2007. JÚLIUS
WWW.SZINHAZ.NET

színház

Szentiványéji álom

Karnyóné
Prah
Háztűznéző
A revizor
Plazma

Tasnádi/Garaczi

Világszínház:
Preljocaj, Habima
Norvég Nemzeti
Raffaello Sanzio

392 Ft
XL. évfolyam 7. szám

Kiss Csaba: Veszedelmes viszonyok (dráma)

nka
Nemzeti Kulturális Alap

PRAH
RAdnóti Miklós Színház
Koncz Zsuzsa felvétele

VESZEDELMES VISZONYOK
Új Színház
Schiller Kata felvétele

PLAZMA
Petőfi Színház, Veszprém
Áfrány Gábor felvétele

Opera

2 Molnár Szabolcs: Zárójeles öngyilkosság
Csokonai Vitéz Mihály–Vajda János–Várady Szabolcs: Karnyóné

Kritikai Tükör

7 Tarján Tamás: Kihúzták a lutrit
Spiró György: Prah

9 Rádai Andrea: Képrombolók
William Shakespeare: Szentivánéji álom

11 Szántó Judit: Archetípusok szextettje
Choderlos de Laclos–Kiss Csaba: Veszedelmes viszonyok

14 Tompa Andrea: Papundekli kilátások
Szomory Dezső: Hermelin

16 Sz. Deme László: „Groteszk embercirkusz”
Nyikolaj Gogol: Háztűznéző

18 Urbán Balázs: Mindenki ordítson!
Arthur Miller: Pillantás a hídról

20 Stuber Andrea: Házaspárbaj
Edward Albee: Nem félünk a farkastól

22 Zappe László: Táncolnak a varjak
Nyikolaj Gogol: A revizor

24 Proics Lilla: A halmaz állapotai
Garaczi László: Plazma

Fesztivál

26 Papp Tímea: Szerepváltás
IV. Országos Gyermekszínházi Szemle

Tánc

29 Vida Virág: Különleges vegyület
Ghost Exchange

31 Török Ákos: Vizet viszek
Szomjas vagyok

33 Faluhelyi Krisztián: Frissen tálalt lerágott csont
Inspiráció

35 Kutszegi Csaba: Mehr licht?
Preljocaj Balett: „N”

37 Lőrinc Katalin: Az „N” ürügyén
Beszélgetés Angelin Preljocajzsal

Interjú

39 Selmeczi Bea: Azt hiszem, minden vizuális
Beszélgetés Bánki Rózával

Drámaírók fóruma

42 Tasnádi István: Csodálatos humanoidok
Garaczi László drámáiról

Vendégjátékok

49 Kúnos László: H. I.: H. G.
A Norvég Nemzeti Színház Hedda Gabler-előadása

50 Urbán Balázs: Vak igyekezet
Lars Norén: Háború

52 Halász Tamás: Bakfis Jeanne d’Arc
Hey Girl!

53 Rádai Andrea: Magyar vagyok, turista
Emlékmű a jelennek

Világszínház – Opera

55 Sven Friedrich: Rendezői színház az operaszínpadon

Világszínház

58 Bérczes László: Vásárfia
A moszkvai Arany Maszk fesztiválról

DRÁMAMELLÉKLET
Kiss Csaba: *Veszedelmes viszonyok* (dráma)

A CÍMLAPON: Szikszai Rémusz (Lysander), Kerekes Vica (Hermia) és Petridisz Hrisztosz (Théseus) a szolnoki *Szentivánéji álom*ban • Katkó Tamás felvétele

szinház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XL. évfolyam 7. szám
2007. július

Megjelenik havonta
XL. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

www.szinhaz.net

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

Szerkesztőség és kiadó (SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY) : 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.; **Telefon/fax:** 214–3770, 214–5937; **http:**//www.szinhaz.net; **e-mail:** szinhaz.folyoirat@t-online.hu; **Felelős kiadó:** KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők. Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Hírlap Üzletág. Előfizethető a szerkesztőségben, közvetlenül a postai kézbesítőknél, az ország bármely postáján, Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és a Központi Hírlap Centrumnál (Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477–6300; postacím: Bp., 1900). További információ: 06 80/444–444; hirlapelofizetes@posta.hu. **Pénzforgalmi jelzőszám:** 11991102–02102799. **Előfizetés egy évre:** 3900 Ft – **Egy példány ára:** 392 Ft.

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

Oktatási és Kulturális Minisztérium
nka Nemzeti Kulturális Alap

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Rt.

OSZMI Országos Színháztörténeti Múzeum és Intézet
Magyar Szinházi Partit

Molnár Szabolcs

Zárójeles öngyilkosság

CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY – VAJDA JÁNOS – VÁRADY SZABOLCS: KARNYÓNÉ

Csokonai Vitéz Mihály *Karnyóné vagyis a vénasszony szerelme* című komédiájából Várady Szabolcs librettójára írt operát Vajda János. A csurgói gimnazisták számára összedobott bohózat kegyetlen humorral ecseteli a címszereplő irreálisként bemutatott szerelmi sóvárgását. Vajda és Várady abból indult ki, hogy e sóvárgás nem teljesen irreális, csak éppen két érdemtelen szeleburdiban találja meg tárgyát, vagy fogalmazzunk filozofikusan: az erkölcsiség alapjául szolgáló általános boldogságvágyat megtorpedózza az amorális, közgazdasági cinizmus. Közérthetőbbre visszahangolva: a sebzett lelkű Karnyóné hozományvadászok áldozatává válik.

Az nem Csokonai érdeme, hogy a bohózati helyzeteknek általános és mély emberi dimenziói vannak, ez minden bohózati helyzetre igaz lehet. Miként az is általános bohózati tapasztalat, hogy a tréfát elszenvedő fél majd' mindig tragikus hőssé válik. Az ábrázolás szélsőséges absztrakciója (azaz a realizmus teljes hiánya) teszi lehetővé, hogy a bohózat műfajszerű maradjon, azaz ne csússzon át moralitásba vagy esztétizálásba. A szélsőséges absztrakció pedagógiai célja (a kacagtatáson túl) pedig nem lehet más, mint hogy a befogadót (nézőt) és a létrehozót (diákszínjátszót) egyként döbbentse rá a művészi ábrázolás természetére, arra, hogy a visszatükrözött kép nem egyszeri transzformációval kapcsolódik eredetijéhez. Ha az elvonatkoztatás és a bonyolultság a művészi megformálás fokmérője lehetne, akkor a bohózat a legművészibb színházi nyelv, amit valaha kitaláltak, egyetlen hozzá hasonlót ismerünk, ez pedig az opera. Mindebből azonban nem következik, hogy ami jó bohózatnak, az operának is jó.

Wiedemann Bernadett (Karnyóné) és Fekete Attila (Lipitlotty)

Ki tudja, hogy mi volt Csokonai pedagógiai célja a csurgói diákokkal, magam még egy mai drámapedagógus céljaival sem vagyok tisztában. Az viszont bizonyosnak látszik, hogy a *Karnyóné* adekvát színházi közege a diákszínjátszás, minden amatörizmusával, pallérozatlanságával, durvaságával, következetlenségével, elnagyoltságával, mindazzal, amit általában a diákszínjátszással asszociálunk. Éppen ezért kihívás professzionális színházi keretek között megvalósítani. Nem professzionális színházi (színészi) viszonyok között viszont, mint amilyen (tényleg nem bántásként mondom) a mai magyar opera játékkultúrája, üdítően hat. Tudom persze, hogy a dicső diákszínjátszó múlt a *Karnyóné* mai értelmezőit sok minden alól mentesíti, mégis úgy veszem, hogy az alkotók nem ezzel a múlttal akarták igazolni a jelenben meghozott döntéseket.

A szerzőpáros ki akart lépni a Csokonai-darab világából, illetve fel kívánta tárni azt a világot, melyre feltételezésük szerint a mű ablakot nyit.

Meg szerették volna mutatni, hogy „valójában” miről szól a komédia. A kibontható tragikumot kibontották. Amiről Csokonai hallgat (vagy csak nagyon halkan beszél), azt hangosan kiénekeltetik. A *Karnyóné* „egészen más ám, ha az ember korosodó fejjel olvassa el. Akkor bizony már kifejezetten démoninak tűnik, ahogy ez a két udvarló megpróbál visszaélni egy kiszolgáltatott nő érzelmeivel, életével” – nyilatkozta a zeneszerző. A bohózatból „dramma giocoso” lett, a librettó kialakításával (kialakíttatásával) el kívánta mélyíteni a diákos tréfálkozást. Először tehát azt kell megvizsgálni, hogy ezt milyen technikával érte el a librettista.

A szövegkönyv (a szokásos elvárásokon túl) ezúttal minimum kettős funkciót tölt be: egyrészt új világot épít a darab eredeti világa mellé, másrészt túldimenzionálja a címszereplőt, kísérletet tesz a démoni erők közt vergődő tragikus hősnő alakjának megkonstruálására. Ez felemásan sikerült, a színházi élmény elmaradt a literátus élménytől. Ami az olvasólámpa fényénél működött, az a színházi reflektorok kereszttüzében erőtlennek tűnt.

Tagadhatatlan dramaturgiai hozadéka ellenére sikertelennek érzem, hogy a librettó Kuruzs figurájában magát a költőt, Csokonait is a darab egyik szereplőjévé teszi. E beavatkozás tétje egyébként nem más, mint a párhuzamos, „új világ” megkonstruálása. Az opera végén a Kuruzst alakító énekes Csokonaivá öltözik át, a szereplők őt ünneplik („S ki boldogabb Vitéznél?”), és még egy Mihály-napi köszöntőt is hallunk. Az opera egyik szép pillanatában (első felvonás, Boris és Tipptopp kettőse után) Kuruzsként egy Csokonai-verset is énekel (a jelenetre később visszatérek).

Schiller Kata felvételei

Fekete Attila és Laczkó Vass Róbert (Kuruzs)

Kuruzs-Csokonai az opera második legfontosabb figurájává válik, szerepeltetése a régi operák prológusát, keretjátékát idézi, általa teremtődik meg a színpadi cselekmény párhuzamos kontextusa (mint a *Poppea megkoronázásá*ban az istenek fogadása). Nem lehet kétséges, hogy Csokonai (nem kell bizonygatni, hogy sorsa mitől jellegzetes magyar művészsors, hogy miért tekinthetjük Csokonait még ma is tipikus magyar költőnek, és persze fülünkben visszhangzik *A méla Tempefői* alcíme: *az is bolond, aki poétává lesz*...) felléptetésével az alkotók saját helyzetükre is reflektálnak, többnyire ügyetlenül. Azt sem érzem sikerültnek, hogy a boldogság- és szerelemvágy, Karnyóné életproblémájának párhuzamát, költői szublimációját éppen Csokonai figuráján keresztül, *Az alvó Lillára* és *A boldogság* című versek beemelésével teremtik meg az alkotók. Ez a megoldás túlontúl „deákos”.

Van viszont egy szövegbetoldás, amit remeknek tartok. A korábban már említett Boris–Tipptopp kettősben, az első felvonás tébolyult rigmusfináléjának kezdetén bejön a színre Kuruzs. Várady itt az eredeti darab első felvonásának hetedik „jelenését” és a második felvonás hetedik „jelenését” összevonja, ezzel azt is eléri, hogy a második felvonás hatodik és nyolcadik jelenése (Tipptopp és Samu méregvásárlós jelenetei) közé nem kerül semmi, a cselekmény logikusabb és követhetőbb. Miután Tipptopp és Boris megállapodnak, hogy Karnyóné halála után a szobalány is a vagyon haszonélvezője lesz, a váratlanul belépő Kuruzst megkérik, hogy sok-sok tudománya közül a *kupec-poézis*ből adjon ízelítőt. Ekkor énekli el az *Egy kétségbe esett maga gyilkosa* című vers egyik részletét. (A költeményt a *Jaj! hová kell lennem? / Nem lehet pihennem* sorokról kezdve idézi az opera.) A csodálatos vers, a fülbemászó és édeskés dallam Karnyóné öngyilkossági kísérletét vetíti előre, miközben az események még nem tartanak ott, hogy az özvegyasszony meghozza végzetes elhatározását. Ha a Csokonai-szövegből indulunk ki, akkor az öngyilkosság – mint lehetőség – Karnyóné gondolatainak meghatározó eleme. A librettóból azonban (ha jól figyeltem) három fontos, erre utaló elem kimaradt. Mindhárom az opera második felvonásában, a Samu–Karnyóné kettősben szerepelhetett volna. A szövegkönyvből hiányzik, hogy (1.) az eltűnt férj, Karnyó „mindig ollyan beteges vólt, ó, istenem, ami legkeservesebb, menyecske koromban is ollyan petyhűlt vólt a szegényke”*; (2.) „sohase hittem, hogy az ember ráúnhasson az életére, most érzem, hogy terhemre van az élet”; valamint a kis Samura – erre a „bolond csinálta fattyúra” – vonatkozó mondat: (3.) „csak ennek vólna, ennek a rossz kölöknek, csak ennek vólna elégséges elélni való esze, úgy tetszik, könnyebben válnék meg a világtól”. E sorok szerint

* Csokonai Vitéz Mihály: *Minden munkája*. II.; az eredeti szövegrészeket a Vargha Balázs gondozásában megjelent kötetből idézem. Szépirodalmi Könyvkiadó, 1973.

Csokonai Karnyóné öngyilkossági kísérletét nem kizárólag az események aktuális alakulásából eredezteti, kiderül, hogy Karnyóné boldogtalanságán aligha segítene, ha férje váratlanul visszatérne vagy feltámadna. Feltehető ugyanis, hogy Karnyó impotens, Samu sem tőle van (fattyú), az öngyilkosság képzete pedig már régen befészkelte magát az asszony gondolatai közé. Ezúttal Csokonai bohózati figurája mélyebb, mint az operai Karnyóné, meglepő, hogy az alkotók éppen ezeket a szöveghelyeket nem hasznosítják a tragikus Karnyóné megteremtésekor, sőt: éppen az ellenkező hatást érik el azzal, hogy Karnyónéval szüntelenül ismételtetik: „férjem, az Isten nyugosszon meg!"

Az *Egy kétségbe esett maga gyilkosa* című vers beillesztésével azonban valamelyest sikerül helyreállítani a főszereplő tragikumát. Az adott hely egyszerre lírai és drámai (más kérdés, hogy élményként realizálódik-e), hatását ironikus gesztussal kell ellensúlyozni: Boris és Tipptopp a költőiség megjelenését elalvással „honorálja". Komikus (bár senki sem nevetett rajta), hogy ezek után Kuruzs megkérdezi Tipptopptól, nincs-e szüksége altatóra. Ekkor kapja meg azt a szert, amit a piperkőc kicserél az egérméregre, ezzel akadályozza majd meg Karnyóné halálát. Kuruzs (Csokonai) tehát megmenti Karnyónét, a prológusban játszott szerepe szerint jár el, ahogy egykor Ámor megmentette Poppeát, ugyanúgy avatkozik most ő is közbe. (Csokonai darabjában Tipptoppnak egyszerűen van altatója.)

Az öngyilkosságot jósló vers betoldásának további következménye is van. Az eredeti darab első felvonásának hetedik jelenésében – itt csak Tipptopp és Boris szerepel – Tipptopp gúnydalokat énekel, ezzel igazolja, hogy semmilyen érzést nem táplál Karnyóné iránt („Szeme nem sír, mégis nedves, / Képe ráncos, foga redves" stb.). A jelenetből ez kimarad, ezt váltja ki Kuruzs dala. A gúnydal azonban nem vész el, átkerül a darab prológusába, Tipptopp és Lipitlotty részegen nótázza el. Kuruzs (és vele együtt a néző) így már az első pillanattól tudja, hogy mindkét szeleburdi velejéig romlott lény. (Várady Tipptoppja meg is kérdezi majd Kuruzstól: „Találkoztam én már kenddel?")

A librettó figyelemre méltó módon vastagítja meg a komédia befejezésének képtelenségét, és a molière-i komédiák kétségbeejtő *deus ex machinájához* hasonló végkicsengést ad az operának. Amikor váratlanul megjelenik Karnyó, a Csokonai által írt szövegbe Várady

„Kuruzs megmenti Karnyónét"

Schiller Kata felvétele

Nyári Zoltán (Lipitlotty) és Bátori Éva (Karnyóné)

Ám sajnos a zárójelek nem itt kezdenek el sorakozni. A Karnyóné elszenderedését követő némajáték, melyet a zene a *dies irae* dallamával groteszk haláltánccá változtat, nyitja a sort. Hogy operában némajátékot látunk, az már önmagában nagy zárójel, de legalábbis macskaköröm. Lipitlotty lövöldözése, melynek sikerét két színen maradt hulla fémjelzi, átmenetileg visszazökkenti a nézőt a vígoperába, de Karnyó megjelenésével ismét elhallgat a zene múzsája. Énekét dallamtalan ütőhangszerek kísérik, a szólamot Gulyás Dénes énekli, a színész Mikó István úgy tesz, mintha énekelné. Mindkét alakítás teljes értékű, világos, hogy Vajda a részletet függetleníti az énekelt tragédiától. Gulyás előadása asszociálja Kodály *Psalmus*ának zsoltárosát, Mikóé nem, kérdéses tehát, hogy a kottafejekbe rejtett zenei gegnek van-e jelentősége.

Éder Vera felvételei

Váradi Zita (Samuka) és Gerdesits Ferenc (Tipptopp)

bedolgozza Sárközi Albertnek a *Karnyóné* előadása után tartott beszéde néhány motívumát, az uralkodókat dicsérő passzusokat: éljen II. Ferenc császár, éljen I. Pál muszka cár, éljen III. Szelim stb. A szövegtesten kívül eső rész átemelésével a librettista elvileg egyértelművé teszi a komédia valóságos végét, ami ezután történik, az már tényleg zárójeles megjegyzés.

A Tündér és a Tündérfi megjelenése már valóban kívül esik a komédián. A díszlet eltűnik, musicalesen grandiózus zene kíséretében (ismét csak dekoratívnak tűnik a tréfa, hogy a zene *A fából faragott királyfi*ra emlékeztet) varázserdő ereszkedik a színpadra, a berepülő tündérek látványosan szabadulnak meg zsinórjaiktól. A játék kedvéért a Tündérfi „bénázik” a varázspálcával, majd a Tündér mindenkit feltámaszt, azt is, aki nem halt meg. A fák törzsében fény gyúl, láthatóvá lesznek a komédia szereplői. Kuruzs végérvényesen Csokonaivá válik, kezdődhet a költő ünneplése.

A befejezést elbizonytalanító zárójelek párjait megtaláljuk az opera elején. Két köcsögdudás (Ligeti a *Le Grand Macabre* elejére autódudákat írt) és egy ütőgardonos játssza a kvázi-nyitányt. A vándormuzsikusokat, vándorcigányokat idéző figurák zenéjét átveszi a zenekar. A lehetséges asszociációkkal (sem a Ligeti-operával, sem a népzenével kapcsolatosokkal) nem foglalkozom, nem érzem lényegesnek. Fontosabbnak érzem, hogy itt nagy ziccer maradt ki. Tudvalevő, hogy az ütőgardont többnyire asszonyok használják kísérőhangszerként. A csángó népzenében gyakori a férj–feleség, hegedűs–ütőgardonos felállás. Bennem az első pillanatban felmerült, hogy miért nem Karnyónéval játszatják ezt a szerepet is. Nem a hegedűs férj van mellette – hiszen ő meghalt vagy eltűnt –, hanem két köcsögdudás, akik, alig félreérthető módon, onanizálásra hajazó mozdulatokkal szólaltatják meg hangszereiket. Nos, ez tökéletes sűrítménye az előttünk álló darabnak. Világos, hogy a köcsögdudákat nem is kezelheti más, mint Lipitlotty és Tipptopp. Ráadásul ők ketten amúgy is bent vannak már a színpadon. A tisztább, vaskosabb, diákosan obszcén jelenetre gond nélkül kapcsolható volna Kuruzs (Csokonai) belépője, aki vándor igricként hegedül, s hegedűje akkor is szól, amikor nem játszik rajta, hiszen a zenekari árokból hallatszanak fel barokkosan magyarnótázó girlandjai. Prológusfiguraként, játékmesterként az előtte kialakult helyzet rendezésére érkezik, a Karnyóné–Lipitlotty–Tipptopp trió alkotta disszonancia feloldására.

Az elöl-hátul kitett zárójelhalmaz elnehezíti a dramaturgiát, a néző ugyan jól szórakozik, de nem kerül közelebb a „párhuzamos kontextushoz”, értelmét, funkcióját nemigen látja át. Ebben a muzsika sincs segítségére, mely mindig emlékeztet valami másra. Első hallásra a konkrét utalások tűnnek fel, a beazonosítás fárasztó, és fékezi a

színházi élmény dinamikáját (a gyenge dallammemória előny). Másodszorra, harmadszorra – talán furcsa – a megidézett motívumok ereje meggyengül, elvesztik fontosságukat, a stílus, a hangütés imitációja, valamiféle általánosabb zenei karakterjegy válik elsődlegessé. A népies, a műdalos, a barokkos, a romantikus, a populáris tónus azonban mindig keverve, sohasem vegytisztán jelenik meg; Vajdát hallhatóan maga a keveredés, a távoli stílusterületek közötti észrevehetetlen közlekedés izgatta, így a zenei többféleség szinte mindig sűrítve jelenik meg. Vajda tehát nem a zárójelek közé szorult rétegekhez igazította stílusimitációit, a zenei nyelv dramaturgiája nem követi a librettó dramaturgiáját. Még a centrális jelenetben, Karnyóné önfelravatalozó nagyáriájában is tartózkodott a tiszta intonációtól. Purcell Didójának búcsújával indít, melyet bármikor képes a magyar nóta felszínes kesergésével vagy a népi siratók megrendítő hangjával keresztezni. A romantikus őrülési-koloratúrák (Donizetti) is megkapják a maguk strófáját.

Ezt az áriát két különböző előadásban hallottam. Jó lenne tudni, hogy melyik állt közelebb a zeneszerzőhöz. Május 4-én (Wiedemann Bernadett) és május 5-én (Bátori Éva) olyan különbség volt a két alakítás között, mely nemcsak a *Karnyóné* éppen aktuális előadását jellemzi, hanem magát az opera műfaját. Wiedemann vokális bravúrteljesítményével tapsot váltott ki, ami egy kortárs operában mégiscsak ritkaságnak számít, jegyezzük is meg! A primadonna tündökölt, de a jelenet minden ízében paródia volt, ráadásul az énekesnő ünneplése a paródia integráns részévé vált. Ezzel szemben Bátori Éva (miként alakításának minden részletében) bátrabban, szélsőségesebb színészi eszközökkel nyúlt a jelenethez, volt mersze csúnyán is énekelni (teljesen mindegy, hogy eredetileg nem is ő énekelt volna a *Karnyóné* második szereposztásában). A vokális káprázat elmaradt, helyette viszont létrejött az a bizonyos tragikomikus hatás, mely természetesen nem is váltott ki nyílt ünneplést. Bátori az áriában helyreállította a jelenet színházi igazságát. A kérdés már csak az, hogy Vajda zenéje lehetővé teszi-e a két interpretáció egyesítését. Meggyőződésem szerint nem, a *talán* óvatoskodását nem érezném őszintének.

A két szereposztás közötti különbség más szerepekben is markánsan jelentkezett. Lázárként Tóth János tökéletesen hozta a rácos akcentussal beszélő, dohogó boltost. Bravúros, hogy szövegét gyakran a feliratozás segítsége nélkül is érteni lehetett. Sárkány Kázmér nem beszélt rácosan, az ő Lázárja apatikus, a dolgok megváltoztathatatlanságába beletörődött, melankolikus figura. Fekete Attila Lipitlottyként a romantikus hőstenorok hangjával bűvölt, figurájába sikerül átemelnie Chénier-alakításának parodizálható vonásait. Nyári Zoltán izmozó csődörként a szélsőségeket célozta meg, nem lehet véletlen, hogy lottónyereményét cigánykerékkel is megünnepelte. Derecskei Zsoltnak (Tipptopp) most is jól áll a buffo-tenor komédiázás, Gerdesits Ferencet mamlasznak láttam. Mozgása bizonytalanságot sugárzott. Egyformán tetszett Mitilineou Cleo és Herczenik Anna Boris-alakítása, de utóbbi javára írom, hogy felmosás közben énekelt dalának (*A sors nekem, jaj, nagy csapás / Add meg nekem istenem a megváltó halált,* ami emlékeztet Erzsébet áriájára a *Don Carlos*ból) fontos motívumára, az öngyilkosság gondolatára az ő előadásában figyeltem fel.

Kuruzs megnövelt szerepéhez egyik énekes előadása sem nőtt fel. Samuka debilitásához a kevés színészi eszköz is elegendőnek bizonyult. A tündér-jelenetben fellépők magabiztosan teljesítették kicsiny szerepüket.

Ascher Tamás rendezése bebizonyította, hogy a kettős szereposztás egyenértékűsége nem üres lózung. Emlékeim szerint az előzetes nyilatkozatokban ő hangsúlyozta leginkább, hogy a figurákat a színészekből bontották ki. Valószínűleg felismerte, hogy a darabban inkább csak szerepek s nem figurák vannak, s azt is kénytelen volt elfogadni, hogy a zene ezúttal meglehetősen leszűkíti a játék terét. A félreértések elkerülése végett: az utóbbi megállapítás a recenzens zenére vonatkozó bírálata, nem kívánom azt Aschernek tulajdonítani. Ám ahogy a hátrányból erényt kovácsolt, az némileg igazolja megállapításomat. A rendező ezúttal nem számíthatott arra, hogy az előadáson a premier után tovább dolgozzon, erre – azt hiszem – az Operaház nincs felkészülve. Nincs lehetőség a szerepek figurákká mélyítésére, csiszoltatására. Kapóra jött tehát, hogy majd' minden poszton kétféle megközelítésre nyílt mód, a kétféle olvasat képzeletbeli összemontírozásával a *Karnyóné* majdnem „dramma giocoso" lett. Hogy ne csak fejben jöjjön létre tragédia és komédia szintézise, hanem a színpadon is, ahhoz Vajdának át kellene gyúrnia a partitúrát, törölnie kellene néhány zárójelet.

Khell Zsolt dobozszerű díszlete kisebb, mint maga a színpad, így láthatóvá válnak a dobozba lépő énekesek. A bábjáték-hatás újabb zárójelet nyit. Maga a doboz előrehúzható (filmhatás) – igaz, meglehetősen zajosan működik a gépezet. A realisztikus részletekben gazdag szatócsbolt hátrébb húzásával a színpad előtere utcává változik. Szakács Györgyi stílusosan harsány, karakteres jelmezeket tervezett.

A librettó valóságos stílusbravúr. Váradynak sikerült átmentenie a Csokonai-nyelv humorát, a verselés ott is csokonais, ahol nem kétszáz éves a szöveg. Néhány döbbenetes metafora szerencsésen átkerült a librettóba, magam különösen örültem a következőnek: (Karnyóné) „úgy maradok, mint a felmagzott saláta közt az ijesztő". Nem tudom azonban, hogy Karnyóné miért hasonlítja magát Váradynál a „szedetlen szőlőhöz", miközben Csokonai „szedett szőlőt" írt.

CSOKONAI VITÉZ MIHÁLY – VAJDA JÁNOS – VÁRADY SZABOLCS: KARNYÓNÉ
(Magyar Állami Operaház)

Díszlet: Khell Zsolt. **Jelmez:** Szakács Györgyi. **Karmester:** Török Géza/Selmeczi György. **Rendező:** Ascher Tamás.
Szereplők: Wiedemann Bernadett/Bátori Éva, Fekete Attila/Nyári Zoltán, Derecskei Zsolt/Gerdesits Ferenc, Mitilineou Cleo/Herczenik Anna, Gulyás Dénes/Mikó István, Tóth János/Sárkány Kázmér, Laczkó Róbert/Kovács István, Gémes Katalin/ Várady Zita, Kertesi Ingrid, Vadász Dániel/Megyesi Zoltán.

Tarján Tamás

Kihúzták a lutrit

SPIRÓ GYÖRGY: PRAH

Ha a Szerencsejáték Rt.-nek van egy kis humora, sietve erkölcsi elismerésben részesíti az új, kétszereplős magyar komédia szerzőjét. Csakis erkölcsiben, nehogy valamiféle nagyobb jutalomösszegtől Spiró György úgy járjon, mint a figurái. Jó reklám a *Prah,* hiszen egyre-másra jelennek meg róla az elismerő bírálatok, s a legtöbbnek a címében egy-egy sportfogadási (lottó-) szakszó dominál. Ha viszont a hazai szerencseipar fellegvárából hiányzik a humorérzék, akár elégtételt is követelhet az írótól, amiért rossz hírét költötte – nem a lottójátéknak, csupán a főnyereménynek. Nem is a főnyereménynek, hanem két, főnyeremény-alkalmatlan szereplőjének. Nem is nekik, hanem annak az országnak, ahol élni nem épp főnyeremény.

Két átlag alatti átlagember – egy házaspár: a Férfi és a Nő – megüti a lottón a most éppen *(csak)* hatszázmilliós *ötöst.* A titokban játszó előbbi, a Férfi üti meg. Össze is szarja magát tehetetlen örömében. A Nő sopánkodik a szelvényekre évek óta elvert rengeteg pénz (havi öt-hatezer forint) miatt, s hogy mi lesz most?! A szegényes körülmények között (két gyerekkel) napról napra élő középkorú emberpárt felkészületlenül éri a hatalmas összeg közelsége. Illetve egyelőre maga a papírdarab, az igazolószelvény. Nem is tudják máshová dugni (az esetleges rablók elől), mint a jugó kakaóporos *(prahos)* dobozba. A dobozt a kredencbe, ilyenolyan bútorok mögé, zugokba. S hová tegyék, mire fordítsák majd azt a rengeteg pénzt! Az élettől az évtizedes strapáért még némi kárpótlást remélő középkorú férjnek lenne ötlete, ha a fonnyadt, károgó feleség talaj menti racionalitása nem kurvákat látna máris nyüzsögni a szerencsés nyertes körül, ha nem a messzibe, idegen nyelvekbe szakadástól, drogtól féltené a csemetéket: ha nem csapásnak fogná fel a meggazdagodást. „Istenné" válhatnának (a *prah*ba belehallható az egyiptomi isten: az összes lényt megalkotó, az ég, a világosság és a fény felett uralkodó Ptah neve) – és soha még ennyire át nem élték, hogy porból vétettek, s végül a szerencséjük is porrá, hamuvá semmisül.

Spiró a nyomtatott változatban egy Nádas Péter írta férfi-nő *comedia perpetua* duettre elegendő (százhúsznál is több!) *„Csönd", „Kis csönd"* instrukcióval megszaggatva adta közre egyfelvonásosát. A Radnóti Színházban Valló Péter rendezőnek nincs türelme ennyi várakozáshoz. A keserves vígjátéknak ez a felfogás, a gördülékenyebb-pepecselőbb, *szocióbb* tolmácsolás is alkalmas közelítése (nyelvi okokból is), de másfajta modern/magyar *Zeitstück* a szöveg, és másfajta szerepdarab a megjelenített *Volksstück*. Akadnak ugyan időtagoló szünetecskék, melyek esetleg túlvilági sárgás fényben ragyogtatják fel az öttalálatos szelvény profán szentségtartóját, ezek a kimerevített pillanatok azonban erőltetettek, tolakodóan színháziasak, s a rájuk csattanó dialógusok könnyebben kimutatják, hogy a mesterien szerkesztett, a végtelenítettségből a fokozással kirobbanó textusnak is akadnak vitatható vagy fölösleges részei. Például a Nő végső, indokolatlanul választékos szentenciázása: „Esendő voltál... Kicsi, vacak ember...", „Gazdag embert nem lehet szánni". Mindezt a színmű verbalizálás nélkül is tudatja, sőt éppen ezt tudatja (és mindkettejükről). A Férfi darabot záró átokáriája sem a Valló diktálta stílusban ül meg igazán, s valószínű, hogy textus és előadás találhatna magának hatékonyabb, kegyetlenebb befejezést a jelenleginél, mely radikalizmusa ellenére írói közhely és rendezői poentírozás.

Valló munkája az alkotótársaival való összhangban kamatozik, s érezteti azt az intellektuális, életformakritikai erőt, amelyben a *Prah* teljes stábja osztozik. Horgas Péter a Radnóti Színház köztudottan kicsiny, szűkös színpadát is leszűkítette a „vidéki, lerobbant ház konyhája, voltaképpen hozzátoldott, üvegezett veranda" kedvéért. Észlelhető a díszletet körülvevő, kiszolgáló technikai környezet. E térben megindul az absztrakció, melyet az írói utasítások nem, a párbeszédek annál inkább indukálnak. A lomtárszerűen otthonos-otthontalan fészek hullámlemez teteje éppen ellenkező irányba lejt, mint amerre kellene (így a futó zápor is *elvontan* esik a kis-nagy magyar valóságra). Az építmény befőttesüveg-lábakon áll. Törékeny, illuzórikus lak – és tipikus hazai ezermester-tákolmány egyben. Az üvegek a konyha/kamra/szoba polcaira is beették magukat. A nyomorúságos odú szerethető és kezes is (csücskében nagy üveg kovászos uborka kínálja magát) – kifejezve, hogy nem ellenszenves páriák, hanem a silány kor és az abszurd létviszonyok által megvert halandók élnek falai között. Benedek Mari a színek és anyagok szembántó diszharmóniájából keverte ki az öltözékeket. A Férfi kékes-fehéres kockás inghez zöld-kék-piros csíkos frottírköpenyt, sötét nadrágot visel, zoknija szürke, strandpapucsa kék. A Nő barnasárga, horgolt, virágos mellénykéje, harsogóan más mintázatú kék-sárga ruhája, harmonikázó zöldes harisnyája, koszfehér gyógyszandálja gondoskodik róla, hogy ők ketten egymás mellett rémesen fessenek. A színeiben elütő ízléstelenség, szegénységgel mégis egy tőről fakad, ahogy ez a két ember – aki a Nő indulatrohamától vezérelve hatszázszoros milliomosként válni is akarna – ugyancsak egymásnak van teremtve, azáltal, hogy küszködő közös két évtizede során egymást teremtette. Ilyenné.

A gegekben gazdag, mégsem gegekre kihegyezett szószínház, a társalgási előadásmód alatt-mellett Valló Péter érzékeny realista játékmódot, helyzetanalizáló figuraábrázolást működtet, melyből időnként jótékony stiláris és logikai bukfencekre is telik. A kétpólusú komédia pólusait is állandó kétpólusosságban tartja. Börcsök Enikő mint Nő borzalmas, férfigyilkoló perszóna, a szexuális emlékezetvesztés utolsó előtti stádiumában. De ő a *mater familias,* a hős anya, a mindennapi fáradhatatlan tízóraikenő. Mennyire változik a főzelékszag! Ezt a Nőt harminc éve Törőcsik Mari játszotta volna, bizonyára kitűnően, lepusztult-fádan. Börcsök alakításának más a stichje, mint amelyet Törőcsik feltételezhető szerepformálásához (némiképp Spiró *Csirkefej*éből, a Vénasszony Törőcsik-féle változatából is fikcionálva) társítunk. A meghökkentően egyhangú, búgó-karcos-dallamos regiszterben lebegő szöveg egy fiók Ursula Iguarán ajkát hagyja el, akinek húsz év magány jutott a házasságban, egy kimúló társadalmi rendszerből egy meg nem született társadalmi rendszerbe átevickélve. Börcsök mostani Nő-alakjában sem tud és tudat kevesebbet, mint a García Márquez-adaptáció (öreg)asszonyaként (a Vígszínházban), csak ott a mitologikus keretek között minden nemtudás is tudássá lesz, míg itt az antimitologikus pokolban a tudás is nemtudássá változik. Ezt az elkedvetlenedett és elkedvetlenítő, álmok ellen beoltott feleségbálványt Schneider Zoltán mint Férfi a remény változatos csalképeit felvillantva igyekszik áldozatosan körültáncolni. Schneider folytonos „térj eszedre" meghunyászkodása, a fásultságot átmenetileg felváltó izgékonyság a feleség *gondolkodásbeli* frigiditása mellől szólal meg, Börcsök örökösen csak korlátozásokat ismerő életidegensége pedig a férj óvatos duhaj hadmozdulatai mellől. Fiatalodna a Férfi – öregességgel védi ki a Nő. A megszokotthoz ragaszkodna a feleség (milyen jól lehet keresni a takarítással!), más megszokásaiba („van egy tervem...!") kapaszkodna a férj – hogy a közös terepeken mindig találkozzanak (például mindkettő apafüggő, ki-ki persze a saját apjától, s ekként *egymás ellen* függve). A nyeremény felcsillantotta, arany-ezüst berakású élet-sakktáblán királynő és király lehetne e két ember, ha kor és alkat ki nem öli belőlük az érdemi létezésre való fogékonyságot, bátorságot. Így csak két ellentétes színű gyalog, akik jóváthetetlenül, folytonosan egymásba ütköznek az egyetlen mezőnyi kaloda-játéktérben. Világban, országban, konyhában. Ütközni tudni kell, színpadon alighanem nehezebb is, mint kikerülni. Börcsök és Schneider még pillanatnyi összesimulásában is mindig karambolozik. Elsőrangú közös játékukkal két egyszerű (nem primitív) ember őrli fel egymást.

Koncz Zsuzsa felvételei

Schneider Zoltán és Börcsök Enikő

A hírek szerint a következő évadban legalább két további társulat kívánja műsorra tűzni a *Prah*ot. Nem is árt, ha – Spiró szellemében – minél több helyen világlik ki, mekkora pech egy lottó ötös.

SPIRÓ GYÖRGY: PRAH
(Radnóti Miklós Színház)

Díszlet: Horgas Péter. **Jelmez:** Benedek Mari. **Dramaturg:** Morcsányi Géza. **Rendező:** Valló Péter. **Szereplők:** Börcsök Enikő, Schneider Zoltán.

Rádai Andrea

Képrombolók

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM

Döglött macska, vérző sebek, erotika, lézeres puska, szarvastetem, nyershús-evés és persze tündérek. Ezek a *hard fantasy*re emlékeztető elemek bukkannak fel Szikora János *Szentiványéji álom*-rendezésében, mellyel a szolnoki Szigligeti Színház májusban a budapesti Tháliában járt.

Az előadás hangulata meglehetősen távol áll attól a már-már giccsbe hajló misztikus szimbolizmustól, mely a preraffaelita festők Shakespeare-illusztrációit jellemzi. A rendezés a dráma tündéri-tüneményes hangulati elemeit erősen elnyomja, több ecsetvonással látványosan visszavonja, ugyanis épp Sir Joseph Noel Paton, a preraffaelitákhoz közel álló festő *Oberon és Titánia kibékülnek* című képét mázoltatja fehérre a kézművesekkel. Szikora athéni erdeje, a varázslatos édenkert torzító és szépítő tükörvilága s a zenébentáncban elbóduló, költőlelkű tündérek is ki vannak szolgáltatva az érzéketlen barbárokként ábrázolt athéniak indulatának. Érthető, de nem szerethető előadás.

Petridisz Hrisztosz az indulatos, domináns hím bőrébe bújik, amikor Théseusként rabláncon vezeti be a színpadra aráját, a csatában rabul ejtett amazonkirálynőt. Sztárek Andrea Hippolytájából – bár több sebből vérzik, és láthatóan az életéért küzd – sugárzik a büszke és erős nő dacossága. Emlékezetes jelenet, amikor Théseus épp az athéni ifjúság megregulázásával van elfoglalva, és Hippolyta félrevonul, hogy megtisztítsa a combján tátongó sebet.

