2004. MÁJUS

XXXVII. évfolyam 5. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

Ivanov

Janáček: Jenůfa,
Csongor és Tünde, Operett,
Mizantróp, Lulu
Fullajtár Andrea-interjú

Kamondi Ágnes: Johanna nőpápa
(dráma)

Schiller Kata felvétele

KÁRHOZAT KERTJE

Schiller Kata felvétele

CSONGOR ÉS TÜNDE

Koncz Zsuzsa felvétele

LULU

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) ▪ SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@axelero.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)
Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél és a Hírlap-előfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest, e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

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

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram,
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

Megjelenik havonta.
XXXVII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVII. évfolyam 5. szám ▪ 2004. május

OPERA — MODERN ÉS POSZTMODERN

▪ Csont András: KÉT ASSZONY 2
Leoš Janáček: Jenůfa
▪ Nagy András: KÁRRENDEZÉS 7
Kárhozat kertje
▪ Kutszegi Csaba: JELENLÉTHIÁNY 10
Purcell piknolepszia

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Szántó Judit: AZ ASCHERI V-EFFEKT 13
Csehov: Ivanov
▪ Tarján Tamás: HALOTT OSZTÁLY 16
Vörösmarty Mihály: Csongor és Tünde
▪ Tompa Andrea: EMBER/HOMO/FÓBIA 19
Molière: Mizantróp
▪ Koltai Tamás: DIVATJAMÚLT TÖRTÉNELEM 22
Witold Gombrowicz: Operett
▪ Baros Bea: KÖZÉPLÉNYEK 25
Dosztojevszkij: Fehér éjszakák
▪ Zappe László: KÍNOS ÜGY 27
Frank Wedekind: Lulu

MŰHELY

▪ Galgóczi Krisztina: LULU-PASSIÓ 29

INTERJÚ

▪ Török Tamara: NÉHÁNY HÓNAP CSEND 36
Beszélgetés Fullajtár Andreával

TÁNC

▪ Tóth Ágnes Veronika: FELESELŐ ÖNARCKÉPEK 40
3 Men; 1 W; Mágneses mező; Pontos Vesszők

FINANSZÍROZÁS

▪ Lőrinc Katalin: KEREKASZTAL-TÁNCOLTATÁS 42

VILÁGSZNHÁZ

▪ Kürtösi Katalin: FESZTIVÁL ÉS ÉVAD MONTREALBAN 45

DRÁMAMELLÉKLET

Kamondy Ágnes: JOHANNA NŐPÁPA

A CÍMLAPON: Fekete Ernő (Ivanov) és Ónodi Eszter (Anna Petrovna) a Katona József Színház Csehov-előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

CSONT ANDRÁS

Két asszony

■ LEOŠ JANÁČEK: JENŮFA ■

Tíz éven át írta operáját, hogy aztán a Brünnben, az ottani színház nyomorúságos körülményei közt 1904. január 21-én tartott bemutató csak félsikert hozzon. Végül a hőn vágyott prágai premier (1916. május 26.) már világsiker: Janáček 1928-ban bekövetkezett haláláig legalább hetven rendezésben adták elő különféle német nyelvű színpadokon (később a Metropolitanben is), de ezért nagy árat fizetett a zeneszerző: bele kellett egyeznie, hogy a karmester, Karel Kovařovic giccsesen áthangszerelje, és ezzel részben meghamisítsa a darabot. A magyar bemutató részben az eredeti változathoz tér vissza.

Janáček operatermése egészen különleges helyet foglal el a repertoárban. Már a *Jenůfa* vázlatosan ismertetett sorsából is kitűnhet, milyen nehezen sikerült áttörnie. Noha még legalább négy remekművet írt *(Kátya Kabanova* – 1920–21; *Ravaszdi rókácska,* 1921–24; *A Makropulosz-ügy,* 1923–25; *A holtak házából,* 1927–28), darabjai többnyire megbuktak, szerzői utasításait többnyire ignorálták, makacsul nem értették meg újításait, nem fogták föl radikális eredetiségét. Janáček dalművei voltaképpen besorolhatatlanok, nem kapcsolódnak egyetlen zenés színházi irányzathoz sem, és mint egyik legkiválóbb elemzője, Michael Ewans (*Janáčeks Opern.* Reclam, Stuttgart, 1981) megjegyzi, noha mindegyikük a letagadhatatlan személyes stílus jegyében áll, egymástól is jelentősen különböznek. „Minden operája meghatározhatatlan, de nagyon is meghatározott módon él a saját hangzásvilágában, mely szorosan összefügg a témával és a miliővel."

Az 1854-ben született Janáček rögös úton jutott el összetévesztethetetlen hangvételéhez. A művészet történetében példátlanul hosszú érési folyamat jellemzi pályáját. Ha feltételesen elfogadjuk, hogy a *Jenůfa* számít első érett operájának, akkor ki kell mondanunk, hogy nagyjából ötvenéves korában kezdett hozzá érvényes életműve megírásához. Ráadásul éppen abban a műfajban, az operában folytatta legvakmerőbb kísérleteit, mely a leginkább sebezhető, melyet a legjobban veszélyeztet az érvénytelenség. A zenei köznyelv felbomlása, a szilárd vonatkoztatási pont eltűnése, vagyis a tonalitás részleges, majd teljes szétesése éppen itt okozott szinte megoldhatatlan problémát. Mert aligha vitatható, hogy az opera életképességét nagyrészt a konvenció biztosítja. Az opera talán minden más műfajnál jobban kikényszeríti a néző beleegyezését, aláírását az esztétikai szerződéshez. Az opera abszurdum, hiszen mindig feltehető a kérdés: miért kell énekelni azt, ami szóban is elmondható? Operabarát az, aki ignorálja e kérdést. De ekkor még mindig felmerül: mi az, ami énekelhető? Nyilvánvalónak tűnik, hogy a próza esik legtávolabb az énekelhető szférájától. A vers már eleve tartalmaz némi zenei elemet, és a XIX. századi operák dramaturgiai felosztása áriára, együttesekre, valamint recitativókra nagyon is logikus e tekintetben. (A *Singspiel* vagy az *opéra comique* csak még nyíltabban rögzíti a formaelvet, ezekben a próza váltakozik a zenés, zárt versben írt számokkal.) A prózában írt recitativo az, ami csak feltételesen énekelhető. A dallam, a melódia mindig az áriában van, ám az ária szinte kizárólag verset jelent. Az opera története megírható olyan folyamatként, mely nem más, mint a recitativo abszolúttá válása. A legtökéletesebben Wagner vonta le a konzekvenciákat, ám nála a vers ömlött bele a recitativóba, ha egyáltalán lehet még beszélni ilyesmiről, hiszen sokkal inkább arról van szó, hogy zenedrámáiban minden recitativo lett, vagyis már semmi sem az. Ez a mindennapi beszédhez közelítette a nyelvi-zenei formálást, ám a zene a verssel szövetkezve még mindig erős absztrakciót jelentett. Wagner művei történelmi-mitikus környezetben játszódnak, itt érthető a verses stilizálás, ráadásul a mitológia általános érvényt szerez a szövegkönyvnek, és reprezentatívnak tünteti fel magát. Mert ne feledjük, hogy a reprezentativitás több értelemben is egyik fő jellemzője az operának. A darabokat nagy, drága díszleteket és jelmezeket követelő színházakban adják elő, a közönség puccba vágja magát, és társadalmi eseményként is éli meg az estét – a XIX. században az operaház nézőtere egyfajta agora, a reprezentatív nyilvánosság formája; elég, ha beleolvasunk egy Balzac- vagy Stendhal-regénybe. Miközben a Wagner utáni századvég zenéje az intimitás felé halad (mindent eluralni látszik a kamarazene, az opera helyett a dal válik uralkodóvá, miközben a szimfónia és a versenymű szinte szétporlad), az opera véglegesen anakronisztikusnak tetszik. A kor legnagyobb komponistáinak gyér termése szimptomatikus e tekintetben, Schönberg két korai operája rendkívül rövid, a *Die Erwartung* mindössze harminc, a *Die glückliche Hand* húsz perc, cselekménye voltaképpen egyiknek sincs, az első lázbeteg, expresszionista próza, a második műfaja „Drama mit Musik" – operáról tehát a szó hagyományos értelmében nem beszélhetünk. (És talán az sem véletlen, hogy a főművének szánt *Mózes és Áron* több évtizedes munka után is befejezetlen maradt.) Bartók egyetlen operaszerű műve voltaképpen ballada, erősen stilizált versekre íródott, és ugyancsak egyfelvonásos. Debussy szintén egyetlen operát írt; a *Pelléas és Mélisande* szándékoltan antiwagneriánus (nota bene: talán nem véletlen, hogy Schönberg is írt Maeterlinck műve alapján egy szimfonikus költeményt), mindamellett ő is Wagner nagy vívmányával, a zárt számok megszüntetésével, az egybekomponált formálással dolgozik. Debussy műve prózában íródott, ám megemelt, erősen stilizált próza ez, ráadásul a történet félig-meddig mitikus, de mindenképpen meseszerű, vagyis a mű, hogy megőrizhesse érvényességét, megtartja az opera egyik nagy hagyományát.

De mi történik akkor, ha az élet prózája betör a színpadra? Mi történik akkor, ha a zeneszerző saját korát akarja megjeleníteni az operaszínpadon? Ez annyit jelent, hogy a zeneszerzőnek valami átfogó stilizációs elvet kell találnia, a fiatal Lukács szavaival élve „folytatható formai megoldást", ám ez a köznyelv, felbomlása miatt, csakis tökéletesen egyedi lehet, a komponistának voltaképpen mintegy mindent elölről kell kezdenie, ha dalmű írására vetemedik. Mindenekelőtt ezért a roppant hosszú érési szakasz Janáček pályáján. Korai operáiban megpróbálta a népies hangvételt közvetlenül felléptetni a színpadra, ezzel kudarcot vallott. És szenvedélyes kutatásai során eljutott a megoldásig: ha a vers érvénytelen, ha a költői próza ugyancsak hiteltelen, akkor nincs más lehetőség, magát a mindennapi prózát, a beszélt nyelvet kell „megzenésíteni". Úgy döntött, hogy a beszélt nyelv hangzása legyen a zenei stilizálás alapja. Később így emlékezett vissza erre a periódusra: „Mikor a *Jenůfát* komponáltam, intenzíven foglalkoztam a beszéd hanglejtésével. Lopva kifüleltem elhaladó emberek beszélgetését, leolvastam arckifejezésüket, követtem minden mozdulatukat; megfigyeltem a beszélők környezetét, társaságukat, az időt és a beszélgetés körülményeit – fényt és sötétet, hideget és meleget. Mindennek a lecsapódását beszéddallamokban jegyeztem fel. Mennyi változata ugyanannak a motívumnak! De éreztem, hogy e motívumokban még valami sokkal mélyebb, rejtettebb, minded-

dig leleplezetlen vonás rejlik. Szomorúságot olvastam ki belőlük, az öröm, a zárkózottság, a kétség stb. felcsillanó visszfényét. Röviden: e motívumok kinyilatkoztatták számomra a »lélek rejtélyét«. Ebben az időszakban [1897] keletkezett a *Jenůfa* első felvonása. Tudtam, hogy képes vagyok a motívumokat tetszés szerinti – a legközönségesebb és legemelkedettebb – szavakra alkalmazni, tudtam, hogy érett vagyok a mindennapi életre éppúgy, mint a legmélyebb tragikumra – *és a prózára is* (kiemelés az eredetiben). És prózában zenésítettem meg a *Jenůfát*." Ez fontos lépés az európai opera történetében, noha csak a nyolcvanas években ismerhettük fel jelentőségét.

Megkésett sikere szimptomatikus, és legkivált a zeneszerző különös kronológiai és földrajzi helyzetéből ered, melyet Milan Kundera elemzett a legmélyebben. „Janáček 1854-ben született. Ebben rejlik a helyzet paradoxona. A modern zenének ez a nagy alakja bátyja a nagy romantikusoknak: négy évvel idősebb Puccininél, hattal Mahlernél, tízzel Richard Straussnál. Sokáig olyan műveket ír, amelyek a romantika túlzásaitól való viszolygás következtében csak hangsúlyozott tradicionalizmusukkal tűnnek ki. [...] A húszas években művei a modern zenét bemutató hangversenyek programjába kerülnek, Sztravinszkij, Bartók, Hindemith mellé, de harminc-negyven évvel idősebb náluk. Ifjúkorában magányos konzervatív volt, megöregedvén újító lesz. De most is társtalan. Mert ha szolidáris is a nagy modernekkel, különbözik tőlük." Elszigeteltsége persze többek közt abból származik, hogy Janáček teljesítménye végzetesen a saját nyelvéhez, a cseh nyelvhez kötött. Kundera ezt is világosan ábrázolja: „Van valami szívfacsaró, ha nem tragikus abban, hogy Janáček újítóképességeinek jó részét éppen az operára összpontosította, kiszolgáltatva magát a lehető legkonzervatívabb polgárság kényének-kedvének. Ezenfelül: újítása az énekelt szó eredeti értékének a visszaállításában áll, vagyis in concreto a világ színházainak kilencvenkilenc százalékában érthetetlen cseh szó eredeti értékének a visszaállításában. Bajos elképzelni, hogy önként bárki is több akadályt gördítene önmaga elé." Kundera együttérző szavai azonban kissé túlzottak, hiszen kedvence, ha meg akarta valósítani elképzeléseit, egyszerűen nem is tehetett mást, mint amit tett: ha valaki a beszéddallamokból indul ki, az csakis anyanyelvére támaszkodhat. Ebből a megtalált stilizációs elvből Janáček radikálisan levonta a konzekvenciákat. „Mivel az emberek az életben nem énekelnek, hanem beszélnek, minden áriát, dalt el kell vetni az operában, hiszen az életben ezek nem fordulnak elő." Különös realizmus ez, ráadásul roppantul naiv, hisz azt feltételezi, hogy a verset és ezzel együtt az áriát, dalt, együtteseket elvető, prózában írt opera azonnal az élet hűséges képe lesz. Janáček nem veszi észre, hogy ettől a dalmű még megőrzi tökéletes abszurditását, hiszen prózában énekelni talán még nagyobb képtelenség, mint versben. És nem is kevesen akadtak, akik dilettantizmust orrontottak Janáček kísérletei mögött, mondván, a beszéddallamok kutatása és megzenésítése fából vaskarika, és e természettudományos, naivul pszichologizáló alapokon nyugvó esztétikának semmi köze az önállóan fejlődő és a maguk logikáját követő zenei szerkezetekhez. Ám Carl Dahlhaus mélyebbre lát: „Janáček realizmusáról túlzás nélkül azt mondhatjuk, hogy az – mint beszéddallamokban primer módon kifejeződő stílustendencia – végül áthatja az egész hangzó anyagot, és a dallamvilágtól egészen a formális szerkezetekig terjed." Ez a jellegzetesség legtökéletesebben kései operáiban (legmélyebben talán *A Makropulosz-ügy*ben) és instrumentális zenéjében, mindenekelőtt a két vonósnégyesben valósul meg.

A *Jenůfa* még nagyjából félúton áll. Mert legyünk bármilyen modernek, a konvenció világa az operában sosem függeszthető fel teljesen. A *Jenůfa* jó példa erre. Az első felvonásban, amikor a Sekrestyésné meglátja a részeg Števát, kijelenti: csak akkor engedélyezi, hogy elvegye Jenůfát, ha egy éven át lemond az italról. Erre egy kórussal kísért kvartett következik, melynek szövege nagyjából a következő: „Minden párnak le kell győznie a nehézségeket", vagy: „minden párnak meg kell szenvednie a boldogságért". Az öreg

Kiss B. Attila (Laca) és a falu népe

Marton Éva (Sekrestyésné) és Bátori Éva (Jenůfa)

Buryjáné kezdi a népies ízű dallamot, aztán bekapcsolódnak a többiek is, az öreg molnárlegény, Laca, Jenůfa, a kórus. Szép, megformált kvartett, megkapó dallam, de nagyon kilóg a mű egész, kevés kompromisszumot ismerő szövetéből. Másrészt aligha vitatható, hogy Janáček zenedramaturgiailag komolyan gondolta, mert ez a falusi szentencia világítja meg a későbbi eseményeket: Jenůfa és Laca végső egymásra találását valóban végtelen szenvedések előzik meg. Egy közhely tehát ismét igaznak bizonyul. És ők, mint azt Michael Ewans oly mélyen megmutatta, a többiektől jelentősen eltérően énekelnek a kvartettben, mindkettejük hangja magasra szárnyal, messze a kis népi világ fölé, megelőlegezve mintegy az opera zárójelenetének himnikus „szerelmi kettősét". De talán a jelenet ironikus értelme is elvitathatatlan, mert míg a nép egyértelműen Števa és Jenůfa házasságának kútba esése miatt kesereg, és mintegy vigasztalólag a népi bölcsességet idézi, addig a néző már-már tudja, hogy ez Laca és Jenůfa sorsára vonatkozik. Látni tehát, hogy Janáčeknek még ebben a saját esztétikájának nem egészen megfelelő jelenetben is sikerült részben meghaladnia az operai konvenciókat.

Ám ahol ez sikerült, ott a hatás ellenállhatatlan. Nem egészen alaptalan a feltételezés, hogy Janáček operájának nézőjét-hallgatóját legelőször a második felvonás ragadja meg, hogy aztán valósággal letaglózza. A helyzet egyszerű, de mint minden nagy tragikus szituáció, tökéletesen megoldhatatlan. Števa elcsábította Jenůfát, viszonyukból egy hete megszületett az ugyancsak Števának nevezett kisfiú. A Sekrestyésné, Jenůfa nevelőanyja elrejtette a lányt a házban, mindenkinek azt hazudva, hogy Jenůfa Bécsben van. Most Števát várja, hogy rábírja: mindennek ellenére vegye feleségül Jenůfát. A férfi azonban nemet mond, egyrészt mert fél, és talán fizikailag is iszonyodik immár a lánytól, akinek a szerelmes Laca eszelős féltékenységében az első felvonásban késsel elcsúfította az arcát. Másrészt Števa időközben eljegyezte a bíró gazdag lányát, és ez is lehetetlenné teszi a házasságot. Števa félelemtől eszelősen, a Sekrestyésné átkai közt menekül a házból. Most belép Laca, ő a történtek ellenére is kész elvenni a lányt, szerelme töretlen és feltételek nélküli. Hogy megkönnyítse a dolgát, a Sekrestyésné ismét hazudik; Lacának azt mondja, hogy Števa és Jenůfa közös gyermeke meghalt. A férfi dúltan távozik, a Sekrestyésné viszont cselekszik: kiviszi a folyóhoz a kis Števát, és a vízbe löki. Mikor Jenůfa felébred, nem találja fiát; a visszatérő Sekrestyésné pedig bebeszéli neki, hogy két napig lázálomban feküdt, azalatt halt meg a gyermek. Laca visszajön, és a Sekrestyésné látszólag diadalmaskodik: Jenůfa Isten akaratát látja az eseményekben, beleegyezik a házasságba, a Sekrestyésné megáldja a párt. Eddig az alig negyvenperces felvonás cselekménye.

Ez a felvonás rendkívül sűrű lefolyású, és a két szélső felvonással ellentétben hangsúlyosan kamarajellegű: a Sekrestyésné lakásában csak négy szereplő lép fel, míg az első és harmadik felvonás nyílt téren zajlik, kórussal és néhány mellékszereplővel. Roppant komprimált, pszichológiailag mélyen megalapozott jelenetsor, és fölöttébb kényes anyag. Hiszen a színpadon gyermekgyilkosságot ábrázolni még a legbrutálisabb szellemeket is visszarettentheti. De erőszak és vadság hatja át az első részt is: Števa részeg tánca és üvöltözése, utána pedig a szörnyű tett, Laca késével széthasítja Jenůfa arcát – ebben a faluban semmiféle idillt nem lelhetünk. És a harmadik, a végül katarzist hozó felvonás sem teljesen szívderítő, a kisfiú jégbe fagyva előkerült hullája enyhén szólva is dermesztő. Mindez arra utal, hogy csak a legkifinomultabb arányérzékű, a maga ízlését tévedhetetlenül ellenőrző szerző nyúlhat büntetlenül ehhez az ősösztönös, minket, magyarokat Kodolányi és Sinka szörnyűséges cselekményű paraszti novelláira emlékeztető rémdrámához. És mi sem lenne egyszerűbb, mint a Sekrestyésnét a vallás s az ehhez kapcsolódó vértelen morál megcsontosodott, megszállott szörnyetegeként, a gyilkosságig bevadult erkölcs-

csőszeként ábrázolni. Ám szó sincs ilyesmiről; Janáček egy másodpercre sem felejti el, hogy ez a megkeseredett, félelmetes nő is ember, vagyis megvan a maga relatív igazsága. Az ő pokolhoz vezető útja valóban jó szándékkal van kikövezve; ha úgy véli, Jenůfa boldogságához csak a bűnön át vezet az út, akkor nem habozik elkövetni. És aligha véletlen, hogy a második felvonás egyik legszebb, legbensőségesebb részletét neki ajándékozza a zeneszerző. Amikor Jenůfa befut az ébredező gyerekhez, nevelőanyja megjegyzi: „Folyton a gyerekhez rohangálsz, ahelyett hogy kérnéd az Istent, vegye magához, vegye magához!" (A szavak megismétlése tudatos, Janáček egyik vezető formálási elve az ismétlés – instrumentális zenéjében is –, ehhez megint a mindennapi életből kapott biztatást.) Már-már bölcsődalszerűen egyszerű és intim hang ez, fényévekre bármiféle gonoszságtól. A darab nagyszerű angol elemzői (nota bene: a hetvenes években az angolszászok, mindenekelőtt az ausztrál származású karmester, Sir Charles Mackerras tették a legtöbbet Janáček elismertetéséért), Michael Ewans és John Tyrrell (utóbbi a Decca Mackerras vezénylete *Jenůfa*-felvételének műsorfüzetében) hajlanak arra, hogy a Sekrestyésnét mintegy Jenůfa ellenpólusaként interpretálják. A folytonos oktávugrások állítólag a nő elvetemültségét, valamint tébolyát jelzik. Meglehet. De ebben a csellók és oboa, valamint fuvolák által szépen kísért dallamban van ugyan oktávugrás, de legkivált részvét. Arról nem beszélve, hogy amikor Jenůfa visszatér a kamrából, hangja összekapcsolódik a Sekrestyésné szólamával – és nincs köztük ellentét, csak éppen mindenki mondja a magáét. És mindenki a gyermekért aggódik – a maga módján. Van még egy döntő pillanat, amikor szólamaik egybefűződnek. Amikor a Sekrestyésné térden állva könyörög Števának, hogy vegye feleségül Jenůfát, mintegy (zeneileg is) azonosul nevelt lányával, és szó sincs arról, hogy ellenpólusa lenne. Ezt az egységet húzza alá a jelenet zárlata. Števa fejvesztve elmenekül, és ekkor két női hang szólal meg. A Sekrestyésné felkiált: „Števa!", miközben felhangzik Jenůfa (rém-)álomittas hangja a kamrából: „mintha egy kő zuhant volna rám". Két segélykérés, két elesettség, két női kiszolgáltatottság kap itt szinte teljesen azonos szólamot. Nem, a Sekrestyésné csak részben ellenjátékosa Jenůfának, inkább sorsa egy lehetséges oldalát jeleníti meg. Elhalt férjéről megtudjuk, hogy részeges volt, akár Števa, és ettől a piás élettárstól akarja megkímélni a lányt, amikor az első felvonásban megtiltja házasságát a tökrészegen a színpadra robbanó férfival. Egyáltalán: meg akarja védeni a világ szája és reakciója elől. Ezért a végső tett, ezért az iszonyatos gyilkosság. A tett előtti monológját elemezve Ewans egyenesen blaszfémiáról beszél, és ebből annyi igaz, hogy a Sekrestyésné mintegy Istennek teszi meg magát, aki úgy véli, ha az égből nem érkezik válasz, ha Isten hallgat, neki kell színre lépnie, hogy eligazítsa a világ dolgait, hogy helyrelökje a félrecsúszott sorsokat. És cselekszik. Igaz, a téboly határán. Ám a gyilkosság pszichológiailag is megalapozott, hiszen a nő undorodik Števától, és a kisfiúban a férfi reinkarnációját látja.

De Jenůfától sem áll távol az őrület; második felvonásbeli nagymonológja ugyancsak látomásoktól hemzseg, a vallásos egzaltáció ismét a Sekrestyésnével rokonítja. De az ő hite alázatból fakad, míg a Sekrestyésné voltaképpen fellázad Isten ellen, amikor úgy véli, tökéletesen ismeri szándékát. Ewans ekként elemzi a két egymásra következő monológot: „Az utolsó jelenet rettentő crescendo a gonosz végső győzelméig, és a pozitív elemek az opera második részének elején roppant takarékosak. A megvetett, elcsúfított, elkábított és fizikailag legyengült lány jellemzésére Janáček kiáltó ellentétet talált: a Sekrestyésné disszonáns tuttijára a szólóhegedű következik." Ez a leírás pontos, beleérző, mégis kissé elégtelen. Mert nem hagyható figyelmen kívül, hogy e hegedűhang – mely feltehetően a *Missa Solemnis* (Beethoven) Benedictusa híres hegedűszólójának is adósa – éppen a Sekrestyésné disszonanciájá-

Wendler Attila (Laca), Temesi Mária (Sekrestyésné) és Felber Gabriella (Jenůfa) Szkárossy Zsuzsa felvételei

ból születik meg, a megalázottak és megszomorítottak intonációjának csak a szenvedést okozók hangjával együtt van értelme és dramaturgiai jelentősége. Ez az alázat hozza aztán a megváltást és a megbocsátást – mindenki számára. Jenůfa a harmadik felvonás végére akár Brünnhilde szavait is elmondhatná: mindent tudok, mindent megértettem. És ez a végső tapasztalat, mint *Az istenek alkonyá*ban, itt is megtisztulást hoz. Jenůfa a Megváltóhoz fordul a nevelőanyja érdekében, aki ezúttal válaszol. Persze nem a felhők mögül, hanem a Sekrestyésné szívéből, aki lehajtott fejjel, már a katarzis kapujában vállalja sorsát.

Ez a remekmű, ha a színrevitelben nem is, zeneileg nagyszerű előadást hozott. Vidnyánszky Attila egyszerűen fantáziátlanul állította színpadra a darabot. A második felvonásban mindössze a világítással (és díszletként egy átfogó lomtalanítást idéző, a színre belógó hatalmas rongyszőnyeghalmazzal) operált, ami – lévén e felvonás legkivált lélektani – nem rossz döntés, ám a fények oly fádak, s az egész olyannyira képzeletszegény, hogy lehangolódunk. Az átjárások sem tisztázottak, nem tudni, hol az ajtó és az oly fontos ablak, de ezt láttuk már Kesselyák Gergely *Don Giovanni*-rendezésében is – egy gyakorlott színpadmester igazán szólhatna már rendező uraiméknak. A finálé megoldása szép, a kórus és egyáltalán az egész falu a mélybe süllyed, csak Jenůfa és Laca marad a színen, eltűnik mögülük-mellőlük egész addigi világuk, és általában is az emberi világ, ám a Sekrestyésné sötét árnya ott fenyeget a háttérben (kár, hogy a március 27-i előadáson elromlott a sülylyesztő, így aztán e képből semmi sem maradt). Ebben a felvonásban láthatjuk az egyik legvitathatóbb megoldást: a sörgyári munkások jégtömböket hurcolnak a színre, kereszt formálódik belőlük, s amikor mintegy megkoronáznák építményüket, az utolsó jégkockában a megölt kisfiú hullája rejlik: kis, alig pislákoló lángocska. Talán a gyermeki lélek fénye? De Vidnyánszky attól szerencsére már visszarettent, hogy e végső kockát a halom tetejére biggyessze, mégis megformálva ekként a keresztet. Mindamellett kissé komikus volt, ahogy Laca Jenůfát védve a falu haragjától fölkapja, és parittyakőként lóbálja a tömeg felé a kis Števát magába záró jégkockát. Az első és utolsó felvonásban a kórus mozgatása okozott több közlekedési katasztrófát, százszor leírtam, leírom ezredszerre is: Kovalik Balázst kivéve rendezőink pánikba esnek, ha nyolcnál többen vannak a színpadon.

De akkor is baj van, ha túl kevesen: a háttérben dolgozó molnárlegények valami levitézlett népszínműből maradtak itt, miként a joviálisan dohogó bíró is.

Vidnyánszky nem sok instrukciót adhatott a főszereplőknek, nem zavarta meg egyéni alakításaikat, ami olykor szép eredményeket hozott. A címszerepben Bátori Éva eddigi pályája olyan csúcsára ért, hogy csak ünnepi hangon lehet beszélni alakításáról. Hangilag megdöbbentően éretten, telten, a magasságokat erőltetés nélkül legyőzve, a lírai részekben szívszorítóan, minden pillanatban a művészi igazság szolgálatában énekelte szerepét. Felejthetetlen volt a második felvonás nagymonológja, aztán a gyermek halála miatti katatónia, sírni való a finálé csodálatos vallomása: „ez olyan szerelem, hogy Isten is rábólintana." Ez a Jenůfa roppant érzéki lány, Bátori Évának elhisszük, hogy bolondul érte az egész falu. Fellépése a világ bármelyik vezető dalszínházában térdre hullottan imádott teljesítmény lenne. És a közönség megérezte a monumentalitást, őrjöngve tapsolt és bravózott a művésznőnek.

A második szereposztásban Felber Gabriella balszerencséje, hogy ezzel a világszintű teljesítménnyel került egy csoportba. Roppant rokonszenves az alakformálása, bár intonációsan nem makulátlan, a magasságokban erősen hamiskás, de a lírai részekben kedves. Tagadhatatlanul kissé egysíkú, inkább drámai szende, mint tragikus hősnő, és erotikája sem oly perzselő, mint Bátorié.

Az általam látott mindkét estén (március 13., illetve 27.) Marton Éva lépett fel a Sekrestyésné roppant szerepében. Mindkétszer ugyanazt tapasztaltam: az első felvonásban pár szavas, de annál fontosabb mondatát nagy erővel, ám inkább csúnya hangon intonálta. A második felvonásban (különösen Felber Gabriella partnereként) magához ragadta a kezdeményezést, iszonyatos energiákat mozgósított, őrjöngött, verte az asztalt, dobogott, lihegett, olykor a nyíltan prózai megszólalástól sem rettent vissza, hangilag pedig, ha nem is tökéletes intonációval, de lenyűgöző erővel érzékeltette ennek a meggyötört asszonynak a relatív életigazságát. A csúcspontot számomra a könyörgési jelenet hozta, amikor térdre veti magát Števa előtt; szinte hallani a makacs, dacos hús és csont ellenállását, a megalázottság roppant (fizikai) fájdalmát. De tévedés a „térdre vet" szóhasználat: az énekesnő fokozatosan, valami magasabb erőnek alávetve lecsúszik a földre. Ekkor hangja is szárnyalt, szem – köztük a recenzensé – nem maradhatott szárazon. Ebben a felvonásban olyan párost alkottak Bátori Évával, hogy még a szünetben is reszketett mindenki. A harmadik felvonásban ismét visszavett, de ez nem ártott az alakításnak, most kimondottan egy görög sorstragédia sziklává keményedett hősnőjének mutatkozott, még a katarzis pillanatában is.

Laca szerepében két meglehetősen ellentétes alakformálást láttunk. Az első szereposztásban Graham Sanders kimondottan félszegnek, tesze-toszának mutatkozott, csak a harmadik felvonásban engedett fel, amikor megérti Jenůfa világokat megváltó szerelmét. Wendler Attila tagolatlan, sötétebb szenvedélyekkel dolgozott, már az első felvonásban fehérig izzott, amikor elmondja, hogy őt Števával szemben mostohaként kezelik. Értjük, miért vágja meg Jenůfa arcát. Így aztán megtisztulása is hitelesebbnek vagy legalábbis kissé mélyebben megalapozottnak tűnt a dráma végén. Ám a párok terén valami furcsa egyenlőtlenség keletkezett az előadásokban. Bátori erotikus légköréhez egy kimondottan gátlásos, míg Felber Gabriella szűziesebb lényhez egy szexuálisan is túlfűtött férfi társult. Ez érdekesnek bizonyult, de olykor zavaróan felborította az arányokat: Bátori Éva Jenůfája mellett Sanders néha bizony sima vizesnyolcasnak tűnt.

Števaként a második szereposztásban Gulyás Dénes nyújtott számomra átgondoltabb, mélyebben látó alakítást. Ez az ember nem oly egysíkúan a falu rossza, mint amit Kiss B. Attila sugall. A második felvonásban Gulyás látomásos erővel mutatta meg, hogy miért és hogyan fél az elcsúfított arcú Jenůfától – akarja a lányt, de már képtelen szeretni, még a szobájába sem tudja betenni a lábát, visszahőköl a küszöbről.

Mindamellett az esték nagy férfi hőse Kovács János volt, aki a partitúra összes árnyalatát megszólaltatva, hihetetlen odaadással, már-már megszállottsággal, a Janáček művészetébe vetett teljes hittel állt a mindkét este ihletetten, ha nem is mindig makulátlanul muzsikáló zenekar élén. Ők hárman, Bátori Éva, Marton Éva és Kovács János gondoskodtak arról, hogy nagy operai élményeim közt tartsam számon az előadást. Akadnak jó páran – köztük e sorok szerzője –, akik már évek óta hiányolják Janáček darabjait a magyar repertoárból. A mostani zenei és közönségsiker nyilván minden aggályt eloszlatott, és igazolta a követelés jogosságát. Nagy elégtétel ez a morva mester rajongóinak. Kíváncsi vagyok: lesz-e ebből *A Makropulosz-ügy*.

LEOŠ JANÁČEK: JENŮFA (Magyar Állami Operaház)

DÍSZLET, JELMEZ: Alekszandr Belozub. **KARMESTER:** Kovács János. **RENDEZŐ:** Vidnyánszky Attila.

SZEREPLŐK: Takács Tamara/Mészöly Katalin, Graham Sanders/Wendler Attila, Kiss B. Attila/Gulyás Dénes, Marton Éva/Temesi Mária, Bátori Éva/Felber Gabriella, Gurbán János/Sárkány Kázmér, Rácz István/Kenesey Gábor, Bokor Jutta/Tas Ildikó, Gémes Katalin/Simon Krisztina, Várhelyi Éva/Révész Rita, Pánti Anna/Murár Györgyi, Óhegyi Filoretti/Röser Orsolya.

