2008. JANUÁR
WWW.SZINHAZ.NET

színház

Ördögök

Lear király
Búvárszínház
Ivanov
A fogadósnő
Moliére
Sirzamanze

Dialóg a monodrámáról
Interjú: Luk Perceval

VILÁGSZÍNHÁZ
Fesztivál:
Wrocław, Nyitra

Václav Hável: Távozás (dráma)

392 Ft
XLI. évfolyam 1. szám
nka
Nemzeti Kulturális Alap

TISZTÚJÍTÁS
Új Színház
Schiller Kata felvétele

LÉLEKVESZTŐ
Kolibri Pince
Szlovák Judit felvétele

FARKASOK TÁRSASÁGA
Művészetek Palotája
Koncz Zsuzsa felvétele

Kritikai tükör

2 Tompa Andrea: Mégis miféle jövőnk?
Dosztojevszkij – Mohácsi István – Mohácsi János – Kovács Márton: Ördögök

6 Karsai György: Villásreggeli családi háttérrel
William Shakespeare: Lear király

9 Jászay Tamás: Életművészet
Kárpáti Péter: Búvárszínház

11 Stuber Andrea: A veríték sós
Anton Csehov: Ivanov

13 Tarján Tamás: Nincsen benne semmi, ámde
Nagy Ignác– Parti Nagy Lajos: Tisztújítás

16 Urbán Balázs: Egy férfi és egy nő
Carlo Goldoni: A fogadósnő

18 Maul Ágnes: Testen kívüli élmények
Carlo Gozzi – Heltai Jenő: A szarvaskirály

19 Proics Lilla: Az elvetett kocka
Mihail Bulgakov: Molière (Képmutatók cselszövése)

21 Sz. Deme László: Peer és társai
Henrik Ibsen: Peer Gynt

22 Zappe László: Szentimentális politikai giccs
Kiss József: Az angyalok nem sírnak

24 Balassa Eszter: Lélekölő utazás
Jónás Tamás: Lélekvesztő

25 Barta Edit: Viszlát, Európa!
Horváth Péter: Blikk

Monodráma

27 Dialógus a monológról és monodrámáról
Tompa Andrea és Alina Nelega beszélgetése

30 Íjgyártó Judit: Monodrámán innen és túl
Előadásról előadásra

Tánc

36 Kutszegi Csaba: Farkasokkal táncoló
Farkasok társasága; Piroska és a farkasok

38 Horeczky Krisztina: Mellékdal
Sirzamanze

40 Faluhelyi Krisztián: Etűdök táncszínházra
Négyszer szólók

41 Halász Glória: Fáradt napsütés
A következő lépés

Vendégjáték

43 Koltai Tamás: Nincs illúzió
Peter Zadek Peer Gyntje

45 Szántó Judit: Nehéz szatírát élve tartani
Mihail Bulgakov: Kutyaszív

46 Török Ákos: „A lányok, a lányok...”
Hirtelen madarak; Három nővér

Interjú

49 Bérczes László: Egy megfigyelő
Beszélgetés Luk Percevallal

Világszínház – Fesztivál

55 Tompa Andrea: Nők, bábok, emberek és majmok
Wrocławi változatok a börtönre

62 Jászay Tamás: Állj, ki vagy?
Nyitra

DRÁMAMELLÉKLET
Václav Havel: Távozás

A CÍMLAPON: Csoma Judit az *Ördögök* nemzeti színházi előadásában • *Schiller Kata felvétele*

szinház

MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG | ORSZÁGOS SZÍNHÁZTÖRTÉNETI MÚZEUM ÉS INTÉZET

XLI. évfolyam 1. szám
2008. január

Megjelenik havonta
XLI. 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

Támogatók: Oktatási és Kulturális Minisztérium, Nemzeti Kulturális Alap, a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága, Nemzeti Civil Alap, Szerencsejáték Zrt. Szabad Sajtó Alapítvány, „Budapest Bank Budapestért” Alapítvány

Tompa Andrea

Mégis miféle jövőnk?

DOSZTOJEVSZKIJ – MOHÁCSI ISTVÁN – MOHÁCSI JÁNOS – KOVÁCS MÁRTON: ÖRDÖGÖK

Naptár szerint unalmas élni, Liza.
Dosztojevszkij: Ördögök

Tudjátok, hogy olyan, hogy idő meg tér, nincs?
Dosztojevszkij – Mohácsi: Ördögök

Magyar színházban ritkán találkozni olyan darabbal, amely a kortárs világ eszméit vizsgálná. Nyilván minden eszme mögött az ismerős egyetlen, kizárólagos, elnyomó ideológiát gyanítjuk, ezért legfeljebb cinikusan kinevetjük. A színház inkább történetekbe bújik (ezért a néző el is várja a *történetet* és a *történést*), mint hogy olyan, gondolataikra, eszméikre összpontosító személyeket szólaltasson meg, akik meg akarnak győzni igaz ügyükről. Márpedig ha valaki Dosztojevszkij prózáját akarja színre vinni (hacsak nem menekül a történetmesélésbe), nem kerülheti meg, hogy eszmékkel foglalkozzon, mégpedig saját korának – adott esetben a jelennek – fénytörésében.

Mohácsi János találkozása Dosztojevszkij *Ördögök* című regényével elvileg már azelőtt megtörtént, mielőtt a rendező hozzáfogott volna. Merthogy a két alkotó műveinek van néhány kardinális közös tulajdonsága. Mohácsi mindig kórusműveket rendez, s az *Ördögök* sokkal inkább az, mint az író többi nagyregénye – a *Bűn és bűnhődés, A Karamazov testvérek* és jószerével *A félkegyelmű* is az egyént, a személyiséget emeli ki. Az *Ördögök*nek már a címe is gyűjtőfogalom, s a közeg, a tömeg, az az amőbaszerű, alakuló szervezet, társaság és környezete sokkal meghatározóbb benne. Mohácsi rendszerint egy homogén közeget vizsgál – a *Csak egy szög*ben a cigányokat, a *Megbombáztuk Kaposvárt*-ban a katonaságot, *A salemi boszorkányok*ban (*Megszállottak*ban) pedig kifejezetten a tömeget –, és az erről alkotott eszméket. A kórusmű azt is jelenti, hogy a történetről a hangsúly átkerül az eszmékre (az *Ördögök* „sztorija" egyébként is széttagoltabb, másodlagosabb). A lineáris történetmesélés nem jellemző Mohácsira.

Az eszmék párbeszéde Dosztojevszkij poétikájának legfontosabb alkotóeleme, ezért is nevezik prózáját olyan dialogikus regénynek, amelynek nincs egyetlen uralkodó, a szerző által preferált eszméje (mint Tolsztojnál). Az olvasóra hárul a feladat, hogy eligazodjék. Kora vitatkozó eszméit Dosztojevszkij hallotta meg a legtisztábban. Mohácsi szintén az eszmék egymásmellettiségét hangsúlyozza, ezzel felkínálva a nézőnek a választást. (Emlékeztetőül: a *Csak egy szög*ben három lehetséges diskurzust kínál fel, hogyan folytatódhat a történet.)

A Dosztojevszkij (és Mohácsi)-eszmék szólamai nem múlt és jelen párbeszéde. Földrajzi és kulturális értelemben is kiszakítottak, a hősöknek (és történeteiknek) nincs életrajzuk, múltjuk is csak annyiban, amennyiben ez a jelenben fontos (mint az angolban a *present perfect* nevű igeidő: múlt és jelen egyszerre). Szinte egyetlen hőse mögött sem áll „szabályos" család; széthullás, lecsúszás vagy ellenkezőleg, a társadalmi ranglétrán váratlan előretörés jellemzi őket, de leggyakrabban, mint az *Ördögök* számos szereplője, nem jönnek sehonnan, pusztán vannak, léteznek a jelenben. A „véletlen törzs" tagjai ők, ahogy Dosztojevszkij egy elemzője, Engelgardt fogalmaz. Esetükben az okozatiságot – ahogy cselekszenek, amit gondolnak – nem körülményeik, nemzetiségük stb. határozzák meg. Az általános érvénynek ez a múlt nélküli jelenidejűség is a feltétele. (És ezzel Dosztojevszkij természetesen szakít a realista lélektani regény szabályaival.)

A tér-idő beágyazottság általában Mohácsinál sem létezik (utoljára talán a *Csárdáskirálynő*ben volt kitapintható a történelmi idő). Csak egy helyzet van, egy jelen idejű létállapot, amely az éppen vizsgált közeg tagjait köti össze. Oda, hogy nem létezik tér-idő, kimondatlanul minden darabja eljutott. Minden idő jelen van például a *Csak egy szög*ben, ahol mindig most van. Ennek a Mohácsi-féle *most*nak persze egész más a neve és a történeti fejlődése (ez a posztdramatikus színház *most*ja, aminek a tárgyalása messze vezetne).

A figurákat Dosztojevszkijnél egyszerre látni kívülről, parodisztikusan (ez Mohácsira is jellemző) és belülről – beszélő énként, mint eszmék hordozóit. Függő és egyenes beszédmód, az ábrázolás szempontja váltakozik nála. A belülről való ábrázolás azonban már meglehetősen idegen Mohácsitól. Végül pedig, Dosztojevszkij szószátyár – e regény esetében

olykor már-már logorrheás – figurái is közel állnak a bőbeszédűségre ugyancsak hajlamos Mohácsihoz.

Az *Ördögök*et általában szabadabban adaptálják, mint a többi Dosztojevszkij-regényt. Láttam négyszereplős diákszínjátszó változatát, Lev Dogyin gigantikus kilencórás produkcióját és Frank Castorf filmjét. Mohácsi a híradókból ismerős jelenből, egy mai terrorista akcióból indul ki: egy férfi felrobbant egy gyerekekkel teli buszt. És a tér-idő megszűntéhez, az állandó, örök jelenhez akar visszatérni. Hagyományosan azt mondanánk, hogy az előadásnak két síkja van. Az egyik Mohácsi eredeti darabja, a másik valóban Dosztojevszkij-szereplőket, dialógusdarabkákat, történetcserepeket használ fel. A nézőnek eleinte szalonkabátok vs. öltönyzakók, nagyestélyik vs. ballonok jelzik az időkülönbséget, hogy aztán az előadás ezeket a kulisszákat és konvenciókat maga mögött hagyja, és szabadon járjon ki-be, jelenből másik jelenbe. Hiszen el *kell* jutni addig a mondatig, hogy a dolgok ismétlik önmagukat. És a jövő be fog következtetni.

A két terrorizmus nem sokban különbözik ezen a színpadon, legfeljebb a díszletek: vodka és szamovár az egyikben, modern hátizsák és ásványvíz a másikban. Szervezet és társaság itt, zrt. ott. Ebben is, abban is feláldoznak ártatlan(oka)t. Mindkettő formája a szimbolikus rend elleni merénylet. Egyikre sincs külső magyarázat. A magyarázat mindig a gondolkodni nem akaró vagy nem saját gondolatait gondoló csorda-emberben van, véli Mohácsi. Úgy is nevezi el majd hősét: Csordov. Neve az orosz „csort" szót is felidézi, amely ördögöt jelent, amolyan kis, incifinci ördögöt, ahogy Ivan Karamazov nevezi. A regény címében nem ez, hanem a „besz" van, a *démon,* majdhogynem *sátán* jelentésű szó (bizonyos nyelvekre *Démonok*ként fordítják). (Az, hogy a robbantó először Juszufként mutatkozik be – tehát a muszlim mivolt automatikus összekapcsolása a terrorizmussal –, az előadáshoz méltatlan előítélet és közhely.) Csordov csak amúgy mellékesen dobja be a busznyi gyerek felrobbantásának nagyszerű ötletét, mint ami kiválóan alkalmas a figyelem fölkeltésére.

Dosztojevszkij és a terrorizmus témájának összekapcsolása külön elemzés tárgya lehetne, amelyben bizonyítani kellene azt, hogy a XIX. század közepének orosz értelmiségije és a mai Párizs külvárosának hordái hasonló gyújtogatók, akiket a kétségbeesés és a tehetetlenség köt össze, és akiknek nincs képük a jövőről. Módszereik sem különböznek sokban. Íme, Sigajlov eszméi: „Minden egyes működő csoportnak az a feladata, hogy új híveket szerezzen, és [...] módszeres leleplező propagandával rombolja a helyi hatóságok tekintélyét, zavart támasszon a falvakban, a cinizmus, a botrányok, a legteljesebb hitetlenség magvának elhintésével felkeltse a vágyat a jobb iránt, végül gyújtogatással, mint a leghasznosabb eszközzel, egy meghatározott pillanatban, ha kell, kétségbeesésbe döntse az országot." A „cselekvési program" egy pillanatig sem foglalkozik azzal az úgynevezett jobbal, amelyet ilyen áron létre akarnak hozni. Nincs jövő, csak a romboló jelen van.

Csoma Judit, Vay Viktória és Gazsó György

Mohácsi hőse – gondolatának alappillére – a tömegember, aki eltévedt az eszmék labirintusában, és a legkönnyebb kijáraton indult el. Előadásának gondolatilag is különösen élő díszlete van (Khell Zsolt tervezése). Nemcsak mozog (ami a Nemzetiben nem újdonság), de mozdulatlanságában is inspiráló. A hátsó fal és a padlat egyaránt szögletes, labirintusszerű mintázatot ábrázol, a színpad hátsó részében pedig ezek háromdimenziós, mozgatható változataiban, illetve között botorkálnak-keresgélik egymást a színészek.

Labirintus ez a javából, vörös és fekete árnyalatban. (Milyen eszme/eszmék jutnak eszünkbe ezekről a színekről?) Amikor a hátsó falat hátulról világítják, finom (azaz nem egyértelmű) szvasztika-utalásokat látni. A jövő vagy a jelen eszméje alakul a szemünk előtt.

A szerzői sorba emelt Kovács Márton kivételesen erőteljes, önálló létre törő zenét komponált, amely autonóm alkotóelemként végigkíséri és gyakran megemeli, reménnyel tölti el a színpadot. Kovács Márton belülről építkező, de kívülálló rezonőri színészi jelenléte is egyedülálló.

A színpadon sokat ölnek. Folyamatosan.

Először is egy kislányt (a felrobbanó busz egyik áldozatát). Egy másik kislányt Sztavrogin becstelenít meg, aki aztán felakasztja magát. Egy asszony megöli – Sztavrogintól fogant – újszülött gyermekét.

A tömeg megöl egy nőt, Lizát, mert... A szervezet megöl egy férfit, mert... Lepuffantanak egy másik férfit, aki amúgy is öngyilkos akart lenni. Megkéselik Lebjadkinékat, a féleszű lányt és részeges testvérét. Csordovot, a buszrobbantót is a tömeg lövi le.

Aki öl: a tömegember (Csordov), vagy a tényleges tömeg. Vagy az a Sztavrogin, aki végső soron ugyanolyan gyilkos, mint Csordov.

És persze ezen az egészen közben nagyon sokat lehet nevetni. A helyzetek, a nyelvi játékok (olykor túl tekervényes) humorán, a képtelenségeken, meg ahogy az orosz nevekben botladoznak. Hogy nyáron sajnos nem lehet iskolát robbantani, muszáj buszt. Dosztojevszkij és a rendező paródiája csillog itt.

Mohácsi úgy tesz, mintha regreszszíven, a végéről mesélne. Elvégre az egész robbantással kezdődik, és lesz majd egy pillanat, amikor úgy tűnik, a jövő csak be fog következni, a robbantás csak *majd* lesz, a gyerek meg még meg sincs keresztelve. De nincs ilyen logikai rendszer. Mintha ebből a börtönszerű, önmagát folyamatosan ismétlő jelenből nézve – amelynek Sztavrogin ugyanúgy része, mint a buszrobbantó terrorista – az egyetlen lehetséges jövő a robbantás.

A kislány – az egyetlen szereplő, akivel Mohácsi együtt érez, temetését katartikus pillanatnak láttatja – az összekötő kapocs a két síkon folyó történet között. Az ő vérét veszik minden jelenetben, azonban nem olyan áldozathozatalként, amelynek révén megtisztulhatna a világ. Nemcsak hogy ő a tömegember áldozata, hanem végső soron saját szülei bizonyulnak hóhérjának.

A világ önmagát ismétli, mint egy kényszeres beteg: öl, öl, öl. Némi kevés reményt hagynak az atya titokzatos zárószavai: „Talán ma igen" – mondja, miközben a több tucat szereplő a nézők felé fordul. Mi igen? Talán máshogy lesz? Talán ma? Talán általunk, nézők által?

Mohácsi János nagy szándékkal, hatalmas apparátust mozgatva fogott hozzá munkájához, és fontos kérdéseket feszeget. Ám csak félig tudja eljuttatni őket a nézőhöz, s a szándék színházi megvalósulása, élvezeti értéke is részleges. Ezért egyrészt maga a konstrukció is okolható. Mohácsi elbeszélésmódja nem logikai-oksági úton halad, hanem szigetszerűen, önálló képek és helyzetek mentén. Az egymás mellé rakott jelenetek aztán valamilyen analogikus-szimbolikus kapcsolatba lépnek egymással (a mi fejünkben), mozgósítva bennünket, hogy alkossuk meg a magunk patchwork előadását, értelmezését (vagy sem).

Másrészt viszont a hosszabbik, második részben Mohácsi mintha mégiscsak el akarna mesélni néhány kulcsmozzanatot a regényből: Satov történetét és a Lizáét, Sztavrogin szerelmeit, meg a másik síkban a nagyapáról apára és apáról fiúra szálló lány sztoriját stb. A regény szálai, úgy sejtem, követhetetlenek maradnak annak, aki nem olvasta frissen a szöveget. A rendező „saját" története követhetőbb. Megszaporodnak a kamarajelenetek is – a kórusjelenetek kárára –, ezekhez azonban nincs elég (rendezői, írói, olykor pedig kifejezetten színészi) figyelem, a premier plánok alig, míg a külső, groteszk portrék szinte mindig működőképesek. Milyen gazdag a bohócok commedia dell'arte jelenete, és milyen vékony Liza és Sztavrogin kettőse! A szereplőket nem sikerül belülről, igazuk, hitük felől megszólaltatni, monológjaikhoz, vallomásaikhoz pedig ez elengedhetetlen lenne; Sztavrogin (Schmied Zoltán) gyónásából

hiányzik az önreflexió, nem igazi személyiség, inkább szürke, hétköznapi, mechanikus. Elbeszélésének – hogyan erőszakolt meg egy kislányt – kevés a tétje. A női alakok csupán általános jelzések, nem hús-vér karakterek, s – Csoma Judit kivételével és kivételes alakításával, amelyben humor, játék, drámai erő egyszerre van jelen – nincs önreflexiójuk, humoruk is fogyatékos. Liza (Vass Teréz) vázlat marad, inkább csak dekoratív jelenség, Marja Lebjadkina (Major Melinda) sem egy torz, őrült, sánta nő, hanem meglehetősen pasztell figura. Így aztán, mivel Sztavrogin nőinek vonala értelmezetlen marad, nem tudni, miért kell feláldozni Lizát – abban az egyébként szép és hatásos jelenetben. Nagyszerű Gazsó György minden szerepében (ő és Csoma mindig hallható is), játékos, tud poentírozni, van súlya, az egyik előadáson remekül improvizál, amikor eltörik az esernyője, Csomával együtt kivételes párost alkotnak; remek néhány epizodista: az önelégült Spindler Béla, a bolondos Felhőfi Kiss László, a fanyar Tamási Zoltán (akinek a nagyszínpad előnyére vált), a komor Némedi Árpád, a kenetteljes Csankó Zoltán, remek Kulka János is mint elegáns maffiavezér – ugyanez a női szereplőkről nem mondható el. És a kiemeltebb alakítások közül Hevér Gábor nem válik olyan kiszámíthatatlan gazdag jellemmé, amivé lehetne, valahogy szűk regiszterben játszik, pedig ő a fő manipulátor mindkét síkban; Schmied Zoltánnak, bár bevonulásakor látványos jelenség, nem sikerül magát démoni, ellenmondásos személyiségként megmutatnia. Egyedül a nagyszerű László Zsoltban (Csordov) tapasztalható a gondolattalanság és az önmarcangolás finom, ijesztő kevercse. És a kisebb létszámú jelenetekben egyszer csak feltűnik egy sereg arctalan, karakter nélküli statiszta, akiknek a dolgát, szerepét, színpadi létét a rendezőnek nem sikerült megfogalmaznia. Az utolsó jelenetben a teljes szereplőgárda céltalanul bolyongva felmond egy-egy kulcsmondatot a szerepéből vagy egy poént – értjük: itt már minden idő összecsúszott, minden csupán ismétli önmagát, azonban az egész mechanikus, egy gondolat vezérli (bántja), nincs színházra lefordítva. A néző tapsolna már, azaz menne, alig hallja a pap közös jövőnkbe vetett mondatát, hogy „Talán ma igen”, hogy mi vagyunk az igen, vagyunk és leszünk, nekünk dolgunk van, ők pedig mennek vissza oda, ahonnan jöttek: a sülylyesztőbe.

Schiller Kata felvételei

BALRA: Csordov szerepében László Zsolt (jobb szélen)

JOBBRA: Csankó Zoltán, Kis-Kovács Luca, Gazsó György és Csoma Judit

DOSZTOJEVSZKIJ – KOVÁCS MÁRTON – MOHÁCSI ISTVÁN – MOHÁCSI JÁNOS: ÖRDÖGÖK (Nemzeti Színház)

Díszlet: Khell Zsolt. **Jelmez:** Szűcs Edit. **Zene:** Kovács Márton. **Koreográfia:** Tóth Richárd. **Rendező:** Mohácsi János. **Szereplők:** Bognár Anna, Csankó Zoltán, Csoma Judit, Felhőfi Kiss László, Gazsó György, Hevér Gábor, Horváth Ákos, Koleszár Bazil Péter, Kulka János, László Zsolt, Major Melinda, Mertz Tibor, Némedi Árpád, Pásztor Edina, Róbert Gábor, Schell Judit, Schmied Zoltán, Spindler Béla, Szarvas József, Tamási Zoltán, Trokán Péter, Vass Teréz, Vay Viktória/Rónai Lili, Várkonyi Eszter.

Karsai György

Villásreggeli családi háttérrel

WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY

Zarnóczai Gizella (Kent), Járai Máté (Oswald), Farkas Andrea (Cordelia) és Király Levente (Lear)

Az aránytalanul sivár, fapadlós előszínpad valójában nem is előszínpad. Ez a senki földje. Ahogy a tér mélységében alig néhány centiméterrel megemelt dobogószínpad sem színpad, hanem leginkább talán egy tenyérbemászóan egyen-gyorsétkezde családi ünnepségekre alkalmas ízelegáns különterméneк részlete. Aki innen közel merészkedik a közönséghez, arra a halál leselkedik. Persze, hiszen elhagyta (önként vagy kényszerből) az otthonos akolmeleget, a biztonságot nyújtó családi környezetet, s ennek következményeit viselnie kell. Lear, Cordelia, Edmund és a többiek mind sorra kerülnek. De az előadás folyamán – a ráérősnek tűnő, csendes leveskanalazgatás közben – az is kiderül, hogy az asztal körül ülőkre *ott, bent* is a bukás, pusztulás vár. Nem a külvilág gonoszsága vagy a mindenütt leselkedő gyilkos merényletek miatt, hanem mert *ez ennek a világnak a rendje:* ember embernek farkasa, aki pedig nem lenne az – Lear, Cordelia, Gloster, Kent, Edgar

–, azt testileg és/vagy lelkileg elpusztítja, *bedarálja* a Learék után következő generáció (Regan, Goneril, Edmund, valamint közelebbi és távolabbi szövetségeseik).

Pedig minden olyan szépen indul: a nyitó kép tapintatlanul éles *Utolsó vacsora*-átirat, ahol a Leonardo da Vinci-freskó óta elhíresült elrendezésben ülnek az étkezőasztal nézőkkel szembeni oldalán Lear családtagjai és hatalmának legfőbb támaszai. Ez az asztal azonban nem királyi ebédlők súlyos, egész termet betöltő, impozáns *table d'hôte*-ja, nem terpeszkednek rajta ezüst gyertyatartók. Öt, sokadosztályú étteremkből ismerős, viszolyogtató műanyag lepedővel félig letakart – oh, hol van Lear *damaszt*terítője?! – négylábú fatákolmány mellett fogyasztja a színlap szerint: *villásreggelijét* a Lear-család.

Zsótér Sándor *Lear*-rendezésének nyitó képét *el kell olvasni,* mert minden részlete fontos, az előadás egészét meghatározó, helyzet- és jellemfestő elem (díszlet: Ambrus Mária). Nicsak, mit keres egy virágokkal díszített terasz (vagy galéria?) ebben a zárt térben, épp az elmélyülten levesét kanalazó társaság feje felett; miért nem a külső falon ékeskednek a piros és zöld, buja növények? Majd megtudjuk ezt is, amikor az épület külsejére fordul a forgószínpad: ott elborzasztó pléhfalat, kettős csapóajtót, hullámlemezzel borított, sebtében felhúzott, pusztában álló *diszkó*ra hajazó szörnyépítményt látunk, amelyen kevélyen kígyózik lefelé az ereszcsatorna. A bejárat mellett kecses szemétláda köszön vissza a plázákból, *mcdó*kból és *burgerking*ekből. A bal oldalon egy teljességgel funkcióját vesztett, meghökkentően méretes telefonfülke oldalfala. Ha a végtelenül szomorú, egyben végtelenül nevetséges építészeti elemeket összevetjük a címmel – *Lear király* –, egységes, koherens olvasatot kapunk: a színen semmi sem az, aminek Shakespeare-re várva gondolhatnánk. Minden ott van, ami egy királydrámában ott kell hogy legyen – csak éppen idézőjelbe téve, rosszabb esetben gúnyosan nevetséges kisszerűségében megmutatva, *nekünk szólóan – nagyon szomorúan – otthonossá* téve. A zárókép módosított *Utolsó vacsora*-átirata keretbe foglalja Zsótér Lear-történetét: innen indultunk, ide jutottunk: az asztal hosszanti oldalán megint ott ül mindenki, csak éppen egymás vállára hajtott fejjel, egymásnak támasztott, eldőlni készülő ember-dominók módjára: halott már a történet valamennyi szereplője.

De térjünk vissza az elejére. Ez a tér eleve devalválja a mindenki által tisztelve félt uralkodót, lányait, a hozzájuk tartozó, ugyancsak nemes vőket, illetve vőjelölteket. Egy tipikus-banális családi ebéd (jó, legyen – nyilvánvalóan játékos-gúnyos meghatározással – villásreggeli) első fogásánál tartunk, *in medias res,* amelyen a családfő – lehet, hogy nyugdíjba vonulásának alkalmából – kedélyesen meghitt hangon, egy munkában eltöltött élet magabiztosságával háta mögött rendelkezik öreg napjairól, s osztja fel birodalmát három (illetve két) lánya és a hozzájuk tartozó férjek javára. De ez tényleg nem is olyan fontos, csak amolyan letudni való *musz*feladat, szemmel láthatóan sokkal fontosabb számára a leves ízkompozíciójának beható élvezete. Egyszerre megható és – a következmények ismeretében – vérfagyasztó ez az időből kiesett Lear, aki utazgatásokkal, pihenéssel, mindenféle kikapcsolódással töltendő nyugdíjaslétét tervezgeti, s nem látja, hogy áldozatukra leső, velejükig romlott, gátlástalan haszonlesők veszik körül – a népmesékből idecsöppent legkisebb lány kivételével, akinek őszinte szeretetét éppen úgy nem ismeri fel, mint ahogy másik két lánya ordítóan üres hűség- és szeretetömlengései mögött is képtelen érzékelni az ellene irányuló, sistergő megvetést és gyűlöletet. Zsótér szegedi Learje – Király Levente mindvégig hibátlan alakításában – fatális tévedés áldozata. Az első pillanattól az utolsóig teljességgel hiányzik belőle a király vagy a nagy, tragikus hős póza, ünnepélyesebben: nagysága. Ország? Hatalom? Ugyan. Ennek a Learnek a kanálról fegyelmezetlenül ezerfelé szétcsúszkáló levestésztával van konfliktusa, nem környezetével. Amúgy mellékesen beszél lányaihoz, adja oda nekik mindenét, múltját és jövőjét. Zsótér értelmezésében Lear tragédiájának lényege ez a reális időn kívül kerülés. Az *utolsó villásreggeli* azt a pillanatot ragadja meg, amikor Lear megpróbál visszatérni a mindenki által megélt, a történelmi idő meghatározta, valós világba. Az igazán tragikus mozzanat természetesen az, hogy fogalma sincs arról: ezzel a közös villásreggelivel életéről döntő konfliktust generál.

A Cordelia–Bolond immár hagyományosnak mondható szerepkettőzés Farkas Andrea szép, fegyelmezett alakításában illeszkedik a senki sem az, akinek látszik gondolathoz. A Gonerilt és Regant játszó két színész – Pataki Ferenc és Harsányi Attila – igen fegyelmezetten, minden, a nemi szerepcsere alapján amúgy kínálkozó olcsó poént elutasítva a lényegre koncentrál: más-más hőfokon, de az első pillanattól érzékeltetni tudják, hogy szerepjátékuk csak kötelező helyzetgyakorlat. Ezt a Leart nem kunszt „bevinni az erdőbe" (a kifejezés átvitt és konkrét értelmében egyaránt), arcukon, mozdulataikon ezért nem is tükröződik semmiféle érzelem. Zsótér következetesen végigvitt elemzése akkor is érvényes olvasatot ajánl, amikor a táncosnői szépségű Edmund (Melkvi Bea) szerelméért harcba szállva sem érzelmeik irányítják őket, hanem kizárólag a *bosszankodás* legújabb hatalmi játszmájuk váratlan akadályoztatása miatt. Szerelem? Igaz, emberi érzelmek? Ugyan, mondja Zsótér, hát – itt és most: Lear háza táján – van még jelentésük ezeknek a szavaknak? Kiábrándító, tragikus, a végtelen nihil felé utat nyitó válaszok sorjáznak az előadásban, mindezt ráadásul tragikusan nyugodt-közönyös tónusban játszatva.

Az előadásból kiragyog Fekete Gizi alakítása. Úgy mutat ártatlan-őszinte aggastyánt, illetve indulattól reszkető, ura önpusztító ostobaságát szeretetteli kétségbeeséssel korholó, bölcs Nemest és Orvost, hogy elfelejtjük a királydrámát: *embereket* látunk, becsapott, a világból semmit sem értő, gyámolításra szoruló öregembert és egy őt szívből jövő szeretettel felkaroló másikat, aki tudja: nem szabad amazt ráéb-

Veréb Simon felvételei

Király Levente, Jakab Tamás és Orosz Ákos (Edgar)

reszteni a valóságra, mert abba azonnal belehalna.

A szokásos zsótéros ötletparádé most sem marad el: az evőeszközökkel való játékok, a levessel mérgezés, Gloster horrorisztikus-groteszk megvakítása (a nővérek kéjjel *kiszürcsölik* szemét – alig-alig váltva ki érzelmeket áldozatukból, miként ők maguk sem tüntetik fel ügyködésüket kivételes perverziónak; ebben a világban így van ez rendjén), a kaloda és a vívójelenet eszköztelensége, pontosabban képzeletünkre bízott lebonyolítása, és még oly sok más pillanat: mind elemzésre kínálkozó, szép, színházi mozzanat.

Benedek Mari ruhái is játszanak: a szomorú-ünnepélyes fekete öltönyök és a királynői, suhogó szoknyák itt-ott rendetlenül félrecsúsznak, egy-egy hasadás (?) alól elővillan Cornwall vagy Alban csupasz bőre, Regan és Gloster alsóneműje, és Lear is meglehetősen lazán viseli zakóját, nyakkendőjét.

Az előadás Király Leventére épül. (Talán nem túlzás feltételezni, hogy Zsótér egyenesen miatta rendezte meg itt és most ezt a *Lear*t, csakúgy, mint 2002-ben a *Galilei életét*.) Becsülendő az az odaadás és fegyelem, amellyel a szegedi társulat – persze ki-ki képességei szerint – átadja magát Zsótér egyáltalán nem laza, folyamatosan értő munkát követelő módszerének. Az eredmény: fontos, szép, bár nem könnyen „emészthető" előadás, amely az arra vállalkozót bizonyosan igazi színházi élményhez juttatja. Az a hír járja, hogy a szegedi közönség felháborodással fogadta-fogadja az előadást (ezért kellett volna már az eredeti munkacímet – *ws. Lír* – megváltoztatni). Nem baj, hiszen a közönség szuverén döntési képességgel rendelkező emberek közössége. Zsótér és csapata (a fentieken kívül állandó dramaturgja, Ungár Júlia) nem tesz mást, mint ami minden színház dolga (lenne): felajánl egy olvasatot, (együtt)gondolkodásra hív egy estére.

WILLIAM SHAKESPEARE:
LEAR KIRÁLY
(Szegedi Nemzeti Színház)

(Munkacím: „ws. Lír"; színlapcím: 'Lear király, Ünnepi ebéd az ország felosztásának tiszteletére, avagy az utolsó villásreggeli')

Fordította: Vörösmarty Mihály. **Dramaturg:** Ungár Júlia. **Díszlet:** Ambrus Mária. **Jelmez:** Benedek Mari. **Rendezőasszisztens:** Almási Gyöngyi. **Rendező:** Zsótér Sándor.
Szereplők: Király Levente, Farkas Andrea, Pataki Ferenc, Harsányi Attila, Cseh Zsuzsa, Borsos Bea, Jakab Tamás, Melkvi Bea, Zsarnóczai Gizella, Orosz Ákos e. h., Járai Máté, Dénes Gergely, Fekete Gizi.

Jászay Tamás

Életművészet

KÁRPÁTI PÉTER: BÚVÁRSZÍNHÁZ

Sokszor hopp, olykor kopp: Kárpáti Péter és Novák Eszter színpadán leginkább ez jut a magyar kabaré alapító atyjának, Nagy Endrének. Persze valójában nem neki, hiszen ő mindössze ürügy és hivatkozási alap. Más nem is lehetne itt és most: nekünk már „csak" szimbólum, egy rég letűnt korszak emblematikus alakja.

Akinek ha elég sokáig nézzük a Kárpátitól megszokottan lendületes ecsetvonásokkal felskiccelt portréját, észrevehetjük, hogy a markáns kontúrok egyre halványabbá válnak, és mögöttük kirajzolódik az egészségesen önbizalom-hiányos, a pénzt, a sikert és a nőket meg mindezen fontos tényezők hiányát egyforma félszegséggel kezelő, mégis rokonszenvesen ügyefogyott színházcsináló arcképe. Parnasszus helyett az Andrássy út: a semminél több, a bírni vágyott mindennél mondhatatlanul kevesebb.

Ezt például meglehetősen pontosan ábrázolja Novák Eszter rendezése az Örkényben: Nagy Endrének megvan mindene, de ahogy elnézem, ha akarná, különösebb nehézségek nélkül megszerezhetné mindazt, amire csak ember vágyhat. És ő mégsem boldog: sértettség és elégedettség fura, színházi berkekben sokak számára ismerős keveréke áll így elő. A színpadi Nagy Endre mindvégig e két véglet között ingadozik. Nem csoda hát, hogy tudathasadáshoz hasonlítható állapot következik be, hiszen a főhőst a színpadi szereplés (és nem utolsósorban a pénzszerzés) olthatatlan vágya feszíti, miközben a hangoskodó közízlés (és nem mellesleg nála mindent jobban tudó felesége, Gigi) mérhetetlenül lenézi az éhenkórász, csepűrágó bandát. Innen (lenne) szép győzni.

Azt ezek után aligha kell külön hangsúlyozni, hogy ennek a Nagy Endrének vajmi kevés köze van a századelő Pestjén sikerrel működött Nagy Endre nevű konferansziéhoz és kabarészerzőhöz. De még az általa meghonosított műfajhoz se sok. Mert bár könnyű volna hivatkozni a zsáner százéves hazai születésnapjára, Kárpáti és Novák összeszokott párosának természetesen (?) esze ágában sincs (azt) ünnepelni. Igazuk van: mi ünnepelnivaló volna egy jelenleg nem létező műfajon? Szerencsénkre az alkotók a dicső múlt elmúlása fölött sem boronganak, így aztán nem is épül Nagy Endrének

Szilágyi Katalin (Lola), Máthé Zsolt (Baróthy), Kerekes Éva (Rózsi), Debreczeny Csaba (Pufi) és Polgár Csaba (Nagy Endre)

virtuális mauzóleum az Örkény színpadán. És a ridegen gépies aktualizálás, az akkori viszonyok maivá konvertálása az alkotókat ismerve természetesen szintén nem a választott módszer.

Kárpáti Péter a kézenfekvő megoldások helyett inkább újra történetmesélésbe fog. És ezek aztán nem is akármilyen, élet írta mesék. Filosz hajlamúak az „eredetiket" egytől egyig megtalálhatják *A kabaré regénye* című Nagy Endre-opusban. A vadszamárról, az állatok parlamentjéről, a takarékpénztárról szóló jelenetek vagy a második rész professzionálisan levezé-

Schiller Kata felvételei

Hámori Gabriella (Gigi)

nyelt áramszünete bravúrosan mossák össze a százéves anekdotát jelenkorunkkal, nem mellékesen igazolva, hogy a műfaj újraélesztéséhez csupán jó szemű és érzékeny színházi emberek szükségesek.

A Nagy-könyvben elmondottak tehát – mint a főhős „eredetije" is – ugyanúgy csak ugródeszkát jelentenek a színpadi szerzőnek, aki mindig továbbgondolja és átigazítja a kávéházi adomáknak álcázott, sokszor azonban véresen komoly történetkéket. Szintén neki köszönhetően alkotnak rugalmasan laza ívet a sztorik: az Örkény színpadán Nagy Endre a hősies derűvel viselt mellőzöttségtől sok kitérővel a siker legcsúcsáig menetel. Igaz, ez utóbbi magából az előadásból nem derül ki ennyire világosan. Az út során élete minden szegletéből látunk néhány villanásnyit: fergeteges kabarészámokat, obligát nőügyeket, családi és színházüzemi bonyodalmakat, komolytalan konkurenciaharcot, pénzszerzési és pénzszórási módszereket. Színház az egész – vagyis mindennek megjelenítéséhez ki se kell mozdulnia szerzőnek és társulatnak a kabaré dohányfüstös intimitásából.

A számtalan apró epizód és a figyelemterelő mellékszálak – melyek választott témájuktól függetlenül idővel mintha maguk is kabarébeli egypercesekké változnának – valójában mégis két nagy csoportra válnak szét. Az egyik Nagy Endre ösztönös színházi zsenijét, a másik a családapát és férjet, az úgynevezett magánembert mutatja be. Amilyen élettelin pezsgő jelenetek jutnak az elsőnek, legalább olyan érdektelenekkel birkózik a másik. Nehéz eldönteni, hogy ebben a szerző, a rendező, netán a főszerepet játszó, frissen végzett Polgár Csaba-e a ludas. Mindenesetre az első felvonás érezhetően nagyot zökken a megbuktatott kabaréigazgató, Kondor Béla távozásával, azaz amikor az addig is jelen lévő, ám korábban a színházcsinálás keretébe mindig ravaszul belefoglalt, ettől pedig legalább olyan érdekesnek tűnő magánszféra előtérbe kerül. Ezzel csak egy baj van: a feleséget, gyereket és szeretőket (el)tartó Nagy Endre alakja mindvégig tökéletesen pasztell marad. Pedig bőven jutna idő a néző meggyőzésére ennek az ellenkezőjéről, hiszen a második felvonás jórészt a halovány szerelmi szál fontosabbá erőszakolásával telik.