A négy szerelmes összességében véve malackodásra éhes, flegma tininek tűnik, különösen a fiúk: Szikszai Rémusz (Lysander) és Barabás Botond (Demetrius), bár ez a benyomás valószínűleg jelmezüknek, egymásra hányt, tarka-barka rongyaiknak köszönhető (jelmez: Csík György). Kerekes Vica Hermiája kellőképpen türelmes és odaadó, Sárvári Diána viszont értelmezhetetlen alakítást nyújt Heléna szerepében, beszédstílusa makacsul ellenáll a kortárs szövegnek, Nádasdy Ádám fordításának. Az athéni erdőben, az

Kerekes Vica (Hermia), Sárvári Diána (Heléna) és Barabás Botond (Demetrius)

ide-oda vergődő, párjukat kergető ifjak jeleneteiben a romlatlan szerelem helyett a tapogató kezek, egymásra hengeredések, a legváltozatosabb szexuális pozitúrákra és felállásokra utaló pajzán gesztusok uralkodnak. Lysander és Demetrius álmukban, a tündérektől kapják meg, amit Hermia és Heléna nem adott meg nekik – hogy félre ne értsük, mi történik, a vonagló női incubusok testhez álló fehér kezeslábasát kicsiny fekete háromszög díszíti ágyéktájon.

A véres csatában elnyert szerelemmel és az éretlenek malackodásával szemben sokkal meghittebbnek tűnik a kézművesek világa, és Szikora rendezésében kifejezetten súlyossá válik jelenlétük. Molnár László, Czapkó Antal, Mészáros István, Horváth Gábor, Zelei Gábor és Barnák László erős csapat, játékukból a bandaérzés áramlik – a színlapon és az előadásban egyébként a színészek saját keresztnevükkel szerepelnek. Théseus és Hippolyta kettőse helyett az ő jelenetükkel kezdődik a szolnokiak előadása. A kézművesek épp egy villa (vagy az athéni palota) felújításán dolgoznak, s a nézők türelméhez képest kissé ráérősen festik fehérre a színpadot átlósan kettéosztó, hatalmas festményt. Majd a nézőtér felől megérkezik a főnök, Tetőfi (Molnár László) László, aki dilettáns hévvel veszi rá a csapatot és az akcióhősök szerepére vágyó Tompor (Czapkó) Antalt, hogy a Superman helyett Piramusz és Tiszbe tragédiáját adják elő. Tetőfi teljesen azonosul a zakós-lófarkas rendező pózával, és még olyan kifejezéseket is alkalmaz, mint: „belülről dolgozzál", vagy: „keresd meg magadban a nőt". Egyébként leginkább a kézművesek kurtították meg az eredeti szöveget – egyben ők toldották meg a legtöbb mai fordulattal, és ez kifejezetten jól áll nekik.

Ahogy lemegy a nap, a palota steril, beszűkült terét felváltja a látványosan sejtelmes athéni erdő. A színpad még mindig ketté van osztva, de hátsó felét most nem takarja el a rideg, fehér fal: Titánia és a tündérek áttetsző tükrök mögé húzódnak be. A világítás bravúrja, hogy az üvegen hol a festett erdő-tájkép vagy a színen levő szereplők tükröződnek, hol pedig egyenesen beláthatunk az üvegfal mögé. Horesnyi Balázs díszlete gyönyörű – talán túlságosan is, ahhoz képest, hogy az erdei jelenetekben játszó színészek kevéssé használják ki a tükröződésekben rejlő játékot. Az először rátarti, majd bűnbánó Titánia (Gubík Ági) a színpad hátsó felében levő „budoárjába" rángatja be az átváltozott, idétlen szamárhangon nyökögő Tomport. Ide még a családi perpatvarokba kissé belefáradt Oberon (Kaszás Mihály) is ritkán teszi be a lábát. Az athéni szerelmesek főként az üvegfal előtt kergetőznek, és itt hajtják álomra fejüket, hogy a hatalmas hajzuhataggal rendelkező tündérek az éj leple alatt megvalósíthassák Lysander és Demetrius szexuális fantáziáit. A légies Arielre emlékeztető Pukknak (Simkó Katalin) mindenhova bejárása van: csikóhalra emlékeztető jelmezben és mozgással cikázik a két világ között, és közben különös, fókaszerű hangokat hallat.

Kaszás Mihály (Oberon), Simkó Katalin (Pukk), Kerekes Vica és Barabás Botond

Katkó Tamás felvételei

A pacsirta éneke azonban a reggel és a vandálok győzelmének hírnöke is. Théseus és az egészségtől duzzadó Hippolyta, aki időközben méltó párjára lelt vőlegényében, brutális vadászatban ejti el az ijedten menekülő tündéreket. Lézeres puskáikat a hercegi pár a riadtan egymáshoz bújó Oberonra és Titániára is ráfogja, a tündérek királya és királynője remegve áll az üvegfal előtt, és a tükörben a lézeres puskák piros célzófénye villódzik.

A következő jelenetben újra a sivár palotában vagyunk, ahol a vadászat zsákmánya közszemlére van téve: a hatalmas szarvas- és vaddisznótetemeket az esküvő előkészületei alatt akasztják majd kampóra.

Esküvői torta gyanánt a szarvas kivágott szívét fogyasztják el a friss házasok, a lakodalom pedig részeg orgiába torkollik. Bár a mesteremberek mindent beleadnak, közjátékukra már senki sem figyel, legalábbis a színpadon. S ahogy az elit tagjai lassan mind elalszanak, s a mesteremberek rájönnek, hogy csak maguknak játszanak, úgy hámlik le róluk a kontár teatralitás. Játékuk a játékban elkomorul: a szomorúság mutatja meg magát egy pillanatra a tragédia komédiájában, a drámairodalom egyik legmulatságosabb jelenetében. Titánia és Oberon előbújik a lemázolt festmény mögül, s meghallgatják Tiszbe agóniáját. A színészek lehajtott fejjel, búsan elkullognak.

Az athéni nemesek pedig – velünk, a közönséggel ellentétben – végképp „lemaradnak" az előadás legszebb jelenetéről, amikor a dráma legtitokzatosabb szereplője dalra fakad. Oberon és Titánia veszekedésének tárgya, az indiai fiú (Rácz Rita) énekel – akinek, végső soron, az athéni ifjak boldogságukat köszönhetik, s akit általában meg sem jelenítenek a *Szentiványéji álom*-előadások. Pukk még körülsepri az asztalra boruló, a részegek mély álmát alvó friss házasokat, „nász van", mondja, s az epilógus elmarad.

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM (Szigligeti Színház, Szolnok)

Fordította: Nádasdy Ádám. **Dramaturg:** Matuz János. **Díszlettervező:** Horesnyi Balázs m. v. **Jelmeztervező:** Csík György. **Segédrendező:** Deme Gábor. **Rendező:** Szikora János.
Szereplők: Petridisz Hrisztosz, Sztárek Andrea, Szikszai Rémusz m. v., Barabás Botond, Kerekes Vica, Sárvári Diána, Karczag Ferenc, Tárnai Attila m. v., Kaszás Mihály, Gubík Ági, Schramek Andrea, Rácz Rita m. v., Simkó Katalin, Molnár László, Czapkó Antal, Mészáros István, Horváth Gábor, Zelei Gábor, Barnák László, Holló Zsuzsa, Kalo Annamária, Kovács Eszter, Meggyesi Krisztina, Tóth Bernadett, Tóth Zs. Nóra.

Szántó Judit

Archetípusok szextettje

CHODERLOS DE LACLOS – KISS CSABA: VESZEDELMES VISZONYOK

Sokakat meglepő két adattal kezdem. 1. A Choderlos nem kereszt-, hanem vezetéknév, de volt ám az írónak keresztneve is, mindjárt kettő: Pierre Ambroise-nak hívták. 2. A jellegzetesen rokokó személyiség három év erejéig beleélt a polgári XIX. századba is: 1803-ban hunyt el, hatvankét éves korában.

Mindezt annál is kevésbé árt tudni, mivel egyetlen számon tartott műve, a zseniális *Veszedelmes viszonyok* (1782), Szerb Antal szerint „a rokokó szerelem legérdekesebb dokumentuma", a XX. század utolsó, a XXI. első éveiben vált kultikus művé, archetípusok galériájává; elsősorban a főszereplő kettős, Merteuil és Valmont halhatatlansága vált ínyencek zártkörű kultuszából a nagyközönség toposzává. Miközben a klasszikus levélregény keletkezése idején a *Figaro házasságá*éhoz hasonló szerepet játszhatott a forradalom előkészítésében (ismét Szerb Antal: „olvasása közben érezzük, mennyire dekadens ez a kor, mennyire a legvége valaminek"), úgy tűnik, a legkortársibb modernség számára is van érvényes mondanivalója: elsősorban is belesimul a valóság és a művészet kegyetlenségének világhangulatába, továbbá a közerkölcsök mellett, azoktól elkülönülve, mégsem egészen függetlenül tenyésző magánerkölcsökkel, a beltenyészet fülledt kisvilágával bőségesen kelthet jelenkori (mindenkori) asszociációkat.

A mozi, majd a televízió jóvoltából világnagyságok nevéhez társulnak immár a főhősök nevei: csak a közelmúltban láthattuk például Glenn Close, Catherine Deneuve, John Malkovich, Colin Firth briliáns, valóban archetípus-teremtő teljesítményeit. Óhatatlanul megszülettek a színpadi adaptációk is; Christopher Hampton kitűnő munkáját 1986-ban a Pesti Színház is játszotta. Kiss Csaba változata azonban nem marad

Györgyi Anna (Merteuilné) és Seress Zoltán (Valmont)

Pálfi Kata (Tourvelné) és Seress Zoltán

Schiller Kata felvételei

el mögötte: ízig-vérig színpadivá – lenyűgözően feszültté, sejthetősége ellenére is frappánssá, zártsága ellenére is széles ölelésűvé – teszi a mellesleg hálás, jól kezelhető epikus anyagot (egy-egy levél és a rá érkező visszhang dialógusként, replikák sorozataként is felfogható). Az íróilag is feltűnően színvonalas szerzői utasítások viszont némi szkepszist ébresztettek bennem: rendező legyen a talpán – még ha a két személy egybeesik is –, aki ezeket a legföljebb filmen érzékeltethető szimultán játékötleteket, negyedik-ötödik dimenziókat realizálni képes.

Mondjuk ki azonban már elöljáróban: a minőségi alapanyagból az Új Színház színpadán elsőrangú előadás született. A rendező Kiss Csaba kitűnően érzett rá az adaptálói énje által felkínált lehetőségekre, és kitalálta azt a formát, amely a multidimenziós szimultaneitást a színpadon visszaadhatja. A hat szereplő – az idős Madame de Rosemonde-ot, aki vidéki kastélyában terepet biztosít a gáláns bonyodalmakhoz, más feldolgozások is kirostálták – nemcsak egyszerűen mindvégig jelen van, hanem folyamatos életet is él szemünk előtt, persze csakis az intrika perspektívájából (igaz, az kitölti életüket): még ha egyikük-másikuk látszólag alszik is, kimerültségük úgyszintén az előzményekre való, azokra jellemző reakció. Mialatt két vagy három kollégájuk aktív szerepben lép fel, a mindenkori többiek keringenek, bolyonganak, figyelnek, leskelődnek, kétségbeesetten, diadalmasan, felajzottan vagy elmerengve, magukba ásva (igen, még ez is látható) roskadnak le a jobb szélen álló kárpitozott padra, az érzéki találkozá-

sokat személytől függetlenül sorra-rendre befogadó, hatalmas központi ágyra vagy a bal széli pamlagra. Mozgás közben olykor – s ez már merő rendezői lelemény – a színpad valamelyik pontján mintegy véletlenül összetalálkoznak; ilyenkor nem szólalnak meg, de gesztussal vagy mimikával adják egymás tudtára pillanatnyi véleményüket. Egyszerűbben: mind a hat szereplő folyamatosan, egyidejűleg részt vesz a cselekményben, és egymáshoz való viszonyuk higanyszerű változásainak mozaikkockáiból áll össze a *Veszedelmes viszonyok* lenyűgöző drámai összképe. Kiss Csaba hatfelé differenciál, és hatfélét hangol össze. Mindezzel pedig azért foglalkozom ilyen hosszasan, mert emlékezetem szerint a fenti megoldással nézői pályám során még nem találkoztam. És ebben az összefüggésben kell szólni a díszletet és a gyönyörű, összehangolt, gyönyörűen összehangolt jelmezeket tervező Zeke Editről is. A kis színpad minden zsúfoltság és hatásvadászat nélkül tökéletesen képes a bonyolult cselekmény befogadására, tereket teremt szeretkezéshez, vitához, reflexióhoz, és önálló metaforákkal egészíti ki a nagy metaforát: ilyen a bal szélen a monumentális, gigászi arányaiban voltaképp elérhetetlen menyasszonyi ruha vagy a furcsa, átlátszó henger alakú tartó, amely naranccsal van tele. (Az egyiknek egy-egy feléből a márkinő és a vikomt kiszopogat néhány csepp levet, aztán elhajítja.)

Kiss Csaba valamennyi minőségében rászolgált volna, hogy mesterdalnokokból álló szextettet kapjon, olyanokat, akik maradéktalanul élik és éreztetik át a harmadszor idézett Szerb Antal szívbemarkoló megállapítását: ez az „idegesítő, szadisztikusan gonosz könyv" mindazonáltal „magán hordja az *ancien régime* világának visszahozhatatlan édességét". De miért is lenne az összes magyar rendező közül éppen Kiss Csabának ekkora mázlija? Miért pont őt ajándékoznák meg a magyar színházak (az egy Katona módján) olyan együttessel, melynek minden tagja kifogástalan? Kiss Csaba voltaképpen örülhet, amiért négyen a hatból hibátlanul adaptálódnak az adaptációhoz.

Előzetesen sokat tűnődtem, létezik-e honi színpadainkon ideális Madame de Merteuil, és végül arra a következtetésre jutottam, hogy Béres Ilona eljátszhatta volna, Udvaros Dorottya eljátszhatná, Fullajtár Andrea pedig majd eljátszhatja ezt a fantasztikus, egyszerre démoni és hitelesen asszonyi, egyetlen célja felé monomániásan, de számtalan alakváltással törő figurát. Némi bűntudattal kell bevallanom: az általam a kelleténél egyszerűbbnek, kevésbé izgalmasnak ismert Györgyi Anna szinte hibátlan illúziót kelt, és a szerep egyetlen árnyalatával sem marad adós. Eszményi Valmont-t azonban csak a múltban találtam: Gábor Miklós lett volna az. Talán legkedvesebb színészeim: László Zsolt? Rátóti Zoltán? Fekete Ernő? Vagy esetleg a külsőleg oly ideális Kamarás Iván, az Asbóth utcai korszakából? Nem tudom. De bevallom, Seress Zoltánra sosem gondoltam volna. Pedig külsőleg is jól veszi az akadályt (kiváltképp parókával, amelyből finom ötlettel, a mindenkori hódítás függvényeként, kettő is van neki: egy fehér meg egy barna); mozgása, mimikája, beszéde pedig kisebb üresjáratoktól eltekintve szuggesztív. Pálfi Katát rendhagyóan érdekes, inkább karakterszerepekre utaló megjelenése nem éppen Madame de Tourvelra predesztinálja, ez esetben azonban bevált az ellenszereposztás: hosszú ellenállásának hitelét elmélyíti, hogy egy okos, kiegyensúlyozott, önálló gondolkodású, elegánsan érvelő fiatalasszonyt vesz le a lábáról, s taszít már-már őrületbe az elfojtott érzékiség, no meg az így Valmont körmönfontságát is jobban kiemelő mesteri taktika. Mielőtt végképp megadná magát, Pálfi Kata mint Madame de Tourvel olyan, hosszú másodpercekre elnyújtott csodálatos mimikával adja vissza a bensejében dúló, már nem is szexuális, inkább kozmikus csatát, hogy a néző beleborzong. Negyediknek csatlakozik az előbb említettekhez Tordai Teri, akit persze telibe talált Madame de Volanges egyszerűbb szerepe: finom eszközökkel érzékelteti, hogy a szép és elegáns érett asszony a maga kellemkedő képmutatásával csak játssza, ezt is csak pragmatikus okokból, a gondos és prűd anyát, de a felszín alatt jól idomítottan ott lappang az az érzéki bestia, akinek Valmont – persze tapasztalatból – lefesti.

A két színész közül, akit még nem említettem, Kovács Krisztián külsőleg és alapcselekvéseiben korrektül illusztrálja Danceny lovagot mint nyápic krakélert, de csak a feladatmegoldás szintjén, Fodor Annamária azonban megjelenésével is, játékával is első perctől az utolsóig egy mai bulvárdarab römi- és traccspartijaiban edzett, harminc körüli töltöttgalambasszonykájának epizódszerepét hozza, semmint a tizenhat éves zárdaszüzecskét, akit első világi tapasztalatai szexőrültté tesznek. Tébolya vagy hisztériája egyébként Kiss Csaba szerint odáig megy, hogy a végső párbaj jelenetében Dancenyvel karöltve ő szúrja le Valmont-t; a szellemes ötlet némiképp vitatható. Sokat azonban a néző nem töprenghet ezen, mert már itt van Merteuil, aki zokogva borul a haldoklóra, és maga Valmont, aki utolsó mondatával, Madame de Tourvelnak szerelmet vallva immár jóvátehetetlenül győz a márkinővel folytatott élethalál-mérkőzésben.

Finita la commedia, összeomlott a világ, amely magához bilincselt – drága árat fizetünk az erkölcsi világrend helyreálltáért.

KISS CSABA:
VESZEDELMES VISZONYOK.
Choderlos de Laclos regénye nyomán
Örkény István fordításának felhasználásával
(Új Színház)

Díszlet-jelmez: Zeke Edit. **Vívás:** Navarrete József. **Dramaturg:** Sirokay Bori, Hársing Hilda. **Zenei munkatárs:** Nemessányi Éva. **Rendező:** Kiss Csaba. **Szereplők:** Györgyi Anna, Seress Zoltán m. v., Pálfi Kata, Tordai Teri, Fodor Annamária, Kovács Krisztián.

Tompa Andrea

Papundekli kilátások

SZOMORY DEZSŐ: HERMELIN

Minthogy néző sem tehet fel több kérdést, mint amennyit az alkotók feltettek maguknak, amikor hozzáfogtak a Nemzetiben a *Hermelin*hez, ma este kevés gondolkodnivalónk van. Azt a kérdést biztosan nem érdemes feltennünk, hogy most, 2007-ben milyen érvényes mondandót, történetet véltek felfedezni Szomory 1916-ban bemutatott darabjában; a darab, állítják, magától értetődően úgy érvényes, ahogy van (illetve amilyenre meghúzzák, de erről később). Nem érdemes megkérdezni azt sem, hogy ki lenne ma az a darabbeli drámaíró, aki fényűző lakosztályában, színész- és egyéb nőktől körülrajongva éli gondtalan, legfeljebb szerelem miatt nyavalygó életét. (Minthogy, gondolom, ilyen ünnepelt mai magyar drámaíró nincs.) És nem érdekes az sem, amivel Szomory *Hermelin*je egykor hatott a (vígszínházi) közönségére: hogy az (élő) szerző önmagáról beszélt, a darabbeli szereplők pedig ott nyüzsögtek az életben meg a színpadon, s ez oly izgató volt, mint a színes bulvárlapok pletykarovata. S hogy a színházról is akart valamit mondani ez a mű egykor, elvégre a darabbéli színésznő, Tóth Hermin Janovicshoz szerződik le, Kolozsvárra, ahol komoly színésznő válik belőle. Minthogy Janovics Jenő a legigényesebb művészszínházat vitte akkor széles e Magyarországon – fricska neked, Vígszínház, ahol főhősünk, a sikeríró brillíroz. S végül hogy az izgalmas, gazdag és szegény, romlott és ártatlan, zsidó és nem zsidó, vérbő, életteli Pest (nem Buda-) vergődött a színpadon. Efféléktől volt-lehetett tétje vagy legalább izgalma Szomory művének majd' száz éve.

Ez mind nem érdekes, vonja meg a vállát e léha előadás. Ez itt nem kortárs színház, ne akarjunk a jelen felől kérdezősködni. Az idő nem telik. Ez még akár el is fogadható. De akkor játsszák el tisztességesen a darabot.

Elrettenve nézem az első jelenetet.

A másodikat.

A harmadikat.

Vajon milyen instrukciót kaptak a színészek? Hazug emberek vagytok. Egy szavatok sem igaz. Mindenki üres, senki sem érez vagy gondol. Saját hazugságát senki sem látja (be). A szerepet pajzsként tartsd magad elé, nem ruha ez, hogy fölvedd. Hazudj. Hazudj. Hazudj.

Alig hiszem, amit látok: Básti Juli, aki a „nagy színésznőt" alakítja, falat rezegtetően harsány, kitett és nyers, hogy ne mondjam: vulgáris, játéka máz, figyelme senkire sincs – sem partnerére, sem önmagára –, halad előre, mint egy cséplőgép a lejtőn, hogy jelenléte is fullasztó. Hogy ez a nő szerelmes lenne...? Vagy menekülne önmaga elől...? A piciny, szegény, szánni való virágáruslánynak (Szomory fél mondatban megszeretteti a máris hervadt kis virágot) szerepe szerint kínosan nyikorog a cipője – miért olyan durva és közönséges ma este? Benedek Miklós úgy beszél sze-

Vida Péter (Bruga), Szarvas József (Dr. Plundrich), Benedek Miklós (Róna-Ilos) és Ujlaky László (Házmester)

gény szerelméről, ki lopás miatt börtönben sínylődik, hogy szavát se higgyük. Mint aki pusztán groteszk rajzolat, nem ember. Egy „műűűűvész", aki legfeljebb elegáns önmagát szereti, és selyemmellényét. Fellengzős – nagyon ismerős – hangsúlyai, manírjai egy csokorban. Kabarészínészetet nyújt. Stohl András a sikeres drámaíró szerepében tisztességgel, energiával dolgozik, bár aligha tudhatja, hol van és mit játszik. Nincsenek szélsőségei, személyisége szűkre szabott, nem tartogat izgalmas fordulatokat, hegy-völgyeket – igaz, ilyen személyiségek, vagy igény rájuk, az egész előadásban nem fedezhető fel. És felvonulnak a pesti korabeli „típusok": borbély, szabó, hordár, tanár; pittoreszknek vélt üres klisék egytől egyig.

Rajzolt, egysíkú pálcikaemberek jönnek sorra, akiknek semmi közük egymáshoz. Nincsenek hihető viszonyok, gondolt gondolatok vagy érzett érzelmek. Ha nem is egyedül a színészek vétkesek a gyenge színvonalú előadásban, mégis, úgy hiszem, ki-ki maga dönti el, hogy miben vesz vagy nem vesz részt.

Nézem a hatalmas, drága úri mezben díszelgő színpadot és alkalmazottait, s azon tűnődöm, hogy milyen kétségbeejtően üres, emberi mivoltuktól megfosztott lényeknek képzelte a rendező ezeket az emberi figurákat – vagy inkább szalmával kitömött lényeket. Aki ennyire megveti az embereket, ennyire nem talál bennük semmi szeretni- vagy szánnivalót, miért rendez – tűnődöm. Aki egy pillanatig sem tud együtt érezni egy szegény és nevetséges zsidó hordárral, egy nyavalygó szerelmessel vagy egy korosodó szűz félnótással, miért ehhez a darabhoz nyúl? Régen egyébként külvárosi színházakban szokás volt nem kiírni a plakátra rendezőt, minthogy a színészek rendezték önmagukat, s ezt a szokást itt ma este felelevenítik. Mindenki úgy játszik, ahogy tud. S mert mindenki másként tud, nincs se Szomory kori vígszínházi stílus, de (hajdani vagy mostani) nemzetis sem, hát ki így, ki úgy adja. A nagy színészek egyébként – s e színpadon is találtathatott volna néhány – nem akárhol, nem bármilyen társulatban lettek nagyok. Közös szellemiség, közös gondolat és akarás tette őket azzá. A színészi nagyság nem automatikusan költözik át egyik épületből a másikba.

Schell Judit például egész jó. Egy darabig, míg közbe nem avatkozik a nem-rendező, azzal, hogy mit ne játsszon. Schell a Hermelin. Belépése megnyugvással tölti el a színpadot, hol eleddig versenytársnője, Básti fúriaként egyeduralkodott. Schell halk és figyel, és ezzel figyelmet követel magának. Idegen tőle a hazugság, s ez alkati kérdés lehet. Ő az a színész, aki minden hangot magában keres meg inkább. Ha Schell a színpadon van, van mit nézni. Csakhogy amikor a szerelmi konfliktus jelenetéhez érnénk, amikor azt állítja, hogy ő bizony csak a drámaíró urat szerette, de azért rendesen csalta, ő is elakad. Kihúzzák Hermelinből a szegénységet, a nyomort, a kényszert, hogy el kellett adnia magát a gazdag öreguraknak. Szegénység, pfuj... – mondják e színházban –, arról nem beszélünk. Elriasztja a közönséget. Stohlnak nem is sikerül egy rendes csárdás férfipofont lekennie a lánynak, pusztán barátságtalanul megtaszítja. Merthogy semmi sem tud ebben az előadásban *megtörténni*.

Az is eldönthetetlen például, hogy író úr tudja-e, hogy van neki egy gyereke a Hermelintől. Ti szépek vagytok és gazdagok és üresek – mondta nekik... nem is a rendező, hanem a taxidermista, aki kipreparálta e lényeket meg a darabot. Ugyanígy kihúzzák a talán kényelmetlennek vélt „zsidózást", zsidó származásra való utalást, mint hogy a derék drámaíró „az egri kántor fia", és korábban még Kellerman névre hallgatott. Hogy a művész tanár szomszédjának korabeli pornólapot adna kölcsön, szintén homály fedi. Egyáltalán: ami e drámában éles kiszögellés, íz, szag, emberi izzadság, egyszóval élet: kiradírozva.

Ugorjunk gyorsan át a második felvonás rosszul sikerült estélyén, ahol egy műhomár és egy zavaros, az együttlét semmilyen dinamikájával nem rendelkező társaság kínosan ünnepli írónk sikerét. Feltűnő közhelyekkel és felszínes sápítozással vidéki tanítónőt alakít benne Söptei Andrea.

Papundekli pesti háztetőkre nyílik szép kilátás a harmadik felvonásban. Megjön egy egész más Básti: halk, kimért, kellemes. Van emberi dimenziója. Bejelenti, hogy lemondott a férfiakról. Már nem harcol. Básti mintha hirtelen közel engedné magához a figurának ezt az arcát. Az író viszont nagyon szenved, a szerelemtől meg a messze

Schiller Kata felvételei

Stohl András (Pálfi Tibor) és Schell Judit (Tóth Hermin)

lévő Hermin miatt. Stohl nagyon hamisan monologizál, nem sikerül megélnie fájdalmát. Alant az udvarban zajong Pest földszinti lakossága, előre gyártott felvételről, odafönt pedig vetített felhők úsznak tova. Pazar toalettben, törtfehérben érkezik Kolozsvárról az ártatlan színésznő, de én már rég nem tudok itt a szerelemnek drukkolni. A türelmes közönség pedig az elfogadhatatlan színvonalú előadás harmadik felvonását is fegyelmezett csendben nézi egy olyan színházban, ahol az épület tükrözte ízlés és a színpadon uralkodóké végképp összeért, és mára szoros egységet alkot. Nem tudok nem arra gondolni, hogy e gazdag, rossz ízléssel felhúzott ház végül valamiféle önbeteljesítő jóslatként érlelte meg a ma esti előadást és hozzá a közönséget.

SZOMORY DEZSŐ: HERMELIN
(Nemzeti Színház)

Dramaturg: Keszthelyi Kinga. **Díszlet:** Horesnyi Balázs. **Jelmez:** Pilinyi Márta. **A rendező munkatársa:** Bencze Zsuzsa. **Rendező:** Balikó Tamás.
Szereplők: Stohl András, Schell Judit, Básti Juli, Szarvas József, Benedek Miklós, Nagy Cili, Újvári Zoltán, Hollósi Frigyes, Söptei Andrea, Major Melinda, Ujlaky László, Papp Zoltán, Csankó Zoltán, Nemes Wanda, Vida Péter, Bródy Norbert, Koleszár Bazil Péter, Horváth Ákos, Huzella Juli, Gerő Bence/Nagy Zétény.

Sz. Deme László

„Groteszk embercirkusz"

NYIKOLAJ GOGOL: HÁZTŰZNÉZŐ

– Ez olyan messze van Gogoltól... Szégyen... – hajoltak össze nénik a kecskeméti vendégjáték szünetében. Azt azonban nem sikerült kiderítenem, vajon mire gondoltak, pontosan mi is az a nem-gogoli. Talán a nem korabeli szobabelső és jelmezek, esetleg az eltúlzott alakok, netán a nőt játszó férfi vagy Dunyaska frakk alól kivillanó, barnára mázolt cicije? Vagy az, hogy a Juronics Tamás rendezte *Háztűznéző* nevettetni kíván, s szinte feydeau-i elemeket forgat abszurd játszadozásba? Esetleg az oroszos miliő hangsúlyozott mellőzése: hogy amikor a háztűznézők a háztűznézettnél teáznak, szertartásos mozdulatok és pompás szamovár helyett néger szobalány szervíroz porcelánkannából nyeglén, egyes férfiasságokat le is forrázva, mint valami brazil szappanoperában?

Az alcím egyfajta illúziónak, „tökéletesen valószerűtlen százhetven éves történetnek" titulálja Gogol darabját, amely B.(odolay Géza) friss, Honti Rezső fél évszázados mondataihoz képest lényegretörőbb és kevésbé cirkalmas fordításában hangzik el. A történet szerint Padkaljószin udvari tanácsos házasodási ábrándját Fjokla Ivanovna házasságszerzőnő igyekszik kielégíteni, miközben az ajánlott arának, Agafjának is több áhított nemesi kérőt szervez. Padkaljószin harmatos szándékát Kacskarjov katalizálja, ráveszi barátját, hogy rögvest keressék fel a lányt, ám a női szalonban már felsorakozott a többi kérő is: Rántotta, Anyucskin, Csócsálov, valamennyi különleges figura, majd Sztarikov kereskedő. Mindenféle bonyodalom során Kacskarjov barátja felé hajlítja Agafja szívét, neki is látnak a menyegzői előkészületeknek, ám a vőlegényben felülkerekedik tétovasága, kiugrik az ablakon, s a menyasszony hoppon marad. Almási-Tóth András dramaturg lényegében érintetlenül hagyta a cselekményt, mindössze a viszonyokat rendezte át némiképp, hogy minden csepp komikumot kisajtoljon a helyzetekből. Rubold Ödön Kacskarjovja merő szemétségből segítené barátját feleséghez, hadd ízlelje ő is a házasélet gyötrelmeit. A három kérő közül Sorbán Csaba kitömött, pohos Rántottája remek epizóddal hívja fel magára a figyelmet. A házasságszerzőnőt alakító Sirkó László ügyel arra, hogy ripacs eszközök nélkül legyen mulatságos. Magyar Attila gyámoltalan, jó szándékú és enervált Padkaljószint játszik, fergeteges komikummal és pontos tempóérzékkel. Beszédes az a többször ismétlődő szituáció, mikor a kinyíló ajtó mögé kerül, ilyenkor tökéletes bolondnak tűnik, a nagymonológnál viszont arról győz meg, hogy nincs más lehetősége az életre, mint a házasság előli menekvés. Gidró Katalin tinédzser Agafja, fogalma sincs még a világról: összevág magának egy ideált a kérők képeiből, ám az eredmény egy gnóm lesz, s ezt Agafja maga is felkacagva, mondhatni, önreflexív módon ismeri el. Valamennyi szereplő árnyalatok nélküli vígjátéki figura, általános harsányságuk azonban nem erőltetett, hanem zavarodott viszonyokat ábrázol, s ennek

a belső lelki kuszaságnak remek kifejezői Földi Andrea jelmezei: csupa jól szabott (vagy éppen ízléssel elszabott) pepita vagy kockás vagy pöttyös vagy tapétasormintás vagy egyszerűen csak álombeli karakterdarab.

Nyugtalan, álombeli hangulatot kölcsönöz Székely László díszlete: a fekete-fehér virágmintával kitapétázott trendi szobabelsők, melyek akár mediatizált világunk valóság-show-kból merítkező ízléstelenségére is utalhatnak, de utalás nélkül is remek háttérként szolgálnak a kibontakozó groteszk világhoz. A szobákból kettő van: Padkaljószin és Agafja nappalija; ez utóbbiba illeszkedik az előbbi, vagyis ereszkedik hátsó fala – ennek kiemelésével az eredeti első két jelenet egymásba csúsztatható, ami azért érdekes, mert a házasságszerzőnő így egyik jelenetből és nappaliból sétál a másikba. Agafjánál mutogatja a kérők képeit, majd az elutasítástól csalódottan elhajigálja őket, de a gombóccá gyúrt papírokat már Padkaljószinnál szedi össze. A díszlet szobák nem igyekeznek valóságos térnek látszani, nincs ugyanis plafon, rálátunk a színi gépezetre, reflektorokra, egyszóval mindarra, ami nyilvánvalóvá teszi, hogy ez nem a valóság, hanem illúzió. (Más kérdés, hogy az illuzionisztikus teret következetlenül használják, hiszen Padkaljószin ki-be jár a tapétán, de a menyegző elől mégis csupán az ablakon át tud elmenekülni, ha viszont ez azt akarná sugallni, hogy a közeledő házasság okán záródnak el a fali kiskapuk, akkor a már nős Kacskarjov sem sétálhatna át a virágmintákon.)

Egy rendezői ötlet nyomán Agafja szolgálója, Dunyaska szerepe túlnő az eredetin. A vágysugárzóan hányaveti, festett néger Jarábik Klára valamiféle bűvész. Mindkét felvonást ő indítja (illetve zárja) mutatványaival, köztük a szereplőket színre varázsló (illetve onnan eltávolító) számával. Alakja kiterjeszti a darab értelmezését, s talán nem erőltetett teória ezen a ponton feleleveníteni a Szegedi Kortárs Balett egy korábbi munkáját: ideidézni Juronics Tamás *Trallala* című koreográfiáját. A hajdani etűdsor ugyancsak a cirkuszt tematizálta a párkapcsolat vizsgálatához; a szereplők sminkelt arcú bohócszerű figurák itt is, ott is. Mintha ugyanaz az indulószerű, pergő dallamvilág kísérné a *Háztűznézőben* a kérők megmozdulásait, mint ami a *Trallala* burleszk betéteit; Nino Rota édeskés melódiája pedig szervezőelemmé teszi a giccset, Agafja lassított felvételként vonul előre, mint maga a boldogság, ahogyan ugyanez a zenemotívum különítette el a *Trallala* női fehér bohócának lírai táncát is. Végül a két zárókép szinte emblematikus kiegészítője egymásnak.

BALRA: Balogh Erika (Arina Pantyelejmonovna), Gidró Katalin (Agafja Tyihonovna) és Sirkó László (Fjokla Ivanovna)

Walter Péter felvételei

LENT: Gidró Katalin, Magyar Attila (Padkaljószin) és Rubold Ödön (Kacskarjov)

A *Trallala* dramaturgiája szerint a cirkuszi etűdöket egy szomorú zenebohóc (Juronics Tamás) emlékei, vágyai kísérik: időről időre előtáncol a már említett, elérhetetlen Pierrette-figura. Az akkori finálában Juronics és a társulat egy emelvényen áll, a rájuk pergő fehér liszt időtlenséget érzékeltet, s a szomorú férfi bohóc távolról nézi elérhetetlen női párja táncát. Mindez a *Háztűznéző*ben inverzére fordul: a nő számára válik elérhetetlenné a férfi. Minden komikus vonása ellenére a *Háztűznéző* lehangoló vízióval zár. Az elhagyott Agafja menyasszonyi ruhában, széttárt kezében két gyertyát tartva áll az esőben, körülötte a riasztóvá vált álomalakok, ismét érezni az időtlenséget, eltűnik a fal két panelje. Az érzelmi viharból magányosan kikerülő nőt látjuk, s világossá válik, hogy a háztűznézés aktusa, avagy társadalmi viselkedésünk és szokásaink a *Trallala* alcímként jelölt műfajával jellemezhetők leginkább: „groteszk embercirkusz".

GOGOL: HÁZTŰZNÉZŐ
(Katona József Színház, Kecskemét)

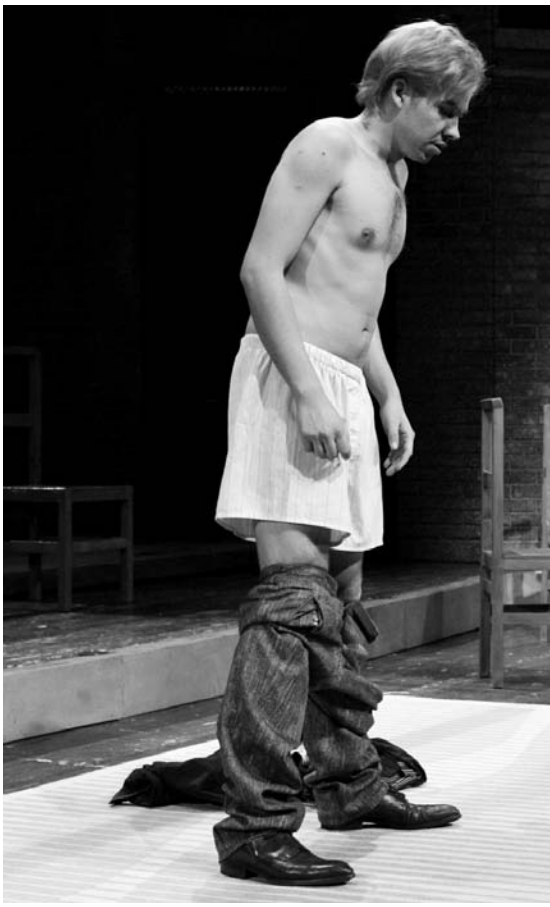
Fordította: B. **Díszlet:** Székely László. **Jelmez:** Földi Andrea. **Dramaturg:** Almási-Tóth András. **Rendező-asszisztens:** Teklesz Zsuzsa. **Rendező:** Juronics Tamás. **Szereplők:** Gidró Katalin, Balogh Erika, Sirkó László, Magyar Attila, Rubold Ödön, Sorbán Csaba, Flórián Antal, Szokolai Péter, Jarábik Klára, Gulyás Zoltán, Széplaky Géza.

Urbán Balázs

Mindenki ordítson!

ARTHUR MILLER: PILLANTÁS A HÍDRÓL

Rutinos recenzensnek – ha tagadja, ha nem – vannak bizonyos esztétikai alapú előítéletei. Ha azt hallja, hogy Cserhalmi György pályája során először rendez, s Miller drámáját viszi színre Zalaegerszegen, a színész szakmai múltjának és a mű recepciótörténetének ismeretében józan, kellemes kisrealista előadásra számít. Aztán elkezdődik a játék, s egymást követik a meglepetések. Sajnos, nem a kellemes fajtából.



