi interjú Dietrich Kunckellal, a caracasi Teatro Teresa Carreno tervezőjével a neves építész budapesti látogatása idején készült.

- Először is a modern színházépítés általános elveiről kellene ejtenünk néhány szót.

- Az utóbbi évek fejlődése a mind flexibilisebb színpadtechnikák, illetve díszlettervezés irányába mozdult el. Harmadik elemként belépett a díszlet „anyagtalan" változata: a fény. Tehát a díszlettervezésben a két véglet, a fény használata és a nagyméretű díszletek alkalmazása érvényesül. Ez utóbbiak mozgatása nem trégerek, nem zsinórpadlás segítségével történik, hanem „kocsizással". A modern színháztervezésnek biztosítania kell ehhez a feltételeket. Másrészt ma is el van terjedve a proszcéniumtípusú nézőtér, miközben a legtöbb színház a nézőtér változtathatóságát igényli. Más szóval a nézőtérnek egyaránt alkalmasnak kellene lennie a keretszínpad és az amfiteátrum jellegű elrendezésre, de arra is, hogy a nézőt alkalmanként a játék részesévé tegye. Tehát nem biztos, bogy a klasszikus, megszokott elrendezés modellül szolgálhat a modern színháztervezés számára.

- Bár a színházművészettel kapcsolatban ritkán esik szó a beruházás hatékonyságáról, más szóval a beruházás megtérülési futamidejéről, mégis beszélnünk kell arról, hogy manapság a közpénzek felhasználói mind gyakrabban emlegetik, hogy a színházépítés a lehető legrosszabb beruházás a világon. Hiszen a színház mint épület relatíve drága, akár négyzetméterre, akár légköbméterre vetítve, ezzel szemben használata napi két és fél-három órára korlátozódik. Használaton természetesen a közönség jelenlétét értem,

hiszen a színház nekik épül, és nem a színészeknek vagy színigazgatóknak. Ma Magyarországon ez különösen azért érdekes kérdés, mert nemcsak a színház, hanem a nemrégiben leégett Sportcsarnok esetében is fontos szempont, hogy a használati idő minél hosszabbra kinyújtható legyen, és ez teljesen új tervezési alapelveket kíván.

– A rossz kihasználtság könnyen elkerülhető. A caracasi operaház esetében a színháztechnikai konzultánsunk, George Izenour arra tett javaslatot, hogy a színház oktatási színtérként is működjön. Ez nem jelenti azt, hogy kizárólag színházzal kapcsolatos oktatási tevékenység folyik; az épület a legkülönbözőbb oktatási célokat szolgálhatja. Igy a színház beépül az egyetemek vérkeringésébe. Vagyis egész nap használatban van. Nemrégiben részt vettünk az új oslói operaház nemzetközi építészeti tervpályázatán. Ez esetben a pályázat alapelve az volt, hogy az intézmény mindenképpen közösségi igényeket elégítsen ki. Így az általunk tervezett épület előcsarnoka legalább olyan fontos, mint a nézőtere és a színpada. Ez a térrendszer közösségi központtá válik, ahol lehetőség nyílik a legkülönbözőbb események, kiállítások és találkozók megrendezésére, vagyis az épület jóval tovább működik a hagyományos napi három-négy óránál.

– Tehát a flexibilitás mellett a használati idő kiterjesztése is bekerült a modern színháztervezés alapelvei közé.

– A használati idő kiterjesztésével kapcsolatban nem csak komoly „közszolgálati" témák merülhetnek föl. A londoni színházak például nagyon gyakran arra törekednek, hogy a művészeti közösség találkozóhelyévé és központjává váljanak. Ezt szolgálják a színházépületekben nyitott kávéházak, éttermek, klubok.

– A globalizáció és a nagy utazó nemzetközi sztárok megjelenése befolyásolta-e a caracasi operaház tervezését? Figyelembe kellett-e venni, hogy egy nemzetközi sztár az egyik nap New Yorkban, másnap, mondjuk, Caracasban lép fel?

– Építészetileg ez nem feltétlenül befolyásoló tényező. Minden színháznak, minden nézőtérnek megvan a maga sajátos atmoszférája, ízlésvilága, elvégre ettől jó a jó színház. Amikor azonban a közönség és a színpad „határáról" gondolkodunk, akkor már bizonyos fokig figyelembe kell vennünk a nemzetköziséget, úgy is mondhatnám, a flexibilitást. Vagyis a színpadnak ki kell elégítenie a legkülönbözőbb modern szcenírozási kívánalmakat, és ez a színpadtechnikától függ. Visszatérve a nézőtér problematikájához, manapság az új színházak egyre inkább a nézőtéri patkó formavilágához térnek vissza. Az előző években nyitott, teljesen átlátható nézőterek készültek, melyek sok esetben elvesztették azt az intimitást, amely a patkó formáció alaptulajdonsága. A nyitott nézőtéren a közönség túl messze ül a színpadtól, így újabban mindinkább kívánatos a néző és a színielőadás együttes intimitásának a helyreállítása.

- Minden kornak megvolt a maga elképzelése az ideális nézőszámról. Ez gyakran változott. Ismerünk olyan korszakot, amikor a háromezer körüli vagy éppen az ezer alatti menőleg elemezhető, az ideális nézőszám mindig a kor technikájától, az alkalmazott ének-, illetve deklamációhangzástól vagy éppen a zenekarok nagyságától és a hangszerek minőségétől függött. Amennyire én tudom, ma a szakma által eszményinek látott nézőszám ezerötszáz körül van. Mi ezzel kapcsolatban a véleménye?

– A felső határ ezernyolcszáz körül van, s ez elég nagy operát jelent, ezért hangsúlyozom, hogy ez a felső határ. Az ideális méret - az én tapasztalatom szerint - valahol ezerkettő-ezernégyszáz között van. Ez természetesen túl nagy nézőtér például egy Mozart-opera eljátszásához, vagyis a XIX. századi nagyoperákat befogadó épületek mellett szükség van ötszáz és ezer férőhely közötti kisebb épületekre is, a megelőző korok operáinak bemutatásához. Ami az ezerötszáz férőhelyes színházi tereket illeti, ez a nézőtéri konfiguráció biztosítja, hogy a színpadtól legtávolabb ülő néző se legyen messzebb húsz-huszonöt méternél, és láthassa a színész mimikáját, például azt, hogy sír-e vagy nevet. Megismétlem: az intimitás mint alapelv egyre inkább előtérbe kerül.

– Operaigazgatóktól vagy -rendezőktől ilyet sosem kérdeznék, de most, hogy magunk között vagyunk, mégis beszéljünk arról, hogy mi történik az operaházban fél ház esetén. Nem szorul magyarázatra, hogy a néző teste egészen más akusztikai tulajdonságokkal bír, mint az üres szék. Mit tehet az építész, hiszen nem büntetheti azokat a nézőket, akik jelen vannak, azzal, hogy egészen más élményben legyen részük, mint, mondjuk, a díszbemutató közönségének.

– Ennek alapvetően két megoldása van, melyek természetesen kombinálódhatnak is. Az egyik és feltétlenül alkalmazandó az, hogy az üres szék akusztikai szempontból pontosan úgy viselkedjék, mintha ülne benne valaki. A másik megoldás a nézőtér változtatható nagysága. George Izenour, a Yale Egyetem professzora a caracasi, illetve egy másik venezuelai város általunk tervezett operaháza esetében olyan nézőtéri technikákat vezetett be, amelyek nemcsak az előbb vázolt problémára jelentenek megoldást, hanem arra is, ha különböző művészeti okokból kisebb nézőszámra, vagyis kisebb nézőtérre van szükség. Ez a technika egyrészt fizikailag kielégíti ezeket az igényeket, másrészt módosítja az akusztikai hangzást.

- Visszatérve a nézőtéri székekre, nem tagadható, hogy azok a tizen- vagy huszonévesek, akik ma a legmodernebb mozik közönségét alkotják, tíz év múlva színházi, illetve operaházi közönséggé válhatnak. Ók azonban egészen más moziszékekhez vannak szokva, mint mi. A mi fiatal korunkban a mozik szinte kivétel nélkül mindig kényelmetlenebbek voltak a színháznál. Ez alaposan megváltozott. Az újonnan tervezett mozikba fotelek kerültek, a széksorok távolsága annyira megnőtt, hogy már föl sem kell állni, ha valaki be akar menni a helyére. Mennyire befolyásolja ez a tény a színháztervezést? Mert hiszen mit szól majd a jövő közönsége ahhoz, hogy a komfortérzet a színházban csökken, de a jegy ára két-háromszorosa a moziénak?

- Fogalmazzunk úgy, hogy két véglet létezik, az egyik a fotel, egyik karfáján italtartóval, a másikon popcornal, a másik pedig a bayreuthi nézőtér ülései, amelyekben mindenki úgy ül, mintha kardot nyelt volna, és ha valaki megmozdul, akkor az egész sor recseg-ropog. A színházi és operai előadásokhoz bizonyos fokú koncentráció és figyelem kell, ezt a székek tervezésénél tekintetbe

Dietrich Kunckel (Schiller ***Kata felvétele)***

kell venni. Egy biztos - elnézve magát, vagy akár önző módon a saját méreteimre is gondolva -, a széksorok egymás közti távolságát meg kell növelni.

- *Beszéljünk kicsit a dél-amerikai operai színháztervezés hagyományairól. Nekem mint pesti építésznek feltűnik, hogy akár Mexikóban, akár Argentínában vagy Brazíliában menynyi számunkra nagyon ismerős eklektikus vagy általánosságban fogalmazva, európai ízlésű épület, különösen középület van.*

- A híres Buenos Aires-i operaháznak, a Colonnak a milánói Scala volt a mintája, de ugyanígy beszélhetünk a Rio de Janeiró-iról, említhetjük a belemi operaházat, amely az Amazonas torkolatánál épült, vagy az Amazonas mentén több városi operát is. Ezek mind a XIX. század végi operaház-építési boom termékei, de ebbe a sorba tartozik Caracas másik operaháza, a Teatro Municipal is. Az az opera, amelyet mi terveztünk Caracasban, az eredeti pályázati kiírás szerint inkább koncertterem volt, mint színház, némi szcenírozási lehetőséggel. A pályázat kiírását nagyban befolyásolta a Berlini Filharmonikusok épületének formációja, vagyis az,

park közé. Ez a térrendszer tehát olyan fedett, mégis nyílt térség, amely méltó átmenetet képez a mesterséges és természetes terek között. Ennek a nyitott térnek a megteremtését természetesen az ország éghajlata tette lehetővé. A pályázat megnyerése után, a tervezés során azonban mind nagyobb igény mutatkozott a város részéről, hogy az épületet operajátszásra is alkalmassá tegyük. Igy elkerülhetetlenné vált a proszcéniumkeret megépítése, de olyan feltételek mellett, hogy az épület hangversenyteremként is funkcionálhasson, az eredeti elképzelésnek megfelelően. Bizonyos kompromisszumok árán, a flexibilitás alapelve szerint olyan konfiguráció született, amely lehetővé teszi mindkét típusú előadás megrendezését; mivel a nézőtér az átlagosnál szélesebb, a színpadnyílás is nagyon széles lett (húsz méter). A hagyományos XIX. századi, vertikális színpadnyílásokkal szemben a caracasi operáé horizontális, magassága tizenkét méter, de természetesen az is állítható. Az operajátszás érdekében hátsó és alsó színpad is épült. Ezért a díszletmozgatás legnagyobb részt „kocsizással" történik. Az akusztikai és biztonsági elválasztá-

tudja választani a nézőtér többi részéről, vagyis az eredeti kétezer-háromszáz férőhely ezáltal ezerháromszázra csökkenthető. Az épületben helyet kapott még egy kisebb előadóterem, itt semmilyen színháztechnikai berendezés nincs, elrendezése amfiteátrumszerű, és főleg zenekari, illetve kamarazenei és dalestek megrendezésére szolgál.

– *Úgy tudom, hogy valamennyire ismeri a mi Nemzeti Színházunkkal kapcsolatos pályázatok történetét.*

– Mint színháztervező építész mindig is érdeklődtem az ilyen jellegű pályázatok iránt. Különböző okokból azonban soha nem tudtam részt venni rajtuk. Az természetes, hogy amikor a helyszín kiválasztásáról szóló pályázatot kiírták, a helyismeret hiánya miatt szinte egyetlen külföldi sem tudott indulni. A legutolsó, Erzsébet téri pályázat technikai, valamint a magyarországi követelményrendszert előíró feltételei szintén lehetetlenné tették külföldiek részvételét. Az ilyen típusú technicista feltételek nemzetközi viszonylatban egyáltalán nem szokásosak, hiszen azok betartását minden építészről feltételezik. Azonban annyit mondhatok: az

Az ötven méter színpadnyílású *Rios Reyna* **Terem**

hogy a zenekari pódiumnak mélyen be kellett nyúlnia a közönség közé, a nézőtéri székeket pedig majdnem félkörösen kellett elhelyezni a színpad körül. A pályázatot azzal nyertük meg, hogy a nézőtér köré nagyon nagy, nyitott teret terveztünk, tulajdonképpen egy átmeneti zónát a színház egyik oldalán lévő városközpont és a másik oldalán lévő városi

sokat a hátsó színpadok és a színpadok között hatalmas betonkapuk biztosítják. A színpad zsinórpadlásán vannak elhelyezve a koncerteken használatos akusztikai álmennyezetek, a nézőtér fölötti részen pedig azok a mozgatható elemek, amelyek különböző akusztikai feladatokat látnak el. A nézőtér felett helyezték el azt a szerkezetet, amely az erkélyt le

helyszín különös nehézségének tűnt, hogy a színházat egy használatban levő metróalagút fölött kellett megépíteni. A hatszáz férőhelyet jómagam színház esetében kicsit kevésnek tartom, inkább nyolcszáz férőhelyest javasolnék, bár tudom, hogy a telekadottságok ezt nem tennék lehetővé.

– *A magyarországi színházi struktúra*

alapvetően különbözik az Európában általánostól, az észak-amerikaitól és ismereteim szerint az ön országáétól is. Nálunk a színházak döntő többsége repertoárszínház. Hogyan befolyásolja ez ön szerint az új színházakkal szemben támasztott flexibilitásbeli követelményeket?

– Igen, a magyarországi színházi struktúra fantasztikus. A legkisebb színház is öt-hat darabot tart műsoron egyszerre. Gondolom, ez a leendő Nemzeti Színház esetében sem lenne másként. Ezért nyilvánvalónak tűnik számomra, hogy a Nemzeti Színház flexibilitásigénye még fokozottabb. Ez nemcsak a rendezői és művészi szabadság miatt van így, hanem azért is, mert a különböző színdarabok más és más színpadi, illetve nézőtéri elrendezést igényelhetnek.

– A színházépítést valamilyen különleges építészeti feladatnak tartja, vagy pedig ugyanolyannak, mint minden mást? Mondhatjuk-e, hogy bármelyik jó építész, tervezzen bár egyik nap sörgyárat, másik nap kórházat, képes színházat is tervezni? Ugyanolyan módon, ahogy a sörgyári vagy a nagyon bonyolult kórházi technológia köré tud látványos és szép épületet tervezni, képes-e a színháztechnológiát is „felöltöztetni"? Van-e valami misztikus a színháztervezésben, vagy pedig éppolyan logisztikai feladat, mint bármi más?

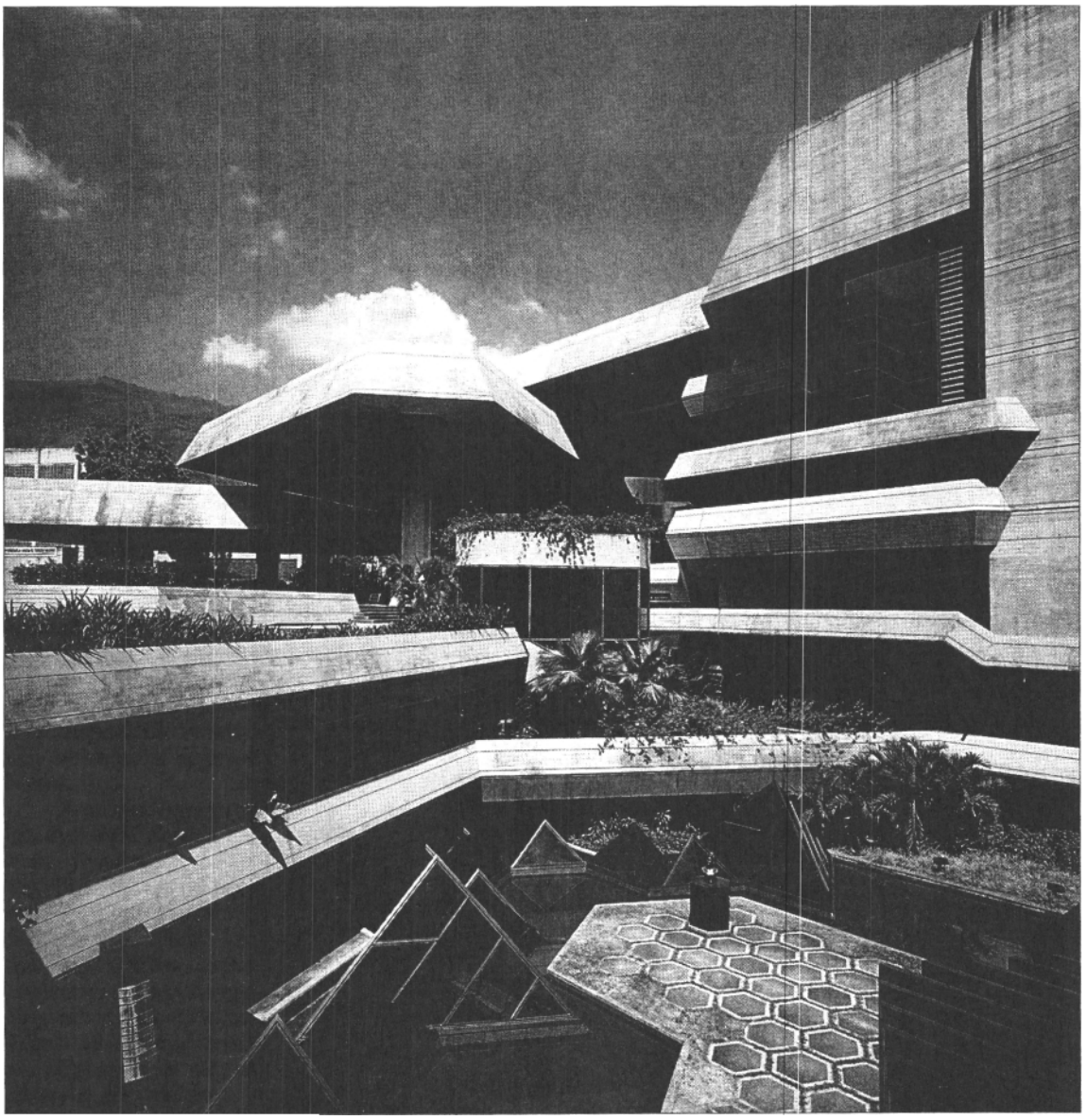
- A caracasi színház az első ilyen típusú tervezési feladatom volt. Természetesen George Izenour személyében nagyon jó színházi konzultánsra találtam, aki nélkül ez a projekt nem valósulhatott volna meg. Azt is őszintén bevallhatom, hogy a második színház, amelyet Venezuela egy másik városában terveztünk, már sokkal könnyebb feladatnak tűnt. De csak azért, mert az első tervezési folyamat során nagyon sok mindent meg kellett tanulnunk ezzel a számunkra új tervezési feladattal kapcsolatban. Ezek a dolgok megtanulhatók, és én úgy érzem, hogy minden jó építész képes erre. Tehát nem hiszek abban, hogy az építésznek négy-öt színházat kellene terveznie ahhoz, hogy megbízzák egy nemzeti színház tervezésével. A tapasztalat szükséges, de fontosságát nem szabad eltúlozni.

– Ezek szerint a színháztervező építész feladata a közönség tereinek a megtervezése. Ő képviseli a színházépítési team tagjai között a nézőt. Ahogy ön is tapasztalhatta, az előkészítő csoportban jelen vannak technikai szakemberek, színházigazgatók és színészek, természetesen politikusok is, hiszen ők adják a pénzt, de a nézőnek nincs képviselője, pedig mindenki azt mondja, hogy a színház neki épül. Így a legtöbb esetben az építész kénytelen ezt a feladatot magára vállalni. Ez a képviselet nem korlátozódik kizárólag az épületen belülre, hanem kiterjed a színház urbanisztikai kapcsolataira is. Milyen tapasztalatai vannak önnek ezzel kapcsolatban?

– A caracasi operaház esetében már beszéltem a színház közösségi tereinek különleges funkciójáról; a másik általam tervezett, venezuelai színház egy városi térre néz, melynek másik három oldalát különböző középületek határolják, így ennek városszerkezeti kapcsolatai még inkább meghatározóak, mint az operaházé. A közönség tulajdonképpen már a városi téren belép a színházba, és ennek a térnek mintegy folytatása az elő-csarnok és az innen, illetve a térről nyíló különböző üzletek és kávéházak sora. Megrendelőinkkel igen jó volt a kapcsolatunk, ezért szokatlanul nagy szabadságot kaptunk. Így esetünkben nem fordulhatott elő az, ami a budapesti Operaházzal finanszírozási problémák miatt megesett, hogy tudniillik az Operaháznak nincs előcsarnoka.

– Visszatérve Nemzeti Színházunk mostani tervfázisához, és konkretizálva a kérdésemet, részt venne-e ön egy olyan a nézőtér kialakítását eleve meghatározták, és az építész egyetlen feladata ennek a csontvázának a felépítése?

- Az biztos, hogy elsősorban egy jó belsőépítész kell. De az ilyen típusú feladat eszembe juttat egy történetet. Szaúd-Arábiában valamelyik herceg úgy döntött, hogy az országnak szüksége van színházakra is. Elhatározta, hogy öt különböző helyen öt különböző színházat építtet. Felkérte George Izenour barátomat és munkatársamat, hogy tervezzen számára egy olyan színházat, a hozzávaló színpadtechnikával és nézőtéri konfigurációval, amelyet később öt különböző építész öltöztet fel. Visszatérve az eredeti kérdésre, az ön által vázolt feladat érdekes lehet, de ez esetben is az a kérdés, hogy mekkora az építész alkotói szabadsága. Hiszen a színház urbanisztikai jelentősége és hatása mindig nagy, ezért tervezése az építész számára mindig vonzó feladat. Mindazonáltal azt gondolom, hogy a színházi pályázatoknál mégiscsak a megszokott technika követendő, vagyis az, hogy az építész a pályázat megnyerése után ül le a színháztechnikai szakemberekkel, ekkor dolgozza ki részleteiben a színpadtechnikát, és igazítja hozzá az általa megálmodott épületet.



A caracasi Teatro Teresa Carreno

Az interjút készítette: RAJK LÁSZLÓ

MAKK KÁROLY

Hajrá, Iván!

Hajrááááá, Darvas Ivaaaan!"

1946 őszén mint a Színház- és Filmművészeti Főiskola újdonsült hallgatója valami diáktalálkozón találtam magam, melynek célja egy konfliktus elsimítása (vagy kiélezése) volt az akkori Egyesületi Színiiskola és a mi Főiskolánk között, melynek álláspontját képviselve egy jóképű, harcias, vékony fiú vitte a prímet olyképpen, mintha egy kicsit saját magát is utánozná.

Te voltál az, drága barátom, kedves Iván. Azaz hogy akkor még Szilárd, hiszen az volt a hivatalos keresztneved.

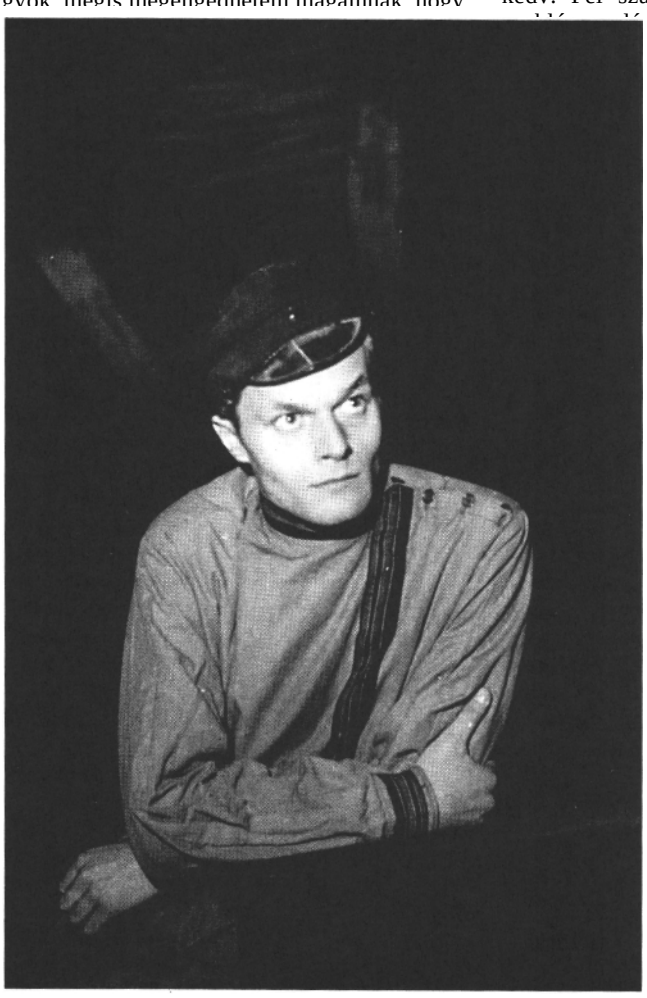
Csak úgy előkapkodok (-rángatok) az emlékezetemből néhány történettöredéket, melyek majd - reményeim szerint - olyan képpé állnak össze, mellyel méltóan ünnepelhetjük a születésnapodat. A méltón természete-sen nem a „méltóságos mementót" értem: nem passzol az egyikünkhöz sem.

Egy vagy két évvel később tündérien pojácáskodsz egy ütődött grófot játszva *a Díszmagyar* című filmben. Én lóti-futi asszisztens vagyok, mégis megengedhetem magamnak, hogy a többiekkel együtt a hasamat fogva röhögjek a jeleneteden. Te pedig - végezvén a forgatással - távozol, arcodon a későbbi híres „Dar-vas-manír" és a szerep különös keverékével.

„Milyen kár, hogy ez a fiú csak ilyen negatív szerepekre lesz jó!" - mondják a főnökök. „Micsoda? Hát nem láttak Téged Várkonyi Művész Színházában Raszkolnyikovként és később a legendás *Eurüdikében* Tolnay Klárival?" „Ha valamikor majd én rendezek..." - ötlik fel bennem a gondolat.

1954. Gyuri pincért játszod a Madách Színházban, a főszerepet, Liliomfit pedig kedves jó volt tanárom, Ladányi Ferenc. Én pedig készülök a filmre. Egyben biztos vagyok - bár kapcsolatunk olyan „Szevasz, hogy vagy"; „Rohanok, szevasz" -, abban, hogy Liliomfit Neked kell játszanod.

Elkezdjük a forgatást, nincs sok lelki élet meg elemzés, csak az eredendő, ősi játékkedv. Fél szavakból értjük egymást, ahol



Raszkolnyikov (Művész Színház, 1947)

áároly, kééééérlek, mutassad
már meg énnééékem, hogy
is csináljam."

Erre az azóta már országosan ismert, csodált és bírált maníros iróniára „méltó" rendezői választ diktált a helyzet. Ugyanis ott állt, lézengett körülöttünk Soós Imre, Ruttkai Éva, Balázs Samu, Dajka Margit, Tompa Pufi, Pécsi Sándor... Még éltek bennem a régi sportolói reflexek, nagyon kényelmesen fellépkedtem az összehordott asztalok és székek legtetejére - jó négy méter magasra -, végigtekintettem a „társulatomon", majd lazán leugrottam, jó ritmusban talajt fogtam, és hozzád fordultam: „Valahogy így."

Mindenkit frappírozott a csattanós válasz (legjobban saját magamat...), és akkor Te is felkapaszkodtál az asztalok és székek tetejére, és amikor a másodperc egy töredékére megtorpantál, lentről még elcsíptem egy bizonytalan pillantásodat - de Te már lent is voltál. „Így gondoltad?" Kit tapsolt meg a társulat? Naná,

Röhögtünk, boldogok voltunk, csináltuk tovább a mozit. Te esténként gitároztál, szórakoztattál bennünket, alig tudtunk elszakadni egymástól, miközben én orvul figyeltelek. Micsoda pasi: ezer játé-kos ötlet, szív, szakmai tudás, intelligencia, egy kis bohém megbízhatatlanságnak és a szakmai fanatizmusnak elegáns keveréke! Gyönyörű nyár volt, és micsoda film...! (A rokonszenves olvasótól elváratik e szakmai nagyképűség megértése.) Es egyszerre Te lettél az új magyar filmsztár. A Cannes-i Filmfesztivál zsurnalisztái szerint a magyar Gérard Philipe.

A nők - gimnazisták és nagymamák, autogramgyűjtő szemüveges titkárnők, jól megtermett presszóslányok, kalauznők és meg nem értett feleségek - a Te autogramodra vadásztak, vártak sorukra a színházak művészbejárójánál, vagy akár az utcán elkapva (leszólítva), és néztek Rád csillogó, vágyakozó, boldog tekintettel, amíg alákanyarítod a neved: Darvas Iván.

Istenem, de frappáns lenne most elbúcsúzni Tőled a szokásos szavakkal, jó egészséget és sikeres munkát kívánni Neked és hozzátartozóidnak, úgy, ahogy eddig tettük. De hát még csak 1954-ben vagyunk, kedves barátom. Mi mindent kell még az emlékezet zsákjából előkaparnom!

Te beküzdötted magad a börtönbe, nem elsősorban forradalmi tetteiddel, hanem az ismert neveddel. Mi, akik megúsztuk, elszoruló szívvel vártuk a Rólad szóló híradásokat. Nagyon gyorsan nagyon mélyre rohant Veled az élet hullámvasútja, és pimasz módon nagyon lassan kapaszkodott vissza (fel). A börtön után eljátszhattad a segédmunkás szerepét - ezúttal színház nélkül -, majd később kegyelemből egy vidéki színházban találhattad magad.

Vajon milyen érzés lehetett ugyanabban a börtöncellában eljátszani *a Szerelemben a* Téged megillető szerepet, ahol korábban „büntetésedet" ülted le? Elégtétel volt-e számodra az ismerős smasszerek döbbent tekintete, vagy túl voltál már mindenen? A sötét vetítőben ülve, premier plánjaid között válogatva csak azt láttam, hogy tekintetedben megjelent az élet poklait megjárt férfi minden fájdalma, érzékenysége, tartózkodása, félelme és öröme. Ezt már nagyon nehéz eljátszani, ezt csak mint ajándékot lehet átadni a nézőnek.

Egy pillanatot azért még felidéznék a forgatásról - akkor megbántódtál, remélem, most már csak mosolyogsz.

Fáradtak voltunk mind a ketten, Te valamelyik színházból jöttél, hoztad magaddal a próba teatralitását. Egyszerű jelenet volt, gondoltam, ez Veled annyi, mint egy legyet elkapni. Forog a kamera, s Te megszólalsz azon a színházból hozott hangon. „Még egy-

Darvas Iván (Orpheusz), Rátkai Márton (Apa) és Várkonyi Zoltán (Esőköpenyes férfi) az Eurüdikében (Művész Színház, 1946) (Kálmán Béla felvételei)

szer" - kértem. Részedről sóhaj, mondat - részemről további elégedetlenség. Mit mondjak? Hisz írtam már, nem szerette egyikünk sem a komplikált elemzéseket. Kicsúszott a számon: „Iván, elég, ha a neved adod." Bosszúsan elfordultál, legyintettél (sokszor nyilatkoztál, hogy nem szeretsz filmezni), aztán megindul a kamera, és megszületik talán a legszebb mondatod a filmben.

De azért komédiás maradtál a javából.

Egyszer elmesélted - talán már nem is emlékszel rá -, hogy milyen rémesek tudnak lenni a „síiiinészeeek", helyesebben nem azt mondtad, hogy tudnak, hanem hogy tudunk. Hogy Te magad is, ha a színpadon elő-adás közben egy mondat, egy gesztus nem úgy sikerül, ahogy kellene, ha Benned vala-mi zavar támad, utána, az előadás végén fel-dúlva követeled azt a könyvecskét, amelyben fel lehet sorolni azokat az objektív okokat, melyek megzavarták játékodat. Szörnyű dolgokat (valakinek a háttérben nyikorgott a cipője, a folyosóról behallatszott a színpadra egy ajtócsapódás, sőt egy rosszindulatú kolléga a háttérben képes volt eltüsszenteni magát). En akkor elröhögtem magam, de Te makacsul bizonygattad, hogy ez a lelkiállapot úgy hozzátartozik a színészethez, mint a nadrág-gomb a slicchez (a cipzártól mindig is féltél).

Mindezt azzal a már véglegesen kialakult, sokat dicsért, imádott és bírált etc. Darvas Iván-i manírral.

De nagy lator vagy te, édes Iván! Mintha csak azért eresztettél volna le néhány évig, kisebb-nagyobb csetepatékba bonyolódva különböző színidirektorokkal, hogy elaltasd a figyelmüket, hogy megkérdezhessék: mi van a Darvassal? En megmondom. Jó tíz éve futja köreit, kiszámított pontossággal, erejét a leghasznosabban beosztva, részidejét pontosan betartva, a sorra kerülő akadályt úgy véve, hogy idegei már a következőre koncentrálódnak. Dráma, bohózat, vígjáték - Neked egyre megy: szövegtudás az olvasó-próbán, és közepes darabok mennybevitele a premieren. Es állandó keresés. Ha a kezedbe nyomok egy színdarabot, amiről úgy gondolom kedvedre való, már másnap cseng a telefon: „Káááároly, ha tenééééked komolyan tetszik, meg kellene beszélnünk."

A Marinak (Törőcsik) és Neked írt forgatókönyvet részletesen megtárgyaljuk. Megállás nélkül tervezel, állandó keresésben vagy. A múltkor egy szálló halljában beleborzongtam, amikor elővetted a naptárad, és megcsináltuk a következő három év tervét.

Mint egyik edződ (újabb nagyképűség, újabb bocsánatkérés) képzeletbeli arénánkban figyellek elbűvölve, és önkéntelenül ki-szakad tüdőmből a biztató kiáltás: „Hajrá, Iván! Hajrááá, Darvas Ivááááán!"

Nem egyedül figyelek Rád ebben az arénában...!

Kááároly"

Budapest, 2000. június 7.

BESZÉLGETÉS HAMVAI KORNÉL SZÍNMŰVÉRŐL

AKASZTJÁK A HÓHÉRT

A Katona József Színház mutatta be Hamvai Kornél *Hóhérok hava* című színművét. Az alábbi beszélgetés a Stúdió „K" *Élvebonco*lás-estjének szerkesztett változata.

TARJÁN TAMÁS: Biztosan sokan olvasták Goethe levelezésében, hogy a költőfejedelem August nevű fiának egy játék guillotine-t akart ajándékozni. Sajnos Weimarban nem árultak ilyet, ezért Goethe írt a mamájának, a nagymamának, hogy vásároljon neki egy guillotine-t. A nagymama ezt megtagadta, mondván, hogy véres játékot gyerek kezébe nem adnak, és küldött helyette valami mást, amivel mind Goethe, mind August nagyon elégedetlen volt. Ezt csak azért mondtam el bevezetőképpen, mert végül is a szerző, Hamvai Kornél a guillotine-nal játszik abban a darabban, amelyet a Katona József Színház bemutatott; ugyanakkor *a Hóhérok hava* játék valószínűleg sok minden mással, és talán legkevésbé a guillotine-nal. Kezdjük azzal a beszélgetést, hogy mind a ketten segítsetek választ találni arra: miért nem felelt meg a Színművészeti Főiskolának ez a darab. Pusztán attól, hogy sokszereplős, és sok játé-kost igényel, még el lehetne játszani a Főiskolán. Kornél, tudod-e, miért nem lett ebből a főiskolai vizsgaelőadásra szánt és írt műből ott produkció?

HAMVAI KORNÉL: Ascher Tamás jobban tudja nálam, mert ő részt vett abban a folyamatban, amelyben ez a döntés megszületett. En annyit tudok, hogy egyrészt egyeztethetetlen volt - még úgy is sok külső szereplő kellett volna, ha két osztály játssza -, másrészt nem voltak benne olyan ívű karakterek, amelyekben a színészjelöltek meg tudták volna mutatni magukat.

T. T.: De ha tőled egy vizsgadarabot kérnek, és te ismered a feltételeket, akkor miért nem olyat írsz?

H. K.: Azért, mert nem sikerült. Tulajdonképpen csak azt kötötték ki, hogy tizenkét szereplő legyen. Es én ennek a feltételnek nem tudtam megfelelni.

Amit tizenkét szereplőre írtam, nagyjából ez a történet volt, egyetlen helyszínen játszódott, [illegible] hogy ki kellett dobni. A határidőt azonban tartani akartam, mert ha nem adok semmit, az sokkal rosszabbul fest, mintha adok valamit, csak nem fogadják el.

T. T.: Tamás, most téged kérdezlek ugyanerről, de előtte még arra válaszolj: biztos-e a Színház- és Filmművészeti Főiskola abban, hogy a színészvizsgán egyívű szerepek kellenek, és pont tizenkettő?

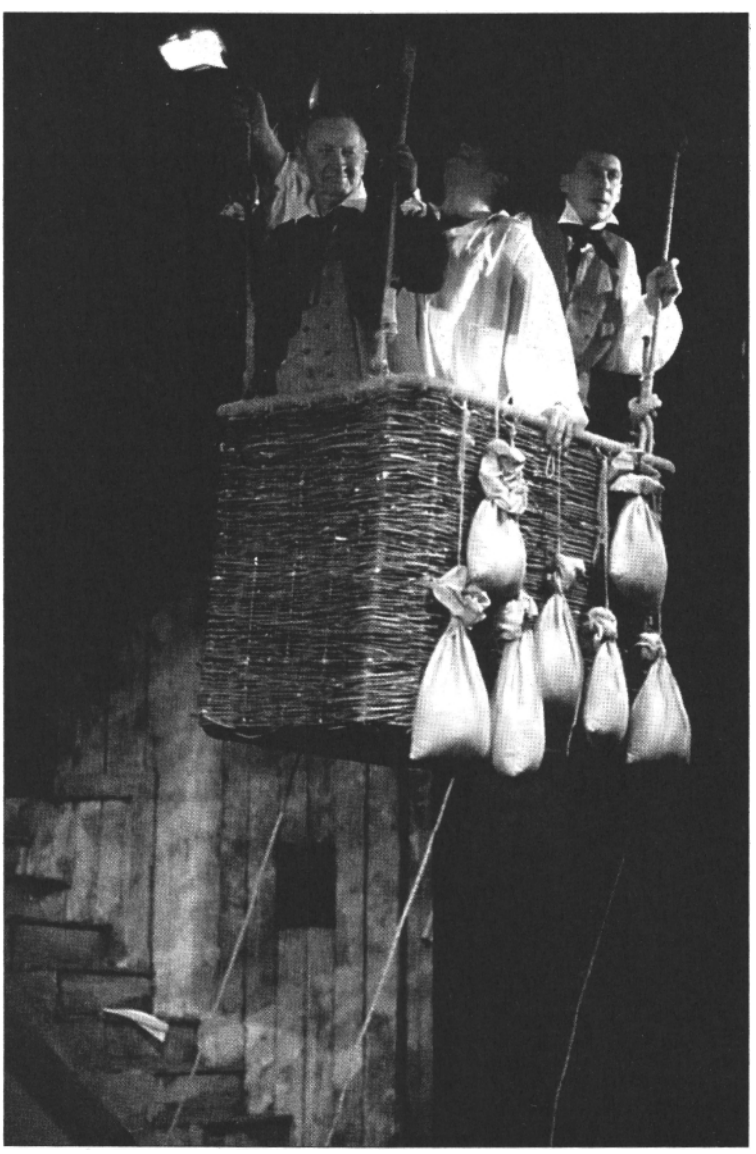
ASCHER TAMÁS: Kellemes volna ebből az alkalomból elverni a port a Főiskolán, de az a helyzet, hogy ez az egész csak rajtam múlt. Kerényi kitalálta, hogy Kornél írjon egy darabot, egy Zeitstücköt. Megkérdezte, ráérek-e megrendezni, mert ha nem, akkor megrendezi Mácsai Pál. Erre én úgy reagáltam, hogy miért ne mondjam, hogy ráérek - egyébként nem értem rá. De azt gondoltam, hogy Kornél inkább ír darabot, ha azt mondják neki, hogy én rendezem. Es Kornél megírta a rossz darabját, az egyívű, tizenkét szereplőset.