NAGY ANDRÁS

Kárrendezés

■ KÁRHOZAT KERTJE ■

Igen komoly istenkísértés van a kárhozat *színrevitelében. Hagyományosan is – és ennek színháztörténeti előzményei éppolyan jelentősek, mint amennyire hiányoznak az elmúlt évszázadok szekularizálódó színpadairól. És nemcsak a konvenciók úgynevezett polgári színházából, de a hagyomány megtörésének tradíciójából is, hiszen a főszerepre törő kárhozat nemigen találhat alkalmat megmutatkozásához a modernitásban, vagy azt követően sem – mert a színház a szekularizáció alól ekkor és itt sem vonhatja ki magát.*

Ez persze önmagában is csaknem „drámai", mivel a kizárólagos érvényre törő kárhozat, akárcsak a létállapottá váló bukás, *azaz a transzcendencia hűlt helye nagyon is érvényes és általános élmény – és vélhetően éppen olyan, amelynek megfogalmazására a színház alkalmasnak tűnik, ha persze nem kevéssé kockázatos helyszínnek is: mert hogyan sejtethető meg a deszkákon az, hogy végeredményben mi tűnt el innen?*

Kínálkozóan: a fonákjáról. A Kert *megidézésével, amely azonban már nem az Éden, hanem az onnan való kiűzetés helye, vélhetően tehát univerzum-metafora, bekerített és műveletlen. És azután ez a kert népesül be mindazzal, ami megmutatja idill és remény „inverzét", ahogy a Trafóban történt március végén, három estén át, illetve – ennek előzményeként és még csak műhelybemutatóval kísérletezve – a Millenárison: a H.U.D.I. Társulat értelmezésében.*

Mindez azonban – úgy tűnik – mégsem az értelmet igényli elsősorban, hiszen zene, ének, mozgás, képek, testek, tánc, fények és idézetfragmentumok lesznek a megjelenítés eszközei, szuverén erővel és autonóm találékonysággal. És ebben a jelentős kísérletben a valamikori Mozgó Ház Társulás nagyon fontos, önmaguk teremtette hagyományra épít, amely később Posztdramatikus Műhely néven, most pedig a művészeti vezetőt – Hudi Lászlót – betűszóként megörökítő társulatként kelt jelentős várakozást.

Erre a várakozásra folyamatosan és okkal szolgált rá az alkotóközösség és névadója – még jóval „innen" a kárhozaton, évekkel ezelőtt, amikor a magyar színházi életben szinte egyedülálló merészséggel, invencióval és erővel voltak képesek újraértelmezni mindazt, ami nemcsak a konvenciók áldozatának tűnt, de szinte szinonimája lett. Hudi László egyebek mellett Csehov és éppen a *Cseresznyéskert* merész és felszabadultan ötletes jelenetkollázsainak, asszociációrendszerének érvényes és szellemes színpadi változatával tudta kivonni a drámát a mozdíthatatlan közhelyek és meghitten fülledt sémák színpadi univerzumából – s adott a benne meglátott kárhozatnak új értelmet.

Hasonló szellemben indult Hudi egykor egy másik drámai „kertből" a színházi üdvözülés felé: *Az ember tragédiájá*nak merész és kreatív kommentárjaival, amelyek révén látványosan és egyedülállóan fűzte különvéleményét mindahhoz, amivé nemcsak a történelem és a „bele vetett" ember kárhozata változott ennek az e világi sorsnak a végén és miatt, de ahhoz is, amit ennek értése és értelmezése mindaddig szinte kikezdhetetlenül előírt. A bemutató idején ugyanis lépten-nyomon „évfordulós" *Tragédiák* kerültek színre, míg életünket és mindennapjainkat körülvették a kisbetűs tragédiák – ahogy erre az előadás gazdag és frivol látványvilága ráirányította a nézői figyelmet.

Mindaz, amit Hudi tud(ott), és maradandóan megteremtett ezekben a produkciókban, részben a mozgásszínház klasszikusan erőteljes és mégis radikálisan merész hagyományából fakadt – elsősorban Nagy József műhelyéből, szelleméből, tapasztalataiból, illetve ennek Hudira jellemző személyes értelmezéséből. Ez azután további munkái, a *Beckett-dalok* vagy a Don Juan-parafrázis során is tisztult és finomodott, még mindig a kárhozatot járva körül – metafizikusan vagy erotikusan –, ha azt a szellemes és szabad teljességet már nem teremtette is meg, amit korábban olyan könnyed erővel hozott létre nagyszerű társulatával.

Fel-feltűntek tehát a kárhozat körvonalai, mintha korábban azt kereste volna „tükör által homályosan", ami itt, most, végre vallomásosan – és konklúziószerűen – „színről színre" létrejött.

Hudi azonban nemcsak megjeleníteni képes – egyedülálló képzelőerővel és a látványvilág virtuozitásával – mindazt, amit Csehov, Madách, Beckett és mások által lát, hanem pontosan, olykor talán túlzott pontossággal tudja is, hogy műve által voltaképpen mit is akar. Szabatos részletességgel és lenyűgöző elokvenciával képes beszélni mindarról, amit csinál – nemigen található saját műfajában hozzá fogható, egyszerre *reflexív* és *kreatív* művész. Mindeddig azonban: elkülönülten. A *Kárhozat kertje* című előadásban viszont mintha kommentár és teremtés mindeddig kettéválasztott intenciói átcsaptak volna egymásba: az előadásból mindinkább „kitüremkedtek", olykor egyenesen „kilógtak" a reflexió, az – olykor ideologikus – meggyőződés fércei, mintha az élmény színtere és egyben megformálásának legfőbb eszköze az *elme* lenne – pedig ezek helyszíne mindeddig inkább a zsigerekben volt. Ahogy a tehetségé is.

Zsigerek természetesen megjelentek az előadásban, erőteljes vizuális hatásként inkább a műhelybemutató vágóhídi klipjeiben: ahogy lebomlottak a harántcsíkolt izmokról – a Trafóban azonban már nemcsak izmok, hanem bőr és olykor jelmez fedte el a nélkülözhetetlen zsigereket. Valamint – főként – erőteljes, néha nagyon is erőteljes szövegek értelmezték mindezt, így mintha az előadás sodra, a helyzetek feszültsége, a képek jelentősége átadta volna helyét a – szép – szavaknak, és ha ez nem lett volna elég, hát a szövegkönyvet is közlő szórólapokon mindjárt elmagyarázták a közönségnek, hogy mit lát. Sőt, hogy melyek lesznek azok a mozzanatok, amelyek „a lehető legszélesebb skálán nyújtanak élményt a nézőknek". Már ha a néző magától nem venné észre.

A szöveg pedig különös kollázsként kínált gondolat- és szenvedélyfragmentumokat – apokrifek, Racine-drámák, Rilke- és Weöres-versek, továbbá zsoltárok voltak feltüntetve a források között, nyitányra, tételekre és finálére tagoltan. Másféle koherenciát vagy logikát azonban a szövegek nem árultak el, mint sze-

mélyeset és véletlenszerűt, legfeljebb transzparenciákat sejtetve a különféle remekművek és inspirált szövegek között. Az idézetek különös eklektikájának persze értelmet adhat az előadás maga – s a hangzás homogénné is formálta a kiragadott és egymásba fűzött textusokat, mégpedig az operai előadásmód révén –, ha éppenséggel az értést nem könnyítette is meg. És ez jelentős kétségek elé állította az ígért élményre kiszemelt nézőt: a szövegkollázs támpontokat ugyan kínált a „vak és végzetes szenvedély" felvillantásával vagy a nagybetűs Férfi és az ugyancsak nagybetűs Nő gyönyöre és fájdalma révén az „Édenből való kiutasítást továbbgondolva" s a többi – ahogy minderre a szórólap utalt –, de utalásnál mindez később sem lett több. Nagyjából ugyanis a világirodalom többségének tárgya mutatkozott volna meg a szöveg révén – ráadásul mindez azonnal a transzcendenciára vonatkoztatva a fonákját jelentő kertben. Csakhogy éppen a megszólalásokban mindez kivehetetlen volt – az énekhangok és az éneklés sajátossága, illetve a kíséretül szolgáló zene nem tette lehetővé a szöveg értését, s ha olykor, egy-egy mozzanatában értelmezhetővé vált is, aligha lehetett felfűzni annak a logikának a láncolatára, amely – feltehetően – az előadást mégiscsak meghatározta.

Önmagában persze egyáltalán nem lenne baj, ha egy erős hatásokból és vizuális effektekből – is – építkező modern opera, sőt: „multimediális bricollage-ként realizálódó posztmodern opera", mint a kísérőszövegből ugyancsak megtudhatjuk, pusztán akusztikus effektekké változtatja a jelentős mondatokat, de itt és ezzel az előadás feláldozta az *értelmezés* lehetőségét a *hangzásért,* holott úgy tűnhetett: mégis és csakis az értelem kínálja a kulcsot, mert egyébként sem a látványból, sem a megelevenített helyzetekből vagy a kapcsolat eredendő drámájából fakadó élmény nem kínál hasonló esélyt.

És míg a zene (Barna Balázs és Gryllus Samu munkája) megrendítő erejű, igényes és hatásos volt – addig ennek kontrasztjaként a színészek énektudása sajnálatosan nem volt az, s ekként a szövegmondástól a recitáláson át a valóságos éneklésig csakugyan mintha inkább az opera „realizálását" végezték volna, nem pedig előadását. Pedig a vokális feladat éppen a posztmodern operákban igencsak igényes lehet – mint ezzel például Ligeti vagy Eötvös műveiben szembesülhetünk. Azokon a pontokon pedig, ahol a szöveg mégis átüt a hangzáson, és értelmet nyer, a néző válik tanácstalanná: nagyon is ismerős – akár: közhelyes – vágyakozásbeli, szerelmi vagy éppen eksztatikus mozzanatok fogalmazódnak meg és hangzanak el, majd keresni kezdik jelentésüket. Ami azonban másutt nemigen lelhető fel, mint az eredeti műben vagy a mellékelt szórólapon. Az előadásban csak bajosan.

Réti Anna és Szász Dániel

És itt keletkeznek a kárhozaton belüli károk. A műhelybemutató még sok szellemes és eredeti mozzanatot tartalmazott kert és kárhozat közegében: a leragasztott száj nyitánybeli felszabadítása a kommunikáció drámai esélyét formálta és kérdőjelezte meg egyben, majd ezt helyezte új kontextusba az óvszerrel bevont mikrofon, melyet azután fogdosva, megragadva, nadrágba rejtve lehetett alkalmassá tenni ugyanerre: parafrazeálva vagy éppen sekélyesítve a közlés szexualizálásának veszélyét és vonzását. A trafóbeli előadásból ez az etűd elmaradt – bár konklúziói talán nem. Hasonlóan azokhoz a mozzanatokhoz, amikor jókora szárnyakat csatoltak magukra az angyalsággal kísérletező lények, s éppen esendőség és transzcendencia gravitációjába vetették volna magukat; máskor pedig a lemeztelenített mellből áradt elő valamiféle – a látható kellékek alkalmazásával a hatástól szándékosan distanciált – éltető nedv, és ez színezte át a ruhákat, testeket, előadást. Minderre a műhelybemutató idején folyamatosan vetültek a videóról klasszicista szobrok, véres hentesjelenetek és francia kertek. Egyebek mellett.

A bemutatóra azonban ezek a mozzanatok a létrejövő – domináns – hatásnak inkább csak kellékei lettek, mint ahogy a korábban még némi autonómiával rendelkező szöveg is hasonló sorsra jutott. A vetítés ugyan megmaradt a Trafóban, bizonyos gesztusokat és mozzanatokat megőriztek a korábbi kísérletezésből – ám végképp stilizáltakká váltak a *projekciók,* s nemcsak a videón keresztül, de általánosságban is.

Hudi ebben a – végső – változatban két ember viszonyára redukálta mindazt, ami korábban még többször két pár között, sokféleképpen jött létre. A kiűzetés utáni Ádám és Éva – mint az emberpár látványából sejthetjük – viszonyában egyszerre mutatkozik meg a drámai gyönyör, a páros fájdalom és az alakjait váltó szenvedély. És míg az etűdök sora határozottan elszigeteli az előadást bármiféle logikai sorba rendezhető, konvencionális, okozati stb. eseménymenettől (mert mint a kísérőszöveg állítja: „a történeten keresztül – a hazugság veszélye nélkül – többé már nem ragadhatók meg" az itt megmutatott szorongások és vágyak), ám a kissé normatív elgondolásnak ellentmond, hogy az emberpár sorsából az előadás egészében valamiféle történet mégiscsak felsejlik: kezdeti angyalságukból ugyanis különféle helyze-

Szász Dániel a megfeszített angyal szerepében Schiller Kata felvételei

tek krízisein és örömein keresztül térnek vissza majd a mélybe – immár fordítva felcsatolt szárnyú, lefelé gravitáló angyalokként.

Erre azután a finálé szavai rá is segítenek: „Ha pokolra jutnál, legmélyére térj. Az már a menny, mert minden körbeér."

És míg megindítóan szép a kezdés képe: a két megfeszített angyallal, akik közül mintha csak a Megváltó hiányozna, majd túlvilági latorságuk utolsó esélyeként másznak le a tökéletlen keresztről, ugyanígy hasonlóan erőteljes és merész, ahogy a szárnyak csonkjából végtagokat növesztenek – ennek minden meglepetésével, örömével és félelmével. A két – szép – fiatal test ezt követően, a hét öltönyös-estélyi ruhás színész „keretezte" kertben táncba, viadalba, ölelkezésbe, menekülésbe és – csaknem – mindabba kezd, amiben egy kopár univerzumban bő egy órán át két test egyáltalán kezdhet magával és a másikkal. Hogy mindennek támpontja vagy ellenpontja-e a szöveg, az nemigen sejthető, hiszen a logikus vagy metonimikus következtetéseket határozottan elutasítja a produkció – inkább talán asszociációkat keltene: etűdökkel és kommentárokkal szegélyezve az elhangzó szavakat. Az előadás *használati utasítása* persze ezt is elmagyarázza: „A jelentés nem az előadásban létezik tehát, hanem az előadás elemeihez utalásokon keresztül rendelhető." Bármit jelentsen is ez – a néző félelme az előadás során éppen az lesz, hogy ez bizony csak *bármit* jelent. Ez pedig aggasztó.

A testek azonban nemcsak szépek és – szinte – meztelenek, de az enyhén megemelt, ornamentikus vetítésekkel és különös fényekkel bevont térben dekoratívan esztétikusak, olykor éppenséggel erotikusak. És ezzel az eszközzel sem az volna a gond, hogy enged a kissé banális vonzásnak és a fiatal test biológiai eredetű varázsának, hanem hogy ezt a rendező az előadás egyik meghatározó hatáselemévé avatja: a mégoly virtuóz és invenciózus mozgásformákon minduntalan átüt a nézőben megcélzott *voyeur* kiszolgálásának igénye, s ezt a tizenhat éven felülieknek szóló restrikció is elárulja – nyilván eddig sem játszott gyerekszínházat a társulat, a hangsúlyozás tehát nem az óvodások távol tartására szolgál.

Egyfelől tehát az előadás fölött érzett tanácstalanságban szinte *befogadásrendészeti* előírásokkal szembesülünk – megtudjuk például a szórólapról, hogy a tér „letisztult hidegségét a képalkotás fokozott jelenléte ellensúlyozza", no meg, hogy az előadás az üdvtörténetből mit és miként gondol tovább –, vagyis valamiféle provinciális posztmodern indoktrinációban részesülünk, s ez annál fájdalmasabb, mert jól emlékezhetünk, hogy Hudi évekkel ezelőtt mindezt kísérőszövegek és gyorselméletek nélkül színpadon már maradandóan megteremtette; másfelől pedig érezhető valamiféle folyamatos és csaknem szánalmas kacsingatás a sikerre, a közönség nem feltétlenül esztétikai meghódítására. És mintha ugyanerre szolgálna az előadás emblémájául választott öltönyös, kofferes, grimaszoló angyal – aki a plakátokon még jelen van, a Trafóban már nincs.

Apokrifok persze sokat tudnak arról, hogy a bukás nem idegen az angyaloktól, az emberek is ekként lehetnek egy égi *mésalliance* teremtményei, továbbá hogy a démonok mennyei inverzként is szemlélhetők s a többi – ám itt ismét csak nem a sorsból, hanem a puszta rekvizitumból (vagyis a szárnyból) eredő angyalságról van szó: felszíniről és

ekként jelentés nélküliről, amihez később sem ad valóságos támpontot az előadás vagy a szöveg. Hiszen nem véletlen, hogy sem a korai kereszténység ábrázolásain – amikor az angyali élmény még közvetlen volt –, sem a modernitás utániakban – például Wim Wenders berlini filmjében – éppen nem a konvenció külsőségei határozzák meg az angyalokat, hanem összemérhetetlen, transzcendens egyediségük és ebből fakadó jelenlétük sugárzóereje. A dekórumként alkalmazott szárny így mintha éppen a jelentés lényegének mondana ellent, mert a látvány üres evidenciájává változtatja azt, ami azért nem látható, mert meszsze túl van a jelenségvilágon.

És mintha az egész előadás legfontosabb ellentmondása volna ez: a korábban virtuóz színpadi lényeglátás megbicsaklik a dolgok felszínén. És mert Hudi pontosan tudja, hogy ez pusztán csak *fenomenológiai* szemlélet lehet, míg ambíciója ennek az ellenkezője volna, hát súlyos szavakkal és olykor nagyon is retorikus hatáselemekkel, továbbá sokszorosított értelmezési utasításokkal helyettesítené azt, ami a produkcióból fájóan hiányzik. Létre persze mégsem jön, így nem, pedig a művész nagyon szeretné, ha létrejönne, és a kétségbeesett befogadásesztétikai arrogancia is ezt szemlélteti sajnálatosan – ha művészként most éppen bajban van, az esze és szemlélete mégsem hagyta cserben, s rendelkezésére áll még a posztmodern terminológia és alkalmazásának nálunk olyannyira gyakori léhasága – ami pedig az ő esetében azért fájdalmas, mert ő mindezt nemcsak tudta, de csinálta is.

Talán még fogja is. Hiszen erőteljes tehetségről és áldozatkész társulatról van szó, s ha most éppen leszálló ágban mutatkoznak is meg, talán a kárhozaton keresztül csak a mennyhez vezet majd útjuk. Mint a finálé ígéri: a „mélyre térés" most ahhoz kell, hogy minden végképp és csakugyan „körbeérjen". Ez az előadás is így lehet majd nélkülözhetetlen.

Ha lenne helye ebben az univerzumban, azt mondhatnánk: *Isten adja.*

H.U.D.I. TÁRSULAT: KÁRHOZAT KERTJE
(Millenáris–Trafó)

ÍRTA: Imre Zoltán, Hudi László és a társulat. **ZENÉJÉT SZEREZTE:** Barna Balázs, Gryllus Samu. **DÍSZLET:** Hudi László, Szirtes Attila. **SZÍNHÁZI ÉS ZENEI RENDEZÉS:** Hudi László. **ELŐADÓK:** Gőz István, Kövesdi László, Kővári Eszter Sára, Pereszlényi Erika, Pintér Gábor, Réti Anna, Szabó Réka, Szász Dániel, Urbanovits Krisztina.

KUTSZEGI CSABA

Jelenléthiány

■ PURCELL PIKNOLEPSZIA ■

A sci-fikben nagyon egyszerűen megoldják a jelenléthiány problémáját. Ha a világűrben szolgálatot teljesítő mentőűrhajó orvosainak sürgős hívás miatt három perc alatt hárommillió fényév távolságot kell megtenniük, speciális kabinokba bújnak, és dimenzióugrással hipphopp a baleset helyszínén teremnek (lásd Francis Ford Coppola Szupernóváját*). Némi egészségügyi kockázata persze van a dolognak, de a fő gond – véleményem szerint – inkább az, hogy dimenzióugrással csak úgy lehet valahova eljutni, hogy az ember aztán ott is van, meg nincs is ott. Ugyanis teljesen világos, hogy három perc alatt hárommillió fényévnyi távolságot biológiai-fizikai lehetetlenség megtenni, ennek ellenére nyugodtan kijelenthető: lehet, hogy egy ilyen utazás néhány évtized vagy évszázad múlva bárki által megvalósítható rutinfeladat lesz – virtuálisan. Ezek után már csak az a kérdés, hogy virtuális közegben mennyire lehet igazából jelen lenni. Ha az élet nem más, mint lelkiállapot (amit bölcs filozófusok is állítanak), akkor magabiztosan megfogalmazható: teljesen mindegy, hogy a közeg fizikálisan valós-e avagy virtuális, a lényeg a megélt tudattartalom. Gyanítom: Ágens* Purcell piknolepsziáját *leginkább azok értékelhetnék, akik ébrenlétük nagyobbik részét virtuális térben töltik el – csak nekik nincs idejük színházba járni, mert ha tehetik, egy percre sem szakadnak el a komputertől.*

A piknolepszia jelenléthiányt jelent. A virtuális világháló korszakában (amelynek még csak a legelején vagyunk) a piknolepszia kulcsfogalommá vált, annak ellenére, hogy ritkán használatos a szó. A kíbertérben már ma is újra lehet vívni a világtörténelem nagy csatáit szabadon választott nemzetközi szereplőkkel, nemsokára nemcsak a NASA kiváltsága lesz a marsjáró robotok irányítása, hanem egy közepes teljesítményű komputerrel bárki otthonról is megteheti majd. A számítástechnikai kapacitás elképesztő tempóban növekszik, a határ (stílszerűen) a csillagos ég. Akár több millió fényévnyi távolságban levő égitesteket is lehet majd modellálni és valósághűen megjeleníteni a monitor képernyőjén. Az ember térben és időben bárhova eljuthat majd, és fel sem fog tűnni neki, hogy piknolepsziás állapotban van. Pláne akkor, ha a földi élet hétköznapjainak szituációit is jelenléthiányosan éli meg.

Jelenléthiány kétféle lehet: testben ott vagyok, de lélekben nem (ez a valóságos), és lélekben ott vagyok, de testben nem (ez a virtuális). A jelenléthiány mindkét fajtája egyre szaporodóképesebb, párhuzamos létük egymást generálja. Ha valaki naponta tizenöt–húsz órát tölt virtuális jelenléthiányban (értsd: lóg a neten), hétköznapi életének emberi kapcsolatai is formalizálódni és elkerülhetetlenül devalválódni fognak, vagyis a valóságos életét is állandósult jelenléthiány fogja jellemezni. Ágens megérezte és megértette, hogy generációjának legtöbb tagja a kétféle piknolepszia között csapódik hol erre, hol arra, és környezetük, életmódjuk is a kor stílusának megfelelően – dizájnosan – jelenléthiányos. A *Purcell piknolepszia* a *new age* érzékeny művészi lenyomata. Gyanítom, hogy korszakos remekmű.

A formálissá vált, devalválódó emberi kapcsolatok érintkezési formáit leegyszerűsödés jellemzi. Ez a fajta „letisztulás" felszínes sematizálódást takar. A formákból éppen a lényeg vész el. Ezzel párhuzamosan a művészetek különböző műfajaiban az alkotók egy részét egyfajta kényszer űzi arra, hogy letisztult formákba öntsék a tartalmat. A XX. század irodalmi, képzőművészeti, zenei alkotásainak egész sora tesz erre kísérletet. Ebben a folyamatban a színpadi műfajok közül a tánc jár az élen. A legősibb művészet magyarázatot nem igénylő megjelenési formákban képes gondolati és érzelmi tudattartalmakat megjeleníteni, s a legnagyobb „előnye" a zenés színjátszással szemben abból fakad, hogy könnyen nélkülözi a verbalitást. A *Purcell piknolepszia* műfaját a szerző kortárs operaként határozta meg. A kortárs operák használják a verbalitást. Ágens átlépte a Rubicont: olyan operát írt, amelyben egyetlen érthető szó sem hangzik el, de még fordítógép kijelzőjén sem olvasható.

Ezoterikus színpadi látvány, Purcell-muzsika, érthetetlen vokális hangzások folyamatos intonációja, amelyek intenzitása befolyásolja a vetített mozgóképen látható óriási

szélkerekek forgási sebességét – mindez azt sejteti, hogy a *Purcell piknolepszia* nehezen értelmezhető és még nehezebben élvezhető műalkotás. Ezzel szemben az előadás egyik legnagyobb meglepetése az, hogy minden pillanata lebilincselően izgalmas. Ágens és Kiss Viktória jelenléte és különös éneklése ihletett, magával ragadó előadóművészi produkció. A néző elcsodálkozik: követője és beleéléssel részese lesz egy olyan színpadi cselekménynek, ami nem is létezik, legalábbis nem cselekményszerű. Ugyanez a helyzet a „szöveggel": az érthető szavakat nem tartalmazó ének érthetőnek tetszik, legalábbis nem tűnik fel, nem zavaró az érthetetlensége. Az alkotás belső feszültségét izgalmas ellentmondások tartják fenn: a jelenléthiányos virtuális közegre emlékeztető színpadi térben magas érzelmi hőfokon akciózó, szenvedélyes figurákat megformáló emberek vannak (mégis) jelen, miközben az értelemhiányos szöveg értelmezhető kommunikációs jelrendszerként funkcionál. Lehet, hogy ezeket a viszonylatokat kell megszoknia annak, aki érteni akarja majd a XXI. század művészetét?

A *Purcell piknolepszia* (feltehetően a szerző általi) leírása a műsorfüzetben elolvasható: egyértelmű, tiszta formák, kísértés nélküli állóvilágok, átlátható rendszerek, az emberi lény harmónia és egység utáni hihetetlen vágyakozásának titkos, belső leképezése. Ugyanott, fentebb a következő olvasható: „A piknoleptikus »célja« kiszakadni az időből, megbillenteni a megélt világ egyensúlyát. Eredménye a »távollétben töltött«, megbontott idő."

A valóságos és a virtuális jelenléthiány mellett körvonalazódik egy harmadik (típusú) jelenléthiány is. Ez a hihetetlenül vágyott harmónia és egység közegében lelhető fel, ott, ahova csak a személyiség feladásával (jelenléthiánnyal) és a transzcendens örökkévalóban történő feloldódás útján lehet eljutni. A legtöbb vallás feltételezi e hely létezését, arra is akad példa, hogy felkent papok még a földi létben igyekeznek megtapasztalni az elérési ösvény járhatóságát (lásd: sámánrévület, meditatív keleti vallások). A legnagyobb probléma mégis az, hogy az egyszeri földi halandónak, míg gyarló porhüvelyét hordja, nincs módja (személyes jelenléttel) ellenőrizhető információt szerezni a transzcendens örökkévaló közvetlen környezetéről. Vágyni viszont (még életében) hihetetlenül vágyik a harmónia és az egység után. Ez az, ami nem található meg a hétköznapiság (jelenléthiányos) életmódsémáiban, és ezt keresik sokan a virtuális kíbertérben. A (harmadik típusú) jelenléthiány metafizikai ál-lapotába a művészeti alkotások fogyasztása is elvezethet. A vallás és a művészet körülbelül egyidős, és ősidők óta ugyanarról beszél.

Ágens

Négyesi Móni, Gergye Krisztián, Szabó Csongor és Bata Rita Koncz Zsuzsa felvételei

Ágens nem véletlenül „oldotta fel" Purcell-zenében a maga írta „áriáit". A barokk muzsika hangzásvilága és ideologikus ég felé örvénylése minden szempontból megfelelő hátteret teremt az Ágens komponálta, „szférákig ívelő" vokális hangzatokhoz. Szerencsés az élőzene és a felvételről felcsendülő Purcell-tételek arányos egymásnak felelgetése, kitűnő Stollár Xénia viola da gamba- és Jávorka Ádám brácsajátéka. Az ég felé örvénylés képzetét a képzőművész Tasnádi József készítette díszlet- és látványterv, illetve videovetítés erősíti. A már említett mai szélerőmű-propellerek vetített képe előtt két, a színpad felett lógó kinyitható létra forog, melyeknek képe az örvénylő végtelen óceánra montírozva később vetítésben is megjelenik. A létra a felfelé törekvést, a transzcendens örökkévalóba jutás vágyát jelképezi. Ágens és Kiss Viktória elöl, a játéktér bal oldalán, egy fénycsík két végpontján áll. A fénycsík később – a táncosok helyezkedésével felrajzolt térformákkal összhangban – állandóan módosuló mértani alakzatokká változik. A Gergye Krisztián készítette koreográfia ősi jávai tánc mozgáselemeiből építkezik, kidolgozott, érzékeny, magas színvonalon valósul meg, és magától értetődően illeszkedik az előadás koncepciójába. Illusztráló, kísérő jellege és ebből adódó viszonylagos visszafogottsága a színpadi alkotás „operaiságára" utal, mozgáskincse – magyarázatot nem igénylő, letisztult formai elemeivel – atavisztikus tudattartalmakat idéz.

A feszültséget fenntartó, az előadás élvezhetőségének és értelmezhetőségének végig biztos bázist nyújtó jelenség a két énekművész hétköznapi gesztikával kísért, mélyen átélt játéka. A jelenség attól izgalmas, hogy felmerül a kérdés: mit élnek át tulajdonképpen az énekes-színészek? Ha nem csalódom, pontosan az emberi lény harmónia és egység utáni hihetetlen vágyakozását. A *Purcell piknolepsziá*t az különbözteti meg az átlagos posztmodern színpadi alkotásoktól, hogy az alkotó-előadók felvállalták benne a létbe vetett ember szenvedésének majdhogynem romantikus előadóművészi eszköztárral díszített megjelenítését. A játéktér ambientéja posztmodernül dizájnos. A kommunikáció nyelvezete az értelmezhetőség határáig lecsupaszított hang- és látványegységekből szerveződik, miközben az emberi fájdalom és vágy mindenki számára érthető, hétköznapi metakommunikációs nyelven fogalmazódik meg. A *Purcell piknolepszié*ban mikro- és makrokozmosz látható egy időben. Fent (a vetítésen) végtelen örvénylés, őselemek harca, izzó magma, folyó láva, jeges gleccser, hómezők, napfogyatkozás (máskor gyermekfejek) negatív és pozitív fényképe egymás mellett, alant pedig a jóra vágyó ember.

Ágens és Kiss Viktória közül az előbbi az aktívabb. Kiss Viktória átélt szerepformálását iskolázott szoprán hang koordinálja, Ágens gesztikája, viselkedése és hangmagasságai hektikusabbak. El is hagyja egyszer a fénycsík végpontját. Új helyén mély vonóshangokkal kísért fájdalmasan szomorú áriát énekel. Alighanem panaszkodik. Puccini 1926-ban a *Turandot*ban Kalaf áriájával siratta el az elmúlt, visszahozhatatlan XIX. századot. Ágens új műfajú (multimédiás vagy virtuális?) előadás létrehozásával reagált a korára. De mintha a (mellesleg igen szörnyű) XX. századot siratná el benne.

ÁGENS: PURCELL PIKNOLEPSZIA
(Millenáris Park, Teátrum)

ZENE: Henry Purcell, Ágens. **KOREOGRÁFIA ÉS FÉNYTERV:** Gergye Krisztián. **DÍSZLET ÉS LÁTVÁNY:** Tasnádi József. **JELMEZ:** Béres Móni. **ÍRTA ÉS RENDEZTE:** Ágens.
ELŐADJA: Ágens, Kiss Viktória (ének); Bata Rita, Gergye Krisztián, Négyesi Móni, Szabó Csongor (tánc); Stollár Xénia, Jávorka Ádám (zene).

Szántó Judit

Az ascheri V-effekt

■ CSEHOV: IVANOV ■

A Három nővér *és a* Platonov *máig eleven, úgyszólván legendás híre alapján Ascher Tamásnak, a Katona társulatának és egy újabb Csehov-műnek, jelesül az* Ivanov*nak a találkozása ünnepi estet ígér. Az előadás valóra is váltja ezt az ígéretet, mégis csalódik az, aki az előző két színpadi varázslat ízeit, hangulatait, csúcspontjait várja el vagy kéri számon ettől az* Ivanov*tól. Ascher, aki rendezőként véleményem szerint az elmúlt években túl korán, időnek előtte klasszicizálta magát, most valami merőben mással próbálkozik, és a rengeteg új gondolattal telített, hajszálfinom érzékenységű lélektani realizmus helyett kemény, rideg, elidegenítő stílusban állítja színre Nyikolaj Alekszejevics Ivanov sivár tragédiáját.*

Meglátszik ez mindjárt az első pillanatban Khell Zsolt színpadképén is, amely sajátos hangulatú, meghitt enteriőrök helyett meghagyja a színpadnak a maga kietlen ürességét, és ezt a benyomást a rendetlenséggel: egymásra hányt, jellegtelen, leginkább Varia-karakterű bútorokkal ötvözi. Ekként a változások is könnyen megoldhatók: a Lebegyev-házban játszódó két felvonás ugyanabba az üres térbe némileg más bútorokat applikál, de mert a rendetlenségben semminek sincs állandó helye (még a zongora is megfordul a tengelye körül), a harmadik, ismét Ivanovéknál zajló felvonásban is variálódnak a bútorok; jobb szélen kitüntetett helyet kap például az a közönséges Varia-asztal, amelyet a címszereplő íróasztalának nevez ki. Itt kell szólnom arról az üvegezett, átjáró vagy előtér jellegű fülkéről is, amely a színpadteret balról megtoldja: rengeteg játékra, lemeztelenített reakciókra ad Aschernak lehetőséget, lévén a szereplőknek az az illúziójuk, hogy itt nem vagy kevésbé látják őket.