Ilyés Róbert (Eddie Carbone), Pap Lujza (Beatrice) és Holecskó Orsolya (Catherine)

Már az első jelenet ijesztő. Alfieri monológját Zalányi Gyula – valószínűleg szándékosan – a lehető legkevésbé kifejező hangon, a szöveget gyakorlatilag értelmezetlenül mondja el, miközben a mellékszereplők kara „lemozogja" a mono-

lógban elbeszélt cselekvéseket. E jelenet meglehetősen kevéssé termékeny stilizáló tendenciát mutat, ám ennek a játékmódnak szerencsére nincs folytatása a későbbiekben. Van viszont az Alfieri titkárnőjéhez kapcsolódó ötleteknek – már ha ötletnek lehet nevezni azt, hogy az ügyvéd viszonyt folytat bambán vigyorgó alkalmazottjával. S van folytatásuk a kar jeleneteinek is; a színház stúdiósai időnként teátrálisan keresztülmasíroznak a színen.

A kibontakozó játék nagyjából három lehetséges előadás jegyeit hordozza magában. Az egyik az a bizonyos elképzelt realista előadás; ez azonban leginkább csak egyes színészi gesztusokban (Catherine és Rodolfo egymást kereső tekintetében, a cipővel való játékban stb.) és nagy ritkán néhány higgadtabb, a reálszituációkhoz tapadó jelenetben figyelhető meg. A produkción leginkább egy másik tendencia, a szélsőséges expresszivitás jegyei uralkodnak el. A színészi alakításokat az emelt hang, a folyamatos fortissimo jellemzi. Mindenki ordibál, rohangál, s majd' mindent háromszor olyan látványosan ad a másik szereplő és a néző tudtára, mint az szükséges volna. Ez a játékmód akkor is fárasztó, monoton, ha értelme van. De itt az sincs: a reálszituációkat akkor célszerű expresszíven stilizálni, ha az előadás ezáltal akarja a szöveghez való sajátos viszonyát kifejezni, vagy ha ebből akar színházi nyelvet, formát konstruálni. Erre azonban kísérlet sem történik (ráadásul a *Pillantás a hídról* esetében, ha már mindenképpen stilizálni akar a rendező, minden bizonnyal jobban teszi, ha a Miller által megteremtett sajátos narráció útján próbál továbblépni, abból kísérel meg modernebb teátrális formát létrehozni). S nyomaiban jelen van egy harmadik előadás is, mely a posztmodernre hajaz, leginkább az összefüggéstelen játékötletek halmozása révén. Ezek netovábbja a drámai pillanatban színpadra osonó bilis néni. Bizonnyal van ezeknek az ötleteknek is valami értelmük, nyilván tapad hozzájuk alkotói intenció, de olyannyira esetlegesek, és oly mértékben hatásvadásznak tűnnek, hogy kedvem sincs jelentésük alternatíváival foglalkozni.

Pósa Lujza felvételei

Szemenyei János (Rodolfo), Ilyés Róbert és Holecskó Orsolya

Az értelmezhetetlen rendezői elgondolás csaknem lehetetlen helyzetbe hozza a színészeket. Zalányi Gyula és Szegezdi Róbert esetében a „csaknem" nyugodtan el is hagyható. Előbbinek az első jelenet már leírt, értelmezetlen monológja után két feladata van. Az egyik titkárnőjének szexuális molesztálása, a másik a folyamatos, árnyalatlan üvöltözés. Alfieri és Eddie jeleneteit ugyanis Cserhalmi úgy állítja be, hogy a két férfi egymás mellett ülve, nem egymásnak, hanem előre (a vakvilágba? a nézők felé?) üvölti a szöveget. Valóságos ordítóverseny alakul így ki közöttük; ha mindez annak a jelzése kívánna lenni, hogy ők ketten elbeszélnek egymás mellett, a legeufemisztikusabb megfogalmazással élve is célt téveszt a rendezői igyekezet. Így aztán nemcsak az ügyvéd alakjáról, a többiektől való különállásáról, a narrációban betöltött szerepéről nem tud a néző elgondolkodni, de még primer funkciójáról sem – legfeljebb azért lehet szorítani, hogy a színész hangszálai bírják a terhelést. Szegezdi Róbert hangszálai viszont alkalmatlanok az üvöltözésre, alkata pedig fényévekre áll Marcóétól. A nyurga, rekedtesen vékony hangú színész így rájátszik sajátos vokális adottságaira, természetellenes pózokat vesz fel, időnként megpödri a ki tudja, miért ráadott cowboykalapot – ettől az egész szerepformálás valami elfuserált westernparódiaként hat.

Sokkal jobban a másik négy főszereplő sem jár. A legtöbb szerencséje még Szemenyei Jánosnak van; mivel Marco alakja nem vehető komolyan, az előadás struktúrája egyszerűen megkívánja, hogy Rodolfo hangsúlyosabb, komolyabb figura legyen. A fiatal színész él is az így adódó lehetőséggel, a szerepkonvencióknál keményebb, határozottabb, egocentrikusabb ifjút formál; más kérdés, hogy ennek az elmozdulásnak a hatása alig-alig érződik a többi szereplőhöz való viszonyában. Holecskó Orsolya amúgy bájos, eleven Catherine-je már sokkal inkább megszenvedi azt a forszírozott expresszivitást, melynek következtében még egy „apai" pusziért is kénytelen a fél szobán (asztalon, széken) átugrani; nehéz ilyen körülmények között természetesnek maradni. Hasonlóképp egyenetlen Papp Lujza játéka: abban a néhány jelenetben, amikor a rendező hagyja játszani, hitelesen mutat hitvesi fájdalmat és kétségbeesést Eddie, törődő szeretetet és féltékenységet Catherine irányában – ám ezeket az érzelmeket többnyire ő is felnagyítani, túlforszírozni kényszerül.

Az előadás legnagyobb vesztese Ilyés Róbert. Eddie belső drámája, meghasonlása, tragédiája csak elmélyült szituációelemzéssel, az árnyalatok pontos kidolgozásával, a csendek és a kitörések pontos váltakoztatásával bontható ki. Éreztetni kell a folyamatot, ahogy a nevelt lánya iránti féltő gyöngédség a maga számára is feldolgozhatatlan szenvedéllyé válik, majd mutatni

a szenvedély elhatalmasodásának, az önkontroll elvesztésének, az ezt ellensúlyozó rögeszme kialakulásának folyamatát. Nyilvánvaló, hogy mindez ebben az előadásban megvalósíthatatlan. Ilyés formátumos, szuggesztív, jelentékeny színész, aki a téves rendezői koncepció érvényre juttatását is maximális erőbedobással végzi. Így már az első pillanatban egyértelmű gesztusokkal adja a néző tudtára érzelmeit, majd az első adandó alkalommal lávaként tör ki. E „kitörések" aztán mind sűrűbben ismétlődnek, s már nemcsak csendjei, de természetes hangjai sem igen maradnak. Így aztán az az Eddie, akit Ilyés színre hoz, nemhogy tragikus, kontrollálatlan érzéseinek kiszolgáltatott antihőssé nem válik, hanem egyszerűen perverz vadállatnak tűnik, aki még együttérzésünkre, szánalmunkra sem számíthat.

A dráma nem történik meg a színen; helyette kavalkád, lárma, rohangálás látható. Hogy mi volt a célja Cserhalmi Györgynek a játék érthetetlenné fokozott expresszivitásával, s miért maradt el a jellemek és helyzetek aprólékos elemzése, elképzelni sem tudom. Mivel a produkció felettébb következetlen realizmus és stilizálás arányait illetően is (a szereplők szépen megterített asztalnál, szép tányérokból eszik a semmit), a centrumon kívülre helyezett, általam rosszul látott befejezést meg sem próbálnám értelmezni. Tény, hogy Eddie állva hal meg, s Marco sem mozdul többé. Hogy a drámától eltérően halálos sebesülés éri őt is, vagy csak a metafora képi kivetítéseként padlót fog a gyilkosság miatt, nem tudom, de sem egyik, sem másik ötlet nem lepne meg. Értelme ugyanis egyik verziónak sincs.

ARTHUR MILLER:
PILLANTÁS A HÍDRÓL
(Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

Díszlet: Mészáros Tibor. **Jelmez:** Luzsi Tímea. **A rendező munkatársa:** Tompagábor Kornél. **Rendező:** Cserhalmi György.
Szereplők: Zalányi Gyula, Ilyés Róbert, Papp Lujza, Holecskó Orsolya, Szegezdi Róbert, Szemenyei János, Andics Tibor, Mihály Péter, Ecsedi Erzsébet és a színház stúdiósai.

Stuber Andrea

Házaspárbaj

EDWARD ALBEE: NEM FÉLÜNK A FARKASTÓL

Talán nem indokolatlan a kérdés, hogy vajon mi tartja életben Edward Albee *Nem félünk a farkastól* című, negyvenöt éves színdarabját. Hogy 1962-ben a New York-i Broadwayn beütött – sok száz előadás –, az érthető. Újszerűnek tűnhetett a dráma, és talán az amerikai publikum elevenébe vágott. Sikert aratott az 1966-os, öt Oscar-díjat begyűjtő film is – Mike Nichols rendezői debütálása –, erre az Elizabeth Taylor–Richard Burton házaspár főszereplése volt a garancia. A színdarab magyar ősbemutatója sem véletlenül vonzott sok nézőt; a Madách tűzte műsorra 1967-ben, a színház szép korszakában, Tolnay Klárival és Gábor Miklóssal a főszerepekben. (Érdekesség, hogy Gábor Miklós tizenhét évvel később ismét eljátszotta George-ot, a Hevesi téri Nemzetiben. Második Marthája Vass Éva volt, aki annak idején Honeyt formálta meg a Madách színházi produkcióban.)

Azóta is elő-előkerül magyar színpadokon a *Nem félünk a farkastól,* amit úgy érthetünk, hogy a színházi alkotók nem kommersz műként, hanem a némi utánjátszó jelleggel bíró amerikai drámairodalom félklaszszikusaként kezelik. Besorolását tekintve az Albee-mű, mondhatni, a kellemes társalgási darab ellentéte: kellemetlen társalgási darab. Házastársak gyötrik egymást és a hozzájuk látogató másik házaspár tagjait, miközben sok alkohol folyik le a torkokon. Unalomból és keserűségből elkövetett csoportos verbális garázdálkodás, szellemi szélhámoskodás és lelki fosztogatás zajlik előttünk. Meglehet, a maga idejében mindez mélyrehatóbbnak tűnt, mint most. Az is valószínű, hogy a szavak jelentősen inflálódtak azóta. Mindenesetre az évtizedek múlásával kissé megfogyatkozott a *Nem félünk a farkastól* formabontó ereje.

Albee első és legfényesebb munkája az egykori hamvát elveszítve, a frissességen túl és a patinán innen színésznődarabbá lépett elő mostanra. Minden pesti vagy vidéki társulatnak megvan az az érdemdús, nagy tudású, tapasztalt dívája, aki ötvenen túl, az anyaszerepkörbe érve felragyoghat Marthaként. (Akár könnyítés ez, akár nehezítés: a figura talán nem teljesen idegen az őt megformáló színésznőktől. Martha egyik alapvető problémája alighanem az, hogy nemigen tud hoz-

zákorosodni az évei számához.) A szerep olyan, hogy módot ad az érzelmek, hangulatok és felvett modorok széles skálájának megmutatására. Marthában van humor és kegyetlenség, infantilizmus és zsarnoki hajlam, szentimentalizmus és kiábrándultság, empátia és közöny. Igazi színészi jutalomjáték. (Illetve nem egészen igazi, hiszen az előadások bevétele aligha a főszereplő színésznőt illeti meg.)

A Pécsi Nemzeti Színház a Kamaraszínházában mutatta be Albee drámáját Béres Attila rendezésében. Udvaros Dorottyát hívták meg a főszerepre, mindannyiunk megelégedésére. A mű – méreténél és jellegénél fogva – arra termett, hogy kis térben, közeli közönség előtt játsszák. A hatodik-hetedik sornál messzebb ülve a pécsi kamaraszínház sem ideális, az viszont egyenesen képtelenség, hogy a Vidéki Színházak Budapesti Fesztiválján a Nemzeti nagyszínpadára helyezték a vendégprodukciót, a teljes balkont a távolba szakítva az előadástól.

A dobozteret, amely helyszínül szolgál, Horesnyi Balázs formálta olyan világos, modern enteriőrré, amilyet az amerikai házbelsőkhöz társítunk. Hűvös lak ez – az érzést fokozza a hivatali helyiségekre jellemző mennyezeti pontvilágítás –, talán az épp hazaérkező házaspár sem érzi különösebben meghitt saját fészeknek. (Abból gondolom ezt, hogy Udvaros Dorottya szinte rögtön nekitámaszkodik a falnak, rátenyerelve a tükörfelületre. Én mint gyakorló háziasszony nem tennék ilyet, mert a tükrön minden ujjlenyomat csúnyán ott marad.) A díszlet a legkevésbé egy humán értelmiségi otthonára emlékeztet, ámbár lehet, hogy téves képzeteink vannak a szóban forgó környezetről. Albee a kisvárosi intelligencia képviselőit mutatja be itt, de nem szokta hangsúlyozni, hogy értelmiségieket látunk. A darab előadásainak díszletéből általában hiányzik a könyv. Ezúttal is csak néhány kellék jellegű példány tartózkodik a színpad szélén, mivel szöveg van arra, hogy az események egy pontján George félrevonul olvasni.

Horesnyi Balázs jobbára piásüvegekből rendezte be a lakást. Használatba vett palackok tolonganak a központi helyzetű bárasztalon, kiürült üvegek a szekrényeken, polcokon. Alkoholbarát emberek laknak itt.

Az italozás ábrázolásában a játszó személyek elegáns ívű folyamatokat visznek végig. Udvaros Dorottya mutatós Marthája a jókedvű részegség állapotában érkezik, majd lassan józanodik, miközben olykor ittasnak adja ki magát mentségül. Balikó Tamás George-án fizikailag talán látszik a szesz, hangulatilag viszont nem javít, mentálisan nem ront rajta. Darabont Mikold malacrózsaszínben prezentált Honeyja hányástól hányásig evickél, s a fürdőszoba minden értelemben menekülési útvonalat biztosít számára. Zayzon Zsolt jóvágású Nickje a társaság kedvéért és az érvényesülés jegyében látszik inni. Az itt a szokás, hogy mindenkinek pohár van a kezében. Idősebb és ifjabb Posvány Petik és Posvány Petinék fojtják alkoholba az élettel, a sorsukkal és egymással szembeni elégedetlenségüket.

Udvaros Dorottya Marthája és Balikó Tamás George-a olyan játékot játszik, hogy égetik egymást mások társaságában. Vélhetjük ezt egyfajta őszinteségnek és konvenciómentességnek, de ettől ez még az marad, ami: társunk megalázása, emberi méltóságában való megsértése. Udvaros az abszolút győztes, mert az ő Marthája szeszélyes, leleményes, ironikus nő, aki briliánsan tud szerepelni, tréfálni, gonoszkodni, színlelni, váltani. Férjét vesztésre ítéli, hogy Balikó George-a túl érzékeny, könyörgésre hajló, helyenként még megalázkodó is. Már rég bele kellett volna pusztulnia ebbe a házasságba, ha nem fejlesztett ki immunitást Mar-

Udvaros Dorottya (Martha), Zayzon Zsolt (Nick), Darabont Mikold (Honey) és Balikó Tamás (George)

Tóth László felvétele

thával szemben. Személyes mérkőzésük terepén túl ott egy intimebb és békésebb hangulatú edzőpálya, ahol a felek kitalált gyermeküket pátyolgatják a saját örömükre, közös témául. (Játékszabályaik szerint a fiúról nem szabad beszélni, s Martha ezt az előírást most megszegi. Érthetetlen egyébként, hogyan tudta eddig elkerülni a szabálysértést. Hiszen ha egy középkorú ember megismerkedik valakivel, és beszélgetni kezd, tíz percen belül kikérdezik tőle a családját.)

A jóval fiatalabb vendégházaspár részint alanya, részint tárgya, legfőképpen pedig kiszemelt közönsége Martha és George rosszkedvű játszadozásának. Nehéz ugyan elképzelni, hogy nem távoznak már az első durva dialógus nyomán, de jelenlétüket a szerző éppen az illemmel, a beilleszkedési és megfelelési vággyal magyarázza. (Nick új tanerő azon az egyetemen, ahol George is dolgozik, s ahol Martha édesapja a rektor. Az Új-Karthagó nevű város egyeteme ez, s Albee talán arra gondol, hogy *ceterum censeo,* ezt a helyet is el kellene pusztítani.) Zayzon Zsolt Nickje feszes, formatartó és feltűnően karrieresélyes. Darabont Mikold némiképp ellene mond Honey szerephagyományainak, amit a magam részéről nem veszek rossz néven. Ezt a fiatalasszonyt butának szoktuk hinni, de Darabont ábrázolásában nem feltétlenül az. Érti ő, hogy mikor mi folyik, s tudja, mi mire lehet jó. Zayzon-Nick esetleges ügyeit belekalkulálta a pályaépítésbe. Egy-egy váratlan rosszullét is jól jöhet, ha az ember tudja, mit nem akar észrevenni.

Balikó sérülékeny George-a untermann Udvaros Dorottya sziporkázó Marthája mellett. Csupa szín, energia és turbulencia Udvaros alakítása. Szeretetre méltó részlete, hogy gesztus gyanánt egy-két pillanatra felidézi Csomós Mari emlékezetes, Radnóti színházi Martháját. („Papsi". „Örökkön-örökké" – mondja Udvaros jellegzetes Csomós Mari-hangon.)

A játék magasról indul, és nem látszik követni semmiféle dinamikai gazdálkodási tervet. S mert Béres Attila rendező nem él beosztással, a produkció óhatatlanul meg-megáll, le-leül, el-elpunnyad rövidebb-hosszabb időre. Szépen fájó viszont a befejezés. Balikó a karjaiba veszi Udvaros kiscicássá puhuló Martháját, s beviszi az üvegfal mögé, ahol nem várt módon természeti idill fogadja őket. Felettük bárányfelhős, kék ég, lábuk alatt zöld mező. George gyengéden leteszi az asszonyt a tisztáson, s eltűnnek szemünk elől a fűben.

Talán a távoli, szerelmes múltba visz vissza ez a kép. Esetleg azt jelzi vigasztalón, hogy hőseink nemzhetnek még képzeletbeli gyermeket. Mindenesetre kapunk egy bágyadt kis hepiendet.

EDWARD ALBEE:
NEM FÉLÜNK A FARKASTÓL
(Pécsi Nemzeti Színház)

Fordító: Elbert János. **Dramaturg:** Ari-Nagy Barbara. **Díszlet:** Horesnyi Balázs. **Jelmez:** Pilinyi Márta. **Rendező:** Béres Attila,
Szereplők: Udvaros Dorottya, Balikó Tamás, Darabont Mikold, Zayzon Zsolt.

Fokozatosan jutunk be – vagy inkább le – a polgármester otthonába. A vasfüggöny előtt kezdődik a játék, amikor a nézőket beengedik, már a zenekari árok jobb oldalán ott ül a rendező, s a német járási orvos néma szerepében meredten néz maga elé. Nemes cselekedet Telihay Pétertől, hogy a kevéssé hálás feladatot magára vállalta. Később ugyanis az asztal alatt fetreng tökrészegen néhány jeleneten át. Néha fölnyúl egy-egy pohárért. A vasfüggönyt díszes függöny szeli ketté, előtte kezdődik a darab, itt értesíti hivatalnoktársait a polgármester a revizor érkezéséről, illetve itt hallanak Dobcsinszkijtől és Bobcsinszkijtől a fogadó gyanús vendégéről. Aztán felmegy a vasfüggöny, mögötte Hlesztakov fogadóbeli szobája, ahol az éhező, fizetésképtelen fiatalember már a börtöntől tart, amikor udvarlására megérkezik a alázatos polgármester, majd a szoba falai is eltűnnek, s ekkor jutunk be a további, a lényegi cselekmény helyszínére. Egy pincébe. Műanyag hordók tornyosulnak kétoldalt, a polgármester valószínűleg kannás bort gyárt, de az is lehet, hogy szamogont: házilag, bizonyára illegálisan előállított szeszt. Nem tudhatjuk, a magyar Alföldön vagyunk-e, vagy a nagy orosz sztyeppén. A hangszórókból Jurij Sevcsuk énekli, hogy „Orosz tangót járnak a varjak", ám Zemljanyika, aki Hlesztakov darab végi önleleplező levele szerint kapedlis disznóra hasonlít, kezdetben, civilben piros-fehér-zöld szabadidőruhát, hivatalosan viszont atillát és Bocskai-sapkát visel.

Menczel Róbert díszlete inkább jelképes, illetve hangulati háttér, mintsem valóságos környezet, bár bizonyos belső logikája van: a pincébe vezető lépcsőn folytatódik az első jelenet függőleges szőnyege, eszerint tehát a történet valahol fönt kezdődött, talán az irodában vagy a lakásban, ám a vendéget a pincében fogadták, s az egyszerűség kedvéért oda is szállásolták el. S oda is járulnak hozzá a vesztegető hivatalnokok, a fővárosi ficsúr szerelmére ácsingózó nők és a följelentő kereskedők. Zeke Edit ruhái nem hagynak kétséget afelől, hogy a történet ma játszódik, mégpedig mifelénk. Igénytelenül öltözött hivatalnokok, ismerős rendőr-egyenruhák utalnak a magyar vidékre, ám a dobtáras géppisztolyok megint csak inkább az orosz világra emlékeztetnek. A rendezői elgondolás alighanem kettős ráismerésre számít. A mi mai korrupt és trehány közhivatali világunk mellett föl kellene ismernünk az orosz-szovjet adminisztráció levegőjét is, amely sok éven át hatott a miénkre. Egyfajta keleti barbárság, könyörtelenség, otrombaság árad a színpadképekből, a viseletekből, arról énekel keserű iróniával Jurij Sevcsuk. Az előadásnak valahol nagyon mélyen, egész kultúránk lényegénél kellene megragadnia minket, a szolnoki nézőtéren ülőket. Át kellene éreznünk jelenünket, múltunkat, civilizatórikus hátrányaink okait, eredetét.

Az előadás minderre utal, mindezt felidézi, legalábbis gondolati síkon. Ám a ráismeréshez, az átéléshez, ahhoz, hogy igazán magunkra vegyük a történetet vagy akár a színpadon elhangzó egyik-másik mondatot, nem elsősorban a külsőségek vezethetnének el. A színészi játékban, gesztusokban, hanghordozásban kellene fellelnünk azokat a mozzanatokat, amelyek lényegük szerint a mi közelebbi és távolabbi ismerőseinket idéznék meg. Ebben a produkció kevesebbet

Zappe László

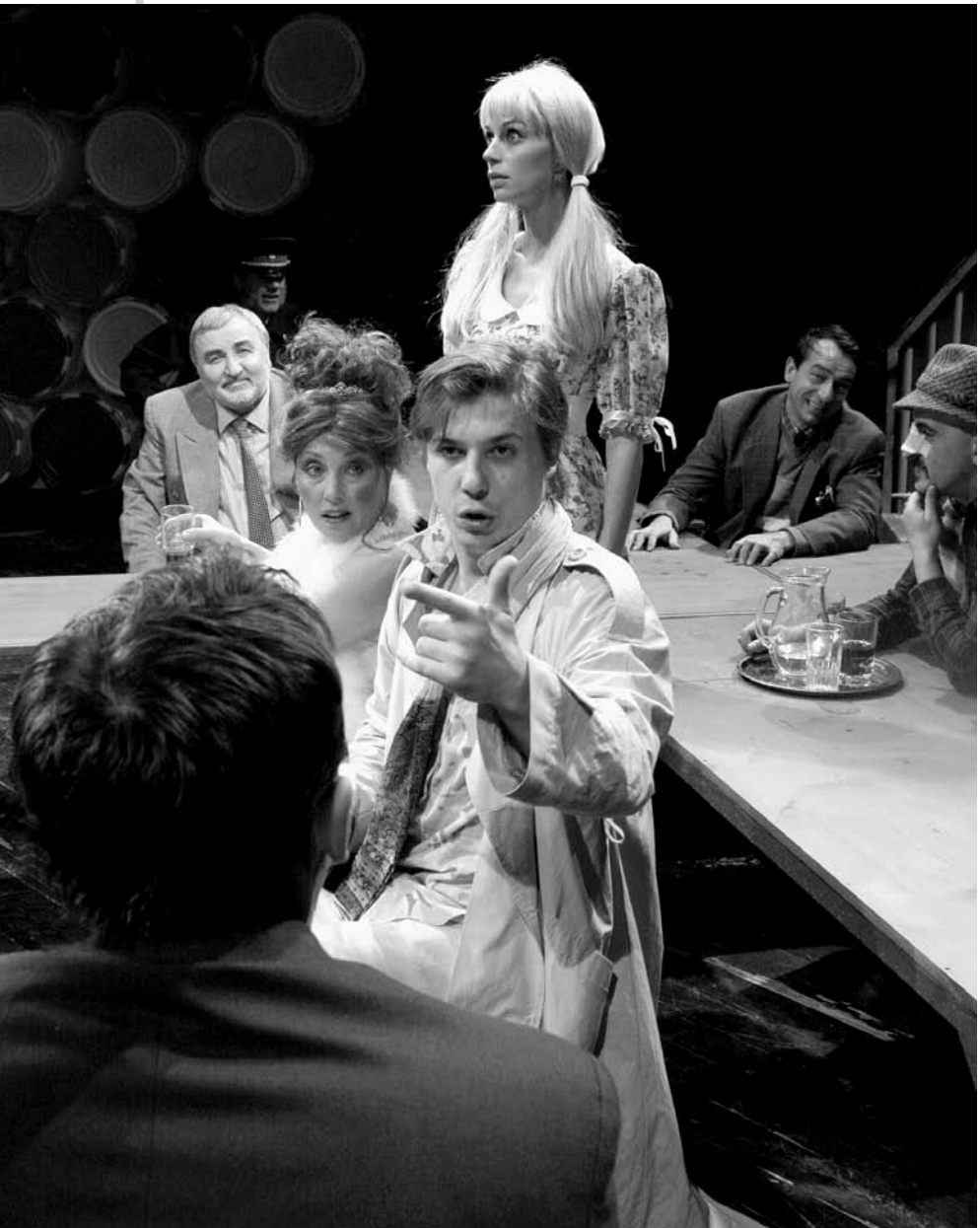
Táncolnak a varjak

NYIKOLAJ GOGOL: A REVIZOR

nyújt saját látványvilágánál. Mikó István polgármestere túlságosan is rendben van, azaz professzionálisan közhelyes. Karczag Ferenc szorgosan ütögeti a fejét, jelezve Ljapkin-Tyapkin járásbíró fontoskodó-okoskodó korlátoltságát, s ezzel le is tudja a figurateremtést. Zelei Gábor tanfelügyelője ennyivel sem tűnik ki, Barnák László beéri a postamester cselekménybeli szerepének eljátszásával. Horváth Gábor és Mészáros István mint Dobcsinszkij és Bobcsinszkij ismerősen mulatságos szerencsétlenkedő. A hivatalnoki karból csak a Zemljanyikát játszó Kaszás Mihály nyújt igazán egyéni, plasztikus karaktert. Egri Márta erős vonásokkal rajzolja meg a polgármesterné férjére is rálicitáló, nyomuló karrierizmusát, már a járása, a fejtartása is határozott, céltudatos – céljai persze alantasak. Lánya szerepében Gubík Áginak főképp a fakó naivitás jut ki. Barabás Botond Hlesztakovja puhány szélhámos, szolgája, Oszip szerepében Molnár László szokott komikus eszközeit használja. Czapkó Antal ezúttal is legalább másfél fejjel magaslik ki a szereplőgárdából, ettől Gyerzsimorda (magyarul Pofabe) rendőr inkább mókásan kajla kommandósnak, mintsem a hatalom félelmetes öklének hat. Császár Gyöngyi és Gombos Judit panaszkodó női ellenben gondosan kidolgozott, sorsösszefoglalást nyújtó epizódok.

Mi sem jellemzőbb viszont Gogol klasszikusára csakúgy, mint a lényegében kevéssé változó Kelet-Közép-Európára, hogy mire színpadra jutott a nagy ívűnek látszó, ám csupán részlegesen megvalósult rendezői elgondolás, addigra helyi időszerűséget nyert: folyik Szolnokon az igazgatóválasztási komédia.

Mikó István (Polgármester), Egri Márta (Polgármesterné), Barabás Botond (Hlesztakov) Gubík Ági (Marja Antonovna), Zelei Gábor (Hlopov) és Mészáros István (Bobcsinszkij)



Katkó Tamás felvétele

GOGOL: A REVIZOR
(Szigligeti Színház, Szolnok)

Fordította: Morcsányi Géza. **Díszlet:** Menczel Róbert. **Jelmez:** Zeke Edit. **Rendező:** Telihay Péter.
Szereplők: Mikó István, Egri Márta, Gubík Ági, Zelei Gábor, Karczag Ferenc, Kaszás Mihály, Barnák László, Horváth Gábor, Mészáros István, Barabás Botond, Molnár László, Telihay Péter, Petridisz Hrisztosz, Czapkó Antal, Deme Gábor, Császár Gyöngyi, Gombos Judit, Tárnai Attila.

Proics Lilla

A halmaz állapotai

GARACZI LÁSZLÓ: PLAZMA

„Már repedez a burka
S előbújik egy durva
Lelkületű egyén
Perverz és kretén nő és férfi egybe
S ha úgy hozza a kedve ő lesz majd az én."
(Kispál és a Borz: Ül)

Az emberi kultúra történetében sokszor interferált a tudomány és a művészet, állítólag anélkül, hogy a néhai tudósok és a néhai művészek egymás munkásságának komolyabb figyelmet szenteltek volna. A korszellem, úgymond – mi más is hozta volna össze, mondjuk, az einsteini relativitáselméletet az oroszországi forradalommal?

Most, ha a jó népet meglökné valaki egy nagy adag intellektuális entrópiával, hogy vegyék már a korszellemet észre (szívükre azért ne), kiderülne: az emberiséget a plazma izgatja. Tényleg, mire lehetne használni ezt a negyedik halmazállapotot? A darabban az író többször felajánlja: keretnek, közjátéknak. A színre állítók hosszas bevezetőnek használják – de ez is több a kelleténél, ugyanis a szöveg elég *magvas* ahhoz, hogy megálljon a három halmazállapotban, ami pillanatnyilag, ha szűken is, elégnek tűnik.

Mert ez az ektoplazma (amint Garaczi László előszavával a figurák értelmezésében segíti a színháziakat) talán azonos lehet azzal a fura dologgal, ami a XX. század elején divatos, túlvilágiakkal érintkező médiumok száján türemkedett ki – ahogy az korabeli fekete-fehér fotókon látható is. Mindez az első rácsodálkozást, esetleg rövid töprengést leszámítva információt alig tartalmaz – akár a vérplazma alakos elemek nélkül. Érdektelen, hogy egy-egy figura – hüpp-hüpp-hüpp, barbatrükk – miből vétetik, isából-e vagy plazmából. Az sokkal érdekesebb, ahogy egy kereskedelmi rádió pénzen tartott marhája száján kiszalad: „az apám – hogy utáltam szegényt – egyetlen szavával sziklákat hengerített rám." Mennyi minden van ebben a mellékesen odalökött mondatban, ami nem plazma, de amitől mégis rezeg az ember körül a miazma!

Gula Péter rendező a szövegre bízta magát, amely varázslatos és fordulatos, és nemhogy elcsalja a hétköznapok jelentéktelenségét, a mindenki tenyeréből homokként kipergő időt, hanem megmutatja, hogyan hullanak a homokszemek. Azért felesleges a hagymázas plazmázás, mert a rendező megtalálta Garaczi szövegében a fennkölt és közönséges életet.

A nejlonfüggönyökkel kombinált Alfa holdbázison fehér köpenyes kutatók méricskélnek a tojócsövek nyílásánál, illetve az élő barlangok bejáratánál, ahol majd feltehetően kijön a már látható ember formájú lény. Aztán felmásznak a falban levő emelvényre, és ők lesznek a zenekar. Amikor a plasztikus – néha plazmatikus – dalokat kísérik egyébként, illetve a jelenetváltásokat segítik egy-egy motívummal, mindig átlátszó lesz előttük a fal. A színészek mikroporttal énekelnek, nem mindig meggyőző hangon. Úgy tűnt pedig, a zenészek tudnak muzsikálni. Az április tizenhetedikei előadáson a nézők – alighanem a rajongótábor tagjai – átlagéletkora legfeljebb húsz év volt, s végig azt várták, hogy kedvenceik leugorjanak végre onnan a fátyol mögül a színpadra, és ájulásig nyomjanak legalább egy jó rock and rollt. Muszáj lett volna megmutatni, milyen, ha nincsenek a falba szedálva, mert a zenészeknek lett volna mit hozzátenniük a darabhoz. Nem biztos, hogy az énekes színészek előadása ettől javult volna. A mozgásuk koordinált volt ugyan, de nem tudták összesűríteni azt az energiát, ami a tánchoz kell. Lejárták rendben, de az élőzene adta erőt nem tudták megélni.

A plazmalétből való kiszabadulás után jobbra rádióstúdiót láthatunk egy-egy kerek nyílással a falban, a bal oldal néha tévévé, kórházbejárattá, illetve egyéb köztérré alakul. Hátul a falban szépen száll fel a megvilágított plexiben a buborék, ami beszédes hangulati elem, és szükség esetén eljátssza a Dunát is.

A darab harsány kereskedelmi rádiós párosa (Mogács Dániel és Ónodi Gábor) *Mohács remix* című műsorával dramaturg és narrátor egyben, mint egy kellemesen skizoid ember két fele, hol jóban vannak, hol rosszban, miközben szembesítik egymást önmagukkal. Néhány jelenetet ők találnak ki (esetleg Garaczi), például amikor a kórházból csecsemőjükkel hazatérő párokat tréfálnak meg azzal, hogy a kórház nevében telefonon kérik, vigyék vissza tévedésből elcserélt újszülöttjüket; vagy a hídra felmászó férfi mutatványát közvetítő Pszichotévé vezetőjét hívják fel élő adásban. Eközben az ismert fordulatokkal és orgánummal nyomják a sódert a T-mobilpink falban, ám az igazi kereskedelmi rádiósokkal ellentétben, mint a világ nagy kettőseinél – sorolhatnánk: Don Juan és Sganarelle vagy Bob és Bobek –, itt becsúszik néha egy-egy elgondolkodtató mondat is. Az egyik jelenetben ülnek egy cukrászdában, és a gömbvillámról beszélgetnek. Eközben egy másik asztalnál látóasszony (Jankovics Anna) praktizál, kuncsaftja (Koblicska Lőte) tétova kérdéseire a varázsgömbben látja a választ. A darab is így kerekedik igaziból és vir-

ne legyen túl felhőtlen az egész, egyszer csak bevillan a városból egy bő mondatba sűrített élet, hogy mit gondol Karandás Józsefné a Rókus kórházi ágyán: azt, hogy mindjárt vége. És hogy a magányraítéltség kézzelfogható, a létbizonytalanság mindig ott lebeg, és hiába meséljük hosszasan, mi volt, cselekmény végső soron nincsen.

BALRA: Koblicska Lőte (Bori), Viola Gábor (Balla) és Jankovics Anna (Réka)

LENT: „...a tojócsövek nyílásánál..."

tuálisan, mint ahogy egymás mellé kerül a cukrászda két asztalánál a két gömb. A jelenetek látszólag nem kapcsolódnak egymáshoz, de sejthető, hogy egy mozaik darabjai. Bár a részek kiadnak egy egészet, nem kell összeokoskodni, mert a darab olyan, mint bárkinek az élete: történik jó dolog, történik rossz, vannak okok és okozatok – vagy néha csak azt hisszük, hogy vannak, mert nem mindent lehet ésszel felérni. A szereplők több figurát is játszanak, s a szerepváltásoknak is van rendszere, titka, mondanivalója. És ha eléggé figyel a szövegre az ember, kiderül, milyen szépek és pontosak ezek a valóság kedvéért direkt pongyola (írásjelekkel mit sem törődő) mondatok. Ilyen egyszerűen csak az mer beszélni, akinek *tényleg* köze van a saját életéhez. És Garaczinak van. Ezek mögé a mondatok mögé húsvérebb színészek is elfértek volna. A darab elején, amíg minden szereplő és párbeszéd típusos, egy fél szóval vagy mozdulattal eligazítják a nézőt. Ismerős a hallgatag, okos nő, ahogy a körömlakkról fecsegő butácska is. Aztán néhány őszinte mondattól életre kelnek az alakok. A hallgatag okos nőről pontosan tudja butácska (?) barátnője, mit forgat a fejében – és a színészek itt már nem állnak a helyzet magaslatán. Ballának (Viola Gábor) a lányát titokban betörésekből nevelő figurája távolságtartónak tűnik, túl pasztell, de amikor a Pszichotévé vezetőjeként telefonon a rádiós Fábiánnal (Ónodi Gábor) beszél, és mindenre az a válasza – egyre cifrábban persze –, hogy leszopsz, akkor hamar ki is fullad, csak az első néhány fordulatig bírja. A jelenetek azért pörgősek és ütősek, de hogy

Áfrány Gábor felvételei

Egy van talán, amit a világító körömlakkos lány hadart el a barátnőjének: *„mielőtt elment azt mondta szeretlek írd fel egy cetlire tedd el a táskádba ínséges időkre Laci szeret".**

GARACZI LÁSZLÓ: PLAZMA (Petőfi Színház, Veszprém)

Jelmez-díszlet: Sárkány Kata. **Rendező:** Gula Péter.
Szereplők: Mogács Dániel, Ónodi Gábor, Viola Gábor, Jankovics Anna, Koblicska Lőte.

* Garaczi László drámáiról lásd ugyanebben a számban Tasnádi István tanulmányát. (A Szerk.)

Papp Tímea

Szerepváltás

IV. ORSZÁGOS GYERMEKSZÍNHÁZI SZEMLE

Mennyi figyelem esik ma Magyarországon a gyerekszínházakra?

A kritikusok évadonként szavaznak a legjobb gyerekelőadásra, és a szaklapokban rendszeresen jelennek meg elemzések. Mégis kevés a gyerekeknek szánt produkció. Az egyhetes IV. Országos Gyermekszínházi Szemle során a Marczibányi téren nem tapasztaltam szakmai érdeklődést. Vajon a tavaly Kaposváron megrendezett Gyermekszínházi Biennálén is ez volt a helyzet?

Hol szerezhetik a gyerekek első színházi élményeiket? Nézzük először a hivatásos társulatokat. Budapesten a Kolibri Színház és a Budapest Bábszínház kifejezetten gyerekszínházak, a Stúdió „K" gyerekelőadások mellett felnőtteknek szánt darabokat is repertoáron tart. Ifjúsági és gyerekelőadásokat láthatnak a Bárkán, a Vígszínházban, a Madáchban, az Örkényben, a Budapesti Kamarában, a József Attila és a Magyar Színházban. Szinte mindegyik vidéki teátrum bemutat évadonként egy gyerekelőadást, és hivatásos regionális/megyei bábszínházak is működnek. A határon túli magyar színházak egy része „élő színészes" gyerekelőadásokat készít, másutt van bábtagozat, Marosvásárhelyen pedig ott az Ariel Gyermekszínház. A független társulatok növekvő aránya örvendetes, az azonban elgondolkodtató, hogy a Bárka kivételével „felnőttszínház" nem vett részt a Szemlén.