Hogy Novák Eszter perfektül beszéli Kárpáti nyelvét, az nem újdonság. Az Örkény jó kondícióban lévő társulatának sem okoz különösebb nehézséget az est lendületes lebonyolítása. Mácsai Pál kabaré- és színigazgató félelmetesen mulatságos, infernális alak – a cselekményt útjára indító, majd a szálakat előrelátón terelgető munkája nagyon hiányzik a távozása utáni eseményeknél. Társulatában egyéni vonásokkal gazdagon ellátott, hamisítatlan színházi típusok léteznek. Kerekes Éva álnaiva Rózsijáért az is bolondul, aki nem; Debreczeny Csaba mókamester Pufija kifogyhatatlan poéngyáros és önérzetes férfi; Széles László és Csuja Imre tökéletes párost alkot, közös rappelésük az est egyik fénypontja. Máthé Zsolt mindig szolgálatkész, néma Baróthyja, Vári-Kovács Péter pimasz Kőváryja, valamint Szilágyi Katalinnak a mindenre a csecsemők naivitásával rácsodálkozni képes, ledér Lolája vázlatosságuk ellenére mind remek karakterek. A Medgyaszay Vilmát játszó Kerekes Viktória mondén bestia, ám énekszámai prezentálásakor sokat veszít varázsából. A nagy természetű nők mellett elég világosan le vannak osztva a kártyák: Hámori Gabriellának jut a házsártos feleség mérsékelten hálás szerepe. Polgár Csabát színi tanulmányai elvégzése után azonnal mély vízbe dobták. Nagy Endre vázlatpontokba szedett életútjának bemutatásához tehetséggel közelít, ám az volna az igazán meglepő, ha győztesként kerülne ki a mozaikszerűen megírt figurával folytatott harcból. Ez utóbbi megállapítás az előadás egészére is vonatkoztatható: a legjobb szándékok és a belé fektetett rengeteg munka és energia ellenére felemás, a nézőt sok ponton bizonytalanságban hagyó produkció nyitotta az Örkény új évadját.

KÁRPÁTI PÉTER: BÚVÁRSZÍNHÁZ – NAGY ENDRE KABARÉJA (Örkény Színház)

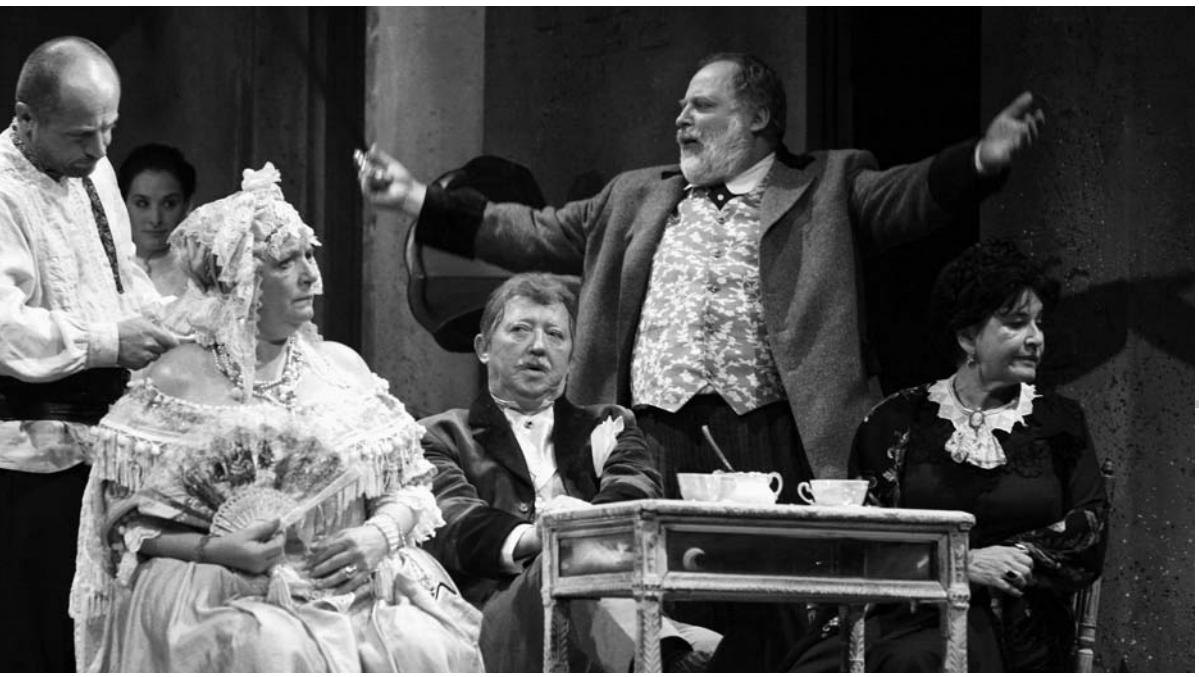
Díszlet és jelmez: Zeke Edit. **Zene:** Lázár Zsigmond. **Világítás:** Bányai Tamás. **Rendező:** Novák Eszter. **Szereplők:** Polgár Csaba, Hámori Gabriella, Mácsai Pál, Kerekes Éva, Szilágyi Katalin m. v., Debreczeny Csaba, Vári-Kovács Péter m. v., Széles László, Csuja Imre, Máthé Zsolt, Kerekes Viktória, Baksa Imre m. v., Csunderlik Péter.

Stuber Andrea

A veríték sós

ANTON CSEHOV: IVANOV

Nem tipikus, hogy egy frissen végzett rendezőnek Csehov-drámát kínálnak fel. Talán azért nem jellemző ez a gyakorlat, mert a Csehov-darabok színreviteléhez bizonyosan jól jön az idő. Mármint azok az esztendők, amíg egy fiatal rendező érlelődik, bölcsül, korosodik, megéltségre tesz szert. Az alapos emberismeret, a gazdag élet- és színházi tapasztalat esetünkben szintén nem hátrány. Előnyös az is, ha a Csehov-mű interpretálója járatos az illető társulatban, dolgozott már az adott színészekkel, s nem a *Luxemburg grófja* vagy a *Hyppolit, a lakáj* megtekintése alapján választ magának szereplőket. (Persze az is lehet, hogy készen kapja a szereposztást.)



Ujláb Tamás (Gavrila), Füsti Molnár Éva (Babakina), N. Szabó Sándor (Sabelszkij), Pilinczes József (Lebegyev) és Unger Pálma (Zinaida)

Funk Iván, akit az *Ivanov* színrevitelével bíztak meg a Pécsi Nemzeti Színházban, nyilvánvalóan a legjobb szándékkal és legjobb tudása szerint igyekezett csatlakozást találni e korai Csehov-műhöz. (Amelyet maga a szerző az első drámájaként tartott számon, miután a *Platonov*-drámafolyamának kéziratát megsemmisítette.) Mint a pécsi előadás műsorfüzetéből kiderül – és hát leginkább csak abból derül ki, sajnos –, Funk Iván korunk értelmiségének cselekvőképtelenségét, passzivitását, depresszióját kívánja megmutatni az *Ivanov*ban. „Ebben a pillanatban ebben az országban nem azokkal a dolgokkal foglalkoznak (ti. az emberek), amik megadhatnák az alapot ahhoz, hogy elinduljon egyfajta fejlődés, virágzás" – írja rólunk a rendező, aki hősét egy összeomlott világ tétlen szereplőjeként fogalmazza meg. Megértéssel fogadjuk, ha ezenközben Ivanov kicsit megfiatalodik, hogy a rendező, valamint a címszereplő Zayzon Zsolt kissé közelebb érezhessék magukhoz a figurát. A pécsi szereposztásból adódóan némiképp módosulnak bizonyos szereplőközi viszonyok. Itt Pilinczes József Lebegyeve évtizedekkel idősebb, atyai jó barátnak hat Ivanov mellett. A csehovi alapszituációban Ivanov és Lebegyev életkora aligha áll nagyon távol egymástól, barátságuk az ifjúkori liberalizmus idejében fogant, együtt jártak a moszkvai egyetemre. („Moszkvában két egyetem van!" – kötözködik ide bele a cikkbe, merőben váratlanul, Szoljonij a *Három nővér*ből.) Amikor a megözvegyült Ivanov másodszor is nősülni készül, akkor Szása Lebegyeva személyében egy olyan ifjú hölgy kívánja őt férjül venni, akit inkább a lányának képzelne el szívesen. (A jelenet egyébként, amelyben Szása megostromolja főhősünket, bájosan olyan, mintha felcserélték volna a nemi szerepeket. „Ezt nem

szabad, nem szabad" – *„Nye mozset bity, nye nado"* – ismételgeti a férfi, s az ember hajlamos közben egy elomló nőt látni maga előtt a meggyőződés nélkül védekező Ivanov helyén.)

A pécsi helyzet más. Itt egy jóvágású, ikonikusan intellektuel fiatalember – az obligát, gyűrött vászonnadrágban, világos ingben, szemüvegben, homlokába omló hajfürttel – hajlik a hozzáillő, tiszta, értelmes, szép fiatal lány felé.

Tovább bonyolítja a feladatot, hogy egy ifjúnak tetsző Ivanov nemigen lehet túl mindazon, amin túl van. A darab különös nehézsége, hogy nemcsak azt kell eljátszani benne, ami van, hanem valamiképpen azt is, ami volt. E tekintetben a mű mutat némi hasonlóságot a *Cseresznyéskert*tel, amelyben szintén benne rejlik ez a problematika. S ha már a *Cseresznyéskert* jött szóba, megemlíthetünk egy feltűnő különbséget is: hogy Csehov tizenöt évvel később mennyivel árnyaltabban ábrázolja a haszonelvűséget Lopahin alakjában, mint itt Borkin intéző esetében. Amúgy viszont az *Ivanov* első darabként is magán visel későbbi Csehov-erényeket, például a szerkezeti biztonságot. Máris szilárdan áll az a négyfelvonásos modell, amelyben az első két részben ismerkedünk a szereplőkkel és ködös vágyaikkal, a harmadikban pedig tisztázó párjelenetek során jutunk el a drámai csúcspontokig.

Tóth László felvételei

Zayzon Zsolt (Ivanov) és Pilinczes József

Visszatérve az *Ivanov* döntő jelentőségű „milyen volt – milyen lett" kérdésére: van egy főhősünk, aki alaktalan masszaként gyúródik-gyűrődik előttünk, de ő a maga és a környezete számára nem ilyen. Rajtunk kívül mindenki az egykori tetterős, dolgos, tehetséges, nagyra hivatott, imponáló férfit látja benne. Mi viszont egy tétova, esetlen, lusta, nyűglődő, rossz lelkiismerettől gyötört emberrel találkozunk. (Nota bene: Pécsen még a darab végi öngyilkossága is sutának tetszik. Határozott szándékkal veszi elő a pisztolyt, de aztán a fegyver mégis mintha véletlenül, ügyetlenségből sülne el. Hallottunk már ilyenről.)

A pécsi szövegpéldány – Forgách András fordításán dolgozott ügyesen a rendező és két dramaturg – megrövidítette kicsit a múltra vonatkozó passzusokat. Ivanov ezúttal a szokottnál kevesebbet emlékezik és panaszkodik. Így aztán amikor a negyedik felvonásban ezt mondja Lebegyevnek: „Tíz helyett dolgoztam, szélmalomharcot vívtam; olyan terhet vettem a vállamra, hogy a hátam beleroppant", meg is lepődünk. Egyáltalán nem feltételeztük ugyanis Zayzon Zsolt kisfiús, bizonytalanul toporgó Ivanovjáról, hogy energikus, tevékeny ember volt valaha. (Igaz, Csehov sem árul el sokat arról, hogy miben is áll hőse egykori munkássága. És bár Ivanov az első felvonásban említi, hogy nem utazhat el, mert nem kap hosszabb szabadságot, az ideit már kivette, valójában semmilyen értelemben nem kelti dolgozó ember benyomását.)

Ivanovhoz tartozik egy beteg feleség, akinek nincs egyebe, mint a ragaszkodása egy valahai érzelemhez, az elhidegült férjhez. Darabont Mikoldnak alaposan megnehezítették a dolgát. Ez a tüdőbajos asszonyka meg lett fosztva a betegségtudattól: úgy futkározik, ugrabugrál, hempergőzik a színen, mint egy féktelen bakfis. Rózsával díszített, vérszínű, könnyű, lenge, lecsúszós köntöst adott rá Pilinyi Márta jelmeztervező, amelyből gyakran bukkan elő a színésznő mezítelen válla. Lehet gond Lvov doktor ítélőképességével, ha „szinte szent nőnek" látja ezt a bánatosan frivol lányt. De hát van más gond is Lvov doktorral, alighanem az, hogy nagyon fiatal és éretlen még. Ami viszont az őt megformáló Széll Horváth Lajosról – főleg Zayzon Zsolttal összevetve – nem feltétlenül mondható el. Széll Horváth Lajos Lvovja papi feketében ágáló, idegesítő alak. Csehov a darab születésének idején még aggódhatott – amint erről a levelezése tanúskodik –, hogy az emberek esetleg túlságosan negatívan ítélik majd meg Ivanov jellemét, s túlságosan pozitívnak találják Lvovot. Ma ez a veszély nem fenyeget. Mi a tapasztalatainkkal már jóval szkeptikusabban viszonyulunk egy olyan, folyton az ideáit hangoztató, a becsületességét lobogtató, örökösen számon kérő emberhez, mint amilyen ez a doktor.

A pécsi produkció szereplőinek zöme tisztességes, ám erősen korlátozott színészi teljesítményként inkább csak mondatok megfelelő elmondásával, legfeljebb jelenetek megoldásával bíbelődik, ám ennél tovább nemigen jut. De azért szinte mindenkinek akad egy-két szép pillanata. Pilinczes József hangos, indulatos, jóravaló apafiguraként ábrázolja Lebegyevet, némiképp külsőségesen. M. Szabó Sándor mindenekelőtt Sabelszkij pojácaságát emeli ki. Füsti Molnár Éva rózsaszín, babaruhás, klimaxos Babakinát formál. Szabó Vera Szásája tiszta, világos foltja az előadásnak. A színésznő figyelemre méltó jelenség: szép tartású, lendületes, komoly kisasszony. Szásájáról el lehet hinni, hogy más, mint a többi lány. Ebben a pusztító kö-

zegben nyilvánvalóan arra van ítélve, hogy hosszú szenvedés után meghaljon az unalomtól. (Gyöngéden tapintatos eljárása a pécsieknek, hogy nem zavarják össze a nézőket a Lebegyev lány különböző megnevezéseivel. Nem szólítják sem Surocskának, sem Alekszandra Pavlovnának, hanem egyszer s mindenkorra Szása.) Az egyetlen kicsattanóan életteli figura a színen Köles Ferenc vadászó-gazdálkodó-szélhámozó Borkinja. Győztes típus. Nem kárhoztathatjuk ezért Borkint. Köles meg direkt üdvözlendő.

A produkció legszuggesztívebb eleme egyébként Iványi Árpád színpadképe, amely egyszerre konkrét és elvont. (Jók a hanghatások is. Leszáll az éj, mint egy repülőgép.) A rivaldánál egy széles sávban akárha háború sújtotta, lebombázott vidéket látnánk, hátul viszont jelszerű díszletelemek épülnek fel. Az első felvonásban egy furcsa fatákolmány, amelyen Borkin állatprémei lógnak száradni. A másodikban, Lebegyevék szalonjában tüntető ócskaság: kitört ablakok, leszakadt redőnyök. (A negyedik felvonásra, az esküvőre kipofozzák a házat.) A harmadik felvonásban Ivanov kuckóját hatalmas, sötét, boltív mintázatú téglafal előtt rendezték be. Meredek lépcső visz le ide, a mélybe: dolgozószobába/borospincébe, ahol a vodkázó-heringező-uborkázó férfiak intelligensebbje, Pilinczes József Lebegyevje szalvéta híján az asztalon heverő könyvből tép ki lapokat a szájtörléshez. Zayzon Zsolt egyébként ebben a felvonásban kerül legközelebb Ivanovhoz. Amikor áramkimaradáskor, mécsfény mellett elmondja a „Hogy utálom a hangomat!" kezdetű monológját, azon itt-ott már átüt a hitelesség ereje, majd egészen kinyílik a színész a Szásával zajló kettősben. (Ivanov sem Hamletnek, sem Manfrédnak nem szívesen érezné magát. Nyilván avval sem értene egyet, hogy Lvov Tartuffe-nek minősíti őt. De Zayzon Zsolt azért majd megpróbálkozhatna ezekkel a szerepekkel...)

Az írásunk élére állt „a veríték sós" minden bizonnyal a pécsi alkotók betoldása az *Ivanov* szövegébe. (Legalábbis sem az eredetiben, sem a fordításokban nem találtuk.) Pilinczes József Lebegyevje mondja a negyedik felvonásban, amikor már semmit nem ért az Ivanov körüli katyvaszból. Megpróbálja barátját nyílt, egyértelmű állásfoglalásra bírni: „Vedd a dolgokat egyszerűen, mint mindenki más. A plafon fehér, a csizma fekete, a cukor édes, a veríték sós." Az előadás nem jó. De ez a bővített mondat, ez kitűnő.

ANTON CSEHOV: IVANOV
(Pécsi Nemzeti Színház)

Fordító: Forgách András. **Dramaturg:** Thuróczy Katalin, Funk Iván, Sebők Bori. **Díszlettervező:** Iványi Árpád. **Jelmeztervező:** Pilinyi Márta. **Rendező:** Funk Iván.
Szereplők: Zayzon Zsolt, Darabont Mikold, N. Szabó Sándor, Pilinczes József, Unger Pálma, Szabó Vera, Széll Horváth Lajos, Füsti Molnár Éva, Köles Ferenc, Ottlik Ádám, Sólyom Katalin, Tóth András Ernő, Domonyai András, Ujláb Tamás, Rubind Péter, Benyovszky Tamás.

Tarján Tamás

Nincsen benne semmi, ámde

NAGY IGNÁC–PARTI NAGY LAJOS: TISZTÚJÍTÁS

Sok üres előadás fut a budapesti és vidéki színházak repertoárján. Ámde mindenestül üres, eltervezetten üres, *színültig üres* talán csak ez az egy akad köztük (bár az ilyesmiben sohasem lehetünk biztosak). A teljes tartalmatlanság jelentése és esztétikuma eleinte még érdekes is, hiszen az ember nem akar hinni a szemének: a jellemzésbeli sivárság – és helyette a pojácáskodás erőltetése – fejezné ki, hogy (úgymond) „a rendező és csapata nem foglal állást" az alighanem legismertebb magyar *választási komédia* (1843) modernizált változatának mai áthallásait illetően, csupán „a kacagtató és elkeserítő modellről" rántja le a leplet? Parti Nagy Lajos „Nagy Ignác színműve mentén" írt, szerkezetében megbízható, stílusában üdén huncut, összességében inspirálóan abszurdoid szövegét menten meg kellett-e tömködnie Szinetár Miklósnak (és a zenei vezető Rossa Lászlónak) a magyar nóta és környéke örökzöldjeivel, hogy ebből zagyva népszínmű-játszási fertőzöttség maradjon vissza, továbbá Szinetár fél évszázadot átfogó operettrendezéseinek kétségbevonhatatlan érdemei is kereket oldjanak? A *Tisztújítás* „zenés-táncos cselvígjá-

tékká" keresztelése és segédcím-angolosítása *(A Local Election)* ugyan mit fejez ki ott, ahol átlátszónál is átlátszóbb jelenetek halmozására törekedtek, a legtöbb eszközzel, kellékkel (kolbász, bicska egyfelől, rugós bokszbaba másfelől, kokárdázatok harmadfelől) konvencionálisan, értelmetlenül vagy rosszul bánnak, európai uniós színházi konvertálhatósága pedig egyáltalán nincs a (választási) paródia paródiájának? Kong az egész, ámde legalább nem egy dilettáns, hanem egy művész keze nyomán.

Balla Ildikó dülöngélősre, másnaposra-délibábosra-giccsesre elrajzolt, egybemosott falu-város díszletei (térbeli és formálásbeli gikszereik ellenére) elfogadható keretet képeznének egy szarkasztikus, groteszk társadalmi-politikai látlelethez, mely csupa „az én legnagyobb pártom" nevében fellépő, sajátpecsenye-sütögető jelölt szellemi és erkölcsi elégtelenségét diagnosztizálná (tisztelet a kivételnek, mert egy, csak egy legény azért morális talpán van a vidéken, hogy amúgy Parti Nagy-osan szólandjuk becsületszavilag). Ámde az alig megcsillanó lehetőségből önismétlés, bugyutáskodás, hamis hang, szétzúzott jelentés porlik mindössze.

Almási Sándor (Dr. Heves), Eperjes Károly (Farkasfalvy), Széll Attila (Darabos) és Huszár Zsolt (Tornyai)

Vegyünk például két állatot, ha már az emberi tényező szisztematice kikapcsoltatott. Csoportos (kétdimenziós) műtehénzet vonszolódik át a színen jelképileg (bár lenne a Zsótér-*Bánk-bán* díszletül szobrintott magyar marháinak karikatúrája – egy történelmi metszet, egy darabfelfogás, egy színházi trend karikatúrája: kisded tréfánál mindenesetre több!), billenő műfarka alól pottyant is egy lepényt. Kinn a nagy magyar korteskedő puszta valóságban ez rendjén. Ámde miként-miért vonul be majd őmarhasága a (szükségképp teljesen pávátlan) vármegyeházára, a kapuba terebélyesedve? *Ilyen* (kedélyes, léha, tét nélküli, a nóták pótszereivel hivalkodó) előadás-komponálásból nem következik a kulissza- és jelentés-összecsúsztatás (a lelógatott fokhagyma- és pirospaprikafüzérek sem vesznek fel semmilyen csípős tartalmat). Rámosolyinthatunk egy kölyök bernáthegyi méretű csigára is. A maradi, tohonya magyar tempó felnövesztett címerállata? Esetleg. Ámde e csiga nagyobb sebességgel bír említett marháinknál, és szituációtól függetlenül húzza a csíkot.

A szerepnévsorban az alsó hét (epizód)szerep (részint már sokkal formátumosabbnak is látott) gazdáiról kíméletből ne essék szó. Elég, amit a felső nyolc ránk mér. Ámde ezeknek az alakításoknak legalább van közös igyekezetük, más szerepekből idekérgesedett – ha nem is termékeny – magjuk, illetve pattogzó mázuk. Hirtling István (Dr. Langyos, főorvos) az est

Pokorny Lia (Aranka) és Györgyi Anna (Kinga)

Schiller Kata felvételei

végére ébred rá, mibe keveredett, Eperjes Károly (Farkasfalvy, alispán) a kölcsönzött Harpagon-eszközkészletbe is belebrummog, belehunyorint, Huszár Zsolt (Tornyai, szolgabíró) a Balla Ildikótól kapott gyászmagyar öltözékben markolja botjába szerelmi bánatát, melyet majd a választás eredménye orvosol. Huszár dísztelen, lohadt színészi semmitmondása könnyeden iramlik el a figurát szétcsippentgető cizellálás letompuló produktumai mellett: Almási Sándor (Dr. Heves, ügyvéd) kígyózva-szónokolva, Vass György (Hajlósi, aljegyző) alázatig mézesmázosan sem mond annyit egy-egy díszpintyről, mint a nevük.

Ámde a színésznők! Ők is roszszak, viszont újszerűbben. Györgyi Anna (Kinga, született Dr. Langyosné) a kielégületlen, nadrágos kékharisnyák politikai kuktáskodásával ministrál a két összecsukható bottal síelőként közlekedő Pokorny Lia (Aranka, sógornő, dúsgazdag özvegy) férjszerző és választást befolyásoló praktikáihoz. Pokornyban annyi a magabiztosság, a mindentudás, hogy kész csoda, miért nem ő nyeri el az összes, épp kockán forgó tisztséget. Miért? Mert nem indul a stallumokért: elég lesz neki a férje háta mögül kormányozni. S mert nő: Nagy Ignác még nem számolt a nemek politikai szerepvállalásának kívánatos arányaival, *gender studies*-zal stb. Ámde Szinetár nem lenne Szinetár, ha – miután a tapsrendben „meghajoltatta" a műtehénzetet és a csigát is (kár, hogy nem ezzel a könnyed leleményességgel vitte végig az előadást) – a végére nem a két asszonyt hozná tapsköszönni, s köztük a harmadikat, aki kúp alakúra hajtogatott papír tízesek gyógyszereiért cserébe nyelvecskéjével vesz részt a közcsatározás háttérküzdelmeiben. Látszatra így a Botos Éva által szociális öntudattal kacérkodni igyekezett szobalány (mondhatni: az egyedüli, aki a körülhatárolatlan nép gyermeke), Nelly a főszereplő.

Legjobb esetben vegyes felvágott paródiaszerűség a produkció. Ráhúzható tehát az *Így írtok ti* lapjairól Karinthy Frigyes Szabolcska Mihály költőnek szánt vizes lepedője: „Nincsen benne semmi, ámde / Az legalább érthető." A közönség boldogan érti is, hogy jó színház ez, hiszen nincs mit érteni, nem kell fáradozni, a semmi önként adja magát. S a – különben mozgékony, sőt túlmozgékony – színházi semmit még kenterben is veri a műdali semmi. A „Száz forintnak ötven a fele..." meg a többi (akár a színészi ténykedéstől függetlenül) addig is elviheti a sikerszériát, amíg száz forintnak jó esetben egy (euró)cent lesz a fele.

A sűrűn vendégrendező-hívogató Új Színház meginvitálta az egyik legnagyobb nevet, Szinetár Miklóst. Szinetár Miklós alkotóereje teljében, hetvenöt évesen ezt a darabot választotta, és ekként: a maga készítette szöveggel, kiszínezettséggel.

Ámde mindketten – velünk, közönséggel együtt: mindhárman –: így jártak, jártunk a legjobban...?

TISZTÚJÍTÁS
(Új Színház)

Nagy Ignác színműve nyomán írta: Parti Nagy Lajos. **Az előadás szövegét készítette:** Szinetár Miklós.
Díszlet, jelmez: Balla Ildikó. **Dramaturg:** Lőkös Ildikó. **Koreográfus:** Király Attila. **Zenei vezető:** Rossa László. **A rendező munkatársa:** Hajdinák Judit. **Rendező:** Szinetár Miklós.
Szereplők: Hirtling István, Györgyi Anna, Pokorny Lia, Botos Éva, Eperjes Károly, Huszár Zsolt, Vass György, Almási Sándor, Széll Attila, Nagy Zoltán, Kovács Krisztián, Keresztes Sándor, Galkó Balázs, Gosztonyi János, Tóth Simon Ferenc m. v.

Urbán Balázs

Egy férfi és egy nő

CARLO GOLDONI: A FOGADÓSNŐ

Igen nagy kavarodással, kapkodással kezdődik a Vidám Színpad előadása; a fontosabb szereplők változatos formában keresztülnyüzsgik magukat a színen. Ez a nyitány nem is annyira a commedia dell'artét juttatja eszünkbe, inkább valamilyen dinamikus bohózat felütésének érződik. Jöhetne most a jól bevált fordulat, mely szerint a nyitány hű tükre az előadásnak, vagy éppen fordítva, szöges ellentétben áll a későbbiekkel – de egyik megállapítás sem lenne igaz. A Novák Eszter rendezte előadás nem a bohózati sablonok mentén halad persze, de azért sok nevetnivalót kínál, s noha szép emberi pillanatok születnek olyan pontokon, ahol óvatlanul el is lehet viccelni a szituációt, másutt túlságosan viccessé válik az is, ami komorabb, ambivalensebb is lehetne.

Novák Eszter kissé átalakította a Sediánszky Nóra fordításában a klasszikus verziónál amúgy is frissebbnek, elevenebbnek tűnő szöveget. Átírt, behelyettesített, felcserélt, de mindent mértékkel; alapvetően sem a történeten, sem a figurákon nem változtatott. Csempészett némi atelier-humort a játékba, szöveg- és zenecitátumokkal ékesítette vagy éppen ellenpontozta Goldoni humorát (ami által a jellemkomikum mellé egy másik „humorréteget" is épített, s noha ezek a teátrális poénok nem feltétlenül illeszkednek a szöveg hagyományosabb humorához, nem is hatnak zavaróan – legfeljebb lesz, aki ezen, s lesz, aki azon nevet). De nemcsak a humor többrétegű, hanem maga a játék is. Mirandolina és Ripafratta lovag kapcsolatát Novák elfogulatlanul, több nézőpontból, sablonoktól mentesen láttatja. Noha a lovag sok frázist elmond a nőkről, társai viselkedése pedig sokat elárul a férfiakról, a két főszereplő nem mint „a nő" és „a férfi" áll szemben egymással. Két öntörvényű, makacs, büszke, minden hamis látszat ellenére egészséges önértékelésű ember küzdelme, ragaszkodása, szeretete és gyűlölete ez a kapcsolat. Mely kapcsolatnak megvannak a maga nagy fordulatai, átverései, őszinte pillanatai.

A Cserhalmi György játszotta lovag nem nőgyűlölő krakéler, nem a lányokkal, asszonyokkal, hanem inkább a felszínes, üres csillogásra, csalásra, fölös konvenciókra épülő világgal van baja. Tipikus nonkonformista, aki nem is annyira a szíve mélyén szomjúhozza azt a szeretetet, törődést, melyet Mirandolinától részben meg is kap, de talán nem csak részben kaphatna meg. Cserhalmi meggyőzően játssza el azt a folyamatot, ahogy a lovag leveti a nőgyűlölő álarcát, önmaga elől is rejtegetett érzelmeivel mindinkább tisztába kerül, majd minden pózt és manírt feladva teljes szenvedéllyel vállalná a kapcsolatot. Hasonlóan összetett, bonyolult lelki folyamatot ábrázol Tóth Ildikó Mirandolinaként. A kezdetben csupán a női büszkeség által táplált játék számára is mind komolyabbra fordul, ő is egyre jobban belebonyolódik a saját maga által vetett érzelmi csapdába. Ami eleinte még kimódolt kedvesség és megjátszott perlekedés, az a végére erősen átélt, megélt szenvedéllyé válik. A két színész markánsan, önnön erős és gazdag színészi személyiségére támaszkodva építi fel ezt a vibráló, szenvedélyes kapcsolatot, ráadásul mindkettejük alakítása sokszínű és szórakoztató is. Olyan színekben, árnyalatokban, hiteles emberi gesztusokban gazdag ez a kapcsolat, melyek talán még a dráma mélyrétegeiben sem igazán vannak jelen. Goldoninál Mirandolina inkább csak megperzselődik, érzései valóban Fabrizióhoz kötik, így ha nem is könnyedén, de komolyabb sérülés nélkül szállhat ki a játékból. Ez az előadás azonban azt sugallja, hogy ez a két ember egymáshoz tartozik. S nem igazán ad magyarázatot arra, hogy akkor miért is nem lesznek végül egymáséi.

Merthogy abban a főhősöket körülvevő világban, melyet Novák Eszter rendezése mutat, mintha amúgy minden Ripafrattát igazolná. Idióták, haszonlesők, félvilági figurák grasszálnak, emberi érzésre egyikük sem igen méltó. A legrokonszenvesebbnek még mindig Fabrizio, a pincér tűnik (Mihályfi Balázs korrekt, de a sablonokon túl nem lépő alakításában), ám az apai ígéret hangoztatásán túl ő sem tesz semmit a fogadósnő szerelméért. Albafiorita grófot Novák színészi múlttal ajándékozza meg, így aztán nem esik nehezére jól megértetni magát az „oltalmat kereső" színésznőkkel. Akár pompásan ironikus, a színházra, színészsorsra reflektáló jele-

netek születhetnének itt; nem a színészek – Schlanger András, Kovács Vanda és Borbás Gabi – hibája, hogy ez nem történik meg. Nemcsak a reflexió hiányzik a második felvonás elejének ebből a jelenetéből, de a rendezőtől felettébb szokatlanul a személyesség is – így az egész megmarad az általános viccelődés szintjén. A két színésznő karaktere legfeljebb annyiban üt el a konvencióktól, hogy a rafináltabb, dominánsabb karaktert játssza a fiatalabb színésznő (Kovács Vanda), ám lényegi jelentése, konzekvenciája ennek sincs. Reflexió pedig legfeljebb „Zeno" alakjánál fedezhető fel, mivel Kárász Zénó e néven játssza a lovag szolgáját – gondolnánk, önironikusan ut al ez egyfajta színészi magatartásra, alkotói módszerre. De Kárász ezúttal is éppen annyira adja önmagát (vagyis nem többé és nem kevésbé) a szerep helyett, mint más, általam látott alakításai esetében.

Az pedig már bizonyosan nem önreflexió, hogy Magyar Attila is szokott, jól bevált eszközeivel mulattat. A maga nemében persze nagyszerűen. Az elszegényedett semmirekellő rátarti agresszivitását színesen és hatásosan karikírozza, érzékelhetően nagy sikert aratva, de a megalázott vesztes fájdalma, tétovasága, szerencsétlensége, vagyis a komikum mögötti tragikum teljes egészében hiányzik a látványos alakításból. Pedig ez kapcsolódási pont lehetne Mirandolina és Ripafratta komikum mellett-mögött megélt drámájához. Ám így – minden bizonnyal koncepcionálisan – a fogadósnő és a lovag maradnak az előadás érzelmeket megélni képes, valójában kapcsolatot is csak egymással kiépítő, minden és mindenki felett összetartozó figurái. Ami rendben is lenne, ha a játék végén maguk mögött hagynák ezt az üres világot, s boldogan élnének, amíg meg nem halnak. De mint tudjuk, Goldoni más véget szánt a történetnek, s ez a vég ebben az előadásban így csaknem értelmezhetetlen. Mirandolina az emberi kapcsolatoktól visszalép az üressége miatt komolyan nem vehetőnek ábrázolt világba, hogy egy jelentéktelen pincérnek nyújtsa kezét. Megértem persze, hogy az alkotók nem vállalkoztak a mű végének teljes átírására (bár ez esetben nekem nem lett volna ellenemre). Ám akkor valamiképpen e két, élesen eltérő eszközökkel ábrázolt világot mégis közelíteni kellett volna egymáshoz – vagy eleve nem kellett volna ilyen éles kontraszttal élni. Mert így kicsit a hitelét veszti az előadás. Ami persze nem feledteti a drámát és szenvedélyt, melyet Tóth Ildikó és Cserhalmi György alakítása korábban közvetített, és természetesen a játék egészét utóbb sem fogjuk kevésbé mulatságosnak érezni. Csak éppen – miközben örömmel nyugtázzuk, hogy valószínűsíthetően komoly közönségsiker is született – kesernyésen konstatálhatjuk egy minden részletében izgalmas és egységes, jelentékeny előadás elmaradását.

Cserhalmi György (Ripafratta) és Tóth Ildikó (Mirandolina)

Gerzsenyi Bea felvétele

CARLO GOLDONI:
A FOGADÓSNŐ (MIRANDOLINA)
(Vidám Színpad)

Fordította: Sediánszky Nóra. **Dramaturg:** Kárpáti Péter. **Díszlet:** Khell Zsolt. **Jelmez:** Zeke Edit. **Zene:** Lázár Zsigmond. **A rendező munkatársa:** Szántó Péter. **Rendező:** Novák Eszter.
Szereplők: Tóth Ildikó, Cserhalmi György, Schlanger András, Magyar Attila, Mihályfi Balázs, Kovács Vanda, Borbás Gabi, Kárász Zénó.

Maul Ágnes

Testen kívüli élmények

CARLO GOZZI – HELTAI JENŐ: A SZARVASKIRÁLY

A közönség számszerű érdeklődése még nem jelent költői minőséget – hangoztatta Goldonival folytatott polémiája során Carlo Gozzi. *A szarvaskirály* című mesejátékát Balogh Géza rendezésében mutatta be a Budapest Bábszínház. A nézőtér zsúfolásig telt gyerekekkel – az érdeklődők számával tehát probléma nem volt. A költői minőségre pedig Gozzin kívül a művet átdolgozó Heltai Jenő neve is garancia. Érdekes, hogy átiratában a mese cselekményén belül is fontos szerepet kap a költői minőség. A csengő-bongó rímes beszéd csak az igazán tiszta jellem sajátja. Ez segít meglátni, milyen lélek lakozik egy testben.

Matz Károly felvétele

Kovács Judit (Angela) és Kemény István (Leandro)

Nánay István dramaturg lenyeste a történetről az elágazásokat, a mellékszereplőket és egy nem is annyira mellékszereplőt. Nem találkozunk a kocsmárosnéval, a gondolással, de még a varázslót is hiába keressük. Az előadás *in medias res,* a királynéválasztó verseny kihirdetésével indul. A továbbiakban is kimarad minden „felesleges locsogás", ami kanyargósabbá tenné a történetszövést. A dalbetétekből is csak egy, a vadászoké marad. A dramaturg kiradírozott olyan, Heltainál felbukkanó, a modern élettel kapcsolatos szavakat, mint például „sztár", „proletár", „kérdőív", „leszármazás", „bizonyítvány", de a feleségkeresés okaként ritkábban emlegetnek olyan tényezőket, mint az utódlás biztosítása, az államérdek vagy a király megbecsülése. A rendező nem kívánt aktualizálni, a mai korra utalni, a történeten túlmutató asszociációkat ébreszteni. Leszűkített, lekerekített mesevilágot teremt, ahol egyértelmű, ki a jó, ki a rossz, és kötelező a hepiend. A sebesen pergő, a figyelmet mindvégig ébren tartó cselekményben a változtatások eredményeképp még az eredeti darabhoz képest is nagyobb hangsúlyt kap a szerelem. Deramo (Schneider Jankó) nem elvárásoknak akar megfelelni, nem utódjának anyját keresi, hanem az igaz szerelmet. Tartaglia (Beratin Gábor) is mintha inkább lenne Angela (Kovács Judit) megszállottja, mint a hatalomé. A két férfi, a púpos gonosz és a daliás nemes egyaránt mindent bevet, hogy őt megszerezze. És bár hókuszpókusz nélkül nem képesek sem felismerni, sem megszerezni az igaz szerelmet, a varázslás ebben az előadásban nem hatalom, csak eszköz, csupán egyik látványos eleme a történetnek. A rendező lényegében kihagyja az előadásból a drámában fontos szerepet játszó varázslót. Heltainál Brighella mágus, aki akár még a király felett is képes hatalmat gyakorolni, Balogh Gézánál az uralkodó meghosszabbított keze, udvarmester (Csajághy Béla). A változtatás következtében a történet szereplői kevésbé tűnnek dróton rángatott báboknak. Angela és Deramo szerelme olyan erős, hogy még varázslói közbenjárás nélkül is le tudják győzni az erőszakot. Mielőtt még Deramo végleg lemond a becsapás művészetéről, és letépi nyakából a varázsigét tartalmazó amulettet, Angela állítja helyre a rendet. Heltainál Brighella az, aki ördögi manipulátorként előre látja és befolyásolja az eseményeket, s ő oszt igazságot.