Ebben a térben eleve adott dimenziójú, kisstílű, rontott jellemű emberek forgolódnak (nehéz igével kifejezni a valamennyiükre jellemző súlyos semmittevést, a saját sorsuktól való permanens elidegenedettséget). Míg Csehov köztudottan érzett bizonyos rokonszenvet alakjai iránt, és fájlalta a könyörtelen ítéletet, amellyel erkölcsi meggyőződésből sújtani volt kénytelen őket, Ascher megtagadja a figuráktól ezt a relatív elfogultságot, és nem ismeri el mentségeiket. Eklatáns példa erre a két nőalak beállítása. Anna Petrovnának mindenre felmentést adhatna a halálos kór és az Ivanov iránti szenvedélyes szerelem; Szászát megemelhetné ugyanez az érzés, valamint a küldetésébe vetett ifjontian lobogó hit. Ónodi Eszter (Anna Petrovna) mindenekelőtt különösen élettelivé, vérbővé, temperamentumossá teszi ezt a sápkóros figurát (hitelesen egyébként, hiszen a tüdőbajjal kezdeti szakaszában lázas, felfokozott aktivitás jár), a második rétegben azonban a feleség alakja erőszakosságával, agresszív nyavalygásával, torz érzékiségé-

Fekete Ernő (Ivanov), Varga Zoltán (Gavrila), Máté Gábor (Sabelszkij), Szantner Anna (Szása), Polnauer Flóra, Nemes Szabina, Tarr Judit és Szirtes Ági (Babakina)

vel egyre kellemetlenebbnek és elviselhetetlenebbnek mutatkozik. Ugyanígy Szantner Anna Szásájának egyetlen rokonszenves pillanata sincs: elkényeztetett, akarnok úrilány, aki most éppen egy hús-vér játékszert akar megszerezni magának, és ebben nem ismer pardont; illetve mint „emancipált" nő még széllelbélelt ideológiát („tevékeny szerelem") is gyárt az anyjától örökölt nyers birtoklási vágy álcázására. Ugyanígy sorra vehetnénk a többi lényeges szereplőt is, elsősorban Lebegyevet (Bezerédi Zoltán) és Sabelszkijt (Máté Gábor); a két kitűnő színész alakja egyetlen domináns színét is változatosan képes árnyalni. Lvov doktornak (Rajkai Zoltán) minden pozitív hősi erényből való kivetkőztetése már Csehovnál is evidencia; a kibírhatatlan erénycsősz *A vadkacsa* Gregers Werléjének egy darabosabb, mazochistább variánsa. És mit mondjunk a hierarchia csúcsán álló Ivanovról? Gondoljunk csak vissza – hisz nem volt oly rég – arra a tragikusan nagyszabású hősre, akit Székely Gábor emlékezetes új színházi rendezésében láthattunk: neki árnyéka volt, háttere volt, titkai voltak, amelyeket az előadás szenvedélyesen igyekezett megfejteni. De gondolhatunk Telihay Péter szolnoki víziójára is, amely a címszereplő okkult árnyalakját azokba a jelenetekbe is belecsempészte, ahol különben nem szerepel – hadd alakuljon ki teljes körképe kora társadalmának romlottságáról. Nos, Ascher nem növeli meg ezt a szerepet sem, és az ismét kitűnő formában lévő Fekete Ernővel (nem tagadom: Miskin hercege nekem csalódást okozott) alapjában vacak emberkét ábrázoltat, aki harmincas évei derekára felcsapott rutinos önsiratónak, s úgy tesz, mintha személyében valóban „egy dicső szellem összeomlását" kellene gyászolni, holott legföljebb az élet kezdetéhez tartozó biológiai energiák hevíthették, és egyetlen jelentős, a szokványtól elütő tette – amelyet azóta ezerszer is megbánt – a „zsidólány" nőül vétele volt. (Az előadás kellő hangsúlyokkal követi nyomon az oroszországi zsidókérdésnek a többi Csehov-drámából hiányzó finom és hiteles visszhangját, amely itt a dráma polifóniájának szerves része. Az író abban a stádiumában ragadja meg a jobb körök raszszizmusát, amikor az még az „egész rendes ember, pedig zsidó" felütésénél tart.)

Itt rögtön meg kell jegyeznem, hogy a szereplőknek ez a statikus és statikusan negatív beállítása könnyen válhatna unalmassá, és tehetné szárazzá, vontatottá az előadást. Ascher művészi egyéniségének sokszínűsége, a társulat számos tagjának mindentudása kell hozzá, hogy ez az *Ivanov* minden mozzanatában élettől lüktető, frappáns, emlékezetes pillanatokban gazdag entitás legyen. Gondoljunk például Ivanovnak a harmadik felvonásban előadott monológjára, amelyet a rendező és a színész számos lebilincselő játékötlettel igazi bravúrszámmá növel, természetes helyet teremtve még a csehovi aurától látszólag oly tökéletesen idegen színpadi meztelenség hosszú pillanatainak is. De nehezen feledhető a felvonásvég is, amikor Anna Petrovna férje durvaságára (egymás után hangzik el a „te zsidó!" vérforraló sértése és az asszony közeli halálának kikiáltása) már csak a számára nyilván kétszeresen tilalmas rágyújtással képes válaszolni, és a házaspár egy groteszkül lírai tablóban, egymás mellett ülve, váltott slukkolásokkal próbál regenerálódni. És még sorra idéz-

Máté Gábor, Rajkai Zoltán (Lvov), Fekete Ernő és Nagy Ervin (Borkin)

hetném a színpadi fantázia egyéb látványos felszikrázásait, néhány mellékfigura – Czakó Klára Második vendége és a Lebegyev-szoarék három elegánsra suvickolt ifjú lány meghívottja – pazar vizuális kitalálásától a fináléig, melyet Ivanov újszerű leleménnyel tálalt és izgatón kérdőjeles halála intonál, és a rádiójával ismét felvonásvéget megjelenítő kísérteties Jegoruska (Kun Vilmos) teljesít ki: ő kapcsolja be azt a gépezetet (szagtalanító? légkondicionáló?), amely mintegy kiszippantja a szereplőgárdát a légtérből.

A már említettek mellett kiváló sziluetteket talál telibe Molnár Erika (Zinaida Szavisna), Szirtes Ági (Babakina), Olsavszky Éva (Avdotya Nazarovna), Varga Zoltán (Gavrila), valamint a néhány év óta mintegy „büntiben" lévő, testhezálló epizódszerepekbe száműzött Bán János (Koszih); az erős hangsúlyokkal felvezetett Nagy Ervin (Borkin) viszont külsőségesen hozta az exhibicionizmust, mint ahogy Rajkai Zoltán (Lvov) is őszintétlenül produkálta a pózok sorozatát. Ezek a gyengébb pillanatok azonban belesimulnak az általában magas színvonalú, összehangolt együttes munkába.

Fel lehetne még vetni a sugallt világkép aktualitásának kérdését, amelyet Ascher mind a díszlettel, mind a XX. század közepét idéző jelmezekkel határozottan elemelt a XIX. század végének Oroszországától; hozzá kell azonban edződnünk, hogy a reprezentatív mai előadásoknak már nincs kiszerelhető, netán iskolai dolgozatok tárgyává duzzasztható mondanivalójuk. Az általános emberi tartalmak, melyeket kiemelnek, jó esetekben felismerhetővé, netán átélhetővé válnak, a „comédie humaine" karakteres mozzanataivá. Mi még nem unatkozunk olyan töményen, mint az *Ivanov* szereplői, de igyekvésünk céltalanságának, mikrokozmoszaink jelentéktelenségének felismerése bennünket is kísért – immár évszázadok óta...

Egy mondat még a fordításról. Semmi baj Páll Antal (a név az én fülemnek álnévgyanús) egyszerű, korszerű, jól mondható szövegével; csak a szó szerinti összehasonlítás indokolhatná meg, miért nem volt megfelelő az eddigi választék: Elbert János, Spiró György, Forgách András munkái. (Gábor Andor ős-variánsa valóban csüggesztően korához kötött.)

Legvégül tartozom egy vallomással. Hozzám az ascheri *Három nővér* és a *Platonov* közelebb állt, kitüntetett pillanataik maradandó nyomot hagytak néző emlékezetemben, és ez most már nem is fog változni. Mindamellett nyitott vagyok – és Ascher esetében különösen – az eddigi pályához képest új utak keresésére, és készséggel elismerem, hogy ez az *Ivanov* a Katona jelentős előadásai között foglal helyet. Megint egyszer kiderült: az ország egyetlen társulata ez, amely a szó legteljesebb értelmében társulatnak mondható, és legtöbb posztján jelentős, formájukat mindig hozó, azon túl pedig megújulásra is hajlandó színészekkel rendelkezik.

Koncz Zsuzsa felvételei

Szantner Anna és Fekete Ernő

ANTON PAVLOVICS CSEHOV: IVANOV (Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Páll Antal. **DÍSZLET:** Khell Zsolt m. v. **JELMEZ:** Szakács Györgyi m. v. **VILÁGÍTÁSTERVEZŐ:** Bányai Tamás m. v. **ZENE:** Kovács Márton m. v. **DRAMATURG:** Fodor Géza, Gáspár Ildikó m. v. **ASSZISZTENS:** Tiwald György. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: Fekete Ernő, Ónodi Eszter, Molnár Erika m. v., Bezerédi Zoltán, Szantner Anna, Máté Gábor, Rajkai Zoltán, Szirtes Ági, Nagy Ervin, Bán János, Olsavszky Éva, Kun Vilmos, Varga Zoltán, Morvay Imre, Fenyő Iván, Czakó Klára, Mészáros Béla, továbbá Nemes Szabina m. v., Polnauer Flóra m. v., Tarr Judit m. v., Erős Csaba m. v., Gévai Simon m. v., Horváth Zoltán m. v., Zarári Máté m. v.

Tarján Tamás

Halott osztály

■ VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE ■

A szimmetriaelvet érvényesítő, határozott térbeli kiterjeszkedés ellenére a vertikalitásban és a horizontalitásban élő, kétdimenziós festményszínház élményét is az emlékezetbe vési a Kamra előadása. Egyetlen kép az ülőhelyünkről kilencven percen át megszakítás nélkül szemlélt tárlat anyaga: a *Csongor és Tünde* című tabló. A figurák hét négyzetes asztalkánál telepedtek le, s egy-két mozdulat, néhány hangsúlyos pillanat kivételével ültő helyükből fel nem állnak, asztalaikat, székeiket el nem mozdítják. A sivár berendezés tucatbútorai a fekete hátsó fal hármas osztatú panelablaka felé tartva keskenyítik a színt. A hetedik asztal mintegy a díszlet középpontja. Az ablak mögötti, semmi jót nem ígérő feketeségbe egy oldalsó szabványajtó nyílik. Jobbról és balról hunyt szemű, éjszakai lakótelepeket, börtönszerűen zárt léttereket asszociáltató táblák határolják a játékot. Lehet, hogy csak a szobafestő mindig ugyanolyan csipkemintákat vető hengere görgött végig rajtuk. Lehet, hogy egy bekeríthetetlen temető parcelláinak szimbolikus sírjelei vonalkázzák őket. A székekkel, asztalokkal és emberekkel telerakott – erős és pontos mennyezeti fényeknek alárendelt – nagy szoba (Ambrus Mária kicentizett, szögmérővel tökéletesített, a jelennel összeérő közelmúlt formakultúrájába telepített díszlete) lehet osztály-, klub- vagy váróterem; a kollégiumi, a fegyintézeti, a közös képviseleti, a vendéglátóipari (vagy egyéb) nyilvánosságnak a teljes közösséget megtestesítő csoport által birtokba vett, dísztelenül rideg helyisége. Terem, mely verem. A „verem" elhangzó, fontos szó Vörösmartynál is. Mélyre, sírgödörre, pokolra utal. A tizenkét főből összetevődő (Tündétlen) csoport talán nem kényszerből, de nem is jókedvében tanyázik az ontológiai – és érzelmi – éjszaka éleslátást és fantazmagóriát egyszerre hozó bugyrában, félálom, felriadás, bódulat, dermedés vallató fényfogdájának elkaphatatlan sugaraiban.

Benedek Mari olyan fémes-selymes jelmezekbe öltöztette a szereplőket, amelyek a reflektoroknak engedve, ráncaikban és gyűrődéseikben a kéket lilába, a feketét zöldbe, az aranyat barnába, a rózsaszínt kénsárgába folyatják. A kétszínűség nem jellemhiba, csupán kétség, kettősség. Az állandóság és bizonyosság hiánya. Éjszakai látomás, rém- vagy varázskép színei illannak. A fények és a színek adta metallizáció az egyszerű szabás darabos eleganciájának köszönhetően a mából a múltba historizálja, stilizálja az egységes, borzongató faktúrájú színműfestményt. Pajkos idézőjelként ördögfilábakra piros és fekete tucatzoknik is kerülhettek.

Elek Ferenc (Mirígy), Lengyel Ferenc (Duzza), Hajduk Károly (Kurrog), Tóth Anita (Az éj) és Kiss Eszter (Kalmár)

A patáit az asztalra felcsapó Kurrog és Berreg e lábbábszínháza ritka tünemény a humort nem száműző, de a bölcselet fiolájába visszaparancsoló Zsótér-rendezésben. Kézfejbábszínház a relatív mozdulatlanság piktúraszínházában. Az éj – e Hitchcockon szocializálódott óvodás múmia – a hófehér ruházathoz hangolt fehér körömlakkja, a felkiáltójelként szétálló ujjak sikolya.

Zsótér Sándort – és vele karöltve Ungár Júlia dramaturgot – nem egyszerűen az a szándék vezette, hogy a *Csongor és Tünde* roppant vegyes (és, kevés kivételtől eltekintve, mégis egységes), kisebb vagy nagyobb mértékben „átfilozofált" népmesei játszáshagyományát extravagáns módon kiforgassa. Noha ebből az előadásból egyetlen iskolás gyermek, kamasz meg nem ismerheti a kötelező olvasmányként kirótt nagy művet, azt bárki figyelmes, érzékeny néző megtapasztalhatja, miként kell képtelen, fájdalmas odaadással a lehetetlenre vállalkozni: miközben a színházcsináló színházat (vagyis eleve nem drámát, nem közvetlen drámainterpretációt) csinál, hogyan szeretné mégis – maga és társulata koncentrált együttműködésével – kifürkészni a drámaköltő szándékait, gondolatait, s a lehető leghívebben megőrzött szavaiban híven őrizni a szellemét is. Újraalkotni 2004-ben az 1830-ból (a vázlatokat sem mellőzve: 1830 tájáról) való, „A' pogány kúnok' idejéből" – persze dehogyis onnan! – előbűvölt színjátékot, alagsori asztalok és székek mértanával, eltörölt boldogsághorizont előtt. Megjeleníteni a hármas szám misztikáját, a csodák realitását, a tündérségnek nem pusztán a romantikába ágyazott metafizikáját. Valószínű, hogy eddig egyetlen színre vivő sem szakadt el ennyire az eredeti(k)től; s valószínű, hogy eddig egyetlenegy sem igyekezett ennyire tapadni ahhoz, amit a szerző – részint a skicceiben – papírra vetett. Ha *s* kötőszóra s-sel kezdődő szó tolul, Szacsvay óvón vigyáz a két külön hangra. Kiss Eszter, Lengyel, Elek és a többiek versengenek a régies kifejezések rég lekoptatott hosszú magánhangzóiért, Tóth Anita monológjának modernsége – és időtlensége – nem születhetne meg a grammatikai archaizmus féltő őrzése nélkül. A Kamra számára készült átírás ugyanúgy „visszaírás" is: a kidolgozásnál esetleg érdesebb-ígéretesebb tervezet rekonstrukciója, beépítése. A textus tolmácsolása nem hat rádiójátékként, és nem degradálódik valamely szegényes oratorikus közlés szószínházává. A szó, a nyelv, a szöveg, a vers a székükhöz szegezett, asztalukra hajló színészek ajkán állandóbb, igazabb és dinamikusabb játékban van, mint azt a drámaszöveg-elbeszélés mindennapi (és olykor esetleg kiváló) színházi gyakorlatában megszokhattuk. A beszéd, az artikuláció maga is szereplő. A játszóknak a szavakat, mondatokat testhelyzetté, gesztussá, dallammá kell tenniük – a helyváltoztatás, a kommunikáció, a metanyelv azon eszközei nélkül, amelyek a bénaság karanténjába, a kitartott állókép esztétikájába nem zárt előadásokon bőséggel a rendelkezésükre állnak. Színváltozások, felvonásközök nem lévén – a fénydramaturgiával egyelőre ne számoljunk –, idő és hely, valóság és álom, szituáció és szimbolikus rátét átmeneteit a játszóknak fémes ruha borította testük szobrászatával, a minden túlzást lehántó mimikával, a fejek felett szállva partnert találni képes célzott (s hívóan fogadott) megszólításokkal, rászólásokkal kell egyengetniük. Ez ragyogóan sikerül is. Mégis tény, hogy a *Csongor és Tünde* szövevényes meséje még a történetet jól ismerők számára sem világos Zsótérék keze és szava nyomán.

Lengyel Ferenc, Hajduk Károly és Elek Ferenc

Amennyiben a szolgai interpretációt, netán a pedagógiai törekvést nem kérjük számon, a tiszta történetértésre nincs is szükség. Az operalibrettókat is csak hellyel-közzel tudja, követi a közönség. A Kamra Vörösmarty-újdonsága pedig bizonyos fokig operai természetű. Dalmű annyiban, hogy a testi alakjában meg nem jelenő Tündét – az eszmény légiességét – Hegyi Barnabás énekhangja kelti életre. A kontratenor versmondatai önmagukban sem mindig érthetőek, az előadást szervező (egyik) idea viszont pompásan működik. Tünde: fikció, a transzcendenciában létező vonzerő, a szerelem testetlen angyala. Az aluvó, álmodó, ébredő Csongor agy- és szívsejtjeinek szülöttét, a magáról határozott jeleket adni képes, virtuális nőt és társat a Csongor társaságában, e laza csoportozatban ülők is tudomásul veszik, éltetik, galvanizálják. Tünde függ tőlük, és ők függnek Tündétől. A szerepeknek és a szereplők helyzetátrendeződésének következményeként a csak hang Tünde került az alakhierarchia csúcsára. Csongor „második helye" erősen kétséges, mivel az események kieszelője, kikényszerítője Mirígy. A Tünde nélkül maradt, de udvarába tartozó Csilla (akit inkább Ilmának ismerünk) kissé az úrnője helyett is jelen van. Balgát Csilla és Csongor részéről is egy kis lefokozás éri. A Kalmár, a Király és a Tudós, illetve (itteni nevükön) Duzza, Kurrog és Berreg hármasának egyéni utakat nem szükséges keresnie: hárman-hárman különségükben is egyek (egy-egy asztaltársaságot képeznek). Felértékelődött Ledér (némiképp „az öreg Tünde" székében), megőrizte monumentális epizódját Az éj. A figurarend az ültetésből is kitetszik. Hátul, az ablak alatt kétszer hárman rostokolnak. Előrébb, balról Ledér néz farkasszemet Balgával (már ha felemelik, s így emelik fel a tekintetüket). Legelöl a térbe jobbról forduló Csongor mutatja sűrűn a bal profilját, szemközt pedig Csilla a kergítője és postása. A középső asztal mögött Az éj éli sokáig élettelen bábulétét, és az unalmában, veszendőségében gonoszkodó Mirígy magnetizálja elnyúlva, hajlongva, fetrengve, előredőlve mindazokat, akik – akarata ellenére, kevésbé magnetikusan – kegyetlenül visszahatnak őrá.

Tallér Zsófia zeneszerzőként gyönyörű, értelmező énekelt igéket adott Tünde ajkára. Nehéz eldönteni, Tünde csalogatja, hitegeti-e Csongort, vagy Csongor szeretné magához édesgetni Tündét. Zsótér felfogásának szelíden pesszimisztikus, gyöngéden melankoli-

Schiller Kata felvételei

Szacsvay László (Balga) és Kocsis Gergely (Csongor)

kus – és fejbe kólintóan kilátástalan kibontakozása arra int, hogy mindkét címszereplő a szerelem nevű érzékcsalódás inkább tragikus, mintsem komikus áldozata. Az érzékcsalódások különféle módozatokkal mindenkit elérnek és bekebeleznek, ha tetszik, ha nem. A végül a székét elhagyó, az ajtón át a mögöttes, sötét pincetérbe távozó Csongor letargikus búcsúja nem egészen logikus folyomány. Mint akváriumra, néz vissza az ablaküvegen át a benti tarka halakra. Vagy ő került végképp légüres térbe? Alighanem jobban jár(unk), s igazabb lesz a sokszorosan átigazított Vörösmarty-opus, ha a várakozásnak ebben az általános Godot-drámájában a férfi főhős is marad, és tovább vár.

A játékban nincs italospalack, nincs ostor, nincs tündérszárny. Szinte csak az a tükör van, melyben Vörösmarty Mihály is éles körvonalakkal láthatja önmagát és darabját, s melyben Mirígy gyűjtené össze a világ képi üzeneteit. Tárgyat, kelléket rebbenő fénypászma pontoz ki síkban és térben. A jelenetek fényhatárokon kelnek át. Az asztalok közepéről fénynégyszögek vetülnek – fénytükörként kínálva magukat – az arcokra. Hörrenhörren a neon, s amikor ehhez a legkevésbé lenne joga – Az éj magánbeszédekor – erőszakkal üzemben tartja magát. Fénymestert nem írtak a színlapra. Zsótérnak nyilván Zsótér volt a fénymestere e fényírdában, ahol az elektromosság a mécses, a máglya, az égalj-vörös álorcájában képes megjelenni.

Az „ülős" *Csongor és Tündé*nek akadnak leülő részei. Zsótérral sokszor megesik, hogy a nagyszabású, eredeti koncepció egésze nem minden részletben áll jót magáért. Erénye és eredménye a színészi szempontból szokatlan prezentációnak, hogy tökéletes a művészi kohézió, sosem szenved csorbát a színpadi egymásrautaltság erkölcse. A legidősebb és a legfiatalabb közreműködő között nagyjából harmincöt év lehet a korkülönbség, ám egy osztály ül itt együtt, s nincs évfolyam. Még akkor sem, amikor Ledér az idő múlására döbben rá a produkció egészéhez illő csöndes módján. Még akkor sem, amikor a hajdani dúsak a kifordított Kalmár-, Király- és Tudós-állapotba zuhannak. A *Csongor és Tünde* kamrabeli modelljében mindenki Csongor és Tünde, s Tündének csak hangkora lévén, Csongor kora is Tünde-kor. A megállt idő – mely megállíthatatlanul telik – az egyik legnagyobb teher a veremben ülők vállán.

A hangfelvételről szóló, kontratenor Tünde, a fehérbe pólyált vénasszony-kislány Éj mellett, az egykorú várakozás egyidejében nem merülhet fel kérdésként, miért szőrös mellkasú férfi játssza Mirígyet, s miért gótikus arcú nő a Kalmárt. A hiú, de odaadó reménykedés, a józan ész ellenére is pezsgő bizakodás, a tárgyat magának hiábavalóan kereső (őszinte) szeretet-szerelem modelljében nem a jelek neme számít. Csak intenzitásuk. Kocsis Gergely nem hősszerelmes kinézetű Csongorának ingerültsége, amiért nem uralja a helyzetet; a fejbúbvakarós felcsigázottság, a mozdulatban a Balgától kölcsönzött falusiassággal (ennyi azért maradt – a nyelvi fordulatokon kívül – Vörösmarty „népi ízeiből"). Szacsvay László Balgaként bajuszos Dörmögő Dömötör; tirádái ellenére elég nagy bajba kerülne, ha Rezes Judit hétfátyoltáncos bármunkára is rátermett Csillája, ez a kaján rejtőzködő elkapná őt, hites urát. Bodnár Erika Ledér-spleenje azé a nőé, aki a kezelés felénél hirtelen otthagyta a kozmetikust. Elek Ferenc (Mirígy) lefelé kaszáló pengeszája, Tóth Anita (Az éj) éjfélizzású babaszeme olyasmit mond el a figurákról, amit Zsótér és Ungár szövegváltozata „szoros elemzés" során tán nem is tudna bizonyítani, indokolni. Elek és Tóth a *volt, van, lesz* két entitása. A rendezői figyelemből Illés Györgyi (Király), Kiss Eszter (Kalmár) és Keresztes Tamás (Tudós) triójának jutott a legkevesebb, a textuscsúsztatások is őket sikkasztották el kissé (zenit és nadír kontrapunktjaival együtt). Fagyott ülésük, üres tekintetük fonák méltóságával csatlakoznak a többiekhez. A három ördögfi (a három vándorcigány) truppjából Hajduk Károly (Kurrog) váratlanul humorisztikus játékokkal és szóejtésekkel válhat ki. Lengyel Ferenc (Duzza) évezredek széklapján üldögül, s úgy belebambul, hogy ezt nem is sejti. Somody Kálmán (Berreg) valamikor vajda szeretett volna lenni; nem lett; örül, hogy a másik kettő nem ad túl rajta; hogy van hol ülnie. Hegyi Barnabás ifjúságot nem úsztat Tünde szólamaiba, hiszen neki is kortalannak kell tűnnie. A színészek kiváló teljesítménye nemigen írható le személyekre bontva, mert folyton a kompániát kell szemmel tartanunk; és *mindenki szem a láncban.*

Meglehet, távoli képzettársítással, Tadeusz Kantor 1975-ös *A halott osztály* című – igencsak mozgatós, mozgásos – látomásának emléke, a halálszínházi bábtáncoltatás kopírozódott bennem Zsótér *Csongor és Tündé*jére. Az élő, alkotó színész mint helyettesíthetetlen, kihagyhatatlan *báb* akkoriban lett Kantor médiuma, s azon a tájon gyökerezik felismerése is: a „beprogramozott" és mégis szabadnak (s közösségben létezőnek, alkotónak) hagyott „színész-báb", e különös teremtmény megjelenése „azzal a mind erősebb meggyőződésemmel rímelt, hogy a művészetben az életet kizárólag az élet hiányával lehet érzékeltetni, a halál szólítása útján, a látszatok, az üresség, az üzenet hiánya segítségével".

VÖRÖSMARTY MIHÁLY: CSONGOR ÉS TÜNDE (Kamra)

DRAMATURG: Ungár Júlia. **DÍSZLET:** Ambrus Mária m. v. **JELMEZ:** Benedek Mari m. v. **ZENESZERZŐ:** Tallér Zsófia m. v. **ÉNEKHANG:** Hegyi Barnabás m. v. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Kocsis Gergely, Elek Ferenc, Bodnár Erika, Rezes Judit, Szacsvay László, Kiss Eszter, Illés Györgyi m. v., Keresztes Tamás e. h., Lengyel Ferenc, Hajduk Károly e. h., Somody Kálmán m. v., Tóth Anita.

TOMPA ANDREA

Ember/homo/fóbia

■ MOLIÈRE: MIZANTRÓP ■

Már a bemutató előadás előtt tudni lehetett – a színház igyekezett tudomásunkra hozni –, hogy Molière Mizantrópja *homoszexuális környezetben fog játszódni. Ez a Krétakör* Mizantróp-*előadásának újítása. És már elöljáróban szeretném leszögezni: én igen jól mulattam, egy percig sem unatkoztam e produkció alatt. Csak amikor átgondoltam és értelmezni próbáltam a látottakat, akkor keveredtem ellentmondásba. Mert a színpadon ábrázoltakkal szemben mégiscsak súlyos morális kifogásaim vannak.*

Azt már régóta tudjuk, hogy a Krétakör Színház létezik. Hogy van, és jó. Azt is tudjuk, hogy Schilling Árpád jó rendező, sőt, igen jó. És már nem kell a társulatot, a színházat, a rendezőt kesztyűs kézzel pátyolgatni és szeretgetni (oronte-i képzavar), hiszen az egyik legjelentősebb színházról van szó. Színház*unk*ról. Tekintsük e színházat létezőnek és alkotóit felnőtteknek, és beszélgessünk, vitatkozzunk vele, velük. Azzal a gondolati tartalommal, szemlélettel, (ön)értelmezéssel, amelyet előadásaikban megfogalmaznak.

Merthogy a Krétakör mostani előadása is önértelmező jellegű, mint a korábbiak. Akár a *W – munkáscirkusz*ra, akár a legutóbbira, a *Sirój*ra gondolunk: ezek az előadások önreflexívek, a színház lelkiállapotát, morális és intézményi helyzetét értelmezik abban a kontextusban, amelyben létezniük kell (vagy muszáj), a magyar színházban. Az előadások tehát saját helyzetük felől is olvashatók, de – mint minden műalkotás, és a Krétakör előadásai, bizony, jelentősek, némelyikük egyenesen korszakalkotó – önmagukban, a Krétakör-kontextus ismerete nélkül is tökéletesen megállnak és értelmezhetőek. A *Mizantróp* rossz közérzet szülte előadás. A rossz közérzetnek ez a drámája szintén alkalmas arra, hogy akár egy konkrét színház helyzetét reflektálja. Amelyben egyre több düh és türelmetlenség fogalmazódik meg.

Nézzük a tiszta színházi konstrukciót. Színpadra és nézőtérre osztott térben ülünk, ami a Krétakör előadásait tekintve meglepő térszemlélet. Ezt nyújtja a játszóhely, most éppen a Vidám Színpad kisterme. Leeresztett függöny előtt zajlik az előadás első bő húsz perce. A dühösen fröcsögő Alceste körbejátssza a nézőket, velünk egy szinten van, míg a jámbor, kompromisszumkereső, egyezkedni akaró Philinte a színpadon, a függöny előtt áll. A térszemlélet, a nézőtér-színpad szembenállás ennek az előadásnak az egyik fő értelmezési tengelye. Alceste mellettünk, a nézőtér bal oldali fele mellett járkál, mint a ketrecbe zárt vad, s dühösen a szemünkbe vágja: „Együtt és külön gyűlölök minden embert." Mi vagyunk tehát a gyűlölet tárgyai.

Ebből az első jelenetből már látható: Mucsi Zoltán Alceste szerepében telitalálat. Színészi alkata, tömbszerű, egyszínű, korábbi szerepeiből áthozott háborgó lénye igazi Alceste-té teszi. Mucsit többször láthattuk filmen-színházban efféle mizantrópnak: a dolgokat megváltoztatni nem tudó, magában fortyogó, ember- és világgyűlölő lénynek. Kásásan, zártan beszél, ebben az első jelenetben különösebb színek nélkül, de hatalmas belső energiákkal (talán először hallom verset mondani) – mintha ezt a színházszerűtlen, csúnya, de kifejező beszédmódot, elrontott artikulációt is az indulat torzítaná el. Ennyi indulat és harag, testnyelvre és gesztusra lefordított utálat olyan emberben lakozik, akinek még fontos a külvilág, még nem mondott le róla.

Alceste, míg fel nem megy a függöny, a nézőtér szintjére és a megemelt színpad legszélére van rendezve. Nem így a költő Oronte, aki a színpad felől jelenik meg (a még mindig

Rába Roland (Célimène) és Mucsi Zoltán (Alceste)

Mucsi Zoltán és Csákányi Eszter (Arsinoé)

összehúzott függöny mögül), hogy tiszteletét tegye Alceste-nél, és felolvassa neki *A remény* című versét, majd ugyancsak a színpad felé távozzék, hosszan idétlenkedve a függönyréssel.

Az Oronte-jelenetben válik láthatóvá az előadás első – és legszerencsésebb – dramaturgiai beavatkozása a Petri György-féle *Mizantróp*-fordításba. A vers színházi és dramaturgiai értelemben igazi remekmű. Petri magyarításának a leggyengébb pontja a Szabó Lőrinctől átvett szonett: a vers irodalmi (tehát nem színházi) cizelláltsága, formai tökélye és tartalmi üressége miatt nem elég hatásos. A Krétakör versének szerzője ismeretlen. (Dramaturgként ugyan Ari-Nagy Barbara szerepel, de emlékszem egy pályázati felhívásra, amelyet a Krétakör tett közzé még a próbák alatt *Írj jobb verset Oronte-nál!* címmel. Talán valami ismeretlen tehetség műve volna?)

A szonett – amely leveti a „forma nyűgét" – nem is szonett, hanem egy szabad futam, képzavarral, humorral, aktuálbikkfanyelven, reklám- és médiaízekből és -izékből, kortárs költészeti klisékből összerakva, összevissza bogozott rímekkel. Parti Nagyból, Kukorelliből és dilettantizmusból mixelve. Így indít: „Ma úgy érzem, tollam könnyen fut a billentyűzeten." Így folytatja: „A szó nett, / s már nem formálódik szonett / e világvégi tájakon, / kietlen posztglobalizációs tálakon, / hol megkeseredik s porrá lesz / az ottfelejtett pilótakeksz." S így zár: „Bízni hát van jó okom, / ha te is velem bolyongsz a honlapon: / wéwéwé remeny pont kom / per Oronte."

Ilyen tehát a virtuális randivonallá átformált remény.

És nem csak a vers fergeteges. Hanem ahogy el van mondva, az is.

Scherer Péter Oronte szerepében nem kisebb telitaláltat, mint Mucsi Alceste-ként. Piperkőcöltönyben, gyűrűsen-zsabósan, fényesre borotvált pofával, rendezett göndör tincsekkel; úgy ejti ki a száján az „Én nem tudom megjátszani magamat" sort, hogy beszéde csupa hideg és nyugodt fenyegetés. Ez az Oronte a veszélyes hülyék fajtájából való, aki versét meggyőződéssel és önbizalommal adja elő. A Mucsi–Scherer kettősbe nem lehet nem belelátni azt, ahogy egy évtizede együtt játszanak-improvizálnak szerepeket és félig-meddig önmagukat, ahogy az aláfölé rendelt viszonyt bonyolítják, mint egy modern bohócpáros. Kettősük ebben az előadásban új tartalommal telítődik. Oronte kétségtelen sikert könyvelhet el versével (a színpadról olvassa a nézőknek – egyértelmű jelzés), nyílt színi tapsot kap, biztos lehet benne, hogy ő a század zsenije. Persze kiröhögjük őt, egész lényét, opusával együtt, de a siker hangos. Alceste pedig magában kurvaanyázik, és az ifjú reménységnek azt javasolja, hogy törölje ki a seggét *A remény*-ével. Még meg is ismétli a legszaftosabb sorokat, mintha nem hinne a fülének, hogy ezt az irodalomnak nevezett nyelvi torzszülöttet ekkora tetszés honorálja.

Az oronte-i vers és az alceste-i világ közötti feszültség talán sohasem volt ekkora. Soha nem tapsoltunk így az Oronte-oknak, nem nevettünk ilyen jóízűen rajtuk. Ennek az Alceste-nek még humorérzéke sincs? – kérdezem. Az időszerű, sikeres, felületes, tűzijátékszerű Oronte egy időszerűtlen, élet- és koridegen, sikergyűlölő, a felület csillogásától viszolygó Alceste-tel áll szemben. Eddig az expozíció, amely pontos és élvezetes, és elég absztrakt ahhoz, hogy a *most*ban bárhol, bárkire érvényes lehessen.

Schilling Árpád rendező csak egyetlen szerzői utasítást nem tart be, már a darab első sorától kezdve. „Szín: szoba Célimène házában" – ahogy Mészöly Dezső fordítja, aki ennek az utasításnak egész esszét szentelt. Mert szerinte Alceste azért vagdalkozik a darab első sorától kezdve oly hevesen, mert *ott van*, szerelme házában: „ebben a szobában (...) mindig Alceste boldogtalan szerelme a lappangó főtéma" – írja.[1] Schilling Alceste-je nem a szerelemtől őrjöng, mert ez az Alceste *nem ott van*. Az ő haragja *eleve adott*. A világgal szembeni dühe, hányingere nem a szerelmi frusztrációból fakad, mint Mészölynél, hanem *ab ovo* létezik. Ahogy meglát egy nézőt, fröcsöghetnékje támad. Első pillanattól látni: Schillinget nem a szerelem érdekli, s ezért Alceste sokkal meggyőzőbb az előadás első jelenetében, mint később szerelmesként.

Felmegy a függöny. És belépünk Célimène szobájába.

Röhögés.

Harsány, világoskék-rózsaszín csíkos szoba ez, a talkshow-k ízléstelen színvilága, vagy – mint mindjárt kiderül –, egy tenyérbe mászó buziszalon. A kopaszra bo-

1 Mészöly Dezső: Mennydörgő hódoló. In: *Esszék és asszók*. Budapest, 1978. 360. old.

rotvált Célimène nyálas Judy Garland-slágert énekel mikrofonba, őszintén, hittel, jól a szemünkbe nézve. Az a kontraszt, amely Alceste és a világ közt feszül, most lesz csak igazán ordító: ahogy ez a nyúlánk, feketébe öltözött, mindenkori Alceste, akinek már görbe testtartása is befelé fordulást, zárkózottságot sugall, Célimène szalonjában találja magát, egy olyan helyen, amely csöpög a rózsaszín amerikai zenétől és a Barbie-színektől. E két világnak semmi más érintkezési pontja nincs, csak Alceste szerelme. Ha ez elég erős és meggyőző lenne.