T. T.: Tényleg rossz volt?

A. T.: Nem olvastam soha. Elküldte, egy hétig aggodalmasan nézegettem a zárt borítékot, aztán egy hét múlva találkoztunk, kérdezte, olvastam-e. Mondtam, nem, mondta, hogy ne is olvasd, és azt is mondta, hogy írja a másikat. Megírta a másikat, elküldte. Megint nézegettem egy-két hétig a zárt borítékot, közben mindennap felhívott Kerényi Imre: „Tamás, mit szólsz *a Rochhoz?"* Es én azt sem tudtam, mi az a Roch. Később kiderült, hogy a darab címe. Aztán elolvastam, és nagyon jónak találtam, és azt gondoltam, inkább megrendezem a Katonában. Megmondtam Kornélnak, de ekkor még mindig csak a huszadik oldalnál tartottam, és nagyon aggódtam, hogy a hátralévő negyven nem lesz ilyen jó. Szóval, ha én azt mondom Kerényinek, hogy megrendezem, akkor ez egy főiskolai vizsga lett volna. A vizsgadaraboknál egyébként nem az a kérdés, hogy egyívűek-e a szerepek vagy sem, de ennek a darabnak egyszerűen jót tesz, ha nem tizenkét színész játssza, hanem húsz. Húsz főiskolással istenien meg lehetett volna csinálni. De főszereplőt nem találtam volna. Ebben a darabban van egyrészt egy csapat, benne mindenféle ember, és van egy szerencsétlen alak, akinek monumentálisnak, nagyszabásúnak, egyszersmind szerencsétlennek és legatyásodottnak kell lennie, és ilyen nem mutatkozott egyik osztályban sem.

T. T.: Most már a Katona előadásáról kérdeznék. Ez a tizenkilenc színész a sok átöltözés miatt nagyon nagy kavalkádot, nagy tempót él meg - amit mi voltaképpen nem látunk. Mire készteti a színészeket technikailag meg benső átváltozás dolgában ez a sok figura? Fejvesztettség van, jó értelemben vett izgalom van?

A. T.: Jó értelemben vett tempó van és beosztás, de a főpróbahéten, amikor hirtelen elszabadult minden, megjöttek a ruhák, a műerek és a paró- [illegible] denből háromszor annyi, főleg



Kun Vilmos (Blanchard), Gazsó György (Roch) és Bán János (Patalin)

parókából volt sok. Minden színész tele volt ambícióval, észvesztő tempóban rángatták magukra hátul a ruhákat, és ennek az lett a következménye, hogy bent a színpadon általában szétestek a jelenetek. De mindenki tudta, hogy ennek ez a folyamata. A főpróbahét lényege az volt, hogy mit hagyjak ki az előadásból. Rengeteg ambiciózus és önjelölt sziporkát, ami önmagában mind remek volt, de le kellett róluk beszélni a színészeket, mert miattuk nem képesek átöltözni, visszaérni. Ma már mindenki teljesen higgadtan teszi a dolgát, pontosan tudja, hogy milyen sebességgel kell haladnia, milyen tempóban kell felhúznia a ruháját. A színpad háta mögött félkaréjban fodrászat van, ruhák, szőnyegek, tehát nagyon érdekes és tarkabarka vásári hangulat.

T. T.: Ha már a guillotine-nal kezdtem, és a darab főszereplője, ez a bizonyos Roch hóhér, aki három óra leforgása alatt sem jut hozzá egy nyakazáshoz, és nem tudja a munkáját végezni és szenvedélyét kiélni, akkor az a kérdés mindkettőtökhöz, hogy magát a nyakazást, tehát a guillotine általi fejvételt hogyan találtátok ki. Akik látták az előadást, tudják, hogy ez a nyakazás minden, csak nem lefejezés, illetve lefejezés, de valami más is kicseng belőle.

A. T.: Kornélnak azt mondtam, hogy a világon semmivel se törődjön; ne törődjön azzal, hogy valami hogyan valósítható meg a színpadon, hogy egyáltalán elképzelhető-e színházban - írja azt, ami eszébe jut. Ezzel bátorítottam. Es ő szót fogadott, és rengeteg fejtörést okozott. Először is azt kellett leszögezni, hogy a nyakazás nem kelthet tökéletes illúziót, mert a darabnak nem ez a stílusa. Kornél egyfelől filmet írt, amelyben nagy, színes széles vásznon jelenik meg minden, másfelől és elsősorban rádiójátékot, amely-ben a mondatok ritmusa, a mondatok egy-másra következése a legfontosabb, tehát zenei módon van megkomponálva.

T. T.: Vajon miért rendezted meg? Úgy gondoltad, jót tesz a Katonának ez az átöltözősdi, többszerepesdi, hogy jót tesz ez a hangvétel, és az, hogy fiatal drámaíró művét játsszák?

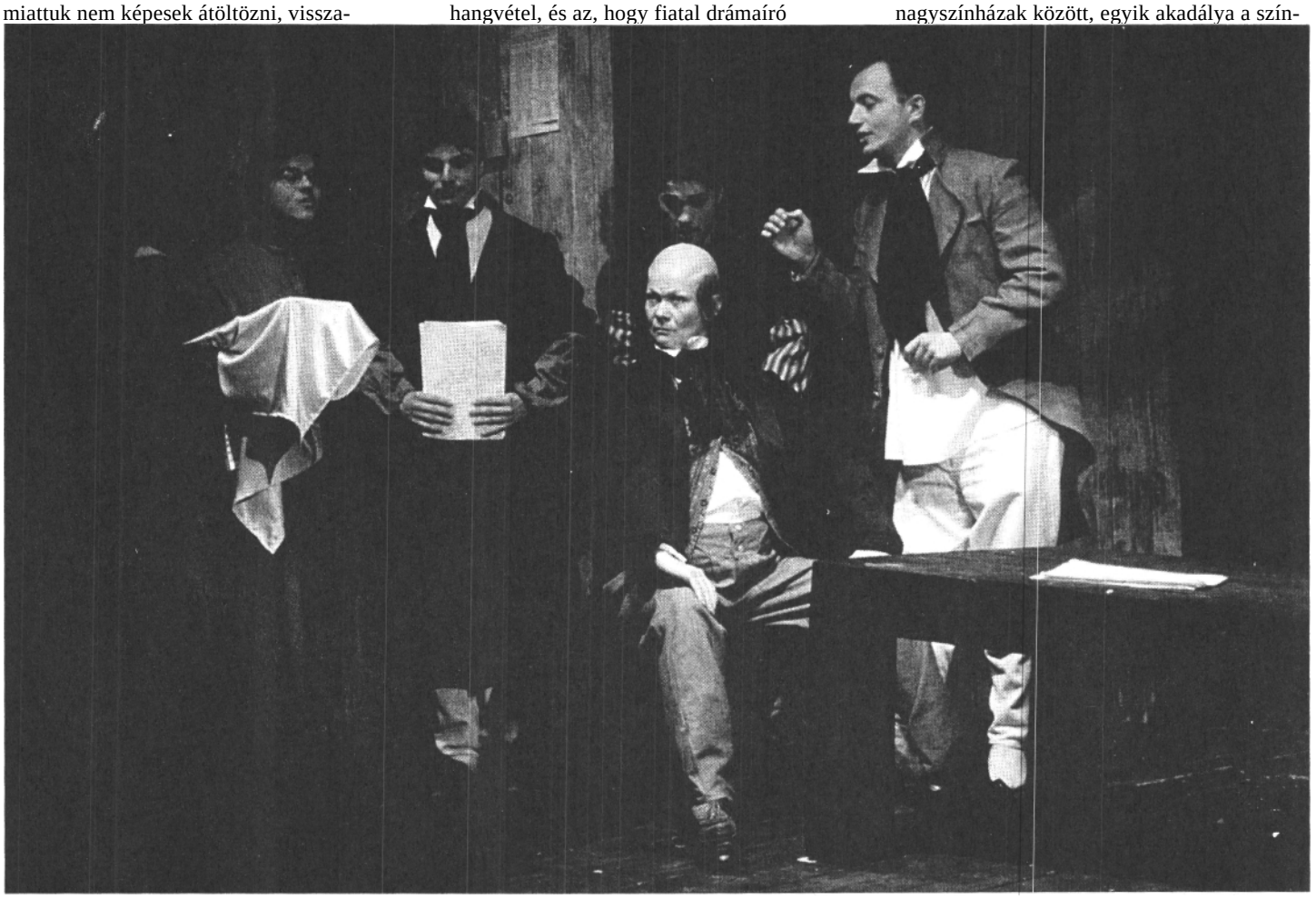
A. T.: A Katona társulata nagyon ambiciózus. Mindenkit nagyon bosszant az a közhiedelem, hogy a Katona József Színház a hiteles lélektani realizmus terepe és színhelye, mert hiszen van néhány előadásunk, ami ilyen, és a színészek döntő része ezt a stílust elég jól tudja. De ugyanakkor ezer más dolgot próbálunk. A színház szeretne fejlődni, szeretne új hangokat és új ritmust találni.

T. T.: Egy baj azért itt is volt: amiként a Főiskolán nem találtál Rocht, úgy a Katonában sem.

A. T.: Ez nem teljesen igaz. A Katona József Színház hiába picike, mégis egy nagyipari műhely, és két olyan ember nem lehetett Roch, aki egyébként lehetett volna: Máté Gábor és Lukáts Andor. Mindketten éppen rendeztek. Akkor eldöntöttem, hogy Gazsó György játssza. Attól kezdve róla szólt ez a szerep.

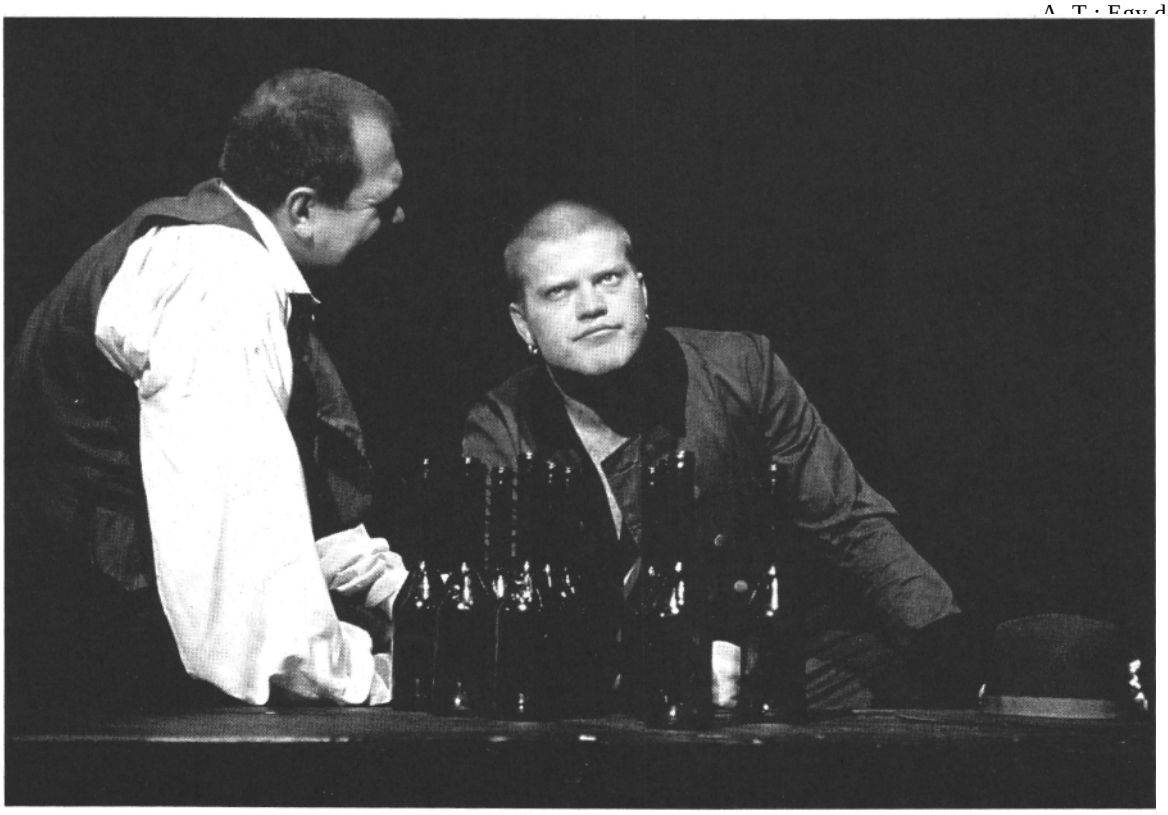
T. T.: Ez - mármint hogy ki játssza Rocht - csak egyik problémája a darabnak...

A. T.: En ennek a darabnak jó néhány nagy problémáját ismerem, és iszonyatosan dühös voltam rá, amíg rendeztem; de minden nehézsége arra sarkallt, hogy valamit kitalálj-ak. Tehát nagyon inspirált. Az egyik igazi probléma, hogy egyfelől van benne egy vásári rész, harsány tömegjelenetekkel, a tömegből kirikkanó hangokkal - ez egyfajta színház. Másfelől viszont vannak benne hosszadalmas, intim párbeszédek - ez másfajta szín-ház. A színpadi elgondolásnak mindkettőre érvényesnek kellett lennie. Az előbb azt kérdezted, alkalmas-e ez a darab a Katonának, és én nem válaszoltam kimerítően. Annak, hogy a Katona csattanósan fejlődjék a nagyszínházak között, egyik akadálya a szín-pad és a nézőtér viszonya, ami nagyszerű viszony ugyan, de már nem bírunk több újat kitalálni benne. Vannak ezek a puha, narancslilás bársonyzsöllyék és velük szemben a széles, mély, de nagyon lapos színpad - ez már kiadta az összes lehetőséget. Ennek a darabnak az tett volna jót, ha a Katona József Színház egész nézőterét kihasználom mint játékteret, és kétoldalt ülhetnek a nézők, de ezt teljesen lehetetlen volt megvalósítani. Tudnotok kell, hogy annak idején a Katona többek között azért tudott jó előadásokat pro-dukálni, mert felbontottuk a színpad és a nézőtér rigorózus, merev viszonyát. Hol itt, hol ott beleharaptunk a színpaddal a nézőtérbe. Székely Gábor általában jobbról balra ment egyre jobban kifelé; én többféleképpen, de a legemlékezetesebb *a Platonov*, amellyel az ötödik sorig kiértem. Emlékszem, hogy amikor Brook idejött a csapatával egy workshop-szerűségre, ő is mennyire élvezte. Ezt azonban eltörölte egy takarékossági intézkedés. Annyira rosszul alakultak a Katona József Színház anyagi ügyei, hogy lezárták a telefonokat, és még arra is ügyeltek, hogy olcsóbb körték kerüljenek a lámpákba. Ekkor



Elek Ferenc, Rajkai Zoltán, Nagy Zsolt, Kocsis Gergely (Irodisták) és Básti Juli (Főnök)

eldőlt, hogy nem lehet sorokat kihagyni, mert az kimutatható veszteséget okoz, ami mind a mai napig iszonyatosan irritál engem. Most külön engedélyt kértem az igazgatóságtól arra, hogy legalább egy kicsit belecsíphessünk a nézőtérbe. Igy jobb összeköttetést tudtunk teremteni, jobban be tudjuk járni, gyorsan vissza tudunk szaladni a nézőtérről a színpadra, és valahogy az egész egy kicsit jobban összefolyik, de korántsem annyira, hogy ez forradalmian érdekes legyen. Az sem lenne forradalmi, persze, hogyha teljesen letaglóznánk a nézőket, hiszen mindenféle kísérlet volt már erre. Nem véletlen, hogy annak, ami a Katona József Színházban érdekes, legalább a nyolcvan százaléka a Kamrában születik, mert ott sokkal nagyobbak a térlehetőségek.



Gazsó György és Szabó Győző (Jarogne)

T. T.: Ilyet nem illik mondani, de nekem is az jutott eszembe, hogy igazából ezt a darabot a Bárka Színházban lehetett volna meg-csinálni, ahol sokkal mobilabb a tér, és Gazsó György is kéznél lett volna - de nincs ott a Katona. Es most engedjük meg a közönségnek, hogy kérdéseket tegyen fel, hátha rátapintanak azokra a problémákra, amelyeket te nem soroltál fel.

A. T.: Nemcsak a problémákra, az értékekre is rá lehet tapintani.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: Nem zavarta-e az írót vagy a rendezőt, hogy a kritikusok egyértelműen azt mondták: ez egy pikareszk dráma, azaz egy lenézett műfaj?

A. T.: Honnan lehet tudni, hogy a pikareszk lenézett műfaj? En nem tudtam, hogy a pikareszk lenézett műfaj. Azt gondolom, hogy a szappanopera, az a lenézett műfaj.

T. T.: A kettőben azért van valami közös. Én nem mondom ugyan, hogy a pikareszk lenézett műfaj, de abban hasonlít a szappanoperára, hogy nem lehet befejezni. Ez erre a darabra is érvényes, hiszen Roch sorsában benne van a folytatás lehetősége. Hamvai gondoskodott róla, hogy Roch úgy haljon meg, hogy akár életben is maradhat.

H. K.: Az igazán fontos szereplőim mindig életben maradnak. Ez nekem nagyobb tragédia, mintha meghalnának, illetve... soha nem lehet tudni.

T. T.: De bármikor elő tudod hozni. És benne van a szakirodalomban, hogy amit nem lehet befejezni, aminek nincs igazi, végső tétje, az egy fokkal alacsonyabb esztétikai minőség.

A. T.: Ez nem baj, a színház úgyis „gyanús ügy"; nem baj, ha nem fennköltt, ha van benne valami olcsó, hatásvadász, vásári elem.

T. T.: A pikareszk egyik jellegzetessége, hogy akkor is kollektív műfaj, ha egy ember jegyzi. Mennyiben vettek részt ebben a problémamegoldó feladatsorban a színészek?

A. T.: Állandóan fennakadtunk a darabban: most mi van, most hogyan tovább, most hogy ugorjunk onnan ide vagy innen oda. Ezt úgy parodizáltam, hogy Kornél jelenetei általában úgy kezdődnek, hogy negyven ember kimegy a színpadról, de azt nem mondja meg, hogy hogyan jönnek be. Minden alkalommal ki kellett találni valamit. Az is előfordult, hogy még azt sem döntötte el, melyik térben játszódik a jelenet. A színpad egyik oldalán ül Roch a feleségével a lakásukban, szomorkodik, erre feltűnik valaki, és azt mondja: „Roch, mit hallok, azt hallom, hogy elmész Párizsba"; Roch azt válaszolja, igen, mire a másik: „Akkor gyere, igyunk - pincér, kérek bort." Ebből kiderül, hogy máris a kocsmában vannak, jön a pincér, és hozza a bort. Aztán azt mondja Roch a feleségének: „Hadd menjek el"; a felesége azt válaszolja: „Menjél" - beszélgetnek egymással. Na, ezen először fennakadnak a derék színészek, akik azt gondolják, hogy ők vagy itt vannak, vagy ott, valahol csak lenniük kell. Nagy ravaszan olyan színpadot csináltunk, hogy a színész itt is lehessen meg ott is; Szirtes Ági javasolta, hogy ez legyen úgy, mintha még itt lennének, de ő már onnan szól, és ne húzzuk ezt szét térben, hanem legyen összetolva a két színhely. Tehát a színészek sokat segítettek annak eldöntésében, hogy mi legyen az előadásnak a filozófiája.

T. T.: Ti találtátok ki a flaskák szaporítását is: azt, hogy egy pillanat alatt tízzel több flaska legyen a színpadon?

A. T.: Jött a következő ötlet, hogy ezt csak úgy lehet megoldani, ha a szereplő már teljesen részeg. Igy találtam ki, hogy hozzanak egyre több üveget. Tehát a teret is össze-csúsztattuk, az időt is. Aztán megkerestük a darabban azokat a pontokat, ahol még lehet ilyet csinálni.

T. T.: Sokszor maradtak olyan helyek és pillanatok, amelyek szépen, realistán ki vannak terítve.

A. T.: Egy darabig küszködtem, hogyan is legyen ez, aztán azt gondoltam, hogy úgy csinálom meg, ahogy van, nem fogom direkt megcsavarni. De ahol lehetett, azért megcsavartam. Nemegyszer a színészek csavarták meg. Például a posta-kocsi nem más, mint egy szál deszka, amely leereszkedik, a színészek felugranak rá, és máris ott ülnek a postakocsin. Az egyik színész kitalálta, hogy ő mint kocsis rácsíptet két kötelet, amit rángatni tud; egy ideig még a díszítő is ott ült, és ő rángatta a kötelet, de a színészek rájöttek, hogy ők is meg tudják ezt csinálni. Aztán a másik színész azt mondta, hogy ő akar len-ni a postakocsis mamája, aki hozza a fia után az otthon felejtett ennivalót, szalad a postakocsi után - és szaporodtak a jelenetek, amelyek segítették tovább sűríteni, bonyolítani vagy éppen szakaszolni az időt, fokozták a cselekmény sodrát.

T. T.: Sok színész szerepel az előadásban; eddig csak egyiküknek-másikuknak a neve hangzott el, pedig mindenki megérdemelné, hogy név szerint megemlítsük. Azért azt nem mondhatnám, hogy a feladatok azonos nagyságrendűek, noha mindenkinek fontos a szerepe.

A. T.: Tudni kell, hogy kirobbantak közöttük veszekedések, hogy ki mit játsszon. En kigondoltam, hogy melyik szerepet ki játssza, de voltak viták, szerepátadások, bizonyos szerepekre túljelentkezések; nagyszerűen kártyáztak a szerepekkel. Mindenkinek adódott lehetősége kiterjedni, felduzzadni, erőszakosan rátelepedni az egészre - ilyen értelemben ez valóban kollektív alkotás. Egyesek jelenetet írattak maguknak. A két beírt jelenet közül az egyik meg is maradt: a hisztérikusan fecsegő asszony, aki még lefejezés közben is csacsog.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: Nem aprózzák el ezek a kis részek a fő vonulatot?

A. T.: Nincs fő vonulat. Kis elemekből áll össze vagy esik szét valami.

T. T.: Roch vonul, hogy főt válasszon el

a testektől, de ez nem sikerül neki, mert sose jut hozzá, hogy lenyakazzon valakit.

H. K.: Az elején nyakaz, a darab azzal kezdődik.

T. T.: Valóban, de ez a párizsi útja előtt történik.

A. T.: Odahaza nyakaz, Párizsban nem sikerül neki. A darabot az tartja össze, hogy Roch mindennek vagy szenvedő alanya, vagy aktív részese, vagy tanúja. Mintha az egészet Roch szemszögéből néznénk, mintha a kamera az ő homlokára volna szerelve. Az epizódok épp azért olyan tarkabarkák, olyan különböző minőségűek, fajsúlyúak, értékűek, mert minden úgy van, ahogy válogatás nélkül Roch képébe csapódik. Éppen ez a hierarchianélküliség, a fontos és a jelentéktelen dolgok összekavart halmaza az egyik mondanivalója a darabnak.

T. T.: Ezt az állapotot te a forradalmi helyzethez vagy általában az élethez társítod? Ilyen az élet, vagy csak akkor ilyen, ha éppen thermidor van?

A. T.: Azt, hogy milyen az élet, nem tudjuk eldönteni, mert ilyen is meg olyan is. De azt gondoltam, hogy ha a forradalomról készül darab, akkor isteni, hogy nem a főszereplők töprengései, gyötrelmei, a forradalom fő eseményeinek az előkészületei és utóhatásai állnak az előtérben, tehát a hősválasztás nem Németh László-i. Mostanában a totális szétesést látjuk mindenben, és ha már amúgy is ezt látjuk, és amúgy is valami fanyar és hányaveti módon vesszük tudomásul azt, hogy mi fontos és mi nem az, és hogy a kettő mennyire összekeveredik, akkor nagyszerű dolog, hogy egyszer csak ennek érzéki mása megjelenik a színpadon.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: A keveredésről és a térről szeretnék kérdezni. Nem lehet, hogy az a bizonyos felvonóhíd a játékban túlterhelt? Hogy túl sok dolog zajlik rajta?

A. T.: Ez nem így van. Az első felvonásban például egyszer szerepel összesen: az elején, amikor lenyílik, és végigjönnek rajta a kivégzendők. A második részben egyszer csak megjelenik rajta Roch. Az első rész végén, a múlt előadás óta még egyszer lenyílik, és ott látjuk Básti Julit, a következő felvonásban az lesz az ő ágya. Ettől még nem túlterhelt.

T. T.: Egy hangsúlyosan eklektikus stílusú, elegyesen színre vitt, sok apró mozaikból összetett darabban lehet a díszlet is elegyes.

A. T.: Az első hetekben sokat változott és módosult a díszlet, és most is magán viseli, hogy egy munkafolyamat terméke. nem pedig kiérlelt végeredmény. Ez egy félig kész díszlet, tehát ilyen értelemben a munkában levés fázisait mutatja. Van, ami megmaradt, van, amit továbbfejlesztettünk, tehát nincs „kiérlelve". Mindazonáltal vállalható, mert amúgy is bizonyos léhaság jellemzi az egész előadást, és végül azt gondoltam, maradjon is meg benne ez a léhaság.

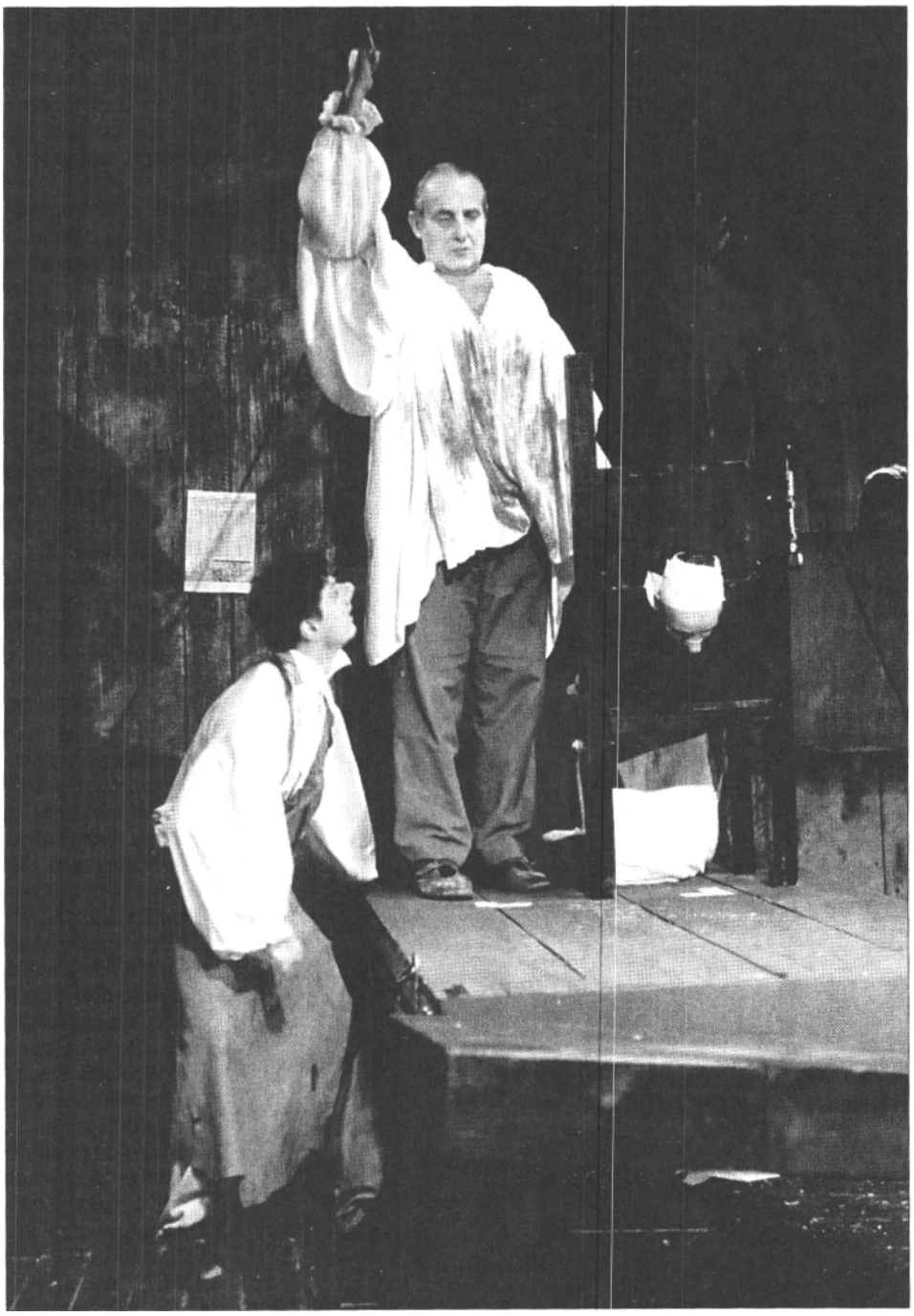
T. T.: Minden pillanatban kívánatosnak tartottad ezt a léhaságot?

A. T.: Mit akar sugallni a kérdésed?

T. T.: Semmit. Annak, amit mondtál - hogy az a tét, hogy nincsen tét -, annak épp az az oka, hogy nincs Németh László-i típusú hős, és ez a mi bőrünkre megy. Ez egyéb-ként nem a mi szerencsétlenségünk, hanem Németh Lászlóé; az ő hősei ma azért sincsenek színpadon, mert nem gondoljuk, hogy létezik olyan figura, aki birtokolja a korát. Ha ez a stádium létrejön, akkor létrejön a cinizmus is; az a léhaság is, amelyet tragikus természetű léhaságnak gondolok - de hogy így kell leélnem az életemet, annak azért nagyon nem örülök. Se egy rendes Dantonom, se egy rendes Robespierre-em, senkim sincs. Ez a darab formanyelvében úgy fejeződik ki, hogy történik valami, és arra rögtön jön a reflexió, amely önmagára reflektál. Levágják a fejemet, kitántorgok a kosárral, és azt nézem, nehogy leessek arról a bizonyos hídról. Azt kérdezem, helyesli-e Kornél az előadás elkönnyítő mozzanatait, amelyek a relatíve igen súlyos mozzanatokra felelnek.

H. K.: En vagy innen, vagy túl vagyok már azon, hogy helyeseljek vagy ne helyeseljek. Abban a pillanatban, ahogy leírtam, ahogy befejeztem a darabot, tudtam, hogy ez most már nem az én kezemben van. A rendező meg a színészek, meg a tervezők majd maguk között megoldják. Ritkán mondtam olyasmit, hogy itt nem ez a hangsúly, vagy nem ezt képzeltem. Nem kritikailag közelítek a darabom megrendezéséhez, hanem tűrök, hiszen én meg sem tudnám csinálni.

A. T.: Nekem semmi más célom nem volt, mint az, hogy megpróbáljam a színpad eszközeivel megteremteni azt, amit a darabból kiolvastam. Számomra éppen az volt a tét, a játék, hogy melyek azok az eszközök, amelyekkel hiánytalanul visszaadható az első olvasás élménye. Amikor a darabot fölolvastam a színészeknek az olvasópróbán, dőltek a kacagástól. Nagyon boldogok voltak, és azt gondolták, hogy egy ilyen pompás, ilyen szellemes, ilyen mulattató, ilyen gonosz, ilyen kaján, ilyen pökhendi darabbal már régen volt dolguk. Mindnyájan éreztük, hogy azért kaján és pökhendi, mert közben valami indulat munkál benne, és az indulatot nekünk is éreznünk kell: nem létezik, hogy ennyire értelmetlen volna az egész, nem létezik, hogy ennyire nincsenek előre eldöntött és megszabott irányok, és nincs emberi autonómia,



Sanson, a párizsi hóhér: Hollósi Frigyes, Rajkai Zoltán és Tóth Anitával

amely tör valamire, és azt megpróbálja megvalósítani. Mindenkit boldoggá tett az előadás szellemessége. Én ezt nem nevezném elkönnyítésnek, hanem súlyos dolgok könnyed előadásának. Nem mondjuk azt, hogy Kosztolányi elkönnyíti a halált, ha ilyen módon ír róla verset, csak valami könnyedséggel beszél súlyos dolgokról. Ezt szerettük volna mi is, ha nem sikerült, az más dolog, de nem törekedtünk elkönnyítésre. Azt akartuk, hogy legyen súlya, de közben lebegjen az egész.

T. T.: Nagyon fontos gondolathoz érkeztél. Szerintem az ilyen típusú - részint a pikareszkkel, részint ezzel-azzal érintkező - darabokkal az a problémánk, hogy nincs bennük igazi halál. A guillotine okozta halálok sem komolyak, Roch halála is bizonytalan. A halál relatívvá és mulatsággá válik.

H. K.: Jó, ennek a darabnak valószínűleg nincs nagy tétje; a főhős nem valamire törekszik, hanem folyton menekül valami elől, és állandóan kényszerhelyzetbe kerül. De azért persze mégis van tét. Minden szereplő veszít, a maga jelentéktelenségében veszít, úgy, ahogy holnap valaki meghal közülünk, és soha többé nem gondolunk rá, hiszen a világ minden fölött elsiklik. A darabból is minden-ki sorban kizuhan ki, csak nem a hagyományos dramaturgia szerint.

T. T.: Valószínű, hogy ehhez a más dramaturgiához kellene olyan, „halálos" súlyt találni, ami ebben a darabban talán nincs meg.

A. T.: Szerintem megvan, és ha nem látható, az rendezői hiba, mert akkor az előadás létrehozásából maradt ki. Nekem éppen az volt a legérdekesebb, hogy hogyan viszonyulnak a halálhoz a szereplők. Ez engem lenyűgözött. Az egész állandó örömünnep és szórakozás, de közben folyton ott van a halál, és mert ott van, mindig figyelni kell, hiszen bele van szőve a szereplők életébe, a mindennapjaikba: hóhér a főszereplő. Eörsi István azt mondta nekem a premier előtti főpróbán: az a baj, hogy egyetlen kivégzés se tragikus. Ha minden kivégzés hecc, és a kivégzések ábrázolása külön hecc, attól még lehet az egész véresen komoly, ha van egyetlenegy pont, ahol a tragikum megjelenik. En ezt elfogadtam, de a premierre még nem tudtam megcsinálni. Valószínűleg kimaradt a fejemben egy olyan kompozíciós elem, hogy amit ebből érzek, azt az előadásban megteremtsem. Engem ugyanis az érdekelt, hogy a halál mellékes, hogy a halál jelentéktelen, hogy a halál vicc. Azt gondoltam, hogy az a szó a fejünkben, hogy halál, bőven elég ellenpontnak. De valószínűleg igazad van: nem elég. Sokféle módon próbáltam ehhez közelíteni, de mind a fejemben maradt. Először azt gondoltuk, hogy amikor Párizsba érnek, két oldalról két vödör vért löttyintenek be. De a „vödör vér" nem volt elég piros, ragadt, beleragadtak a színészek, megfestette a ruhát. Aztán azt is gondoltuk, hogy az egész darab legyen jelmezes; ahogy a bőrönd tele van ruhákkal, a kosarakban, szeméthalmokban is folyton ruhákat találnak. Ezért találtuk ki a műorrokat is: a szereplők állandóan válogatnak, mint a madarak, kiemelnek egy-egy darabot, átöltöznek, magukra vesznek valamit. Ez végül megmaradt színpadi átöltözésnek, de én sokkal több helyen szerettem volna az efféle turkálást a múltban, a halottak ruháiban. Talán tipikus magyar színházi betegség, vagy inkább személy szerint a rendező felületessége, hogy ritka az olyan nagy volumenű elgondolás, amelyben a kompozíciós elemek előre megvannak, és ráadásul még a megvalósítás hogyanja is ki van találva. Nekem először is meg kellett oldanom, hogy ezek a jelenetek egymás után létrejöjjenek a színpadon, tehát hogy az egész egyáltalán elképzelhető legyen. Amikor ezt az első hat hétben sikerült megoldanunk, még volt három hetem; akkor kezdődött a már kialakított jelenetsorban a színészi viszonylatok létrehozása és rengeteg technikai pepecselés. Például, hogy hogyan történjen a lefejezés. Tudtuk, hogy a lefejezésnek játékosnak kell lennie, de hogy milyen módon, arra rengeteg el-képzelésünk volt. Az az ötlet, hogy a lefejezés pillanatában leszakad a függöny, véletlenül született, ugyanis valóban leszakadt a függöny. Itt a tehetség csak annyi, hogy rá-jöttünk: ez jobb minden addigi elgondolás-nál. De az igazi színházi életben úgy képzelem, hogy a héthetes próbaperiódus után azt mondja a rendező: most még kell két hónap. Es abban a két hónapban lehetne foglalkozni azokkal a dolgokkal, amelyekről én most be-szélek, amelyek hisztérikus elégedetlenség-ként toporzékolnak bennem, és amelyekre nem lehet előbb gondolni, mert csak lépésről lépésre lehet megszülni. Vagy pedig van egy laptopom, az egészet kitalálom mindenestül, hónapokig ülök rajta, és aztán azt mondom, hogy te ide mész, te oda mész, itt van ez, ott van az. Csakhogy a dolog nem így működik. Ez közös munka, ahol nagyon nagy szükség van a színészek ihletére, arra az inspirációra, amely abból a napból jön, amikor éppen próbálunk, és mindig az a pillanat marad el, az az egy hónap, amikor a már létrehozott egészre újra ránézhetnénk.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: De miért? Időhiányból?

A. T.: Nem csak az idő hiányzik. Először is többnyire hiányoznak azok az elmék, akik ezt igényelnék; aztán nem biztos, hogy akik igénylik, van kapacitásuk - ez vagyok én. Igénylem, hogy ezt megváltoztassam. Lehet, hogy ha hatalmamban állna adni magamnak még két hónapot, akkor megszületne hozzá az inspiráció is. Igy csak annyit teszek, hogy valamit mindig változtatok, és aztán szidom magam, amiért nem készült el, pedig tulajdonképpen nem harcoltuk ki. Ez a következő nemzedék dolga lesz, kiharcolni azt a gyakorlatot, hogy ez így is legyen.

KOLTAI TAMÁS: Ebből az igényedből fakad, hogy állandóan ott vagy az előadáson; úgy érzi az ember, hogy szeretnél benne is lenni, és valamilyen módon meg is találod, hogy benne legyél. Azt hallottam, hogy időnként részt veszel a játékban egy mobiltelefonnal.

A. T.: Úgy gondoltuk, hogy nemcsak a darab pikareszk, hanem az előadás is a semmiből - roncsokból - összehordott valami: egy szemétdomb. Ha így van, akkor úgy kell kezdődnie, hogy ott a szemétdomb. A színészek behozzák azokat a parókákat, amelyeket köz-ben kidobtam az előadásból, a zenészek el-játsszák azokat a számokat, amelyeket rosszul komponáltak meg - vagy jól komponáltak meg, de valamiért kimaradtak -, ettől általános izgágaság támad a színpadon, és azt képzeltem, hogy jó, ha ebben a félig készben a rendező is benne van. Így beleraktam magamat.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: A meztelenjelenet mi célból került be?

H. K.: Ez úgy került bele, hogy valóban megtörtént, így, ahogy van.

T. T.: De mi a funkciója?

H. K.: Az nem érdekes. Teljesen mind-egy, hogy mi a funkciója, ezt nem lehetett kihagyni.

K. T.: Beleírtad a darabba a funkcióját. Az illető polgártárs küldött a nemzetgyűlésnek egy feliratot, hogy valósítsák meg a puritanizmust, a puritanizmus szemléletes példája, hogy ő maga meztelenül járkál.

H. K.: Zavaró?

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: Engem nem zavart.

T. T.: Sajátos közhiedelem, hogy minden színielőadás tele van meztelen nőkkel. Ennyire nem jó a magyar színház. Más kérdés a nyelvi szabadosság, például a kocsiból való kiszálláskor az a bizonyos dallamos pár-beszéd.

A. T.: Az nem divatból van benne. Egyértelmű a funkciója.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: Ez az „orális" párbeszéd kicsit zavaró és diszfunkcionális.

A. T.: Ez érdekes. Azt gondoltam, hogy kicsit sem zavaró. Szeretném megtudni, hogy mi történik itt a nézőben. Úgy érzi, hogy illetlen? Vagy olcsó? Olcsónak semmi esetre sem olcsó.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: Nem riadunk vissza, de minek ez?

A. T.: Azért, mert ez karnevál, mert vásári; azért, mert az emberek zaftosan és mohón esnek egymásnak, és éppen ez érdekli őket, ez a fontos, ez van előtérben, és a forradalmi állapot ezt még gerjeszti. A forradalmi állapot szakadatlan karnevál és szakadatlan izgalom.

VALAKI A KÖZÖNSÉGBŐL: Ebből semmi nem valósult meg, steril jelenetek voltak.

A. T.: Nem azt mondom, hogy ebben a jelenetben ezt akartam ábrázolni, hanem azt, hogy az erotikus atmoszféra oka az emberek izgatottsága.

T. T.: A darabban legalább két olyan jelenet van, amely sokkal mélyebben hordozza a karneváli izgatottságot, mint ez a tisztán ver-bális epizód, amely engem egyáltalán nem zavart, csak éppen abban a pillanatban a játék szerintem megállt, és átváltott tisztán nyelvi szintre.

A. T.: Nem azt érezted, hogy ott áll Gazsó György, és életében először hall ilyet?

T. T.: Egyáltalán nem, mert később kiderül, hogy korántsem először hall ilyet életében. Es amint megérkezik Párizsba, rögtön bizonyságát adja, hogy dehogyis hűséges ő, és az asszony is bizonyságát adja otthon, hogy ő sem hűséges. Tehát az egész Roch számára abszolút semmi.

A. T.: Kornél, nem ismerős neked ez a szemrehányás valahonnan? Hatalmas vita volt Gazsó György és Kornél között.

H. K.: De az a vita más területeket is érintett.

A. T.: Gazsó nem akarta bugyutára venni Rocht. Úgy érezte, hogy sok helyzetben bugyutább az ábrázolás annál, mint ami még igaz lehetne.