Balogh Géza, varázsló híján, egy ötletes játékkal sejteti, hogy itt majd „király a királyra tőrt emel". Az előadás kezdetekor minden színész megkapja a hozzá tartozó bábfigurát. Beratin Gábor Deramóét ragadja

magához, de elveszik tőle, és a doboz alján utolsónak maradt bábot kapja meg: a csúf miniszter figuráját, Tartagliát. A bábok a megfelelő színész kezébe kerülve életre kelnek, igazi karakterekké válnak. Egyedi gesztusrendszerük és mozgásuk lesz, ezt leglátványosabban Smeraldina (Radics Rita) trampli, csámpás járása példázza. Bár a színészek mindvégig láthatóak, egyforma téglaszínű ruhájukban szinte el is tűnnek a kifejező arcú, gazdagon díszített reneszánsz ruhákba öltöztetett bábok mögött. Általában minden bábot egy színész mozgat, de egy-egy bonyolultabb mozdulat létrehozásában mások is segédkeznek, mint a bunraku-báboknál. A segítők ilyenkor arcuk előtt téglaszínű maszkot viselnek, kissé erőltetetten nyomatékosítva, hogy ők csak mozgatói, nem megtestesítői a karaktereknek. Olykor azonban a színészek kilépnek bábjaik árnyékából. Amikor egy figura olyasmit fogalmaz meg, amit nem mer vagy nem szabad kimondani, a báb „csendben marad", és az őt mozgató színész beszél helyette. A legőszintébb mondatok, a rejtett igazságok tehát nem a bábon keresztül, hanem közvetlenül a színész által jutnak el a közönséghez. Mintha a báb lenne a test, a színész pedig a lélek.

De mi történik, ha egy lélek más testbe vándorol? *A szarvaskirály* rendezésének mindig kritikus pontja a szerepcsere megoldása. Hogy lehet eljátszani a Deramo testébe költözött Tartagliát? A Deramót alakító színész váljon gonosszá, vagy a Tartagliát játszó színész öltözzön Deramónak? Bábjáték esetén leegyszerűsödik ez a kérdés. A báb mögé másik színész kerül, így azonos marad a burok, a test, de más személyiséggé formálja azt a másik színész. Ahogy a varázslatos szobor kacagása elárulja, hogy a lánykérésnél Clarice (Ruszt Judit) és Smeralda másnak mutatja magát, úgy árulja el Tartagliát döcögő, rímtelen beszéde. Amikor színpadra lép a megkaparintott királyi testtel és hatalommal, még a zene is, de ő maga is megbicsaklik. Nem csoda, a nemes király jelmeze túl nagy a kisszerű lélekre. Az árulás hamar kiderül. A bábok a megfelelő kezekbe, a lelkek a hozzájuk tartozó testekbe kerülnek, a denevérré változott Tartaglia öngyilkos lesz. A győzedelmeskedő jók pedig reneszánsz táncot lejtve ünneplik az igazi varázslatot: a szerelmet.

CARLO GOZZI – HELTAI JENŐ:
A SZARVASKIRÁLY (Budapest Bábszínház)

Tervező: Balla Margit. **Zene:** Darvas Benedek. **Dramaturg:** Nánay István. **Asszisztens:** Kalmár Éva. **Rendező:** Balogh Géza.
Szereplők: Schneider Jankó, Beratin Gábor, Ruszt Judit, Papp Orsolya, Erdős István, Kovács Judit, Ellinger Edina, Kemény István, Ács Norbert, Radics Rita, Csajághy Béla, Bassa István, Szabó Lajos.

Proics Lilla

Az elvetett kocka

MIHAIL BULGAKOV: MOLIÈRE (KÉPMUTATÓK CSELSZÖVÉSE)

„ugye, megmondtam, hogy meg lehet halni,
ne izguljál már ez csak egy miskolci hakni"
(Lovasi András)

Bulgakov pár év gyógyítás után (nem ő az első orosz orvos, aki a tollat választja a szike helyett), zsurnalisztaként szatirikus hangú írásaival hívta fel magára a figyelmet, közben elbeszéléseket, színdarabokat írt. A rendszer csapdáival egyre jobban megismerkedve aztán 1930-ban egy levélben beszámolt többszöri elhallgattatásáról Sztálinnak, aki intézkedett, hogy vegyék fel a Művész Színházba segédrendezőnek. Mihail Afanaszjevics ezután önkritikusan megírta a csizmához való törleszkedésről szóló paraboláját, saját történetét felrajzolva Molière és XIV. Lajos viszonyában.

Az 1936-ban bemutatott, bár évekkel korábban íródott *Képmutatók cselszövése* remek előtanulmány volt az akkor már készülő *A Mester és Margaritá*hoz, amely mára, nagy ívű értelmezésekben, színpadon is megelőzi Bulgakov eredeti darabjait. Molière *mester* figurájának dilemmája végső soron azt vizsgálja, hogyan lehet a kegybe, illetve a kegyvesztettségbe belehalni. A probléma ma is adott. A miskolci színház a darabválasztással elvetette a kockát.

A színmű Molière életének utolsó időszakáról szól, arról, hogyan és miért lojális vele a Napkirály, aki mindent megtesz, hogy kedvenc szerzőjét megvédje a kissé meggyengült egyház hatalmi demonstrációjától, és arról, hogy becsapva az egyetlen ember által, akiben megbízott – a nőben, akivel együtt élt –, feleségül veszi saját lányát. A színdarab nyilvánvaló áthallásait a sztálini időszakra az előadás több pontján megszólaló,

Vajda János felvétele

Bodor Németi Gyöngyi (Armande Béjart) és Szatmári György (Molière)

korhű hangzásban élvezhető *Fel vörösök, proletárok* kezdetű kórusmű hivatott jelezni. Az alkotók a világi és egyházi hatalomra is ráküldik az indulót – ilyet már akkor is láthattunk, amikor a bemutatót „megnézések" előzték meg. A színrevitel nem erőlteti a mai olvasatot, ami rendben is van, nem kell infrapöttyöcskével rámutatni a napjainkban is fellelhető azonosságokra, de a francia barokk korára szimplán rávetített sztálinizmus mégis muzeálisnak hat. Esetleg értsük úgy: már megint itt tartunk? De akkor pontosabban hol?

A díszletet hatalmas függönyök alkotják, mértékkel játszanak is, elsősorban helyszíneket jelenítenek meg vörössel, sárgával, feketével. A színek mögé sorolhatnánk ideológiákat, de ez bántó szimplifikálás lenne. Szép gondolat, hogy az alkotók nem akarnak az anyagi kiszolgáltatottságukkal hivalkodni, tehát használják a szükséges holmikat: van trón, vállfatartó, barokk balettrúd stb., de semmi felesleges.

A kezdőképben a takarást látjuk, ahogy lemegy a függöny, aztán Szatmári György mint Molière kijön a függöny elé, és a páholyban ülő XIV. Lajosnak elszaval egy hódolatteli verset. Látjuk a „nagyszerű színészt" – ez Bulgakov utasítása –, akinek a király felé irányuló nyelvcsapásai eleinte akadoznak, látjuk, hogy megfordul a fejében: föl kéne köpni, aztán aláállni, de végül sikerül legyűrnie ezt az érzést, s ezzel a közönség tetszését is elnyeri. Remek felütés, kis közjáték a művész, a gondolkodó ember felelősségéről, a közönség elvárásairól. Szatmári György arca *nagyszerűen* mutatja mindezt, és Fandl Ferenc Napkirálya – bár a dizájnja akár egy NDK-s diszkósztáré (az aranyszínű cicanadrágban előadott balett-monológjában majd ironizál is úri önmagán) – rangjához méltó rezzenetlenséggel fogadja, „csak" kitüntető figyelmével jutalmazza. Ígéretes, ahogy itt finoman jelzik Bulgakovnak Molière-rel való azonosságát: Sganarelle alakítása után orrot levéve hajlong – az orr orvost jelentett Molière korában, a járványok idején használt viseletre utalva. Bár a jelenetnek nincs apropója, élőnek érezzük.

Ezután azonban elszabadul az a – szó szoros értelmében – harsány színészkedés, ami mindent tönkretesz. Az csak a baj előszele, hogy a Bűvészt játszó M. Szilágyi Lajos unatkozó civilsége, amikor nem „szerepel", átragad Lukács Gáborra, aki pedig a későbbiekben La Grange-ként színészi erényeket is mutat. Nehéz elhinni, hogy Szatmári György Molière-je egy ilyen Armande Béjart-ba beleszeretett. Nem elég csinosnak lenni, a bájt egy színésznőnek láthatóvá kell tennie. Ráadásul tovább nehezíti Bodor Németi Gyöngyi helyzetét a romantikusnak szánt zenei aláfestés, amikor bejelenti áldott állapotát. Lehetne drámai fordulat, hogy Molière lecseréli az öregedő Madeleine Béjart-t, ha Máhr Ági igazi lelki társat jelenítene meg, nem egy szellemileg elnehezült, unalmassá tompult nőt. Pedig megvillantja képességeit abban a remek jelenetben, amelyben Molière először egyedül gyakorolja, mit felel majd Madeleine kérdéseire, aztán ahogy belép a nő, ugyanazt pörgetik le ketten.

Vannak persze rendezőileg kihasznált alkati egybeesések, ilyen Áron László alakítása, aki mint egy audiotuningos pápai jármű, veretes, modoros – ez éppen megfelel egy érseknek. Ezzel szemben nem találja meg a szerep Csapó Jánost, aki harangszóra mókázva lengeti a lábát, és addig ripacskodik, amíg a *földszint*et meg nem nevetteti, miközben az Oltáriszentség Társaságának tagjaként éppen a talpig véres Moirron kihallgatásában tevékenykedik. (Ráadásul ez a jelenet Molière kiszolgáltatottságáról is szól, ám ha a kihallgatás fizikai valósága kap ekkora súlyt, akkor a vallatottra irányul a figyelem.) Homonai István D'Orsignija eltévedt: a márki, akiről Molière Don Juant mintázta, nem egy külvárosi terminátor. Hunyadkürti István többé-kevésbé hozza Boutont.

A rosszízű színészkedés talán védhető, de a néhány buta kacajért odadobott előadás hazavágta azokat is, akik Bulgakovot akartak játszani. Nem kétséges, hogy a rendező Radoslav Milenković, a dramaturg Horváth Barbara, a díszlettervező Juray Fabri és néhány színész tudta, miről szólhatna ez a darab, de az ő lelkük is rajta, hogy más történt a színpadon. Vagy ne izguljak már, ez csak egy miskolci hakni?

MIHAIL BULGAKOV: MOLIÈRE
(Képmutatók cselszövése)
(Miskolci Nemzeti Színház)

Dramaturg: Horváth Barbara. **Koreográfus:** Majoros István. **Díszlet:** Juray Fabri. **Jelmez:** Laczó Henriette. **Zenei munkatárs:** Szakács Sára. **Asszisztens:** Pöltz Júlia. **Rendező:** Radoslav Milenković.

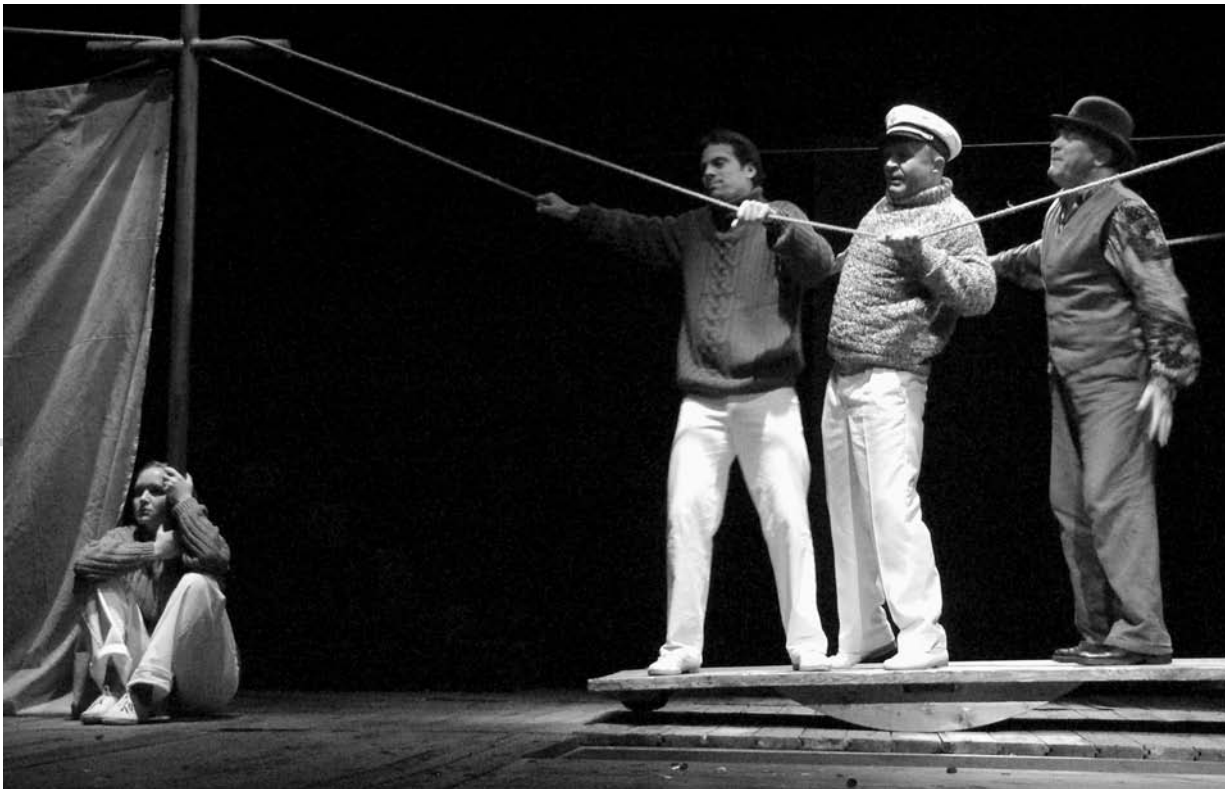
Szereplők: Szatmári György, Máhr Ági, Bodor Németi Gyöngyi, Ramocsa Emese, Lukács Gábor, Chajnóczki Balázs, Baj László, Hunyadkürti István, Fandl Ferenc, Homonai István, Áron László, M. Szilágyi Lajos, Kerekes Valéria, Szegedi Dezső, Csapó János, Molnár Erik.

Sz. Deme László

Peer és társai

HENRIK IBSEN: PEER GYNT

A *Peer Gynt* terjedelmes és kissé ódivatú drámai költemény. Ez az „undok költő" annyi hagymahéjon hámozza át magát Ibsen darabjában, ami egy gótikus eposzt benyargaló lovagnak is becsületére válnék. Öt felvonás epikus fegyverzetben, ma már talán az elolvasása is feladat. A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház öt helyett csak három (!) felvonásban játssza Krúdyról elnevezett kamaratermében a három és fél órásra húzott darabot. Mindez persze nem jelent semmit, láttunk már csodát színpadon.



Fridrik Noémi, Tóth Zoltán László, Tóth Károly, Horváth László Attila (Peer)

Nagy Erzsébet felvétele

Érkezik is meglepetés. Amikor Peer Gynt elhagyja Solvejgjét, a derék és bájos leányzót alakító Molnár Mariann beül a nézők közé állított székre. Onnan figyeli tovább cserbenhagyó szerelme kalandjait. De nemcsak figyelemmel kíséri Peert, amint tárgyal a gyarmatosítókkal Észak-Afrikában, prófétál az arab lányok között, vagy „császári" tanácsokat oszt a kairói bolondokházában, hanem epizódról epizódra öltözteti is. Vagyis: Solvejg több olyan ponton is aktív részt vállal az előadásban, ahol a darab szerint nincs jelen. Vajon miért, merülhet fel a nézőben. Hogy az előadás így demonstrálja: Solvejg még távolról, még gondolatban is olyan kapcsot létesít Peerrel, mintha mellette lenne, és gondoskodna róla? Vagy éppen fordítva: minden színes utazás csak Peer fejében játszódik le? Otthon maradt Solvejggel, és a karosszékben fantáziálgat? Solvejg aktivitása kissé összezilálja a viszonyokat és a történet tereit. A kaotikus rendszer azután némiképp tisztázódik, és a végső egymásra találás megindokolja a női szerep megerősítését és új megvilágítását, ami egyébként a szövegből is kiolvasható. Rakovszky Zsuzsa és Kúnos László világos és tiszta csengésű fordításának darab végi megszólalásaiban ugyanis Peer Solvejget egyszerre anyjának és társának titulálja. Ahogy innen visszaidézzük az anyát, Antal Olga Aaséját, láthatóan nagyon hasonló szerep jut a Peer életét meghatározó két nőalaknak: hallgatni a sztorikat, hiszen azzal kezdődik a darab, hogy Aase hallgatja Peer meséjét a gendin-éli bakról. Ráadásul Antal Olga sem öregasszonyt vagy anyát formál, inkább

a Peer mellett álló női társat. Természetesen a kidomborított nőiséghez illeszkedik a főhős férfiként való megjelenítése is. Horváth László Attila ugyanis nem zongorázza végig Peer Gynt életkori stációit. Nem lesz mozgékony, fiatal legényből hajlott hátú bácsi, hanem végig a férfi Peer Gyntöt látjuk. Hol vidám és energikus, hol fásult. Nem különösebben huncut vagy duhaj, nem is igazán érteni, honnan jön belőle a szertelen fantáziálás. Szürke, hétköznapi ember, pontosabban férfiember, aki női pólusával együtt válik teljes személyiséggé, ha úgy tetszik: „önmagává". Érdekes gondolat, nyugtázhatja magában a néző előadás közben – bőven van ideje arra, hogy hasonló összefüggéseken elmélkedjen.

Fazekas István rendezése ugyanis rendkívül komótos ritmust diktál. Lassan gördül a történet, a színpadképek többsége sematikus (unos-untig elkoptatott a fehér ballonba és napszemüvegbe bújt manónép), és az egész előadást belengi valami bánatos-patetikus hangütés, ami nagy klasszikus drámák hűséges színpadra állításánál szokott megesni. Ironikus, hogy a drámai jelentőségű pillanatok viszont elvesznek. Aase halálakor például Peer ide-oda rakosgatja anyja/társa holttestét, ahelyett hogy megrendülne. De a páros szituációk legalább gördülékenyek, míg a kidolgozatlan csoportos jelenetekben szövegmondásnál és némi lézengésszerű járkálásnál több nem történik. A tengeri utazásnál két kifeszített kötélbe kapaszkodnak a dialógusok. Hiányzik a terep, a színházi domborzat, amelyet bejárhatna a színész. Az őrültekháza jelenetében van, aki csinál magának egy figurát, és dúlt arccal kandikál ki a kötélre aggatott leplek mögül, más csak lépeget magára hagyottan, és látszik rajta, hogy valahol egészen messze jár, de nem Kairóban.

HENRIK IBSEN: PEER GYNT
(Móricz Zsigmond Színház, Nyíregyháza)

Fordította: Kúnos László, Rakovszky Zsuzsa. **Díszlet, jelmez:** Paseczki Zsolt. **Dalszerző:** Olt Tamás. **Dramaturg:** Sediánszky Nóra. **Súgó:** Nagy Erzsébet. **Ügyelő:** Lengyel János. **Rendezőasszisztens:** Rajkó Balázs. **Rendező:** Fazekas István.
Szereplők: Antal Olga, Avass Attila, Fridrik Noémi, Horváth László Attila, Horváth Margit, Losonczi Katalin, Molnár Mariann, Tóth Zoltán László, Rajkó Balázs, Tóth Károly, Petneházy Attila, valamint Bajusz Emőke, Somogyi Nikoletta, Hüse Éva, Jakab Attila, Dankó István.

Zappe László

Szentimentális politikai giccs

KISS JÓZSEF: AZ ANGYALOK NEM SÍRNAK

Az még semmit sem jelent, hogy Kiss József 2006-ban, az ötvenedik évforduló pályázattal is támogatott dömpingje idején írt egy '56-os alkalmi darabot. Az esztétikai minőség és az alkalom vagy megbízás között nincs szoros összefüggés. A politikai álláspont, az ünnepi áhítat nem határozza meg, milyen alkotás sikeredik. De lehetőleg a megfelelő műfajt kell megválasztani.

Kiss József azonban sokáig úgy tesz, mintha a valóságot ábrázoló, a kort megidéző drámát írna. Nem himnuszt, nem emlékező szertartást, de nem is dokumentumjátékot, hanem igazi, realisztikus darabot. A két, egymásnak szimmetrikusan felelő részben részint valószerű, részint tipizálásra alkalmasan véletlenszerű történet játszódik. Két harcias ifjú, akik egy jellegzetes pesti polgárlakás ablakából szeretnék Molotov-koktélokkal feltartóztatni a szovjet tankokat, egy főávós családját találják ott. Véletlen, de valószerű helyzet, a Rákosi-rendszer vezető káderei valóban elfoglal(hat)ták a korábbi uralkodó osztály tagjainak különböző okokból megüresedett lakásait. A családi viszonyok meg már egészen banálisan valószerűek: az ávós második feleségével és első házasságából való lányával él, a két nő természetesen nem különösebben kedveli egymást, ráadásul a (zsidó származású) feleség – aki minden rokonát elvesztette – éppen kiábrándul férjéből, a történésznek készülő lány viszont eszményíti apját.

A lényegi jellemrajzok azonban romantikusan eltúlzottak, egysíkúak. Fekete–fehér, angyal–ördög kettőssége szabja meg a cselekményben szemben álló fele-

ket. Az ávós nemcsak rettentően, diabolikusan gonosz, de gyáva is, meg alamuszi is, meg hisztériásan vérszomjas is. A szerző még a gonoszság, a romlottság, az amoralitás formátumosságát is megtagadja tőle. Semmi lényegesben nem különbözik az őt alázatosan kiszolgáló házmestertől. Nem állítom persze, hogy ilyen ember nincs, de semmi helye egy realisztikus dráma főszerepében., mert egyszerűen alkalmatlan arra, hogy egy típust, egy emberfajtát, egy viselkedésmódot, egy politikai álláspontot képviseljen. Pedig mintha a szerző is tudná, hogy a figurának meglehetősen súlyos világpolitikai érvei is lehetnének, ám amikor ezeket kezdi emlegetni, egyszerűen elveszi tőle a szót. Talán mert abban a fölöttébb leegyszerűsített világképben, amelyet a darab sugall, még az derülne ki, hogy a realitások síkján neki van igaza. S ezt az író nem engedheti meg sem neki, sem magának, mert mindenáron a forradalmat, a szabadságharcot eszményítő darabot akar írni.

Csabai István felvétele

László Kristóf, Barabás Botond és Dósa Mátyás

A betévedt ifjak viszont éppen annyira rokonszenvesek, mint amennyire visszataszító az ávós. Az idősebbik igazi merész vagány, nagy verekedő, egy szakasz rendőrt is elintéz, de persze amúgy a rendszer áldozata, aki nem bírván elviselni a különféle korlátokat és megaláztatásokat, osztályidegenként elszenvedett sérelmeket, rendszeresen összeütközésbe került a hatóságokkal, a fiatalabb pedig valamiféle ideális szabadságeszme elszánt értelmiségi harcosa, és hozzájuk tartozik még egy nevelőintézetből szökött árva kisfiú is, aki nyilvánvalóan az elemi, ösztönös szabadságvágyat jelképezi.

A lélektanilag ugyan hiteltelen, de kivételként még éppen elképzelhető fordulatokban bővelkedő első rész még elmenne egyfajta elfogult, sematikus történelmi pillanatképnek. Az asszony kokettálni kezd a forradalommal és a forradalmárokkal, az ifjabbik és az ávós lánya között vonzalomféle kezd kialakulni, a menekülés közben elkapott ávós viszont teljesen esztelenül viselkedik. Az ablakból benzinespalackokat dobáló szabadságharcost pedig a felvonás végén egy orvlövész leteríti.

A második rész pár percig igazi drámát ígér. A vereség után a megtorlásokat vezénylő ávós életét depresszziós, szótlanul fekvő, enni sem hajlandó lánya is keseríti. Érdekes lehetne mind az apjából és korábbi hitéből kiábrándult lány, mind az annak eszményítő szeretetét elvesztett apa lelki szenvedése. Csöppnyi időre bonyolult viszonyok lehetősége sejlik fel. A szerző azonban még az apai érzésekre való képességet is megvonja az ávóstól. Nem vergődik, csak ideges lesz az újabb problémától, amelyet a maga megszokott adminisztratív módján oldana meg. Így aztán az igazi dráma helyett megérkezik a pótlék, a külsődleges konfliktus. Az apa távollétében a lakásba beoson a sebesült ifjú harcos, láttán a lány rögtön feléled, ám hamarosan megérkezik az ávós, aki megtorlási mániájához éppen alkalmas áldozatnak találná a fiatalembert, csakhogy az orvul meghal. Megint csak romantikusan valószerűtlen fordulatok vezetnek oda, hogy apa és lánya pisztolyt fog egymásra. Közben elősétálnak a költőien filozofáló halottak, a darab a megoldhatatlan dramaturgiai problémák elől a túlvilágra menekül. A holtakhoz a lány is csatlakozik – nem tudni, öngyilkos lett-e, vagy gonosz apja ölte meg –, és átszellemült boldogságban nyilvánítják ki, hogy az angyalok nem sírnak. A politikailag motivált múltidézés szentimentális giccsbe fullad.

A mostani szolnoki bemutatónak is van alkalmi jellege, bár feltehetőleg nem az ötvenegyedik évforduló, inkább az, hogy a szerző időközben a Szigligeti Színház művészeti vezetője lett. Az előadást maga rendezte. Kiss Beatrix zsinórpadlásig nyúló díszlete olyan igazi polgárlakás, hogy akár Molnár Ferencet is lehetne játszani benne, ruhái kort idéző-en jellegtelenek. Ifj. Jászai László a rémesen megírt ávóst rémisztően játssza, iszonyúan rázkódik, gesztikulál, hasogatja a levegőt, fetreng, hörög, ordít. Karczag Ferenc házmestere sunyi szolgalélek a köbön. Huszárik Kata kicsit már kinőtt ugyan a bakfiskorból, de alighanem elboldogulna a megrendült hívő gyermek szerepével, ha az meg lenne rendesen írva. Sztárek Andreának nem okoz gondot színre állítani egy kicsit léha, kicsit cinikus, kicsit alkoholista, kicsit moralista középkorú nőt, Mészáros István parókában is képes megjeleníteni az orvos méltóságtudatát. Barabás Botond egy nagy mosolyból rajzolja meg a halálmegvető, derűs forradalmár portréját, Dósa Mátyás meg szinte csak mint az értelmiségi ifjú bátor lelke van a színen.

KISS JÓZSEF: AZ ANGYALOK NEM SÍRNAK
(Szigligeti Színház, Szolnok)

Díszlet-jelmez: Kiss Beatrix. **Rendezte:** Kiss József.
Szereplők: Ifj. Jászai László, Sztárek Andrea, Huszárik Kata, Barabás Botond, Dósa Mátyás, Karczag Ferenc, Mészáros István.

Balassa Eszter

Lélekölő utazás

JÓNÁS TAMÁS: LÉLEKVESZTŐ

A sötét pincében csupán egy bekapcsolt tévé képernyője világít – fénye egy fotelban kuporgó alakra vetül. Egy férfi, vagy inkább egy kisfiú. Szorongó arcvonásai a füles sapka keretében nem enyhülnek, hiába csendül fel a tévémackót emlékezetünkbe idéző jól ismert fagottdallam, s hiába ígér esti mesét a bemondó is. A mese egy kisfiúról szól, aki bármiben fogad, mindig nyer...

Szlovák Judit felvétele

Erdei Juli, Mészáros Tamás, Kormos Gyula és Alexics Rita

Jónás Tamás első drámai szövege tartalmában messze nem olyan merész, mint amennyire a kezdés sejteti. Súlyos, már-már irreális, mégis valós problémát vet fel, de nem igazán mer elmélyedni benne, inkább elmenekül egy kusza fantáziavilágba. Ám ott sem mozog bátrabban, hiszen talán a lehető legsablonosabb megoldással zárja le a családi tragédiát. A prológus után lelakott, ütött-kopott, apró szoba tárul elénk, melyben egy csonka család tengeti nyomorúságos mindennapjait: három gyermekét neveli egyedül az anya – mondhatnánk, ha igaz lenne, de nem az. A négy ember már régóta csak megszokásból és kényszerből él egy fedél alatt, mégsem képesek változtatni életükön. Az Anya beteges zsarnok, Erdei Juli alakításában azonban inkább ébreszt szánalmat, mint megvetést. Önmagát erősnek mutató alkoholista, aki régen eltűnt férjét fiában, Péterben keresi, s iránta érzett anyai szeretete szolgai, bűntudattól gyötört szerelemmé változott. Péter (Krausz Gábor) a kényeztetést férfiúi önteltséggel fogadja, s mint vele járó rosszat eltűri anyja női közeledését is. Pedig szabadulna az anyai ölelésből – de csak hogy húgát, Évát szerethesse. Alexics Rita Évája lázadó kamasz, aki nyíltan szembe mer szállni anyjukkal, ha mégoly eredménytelenül is.

Hármójuk szokásosnak tűnő vitáját szakítja félbe egy másik trió: az Orvos, a Gyámügyes és a Rendőr, akik a több sebből vérző Sanyit (Ruszina Szabolcs) – a prológusbeli gyermek-férfit – kísérték a nem éppen édes otthonba. Bár a szellemileg visszamaradott fiút nem először verték meg az utcán, ez nem lehet indoka anyja viselkedésének. Ő ugyanis ahelyett, hogy Sanyit ápolná, azért aggódik, hogy Péter fel ne fázzon mezítláb. És eljön az este, az alvás ideje – némi tanakodással, hogy ma ki kivel feküdjön le (a szó mindkét értelmében). Péter kényszeredetten, a húgától kért altatót bevéve enged anyja unszolásának, és bújik mellé. Később mégis kimenekül az ágyból és a szituációból – Éva mellett köt ki, és Sanyit küldi felajzott anyjuk ágyába. Míg a család tagjai a sötétben egymással vannak elfoglalva, a korábbi trió két tagja, Sallai Virág és Gazdag László immár mint két fantázialény, mint két manó tér vissza – és ezzel kezdetét veszi az előadás azon része, mely leginkább egy *trip*re emlékeztet, utazásra a rémálmok világába.

A próza átváltozik: a fantáziavilágban minden szereplő versben beszél – a szerző ezzel szépen érzékelteti a két világ közti különbséget, csakhogy a formával együtt a tartalom is megváltozik, de ez utóbbi kaotikussá válik. Ez pedig káoszos rendezést von maga után. Tóth József tobzódik az ötletekben mind a koncepcionális, mind az apró megoldások terén. A kevesebb azonban több lenne – túl sok mindenbe kap bele, ahelyett hogy feleannyit pontosabban kidolgozna. Éjszaka a két manó mindent fehér leplekkel takar be, míg a Véletlenre és a Reményre vár – azt gondolhatnánk, hogy egy tisztább világba kalauzolnak minket,

de hamar kiderül: ez sem jobb az előzőnél. Az még érthető, hogy az egykori Rendőr lesz a Véletlen – Mészáros Tamás együgyű rendfenntartóként és nemtörődöm sorsformálóként egyaránt meggyőző –, de a Kormos Gyula által életre keltett Remény figurája tökéletes rejtély. Miért fordul belépőjében a közönséghez, ha máskor nem reflektálnak (meg)figyelői pozíciónkra? Miért visel zebracsíkos öltönyt, akár egy elfajzott Győzike-hasonmás? Utalás lenne a médiára, a folyamatosan világító tévével együtt? És ez esetben mi lenne a média szerepe: a remény forrása, vagy minden rossz okozója? Netán a ruha helyett inkább arra koncentráljunk, hogy Kormos Gyula egyben az apa is? Az apa, akit köröznek, s ezért elhagyta családját, mégis az egyetlen reményük, aki kiutat mutathatna a jelen borzalmaiból. De ő sem kínál végleges és jó megoldást, csak egy ideiglenes kísérletet. Egy hét órán keresztül ható varázsitalt az immár hófehér ruhás Királynőként megjelenő Anyának, hogy érzelmek nélkül láthassa saját életét és tetteit – már ha tényleg hat a szer. A háttérben mindenesetre feltűnik egy digitális óra képe, és elkezd hét (perc)től visszaszámolni, de két-három perc után éppúgy feledésbe merül és eltűnik, mint az a kérdés, hogy hatott-e az ital, és ha igen, miben. A viszonyok nem változnak, hiába alakulnak át. A két testvér továbbra sem talál megoldást tarthatatlan helyzetére, lehet Péter akár Királyfi, vagy Éva Hófehérke. Az alkotók ugyan megetetnek vele egy almát, s talán tényleg csak a Véletlenen múlik, hogy most nem akad torkán a falat. Ez azonban nem válasz egyetlen kérdésre sem, Éva új alakjában sem ártatlanabb, mint eddig volt. Sanyi az egyetlen, akit nem elnevezése, hanem viselkedése különböztet meg valóságos énjétől. Ő ugyanis a Bolond lesz, csakhogy a mesékből ismert fajta, aki tisztábban lát, mint a királyi család összes többi tagja együttvéve. De hiába okos ő, és hiába van Remény, ha végül úgyis a Véletlen dönt – az pedig beletörődik abba, hogy a hasonló helyzetek végkifejlete kizárólag tragédia lehet, s eszerint is cselekszik.

Epilógusként még visszatér a mesemondó hangja, aki továbbra is a kisfiúról mesél, aki mindig nyer, de hiába az így létrehozott keretes szerkezet, az előadás ennyitől nem válik kerek egésszé – ennek a történetnek nincsen nyertese.

JÓNÁS TAMÁS: LÉLEKVESZTŐ
(Kolibri Pince)

Dramaturg: Kovács Kristóf. **Zene:** Bornai Szilveszter. **Bábjelenetek:** Szívós Károly. **Mozgás:** Horváth Veronika. **Tervező:** Orosz Klaudia. **A rendező munkatársa:** Tolnai Edina. **Rendező:** Tóth József.
Szereplők: Alexics Rita, Erdei Juli, Krausz Gábor, Ruszina Szabolcs, Gazdag László, Sallai Virág, Mészáros Tamás, Kormos Gyula.

Barta Edit

Viszlát, Európa!

HORVÁTH PÉTER: BLIKK

„Felelőtlenül problémás, kísérleti munka, több benne az árnyék, mint a fény. (...) Kíváncsian várom a bemutatót, ahol kócos, szutykos, helyenként véres szöveg-kölykömet színházba öltöztetve látom majd viszont" – olvashatjuk a szerző, Horváth Péter szavait az előadás szórólapján. A Nemzeti Színház 2004-es drámapályázatára írt *Blikk* ősbemutatóját látva azt gondolom, az előadás épp e hiányosságokat nem tudta elrejteni.

Addig nyújtózkodj, ameddig a takaród ér! – ez a *Blikk* szereplőinek életfilozófiája. Vidéki fiatalok keresik tömegesen boldogságukat az események helyszínén, a határ menti kisváros Európa Discójában. A tarka nejlon- és lakkruhába öltöztetett helyi szubkultúrát – takarózni vágyását – erősíti a román csempészárut szállító Kamionos és a kisvárosi nőcsábász szerepében tetszelgő Langaléta, akik mind hozzájárulnak a tiszavirág-életű diszkó éjszakájának anarchikus végjátékához. A *Blikk* a munkanélküliség, az álláskeresés okozta létbizonytalanság, a kisebbségek (zsidók, melegek, romák) megítélését övező tudatlanságról kíván beszélni, ám a szöveg erre irányuló érzékenységét elfojtja a szereplők alpári beszédstílusa. Durva és bántó nyelvhasználatuk kifejezi ugyan kiábrándító és ingerszegény életüket, de fel is számolja a néző szociális

Újvári Zoltán (Kamionos), Verebes Linda (Érzelmes) és Lévay Viktória (Hosszúcomb)

Schiller Kata felvétele

érzékenységét, mely a szereplők sorsának megértésére irányulna. „Vígjátékot vagy drámát látunk?" – kérdezik tőlünk az alkotók.

A szöveg ambivalenciájával a dramaturgiai csiszolások ellenére sem tud mit kezdeni Ádám Tamás, a darab rendezője, ahogy a Shure kopottas közegével sem. Az előadás a rövid, pergő jelenetekre és a szereplők szójátékaira helyezi a hangsúlyt, azonban az üres térben rendezetlenül elhelyezett arasznyi szcénák szétszabdalják a néző figyelmét. Az olykor humoros – ám gyakran bumfordi és ostoba – párbeszédek elvesztik erejüket a túl hangosan vagy rossz helyen belépő zene következtében. A két szám között felbukkanó DJ bulvárhírekkel szórakoztatja közönségét, rövid jeleneteivel azonban tovább bomlasztja az amúgy is szétesésre hajlamos darab szerkezetét. Az előadás képtelen megteremteni a néző számára a szórakozás, a színészek számára a beleérző játék feltételeit.

Nem könnyíti a színészek munkáját, hogy a közel másfél órás előadást végig kell táncolniuk – mivel az események mindvégig a táncparketten játszódnak –, de gyakran a játék alapvető eszköztárának életre keltése, például az artikuláció is gondot okoz számukra. Néhány hitelesebb alakítást (Stefanovics Angéla, Bozsó Péter, Osir Liliana, Gilicze Márta, Újvári Zoltán) leszámítva nem tudom elhinni, hogy valóban megértenék és átéreznék a szereplők problémáit. Az első felvonásban Ladányi Andrea csoporttánc-koreográfiáinak feszessége még ellenpontozza a széttartó szerkezetű előadást, a második felvonásban azonban már képtelen erre.