Már Petri is lebuzizta Célimène rajongóit: „hogy folyton itt látom a kis buzik csapatát, / hogy minden jöttment utat talál szívedhez, / ezt nem bírom tovább" – mondta Alceste. Ez a sor ezúttal egész más megvilágításba kerül. Merthogy ténylegesen buzik vannak a színpadon. Nem melegek, nem homoszexuálisok, hanem buzik. Amíg fel nem megy a függöny, amíg be nem lépünk Célimène szobájába, addig kívül vagyunk ezen a homoszexuális közegen, a függöny előtt semmiféle „közeg" nincs. Itt pedig kemény, nyers és undorítónak ábrázolt buzivilág van. Az összes klisé, amit a homoszexuálisokról ismerünk, ott van a színpadon: színek, bútorok, jelmezek, plüssmackók, sminkek (egyébként mind kiválóak: Ágh Márton díszlete, Nagy Fruzsina jelmezei).

Néhány dramaturgiai műtétet kellett csupán végrehajtani ahhoz, hogy a darabot homoszexuális közegbe lehessen helyezni. Schilling egyetlen női szerepet oszt nőre: Arsinoé, a senkinek sem kellő, reménytelen és kielégítetlen erkölcscsősz szerepét, aki kívülről fogalmazza meg ítéletét, pontosabban előítéletét ezzel a zárt világgal szemben, amelyhez ő maga is dörgölőzik. „Elmúlik gyorsan ez a divat, / Ami erkölcseinkre újabban kihat. / Ez a meddő férfiszerelem / beteges, parázna, kész fertelem! / Isten műve ellen való vétek, hogy ti egymással keféltek!" – írták bele keményen Molière-be. „Nincs is méhed!" – csattan fel Arsinoé, mintha ebben a pillanatban ismerné fel, hogy micsoda árulás a férfiszerelem. Amikor Arsinoé kettesben marad Alceste-tel, azt vágja a fejéhez, hogy „ez a hajlamváltozás rossz irányba terel". Bár több szövegrész is átíródik – Célimène egyik hódolója, Acaste például médiatoposzokat hoz (műsort vezet, megjelenik a címlapon) –, közvetlenül a homoszexuális közegre való szűkítéshez nem kell túlságosan beavatkozni, legalábbis a szöveg szintjén. Úgy tűnik, mintha a darab elbírná.

A legkiválóbb alakítás mostantól a Rába Rolandé, aki Célimène-t alakítja. A vonzó hímringyót Rába finom, közhelymentes eszközökkel játssza, megszelídíti és elhiteti figuráját, arcait élesen váltogatja – hol édeskésen dallik, hol nyersen picsáz, udvarol és eltaszít, udvartartást vezet, és üres tekintettel néz, kelleti magát, miközben maga is unja az egészet. Olyan, mint egy unott sztár, aki nem tud lemondani a csillogásról. A zene külön életet él ebben az előadásban, végiggondolt dramaturgiai szerepe van, s ez a zenélés Célimène játékában a legizgalmasabb. A szerelemről nyáladzó, szempilla-rebegtető amerikai nótákat Rába olyan szívszorítóan érzelmesen és őszintén adja elő, hogy éppen ezáltal lepleződik le e világ hazug, álságos volta. Egy olyan világé, amely kurvaságról, pillanatnyi sikerekről, a seggek bárkinek való odatartásáról szól. Mert Célimène házának csengője Elvis Presley *Only you*-hangján szól. Azé a Célimène-é, akit csak önmaga érdekel, csak ő létezik e világban, és azé a Célimène-é, aki viszont mindenkinek odatartja.

A kép pontos. Ahogy pontosak benne az egyre elrajzoltabb és egysíkúbb figurák is: Élianteé, Clitandre és Acaste (Bánki Gergely, Katona László, Tóth Attila) vagy a finoman megformált, emberire szabott Philinte (Gyabronka József). És ez a homoszexuális közeg azt is lehetővé teszi, hogy behatárolt férfi-nő viszonyok helyett itt a „mindenki mindenkivel" elve érvényesüljön, s a viszonyok így még jobban elbonyolódjanak. Mindenkinek elsősorban Célimène kell, de ha ő nincs, hát elég a másik is, a szereplők sorban állnak egymásért, egymással vigasztalódnak.

Tóth Attila (Acaste), Rába Roland és Katona László (Clitandre)

Koncz Zsuzsa felvételei

Kiváló Arsinoé figurája: Csákányi Eszter a darab egyetlen, reménytelen nőjeként egészen új megvilágításba helyezi szerepét. Ő lesz az előítéletek szócsöve és célpontja: Célimène nőgyűlöletének tárgya és a homofóbia hangadója. Ez az Arsinoé szánalmas és szánni való, nevetséges és drámai, visszataszító és esendően emberi. A Csákányi–Rába kettős produkciója az előadás azon remek pillanataihoz tartozik, amely a mindenféle szexuális orientációtól mentes, mindenkori emberi kapcsolatok poklait példázza.

Erre a világra mond Alceste nemet. Leveszi lábáról fekete, hegyes orrú, piros sarkú cipőjét, lemegy a színpadról, és a nézőtéren át kimegy a teremből. A színpadi világ pedig önmagába zárul, semmi sem változik meg benne. Célimène mikrofont ragad, előbb csak halkan és hazug-megtörten dúdolja, majd egyre szenvedélyesebben énekli az *I can't live without you* kezdetű újabb amerikai szappant. Ő az, aki nagyon jól megvan Alceste és morális magas mércéje nélkül. A daloláshoz a többiek is csatlakoznak. A függöny lemegy, hogy többé soha ne menjen fel. A világ marad két részre osztva: az Alceste-ére és a Célimène-ére.

Schilling Árpád pontosan elemezte és rendezte meg a darabot. Egyetlen mozzanat kivételével: „a" világ, a *Mizantróp* világa mégsem azonosítható egy homoszexuális közösséggel. Először is azért nem, mert amikor Alceste kilép belőle, és elutasítja azt, akkor gesztusa az én olvasatom szerint igenis homofób gesztus, a színpadon ábrázolt homoszexuális közösség elutasítása. Schilling Alceste-je nem „a" világot utasítja el, hanem ezt az adott homoszexuális világot: leveti magáról az egyetlen „jelet", a piros sarkú cipőt, amelyet kivétel nélkül mindenki visel, és amely őt ehhez a világhoz köti. Nem mezítlábra vetkőzik, nem meztelenre, nem ruháitól szabadul meg, amelyek őt e földi világhoz kötik. Pusztán ezt a cipőt veszi le. Csak emlékeztetni szeretnék: Arsinoé mondja Alceste-ről, hogy hajlamváltozáson ment keresztül, ez az Alceste tehát nem tartozik eleve a homoszexuális társadalomhoz, csupán „vendégeskedik" benne. Ezt jelzi a térbe való be- és kilépése is: ő nem a színpad része (úgy, ahogy Philinte, Oronte és az összes többi szereplő kezdettől fogva). Alceste ezzel a gesztussal elutasítja a homoszexualitást, és arrafelé megy ki a térből, amerre majd a néző is kilép, a színpad pedig önmagába zárul. Fordítsuk le a „jeltől", azaz a piros sarkú cipőtől való megszabadulás gesztusát: mi lenne, ha a molière-i *Mizantróp* nem homoszexuális közegben, hanem valamilyen más kisebbség, például zsidók között játszódna? Alceste levenné a kapedlijét, és kilépne? Mit is jelentene ez a mozdulat?

Nem állítom, hogy ez a homofób gesztus egybeesik az előadás szándékával. Csak azt, hogy ez a végkicsengése. Az előadás homoszexuális közegben játszódik, ezért megítélésekor nem lehet eltekinteni attól a beszédmódtól, amely a homoszexualitást itt és most övezi. Nyíltan homofób országban élünk, ahol a verbális homofóbia megnyilatkozásait senki sem cenzúrázza, ahol a médiában a melegeket panelekben ábrázolják. (Egy jeles tévéműsor éppen ma este folytat emberjogi küzdelmet az előítélet ellen: strucctollas transzvesztitákat próbál elfogadtatni. Szerinte minden meleg flitteres ruhába bújik, és műszempillát ragaszt. A kamera meg úgy járkál a bárban, mintha állatkerti látogatáson lenne.) Úgy hiszem, hogy hatalmas ma a színház, a művészet morális felelőssége akkor, ha kisebbségekről beszél. Éppen emiatt ez az előadás nem ítélhető meg tisztán színházi konstrukcióként. Azért szerencsétlen választás a *Mizantróp*ot bármilyen – etnikai, vallási, szexuális – kisebbségi közegben játszatni, mert Alceste elutasító gesztusa és kilépése a világból (=kisebbségből) óhatatlanul előítéletet, kirekesztést jelent. Képzeljünk el egy törpékkel, mozgássérültekkel, értelmi fogyatékosokkal, cigányokkal, kínaiakkal, román vendégmunkásokkal, vörös hajúakkal vagy bármilyen *zárt, egynemű közösséggel* játszatott hasonló *Mizantróp*-előadást. Alceste bárhonnan lépne ki, és bármilyen homogén közeg által reprezentált hazug világra mondana nemet, gesztusa nem egy absztrakt, mindenkori közösséget, hanem egy nagyon is konkrétat utasítana el. Éppen az az absztrakt és mindenkori világ szűkült le, amely az előadás elején olyan meggyőző volt. Olyannyira konkretizálódott és beszűkült, hogy a néző nem fedez fel semmiféle érintkezési pontot önmaga és a színpad miliője között. Csak röhögött egy jót a buzikon.

Ebben az évadban több olyan előadás is született, amely egyszerre szól általános emberi problémákról és egy szűk közösségről, kisebbségről: a Szkénében játszott *Bozgorok* vagy a kaposvári *Csak egy szög.* Ez utóbbi nem csupán a cigányságot kirekesztő beszédmódot és előítéletet, a panelábrázolást és a közhelyeket képes reflektálni és parodizálni, de szeretettel készült, és elfogadásra tanít. Ebben a *Mizantróp*ban egyetlen rokonszenves ember sincs, Alceste is csak vendégeskedik e hazug buzivilágban, majd odébbáll. A kirekesztett Alceste pedig maga is kirekesztővé lett.

MOLIÈRE: MIZANTRÓP (Krétakör Színház, Vidám Színpad)

FORDÍTOTTA: Petri György. **DRAMATURG:** Ari-Nagy Barbara. **DÍSZLET:** Ágh Márton. **JELMEZ:** Nagy Fruzsina. **RENDEZTE:** Schilling Árpád.

SZEREPLŐK: Mucsi Zoltán, Rába Roland, Gyabronka József, Csákányi Eszter, Scherer Péter, Bánki Gergely, Katona László, Tóth Attila m. v.

„Bocsánat, bocsánat, nem nagyon értem, nem ismerem ki magam ebben a mai űrben-zűrben, e furcsa, furcsa átváltozásokban, átöltözésekben, átalakulásokban, ebben a mai divatban, divatban, divatban... Az úttalan világ divatjában..." – mondja Fior mester, Gombrowicz Operettjének *divatdiktátora, sziluettfuturológusa, konferansziéja és ceremóniamestere, aki a darab végére kiábrándul a történelemből és saját történelmi szerepéből. Az éppen százéves szerző csaknem negyvenéves művét könnyű érvényesíteni mai világunkra, amelyben jelentős szerepet játszik vezető divatdiktátorok szignifikáns sziluettváltozása a kihajtott ingtől az öltöny-nyakkendőig, a borzas szakálltól és borzas gondolatoktól a lenyalt arcig és a jól fésült konformizmusig, nem beszélve a vélemények, eszmék, meggyőződések sűrű egymásutánban való laza cseréjéről. Szívesen csatlakozunk az eszményeiből kivetkőztetett etikettfelelőshöz, amikor nemet mond a történelmi álarcosbálra: „Elátkozom az emberi ruhát / A maszkot, mely belénk marta magát / És összevérzett – átok a divatra..." Együtt éltetjük vele a meztelenséget, melyről Albertinka, a darab egyik szereplője kezdettől fogva álmodik, és a befejezésben meg is valósít. Értjük a metaforát. Csak akkor lehetünk önmagunk, ha megszabadulunk a ránk kényszerített történelmi kacatoktól. Ha levetkőzzük a mindenkori ideológiai divatot. Ha a konform diktátumok helyett a pőre énünket választjuk. Erről szól az* Operett, *nem nehéz kitalálni.*

Furcsamód, a direkt „megfejtés" nem könnyít a színre vivők helyzetén. Egyrészt a gondolat túl kézenfekvő, szinte már gyanúsan leegyszerűsített, különösen a darab költői megformáltságához, képletességéhez (és képszerűségéhez), lírizmusához, „lengyelségének" irodalmi-drámai hagyományokra utaló áttételességéhez, nem utolsósorban az operett mint színpadi forma és mítosz dramaturgiai-zenei kezeléséhez képest. Két olyan speciális jegye van – a metaforikus és a teoretikus gondolkodás –, amiből egy is elég volna ahhoz, hogy idegennek hasson a magyar színház számára. Ennek ellenére – talán a nálunk meghatározó operetthagyomány miatt – az utóbbi három évtizedben többször megjelent a hazai színpadon; magam a vígszínházi (1978), az R. S. 9. színházi (1993), a debreceni (1995) és a kaposvári (2001) előadást láttam. Egyik sem győzött meg arról, hogy a kodifikált modern klasszikus a színpadon is képes hozni az elemzések eredményét.

Itt van mindjárt a zene kérdése. Az *Operett* egyszerre operett és nem operett, az operettforma és -tartalom megvalósítása és kifordítása, ami Gombrowicz hipotézise szerint kész (bécsi) operettzenék alkalmazásával realizálható. Minthogy azonban nem konkretizálta a szövegeihez rendelt műveket („számokat"), azaz nem általa ki-

Koltai Tamás

Divatjamúlt történelem

■ WITOLD GOMBROWICZ: OPERETT ■

Lucskay Róbert (Firulet báró), Kardos Róbert (Fior mester), Ollé Erik (Charme gróf) és Gados Béla (Himaláj herceg)

választott dallamokra írt szöveget („verset"), ezt az ötletét komolytalannak kell tartanunk. Gombrowicz nem volt „operettszakértő", pláne nem „librettista"; ő – elnézést a szóviccért – elitista volt, akit megihletett az operett blődsége, és (teljes joggal) történelmi jelképpé fejleszthető világképet látott benne. Nem foglalkozott operettleigazítással, nem volt zenés színházi bedolgozó. Ha netán komolyan veszi a saját – egyébként szerzői jogilag is abszurd – ötletét (ti. hogy konfekcionált zenéket kell fölhasználni), akkor parodista lett volna.

A Bárka Színház előadásához Faragó Béla írt zenét, amely tele van fölismerhető reminiszcenciákkal, magyar fülnek kedves, elfuserált dallamokkal, több favorizált opusból, elsősorban – persze – a *Csárdáskirálynő*ből. Ami több mint logikus. Parti Nagy Lajos dalszöveg*ferdítéseivel* együtt ez remek munka, ironikus, de mégsem parodikus, elbájoló, de nem elbódító, pszeudo, de valódinak ható, kancsal, de nem fancsali, félkulináris, félintellektuális, félszáraz-félédes – a legjobb *Operett*-zene, amit hallottam. (Parti Nagy új szereplő a szövegkészítők között; a fordítók – Pályi András és Eörsi István – a többször kipróbált régiek.) Ez a konglomerátum – Czajlik József rendezésében – mint kvázioperett kitűnően működik az első felvonásban. A zenekar a játéktérben foglal helyet – a Bárka nem olasz patkószínház, melyben el lehetne dönteni, használják-e a zenekari árkot, ez ott kardinális kérdés lenne, Kaposváron például nem használták –, a közönség lelátón ül. A díszletben megvannak az operett kellékei, lépcső, kortina, brokát, arany, „stílszerű" bútorok, de semmi sem *olyan,* csak *hasonlít;* a tér inkább célszerű, mint invenciózus. A ruhák – tervezőjük, ahogy a díszleté is, Gadus Erika – enyhén karikatúraszerűek, a szivárványos mellény csakugyan szivárványos, tobzódnak a színek és a túlhajszolt formák, a kiegészítő kellékekkel, fodrokkal, zsabókkal, pliszékkel, parókákkal és a hozzájuk tartozó gesztusokkal. Magyar Éva az etikettmozgást nagyította föl és terjesztette ki, a lakájok egyénre szabott, nyakatekert mozdulatokat, afféle hajbókgyakorlatokat végeznek, koordináltan és szituációtól függetlenül, az alázatosságot rögzítő lehajtott fejjel. Albertinka girlandos hintaszékben, sziromesőben ereszkedik le a magasból; a szerepét játszó duci Varga Anikó rögtön mentesül a széplánysémától, kalácsos személyiségében gyöngéd formátlanság érvényesül, ez önmagában lázadás egy olyan darabban, amelyben *minden* a formáról szól. A felvonás ritmusa, íve feszes, a prózai és dalos részek egymásba simulnak, a szavalókórus-kvartett jó tempóban, pontosan kapcsolódik az egyéni megszólalásokhoz.

Ollé Erik és Varga Anikó (Albertinka)

Koncz Zsuzsa felvételei

A színészek megtalálják az egyensúlyt a gesztusszínészet és a karakterizálás között. Az idejétmúlt, nálunk még virulens „figurateremtés" – némelyek egyetemi szinten tanítják a Vas utcában, előadásokban is megvalósítják – itt kivételesen helyénvaló, mert a formák tartalmatlanságát, ürességét leplezi le. A szerző előírta raccsolás, kellemkedés, a *crème de la crème* érintkezésének bájolgó formalitása egyéni színeket kap. Kardos Róbert Fior mesterének affektáltsága mögött érződik valamelyes tartás, a pompőz külsőségek fedte aggodalom a „jövő" iránt, amely átvezethet a következő felvonások fejleményeihez. A rivális piperkőcök – Charme gróf és Firulet báró – festett arcukkal (és koponyájukkal!), rugalmas mozgásukkal és eleséseikkel a helyükön vannak; különösen Ollé Erik gesztuskészlete és hórihorgassága lép túl a sémán az abszurd felé, de Lucskay Róbert is hozza az arcvonások nélküli pamfletalakot. Himaláj házaspárként Gados Béla és Kovács Vanda összehangolt kettős; az eleganciába beépítik a közönségességet. Egyed Attila mint Hufnágel gróf tartalékolja a később előkerülő böhöm parlagiság jeleit; Szikszai Rémusz jelesül és decensen produkálja az (itt még) operetthülyére vett Professzor etikettbe illeszthető hányingerrohamait. Az előkelők kvartettje – Varga Gabriella, Czukor Balázs, Horváth Kristóf és Tausz Péter – finom karikatúra kamarazenét produkál. Kiss Réka Judit bizonytalan nemű, erősen bizarr főlakáj, a lakájokban (Sulyok Judit, Éry-Kovács Zsuzsa, Pásztor Tibor, Fige Tamás) szunnyad a koreografált lázadás. A felvonás akcióját előrelendítő, mell közeli medalionlopás megpendíti a konfliktust, fölkelti Varga Anikó vidéki primadonna Albertinkájának a naivaédesség (és a ruhája) alá rejtett érzékiségét, Ollé/Charme inverz (perverz?) öltöztetési ingerét – s ezáltal a darab iránti érdeklődést.

A neheze ezután jön. A történelem vihara, amely rövid áramingadozásokat előidézve már edig is rohamokat küldött a hangfalakból a cselekményre, szétfújja a formákat, és ráfújja a darabra az ideologizmust. A fölfeslő operett alól kibújik a történelem, ahogy az álarcosbál egyenzsákviselete alól elő kell jönniük a jövő egyénileg tervezett jelmezeinek. Gombrowicz a jövőt a múltból eredezteti – igaza van: ez maga a folytatólagos történelem –, és bár nem marxista, épp ellenkezőleg, mégis osztályharcok történeteként látja. A lakájokból előbújik a proletár, a pórázon tartott „Csirkefogókból" (Bodor Richárd és Szabó Gábor) a pogromlumpen, az álgróf úrlovas Hufnágelből az úri rend ellen galoppozó agitátor és proletár forradalmár, a hányingeres Professzorból a marxista intellektuel, aki megpróbálja kiokádni magából (az értelmiségből) osztálykorlátait, főképp a burzsoá ideológiát (a lumpenforradalmár lóbarát álgróf természetesen őt lovagolja meg valóságosan és képletesen), az úri osztályból pedig kibukik a népgyűlölő arisztokrata, akinek nehezére esik elfogadni, hogy „a mi seggünk meg az ő seggük között nincs különbség". A vulgár történetfilozófiát a darab a maga korának közelmúltjához aktualizálja azáltal, hogy a levetett zsákok alatt náci tiszti egyenruha, kápójelmez és világháborús gázálarc rejtezik.

Czajlik érzi, hogy ez a túlkonkretizált, direktségében idejétmúlt ideologizálás, úgy, ahogy Gombrowicz megírta, ma részint érdektelen, részint eljátszhatatlan. Ezért jelentős erőfeszítést tesz a darab áthangolására. Ennek érdekében a második felvonásból kivonja az értelmezést – már amennyire lehet. Marad a lakájok lázadása, a zűrzavar és az antik tógát, méretes színházi maszkot viselő bálozók jelmezéből kibújó, bizonytalan eredetű, azonosíthatatlan figurák csoportja. Ez markáns csalódás az előzőekhez képest, mert alig valamivel lép tovább, s anélkül, hogy lényeges motívummal bővítené az eddigieket. Ismétlésnek hat – az előadás leül.

A harmadik felvonás jelentős fordulat – a rendező száznyolcvan fokkal elfordítja a teret, most a néző kerül a játszók helyére és viszont –, és még messzebb távolodik az eredetitől. A forradalmárokat egy agitpropos mozgásszínházi csoport képviseli botra csavart vörös ronggyal, az áldozatok pedig a teljesen lerongyolódott eddigi szereplők, akik nemcsak a hatalmukat veszítették el, hanem – Gombrowicztól eltérően – a személyiségüket is, például a gesztusaikat és a raccsolásukat. Mintha fokozatosan ki akarnának lépni a mű eredeti aurájából, hogy önmagukat – a társulatot – jelenítsék meg, és saját személyiségükben mondjanak direkt véleményt. Ezt a föltételezést erősíti az is, hogy Ollé és Lucskay vörös orrú, bohócruhás clownként lépnek föl; már nem a deklasszált Charme-ot és Firulet-t kell látnunk bennük, hanem a művész önarcképét. Groteszken összehordott fragmentumokat: operettkuplé-morzsalékot énekelnek. Ez önmagában jó, de nem tudni, mit jelent. Ki vagy mi döntötte meg az utált társadalmi konvenciókat? Valószínűsíthetjük, hogy az ürességgel túltelített világ – vigyázat: szándékos képzavar! – önmagát robbantotta szét, ez lenne tán az „üzenet" a jövőből, de miért felejtődtek akkor a szövegben az idejétmúlt „hitleristák, fasiszták, burzsujok"? És a monumentális csalódásától, átkozódásától megfosztott ceremóniamesternek, Fiornak mi a szerepe? Tárgyalást, ítélkezést kívánó föllépése értelmezhetetlenné, következésképp jelentéktelenné degradálódik.

Tisztán teátrális szempontból ez a színész személyiségének fokozatos visszaszorulásával jár. A szereplők maguk is nézőkké válnak, de ennek a gondolatnak az oltárán föl kell áldozniuk játéklehetőségüket. Minthogy pedig a meztelen Albertinka már a felvonás elején megjelenik a Koldus szerepében – nyilván mint metaforikusan kifosztott áldozat –, a meztelenségnek is más a jelentése, mint Gombrowicznál. A koporsó, a temetési szertartás megint csak értelmezhetetlen, mert a szereplőknek, akik már nem azonosak eredeti önmagukkal, nincs mit eltemetniük. Következésképp az egyszer már eltemetett Albertinka sem támadhat föl ujjongó ruhátlanságában. Helyette az egész társulat bontakozik ki rituális lassúsággal, derengő ellenfényben a ruháiból, önmaga kiszolgáltatottságát és megtisztulását hirdetve – mint egykor a *Hair* emlékezetes jelenetében. Az előadás az eredeti fanyarul, dacosan és ironikusan ujjongó „operettfinálé" helyett az előadók moralizáló önvallomásával zárul. Ez a borongós, önmagában értékes művészi ethosz azonban nehezen vezethető le a darabból.

WITOLD GOMBROWICZ: OPERETT
(Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Pályi András és Eörsi István. **DRAMATURG:** Katarina Mikuliková m. v., Peter Pavlac m. v. **DÍSZLET-JELMEZ:** Gadus Erika m. v. **ZENE:** Faragó Béla. **DALSZÖVEGEK:** Parti Nagy Lajos m. v. **KORREPETITOR:** Elek Norbert m. v. **ÉNEKTANÁR:** Berecz Bea m. v. **KOREOGRÁFUS:** Magyar Éva m. v. **GRAFIKÁK:** Eszes Attila m. v. **ASSZISZTENS:** Veszprémi Judit. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Bérczes László: **RENDEZŐ:** Czajlik József.

SZEREPLŐK: Kardos Róbert, Ollé Erik, Lucskay Róbert, Gados Béla, Kovács Vanda, Varga Anikó, Egyed Attila, Szikszai Rémusz, Varga Gabriella, Czukor Balázs, Horváth Kristóf, Tausz Péter, Bodor Richárd, Szabó Gábor, Kiss Réka Judit, Sulyok Judit, Éry-Kovács Zsanna, Pásztor Tibor, Fige Tamás.

BAROS BEA

Középlények

■ DOSZTOJEVSZKIJ: FEHÉR ÉJSZAKÁK ■

Két, élesen elkülönülő világszint bontakozik ki a Fehér éjszakák *című elbeszélésben; dosztojevszkiji terminológiával élve: a természetes, cselekvő, egészséges, „hétköznapi" emberé, illetve – ezzel szembeállítva – a túlfejlett tudatú, akaratgyenge lényeké. A két embertípus nem képes egymással megfelelő kommunikációra lépni, ledönthetetlen falak, áthatolhatatlan határok választják el őket egymástól.*

A *Fehér éjszakák* Álmodozója „típuslény" – így határozza meg maga is önmagát. Középlény, aki se nem jó, se nem gonosz. Ez a típus megelőlegezi a később keletkezett nagyregények alakjait, a legevidensebb rokonságban pedig a *Feljegyzések az egérlyukból* odúlakójával áll.

Alapvetően két irányba tarthat az olvasat, illetve az elbeszélésből készült előadás. Vehet romantikus irányt, melyben egy be nem teljesült, tiszta szerelem tragédiájáról esik szó. A szöveget azonban lehet másként is értelmezni: a beteljesületlen szerelem után az Álmodozó éli tovább ugyanazt a sivár életet, mint addig, és szövögeti tovább az álmait. Ebben az olvasatban nem kevés irónia bújik meg.

Dosztojevszkij alakjai általában boldogtalanok, de azokban a ritka pillanatokban, amikor a boldogság közelébe kerülnek, sokkal intenzívebben élik át a boldogságot, mint az „egészséges", cselekvő emberek. Tárgyakra minimális az igényük, komfortérzésüket ezek egyáltalán nem befolyásolják. E két motívumnak – az érzelmek patologikus intenzitásának, illetve ennek a „dologiatlanságnak" – tudható be, hogy Dosztojevszkij-regényt vagy -elbeszélést szinte teljesen üres térben, minimális díszlettel, tárgyi környezettel is lehet színpadra adaptálni.

Így teszik ezt a veszprémi előadás alkotói is: Füzér Anni felénk lejtő üvegszínpada szinte tökéletesen csupasz, rajta mindössze egyetlen felborított pad, amely később játszani fog: az Álmodozó és a lány, Nasztyenka a négy fehér éjszakán ezen vall egymásnak az életéről. A színpad jobb első szegletét korlát keretezi, hátul középen egy háromszög alakú bemélyedésben van az Álmodozó „odúja", melyben csak néhány könyv, egyetlen szék és egy kis ablak látható.

Dosztojevszkij elbeszélésében az Álmodozó mondja el a történetet, egyes szám első személyben. Az előadás is az ő visszaemlékezésével kezdődik, a történet azonban később megelevenedik.

Az előadás elején az Álmodozó felszögez egy levelet a falra, melynek tartalma és értelme csak a végén válik világossá (a színpadi „elbeszélés" ekkor kanyarodik hozzá visz-

Cservenák Vilmos (Álmodozó) és Hámori Gabriella (Nasztyenka)

Koncz Zsuzsa felvétele

sza): a lány levele ez, amelyben közli, hogy feleségül megy egy másik férfihoz. Az Álmodozó elégeti a levelet. (Az elbeszélésben nem ez történik.) A hangsúlyban, ahogy felteszi a kérdést – „Az üdvösség egy teljes perce. Hát nem elég ez egy egész életre?" –, illetve a levélégetés gesztusában már benne foglaltatik a válasz: nem, nem lehetséges, nem elég.

Cservenák Vilmos ideggyenge Álmodozót formál. Gyors ritmusban, emelt tónusban beszél, szinte mindig kiabál. Ideges, dekoncentrált, felfokozott idegállapotban van. Gesztusai hevesek, túlméretezettek, idegesítőek. Mindig robbanásra kész. Egyértelműen hiányzik belőle az az ironikus látásmód, amely az elbeszélés Álmodozójának sajátja. Dosztojevszkijnél ugyanis az Álmodozó mintegy „rálát" önmagára, ez pedig mindenképpen bizonyos iróniával, ironikus reflektáltsággal jár együtt. Van benne naivitás is, persze, az álmok és a szép naiv szeretete. És naiv a lelkesedése, a reménykedése is. Sokrétű figura: cinikus, szarkasztikus, ironikus, gyermeteg, naiv és lelkes egyszerre. Néha takargatja az egyiket, máskor felfedi a másikat. Látszólag egyszerű, valójában bonyolult karakter.

Hámori Gabriellának bizonyos értelemben könnyebb a dolga: a lány egyszerű, tiszta lélek, az elbeszélésben is. Az általa játszott alak ugyancsak mindvégig felfokozott, érzékeny idegállapotban van, heves gesztusokkal kíséri beszédét. Élénk figyelmével, pontos szerepformálásával segíti Cservenák Vilmos alakítását. Vibrál, minden pillanatban intenzív és színes, muszáj rá odafigyelni. Akkor is, amikor éppen ő figyel a másikra teljes odaadással.

Gálffi László, aki 1988-ban az Álmodozót játszotta a Kapás Dezső készítette színpadi adaptációban, rendezőként elemeli az előadást a költői realista történettől. Ezt leginkább a színészvezetéssel éri el: Hámori Gabriella fejjel lefelé lóg egy korlátról a Néva-parton. Máskor mezítláb rohangál, vagy éppen befekszik a park padja alá. Szép jelenésként feltűnik az Álmodozó „odújában", beleharap egy almába, majd egy kicsit később a sarokban levő könyvekre helyezi a gyümölcsöt. Mintha bepillantana vagy beköltözne az Álmodozó lelkébe.

A veszprémi Petőfi Színház és a Thália Színház közös előadásához Gálffi László készített Dosztojevszkij elbeszéléséből színpadi változatot, Kapás Dezső szövegkönyvének és Devecseriné Guthi Erzsébet fordításának felhasználásával. A szöveg erőteljesen közelít a mai beszélt nyelvhez, komoly leegyszerűsítésekkel és húzásokkal él, melyek következtében bizonyos motívumok kevésbé érthetőek.

A rendezés nem tüntet semmiféle erőszakolt koncepcióval, nem akarja az eredetitől eltérően újrafogalmazni a történetet. Mindazonáltal atmoszferikus előadás született, mely erőteljes képi nyelvet használ: futó felhők vetülnek az Álmodozó lakásának falára, fekvő (halott?) férfi, aki talán maga az Álmodozó. Az üdvösség néhány pillanata valóban nem lehet elég egy teljes életre. De lehetőség lenne a boldogságra, a beteljesült szerelemre. Ha úgy alakult volna. Ha a lány történetesen nem szeretne mást. Ha...

DOSZTOJEVSZKIJ: FEHÉR ÉJSZAKÁK
(veszprémi Petőfi Színház–Thália Színház)

KAPÁS DEZSŐ SZÖVEGKÖNYVÉNEK ÉS DEVECSERINÉ GUTHI ERZSÉBET FORDÍTÁSÁNAK FELHASZNÁLÁSÁVAL A SZÍNPADI VÁLTOZATOT KÉSZÍTETTE ÉS RENDEZTE: Gálffi László m. v. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni m. v. **MŰVÉSZETI MUNKATÁRS:** Csonka Zoltán.

SZEREPLŐK: Cservenák Vilmos, Hámori Gabriella m. v., Koscsisák András.

ZAPPE LÁSZLÓ

Kínos ügy

■ FRANK WEDEKIND: LULU ■

Kínosan érzi magát a néző a Radnóti Színházban. Ami a *Lulu* előadása esetében akár termékeny, a produkció jótékony hatásának betudható állapot is lehetne. Hiszen Wedekind darabja kínos kérdésekkel szembesít. Ha valaki igazán ráfigyel, talán még olyanokkal is, amelyek nemcsak száz évvel ezelőtt, de ma is kínosak. Ha csak az eggyel ezelőtti századforduló bécsi polgárerkölcsének hipokríziséről lenne szó benne, akkor persze manapság valószínűleg kevés érdekességgel szolgálna. Leleplezné a képmutató, erkölcsöt prédikáló és erkölcstelenül élő férfivilágot, amelynek tagjai a züllés útjára taszítják, elnyomják, kizsákmányolják a szegény kis gyereklányt. Vagy bemutatná a lázadó, az önmagát kereső, a személyiségét tragédiák árán is megvalósító asszonyt. (A színház szórólapja különben valami ilyesféle értelmezést sejtet.) Maga a darab azonban titkokat rejteget, titkokat feszeget, de messze elkerüli, hogy ideologikusan, teoretikusan könnyedén megfogalmazható válaszokat adjon. Wedekind drámája csak rámutat a rejtélyes emberi lélekre. Tulajdonképpen nem tár föl semmit azon túl, hogy itt szörnyű titkok lappanganak. Ettől művészet, és nem tudományos értekezés. És ettől kell(ene) nem elméleti, hanem művészi módon megjeleníteni. Úgy előadni, hogy megragadja, megrázza a nézőt. Ha a megfejthetetlen sors előtti rémülettől érzi kínosan magát, akkor az előadás célt ért.