LAJOS SÁNDOR: Sokfelől hallottam az előadásról, de csak tegnap tudtam megnézni. Mindenfélét mondtak róla; azt, hogy jól meg-

írta a Kornél, te meg elrontottad, és fordítva, hogy ez egy rossz darab volt, és te hoztad helyre. Hát megnéztem, és úgy jöttem ki, hogy ez egy nyugat-európai előadás, steril, eminens. En azt mondom, hogy nem az idő hiányzik, hanem a hozzáállás.

A. T.: En sem csak az időt mondtam; azt is mondtam, hiányzik hozzá az elme, az ambíció, az anyag, hogy ez kiteljesedjen.

L. S.: En azt látom, hogy - nagyon primitíven szemlélve - van egy fő vonulata az előadásnak, Básti Juli össze is foglalja: „Isten kontra Roch." Es van egy szereplő, aki sok-

megírva nincs-e vagy megrendezve.

A. T.: Igyekezetünk szerint van ilyen pillanat. De egyáltalán nem biztos, hogy valóban meg is teremtődik minden este. Nem tudom, mi az igazi tét. Az embernek életben kell maradnia, tehát ebben a hagyományos emberi értelemben van tét. Amikor tétnélküliségről beszéltünk, akkor nem arra gondoltam, hogy Gazsónak nincs tétje, hanem arra, hogy egy olyan világra látunk rá, amelyben - ahhoz képest, amit tanultunk róla, vagy amit gondolunk róla - már szétporladtak ezek a nagy tétek.

nem kérdőjelezi ezt meg, csak ő, a hóhér.

T. T.: Ez igaz. Es zseniális írói megoldás a hóhérmesterség és a színészmesterség, a színháziasság azonosítása. Amikor más hóhérok beszélnek, elmondják, hogy mesterségük művészet, ihlet kell hozzá - és kitűnik, hogy mindnyájan specialisták, kis színész, nagy színész, de mindegyik aktor.

K. T.: Ismétlem, nem megszállott, nem a nyakazást élvezi, hanem végzi a dolgát.

T. T.: Ki akarja érdemelni a nyugdíjat.

A. T.: Számomra meg ez a rend és a törvény. Roch azt gondolja, hogy bár Isten felől

Gazsó György és ***Bertalan Ágnes (Mme Charpennet) (Schiller Kata felvételei)***

kal normálisabb, mint a többiek; a dramaturgia, úgymond, hagyományos: valaki belekeveredik valamibe. Ez a főszereplő számára hihetetlenül tragikus. Én azt hiányoltam, hogy nem látom, amint Gazsó megőrül; sajnálnom kellene szegényt, hogy miért keveredett bele az egészbe.

T. T.: Meg is őrülhet, a léghajó lehet az őrület egyik jele, nem?

A. T.: En nem dicsekedtem azzal, hogy ez egy hagyományellenes előadás, ezt senki nem állította. Itt arról volt szó, hogy mi a fővonal, és én azt mondtam, hogy hagyományos értelemben véve nincs fővonal. Van egy sztori, amelyik egymástól független epizódokban jelenik meg.

L. S.: Arról beszéltünk, hogy nem is kell a játéknak tét, én meg nem bírok ilyen színházat elképzelni. Akkor miért csinálunk színházat? Látok egy embert, aki végigjárja ezeket a borzalmakat, és nem emlékszem Gazsóarcokra, pedig nagyon jó a Gazsó. Rochnak ellopják a pénzét, és ennek a pillanatnak nincs meg a rettenete. Nem tudom, hogy

T. T.: Az a tét, hogy egy embernek nem sikerül a saját arányaihoz és vágyaihoz, önmaga legjobb lehetőségeihez képest látszólag ideális feltételek között megvalósítania önmagát.

A. T.: Es emellett persze ott az az ironikus vakvágány, hogy ez a valaki, akinek az önmegvalósításáért drukkolunk, egy hóhér. Ez intellektuális csapda.

T. T.: Igen, de mögéje oda kell képzelni - és ez megint a tétnélküliséghez kapcsolódik - a francia forradalmat, amelyről mind a mai napig egyetlen magyar ember sem tudja pontosan, hogy kit is volt helyes lenyakazni, és kit nem.

K. T.: Mintha korábban azt mondtad volna, hogy Roch nagyon szeret nyakazni.

T. T.: Roch megszállott, hivatásszerető ember.

K. T.: Nem, neki ez a dolga, ez a foglalkozása. Ő az egyetlen, aki az elején - így kezdődik a darab - megkérdőjelezi, hogy **nekünk, embereknek** van-e jogunk istenként élet és halál fölött rendelkezni. Senki más

tekintve kétséges, meg lehet-e fosztani egy embert az életétől, de az emberiség felől nézve ez a törvény betartatása, és ilyen értelemben a hóhérság szükséges hivatás. Nem beszélve arról, hogy lehet űzni ezt a mesterséget érzéssel és humánusan, és lehet szakszerűtlenül.

T. T.: Kiválasztottságot érez.

A. T.: Szerintem a darab akkor működik igazán jól, ha, ezekről a dolgokról vitatkozni tudunk. Kornél ugyanis elhelyezett a darabban egy kaján intellektuális csapdát: adva van egy hős, aki naiv, törvénytisztelő, tisztelettudó, elvész, elszerencsétlenedik, repülni akar, haza akar menni; ugyanakkor ő a hóhér, aki nyakaz. Nem is tudom, hogy ez vajon egyértelmű teátrális érték vagy erő-e; lehet, hogy inkább akkor érvényesül, amikor be-szélünk róla. Amikor nézzük, nem annyira, mert az ember, miközben néz valamit, nem tud vitatkozni önmagával.

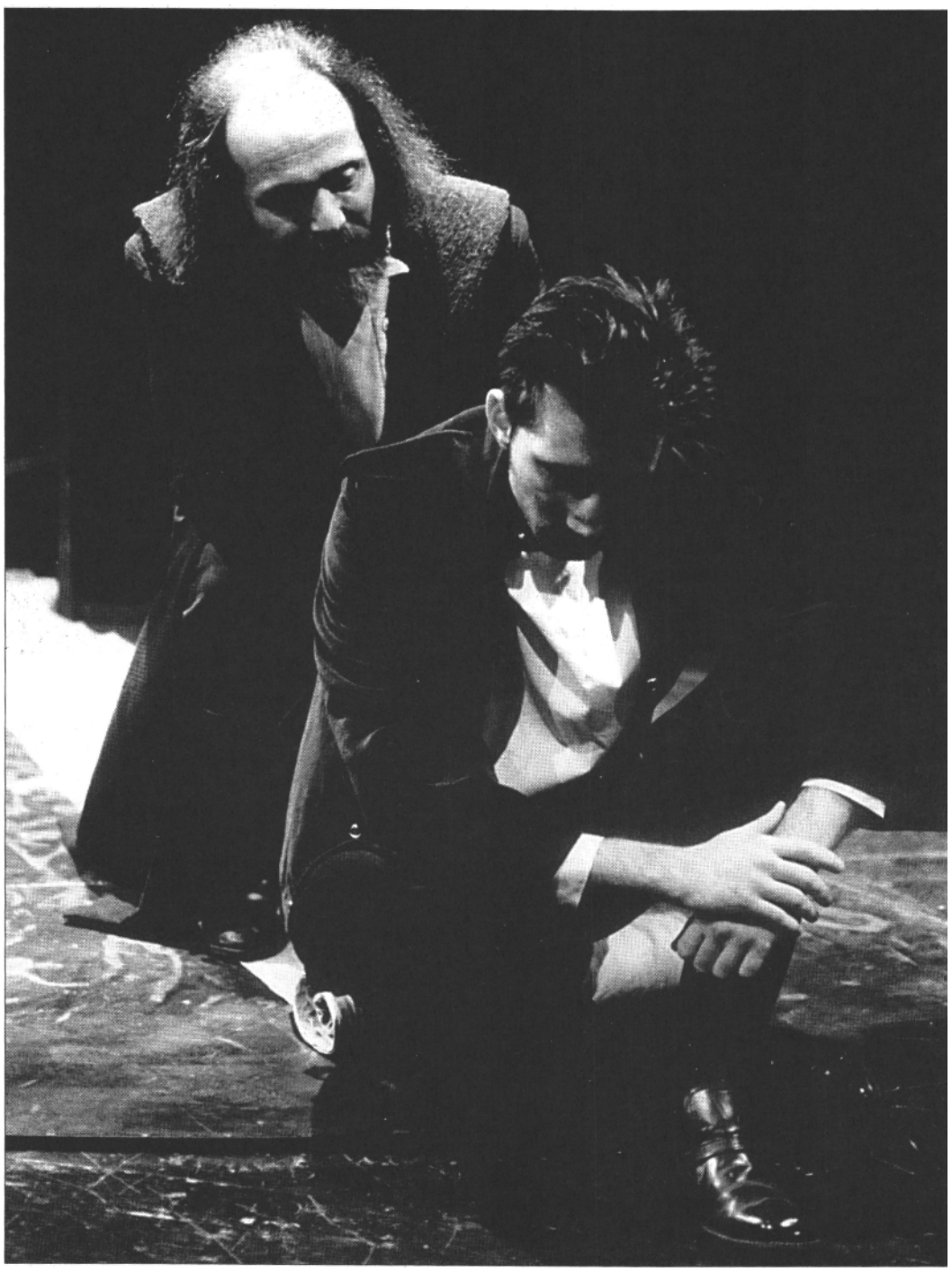
DRÁMÁK

AZ ÉRTELEM DIADALA?

Márai Sándor, amikor 1948 szeptemberében egy nemzetközi írótalálkozóra Svájcba utazott, s többé nem tért haza, itthon gyakorlatilag már indexen volt, sorra zúzták be a könyveit. Negyven évig jószerivel a nevét sem lehetett leírni. De nemcsak a hatalom iktatta ki őt a magyar irodalom történetéből, ő maga is, aki 1989-ben bekövetkezett haláláig makacsul ellenállt:

hoz sem járult hozzá, amíg a magyar nép nem élhet „a nemzeti önrendelkezés jogával". Ennek egyik dokumentumát, Simonyi Imrének írt 1975-ös levelét most A *kassai polgárok* műsorfüzete is közli. Aligha véletlenül. Nyilván utalásként arra, hogy e négy évtizedes sebet nem is oly könnyű begyógyítani, mint hinnők. Immár jó tíz esztendeje igyekszünk visszafogadni őt, s látnunk kell, hogy kitagadni sokkal könnyebb volt, mint rehabilitálni.

Amíg rehabilitáláson a posztumusz Kossuth-díjat vagy akár könyveinek új kiadását értjük, a feladat természetesen megoldható. A gondok ott kezdődnek, ha azt kezdjük vizsgálni, hogyan integrálódnak fél évszázad múltán a Márai-művek a magyar irodalom eleven áramába. A színház épp ebből a szempontból különösen érzékeny jelzőrendszer, hisz a játszók és a nézők közt estéről estére működnie kell annak a közmegegyezésnek, amely nélkül nincs színpadi nyelv, amely nélkül minden látszólagos kommunikáció merő protokoll. A kérdést csak bonyolítja, hogy Márai ma mitikus név - s minden mítosznak megvan a maga független élete -, nem organikus része a kultúrának, inkább egyfajta „felettes én"-je. Ami nem is lenne baj, ha szervesen az adott kultúrából nőtt volna ki, de Márai esetében épp ezzel a szerveséggel kapcsolatosan merülnek fel kérdőjelek: az ilyesféle „begyökerezetlen" mítoszok szoktak gyorsan kiüresedni.



Gáspár Tibor (János mester) és Kokics Péter (Kristóf)

A kassai polgárok alighanem a legjobb Márai-darab, de mindenképp a legfontosabb, hisz az életműben kulcsszerepe van. Az író posztumusz kiadott utolsó *Naplójá*ban, egy 1984-es keltezésű feljegyzésben nem véletlenül rója fel Nemeskürty Istvánnak, hogy az 1945 előtti magyar irodalom történetét feldolgozó „mesélgető olvasókönyvében" A *kassai polgárokat* meg sem említi: „Valószínűleg kellemetlen felidézni a jelenetet, amint a Nemzeti színpadán Somlay és a polgárok ököllel verik az asztalt, és üvöltik: »Jog nélkül nincs emberi élet«. Erre nem jó ma emlékezni, de negyven év előtt sem volt időszerű." A darab 1942 decemberében, amikor először színre vitték a Nemzetiben, nyilvánvalóan egy sor érzékeny kérdést érintett: nemcsak amit Márai kiemel, s amit ma alapvető emberi jogoknak neveznénk, de az országtól elcsatolt, majd épp visszacsatolt Kassa kapcsán az egész Trianon-szindrómát, a polgári kultúrát és a művészi alkotást egyaránt fojtogató szélsőséges politika rémképét, a leginkább azonban a Róbert Károly idején játszódó kassai drámában az író jelen idejű, személyes dilemmáját. „Mindig nyugatra menj. Es ne feledd soha,

Gáspár Tibor és ***Melkvi Bea (Genovéva) (Schiller Kata felvételei)***

nos mester, a szobrász, akinek vésőjéből Omodé nádor megölésével fegyver lett, de tragédiája ezzel be is teljesedik, hisz a gyilkos fegyver már soha többé nem lehet a mű-vészi alkotás eszköze.

A dráma alapkérdése tehát jól felismerhetően a Márai-életmű és -életút alapkérdése is, s az Anjou-korban játszódó drámát ritka személyesség hatja át. Ez a bemutató idején épp elég volt az átütő sikerhez (nem beszélve arról, hogy az előadást Németh Antal rendez-te), de 1990-ben, ismét a Nemzetiben, az első felújítás alkalmával már távolról sem. A jelen előadás fő erénye, hogy nem akarja az 1942-es bemutatót reprodukálni; a produkciót fiatalok készítették, akik szuverén módon nyúltak a darabhoz, azzal a természetességgel, amellyel bármely más klasszikust is kéz-be vennének, következésképp eszükbe sem jutott, hogy Márai „visszahonosításával' bíbelődjenek. Az anyag azonban megbosszulta magát; egy Márai-műtől bajos elvárni, hogy kezes bárányként idomuljon a megváltozott igényekhez, s nem is idomul. A megoldatlan problémák súlyos teherként nehezednek az előadásra, amely természetes és nagyon mai kíván lenni, ars poeticájában megmaradva a művészi alkotás atelier-kérdéseinél, e tehertétel mégis visszahúzza abba a stílus- és eszmevilágba, amely a mű eredeti közege, amelyben megfogant.

Mire gondolok? „Aki ma ír, mintha csak tanúságot akarna tenni egy későbbi kor számára - hangsúlyozza Márai az Égy *polgár* vallomásaiban (1935) -, tanúságot arról, hogy a század, amelyben születtünk, valami-kor az értelem diadalát hirdette. S utolsó pillanatig, amíg a betűt leírnom engedik, tanúskodni akarok erről: hogy volt egy kor és élt néhány nemzedék, amely az értelem diadalát hirdette az ösztönök felett, s hitt a szellem el-lenálló erejében, amely fékezni tudja a csorda halálvágyát." A század, amellyel Márai egyidős volt, jól tudjuk, nemcsak az értelem, hanem az ösztönök diadalát is hirdette, de azokban az években, amikor ő ezeket a sorokat papírra vetette, az ösztönök felszabadítását illetően épp a legiszonyatosabb visszaélés volt kibontakozóban, hisz a fasizmus politikai ideológiája is erre apellált. Világos, hogy ez az, amit Márai elutasít. De hogyan? E tekintetben jellemzőnek érzem egy 1943-as bejegyzését *a Napló* első kötetében: „Dosztojevszkij úgy meggyötör, mintha elmebajossal zárkóztam volna közös szobába - elmebajossal, akit talán szentté avatnak egyszer. Nem bírok belenyugodni, hogy az ember távlata ez az anarchikus korlátlanság - európai vagyok, a méretekben és a térképek adataiban is hiszek." Aligha kell külön hangsúlyoznom, hogy Dosztojevszkij nélkül nincs modern európai irodalom, de modern színház sem, s azt is inkább a tisztesség kedvéért teszem hozzá, hogy Márai késői már nem ilyesféle rémkép; engem valójában az a szellemi-politikai-társadalmi miliő érdekel, amelyben A *kassai polgárok* íródott. A fentiekben, remélem, sikerült éreztetnem, hogy az az emberi és írói alapállás, amely az idő táj t Márai hitelét megadta, s amelynek erkölcsisége a mai olvasóra is autentikus hatást tesz, számára nemcsak szellemi tágasságot jelentett, hanem bizonyos beszűkülést is, bizonyos szellemi alternatívák, összefüggések, lélektani evidenciák elutasítását. Ez a szellemi attitűd, amely most már a drámáit illeti, összefonódott az akkori magyar színjátszás felettébb verbalizáló, mai ízlésünk szerint túl külsődleges, rugalmatlan, a belső motivációt gyakran nélkülöző „életszerűségével". Nem beszélve arról, hogy a színház a politikai forrpontok idején egyébként természetéből eredően hajlik a verbalitásra, hisz ilyenkor egy fennhangon kimondott igen vagy nem katartikus erejű lehet.

Mindez hozzátartozik A *kassai polgárok*hoz, de nemcsak az 1942-es bemutató „környezetrajzához", hanem magához a darabhoz is. Ha azt mondtam, a mai olvasó számára is evidens a mű egykori erkölcsi alapállása - hisz valóban, az olvasás lélektanából eredően az olvasói tudatnak megvan a maga automatizmusa, amellyel a lehető legtermészetesebb módon a művet egyszerre több kontextusban képes elsajátítani: érzékelve és feldolgozva azt az időtávlatot, amely a mű cselekménye.

megírása és befogadása között van -, akkor arra is utalni kívántam, hogy ez az automatizmus így csak a képzelet színpadán működik. Az élő színház épp érzékisége és jelenidejűsége miatt más. Az előadásban a befogadás többsíkúsága, az egyes síkok más-más perspektívája és kölcsönhatása csak akkor él és hat, ha mindez valóságosan, a játék érzékiségében is megjelenik. Ha viszont e megjelenítés - és egyáltalán az alkotói feldolgozás - elmarad, akkor legfeljebb a szöveg ellenállásából érezzük meg azt a meglehetősen destruktív feszültséget, amely aligha építi, inkább mintegy belülről rombolja az előadást.

Ha A *kassai polgárok* mostani, Szákás Tóth Péter rendezte változatát vesszük, ez annál fájdalmasabb, mert az előadásnak megvannak a maga értékei, hisz a rendező a drámai cselekmény ideje és a jelen közt feszülő időtávot elég behatóan elemezte, és elég jól boldogult is vele. Különösen, ami a színészi hangvételt illeti: jó képességű, vonzó csapatot toborzott magának, színészei természetes, mai nyelven tudják interpretálni a régi példázatot. Csakhogy a szöveg ellenáll. A műsorfüzetben olvasható néhány soros értelmezés alatt nincs ott a rendező neve, de nyilvánvaló rendezői ars poeticát rejt magában: „1942-ben »a magyar Tell Vilmos lépett színpadra, aki művészi elhivatottságát áldozta fel népének szabadságáért<. Ma, kétezer-ben, Márai születésének 100. évfordulóján, az ember áll az előadás középpontjában. Az ember, aki csak művész akar lenni, csak a saját útját akarja járni, csak függetlenségre, boldogságra törekszik mint művész, mint férj, mint szerelmes - csak mint ember - és nem hős." Ha ilyen mértékig ki akarom fordítani a darabot önmagából és a maga eredeti kontextusából, az nem oldható meg húzásokkal, némi dramaturgiai munkával. Csak egyféleképp oldható meg: ha farkasszemet nézek az íróval és az író korával. Peter Stein rendezett ilyen előadásokat fénykorában, a berlini Schaubühnén, valamiképp nemcsak az író korát, hanem az író személyes drámáját is belerendezve a darabba (elsősorban legendás *Homburg* hercege-előadására gondolok).

Márai egyébként A *kassai* polgárokban mintegy tálcán kínálja ezt a megoldást, erre már fentebb utaltam, annyira a maga személyes írói dilemmáját teszi meg a darabbeli János mester élete fő kérdésének. Magyarán nem kiiktatni kellett volna az előadásból a negyvenes évek elejét, amikor a mű íródott, hanem leszámolni vele. Akár azon az áron is, hogy ennek a leszámolásnak lett volna bizonyos kritikus éle, amely megvilágítja, sőt leleplezi az író (és persze a kor, az akkor hatásos és hiteles értelmiségi antifasizmus) korlátait is. Bár igaz, e kritikai feldolgozásnak nem a politikai-történelmi aspektus kellett volna a lényege legyen, inkább annak a színházi-irodalmi nyelvnek az időben-térben való elhelyezése, amely még Dosztojevszkijtől is megriadt, s amely egyszerűen alkalmatlan arra, hogy - némi eufemizmussal szólva - mai antropológiai tudásunkat közvetítse. Nem kívánom itt felsorolni, mi minden történt az európai és az amerikai színházban a második világháború óta, ami természetesen nem vonatkoztatható el attól, ami a humanisztikában, sőt a természettudományokban történt, s ami így együtt, amikor a színházba beülünk, vagy a színpadon megszólalunk, magától értetődő közkincs ma számunkra. Nyilvánvaló, hogy A *kassai polgárok* nem ezt a nyelvet beszéli. Elképzelhetetlen tehát olyan ma érvényes előadása, amely ezzel a körülménnyel nem néz szembe, ezt a konfliktust nem dolgozza fel.

Lehet, egyeseknek túl erős ez a fogalmazás, különösen a Márai-centenárium ünnepi pillanatában. De itt rejlik a mai Márai-recepció legégetőbb kérdése. Márai az emigrációban bizonyos értelemben önmaga szobra lett. Különcként élt, úgyszólván teljesen elszakadt a hazai élettől és kultúrától, s még más emigráns körökkel is csak laza kapcsolatot tartott. A hazai irodalomnak is, a drámának is megvoltak a maga különcei, akiket a magyar színház nehezen vagy egyáltalán nem tudott befogadni, ám ezek a különcök mégis jelen voltak a hazai szellemi életben, ami egyfajta kölcsönösséget mindenképp jelentett. Márai impozáns életművéből e kölcsönösség hiányzik. Ha tehát valóban szeretnénk „visszahonosítani", meg kell birkóznunk vele, s nem a szobrot kell hazahoznunk. A Thália Új Stúdiójában A *kassai polgárok* ezzel a megbirkó-

PÁLYI ANDRÁS

A KASSAI POLGÁROK

PORTALANÍTÁS

Márai Sándor, a született kassai polgár színdarabot írt A *kassai polgárok* címmel akkor, amikor Kassa átmenetileg ismét Magyarországhoz tartozott. (Az ősbemutatót a Nemzeti Színház tartotta ünnepi előadásban, kormányzó úr Őfőméltósága névnapjának előestéjén, 1942. december 5-én.)

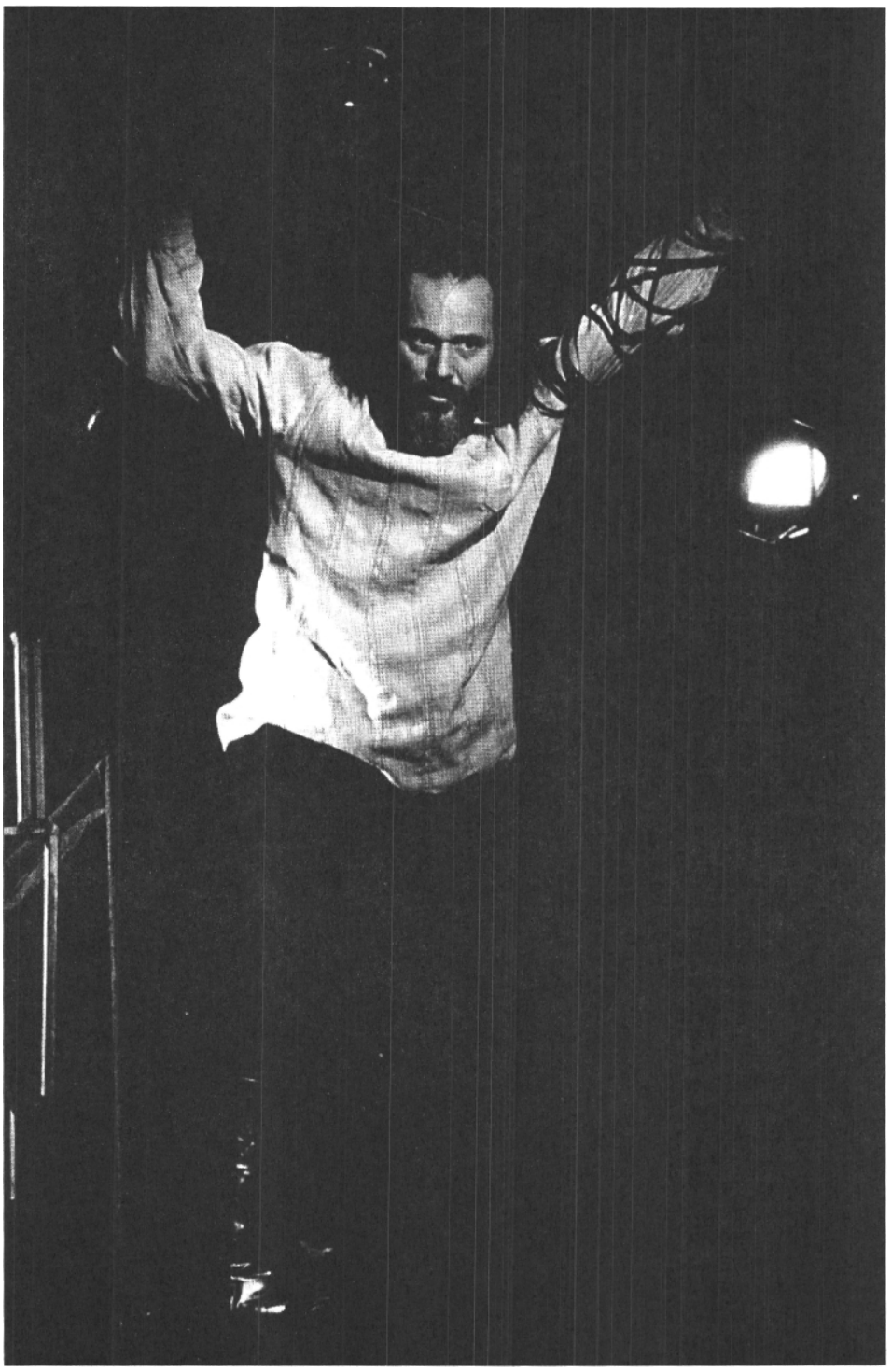
A mű főhőse művész, s mint ilyen, többek szerint, a szerzőt rejti. Ámbár a főszereplő János mester nem író, hanem szobrász - érdekes, így egyszer sem nevezik a darabban, mindig kőfaragóként emlegetik -, aki több estét betöltő konfliktussal találja szemben magát a háromfelvonásos tragédia során. A konfliktusok koncentrikus körökként kerítik körül.

Az első - a legbelső - egyszemélyes, alkotói magánügy. János mester egy szobor megformálásával küszködik. Nem találja a kőfaragói megoldást az arckifejezésre, melyet az új templom bejárata fölé tervezett Szent Erzsébet-alaknak szánt. A második probléma családi körben jelentkezik. Matematikai abszurd áll elő: háromszög a négyzeten. Az egyik szerelmi háromszöget János, a fia (Kristóf) és a nevelt lánya (Genovéva) alkotja. A másikat, a hatványozottat János, a felesége (Ágnes) és Genovéva hozza létre. (Lehet mondani, hogy az író kissé túlbiztosította a szerelmi vonalat. Igaz, a Kristóf-Genovéva-ügyet csak a legelső jelenetben szerepelteti, onnantól kezdve negligálja.)

A harmadik bonyodalom még tágabb környezetet érint: egész Kassát. A király odaveti zsákmányul a várost Omodé nádornak - a XIV. században vagyunk -, a kassaiak azonban fegyveres ellenállást tanúsítanak. János mesternek módjában áll patetikus monológokban és dialógokban meghánynivetni, hogy mi néki a dolga: a vésővel dolgozni vagy fegyverrel hadakozni. (Mármost szerintem János mester azért nem Márai, mert a rogyásig tetézett problémahalmazból koránt-sem mindent tekinthetünk a szerző legszemélyesebb sajátjának. Az alkotás tematikája, az igen, az foglalkoztatta őt is. A harcos cselek-vés ingerenciája viszont nemigen kínozta. Meg az is elég jól felmérhető az önéletrajzi művekből, hogy Márai sokkal könnyedebben, hűvösebben és érintetlenebbül mozgott az emberi kapcsolatokban, mint a drámahős. A naplókból vagy *az Égy polgár vallomásai*ból *nem* derül ki, hogy az író valaha is felelősséget érzett volna, mondjuk, egy nőért, lett János mesterrel ellentétben, aki a Genovéva-ügyet éppúgy végigvívódja, mint a többi, rálőcsölt drámai válsághelyzetet. S a próza műfajában gyakran egészségesen fanyar Márai fennköltt szövegét irónia és önirónia nélkül, dúlt szenvedéllyel kell elmondania (vagy meghallgatnia). „Az arany halott tűz." „Azén leheletem ad szárnyat a lelkednek." „A harc csak pillanat. A béke az élet." Es hasonlók.)

Ha egy végzős rendezőhallgató A *kassai polgárokat* választja diplomamunkául, akkor ez avval kecsegtet, hogy az ifjú színházcsinálót izgatja valami ebben a szép szavú, közhelyszagú, nagy ívű, túlzsúfolt, dramaturgiailag több sebből vérző színdarabban. Nyilván talált egy szálat a dús, kusza gombolyagban, amelyet érdekesnek ítélt, s érdemesnek a felgöngyölítésre.

Hanem ahogy a Szákás Tóth Péter jegyezte előadás kezdődik a Thália Színház Stúdiójában, az a hideglelést hozza rám. Két szereplő beszélget a színen, miközben az egyikük folyamatosan tornagyakorlatot végez a Masa Richárd tervezte díszleten, mely leginkább játszótéri mászókára emlékeztet. A céltalannak tetsző színészi mutatványtól elfog az ijedelem, hogy valami igen divatos, akro-



János mester: Gáspár ***Tibor (Schiller Kata felvétele)***

batikus színházi produkció vár rám. Beüthet a legrosszabb is, hogy a színrevivő nem akar semmit a műtől (csak blöfföl), vagy akar, de nem tudom megfejteni a szándékait (legfeljebb blöffölhetek). Ezután az előadás a csendes megnyugvás jegyében telik el.

Szákás Tóth Péter inkább szakmai, mint filozófiai megközelítési módot választott. Mindenekelőtt jótékonyan beavatkozott - Góczán Judit dramaturghallgatóval együtt - a darab szövegébe, sőt szerkezetébe. Kiiktatta a kassai tanácsot, amitől a mű sűrűbb, pusztán néhány szereplő viszonyára szűkített, kamaradrámai jelleget öltött. Ugyanakkor mégsem tűntek el nyomtalanul a tömeg-jelenetek. Az Omodé meggyilkolását követő tárgyalás részleteit fel-felmondja az előadást indító két szereplő. (Hol literátorok, hol egy-házi személyek képében.) Ketteiük mászókázással tűzdelt párbeszéde *flash backbe* úsztatja János mester történetét. Amikor a főhős előáll, már tudjuk, hogy a színre nem lépő nádor szíven lesz/lett szúrva. A gyanútlan néző számára így akár krimiszerű izgalmat is kínálhat az előadás. (Vajh ki leend a gyilkos?) A „gyanús" néző pedig baljós hangulatban kísérheti figyelemmel, ahogy János mester végzete beteljesedik. Szákás Tóth Péter melankolikus sejtelmességgel, balladisztikus tömörséggel és rideg törvényszerűséggel torkoltatja tragédiába az eseményeket. (Nem mentesen némi *Bánk* bán-reminiszcenciától.)

Egyéninek mondható szakmai álláspontot vélek felfedezni a szereposztásban. Se húzónév, se zsinórban játszó élszínész, se megszánt munkanélküli nem szerepel az előadásban. A rendezőnövendék sokat tott, a nagyközönség számára mégis „ismeretlen" színészeket hívott meg a Tháliába. Olyanokat, akik Békéscsabán, Egerben vagy Debrecenben már rengeteg szépet és jót csináltak, Pesten viszont sosem láthatók. S ha más nem történik itt, mint hogy néhány tucat fővárosi néző felfedezi magának Gáspár Tibort, Bertók Lajost, Venczel Valentint, illetve a vígszínházi üldögélésben megfáradt Venczel Verát, esetleg a viruló, főiskolás Melkvi Beát, akkor már van öt találat a héten.

Az előadás világában akad néhány üdítően bizarr jel. Magasból lehulló vércsöppek a színpad közepén. Vörös babszemek fémtányér alján, vacsorához és dührohamhoz tálalva. Négy darab tűzifa a négy égtáj felé vetve. Különös az Endresz Ágnes tervezte kosztümegyüttes is, mely úgy stílusos és illúziókeltő, hogy közben minden darabjában van valami kirívó furcsaság. Egy piros gomb a feketék között. Vagy egy fekete öltözék aljában a zöld zokni és a még zöldebb cipő. Egy-egy zsinór, amely feltekeredik a nadrágszárra vagy az ingujjra. A kötelék egyébként is visszatérő s nyilván szimbolikus elem itt. Helyenként még a díszlet is kötözve van, bár a bebugyolált mászóka képe inkább sebesülést idéz, mint gúzsbakötöttséget. (Most akkor nem is tudom, hogy rabok lennénk-e vagy betegek.)

A produkció legfőbb erénye, hogy igyekszik portalanítani és pátoszmentesíteni Márai minimum avíttas művét. A színészek nem az emelkedettségre, hanem a gondolatokra koncentrálnak. Amikor például Bertók Lajos Albertusa figyelmezteti Gáspár Tibor János mesterét - „nézz a szívedbe" -, akkor e felszólításban nincs több zengzetesség vagy színpadiasság, mintha azt mondaná: nyúlj a zsebedbe. Gáspár kőfaragójának tragikus hős volta ezúttal nem elszánt, dörgedelmes és heroisztikus vállalás. Ez a János mester csupa kérdés: azt kell-e tennem, amit a becsületem (és Márai) diktál? Van-e hivatásom, kötelességem, tudok-e dönteni? Amikor feladatát immár elvégezvén hazatér, és házát feldúlva, feleségét holtan találja, zavarodottan, tanácstalanul fordul Olsavszky Éva dajkájához, Puskás Tivadar Gergely páteréhez, Bertók Albertusához. Hogy akkor most mi legyen. Megtette, amit vártak tőle, de hogyan tovább?

Egyébként is az a legjobb, amikor Gáspár és Bertók áll egymással szemben. Két erőteljes ember, egyenes tartással, értelmes fejjel, magas homlokkal, figyelő tekintettel. Vitáznak, mérkőznek, meg akarják érteni egymást. Girbegurba erecske tekereg mindkettejük halántékán. Kicsit kiduzzad. Talán mert olyan markáns, olyan feszítő a gondolatok ereje.

STUBER ANDREA

Márai Sándor: A kassai polgárok
(Thália Színház Stúdió)
Dramaturg: Góczán Judit. Zene: Gryllus Samu. Díszlet: Masa Richárd. Jelmez: Endresz Ágnes. Rendező: Szákás Tóth Péter
Szereplők: Gáspár Tibor, Venczel Vera, Kokics Péter f. h., Melkvi Bea f. h., Bertók Lajos, Puskás Tivadar, Venczel Valentin, Olsavszky Eva, Mucsi Sándor, Huszár Zsolt.

BIZET: CARMEN

Don José

Georges Bizet *Carmenje* a legveszélyesebb operák egyike, mivel abban a hétköznapi realizmusban fogant, amely keletkezése idején botrányosan forradalminak számított - és ma újra az. Ugyanis nem tudunk mit kezdeni a realizmussal. Főleg az operában nem, és főleg nálunk nem, ahol az operai manírok - az eltorzult arc, a kifordult szem és az ellenőrizetlenül széles gesztusok - rátelepedtek a játékra. A hozzánk is eljutott divatirányzatok a posztmodern címén kiélik magukat a szcenikai halandzsában, az énekesszínész meg *úgy maradt*, amilyen száz évvel ezelőtt volt. Ideológia is kerül hozzá. Az opera önmagában irreális dolog, szokták mondani jópofa szakér-tők: hogy jön ahhoz bárki normális ember, hogy énekelve fejezze ki magát? A múltkor a rádióban azt fejtegette egy jelentős művész-ként kezelt zenész - a nevét nem tudom, kocsiban hallgattam, lemaradtam az elejéről és a végéről, a rádióriporterek pedig nem ismerik azt a szakmai minimumot, miszerint időn-ként illik bemondani, kivel beszélgetnek -, hogy csak az operát szereti, a színházat nem, mert az előbbi vonzóan bohém irrealitás, amelyen nagyokat lehet nevetni, az utóbbi viszont maga az unalmas valóság. Ennyit a színházi esztétikáról.

Az operán, persze, tényleg jókat lehet nevetni. Magam is remekül szórakoztam diákkoromban (az ötvenes évek végére esett) dalszínházunk nagy énekesein és nagy rendezésein, akkor szerettem meg a műfajt. „Mit mondasz, nem értem", rebegte hírneves szoprán-unk az állatkerti színpadon, akkor

még kisgyerek voltam - a görög tenor Liontas Konstantinnak, és tényleg nem értette, mert a görög olaszul énekelt. Nem ez volt a legabszurdabb pillanat, amit átéltem.

Talán elment a józan eszünk, ha nem így gondolkodunk, és azt akarjuk, hogy Carmen erotikától izzó, őrjítő szépség legyen, mivelhogy annak van megírva, és ha nem az, akkor nem működik az opera. Az erotikának ráadásul a hangban, a vokális kifejezésben kell testet öltenie. Csak jámbor lelkek gondolhatják, hogy elég az éneklés *mellett* némileg csípőt riszálni, kacér pillantásokat vetni, és kész a figura. Carmen a teljes személyiség mozgósításától lesz Carmen.

Es mi van Don Joséval? Valami torzulás lehet az agyamban, mert nekem *a Carmen* Don Joséról szól. Carmen szuverén egyéniség, a függetlenség elkötelezettje, aki nem ismer sem társadalmi, sem morális korlátokat, és inkább az életéről mond le, mint a szabad akaratáról; kitűnő zsánerfigura, de mivel mindent zsigerből és belső konfliktus nélkül él meg, abszolút problémamentes. Don José viszont született drámai alkat. Egy férfi, akinek váratlanul szem-be kell néznie belső egyensúlyának labilitásával. Egy szolid karrierre és szelíd házasságra hivatott kezdő katona, aki köré unalmas hét-köznapokat és nyugodt családi életet képzelünk sok gyerekkel, s aki egy kontrollálhatatlan szenvedélytől hajtva kifordul önmagából. Don Joséban megmutatni a totálisan széthulló személyiséget, a konformistában a lázadót, a kötelességteljesítés és a fiúi engedelmesség

aki társadalmi lecsúszottként elkeseredetten küzd belső démonaival, mígnem tehetetlenül megadja magát végzetének - ez azért énekesszínészi feladat.

Viszont meg kell hozzá tisztítani a dara-bot a maníroktól. A karmester Will Humburg és a rendező Szinetár Miklós azzal, hogy megtették, a munka felét már elvégezték. Amivel nem azt mondom, hogy félmunkát végeztek, mert továbbléptek: bizonyos ironikus távolságot teremtettek a mű és a jelen között, paradox módon azáltal, hogy közelebb hozták mai, szkeptikusabb gondolkodásunkhoz. Ami Humburgot illeti, zenekara (vagyis a mi zenekarunk) frissen, áttetszően, fölösleges színezés nélkül játszik, svungot vesz az elején, és élénk, de hajszolatlan tempóban jut a végkifejletig. (Használ a zenedrámának, hogy csak egy szünet van.) A teljes hangzás rendkívül, mondhatnám, szokatlanul összefogott, a kórus is együtt van (együtt volt a premieren), valahogy nincs körülményeskedés, az egész föltűnően felnőtt módon *szól*. (Szándékosan fogalmazom civilen, nem érezvén hivatást a zenei nüanszok megítélésére.)

Szinetár már a legelején összefoglalja a szüzsét. Az előjáték színes forgatagot idéző első részében a városi őgyelgők között behozza a színpadra azt a turistacsoportot, amely majd végigjárja a darab összes helyszínét, mintha csak befizetett programként, afféle betyárszöktetéses folklórműsorként tekintené meg a drámai cselekményt; a második zenei *summaryben* azután gyerekek szerelmi háromszögének pantomimjaként lejátszódik a Carmen történet pandania

Wendler Attila (Don José) ***és*** *Ulbrich Andrea (Carmen)* ***(Felvégi*** *Andrea* ***felvétele)***

azzal a különbséggel, hogy a fölösleges harmadikat késével maga a tini Carmen tartja sakkban. Ez a kettős plán Szinetár rendezésének alapja: a drámai páros mögött háttérként mindvégig ott van a feltartott esernyőjével emblematikusan vonuló idegenvezető, maga mögött az illetéktelen „kukkolók" csapatával.

