2005. JÚNIUS

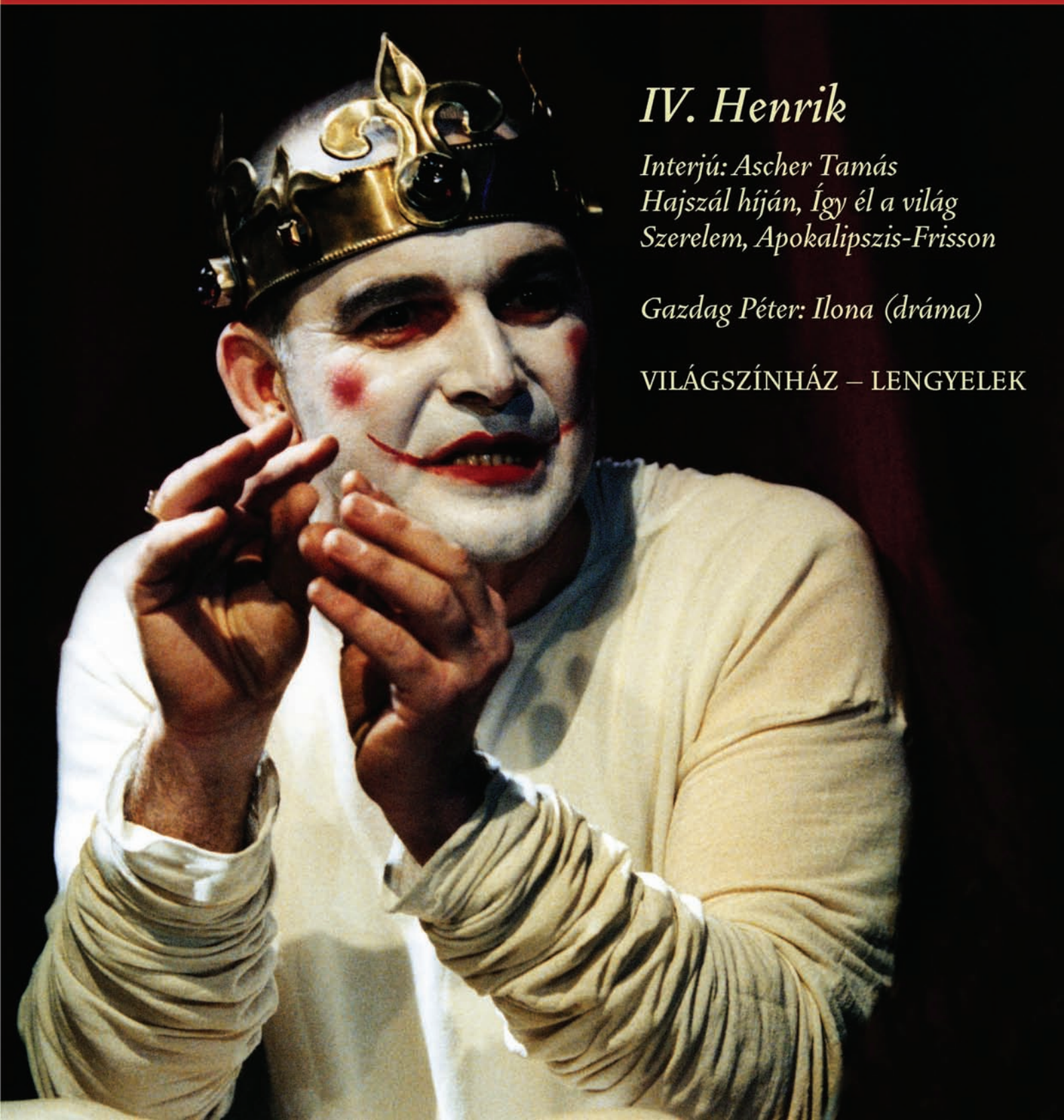
XXXVIII. évfolyam 6. szám

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

342 Ft

+16 oldal VILÁGSZÍNHÁZ



IV. Henrik

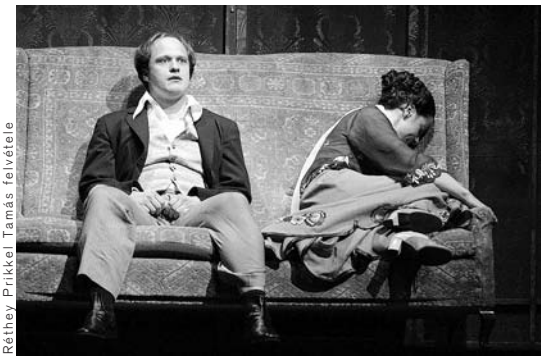
Interjú: Ascher Tamás
Hajszál híján, Így él a világ
Szerelem, Apokalipszis-Frisson

Gazdag Péter: Ilona (dráma)

VILÁGSZÍNHÁZ – LENGYELEK

Walter Péter felvétele

Yvonne, burgundi hercegnő (Kecskemét)



Réthey Prikkel Tamás felvétele

Szerelem (Tatabánya)

Gál Gábor felvétele

éjjeli menedékhely (Eger)

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ▪ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ▪ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ▪ KUTSZEGI CSABA (tánc) ▪ SZÁNTÓ JUDIT ▪ TOMPA ANDREA (Világszínház, OSZMI)

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

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.
Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág.
Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál
(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900).
További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 342 Ft

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

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

Megjelenik havonta
XXXVIII. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG
ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XXXVIII. évfolyam 6. szám ▪ 2005. június

▪ Koltai Tamás: LAPFORDULÓ 2
▪ Nagy András: BEKÖSZÖNTŐ 2

POSZT

▪ Karsai György: VOLT EGYSZER EGY SZEZON II. 3

VILÁGSZÍNHÁZ FESZTIVÁL

▪ Tompa Andrea: FESZTIVÁLT? KINEK? MINEK? 12
Kerekasztal Moszkvában

INTERJÚ

▪ Koltai Tamás: MINŐSÉG ÉS SZENVEDÉLY 16
Beszélgetés Ascher Tamással

VILÁGSZÍNHÁZ LENGYELEK

▪ Pályi András: AZ EREDETI ÉS HASONMÁSA 24
Két vendégjáték

▪ Jerzy Grotowski: A MEZTELENSÉG A SZÍNHÁZBAN – ÉRTÉK VAGY OBSZCENITÁS 27

▪ ROZMAITOŚCI, JARZYNA, WARLIKOWSKI 31
▪ Nánay Fanni: KULTUSZSZÍNHÁZ, KULTUSZRENDEZŐK 31
▪ Piotr Gruszczyński: VÁGÓHÍD/SZENTÉLY 33
▪ Piotr Gruszczyński: SZERTARTÁSOK 36

KRITIKAI TÜKÖR

▪ Csáki Judit: TUDÓSÍTÁS RÓKABOKORBÓL 39
Thornton Wilder: *Hajszál híján*
▪ Tarján Tamás: CSALÁSZAT 41
William Congreve: *Így él a világ*
▪ Koltai Tamás: KÖRBE 44
Witołd Gombrowicz: *Yvonne, burgundi hercegnő*
▪ Urbán Balázs: SZÉP AZ ÉLET... 46
Barta Lajos: *Szerelem*
▪ Selmeczi Bea: MEGHALT A MODERN, ÉLJEN A MODERN! 48
Shakespeare: *Rómeó és Júlia; Szeget szeggel*
▪ Fekete Márton: NAGYON KORTÁRS 51
M, vagy mégsem
▪ Kovács Dezső: LIBIKÓKA 52
Pirandello: *IV. Henrik*
▪ Tarján Tamás: NEMZETI GÖDÖR 54
Csokonai Vitéz Mihály: *Tempefői*
▪ Szántó Judit: MEGVOLT GOLDONI IS 56
Carlo Goldoni: *A kávéház*
▪ Zappe László: JÉZUS VÉRE ELKÁRTYÁZVA 58
Makszim Gorkij: *Éjjeli menedékhely*

TÁNC

▪ Kutszegi Csaba: ÍTÉLET A VÉGÍTÉLETRŐL 60
Apokalipszis-Frisson
▪ Tóth Ágnes Veronika: GYÉMÁNT HELYETT FLITTER 62
Pilobolus táncszínház
▪ Halász Tamás: INFERNÁLIS TÁJAKON 63
Maldoror énekei

DRÁMAMELLÉKLET: Gazdag Péter: *Ilona*

A CÍMLAPON: Szervét Tibor a Radnóti Színház *IV. Henrik* című előadásában

Koncz Zsuzsa felvétele

Lapforduló

Mostani számunktól kezdve tizenhat oldallal bővül a SZÍNHÁZ, s ami nem mellékes, változatlan áron. *Világszínház* című rovatunk ezután havonta, folyamatosan *legalább* ekkora terjedelemben jelenik meg. Ezt az örvendetes változást több, a közös cél érdekében együttműködő partnerünk segítette. Mindenekelőtt az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum, amely fölajánlotta *Világszínház* című önálló, időszakos kiadványának lapunk integráns részeként való megjelentetését. Nemkülönben a Kulturális Minisztérium és a Nemzeti Kulturális Alapprogram – annak Színházi Kollégiuma és teljes vezetősége –, amely egyetértő támogatásával lehetővé tette, hogy a fúzió mielőbb megvalósulhasson. Mindannyiuknak köszönjük, és azon leszünk, hogy a vállalkozás eredménye önmagért beszéljen.

Szándékainkat indokolni talán fölösleges is, annyira nyilvánvalóak. Látóhatárunk egyre tágul, országhatáraink egyre átjárhatóbbak, és ez nemcsak az Európai Unióba való belépésünk velejárója, hanem elemi igényünké is egymás kultúrájának megismerésére. Szűkebb és tágabb környezetünkben virágzó színházkultúrák léteznek, amelyekről alig szerzünk tudomást. A soknyelvű színházi irodalom izgalmas publikációkkal jelentkezik, amelyek nincsenek lefordítva, nem jelennek meg magyarul. Máshol hatalmas az érdeklődés mások színházművészete iránt, vendégjátékokon cserélik ki tapasztalataikat, nemzetközi színházi fesztiválok sorát rendezik. Úgy gondoljuk, mi sem zárkózhatunk be sokáig provinciális magányunkba. A nyitást szeretnénk elősegíteni.

Nem csak a *Világszínház*zal. Nemrég lezajlott, sikeres kritikapályázatunk ifjú nyertese (választott írói nevén) már ebben a számban nekünk írt kritikával jelentkezik; a többiek is sorra jönnek. Ugyancsak e számunk mellékletében fiatal, először publikáló drámairót avatunk. Megnyílt internetes fórumunk, amelyben havonta új vitatémát kínálunk föl az érdeklődőknek. Megpróbáljuk kissé fölpezsdíteni az aznapjukkal törődő színházi embereket (lásd e számban az Ascher-interjú egyik utalását) és a színházszerető olvasók érdeklődését. Reménykedünk...

Beköszöntő

Ha egykor ugyanolyan zseniálisan és magától értetődően született volna a *világszínház,* mint ahogy – Goethe jóvoltából – a *világirodalom* született, talán sok minden alakul másként, és ezekre a sorokra sem lenne szükség. Akkor talán indokot sem kívánna, hogy miért is elengedhetetlenül fontos ez a szókapcsolat – és főleg: mindaz, ami mögötte van.

De hát a színházakban ugyanakkor Shakespeare halhatatlan instrukciója visszhangzott, hogy „színház az egész világ", s mintha ez is segített volna annak az öntudatnak a létrehozásában, amely másféle irányt szabott az – olyannyira fontos – figyelemnek, kitekintésnek, tájékozódásnak: mindarra, ami a *színházból a világ,* mert mintha elég volna a *színházat* látni mint magát a *világot.*

Pedig nélkülözhetetlennek tűnik ez a figyelem más színházak világai iránt, mert különben nagyon is sivár lesz a Shakespeare által megidézett „egész".

A *Világszínház*nak – így, nagybetűsen – a fentiektől nem függetlenül számottevő története van, annak a folyóiratnak ugyanis, amely egykor jelentős szerepben létrejött, szerkesztése és kiadása az Országos Színháztörténeti Intézet és Múzeum (OSZMI) feladata, s amely azóta kereste szerepét, hangját, közönségét – megannyi reményteli metamorfózisával. Most – úgy hisszük – „hazatalál". Mégpedig a SZÍNHÁZ-ban, együttműködve ezzel a fontos, megújuló, a széles szakmai közönséghez feltétlenül eljutó folyóirattal, amelynek szerkesztői éppoly elengedhetetlennek tartják *világ* és *színház* egymásra utalását, mint amennyire mi magunk, az OSZMI munkatársai. Így, együtt juthatunk el a szélesebb közvéleményhez, így segíthetjük a magunk szellemi erejével a rendszeres és széles körű tájékoztatást, így kezdhetjük el a termékeny dialógust szerzőkkel és olvasókkal.

Hosszú és jelentős töprengés előzte meg ezt az elhatározást, amelynek helyességét majd csak az elkövetkező lapszámok igazolhatják – addig mindez csak esély, vágy, előlegezett bizalom.

Ezekből pedig a legtöbbet Tőled várjuk, kedves Olvasó.

Karsai György

Volt egyszer egy szezon II.

Hogy egy kéziratot mely időpontig kell leadni, a lapszerkesztés műhelytitkai közé tartozó, technikai kérdés. Lapkészítők és szerzők örök küzdelmének terepe ez, s nincs az a tisztességben megőszült szerkesztő, aki ne tudna múltba révedő tekintettel napestig mesélni azon idegölő, túlzás nélkül heroikus küzdelmekről, amelyeket a határidőknek ilyen-olyan okokból fittyet hányó szerzőkkel kellett folytatnia, hogy a beígért iromány végre megérkezzék a szerkesztőségbe. Mikszáth, Ady, Karinthy, Devecseri – a sor végtelen hosszúságú, s örökkön-örökké újraíródik, míg lapok és szerkesztők lesznek e világon – a tanúk rá, hogy persze a másik oldalnak sem könnyű.

Igen nyomós ok kell ahhoz, hogy késsek a kézirat leadásával. Az elmúlt hónapban azonban, megvallom, nehéz pillanatokat éltem át, amikor a SZÍNHÁZ felkérésének eleget téve össze kellett állítanom POSZT-válogatásom történetének első részét. A májusi szám lapzártája ugyanis március vége, a folyóirat április utolsó napjaiban jelent meg, a válogatás eredményhirdetése pedig, mint minden évben, április elsején volt. Bizonyos kérdésekről tehát értelemszerűen nem írhattam, értékeléseimet nem indokolhattam, nehogy a végeredmény a lista kihirdetése és publikálása előtt napfényre kerüljön. Ezért volt helyenként delphoi jósda titokzatosságú a kritikák elé biggyesztett bevezető, elharapott egy-egy mondat. Most azonban már „szabad a gazda", kiegészíthetem az előző számban megjelenteket azokkal az információkkal, amelyeket az immáron ismertté vált POSZT-program összeállításával kapcsolatban fontosnak tartok.

Először is néhány megjegyzés a végeredménnyel kapcsolatban: listám *értéksorrendet* takar, amely a válogatáshoz kialakított pontozási rendszerem alapján jött létre. Mint azt az előző bevezetőben szűkszavúan már említettem, minden látott előadást egy nullától húszig terjedő skálán osztályoztam (a rendezés, a színészi játék, a díszlet, a jelmez, a világítás és a nézőkre gyakorolt összhatás alapján). Ezeket a részjegyeket összesítettem táblázatomban, s így született meg a közölt végeredmény; ezért is szomorkodtam, amikor a sajtóban megjelent eredményhirdetés ömlesztve, összevissza közölte listámat, mintha valamennyi Pécsre meghívott előadást egyenértékűnek találtam volna. Pedig dehogy. Sőt.

A pontszámokkal kiegészített táblázatból például kiolvasható, hogy olyan előadás, amely az én értekrendem szerint a maximális pontszámot elérte volna, a szezonban nem volt. (Akiknek az utóbbi időben megmutattam a teljes listát – osztályzatokkal együtt –, feltették a kérdést, láttam-e valaha is olyan előadást, amelyre húszast adtam volna. Elgondolkozva a kérdésen azt kell mondanom, igen, nem is egyet. Csak néhány az egyébként nem túl hosszú listámból: Brook *Szentivánéji álom*ja, Mnouchkine *Atreidák*ja, Ascher *Godot*-ja, *Állami áruház*a és *Három nővér*e, Ács Jánostól a *Marat halála,* Schilling Árpád *Liliom*ja és *Sirá*ja.)

Az évad során az is kirajzolódott, kik azok a rendezők, akik – az én értékítéletem szerint – a magyar nyelvterületen működő színházak meghatározó egyéniségei. Betűrendben: Bocsárdi László, Novák Eszter, Zsótér Sándor. Ők két-két előadással lesznek jelen a POSZT-on, de mind Bocsárdi, mind Zsótér további idei rendezései is *(Othello,* illetve *Pentheszileia, Arturo Ui)* pontszámuk alapján éppen úgy jelen lehetnének a fesztiválon, mint a beválogatott alkotások. Rajtuk kívül Schilling Árpád a Krétakör társulatával a tőlük immár megszokottnak mondható magas színvonalú előadással jelentkezett idén is *(Feketeország).* Zsámbéki Gábor *Médeiá*ja (Katona József Színház) és Mihai Maniutiu *Médeiá*ja (Sepsiszentgyörgy) pedig arra példa, hogyan lehet ugyanabból a drámából pontos szövegelemzéssel, elmélyült értelmezéssel egészen különböző, mégis meggyőzően érvényes, remek előadást készíteni. A morális értékek pusztulásának ábrázolása Zsámbékinál, a rítushoz kötött befogadás–kitaszítás–idegenség-dráma Maniutiunál Euripidész tragédiájának két, a mának, *nekünk* szóló jelentésrétegét emelte ki.

Egyúttal az is kiderülhet válogatásomból, hogy melyek azok a színházak, ahol komoly, eredményes munka folyt ebben az évben. A határontúliak közül idén magasan Sepsiszentgyörgyé a pálma, hiszen értékelésem szerint valamennyi látott előadásuknak a POSZT-on lenne a helye. Ugyanakkor például az újvidéki és a szabadkai színház előadásai a határon belüli előadások átlagánál jobbak, tehát akár a Kosztolányi Színház *Magyar Elektrá*ja, akár a szabadkaiak *Kés a tyúkban*-ja vagy az újvidékiek *A dzsungel könyve*-előadása jobb osztályzatokat kapott, mint a legalacsonyabb pontszámmal bejutott magyarországi produkciók. De hát a kvótaszabályt (egy-egy határon túli nagyszínházi, illetve kamaraszínházi előadás szerepelhet a POSZT-on) figyelembe kellett vennem – bár azért arra büszke vagyok, hogy így is három határon túli előadást sikerült delegálnom.

Vidéken Tatabánya mellett Kaposvár, Kecskemét és Nyíregyháza szerepel előadásokkal, s ez nagyon pontosan tükrözi mindazt, amit országjárásaim során tapasztaltam: ezekben a színházakban a kísérletezéstől sem visszariadó, folyamatos, tudatosan értékteremtésre és a befogadói ízlés alakítására is törekvő *munka* folyik, amelynek gyümölcsei számomra világosan beérőben vannak. Győr és Eger mutatott még olyan előadásokat, amelyek akár fesztiválképesek is lehettek volna (a *Hazatérés Dániába* mint produkció színházon belüli torzsalkodások áldozata lett, ezért meghívásáról le kellett mondanom, az *Éjjeli menedékhely* pedig sok jó színészi alakításból nem állt – még? – össze előadássá). A többi? „Hosszú, néma csend..." (amely csend azonban több mint vészjósló).

Budapest becsületét – nem meglepő módon – a Katona József Színház menti meg *(Médeia, Ledarálnakeltűntem),* mellette az Örkény és a Radnóti egy-egy előadással képviselteti magát a nagyszínházi előadások között, míg a Bárka és a Budapesti Kamaraszínház stúdió-, illetve kamaraszínházi előadással szerepel a POSZT-on. A Krétakör tovább járja a maga nemzetközileg is elismert eredményekkel szegélyezett útját. És ők is ott lehetnének a POSZT-on akár két előadással is, ha a Mundruczó Kornél rendezte *A Nibelung lakópark* nem lenne oly szigorúan csak a Várhegy gyomrában eljátszható. Még egy előadás volt, amelyet „szállíthatatlansága" miatt kellett kihagynom: az egyébként egész évben gyengén teljesítő Valló Péter *III. Richárd*ja a Nemzeti Színházban igazi remeklés volt, hiszen sikerült olyan kulcsot találnia Shakespeare-hez, amely lehetővé tette, hogy a förmedvény-épület valamennyi luxusketyeréje mondanivalót hordozón (és technikailag is hibátlanul!) lépjen működésbe. Sajnos nincs az országban még egy kőszínház, ahová ezt az előadást el lehetne vinni (és akkor a Nemzeti stadionméretűre szélesíthető színpadán csikorgva forgolódó-száguldozó Mercedest még nem is említettem).

A Radnóti *IV. Henrik*je és az Örkény Színház *Sirály*a egy súlycsoportban – vagyis azonos pontszámmal – versenyzett több

produkcióval, beválogatásuk igazán apróságokon múlott, s nem tudom (nem is akarom) őket előbbre helyezni, mint például Ács János győri *Szent Johannáját*, Bagossy László kecskeméti *Yvonne, burgundi hercegnőjét* vagy Bodolay nyíregyházi *Szeget szeggel*-jét és zalaegerszegi, még a nyáron bemutatott *Amphitryon*ját. Igen, az említett előadások esetében támadható vagyok: miért éppen a *Király,* és miért nem a *Szeget szeggel* vagy a *Szent Johanna?* Csak azt tudom válaszolni, hogy itt lépett be a válogató pillanatnyi szeszélye: apró nüánszok döntöttek. Így például válogató szereti, ha minden szerepre van alkatilag és felkészültségben megfelelő színész (ez döntött Mácsai *Király*a javára), vagy hogy Szervét IV. Henrik-alakítását valamiképpen szerette volna minél több emberhez eljuttatni. Tudom, ezek apróságok, s joggal kaphatok szemrehányást például Parti Nórától (akinek Szent Johannája nemcsak szép, de bizony meggyőzően *alternatív* is), aztán rendezőjétől, Ács Jánostól, s természetesen Bodolaytól mindenképpen, hiszen neki három előadása is ott szerepel listámon az utolsó helyen beválogatottakkal azonos pontszámmal; őket bizony megfosztottam a pécsi megmutatkozás lehetőségétől.

NAGYSZÍNHÁZI ELŐADÁSOK			
Euripidész: Médeia	Katona József Színház	Rendezte: Zsámbéki Gábor	(18 pont)
Bertolt Brecht: Jó embert keresünk	Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház	Rendezte: Bocsárdi László	(17 pont)
Tasnádi István–Schilling Árpád: Feketeország	Krétakör Színház	Rendezte: Schilling Árpád	(17 pont)
Dusan Kovačević: A maratonfutók tiszteletkört futnak	Kaposvári Csiky Gergely Színház	Rendezte: Keszég László	(16,5 pont)
Barta Lajos: Szerelem	Tatabányai Jászai Mari Színház és a Vidám Színpad közös produkciója	Rendezte: Novák Eszter	(16,5 pont)
Örkény István: Tóték	Gyulai Várszínház – Beregszászi Magyar Színház	Rendezte: Vidnyánszky Attila	(16 pont)
Csehov: Király	Örkény István Színház	Rendezte: Mácsai Pál	(15,5 pont)
Pirandello: IV. Henrik	Radnóti Színház	Rendezte: Stefano de Luca	(14,5 pont)

KAMARASZÍNHÁZI ÉS STÚDIÓSZÍNPADI ELŐADÁSOK			
Euripidész: Médeia	Sepsiszentgyörgyi Tamási Áron Színház	Rendezte: Mihai Maniutiu	(18 pont)
Kárpáti Péter: A negyedik kapu	Tatabányai Jászai Mari Színház	Rendezte: Novák Eszter	(18 pont)
Kafka–Vinnai András–Bodó Viktor: Ledarálnakeltűntem	Kamra	Rendezte: Bodó Viktor	(17 pont)
Pintér Béla: A sütemények királynője	Pintér Béla Társulat	Rendezte: Pintér Béla	(16,5 pont)
Eugène Scribe: Adrienne	Kecskeméti Katona József Színház	Rendezte: Zsótér Sándor	(15,5 pont)
Friedrich Schiller: Stuart Mária	Bárka	Rendezte: Zsótér Sándor	(16 pont)
Thornton Wilder: Hajszál híján	Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház	Rendezte: Forgács Péter	(15,5 pont)
Lev Tolsztoj–Kiss Csaba: Anna Karenina	Budapesti Kamaraszínház, Tivoli	Rendezte: Kiss Csaba	(15 pont)

A pojáca (Platonov)
Csehov-komédia

Újvidéki Magyar Színház
2004. június 20. Kisvárda

Groteszkre vett *Platonov*-átirat, minden értéktől megfosztott pasi (ezen mit esznek ezek a hülye nők??!), tiszta *pojáca.* Kizárólag *aludni* szeretne, tiszta félreértés, hogy valaha is lett volna benne bármi figyelemre méltó! Elrajzoltan érthetetlen reakciók vele kapcsolatban mindenki részéről: nők és férfiak mind a hatása alatt; ettől mindenki nevetséges. Finom játékok (cipők, Platonov „fél lábbal a ...” szituáció?!, szivarok, szivarkák, részegség, elesettség, ágy-rács, ablak-keret [!]. Sivár csővázak helyettesítik az orosz nyírfaerdőt, hangsúlyozottan ide-nem-illően elegáns ruhák – éles ellentét az itt felejtett emberek és a borzasztóan sivár környezet között. Nagyon jó színészi játék: Szorcsik Kriszta, Nagypál Gábor, Mezei Kinga, Balázs Áron, Krizsán Szilvia.) A megbeszélés előtt odamentem Fodorhoz, és mondtam neki, hogy ne igyanak „konyakot” Pia Mariá-s üvegből, ami ugye finom likőr, és ezt néhányan tudhatják a nézőtéren. Meg hogy az utolsó mondat („...most már értem, miért vakította meg magát Ödipusz!”) értelmetlen, zavaró – nem beszélve arról, hogy súlyosan hibás ejtés az *„ödipusz”*, de ez más történet, a mondat úgy rossz (itt és most), ahogy van. Fodor komoly ember, ez abból is látszik, hogy sem meg nem sértődik, sem el nem hajt, de még csak nem is magyarázkodik. A Pia

Szorcsik Kriszta és László Sándor

Gavrilo Grujity felvétele

Mariáért bocsánatot kér (!!), máskor nem fog előfordulni, *trehányság,* mondja, az ominózus mondaton majd gondolkodik, a szövegben benne van (én nem emlékszem rá, de ez nem jelent semmit), még átgondolja. Ez jó. Olyan tisztességes. A megbeszélésen azután az egyik nagy kérdés, hogy mennyire Csehové ez a darab, hol az eredeti szöveg, hol van Csehov Platonov-figurája egyáltalán, átírható és átcímezhető-e egy klasszikus. A szünetben felidézem Nánayéknak azt az állítólagos Picasso-történetet, amikor egy kritikusa – valamikor a kék korszaka táján – hosszan fejtegette neki, mennyi baj van az általa festett lovak arányaival, anatómiájával. Hogy így a nyaka, meg hogy a jobb első patáját nem tarthatja így, ha éppen vágtat, meg egy lónak a sörénye is másképp lobog. Picasso egy ideig hallgatta, csak hallgatta, aztán csak annyit mondott: „uram, ez nem ló; ez festmény." Pista elgondolkozik, majd arra kér, ezt legközelebb meséljem el a vitán is. Rendben, alkalomadtán miért ne.

Június 30.

Sándor L.-lel találkozom véletlenül a Színművészeti előtt, Kazincbarcikára vinné az éppen késésben levő Aschert, az amatőr színházi fesztiválra. Kétkedőn-furcsán néz rám, amikor kérem, szóljon, ha érdekes-érdemes előadást lát, megnézném, hátha válogatható. Látom, nem hiszi. Pedig ha valamit szeretnék végigvinni, az éppen az, hogy én jelzők nélküli színházban gondolkozhassam az év során. Minden érdekel, ami színház, minden „játszik". Nem tudom, mi ez a hitetlenkedés, Sándor L. már nem az első, akinél ezt tapasztalom, amikor a válogatási elveimről kerül szó. Még akik dicsérnek is álláspontomért (Szűcs Kati, Zala Szilárd, Urbán Balázs), azok szemében is ott bujkál valami sajnálkozásféle, mintha azt mondanák: „szegény, majd megtanulja: korlátok, feltételek vannak, mindenféle érdekeket, miegymást figyelembe kell venni." Nem tudom. Az elmúlt hónapok során, több mint negyven előadáson túl (ezek közül eddig huszonegy a „válogatható", vagyis ezek bemutatója április elseje utáni) még nem akart senki levagy rábeszélni semmire. Tényleg. Hacsak nem sorolódik e kategóriába Simon Pista – szerintem elsősorban az idei tapasztalatokból táplálkozó, inkább kétségbeesett, mint komoly – „rámolvasási" kísérlete (amelyet különböző médiumokban is közzétett már), hogy, úgymond, „vérszövetséget kötöttünk" legalább hat nagyszínházi előadás beválogatására (szemben az idei kettővel). Természetesen semmiféle ígéretet nem tettem, nem is tehettem, hiszen maga az elképzelés abszurd, hogy előre meg tudnám jósolni a válogatás végeredményét (az egy másik szakma lenne; POSZT-Teiresziaszként nyilván sok pénzt kereshetnék, de most nem erre szerződtem; talán majd legközelebb). Az azért mindenképpen figyelmeztető, hogy mindenki a személyi összetevőkkel, a funkcióm körüli esetleges érdekérvényesíti kísérletekkel foglalkozik. Ők tudnak valamit, amit én még nem. Talán jobb is így, most (is) jól jön, azt hiszem, hogy egyetlen színháznál sincsenek „kapcsolataim", még kevésbé érdekeim. Érdekes, eddig még senki nem akart elbeszélgetni velem színházesztétikai kérdésekről, vagy arról, mit gondolok mai színházi állapotainkról. Sándor L.-lel a kisvárdai díjakról, díjazottakról is váltunk néhány szót; *A pojáca* fődíja jó hír, bár nekem a Bocsárdi-*Antigoné* a szívem csücske (már évek óta, még a Pálffy Tibor–Kovács Frigyes–Nagypál Gábor-féle változat idejéből – biztos, hogy az volt a jobb). Vajon mi lesz, ha beválogatom Fodor rendezését? A fent említett dramaturgiai-rendezői apróságoktól eltekintve egyelőre esélyes. Sőt. Ezt persze nem mondom Sándor L.-nek, még elbólogatunk egy darabig (egyetértőleg) a tényen, hogy a POSZT-on látott két határon túli előadás (a *Via Italia* és a *Jacques...*) nagyjából bukásközeli teljesítményt nyújtott Kisvárdán. De ha már: Kisvárdán négy napot tudtam tölteni, a legjobban a marosvásárhelyiek *Boldogtalanok*ja tetszett, megdöbbentően hatásos, él az előadás a vár természetes „díszletvilágában". Őszintén örülök, mert végre jót (nagyon jót) látok (az *Attack* óta először) Bodó Viktortól. Másnap az értékelés után beszélgetünk; nincs harag, egykori afférjaink egészen más okokból fakadtak, végre arról beszélgetünk, amiről tudunk is egymásnak érdekeset mondani: a színházról, Viktor művészi teljesítményéről.

Carlo Goldoni: A régiséggyűjtő családja, avagy az anyós és a meny

Palotakerti Esték (Petőfi Irodalmi Múzeum)

Európai Reneszánsz Tisztelői Társulat

2004. július 7.

Ez borzasztó! Ennyi remek színészt ilyesmire rávenni..., érthetetlen. Pénz? Nyári unatkozás? Vagy a „végre összejött egy csapat, csináljunk valamit együtt!"-szindróma? Én csak ülök a (zsúfolásig telt) nézőtéren, és elhűlten nézem, amint Rezes Judit *küzd* a túlélésért egy meg nem írt, meg nem rendezett szerepben. Gyöngyszem a sárban. Szívfacsaró. Csakúgy, mint Elek Ferenc, Kerekes József, Kocsis Gergő – istenem, a *Fekete tej*es szezon után ezt?! MIÉRT?! –, Szabó Győző. De persze azért itt is lelepleződik a talmiság: menynyire rossz formában van a szebb napokat látott Oberfrank Pál!

De azért van jó hír is: az újrafelfedezés öröme, hogy Martin Márta mennyire jó színésznő. Neki jut ebben a közepesnél gyengébb Goldoniban a legkarakteresebb figura (veszekedős, hervadó korban lévő anyós, házsártos-uralkodó feleség; hátha még meg is lenne írva ez a szerep, vagy dramaturg-rendező dolgozott volna rajta egy keveset!). Színei vannak: humora, bánata, hiúsága, vészhozó indulatai, nagyasszonyos allűrjei – remek alakítás.

A másik üdeség Pető Kata menyalakítása; neki nehezebb dolga van, mert író-dramaturg-rendező az ő esetében ért munkája mély-

pontjára: se jelleme, se szerepíve, se története nincs e szerencsétlen figurának. Hogyan lehet ugyanannyira komiszra-ellenszenvesre-gonoszra formálni egy alakot, akinek a történet kiindulópontja szerint *alapvetően* igaza van?! Akit bezár anyósa a házba – amelyet az ő hozománya mentett meg az eladástól! –, pénzét elvette, egy ruhát se vehet magának stb., stb, hát mi ez, ha nem a tipikus *szimpatikus hősnő,* akiért megdobban a néző szíve? Pető Kata minden körülmény *ellenére* karaktert tud csinálni, élvezettel komédiázik, *játszik.* Ez rendben van, színészi pálya indul (a tavalyi, *Shure*-os, nagyon félresikerült bemutatkozás után ez mindenképpen jó hír). A Goldoni–Lengyel páros ebből semmit sem érzékel, simán ugyanarra a szerepkörre tipizálná a szenvedő menyet, mint a gonosz anyóst. Bizonyosan meg lehet ezt is csinálni (nem tudom, hogyan, de nem is az én dolgom kitalálni), de úgy tenni, mintha a dramaturgiai, szerkezeti probléma nem létezne, óhatatlanul megsemmisíti a jellemet, játszhatatlanná teszi a figurát.

Nem értem Lengyel Ferencet sem: sikeres, remek színész, folyamatosan játszik színházában. Mi ez a görcsös kiéletlenség, ez a szakmai kielégületlenségről árulkodó, „márpedig én rendezőnek álmodom magam!" attitűd? (Talán idetartozik egyik kedvenc tanmesém. Fedoszejev akadémikus egy szép napon gondolataiba merülten üldögélt hatalmas íróasztala mögött: Itt van ez a Platón; mennyi fantasztikus ötlete volt, micsoda elme! Közben meg buzi volt, állandóan a férfiszerelemről áradozott. Vagy Arisztotelész: micsoda filozófus, micsoda államelméletet dolgozott ki! Ez meg pedofil volt, borzasztó. Vagy ott van Kant: ő is mekkora zseni volt, minden mondata, filozófiai gondolata aranyat ér! És tessék, szűzen halt meg. Én meg itt ülök ezen a hatalmas faszomon, és nem jut eszembe semmi!)

Schiller Kata felvétele

Martin Márta és Somodi Kálmán

Ivan Kušan: Galócza

Kőszegi Várszínház
2004. július 15.

Igazi „nyári színház": a kifejezés legnegatívabb értelmében. Mindenki nyaral(gat) a színen, olyan benyomást kelt az előadás, mintha egy nagyon jókedvű társaság – a társulat – elhatározta volna, hogy eltölt együtt néhány hetet (?) az Alpokalján, és ha már itt vannak, összeütnek valami színházfélét, szigorúan a szakmai tapasztalat alapján. *Minimum input, maximum profit.* Nem rossz. Mert, ugye, azon csak nem illenék meglepődni, hogy Bezerédi kisujjból kiráz (méghozzá remekül) egy ilyen kőgazdag *új földesurat,* az összes idevonatkozó sztereotípiával (hangoskodás, kicsi bunkóság-közönségesség, ivás, nőzés, balekság stb.), vagy hogy Spindler Béla álmából felkeltve is lenyomná bármikor ezt a snájdig-korrupt-tenyérbemászó-esendő csendőrkapitány-figurát. És így tovább, Hollósi Frigyes komikuma éppúgy rutin (bár itt

Hollósi Frigyes és Gáspár Tibor

Koncz Zsuzsa felvétele

meg kell jegyezni, hogy az ő alakításában fel-felvillan valami fanyar komorság is; ez pontosan arra elég, hogy markáns hiányérzetet keltsen a nézőben, hiszen ezekből a pillanatokból világos, hogy ez a csapat könnyedén komoly munkára is kapható lett volna, s akár az egykori, Katona József színházi előadás [1986] színvonalával is versenyre kelhetett volna).

Pedig mennyire jó bírna lenni (ha megrendezték volna!) Söptei Andrea és Csankó Zoltán: ők meg is próbálják nagyon komolyan venni dolgukat, és pillanatokra magukkal is tudnak ragadni ennek a groteszk rémdrámának mélyebb rétegeibe. Ám együtt, így, ahogy vannak (*so drecklich, wie es steht* – miként azt nagypapám szokta volt ily' helyzetekben mondani), bizony csak szomorúsággal tölti el az embert a látvány. Nem baj, végül is ezt is látni kell, eddig ugyanis láttam a nyáron már egy-két remek, illetve tisztességesen jó előadást *(A negyedik kapu, Amphitryon)* és másokat, amelyek egyszerűen csak borzalmasak voltak, ám ez utóbbiaknak – mint például az esztergomi *A dög*nek vagy a békéscsabai–zalaegerszegi *Mandragorá*nak – semmi közük nem volt sem évszakhoz, sem helyszínhez (ezek, hogy úgy mondjam, *helyi értékükön* voltak rosszak).

A Jordán Tamás rendezte *Galócza* azért fontos előadás, mert megmutatja mindazt a rosszat, amit a (nyári) színházban el lehet követni: zavaros díszletben, instrukciók nélkül, rutinból játszó, amúgy remek színészek múlatják az időt – a sajátjukat remélhetőleg jó pénzért.

Egyébként is van a nyári színháznak egy sajátsága, amely akár hosszabb elemzést is megérne. A nyár, a jó esetben langyos-kellemes este romantikus hangulata bizony slendriánságra csábít(hat)ja az erre hajlamos művészeket. Hiszen a néző, amikor ilyenkor elvetődik a színházba, e többnyire alkalmi színjátszó helyekre, akkor éppen nyaral, kikapcsolódik, lazít, s érthető módon minden pillanatban *jól akarja magát érezni.* Tehát hihetetlen energiával törekszik arra, hogy ha törik, ha szakad, ő remekül szórakozzék a szabadtéri színházban, vagyis alapvetően és elszántan érdekelt az előadás sikerében. Tapasztalataim szerint összehasonlíthatatlanul több jóindulat, elnézés és szeretet érezhető nyáron a nézőtéren, mint a kőszínházi szezonban. Ezzel visszaélni azonban...

Koncz Zsuzsa felvétele

Pintér Béla: A sütemények királynője

Pintér Béla és Társulata, Szkéné

2004. november 4.

Pintér Béla komolyra fordítja a szót, s ennek jó és rossz következményeivel kell most elszámolni. Jókkal, mert mára ugyan toposszá vált a család-gyerekkor negédes mítoszainak színpadi lerombolása (hogy csak az elmúlt évek hazai választékából idézzek: a *Lángarc*tól, *A hideg gyermek*től *A kripli*ig és a *Család*ig), mégis tud a szerző és társulata mélyebbet, pontosabban az eddigieknél *rettenetesebbet* mondani e témakörről. És roszszakkal, mert előbukkannak a társulat gyenge pontjai: a színészi játék nem egységesen magas színvonalú. Enyedi Éva és Pintér Béla nagyon jól, Deák Tamás és Csatári Éva elfogadható szinten alkalmazkodnak ehhez az új stílushoz, a többiek még keresik az utat.

Nagyon jó a tér és a világítás: a miniatürizált amfiteátrumban mintha csak gladiátorharcban való gyönyörködésre készülnénk, s e baljós előérzetet támogatja meg a pasztell-sötét tónusokban tartott félhomály, a szürkés-barnás-piszkos, lepusztult tárgyi világ, a bizonytalan rendeltetésű, nyugtalanító óriásmaszk; egyáltalán, minden és mindenki olyan *szomorú,* s a *reménytelenség* képzetét kelti akkor is, amikor nincs verbális kommunikáció a szereplők között. Erős, jó előadás.

FENT: Szalontay Tünde, Thuróczy Szabolcs, Quitt László, Bencze Sándor és Tóth József

Mikó István, Sztárek Andrea és Karczag Ferenc

Csabai István felvétele

Závada Pál: Diófák tere, avagy Szólj anyádnak, jöjjön ki!

Szolnoki Szigligeti Színház

2004. november 18.

A szövegben jóval több van, mint a rendezésben, a színészi játékban: az előadásban. Závada nyelvi játékai, finom megoldásai fájóan a háttérben maradnak – bár a második felvonás első harmadában (az *ad hoc* önkormányzati ülés alatt) percekre tényleg felizzik a játék, köszönhetően a nagyon jó szövegnek és Mikó főszereplésének e jelenetben. Závada mellé kellene itt egy nagyon szigorú, jószemű dramaturg, egy értőn szöveget olvasni tudó, a darabról elképzeléseket dédelgető rendező és hat-hét jó színész. Úgy nem megy, hogy van egy jó szöveg, de se dramaturg, se rendezés, az egy szem Mikón kívül pedig alig lehet elfogadható alakítást látni. Szegény Huszárik Katáért fáj a szívem nagyon; *katonás* korszakában annyit ígért, és olyan rebbenően félénk, ugyanakkor démoni, szende és romlott tudott lenni, hogy még nehezen elfogadható hangképzését is meg tudtam neki bocsátani. De ha az egészből csak a hang marad, akkor szomorú lesz az ember, és szorongva kívánja a színésznőnek, hogy csak el innen, minél hamarabb és jó messzire, találjon alkotó közösségre, tehetséges társakra másutt.

SZÍNÉSZVÁLOGATOTTAM A 2004–2005-ÖS ÉVADBÓL

Fullajtár Andrea
(Médeia)
Hámori Gabriella
(Király; A filléres opera; Yvonne, burgundi hercegnő)
Ónodi Eszter
(Szombathelyi pajzánságok; Ledarálnakeltűntem)
Szorcsik Kriszta
(A pojáca; Helge élete; Fabula)
Alföldi Róbert
(Casanova nuova)
Balázs Áron
(Az eltört korsó; De mi lett a nővel?)
Bodrogi Gyula
(Az ügynök halála; Játék a kastélyban)
Egyed Attila
(A negyedik kapu; Helge élete)
Trill Zsolt
(Tóték)
Kaszás Gergő
(Éjjeli menedékhely)
Kulka János
(III. Richárd; Anna Karenina)
Bertók Lajos
(Hamlet; Világtalanok)
Pálffy Tibor
(Othello; Jó embert keresünk)
Szervét Tibor
(Tóték; IV. Henrik)
Váta Lóránd
(Jó embert keresünk; Othello; Médeia)

William Shakespeare: Szentiváneji álom

Székesfehérvári Vörösmarty Színház

(Pelikán Udvar)

2005. február 1.

Szomorú csúcsteljesítmény az eddig látottak között: egyetlen jó alakítás sincs az előadásban. Mentség nincs. Amikor a főbb szerepek nagy részére vendéget kell hívni – és ezek szerint ennek anyagi feltételei adottak –, akkor a produkció nézője gyanakodni kezd: ennyi jellegtelen, rossz mozgású vagy/és rossz beszédű, ripacskodó színészt csak szándékosan lehet egybegyűjteni. Akkor viszont mivégre az előadás? Elrajzolt bohóctréfa az egész? De hát ahhoz is jó színészek kellenének!

A díszlet egyszerre sokat ígérő és végtelenül elrontott: a fényjáték segítségével mélységében négy részre osztott tér – vagyis a négy színpad: a mesterembereké, a palotáé, az erdőé és a tündérvilágé – első ránézésre szép és nagyvonalú. Csakhogy ahhoz, hogy benne folyamatos legyen a játék, mindennek óraműpontossággal kell(ene) működnie. Az nem jó, ha a fény nem akkor és nem olyan erővel vetődik a tündervilág egyik részére, amikor és ahogyan az a leghatásosabb, mert akkor *szétcsúszik* a jelenet: másra figyelünk, mint ahová kellene, mást látunk, mint akit és amit kellene. Az erdőt jelző pókháló-kötélmászóka többet zavar, mint amennyit játszik: az első néhány kapaszkodós-lengedezős (*copyright* Csányi Bárka-előadása – bár ezt nem jelzi a műsorlap) jelenet után egyszerűen unalmas, sőt: zavaró a látvány, mint tárgy pedig akadályozza a mögötte zajló jelenetek követését. A vizesmedence (*copyright* például Alföldi *Király*-rendezése) megfejthetetlen (legalábbis számomra): épeszű szerelmes, gondolom, nem ágyaz meg egy pocsolyában kedvesének, de ha már, akkor a kedvesnek talán feltűnne, hogy valami nem stimmel a lágy pázsit körül. Vagy miért kellett a szamárfüleket megvonni kedvenc mesteremberemtől, Titánia szörny-szerelmétől? Így egy délceg, nem túl lestrapált negyvenes férfiba szeret bele Titánia, ami azért nem annyira abszurd-tragikus, hogy attól a kijózanodás pilanatában el kellene ájulnia szegény tündérkirálynőnek. És hosszan lehetne sorolni az erőszakoltnál erőszakoltabb ötleteket, amelyek sorra kipukkadnak a kivitelezés során (apropó *kipukkadás:* soha nem láttam még ennyire unalmas, szürke Puckot; már-már azt kell gondolnom, csak rendezői koncepció lehet emögött: kipróbálni, lehet-e unalmas, érdektelen szereplő Puck; igen, lehet. Csak minek?). A legrosszabb azonban, hogy hihetetlenül lassú az előadás: három, gyötrelmesen hosszú felvonás; még a mindig biztos poén, a Piramus és Thisbe-próbák és -előadás is annyira csikorog, döcög, nyögvenyelősen poénkodós, hogy az már kínos.

Déry–Pós–Presser–Adamis: Képzelt riport egy amerikai popfesztiválról

Szolnoki Szigligeti Színház
2005. február 5.

Vérlázítóan ostoba értelmezés. Déry annak idején maga volt a legjobban meglepve, amikor ebből a szösszenetnyi kisregényéből színpadi mű született, méghozzá elsöprő sikerű. Ő pontosan látta, mekkora szerepe van neki e sikerben: *minimális.* Ami itt érték, az Presser zenéje, kisebb mértékben Adamis Anna szövegei. De maga a prózai alapanyag egy sematikus, antikapitalista ostobaság, olyan ember alkotása, aki sem a (pop)fesztiválokról, sem a drogokról a leghalványabb elképzeléssel nem rendelkezik. Ez az „apróság" jótékonyan elfedhető a valóban szenzációs (és nem öregedő) zenével, de ordítóan propagandisztikus fércmű lesz belőle, ha a *drámai magvat* akarja valaki színre vinni. Pedig egykor tudott Szikora Déry-szöveget (is) olvasni-értelmezni (én még emlékszem *Az óriáscsecsemő*-rendezésére), de itt valami végtelenül el van rontva. Süt a – ki ellen is irányuló? – (politikai indíttatású?) indulat. Az egész egy kimódolt blöff, teli szájbarágós „le a szemét drogfogyasztókkal!", „minden popzenei összejövetel drogfertő!" és hasonlóan lapos és ma már inkább komikusan, mintsem fikarcnyira is komolyan vehetően hangzó felkiáltásokkal.

Szegény szereplők! Kiszolgáltatottan kell asszisztálniuk ebben a nem is tudom micsodában azoknak a fiataloknak, akik nyilván maguk tudják a legpontosabban, mennyire hazug (és ostoba) az a kép, amelyet Szikora – róluk is – felfest. Harminc-egynéhány évvel ezelőtt Déryt – állítólag – egy, a woodstocki fesztiválról tudósító Népszabadság-rövidhír ihlette kisregénye megírására. Szikora büszke lehet rá, hogy a kommunista propaganda – *cola-mámorban lerészegült, marihuánától halálosan bekábítózott tömeg fetrengett a sártengerben* típusú „tudósítása" – továbbéléséről gondoskodott. Még az sem tűnt fel a rendezőnek, hogy szegény Déry, nyilvánvaló félretájékozottságának köszönhetően, szoros párhuzamot vont a holokauszt és a popfesztivál között. Jaj. Erre tessék, 2005-ben mindezt – idézőjel nélkül! – viszontláthatjuk Szolnokon.

Az új hangszereléssel is nagyon jó Presser zenéje, néhányan kifejezetten jól is énekelnek (elsősorban is Nádasi Veronika, aztán Peller Anna, Fekete Linda); nem tehetek róla, hogy nekem ma is Almási Éva, Tahi Tóth László, Andai Györgyi, Kern András, Lukács Sándor, Hegedüs D. Géza és az LGT – élőben a Vígszínház színpadán! – az etalon, nekem már csak velük szólal meg igazán az, hogy *„valaki mondja meg…"*.

Jelenet a Képzelt riportból

Csabai István felvétele

Makszim Gorkij: Éjjeli menedékhely

Egri Gárdonyi Géza Színház Stúdiója
2005. február 12.