A Radnótiban azonban nem ez történik. Az előadás nézője egyszerűen nem érti azt, amit lát. Nem tudja, miért éppen azt kell látnia, és miért éppen az adott pillanatban. Horgas Péter díszlete az első két felvonásban nem idézi azt a nagypolgári miliőt, amelyről a szöveg árulkodik, ami természetesen nem önmagában kínos, hanem azért, mert más világba sem visz el. Egyszerűen nem tudjuk, hol vagyunk, hol kellene lennünk. Benedek Mari korrekt ruhái sem mondanak többet a szereplőkről, mint a szöveg. Sőt Lulu Pierrot-kosztümje annál is sokkal kevesebbet. Igaz, ez a viselésen is múlik, meg a légkörön, amelyben viselik. Márpedig amikor Szombathy Gyula szép kerekre kitömve bejön, majd néhány technikás szusszanással illusztrálja egészségi állapotát, akkor a darab bohózati értelmezése sejlik fel. Talán ennek is lehetne játszani a *Lulu*t, erős rendezői vízióval, következetes átgondolással talán lehetne belőle akár fergeteges horrorfarce is. Ennek azonban sokáig nem látjuk újabb érzékelhető jelét. Folydogál a szöveg, a történet, a címszerepben Hámori Gabriella szélesen mosolygó üres fejű babának mutatkozik, Lengyel Tamás beijedt szolgaléleknek a festő szerepében, Bálint András fanyar cinikusnak főszerkesztőként. Semmi sem utal arra, ami azért a szövegből kitetszik, hogy

Hámori Gabriella (Lulu) és Szombathy Gyula (Dr. Goll)

ezek a kéjenc urak egyúttal jelentős intellektusok, hogy nemcsak szexuálisan, de szellemileg is ínyencek, hogy nem közönséges idiótái egy oktalanul uralkodó osztálynak, hanem élethabzsolásukban, a nők és a művészetek élvezetében egy Don Juan, egy de Sade cinikus-arisztokratikus lázadása is buzog. Az egészségügyi tanácsos és a főszerkesztő ott folytatja Don Juant, amikor az megfogadja, hogy ezentúl képmutató lesz. Csak neki Molièrenél ez már nem adatik meg. Elragadja a kőszobor.

Deák Krisztina rendezésében viszont csak a bohózati jelleg bukkan föl erőteljesen, noha jelentős késedelemmel. A második felvonásban Csányi Sándor alakít egy nagyot,

PÁLYÁZATI FELHÍVÁS

Fennállásának századik évfordulója alkalmából az egri Gárdonyi Géza Színház drámapályázatot hirdet. A pályázat célja, hogy ráirányítsa a figyelmet arra a kulturális környezetre, amely életre hívta a XIX–XX. század fordulóján az egri teátrumot. A pályázat témája lehet minden Eger és Heves megye kultúrtörténetével foglalkozó írásmű, mint Balassi Bálint itteni működése, az egyházi irodalmi élet, a korai színházi kezdemények a városban és a megyében, újságírói hagyományok Eger városában stb.

A pályázatra minden olyan magyar nyelven írt színdarab benyújtható, amely még nem jelent meg nyomtatásban, nem mutatták be színpadon, nem nyert díjat korábbi drámapályázatokon, illetve előadási vagy közlési jogával más intézmény nem rendelkezik. Bármilyen témájú, műfajú és terjedelmű művel pályázni lehet, de egy szerző csak egy munkát nyújthat be. A drámákat két – írógéppel írt vagy számítógéppel nyomtatott – példányban kérjük.

- A pályaművek beadási határideje 2004. augusztus 15.
- Az eredményhirdetés 2004. október 20-ig megtörténik.
- A pályázat jeligés, az író nevét és címét külön, lezárt borítékban kell a pályaműhöz mellékelni.
- A győztes pályaművek megjelennek majd a Gárdonyi Géza Színház színpadán.
- A pályaművek díjazása:
  - I. díj 600 000 Ft.
  - II. díj 400 000 Ft.
  - III. díj 200 000 Ft.

A díjtételek bruttó összegként értendők. A bírálóbizottságnak jogában áll egyes díjakat megosztani vagy nem kiadni. A díjazott művek kizárólagos előadási joga 2006. május 31-ig a Gárdonyi Géza Színházat illeti.

A pályázatot a Gárdonyi Géza Színház Titkárság, 3300 Eger, Hatvani kapu tér 4. címre kell postázni.

Bálint András (Dr. Schön) és Hámori Gabriella Koncz Zsuzsa felvételei

mindent és mindenki mást elnyomva, fölébe kerekedve az apa és fia közötti féltékenységi drámának, leskelődésnek, gyilkosságnak, bukkan föl, tűnik el, gyalogol föl a falon, függeszkedik a plafonon. Remek színészi munka, de minél jobb, annál rosszabb a darabnak. Az előadásnak csak azért nem árt, mert azon nemigen lehet rontani. Egy-egy színészi kabinetalakításon kívül nemigen van benne érdeklődésre érdemes. Csányin kívül ugyanis kitűnő még Csankó Zoltán akkurátus svájci hivatalnoka, aki nősülni készülvén, Lulutól szeretné megtudni a hideg londoni padláson, hogy miképpen is kell majd feleségével bánnia, és éles színészi oroszlánkörmöket mutat Jack szerepében Haumann Máté. Akiknek azonban fontos szerepük volna Lulu sorsában, akiknek a szerepét értelmezni kellene, akiket el kellene helyezni a világban, azok a színészek rendre csődöt mondanak. Kováts Adélnak nem sikerül hitelesen, érdeklődést keltően megjeleníteni a leszbikus Geschwitz grófnő leküzdhetetlen szenvedélyét, Karalyos Gábor érdektelen kisfiút játszik az ifjabb Schön szerepében, Lukáts Andor pedig száraz humorba fojtja Schigolch kísérteties, földöntúli vonásait is.

Az előadás nagy vesztese a nézőkön kívül természetesen a címszereplő, Hámori Gabriella. A minden elképzelhető szempontból megoldatlan, végiggondolatlan produkcióban nincs módja megformálni Lulut. Feltehetőleg különösebb rendezői segítséget sem kapott e tragikus sors és jellem megérzékítéséhez, de valamiért még akkor is kiszolgáltatottként, játékszerként viselkedik, amikor ő okozza mások vesztét. Talán ebből is adódik, hogy a harmadik részben, a londoni padláson, nem a végzet teljesedik be, nem egy nagy küzdelem zárul le tragikusan, hanem kínos jelenetek sorakoznak egymás után, miközben nem igazán érthető, miért szeretné a lány minden vendégét egész éjszakára ott marasztani. Nem tudni, mitől retteg. Nem lebeg sem a végzet, de a vég sem a puszta, rideg helyiség fölött. Miután a néző a korábbiakban nem élhette bele magát a kényeztető, testet-lelket melengető jómód, komfort légkörébe, tulajdonképpen még a fizikai hideget, a nyomorúságot sem foghatja föl érzéki valóságként.

FRANK WEDEKIND: LULU (Radnóti Színház)

FORDÍTOTTA: Forgách András. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Benedek Mari. **ZENE:** Melis László. **RENDEZŐ:** Deák Krisztina.

SZEREPLŐK: Hámori Gabriella, Bálint András, Karalyos Gábor, Lukáts Andor, Szombathy Gyula, Lengyel Tamás, Kováts Adél, Csányi Sándor, Schneider Zoltán, Csankó Zoltán, Haumann Máté.

Galgóczi Krisztina

Lulu-passió

Aki tiszta akar maradni az emberek között,
tudnia kell mocskos vízben tisztára mosdani.

Nietzsche

Az 1980-as években előkerült Frank Wedekind Lulu-*darabjainak ősváltozata, mely Peter Zadek 1987-es, híres hamburgi rendezése által vált közismertté. A szöveget Forgách András fordításában a magyar közönség is megismerhette (megjelent a SZÍNHÁZ 1998. október–novemberi mellékleteként), egy briliáns bevezető kíséretében, mely a szöveg alakulásának fontosabb stációiról is beszámol. Az ősváltozat publikálása forradalmasította a Wedekind-recepciót. Wedekind élete végéig dolgozott a* Lulun, *folyton át- meg átfogalmazta, a külső vélt és valós megrendelők szája íze, de saját belső szükséglete szerint is. Olyan erőteljes és egységes azonban soha többé nem lett a darab, mint az első változatban.*

Lulu testi-lelki kálváriáját az ősváltozat alapján követem végig az alábbiakban; az apropót az adja, hogy Deák Krisztina Radnóti színházi Lulu-*előadása szintén ebből a szövegből dolgozik, bár kihagyja a negyedik felvonást, és persze kicsit meghúzza az egészet.*

AZ ÉLVEBONCOLÁS

A *Pandora szelencéjé*ben, mint Lessing *Emilia Galotti*jának ominózus jelenetében, két festményt hasonlítanak össze. Schwarz, a festő és Schöning, korának esztétája morfondírozik nemrég elhunyt felesége éppen elkészült portréja előtt, miközben véletlenül leleplezi a szeretőjéről készülő képet. Mindkét darab egy befejezetlen műtárgyon keresztül jelöli ki témáját: a női szépség mibenlétének és ábrázolhatóságának bonyolult kérdését. A lessingi alaphelyzet szinte pontosan megismétlődik a *Pandorá*ban: a galantéria lovagjának, a kor Don Juanjának két szépségideálját vetik benne össze, Lessingnél a volt szerető és a kiszemelt áldozat, Wedekindnél az élő és a holt, a legális és a titkos kedves kerül szembe.

De vajon mi olyan megdöbbentő ezeken a képeken, hogy úgy letaglózzák a kor prominens férfiait? Wedekindnél az első kép, amely némi hezitálás után befejezettnek nyilváníttatik, egy halott nőt ábrázol, Schöning feleségét, aki a polgári társasági élet mintaasszonyát testesíti meg, és akire férje, mint a Madonnára, „gyermekien borzongó tekintettel nézett föl". A festmény fénykép után készült, mivel a feleség „túl fennkölten gondolkodott", s életében soha nem hagyta volna lefestetni magát, mert ebben a „mulandóság felmagasztalását látta volna". A megrendelő és festő közötti első dialógus széles fókusszal közelít a darabban megjelenő problémához. Olyan kérdéseket feszeget, hogy megragadható-e egyáltalán a női vonzerő, alkalmas-e a művészet arra, hogy ezt akár csak megközelítően is visszaadja, képes-e még a világ lényegének ábrázolására. A feleség portréjának megfestése komoly gondot okozott Schwarznak, az életből ellopott segédeszközökre volt szüksége egy-egy érzékletesebb hatáshoz. Ezeket az apró részleteket a mondén világ táncosnőcskéitől leste el, így csempészett egy kis életet a képbe. Ezen a portrén ugyanis nemcsak egy halott nő jelenik meg, hanem egy halott nőideál is, mely „érzékfelettiségével" „nem érhető fel ésszel", ahogy Schöning megfogalmazza. Ez a festmény már csak arra vár, hogy felkerüljön a lépcsőforduló falára a többi halott mellé. Azt örökíti meg tehát, ami a női princípiumban a polgári diskurzus szerint a szent, a legális és az unalmas, míg a másik kép mindazt reprezentálja, ami a kor gondolkodásában a tabu, az érzéki és a bűn birodalmába tartozik.

Ez utóbbi kép véletlenül, Schöning botlása következtében válik láthatóvá, mintha groteszk módon egy lehetséges leleplezést figurázna ki, megelőlegezve a második felvonás eseményeit. A botlástól ugyanis lehull Luluról a lepel, s ez mindkét férfiból hirtelen ijedtséget vált ki. A festmény még félkész állapotban van, Lulut ábrázolja Pierrot-jelmezben; és – figyelemmel a másik képre is – Lulu ebben a tükörhelyzetben az érzéki, csábító, félvilági nő, maga az élet, a megfejthetetlen titok. Noha maga a kép ellentmond ennek, hiszen nem egy merész szabású ruhát viselő táncosnőt ábrázol, hanem a Pierrot-ruhás Lulut, aki pásztorbotot tart kezében. Kép és szó ily módon az első perctől kezdve szembekerül egymással.

Azáltal, hogy a festmény végig jelen van a darabban, Wedekind folyamatosan szembesíti egymással Lulu szavak általi és képi reprezentációját. Ez utóbbi egy ideált ragad meg és rögzít, s ez az ideál viszonyítási pontot jelent az idő múlásával küzdő valósággal szemben. Néha azzal a reménynyel táplálja szemlélőjét, hogy a szépség örök, megragadható és kalitkába zárható, mint egy kismadár. Máskor azonban éppen e hamis illúziókeltés által romboló hatása van, hiszen olyan elvárást generál, mely élet- és individuumellenes, és megöli az őt életre hívó modellt. Amit a festészet, azaz a férfiszem tesz a női testtel, annak ellenkezőjére történik kísérlet a szavakban. A képből kilépve Lulu leveti magáról a halotti maszkot, azaz a fehérre festett Pierrot-arcot: élni akar, és küzd végzete ellen.

Szavak és látvány azonban más módon is ellentmondanak egymásnak. Lulu a narrativitás szintjén észveszejtő érzékiségével, csábító nőiségével tartja lázban a körülötte egyre szaporodó férfi közönséget, a Pierrot-jelmez viszont aszexuális, és „irdatlan lábszárainál" (Schöning) fogva kifejezetten fiús viselet. Nem ez az egyetlen pont, ahol Wedekind játszik a korban oly népszerű androgünitás megjelenítésével. Lulu neve önmagában is erre utal, hiszen a francia nyelvben egyaránt lehet fiú- és lánynév. Androgünitásra utal a Mignon név is, ahogy Schöning becézi Lulut Goethe *Wilhelm Meister*ének kötéltáncosát megidézve, aki fiúruhában jár, és fiúsan viselkedik. Erre a kétértelműségre játszik majd rá a negyedik felvonás vége, ahol Lulu fiúruhában menekül el, de végül az ötödikben női ruhában kénytelen feláldozni magát.

Schwarz és Schöning szinte parodisztikusnak tűnő párbeszéde a pomponokról és fehér atlaszcipőkről arról tanúskodik, hogyan próbálják megfogalmazni a maguk számára azt a jelenséget, mely még a vászonról is őrjítően veszélyesnek hat. Ha sikerül a részleteket megragadniuk, talán az egész felett is megtarthatják hatalmukat. Azzal a jelenettel, melyben Lulu válláról folyton lecsúszik a testét burkoló anyag, Wedekind lényegében kijelöli a darab egyik legmarkánsabb síkját: a férfi küzdelmét a keresztény-polgári morál kontrollja alól kiszabaduló női test és vágy artikulálásával. Ahogy a testről lehull a lepel, úgy válik egyre erősebbé az a vágy, hogy a férfi darabokra szedje, és megkaparintsa magának, amit alatta talál; ahogy a maga beteg módján Hasfelmetsző Jack majd meg is teszi a *Pandora* végén. Wedekind nyers kíméletlenséggel leplezi le a nőt bemocskoló és feláldozó, önmagát pedig felmentő férfiattitűdöt. A *Pandora* első jelenete – melyben a férfi próbálja megfesteni a veszélyes nő portréját – és az utolsó – melyben Lulu a Hasfelmetsző prédájává válik – kijelöli a darab ívét, s egyben felmutatja Wedekind ítéletét a férfi szerepéről ebben a játszmában. Ami az első felvonásban az absztrakció szintjén történik, az az ötödik felvonás végén a viviszekcióval, a női szubsztancia kihasításával konkrét formát ölt. Ebből az expozícióból tehát kirajzolódni látszik, hogy itt a férfiak fejében és ecsetjük/tolluk/késük által születik meg egy nőkép, amely elsősorban az érzékiség és a külsőségek felől közelít a nő és a világ megértéséhez. Az ősváltozatban az első pillanattól fogva érzékelhető – és ez óriási különbség a későbbi változatokhoz képest –, hogy Lulu nem hús-vér drámai alak, hanem allegorikus figura, aki egy archetipikus nőalakot idéz meg. Lulu ebben a változatban a fejlődésregények hőseihez hasonló hosszú utat jár be, melynek során egy női passió körvonalai rajzolódnak ki.

MÍTOSZOK HÁLÓJÁBAN

1. PANDORA MÍTOSZA

A szörnytragédia műfaji megjelöléssel illetett *Pandora szelencéjé*ben Lulu alakja szinte végig különböző mítoszokba ágyazottan jelenik meg. A legfontosabbnak talán éppen a címadó mítosz tekinthető, az első nő földreszállásának története, mely megjeleníti a nőhöz való viszony Pandora alakja által is reprezentált abmivalenciáját. Másrészt Pandora történetében szimbólummá sűrűsödve jelenik a XIX. század utolsó évtizedeinek nagy rejtélye: hogy mit is hoz magával az emancipálódni készülő női test.

A Pandora-mítosz számos változaton és értelmezésen ment keresztül az európai kultúrtörténetben. Pandórát Hésziodosznál az istenek büntetésként küldik a földre, ám teremtésekor minden isten tudása legjavát nyújtja, így alakjában szépség ötvöződik jósággal és tökéletességgel. Zeusz azonban egy lezárt püthoszt (vázaszerű edényt) küld vele az embereknek, amelyből, ha kinyílik, a legszörnyűbb csapások és betegségek szabadulnak ki, csak a remény marad vigaszul az alján. Az első nő tehát, akit az istenek a földre küldenek: büntetés egy férfi (Prométheusz) bűne miatt, és a tökéletes külső szörnyű veszedelmeket rejt. Ez az egyik oka annak, hogy Lulu alakja körül a „csomagolásnak" kiemelt jelentősége van. A szelence fedelének kinyílását az jelzi, amikor megbomlik a „csomagolás", kezdetben egy félrecsúszott ing vagy előbukkanó vádli formájában, legvégül pedig a nő érzékiségének feltárulásakor, mely minden esetben pánikot vált ki partneréből.

A mítosz több ponton is többféleképpen értelmezhető. Ahogy nem egyértelmű, hogy a tárgy, amit hoz, valójában jó-e vagy rossz az emberiség számára, úgy az sem világos, hogy ki nyitja ki ennek a vázaszerűségnek a fedelét: vajon a női kíváncsiság/csábítás vagy a férfivágy az, amely romlást hoz maga után?

2. AZ ÓSZÖVETSÉG

Wedekind drámájában először a bibliai ószövetségi történet játssza a domináns szerepet, amely számtalan nyílt és burkolt utalásból bomlik ki, legegyértelműbben a Lulu–Schwarz-viszonyból. Schwarz Évának szólítja Lulut, és ez az egyetlen kapcsolat, amelyben felmerül, hogy Lulu anyai örömök elé néz(het). A bűnbeesés-történetre utal kettejük kapcsolatának belső di-

Hámori Gabriella (Lulu)

namikája is, hiszen a csábítás, a testi vonzalom öntudatlanul bontakozik ki közöttük. Sőt, a „bűn", „bűnözzünk" kifejezések el is hangoznak Schwarz szájából. Kettejük nagyjelenetében, az első felvonás végén két kisgyerek incselkedik és kergetőzik egymással. Ezt a hatást erősíti az a zavarral elegy artikulálatlan kíváncsiság, mely Schwarzon eluralkodik, miután kettesben marad Luluval. A jelenet végén az is megfogalmazódik, hogy milyen fontos szerepet játszik kettejük között az ártatlanság (Schwarz valóban az, Lulu pedig az ő elvárására úgy tesz, mintha az lenne). Lulu mitikus identitását figyelembe véve ez a kegyes csalás más dimenziókat mozgat meg: ő az örök Nő, a tudás letéteményese, aki azonban képes mindig újjászületni.

Az *Ószövetség*re utaló szimbólumok és utalások számtalan példája található az első felvonásban. Közülük talán a legfontosabb Schöning luciferi szerepe egészen a harmadik felvonásig. Nem véletlen, hogy ő mondja ki: „A szellem a fügefalevélben lakozik", amellyel Wedekind újra a takarás, a csomagolás, az elrejtés gesztusára mutat rá. A paradicsomi állapotra utal egyfelől Lulu meztelenségének gyermeki természetessége, a szégyenérzet teljes hiánya, másrészről Schwarz kezében az ecset, mely, mint a kígyó, részt vesz ennek tudatosításában.

A második felvonás elején már a bűnbeesés utáni állapotot látjuk; felnőtteket, akik kiűzettek a paradicsomi ártatlanság állapotából. A felvonás közepéig Wedekind pontosan leképezi az ószövetségi történetet, melyben a tudás fájáról való evést a bűn és az atyától való elűzetés követi. Az atya, illetve az atyák ezt követően meg is jelennek a színen, és többszörösen rekonstruálódik az eltaszítás, aminek fatális következménye lesz. Wedekind darabjában, Ibsen utolsó műveihez hasonlóan, nemcsak a nő szakad folyamatosan ketté újabb és újabb erővonalak mentén, majd további apró darabokra, amíg csak megfoghatóvá nem válik valamiféle női esszencia, hanem a férfi, elsősorban az apafigura is megszűnik egységes lenni. Ezt a „minden egész eltörött" állapotot kitűnően érzékelteti a *Lulu*-darabok ősváltozatának töredékes nyelvezete, melyben minden szereplő szájából szinte kipréselődnek a szavak, gyakran szintaktikai megformálás nélkül. Ez alól, a társasági részeket leszámítva, két kivétel van: Schigolch és Jack, ők mindketten a *Biblia* nyelvét beszélik.

Schigolch, az ősapa archetipikus megtestesítője szintén az *Ószövetség* világából lép ki. Ő az egyetlen szereplő, aki nem változik a darab során, így ő képviseli az időtlenséget, felbukkanása újból és újból tovább mélyíti a mű mitikus dimenzióját. Schigolch azonban a nietzschei halott isten, aki levette kezét az emberről, megvonta tőle gondoskodását, magára hagyta őt kételyeivel, szorongásaival. Luluval való bizalmas és meghitt viszonya kiemelkedik a darab inkább indulatokat, mintsem érzelmeket tartalmazó közegéből.

Bizonyos értelemben Lulu életében apafigura Schöning is, aki – a bibliai analógiát folytatva – megpróbálja eltaszítani őt magától a második felvonásban, ez azonban nem sikerül. Lényegében ezzel a jelenettel csúszik át a darab a következő, a Pügmalión-mítosz világába, melyben a nő mint a férfi kreatúrája jelenik meg.

3. PÜGMALIÓN

A Pügmalión-mítosz elsősorban Schöning és Lulu viszonyában bomlik ki, noha elemeiben a többi kapcsolatban is felfedezhető. A férfi alkotó nőideál-teremtését idézi már az első jelenet első gesztusa is, a két férfi – művész és megrendelő – párbeszéde a két portré előtt. Ez a kulcsfontosságú jelenet azt az alkotói folyamatot reprezentálja, amelynek során a férfi keze munkájával egy női alakot formál meg, majd azzal szerelembe esik.

Az élettelen anyagból gyúrt nőt Wedekind többek között úgy teremti meg, hogy Lulut az első felvonásban identitás nélküli bábként ábrázolja. Nincs saját neve, ám rendkívül alkalmazkodó, mindig arra a névre hallgat, amit az adott férfitól kap; és megfordítva: az a gesztus, hogy a férfiak maguk adnak neki nevet, a teremtés aktusát idézi, ahogy a *Genezis*ben Ádám nevezi meg a világ dolgait. Lulu fizikailag is teljesen gyámoltalan és önállótlan, azt állítja, egyedül még felöltözni sem tudna, azaz nincs meztelenségtudata. Nincs múltja, nincsenek emlékei. Nincs öntudata. A modellként való beállítás maga is felér egy szobor elkészítésével, ahogy eleinte ketten, hárman, majd négyen emelgetik Lulu kezeit, lábait, igazgatják a fodrokat, nézegetik jobbról, balról. Ő pedig úgy viselkedik, mint az agyag: formálódik a kezük között. Goll (első férje, a készülő portré megrendelője), aki szó szerint idomítja Lulut, szavakba is önti, hogy számára attól izgalmasabb ő, mint például egy készen kapott táncosnő – aki pedig a négy férfi erotikus fantáziája csúcsán helyezkedik el –, hogy olyan „befejezetlen" és „védtelen". Goll minden este Pügmaliónként kelti életre kis játék bábuját, amikor jelmezekbe öltözteti, s előtáncol neki, hogy azután táncában és művében gyönyörködhessék. Csütörtökönként nyilvános előadásokat rendez hasonszőrű barátai, a kor elitje számára, ezzel Charcot hisztéria-performanszait juttatva eszünkbe. Majd mikor meghal, Lulun gyermeki szorongás lesz úrrá, mely a biztonság elvesztéséből fakad. Lulu tehát az első felvonás végén még teljesen kiszolgáltatott állapotban van, nem képes önállóan dönteni. A helyzet megoldására egy, a férfiaktól ellesett stratégiához folyamodik: megpróbál átöltözni.

Éppen a Pügmalión-történet az, amely kikényszeríti a darab szubverzív, azaz felforgató olvasatát. Ugyanis – ellentétben a korszak irodalmában, művészetében olyan gyakran visszatérő aggállyal – nem Lulu ingatja meg a férfiak egzisztenciájának és identitásának bázisát, nem ő veszélyezteti hagyományos szerepüket; a férfiak azok, akik a szó szoros értelmében úgy játszanak Luluval, mint egy babával, és gyönyörködnek saját teremtő/alkotó tevékenységükben. A végzet asszonya, a *femme fatale* így nemcsak a férfifantáziának, de a férfiak keze munkájának eredményeként jön létre.

Schwarz műve is megelevenedik, folytatódik a Pügmalión-parafrázis; ő a maga tökéletes nőideálját vetíti Lulura. Lulu Schwarz számára a szó szoros értelmében az első nőt testesíti meg, élete megváltóját (az is, hiszen általa vált gazdag, befutott művésszé), ám önzése és tehetségtelensége folytán alkalmatlan arra a feladatra, mely az ölébe hullt. Lulu nevelésének és formálásának folyamatát nem tudja folytatni, mert se hite, se ereje, se fantáziája, se akarata nincs hozzá. Schwarz drámai figurájában annak a férfiattitűdnek a parodisztikus megrajzolásával találkozunk, mely a nőre mint saját ragyogásának visszatükröződésére tekint, akinek nincs más feladata az életben, mint hogy az ő kreatív munkájának ihlető múzsája és gyermekeinek anyja legyen. „Értem virágzol, és értem hervadsz is el. Értem! Értem! A tested értem él" – mondja, s ebben a néhány sorban éppen annak a nőideálnak a kontúrjai rajzolódnak ki, mely a darab elején halottá nyilváníttatott: az önfeláldozó, saját élettel, önálló identitással és vággyal nem rendelkező nőé, akit a férfi a tisztelet látszatával próbál mindezekért kárpótolni. Schwarz végzetes tévedése tehát abban áll, hogy nem ismeri fel: itt most éppen egy másik nőtípus születésénél kellene bábáskodnia. Ezt a különbséget Schwarz azonban észre sem veszi, ahogy ezt Lulu Schöningnek el is panaszolja.

A Pügmalión-történet – annak ellenére, hogy Lulu az első két felvonásban lényegében minden férfival teremtményi viszonyban áll – Schöninggel teljesedik ki. Ő az, aki – Shaw Higgins professzorához hasonlóan – az utcáról szedi fel Lulut, tanítja, taníttatja, majd kiházasítja, ha kell, többször is. Ám vele is az történik, mint Shaw hősével: elérkezik a pillanat, amikor a tanítvány a tanár fejére nő, s már önálló akarattal rendelkezik. Ennek

vagyunk tanúi a második felvonás közepén, amikor Schöning először próbál szakítani Luluval. Ez a Lulu már egészen más, mint akit az első felvonásban megismertünk: nemcsak felöltözni tud egyedül, és véleményt alkotni, hanem emlékei és vágyai is vannak. A bábu életre kelt, nem engedelmeskedik már feltétel nélkül alkotójának, de még rendkívül erősen ragaszkodik hozzá.

4. DON JUAN

A következő mítoszra Schöning utal Schwarz halála után, abban a pillanatban, amikor ő már a másnapi szalagcímet látja lelki szemei előtt: „Már látom, ahogy vezércikkeznek rólam! – Don Juan áldozata!"

Don Juan alakja, szelleme az egész darabon végigkísért. Szerepelnek benne kis önjelölt Don Juanok, például eleinte Alwa és később Rodrigo is, de Schöning mint az egykori igazi jelenik meg előttünk, aki azonban már saját maga is iróniába csomagolja önmaga letűnt nimbuszát, ahogy ezt fenti megjegyzése is mutatja. Utolsó próbálkozása, hogy ebben a szerepben tetszelegjen, házassági terve, és nem utolsósorban az a vágya, hogy az egyre erősödő Lulutól megszabaduljon. Ez az odadörmögött megjegyzés egyike azoknak a fél mondatoknak, melyek esszenciáját adják mindannak, ami a darabon belül nagy ívben bomlik ki. Ez a frappáns ellentét többszörösen is utal arra a paradigmaváltásra, amelyet Wedekind meglehetősen bonyolultan és többrétűen modellál a *Lulu*-darabokban. Schöning ironikus mondatában kétszeresen is rejtve van a férfiak feminizálódására utaló tendencia: egyrészt áldozatként egy férfit jelöl meg, másrészt a darabban nem egy férfi, hanem egy nő képviseli leginkább a Don Juan-i életérzést, az ellenállhatatlan érzéki erőt, a természetes, ugyanakkor soha ki nem elégíthető vágyat. Ezzel a férfi kétszeresen is megfosztatik a Don Juan-i értékektől. A „Donna Annák" véget vetnek Don Juan töretlen sikertörténetének, mert velük megjelenik a nagy ellenfél, aki nem rendeli alá magát a férfi akaratának, csak ha kedve van erre, és ha méltó ellenfélre talál. Megfordult a világ, s most már Alwák keringenek a világban, Elvirákként keresve a maguk megrontóját.

A FORDULÓPONT

A harmadik felvonás különös szerepére a helyszín és a díszletutasítás is felhívja a figyelmet. Ez a darab középső pillére, egyben drámai fordulópontja és dramaturgiai csúcspontja. A hatalmas lépcső, a kukucskálások és rejtőzködések különböző formái, a konkrét utalás, ahogyan Schöning

Kováts Adél (Martha Geschwitz)

visszajön a színházi látcsövéért, majd azzal nézi végig az előtte lejátszódó jelenetet, „színház a színházban" szituációt teremt, amely mindig valami leleplező gesztus jelenlétére hívja fel a figyelmet. S valóban: azt látjuk, hogy Lulu komoly fellépésre készül, egy precízen kitervelt előadásra, Schöninggel való közös munkájának betetőzésére.

Hogy fordulóponthoz értünk, abból is látszik, hogy újra a művészetre terelődik a szó, újra Lulu megfestése, ha tetszik, újrafestése kerül előtérbe. Csakhogy ezúttal egy nő akarja a portréját megfesteni, sőt, ez a nő udvarol neki, fehér rózsákkal árasztja el, művésznőbálra hívja, ahová férfiak be sem tehetik a lábukat. Ez azonban csak megalapozása annak a szerepcserének, mely Schöning és Lulu között fog lejátszódni.

Szavak és látvány között a felvonás elején ismét feszültség alakul ki, egyelőre úgy, hogy az egyik, a látvány, ismeretlen marad, és ennek találgatása zajlik a másik, a szavak szintjén. Szavak és látvány a darab mélyebb rétegében is szembekerülnek egymással. Ez ugyanis a műnek az a része, ahol egyértelműen felismerhetők részletek, szituációk, fél mondatok Zola *Nanájából*; megkezdődik az az utalássorozat Zola regényére, amely majd a negyedik és az ötödik felvonásban is folytatódik. Ahogy azonban a látvány szintjén erősödik ez a párhuzam – például a díszlet úgy épül fel, mint Nana budoárja, ahol minden függöny mögött egy potenciális szerető rejtőzik –, úgy kerül Lulu egyre távolabb Nanától, és hozza

létre saját identitását. Éppen a jelmezzel való identifikációs játék során mondja Alwának, hogy: „úgy érzem magam, mint egy pillangó, aki kicsusszant saját bőréből", s ezzel mintegy összefoglalja a harmadik felvonás eseményeit, és képileg is előrevetíti egy új minőség születésének aktusát.

A harmadik felvonásban újabb fejlődési fázisban látjuk Lulut, aki nemcsak öltözködni tanult meg, nemcsak a társadalmi érintkezés szabályait sajátította el, hanem megtanulta ex-Don Juan alkotójától a csábítás művészetét is. Ahogy ebben a hosszú jelenetben (III/6.) a különböző férfiakkal bánik, kísértetiesen hasonlít arra, ahogy az első két felvonásban a férfiak bántak vagy bánhattak vele. A harmadik felvonásban felvonultatott férfiak egy-egy férfitípust képviselnek. Rodrigo a pénzen vásárolt prostituált szerepét játssza, akinek izmait Lulu kéjes hangokkal dicséri, ám őt magát ugyanúgy tárggyá alacsonyítja, ahogy vele is tették, ha tehették a férfiak. Ennek a rövid kis epizódnak már a jeleneten belül is akad egy pandanja, amikor Alwa Lulut perfektnek, fogyasztásra alkalmasnak találja. Felvonul még az inas szerető mint a polgári berendezkedéshez elengedhetetlen szobalány szerető megfelelője, aki kitartóan reménykedik, hogy a végén neki is jut valami. Ez azonban csak felszíni hasonlóság. Az a látszólag kifinomult, tökéletesen megkoreográfált csábítási jelenet, amely Lulu és Alwa között készül, pontosan olyan, mint amilyet Alwa vagy Schöning rendezne, ha ki akarna tenni magáért. Feltűnő, hogy korábban Lulunak sosem volt fontos, hogy valakinek milyen a ruhája, a haja, a bajsza, most viszont azt állítja, hogy „Nem tudnék olyan férfit szeretni, aki nem öltözik a legnagyobb gonddal".

Ahogy Lulu itt viselkedik, az a kor férfimagatartására jellemző. Joggal lehet egy pillanatra elégedett, hiszen tökéletes munkát végzett: jobbra egy féltékeny férj, balra egy megalázott kedves, a függöny mögött a várakozó prostituált, odakint a szenvedését izzadássá fegyelmező inas. Csakhogy az eredménnyel senki sem elé-gedett. Lulu erősebbnek bizonyult, mint a férfiak hitték, s nem könnyen domesztikálható. A férfiaknál elért eredmény pedig önmagáért beszél: három hulla és egy testi-lelki nyomorék, nem író drámaíró.