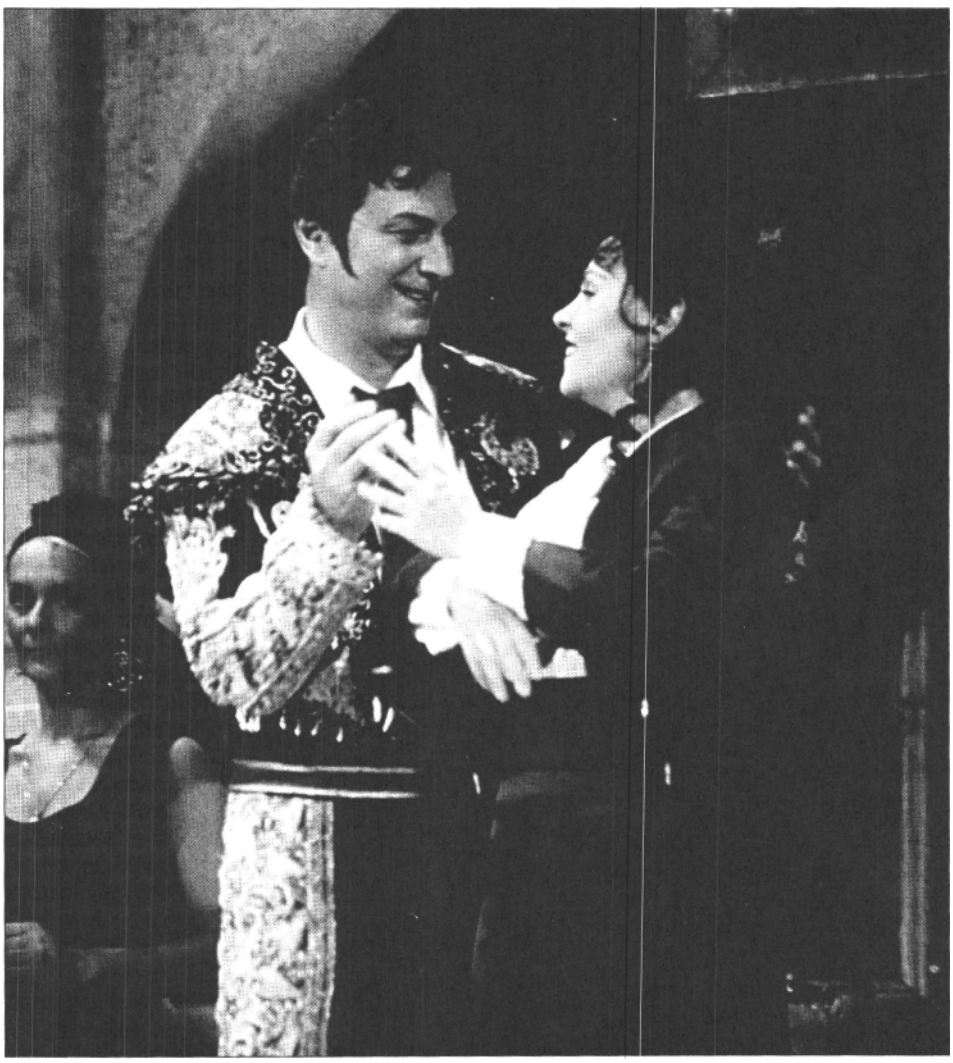
Természetesen az utóbbi a látványosabb, hogy úgy mondjam: a hát-tér van az előtérben. Szinetár - ezt már *Borisz* Godunov-rendezésében is megfigyelhettük - ügyel a részletekre, szereti belecsempészni a nagy tablókba azokat az életszerű apróságokat, amelyeket a „táblaképfestők" nem szívesen vesznek észre. *A Bo*riszban a cári koronázásra összecsődített nép várakozás közben rögtönzött Ecseripiacot állít föl, csencsel, amivel tud. *A Carmen* Lillas Pastiajelenetében az idegenvezető csönd-ben mutyizik a kocsmárossal a behozott turistáktól várható bevételen, ez nyilván rendszeres üzleteik egyike,

aki volt már társasutazáson, tudhatja, miről van szó. Profanizálás? Vicce-

lődés? Mellékes körülmények föltornázása a nagy dráma magasába? Éppen hogy helyénvaló *a Carmenban,* amely a maga idejében is hétköznapiságával bosszantotta a megrögzött operistákat. A csempészkvintettben drogot adagolnak kis csomagokba, és elrejtik egy nagyocska játékmaciban; persze hogy ez csak jópofaság, de nem jobb, mint amikor az ötök éneklés közben föl-le rohangálnak a rivalda mentén, a szaggatott pianóknál csoportképhez összehajolva (a férfiak esetleg föltérdelnek az asztalra), a széles dallamok-nál szétrebbenve? Az operajátszás egyik szörnyűségét, az általános „nyüzsit" legalább azzal ki lehet cselezni, hogy az árusok kórusában mindenki fölnyújtja a maga megnevezett áruját, a programot, a legyezőt, a boros-palackot és a vizeshordót.

Szinetár a harmadik felvonásban jelzi a legmerészebben ironikus távolságát *a Carmen* turistafolklórként értelmezett spanyolságától, amikor a csempészjelenetet show-műsornak rendezi meg. A csempészek nem a hegyek között vonulnak, el sem hagyják a várost, hanem kultúrprogram (Sevilla Smuggler Party) keretében adják elő a csempészéletről szóló zenés-táncos összeállítást. A színes reflektorokkal, működdel adjusztált műsorhoz tüzeket gyújtanak a környező házak erkélyén, a turisták pedig emelvényről fényképeznek, mint egykor Nyugat-Berlinből a falon túlra. Az emelvény egyébként multifunkcionális, mindig betolják, amikor kell, hol katonai őrhely, hol kocsmai szeparé, a negyedik felvonásban váratlanul a torero öltözője, amelynek elhúzott függönye mögött az arénába vonulás csúcspontján a leleplezett Escamillo ül megszeppenve, Carmennal az ölében. (Persze, ez is lehet a show része, ahogy Escamillo megjelenése a csempész-partyn szintén azzá válik. Ha ezen fennakadunk, gondolkodjunk el a realista eredetinek ama mozzanatán, mikor a marcona hegyek között hajnali órán egyedül sétálgató granadai győztes maga közvetíti a csempészeknek szóló meg-hívást a sevillai viadalra. Ehhez képest a praktikus verizmus diadala, amikor Szinetár-nál az előzetesben lévő Carmen a kocsma reklámröplapját osztogatja.)

Tartok tőle, hogy a koncepciót részben a körülmények motiválták, tudniillik valahogy meg kellett úszni a négy felvonást díszletváltozás nélkül, minek következtében ugyanaz a köríves építmény az első felvonásban dohánygyár, a másodikban kocsmafal, a harmadikban lakótömb, a negyedikben aréna. A Sierra Nevadát sehogyan sem lehetett volna ráhúzni erre a kaptafára, így jöhetett a szinetári bravúr. Minden elismerésem a szellemi teljesítményé, ami mégsem gátolhat meg abban, hogy snassznak nevezzem az Operaház szűk színpadára bezsúfolt látványt. A mozdíthatatlan, iskolásan tagolt kvázirealista épületegyüttes (Csikós Attila) nem játéktér, csak díszlet, de annak is unalmas, és még csak rá sem fér, aminek rá kellene férnie. Az első felvonásban vagy a gyerekcsapat masírozik, vagy az őrcsapat, közösen már sokan vannak, a gyerekeknek így is végtelenül hosszan kell helyben lökdösődniük, hogy ki-teljen az idő. A dohánygyári lányok lassú be-szivárgására, majd hirtelen betoppanására nincs tér, de ezt a rendező legalább megoldja a gyári függönyök elhúzásával. A második felvonás finálójának szabadság-eufóriájára



Anatolij Fokanov (Escamillo) és Ulbrich Andrea (Szkárossy Zsuzsa felvétele)

felszalad a horizont, és ott maradnak az égre rajzolódva a csiricsáré girlandos lampionok; nem tudni, hogy ez monumentális giccs-e vagy színházias irónia. (Szinetárnak az a ravasz törekvése, hogy egyszerre akar újdonsággal provokálni és megnyugtatóan hagyományos lenni, gyakran zavarba ejti a nézőt.) A negyedik felvonás parádéjára végképp nincs hely, a diadalmas bevonulózenére meg kell elégednünk néhány magányos pikadorral és a torreádorkukkolóval.

Mindez sokadszorra veti föl azt a kérdést, hogy az átépítéskor aranyfüsttel bőven bevont Ház rendelkezik-e azzal *a minimális* modern színpadtechnikával, amely könnyeddé, varázslatossá és látványossá teheti az operai szcenikát; s ha rendelkezik, akkor mégis mi hiányzik ahhoz, hogy ennek tanújelét kapjuk: a pénz vagy a tervezői tehetség.

Marad a klasszikus emberi aspektus, a jellemben-helyzetben gondolkodás, és az előadás ebben a legjobb. A négy főszereplőre szűkítve a tekintetet, Fokanov Anatolijnak (annyira megmagyarosodott, hogy neve sorrendjét is hozzánk alkalmazta) Escamillo jó szerepe lesz, mert pózolni lehet benne, s Fokanov leghétköznapibb gesztusában is van valami póz. Az erős és tömör hang, mint rendesen, megteszi a magáét, más kérdés, hogy a durva forték mellől hol marad a lágyabb, hársonyosabb, behízelgő *mezza voce - a macho* mellől *a charmeur*. Frankó Tünde mint Micaela üde jelenség, Renate Schmitzler jelmezében, kalapkában, modern hátizsá kocskával olyan, mint egy divatlap-diáklány, legföljebb nem tudni, mitől fél úgy a kiürült főtéren, közvetlenül a csempészfolklór után; a jeles hangmatéria meglepetésre (az én meg-lepetésemre) nem képes kinyílni, folyamatos zenei mondatokat alkotva szárnyalni. Ulbrich Andrea a címszerepben a lehetőségekhez képest több mint meggyőző. (Ideális Carmen nincs, még Francesco Rosi filmjében sem, nemhogy színpadon.) Ulbrich kiegyenlítetten énekel, nem mélyít mesterségesen, és nem veszít koloritjából a magasságokban; egyedül a középhangforték nem robbannak, nem elég drámaiak. Keveset „játszik", nem mozogja túl fölöslegesen a szerepet, de az éneklés dinamikája kifejező, és a kis gesztusok, szemvillanások, belülről induló csábítási trükkök a legfinomabb kisrealizmus meg-nyilvánulásai. Az utolsó felvonásban a legjobb, a nagy drámai kettősben egy végzetét ellenállás nélkül fogadó, menekülésre képtelen, büszke és szabad nő várja dermedt eltökéltséggel a késszúrást.

Ehhez partnerra van szüksége, és Wendler Attila nemcsak mindvégig kész az együttjátszásra, hanem Don Joséja az előadás igazi nagy élménye. Egyenletes, könnyed „fejlődéssel" jut el a szolgálatkész, konform tizedestől a leépült emberi roncsig. (Talán csak a csempészjelenetben túl felhőtlen: itt már lehetne magányosabb, érzékelnie kellene Carmen kötődésének lazulását, és szenvedhetne a tőle idegen „cigányélettől". Persze, ha csak

filmnaturalizmus közvetlenségével mozog a realista zenés színpadon, skiccek sorozatát vázolja föl a szelíd szerelmesről, a szerető fiúról, a megperzselődött férfiról, a konfliktuskerülőről (ahogy Micaela elől gyorsan az asztalfiókba rejti a Carmentől kapott rózsát), a fegyelmezett katonáról, a

függelemsértés- ódzkodóról, a szemrehányó szerelmesről

(kár, hogy nem tárcában préselve tartja a virágját, az illene hozzá), az önérzetes féltékenyről, és így tovább. Ez a mokány, vidéki fiatalember egyszerre fiús és férfias, inkább lírai alkat - hangminősége szerint is -, aki képes a drámai robbanásra. Egyetlen parancsoló gesztussal a székéhez teremti Carment, és habozás nélkül ront rá följebbvalójára. A tenor hang világos színezetű, de telt, és a drámai magasságokban sem préselődik, vivőereje és fénye megmarad ott is, ahol elviselnénk a szenvedély táplálta torzulást: a harmadik felvonás letaglózó fenyegetésében. A finálában egy *clochard* lép elénk, aki a lét peremére szorult. Lezüllött, elhanyagolt, elkárhozott „szenvedélybeteg". Mindent elvesztett, és mindennel leszámolt, csak az utolsó lépés, a gyilkosság van hátra. Wendler Don Joséja, ez a derék, hétköznapokra született átlagpolgár, aki egy véletlen - Carmen - nélkül sohasem találkozott volna a lényében sötéten lapuló „másikkal", az ellenőrizhetetlen ösztönemberrel, tárgyilagosan, szinte józanul veszi elő a kését, hogy végezzen a pusztító ösztön felébresztőjével s ezáltal önmagával is.

Egy arénából kilépő turista gyorsan lefényképezi a drámai folklórt. Lesz otthon mit mesélni.

KOLTAI TAMÁS

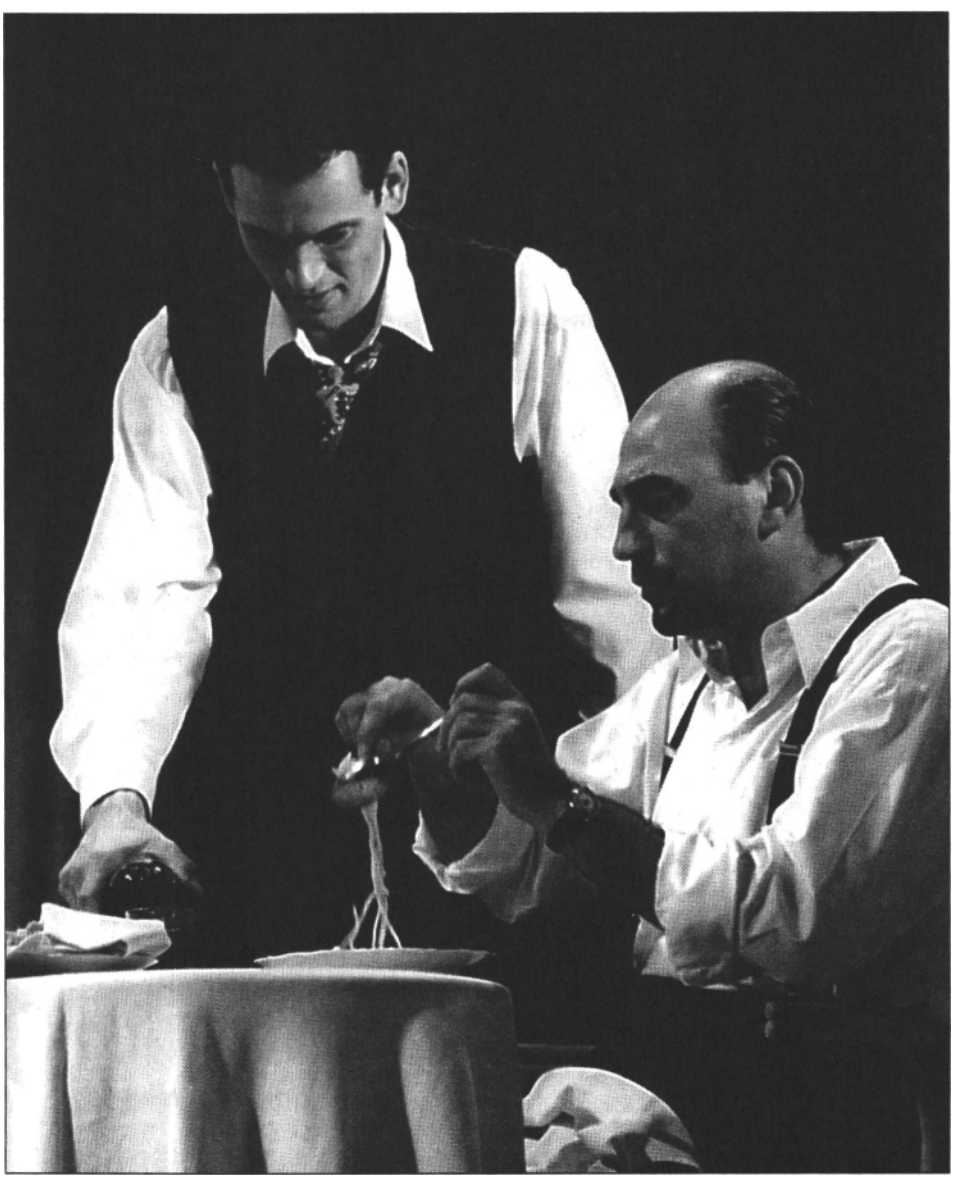
Georges Bizet: Carmen
(Magyar Állami Operaház)
Díszlet: Csikós Attila. Jelmez: Renate Schmitzler. Koreográfus: Lőcsei Jenő. Karigazgató: Katona Anikó. A gyermekkar vezetői: Gupcsó Gyöngyvér, Szebellédi Valéria. Vezényel: Will Humburg. Rendező: Szinetár Miklós.
Szereplők: Wendler Attila, Fokanov Anatolij, Pataki Antal, Vághelyi Gábor, Egri Sándor, Ambrus Ákos, Ulbrich Andrea, Frankó Tünde, González Mónika, Gémes Katalin.

CARLO GOLDONI: MIRANDOLINA

HOLNAP LIVORNO

Az 1753-ban íródott darab eredeti címe: *A fogadósné* - holott másról sincs szó benne, mint hogy a címszereplő még nem *-né,* hanem *-nő,* nagyon is nő, már-már XVIII. századi feminista, aki sem végrendeletileg reája testált osztályabéli kérőjének, sem a lecsúszott arisztokrata széptevőnek, sem a pazarló újgazdag udvarlónak nem akarja odanyújtani a kezét, panziója egyetlen nőgyűlölő vendégét viszont az asszonyiság minden praktikáját latba vetve magába bolondítja. Mirandolina egyszerű (sokszor népinek nevezett) józan esze éppen elegendő lélekismeretet halmozott fel ahhoz, hogy ezt megtehesse, s ha egy-egy fifikus sakkhúzás nem válna be, még mindig ott van a magas sarkú papucscipőben a mezítelenség ígéretével ringó fiatal test; sőt, elsősorban az van ott. Végül persze asszony lesz a lányból, s természetesen nem is mindegy, ki veszi el - azaz kihez megy hozzá -, noha Carlo Goldoni plebejus igazságszolgáltatásból és jellemkritikából ötvözött döntése, illetve a Radnóti Miklós Színházban látható előadás végkifejletének kevésbé optimista hangulata - igazodva az alapszövegnél rétegezettebb és groteszkebb szituációt kereső értelmezésekhez - nem egészen vág egybe.

A produkció magja egyetlen következetesen alkalmazott és kiaknázott rendezői fogás. Bizonyos pillanatokban - sok tucatnyi esetben - fotográfiaszerűen megfagy, állóképpé merevül a mozgássor: a közömbösen visszahúzódó vagy torzan *szobrozó* színészek között csak az éppen beszélő személy marad eleven, hogy a helyzettől függetlenítve ma-gát informáló, kommentáló, segélykérő szavakkal forduljon a **publikumhoz,** e néhány szóval a saját lelkébe is erőt töltögetve. Ez a pillanatfelvételes, kattintásos eljárás előnyösen megtördeli a maga korában újszerűnek számító, mára azonban szinte mechanikus linearitással működő polgári jellemvígjáték kissé szimpla realista sémáit, és - a stílusvilágot, az ízlést nem **horzsolva - a**



Széles Tamás (Első szolga) és Kulka János (Ripafratta lovag)

bumfordi bája és tömör közlései, a filmszerűen montírozó építkezés, a klipekben fogalmazó vizuális kultúra asszociativitása felé mozdítja a játékot. Mivel egyik-másik kiszólásra választ vár (és esetleg kap is) a szereplő, s mert *e félre* mondatok, felkiáltások közben cinkost keres a nézőben, a közönség közvetlenül megérintetten, a maga döntési szférájában éli át azt az eseménysort, mely a szín-padon öt ember belügye. Mondhatni, magunk is beköltözünk a fogadóba, s hőseink - „szomszédaink" - példáján módunk van megtapasztalni, hogy a mégoly alaposan tervezett jövő sem feltétlenül engedelmeskedik szándékainknak, akaratunknak. Ha a nők esküdt ellensége a mind sűrűbb hálóból kivergődni igyekvő Ripafratta lovag „Holnap Livorno!" jelszóval keresi a menekülés útját, nem biztos - bármennyit ismételgeti a varázsigét -, hogy elindul; hogy oda indul el; nem biztos a holnap; s legkevésbé az, hogy Livorno - vagy Velence, az Északi-sark, a Mars - megvédi egy pökhendi és korlátolt teória nevetséges megsemmisülésében rejlő veszélyektől. *A* Mirandolinában mindenkinek van holnapja és Livornója, valahol a ködképek és a tökéletes nemtörődömség végletei között. A komédiába a túlbecsült menedék-holnappal és könnyelmű holnaptalansággal élő ember szánalmasan kacagtató volta is belefér: a boldogtalanságnak az a sóhajszerű jelenléte, amely a napsárgára világított délszaki díszletek között végig ott lebeg Valló Péter előadásában. Talán az esőnek is azért kell megerednie, mert a műnek ez a tolmácsolása nem felhőtlen.

Gubás Gabi (Ortensia), Schell Judit (Mirandolina) és Szávai Viktória (Dejanira) (Koncz Zsuzsa felvételei)

Valló nagy ponyvákból képezte ki a játékteret: a kötelező mediterrán kellékek, a kötélen száradó ruhadarabok karéjában maga a helyszín is olyan, mint az élet nagy, alaposan átmosott vászna. Kontúros és valóhű, mégis lenge, instabil, elvonatkoztató ez a kulissza. Ha erre jár a jókedvű szél, nem fújja el Goldoni radikális társadalomkritikáját, ám inkább az individualitást szítja: azt, ami az egyes személyekben, s azt, ami köztük végbemegy. A fehér (sárgássá mattulva is) és a fekete (különféle fokozataival) tisztán megőrzi a színmű értékítéleteinek eredendő bipolaritását, az értékes és tartós, de nem cifrázott szövet jóleső átláthatóságát. Dőry Virág jelmeztervező ebben a behatárolt színtartományban a formakultúrával, a szabások vonalvezetésével, a dísztelenség jellemző erejével él. Csak fekete és fehér? Forlipopoli őrgróf és Albafiorita gróf anakronisztikus díszegyenruhájához fejfedő is tartozik, s mindkettejük kalpagján úgy táncikál a fekete-fehér tollbokréta, mintha a rajtuk kacagó Itália összes mezei virágát belekötötték volna. Amikor a két könnyű erkölcsű színésznőcske, Ortensia és Dejanira a fogadóba téved, Dőry Virág színes filmet fűzhet a rendező gépébe, s jöhetnek a más színekbe is szétáradó rózsaszínek és lilák tudatos túlkapásai, lévén rajtuk a jelmez: *jelmez*.

Leginkább éppen e két paradicsommadár mellékalakkal gyűlik meg a baja Vallónak. Egyébként biztos karmestere a kedves és kellemes (revelációt nem tartogató) produkciónak. Az aktualizálást az időtlenítéssel oldja meg, ötletes és következetes a tér bejátszatásában, jól ért ahhoz, hogy mozgalmassá tegye az önmagukban eléggé statikus és meglepetéseket alig rejtő epizódokat. A két - társulata elé szaladt - színésznő, akik eleinte próbaképp előkelő hölgyeknek adják ki magukat, csak „rátét" a darabon, valamelyest színezik és duzzasztják, viszont egyáltalán nem befolyásolják a karakterek kijátszatásában és viaskodásában megjelenő drámai cselekményt. Ez a két szexuális felkiáltójel mintha útban lenne a rendezőnek, aki valóban a jellemek legbensőbb lényegére figyelve, a testi kívánkozás indokolt mellőzésével írja *a Mirandolina* tanulságos összetett mondatát. Gubás Gabi (Ortensia) és Szávai Viktória (Dejanira) páros pipiskedését és viháncolását, a „legyen egy görbe napunk" infantilis és felelőtlen derűjét a színészi komolyság és technika dolgában nem érheti kifogás. Arról azonban Valló tehet, hogy kirínak az elő-adás tónusából. Rikítanak. Eloldódnak a tragikomikus alapszínektől. Albafiorita grófnak igazán nagy önuralomról kell tanúbizonyságot tennie - miután egy csoportszex-imitációjú ágyjelenetben kedvtelve viselte, hogy a két kisasszony a nadrágjára szórt finom falatokat kéjesen föleszegesse, s ne csupán a térdéről -, mikor az igaz szerelem nevében határozott nemet mond e papnők felkínálkozására. A Mirandolina-Albafiorita-Forlipopoli háromszögbe Valló szemernyit sem vitte be-le a két férfi **őszinte érzelmeit: az előbbi csak a fitogtatott bőkezűségét, az** riának hazudott kisstílűségét bálványozza. Önmagukkal és egymással vannak elfoglalva. Mirandolina csak a virágos szavakban élő, misztifikált médium. Ha az önimádat mellől mindkettejüknél hiányzik a fogadósné iránti tényleges szerelem valaminő elhihető jele, akkor Albafiorita - aki saját szavai szerint sem veti meg a szépnemet - nyugodtan belemehetne egy kis etyepetyébe a fölajzott lányokkal. Az előadás logikáját és a szereplők viszonyrendszerét csorbítja, hogy a jelenet nem így fordul. A Radnóti Színház esté-jén Albafiorita nem Mirandolinát szereti, ha-nem Forlipopoli ellen(ében) szereti Mirandolinát. Ebből a figurális torzulásból, téveszméből vagy hazugságból nem következik, hogy a bájaikat közösen föltárni kész színésznőcskék előtt is önmegtartóztatóan vitézkedjék a gróf (a két rivális hódoló darab végi gyors ki-gyógyulása Mirandolinából nem csupán föl-sülésük, hanem érzelmi felszínességük, állhatatlanságuk: folyománya is).

Nem hibátlan a szolgaszerepek megoldása sem. A Második szolga (a grófnál) pocsék színpadi feladat. Vérbeli epizodisták erre szoktak kitalálni valami nagy ötletet. Ezt Ficzere Bélától teljességgel hiába várjuk; de még a hiteles nesztelen jelenlétet is. Széles Tamás (Első szolga, a lovagnál) a kamaszosságból, a kotnyelességből, a Mirandolina iránti ácsingózásból kikeveri az elfogadható elegyet, bár helyette is inkább a tökfödője játszik. Valló e szolga esetében is kétséges művésziséggel kompenzálja, hogy a főszereplő ötösben a primer szexusnak alig engedett teret az érdekek, megfontolások és hamiskodások árnyékában: a mellékalakról elképzelhetőnek véli, hogy az ájultan fekvő Mirandolinához nadrágját kigombolva közelítsen. (A játék zenei tagolását, ironikus beosztását, felvonáskezdeteinek és -végeinek hatásosságát egy gitáros segíti. Belőle is csak részben sikerül színészt faragni.)

belső köre, illetve a két főszereplő igazolja. Szombathy Gyula (Forlipopoli) ugyan még a harsányságának a visszafogásában is harsány, de alighanem fölösleges századszor is számon kérni rajta azt a karaktervezetést, amelynek elkötelezte magát. Ebben a zajosabb színjátszásban kétségtelenül otthonos, és időnként az esendőséget is megmutatja a gyarlóságban. Csankó Zoltán (Albafiorita) nem akarja azonnal bekasszírozni szavainak, gesztusainak hatás- és nevetés-ellenértékét, ezért olajozottabb, organikusabb a munkája, félelmetesebb és maibb a figurarajza. Schneider Zoltán m. v. (Fabrizio, a fogadó pincére) a legesélytelenebb kérő vehemens durcáskodásai közepette mindig rátalál a groteszk megoldásokra. Folyton egy hatalmas késsel mászkál, nyilván „mindenre készen". Egyszer bősz indulatában úgy vágja a hokedlibe a bökőt, hogy aztán késhegyre szúrva viheti ki az ülőkét. Az ilyen típusú elmozdulások láttatják a legelőnyösebb színben Valló *Mi*randolina-értelmezését, mely a megbélyegzéshez együttérzést is társít.

Kulka János - ezúttal Pirandello-szakállasan - megint szaporította eggyel kétbalkezes, maguknakvaló értelmiségi hőseinek a számát. Szaporította a számot, de nem ismételt. Részben a kimerevítéses technikának, a sok *félre* felkiáltásnak és sóhajnak is köszönhetően játékába beleépítette a burleszk eszközeit, s nagyon jó beosztással a tragikus bukásig csavarja föl a figura lángját. Ha az elhitetett élethazugság fölsebződik, döbbenetesen egyedül marad az ember - derül ki Kulka Ripafratta-analíziséből: enni, olvasni, parancsolgatni is az önző magány stációiban tud. Valló hosszú, kitartott párjeleneteket formál ki Ripafratta és Mirandolina között. Percekig izzanak-dideregnek egymás szemlélő közelségében, vagy nagy messziről sistereg föl köztük a feszültség (jótékony eldöntetlenség - az ő estükben -, hogy érzelmi hadászatuk manőverei miatt ők sem tudják, sem mi nem tudjuk, mennyire szerelmesek - ha egyáltalán szerelmesek - egymásba). Schell Judit tán még Kulkánál is többet tesz annak érdekében, hogy a komédia műfaja felé csússzon, s hogy az emocionális programból („vesszen a nőgyűlölő; az egyetlen, akinek van pofája nem belém szeretni!") az önérlelés, az önismeret bölcseleti programja legyen. A színésznő olyan zárt, hűvös, önreflektív játékra képes (és ezt szőkesége, küllemének hétköznapi eleganciája is erősíti), mintha egy Bergman rendezte svéd film próbafelvételeiről jönne - álmodozásai, megijedései, a maga-ura asszony kemény döntései azonban hamisítatlanul Goldoni földijére vallanak. Valló jellegzetes sztereotípiák szertartásosságát is felhasználta az általában szertelenebbnek játszott *Mirandolina* egységes formanyelvéhez. Ebben a tágas egységben Schellé és Kulkáé a legtöbb eredeti nüansz.

A darab magyarítói közül egyiket sem ánszky Nóra által készített szöveg (Goldoni egyik legválasztékosabb nyelvezetű művéről van szó!) nem újmódian durva; a nyerseséget jobbára *a hülye, lüke, kretén, marha, vadbarom* szavak érzékeltetik. Bodor Johanna koreográfiája a pillanatmegállításokkor, Melis László zenei aláfestése is a pontszerűségben érvényesül leginkább.

A vadbarom szelídül - ad hangot elégedettségének a címszereplő, midőn már félpuhára főzte a nőknek és a szerelemnek mindenáron ellenszegülő Ripafrattát. A szelídülés azonban nem a szelídséghez vezet. A finálában sem a megszégyenülten kereket oldó lovag, sem a házasság jármát elfogadó Mirandolina nem szelíd - mert nincs az a filozófia, s antifilozófia se, amely az áhított vagy gyűlölt szerelemben bármely szívet

TARJÁN TAMÁS

Carlo Goldoni: Mirandolina
(Radnóti Miklós Színház)
Szöveg: Sediánszky Nóra és Valló Péter. Játéktér: Valló Péter. Jelmez: Dőry Virág. Zene: Melis László. Mozgás: Bodor Johanna. A rendező munkatársa: Balák Margit. Rendező: Valló Péter.
Szereplők: Schell Judit, Kulka János, Szombathy Gyula, Csankó Zoltán, Gubás Gabi, Szávai Viktória, Schneider Zoltán m. v., Széles Tamás, Ficzere Béla.

BEAUMARCHAIS: FIGARO HÁZASSÁGA

„Bocs, bocs, a szerelem ilyen"

Majd' szétveti az élet Alföldi Róbert *Figaró*ját a Tivoliban.

Majd' minden gesztus, szituáció, epizód nyers, fésületlen, cizellálatlan az előadásban (azazhogy bizonyos részletek nagyon is finoman kidolgozottak). Hangos, harsány és radikális ez a Beaumarchais-átirat, mintha minden szereplő a másik képébe akarná vágni a véleményét (meg is teszik, nem is egyszer), *protest-Figaro,* brechtizált songokkal, rapzenével, a mai tinédzserek infantilizmusával, zabolátlanságával, rohangászásaival. A színészek előreszaladnak a tapsrendben az első song, szinte az orrunkig, mintha csak a képünkbe akarnák dörgölni, hogy „ne meresztgessétek a szemeteket olyan romantikusan, inkább szálljatok magatokba, fontoljátok meg, amit láttok, hisz ti vagytok itt leleplezve". Alföldi úgy aktualizálja a kétszázvalahány éves vígjátékot, hogy az alkalmassá váljék a kor, a mai fiatalság s a brutalizált világ érzéseinek, indulatainak, gesztusainak, stílusának kritikai megjelenítésére.

Hiba ez? Merénylet? Klasszikus mű megcsonkítása? Kanonizált drámaszöveg megbecstelenítése?

Első pillantásra látszik, hogy az átszabott darab könnyedén simul Alföldi kezeihez, olajozottan működnek a pompás komédiai szituációk, az újraírt drámai szerkezet sem csikorog, s a szereplők jellemén sem igen esett csorba. Figaro Alföldinél is agyafúrt vagány, akit vad szociális indulatok fűtenek, s aki időről időre leleplezi főnöke, a gróf álnok cselszövéseit, színlelését, nagystílű stiklijeit. Almaviva és hitvese szépségszalont visznek (gróf and grófné beauty shop), Figaro fodrászkelléküzletet kap nászajándékba a szomszédban, hogy Suzanne, a menyasszonya, a gróf kiszemelt szeretője is a közelben maradhasson. Am ez a rendezői-dramaturgi beavatkozás csak külső máz, amolyan kötelező rituálé a kortársi sztorihoz, a lényeg a rengeteg pompás, harsány, látványos és nevettető meg elgondolkodtató geg, ötlet, amely mindvégig próbára teszi a néző rekeszizmait. Alföldi rendezése az érzékszerveinkre igyekszik hatni, de azokra folyamatosan és rendületlenül, a gegparádé majdnem végig leköti a figyelmet, érzéki élvezetet okoz, ám amilyen hatásos, olyan gyorsan el is illan.

Elvezd, és felejtsd el.

Vedd meg, és menj tovább.

Fogyassz, és mehetsz - körülbelül így szól az ironikus művészi ars poetica. Alföldi telitűzdelte Beaumarchais-átiratát zenei betétekkel, Mozarttól Lagzi Lajcsiig, Rossinitól Geszti Péter rapdalaiig, s a zenék ütemét, ritmusát, lüktetését belekomponálta a szituációkba, a szereplők szövegeibe és mozgásába. Operai szólókat látunk az előadásban, zenei és színházi formák stílparódiáit, groteszkül kimerevített pózokat, ütemes-ritmusos mozgásokat, amelyek nem azt közvetítik, amit a színházi konvenció alapján megszokhattunk, hanem valami mást: azt, hogy a rendező és színészei ironikusan ellenpontozva hogyan valósítják meg őket. Cherubin beviharzik holdjáró cipőben, elrikkantja Suzanne nevét, hosszan kitartva a néma „e" előtti hangzókat, *Szúznnnnn,* visszhangozza, zenére beindulva ritmusos rángásba kezd, lány, asszony, lány, asszony, hadarja, egészen az eksztatikus csúcsig.

A produkció minden harsánysága és didaxisa ellenére Alföldi Figaro-átirata nem áll másból, mint rengeteg apró, finom és érzéki nüanszból. A rendezői ötletzuhatagot reménytelen vállalkozás lenne leírni, hiszen e látás- és formálásmód lényege éppen az, hogy nem a (színház)történetileg kiérlelt „nagy formákra" vagy domináns gondolatokra épít, hanem a pillanat érzékiségére, esetlegességére, fölszikrázó s elillanó érzéki erejére.

A **hierarchikus** drámai struktúrát mellérendelő módon megszerkesztett gondolati konstrukció váltja föl az előadásban.

A nők menyasszonyi ruhákba öltözötten, pipiskedve tipegnek át a színen, pontos koreográfia szerint, majd a kerti jelenetben visszatérnek, a férfiak akrobatikus mutatványokat végeznek, Figaro és a gróf kakaskodása közben Stohl András többször is teljes szaltót mutat be a színen, vagy úgy ad hosszú csókot Suzanne-nak, hogy egy magas emelvényről rádől a lányra, s közben derékszögben lebeg a föld felett. Mikor Figaro és menyasszonya, illetve frissen meglelt szülei végre összeházasodhatnak, az esküvői murit, megint csak ironikus kortársi betétként, Lagzi Lajcsival koronázza meg a rendező (a „Pénztárcámnak üres a belseje, soká lesz elseje" kezdetűvel), s úgy verik a harsogó nótára a ritmust a férfiak, olyan jelentőségteljesen dobbantgatnak hozzá, mint begerjedt bakkecskék.

Alföldi rendezésének gondolati ívét olykor teljesen különnemű színészi alakítások törik meg, a gróf és a grófné (László Zsolt és Horváth Lili) mértéktartóan formázott, mégis feszes drámaiságú figuráit Figaro (Stohl András) és Suzanne (Juhász Réka) harsány és gyakran külsődleges eszközökkel ábrázolt alakja ellenpontozza. Különösen Juhász Réka cserfes és mindig hangos menyasszonyjelöltje meglehetősen sematikus, a csapdába esett lány jellemének árnyalt megformálása helyett gyakran egy egyenletesen magas fejhangon visító tinédzsert látunk.

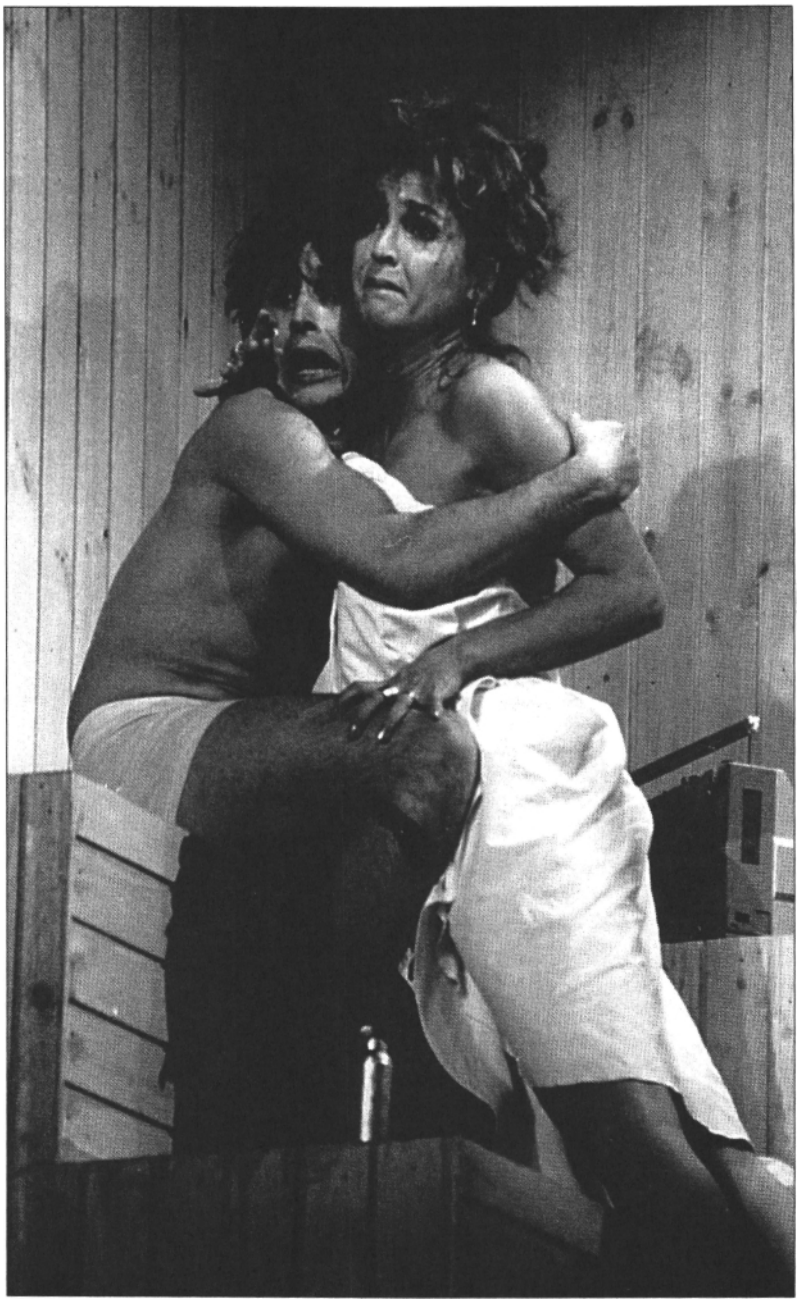
Az előadás látványvilága pontosan képezi le Alföldi ironikus látásmódját. Bartha Andrea jelmezei ordináréságukban is poétikusak: tervezőjük nejlonfóliába csomagolt műselyem menyasszonyi ruhákba, elrajzoltan rikító butikcuccokba öltöztette a szereplőket. Az élemedett korú Marcelinát (Andai Györgyi) gagyibizsus butikos nagyságára fazonírozta, a nő színes, ormótlan üveggyöngy klipszei, hatalmas, groteszk masnijai, rettenetes topánkái tanulmányértékűek (kár, hogy mindezt aligha láthatja a távolabbi sorok nézője). Suzanne fehér műbőr menyasszonyi ruhát kapott, picit elbillentett, pirinyó, fehér, ékszerszerű kalapocskával (ilyen költői fejdíszt utoljára a Katona Goldoni-előadásában, Az *új lakásban* láttam, ahol Udvaros Dorottya egy aprócska velencei gondolát viselt a hajába tűzve, Szakács Györgyi jóvoltából). A grófné és Suzanne az emeleti galérián nyíló szaunában vetkőztetik a gátlásos Cherubint, alul a szépségszalonra látunk, ahol az éppen elrejtendő szereplőt búra alá gyömöszölik, és lepedővel takarják le; függöny helyett fémes csattanással lezuhanó reluxák zárják az egyes színeket (díszlet: Kentaur).