Ugyanaz, mint a szolnoki *Popfesztivál:* ahogy azt Móricka elképzeli, íme, ilyenek a hajléktalanok (ott: a popkoncert és a drogozás). Merthogy pillanatnyi kétségünk se legyen felőle, nem a Gorkij teremtette környezetet és szereplőket látjuk-halljuk (Morcsányi Géza talányosan kortalanító, a mai szlenget és a lírai régiességet keverő új fordításában). Nem, itt kimentünk a havas-hideg egri (budapesti, szegedi stb.) utcára, és behoztuk ezeket a mocskos, folyamatosan csontrészeg, szellemileg teljesen leépült, gusztustalan véglényeket, és hagyjuk őket ordítozni. Borzasztó. Ugyanakkor ez a szélsőséges naturalizmus (ja, el ne felejtsük: a színpad elején ott van két, ketrecbe zárt patkány; nehogy már valaki ne értse meg az előadás *üzenetét*) arra már nem terjed ki, hogy a rikító színekben pompázó, kivétel nélkül ízléstelenül megkomponált csövesrongyöltözékek ne legyenek olyan bántóan *tiszták.* Ha már…, akkor legyünk következetesek; de nem, a gyomorforgatás szigorúan az *elfogadhatóság* határain belül van tartva, nem szarik senki a színpadra (bár ez a motívum többször is felmerül), senki nem hányja el magát (bár erre többször is történik kísérlet) stb., stb. Az egész csak arra jó, hogy „lássuk", hol élünk. Nincs Gorkij, csak az orosz nevek (aminek így, lássuk be, semmi értelme), ugyanakkor mintha ma játszódna a történet, de közben Leningrádot említik, amitől teljessé válik a káosz. Minden csöves bűnöző, minden csöves kurva, minden csöves mindig részeg és mindig ordít. Na jó. Ennyit Máté Gábor rendezői koncepciójáról és annak játszhatóságáról. Pedig egykori osztálya most is jól teljesít, ami ebből a tévesen egyoldalú értelmezésből kihozható, azt kihozzák: nem tudják, miért, de alázattal és igazán magas szakmai színvonalon teszik dolgukat. Vajda Milán, Anger Zsolt, Mihályfi Balázs, Mészáros Máté, Jordán Adél, Kovács Patrícia és a többiek mindent elkövetnek. És mintha a rendezés is erre számítana: mindenkinek lesz előbb-utóbb egy (vagy több) magánszáma, ahol kitombolhatja magát.

Azután ott van Kaszás Gergő, aki nagy színész (ezt tudtam), most pedig a Báró szerepében ki tud lépni az itt amúgy mindenkire kötelező *clochard*-klisékből, és *emberi sorsot* rajzol. Helye ott lesz színészválogatottamban.

Horgas Péter fantasztikusan erős díszletet tervezett ezzel a pokolba vezető, minden lépésre döngve megszólaló vaslépcsővel, amely alatt (valami híd lábánál) akár el is lehetne játszani az *Éjjeli menedékhely*et.

Barta Lajos: Szerelem

Tatabányai Jászai Mari Színház és
a Vidám Színpad közös produkciója
2005. március

Mindig elámulok Tatabánya városszerkezetén. Letérünk az autópályáról (a színházba tartva nem ám a „Centrum" táblánál, hanem az előzőnél – ezt legkésőbb a második eltévedés után megtanulja az ember), majd átvágunk egy szürreálisan holdbéli tájon, pusztaság mindenfelé, elhagyott bányamaradványok sejlenek fel a távolban, a csúcspont mégis a *Pink Motors* büszke nevet viselő áruházépület, amely vakítóan sárga színével idegennyelv-oktatásunk színvonalának pontos tükre. Aztán amikor már minden józan autós elbizonytalanodik, hogy errefelé színház lehet, mi több: a város színháza, váratlanul egy valószínűtlenül hangulatos őspark tűnik fel az út bal oldalán, s egy kis dombocska tetején ott büszkélkedik a színház. Az elmúlt év során többször is kísérletet tettünk arra, hogy megtaláljuk a város központját, sétálóutcával, templommal, kávéházakkal és éttermekkel ékes városmagját. Mindannyiszor csúfos kudarcot vallottunk, sőt, meg kell vallanom, egy-egy ilyen túra végén minden alkalommal apró győzelemként értékeltem, hogy a szürkén egyhangú lakótelepdzsungelből visszataláltunk a színházhoz.

Az expedíciós viszontagságok pozitív hozama egyértelműen a látott előadások minősége volt: idén *A negyedik kapu*, a *Tempefői* és a *Szerelem* nagyon szép estéket szerzett nekem (hogy „csak" két előadással szerepel Tatabánya a POSZT-on, annak okát részletesebben megírtam a *Tempefőiről* szóló kritikámban). Igazság szerint majdnem lemondtam a *Szerelem*ről, mert ugyanaznap délután a végzős rendezők vizsgaelőadásain kellett lennem a Főiskolán. Dömötör András munkája nagyon érdekelt volna, de ha ott maradok rá, valószínűleg nem érek oda Tatabányára. Végül Kárpáti Péter szelíd unszolására lemondtam Dömötör Andrásról, és fájó szívvel, de elindultam Tatabányára. Nem bántam meg.

Mélyről jövő érzelmekkel ékes, meghitt történetmesélés várt. Mintha odakuporodnánk Novák Eszter kandallója elé, ropog a tűz, és ő mesél: kisvárosi, polgári miliőről, egy „három nővéres", nagyon ismerős emberi gondokkal küzdő családról. Sok-sok szeretet és megértés van a hangjában, látja és láttatni tudja hősei esendőségét és erényeit. Szerepükben lubickoló színészek (Csomós Mari! Tóth Ildikó! Magyar Attila! Gidró Katinka!), s legnagyobb örömömre Varga Zoltán is a régi, „katonás" formáját mutatja, feledtetve idei, vidám színpados szerepeinek átlagát. Komoróczyja nem mindenáron benősülni akaró, gátlástalan karrierista, hanem egy magányába beleunt és kétségbeesetten társra vágyó ember, aki egyszerűen nem e világra való. Gyönyörű, szívszorító és tanulságos az utolsó előtti kép pamlagon üldögélő, maguk elé meredő lánycsapata, a *csehovos* életutak kis magyar valóságba ültetése. Rengeteg rendezői ötlet, áradó humor jellemzi az előadást, s ebben a közegben természetes, hogy jól játszó és bejátszható a tér. Példa arra, hogyan lehet különböző színházi háttérből érkező színészeket elmélyült, komoly munkával egységes, kitűnően teljesítő csappattá kovácsolni.

Anton Csehov: Ványa bácsi

Békés Megyei Jókai Színház, Békéscsaba
2005. március 10.

Kocsit menesztett értem Pécsre a színház, hogy lássam ezt az előadást. Amint befejeztem utolsó órámat (előadás, antik irodalomtörténet, *Odüsszeusz és a nők I.: Szegény Nauszikaá!*), már indulunk is. József kicsit aggódik, mert idefelé majd hat órán keresztül tartott az út, havazás, baleset, útlezárás (gazdatüntetés) nehézségeit kellett leküzdenie. Most jobb, a havazás megszűnt, de azért Mohács előtt elakadunk a félpályás útlezárást produkáló gazdák traktorai miatt. Szentségelnek is rendesen az autósok, s tény, ami tény, igencsak különös, kényelmes tiltakozás az, ahol egyetlen szál gazdával sem találkozunk, csak a gondosan lezárt traktorok álldogálnak az út egyik oldalán. „Naná, jobb a meleg kocsmában kártyázni, iszogatni, majd hülyék lesznek kiállni a hidegbe!"– kommentálja József, s magam is bámulok, hiszen amikor – igaz, évekkel ezelőtt – hasonló útelzárásba csöppentem, bizony ott szobroztak a mindenre elszánt parasztok, s zászlókat lengettek, röplapokat osztogattak, igazukat bizonygatták minden autósnak. Hiába, változnak az idők. Múltkori sofőröm pedig – maga is gazdálkodó –, aki Debrecenbe vitt Pécsről, azon dühöngött, hogy ugyan néznének már utána e nagyhangon követelőző kollégáknak úgy betakarítás táján, vajon hány bejelentett vendégmunkás serénykedik földjeiken. „Éhbérért hajtják, disznóólakban lakatják a szerencsétlen Erdélyből meg Ukrajnából átjött szezonmunkásokat, és persze egy sincs bejelentve! Se tb, se adózás, ez talán nem csalás?" – kérdezi. Mesél még mindenfélét a támogatásokról is, hogy hogyan lehetett mindig is manipulálni velük, de szavamat vette, hogy erről senkinek sem beszélek („...ha már ilyen hülye az állam, még szép, hogy él vele a szegény ember!"– mondja, s nehezen tudnék erre frappáns cáfolatot adni). Békéscsabán ez már a harmadik előadás, amit látok *(Mandragora, Éljen az élet)*. A *Ványa bácsi* után azon merengek, vajon miért nem működik a színházi emberekben legalább valamelyes önkontroll, józan önértékelés. Hiszen én is azzal megyek be minden órámra, hogy az nagyszerű lesz. De amikor kijövök, pontosan tudom, hogyan sikerült. Biztosan tévedek néha, de az nem lehet, hogy zseniálisnak érezzem azt, ami egyszerűen rossz volt. Van ilyen, s az ilyen típusú kudarcokat nem jó eltagadni, mert becsapnám vele önmagam – ami a kisebbik baj –, de becsapnám azokat is, akiknek legközelebb majd sokkal jobbat, többet kell nyújtanom. Hiszen ki vannak szolgáltatva nekem, legfeljebb azzal fejezhetik ki csalódottságukat, hogy nem látogatják többé óráimat. Ne mondja nekem senki, hogy egy rendező, egy színész nem érzi, nem tudja ugyanezt! Ez a *Ványa bácsi* üres és semmitmondó. Nem tudni, miért játsszák el Asztrov, Jelena és Ványa bácsi történetét, azt pedig végképp nem tudni, miről szól ez az egész este. Nincs egy őszinte pillanat a színpadon, igaz, ez nem is nagyon várható el: hiányzik a rendezői koncepció, de hiányoznak a színészek is. A címszereplő Gáspár Tibor (mentségére szóljon: m. v.), mint partra vetett hal, a szó szoros értelmében fuldokolni látszik e sok, elrettentően színvonaltalan alakítás hálójában. Ő talán még lehetne jó is, néhány mozdulata, kirobbanó indulata, odafordulása színészközegben, rendező keze alatt jelentést is kaphatna. De itt? A Bartus Gyula játszotta Asztrov egyszerűen rossz, egy szavát nem hiszem el, arról nem is beszélve, hogy a hervadozó szépasszony, Jelena helyében észvesztve menekülnék e jellegtelen bájgúnár helyett Ványa bácsi karjai közé. Most hirtelen Valló rendezése jut eszembe a Radnótiban – Kováts Adéllal, Kulka Jánossal, Bálint Andrással –, és elszomorodom: tényleg nem látta Konter, hogy speciel Csehovnak ezt a darabját képtelenség kiosztani színházában? Oszter Alexandrának komoly problémái vannak a színpadon történő megállással, vagy hogy mit csináljon a kezével (elsős tananyag a színművészetin). Amikor pedig járnia kell – kecsesen, egyszerre csábosan, de mégis tartozkodóan (Kováts Adél, segíts!!) –, hát az maga a katasztrófa, a szerep már-már Csehov-paródiába fordul; egyedül az menti meg a nevetségessé válástól, hogy a többiek játékának színvonalán mozog ez az alakítás is. A díszlet valamiért kétszintes faépítmény, így aránylag sokat kell lépcsőt mászniuk a szereplőknek, aminek ugyan nincs semmi jelentősége, hacsak az nem, hogy ezzel is megy az idő.

Luigi Pirandello: IV. Henrik

Radnóti Színház

2005. március 13.

Erős családi vonatkozású előadás: nagyapám, Antonio Widmar fordította először magyarra ezt a Pirandellót, majd amikor Füsi József kezdett foglalkozni vele, édesanyámmal sokat konzultált a szövegről. Annak idején a Vígszínházban láttam Latinovitscsal, pontosabban Várkonyival a címszerepben, mivel éppen azon az estén ültem a nézőtéren, amikor Várkonyi igazgató úr fél nyolc magasságában kijött a függöny elé, és közölte, hogy Latinovits Zoltán nem jött be a színházba, ezért fegyelmit fog kapni, s aki akarja, annak visszafizetik jegye árát, ám ő maga elhatározta, hogy beugrik valaha (1941-ben) játszott szerepébe, s ha elfogadjuk, megpróbálja megmenteni az előadást. Senki nem ment haza, s emlékeim szerint fantasztikus hangulatú este volt. A Radnótiban is természetesen a címszereplőn, Szervéten múlik minden, s ez nem baj: megbízhatóan magas színvonalon teljesít (kollégám kissé epésen oda is súgja nekem az előadás után, hogy jól jött Szervétnek Kulka távozása...), remek alakítást nyújt. Mondhatni, az előadás *alfája és ómegája* Szervét Tibor alakítása. Ha ő formában van, elviszi az egész darabot, ha ne adj' isten indiszponált lenne, minden összeomlik. Nyilván tudják ezt ott fönn, a színpadon is, s a társulat egyértelmű dicséretéül alá kell húzni, hogy ritka alázattal, végig nagyon pontosan koncentrálva rendelik alá magukat Szervétnek.

Így persze nem akármilyen felelősség van a címszereplő vállán, s ő képes is megfelelni a kihívásnak. Egyetlen baj van alakításával, ez viszont nem rajta múlik: Stefano de Luca valamiért ragaszkodott esetében ehhez a kicsit *commedia dell'artés,* kicsit *nevető emberes,* kicsit *bohócos* hófehér rizspor archoz, amelyen a szemgödör és a száj vonalában továbbhúzódó vöröses csíkok mintegy odafagyasztják Szervét arcára az őrült maszkját. Ez rendben is van akkor, amikor király-szerepét játssza, de legyőzhetetlen teherré válik, amikor az önleleplezés pillanatától kezdve ki kellene lépnie az őrült, a bolond maszkja mögül. Ez a feladat még a Radnóti apró terében sem oldható meg anélkül, hogy ne lenne komoly disszonancia az elhangzó mondatok és a külső között. Pedig tudom – mert elég közel ülök –, hogy Szervét szeme és mimikája sokkal jobban el tudja mondani azt, amit szövegben is közöl, de aminek ellentmond letéphetetlen maszkja.

Függönyhullámok töltik ki a teret, egymás mögött, elcsúsztatva, különböző, nem tiszta színű – fehérből szürkébe, piszkosbarnába váltó –, plafonról földig hulló, sejtelmesen lengedező, kísértetkastélyba illő leplek. Színházat, *színházakat,* az egész életet el lehet mögöttük, velük, közöttük játszani. Hullámzanak és lelepleznek, sejtetnek és elrejtenek, kényelmetlenül leszűkítik, majd végtelenné tagolják a teret. Úgy ritmizálják a játékot, hogy folytonos mozgásban tartanak mindent és mindenkit: ebben a térben minden bizonytalan. A valóság és az álom (őrület) határán értelmezhető terek között élünk, s ezen terek között kiszámíthatatlan események történnek meg (vagy csak álmodjuk őket?).

Kafka miatt írta Vinnai András–Bodó Viktor: Ledarálnakeltűntem

2005. március 27.

Azért nem vártam sokat ettől az estétől, mert a *Motel*t nem szerettem, az *Attack*kal rengeteg bajom volt, úgyhogy a Kamrát valahogy nem Bodónak való, „idegen felségterületnek" láttam. Igaz, a nyíregyházi *M, vagy mégsem* viszont több mint biztató volt, hogy a tavalyi, marosvásárhelyi *Boldogtalanok*at ne is említsem, mert az számomra óriási élmény volt, Bodó eddigi legjobb munkája. Korábban sem kételkedtem Viktor tehetségében, csak valahogy az üstökös-indulás *(Baal, Nexxt, Jadviga párnája, Citromfej)* után mintha túlságosan szétforgácsolódtak volna energiái: játék, rendezés, színházszervezés, drámaírás együtt, egyszerre még egy kész alkotónak is sok, nemhogy akkor, amikor még jobbára feltöltekezni kellene szakmai tudnivalókkal.

Erre tessék! Kafka persze inkább ürügy, mint „irodalmi alapanyag", de arra tökéletesen alkalmas, hogy Bodó nagyon keserű, nagyon szélsőséges kategóriákban megfogalmazott, alapvetően pesszimista világképéről pontos képet adjon, mi több, ezt a világképet mint koherens, logikusan felépített művészi alkotást tegye elénk. Rengeteg humor, pontos, mi több: izgalmas történet. És ami meghatározó: tökéletes csapatmunka, fegyelem és egymásra figyelés, remek alakítások. Bravúros térkialakítás (hogy csinálják meg ezt majd a POSZT-on?! – de ez legyen az ő bajuk), egyszerre végtelen, fenyegető távlatú alagút és szűk cella, mindez a valószínűtlenül szűkre szorított nézőtértől fél méterre – igazi kafkai szorongásforrás. Kitűnő koreográfiák. És amit újra meg újra fel lehet fedezni a Katonában és a Kamrában: itt *van egy csapat,* amelyik akar is, tud is dolgozni. Olyan erény ez, amelyet Zsámbékiék (Babarczy, Székely, Ascher, Máté Gábor és még néhányan) honosítottak meg műhelyeikben, s amellyel találkozni a hazatérés jóleső, megnyugtató érzését nyújtja az országjárásban megfáradt vándornak.

A Kamra előadásának derékhada most a fiatal (vagy talán olykor-olykor közép-) generáció (Fekete Ernő, Nagy Ervin, Ónodi Eszter, Rezes Judit, Rajkai Zoltán, Szantner Anna, Mészáros Béla, Lengyel Ferenc, Takátsy Péter, Tóth Zoltán), Olsavszky Éva és Kun Vilmos képviselik a nagy öregekét, és szinte észrevétlenül integrálják a tavaly végzett, rögtön fűszereppel megkínált, nagyon tehetséges Keresztes Tamást. Pontosság, odafigyelés, hajszálpontosan kiszámított belépések és megszólalások, gesztusok. Külön-külön lehetne írni az alakításokról (Nagy Ervin kávéscsésze-bűvészkedéséről, Ónodi Eszter részegségéről, Rajkai Zoltán mozgásáról, Kun Vilmos testi és lelki lemeztelenedéséről), de ez most nem az én dolgom; nekem kell ez az előadás (csak azt sajnálom, hogy ezzel az utolsó pillanatban kiszorítja az egriek Béres Attila rendezte *Oidipusz király*át).

Mészáros Béla, Rezes Judit és Nagy Ervin

Schiller Kata felvétele

Fesztivált? Kinek? Minek?

■ KEREKASZTAL MOSZKVÁBAN ■

Az idei moszkvai Arany Maszk Fesztivál háromnapos, konferenciával és továbbképzéssel egybekötött kerekasztal-beszélgetést rendezett a fesztiválok jelenéről, jövőjéről, valamint gyakorlati, szervezeti és menedzsmentkérdésekről. Az első nap beszélgetését Dragan Klaic színházkutató, egyetemi tanár vezette. Meghívott vendégei: Bernard Faivre D'Arcier, az Avignoni Fesztivál korábbi (1979–1984, illetve 1993–2003 közötti) igazgatója, a francia színházi kultúra jelentős politikusa; Jovan Čirilov, a BITEF művészeti vezetője és válogatója 1967 óta; Krystyna Meissner, a toruńi KONTAKT fesztivál igazgatója (1991 és 1996 között), a wrocławi DIALOG fesztivál alapító igazgatója 2001 óta; Eduard Bojakov, az Arany Maszk Fesztivál alapítója és vezetője 1995 óta, az Új Dráma fesztivál létrehozója, színházi producer; Roman Dolzsanszkij, kritikus, a moszkvai nemzetközi NET fesztivál művészeti vezetője; Mihail Gnyedovszkij, egyetemi tanár, kutató, a moszkvai Kultúrpolitikai Intézet vezetője.

DRAGAN KLAIC: *Az előadó-művészetekkel kapcsolatban egyre több szó esik a fesztiválokról. Tavaly egy európai kutatócsoport globális kutatási módszert dolgozott ki a fesztiválok felmérésére. E kutatás célja, hogy a „fesztiváljelenséget" ne csak az előadó-művészetek szempontjából, hanem gazdasági, jogi, társadalmi, oktatási szerepe és hatása felől is megvizsgálja. Két-három éven belül kiderül, hogy a kutatás milyen eredményeket hozott. Elöljáróban szeretném leszögezni, hogy beszélgetésünkből zárjuk ki a kifejezetten kereskedelmi céllal létrehozott eseményeket, valamint ne beszéljünk a közösségi fesztiválokról sem, amelyeknek célja egy-egy közösség identitásának kifejezése. Elsősorban olyan fesztiválokról cseréljünk eszmét, amelyek határozott művészi programmal rendelkeznek; arról gondolkodjunk, hogyan valósítják meg céljaikat, és elégítik ki közönségük igényeit. Beszélgetésünk remélhetőleg hozzájárul majd az oroszországi fesztiválmozgalom fejlődéséhez is. Első témánk: hogyan, milyen szempontok szerint alakul ki egy fesztivál művészi programja? Mint tudjuk, a Szovjetunió összeomlása után a színházi előadások alig tudtak a saját hazájukban utazni, tehát az Arany Maszk Fesztivál egyik nagy eredménye, hogy Moszkvába hozta a távoli vidékek előadásait. A második kérdésünk tehát a fesztivál és a mobilitás összefüggése. A harmadik pedig az, hogy egy fesztivál mennyire képes ösztönözni nemzetközi együttműködéseket. E beszélgetésre készülve kaptam egy listát, amelyen kétszázötven oroszországi fesztivál neve szerepelt. Hihetetlen szám! Vajon ezek létező vagy virtuális fesztiválok? Hogyan rajzolható meg az oroszországi fesztiváltérkép, főleg a művészi törekvések tekintetében?*

ROMAN DOLZSANSZKIJ: Ez a szám engem is meglep. Az első kategória, amelyet felállítanék, az úgynevezett nómenklatúra fesztiváljai. Ilyen például az egyik most folyó eseménysorozat, amely a győzelem hatvanadik évfordulóját ünnepli. Ezek a fesztiválok egyrészt komoly állami támogatásban részesülnek, másrészt gyakran a politikai akarat hozza őket létre. Általában nem figyel oda rájuk a sajtó, visszhangtalanok maradnak. Ezekre egyetlen komoly színházi ember sem jár. Van egy másik kategória, amelyet üzletinek neveznék. Nemrég rendeztek Moszkvában fesztivált egy igen híres szovjet drámaíró emlékére, aki afféle *well made play*eket, jól megcsinált darabokat írt, igen népszerű szerző. Az ilyen fesztivált sem valódi művészi igény hozza létre, ezért nincs is visszhangja szakmai közegben. Egy másik nézőpontból vannak a közönségnek és vannak a szakmának szánt fesztiválok. Oroszországban mindenki szereti azt állítani, hogy fesztiválját a közönségnek szánja, és ez nem csak a szponzoroknak szóló szöveg. Számomra ez a kulcskérdés: mekkora a mi közönségünk? Fesztiváligazgatóként fontos pontosan fölmérni, mekkora lehet egy fesztivál közönsége, hányszor lehet valamit eljátszani. Az idei Arany Maszk Fesztiválon a legnagyobb közönség hatezer főt számlált, de ez nem tipikus, sőt, inkább rendkívüli *(a novoszibirszki Aida-előadásról van szó, amelyet a Kremlben játszottak el – A szerk.).* Egy ezerszemélyes nézőtéren egy fesztivál-előadást általában egyszer lehet eljátszani. A mi fesztiváljaink – például a nemzetközi NET – nagyon különböznek az európai, párizsi, bécsi, müncheni fesztiváloktól, ahol egy-egy előadást hatszor-nyolcszor lehet eljátszani, igaz, ehhez ott is hatalmas reklámra van szükség. Moszkvában egy nemzetközi fesztiválon legföljebb kétszer lehet egy produkciót előadni, összesen kétezer embernek. Ez tökéletesen kielégíti a szakma igényét. Számomra ez a legégetőbb kérdés: hogyan bővíthető egy fesztivál közönsége? Nemcsak a szponzorok meggyőzése, hanem művészi szándékaink megvalósítása érdekében is szükség lenne erre. Ámbár hozzáteszem: ez veszélyes is lehet. Tudunk példát arra, amikor a meghívott előadást egyáltalán nem az a közönség nézte, amelynek szántuk. Ily módon könnyen meg tudjuk buktatni a saját előadásunkat. Oroszországban ma a legérdekesebb fesztiválok – az Arany Maszk Moszkvában, a Valódi Színház Fesztiválja Jekatyerinburgban – a színházi szakma számára készülnek.

DRAGAN KLAIC: *Ezek szerint az oroszországi fesztiválmozgalmat elsősorban a szakma igénye irányítja és mozgatja. Fel kell tennünk azt a kérdést is, melyek a helyi önkormányzati és összoroszországi politika elvárásai, kritériumai egy fesztivál támogatását illetően.*

MIHAIL GNYEDOVSZKIJ: Fordítsuk meg a kérdést: kérdezzük azt, mit adhat egy fesztivál a helynek, ahol megrendezik, hogyan ágyazódik be abba a közegbe, ahol létrehozzák. Hiszen a fesztivál egy város, egy vidék fejlődésének eszköze lehet – és nemcsak a közönségé, hanem a helyi politikáé is. Ha ezt megértjük – és megértik a helyi hatalmak –, akkor rájönnek arra, hogy a fesztiválszervezés mindenkinek érdeke. Ugyanakkor egyetértek az előttem szólóval abban, hogy a fesztivál szakmai párbeszédből születik, és szakmai párbeszédre nyújt lehetőséget. A szakmaiság, a határozott művészi program és a helyi beágyazódás egymást feltételezik.

DRAGAN KLAIC: *Úgy tudom, Oroszországban van arra igény, hogy a moszkvai Arany Maszk Fesztivál szűkített, válogatott változatát elvigyék egyes vidéki városokba. Ez meglehetősen egyedülálló gondolat Európában. Nem tudom elképzelni, hogy valaki Pas de Calais-ban az Avignoni Fesztivál igazgatójához, Bernard Faivre D'Arcier-hez fordul, és arra kéri, hogy Avignon rövidített változatát rendezze meg náluk. Itt hogy merült ez föl? Az Arany Maszk olyan jó márkanév? Vagy annyira jó a válogatás? Akik azt szeretnék, hogy az Arany Maszk menjen el vidékre, miért nem rendezik meg a saját fesztiváljukat?*

EDUARD BOJAKOV: Az egyik magyarázat az Arany Maszk eddigi sikere. Nemcsak a közönség, hanem a hatalom és a szponzorok is sikeresnek tartották. Kétségtelenül fontos a márkanév is, bár hozzá kell tennem, egyáltalán nem jellemző a mai orosz színházra, hogy egy-egy jó név „elvigyen" valamit. Vannak jó nevek – például a moszkvai Lenkom Színház –, amelyeknek tekintélyük, művészi tartalmuk van, de a színháznak nincs semmiféle mobilitása. Egyetlen előadását elvinni annyiba kerülne, mint a Maszkra meghívni öt-hat jó előadást vidékről. Másrészt mindenki tudja, hogy nálunk két ország van: Moszkva és Oroszország. És Moszkva

nemcsak a kultúra központja, hanem politikai-gazdasági-pénzügyi nagyhatalmi központ is. Az üzleti világ pedig, amennyiben vidéken van, mindenképpen meg akar mutatkozni Moszkvában. És vidéken is „moszkvai minőséget" akarnak.

ROMAN DOLZSANSZKIJ: Az Arany Maszk egyik vidéki változatának magam is tanúja voltam Norilszkban. Ez Észak-Szibéria egyik nagyvárosa. Oroszország hatalmas, ezt folyton hangsúlyoznunk kell, a magunk számára is. A szóban forgó városban 1953 óta nem volt színházi vendégjáték, tehát semmilyen más teátrumot nem láttak, csak a sajátjukat. De ennél is fontosabb, hogy a mi földrajzi körülményeink Európában elképzelhetetlenek. Norilszktól például a legközelebbi színház nagyjából ezer kilométerre van! Az Arany Maszk energiát és egy új szervezeti-menedzsment modellt is vihet egy városba. Ott, ahol eddig legfeljebb a nómenklatúra fesztiváljait lehetett látni, egyszer csak megjelenik egy olyan alkotóerő, amely igényeket ébreszt. Ma már egy helyi politikai vezető is fontosnak tartja, hogy tudja, mi történik a színházban.

DRAGAN KLAIC: Mi a helyzet Európa másik felében? Ott milyen törekvések érzékelhetőek?

BERNARD FAIVRE D'ARCIER: Az egyik tendencia a zenei, elsősorban a kortárs zenei fesztiválok számának a megugrása. A másik az, hogy a fesztiválok szorosan együttműködnek, networköket hoznak létre. Ennek viszont az az eredménye, hogy a fesztiválok elkezdenek hasonlítani egymásra, hiszen ugyanazokat az előadásokat mutatják be. Franciaországban két új mozzanata vagy formája van a fesztiváloknak. Minden évben megrendezik a Bolond Napokat Nantes városában; ez egy összművészeti fesztivál, az egész város megbolydul ilyenkor. A másik fesztiválötlet Párizsból származik, a városvezetés szervezi, „Fehér Éjszakáknak" nevezik. Ennek az a célja, hogy minél nagyobb közönséget mozgósítson a vizuális művészetekre oly módon, hogy a múzeumok, kiállítótermek, galériák, koncerttermek, templomok, művészeti intézmények egy éjszakán keresztül nyitva vannak és látogathatók. Ezt az ötletet Budapestre, Rómába és Amszterdamba is exportálták. *(Magyarországon „Múzeumok éjszakája" néven vonult be a köztudatba – A szerk.)* De azt elképzelhetetlennek tartom, hogy az Avignoni Fesztivált bárhol – esetleg zanzásítva – megismételjék. Elmesélek egy furcsa történetet. Néhány éve egy koreai küldöttség járt a fesztiválon, mindent megnéztek, lefényképeztek. Aztán meghívtak Szöulba, kivittek a városból, és egy csapat építész mutatott egy tervet: Avignon tökéletes másolatát! Tehát igenis létezik – olykor nagyon naiv – igény arra, hogy egy fesztivált lemásoljanak, nyilván elsősorban a sikerére gondolva. Ez a módszer nem veszi figyelembe azt a kontextust, amelyben egy fesztivál létrejön, azt a történelmi-művészi folyamatot, amelyben fejlődik, és sikerre vihető. Mi Avignonban mindig arra törekedtünk, hogy új dolgokat fedezzünk fel. Vannak fesztiválok, amelyek viszont az ismétlésre koncentrálnak.

DRAGAN KLAIC: Ezek a módszerek megpróbálnak átugrani néhány fázist egy fesztivál életének szerves fejlődésében. Krystyna Meissnernek nemcsak abban van tapasztalata, hogy fesztiválokat hozzon létre, hanem abban is, hogy hogyan él együtt egy színház és egy fesztivál, hiszen a DIALOG mellett egy nagy repertoárszínházat is vezet.

KRYSTYNA MEISSNER: Azzal kezdeném, hogy a fesztivál csak egyik módja annak, hogy megmutassunk egy színházat. Van sok út is: turné, csere, együttműködés stb. Ma Európában számos helyen sok színház, előadás vagy rendező érdemel szélesebb nyilvánosságot, de a mobilitás megszervezésének legjobb eszköze tényleg a fesztivál. Én két fesztivált szerveztem eddig. A toruńi már létezett, amikor átvettem, de tökéletesen halott volt. Tennem kellett valamit, hiszen a kisváros közönsége várt valamire. Amikor az ember fesztivált szervez, tudnia kell, hogy az adott helyen van-e igény a színház ilyen típusú bemutatására – a közönségben és a szakmában egyaránt. Toruńban volt. Leginkább az foglalkoztatott, hogy mire van ott szükség. Hiszen nem Londonban vagy Moszkvában voltunk! Tematikus fesztivált kellene csinálnom? Némi gondolkodás után rájöttem, hogy a Nyugat és Kelet közötti hídépítés, kapcsolatteremtés a fesztivál küldetése. Kelet és Kelet között léteztek ugyan kapcsolatok, de akkoriban elsősorban hivatalosan szervezték, nem feltétlenül művészi igény szülte őket. És a nyugati színházról szinte semmit nem tudtunk. Így jött létre a KONTAKT Toruńban. Wrocławban más volt a helyzet. Amikor megérkeztem, a polgármester megkeresett; azt mondta, örül, hogy én vezetem a színházat, de kellene szerveznem Wrocławnak egy fesztivált. Ebben a városban valamikor volt fesztivál. Nehezemre esett egy második új, életképes gondolatot találni. Aztán eldöntöttem, hogy miután létrejöttek a Nyugat és Kelet közötti kapcsolatok, megszületett a toruńi KONTAKT, most a párbeszédre helyezem a hangsúlyt: így lett a wrocławi DIALOG. Nincs fesztivál gondolat nélkül. Nálunk szoros kapcsolat van a fesztiválprogram előadásai és az őket követő beszélgetések között. Nekem most a párbeszéd a fontos.

Arra a kérdésre, hogy hogyan kapcsolódik egy színház vezetésének gyakorlata egy fesztiválhoz, azt válaszolom: szerintem a fesztivált egy embernek kell vezetnie. Neki kell tudnia, hogy miről szóljon. Őt nem lehet helyettesíteni válogatóbizottsággal, egy csoport vagy akár egyetlen kritikussal sem. Tapasztalatom szerint annak a fesztiválnak a művészi programja, amelyet egy ember vezet – ilyen az avignoni és sok más is –, élesebb kontúrokkal rajzolódik ki, átláthatóbb, mint amikor egy válogatóbizottság hozza létre, mint például a berlini Theatertreffent.

DRAGAN KLAIC: Csakhogy abban az országban van körülbelül kétszázhatvan repertoárszínház, s mindegyik tíz-tizenöt bemutatót tart egy szezonban. Ezért van szükség tizenöt válogató kritikusra.

KRYSTYNA MEISSNER: Ez a veszély Oroszországban is fennáll. Bár az idei fesztiválon nagy moszkvai dominancia tapasztalható. Biztos vagyok benne, hogy Moszkván kívül is van nézői igény fesztiválra. De pénz vagy infrastruktúra nincs Moszkván kívül, sem ambíció a potenciális létrehozókban, hiszen nem fogják őket látni, nem fognak róluk írni... Hiszek abban, hogy kis helyeken jobban, hatékonyabban lehet fesztiválokat szervezni. Lengyelország a rendszerváltás után nagy erőfeszítéseket tett arra, hogy minden szinten, gazdaságilag és kulturálisan decentralizálódjon. Ez politikai döntés volt. A wrocławi polgármesternek az volt a szándéka, hogy saját fesztiválja legyen. Az én fesztiválom költségvetésének legnagyobb része a helyi önkormányzattól van, nem a kultuszminisztériumtól.

EDUARD BOJAKOV: Visszatérve az Arany Maszkhoz: mi elmondhatjuk magunkról, hogy elértük, amit akartunk – Moszkvában. Vidéken a működési modelleket tudjuk megmutatni, amelyeket a helyiek aztán nélkülünk is folytathatnak. Általában igaz viszont, hogy infrastruktúra hiányában lehetetlen vidéken színházi fesztiválokat rendezni.

DRAGAN KLAIC: A fesztivál ugyanakkor az egyik módja az infrastruktúra létrehozásának, fejlesztésének, korszerűsítésének. Oroszországban több mint tizenöt olyan város van, amelyben egymillió fölötti a lakosság, és bizonyára közülük sokban van valamilyen – persze lepusztult, korszerűtlen, elavult – kulturális infrastruktúra. Egy fesztivál képes ezek rehabilitálására. Jovan Čirilov 1967 óta vezeti a BITEF-et. Mi az, ami ma radikálisan más a munkájában, mint akkor?

JOVAN ČIRILOV: Először is a politikával való kapcsolatunk változott. A BITEF létrejöttét majd' harminc éve az indokolta, hogy egy modern európai országban, amilyen akkoriban Jugoszlávia volt, lennie kellett egy erős nemzetközi fesztiválnak. A fesztivál az akkori progresszív politikai légkörnek köszönheti a létét. A BITEF mindig is kísérleti szemléletű volt. Ma sajnálatos módon a politikusok sokkal kevesebbet értenek a fesztiválunkból, a művészi törekvéseinkből, mint harminc éve. Ma többet kell küzdenem az ő meggyőzésükért, mint megalakulásunkkor.

DRAGAN KLAIC: Egy fesztivál működtetésének három tényezővel kell megküzdenie: egyrészt a politikával, másrészt a kritikával, illetve általá-

ban a médiával, harmadrészt pedig saját művészi-szakmai közegével. Bernard Faivre D'Arcier-nak hol baráti, hol ellenséges közegben kellett dolgoznia. Hogyan tudta meggyőzni a fenntartóit, partnereit a stratégiájáról?

BERNARD FAIVRE D'ARCIER: Kétszer is elbocsátottak Avignonból, ami azt mutatja, hogy mégsem volt jó stratégiám. Franciaországban a kultuszminisztériumnak jelentős politikai hatalma van; jó ez, vagy sem: tény. Avignon kezdetben mint művészeti törekvés, önkifejezés nem volt annyira politikafüggő, mint amilyenné később vált. Létrejötte az úgynevezett kultúra demokratizálása korában történt meg. Ma viszont egy fesztivál leginkább egy politikai akarat megnyilvánulása vagy médiaesemény, mivel sokkal könnyebb végignézni egy fesztiválprogramot, és eseménnyé tenni a médiában, mint, mondjuk, rendszeresen színházba járni és „megtalálni" ugyanezeket az előadásokat. Nagyon fontos – főleg Kelet-Európában – megtalálni a módját annak, hogy egy fesztiváligazgató független maradjon a politikától. Hiszen – és ebben egyetértek Krystyna Meissnerrel – egy fesztiválnak egyetlen igazgatója, művészeti vezetője van, ő felel az egész művészi programért. Ismerik a régi viccet: az állatokat az Isten teremtette, a zsiráfot viszont egy válogatóbizottság.

DRAGAN KLAIC: Nézzünk csak meg egy ilyen szép, régi várost, mint Avignon: a fesztivál előtt sem turizmusa, sem kulturális élete nem volt. Mindez akkor jött létre, amikor megteremtődött az a kontextus, amelyben egy fesztivál létezhet. Sőt, ma már akár arról is beszélhetünk, hogy a turizmus kezdi elnyelni magát a fesztivált. Jól ismert a Salzburgi Ünnepi Játékok igazgatójának, Gerard Mortier-nak a példája, akinek igazi háborút kellett vívnia a helyi hoteltulajdonosokkal, turisztikai hatalmasságokkal, akik az osztrák „Mozart-golyó-kultúrát" többre tartották a fesztiválnál.

ROMAN DOLZSANSZKIJ: Oroszországban a fesztiválturizmusnak ma még nincs jelentősége. Inkább arról lehetne beszélni, hogyan találja meg egy előadás a nézőit. Egy színház vagy akár egy előadás is megteheti, hogy fokozatosan építi ki a közönségét. Ma a Moszkvai Művész Színházban bármilyen néző talál kedvére való produkciót. Egy fesztiválon azonban erre nincs lehetőség, hiszen az előadások egyszer-kétszer mennek. Rendszerint az a közönség látja az előadást, amelynek szántuk, de előfordulhat, hogy valami „félrekommunikálás" folytán nem a megfelelő nézők ülnek a nézőtéren. A NET történetében is előfordult ilyesmi: meghívtuk a Schaubühne *Kívánsághangverseny* című előadását. Ez, mint ismeretes, egy nő tragikus, nyomasztó története, amely öngyilkossággal zárul. A címe alapján – és persze a mi hibánkból – a nézők azt hitték, hogy ez valami koncert, és előadás közben csalódottan elhagyták a termet. A közönséggel való termékeny konfliktusra persze lehet és érdemes törekedni; a legutóbbi NET-re meghívtuk a Schilling Árpád rendezte *Siráj*t. Eleinte nem a *Siráj*t akartuk, hanem a *Woyzeck*et, ezt a radikális, sokkoló, rendhagyó produkciót. Aztán úgy döntöttük, hogy ez a nyugodt, „rendes", emberi, meleg, a pszichológiai realizmus alapjain álló *Siráj* kezdetnek jobb lesz, mert könnyebben elfogadtatja a rendezőt és színházát. A *Siráj* akkora sikert aratott Moszkvában, hogy minket is meglepett. Körülbelül százan látták, ebből ötven kritikus. És akkor most meghívjuk a *Woyzeck*et, ezt a nagyon más előadást, hogy mindazok, akik Schillinget már saját ízlésük szerinti rendezőnek tekintik, lássanak tőle valami egészen mást is. Ezt értem a közönséggel való párbeszédes, termékeny konfliktuson. Számomra a fesztivál végső soron a színház és a kritika találkozása. Előbb tehát valóban a kontaktust kell létrehozni, utána a dialógust.

MIHAIL GNYEDOVSZKIJ: Nagyon fontos kérdés, hogy a fesztivál, amely gyakran valami más, idegen, új, atipikus megmutatására vállalkozik, hogyan tud dialógust kezdeményezni, fenntartani. Ma természetesen minden fesztivál elengedhetetlen alkotóeleme a média; szerepe van abban, hogy híd teremtődjék a fesztivál különféle művészi paradigmái és a közönség között. Egy másik szempont a menedzsmenté. Úgy tűnik, hogy egy fesztivál akkor sikeres és hatékony, ha több lábon áll, többszintes, különböző intézményi struktúrában működik, és ez persze a költségvetésében is megmutatkozik. Egy ilyen rendezvénysorozat általában konkrét helyhez is kötődik, ugyanakkor inspiratív módon hat vissza az adott helyre.

DRAGAN KLAIC: A fesztivál a feszültség gyűjtőpontja: nemcsak a menedzsment, a logisztika, hanem a különböző művészi-alkotói érdekek, szándékok feszültségének színtere is. Hogyan tudja a fesztivál kezelni és levezetni ezeket? Könnyen megbukhat ugyanis azon, ha nem képes őket termékeny irányba terelni. Tudjuk, hogy a fesztiválok gyakran a számok bűvöletében élnek: legyen több előadás, nagyobb költségvetés, több néző, nagyobb médiajelenlét, több szponzor.

KRYSTYNA MEISSNER: Idézzük fel a marxista bölcsességet: a mennyiségi növekedés minőségibe csap át. A fesztiválok esetében ez biztosan nem igaz.

EDUARD BOJAKOV: Úgy vélem, valamennyi színházi kultúrában van kialakult, egyezményes mérce egy színházi előadás megítélésére: díjak, jelentős fesztiválmeghívások, a közönség vélekedése, a kritika véleménye... A fesztiválokon viszont ilyen mérce nincs; sem módszerünk, sem – legyünk őszinték – szándékunk nincs arra, hogy felmérjük a saját munkánkat. Nem beszélünk és nem írunk arról, hogy melyik fesztivál jó vagy rossz.

ROMAN DOLZSANSZKIJ: Nem csak a mérce hiányzik; Oroszországban nincs olyan intézmény, intézet sem, amely kidolgozhatna egy szempontrendszert egy fesztivál értékelésére.

DRAGAN KLAIC: Ami a konfliktusok és a feszültségek kezelését illeti, azt hiszem, mindannyian ismerjük, ami Avignonban 2003-ban történt, illetve nem történt. Az ország művésztársadalma sztrájkba lépett, az érdekvédelmi szervezetek pedig úgy döntöttek, hogy maradjanak el a fesztiválok, nemcsak Avignonban, de Montpellier-ben, Aix-en-Provenceben és másutt is. Mekkora volt vajon az a társadalmi, gazdasági és kulturális veszteség, amelyet ezeknek a fesztiváloknak az elmaradása okozott? Hiszen a veszteség felméréséből tudhatjuk meg, hogy mi és mennyi egy fesztivál hozadéka.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER: Ez valóban nagyon fájdalmas és egyedi eset, remélem, az is marad. Sokan elemezték a veszteségeket, de szinte kizárólag gazdasági szempontból. A boltostól a hotelmenedzserig mindenki érzékelhette, hogy mit jelent, ha elmarad egy fesztivál, a gazdasági lapok elemzéseket tettek közzé erről. De senki sem beszélt arról a kulturális hozadékról, többletről, amelytől magát a közönséget fosztottuk meg. Sajnos az a helyzet, amely miatt mindez történt, nem változott, a probléma nem oldódott meg. Ez egyértelműen a válság jeleit mutatja.

DRAGAN KLAIC: A fesztiválok jelentős része valamilyen téma, gondolat köré szerveződik. Hogyan keresi meg a fesztiváligazgató ezeket?

JOVAN ČIRILOV: Minket kezdettől fogva az új színházi tendenciák érdekeltek. Nemcsak jó előadásokat bemutató fesztivál akartunk lenni, hanem intellektuális kihívást akartunk megfogalmazni. A „szintézisfesztiválokban" mindig vannak olyan mozzanatok, amelyek nem illenek bele a fővonalba, és szerintem ez így van rendjén. Én inkább úgy fogalmaznék: egy fesztivál alapgondolatának kell hogy legyenek intellektuális dimenziói, olvasatai. Az idei BITEF-et például, mivel Andersen-év van, magamban ezzel az alcímmel láttam el: „A varázsmese felé". Ez nem azt jelenti, hogy csupa mesét fogunk bemutatni, de olyan műveket, amelyek tartalmaznak egy, a mese lehetőségeire építő olvasatot.

KRYSTYNA MEISSNER: Azt a gondolatot, amelyre a fesztivál épül, nem találom ki előre. Nyitott szemmel járok, figyelek, keresek. Engem a jelen legégetőbb problémái érdekelnek. A következő fesztiválon azt a gondolatot szeretném körüljárni – bár még nem sikerült szlogenbe tömörítenem –: vajon létezik-e közös értékrend ma Európában? Valamikor ez a közös értékrend a Tízparancsolat volt – ez mára halott. Mi van helyette? Miért olyan elveszett ma az ember a világban? Mibe kapaszkodhat? Egyik kiindulópontom Krystian Lupa Nietzsche *Zarathustrá*jából készült előadása lesz,

amely az emberi élet értelmét feszegeti. Filozófusokat, esztétákat fogok meghívni, hogy ezekről a kérdésekről beszéljenek.

ROMAN DOLZSANSZKIJ: Ha visszatekintünk a NET fesztivál történetére, elmondhatjuk, hogy a NET-et a sértődöttség és a harag hozta létre. Az, hogy Európában – részben az Avignoni Fesztivál THEOREM-programjában is – megjelent egy olyan új rendezőgeneráció, amelyről nálunk semmit nem tudtak, akiknek a munkái itt nem voltak láthatóak. A NET ma is afféle generációs fesztivál. Nincs tehát szükségünk arra, hogy témákat vagy ideákat fogalmazzunk meg: megmaradunk egy nemzedék megmutatásánál. Mi csak megmutatjuk ezt a nemzedéket, de vannak olyan európai fesztiválok, amelyek produkciós partnerként vesznek részt egy-egy előadás létrehozásában. Sajnos, világosan láthatóak a színházi globalizáció jelei: a jelentős fesztiválok programjában öt-hat produkció rendszerint azonos, bizonyos rendezők munkáit már akkor meghívják, amikor azok még el sem készültek. Az Avignoni Fesztivál jelenlegi igazgatója elmondta, hogy az idénre meghívott előadások közül összesen négyet látott készen. Hihetetlen! A többi készül, és ezekben Avignon rendszerint produkciós partner.

DRAGAN KLAIC: A THEOREM-programot mint koprodukciós konzorciumot Bernard Faivre D'Arcier hozta létre. Produkciós partnerei színházak és fesztiválok, amelyek megosztják egymás közt a terheket és nem utolsósorban a kockázatot, majd az elkészült előadásokat Avignonban mutatják be. A THEOREM fiatal tehetségeket, új alkotókat, alkotói nyelveket keres.

BERNARD FAIVRE D'ARCIER: A THEOREM létrejöttének két oka van. Egyrészt egy fesztiválnak széles kínálattal kell rendelkeznie, amelyből mégis kiolvasható egy alapgondolat. Az európai színházban jelenleg nincs olyan, körvonalazott színházi mozgalom vagy ideológia, amelynek reprezentációjára vállalkozhatnánk. A másik ok, hogy Avignon egy darabig egy-egy földrajzi területre fokuszálta éves rendezvényeit, de miután virtuálisan körbejártuk a világot, visszatértünk Európába. Öt-hat éve döntöttünk úgy, hogy Közép-Kelet-Európára koncentrálunk, mivel úgy gondoltuk, itt hatalmas alkotó energiák vannak. A THEOREM-et tehát e térségre összpontosítva hoztuk létre, kelet-európai színházakkal, fesztiválokkal együttműködésben. Nemrég azt is eldöntöttük, hogy a székhelyünket áttesszük Rigába, ott működik tovább a THEOREM-iroda. Nekünk most már nemcsak az a célunk, hogy a Nyugat és Kelet közötti párbeszédet támogassuk, hanem a Kelet és Kelet közötti dialógust is fontosnak gondoljuk.

JOVAN ČIRILOV: A nemzetközi együttműködésnek nagyon sok formája van. A BITEF történetében a nemzetközi politikai provokáció igen nagy szerepet játszott: Spanyolország nálunk a Franco-érában vendégszerepelt, Afrika az apartheid korában, Izrael pedig akkor, amikor Jugoszláviának még diplomáciai kapcsolatai sem voltak vele.

ARTUR GUKASZJAN (hozzászóló, a jereváni Highfest Fesztivál igazgatója): Egy ország fesztiválját az illető térség színházi kultúrája és igényei határozzák meg elsősorban. Örményország nem színházi nagyhatalom, sőt, jóformán ismeretlen a fesztiválok piacán, maga is távol lévén Európa színházi ütőerétől. Avignonban megtehetik, hogy a ma legfontosabb három színházat mutatják be, mert a hagyományok ezt megengedik, Jerevánban viszont az az elvárás, hogy minél szélesebb skálán, minél több ország színházát vonultassuk fel; a mi színházi kultúránk integrációja csak ezen az úton haladhat.