Az Alwa-jelenet azért is érdekes, mert – mint minden szinten ebben a darabban – itt is kettősség érvényesül. Alwával szemben Lulunak nemcsak a szerepjátszó, hanem az archetipikus arca is megmutatkozik, úgy, ahogyan a férfifantáziában a végzet asszonya megjelenik. Ez a fantáziakép mindig olyankor manifesztálódik, amikor Lulu kettesben marad egy férfival, és lehull róla a lepel. Ez az a bizonyos pillanat, amelyben Pandora szelencéje kinyílik, s kiszabadul belőle minden rejtett tartalom, vonzó és taszító egyaránt. Ez történt az első felvonásban is, ott is akkor vesztette el önuralmát Schwarz, amikor Lulun félrecsúszott a Pierrot-mez. A második felvonásban a pongyola csúszott le folyton róla, amitől Schöning kezdte elveszíteni felette a hatalmát. Alwa is akkor veszíti el a fejét, amikor az egyik réteg ruha kibontása közben egy másikba ütközik, abba a jelmezbe, amely a művésznőbálra készült, s amelyet férfiszem nem láthat. Alwán ekkor szinte pánikroham tör ki: „– Ez túl sok! – Hogy vagy képes nekem ennyire – ennyire a zsigereimbe markolni – Katja! – A csontvelőmbe! – Mindjárt idegrohamot kapok."

Lulu átöltözései mindig egy új szerep, egy új identitás kezdetének szimbolikus kifejezői. Dupla jelmeze itt, a darab közepén vízválasztó. A felső réteg nemcsak ismerős a férfiak számára, hanem nekik is szól. Az ő kedvükre készült, mint ez kiderül Lulu kommentárjából: „Uram és parancsolóm számára készült..."

Az alatta lévő réteg azonban nem nekik szól, sőt, azt nem is láthatják; tehát olyasmit fogalmaz meg, ami a tőlük való függetlenedés és elszakadás irányába mutat. A jelenet felfogható úgy, mint Alwa próbája: elfogadja-e a nő új identitását akkor is, ha az ellentmond a társadalmi elvárásoknak. A próbajelleget hangsúlyozza Lulu megjegyzése is: „A kedvedért vettem föl."

Alwa azonban más, korabeli darabok hőseihez hasonlóan nem állja ki a próbát.

Lulu ezekben a pillanatokban, a férfi tanácstalansága és kudarca révén válik démonivá, ellenállhatatlanná és őrjítővé. Ezekben a jelenetekben a férfi a nővel szemben tehetetlennek, erőtlennek, kicsinek és kontrollját vesztettnek érzi magát, s ezt a nő lealacsonyításával, leértékelésével próbálja kompenzálni. Ezt teszi Alwa is. Így azzal áltathatja magát, hogy nem ő vallott kudarcot, hanem a nő rossz, hasonlóan az eredeti bibliai bűnbeesési történethez.

Érdemes nyomon követni, hogyan változik kettejük viselkedése; elsősorban a mód, ahogyan Alwa Luluval beszél. Eleinte próbálja tartani a színésznőcskékkel megszokott könnyed, ugyanakkor magabiztos hangnemet: „Ne hozz ki a sodromból, kicsikém! – Mintha nem vennéd tudomásul, hogy én vagyok itt! – Én!"

Ebben az állapotában ő maga hozza szóba apját is, akiről infantilis nagyképűséggel beszél, kéjeleg abban, hogy mer róla tiszteletlenül, gúnyosan és győzedelmesen szólni, noha még nem sikerült legyőznie: „Aranyere van! – Aranyere! (...) Nem tudok féltékeny lenni rá – biztosíthatlak, erre képtelen vagyok – még a legjobb akarattal sem! – Számomra ő levegő!"

Ez a kapkodó hevesség azonban arról árulkodik, hogy valójában ketten készülnek az apa elleni lázadásra, de ez csak egyiküknek fog sikerülni. Alwa egyre izgatottabb, s ahogy Lulu fékezné, úgy válik egyre őrültebbé. Ahogy az első felvonás végén Schwarz a „megbüntetéssel" fenyegetőzött, Alwa egyenesen a halállal: „ki kell valahogy fejeznem az imádatomat, ha nem akarom, hogy kéjgyilkost csináljon belőlem!" Lulu azonban, aki érti a dolgát, erre azt válaszolja: „Szeretnék egyszer egy kéjgyilkos kezei közé kerülni." Ezzel elébe megy Alwa fenyegetésének, egyszersmind hatástalanítja azt, és kifejezi a totalitás iránti vágyát, aminek beteljesülését tőle úgysem kaphatja meg. Ennek a résznek a csúcspontja az, amikor Alwa felfedezi a jelmezt, s ettől a perctől kezdve már képtelen Lulu partnere lenni, elvárásának megfelelni: „– Nem hiszem – nem hiszem, hogy ennél továbbjutok..." – nyöszörgi. A kitervelt budoárorgia csábítási jelenetté változott, melyben a férfi csődöt mond. Ekkor következik az utolsó hangnemváltás, amikor Alwa Lulut minden átmenet nélkül utolsó söpredéknek nevezi, megelőlegezve a következő felvonás tartalmi és stílusbeli jegyeit. De Lulunak előbb Schöninggel kell leszámolnia.

A harmadik felvonás nagy fordulópontja az Alwa–Lulu-jelenet után kezdődik, amikor – visszakanyarodva s immár végére érve a Pügmalión-történetnek – Schöning, az alkotó, egy wotani gesztussal vissza akarja venni az életet teremtményétől, aki kezd kicsúszni a kezei közül. Schöning utolsó lehetősége volna hatalma bizonyítására, ha Lulu engedelmeskedne neki, és megölné magát, de a pisztoly megfordul, s a golyó az alkotót találja el. Lulu első önálló, szinte véletlen tette ez, az igazi Lulu születésének pillanata. Egyben a szabadság születésének pillanata, de egy olyan szabadságé, melyet a kor, a környezet még nem tud elviselni. Mint minden fontos pillanatban, amely Lulu belső fejlődéséhez kapcsolódik, ezúttal is megjelenik a rezignált mágus, Schigolch, hogy a maga cinikus módján elkísérje Lulut kálváriájára.

A SZABADSÁG PARÓDIÁJA

A negyedik felvonás világa egészen más, mint az előző háromé vagy az utolsóé. Ez fejeződik ki abban a néhány sorban is, amellyel az első jelenet kezdődik: „És most mindennek vége?" A világ beszorult egy párizsi elitbordély falai közé, oda, ahová a kor a szabadságot próbálja lokalizálni – a szabadságot szabadossággá degradálva, megfosztva magát még a köznapi Don Juan-kép romantikájától is.

Lulu identitásának születése konkrét formát is ölt, hiszen a felvonás az ő születésnapi ünnepségével kezdődik. A személye feletti férfikontroll ettől fogva már csak a legbrutálisabb formában tartható fenn, Wedekind cirkuszi hasonlataival élve csak

A képek a Radnóti Színház előadásáról készültek. Koncz Zsuzsa felvételei

Haumann Máté (Jack)

úgy, ha ketrecbe zárják, mint egy állatot. Lulu tehát szabadsága pillanatától kezdve fogollyá válik.

Ezt a más minőséget Wedekind az *Újszövetség* finom becsempészésével érzékelteti – egyrészt szó szerinti párhuzamok beépítésével, másrészt az evangéliumok tematikus megidézésével. Casti-Piani például, mielőtt Lulut megzsarolná, azt dörmögi félig hallhatóan, hogy: „Mert ebben a pillanatban ismét – Getsemáne kertjében fekszem. – Istenem, múljék e keserű pohár..."

Casti-Piani és Rodrigo tervezett árulása már konkrétan is felidézi Jézus elárulásának és eladásának történetét, ami az egész orgiasztikus összejövetelt valamilyen groteszk utolsó vacsorává teszi. Ettől kezdve egyre hangsúlyosabban van jelen az önfeláldozás-motívum, amely az ötödik felvonásban a Lulun élősködő férfiak részéről majd konkrét követelésként fogalmazódik meg. Casti-Piani arra akarja rávenni Lulut, hogy áldozza fel magát a selyempárnákon. Önfeláldozásra kéri Geschwitz, majd Rodrigo is, Lulu pedig az egész felvonás során attól retteg, hogy a testével kell megmentenie a fejét. Az identitásvesztés konkrétan is megjelenik a szüzsé szintjén, hiszen Casti-Piani olyan szerepet kínál neki az egyiptomi elit bordélyban, amelynek vállalásával újra elvesztené arcát és személyiségét.

Látvány és cselekmény szintjén tehát a darab egyre mélyebbre süllyed, Lulu környezetével együtt az összeomlás szélére kerül, miközben nyelvi szinten ellenkező irányú folyamat veszi kezdetét: Lulu egyre inkább kiemelkedik ebből az erkölcsi fertőből.

De mi az a bűn, amit itt elkövettek? Az ősváltozat szerkezete, szövege, Lulu alakjának megformálása mind afelé mutat, hogy a bűn nem más, mint a születőben lévő női identitás eltiprása. A negyedik–ötödik felvonásban ugyanis az a megsemmisítési tendencia ismétlődik meg a tettek szintjén, amely Alwa szövegéből tört elő egyelőre még a szavak szintjén, akkor, amikor – a harmadik felvonás végén – Lulu énjének feltárulkozásával szembesült. A férfi kudarcot vallott az identitását kereső nővel szemben, s most igyekszik eltüntetni a föld színéről kudarcának tanúját és kiváltóját.

Lulu Schöning elleni lázadása verbális szinten a nemek sorozatával indult el a második felvonásban, de öndefiníciójában a negyedik felvonásra még nem jut túl a tagadáson. Ettől kezdve nemet mond Alwának, aki formálisan a férje, Rodrigónak, Geschwitznek, nemet mond Casti-Piani ajánlatára, de legfőképpen saját magát definiálja e nemek segítségével. Ezek a nemek és Casti-Piani kijelentése, miszerint ő nem tartja magát embernek, megerősítik, hogy az előző felvonásban valóban fordulópont történt, mégpedig teljes szerepcsere formájában. Míg az első két felvonásban Lulu alakjában a nő volt az állat, a negyedik–ötödikben, Casti-Pianitól kezdve a férfi válik azzá.

Ebben a kozmikussá duzzasztott fertőben Lulu az egyetlen emberi lény, aki „megőrizte magát tisztának". Ám ahhoz, hogy megmentse „fejét", azaz frissen megszerzett szellemét, éppen a testét kell látszólag megtagadnia, s a színpadról mint nem nőnek kell, férfiruhában, távoznia.

Tulajdonképpen az első nemtől kezdve – ahogy Schöninggel szemben hatalmi pozícióba került – megjelenik Lulu alteregója Geschwitz grófnő személyében, aki látszólag minden szempontból az ellentéte: hideg, racionális, emancipált nő, aki nem függ a férfiaktól, azok sem tőle. Ráadásul csúnya és visszataszító. Sokan a feminista paródiájaként, Wedekind gúnyrajzaként értelmezik a figurát. Ennek ellentmond, hogy a legmélyebb érzelmeket – egyáltalán érzelmeket – lehet benne felfedezni, s ő az egyetlen, aki

osztozik Lulu sorsában. Lényegében kiegészítik egymást, ezzel újrateremtve a nő mint testi, lelki és szellemi egység kettészakításának állandóan ismétlődő kényszerét.

A gyilkosságmotívumot – mint egy jobb krimiben – ebben az ősváltozatban aprólékosan készíti elő Wedekind. Egyrészt a férfiak fejezik ki időről időre ilyen irányú vágyaikat, amikor az érzelmi felfokozottság egy bizonyos szintjén gyilkos indulattal viseltetnek Lulu iránt. Ugyanakkor Lulu is az első perctől kezdve készül az áldozat szerepére. Az első csábítási jelenetben Schwarz azt kiáltja Lulunak, hogy „előbb megbüntetem!", de hogy ezt a csábítás elviselhetetlen kihívásáért vagy a kezdeti elutasításért tenné, az még összemosódik. Kicsit később dulakodás közben azt üvölti, hogy „Nincs kegyelem...", majd Lulu így sikolt fel: „Ne öljön meg", amire Schwarz úgy válaszol, hogy „Pedig könnyen meglehet! – Bármi megtörténhet –". Az Alwa–Lulu-kettősben, a harmadik felvonásban kezdetben Alwa magára használ olyan kifejezéseket, hogy „Egy halálraítélt utolsó vacsorája", de a jelenet végén ő jut el a tettlegesség határáig.

Már a második felvonásban, amikor Lulu először találkozik Schigolchhal, nosztalgikusan emlékszik vissza arra az időre, amikor Schigolch verte. Goll-lal és Schöninggel való kapcsolatának hátterében is végig jelen van a korbács, majd végül a pisztoly, amely átkerül Lulu kezébe. A negyedik felvonásban a Lulu elpusztítására vonatkozó indulat szociális szinten és nyíltan megfogalmazódik. Ebben a részben egyre gyakrabban hangzik el vészjósló vízióként a brutális fizikai vég.

Mire azonban ez a fenyegetés az ötödik felvonásban valóra válna, a darab megint olyan mitikus szintre kerül, ahol semmi sem értendő konkrét jelentésében, és meglehetősen távol kerül egymástól az, ami testi, illetve szellemi szinten zajlik.

BETELJESEDÉS

A darab során egy látszólag egyértelmű képlet – a bűnös nőt eléri méltó büntetése – a saját ellentétébe fordul át. Jól modellálja e rejtett tartalmat az ősváltozat szerkezete is, melynek első és ötödik felvonása feltűnő ellentétpárokra épül. Ez a két felvonás a darab két szélső pillére: az út eleje és vége. A harmadik felvonás mint szimmetriatengely körül fordul meg a darab, ugyanis nemcsak az első és az utolsó, hanem a második és a negyedik felvonás is tükörképe egymásnak.

Az első felvonásban Lulu külső megjelenése játszotta a főszerepet. Az utolsó felvonásban éppen fordítva: a külsőségek eljelentéktelenednek, és a belső érték az, ami megmutatkozik, gondoljunk például arra, ahogy Jack Lulu szájáról, de még inkább járásáról beszél, ami neki sokkal többet árul el, mint a többi szereplőre mágikusan ható portré. A kettősség, a két szélsőség összeegyeztethetetlen szembeállítása a darab minden szintjén érvényesül: szerkezetében, értelmezési síkjaiban és lehetőségeiben egyaránt. Első látásra egy apokaliptikus pusztulásdráma körvonalai rajzolódnak ki, mely az ártatlanságtól a bűnig, majd a bűntől a bűnhődésig vezet; a viszonylagos biztonságtól a teljes elhagyatottságig. Ezzel szemben a darabon ugyanígy átível egy, a külsőtől a belső felé, a gyerekkortól a felnőttségig, majd a mártíriumig vezető út, amely a dráma egy másik koherens olvasatát adja, s amely a fejlődésdráma mintájára építkezik.

Jól nyomon követhető ez a folyamat abban, ahogyan Lulu identitásának két fő komponense – neve és emlékezete – a felvonások során alakul. Míg az első felvonásban gyakorlatilag identitás nélküli, puszta csomagolás, aminek annyi neve van, ahány gazdája (Nellie, Ellie, Mignon, Éva), a második–harmadikban ez fokozatosan egy-egy névre redukálódik (Éva, Katja), a negyedikben már nincs igazi neve (a d'Oubra grófné álnévként és csak egy alkalommal használatos), a végén pedig marad Lulu. Míg az első felvonásban Lulu csak jelen idejű mondatokban beszél, és önálló cselekvésre alkalmatlan, a negyedikben már csupa múlt idejű kijelentést tesz, a jelenből és a jövőből csak a fenyegetettség izgatja; az ötödik felvonásban pedig olyan állapotba kerül, amelyben az idő és az emlékezet csak igen halvány szerepet játszik.

A sok apró részlet és külső szempont mellett kirajzolódik az a különbség is, hogy míg az első két felvonás – elsősorban a bűnbeesés-történet révén – erőteljesen az *Ószövetség*hez kapcsolódik, a negyedik és az ötödik Lulu meghurcoltatásával és feláldozásával az *Újszövetség* evangéliumi történetet idézi meg. A kettő közötti átmenetet, mintegy fordulópontként, a harmadik felvonás teremti meg, ahol a Pügmalión-történet betetőzése s egyben meghaladása zajlik le.

Az utolsó felvonás nemcsak az elsővel összehasonlítva alkot ellentétes pólust, hanem a negyedikkel is, mintha annak csillogó környezetével szemben mutatná az árnyoldalát. De gyökeresen ellentétes Lulu szempontjából is, aki a negyedik felvonásbeli nemek után válogatás nélkül újra mindenre igent mond. Ez teremti meg azt a lehetőséget, hogy a negyedik felvonás fertőjét purgatóriumi megtisztulásnak tekintsük, a kálváriához vezető útnak, melyhez képest az ötödik a külsőségektől megtisztult lelki-szellemi felemelkedéshez vezet.

A negyedik felvonás az elárultatás és az üldözöttség állapota, melyben Rodrigo kicsit Júdás, Casti-Piani kicsit Pilátus szerepét játssza. Az ötödik felvonás elején mintha visszatérne az eredeti szereposztás, ha tetszik, az eredeti bűn, melyben Schigolch, az ősapa maga taszítja Lulut az utcára, és hárítja rá a létfenntartás felelősségét. A gesztus újra Jézus történetét idézi, akit szintén saját apja küld le az emberek közé, hogy magára vegye bűneiket. Lulunak magára kell vennie mások bűneit, hogy azok megtisztulhassanak, mert ő a kiválasztott. („A hozzád hasonló csodagyerekek azért jönnek a világra, hogy megbilincseljék őket – belőlük lesznek odaát az angyalok" – mondja Schigolch.)

Lulu találkozását Jackkel az erő és az erőszak iránti vágy készíti elő, mely abból táplálkozott, hogy eddig nem talált méltó ellenfélre, olyanra, aki erősebb nála. Tegyük azért hozzá, hogy ez megint a férfi fantáziája a nőről – a nővel való egyesülés mint végzetes, halálos aktus ősi toposz, amely alól csak a kiváló, az isteni férfiak képezhetnek kivételt. Ennek híján Lulu számára igazi beteljesülés csak a halálban lehetséges. Az ötödik felvonás ennek megfelelően a leginkább ritualizált, s ez megint a nyelvben érhető tetten. Jack és Lulu párbeszédében újra az az ellentét kel életre, mely a darab elején, de az előző felvonásban is látvány és szavak között feszült. A látvány szintjén egy külvárosi prostituált és kliense alkudozik egymással, a nyelv azonban, amelyen ezt teszik, a szerelmi költészet legszebb hagyományát eleveníti fel, s egészen más szintre emeli kettejük találkozását.

Már Jack legelső szavaiban az *Énekek éneke* első darabja cseng vissza („Csókoljon meg engem az ő szájának csókjával"), ahogy a konkrét helyzethez képest inadekvát módon Lulu száját dicséri: „Gyönyörű a szád, mikor beszélsz..." Az apró részletek kiemelése és megragadása szintén az *Énekek éneké*t idézi. Jack nyelve puritánabb és töredezettebb, de a hasonlóság félreismerhetetlen: „Csinos, erős állad van. Az ajkad, mint az érett cseresznye... A járásodról ítéltelek meg. Abból, ahogyan a lábadat tetted. Azt mondtam magamnak, nyilván nagyon kifejező ajka van."

Jack és Lulu találkozása hóhér és áldozat tévedhetetlen egymásra találása. Wedekind önmagával szemben is könyörtelen ítélete rejlik benne, mely kíméletlenül rámutat arra, hogy ki a felelős azért, ami a patriarchális társadalomban a nővel történik. Amit ugyanis az első felvonásban a férfiak az ecset, a korbács és a szavak segítségével tettek, azt teszi Jack is, a maga beteg módján a késével. Darabokra szedi a női testet, és kiszolgálja magát belőle. A *Pandora* végén tehát a nő elveszíti veszélyes fegyverét, a férfi pedig végre megkaparinthatja a démoni erő fészkét, és beteheti a vitrinbe. Ott már nem fenyeget senkit.

Néhány hónap csend

■ BESZÉLGETÉS FULLAJTÁR ANDREÁVAL ■

– Nagyon simán indult a pályád.

– Én egyáltalán nem így éreztem. Inkább úgy, hogy talán mégis igaza volt az egyik tanáromnak a Nemzeti Színiakadémián: nem nekem való ez a pálya, mert túl sérülékeny vagyok. Mind a mai napig megviselnek a sérülések; eleinte, a Katonába kerülésem után is nehezen tettem túl magam rajtuk. Nem tudtam félvállról venni, hogy hogyan viszonyulnak hozzám a kollégák, milyen hírrel érkeztem. Nehezen birkóztam meg azzal a helyzettel, hogy rögtön a főiskola után egy monodráma főszereplőjeként kerültem a társulatba.

– Hogyhogy?

– A *Csendet akarok* főiskolai gyakorlatnak indult. Az osztályfőnökünk, Zsámbéki Gábor biztatott bennünket – különösen Tóth Anitát és engem –, hogy készítsünk jelenetet a Csalog Zsolt-szövegből. Nekem viszonylag könnyen megy a szövegtanulás, úgyhogy elég gyorsan eljutottam a monodráma feléig. Zsámbéki megnézte, és megtanultatta velem a darab második felét is. Aztán egyszer csak szólt, hogy a következő évadra meghívja előadásként a Kamrába. Akkor még nem is látta az egészet.

– Mit szóltak az osztálytársaid?

– Tudom, hogy sok ellenérzés volt bennük. Hogy miért pont én...? Egyikünknek sem volt könnyű...

– Hatan kerültetek a főiskolai osztályodból a Katonába, és ahogy megjelentetek, hirtelen háttérbe szorult az előző Zsámbéki-osztály, ami, gondolom, további konfliktusokat szült.

– Nem nyílt konfliktusokat, csak fojtott hangulatot, sok visszanyelt indulatot, amely hihetetlenül megkeményíti a levegőt az ember körül. Ráadásul meglehetősen zárkózott vagyok, tehát azokkal is nehezen teremtettem kapcsolatot, akik nyílt szívvel fogadtak – mondanom sem kell, mennyire nem volt könnyű azokkal, akiken az ellenkezőjét éreztem. Viszont hihetetlen lökést adott, hogy láttam: azért néhányan nem fordultak el tőlem az első pillanatban. Bodnár Erika például egészen tüneményes volt, az elsők között jött el megnézni a *Csendet akarok*-ban. Mások azt is hűvösen, bizalmatlanul fogadták, ha megpróbáltam kifejezni, hogy milyen nagyra tartom őket szakmailag. Nem váltam a bizalmasává senkinek. Nehezen kerültem ki ebből a helyzetből, de végig bíztam abban, hogy ha közelebbről megismernek, már nem fognak törtetőnek, karrieristának tartani, és valóban, a közös munkák során – azt hiszem – lassan nem nagyon maradt társulati tag, akinek ellenérzései volnának velem szemben. Szerencsére olyan ez a színház, hogy a szakmai teljesítmény meg tudta szüntetni az előítéletet, és talán igazolta a nekem megelőlegezett bizalmat. A *Kés a tyúkban* és *A talizmán* – úgy érzem – mindenképpen sokat számított abban, hogy elfogadjanak.

– A tavalyi Jászai-díjad mennyire értékmérő?

– Azt, hogy ki mennyire sikeres színész, butaság volna azon lemérni, hogy ki hány díjat kapott. Aki beül a nézőtérre, annak úgyis az lesz a nyerő, aki aznap este elbűvöli. A többit elfelejti, a díjakról nem is tud. Amikor Jászai-díjat kaptam, euforikus hangulatot vártam, ehelyett sokkal jobban örültem annak, hogy próbám lesz, levehetem a kosztümöt, letehetem a díjat, és mehetek a dolgomra.

– Mit gondolsz, ha a főiskola után nem a Katonába kerülsz, akkor is itt tart ma a pályád?

– Titokban mindig reménykedtem, hogy Zsámbéki Gábor egyszer a Katonába szerződtet. Ebben nekem elsősorban az ő személye volt a döntő, hiszen addig a szakmával kapcsolatos fontos élményeket az ő órái jelentették a számomra, és mindaz, amit tőle tanultam, a mai napig meghatározza a pályához, a színházhoz való hozzáállásomat. Színházigazgatóként nyilván ő is másfajta személyiség, mint tanárként, de ami a legfontosabb: a Katonában olyan színészek mellé kerültem, akik rengeteget tettek hozzá ahhoz, amit Zsámbékitől kaptam. Ha körülnézek, mestereket látok, hihetetlen szakmaiságot tanultam tőlük, és ők is rengeteget segítettek abban, hogy közelebb jussak a szerepeimhez. Igen, olyat is tudnak, amit Zsámbéki nem, hiszen ő nem is tudhatja, mit jelent estéről estére fölmenni a színpadra, és előadni valamit,

amit ő instruált, de te továbbfejlesztetted, és a magadévá tetted. Ezek a színészek, akik elképesztő minőséget képviselnek a színpadon, újra meg újra bebizonyítják, hogy tudni kell megújulni, nem lehet ellustulni, mert minden szerep más, és mindegyikben elölről kell kezdeni a keresgélést: ki vagyok, mit akarok, mit keresek itt...? A félelmeim, a nehézségeim ugyanúgy előjönnek minden szerepben, és az önbecsülésem is ugyanúgy összeomlik, ha valami nem úgy sikerül.

– Instruálnak ők is, ha próbálsz?

*– Az eltört korsó*ban, az egyik első szerepemben például mindenki instruált; az összes kolléga mást mondott, úgyhogy egy idő után már végképp nem tudtam, kire hallgassak: azokra a színészekre, akik fent vannak a színpadon, vagy azokra, akik lent ülnek a nézőtéren, vagy a rendezőre? Ráadásul végig színpadon voltam, sőt, Éva kifejezetten monologizáló szerep; humor nélküli, drámai monológok sora, a színpad meg tele volt öreg rókákkal... Itt például – csupa jóindulatból és szakmaiságból – összevissza kavartak; próbáltam mindenkinek megfelelni, közben fogalmam sem volt már arról, hogy milyen is a szerepem. Mégis tanulságos volt: megtanultam, hogy bárki bármit mond, én viszem vásárra a bőrömet.

– Mi a helyzet a színész-rendezőkkel? Hogy viselkednek, ha játszanak?

– Különleges helyzet, amikor játszol valakivel, aztán ugyanő elkezd rendezni egy másik darabot, és látod, hogy pont az ellenkezőjét követeli annak, mint amit színészként csinált. Mintha nem ugyanaz az ember lenne. Aki mindkét helyzetben színész, eléggé meg tud zavarodni ettől – hogy akkor a kettő közül melyik az „igazi". A társulat tagjai talán bizalmatlanabbak a színész-rendezőkkel, bátrabban támadják a koncepciójukat, ők pedig sokszor rosszul viselik a kritikát, az elismerés hiányát, és nehezen felejtik el a sérelmeiket – pedig közben mégiscsak arról van szó, hogy ma együtt bukunk, de holnap együtt aratunk sikert.

– Ha jól tudom, Máté Gábor megrendezte A talizmán*t, és rögtön utána együtt próbáltatok a Zsámbéki Gábor-féle* Tartuffe*-ben – te Dorine-t, ő Cléante-ot.*

– Egyik sem indult túl jól a számomra. *A talizmán* olvasópróbája után bőgve kérdeztem Máté Gábortól, hogy miért kényszerít bele ő és a színház ebbe az anyaszerepbe, hiszen fiatalabb vagyok Huszárik Katánál, aki a lányomat játssza, ráadásul be fognak skatulyázni a karakterbe, meg fogok bolondulni... Máté próbált megnyugtatni: „ne izgulj, kitaláljuk, nem az életkor lesz fontos a szerepben...", de én csak hajtogattam a magamét, és a próbákon – mindent kompenzálandó – az összes lehetséges módon igyekeztem a figura nőiségét hangsúlyozni. Csakhogy Zsámbéki Gábor megnézett egy próbát, és úgy látta, hogy ha Csákányi Eszter és Pelsőczy Réka is erre utazik, én nem hozhatom be harmadikként ugyanazt a nőies vonalat. Ekkor kezdtem olyan antinőt formálni az írónőből, aki az eszével próbál imponálni, miközben nincs igazi tudás a birtokában, és mivel meglehetős ellenszenvet érzek az ilyen nők iránt, von Cypressenburgné hamarosan karikatúraszerű figurává vált, amiért Máté Gábor hihetetlenül lelkesedett. Aztán egyszer csak azt az instrukciót adta, hogy ne merjek ránézni a Tituszt játszó Nagy Ervinre: lássuk, milyen az a nő, aki prüdériából nem mer ránézni egy férfira. Ez beindított, és megteremtett egy karaktert, egy világot, egy mozdulatrendszert, és – ahogy a közönség is visszaigazolta – nagyon jól működik az egész.

Aztán jött a *Tartuffe* és a teljes görcs: Dorine is vígjátéki szerep, ráadásul nagydumás, akit viccesen kéne játszani, de hogy legyen Dorine más karakter, mint *A talizmán*beli írónő? Hogyan legyen vicces? Egyébként ez jellegzetes színészi görcs: már leraktam valamit az asztalra, de képes vagyok-e még egyszer „olyan" alakításra? Vakvágányra kerültem. Máté Gábor folyton mondta, hogy ne akarjak jobbat, új arcot, egyáltalán ne akarjak „figurát" kitalálni, Zsámbéki is kínlódott velem... Nem voltak ötleteim, csináltam, amit mondott, borzalmasan, egészen addig, amíg a görcsös akarás kifulladt bennem, és elkezdtem csak mondani a szöveget. És attól kezdve láttam: tulajdonképpen a szerep dolgozik helyettem, önmagát működteti, ekkor megnyugodtam, nem agyaltam tovább. Zsámbéki később egyszer azt mondta a takarásban: „belenőttél a szerepbe." Akkor már egy éve ment az előadás.

– A végén azért minden sikerült, nem?

– Majdnem minden. A nagy oroszokkal való találkozásaimban, a *Kisvárosi Lady Macbeth*ben és *Az idiótá*ban nagyon elcsúsztam. Színészileg kísértetiesen hasonlított egymáshoz a két helyzet. Katyerina Lvovna és Nasztaszja Filippovna egyaránt tragikus nőalak, és nagyon nehezen érthető, hogy melyik férfiba hogyan szerelmesek. Itt is, ott is volt egy közepesre sikerült adaptáció és egy elég nehezen megfejthető, a nőalak esetében időnként bizonytalan rendezési koncepció, úgyhogy én, aki a nőt játszottam, rendesen be is mentem az erdőbe. Az, hogy mennyire nehéz prózát jól működő színdarabbá alakítani, *Az idiótá*nál még sokkal jobban kiderült, mert a *Kisvárosi Lady Macbeth* eredetileg novella, *A félkegyelmű* viszont nagyregény. Ennyi idő távlatából azért már érzem, hogy hol vannak *Az idiótá*ban azok a pontok, ahol az adaptáció sem adott lehetőséget arra, hogy jobban „megfogjam" az általam játszott figurát, jobban tisztázzam a vele kapcsolatos dolgokat. Ma már tudom, hogy ha rágörcsölök ezekre a részekre, azok még érthetetlenebbé válnak a nézők számára, akik csak azt tudják megérteni, ami az én agyamban is tiszta. Ha csak a példányt olvasom, nem is tudok mit kezdeni a szereppel. Tulajdonképpen mindegyikünk más adaptációt készített volna; egyáltalán nem volt konszenzus a szereplők, a rendező és az adaptálók között abban, hogy ki mit tart igazán fontosnak a regényből. Dosztojevszkij mindig a kedvenc íróm volt, és rengetegszer elolvastam *A félkegyelmű*t – nyilván elsősorban nem Nasztaszja, hanem Miskin figurája miatt, de persze volt egy képem Nasztaszjáról is. És amikor az adaptáció Katona József színházi olvasata kezdett körvonalazódni a számomra, rájöttem, hogy teljesen mást látok a regényben, és mást gondolok Nasztaszjáról is. Igyekeztem elfelejteni a saját verziómat, hogy tiszta lappal próbáljak, de ennek az lett a következménye, hogy a rendezői olvasatot sem tudtam igazán magamévá tenni, és a sajátomat sem tudtam keresztülvinni, úgyhogy maradtam egy furcsa, a kettő közötti, „langyos" szinten; nem sikerült Nasztaszját pontosan értelmezni. Nálunk bizonyos pontokon ő irányítja a történetet, bizonyos pontokon eltűnik belőle – a regényben nem így van: hiába nem ír róla Dosztojevszkij sok-sok oldalon keresztül, ez a nő akkor is hat. És ezt a hatást nem lett volna szabad kihagyni az adaptációból.

A próbákon nemcsak azon vitatkoztunk, hogy milyen Nasztaszja, hanem azon is, hogy színpadon hogyan működik az, ha egy szereplő ennyire ellentétes érzelmeket vált ki a nézőkből és a darab többi szereplőjéből. Sőt, az is problémás volt, hogy melyik férfival való viszonyát tartjuk a legfontosabbnak, azaz melyikük a fontosabb Nasztaszja számára: Miskin, Rogozsin vagy esetleg Tockij, akivel a nagyjelenetben szakít? Egyre jobban kikristályosodott, hogy mennyire fontos a történetben a Tockijjal való viszony. Ha ez nincs eljátszva, teljességgel érthetetlen, hogy miért ugrálok a férfiak között, és miért nem tudok kikötni senki mellett sem, vagyis szerintem az adaptáció egyik legnagyobb hiányossága a Tockij-szál elsúlytalanodása. Emlékszem, tettem is javaslatokat arra, hogy mit mondjon Tockijnak Nasztaszja a születésnapján, hiszen a regényben nagyon durván és érzékletesen, egy csomó ember füle hallatára elmondja, hogy minek volt kitéve: tizenkét éves kora óta úgy kellett szeretkeznie Tockijjal, hogy a férfi mindig kivette a műfogsorát. A mi változatunkból ez elegánsan ki lett húzva, helyette maradt egy olyan búcsú, amelyből egyáltalán nem derül ki, hogy miért mondja Nasztaszja Miskinnek: „Szeretlek, de nem vagyok méltó rád." Pedig a regényben világos: mi-

vel egész serdülőkori érzelmi élete, épp kialakuló nemisége az ötvenéves férfival való furcsa, kiszolgáltatott, pedofil típusú szerelem jegyében telt, annyira tönkrement és megnyomorodott már lelkileg, mire Miskinnel találkozott, hogy nem meri felvállalni az életre szóló, tiszta szerelmet. Lehet azt mondani rá, hogy kurva, de akkor teljesen tét nélkülivé válik minden: Miskin nem hal bele a végén abba, hogy elveszíti, és érthetetlen az is, hogy Rogozsin miért őrül bele a gyilkosságba.

– *Máté Gábor mennyire nyitott a javaslataitokra?*

– Ez mindig attól függ, hogy épp milyen anyagon dolgozunk. Mindig nagyon kíváncsi arra, hogy mit gondol a színész, aznap épp „mi jön ki" belőle, mit javasol. Nagyon nyitott az improvizációra is, ha olyan a darab – *A talizmán*nál például nagyon fontos volt, hogy soha nem fogott vissza, sőt, arra biztatott, hogy még bátrabb legyek. Egymás ötleteiről egy csomó újabb ötlet jutott eszünkbe. Egészen ritka az ilyenfajta munka színész és rendező között.