László Zsolt agyafúrt és rámenős vállalkozót formál Almaviva gróf alakjából, pontosan érzékeltetve a figura akarnokságának, arroganciájának és benső kételyeinek arányait. Mindenkin átgázol, győztesen kerül ki minden játszmából, mégis szüntelenül attól retteg, hogy összeesküdnek ellene. László délceg eleganciával adja a nagystílű **korunk** hősét, ám maliciózus öniróniával időnként magába néz, vagy tűnődve „félre", mintha csak azt kérdezné, te jó Isten, mibe keveredtem. Horváth Lili hódító és megcsalt Rosinája elhanyagolt, büszke hitvesként tétován keresi a gyöngédséget és szerelmet, ha máshol nem, hát a vadóc, tinédzser Cherubin karjaiban. Mikor pár percre magára marad a szaunában sóvárgó keresztfiacskájával, fülig pirul, remeg az és ritmusosan szappanozza a fiú combjait, aki majd némán, sziszegve tűri a borotválást. Közben már-már egymásba omolva érzéki csókban forrnak össze, mikor a kibontakozó, sietős aktust megzavarja a féltékeny gróf dühödt dörömbölése. Máskor, mikor Rosina ruhát próbálni indul Suzanne-nal, egészen apró léptekkel, groteszkül eltipeg. Ábrándos szemek, királynői tartás, ideges, apró arcrándulások, az állandó készenlét feszültsége, mert *sosem lehet tudni*, finoman és tétován takargatott érzelmek: elegáns és formátumos alakítás a Horváth Lilié. Jánosi Dávid (Cherubin) a tinédzserek száguldó infantilizmusát és egy nyakigláb kamasz hevületét vegyíti némi nyegleséggel, Németh Kristóf (Basilio) a kényszeres szolgaságot ellenpontozza nyájas keménységgel, rátarti duzzogással. Utóbbi jelmeze is valóságos groteszk költemény: bugyirózsaszín kabátka, lötyögős, csöves se-

László Zsolt (Almaviva) és ***Juhász Réka (Suzanne)***

lyemnadrágocska fodrokkal, bodorított paróka és párducmintás mamusz. Mikor egy dalocskát imitál, madárverdesést utánozva, a nézőtér elolvad a gyönyörűségtől. Pindroch Csaba szabatosan megformált gügye bírója (Don Gusman Mafla) nemcsak korrupt, hanem dadogós is, szüntelenül az asztalra bukik, s beveri az orrát. A társadalmi igazságosság *(azaz* a képmutatás, a hazugság és korruptság) legfőbb őre dadogás közben a tárgyalást berekesztő kalapáccsal asztalra csap, ha elakad; a motívumot következetesen viszi végig Alföldi az előadásban, a kerti jelenetben például tapsolnak a cimborák, vagy oldalba lökik a dadogós kollégát. A korrupt bíró pénzért vette állását (sokallja is a kifizetett összeget), s mikor ítéletet hirdet a Figaro kontra Marcelina-ügyben, csak tátog, s a függöny mögül a nagy hatalmú gróf mondja a verdiktet.

Alföldi némiképp „brechtizálta" Beaumarchais-t, songokat ad szereplői szájába, didaxist vegyít melodrámával, nők osztályharca zajlik férfiakkal, mai szlengben hangzanak az agitatív szövegek, a tüskehajú Cherubin táskarádiójából vad rapzene árad, s az előadás frivolul leleplez mindent, ami képmutató, bigott, álszent, debil. A sokszoros szerepcserék, megcsalatások és kibékülések után, a kerti jelenet záróakkordjaként a korábban oly erényesnek tetszel



Jánosi Dávid (Cherubin) és Horváth** Lili **(Grófné) (Schiller Kata felvételei)

gő Suzanne végül vetkőzni kezd a gróf előtt. Nincs megbékülés, csak a nyers érdek, a nyers erő és a pénz csábítása - sugallja, sulykolja Alföldi előadása. Egyes szereplők infantilizmusa, slampos nyelvezete a mai ifjak beszédmódját, érzékenységét, kiúttalan arroganciáját közvetíti: nyersen, fésületlenül és vadul. Bizonyos szálak persze elvarratlanok maradnak az előadásban, bizonyos darabbeli motívumokkal nemigen tudnak mit kezdeni az átirat szerzői (csak jelzésszerűen említettek, hogy anno Figaro segítette hozzá Almavivát Rosinához stb.), mégis, ez a zabolátlanul viharzó játék görbe tükröt tart a kornak, amelyben élünk.

KOVÁCS DEZSŐ

Beaumarchais:
Figaro házassága
(Budapesti Kamaraszínház a Tivoliban)

A színpadi változatot Forgách András és Pacskovszky Zsolt műfordítása alapján készítette: Alföldi Róbert. Díszlet: Kentaur. Jelmez: Bartha Andrea. Dalszöveg: Geszti Péter. Mozgás: Király Attila. Szereplők: László Zsolt, Horváth Lili, Stohl András m. v., Juhász Réka, Andai Györgyi, Kölgyesi György, Madarász Éva, Jánosi Dávid, Cs. Németh Lajos, Németh Kristóf, Pindroch Csaba, Horváth Ferenc, Hayth Zoltán, Éberhardt Klára, Göndöcs Csaba, Juhász Éva,

GIORGIO PIANOSA: A CSALÁD JÁTÉKAI

CSALÁRD

Messziről jött ember Giorgio Pianosa. Azt mondja magáról *A család játékai* várszínházi műsorfüzetecskéjében, hogy az olasz kortárs dráma meghatározó alakja. (Pontosabban nem ő mondja, hanem a fordító Pozsgai Zsolt, de hát a fordító nyilván az író szájából veszi ki a szót. Sőt, létezhet olyan - minimum simlisnek minősíthető - baleset, ami-kor a két személy voltaképp egy és ugyanaz.)

Mármost aligha találnánk olasz szakembert (irodalmit vagy színházit), aki megerősítené a fenti állítást. Abban is számosan kételkednének Itáliában, hogy *A család játékai* lett volna a legjobb vígjáték náluk 1996-ban. (Ezt szintén a színlap híreli.) Továbbá nehezen lelnék nyomát annak a huszonnégy színházi bemutatónak, amelyet Pianosa magáénak mond, még ha igyekeznének lajstromba venni az egyszer használatos darabokat: a drámaíró-bajnokságokon született gyorsasági versenyműveket is. Szóval nem könnyű dokumentumokkal alátámasztani azt a hatalmas ázsiót, melyet a szerző növesztett magának.

Mivel mi most *A család játékai* kapcsán találkozunk Pianosával, maradjunk csak ennél a komédiánál. Nem kifejezetten jelentékeny mű, de vannak erényei. Alapjában véve nyúlékony és múlékony villámtréfa, mely egyetlen szellemes - ha nem is túl eredeti - ötletre épül. Nevezetesen arra, hogy senki sem az, ami. Konkrétan: egy olasz família összes tagja úgy próbál a tisztességben meg-őszült mama kedvében

Az egyik fiú nős, gyermekes ügyvédnek adja ki magát, jóllehet elvált postás. A másik fiút nőfogyasztó autóversenyzőnek hiszik, holott családos temetkezési vállalkozó. Es így tovább, míg anyukáról is megtudjuk, hogy tisztes őszülése kétes, pedig nincs is festve a haja. (A család egyébként bergamói, épp mint a commedia dell'arte egyik jellemző szereplőtípusa - Brighella, az agyafúrt inas -, de Pianosa erre nem utal, csak nekem jut eszembe.)

Az első rész az állítás, a második a cáfolat jegyében telik. A szerző mérsékelten gördülékeny jelenetekben, helyenként ízetlen humorú párbeszédekkel ábrázolja a családi idillt. A Giannutri família olaszosan harsány modorban ebédel, trafikál, civódik, és emlékezik a tíz éve elhunyt legfiatalabb fiúra. Mígnem beállít a házba Monte Cristo néven egy ismeretlen, aki a szünetig görcsösen görgeti maga előtt a rejtélyt, hogy kicsoda ő, mit akar, és miféle titkokra célozgat folyton. A második részben azután mindenki lelepleződik: az el nem hunyt fiútól kezdve a transzvesztita szobalányon és a baltás gyilkos inason át az egykori szeparétündér anyáig.

A mű szerény élvezeti értékű, de épkézláb darab. Szolidan csavaros, áttekinthető, kiszámítható, s ez előnyösnek bizonyul. A közönség ugyanis szereti kitalálni, hogy mi lesz a következő poén. Kifigyeltem már: „fordulatos" darabok előadásain mindig akad néző - érdekes, férfi szokott lenni -, aki roppant elégedetten, borotvaéles eszére büszkén, félhangosan bemondja a soros meglepetést. (Márpedig *A család játékaiban* az első lebukástól kezdve nagyjából megjósolható, hogy kiről mi fog kiderülni.)

A darabot előzékenyen, tartózkodóan, a színészeket előretessékelő módon vitte színre Iglódi István. Steril a közeg; Szlávik István nyitott tetejű, a Várszínház sötét magasába vesző színpadképe inkább elegáns szállodák hűvös személytelenségét idézi, mint az otthon melegét vagy hideg/melegét. (Ha mégannyi családi fényképet pakoltak is be a díszletezők.) Schäffer Judit kedvesen „kétfedelű" kosztümjei commedia giacosához illők. A „rétegesen" öltöztetett hősök álruhája mögül idővel az igazi is előbukkan.

Iglódi nem kerít nagy feneket a darabban bujkáló laposka titkoknak. Még leginkább abba fektet energiát, hogy a Giannutri család többfogásos ebédje gasztronómiailag hozzávetőleg hitelesnek hasson. (Itt jegyezném meg azonban: az olaszok a spagettit mélytányérban szervírozzák, hogy a szósz szét ne szaladjon. Továbbá: autentikus tiramisu tetején nem honolhat tejszínhab.) A rendező zömmel ráhagyja a színészekre, hadd élvezzék, hogy az első felvonásban szerepet játszanak. (Persze a másodikban is, de akkor már úgy kell csinálniuk, mintha nem.)

A szerző nyilatkozataiból tudható, hogy darabjait a közönségen kívül a színészek is nagyon szeretik. Ebben nyilván van valami. De speciel *A család játékai* esetében nem biztos, hogy a színrelépők megesküdnének rá. Aligha tömör gyönyör például a Monte Cristót játszó Dengyel Iván feladata - és nem csupán azért, mert a bemutató után lépett a megbetegedett Avar István helyébe. A hívatlan vendég az első felvonásban még katalizátorkodik: reakcióba lépteti a családtagokat. Szünet után viszont elhasznált lakmuszpapírrá minősül át. Félredobják. Mégis ott kell ülnie a teljes második rész alatt, mintha lenne bármi dolga darab végi vallomásáig. Ennél is mostohább sors jut a legkisebb fiút játszó Rancsó Dezsőnek. O az első felvonás végén tér vissza az álhalálból, s mondhatni, lekéste a csatlakozást. Hiába van végig színen a folytatásban, se a család, se a darab (dramaturgiailag) nem képes integrálni őt. Annál pedig nincs rémesebb színészi feladat, mint amikor funkció, kapcsolat, érdemi szöveg és szituáció híján kell hosszasan vesztegelni a színen.

A további szerepekben lehet több-kevesebb színészi élvezet (több) és nézői köszönet (kevesebb). A játszók kicsit jobban szórakoznak, mint vasárnap délutáni félháznyi közönségük. Mindenesetre Moór Marianna fejedelmien szép ősz hajú, gyászruhás özvegy. Elegáns, méltóságteljes, modern nagyasszony. A legfeltűnőbb játékkedv Kubik Annából süt, aki megyei képviselőnek álcázott állatkerti takarítónőként csupa élettelíség és nőiesség. A legkarakteresebb komika a színen Varga Mária; kislányos undoksággal és hisztérikus prűdséggel ruházza fel a zárdaszüzet mímelő Beatrice Giannutrit. Tahi József derekasan szürke Giacomo, aki enyhén kiszínesedik, amikor végre közhírré teheti a postásélet nagyszerűségét. A Luigiként fellépő Sipos Imrének addig van módja markánsnak lenni, amíg a család fekete bárányának hisszük mint rossz modorú és féktelen autóversenyzőt. Temetkezési vállalkozóként viszont keresztet vethet a szerepére, mely csendben végelgyengül a színen. Maga a darab lármásabban múlik ki, mivel a színrevivő - megváltoztatva az eredeti befejezést - vala-mi hihetetlenül mondvacsinált mulatozást biggyesztett az előadás végére. Csak Pianosa meg ne tudja. Még megsértődik Iglódira, aztán legközelebb

STUBER ANDREA

Giorgio Pianoara: A család játékai (Várszínház)

Fordító: Pozsgai Zsolt. Díszlet: Szlávik István. Jelmez: Schäffer Judit. Dramaturg: Gecsényi Györgyi. Koreográfia: Sebestyén Csaba. Rendező: Íglódi István.

Szereplők: Moór Marianna, Avar István/ Dengyel Iván, Tahi József, Kubik Anna, Sipos Imre, Varga Mária, Rancsó Dezső, Kocsis György, Soltész Erzsébet.

Avar István (Monte Cristo) és Moór Marianna (A mama) (Fábián József felvétele)

BARTA LAJOS: SZERELEM

SZÍNES. SZÍNTELEN

A szolnoki *Szerelem* nem a század elején játszódik. Nincsen miliő, polgári szobabelső, csipketerítő, nipp, pamlag, nincsenek kézimunkázó lányok és édesanyák. Nincs almaszagú századelő, poros kisváros, unalmas polgári élet. Nincsenek „naiv, egyszerű, erkölcsös miliő, kis emberek kis érzelmi viharai" (az 1916-os bemutató kritikusa fogalmazott így). Kopár, dísztelen falak vannak, egy egységesen kékesszürke szobában, kékesszürke székekkel és asztallal, ugyanilyen jelmezekkel. De ez a szürke nem az a szürke - nem a szürkeség, hanem a szürke *stílus, a stilizáció.* (Egy gramofon van azért a sarokban, de ha felhúzzák, abból is valami repetitív - Glass? - zene szól.) Valamennyi lány s a Mama is egységesen vörösesszőke. Ebben a világban nyilván Lujza sem csak *áll az* ablaknál, amikor a Mama rászól, hogy „meglátnak a szomszédok", hanem kibontott vörös hajával erotikusan táncol, szinte vonaglik. Ebben a világban e három lány számára nem a szex a tét, hiszen abból jóformán mindenkinek jut. Jut Lujzának, akit a Pestre menő költő búcsúzóul megejt a színfalak mögött, és a szerelmi mámor örömkiáltását a színen lévő Mama így nyugtázza: „Végre *elmegy."* Jut a legkisebb lánynak is, aki a maga ablakon beugró katonáját nagy múltbeli gyakorlattal vetkőzteti, majd úgy húzza magára, mint egy profi. Amennyire naturális a vetkőztetés, annyira stilizált a szeretkezés: a lány a katona kardját huzigálja egyre gyorsabban ki-be, miközben ők maguk egymáson, egymás alatt fekszenek, beszélgetnek, lihegnek. E kétfajta stílus, nyelvezet keveredik, váltakozik szinte folyamatosan az előadásban. Az első pillanattól megelőlegezett szakítás a századelővel - és így a Szerelem-értelmezések jelentős részével - következetlen, hiszen egyrészt kevesen tudnak ebben az újfajta térben (stílusban) következetesen játszani, másrészt maga az értelmezés is egyszer csak elakad.

Szalayné (Margitai Ági) lányait féltő, ám viszonyaikba mégis beletörődő, nyugalmat kereső, halk, de erélyes anya. Egyedül ő kísérel meg egyensúlyt teremteni a stílusok között: következetes figurát alkot, mégis mindvégig *ebben* a közegben mozog, sajátjának tekinti ezt a rideg világot. Férjének (Czibulás Péter) viszont semmi köze a jelen világhoz, nem csak szerepe szerint; lányaival sem tud kapcsolatot teremteni. A lányok közül egyedül Lujza (Szőlőskei Tímea) „alakít": egyedül neki van kapcsolata az anyjával, egyedül neki van „ügye": a soha vissza nem térő költőhöz való ellentmondásos, de folyamatosan megmutatott viszonya - s így csak neki van saját története. Nelli (Császár Gyöngyi) és Böske (Cseke Katinka) alakításaiban viszont a sokféle, egymást kizáró figura nincs egybegyúrva. Cseke Katinka hol hamvas szűzlányt, hol kiszolgált markotányosnét alakít, Császár Gyöngyi a viperától a kezesbáranyig, a delnőtől a vénkisasszonyig sokféle figurát játszik. Közös jeleneteik nem *a Három nővérre,* hanem *a Bernarda Alba háza* nővéreire emlékeztetnek.

Komoróczy (Benedek Miklós) úgy csöppen ebbe a viperafészekbe, mint egy holdbéli lény. Beszédstílusa, hanghordozása egy hipochonder agglegényé, igencsak agg legényé, aki naivitásánál, gyermetegségénél fogva semmit sem lát abból, ami körülötte folyik. Ő a legstilizáltabb figura mindenki közül. Szőlőskei Tímeával igazi emberi mélységű pillanatai vannak.

A megelőlegezett stílusról a rendező Verebes István fokozatosan, de nem végérvényesen lemond, hiszen jóformán mindent a színészi alakításokra bíz. Azonban a Komoróczy betegágyánál megjelenő temetkezési vállalkozót, aki groteszk gesztusokkal rendelteti meg a beteggel a saját temetését, erős reflektorfény emeli ki, mint egy konferansziét; ez a jelenet az eddigiekhez képest újabb stílus. Végül Nelli látogatja meg a beteget, és feleségszerepbe bújva, kedvesen, természetesen levest vesz elő kosárkájából, asztalt terít, cseveg, befekszik Komoróczy ágyába, aki egy darabig téblából, majd beadja a derekát, és maga is ágyba bújik. A jelenet és színészi kivitelezése a kabarék stílu-

TOMPA ANDREA

Benedek Miklós (Komoróczy) és Szőlőskei Tímea (Lujza) (Szűcs Zoltán felvétele)

Barta Lajos: Szerelem
(Szigligeti Színház, Szolnok)
Díszlet: Kis-Kovács Gergely. Jelmez: Torday Hajnal. Zene: Selmeczi György. Rendezte: Verebes István.
Szereplők: Benedek Miklós, Czibulás Péter, Margitai Ági, Császár Gyöngyi, Szőlőskei Tímea, Cseke Katinka.

BESZÉLGETÉS MÁTHÉ ERZSIVEL

A SZÍNHÁZ AZ ÉLETFORMÁM

Máthé Erzsi mélyről jött, nagy utat tett meg. Sok mindent elért a pályáján. *Az ember tragédiája* Évájától, *az Ármány és szerelem* Lujzájától *a Faust* Mártáján, *a Lear* Goneriljén keresztül lonesco *Haldoklik a* királyának takarítónőjéig s mindenféle loncsos, lompos nőszemélyekig színpadon, filmen és a televízióban a legváltozatosabb szerepeket alakította, magas színvonalon. Csupa tűzzel és indulattal, kiapadhatatlan energiával és életerővel, szarkasztikus humorral. Teljesítményét sokféle díjjal, kitüntetéssel honorálták. S ami a legfőbb: kivívta a szakma és a közönség megbecsülését, szeretetét egyaránt. Mégsem igazán elégedett önmagával. Mindig többre, másra (is) vágyott.

- Miért akart színésznő lenni?

– Nem akartam színésznő lenni. Isten bizony, eszembe sem jutott. Budafokon, nagyon szerény és nagyon egyszerű körülmények között éltem, mamám takarítónő, papám segédmunkás volt. Hogyan is álmodozhattam volna arról, hogy színésznő legyek? Hiányzott belőlem a bátorság, a vágy, hogy megmutassam magam, hogy mindennap ki tárulkozzam, lelkileg levetkőzzem, hogy élvezzem a hangomat. Még az önképzőkörben sem mertem kiállni. Az is megesett, hogy belesültem a tananyagba. Kitörlődött az agyamból a szöveg, s teljesen ledermedtem.

– Mikor járt először színházban?

– A negyvenes évek elején, amikor Budafokra jött egy kis társulat. A barátnőm édesanyja vitt el az előadásra, de nem élveztem. A színházhoz semmiféle affinitásom nem volt, engem a film vonzott. Imádtam a szép filmszínésznőket. Nyilván a szegénységből az elegáns miliő, a gyönyörű ruhák után vágyakoztam. Almaimban a kerítésen szép ruhák lógtak.

Milyen lány volt?

Kicsi koromban nagyon magányos. Mindig egyedül voltam. A temetőket jártam, kóboroltam. Magammal jól megvoltam. Lehet, nem is vágytam barátnőkre. De akár-mennyire bezárt lehettem is, s ha néha kihagyott is az agyam, valami mocorgott ben-nem. Otthon - nemritkán takarítás, mosogatás közben - valami belső késztetésre saját magamat szórakoztattam: kitaláltam sztori-

kat, játszottam és beszéltem, jeleneteket rögtönöztem. Az iskolában énekórán kiderült, szép a hangom, amikor táncolni kellett, kiderült, jól táncolok, kézimunkaórán én olvastam fel az ifjúsági regényekből. Szorgalmas, szórakoztató, furcsa lány lehettem. Csinos is voltam, bár akkor ezt sem tudtam.

- Minek készült?

– '43-44 körül a kereskedelmi iskolában valami olyasmin járt az agyam, hogy titkárnő legyek, kereskedelmi pályára menjek.

– *Ki fedezte fel a tehetségét, ki javasolta, hogy színésznő legyen?*

- Egy fiatal festő, Hamvai István - aki belém volt esve - fedezte fel az eredetiségemet, s beszélt rá, legyek színésznő. '45-ben egy gyárban dolgoztam gépírónőként, ahol ez a fiú rendezett egy május elsejei műsort. *A* Sasfiókból adtam elő egy monológot meg más szövegeket, s ezután többen is kijelentették, színésznőnek kell lennem.

– *Felvételizett a Színiakadémiára?*

– Oda nem vettek fel, s így az Országos Színészképző Egyesületi Iskolába pótfelvételiztem, Pethes Sándornál. Osztályfőnököm a zseniális Rátkai Márton volt. Lázár Mária is tanított, s előfordult egyszer-egyszer Várkonyi Zoltán is az iskolában. A tanáraim tehetségesnek tartottak, az osztálytársaim - húszhuszonöten lehettek - szerettek. Azt hiszem, kicsit kiváltam közülük. Együtt jártam többek között Kovács Dénessel, Paál Lászlóval - ők ma Pécsett játszanak -, Csorba Istvánnal, Németh Marika pedig a felettem levő osztályban tanult.

– *Mennyire készítene fel az iskola a pályára?*

– Semennyire. Három év játék volt. Nem élesben ment, nem kívántak tőlünk különö-

primadonnának szánt. Az énekhangom és a külső adottságaim is meglettek volna hozzá. Ma már kicsit bánom, hogy nem lettem az. Nem lett volna jobb bejönni gyönyörű ruhákban, istenien énekelni, s jól eljátszani szép szerepeket? A vizsgaelőadáson - amelyet Gobbi rendezett - *az Éjjeli menedékhely* Nasztyáját kaptam. Remek szerep: ennek a furcsa, álmodozó, nem a valódi világban élő, érdekes sztorikat kitaláló lánynak a lelkivilága olyan volt, mint az enyém. Somló megnézte az előadást, és leszerződtetett a Vígszínházba.

– *Miben debütált?*

- *A király nevében* című darabban egy fiatal anyát játszottam, akit kisbabájával együtt elfognak. A partnereim: Békés Rita, Benkő Gyula, Bárdy György, Gáti József, Pálos György. Huszonegy éves lehettem, s olyan vékony, hogy a ruhámba különböző töméseket kellett tenni.

– *Vígszínházi korszaka mennyi ideig tartott?*

– Egy évig. Csak pici szerepeket kaptam. Jól éreztem magam a jó hangulatú színházban, a fiatal gárdában. Hamar befogadtak. Amikor odakerültem még magánszínház volt, Somló István, Benkő Gyula és Tolnay Klári vezették, Marton Endre rendezett. Az államosításkor vidékre helyeztek. Akkor ugyanis még központilag osztották el a színészeket. A párttitkár, Szilágyi Bea, Páger Antal későbbi felesége kijelentette, nagyon tehetséges vagyok, de nevelésre szorulok, mivel egy polgári újságíró udvarolt nekem. Úgyhogy '49-ben, az államosítás után ezért helyeztek pedagógiai célzattal Miskolcra. Ott azonban nem jártam, mert a direktortól, Szendrő Ferenctől egy levélváltás eredményeként átkerültem Szendrő Józsefhez, aki fiatalokat toborzott a pécsi színházba. Látta a

hogy már akkor tetszettem neki.

– *A vidékre kerülést nem érezte száműzetésnek?*

– Az államosítás utáni első esztendőben minden forrásba jött, óriási társulatok alakultak ki. A Pécsi Nemzeti Színháznál nagyon jó csapat jött össze, többek között ott játszott Bessenyei Ferenc, Gombaszögi Frida, Gordon Zsuzsa, Kálmán György, Szendrei Ilona, Mátrai Mária. Boldogan mentem le, csodálatosan éreztem magam. Pécs maradandó élményt jelentett a számomra, le tudtam volna élni ott az életemet.

– *Milyen szerepeket kapott?*

– A kezdet nehéz volt: bedobtak a mély vízbe. Diáklánytól a legnehezebb karakterszerepig terjedt a repertoárom. Többek között *az Ármány és szerelemben* Lujzát, a *Jegor Bulicsovban* Melanyiját alakítottam. Valósággal lubickoltam Szigligeti vidám, könnyed darabjában, *a* Liliomfiban, Kamilla szerepében.

- Akkortájt hogy élt? Milyen egzisztenciális helyzetben?

– Fiatalon sok anyagi problémával küszködtem, de nem haltam bele. Amikor a szüleim elváltak, otthonunkat elvették, kitelepítettek minket. Elkerültem a Horváth Árpád Színészkollégiumba, majd vígszínházi színésznőként egy évig apám második feleségének családjánál húztam meg magam. Pécs lélegzetvételnyi megoldást jelentett, bár ott is albérletben laktunk.

- A Rákosi-rendszer valósága mennyire izgatta, mennyire szüremlett be a magánéletébe?

- Nem foglalkoztatott, hogy mi van az országban, a színház érdekelt. Biztosan adódtak különböző kiélezett helyzetek, de nem ráztak meg. Szendrő amúgy sem engedte be a politikát a színház falai közé. Rá is fizetett,

Maria Jozefaként a Bernarda Alba háza idei bemutatóján (Bartos Ádám felvétele)

- Milyen direktor volt?

- Fantasztikus. Akármikor be lehetett menni hozzá bármilyen problémával. Mindent humorral, szellemmel intézett. Ő fedezte fel Latinovitsot, Hofit, Kálmán Gyurit. Színházcentrikus, szellemes, művelt, okos ember volt. Színésznek, rendezőnek, költőnek, műfordítónak egyaránt kitűnő. Csak egy baja volt: a férjem volt. Otthon nagyon befelé fordult, nem találtam vele a hangot. Nem tudtam kiismerni, ő sem engem. Nagy volt köztünk a korkülönbség: ő érett ember, én nagyon fiatal.

- Mikor és hogyan jöttek fel a Nemzetibe?

- Három év után leváltották Szendrőt, mert nem vett tudomást a helyi kiskirályokról. Pestre, a Néphadsereg (ma Víg) Színházához került főrendezőnek, engem az Ifjúsági Színházhoz vagy a Nemzetibe akartak helyezni. Földes Gábor kijelentette, nekem a Nemzetiben van a helyem.

– ***Nem** félt attól, hogy megfelel-e?*

– De, majdnem belehaltam.

Ugyanakkor nagyon boldoggá tett, hogy bekerültem az ország első színházába. Maga az épület, a légkör is elbűvölt. A társulatban emberileg, művészileg fantasztikus színészek játszottak. Titánok. Básti Lajos, Bihari József, Balázs Samu, Gózon Gyula, Makai Margit, Maklári Zoltán, Mészáros Ági, Olthy Magda, Rátkai Márton, Somlay Artúr, Tompa Pufi, Tőkés Anna, Uray Tivadar. Hamar befogadtak, mert rögtön kiugrottam.

– *Miben?*

– Urbán Ernő *Uborkafájában* a megszeppent szemüveges titkárnő, Galovits Piroska kis szerepében. Nagy sikert arattam Gellért rendezésében, Illyés *Fáklyalángjában*, Kossuth Lajosnéként és Karinthy Ferenc darabjában, az *Ezer* évben mint Szabó Júlia.

- *Ennek az egyszerű, tudatlan lánynak a megformálásához olvasott valamit?*

- Nem. Hoztam magammal azt a képességet, készséget, hogy a legkülönbözőbb figurákat, történelmi figurákat is meg tudom formálni. Ebből az ösztönösségből nagyon nagy dolgok születtek, de meg is nehezítették a dolgomat. Egyrészt rögtön ráéreztem mindenre, csak éppen amit produkáltam, azt nem tudtam megismételni. Nem tudtam ugyanúgy megszólalni. Másrészt annyira átéltem a szerepet, hogy szinte belehaltam. Hirtelen izomgörcsöm, szívgörcsöm lett. Hamar felismertem, így nem lehet játszani. Sokáig tartó, kemény munkával sikerült leszoknom erről a fajta átélésről. A feladat megoldása - hála a megszerzett technikának, tudásnak - ma már nem jelent ilyen igénybevételt, erő-feszítést.

- *Majorral milyen volt a viszonya?*

– A legtöbb konfliktusom vele volt. Állandóan nevelt, az ösztönösségtől a tudatosság felé akart terelni. Nagyon nehezen viseltem. Gyötrődtem. Emlékszem, mikor Brecht Galileijében a tudós élettársát játszottam, s Major brechti módon rendezett, nem értettem, hogyan kellene játszanom. Akart nekem segíteni, még a premier napján is behívott, s hosszasan magyarázott. A legnagyobb dicséret számomra, hogy élete végén kijelentette, most már értek Majorul. Idáig azonban nagyon hosszú út vezetett. Zseniális ember volt, mindent tudott a szakmáról. En is tőle tanultam meg. Egyik maradanadó élményem a vele való játék Az *imposztorban*. Sokdioptriás szemüvegével, frissen műtött szemekkel, szinte vakon játszott. Úgy vezették a színpadon, sokszor azt sem tudta, hol van. Az agya is kihagyott már, s mégis csodálatos volt.

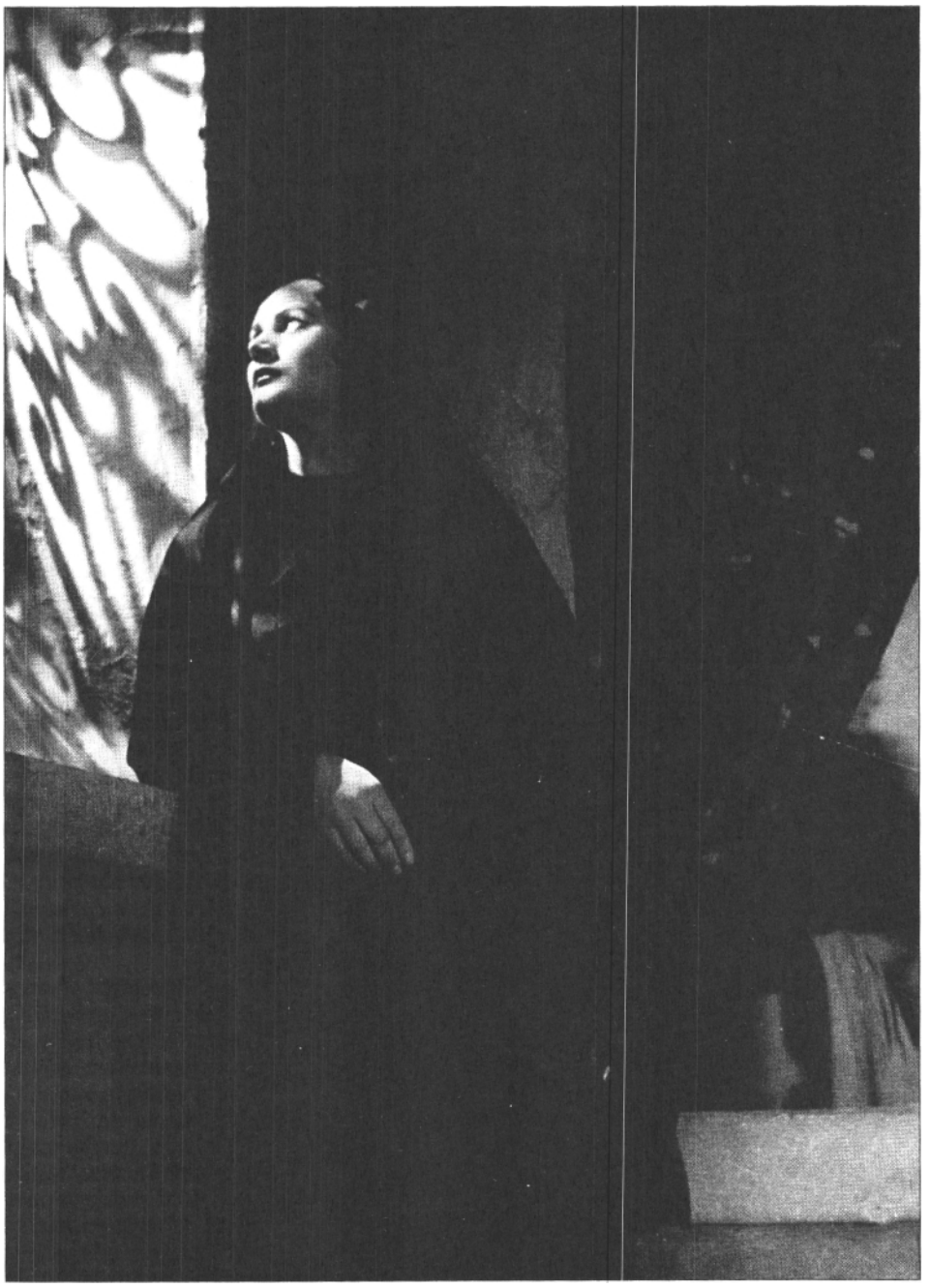
– *Mely szerepeiben érezte magát a legjobban?*

– A García Lorcák számomra maradandóak. A pályámon legjobban talán *a Vérnász* és *a Bernarda Alba* hősnői kvadráltak az egyéniségemmel. Kívülről látszólag zártak, kemények, belül azonban lágyak, s hihetetlenül sokrétűek, mélyek. Furcsa, forrongó világ az övék.

- *Legutoljára, néhány héttel ezelőtt a - jelentősen meghúzott, viszont versekkel, dalokkal feldúsított* - Bernarda Alba *házában kapott új szerepet. Hogy érzi magát Maria Jozefaként?*

-1955-ben már játszott a Bernarda Alba *házában, akkor Martiriót alakította. Milyen emlékeket őriz arról a produkcióról?*

- Imádom García Lorcát s a remekműveit, a katartikus hatású előadásokat. Azt az előadást is imádtam. Máig visszajönnek róla emlékek, élmények, képek, hangok. A rendező a kitűnő Marton Endre volt. Bernarda Albát Tőkés Anna, a zseniális tragika, Maria Jozefát az akkor vagy hetvenéves nagy sztár, Gombaszögi Frida, Angustiast Sívó Mária, Magdalenát Apor Noémi, Ameliát Kohut Magda, Adelát Mészáros Ági, Ponciát Pártos Erzsi, Prudenciát Titkos Ilona alakította. En Martiriót játszottam, kiugró sikerrel. Fantasztikus kritikák jelentek meg rólam, s elismerést kaptam Tőkéstől is. Nem is tudom, milyen hosszú ideig játszottuk a darabot. A teljes szöveget. Az eredeti darabban egyébként Adela öngyilkos lesz, s nem Bernarda Alba és a lányai ölik meg.



***A** Bernarda Alba háza Martirio szerepében (1955) (A kép az OMSZI tulajdona)*

– *A klasszikusokat szerette?*

- Imádtam.

- *A szövegtanulás nem okozott gondot?*

– Dehogynem. A klasszikust ugyanúgy kell köpni, akár az egyszerű, prózai szöveget. Ehhez szorgalom kell, akár százszor is el kell mondani egy-egy mondatot, amíg az ember meg nem találja a szöveg zenéjét, ívét, lükte tését. Ha ez megtörténik, akkor egyszer csak jön az élvezet. A rácsodálkozás a gyönyörű mondatokra.

– *Hogyan alakult a pályája a Nemzetiben?*

– Nagy szerepeket játszottam, jól éreztem magam. A rendezőim tehetségesnek tartottak, lehetőséget adtak nekem. Anyagilag is megbecsültek. Kezdettől remek fizetést kaptam, s lépten-nyomon prémiumokkal jutalmaztak. Több kollégámmal, Berek Katival, Csernus Mariann-nal, Ferrari Violettával baráti volt a kapcsolatom. Nagyon szerettem Gobbit is. A Nemzetiben nőttem fel, onnan hoztam az igényességemet.

– *Miért jött el?*

– A Nemzeti társulata idővel - talán a gyakori igazgatóváltás miatt is - elfáradt. Székely és Zsámbéki - s a velük érkező színészek - vérátömlesztést jelentettek. A két rendező új, más szellemet hozott magával: az ő előadásaik nem szólistákra épültek, mindenkinek a maximumot kellett nyújtania, egyforma hittel, intenzitással játszania. Ettől

Székely és Zsámbéki személye, személete, s felébredt bennem a kíváncsiság. Még vágytam tanulni. Ez a vágy ma is él bennem. Vámos egyébként tíz körömmel ragaszkodott hozzám. Kért, hogy maradjak.

– *A Katonában melyik szerepét szerette különösebben?*

– Olyanokat, mint a García Lorca-darabbeli szerepeim, nem tudok említeni. De igyekeztem mindent jól megcsinálni, eljátszani.

– *Miben aratta a legnagyobb sikert?*

- Talán *a* Mirandolinában (Ortensia színésznő) - ami a Nemzetiből került át - , Spiró *Az* imposztorában (Skibinska) és Pirandello *Ma este improvizálunk* című darabjában.

– *És bukás?*

– Volumnia *a* Coriolanusban. Menekültem a szerep elől, féltem tőle. Korábban Jászai és más nagyon nagy tragikák játszották. Megrémültem, én hogyan tudom eljátszani. Premier előtt két nappal kórházba kerültem. Olyan állapotba hoztam magam, hogy a szívem idegi alapon rosszul működött. A premieren Koós Olga ugrott be helyettem, de rövid idő múlva visszavettem a szerepet. Ami történt, azért vállalnom kell a felelősséget. S vállalom is. Ez az én bűnöm. Az is fájt, hogy Székely Gáborral nem tudtunk közel kerülni egymáshoz. Egy munka kevés volt, több időt kellett volna együtt töltenünk, hogy el tudjunk igazodni egymáson. Azt hiszem, ő is nagyon nehezen jutott el a dolgok lényegéig, s találkozott egy másik öngyötrővel.

– *Mit játszott volna el szívesen?*

- Sok ilyen szerep volt.

- *Például a* Csirkefej *Vénasszonya?*

– Ez nagyon nehéz ügy. Először kiosztották rám a szerepet, aztán visszavették. Amikor Gobbi megbetegedett, be kellett volna ugranom helyette, de súlyosan beteg férjem mellett ezt nem tudtam vállalni. Nehezen szülöm a figurákat, nehezen tanulom meg a szöveget. Később súlyosbodott Gobbi állapota, s ismét rám osztották a Vénasszonyt. Gobbi megtudta ezt, s elérte, hogy a szerepet Törőcsiknek adják.

– *A Katonában az elmúlt évtizedben nagyon kevés szerepet kapott; volt néhány olyan év, amikor egyetlenegyet sem. Hogyan viselte?*

– Egy időben nagyon fájt.

- Nem reklamált?

– A Katonában nem lehet reklamálni, kérdezni. Az ember furcsa választ kap. Már lemondtam arról, hogy reklamáljak.

- *Nem gondolt arra, hogy eljöjjön a színházból?*

– Mai eszemmel tudom, mikor kellett volna azt mondani, hogy elmegyek. Amikor úgy gondoltam, nem kapom meg a megfelelő szerepet vagy lehetőséget, vagy szót emeltem, és a válasz kemény és csattanó volt, akkor le kellett volna tenni a lantot. Nem kellett volna maradni, kitartani. Nevezzem ezt kishitűségnek vagy gyávaságnak?

– *Mi lehet a magyarázata, hogy nem kapott elég képességeihez méltó feladatot?*

– Székely és Zsámbéki valószínűleg elveszítették a bizalmukat velem szemben. Egy nagyon szenzitív, rossz idegrendszerű ember sok mindent képes önmagával elhitetni. Olyan dolgokat táplál a komputerébe, amilyeneket nem lenne szabad. De hát nem állhat mindig mögöttem valaki, hogy ne őrjítsen. Sokszor is visszaadtam szerepet. Gyakran történt velem valami. A legtragikusabb a Kleist-előadáson: ott kulminált az önmagammal való elégedetlenség, szorongás. Úgyhogy nem veszélytelen velem dolgozni. De nem akarom magamat annyira ostorozni, mert azért mégiscsak sok mindent csináltam, eljátszottam a pályámon, s eljutottam valahova. Az utóbbi időben különben már nagyon jól tudok dolgozni. Lehet, öreg koromra megnyugodtam.