DRAGAN KLAIC: A fesztiválok születésének pillanata mindig rendkívül izgalmas; egy fesztivál megrendezése gyakran kitörést jelent a politikai, kulturális izoláltságból. Tanulságosnak vélem a londoni LIFT (London International Theatre Festival) születését. 1981-ben két friss diplomás angol lány indította útjára. Úgy gondolták, hogy a londoni színház rendkívül provinciális, az országban nem látható más, mint hazai színház, a brit kritikusok szerint pedig az angol színház a legzseniálisabb a világon. Nyilván mert semmi mást nem láttak. Az új fesztiválon külföldi alkotásokat mutattak be, és más kultúrák színházi gondolkodásával ismertették meg az angol közönséget. Több mint két évtized múltán a fesztiválalapítók úgy gondolták, elérték céljukat, mivel ma már lehet külföldi színházat látni Londonban. Úgy gondolták, most mást kell csinálni: eljött a kutatás, a műhelymunka, a múlt tanulságai levonásának ideje. Tapasztalatukat egy rövidesen megjelenő könyvben összegzik. Az ő példájuk azt mutatja, hogy egy fesztivál társadalmi-művészi szerepét folyamatosan elemezni kell, időről időre újra kell gondolni. Lehet, hogy az adott társadalmi-művészi közegben nem fesztiválra van szükség, hanem másra. Nagyon okos és bátor dolog egy fesztivált – ha már szerepét betöltötte – lezárni. Ez az ára annak, hogy ne ürüljön ki.

EDUARD BOJAKOV: A mi esetünkben biztos vagyok abban, hogy az Arany Maszkra mint az évad legjobb előadásainak seregszemlére mindig is szükség lesz, de el tudom képzelni, hogy megváltozzék a struktúrája. Hogy például a fesztivál egy szűkebb keresztmetszete megmutatható lesz más városokban is. Ahhoz, hogy előrelépjünk, fel kell mérnünk, mit csinálunk, mi a szerepünk.

DRAGAN KLAIC: A fesztiváloknak az elmúlt ötven évben sajátos biográfiájuk volt Európában. A második világháború után elindult Edinburgh, Avignon, a Holland Fesztivál. Az ötvenes években ezeket követték a zenei fesztiválok. A hatvanas években jöttek az alternatív és avantgárd, majd a diákfesztiválok Wrocławban, Zágrábban, Nancyban – a tekintélyellenes, független művészi önkifejezés legkülönbözőbb, olykor individuális megnyilvánulásai. Az a benyomásom, hogy ma Oroszország számára a legfontosabb kérdésekben, a politikai-gazdasági-kulturális decentralizációban, az egyes régiók fejlődésében, a civil társadalom létrejöttében egy fesztivál hatékony és a demokratikus értékeket erősítő eszköz lehet. Azok a pillanatnyi, nagy erőket megmozgatni képes energiák, amelyek egy fesztiválban fokuszálódnak, egészségesen hatnak vissza a közegre is. Ha valaki adna nekem kétszázezer dollárt, azt az európai fesztiválok rendszeres kutatására fordítanám, egy olyan oral history *létrehozására, amelyben a nagy európai fesztiválok művészeti vezetői – vagy huszonöt ember – mondanák el tapasztalataikat, emlékeiket, a tanulságokat. Az eljövendő fesztiváligazgatók nagy hasznát vennék. De a szisztematikus kutatómunka és önvizsgálat minden fesztiválnak kötelessége és felelőssége.*

LEJEGYEZTE, SZERKESZTETTE ÉS FORDÍTOTTA:
TOMPA ANDREA

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 .....példányban,

.....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

Minőség és szenvedély

■ BESZÉLGETÉS ASCHER TAMÁSSAL ■

– Van most vezető pozíciód, vagy „csak" rendező vagy?

– Sok éven át voltam a kaposvári színház főrendezője. A tényleges vezető mindig is Babarczy volt, én szellemi társ és beszélgetőpartner. A Katona József Színházban mindig mint közrendező voltam jelen. Ebben az évben már Kaposváron is egyszerűen csak rendező vagyok.

– A kaposvári főrendezőségednek hogy lett vége?

– Már végleges döntés volt, hogy átadjuk a színházat a fiatalabbaknak, Mohácsinak és Znamenáknak. Ez különböző okok miatt nem sikerült. Mohácsinak nincs olyan típusú diplomája, amivel igazgató lehetne. Az sem ment, hogy Znamenák legyen az igazgató, Mohácsi a főrendező. Ezért Babarczy elvállalta, hogy még egy ciklust marad, ami egyúttal Mohácsi és Znamenák bejárató ideje. Természetesen lemondtam a főrendezői posztról, abban a reményben, hogy Mohácsi és Znamenák hamarosan vezetői pozícióba kerül majd.

– Nem fáj a válás, még ha csak formális is? Kaposvár a fél életed.

– Változatlanul a színház tagja vagyok. Ebben az évadban úgy alakult, hogy nem volt módom rendezni. Ez máskor is előfordult. Jövőre ismét dolgozom majd.

– De azért gyengült a kapcsolatotok.

– Kicsit igen, de nem érzelmileg, inkább gyakorlatilag. Tény, hogy több és komolyabb pesti munkám van, mint régebben, elsősorban azáltal, hogy folyamatosan tanítok a Színművészeti Egyetemen. Azelőtt inkább csak kurzusokat vezettem, de most másodéves osztályunk van Novák Eszterrel. Időnként külföldön is rendezek. Világos volt, hogy kétévenként egy rendezésnél több nem jut Kaposvárra. Valaha szinte folyamatosan ott voltam, ott éltem. Most Pesten élek. Ha van időm, általában a megnézésekre megyek le, és változatlanul részt veszek a darabok megbeszélésében.

– Vannak még megnézések?

– Már nem olyanok, mint annak idején.

– Mi a különbség?

– Annak idején mindig egy nagy stáb, néha tíz-tizenöt ember nézte meg az előadást: a rendezőn kívül néhány fontos színész, dramaturgok, karmesterek. A megnézés utáni megbeszélések izgalmas pedagógiai és nézetegyeztetési helyzetek voltak. Rendszerint Babarczy mondta ki a végső szót, lévén mindnyájunknál tapasztaltabb, radikálisabb és lényegre tapintóbb. Megtanultuk egymást elfogadni, a saját irritációinkat fegyelmezni és konstruktívan hozzászólni egymás munkáihoz. Ez afféle második főiskola volt mindannyiunknak. Egy idő után aztán valahogy már túl jól ismertük saját hibáinkat, és nagyjából előre

tudtuk egymás véleményét. Most előfordul, hogy külön-külön, két-három alkalommal kerül sor a megnézésre, ki-ki egyenként beszél a rendezővel. Nem átrendezni igyekszünk az előadást, hanem radikálisan elmondjuk a véleményünket vagy inkább a benyomásainkat, hogy a rendező érzékelhesse, mi az, ami átjön a néző számára, és mi az, ami zavaros, homályos, tisztázatlan. Gyakran adunk tanácsokat egymásnak, de sohasem kötelezően.

– Régebben el se tudtam volna képzelni, hogy ne legyél ott egy kaposvári premieren...

– Ez a pesti elfoglaltságommal függ össze. Tényleg sokat dolgozom az egyetemen és a Katonában is. Ilyenkor előfordul, hogy csak később jutok el egy kaposvári előadásra.

– A Katonában „közrendezői" beosztásban, pozíció nélkül is nyilvánvaló, hogy a társulat vezető személyisége vagy. Ott ugyanúgy mennek a dolgok, mint egykor Kaposváron?

– A Katonában sohasem mentek pontosan ugyanúgy a dolgok, mint Kaposváron, de itt is működik egy erős kohézió. Ez időnként gyengébb, időnként erősebb, a pillanatnyi társulattól függően. Hullámzó és változó a társulat, mert sok idős és érett művész úgy érezte az elmúlt tizenöt évben, hogy tovább kell lépnie. Találkozni akartak másfajta feladatokkal és talán más fizetési feltételek között. A Katona sosem fizetett jól, mindig szegény színház volt.

– Világos, hogy az eltávozottak helyére fiatalok jönnek, de nem feltételezem, hogy ez a kicserélődés puszta kényszerűség. Úgy gondolom, nektek, a Katonát vezető idősebb generációnak és az egész színháznak elemi érdeke, nemcsak a „generációs konfliktus" elkerülése miatt, hanem szakmai szempontból, hogy a fiatalok révén újuljon meg a társulat szelleme.

– Ez egyértelműen így van. Az utóbbi években sikerült felépíteni egy erős, fiatal társulatot. A fiatalítás egyszerűen abból fakad, hogy tanítunk, Zsámbéki, Máté Gábor és jómagam is, és minden osztályból kiválasztjuk azokat, akikre kíváncsiak vagyunk. Továbbá itt van Bodó Viktor. Neki másféle tervei voltak, színházalapításon, stúdióalapításon törte a fejét. Szerencsés konstelláció, hogy mégis a Katonába jött, talán azért is, mert a legtöbb fiatal színészt, akivel az egyetemen együtt dolgozott, nálunk találta meg.

– Bodó Attack*ja radikális arculatváltás volt, Kafka-változata viszont, amellett hogy rendkívül élvezetes előadás, inkább hasonul a Katona szelleméhez.*

– Ezt Bodóval kellene megbeszélned. Az *Attack* főiskolai vizsga volt, hónapokig tartó, speciális munkamódszerrel, csupa főiskolással jött létre. Ezután következett, amiről most nem beszélsz, a *Motel,* egy szintén bátor és különös előadás. Ebben a Katona József Színház régebbi színészei is játszanak, tehát valószínűleg jobban hasonlít a színház nyelvéhez, mint az, amelyik a főiskolán készült, „befejezetlen" főiskolásokkal. Az *Attack* esetében az a fontos, hogy a Katona meghívta az előadást, meghosszabbítva így az életét. Nemcsak új, fiatalos, izgalmas színházi megközelítésnek, hanem rendkívül személyesnek is éreztük. Úgy készült, hogy a színészek próbanaplót vezettek, és a darab saját szövegeikből állt össze. Ilyen személyes előadás nem állhat elő minden esetben. De én a Kafka-adaptációt is tehetséges, friss szellemű és fiatalosan mozgalmas előadásnak tartom, amely eléggé egyéni hangon szól a Katona egyéb produkcióihoz képest.

– Mindig fölfedezem benned a lelkes alternatív szellemet. Egyszer egy interjúban két emberre hivatkoztál mint mesteredre, Nádasdy Kálmánra és Erdély Miklósra. Ha nem olvastam volna, akkor is úgy gondolnám, hogy benned két lélek lakik, mint valami Tannhäuserban, aki ha ideális helyzetben van, akkor a provokatívra vágyik, az intézményesből a kísérletibe, és viszont, a mennyben a poklot kívánja, a pokolban a mennyet, és legszívesebben ingázna a kettő között. Harminc éve tiltakozol a hivatalosság és az intézményesség ellen, mégis a része vagy, legföljebb kirándulgatsz az alternatív mezőkre. Valamikor azt nyilatkoztad, hogy nehéz a helyzetedből kilépned, és ami ezt gátolja, az nem kívül van, hanem benned. Ezt hogy éled meg? Azt is mondtad, hogy kis lépésekkel mész előre. Nem túl kicsik ezek a lépések? Vagy attól tartasz, hogy ha egy nagyobb lépést teszel, akkor megbuksz?

– Az a hivatalos világ, amelyben rosszul éreztem magam, és amelyet ilyen-olyan módon kicselezni igyekeztem, a cenzúra állama volt. Mért bánnám, hogy a múlté, még ha olykor sikeresen működtem is benne? Másrészt valóban két lélek lakik bennem; a „kőszínház" intézményessége ellen nem annyira elvi kifogásaim vannak, inkább az én körülményes, lassúdad, tétovázó munkamódszeremnek nem felel meg igazán. Egyébként attól nem félek, hogy megbukom – nem választanék istenkísértő darabokat, ha ez volna a gond.

– Úgy látom, az alternatív éned megelégszik azzal, hogy tanítasz, műhelyt vezetsz Zalaszentgróton, zsűrizel, értékelsz Kazincbarcikán, de addig, hogy egyszer kilépj a szerkezetből, nem jutsz el.

– Talán ha végképp akadályoztatva volnék a munkában? Mindig csak az gátolt, hogy túl rövidnek éreztem a próbaidőszakot.

– Nyilván ismered „Aserta második törvényét".

– Az micsoda?

– Nem is hallottál róla?

– Nem.

– Tudod, az az ember a törvényeivel...

– Murphy...

– Annak a mintájára. Tényleg nem hallottad? „Aserta második törvénye" úgy szól, hogy a próbaidőszak végén mindig egy hét hiányzik ahhoz, hogy a premierre elkészüljön az előadás, és ha egy héttel meghosszabbítják a próbaidőszakot, akkor megint egy hét hiányzik.

– Ez szinte minden rendezőnél így van, nem?

– Rólad nevezték el, nem én találtam ki. De ha így van, akkor miért felel meg neked? Igazából nem is felel meg, hiszen többször hivatkoztál arra, hogy hosszabb, kísérletezőbb próbaperiódusra lenne szükség, és az a repertoárrendszer, az a struktúra, amelyben akár a Katona, akár Kaposvár dolgozik, nem ad rá lehetőséget. Akkor mért nem lépsz ki belőle egyszer-kétszer? Vagy örökre.

– A kérdés szórakoztató. Ellentmondásos személyiség vagyok ugyebár, kiegyensúlyozó-óvatoskodó komponensekkel. Ahhoz, hogy kilépjek ebből a színházcsinálási metódusból, sokkal nagyobb atrocitásoknak kellene érniük annál, mint amilyenek eddig értek. Színházi ízlésem azon alapul, hogy szeretem a provokációt, gyorsan felfogom az értelmét a mégoly brutálisan formabontó vagy más eszközökkel, más jelrendszerrel beszélő előadásnak is, de az én művészi személyiségemben nyilván nincs annyi nyelvújító libidó, mint amennyit kedvelek és felfogok az agyammal. Egész színházi életemben folyamatosan rendkívül előnyös helyzetekbe kerültem. Lehet, hogy jobbat tett volna nekem, lázadóbb, radikálisabb színházat csináltam volna, ha kevésbé jó helyzetekbe kerülök. De mindig nagyszerű munkatársakkal, kiváló, empatikus, jó ízlésű és sok mindent megértő színházi emberekkel dolgoztam együtt Kaposváron is, a Katona József Színházban is, akik különösen gyengéden és toleránsan ügyeltek arra, hogy nekem elég jó dolgom legyen. Nyilván lehetett volna ettől a nagyon jó helyzettől is irritálva lenni és tombolva kilépni belőle. Talán ez is személyiségem ellentmondásos elemei közé tartozik. Lehet, hogy valami defektus. Nem szívesen beszélek erről – egyáltalán: magamról, mert bosszant, hogy ennyire szeretem magam –, de azt képzelem, egyszer még megtörténhet, hogy „kilépek". Mindig álmélkodva látom vagy érzékelem, hogy engem az idős és beérkezett színházi rendezők közé sorolnak, mintegy a Zsámbékival, Székellyel, Babarczyval közös nemzedékbe. Ők az én tanítómestereim és főnökeim voltak. Én máig totálisan befejezetlennek érzem magam. Lehet, hogy valami agyalágyult naivitással azt képzelem, még rengeteg időm van dobbantani és egészen új dolgokat csinálni. A másik énem persze pontosan látja, hogy az évek rohamosan múlnak, és talán már egyáltalán nincs annyi időm, mint ahogy

hiszem, valami mégis táplálja bennem ezt az elképzelést. De az is lehet, hogy „mint mindent, ezt is csak álmodom" – ahogy Weöres mondja.

– Ideiglenesen sem próbáltál szakítani a nagyszínházi létformával? Egyszer Brook Szentivánéji-*előadását emlegetted döntő lökésként. Akkor gimnazista voltál...*

– Nem, elsőéves rendező voltam Kaposváron.

– Vagy úgy. Akkor „léptél be", Brook meg akkor lépett ki, hagyta ott a reprezentatív repertoárszínházat, és ment Párizsba alternatívnak. Persze előtte negyedszázadig „művelte". Nem akarlak Brookhoz hasonlítani, a helyzetedet se hasonlítom össze az övével, csak kíváncsi vagyok, megfordult-e a fejedben egy bátor fordulat lehetősége.

– Az én motivációm harminc éve az, hogy azokat a nagyszerű színészeket, akik körülöttem dolgoznak, jó helyzetbe hozzam, szerepeket találjak nekik, és velük csináljak színházat. A közös munka és a közös létezés inspirál. Ha valamilyen drákói rendelet a kedvenc színészeimet kitiltaná a színházból, vagy egy radikális ifjú nemzedék kitiltana engem, esetleg ezek a színházak bezárnának, akkor lehet, hogy nekivágnék, és valami mást csinálnék. De az élet másképp alakult. Kaposváron először három-négy hét alatt kellett létrehozni egy előadást, később már lett rá hat hét, hét hét, két hónap, és ez azóta is így van. Úgy látszik, ennyi idő alatt nagyjából mégiscsak tető alá tudom hozni, amit akarok, vagy legalább annak kezdeményét. Soha nem vagyok vele elégedett, és amennyire erőmből telik – ami most már kicsit kevesebb, mint régen, mert sokkal több a dolgom –, folyamatosan dolgozom rajta tovább. Az *Ivanov*ot például állandóan továbbrendezem, mert különösen érdekel. Már nem minden előadásommal vagyok ennyire szenvedélyes viszonyban. Miért akartam volna széttörni azokat a kereteket, amelyek engem – viszonylag jó ideig – kedvező helyzetbe hoztak?

– Beletartozik ebbe, hogy nem kellett az egész színház terhét cipelned, mással is foglalkoznod a saját előadásaidon kívül?

– Mindig foglalkoztam mással is, mindig egész színházban gondolkodtam, de sohasem volt az enyém a döntés felelőssége.

– Sohasem jutott eszedbe, hogy saját színházat csinálj, mint Brook vagy – mondjuk – Schilling?

– Ahhoz az kellett volna, hogy barmok vegyenek körül, vagy olyanok, akiknek teljesen más az ízlésük, vagy más szellemben gondolkoznak a színházról. Másrészt hiányzik belőlem a hatalom és az önérvényesítés igénye. Derűvel és malíciával tölt el, ahogy izgatott, mohó fiatalemberek a művészi alkotás lehetőségét összekapcsolják a hatalomszerzési vággyal. Megértem őket, a mai harmincéves nemzedékben felismerem azokat az izgatottságokat, amelyeket húsz-harminc évvel ezelőtt egy másik nemzedékben láttam. Akkor is maliciózus voltam, most is az vagyok ez ügyben, de tisztelem azt a munkalázat és akarást, amely ahhoz kell, hogy valaki élni is tudjon a megszerzett hatalommal.

– Volt egy pillanat, amikor közel jártál a „hatalomhoz". Babarczyval pályáztál az Erzsébet téri Nemzeti Színház vezetésére, csak hát nem lett belőle semmi.

– Egyedül fel se merült volna bennem, hogy az új Nemzeti Színházban bármit is csináljak, kizárólag Babarczyval együtt és az ő nyomatékos kérésére. Babarczy nagyon szerette volna újra összehozni a régi csapatot, hogy Zsámbékival együtt hárman vágjunk neki a Nemzetinek, ahogy annak idején a kaposvári színháznak. Gábor bölcsen és határozottan távol tartotta magát ettől a gondolattól, én viszont kicsit hasonlítok arra a fickóra Thomas Mann *Doktor Faustus*ában, aki ha véletlenül elmegy a zöldségesbolt előtt, mindjárt azt gondolja, hogy zöldségesboltot kellene nyitnia. Mint álmodozó és hazardőr természet rögtön azt mondtam, persze, miért ne. Vicces, hogy ezt némely színházi körök ördögi komplottnak gyanították (lásd Kállai Ferenc számomra emlékezetes nyilatkozatát, mellyel a vészt kommentálta: „Szmolnij, 1919!" – a dátumot elvétette, de a vízió így is egyértelmű). Úgy gondoltam, olyan Nemzeti Színházat kell csinálni, amelyben az előadásgyártás csak az egyik elem. A másik: részben külföldi, részben magyar színházak rendszeres vendégeskedése. Ezek között nagyon sok kísérleti és alternatív színházat képzeltem el. Körülbelül olyat, amilyen Pintér Béláék *Gyévuskáj*a a mostani Nemzetiben. Vagy a Mohácsi rendezte *Sárga liliom* néhány kaposvári vendégszínésszel. (Terveink egy része némileg megvalósult tehát.) Annak idején izgalommal töltött el egy olyan színház lehetősége, amelyik építészetileg sokat tud, arra gondoltam, mennyi mindent bele lehet képzelni, és mennyire különböző előadásokat lehetne meghívni egy variálható – amfiteátrumszerű, négy oldalról körülülhető vagy éppen üres – térbe. Hogy ez a hely nem jött létre, azt függetlenül attól, hogy ki vezette volna a színházat, személyes veszteségnek érzem.

– Ami viszont helyette létrejött...

– ...az ízlését tekintve borzalmas vagy inkább szánalmas. Ez a legnagyobb baj. Az, hogy a tér nem variábilis, szintén baj, de már nem akkora. Így is meg lehetne csinálni, hogy, mondjuk, a közönség fele a színpadon üljön – talán majd eszébe jut valakinek. Az új Nemzeti működése engem érzelmileg nem érint, nem érzem katasztrófának. Láttam benne néhány ígéretes előadást; az előbb említett kettőn kívül például Zsótér *Pentheszileiá*ját. Egyik sem tökéletes, mind magán viseli a Nemzeti Színház mint fogalom összes terhét, a kiemelt státustól a plusz pénzig, ami akadálya az elfogulatlan művészi munkának, de a törekvések színvonalasak. Strehler Goldoni-előadása, a *Két úr szolgája* pedig, amit már az Odéonban annyira szerettem, itt is produkálta az összes értékét. Ebből legalább kiderült, hogy a színházépület önmagában nem lehet száz százalékig az akadálya annak, hogy egy revelatív produkció közel kerüljön a nézőhöz.

– Régóta figyelem, hogy mások munkái iránt sokkal toleránsabb vagy, mint a színházi szakma túlnyomó többsége.

– Aha. Ez a tolerancia talán az alkotóerő rovására megy. Amennyivel többet tudok befogadni, annyival kevesebbet kényszerítek ki makacsul önmagamból?

– Kevesebb változást? Kevesebb inspirációt egy radikálisan másfajta színházi nyelvre? Egyesek szerint az a pszichológiai realizmus, amely meghatározó nálad, elavult. Szerintem ez marhaság, részint mert az esztétikai kategóriákra hivatkozás mindig az, részint mert – mondjuk – az Elnöknők *című Werner Schwab-darab aligha volt „pszichológiai realista" a rendezésedben, és az* Ivanov *is jelentősen eltér a* Három nővértől. *Mégis, hangsúlyozva, hogy az általad használt „színházi nyelv" szerintem folyamatosan változik, nem vagy-e túl óvatos, nem veted-e el azokat a kockázatos stiláris-nyelvi eszközöket, amelyek alkalmasabbak a mai fragmentáltabb, gyűröttebb, zaklatottabb konfliktusok kifejezésére, s amelyek előadásaid tanúsága szerint erősen foglalkoztatnak? Egyszerűbben szólva: nem ragaszkodsz-e túlságosan a „járt úthoz"?*

– Kösz. Ilyesmiket lehet kérdezni és gondolni, de nem hiszem, hogy a kérdés fején találja a szöget. Az igazi művészet nem stíluskérdés. Ma ugyanolyan lenyűgözve nézek egy korai Bergman-filmet, amely esetleg már avíttasnak tűnhet, vagy egy korai Fellini-filmet, mint egy David Lynchet vagy egy Mike Leigh-t. Valaha nem így voltam ezzel, de számomra ma már a stílusnak kisebb a jelentősége. A döntő a minőség és a szenvedély, amellyel az ember hozzászól az élet jelenségeihez. Az, hogy ezt milyen stílusban teszi, a kor és a mindenkori fogyasztó függvénye. Természetesen fontosak az új stíluskísérletek, de valójában sohasem ezen múlik, hogy egy előadás igazán nagyot üt-e. Inkább arról van szó, hogy milyen süvítő erővel tör föl valamilyen személyes mondandó. Ebben a tekintetben valóban jelentős különbségek állapíthatók meg a munkáim között. Vannak apályos évek, amikor egyszerűen gyengébb munkákat készítek. Ilyenkor sokat küszködöm. Amikor nem érzek elég késztetést a színházcsinálásra, valamiféle tisztességes szakmai gyakorlat kényszerít mégis a munkára, és az, hogy a színészek dolgozni akarnak, szerepeket várnak tőlem. Az igazi az lenne, ha egy-két éves szüneteket tarthatnék. Végül is ötvenhat éves vagyok, hiába nem érzem magam annyinak. Talán nagyobb erővel tudnék dolgozni, ha csak akkor rendeznék, amikor elementáris szükségét

érzem. De talán az ellenkezője az igaz: épp a lankadatlan munka, ami nem hagyja tespedni az embert, hozza meg néha, egyszerre csak a kiemelkedőt. (Fiatalon, mikor még hétköznapi életre alkalmatlan, bávatag lény voltam, Babarczy egy kaján példázattal hozakodott elő – valami Tennessee Williams-darabból vette. Van egy művész; minden évben egyetlen verset ír, erre rendeltetett kapcsos könyvbe, aranytollal; ezt az illetőt a végén széttépik a kutyák. Semmi kétség, ez a sors passzolt volna hozzám; de én egyetértettem a kajánsággal, és inkább életszerű, szorgos alkotóvá váltam.)

– Az életkor és a tekintély nem jár azzal a gátlással, hogy az ember igyekszik megfelelni a róla kialakult képnek?

– Nem. Éppen hogy könnyelműnek érzem magam. Előfordult, hogy hetykeségből, intellektuális kíváncsiságból olyan területekre merészkedem, amelyekről azt gondolom, hogy bennük van egy másfajta színház lehetősége. Ilyen volt a Kleisttel vagy a svéd Jon Fosséval való kacér találkozás, amit talán egy értelmiségi érdeklődés inspirált, de hiányzott az az elementáris szenvedély, ami a színházcsinálás első számú feltétele.

– Nehéz darabot találni?

– Nehéz, ha az emberben az önérvényesítés szenvedélyén kívül más dolgok is vannak. Kíváncsiságom a világra néha akadály. Amikor valaki más előadását vagy filmjét megnézem, előfordul, hogy olyan erős élmény számomra, mintha én csináltam volna. Nem ötlik fel bennem, hogy miért nem én csináltam. Ez valószínűleg egy defektus, amivel jó pár éve együtt élek, és már így is fog maradni. Nem akarok mindent én csinálni. Észre se veszem, hogy nem én csináltam...

– Gyakran elégedetlen vagy magaddal, ami lehet egyfajta normális kommunikációs távolságtartás is. Ez nem általános, a szakmai emberek legtöbbje felhőtlenül jó véleménnyel van önmagáról.

– Ámulva figyelem rendezőkollégáim jó részét, akik kifejezetten nagyra becsülik, amit csinálnak, és ennek hangot is adnak.

– A rendszerváltozás óta a színház sokat veszített társadalmi pozíciójából. Miről kell szólnia a színháznak ahhoz, hogy újra fontos legyen?

– Ez rossz kérdés, nincs ilyen „kell". A színházteremtő gesztus éppen az, hogy a rendező rátalál arra, ami neki és ezáltal a nézőnek is fontos. Itt hemzseg és bugyborog előttünk az élet, összes társadalmi anomáliájával és magánéleti bonyodalmaival, az egzisztenciális kétségbeeséssel és a jövővel kapcsolatos szorongásokkal és reményekkel. Egy alkotó közösség, egy rendező személyes gesztusa a döntő, szenvedélyeitől, mániáitól motiváltan. Az, hogy megint érdekes Brechtet játszani, Zsótér személyes rendezői döntése és gesztusa volt. Új szemszögből vagy új módon közelítette meg, ezáltal Brecht megint érdekessé és fontossá vált. Mikor már azt hittük, pontosan tudjuk, mit hirdet a szerző, azaz már nem lehet vele semmi újat mondani. Az, hogy én az operettekben valami szürrealitást, a létezés abszurditását próbáltam megragadni, szintén egyfajta gesztus volt. Az, hogy ebben az abszurdban Mohácsi felfedezte a kelet-európai létezés és a kelet-európai előítélet-rendszer modelljét, mondjuk, a *Csárdáskirálynő*ben, az megint egy speciális gesztus volt, és egészen más, mint az enyém. Én az utóbbi időben többféle dolog iránt érdeklődöm, és éppen azért hibáztatom magam, hogy nem egyetlenegy mániára fűződnek fel a rendezéseim, ezért nem elég egyértelmű az, amit csinálok. Például *A Schroffenstein család*ban az előítéletek tébolya érdekelt, de az előadás nem lett eléggé elvont és törvényerejű. A hús-vér emberekre szabott groteszket kerestem, ahelyett hogy az absztraktabb, szálkásabb groteszk felé vettem volna az utat. Amiről beszéltem, az érvényes volt, de a mód, ahogy megragadtam, elbizonytalanította a színészeket, a közönséget pedig egyáltalán nem érdekelte. De ez a munkám sem óvatoskodásból vagy a bukástól való félelem miatt lett halványabb, sőt, mint említettem, gyanútlan derűvel választok olyan darabot, ami szinte tuti bukás. Amikor a Burghtheaterben rendeztem az *Erdő*t, és a színészek megtudták, hogy legközelebb Kleist *A Schroffenstein család*ját rendezem, elvigyorodtak, mert szerintük az aztán százszázalékos bukás német nyelvterületen. Részvétüket nyilvánították, és kacagtak.

– Nem óvatoskodtál, csak utólag ismerted föl, hogy hús-vér – „pszichológiai realista"? – groteszk helyett absztraktabbnak kellett volna lenned; erről beszéltünk, nem? Arra utalva, amit a Schroffenstein *– várható és valóságos – fogadtatásáról mondtál, mennyire kalkulálod be a közönség elvárásait?*

– Természetesen nem minden előadás találkozhat a közönséggel olyan egyértelműen, mint Spiró György *Koccanás*a, amelynek a nézője boldogan zabálja a *Zeitstück*ben felbukkanó kabarét. De bizony fájlalom, amikor nem sikerül felkelteni egy bármilyen szűk vagy szubkulturális közönség érdeklődését sem. Az én Kleistemnek az volt a hibája, hogy az ínyenc közönség számára túlságosan hagyományos módon játszottuk, a puszta cselekményt igénylő együgyűbb néző pedig túlságosan homályosnak és bonyolultnak találta. Az előadás földre huppant a különböző ízlésű és igényű közönségrétegek között. Ettől függetlenül senki sem hiheti komolyan, hogy egy Jon Fosse-darab vagy McDonagh *Az inishmore-i hadnagy*a nagyszabású közönségsiker lehet. Ezek egy szűk rétegnek szólnak.

– Eleve „megcélzol" egy szubkulturális nézőréteget, és nekik csinálsz színházat?

– Én azt csinálom, ami számomra fontos, aztán az vagy találkozik a közönséggel, vagy nem. Ki gondolta, hogy Schwab *Elnöknő*je, ez a drasztikus, riasztó, provokatív, totálisan cselekménytelen darab érdekelni fogja a közönséget – és tizedik évadja játsszuk meglehetős sikerrel? A kaposvári nagyszínpadon *Az inishmore-i hadnagy*, egy ugyanilyen típusú, durva és szürreális felhangokkal teli, groteszk előadás természetesen egyáltalán nem aratott sikert, sőt mélységes felháborodást és elutasítást váltott ki a város polgárságából.

– Holott a kaposvári közönség részben a te előadásaidon nőtt fel. Épp tőlük lehetne várni a differenciáltabb ízlést. Egy ideig ez bejött, csak mostanában látom, hogy ott is romlik a közönség, éppúgy, mint máshol.

– A kaposvári közönség ízlése, érdeklődése, kultúrája ma ismét kissé vegyes. Egyébként *Az inishmore-i hadnagy*nak nagy sikere volt a diákság körében, de a konszolidált polgárság kikérte magának a keserű, drasztikus humort, vagy azt, hogy humornak vegye egy késsel feldarabolt test látványát a színpadon. A kaposvári színháznak egyrészt fantasztikus teljesítménye, hogy még mindig folyamatosan van közönsége, sőt értő közönsége. Másrészt újra és újra szembesülünk a korlátokkal, azzal, hogy nemcsak a mi ténykedésünk hat a közönségre, hanem évtizedenként új ízléshullámok támadnak. Előbb bejött az amerikai kommersz, aztán a szappanopera és a valóságshow.

– Ízléstelenséghullámok jöttek be...

– Brutális ízléstelenséghullámok...

– ...és ami addig felépült, az most megsemmisül.

– Szerintem csodálatos feladat a színház számára, hogy makacsul, megszállottan, egyre eltökéltebben közvetítse az ezzel ellentétes szellemi kultúrát. Most például óriási új léket ver a színházművészet hajóján a szappanoperák színészete, sőt, hogy akik ezekben játszanak, színészek; másfelől a magyar bulvárfilm olyannyira üdvözölt új hullámában úgy játszanak legkedvesebb színészeim is akár, mintha szappan-színészek volnának. Ez bánatossá tesz.

– Visszaállt a „rendszer", hiszen ha a két háború közötti filmre vagy akár színházra gondolsz, a híg kispolári, szórakoztató tinglitangli maga a magyar hagyomány.

– Ez bonyolult dolog, mert a magyar színházban a két világháború között természetesen erős volt a kommersz, ugyanakkor a magyar polgári színház, amely a tízes–húszas években alakult ki, fantasztikus eredményeket hozott. Egy Molnár Ferenc vagy egy Lengyel Menyhért sikere is igazi színházművészeti érték, hát még Szép Ernő, akinek hasonló világú, de szürreálisabb, zseniális művei szűkebb körben sikeresek, éppúgy Szomory életműve, avagy

végül Füst Milán, akit csak egy kis ellenzéki színházban, a Forgács Rózsi színházában mutattak be. A kommersz mellett, a kommersz stílusában és eszközeivel a Molnáré egy rendkívüli intelligenciájú színházfajta, ami körül egy egész sor nagyszerű író életműve virágzik, megújítva a kor közönségszínházát.

– Ezt a színházat az írók fémjelezték, miközben Európa-szerte megéledt a társművészetek színháza, amely nálunk csak a periféra perifériáján létezett.

– Sajnos, ez köztudott, és csak remélni lehet, hogy az újra és újra elenyésző kezdemények – a határesetek színháza, ahogy Szabó György nevezi – hamarosan jelentősebb szerepet tudnak betölteni. Ezeknek nálunk eleve kisebb a közönségük, mint máshol, miközben elemi erővel fortyog az antikultúra pöcegödre.

– Nem arra való a kultúratámogatás rendszere, hogy az új kezdeményezéseket és a minőséget segítse?

– Sok éven keresztül benne voltam abban a kuratóriumban, amely az NKA-ban szétosztja a pályázati pénzt az alternatív színházak számára. Olyan irgalmatlanul kevés pénzt lehetett szétosztani, hogy nem láttam értelmét, és kiszálltam. Egyébként valamelyest ismerem az alternatív színházak világát, tudom, hogy mennyire vegyes minőségűek, és hogy milyen nehéz egyensúlyozni közöttük, de azt tapasztaltam, hogy a legerőteljesebb törekvéseknek mindig volt elég önérvényesítő képességük, hogy kiharcolják maguknak a több pénzt, még ha ez a több jóval kevesebb is a kívánatosnál.

– Azóta az úgynevezett kiemelt alternatív társulatok támogatása megtöbbszöröződött, de ezzel egyidejűleg fölerősödött az a berzenkedő kérdés, hogy el lehet-e dönteni, mi az érték, és ki az, aki erről dönteni hivatott.

– Szerintem többnyire el lehet dönteni, mert világosan látszik a robusztus életerő, az elvégzett munka mennyisége és a hatás, amit a szélesebb kultúrára gyakorolnak. De minderre felháborítóan kevés a pénz. Ám ugyanilyen gyilkos az úgynevezett kőszínházak pénzének megcsapolása is. (És a kettő nem játszható ki egymás ellen, hiába, hogy hol publicisták, hol színházi emberek erre néha kísérletet tesznek.) Egyébként a „kőszínházak" esetében is világosan eldönthető, hol születnek kiemelkedő eredmények, melyek dolgoznak magas színvonalon, nagy hatásfokkal, vagy melyek újítják meg magukat. Ezeknek sokkal több pénzt kellene kapniuk. De minderre olyan kevés a fedezet, hogy az efeletti mélabús riadalom minden kezdeményezőkészséget kiöl a hivatalnokokból.

– Úgy gondolod, hogy kevés pénzből nem lehet súlyozni a támogatást?

– Nyilván valami ilyesmi folyik, csak gyáván és szakszerűtlenül. Ezzel a nyomorúságosan kevés pénzzel is lehetne szakszerűbben bánni. Például azzal, hogy mi a minőség, és mi nem minőség.

– Ez a struktúra része, amiről minden beszélgetés végére kiderül, hogy nem lehet hozzányúlni.

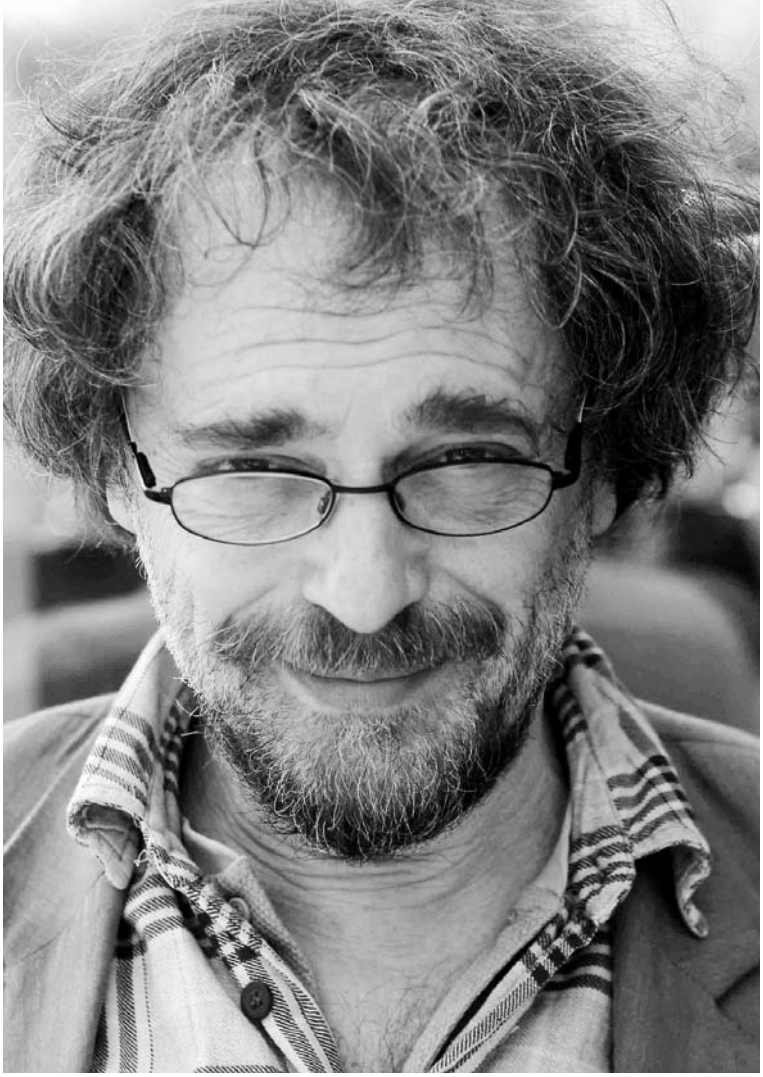
– Abban, hogy a struktúrával baj van, sok az igazság. De mint minden új hangot, ezt is körülveszi valami hirtelen fortyanó publicisztikai lihegés, amely fürge igyekvéssel felsorakozik, keveset értve, sokat hangoskodva, komikusan vagy bosszantóan visszhangozva-torzítva az eredetileg színházcsinálók által felvetett kérdéseket. Tisztesség ne essék, szólván, az eredeti felvetés maga sem egyenletes színvonalú, sok mindent vitatnék, de valódi újító szándék és tehetség forrong a szövegben (no meg a világ sürgős újrafelosztásának olyannyira megérthető nemzedéki igénye; ha nem sietek is egyetérteni, botorság volna haragudnom erre a mély biológiai igazságokat hordozó hevületre).

– A Schilling Árpád–Gáspár Máté-dolgozatra gondolsz?

– Leginkább arra, meg egy kicsit a gyorsan utána jelentkező és azt mulatságosan megkontrázó Csányi-féle programra.

– Mi a bajod a Schillingék dolgozatával? Túl radikális?

– Valószínűleg radikálisan kell hozzáfogni, ha legalább egy icipici változást szeretnénk a végén... Mégis megkockáztatom, hogy a vidéki színházakkal kapcsolatos ideák kiérleletlenek. Jó ötletnek



tűnik e színházak műsorcseréje, mert gazdaságos, praktikus, művészileg hasznos. Tiszta őrültség ellenben befogadóvá alakítani a vidéki színházak java részét, nemcsak mivel önmagában ellentmond az előző javaslatnak, de mert felelőtlen kijelentés. Aki ilyet mond, az nem ismeri a vidéki színházi létezést, azt, hogy mit jelent egy vidéki városnak a saját színháza.

– Lehet, hogy régen így volt, amikor például Kaposváron A Mester és Margarita *nyolcvanszor ment, a* Marat *meg százszor. Ezeknek még politikai felhajtóerejük is volt, ma viszont...*

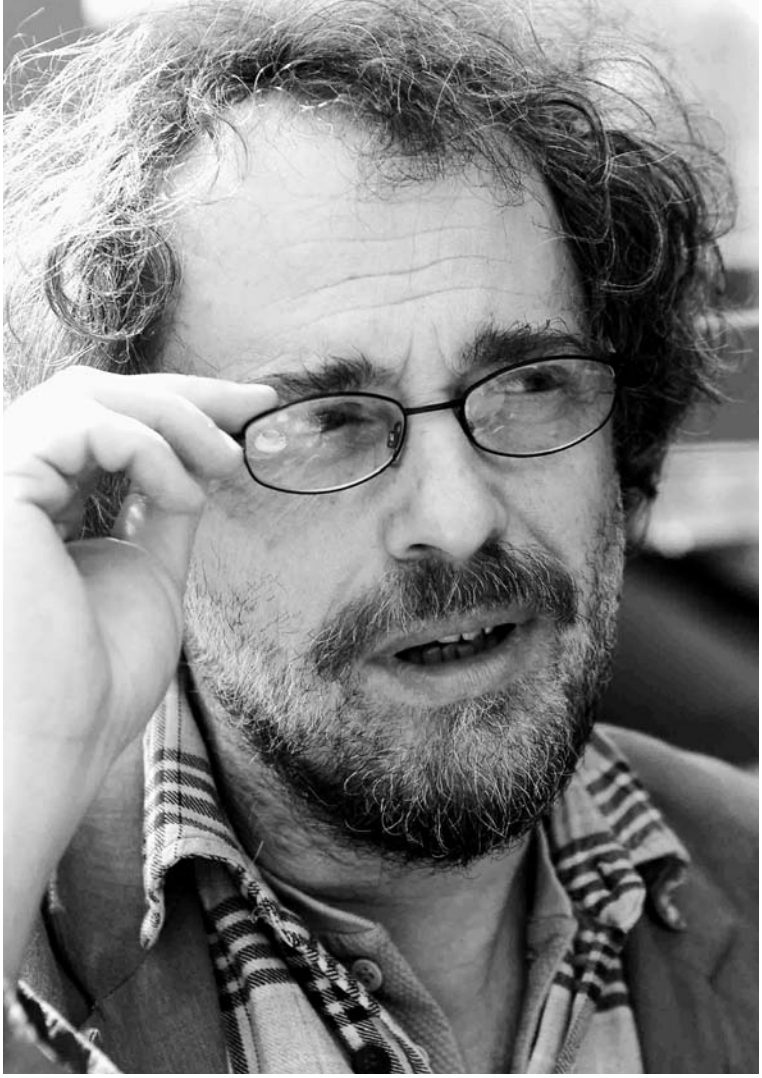
– Ne felejtsd el, hogy ezeket mindenfelé játszottuk. *A Mester és Margarit*át Pesten legalább tizenötször. Folyamatosan visszatértünk vele a Vígszínházba. Elvittük más hazai városokba, aztán Varsóba, Berlinbe...

– Ezek szélsőséges példák, most viszont van egy másik szélsőség, az, hogy némely előadás tízszer sem megy vidéken, és nem azért, mert megbukik, hanem mert eleve ennyit „terveznek" belőle. Schillingék gondolkodásának létjogosultsága szerintem az, hogy ezen próbálnak változtatni. Hogy ami érték létrejön, az ne vesszen el, hanem minél szélesebb körben lehessen látni.

– Van még egy oka az előadásszámok csökkenésének. Azokban az években, amikor a *Marat* százszor ment Kaposváron, és *A Mester és Margarita* nyolcvanszor, sokkal kevesebb izgalmas dolog született a pesti színházakban. A pesti közönség egy jelentős része és más vidéki városok közönsége is rohant előadást nézni. Ma már azért sem megy el annyiszor egy újat akaró vidéki előadásra, mert végre Pesten is születtek izgalmas, önálló utat járó színházi műhelyek.

– Pesten ma rohannának az emberek megnézni X. vagy Y. rendezését, mert az akkora szenzációt kelt? Van ilyen előadás?

– Alternatív színházak titkos favoritjai, mint Szőke Szabolcs vagy Keszég Pont műhelye; vendégjátékok – gyakran világszenzációk – a Trafóban, Pintér Béla, Horváth Csaba, Schilling színháza, Vidnyánszky, Bocsárdi, Czajlik vagy az újvidéki csapat produkciói;



A portrékat Schiller Kata készítette

Bodó Viktor vagy Kovalik Balázs; néhányat említettem az utóbbi öt-hat év egymástól erősen különböző színházfelfogásainak képviselői közül. Nem mind az én ízlésem szerint való, ó, nem! De mind friss hang. Másrészt gondold el, hogy az egykori kifejezetten tradicionális, hagyományőrző színházi műhelyekben is ma menynyi újdonság születik. Olyanokra gondolok, mint a kis Madáchból lett Örkény Színház, a Radnóti, a Vígszínház vagy a Pesti Színház. Megszűntek a végvárak, ezek az egymást nem néző, egymástól függetlenül működő színházi kazamaták, a rendezők és a színészek több helyen dolgoznak, nagyobb a mozgékonyság. Aki kicsit is újat és érdekeset csinál, azt több helyre is meghívják, ami megtermékenyíti, továbbfodroztatja a színházi gondolkodásokat, módszereket...

– Ahogy hallgatlak, erősödik bennem a meggyőződés, hogy Magyarországon virágzó, színes és remek a színházi élet.

– Az elmúlt húsz évben heteket töltöttem Párizsban, Berlinben, Stuttgartban, Lyonban, Bécsben, olyan városokban, ahol köztudomásúan érdekes, színes és virágzó a színházi élet. Ott is rengeteg a vacakság, de mindig megvan az a négy-öt előadás, amire kíváncsinak lehet lenni.

– Annyi talán Pesten is van, említetted Schillingéket, Pintér Bélát, az Örkény Színházat. Ezek kis, szubkulturális művészszínházak. Régebben úgy tartottuk, az ilyen helyeken – a stúdiókban – kimunkált új színházi nyelv fogja megtermékenyíteni a nagyszínházakat. Ezt nemigen látom, ellenkezőleg, több pesti nagyszínház stúdiójában egyáltalán nem tartottak bemutatót, mert nincs rá pénz – és egy stúdióbemutató nem is hoz pénzt. Ezért inkább a nagyszínpad biztonsági bemutatóira költenek. Kaposváron sem volt stúdiópremier egészen áprilisig.

– Ez rossz. Remélem, valahogy sikerül pénzt szerezni és talpra állni.

– Vannak, akik az ellenkezőjét jósolják. Szerintük lassú és visszafordíthatatlan eróziós folyamat zajlik, a pénzügyesek föl fognak ébredni, egyre kevesebb lesz a pénz, a színház apránként fog leépülni. Itt lenne az ideje, hogy a szakma is fölébredjen, és átmentse egy racionálisabb struktúrába, ami menthető.

– De talán az se időszerűtlen, hogy a szakma legyen éber, nehogy racionalitás címén elsőnek azt verjék szét, ami még – csodák csodája – működik. Nem vagyok túl optimista, de azt látom, hogy miközben az igénytelenség mindenhonnan dől a kultúrába, tragikus az általános butulás, a színházak egy jelentős része ebben a pillanatban még hősiesen szembeszáll ezzel. Egyelőre még közönség is van. Természetesen akadnak keserű pillanataim, amikor azt tapasztalom, hogy az *Ivanov*on, amit szeretek, és fontos munkámnak tartok, minden ötödik vagy hetedik előadáson jön össze olyan közönség, amely érzi az ironikus réteget, és végig tudja nevetni, máskor viszont tompa, bamba, unatkozó közönség ül a nézőtéren, fel se fogják, miről szól, amit látnak, meg se érinti őket. Boldogító, revelatív találkozás egy szarajevói fesztivál, ahol a közönség, amely nem is érti a nyelvet, hihetetlen érzékenységgel rezonál a színészek munkájának minden pillanatára.

– A szarajevói közönség: fesztiválközönség...

– A fesztiválközönség az fesztiválközönség.