– *És a többi rendező, akikkel a Katonában dolgozol?*

– Mindenkinél a próbafolyamat más része élvezetes. Gothárnak kevesebb türelme van ahhoz, hogy megvárja, amíg a színész kiimprovizálgat magából ezt-azt. Viszont úgy tud egy vagy két mondattal nagyon profi, sűrített instrukciót adni, hogy abban gyakorlatilag benne van az egész szerep. Olyan pontos helyzetelemzései vannak, hogy sokszor úgy érezzük: hagyjuk abba a próbát, inkább beszéljen... Beszéljen arról, amit lát, mert annyira egyéni, amit mond, és annyira logikusan gondolkozik. És zseniális a humora. Nála az első és a legfontosabb mindig a világkép, a látásmód, és az, ahogy ennek szellemében hozzányúl a jelenetekhez. Először csak a szöveget írja át, aztán a mozdulatokba nyúl bele, és végül az egészből megszületik az a furcsa, tipikusan gothári világ, ahol ha a szövegben kérdés van, azt biztos, hogy kijelentő módban kell mondani, vagy meg kell fordítani a szórendjét... Semmiképpen sem normális semmi.

– *A* Kés a tyúkban *is egészen különleges világlátást tükröz.*

– Emlékszem, a *Kés a tyúkban* olvasópróbája olyan volt nekem, mintha a felhők közé repülnék. Elájultam a darabtól, ettől a furcsa, háromemberes történettől, és egyértelműnek tűnt, hogy hogyan kell megcsinálni. Aztán jött a teljes vakság: a próbákon már egyáltalán nem tűnt se humorosnak, se jónak a történet, rémálom volt megszülni a darab világát, megfejteni és megfogalmazni, hogy mitől ilyenek ezek az emberek. Érdekes, hogy az olvasópróbai első, „csalhatatlan" megérzésem végül mindig beigazolódik – itt is ez történt: a nézőkre az hatott, ami rám is eleinte, pedig én már egyáltalán nem bíztam abban, hogy működni fog az előadás. Gothár izgalmas, képletes, magáért beszélő világot talált ki, és ha – mondjuk – hibernál engem az olvasópróba után, délután kettőkor, majd kienged a főpróbahét elején, és berak ebbe a hihetetlen rendszerbe, tehát ha látom előre, hogy ennyire pontos lesz mindaz, amit felrak a színpadra, akkor nyilvánvalóan nem küzdök ellene, hanem elengedem magam, és végrehajtom, amit mond. De nem bíztam benne, hanem a saját utamon, a saját módszereimmel próbáltam végigjárni a szerepet. Gothár meglehetősen vehemensen rendezte az előadást, nagyon sokat veszekedtünk. Ha mindössze három színész és a rendező van összezárva a próbákon, az önmagában is feszültségteli helyzet, hát még ha ilyen típusú személyiségek kerülnek össze, mint Gothár és én – tűz és víz...

– *Ritkán játszotok háromszereplős darabot a Katonában.*

– Nálunk általában sokszereplős, úgynevezett társulatépítő darabok kerülnek műsorra, amelyek viszont szerintem nem társulatépítők. A sokszereplős színdarabban sok ember között oszlik meg a felelősség, a háromszereplős darab viszont őrületes koncentrációt igényel. Itt a színészeknek – ezt láttam Kocsis Gergőn és Lengyel Ferin is – az előadás aznapra az életük. Szerintem ez a társulatkovácsoló és színészcentrikus darab, mert ebben nem engedhetem meg magamnak, hogy ne dolgozzak rendesen. Nagyon szerettem ilyet játszani, annak ellenére, hogy kapcsolatomat az előadással sosem éreztem felhőtlennek. Minden este feszült voltam, izgultam, hogy meg tudom-e csinálni; rengeteg élmény,

veszekedés, félelem kötődött minden egyes mondatomhoz, és ezek sorra beépültek a szerepembe.

– *Maga a szerep is megviselt?*

– Még mindig nem tanultam meg, hogyan kell függetlenítenem a szereptől a saját lelkivilágomat. Az előadás után másfél-két órán keresztül még mindig az dolgozott bennem, hogy bántottak, valami rossz ért, valami fájt nekem... A jelenetek a Molnárral mind a mai napig azt a rémületet idézik fel bennem, mintha valami olyan őrületes dologgal találkoznék közelről – az atombombával, az agykutatással –, amit nem értek. Ez a lány olyan tudatállapotban van, hogy fél egy tolltól, és sok minden más is félelmet gerjeszt benne, mert ismeretlen. És nagyon kiszolgáltatott a Molnárnak, aki többet tud, többet lát, mint ő, és le is írja a dolgokat. Ami viszont a falu szemében tiltott dolog, hiszen a falu egész hitvilága az előítéletekre épül. Akkor működött jól az előadás, amikor kiderült ez a balítélet, hiedelemvilág, és megmutatkoztak a lány félelmei is, tehát hogy nem egy sima szerelmi háromszögről van szó, amelyben a lány beleszeret egy számára vonzó idősebb férfiba, hanem olyasvalakibe szeret bele, akitől legszívesebben még az utolsó pillanatban is elugorna, mert fél tőle.

– *A* Kés a tyúkban*-hoz hasonló „lélektani" vagy* A talizmán*hoz hasonló karikaturisztikusabb szerepeidet szereted jobban?*

– Egy-egy „lélektani típusú" darab sokkal jobban megviseli az embert, mint a karikaturisztikusabb vagy az egy tulajdonságra felfűzött szerep. Amikor egész embert kell ábrázolni, annak összes kínjával, kevésbé tudom azt mondani, hogy ez nem én vagyok, csak eljátszottam a szerepet. Rögtön a pályám elején találkoztam ezzel: a *Csendet akarok* egy hajléktalan asszony története, aki sok mindenen túl van már, és teljesen kilátástalan az élete. Elmeséli például, hogy milyen érzés volt a karjában tartania haldokló, rákos apját. Én akkor még nem éltem át hasonlót, azóta viszont elveszítettem az apámat, és tudom, hogy ha most találna meg ez a szerep, valószínűleg nem is akarnám próbálni. De akkor, mint egy önkínzó hülyegyerek, belementem. Olyan lehettem, mint egy félőrült; járkáltam az utcán, néztem a hajléktalanokat, megtaláltam ezt a nőt is, beszélgettem vele... Mindent át akartam érezni.

De Caroline is ilyen volt a *Pokol*ban, a Játékszínben: a pró-

A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

baidőszak alatt annyi minden született abból, amit az életemben, a párkapcsolataimban tapasztaltam, hogy végig nagyon a magaménak éreztem a figurát. Valószínűleg ugyanígy viselkednék egy olyan férfi mellett, mint a darabbeli Eric. Babarczy ilyen értelemben nagyon „mai" előadást rendezett, amely a párkapcsolatok nyűgeiben vergődő fiataloknak sokat mondhatott volna, de olyan közönség előtt játszottunk, amelynek nem volt igénye rá, nem ilyesmire volt trenírozva, és nagyon idegenül is fogadta a darabot. Mindössze tizenötször játszottuk. Sajnálom, hogy a Játékszín profilja miatt ilyen hamar kimerült egy jófajta művészszínházi előadás.

– Azért jó egy-egy ilyen „kirándulás"?

– A *Vagina monológok* és a *Pokol* is nagyon tanulságos volt. Egyrészt idegen helyen derül ki igazán, hogy mennyit érsz, mert ott mindaz, amit már „bizonyítottál", nem számít. Nincs. Az van, amit reggel tízkor a próbán nyújtasz. Ambicionál, hogy nem ismernek, és ettől ezerszeresére nő az igényed arra, hogy megmutasd, mit tudsz. Másrészt egy-egy ilyen munka után százszor hálás vagyok, amiért a Katona tagja lehetek. Furcsa, félig befogadó jellegű színházakban dolgoztam, vagy olyanokban, amelyeknek nem élő a társulatuk, amelyek nem élő közegben működnek. Ordító a különbség. Sok helyen mintha alapkövetelmény-szinten sem lenne meg a színészekben az igény, hogy megfejtsék a darabot, ne hagyjanak helyzeteket elemzés nélkül, és ne csak unalmas szövegmondásszinten játszszák le az előadást. Az az igényes és pontos színjátszás, ami a Katonában folyik, máshol alig látható. És nagyon jó, hogy nem ide jövök néha vendégnek, hanem innen megyek el boldogan egy kis időre, hogy aztán még boldogabban térjek vissza.

– Mindig a szakmaiság a legfontosabb számodra? Nem vonzanak a jobban fizető helyek?

– Hívtak a Nemzetibe, még a Schwajda-érában, nem mentem. De a kollégáimtól hallom, hogy azóta ott is nehezebb a helyzet. Mint mindenhol. A mostani pénzügyi intézkedések miatt a Katonában például befagyasztották a tavalyi bérünket, elbocsátások kezdődtek, és jövőre mindkét játszóhelyünkön eggyel kevesebb bemutatót tudunk tartani. Nem tudom, mi lesz, ha európai uniós tagok leszünk, nem is akarok jóslásokba bocsátkozni, de nagyon féltem a színházakat: hogyan fogják túlélni a szerkezetváltást, az átállást? Nagyon remélem, hogy a Katona kis furcsa, mentőöves szigetként mégis megmarad majd. Ha nem, másik csapathoz nem szegődnék el.

– Nem rossz a Katonában, hogy minden évben nagyjából ugyanazokkal a rendezőkkel találkoztok, és újakkal, fiatalokkal nem nagyon?

– Erre a kérdésre minden évadban máshogy válaszolnék. Az, hogy a Katona rendezőivel hogyan tudok dolgozni, attól függ, hogy művészileg épp milyen állapotban vagyok, amikor bizonyos darabokkal találkozom. Az egyik beindít, a másik nem, az egyikre „rá tudok kattanni", a másikra esetleg nemcsak én, hanem a társulat, sőt, a rendező sem. Azzal, hogy fiatal rendezőkkel nem találkozunk, nagyon nem értek egyet, hiányoznak azok a fiatalok, akik mernek erős, másfajta, fiatalos, lendületes produkciókat létrehozni, és örülök, hogy Schilling Árpád után végre Bodó Viktor is esélyt kapott a rendezésre. Persze ennek a helyzetnek nyilván az is oka, hogy kevés igazán meghatározó tehetség jött ki a főiskoláról az utóbbi időben – nem úgy, mint a filmrendezőknél, ahol a feltörekvő fiatal generáció igazán erős, új irányvonalat képvisel. Butaság a színházrendezők között egyfolytában Schillingre mutogatni, de mégiscsak ő az egyetlen, aki maga köré tudott gyűjteni pár embert, akikkel színházat csinál. A többiek mintha csak a megúszásra játszanának. Mintha nem tanultak volna eleget a mestereiktől és később a színészektől. Mert a színészek tanítják meg nekik a szakmát. Ha nem őket figyelik a próbán, soha nem tanulják meg, mi az a színházi rendezés.

– Nem rossz, hogy most kihagysz egy évet?

– Egyáltalán nem rossz. Nagyon sokat ad nekem ez az időszak. Egyrészt érzem, hogy már a másállapotnak köszönhetően is menynyit gazdagodott a személyiségem, az anyaság élménye pedig – gondolom – még sokkal többet fog ehhez hozzátenni. Csak márciustól az évad végéig nem játszom, és ha minden rendben megy a babával, a következő évadban már visszaveszem a szerepeimet. Biztos, hogy nagyon fog hiányozni a színpad, és nagyon ki leszek éhezve, mire visszajövök, de az nagyon jó, hogy – mivel egy picit el tudtam távolodni a napi munkától – lett egy kis rálátásom arra, hogy mit szeretek a színházban, miért érdemes csinálni az egészet, milyen színész szeretnék lenni, és miért is akartam annak idején színész lenni. Mert egy idő után az ember azt is elfelejti. Annyira belekerül ebbe a malomba, hogy már nem gondolkodik semmin, csak csinálja. Csinál jót, rosszat, közepeset, de igazából minden tét nélküli lesz, értékét veszti... Tehát ez az időszak is a színházzal és a szerepeimmel telik, csak másképp. Ilyenkor is „alkot" az ember, sőt, amikor azt gondolják, hogy nem csinál semmit, akkor alkot leginkább. Belül dolgozik azon, amit majd a néző láthat. Nem véletlen, hogy a főiskolások az első két évben – elvileg – nem mehetnek színházakhoz. Készülnek arra, hogy megmutassák magukat. De az két év. Itt meg, a szakmában kiégésig, kifulladásig megy a munka, addig kell játszanod, amíg van benned szusz, nem baj, ha kilóg a nyelved. Szerintem a magyar színházi rendszer hibája, hogy a színész nem mondhatja: kér néhány hónap csöndet, amikor úgy érzi, hogy épp arra volna szüksége. Ha szeretne elvonulni, kimenni a világból, összegyűjteni egy csomó energiát, hogy utána megint tudjon próbálni. Mert ha jó vagy, folyamatosan használnak. Főiskolás koromban az első két évben egész nap bent voltam a főiskolán, a harmadik évtől mindig kint a színházban és bent a főiskolán, azóta is megállás nélkül dolgoztam, nem volt egy szabad nyaram... Vannak olyan személyes tragédiáim, amelyeket a szakmám miatt nem volt időm feldolgozni. Nem tudtam rendesen elbúcsúzni az apámtól, mert megállás nélkül dolgoztam. Halálának másnapján már *A talizmán*t próbáltam, és ugrálnom kellett meg hülyéskednem. Persze, ilyen a ripacsélet, épp ezért szeretjük annyira, de vannak periódusok, amikor kifejezetten jólesne egy kis csend. Ami aztán annyival gazdagabbá teszi az embert.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: TÖRÖK TAMARA

** Az interjú 2004 februárjában készült. Február 28-án Fullajtár Andreának kisfia született.*

Tóth Ágnes Veronika

Feleselő önarcképek

■ 3 MEN; 1 W; MÁGNESES MEZŐ; PONTOS VESSZŐK ■

A tél végi bemutatók áradatából érdemes négy karakteres, fiatal alkotó(csoport) munkáját kiemelni. Az előadások a megfogalmazás minőségét – és feltehetőleg a befektetett munkát – illetően sem tartanak ugyanott: a szigorú precizitással megalkotott, szikár szerkezettől a lazaságtól széteső odavetett szkeccsig, az egyetlen ötletet kifacsaró, monotóniába fulladó előadástól a kreativitást ünneplő közös játékig minden előfordul. Számomra mégis összeköti ezeket az előadásokat a húszas–harmincas művészgenerációt érintő kérdések legfontosabbika: vajon át lehet-e lépni azon a szimbolikus üvegfalon, mely a (sokszor évek óta) „tehetséges fiatal" címkével illetett alkotókat a befutott művészektől elválasztja? Mikor lép be valaki a bűvös körbe? Huszonnyolc vagy harminckét évesen? Mennyi a kiszabott türelmi idő? Mitől függ a vágyott határátlépés? Úgy tűnik ugyanis, hogy ha valaki már elérte a (kvázi)kanonizáció fokát, onnan nagyot nem bukhat, álljon elő bármilyen kritikán aluli teljesítménnyel. Bár úgy tartom, hogy az elemzendő négy előadásból kettő (Juhos István és Papp Tímea alkotása) nem volt még színpadkész, ki állíthatja azt, hogy tapasztaltabb és sikeresebb kollégáik mindegyikénél működik az önkontroll? Minden bemutató az alkotó önmaga iránti igényességének tükre: nézzük hát meg ezt a négy tükörképet.

Juhos István és társai, Hámor József és Fejes Ádám feltehetőleg konstatálták, hogy a *3 Men* MU-beli bemutatóján speciális világítási technikájukkal sikerült magukat teljesen kiradírozniuk a színpadról. A három táncos fejére rögzített lámpa minimálfényét a gomolygó szárazjég tökéletesen hatástalanította; az ötlet megette a koreográfiát, a nézők semmit nem láttak belőle. Dicséretes, hogy e tapasztalattal felvértezve a Nemzeti Táncszínház Refektóriumában ugyanez az előadás kisebb-nagyobb változtatásokon ment át, melyek leglényegesebbike, hogy enyhe hátsó világítást kapott. Számos célja lehet a sötétnek: a szubjektív idealizmus radikális formájától kezdve (én tökéletesen táncolok, de nektek nem kell látnotok, elég, ha én tudom) a részletek kiemelésére irányuló törekvésen át (rakd össze a saját puzzle-játékodat a kapott látványmorzsákból) a rögzítés megakadályozásáig (ez az előadás itt és most születik, nem fotózható, jelen idejű). De Juhos Istvánék célja a sötéttel nyilatkozataik alapján csupán az volt, hogy a gyerekkori horrorfilmnézések hidegrázós hangulatát felelevenítsék. Meghökkentő, bizarr és termékeny az ötlet, nagyon jól hangzik, kár, hogy nem sikerült kicsit jobban megvalósítani, akár szisztematikusabban végiggondolt térhasználattal, melyet a sötétség inspirálhatott volna (hiszen a gyerek például úgy érzi, hogy sötétben jól ismert környezetének körvonalai elbizonytalanodnak, a tárgyak átalakulnak, s ő maga többé még a saját megszokott territóriumát sem uralja).

Ami a *3 Men*ből átjön, az a barátság, nosztalgia, infantilizmus és a közös élményanyag vegyülete, maga a kiinduló bázis. De hiányzik a megformált struktúra: az ijesztgetések, az árnyékok megelevenedése, az egyre fogyó kis csapat kalandjai és a maszkos szörny megjelenése nem alkotnak igazi ívet, sokszor leül a koreográfia, számos üresjárat akad, persze ha a mozgásokból többet lehetne látni, mindez nem okozna gondot. Egy összefogottabb, koncentráltabb előadás jóval meggyőzőbb lenne, ugyanis nem hiszem, hogy ha Juhos István, Hámor József és Fejes Ádám valóban kiengedi a palackból az energiáit (amivel a szórólapon kecsegtették a nézőket), az ilyen csekély vihart kavart volna.

Papp Tímea *1 W* című darabja tipikus első szóló, annak ellenére, hogy alkotója már évek óta a pályán van. Tipikus első szóló, mert a világjáró koreográfus nem hoz ugyan létre igazán eredetit, viszont megmutatja a kint látottak felhígított változatát. Ez nem baj, hiszen a jelenség nyitott és tanulékony személyiségre utal, mégis nagyon hiányzik az előadásból az egyéni íz. Pedig a koreográfia biztatóan indul. A szólista szűk, fehér, csuklyás kezeslábasban mozog a térbeli képkeretre emlékeztető díszletben; teste szinte beleolvad a háttérbe, és alkalmassá válik arra, hogy vetíteni lehessen rá, manipulálni lehessen testarányait, formáját, például derekából egy kocka nő ki – az emberi test mozgó síkidommá változik. Nem meglepő, hogy Papp Tímea „kódként" definiálja magát, ez beleillik az aktuális, divatos diskurzusba, mely a digitális kultúrából veszi analógiáit: a TÁP színház már jó néhány éve eljátszott a virtuális valósággal, Fehér Ferenc legutóbb „vírus" volt, és

Tonhaizer Tünde a Mágneses mezőben

Dusa Gábor felvételei

Umniakov Nina a Pontos Vesszőkben

garantálom, hogy készülnek még változatok, ugyanúgy, ahogy régebben robotok, gépek és próbababák futottak a személytelenséget megjelenítendő.

Az erős kezdés után hiába szavaz bizalmat a néző a táncosnak, csalódik, mert kevés az új ötlet; a retro stílusú videó, a táncos vetítéssel létrehozott másolatai vagy a sematikus térjátékok csak pillanatnyi felüdülést jelentenek. Feltehetően rövid táncfilmként jobban működne a koreográfia, mert abban a formában a szándékosan elszemélytelenített figurának erősebb lenne a jelenléte, a meglehetősen egyszerű digitális trükköket pedig bonyolítani lehetne.

E két, könnyű kézzel felskiccelt koreográfia után Nagy Andrea *Mágneses mező* című darabja az első, melyen látszik, hogy a koreográfus végre kifejezetten szigorú volt önmagával szemben. Más kérdés, hogy ez a szigor az ő esetében elsősorban a dramaturgiai összefogottságban, a formai lekerekítettségben, az átlátható szerkezetben tükröződik. Jellemző, hogy ennek a pontosságnak, világos mondanivalónak a képe leginkább a színpadi térhasználatban van jelen: a háromszereplős darab egyik előadója, a hűvösen éteri, magába záródó mozdulatokba rejtező Tonhaizer Tünde az értelmet, a szenvedélyesen kitárulkozó Szabó Réka az érzelmet, míg maga a koreográfusnő a köztük levő, áthatolhatatlannak tűnő határvonalat képviseli. A két lélekrész megjelenítői egyben uralják is a színpad egy-egy felét, míg Nagy Andrea az őket elválasztó fénysávban lépdel végtelenségig lelassított tempóban. A fényterv és a jelmezek következetessége pontosan leképezi ezt a kettősséget. A koreográfia zárt rendszert alkot, szisztematikusan halad a centrum, a három szereplő néma összenézése, az egyes lélekrészek szintézise felé (a cím is erre a kettős, taszító, majd vonzó hatásra utal). Örök probléma, érthető képlet: az előadás egyedi vonása, hogy nem csupán a mindenkiben meglévő dichotómiát ábrázolja, hanem értelem és érzelem szinte skizoid, önálló életét, kapcsolatnélküliségét is, majd egy hosszan kitartott, kiválasztott pillanatban szokatlanul szépen mutatja meg a találkozás esélyeit.

Nagy Andrea zárt rendszert alkotó, „kijelentő módban" fogalmazó előadásának frissítő kontrasztjaként hat a Pont Műhely produkciója, a *Pontos Vesszők.* Itt ugyanis szó sincs a néző figyelmes kalauzolásáról, inkább egy izgalmas és pimasz labirintust látunk, melyben önálló tájékozódási manőverekkel kell haladni. A nézőt végre nagykorúnak tekintik, számítanak aktivitására; kérdés, hogy tud-e a lehetőséggel élni, nem bánja-e, ha néha bizony eltéved. Konvergens helyett üdítően divergens a szerkezet. Ez a kreatív, nyitott struktúra az alkotótársak demokráciájának is köszönhető, az előadást egy táncos, Umniakov Nina, két zenész, Márkos Albert és Mezei Szilárd, egy képzőművész, Turcsány Villő és egy filmes, Nagy András rendezte a társművészetek termékeny együttélésének jegyében. A darabot Henri Michaux író-képzőművész alkotásai inspirálták: bizarr, eltorzult portréira már a nyitó jelenetek is emlékeztetnek. Nagy András meghitt hangulatú filmje után a színpadképet Turcsány Villő karakteres, fejmagasságban cérnára fellógatott maszkszerű fejei uralják, melyeket szépen egyesével leszüretelnek a szereplők. Turcsány Villő és Umniakov Nina a levágott fejeket idéző, merev, groteszk grimaszaikkal teszik relatívvá az élő és a holt anyag közti különbséget, játékosan megelevenítve szobrok élettelen anyagát, és kővé dermesztve saját arcukat. Az arcoknak, szobroknak ez a behelyettesíthetősége, felcserélhetősége zavarba ejtő hatású, a földön szerteszét heverő színes emberfejek mintha csak arra figyelmeztetnének, hogy minden tettünk, gondolatunk, érzésünk, sőt, tettetésünk kitörölhetetlenül rávésődik arcunkra. És még valamire: a végességre, a halálra. Sorjáznak az ötletek, Mezei Szilárd és Márkos Albert harcias vonópárbajt vív, majd a táncos, Umniakov Nina két meztelen lábujja esik féktelenül egymásnak. A játékos, szellemes mozaikokat nemcsak mi, nézők, de talán a szereplők is más- és másképpen rakják össze, a darabot áthatja a szenvedélyes, nyugtalan keresés. Ironikus, könnyned, mégis kétségbeesett kajtatás a megfoghatatlan után. És ez így van jól, hiszen mindig csak kérdéseink vannak.

3 MEN (Nemzeti Táncszínház, Refektórium)

ÖTLET, KOREOGRÁFIA: Juhos István Puttó és a táncosok. **FÉNY:** Puttó és Payer Feri. **ZENE:** Plasticman. **TÁNCOLJÁK:** Hámori József, Juhos István Puttó, Fejes Ádám.

1 W

ELŐADÓ-KOREOGRÁFUS: Papp Tímea.

NAGY ANDREA: MÁGNESES MEZŐ (MU Színház)

KOSZTÜM: Németh Anikó–Manier. **FÉNYTERV:** Payer Ferenc. **FÉNYTERV-KONZULENS:** Kágé. **KOREOGRÁFUS, FÉNYTERVKONCEPCIÓ:** Nagy Andrea. **ELŐADÓK:** Tonhaizer Tünde, Szabó Réka, Nagy Andrea.

PONT MŰHELY: PONTOS VESSZŐK

ZENESZERZŐ: Mezei Szilárd, Márkos Albert. **KÉPZŐMŰVÉSZ:** Turcsány Villő. **FILM:** Nagy András. **VIDEÓ-SZAKSEGÍTSÉG:** Bodóczky Antal. **FÉNY:** Payer Ferenc. **TÁNCOLJA:** Umniakov Nina.

LŐRINC KATALIN

Kerekasztal-táncoltatás

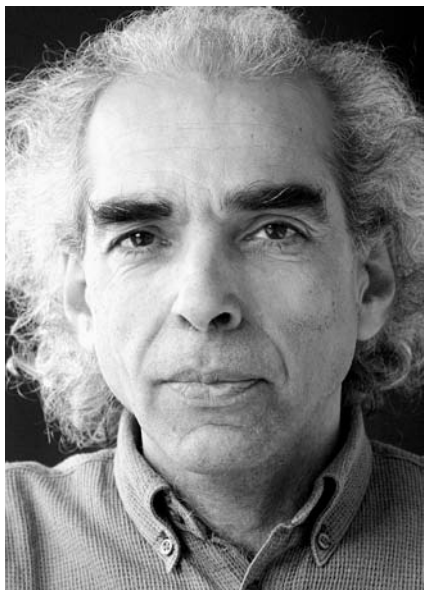
A filmesek és az írók után, február végén a táncosok is kerekasztalhoz ültek. Előzmények: 2003 októberében a Magyar Táncművészek Szövetsége (MTSZ) megrendelésére dr. Haskó Katalin és Csókay Ákos irányításával átfogó szociológiai felmérés készült a táncszakmáról. A tanulmány integrálta a Kortárs Táncszínházi Egyesület (KTE) hasonló célú, a független táncosok helyzetét vizsgáló felmérését is. A dolgozat pontokba foglalt lényeges konklúzióit és a megoldási javaslatokat párbeszéd kezdeményezése céljából elküldték a miniszternek. A levelet aláírta a hét legfontosabb szakmai szervezet képviselője – mintegy az egységes fellépést demonstrálva.

Mivel azonban a levélre 2004 januárjáig érdemleges válasz nem érkezett, az aláíró szervezetek február 6-ra sajtótájékoztatót szerveztek, melyen végül nem csupán dr. Hiller István miniszter és dr. Schneider Márta helyettes államtitkár jelentek meg, de először jött össze egy helyiségben a táncszakma összes jelentékeny képviselője, balettigazgatók, néptánctársulatok vezetői, a táncszínház és a kortárs tánc képviselői. A kezdeményezőkkel készített interjúsorozatból az első még aznap, a konstruktív hangulatú, tehát jól sikerült sajtótájékoztató utáni percekben készült, a többi az utána következő hetekben.

ANGELUS IVÁN, *a KTE elnöke*

– Miért voltak sikertelenek a szakmai szervezetek eddigi próbálkozásai?

– A rendszerváltás előestéjén erjedés kezdődött. 1989-ben gyakorlatilag feloszlott a Magyar Táncművészek Szövetsége, ezzel párhuzamosan civil szervezetek jöttek létre, amelyeknek azonban nem volt egyeztető fórumuk. A kilencvenes évek elején – emlékszem, a Fészek Klubban volt az ominózus gyűlés – indult a kezdeményezés: legyen a szakmának egy új ernyőszervezete, vagy pedig a táncművészek szövetsége fogja át az egész területet. A szövetség akkori elnöke ezt megvétózta, de mivel a minisztérium nem tárgyalt külön-külön a civil szervezetekkel, a szakma is elvesztette beléjük vetett bizalmát. Ki-ki pragmatikusan saját kezébe vette ügyeinek intézését, s mivel érvényes játékszabályok nem alakultak ki, mindenki a zavarosban halászva úgy „intézkedett", ahogy tudott. Mára a szakma számára világossá vált: a pénz annyira kevés, hogy nem lehet tovább így taktikázgatni.



Schiller Kata felvétele

– A pénzhiány kiélezte az érdekellentéteket. Ez a nemrég elkészült tanulmányból is kiolvasható...

– A rendszerváltáskor még egészen máshol húzódtak a frontvonalak. Akkortájt három „táborra" volt szokás osztani a szakmát: a „csizmásra", a „balettcipősre", valamint a „mezítlábasra". Ma már – mivel a műfaji találkozások korát éljük – a struktúrán belüliek, illetve kívüliek közé tevődtek át a határvonalak. Ami a tanulmányokat illeti – mert három is készült! –, a minisztérium és a szakma között már tavaly nyáron létrejött a megegyezés: készüljön felmérés, amely majd 2005-re ad reális képet. A Kortárs Táncszínházi Egyesület megbízásából összeállítottunk két olyan anyagot, mely a független, tehát az előbbi terminus szerint a struktúrán kívüli szakma területét méri fel. A két tanulmány szövege csaknem egybeesik, mégis az egyik – Szabó Györgyé – finomabb, a másik – az enyém – radikálisabb megoldási javaslatokat tartalmaz. A minisztérium akkori táncreferense, Oláh Dóra elé tártuk a dolgozatokat, azzal a céllal, hogy gondolkozzunk együtt. Sajnos az anyag kiforratlanul került a minisztérium látókörébe, miközben dr. Haskó Katalin irányításával javában készült a szociológusok átfogó felmérése, amely egyébként a KTE álláspontját is tartalmazza, persze nem maradéktalanul. Most legalább van bőven tárgyalási alap, s ehhez még mindig hozzá lehet tenni, akár az interneten keresztül is, ahová minden bizonnyal fel fog kerülni minden, ami a tanulmánnyal történik.

– Kik ülnek majd a Táncművészeti Kerekasztalnál? A miniszternek írt levelet hét szervezet képviselője írta alá (a szakszervezetet is számítva).

– Ezek a szervezetek ki fogják jelölni delegátusaikat. Egy küldött, valamint egy helyettes mindig jelen lesz, hiszen nem jöhet létre olyan helyzet, melyben egy ember kényszerű távolléte miatt csorbát szenvedhet az érdekérvényesítés. A tárgyalási folyamat keretében résztémák lesznek, s minden témához más-más szakértőket rendelnek majd.

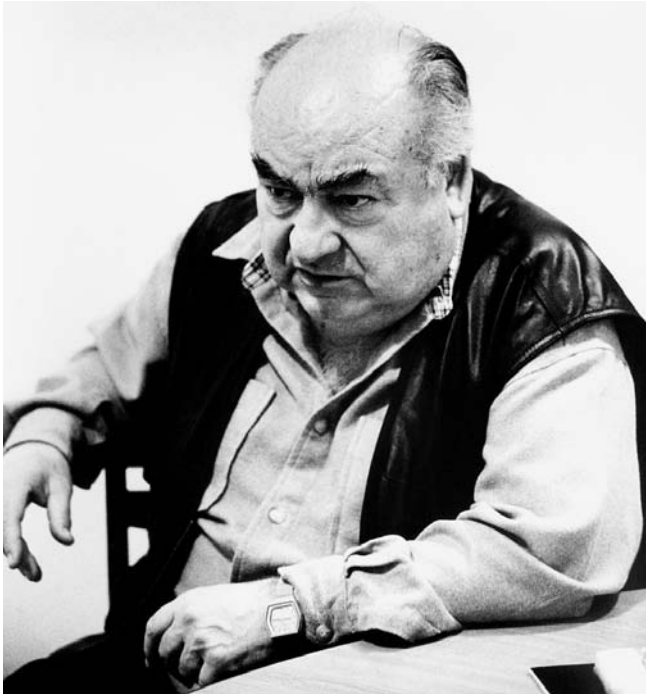
– A Kortárs Táncszínházi Egyesület lényegében a független táncosok egyedüli képviseleti szervezete. A tagsága miért ilyen passzív érdekérvényesítő?

– Talán azért, mert úgy látja, erőfeszítéseinek hatékonysága alacsony (akár a többi szervezeté, ugyanis azért is tárgyalt velünk a táncszövetség, mert érezte, egyedül ő sem tud eredményes lenni). A másik nagy dilemma az, hogy a KTE működését is elbizonytalanította a már említett folyamat, hogy lassan már nem a műfajok, hanem a társadalmi szektor mentén választódik szét a tagsága: a tagok egy része egyik szervezettől a másikig rohant és vissza, keresve, melyik is képviselné őt igazán... No és demokratikusan működni nagyon nehéz, márpedig én – sokakkal ellentétben – ebben hiszek.

NOVÁK FERENC, *az MTSZ társelnöke*

– Arra kérlek, hogy reagálj Angelus Iván nyilatkozatára.

– Tény, hogy a hatalom észlelte a szakma széthúzását. Különkülön futkosott mindenki a minisztériumba, így senkit sem hallgattak meg érdemben, csak részengedményeket lehetett elérni, pár forintot itt-ott. Rockenbauer Zoltánnal legalább lehetett tárgyalni,



Koncz Zsuzsa felvétele

igaz, egy évig tartott, míg megértették, hogy kell egy táncszínház. (Ezt is fúrják sokan, azzal az indokkal, hogy technikailag alkalmatlan a célra, mégis száztíz százalékos az előadások nézettsége.) Aztán egy elnökségi ülésen azt mondtam, hogy amíg nem küldünk radikális felszólítást, nem fognak velünk szóba állni. A sajtó nyilvánosságát kell tehát kérnünk, mégpedig egységesen. A miniszter pedig eljött – hiszen botrányszaga volt a dolognak –, és jól reagált. Egyébként a legjelentősebb alternatívok az elmúlt pár év során mind beléptek a Magyar Táncművészek Szövetségébe. Most már minden a Táncművészeti Kerekasztal résztvevőin múlik. Először is meg kell állapodni a témakörökről, melyeket egyenként kell a minisztérium elé tárni.

– Hol kéne kezdeni, mi a legsürgősebb?