– *Jelenleg hányszor játszik havonta?*

– Hétszer, nyolcszor. Lőrinczy Attila *Balta a fejbe* (Anyika), Kleist Az *eltört korsó* (Brigitta asszony), Parti Nagy Lajos *Mauzóleum* (Klumpet Ferencné), Shakespeare Szeg*et szeggel* (Tekeriné) című darabjában játszom. A legtöbb szerepben jól érzem magam. Talán *a Mauzóleumot* szeretem legjobban. Véletlenül kerültem bele, az a színész-nő, aki eredetileg megkapta a szerepet, még fiatalnak érezte magát rá.

– *Fellép máshol is?*

– Vendégszerepeltem a Játékszínben. A Karinthyban pedig most adtam vissza egy szerepet *az Arzén és* levendulában.

– *Miért?*

- Ötven éve vagyok a pályán, arra gondoltam, minek gyötörjem magam. Pihenésre van szükségem. De tévedtem, nekem az a pihenés, ha játszhatom. A pályám során egyéb-ként többször is lemondtam különböző felkéréseket a kétségeim, félelmeim miatt.

– *A rendezők közül - Majoron kívül - kitől kapta, tanulta a legtöbbet?*

– Zsámbékitól, Székelytől, Aschertól. Nagyon szeretem Máté Gábort is, vele igazán jól tudok dolgozni.

- *Milyen volt a viszonya a rendezőivel?*

– Nem vitatkoztam velük. Esetleg megkérdeztem - ha mertem -, mi lenne, ha másképpen csinálnék valamit. Nem álltam le, nem toporzékoltam, legfeljebb hirtelen annyira elfogott az indulat, hogy nem tudtam elmondani a véleményemet.

- *Szeret szöveget tanulni?*

– Inkább boncolni szeretem. Hiszek abban, hogy a szöveget ki kell munkálni, kalapálni. Egyébként annak idején a Nemzetiben Pártos Erzsi tanított meg engem olyan egy-szerű, prózai dolgokra, hogy az anyaggal nagyon sokat kell foglalkozni.

– *Szeret próbálni?*

– Nagyon. Csak azt szeretek. A próbán a legjobb önmagamat adom. Higgadt és nyitott vagyok. Az elsők között tudom a szöveget, s még el is tudom kápráztatni a rendezőt. Imádom a próbák fesztelen, laza közegét, légkörét. Abban a felhőtlen, gyermeki állapotban néha teljesen ellazulok, s átélem a boldogság ritka pillanatait. Azt, hogy eljött az Isten. Az előadásokon a legritkább esetben születnek ilyen nagyon nagy pillanatok.

– *Előadás után hogy érzi magát?*

- Éjjel kettőig nem térek magamhoz. Jövök, megyek. Ha addig látna valaki, azt mondaná, ez a nő nem normális. Hazaérek, kimegyek a konyhába, szalonnát keresek, lila hagymát, paradicsomot vagy gyümölcsöt, és eszem. Leülök a tévé elé, s bármi van, nézem. Kettőkor lefekszem, s olvasni kezdek, könyveket, újságokat. Ez a zárótétel. Nem nyugszom meg, míg valamit még nem kapok, valami gondolatot egy másik embertől. Mostanában például Márai *Naplóját* és *Füveskönyvét* olvasgatom.

- *Mi a fontos egy-egy alakítása megítélésekor: a rendezője, a szakma véleménye, a közönség reagálása vagy a saját értékítélete?*

– Akármit is mondtak, írtak rólam, mindig csak a saját benyomásaim alapján döntöttem el, hogy milyen voltam egy szerepben. Örök elégedetlenség fűt. Kegyetlen, kíméletlen vagyok önmagamhoz. Egyszer, sok-sok évvel később megkérdeztem Majort, hogy milyen-nek tartott *a Ljubov* Jarovájában. Szerintem csapni való voltam, szerinte remek. Ezen azért elgondolkoztam. Úristen, hogy is van ez, én szörnyűnek tartom az alakításomat, Major meg remeknek? Hol az igazság? Akkor lehet, hogy például Volumniában sem voltam rossz?

- *Kinek a segítségére, tanácsára számíthatott?*

– A rendezők tehetségesnek tartottak, de nem akadt közöttük egy sem, aki átsegített volna a nehézségeken, hitt volna bennem száz százalékig. Persze, az ő életük is borotvaélen táncolt, ők több emberért álltak ki a porondra. Most velem törődjenek, az én lelkemmel? Engem pátyolgassanak? A családom sem ismert, nem figyelt rám. Anyám egyenesen lenézte a pályámat, nem volt kíváncsi rám. Második, mérnök férjem nem értett, nem tudta felmérni a dolgokat. Mindig azt mondta, mit tanulsz állandóan, gyere velem, inkább kiránduljunk. Nem tudtam elmondani senkinek, ki vagyok.

- *A pályát nem akarta sohasem elhagyni?*

– De igen. Ritkán kaptam olyan szerepet, amelyre igazán vágytam. Már fiatalon húsz évvel idősebbeket, borzasztó nehéz drámai szerepeket kellett eljátszanom. Például Melanyiját *a Jegor* Bulicsovban vagy - beugrásként - *a III.* Richárdban Margitot. Nem tudtam tiltakozni, észokokkal odaállni, s azt mondani, én ezt nem csinálom, mert fárasztó, s fizikailag, lelkileg tönkretesz. Nem lehet, hogy nekem ebbe huszonévesen bele kelljen halnom.

– Beskatulyázták?

- Valószínűleg az orgánumom predesztinált rá, az alkatom és valami olyan tartalom, amit én nem láthattam, érezhettem.

- *Milyen alkatnak, karakternek látta-látja magát?*

– Nem láttam magam kívülről, mindig mások láttak ilyennek-olyannak. Belül mindig azt éreztem, lírai alkat vagyok.

– *Verset sohasem akart mondani?*

– Nem, de szeretem a verseket. Fiatal színésznőként a Nemzetiben engem is forszíroztak, s Kálmán Gyurival, Berek Katival, Csernus Mariann-nal néhányszor fel is léptem. De hamar abbahagytam, mert egyszer egy Ady-versben bakiztam.

- *Szeretett filmezni?*

– A film mint műfaj tetszett nekem. Izgatott az itt és most varázsa. Ha felvétel közben létrejön az a bensőséges viszony, mint egy szeretkezés furcsa áramköre, minden megszűnik az ember körül, annyira ki tud tárulkozni. Ha ilyen áldott állapotba kerül, csodálatos, ritka pillanatok részese lehet. Sajnos ez ritkán esett meg velem. Többnyire rémséges szerepeket kaptam: termelési történetekben elnyűtt vagy lázadó munkásnőket, vagy Dracula-figurákat. Nem leltem bennük örömöt,

valamit az egyéniségemre, egy író rám írjon szerepet.

– *Miért vállalta el mégis ezeket a nemszeretem szerepeket?*

– Nagyon kevés kivétellel a rút anyagiak miatt. A kivételek közé tartozott többek között néhány tévéjáték: a Gyurkovics Tibor írta *Hal szálka nélkül s* a Gábor Pál, illetve Szőnyi G. Sándor rendezte *Muslincák*, illetve *a Néró, a véres költő.* Agrippina szerepét imádtam, isteni volt.

– *A kabarészerepek miért kellettek?*

– Népszerűségre vágytam, arra, hogy nevessenek rajtam. A Nemzetiben nagyon nagy drámai szerepeket játszottam, de azokat hányan látták? Az ismertséget vitathatatlanul a televízió nyújtja.

– *Rádió?*

– Ott sem volt több szerencsém. Ott is beskatulyáztak. Főleg a rekedtes hangomra építettek.

– *Milyen műfajt szeretett volna még kipróbálni?*

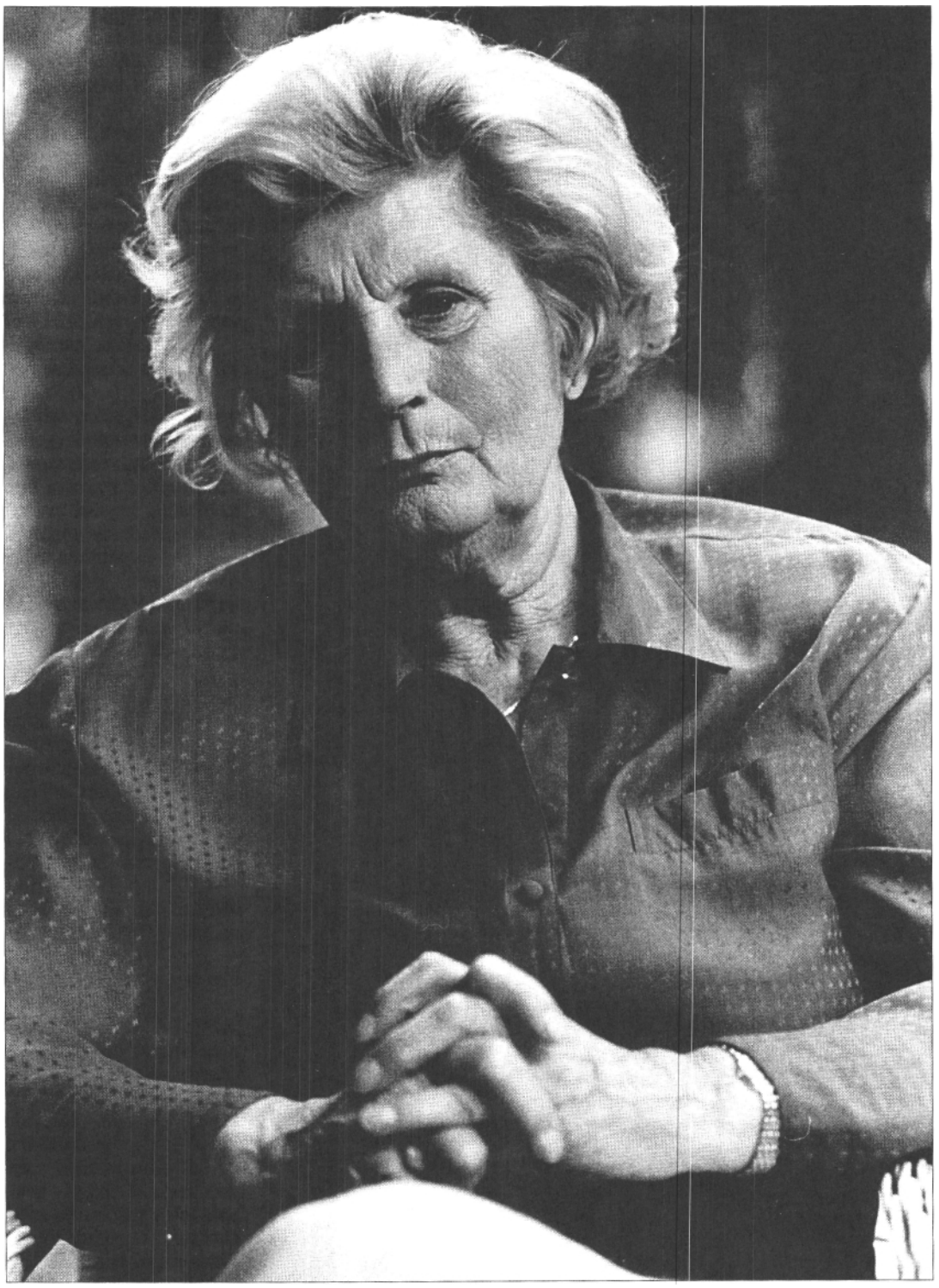
– A sanzonéneklést. Fiatal koromban Szenkár Dezsőtől kezdve sokan kapacitáltak, hogy énekeljek. Mérnök férjem is erre biztatott.

– *Tanítani nem szeretett volna?*

– Most már tudnék. Ma már vállalnám. Egy időben képtelen voltam rá.

– *Milyennek tartja a mai magyar színházat?*

– Ma nem fontos a kultúra, a művészet. Ki beszél itt a színházról? De jó ideje mintha nem is születnének kimagasló produkciók. En legalábbis nem láttam Ascher *Három nő*-véréhez fogható előadást. Attól sem vagyok elragadtatva, hogy ha beülök egy előadásra, az ötödik sorban sokszor nem értem, mit mondanak a színészek. A nál nem lehetett, a régi Nemzetiben csak érthető orgánummal lehetett játszani.



A portrékat Schiller Kata készítette

– *Mi érdekli a színházon kívül?*

– Régebben - hosszú ideig - jógáztam. Szerettem úszni, sétálni. De erre mostanában már lusta vagyok. Viszont imádok olvasni, hatalmas könyvtáram van. Sokat nézem a televíziót. Különösen a futballmeccseket s a nemzetközi sportversenyeket szeretem. A legmegrázóbb számomra, ha lóversenyt látok. Ilyenkor gyakran sírok, mert tudom, ezeknek az állatoknak futniuk, ugraniuk kell, be kell érniük a célba. Róluk mindig a pályánkra és magamra asszociálok. Arra, hogy nekem is el kell jutnom valahova egy lelassult állapotból. Ot órakor még otthon nyűglődöm. Te jó isten, hogy fogok este játszani? Aztán fél hatkor elszánom magam, ideje in dulni, mert különben elkések. Egyszer csak kirobbanok, rohanni kezdek be a színházba. Porzik utánam még a hó is, s bent mindenki tudja, megérkeztem. Hét óra ötkor színpadra lépek, s megszűnik számomra a külvilág.

Mi adott erőt, hitet belső konfliktusai, gyötrelmei elviseléséhez?

- Az vitt át engem a tragédiákon, azért bírom az életet, mert sok bánatom és kudarcom ellenére is meg tudtam őrizni a lelkesedésemet, a maximalizmusomat s a naivitásomat. Az emberekben és ügyekben való hitemet.

Hívő?

- Van Istenem. A templomban azonban zavarnak a szobrok, cirádák, freskók, fényes papi ruhák, tiarák. Közelebb kerülnék Istenhez, ha minden egyszerűbb lenne. Vágyom a puritánság, mélység, emberség után.

Mit jelentett önnek a színház, a színjátszás?

- A színház kitöltötte az életemet, de nem hiánytalanul. Valami más is kellett volna. Csak színésznő voltam, s ezt kevésnek éreztem. Mindig szerettem volna más lenni, más-felé törni és mindennap másutt élni. Az éle-temet a színházra tettem fel, de valami mást is akartam. Ez a vágy most is él bennem. De akármennyi fájdalmat is okozott nekem a színház, nélküle szürke, üres lett volna az életem. Én még aznap is játszottam, amikor meghalt az apám, a bátyám s a kétéves gyermekem. A színház gyógyszer is számomra a gondok, bajok, betegségek ellen. Minden nehézsége ellenére az igazi

GERVAI ANDRÁS

KÉT KOREOGRÁFUS HÁROM ELŐADÁS

ZUHOG A VIZ

Ladányi Andrea és Horváth Csaba más-más művészi úton jár, de most egy produkcióban összetalálkozott a két különböző indíttatású és stílusú, nagyon erős belső képekben gondolkodó táncos. E két művész rövid időn belül három táncjáték alkotójaként mutatkozott be: Ladányi Andrea folytatja az *Éjféli Marathon* című koreográfiasorozatát, Horváth Csaba pedig a Közép-Európa Táncszínház művészeti vezetőjeként *a Szarvashajnal* és az *Os K.* című táncjátékot koreografálta-rendezte. Ez utóbbiban táncol együtt Ladányi és Horváth.

MESE

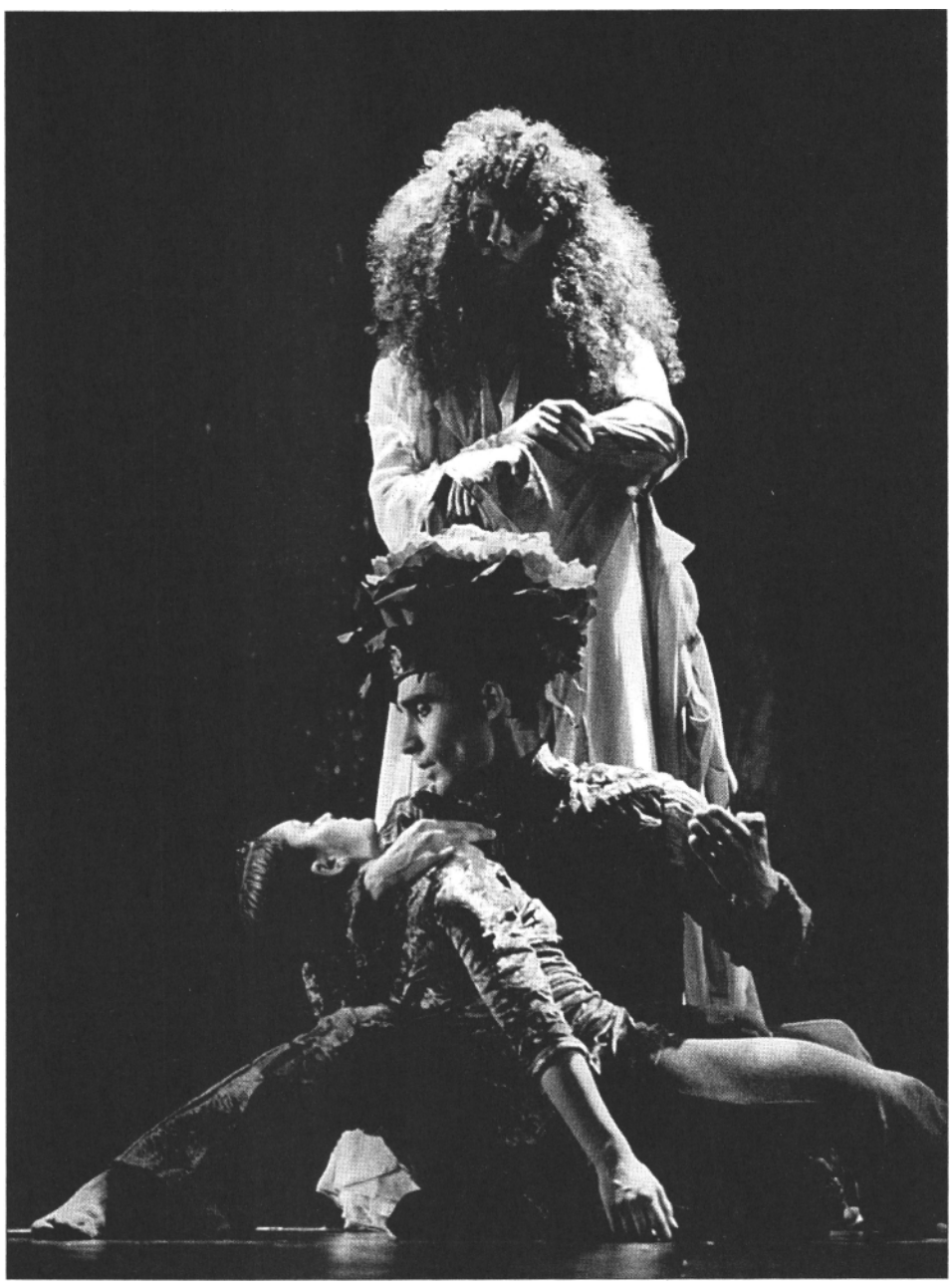
Az Éjféli Marathon No. 5. - ***Mese*** keretes történet. A leeresztett függöny előtt, baloldalt egy fénykörben áll a csupa ideg-ér-ín-izom-csont nőalak: Ladányi Andrea. Alig mozdul. Megrebben a keze, majd felemelt jobb karjához - mintha az nem is a testének része len-ne - simul a feje. Mozdul a test, lendül a láb, minden tagja külön él s mégis egységben. Aztán elindul jobbra. A kezdeti mozgássor is, a térbeli haladás is anélkül idéz fel egy-egy életstációt, hogy konkrét eseményt jelenítene meg. Nem öregedést látunk, nem egy konkrét cél felé haladó ember tudatos mozgását - néhány percben egy sors elevenedik meg előttünk a koreográfiában. A színpad jobb szélén a táncosnő mint egy látomás tűnik el valahol a függöny és a portál közötti résben.

A táncjáték középső szakasza nyitott színpadon zajlik. Kétoldalt egymásra dobált használt, kopott gumiabroncsok tornyosulnak, középen stilizált gótikus formájú kapuk hátrafelé szűkülő sora határolja a valóságos játékteret. Ebben az igencsak leszűkített térben három különös figura látható, mindegyikük fején fantasztikus fejfedő, talán virág, talán kalap, talán egy képzőművészeti csoda - lenyűgöző szürreális látványosság. A gumiabroncsok között, jobboldalt - mint egy égő rózsa - fel-feltűnik egy fiatal férfi vörös fantáziakalapos alakja. A térbe bekódorog egy kislány, s kezdődik a történetmesélés. A kezdetben egykedvű mesealakok felélénkülnek. Gyanakodva szemlélik a világukba betolakodót, majd egymás után engednek a jövevény barátkozási kísérleteinek, s az addig egységes társaság civakodó, szövetségeket kötő és ellenségeskedő egyedekre bomlik. Tulajdonképpen nem is a kislány érdekli őket, így az sem vált ki belőlük különösebb emóciót, amikor a kislány elalszik. S ekkor mintha egy álom elevenedne meg: megjelenik a piros fejékes ifjú, ő és a kislány egymásra találnak, boldogan viháncolnak, de közöttük sem jöhet létre boldog kapcsolat.

Végül ismét előbukkan Ladányi - a gumik közül. Az elalélt, csalódott mesehősök között bolyongva, sok-sok különböző színű, áttetsző, selyemből készült slafrokot, hálókabátot, fésülködőköpenyt, kabátot vesz le magáról, s végül úgy áll ott, mint a kezdő képben: combközépig érő kis selyemruhácskában.

A történet meglehetősen, talán túlzottan is egyszerű, már-már didaktikus. A kérdés az, miként töltődik meg ez a történet a tánc kifejező mozgásával. Az előadás pregnánsan kettéválik: amikor Ladányi táncosként (is) jelen van, más minőség születik, mint amikor ő „csak" koreografál. S ebben nem egyszerűen az ő táncos és koreográfus énjének különbözősége fogalmazódik meg, hanem az is, hogy együttese jórészt alakuló táncosegyéniségekből áll, s számukra a koreográfusnak nyilván mást és másként kell megfogalmaznia, mint ahogy Ladányi mint szuverén művész kifejezi önmagát s mindazt, amit ő erről a témáról s a világról gondol, érez. Termé szetesen a középső rész táncosvilága is Ladányié, az, ami az ő táncában megjelenik, szétbontva, elemeiben, variációiban felsejlik a többiek mozgásában is.

Ugyanakkor az előadást mélabú lengi be. A felhasznált ázsiai, afrikai népzene, Lázár Zsigmond és Richard Galliano kompozíciói önmagukban is kissé meditatív hangulatot árasztanak, s ehhez a kissé lelassított és nem túl bonyolult mozdulatok monotóniája társul. Nincs ritmusváltás, nincs diszharmónia, nincs torz a szépségben, s ez bizony kissé egyhangúvá teszi a produkciót. Bár hangulatában a keretjáték összecseng a középső résszel, azt Ladányi kivételes jelenségként mégis megemeli azzal, hogy néhány alig-



Fejes** Kitty, **Kun** Attila **és Ladányi** Andrea a **Mesében

Tánc a kőszoknyákban

mozdulatába is érzelmek, sorsok, tragédiák sűrűsödnek.

SZARVASHAJNAL

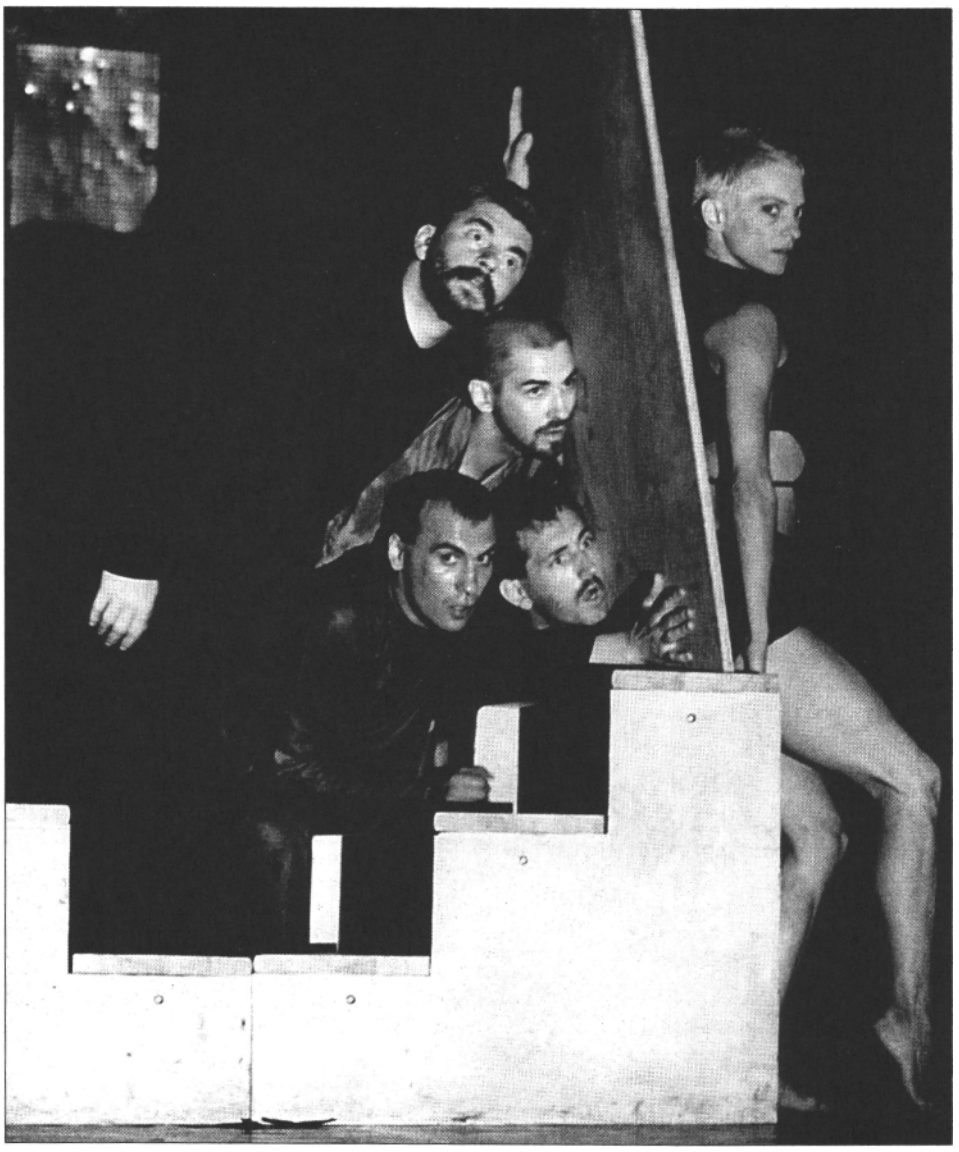
Horváth Csaba előadásának középpontjában a szarvassá vált fiak mondája áll Bartók Béla szívszorító előadásában. Az előadás felezőpontján felhangzó szöveg érzelmileg is megragadja a nézőt, de ennél is fontosabb, hogy e szöveg emblematikusan fejezi ki az előadás lényegét, az ezredforduló emberének a hagyományokhoz, a múlthoz való ellentmondásos viszonyát.

Az üres térben három zenész foglal helyet: hátul Baló István, a bőgős és Szandai Mátyás, a dobos, középen Dresch Dudás Mihály csoda fúvós hangszereivel. Ebbe az üres, mégis tagolt térbe robban be jobbról tíz táncos. Az öt férfi és öt nő mintha valahonnan rohanna az ismeretlenbe. Mintha keresnének valamit. S miután nem találják, elmennek. Majd ismét berohannak. S megint távoznak. Ez a mozgássor többször ismétlődik, de mint a repetitív zenében, az ugyanaz e táncsorban sem jelent azonosságot. Nemcsak egyénenként kap egyedi jellegzetességet az azonos koreográfia, hanem egy-egy gesztus módosulásával, ritmuskéséssel, azzal, hogy nem mindig pont ugyanoda érkeznek a táncosok - tehát az egymás közötti feszültség is pulzál -, az ismétlések is variálódnak.

Miután mindannyiuk számára nyilvánvalóvá válik, hogy számukra ez a tér adatik, kibomlanak az egyének közötti kapcsolatok, párok kerülnek össze, kirajzolódnak a férfi-nő viszony variációi. A férfiak önállósági törekvése és a nők ragaszkodása, az összetartozás és az individualitás, az egymásba kapaszkodás és az elválás öröme és kínja több változatban fogalmazódik meg. S a három zenész a tér-ben olyan, mintha magát az erdő sűrűjét jelenítenék meg. Közöttük, előttük, mögöttük kell táncolni Dreschék fantasztikus zenéjére. Együtt él a zene és a tánc. Hol egy-egy motívum, hol a ritmus népzenét idéz, de e motívumok csupán alapját képezik a zenei matériának, az összbenyomás az improvizációs jelleg, a variáció. A zene önmagában is kifejezi az előadás egyik alapvonását: a néphagyomány életünk nélkülözhetetlen és kitörülhetetlen része, de tisztán e hagyományok nem életképesek. Az előadás első fele tulajdonképpen az idegen közegbe került ember küzdelme a környezettel s a másik emberrel. E kettős harcnak eldönthetetlen a kimenetele.

Kiürül a színpad. Egy férfi kurblis gramofont tol be, amelynek tölcsérébe egy nő bedugja fejét. A férfi ezzel a torz fejű nővel próbál kapcsolatot találni, miközben Bartók Béla tompán fénylő, tárgyilagos, mégis érzelemgazdag, csodálatos hangján hallgatjuk a mondát. Szavakkal elmondva óhatatlanul sekélyesedik a jelenet lényege, az, hogy miféle asszociációkat vált ki a nézőből a kép és a hang együttese. Hogy milyen képek tolul-nak fel az emlékezetből, hogy miként kopírozódik egymásra Bosch, *a Gyönyörök kertje*, az erdő, Bartók, A *kilenc csodaszarvas*, a természet és a civilizáció egyre mélyülő ellenté-te, az ebben a helyzetben kiszolgáltatott ember keserve, az érzelmek kifejezésének egyre kedvezőtlenebb közege, a magány.

A harmadik rész rendkívül erős színpadi pillanattal kezdődik: az öt félmeztelen férfi hosszú percekig (vagy legalábbis hosszúnak tűnő ideig) az első sorban ülő nézőkhöz szinte lélegzetnyi közelségben szótlanul, zihálva, csatakosan áll, és nézi őket. A feszültség csúcspontján lehajolnak, az addig alig észrevehető kis kupacokhoz nyúlnak, s erőlködve valami furcsa szoknyát csatolnak magukra. Csönd van. Az előadásban gyakran hangzanak fel zene mellett hangeffektek és a táncosok által keltett zajok: taps, csattanó vagy surranó lépések, kurjantások, lihegés. Most azonban valami egészen különös neszezés hallatszik. Mint amikor az erdőben nem látjuk, de a hangokból tudjuk: a bozótosban szarvasok vagy más, nagy testű állatok legel-nek, mozognak, élnek. A táncosok megmozdulnak, indulnak, s minden moccanásukkor tompa, mégis csilingelő hangot hallatnak. Mint amikor valami összeütődik. De nem egyvalami, hanem sok száz. Összehangolt hanghatás. A szoknya finom dróthálóra aggatott, vékonyra metszett kőlapkákból áll. E kőlapkák összeütődése adja a csodálatos kőzenét, s ehhez társul Dreschék muzsikája. E nehéz kőszoknyában kell táncolniuk a férfiaknak, ebbe a kőszoknya-harangba bújnak az asszonyok, innen emelik ki őket, s emelik vállukra a férfiak, hogy immár párosan éljék nehéz közös életüket. A szabadság és a lebéklyózottság, a szárnyalás vágya és a földhöz, a



***Szögi** Csaba, Rogácsi Péter, Horváth Csaba, Szilvási Károly és Ladányi Andrea*
(Koncz Zsuzsa felvételei)

tájhoz, a realitásokhoz kötöttség megváltoztathatatlansága, mindennek tragikuma és vállalása fejeződik ki a gyönyörű képben.

6S K.

Sötét. Halk lépések, csosszanások. Egyszer, majd szabálytalan ritmusban többször is valaki vagy valakik tenyérrel combjukra csapnak. Hangos levegővétel. Lassan világosodni kezd. Először csak bizonytalan körvonalú alakokat sejtünk a félhomályban, majd mintha madarakat látnánk; alattuk emberforma lények is kezdenek körvonalazódni. S valóban: négy férfi, fejükön egy-egy kitömött ragadozó madár (talán sas?). Lassan, szinte egy helyben táncolnak. Ahogy egyik kezüket a fejük mellé emelik, s fejüket oldalra billen-tik, egy néptáncelemet idéznek, vagy inkább csak utalnak rá. A zene sem folklórmuzsika, hanem kortárs zene: Eötvös Péter, Kurtág György, Ligeti György és Ökrös Csaba kompozíciói hangzanak el.

A négy férfi együtt mozdulva átlós irányban elindul a jobb elöl, a földön fekvő botok felé. A négy ember együtt lélegezik, együtt ring, mégis megőrzi egyéniségét. A botokat nem tudják felvenni a földről, mert amint lehajolnak, a madarak vadul csapkodni kezdenek szárnyaikkal. Végül is mindőjüknek sikerül a manőver, s a botokkal ugyanaz a játék kezdődik, mint az első epizódban a kezekkel és fejekkel. Elindul a botolós tánc mozdulata, de megtörik, s ahelyett, hogy pördülne a kezükben a bot, vagy koppantanának vele a földön, a fejük és a madarak közé csúsztatják: a madarak elcsöndesedve gubbasztanak ülőkéjükön. Később is szokatlan pozíciókban használják a botokat: földre fektetik, rájuk állnak, s egyik lábukkal körbe hajtva önmagukat - mintha egyszemélyes primitív körhinták volnának - forognak rajtuk és velük, vagy mint az önsanyargató középkori szerzetesek, e botokkal „korbácsolják" magukat.

A madarak egyszerre jelentik a természetet meg a férfiakban meglévő őserőt, amely tartást ad nekik, de meg is köti őket. A férfiak küzdenek e madarakkal, s mindazzal, amit e madarak jelentenek. E küzdelem során eljutnak a színpad mélyére, ahol két kis falépcső áll, rajtuk egy széles palló van átvetve. Ha akarom, absztrakt térelem, de lehet asztal vagy patakon átívelő hidacska, sőt ajtó is. A férfiak fekete kendővel takarják le a madarakat, így vonulnak a pallóasztal túlsó oldalára, a természetből a zárt világba. S ott végképp eldől a küzdelem: a férfiak és a madarak tépik, cibálják egymást, s végül a madarak lekerülnek a férfiak fejéről - az állatok és az emberek külön-külön megpihennek. A küzdelem az addig egységes csoport tagjait különálló egyedekké tette: az egyik férfi kicsit félszeg, naiv, szinte gyermeki (Rogácsi Péter), a másik nagydarab, nehézkes mozgású, befelé forduló, a dolgokra késve reagáló (Szögi Csaba), a harmadik csupa tűz, vibrálás, hirtelen indulatú, robbanékony és gyorsan lecsendesedő (Szilvási Károly), a negyedik titokzatos, belső erővel megáldott, magányos és megközelíthetetlen (Horváth Csaba).

S elkezdődik az est második egysége: találkozás a Nő képében megjelenő őserővel, ha úgy tetszik, a madár egy másik megjelenési formájával. Visszajön a kezdő kép, de másként: a négy férfi most is egy emberként vonul, de ezúttal a fejükön egyetlen nő látható, aki kezével-lábával a négy férfi fején mint egy hatalmas rovar, ősállat vagy mitikus lény helyezkedik el. Ahogy a férfiak lépnek, mozdul a Nő keze, lába, úgy tűnik, mintha a férfiak a Nő meghosszabbított végtagjai volnának. Megérkeznek az asztalhoz, leteszik a Nőt, aki összeszedi a madarakat, ezzel is jelezve: újabb küzdelem kezdődik, most a férfiak nem külön-külön harcolnak meg a maguk madarával - egyetlen lény van, aki kifordítja őket önmagukból. Megindul közöttük a rivalizálás, mindegyik a Nőt akarja, aki azonban csak kacérkodik velük. A két lépcső és a palló pillanatonként átalakul: lehet a deszkalap alá bújni, falként mögötte elrejtőzni, asztallá, bevendő vár^rá átlényegíteni. A Nő egyetlen férfira figyel, arra, akit Horváth Csaba táncol. A többiek már kidőltek, ő némán s moccanatlanul ül egy hokedlin. (Ettől kezdve egy *Csodálatos* mandarin-párhuzam is bekerül az előadásba, mint ahogy a végén az Orpheusz és Eurüdiké-motívum is feltűnik.)

Amikor a Férfi és a Nő egymásra talál, gyönyörű tánckettős születik. Egy testté válnak, úgy jönnek ki a hátsó zárt térbe a szabadba. Boldogságuk azonban rövidre szabott, mert követik őket a többiek, s ádáz tusa kezdődik a három hoppon maradt és a győztes férfi között. Míg az első részben a férfiak önmagukat ütlegelték a botokkal, most a bot fegyverré válik; a férfiak szétverik a hokedlit, amelyre a pár felmenekült. Zuhognak a botütések a székecskére, amelyet a szó szoros értelmében ripityára törnek, s az összeomló székről megalázva, megverve, aléltan rogy le a Férfi.

A botütésekre kalapácsütések válaszolnak: a színpad mélyén, egy ketrec mögött ősöreg, nem nélküli lény egy kukaedényt püföl kalapácsával. (Az első előadásokon Horváth Csabának és sok társának a mestere, Molnár Lajos táncolta-játszotta e szerepet, később Fodor Katalin vette át.) Amikor előjön, a férfiak körülveszik, szövetségest keresnek a varázsló személyében. A Nő is akcióba lép, s ő győz. Az Öreg azzal a bottal, amellyel előbb még a férfiak ütlegelték társukat, gyógyít. Feléleszti a Férfit, aki ismét találkozik a Nővel. A többiek vinnyogva a tér végében kucorognak.

Horváth Csaba és Ladányi Andrea káprázatosan szép párosa tölti ki a zárótételt. E párosban egy kapcsolat születésének és kiteljesedésének minden fázisa megjelenik. Egy egész emberélet sűrűsödik össze néhány percbe. A két művész által képviselt eltérő táncstílus pontosan kifejezi két ember, a Férfi és a Nő közötti alapvető eltéréseket. Horváth Csabánál a férfias erő, a szilajság, vadság, indulatosság dominál, amely mögött azonban líra, ellágyulás, szenvedés és szomorúság rejlik. Ladányi Andrea madártestű Nője a nőiség megtestesülése, kell neki az

erő, a biztonság, de menekül is tőle, ad és visszavesz, kelleti magát és szemérmes. A Férfi észre sem veszi, hogy a Nő diktál. Nem véletlen, hogy ő lép ki a fizikai kapcsolatból, s vonzza a Férfit a megtisztuláson át egy ismeretlen, transzcendentális világba.

A színpad mélyén, ott, ahol a férfiak **kus**hadnak, zuhogni kezd a víz. Hull rájuk a permet, csuromvizesen, megsemmisülve fekszenek. A Nő elindul, a vízesés előtt még vissza-fordul társa felé, aztán eltűnik a hátulról megvilágított vízfalon. A Férfi, kis megtorpanás után, követi.

S a víz csak **zuhog, zuhog.**

NÁNAY ISTVÁN

***Éjféli Marathon** No. 5. - Mese*
(Ladányi Andrea és a La Dance Company és a nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház)
Zene: ázsiai és afrikai népzene, Lázár Zsigmond, Richard Galliano. Díszlet: Ágh Márton. Jelmez: Földi Andrea. Világítás: Bányai Tamás. Koreográfia: Ladányi Andrea.
Előadja: Fejes Kitty, Máthé Gabriella, Ladányi Andrea, Hornyák István, Csákvári Gyula, Frank Róbert, Kun Attila.

Szarvashajnal
(Közép-Európa Táncszínház)
Zeneszerző: Dresch Dudás Mihály. Rendező-koreográfus: Horváth Csaba.
Táncolja: Balatoni Szilvia, Éberhardt Klára, Fodor Katalin, Jászberényi Eva, Szent-lvány Kinga, Mikovinyi Tibor, Szilvási Károly, Szögi Csaba, Rogács Péter, Horváth Csaba.

Ős ***K. (Városi busman)***
(Közép-Európa Táncszínház)
Zene: *Eötvös Péter, Kurtág György, Ligeti György, Ökrös Csaba. Szcenika: Pallagi Mihály. Jelmez: Szűcs Edit és Fazekas Szilvia. Fejdísz: Papp Judit. Rendező-koreográfus: Horváth Csaba.*
Táncolja: Szilvási Károly, Rogácsi Péter, Horváth Csaba, Szögi Csaba, Molnár Lajos/Fodor Katalin, Ladányi Andrea.

HOMO NON EST

SZAKREÁL

Komoly tekintetű kisfiú szélesre nyújtott arcképe látható Csabai Attila társulata, a KOMPmÁNIA új bemutatójára hívogató kártyáján. Az arcba rovátkák sora - egyfajta számegyenes - szalad bele: a pálcák felett évszámok láthatók: 1973, 1983, 1993 és 2000. Az első dátum Csabai születési éve: kikövetkeztethető, hogy a kisfiú ő maga.