– Úgy értem, nem hétköznapi, hanem speciális közönség.

– Mivel egy nagyszínházban játszottunk több száz ember előtt, egy részük szarajevói színházbarát volt. Szarajevó különlegesen színházszerető város, ahol a háború évei alatt háromszáz új bemutatót tartottak, a bombázások idején is játszottak, és ahol Susan Sontag megrendezte a *Godot*-t tiszteletadó gesztusként annak a városnak, amely ennyire őrzi és fontosnak tartja a színházat.

– Mi miért nem tudunk eljutni a szarajevói szintre? A hagyományaink miatt?

– Inkább a jelenünkre volna panaszom. Persze létezik értő magyar színházi közönség, ha nem is nagyon nagy létszámú, de még ez is bizonyos típusú előadások előtt bezárul.

– A színházi szakma is bezárul, különben nálunk is volna nemzetközi színházi fesztivál, mint mindenhol máshol. Az talán idővel elfo-

gadtatná a különlegeset, és nem kellene attól tartani, hogy ha – mondjuk – Nekrošius Hamlet*ja történetesen a Vígszínházban születne meg, akkor az csak hét előadást érne meg. Zsámbéki Gábor saccolta enynyire, amikor annak idején megkérdeztem tőle.*

– Miért, Zsótér *Médeá*ja talán könnyű eset? Hét előadást ért meg? Sokkal többet, és valamilyen módon csak megtalálta a maga közönségét. Ezt a folyamatot erősítené és gyorsítaná, ha volna egy nemzetközi színházi fesztivál Magyarországon, elsősorban Budapesten. Van, aki szerint azért nincs nálunk nemzetközi fesztivál, mert a magyar színházi emberek félnek szembenézni a külföldi konkurenciával. Szerintem meg a magyar színházi emberek jelentős része egyáltalán nem foglalkozik se a külfölddel, se a külföldi konkurenciával, csak a saját aznapjával. Azok a színházi emberek pedig, akik rendszeresen látnak külföldi előadásokat, szívesen látnák ezeket Magyarországon is, és azt szeretnék, ha erre minél több alkalmuk nyílna.

– Nem képzelhető el, hogy a színházi emberek legalább egy része ne csak a saját aznapjával foglalkozzon, hanem a magyar színház egészének érdekeivel is?

– Bevallom, pár éve vezetője vagyok egy ilyen homályos célú testületnek, a Magyar Színházi Társaság kebelén belül működő rendezői tagozatnak. Ez a jobb sorsra érdemes tömörülés talán hatékonyabban működhetne, ha nem vált volna bennem véglegessé a szkepszis: egy ennyire vegyes társaság, ily sokféle érdeket és személyiséget és magánőrületet hordozó tömkeleg valójában senkit és semmit nem képvisel. A közös alapon történő szerveződésnek van értelme. Például egy nemzedéki csoportosulásnak. Azoknak kell összeállniuk szerveződni, akik egyformát gondolnak, hasonlót akarnak.

– Schillingék összeálltak, bár ők csak ketten gondolnak egyformát.

– Ez nem így van. Az egyetemen elhangzott egy ajánlat, hogy hozzunk létre állandó, a kérdéseket továbbgondoló fórumot. Talán ez a „népfrontosabb" gyülekezet, talán egy másik kezdeményezés (Schillingék internetes kérdőíve, amely inkább a saját korosztályához szól) majd megszüli a közösen vállalható gondolatokat, és segít a struktúra problémáinak szakmailag elfogadható megoldásában, segíti a fiatalok térnyerési problémáinak elsimítását és sok mást...

– Például a pályázati rendszer...

– Emlékszem, amikor a Színházi Társaság engem küldött Veszprémbe, a pályázatokat elbíráló bizottságba. Az egyik pályázó csapatnak Bagossy László, Novák Eszter és Simon Balázs voltak a tagjai, Krámer Györggyel társulva szerettek volna érdekes új színházat csinálni. Kétségkívül egy nemzedéket, saját hangvételt, új színt képviseltek, én pedig teljes erővel támogattam őket, és a bizottságban sikerült is konszenzust teremteni. Majd a következő héten összeült az önkormányzat kulturális bizottsága, és egy tollvonással keresztülhúzta. Pontosan tudom, hogy más helyeken is történt ilyesmi.

– Van, aki azt mondja, hogy ez természetes, a hatalomnak, a politikának joga van dönteni, nem szabad szólni ellene...

– Szólni szabad, mert rendkívül bosszantó, de pillanatnyilag ezek a keretek.

– Tudomásul kell venni, hogy a szakmának nem lehet nagyobb súlya?

– Nem kell tudomásul venni, berzenkedni kell, és harcolni kell, megírni, nyilatkozatot adni.

– Észrevetted, hogy pár évvel ezelőtt még mekkora ribillió volt egy-egy igazgatói pályázat körül? Ma síri csönd van, észre sem vehető, hogy lezajlott egy pályázat. Számos helyen nem is pályázik más, mint a pozícióban lévő igazgató. Ennek mi az oka szerinted?

– Ha jelentős színházakban erős ellenfél jelentkezik, és valódi tétje lesz annak, hogy ki az igazgató, akkor majd megint kitör a botrány. Természetes, hogy óriási botrány volt, amikor Székely Gábor, a magyar színház egyik legfontosabb színházvezetője és rendezője ellenében más nyerte meg az Új Színházat. Azóta ilyen súlyú váltás nem következett be a magyar színházi életben. Majd ha egy régóta és nagy súllyal működő színházban sikerül egy új vezetésnek áttörnie, megint lesz ribillió.

– Éppen a nagy múltú, több színpadon játszó épületeket nem szokták megpályázni a fiatalabb nemzedékek.

– Egy fiatal színházteremtőnek föltehetően nem vágyálma színházkonszernt átvenni. Ha fiatal volnék, egy két-háromszáz személyes, egyszerű színházteremre vágynék, és azt gondolnám, hogy ott tizenöt színésszel megváltom a világot. Egyébként így, élemedetten is erre vágyom.

– Nem lehetséges, hogy aki kívülről pályázna, a (politikai, önkormányzati) helyzet ismeretében eleve reménytelennek ítéli az esélyét? Reménytelen, tehát nem pályázik. Nem pályázik, tehát reménytelen. Ördögi kör.

– Ezek a dolgok nincsenek örökre elrendelve. Éppen most forrja ki magát az a sok pozitív és negatív jelzővel illethető új izgalom és új forrongás, amely előbb-utóbb hoz valamilyen eredményt. A mi időnkben minden nemzedéki harcnak politikai előjele is volt. Mi pontosan láttuk, hogy nem szeretnénk olyanok lenni, mint azok, akik a kulturális létesítményeket vezetik, le vannak paktálva a politikai igényrendszerrel, s ahhoz képest próbálnak elérni valamit. Mi mélységesen elleneztük a szervilizmust, az esztétikai ízlésbe is átnyúló politikai betojtságot. Azt gondoltuk, elmegyünk oda, ahol senki elől nem vesszük el a helyet, és megcsináljuk a magunkét. Vidéken.

– Most nem egészen ilyen a politikai háttér.

– Most teljesen világos, de sajna, politikai pátosszal kevéssé stilizálható a nyers érvényesülési szándék. Természetesen, aki most indul harcba, szeretne találni olyan bűnöket, olyan megalkuvásokat, amelyekkel szemben ő eggyel igazabb álláspontot képvisel. Biztosan sikerül is rábukkanni ilyenekre. Ezek valóságos harcok, bár az én számomra fontosabb az a küzdelem, amelyet saját magammal folytatok.

– Mi lenne az?

– A harc a gyarlóságaimmal, a defektusaimmal, a dekoncentrációmmal, a lustasággal, a felületességgel – ami mindannyiunkat akadályoz, hogy továbblépjünk.

– Egyszer azt mondtad, hogy a klasszicizálódást és a manierizmust tartod a legnagyobb veszélynek. Ezeket nem akkor lehetne legbiztosabban elkerülni, ha nem Csehovot rendeznél, hanem – mondjuk – Sarah Kane-t?

– Már említettem azt a színészt, akivel Bécsben dolgoztam – egyébként rendező is –, és aki Kleist *A Schroffenstein család*járól mondta, hogy biztos bukás. Ő mesélte, hogy a német színházi nyelvterületen tulajdonképpen három rendezőnek szabad nem dekonstruálnia. Luc Bondynak, Zadeknak és Peter Steinnek. Őket nem bántják, ha nem dekonstruálnak; a többieknek kötelező, különben elásták magukat. Mindezt kicsit kajánul mondta nekem, mert látta, hogy olyan *Erdő*t rendezek, amiben ugyan nagyon sok kis izgalmas, furcsa felhang van, de nem dekonstruálja a darabot. Lehet, hogy itt a határ a munkáimban. Nem a pszichologizálás érdekes, mert hol pszichologizálok, hol nem pszichologizálok, többféle módszerrel dolgozom. Attól, hogy a színpadon van két szék meg egy ajtó, még nem biztos, hogy az pszichológiai realizmus. Még akkor se, ha ablak is van, meg fal is, sőt plafon is. Előadásaim leírását gyakran a díszlettel kezdik, és a kritikus gondolkodási tevékenysége néha be is fejeződik ott. Úgy érzi, ha felfogta, mi a díszlet, akkor ahhoz képest van stílus, hogy a díszlet valóságot ábrázol-e vagy nem. Ha van ajtó és ablak, pláne fotel, akkor már biztos, hogy realista. De a dekonstrukció valóban nem az én rendezői módszerem, ami nem jelenti azt, hogy másoknál nem élvezem, és nem ismerem el, hogy gazdagíthatja a színházi nyelvet vagy a színházteremtést.

– A legtöbben, veled ellentétben, kiátkozzák a tőlük idegen rendezői módszert.

– De nem biztos, hogy azért, mert rossz emberek, vagy morálisan alacsony színvonalon állnak. A teremtéshez néha elfogultság és mánia szükségeltetik. Kollégáim között sokan vannak, akik semmit sem tudnak élvezni a saját munkájukon kívül, ennek ellenére nagyszerű emberek, és én tisztelem a munkájukat. Annyira erősen gondolják azt, amit gondolnak, hogy nem látnak ki belőle.

– Olyan rendezőt is ismerek, aki azért igyekszik lépést tartani a divattal, hogy „trendi" legyen. A „kötelező" dekonstruálás, a „kötelező" posztmodern hozza létre a blöffelőadások sorát.

– Szerencsésebb, ha az ember ahelyett, hogy valaki mássá akarna válni, inkább megpróbál önmaga maradni. Az újjászületés nem pusztán döntés kérdése: ha nem hangozna olyan ütődötten vagy nagyképűen, azt mondanám, nem szabad ellene dolgozni a természetnek, a kozmosz hullámainak vagy minek is?

– Termékeny ellentmondásnak látom a személyiségedben, hogy „befejezetlennek" tekinted magad, ugyanakkor egyike vagy a legnagyobb színházi tekintélyeknek, akire lépten-nyomon hivatkoznak – gyakran hallom például, hogy „az Aschernak is tetszett", vagy hogy „az Aschernek erről az a véleménye" –, tehát bizonyos értelemben etalonnak számítasz, ugyanakkor vitatkoznak is az előadásaiddal.

– Hát... igyekszem jelen lenni, odafigyelni... Továbbá különös derűvel és kárörömmel tölt el magammal szemben, ha azt tapasztalom, hogy van egy csomó fiatal a szakmában, akiknek – mivel régi előadásaimat nem ismerik – fogalmuk sincs arról, ki vagyok. Megérdemlem, mert ha ma nem tudok ugyanolyan erőset rendezni, mint tíz-tizenöt évvel ezelőtt, akkor megnézhetem magam. Két évvel ezelőtt Bodó Viktor *Art Fabrik* címmel csinált egy műsort a Katona József Színházban. Némi huncutsággal azt találta ki, hogy szerepeljek benne, és legyen kiírva az ajtóra, hogy Ascher Tamás, az élő legenda.

– Emlékszem, én is meglátogattalak.

– Igen. Örömmel vállaltam, egyrészt mert hízelgő volt a felkérés, meg azért is, mert elég pontosan írja le mindannyiunk helyzetét, akik már jó ideje dolgozunk a szakmában, és elértünk bizonyos sikereket meg pozíciót. Természetesen én magam találtam ki fellépésem részleteit, nem bíztam Bodóra. Tehát mint élő legenda egy elpiszkolt helyiségben, kissé rozzant öltözékben – tulajdonképpen félig-meddig kórházi felszerelésben – úgy feküdtem egy ágyon, mint afféle lassan berozsdásodó, korrodálódó régi nagyság. (Gyerekkoromtól kezdve látogattam nagy embereket időskorukban, és vannak ilyen élményeim; Hatvany Lajos, Füst Milán például.) Az egyenként belépő közönségnek az volt a feladata, hogy fölmondja élettörténetem egyes szakaszait. Mikor hol voltam, mikor mit rendeztem, ezek milyen sikerrel futottak, kik voltak a szereplői. A helyzet azt az abszurditást írta le, hogy egy másik, egy új kor embere a rozzant nagyság elé lépve neki magának számoljon be mindarról, amit akkor tett, amikor még tényező volt. Ebben a jelenetben különböző rosszulléteket produkálok, hol vizelési zavarral kirontok a vécébe, hol köhögési roham fog el, ugyanakkor igen elégedetlenül és nyűgös intoleranciával kérem számon, hogy miért nem ismerik elég pontosan mindazt, amit csináltam. Mindenkiben, aki felmondta a leckét, találtam hibát, úgy emlékszem, benned is...

– De mennyire, az se jutott eszembe, amit tudok.

– Természetesen ilyen helyzetben nehéz jól felmondani a leckét, én pedig arra törekedtem, hogy ne is tudják. Akiket sikerült kellőképpen összezavarnom, azoknak jutalmul meg is haltam.

– Így történt, nem is tudtunk mást tenni a párommal (ketten voltunk bent), mint kioldalogni.

– Délelőtt a főpróbán ezt meg kellett csinálni tizenötször, este pedig huszonháromszor, mert annyi látogatóra jutott idő. Ezen a napon azt éreztem, hogy különös módon apránként valódi színésszé válok. Igaz, eredetileg afféle szimbolikus gesztusnak szántam, önironikus válasznak a „hogyan őrizzük meg magunkat?" kérdésére, de erre nem lennék olyan büszke, végül is az önparódia csak az önimádat egyfajta megnyilvánulása. De fontosabb dolog történt, valami lényeges tapasztalatra tettem szert; teljes mértékben színészként működtem. A főpróbán az első bejövőknél még túlságosan hosszadalmas voltam, és elfáradtam, mert ismételtem magam. A negyedik-ötödik látogatónál már frappánsabban és rövidebben tudtam egy-egy szakaszt megvalósítani, de közben húztam is. (Egyszer bejött Bodó meg egy operatőr, fölvették az egészet. Ez kissé lámpalázassá tett, de ezt az érzést is felhasználtam.) Délutánra, mire az igazi nézők jöttek, nagyon sokat fejlődtem színészileg. Másrészt viszont úgy éreztem, hogy tökéletesen beszűkülök és elbutulok, a külvilág mindenestől megszűnik a számomra, végzetesen együgyűvé válok, és marad az a tizenöt perc, amelyen belül mindent meg kell valósítanom. A tizenöt percen belüli időarányok kialakítása, a saját energiám beosztása és a hatások pontos kivitelezése százszor fontosabbá vált számomra minden másnál, hirtelen felfogtam, hogy milyen módon létezik egy színész, aki miközben egyre ihletettebb, képes szakszerű, józan precizitással működtetni önmagát, egyidejűleg egyre süketebb és vakabb is minden másra. Berzenkedésem egyetlen dologra irányult: miért nem jön a rendező, és miért nem látja, hogy mennyivel jobb vagyok most, mint délelőtt? Most hozzák azt a kamerát! – Mindezt azért meséltem el, mert jelzi, hogy alig lanyhuló kedvvel vágok neki felfedezéseket tenni a színházművészet terepén, önmagamon; továbbra is tanulok és szórakozom, nem érdekel az Élő Legenda.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOLTAI TAMÁS

PESTI ÉSZI SÚGÓ
HAVONTA MEGJELENŐ INGYENES SZÍNHÁZI PROGRAMMAGAZIN

PÁLYI ANDRÁS

Az eredeti és hasonmása

■ KÉT VENDÉGJÁTÉK ■

Az idei Budapesti Tavaszi Fesztivál keretében Ars Polonica címmel lezajlott lengyel művészeti seregszemlére két színház is Budapestre látogatott, amelyeknek, igaz, első pillantásra nem sok közük van egymáshoz. Az egyik, a Teatr Zar egy wrocławi alternatív együttes, a másik, a Teatr Studio hivatásos varsói színház, s ma a legrangosabbak közé tartozik; az előbbi igen fiatal társaság, alig egy-két éve alakult, az utóbbi meghatározó szerepet játszott az elmúlt évtizedek lengyel színházművészetében, s olyan markáns rendezői egyéniségek szabták meg az arculatát, mint Józef Szajna vagy Jerzy Grzegorzewski; ráadásul a wrocławi jellegzetes „rituális színház", míg a varsói korábban kifejezetten képzőművészeti, ma már inkább irodalmi ihletettségű műhely. A fenti címmel nem arra kívántam tehát célozni, hogy az egyik lenne az eredeti, a másik a másolata, vagy fordítva, hanem hogy mindkettő – ha szabad az artaud-i terminussal élnem (vagy visszaélnem?) – egyfajta hasonmás-színház. Mindkettő a hatvanas évek színházi és irodalmi mítoszaihoz nyúlt vissza, onnan eredezteti magát; ez a közös bennük.

Annak idején persze minden színházi újítást Artaud látomásai fémjeleztek, legalább „áruvédjegyként", ha nem is mindig ő volt a forrás, sőt mi több, akkoriban magát a követelményt is, hogy a színház legyen hiteles, valódi, eredeti, tőle származtattuk. Igaz, Artaud egészen mást értett a színház „hasonmásán", mint amit ez a kifejezés ma, a posztmodern „utániság" korában jelent. Arra vágyott, hogy a színház ne csak konkrét fizikai valóságában legyen jelen, hanem ama jelek által, amelyekkel a színészek – akár egykor a máglyára küldött vértanúk, még a lángokból is – végső tanúságot tesznek, azaz állítson mintegy metafizikai tükröt önmagának. A hatvanas évek világszínházának nagy alkotóit ez az artaud-i ambíció elképesztő originalitásra és kivételes elmélyültségre sarkallta, ami a mai teátrumból, mondhatni, teljességgel eltűnt; a mai elhivatottak kijárták a tegnapi messiások mesterkurzusait, ám a színház, amit teremtenek, bármilyen impozáns, lenyűgöző, sőt felkavaró és gondolatébresztő, többnyire az egykori nagyok utórezgéseiből él. Egyre-másra születnek a mestermívű hasonmás-előadások és hasonmás-színházak; ezt a kettőt is közéjük sorolom.

Jerzy Grotowski (1933–1999) és Bruno Schulz (1892–1942): egy színházi és egy irodalmi legenda a hatvanas évekből. Legalábbis mindkettejük nevét akkor tanultuk meg. És mit jelentenek ma?

A Krakkóban és Moszkvában tanult, Sztanyiszlavszkijon nevelkedett Grotowski, aki annak idején fényes üstökösként szökött a világszínház egére, létrehozott egy-két lenyűgöző előadást, amelyben a színészek már nem játszottak, inkább „gyóntak", de nem szavakkal, hanem fizikailag, a testük által, egyszerre volt legendás színészpedagógus és az avantgárd pápája, majd egyik napról a másikra könnyedén túllépett az egészen, mert ami szenvedélyesen foglalkoztatta, az minden színházi újításnál radikálisabb lépésekre ösztönözte: megtalálni azt a pontot, ahol „az ember önmagára redukálható", azaz nem a szerepeire, a maszkjaira, az önmagáról alkotott képére. Otthagyta a színházat, otthagyta Wrocławot, a lengyeleket, kutatóprogramokat vezetett az UNESCO égisze alatt, s nemcsak az újabb amerikai színjátszásra volt nagy hatással, hanem a pszichiátriára is, színházi antropológiát adott elő, a leghűségesebb és legkíváncsibb követői pedig továbbra is színészek voltak, akik újabb és újabb impulzusokat reméltek tőle, nem is alaptalanul. Csak a gyakorlat érdekelte, az adott pillanat igazsága, végig tagadta, hogy létezne bármiféle Grotowski-módszer, s amikor odébbállt, még a nyomokat is igyekezett eltüntetni maga után, így egykori wrocławi székhelyét is fel akarta számolni, de volt tanítványai és követői nem hagyták. Az a Grotowski-központ, amely ma ott működik, részben archívum, részben tudományos intézet és konferencia-központ, de ugyanakkor élő színházi centrum is kíván lenni, vendégjátékokat, workshopokat, találkozókat szervez, s újabban van egy „saját" együttese is, ez a Teatr Zar, amelynek életre hívása Jarosław Fret, a nemrég kinevezett új, mindössze harminchárom éves igazgató nevéhez fűződik, aki maga is valamikor a „parateátrális" Grotowskiból kinőtt Gardzienice színésze volt.

A Teatr Zar nemcsak megalakulását, hanem tagjai életkorát tekintve is igen fiatal színház, lényegileg a Grotowski-központ munkatársaiból és wrocławi egyetemistákból áll,

Ewa Pasikowska, Ditte Berkeley és Jarosław Fret A gyermekség evangéliumában (Teatr Zar)

Müller László felvételei

Maria Peszek, Jan Peszek, Izabela Szela és Agnieska Kowalska a Szanatóriumban (Teatr Studio)

akik évekig foglalkoztak a korai kereszténység gnosztikus elemeivel, buzgón forgatták az alig ismert apokrif evangéliumokat, beutazták a Kaukázust és a Balkánt, ahol régi liturgikus dalokat gyűjtöttek, hogy a maguk kreálta rituálában elregélhessék „a hús hajdani történetét", ami nemcsak a test megdicsőüléséről szól a szerelemben és megszégyenüléséről a halálban, hanem úgyszintén „a halhatatlanság jeleiről a kisgyermeki emlékezetben", vagyis „a feltámadás lehetetlen történetéről". E dráma központi alakja pedig aligha lehet más, mint a bibliai Lázár, olyannyira, hogy a jelen előadás előzményeként már 2003 őszén *Lázár* címmel létrehoztak egy bemutatót a Wrocław melletti Brzezincében – egykor itt folytak Grotowski parateátrális akciói –, amely „a feltámadás parateátrális aktusa" kívánt lenni, s amelynek megvalósításában Daisuke Yoshimoto, a butó tánc japán mestere volt a segítségükre, akivel itt Brzezincében, e kultikus helyen hozta össze őket a sors, hisz Yoshimoto évek óta foglalkozott a haldoklás táncnyelven történő megragadásával. A japán mester keze nyoma rajta van tehát *A gyermekség evangéliuma* előadáson is, amelyet most a Merlin Színházban láthattunk, de a neve már nincs a színlapon – érdekes módon Jarosław Fret sem szerepel rajta, csak a fellépő kilenc színész, ami azt jelzi, hogy kollektív munkával van dolgunk –, s noha egy előzetesben azt olvasom, hogy „a Zar a lengyel színjátszás forradalmi, világszerte óriási hatást kiváltó hagyományainak örököse", ami nyilván Grotowski körülírása kíván lenni, annak, ami Grotowski munkásságában valóban forradalmi volt, itt egyelőre nem sok nyomát látjuk. Grotowskit mindig az ember belső struktúrája érdekelte, kezdve az életben hordott maszkok levetésétől egészen az emberi lényeget elfedő, ahogy egy időben mondta: különféle kultúrrétegek lebontásáig (ilyesmi foglalkoztatta a leginkább multikulturális vállalkozásaiban), mindig az egyén felől közelített a mítoszhoz, a rítushoz, a jungi archetípushoz, a durkheimi társadalmi tényhez, bár amit így talált, annak megvolt a közösségi aspektusa és hatása. Megfigyelhető, hogy a nyomdokain útnak indulók ebben tudták a legkevésbé követni – talán egyedül Eugenio Barba bírt ellentmondani a dedukció csábításának, alighanem ezért is tekintette őt Grotowski mindvégig tanítványának –, már a Gardzienice is a rítus, a közös dalok, a kollektív tudatalatti felől indult neki a felfedezésnek, amiből így az igazi belső kaland kiiktatódott, s ezért is maradnak el a Gardzienice-előadások intenzitás tekintetében az egykori Grotowski-színháztól. A Teatr Zar is inkább a Gardzienice nyomdokain jár, mint Grotowskién. Maga *A gyermekség evangéliuma* technikailag impozáns, igen fegyelmezett, tudatos, szép, bár kissé enigmatikus produkció, ám minden titokzatosságával, amit talán meg is tudnánk fejteni, ha járatosabbak lennénk a kaukázusi szvaneti kolostorok, avagy az Athosz-hegyi szanktuáriumok liturgiájában, nem jut el a végső emberi titkok közelébe, pedig témáját tekintve – szerelem, halál, feltámadás – ezt ambicionálná. Ehhez azonban, úgy tűnik, több spontaneitásra, több belső konfrontációra, igazi alkotói kalandvágyra lenne szükség. Nem kétlem, hogy ők maguk sokat tudnak Grotowskiról, a gondom inkább az, hogy én mint közönséges néző a Merlin nézőterén szinte semmit nem tudok meg az általuk oly nagyra tartott mesterről és örökségéről. Egy egzotikus hasonmás-színházat látok, amelynek eltűnt az eredetije.

Grotowskival azért van bajban az utókor, mert eltüntette működése nyomait; Bruno Schulz munkásságának a nyomait viszont, némi eufemizmussal szólva, a történelem vihara tüntette el. Ez a kisvárosi zsidó rajztanár, aki lengyelül is, németül is jól beszélt, épp ötven múlt, amikor a drohobyczi gettóban egy gestapós lelőtte, mint egy kutyát. Egész életében alig hagyta el a galíciai (ma ukrajnai) városkát, fiatalon építészetet tanult Lembergben, festészetet Bécsben, akkor még a Monarchia polgára volt, később Lengyelországé, lengyelül írt, rajzolt, festett, Kafkát fordított – egyébként hazájában elsőként –, de az irodalmi élet nemigen vett róla tudomást, csak a kor két nagy krakélere és különce, Witkiewicz és Gombrowicz, ők mindjárt ki is kiáltották a maguk hármasát a lengyel avantgárd nagy triászának, amiben Schulz persze afféle csendestárs volt. Sajátos, mitikus világban élt és alkotott, mint aki eleve tudja, hogy a dolgok csak rosszul végződhetnek, s ha valamit meg akarunk sejteni a világ igazi értékéből, a szavakat kell mélyreható vizsgálatnak alávetnünk. Szent meggyőződése volt, hogy nem a szó a valóság árnyéka, mint általában vélik, hanem fordítva, a valóság a szóé. Egész életműve a szavak mágiáját feszegeti, nemcsak az a szerény kötetnyi próza, amit ismerünk, hanem úgy tűnik, a többi, publikálatlan, a jelek szerint megsemmisült kézirata is; lenyűgözte a szavak titka, e titok mélyén a gyerekkor, a „zsenialitás ideje", a hajdani rőföskereskedőből lett mitikus Apa, legfőbb réme pedig a hétköznapok profán ideje volt, mely mindent felfal és elfelejt, „nincs ideje" a múltra. Schulz írásaiban más, szubjektív, „illegális" idő uralkodik, a „nagy eretnekség" ideje, amelyben a belső törvények logikája érvényesül, a legtisztábban talán épp a *Szanatórium a Homokórához* című nagyobb lélegzetű elbeszélésben, amelyből a Teatr Studio előadása is készült.

Maga az eredeti cím – *Sanatorium pod Klepsydrą* – szándékosan kétértelmű: „klepsydra" lengyelül gyászjelentést, nekrológot is jelent, homokórát is. Ebben a szanatóri-

umban él az Apa, akihez fia, Józef hosszú vonatozás után látogatóba érkezik. „Apám életben van?" – kérdi a Doktortól, amikor az végre szóba áll vele, hisz ebben a szanatóriumban már az „eretnek idő" érvényes, ez itt a múlt mitikus tere, ahol az Apa, aki odahaza már meghalt, még „életben van", a boltja is létezik, naponta kinyit, úgy tűnhet tehát, a mesék és vágyálmok világában járunk. Józef azonban, akit az apja szobájában szállásolnak el, s így percről percre részese az Apa eretnek életének, egyre kínosabban érzi magát, a szanatórium, ahol vannak ugyan szobák, de nincs vendég, ahol egy ebédlő is található, de ennivaló már nem, ahol a segélykérő csengő vezetéke mindjárt az ajtó fölött megszakad, egyre gyanúsabb helynek tűnik, afféle kafkai bíróságnak vagy kastélynak, ahol titokzatos, sötét intrika szabja meg a dolgok menetét, ahol az ember éjjel-nappal ellenállhatatlanul álomba merül. Józef végül kétségbeesetten menekülne e kísértetvilágból, ám a meneküléshez még el kell bánnia a szanatóriumot őrző tajtékzó pofájú, emberforma farkaskutyával, az meg „Doktor Gotard sikerületlen testvérbátyja" lehetne, mit is tehet, felcsalja a szobájába, és ott leülteti, a vicsorgó dög egy pillanatra megenyhül, ő kihasználja a helyzetet, végre sikerül lelépnie. Még a vonatot is eléri, noha a szerelvények errefelé kiszámíthatatlanul közlekednek, de tudja, ha az apja hazatér, a rászedett dög egyből nekiesik majd.

Ha mai szemmel tekintjük Schulz történeteit, egyből Kafka jut eszünkbe, ám amikor a lengyeleknél – az ötvenes évek végétől – az egykori galíciai rajztanár reneszánsza kibontakozik, épp hogy Schulz lenyűgöző eredetisége ejti rabul az olvasókat. Jerzy Ficowski, a legnevesebb Schulz-kutató össze is veti a prágai és a drohobyczi tollforgatót (a két város a Monarchiában nem esett messze egymástól), ám rokonságuk ellenére két nagyon más alkatról van szó. Kafka, „a félelmetes fegyvertelenség önkéntese", mondhatni, leplezetlenül „az állandó bekerítettségérzésről, a lét borzalmairól" ír, míg Schulznál ugyanezek az élmények „mindig álcát viselnek", azaz Schulz „elrejti és legyőzi őket: így elégíti ki az életéhséget, így vesz elégtételt, így teremt olyan valóságot, amelynek segítségével kijuthat a csapdából, ahonnan a gyakorlati életben nem talált kiutat". Ha felvetjük a kérdést, mitől lett Schulz a hatvanas évektől a lengyel színházi repertoár egyik gyakran játszott szerzője, hisz sosem írt színpadi művet, prózájában alig akad dialógus, nincsenek fordulatos, dramatizálás után kiáltó történetei (mellette Witkiewicz vagy Gombrowicz tagadhatatlanul úgy lettek az új lengyel színház mitikus alakjai, hogy eleve színpadi szerzők voltak), akkor csak e sajátos schulzi álarcosdiban lelhetjük meg a magyarázatot. A Schulz-próza mélyén, mely egyszerre önvallomás és elrejtőzés, különös, exponált éndráma zajlik, amihez paradox módon maga Schulz még megfejtést is kínál, hisz szemérmes írói „gyónásához" grafikusként számtalan szemérmetlen illusztrációt készített, szürreális víziókat, amelyeknek megvan a maguk mazochista erotikája (az uralmi helyzetével visszaélő nő és a puszta létéért küzdő férfi, a próféta-demiurgosz apa árnyékában megsemmisülő fiú stb.), ám e kettős látásmód, e két dimenzió hallatlan feszültséget rejt magában.

Az újabb lengyel színháztörténet harmincnál is több Schulz-adaptációról tud, köztük a rendezői színház olyan szerzői előadásairól, amilyen Kantor legendás műve, *A halott osztály*, amely sosem jött volna létre Schulz nélkül, vagy Janusz Wiśniewski *Az élet csoda* című Schulz-kompozíciója, amelyet maga Kantor plágiummal vádolt. De említhetnénk Zbigniew Rudziński *Próbababák* című Schulz-operáját vagy Ryszard Major emlékezetes krakkói *Fahajas boltok*-rendezését, amelyről Kerényi Grácia beszámolt már a SZÍNHÁZ 1977/9. számában, s amely az eredeti Schulz-írásokhoz többé-kevésbé híven kötődő dramatizálások közé tartozik. Itt most ezek az igazán érdekesek számunkra, hisz a *Szanatórium a Homokórához*-nak is több ilyen színpadi változata volt (nem beszélve Wojciech Jerzy Has 1974-es, több nemzetközi fesztiválon is díjazott filmjéről), s külön érdekesség, hogy a jelen előadás előtt, amelynek 2001-ben volt a premierje, már lezajlott egy bemutatója a *Szanatórium*nak a varsói Teatr Studióban, még 1995-ben, amelyet az a Jan Peszek rendezett, aki most Jakub, azaz az Apa szerepét játssza. Peszek egyébként a lengyel Schulz-játszás igazi színész-szakértője, aki több Schulz-előadásban is fellépett, az 1995-ös *Szanatórium*nak például nemcsak rendezője volt, hanem Jakub megformálója is, sőt két színésznő lánya is játszott a darabban, igaz, kevesebb sikerrel, mint ő.

Oskaras Koršunovas, aki a mostani *Szanatórium*ot színpadra állította, a litván színház új fenegyereke, Európa-szerte az egyik legismertebb litván rendező, még nem volt harmincéves, amikor 1998-ban Vilniusban magánszínházat alapított, amely azóta is minden állami támogatás nélkül, produkcióra szerződtetett színészeivel, alkalmi szponzorok támogatásával tartja fenn magát, és több európai fesztiválon elismerést aratott. Koršunovas, akinek korábban volt már egy sikeres rendezése a varsói Teatr Studióban – Danyiil Harmsz *Bam*ja, amelyet évekkel ezelőtt szintén láthattunk Budapesten a Katona József Színházban –, ezúttal egész munkatársi gárdáját elvitte a lengyel fővárosba, az előadásban valójában csak a színészek lengyelek. Koršunovas nem csinál titkot abból, hogy Schulz ürügyén a világháború előtti Vilnius kulturális örökségét, azt a sajátos miliőt akarja életre kelteni, amelyben egykor összeért a lengyel, a litván és a zsidó hagyomány. Mindenesetre másképp olvassa Schulzot, mint a lengyelek vagy a nyugateurópaiak (eredetileg oroszul ismerkedett meg vele, hisz az első litván Schulz-kiadás a varsói premier táján jelent meg), az ő Schulza *A Mester és Margarita* és a *Szentiványéji álom* világához áll közel, s hamisítatlan színpadi mágusnak bizonyul, aki szereti a meghökkentő effektusokat, magabiztosan él a korszerű színház legkülönbözőbb eszközeivel, könnyedén teremt előadásának sajátos vizuális nyelvet, nem leli kedvét a színpadi pszichologizálásban, inkább az ember végső, sorsszerű kiszolgáltatottságáról és kiolthatatlan otthonkereséséről vall. Azt is mondhatnánk rá, íme a rendező, aki arra született, hogy Schulz világát színpadra álmodja.

Csakhogy valami mégis hiányzik Koršunovas Schulz-olvasatából.

Annak ellenére, hogy valóban meglepő képességeket fedez fel a Teatr Studio színészeiben, amelyekről talán ők maguk sem tudtak, s ez nem csak a főszereplő Jan Peszekre áll, aki ma a legjobbak közé tartozik hazájában. A színészi jelenlét, a színpadi metamorfózis megannyi ritka példáját látjuk a színpadon, már-már úgy tűnik, nem is színházban ülünk, nem is színészekkel van dolgunk, hanem egyszerűen megnyílik előttünk az általuk kreált furcsa lények élete. Peszek Jakubja egy hatalmas madár, igaz, szárnya nincs, csupán egy régi kézi számlálógép a kezében, de neki az is elég; Maria Peszek Biankája az emberi hangokat galambturbékolássá tudja változtatni; Piotr Bajor Doktor Gotard szerepében bravúrosan érzékelteti, mennyire más az idő folyása a szanatóriumban, amikor egy-egy kérdését megismételve, visszafelé ejti a szavakat, mintegy a visszatekert filmszalag illúzióját keltve; Andrzej Mastalerz egyetlen elnyújtott kiáltással teszi érzékletessé a kutyaember alakjában az autista sorsot. És folytathatnánk a sort, hisz Rolandas Rastaukas forgatókönyve, más Schulz-novellák szálait is beleszőve a cselekménybe, sok kivételes színpadi pillanatra kínál alkalmat. Ezzel az eljárással egyébként a korábbi adaptációk szerzői is éltek, ám itt nem pusztán fordulatos, színszerű jelenetek beiktatásáról van szó, hanem másról is, amit igazán csak az előadás végén értünk meg: Koršunovas rendezése ugyanis – és Rastaukas természetesen az ő keze alá dolgozik – Schulz írói világát is mintegy a visszájára fordítja, kiiktatva belőle azt a metafizikai dimenziót, amellyel az író az élet megoldhatatlan ellentmondásait a gyerekkorba, az Apa-mítoszhoz való visszatéréssel oldotta fel. Koršunovas számára a schulzi gyerekkor minden, csak nem mene-

dék, az Apa patriarchális mítosza nem életet, hanem pusztulást ígér: ez a *Szanatórium a Homokórához* valójában menekülés az infantilizmus rabságából.

Szabad-e, megtehető-e ez a schulzi életművel? Hamisításról van-e szó, vagy hűségről? Miért ne lehetne egy kritikus olvasat akár hűségesebb másoknál? Utóvégre épp elég alázatos Schulz-interpretációt látott már a lengyel közönség, miért ne szembesülhetne ezzel a radikális értelmezéssel? Hisz nyilván egyfajta kísérletről van szó ama időtávlat feldolgozására – az előadásba való beépítésére –, amely a mai rendezőt Schulz hajdani világképétől elválasztja. Elvileg ez rendben is lenne. Mégis hiányérzettel állunk föl a zsöllyéből. Ami alighanem onnan fakad – és Budapesten nézve az előadást ez a hiányérzet biztosan erősebb, mint Varsóban –, hogy az eredeti Schulz, akivel e felfogás vitába száll, a megragadott sok apró részlet, a varázsos színészi alakítások ellenére kézen-közön elvész, igazán nincs jelen az előadásban. Azaz ismét egy hasonmás-színház, amelyben nem leljük az eredetit: azt a mitikus Schulzot, akivel a hatvanas évek lengyel színháza ajándékozott meg.

Jerzy Grotowski:

A meztelenség a színházban – érték vagy obszcenitás

Jerzy Grotowski alábbi szövege az 1969. december 6-án a New York-i Brooklyn Academy of Musicban elhangzott találkozó hangfelvételén alapul. A Teatr Laboratorium több mint két hónapos turnéja alatt (amely során bemutatták Az állhatatos herceget, *az* Akropolist, *valamint az* Apocalypsis cum Figurist*) négy ilyen találkozóra került sor. Zbigniew Osiński a* Grotowski és Laboratoriuma *című kötethez összeállított bibliográfiában e szöveg három publikációját említi:* Theater heute *(évszám nélkül),* Scena *(1972),* Teatrets Teorii og Teknikk *(1972). A jelen fordítás a* Notatnik Teatralny *2004/35. számának közlése alapján készült; korábban a szöveg valószínűleg nem jelent meg lengyelül. (A* Notatnik Teatralny *archívumának példánya tizenhét számozott oldalt tartalmaz, a szöveget gépírással jegyezték le, a szélén kézírással megjegyzések találhatók, amelyek majdnem teljes bizonyossággal Grotowskitól származnak. A szöveg befejezése hiányzik.)*

Lengyelországban a szöveg megjelenésének apropóját az ottani színházi szakirodalomban a közelmúltban folyó vita szolgáltatta, amelyet a fiatal rendezők s mindenekelőtt Krzysztof Warlikowski előadásaiban megjelenő meztelenség váltott ki. E vitában leggyakrabban idézett példa Warlikowski Hamlet*-rendezése, ahol Hamlet az anyjával folytatott vita és Polonius megölése jelenetében mindvégig meztelen.*

A mai találkozó témáját a résztvevők javasolták. Az általuk feltett kérdés a következő mondatban foglalható össze: „a meztelenség a színházban – érték vagy obszcenitás?" Válaszom azonban máshogy hangzana.

Egyik barátom megjegyezte, hogy *Szegény színház felé* című könyvemben gyakran visszatér a „lemeztelenítés" szó. E szót különbözőképpen lehet érteni. Megszabadulás attól, ami védelmez, lemondás mindarról, ami eltakar, egyszóval: a rejtőzködés ellentéte. Úgy is érthetjük, mint meztelennek lenni, illetve meztelennél is meztelenebbnek lenni, tehát szó szerinti, vagyis fizikai jelentésében is vehetjük. Amikor e szót használtam, kétségtelenül szerettem volna mindezen interpretáció lehetőségét megőrizni, hiszen az a dolog, amiről beszéltem, teljes egészet alkot. Később azonban egyes rendezők rám hivatkoztak, amikor ún. meztelen, sztriptízszerű előadásokat hoztak létre. Milyen benyomások értek ezen a téren ? *Azt mondják, amikor az első misszionáriusok eljutottak Indiába, megdöbbentették őket azok a szobrok, amelyek Maját, Buddha anyját, valamint Buddha születését ábrázolták,* s amelyek a Madonna képét idézték fel bennük. Hasonlóan hatott rájuk az indiai Szent Család, vagyis Síva isten, Párvati és a Ganésának nevezett elefántfejű gyermek. A misszionárius szemében e képek a keresztény értelemben vett Szent Család gonosz, annak lényegét fenyegető paródiájának tűntek, és a sátán művének tartották őket. Amikor azt látom, hogyan alacsonyítják le egyesek mindazt, amiért harcoltam, kezdem megérteni az Indiába érkező misszionáriusokat.

Nem hiszem, hogy a problémát, amelyről ma szó lesz, tudományos részletességgel lehetne elemezni, hiszen – például – ha megkérdeznek, hogyan definiálnám a pornográfiát vagy az illetlenséget, nem találnék rá pontos meghatározást. Csupán megérezhetem, hogy adott esetben illetlenségként funkcionáló jelenséggel van dolgom. Mégpedig azért, mert a néző számára triviálisan szenzációhajhász dolgot kínál, amely kitermeli a maga hatásait, és csupán üzleti szempontból nyújt előnyöket. Fel lehet hozni ez ellen, hogy a lealacsonyítás ezen jelensége olyan művek esetében is előfordulhat, amelyek minden kétséget kizáróan műalkotásnak tekinthetők. Bizonyára. Amikor még roppant fiatal voltam, az egyik barátom azt mondta, mutat nekem egy pornográf albumot, ám az nem volt más, mint különböző történelmi korokból származó szobrok és festmények reprodukciói. A leghíresebb művészeti alkotásokat gyűjtötte össze, amelyek azonban az ő számára pornográfiaként funkcionáltak. Vagyis minden bizonnyal a néző hozzáállása a döntő. A színházban azonban – sokkal inkább, mint bárhol máshol – a munkának van egy nyilvános fázisa. Amennyiben a meztelenség és a szex nem az emberi lét teljességére nyíló kapuként szolgál, pornográf jelenséggel találjuk szemben magunkat. Ez a nézőtől függ. De mit tesz a színház azért, hogy a néző hozzáállását megváltoztassa?

Többen megkérdezték, hogy az Állhatatos herceg – mármint az Állhatatos herceget játszó színész – miért nem veszi le az ágyékkötőjét az előadás alatt. Azért, mert nem tudtuk másképp megőrizni a színész önmagát felfedő gesztusának tisztaságát; meg kel-

lett óvnunk teljességét az egyoldalú, nem teljes befogadástól, pontosabban a lealacsonyító reakcióktól és bizonyosfajta nézők kommentárjaitól. Ha azt mondom, csak egy adott benyomásnak, egy adott hozzáállásnak tudok kifejezést adni, akkor az (a mondat további része és a következő mondat áthúzva). Az emberi lét számára valójában az intimitás jelenti mindannak utolsó védbástyáját, amit tisztelni kell, amit nem szabad lealacsonyítani vagy megalázni. Ha még az élet ezen aspektusát is lealacsonyítjuk, nem marad már semmilyen valódi emberi viszony. Továbbá ha az alkotást az emberi őszinteség aktusának tartjuk, annak magában kell foglalnia – mégpedig feltétlen módon – a leplezetlen intimitást is.

Az önök társadalmában – úgy gondolom – megfigyelhető egy bizonyos jelenség, amely olyan, mint egy megfejtésre és megértésre váró üzenet, levél. Egyrészt a fejlett civilizáció mesterkéltségétől való elfordulásra gondolok, amit a woodstocki fiatalok képviselnek, másrészt pedig az emberi intimitás lealacsonyításának tünetére, amellyel jelenleg leginkább a színpadon lehet találkozni.

Az előbb említett fiatalok többségének a meztelenség nemcsak a csupasz bőrt jelenti, hanem a megszabadulást hagyományaink hamis örökségétől, amely a szexet a rosszal hozza összefüggésbe. Szerintük viszont a szexet az élet, sőt az elragadtatás, a szentség ajándékának kell tekinteni. Ez rendkívül közel áll hozzám – többek között a munkám területén is.

Ugyanakkor a szex úgynevezett „nyitott" megközelítése néhány, általam New Yorkban látott előadásra is jellemző, csakhogy én itt egy alapvető különbséget látok. S ez maga az igazság, valamint az igazság lealacsonyítása közötti különbség.

A sztriptízszerű darabokban a fiatal színészeket idősebb kollégáik kizsákmányolják. Ám az, aki beletörődik abba, hogy manipulálják, maga is felelős lesz ezért. Társadalmi szempontból nézve azt lehet mondani, hogy itt egy más, idősebb mentalitás erkölcsei működnek. Elég megnézni az *Ó, Calcutta!* című produkciót és figyelni a közönséget.

Kétszer láttam a *Stomp* című előadást, első alkalommal közvetlenül a New York-i bemutató után. Megragadott ez az autentikus, mélyen igaz emberi jelenség. Tiszteletet éreztem a fiatal előadók iránt. Az, amit csináltak, az ő valóságuk, az ő életük volt, mégsem zárt ki engem. Azért tudta magával ragadni a másik embert, mert teljes összhangban állt saját lényükkel. Az ott látott meztelenségben nem volt semmi üzleties, nem lehetett megvásárolni. Meztelenségük emberi, méltóságteljes, tiszta volt, és természetes módon fakadt a körülményekből. Nem éreztem túl soknak, ahol pedig előfordult, a mesterkéltség elleni reakció, az emberi bizalom és önmagunk lefegyverzésére irányuló megnyilvánulás volt. Elgondolkodtam, hogy ez nem egyestés jelenség-e, hiszen mindennap improvizálnak valamennyit – s lehet, hogy aznap este, amikor én láttam, különös kegyelmi állapot tanúja lehettem. Így hát elmentem hozzájuk másodszor is, kicsit később, mondjuk, tíz nappal később. Sajnos egy teljesen más előadást láttam, amelyben még fel lehetett fedezni az autentikusság csíráit, ám sokkal feszítettebb, felpumpáltabb volt, sokkal inkább a közönségnek szólt (a nézők figyelmének felkeltésére irányult). S mindez nem az improvizációban rejlő különbségekből fakadt, hanem tudatos változtatások eredménye volt. Megkérdeztem őket, mi indította őket erre. Azt válaszolták, hogy bírálták őket a meztelenség és a politika hiánya miatt. S ez esetben nem a kritikusok hozzáállása az igazán gyászos, hanem az a tény, hogy ezek a fiatalok már alárendelik magukat egyesek véleményének, már azok kezében vannak, akik manipulálni akarják őket. Ahelyett hogy elutasítanák a kritikát, és hűek maradnának saját életükhöz, el akarják fogadtatni magukat, és használati tárgyakként kezdenek működni. Még nem váltak kommersz színházzá, de megtették efelé az első lépést, s ennek rendkívül nagy a jelentősége. Az általam látott előadásokban megjelenő kétféle meztelenség közötti különbség azonos a színész személyes intimitásának méltóságát megóvó, illetve a nyilvános használatra gyártott meztelenség közötti különbséggel. Itt kezdődik a vásártér. Az az érzésem, hogy egyes New York-i színpadi vállalkozások és a woodstocki fiatalok meztelensége ugyanazon üzenet két aspektusát jelenti. Woodstock üzenetét kifordították és áruba bocsátották. Ugyanazon dolog színe és fonákja.

Jerzy Grotowski Az állhatatos herceg-rendezése (Ryszard Cieślak)

Stanisława Celińska és Jacek Poniedziałek Warlikowski Hamlet-rendezésében Stefan Okolowicz felvétele

Egyesek szerint a meztelenséggel való nyilvános manipulálás a személyiség felszabadítását tűzi ki célul. Tegyük félre a *Stomp* esetét. Azon előadások közül , amelyeket ebben az évben (1969) New Yorkban láttam, s amelyeknek fontosabb jeleneteiben megjelent a meztelenség, egyikben sem fedeztem fel az autentikusság csíráját. A meztelenség azokban valamiféleképpen a mesterkéltség benyomását keltette, nem megmutatta a színészt, hanem épp ellenkezőleg: egyfajta maszkként funkcionált. A színész meztelen, ahelyett hogy őszinte lenne. Nem pedig: őszinte, ezért meztelen. A meztelen bőr, mint egy jelmez, gátolta az autentikus impulzusokat. Kétségtelenül akadályozta azok létrejöttét. A színészek reakciói csupán mechanikus vagy gimnasztikus szinten bizonyultak élőnek. Nem tárult fel az intimitás, helyette szexuális mozdulatok faragatlan sztereotípiáit mutatták be, serdülők játékait, kliséket, amelyek szexuálisabbak akartak lenni a szexnél. Emellett a vállalkozás némely résztvevői mindebben narcisztikus örömöt látszanak találni. Mások pedig úgy viselkednek, mint a Forradalom madonnái: „Ezt kapjátok, akár tetszik, akár nem." És ez az „akár tetszik, akár nem" teljesen indokolatlan, hiszen a nézők épp ezt akarják kapni, és elragadtatva távoznak. Tehát az egész helyzet hamis.