A találkozó széles műfaji választékot kínált. Együtt volt jelen a „hagyományos" és a gyerekekkel készített előadás, a vásári bábjáték, a pantomimes játék és a drámapedagógiai foglalkozás; a négyéves kortól ajánlható produkció a kis- és nagyobb kamaszoknak szólóval; a feldolgozás és az eredeti, a klasszikus (nép)mese és a mai történet; az alig egy éve alakult amatőr társulat és a több évtizede fennálló színház. A produkciókat előzetesen válogatták, így őket tekinthetjük a magyar gyermekelőadások krémjének, ám a Karaván Művészeti Alapítvány produkcióját, *A kis Mukk történetét* vagy a Förgeteg Színház *Maskarás játék*át inkább diákszínjátszó-találkozón kellene megméretni, Dvorák Gábor interaktív pantomimjátékát pedig délutáni vagy nyári tábori foglalkozásokra javasolnám.

Tapasztalataim alapján a pedagógusok Budapesten és vidéken egyaránt ambicionálják a színházlátogatást. Ám mivel az olcsó hatásokkal dolgozó társulatok házhoz mennek, a szülőknek és a szervező tanároknak fogalmuk sincs egy-egy előadás színvonaláról, s saját élményeik is a közönséget lekezelő, szétripacskodott, igénytelen díszletű, szájbarágós, blődli matinékra szorítkoznak. Érdekes megfigyelni a felnőtt kísérő reakcióját a nem hagyományos, nem „szövegelős" előadásra. A gyerekeket nem zavarja, hogy az előadók nem szóval fejezik ki magukat. Ők a színpadon látottakból evidens módon összerakják a *Hamuban sült mese* (Budapest Bábszínház) történetét, vagy belefeledkeznek a *Gyermekeknek* (Harlekin Bábszínház) Bartók-zenére komponált bábetűdjeibe. Nem értik, miért kezdik a felnőttek azonnal nyugtatgatni őket, hogy legközelebb majd nem ilyenre jönnek, hanem olyanra, ahol beszélnek.

A gyerekek számára minden megszemélyesíthető, képzeletük határtalan, képesek a tárgyak átlényegítésére. Gondolkodásukat – a felnőtt ésszerűségével szemben – nem köti semmi, így a rendezők, tervezők, színészek kipróbálhatnak bármit. Épp ezért nem a naturalizmus és a realizmus az egyetlen járható út. (Ahogy a csipogás, a gügyögés, netán az öncélú viccelkedés vagy a humorosnak szánt izzadságszagú pongyolaság sem. Mert nagy élmény mézeskalácsot kapni, de a szívmelengető búcsúajándék – *Hamuban sült mese* – és a „tesco-gazdaságos folpackfóliába csomagolt hamuban sült mézeskalács" között nagy különbség van.) A gyerekek korlátlan fantáziája lehetővé teszi a technikák vegyítését, a színpadon lévők folyamatos metamorfózisát és a szerepváltásokat. Élhetnek sűrítéssel, a díszlet, a báb és a játék lehet groteszkül elrajzolt vagy épp jelzésszerű. A mozgás korlátait a fantázia kitágítja, mint az *Ágrólszakadt Tilinka* (Napsugár Bábszínház) egyszerű, fahasábokból készült bábjai esetében, ám a báb és a színész karakterének hiányát semmi nem pótolja.

A felnőtt néző gyakran emlegeti, hogy ő kikapcsolódni jár színházba, nem azért, hogy gondolkodjon, vagy hogy azzal szembesüljön, amiben él. (A színpadra sem igen akar felmenni. A gyerekelőadásokon – a Szemlén is – mégis szeretik felrángatni a színpadra, idétlen kellékeket aggatnak rá, az anyukákra még akár újabb leánykérés

BALRA FENT: Kovács Judit a Hamuban sült mesében (Budapest Bábszínház)

Matz Károly felvétele

JOBBRA FENT: Lovas Dániel, Rusznák Adrienn és Tamási Zoltán a Diótörő-mesében (Stúdió „K")

Schiller Kata felvétele

BALRA LENT: Százszorszép Bóbiska

Nagy Szabolcs felvétele

JOBBRA LENT: Badacsonyi Angéla a Nem akarok többé boszorkány lenni! című előadásban (Tintaló Társulás)

Kása Andreas felvétele

A ló nélküli lovag (Vaskakas Bábszínház)

Baranyai Edina felvétele

is várhat. Az előadók talán így próbálják a közös családi élményt megteremteni. Ne tegyék.) A gyerekek azonban be akarnak kapcsolódni – nem szükségszerűen a színpadon szerepelni –, és örömmel fogadják, ha ismerős motívummal, helyzettel, környezetüket érintő problémával találkoznak.

Ez lehet klasszikus mese történeti magja, mint a *Diótörő Ferenc és a nagy szalonnaháború*ban. Mosonyi Aliz a biztonságot adó alapmotívumot azonban szabadon alakította. Az előadásban az eredeti figurák, a színészek és a házi tervező Németh Ilona tanítványai, André Gabi, Bodor Kata és Schuckert Gréta által tervezett jellemes bábok harmóniája, a humoros nyelv, az alkalmazkodó zene egységet alkottak. Szerencsés az a generáció, amelynek ízlését a Stúdió „K" formálja. Jól ismertek a kiházasítandó királyfiakról és királylányokról szóló mesék, ám a Majoros Ági játszotta *Százszorszép Bóbiská*ban katalógus segíti a választást, és az alaptörténetet némi *Shrek*-utánérzés színezi. A kortárs *mainstream* gyerekirodalom gyakran él a klasszikus mesei motívum és az ismerős hétköznapok egybecsúsztatásával. A *Nem akarok többé boszorkány lenni!* bájos meséjében a boszorkánysággal felhagyó kis Furinka (Badacsonyi Angéla szeretetteli, empatikus, bábbal és minden tárggyal eggyé váló alakításában) végül alkalmazkodik, és megtalálja helyét az emberek világában. Miközben szó esik kötelességről, munkáról és fizetésről, a szemüveges párna, azaz a bagoly néni ad tanácsot, a hétköznapi, rendeltetésszerűen használt kisbicikli mellett pedig ott a beszélő és saját akaratú seprű.

A gyerekeket a mese és a mindennapok ismerőssége – például egy Singer varrógépé – köti le. Ami egyszerre ad fogódzót, szórakoztat, és kelti fel szokatlan voltával a kíváncsiságot. A már említett *Hamuban sült mese* történetét, címével összhangban, pontosan úgy építik fel, mint a főzés vagy a sütés folyamatát: a hozzávalókat, azaz a megértéshez szükséges információkat precízen adagolják. Nem zúdítanak ránk egyszerre mindent, ugyanakkor végig fenntartják az érdeklődést. A nagyobbacska nézőknek olyan ez, mint egy krimi: detektívként kell a szálakat felfejteniük. Az előadás végére értjük meg a cím többértelműségét, amely a mesék egyik állandó kellékére és a háborúra egyaránt utal.

A programból kilógott a Kerekasztal Színházi Nevelési Társulás és a Káva Kulturális Műhely nem veszélytelen produkciója: míg az átlagos drámapedagógiai foglalkozás zárt körben, csak a gyerekek és a játékvezetők részvételével zajlik, a Szemlén nézők előtt történt. A játék intimitását zsűri, kísérő pedagógus, egyéb kíváncsiskodók zavarták (akik szerencsére olyan jól viselték magukat, hogy a játszó gyerekek elfeledkeztek róluk). A drámapedagógus-színészek a nehézségek ellenére megteremtették a bizalmi légkört. E két „előadás" is ismerős történetre (*Fogságban* – A császár új ruhája), illetve szituációra (*A szent család* – együttélés a nagyszülők generációjával) épült. A gyerekek aktív résztvevőként (szerepjáték) és véleményalkotóként szembesülve az alapvető létfeltételekkel, a halállal, a kiközösítéssel, a harccal, a bukással, egyszerre beszéltek színházban és színházról, másokról és önmagukról, másoknak és önmaguknak. Egyszerre nevelték őket felelős nézőnek és polgárnak, láthatatlanul, nagy gonddal, fájdalommentesen.

Mi a tanulság? A gyerek nem tud választani, azt kapja, amit a felnőtt ad neki. *A legfontosabb, amit mindenki tegyen bele a tarsolyába a marsallbot mellé: a gyerekközönség is közönség, mert abból lesz a jövő szocialista embertípusa* – mondja a *Szamba* című filmben Raczkó igazgató elvtárs. Ez csak azért juthatott eszembe, mert sokaknak van ilyen jellegű gyerekelőadás-élményük. Bár ma szerencsére nem a „kinevelés" áll a középpontban, még mindig találkozunk – sajnos, e fórumon is – olyan társulatokkal, amelyek büntetlenül dolgozhatnak olcsó hatáselemekkel. Mert igény és piac van rá.

Vida Virág

Különleges vegyület

GHOST EXCHANGE

Jól megszervezett kulturális projektet sejtek a *Ghost Exchange* hátterében. Egy pályázatot talán, melynek feltétele a közös produkció határidőn belüli létrehozása. Ez általában szerencsés, de egyben visszás helyzet, hiszen az jó, hogy a lehetőségek adottak (a művészek energiáit nem a próbateremért való kilincselés köti le), de – mint tudjuk – az ihlet nem megrendelésre születik. Tapasztalatom szerint a kívülről érkező szabályozások (leginkább a sürgető határidő) sokszor megnyomorítják az alkotói fantáziát, és egy-egy ilyen műhelymunka során tisztességes, ám nem korszakalkotó jelentőségű darabok születnek. Kovács Gerzson Péter és Angela Pui-Yin Liong tudott élni a közös munka nyújtotta lehetőséggel, és koncepciózus előadással rukkoltak ki. Esetükben is érvényes azonban, hogy az időhiány a kidolgozottság rovására megy.

Izgalmas kihívás lehetett a két koreográfus számára az egymástól merőben eltérő kultúrkörök találkozási pontjainak feltérképezése, a különbözőségek vizsgálata, az összekapcsolódások, összefonódások lehetőségeinek felkutatása. (Angela Liong számára nem ez volt az első ilyen alkalom, hiszen más külföldi együttesekkel is dolgozott már.) A végeredményen látszik: szuverén alkotók mindketten, akik saját identitásukat, művészi törekvéseiket nem kívánják feladni, de tudják tolerálni a másságot, sőt képesek egymás tradíciójából felfrissülni, táplálkozni.

A *Ghost Exchange* receptje jó: végy négy távol-keleti és négy magyar táncost, két nyitott, kísérletezni kész koreográfust, add hozzá a két kultúra merőben eltérő folklórkincsének és mitológiájának szerencsésen összeválogatott elemeit, töltsd fel az egészet az egyetemesség nevében általános emberi érzésekkel (már a cselekmény érthetősége miatt is), és tálald a fogyasztható előadást. Azok a jó értelemben vett panelek, melyek a librettó vázát, a darab struktúráját adják, olyan

Kovács Gerzson, Kántor Kata, Venekei Marianna és Kocsis László Szúnyog

közös nevezőt képeznek, melyek garantálják az előadás játszhatóságát. Igaz, ha önmagában mindössze ennyi lenne a produkció érdeme, szegényesnek és sablonosnak találnám. A kompozíció ugyanis mérnökien kimért – a túlzott térbeli szimmetria, a jelenetek kiszámítható egymásutánisága, a dramatikus szálak végigvezetése és egyértelmű kifutása mind nagyon tisztán jelenik meg a közel másfél órában –, de épp ez a letisztultság válhat kínosan unalmassá. Mint a jó ételhez a pikáns fűszerezés, úgy a színházi produkcióhoz is szükséges egy-egy izgalmas koreográfiai bravúr, néhány rafinált jelmez, egy-két „oda nem illő" kellék, jelenet vagy az alkotói fantáziából kipattanó bármilyen újszerű ötlet, hogy „megbolondítsák" az összhatást. A *Ghost Exchange* törekvései jók e tekintetben is, ám igazi lelemény – ami remekművé tehetné – nincs benne. Hiányérzetem okát nehezen tudom megfogalmazni, de tény: számomra a mű nem lendül át a magával ragadó, katartikus élmény tartományába. Noha annak határait itt-ott pedzegeti, és néhány remekül sikerült jelenet – mint például a szingapúri táncosnők magyar virtussal előadott, sodró tempójú, egyre gyorsuló dobbantós körtánca vagy a magyarok közé keveredő, eltévedő (?) keleti lány bolyongó alakja – kiemelkedik az előadás hömpölygő folyamából.

A látvány az első pillanatoktól kezdve megkomponált, összehangolt. A négy magyar táncos meg-megrezzenő teste az éles fehér fényben, aztán a fényajtóban ringatózó helycseréjük hatásos kezdés. Kovács Gerzson Péter jól ismert, az évek során egyedivé formált táncnyelve egy biológiai folyamatot juttat eszembe. Amikor az emberi szervezetet a megfelelő folyadék hiányában kiszáradás fenyegeti, az izmokban felgyűlik a tejsav, és ez a végtagok görcsös, önkéntelen összerándulását eredményezi. A tehetetlen tudat ekkor a test biológiai törvényszerűségeinek lesz kiszolgáltatva, és a koordinált mozgás minduntalan megtörik. Kovácsnál ehhez adódik hozzá a magyar néptánc karaktere (pontosan kivehető lépésekről nem beszélhetünk), amely a *Ghost Exchange*-ben összekeveredik egy hasonlóan szerveződő mozgásvilággal. Angela Liong ugyanis a tradíció és a kortárs formavilág ötvözését célul kitűző „táncsámánként" működik Szingapúrban. Az elegy sikeres: a két kortárs mozgásvilág idomul, és kiegészíti egymást. A hagyományos táncstílusok mássága pedig külön formai feszültséget teremt. A szingapúri (külföldön tanult, profi) táncosnők mozgásvilága már eleve különleges vegyület. A szigetországi társadalom autokratikus demokráciájában természetes mértékletesség és (ön)fegyelem éppúgy jellemzi ezt a mozgáskészletet, mint a zsigeri ösztönből fakadó, elfojtott szenvedélyesség. A táncosnők kézmozdulataiban ott a tradíció, fegyelmezettségükben, kiváló kortárstánc-technikai tudásukban és precíz munkájukban pedig a modern világ elvárásainak való megfelelni akarás is tetten érhető. A magyar táncosok közül Kántor Kata munkája emelkedik ki, magabiztos és meggyőző, élénk színpadi jelenléttel; már régóta jól bevált táncosa Kovács Gerzson Péter együttesének, a TranzDanznak.

Mondják, hogy az ázsiai kultúra a legtöbb ember számára kimerül a kínai piacok és boltok árukínálatában és a kínai konyha különlegességeiben. Való igaz, hogy ismereteink hiányosak, és tudatunkban összefolynak a japán, a kínai és a koreai hagyományok. A „kis tigrisek", Hongkong, Tajvan és Szingapúr végképp kiesnek az átlagember látóköréből. Gazdasági fejlettségük híre ugyan köztudott, de vajon mennyire ismert az a tény, hogy Szingapúrt „a Disneyland és a halálbüntetés" országának nevezik, ahol a GDP magas, de a rágógumi utcán való fogyasztásáért és eldobásáért szigorú pénzbüntetés jár? Szingapúr az ellentmondások országa, ahol az autokratikus vezetés alatt kialakult kapitalista jólét mellett az emberi szabadságjogokat keményen megnyirbálják. Ennek a háttérnek az ismeretében az előadás is másként fest. A társulatvezető Angela Pui-Yin Liong az Egyesült Államokban végezte tánctanulmányait, majd igen jó kapcsolatokra tett szert, és magas pozícióba került: a szingapúri Oktatási Minisztérium és a Nemzeti Művészeti Tanács főtanácsosa lett. Művészi vizsgálódásának tárgya a változó ázsiai civilizáció lelki kiüresedése. A művészet célja sokszor a megkérdőjelezés és a lázadás. Nyitva marad számomra a kérdés: vajon Liong tevékenysége óvatos, a tiltott határokon át nem lépő „balanszírozás" a nem igazán demokratikus hatalom elnéző pillantása mellett, vagy esetleg valódi (csendes) lázadás?

Koncz Zsuzsa felvételei

Yan Xiang Yi és Yu Mei Wah

A *Ghost Exchange* legérzékibb szála a végigvonuló esernyő-szimbólum. Ez olyan kapcsolódási pont, mely összeköti férfi és nő kontinenseken átívelő érzelmi kapcsolatát, de más formában is értelmezhető. A különböző minőségű és színű ernyők erős jelképek: például a „bangasza", a kínai papiruszernyő a silány, alumíniumvázas, jól ismert kínai tömegáruval szemben a hagyomány szimbóluma.

A jelmezek kissé zavarosak. A keleti hatás inkább a magyar táncosok ruháin ismerhető fel, a szingapúri táncosok öltözékében azonban nem köszön vissza a magyar viselet legcsekélyebb eleme sem.

Az előadás befejező jelenete rosszul sikerült: erőltetett és elszomorítóan giccses. A szereplők esőkabátszerű jelmezben bevonulnak a színre, és megtekinthetjük a hátukra ragasztott portréikat. Mindenki más arcát viseli. Ez lenne a lelkek cseréjének színpadi megvalósulása? Elkeserítő megoldás. De a méltatlan befejezés ellenére is elmondható: Kovács Gerzson Péter és a szingapúri Angela Pui-Yin Liong együttműködéséből több értelmezési lehetőséget kínáló, a néző figyelmét a hosszú játékidőn át is ébren tartó, ám kissé modoros előadás született.

GHOST EXCHANGE
(Arts Fission – TranzDanz, MU Színház)

Zene: Alexina Louie, Philip Tan, Dresch Mihály, DJ Csodaszarvas. **Fényterv:** Kovács Gerzson Péter. **Koreográfia:** Angela Pui-Yin Liong, Kovács Gerzson Péter.
Táncolja: Elysa Wendy, Yu Mei Wah, Chen Si Yun, Yan XiangYi, Kántor Kata, Venekei Marianna, Kocsis László Szúnyog, Kovács Gerzson Péter.

Török Ákos

Vizet viszek

SZOMJAS VAGYOK

A Trafó szín- és nézőtéri geometriájának megvan az a kellemetlen tulajdonsága, hogy a néző bárhová ül is, vagy az átláthatóság, vagy az előadói személyes jelenlét érzékelhetősége mindig sérül. Vannak előadások, amelyek kifejezetten lubickolnak ebben a túlméretezett térben, és tudnak élni az ebből eredő termékeny kényelmetlenséggel. Hód Adrienn *Szomjas vagyok* című előadása is ilyen.

A színpadi teret elszórtan álló székek, egy erősítő, egy elektromos zongora és néhány kellék hevenyészett rendetlensége tagolja. A nézőtéri bejáraton kilenctagú furcsa társaság érkezik: egy mezítlábas zongorista (Mizsei Zoltán), egy elhasznált külsejű srác hegedűvel (Bakai Marci), egy mackós alkatú férfi, hátán bundaprémmel, lábán edzőcipővel (Busa Pista), egy nyeszlett alak, szintén állatszőr felöltőben (Gyulai Csaba), egy arabosan öltözött, sötét ruhás, napszemüveges nő (Harcsa Veronika), valamint lányok színes szoknyában, flitteres ruhában. Hamar kiderül, hogy a férfiak zenészek, a mackós-bundás rapper DJ (vagy MC), az arabszerű nő énekes, a lányok pedig – lányok és táncosok. A bevonulók „műanyag" megjelenése, a táncosnők és a zenekar értékelhetetlen viszonya idegenség és hamisság familiáris légkörét kelti. A négy táncos számára a helyben megszülető, ilyen-olyan, néhol már-már invenciózus, de egy pillanatra sem igazi zene szolgál egyedüli külső adottságként. Ebben a reménytelen alaphelyzetben kezdődik az előadás.

A táncmozgásokat, gesztusokat, mozdulat- és beszédkomikumot, humort és súlyos komolyságot egyaránt alkalmazó, szimultán jelenetekre tagolt dramaturgia Szabó Réka Tünet Együttesének előadásait *(Karc, Buddha szomorú, Szeánsz, Alibi)* idézi, anélkül, hogy a darab egyéni hangvételéből veszítene. A *Szomjas vagyok* végletesen konkrét jelenetei eleinte – kapcsolódási pontok híján – a befogadó rejtvényfejtő intellektusát tartják izgalomban, ám a mozaikdarabok végül észrevétlenül egyetlen történetté rendeződnek. A táncszínházi előadások visszatérő jellegzetessége, hogy az alkotók az előadókat hosszabb-rövidebb időre felmentik a dramaturgiai egység béklyói alól, amikor is szabadon bemutathatják táncos képességeiket. Hód Adrienn megkíméli a nézőt az ilyen „produkciótól". A mozgások, gesztusok, táncok, szöveges és némajátékok, zenés részek színes kavalkádja a *Szomjas vagyok*-ban a történetmesélés szigora szerint szerveződik, de emiatt az előadás semmit sem veszít játékosságából, helyenként rögtönzéses hangulatából. Hód Adrienn dramaturgiája finomra hangolt, a harsányság felszabadító erejét kevésbé alkalmazó, végletesen tudatosnak tűnő történetmesélés. Amit elmesél: egy kereséstörténet.

Garai Júlia, Horváth Andrea, Varga Viktória és Vadas Zsófia Tamara kedves-buta, színes ruháikban egyfajta hiányt táncolnak, beszélnek, mozognak körbe, és a darab kiemelt pillanataiban a keresés–rátalálás–elvesztés–keresés ciklusát járják végig újra meg újra. A keresés, a rátalálás és a hiány fogalmazódik meg Varga Viktória meztelenségében, ahogy a gyermeksé-

get és az öregséget egyként idéző szép testének erőteljes igazsága lassan eloszlik a nézettség terében, és hasonló történik a darab végén is: Vadas Zsófia Tamara hegedűszóra indított, valóságos tánca kelletlen és értelmét vesztett toporgássá erodálódik.

Az állandó elvesztés drámáját kitűnő érzékkel adagolt irónia oldja. A rendezés alapmotívuma éppen a bizonytalan billegés hamisság és igazság között. Az egyik legszemléletesebb példa erre a Harcsa Veronika által megjelenített figura. Az arab világot idéző, idegenszerű titokzatosság és a fátyolos énekhang szépsége mély tartalmat sejtet, de ezt alapvetően megkérdőjelezi az énekest kísérő eklektikus, „műmájer" zenésztársaság. Egy jelenetben Varga Viktória megpróbálja utánozni Harcsa éneklését. Eleinte kifejezetten derültséget kelt, hiszen Varga hangja a fürdőszobai éneklés szintjét sem éri el. Egy ponton átbillenve viszont az el-elcsúszó, bántóan hamis ének – talán éppen hiábavalósága miatt – sokkal valóságosabb, igazabb lesz, mint a napszemüveges dizőz erősítővel támogatott, fülnek kellemes, tökéletes hangja. A darab vége felé az „arab" dívát – miközben folyamatosan énekel – úgy hordozzák körbe, mint valami házimozi-rendszert. Egyszer jobbról szól, máskor balról. És mozgatás közben is szépen.

Az előadás állandó kelléke az állatprém. Hol háton átvetve, hol nyak köré tekerve hordják, máskor játékelem: földre dobva köldökzsinórként, farokként funkcionál. Maga a kikészített prém világos és egyszerű jelképe a valóság és valótlanság szétválaszthatatlan elegyének: tulajdonképpen egy halott díszeleg egy élő nyakában. Ahogy valódi nevükön szólítják egymást az előadók, ahogy Garai Júlia a rá öntött szeméthalomból félkört épít, a szereplők szövegmondásának hamiskássága, az előttünk keltett, ám helyenként igen zajosan kierősített elektromos zene, a néha giccses-csöpögős slágerekre előadott táncmozgások ihletett komolysága, a túlsminkelt előadók – mind-mind az igaz és a hamis megkülönböztethetetlenségéből eredő bizonytalansága el.

Vadas Zsófia Tamara, Varga Viktória és Garai Júlia

Dusa Gábor felvétele

Az előadás lendületét egyrészről a zenészek „műanyag értéktelenséget" sugárzó jelenléte, másrészről a táncosnők autentikusságot kereső – ebben a hamis keretben reménytelennek tűnő – kísérletei közötti feszültség tartja életben. Ahogy a darabban többször fordul át a valódi hamisba (és fordítva), úgy változik át észrevétlenül, fokról fokra ez a minden ízében őszintétlen zenészbagázs szerethetően, kedvesen emberivé. A darab utolsó jelenetében T. Bali érkezik fehér műszőr pulóverben, mályvaszínű, csillámporos sminkben, kezében akusztikus gitárral, és édes nyálként önti végig rajtunk angol nyelven előadott kellemes harmóniáit, miközben a bumfordi zenészek, a titokzatos arab ruhás nő és a táncosok kioldalognak a hátsó ajtón. A hamisságok igazsága, a meg nem találásra való rátalálás valódisága a legváratlanabb pillanatban oszlik el. És végleg. A *Szomjas vagyok* nagy ívű, zökkenőmentes ritmusérzékkel, avatott kézzel megkomponált, kellően kényelmetlen, igazán élvezetes játék. Játék abban az értelemben, ahogy a gyermek is játszik: nincs annál komolyabb dolog, de nem szabad (és a darab sem engedi) elfeledni, hogy ez csak játék. Színház.

SZOMJAS VAGYOK
(Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

Koreográfus-rendező: Hód Adrienn.
Alkotótársak, előadók: Bakai Marci, Busa Pista, Garai Júlia, Gyulai Csaba, Harcsa Veronika, Horváth Andrea, Mizsei Zoltán, T. Bali, Varga Viktória, Vadas Zsófia Tamara.

Faluhelyi Krisztián

Frissen tálalt lerágott csont

INSPIRÁCIÓ

Ritka alkalom, hogy fiatal koreográfusokat bemutató esten ennyire átgondolt és kidolgozott előadásokat lássunk. Ráadásul rögtön hármat is, éspedig három teljesen különbözőt. Ez történt a Trafó Inspiráció-estjén. Persze egyiküket sem lehet kezdőnek mondani: Réti Annát táncosként főként Szabó Réka előadásaiban láthattuk, első koreográfiái *(Gombóc a torokban, Lélek pulóver nélkül)* pedig az elmúlt két év nagy meglepetései voltak. Gergely Attila évekig a Frenák Pál Társulat oszlopos tagja volt, koreográfusként a MU Színházban találkozhatott vele a közönség. Murányi Zsófia nevéhez mind táncosként, mind koreográfusként nagyon különböző előadások tapadnak, láthattuk többek között az Andaxínház, az OFF Társulat, az Élőkép Társulat és Hód Adrienn előadásaiban.

A *Kártyavár* félhomályos, füstben úszó teréből kezdetben csak halk suttogás hallatszik („Utas vagyok, tagja egy áradatnak…"), majd a piros fényben lassacskán Gőz István alakja rajzolódik ki. Egy négyszögletes, ömlesztett magnókazettákkal kirakott tér közepén áll, földig érő köpenyben, mely alatt kísérteties események és szokatlan mozgások veszik kezdetüket. Hosszas vajúdás után végül Réti Anna bújik elő a köpeny alól. Mint egy torzszülött, kicsavarodott, kitekeredett tagokkal vergődik a földön. Láthatóan nehéz szülés volt, de végül is a gép forog, az alkotó pihen. Vagy mégsem? Teremtő és teremtménye állnak előttünk, ennél pontosabban azonban lehetetlen meghatározni viszonyukat. A hol szülő-gyermek kapcsolatra utaló pszichologizáló, hol pedig az élet értelmét firtató ontologizáló szövegek sem konkretizálják jobban a szerepeket, a különböző perspektívákat felvillantó előadás mégis egységben forr össze. Némely jelenet a világtól elvonult, kísérletező tudós-mágus és teremtménye képét is eszünkbe juttathatja, a Pügmalión-mítosz számos feldolgozásától kezdve egyes német expresszionista filmekig. Csakhogy míg ezekben a legtöbb esetben az alá- és fölérendelt viszony, illetve ennek megbomlása, átfordulása a tét, Réti Anna koreográfiája inkább e viszony árnyalatait bontja ki, és sokszínűségét mutatja meg: a komikus-játékostól a groteszken keresztül az uralkodó-elnyomóig. Közben persze itt is megváltoznak az erőviszonyok – a két előadót nézve egy-egy pillanatra még a *Betty Blue* egymást gyilkoló párjának képe is felvillant bennem –, és a darab végén Réti Anna szájából hangzanak el a fent idézett kezdő mondatok – de talán ez nem is lényeges. Ekkorra már régen magába szippantott minket az előadók karizmatikus játéka. Réti Anna egyéni mozgása több jelenetben is felejthetetlen: az összekulcsolt kézzel-lábbal vergődő, tekergőző lény kiszolgáltatott mozdulatai vagy akár a madár röptére emlékeztető, finoman kidolgozott kéz- és lábmozdulatok.

Az est mélypontja a MU Terminál előadásában látható Jurij Konjar-koreográfia volt *(Phraseology of Freestyle – Shaping Chaos)*. A kiváló zene, úgy tűnik, sokkal inkább magába szívta, mintsem inspirálta a koreográfust. A tér kihasználásával, a tömeg mozgásával, a ritmus gyorsulásával és lassulásával kísérletező, ötletekben szegény koreográfia valószínűleg még vizsgaelőadásként is alig-alig állná meg a helyét.

Kevésbé mondható kísérletezőnek Gergely Attila előadása: inkább

Jantner Emese, Jónás Zsuzsa, Gergely Attila, Valkai Csaba és Góbi Rita a Gyöngyszemekben

Koncz Zsuzsa felvételei

Papp Dániel, Dékány Edit és Murányi Zsófia Az ismeretlen kutatásában

jól bevált elemekkel dolgozik. A tánctechnika, a mozgássorozatok, a zenehasználat és a látványvilág Frenák darabjaira emlékeztet. Az apokaliptikus hangvételű *Gyöngyszemek... a tű fokán...* humoros prológussal indul, melyből rögtön ki is derül: inkább a végítélet után vagyunk immár, mintsem előtte. Egy előadás utolsó percei láthatók, a táncosok meghajolnak – kivéve egyet. Majd talpig fehérben, hosszú leplét maga után húzva, Herczku Ágnes halad át lassan a színen – hogy a megváltás angyali hírnökeként vagy a kárhozat démonaként, az egyelőre bizonytalan –, s kezdetét veszi valamiféle időn túli számadás. Magukra maradt, elhagyatott figurák népesítik be a színpadot, a megváltás apoteózisára várva, egymáshoz való közeledésükben és egymásra találásukban magány és bizonytalanság érződik. A lágyan örvénylő zene lassan, fokozatosan egyre ütemesebbé, dübörgőbbé és feszültebbé válik. A darab végén – ezúttal már inkább az isteni megváltást hirdetve – ismét Herczku jelenik meg. Gergely Attila előadása átgondolt, a jelenetek többsége szépen kidolgozott, s bár vannak benne nem egészen megoldott részletek, az előadás legjobb pillanatai a Frenák Pál Társulat hajdani fénykorát idézik.

Talán színpadtechnikai okai lehettek annak, hogy Murányi Zsófia előadása zárta az estet. A néző szempontjából mindenesetre kevésbé volt szerencsés a sorrend. Gergely Attila előadása után nem könnyű „átállni" egy inkább minimalista, „kifinomultabb" előadásra. *Az ismeretlen kutatásá*t Oravecz Péter szövegei ihlették, melyek általában a hétköznapok szeleteire vetnek egy-egy ironikus pillantást: egy gyermekkori képre, egy emlékre, emberi kapcsolatokra – s végül a média sem maradhat ki. A koreográfia, a látvány és a zene a Papp Dániel előadásában elhangzó szövegeket festi alá. Murányi Zsófia és Dékány Edit pedig apró gegekkel, frappáns mozdulatokkal, találó gesztusokkal vagy mimikával „kommentálja" a hallottakat – a darab második felében például kifeszített kötélen lógó póló-ban botladoznak. A koreográfia ötletességének és az előadók kisugárzásának köszönhetően az akciók nem puszta illusztrációi a szövegeknek. Így akár egy többször lerágott csont (például az aerobik-jelenet) is frisssnek hathat, élvezhető lehet.

INSPIRÁCIÓ – KÍSÉRLETEZŐK ESTJE (Trafó)

KÁRTYAVÁR

Koreográfia: Réti Anna. **Szöveg:** Halasi Zoltán. **Zene:** Barna Balázs. **Fény:** Szirtes Attila. **Jelmez:** Csorba Krisztina, Réti Anna. **Munkatárs:** Hudi László, Szőke Sándor. **Előadók:** Gőz István, Réti Anna.

PHRASEOLOGY OF FREESTYLE – SHAPING CHAOS

Koreográfia: Jurij Konjar. **Előadók:** Ádám Tímea, Czédulás Eszter, Fábián Anikó, Grecsó Zoltán, Illés Zsuzsa, Juhász Péter, Kiss Róbert, Pelle Viktor.

GYÖNGYSZEMEK... A TŰ FOKÁN...

Koreográfia: Gergely Attila. **Zene:** Jilling Jácint, Gergely Attila. **Hang:** Hajas Attila. **Fény:** Marton János. **Jelmez:** Horváth Brigi, Illésy Lenke. **Látvány:** Till András. **Videó:** Vízkelety Marci. **Énekes:** Herczku Ágnes. **Előadók:** Gergely Attila, Góbi Rita, Jantner Emese, Jónás Zsuzsa, Molnár Péter, Somorjai Judit, Spala Korinna, Újszászi Dorottya, Valkai Csaba, Zambrzycki Ádám.

AZ ISMERETLEN KUTATÁSA

Koreográfia: Murányi Zsófia. **Költő (alkotótárs), zeneszerző:** Oravecz Péter. **Fény:** Pete Orsi. **Előadók:** Dékány Edit, Papp Dániel, Murányi Zsófia, Oravecz Péter.

Kutszegi Csaba

Mehr Licht?

PRELJOCAJ BALETT: „N"

Egy ideje röhöghetnékem támad, ha színházi előadáson szándékosan sokkolni akarnak. Kivételt az olyan eset képez, amelyben a nézőprovokálás koncepciózus, gondolatilag motivált, és adekvát végrehajtása előadóművészi csúcstechnika igénybevételével valósul meg. Angelin Preljocaj *„N"* című koreográfiájában olyan gazdag a tánctechnikai kínálat, hogy az előadás nagy részében nem is kell bekapcsolni a világítást, mert a sötétben alig látszó táncosok épphogy észlelhető mozgása is – már az első pillanatoktól kezdve – esztétikai élményt nyújt.

Bár korántsem javaslom, hogy mostantól koromsötétben játsszák el a táncelőadásokat (igaz, néhánynak határozottan jót tenne), de Preljocaj provokációját elismeréssel fogadom. Nem a nézőt fárasztja ugyanis egyoldalúan vele, hanem sokkal inkább önmagát és a táncosait. Ebből arra következtetek, hogy ezúttal nem trendi jópofizás sokadszori áldozata vagyok, hanem egy felépített előadási koncepció előkészítő fázisát érzékelem (az, hogy látom is, túlzás volna). De hallani hallom: az előadás fokozatosan erősödő zúgással kezdődik. Ez leeresztett fekete függöny előtt, a Trafó nézőterén történik, és hosszú percekig tart. (Kifejezetten örülök neki, hogy nem vagyok klausztrofóbiás.) Aztán lassan szétnyílik a függöny, de a várva várt esemény szemmel alig követhető, mert a függöny mögött, a já-

Koncz Zsuzsa felvételei

téktéren is sötétség honol. Két amorf emberkupac látványa azért kivehető, az meg már szinte jól látszik, hogy a kupacokból kiválik egy-egy vezér. A vezérek talán meztelenek, a derengő világítás halvány fényei reflektálódnak világos testükön. A fény is (a ritmikus zúgással együtt) mintha nagyon lassan, fokozatosan erősödne. Az egyik vezér férfi, a másik nő, lassan becserkészik egymást, és összecsapnak. Agresszívan védik hordáikat, de intenzíven érdeklődnek egymás iránt. Azt igen nehéz megállapítani, hogy csoportjaik koedukáltak-e, a sötétben nem könnyíti meg a fürkészést az sem, hogy a társulatnak fekete bőrű tagjai is vannak.

A látottakra (hallottakra) egyértelműen kínálkozik magyarázat: valamikor az ősidők kezdetén járunk, az agyakban és a lelkekben sötétség honol, a civilizáció fénye még nem ragyogja be planétánkat. De ami késik, nem múlik. Fényjelenségek kísérik a civilizáció térhódítását: a színpad végében szélesülő paravánon vetítés tűnik fel. Egy sor apró katona alakzatban masíroz a távolból felénk. Még nagyon messze vannak, de már nyomasztóan félelmetesek. Amikor „közel" érnek, láthatóvá válik, hogy komputergrafikai termékek. Viseletük, rostélyos sisakra emlékeztető keskeny fejimitációik, hadonászó kardjuk középkori páncéloskülönítményre emlékeztet. Egyformák, egyszerre mozognak, gépezetként működnek. Felbukkanásuk – már a mozgóképvetítés természetéből fakadóan is – fénytöbbletet eredményez.

A vetítés végeztével két viaskodó férfi jelenik meg a színpadon, később a társaik is csatlakoznak hozzájuk, a játéktér benépesül. A tömeg egységes, elkülönülő egyedek alkotják, akik nem szakadnak ellenséges csoportokra. Önfenntartásért folyik a küzdelem. Bár még mindig félhomály dereng, de már minden jól látható a vetített katonák „ott hagyta" fényben. Kialakul három páros, aztán ötre bővülnek, végül még egy hatodik is csatlakozik hozzájuk. Táncuk dinamikus, sőt kegyetlenül kemény, a tánctechnikai színvonal, az összecsiszoltság páratlanul kimagasló, hasonlóan anyagerős, értékes táncinterpretálás magyar színpadon magyar előadóktól nem látható. Közhely, hogy a magyar kortárs tánc *nem* tánc-, *hanem* színházcentrikus. Ez igaz lehet, és vehető akár nemzeti sajátosságnak is, de ettől még nem hagyható figyelmen kívül, hogy a világ számos pontján a kortárs tánc tánc- *és* színházcentrikus. Az *„N"* táncnyelve – elemeiben, struktúrájában – erősen kötődik a klasszikus baletthez, de megjelenésében sokkal inkább – pontosabban meghatározhatatlan – kortárs stílusú. A Preljocaj Balett kortárs balettegyüttes, a névadó albán származású, aix-en-provence-i mester alkotásait a világban balettegyüttesek tartják műsoron – de nálunk jelenleg balettszínpadon sem látható hasonló koreográfia. Mindez nem jelenti azt, hogy az *„N"* korszakos jelentőségű, makulátlan remekmű volna, de a magyar kortárs szcénán szocializálódott recenzens számára már a puszta jelensége is igencsak zavarba ejtő: az előadás ugyanis technikai színvonala és átgondolt koncepciója révén még a legjobb hazai alkotásoknál is magasabb értékűre osztályozható. Pedig a Preljocaj-életmű általam látott darabjai között nem a legkiemelkedőbb.

A hat pár könyörtelen össztánca után nemcsak a fény és a hang, hanem – bármily hihetetlen – a koreográfia egzaktsága és a táncosok mozgásintenzitása is erősödik. Bottal felfegyverkezett férfi érkezik egy szólóját éppen bevégző nőhöz, és fizikai hatalma birtokában terrorizálni kezdi. A fejlődő civilizáció megvilágító erejű fénye itt már kiépült hatalmi struktúrára vetül, a gyengébbek leigázásának technikája már kreatív eszközhasználattal is színesedik. Hogy ne csak elszigetelt jelenségnek nézzük a hatalmi brutalitást, újabb botos férfiak érkeznek, és kollektíve intézményesítik a nőalázást. Mindezt intenzív táncban, gyorsuló ritmusra, leleményes koreográfiai ötletek bemutatásával teszik.