Huszonhét évesen kevesen mernek önéletrajzi ihletésű művet létrehozni, és még kevesebbeknek sikerül ilyesmiből valami figyelemre méltót produkálniuk. A fiatal koreográfus ezen kevesek kevese. Huszonhét évesen az ember sokkal inkább találja érdekesnek a világot, mint amennyire a világ találja érdekesnek őt: huszonhét évesen a(z) (színházi)ember világlátása, adaptációs képzetei lehetnek érdekesek, nem megélt rövid élete. Általában.

Csabai Attila és az általa, illetve alkotótársa, Ladjánszki Márta által a szinte a semmiből létrehozott társulat rövid pályafutása során a fiatal magyar tánc talán legfigyelemreméltóbb formációjává nőtte ki magát. Különleges hangulatú bemutatóik egyre inkább eseménynek számítanak: munkáik egymáshoz képest is újszerűek, mégis egyre fejlettebb stílusbeli egységet alkotnak. A fiatal koreográfus legújabb munkájával egy - saját maga által meghúzott és tiszteletben tartott - határt lépett át. Dekódolta és/vagy átkódolta kialakult jelképrendszerét, ezáltal közelebb engedte magához nézőjét, mint eddig tette. Mert Csabai darabjaiból valamelyest mindig kiérződött: nem lát(hat)unk mindent. Talán wittgensteiniánus megfontolások vezették (Vorüber man nicht sprechen kann...), talán csak egyfajta szemérem.

A Homo non est szereplői különös papi személyeknek, spirituális vezetőknek tűnnek. Játékuk számos meghatározható és meghatározhatatlan szertartási elemből építkező misztériumjáték. Torokszorítóan őszinte megmutatkozás, önvédelmi rituálé, az önátadás legzavarbaejtőbb fokozata. Egy rejtelmes és zárkózott művészegyéniség vakmerő ugrása a reflektorfénybe.

Károlyi Balázs és Csabai Attila

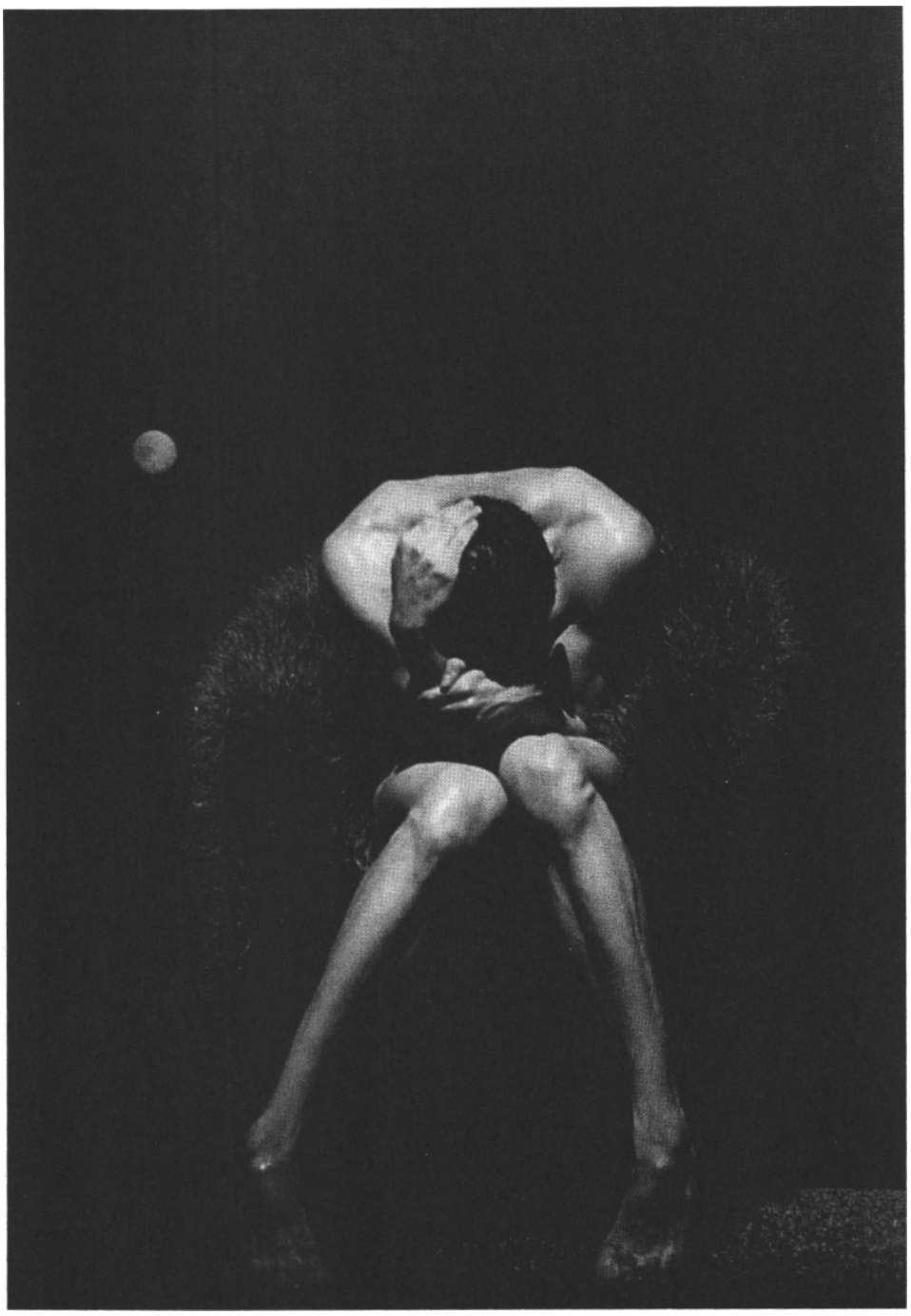
Ezt a (meghaladott) zárkózottságot esetünkben egy, a Szkéné színpadának teljes egészén végighúzódó fal- és kerítéslécrendszer jelképezi, amely sajátos szentélyrekesztőként választja el egymástól a látható és a rejtett, a megmutatott és az eltitkolt, a megmutatható és a megmutathatatlan régiókat. Ennek előterében elsőre leginkább gimnasztikai vagy kínzóeszközöknek nézhető (az előadás során nem túl sokat használt) objektumok állnak egy, krétarudak hosszúkás halmaival bekerített térben. A palánkrendszer tövében, két, kivágott ajtónyílás mellett egy csodálatos karosszék áll, amelynek minden négyzetcentiméterén zsendül a vetés. A fotel összes porcikájából zöld szálacskák törnek elő, Meret Oppenheim híres, „szőrös" kávéscsészéjét idézve fel.

Három egyenrangú férfi főszereplőből, az énekesnő Ágensből, Jávorka Ádám brácsásból és egy mindvégig néma és mozdulatlan szereplőből áll *a Homo non est* előadógárdája. A táncosok, Csabai Attila, Gergye Krisztián és Károlyi Balázs egyforma poszton, azonos jogokkal és kötelességekkel léteznek a színen; megkockáztatható: egyetlen személyiség alkotóit jelenítik meg. A méltóságteljes, a legváratlanabb pillanatokban zavarba hozó táncos-koreográfus Csabai, a most delejes lidércként megjelenő, bali táncosból ragyogó kortárs táncossá átváltozott Gergye és a kikerülhetetlen szuggesztivitás és esendőség elegyéből személyiséget alkotó Károlyi folyamatos feszültségben tartja a teret.

Közelmúltbeli beszélgetésünk során Csabai Attilával tolakodóan sok meztelenséget alkalmazó, külföldi társulat előadásáról ejtettünk szót. Elevenen emlékszem, a koreográfus indulatosan azt mondta, szívesen kérdőre vonná a vendégdarab alkotóját: „neked tényleg csak ilyen keveset ér a saját tested, hogy ilyen könnyen megmutatod másokét?" A *Homo non est* maga a meztelen test. Erotikus töltése azonban csak módjával van. A meztelenséggel ennyire csínján bánó alkotó nagyon megfontolt, szinte drámai döntése nyomán fedték fel testüket előadói. A feltárulkozás utolsó, bevégző gesztusával. Testüket nem-csak ruha, de szőr sem takarja. Csabai a test egészét formálja: fodrászilag alakítja táncosai küllemét egy-egy produkcióhoz, ahogy tette most is. Szőrtelenít, hogy akadálytalanul játszhassonlátszhasson minden izom-rost, ízület és ér. Áramvonalasít, mint a profi úszók, akik nem tűrnek magukon egyetlen zavaró szőr- és hajszálat sem.

Nehezen körvonalazható, mi is járja át ezt a hazai pályán hasonlíthatatlan előadást: ha azt kockáztatjuk meg, homoerotika, csak féligazságot állítunk. Homo non est eroticus. Az előadás a homoszexuális esztétika sajátos szövedékéből épül fel. Szereplői közt minimálisak az érzéki kapcsolódási pontok: amiről gesztusaik hallgatnak, amit csak sejtetni engednek, az a lényeg. A kimondatlan, az elmozdulatlan.

Csabai és Károlyi nyúlánk, gótikus figuráját látjuk: vívódó mozdulataik frissek, már-már rögtönzöttnek tűnnek. A táncosok tekintete mozdulataikkal egyenrangú kifejezőeszköz. Szemrebbenéseik kiteljesítik a koreográfiát. A vadócsan tépett hajú, dermesztő arcjátékot produkáló Gergye gyíkmozgású, démoni lényt jelenít meg. Kifacsart mozdulatokkal, szinte észrevétlenül jut le egy létraféle építményről a padlóra, hogy eltűnjön egy ajtó mögött.



Csabai Attila (Molnár Kata felvételei)

Eleinte lassan telik az idő a porondszerűen körbekerített színpadon. A színpad bal felének mélyét el is meg nem is takaró palánkra Csabai krétával esetlen pálcikaembert rajzol. Az utolsó vonás után a deszkán hagyja a krétát, és úgy húzza maga után, mint csiga a nyomát, majd eltűnik a palánk mögött. Megjelenik Ágens, a (valóban) várandós, sugárzó arcú és tehetségű énekművész, az aranyló, csodás asszonyiság. A magasban, egy fonott székben pedig Jávorka Ádám, a virtuóz brácsás. Mindketten az előadás szereplői is, a produkció nagyszerű, eklatáns részei.

Különös erőtér rajzolódik ki: életkor-idősíkok torlódnak egymásra. A palánkon figyelő pálcikaember a gyerekkor nyomasztó-esetlen emblémája. A magasban játszó brácsás Jávorka és a színpad szintjén megjelenő Ágens figyelmes és feloldozó mozdulat- és lélekanimátor, igazi anyafigura. A magas falazat tetején egy, az előadás teljes hosszában mozdulatlanul figyelő, törökülésben ülő meztelen fiúalak a romlatlan és sérülékeny gyerekkor: a firkaemberke párja.

Csabai biztos kézzel kiválasztott, nagyszerű zenei anyaghoz készített videoklipek füzéréből építkezik: jól vegyíti a „konzerv"-zenét a színjátszói erényeit is megcsillogta-

Ágens ragyogó énekszámaival. Mindeközben - talán épp a zene sajátos játékossága által inspiráltatván - két új ízzel gazdagítja saját világát: halvány humor és halvány (ön)irónia jelei mutathatóak ki benne. A drámaiság-szürrealizmus-emelkedettség hármasával jellemezhető KOMPmÁNIÁS stílusba épp ennek a viviszekciós előadásnak a folyamán szivárog be valami efféle hangütés, részint Ágens *Strangers in the* Night-adaptációja által. Az énekesnő itt nagy hatalmú tanú, úrnő és szolga: szükséges és rejtélyes alak, akárcsak Annie Lennox énekesnő Derek Jarman H. Edwardjában. *A*

férfiérzékiség, férfitörténet emblematikus hozzávalója.

A színi sodrásban számtalan biblikus utalás: a magasból zúduló gabonaszemek, mosdatás, fehér mosdótál, különös helyről meginduló tejfolyam, virágszirmok, terhes, szoptató anyafigura, a megfeszített és keresztről levétetett Krisztus ábrázolásait idéző, szívbemarkoló képek. Emellett pedig a különös feszültség: érzékietlenített meztelen alakok, megfeszülő izmok síkossága, a működésben lévő fiatal test megmutatkozása, összetapadó kettősök, a szexualitás tökéletes ignorálásával. Hasonló jellegű feszültséget kelt a táncosi testi való: kidolgozott testű, férfias táncosok attribútumként használt női ruhadarabokat vesznek fel, nemi szervüket szőrtelen combjuk közé rejtik, mozdulataik váratlan pillanatokban lágyulnak el, ha nem is nőiessé, de androgünné. Ez az útközben-lét, ez az eldöntetlenség, megválaszolatlanság a *Homo non est* inspirátora, témája és kihívása. Csabai pedig nem mutat fel megoldást: az előadás hőseinek győzelme a megszabadulás vágya. Megoldásra nem találnak. Megmutatkoznak csupán, és talán épp ezáltal találnak enyhülést. Szakrális és profán képekben szembesítenek és szembesülnek önmagukkal. Erőt gyűjtenek, felbátorodnak saját esendőségük felett aratott apró győzelmeiken. Egyre nagyobb távokat tudnak és mernek megtenni azon a bizonyos, 1973-tól a jövőbe futó számegyenesen, okot, megoldást, nyugalmat keresve.

HALÁSZ TAMÁS

Homo non est
(KOMPmÁNIA, Műcsarnok) *Díszlet-jelmez: Xahay team. Alkotók: Csabai Attila, Ladjánszki Márta. Fény: Csabai Attila, Tamás Gábor. Zenei szakér-tő-hangmérnök: Boudny Ferenc. Koreográfus-rendező: Csabai Attila.*
Táncolják: Csabai Attila, Károlyi Balázs, Gergye Krisztián. Szereplők: Ágens, Fürtös György, Jávorka Ádám

TÁGULÓ PUPILLÁK

Vége az ezredvégnek

„Az élet, amelyet élünk, folyamatos félreértés, vidám középút a nem létező nagyság és az el nem érhető boldogság között. Egy csésze kávé, egy cigaretta, amelyet elszívunk, és az illata átjár, a szemünk lehunyva egy félhomályos szobában... Nem kérek többet az élettől, csak az álmaimat és ezt..." Az Andaxínház *Táguló pupillák* című bemutatójának szórólapján olvasható szövegből idéztem. E kissé sematikus mondatokat a darab megtekintése után újraolvasva elégedetten nyugtázhatjuk: igen, egészen pontosan ezt láttuk a színpadon. Zsalakovics Anikó és Geltz Péter valójában mindig, de legalábbis eddigi repertoárjuk jó részében ezt a pár mondatot, kiüresedő vagy már kiüresedett életek mondatait „játssza el", ami végső soron teljesen rendben levő: ha az alkotót kitartóan egy bizonyos életérzés, állapot foglalkoztatja éveken át, természetes, hogy *annak* ad kifejezést, ami foglalkoztatja - hol ilyen, hol olyan, de mindenképpen meggyőző eszközökkel. Az Andaxínház tette ezt már izgalmasabb, a nézőt erőteljesebben kihívó formában; ezúttal visszafogottan, meglepetésekben nem bővelkedően teszi.

Tíz éve működik a két fent említett alapító tag Andaxínház nevű „vállalkozása". Produkcióról produkcióra 61, tehát évente készít egy darabot (ennyire futja a produkciós pályázatokon elnyert összegekből). Ezekre vendégművészeket hívnak, a vissza-visszatérő vagy éppen állandó vendégek (például Stubnya Béla) többnyire a Szkéné környékén tevékenykedő színészek, volt arvisurások, Sofa Trió-sok stb.

Zsalakovics Anikó és Geltz Péter az „Artus"-ban találkoztak a nyolcvanas évek derekán, amikor a csoport egyike volt az akkor még gyér számú mozgásszínházaknak. Zsalakovics előzőleg pantomimet, különböző kortárs tánctechnikákat tanult, így aztán nem csoda, hogy rendezőként oly gyakran maga koreografálja (legalábbis társként) darabjait. A színész Geltz Péter azelőtt játszott Kecskeméten, Székesfehérváron, a Várszínházban, annak népszínházi korszakában; mesterei közt tartja számon Rusztot, Szigeti Károlyt, Montágh Imrét, Jancsót és másokat.

Az Andaxínház stílusa már az induláskor a mozgásra és a gesztusra épült; a játékban a verbalitás éppoly alárendeltje (vagy mondjuk szebben: része) a komplexitásnak, mint a zene vagy a kellékek. Nem kis karizmatudatra vallott ez a színházfelfogás olyan időkben, amikor a hivatásos szakma még igen határozottan kettévált „tisztán" verbális és „tisztán" táncos társulatokra. Zsalakovicsék valóban kialakítottak egy olyan színházi nyelvet, melyben egyenlő értékkel, sőt,

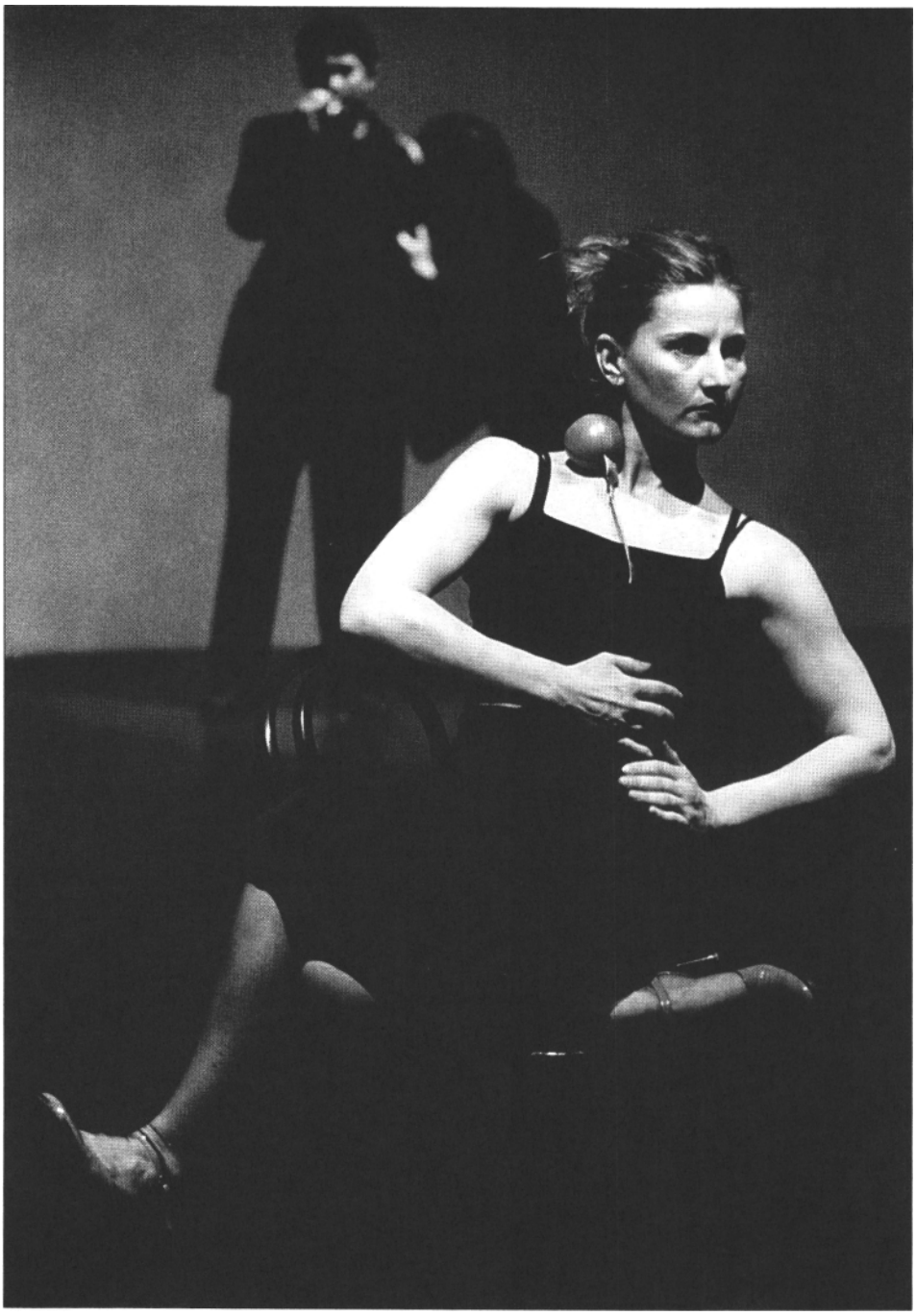
többé- kevés-azonos színvonalon vesz részt szöveg, gesztus, tánc, éneklés, performance, s melyben nem kisebb a kísérőzene s a látvány szerepe sem. A Lágymányosi Közösségi Ház - még jóval azelőtt, hogy a MU Színház létrejött volna falai között - otthont adott a mindenkori csapatnak, s ez a tény bizonyára nem volt közömbös a MU Színház létrejötte szempontjából sem: egyfajta irányadó magféleség már működött a falak között. A kilencvenes évek közepére felerősödő kortárstánc-mozgalom nem hagyta érintetlenül az Andaxínházat sem: ekkoriban több táncosalapképzettségű vendéggel dolgoznak, akik koreografálnak is. (Ilyen Regenhart Eva, Tolnai Lea, Kis Anna.) Az utóbbi években az egyensúly ismét visszabillent a nem elsősorban táncos-, hanem a gesztusorientált alapstílus felé, a koreográfiai igényesség azonban ma is jellemzi az Andaxínház darabjait.

Ami a verbalitást illeti: néhány bemutatójukat kivéve, melyekben Ernst Jandlt, Csehovot, Beckettet idéznek, saját szövegeket használnak - gondolom. Ha ugyanis erre vonatkozó eligazítást, információt nem kapunk, joggal feltételezzük: a rendező maga írja a szöveget. Ha ez így igaz, nem kellene véka alá rejteni (de azt sem, ha másként van), mivel a művekben - s most már konkrétan a legutóbbi bemutatóra utalva - a szöveg legalább olyan súlyú, és legalább annyira képezhetné vita tárgyát, mint a rendezés.

Ha ezt a legutóbbi művet tekintjük, nem lehet elvonatkoztatni az ezt megelőző kettőtől; az egyiknek a címe *Ezerkilencszázkilencvennyolc -- egy ezredvégi lebujban*, a másiké *Még távolabb '99*. E három darab trilógiát alkot, csak az obligát dátum hiányzik az utolsó címéből. Az alkotók - jó ízléssel - nem tették oda az elcsépelt 2000-t, mely ma minden utcasarkon látható, bár az is lehet, hogy egyáltalán nem is állt szándékukban egy „harmadik" műben gondolkozni. A vonal a néző számára egyértelmű.

A realista night-club díszletben játszódó *1998* még teljes erőbedobással rávetette magát a nézőre: beültette saját játékterébe, tempókkal sokkolta, az arcába beszélt, szexiparral traktálta. *A Még távolabb '99* röviddel a budapesti robbantásos merényletek után készült, s a kegyetlenül igazságtalan pusztulásra, a fenyegetettségre reagált. Még kevesebb reményt hagyott meg, mint az 1998-as pusztulástanulmány (már a díszlete is idegenebb: egy sötét, távoli pult), s még inkább az abszurdhoz fordult segítségért ott, ahol a realizmussal már eljutottak a lehetséges végletekig. A mű legerősebb része (a félelmetes riporterjelenet mellett) a vége, amikor Stubnya Béla halastó-meséje után Lengyel Péter bukdácsoló-gördülő, esendő táncra kel.

A 2000-es mű - bocsánat, most valahogy mégis leíródott -, bár ugyanarról az elsivárosodott életről szól, mint az előző kettő, nem támad, nem ráz meg: az alkotó - talán - túljutott a döbbeneten. A média - idézőjelben - ugyanúgy megjelenik a műben, de már nincs riporter, csak egy magányos lány menekül az utazási irodák kínálataihoz. Nincs bárdíszlet, semmilyen díszlet nincs, csak kegyetlen űr. Ebbe hoznak be a szereplők néha kellékszimbólumokat. Ilyen a rózsa és a pisztoly, a paradicsom, az ital és a cigaretta - ez utóbbi kettő minden mennyiségben. Zsalakovics Anikó változatlanul eszközként használja a szöveget, a gesztust és a mozgást, jelen vannak megszokott figurái: a dizőzök, a macsó



Schermann Márta, Stubnya Béla és Geltz Péter (Koncz Zsuzsa felvétele)

férfi és a szexi nő különböző karikatúrái... Talán kevés is a valóban új. Újdonságnak számít viszont Murányi Zsófia figurája: groteszk játékával több helyzetkomikum megjelenésére nyílt lehetőség. Míg a trilógia első két darabjában kizárólag a keserű irónia csalhatott elő némi szomorkás mosolyt a nézőből, ezúttal lazább, megengedőbb humort is láthatunk. Murányi - önmagát függőlegesen „elvágva", egyik oldalán férfi- másik oldalán női öltözetet és parókát viselve - beleköltözik egy tükörbe. Az ötlet eredeti, a jelenet magával ragadó: a szám tánctechnikailag tökéletesen kivitelezett, muzikális, humoros. Remek a vetkőztetése is: darabonként lekerül róla a kétféle cucc, és a férfi-nő magányosan lopakodó négylábúvá válik. A groteszk nem csak itt, máshol is átcsap komolyba - vagy éppen fordítva: tragikus (de legalábbis reménytelenül sivár) élethelyzet válik viccessé.

A két - mondjuk így - ősandaxinos színész, Stubnya Béla és Geltz Péter érzi és mélyen átéli Zsalakovics világát. Szövegben, mozgásban otthonosak, intenzívek, nincs bennük mesterkéltség.

Az Andaxínház szemét lehunyva egy félhomályos szobában csak egy kávét és egy cigarettát kér - hogy ezúttal szabadon idézzem a szórólapot. Álmodozik, nem kiált, nem tiltakozik - visszavonul. Talán jövőre másról fog szólni... Ha ennyi idő alatt meg tud változni a világ.

LŐRINC KATALIN

Táguló pupillák (Andaxínház)
Koreográfia: Murányi Zsófia, Balogh Margit, Schermann Márta. Fényterv: Árvai György. Smink: Zeibig Anna. Fény-hang: Papp Zoltán, Payer Ferenc. Munkatársak: Farkas Csilla, Héjja Gabriella, Pasecky Zsolt, Oldal István, Sárközi Antal. Rendezte: Zsalakovics Anikó.
Szereplők: Balogh Margit, Farkas Boglárka, Murányi Zsófia, Schermann Márta, Bereczky Péter, Geltz Péter, Stubnya Béla.

PÁLYÁZAT **HAJÓNAPLÓ**

MŰHELY 3.

Három év után sem adjuk fel. Sőt, erősödött a meggyőződésünk, hogy erre a - leegyszerűsítve: színikritikus-képző - tanodára szükség van. Mi ezt Hajónapló Műhelynek nevezzük, ahol 18-30 év közötti fiatalokkal együtt gondolkodunk, beszélgetünk, írunk a színházról. (Kikerülhetetlen a kifejezés: tanítunk-tanulunk, és bizony sokat kell írni!)
Menet közben ki-ki számára kiderülhet, színikritikus lesz-e belőle vagy akármi más.
2000 őszén új csapattal kezdünk hát, lehet jelentkezni...
A részvétel természetesen ingyenes, mármint ha sikerül a felvételi.

Beküldendő a Bárka Színház címére (1082 Budapest, Üllői út 82.) egy színikritika-esszé, három-öt oldal terjedelemben.

Határidő: 2000. augusztus 31.

Nánay István Bérczes László

PÁRTOS ERZSI POSZTUMUSZ MONOLÓGJA

LETELT AZ ÖT PERC

Búcsú Pártos Erzsitől, *a baráttól, a művésztől, a bölcs komédiástól, aki már régen ki akart szállni a világból, de az nem állt meg a kedvéért, pedig ő hosszú ideje a halhatatlanok csapatába vágyott tartozni, drága halottai: családja, barátai és kollégái közé, akiket - sajnálatára - túlélt. Visszacsengnek bennem mondatai.*

- Fiam! Engem itt felejtettek. Én már régen túléltem magam. A jó Isten valamiért azzal büntet engem, hogy itt hagyott, hogy lássam azt a sok rosszat, ami történik a világban. Az emberek megbolondultak. Gyűlölködnek, ölik egymást, irigyek, és semminek sem tud-nak örülni. En mondhatom ezt, mert én már semmit nem akarok, csak azért imádkozom, hogy ne szenvedjek sokat, hogy szépen elaludjak, és agyő! Nézd, fiam! Az az öt perc, amíg még élek, az már csak arra elég, hogy sajnáljam az embereket, téged, a fiatalokat, mert én már semmit nem tehetek. Ki hallgat rám, a vén bolondra? Senki. Es igazuk is van. En már éppen eleget éltem, néha úgy érzem, túl sokat is. En boldog voltam, fiam, annak ellenére, hogy volt háború meg fasizmus, Hitler meg Sztálin. Mégis itt vagyok. Es disszidáltam is, és éltem Amerikában, és hazajöttem, és szóba álltak velem, dolgozni is hagytak, hívtak mindenfele, a rádióba, meg filmezni, aztán a televízióba, és szerettek, fiam. Még ma is. Előfordul, hogy megismernek az utcán ebben a turbánban, meg hogy ilyen rondán megöregedtem, de igen, ne mondd, hogy nem, mert pofon vóglak! Ha nem tudnád, még mindig én vagyok az idősebb, te szemtelen kölyök, és ne vágj a szavamba, vagy az a szép anyád nem tanított meg rá, hogy tiszteld az idősebbet? Ez vicc volt, fiam! Na hol is hagytam abba? Na tessék, most kész, kiverted a fejemből, hogy mit is akartam! Na te bolond Erzsi! Kellett neked elkezdeni beszélni. Mi van? Hangosabban beszélj, fiam, és artikulálj, mert egy szavadat sem értem. Na jó, tudom, hogy süket vagyok, de ennyire? Mondd! Beszélni nem tanítják meg az embert a Főiskolán? Te, én szerettem színházba járni, de most már leszoktam róla. Leszoktattak. Nem megyek. Es tudod, miért nem? Mert az első sorban sem hallom, hogy odafenn mit beszélnek. Mert vagy ordítanak, vagy suttognak. Ez a két véglet van. Na ugye, tudsz te beszélni rendesen. Egy rendezőt nem árt, ha értenek a színészei. Igazam van? Te egy nagyon tehetséges gyerek vagy, egy taknyos, egy pimaszul fiatal szép nő, anya, rá-adásul sikeres is, mondd, van fiúd? Remélem, van!? Es legalább csinos? Fiam! A szerelem meg a pitykézés, az a legfontosabb, meg a család. A karrier is persze, de ha az én példámat nézed, akkor nem sokra mész vele. Egyedül maradtam, mint az ujjam. Lassan mindenki meghal, akikkel valaha egy színpadon játszottam. Es egyre nehezebb elviselni a halálukat. Sokan mennek el, és én még mindig itt vagyok. Minek, fiam? Minek? Hiányoznak azok a drága, édes emberek, akiket szerettem, tiszteltem és csodáltam, fiam. Es nem voltam rájuk irigy, ezt úgy hidd el, ahogy most itt ülünk, és még meg sem kínáltalak semmivel. Kérsz kávét? Nem garantálom, hogy jó lesz, mert én nem iszom soha. Ne gyere ki a konyhába, mert ott csak én férek el, meg a bogaraim. Hiába, bogaras vénasszony lettem, akit már minden házimunka fáraszt. De nem érdekel, egyen meg a kosz, majd ha meghalok, kitakarítanak utánam, vihetik a sok szemetet, amit itt hagyok. Ezt a sok kazettát, mert, fiam, nekem egy komoly archívumom van. Én minden színházi közvetítést felvettem a rádióból. Vettem egy kazettás magnót, és mindent felveszek hosszú évek óta a rádióból meg a tévéből is. Tudod, micsoda kincs ez itt? Nem baj, majd kidobják. A képeket, az albumokat. Van egy bejárónőm, de nem szeretem, ha a holmijaimhoz nyúlnak. Mindig keresek, és nem találok semmit, pedig itt mindennek megvan a helye. A fő, hogy én megtaláljam, nem? Itt a végrendeletem az asztalon. Igen, jól hallottad. Nekem gondolnom kell arra, mert egyedül élek, hogy elesek, beverem a fejem, vagy elalszom végleg, de nincs olyan szerencsém. Van, hogy napokig meg sem szólal a telefon, és rám sem csengetnek, és én már bizalmatlan is vagyok. Félek egyedül az utcán, a lakásban is, a hírek riasztóak, hát kell az nekem, hogy leüssenek és kiraboljanak, mert tőlem, sajnos, mást már nem akarhat egy fiatalember, igaz? Ne röhögj ki, te gyerek! Tudod, mit? Nevess! Szépek a fogaid. Remélem, nem műfogsor! Csak ápold, fiam, mert a protkó utálatos dolog, nekem elhiheted. Hónapokig gyakoroltam vele beszélni, naponta egy órát olvastam hangosan itthon, mert egy színésznő akárhány éves, nem engedheti meg magának, hogy ne legyen tisztán érthető a beszéde. Csak az agyam, az már nehezen veszi be a szöveget, tanulni nehéz. Azért szeretem a rádiót meg a szinkront, mert ott olvashatok. Hát azt hiszed, hívnak? A múltkor hívtak. Eszébe jutottam valakinek. Annyira meg volt elégedve, meg milyen jó volt velem. Na, azóta se hívott senki. Elfelejtenek. Itt ez a sok fiatal rendező. Azt sem tudják, hogy a világon vagyok. Ki az a Pártos Erzsi? Na jó! Te tudod, ti tudjátok, ti már a tévéovin nőttetek fel. A te korosztályodnak én mondtam a sok mesét, én voltam a nagymama, a tündér, a boszi, az anyóka, ti rajtam nőttetek fel. A te gyerekednek meg én voltam a Rák néni, amit az a tüneményesen tehetséges Tím**ár** Béla rendezett. Normális dolog **az, fiam,** hogy olyan fiatalon meghalt? És a Kalocsay Miki, és még mennyien! Mert az rendben van, bogy az ember nyolcvan körül meghal, de ők még gyerekek voltak. De akiknek „primadonna voltam vidéken, úgy ezerkilencszáz-izében", azok már szinte mind odafentről néznek rám. Erzsi! Mit mórikálod magad odalent, mit ficánkolsz, mintha élnél! Gyere már! Hívnak maguk közé, fiam, és én egy gyáva alak vagyok, pedig mennék már. De nem merem megtenni. Az öngyilkossághoz hihetetlen erő kell. Azt hiszed, nem próbáltam? Bevettem néhány gyógyszert, rosszul lettem és semmi. Szeretem az életet,

Hernádi Judittal egy tévéfelvétel szünetében (Komáromy Gábor felvétele)

a rondát is, ahol én már ufónak érzem magam. Nemhiába a technika százada. Hogy a rosseb egye meg. Mennyi jót adott, és mi emberek mennyi rosszra használtuk fel, és sem-miből nem tanulunk, fiam. Mindig minden elölről kezdődik. Hányszor nézzem még végig, Istenem? En már a pokollal is kiegyeznék, csak vigyen már az a ronda kaszás.

A Forgószínpad, az az én hattyúdalom. Szeretek bejárni a sok öregasszony közé. Petrik Jóska, az a drága örök kamasz, az nem hagyott békén. Rábeszélt, hogy menjek, pedig nekem már nem hiányzott a színpad. En már este szeretek a tévé előtt ücsörögni. Feldobni a lábam, kidobni a protkót. Hát azt hiszed, akartam én menni? Hóban, fagyban próbáltunk. Hoztak-vittek kocsival, taxival. Jaj, de féltem a szövegtől. Na és ha elfelejtem? Azt mond-ja a Jóska: ugyan, Erzsi, te majd kivágod magad. De nem úgy van az, fiam! Es a partnered? Hát nem csak én vagyok ott! Ráadásul ennyi öregasszony összehozva! Ez nem akármi. Csak sajnos ritkán játsszuk, a Zita miatt. Pedig olyan sikere van a darabnak, de te tudod, te levideóztad az egészet, meg a próbákat. Teszed már le azt a kamerát?! Kész. Te nem Olyan szép ember voltál, most meg már nem látok mást belőled, mint egy hunyorgó fél szemet és egy nagy fekete izét a másik szemed előtt. Te sem vagy normális, ahogy én sem, de ki normális manapság? Mit is akartam? Kérdezz hangosabban! Ne motyorássz!

Igen. En nem csak mondom, én tudom, hogy nem lettem nagy színésznő, hogy én Nemecsek vagyok a szakmámban. Mondták, hogy öltözzek lent, a földszinten, ahol a Lukács meg a Perczel, hogy nekem is szorítanak helyet, betesznek egy tükröt, de nem akartam. Az én helyem odafenn van, a többiek között. En tudom, hogy nem voltam olyan nagy, mint a Dajka meg a Sulyok, meg a Bulla, meg a Tolnay, meg a Manyika, meg a Komlós Jucika, de van bennem valami, fiam, valami idebenn, valami, ami másban nincs. A Gobbi, a Hilda tudta. Engem a közönség nagyon szeretett mindig. Fiatalon is, öregecskén és még így kopasz vénasszonyként is. Mert mindig meg tudtam érinteni a szívüket. A szívüket, fiam. Sok szeretettel és humorral. Pedig nem vagyok egy kedves ember ám. Veled igen, te más vagy, de ahogy vénülök, egyre zsémbesebb és kiállhatatlanabb leszek. Ha te tudnád, hogy én már hogy unom és utálom magamat. Bár tudnám magam seggbe rúgni, hogy elszálljak örökre. Egyre több a mániám, a rögeszmém. Hol ezt nem találom, hol azt. Hangosan beszélek itthon magammal. Hol tegezem, hol magázom magam. Elmondom magam minden hülyének. Te, én a televízióval is beszélek, visszapofázok neki. Köszön a bemondó, én is köszönök neki. Nekem a tévé a családom. Vele kelek, vele fekszem. Már nem is akarok csinálni semmit, csak bámulni a világot a tévén keresztül. Azért van két tévém, hogy semmiről le ne maradjak. A politikát utálom, de muszáj tudni róla, hogy mikor kell fogni a motyót, és menni a pincébe vagy Amerikába. Sokat bosszankodom a politikusokon, de sajnálom is szegényeket. Na most, fiam, a jó filmek meg a kultúra, meg a színházi közvetítések, azok mind éjszaka vannak, este tíz után. En, fiam, éjjel már nem tudok gondolkodni. Nappal se nagyon, de éjjel aludni szeretek. Videó nincs, ezért lemaradok sok fontos eseményről. Nekem videóm? Mióta van? Az a fekete izé, az videó, amibe úgy beleolvadtak a gombok? Hát én abból semmit nem láttam, fiam. Nem is tudom, miért vette a producer nekem. Kedves volt tőle. Persze hogy megvan! A dobozával együtt kitettem az erkélyre, a többi kacat közé. Már mért ne lenne igaz? Szóval én nem félek a haláltól, az benne van a pakliban. A Hilda fél. Be van pánikolva, és sokan, akik öregszenek. A Hilda dühös. Mondtam neki, azzal nem mész semmire, akkor is utolér.

A tévében a természetfilmeket szeretem nézni a legjobban. Hogy mennyi gyönyörűség van a világon, és mennyit tanul belőlük az ember! Az állatok különbek az emberek-nél, fiam. A hangyák és az egysejtűek is. Tanulhatnánk tőlük. Mi van? Ja, hogy miért nem akartam együtt öltözni a Lukácsékkal a földszinten? Ezt csak neked mondom, fiam, mert nem akarnék megbántani senkit, de én tudtam, hogy ebben a darabban, *a Forgószín*padban nekem nagy sikerem Iesz, és nem akartam, hogy a Margit meg a Zita megbántódjék, amiért hozzám özönlenek a gratulálók. Valósággal szétszedtek, fiam, te is láttad. En egy nagy bohóc lettem vénségemre. Az egész pofám olyan, mint Gelsominá é. Masina, az egy csodálatos színésznő. Ő is meg tudja dobogtatni a szíveket. Ne vedd szerénytelenségnek, fiam, de én az lehettem volna itthon, ha a rendezőknek van rá szemük. Ki beszél itt rólad? Nem panaszkodom, fiam, de lettek volna szerepek, amelyeket eljátszhattam volna, de soha nem voltam olyan nagy név. Ezzel együtt volt még egy nagy hibám, hogy mindenkinek megmondtam a véleményem. Nyaltam is, fiam, de csak módjával, mindenkinek jólesik, ha dicsérik, de akinél túl sokan nyüzsögtek, annál én már nem igyekeztem. Annyira soha nem volt fontos a pénz. Nem úgy ma. Na nem nekem, nincs is belőle sok. Ma mindenki rohan: próba, szinkron, rádió, tévé. Nem lesz ennek jó vége. Mindenki kapkod, siet, egy próba, máris felvétel. Még fel sem fogtam a szöveget, már azt mondják, ennyi, végeztünk. Inkább nem megyek, ne is hívjanak. Igénytelenek, fiam. Lenézik a nézőt, a hallgatót. A pénz világa lesz itt, fiam. En szerettem Amerikát, jobban, mint a Szovjetuniót, de azért Amerikában is van mit utálni, fiam. Te még annyi szemetet, mocskot nem láttál, mint én ott. Na most mi mit csinálunk? Beengedjük ide a szemetet.