A darab legnagyobb problémája épp a „színházba öltöztetés" hiánya, így nem csoda, ha a tér különböző pontjain egymásra fűzött poénok fárasztóvá és unalmassá válnak. Hiába várjuk, hogy végre történjen valami, hogy kibontakozzon az akció. A drámainak nevezhető események egyik szálát a két barátnő, Érzelmes és Hosszúcomb (Verebes Linda, Lévay Viktória), valamint Langaléta (Lux Ádám) szerelmi háromszöge mozgatja. Érzelmes aktuális udvarlója – a lány értelmezésében „élete szerelme" – rövid idő múlva inkább barátnője felé kacsingat. A két színésznő játéka érvényteleníti a valódi problémát, úgy érezzük, nem harminc felé közeledő nők családalapítási nehézségeivel, hanem középiskolás lányok „perc-problémáival" találkozunk. Pedig épp ez adja a két generáció közti lényegi különbséget; ami a kamasz lányok számára csak múló boldogtalanság, az a huszonévesek számára szinte tragédia. Érzelmes részeg vallomásának szomorúsága – „én gyereket akarok és rendes életet, elegem van a hülye diszkókból meg a vibrátoromból" – elvész a színpadon uralkodó káoszban. Az előadás drámaiságát némileg fokozza – és a színészi játékot erősíti – Heni (Osir Liliana), erőszakos barátja (Bozsó Péter) és a Srác aznapi hódítása, a speedre vágyakozó Kiscsaj (Stefanovics Angéla) hármasa. A Srác oktalanul növekvő agresszióját az egyetlen éjszakát megélt Európa Disco felgyújtásával vezeti le. Viszlát, Európa!

Sírva vigad a magyar – mondhatnánk –, de a *Blikk*et látva se sírni, se vigadni nem tudunk. Az előadás nem tudja kibontani a benne megbújó tragédiát, helyette humorral álcázott anarchiát szül a színre. Így maximum kínvigyorral az arcunkon sírhatunk.

HORVÁTH PÉTER:
BLIKK
(Budapesti Kamaraszínház – Shure Stúdió)

Dramaturg: Magyar Fruzsina. **Díszlet:** Mira János. **Jelmez:** Dőry Virág. **Rendező:** Ádám Tamás.
Szereplők: Verebes Linda, Lévay Viktória, Stefanovics Angéla, Fábián Anita, Osir Liliana, Gilicze Márta, Bozsó Péter, Törköly Levente, Dolmány Attila, Lux Ádám, Juhász Illés m. v., Újvári Zoltán m. v., Kaszás Mihály, Bank Tamás.

Dialógus a monológról és a monodrámáról

TOMPA ANDREA ÉS ALINA NELEGA* BESZÉLGETÉSE

A másik csak azért létezik, hogy ne ismételjem magam a végtelenségig.

Jean Baudrillard

Tompa Andrea: Történetét tekintve a monodráma a színháztörténet antinaturalista, antirealista időszakából származik.[1] Mint műfaj a középkori város piacán születik meg, amikor egyetlen színész mutatja be az előadást, maszkok segítségével alakítva több szerepet. Ez a monodráma már nyilvánvalóan színházi forma, bár egyelőre csak „egyetlen színész műfajaként" értelmezhető, a párbeszéd szempontjából nem. Viszont mint gondolkodási és kommunikációs forma a monodráma egyidős a színházzal, ezért magának a színháznak a születési bizonyítványa, minthogy a monodráma közvetlen kommunikáció beszélő és hallgató (színész és néző) között a szöveg (ének, tánc vagy leginkább mindezek kombinációjának) segítségével. A kommunikáció közvetlenségéből, valamint a színész és szöveg különleges viszonyából fakad a monodrámával kapcsolatos minden fő és aktuális kérdés: a közönséggel való kapcsolat, a térhez való viszony, a színész–szerep viszony, a monodráma teatralitása.

A naturalista színház, a meiningeni stílus születése után azonban sem a monológnak (mint a színdarab részének vagy mint különleges kifejezési módnak), sem önálló műfajként a monodrámának nincs több keresnivalója a színházban, eltűnik mint színházi konvenció és mint a kommunikáció közvetlen formája egyaránt. Önálló formaként a szimbolizmus korszakában tér vissza mindkettő, hogy aztán újra megtaláljuk őket az abszurd és a groteszk színházban. Jelen vannak manapság, a posztdramatikus színházban is, amely, akárcsak a színház ősi, archaikus formái, megőrzi a monológot és a monodrámát mint gondolkodási és kommunikációs formát.

Alina Nelega: Úgy értsem, hogy elutasítod azt a monodrámát, amely a naturalista színház eszközeit használja?

T. A.: Azt a formát, amely feltételezi, sőt megköveteli a színész és a néző közti negyedik falat. Ez a negyedik fal ellehetetleníti a monodrámában a dialógust – a nézővel. A kortárs színházban látható monodrámák nemcsak öntudatra ébresztik a nézőt, hanem mozgósítják is, valamiféle részvételre invitálják.

A. N.: A nézői részvétel különböző formáiról beszélhetünk – az érzelmi bekapcsolódás nem jelent egyértelműen fizikai részvételt, és nem hiszem, hogy a kettő egyenesen arányos volna, vagyis hogy annál erősebb volna az érzelmi részvétel, minél intenzívebb a fizikai. A hatvanas–hetvenes években több kísérleti társulat (Living Theatre, Bread and Puppet stb.) is próbálkozott ezzel, némelyik sikeresen. A kudarcoknak gyakorlati okuk volt (Joseph Chaikin[2] előadásaiban például a színészek átélték az emelkedettséget, a katarzis feltételezett megtisztító erejét, a közönség azonban nem; a szertartás nem vált az esztétikai reprezentáció szerves részévé). A monodráma elsősorban kísérleti műfaj – ez kiderül az általad mondottakból is, mivel azokban a pillanatokban, amikor a színházi rendszer stabil, a közönséggel való kapcsolat kiegyensúlyozott és szokásalapú (azaz konvenciókon nyugszik), nincs monodráma. Úgy vélem, igazad van, amikor közvetlen kommunikációról beszélsz, de szeretném, ha bevezetnénk a *közvetlen megszólítás* kifejezést is.

T. A.: Elsőként a kísérleti jellegre válaszolnék. Azt hiszem, ez a tulajdonság abból is származik, hogy a monodrámára mint olyan színházi műfajra gondolunk, amelyben a hangsúly a kommunikáción van. Ez a beszédhelyzet – különösen ami a színrevitelt illeti –, úgymond, puha, rögzítetlen, élő, képes előadásról előadásra átalakulni, állandó mozgásban van, és ez akarva-akaratlanul kísérletezéshez vezet.

A. N.: A monodrámában talán még inkább, mint bármely más dramatikus formában, a szereplő útja, dramatikus és színpadi átalakulása igen nyilvánvaló: találkozik más alakokkal, ütközik, konfliktusba lép velük. Úgy vélem, a monodrámát előadó színész számára az jelenti a kihívást, hogy hogyan teheti láthatóvá a színpadi konvenció és a színpadi játék keretében azokat az alakokat, akik fizikailag nem jelennek meg a színen. Ily módon a monodráma nézője képzeletével nagyobb mértékben vesz részt az előadásban, mint a dialógusos drámai formáé.

T. A.: Nem szabad megfeledkeznünk a szereplőével párhuzamos másik átalakulásról sem: a közönség át-

* Alina Nelega – író, drámaíró, számos monodráma szerzője, Marosvásárhelyen él.

[1] A naturalizmus fogalmát egyszerre mint a XIX. század végén kialakult színháztörténeti korszakot és mint színházi nyelvet használom.

[2] Joseph Chaikin (1935–2003) amerikai rendező, tanár, a Living Theatre tagja, az Open Theatre alapítója.

alakulásáról. A színész csábít, a közönséget pedig elcsábítják – tehát szintén átalakul.

A. N.: Ahhoz, hogy a színházi előadás monodráma legyen, elengedhetetlen, hogy a színész közvetlenül megszólítsa a közönséget. De vajon elegendő-e ez? Ha a színész verset vagy más, előre megírt szöveget mond a színpadról, közvetlenül szólítva meg vele a közönséget – ez is monodráma. Vajon Hofi Géza kabaré-előadásai monodrámák-e vagy sem? Vagy *A Vagina Monológok,* Eve Ensler műve? Az esettanulmányok, a *show-case*-ek vagy az amerikai kultúrában is olyan népszerű *stand-up comedy*? Nem hiszem, hogy elegendő, ha a szöveg „művészi", az a fontos, hogy egyetlen írói szemszögből íródjon. Mi több, ezt a fajta írást „az egyetlen szemszög dramaturgiájának" nevezném. Másként szólva: a színésznek folyamatosan tudnia kell, miért van ő a színen.

T. A.: Másfelől, látok olyan, monodrámának nevezhető előadásokat (Nigel Charnock, Ivo Dimcsev[3] a legfrissebb példáim), amelyekben kevés a szöveg, sok a mozgás és a zene – és van szerkezetük, művészi kompozíciójuk. Igen: ez a kompozíció egyetlen perspektíva eredménye. Azt hiszem, ez a monodráma specifikuma. De a színre vitt monodrámáról kell beszélnünk – máskülönben hol marad a néző? Javaslom, hogy fogadjuk el a monodráma sajátosságaként az „egyetlen akarat színháza" terminust[4], amelyben az akarat a Szerző-Istené (amelybe beletartozik az író, a rendező és a színész is). Ez az akarat ki akar bontakozni, kapcsolatba akar lépni a közönséggel. Illetve: az akarat a néző akarata is kíván lenni.

Beszéljünk kicsit a monodráma hőséről, erről a „magányos istenségről". Nincs más olyan dramatikus forma, amelyben a magány ellen intézett támadásnak ilyen egzisztenciális jelentősége volna. A hős magánya, egyedülléte valóságos meta-téma a monodrámában. Az én, aki a darabban-színpadon beszél, két véglet közt létezik. Gigantikus én, egyfajta végtelen egóval rendelkező *Übermensch,* talán rendkívüli vagy extravagáns életrajzzal, esetleg éppen szörnyeteg; a dramatikus hős – mint általában a drámában – élettörténetének, létezésének fordulópontján van, jobban mondva ahhoz érkezik el a monodráma során. Ez egy expanzív, mindent betöltő, beszélni akaró én, aki dominálni akarja a közönséget. A hős előtörténete kulcsfontosságú a szövegben, amely gyakran az eredeti, gigantikus én konfliktusát mutatja be a szöveg jelenében létező, megnyilatkozó egóval. Egyszerűbben: a konfliktus az én múltja és jelene közt feszül. A monodráma másik tipikus énje üres: nincs életrajza, gyakran neme sincs, sem személyes története, neve és arca, előélete, identitása vagy nemzetisége, személyisége vagy egyénisége; egyfajta vákuum, metafizikus semmi, nem létező ego. Ez az én a szöveg folyamatában születik meg. Ő íródik, vagy: őrá írnak, ő a *tabula rasa*. Ő a meg nem testesült én. Lehet az orosz irodalom tradicionális „kisembere", Beckett egzisztencialista hőse vagy a posztdramatikus én.

A monodráma egy harmadik típusa, talán a legfrissebb a kortárs színházban, az az ember, aki saját valóságát, színházon kívüli életrajzát hozza be a színpadra. Ez a színház hiperszemélyes, a személyiség színháza, amelyben a színész életrajzi, biológiai léte konkrét és reális (tehát nem fiktív), habár az ő valósága is fikcióvá lesz a színpadon, mint bármi, ami színpadra kerül. Általában ő az előadás egyedüli alkotója, lásd Jevgenyij Griskovec[5] színházát vagy a dokumentarista színházi példákat stb.

Azt hiszem, a monodráma legkevésbé az úgynevezett jellemszínházzal és a típusok színházával tud mit kezdeni. Nemcsak azért, mert a jellemek és típusok színháza a realista színházi nyelvet beszéli, míg a monodráma az én értelmezésemben többnyire hadilábon áll a realista játékmóddal, hanem azért is, mert a karakter a színházban más jellemekkel való viszonyában létezik, pusztán egyetlen létező a többi létező között. A jellem, a karakter túl szűk forma, túl szűk „tér" ahhoz, hogy benne kibontakozhasson az „egyetlen akarat", mely kerek egész világot, valóságot akar teremteni. A jellemnek, a típusnak egész világgá kell fejlődnie, következésképpen le kell győznie saját (jellem)korlátait. Anélkül, hogy megszabnám a kritériumokat, túl szűk játszótérnek tartom a jellemet a monodrámában megjelenő monologikus tudat számára, amely maga a világ.

A. N.: Meglepő és pontos a három éntípus beazonosítása. Azt ajánlom, nevezzük őket mitikus (történelmi vagy sem) szereplőnek, antiszereplőnek és nem-szereplőnek. És ha már a szereplőnél tartunk, beszéljünk az ő történetéről is, a sztorijáról, abban az értelemben, amit ma sztorinak nevezünk –

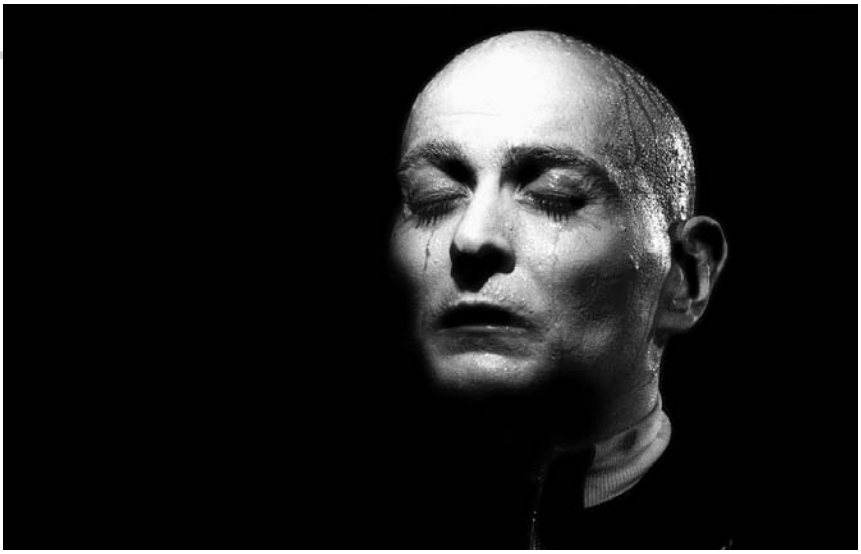
Nigel Charnock

vagyis nem a narratív történetről, hanem a szereplőt meghatározó eseményről.

T. A.: Engedd meg, hogy elidőzzek kicsit a nem-szereplő fogalmánál. A kérdés az, hogy e nem-szereplő színpadi léte kizárólag egzisztenciális természetű-e, vagy esztétikai is. És még egy kérdés, ami az előbbiből következik: milyen mértékben történik meg a transzfiguráció, az átalakulás az ő esetében – amennyiben a transzfigurációt a színházban esztétikai természetűnek fogjuk fel. Igaz ugyan, hogy a nem-szereplő kivezet a reprezentáció krízisből (elvégre az önmagát játszó színész nem reprezentál a szó hagyomá-

3 Nigel Charnock angol táncos, az angol DV8 alapítója; Ivo Dimcsev bolgár táncos, Magyarországon többször szerepelt előadásaival, ma mindketten egyszemélyes előadásokban lépnek fel.
4 Az egyetlen akarat fogalmát a XX. század kezdetén Fjodor Szologub orosz író dolgozta ki.
5 Jevgenyij Griskovec orosz színész, rendező, író, Magyarországon is többször fellépett.

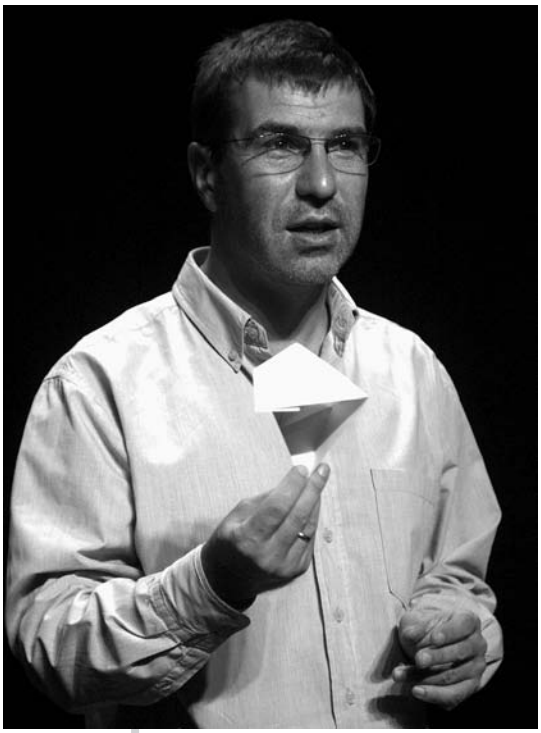
Ivo Dimcsev



Révész Róbert felvétele

nyos értelmében), másfelől viszont magában hordja annak rizikóját is, hogy általa felszámoljuk, feladjuk a színházat, elcseréljük az esztétikai természetű színházat a tiszta létezésre, tiszta tapasztalásra.

A. N.: Mégis marad tehát az a színjátszás, amit te jellemszínháznak nevezel. Prókátorává szegődöm ennek a színháznak mint a monodráma számára ma is kínálkozó lehetőségnek. Miért ne feszegetnénk azt a közhelyet, hogy a jellemszínház egyenlő a realista já-



Koncz Zsuzsa felvételei

Jevgenyij Griskovec

tékmóddal? Manapság elsősorban hiperrealista színházról kell beszélnünk. A gondolat, amelyet felvetnék, a kortárs színházban egyre gyakrabban feltűnő tragikus, brutális, szenvtelen szereplőtípuson alapszik. Talán nem ártana ezt hiperszereplőnek nevezni.

T. A.: Elismerem, nem volna szabad elutasítanom a jellemszínházban a monodrámát, vagy legalábbis újra kellene gondolnom a fogalmaimat. Nem sorolom a jellemszínház körébe azt, amit te hiperszereplőnek nevezel (tetszik a terminus, megjegyzem magamnak). A te hiperszereplőd nemcsak a hiperrealizmusra (a kortárs színházi nyelvre) utal, hanem a gigantikus, felnagyított szereplőre is. Hadd kérdezzem meg: számodra milyen az ideális monodráma?

A. N.: Amint az, gondolom, kiderült, én nem utasítanám el egészében a színházi konvenció jelenlétét a monodrámában. Bár a monodráma *per definitionem* kísérleti, nem hiszem, hogy létezhet mint „esemény" vagy „egyedi előadás" (ami happening volna) azon mechanizmusok nélkül, amelyek őrzik a színház általam leginkább kedvelt elemét, a szereplőt. Nem beszélhetünk a reprezentáció kríziséről, ha nem beszélünk a szereplő kríziséről: hosszú időn át háttérbe szorították, kiüresítették, elvették az identitását, ahogy te mondtad, mert nem volt saját története. Ez a narráció válságához kötődik az avantgárdban, amikor az irodalmi diskurzus szétesik, és a szereplő vele együtt a levegőbe röpül. Tudjuk, hogy a válságból két kiút lehetséges: az egyik feláldozta a szereplőt annak érdekében, amit „látványszínháznak" neveztek el, a másik megölte a szereplőt, kitömte, és így mutatta meg újra a színpadon, teljes meztelenségében – erről fentebb beszéltünk. Mindkét esetben „bábosítással" van dolgunk, a szereplő manipulálásával. A szereplő csakis a jellemszínházban maradt életben, de ez a túlélés az esztétika alsó határán történt.

Engem a „sade-i" szereplő érdekel, ezt fogom vázlatosan elmagyarázni. Nagyon fontosnak tartom Sade-ot a jelen kultúrája számára, mert a melodramatikus, szappanoperás, patetikus szellemiséggel szembemenőt képviseli. Egyszersmind ironikus és szélsőséges, majdhogynem terrorista válasz a felvilágosodás és didakticizmus szellemére, amely a „jót" látta az áldozatban és a „szörnyet" az üldözőjében. A szerepek felforgatása, ahogy azt Sade művelte, elkerülhetetlenül a szörnyet emelte előtérbe. Mi tesz a sade-i hős? Darabjaira szedi – gyakran szó szerint – a szent klisét, kíméletlenül „megmutat", letépi a ruhát, lemezteleníti a formát, hogy felmutassa a tartalmat. Az érzékszerv, amelyre ez a szereplő hagyatkozik, a szem (lásd Bataille könyvét[6]). A tekintet a legélesebb szike. A sade-i monodráma nem robbantja fel a meglévő formákat (Sade sem ezt tette), hanem a tartalmat provokálja. A színész elválaszthatatlan a tekintetétől, semmit sem ér, ha nem tud megmutatni, meglepni – és a monodrámában „szegényesek" az eszközök, nem marad számára más, mint a teste. A testét kell megmutatnia, ezt használja az előadáshoz. A monodráma, amelyről Lehmann beszél a posztdramatikus színházról szóló könyvében[7], inkább a hallásra támaszkodik, mintsem a látásra. Számomra a látás marad a fontosabb, és azt gondolom, hogy a színházban látni annyi, mint megmutatni. A realista játékmódot pedig vagy elpusztítani lehet – és akkor metaszínházról beszélünk –, vagy eltúlozni és hiperrealistává tenni. Sade-izálni. Számomra ez az ideális monodráma: a színész és az ő teste, hiperrealista bemutatásban.

6 Utalás Georges Bataille *A szem története* című írására.
7 Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*.

T. A.: Nekem is szándékomban áll leírni az ideális monodrámát. Egy szobrot hívok segítségül. A belga színházi ember és képzőművész, Jan Fabre[8] az Északi-tenger partján, Nieuwpoortban hozta létre *Az utópia keresése* című alkotását: aranyló bronzból készült óriási teknősbéka, arccal a víz felé, hátán egy viszonylag kicsi emberalakkal. Ez az ősi, mintegy öröktől fogva létező állat egyszerre földi és vízi lény, két élete van, az emberöltőn átívelő kora, létezése megelőzi az embert és a kultúrát. Szembenéz a tengerrel: a jövőt várva ő, az állat mozdulatlan, a víz pedig élettel teli. A szobor az ember és az állat magányát, a kettős magányt jeleníti meg. Szemtől szemben állok a vízzel, a víz nem válaszol, de állandó mozgásban van, folyamatosan érezni jelenlétét. Ez a szobor a fém és a víz, két örökkévalóság párbeszéde: egyik a „beszélő" (a teknősbéka), másik a hallgató (a tenger); helyzeténél fogva a teknősbékának közölnivalója van, ha más nem, az optimizmusa, a kommunikáció akarása, az utópiába vetett hite. Értelmezésemben ez a teknősbéka monológot mond. Vajon az ő utópiája nem a magány felszámolása-e? Vajon az utópiája nem a párbeszédbe vetett hitet jelképezi-e: hogy ott, azon a helyen, a tengerben, amely sok titkot rejthet, hogy ott létezik valaki, a Másik? A teknősbéka úgy helyezkedik el, hogy háta mögött tornyosulnak a sokemeletes épületek, tömbházak, bennük emberek laknak, egy egész kikötőváros terül el. Vajon miért nem a várossal, a hús-vér emberekkel kezdeményez párbeszédet a teknős? Talán mert az örökkévalót, a tökéleteset, az utópiát keresi. A másikat, aki – és ebben kell keresnünk e szobor drámai erejét – vagy nem létezik, vagy rejtve, a tenger mélyén létezik. Talán egy másik, ősi szobor képében.

Vajon a monodráma is – ide szerettem volna kilyukadni a teknősbéka segítségével – nem utópikus műfaj-e? Utópián ezúttal a párbeszédnek, egymás megértésének lehetőségét kell érteni. Vajon minden monodráma nem a párbeszéd kezdeményezésére tett próbálkozás-e – de ez a próbálkozás teljes magányban történik.

FORDÍTOTTA: BOROS KINGA

A fenti párbeszéd egy nagyobb terv része, a szerkesztett változat megjelent: *Observatorul Cultural,* 2006/321.

[8] Jan Fabréról lásd SZÍNHÁZ 2006. június

Íjgyártó Judit

Monodrámán innen és túl

ELŐADÁSRÓL ELŐADÁSRA

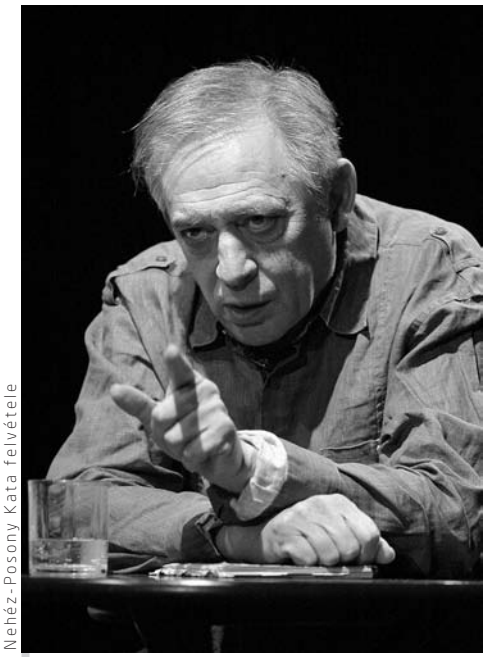
Ősbemutató az ibusári vasútállomáson, egy transzvesztita vallomásai, jelenetek csalásainkról és megcsalattatásainkról – nincs egyszerű dolga annak, aki át akarja tekinteni a közelmúlt és a jelen monodráma-kínálatát. Monodráma helyett helyesebb lenne talán egyszemélyes produkciót mondani, hiszen kérdés, miként aposztrofáljuk például Bálint András Radnóti-kollázsát vagy Rátóti Zoltán *Házasságon innen és túl,* illetve *A bogyósgyümölcskertész fia* című előadásait.

Sommás megállapítása a színházi irodalomnak, hogy a monodráma a legintimebb, legszemélyesebb színházi műfaj, és (optimális esetben) egy másik világ olyan bensőséges és intenzív jelenlétét képes megteremteni, amelyre egyetlen más színjátéktípus sem alkalmas. A dráma tárgya lehet gyakorlatilag bármilyen alaphelyzet, amikor a szubjektum és a világ harmonikus(nak tűnő) viszonyában zavar támad, a „külső kép" és a szubjektum énképe konfliktusba kerül, dialógust-polémiát indukál. A téma különös vagy köznapi volta nem jelent feltétlenül minőségi különbséget, csak másfajta lehetőségeket kínál – az előbbi izgalmasabb és magasabb hatásfokú, drámaibb, az utóbbi ismerősebb, tehát könnyebben befogadható. Az előadások között nagyjából hasonló arányban szerepel a drámaibb, a külvilág és az én közötti diszkrepanciát markánsan megjelenítő, illetve a köznapi tematika. Műfaji szempontból is színes a kép: a hagyományos monodrámák mellett egyaránt felbukkannak epikus művek színpadi adaptációi, valamint a legkülönfélébb (homogén vagy

heterogén) alapanyagból összeállított/dramatizált szövegkollázsok. A tematikai-műfaji sokszínűség kevéssé örömteli módon minőségi változatossággal is párosul, pedig az „alapanyag", a szöveg esetleges hibáit éppen az ilyen művekben nehezebb elrejteni. Garanciát az sem jelent, ha az alapanyag eleve monodrámának íródott, sőt: Norman Allen *(Nizsinszkij utolsó tánca)* vagy Vajda István *(Pedig én jó anya voltam)* monodrámájánál a József Attila-szövegekből összerakott *Szabad ötletek jegyzéke két ülésben* például jóval sűrűbb és drámaibb szöveget eredményezett. A dramaturgok láthatólag csínján bántak a produktumokkal, habár Parti Nagy Lajos *Ibusár*ja kivételével igencsak rászolgáltak volna a kisebb vagy nagyobb mértékű dramaturgiai beavatkozásra. A drámai ellentéte a látott előadásokon nem a drámaiatlan volt, hanem a banális – olykor epikusan széteső szövegekből is sikerült egységes és átütő előadást létrehozni, ellenben a közhely (legyen az írói vagy színészi) még a drámai helyzeteket is erodálta. Testközeli személyességű előadás születhetett József Attila már-már taszító – mert önnön személyiségünk rejt(eget)ett nemtelen oldalával is szembesítő – önvallomásaiból vagy magyarság–zsidóság viszonyának elvont (de személyessé tett) kérdéséből, ugyanakkor egyes, köznapiságukban „emberközelibb" témák esetében *(Túlélési gyakorlatok; Pedig én jó anya voltam)* inkább a színész drámai küzdelmének lehettek tanúi a nézők, amint a szöveg banalitásával hadakozik (az említett esetekben Bán János és Pogány Judit csatát nyert).

A drámai téma példaszerű kezelését Jordán Tamás előadása, a *Szabad ötletek jegyzéke két ülésben* (Pinceszínház) illusztrálhatja. József Attila pszichoanalitikus önvallomásainak nyilvánosság elé tárása annak idején megosztotta a szakmai közvéleményt – és nemcsak azt. Intimitásuk civilizációs normáink szerint szinte elriasztó. Jordán előadásának erénye a visszafogottság, zseniális találmánya pedig a mormogó-motyogó előadásmód: úgy mondja a szöveget, mintha mantrát ismetelne – végső soron ez is a lélek és az elme megtisztulását segíti. A felböfögött indulatok, a trágárságok és bizarr asszociációs láncolatok sodorta monológba pedig beleépülnek a József Attila-versek; a strukturálatlan érzelmek áradatába ezek megtisztított, strukturált és művészivé transzponált lenyomata, egyszerre mutatva meg a saját poklába belevesző embert és a nyomorúságból művészetet teremtő lírai ént.

Hasonlóan erős intimitású Bálint András előadása a Radnóti Színházban *(Radnóti)*, melynek középpontjában a kettős identitás, a magyarság és zsidóság viszonyának bonyolult és érzékeny kérdése áll. Ez az absztrakt probléma Radnóti (és mellékszereplőként Bálint András) személyes történetén keresztül perszonifikálódik. A nézők által körbeült, szűk színpadi térben Bálint családi dokumentumok, levelek, versek és naplórészletek fragmentumai révén rajzolja meg Radnóti „identitástörténetét" az asszimiláción át a kirekesztettségig, a múlt század negyvenes éveinek a lehetőségeket a végsőkig: az áldozat vagy a túlélő szerepéig egyszerűsítő időszakáig. Bálint András visszafogottan, időnként száraz tárgyilagossággal olvassa-mondja a személyes szövegeket, amelyeket a korabeli törvénycikkek passzusai, prominens közéleti szereplők nyilatkozatai ellenpontoznak. Az előadás helyenként már-már „színháziatlan" vagy „színházon túli" intimitású pillanatokkal szolgál (Bálint önvallomásai, vagy amikor a *Nem tudhatom* első mondatai után a közönség először suttogva, majd fennhangon elkezdi mondani a verset). Az előadás fragmentáltsága ellenére sem válik szétesővé: a választott anyag erős történeti-kulturális kontextussal bír, ami az előadás belső, „személyes" kohézióját kívülről is megtámogatja, a részletek, a töredékek asszociációk és információk sorát mozgósítják, az elhallgatásokat és hiányokat kiegészítendő.

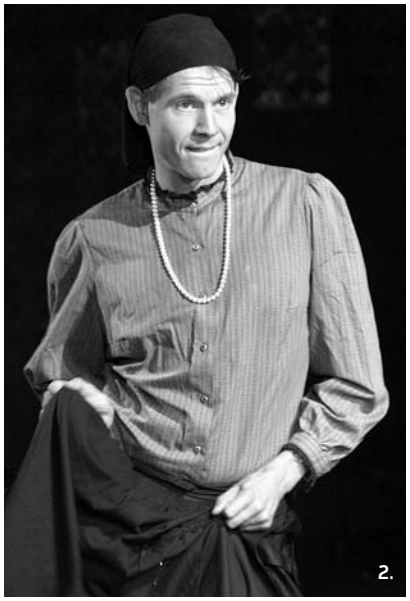


Nehéz-Posony Kata felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele

BALRA: Jordán Tamás
JOBBRA: Bálint András

Norman Allen darabjának (*Nizsinszkij utolsó tánca*, Spinoza-ház) főhőse, Vaclav Nizsinszkij a modern balettművészet úttörője és a táncművészet egyik legnagyobb alakja volt; karrierjét elhatalmasodó skizofréniája szakította félbe. A táncos egy szanatóriumi szobá-



Szkárossy Zsuzsa felvétele

Nyikos Tícia felvétele

1. Haumann Máté
2. Várnai Szilárd
3. Pogány Judit
4. Bán János

ba zárva emlékszik vissza élete fontos történéseire és legfontosabb szereplőire, szám szerint hatra, köztük Gyagilevre, az Orosz Balett társulatának vezetőjére, Nizsinszkij mentorára és szeretőjére, Nizsinszkij feleségére, Pulszky Romolára vagy éppen a művész barát Rodinra. A szerző láthatólag túl alaposan tanulmányozta a táncos *Napló*ját és Pulszky Romolának a férjéről írott könyvét: a darab szövege inkább életrajzi patchworkre emlékeztet. A karakter árnyalásának szándékával felléptetett mellékalakok nagy száma ellenére Nizsinszkij emberi-művészi jellemzése meglehetősen halványra sikeredik, a jelenetek drámai lehetőségei sokszor kiaknázatlanok maradnak. Haumann Máténak tehát időnként a szöveg ellenében kell(ene) felépítenie az erős egyéniségek sodorta, a magánéletben kissé gyámoltalan és kevésbé gyakorlatias ember, illetve a karakteres művészi vízióval rendelkező táncos figuráját. Hallatlan koncentrációval dolgozik, az általa választott, jobbára sztereotip megoldásokkal azonban a karakter nem kelthető életre. Az önmagával és a világgal meghasonlott Nizsinszkij vizionál, emlékezik; reflektál eseményekre, sikerre, kapcsolatokra és kényszerekre, de a szubjektív emberi dráma kommunikálása éppoly kevéssé sikerül, mint ahogyan 1919. január 19-én, a táncos utolsó fellépésén a háború abszurditásának táncban történő kifejezése.

Doug Wright *A magam asszonya vagyok* című darabja – a Stúdió „K”-ban adta elő Várnai Szilárd – egy berlini transzvesztita, Charlotte von Mahlsdorf, alias Lothar Berfelde történetét dolgozza fel. A mellékszereplők száma itt harmincnégy, és ugyancsak erős a melodráma és a leegyszerűsített megoldások kísértése (Charlotte apagyilkossága és hányattatásai, a nemi identitáshoz köthető sztereotípiák). Wright szövege azonban kiegyensúlyozottabb, mint Allené; a tömérdek mellékszereplő zöme csak egy-egy mondat erejéig jut szóhoz, Várnai Szilárd pedig példás visszafogottságot tanúsított az anyag kezelése során. Charlotte nem egzotikus paradicsommadár, ahogyan az átlagember (legalábbis Kelet-Közép-Európában) a prostituáltak alapján a transzvesztitákat elképzeli, hanem puritán, vidékies ruhákba öltözött, megnyerő idős nő, férfitestben női lélekkel és férfiaggyal (akinek értékrendjében az első helyen mindig a bútormúzeum marad, utána az órák, s csak harmadsorban jöhet a szerelem). Tökéletesen összhangban van önmagával, csak a világ nincs összhangban vele. Két homofób diktatúrából is kijutott

Schiller Kata felvétele

Szlovák Judit felvétele

Szkárossy Zsuzsa felvétele

Szlovák Judit felvétele

neki, cipelhette mássága külön terheit, megpróbált nemcsak túlélni, de élni is, bútort gyűjtött, és titkos melegbárt vezetett, a demokrácia először hőssé avatta, ügynökmúltja azonban kegyvesztetté tette, és emigrációra kényszerítette. A darab (és a rendezés) jó aránnyal adagolja a rendhagyót és a köznapian ismerőst.

A két amerikai szerző sok mellékszereplő megformálásának kemény plusz feladatát rója a darabot választó színészre. A megoldás szándéka érthető (a figura „új helyzetbe hozása"), eredménye azonban vitatható. Mivel a centrális karakter pozíciója a visszaemlékezőé, nincs akció, csak rekonstrukció, a dialógusok csak áldialógusok. A szerepek közötti gyors váltások optimális esetben a színész sokoldalúságát bizonyíthatják, kevésbé szerencsés esetben a karakterformálás a manírok szintjén reked, legrosszabb esetben pedig a szövegek összecsúsznak, és a néző kapkodja a fejét, hogy ki is az, aki éppen megszólalt. Kivételként Doug Wrightnál a szerző markáns jelenlétének (a dráma megírásának története is beleépül a darab szerkezetébe) fontos dramaturgiai funkciója van. Charlotte von Mahlsdorfról ugyanis váratlanul kiderült, hogy a Stasinak súgott, a szerző pedig a dokumentarizmus distanciát teremtő eszközeivel tolja távolabb a figurát.

Szkárossy Zsuzsa felvétele

A Pinceszínház és a Sufni előadásának (Vajda István: *Pedig én jó anya voltam,* Tar Sándor: *Túlélési gyakorlatok*) hősei hétköznapi figurák: Pogány Judit egy gyilkosságért kivégzett fiú anyját, Bán János egy, a rendszerváltozás után partvonalon túlra került munkásembert alakít. Az „egy közülünk" alaphelyzete: kredences-vájdlingos bérlakás 1980-ból és egy panellakás napjainkból. És ismerős – túlontúl is ismerős történetek. Nagyobb gond, hogy a darabok szövege is megmarad a klisék szintjén, s ezen a rendezés sem tud sokat javítani.

Pogány Judit anyafigurája (a nyomorúságos gyerekkor után a Kádár-korszak kétszoba-konyhás jólétéig felküzdve magát) azt próbálja megérteni, mi romolhatott el fia életében – és/vagy ennek során önmagát akarja igazolni. A naturalisztikus enteriőr adott (díszlet és jelmez: Bodnár Enikő), a miliőt a színésznő teremti meg: ahogy tesz-vesz, szinte mániásan pakol és tisztogat a történetrekonstrukció alatt – ő a soha nem pihenő, egyszerű, gondos háziasszony a szomszédból. (Az állandó kényszeres matatás ellensúlyozza az időnként meglehetősen ellaposodó szöveget.) A gyermeke bűneit menteni igyekvő, azok okait mindig másban kereső anya drámája érthető, de nem revelatív. S bár a darab végén előkerülnek a fiú feljegyzései (mintegy felfedendő tetteinek motivációját), a felolvasott részleteket – a valódi szeretetet és odafigyelést fizikai gondoskodással pótló szülői magatartás fölöttébb romboló voltáról – a néző csak némi zavarral vegyes értetlenséggel hallgatja, hiszen az anya monológja sem közvetlen, sem indirekt bizonyítékkal nem támasztja alá a váratlanul elénk tárt disszonáns reflexiókat. A történet sorstragédiának banális, pszichológiai drámának pedig egysíkú, Pogány Judit azonban remekel értetlen és hárító öregasszonyként, aki hiába próbál rájönni, miért vele történt meg mindaz, ami megtörtént.

A Bán János által alakított figura a rendszerváltás tipikus vesztese, szocpolért csinált gyerekkel, kifizetetlen rezsijű panellakással, elveszített munkahellyel, elköltöző feleséggel és mindenható munkaadókkal. Napjaink csirkefarhátas nyomorúságának reali-

1. Bezerédi Zoltán
2. Menszátor Héresz Attila
3. Bíró Kriszta

tása. Itt minden érthető, kicsit kevesebb talán több lett volna. A minden egyéni vonást nélkülöző karakternek sem mélysége, sem pedig (drámai) dimenziója nincs. Bán óvatosan ellavíroz a melodráma felé, ugyanakkor kiaknázza a komikum szűkösen adagolt lehetőségeit. Közben persze színházat is csinál, és azok a legjobb pillanatok, amikor csak ezt teszi. Például az utolsó jelenetben, amikor a kiutat a kriminalizálódásban megtaláló hősünk kifejti e választás ideológiai indokait, közben pedig szó szerint és jelképesen is „beöltözik" új identitásába, és defenzív lúzerből magabiztos modorú, öltönyös üzletemberré alakul.