A következő motivikus egységben három férfi három nőből élő szobrokat formál. Művüket hosszú másodpercekig mozdulatlanul szemlélik, majd újra nekiindulnak, és változtatnak a testek beállításain. Erotikus pózokat is kényükre-kedvükre kreálnak – tehetik: az újkori szexuális és háztartási rabszolgák szenvtelenül teljesítenek, nem tiltakoznak. Először az előadásban konkrét ruhadarab is látható: a középső férfi színes izompólót visel. Ez is jelzi, hogy már a XX–XXI. század felé járunk. A domináns hímek után erőszakos dominák is megjelennek: egy nő földön fekvő, magatehetetlen férfit „távirányít". Kezével mintha volánt forgatna, a fetrengő férfi pedig a mozdulatait követve gurul. Két másik pár is „beáll a táncba", a mozgást átveszik, de a nemek szereposztását nem: már bárki irányíthat bárkit, sőt a szerepek is felcserélődhetnek. A lényeg: a ritmus egyre erőszakosabban dübörög, a fények erősödnek, a hatalmi gépezet működik, a civilizáció fejlődik. A gyorsuló ritmus is generálja a feltartóztathatatlan fényeket: stroboszkóp lép működésbe. A ritmikusan felvillanó fényben táncolók „szaggatott" mozdulatai valószínűtlennek tetszenek. A vetítővásznon furcsa, nagy fejű kopasz lények képei jelennek meg, az ufonauta-kíborg-mutánsok hamar elszaporodnak, mint petricsészében a tenyészet, összekapcsolódó testszövetük sűrű sormintát alkot a horizonton. Közben a stroboszkóp irányította fényvillanások üteme lassul, de erejük növekszik. A ritkuló „atomvillanások" fényében két furcsa, fényes alak válik ki a tömegből. Kezükben botot tartanak, éppen felmérik a terepet – erre megy le a függöny.

Preljocaj koreográfiájának szándékosan olyan címet választott, amely a lehető legkevesebbet árul el a darabról. Alkotótársai médiaművészek, a Granular Synthesis tagjai, Kurt Hentschleger és Ulf Langheinrich, akik évek óta a látvány és a hangok egyetlen médiummá gyúrásával kísérleteznek – nemzetközi sikereket aratva. Hogy az *„N"* különösen jól sikerült előadás-e, vagy netán remekműnek nevezhető – ezt nehéz eldönteni. Annyi bizonyos, hogy nem „olcsó megoldásokkal" hajhássza a sikert. Felépített, megkomponált, anyagerős műalkotás, tánc-, hang-, látvány- és színpadtechnikája magas színvonalú. A gondolatiságával történő szembesülés nem vált ki senkiből kirobbanó örömöt, de vitathatatlan, hogy az alkotók racionálisan és reálisan értelmezték az ábrázolt jelenségeket, tényszerű képet festettek az emberiségről. Az eredményen keveseknek támad röhöghetnékje. Engem is jobban sokkol az *„N"* közvetítette látlelet, mint valamennyi passzióból vagy hajdan divatból használt stroboszkóp együttes hatása.

Az „N" ürügyén

BESZÉLGETÉS ANGELIN PRELJOCAJZSAL

Angelin Preljocaj tagja annak a legendás generációnak, amely meghatározója volt a francia – sőt az európai – kortárs tánc egyik legjelentősebb korszakának. A nyolcvanas években Jack Lang kulturális tárcája bőkezűen támogatta a kortárs alkotóműhelyek megalakulását országszerte. Létrejöttek a vidéki nagyvárosok „koreográfiai központjai", s ez olyan mértékben fejlesztette a tánctörténet egyik leggazdagabb – mintegy másfél évtizednyi – kísérleti korszakát, melyre sem azelőtt, sem azóta nem akadt példa Európában. Izgalmas kérdés tehát, hogy az albán szülők gyermekeként már francia földön született művész hogyan éli meg az akkori és a mostani lehetőségek közötti különbséget.
Az 1957-ben született Preljocaj 1982-től olyan alkotók társulataiban táncolt, mint Quentin Rouiller, Viola Farber vagy Dominique Bagouet. 1984-ben megalakított saját társulatát azóta is vezeti –1993 óta Ballet Preljocaj néven. Jellemző az ezredvégi francia táncélet progresszivitására, hogy baletttársulatok kortárs alkotóktól rendeltek műveket. Így készíthette el Preljocaj a saját *Les Noces*-változatát a párizsi Operában 1989-ben, *Rómeó és Júlia*ját pedig a Lyoni Operaházban 1990-ben.
E társulatoknál azóta is visszajáró vendégalkotó, miközben saját, Aix-en-Provence-ban működő együttesének repertoárját építi tovább.

JC Carbonne felvétele

– Francia születésű létére mennyiben érvényesül az értékrendjében az, hogy ön mégiscsak albán, s mint ilyen, akár másmilyennek is érezheti magát, mint honfitársai?

– Ott kezdődik erre a válasz, hogy alapjában mindnyájan másmilyenek vagyunk. Ez független a nemzeti identitástól, miközben persze az adott kultúrák mindenhol belejátszanak a képbe. Rám közelítve azt kell mondanom, elég karakteresen különbözik egymástól az a két kultúra, melyben felnevelkedtem. Én ugyanis rögtön azután születtem, hogy szüleim megérkeztek Franciaországba. Ők nem tudták a nyelvet, otthon az ő világukban éltem, s a gyerekközösségek által lettem francia. Gyakran – ha kellett – én fordítottam a családomnak. Meggyőződésem, hogy ez bizonyos módon formálta a személyiségemet, és abban is hiszek, hogy ez a munkáimon is érződik, bár nem szándékoltan vagy konkretizálva.

– Milyen meghatározó hatások érték gyermekkorában és ifjú éveiben?

– Kisgyermekkoromban cselgáncsoztam, elég komolyan, évekig. Ott az ember megtanul egy csomó dolgot a testről: a súlyátadásról, a támaszokról, a fogásokról, a lendületről, szóval számtalan olyan dolgot, melyet nyilvánvalóan nagyszerűen lehet alkalmazni a táncszínpadon is. Aztán később elkezdtem balettet is tanulni, s minden egyebet, ami a hivatásos táncospályához kell, de ma már tudom, hogy ez a korai tapasztalat legalább olyan fontos tényezővé lett a pályámon, mint a balett vagy a modern technikák. Egy másik ilyen meghatározó élményem, hogy – már fiatal felnőttként – Japánban jártam féléves tanulmányúton. Nyertem ugyanis egy ösztöndíjat 1987-ben: választhattam, hova megyek továbbképzésre. A japán nó színház mellett döntöttem: megint egy egészen más kultúra, egy nagyon erős, konkrét hagyomány, melyben épp az vonzott, hogy olyannyira más, mint amiben szocializálódtam.

– Több évtizedes alkotói munka áll ön mögött. Hogyan látja: mennyiben változtak közben a munkakörülményei,

a társadalmi közeg, amelyben dolgozik – és a véleménye a közegről?

– Amikor dolgozni kezdtem, sokkal nyitottabb, toleránsabb volt a társadalom. Franciaország e tekintetben éppúgy óriásit változott, mint a világ bármely országa. A tánc területén ez még inkább így alakult, hiszen a nyolcvanas évek közismert aranykorának nagyon pozitív hatása volt. Ahhoz képest – úgy érzem – ma nemcsak a tánc, de a teljes kulturális spektrum is beszűkült. A pénz értéke sokkal fontosabb, mint a szellemi érték.

– Ha külföldön dolgozik, ugyanezt érzi?

– Minden társulatnak külön kultúrája van. Ezt vitathatatlanul földrajzi, társadalmi tényezők határozzák meg. De érdekes, hogy ez az értékrend mégsem országonként, sőt még csak nem is annyira műfajonként változik, hanem beállítottság, mentalitás kérdése, és elsősorban az egyes együttesek vezetőségén múlik. Két balett-társulat gyakran kevésbé hasonlít egymásra, mint, mondjuk, egy kortárs együttes és egy balett-társulat. Kialakulnak ugyanis a belső szokásrendek, a hierarchiák, amelyek bezárják, önmaguk felé fordítják egy-egy társulat közösségét. Itt van viszont a párizsi Operaház, amelynek balettegyüttese Brigitte Lefèvre vezetésével sokkal nyitottabb és „kortársabb" lett, mint nem egy modern együttes.

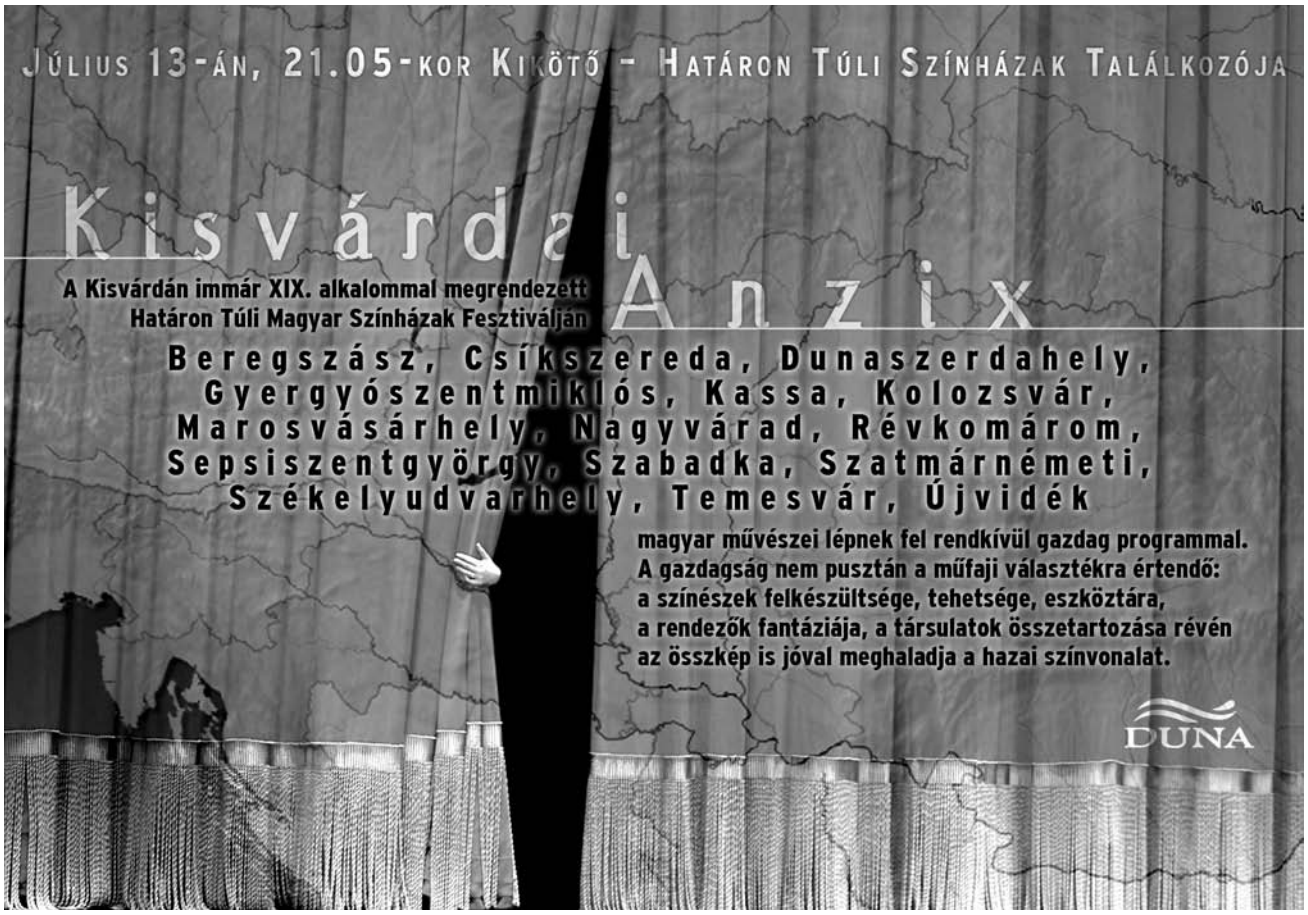
– A darab, az „N", melyet Budapesten láthattunk, az erőszak, az agresszió témáját járja körül. Mintha nagyon lesújtó lenne a véleménye az emberi kapcsolatokról, a kommunikációról.

– Bárhova nézünk, agressziót látunk. A televízióban, az interneten. Ma már az éteren át kommunikálunk. Van, aki le sem száll az internetről, de közben a valódi, fizikai létünkben a kommunikációnk teljességgel állati szint. Továbbra is barbárok vagyunk. Valóban, ez most nagyon intenzíven foglalkoztat.

– Hogyan reagál a néző erre az üzenetre szerte a világon? Nálunk vegyes volt a fogadtatás. Én halálosan fáradtnak éreztem magam az előadás után, melynek érzékelése (konkrétan: a látó- és hallószervekre tett hatása) komoly fizikai terhelést jelentett számomra. Ennek ellenére, vagy éppen ezért is, úgy éreztem, hogy nagyon jelentős produkciót láttam.

– Valóban az volt a szándékom, hogy a néző minden pillanatban szembesüljön a fájdalommal. Érezze ő is ugyanazt, ott a székén, amit a szenvedők éreznek, bárhol és bármilyen szituációban a világon. Képessé kell válnunk arra, hogy belehelyezkedjünk azoknak a sorsába, akik erőszaknak vannak kitéve. Nem akartam én szép balettet készíteni, elszórakoztatni a nézőt. Ábrázolni, tükrözni akartam valamit, és teljességgel belevonni azokat, akik nézik. Ebben valóban erős viszony jöhet létre a nézővel, és ha ez fáradtságban jelentkezik, akkor nyilván létre is jött. Amúgy ahol eddig játszottuk, többé-kevésbé hasonló módon és többnyire elfogadóan reagált a közönség. Azt nagyon sajnálom, hogy nem lehettem ott a budapesti előadáson. Nemcsak azért, mert ez a reakció érdekelt volna, hanem azért is, mert imádom Budapestet. Otthon érzem magam abban a világban, abban a kultúrában, amely az önöké – talán mert nyomokban emlékeztet az enyémre is...

Az interjút készítette: Lőrinc Katalin



Azt hiszem, minden vizuális

BESZÉLGETÉS BÁNKI RÓZÁVAL

– Jeles András Kedves ismerősök *című előadása után Duda Éva* Arénájához *terveztél ruhákat. Szokatlan, hogy mozgásszínháznak dolgozol.*

– Alapvetően nem szeretem a tipikusan mai magyar mozgásszínházat, sőt nem is érdekel különösebben, mert szerintem rendkívül l'art pour l'art, ha egy előadás nem jut el valahonnan valahova. Duda Éva azonban olyan lírai betéteket komponál a darabjaiba, és annyira élővé változtatja a halált, ami figyelemre méltó. Az előadás egy arénában játszódik, ahol homokeső esik. A jelmezeket fémszálas nyersvászonból, egy színben tartottam, koszlott homokfehérben, óaranynyal, kézzel megfestve, ami kiemeli a figurák archaikus jellemét. A ruhák nem a test vonalát követik, mint általában egy táncelőadásban, hanem a mozgás lendületét sugallják. A szabásvonalak különböznek, ahogyan a táncosok is különböznek egymástól.

– Erős képiséged miatt nem szoktál összeütközésbe kerülni a díszlettervezővel?

– Sem a rendezőkkel, sem a díszlettervezőkkel nem szoktam konfrontálódni, inkább a színésznőkkel, néha, ha valaki nem találja magát elég szépnek vagy érdekesnek, és ilyenkor más ruhát vagy kalapot szeretne. Én azonban az összhatásban, az egész látványvilágban gondolkozom. Az emberben leginkább a test, az arc, de főleg a tekintet érdekel. Egy mozdulat néha sokkal többet elárul valakiről, mint gondolná, és ezt bizonyos színésznőkkel elég nehéz megértetni. Nem tartozom a magasztalt pszichológus-tervezők közé.

– A sminkeket is te találod ki?

– Igen, az arcnak mindenképpen egységet kell alkotnia a testtel. A stílus rányomja a bélyegét az egész előadásra, és ezt csak akkor lehet megbontani, ha annak direkt jelentősége van.

– Leggyakrabban fekete színeket használsz a jelmezeidben.

– A feketét azért szeretem, mert ha minden színt összekeverünk, feketét kapunk, ez a színek szintézise. A fekete intimitás, meghittség, dráma. Úgy látom, hogy valami ősi, kollektív félreértés folytán az emberek a fekete színt kizárólag a halállal vagy a gyásszal azonosítják, és idegenkednek tőle. Pedig ha végignézünk a viselettörténeti korszakokon, az is kiderül, hogy bizonyos korokban feketét hordtak ünnepi viseletként. Azért maradtak fenn a kis fekete zsorzsettruhák, mert csak ünnepeken viselték, és nem használódtak el. Amúgy meg miért utasítanánk el mindent, ami a gyászra emlékeztet? Feketéből jól lehet tervezni, mert nem zavar a színek jelentése. A színeknek szimbolikus tartalmuk van. Szeretem a kéket, mégis a legritkább esetben használhatom, mert az a szellemi ember szimbóluma. És hiába állna jól egy szép, szőke színésznőnek, ha ez a szerepével nincs összhangban. Ugyanez a problémám a vörössel: eleve félek tőle, mert annyi vér folyik igazságtalanul a világon, és annyira elhasználta már a pornográfia, viszont bizonyos szituációkban pont erre van szükség. Például a *Kedves ismerősök*ben a prostituáltakat nagyon is jól lehetett pirossal jellemezni.

– De talán éppen a színek erős szimbolikája miatt érdemes velük játszani.

– Ez a rendezői koncepciótól is függ. Volt már rá példa, hogy használtam színeket, például az egri *Oidipusz*ban Pap Verára (Iokaszté) vörös ruhát adtam, ami baljós módon előrevetítette a tragédiát. Úgy próbálok a színekkel játszani, hogy a teljes színtelenségben a pici színes részletek kapjanak hangsúlyt – egy selyem nyakkendő vagy egy kesztyű, egy kalap –, mert az apró részletekkel lehet a legjobban kihangsúlyozni valamit. Valló Péter a *Cseresznyéskert*ben (Radnóti Színház) azt kérte, hogy a ruhák legyenek maiak, de „mintha" századelejiek lennének. El Kazovszkij tervezte a díszleteket, és mivel ő orosz, akihez Csehov vagy az orosz ember nagyon közel áll, javasolta, hogy a cselédeket öltöztessem tipikus keményített fekete cselédruhába. Így is lett, kedvenc anyagomból, fekete klottból varrtunk gyönyörű cselédruhákat és fürdőruhát Ányának. Mivel a díszlet színe minden felvonásban változott, a ruhákat ugyanolyan szabással, de más-más színben terveztem meg. Fehér, sárga-barna, vörös-lila-rózsaszín és fekete selyemsantung, klott és lenvászon ruhák következtek egymás után. Ezzel sugalltuk, hogy bár a jelenetek változnak, és a történet a tragédia felé tart, a csehovi létezés mégis változatlan.

– A jelmezeidben mindig érzek egy expresszionista vonalat.

– Ha én csinálom a jelmezt, mindig lesz benne valami a húszas évekből. Nem direkt módon, csak úgy véletlenül... Beszűrődik... Másrészt leginkább a képzőművészet és a film inspirál, meg a régi fotók. Sarah Moon, Picasso és Gyagilev, El Kazovszkij, Tarkovszkij, az orosz avantgárd, Max Ernst, Artaud vagy a japán Yohji Yamomoto, a némafilmek, de nem túl sok minden. Nem maradt hatástalan a retróőrület sem, de azt inkább csak divathullámnak érzem. A legfontosabb az új érték, és az, hogy a ruháim felismerhetők legyenek. Mindig vonzott az olyan idő által elkoptatott, szakadt ruha is, ami valamikor gyönyörűséges volt. Azok a ruhák, amelyeket még kézzel varrtak, különös gonddal öltögettek, és a hosszú hordásban átvették viselőjük személyiségét. Egy kabátról, egy kalapról vagy egy kombinéról rögtön ráismertünk: ez Józsi vagy Erna. Ezt a látásmódot a nagymamámtól örököltem. Szeretem, ha valami emberi, a szó humánus értelmében. Mint például a kis fekete ruha, amiben tényleg az vagy, aki vagy. A ruhája mindenkiről elárulja, hogy ki ő valójában.

Magyarországon egyáltalán nem létezik öltözködéskultúra, ezért nincs is becsülete az öltözéknek. Egy ruha akkor szép igazán, ha kényelmes, és nem azt mondják rá, de szép, hanem azt: de szép ez a nő! És ez hatványozottan igaz a színpadon.

– Soha nem vágytál arra, hogy állandó tagja legyél egy kőszínházi társulatnak?

– Nem, nem hiszem. Egyrészt szeretek újabb emberekkel találkozni, újabb kihívásokkal szembesülni, másrészt megőrülnék attól, ha előre meghatároznák, mit kell terveznem egy évadban. Fontos számomra, hogy legyen választási lehetőségem, és hiszek a véletlenekben. Nem tudnék beállni a sorba, nem tudnék sablonember lenni, aki mindenkinek megfelel. Kívülálló vagyok. Vannak olyan emberek, akikkel úgy érzem, hogy száz évig is együtt tudnék dolgozni, és akadnak olyanok is, akikre csak ránézek, és rögtön tudom, ez nem fog működni. Például nagyon izgalmas volt együtt dolgozni a két orosz rendezővel, Szergej Maszlobojscsikovval *(West Side Story)* és Vlagyiszlav Troickijjal *(Csongor és Tünde)*, mert egész másképpen viszonyulnak a színházhoz, mint sok magyar rendező. Van, aki képtelen képekben gondolkodni, megvan ugyan az elképzelése, de nem igazán tudja, hogy fog ez a színpadon megjelenni. Szergej viszont képzőművész rendező, és azért volt csodálatos vele dolgozni, mert számomra minden vizuális, még a zene is. Ő tényleg lát. Sajnos, ha a magyar közönség beül a *West Side Story*ra, a valamikori filmet akarja viszontlátni. Húsz évvel ezelőtti mondanivalót és látványt. Troickij pedig azért érdekes, mert a rendezéstől a koreográfián át a színpadképig mindent ő talál ki, zenét komponál, és szeretetre méltó szabad ember, ami szintén ritka. Ugyanakkor enged dolgozni, és nyitott az új ötletekre.

– De azért vannak állandó rendezőid is.

– Igen, Perovics Zoltánnal Szegeden a Metanoia Különítményben több mint tíz évig együtt készítettük az összes előadást. Jeles Andrással a kaposvári *Ványa bácsi*ban és a *Kedves ismerősök*ben dolgoztam. Egészen fiatal koromban nagy rajongója voltam *A mosoly birodalmá*nak. Nagyszerű előadás volt, az én korosztályomnak meghatározó színházi élmény. Vagy a *Szélvihar*. Ott olyan szerencsés csapat jött össze, amely egy különös világot képviselt – gondolom, Jeles világát –, és ha meg sem mozdultak a színpadon, akkor is hihetetlen intenzitással voltak jelen. Engem vonz mindenféle minimalizmus. Ugyanakkor néha nem árt a részletekbe menő aprólékosság sem. Jeles Andrásban ez mind megvan, különleges művész, nem is értem, miért nem versenyeznek érte a színházigazgatók. Szeretem gondolati és képi ötleteinek összhangját is, választékos ízlését, a magányos gondolkodót, műveltségét, szuverenitását. Úgy komponál, mint egy festő vagy egy zeneszerző. Érvényes mondanivalója van a világról.

A *Ványa bácsi*ban nem tértünk el a XIX. század végi ruháktól, de spárgából készült parókákat adtam a színészekre. Itt a csehovi cselédek fekete zsakettet és fehér mídert viseltek. Fiúk, lányok egységesen. A fejükön mai *haute couture* fejpánt. Ez a jelmezkreáció számomra a cselédséget mint fogalmat örök érvényre emelte. Nem tudom, a néző elgondolkodik-e ilyenkor az öltözéken is, vagy csak a szövegre, a történésre koncentrál.

– Az alternatívabb műfajokban nem kényszerülsz sokkal nagyobb kompromisszumokra az anyagi tényező miatt?

– Ezt nem kompromisszumnak nevezném, inkább tehetetlenségnek. Lehetetlen helyzetekből kell megvalósítani valamit, ami egész embert kíván, mert folyamatosan újabb és újabb ötletekre van szükség ahhoz, hogy a ruha méltósága megmaradjon. Például elköteleztem magam a természetes anyagok mellett, és csak akkor szoktam műanyagot használni, ha tényleg indokolt, mondjuk, egy igazi műanyag agyú lény ábrázolása esetében. Ezért néha inkább áldozok rá, és nullára jövök ki, de minőségre törekszem. Amúgy meg a költségvetés nem lesz magasabb ott, ahol kizárólag természetes anyagokat használok, mint ahol megengedik maguknak a műanyagot vagy a nejloncsipkét. Ez persze nem zárja ki, hogy néha műanyag zsákot adjak valakire.

– Jelmeztervezésen kívül mással is foglalkozol.

– Igen, készítettem egyszer egy dokumentumfilmet az autizmusról *Nappali álmodozók* címmel, majd egy újságíróval ugyanerről egy interjúkötetet. A nappali álmodozók az én angyalaim – ha van ilyen –, ez a jelenség a magára hagyott magány. Ez egy fekete-fehér film, némafilmnek is nevezhetjük. Az autisták egy része nem beszél. Nem tudjuk, azért-e, mert nem tud, vagy mert nem akar. És ez felveti, hogy milyen világ az, ahol egy ember elnémul. El kell némulnia? A filmen emberek beszélnek erről a témáról. Képeiben sincs semmi szenzációs vagy rendkívüli, mindössze olyan részleteket, kezeket, lábakat, tekinteteket látunk, amelyek elindítanak, és esztétikailag is élményt nyújtanak annak, akinek van erre szeme. Úgy értem, a másságra. Az autisztikus gyerekek kézmozdulatai mint a rebbenő, törött szárnyú madaraké. Egy szemrebbenésük is gyönyörű, mert teljesen az, ami, nem akar másnak látszani. Nem érinti őket semmiféle társadalmi elvárás. Nagyon különleges és csodálatos dolog, ahogy a részleteken keresztül megmutatkozik az ember valódi lénye. Szívesen rendeznék egy előadást, de erre nincs lehetőségem. Viszont csinálok divatbe-

A portrékat Schiller Kata készítette

mutatókat és kiállításokat. Ilyenkor tárgyszerű ruhákat készítek, néha szoborszerű, máskor hordható, de mégis inkább kiállítandó ruhákat. Magam varrom és kézzel festem őket. Mindaz inspirál, amit látok a világban, a természetből áradó szeretet, a tenger, az állatok, a fények, egy tekintet, a véletlen mint jelenség, a más oldalról közeledő. Ezek a munkák ellen-divatbemutatók, avantgárd ötletek alapján készült események. Rám minden komoly érzelmi hatást gyakorol. Ujj Zsuzsi (a Csókolom együttes énekesnője) a legutóbbi kiállításomon azt mondta: „megéreztem, hogy ezek a ruhák árvák." Azt hiszem, valami emberit szeretnék megmutatni.

– *Előfordul, hogy egy jelmez túl hangsúlyossá válik?*

– Egyszer Csizmadia Tibor mondta egy előadás után a jelmezeimről, hogy azok annyira evidensek, nem jók vagy rosszak, hanem egyszerűen észrevehetetlenek. Belesimulnak az előadásba. Ez érdekes kritika volt. Ő a Kiscelli Múzeumban rendezte a *Koldusoperát*, El Kazovszkij készítette a díszleteket, én a jelmezeket, és teljesen szabad kezet adott. Az Ecseriről szereztem be tüllruhákat, mídereket, neccharisnyákat és csipkekesztyűket. Még manapság is találkozom emberrel, aki emlékszik ezekre a ruhákra, pedig több mint tíz éve.

– *Ezek szerint fontos neked a kritika?*

– Igen, szerintem a kritika – a József Attila-i „érted haragszom, nem ellened" értelmében – nagyon sokat segíthet. Viszont ez a valóságban nem így működik. Egy rendezőnek nem mondhatom, hogy el vagyok ájulva a munkájától csak azért, mert a barátom – amikor tudom, hogy sokkal többre képes. Különben is van, hogy valami pont attól tökéletes, hogy esetlen. És nekem se gratuláljon, ha mindketten tudjuk, hogy valami nem sikerült. Ma a művészvilágban mintha elfelejtették volna, hogy kísérletek résztvevői vagyunk, és igenis van olyan, hogy valami nem sikerül. Ez a sikerorientáltság annyira megfertőzte az embereket, hogy már nem is veszik észre. Emellett a magyar kritika még mindig kizárólag a színészekre helyezi a hangsúlyt, és az előadás látványvilágát elintézi pár mondattal, vagy csak megkövesedett, húsz évvel ezelőtti szinten ír a vizualitásról. Kevés a kivétel.

– *Van olyan műfaj, ami távolabb áll tőled?*

– Az operettet nem szeretem igazán, és a vígjátékot is csak akkor, ha nagyon szellemes. Inkább tragikus vagy lírai alkat vagyok. Azért egy Jeles-vígjátékban szívesen részt vennék.

– *Valahogy a hagyományos polgári drámát is nehezen tudom elképzelni veled kapcsolatban.*

– Azt tényleg nehéz lenne, bár vannak ötleteim az öltözeteket illetően, persze csak úgy, ha az egészet a fonákjára lehetne fordítani.

– *Alternatív színház után nem nehéz kőszínházi formák között dolgozni, ahol alig van lehetőség a kísérletezésre?*

– De, nagyon. Viszont a kőszínházi formák között is igyekszem érvényesíteni az elképzeléseimet. Pécsett a *Csókos asszony*ban például Gaultier-szerű őrületeket, csúcsos melltartókat és hatalmas absztrakt hajakat terveztem, de az operettből nekem valahogy mindig hiányzik valami, hiába valósulnak meg a ruháim, ott mindig megbontja valami az összhangot. Talán a műfajt nem is lehet másképp színpadra vinni, csak így: felborítva. A minimál-mániámat kevés rendező fogadja el, pedig a minimalista jelmez ezerszer többet tud kihozni a színészekből.

– *Egy minimalista jelmezben felerősödnek a színész gesztusai, a mimikája, az egész karaktere, és így sokkal nehezebb megoldania a feladatát.*

– Ez igaz, de sokkal izgalmasabb. És a színész – jó esetben – azért lett színész, hogy újabb és újabb kihívások elé állítsa magát, és ne futamodjon meg a lehetőségek elől. Tudom, hogy ez merész kijelentés, mert a jelmeztervezés alkalmazott művészet, de olyan meghatározó látványt kell kreálni, hogy az előadás szöveg nélkül is működjön, és a jelentés ne sérüljön. A lecsupaszítottságban az előadás nem a jelmezről szól, mégis hozzásegíti a színészt ahhoz, hogy a színpadi pillanatot tökéletesen át tudja adni. Ehhez hozzájárul a világítás is – esetleg csak egy fél arcot látunk egy kalap takarásában, de ennek a fél arcnak hoznia kell ugyanazt a jelentést, ami különben egy gesztusrendszer feladata lenne. Azt is szeretem, amikor egyetlen gesztusban megnyilvánul az egész karakter. A *Ványa bácsi*ban Bartsch Kata játszotta Jelena Andrejevnát. Ül egy kerti hintaszékben, mögötte áll az idős férje, akit gyűlöl, de mindig úgy beszélget vele, hogy ezt a férj nem veszi észre. Aztán hirtelen tesz egy olyan mozdulatot, mintha öklendezne, de ezt is csak a néző látja, a férj nem, mert mögötte áll. Ez szerintem sokkal többet elmond a viszonyukról, mintha órákig beszélne arról, hogy mennyire utálja a vén trottyost. A mai napig kiráz a hideg, ha eszembe jut ez a jelenet.

Ha az ember azért van ezen a világon, hogy megtanuljon valamit, akkor egyszer csak észreveszi a letisztult mozdulatok bölcsességét, a másik ember lényegét. A minimalizmus nem leegyszerűsíti a dolgokat, hanem éppen bonyolultságukat sűríti egybe a lényeget keresve. Ahogy a szúfi bölcsek mondják, minden emberben van egy kék gyöngy, és ha te képes vagy arra, hogy bárkiben megtaláld ezt a gyöngyöt, akkor különleges látásmódra tettél szert. Az a kérdés, hogy meg lehet-e ezt tanulni.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: SELMECZI BEA

Tasnádi István

Csodálatos humanoidok

GARACZI LÁSZLÓ DRÁMÁIRÓL

Egyszer játszottam az Íróválogatottban, futballról van szó, persze. A Hajléktalan SC-vel csaptunk össze az Istenhegyi út végén, tényleg a legvégén, az Isten háta mögött inkább, a pálya végén kezdődik a szemetes erdő. Garaczi jobb elöl játszott, én mellettemögötte, afféle jobbösszekötő. Az első megmozdulásom az volt, hogy megpróbáltam egy kapuskirúgást Garaczival *összekötni,* kiugratás lett volna, átemelve a védők fölött, hasznos és látványos megoldás, egyből bizonyítandó, hogy helyem van a keretben, sőt mostantól fogva nélkülözhetetlen vagyok, hogyhogy nem hívtak eddig, de a labdám túl lágyra sikerült, Nyakatlan (így hívták a hajléktalanok védőjét) simán lekezelte, és indította az ellenakciót. „Azért ennél jobb labdát illene adni!" – szólt egy csapattárs a hátam mögött, talán épp K. E. játékos-edző, és igaza volt, és én komolyan elszégyelltem magam. Garaczira néztem bocsánatért, de ő egykedvűen kocogott vissza, arcán szelíd beletörődés, hogy megint csak egy szar labdát kapott. Úgy látszott, nem haragszik rám. Nyilván ismeri ő is ezt a görcsös megfelelni akarást és az ebből evidensen következő szégyenteljes bukást. Nyilván őt is kilós kontyú konyhás nénik inzultálták egész gyerekkorában, így tanult irgalmat. És akkor jó. Akkor ismerős. Helló, Lemúr!

Tasnádi István

Schiller Kata felvétele

„Jaj istenem, minek is nőttem meg?"

Vajon mindenkinek ilyen elviselhetetlen a gyerekkora, vagy csak az átlagosnál érzékenyebb, na jó, hisztérikusabb művészféléknek jut ki a jóból? (Igen, *elviselhetetlenül jó,* mert akármennyit szekáltak, mégiscsak az volt a jó, az ÉLET, azóta meg csak MINTHA ÉLNÉL.) Nyilván nem. Mindenkinek vannak sérelmei a gyerekkorából, de csak az írónak adatik meg, hogy nyilvánosan felhánytorgassa, és tíz-húsz év távlatából benyújtsa érte a számlát (áfásat). De vajon mekkora szívás volt a Kádár-korban gyereknek lenni? Rákosi alatt jobb volt? Vagy Horthy alatt? Úgy sejtem, gyereknek lenni – a nagy többségnek – minden korban szívás volt. Garaczi darabjaiban bizonyítottnak tűnik, hogy embernek lenni is az.

„Konszolidációs E. T."

Garaczi gyerekkorától egy sziget és tizenöt év választ el engem. Ő a Margit hídnál a katonatiszt-gettóban, én az Árpád hídnál a panelnegyedben. Nem nagy távolság, sem időben, sem térben. És tényleg, a Garaczinál felbukkanó alakok, szófordulatok és habitusok mind tökéletesen ismerősek. A darabok visszatérő figurái a rendőrök, a spiclik és a portások (meg az angyalok, bevarrt szemmel). Mert ez a lusta hazugságok, a pitiáner megalkuvás és betagozódás kora, mikor a szockom archetípusok, melegítős senkik és finomfőzelék mosolyú nótafák regnálnak, félelem és reszketés a Lesz Vigaszban. Nincs nagy formátum, nincs példakép, legfeljebb Gojko Miti egy NDK-s indiánfilmben, egy ideig, de aztán azt is kinőjük. És akkor mi marad? Hisz már a foci sem a régi (legalábbis apu szerint, pedig akkor még volt Nyíl meg Törő és persze az eszelős bal lábú Váradi Béla). Mit lehet kezdeni egy ilyen *béna* korban? A pia még nem ízlik, cigit még nem adnak a boltban. És hétfőn szünnap a tévében. Minél gyorsabban felnőni! És akkor felnőttünk (már aki).

„Így fejlődtünk szép szál legény helyett vékonypénzű, szemüveges libidópartizánná."

Garaczi drámái általában fiktív térben és időben játszódnak, a szerző óvakodik megidézni a kort a maga konkrétságában, ennek ellenére csakis a teljes pompájában tenyésző kádárista miliő ismeretében érdemes értelmezni a darabok világának csúfondáros és lemondó kétségbeesését. (Még a *Prédales*ben is ez a helyzet, pedig a darab Amerikában, különböző nációjú ösztöndíjas írók skizoid kommunájában játszódik.) Bár a darabok kivétel nélkül a rendszerváltás után születtek, a defektes antihősök vörös fonálként vonszolják belüket az *akkor voltból*. A darabokban kitüntetett szerepe van a múltnak, a múltban elkövetett bűnöknek és árulásoknak. Az *Imogá*ban az akkor voltban zajlott a fatális eredménnyel járó félrelépés, a *Csodálatos vadállatok*ban az akkor voltban disszidált az anya, magára hagyva a két gyerekét, és a *Mizantróp*ban is a jelenbe olvadó *folyamatos múltban* gyűltek azok a tapasztalatok, amelyektől Alfban megcsontosodott az embergyűlölet. Ami a drámákban zajlódik, az már csak a következmény, a torzult vagy legalábbis traumatizált személyiségek röhejesen piti, fizikaiba torkolló verbális tusája. Garaczi harminchárom éves volt a rendszerváltáskor. Harminchárom évig nem írt drámát, aztán viszont évente egyet. Akkor kezdett drámákat írni, mikor a drámaírók többsége elbizonytalanodott: a diktatúra megszűntével hogyan lehet, lehet-e egyáltalán drámát írni. De ő mintha tényleg *felszabadult* volna, és a múlt lezárultával elkezdte a múltat drámai alaphelyzetekben tematizálni.

„Legfőbb igaz szenvedélyünk, hogy magunkat őszintén megvetjük."

Drámát újabban háromféle ember ír: a rendező, aki saját vagy a saját képére formált történeteket mesél el; a költő vagy prózaíró, aki valamilyen belső vagy külső késztetésre drámát *is* ír; végül, és tényleg végül, az ún. színpadi szerző, aki elsősorban vagy csak és kizárólag dramatikus szövegek kiötlésével foglalkozik. Garaczi a legelőkelőbb (irodalmi úri) osztályba tartozik: ő egy neves író, aki mintegy kirándul ebbe a műnembe, megpróbálja magát, megmerítkezik, lesz, ami lesz. Nincs színházi rutinja, tehát jó eséllyel indul, hogy dilettáns szösszenetekkel, vagy éppen hogy a drámaformát radikálisan megújító írásművekkel rukkoljon elő.