A ***Budapesti Kamaraszínház Forgószínpad című előadásában (Koncz*** *Zsuzsa felvétele)*

Mert az olcsóbb, fiam! És ez nagy baj, mert mi egy kis ország vagyunk, nekünk meg kell őriznünk a nyelvünket, a kultúránkat. Nézd meg, mi lett a Váci utcából. Tudom, hogy az angol világnyelv, én már csak olvasok, nem beszélek angolul, de azért egy-két szép magyar szó van még, amit illene nem elfelejteni. Mit szólna ehhez a drága Karinthy meg a Babits? Ok is voltak annyira magyarok, meg a Szép Ernő. A fiatalok ugatnak, meg őznek, meg makognak, na a politikusok meg egyenesen belebőgnek a pofánkba. Es milyen jogon, kérdem én. Nekem ezt kell hallgatnom? Hallgasson benneteket a majd megmondom, kicsoda! Átkapcsolok a madarakra! Mennyivel érdekesebbek. Azok pitypityelnek, szorgalmasak, nevelik a fiókáikat. Nem mondom, azok között is akad komisz, aki elhagy-ja a fészkét meg a kölykét, meg kirabolja a másikat. Hát nem érdekes a világ, fiam? En már mindent mondhatok, fiam, legfeljebb még kevesebbet hívnak. Megsértődnek? Aki rám megsértődik, az megérdemli. Mert az Erzsi azért pofázik, mert jót akar. Nemrég találkoztam a Gábor Mikivel. Es megköszönte, hogy annak idején meg mertem mondani ne-ki a véleményem, amikor senki nem merte. Na jó, ő egy okos, tehetséges zseni, fiam. Intelligencia kérdése is ez. Lehet, hogy én is meg-sértődnék magamtól, mert ronda egy szám van, pedig utálom a káromkodást, de néha muszáj, fiam! De mindig, hogy csak ló...-ok repkedjenek a levegőben, az már túlzás.

Filmsztár lehettem volna, de soha nem vállaltam külsőt, fiam, mert van egy csúnya allergiám, öreg vagyok, és nagyon beteg, ha nem is látod rajtam, fiam, és senkim nincs. De amíg az eszem a helyén, addig én be nem megyek semmilyen otthonba. Nem akarok öregek között élni, szeretem a fiatalokat, titeket, a gyerekeket meg az állatokat. Es nézem a tévét, bár ömlik onnan a trágárság meg a szemét, de annyi szépet is lát közben az ember, ha figyel. De a gyerek mit lát? Milyen legyen, ha mást sem lát reggeltől estig, mint durvaságot, erőszakot? Nincsenek szép mesék, mesefilmek, tévéjátékok, színházi előadások, csak dirr-durr. Aztán csodálkoznak, ha megöli az apját, anyját, megveri a tanárát. Ez a példa előtte, fiam. Es sajnos én ezt mind látom. Látnom kell, hogy a világ látszólag előre-, de valójában visszafelé halad. Romlik az emberek

A Lakótelepi mítoszok című tévéjátékban (Inkey Alice felvétele)

ge, erkölcse, és hagyjuk. Pedig lenne miből okulni. En csak azért maradtam itt, hogy mondjam a magamét, fiam, amíg mozog a szám, kattog az agyam, és ver ez a ketyere.

Itt ez a kis lakás, ez az én szentélyem, ha úgy tetszik, ez az én birodalmam. Itt védett vagyok. Itt vannak a szüleim, a drága anyám, az édes jó apám, a barátnőim, a barátaim, ezen a falon a kollégáim, az én halottaim. Velük gyakran beszélgetek. Köztük nem vagyok egyedül. És nézd! Amíg megszólal egyszer-kétszer a telefon egy héten, addig mondhatom, szeretnek és számon tartanak néhányan. Mióta is, fiam? Főiskolás korod óta, akkor dolgoztunk először, a címét már nem tudom, mi volt az, annak is van már vagy húsz éve. Kevesebb? Na jó, ne öregítselek, minden év utolsó napján feljössz hozzám délután, és dumálunk egy jót. Es ha csak fél év múlva hívsz, az sem baj, tudom, hogy gyereked van, családod, munkád. Akkor is szeretlek, és megnézem a tévében, amit csinálsz, feltéve, ha nem éjszaka adják, és megmondom a véleményem, ha nem tetszik, fiam, mert a javadat akarom. De egyet ígérj meg. Ha a szép kopasz fejem alatt az agyam már nem lesz a régi, ha bedobja a törölközőt, akkor tudomásul veszed, hogy Erzsi nincs többé. Mert a Pártos Erzsi az, aki itt fecseg neked, káromkodik, beszél, papol, ha hülyeségeket is, de él, mozog, érez, tesz-vesz, gondolkodik, mérgelődik, s bár menne már a másvilágra, gyáva hozzá, mert szereti az életet. Szerettem élni, fiam. Élni, és nem vegetálni. Értesz? Ne látogass, nem akarom, hogy úgy láss. Az számomra megalázó lenne. Azt akarom, hogy mindig így őrizz meg az emlékezetedben. Megígéred, fiam? Na akkor jó. Akkor majd elmondhatod, hogy igazán szeretted, tisztelted és becsülted ezt a vén, bolond barátnődet, azt a bölcs bohócot, aki voltam, vagyok és leszek, még a halálom után is, fiam. De most már beszéljünk vidámabb dolgokról! Hánv szeretőd van. fiam?

FELVIDÉKI JUDIT

Egy „külső zaj" karrierje

A Noszty fiú után megkezdték a próbákat Szenes Béla *Nem nősülök* című darabjából. Ebben nem volt külső zaj, csak belső, úgynevezett színpadi statisztéria.

Az előadást Góth Sándor rendezte.

Góth nemigen bírta az apró nőket. Általában csak a sudár-magas néma személyzetet kedvelte.

A statisztakiválasztáson természetesen megjelentem én is. Voltunk vagy kétszázan, mert legalább száz emberre volt szükség.

Engem meg se látott, nem is nézett olyan mélyre. A megfelelő szerencsés kiválasztottakat különállította, s amikor így kevesebben lettünk, bennünket is észrevett, szegény picikéket: férfiakat s nőket. Végignézett rajtunk, száját félrehúzta, s azt mondta, hogy:

- Ezek az aprók menjenek ki, sajnos nem tudom használni őket.

S mi, húsz-harminc rövid ember, lesújtva kivonultunk a világot jelentő deszkákról.

De kis agyam nem nyugodott. Dolgozott, mint a motolla. Valamit kellett tenni.

- Ne légy gyáva! Menj, kérd meg őt, ha más nem hallja - beszéltem magamhoz -, ne félj tőle, jó ember, meglátod, beoszt a darabba!

Hatottam magamra, s azt mondtam, miért ne. Rosszabb úgyse lehet.

Este elegánsan kiöltöztem: szoknyát s fehér blúzt öltöttem. Ez legalább kettévágott, amitől még rövidebbnek látszottam.

Es bejelentettek Góth Sándor öltözőjébe...

Odaálltam elé, és kértem, hogy vegyen be *a Nem nősülök-be*. Megnézegetett, majd lenéző sajnálkozással, de roppant barátságosan

azt mondta, hogy nem tud semmire se felhasználni. Elmondtam neki, mennyire kell a pénz, hogy az édesanyám beteg, s hogy magam taníttatom magam. Másnap beosztott a darabba.

A harmadik felvonásban fordultam elő, illetve fordultam volna elő, ha lehetett volna. Ez a kép a Vígszínház előcsarnokát ábrázolta, s mi színházba érkező közönség voltunk.

Most tessék elképzelni engem, annyi hosszú ember között, röviden, igénytelenül, begyulladva várni, vajon mit fogok csinálni, vajon mire fog Góth felhasználni.

Hát felhasznált! Fel! Góth! Engem!

Végigmért, s azt mondta:

- On álljon kérem háttal a bal ajtóhoz, s mikor a függönyt húzni kezdik, menjen ki, és be se jöjjön többet!

Így volt pontosan. Most is tisztán hallom.

Sokan ilyen eset után hazamennek, és büszkén híresztelik szerteszét, hogy szerepet játszanak a Vígszínházban.

Hát én nem tettem ezt. Nem voltam olyan büszke: igaz, csüggedt se voltam. Nem mondom, esténként kicsit rázott a hideg, mikor Góth terepszemléjét tartotta, hogy hátha egyszer azt mondja majd, menjek ki a színházból is, és oda se jöjjek be többet, de ez nem következett be. Örült, hogy keresek, „ha nem is tudott gyönyörködni bennem", sőt, az idők folyamán még meg is szeretett.

Felismertem az utat, ahol el kell indulnom, s ahol majd haladnom kell a cél felé. „Külső zaj!", ez volt az út neve. En legalább úgy éreztem, hogy ez az. S az idő bebizonyította, hogy a megérzés helyes volt.

Mit nekem a nyílt színen átsétálni mint néma vendég! Ezért festegessem egy óráig magamat? Mindig újra könyörögni, hogy jaj, vegyenek be a darabba, mikor tudom, hogy úgyse osztanak be szívesen színpadi statisztériára, mert nincs mindig ajtó, ahol rögtön ki is küldhetnek? Így gondolkodtam.

„Külső zaj" a kulisszák mögött! Ott élhetem a darab külső lelkét, életét, külső történéseit. Ez komoly része - ha láthatatlanul is - a színjátszásnak, s még fel is figyelhetnek rám.

Kacagni mint lakodalmas vendég; lázongani mint forradalmi tömeg; drukkolni, hogy üsd, nem apád mint meccsközönség; kezit csókolom, nagyságos úr, üdvrivalgni mint hűséges cseléd, hogy a férj csavargásából végre hazatért...

Ez igen! Ebből már láthat valamit a rendező, ha csak fél szemét, fél fülét szánja is jelentéktelen személyemre.

Így is lett. Voltam hahotázó hölgy, kacagó orkán, forradalmi „le vele", ugató kutya, sikoly az éjben, sőt, sikoly a tébolydában; s megtörtént az első számú „csoda" ezen a kis úton: Góth Sándor berendelt színpadi statisztériára!

Sokszor láttam már, hogy tudomást vett rólam, egyre kedvesebben nézett rám, éreztem, ügyes lánynak tartott.

Egy este, amint hahotára vártunk, hallottam, hogy azt mondta Gazsi Mariskának:

Wellesz Ella felvétele (A kép az OMSZI tulajdona)

- Az én kedvencem ez a kis görcs.

A görcs én voltam! S ugyanezen az estén így szólt hozzám:

- Fiacskám, maga jöjjön be holnap reggel, beosztom az új darabba, kis mezítlábas parasztcselédnek.

Mi ez? Mi ez?!! Csipkedtem magamat, hogy ébren vagyok-e. Irtózatosan boldog voltam.

Másnap reggel pontosan megjelentem a próbán. *A Zenélő óra* című Mikszáth-Harsányi-darabot próbálták.

Nálunk még parasztlányoknak, parasztmenyecskéknek is csak sudár-magas nőket választottak, holott azok köztudomás szerint is jobbára gömbölydedek.

Engem, mint ennek az ellenkezőjét, külön sarokba állított Góth Sándor, hogy ne zavarjam a szépen megnőtt személyzet harmonikus látványát, ha az igazgató lejön felülvizsgálni a beválasztott statisztériát.

Es az igazgató jött! Jób Dániel!

És felülvizsgált. És rendben talált mindent, illetve a többieket. Engem csak később vett észre. Tekintetével bírálón végigmért, majd Góthoz fordult:

- Hát ez itt mi? - kérdezte rám mutatva.

Még csak nem is „ki", hanem „mi" voltam. - Hijjj! - szóltam magamhoz - csitulj, szívem, csitulj ott benn, türelem, el ne szaladj!

Es maradtam.

Ma már tudom, hogy ez a „mi" nem volt sértés, mert Jób Dániel ezt nem a személyemre értette, hanem arra, hogy mi leszek a darabban. Tudniillik, mi új darab kiosztásánál nem azt kérdeztük egymástól, hogy kit ját-szol, hanem hogy mit ját-szol.

De akkor, ott, ezt még nem tudtam, és bizony nagyon elszontyolodtam tőle.

A próbákon azonban már nem is gondoltam az egészre. Szaladgáltam, cipeltem a lábasokat, vizet hordtam, sürögtem-forogtam; ezután mindent rám bízott a rendező, Góth Sándor. Még szöveget is kaptam tőle, azt mondtam, hogy ,jé!", s másnap már azt is, hogy „megyek, tekintetes asszony". Imádtam parasztlányt játszani. Most is imádok!

A második felvonásban gyönyörű szüreti mulatság volt, s mi bámuló, részt vevő népség voltunk. Jól látható helyre, egy padka tetejére állított Góth engem s azt mondta, hogy:

- Maga ujjongjon, ragyogjon, vegyen részt mindenben, s a felvonás végéig ki se menjen a színpadról többet.

Egész lelkem, minden rajongásom ott tüzelt a szememben; égtem, vibráltam, perzselő kis élet voltam ott a padka tetején, s mikor szüreti móka szerint - mert az szerencsét hoz - egy tűzrakást átugrottam, majd egy pillanat alatt a padkára visszapattantam, végleg megfőztem az egész Vígszínházat.

Jób Dánielnek - mint később mesélték - már a próbákon nagyon tetszettem, s a premieren megtörtént a második számú „csoda" kis utamon: Jób Dániel lehívatott engem, a kis „hát ez mi"-t, melegen érdeklődött, ki vagyok, mi vagyok, szeretettel megsimogatott és azt mondta:

- Ember lesz belőled!

Így is lett! Ember lettem, és az voltam egészen mostanáig.

Részlet Pártos Erzsi Köszönöm című könyvéből (Budapest, I941).

Kísérlet a struktúra leírására

Szabó István Az igazgatóváltástól a struktúraváltásig című vitacikkét lapunk 2000/6. számában közöltük.

A kövek legördültek a szívekről. Véget ért a színházak átvilágításának csúfolt helyzetfelmérő vizsgálat. Az elemzés eredményét minden érintett a legteljesebb megnyugvással vette tudomásul. A kezdeti idegeskedés helyét annak a ténynek felismerése vette át, hogy a vizsgálat szükséges, és azt a lehető legodaadóbb szakértelemmel végzik. A színházigazgatók elégedetten nyugtázták, hogy a helyzetfelmérés a lehetőségekhez képest alapos, elfogulatlan, rosszindulat- és prekoncepció-mentes volt. A nyilvánosságra hozott végeredmény pedig tömör és félreérthetetlen: jelenleg nem indokolt a színházi struktúra megváltoztatása.

Ha azonban nem indokolt, miért szükséges mégis, hiszen minden a legnagyobb rendben van. Az üzemgazdasági mutatók rendben találtattak. Egyre többen vásárolnak színházjegyet, bár a nézők száma alig érezhetően visszaesett. (Szabó István adatai felülvizsgálatra szorulnak, következtetései erősen vitathatóak. A szerinte struktúraváltáshoz vezető út bizonyos személyeken át vezet, ez azonban tökéletesen hibás feltevés.) A bemutatott előadások száma nő. A kínálat színes. Egyetlen színház sem könyörög a tönk szélén térden állva valamilyen lyukfoltozó rendkívüli támogatásért. De valami mégsem stimmel. Szellemi rutinfavágásba süllyedt sok dolog. A színházak művészi és szórakoztató futószalag mellett állva gyártják előadásaikat. Itt az ideje a vérfrissítésnek. A jelenlegi struktúrával nem az a baj, hogy rossz, hanem az, hogy halott. Es a félreértések elkerülése végett: ez nem a struktúra hibája. Akik ma változást akarnak, s ezért a „változtassuk meg a struktúrát" jelszavát zászlajukra tűzték, valójában nem a szerkezet megváltoztatásáról beszélnek, hanem arról, hogy konzerv helyett végre élő színházi életet szeretnének.

Sokat vitatkozunk, beszélünk arról, hogy valójában mi is a struktúra, de leírni egyelőre még senkinek sem sikerült. Most erre teszek kísérletet, teljesen más pozícióból kiindulva, mint eddig oly sokan tették. Alapvetésem középpontja és talán erőssége az elméleti és mindenre kiterjeszthető, általános igényű törvényszerűségek keresése. Semmiféle módon nem lenne kívánatos tovább haladni azon az úton, amely álelméleti publicisztikákkal próbál keresztrejtvényszerű, egyszer használatos megfejtést nyújtani az olvasónak.

Előbb azonban érdemes néhány apróságnak tűnő dolgot tisztáznunk. Akármilyen is most, vagy lesz a későbbiekben a szerkezet, annak két végén belátható időn belül az állam/önkormányzat, illetve a színházak állnak majd. (Ugyan ki akar itt magánpénzből finanszírozott repertoárszínházat működtetni? Pénzt csakis en suite színházzal lehetne keresni - esetleg -, ehhez azonban hiányzik a megfelelő épület.) Közöttük ma is egyfajta szerződéses viszony áll fenn, ám ma nem két egyenrangú fél köti a megállapodást. Az önkormányzat kötelességeket - bár keveset és általánosat - ró ugyan a színházakra/színigazgatókra, ám ő maga nem vállal kötelezettségeket. Egyenlő feltételeket kell tehát teremteni a felek között. Mindkét félnek szerződésben lefektetett, pontosan körülhatárolt jogokkal és kötelezettségekkel kell rendelkeznie. Tisztázni kell azonban, ezek meddig terjednek. Ma például a fenntartó jogai tisztázottak, kötelezettségei távolról sem. Am azt már nem lehet tudni, hogy hol a jogok határa.

Ha ma például ötmillió forintért meg kellene tisztítani egy színház homlokzatát, ezt a teátrum fizetné. Az elköltött összeg a színház nagyságától függően majdnem egy új bemutató költségeivel azonos. Minden társasháznak van úgynevezett felújítási alapja, hasonlót kell létrehoznia a Fővárosnak is. Ebből meg lehetne oldani az épület karbantartásával kapcsolatos feladatokat. Lehet, hogy most négymilliárd forintért felújítjuk a fővárosi színházakat, ám ha közben nem nyúlunk hozzájuk, negyven év múltán elölről kezdhetjük az egészet. Ha módszeresen karbantartjuk őket, az újabb teljes felújítást és átalakítást akár száz évre is kitolhatjuk.

Szerencsére ritkán fordul elő, hogy egy színház pénzügyileg eladósodjon, ám ezt elkerülendő létre kellene hozni egy segélyalapot. Ebből juthatnának kamatmentes hitelhez a bajba jutott színházak, amelyet természetesen később, a színház határidőhöz kötött pénzügyi talpra állása után hiánytalanul vissza kellene fizetni.

Es még valami. A problémák feltárásának és megoldásának helytelen és ízléstelen módja, ha egy adott halomból találomra, egyéni ízlésünknek és érdekeinknek megfelelően előrántunk néhányat, zászlónkra tűzzük. Ez még helyi érzéstelenítésnek sem nevezhető megoldás. Az sem célravezető, ha általános érvényű megközelítések helyett semmitmondó, mi több, széles körben tárgyalt lebegő megállapításokkal, úgynevezett „szóbeszéd-megoldásokkal" próbálunk operálni. A puszta helyzetleírás és panaszkodás helyett talán itt lenne az ideje a konkrét javaslatoknak. Ezt azonban véletlenül sem kellene összekeverni a személyi kérdésekkel. Miféle vulgárlogika az, amely teljesen önkényesen pártol bizonyos alkotókat, míg másokat megpróbál megfojtani? Ha egyetlen fiatal művészt kiemel valaki a sorból, én még legalább ötöt tudnék mellé tenni. Ha bármelyik kamaraszínház leválasztását próbálja indokolni, tíz nyomós érvet találok az egyben tartás mellett.

Most pedig közelítsük meg a lehető legegyszerűbb módon a struktúrát, és gyorsan rá fogunk döbbenni, túl sokfelé kerestük eddig a megoldást. Mi is a színház alapképlete? „Vehetek akármilyen üres teret, és azt mondhatom rá: csupasz színpad. Valaki keresztülmegy ezen az üres téren, valaki más pedig figyeli; mindössze ennyi kell ahhoz, hogy színház keletkezzék." (Peter Brook: Az *üres tér)* A valaki, aki keresztülmegy, a színész; helyére nyugodtan írhatjuk a kalmas lesz arra, hogy az előadás létrejöttéhez szükséges összes elemet belesűríthessük. A valaki más a közönség, helyére nem írhatunk mást, hiszen a színházban nem létezik nem, kor, faj, valamint társadalmi pozíció szerinti vagy bármi más alapon történő bármiféle megkülönböztetés. A sötét nézőtéren közönség ül. Es csak egyetlen dolog számít, hogy ott ül-e.

Bővítenünk azonban muszáj a képletet, így kerül be a pénz fogalma, amely jelen esetben a *művészet* kifejezés példájára szintén lefedni és befogadni hivatott mindazt, ami az előadás létrehozásához a művészeten kívül szükséges. Ha mindezt elfogadjuk, akkor tehát a színház egyenlő: művészet + pénz + közönség. (A profil és intézményi forma - Szabó István véleményével ellentétben - csupán következmény.) Szerintem a struktúra kizárólag e három elem alapján vizsgálható. Azzal a kikötéssel, hogy a három elem közül a fent említett okok miatt a közönségre semmilyen módon nem lehet rákérdezni, azon túl persze, hogy van-e. (A közönség egy már működő színházi folyamat közben érdekes mint ellenőrzési pont. Akkor tehetünk fel neki szociológiai indíttatású kérdéssorokat.)

Ha megpróbálunk kérdéseket megfogalmazni a maradék két fogalommal kapcsolatban, rájövünk, hogy a dolog egyszerűbb, mint gondolnánk. A szerkezet kizárólag hat kérdés alapján vizsgálható. 1. Kik csinálják a színházat? 2. Hogyan csinálják a színházat? 3. Hol csinálják a színházat? (Több kérdés itt nem tehető fel. A „mit" példának okáért azért lényegtelen, mert elvileg operettet, népszínművet vagy nemzeti klasszikust ugyanolyan minőségben kellene/illene színre vinni.)

A pénzzel kapcsolatos kérdések: 4. Ki adja? 5. Milyen alapon osztja el? (Feltételezzük, hogy a pénzt adó és elosztó ugyanazon szervezet.) 6. Kinek adja? Befejeztük, nincs több kérdés. Ha azonban ez valóban így van, akkor a hat kérdésre adott bármilyen érvényes felelet leírja a struktúrát. A magam részéről mindezt ilyen egyszerűen leírhatónak gondolom.

Próbáljuk ki! A fenntartó a legritkább esetben indul ki a színházcsináló személyéből, bár ez bizonyos esetekben elég baj, hiszen úgy jóval könnyebb volna a végeredményt megjósolni. Lásd: Bécsben anno nem arról beszéltek, milyennek szeretnék a Burgtheatert, hanem kinevezték az élére Peymannt, és ezzel természetesen mégis megválaszolták, milyen színházat szeretnének. Éppúgy tudjuk, hogy Valló Péter milyen szín-házat csinál, mint ahogyan azt is, hogy Székely Gábor milyet. Vagyis ha tudjuk, ki csinálja a színházat, akkor azzal is tisztában vagyunk, milyen az. Hát nem egyszerű? Ezzel a módszerrel megtakarítható a többi kérdésre adott válasz.

A fenntartó azonban a pénzből indul ki. Ám legyen. A pénzt jelenleg az állam vagy az önkormányzat adja. (Ha cég, magánszemély adná, olyan lenne az előadás, amilyet ő szeretne. Ez a rosszabbik eset. A jobbik, ha csupán pénzt szeretne látni a kasszában.) Azt azonban nem lehet

Az elosztás alapja többféle lehet. Tessék választani: szórakoztató színház, művészszínház, állami színház, magánszínház, kis színház, nagy színház, nézőszám, bevétel stb. Bármit megjelölhetünk a pénz elosztásának szempontjaként. A pénzt pedig kaphatja a színház, a néző, a produkció vagy az alkotó. Itt nincs több lehetőség. (A kik-hogyan-hol kérdéskört lényegében megtárgyaltuk már, a hol kérdésre is csupán néhány, véges számú válasz adható: belvárosban, külvárosban, kis helyen, nagy helyen, hivatásos struktúrán belül vagy azon kívül.) Válaszoljunk a hat kérdésre, és leírjuk a budapesti színházi rendszer szerkezetét. Adjunk új válaszokat a kérdésekre, és új szerkezetet alkotunk.

Végül tegyünk egy próbát, és írjuk le a kérdések segítségével a jelenlegi struktúrát.

1. Kik csinálják a színházat? (Nincs válasz.) A mai struktúrában ezt a kérdést nem lehet megválaszolni, például a pályázati rendszer miatt, és már csak azért sem, mert örökké választani kell különféle alkotók között. Igen ám, de választani a pályázati rendszerben csak azok közül lehet, akik jelentkeznek a felhívásra, mert bár lehetőség lenne rá, mégsem alkalmazzák a meghívásos pályázati módszert. Azt kell mondanom, a mostani struktúrában teljességgel lényegtelen az alkotó személye.

2. Hogyan csinálják a színházat? (Nines válasz.) A jelenlegi szerkezet alkalmatlan arra, hogy erre a kérdésre válaszolni lehessen. Egyszerűen nem létezik semmiféle módszer, amelynek alapján egy-egy színházat minősíteni lehetne. Ráadásul éppen ez bizonyul a legkényesebb kérdésnek, ezért egyszerűbb megkerülni. Holott létrehozható volna egy egységes minősítő pontrendszer, amelynek alapján a színházak között legalább üzemgazdasági mutatóik szerint sorrendet lehetne felállítani. Nem kellene ódzkodni a művészeti összevetéstől sem, ha azonos ismérvek szerint, azonos nagyságú és azonos feladatkörű színházakat vetnek egybe. Erre kiválóan alkalmas lehet egy angol minta alapján felállított *board*.

3. Hol csinálják a színházat? (Nincs válasz.) Erre a kérdésre sincs ma érvényes válasz. Ez eddig talán nem is volt fontos, azonban egyre inkább az lesz. Egyáltalán nem mindegy ugyanis, hogy mekkora az a színjátszásra alkalmas hely, amelyben színházi előadásokat mutatnak be. Ildomos volna eljutni végre addig - és nem csupán szavakban -, hogy a rendszer a többi kérdéstől függetleníti a „hol" kérdését. Magyarán, be kell látni, hogy személyektől, színházi irányzatoktól és koncepcióktól, világnézettől és politikai hovatartozástól függetlenül egy-egy épület fenntartási költségei nagyságtól és fenntartó személyzettől függően azonosak. Amikor az épület működtetéséhez - és nem a színház működtetéséhez - szükséges anyagi fedezet állandóságáról beszélünk, beleértjük a költségek évenkénti inflációkövető valorizációját, annak legalább nyolcvanszázalékos mértékéig.

4. Ki adja a pénzt? (Van válasz.) Ma erre a kérdésre a legegyszerűbb válaszok: az állam vagy annak képében az önkormányzat. Korábban utaltunk arra, hogy elvileg adhatná a pénzt alapítvány, cég, vállalatcsoport vagy magánember is. Erre azonban belátható időn belül semmi esély nincs. Annyit mégis érdemes megerősíteni, hogy ha nem az államtól származik a produkció létrehozásához szükséges anyagi fedezet, akkor csak kivételes ízlésű, a létrehozókban teljes mértékig megbízó mecénásról kép zelhető el, hogy nem kíván diktálni az alkotóknak. (A folyamatokat ismerve, kezdetben silány ízlésű előadások jönnek majd létre, éppen azért, mert a pénzadó megpróbálja kiélni önma-gát és vágyait.)

6. Milyen alapon osztják el a pénzt? (Nincs válasz.) A mai szerkezet legszörnyűbb hibája talán éppen az, hogy erre a kérdésre semmilyen formában nem lehet válaszolni, holott a válaszban benne foglaltatna a „mennyi" is, hiszen ha ismerjük az elosztási szempontokat, akkor tudjuk, ki mekkora összeget kap. Állításom próbája lenne, ha egy döntési helyzetben lévő ember megkísérelne válaszolni erre a jelen pillanatban költői kérdésre. Hihetetlen, de igaz: a legfontosabb dilemmára a mai struktúra nem ad választ.

7. Kinek adják a pénzt? (Van válasz.) Ma a pénzelosztásnak kétféle módja létezik. Lényegében a színházak kapják meg a pénzeket, hiszen az elosztás szempontjából lényegtelen, hogy mindez „háromlábas" finanszírozási rendszerben történik. A másik ma működő elosztási szisztéma, hogy két különféle alaphoz is benyújthatók pályázatok. Zavarossá teszi a dolgot, hogy mindkét alapnál egyaránt pályázhatnak struktúrán belüli és kívüli színházak, illetve formációk. Véleményem szerint szerkezeti és működtetési szempontból érdemes volna tiszta helyzetet teremteni. Magyarán: igazságtalannak tartom, hogy hivatásos, állami pénzből élő, struktúrán belüli színházak is „megcsapolhatják" az alapokat, holott nekik kötelességük volna kizárólag abból a pénzből működni, amelyet közvetlenül az államtól, közvetve az adófizetőktől kapnak. Hogyan jöhessenek létre friss, üde, struktúrán kívüli, befogadó helyet kereső, szabad produkciók munka nélküli, mellőzött, fiatal alkotók közreműködésével, ha állami színházak kuncsorognak alamizsnáért?

Összegzésül megjegyezném a következőket. Megkíséreltem válaszolni az általam feltett hat kérdésre, és végül meg kellett állapítanom, hogy négyre nincs válasz. Ha tehát ezután bárki megkérdezi, miért halott a jelenlegi struktúra, bátran azt felelhetem, azért, mert a színházművészet létrehozásához és fenntartásához szükséges hat alapkérdés közül négyre nem ad választ.

Végül pedig egy szemtelennek tűnő, személyes megjegyzés. Ha visszamegyünk az alapokhoz, az oktatáshoz, és ott nézünk körül, akkor éppen a közelmúltban a Színház- és Filmművészeti Egyetemen történő botrányok elegendő bizonyítékot szolgáltatnak arra, hogy már a kiindulási alap, a színházművészet oktatása is több mint problematikus. Ha a hallgatók tantervet kérnek, fennhéjázó és álszent módon a művészet taníthatatlanságára hivatkozva elutasítják őket. A jelenlegi szerkezetet csupán a rutin tartja fenn és működteti - semmi több. A rendszer újragondolásra szorul, ám a fontolva haladás nem mellőzhető szempont.

Ezt az írást színháztörténészként vetettem papírra, olyan magánemberként, aki igyekszik figyelemmel kísérni mindazt, ami ma Magyarországon a színházakban történik. Ezt azért fontos hangsúlyozni, mert az összes, közelmúltban „helyzetfelmért" teátrum igazgatója tudja, hogy hivatalosan részt vettem a vizsgálódásokban. A feladatot a Citifund Kft. végezte el, Kató Gábor vezetésével. A céget magam bátorkodtam ajánlani a Fővárosnak. A munkában mint felkért szakértő vettem részt. E cikkben kifejtett véleményem a vizsgálat végkövetkeztetéseiből ered, ám nincs benne része a hivatalosan átadott vizsgálati anyagnak.

SUMMARY

The first column of this issue is devoted to theatre architecture. Judit Csáki talked to the seven distinguished architects who were invited to take part in the competition for the planning of the new National Theatre, while architect and set designer László Rajk met the well-known theatre architect Dietrich Kunckel and asked him about his recent work.

Film director Károly Makk is the author of a salutatory contribution on the occasion of the 75th birthday of leading Hungarian ac-tor Iván Darvas.

We publish the edited record of a discussion centred on Kornél Hamvai's highly successful play, *The Month of the Headsmen*, organized by our review with the participation of the author and Tamás Ascher, director of the performance.

Two contributions are concerned with author Sándor Márai on the occasion of the centenary of his birth. András Pályi analyzes the play *Citizens of Kassa* in the context of the author's life-work and Andrea Stuber comments on a recent revival of the same play.

In our column of reviews Tamás Koltai, Tamás Tarján, Dezső Kovács, Andrea Stuber and Andrea Tompa share with the reader their impressions of Bizet's *Carmen* (State Opera House), Goldoni's The *Mistress of the Inn* (Radnóti Theatre), Beaumarchais's *The Marriage of Figaro* (Budapest Chamber Theatre), Giorgio Pianosa's *The Games of the Family* (Castle Theatre) and Lajos Barta's *Love* (Szolnok).

This is followed by a conversation András Gervai had with Erzsi Máthé, a leading actress of the Katona József Theatre.

Three contributions make out our column on contemporary Hungarian dance: István Nánay saw three performances by the Central European Dance Theatre, Andrea Ladányi and La Dance Company, Tamás Halász comments on an evening by KompMánia, a group led by Attila Csabai, while Katalin Lőrinc introduces the new program of Andaxínház, called *Widening Pupils*.

Judit Felvidéki is the author of an obituary article presented as a posthumous soliloquy by Erzsi Pártos, recently deceased in her 95th year, and we publish a telling excerpt of an autobiographical work by the actress.

László B. Bóka's polemic article on the present structure of Hungarian theatre was inspired by István Szabó's recent contribution on the same matter.

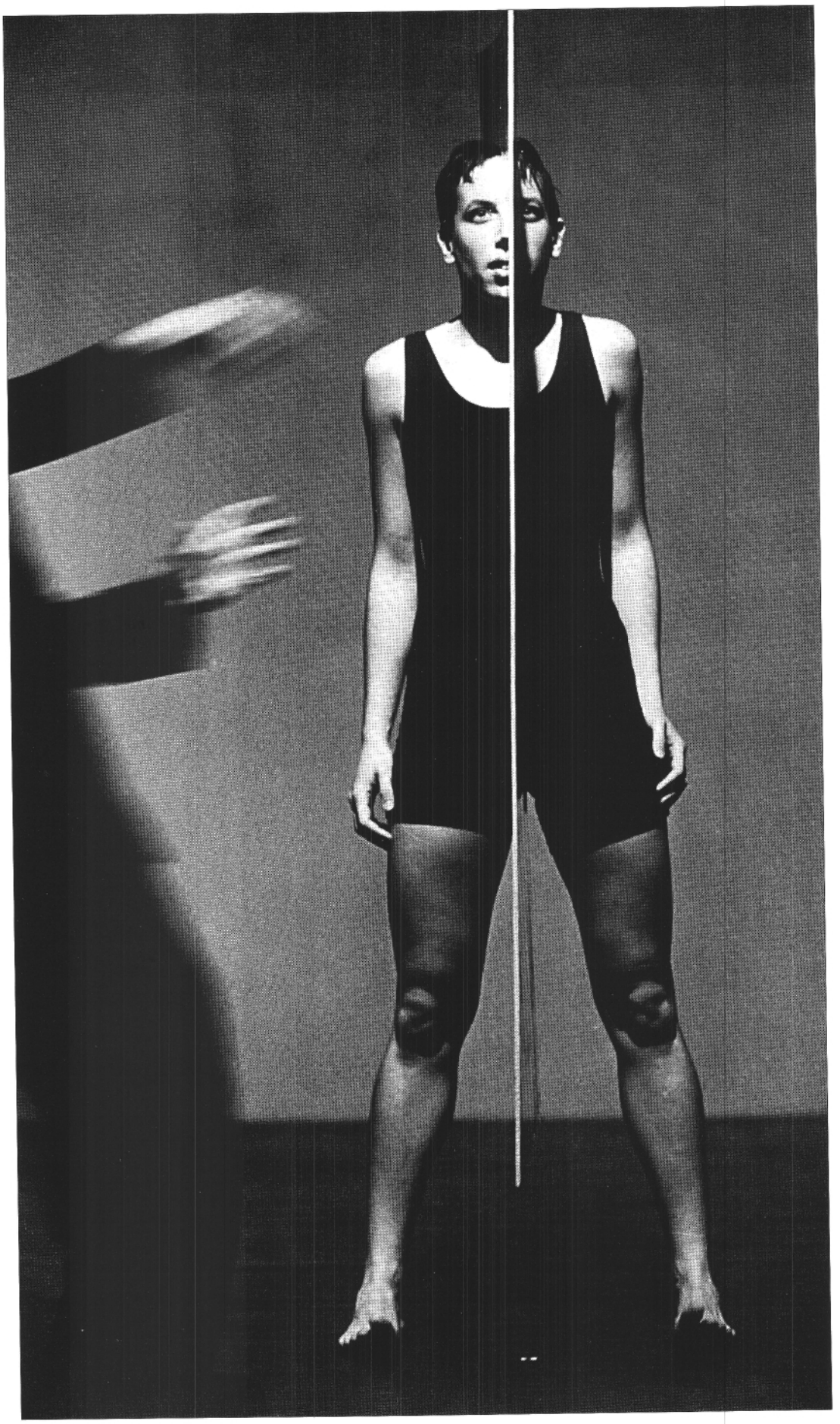
Playtext of the month is András Nagy's new adaptation of Mihail Bulgakov's novel *The Master and Margarita*.

A SZÍNHÁZ hivatalos honlapja a

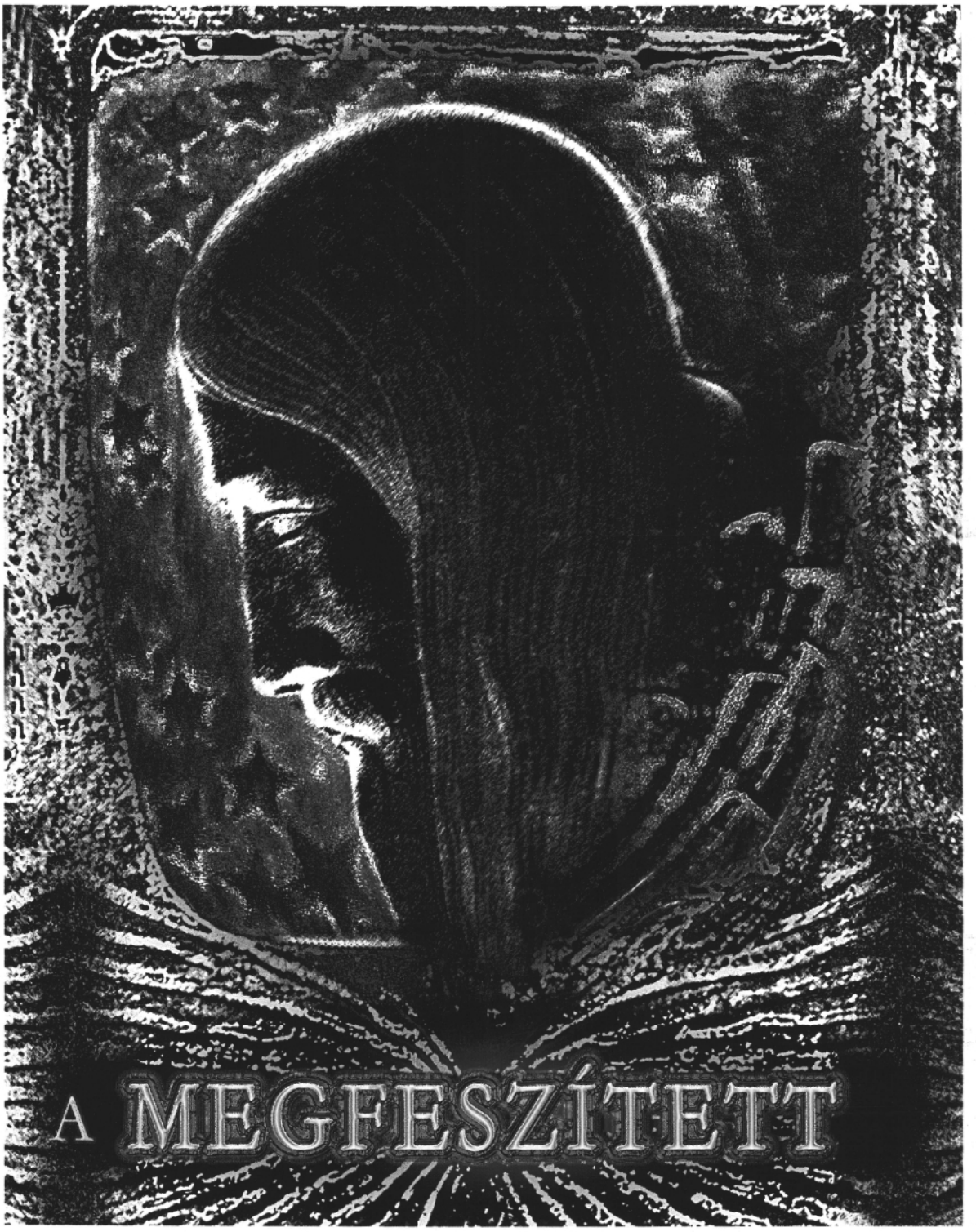
www.lap.szinhaz.hu

címen található.
Honlapunkon megtalálható a SZÍNHÁZ aktuális számának tartalma, és nemsokára elérhetővé válik a lap archívuma is!
Folytassa az olvasást az Interneten!

FOTÓGALÉRIA:
Koncz Zsuzsa: Murányi
Az ***Andaxínház legújabb, Táguló pupillák*** *****című bemutatójának egyik főszereplője: Murányi Zsófia.***



Megfeszített hiteinkről, megfeszített álmainkról,
a megfeszített világról,
a Magyar Golgotáról



MILLENNIUMI ROCKOPERA ŐSBEMUTATÓ

a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon

Nyírő József filmdrámája alapján

rendező: Koltay Gábor

MAGYAR MILLENNIUM 2000

2000. augusztus 4–5. este 8 óra