Mindennek ellenére a színész szélsőséges és teljes, a korlátokat áttörő aktusa mégis csak a néző jelenlétében mehet végbe. A nyilvánosság előtt végrehajtott aktus megköveteli, hogy az előadás struktúrája megóvja a nyilvános lealacsonyítástól. Mert ahhoz, hogy valóságos legyen, tisztának kell maradnia. A színész, aki a nézők jelenlétében teljesíti be tettét, nem más, mint felidézés; ő maga a lemeztelenített *corpus delicti,* a meztelen vallomás – saját lefegyverzésének bizonyítéka. E folyamat nem jöhet létre a „közterület" körülményei között; ahhoz, hogy megszülessen, teljesen más viszonyokra és más *visavíra* van szükség.

Ehhez kapcsolódva vissza kell térnem Woodstock jelenségéhez. Mit jelentett azon a találkozón a meztelenség [?] Ott – úgy hiszem – emberi jelentése volt: annak keresése, hogyan lehet fegyvertelenné válni, hogyan lehet megszabadulni mindattól, ami (mesterségesen) gyártott, hogyan lehet őszintének – vagyis tisztának – lenni. Azt mondhatjuk, hogy az önmagát felfedő tisztaság, amely lehetségessé válik, amely megalapozást nyer, illetve a tisztaságnak, a bizalomnak, önmagunk megtalálásának szükséglete megköveteli az exteriorizációt. Semmit sem szabad elrejteni. Hiszek benne, hogy a „lefegyverzés" fogalmát, amelyet évek óta hasonló értelemben használok a színésszel végzett munka során, itt is jogomban áll alkalmazni.

Lehet, hogy túl sokat mondtam. Mindez csak a folyamat magva, és nem maga a folyamat, amely továbbvihet és tovább is kell vinnie minket, egészen a transzcendenciáig, vagyis az aktusig, amelyben túllépünk saját magunkon. Továbbá ahol vannak értékek, ott léteznek árnyoldalak is. A szóban forgó fiatalok körében elsősorban két ilyet figyeltem meg. Egyrészt értéknek tekintik a csoportért való létezést – nem a csoport*ban,* hanem a csoport*ért* való létezést. Amint hasonlóvá válnak a csoport többi tagjához, ezzel a fogyasztói világ viszonylatában elvetik a konformizmust, ám helyettesítik azt a legközelebbi környezet viszonylatában működő konformizmussal. A másik árnyoldal pedig a fiatalság és az erő revánsa az öregséggel és a fizikai gyengeséggel szemben. Amikor a fiatalság önmagában vett értékként funkcionál, az alapvetően gyanús, a fasizmus pszichikai tüneteihez közeli jelenségeket termel ki. Nem véletlen, hogy ugyanebben a korosztályban bukkantak fel olyan csoportok, mint a Fekete Zubbonyok vagy a Fekete Angyalok. Valószínűleg ez is csak bizonyos értékek árnyoldala, hiszen – ismétlem – mindez annak szükségletét is magában hordozza, hogy megtalálják az őszinte, tehát valódi életet ebben a különös és mocskos világban, a vágyat, hogy megtalálják önmagukat, elkerüljenek mindent, ami hamis és mesterkélt, visszatérjenek ahhoz a léthez, amely nem rejtőzködik, ami megbízható, valóságos, autentikus, nem szintetikus, tehát nem mesterségesen létrehozott. Egyszóval mindannak szükségletét, ami a valódi emberi érintkezés esélyét nyújtja. Mindez azonban magában rejt egy buktatót is: túlzott értéket tulajdonítanak az emberek közötti kapcsolatoknak és kommunikációnak, még akkor is, ha az kényszeredett, vagyis tudatosan irányított. Csak ott létezhet autentikus kapcsolat, ahol nincs szükség a kapcsolatról való gondolkodásra, annak keresésére (vagy van, mint a levegő, a lélegzet, vagy egyáltalán nincs is).

Mintegy belőlünk emelkedik fel, belőlünk bomlik ki, amint már nem rejtegetjük. Elvileg azok az előadások, amelyekben a test feltárására törekedtek, ez nem intim aktusként funkcionált, hanem nyilvános aktusként. Vagyis a közönségnek, a közönség meghódítására szolgált. Azok a színészek, akiket ilyen szituációban megfigyeltem, összekeverték a nem-rejtőzködésért való feltárulkozást a levetkőzés egyszerű tényével, amelyet hol a pszichoanalízisből, hol a különböző csoportterápiás iskoláktól vett érvekkel igyekeztek igazolni. Másoknál pedig inkább a fiatalság revánsának jelenségét észleltem, amely mintegy indokolta meztelenségüket: ti öregek vagytok, én fiatal vagyok, ti mocskosak vagytok, én tiszta vagyok, hiszen fiatal vagyok, ti fel vagytok öltözve, én pucér vagyok. Mindezen túl éreztem magatartásukban egyfajta belső szükségletet arra, hogy sértődöttek, dühösek legyenek, ami egyszersmind indokolná a saját szervezetükkel való kereskedést. S ebben épp az a leginkább feszélyező, hogy mindezt azért teszik, hogy vonzzák vele a nézőket, s ezáltal áruvá válik a testük. Az, akit metaforikusan színész-prostituáltnak neveztem, ezen a ponton szó szerinti értelemben azzá válik. A rendező pedig, akit rendező-stricinek neveztem, ugyancsak szó szerinti értelemben azzá válik.

A lealacsonyítás gyökere gyakran a türelmetlenségben keresendő, a színházban csakúgy, mint az életben. Vagyis amikor valaki azonnal birtokolni akarja azt, amire csakis hosszú út bejárásával és mintegy egész életünkkel fizetve tehetünk szert. Amikor valaki arra vágyik, hogy azonnal eredményt, sikert, dicsőséget érjen el, azonnal meglegyen mindene, tehát nem jut ideje arra, hogy megkeresse a lényeges dolgokat, mert inkább azok nyilvános konzekvenciáit keresi. Azt, hogyan lehet elfogadott és ismert őszinteként – vagyis nem azt, hogyan lehet őszinte, hanem azt, hogyan lehet ismert és elfogadott. Ahelyett hogy őszinte lenne, egész a meztelenségig, önmaga lefegyverzéséig, csupán levetkőzik a nézők előtt. Körülbelül két éve az én nevem szolgál alibiként az ilyen típusú kísérletezésekhez. Kétségtelenül létezik olyan meztelenség, amely több önmagánál, ami maga az emberi lét feltárása. Például a szerelem egyes pillanataiban. De vajon lehetséges-e ez a mi munkánkban is? Ha ez a munka nem korlátozódik csupán az esztétikumra, nyilvánosságra stb., hanem egy olyan terület, ahol inkább konfrontálódnunk kell saját igazságunkkal, saját kinyilatkoztatásunkkal, saját „vagyok, aki vagyok"-képünkkel, akkor még inkább lehetségessé válik, mint a hétköznapi életben, ám ebben az esetben nem csupán a bőr meztelensége a cél, hanem az ember egész lényének, az egész emberi létnek a meztelensége. Minden egyenruha, minden skatulya visszautasítása, teljes levetkőzés, szinte még saját bőrünké is. S ebben benne rejlik valami, ami totális odaadást követel. Felfegyverkezve nem lehetünk őszinték, mert az, aki fegyverzetet visel, elrejtőzik amögé. Ha arra vágyunk, hogy fegyvertelenné váljunk, elkerülhetetlenül meg kell szabadulnunk mindentől, ami nem kapcsolódik közvetlenül saját természetünkhöz. Ebben az értelemben használtam a „lemeztelenítés" szót. Lefegyverzés nélkül, lemeztelenedés nélkül az őszinteség sosem lehet abszolút. Amikor azt mondom: „lemeztelenedés", azt a szó összes értelmében – vagyis testi értelemben is – használom. Hiszen az is benne foglaltatik a dolog teljességében.

A színész minden értelemben és minden aspektusból nézve igen messzire eljuthat önmaga lefegyverzése útján, aminek során megszabadul az összes álarctól, az összes lepeltől. Ez alapvető és tiszta dolog. Ekkor megtalálhatja az igazság folyamatának lényegét, apró ösztönzések előre megfontolhatatlan, szinte láthatatlan áradatát, amely csak abban a pillanatban tárul fel, amikor már nem merül fel a leplezetlenség problémája, amikor a színész önmagává válik. Az ösztönzések felfedik azt, ami a legkevésbé ismert és a leginkább bámulatba ejtő a színész természetében, aki egyszerre személyiség (illetve inkább úgy mondanám: személy) és fajtájának gyermeke. Az emberi nem gyermeke. Nem találok más kifejezést, hogy ezt az emberi, de nem vallásos tapasztalatok síkján fogalmazzam meg, mint hogy az emberi nem gyermeke, *az emberi gyermek.*

Az emberi nem gyermekének fel kell mutatnia saját állapotát, az emberi nem gyermekének sorsát. Az emberi gyermek önmagával indokolhatja – ám nem a szó intellektuális értelmében – a meztelenséget, az érzékiséget, a lefegyverzést, az őszinteséget, tehát [–] az emberi létezés teljességét. Mindvégig meztelen, még akkor is, ha – nyilvános aktusa során – ruhát visel.

Ne manipuláljunk túlságosan mindazzal, ami a teremtő magot érinti; röviden: egyáltalán ne manipuláljunk. Törekedhetünk e mag felé, igen, ha az *tremendum et fascinosum* történik. Civilizációnk hosszú időn keresztül elferdítette az élet forrásának jelentését. Ennek az egyház az oka. Nem *csak* az egyház, de többek között az. Hosszú évszázadokon keresztül az élet forrásának, vagyis a szexnek, következésképpen a testnek és a meztelenségnek csupán egy földalatti, negatív fogalmát engedte vegetálni, amely az élet ezen területét gyanúsnak, tisztátalannak, mocskosnak bélyegezte. A puritanizmus negatív fogalmakat alkotott az élet forrásának leírására. Mintha el akarta volna zárni, el akarta volna rejteni, hogy semmiképpen se kerüljön napfényre. Tilalmakat alkalmazott, és vulgáris örömöcskéket ért el. Hasonlóképpen a tisztelet hiányával találjuk szemben magunkat olyankor, amikor a meztelenséggel és a szexszel „technikai" módon operálnak vagy manipulálnak, ahogy ezt egyes New York-i csoportok teszik a színészi tréning során.

A „meztelenkedés" jelenségét a bulvárszínház meghosszabbításaként, szélesebb perspektívából pedig a színház mint a „kellemek kereskedője" gondolat következményeként is elemezhetjük. Innen nézve a kellemet és az emberi intimitást éveken keresztül üzletivé és megalázottá tették a színházban. Hiszen minden, ami jelenleg megengedett, vagy a jövőben megengedett lesz e téren, kizárólag a törvény előírásaitól függ. Lehetett kereskedni a kellemmel – a szexuális kellemekkel is – a XIX. század bulvárszínházában ugyanúgy, ahogy ma a sztriptízműsorokban; s a jövőben is lehetséges lesz e kereskedelem a fiziológiailag végrehajtott és nyilvánosan megtapsolt kopuláció terén. Csupán a jogi előírások különböznek, maga a dolog változatlan. Ugyanazokat a tüneteket mutatja, mint a mindennapi életben: az ember megosztottá válik, a testi marionettnek dirigáló tudattal bír. Az, aki manipulálja saját szexuális jelenlétét (vagy akár a testét), máris megosztotta magát: tárgyra és alanyra. Az ilyen színházban a meztelenség és a szex nem valóságos; el van vágva, külön van választva az emberi lényegtől – csupán utánozza a meztelenséget és a szexet, s végül is ez a legmeglepőbb. Nem ad választ arra a kihívásra, amely megkövetelné a vásártérré változott színház teljes elvetését; épp ellenkezőleg: ez csupán a piaci választék növelésének módja. Szándékaikban összekeveredik a meztelenség és a szex mint maszk (ezt láthatjuk az ilyen produkciókban), valamint a meztelenség és a szex mint a maszk letépése. Ez utóbbi nem más, mint egyfajta menekülés. Lefegyverzés helyett felfegyverzés.

A mai találkozó egyik részvevője beszélt Janról, aki az *Apocalypsis cum Figuris*ban a Mária Magdolna és Sötét között játszódó szerelmi jelenet alatt a színpadon futkos. Számára ez a jelenet erotikus és érzéki jelenségként funkcionált, én viszont inkább az élet forrásának jelenségeként értelmezném. Hozzátette, hogy *Az állhatatos herceg*hez hasonlóan itt is megérintette a meztelenség, az intenzív meztelenség, amelyre nem vetült semmiféle olyan árnyék, ami a nudizmusra emlékeztette volna. Csak azt mondhatom, hogy e munkámban az az aggodalom tükröződik, amelyet az emberi faj gyermeke iránt érzek, s az előadást tanúságnak, aktusnak szántam, amely elvezet *az emberi gyermek* folyamatáig, vagyis a meztelenség folyamatáig. Nem lehet részletesen leírni azt az utat, amely odáig vezet. Csupán bizonyos mértékben lehet meghatározni.

NÁNAY FANNI FORDÍTÁSA

Rozmaitości, Jarzyna, Warlikowski

Teatr Rozmaitości (Változatosságok Színháza) néven már 1836-ban színház nyílt Varsóban, amely több mint százötven éven keresztül a főváros egyik átlagos drámai teátrumaként működött. Az 1990-es évek második felétől azonban a Rozmaitości egyre inkább felkeltette a színházi szakma és a közönség figyelmét, s fokozatosan szinte mítosszá, kultuszszínházzá vált. Ugyanis ekkor kezdett el ott rendezni Grzegorz Jarzyna és Krzysztof Warlikowski. „Jelenleg rendezőgenerációk helyett inkább olyan központokról beszélhetünk, amelyek körül új színházi energia összpontosul, s ezek közül kétségkívül a Teatr Rozmaitości a legfontosabb. Krzysztof Warlikowski színháza minden bizonnyal elérte a művészi kifejezés teljességét, Grzegorz Jarzyna pedig folyton új ablakokat nyit színházában, újabb és újabb kifejezési formákat keres" – írja Piotr Gruszczyński Apagyilkosok *című tanulmánykötetének előszavában.*

Nánay Fanni

Kultuszszínház, kultuszrendezők

Sem Jarzyna, sem Warlikowski nem tartozik a legfiatalabbak közé, negyven körül járnak (az előbbi 1968-ban, az utóbbi 1962-ben született), mégis úgy tűnik, maradéktalanul sikerül megszólítaniuk a fiatal nézőket. A lengyel kritika viszont csak lassan fogadta el őket, s máig elhangzanak olyan vélemények, miszerint a Rozmaitościban „a színház meghamisítása folyik". Mindketten Krystian Lupa (Gruszczyński szerint az első „apagyilkos") tanítványai voltak a krakkói Színművészeti Akadémián. Egymás után nyerik a legrangosabb lengyelországi és nemzetközi fesztiválok díjait, valamint rendszeresen dolgoznak külföldi színházakban (Jarzyna többek között a berlini Hebbel Theaterben, Warlikowski a milánói Piccolo Teatróban).

Jarzyna 1997-ben debütált a Rozmaitości színpadán Witkiewicz *Trópusi mánia* című művének rendezésével, majd 1998-ban a színház művészeti igazgatója lett. Fontosabb előadásai e színházban: *A szív vonzalma* (Aleksandr Fredro *Szűzi fogadalmak* című műve nyomán), *Doktor Faustus*, *Miskin herceg* (Dosztojevszkij *A félkegyelmű*je nyomán), *Születésnap* (Thomas Vinterberg filmje alapján), Sarah Kane: *4.48 pszichózis.*

Jarzyna munkáinak szerves része a rendezői álnév. Eleinte fiktív neveket vett fel: *A szív vonzalmá*t Sylwia Torsh fiatal, pályakezdő rendezőnőnek tulajdonítottam (még nyilatkozott is a sajtóban az általa felfedezett romlatlan tehetségről), a *Miskin herceg*et pedig az oroszos hangzású Mikolaj Warianow neve fémjelezte. A *Születésnap*tól kezdve azonban csupán szimbólumok jelölik a rendezőt, e produkció esetében H_7, a *Teren Warszawa*-ciklus keretében létrejött előadásainál pedig →. Egy interjúban így vall erről: „Krystian Lupa kontinensén nőttem fel, mostanra eltávolodtam tőle, és megkapaszkodtam egy kis szigeten. Lupa színháza egyre egzotikusabbnak tűnik számomra. Egy másik világból, a fiatalságom világából származik. Saját előadásaim során sok mindent tanultam a színházról, de még mindig az ő tanítványának érzem magam. Lehet, hogy ezért használom ezeket az átkozott álneveket is."

Ugyancsak Lupára hivatkozik, amikor színházának lényegéről beszél: „az a színházi filozófia, amely Krystian Lupától ered, s amelyet Krakkóban ismertünk meg, a színészt médiumnak tekinti: valójában nincs különbség közte és az általa játszott személy között. Közös célunk, hogy létrehozzuk a valódi színházat, amely újra megtalálja gyökereit. Ugyanakkor az élet és a művészet nem alkot egységet, bár mindkettő ugyanabban a szószban úszik."

Warlikowskit hazájában mindmáig a legellentmondásosabb lengyel rendezőnek tartják, akit kizárólag külföldön értékelnek érdemei szerint. Ez persze nem teljesen igaz, hiszen hazájában is hatalmas rajongótábora van, főleg a fiatalok körében, viszont nizzai *Szentiványéji álom*-előadásáról egyszerűen kivonultak a nézők. Az mindenesetre elmondható róla, hogy nem hajlandó kompromisszumot kötni. Gyakran vetik a szemére, hogy rendezéseivel a botrányt keresi, pedig csupán a konvencionalis színházzal száll szembe. Jarzynához hasonlóan ő is Lupát hozza fel példaként, amikor saját színházáról beszél: „Lupa előadásai nem az életet visszatükröző képecskék. Egyszerűen rendkívül intenzíven foglalkoztatja néhány dolog, s e gondolataiból születik meg az adott színpadi kép. Én is hasonlóképpen dolgozom. Úgyhogy ne kérdezzen a lázadásról – maga a valóság lázad. És kérem, ne kérdezzen a botrányról – maga a valóság botrányos, a valóság váltja ki azt a feszültséget, amin a színház alapul."

Jarzyna rendezéseinek viszonylag széles repertoárjával szemben Warlikowski előadásai három fő forrásból táplálkoznak.

Stefan Okołowicz felvétele

Jacek Poniedziałek Warlikowski Hamletjében

Egyrészt rendkívül közel érzi magához a görög színház hagyományát (Szophoklész: *Elektra,* Euripidész: *Bakkhánsnők*), mivel úgy gondolja, a jó és a rossz kategóriái nem elegendőek ahhoz, hogy leírjuk velük a világot és az ember lelki életét. Másrészt Shakespeare műveiben találja meg színháza ideális alapanyagát *(Periklész, A velencei kalmár, A makrancos hölgy, Hamlet, A vihar*), végül pedig két kortárs szerző is felkeltette az érdeklődését (Bernard-Marie Koltès: *Roberto Zucco,* Sarah Kane: *Megtisztulva*), akikről azonban úgy tartja, szoros kapcsolatban állnak Shakespeare-rel és az ókori drámával. „Sarah Kane kortárs tragédiákat írt, de olyan kifinomult stílusban... mint egy görög klasszikus" – mondja.

A Rozmaitości sikere, sőt kultusza kétségkívül elsősorban kettőjüknek köszönhető, ugyanakkor rendszeresen hívnak meg olyan rendezőket, akik szintén a kortárs dráma, a klasszikusok újraértelmezése, valamint az újító színházi kísérletek mellett kötelezték el magukat. Mindenekelőtt a „mestert", Krystian Lupát, aki Werner Schwab *Elnöknők*jét és Dea Loher *Klára esete* című darabját rendezte a Rozmaitościban, de említhetjük a litván Oskaras Koršunovast (Marius von Mayenburg: *Lángarc*), avagy az álnéven író lengyel Ingmar Villqistet, aki saját, *Légszomjasok* című művét vitte színre színházukban.

A 2003/2004-és évadban a Rozmaitości újabb nagy érdeklődésre számot tartó vállalkozásba kezdett. A *Teren Warszawa* (körülbelül *A terep: Varsó)* egyik célja, hogy „kihasználja a városban, annak tereiben és lakóiban rejlő lehetőségeket, Varsó alkotó erjedését", másrészt pedig fiatal, tehetséges művészeknek kíván esélyt adni. A sorozat keretében havonta tartanak egy-egy lengyelországi ősbemutatót, kivétel nélkül a legújabb drámairodalomból, s szinte minden esetben nem színházi térben. A produkciókban főleg a varsói, illetve a krakkói Színművészeti Akadémia végzős hallgatói szerepelnek ismert és kevésbé ismert lengyel rendezők irányításával, sőt nem egy esetben a Rozmaitości színészeinek rendezésében (Redbad Klynstra, Aleksandra Konieczna). A próbák mindössze három hétig tartanak (Jarzyna szerint ennek köszönhetően „az első pillanattól kezdve bemutató előtti hangulat uralkodik, s e koncentráltság rendkívüli alkotóerőket szabadít fel"), a díszlet és jelmez minden esetben minimális.

A program nyitó előadását, George F. Walker *Mindent egy lapra* című művét maga Jarzyna rendezte a varsói Központi pályaudvar előcsarnokának galériáján található, valaha váróteremként és büféként funkcionáló „üvegkalickában". Ezt az alábbi bemutatók követték: Enda Walsh *Disco pigs* (Krzysztof Jaworski), Falk Richter *Electronic City* (Redbad Klynstra), Ivan Viripajev *Álmok* (Lukasz Kos), Neil LaBute *Bash* (→), Jon Fosse *Tél* (Grazyna Kania), Ivan Virpajev *Oxigén* (Aleksandra Konieczna), valamint Anthony Neilson *Öltés* (Anna Augustynowicz) című művei. A helyszínek között volt modern irodaépület, *darkroom club,* régi nyomda.

Valószínűleg az ismeretlen kortárs művek választásából, valamint a fiatalokkal folytatott munkából fakad, hogy mindegyik előadás kisebb-nagyobb mértékben felhasználja, beépíti a tömegkultúra elemeit. Ebben is Jarzyna jelölte ki az utat: a *Mindent egy lapra* című produkcióban a párbeszédek és viselkedésminták a *thriller,* a *road movie,* a szappanopera paródiáját nyújtják, a *Bash*ban pedig a szereplők egy *talk-show* formájában, kamerák előtt vallanak – görög tragédiák elemeiből felépülő – sorsukról. Az *Oxigén* tulajdonképpen nem más, mint a két szereplő egymást átfonó rappelése, a *Disco pigs* az éjszakai szórakozóhelyek és a *fast food*-éttermek világát, az *Electronic City* pedig a repülőterek személytelenségét emeli be az előadásba.

A *Teren Warszawa*n tovább erősítette a Rozmaitości kultuszát (egy kritikus a *Mindent egy lapra* bemutatója után írta: „Ez kultuszelőadás lesz"), 2004 szeptemberében mintegy száz fiatal jelentkezett a további produkciókra. Ugyanakkor a kezdeményezők azt szeretnék, ha a korábbi előadásokban részt vevő művészek Lengyelország más városaiban felhasználnák és tovább fejlesztenék a *Teren Warszawa* során szerzett tapasztalatokat.

PIOTR GRUSZCZYŃSKI

Vágóhíd/szentély

Warlikowski előadásai során a nézők gondolatait magába szippantja a lázadás szelleme, amely megdönti néhány, eddig megingathatatlannak hitt meggyőződésünket. A rendező célja, hogy eltávolítson bennünket a hatékonyság eszméje által eltorzított és csupán egy konkrét cél elérésére irányuló gondolatoktól. A mindennapi rutinnak való megfelelést megkövetelő gondolkodás- és cselekvésmód megakadályozza, hogy kapcsolatba lépjünk a mítosz és a fantáziálások szférájával, amelyet a kulturális szokások gyakran tiltott dolognak, sőt tabunak bélyegeznek.

Warlikowski abból az alapelvből indul ki, hogy ha nem törjük át az újabb és újabb célok elérésére ösztönző, irányított gondolkodás korlátait, nem hozhatunk létre a színházban olyan komoly helyzeteket, amelyeken keresztül lényegi dolgokról – például a bűnről, a szexuális identitásról, az emberi természetről és a rossznak való alárendeltségéről – szólhatunk. Ugyanakkor ha a néző nem adja át magát ennek a folyamatnak, idegenként és értetlenül ül a nézőtéren. Warlikowski *A vihar*ban vázolja fel ideális közönsége portréját. A hajó elsüllyedt, kezdődik a színház. Vannak, akikben a katasztrófa az értékek metamorfózisát és gondolkodásmódjuk megváltozását indítja el, másoknak csupán újabb alkalom arra, hogy elbizakodott felsőbbrendűségi tudatuknak megfelelően megtalálják a legkényelmesebb helyet az életben.

Warlikowskinál a színházi tér soha nem teljesen egyértelmű és meghatározott. Egyrészt alá van vetve a színpadi funkcionalitásnak, és teljes összhangban áll az előadás cselekményével; másrészt erősen átitatják a legemelkedettebb és az emberi természettől legtávolabb eső szférák: a vallás és a halál elemei. Ezt a teret vágóhíd/szentélynek avagy boncolóterem/szentélynek nevezném. Warlikowski minden előadásában visszatér a két szféra, még akkor is, ha jelenlétének aránya mindig más: a *Bakkhánsnők*ben megtalált viszonylagos egyensúlytól kezdve a tér szinte teljes kisajátításáig – a *Megtisztulva* esetében a halál, *A vihar*ban pedig a vallásosság vagy inkább a rítus uralja a színpadot. A díszlet hideg elemeivel – műanyag, üveg, acél, kövezet – éles kontrasztot alkotnak az életteli tár-

Małgorzata Hajewska-Krzysztofik és Mariusz Bonaszewski a Sarah Kane-darabban

Warlikowski Dybukja

gyak: a festett faajtók, a szentek figuráival díszített kis kápolnák, a tiszta vizű forrás, a faasztal, amelyet körbeülnek a szereplők. Warlikowski színházának rendkívül lényeges és alapvető alkotórésze az a feszültség, amely az élet felé húzó és a halál barlangjából áradó szubsztancia között jön létre. E térbe íródnak bele a szerelemből, a vágyból, a bűnösségből és az ártatlanságból fakadó konfliktusok. Itt a rossznak is sajátos szerepe van. Nyilvánvaló, hogy a Warlikowski és elválaszthatatlan díszlettervezője, Małgorzata Szcześniak által alkotott tér ellenséges hely: nehezen tudná itt kényelemben érezni magát az ember. A színpad mikrokozmosza a világ természetét tükrözi, vagy inkább az alkotók vízióját a természetről, amely szerint a világ nem túl kellemes hely az ember számára. Leginkább egy steril tér alakját ölti, amelyet könnyű tisztán tartani, akár egy kórtermet, s ahol az embernek meg kell próbálnia úgy keresztülmenni, hogy össze ne piszkolja. Ám ha ez mégsem sikerül, mint például Pentheusznak, akit darabokra téppnek a bakkhánsnők, a nyomok gyorsan eltüntethetők, eltakaríthatók, hogy később senki ne idézhesse fel az események emlékét.

A tér ugyanakkor olyan sokszög, amely lehetővé teszi, hogy Warlikowski a kezelésbe vett szöveg különböző értelmezési megoldásaival kísérletezzen. A tér nem korlátozhatja, nem pontosíthatja a szöveget, épp ellenkezőleg: az a szerepe, hogy nyitottá tegye. Gyakran vetik Warlikowski szemére, hogy hűtlen a szerzőhöz, pedig ő azon kevés rendező egyike, akik hűek maradnak a szöveg legmélyebb jelentéséhez, csupán a szokásos értelmezéseket vetik el.

Warlikowski minden egyes textusnál abból a meggyőződésből indul ki, hogy semmi sem eleve adott, és egyetlen értelmezés sem végleges. Ennek legszembetűnőbb példája az, ahogy elcsúsztatja a hangsúlyokat Shakespeare-rendezéseiben. Mindenekelőtt eltávolodik a történelem mechanizmusának kényszerétől, amely – ahogy Jan Kott mesterien megfogalmazta – évtizedeken keresztül kötelező érvényű volt a színház (és nem csak a lengyel színház) számára. Warlikowski a *Periklés*zen és a *Téli regé*n keresztül a *Hamlet*ig eljutva egyre inkább felfedezi az egyéni sors fontosságát a Shakespeare-darabokban, megteszi az első lépést azon értelmezésmód felé, amely nem hősök és hőstettek történetének, hanem emberekről és emberi érzésekről szóló elbeszélésnek tekinti a szöveget. A néző számára lényegtelen, hogy Hamlet királyfi, e ténynek semmiféle következménye nincs a történet alakulására. Viszont azzal, hogy az anyja szobájában játszódó jelenetben Hamlet meztelen, a lehető legemberibb és legolvashatóbb módon testesíti meg a mítoszhoz és az Ödipusz-komplexushoz kapcsolódó egész problematikát. Hasonlóan jár el a *Bakkhánsnők*ben, ahol a királyi öltözet a szemünk előtt változik át tollruhává, az őrült nők által viselt kecskebőr pedig olyan asztrahánbundává, amilyenben a lengyel nők járnak a vasárnapi misére. Ismét ismeretlen helyen és ismeretlen időben vagyunk, ami ideális tér a szöveg jelentéseinek kibontásához. Minden itt és most, avagy mindig és mindenhol történik.

Ugyanakkor az események időbeli és térbeli anakronizmusa nem csak a szöveg szintjén jelentkezik. Warlikowski másképp is megbolygatja az idősíkok átláthatóságát, s minden beavatkozása a szöveg anakronisztikus olvasata felé vezet. Valójában különböző időperspektívákból értelmezi a textust, anélkül hogy utalna keletkezésének idejére. Két eklatáns példa: a *Bakkhánsnők* és a *Megtisztulva*. A *Bakkhánsnők*ben Euripidész tragédiáját a ma könyörületes katolicizmusán keresztül olvassa, amely engedékeny és felold a büntetés alól, ám szemtől szemben Isten felfoghatatlan és rettenetes létezésével lelepleződik a vallásos felszínesség. A *Megtisztulva* esetében épp az ellenkezője történik. E kortárs történetbe, amely – legalábbis első megközelítésre – minden vallásos kontextuson kívül esik, Warlikowski bevezeti a görög tragédia összes rituális sémáját, úgy, ahogy az Arisztotelész klasszikus

esztétikájában szerepel. A „megtisztulás" ennek köszönhetően itt jelenthet katarzist, s így születhet meg a szöveghez mélyen hű előadás, amely felfedi a bennünk és a sóvárgásainkat figyelő Istenben rejlő rosszat.

Warlikowski színházának kulminációs pontját a *Megtisztulva* jelentette, amely ugyanakkor az előző előadások természetes konzekvenciájaként jött létre. A rendező repertoárján – Koltès mellett – Sarah Kane az egyetlen kortárs szerző. S nem véletlen, hogy mindketten korunk kiátkozott költői. A klasszikus szövegekkel végzett munka remek eredményei ellenére Warlikowski csupán Sarah Kane-nel ért el jelentős fordulatot. Két rokon energia és érzékenység: a költő-szerző és a költő-rendező találkozott itt. Kane mondatai egyszerre új megvilágításba helyezték Warlikowski egész színházát. A rendezőt mindaddig esztétának tekintették, és gyakran felrótták neki, hogy kizárólag egyfajta metateatralitáson keresztül képes kommunkálni a közönséggel. A *Megtisztulva* után azonban elkezdték a bűnösség és az emberi kapcsolatokban rejlő hatalom aktuális koncepcióiról folyó diskurzus mellett mélyen elkötelezett alkotóként értelmezni. Warlikowski tragikus aspektusból láttatja az emberi létet, és megmutatja az elutasítás, a különbözőség, a szerelem vagy annak hiánya okozta egyéni szenvedés súlyát. Kane egy nagyon fontos szemponttal gazdagította Warlikowski színházát: a bűn magunkra vételének és a bűntől való megszabadulásnak a kényszerével („Én gázosítottam el a zsidókat" – mondja a *4.48 pszichózis* hősnője).

Warlikowski kitartóan küzd az értékek megőrzéséért, a túlélés esélyéért a világot jelentő vágóhíd/szentélyben. Ebből a szempontból végtelenül „konzervatív". Emberi méltóság, szabadság, igazságosság, jóság, igazság, szerelem – íme azok az értékek, amelyeknek Warlikowski színháza a védelmére kel, ugyanakkor megmutatja a harc reménytelenségét, az eleve elveszített küzdelem tragikusságát is. Csakis a látszólagos értékek – mint a racionalitásnak az érzelmekkel, sőt a metafizikával szembeni felsőbbrendűségébe vetett hit – kérdőjeleződhetnek meg újra és újra. A Pentheusz által védett elvek anakronisztikussá válnak az egyén felbomlásával szembesülve. Abban sem lehetünk biztosak, hogy pozitív, konstruktív erejük, megváltó hatalmuk van-e. A lelkünkben komor áradatként hömpölygő dionüszoszi elemmel szemben a racionális rendnek semmi esélye.

Warlikowski színháza a megszállottságig szép. Ám makulátlan vonzerőt kölcsönözni a kor romlottságának és borzalmainak kétélű vállalkozás. Egyrészt lehetővé teszi a néző számára a színpadi eseményekkel való mély azonosulást, az empátiát, másrészt viszont elviselhetetlenné teszi azokat. A gondosan kidolgozott képek művészi tökéletessége, e szörnyű szépség egyszerre zúzza össze és őrzi meg a néző érzékenységét. Warlikowski művészi módon bizonyítja, hogy semmiféle pillanatfelvétel nem tudja megörökíteni a valóságot. A képeknek – a modern esztétikának megfelelően – természetesen magukon kell hordozniuk az esetlegesség minden jegyét, ám a szükséges kifinomultsággal és művészettel. Így válik teljessé a rendező által megalkotott forma és költői nyelv győzelme. A szennyet és a boldogtalanságot nem lehet a szennyel és a boldogtalansággal kifejezni. Ahhoz, hogy láthatóvá tegyük a szennyet, előbb meg kell tisztítanunk, és a művészet legmagasabb szférájába kell emelnünk. S még valamit nem szabad elfelejtenünk: csak semmi szentimentalizmus! Ebből fakad Warlikowski ábrázolásmódjának hidegsége s a színészek távolságtartása a személyes érzelmeik legmélyebb rétegeiből megalkotott szerepeikkel szemben.

Vajon miből fakad Warlikowski „színházcsinálási" szükséglete? Mély szorongásból? A telhetetlen szexualitástól való félelemből? Abból a rettegésből, hogy saját tudattalanunk – felderítetlenül, önmagának kiszolgáltatva, elszabadulva – lerombolhatja személyiségünket? Vagy talán a kultúra elől való menekülés kényszeréből (hiszen a könyörtelen kultúra kötelezettségeket ró ránk, s így elfordítja figyelmünket az élet lényegétől)? Warlikowski színháza fortyogó olvasztótégely, amelyben az alkimista transzformáció során az élet művészetté alakul.

Warlikowski színházának tapasztalatairól, személyes nyelvéről és költészetéről írt esszében külön fejezetet érdemel a *Dybuk*. A rendező Anszki Lengyelországban ritkán játszott szövegét ütközteti Hanna Krall ugyancsak *Dybuk* című elbeszélésével, és kísérletet tesz arra, hogy az axiologikus diskurzusoktól megszabadított előadást hozzon létre az emlékezésről és a holokausztról, valamint annak jelentéséről az európai és a lengyel kultúrában.

A rendező első merész beavatkozása, hogy Anszki szövegét megtisztította szinte minden hagyományos jellemzőjétől, hiszen a szerző egyik célja a zsidó anyagi kultúra dokumentálása volt. War-

A vihar Warlikowski rendezésében

Stefan Okolowicz felvételei

likowski régészeti anyagként, egy eltűnt világról szóló elbeszélésként kezeli a textust. Ugyanakkor aktuális párbeszédet kísérel meg azon keresztül a testi és a lelki dolgok jelentőségéről. Ezért kellett „kicsomagolnia" a szavakat hagyományos csomagolásukból. Így teljesebb mértékben tudja megközelíteni az Anszki által leírt zsidó világot: az eszmén és nem a „díszleten" keresztül hatol be oda. Mindemellett Warlikowski Anszki ősi szövegét, amelyre a holokauszt árnya vetül, Hanna Krall elbeszélésének, a dybuk mai történetének perspektívájából olvassa. Krall írását az irodalomba vetett hit elvesztéséből fakadó, a nyelvet lenéző hozzáállás jellemzi, s ebből következik a pusztítás problematikájával ütköztetett, szinte „tárgyiasított" nyelvezete.

Megdöbbentő eredménnyel jár e nyelv Warlikowski színházába való átültetése. A rendező mindvégig hű marad ahhoz, amit elmesél, vagyis a zsidóság – egyébként legnagyobb részben Lengyelország területén végrehajtott – kiirtásához, ugyanakkor saját színházi poétikájának elveivel ellentétesen cselekszik. Az előadás mesevilágát szigorúan körülhatárolja annak a mozgásnak a kerete, amelyben megjelennek, majd eltűnnek egy lengyel zsinagóga elpusztult freskói: csodák csak addig lehetségesek, amíg el nem enyésznek a freskók. Ezután nem marad más, mint a szó és a sápadt fehér fénynyel megvilágított zord tér. A szó csak akkor lesz hiteles, ha nem játszik önmagával; Warlikowski tehát eltávolít minden, a cselekmény vagy a szöveg illusztrációját szolgáló metaforát. Az előadás záróképe a történet egyetlen lehetséges befejezésének tűnik: függőben hagyja a kérdést, hogy bele kell-e nyugodni a dybuk jelenlétébe. Az előadás második részének hőse, egy ma élő amerikai férfi, aki a gettóban meggyilkolt fivérének dybukjával él együtt, egy fitneszklubokból ismerős futópadon fut. Egy helyben való intenzív – önkéntes, de céltalan – futása a történet befejezhetetlenségét, lezárhatatlanságát jelzi.

El kell fogadnunk a dybuk jelenlétét, együtt kell élnünk a genocídium emlékével, tanúságot kell adnunk róla – erre szólít fel Warlikowski mindenkit, aki a holokauszt utáni világban él. Ugyanakkor e ponton határozottan átlép a teatralitáson. A játék helyszíne tulajdonképpen egy konvenció: a cselekmény a párbeszédekből, a színészek és a nézők között kialakuló diskurzusból bontakozik ki. Az a megközelítés, amelyet Warlikowski vet fel a *Dybuk*ban, távol áll minden színházi könnyedségtől. A színház szabályainak felrúgása pedig új normák megalkotásához vezet.

Hol is vagyunk tulajdonképpen? Szentélyben vagy vágóhídon? A transzcendencia vagy az agónia terepén? Itt is, ott is. Hiszen a világ és annak materiális abszurditása vágóhídra emlékeztet, s rengeteg munka szükséges ahhoz, hogy a hétköznapi a mitikus dimenziójába emelkedjen, a triviális fennköltté változzon, a halál áldozat és ne esetlegesség legyen.

Eredeti megjelenés: Alternatives théâtrales, 81.

NÁNAY FANNI FORDÍTÁSA

PIOTR GRUSZCZYŃSKI

Szertartások

(...) Egyesek úgy vélhetik, mindent tudnak Grzegorz Jarzyna színházáról, s immár írhatnak róla tudós értekezéseket, és beskatulyázhatják azt, ami csak most születik. Én még mindig nagyon keveset tudok róla. Egy rendkívüli szertartás, amelyet hosszú és gondos készülődés előz meg, az előadás viszont a találgatások ellenére mindig újabb és újabb meglepetést okoz. Valamennyit mégis tudunk Jarzyna színházáról, s ezt kísérlem meg itt számba venni. De nem szabályos esszé formájában, inkább szabadon, pár pontban, rendezetlenül, talán így könnyebben megközelíthető e rendkívül intenzíven fejlődő színház. Jarzyna ugyanis „szétdobálja" a munka elemeit, ugyanakkor teljes ellenőrzése alatt tartja a káoszt, hogy így több oldalról ragadja meg a néző figyelmét.

A SZÍNÉSSZEL VÉGZETT MUNKA ÉS A SZÍNPADI VISZONY FELÉPÍTÉSE

Nehéz lenne megmondani, hogy Jarzyna forradalmasította-e a színésszel végzett munkát. Valószínűleg nem. Csupán rendkívül konzekvensen alkalmazta a Színművészeti Akadémián szerzett tudását és keleti utazásai során gyűjtött tapasztalatait. Végeredményben a pszichológiai színészetet a távol-keleti színházi technikák elemeivel egészítette ki. A következetesen alkalmazott pszichológiai színjátszással remek eredmények érhetők el a jellemek és a köztük lévő viszonyok felépítésében, a keleti technikák pedig segítenek a színésznek megtörni az unalmas színházi rutint. Jarzyna színészei rengeteget dolgoznak egy-egy szerepen, s a munka nem korlátozódik a próbákra. A színésznek Jarzynánál tilos „játszania": nem végezhet a színpadon előre rögzített mozdulatokat, nem ismételgethet agyoncsépelt mondatokat. A színpad minden egyes alkalommal spontaneitást és frissességet követel. A pszichológiai színészet fogalmát itt máshogy értelmezik, mint a színházak többségében. A szituáció „lefixálása" ellenére az alak és a szerep minden előadás során újraépül, újra magába gyűjti az érzelmek, gondolatok és reakciók lehetőségeit.

A ZENE

Jarzyna összes előadásában fontos szerepet játszik. A színpadi események érzelmi hátterét rajzolja meg, gyakran nyíltan illusztratív módon. Lehet idézet, *pastiche* is, amely a rendező és a nézők közös ismereteire, érzelmi tudására apellál. A zene ily módon való alkalmazása megemeli az események hőfokát, akár egy bulin megszólaló ismert sláger. Mindemellett Jarzyna olyan akusztikus fogásokkal is él, amelyek színházi *„dolby surround"* hatást keltenek. A zene először halkan és fojtottan csendül fel, mintha egy rossz magnóból vagy lemezjátszóból szólna (ami időnként látható is a színpadon), majd egyre erőteljesebbé válik, akaratlanul egyre intenzívebben érzékeljük, végül már a hatalmas színházi hangszórókból árad, és mindent, ami a színpadon történik, elnémít. Egy pillanatra a zene uralja az egész színházi teret, majd általában hirtelen megszakad. A csend nyugtalanságot kelt.

Jarzyna sokféle zenét használ. „Készeket" és egy-egy előadásra komponáltakat egyaránt. Nem szereti a csendet. Azok a helyzetek, amelyeket nem gazdagít a zene, sosem teljesek. S el kell ismernünk, hogy a rendező rendkívüli érzékkel talál rá a „camp" határán lévő zenékre (amelyeket nem lehet teljesen komolyan venni). Ez a fajta zenei repertoár ironikus távolságot teremt a színpadi valóságtól, még akkor is, ha maga a zene nagyon komoly (például a Rammstein együttes művei az *Azonosítatlan emberi maradványok*ban). A zene ugyanakkor lehetővé teszi a rendező számára,

hogy ne engedje a néző figyelmét azokról a gyakran elhamarkodott és könnyű interpretációk ösvényeire terelődni. Jarzynának elsősorban az a fontos, hogy a néző átélje a színpadi szituációt. Csak azután értelmezheti, vagyis racionalizálhatja. Ám ha követjük a rendező által javasolt befogadási sorrendet, lehet, hogy már túl késő lesz racionalizálni. Hiszen a zene az egyik olyan csatorna, amelyen keresztül az előadásba behatol az irracionalitás, ami végül hatalmába keríti mind a nézői percepciót, mind a színész munkáját, ugyanakkor elvezet a rendező legfontosabb megállapításához, miszerint „a világ furcsa". Jarzyna színházában a néző nagy valószínűséggel saját bőrén tapasztalja meg a világ furcsaságát.

A TÉRSZERVEZÉS

Jarzyna rendkívüli érzékkel szervezi a színpadi eseményeket. Időnként az a benyomásunk, hogy a (legtöbb előadásának helyet adó) Teatr Rozmaitości amúgy nem túl nagy színpadának nincsenek is határai, s egyenesen a körülöttünk tomboló kozmoszra nyílik. Egyrészt ez minden bizonnyal a díszlettervezők érdeme – Jarzyna csak a legjobbakkal dolgozik, akik valószínűleg tökéletesen értik elképzeléseit. Másrészt viszont a tér által kiváltott sokk a színpadi események elrendezésének precizitásból fakad. Semmi sem véletlenszerű. A játék gyakran szimultán, több síkon folyik. Jarzyna előadásainak terét azonban mindenekelőtt az a meggyőződés szervezi, hogy a színpad kivételes, hogy azt ne mondjuk: szent hely, s a színpadi jelenlét rendkívüli intenzitást követel a színészektől.

Jarzyna: Mindent egy lapra; Teren Warszawa

AKTÍV VISZONY A PÁRBESZÉDDEL

A párbeszéd nagy titok Jarzyna számára. Soha nem emlékezetből idézett szöveg, hanem a találkozás, a kölcsönös megismerés, az alakok felfedezésének helyszíne. A színész arca a szerepről szóló igazságnak csupán egy részét közvetíti. Csak az első jel, mint Natasa arca, amelyet Miskin megpillant egy fényképen, s ez az arc elcsábíthatja vagy eltaszíthatja, mondhatja azt, hogy „szeress", de azt is, hogy „ölj meg". Majd csak a párbeszéd, a szó teszi lehetővé a találkozás titkaiba való mélyebb behatolást. A beszéd elmélyítheti az első benyomást, de teljesen meg is fordíthatja a viszonyt. A szó kötelező érvényű, a szó nem hazudik, még akkor sem, ha csalni próbál. Van, hogy egyenesen szubsztanciális erővel bír: megalkot egy egész eseményt. Vegyük példának a *Születésnap*ot *(Festen)*, ahol a szó szörnyetegeket teremt. Először Christianét, a kiegyensúlyozatlan férfiét, aki befeketíti apját, majd az apa szörnyetegét, aki bevallja, hogy szexuálisan molesztálta gyerekeit. Valaki azt mondhatja, hogy ez a dráma alapszabálya. Természetesen, csakhogy ha a szó nem magából az alakból és annak gondolkodásából fakad, képtelen lesz bármit is létrehozni vagy meggyőzni bennünket az események hitelességéről. A szót át kell élni és át kell gondolni, csak azután szabad kimondani. Jarzyna szinte filozófiailag fogja fel a párbeszédet, amely ily módon az élet és az események motorjává válik.

A SZÍNHÁZ MINT ESZKÖZ ÉS KIFEJEZÉSI FORMA

Jarzyna rendezéseinek egyik legfontosabb jellemzője az a hit, miszerint a színház eszköz és kifejezési forma. A színház tehát nem a szórakozás vagy a színészek és a nézők kölcsönös hódolatának helyszíne. Röviden: nem a szórakoztatást, a vidám vagy szomorú történetek eljátszását szolgálja. Jarzyna egyáltalán az „eljátszást" értelmetlenségnek tartja. A színház feladata elsősorban a felfedezés és a kifejezés, vagyis az emberről, annak viselkedéséről, beállítottságáról, motivációiról szóló igazság – akár nagyon brutális módszerekkel történő – napfényre rángatása. A színház tehát az ember megismerésére hivatott. E ponton Jarzyna felfo-

gása jelentősen különbözik Krzysztof Warlikowskiétől, a Teatr Rozmaitości arculatának másik alakítójáétól. Warlikowskit a világ leírása és vizsgálata érdekli, az emberi természet csupán a világ részleges emanációja. Míg Warlikowski az egzisztencia homályában szégyenlősen megbúvó rossz helyét kutatja, addig Jarzynát mindenekelőtt az emberi kapcsolatok érdeklik. Ezért jogos, hogy a színházat választotta a kifejezés és befolyásolás médiumának. Hiszen sehol máshol nem juthatunk el az emberi érzelmek, élmények és interakciók olyan intenzitásához, mint a színházban. Főleg akkor, ha azt az alkotók halálosan komolyan veszik.

A SZÖVEG MINT ÜRÜGY

Jarzyna nem azért rendez, hogy bemutasson, megvalósítson, színre vigyen egy adott drámát. Előadásainak célja nem a mondatok színpadon való kimondása, elszavalása, deklamációja. A szöveg arra szolgál, hogy mozgásba hozza az emberek közötti kapcsolatokat, hogy e kapcsolatok felfedjék magukat, és a színpadon egy teljesen új, a szöveg fölé épülő történetet kezdjenek élni. Bizonyos értelemben Jarzynánál minden a szöveg, vagyis a szöveg logikájának és előre lefektetett konstrukciójának rovására történik. A színház logikája fontosabb a szöveg logikájánál. Végső soron ma már nincs komolyabb színház, amely a szövegek színrevitelében látná feladatát. A modern drámairodalom tökéletesen tudatában van e ténynek, és magában foglalja azt a kötetlenséget, amelyet később a színház kihasználhat. Fredro viszont bizonyára nem volt ennek tudatában, amikor a *Szűzi fogadalmak*at írta, s ezért fújnak riadót a „magas értékek" védelmezői, mondván, hogy Jarzyna (egyébként nem csak ő) megbecsteleníti a szót és az irodalmat. Jarzyna valóban rendkívül szabadon bánik a szöveggel, de el kéne végre ismerni a színház önrendelkezési jogát. Az irodalom értelmezése csupán a színház egyik feladata, ám fontosabbak az emberek, a színészek, akik ma a színházat létrehozzák. Amikor a színész felépít egy viszonyt a szöveg és önmaga között, egyszersmind felépít egy viszonyt a nézőtér és a problematika között is.