A dráma manapság valami enyhe ingerültséggel tolerált peremműfaj a kortárs irodalmi kánonban, nincs irodalomkritikai recenziója, csak a színházkritikákban kap egy-két mellérendelt mondatot, a dráma mint könyvműfaj szintén marginalizálódott, szóval irodalom is meg nem is. Az igazsághoz tartozik, hogy a *magas irodalom* felől néha érkezik egy-egy barátságos gesztus, például engem rendszeresen meghívnak a JAK-táborba, hogy drámakurzust tartsak, vagy beszámoljak a színházi élet egzotikus rejtelmeiről. Egy ilyen alkalommal, mikor egy prózaíró kolléga jóindulatú, ám kissé defokuszált figyelemmel hallgatta értekezésemet, hirtelen arról tájékoztatott, hogy „majd írok egy kurva jó drámát, csak még nem volt rá időm". Irodalmi berkekben ugyanis általánosan elfogadott vélekedés, hogy drámát írni könnyű. És igazuk van. Név, dialógus, instrukció és némi tinta a printerbe. De jó drámát írni elég nehéz (nekem például még nem sikerült, pedig már tizenöt éve próbálkozom vele jobb ügyhöz méltó lelkesedéssel; ha azt a rengeteg időt és energiát, amit az e műfajban való tökéletesedésre fordítottam, mondjuk, balett-tanulással töltöm, már rég meg tudnám ugrani a *grand jeté*t vagy a *sissonne fermé*t 90 fokon, ahol most csak a törölközőket mosom).

A kilencvenes évek elején elszánt dramaturg hölgyek számos írót és költőt rávettek arra, hogy próbálja ki magát a dráma műfajában. És ezt nagyon jól tették. Részben ennek eredményeként – és a Kamra mint új játszóhely megnyitásával – jött létre a kortárs magyar dráma legújabb kori felvirágzása. Az új magyar dráma nemtői tehát a dramaturgnők. Dionüszosz elnyűhetetlen papnői, akik rózsaszín marker thürszosz-botukat rázva (félelmetes fegyver egy dramaturgnő kezében, ezt minden gyakorló drámaíró tudja) különböző felolvasóesteken becserkészik a gyanútlan fiatal költőt, hogy drámai alkotásra biztassák, hogy úgy mondjam, „Melpomené nyoszolyájára kényszerítsék". A dramaturgnő és a drámaíró kapcsolata ugyanis mélyen áterotizált, az utódnemzéssel mutat szembeszökő párhuzamot: akarnak tőlünk valamit, amivel ők később foglalkozhatnak. Az író elcsábul, és csendes mámorában létrehozza azt a *dramatikus korpuszt,* amellyel a dramaturgnő később hosszan elbíbelődhet. Az ősbemutató színlapja anyakönyvi kivonat.

A kilencvenes években a pesti és debreceni inkubátorokból (értsd: stúdiókból) sorra jöttek ki a kortárs szövegek, többek között Garaczi darabjai. És most itt állnak előttem a felcseperedett Garaczi-gyerekek, szépen sorban, mint az orgonasípok, keletkezési sorrendben (nehezen kezelhető kis társaság: Imoga, Jedermann, a kis antiszoc Mizantróp és a többiek), és én, a kelletlen vizsgáztató, magam is tökéletlen gyerekseregnyúzott és aggódó atyja, faggatni kezdem őket.

„Mi neked egy csöppel több a gyalázat tengerében?"

Pályájának kezdetén Garaczi komoly elszánással és szisztematikus türelemmel látott neki, hogy megtaláljon magának egy szuverén drámaformát. Feltűnően nem akart hasonlítani semmilyen előzményhez, és ebben óhatatlanul is sok minden(ki)hez hasonlított. Már a szereplőnevek is összetéveszthetetlenül *csinált nevek,* Garaczi-brand, büszkén vállalt életidegenség: Imoga, Istugén, Ocella, Küronya, Kukéró bácsi. Garaczi másban is elszántan törekszik a művi felé. A köznapit, a valóságként értelmezhetőt az absztrakció felé emeli. A jeleneteket *közjátéknak* nevezi. A közjáték általában a főcselekménynél jelentéktelenebb dramatikus töltelék. De itt hangsúlyozottan – és provokatívan – csak a töltelék van, a fő történet, a Nagy Sztori, az Igazi Mű nincs megírva. Miért? Mert nem érdekes? Vagy megírhatatlan? Vagy mert nincs?

„Az konfliktus szerintetek, hogy a Genya nevű ukrán Goethe leszopogatja a Chrystel nevű francia–amerikai írónő ujjáról a husikát?"

Garaczi elég hamar elér a forma feszíthetőségének és a motivikus variációs lehetőségek határáig, itt aztán elbizonytalanodik, és ahogy az lenni szokott, ezt az el-

bizonytalanodást teszi a mű témájává. A *Prédales*ben azt a sziszifuszi küzdelmet mutatja be, ahogy a drámaíró megpróbál drámát írni. Láttunk már ilyet (el is követtünk ilyet), de Garaczi szellemesen mossa össze a darabot író és a darabbéli darabot író én pozícióját, hiszen mindkettő ő maga, a darabbéli író egy *alter ego,* Egonnak is hívják. A darabban gyakorlatilag lábjegyzetelve van a darab születése. Az írás teremti ezt a világot (a darabét), csakhogy a teremtő is teremtve van az írás által. Egon az amerikai alkotóházban együtt lakik több ösztöndíjas írótársával, így Genyával és Chrystellel. Az egyik este a konyhában Genya egy hentesbárddal le akar vágni egy falat sonkát, de Chrystel nem engedi, huzakodnak:

CHRYSTEL One! Two! Three! *(Mikor Genya lesújt, Chrystel megrántja a sonkát, Genya lecsapja az egyik ujját)*

GENYA *(magasba emeli csonka kezét)* Máj gád. Levágtam az ujjamat. *(Chrystel lassan és iszonyodva felveszi a földről a levágott ujjat, odanyújtja, Genya reszkető kézzel el akarja venni)* Az ujjam.

CHRYSTEL Tessék. *(Nyújtja, de mikor Genya el akarja venni, elhúzza előle; Genya a véres bárddal elindul Chrystel felé; Chrystel bekapja az ujjat, és úgy menekül, hogy Genya ujjpercei gilinggalangoznak a szájából, aztán megbotlik, és egy nagy csuklás kíséretében lenyeli)*

GENYA *(megbabonázva)* Add vissza, nem eheted meg!

Stb.

Egy jelenettel később Egon így számol be egy másik írótársának az előző esti horrorról, amit az olvasó eddig a darab realitásaként fogott fel:

EGON Tegnap mit találtam ki végső kínomban – nem hiszed el: a tegnapi jelenetben Genyának és Chrystelnek levagdostam az ujjait, és megetettem velük... Na, ilyen az, amikor a fantáziámat használom.

Tehát ugyanazon a valóságsíkon működik a darab és a darab egyik szereplője által képzett fikció – és mivel a darab is fikció, ez már a fikció fikciója. Kicsit később:

EGON Ott ül a közönség lélegzet-visszafojtva, és mi a színpadon arról beszélgetünk, hogyan szoktál napozni a mocsárban... Ez szép, ezt megírom.

És meg is írja. Illetve amint ezt kimondta, már le is írta, hiszen olvasom. Az idő összetöpörödik, vagy még inkább csomóvá gubancolódik; a darabban nem is történik más, mint hogy a szerző, ez a nagy lusta macska, eljátszogat ezzel az idő-gombolyaggal. Az írótársak megpróbálják elmozdítani a holtpontról:

LOYD Vagy használd a nem cselekvés dramaturgiáját, Csehov, Beckett...

EGON Csehov! Ne is emlegesd nekem Csehovot... Egyébként a nem cselekvés a cselekvéshez képest nem cselekvés, ez itt viszont nem nem-cselekvés, ez szöszörgés és totyorgás és memecselés és szeszergő pitymurgálás és...

Az. Egon ellenben azt javasolja írótársainak, hogy legyenek „kettős kötésű drámai hősök", mármint az életben, csináljanak valamilyen érzelmi szcénát, amit ő majd jól megírhat. De a barátai/szereplői fellázadnak.

ERIKA Ellopod és elkajánkodod az életünket!

EGON Inkább felszentelem.

ERIKA Az olyanok, mint te... *(Legyint, Loydnak)* Szeretik más farkával verni a csalánt.

LOYD Más farkával?

ERIKA *(Egonnak)* Kiszipolyozod az életet... Prédaleső.

De hiába minden. Egonnak nem sikerül. Lacinak nem sikerül. A darab még sehol, csak egy halom lábjegyzet a készülő darabhoz. Akkor legyen ez a halom lábjegyzet a darab! Egon/Laci bajban van. Akkor jön-

Koncz Zsuzsa felvételei

BALRA: Varga Zoltán és Bodnár Erika a Prédalesben (Katona József Színház)

JOBBRA: Szoták Andrea és Szöllősi Zoltán a Csodálatos vadállatokban

nek az ilyen hókuszpókuszok, mikor nincs meg a téma, vagy erőtlen a közlési szándék. Bár a lebukást megúszhatja az ember, ha valamelyik irgalmas recenzense azt fogja rá, hogy *posztmodern* (a *posztmodern* minősítés olyan, mint az időkérés a vízilabdában). Viktor Pelevin szerint a posztmodern „annak a kultúrának a kergemarhakórja, amelynek a saját csontjaiból készült porral kell táplálkoznia". A *Prédales* is egy ilyen önfenntartó-önfeleemésztő gondolati rendszer, önmagába visszatérő reflexiólánc. Azt viszont nehéz eldönteni, hogy ez az írásmód dacosan felvállalt poétikai döntés, vagy a *máshogy képtelenség írni,* esetleg a *máshogy nem megy* kényszere.

EGON Nincsenek inspiráló konfliktusok. Pedig nekem konfliktus kell, egyszerűen nem tehetem meg, hogy elsinkófálom a jó zaftos konfliktust, nem írhatok egy darabot, hogy nincs benne konfliktus. Konfliktust akarok! [...] Én reális, sőt aktuális konfliktusokat akarok, azt, hogy plasztikus, felismerhető, e világi, tipikus és mégis bonyolult karakterek ütközzenek össze – csakhogy ez a szemét, pitiáner valóság egyszerűen rám cáfol: nincs téma, mindenki izoláltan szenved, és átnéz a másikon.

Világos írói program. És a meg nem valósulás miértjére is választ kapunk. A kudarc belátása részgyőzelem a kudarc felett. Garaczi az írói méltóság megtartása érdekében az önirónia általa bravúrosan forgatott fegyverével él. A dráma vége felé Egon így könyörög egyik írótársához: „Ha azt a címet adnám a darabnak, hogy *Prédales,* és ha netán, ennek ellenére bemutatnák, arra kérlek, robbantsd fel a színházat velem együtt." És mindez elhangzik Garaczi *Prédales* című darabjában. Pazar. Csak hát darab nem születik. Illetve megszületett, be is mutatták, ráadásul a Kamrában, de hát azon túl, hogy a néző beleláthatott kissé a külföldi ösztöndíjon tengődő íróértelmiség pállottan promiszkuis szubkultúrájába, különösebb nem történt. Illetve láttunk néhány embert, akinek rossz (Amerikában, ösztöndíjon – ezért ennél több kell, hogy felzokogjon bennünk az empátia). De hát Garaczi mindezt előre látta, sőt beleírta a darabba, az vesse rá az első követ, aki...

Az alkotói szerep megkettőzése Garaczi más drámájában is előfordul. Három darabban is (a drámai œuvre csaknem fele!) az egyik szereplő ad címet a darabnak. A *Prédales*t, mint láthattuk, Egon kereszteli el. A *Fesd feketére* az egyik szereplő, Etienne forgatókönyvének címe. A *Csodálatos vadállatok* szintén az egyik szereplő, Tamás „phone art projektjének" elnevezése.

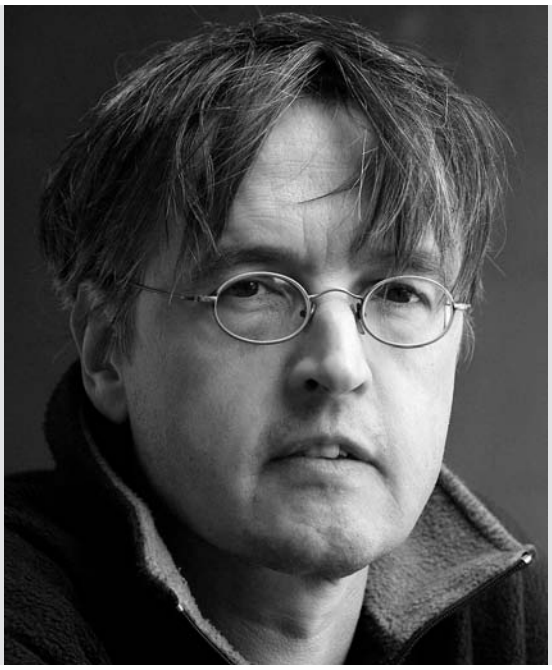
ZOÉ Az a phone art, hogy egész nap ülsz a telefonon?
TAMÁS Nem.
ZOÉ Hanem.
TAMÁS Telefonba énekelni. *(Szünet)*
ZOÉ Egész nap telefonba énekelsz a Leventének?
TAMÁS [...] Délelőtt beleéneklünk egy állathangra emlékeztető melódiát, aztán a preparált zenei szövetet visszapasszoljuk interneten, újból megdolgozzuk, és akkor így...
ZOÉ Aha.
TAMÁS Ez lesz a koncert a Tavaszi Fesztiválon.
ZOÉ Hm.
TAMÁS „Csodálatos vadállatok" – ez a címe.

Nem könnyű eldönteni, hogy ezek a pofátlan megoldások az önreprezentatív diskurzust építő poétikai döntések, vagy csak mindössze arról van szó, hogy Garaczi ilyen módon vezet be és igazol egy kitűnő, de a darabhoz kevéssé kapcsolódó címet. (Garaczi nagyon jól tud címet adni, amit őszintén irigylek tőle. „Nincs alvás!". „Mintha élnél". „A terület visszafoglalása a madaraktól". „Pompásan buszozunk". „Az olyanok, mint te". Na ugye!) Garaczi azokhoz az író-rendezőkhöz hasonlít, akik szerepelnek is a darabjukban. Van valami egészséges narcizmus abban, ahogy a darabjaiban szinte mindig szerepeltet egy Művészt, aki az alkotás összes nyűgével együtt az arcunkba tolja, hogy amit most nézünk/olvasunk, egy fáradságos munkával létrehozott Mű-Alkotás, artificium. Nem hagyja, hogy egy pillanatra is elfelejtsük, hogy itt minden művi, minden egy önkényesen kiagyalt szellemi konstrukció, aminek rendszerében minden az ő, az Alkotó kénye-kedve szerint működik. Ezeknek a daraboknak kétségtelen főszereplője és sztárja: Garaczi László nyelve/elméje.

„A világ leépítés általi kifosztása mint erény."

Garaczi drámáinak jelentős része klasszikus témák újrafogalmazása. A *Fesd feketére* egy Marguerite Duras-regény motívumaira épül, a *Jedermann* egy középkori Akárki-történet személyes variációja, a *Mizantróp* pedig a Molière-darab szinte mondatról mondatra történő ezredvégi átirata. Garaczi a *Mizantróp*ot egy új nyelvi közegbe transzponálja, mondhatni, *le*fordítja, és itt most fontos az igekötő „iránya", mármint hogy lefelé. Az új szövegváltozatban minden silányabb, nyíltabb és ordinárébb, a pedáns klasszicista gondolat és forma posztmodern tréfává válik (éjféli szörfözgetés a csatornák között, betépve). Nem eufemizál, hanem vulgarizál. „Lenni vagy nem lenni, ez a gázos téma." Mintha a műfordításból készülne a nyersfordítás.

Korai darabjaiban Garaczi sűrített köznyelvet használ, virtuóz brutalitással, vitriolos szellemességgel



Schiller Kata felvétele

Garaczi László

idézve meg a mindennapjainkat ellepő nyelvi koszréteget, érzéketlenséget és taplóságot, az abszurdig feszítve a züllött morál züllött kommunikációját, röpködnek az elvtársias idiómák. „Nusi néni az, ott topog a leláncolt lábtörlőn." Csakhogy a drámákban Prométheuszt szokás leláncolni, nem a lábtörlőt.

Bármennyire szellemesek ezek a roncsolt szövegek, mégis csupán mondatokra vagy néhány riposzt erejéig képesek megvillantani Garaczi igazi nyelvteremtő erejét. A darabok redukált világa végül magát a darabot is *redukálja*. A prózák első személyű mesélője mintha izgalmasabban beszélne, mint a drámáké. A narratívaváltásnál, a mesélői identitás karakterekre való osztásánál feldarabolódik a sokszínű, ellentmondó elemekből felépülő és mégis – éppen ettől? – hiteles, izgalmas és egységes személyiség: a mesélőből antropomorfizált személyiségrészek lesznek, amik/akik egymásnak feszülnek, a belső ellentmondás külső atrocitássá, a jótékony bonyolultság pedig könnyen átlátható képletté válik. Ez az ember ilyen, és soha nem más, az arcára kövült undorító vagy unott maszkban *szerepeli* végig a darabot, mint egy nukleáris commedia dell'artéban. Garaczi a drámákban többnyire lefelé fogalmaz, míg a prózában felfelé törekszik.

Az újabb drámáiban azonban elmozdul ebből az abszurd-naturalista nyelvhasználatból – az abszurd marad, de expresszivitással töltődik fel, és költészetté emelkedik. „A hőség is fekete, és fekete a jövő, és fekete emlékek zsongják körül, mint a darazsak. Csak a penge világít a zsebében." *(Fesd feketére)* Eszünkbe juthat a *Woyzeck,* vagy Brecht korai darabja, a *Baal* (a darab említi a zseniális Brecht-kortárs Fritz Lang filmjének címét: az *Egy város keresi a gyilkost* talán nem véletlenül rímel sok szempontból a *Koldusoperá*ra, néhány év különbséggel keletkeztek). Garaczi legújabb darabjaiban már bátran ad a szereplők szájába fölülfogalmazott mondatokat, nyúlfarknyi szabad verseket, és ez, érzésem szerint, sokat használ a szövegeknek. Ez a költészet ugyanis triviális szituációkban, „egyszerű emberek" szájából hangzik el, s ezért nem válik giccsé, hanem meghökkent és felragyog. A *Plazmá*ban például az újszülött csecsemőt „három kiló boldog önkívületnek" nevezik. Ugyanitt szerepel „a hamutartóban fájdalomtól megtekeredett fekete gyufaszál". Messze járunk már a „Lenni vagy nem lenni, ez a gázos téma" stílusától, és ezt szerintem senki sem bánja (legalábbis én nem).

„Egon egy pillanatra denevérré változik."

Dumas így ír a Szent Ilona szigetén raboskodó Napóleonról: „Az est hátralevő részében olvastak; vagy Racine-t, vagy Molière-t, mert nem volt Corneille-jük. Napóleon ezt színházba járásnak nevezte." Akkoriban még könnyű volt a drámából gondolatban színházat csinálni, annyira kötött volt az előadási forma, a játéktér és a színészi modor, csak el kellett képzelni egy klasszicista színházbelsőt, és minden fennakadás nélkül lebonyolódhatott a darab ezen a belső színpadon. (Mellesleg nehéz elképzelni, hogy valamelyik lazító népvezérünk, mondjuk, Mallorca szigetén esténként Spiró-darabokat olvas.) Pár száz éve még viszonylag egyszerű lehetett a szöveget színházzá tenni. Ma azonban minden dramatikus szöveg önmagának teremt belső teret, amiből a rendező a megvalósítás során egy másik – külső – térbe transzponálja, ami lehet konvencionális színházi tér, liftakna vagy egy repülőgép felszállópályája, frontális vagy félkör alakú nézőtérrel, ülő, álló vagy sétáló nézőkkel (vagy kórházi ágyon fekvő nézőkkel, mint Mundruczó Kornél *A Nibelung-lakópark*-rendezésében). Szóval nem könnyű ma drámát olvasni. A kortárs darabokban általában bonyolult olvasói folyamat felfejteni a szövegbe kódolt gesztikus rendszert és térbeliséget (ha van neki olyan egyáltalán, és nem kizárólag csak [?] a nyelvben létezik, valami elvont és éteri térbeliségben, mikor a színpad maga az elme, a díszletek legfeljebb a szintaktikai alakzatok). Nehéz és fárasztó desifrírozási folyamat ez.

Garaczi sokszor a segítségünkre siet, de többnyire csak látszólag. Korai darabjaiban mintha az előadás

partitúráját írná: „Hermanék az asztalra borulva alszanak kezükben a söröskriglikkel." „Földi Mása díszes kalappal a fején felhajt egy pohárka bonbonmeggyet, Ocella szolgálatkészen utánatölt. Dorka a pultnál mosogat, Tatus letakarva." A térre, az időkezelésre, a szcenikára, a miliőre és a játékmódra vonatkozólag is pontos utasításokat ad: „Kocsmahelyiség. Lepedővel letakart »tereptárgy«, székek, asztalok. A faliórán 6 óra van, a jelenet során a mutatók nem mozdulnak. További instrukció nélkül az elkövetkező közjátékokban 9, 12, 15, 18, 21 és 24 órát fognak mutatni. Ugyancsak további részletező instrukciók nélkül a »figurák« egyfolytában vedelnek. A pergő ritmusú replikákat atmoszferikus csendszünetek szakítják meg. Az ablakon élesen betűz a felkelő nap, Dorka révülten bámul a fénybe, kezében egy tányér vagy hamutartó." Az *Imogá*ban még ilyen részletező, praktikus információk vannak, a *Mizantróp* azonban már ezzel az instrukcióval kezdődik: „Alf és Fil a színen: önmagukká vedlenek és bebábozódnak." Mintha Garaczi visszavonulna a rendező-író hagyományosan omnipotens pozíciójából, és talán kissé rezignáltan egyedül a nyelvi elrendezésénél marad. „Egon egy pillanatra denevérré változik" – na erre varrjon gombot a tisztelt rendező. Ezek az instrukciók már nem az előadás megvalósulását segítik, nem praktikus tanácsok, kapaszkodók, inkább költői szárnyalás, bújtatott narráció, kurzivált próza. A *Csodálatos vadállatok*ban szinte már csak a szövegmondás ritmusáról rendelkező vokális partitúra marad. A darab így kezdődik:

(Sötét)
TAMÁS *(fél perc múlva)* Na.
(Szünet)
Nem látok, segítség.
(Szünet)
(Nyekergő hangon) Félek.
(Szünet)
(nyekereg) Még mindig félek.
(Szünet)
Juj, de félek.
ZOÉ Maradjál már.
(Szünet)
TAMÁS *(normális hangon)* Tök sötét van.

Mikor van több esélye egy darabnak, hogy színpadra kerüljön? Látszólag akkor, ha minél több a praktikus instrukció, ezzel mintegy igazolva a darab megvalósíthatóságát, ám tapasztalatom szerint a (jó) rendezőt ez inkább elkedvetleníti, fontoskodásnak tartja, amivel behatolunk az ő territóriumára. Hiszen az utóbbi jó száz évben, a rendezés *alkotó művészetté* válásával, ahogy a színházelmélet nagy öregje, Patrice Pavis mondja, „a dramatikus szöveg nagy darab kellékké redukálódott", egy kellék pedig ne rendelkezzen a többi kellék felhasználásának módjáról. A XIX. század végén ez még másként volt, Gárdonyi Géza még arról is rendelkezett az egyik darabjában, hogy miként kell a színpadra terelt disznót röfögésre bírni (zsineget kötni a hátsó lábára, és húzogatni a takarásból). Azóta más idők járnak, a drámaíró írjon dialógusokat vagy párhuzamos monológokat, azaz mondható matériával lássa el a rendezőt, aki a *mise en scène* mágikus folyamatában a színpadi reprezentáció vokális elemévé teszi ezt a szöveganyagot. Mivel a dráma mint irodalmi műnem manapság már nem létezik (mert ki olvas drámát, ugye), a drámaíró jól teszi, ha elfogadja ezt a leosztást, amely neki – még így is elég tisztes – helyet juttat a színházi hierarchiában (legalábbis benn van a kezdőben, mondjuk, labdaszerző középpályás a sztárcsatár mögött, *jobb összekötő*).

Garaczi első drámakötetében *(Bálnák tánca)* még pedánsabban lábjegyzetelt darabok vannak, a második kötet *(Az olyanok, mint te)* azonban már egy színházi tapasztalattal rendelkező szerző – talán az imént taglalt okok miatt – kevésbé színházszerű szövegei. Garaczi legújabb darabjaiban az instrukciók szárazak és lényegretörők, vagy pedig egyszerűen jó mondatok, költői képek, amikkel a megvalósítás során semmit nem lehet kezdeni. Ami csak az olvasónak szól – és persze a rendezőnek, aki ezen a mezsgyén indulva elmozdulhat egy asszociatívabb értelmezés felé.

„Halottá vedlik és bebábozódik."

Ez a meghökkentő instrukció Garaczi drámaírói látásmódjának lényegére utal. A vedlés és bebábozódás motívuma különböző szerepekre vagy szereplőkre vonatkoztatva rendre visszatér a legújabb szövegeiben. A *Csodálatos vadállatok*ban ez áll: „fényváltás, gyerekké változnak." Itt még csak arról van szó, hogy a szereplők korábbi önmagukat játsszák, tehát nincs változás az egzisztenciális státusukban, de a *Fesd feketéré*-ben már radikálisabb az átalakulás: „Anita és Etienne ölelkeznek, belép Hajagos, Zsófivá és Mezősivé változnak." Tehát az Anitát és Etienne-t játszó színész mostantól egy Zsófi, illetve Mezősi nevű figurát játszik. Az iskolában azt tanultuk, hogy egy szerep darabbeli identitását az a név adja meg, amit a megszólalása előtt kiírunk elé. Garaczinál ez az elv tarthatatlanná válik. „Ugyanaz a színész játszhatja Zoé, Teri, Ági és az Asztrológusnő szerepét, és ugyanaz Tamás, az Alezredes, Paulai úr és az angyal szerepét, Manyika és Kriszta szerepe is összevonható" – rendelkezik a *Csodálatos vadállatok* elején. Ez vajon az alternatív és stúdiószínházi viszonyok között szocializálódott színpadi szerző bátorítása a jövendő színpadra állítóknak, hogy a darabját akár hárman is el tudják játszani? Nem hinném. A darabok ontológiai lényegéhez tartozik ez az én-formátlanság, fixáltén-nélküliség. „Önmagukká vedlenek és bebábozódnak" – áll a *Mizantróp*ban szinte mindegyik jelenet elején. Önmagává válik – de ki? A színész? A szereplő? A színész „bebábozódik", készül az átváltozásra, és aztán kijön belőle a kifejlett *nem-ő,* az *imágó,* a szerep. Vagy a szerep bábozódik be, és megszületik belőle egy újabb szerep, ahogy Anitából egyszer csak Zsófi lesz. Egy dráma írása során általában azzal küzdünk a legtöbbet, hogy megalkossunk egy eleven, eredeti és főleg egységes személyiségmodellt, amelynek más, tőle különböző személyiségmodellekkel való konfliktusos találkozása szituációkat eredményezhet. Garaczit ez szemmel láthatólag nem érdekli. Untatja, idegesíti a nagy ívet bejáró hős, a Nagy Szerep. Nála nincs konzisztens karakter, és ez tudatos

írói döntés, ami a magyar drámairodalomban – azt hiszem – egyedülálló. Legújabb darabját, a *Plazmát* már teljes egészében ezen kompozíciós elv illusztrálásának szenteli.

„Színjátszás: mi akarok lenni, paripa vagy Gagarin?"

A darabkezdő instrukció egy komplett kis esszé a Garaczi-féle formakezelésről: „Plazmavilág: a karakterek, helyzetek, történések folyamatos forma- és halmazállapot-változáson mennek keresztül. Az alkimikus pezsgésből egy-egy jelenet erejéig csomósodások – jellem- és történetgócok emelkednek ki, a belső külsővé, a láthatatlan látvánnyá válik (vérplazmatévé). Felismerhetőek egy város, Budapest körvonalai, helyzetei, figurái, de mindent körülvesz, átitat, befon, eláraszt, magába szív, átalakít az élő és bugyogó ősanyag. Ebben a konkrét és mégis relatív térben keresünk formát, jellemet, igazságot, törvényt. A darab szereplői, bár mai, városi magyarok, ugyanakkor ektoplazmák, aurák, köd- és fényfoltok; külsőleg és belsőleg a »plazmaság« törvénye alatt állnak: egyik jelenetből úgy folynak át a másikba, mint különböző színű folyadékok különböző formájú edényekbe (hajszálcsövesség)."

A történetnek mindössze öt szereplője van, de ők számtalan más szerepet is eljátszanak, minden egyes megtestesülésükben benne rejlik egy újabb metamorfózis lehetősége. „Mintha egész életemben egy halottat cipelnék a hátamon" – mondja az egész darab talán legszebb monológjában a csecsemő, aki a születése pillanatában előre meglátja egész életét. A legtöbb ember bábállapotban tölti el életidejét, és soha nem tud megszületni belőle saját maga, az igazi *lénye*. Garaczi is küzd ezekkel az álcákkal, megunt szerepekkel, levedli magáról egyiket a másik után, repülnek a ruha(jelmez)darabok, útban a pőrére vetkőzés felé, készen a ritka mámorra, egyesülni igazi önmagunkkal. „Lenyúzom az ént" – mondja a *Mintha élnél*-ben. Hány szerepet játszunk el életünk során? Garaczi is eljátszott már több száz szerepet, volt féltett kisded, duzzogó kisdobos, az énekkar büszkesége, renitens középiskolás, részeg kiskatona a vonaton, vátesz-ellenálló-költő-értelmiségi, hódító férfi, feszengő apuka az óvodai szülői értekezleten, vevő, páciens, szavazópolgár... A *Plazmá*ban minden szerep Garaczi (ezért nincs jelentősége, hogy milyen név van kiírva a megszólalás elé, nesze neked színháztudomány). Balla például egy az egyben elmeséli a lignimpexes sztorit, mikor csúzlival fejbe lőtte a titkárnőt – erre az incidensre épül az egész *Pompásan buszozunk,* ami ugye egyes szám első személyben írt (önéletrajzi) vallomás. Balla tehát maga az író. Garaczi erre használja ezt az egész helyzetmodellálós szerep-írósdit: álldogál egy színész öltözőjében a tükör előtt, álbajuszt, parókát, magas sarkú cipőt, férfi- és női ruhákat próbál fel magára. Milyen lenne, ha ilyen lennék? De hát ilyen is vagyok, ilyen *is* tudok lenni. Akkor viszont valójában milyen vagyok? Van-e egy moccanatlan és állandó személyiségmag, ami minden helyzetben, gyönyörben, unalomban és pánikban ugyanaz marad? Ami én vagyok? A *Plazmá*nak a felszínen futó töredékes történet alatt valójában ez a lényegi kérdése.

„plazmaemberek állnak sorban, végignézem és már mind voltam"

Garaczi kétségtelenül legjobb darabja a *Plazma*. Esetleg a *Csodálatos vadállatok*. Mindenesetre valamelyik a két legújabb szöveg közül. Tehát Garaczi egyre jobb drámákat ír. Ez egyáltalán nem természetes, hiszen sokan az eredeti kezdés után az önismétlés dágványába ragadnak, de itt egy folyamatosan épülő, fejlődő drámai œuvre-t látunk, amelyben a szerző kíváncsian járja be a járt és a vélhetően még járatlan utakat, hogy tapasztalatait egy következő műbe építse be. A *Csodálatos vadállatok* és a *Plazma* után Garaczinak most már csak egy rendezőt kéne találnia, aki ezt az amorf, bonyolult, furcsa hangszert, ami az ő drámai nyelve, az összes disszonáns összhangzatával, megidézett klasszikus melódiájával és punkosan zúzós gitárriffjével végre megszólaltatja, és rendesen felzengeti.

„Melyik állat pörög a halála után háromszázat? Grillcsirke."

www.szinhaz.net

Kúnos László

H. I.: H. G.

A NORVÉG NEMZETI SZÍNHÁZ HEDDA GABLER-ELŐADÁSA

Mélyvörös bársonnyal burkolt, perspektivikusan szűkülő ovális, üres tér, melynek hátterét dúsan zöldellő liget látképe tölti ki, posztimpresszionista háttér, konstruktivista előtér, melyben Hopper képvilágát idéző, üvegházi izolációban megjelenő, puritánul modern ruhákat viselő fiatal emberek állnak vagy mozognak: ez a kép fogadja a nézőt, és izgalommal teli várakozást kelt. A bíbor tér egyszerre meleg és kietlen, egyformán idézi a darab valódi és jelképes színtereit, az új otthont, amit nem lehet berendezni, a vasúti kupét, ahonnan nem lehet kiszállni, az anyaméhet, ahol élet születik és pusztul el; a háttér erdőrészlete egyszerre vonz és taszít, egyszerre közeli és megközelíthetetlen, a lombozat dús vegetációját göcsörtös formákba merevedett fatörzsek hordozzák. A játéktér végig üres marad, s benne vizuálisan erős hangsúlyt kapnak a tárgyak, főként a pusztítás és önpusztítás jelképei: a pisztoly, a hamutartó, a pezsgőspohár, a levetett cipő.

A Norvég Nemzeti Színház társulata az egyszerűségében is gazdag, merészen modern színpadon a darab bátran meghúzott, ám egyszerűségében szegény változatát adja elő az igazgató-főrendező Eirik Stubø rendezésében. A négyfelvonásos *Hedda Gabler* helyett az egyórás, egyfelvonásos *H. G.*-t. Kihagyták a nagynéni és a szobalány szerepét, kihúztak a szövegből mindent, amit idejétmúltnak, feleslegesnek vagy túlságosan közhelyszerűnek, elkoptatottnak tartottak. A pőre történet, a csontváz maradt meg, amit meglehetősen szenvedély- és érzelemmentesen prezentálnak. Nincsenek szerepsablonok sem, nincs *femme fatale,* nincs könyvmoly, nincs alkoholista géniusz, csak száraz dikció, finom félmosolyok, halvány irónia – igaz, vannak viszont azonos fajsúlyú emberek, ami üdítő. Az előadás norvég nézőknek készült, akiket már iskolás korukban is Ibsennel etetnek, s akik *A vadkacsá*ban, a *Nórá*ban, a *Peer Gynt*ben vagy a *Hedda Gabler*ben jószerével csak az Ibsen-idézetek gyűjteményét látják. Az „unalomig ismert" részletek elhagyása azonban éppen attól a sűrű rétegezettségétől fosztja meg a darabot, ami általában a néző vagy az olvasó számára oly gazdagon ambivalenssé, sokféleképpen magyarázhatóvá és érthetővé teszi. A tömörítés eredménye, paradox módon, éppen egy iskolás szintű, a „száz híres darab" rőfjével mért kurta kivonat, ami elveszi a nézőtől az értelmezési lehetőségek gazdagságát.

Schiller Kata felvétele

Petronella Barker a címszerepben

Mert akárhogy öltöztetik is, a *Hedda Gabler* korszerűségét a kérdések feltevése jelenti. Hogy a darabban ki mit és miért csinál. Hogy ki bátor és ki gyáva. Ki „szimpatikus"? Hedda vagy Thea? Tesman vagy Lövborg? Vagy Brack? Ki őszinte, és ki hazudik? Mi ér többet, a konvenciók követése vagy felrúgása? Még az is izgalmas kérdés, mi nemesebb feladat: a középkori brabanti háziipar vagy a jövő kultúrájának kutatása? Ibsen patikamérlegen mérte ki dialógusait, hogy a lehető legtöbb életanyagot adják a kérdések árnyalásához a lehető legrövidebb formában. Ebből a szempontból a darab „korszerű" rövidsége veszteség. Pedig még csöndjei is vannak. Csak nem beszélnek.

Urbán Balázs

Vak igyekezet

LARS NORÉN: HÁBORÚ

Ha meggondoljuk, van valami bizarr abban, ha egy skandináv szerző háborúról szóló darabját egy izraeli színház tűzi műsorára. Az ugyanis látatlanban is sejthető, hogy a játszók többet tudnak a mű tárgyáról, mint a szerző. Az előadást nézve azután egyre inkább az az érzés kerít hatalmába, hogy az író túl keveset, a rendező pedig túl sokat tud a háborúról.

Norén darabja első hallásra kulturáltan, ügyesen megírt, minden eredetiséget és személyes mondandót nélkülöző közhelygyűjteménynek tűnik. A mű hőse eltűnt a háborúban, családja halottnak hiszi. A feleség a férj öccsével él együtt, a nagyobbik lány prostituált lett, a még gyermek kisebbik is elindult ezen az úton, a szeretett kutyát pedig egyszerűen megették. Ám egy nap a férfi beállít: él, csupán megvakult. A család pedig kétségbeesetten próbálja eljátszani az eredeti állapotot, mind kevesebb sikerrel. Végül mindenre fény derül, a família tagjai pedig fokozatosan elmenekülnek a végképp pokollá vált otthonból, magára hagyva a vak férfit.

A mű szinte lajstroma a háború borzalmainak: a szereplők elmondásából a nyomor, a kiszolgáltatottság, a kényszer szülte hitványság számos formájáról értesülhetünk. De nem ez a tematikai közhelyesség az igazán zavaró, hanem az író választotta metaforák elcsépelt és banális volta. Főképp a középpontba helyezett vakságé, mely persze nem pusztán fizikai, hanem szellemi vakságot is jelent: a hazatérő férfi nem is akarja észrevenni azt, ami változott körülötte. Ezt a vakságot a szerző oly mértékűvé duzzasztja, hogy már tényleg csak metaforikusan értelmezhető: ha egy realisztikus mű háborút megjárt, annak szenvedéseiben sokszorosan részesült katonája meglepődik azon, hogy az otthon maradt nőket megerőszakolják, hogy a nyomor prostitúcióra kényszeríti őket, sőt, még azt is nehezen akarja megérteni, hogy szerettei éheztek, akkor a néző a metaforáról megfeledkezve könnyen hajlamos lehet azt gondolni, hogy az illető nemcsak megvakult, de valószínűleg légnyomást is kaphatott. Igaz, Norén ezt igyekszik egy-egy jelenet erejéig árnyalni: néha mintha az érződne, hogy a férfi csak színészkedik, s tökéletesen tisztában van mindennel. Mivel azonban ez maguknak a szereplőknek a jelleméből nem következik, az utolsó, őszintének tűnő jelenettel pedig szöges ellentétben áll, ez a lehetőség csak zavarosabbá, s nem átélhetőbbé, igazabbá, érdekesebbé teszi a történetet.

A Habima Színház előadása némiképp zavarba ejtő.