Talán az ironikus-szkeptikus kortárs magyar valóság teszi, de a közönség (kis magánstatisztikám szerint) a leghálásabban a groteszket fogadta *(Ibusár, A Kékszakállú herceg csodálatos élete, Jászai Mari)*.

A címe alapján *A Kékszakállú herceg csodálatos élete* sufnibeli előadása valamiféle élettörténet-rekonstrukciót ígér, ám a szöveget Esterházy Péter jegyzi, s ez a nézőt gyanakvásra késztetheti. A gyanút az előadás díszlete csak erősíti: az egymás mellé szögelt ajtók fallá záruló sora (Szabó Győző munkája) arra utal, hogy itt nemcsak az utolsó, de egyetlen ajtó sem nyittatik meg. És nem csalódunk. Esterházy centráljurópblaubartjának csodálatos életét azon töredékes, semmitmondó, megtévesztő vagy abszurd közlések összeilleszthetetlen mozaikkockáiból kellene összerakosgatni, amelyeket Bezerédi Zoltán adagol kedélyesen nekünk. Minden kis monológját olyan sokat ígérően kezdi, mintha mindent megvilágosító, a részleteket a helyére tevő információ következnék. De nem ez történik. Átvernek minket; megtudjuk például, hogy a Kékszakállú (egyebek között) impotens, magtalan, illetőleg nő, és még sok minden mást, alapvetően azonban nem tudunk meg semmit. Mindeközben viszont kétségtelenül nagyon jól szórakozunk.

„Ne nevezzenek el rólam teret! Színházat meg aztán végképp ne! Mi vagyok én, hogy utcanév legyek? Vagy pláne tér... Egy ostoba villamosmegálló." Jászai Mari zsörtölődött ekképpen, akiről sokan azt sem tudják már, hogy színésznő volt, azt pedig, hogy milyen karakteres személyiség, még kevesebben. Ugyancsak gyanakvás és persze kíváncsiság mocorgott tehát az emberben a Spinoza-ház *Jászai Mari* című produkciója kapcsán.

A színpad közepén bronzszínű faállvány, felül egy emléktábla féldomborművére emlékeztet, válltól azonban ruhaujjban, melltől lefelé bő szoknyás ruhában folytatódik. Az arc helyett ovális nyílás, mint a vásári fotográfusok kellékén. Ebben a nyílásban jelenik meg Menszátor Héresz Attila szakállas, de kisminkelt arca – ő most Jászai, a saját emlékműve csapdájába esett öntörvényű, korlátozhatatlan nagyasszony, aki emlékeket idéz, elmélkedik, időnként elragadja az indulat (a szöveget Jászai Mari levelei, naplói és tanulmányai alapján Sediánszky Nóra írta). A helyzet szokatlan és komikus; ez a mondandót olykor erősíti, olykor elveszi az élét, vagy éppen idézőjelbe teszi az elmondottakat (első szerelmi légyottjának története vagy bármely testiségre vonatkozó utalás elég ambivalens lesz ebben a kontextusban). A helyzetet, Menszátor faun-arcát a keretben lassan megszokjuk, Jászai pedig még mindig érdekes, bár a (konkrét és jelképes) keret a (konkrét és jelképes) mozgástérnek nem hagy túl tág terepet. Mígnem hirtelen egy-két mondat olyannyira napi aktualitású, hogy úgy tűnik, a színész kibeszél a szövegből. De nem, ez még mindig Jászai – parabola, konstatáljuk. Aztán egy pillanat múlva Menszátor Héresz valóban kilép a szerepből, ledobja Jászai maszkját, és saját monológjával mintegy folytatja a színésznő gondolatait – úgy tűnik, a színházi világban az azóta eltelt időben nem sok változott. Biztosan nem én voltam az egyetlen, aki otthon rákeresett az interneten a színésznő írásaira.

Gál Gábor felvétele

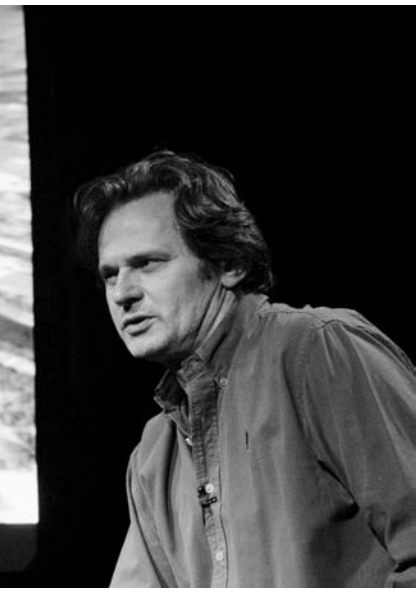
BALRA: Nádasy Erika
JOBBRA: Rátóti Zoltán

Parti Nagy Lajos *Ibusár*ja remek és sokrétű szöveg; stílszerű képzavarral: a hátán is elvisz bármilyen előadást.

Az Örkényben a csapatmunka eredménye nagyon élvezetes előadás lett. Bíró Krisztának nem kell a mellékszereplőkkel megküzdenie (bár Bajkhállóy Richárd és Amália megmarad neki): a dialógusokat egyetlen, lendületes ívű monológba fésülte össze az író. Sárbogárdi Jolánja olyan elementárisan trampli, olyan

kedvesen infantilis, olyan bűbájos természetességgel ontja a leghajmeresztőbb nyelvi, történeti és geográfiai abszurditásokat, olyan irdatlanul pocsék a szíve vérével írt háborús dalműve, hogy egyszerűen ellenállhatatlan. És ugyanakkor megindító hervadozásában a vasútállomás pénztárablakában, elvetélt irodalmi ambícióival és banális kalandjával az (Eisemann Mihályra hajazó nevű) szoknyavadász Kleisermann Mihály jegykalauzzal. A konfliktus, amely Jolika alkotói hevülettől fűtött lelke és a hétköznapok banalitása között feszül, végül lázadásba torkollik, és Jolán a hangosbemondó segítségével megtartja *A Bajkhállóy huszármente* ősbemutatóját.

Az előadást Pelsőczy Réka rendezése lendületes tempóban pörgeti fel a végkifejletig, ez azonban nem válik a kidolgozottság kárára: a gondosan megkomponált tempó- és stílusváltások gondoskodnak arról, hogy az unalmasnak egyébként sem mondható monológ ne váljék monotonná. Az ismétlések egyben fokozások is: a dalmű első részét Jolán elmeséli, a másodikat bábjáték formájában adja elő, a végén pedig maga személyesíti meg operettje figuráit, míg aztán a fergeteges finálében, műve „bemutatóján", gönceit ledobva maga is Amáliává lényegül (karrierje virtuális gyékényesi gyorsának megállóhelyeit már Európa nagyvárosaiba vizionálva).


Szkárossy Zsuzsa felvétele

Mintha azonban túl erős lenne a szöveg csábítása, túl kézenfekvőek az általa kínált játéklehetőségek s könny(ed)ebb megoldások – a néző pedig nem tud szabadulni attól az érzéstől, hogy az előadás elbillen a bohózat felé, s egy fontos regiszter elsikkad. Különösen, ha látta az egri *Ibusár*t, Nádasy Erika előadásában.

Sokkal vaskosabb és tapadósabb az a sár, amely az egri előadás Jolánját Ibusáron marasztja. A magyar ugar – a fejlődés eredményeként a foxi-maxi egyetem és az ájlávmáv (kultúr)katyvaszával leöntve is – röhögtetően, egyszersmind tragikusan provinciális világ: ahogyan az a joviális Guszti állomásfőnök, Rezeda Kázmér megkésett utódjaként „a legszebb kalauz", Kleisermann Mihály, és reménytelenül az maga Jolika, *A test angyala* írónője is. Mert bár ambíciói pont olyan groteszkek, mint az a világ, amelyben él, bár elvágyódása libafasírtos hétköznapjaiból abban a botrányosan rossz huszerettben manifesztálódik, Nádasy Erika ibusári jegykiadója azért még tényleg „saját pelikánjával etet" (és ki ne értené ezt jobban, mint egy színész), megküzd az egyedülléttel, az elvárásokkal, az öregedéssel és a kilókkal, megszenvedi bonyolult viszonyrendszerét (mert Szegvári Menyhért rendezése ezt is finomabban árnyalja, mint az Örkény produkciója). Bíró Kriszta az előadás végére átöltözik, Nádasy Erika pedig levetkőzik. Nevetünk Jolánja briliáns metamorfózisain, de a gombóc végig ott marad a torkunkban.

Végül pedig: minimalista szcenika és színpadi profizmus – Rátóti Zoltán, aki mindkét előadásán *(Házasságon innen és túl, A bogyósgyümölcskertész fia)* Háy János lazább-szorosabb dramaturgiai szálra felfűzött novelláit meséli (az emberi kapcsolatok épülő és erodálódó hídpilléreiről, illetve a gyümölcskertész fiának férfivá éréséről). Háy olyan, mint a jó filmes: ráközelít a tárgyára, és éppen annyi ideig „tartja ki" a képet, hogy a hétköznapi ne váljék banálissá, a tipikus ne váljék sztereotippá; a köznapi, olykor közhelyes nyelvi fordulatokat jól ellenpontozza a váratlan vulgarizmus vagy szleng. Olyanok a történetei, mint amilyeneket a baráti borozgatások közben oszt meg az ember egymással, és Rátóti is ezzel a közvetlenséggel meséli őket nekünk. Ha a helyzet azt kívánja, kicsit ironikus, ha azt, kicsit fanyar, vagy árnyalatnyi nosztalgikus felhangot csempész a szövegbe. „Mindössze" ennyi. Csak éppen úgy mesél, hogy Háy hétköznapi, kicsit filozofikus, kicsit anekdotikus meséi a bogyósgyümölcskertész fiának kalandozásairól vagy az átlagember magánéleti hányattatásairól szinte saját történeteinkké válnak.

Egy kivételével mindegyik előadást telt ház előtt játszották (a kivétel *A magam asszonya voltam* volt a Stúdió „K"-ban – vajon miért?). A monodrámának van közönsége; sőt, a különböző előadásokon újra meg újra felbukkanó ismerős arcok láttán megkockáztatom: esetleg törzsközönsége is van. Számos színészünk örömmel vállalkozik az egyszemélyes produkció csöppet sem egyszerű feladatára. A gondot inkább az jelenti, hogy monodrámából (különösen jóból) kétségtelenül mérsékelt a felhozatal. A látott előadások jelentős része azonban azokat a produkciókat igazolja, amelyek nem feltétlenül darabban, hanem jó szövegben (és határozott dramaturgban) gondolkodnak – az elkövetkezendőkben remélhetőleg bátrabban és izgalmasabban kísérletezve.

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

Kutszegi Csaba

Farkasokkal táncoló

FARKASOK TÁRSASÁGA; PIROSKA ÉS A FARKASOK

Egy négy-öt méter magas oszlop tetején szárnyas vadász ácsorog, előtte hét kicsi posztamensen férfiak dobolnak, a színpad jobb oldalán pedig három nő három hosszú csövet döntöget. A csövek a sejtelmes csöndben titokzatosan csörögnek, kezelőik valamilyen szemcsés granulátumot öntenek ki belőlük. Minden úgy kezdődik, mint egy test-, tér- és tárgyköltészeti Goda-előadáson. Aztán szépen, fokozatosan kiderül: bár Goda Gábor a *Farkasok társaságá*ban is alkalmazza régi, jól bevált fogásait, mégis merőben új útra tért. Ez dicséretes, de az új út az Artus társulat vezetőjét ezúttal – stílszerűen szólva – nagy, sötétlő erdőbe vezette. De az is lehet, hogy hasonlóan Devecseri Gábor esetéhez (aki kifordította Dante híres sorait) a rendező-koreográfusba jutott be a sötétlő rengeteg. Akárhogy is történt, a *Farkasok társaságá*nak szerzőjét nem véletlenül helyezem az igencsak tiszteletre méltó (holt) költők társaságába. Goda ugyanis korunk egyik legnagyobb színpadi mozdulatköltője, életműve halhatatlan (értsd: felejthetetlen) opusok sorozata, mostani kísérletei viszont (az említett darab és annak gyerekszínházi duplikátja, a *Piroska és a farkasok*) sikerületlen kitérők. Persze egy Goda-tévedés még mindig jóval értékesebb egy átlagosra sikeredett hazai táncpremiernél.

Goda Gábor a *Farkasok társaságá*ban teátrális, olykor hatásvadász környezetben próbálja meg életben tartani a mozdulatok, a tárgyak, a különleges emberi helyzetek és parányi gesztusok intim költészetét. Erre a *Sztélé* és a *Rókatündérek* „emberközeli" terében lehetőség nyílik, de a „neoopera és cirkusz" látványközegében és színpadi eszközei között nem életképes a bensőséges, finom líra. Ahogy Zrínyi barokk eposzában elveszne Csokonai rokokó költészete, a másfél órás, tömény, gyors hatásra törekvő színpadi műfajokban sem lehetséges egyszerre lehengerlően totálisnak és finoman érzékenynek lenni.

Artus-premieren először éreztem úgy, hogy nem a szerzők alkotják a darabot, hanem a darab viszi az alkotókat – határozott cél nélküli, kontrollálhatatlan irányokba. Már az ötlet is gyanús: mintha Goda nem tudta volna eldönteni, hogy harsány látványosságra igen fogékony gyerekeknek vagy rejtett üzeneteket tartalmazó, élményt nyújtó és egyben kérdéseket is megfogalmazó esztétikai hatásra vágyó felnőtteknek készítsen-e előadást. Az eredményt, a kétfajta, de szinte ugyanolyan előadást a gyerekek nem élvezik-értik igazán, és a sokszor szintén értetlenül vagy csodálkozva szemlélődő felnőttek igényei sem elégülnek ki a nekik címzett produkción.

BALRA: Szász Dániel, Téri Gáspár, Bakó Tamás, Kiss Gergely és Zambrzycki Ádám

JOBBRA: Gold Bea (Anya), Szász Dániel, Bakó Tamás és Réti Anna (Piroska)

Főleg azért nem, mert a felnőttelőadást teljesen tönkreteszi egy konferanszié három, szellemesnek (vagy merészen formabontónak?) szánt megjelenése. A kínkeserves jelenetek értelmére a másnap délelőtti gyerekverzió előadásán jöhettem rá: a kicsit átalakított, testre szabott szöveggel próbálkozó Méhes Csabát kitörő lelkesedéssel fogadták a gyerekek (az előző este kínos pillanatokat átélő táncos-színész nem is nagyon tudott mit kezdeni a hirtelen sikerrel és a publikum zajos aktivitásával). A délelőtti szereplésének értelme is volt: a gyereknézők előtt valóban hasznos és „jópofán formabontó" dolog az előadást megszakítva elmagyarázni, miért van hét farkas a színpadon, hogy kerül oda ló. A gyerekek szívesen szavaznak is, sőt hangosan véleményt nyilvánítanak. De lehet-e érdekes, izgalmas, megbeszélendő téma felnőttek számára az, hogy bizony az erdőt gólyalábakon topogó artisták alakítják? Vagy poénnak számít-e az, hogy mindkét szavazás után a megválasztott farkast a vadász rögtön lelövi, pedig még nincs vége a mesének?

Nagyra értékelek minden olyan kísérletet, amelyben alternatív színházi eszközöket, kortárs megoldásokat tárnak gyerekek elé. De ezeket csak a korcsoport igényeinek és befogadói képességeinek megfelelő, sajátos csomagolásban és módon lehet hatásosan eljuttatni a zsenge korú célszemélyeknek. Az Artus mindkét *Farkasok*-előadásán többször, jelentőségteljesen, latinul felhangzik a sokak által Ovidiusnak tulajdonított, de valójában, legalábbis ebben a formájában I. Lothár német-római császártól származó szentencia: „Tempora mutantur, et nos mutamur in illis." Gyanítom: a felnőtt nézők közül sem mindenki értette meg a szöveget – de hogy a gyerekek mit kezdtek vele, azt elképzelni sem tudom. Számos egyéb képi, hangi, mozgásos és verbális szimbólum látható-hallható mindkét előadáson, olyanok, amelyek észleléséből a gyerekek legfeljebb azt a következtetést vonhatják le, hogy a színházban a klassz rumlik mellett uncsi és érthetetlen dolgokkal is szembesülni kell. Nem hozhat megfelelő eredményt a felnőttelőadás eszközeinek, jeleneteinek és szimbólumainak kismértékű, gyerekek számára történő átalakítása sem. A barátságtalan, erőszakoskodó farkasok este Piroska cicijét is megfogják, délelőtt – a koreográfia ugyanazon pillanatában – csak a derekát. Az esti előadáson Piroskát anyaszült meztelenre vetkőztetve ölelgetik, a délelőttin – ugyanannak a jelenetnek ugyanazon pontján – ruhában fektetik le, és csak a kezét szorongatják. Az egyik esti farkas szimbolikus cselekvés gyanánt piros rongyot töm egy üvegbe, délelőtti kollégája (ő maga) – ugyanott, ugyanakkor – üres tálból mohón habzsol. A felnőtt- és gyerekelőadások eszközei – sem változatlan kivitelben, sem pedig kicsit átalakítva – nem csereszabatosak egymással. A felnőtt változatban a harmadjára színpadra érkező konferansziét a vadász lepuffantja (a premieren néhány néző az eseményre reagálva hangos örömkitörésre ragadtatta magát), a gyerekelőadáson ugyanőt a farkasok udvariasan kitessékelik (a gyerekek többsége ennek nem örült). A gyönyörű fehér ló szellemesen mozgatható, életnagyságú bábuját a vadász mindkét előadáson lelövi. Hogy miért is? – nem tudom. Tartottam tőle, hogy a gyerekek szomorkodni fognak az érthetetlen gyilkosság miatt. De nem így történt: az ifjoncok egészséges szemlélettel pillanatok alatt leráz-

Koncz Zsuzsa felvételei

zák magukról a felnőttek hülyeségeit. A lóhulla egyébként mindkét előadás záró képében fontos szerepet játszik. Az estiben ugyan mozdulatlanul fekszik a földön, de fontos részlete az igen szép látványkompozíciónak, a délelőttiben viszont rákapcsolják az oszlopról földre szállt vadász hevedereit, és magasba emelik. Nem értettem, miért kell a gyerekeket lólélek-mennybemenetellel traktálni, aztán arra gondoltam, hogy a nemes paripa az oszlop fölött majd befordul a vadász fönt hagyott, test nélkül árválkodó két szárnya közé, és Pegazusként fogja hirdetni a művészet nagyszerűségét – de ez nem történik meg. Ha mégis megtörténne, én inkább a felnőttelőadásba szánnám.

Végezetül – nemcsak udvariasságból, hanem azért is, mert az érintettek megérdemlik – felsorolásszerűen meg kell említenem a két előadás hibák ellenére is létező értékeit. A gólyalábasok korszerű eszközökkel ügyesen keltik életre az erdő illúzióját. A vadász (Csapó József) képzett tenor hangon szépen énekel. Az Ágens megformálta nagymama éneke és színpadi akciói érdekesek, figyelemre méltók. Gold Bea az anya és Réti Anna Piroska szerepében elmélyült, hiteles alakítást nyújt, utóbbi nagyszerűen táncol több olyan részben is, amelyben a koreográfiának kiemelt szerep jut. A rendező-koreográfus jól kiaknázza a futószalagszerűen mozgó minijárdák (futópadok) ötletét. A hét farkas is többször kitesz magáért: a mozgó felületeken például – kezükben virágcsokorral – látványos, műkorcsolyakűrre emlékeztető össztáncot produkálnak. A Piroskával abszolvált csoportos és páros táncaik is kidolgozottak. A jelenetekben a képkompozíciók ihletettek, ízlésesek és megkomponáltak. A ló gyönyörűen haldoklik. Márkos Albert zenéje érdekes, tartalmas, jól táncolható, és élvezettel fogyasztható. A zsonglőrprodukciók korrektek, a botforgató fiú magánszámában gyönyörködtető a test és az eszköz mozgásának harmóniája.

Az előadások részleteikben igényesek, az alkotásokból igazán „csak" az átfogó, figyelmet lekötő, folyamatos esztétikai hatás és az „összhangzó értelem" hiányzik. És hogy végül egy újabb, szintén önkényes, de ezúttal madáchi asszociációval fejezzem be, leírom a felnőttpremier utáni első fohászomat: csak az a szpíker, csak azt tudnám feledni...

FARKASOK TÁRSASÁGA;
PIROSKA ÉS A FARKASOK
(A Nemzeti Táncszínház és az ARTUS – Goda Gábor társulatának előadása a Művészetek Palotájában)

Zeneszerző: Márkos Albert. **Díszlettervező:** Árvai György. **Jelmeztervező:** Lőrincz Kriszta. **Fénytervező:** Bánki Gabi. **Szövegek:** Ágens, Goda Gábor, Peer Krisztián. **A rendező munkatársa:** Gold Bea. **Rendező-koreográfus:** Goda Gábor.
Alkotó-szereplők: Ágens, Bakó Tamás, Csapó József, Erdei Gergő, Fábián Márton, Fekete Dávid, Gergely Attila, Gold Bea, Józsa Bambi Zoltán, Kis Gergely, Korompai András, Magyarkuti Gergő, Méhes Csaba, Réti Anna, Rumi László, Szász Dániel, Téri Gáspár, Turai Bálint, Zambrzycki Ádám.

Horeczky Krisztina

Mellékdal

SIRZAMANZE

Fehér Ferenc: talált gyerek. Mesés (sic!) fölfedezése groteszk külvárosi giccs. Vásári *Pygmalion*-történet, melyhez hasonlót a Chaplin–Fellini–Piaf szentháromság emelt klasszikussá. A hajdúnánási lelenckölyök hétévesen került Pestre; utcai táncosként a metropolisz egyik színfoltja. A képesített szobafestőmázoló Hupikék Törpikeként haknizott a Vörösmarty tér Varázskör-színpadán, mikor meglátta őt Juhász Anikó táncalkotó-rendező, színházi mozgástervező. Az 1993-ban alakult Civil Negyed egyik életre hívója. (Forrás: *Szabadság, ösztön*. Halász Tamás beszélgetése a Civil Negyed tagjaival a *Balkon*ban.)

A hip-hop, electric boogie, break-dance és a harcművészet terén jártas Fehér 1999-től az együttes vezető táncosa, koreográfus. Leírták, Juhász irányításával (aki 2004-től, azaz a Finita la Commedia megalapításától alias O. Caruso) Fehér Ferenc „megtanult mindent, amit a testről tudni lehet". (Lásd még: „S mindegy, mi nyel el, ár avagy salak: / Általam vagy, mert meg én láttalak...")

Líraian érzékeltettem: illendő szót ejteni a múltról. A Juhász–Fehér páros kimagaslót, kivált meghökkentően eredetit alkotott – mindegy, milyen néven tették. (Az egyedi látványra sokat adó társulat eredménnyel működött együtt a The Corporation képzőművészcsoporttal is.) Kétségtelen – és korántsem meglepő, főképp nem mulatságos –, hogy az általuk (föl)vállalt mozgás- és formanyelvhez, művészi minőséghez képest ismertségük-megbecsültségük „semmis". Nem kapták meg azt a fogalmi apparátust, amely némelyek számára szubrutinból kijár, nem lettek zsinórmérték, nem szuszakolták be magukat-őket a fősodorba. (Utóbbit üdvösnek tartom.) Ugyanakkor: az autodidakta Fehér a külhonban legtöbbet turnézó, díjakra érdemesített alternatív tánc- és mozgásművészünk.

A *Sirzamanze* új korszak hírnöke. Mégsem lehetséges leválasztani az eltűnt időről. Azzal ugyanis szervesen EGY; amint költeménnyel az epilógus. (Az opus címe halandzsa szó az alkotó Wert királyhoz írt verséből. A *Wert király* emellett a Civil Negyed produkciója; Fehér szólótánca.) A puritán teret két oldalról fekete függöny keretezi, így a publikumnak – akár egy labirintusban – körbe kell járnia a játszóhelyet. A bolyongás végén huppanhat le a fapados ülőalkalmatosságra. A séta során azonban fölfigyelünk két, magasra aggatott, ikon hatású, vélhetően fotográfia alapján készült Fehér-portréra. (Az eredeti terv szerint tizenkét Marton Zsolt-grafikát tártak volna a nézők elé.)

Az üres, alig világított térben fekete – belül tükrös, vízzel megtöltött – bőrönd. Ezt nyitja majd ki a rövid frizurájú, ébenhajú nő, talpig feketében. (Simon Judit – szakmája szerint pszichológus – a Másodállás Társulat *Konyhaszertorna* című mozgásszínházi előadásában debütált, 2005–2006-ban. Ezt követően hívta partneréül Fehér.)

Fehér Ferenc pőresége világít. Fölhúzza vállait, eltűnik a nyaka, törzse előredől, mozgatja a hátizmait, keze a háta mögött. Akár egy testi-szellemi fejlődésében megrekedt lény. Nincs „társadalmi azonossága". „Előember", aki gigászi küzdelmet vív, hogy kiegyenesedjék, és megtegye az első, bizonytalan lépéseket. Egyik kézzel megtámasztott fej; kinyújtott, majd az ölbe visszarántott láb. Pózok-gesztusok, melyek egyszerre idézik föl az antik görög-római szobrok héroszait-férfiszépségeit, a Michelangelo-freskók istenembereit, a mozgásukban is korlátozott fogyatékkal élőket és a középkori Krisztus-ábrázolásokat. Mindezek – csakúgy, mint a rendszeresen visszaköszönő, ismétlődő, mimetikus mozdulatsorok – Fehér védjegyei. Mindazonáltal a *Sirzamanze* egyértelműen analóg a 2003-as, Kaspar Hauser ihlette *Kaspar-variációk*kal, annak továbbgondolásával, az *Exit*tel és a 2005-ös *Emberkönyv*vel. Utóbbival ellentétben azonban: a rejtélyes hangzású, szakrális mű fejlődéstörténet. Fehér egyszerre áldozat, megnyomorított véglény, leigázhatatlan túlélő. Bicebócasága, testének rázkódása, remegése, ahogyan térdre ereszkedik, miközben mintha élelmet keresne: mind az *emberi* (sic!) – nem pedig a „civilizált" – létért folytatott, rettentő erőfeszítések. Míg a 2004-es *Medusa piercing*ben a torzszülöttből számítógépes játékok megtörhetetlen hőse, a *Message*-ben pedig hivatásos tömeggyilkossá válik, a *Sirzamanze*ban, végül: *ecce homo*.

A – legjobb értelemben – számtalan megfejtési-képzettársítási lehetőséget kínáló, *költői* alkotás számomra hazatérés-történet. Vagyis: az európai kultúrkör egyik legősibb toposza.

A sötétséggel tagolt jelenetekben két ember közeledik – a padlóra kerültek óvatosságával – egymás felé. A Nő mintha már túl lenne a vándorláson, bőröndje a vacka. (Így például ruhát mos benne.) A lehengerlő Fehér férfialakjára fokozatosan kerül egy-egy ruhadarab: szoros, fekete, térdig érő biciklisnadrág, majd fehér atléta, a fejére kipaszerű, zöld-fekete csíkos kötött sapka. Hogy aztán újra lemeztelenedjen; egyik kezével átöleli a nőt, szagolja, nyelvét nyújtogatja, majd elölről, két lábbal átkulcsolja a szobormerev testet.

Simon Judit: anya, társ, szerető, totem, idol, archetípus. Nem a szenvedélyek vezérlik, hanem a tökéletes odaadás. Mint aki már mindenről – így a saját akaratáról is – lemondott, mindent eleresztett. Közönyösen falja a fémtálból a spagettit; egy váratlan pillanatban láttatni engedi vállait, kibukkan a fanszőrzete – hagyja, hogy bekebelezze a férfi.

Koncz Zsuzsa felvétele

Fehér Ferenc

Fehér és Simon: kivételesen megrendítő páros. Fölkavaró a jelenlétük, hitelük. Minden egyes pillanatuk egy-egy létesszencia. Lefegyverző, mit sűrítenek bele negyven percbe. Részint ezért – és a hibátlan dramaturgia okán – két-három nagyszerű vége is lehetne a darabnak; de az általuk választott lezárás a tökéletes. (Simon és Fehér ruha nélkül; röpke pillanat. Vaksötét. Csobbanás, csapódás hangja. Fény esik a bőröndre. Mintha eltűnt volna benne az emberpár, akár egy bűvésztrükkben.)

A lírai remeklés egyszerre idézte föl bennem Pilinszky *Apokrif*jét, később az *Óda* Mellékdalát. Utóbbi érzésemet erősíthette Fehér kiváló zenei kollázsa is, melyben mintha vonathangot hallottam volna („Visz a vonat, megyek utánad..."). Mindennek ellenére tagadhatatlan: a *Sirzamanze* – noha valaminek a kezdetét jelzi – sokkal inkább tetszik elszakadási kísérletnek, semmint továbblépésnek. (Pontosabban: túl- vagy átlépésnek.) Olyan, mint a régi, megunt, a szívnek mégis kedves, nemes-értékes darabokból összeforrasztott „új" ékszer. Nehéz eldönteni, hogy mindez rokonszenves gesztus-e (egyfajta megejtő búcsú, hommage), avagy tétovaságra utal. Éppen ezért úgy sejtem: a mesterétől megváló, harmincas Fehér Ferenc járatlan-rögös utat választott. Bízom, érdemes lesz vele tartani.

SIRZAMANZE (MU Színház)

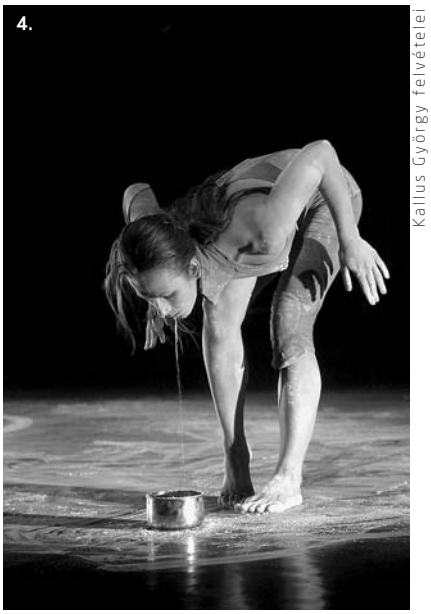
Látvány: Marton Zsolt, Fehér Ferenc. **Zene, ének:** Fehér Ferenc. **Fényterv:** Bánki Gabriella. **Koreográfia, rendezés:** Fehér Ferenc.
Előadók: Fehér Ferenc, Simon Judit.

Faluhelyi Krisztián

Etűdök táncszínházra

NÉGYSZER SZÓLÓK

Hód Adrienn koreográfus neve nem ismeretlen a hazai kortárs tánc közönsége előtt, Glázer Attila fotográfus, író és zenész azonban először kalandozott a táncszínház terepére. S úgy tűnik, kettejük „románca" nem is sikerült rosszul. A darab elsősorban Glázer Attila ötleteire, gondolataira, verssoraira és képeire épül, melyekhez Hód Adrienn készített koreográfiákat. A rendezői és dramaturgi tekintetet oly gyakran nélkülöző hazai kortárs táncszínházi előadásokkal szemben a *Négyszer szólók* négy rövid jelenete így egy laza keretbe illeszkedik. S hogy a táncszínház felé vezető út mégiscsak egy hosszabb folyamat, arról leginkább maga a darab vall.



Kallus György felvételei

1. Cuhorka Emese
2. Kovács Kata
3. Hadi Júlia
4. Virág Melinda

Az első etűd hősnője akár egy Andersen-meséből is előbukkanhatott volna. Egy zenélő ládika balerinája, megelégelve szűkös kis életterét, úgy dönt, hogy kitör börtönéből. Korlátai azonban nem elsősorban e dobozkából, hanem kommunikációs képességeiből adódnak. Így nemcsak szűkös kis otthonát hagyja el, hanem kifejezőeszközeit is, s a teret immár nem mozgással, hanem szavakkal tölti be. Némaságra kárhoztatott hősnőnk letépi szájáról a kendőt, s a mozgás birodalma után megpróbálja meghódítani a szavak világát is. Idegenül mozog még e világban, de meglehetősen elszánt. Ezen az úton „találkozik" Glázer Attila rendezővel, s e találkozás csakis saját merészségének köszönhető: néhány keresetlen mozdulaton kívül ugyanis egyre inkább szavakon keresztül igyekszik megértetni magát velünk. S mivel a balerina a rendező „inverze", merészsége a másik oldal megfontoltságára utal: a rendező ezúttal még kényelmesen bevárja, hogy hősnője megérkezzék hozzá. Tütübe öltözteti ugyan, de még/már beszélteti, még/már szavakat ad a szájába. E találkozás éppen addig tart, ameddig tartania kell. Útjuk ellenkező irányba halad, s mivel a nézőt a rendező kalauzolja (innentől immár szó szerint), vonaton folytathatjuk az utat – legalábbis az előadás szórólapja szerint.

A következő jelenet energikus dobszólóval indul, majd csuklyás figura jelenik meg narancssárgás mezőben. Úgy tűnik, ő is egy másik világba való bebocsátásra vár. Hol jobban megélénkülő, hol pedig inkább nyugvópontra jutó tánca leginkább utcai tánctechnikákat idéz, mozgását lendület és dinamika hatja át és tartja folyamatban. E második jelenet szintén nem tart to-

vább egy elsuhanó pillantásnál – mint arra a szórólap is utal: „Azon a vonaton leszel / Amelyik itt nem áll meg."

A harmadik tétel lassúbb, melankolikusabb, líraibb jelenet. A színpad hátterében, a közönséggel szemben sellőszerű alak fekszik, hátulról megvilágítva. A jelenet alig érzékelhető, apró mozdulatokkal indul: először csak a lábikrák moccannak egészen finoman, a fej, a kezek, majd az egész test lassú, hullámzó mozgással közeledik a közönség felé. A hajból szállingózó csillámpor néha egészen sejtelmes, földöntúli ragyogást, csillogást, aurát von a figura köré. A színpad közepére érve változik a megvilágítás: a földön pihegő figurát előbb jobbról, majd balról éri a fény. A reflektorok kereszttüzében vergődő test így minden oldalról alaposan szemügyre vehető, pontosan megfigyelhető, mintha csak egy laboratóriumi vizsgálat folyna. („Önző halálom mindenki látja.")

Érdemes egy pillanatra Martin Krisztina jelmezeire is kitérni. A hátán kivágott, csuklyás öltözék már a második részben is remekül hangsúlyozta a táncos magányos karakterét, és jól illeszkedett mozgásvilágához. A szorosan a testhez simuló fekete kosztümben itt szintén jól érvényesül a hullámzó mozgás, ugyanakkor az időnként visszacsúszó bő szár a vádlik legfinomabb rezdüléseit is látni engedi – a darab első felében többször is.

A negyedik jelenetben legelőször egy lábszár jelenik meg a csendes, ködös, félhomályos, lepusztult térben, majd egy fémedény gurul be egyik oldalról. A lábszár egy furcsa, állatias lényhez tartozik, mintha csak Pelevin regényéből *(A rovarok élete)* bukkant volna elő. Porral, talán gipsszel szórja tele a padlót, majd vizet hoz a szájában, s pépet gyúr edényképében. Ösztönösen, gépiesen, lázasan dolgozik, teljesen magába feledkezve, tudomást sem véve a külvilágról. S ha az embert többek között nyelve különbözteti meg az állati világtól, úgy e két utóbbi jelenet szereplői immár teljesen elszakadnak a szavaktól. Már a légies sellő is (félig hal, félig nő!) testére és mozgására volt utalva, a negyedik rész animális lénye azonban szándékosan el is vágja magát a szavaktól. A darab elején a balerina még letépte szájáról a kendőt, a darab végi állatias, ösztönszerű lény már saját maga tapasztja be a száját.

NÉGYSZER SZÓLÓK
(MU Színház)

Író, rendező: Glázer Attila. **Koreográfus:** Hód Adrienn. **Zene:** Glázer Attila, J. S. Bach, Vázsonyi János. **Jelmez:** Martin Krisztina. **Világítás, effektek:** Gurbán Miklós. **Smink:** Neukum Nóra.
Alkotótársak, előadók: Cuhorka Emese, Kovács Kata, Hadi Júlia, Virág Melinda.

Halász Glória

Fáradt napsütés

A KÖVETKEZŐ LÉPÉS

József Attila szőke, másfél mázsás tunya boldogsága gomolyog a tánctérben Hód Adrienn koreográfiájában. Két, éppen nővé vált gyermek tengődik az aranysárga reflektorfényben. Bájos semmiség a tánc, a zene és a próza bágyadt fűszerével bolondítva.

Az előadás hamis, ám éterien fényes öröméneklésből torkollik a tétlenségbe. Két csupa fehérbe öltözött nő és egy hátát mutató, talpig galambszürke férfi (Mizsei Zoltán) triója áll a tér közepén, nagyvárosi és e világi angyalcsoportként. A semmittevés lazaságával éneklik és sivítják angol nyelven a részleteiben elfojtódó, légbe elszálló dalt. Az előadás nyitányaként szétrebbennek: a férfi kis híján mindvégig a tér jobb oldalán kucorog, elektronikus zenét bűvészkedve elő számítógépéből és szintetizátorából. Tökéletesen civil mozgással olykor átcammog a színen, esetleg megtámasztja a napfürdőző nők nyakát. Szerepeltetése nem túl megokolt. Ki ez a mikrovilágot kívülről szemlélő tömör arkangyal? Talán az unalom és hétköznapiság mafla démonja, akihez a napon elnyúlva mormolunk imát egy mozgalmasabb holnapért, aztán békében szendergünk tovább. A nők el kívánják őt érni, de a leküzdhetetlen milliméterek keresztezik útjukat. Vég-

telenül nyugodt és pasztellszerűen elmosódott a kép. Elhagyott partszakasz a vénasszonyok nyarának erőtlen, mégis simogató fényében.

A cselekvéseket magyarázó okok és célok vajmi kevésszer bukkannak fel az előadásban. Az alkotók a lanyha semmit festik meg lanyhán semmilyen színekkel. A bájos (vagy annak szánt) dilettantizmus kezdetben kifejezetten irritáló, de amint következetesnek tetszik, legalábbis elfogadható. Atmoszférája ugyanis kétségtelenül van a koreográfiának, és erénye, hogy létrehozói az élet komolytalanságáról önmagukat sem komolyan véve beszélnek. Játékos iróniával lézengenek mintegy félórán keresztül. A stílus nélküli súlytalanság mégis veszélyes műfaj. Mikor a kint és bent kényes állapotában törökülő színpadi utcazenész belehörög a mikrofonba, avantgárdnak szánt amatőr színházi próbálkozások emléke sejlik fel. A képzet alighanem egyezik az alkotói szándékkal.