Az a mód, ahogy Jarzyna megközelíti az irodalmi szöveget, további remek eredménnyel is szolgál: felfedi a szöveg mélystruktúráját és rejtett értelmét. Ez Grzegorz Jarzyna színházának valódi felfedezése, és ennek köszönheti sikereit.

Ugyanakkor meglehet, hogy a szöveghez való sajátos viszony magyarázza prózaadaptációinak sikertelenségét is. A két regény – a *Doktor Faustus* és *A félkegyelmű* – legyűrte a rendezőt. Véleményem szerint Jarzyna saját áldozatává vált. Egyrészt úgy érezte, végig kell vezetnie a nézőt a feldolgozott mű tartalmán, másrészt viszont az egyes kipreparált metszeteken megpróbálta végrehajtani a maga szokásos műveletét, vagyis behatolni a színházzal az irodalomba. A gyakorlott kézzel szabott párbeszédekre azonban ránehezedett a regény egész súlya.

MITIKUS TÖRÉSEK

Hogyan lehetne meghatározni azt az elemet, ami Jarzyna minden előadásában jelen van? Azokat a – minden esetben rendkívül pontosan megtervezett – pillanatokat, amikor a legalábbis látszólag rendezett színpadi világba hirtelen betör a vad és az ismeretlen, bekúszik az irracionalitás, amely megsemmisít minden logikai rendet, felborítja az élet precíz szervezettségét? Ezek Jarzyna előadásainak legérdekesebb pillanatai, ekkor mutatkozik meg a színház valódi rendeltetése. Példaként *A szív vonzalmá*t említeném, ahol a „furcsaság" (márpedig Jarzyna hisz a furcsaságban, és nem ismeri el a világ közönséges, banalizált valószerűségét) szinte már az első jelenettől kezdve felbukkan. A fiatal szerelmesek különböző korokon vándorolnak keresztül, és az értelem elvesztésének egyre növekvő kínjait viselik el, míg végül az ablakon túl örvénylő Naprendszerrel találják szemben magukat. Szinte fizikailag érezzük a kozmosz veszélyes közelségét. A megismerhetetlen teljes egészében hatalmába keríti a színpadi események világát. Az *Azonosítatlan emberi maradványok*ban a titokzatos vadság magukban a színészekben rejtőzik, s egyre erőteljesebben kiütközik belőlük, ahogy eltorzítja szelíd arcukat. A *Születésnap*ban a konyha az a furcsa hely, ahonnan a Nagy Rendetlenség papnői előbukkannak. Az ünnepi asztalnál felszolgáló alakok nem a rossz erejét jelenítik meg, ezért ebben az előadásban lehetségessé válik egyfajta hepiend, ami nem más, mint a Nagy Megtisztulás. Jarzyna rendezéseinek minden pillanata sajátos mementó, amely a világ teljes megismerhetetlenségére emlékeztet minket. A rendező szerint sosem érezhetjük magunkat tökéletes biztonságban, nincs jogunk saját kis világunkban pöffeszkedni, mert épp így válunk saját kevélységünk áldozatává, a megismerhetetlen pedig rosszindulatúan vihog a hátunk mögött. Pedig Jarzyna – azon túl, hogy bízik a színház művészi erejében és kifejezési lehetőségeiben – mélyen hisz abban, hogy a színház hús-vér emberek egymással, továbbá az őket körülvevő kozmosszal, káosszal való találkozásának színhelye, s egyszersmind tökéletes eszköze annak, hogy eljussunk a titkok mélyéhez, és megpróbáljuk legalább megközelíteni azok megfejtését.

ISTEN

Rejtély, hogy Isten miért nem jelent meg mind ez idáig Jarzyna színházában. Annak ellenére, hogy két előadása is olyan regényen alapul *(A félkegyelmű, Doktor Faustus)*, amely nyilvánvalóan Isten létével és az emberekhez való viszonyával foglalkozik, Jarzyna soha nem nyilatkozott vallási beállítottságáról. Sőt, az Istennel kapcsolatos problémákat mindig a távolabbi síkba tolja. Fontosabb számára az ember, és az, amit tesz, Jarzyna színházában pedig az ember nem Istennel, hanem a körülötte tomboló ismeretlen kozmosszal érintkezik. Hiszen Isten rendet vezet be a világba és a világmindenségbe, Jarzynánál viszont a kozmosz semmiféle rendezett struktúrával nem bír. A színpadon túlárad az emberi egzisztencia, amely csupán látszólag rendezett, s ez minden egyes színpadi konfliktusban megmutatkozik. E látszólagos rendezettségen túl pedig a félelemmel teli kozmosz tobzódik. A csillagos ég nem a rendet fejezi ki, hanem egy rettenetes hely, amely bekebelezi az emberi jelenlétet. Az ember a jelenléttől a sehol-nem-lét felé tart. E nihilista széthullással szemben a szerelem jelenti az egyetlen lehetséges segítséget, amely – bár szintén nem a racionális világból származik – megmentheti az embert. Grzegorz Jarzyna színházában a szerelem Isten jelenlétének egyetlen tényleges nyoma.

SZERTARTÁSOK

Egyik oldalról ott a rítus, ahol az istenség elsőrendű és lényegi helyet foglal el, másik oldalról pedig az értékektől megfosztott világi üresség. A szent és a profanizált színház e két végpontja között kell keresnünk Jarzyna színházát. Számomra a szertartásnak pozitív jelentése van. Ünnepélyes átmenet az egyik állapotból a másikba. A tudatosság, vagyis a *ráció* által irányított szférából a nem tudatos, vagyis az irracionalitás homálya által uralt szférába. Jarzyna minden előadásában átvezet minket a túloldalra, legalábbis minden alkalommal erre törekszik. Az ünnepi körmenet, a színészek körtánca a valószerűtlennel, az ismeretlennel, az ember valódi arcával való találkozás esélyét nyújthatja.

Eredeti megjelenés: Apagyilkosok – Fiatal tehetségek a lengyel színházban. *Wydawnictwo WAB, Varsó, 2003.*

NÁNAY FANNI FORDÍTÁSA

Csáki Judit

Tudósítás Rókabokorból

■ THORNTON WILDER: HAJSZÁL HÍJÁN ■

Nem emlékszem, hogy valaha láttam volna Thornton Wilder Hajszál híján *című darabját* – A mi kis városunk, *illetve* A házasságszerző *szokott feltűnni olykor a színházak repertoárján. Oka lehet ennek – ezen gondolkodtam Nyíregyházára menet, a mű friss újraolvasása után.*

Tézismű – méghozzá amerikai módra. Benne van ebben is – akárcsak a nagy amerikai nemzeti triász darabjaiban – az a nagyra törő ambíció, hogy nemzeti sajátosságaik és történelmi léptékkel mérve rövidke saját múltjuk, de annál hosszabb európai emlékezetük hálójában meg-, illetve újraalkossák az európai drámai kánont. Valamint benne van az az illúzió – amely az európai művészet történetében is egyre-másra fölbukkant, és olykor nagy teljesítmények teremtek a nyomában –, hogy a művészet egyik fontos célja, hogy tanítsa-nevelje közönségét.

Wilder életművéből számomra a *Szent Lajos király hídja* a legfontosabb – ámbár mára alighanem elveszítette „kultregény" jellegét –, mert noha ez is egy pregnáns tézis jegyében fogant, mégis remekmű. A determináció felől nézve rekonstruálja a leszakadó perui híd öt áldozatának az életét, és ez az öt sors, illetve az alakok környezete az egész világot magába öleli.

És végső soron a *Hajszál híján* is az egész világra kacsint: az emberiség száll szembe benne a létét, jövőjét fenyegető veszedelmekkel. *Pars pro toto:* egy család, *a* család. A mából visszatekintve a mű legérdekesebb eleme alighanem az, hogy a harmadik csapás, amelyről a harmadik felvonás szól: a háború – a mű megjelenésének időpontja pedig 1942. De mielőtt bárki messzemenő következtetéseket vonna le ebből, hozzá kell tenni, hogy nem Wilder tartotta kezét a világtörténelem ütőerén, hanem a háború került addigra előkelő helyre a katasztrófalistán: mindjárt a jégkorszak és az özönvíz mögé.

És mivel Nyíregyháza még autópályán is elég messze van Budapesttől, azon is volt időm töprengeni, vajon Forgács Péter rendező mit láthatott ebben a műben, ami ennyire fölcsigázta. Bármit is, döntöttem el magamban – a legkevésbé sem valószínű, hogy Wilder színművét kottának használva múlt század közepi katasztrófapéldázatot fogok látni. Ámbár – jutott még eszembe – bizonyos markáns darabok szinte maguktól váltanak formát, tartalmat, de még minőséget is, ha sikerül megmutatni bennük a telő időt.

A Móricz Zsigmond Színház kamaratermének rendkívüli adottságát ezúttal sem hagyták kihasználatlanul az alkotók. A téglalap alakú tér egyik hosszabbik oldalán ültünk mi, a közönség, szemben a hatalmas üvegajtóval, amely a színház mögötti szolgalmi útra nyílik. És mivel világos volt még, jól láthattuk, amint egy öreg szekéren számtalan bőrönddel vándortrupp érkezik az ajtó elé: színészek, zenészek, a műszak, de még a súgó is. Jókedvű pakolásba, díszletépítésbe fogtak: a szekérből jókora plató lett, televízió került rá, a zenészek a fal mellett rendezkedtek be, a súgó a másik oldalra telepedett, a színészek levették a kabátot, megigazították jelmezüket, sminkjüket – és máris megkezdődött az „Alma-tévé" híradója, melyben a riporter, Gerle Andrea stílusosan egy almában végződő mikrofonnal tudósított.

Mégpedig a Rókabokorból. Ahol egy *tüchtig* családi házban él a négytagú (plusz egy) család, Antrobusék. Árpád, a családfő, a kerék, az ábécé és még sok minden feltalálója, felesége, Vértesszőlősi Emőke (ő a köténytalálta föl), két gyermekük, Gladys és Henrik, akinek homlokán csúnya, K-alakú bélyeg éktelenkedik, valamint Sabina, a cseléd, aki persze szerelmes a ház urába (aki „a szabin dombokról rabolta el őt"), és olykor a Lili névre hallgat. És van két háziállat: dinoszaurusz és mamut.

Tehát semmi New Jersey – a Rókabokor létezik: a Nyíregyháza környéki tanyavilágban sok bokor van, ezek egyike. A szereplők nevével Forgács már nem következetes: George-ból Árpád lett, Maggie-ből Emőke (Vértesszőlős mint ősember-lelőhely magáért

Sándor Júlia, Juhász Éva és Széles Zita

Csutkai Csaba felvételei

Illyés Ákos, Gerle Andrea és Botos Bálint

beszél), a gyerekek és a szolgáló neve viszont nem vagy alig változott. A tévében látható tudósítás szerint jégkorszak közeleg, ítéletidő – bár a világvége, mint látjuk, egyelőre várat magára.

Forgács a teatralitást hangsúlyozza, egyrészt az előadás nyomatékos színházi kezdetével, másrészt a szereplők olykori reflexióival. Ez utóbbiakat a darabban elég gyakori és elég terjedelmes amolyan *félre*-kiszólások képviselik; valamint bele-beleszól a rendező is, Mr. Fitzpatrick, hogy megregulázza a méltatlankodó szereplőket. (*Nota bene:* a rendező *A mi kis városunk*ban is fölbukkan, jeléül annak, hogy Wildert igen megörvendeztette, amikor saját vegykonyhájában sikerült kikísérleteznie a maga V-effektjét.) Forgács rendezésében a distanciáló szöveg a tévé képernyőjén folyik át, valahogy így: „hogy ez mekkora marhaság, én sem értek belőle egy szót sem" és hasonlók. Wildernél ez elsősorban azt hivatott magyarázni, hogy egyszerre két idősíkban élnek a szereplők. Hiszen valóban: az emberiség őstörténete és a tapasztalati fejlődés XX. századi (amerikai) állapota egyaránt része a szövegnek; Forgácsnál azonban a direkt játék és a reflexiók egyszerre, egymásra kopírozódva vannak jelen, homogén közeget alkotva.

Így aztán a családfő hazatérésére való készülődést – az anya kisfia homlokába simítja a haját, mert az apát nagyon fölidegesítené, ha szemébe tűnne az a bizonyos forradás, amely azonnal arra emlékeztetné, hogy kővel agyondobta a testvérét – természetszerűen követi az apa megérkezését aláfestő Máté Péter-sláger („Most élsz, most vigyázz, hogy jól csináld..."), és a diadalmas bevonulás után a kis családi kórus a dinóval és a mamuttal kiegészülve egy másik dalra zendít: „Mi arra születtünk, hogy a föld sebeit begyógyítsuk..."

A dráma példázatos karakterét fokozatosan elborítja az irónia, valamint a populáris, olykor a magas kultúra köréből származó különféle idézetek. Gyorstalpalón futunk végig a történelmen: egy-egy villanás Mózes, a múzsák, Homérosz; Antrobus egy ponton kiküldi a vonakodó dinoszauruszt és mamutot a pusztító jégkorszakba – „kihaltak", legyint rájuk. Fönn a platón összetömörül a család, méltó tisztelettel és ájult hozsannával ünnepelve a családfőt, akinek „kemény napja volt a hivatalban, mert még a kereket is föl kellett találni"; Sabina őrzi a tévé képernyőjén lobogó tüzet, eléneklik Zelk Zoltán *Este jó* című versét, melynek rózsaszín idilljét elönti a szatíra (a darabban Longfellow *A csillag* című verse szerepel, a „fordítás" itt is tökéletes, akárcsak a daloknál) – és a jégkorszakot ezzel meg is úsztuk. Szünetben meleg „napközis" teát kapunk, hozzá a család közben elkészült vacsoráját: krumplit vajjal és sóval.

A második rész már az előcsarnokban kezdődik: vörös szőnyeget terítenek le, érkezik az elnök és a „first lady" az emlőskonferenciára, úgy is mint főemlősök, ugye. A trópusokon vagyunk, negyvenkét fok árnyékban, az elnöki pár ötezredik házassági évfordulóját ünnepli, szemmel láthatólag nem fog rajtuk az idő.

A színpadon felfújható gumimedence, benne víz, mellette nyugszékek, napernyő. Voltaképpen ebben a részben válik a díszlet és a jelmezek révén is érzékelhetővé, hogy Forgács Péter globális szatírája csak ugródeszkának használja Wilder – amúgy így, atomjaira szedve, avagy elegánsabb kifejezéssel: dekonstruálva eléggé használhatónak tűnő – színdarabját. Füzér Anni (aki a díszletet a rendezővel, a jelmezt pedig Kovalcsik Anikóval jegyzi) a látványt is telipakolja idézetekkel, az eredeti kontextusból kiemelve abszurdként működő elemekkel. Ha a drabális, tenyeres-talpas – és mint jól tudjuk: gyilkos – Henrik fiú békatalpakban szeli át öles léptekkel a színpadot, abban határozottan van valami fenyegető. Ha a felfújható medencében átmenetileg egymásra találó Antrobus Árpád és a kultúrtörténetből ezúttal Lilith alakjába bújó Sabina habfürdőben tapicskol, közben hol a *Pancsoló kislány* szól nosztalgikusan, hol maga Árpád üvölti el farkasszemet nézve a közönséggel, hogy „Már megint itt van a szerelem, már megint izzad a tenyerem", akkor ez mind együtt a szatírának nemcsak a nevetséges, hanem a fekete tartományát is megidézi. Amiként Árpád jelmeze is ilyenformán eklektikus: virágos rövidgatya, felül zakó, alatta piros szegélyes fehér póló, piros baseball-sapka, barna aktatáska, barna cipő, zokni – egyszerre röhejes és szánalmas, mindazonáltal elsősorban is nagyon ismerős, és nem csak a turkálókból.

A szegény Antrobusné ötezer év házasság után megtörten, szenvedve figyeli férje románcát – „Boldogság, gyere haza", énekli –, erős melodramatikus légáram söpör át a színen, szállnak a szappanbuborékok – és hát közben özönvíz fenyeget. És Emőke bizony az utolsó pillanatig hiába nógatja szerelmes férjét, hogy a mólónál ott a bárka, és még bele kell pakolni az állatokat is...

Forgács nem fogy ki az ötletekből; zenei, akusztikus, vizuális és verbális poénok épülnek egymásra. Noé bárkáján például megannyi állat formájú úszógumi hivatott megmenekíteni az állatvilágot a kihalástól. Henrikből újra előtör Káin – és majdnem sikerül hátrahagyni őt, de végül mégis a teljes család (a Sabinává visszakozott Lilithtel) száll föl a bárkára, ilyenformán az emberiség cipeli tovább az ősbűnt. A darab nem annyira – az előadás kétségtelenül fokozódik.

A harmadik felvonás egy háború utáni pillanatban játszódik. Mondanom sem kell, mindhárom végveszély napjainkban fokozottan aktuális, hiszen mindre akad tragikus példa a közelmúltból. És bár kétségtelen, hogy Forgács rendezése rendre eszünkbe juttatja őket – nyoma sincs az előadásban semmiféle konkrét aktualizálásnak, utalásnak. A cunami vagy az „özönvíz" által elsodort Nógrád megyei falu, esetleg a csecsen, arab, zsidó merényletek a befogadói hozzáadott érték része.

„Mérföldes léptekkel halad a béke" – írja Wilder Bányai Geyza fordításában (amely a maga kissé archaikusnak tűnő nyelvhasz-

nálatával maga is szatirikus elemmé válik); először anya és lánya tűnik föl a puszta színpadon gázálarcban (Gladysnek a pusztulás közepén kisbabája született, hogy a szimbólumok előretörését is érezzük), a plató közepén egy jókora fotel, lepellel letakarva, nyilván a családfőt várja. Aztán berobban Henrik is, zabolázhatatlanul vágtat föl s alá fölfegyverkezve a színpadon – hiába: az ölés, pusztítás Káin aranykora.

Forgács nagyon fölpörgeti ezt a felvonást, egyszerűsíti a dramaturgiai „rugókat", átugorja a motívumok ismétlődését, az összegzésre koncentrál: a nagy semmi, a *puszta* élet vár a családra, mint ezt a családfő, Árpád többször, többféleképpen megfogalmazza. Ismét egy „nulla pont": kezdődhet minden elölről. Ami volt, azt ezúttal a Leonard Cohen-dal magyar verziója, a Zorán énekelte *Volt egy tánc* foglalja össze – olyan magyar ez, hogy elképzelni sem lehet magyarabbat. E pillanatban ez – és nem csak a szereplők komor ábrázata miatt – kevéssé ironikus, az meg csöppet sem az, ahogy Árpád minduntalan az odaveszett könyveit siratja. A könyvek mint az emberiség által fölhalmozott tudás megtestesítői – a remény, hogy nem „üresben" pörög a történelem kereke. Az előadás immanens slusszpoénja, hogy (és *ahogy*) a könyvek mégis előkerülnek. Senki és semmi nem hiányzik: lehet kezdeni újra.

De befejezik inkább. A vándorszínház szétszerel, lebont, összepakol, felöltözik, és kitolja a szekeret az utcára. Integetnek, mosolyognak – mi meg tapsolnánk, de nincsen kinek.

Az erőteljesen kézben tartott játékhoz ugyancsak erőteljesen kézben tartott alakítások tartoznak. Avass Attila Antrobus Árpád szerepében mint valami középkorú Ádám éli meg a csapásokat, csakhogy nem ártatlanul és tiszta lappal, mint Madách szimbolikus embere. Ő ugyanis az emberiség megmentésére szakosodott, ezért családfő, és az emberiség az ő igen vegyes családja. Avass Attila a naivitást és a hitet hangsúlyozza játékában – tudván jól, hogy a kontextustól függően ezek változatos hatásokat képesek elérni. Széles Zita Emőke szerepében erősebben él a stilizáció eszközével – úgy rajzolja el a figurát, hogy az asszonyi közhelyek elevenednek meg benne. Juhász Éva Sabinája flott csábító, Nagyidai Gergő Henrikje szüntelenül mutatja önmagában az ölésre kész Káint, Sándor Júlia Gladyse pedig az ön- és éntudatára sosem ébredő „történelmi embert". A rengeteg kisebb szerepben Gerle Andrea, Tamás Kinga, Botos Bálint, Illyés Ákos és a többiek kivált a fegyelmezettséggel tűnnek ki. És jók a zenészek is, amiként mindenki, akit mindvégig fogva tart az erőteljes rendezői irányítás. Márpedig az nem lankad – ezért aztán remekül szórakozunk.

THORNTON WILDER: HAJSZÁL HÍJÁN
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

FORDÍTOTTA: Bányay Geyza. **DÍSZLET:** Füzér Anni és Forgács Péter. **JELMEZ:** Füzér Anni és Kovalcsik Anikó. **ZENEI VEZETŐ:** Kazár Pál. **ZENÉSZEK:** Kazár Tíciána, Papp Tamás, Száraz Tamás. **VIDEÓ:** Csordás László. **SÚGÓ:** Apjok Rodica. **ÜGYELŐ:** Sárközi István. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Nagy Erzsébet. **RENDEZTE:** Forgács Péter.
SZEREPLŐK: Avass Attila, Széles Zita, Nagyidai Gergő, Sándor Júlia, Juhász Éva, Gerle Andrea, Tamás Kinga, Botos Bálint, Illyés Ákos.

TARJÁN TAMÁS

Csalászat

■ WILLIAM CONGREVE: ÍGY ÉL A VILÁG ■

A Katona József Színház színpadán megnyíló cselvígjáték, társadalmi keresztmetszet-komédia legstabilabb erkölcsű szereplője egy meghökkentően hosszú asztal. Bizonyos jellemhibáktól az ő esetében is tartanunk kell – például nem középen hordozza, hanem a rövidebbik oldalhoz közel, a lábainál rejtegeti hirtelen kihúzható, túlontúl szolgálatkész kis fiókjait. Egyébként a közömbös barna színével a fakított díszletben fel sem igen tűnő (de, mondottuk, érdekesen hosszú) asztal a játszóhely, illetve – számos alkalommal – a jelenetek iránytűje lenne, csak hát hiába fordítják erre, állítják arra, ha az alatta, fölötte, körötte levő világ maga fordul hol arra, hol erre mindenestül. A takarékos bútorzatú előadás említett asztalosipari terméke a teret osztva ugyanolyan hűséggel szolgál, mint átmeneti ülő- vagy fekvőalkalmatosságként. Valószínű persze, hogy a derék asztal minden szót megjegyez, amelyet hall, s egyszer még eljöhet az ő ideje, amikor az illetékes szúk közvetítésével percegni kezdi titkait, az ellenértékből pedig új, hivalkodóbb lakkozásra költ.

Khell Zsolt néhány beszögelléssel, takarással, gardróbbal, látható vagy rejtekajtóval tette érdekessé, „kalandossá" az asztal nélkül majdhogynem üres teret. A hátsó, karzati szinten sokszor nyílik fel – ablakként viselkedve – egy, több vagy az összes fatábla, s gunyoros nézelődők, izgatott érkezők vetnek hosszabb-kurtább pillantásokat az alant történőkre. Csupa hétpecsétes esemény; de még kezdetüket sem vették, amikor már (majdnem) mindenki tud róluk. (Az örökségből való kiforgatás, az anyagi zsákmányszerzés, a házasodási és megcsalási rituálé ősi organizmusa növeszti ki magából William Congreve 1700-as datálású darabját is.) Ascher Tamás a nyilvánosság kérdésének kezelésével, tanúk, leskelődők, fogadatlan prókátorok állításával – s a „mindentudók" tudatlanságának leleplezésével – az óramutató járásával ellenkező irányba kavarja ezt a folyamatosan pörgő, bugyborgó színművet, melynek a receptjében is akad érdekesség, mégsem különösen izgalmas, hogy a kiszámítható sorsra jutó figurák miként főnek a saját levükben. Ezúttal köztudomás közepette megy végbe valamennyi akció, mégsem lassulnak le vagy szakadnak meg a folyamatok.

A képlet általános, kortalan. Ascher az aktualizálás teljes hiányával aktualizál. A publicisztikus, összekacsintó jellegű időszerűsítéssel nem veszi el a mindig érvényesből a csak mait. Ez az önkorlátozás azonban a nézőt – maga is kukucskáló, beavatott – nemigen hozza lázba. A Congreve elképzelése szerint (ez a recept újdonsága) nem a természet, hanem a társadalom által elrontott, önmaguk karikatúrájává módosuló alakok vircsaftjában az ügyleteknek nincs igazán tétjük. Ez lehetne világképi, bölcseleti megfigyelés és summázat is, de nem az. A *nem* nem találkozik össze a tragikussal, holott ebben a vígjátékban találkozhatna. Marad a *ha nem, hát nem*. Odavágott kalpag, bigygyesztett száj, rándított váll. Elúszó pénzesládika. Ha most nem, majd máskor. Vagy akkor sem. Na bumm.

Hajduk Károly (Witzingham) és Ónodi Eszter (Miss Millimant)

Fekete Ernő (Mirabell) és Kiss Eszter (Mrs. Hamish)

Pelsőczy Réka (Ingo) és Bodnár Erika (Lady Elalale)

A kondér matt – annál színesebb benne, Szakács Györgyi részletgazdag jelmezeinek köszönhetően, az embermassza. Egy régi képtár, egy hajdani panoptikum delegálja címerszemélyeit a XXI. századi estébe. Ascher az öltözékek viselőitől, a tér berohangászóitól természetesen megint a mikrofilológiai hitelességű, pontosságú emberábrázolás jegyében kéri az együttműködést. Bár a cselekményt nem mindig könnyű követni – ki kinek éppen kije, s valóban az-e?: a válasz nem tudása jót is tehet a nézőtéri spekulációknak –, a karakterekkel, a viselkedésekkel, a tettekkel, a szövegkódokkal az első perctől az utolsóig szinkronban vagyunk. Varró Dániel üde magyarításán a tehetség virtuozitásán kívül a nyelvi ötletek babusgatása is érződik. Nem lehetett könnyű a fordító számára, hogy textusa sokkal kevésbé kotnyeleskedhet a jelenkori beszéd kultúrájába és kulturálatlanságába, mint más munkái során.

A Congreve-féle *Így él a világ,* azaz Ascher Tamás emberkertje a greenwichi idő szerint, precízen nyit és zár (s a CET könnyen átváltható más zónába). Az epizódokat a kellő minutában etetik, az összes egyed jókor tétetik közszemlére, friss – vagy negyedórák óta nem látott –, vad *tak*ra érkezik. Az óramű ketyegése garanciális – Ascher nagy életműve, ennél a produkciónál sokkal maradandóbb sok alkotása a garancia. Amikor porszem megy a gépezetbe, a színészek maguk távolítják el. Ha a publikum olykor-olykor elalél, csak annyira, amint az Lady Elalale nevében benne foglaltatik. Ha a dolog itt-ott kissé hamis, csak a darabbeli Hamishokat (-eket) okolhatjuk érte.

Bán János (Hamish) nem a leghiteltelenebb figura (művészi hiteltelenség nem tenyészik e színpadon), csupán ő a legtartózkodóbb a művel és szerepével szemben. A többiek többszörösen és többféleképp belemennek a játékba (így él a világ, vagyis: mi), ő nemigen. Tóth Anita komornáskodásában nem lett eléggé megokoltta Adie, Betty és Peg persze az általánosságokról tudósító hármassága. Küldönc, Kocsis, Lakáj, Szolga: Keresztes Tamásnak is a maga szakállára kellett, valahol a háttérben, egyből négyet, négyből egyet csinálnia. Miss Millimant udvarlóiként Witzingham és Dutzington – az élces Hajduk Károly és a morgós Elek Ferenc szemernyit sem hasonlító ikerülésével – rászaladt arra az ösvényre, ahol a világdráma párosai, a Dobcsinszkij- és Bobcsinszkijek, az Estragon- és Vladimirok piknikeznek. Takátsy Pétert (Derek, Mirabell komornyikja) az álruha és az álduma az epizodisták külsőbb körére penderíthetné, de a komorna, Ingo – az önfeledtségekor álmélkodni is tudó Pelsőczy Réka – oldalán (alatt, felett) rendre visszatér a főáramba, hogy látva lássuk: az alsóbb és a felsőbb népréteg egymásra utalva, egymás kezét mosva turkál a szutyokban.

A szép-komoly Kiss Eszter végig képes fejben tartani, ő kicsoda (Mrs. Hamish, Lady Elalale lánya, Hamish felesége, korábban Mirabell barátnője). A szép-komolytalan Ónodi Eszter (Miss Millimant, szép hölgy, Lady Elalale unokahúga, szerelmes Mirabellbe) hajlamos a mosolyos feledésből közelíteni a nagyszabású báb-játékhoz (a karzati rész nyújtotta látvány valóban bábszínházi). A hölgykoszorúban Kerekes Éva (Mr. Hamish barátnője, szereti Mirabellt) mérgezett csiviteléssel van jelen. A cizellálás

nála fedettség is, tehát a külső formák, a látható megnyilvánulások, a szerény lelki tartalmak kavalkádjában az ő asszonyalakja a gonosz bentben is erősebben létezik.

Mi van kint, mi rejlik bent? Ascher rendezése kerüli az egyenes és egyetlen választ. Még a szimplább egyéniségeknek sincs *a), b), c), d)* feleletű, „húzzuk alá a helyeset!" jellemtesztje. Az interpretáció felfogásába belefér az ábrázolásmódok „kintjének" s „bentjének" olyan különbsége, mint amilyen – a legradikálisabban – Bezerédi Zoltán (Sir Bumford Witzingham) és Bodnár Erika (Lady Elalale, gyűlöli Mirabellt, amiért az megjátszotta, hogy szereti) alakítása közt mutatkozik. Bezerédi iszákosra pingálva, potrohos-vidékiesre jelmezezve, gutaütésesre felsrófolva csörtet a kifinomultabb arisztokrata tájba, ahol mindenki azért vágta be az etikai kódexet, hogy legyen mit megszegnie. Ennek a példánynak csakis külső dimenziói léteznek – s Bezerédi vitalitása, eredménytelen felhorgadásokat prezentáló, parodisztikusan ízes viselkedése mégis pompás mozgásteret metsz ki magának. Öröm nézni ezt a férfit, akit a darabban senkinek sem öröm nézni, de még magamagát sem nagyon szereti nézni. Bodnár Erika viszont elfüggönyözi alkalomadtán kissé lenge öltözékű önmagát a külvilágtól. Primadonnaallűrökkel fájlalja a fájlalhatót. Hasadozhat a lelke a mélypsziché sok „ah!"-jától. Az önirónia e mesterműve, mely egy pillanatig sem időzik a saját technikai fogásainál, mégis egy új jellemvariációt iktat az öregedő hölgyek galériájába, s legalább annyira pőre, „kinti" kreatúra a Lady, mint amennyire „benti" a vadember úr-paraszt.

Fekete Ernőre vár a feladat, hogy Mirabellként (szerelmes Miss Millimant-ba) hol szétszedje, hol összeillessze a felvágott alma két felét. A színész a zamatos Epilógus felől gondolhatta át teendőit. Játékában ott bujdosik az a „jóslás", amelynek kedvezően kedvezőtlen (vagy kedvezőtlenül kedvező) végkifejletéhez a zárszó fűz cinikus-bölcs kommentárokat. Fekete az általános csalászat ceremóniamestere, aki arca rándulásaival ki is fejezi: leginkább és legkorábban ő tud arról (ő tudja meg), hogy egyetlen cselekedetnek sem volt közvetlen értelme, mert a megoldás a színmű kezdete előtt készen s írva állt...

Ha az irodalomtörténet helyesen jegyezte fel, William Congreve az *Így él a világ* kedvezőtlen fogadtatása miatt hátat fordított a drámaírásnak, s élete első három évtizede után a második három nagyobb részét a világfiságnak szentelte. Adta volna csak a darabját a Katonának! Akkor még – bár elementáris kritikai szellem volt – ma is írna.

WILLIAM CONGREVE: ÍGY ÉL A VILÁG
(Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Varró Dániel. **DÍSZLET:** Khell Zsolt m. v. **JELMEZ:** Szakács György m. v. **VILÁGÍTÁS:** Bányai Tamás m. v. **ZENE:** Lázár Zsigmond m. v. **MOZGÁS:** Jaross Viktória m. v. **DRAMATURG:** Fodor Géza, Gáspár Ildikó m. v. **RENDEZŐ:** Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: Fekete Ernő, Ónodi Eszter, Bán János, Kerekes Éva m. v., Kiss Eszter, Bodnár Erika, Bezerédi Zoltán, Hajduk Károly, Elek Ferenc, Takátsy Péter, Pelsőczy Réka, Tóth Anita, Keresztes Tamás.

Kiss Eszter és Kerekes Éva (Miss Labenspoon)

Ónodi Eszter és Bezerédi Zoltán (Sir Bumford)

Schiller Kata felvételei

Hajduk Károly és Bán János (Hamish)

Koltai Tamás

Körbe

■ WITOŁD GOMBROWICZ:

YVONNE, BURGUNDI HERCEGNŐ ■

„Amit a lengyeleknek el kellett mondaniuk Gombrowiczról, azt már elmondták – írta a kritikus Łukasz Drewniak a szerző születésének tavalyi, százéves évfordulója alkalmából A jubiláló Gombrowicz a színházban *című cikkében. – Itt az ideje, hogy visszahúzódjunk, és helyet adjunk másoknak. Néhány lengyelhez hasonlóan abban reménykedtem, hogy Christoph Marthaler esetleg színpadra viszi az* Operettet*... Azok az erőfeszítések, hogy Schilling Árpád és Thomas Ostermeier Gombrowiczot rendezzen, nem jártak eredménnyel. Jó ötlet volt, de nem valósult meg. Rilke azt írta, hogy »csak egy külföldi tudja kimondani az igazságot«. Amit még nem tudunk Gombrowiczról, azt csak azok a kívülállók mondhatják el, akik kevéssé tudatosítják a szerző* Esküvő *című darabjáról szóló kritikai cikkek ismeretének hiányát, és emlékezetükben nem keveredik össze egy tucat dicséretes történelmi rendezés. Ők még megrázhatnak, fölébreszthetnek, életre serkenthetnek bennünket...”*

Irigylem a lengyeleket. Egyrészt mert olyan drámairodalmuk és színházuk van, amely érdemes mind a poétikai, mind a teoretikus megközelítésre, másrészt mert ha úgy érzik, hogy mindkettőtől csömörük van, akkor az elmúlt száz év alatt alaposan kimeríthették Gombrowiczot – a színházi irodalomban is, a színpadon is. A lengyel színház ismerőjének a fenti idézetről a gazdag ember panasza jut eszébe, aki unja a vagyonát, és nagylelkűen felajánlja másoknak, hogy tékozoljanak belőle. Aztán a veszteséget elkönyvelve csettint, és hozzáteszi: „Érdekes próbálkozás volt.” Többször találkoztam már azzal a pózzal, ahogy lengyel színházi emberek lelkesen megdicsértek magyar Gombrowicz-előadásokat, amelyekkel nem tudtak mit kezdeni.

Gombrowiczcsal az a probléma, hogy „meg kell fejteni”, ami bizonyos fokig könnyebben sikerülhet azoknak, akiknek fogalmuk sincs róla, hogy kicsoda. A Gombrowicz-irodalom ismerete kétségkívül hátrányos helyzetbe hozza a rendezőt, ezzel szemben a széles körű nem tudás meglehetős szabad kezet biztosít a számára. De vajon nem az utóbbi-e a jobb? Az elméletekkel agyonterhelt színház megfekszi a gyomrot, és rémisztően unalmas. „Azokat, akik unalmasan és józanul merészelnek szólni rólam – olvasom a szerzőtől származó, a darabot is fordító Pályi András magyarította idézetet az *Yvonne, burgundi hercegnő* kecskeméti előadásának műsorfüzetében –, borzalmasan megbüntetem: meghalok az ajkukon, és a holttestem betömi kinyílt szájukat.” Legszívesebben minden kritika elé odaírnám mottó gyanánt ezt a mondatot. És a színpadon unalmasan beszélő rendezőknek is a figyelmükbe ajánlanám. Legkevésbé éppen az *Yvonne* magyar rendezőinek van rá szükségük: eléggé szórakoztató előadásokat kreáltak. (Ascher Tamás pár éve a bécsi Burgtheaterban is megrendezte; nem láttam ugyan, de a külföldiekre bazírozó *pan* Drewniak nyilván igen.) Különösebb „megfejtéssel” nem szolgáltak, és azt a bizonytalan érzést hagyták maguk után, hogy a hagyományos és az avantgárd közti senki földjén járunk; a darabnak ugyan nincs köze „a két fránya névhez” (Beckettet és Ionescót illette így a velük való összehasonlítás ellen tiltakozó szerző), de mégis van benne valami alternatív.

A kecskeméti előadás rendezője, Bagossy László nem töri a fejét holmi *értelmezésen;* semmi „izmus” vagy szürreál homály, a produkció olyan természetes, laza, elegáns és könnyed, mintha valamely társalgási szalonokra szakosodott stílművészszínház ilyesmiben jártas társulata hozta volna létre az ehhez szokott, polgárian ínyenc közönségnek. Meghökkentő, ahogy játsszák, és meghökkentő, ahogy a nézők veszik. A tolmácsolás mikéntjét és a befogadást tekintve, amint azt Shakespeare-nél mondják, skrupulusa sincs a skrupulusnak. Minden világos. Van ez a hallgatag, mulya és irritáló Yvonne, aki végzetes *mutyuliként* egy formatartó világban maga a formátlanság, tehát fel kell lázadni – lázadó ösztönből *érte,* józan belátásból *ellene* –, és amikor a revolúció mindenkiből kihozza a saját rejtett énjét, szégyellt önmagát, akkor meg kell ölni, hogy visszaálljon a formatált rend. Az eleje és a vége ugyanaz, de amíg odaérünk – miként azt a ritkán, de akkor velősen meg-

Makranczi Zalán (Fülöp herceg) és Hámori Gabriella (Yvonne) a kecskeméti előadásban

Walter Péter felvétele

Horváth Klára felvétele

Frumen Gergő (Cirill) és Murzsa Kata (Yvonne) a Szív-Kamara Színházban

szólaló címszereplő mondja, s Bagossy Levente forgószínpadra szerelt boltíves építménye is sugallja, „körbe" –, útközben sikerül kiiktatni a konvenció érvényesülését akadályozó tényezőt.

Elképzeléséhez Bagossy megtalálta az ideális Yvonne-t (vagy Yvonne-jához az ideális elképzelést, mindegy, mondjuk úgy, hogy telibe találta a színházcsinálás lényegét). Hámori Gabriella mint Yvonne – nem mint Hámori Gabriella – se nem szép, se nem csúnya, se nem ellenszenves, se nem rokonszenves, se nem nevetséges, se nem tragikus, se nem bűnös, se nem áldozat, hanem maga a megfoghatatlan jelenség. Porszem a simán működő gépezetben. Zavarba ejtően semmilyen, és – paradox módon – éppen ezáltal nagyon is valamilyen, erősebb személyiség mindenki másnál. Csak hát nem lehet vele mit kezdeni, ahogy dacosan, alsó állkapcsát előretolva, tétlenül és szótlanul áll vagy ül, ruhaszegélyét fölcsípve, fehér térdzokniját láthatóvá téve jár-kel, luftballonját vagy a belőle maradt hurkapálcát szorongatja, lebillenve a padról mereven égnek kalimpálja a lábát, vagy éppen enyhén széttárja, félreérthetetlen szándékát tanúsítva Fülöp herceg iránt. A formátlanságnak és artikulálatlanságnak ez az amorf biológiai tömege lenyűgöz spontán természetességével. Kiszolgáltatottságot és gőgös fölényt áraszt egyszerre, bosszant és mulattat – tulajdonképpen érthető, hogy mindenkit ingerel. Hámori gondosan árnyalja az egysíkúnak látszó szerepet, a figura provokáló passzivitása mögött láthatatlan és többnyire követhetetlen, de létező ingerek sejthetők – további bizonytalansági tényező az alak alaktalanságának alátámasztására –, s különös örömmel tölt el, amikor életfunkcióinak visszafordíthatatlan lelassulására rácáfolva hirtelen kijön a sodrából, és rikácsolni kezd. Szinte megszépül, amikor a végzetes kárászvacsora előtt szórt fényben menyasszonyként megjelenik az ajtóban. A hal csak azután akad a torkán, hogy Ignác király bejelentette – mintegy antedatálta, jósolta, sugallta – a fulladást. Szétbombázza a terített asztalt, majd kimászva alóla, fejét kezére hajtva, szép nyugodtan elhalálozik – mint aki maga is egyetért önnön kiiktatásával.

A királyi udvar a háttérben – az egyszerű vonalú boltív-architektúra alatt – amolyan elegáns polgári környezet a harmincas évekből, betétes cipőkkel, laza fehér öltönnyel, disztingvált szalonokból rendelt délutáni és estélyi ruhákkal. Földi Andrea finoman utal a darab születésének korára, nem túlozza el – nincsenek teniszdresszek, kiegészítő divatkellékek, a korabeli dizájn szerinti tárgyak –, megelégszik az enyhe stílusrekonstrukcióval, amely eléggé általános viselettörténeti részleteivel áthangolódhat akár maivá is. Ugyanez a választékosság jellemzi a gesztusrendszert, a meghajlások protokolljától az ifjú és idétlen hölgyek izgő-mozgó vihorászásáig. A számos pompás pillanat egyike, amelyben a formákhoz visszatérő udvartartás képviselője, a Kamarás szmokingkabátja belső zsebéből előveszi a laposra préselt koronát, célirányos mozdulattal széthajtogatja, és átnyújtja a királynak, aki a fejére teszi. Rubold Ödön Kamarása könnyed, simulékony és hajlékonyan elegáns diplomata-udvaronc, akinek intrikusi működése is – diót rak a széklábak alá, hogy „megnehezítse" a dolgokat – tartalmaz bizonyos kedélyes konvencionalitást. Ignác király szerepében Kiss Jenő azt a gördülékenyen szellemes operettidiotizmust képviseli, amiről Gombrowicz értekezett más vonatkozásban; a monumentális értetlenség és zavarodottság, amelyet a szokásaiból kiugrasztott király bosszankodása révén rendkívül szellemesen érzékeltet, elbírja, sőt beépíti a szerepbe a finom, a karakter komolyan vételét nem érintő, azt ironikusan ellenpontozó színészi modort is. Réti Erika fejti föl a legtöbbet Margit királyné rejtett énjéből, ahogy a bubifrizurás, személyiségét a szerephez illően testi-lelki fűzővel korlátozó „nagyasszony" fekete parókáját letépve felszínre hozza a zilálton keseszőke, titkolt költészetének dilettantizmusától szenvedő „poétanőt". Makranczi Zalán az előbb léhűtőszerepe ellen lázadó, majd a lázadásba belefáradó Fülöp hercegként születési és biológiai kiváltságait élvező mihaszna aranyifjú. Az olykor aggódó Cirillt Szokolai Péter játssza baráti nehezteléssel és beletörődéssel. Horváth Erika Iza udvarhölgye a divatlapok átlaga. Domján Sándor mint Valentin, a lakáj, akit általában mindenhonnan kiküldenek, ezért mindenhol (egyszer még a páholyban is) megjelenik, az utolsó kép előtt ironikus mosollyal megforgatja a színpadot, s az olyan könnyeden gördül körbe, akár maga a lazán elegáns, sziporkázó előadás.

A Szív-Kamara Stúdiószínház tiszte és elvárt kötelessége szerint az „avantgárd darabot" játssza. Horváth Klára elemzése nem kevésbé pontos, ezáltal *természetesen* ugyanazt az eredményt hozza ki, vagyis az előadás ugyanúgy a forma uralmáról szól. Csakhogy a formák – a hazugságok – mögött fölfeslő világ, a rejtett „én", a belső szorongást okozó, kínos és nevetséges tudatalatti sokkal fontosabbá válik, mint a felszín. A produkció legerősebb részei a *kivetkőzések.* Takács Panka Margit királynéjának turbánja alól – a karakter a harmincas–negyvenes évek művészlelkű irodalmi kékharisnyáira hasonlít – nemcsak a kuszált hajzat bomlik ki, hanem a bomlott lélek is: a narcista és kielégítetlen nőstény. Reitter Zsolt Ignác királyáról kiderül, hogy az óraláncnál markánsabb, valószínűleg többféle láncfunkciót is ellátó jelképes fémkarikasor egy kukkoló, mitugrász senki segédeszköze. A Kamarást alakító Horváth László finomkodó modora, szépelgő önimádata – lopva ellenőrzi küllemét a tükörben – egy karrierista törtető elszántságát takarja; egy álomszerű vízióban az ajtókeretbe feszítve magát fölfelé hág, ki tudja, milyen magasságokba, és az éj „rémjáró szakában" zilált ruhában paródia-Hamletként járkál. Ezek a tudatalattit kivetítő látomásszerű képek többször megismétlődnek. Gubányi György István mint Fülöp herceg és Hetényi Zoltán mint Cirill előbb játékszerként labdáznak Yvonne-nal, majd a lány kilép kettőjük közül, s mialatt a két fiú pantomimszerűen folytatja a játékot, ő Innocenthez (Pop Sorin), elhagyott szerelméhez csatlakozik, s a kettőjük közötti, egykor volt gyöngédebb viszony jelzéseként a jelenetet ellenpontként a *Pillangókisasszony* szerelmi kettőse festi alá.

Mindebből nem az következik, hogy ebben az előadásban Yvonne egyértelmű

áldozat. Murzsa Katában kétségtelenül van valami éterikus felé törekvés – például ahogy az égre nyújtózkodik az *Otello* Ave Mariájának hangjaira –, de alapkarakterének idomtalanságában, teszetoszaságában, bárgyú félénkségében megjelenik az „igazi" Yvonne. Az ifjú krakélerek ezt ki is használják, föladják a lábára a kezdetben a vállán átvetett görkorcsolyás cipőt, és tehetetlen bábként tologatják. A gőgös grimaszú, lebiggyedt szájú, görcsös tartású, kezeit bénán kulcsoló lány szinte kihívja, hogy tárgynak tekintsék. Félénk és óvatos settenkedéseiben, ahogy a szereplők háta mögött fölhág a létrán, szótlanul eltűnik egy ajtó mögött, majd újra megjelenik – magában a kiszámíthatatlan jelenlétben –, van valami kísértetszerű. Másrészt viszont ez az Yvonne is fokozatosan kisimul a játék során; nem lesz elfogadható, de valahogy „normalizálódik". És ő is feltűnik a vége előtt egy ajtókeretben, fehér ruhában, melynek felső részét lassan húzza magára. Ő is árgus szemek keresztüzében eszi a kárászt, egyszerűen és gesztikusan hal meg, ráhanyatlik egy zsúrkocsira, melyet a helyreállított rend képviselői mint fölöslegeset kilöknek elénk a fénykörből, a hozzánk egészen közel eső előszínpad árnyékába.

Itt nincs polgári-királyi előkelőség és elegancia, az elutasított formális világot a becsomagolt bútorok stilizációja jelzi; az elemző gondolat befelé, a játéktér fölfelé, a kis stúdiószínpad belmagasságának kihasználására törekszik. Gombrowicz itt is érvényes, visszatért alternatív önmagához, a kör bezárult.

WITOŁD GOMBROWICZ: YVONNE, BURGUNDI HERCEGNŐ
(Kecskeméti Katona József Színház)

FORDÍTOTTA: Pályi András. **DÍSZLET:** Bagossy Levente. **JELMEZ:** Földi Andrea. **DRAMATURG:** Gáspár Ildikó. **RENDEZŐASSZISZTENS:** Teklesz Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Bagossy László.
SZEREPLŐK: Hámori Gabriella, Kiss Jenő, Réti Erika, Makranczi Zalán, Rubold Ödön, Horváth Erika, Szokolai Péter, Fazakas Géza, Jablonkay Mária, Kertész Kata, Kertész Richárd, Domján Sándor, Andrádi Zsanett, Jarábik Klára, Kolenicska Levente.

(Szív-Kamara Stúdiószínház)

ZENE: Gidon Kremer, Henryk Gorecki, David Darling, The Locust, Dilinger Escape Plan. **RENDEZŐ:** Horváth Klára.
SZEREPLŐK: Murzsa Kata, Gubányi György István, Reitter Zsolt, Takács Panka Margit, Horváth László, Tabi Orsi, Pop Sorin, Frumen Gergő, Csekő Attila, Petróczi Nárcisz, Murzsa Renáta.

URBÁN BALÁZS

Szép az élet...