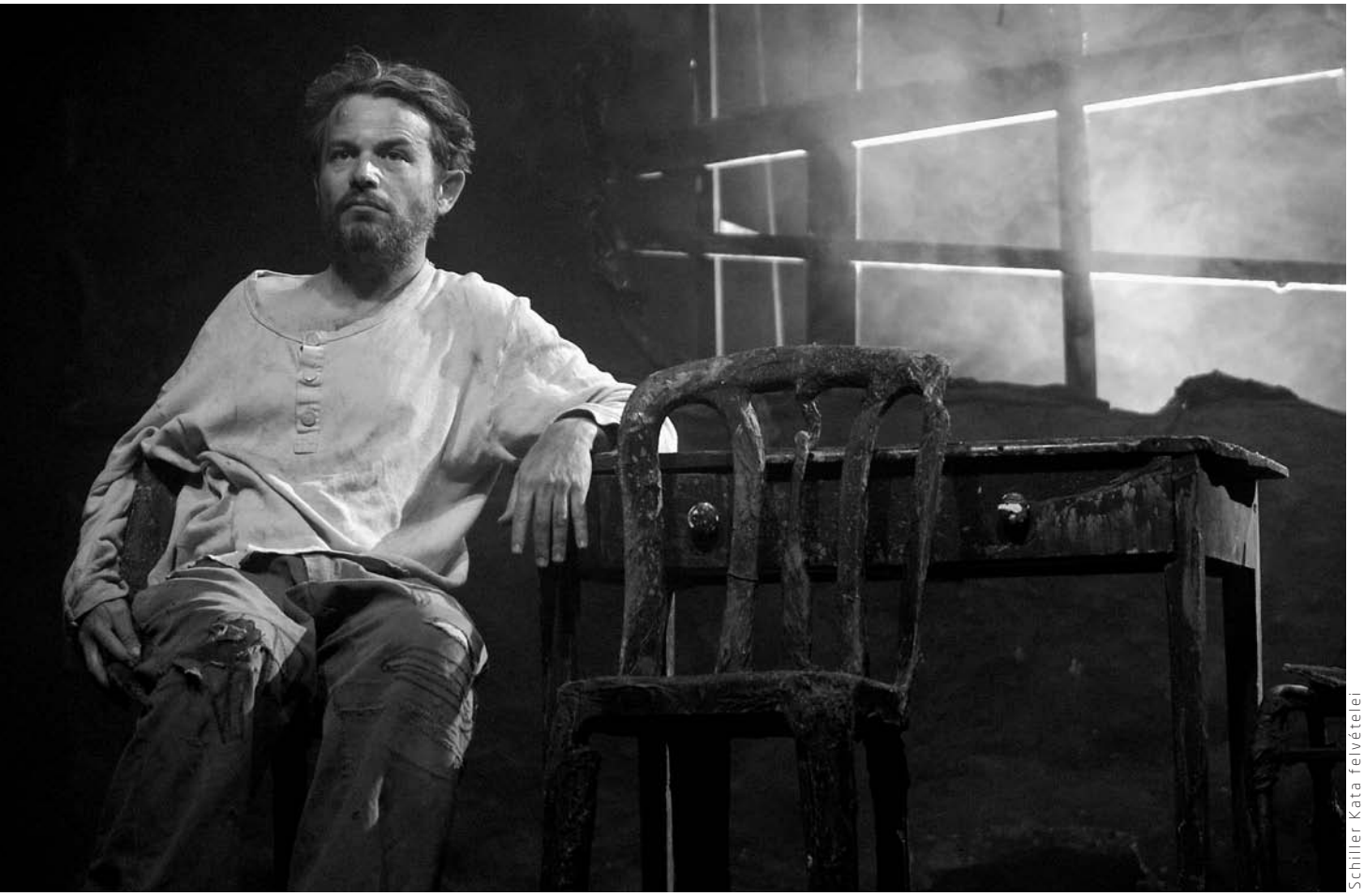
BALRA: Hila Feldman és Rami Heuberger

JOBBRA: Rami Heuberger

Egyszerűen, magától értetődő természetességgel formálják a szituációkat; Ilan Ronen rendezése éppúgy nélkülöz minden látványos effektust, ahogy a színészi játék is kiiktatja az erősebb, a szöveget akár felerősíteni, akár részben felülírni képes színészi gesztusokat. Vagyis úgy játsszák a szöveget, ahogy a magukban is kifejezetten erős, minden sallangot levető, önmagukért beszélő drámákat szokás. S ez az a pont, ahol a recenzens azért elgondolkodik azon, hogy az ábrázolt tárgy esetében a „magától értetődő" valószínűleg mást jelent Izraelben, mint a Petőfi Sándor utcában. Ám az előbbi megítélésében nem vagyok kompetens. Csak annyit látok, hogy a mű tisztelete, a banalitások érintetlenül hagyása, a közhelyes metaforák felvállalása méltánylandó szak-

mai erényei ellenére is meglehetősen érdektelen előadást eredményez.

Pedig vannak olyan elemei a játéknak, melyek egy elemeltebb, áttételesebb, a szimbólumoknak eredetibb értelmet találó produkció felé mutatnának. Frida Klapholz-Avrahami díszlete például hatásosan mossa össze a „kint" és a „bent" perspektíváit; mintha a kosz, a leégett, lebombázott tájak nyoma mindenhová beette volna magát, s mindent mindennel egyenlővé tenne. Ronen azonban nem lép rá erre az útra: sem a reálszituációktól nem távolodik el (az, hogy a kamasz lányokat felnőtt színészek játsszák, nem stilizálásnak, hanem egyszerű pragmatizmusnak tűnik), sem a realisztikusan ábrázolt világot nem próbálja hihetőbbé, romlottság mélyén is láttatni tud valami gyermeki tisztaságot. A kisebbik lány az, akinek talán még nem ment teljesen tönkre az élete, akiből még bármi, bárki lehet. A többiek aligha szabadulnak valaha is a háború poklától. Az Anyát játszó Osnat Fishman és a nagyobbik lányt alakító Hila Feldman alkatilag is hasonlítanak egymásra, és precízen hozzák a lelki-fizikai megnyomorítottsághoz, s annak tétova, hol végzetes elkeseredettségbe, hol cinizmusba csapó recepciójához kötődő kliséket. Egyéni ízeket, saját sorsot viszont nem tudnak adni a megjelenített közhelyfiguráknak. Az öcs végképp vázlatos szerepét alakító Igal Sadénak leginkább a jelenléte, a néma, fürkésző hallgatása erőteljes; ez sejteti, hogy kvalitásos színész. A leggyengébbnek sajnos éppen a főszerepet játszó Rami Heuberger alakítása tűnik: nemcsak a banális metaforát nem tudja átlelkesíteni, de magát a primer vakságot is meglehetősen egysíkúan játssza el.



Schiller Kata felvételei

közhelymentessé, atipikussá tenni. Így aztán szép, lassú, de biztosan diktált ritmusban halad a játék a jól kiszámítható befejezés felé. A megbízható színészi teljesítményeknek köszönhetően megvannak az előadásnak a maga csúcspontjai, ahol forrniuk kell az indulatoknak, ott forrnak is, mielőtt kitörne a vihar, valóban vészjósló a csend, s a rendező hatásosan építi a mind fenyegetőbb atmoszférát is – csak éppen az hiányzik az előadásból, ami a drámából: az egyedi, személyes emberi sorsok nem kiszámítható, átélhető valósága. Ami képes lehet felkavarni, megrendíteni, magával ragadni, esetleg katarzist okozni is.

A színészi alakítások közül Ania Buksteiné a legérdekesebb, legösszetettebb: miközben illúziókeltően formálja a naiv kamasz lányt, apró gesztusai, rezdülései, tekintetének gyors változásai egyszerre mutatnak koraérett elszánást és korai romlottságot. Ám még e

Az is lehet persze, hogy ebben a beletörődés gesztusa is tetten érhető; annak biztos tudata, hogy akire emocionális alapon hatni tud a darab és az előadás, arra színészi ötletek, kreativitás nélkül is hatni fog. Annyi mindent pedig úgysem lehet színészileg kitalálni, hogy arra, aki irtózik a közhelyektől, s valami egyénit, eredetit, sajátosat vár el a háborút oly közelről megélő társulattól, éppúgy hatni lehessen, mint az érzelmileg érintettekre. Ebből az aspektusból természetesen a produkció fogadtatása nem pusztán földrajzilag mutathat eltérő képet. S végeredményben akár sajnálhatom is, hogy magam egyértelműen a befogadók utóbb említett csoportjába tartozom.

Halász Tamás

Bakfis Jeanne d'Arc

HEY GIRL!

Diabolikus rendetlenség, enyésző, hámló, rozsdásodó, romjaikban szagló, fülledt terek, riasztó, tragikus nagyság, a szürrealizmus zsigeri logikája – ilyen emlék- és élményfoszlányok kavarognak bennem a most Magyarországon (a színlap szerint) negyedszer járt Societas Raffaello Sanzio általam látott két előadásáról. Romeo Castellucci bő negyedszázada alapított cesenai társulata 1998-ban a Shakespeare és római történetírók munkái nyomán létrehozott *Giulio Cesaré*t, két évvel később a Louis-Ferdinand Céline *Utazás az éjszaka mélyére* című regényét feldolgozó előadását hozta el a Műcsarnokba, illetve a Trafóba.

A *Hey Girl!* nem csupán letisztultságával, puritanizmusával, eszszenciális és talányos szimbolizmusával lepett meg. A riasztó(vá tett) alakokat és létformákat, a még éppen hogy elevent teátrumi tablókba, bizarr keretbe foglaló Castellucci, aki mozdulni alig képes, hájas testeket vagy anorrexiás emberroncsokat, gégemetszett színészt állított színpadára, most a mai élettel, a felnőttlét kapujában ácsorgó hús-vér kamaszokkal, az ő hártyavékonyan takart, lávaként fortyogó, mind sérülékenyebb lelkületükkel, életérzésükkel foglalkozik. Természetesen a maga meghökkentő, széles asszociációs teret megmozgató kíméletlen módján.

Castellucci színháza az éppen csak elviselhetőt elegyíti az igézően vonzóval, az okos, soha nem látott látványossággal. Játékosainak teste mindenféle szerkezetekkel, berendezésekkel olvad össze: hang és fizikum deformitásai mutatkoznak meg alkotásaiban, de sohasem mint egy mutatványossátor riasztó látványosságai. Castellucci empátiája, bujkáló humanizmusa, okos kíváncsisága ezt soha nem engedné meg. Nála az emberlét perifériáján élők közé magától értetődően kerül be egy gyönyörű ló *(Utazás az éjszaka mélyére)*, Brutusa héliumgázzal megfeszített hangszálakkal, sipítva szónokol *(Giulio Cesare)*.

Manninger felvétele

Silvia Costa kikel a masszából

A most Budapestre elhozott alkotás voltaképp monodráma, melynek cselekményét egy szokatlan kép, személyes élmény ihlette – tudható meg a tájékoztatóból: egy buszmegállóban rengeteg iskolás lány várakozik, tekintetük azonos irányba szegezve. Mozdulatlan állnak, nem szólnak egymáshoz, mint megannyi szoboralak összezsúfolva egy talpalatnyi területen. Káprázatos képpel kezdődik a cesenaiak előadása. A színpad bal szélén sokáig azonosíthatatlan képződmény tűnik fel a gyér neonfényben. Hosszú asztallap, rajta kocsonyásan remegő, ruganyos héjak-fodrok, a frissen szétfejtett hús tehetetlen darabjai, melyek finoman meg-megmoccanva mégis elevenséget mutatnak. Hogy egyetlen embert, egyáltalán embert látunk-e, sokáig nem is világos. Az asztallapról olvasztott cukormaszszához hasonló, sűrű krém csorog le a földre, nagy, zsíros cafatokban. A halmaz – mint kibogarászom – meztelen női testről készült ruganyos gumiöntvények kazla, amely lassan szétnyílik, s egy fiatal lány kel ki belőle. Nem éppen Venus születik. A törékeny, kamaszos forma lány (Silvia Costa) földönkívüliként vettetik bele a hatalmas, kongó, szinte teljesen üres térbe. A színi történések az ő életkori kiszolgáltatottságát, felnőttlétbe lököttségét, világbavetettsége rémületét mutatják. Jeanne d'Arcnak látszik – ezt az asszociációt nem csupán a térben, két példányban is megjelenő, hatalmas, ezüstösen csillogó pallos erősíti. Monodrámai küzdelme a láthatatlannal – vagy ha mégis láthatóval, akkor szinte alig értelmezhető-

vel, ezáltal zavarba ejtővel – drámai, szorongató és lenyűgöző. A szőke lány magányosan zokog a színpadon; a paravánhoz húzódva később kerek tükröt tart maga elé, melybe fénynyaláb vetül, s pattan onnan tovább. Később a hatalmas pallost fekteti a színpadra. A szablyát elektromosan izzítják fel: a figura a Chanel No. 5 jellegzetes üvegéből löttyint pengéjére. Sercegve olvadó rúzst önt a forró acélhoz. Négyrét hajtott lepedőt fektet rá. A levegő keserű füsttel telik meg. Silvia Costa felemeli a leplet, széthajtja, és hátára kanyarítja: az izzó fém a hajtogatott anyagba máltai keresztre hasonlító rajzolatot égetett. A figura kezében ott a hatalmas fegyver: a kamasz lány pillanatokra fantáziái hadvezére (az előadásban különböző történelmi korok heroikus, hírhedt vagy mártíriumot szenvedett nőalakjainak nevével is találkozunk: Messalináéval, Mária Antoinette-ével, Stuart Máriáéval s másokéval).

A megaláztatás képeiben a színpad mélyéről, gomolygó füstből fiúk csapata lép elő – arctalan massza –, kezükben párna. Tömeges erőszak stilizált képét látni: a lány tucatnyi fiú gyűrűjében, kik a párnákkal őt s a földet ütik. A falka, rajtaütése végén, szoros falanszterbe zár össze. Mögülük női sírás hallatszik: Silvia egy fura teremtményt hoz elő a lassan kihátráló fiúfal mögül – a nőalak fején az ő vonásait, szőke fürtjeit precízen megjelenítő, ám kétszeres életnagyságú álarc-álfej. E síró játék, helyettes én telt idomú fekete színésznő (Sonia Beltran Napoles), ki hamarosan leteszi a maszkot, s megmutatja saját arcát is.

A két szereplőnek – rövid időre – társa akad: cilinderes, pelerines úr, aki mintha egy Dickens-regényből lépett volna elő. A férfi megbilincseli a levetkőztetett fekete nőt, aki szénakazalba hanyatlik. Silvia tükörszerűen csillogó ezüstmasszával keni be társa mahagóni idomait. Napoles mint egy higanyszobor, csillogva, kezében a pallossal indul meg a színpadon.

A jelenetek, események hatásos rendetlenségben (divatos szó: káosz-dramaturgia – itt, mifelénk, utolsó pillanatban összegányolt, félkész attrakciók kapcsán szokás emlegetni), szinte véletlenszerűen követik egymást. Hogy a lány ellen elkövetett tömeges erőszak vagy két hatalmas, a Trafó főfalainak magasába erősített, világító doboz működésbe lépése volt-e előbb, nem is tudom felidézni. A fülsértő iparikürt-zúgással kísért dobozvillogás a társadalmi rend szabályainak parodisztikus megjelenítése. Talán. Az egyik idomon hatalmas L, a másikon R betű (*left* – bal, *right* – jobb); a neonikonok egyre gyorsabb tempóban váltakozva gyulladnak fel. A lány ideoda rohangál köztük a mélyben.

Castellucci talányos, tiszta formákat alkalmaz, önmagukban álló, artisztikus kunsztokat – ipari produktumok költészete ez. Hirtelen három, a magasból leeresztett üvegkorong robban szét, távirányítással, apró szilánkokra. A játék végén fehéren izzó lézernyaláb szalad a színpadon, majd megállapodik a lány arcán. Mindeközben a *Romeo és Júlia* erkélyjelenetének szerelmes szavai olvashatók kivetítve, magyarul; ezt megelőzően angol „közszavak", kulcsszavak dadaista torlódása vibrál a játékteret hátulról záró falidomra projektálva.

High-tech pokol, az értelmezhetetlen, értelmetlen szenvedés feszesre szerkesztett képei egy amúgy olykor ellaposodni látszó előadásban. A felmerülő képek (kivált a nyitó kép) ereje lehengerlő, szavatosságuk, kitarthatóságuk változó. Talányos, a nézői lélekben a mélységig hatoló színház Castelluccié, aki a Cesenában élő magyar szobrász, Zimmermann István személyében rendkívüli állandó alkotótársra lelt. Scott Gibson lenyűgöző hangvilága szintén egyedülálló komponense a szakrális erejű, megrendítő előadásnak.

Rádai Andrea

Magyar vagyok, turista

EMLÉKMŰ A JELENNEK

A legtöbb színházi előadás, még a legjobbak is, olyan térben játszódnak, amelyhez nincs sok közünk. Amint belépünk a színház épületébe, meghatározott forgatókönyv szerint kezdünk el viselkedni, a nézőtér – jellegzetes szagával és berendezésével – Thalia fenségét hirdeti, s a színpad a néző számára olyan szentély marad, melybe nemigen léphet be. Az egyéb helyszíneken, például elhagyott gyárépületben vagy hangárban bemutatott előadások a kőszínházból nézve valóban izgalmasak, de valószínűleg csak a gyári munkás vagy a repülőgép-szerelő érzi át igazán a hely szellemét. Ez persze nem baj, kétségtelen viszont, hogy különleges élményt nyújt egy olyan előadás, mely közterületeket próbál belakni – utcákat, ahol nap nap után megfordulunk, és amelyek át vannak itatva a történelmi emlékezettel. A Space társulat *Emlékmű a jelennek* című „installációja és köztéri hangjátéka" a Tűzoltó utcához és környékéhez való viszonyunkat aknázza ki, és alakítja át gyökeresen. Úgy is mondhatnám, egyszerűbben, hogy az előadás mindig eszembe jut, ha arra járok.

Az amszterdami Space társulat (a holland Luc van de Loo és a ma-

gyar Ardai Petra) dokumentumszínházi módszerek segítségével társadalmi kérdéseket boncolgat. A Trafóban, áprilisban bemutatott előadásuk a Bipolar német–magyar kulturális együttműködés keretében, a HiB (Hamlet in Berlin, Hamlet in Budapest) projekt részeként jött létre. Heiner Müller *Hamletgép* című művét használták kiindulópontnak; a két alkotás kapcsolódási pontja: a történelem és a forradalom emlékezete.

Eltérően a megszokott színházi forgatókönyvtől, az előadás előtti várakozás perceit sem töltjük tétlenül. A Trafó tetőteraszát, ahonnan a séta majd indul, a történelmi emlékezésre hangoló objektumokkal rendezték be. A falakon kinagyított fotók, a konzerválás eszközei: befőttesüvegektől roskadozó kamrapolcok, porcelánfigurák múzeumi vitrinben, öreg néni, megsárgult fényképpel kezében. Egy asztalnál Kovács János ´56-os naplójának fakszimile kiadását lehet fellapozni. Az egyik falon monitorok lógnak: gyerekszájak válaszolnak olyan kérdésekre, mint például mit jelent a jobb- és a baloldal a politikában, mi a tüntetés, vagy mi a forradalom.

Az előadás kezdetén mindannyian magunkhoz veszünk egy iPodot, és egyszerre indítjuk el. A séta közben hallott szöveg, zene és bejátszások keltik majd azt az illúziót, hogy a Tűzoltó utcán vagyunk, de mégsem, s hogy a hétköznapi életünkből jól ismert terekre most pillantunk először. Az iPodon hallott keretszöveg a főleg külföldi múzeumokból ismert audioguide módszerrel kalauzol minket végig az „Üniform világprogram keretében megrendezett történeti tudatépítő sétán" – valahol a jövőben, egy skanzenban vagyunk, és a Tűzoltó utca, az Üllői út és a Corvin köz tökéletesen rekonstruált, a 2007-es állapotnak megfelelő mását látjuk. A séta alatt nemcsak az Üniform idegenvezetőjének stílusosan tudálékos hangját, hanem egyéb bejátszásokat is hallhatunk, melyek még több szemszögből, még több idősíkból láttatják a történelmi emlékezetet. Egy gyerek olvas fel Kovács János naplójából. Részleteket hallunk a *Hamletgép*ből (az 1977-ben írt mű 1956-ról is megemlékezik). Az 1848-as forradalom és a közelmúlt történései idéződnek fel a 2007. március 15-i eseményeket kommentáló naplórészletekben és az ünnep alkalmából elmondott politikai beszédekben. Ez utóbbi napló szerint egy 1989-ben Hollandiába emigrált nő tér vissza Budapestre hosszabb időre, s folyamatos kétségek gyötrik a helyes viselkedést illetően: turistának érzi magát abban az országban, ahol gyermekkorát töltötte.

A szöveg és a látvány sajátos módon egészíti ki és kérdőjelezi meg egymást: még a békés Tűzoltó utcán bandukolunk, amikor Kovács János naplójának a Köztársaság téri vérengzésről szóló részleteit halljuk, de már közeledünk a Páva utcai Holokauszt Emlékközponthoz, amely az Üniform idegenvezetője szerint réges-rég nem látogatható, hiszen úgyis „mindig ugyanarra emlékezünk, és minden múzeum külső fala alkalmas az emlékezésre". Kiérünk az Üllői útra, ahol, mint a boldogabb jövő gyermekei, kissé értetlenül állunk az Üniform által a harmadik évezred elejének megfelelően rekonstruált hatalmas zaj, kosz és bűz közepette.

A Nagytemplom utcában megtekinthetjük a kétezres évek elején „újjáépült" és azóta „érintetlenül hagyott" Grundot. Átvágunk a Corvin köz felé. Az emigráns nő naplója kapcsán, egy hatalmas, üres telken hallunk Francis Fukuyama utópiának bizonyult elméletéről, mely szerint a hidegháború befejezése és a Szovjetunió összeomlása után majd győz a liberális demokrácia, és véget ér a történelmi fejlődés. Nem sokkal később az Üniform idegenvezetője pontosan ebbe az utópiába ránt minket *vissza*. A szombat esti, nyüzsgő Corvin közben részleteket hallunk a *Hamletgép*ből. Az Üllői úti aluljáróban egy ideig azt figyeljük, hogy a skanzen „statisztái" hogyan mutatják be és játsszák el 2007 divatját és viselkedésmódját. A járókelők valóban statisztáknak tűnnek, hiszen – bár szombat este van – annyira sietnek, hogy szinte senki sem csodálkozik rá az őt bámuló csoportra, amelynek minden tagja fehér iPodot visel a nyakában. A séta végéhez közeledve a Kilián laktanya mellett megyünk el, mely „korábban" kínai piac volt, majd a „nagy kínai magyar", Szu Csi Li építtette vissza 2007-es állapotába. A séta végén az idegenvezető ízelítőt nyújt az emlékbolt kínálatából. Például lyukas fogú turul is kapható.

Talló Gergely felvétele

Az *Emlékmű a jelennek* mint színházi esemény már csak azért is érdekes, mert nagyon intenzíven éljük meg mind egyénileg, mind egy rövid életű mikroközösség tagjaiként. A hangjáték egyrészt személyes élmény: a séta folyamán nem szólunk másokhoz, asszociációinkat később is nehéz lenne felidézni és megosztani, másrészt mégiscsak egymás cinkosai vagyunk, közös titkunk van, amit az utca embere nem ismer.

A hang és a látvány, a gyorsan változó idősíkok és a különböző szemszögekből és időpontból előhívott emlékezés nagyon bonyolult folyamatot indít el a hangjáték közönségében. Az *Emlékmű a jelennek* apró *részleteket* tár fel Budapest múltjának, jelenének és jövőjének mindennapjaiból, eltűnődik a nemzeti és a történelmi gondolkodás sajátosságairól, és személyes emlékeket is felidéz a nézőben. Mindennek következtében mintha az *egészből* tapasztalnánk meg valamit, mintha néhány pillanatra egyszerre éreznénk a város minden korszakának lüktetését.

Megkönnyebbüléssel tölt el az is, hogy a „jövőből való visszapillantás" eltávolít a történelmi-politikai jelentől. Mert a Magyarországra visszatért nőnek alighanem igaza van abban, hogy valami nem változott 1989 óta: „bizonyos dolgokról nem lehet beszélni." Legfeljebb így, ezzel a módszerrel. Ha indulatoktól mentesen, némi humorral és öniróniával, felszabadultan emlékművet állítunk a jelennek.

Sven Friedrich

Rendezői színház az operaszínpadon

Ahhoz, hogy az előadás érthető és értelmezhető üzeneteket hordozzon, mindenekelőtt önmagában kell összefüggőnek és megalapozottnak lennie, és ugyanez várható el színpad és zene viszonyától is. Ha alkotórészei disszonánsak, és egymáshoz képest ellentmondásosak, úgy a formai és tartalmi egység hiánya növeli a hatás csökkenésének, valamint a félreértéseknek a kockázatát. A szöveget és a zenét a partitúra rögzíti, ha tehát ezeken a pontokon beavatkozunk (eltekintve az értelmes húzásoktól, amelyek az átmenetek esetében megakadályozzák a töréseket), lerombolnánk a játékszöveg belső szerkezetét. A színpadnak alkalmazkodnia kell a zenei tartalomhoz és kifejezéshez. Mint ahogy a zenei frázisnak az operában szemantikus funkciója van, és mint érzelmi kifejezés egyben gesztusértékű is, éppily fontos, hogy a színpadi gesztus indulat, mozgás, színpadkép, kellékek, világítás tekintetében zeneivé váljék, és jelentéssel bírjon. Ehhez egyáltalán nem szükséges, hogy a zene üzenetét a színpad megduplázza – sokkal inkább az üzenet vizuális kiegészítéséről van szó. Ugyanakkor azonban a színpad kialakítását a zenei mondanivaló és a zenei kifejezés határozza meg. Itt is érvényes tehát a *„prima la musica, dopo le parole”* jelszó hagyományos értelmezése.

Vszevolod Mejerhold, aki hevesen síkraszállt a rendezés autonómiájáért, ám ugyanakkor a nézőt már 1907-ben az író, a rendező és a színészek mellett a színház „negyedik alkotójaként” fogadtatta el, még a prózai színház vonatkozásában is megállapította, hogy súlyos hibát követ el az a rendező, aki nincs tekintettel a nézőre, továbbá kiállt amellett, hogy *a rendező elsősorban muzsikus legyen,* azaz az előadásnak alkalmazkodnia kell a zenei szabályokhoz és törvényszerűségekhez; és ennek következtében „egy eljövendő színházi egyetem rendezői tanszakán fő tantárgyként” természetesen zenét kell oktatni. Ha ez a követelmény még a prózai színház területén is érvényességre tarthat igényt, mennyivel érvényesebb az operában!

Adolphe Appia írja *Die Inszenierung (A rendezés)* című könyvében:

„Az előadás felől nézve a zenei intenzitás azt jelenti, *hogy valamennyi elem fölött a zene uralkodik, és azokat a drámai kifejezés szükségszerűségeinek megfelelően csoportosítja;* következésképpen az előadásnak olyan rugalmassá kell válnia, hogy zokszó nélkül vesse alá magát a zene követelményeinek.”

Az operarendezés alapelve tehát – hogy Nietzschét idézzük – nem lehet más, mint hogy „a zene szellemből megszülessék a tragédia”. Ehhez a feladathoz a rendezőnek mint „bábának” jelentékeny mesterségbeli tudásra van szüksége, amely kategorikusan különbözik a prózai színház rendezőjének felkészültségétől. A partitúra adottságai a rendezői cselekvés tekintetében sokkal szűkebb koordináta-rendszert igényelnek, mint amilyenre a prózai drámához szükség van. Egyes elszigetelt szerzői utasításoktól eltekintve a prózai dráma szövege nem szabja meg, milyen gyorsan vagy lassan, hangosan vagy halkan, miféle hangsúlyokkal és indulatokkal kell előadni; a prózai színház tehát sokkal nagyobb alkotói szabadságot biztosít, mint az opera. Emellett az operában sokkal több, egymástól merőben különböző jelet és kifejezési formát kell összehangolni és szinkronba hozni: a karmester dolga, hogy ezt a munkát mind a zenekaron belül, mind a zenekar és az ének kölcsönhatása terén elvégezze, míg a szöveg és a dallam, a mimika és a gesztus összehangolása az énekes színészekre vár, a mozgást, a járásokat, a cselekvéseket és az optikai összhatásokat pedig a rendező és a díszlettervező koordinálja a szöveggel és a zenével. Így például egy kórustablóhoz, amelyben szólisták is részt vesznek, és kivált ha ez a rész még zenei szempontból is nehéz, a legmagasabb fokú, koncentrált összehangolási munkára van szükség, nehogy a jelenet már pusztán a technika szintjén is irányíthatatlanná váljék. Ilyenkor nem sok helye marad a rendezői szabadságnak, és mindenképpen kevesebb, mint a prózai színházban. Ha nem vagyunk tekintettel „az opera sajátos koreográfiájára, vagy azt éppenséggel megtagadva úgy teszünk, mintha az opera zenés-dalos színdarab volna, úgy a zenét, amely eredetileg nem más, mint a dráma lelke, akusztikus háttérré fokozzuk le, és ezzel megfosztjuk lényegi jelentésének és hatásának dimenziójától, azaz végső soron megsemmisítjük az opera tektonikáját és mechanikáját”.

Mindeközben az opera egyik problémája a repertoár rendkívüli korlátozottságában rejlik. Megint csak ellentétben a prózai színházzal, ahol folyamatosan új, attraktív színdarabok íródnak, az opera a legmeszszebbmenőkig arra kényszerül, hogy újra meg újra egy viszonylag szűk és zárt történelmi kánont reprodukáljon. A műfaj minden jel szerint legalábbis a második világháború óta – kevés kivételtől eltekintve – el-

FENT: Marton Éva és James Morris A walkürben (Lyric Opera, Chicago, rend. August Everding)

JOBBRA FENT: Janis Martin Az istenek alkonyában (Théâtre de la Monnaie, Brüsszel, rend. Herbert Wernicke)

JOBBRA: Philip Kang és Deborah Polaski Az istenek alkonyában (Bayreuth, rend. Harry Kupfer)

vesztette szerzőit, akik inkább az üzleties és ezért a tömegízlést megcélzó musical területére tették át székhelyüket. A kortársi opera egyidejűleg merő *insider*-diskurzussá vált, amely alig nyújt a műfaj számára esztétikai impulzusokat, s ha mégis, korántsem kielégítő mennyiségben. Ezért nem tekinthető véletlennek, ha az operaházak szunnyadó történelmi tipológiákhoz, illetve azok spontán újjáélesztéséhez folyamodnak, amint ez például a barokk operák jelenlegi reneszánszában megfigyelhető.

Az opera-előadás esztétikáját mindig is befolyásolta az a nyomás, melyet a progresszívebb színházesztétika az esztétikai újítások érdekében kifejtett. Ezt a nyomást tovább erősítette az éppen időszerű, szenzációértékű újdonságok vonzása, azzal a céllal, hogy a műfaj a nyilvános média harsány és rikító diskurzusaiban is hallasson magáról. Az operarendezés tendencia jellegű esztétikai elmaradottsága talán azzal is összefügg, hogy a szakmát nem tekintik önálló, specifikus képzési követelményeket támasztó mesterségbeli diszciplínának. August Everding már évekkel ezelőtt felismerte ezt, és hogy az áramlattal szembeszegüljön, Münchenben kísérletképpen „operarendezés" néven specifikus tanszakot hozott létre. Általában azonban elmondható, hogy – néhány kivételtől ismét eltekintve – az operarendezés területén mutatkozó művészimesterségbeli vákuum szívó hatást gyakorolt a környezetre, és a kívánatos újító impulzusokat a színházi rendezéstől, a festészettől, az irodalomtól vagy a filmtől szerezte be.

Egyes *„Werktreue"*-apologéták fennen hirdetett követelményeivel ellentétben az operarendezés természetesen nem egyértelmű konvencionális ikonográfiai sablonok reprodukálásával. A kanonizált történelmi előadásmodellek konzerválása mindenekelőtt és korántsem véletlenül az Egyesült Államok operaszínpadaira jellemző, ahol – sokkal nagyobb mértékben, mint Európában – gazdasági okokból a többnyire felületes recepciós elvárások kiszolgálására törekednek.*

Az opera történetiségéhez való visszatérés azonban ezeket az intézményeket végső soron önmaguk múzeumaivá avatja, és legitimitásukat, az eleven, autonóm művészet címére formált igényüket legalább annyira aláássa – ha az ellenkező oldalról is –, mint a „rendezői színház".

Éppily kevéssé üdvözít a konkrét állásfoglalásoktól vagy időszerű jelenkori vonatkozásoktól óvakodó apolitikus esztéticizmus is. Mert még az aktuális vonatkozásokat kerülő, eltökélten hirdetett esztéticizmus is *nolens volens* politikai állásfoglalás – sőt talán még inkább az. Ugyanakkor, tekintettel a politikai diskurzus növekvő teatralizálódására, az illuzionista mechanizmusok, a kulisszatologatás, a szerepjátékok stb. egész skálájának felvonultatására, a felszínesen politizáló „aktualizálások" a színpadon erőltetett idézetekként hatnak, és nagyon hamar kiüresednek.

Másfelől a hetvenes–nyolcvanas évek politikai-ideológiakritikai rendezői színháza ugyanazon okokból vált be, amelyek miatt ma már nem működőképes. Annak idején új diszkurzív értelmet lehelt egy hagyo-

* A „rendezői színház" megnyilvánulásait odaát előszeretettel minősítik „euro-trash"-nek.

mányok béklyózta műfajba; előadásai számos új értelmezési impulzust sugároztak, addig ismeretlen szemléletmódokat tártak fel, és ekként, ahelyett hogy muzeális szerepre kárhoztatták volna a partitúrájukban megnyilatkozó történelmi műveket, a szó eredeti értelmében teatralizálták a repertoárt, amennyiben a régi műveket az előadás kizárólagos „itt és most"-jában teremtették újjá, természetesen szigorúan ideiglenes érvénnyel. Végtére a *„contrat théâtral"* nem tiltja az ellentmondást, és még kevésbé követel dogmatikus hitet; ehelyett a társadalmi valóságban folytatott diskurzust kritikai, történeti-társadalomtörténeti dialektikával telíti, és így teremt párhuzamos esztétikai megfelelést – ugyanúgy, ahogy ezt a XIX. század francia nagyoperája oly tökéletes sikerrel és meggyőzőerővel véghezvitte.

Az opera tehát minden kétséget kizárón társadalompolitikai diskurzus, és ezt széles körben el is ismerik. Ám a felszínesen politikus, társadalom- vagy ideológiakritikai színpad éppen ebből következően már elvesztette újdonságértékét, és a remélt provokáció vagy irritáció helyébe a kifáradás lép. Amennyire némely „aktualizálás" mint a drámai helyzet kifejezése a jelenkor ikonográfiai felleltározása révén a mondanivaló felől nézve immanensen érvényes lehet, egyidejűleg éppannyira elavultnak mutatkozhat mint képi kifejezés. Nem egy látszólagos színpadi újdonság ezért mégsem több, mint az elmúlt évszázad színházának megkövesedett hagyatéka. Elviselhetetlenné váltak az olyan, dramaturgok szájába való klisék, mint „a mű megismertetése ellentmondásainak szemléltetése által", a mű „feltörése" vagy „kifaggatása"; ezek újabban látványos ellentmondásba kerültek az általuk megcélzott esztétikai hatásokkal. A közönség igényei eközben korántsem szorítkoznak konzumálásra és kedélyességre; nem az „unatkozó nézők szórakoztatásáról" van szó (a kifejezés Wagnertől ered), hanem új, kötelező erejű értelmezésről. Nem a zenés színház kritikai potenciáljának felfüggesztését hirdetjük, hanem e potenciál újraszabályozását. Az operára is igaz, hogy a politikai hatáshoz és jelentőséghez vagy a társadalmi relevancia igazolásához ma már nincs szükség a politika és a mindennapi élet ikonográfiai felleltározására. „A színházat mint erkölcsi intézményt" többé már nem a művelődni akaró polgárság *(Bildungsbürgertum)* recepciós szokásainak és látási konvencióinak moralizáló kritikája élteti, hanem egy olyan új és konstruktív értelmezés, amely valóságkritikai alapon álló befogadói alternatívákra teremt lehetőséget. Így például Wagner mitikus-mondai alakjai éppen nem akkor válnak érthetővé, ha kortársi figurákként jelenítik meg őket, hanem akkor, ha mint „mai emberek" inkább eltávolodnak a maguk identitásától és annak érzékelésétől. Lényegük szerint eleven archetípusok ők, akik a mai nézők számára érvényes üzeneteket közvetíthetnek magunkról, világunkról és világunk természetéről – és ehhez még csak nem is kell lemondaniuk a maszkról meg a koturnusról.

Valóban szükség van tehát egy olyan színházművészetre, amely a hagyomány reflektált összefüggései alapján, a kommunikatív újraértelmezés organonjaként, a mai világ semmire sem kötelező, érték- és orientációs problémákkal tarkított háttere előtt jelentékeny mértékben kompenzálhatja társadalmi, történelmi, politikai és kulturális azonosságunk deficitjét. Nemrég még a Német Szövetségi Köztársaság elnöke is megfogalmazta ezt a követelményt, amelyhez bízvást csatlakozhatunk:

„Korábban egy ideig valóban szükség volt a klasszikusok portalanítására és problematizálására. De hogy ezt még ma is folytassuk, szerintem újfajta, pökhendi nyárspolgáriasságra vall. [...] Nyilvánvaló, hogy napjainkban nehezen birkózunk meg a magasztos nyelvvel, sőt Schiller pátoszával is – de okot ad-e ez arra, hogy Schillert szűk méretekre zsugorítsuk?]...] Klasszikus drámáink évtizedeken át védtelenül tűrték, hogy darabokra szabdalják, majd tetszés szerint újra összerakják őket. Kétlem, hogy ily módon termékenyen adhatnánk tovább a kultúrát az eljövendő nemzedékeknek."*.

A 2005-ös Schiller-év kapcsán talán azt sem fölösleges megjegyezni, hogy hasoncímű tanulmányában Schiller nem véletlenül hivatkozik „a tragikus témák nyújtotta élvezetre", sőt mintegy a szépművészetek célját látja abban, hogy „élvezetet szerezzenek és boldoggá tegyenek". Ettől azonban az önreferenciális „rendezői színház" igencsak távol áll. Schiller a továbbiakban így ír: „Egyedül a művészet nyújt számunkra olyan élvezetet, amelyet nem kell előbb kiérdemelni, amely nem követel áldozatot, és amelynek megszerzéséhez nem kell bűnbánatot gyakorolnunk." Az ember legszívesebben sóhajtva tenné hozzá: „Bárcsak így volna!"

Opera és politika című tanulmányában írja Udo Bermbach: minden azon múlik, hogy „a rendezés behatoljon a mű mélységi struktúráiba, kerülje a geget, és elhatárolja magát a puszta provokációtól, amely többnyire igen hamar kifullad, ha lényegét tekintve nem magában a műben gyökerezik. Ahhoz, hogy saját korunk politikai feszültségeinek terébe behatolhassunk, szükség van erre a fajta »*Werktreué*«-ra; az adott opera »narratív magvát« kell tisztáznunk magunkban, hogy aztán korszerű formában kifejtsük, és a színpadon vizuálisan megelevenítsük."

Ott azonban, ahol minden mindent – vagy semmit – vagy annak az ellenkezőjét jelentheti, a kommunikáció értelmét veszti, az esztétikai teljesítmény pedig önreferenciális jelek értelmetlen játékává, narcisztikus rendezőfejedelmek önkielégítésévé fajul. Ha a felületes provokáció, a bohóckodás, az elitista hermetizmus, a diskurzus elutasítása vagy sajnos mindinkább az egyszerű szakmai dilettantizmus révén ünneprontóként szétverjük a színház tényezőinek cinkos összejátszását, akkor a színház hiú, öntetszelgő látványossággá válik. Az embernek ilyenkor önkéntelenül eszébe jut a Hans von Bülow-nak tulajdonított anekdota, mely szerint a mester egy fiatal zeneszerzőnek egy ízben megjegyezte: „Uram, az ön művében sok szép és új dolog van, sajnos azonban ami szép benne, az nem új, és ami új, nem szép..."