Épp az erény válik hátránnyá. Az előadás mindvégig annyira lebegő és ingatag, hogy az alapgondolat közvetítése nem válhat erőteljessé. Az amúgy igen szegényes mozgásnyelven nem segítenek a két, nem azonos lendülettel és energiával közreműködő táncos – Réti Anna és Garai Júlia – közül az előbbi vibrálóan feszülő végtagjai, lazaságában is erős koncentrációja sem.

Koncz Zsuzsa felvétele

Réti Anna, Mizsei Zoltán és Garai Júlia

Minimális mennyiségű próza – elejtett szellemes és kevésbé szellemes kommentárok és egy a közönséggel folytatott „párbeszéd" – jelzi: nekik jó ez így, a közönség keresse az értelmet, ha van rá ambíciója. (A kutatás elmarad.)

A címben szereplő következő lépést a két nő nem teszi meg. Az előadás kezdetén a padló feketéjébe hasító fénycsík által jelzett küszöb előtt állnak, önmagukat és egymást pózokba, gesztusokba dermesztve. Garai Júlia lobbanékony és magabiztos, míg Réti Anna a háttérben húzódik meg, és a kellő pillanatot kivárva az előtérben teljesedik ki. A magát erőteljesnek mutató, mégis tunya és a bizonytalan, mégis cselekvő személyiség játéka ez. E kettősség miatt lehetetlen átlépni a küszöböt. Ha lépnél, a félsz nyomodban járó árnyékként visszatart, ő pedig önmagában kevés a cél eléréséhez. Talán lényegtelen is, hogy párosról vagy az én két oldaláról beszélünk.

Az előadás igaz és drámai jelenete, mikor a két táncos gyermeki vívódás és toporgás után éjszakai fürdőt vesz. A tér hátsó részében levetik ruhájukat, majd kissé előrejönnek, és vacogva, összesimulva örülnek a vakmerő tettnek. Testüknek csupán körvonalát rajzolja ki az erőtlen fény. Megtisztulás a szabad strandon. Az olykor kellemetlenül (és valljuk be, unalmasan) folydogáló tízpercek végre értelmet nyernek: szellemes irónia és önfeledt mosoly visz színt az illúziótlan sárga unalomba. A fiktív térben tett „utazás" kiindulópontja az utca, kibontakozásának színhelye a vízpart. A két stációt összekötő belső út lényege: miként jutok el a megtisztulást hozó következő lépésig a hétköznapok tompa közegéből. A kezdetkor már viselt fehér ruha önmagában is a társadalom piszkától való irtózatot és menekülést jelzi; a következő lépés, a fürdés és a meztelenség pedig a világ folyásának teljes kizárását. Ami a gyermek számára magától értetődő (ruhátlanul fürdik a tóban), a felnőtt számára kihívás, hosszas mérlegelés után hozott döntés. Mégis reménytelenül banális.

Nem állítom, hogy a csattanó igazolta az előadás egészét, de visszfényében legalább bebizonyosodott, hogy nem kreatív idea híján hullott darabjaira a produkció. Amennyiben a megfeszülésig önmegvalósító színház elleni kiáltványként értelmezzük *A következő lépés* című koreográfiát, mindenképpen rokonszenves a vállalkozás. De táncszínházi előadásként szétfolyik, mint a szabad strand homokja a kéz ujjai között.

A KÖVETKEZŐ LÉPÉS (MU Színház)

Alkotótársak: Hód Adrienn, Garai Júlia, Réti Anna. **Zenei koncepció:** Mizsei Zoltán. **Fény:** Szirtes Attila. **Jelmez:** Szűcs Edit.
Előadja: Réti Anna, Garai Júlia.

Koltai Tamás

Nincs illúzió

PETER ZADEK PEER GYNTJE

A teljes játékidő alatt fel vannak kapcsolva a nézőtéri fények a Berliner Ensemble Ibsen-előadásán. Nem terít be a *beleélés* jótékony sötétje – ez illik a Brecht-színházhoz és az illúziók szétfoszlásáról szóló darabhoz. Tiszta, egyenletes megvilágítás – kis megszorítással az egész előadásra is jellemző a brechti kívánalom. Nincs mesterségesen előállított atmoszféra – kivéve, amit a színész teremt meg –, hagyományos értelemben vett díszlet sincs, üres, lapos színpadon folyik a játék, egy-egy hétköznapi kellék hozza létre a valóság illúziója helyett a *színpadi* valóságot. A norvég tájat két oldalról középen összetolt kis zöld domb jelenti, az otthont a rá hordott szedett-vedett bútorok és tárgyak halmaza. Peer az ügyelőt takaró szuffitába kapaszkodva vagy a nézőtéren át menekül. Az egyiptomi szfinx színészek gúlája, a hajó hídja és árboca is „emberből van", biciklikerék a kormány, a padlón guruló fuldokló hajótöröttek a fölborított székekbe kapaszkodnak. A temetőben színészek a sírkövek, és egy blokkházat primitíven utánzó, trégeren lebocsátott elem jelzi a városi lakótömböt, szaladó fényekkel mint lifttel és az egyetlen kivilágított ablakkal mint Solvejg lakásával.

Uwe Bohm (Peer) és Angela Winkler (Aase)

A színész hegemóniája az előadás lényege. Zadek a társulat – és általa a néző – fantáziájára épít, nem megy vissza a ködös norvég múltba, nem „interpretál" klasszikust, csupa játékossággal, csupa reflexióval, csupa „amatőr eszközzel" meséli el a történetet. A produkció kicsit olyan, mint az egykori diákelőadások – laza, kötetlen, a semmiből teremtett –, *csak* a színészet vérprofi benne. Ingrid például úgy zárkózik be a fészerbe, hogy nincs fészer, mindössze egyetlen szék választja el Peertől, aki aztán a szék lécei között dugja át a kezét, majd átugrik rajta, és máris „bent van". A társulat – a berlini „ensemble" – mindvégig részt vesz a játékban, messze a megszokott szerepösszevonásokon túl. A Solvejget játszó Annett Renneberg is többször föltűnik, s nemcsak kisebb szerepekben, mint arab lány a marokkói jelenetből, hanem például a – színházi értelemben – *emberszabású,* maszkot viselő, makogó, de civil ruhában járó majomcsapat egyik tagjaként is. Minden karakterizáló jelmez ennek a laza, bohémes könnyedségnek a terméke. Karl Kneidl és Christoph Ghislain – ketten felelősek díszletért, jelmezért – *leírhatatlanul* képzeletgazdag kreációkat hoz létre, s nem a hivalkodó-csillogó tervezői önmutogatás tárházából, hanem a „rongyoszsákból". Minden hétköznapian ismert és Teleki téri – nagykabát, pulóver, ballon, fürdőköpeny, jogging, a sapkák és kalapok tömkelege –, kompilációjukból mégis egyedi különlegességek származnak, mint a tollas-sisakos-spanyolgalléros-szövetsálas-pulóveres-futónadrágos Nagy Görbe vagy a rémmaszkos-koronás-szarvas-orvosiköpenyes-dülledtszemüveges trollnépség. És az állati *speciesek:* a rózsaszín plasztikdisznó meg az újságokból kasírozott ló (mindkettőben két-két színész bújik el kilógó lábszárakkal).

Egyszerűség és technikás könnyedség jellemzi a színészeket. Uwe Bohm Peer Gyntje vidám és hetyke fiatalember, aki szeret füllenteni, és bolondul a lányokért. Nincs benne semmi nagyzoló hajlam vagy agresszivitás. Anyja fia, az Aasét játszó Angela Winkler korholó szavai elnéző, sőt elismerő büszkeséggel vegyülnek, lovaglásuk – a fiú a nyakába veszi anyját – merő játékosság, Aase „felültetése" is csak annyi, hogy hátul, a színpad mélyén egy dobogóra állítja széttárt karral. A „lovaglás" megismétlődik Aase halálakor, Bohm a hátára csúsztatja Winklert, fejjel lefelé, majd amikor anyja azt kéri, hogy nézzen a szemébe, lenéz rá, föltornázza a karjába, leülteti egy székbe. Aase ülve hal meg, Peer kétszer lezárja a szemét, és takarót borít a fejére.

A második rész utazásai szertelen, játékos, alkalomadtán bohózati légkörben játszódnak. A marokkói jelenet üzletemberei Feydeau-figurák – maga Bohm lenyalt hajjal, világos öltönyben, felnőttes lazasággal percekig fölismerhetetlen, anélkül, hogy elmaszkírozná külsejét, hangját vagy

Jelenet Zadek Peer Gynt-rendezéséből

Gisela Scheidler felvételei

gesztusait –, a német belekeveredik telefonzsinórjaiba, a többiek a festői tartásban gyümölcsöstállal álldigáló vagy géppisztolyosan laptopozó arab személyzet látványától kissé elfedve nyomják a szöveget. A füstölgő hajócska egy függöny nyílásában süllyed el, Anitra meztelenre vetkőzteti Peert – Bohm a színpad szélére jön öltözködni, zavarba hozóan kommunikálva az első sorban közvetlenül alatta ülő nézővel. Az egyiptomi színek rendezői önmutogatás nélkül zajlanak, a kairói bolondokháza lakói mellőzik az őrület statiszták által használt feltűnősködő sztereotípiáit, inkább csak katatóniásan ülnek székükön, ettől még erősebb a „toll" öngyilkossága elvágott, vérbe boruló nyakkal – ugyancsak az első sor közelében. (Az oldalerkélyen fölsikoltott egy beleélő típusú fiatal lány.) Aztán haláltusájában – „kihegyezve" – tótágast áll, hogy „be lehessen mártani".

A hazatérő Peer megváltozott, nagyvárosias környezetbe érkezik. („Új-Högstad", jelzi egy felirat a háttérben.) Zadek hangsúlyossá teszi az időmúlást, az eltelt életet és az elszemélytelenedést. A kezdő jelenetek falusias idilljét, amelyben mindenki ismert mindenkit, a tömegesedés szenvtelensége váltja föl: Peer tárgyait ismeretlen, szürke idegenek árverezik el. Szokatlanul fontossá válik a temetőjelenet, a pap beszéde – ő játszsza majd az ördögöt is –, amelyben a katonaságtól ujjának levágásával megmenekült, életét napi küszködésben családja körében leélő embertől búcsúzik. Érdekes, hogy az előzmény, amikor a fiatal Peer szemtanúja volt az ujjcsonkításnak, kimaradt, ebből arra következtethetünk, hogy a motívumnak önmagában, nem Peer relációjában van jelentősége. Mintha nem az életlehetőségek számonkérése folyna, inkább fátumszerű felsorolásuk. A Gomböntő (Gerd David) sem ítélkezik, és végképp nem látszik kérlelhetetlen Nagy Kaszásnak. Fekete öltönyös tisztviselő, inkább megértő és jóindulatú alkupozícióban, mint a kaján végrehajtó szerepében. Bohm Peerje hirtelen megöregszik és összetörik, nem érti, mi az, amiért *beolvasztásra* ítéltetett. Már a hagymajelenet is ezt készítette elő. Zadek meglepő módon realista szituációt teremt a hagymahámozáshoz – Peer egy ideiglenesen gazdátlan, mozgó büfékocsi pultján talált hagymafejet trancsíroz föl –, és az akció kevésbé szól az önigazolás kereséséről, mint a múltnosztalgiáról. Idősödő emberek szoktak ilyen retrospektív hagymahámozással visszagondolni, mi minden történt velük. Arra a banalitásra jutnak, hogy eltelt az élet, és jó lenne még nem meghalni.

Voltak, akiknek „leült" a Gomböntő és Peer találkozásaiból álló beszélgetéssorozat a játék vége felé. Kétségkívül szokatlan egy mozgalmas előadás harmadik óráján túl a nagy, üres színpad közepén ülő két ember koncentrált, halk, „filozofikus" beszélgetése arról, hogy életében mikor volt (vagy lehet) bárki önmaga, hogyan válassza az egyenes utat, ahelyett, hogy a Nagy Görbe tanácsára „körbe kerülne", s hogy ez a dilemma – Ibsen színművének alapkérdése – egyáltalán mit jelent. Magam a *Peer Gynt*-értelmezések sorában éppen ezt tartom a legizgalmasabbnak. (Amennyire meg tudom ítélni, a korábbi német fordításokból Peter Stein és Botho Strauss által átdolgozott változatot használó Zadek itt, a végén jut igazán eredeti megoldáshoz.)

A kulcsmotívum – természetesen – Solvejg. A térdharisnyás, egyszerű lányt játszó Annett Renneberg annak rendje és módja szerint az előadás folyamán többször föltűnik a háttérben, hol valóságosan, hol árnyékként. (Például meglátja, hogy a Dovre-tanyáról elszabaduló Peeren „véletlenül" rajta maradt a farka.) Ez a gyöngéd, óvó, féltőn kísérő tekintet a végén ugyanabban a fiatal lányban testesül meg, aki az elején volt. A hatalmas, sötét blokkház kivilágított ablaka mögött lakó magányos Solvejg lejön a „földre", és elringatja az ölébe kuporodó öreg Peert. Az embriópózban térdelő férfi előrehajtott fejéről leesik a kalap – innen tudni, hogy meghalt.

Nemcsak Solvejg bocsát meg Peer Gyntnek. A nyolcvanéves Peter Zadek is.

Szántó Judit

Nehéz szatírát élve tartani

MIHAIL BULGAKOV: KUTYASZÍV

Valami bizonytalan rossz érzés már a hazai Nemzeti Színház Erdman-bemutatóján, *Az öngyilkoson* is motozott bennem: nem igazán köti le figyelmemet a dráma, azaz szatíra lényege, a metaforikus-emblematikus ötlet, amelynek kedvéért a mű megíródott, a kiábrándult szovjet társadalmon elharapódzó öngyilkossági ragály. Már akkor is sokkal jobban érdekelt az alárendelt cselekményvonal: a társadalomkép és az emberi ábrázolások, melyek megjelenítésére a mű legalábbis közvetve alkalmat adott. Amikor a bukaresti Nemzeti Színház előadása előtt újra elolvastam Bulgakov eredeti kisregényét, ugyanezen az érzésen kaptam magam: a lényeg, a kutyakísérlet, a szánni való Gombóc átoperálása Nyomdász Nyomdászovics Gombocovvá (a név gyorsfordítói megoldását egyébként erőltetettnek, csikorgónak találom) sokkal kevésbé érdekel, mint mindazok az apróságok, részletek, árnyalatok, amelyek a korabeli moszkvai életet s annak jellegzetes típusait ábrázolják, s amelyekkel a zseniális alkotó csak úgy mellékesen szórta tele a kisregényt.

Pedig hát Erdmannak is, Bulgakovnak is az ötlet volt a lényeg, és nyilván öngyötrő kétségek és remények közt vívódva igyekeztek megtalálni azt a formát, amely még átmehet a cenzúra szűrőjén (vagy sem). A természeténél fogva túlzásokra, groteszk vagy épp abszurd felnagyításokra hajlamos szatíra műfaja megfelelőnek látszott; annyit elvégre a cenzor vagy épp a kezét-szemét mindenen rajta tartó főcenzor, Joszif Visszarionovics is tud, hogy a szatíra nem fordítható le egy az egyben a valóság jelenségeire. Ebben azonban nem kevés volt az önáltatás. Hiszen éppen a szatirikus ábrázolás mondja el a legtöbbet, mi mondható, adott esetben arról az embertelen társadalmi kísérletről, amelynek a rendszer az embereket aláveti.

Jelenet a Kutyaszívből

Más kérdés, hogy ma, amikor minderről minden elhangozhat, sőt többnyire már el is hangzott, kevésbé vagyunk fogékonyak a képes beszédre, és nézetem szerint Bulgakov *Menekülése*, bár témáját-meséjét éppúgy meghaladta az idő, mint a *Hamlet*ét vagy a *Don*

*Carlos*ét, ma – és még belátható ideig – sokkal aktuálisabb és élvezetesebb lesz, mint a *Kutyaszív,* pontosabban annak nem az írótól származó színpadi változata. Nem véletlen, hogy a Katona 1988-ban mutatta be a *Kutyaszi*vet, és nem tíz vagy tizenöt évvel később – ez volt történetileg nézve az utolsó perc, amikor még éppen mellbe vágott a képes beszéd is. (És ne feledjük: Majakovszkij persze jóval pészíbb szatíráinak sincs utókora.)

A bukaresti I. L. Caragiale Nemzeti Színház Jurij Kordonszkij rendezte budapesti vendégjátéka az előbbiekkel összhangban nem tett rám maradandó benyomást, holott kulturált, ízléses és ötletes terméke volt egy, a miénktől eléggé elütő színházi kultúrának. A mi *mainstream* színházunk színészei nem tudnák olyan mértékben megtartóztatni magukat a vérbőbb, temperamentumosabb, egyénibben színezett alakításoktól, mint ezek a latinos, mozgásban-beszédben rendkívül kulturált, de lefojtottabb, tartózkodóbb művészek. Hivatkozhatnék arra, hogy szegény Balkay Géza nem véletlenül kapta meg kutya-ember alakításáért a kritikusdíjat, de ez nem volna teljesen méltányos, mivel a bukaresti produkcióból is a Gombóc-Gombocovot játszó fiatal színész, Marius Manole emelkedik ki toronymagasan. Partnereitől, főleg az epizódszerepek alakítóitól azonban távol áll, hogy színes, érdekes, hatásos környezetet teremtsenek köré. Igaz, ez részben egybevág a rendező elképzelésével, hiszen Kordonszkij tudatosan tartja az egész előadást a szatíra elvontabb, vegytisztább szférájában, és e tekintetben számos különleges, a szó legnemesebb értelmében „vicces" megoldással szolgál. Bravúros például az első részt záró csúcsjelenet, a műtét, amelyet az *Aida* és az *Internacionálé* nagy erejű dallamai duzzasztanak monumentálissá, és még a népes statisztéria is pszeudoegyiptominak van öltöztetve; és szívből jövőt nevettem a szereplők életét, valamint elő- és utóéletét demonstráló vetítéseken is. Kordonszkij ugyanakkor mind dramaturgiai, mind rendezői értelemben hangsúlyosabbakká teszi az egykorú szovjet életre vonatkozó utalásokat, például a véget nem érő vörös zászlóba tekeredő szereplők néma be- s kivonulását, de ami egyik pillanatban szellemesnek, az a másikban már sterilnek tűnik.

(Itt jegyzem meg: az előadás élvezetét nehezítette a vendéglátók technikai járatlansága: a szinkronfordítás nehézkesen, csonkán, hézagosan jött át.)

Az előadásból ketten emelkednek ki: a már említett Marius Manole, aki egyszerre teremt virtuóz mimikájával és gesztusaival folyamatosságot Gombóc és Gombocov között, és érzékelteti rendkívül finoman a két alakváltozat elhatárolódását, Gombóc kutya „elklimesedését". És kitűnő Bormenthalként Mircea Rusu, aki a professzor alázatos, hízelgő famulusából ugyancsak finom eszközökkel bontja ki a már-már fasisztoidnak mondható diktátort (ez is az előadás önálló leleményei közé tartozik). Csalódást okozott viszont a román színjátszás nagy öregje, a színpadi és filmszínészként egyaránt ünnepelt Victor Rebengiuc, akinek mostani típusa nálunk utoljára Csortos és Somlay alakjában volt jelen. (A mi legjobbjaink meghalnak vagy visszavonulnak, mielőtt nagy öregek lehetnének. Pardon: Darvas Ivánt egy percig sem tudtam öregnek látni, Gábor Miklóst még kevésbé.) Nos, a művész megjelenését persze jelentőssé teszi a gyakorlat, a rutin, a formátum, egyszóval a *présence,* de amúgy fáradtan, szinte már unottan csak markírozza a figurát, holott ebben a domináns szerepben egy nagy alakítás az egész előadást megemelné, és legalább egy stílus mintadarabjává tehetné.

Merthogy másküllönben az anyagban nincs sok élet, és az biztos, hogy ez idő szerint egyetlen magyar színháznak sem ajánlanám a *Kutyaszív* színrevitelét.

Török Ákos

„A lányok, a lányok..."

HIRTELEN MADARAK; HÁROM NŐVÉR

Az idei Budapesti Őszi Fesztivál táncszínházi programjainak vezérmotívuma, úgy tűnik, a nő. A nő, ahogy szeret és szeretik (Ladjánszki Márta: *Silent witnesses*), a leány, ahogy felnő (Réti Anna: *Dupla játszma,* Pappa Tarahumara: *Három nővér*), és nők egymást közt (Yasmeen Godder: *Hirtelen madarak – Sudden Birds*). A két külföldi koreográfiának a Trafó színpada adott otthont.

HIRTELEN MADARAK – GALAMB-NÁSZ A SZÍNPADON

Az izraeli Yasmeen Godder visszatérő vendég a Trafóban (*„Hall"* 2003; *Two Playful Pink, Eperkrém és puskapor* 2005). A 2002-ben koreografált és nemrég felújított *Hirtelen madarak*ról – mint többi darabjáról is – szokás azt mondani, hogy végtelenül érzékeny,

pszichologizáló munka. Végtelenül érzékeny, igen, de semmiképpen nem pszichologizáló. Pszichologizálni annyi, mint a jelenségeket végső soron a pszichére visszavezetni, a történéseinket a lélektanból eredeztetni, értelmezni. Godder ennél sokkal mélyebbre mer és tud nézni, és minket is erre kényszerít. Azt is mondják róla, hogy könyörtelen és gonosz. Az.

A darab felütése: négy fekete ruhás női alak a zömmel egyenletes fehér fénnyel megvilágított, fehér színpadon, ahol nem lehet elbújni, s bármiféle intimitás elképzelhetetlen. A színtéri játék zártságát a Karni Postel által a színtéren – elektromos csellóval és egyéb nem akusztikus hang- és zörejkeltőkkel celebrált – invenciózus, nyugtalanító zene teszi teljessé. Minden, ami van, itt van előttünk.

A *Hirtelen madarak* titka: sallangmentes egyszerűsége. Nincs igénye semmiféle szofisztikált értelmezésre, mivel enélkül is – sőt, *csak* enélkül – pontosan tudjuk, mit látunk. A szaggatott mozdulatok, összekapaszkodások és szétválások, ölelések és ütések végtelenül pontosan komponált, pulzáló kavalkádja minden abszurditása, minden jelszerűsége ellenére bármelyikünk számára ismerős. Mindannyian tudjuk, hogy emberlétünk mennyiben madárlét. Godder darabjának nem a magasba törésről, a felfelé igyekvő otthonvágyról van megmutatnivalója, hanem a köztereken zsizsegő, állandó kavargásban egymást megtaláló, majd elvető, kenyérdarabkákkal és egymással hadakozó létről. Arról a kelletlen nemtörődömségről, amellyel a ragadozók ölnek. Aki próbált már madarat szeretni, tudja, miről beszélek: súlytalan kis test, furcsa, idegen tapintás, ölelhetetlen-idegen lét. Mindezt négy női alak egymáshoz közeledő és egymástól távolodó kavargásán keresztül megtapasztalni az érzelmi tűrőképesség határait kísértő, félelmes-nagyszerű élmény.

Hirtelen madarak

Godder táncosai sokféleségükön keresztül alkotnak bizarr közösséget. Kama Kolton és Maya Weinberg idétlen, kelletlen párosa néha szétválik, majd újra összetalál, attól függően, hogy szétválasztják vagy egymáshoz penderítik-e őket: sem ők nem hatnak e létre, sem az nem ér el hozzájuk. Kolton gesztusain és mozdulatain, Maya mimikáján keresztül is artikulálja ezt a kedves, imbecil jelen nem létet. Shahar Brown rövid hajával, helyenként maszkulin mozdulataival, a magához ragadás és eltaszítás rövid, határozott gesztusaival egyértelműen a férfi princípiumot idézi. Valami kizárólagos és végzetesnek tűnő dolga van a Schasha Schmurak által megformált figurával. Nem tudjuk, mi az, de Shahar minden figyelme, minden cselekedete felé irányul.

Schasha Schmurak első pillantásra szép és jelentéktelen nő. Gesztusai alapján ő ennek a létnek a fogadatlan pásztora: Kolton és Maya kettősét terelgeti egybe, tépi szét, önmagát nyomja közéjük, majd vonja meg, és nyomja újra. Mindezt minden bensőség és tét nélkül. Az előadás legszebb pillanata, amikor Schasha unott-rezzenéstelen létterelgetése átbillen. Nem is lehet tudni, mikor és mitől, de egyszer csak résztvevővé válik. Ugyanekkor az eddigi átkarolásai ölelésekké változnak, jelentéktelensége pedig színpadon a legritkább esetben látható intenzitással érzékiséggé alakul. Egyre súlyosabb jelenléte drámát sejtet. Aztán neveket sorol, majd groteszk mozdulatsorozatok kíséretében egyenként neveti ki őket. Ekkor már semmit nem lehet tudni igazságról és játékról, részvételről és érintetlenségről. A *Hirtelen madarak:* az a mindannyiunk által jól ismert tudás.

A lélektani megközelítés mindig valamiféle történetkeresés, mint ahogy a psziché maga történeteken keresztül alakul és nyilvánul meg. A *Hirtelen madarak*ban nincsen semmiféle történet: a darab egyetlen, csodálatosan hosszú kép arról, ami van. Miután a négy figura az utolsó képben szétválik, és a négy sarok felé eltűnik a térből, jól tudjuk, hogy holnap, vagy éppen pár perc múlva és bármikor mindig ugyanígy összegyűlnek, és minden pontosan ugyanaz lesz. Újra meg újra. Nők. Emberek. Madarak.

HÁROM NŐVÉR – JAPÁN CIRKUSZ

Az önmagát fizikai színházként definiáló japán társulat – névválasztásának gesztusán keresztül mindenképpen – szellemi rokonságot tételez azzal az észak-mexikói indián törzzsel, amely kultikus szertartásával (pejot-tánc), valamint a fizikai és a szellemi létezés elválasztatlanságában eltöltött mindennapjaival többek között Eizenstein és Artaud számára is meghatározó spirituális élmény volt. Az egyik oldalon tehát a mexikói kultúra – ősiségét izoláltságában még őrző – maradványa, a másikon pedig Csehov, s mindez egy olyan társulat előadásában, amely a legmélyebben otthonos a kabuki, a nó és a bután mozgásvilágában. A keverékben rejlő artisztikus potenciál sokak számára volt vonzó. Ha Godder darabján telt ház volt, akkor a *Három nővér*en még annál is teltebb.

Hiroshi Koike rendezésében a darab csupán annyiban kötődik a csehovi drámához, hogy görbült tükreikkel mindketten kislányok asszonnyá válását mutatják be. Csehov finom, sokszor a történésnélküliségben megbúvó, csendes humorával szemben Koike *Három nővér*e széles ívű mozdulatokkal, túlfokozott gesztusokkal, helyenként a burleszk, a vásári vigasságok harsányságával támadgatja a nézőtéren üldögélők érzékszerveit. A Trafó fehér szegéllyel jelzett, fekete négyzetes tere alig volt képes magában tartani mindazt a testi, mimikai, mozgásos intenzitást, amit Koike táncos-színészei belegyömöszöltek.

Ennek a végtelenül szellemesen összeállított és artisztikus-attraktív akrobatikával kivitelezett, elrajzolt előadásmódnak a hátulütője: elmaradt a dráma. Aki ott volt, az előadás után pontosan érzékelhette a nézőtéri csalódottságot, ha nem is a – magyar módra keveset kifejező – tapsokban, de a kávézói félmondatokban már mindenképpen. Harsányság – artikulálódjék bármennyire is magas szintű színészi és mozgásművészeti képzettségen keresztül – és drámaiság csak kivételes esetekben fut együtt. Junichi Matsumoto zenei kompozíciója is inkább csak atmoszférát teremtett a történések mögé, s nem lépett interakcióba a színpadi eseményekkel. Az előadás jól elkülönülő, karakteres életperiódusokra szabdaló, töredezett elbeszélésmódja éppen a valamiből valami mássá válás, az elhagyás és nem találás súlyos pillanataitól foszt meg. A rendezés számlájára írható momentumokon kívül a csehovi drámaiságot az fejezte le végképp, hogy helyenként játékos-ostoba, helyenként súlyos mondatok kísérik vagy éppen ellenpontozzák a színpadon történteket, és mindebből a gondosan és értő módon komponált összjátékból a Trafóban semmi nem tudott átjönni, mivel a javarészt japánul elhangzó szöveget nem fordították, segítségül adott angol és magyar átirata pedig a nézőtéri sötétségben nyilvánvalóan olvashatatlan volt.

Hamvas Béla szerint a sokféleség mögötti létegység legékesebb bizonyítéka a mindenség két leginkább különböző létezője, a nő és a férfi közötti állandó közeledésvágy és néhanapi találkozás. Szerinte a hármas szám gyöke és egy postai kézbesítő eredendően közelebb állnak egymáshoz, mint egy férfi és egy nő. A Pappa Tarahumara *Három nővér*e valójában nem női előadás: azt mutatja meg, ahogy egy férfi – Hiroshi Koike – gondolkozik a nővé válásról. Ötletesen, játékosan, felszínesen.

Koncz Zsuzsa felvételei

Három nővér

Egy megfigyelő

BESZÉLGETÉS LUK PERCEVALLAL

A II. Bárka Fesztivál vendége volt a berlini Schaubühne am Lehniner Platz, és a társulat két alkalommal játszotta el a magyar közönségnek Arthur Miller *Az ügynök halála* című drámáját. A belga származású Luk Perceval rendezése az elmúlt évad egyik kiemelkedő németországi eseménye volt, az előadás sokak örömére Berlin, München, Toruń és Szöul után eljutott Budapestre is.*

– Jó, hogy intettél felém az imént, mert hirtelenjében nem ismertelek fel. Amikor először találkoztunk, a toruńi fesztiválon, kalap volt rajtad, s azon fura napszemüveg. Azóta akárhány fotót láttam rólad, mindig ezt viselted, sőt, azt láttam a honlapodon, hogy akár egy óvodásnak, ez a jeled: kalap napszemüveggel.

– Ennek története van. 1998 körül az antwerpeni Nemzeti Színház művészeti igazgatója lettem. A színház sajtóosztályán mondták a lányok, hogy „Luk, ki kéne találni valami jó imidzset, hogy amikor látnak téged az emberek a városban, azonnal beazonosíthassanak: aha, ez az a pasas a Nemzetiből!" „Hát, van egy kalapom..." – válaszoltam bizonytalanul, de az ötlet nem nyert, minden második ember kalapot hord, mondták. Pár napra rá eszembe jutott, hogy van énnekem egy napszemüvegem is, méghozzá Kambodzsából. Mi van, ha azt felrakom a kalapra? Na, ez már tetszett nekik. Azóta velem van mindkettő. Tegnapelőtt is így szólított a hangosbemondóban a színház portása: „A kalapos-szemüveges urat keresik a portán!" Most nincs rajtam, mert a reggelihez nem hoztam le, de felszaladok érte, egy pillanat, és itt vagyok. Először vagyok Magyarországon, mégsem mindegy, miféle védjegyet hagyok magam után...

(...)

– Azért hoztam ezt szóba, mert amikor legelőször ránéztem a fotódra, hirtelen azt hittem, egy bányász néz rám: barázdált arc, fáradt tekintet, bányászlámpára emlékeztető szemüveg...

– A nagyapám bányász volt. Ezt láttad volna meg rajtam?

– Á, nem. Csak azt, hogy ez egy olyan ember, aki sok mindent megélt már. Nehéz életed volt?

– Szerintem nem. Sőt, nagyapámhoz képest világéletemben nagyon is szerencsés voltam. Gondold el, ő tizenkét éves korától bányában dolgozott egészen addig, mígnem ötvenévesen tüdőbajban meghalt.

– Te most vagy ötven.

– Igen. És még mindig élek, sőt, mostanáig bányában sem dolgoztam egy percet sem. A szüleim egy hajón voltak, mindenfélét szállítottak Antwerpenből Németországba és vissza, nagyon keményen melóztak. Én viszont, velük szemben, megvalósíthattam az álmaimat a színpadon. Igaz, ezek gyakran rémálmok, de hát a színháznak dolga is, hogy szembesítsen bennünket szorongásainkkal, eltitkolt félelmeinkkel. És azokból van bőven. Ha így nézem, akkor igen, nehéz életem volt, ahogy mindenkinek az van. Mert élni nem könnyű. Szenvedéssel, azzal is, kikövezett az út, amin végigmegyünk.

– Bányász nagyapa, hajón robotoló szülők – ettől menekültél, amikor a színészi pályát választottad?

– Nyilván. Bár ez nem tudatosult bennem. Tízéves voltam, amikor a szüleim hajója elsüllyedt, és ők elveszítettek mindent. Aztán letelepedtek, és földművelésbe fogtak, nem túl sikeresen. Amikor elkezdtem *Az ügynök halálát*, az apámat láttam magam előtt, ahogy munkanélküliként csak ül, és néz maga elé...

– ...kezében távirányító, és bámulja a tévét, mint Willy Loman a Schaubühne előadásában?

– Pontosan. Nézte és kommentálta a műsort, párbeszédet folytatott a képernyőn szereplő alakokkal. Keserű emlék. Kamaszként egyfolytában azt mondogattam, hogy én soha nem kerülhetek ilyen helyzetbe. Ez börtön, ahonnan mielőbb ki kell szabadulnom. És akkor egyszer csak, egészen véletlenül, színész lettem. Ahogy az életben minden véletlenül történik. Persze folyton döntéseket hozunk, és azt próbáljuk elhitetni magunkkal, hogy szabad akaratunk irányítja az életünket.

– Mi akartál lenni?

– Hát mi?! Futballista!

– Komolyan?! Én is!

– Fazekas László volt a példaképem. Ismered?

– Még jó. Hú, vigyázzunk, mert mi most a SZÍNHÁZ című lap megbízásából beszélgetünk...

---

* Ezúton mondunk köszönetet a Goethe Intézetnek, a vendégjáték segítségükkel tudott megvalósulni. A toruńi fesztiválon látott előadásról 2007/6. számunkban közöltük Bérczes László kritikáját.

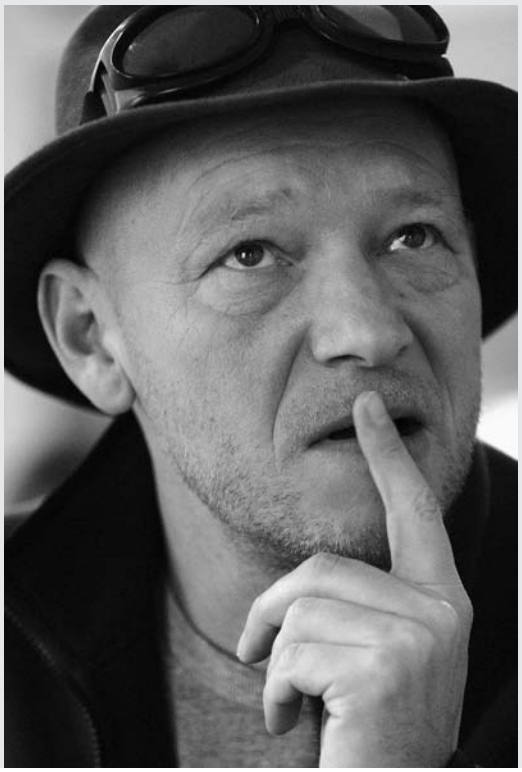
– A színház akkoriban eszembe sem jutott. A szüleim életükben nem jártak színházban. Voltak könyveink, olvastak, nem voltak igénytelen emberek – de a színház Belgiumban a gazdagok szórakozása volt. A szüleim szegény munkások voltak, akik, ahogyan az *Ügynök* szereplői is, szégyellték szociális helyzetüket. Tizenöt éves lehettem, amikor anyám bement az osztályfőnökömhöz fogadóórára, mégis, mi legyen ezzel a gyerekkel. „A fiú nagyon félénk, asszonyom, talán el kéne vinni valami pszichodráma-tanfolyamra, hogy oldódjon" – mondta a tanár. Engem akkoriban tényleg csak a foci érdekelt. Nem is játszottam rosszul, benne voltam a tizenhét éven aluliak válogatottjában, és az volt az álmom, hogy egyszer a Real Madridhoz kerülök. Talán félénk sem voltam, inkább visszahúzódó. Nem vettem részt. Megfigyelni szerettem a dolgokat. Most is azt szeretem. Nem résztvevő, hanem megfigyelő vagyok. Órákig el tudok üldögélni úgy, hogy semmit nem csinálok, csak figyelem az embereket. Ez vonz a színházban is. Ülök, és figyelem a színészt. Ez a legizgalmasabb.

– *Ezért mondod hát gyakran, hogy a pályaudvar a kedvenc helyed, ahol kedvedre nézelődhetsz.*

– Igen, az ideális színház. Látod a tömeget, benne az egyes embereket, akik hozzák-viszik a titkukat, nem kerülsz velük kapcsolatba, de megérint a magányuk, a bezártságuk, ahogy saját lényük foglyaiként közlekednek a világban, manapság különösképpen, ahogy a mobilra vagy az mp3-ra tapadnak – és közben szabadon fantáziálhatsz, kik lehetnek, hová tartanak, milyen kapcsolatban élnek... Azt a mindent átitató melankóliát élem meg ilyenkor, aminek kifejezése a művészet, azon belül is a színház feladata, és gyökere abban az olthatatlan vágyban rejlik, hogy együtt legyünk, és megosszuk magányunkat másokkal. Ez az az elhagyatottság, amit mint nagykabátot cipelünk egy életen át, és amiből kiszakadni vágyunk, hogy feloldódjunk a szerelemben, a barátságban, az aktív, tevékeny életben – és aminek megvalósítása majdhogynem lehetetlen. A színház megadja a lehetőséget arra, hogy megfigyeld a másikat, megéld azt, hogy őt is ugyanaz a szorongás, félelem és kétség gyötri, mint téged, és ez a közös élmény egy előadás erejéig kioldhatja pecsétként belénk égett magányunkat.

– *Közösségi élménnyé válik a magány.*

– És ez nem kevés. Mindenki számára azonos szellemiség lengi be a teret, és ez az együttlét erőt ad. A különböző vallások is ezt hirdetik: egyetlen univerzum részei vagyunk, összetartozunk – csakhogy a mindennapokban azt éljük meg, hogy frusztráltak és elhagyatottak vagyunk. A színház spirituális tere, a katarzis által megszülető közösségi élmény igenis oldja ezt a magányt. Katarzis... nem tudjuk, mit jelent, de használjuk a szót, és amikor megéljük, külön-külön és együtt, akkor azonnal felismerjük: ez az.



– *Ki és hogyan éli ezt meg? A néző, ahogy belekerül egy jó előadás atmoszférájába, a rendező, ahogy figyeli a színészt, a színész, ahogy azonosul a tragikus hőssel?*

– A katarzisra nem lehet vadászni. Nincs az a rendező, aki kidekázza neked a boszorkánykonyhájában. Nem tudod megragadni. Ahogy a zen-buddhizmusban vagy a buddhizmusban mondják: nem kaphatod el a megvilágosodás pillanatát. Ez az a véletlen és gazdag pillanat, amikor érzelem és tudatosság együt-

tesen kiragyog, és ehhez kell a rendező, a színész, az aznapi közönség... Őszintén szólva meggyőződésem, hogy mindennek még a Holdhoz is erősen köze van.