■ BARTA LAJOS: SZERELEM ■

Noha Barta Lajos távolról sem egyműves szerző, a Szerelem *híján alighanem csupán irodalomtörténészek tartanák számon a nevét. A „magyar három nővér" története azonban évadról évadra felbukkan színpadjainkon. Általában sikert aratva; a dráma finom érzelmessége, eredetien kesernyés humora, plasztikus lélekábrázolása s hálás szerepei megfelelő színészgárda esetén garanciát jelentenek a jó előadásra. Igazán jó, valóban megragadó, többszólamú előadást viszont nem könnyű létrehozni belőle; magam nem is láttam ilyet mindaddig, amíg meg nem néztem a Novák Eszter rendezte tatabányai bemutatót.*

Pedig Novák voltaképpen semmi különöset, látványosat nem tesz: nem a formák felől közelít a darabhoz, nem alkalmaz sajátos rendezői effektusokat, nem formálja át erősen, nem aktualizálja a szöveget, s nem törekszik a tradícióktól eltérő értelmezésre sem. Komolyan veszi a drámát, s igyekszik minél több aspektusát, színét variatívan kibontani – így sikerül fellazítani a zárt szerkezetet. A szöveg ugyan nem megy keresztül jelentős átalakuláson, de a beavatkozások következetesek. A szövegbetoldások, átcsoportosítások egy irányba hatnak: a három nővér kapcsolatának kibontását segítik. Némiképp módosul a nyelv is: Novák és a dramaturg, Kárpáti Péter ugyan kerülni igyekszik a sajátosan mai szlenget, szófordulatokat, ám a dráma nyelvét, ahol szükséges, a mai nyelvhasználathoz közelíti (Böske például nem „átliferálja", hanem „átpasszolja" Lujzának Komoróczyt). A környezet, a tér is tradicionális ugyan, de Zeke Edit díszlete mégis megemeli kissé a játékot; láthatóvá teszi az ajtó mögötti szobát is, ahol magányosan tépelődnek, vagy éppen az imádott férfival töltik idejüket a lányok. A középső és a jobb oldali ajtó közti tér hátulról is átjárható, láthatjuk is a harmadik felvonásban a téblábolásból rohangászásra váltó, euforikus állapotban lévő Komoróczy mozgását. (Igaz, ez teszi láthatóvá a

Varga Zoltán (Komoróczy) és Tóth Ildikó (Nelli)

Réthey Prikkel Tamás felvételei

Kovács Vanda (Lujza), Gidró Katalin (Böske) és Tóth Ildikó

második felvonásban azt is, amikor Szalayné úgy jön színre, hogy korábban vissza sem érkezett a lakásba.)

Az előadás talán legmegragadóbb sajátossága az érzelmi libikóka, az érzelmi-érzéki-hangulati váltások és váltakozások hajszálpontos kidolgozása. És nemcsak a szerelmi kettősök esetében, hanem a leányok egymás közti viszonyában is. Érzékletes, ahogy a tréfa komolyra vált, a civódások haraggá fajulnak, majd a bántás mégis feloldódik a szeretetben. A lányok együvé tartozása, konfliktusaikon is átütő szeretete meghatározó sajátja az előadásnak. Novák szélsőségesebbé teszi e jeleneteket: a „padlószaggató" vad birkózástól a boldogságot és boldogtalanságot külön szólamokban és kórusban is visszhangzó lányok egyértelműen csehovi asszociációkat keltő képéig tart az emocionális út (mivel itt erősebbek a szövegváltozások, ebben vélhetően Kárpátinak is komoly része lehet). Felvállalja, sőt fel is erősíti az előadás a darab érzékiségét is; ritkán látni olyan kifinomultan erotikus jelenetet, mint Böske és a Katona kettőse. De hasonló erővel jeleníti meg az érzelmek bensőségességét is; legtisztábban, legszebben talán az utolsó jelenetben, ahol Komoróczy ágya „füves rétté" változik, a hivatalnok pedig pózaitól megszabadulva, természetes mosollyal és érzelmekkel fordul Nelli felé.

Az érzelmeknek és az érzelmi csapdáknak nemcsak színét, de visszáját is kibontja az előadás. Amilyen erővel mutatja a lányok kétségbeesett vágyakozását a boldogságra vagy legalábbis a szűkre szabott vidéki létből való kitörésre, annyira nyilvánvalóvá teszi a vágyból és a kiszolgáltatottságból fakadó kegyetlenséget is. Komoróczy, meglehet, torzképe csupán e vágyaknak, de mint férfi mégiscsak három, a boldogságért sok mindenre képes nő karmai közé kerül, s minél inkább vergődik közöttük, annál kevésbé szabadulhat a legeltökéltebb (mert legkilátástalanabb helyzetben lévő) Nelli csapdájából. Így forr néha torkunkra a nevetés, így váltakoznak az előadásban a felszabadult és a lehangoló, a vidám és a komor árnyalatok. S ezek a váltások minden esetben természetesek, a szituációkból, a megjelenített érzelmekből következnek.

Ezt az érzelmi komplexitást gondosan felépített, gazdag, színes és erős színészi alakítások bontják ki. Varga Zoltán Komoróczyja hiú, öntelt és gátlásos hipochonder, elkényeztetett mama (vagy nénike) kedvence, aki alig-alig képes önálló életre. Szerencsétlen flótás és pökhendi tisztviselő egyszerre. Amint megsejti, hogy helyzeténél fogva válogathat a lányok közül, mind magabiztosabb lesz, és nem veszi észre, hogyan „passzolja" őt át egyik lány a másiknak. A színész egyszerre láttatja kívülről és belülről a figurát; karikíroz, de nem emeli túl az alakot a realisztikus játékmód keretein, így hitelessé teszi az utolsó felvonás Komoróczyját is, aki lemond a haldoklásról, újra reménykedni kezd, s Nelli karjaiban talán a maga sajátos boldogságát is megtalálja. Az utolsó jelenet finom, lírai bensőségességében mind neki, mind Tóth Ildikónak jelentős része van. A színésznő erőteljes kontúrokkal ábrázolja a vénlány-állapot felé vészesen közelítő Nelli alakját: határozott, erős egyéniségű, öntörvényű nő képe rajzolódik ki, akinek valószínűleg nem csak a férfihiánnyal küszködő vidéken lenne problémája a párválasztással. Keserűség, irónia, kétségbeesésből fakadó durvaság éppúgy jellemzi, mint mély szeretet, együttérzés, egészséges önirónia. Tóth Ildikó szuggesztíven erőteljes, minden biztonságos pasztellt kerülő játéka e végletekből építkezik, s teremt színes és formátumos figurát.

Gidró Katalin bájos bestiává formálja Böskét; Szalayék legkisebb lánya még kevesebb csalódást ért meg, mint nővérei (az elsőt éppen most éli át), s még élvezi hamvas nőiességének erejét, a férfiakra gyakorolt hatását. Játéka plasztikusan mutatja az ifjúság öntudatlan kegyetlenségét, miközben hitelesek a szeretet, a megbánás, a csalódás, a fájdalom hangjai is. Kovács Vanda a mind reménytelenebbül szerelmes Lujza szerepében a bizakodás és a csalódás sűrű váltakozását éli meg; heves érzelmei végül gátat szabnak kétségbeesett kitörési kísérletének. Csomós Mari (Szalay néni) lányai boldogságáért őszintén aggódó, csalódásaikat sajátjaiként megélő, a szigort inkább tettető, a veszélyt mindig megérző anyát játszik, elbűvölő humorral, Hetey László nehézkesebb, a körötte történtekből keveset értő, családfői státusára kényes, mégis szerethető öregembernek mutatja Szalay bácsit. Gondosan építették fel a kisebb szerepeket is: Chován Gábor szerelem és perspektíva közt vergődő ifj. Bikyje, Szabó Zoltán testileg-lelkileg Böske hatása alá kerülő, de azért józan számításra is képes Katonáját, Magyar Attila fesztelen érzéketlenségéből alig kizökkenthető temetkezési vállalkozóját, Győrffy András egyszerű gondolkodású, fiára büszke, de annak verseit és érzelmeit alig értő Biky fűszeresét.

Az előadás (a darabbal ellentétben) nem zárja le a lányok sorsát, nyitva hagyva a boldogság lehetőségét. Az utolsó kép stilizált tárgyi környezete elvben utalhatna ennek illúzió voltára is, de a jelenet meghitt bensőségessége hitelessé teszi Komoróczy utolsó szavait. Igen, gyönyörű a szerelem, és szép lehet az élet, ha hiszünk benne. Ez, ha tetszik, banális igazság, ám az előadás maradéktalanul elhiteti.

BARTA LAJOS: SZERELEM
(Tatabányai Jászai Mari Színház – Vidám Színpad)

THÁLIA

DRAMATURG: Kárpáti Péter. **DÍSZLET:** Zeke Edit. **JELMEZ:** Mikesi Eszter. **ZENE:** Lázár Zsigmond. **ASSZISZTENS:** Törő Mona. **RENDEZŐ:** Novák Eszter. **SZEREPLŐK:** Hetey László, Csomós Mari, Tóth Ildikó, Kovács Vanda, Gidró Katalin, Győrffy András, Chován Gábor, Szabó Zoltán, Varga Zoltán, Szabó Tünde, Magyar Attila, Poroszlay Gergő, Drajkó Júlia.

A kritika a Thália Színházi vendégjáték (2005. április 15.) alapján készült.

Selmeczi Bea

Meghalt a modern, éljen a modern!

■ SHAKESPEARE: RÓMEÓ ÉS JÚLIA; SZEGET SZEGGEL ■

Szinte közhely, hogy Bodolay rendezései a színre vitt drámák új értelmezését kínálják. Vagy mégsem? Aki intertextjeit, „újraírt" szövegeinek extra világát követni tudja, rájön, hogy nemcsak új értelmezést ad a szöveghez, hanem valójában a dráma mélyebb rétegét hozza felszínre.

Sokan provokatívnak nevezik interpretációit, pedig nem azok. Az anarcholiberális nézők világnézetében nem jut hely az előítéletek számára, és mivel magamat is közéjük sorolom, ezért a polgárpukkasztás engem nem érint, én nem pukkadok meg. Előadásait sokkal inkább nevezném lázadó színháznak, hiszen a provokáció csak azok szemszögéből értelmezhető, akik ellen szól.

A lázadás azonban néha kétségkívül a felszínen mozog: Bodolaynál sokszor előfordulnak agyonhalmozott, felesleges kellékek, túlságosan lazán kapcsolódó allúziók, ám képzettársításai mégis az atmoszféra megteremtését és elmélyítését szolgálják. Bár kiemeli a darabokat eredeti környezetükből, nem csomagolja őket vákuumba: a mikroklíma is állapotváltozáson megy keresztül. A modernizálás nála nemcsak külsőségekben jelentkezik, hanem a téma újraformálásában is.

A kecskeméti *Rómeó és Júlia* és a nyíregyházi *Szeget szeggel* is a „bodolayzálás" mintapéldái. Mindkét előadás a függöny előtt kezdődik, a nézőtéri fénybem. A *Rómeó és Júliá*ban egy kivetítőn a darab utóéletéről informálódhatunk, először egy reneszánsz gúnyába öltözött férfi vív – aláírás: Shakespeare 1595-ben írta a művet –, majd rövid bejátszást láthatunk Zeffirelli örökzöld filmjéből (a két szerelmes megismerkedését), végül Baz Luhrmann *Rómeó + Júlia*-adaptációjának kezdő kockái (a Capulet- és Montague-felhőkarcolók nagytotálja) jelennek meg a vásznon.

Az adaptációk feleleventése igazából felesleges, hiszen mindenki tudja, hogy a *Rómeó és Júlia* ultrakanonizált alkotás, ráadásul, ha a rendezői koncepció feltétlenül szükségesnek találta a népszerűvé vált *Rómeó és Júlia*-tolmácsolások bemutatását, ak-

Gulyás Zoltán (Narrátor), Király Attila (Mercutio) és Makranczi Zalán (Rómeó) a kecskeméti előadásban

Walter Péter felvétele

kor érthetetlen, hogy miért hagyta ki éppen a saját értelmezéséhez legközelebb álló Bernstein–Sondheim-féle *West Side Story*t.

A vetítést a két fekete öltönyös, fehérre festett arcú narrátor is figyelemmel kíséri, aztán a tolószékben érkező feláll, és belekezd a prológusba. A két férfi felváltva szavalja a három fordítást (Kosztolányiét, Mészöly Dezsőét és Nádasdy Ádámét), amelyekből Bodolay saját kiegészítéseivel az előadás szövegét összegyúrta. Ekkor még tetszik a fordítások vegyítésének ötlete, de később erőltetetté válik: a modernizált előadás adekvátabb lenne kizárólag Nádasdy magyarításával, hiszen hiába szokott hozzá fülünk a két klasszikus fordításhoz, árnyalati ingadozásokat eredményez a sorok és szavak stílusának váltakozása. A klasszikus tolmácsolások és a modernizált megjelenítés között hatalmas szakadék tátong, csakúgy, mint a Luhrmann-film hagyományos nyelvezete és maffiakörnyezete között.

Az egyik narrátor beszéde közben koponyát tart fel, feltehetőleg ezzel jelzi, hogy a soron következő mű tragédia, mely halállal végződik, és különben is *memento mori,* de lehet, hogy csak arra utal, hogy Shakespeare írta a *Hamlet*et is. Ám Bodolaynál az sem kizárt, hogy egyszerűen rátalált a kelléktárban, és addig forgatta, míg szívéhez nőtt.

A *Szeget szeggel* prológusa is az előtérben játszódik; Vincentio politikai beszédet imitál egy pulpituson állva, Escalus pedig körülötte tevékenykedik. A darab szereplői a függöny alól bújnak ki, egyesével felvonulva a herceg és tanácsosa előtt, akárha május 1-jén. Tablóként jelenik meg a korabeli bécsi közeg: Tekeriné, a kerítőnő, Lucio és éjszakai kartársai, Bunkó, a rendőr, Hólyag, a szellemi fejlődésben korán megállapodott gentleman, Pompeius, a csapos és a kissé ledér apácák, akik rövid fehér ruhájuk alatt tűzpiros szaténbugyit és harisnyakötőt viselnek, mintha nem is apácák, hanem egy lokál szűziesnek álcázott táncosnői lennének.

A kivetítőn eközben bécsi exteriőrök képe segít az atmoszféra megteremtésében, Johann Strauss aláfestő zenéjével megtámogatva, ha már Shakespeare nem gondolt erre, miközben tengert adott Bécs városának. (Csak egy hangyányit tévedett, a magyaroknak kellett volna.)

A *Kis kece lányom* kezdetű népdal hangjai is mindkét rendezésben felcsendülnek, a *Rómeó és Júliá*ban egy tubás játssza az esküvő előtti hajnalon (nem véletlenül, hiszen a *kece* menyasszonyt jelent), míg a *Szeget szeggel*-ben az apácák dúdolják, a fiatalon elvesztett lehetőséget siratva.

Bodolay Shakespeare-előadásainak hasonló motívuma még a két Jézus-parafrázis is. A *Rómeó és Júliá*ban Lőrinc barát celláját mindig ugyanaz a kép jelzi: egy ember fellép a keresztre – a Fiú isteni természetéről alkotott nikaiai zsinat dogmáját egy pillanat alatt megsemmisítve. A *Szeget szeggel*-ben a rendező ennél is továbbmerészkedik: ott az ember Jézus csontvázként függ a kereszten, utalva ezzel a test elporladására, de a hit megszűnésére is. Nem beszélve arról, hogy Isten halott.

Ugyanakkor a két színpadra állítás sokban különbözik egymástól: míg a *Rómeó és Júlia* történetét Bodolay teljesen maivá transzformálta, addig a *Szeget szeggel* hosszabb korszakot ível át, hiszen alapvetően a múlt század tízes éveinek Bécsében játszódik, sok áthallással a totális diktatúrák világából.

Csutkai Csaba felvétele

Koblicska Kálmán (Tamás szerzetes) és Horváth László Attila (Vincentio) a nyíregyházi előadásban

A zenei háttér is ezt a koncepciót szolgálja: míg a *Szeget szeggel*-ben Johann és Richard Strauss harmóniumon előadott kompozíciói a bécsiek fejüket a valóság elől homokba dugó attitűdjét érzékeltetik, addig *Rómeó és Júlia* szerelmi lázadását Red Hot Chili Peppers-, Rolling Stones- és Laibach-slágerek támogatják a gyűlölködő világ ellen.

A *Rómeó és Júlia* punk-arculata a bandaháborúkat idézi, Bodolaynál a két klán egybefolyik, sem ruhájukban, sem más külső jegyeikben nem különülnek el egymástól. Jánoskúti Márta mindkét oldalt feketébe öltöztette, a banda tagjai (Rómeó is) fekete bőrdzsekit és bakancsot, az idősebbek – még Lőrinc barát és a dajka is – fekete öltönyt vagy kosztümöt viselnek. A banda hölgytagjainak züllött életét bőrmelltartó és neccharisnya jelzi. Júlia, bár színeiben nem, de két copfjával, egyszerű szabású, elegáns kombinéruhájával, virágmintás hálós pulcsijával elkülönül a már megrontott virágoktól. A fekete színek egyeduralmát kizárólag Páris gróf öltözéke bontja meg: színes nyakkendője és fehér öltönye magasabb társadalmi pozícióját szimbolizálja, ő nem alacsonyodik le a bandaháborúkhoz.

Mira János díszlete fantasztikusan hozza a horizont-összeolvadást, forgatható acéllemez kapuja a színpad hátsó részét intim térré alakítja a szobabelső-jelenetek számára, a színpad elejét üresen hagyja a szabadtéri jelenetekhez, a kapun végigívelő acélpalló pedig erkélyként szolgál az erkély- vagy bástyajelenetekhez. A Globeban ugyan egy benyúló kötény- vagy előszínpad is létezett, de ezt Bodolay a függöny előtti játékkal oldja meg. A szoba berendezése minimális: egy fémasztal, amely egyszerre szolgál padként, nászi ágyként és ravatalként.

Székely László *Szeget szeggel*-díszletében a vörös-fekete kettőssége dominál, a totális diktatúrák színösszeállítása, főképp a Bécsből induló piros alapon fekete keresztváltozaté. A szilárd talaj elcsúszását jelző forgószínpad hátterében erkélyes piros ajtók nyitják ki a teret, épp a *Rómeó és Júlia* díszletének fordítottjaként. Az ajtók mögött a kulisszák lehetnek, ahol a darab egy másik, a nézők számára láthatatlan rétege játszódik. Egy harmónium, néhány tonettszék és egy vörös mahagóni íróasztal képezi a századfordulós berendezést. Székely László börtön-megoldása is kitűnő: a szürke, függőlegesen fordított téglafal rácsként zárja le a teret, és a fekete csíkként belévájt ajtó a japán temetési lobogókat juttatja eszünkbe.

Földi Andrea jelmezei is a tízes évek hangulatát idézik: Angelo és Escalus elegáns öltönyt, Vincentio papként tonzúrás parókát, sonkaujjas fehér miseinget, a zongorista cilindert és frakkot, a börtönőr piros kézelős és állógalléros ferencjóskát, az ivócimborák kigombolt inget és gyűrött öltönyt, a rendőr kék csendőrkalapot és szürke zubbonyt, az apácák a gyógyítók tiszta fehér ruháját és fejfedőjét, az éjszakai pillangók hosszú kesztyűt, torokszorítót, bóbitát, fűzőt és lenge szoknyát vagy kombinét viselnek. A motorbiciklin közlekedő Tekeriné zöld bőroverallja, piros csizmája és szélvédett motoros szemüvege ugyan nem kifejezetten illik bele a kor öltözködési stílusába, hiszen ekkor még vasalt cipőt és bricseszt húztak motorozáshoz, de egy kerítőnő miért ne járhatna a divat előtt egy lépéssel?

Talán Izabella az egyetlen, akinek jelmezén kivetnivalót találhatunk: kezdeti szűk fehér csipkeruhája egyáltalán nem tartózkodó, későbbi szolidabb fehér ruhái viszont túlságosan elszürkítik.

Bodolay koncepcióiban amúgy sem a főszereplő a legfontosabb, a *Rómeó és Júliá*ban például a nimfomán, alkoholista dajka (Kubik Anna) és a cselszövő Lőrinc barát (Kőszegi Ákos) sokkal kidolgozottabb karakter, mint a szépen, csak kissé halkan szavaló Júlia (Gidró Katalin) vagy a szerelemtől nem érintett Rómeó (Makranczi Zalán). Tulajdonképpen érthetetlen is, mire ez a nagy felhajtás, miért öli meg magát a két fiatal a darab végén, hiszen csak egy részegen elkövetett diszkóbaleset áldozatai, ha kijózanodnak, talán el is felejtik az egészet.

Páris gróf (Pál Attila) alakja azonban új megvilágításban tűnik fel, újgazdag érzéketlensége főképp figyelmességeiben nyilvánul meg: a leánykérésre hozott virágcsokorral állít be az esküvőre is, mivel az meghiúsul, a ravatalra helyezi a bokrétát, majd onnan is visszaszerzi, hogy aztán a Capulet-sírbolthoz is ezzel érkezzen. Azon se csodálkoznánk – ha nem halna meg időközben –, hogy ha a következő leánykérésre is ezt tartogatná.

A *Szeget szeggel*-ben is eltűnik a két főszereplő, Izabella (Kuthy Patrícia) és Angelo (Fazekas István), helyettük az önmaga és a papság paródiáját bravúrosan nyújtó, farce-os Vincentio (Horváth László Attila), a finom, elegáns színészi eszközökkel élő Escalus (Bárány Frigyes), a valójában dunaikalóz-dzsigoló Lucio (Sorbán Csaba) és a Gavrilo Princippé előlépett Börtönfelügyelő (Kedvek Richárd) játéka ragad magával.

Mindkét interpretáció epilógusa újszerű: a *Rómeó és Júlia* a két szerelmes emlékművének avatásával ér véget – a darab életben maradt szereplői megkoszorúzzák a kissé szocreál, aranytömbből kifaragott szobrokat.

A *Szeget szeggel* zárása pedig megkérdőjelezi magát a *deus ex machinát*: a jó kedélyű Vincentio, bár Angelót elűzi tisztségéből, és a régi rendet helyreállítja, mégis példát statuál (ráadásul, mivel ebben a rendezésben nem derül ki Lucióról, hogy kalóz, csak egy nagyszájú, de ártatlan ember életét oltja ki), és megkérdezése nélkül veszi feleségül Izabellát, aki pedig a Börtönfelügyelővel szimpatizál. Ekkor lépne közbe az összefüggéseket világosan látó börtönőr, de leereszti pisztolyát: nem tehet semmit, a demokrácia köntösébe bújtatott diktatúrával nem lehet leszámolni.

Bodolay Shakespeare-rendezései posztmodern megfogalmazások, bár ettől a kifejezéstől kifejezetten émelyegni kezdek, mióta *„everything goes"*. A posztmodern azonban nem a hagyományok totális szétesése, hanem a mai létállapot leképezése, a formabontásban megtalált forma, a hagyományok új kontextusba való beágyazottsága és transzformálása. Bodolay előadásai a szó eredeti értelmében posztmodernek, vagy ha már ez a kifejezés végképp elcsépelt és pőrére nyúzott, akkor egy következő stílusirányzatot fémjeleznek: a túlélő posztmodernt, ami végre a modernhez is elvezethet minket.

WILLIAM SHAKESPEARE:
RÓMEÓ ÉS JÚLIA
(Kecskeméti Katona József Színház)

Kosztolányi Dezső, Mészöly Dezső, Nádasdy Ádám fordításainak felhasználásával. **DÍSZLET:** Mira János. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **KOREOGRÁFUS:** Juronics Tamás. **RENDEZŐ:** Bodolay Géza.

SZEREPLŐK: Flórián Antal, Gulyás Zoltán, Sirkó László, Pál Attila, Kiss Jenő, Papp János, Fekete Tibor, Makranczi Zalán, Király Attila, Reitter Zoltán, Széplaky Géza, Kőszegi Ákos, Kertész Richárd, Bori Tamás, Báhner Péter, Szántó Péter, Sárosi Gábor Áron, Szokolai Péter, Réti Erika, Balogh Erika, Gidró Katalin, Kubik Anna.

WILLIAM SHAKESPEARE:
SZEGET SZEGGEL
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Mészöly Dezső fordításának felhasználásával. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Földi Andrea. **RENDEZŐ:** Bodolay.

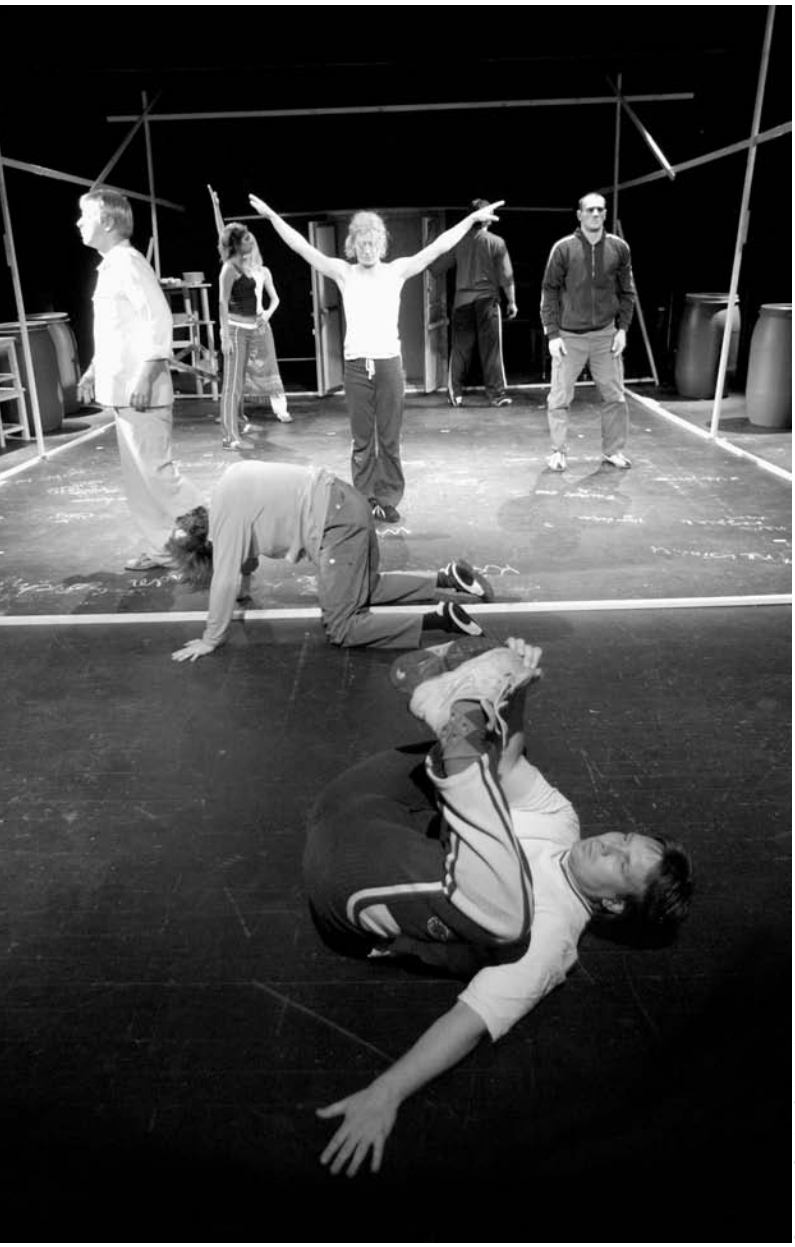
SZEREPLŐK: Horváth László Attila, Fazekas István, Bárány Frigyes, Portik Györffy András, Sorbán Csaba, Petneházy Attila, Tóth Zoltán László, Kedvek Richárd, Koblicska Kálmán, Fábián Gábor, Tóth Károly, Lengyel János, Kameniczky László, Kazár Pál, Kuthy Patrícia, Gosztola Adél, Jenei Judit, Bátyai Éva, Horváth Margit, Bajusz Emőke, Marcsinák Anikó, Czimbula Gergő, Gyarmati Attila, Kovács Katalin.

FEKETE MÁRTON

Nagyon kortárs

■ M, VAGY MÉGSEM ■

Aztán meghajlás után, mikor mindenki szedelőzködik, visszajönnek a játszók. Közülük öten felállnak a hangszerekhez – csak most vesszük észre, hogy jobboldalt hátul zongora, bőgő, komplett dobszerkó, két rézfúvós hevert idáig. Örömzene kezdődik, a nézők visszaülnek a helyükre. Négy színésznek nem maradt hangszer, ők a színpad közepén rágyújtanak, civilként figyelik tovább a felálló zenekart. Érezni, hogy valami nem stimmel, nehezen hihető, hogy Szabó Márta ilyen jól szaxofonozik. Belesimul a dzsessz motívumaiba, ahogy a többiek is lazán, fesztelenül játszanak, akárha anyanyelvük volna a zene. Nekem egyedül a zongorán játszó Kedvek Richárd gyanús az elejétől fogva, mintha csak a Nagyon eksztatikus zongorista művész *című film forgatásán játszaná a címszerepet. Aztán lassan kiürül a színpad, a játszók egyenként leteszik a hangszereiket, de a szám persze megállás nélkül szól tovább; fél tizenkettő van, mire végül a playback is elhalkul, s az utolsó taps is elhangzik.*



Csutkai Csaba felvétele

Az előadás végén egyszerűen hálát érzek: nem akartak becsapni. Bodóék nem hazudnak szakrális színházat, nem akarnak rítust teremteni – mondani sem kell, épp ettől jöhet létre néha mégis. Az előadást ismertető rövid szövegnek inkább még mentegetőzésíze van a szórólapon. „Nem akarunk szórakoztatni vagy megdöbbenteni... Nincs üzenet, nincs tanulság." Az ilyesféle kísérőszövegeknél mindig félő, hogy mellébeszélésről van szó. Mert az első néhány percben tényleg még nyílt a kérdés: a próbák során bevált és a társulaton belül jól működő poénok „ülnek-e" a közönség előtt is. Büntetlenül ki lehet-e pakolni egy egyszerű csapatépítő tréninget a nézők elé? Különösen érvényes kérdés ez a Vidéki Színházak Találkozóján, ahol ismeretlen nézőknek adatik elő az *M, vagy mégsem,* nem pedig a nyíregyházi közönség tekint be a jól ismert városi társulat kulisszái mögé. Aztán Bodó–Tasnádi nem is megválaszolja, sokkal inkább egyszerűen érvényteleníti a kérdést.

Darab nincs – az alkotók bevallása szerint néma és szöveges improvizációk, különböző színészgyakorlatok laza füzéréből áll össze a produkció, melynek célja „a tapasztalás és a megismerés maga". Egy fiatalember lép a publikum elé, és köszönteni próbálja. Az egyik néző azonban krákogni kezd, túlságosan hangosan ahhoz, hogy elhiggyük: nem beépített ember. Aztán egy másik is artikulálatlan hangokat ad ki magából, a mellettem ülő srácnak pedig megszólal a mobilja. „A Canesten a hűtő mögött van" – közli a hívóval. Végül mindegyik játszó a nézők közül ugrik ki a színre, ahol szoborkompozícióvá merevednek. Így állnak hosszúhosszú percekig, vörösödő szemmel, mikor végre az egyikük odasziszegi a szomszédjának: „Te, mi most miért csináljuk ezt?"

Az egész előadás erre épül: a jelenetek többsége egy-egy koncentrációs gyakorlat végsőkig feszítése, amelyet az elejétől fogva kikezd – sajnos nincs rá jobb szó – az önirónia. A kifejezést azért nem használom szívesen, mert divatos úgy alkalmazni, hogy sokszor valójában cinizmust takar; márpedig amíg az önmagunkon nevetni tudás képessége tényleges esztétikai minőséggé válhat, addig ez utóbbi legfeljebb szánalmas emberi magatartás marad. A nyíregyháziak előadása úgy tudja kinevettetni a színházi munkát, hogy közben érezhető a mesterség iránti alázat. Kevesen képesek erre: nem veszik komolyan magukat a színpadon, miközben magát a színpadot mindvégig komolyan veszik. Legtöbbször ez fordítva van, különösen éppen a „nagyon kortárs előadások" esetében.

Fábián Gábor, Illyés Ákos, Szabó Márta, Nagyidai Gergő és Petneházy Attila

„Ha valaki ebben történetet vélne felfedezni, az szóljon nekünk" – hangzik a szereplői instrukció az előadás elején. Bodó tehát előre megfosztja a produkciót bármilyen lehetséges narratívától, s ezzel gyakorlatilag a szék háttámlájához szögezi, ellazulásra kényszeríti a fürkésző-elemző attitűdhöz szokott nézőt. Az alkotók azonban ennél is tovább mennek az önreflexív (na, ezt vajon így mondják-e; pontosabban: mondják-e így?) színházi nyelv tekintetében. „Miért kell mindig formabontónak lenni?" – üvölti artikulálatlan hangon, magából kikelve az egyik játszó; s a néző felszabadultan nevet, mert szívéből szólnak, hiszen sokszor érezte már ezt, de a „nagyon kortárs előadások" szüneteiben inkább izmusokkal dobálózott, vagy egyszerűen engedte, hogy becsapják hazug komolykodással. Persze az *M, vagy mégsem* azért lehet hiteles, mert a szűk másfél óra másról sem szól, mint folyamatos útkeresésről, valóban komoly kísérletezésről.

Katartikus élményt nyújtani ökörködéssel – Bodó és csapatának titka mintha ebben állna; és persze abban, hogy ez véletlenül sem válik deklarált céllá. „Óh, szent bohóc-üresség" – énekli Esti Kornél, aki elég jól áll az irodalmi tőzsdén, lépten-nyomon idézgetik. Az *M, vagy mégsem* nem akar se üres, se szent, se sekély, se mély lenni. Játékot ígér, és ezt be is váltja. Ahogy tisztességes játékoshoz illik.

M, VAGY MÉGSEM
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

LÁTVÁNY: Bodó Viktor. **DRAMATURG:** Tasnádi István. **SEGÉDRENDEZŐ:** Fülöp Angéla. **RENDEZŐ:** Bodó Viktor.
SZEREPLŐK: Jenei Judit, Juhász Éva, Sándor Júlia, Szabó Márta, Fábián Gábor, Illyés Ákos, Kedvek Richárd, Nagyidai Gergő, Petneházy Attila.

Kovács Dezső

Libikóka

■ PIRANDELLO: IV. HENRIK ■

Kinn is vagyok, benn is vagyok, király vagyok, senki vagyok: szerepet játszunk mindannyian. Ha úgy tetszik: színházat. Nézők és játszók vagyunk. Hogy ki játszik, és ki a néző, csak nézőpont *kérdése.*

A pirandellói rejtvény, amelyet a *IV. Henrik* értelmezőjének (és nézőjének) meg kell fejtenie, nem több és nem kevesebb, mint hogy ki bizonyul józanabb gondolkodásúnak: a magát bolondnak tettető életerős, javakorabeli itáliai férfi, aki eljátssza, hogy avíttas történelmi figuraként bolyong királyok és pápák között a história rekvizitumaival fölékszerezve, küzdve ármánnyal, összeesküvéssel, ellenlábasok haragjával, ám ép morális érzékkel rekesztve kívül magát a hibbant világon, vagy a kívülállók, a bigott erkölcsi világrend talaján tüsténkedők, akik szívesen zárat-nak bárkit bolondokházába, csak hogy önző énjüket, kiszámított mohóságukat, szemforgató pitiánerségüket palástolják. A pirandellói drámaszerkezet alaposan föladja a leckét színre vivőnek és címszerepet játszó színésznek egyaránt: elhiggyük-e neki, hogy valódi őrülttel van dolgunk, nem kifinomult érzékű szerepjátékossal, aki könnyedén vezet bennünket orrunknál fogva, hisz ő a legnormálisabb lény a fennálló világban. Csak éppen elhisszük neki, amit eljátszik, azaz átver minket és a többi játszó személyt, miközben feltehetőleg jól szórakozik, jeges páncélburkot vonva valódi személyisége és az általa megformált figura köré.

Stefano de Lucának, a Radnóti színházi *IV. Henrik* rendezőjének legelőbb is ebben kellett volna dűlőre jutnia önmagával és a darabbal: el kellett volna döntenie, milyen zsánerű őrültet formál IV. Henrik figurájából, s színészét milyen kondíciókkal ruházza fel (feltételezvén persze, hogy meg is tudja valósítani rendezői elképzeléseit). Merthogy számtalan variációs lehetőség adódik, Pirandello darabja legalábbis sokféle olvasatra kínál lehetőséget.

Az első, ha Henrik valóban őrült a játék elején, s csak a drámai fejlemények következtében nyeri vissza józan öntudatát, hogy az előadás végére aztán újból az őrületbe meneküljön. A második, ha a férfi teljesen normális, csak jól felfogott érdekből vagy egy drámai szituáció csapdájában vergődve sodródott bele eme helyzetbe, s már nemigen tehet mást, mint hogy – tartva magát a fölvett szerephez – precízen bonyolítja az őrület stációit. A harmadik eset, ha IV. Henrik a két biológiai-pszichikai állapot

Kováts Adél (Matilde grófnő) és Szervét Tibor (IV. Henrik)

Koncz Zsuzsa felvételei

Kováts Adél, Kocsó Gábor (Dionisio Genoni), Schneider Zoltán (Landolf) és Epres Attila (Belcredi báró)

között pendlizik, ám ekkor az őt alakító színésznek pszichológiailag igen elmélyülten kell megmutatnia az átmenetek mozgatórugóit, és a folyamatot a szemünk előtt, mondhatni, *in statu nascendi* kell lebonyolítania. A verziók között persze ezernyi árnyalat lehetséges; látni való, mindegyik komplett pszichológiai talány.

Szervét Tibort krétafehér arcúra maszkírozták az előadásban, erős, piros szájrúzzsal kenték be, s ugyancsak piros festékkel a szájszöglettől kifele kunkorítva mókás, kackiás bajuszt rajzoltak neki. A pirosan virító „álbajusz", feltételezem, a figura szituáltságának sminkjele: az őrült király akarja láttatni így magát, közben azt is érzékeltetve, hogy játszik, elfuserált bohócszerepet formáz, egyben a részvétünkre apellál. Mesei király, félelmetes gonosz, de azért pojáca is, ripacs is, meg szánandó ember is. Félhetnek tőle a látogatók, le is nézhetik – de hisz bolond az istenadta.

A rendezői-színészi szerepértelmezés, úgy gondolom, Szervét Tibor formátumos alakítása ellenére azért válik bizonytalanná az előadásban, mert a figura valódi cselekvései és személyiségének külső jegyei elég nagy eltérést mutatnak. Magyarán: amint a Kováts Adél játszotta Matilde grófnő fölfedezi, hogy a férfi első pillantásra fölismerte benne hajdani szerelmét, világossá válik, hogy józan, épelméjű férfit látunk, akinek bolondériáihoz mindenki asszisztál, holott hajszálpontosan tudják, hogy ők színlelnek leginkább. S innentől kezdve a rejtély nem rejtély, még csak nem is rejtvény, hanem megoldandó feladat, lebonyolítandó színészi rituálé, amelynek már ismerjük a megfejtési kódját. Addig persze eltelik némi idő, nem is kevés, s az első játékrész többek között attól indul roppant körülményesen és döcögősen, hogy húzódik a „leleplezés", nyújtják a titok feloldását, mint a rétestésztát. Szervét szerepjátéka aztán viharos gyorsasággal torkollik bele az „udvaroncokkal" való összenevetős-összeröhögős szituációba: ők is tudják, hogy mi is tudjuk. E ponttól viszont motiválandóvá válik a darab végi gyilkosság: ha Henrik épeszű, akkor indokolni kellene, miért is menekül az őrült pózába immár végérvényesen, s főképp hogyan képes véghezvinni a bomlott elmére valló drámai tettet.

A rendezés Szervét játékára koncentrál, az előadást is főként az ő szerepformálása viszi a vállán. Füzér Anni elő- s háttérfüggönyökkel többszörösen is osztott mezőbe helyezi a játékot, kellőképpen érzékeltetve a színház a színházban szituációt. Szervét ormótlan fatrón belsejéből kászálódik elő, előbb csak a kezeit látjuk, majd esendő, bizonytalan testét, halottfehérre mázolt riasztó és röhejes bohócmaszkját. Dúlt tekintetű, koszlott parókájú, eszelős férfiarc néz ránk, de hamar világossá lesz, hogy szerepet játszik, szeriőzen s a legkevésbé sem ripacskodva. Szervét többnyire hibátlanul érzékelteti a figura alakváltozásait és pszichikai kondícióit: józanul és szenvedélyesen adja az elborult tudatú férfit, aki ugyanakkor fegyelmezett, összeszedett, mind gesztusaiban, mind mimikájában. A fölrakott, rárajzolt smink hiába tudósít csúf ripacsról, az ő IV. Henrikje higgadt és tudatos, ekként kicsit valóban félelmetes. Randalírozik, de egy ponton mindig megtorpan, szabadjára engedi az indulatait, de látszik, önkontrollja hibátlanul működik. A Matilde grófnővel való páros jelenetei mulatságosak és szívszorítóak, lehangolóak és kacagtatóak: fellángolás, magába zuhanás, vad szenvedély és szikár fegyelem közt hánykolódik, pompásan érzékeltetve az ördögi játék logikáját. Kováts Adél sápadt, szépséges grófnője riadt, rebbenékeny, aggódó félelemmel követi Henrik csapongásait, látszik, hogy vonzódik még a férfihoz, s Henrik közelében kifejezetten terhére van nyárspolgári partnere, a nagyszájú pojáca Belcredi báró (Epres Attila). Amennyire csak tud, kapaszkodik üde, naiv és butácska lányába, Fridába (Kovalik Ágnes játssza, érzékenyen) s a kimérten száraz doktorba (Kocsó Gábor). A pirandellói sztori szerint hőseinknek történeti maskarákba bújva kellene Henriket visszahozni a modern kor kőkemény realitásai közé, ám az ócska szerepjáték végül balul sül el, s a megrémült álkirály, ha gyilkosság árán is, de visszamenekül a kreált múltba, örökre magára zárva szerepbörtöne ajtaját.

Nehezen indul az előadás, csak lassan talál magára; a második rész aztán meglódul, s Szervét vibráló átalakulásai révén sokat megérzékít a pirandellói libikókából: nemcsak a „beépített" szolgák zavarodnak össze, nem tudván, kivel is állnak szemben, de

vannak percek, amikor könnyen bedőlünk a király bohócériájának, s valóságnak hisszük, ami tünékeny illúzió, s látszatnak véljük, ami véres valóság. Többszörösen is megcsavart, elemelt színjátékot látunk, amelyben a színlelés valósága felelget a valóság tünékeny égi másának.

Csányi Sándor méla Bertoldja épphogy csak ízlelgeti a szerepjátszást, mulyán, léhán tiltakozgat a rá osztott szerepkör ellen. Schneider Zoltán Landolfja, Mészáros Tamás Ordulfja profimód s szerepzubbonyukból időnként vidor iróniával kipillantva abszolválják a rájuk szabott hosszú perceket. Füzér Anni jelmezei szokás szerint külön tanulmányt érdemelnének: Henrik palástja valódi textilköltemény, a király rusztikus ingei, hosszú hacukái nemkülönben. Keres Emil Giovannija, a puha léptű, precíz inas vehemensen vonul a függöny elé, s szárazon jelenti be a felvonások kezdetét.

Szó se róla, színházban vagyunk. Valóság és képzelet, játék és realitás határai elmosódnak, ám rendre kiderül: az áttűnések pszichológiája izgalmasabb, mint a rideg való tudomásulvétele.

LUIGI PIRANDELLO: IV. HENRIK
(Radnóti Színház)

FORDÍTOTTA: Füsi József. **DRAMATURG:** Morcsányi Géza. **DÍSZLET-JELMEZ:** Füzér Anni. **SZCENIKUS:** Kövesy Károly. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Vámos Anna. **TOLMÁCS:** Török Tamara. **RENDEZTE:** Stefano de Luca.

SZEREPLŐK: Szervét Tibor, Kováts Adél, Kovalik Ágnes, Epres Attila, Karalyos Gábor, Kocsó Gábor, Schneider Zoltán, Mészáros Tamás, Csányi Sándor, Keres Emil.

TARJÁN TAMÁS

Nemzeti gödör

■ CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY: TEMPEFŐI ■

A magyar irodalom történetén belül külön történettel bír a rekonstrukciós és restauráló törekvések sora: bizonyos művek pótlólagos megalkotása, félkész vagy befejezetlen szövegek kiteljesítése, kész textusok remélt tökéletesítése. Természetesen igencsak különbözik egymástól, mondjuk – XIX. századi példákat hozva –, Arany Jánosnak (és Vörösmarty Mihálynak) az elképzelt, talán sosem volt, „elsüllyedt" verses epikai opusok utóidejű, imitáló létrehozását célzó kísérlete vagy – a XX. században – Illyés Gyula Teleki László *Kegyencét*, Katona József *Bánk bánját* újrafogalmazó, átigazító vállalkozása, a jelenben – a XXI. században – pedig Csontos János József Attila töredékeit elvarró, egésszé kerekítő mintegy százötven verse. Mindegyik esetben más a filozófiája, esztétikája, lélektana az eltökélésnek. Más a kiváltó ok, és más a végeredmény. De közös a tény, hogy a jelen lévő, aktivizálódó, aktualizálódó múlt olyan literáris, műfaji, formai, stiláris üzenetet küld, amelyet a fogadó, újraértelmező jelenkor pusztán önmagából nem tudna (legalábbis ebben az asszociatív hangfekvésben nem tudna) előhívni. A szokottnál is intenzívebben válik az új produktum kulcsává a viszonyítás, áthallás, összejátszatás.

Csokonai Vitéz Mihály 1793-ban papírra vetett – vázlatban maradt befejezésű – darabja nem először mozgatta meg az eredetit veszni nem hagyó utókor fantáziáját.

Szabó Zola (Tökkolopi), Dióssi Gábor (Fegyverneki), Moldvai Kiss Andrea (Éva), Chován Gábor (Serteperti) és Menszátor Héresz Attila (Tempefői)

Elég az alapszöveg-átstrukturálásokban oly jártas Katona Imre 1973-as, Debrecenben színre vitt, kiegészítésekkel élő variánsára utalni. *A méla Tempefői* nevezetes címtoldaléka – *vagy az is bolond, aki poétává lesz Magyarországon* – indíthatta Koltai M. Gábort és Sediánszky Nórát, hogy elkészítsék átdolgozásukat. Az új *Tempefői* – a maga keretei között, relatíve primer színműként – találó jelenetezésével, nyelvi modernizációjával, megőrző-átörökítő attitűdjeinek időszerűségével bízvást igényt tarthat a múltból a mába mentett, karikírozott nemzeti dráma rangjára – hiszen az volt az előzménye is: „egy nemzeti nemes játék". A mecenálást, megértést, elismerést áhító költő – a művész mindenkori prototípusa – és a zsugori, kongó agyú, sunyi környezet ütközik meg. A címszereplő nem oly ideális, a parlagi had nem oly hitvány, hogy tényleges konfliktus helyett a siralmas és nevetséges viszonyok tartalmatlan ostorozását kapjuk. A tatabányai Jászai Mari Színház előadása jól működő, „csokonais", ám organikusan a jelenbe applikált, friss szövetű anyaggal rendelkezik. Az önfegyelmező, önkritikus terjedelem azonban ugyanúgy nem adatott meg neki, mint a „jádzó személlyek" hosszú monológjaitól terhes Csokonai-textusnak. Most inkább az a takarékosság hiányzik, amely gátat szabhatna a pontosan átlátható helyzet, képlet cifrázásának, cizellálásának.

Paseczki Zsolt agyagszín, lépcsőzetesen magába harapó gödröt ásott a keserű komédiához. Egy-egy pirosas folt sejteti a sebzettséget. Kéziratlapok százai ragadnak a virtuális sárba. Ez a – nyilván verssel kitapétázott – verem egyszerre lehet Tempefői szegényes értelmiségi barlangja, a két rövidebbik oldal platójáról egymással feleselők küzdőtere, s aréna, mely hátára veszi a néha túlzott hangsúlyossággal teatralizált jeleneteket. Kalandozhat messzebbre is a befogadói tudat. Sírgödör is ez a mélyedés: sír a *Szózat*ból, „hol nemzet sűlyed el", esetleg épp pallérozatlansága, bárdolatlansága, sznobériája, bohózati vitakultúrája, a tehetséget kallódni engedő nemtörődömsége folytán. Vagy ki tudja – alap ez, melyre a nagy semmi, netán nemzeti képzemény, nemzeti monstrum, nemzeti légvár épül? A keserdráma erénye, hogy a kérdések garmadája sem a szinte teljesen magára maradó Tempefői, sem ellenlábasai aspektusából nem válaszolható meg egyértelműen. A díszlet leverő színvilága, házkutatás utáni szétszórtságra emlékeztető diszharmóniája nem sok jót ígér. Ellenpontként igen fontosak a kiegészítő elemek. Így a háttérfalul szolgáló, négy egyforma ajtót nyitó épülettorzó, egy-egy – jobb napokat látott – ülőalkalmatosság vagy a gyapjú és műszál megejtő keverékére következtetni engedő kockás takaró.

Réthey Prikker Tamás felvételei

Chován Gábor, Moldvai Kiss Andrea és Szabó Zola

Logikus, hogy Földi Andrea ebben a környezetben kihasználja a barna és a kék színpárjának egybecsúsztatását, illetve ütköztetését. A föld és az ég színe – egymással határosan, egy-egy öltözékbe varrva – mélység és magasság kozmikus kettőse, tágassága helyett a laposságával, ízlésbeli primitívségével hat. A ruhák egyébként eléggé tarkák, koloritjukkal, pszichológiai jellemzőerejükkel átmozgatják a nem túl sokféle járást biztosító, statikus színt, mely ugyan falakba nem ütközik, de a négy ajtón át sem a külvilággal tart kapcsolatot.

A színskála működését Tempefői holmijainak feketéje szabályozza. Diák, poéta, független értelmiségi, magából idolt faragó ki-tudja-ki a leghétköznapibb alkalomra és ünnepre egyként hordhat ilyen kinyúlt göncöket. Még aludhat is bennük. A Menszátor Héresz Attila játszotta alak a gyászmez révén némi hamleti allúziókkal bír. Körötte csupa Rosencrantz, Guildenstern, Voltimand, Cornelius, Osrick. Akár Claudius is, aki nem az ő atyjának gyilkosa, hanem szerelmei – Rozália és Éva, a két anti-Ophelia – atyjának rossz szelleme. A *Hamlet*-utalások elmosódottak, de nem lehet nem észrevenni őket. Ez az injektálás többnek mutatja az egész drámát annál, ami. Viszont nem volt cél lényegesebb párhuzamok megfeleltető kidolgozása.