– A finanszírozás és a szociális kérdések. Mi lesz például azzal, aki Godánál [az Artus Stúdióban – a szerk.] ledolgozik tizenöt évet, de nem vonatkozik rá a nyugdíjtörvény? A KTE mit ért el ebben a kérdésben? Én két éve dolgozom ezen. A finanszírozási összeget pedig évről évre lépcsőzetesen emelni kell, és nem csak az alternatívokét! Ők azt hiszik, mi, hivatásosok automatikusan megkapjuk a pénzt mindenre. Egy fenét! A fizetésekre van pénzünk, a fenntartási költségben viszont nincs tétel az új produkciók fedezetére. A miniszteri támogatás keretösszege visszakerült a Nemzeti Kulturális Alapprogramhoz, de a tánckollégiumnak új produkciók támogatására nem adtak annyit, amennyit eddig a miniszteri keretből kaptunk. Ettől most elestünk. Elvben a bevételt fordíthatnánk produkciókra, de a bevételi terv teljesíthetetlen. Elnézem, micsoda díszleteik vannak egyes alternatív csapatoknak. Honnan? Magyar Bálint még úgy látta: ki kell választani néhány nagyobb társulatot, s azokat kell támogatni. Egyetértettem vele. Az induló, kísérletező csapatokat pedig támogassák csak az önkormányzatok.

– Most – ellenérdekeltségeiteket félretéve – képesek voltatok a közös fellépésre. Valóban erősödik az összefogás, vagy ez csak látszat?

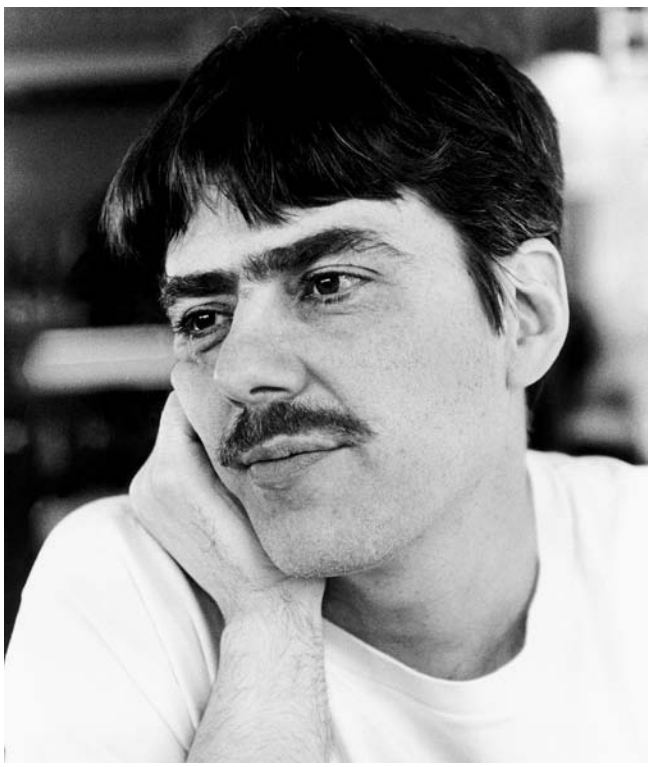
– Egyre jobb lesz az együttműködés. Én elkezdtem azzal, hogy megírtam a szöveget, odaadtam Kiss Jánosnak, aki elfogadta, Török Jolán pedig aláíratta mindenkivel. A viták az olyan félreértésekből adódnak, hogy például az alternatívok azt hiszik, a Győri Balett nagyon jól áll anyagilag. A fenét! De azt hiszem, a kerekasztal mellett jobban megismerik egymást. Csak legyenek kemények, és persze legyen az a szakszervezet is, ha eddig hosszú éveken át gyengélkedett!

SZABÓ GYÖRGY,
a Trafó igazgatója

– Te voltál KTE-elnökségi tag, de jelenleg nem képviselsz egyetlen szakmai szervezetet sem, a közös levelet sem írtad alá. Mégis érdekel a véleményed, mert nem csupán elsőként generáltál – néhány éve – vitát a (tánc)színházi struktúraváltásról (ezzel sikerült magadra haragítanod a struktúrán belülieket), de közgazdászként valószínűleg másként szemléled a területet, mint az érzékeny művészek. A Haskó-féle tanulmány hetedik oldalán, ahol a terület finanszírozási kérdéseihez fűzött megjegyzésekről van szó, ellentmondás van. „Többen is sérelmezték, hogy nem minden döntésben érvényesül a minőségi mérce…" – állapítja meg a tanulmány írója, majd lejjebb ez olvasható: „Vannak pályázati pénzekből rendszeresen részesülő együttesek, s ezek köre évek óta nem bővül." A minőségi mérce alkalmazása a fontosabb, vagy az, hogy bővüljön a rendszeres támogatásban részesülők köre?

– Ki kellene kötni, hogy NKA-pályázattal egy alkotó csak évi egy estre kaphasson pénzt központi forrásból. Aztán, ha talál szponzort, vagy felkérést kap fesztiváltól, befogadóhelytől, akkor a pénz megszerzése az ő feladatuk legyen. Egy előadást elkészíteni komoly munka, épp elég feladatot ad egy évadra. De nálunk egy produkció nem kap annyi támogatást, hogy az alkotók hosszasan dolgozhassanak rajta. Közben a rendszer is arra ösztönzi őket, hogy minél több előadást hozzanak létre, mert egyetlen darabot – az érdeklődés gyengülése miatt – a megszokott helyén csak néhányszor lehet eljátszani. A legjobbaknak, a piramis alakú struktúra „tetejének" tehát turnézniuk kell vidéken! Mindenütt helyi feladat lenne értő közönséget és befogadóhelyeket kialakítani. A „lentieknek" pedig az NKA ne adjon anyagi támogatást; a befogadóhelyeknek kellene annyi pénzzel rendelkezniük, hogy vendégül láthassák őket. Nézzük például, hogy van ez a briteknél: a British Council fejlesztő szervezet. Lehetne az NKA is olyan, hogy a kezdők közül a kiemelhető „közepet" már nagyobb összeggel támogatná. A tanulmányírás kapcsán Angelus Iván és köztem az egyik vita abból támadt, hogy ő fontosnak tartja: legyenek a KTE-nek olyanok is tagjai, mint Bozsik vagy Frenák. Én meg úgy gondolom, hogy azoknak fontos egy ilyen szervezet, akik nincsenek

Schiller Kata felvétele



benne a rendszerben. Ez örökké változó tagságot jelentene, mert az ajtót – elsősorban lefelé – nyitva kéne tartani.

– Te hogyan látod: miért vesztette el a KTE a presztízsét?

– A minisztérium a KTE létezéséről mostanáig alig vett tudomást: szinte minden információt a táncszövetségen keresztül kaptunk meg – így tagjaink szétszóródtak. Aki közülük befutott, átment a szövetségbe, amelynek mégiscsak nagyobb súlya volt. Ez teljesen érthető reakció. A szövetség gyűjtőszervezet, magában kell foglalnia a befutottakat is, de úgy lesz dinamikus szervezet, ha az újak létükkel megkérdőjelezhetik a „nagy tehénben lévők" nimbuszát.

– Milyen problémákat oldhat meg a Táncművészek Kerekasztala?

– Haskó Katalinnak is elmondtam: meg kéne tudni, miben látják a tánc szerepét a minisztériumban, milyen mértékű változást tartanak kívánatosnak. Egyértelmű, hogy a tánc fejlődéséhez újfajta finanszírozást kell bevezetni, és ehhez nagy elszántságra van szükség. Ami a kerekasztalt illeti: mielőtt leülnek a minisztériummal, egy felülemelkedő, konszenzusos koncepciót kellene kidolgozni. Ilyen jelenleg a szakmának nincs. Dühös és éhes emberek ülnek az asztalnál, akik pénzt akarnak. Valójában pedig még arról sincs kimutatás, mennyibe kerül pontosan a táncművészeti alaptevékenység. Nem látom az asztal túlsó, minisztériumi oldalát sem. Nem látom, ki az, akivel érdemben tudnánk tárgyalni, aki pontosan ismeri az egész területet. Ki az, aki felteszi a kérdéseket, ki mit és kit képvisel a kerekasztalnál. A jelenlegi képviseleti rendszer véleményem szerint konzerválni fogja a problémákat. Bárcsak ne lenne igazam! A táncreferens pozíciója és a posztra kijelölt ember általában erőtlen. Mindezek miatt ódzkodom a részvételtől. A minisztériumnak amúgy jól jön a kerekasztal, mert mindig is a tánc volt a kísérleti alany. Mi kezdtük el erőltetni a támogatási struktúra reformját, de csak akkor vették komolyan, amikor a színház berkeiből felmerült egy konkrét probléma: a Schilling Árpádé. Megint a színház profitált a kezdeményezésünkből. Én egyébként nem értek egyet azzal, hogy a szakma „kijárásos" alapon törekedett a megoldások felé. Azok mondják ezt, akik kijárnak dolgokat.

– Hol húzódnak a szakmán belüli frontvonalak?

– Ma nem beszélhetünk három műfajról: balettről, néptáncról és kortárs táncról. Két hagyomány van, a baletté és a néptáncé, és létezik a máról szóló tánc, amely meríthet – többek között – akár a balettből, akár a néptáncból. Viszont a hagyományőrzőknek túlságosan nagy a súlyuk és a beleszólásuk, és így meghatározzák a szakma jövőjét.

KISS JÁNOS,
az MTSZ soros elnöke

– Milyennek látod a helyzetet a Táncművészek Kerekasztala és a NKÖM első találkozója után?

– Utálom a nagy szavakat, de a szakma történelmi fordulóponthoz érkezett. Bebizonyosodott: a néptánc, a balett, az alternatívok, a teoretikusok, az oktatás, a szakszervezet, az egész szakma akarja a kulturális rendszerváltást, és bár a vészhelyzet sodort minket együvé, mégis tudatosan alakítottuk így. Magyarországon most először anyakönyvezték a táncot. Ahogy a rendszerváltás előtt a verbális műfajokban létrejött a szamizdat, a nyolcvanas évek második felében nálunk is ugyanúgy megindult a szabadságvágy érvényesítése. Akik ezt akkor kezdeményezték, ma táncéletünk fontos személyiségei. A teljesen körülbetonozott szövetség falain pedig lassan lyukakat kezdtek fúrni kívülről, hogy tartsunk már össze; majd, mire teljesen kinyíltak a kapuk, kiderült, hogy nem is utáljuk egymást! Előítéletek szűntek meg a kerekasztalmegbeszélésen, ahol mindenki „levetkőzött": közös problémákat tudtunk közösen megbeszélni. Amellett, hogy ez boldoggá tesz, el is szomorít, hogy a társművészetek (a zene, a színház) már jóval korábban fel tudták építeni erős védőbástyáikat. Annak ellenére,

Schiller Kata felvétele

hogy konkurálnak egymással, stratégiai kérdésekben képesek hátukat egymásnak vetve harcolni!

– Nem azért, mert szervezeti hagyományaik régebbiek, mint a táncosokéi?

– A tánc egyre több embert érdekel. Egyre többen ismerik fel a mozgás fontosságát. A XX. század végére a hagyományokkal szemben a drámai színpadon is kezdett a mozgás pozíciókat szerezni a próza mellett. Ma már a legjobb rendezések világszerte erősen építenek a mozgásra. Na de ez elmélet, nekünk most gyakorlati dolgokkal kell foglalkoznunk. Meg kell szilárdítani az együttesek, a különböző műhelyek működését, ugyanakkor nagyon fontos, hogy a struktúra mobil legyen, senkit se betonozzanak be. Azt hallottam, hogy mégsem zárják be Berlinben a Komische Opert, működhet mind a három opera, mert ha már az európai politika központjai távol vannak Berlintől, akkor legyen a kultúra a város erőssége. Nekünk és a mindenkori politika irányítóinak arra kell gondolnunk, hogy Magyarországnak nincs tengere, olaja, nincsenek komoly bányái és nagyipara. Csak a tudásunk, a kultúránk lehet kiemelkedő. Ezért a kultúrának minden kurzusban függetlenül, a politika felett kell állnia.

Kürtösi Katalin

Fesztivál és évad Montrealban

Az első Amerikai Színházi Fesztivált 1985-ben rendezték meg Montrealban, így a kétévente sorra kerülő – s nevével ellentétben nem pusztán az amerikai kontinens műveit bemutató – gazdag színházi eseménysorozat 2003-ban tizedik alkalommal volt látható, programján huszonhárom előadással, amelyek közül tíz külföldről érkezett. A tíz fesztiválévad során huszonhét országból százötvennyolc előadást láttak vendégül, a nézők száma megközelítette a negyedmilliót – igaz, e nagy szám magában foglalja azt a hozzávetőlegesen több tízezer nézőt is, akik a négy évvel korábban Montreal bevásárlóutcájában, az egyik nagyáruház kirakatában megrendezett „valóság-show-t" megtekintették. (Jómagam a tízből öt alkalommal láttam előadásokat, kilenc országból összesen huszonhármat – az 1995. évi fesztiválról a SZÍNHÁZ novemberi számában be is számoltam.) A meghívottak közül nem hiányoztak az elmúlt két évtized meghatározó személyiségei: Tadeusz Kantor éppúgy jelen volt, mint Peter Brook, Robert Wilson, Ariane Mnouchkine, a québeciek közül pedig Gilles Maheu, Pol Pelletier, Alice Ronfard, Paula de Vasconcelos, Denis Marleau és természetesen az időközben nagy nemzetközi hírnevet és elismerést kivívott Robert Lepage is.

A fesztivál mottója a kísérletezés: ennek jegyében választ Marie-Hélène Falcon fesztiváligazgató produkciókat az öt kontinensről, a vietnami vízibáb-együttestől az orosz és román társulatokon, afrikai előadásokon át a dél-amerikai mozgásszínházig és a kanadai őslakos-előadásig. (Sajnos, mind ez ideig magyar együttes nem szerepelt a rendezvény programján.) Azzal, hogy érdekes külföldi – és belföldi, azaz angol kanadai és québeci – darabok láthatók a Párizs után legnagyobb francia nyelvű városban, a montreali és tágabban értelmezve a québeci, sőt a kanadai színház is megmérettetik, és bekerül a nemzetközi színházi élet vérkeringésébe. Ez pedig különösen fontos egy viszonylag rövid színháztörténeti múlttal rendelkező kultúra esetében.

A fesztivál keretében naponta több előadásra kerül sor a város legkülönbözőbb pontjain: hagyományos kőszínházban éppúgy, mint parkszínpadon, stúdiószínházban, bisztróban, elhagyott üzemcsarnokban, hokistadionban vagy éppen az óvárosi kikötőben – mindig zsúfolt nézőtér előtt. A látványelem kiemelt helyet foglalt el az előadások kiválasztásában – M.-H. Falcon szavait idézve: „A színház átalakul. Éveken át a tánc határozta meg. Most azt láthatjuk, hogy sok a filmes elem a színházban. Közvetlenül beavatkozik a nyelv szintjén: a mozi, a kamera és a színpad interakcióját láthatjuk."

A fesztiválprogramból kiemelkedett a rendkívül színvonalas *Chekhov longs ...in the ravine* című előadás (Smith-Gilmour Theatre, Toronto). Pár évvel korábban a társulat már színpadra állított néhány Csehov-novellát *Chekhov Shorts (Csehov rövidek)* címmel, idei adaptációjuk viszont egyetlen, hosszabb Csehov-elbeszélést dolgoz fel, az 1899-ben írt *A szurdokban*-t – innen az előadás címe is: *Csehov hosszabb elbeszélései ...a szurdokban.* Az ötszereplős dara-

A Smith-Gilmour Theatre Csehov-előadása

bot mindvégig áthatotta egy több éve együtt dolgozó, együtt gondolkodó, kiemelkedően jól képzett színészi alkotói csapat szelleme és lelkesedése. Szinte hihetetlen, hogy az öt színész három székkel és pár téglával szemünk elé tudta varázsolni a XIX. század végi orosz falucska világát, középpontjában egy szatócs öregemberrel és két fiával. A téglákból felépítették a falucska utcáit, templomát, majd amikor ugyanezeket a téglákat egymáshoz ütögették, máris lovak patáinak csattogását hallhattuk, később pedig a székekből talicska lett, amelyen a falu szélén megtelepedett gyár munkásai e téglákat szállították. Ugyanaz a színész eljátszott fiatalembert, középkorú asszonyságot, hitelért rimánkodó vén parasztot, lakodalmon táncot ropó kikapós falusi menyecskét, miközben jelmeze alig változott, pusztán kalapját cserélte kendőre. Az öreg szatócs új felesége folyton takarított: a közönség felé nyíló láthatatlan ablak tisztítása közben a színésznő ugyanolyan nyiszogó hangot hallatott, mint az újságpapír az üvegen – mindvégig hihetetlen derű és életerő áradt

A Sárkány-trilógia című Lepage-előadás

a színpadról, az alkotók ugyanis elvetik azt a megmerevedett, szinte kötelező érvényű realista hagyományt, amellyel Csehov darabjait általában színpadra állítják.

A csehovi világra jellemzően, a távoli kis faluban is történnek „minitragédiák", de ezeket éppen dimenziójuk teszi hitelessé és megkapóvá: az öreg szatócs elvesztette feleségét, majd újranősült – idősebbik fia a közeli városban rendőr, mindenki felnéz rá, még irigylik is, mígnem kiderül, hogy pénzt hamisít, ezért Szibériába száműzik, mialatt fiatal, várandós felesége a családdal marad. A fiatalabbik fiú kissé ütődött, felesége viszont nagyon is talpraesett: lassanként átveszi a bolt igazgatását, nem ad hitelt senkinek, apását is elüldözi, sógora időközben megszületett gyerekét pedig „véletlenül" leforrázza, az bele is hal sérüléseibe. A bonyolult történetet megkapóan, fanyar iróniával mutatják be, felhasználva a commedia dell'arte örökségét és a „fizikai" színház nyújtotta lehetőségeket – a hangulatot pedig egy-egy orosz népdaltöredék érzékelteti. Parádés a játék és a rendezés, főként a lakodalmi jelenetben, amikor öt színész az egész falut életre kelti, minimális számú kelléket használva: két szereplő kifeszítve tart egy hosszú fehér abroszt, és eme „asztal" körül láthatjuk a vendégeket, amint mulatnak, esznek-isznak, táncolnak. A párizsi Jacques Lecoq-iskola egykori növendékei és követői, Michele Smith és Dean Gilmour szerint Csehovot nem szabad komoran, monotonul játszani. Hitvallásuk szerint hosszú ideig dolgoznak a darab szövegén, a meghatározó képeken, amelyeket a szöveg indukál, azért, hogy a szavak a mozgásban gyökerezzenek. Hogy visszaadják a lényeget: „A szövegnek a testen át kell érvényesülnie" – vallják.

A kortárs kanadai színházkultúra legismertebb és legelismertebb alakja a québeci születésű Robert Lepage, aki színészként és rendezőként egyaránt dolgozik színpadon és filmekben. (Darabjai közül a Petőfi Csarnokban láthattuk a Miles Davis és Jean Cocteau leveleiből készült *L'Aiguille et l'opium [Tű és ópium]* címűt a kilencvenes évek közepén, bár Budapesten már ő nem játszott benne.) Lepage bő másfél évtizeddel ezelőtt robbant be a kanadai, majd rövid időn belül a nemzetközi színházi életbe egy majd' hétórás „saga", a *La Trilogie des dragons (Sárkány-trilógia)* egyik alkotójaként: ezt újította fel a fesztivál kérésére 2003-ban. Lepage-t a nemzetközi szakirodalom az úgynevezett „interkulturális" színház képviselői közé sorolja, és a Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Eugenio Barba nevével fémjelzett irányzat fiatalabb generációjának egyik legkiemelkedőbb alakjaként tartja számon. A művész tökéletesen kétnyelvű (francia, angol), két alapnyelvén kívül még ötöt ismer kiválóan, ami hozzájárulhat ahhoz, hogy különösen kedveli a különböző kultúrák közötti „szabad áramlást", valamint az időutazásokat.

A *Sárkány-trilógia* helyszíne és főszereplője a leghétköznapibb: egy külvárosi parkoló, illetve annak kínai bevándorló őre. A hosszú előadással Lepage és társulata, az Ex Machina elsősorban azt akarja elérni, hogy a közönség kiszakadjon hétköznapi életéből. Ezt elősegítendő az előadást a város távol eső ipari negyedében, egy évtizedek óta használaton kívüli vasúti hangár épületében tartották. Az elemelő effektus tehát fizikai, szellemi, történelmi és kulturális értelemben egyaránt működik.

A *Sárkány-trilógia* a XX. század történelmének három fontos eseménye köré rendeződik két fiatal lány sorsát követve: az első rész történelmi hátterét az 1920-as évek nagy világválsága adja, a következőét a második világháború, az utolsóét pedig a hatvanas évek vége. A helyszínek keletről nyugatra haladva: Québec városa, Toronto, Vancouver. Az előadás tárgya az emlékezet, az emberek vándorlása a különböző országrészeken és magán az életen át. A történet elég banális: Jeanne és Françoise a québeci parkolóban cipősdobozokból építi fel játék városát, olykor feltűnik a kínai parkolóőr, majd megjelenik Crawford, az angol cipőügynök, aki boltot szeretne itt nyitni. Megelevenednek a külvárosi hétköznapok: Jeanne a borbély fiától megkapja élete első csókját, majd teherbe esik tőle, de házasságukat a szülők megtiltják – a lány Torontóba megy, ahol a kínai parkolóőr fia gyermekével együtt befogadja. A második részben már Crawford is Torontóban van, ahol cipőboltot nyit, ebben dolgozik Jeanne. Felkeresi őt Françoise, akinek a szerelmét elviszik katonának, és mielőtt Angliában bevetnék, itt találkozhatnak röviden. Különösen emlékezetesek ezek a jelenetek: a nézőtéri sorok között elhelyezkedő, viszonylag kicsi, téglalap alakú játékteret fapallók keretezték, ezen vonult a „hadsereg" görkorcsolyán körbe-körbe, Brahms *V. magyar tánc*ának zenéjére. Egy későbbi jelenetben Françoise követi szerel-

mét Angliába; a katonáknak előadott énekszáma (Kurt Weill dala) az előadás egyik csúcspontja lesz: érzelmileg magával ragadó, de nem hatásvadász. A harmadik rész a nyugati partvidéken játszódik a hippi-korszakban: Françoise meglátogatja festőművész fiát, aki galériát kíván nyitni. Időközben Jeanne már el is temette gyógyíthatatlan beteg lányát, és egyre inkább eltávolodik kínai férjétől – első szerelme fel-felbukkan, de egymásra találásuk mindig csak pillanatokig tart.

Lepage darabjaiban nem az a lényeg, *amit* elmond, hanem az, *ahogyan* elmondja: színpadi nyelve, eszköztára, a flashbackek, a lassított- vagy éppen gyorsítottfelvétel-szerű jelenetek, az ötletes színpaditér-kezelés, a hangsúlyokat kiválóan érzékeltető, precíz világítás, a zene, továbbá a színészek rendkívüli mozgáskultúrája. A különböző rétegekhez, illetve kultúrákhoz tartozó szereplők jellemzése akcentussal és egy-egy mozdulattal magával sodorja a nézőt, aki útitársul szegődik az időt és teret, illetőleg a kulturális és nyelvi határokat átszelő utazáshoz. A felújítás során Lepage és alkotótársai ellen tudtak állni az aktualizálásnak, de a Lepage későbbi korszakára oly jellemző bravúros technikai megoldásoknak is. Sikeresen megőrizték az előadás eredeti szellemét és báját, anélkül, hogy beporosodott múzeumi darabbá változtatták volna.

■

A Szeged és Montreal közötti távolság azt még lehetővé teszi, hogy e sorok írója időről időre részt vehessen egy pár hetes színházi fesztivál néhány előadásán, de az egész színházi évadról természetesen csak huzamos ott-tartózkodás után lehetne beszámolni. Ezért inkább a fesztivál idején látott három további előadásról szeretnék beszámolni, nem időrendi sorrendben. Három évvel ezelőtt, a fesztivál utolsó napjaiban mutatták be Robert Lepage *La Face cachée de la Lune (A Hold elrejtett arca)* című darabját a szerzővel a főszerepben, amit sajnos 2001-ben nem tudtam megnézni, viszont 2003-ban Montreal legpatinásabb színháza, a Théâtre du Nouveau Monde műsorán is szerepelt, igaz, ekkor már nem Lepage, hanem a kiváló előadóművész, Yves Jacques játszotta a két fivér, anyjuk és a háziorvos szerepét is. Lepage az űrutazás mítoszáról, a holdralépésért folytatott orosz–amerikai versengésről, valamint a Földön kívüli élet lehetőségéről szól a két fivér mindennapjain keresztül: egyikük sikerorientált, egoista meteorológus, másikuk az űrhajósok narcizmusáról írja doktori értekezését. A darab a színpadi költészet és a természettudományos ismeretek szimbiózisát tárja elénk – kerettörténete szerint a két fivér nemrég elhunyt édesanyjának örökségét rendezi, amelyben a meghatódottság mellett az ironikus, sőt gyakran humoros elemek dominálnak. Lepage, szokásához híven, a hétköznapi élet tárgyait használja fel, amelyek sajátos metamorfózison mennek át: a mosó-szárító gép üvegajtaja egyszer az űrhajó kabinablakaként hat, máskor a meteorológiai ciklonokat érzékelteti a benne forgó ruhákkal; a vasalóállvány valódi funkciója mellett edzőtermi erőgéppé vagy szobakerékpárrá lesz. Az élő színészen kívül megjelenik egy asztronautabáb is, tovább bővítve a játéklehetőségeket. A helyi kritika szuperlatívuszokban szólt a darabról és az előadásról: „a rendezés képzeletdús és zseniális... a mozdulatokat szinte matematikai pontossággal komponálták meg."

Mint a fentiekből kiderül, a lepage-i színház nem drámákat jelenít meg, sokkal inkább pár mondatban összefoglalható történeteket mond el. A kétfelvonásos előadás minden pillanata rendkívül tudatosan van kidolgozva: a nyitó képben a színész hatalmas tükröket

Sophie Grenier felvételei

Jelenet a Sárkány-trilógiából

mozgat, amelyek a nézőtérre irányulnak, így a néző felkerül a színpadra, vagyis részévé válik az előadásnak. Aktivitásra az alkotó a továbbiakban is számít. Mindegyik kép számos asszociációt indít el a szemlélőben, vagyis *aktív* részvételt igényel, kétségtelenné téve a színházi jelenlét és az élő színésszel való kapcsolat fontosságát és pótolhatatlanságát. A Lepage-féle színház arról győz meg, hogy ez az ősi kifejezési forma továbbra is életképes, igaz, felhasználja a korunk kínálta lehetőségeket, mint például a médiát.

Montreal tucatnyi kisszínháza kiválóan alkalmas az egyre gazdagodó québeci drámairodalom alkotásainak bemutatására. Az Espace Go 2002 novemberében újította fel Serge Denoncourt rendezésében Michel Marc Bouchard másfél évtizede született sikerdarabját, a *Les Feluettes*-t (*Levélkéket*), amelynek alcíme: *ou la répétition d'un drame romantique (avagy egy romantikus dráma próbája/megismétlése).* Ez az alcím a többjelentésű *répétition* szóval utal a metadráma lehetőségére; ez meg is jelenik a többszörösen keretes szerkezetű darabban, amelyből nemegyszer mintha Genet műveinek visszhangját is kihallanánk. A prológusban a főszereplő, Simon börtönből való szabadulása után arra kényszeríti volt osztálytársát, az időközben püspöki rangra emelkedett Jean Bilodeau-t, hogy nézze végig a többéves börtönbüntetése alatt rabtársaival kidolgozott és színre vitt darabot, amely arról szól, mi is történt 1912-ben, amikor Jean de Vallier tűzhalált szenvedett. Tanáruk, Saint-Michel atya rendezésében az iskolájuk névadója, Szent Sebestyén tiszteletére rendezett ünnepségen D'Annunzio *Szent Sebestyén mártíromsága* című darabját készültek előadni. Ebben a két főszereplő, Simon és de Vallier túlságosan hitelesen mutatta be Sebestyén és barátja, Sanaé vonzalmát, Jean Bilodeau ezt elárulta anyjának, aki panaszt tett az iskola vezetésénél, ezért a diákelőadást betiltották. A homoerotikus vonzalom azonban Jean esetében is jelen volt, s amikor Simon és de Vallier közösen akart tűzhalált halni, Jean kimentette Simont, akit viszont több évtizedes börtönbüntetésre ítéltek barátja halála miatt. A betétdarab a diákelőadás előkészületeit tartalmazza, de emellett megeleveníti egy québeci kisváros század eleji hétköznapjait is, amelynek lakói hányódó emberek, akik fantáziavilágot építenek maguk köré, és nem vesznek tudomást a hétköznapi re-

alitásokról, és főként nem a problémákról. Saját bevallása szerint a szerző népszerű darabot írt, a közkedvelt receptet használta, vagyis a romantikát, a féltékenységet, a szenvedélyt, a klasszikus szerelmi történetet, de csak férfiakkal. A férfiszerelem motívuma a társadalom képmutatását és a tolerancia hiányát hangsúlyozza. Serge Denoncourt rendező szerint azonban „nincs »meleg« művészet. A művészet túl komoly dolog ahhoz, hogy a szexuális orientációra szűkítsük le."

A darab első rendezője André Brassard volt. Sodró lendületű előadást hozott létre, amelyben a középiskola atmoszférája dominált (ezt az ottawai National Arts Centre-ben volt szerencsém látni 1989-ben, amikor több mint százötven előadást ért meg). Denoncourt viszont a börtön-metaforát emelte ki, oly módon is, hogy a játéktér közepén elhelyezkedő közönséget rácsokkal vette körül a kétoldalt lelátószerűen kiképzett nézőtéren. Jean Bilodeau maga is az első sor közepéről nézte végig – a valódi nézők között – a rabok előadását. Az eszközkészlet alkalmazkodott a fiktív börtönvilág lehetőségeihez: kelléket alig használtak, jelmezül pedig a börtön számmal ellátott szürke egyenruhái szolgáltak, apró módosítással. A női szerepet alakító rabok arcukat fehérre sminkelték, csak némi rúzst kentek ajkukra, és a börtönsapkát fordítva tették a fejükre (így az kis kalapnak tűnt). Természetesen minden szerepet férfi színész játszott, akik szerepük szerint többéves börtönbüntetésüket töltő „nehéz fiúk", ezért hangsúlyosan jelen volt a fizikai erőszak és a testjáték – naturalisztikusan eljátszották a homoszexuális szeretkezéseket, mezítelen férfitestekkel. Tisztán érzékelhető a választóvonal a nyelvi határok között is: a D'Annunziótól átvett dialógusok mellett a standard francia a québeci franciával és a börtönszlenggel keveredett. A darab fogadtatása nagyon lelkes volt, és az elismerés nem pusztán a tizenötödik évfordulónak szólt.

Közhely, hogy a *Bibliá*ról már nem lehet újat mondani, de másként megjeleníteni lehet, legalábbis erről győzött meg a Théâtre du Sous-Marin Jaune és a Théâtre d'Aujourd'hui közös produkciója, a *Le Loup Bleu (A Kék Farkas).* Az Antoine Laprise rendezte és Marie José Houde ötleteit felhasználó adaptációban közel száz, különféle bábot felhasználva mutatták be az *Ótestamentum* epizódjait. A titokzatos *Kék Farkas* az alkotók szerint „filozófus, mindentudó, aki az emberiség rendelkezésére bocsátja tudását. Ebből egyenesen következik, hogy egy olyan szöveg, mint a *Biblia,* a mancsa ügyébe kerül. [...] A Kék Farkas megengedi, hogy elliptikusan közelítsük meg a témát, az eseményeket napjaink kontextusába helyezzük, e távoli történetet közelebb hozzuk a közönséghez, de azt is, hogy nevettessünk, és egy kicsit bolondozzunk. [...] A Kék Farkas – embertársaihoz hasonlóan – láthatóan kedveli az ellentmondásokat... látásmódja olykor torz, aktualizál, anakronizmusokat, gegeket és kritikát tartalmaz, eltávolít" – írja az egyik kritikus.

A *Biblia*-előadás észak-amerikai kontextusba helyezi a „könyvek könyvét": e folyton úton lévő szubkontinensen mi sem természetesebb, mint hogy a Baby Lone motelbe megérkező Kék Farkas felveszi az éjjeliszekrényen heverő *Bibliá*t – hogy azután elénk varázsolja annak néhány epizódját a XXI. század elejének ironikus-posztmodern megközelítésében. A színpadon egyaránt jelen van az élő színész, aki gyurmából formálja meg az első emberpárt, de „életre kelnek" a bibliai alakok – papírmasé figurák, marionettbábuk, kesztyűbábok éppúgy, mint a színész arcát felhasználó bábalakok. A káprázatos sokféleséget, sodró tempót olykor aktuális „kiszólások", továbbá dalbetétek színesítik. Mindeközben elhangzanak részletek a bibliai szövegből is.

A fentiekben ugyan alig fél tucat előadásról esett szó, de talán ennyi is meggyőzhette az olvasót afelől, hogy Montreal kulturális élete sok érdekességet tartogat a látogató számára, amelynek a világhírű dzsesszfesztiválon kívül a színház is szerves része.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.
Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az **ÉS**-t .....pld.-ban .....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

.....

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

Summary

The first section of the present issue is concerned with new operatic performances – both modern and postmodern. András Csont saw Leoš Janaček's *Jenůfa* at the State Opera House, András Nagy introduces *The Garden of Damnation* by the H.U.D.I. Company and Csaba Kutvölgyi analyses *Purcell's Picnolepsy,* a composition of song and dance set to the music of Ágens and Henry Purcell.

Reviews of straight plays follow. This month's authors – Judit Szántó, Tamás Tarján, Andrea Tompa, Tamás Koltai, Bea Baros and László Zappe – give their account of Tchekhov's *Ivanov* (Katona József Theatre), Mihály Vörösmarty's *Csongor and Tünde* (The Chamber), Molière's *The Misanthrope* (The Chalk Circle Company at the Gaiety Theatre's Little Stage), Witold Gombrowicz's *Operetta* (The Ark), Dostoievski's *White Nights* (joint production of the Thalia and the Veszprém theatres) and Frank Wedekind's *Lulu* (Radnóti Theatre).

Closely related to the play's review, an analysis by Krisztina Galgóczi of the text follows: for the first time in Hungary the theatre chose the original version of the play, in a masterly adaptation by András Forgách.

We publish a conversation Tamara Török had with Andrea Fullajtár, a remarkable young actress of the Katona József Theatre.

Two of our regular contributors saw six new dance productions. Ágnes Veronika Tóth evokes *Three Men* and *1 W* seen at the National Dance Theatre as well as *Magnetic Fields* and *Semicolon* seen at the MU Theatre.

Short interviews with the participants illustrate Katalin Lőrinc's account of a round table discussion concerned with problems and perspectives of contemporary Hungarian dance.

Our column on world theatre features and account of Katalin Kürtösi on the tenth American Theatre Festival of Montreal as well as some interesting novelties on the program of Montreal theatres.

Play of the month is *Joan, the Female Pope* by Ágnes Kamondy.