– *A Holdhoz?!*

– Igen, ahhoz. Ahogyan a tenger is a Holdat követi. És minthogy testünk nyolcvan százaléka víz, a mi magatartásunkat is meghatározza a Hold. Teliholdnál egészen másként viselkedünk, mint újholdnál. Ezt a színházban is megfigyeltem. Teliholdnál kifinomultabbak az érzékszerveink, a színészek is, a nézők is érzékenyebbek, ezért aztán ha csak tehetem, ilyenkorra időzítem a premierjeimet. Legutóbb Salzburgban szerencsém volt: a Molière-bemutatóm teliholdnál játszódott.

– *Ha jól tudom, ez volt az első Molière-rendezésed, igaz, rögtön négy nagy drámát* – Mizantróp, Don Juan, Tartuffe, Fösvény – *ötvöztél egybe. Egy másik klasszikus viszont végigkíséri pályádat: szinte valamennyi Csehov-drámát megrendezted, némelyiket többször is. Csehov neve jutott eszembe, amikor a színházban megélt kollektív magányról beszéltél.*

– Amikor Csehovot olvasom, mindig az az érzésem, hogy ezek az emberek az én személyes ismerőseim. Ráismerek a nagybátyámra, a nénikémre, a szomszédomra, az összes vidéki ismerősömre – merthogy Csehov a vidéki emberekről ír. És persze azokról, akik egy rövid időre meglátogatják ezeket a vidékieket.

– *Eszembe jut legendás* Ványa bácsi-*előadásod: a két vendég, a professzor és fiatal felesége távoznak, és árván, elhagyatottan, esőben ázva ott ülnek tovább a maradók, talán örök időkig ülnek ott, a színpadon.*

– Igen, erre ítéltettek. Egymáshoz és a vidékhez rendelve élik le az életüket. Legtöbb rokonom és ismerősöm a flamand vidéken él. Csehov-történet játszódik le mindig, mikor hazamegyek: összegyűlnek és bámulnak engem mint olyasvalakit, aki a Városból, a Nagyvilágból érkezik. Van ennek egy általánosabb, vidéktől és várostól független, egzisztenciális vonatkozása, és Csehov ezt ragadja meg: létezésünk börtönébe zárva éljük az életünket, miközben folyamatosan és hiábavalóan próbálunk kiszakadni ebből. Illetve pillanatokra úgy hisszük, kiszabadulunk, ám azonnal észreveszszük, hogy csak egy másik börtönbe kerültünk. Csehov ezt tudja. Hősei állandóan elvágyódnak: Moszkvába, munkába, jövőbe, másik városba, színpadra, akárhová, csak innen el – és persze mindig kudarcot vallanak. Ez szomorú, de végtelenül mulatságos is. Valószínűleg felesleges elvágyódni, tudjuk is ezt, és mégis, vak és korlátolt együgyűséggel folyton ezt teszszük. Menthetetlenek vagyunk, soha nem jutunk el Moszkvába.

– *A* Három nővér*re hivatkozol, és épp ez az a Csehov-darab, amit még soha nem rendeztél meg.*

– Elviccelhetem a választ azzal, hogy manapság, amikor Berlinből Easyjettel ötven euróért bármikor Moszkvába utazhatsz, értelmetlenné válik ez a vágyakozás...

– *...de hát Moszkva mindig ott van, ahol mi nem vagyunk, vagyis ahova soha nem is fogunk eljutni.*

– Hát persze. Más oka van annak, hogy a *Három nővér*t mindig félretettem: imádom azt, hogy Csehov szereplői a legkétségbeejtőbb helyzeteikben is mulatságosak. Nos, éppen ezt, a kisszerűség, a melankólia, a tragédia mögött megbújó humort nem találom ebben a darabban. Őszintén szólva az is igaz, hogy láttam Marthaler rendezését, ő igenis meglelte ezt a humort, sőt, az az előadás nagyszerűen sikerült, és nem látom annak értelmét, hogy magam is megpróbálkozzam vele.

– *Mindenesetre az általad rendezett* Ványa bácsi*ban tökéletesen megvalósul kétségbeesés és humor egysége. Én még ilyen Asztrovot nem láttam: borostás, szemüveges, remegő, nyáladzó, görcsös kisember, igazi lúzer. A szöveg elemzése vezetett ehhez a figurához, vagy valamelyik közeli ismerős, netalántán a színész az, akiből megszületett ez a szánalmas, nevetséges, de szeretni való csodabogár?*

– ...Én magam vagyok az... Igen. És persze a színész. De főleg én.

– *Előttem a SZÍNHÁZ novemberi száma, hadd idézzek most Koltai Tamás kritikájából, aki Salzburgban, talán egy teliholdas éjszakán, látta a Molière-előadást, és a következőket írja a Thomas Thieme által játszott, eggyé gyúrt négy Molière-karakterről: „...nem tehetünk mást, mint hogy még egy személlyel kibővítjük az allegorikussá vált – egyfajta Akárkivé transzponált – figurát: magával Percevallal."*

– Hát igen, igaza van. De hiszen magunkat keressük mindegyik szereplőnkben, és bizonyos esetekben nyilvánvaló azonosság jön létre, még ha ennek felismerése nem is mindig boldogító. Asztrov patetikusan beszél arról, hogy milyen egyedül van, hogy őt nem várja otthon senki, hogy őt nem szereti senki, és ő sem szeret senkit. Hiteles pátosz van a szavaiban, de hát ne felejtsük el, hogy ez az ember egyfolytában részeg. A darab is ezzel kezdődik: részegen beszámol arról, hogy részegen megoperált valakit, aki meghalt. Utálja magát ezért, és ez az önutálat csak nő a darab során. Nagyon izgat ez a téma, a Molière-előadás alapkérdése is ez. Azt gondolom, hogy a mai európai társadalom kultúrájának egyik kulcsproblémája éppen ez: az öngyűlölet. Ez az a közös vízjel, ami mindannyiunk életrajza mögött ott bújik. A Paradicsomból kiűzöttek bűntudatával születünk, és hiábavalóan vágyakozunk vissza az elveszített angyali ártatlanságba. Foglalkoztat a bűnös énképe, azé, aki folyamatos lelkifurdalással éli az életét. Ezt a keleti kultúra nem ismeri. Egy filmet forgatok most a japánokról, és érdekes megfigyelni, hogy ők az önmagunkra vonatkoztatott gyűlöletet nem ismerik. Megkérdezték egyszer a dalai lámát, mit gondol az önutálatról, és ő nevetve kérdezte, az meg micsoda. Ennek gyökere Istenhez fűződő viszonyunkban van. Tudunk egy tökéletes világról, amiben egyetlen tökéletlen teremtmény van: az ember. Így látjuk a világot, a természetet, a gombát a bokor tövében, a levelet a fán... Minden tökéletes, verseket zengünk róla, és közben azt éljük meg, hogy mi magunk fogyatékos, sérült teremtmények vagyunk. A keleti filozófia a természet részének tekinti az embert, nem szakítja ki abból. „Az univerzum vagyok" – mondja a buddhista. A mi nyugati kultúránk erre bután úgy reagál, hogy „hú, micsoda egója van az illetőnek". Pedig csak arról van szó, hogy nem ismerik azt a tudathasadásos állapotot, ami az európai ember sajátja. És itt lehet megragadni Asztrovot. Utálja magát, bűntudata van, mert úgy érzi, miatta halt meg valaki. Emiatt egyfolytában iszik, utálata nőttön-nő, és emiatt képtelen a szeretetre. Pusztítja a szeretetet és a szerelmet. Állandóan provo-

kálja a professzort és Jelenát, rombolja kettejük kapcsolatát, és közben, úgymond, szerelmet vall. De akkor esne igazán kétségbe, ha a nő őt választaná. Már másnap kimenekülne a vágyott kapcsolatból. Ez igazán mulatságos Csehovnál: bemutat nekünk egy orvost, aki pusztítja az életet. Ezzel az ellentmondással élek együtt magam is: természetesen a legszeretetreméltóbb ember szeretnék lenni, és közben utálatos és utálkozó vagyok. Ez van. De ez az ellentmondás segít a színházcsinálásban, hiszen a színház a feloldhatatlan ellentmondások, az igenek és nemek együttes állításának a színtere. Legalább egy-egy pillanatra ezek egyensúlyát kellene megtalálni, mindenesetre az adott előadásnak ez sikerülhet, de az egyes szereplőknek nem. Asztrov egy pillanatra sem találhatja meg az egyensúlyt, hiszen ahhoz az kellene, hogy legalább egy felszikrázó villanásra józan legyen. Az egyetemes szeretetroham és az öklendezési roham találkozik itt. És ez a remek fiatal belga színész meg tudja ezt csinálni, mert bátor, érzékeny, és ismeri az életet: a szerelmi vallomás kellős közepén okádni kezd, és mi, akik részvéttel fordultunk Asztrov felé, nevetni kezdünk.

– *Az említett harmóniát te megtalálod a színházban?*

– Nem. Számomra a színház maga a rituális tér, ahol valamiféle vudu szertartás zajlik. Most egy amerikai gitárossal dolgozom, nagyszerű fekete zenész, aki látta néhány előadásomat. Ő használta ezt a szót: „ember, de hisz ez vudu!" „Hogy érted ezt?" – kérdeztem. „Ez a színpadi szertartás olyan, mint a blues: általa az élet szédítő szakadékába nézhet az ember." Menet közben kétségbeesést élünk meg, de utána elfog bennünket valami felszabadító érzés. Nem mondom én, hogy ez a szabadság, de legalább kiokádhatjuk magunkból a szart, a mocskot. És ez manapság, amikor minden azt mondja, „keep smiling", nem mellékes. Amikor belekalapálják a fejedbe, hogy évente cseréld le a kocsidat, és az idióták boldogságával kövesd a szappanoperák sémáját, a színház lehetőséget ad arra, hogy kiszakadj a fogyasztói mókuskerékből. Hogy megtisztulj.

– *Ez történik Biff-fel* Az ügynök halála *végén: taknyanyála folyik, és kiokádja az összes mosolyt és az egész, őt körülvevő hazug világot. Mindettől végre megszabadul – de mi marad?*

– Végre leszakad az apjáról, fellázad ellene, de a szomorú a történetben éppen az, ami marad: a gyűlölet. „Seggfej!" – vágja oda halott apjának, és ezzel megörökli tőle a minden irányba kisugárzó gyűlöletet. Felébredhetne benne a mérhetetlen szeretet is, de nem, a gyűlölet születik meg. Ez szomorú, de igaz. Tudhatjuk, később majd jön a szégyenérzet. Ahogy Asztrovban is, amikor elköszön a végén. Vagy szegény Szonya, aki merő elfojtás, és már azt is szégyelli, hogy él, hogy egyáltalán van. És az ügynök is szégyelli, milyen helyzetbe került. Kulcsszó a szégyenérzet. Willy Loman álmai a porban: jövőtlen, értelmetlen élet. Az *Ügynök* is, a *Ványa* is a szégyen közegét ábrázolja.

– *Mindkét előadás megvalósítása nagyon egyszerű eszközökkel történik: Willy és Linda például két órán keresztül csak ülnek és hallgatnak vagy beszélnek, a* Ványa *hét szereplője ül velünk szemben egy-egy széken, a professzor néha felkér valakit táncolni, de egyébként „semmi" nem történik a színpadon. Az* Andromaché *szereplői egy emelvényen ülnek-állnak, szöveget mondanak, az* Őszi álom*ban arcok vannak, és a szöveg. A játék, úgymond, kisrealista, míg a teremtett közeg stilizált – így sikerül olyan sűrítményt létrehozni, ami a lehető legkisebb egységbe préselve meg tudja őrizni az eredeti darabok gazdagságát, miközben megteremti a robbanásszerű történések lehetőségét. Egyszerű, de nem leegyszerűsítő fogalmazás. Magától értetődő, bár gyanítom, megválaszolhatatlan a kérdés: hogyan csinálod ezt?*

– Nincs módszer. Nézzük például a szöveget: soha nem azért húzok ki valamit, hogy egyszerűsítsek – sőt,

még összetettebb, titkot rejtő jelentést keresek. Ami engem nagyon zavar a mai színházban, ideértem az operát is, az a mindenáron megoldást kierőszakoló koncepció. Válaszokat, életmegoldásokat gyömöszölnek a fejembe, miközben éppen ezek hiányáról kellene szólni. Tudom én, manapság nagy az igény arra, hogy az embereknek megoldásokat nyújtsunk. „Nem beszélhetünk mindig a kétségbeesésünkről" – mondják nekem a fiatal rendezők. Ez igaz. De nem is az a dolgunk, hogy leleplezzünk: leleplezzük Sztálint, Hitlert, Busht, illetve megtehetjük ezt, miért ne, de közben saját felelősségünkről is kell szólnunk. És ez persze kényelmetlen, annak is, aki megszólal, annak is, aki ezzel szembesül. Engem az nem érdekel, hogy felmutassam a bűnöst és a hőst, és ezzel azt sugalljam, hogy ha rájuk mutatunk, megváltjuk vele az életünket. Nem. Az érdekel, hogy a tudatlanságunkat fogalmazzuk meg. Mert meggyőződésem, hogy ez a lényeg: nem tudunk semmit. Ha ide eljutunk, ha elfogadjuk azt, hogy nincs kezünkben a helyes válasz, a megoldás, akkor ebben a közös tudatlanságban megleljük az összetartozást. Akár az összekapaszkodó vakok a sötétség birodalmában. Ezért „barmolok" bele még a klasszikus szövegekbe is: *Az ügynök halálá*ból kiszedem azokat a konkrét utalásokat, amelyek az amerikai társadalmat, a „rendszert" nevezik meg mint elveszett életünk legfőbb okát. Mi vagyunk a rendszer. A mi egoista, önző életvitelünk az, ami fenntartja ezt a rendszert. Könnyű azt mondani, hisz van is benne igazság: mindenért Bush a felelős. De akkor hol maradunk mi, hol marad saját felelősségünk elrontott életünkért?! Van itt még valami: azt tapasztaltam, hogy a művészet

a titkok által születik meg. Ha mindent elmondunk-kimondunk, mi marad? Semmi. Ezért is imádom a vasútállomást, ahol megjelenik egy-egy ember, de nem mond magáról semmit.

– *Behozza és kiviszi élete titkát.*

– Pontosan.

– *Az ötvenéves rendező többet tud, mint az egykori, huszonéves színész?*

– Többet. Mert tudom azt, hogy nincsenek válaszok. Huszonöt évesen nyilvánvaló volt számomra, hogy változtatni fogok a világon, megváltom a színházat, és

Koncz Zsuzsa felvételei

magam döntök saját sorsomról. Megpróbáltam, nem sikerült. Semmi nem úgy történt, ahogy előre elgondoltam.

– *Ez csalódás?*

– Nem, ez tanulság. És erre a színház tanított meg. Ahhoz, hogy élet szülessen a színpadon, a közös semmiből kell elindulnunk. Ha a már tudott dolog lenyomatát fogalmazza meg valaki a színpadon, az halott színház. Üres forma. Nem érdekel a dogmatikus, ideológiával, úgynevezett tudással terhelt színház. Titkokkal teli, alkotó közeget kell létrehozni, s ehhez a kíváncsiság és a figyelem vezet. Érzékenység és bizalom, alázat és tisztelet a másik iránt. Ez a fajta színház olyan számtalan húrral felszerelt hangszer, ami a kiismerhetetlen életet zengi. Ezért hát kimondhatatlanul szerencsés vagyok, hogy ezt a hangszert én nap nap után megszólaltathatom. Ebben engem a színészek és olyan nagyságok segítenek, mint Shakespeare, Molière, Csehov...

– *De még az említett klasszikusok híres szövegeit is meglehetősen szabadon kezeled. Az új szövegváltozatok már a próbák előtt megszületnek?*

– Darabja válogatja. Amikor például a *Schlachten!*-t rendeztem, ami igazi irodalomból, Shakespeare szövegeiből épül fel, a próbákat megelőzően évekig dolgoztunk az anyagon. Csehov vagy Miller esetében – természetesen ez is irodalom – inkább csak húztam, és a próbákon illesztettünk be új mondatokat. Mindketten sokat utalnak az adott orosz vagy amerikai társadalomra, ezekre nem volt szükségem. Ők az akkori jelenre, mi a saját jelenünkre és helyzetünkre vonatkozó szövegekkel operáltunk. Sokszor kértem a színészeket, hogy ne tanulják meg a szövegüket, hanem mindent próbáljanak meg saját szavaikkal elmondani. Ez persze a próbafolyamat kezdeti, szabad időszaka.

– *Úgy vettem észre, bizonyos szabadság megmarad az előadás idejére is, az* Ügynök*ben néha mintha ott, a színpadon születnének aznapi újdonságok.*

– Ez elsősorban a Happyt játszó színész számára megengedett. Millernél alig mond valamit, miközben Happynek hívják. Vajon miért? – tettük fel a kérdést a próbákon. Aztán beszéltettük. Egyfolytában hülye vicceket mond, azt játssza, hogy ő „Happy", pedig csak egy boldogtalan bohóc, a család udvari bolondja, akire persze senki nem figyel. A semmit mondja.

– *A néző persze figyel rá, mert mulatságos és szánalmas az az igyekezet, az a hiábavaló erőfeszítés, amellyel figyelmet szeretne kicsikarni. Más kérdés, hogy vajon képes-e a néző manapság olyan figyelemre és koncentrációra, amire egy tízórás* Schlachten! *vagy egy ötórás* Molière *esetében szükség van.*

–Amikor Shakespeare-t Belgiumban rendeztem, négy színész kiszállt már a próbák kezdetén, mondván, nem lesz egyetlen néző sem, aki ezt kibírja. Kibírták. Nem tudom, nem szoktam ezen gondolkodni. Azt hiszem, a színház a figyelem művészete is. Igaz, manapság minden percben klipekkel, állandóan mozgó képekkel, ilyen-olyan kameramozgással, vizuális lavinával támadnak bennünket, én mégis azt hiszem, hogy az ember vágyja a csendet, a figyelmet, a koncentrációt is. Úgy vettem észre, a nézők kíváncsian figyelik például Willy Lomant, aki két órán keresztül csak ül a kanapén, és bámulja a tévét.

– *Thomas Thieme játssza a szerepet, aki korábban az általad rendezett* Othello *címszerepét is alakította, illetve a négy Molière-figurára is őt választottad. Miért?*

– Thomas mindenekelőtt egy kivételes színész. Vagyis hát nem színész. ...Nem-színész. Ő soha nem próbál eljátszani egy szerepet, ő mindig megpróbál az lenni. Ő nem „átél", *ő az*. Saját érzéseit, saját lényét működteti. Ritka ez a színházban. Ez a behemót orangután, ez a természeti jelenség nem akar semmit kifejezni, mondani, elérni. Van és él a színpadon. Nem akar megfelelni a nézőnek, a kritikának, egyszerűen működteti magát. Aztán persze kifejez, mond, elér – többet, mint bárki. Egy ember, akit nem érdekel, csúnya vagy szép, ízléses vagy ízléstelen, sőt, sokszor kifejezetten gusztustalan – akár bármelyikünk. Sokan éppen ezért ki nem állhatják, ez nem színészet, mondják. Nekem az. Vagyis nem-színészet.

– *Igazolja ezt a közönségünk reakciója. Thomas Thieme szerepel a Bárka Fesztivál zászlaján, és sokan kérdezték: „Ez egy színész?! De hisz pont olyan, mint a szomszédom, az apám, a portás a gyárban...!"*

– Látod, erről beszélek. Természetesen nemcsak róla van szó. Nagyszerű emberekkel dolgozhatok Németországban, de ez így volt Belgiumban is.

– *Számos előadást többször is megrendeztél, előbb Belgiumban, majd Németországban. Miért?*

– Ennek többnyire gyakorlati okai vannak. A *Schlachten!* volt az első. Flandriában kicsi a „piac", néhány hónap után meghal minden előadás. Márpedig fájt a szívem érte, három évig tartott az előkészület, és egy évig próbáltam a színészekkel. Szerettem volna, ha nem

hal meg olyan hamar a dolog. Megrendeztem hát újra, és játszhattuk Salzburgban, Hamburgban, Münchenben... Az is jó, hogy másodszor már ott kezdheted a munkát, ahol korábban abbahagytad. Soha nem másolat készül. Inkább az történik, hogy a munka befejezése után jövök rá az igazán jó megoldásokra, és mindig arról ábrándozom, hogy ha újrakezdhetném, máshogyan fogalmaznék. Megadatik az, ami az életben nem: a mai eszeddel újrakezdhetsz valamit.

– Az újrakezdésről jut eszembe: évek óta a Schaubühne meghatározó rendezője vagy, és a napokban olvastam, hogy 2009-től...

– ... átveszem a hamburgi színházat. De ez még egészen friss, hol a csodában olvastál róla?

– Nyilván valahol az interneten. A sikerek csúcsán vagy, miért hagyod el Berlint?

– Huszonkét éve dolgozom színházban, hosszú ideig egy kis társulatot, majd az antwerpeni Nemzeti Színházat vezettem. Azt azért hagytam ott, és csatlakoztam a Schaubühnéhez, mert belefáradtam abba, hogy nap nap után egy egész színház felelőssége szakadt a nyakamba. Ki akartam szállni, és csak rendezni, szabadon, felelősség nélkül. Ahogy telt az idő a Schaubühnén, egyre jobban átláttam a működést, és egyre feszítőbben éreztem, hogy – ha módomban állna – sok mindent megváltoztatnék. Ekkor érkezett az ajánlat, legyek a hamburgi színház művészeti vezetője. Ez kihívás, ami jó pillanatban jött. Szomorú szívvel megyek el Berlinből, szeretem a várost, nagyon szeretem a Schaubühne színészeit, akik közül egyesek talán velem tartanak majd... De látni kell a riasztó jeleket is: Berlinben a színházak támogatottsága egyre kisebb, márpedig a Schaubühne eleve csekély támogatással működik, majdhogynem magánszínház, azaz egyre nagyobb a nyomás rajta, hogy mindenáron megőrizze a közönséget – ez pedig a kommersz felé billentheti. Ebben nem szeretnék részt venni. Csinálom, ahogy szoktam: tízévenként hátat fordítok mindennek, és elindulok másfelé, az ismeretlen felé. Abba a helyzetbe hozom magamat, amikor újra és újra egyértelművé válik: nem tudok semmit.

AZ INTERJÚT BÉRCZES LÁSZLÓ KÉSZÍTETTE

DUNA VERSÜNNEP

„...új időknek új dalaival"
(Ady Endre)

A Versünnep Alapítvány, a Duna Televízió Zrt. és Balatonfüred Önkormányzata meghirdeti a

VERSÜNNEP 2008

vers- és prózamondó versenyt, a Nyugat folyóirat megjelenésének
100 éves évfordulója tiszteletére két kategóriában:
1. színművészek és előadóművészek,
2. színművészeti egyetemek és szakirányú felsőoktatási intézmények hallgatói részére.

RÉSZLETES KIÍRÁS:

A versenyre három művel lehet nevezni, amely lehet költemény, versfordítás, próza és publicisztika. A nevezett művek közül kettő vers és egy prózai mű legyen!

A NEVEZETT MŰVEK KÖZÜL:

• egy a Nyugat I,–II,–III. generációja tagjának verse, prózája vagy publicisztikája,
• egy a Nyugat I,–II,–III. generációja tagjának versfordítása,
• egy kortárs magyar költő, író verse, prózája.

A nevezett művek egyenként nem haladhatják meg az öt perc mondási időt. A választott műveket kérjük a nevezéshez mellékelni!

Az első kategóriába azok jelentkezését várjuk, akik hazai és határon túl élő, hivatalos minősítéssel (Színház- és Filmművészeti Egyetem diplomája, hivatalos Színész I,–II. minősítés, hivatalos előadó-művészeti minősítés) rendelkező színművészek vagy előadóművészek. A nevezéshez csatolni kell a végzettséget igazoló hivatalos okirat másolatát, enélkül a nevezést nem tudjuk elfogadni.

A második kategóriába minden hazai és határon túli színművészeti főiskola vagy egyetem hallgatója, továbbá hivatalosan bejegyzett művészeti intézmény (akadémia, stúdió, tanoda stb.) színész hallgatója beadhatja jelentkezését. A nevezéshez mellékelni kell az érintett intézmény hivatalos igazolását, enélkül a nevezést nem tudjuk elfogadni.

Jelentkezési határidő: 2008. január 20. 24.00 óra.

A jelentkezéseket az alábbi címre várjuk:

VERSÜNNEP ALAPÍTVÁNY
1281 Budapest, Pf. 57.

vagy

versunnep@gmail.com

A részletekről érdeklődni a **www.versunnep.hu** weboldalról, valamint a + 36 30 99 39 256 telefonszámon lehet.

DÍJAK:

A fődíj a zsűri szavazatai alapján: 1 millió forint.

A közönségdíj: Balatonfüred város felajánlása: 3 nap Szicíliában (teljes ellátással), ahol a díjazott részt vehet Salvatore Quasimodo költő tiszteletére rendezett ünnepségsorozaton.

Továbbá több, nagy értékű pénzjutalom, képzőművészeti alkotás és ajándéktárgy kerül kategóriánként odaítélésre.

Tompa Andrea

Nők, bábok, emberek és majmok

WROCŁAWI VÁLTOZATOK A BÖRTÖNRE

„A művészet nem más, mint túlzás és torzítás" – ezt a Kertész Imre-idézetet választotta mottójául az idén a fesztivál. S ha túlzás és torzítás, akkor a valóságnak legfeljebb igen-igen görbe tükre. A mottó azt sugallja, mintha e fesztiválon csak művészetről gondolkodnának, pedig a rendezvény tizenhat előadása – akarva és tudatosan – egy sor állítást fogalmaz meg a világról és a színházról – a kettőről együtt és egyszerre –, amelyek alapján, teszem azt, egy marslakóban nyugtalanító kép alakul ki e bolygóról és lakóiról. A fesztivált biztos kézzel válogató kiváló dramaturg pontosan tudja, mit akar: szembesíteni a Keletet a Nyugattal, lengyelt a lengyellel, az emberi szabadságot a sokféle börtönnel, a nőt a férfival, a férfit a férfival, s végül a színházat önmagával és hagyományaival, s mindezt impozáns alkotók névsorából állítja össze (ami a külföldieket illeti, idén több a zavarba ejtő produkció, mint két vagy négy éve). Magyar résztvevő nincs (ezt tekinthetem véleménynyilvánításnak). Mindenesetre Wrocławban, a dialógusról elnevezett fesztiválon még mindig egyszerre gondolkodnak létről és színházról, pontosan ötvenedik éve.

Az első megfogalmazott állítás

a szabadságról

szól. Az ifjú lengyel titán, Jan Klata *Oreszteiá*ja után rögtön kezdődik a genti Nemzeti Színház *Az élet álom*-előadása. Johan Simons sokadik rendezését látom (egyik sem járt Magyarországon), és régóta kerülgetem a kérdést, mi annyira vonzó a flamand színházban, hiszen a forma aligha rendkívüli. Most, lengyel, amerikai, orosz produkciókkal egy csokorban nézve, úgy hiszem: a szabadsága. A színészé, a nézőé, és főként az egész, történő világé.

De előbb mindenképp szólni kell – ha már a lengyelek oly fontosnak tartják őt – Klatáról és a szabadság hiányáról (harmadik produkcióját látom, *A revizor* és a *Gépnarancs* után, és egyre kevésbé tetszik). Klata keményen ideologikus színházat csinál, s ez az ideológia: a Rosszé, így nagybetűvel. Nem érdekli, milyen motivációk, miféle világrend és erkölcs van Aiszkhülosz tragédiájában, a történet sem fontos, címszavakban – címképekben inkább, mintha az internetről összevadászott volna egy szinopszist – ledarálja, mert el akar jutni a lényegig, ez pedig: Oresztész ölt, Klütaimésztra ölt, Élektra ölt – és bűnt elkövetni: öröm. Klata a Bűnt ünnepli, a Rosszat, mert úgy véli – és ezt a nézetet kényszeríti a nézőre –: az ember egyetlen boldogsága a Rossz elkövetésében való fürdőzés. Apollón, az új kor istene a popsztár Robbie Williams képében jelenik meg, elénekli egyik slágerét, mely – figyelem! – az otthonról és a szeretetről szól. Klata viszont a színészi játékot, a nézői választás szabadságát és minden egyebet diktatórikusan alárendel annak a meglehetősen kiúttalan dogmatikus gondolatnak, hogy nincs nagyobb örömünk, mint... – de hiszen már elmondtam.

További, meglehetősen egyirányú gondolatok szolgálatába állított előadásokat is láttunk: egy amerikai *Nórát*, ahol a nő szabadságát veszejtik el, *A revizor* orosz produkciójában ugyancsak egy „konzept" van (ahogy a németek mondják): a sáros, bigott Oroszország képe. És lám, az amerikai és az orosz előadás után izzik fel a szakmai beszélgetés, a ránk kényszerített ideológiák nem engedik, hogy válasszunk, hogy beszélgessünk, hogy meghallgassuk egymást, csak hogy tiltakozzunk és lázadjunk... És az emberi szabadságról indít majd vitairatot a német *Három nővér* – a művészet finom ellentmondásaival és a nézői választás tiszteletben tartásával. Ha a marslakót kérdezném arról, hogy szerinte hol van ma szabadság, azt válaszolná: a világnak egyetlen szabad pontja van, s az néhány flamand kisváros. Meg tán egy ír falu. Mert ideológiáktól terhes a szabad Amerika és a nagy, felszabadult Oroszország is, a németeket pedig a múlt tartja fogságban...

Az élet álom a szabadság darabja: a választás szabadságáé. A fogva tartott fiú és kétszeres valóságra ébredésének története – mi sem alkalmasabb arra, hogy az emberi döntések lehetőségéről beszéljünk. Johan Simons egy hosszú-hosszú térbe tereli színészeit, ahol mindenki folyamatosan együtt van, kint is, bent is (a régi, üzemen kívüli wrocławi filmgyárban vagyunk). Hangsúlyozottan színházi tér ez, hangsúlyos a játékhelyzet is. Simons legjellemzőbb védjegye a szí-

nész szabadsága. A színész minden élettapasztalatát, egész addigi létének sűrítményét beleépítheti szerepébe, személyiségének teljességével lehet jelen, mégis: amit felfed magából, nem a teljes megmutatkozás, a lelkek legmélyére való hatolás, nem kell levetkőznie, mert a szerep és a színész között jó arasznyi, ha nem kartávolságnyi űr van, az azonosulás tehát nem jelent tökéletes összeolvadást. Az eredmény: szabad, meglehetősen improvizatív játék, amelybe sokféle gesztikus, mimikai elem, erős fizikai színházi akció is belefér, hiszen a szabadság hiányát a test tudja megmutatni a legjobban; ebben a fizikai színházban jelen vannak az elemek: a víz, a föld. És a játékot egy partitúra, egy zenei szerkezet tartja kordában-keretben. Kétszeresen is: egyik eleme a szöveg, amely a szabad játék ellenpontjaként kiemelten fontos, a beszéd tagolt és emelkedett, retorikus, s ha nem értem is a flamand ékesszólást, szuggesztív, magával ragadó. A másik a tényleges, a zenei partitúra. Egy vonószenekar a színpadon végigmuzsikálja az előadást (Peter Vermeersch eredeti barokkos-kortárs zenéje) – olykor egy kontratenor is eldallik a király és az udvar kedvére néhány áriát, a zenei szerkezet így válik a történet szerves részévé. Ez a zenei-szövegbeli fegyelem, szigor teszi lehetővé minden egyéb – a játék és a néző – szabadságát.

Simons fontos dramaturgiai változtatásokkal él, először is színre hozza a halott anyát, aki nem tud ugyan beleszólni az események folyásába, de mint rezonőr és támasz jelen van. Segismundo, az apja félelme miatt börtönbe zárt fiú első ébredésekor még őrjöng és gyilkol (itt bábokat öl, a rendező ezzel is megszelídíti a vérengzést), második visszatértekor viszont az emberséget választja, minthogy úgy véli: ha vannak diktátorok, lehessenek emberek is. Simons visszaállítja a családi közösséget: az apát, aki

FENT: Nóra (Mabou Mines, New York)

KÖZÉPEN: Az élet álom
(Nemzeti Színház, Gent)

LENT: Angyalok Amerikában
(Teatr Rozmaitości, Varsó)

Bartłomiej Sowa felvételei

szabadon engedi fiát, a fiút, aki megbocsát, a halott anyát. Világának láttán igazolva érzem Diderot szavait szabadság és erkölcs összefüggéséről: „Számomra [a szerző] stílusának szabadsága szinte garancia erkölcseinek tisztaságára nézve" – mondja a *Mindenmindegy Jakab*ban. Mert ez a flamand előadás (ahogy a többi flamand is) a *normalitást* keresi, az élhető, normális, emberséges világot. Kevesen teszik ezt ma – ez is lenyűgöz benne. (A fesztiválon is rajta kívül csak még a német *Három nővér,* de az nem adta meg a rátalálás örömét.)

A nézői szabadság pedig nem más Simonsnál, mint a választás lehetősége: ő nem akarja megváltoztatni, átformálni a nézőt, de hagyja, hogy részt vegyen a hangsúlyozottan színházi játékban. Olyan színpadot teremt, amelyen szimultán történik minden – akárcsak az életben, sok fókusszal –, és maga a néző választja ki, hogy mit néz, a drámai mozzanatot vagy a humoros ellenpontjait, kieshet, elkalandozhat, jelen lehet. A színészek együtt vannak, a közösség – család – megalakításának együttes örömében, de fél szemük mindvégig a nézőn: mint akik tudatában vannak annak, hogy a játékban néma szereplők is részt vesznek.

Egy másik mester művét láthatom másnap, a már középgenerációs lengyel Krzysztof Warlikowski öt és fél órás *Angyalok Amerikában* című rendezését (saját színházából, a varsói Teatr Rozmaitościból). A homoszexuális, AIDS-fertőzött, zsidó származású szereplők bonyolult viszonyairól szóló, szürreális dimenziókban is zajló Tony Kushner-darab mindkét részét színre viszi, egy lassú, teljes színészi és nézői figyelmet és odaadást követelő előadásban. Warlikowski színészvezetésének nagyszerűsége (és a fent bemutatott Simonstól való jelentős különbsége) még so-

FENT: [mede:a] (Burgtheater, Bécs)

KÖZÉPEN: A görög követek elutasítása (Stary Teatr, Krakkó)

LENT: Giselle (Fabulous Beast Dance Theatre)

BALRA: Három nővér
(Münchner Kammerspiele)

JOBBRA: Peer Gynt
(Drámai Színház, Varsó

hasem volt ennyire nyilvánvaló számomra. Warlikowski teljes odaadást és átélést vár a színésztől – közte és a szerep között egy lélegzetvételnyi távolság sem lehet –, a színész a legszemélyesebb tapasztalatait adja, de csak azt és annyit, amennyit a szerep megkövetel. Nem a teljes léttapasztalatát, és nem is bárminemű szabad asszociációját, viszont amit hoz, azt tudata és -alattija legmélyéről, akár szégyellt és be nem vallott élményeiből rakja össze. Ebben a színházban a színész (és a néző) vérét veszik. A célnak megfelelően: mert Warlikowski a lengyel romantikusok nyomdokain haladva hisz abban, hogy a színház átformálja az embert. És elsősorban jobbítja. Ami itt folyik, nem játék, hanem idealista életalkotás.

Warlikowski ezt egy sajátos beszédhelyzet megteremtésével valósítja meg: a színészek nem egymás között (egymás*hoz*) beszélnek, hanem mint egy háromszereplős teniszmeccsen, a labda a nézőn keresztül pattan vissza a színpadi címzetthez. Frontális színház ez (az ismert „katedra"-helyzet), amelyben a célzott mindig a néző: hozzá szólnak, neki beszélnek, őt akarják – átgyúrni.

A darabot ez az értelmezés megfosztja militáns, szociológiai dimenzióitól, ez itt nem a melegek, kripto-homoszexuálisok, a (zsidó, meleg, AIDS-es) „mások" elfogadásáról szóló manifesztum – még ha a katolikus Lengyelországban meglehetősen szélsőséges válaszokat vált is ki: buzi-darab, kiáltják, vagy ellenkezőleg: túl finom, elkeni a problémát. (Elkenés persze nincs: ezt már csak a színészek közti intenzív testi kapcsolat sem engedi.) Mert a rendező számára az emberi történet és főleg a megbocsájtás lehetősége a tét. Tony Kushner darabja úgy fest Warlikowski kezében, mintha egy klasszikus mű volna (a drámai anyag láthatóan felértékelődik). Warlikowski minden szereplőre „ráér": ráér elmesélni az ő igazát, megmutatni az ő szempontját, behatolni a személyiségébe, a félelmeibe, a gyengeségeibe. S a néző ezáltal igazi emberi találkozásokban részesül – létélményben, ahogy a rendező is szeretné, hiszen hozzá szólnak kiváló színészei.

Egy olyan fesztivál, amelynek műsorában a *Nóra* és egy *Médeia*-adaptáció is szerepel,

a nőkről

is óhatatlanul valamit akar mondani. Egy olyan fesztiválról, amelyben ugyan egyetlen női rendező sem szerepel (viszont válogatója mégiscsak nő), s amelynek szakmai beszélgetéseire rendszerint meghívják a lengyel feminista mozgalom valamely képviselőjét, hogy harcos nézeteit hangoztassa, úgy hisszük: fontos gondolatokkal fogunk találkozni. Az eredmény azonban – mármint a színpadi – lehangoló, kiábrándító, elrettentő, kétségbeejtő és... olykor vérlázító. Szomorúan kell látnunk, hogy a nők kirekesztése társadalmilag mennyire elfogadott.

A New York-i Mabou Mines társulat – az amerikai alternatív színház második legismertebb csapata a Wooster Group után – Ibsen-produkciója, *A babaház* bejárta a világ fesztiváljait. (Terveim szerint kétszer is meg akartam nézni, oly csábító cikkeket olvastam róla, végül egyszer is nehéz volt végigülni.) A „konzept" pofonegyszerű: ahogy az irodalompoétikában mondják, ez az előadás a metafora realizálása. A férfiakat – mindhármat – törpenövésű színészek játsszák, a nők magasnövésűek. A díszlet – Nóra és Torvald lakása –, mint a cím is mutatja, egy babaház, törpenövésű színészekre méretezve. Az előadás tehát a testek és tárgyak arányaival játszik. A díszlet úgy nyílik ki (szó szerint), mint egy képeskönyv, amelyben háromdimenziós papírképek vannak. Nóra – meg a gyerekei (kislányai) és a többi női szereplő is – szőke loknis, kék fodros ruhás baba. Férjével – és minden férfi szereplővel – térden állva, arányaikhoz igazodva beszél, magas fejhangon csipog, mint egy madár. Olykor mégis feláll, és látni engedi a különbséget – hogy mikor és miért, abban semmilyen következetesség nem fedezhető fel. Csupán a két nő – Nóra és Lindéné – áll föl egymás mellett.