Menszátor Héresz Attila a játéktér egyik sarkából, pléd borította vackáról lövöldözi ki magát a jelenetekbe. Amíg van ereje ehhez. A fizetési határidők módosításának kiszközléséhez, az alkukhoz, az ajánlkozásokhoz, a praktikákhoz. A költőnek, ha nem akar

tömlöcbe kerülni adósságai és egyebek miatt, röpke idő leforgása alatt pénzt kell szereznie. Koltai M. Gábor rendezése kellő nyomatékkal nehezíti az idő súlyát, szorítását a különben lomha és időtlen eseményekre. A címszerepet megformáló színész pedig egyértelműen a jelenből fogalmazza – olykor ironikusan a közeledő nyelvújítás táján rendszerváltó múltba zökkenti – Tempefőit. Ahogy az egész előadásra, az ő munkájára is rávall az aritmia, mely az összképből kiugratott, pirossal aláhúzó, karakterisztikus és karikaturisztikus pillanatok erőteljes, fájdalmas-szép jelentéseit elegyíti képlékenyebb, ismétlődésbe tunyuló részletek sablonjaival. Menszátor Héresz eszes, dacos, magának való, sprőd ifjút támaszt a szerepből. Nem nehéz őt a fiatal Petőfinek, a világhódításra készülő József Attilának elképzelnünk. A tüzet, a fényt, a hevet azonban rendre idő előtt oltja ki a korai megfáradás, az illúziótlanság, az átlagosnál nem sokkal nemesebb jellemerő. Koltai M. Gábor érzékenyen ügyelt arra, színészei pedig vették a lapot (a kártyázás jelenete a legkitűnőbb, árnyalt betétek egyike), hogy a figurák átmeneti típusok, kevert egyedek legyenek. A főhős is az, két lányt bolondító, két nővért kiuzsorázni próbáló, linkócian elfogadó-túlcsigázó szerelmének tirádái és gesztusarzenálja például ereje teljében mutatja a színészt és a produkciót is.

A kultúrára áldozni nem kész Gróf Fegyvernekiként Dióssi Gábor van legkevésbé elemében. Amikor már-már leszorul a színpadról, pótmegoldásokkal lopja visszza magát; sajnos, vagy ő kerülgeti a szerepet, vagy a szerep őt. Janicsek Péter (Múzsai, költő) jó belépőjéből úgy-ahogy kitelnek a későbbiek is. A barát funkciója sem a szövegek eloszlása, sem az elhalványuló viszonylat folytán nem hálás. Zborovszky Andrea (Rozália) a tiszta, kedves, humorizáló egyszerűségnek, szeretetnek megfelelő emberi dimenziót ad, a maga alkalmatlanságába belenyugvó tartalék múzsa csöndes lemondásával. Az Évaként suhanó Moldvai Kiss Andreának nehezebb megértetnie és elfogadtatnia magát – szerencsére egy „nagyjelenetben" (mely mind között a leghamletiesebb) mindez sikerül. Poroszlay Gergő Betrieger tipográfusa a kapitalizmus farkastörvényei nélkül, józan szelídséggel is képes vicsorogni. Honti Györgyöt mint Szuszmir fűtőt az átdolgozásban ritka élesebb komédiázás, a diákszínjátszás határzónájáig engedte a rendezés, Csikorgó költő gúnyájában viszont remekül regulázta jellemmé az önhitt, pragmatikus, a pályatársat vállon veregető irodalmi embert. Ahogy a saját önazonosságának maradékáért viaskodó Tempefőit leinti – *ez nem te vagy* –, az a spektákulum címerszerű, időmegállító, a ma szövetéből mintát adó mozzanata.

Báró Tökkolopi és Egyik hajdú: Szabó Zola. Báró Serteperti és Másik hajdú: Chován Gábor. A Sediánszky Nóra dramaturgiai közreműködésével létrehozott tatabányai Csokonai-átigazítás a centrális figura mellett nekik kínálja a legjobban épített, leghatásosabb szerepeket. A feladatkettőzések értelme sem csupán a színészek számának limitálása. A szociálisan felső szereprégióban tétova agresszivitással, a szociálisan alsó szereprégióban botladozó szolgaszellemmel jelen levő Szabó és Chován közreműködése hozza ki legpregnánsabban Koltai rendezésének társadalomkritikai extenzitását. Menszátor Héresz Attila mellett elsősorban belőlük ömlik az a (Tempefőiéhez képest egészen másfajta, sőt az övét okozó) eltévedtség, amely az előadás egészének ironikus rezignációjában kulminál. Tökkolopit és Sertepertit, illetve a két hajdút (a színvesztő, feketébe váltó öltözék mián is) feltűnés nélkül dualizálja a két színész. A méla (ez a jelző az újraírásban kevésbé illik rá) Tempefőivel együtt akár ötükben megvan a vígvégjáték országának teljessége.

Koltai M. Gábor egyéb megoldásai nemegyszer igencsak feltűnőek. A második részt kezdő szavalatmontázs – Latinovits Zoltán, Major Tamás és további versmondó kiválóságok magnóhangján, legnagyobb költőink semmibe veszően duruzsolt verstöredékeivel – tán fölöslegesen veri bele a nézőbe a látottak (egyik) jelentését (másfelől nem könnyű hirtelen mit kezdeni a színészek és a költők *hangsorsával:* az életutakkal). Ám tény, hogy például egy vécéajtó mögül kinyúló kéz, mely egy-két verskéziratot sürget a gödörből, nem hagyva kétséget e lapok közeli küldetéséről, lehet feltűnő – s egy-két viccre, beköpésre rámontírozódó – effektus, mégis remekül megfelel annak a nyersebb hangnak, amely ezt a stílus- és irodalomtörténeti eleganciát a mai, publicisztikusabb, szociologizáló, fiatalosan szabados közelítéssel kombinálni igyekvő korrajzot összeabroncsolja.

TEMPEFŐI
(Jászai Mari Színház, Tatabánya)

Átdolgozta – Csokonai Vitéz Mihály nyomán –: Koltai M. Gábor és Sediánszky Nóra. **DÍSZLET:** Paseczki Zsolt. **JELMEZ:** Földi Andrea. **DRAMATURG:** Sediánszky Nóra. **RENDEZŐ:** Koltai M. Gábor.

SZEREPLŐK: Menszátor Héresz Attila, Janicsek Péter, Dióssi Gábor, Zborovszky Andrea, Moldvai Kiss Andrea, Poroszlay Gergő, Honti György, Szabó Zola, Chován Gábor.

SZÁNTÓ JUDIT

Megvolt Goldoni is

■ CARLO GOLDONI: A KÁVÉHÁZ ■

Béna kacsára lőni kritikusnak nem diadal, sőt nem is öröm.

Kicsit kínos: négy nappal a Kossuth-díj átvétele után Valló Péter feledhetőt rendezett. De ha belegondolunk, hogy ez a szezon volt a mindvégig érdekes, Kulka János révén pedig kiemelkedőt nyújtó III. Richárd *ideje is, megvigasztalódhatunk, annál is inkább, hiszen a magát krónikusan túlvállaló Valló Péter pályája mindig egyenetlen volt: jelentős, sokáig emlékezetes produkciók váltakoztak gondolatszegényekkel.*

Jó lenne már egy klasszikus vígjáték a repertoárban: jöjjön Goldoni. Biztos hatás, baj nem lehet belőle. Csakhogy Goldonit, a nagy, színháztörténeti jelentőségű újítót mai szemmel nézve jobban jellemzi, amin túllépett – a commedia dell'arte –, mint amit bevezetni akart: az irodalmi igényű vígjáték. Rendezni pedig a rendelkezés szintjén pofonegyszerű, de élménnyé emelni pokolian nehéz, hiszen a dialógus naiv, banális, teljességgel poénok híján való, a jellemek egysíkúak, mélység nélküliek, a pszichológia kezdetleges, a cselekmény csak önmagát jelenti. Ennek megfelelően se szeri, se száma a klasszikus presztízsébe kapaszkodó, bágyadt-hagyományosan komédiázgató Goldoni-előadásoknak. És mégis: a XX. század egyik legnagyobb rendezői életműve, a Strehleré, forrott össze Goldoni színházával, Udvaros Dorottya Mirandolinája a magyar színháztörténet egy jelentős mozzanatának emblémájává válhatott, Zsámbéki Gábor Kaposváron eseménnyé tette *A kávéház* magyarországi bemutatóját, s ugyancsak éppen *A kávéház*ból rendezett ugyancsak Kaposváron Mohácsi János általam sajnos nem látott, de szavahihető kollégák által bravúrosnak minősített s éppen mai életünk elevenébe vágó előadást.

Goldoninak tehát, bármily átláthatónak látszik, titka van, amelyhez talán akkor férkőzhetünk közel, ha magunk elé idézzük a jelentős előadásokat. Egyszerűsítve

Koncz Zsuzsa felvétele

Reviczky Gábor (Pandolfo) és Harkányi Endre (Ridolfo)

talán azt mondhatnánk: ezekbe a naiv, kiszámítható darabocskákba a szerző egy darab hiteles, keringő vértől meleg életet ömleszt, amelynek rögzítése érezhetően szívügye, szereplőit pedig fontosnak tartja, tiszteli emberi méltóságukat, még bírálatukban, leleplezésükben is gyengéd. (Kivétel ez alól éppen *A kávéház* Don Marziója, akire a szelíd mester valóban dühös lehetett.) Goldonitól igenis vezethetnek utak nemcsak az úgynevezett örök emberi, de az aktualitás felé is.

Ez azonban nem oldható meg azzal, hogy jellegtelenül csúnya, semmitmondó, legföljebb funkcionálisan megfelelő modern díszletbe helyezzük (Szlávik Istváné a felelősség), s még kevésbé azzal, hogy a szövegbe maibbnál maibb kifejezéseket applikálunk, a sikerdíjtól s az adatvédelmi biztostól a hokin vagy a turistán át a műbalhéig. A finálába tényleg besegített az aktualitás: amikor Kern András mint a színpadon hoppon maradt besúgó elmerül a társadalom egy metszetét ábrázoló nézőtérbe, könnyű mindenkinek ugyanazt gondolni. Maga a dráma azonban nem melegszik át; vontatottan, majd egyre unalmasabban csordogál egyik konvencionális mozzanattól a másikig. A rendező s nyomában a színészek érezhetően nem szeretik alakjaikat (félreértés ne essék: nem is gyűlölik őket), Jánoskúti Márta mai ruháiban sem érzik őket kortársaiknak, de leleplezésükre sem látnak indokot. Így az intrika halovány lesz, és megoldása még az érintetteknek sem szívügye. Méltányolni legföljebb azt a rendezői szándékot lehet, amely a Ridolfo (Harkányi Endre) által oly szorgosan foltozgatott két házasság hepiendjét relatívnak, máris borulónak tünteti fel, bár ezek a kesernyés, megkérdőjelezett hepiendek – lásd Fortinbras, lásd Richmond beállítását, lásd a *Tartuffe*-finálékat – tisztes színpadi hagyományra tekinthetnek vissza. Amúgy világosnak látszik, hogy Valló mai – és természetesen negatív töltetű – életképet akart festeni, de az alapmű nyájas általánosságain nem sikerült felülkerekednie.

A színpadon folyamatos élet helyett jelenetek sorjáznak, vértelen, legjobb esetben is csak rutinból táplálkozó általános színjátszás zajlik; nehezen érhető tetten, vajon Valló akart-e – mai életünk egyfajta görbe tükreként – csupa ellenszenves figurából panoptikumot összeállítani, vagy csak a színészek kedvetlenek. Érződik persze, hogy a rendező – mint azt a szórólap is feltárja – a dráma gerinceként duellumot akart ábrázolni a kávés Ridolfo – az Úr – és az intrikus Don Marzio – Lucifer – között a két emberpár lelkéért, és Harkányi Endrében csakúgy, mint Kern Andrásban meg is volna a konfliktushordozói potenciál, de saját sablonjaik legyőzik őket. A többieket ha felsorolnám, csak közös érdektelenségüket emelhetném ki. Legjobban a Placida „turista nőt" játszó e. h.-t (Cseh Judit) sajnáltam, a dicstelen debütálásért.

CARLO GOLDONI: A KÁVÉHÁZ (Vígszínház)

A vígszínházi változatot Bathó Tünde nyersfordításának felhasználásával Valló Péter és Harangozó Eszter készítette. **DÍSZLET:** Szlávik István. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **MOZGÁS:** Király Attila. **ZENEI SZERKESZTŐ:** Hunyadi Alex. **FÉNY:** Móray Ernő. **SZCENIKA:** Krisztiáni István. **DRAMATURG:** Harangozó Eszter. **A DRAMATURG MUNKATÁRSA:** Bathó Tünde. **ASSZISZTENS:** Várnai Ildikó. **RENDEZŐ:** Valló Péter.

SZEREPLŐK: Harkányi Endre, Reviczky Gábor, Kern András, Pindroch Csaba, Kamarás Iván, Fesztbaum Béla, Danis Lídia, Szamosi Zsófia, Cseh Judit e. h., Földi László, Gyuriska János, Lajos András.

Zappe László

Jézus vére elkártyázva

■ MAKSZIM GORKIJ: ÉJJELI MENEDÉKHELY ■

Gorkij jó százesztendős darabja, az Éjjeli menedékhely *fölöttébb időszerűnek tetszhet, amennyiben manapság is rengeteg a hajléktalan. Az újabb előadások azonban nem bizonyulnak olyan erőteljeseknek, hatásosaknak, mint amilyen Verebes István zalaegerszegi és Ascher Tamás kaposvári rendezése volt. Azok bizonyára a rendszerváltással némiképp váratlanul ránk szakadt fizikai és lelki nyomorúságból merítették ihletüket. Az újabb produkciók alkotói viszont mintha inkább a megkövesedett, megváltoztathatatlannak érzett szegénység, ínség, ridegség tapasztalatával fordulnának Gorkijhoz, aminek következtében éppen az író mondandóját megfogalmazó legfontosabb mondatok konganak üresen.*

A darab mindkét új értelmezése, Egerben Máté Gábor, Szegeden pedig Horváth Péter rendezése a megbicsakló gorkiji emberhit helyett egyaránt valamiféle vallásos színezetű áhítat kereséséről tanúskodik. Igaz, Máténál ez egy következetesen végigvitt gondolat eredménye, Horváth Péternél viszont kiindulópont, amely teljes zűrzavarba, önkényesen alkalmazott ötletek kavalkádjába torkollik.

Egerben Horgas Péter díszlete valamiféle aréna vagy sportcsarnok tribünje alá helyezi a menedékhelyet. Rideg, koszosbarna vasépítmény nehezedik rá a játéktérre, ez alatt húzzák meg magukat a lakók, Kosztiljov bizonyára nem is tulajdonos itt, hanem talán az intézmény gondnoka, aki saját zsebre kamatoztatja a hatalmába került ingatlant. Feltéve persze, hogy konkrét helyszínként akarjuk értelmezni a játékteret – holott bizonyára jobban tesszük, ha inkább hangulati-gondolati keretnek tekintjük. Nagy Fruzsina ruhái sem a szegénység puszta naturalisztikus ábrázolásának készültek: a nyomor valóságos képi költészetét vonultatják föl, a tarka rongyokból a rongyszőnyegek esztétikuma árad. Az előadás látványvilága kétségkívül az eredeti gorkiji gondolatvilágra utal: a szegénységből, az elesettségből, a tehetetlenségből ha nem is a méltóságra, de legalább az esztétikumra, a szépségre való emberi képességet, vágyat, hajlamot érezteti.

Nem sikerül viszont megteremteni a játék izgalmát, jellemek, sorsok belső és egymás közötti feszültségét. S ez legfeljebb csak részben tulajdonítható annak, hogy a sok jó színésszel rendelkező egri társulatban sincs annyi jelentékeny művész, amennyit az *Éjjeli menedékhely* megkívánna. Mintha rendezői elgondolás is volna a szereplők egységes masszává gyúrása. Még Luka is csak egy csodabogár a sok közül, megfontolt félbölcsességei éppoly habókosak, mint a többiek elmélkedései. Meglehet, azért, mert a szerepet Szegvári Menyhért játssza, de valószínűbb, hogy azért játssza ő, mert ez illik a rendezői elképzelésbe. Igaz, őt legalább észrevesszük, miképp Venczel Valentint, Kaszás Gergőt, Vajda Milánt és Kovács Patríciát is. Miközben olyan jelentékeny színészegyéniségek, mint Mihályfi Balázs, Anger Zsolt, Bozó Andrea, szinte teljesen eltűnnek a maszkjuk mögött.

Gál Gábor felvétele

Kaszás Gergő (Báró) és Bozó Andrea (Násztya) Egerben

Sokszor egyszerűen ritmusproblémának érzékeljük a játék vontatottságát, a különben gondosan kidolgozott részletek érdektelenségét. Csak az előadás végén derül ki, hogy a rendező tulajdonképpen egyetlen nagy ívet próbált fölépíteni. Olykor a szereplők mintha egy dalba fognának, de csak valami makogásféle tör fel belőlük. S végül sikerül szomorú áhítattal elénekelniük Gavin Bryars legalább egyetlen sorát: „Jesus' Blood Never Failed Me Yet." Költői gondolat: a szegények, a nyomorultak, az elesettek a tragédiák sorozata, a három haláleset, a betegség, az erőszak és az öngyilkosság megannyi élménye nyomán végre meglelik legalább azt az egyetlen mondatot, amely adekvátan fejezi ki helyzetüket, érzéseiket, fájdalmukat és reményüket. Kár, hogy a rendező nem tudta felsorakoztatni azokat a színpadi eszközöket, amelyek segítségével ez a gondolat végig éltethette volna az egész előadást, ahelyett hogy csak a végén, mondhatni, utólag váljék világossá.

Veréb Simon felvétele

Király Levente (Luka) a szegedi előadásban

Horváth Péter szegedi rendezése a vallási áhítatot viszont mintegy előrebocsátja. Juhász Katalin díszlete igen attraktív pravoszláv templomromot idéz. Kosztiljovék ezúttal nyilván itt rendezték be a nyomorúság megcsapolására létesített intézményüket. Félbetört és félrefittyedt kupola, másik oldalra dőlő boltíves faldarab, s mindegyiken sok-sok dekoratív ikon – ezek határozzák meg a színpadképet, s mindez olykor még meg is fordul. Egy nyeszlett fa mintha arról tudósítana, hogy lényegében szabad térben folyik itt az élet, másrészt persze azt is hamar a tudomásunkra hozzák, hogy helyesebb, ha a teret átvitt értelemben, szimbolikus látványként értelmezzük. Vaszka Pepelhez egy szekrényajtón dörömbölnek, mintha abban lakna, ő azonban a szekrény tetején jelenik meg. Az előadás, főképp az első részében, bővelkedik a bizonyára jelképesnek szánt, ám megfejthetetlen célú és értelmű idézetekben. A színlap említi is néhányuk szerzőjét – Dinnyés Józsefet, Viszockijt, Buda Ferencet, Hell Istvánt és Hobót például –, de alighanem csak a jogdíjköteleseket tünteti föl. Merthogy rajtuk kívül néhány klasszikus is megszólal, *A farkasok dala* Petőfitől meg a *Marseillaise,* bizonyára a XIX. századi forradalmi érzületre utalva, továbbá Muszorgszkij *Bolhadala*, *A hattyúk tava,* meg oroszul – ha jól hallottam – egy Lehár-dal, nyilván az orosz miliő okán. A második részre már szinte csak egy, a *Parasztkantátá*val a nézőtérre is kibolyongó kislány marad a klasszikusokból, meg egy villanásnyi *Internacionálé.* A kislány talán koldul, de erre nincs közvetlen utalás.

A színészi játék jóval esetlegesebb, mint Egerben. Talán azért, mert kevesebb a jelentős színész, viszont akad több feltűnő jelenség. Itt Luka természetesen a játék középpontjába kerül, már csak Király Levente terjedelme és személyiségének súlya okán is. A kedves, jóságos, bölcs, megértő és elnéző, kissé titokzatos öregembert ő készből hozza. Nem is tesz hozzá semmit, de ennyivel is agyonnyomja az előadást. Székhelyi József direktor Szatyin szerepében természetesen ripacskodik, Megyeri Zoltán Bubnovként mintha nehezen fogná vissza táncoskomikusi reflexeit. Pataki Ferenc messze elmarad Vaszka Pepel figurájának jelentőségétől. A maradék többség tisztességesen dolgozik meglévő eszköztárából.

Egyébként ezt az előadást is kórus zárja, mégpedig duplán is. Előbb a mulatozó banda énekel valami folkbeatszerűt, ha jól hallottam, arról, hogy elkártyázták az életüket, majd amikor a közönség tapsolni kezd, nem a tapshoz, hanem családi fotózáshoz áll be az egész szereplőgárda, és még egyszer előadja a dalt – most már komolyan, belső meggyőződéssel, szinte hitvallásképpen. Nem olyan mély és fájdalmas, mint a *Jézus vére,* sőt a templomi környezethez mérten kifejezetten profán, de, mondjuk, egy logikusan végiggondolt gunyoros-ironikus előadást ez is jól összefoglalhatna. A hiányérzetet itt is az előzmények keltik.

MAKSZIM GORKIJ: ÉJJELI MENEDÉKHELY
(Gárdonyi Géza Színház, Eger)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **DRAMATURG:** Sirokay Bori. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Nagy Fruzsina. **ZENEI MUNKATÁRSAK:** Jordán Adél és Mészáros Máté. **RENDEZŐ:** Máté Gábor. **SZEREPLŐK:** Szegvári Menyhért, Vajda Milán, Kaszás Gergő, Kovács Patrícia, Venczel Valentin, Anger Zsolt, Bozó Andrea, Mihályfi Balázs, Kalmár Zsuzsa, Gál Kristóf, Jordán Adél, Mészáros Máté, Nádasy Erika, Pálfi Zoltán, Hüse Csaba, Rácz János, Sata Árpád.

(Szegedi Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Morcsányi Géza. **DÍSZLET:** Juhász Katalin m. v. **JELMEZ:** Rátkai Erzsébet m. v. **ZENEI VEZETŐ:** Forgó Nóra. **MOZGÁS:** Kozma Attila m. v. **RENDEZŐ:** Horváth Péter.
SZEREPLŐK: Janik László, Szilágyi Annamária, Márkus Judit, Galkó Bence, Pataki Ferenc, Szűcs Lajos, Papp Gabriella, Cseh Zsuzsa, Büky Bea, Megyeri Zoltán, Jakab Tamás, Székhelyi József, Szerémi Zoltán, Király Levente, Boncz Ádám, Borovics Tamás, Gömöri Krisztián.

Kutszegi Csaba

Ítélet a végítéletről

■ FRENÁK PÁL: APOKALIPSZIS-FRISSON ■

A világ végéről szóló misztikus jóslatok borzongatják az embert. Egy mondatban így lehet értelmezni Frenák Pál új bemutatójának, az *Apokalipszis-Frisson*nak a címét. A „frisson" franciául borzongást, remegést, reszketést jelent. Hogy a világvége borzalmaitól a halandók reszketnek, azzal a *Jelenések Könyve* óta mindenki tisztában van. Ennél sokkal érdekesebb, hogy a különböző korok művészei hogyan ábrázolják a szörnyűségeket, mit tartalmaznak apokaliptikus látomásaik. Frenák Pál a XXI. században természetesen nem ugyanattól és nem ugyanúgy borzong, mint például Hieronymus Bosch a maga idejében.

Apokaliptikus látomásokat színpadon vagy festővásznon megjeleníteni csábító, sikerrel kecsegtető vállalkozás, mert ebben a témában a szigorú önkontroll korlátjai nélkül, szabadon szárnyalhatnak az egyéni asszociációk. Az *Apokalipszis*sel e tekintetben legfeljebb a káoszábrázolások tudnak konkurálni. A szinte határtalan alkotói szabadság mellett nehéz még egy olyan okot találni, amely indokolná a manapság is oly kedvelt témaválasztást. A múlt évadban a MU színpadán Boschra utalva Gergye Krisztián is közkinccsé tette világvégi látomásait. Bosch esetében teljesen érthető, hogy keresztény, biblikus eszmekörben vizionált, hiszen csak az állt rendelkezésére. A mai alkotóknak viszont számtalan egyéb ürügy és lehetőség adódhat arra, hogy a halálról és a pusztulásról egyénien fogalmazzanak. A világvége *boom*ja manapság amúgy is alászállóban van, az emberiség túlélte az ezredfordulót, sőt szeptember 11-ét is.

Frenák a *Fiúk* és a *Csajok* utánra nem is *Apokalipszis*t tervezett, hanem a két előbbi alkotást akarta összegezni egy harmadik koreográfiában. Szerintem ez készült el *Apokalipszis-Frisson* címen, annak ellenére, hogy a premiert kísérő információk között nem található utalás az előző két darabra. De az is lehet, hogy a koreográfus időközben elvetette a triptichon ötletét, vagy később fogja elkészíteni a harmadik opusát. Tulajdonképpen teljesen mindegy, hogy melyik variáció az igaz, és ebben az állításban szemernyi cinizmus sincs, mert a Frenák-alkotások látványban, mondanivalóban és koreografikusan olyan kifejezőek és anyagerősek, hogy nyugodtan nélkülözhetik a magyarázattal szolgáló címadást. Frenák és a hozzá hasonló alkotók műveit elég lenne megszámozni, mint a Köchl-jegyzékben a Mozart-opusokat, és ha a daraboknak a számok mellett címük is maradna, az csak segítené az eligazodást.

Az *Apokalipszis-Frisson*ban két nő és két férfi szerepel. A koreográfia egyik témája egymás közötti kapcsolatuk. A másik állandó motívum a szereplőknek a színpad közepén álló dobogóhoz fűződő viszonya. A lejtős, aszimmetrikus berendezési tárgy felületén vetített képek jelennek meg. A táncosok rendszeresen felugrálnak az emelvényre, gurulnak, fetrengenek rajta, vagy a szélén araszolnak hernyószerű mozgással. Az összhatás – főleg az igényes alapossággal megkomponált dinamikus mozdulatoknak köszönhetően – impozáns. Az attraktív mozgáselemek, de az átkötő lépések is gondosan ki vannak dolgozva, a mozdulatok nem véletlenszerűen követik egymást, hanem megszerkesztett, kezdettel és befejezéssel ellátott mondatszerű egységekbe rendeződnek. Ez a

Guillaume Saunier Martinez az Apokalipszisban

Koncz Zsuzsa felvételei

Guillaume Saunier Martinez és Nelson Reguera Perez

koreográfiai tudatosság a *Csajok*ban is megfigyelhető volt, és jobban is érvényesült benne, mint a *Fiúk*ban, ezért az előbbit én jóval többre értékelem. Az *Apokalipszis-Frisson*ért is maradéktalanul lelkesednék, ha nem kellene törnöm a fejemet azon, hogy a koreográfiának mi köze van a *Jelenések Könyvé*hez vagy csak úgy általában a világvégi látomásokhoz. Valószínűleg bele kellene törődnöm abba, hogy a modern táncszínházban nem kell komolyan venni a darabcímeket, de az a baj, hogy az alkotók gyakran mégis túl komolyan veszik őket. Ha az *Apokalipszis-Frisson* második félórája hasonló volna az első harminc percéhez, akkor egységesebb, értékesebb műalkotás lenne. Az előadás második felében ugyanis egyre nagyobb szerephez jutnak az amúgy igen látványos víziók, és ez háttérbe szorítja a koreográfia kezdeti mozgáscentrikus jellegét. Hangsúlyoznom kell, hogy Frenák nem olcsó és üres látványmegoldásokat alkalmaz, hanem műgonddal komponál meg minden összetevőt, de kellő motiváció nélkül is többször elcsábul a látványos képi vagy éppen akrobatikus trükkök felé. A közönség egy része biztosan ezért kedveli.

Engem akkor nyűgöz le a táncszínpadi látvány attraktivitása, ha tartalmilag és (vagy) koreográfiailag megalapozott és telitalálatszerű, vagyis ha azt a benyomást kelti, hogy más megoldás az előadás megfelelő pontján szóba sem jöhetne. Ezzel szemben Frenák apokaliptikus jelenései néha esetlegesek, vagy már majdnem közhelyesek. Ez utóbbit akkor éreztem, amikor közismert Bee Gees-slágerre tollpihés csirkefejű táncosok jelentek meg (poén volt, vagy utalás Boschra?), de nem tudtam mit kezdeni a kutyasorsba kényszerített gázálarcos meztelen férfiakkal sem. Hasonló jelenet egyébként a *Fiúk*ban is volt. Persze mindez tiszteletben tartható: lehet, Frenáknak így jelennek meg a végítélet előtti borzalmak.

Erősen leegyszerűsítve: az apokalipszisre utaló részletek kevésbé tetszettek, az attól függetleníthető emberi kapcsolatrendszerek táncos ábrázolását viszont végig kiemelkedően sikerültnek láttam. Főleg a kettősökben, de a szólókban is. Az emelvény is mint betáncolható tárgy szerepel jól, az általa nyújtott lehetőségeket bravúrosan kihasználja a koreográfia, a rajta látható vetítés viszont legfeljebb ízléses és néha érdekes, de nem meghatározó. Az *Apokalipszis-Frisson* legjobb jelenetei a férfi-nő kettősök. A fiúk és a csajok külön-külön tanulmányozása után Frenák összeeresztette a két nem képviselőit – ezért is gondolom, hogy az *Apokalipszis-Frisson* a triptichon harmadik darabja. A *Fiúk*ban megismert esendő, gyenge férfiak nők közelébe kerülve többször domináns hímként kezdenek viselkedni. Az *Apokalipszis* egyik kettősében a férfi „fölülről kezeli" a nőt: majdnem végig a dobogón maradva, a hajánál fogva rángatja a partnerét. Visszatérő motívum, hogy a teremtés egyik koronája a színpad elején nemiségét hangsúlyozza: kisnadrágját félig lehúzva némi betekintést enged intim titkaiba, majd férfijelképét öntudatos büszkeséggel igazgatja. A nőket sem kell félteni. Az egyik hisztérikusan fetrengve, anyaszült meztelenül szólót ad elő az emelvényen, később boás revüjelmezben díváskodik, később úgy becsavarodik, hogy kényszerzubbonyt kell ráadni. Sorstársa tengernyi vért önt az emelvényre, majd ruháját és önmagát is tetőtől talpig összekenve úszik, csúszkál benne az előadás végéig. A három másik táncos sorba rendeződve, egyforma revütánccal kíséri a szokatlan, de nem túl borzasztó látványt.

A leginkább rettegett borzalmak egyénenként különbözőek. Van, aki ettől reszket, van, aki mástól. Természetesen akadnak szép számmal ikonná vált apokaliptikus alapszörnyűségek, amelyek kitűnően kiegészíthetők a rettegés egyéni ízléssel megkomponált szimbólumaival. A pokollá vált emberi kapcsolatokat is joggal ide lehet sorolni. Az *Apokalipszis-Frisson* élvezetes, színvonalas előadás. A koreográfus világvégről alkotott gondolati koncepciójával nehéz vitatkozni, mert szíve joga attól borzongani, amitől akar. De fellebbezésnek van helye: Frenák végítélete nem tűnik jogerősnek. Lesznek is követői, akik továbbviszik az ügyet, és színpadon, festő- és filmvásznon vagy digitális adathordozón újabb ítéletet mondanak a végítéletről.

FRENÁK PÁL TÁRSULAT: APOKALIPSZIS-FRISSON
(Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

KOREOGRÁFIA: Frenák Pál. **DÍSZLET:** Kis Péter, Emmanuel Piret, Stéphane Vonthron. **JELMEZ:** Maryse Khoriaty. **ZENE:** Fabrice Planquette. **VIDEÓ:** Jean-Sebastien Leblond Duniach. **FÉNY:** Marton János. **HANG:** Hajas Attila. **SZÍNPAD:** Ferenczi László.

TÁNCOSOK: Kolozsi Viktória, Johanna Mandonnet, Nelson Reguera Perez, Guillaume Saunier Martinez.

Koncz Zsuzsa felvétele

Jelenet a Pilobolus Táncszínház előadásából

Tóth Ágnes Veronika

Gyémánt helyett flitter

■ PILOBOLUS TÁNCSZÍNHÁZ ■

Az Egyesült Államokból érkezett, egyedi stílusú Pilobolus nagyszabású show-t hozott a Budapesti Tavaszi Fesztiválra. Az 1971-ben alakult, az idő tájt kivételesen újító szelleműnek ítélt társulat impozáns testépítményeivel, lenyűgöző egyensúlygyakorlataival hódít ma is világszerte. Rengeteget turnézik, igen széles repertoárja van. Budapestre két klasszikus darabbal – *Walklyndon* (1971), *Day two* (*Második nap*, 1980) – és két viszonylag friss produkcióval – *Cu-Ku-Cu* (2000), *Symbiosis* (*Szimbiózis*, 2001) – érkezett. Természetes, hogy a fesztiválközönség a világsztároknak kijáró érdeklődéssel vetette rá magát a jegyekre, így az együttes még egy ráadás előadást toldott budapesti turnéjához.

A Pilobolus név kötelező gombatani fejtegetését én csupán egy érdekes magyar vonatkozású adalékkal egészíteném ki: Klein Gyula botanikus, egyetemi tanár, az MTA tagja 1871-ben *A Pilobolus gombának fejlődése és alakjai* című művével örvendeztette meg a tudós közönséget. Ő még nem tudhatta, hogy erre a szerény gombafajra micsoda karrier vár!

A Pilobolus bonyolult testhálókkal, furcsa embergúlákkal jellemezhető stílusa hajdan kakukktojásnak számított, már csak azért is, mert előadásai közelebb álltak egy artistaprodukcióhoz, mint a kortárs tánc bármelyik irányzatához. De mivel mindenki a posztmodern tánc egyik úttörőjének tartotta és tartja őket azóta is, fel sem merül a hasonlóság például az új cirkusztársulatokkal, amelyek között azért bőségesen találnánk rokon szelleműeket. Ennek ellenére nem kétséges, hogy a Moses Pendleton, Jonathan Wolken és társaik által 1971-ben alapított Pilobolus milyen kreatív energiákat szabadított fel a maga idejében, új látásmóddal, új, általuk kikísérletezett technikákkal, új munkamódszerekkel bűvölve el rajongóit.

Komoly kérdés azonban, hogy mi maradt a Pilobolus-mítoszból, mennyire időálló a legenda. Ha valaki volt oly naiv, hogy szellemes, kísérletező, fantáziadús testszobrászatot remélt, csalódnia kellett, ha viszont csupán jó állapotú panoptikumra áhítozott, megkapta, amit várt. Sajnos tapasztalati tény, hogy a táncban néha kétszer olyan gyorsan ketyeg az óra, s azt az előadást, amely a maga idejében megelőzte korát, villámgyorsan lepi be a por. Az 1971-es *Walklyndon* mozgalmas jövés-menése, mely az egymással szemben haladó párok viharos találkozásairól szól, ma erőltetettnek hat; kétséges, hogy egy fenékbe rúgás vagy gatyalehúzás annyira eredeti volna. Ez a fajta humor nem éri el a burleszk zsenialitását, sokkal inkább egy középszerű bohózat világát idézi. Az 1980-ban készült Moses Pendleton-koreográfia, a *Második nap* lírai hangulatát viszont kellemesen fűszerezi egy-egy groteszk képsor; ezek felvillantanak valamit abból a tudásból, amely ezt a csapatot világhírűvé tette. Meggyőző a 2001-es, *Szimbiózis* című kettős, mely két egymásba gabalyodott szerelmes test látványos egymásrautaltságát mutatja meg. A nyitó darab, a *Cu-Ku-Cu* (2000) erőssége az izgalmas zene és a keleti hatású jelmezek pompája, mely egzotikus háttérként szolgál a jól ismert Pilobolus-féle egyensúlygyakorlatokhoz. A közel harminc év, amely elválasztja egymástól az este legfrissebb és legrégibb koreográfiáját, szinte nem észlelhető, látványosak, de nem frissek a produkciók: ezt az állandóságot éppúgy tarthatjuk a markáns stílus jegyének, mint önismétlésnek. Egy világszerte ismert társulat talán már nem vállalhatja azt a rizikót, hogy túllépjen saját rögződött kifejezésmódján (melynek mellesleg nemzetközi sikerét köszönheti).

A Pilobolus ezért ma túlságosan is hagyománytisztelő társulat, vagyis szinte ellenkezője annak az állandóan kísérletező, nyitott, pimaszul szellemes csapatnak, amilyen a hetvenes–nyolcvanas években lehetett. Nem tűnik jó ötletnek változatlanul megőrizni a darabokat, az ugyanis, hogy a mostani táncosok tökéletesen reprodukálják a több évtizedes koreográfiákat, csupán technikai szempontból minősülhet kunsztnak. Igaz, ritkán látni ennyire kidolgozott, kockás hasú táncosnőket vagy ilyen hajlékony, erőművészre emlékeztető táncosokat. A technika kizárólagossága viszont egy ideig cirkuszi jellegűnek hat – vagyis azért drukkolunk, hogy senki ne veszítse el az egyensúlyát –, de később, amikor megbizonyosodunk arról, hogy ez úgysem fog megtörténni, a produkció egyszerűen unalmassá válik.

Az előadás mégis roppant közönségbarát, a nézők hálásan fogadják a társulat kissé ízléstelen, tapsra provokáló attrakcióját: a szereplők tízcentis vízben szánkáznak be feneken csúszva, megköszönve a figyelmet. Elgondolkodtató, hogy a Thália közönségének jó része ezen a ponton él meg spontán katarzist.

Halász Tamás

Infernális tájakon

■ MALDOROR ÉNEKEI ■

Egy különös, hajszál híján elfeledett, majd kései művészutódai rajongása nyomán világszerte ismertté vált, huszonkét esztendős fiú, Isidore-Lucien Ducasse, alias Lautréamont alkotása, fő (és szinte egyetlen) műve, a Maldoror énekei *inspirálta a Finita la Commedia legújabb előadását. A közelmúltban nevet váltott formáció (közönségükkel Civil Negyed néven vétették észre magukat, nem akármilyen elánnal) ennyire konkrét, létező művészeti alkotáshoz még egyetlen munkáját sem kötötte.*

Mint minden roppant fiatalon eltávozott nagyság, Ducasse életét és halálát is megannyi misztikum, homály, vonzó, izgató titok veszi körül. A majdnem végleg elfeledett bűvös szerző az uruguayi Montevideóban, francia kivándorló szülőktől született, és alig több mint huszonnégy esztendősen, 1870 augusztusában halt meg Párizsban, nem tudni biztosan, mitől. A porosz–francia háború idején az éhség, a betegségek sanyargatta városban aratott a halál, csak abban a hónapban közel ötezren pusztultak el, testüket tömegsírba temették. Lautréamont tetemét a mai montmartre-i temetőben földelték el sebtiben, azután áthelyezték egy másik sírhelyre, egy olyan parcellába, melyet alig egy évtizeddel később felszámoltak, majd beépítettek. Temetése(i) írásos nyomai – akárcsak földi maradványai – eltűntek. Egyetlen hitelesnek tartott, kamaszkori fényképét halála után százhét évvel találta meg egy kutatója. Erre az időre datálható annak a megszállott, kollektív kutatómunkának a csúcspontja, melynek eredményeképp a Bajomi-Lázár Endre idézte[1] François Caradec irodalomtörténész elmondhatta: „Ma már többet tudunk róla, mint legtöbb nagy írónk ifjúságáról." Ducasse-t, akinek életében alig sikerült észrevétetnie magát pár tucat példányban megjelent alkotásaival, az utókor éppen csak visszarántotta a teljes feledésből. Halála előtt két vékonyka füzetben jelentek meg – immár valódi nevén – költeményei; a kettős kötetből napjainkra mindössze egyetlen példány maradt fenn.

A szürrealisták köre fedezte aztán fel magának ködbe vesző alakját, főműve általuk, a stílus „termőterületein" vált igazán ismertté (ez is lehet az oka annak, hogy Magyarországra híre érdemben csak néhány évtizede jutott el). A hat énekből álló, ellenállhatatlanul hömpölygő, apokaliptikus szövegfolyamhoz Salvador Dalí készített jelentékeny illusztrációkat. Aragon „a modern lírai érzés forrásának" nevezte, Gide szerint „Rimbaud-val együtt, de talán Rimbaud-nál is inkább ő húzta fel a holnap irodalmának zsilipjét".[2]

A *Maldoror énekei* a rendszerváltás idején kamaszkorba lépők mitikus olvasmánya volt – közös polcon tartottuk a többi, féltett kinccsel: Artaud-val, *A részeg hajó*val, a *Mesterséges mennyországok*kal, a García Lorca-kötettel, Borroughs *A meztelen ebéd*jével meg a hasonló, páratlan szerencsével megszerzett könyvekkel. Mohón olvastuk őket, és soha nem adtuk kölcsön senkinek. Most is emlékszem mindenféle félhomályos pinceklubok performanszaira, tábortűznél tartott felolvasásokra, a döbbenetes sodrásra, amely oly sokunkat magával ragadott ebben a szövegben is. Ezért is éreztem különös nosztalgiát, mikor most, életemben másodszor – Georges Baal különös színiterápiás feldolgozásának megtekintése után közel egy évtizeddel – találkoztam vele a Finita la Commedia előadásán. Laut-

Gergye Krisztián, Ágens, Fehér Ferenc

réamont-Ducasse áradó szövegfolyamával – gondolható – alig-alig lehet kezdeni bármit is színpadon. Ha szerencsés kézzel nyúlnak hozzá (mint Baal, majd most a tánctársulat, O. Caruso, alias Juhász Anikó vezetésével), ha nem is „adja meg magát", de legalább megragadható.

A Finita háromszereplős, zaklató látomást formált a *Maldoror énekei*ből. Állandó táncosának, Fehér Ferencnek egy összeszokott művészpáros, Ágens és Gergye Krisztián a partnere. A koreográfiát ők hárman és O. Caruso közösen jegyzik.

„Lautréamont ihletésében" – olvassuk a színlapon; a hármak játéka teremtette atmoszférában ráismerhetünk e százharminchét éve fogant rémkalandra, pokoli vándorjátékra. A három jelentős, különleges előadó közös munkája magával ragad. A Civil Negyed–Finita la Commedia rokonszenves állhatatossággal, következetesen épített már ki munkakapcsolatot a fiatal magyar tánc jeleseivel: dolgoztak korábban Ladjánszki Mártával, Gold Beával, Szász Dániellel, Duda Évával – hogy csak néhány közismert nevet citáljak a listáról. Tanulságos, közös alkotó munkában találkoztak más felfogást követő, más alkotói utat járó, de hozzájuk hasonlóan egyéni módon, nyitottan gondolkodó művészekkel. Fehér Ferencet és Gergye Krisztiánt egyazon színpadon látni szokatlan öröm, remek lehetőség. Két, távolinak gondolható mozdulatvilág szövetkezik, elegyedik, hoz létre különös rajzolatot a szemünk előtt. A két fiatal táncos markáns, karakteres, itt és most megtapasztalhatóan mégsem oly távoli előadó-művészete alázatosan és rugalmasan idomul egymáshoz, csiszolódik össze, különleges élménnyé téve ezt a komor, ijesztő, zsigerig ható játékot. Ágens néhol kicsit kitalálatlannak, máskor igen átgondoltnak tűnő, de mindig intenzív, plasztikus karaktere sajátosan ellenpontozza a két fiú játékát. Gergyén és Fehéren egyetlen fekete szuszpenzor, előbbin még fekete térdvédő. Az akadálytalanul kitárt test minden születő mozdulatot, koreografikus ornamenst, izomhullámot és energiaáramlást követhetővé tesz. A játék tőlünk karnyújtásnyira zajlik. Meghökkent Ágens néma figurája (énekét csak felvételről halljuk – legalábbis a színlap szerint az ő, most felismerhetetlen hangja szól): asszonyosan dús formái, olykor nehézkes, mégis eleven, drámai mozdulatai, redők és hullámok, grimaszok és fintorok markánsan, szinte groteszkül ellenpontozzák a két vékony, inas test látványát.

A három szereplő testén hullaszín maszatok, hegek, megszáradt nyálkának ható felfeslések, mintha oszlásnak indultak volna. A hullasminket az izzadság áztatja le, a festékkel, nyirkos testükkel nyomokat hagynak a padlón. A rövid, egymástól sötétséggel elválasztott képek dinamikusan sorjáznak egymás után az alig egyórás táncjátékban. Kovacsovics Dávid zenei szerkesztő infernális, zaklató, gyakran fülsiketítő kompozíciója tovább fokozza a mozdulatokból áradó expresszív, fekete szenvedélyt.

Az Artus Stúdió hátsó, kisebbik játékterében, ahol a társulat már két bemutatóját is tartotta *(Wert király, Je t'aime)*, L-alakban üljük körül a játék terét: a szín hosszabbik, gyönyörű textúrájú falát súrlófények simogatják – ugyanezt, ugyanígy láthattuk már a *Wert király*ban, Fehér Ferenc remek szólójában is. A murália most gólemként magasodik a játék fölé, hatalmas súlyával fenyegeti a hármakat.

Az emberi testek gyakorta állati lényeket idéznek – a gesztusokban sárkányra, varjakra, minótauroszokra, fekete angyalokra, rovarokra, félig emberi, máskor zoomorf démonokra, lidércekre ismerünk. Mintha rémisztő terárium kitörni nem tudó, kiszámíthatatlan, veszélyes rémeit figyelnénk golyóálló üveg mögül. A hármak tánca egészen szélsőséges hatást gyakorol a nézőkre: beszippant minket, lebénít, röptet és a földhöz csap. Úgy érezzük, repülünk, magasra emelkedünk, alattunk forrongó, ijesztő, kiszámíthatatlanságával fenyegető vad vidék. A Szenteleki Dórának a táncosokról készült, remek videofelvétele keretébe helyezett játék roppant gazdag kiváló részletekben. A két táncos szereplő mozdulataiban számtalan, alapkarakterükre, sajátos stílusukra épülő újdonságot fedezhetünk föl. Az indázón, részegítő bőséggel áradó koreográfiát szuggesztív tehetséggel, olykor egészen lehengerlően tálalják elénk. Fehér és Gergye összeolvadó teste, egymásba bilincselt, a másikat indázva körbefogó tagjai rendkívüli látványt nyújtanak. A játékból sugárzik az elmélyültség, az egymás iránti figyelem, az egymást megérteni vágyás. A két test mintegy kentaurként olvad össze. A zaklatott, szenvedő és szenvedést okozó férfialakok a nőben találnak illanó nyugalmat. Vadállatkölyökként tapadnak rá, ragadnak testére, arcára, simogatásuk öl, csókjuk mérgez – de igazi tét nincs, hisz mindhárman halhatatlanok. Életre, egymásra, terráriumi létre ítéltettek. Bezárattak felemás, rémisztő, mégis szép testükbe, meddően keserű önmagukba, fojtogató, lidérces, lehetetlen történetükbe. Elrontott kísérlet túlélő labor-hibridjei, kik üvöltésre tátott szájjal, rémült és rettenetes mosollyal bámulnak a külvilágra.

1 Lautréamont: *Maldoror énekei.* Budapest, Európa Könyvkiadó, 1988, utószó, 285.
2 Mindkét idézet forrása Bajomi-Lázár Endre fent említett szövege.

Summary

Although our review was always open for contributions related to international theatre, chief editor Tamás Koltai and András Nagy, director of the National Theatre Museum and Institute now inaugurate as a permanent feature of „Színház" a column called „World Theatre" which will keep the reader continously informed of important tendencies and events abroad.

We publish the second part of György Karsai's account of this season's Hungarian novelties, motivating his choice of the POSZT's (Nation-wide Theatre Encounter at Pécs) 2005 program.

Andrea Tompa evokes an important meeting recently held in Moscow: directors and managers of several theatre festivals around the world discussed the aims, the targeted public and the achievements of these manifestations.

In a volumnious interview Tamás Ascher, one of our most remarkable directors, talks to Tamás Koltai of his artistic aims and the problems of his profession.

Our new column „World Theatre" introduces itself by a compilation centred on present-day Polish theatre. András Pályi presents the theatres Zar and Studio whose guest-appearances were seen at Budapest's Spring Festival; we publish an essay by Jerzy Grotowski on stage nudity; Fanni Nánay writes about an important Polish theatre, the Rozmaitości, while Polish author Piotr Gruszczyński draws a portrait of two leading Polish directors, Jarzyna and Warlikowski.

Critics of the month are Judit Csáki, Tamás Tarján, Tamás Koltai, Balázs Urbán, Bea Selmeczi, Márton Fekete, Dezső Kovács, Tamás Tarján once more, Judit Szántó and László Zappe. They saw for us Thornton Wilder's *The Skin of our Teeth* (Nyíregyháza), William Congreve's *The Way of the World* (Katona József Theatre), Witołd Gombrowicz's *Yvonne, Princess of Burgundy* (Kecskemét), Lajos Barta's *Love* (joint production of Tatabánya and the Gaity Stage), Shakespeare's *Romeo and Juliet* and *Measure for Measure* (Kecskemét), *M or Rather No M* (Nyíregyháza), Pirandello's *Henry the Fourth* (Radnóti Theatre), Mihály Csokonai Vitéz's *Tempefői* (Tatabánya), Goldoni's *The Coffee House* (Comedy Theatre) and Maxim Gorky's *The Lower Depths* (Eger and Szeged).

In our column on modern dance Csaba Kutszegi saw the Pál Frenák Company in *Apocalypse-Frisson,* Ágnes Veronika Tóth reviews the U.S. Pilobolus dance theatre's program consisting of *Day Two, Cu-Ku-Cu* and *Symbiosis,* while Tamás Halász went to the Finita la Commedia group's new work: *The Songs of Maldoror.*

Playtext of the month is *Ilona,* a work by Péter Gazdag.