A „dekonstruktív" előadásmód ma *esztétikai ellentmondásban* van mindazzal, amit a hetvenes–nyolcvanas évek politikai előadásstílusa nyújthatott. A „rende-

* Horst Köhler köztársasági elnök üdvözlőbeszéde 2005. április 17.-én, a Berliner Ensemble Schiller-matinéja alkalmából

zői színház" a maga hermetikus, kizárólag önmagára vonatkoztatott és elutasító üzeneteivel nem képes rá, hogy ideológiákat tárjon fel, bíráljon és tegyen átláthatóvá; esztétikai tekintetben csak irracionalizmust és ideológiát fejez ki, és ezzel a propagandisztikus elkötelezettség státusába hanyatlik vissza. Ezen belül esztétikailag merőben közömbös, miből fakad a művészetnek ez a funkcionális megalázása: hogy vajon kétes értékű politikai hatalmaknak avagy egyes személyek éppily kétes értékű önmegvalósítási és önábrázolási szándékainak akar-e megfelelni.

A művészet és a kultúra tárgyában érvényesülő társadalmi konszenzus mindeközben éppúgy fogyatkozóban van, mint a pontosan meghatározható és azonosítható művelt polgári *(bildungsbürgerliche)* operaközönség. A mai publikum többé-kevésbé diszperz csoport, része egy olyan „élménytársadalomnak" vagy „eseménykultúrának", amely immár semmilyen általános érvényű recepciós és befogadói kánont nem mondhat magáénak. Más szóval: a szemantikus hitel, az előadás értelmének megelőlegezése, amelyet a régebbi közönség még sokkal nagyobb mértékben hozott magával a színházba, legalább olyan mértékben zsugorodott össze, mint általában a kulturális javak becse. Ugyanakkor és látszólag paradox módon – illetve talán éppen ebből az okból – megnőtt és minden eddiginél érezhetőbbé vált az általános igény a parancsoló erejű újjáértelmezésre. Ennélfogva valósággal végzetesnek tekinthető, ha az opera elutasítja a közönség mondanivalóra és újjáértelmezésre irányuló várakozásait, és távol tartja magát vagy éppen menekül a diskurzustól. Akárhogy is van: a mai közönség észlelési mechanizmusai és képességei, kulturális tapasztalata és felkészültsége többé nem teszi lehetővé, hogy magától értetődőnek tételezzük részéről a tartalmak alapvető és előzetes megértését. Annál inkább az előadás dolga, hogy hidat verjen a történelmi mű és befogadóinak aktuális megértési horizontja között. Ennek során a rendezésnek újra el kellene határoznia, hogy ne az uralkodást, hanem *a szolgálatot tekintse magától értetődőnek*. A rendezés létjogosultsága az előadásból ered, nem pedig megfordítva.

Az előadás sugallatos érvényű, értelmet teremtő üzeneteinek és az operával szemben támasztott esztétikai követelményeknek arrogáns megtagadása úgyszólván önerőből segíti elő a műfaj hanyatlását: a vonakodók azt az ágat fűrészelik, amelyen ülnek. Jogosnak tűnik tehát az aggodalom, miszerint a legitimáció kérdése mind hangosabban vetődik majd fel, az állami támogatás jogosultságát egyre élesebben fogják vitatni, és így végül szétfoszlik „az opera nevű lehetetlen műalkotásnak" (Oscar Bie) akár csak társadalmi értéke körüli konszenzus is; követői elfogynak, és legvégül létalapja is kicsúszik alóla. Túl egyszerű volna, ha az operát már csak azért is örök életűnek feltételeznénk, mivel éppoly régóta nyilvánítják halottnak, mint amilyen régóta létezik. Semmi kétség: akinek halálhírét költik, tovább él – de ő sem él örökké.

Részlet a *Schwerpunkt / focusing on Regietheater – Wagnerspectrum* (Verlag Königshausen & Neumann GmbH, Würzburg, 2005) című gyűjteményben megjelent tanulmányból.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

Bérczes László

Vásárfia

A MOSZKVAI ARANY MASZK FESZTIVÁLRÓL

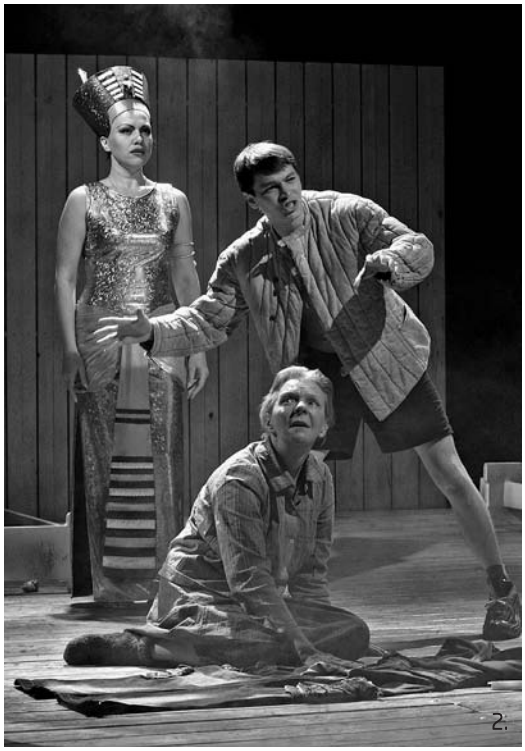
Lehetnék bárakárhol, mármint a világ gazdagabbik felében. Ahogy esténként baktatok a harsogóan színes fényreklámok között, ahogy elsuhannak mellettem az ilyen-olyan kocsik, hömpölyög a tömeg, könnyeden és elegánsan öltözött férfiak és nők serege ebben a korai tavaszban, kellemes kávézók, vonzó éttermek és gazdag üzletek sora jobbra is, balra is, Mc Donalds' és Pizza Hut feliratok körös-körül, szerencsére a cirill betűk eligazítanak: lehetnék Londonban, New Yorkban, netalántán Budapesten, de nem, most Moszkvában vagyok, ebben az új világvárosban, mely várost az elmúlt évtizedben telenyomhatták pénzzel, nekem, errefelé ritka idegennek ez az elmúlt évtized a viszonyítási alap, mert nem tudom felejteni, akkoriban jártam itt legutóbb és legelőször, egy lassan a múltba vesző *Szentiványéji álom* naiv tartozékaként, és Udvarossal, Mucsival, Schererrel, másokkal egy frissen létrehozott budapesti színházról ábrándoztunk a Művész Színház teraszán, miközben mélán kavargattuk a neszkávét, minthogy egy itt meg nem nevezendő kávéscég akkor

is, most is nyájas reklámmosolyok és ingyencsokoládék körítésében támogatta az aktuális színházi fesztivált, az akkor a Csehovról elnevezett volt, ez itt most az Arany Maszk, utóbbit, amin magam is meghívottként részt veszek, a járatlanabbakat megsegítve túlságosan is nyers fordításban az oroszországi POSZTnak is nevezhetnénk, s amin két előadást is láthatok majd a legendás Művész stúdiótermében, éppen ott, ahol annak idején azt a bizonyos *Szentivánéj*t..., de arról többet egy szót sem, ahogy a most látott produkciókkal is várok még, hogy pontosabban eligazodjunk, s ezáltal a látottakat is könnyebben elhelyezzük, hol is járt hát eme színházi útikalauz szerzője 2007 márciusában...

Na igen, azért ha e globalizálódó fogyasztói tengerben figyelmesebben körülnézek, mégiscsak észrevehetem a helyi csemegéket: az aluljárók sokszínű masszájában a szipuzó muzsikot, az Arbaton az Aljonka csokoládékat és a kommunizmus történetét rejtő legújabb matrjoskák sorát, kik közt a pillanatnyilag legnagyobb, Putyin nevezetű idő- és nagyságrendben magába gyűjti a kisebbeket Gorbacsovon és Hruscsovon át egészen a legkisebb, Lenin nevezetűig, s végignézhetem a napos vasárnap délelőttöt színesítő vörös zászlós tüntetést, melyen a tovarisokat fennhangon forradalomra szólító szónok hangját legyűri a mellette hatalmas kivetítőn üzemelő kólás és egyéb hirdetések harsogása, merthogy az utcákat lezárták az elvtársaknak, de hát „the show must go on".

Orosz csomag

Ülök ebben az elegáns internetkávézóban, ülhetnék bárakárhol a nagyvilágban, ahová most íméljeimet küldözgetem, ragadok a képernyőre, de hangos kinti csörömpölés riaszt, utcaszínház vagy micsoda, na igen, a kirakaton túli sétálóutcán jelmezes zenebona, jelmezesek csörömpölnek, valójában valami bankot hirdetnek ezek a festett arcú bohócok, de hiszen éppen előlük menekültem ide, ebbe a csendes presszóba. Előlük, de legalábbis megtévesztően hasonló mázolt képű szomorú színházi szendvicsemberek elől, kik egy-egy sátorban ültek, és osztogatták színházuk szóróanyagait, műsorfüzeteit, miközben hátuk mögött laptopokon folyamatosan mentek az ismeretlen előadások jól-rosszul összevágott klipjei... Színházi vásárba vittek vendéglátóim, jól tették, vásárló vagyok magam is, álszent képpel nem játszhatom el az elit kultúrával takarózó finnyás idegent, globális vásárban vagyok, legyek bárakárhol, Moszkvában, Budapesten vagy New Yorkban. Fogyasztóként csámborgok hotdogosbódétól internetkávézóig, bankautomatától színházi büféig, az egyik árus kommunizmust árul, a másik kólát, az egyik bankot hirdet, a másik színházat. És ha kibújok a gőgös elit értelmiségi jégpáncéljából, csak hálás lehetek a fesztivál szervezőinek, hogy az Arany Maszkon belül, nekünk, külföldi fogyasztóknak összeállítottak egy formás és gazdag pakkot, az „orosz csomagot", ahogyan nevezik a vezető moszkvai kritikus, Roman Dolzsanszkij válogatását, hogy könnyen-gyorsan minél többet kóstolhassunk az orosz színházból. Ezt a kínálatot egészíti ki azon társulatok sora, amelyek valamilyen okból nem kerültek a csomagba, őket (és bennünket) szolgálja az a színházi vásár, ahonnan az imént elslisszoltam. Álltam a bejáratnál gyanútlanul, nyakamban lógott a cédula, „B. L. Budapest", s már rohantak is rám árujukkal a festett arcú bohócok, kiknek társulata ilyen-olyan okokból nem került a csomagba, sőt a fesztiválra sem. Hátizsákom azóta teli DVD-kkel, vajon meg fogom-e őket nézni?, teszem fel a költői kérdést, miközben most meg a kávézóból szivárgok el falmentén, hogy megkíméljem magam az imént említett, bankos szendvicsbohócok szórólapjaitól. Teli zsákkal igyekszem valamelyik moszkvai színház felé, vagy éppenséggel egy pincéből-padlásból kialakított játszóhelyre, az „orosz csomag" ebből a szempontból kiváló válogatás, nézhetünk központi sztárokat és város széli alternatívokat, és még azt is hihetjük, viszonylag átfogó képet kapunk a mai orosz kínálatból. Hihetjük ezt, de tudhatjuk, a leggondosabb válogatás is csökevényes, ha egy ekkora ország színi kultúrájának pillanatnyi állapotát próbálja tükrözni, főleg ha a szemlélődő vásárlónak, e sorok írójának tíz előadás fér az életébe. Az Arany Maszk csomagjának, melybe végül is 19 produkciót gyömöszöltek be, mégis van két furcsasága: a vidéki előadások, illetve a hagyományosan drámai műfajok hiánya. A 19 kiválasztott mű közül 2 (azaz kettő!) produkció képviselte a „vidéket", már hogyha Szentpétervár, ahová valósi a két „kakukktojás", bárkinek is vidéket jelent. Nem véletlen hát, hogy a „cédulás embert" már a bejáratnál megrohamozták a valódi vidékiek, omszkiak és jekatyerinburgiak, vlagyivosztokiak és a csoda tudja, hová valósiak. Egy pillanatra átélhettem, mit érzett Versinyin alezredes, amikor belépett a Prozorov lányok házába, budapestiként voltam „moszkvai!", még jó, hogy az ütegparancsnokkal ellentétben idejében elhagytam a helyszínt. A kérdésre, miért van ez így, mármint hogy az orosz színház gyakorlatilag egyet jelent Moszkvával, és hogy netalántán nem igazságtalan-e a válogatás, a szervezők megnyugtatnak, s a Moszkvában (nemcsak a színházakban, de azokon kívül is) látottak igazolni látszanak szavaikat: minden és mindenki, aki-ami fontos, ma Moszkvában található. Na és azok a bizonyos, az imént úgy neveztem: „drámai műfajok", magyarul színdarabok. Idemásolom a fenti mondatot, noha nincs összefüggés: a 19 kiválasztott mű közül 2 (azaz kettő!) produkció képviselt ilyet, a *Figaro* és *A vágy villamosa*. A programot látva az a személy, esetünkben én, aki általában kedveli, amikor bárakármilyen rendezői-színészi felfogásban többé-kevésbé elhangzik egy színdarab szövege, egyáltalán ilyen művet állítanak valakik színpadra, máris porosnak, túlhaladottnak érzi álláspontját, hiábavalónak, múlt századi kövületnek találja önmagát, de még ha szaporázza is lépteit, hogy, úgymond, lépést tartson, csak-csak elcsodálkozik, hogy hát kedves barátaim, hová tűntek a színpadról a színdarabok?! És közben maga is tudja, nem(csak) ezen múlik: a háta borsódzik, amikor *Alpha-Király* címmel lát egy diletáns Csehov-zagyvalékot (Csehov-drámák összeturmixolt szövegei saját kommentárokkal kísérve, elhagyatott város széli gyárépületben, a közönség várakoztatá-



1. A hét akasztott ember története (Tabakov Színház)

2. Bulgakov Morfium című műve Vlagyimir Pankov „megzenésítésében"

3. A Pankov rendezte Aluljáró

4. Andrej Zsoldak Phaedra-rendezése (Nemzetek Színháza)

5. Az Árverés című Csehov-játék

sával, kényelmetlen ülőhelyekkel... minden, ahogy kell egy trendi produkcióban, igaz, nulla tehetséggel, ám fogcsikorgató fanatizmussal – szót se többet erről!), és libabőrös lesz bőre a gyönyörűségtől, amikor *Árverés* címmel Csehov-drámák saját kommentárokkal kísért, összeturmixolt szövegeivel találkozik a Drámai Művészet Iskolájában, szóval a „főiskolán" (erről még szó kell essék e beszámolóban, de hagyjuk a legjobbat a végére).

És különböző okokból hiányoznak a híres mesterek. Lev Dogyin *Lear király*a és Kama Ginkasz Dosztojevszkij-adaptációja, a *Buta versike* pusztán egyeztetési nehézségek miatt maradt ki a csomagból, a fesztiválnak résztvevői ők, míg a Magyarországon is sokunk által tisztelt orosz guru, Anatolij Vasziljev hiányzása nem a válogatók figyelmetlenségének köszönhető, a bűnök ennél sajnos súlyosabbak: a csinovnyikok középszerű hadseregével folytatott reménytelen háborúskodás következtében Vasziljev évek óta nem dolgozik Moszkvában (azaz Oroszországban), társulatának tagjai pedig produkciók próbálása helyett, létezésüket bizonyítandó, a Mesterre váró, öncélú tréningekkel és jógázással vegetálnak át egyik napból a másikba – mint ezt Dmitrij Kirov, a Vasziljev színházában (Povarszkaja 20. – bővebben e házszámról az utolsó fejezetben) saját társulatával dolgozó tervező-rendező mesélte (a „Vasziljev-ügyről": SZÍNHÁZ 2007/5.).

3.

4.

Regények színpadon

De miközben az „orosz csomag” tudatos, illetve véletlenszerű hiányairól szól e hosszú bevezető (vidéki előadások, hagyományos színdarabok, mesterek hiánya), szólni kell a válogatás vállalt elfogultságairól is, melyek minden bizonnyal a pillanatnyilag meghatározó tendenciákról és az éppen legizgalmasabb színházteremtő személyiségekről tudósítanak. Két rendező (Vlagyimir Pankov és Dmitrij Krimov) három-három előadással képviseltette magát, és a végeredményekkel találkozva (a hiányzókat persze nem ismerve) talán megkockáztatható: joggal. De Kirill Szerebrennyikovtól és Karbauskistól is két-két produkciót láthatott az, akinek sikerült a logisztikai képtelenség, és egyszerre tudott több színházban üldögélni. Nézzük előbb a figyelmes magyar nézőknek is ismerős neveket, Szerebrennyikovot és Pankovot. Előbbi a híres-hírhedt *Gyurmát* rendezte évekkel ezelőtt (láthattuk Budapesten a Kortárs Drámafesztiválon), utóbbi pedig a *Vörös fonál*lal mutatkozott be két éve a Bárkán. Szerebrennyikovval az történt, ami természetes: a bátor és vad siheder sikeres lett – ez persze a mindig szélen állók számára gyanús –, míves mesterré nőtte ki magát. Legalábbis ezt látszik bizonyítani Szaltikov-Scsedrin kötelező olvasmányából, *A Golovljov család* című nagyszerű családregényből készített remek színpadi adaptációja a Művész Színházban. Az idegen fesztiválvendég nem „viszonyul”, nem ismer kötelezően tudott összefüggéseket, kapcsolatrendszereket, kényszerű kompromisszumokat stb. Egyszerűen néz előre, és unalmában békésen bealszik, vagy ámul azon, hogyan lehet az ódon XIX. századi terebélyes epikát színpadra állítani. Itt az utóbbi történik: a lassan hömpölygő regény eseményeit többnyire imponáló színházi eszközökkel fordítja át színházzá a rendező és a vérprofi színészcsapat, élén a Júduskát játszó orosz sztárral, Jevgenyij Mironovval. Egy frappáns példa, ahol az epika időbeliségét a színpad szinkronitása váltja fel: az erős természetű nagyasszony fiát, az iszákos Szergejt temetik. A halott mozdulatlanul „áll” hátul, kabátját méretes öltésekkel varrják össze a siratóasszonyok, közben jobboldalt a falusiak fehér batyuiból kialakított temetőben zajlik a szertartás, és a színpad bal oldalán ezzel egy időben a család a nagy asztalnál üli a tort... A katarzis nem szaggatja a lelkeket, de bámulhatjuk a mesterség alapos ismeretét. Ez nem minden, de nem is kevés. Hasonló feladatot old meg jelesre Karbauskis, aki Csehov kortársának kisregényéből készített egyszerű, szép, tiszta adaptációt. Leonyid Andrejev gyönyörű, egyszerre sejtelmes-misztikus szövegét, *A hét akasztott ember történetét*, mely tulajdonképpen hét halálra ítélt gyilkos monológjait jelenti, arra használja a rendező, hogy közös halálraítéltségünkkel szembesítsen bennünket. Nem a terrorizmus társadalmi-politikai okai érdeklik, noha a százéves történetnek akár ezen aktualitásait is kereshetné valaki, nem is a szegénység vagy a durva és primitív kegyetlenség pszichikai mozgatói foglalkoztatják, magyarul nem a bűn, hanem a mindannyiunkat váró ítélet áll az előadás középpontjában. Ki hogyan menekül, retteg, néz szembe a halállal, azzal, aminek ténye nem, csak időpontja ismeretlen? Milyen furcsa az ember, mondja halk, szelíd mosollyal Karbauskis: szűkölve bújik, remegve csúszik-mászik a tudott, akár vágyott szabadság elől. Hősei felszabadultan repülnek az ismeretlen végtelenbe, vállalják azt, ami elől nincs menekvés. Korántsem filozófiai értekezés persze a Tabakov Színház produkciója. Egyszerűen tiszteletre méltó, letisztult mestermunka, olyan, amiből fehér holló egy-egy darab a „piacon”. Ez az előadás is a történetmesélés színpadi módozataival kísérletezik – sikerrel. Egy-egy szereplő hol monológot mond, hol dialógust folytat, hol egyes szám harmadik személyben narrálja-kommentálja saját cselekvését; *A Golovljov család*ban pedig a gyakran alkalmazott szinkronitás, illetve a jelen idejű eseményeket

múltba helyező, archaikus hatást kiváltó diavetítős világítás-vetítés segíti, hogy az epika és a dráma mezsgyéjén haladjunk.

A fesztivál „sztárrendezője", Vlagyimir Pankov legfrissebb és talán legkiérleltebb rendezésében szintén majd' egy évszázadot lép vissza az időben, amikor ő is egy kisregényt választ alapanyagul: Bulgakov *Morfium* című művét „zenésíti meg", és ez utóbbi kifejezést korántsem a pongyola fogalmazás, hanem Pankov közismert alkotói módszere indokolja. Ő maga „soundrama"-ként határozza meg darabjai műfaját, aki látta a *Vörös fonal*at, sejtheti, mire utal az elnevezés: Pankov mindenekelőtt zeneszerző és zenész, a produkciók egyik főszereplője pedig mindig a PAN-kvartett nevű zenekar, melynek tagjai színészként és táncosként is közreműködnek. Pankov zene, tánc és szöveg ötvözetét próbálja megteremteni úgy, hogy kiindulópontként, alapanyagként egykori vagy friss irodalmi anyagot használ fel. Bulgakov bizonyul a legmegbízhatóbb társnak, pontos, egyenes vonalú története biztos keretek közt tartja a gazdag fantáziával, szertelen energiával megáldott rendezőt és játékostársait. A történet az 1910-es években játszódik, de már a nézőket fogadó első kép is jelzi, Pankovot korántsem a korrajz érdekli: farmernadrágos, piros dzsekis alak guggol a színpad közepén, kapucnija mélyen arcába húzva teszi őt névtelen mai hőssé. A kibontakozó történet szerint orvos lenne ő a tízes évek Oroszországában, de öltözéke (mellesleg az *Aluljáró*ban, Pankov másik rendezésében is ezt láthatjuk a szereplőkön, sőt a sajtótájékoztatón maga a rendező is ezt a kapucnis dzsekit viseli), passzív, várakozó pozíciója és kibomló, középponti problémája, azaz kábítószer-függősége Moszkva utcáin, kapualjaiban, aluljáróiban és persze bárakárhol e globalizált világban felbukkanó személytelen kortársunkká alakítják Bulgakov orvos kollégáját. Bulgakov persze nem volt orvos, csak szeretett volna az lenni, de tanulás helyett az operában múlatta az időt, talán ezért is csempészett a történetbe egy operaénekesnőt, akit reménytelenül szeret választott főhőse. Bulgakov orvosa sorsa elől elhagyatott, világvégi körülmények közé, távoli orosz vidékre menekül, ahol a reménytelen hideg és szegénység egyetlen ellenszere a vodka és az uborka – de miközben mi Moszkva csillogását élvezzük, nem lehetnek illúzióink, ma sincs ez másként. Ideális alapanyag Pankov számára: első, híres előadásából *(Doc.tor)*, melyet majd szintén megkapunk az „orosz csomagban", tudhatjuk: izgatja őt az orvosok (és betegek) katasztrofális szociális helyzete; inspirálja őt a perifériára szorult értelmiségiek (és nem értelmiségiek) sorsa; zeneszerzőként és színházcsinálóként megihleti az archaikus és modern szélsőségek találkoztatása, s mindezt ebben a mesében beágyazhatja az opera (és Moszkva) elemelt, valószerűtlen világába. Ezek tehát a történet és az előadás alapelemei. Az alaphelyzet kliséjét („ez lesz az utolsó adag, holnaptól új életet kezdek" – hajtogatja a főszereplő, és belövi magát) többnyire sikerrel oldja fel az előadás: végtelenül egyszerű, de gazdag jelentésekben használt színházi eszközök, a nem e világi *Aida* képei és áriái, a nagyon is e világi lepusztultság zsigeri megnyilvánulásai és életet követelő, dinamikus muzsikája kiszakítják a produkciót a közhelyekből. Pankov az ellenpontozásra épít – sikerrel: a csúnya falusi asszisztensnő, ki óvja-segíti a morfiumért nyüszítő doktort, belelép a vodkától ázott bádogbögrékbe, és spiccen botladozva bepiruettezik a moszkvai opera színpadára, később pedig az elkábult orvos víziói őt magát az *Aidá*ból száműzött fáraóként mutatják nekünk, akit már a sírját mélyítő ásókkal legyez az operaházi statisztéria. Aztán a várható, kiszámítható, mégis erős zárókép: üres a színpad, és kiterítve előttünk egy farmernadrág és egy kapucnis, piros dzseki – végül sötét.

Fekete kapucnis mai hősök térnek vissza az *Aluljáró*ban (az előadásról részletes beszámolót olvashatunk a SZÍNHÁZ 2007/4. számában), leülnek hangszereikhez, és a középső, üres térben játsszák-zenélik-kísérik az egymást váltó, az aluljárók mindent befogadó szabad tere által összefogott, a szabad világba vetett, kiszolgáltatott figurák egyetlen közös drámájaként megélhető monológfüzért. A mű úgy készült, ahogyan azt ideális esetben elképzelhetjük: adott témára (emberek az aluljáróban) tíz fiatal drámaíró szövegeket gyártott, melyeket a rendező és társulata egy előadás létrehozása érdekében szabadon felhasznált. És mivel a választott helyszín, a XXI. század pokla-purgatóriuma (mennyországot sem az előadásban, sem Moszkva–Budapest–New York stb. aluljáróit feltérképezve nem lelt errefelé e sorok írója, s ez nyilván számos bűnének róható fel) mindent befogad, sikerül egyszeri-egységes produkciót létrehoznia Pankov társulatának. Kurvák és rendőrök, üzletemberek és terroristák, férjek-feleségek és gyerekek, kábítószeresek és tenyerüket nyújtó nénik-bácsik... Már e felsorolás jelzi, hogy miközben a választott szituáció bármit befogad, közhelyek csapdáit is rejti. Szerencsére a jelenetek többségében mind az írók, mind a színházcsinálók kikerülik őket, s ennek oka elsősorban a tiszta, egyszerű beszédmód, a köztes megoldásokat kerülő bátorság és a műfajokat szabadon váltogató, remek zene. Mely zene a produkció záróképében zavarba ejtő dallamra lel, s e szándékolt zavart csak fokozza, amit a színpadon, majd pedig a nézőtéren is tapasztalunk: egy mosolygó orosz katonatiszt az aluljáró kövéről felemeli s magához öleli a szegény orosz gyermeket, az új szöveggel megszólal az orosz himnusz, a fekete kapucnik lassan lekerülnek a zenészek-színészek fejéről, a nézők nagy része feláll (a magyar színikritikus a kisebbséghez húzva ülve marad), a kérdéses célzatú provokáció sikerülni látszik.

A didaxissal elegy provokáció Pankov harmadik beválogatott előadását is jellemzi, bár az alkotók joggal mondhatják: a választott téma (orvosok és betegek helyzete Oroszországban) provokatív (a *Doc.tor*ról szóló beszámolót lásd SZÍNHÁZ 2007/4.). A szűk kis pincelyukban elmondott-elzenélt „soundrama" nézői is orvosok lesznek, legalábbis belépéskor mindannyian fehér köpenyt kapunk, melyet szelíd erőszakkal ránk segítenek a jegyszedők. De a pillanatnyi magyarországi kórházhelyzetre gondolva megkockáztathatjuk, nem a fehér köpeny miatt érezzük ismerősnek Jelena Iszajeva szövegét. A bulgakovi alapszituáció is-

métlődik (ilyen értelemben a *Morfium* előtanulmányának is tekinthető a korábban készült *Doc.tor*): fiatal orvos kerül egy távoli, eldugott faluba, ahol a kezdeti ambíciókat hamar kiöli a semmi és a vodka. Ennek a produkciónak is erénye az egyszerűség, más kérdés, hogy a mondandó is egyszerűre és kiszámíthatóra sikeredik. De ha arra gondolunk, hogy a *Morfium* a rendező legfrissebb munkája, akkor bizonyítva látjuk, hogy Pankov és választott műfaja, a *soundrama* fejlődőképes, igaz, az sem baj, ha jó szerzőt választ hozzá az ember.

Povarszkaja 20.

És ha a fesztiválról hiányoljuk is az igazi drámai műveket, ha jól figyelünk, észrevesszük, hogy elhallgatva, letagadva vagy szégyenlősen vállalva, az alternatív-trendi-kísérleti stb. produkciók mögött csak-csak ott bújik egy-egy jó szerző, legyen az akár zeneszerző. Mint például a titokzatos okokból csomagunkba válogatott *Carmen* esetében, melyet végzős balettiskolások táncolnak el különösebb koreográfusi invenció nélkül – de a mindent fogyasztó néző beéri azzal, hogy szemét legelteti a szép orosz lányokon. Akárhogyan is, a *Carmen* csak azért érdemel említést, hogy vele szembeállíthassuk a zenészekből és táncos-színészekből álló, Ilja Eppelbaum által vezetett „Tíz (Árnyék)" nevű társulat nagyon is invenciózus, komolyan vicces *Orpheusz*át. Szemtelen, jópofa előadás. A színpadon törpebalerinaként bohóckodó zenészek szépen eljátszják a XVIII. századi zeneszerző, Jevgenyij Fomin operáját, a főszereplő komoly balett-táncosi felkészültséggel eltáncol bizonyos jeleneteket, ám a legpatetikusabb pillanatokban kilép szerepéből, és (ön)ironikusan kommentálja önmagát és az adott szituációt. Világot, sőt színházat megváltani igyekvő, lánglelkű teatralisták között jóleső és felszabadító érzés látni egy társulatot, mely komolyan veszi a szakmát, de olykor kikacsint ránk, és azt súgja, önmagunkat azért ne vegyük ennyire komolyan. Mindezeknek totális ellentétét kapjuk a Nemzetek Színházában, ahol egy, a közönséget végletesen megosztó *Phaedra*-változatot állított színre Andrej Zsoldak. Szergej Korobkov drámaíró három idősíkban közlekedteti szereplőit: az alaphelyzet a sztálini idők pszichiátriájára visz bennünket, innen hol visszalépünk a klasszikus mítosz idejébe, hol előrelépünk a jelenbe, a XXI. századi Moszkvába. E bármire alkalmas alapanyagból a fesztivál legzavarbaejtőbb előadását hozta létre az ukrán rendező. A gazdag orosz színházi vásáron forgolódó, némi tapasztalattal már rendelkező, mindenevő magyar fogyasztó, e beszámoló készítője alkalmatlanságát jelenti be: képtelen megállapítani az elé rakott termékről, humbugba csomagolt blöffel, avagy elmélyült munka gyümölcsével találkozott-e, magyarul tetszik-e neki ez a *Phaedra,* avagy ki nem állhatja azt. Azt azért sejti, hogy a moszkvai vásárból nem ezt hozná haza vásárfiának, bár szívesen megkérdezné tanultabb pályatársaitól, eszik ezt vagy isszák. Ahogyan moszkvai vendéglátói is folyvást ezt kérdezgették tőle: na, mit szólsz a *Phaedrá*hoz? S ő csak annyit szól, hogy irtózattal és ámulattal vizsgálgatta majd' négy órán keresztül a színházi hatás természetét. Mert Zsoldak minden erőfeszítése a hatást szolgálja. És mivel a néző folyamatosan érzékeli, hogy vele most „bánnak", őt most „használják", rá most „hatást gyakorolnak", hát ösztönösen ellenáll: eltartja magától a produkciót, és kívülálló megfigyelőként azt lesi, mit dob be a rendező, és azzal mit akar elérni. De miközben abban hisz, hogy műalkotás és befogadó találkozása kölcsönös és egyenrangú esemény, és az utóbbi nem lehet puszta elszenvedője és kiszolgáltatottja az alkotói masinériának, nem tagadhatja le, hogy Zsoldak összművészeti támadása nem hagyja érintetlenül. A színpadon víz, homok, kórtermeket elválasztó plexifalak, a termekben nyáladzó betegek, a díszlet fölött kifeszített vásznon folyamatos vetítés: hol fehér egerek cellalétét bámulhatja, kinek ez örömet okoz, hol a bejárati ajtón kívüli folyosókon, lépcsőkön követhetjük a kilépő szereplőket, elkísérve őket akár az éjszakai Moszkva kemény helyeire is, ahol mellesleg remek autós üldözéseket és brutális gyilkosságokat nézhetünk végig (e jelenetek vér- és ondómennyisége nem marad el a Krétakör néhány évvel ezelőtti *NEXXT*-szintjétől), hol pedig a színpadon kóricáló operatőrök mutatják szuperközeliben Phaedra arcát – ezek a szuperközelik leplezik le és mutatják fel a színészet varázslatát: a zseniális Marija Mironova (mint megtudom, csak véletlen névazonosság a már említett sztársznésszel) szeméből éppen akkor és éppen olyan sebességgel csordul a könny, és láthatjuk: igazi könny, ahogyan azt bepróbálták, és ahogyan az a vásznon jól mutat... És bizonyos hangokat-zörejeket kihangosítanak, a jelentést körmölő orvos tollát, ahogyan koccan a tintásüvegen, ahogyan serceg a papíron, ajtócsapódásokat-madárcsicsergést-rockkoncertet játszanak be... Oldalakon át sorolhatóak az effektek, és egy ponton túl a rideg és távolságtartó néző felteszi kezét, rendben, hadd jöjjenek, sóhajtja, és csodálattal adózik a színpadon és azon kívül is tökéletesen működő gigantikus mechanizmusnak, és akarja, nem akarja, meg kell hogy állapítsa: a fesztivál egyik leghatásosabb előadását látta, és örül, hogy látta – de a kérdésre, tetszett-e ez neki vagy sem, bizony nem tud válaszolni.

A kopott kis stúdió hátsó sötét sarkában egy betonkeverő gép, s az is minek, kérdezhetnénk utóbb, hisz az *Árverés* címmel futó Csehov-játékban semmi nem történik vele. De hát éppen Csehovtól tudhatjuk, hogy ha a színre kerül egy betonkeverő, az egyszer „elsül" majd, ha máskor nem, hát amikor a hat fiatal színészszel együtt elhagyjuk a házat, a birtokot, beindul majd az új élet, leomlanak a falak, és felépül az új ház, egy új, fényes Moszkva akár, a jövő, mások jövője. A Povarszkaja ulica 20. szám alatt valami más kezdődik majd. Fontos a cím, A Drámai Művészet Iskolájának címe, mert ezt az utcatáblát biggyesztik a színészek a homokkal borított játéktérben álló kicsi makettek egyikére, mely talán Arkagyina, Ványa vagy éppen Ranyevszkaja birtokát is jelezheti (miközben a tanítvány, Dmitrij Krimov nekünk olyannyira kedves finomsággal valójában az önkéntes száműzetésbe vonult Mesterre, Anatolij Vasziljevre utal, hiszen e ház e pillanatban még a Vasziljev-színház épülete, igaz, a háttérben már

ott várakozik a betonfejű csinovnyikok bedarálásra kész betonkeverője). Ahogyan az éppen Trepljovként vagy Tuzenbachként rappelő fiatalember pedig vicces zokniját mutatja felénk, talpán a felirattal: MHAT. Az *Orpheusz*hoz hasonló jópofa, szemtelen hülyéskedés az *Árverés,* de jóval több annál: frenetikus, féktelen, fiatal őrület, ugyanakkor szárnyaló, szomorú és szabad költészet – gyönyörű és friss bohócjáték. Amikor belépünk, csak a homokkal beszórt üres teret látjuk, a földön néhány átléphető épületmakettel, egy ócska kismagnóról szelíd zongorafutamok erősítik az elmúlás hangulatát, ebbe csörtet be frissen-vidáman öt hátizsákos fiatal, akik Csehov szövegtöredékeit és saját mondataikat összefűzve játszanak, játszanak, játszanak. A mindig „új formákat" követelő fiatalság fájdalmasan boldog játéka, gyönyörű szláv templomi kórust és féktelen rapet keverő, felemelő körtánca ez a színházi *jam session,* az előadás kosarába bekerül az első sorban ülő amerikai turista által elkattintott csoportkép, a Piscsik-féle bankóköteg, a professzor által makettre tűzött finn zászló, a részeg doktor által elővarázsolt, Putyint ábrázoló szamovár, a padló alól előásott három rongybaba, hát persze, Irina, Mása, Olga, akik később homokba hullanak, és akiket aztán szívszorító hidegséggel fekete fóliába csomagol és eltemet valamelyik játszó színész, s az egész kosár, akárha elmúlásra ítélt orosz pakk, a beérkező bamba hatodik társ kezébe kerül, a többiek lassan búcsút intenek, hogy egyszer még bohócra mázolt képpel visszatérjenek, s egy utolsót játszva a Povarszkaja utcai gyerekszobában, velünk együtt, kik e vásárfiát azért batyunkba gyömöszöljük, elhagyják a felszámolásra ítélt színházi iskolát. Kilépünk a korai tavaszba, fények, autók, még ma este Moszkva, aztán másnap a reptéri futószalagra rakjuk az orosz csomagot.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

MINDEN PÉNTEKEN!

KERESSE A HÍRLAPÁRUSOKNÁL VAGY FIZESSEN ELŐ!

Kedvezményes éves előfizetési díj 15.500 Ft

Megrendelhető a szerkesztőségben:

1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel: 06–1 210–5149, 210–5159,

Fax: 303–9241 • e-mail: lapterjesztes@es.hu

Summary

A separate heading is devoted to a brand new Hungarian opera: the State Opera House presented a musical version of a classical Hungarian play, the farce about *Mrs. Karnyó* by Mihály Csokonai Vitéz, with János Vajda's music on a text by Szabolcs Várady.

The column of reviews is once more rather copious. Critics contributing are Tamás Tarján, Andrea Rádai, Judit Szántó, Andrea Tompa, László Sz. Deme, Balázs Urbán, Andrea Stuber, László Zappe, Lilla Proics, György Kassai and Szabolcs Szekeres. They describe for us performances of *Prah,* a new play by György Spiró (Radnóti Theatre), Shakespeare's *A Midsummer Night's Dream* (Szolnok), an adaptation by Csaba Kiss from *Les Liaisons Dangereuses* by Choderlos de Laclos (New Theatre), Dezső Szomory's *Ermine* (National Theatre), Nikolai Gogol's *The Marriage Proposal* (Kecskemét), Arthur Miller's *A View from the Bridge* (Zalaegerszeg), Edward Albee's *Who's Afraid from Virginia Woolf*? (Pécs), Nikolai Gogol's *The Government Inspector* (Szolnok), László Garaczi's *Plasma* (Veszprém).

At this point the reader may be acquinted with Tímea Papp's account of the IVth National Review of Children's Theatre.

Our dance critics, Virág Vida, Krisztián Faluhelyi, Ákos Török and Csaba Kutszegi saw for us *Ghost Exchange* by Arts Fission and TranzDanz, with a choreography by Angela Pui-Yin Liong and Gerzson Péter Kovács, *Inspiration,* an experimental evening designed by four young choreographers, *I Am Thirsty,* a new work by Adrienn Hód and *„N",* a work by the Preljocaj Ballet. Added to this last account we find the conversation Katalin Lőrinc had with Angelin Preljocaj, Albanian born French artist, head of the company.

In another conversation Bea Selmeczi introduces us to Róza Bánki, a costume designer mainly for dance productions.

In our series „playwrights on playwrights" István Tasnádi communicates his thoughts about László Garaczi, one of his colleagues.

Reviews of some interesting guest performances follow. László Kúnos saw *Hedda Gabler* as conceived by Norway's National Theatre, Balázs Urbán evokes Lars Norén's *War,* a play performed by Israel's Habima Theatre, Tamás Halász reviews *Hey Girl!* by Romeo Castellucci's Cesena-based Societas Raffaello Sanzio and Andrea Rádai took part in an experimental promenade documentary by Amsterdam's Space Company, titled *A Monument for the Present.*

In our column concerned with world theatre we publish Sven Friedrich's essay on director's theatre in the opera and an account by László Bérczes of his experiences at Moscow's Golden Mask festival.

Our playtext of the month is the adaptation Csaba Kiss wrote of *Les Liaisons Dangereuses,* a production he himself directed and which is reviewed in this issue.