Csak rá kell néznünk egyetlen, az előadásról készült fotóra, és érteni fogjuk a gondolatot: még a törpenövésű férfiak is uralkodnak a nőkön, a nők pedig elfogadják ezt a szerepet. Az előadás nagyjából két órán keresztül ebben a mentális mozdulatlanságban tartja a darabot: a bábszínjáték –

Bartlomiej Sowa felvételei

mert ezt látjuk – egészen az utolsó jelenetig kioltja a dráma erejét és tétjét. (Mindössze Nóra néhány figyelemre méltó álma – amelyben megjelennek félelmei – mozdítja ki és dramatizálja a színjátékot.)

Az előadás morális nézőpontja a nőkről és a törpenövésűekről egyaránt elfogadhatatlan. A törpenövésű színészek szerepeltetése konceptuális, és mintha az lenne a cél, hogy a néző *ne* fogadja el különbözőségüket, másságukat, magas nővel való kapcsolatuk lehetőségét, hanem ellenkezőleg: utasítsa el. Egy pillanatig sem hihetjük – mert nem is hitetik el velünk –, hogy ezek az emberek szerethetik egymást. Úgy tűnik, a rendező, Lee Breuer bizonyára éppúgy megveti a nőket, mint a szörnyeknek tartott törpéket. A néző pedig úgy érzi magát, mint az elrettentő látványosságok, szakállas nők cirkuszában, ahol az emberi torzságot mutogatják. Bizonyos értelemben ez pornográfia. A rendező ráadásul le is vetkőzteti a törpenövésű férfiakat, hogy ugyanazt a taszítást érezzük, mint a nők, akik sikítanak a meztelen törpe – a gnóm! – látványától. Egy sarokban Krogstadnak és Lindénének még szeretkeznie is kell, hogy a legalacsonyabb színész testi fogyatékosságát is megbámulhassuk. (Nemrég olvastam a *Lélekben óriások voltunk* című könyvet egy Auschwitzot megjárt erdélyi magyar zsidó színész-zenész törpe családról, amely – a megírás fogyatékosságai ellenére – tapintható, szerethető emberi közelségbe hozta azt, amire a háromdimenziós, közvetlen színházi élmény nem volt képes: például hogy igenis lehetséges egy törpenövésű férfi és egy magas nő szerelme...)

Hátravan azonban Nóra eszmélésének pillanata. A hangsúlyozottan színházi térben sok kis operai páholy jelenik meg, benne megannyi babapár (az arányok különbözősége ezeknél a báboknál nem érdekes). A piciny, olykor ölbe vett Torvald most a színpad közepén, egy asztalon áll, meztelenül, háttal. Nóra egy páholy magasságában operaáriába kezd (nem élő hang), Torvald dalban válaszol, és Nóra lassan leveti női nemének kellékeit. Előbb a szőke parókát – kopasz fej marad alatta –, aztán a babaruhát, s mell nélküli alakot látunk. Férfi? – kérdi súgva valaki mögöttem, aztán hosszan bámulunk egy testet – egyébként női, de milyen! –, amelynek színpadi értelemben nincs neme. Amikor tehát Nóra megtalálja „önmagát", elveszíti nemét. Mit is állít ez az előadás? Hogy a nő valahol eltűnik a csicsergő babahang és térden kúszás, valamint a nemnélküliség között? Vagy hogy ez lenne „a" nő – csupa külsőség és társadalmi konvenció? Szerep? Vagy a nő ez a borzalmas testű, kopasz... hidra? Ez az amerikai női szabadság eszményképe...?

Menjünk tovább, a burzsoá Bécsbe, egyenesen a Burgtheaterbe. Ott nyilván másképp értelmezik a nőiséget. A rendező a másik lengyel sztár, Grzegorz Jarzyna, aki Euripidésztől megihletve, most írt először saját darabot *[mede:a]* címmel. Jarzyna hangsúlyozottan egy kortárs, bécsi nagypolgári világba képzeli a történetet. Az előadás első fele megkapó színészi játék, finom humor, kiváló tér, remek vizuális kompozíció, finoman jelzett státusszimbólumok. Egy csodás, elhagyott ciszterci kolostorban játsszák a darabot, s a kolostor be is kerül a történetbe. Szent tér ez, s a szentségnek fontos szerepe lehet, tűnődöm eleinte. Medea, amint a mítoszból is tudjuk, idegen – gyerekeivel grúzul beszél (elvégre az egykori Kolkhisz ma grúz földön van), idegenségének témája azonban nincs kifejtve. Jason a bébiszitterbe szeret bele, és érte hagyja el az erőtlen, személyiség nélküli Medeát, akinek jóformán semmije sincs a férjén, a gyerekein és a kutyáján kívül. Üres nő, férje tükörképe, akit ha elhagynak, mozdulatlanul, tehetetlenül mered a semmibe. Még a szörnyű gyilkosság végrehajtásához is kívülről kér segítséget – és (természetesen) egy férfitól kapja meg. Jarzyna *Medea*-értelmezése széthullik, hiszen nem képes a mai Bécs polgári közegében megtalálni azt a női személyiséget, aki felelősen tud dönteni.

Azonban

a metafizikáról

– bár a lengyel színházban erről hagyományosan sokat tudnak, és el is várnánk egy lengyel rendezőtől – szintén nincs gondolata ennek az előadásnak. Medeát egy titokzatos idegen hívogatja és bátorítja telefonon, s ez a hang mindaddig ígéretes is, amíg tulajdonosa meg nem jelenik, hogy utasítsa az asszonyt, kit és hogyan öljön meg. Ennek a Medeának semmilyen természetfeletti ereje sincs, a ruha, amellyel vetélytársát megölné, úgy függ a háttérben, mint egy jelentését vesztett kellék (aki nem ismeri a mítoszt, nem is értheti, hogy hogyan hal meg sorra férj, majd szerető), csak a gyerekek meggyilkolását látjuk (valami tablettával, igazi drámai hatás nélkül). De Nő és metafizika nélkül nincs *Medea*.

Meglepő módon, bár az *Angyalok Amerikában* egyáltalán nem nőkről

szól, Warlikowskinak mégis van mondandója a nőkről és a metafizikáról. Az élő szereplők az angyali figurákat összetört, Isten kegyeiből kivetett nőknek képzelik. Holtukban azonban csodás égi lényt látnak – azúrkék ruhát viselő (Mária színe ez), hosszú szőke hajú, megnyugtató és sugárzó szépségű angyalt (a kiváló, Andrzej Wajda most bemutatott filmjében, a *Katyń*ban is szereplő Magda Cielecka játssza). Sőt, Warlikowski nővel játszatja a rabbit is, ami szintén erős színházi effekt. A darabbeli kriptomeleg, szélsőséges nézeteket valló, homoszexualitását makacsan tagadó amerikai ügyvéd is kap egy „angyalt", saját bűnének kivetülését: elemi erejű, szinte démonikus nőt (másik remek színésznő, Dorota Landowska). Warlikowski megnyugtató túlvilágba vezeti nézőjét, bízva a megbocsátás képességében: mert szereplői halálukban feloldoztatnak. Az utolsó jelenetet már a konvenció szerinti színpadon túl, a publikum testközelében játszatja: élők, holtak és angyalok együtt alkotnak egy olyan, hívogató közösséget, amelybe a néző is beletartozónak érzi magát.

De a *Nóra* után nem lepődöm meg, amikor a színpadról másnap azt hallom

az emberről

egy lengyel *Peer Gynt*ben: „Az ember – annyi mint férfi."[1] Egy kör alakú teremben, szürke öltönyös, afféle vidéki párttagokra emlékeztető, ötvenes férfiak ülnek le egy asztal mögé, amelyen mikrofon van („Meglett ember vagyok, maholnap ötvenéves" – mondja majd Peer a darabban). Akár egy anatómiai múzeumban vagy szertárban, kitömött majom, koponyák, állatbőrök stb. veszik körül őket. Mintha egy Marthaler-produkció kezdődne, a színészek is civil énjükkel vannak jelen. A látvány azonban tiszta, mimetikus realizmus: az ötvenes férfi – a megmondóember ebben a kultúrában. A fesztivál utolsó nagy beszélgetésén, amelyre jeles rendezőket és tudósokat szoktak hívni magvas eszmecserékre, akárcsak a színpadon, öt, ötven körüli vagy idősebb férfi a véleményformáló, akik a mikrofont tartják a kezükben. Az élet és a színház másolja egymást. De vissza Peerhez, aki ebben az előadásban megötszöröződik. A középgenerációhoz tartozó rendező, Paweł Miśkiewicz (a varsói Drámai Színház előadásában) filozófiai utazásra szólít, amelynek vizuális aspektusát igen, filozófiáját – bár rokonszenves, és egyáltalán nem kirekesztő, hanem ellenkezőleg: önreflexív – nem tudom követni. A szöveg a feje tetejére állítva, történet sem kerekíthető ki belőle, a civilségből közepes színjátszás válik. De néhány kép rendkívül izgalmas: a körteremből kívülről érkező majmok (eleinte csak az árnyuk látszik az ablakokon, mintha valóságosak lennének) átkísérik a nézőket a filmgyár nagy, elhagyott, sejtelmesen világított udvarán, falakon mászkálnak, ugrándoznak – mint az ősi Angkor romjai közt –, a tudat mélyére, álmok, látomások világába vezetnek, hogy az emberből kiszabadítsák ösztön-énjét. Hatalmas zárt térbe érünk, ahol másvilági vízió fogad, hatalmas, gyönyörű szarvasok menetelnek (mint egy Robert Wilson-i látomás), de az öt Peer feloldódik a képek között, énkeresésüket már sem a színészi játék, sem a meglehetősen spekulatív dramaturgia nem képes támogatni.

Nincs külső, ideológiai rossz sem a flamand, sem a német előadásban – ember- és világszemléletük ezért is rokonszenves. A rossz jelen van, férfi képében az amerikai *Nórá*ban; sáros, lehúzó, buta és bigott Oroszország alakjában a jekatyerinburgiak (sokat utazó, ám gyenge) *A revizor*jában, melyet Nyikolaj Koljada, a drámaíró rendezett; az egész világszellemben a lengyel *Oreszteiá*ban, de belül van, a civilizált énben a *Peer Gynt* szerint.

A *Három nővér*ben, ebben a kivételes, szellős, gazdag és mindenekelőtt szép és felkavaró előadásban* az ember maga találja ki saját börtönét. A Münchner Kammerspiele előadását Andreas Kriegenburg, egy autodidakta „keleti" rendező (eredetileg színházi asztalos) állította színre. A szöveg sajátos adaptáció, amelyet a színészeivel együtt hozott létre, a cselekmény fő szálait, a szereplőket és viszonyaikat megtartva, bizonyos szövegmotívumokat kiemelve és azokat ismételve, kibontva, újraírva a maga képére formált Csehovot.

Mielőtt Kriegenburg egy hatalmas piszkosfehér térbe invitálná a nézőt – ő tervezte a díszletet is –, a függöny előtt, mint afféle commedia dell'arte figurák, két idős, maszkírozott komikus színész elmondja, mit fogunk látni. A bevezetés egyértelműen hangsúlyozza: színházi játékot kapunk. Mindenki piszkosfehér ruhát visel, csak a három lány hosszú, rendetlen haja és fekete csizmája sötétlik. A szoba túl nagyra méretezett – stilizált, szűkülő perspektíva növeli a teret –, hatalmas ajtó jobboldalt, balra túl nagy ablak, föntről óriási, virág alakú, de inkább félelmetes poliphoz hasonló csillár. Ijesztő, piszkossága miatt is kellemetlen tér ez, melyben mintha elveszne a túl kicsi ember. Különös már az első jelenet is: a három lány párbeszéde még feszülten telített, amikor felidézik a papa halálát és a rég halott mamát, de amikor sorra megjelennek a férfi szereplők, Olga beszél helyettük, utánozva karakterüket, tikkjeiket: mintha csak felidézné, ami már ezerszer lejátszódott, kívülről ismeri mindenki replikáját – mint egy családi ebéden, amikor pontosan tudjuk, hogy a mama megjegyzésére mit fog mondani a nagybácsi meg a nagypapa meg a vendég. Hosszú, finom humorral és játékkal átszőtt jelenet ez: nem a történése, hanem az újra meg újra megtörténése. Csebutikin, Tuzenbach mondja a magáét, Versinyin is már ezerszer megérkezett Olga szerint. Egyfajta fogság ez: a szereplőket a szakadatlanul ismétlődő múlt tartja fogságban. Csak a múlt – a lányok saját múltja – valóságos, a jelen, mint egy mókuskerék, forog. Megjelenik a hatalmasra hízott, dupla tokás Andrej is (kövérségéről nem esik szó).

Olga aztán egy ládából elővesz egy bábot, kedvesen, gyöngéden bánik vele – mintha a mama lenne, vagy egy gyerekkori játéka. Előkerül egy harmonika is, s a lá-

[1] Április Lajosnál: „Az ember – ember." Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa fordításában: „Hiába, az ember már csak ember marad." Vélhetőleg a lengyel változat értelmezés.

* Lásd a SZÍNHÁZ 2007/9. számát.

nyok hatalmas, gyönyörű, de szomorú, riadt, sírós, nevetséges, nagyon különböző bábfejeket öltve jelennek meg. Valamennyi szereplő beszivárog a színre – ők is bábfejet viselnek –, egyenként, hogy időnk legyen megismerkedni, azaz újraismerkedni velük, és lassan egy zenekart alakítva boldog-melankolikus dalba fognak.

Hirtelen megváltozik a szín. Meleg fény önti el a színpadot, a piszkosfehérből megnyugtató, kellemes, otthonos törtfehér lesz. Mert a bábok megszelídítik a világot.

Az előadás emblémája a báb, amely puhán, játékosan mozog a térben, gyöngéden sóhajtja, hogy *„Nach Moskau!”*, édes melankólia lengi be. Ellenpontja a húsvér színész, akit romboló szenvedélyei szinte szétvetnek, s akit a darab minden fordulata a hisztéria, a reménytelen változatlanság szélére sodor. Amint azonban felteszi bábfejét, civilizálódik, társas és társadalmi lénnyé válik, elfogadja amúgy elfogadhatatlan sorsát. Az élet bábfejjel válik élhetővé. A sok, egymás iránt amúgy közönyös ember zenekarként egy nótát fúj: *„We all live in our yellow submarine”*. Hogy mikor, melyik jelenetben van vagy nincs bábfej, nehezen követhető, sejthetően van benne esetlegesség is. Ám a játék mindvégig humoros és finom marad, a színészek fizikai kifejezőereje bábfejjel különösen intenzív. A második felvonásra a hatalmas sárgásfehér falakat teleírt lapokkal aggatják tele, szabályos rendben: Irina a vágyait fogalmazza meg rajtuk. A több száz lapot – sok beteljesületlen vágy – egyedül Tuzenbach olvassa tüzetesen. A harmadik felvonásban a tűzvész szimbólumaként a szoba hátsó falát hatalmas fehér ruhahalom lepi el.

Egyetlen motívum – a fehér papírlap, a fehér ruhák, a hasonló bábok – beteges burjánzását látni a színpadon. Egy valóságos tárgy metasztázisa – túlzása és torzítása – ez. Ugyanakkor minden csak másolatban létezik. Mintha Jean Baudrillard filozófiája: *A Rossz transzparenciája* című könyvének tételei öltenének testet a másolatok burjánzásáról, az egyediség megszűntéről. Az előadás végén a rendező – igazi ellenpontként – a Tuzenbachtól való búcsút a legintimebb (bábfej nélküli) emberi jelenetté formálja, amelyet szerelem, szenvedély, fizikai közelség jár át, majd Irina őrültként veti magát Tuzenbach után. De végül a lányok, és velük együtt Andrej is, felteszik a bábfejüket, és vidáman felénk lépkedve dalolják, hogy mindannyian ugyanabban a sárga tengeralattjáróban vagyunk, nincs kiút, és hogy ezt szenvedélyeinket elmaszkolva, énünket lefojtva túlélhetjük – s az értelmezés mindkettőt hangsúlyozza: túl is éljük, és bábok is vagyunk.

Végül

az elitről és a perifériáról

kell szót ejteni, egy olyan témáról, amely a fesztivál kezdete óta kísért. Johan Simons kesereg egy beszélgetésben: színházában fehér színészek játszanak fehér közönségnek, miközben az utca teljesen más képet mutat (Brüsszelben). „Tökéletesen elvesztettük a kapcsolatot a perifériával” – állítja. A záró beszélgetésben a görög rendező Michael Marmarinos csak megerősíti ezt: a négy és fél millió athéni számára készülő évi mintegy háromszáz előadást mindössze huszonötezer ember nézi meg. Egy minszki tanár a „régi” szovjet iskola szellemében fejtegeti, hogy a színház micsoda hatalmas fegyver a kezünkben. Senki sem vitatkozik, de tudjuk, az idő már rég túlhaladt rajta...

Az elitről és a perifériáról a színpadon elsőként Michal Zadara, 1976-ban született lengyel rendező beszél, aki Ausztriában nőtt fel, Amerikában tanult (oceanográfiától kezdve politikatudományig és rendezésig mindent), majd Krakkóban végzett. A „még fiatalabb” rendezőnemzedékhez tartozik, és mint „messziről jött ember” radikálisan új módon nyúl mindenhez, ami lengyel. Egy lengyel reneszánsz dráma, Jan Kochanowski *A görög követek elutasítása* című művének színrevitelét nézem a krakkói Stary Teatr előadásában (a művelt lengyel néző hosszú monológokat tud belőle idézni), amely a görög Heléna történetet meséli újra; a Balassi-kortárs szerző és a mai rendező egyaránt komolyan gondolkodik a politikai-hatalmi játékról. A csodás Heléna itt jelentéktelen figura, szinte báb – íme, ismét a nő mint hiány témája –, csak eszköz a férfierő fitogtatására, a politikai vitára. A rendező nem akarja lefordítani a darabot, nem törődik a realista reprezentációval; nagyon kevés színházi eszközzel – annál nagyobb fizikai teljesítménnyel – akar elbeszélni egy történetet vagy létrehozni egy tudatállapotot. A tér érzékeltetése fontos eszköze: a színpadra ültetett nézők számára a színpad a színészekkel együtt fórum, ahol megvitatunk dolgokat, politikai döntést hozunk (adjuk-e vissza Helénát, vagy legyen inkább háború?). Ebben az értelemben mi is az elithez tartozunk, döntéshozók vagyunk. A nagy, üres nézőtér mint a nép tere jelenik meg: ők, a nép issza majd meg döntéseink levét, és igen, Zadara (anélkül, hogy piros ceruzával többször aláhúzná számunkra gondolatát) felküldi a „nép” képviselőjét, aki Helénáért adott vérével bemaszatolja majd hófehér színpadunkat, egy olyan ügyért hozva áldozatot, amihez semmi köze sincs, amiről fogalma sincs.

Végül egy ír faluból fúj a legfrissebb szél e fesztiválon. Sohasem hallottam róluk, a mesés dublini szörnyetegekről: Fabulous Beast Dance Theatre a nevük, Michael Keegan-Dolan rendezésében adnak elő egy *Giselle*-adaptációt. Nehéz eldönteni, hogy táncosok, színészek vagy énekesek-e (ki ez, ki az, ki amaz, tudom meg később). A történet egy mai ír faluban játszódik, ahol az emberek keveset beszélnek, de sokat kommunikálnak, nevetségesek és nyersek. Tragikus és humoros színházi-táncszínházi remekmű ez, látványos és energikus, ironikus és öniroinkus. A klasszikus balettművet egy mai, zárt közösségbe helyezi, ahol a szexualitás minden formája jelen van, az elnyomás is (beleértve a nőit), na és a legváltozatosabb táncalakzatok is – felfedezni vélek néhány magyar motívumot, és nem tévedek: a cselekmény szerint szlovák táncos hozza be azt az ír faluba. A történet elején még sok szóra van szükség a szereplők felvonultatásához, aztán egyre dominánsabbá válik a tánc és a kép, s a kettő együtt; végül a szavak elfelejtődnek, mint egy nagy igazi tragédiában – a nő pedig, a fesztivál megnyugtató és biztató záróképében, kiszabadul föld alatti börtönéből és holtából, és méltó bosszút áll fogvatartóin.

Jászay Tamás

Állj, ki vagy?

NYITRA

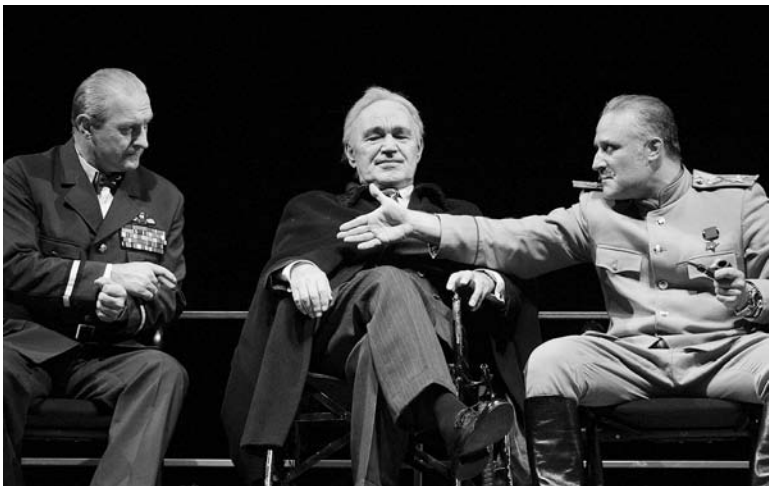
Bernardónak a *Hamlet*et nyitó kérdésére számtalan lapos és kevés ragyogó válasz adható. A megoldás csak látszólag pofonegyszerű, nagy rendezőnek kell ahhoz lenni, hogy a mondat megtalálja értelmes helyét az egészben. Bár Hamlet, de még Shakespeare sem szerepelt a tizenhatodik nyitrai nemzetközi fesztivál kínálatában, mégis folyton ez a kérdés motoszkált bennem.

Hogy miért? Az idei válogatók az első hallásra eredetieskedőnek tűnő *middentity* neologizmust tűzték zászlajukra, s valóban: szinte mindegyik látott előadás kapcsán felmerül az identitás, a köztesség, a személyesség és az azonosságkeresés – esetenként speciálisan közép-kelet-európai nézőpontból értelmezett – problematikája. Persze joggal tehető fel a kérdés: akade valódi drámai szöveg, amely ne ezeket a kérdéseket feszegetné?

TRAGÉDIA A KANAPÉN

Van abban valami vészjósló, ahogyan a horvát előadás nyitó képében két férfi és két nő ül egymás mellett a színpad egyetlen berendezési tárgyán, egy bizonyosan nem díjnyertes dizájnú, virágmintás kanapén. A kép lehetne idilli családi fotó is, de hamar kiderül, hogy a négy embert csak a véletlen sodorta egymás mellé. A meglévő (szülő és gyermek közti) vagy remélt családi kapcsolatok (házassági kilátások) ellenére valójában vadidegen, saját kisvilágukba zárkózó figurákat látunk, akik rendkívül szórakoztató módon képesek egymás idegeire menni.

Összeszokott páros, Nataša Rajković és Bobo Jelšić írta és rendezte *A másik oldalról* című minimalista tragikomédiát. A Zagrebačko Kazalište Mladih előadásában alig történik valami a színpadon, a szereplők többnyire csupán blőd áltörténeteket mesélnek. Ezek – mint például a nyitva felejtett ablakról és az innen eredeztethető rémálmokról szóló banális história, vagy a haldokló anyjáról szóló mesével másokból együttérzést csiholni igyekvő szomszéd, de említhetjük az eltűnő poharakról és a vasalásról szóló exkurzusokat is – amilyen váratlanul kezdődnek, olyan hirtelen meg is szakadnak.



Ctibor Bachratý felvételei

FENT: A másik oldalról (Kazalište Mladih, Zágráb)

KÖZÉPEN: Transfer!

LENT: Don Karlos (Deutsches Theater, Berlin)

A sok kitérő érthető: ilyen és hasonlóan értelmetlen apróságokból áll össze életünk, márpedig a kaland elején előzékenyen közli az egyik szereplő, hogy mindannyian egy nőről fognak mesélni.

És valóban, szinte végig a kanapé rezzenéstelen arcú úrnője, a Ksenija Marinković játszotta közönyös, a fia által partra vetett bálnához hasonlított háziasszony körül forognak az ötletesen kínos sztorik. Ám hiába minden igyekezet, a kortárs táncot parodizáló testi erőszak vagy a két telefonzsinórra komponált gyilkossági kísérlet sem képes őt kirobbantani kényelmes lakhelyéről. Haláleset vagy családi dráma, neki egyre megy: mindenkit szívesen meghallgat, csak közben nézhesse a tévét.

A házasodási és párosodási szándékának előbb feszengve, majd határozottan hangot adó szomszéd (Nikša Butijer), a félszeg és zavarodott, szeretetéhes fiú (Krešimir Mikić) és a magát céltudatosnak maszkírozó, valójában a többieknél is bizonytalanabb lány (Jadranka Đokić) hétköznapiságukban olyan alakok, akik nagyratörő vágyaikat is csak földhözragadt módon képesek prezentálni. A látszólag elnagyolt, valójában profi dramaturgia, valamint az elsőrangú színészi játék a horvát színház jelen állapotait közelebbről nem ismerők számára is indokolhatja, hogy az előadás miért kapta meg 2006-ban a legjobb horvát produkció címet.

MEIN KOFFER IST MEINE HEIMAT

Másfajta, drámai hétköznapiság feszíti a lengyel színház fenegyereke, a harmincnégy éves Jan Klata dokumentumokon alapuló, *Transfer!* című előadását. Klata pimaszul egyszerű és taszítóan teátrális eszközöket váltogatva a lengyel történelem egyik vészterhes epizódját meséltéti újra – civilekkel. A második világháborút követően Wrocław városának szinte teljes lakossága kicserélődött: a jó ideje itt élő németeknek a „Festung Breslau" 1945-ös szovjet bevétele után menniük kellett. Az új lengyel beköltözők élete nem kevésbé kalandos, hiszen Ukrajnából, Litvániából és Fehéroroszországból is érkeztek ide családok.

Ezeknek a vándorlásoknak a történetét halljuk, jelenti be a földdel borított színpad fölött, egy vasállvány tetején a jaltai konferencián készült híres fotójukat imitáló istentrióként lebegő Churchill, Roosevelt és Sztálin egyike. Ők lesznek a történelmi és a színpadi események kívülálló elindítói, kényszeres kommentátorai, cinikus okozói. *„Here are the young men / The weight on their shoulders"* – harsogják playbackre, kezükben gitárral és szintetizátorral a Joy Division slágerének részleteit. S a három túl nagyra nőtt gyerek szivarozva vagy pipára gyújtva röhög, évődik, kártyázik egymással és a történelem által alájuk rendeltek életével.

Az igazi főszereplő azonban a színpad mélyén, karosszékekben ülő öt német és öt lengyel túlélő, az ő életútjukból kapunk mozaikokat. A szerző-rendező nem törekedett teljességre, hiszen egy/az ember életének ilyetén rekonstrukciója eleve elhibázott vállalkozás lenne. Széles a skála a családi anekdotától a személyesen átélt tragédiáig, a nácikról szóló viccektől a megrázó túlélési stratégiák felidézéséig, egy kis falu lakosai névsorának felolvasásától a fasiszta propagandagépezet mechanizmusát illusztráló adomáig. Ott volt például a nő, akinek a kutyáját Sztálinnak hívták, ám a felszabadító sereg érkeztekor át kellett keresztelnie, vagy az asszony, aki a németek bukása után a zászlóból a horogkeresztet kivágva készített magának ruhát. Meg a történet az orosz tisztről, aki erőszakot tett egy lengyel asszonyon, és közben a nácik kegyetlenségéről szónokolt neki. És végül a fiatal férfi, aki magával hurcolt bőröndje tartalmának kimerítő ismertetése után közli velünk: a bőröndöm a hazám.

Persze nem mindegyik történet egyformán izgalmas, nem is mind színpadra való, ám a nehezen felfogható személyes tragédiák minden szót megkérdőjelezhetetlenül hitelessé változtatnak. *Oral history*-kurzus két órában. Hozzáteszem: inkább haladóknak; a nyitrai előadás főleg középiskolásokból álló közönsége nemigen értékelte a változatlan színpadképet, a szikár, de precíz koreográfia szerint a szót egymásnak átadó szereplők nagyszerű teljesítményét. Úgy hírlik, a német–lengyel koprodukcióban készült, tavaly novemberi ősbemutatója óta fesztiválról fesztiválra vándorló előadás sokaknál nem statikusságával, inkább a kényes kérdések kegyetlenül őszinte felvetésével verte ki a biztosítékot.

A KÖRGALLÉR FOGLYA

A fesztiválzáró beszélgetésen Darina Kárová igazgató asszony a szemle legfontosabb előadásának nevezte Nicolas Stemann idén februárban a berlini Deutsches Theaterben bemutatott *Don Karlos*-rendezését (így, *k*-val!). Személyes véleménnyel lehet(etlen) vitatkozni, az azonban biztos, hogy egy minden ízében átgondolt, világosan megfogalmazott koncepcióját következetesen végigvivő, ráadásul kivétel nélkül nagyszerű színészekkel megvalósított produkcióról van szó.

Schiller súlyos drámaszövegét a töredékére csökkentette a rendező és Bernd Stegemann dramaturg: a politikai vonal ha nem enyészik is el teljesen, de mindig szigorúan a magánéletit-szerelmi hátterében tűnik csak fel. A címszereplő és Erzsébet királyné sokrétű viszonya vagy az eredetiben szinte észrevétlen infánsnő, Klára Eugénia személye kerül reflektorfénybe. A határozott beavatkozás ellenére a hatalmi machinációk súlya legalább akkora, mint az eredetiben: a grandiózus zárótabló új, hátborzongató dimenziót ad a megfigyelés és kémkedés mindvégig központi jelentőségű témakörének.

Merthogy Stemann *Don Karlos*a ízig-vérig modern, sőt mondhatjuk: technicizált előadás. Fülöp király és a grandok, valamint a királyi família tagjai ki- és felhasználják a bekamerázott palota, a mikrofonok és telefonok, a kompromittáló fotók kínálta lehetőségeket. A berliniek nálunk is látott Faustja, Ingo Hülsmann Fülöp király korszerű uralkodói viselkedését egy mai reklámszakemberből és egy elkényeztetett világfiból gyúrja össze. Az imázs mindenekfölött: őfelsége birodalmában sosem nyugszik le a nap, hogy lenne hát benne hely egy taknyos, akaratos kiskamasznak? Élete megkeserítője saját ivadéka, Don Karlos.

Philipp Hochmairnak már az antréja sem valami biztató: a trendi ruhákban villogó udvar tagjai fontosságuk teljes tudatában foglalnak helyet a király körül,

amikor a szemüveges, zsíros hajú, kövérkés infáns bezuhan melléjük. A melankólia és kolerikusság között megrekedt, folyton vívódó, a decens és képmutató udvarban saját helyét nem lelő Karlos nem találhat igazi társra. Alexander Khuon farmeros-pólós, feltűnően fiatal, ám a legagyafúrtabbaknál is rafináltabb Posa márkija ugyan sokáig megértő vele, de világos, hogy az összhang itt is csak látszólagos. Karlos magas státusának, egyben rabságának látványos jelképe a cselekmény korát idéző egyetlen kellék: a koszos körgallér.

A szöveg drasztikus átalakítása miatt egy narrátor: Domingo, a király gyóntatóatyja köti össze az elvarratlannak tűnő szálakat. A jelenetek sorrendje ugyan nagyjából megmaradt, de a színváltások gördülékenyebben zajlanak a szcénák összefolyatása révén. Ráadásul az „illetéktelenül" jelen lévő, a szomszédos jelenetből „ottfelejtett" szereplő így közvetlenül értesül a rá vonatkozó hírekről, a közös érdekek mentén munkálkodók pedig evidens módon kényszerülnek szövetségre. Sokszor mintha nem is Schillert hallanánk: a romantikus dagályosságnak nyomát se leljük a pattogó tőmondatokkal replikázók szövegében.

Az előadás kegyetlen humoráról is szólni kell. A bérgyilkos habitusú Alba herceg (Henning Vogt) megszégyeníti az őt felbőszítő Karlost: kinyúlt mackónadrágját letolja, pólóját a fejére húzza. Az alkalmilag vak infáns ebben a különös ádámkosztümben esik be Eboli szobájába. Fülöp remekbe szabott dührohamai is a félelmetes és a nevetséges határán egyensúlyoznak: Hülsmann érzékelteti, hogy a teátrális gesztusokból világot építő fickót képtelenség komolyan venni. És hogy mégis miért engedelmeskedik mindenki a jóképű bohócnak? Mert aki ellenszegül, az életével fizet.

HONNAN HOVÁ?

A Nyitrán bemutatkozó magyar alkotók tekintélyes névsora (többek között Ruszt, Alföldi, Schilling és Zsótér) újabb két taggal bővült idén. Pintér Béla és Társulata *A sütemények királynőjé*vel szerepelt, Balázs Zoltán pedig egyike volt annak a hét fiatal rendezőnek, akik a *Middentity – identify.middle.eu* munkacímű, a közép-európai identitással, egyben a fesztivál már említett központi témájával foglalkozó projektet összehozták. Az osztrák, horvát, cseh, lengyel, szlovén, szlovák és magyar rendező feladata az volt, hogy egy, legfeljebb két saját színésszel készítsen nagyjából húszperces etűdöt. Mintha a szervezők azt gondolták volna, hogy aki a véletlen jóvoltából ideszületett, máris akar és tud valami fontosat mondani arról, milyen érzés itt élni. Az osztrákok ostoba és zajos népünnepéllyel próbálkoztak, a lengyelek egy üvegházban filmre rögzített bugyuta párbeszédet küldtek. A cseh, a horvát és a szlovén opus rendezői megfeledkezni látszottak arról, hogy egyrészt egy nemzetközi fesztivál közönsége nem azonos az otthonival, másrészt talán nem is ugyanarra kíváncsiak. A szlovákokat képviselő Forgács Miklós valódi problémát dolgozott fel, ám túl szájbarágósan: a narrátor nagyapja előállította a tökéletes krumplit, elnevezte Autonómiának, ám a burgonya rossz társaságba keveredett, s idővel elvesztette nemes tulajdonságait... Az eredmény összességében – a feladatot, a lehetőségeket és a közönség érdeklődését messzemenőkig figyelembe vevő Balázs Zoltán munkáját kivéve – több mint riasztó. Ha Európa fiatal színházcsinálói valóban csak ostoba tréfát, unalmas szószínházat vagy a hobbiszínészet színvonaltalanságán álló blődliket akarnak eladni színházként, akkor nagy a baj...

A magyar előadás címe: *The Big March,* vagyis *A nagy menetelés.* A régi nyitrai színház festőműhelyében vagyunk. A fiatal maladypés színész, a Színművészeti Egyetemen tavaly végzett Tompa Ádám a repedezett fehér fal egy kiszögellésébe kapaszkodik: leheletfinoman moccannak izmai. A véletlenszerű rezdülések hamarosan mozdulatszekvenciákká állnak össze, közben finoman bekúsznak a *Bolero* első taktusai. A zenében meglévő rend visszhangzik a fehér trikóba és nadrágba bújtatott inas testen. Hősünk hiába próbál szabadulni, nincs megállás, folytatnia kell: tagjai önálló életre kelnek, minden porcikája magától felel az egyre erőszakosabb futamokra. A test birkózik a zenével, incselkedik vele, azonban a harc egyenlők között zajlik. A ravaszul építkező mozgássor csúcspontján a test a fizika törvényeit cáfolva elrugaszkodik a földtől, hogy az egyre magasabbra emelkedő trégert avassa játéka újabb terévé. Átszellemült szent és boldog gyermek, büszke emberpéldány és agilis ösztönlény bámul ránk a magasból. Nem hiányoznak a szavak.

SUMMARY

First nights abounding in this time of year, we open the present issue with reviews by our collaborators Andrea Tompa, György Karsai, Tamás Jászay, Andrea Stuber, Tamás Tarján, Balázs Urbán, Ágnes Maul, Lilla Proics, László Sz. Deme, László Zappe, Eszter Balassa and Edit Barta. Productions they saw for us include Dostojevski's *The Demons* as adapted by István Mohácsi, János Mohácsi and Márton Kovács (National Theatre), Shakespeare's *King Lear* (Szeged), Péter Kárpáti's *The Diver's Theatre* (Örkény Theatre), Tchekhov's *Ivanov* (Pécs), Ignác Nagy's *A Local Election,* adapted for today by Lajos Parti Nagy (New Theatre), Goldoni's *The Mistress of the Inn* (Gaiety Stage), Carlo Gozzi's *The Stag King* as adapted by Jenő Heltai (Colibri Cellar Theatre), Mihail Bulgakov's *Molière* (Miskolc), Ibsen's *Peer Gynt* (Nyíregyháza), József Kiss's *Angels Don't Cry* (Szolnok), Tamás Jónás's *On a Boat Too Light* (Colibri Theatre) and Péter Horváth's *A Swift Glance* (Budapest Chamber Theatre's Shure Stage).

Two further contributions centre on the problems of monodrama. Our collaborator Andrea Tompa and Rumanian writer and playwright Alina Nelega discuss the theoretical aspects of the genre, while Judit Íjgyártó examines the monodramas presented now or in the recent past on our stages.

Our dance critics, Csaba Kutszegi, Krisztina Horeczky, Krisztián Faluhelyi and Glória Halász visited, respectively, *In the Company of Wolves* and *Little Red Riding Hood and the Wolves,* a double-bill by the Artus Group of Gábor Goda, *Sirzamanze,* a new work by Ferenc Fehér, *Four Time Solos* by Adrienn Hód and *The Next Step* by Adrienn Hód, Júlia Garai and Anna Réti.

We also review four guest performances recently seen in Budapest. Theatre lovers could applaud the Berliner Ensemble with a *Peer Gynt* directed by Peter Zadek; the Bucharest-based Caragiale National Theatre visited us with Bulgakov's *A Dog's Heart*; Israel's Yasmeen Godder brought a show called *Sudden Birds* and a Japanese company presented *The Three Sisters* as directed by Hiroshi Koike.

Another guest performance: Arthur Miller's *The Death of a Salesman* was offered by the Berlin Schaubühne and László Bérczes had the occasion to talk to the show's worldwide known director, Luk Perceval.

Our column on world theatre consists of accounts by Andrea Tompa and Tamás Jászay; the former was present at the jubilary 50th festival of Wrocław, Poland, the latter offers his selection of the plays seen at the Nyitra/Nitra festival, Slovakia.

Our current playtext, a real novelty is titled *Departure* and Václav Havel is the author.