

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



FALSTAFF

KORTÁRS
DRÁMAFESTIVÁL

ÉVADÁTVILÁGÍTÁS II.

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

TARTALOM

Kritika

- Koltai Tamás: KECSKEMÉT IS KIÁLLÍTJA 2
(Évadtükör)
- Forgách András: EGYENES ADÁS
..... 5 (Shakespeare: Falstaff)
- Tarján Tamás: PLUSZ EGY
..... 10 (A tizedes meg a többiek; A Pál utcai fiúk)
- Sándor L. István: AKI A MENNYORSZÁGBA
ITTA MAGÁT 13
(Ludvig Holberg: Jeppe)
- Szántó Judit: AZ ÜNNEPELT VISSZAÜT 15
(Goethe: Stella)
- Stuber Andrea: NEMI DOMINÓ
..... 18
(Schnitzler: Körbe-körbe/Körtánc)
- Lajos Sándor: KIRÖPÜLÉS ELŐTT 21
(Vizsgadrukk az Ódryn)

Interjú

- Bóta Gábor: VILÁGVÁROS VAGY PROVINCIA?... 26
(Beszélgetés Koltay Gáborral)

Vendég járás

- KORTÁRS DRÁMAFESTIVÁL '99 30
(Csáki Judit, Forgách András, Gáspár Máté, Rác: Erzsébet,
Keszthelyi Kinga, Török Tamara, Tompa Andrea írásai)

Nekrológ

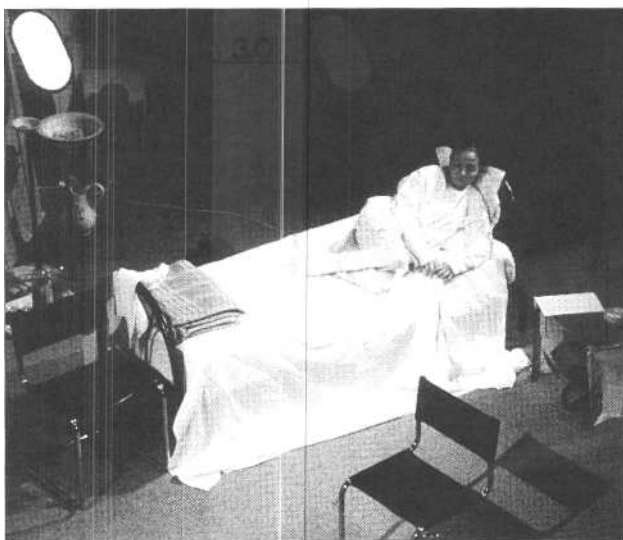
- Sztarenki Pál: LEVÉL A FEKETE EMBERRŐL 39
(Dan Micu emlékére)

Adatok és tények

- Szabó István: ÉVADÁTVILÁGÍTÁS II 41
(Színházi kínálat Pesten, 1997-98)

Drámamelléklet

- Thuróczy Katalin: CONCERTO GROSSO
- Gyurkó László: MEGY A GYŰRŰ



A CÍMLAPON: Király Leverte, a szegedi Falstaff címszereplője (Révész Róbert felvétele) (Bölonyi Zsolt címlapterve) A BELSŐ BORÍTÓN: A Langarc a Kortárs Drámafesztiválon

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ SZUZSA (képszerkesztő)
NÁNY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT

Szerkesztőség: Budapest V., Báthory u. 10. H-1054. Telefon és fax: 331-6308, telefon: 311-6650

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest V., Báthory u. 10. 1054. Telefon: 331-6308 • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Hírlapelőfizetési és Lapellátási Irodánál (HELIR) Budapest XIII., Lehel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.

Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 201-8891

Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940

Nyomás készült: REPROFLEX nyomda, Pécs

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Alap, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
Megjelenik havonta

KECSKEMÉT IS KIÁLLÍTJA

Kecskemét a legreménytelenebb színházi város, nem véletlen, hogy jeles szülöttét, Katona Józsefet is csak hivatalnokként alkalmazta -- mint teátrális mihasznáról tudni sem akart róla. Az elmúlt száz év paradoxona a mezővárosi lapály és a Fellner-Helmer-épület ellentétéből fakad, különös tekintettel a főváros vonzó közelségére. Többnyire a provincia győzött, a kecskeméti Katona József Színház még legjobb periódusaiban is a vidéki szolgáltató operett fellegvára volt. Vagy a másik póluson: a fővárosi pártköz-pont kedvenceinek blöffölőhelye. A kettő között ide-oda rángatott közönségnek nem volt módjában találkozni azzal, amit esztétikai értelemben színháznak nevezünk. Kivéve azt a rövid periódust a hetvenes években, amelyet Ruszt József és Gábor Miklós neve fém-jelez.

Aki Kecskemétre szerződik igazgatónak, hamar találkozik a provinciával. Így járt a Bal József vezette fiatal csapat, amely úgy látott munkához, mintha Krakkóban vagy Plzeňben, de legalábbis Kaposváron volna. Úgy értem, normálisan kezdett el dolgozni, ahogy egy szellemi és szakmai igénytel fől-vértezett fiatal európai csapatnak kell egy közepesen kulturált városban. Csakhogy Kecskeméten ez nem megy, s hogy mennyire nem, az most, utólag látható igazán, amikor az egy éve kinevezett, sokkal óvatosabb Bodolay Gézát pontosan ugyanolyan támadások érik, mint annak idején Balékat. A városnak ugyanis nincs elképzelése a színházáról. Jellemző volt ebből a szem-pontból a képviselő-testület egyik tagjának fölszólalása az igazgató személyéről határozó, 1997. decemberi közgyűlésen: „Nagyon szeretném, ha most egy olyan igazgatót választana a Közgyűlés, akiről az elkövetkező öt évben az országos sajtóval megegyezően a mi véleményünk is az volna, hogy a kecskeméti színházba nem lehet jegyet kapni az előadások előtt, mert telt házzal játszik mindent. Nagyon szeretnék, ha a színházzal nem kellene annyit foglalkoznunk, mint az elmúlt időszakban.”

Körülbelül ebben foglalható össze a város színházpolitikája.

Természetesen a képviselő-testület (azóta már egy másik, de ennek nincs jelentősége) továbbra is *annyt* foglalkozik a színházzal;



Danyi Judit (Neuburgi Mária) és Őze Áron (Ruy Blas)
a Királyasszony lovagjában (Walter Péter felvétele)

ennek a helyi sajtóban olykor mulatságos nyomai vannak. Es természetesen nem való-sult meg az, hogy a kecskeméti színház „telt házzal játszik mindent”, ezt csak hozzá nem értő önkormányzati tisztviselők szeretnék, és pragmatizmusban tetszelgő, cinikus igazgatóaspiránsok ígérnek (jólneveltsége okán Bodolay nem tartozott közéjük). A szá-monkérés mindenkor kritériuma ettől füg-gően (de ettől függetlenül is) a látogatottság, illetve a „finanszírozhatóság”, s mivel a színházidegen városatyák ez irányú vágyai (ti. minél kevesebb támogatásból minél több néző) soha, semmikor nem teljesülhetnek, a színházzal való „foglalkozás” ürügyei a mindenkor igazgatóválasztás után csak-hamar rendelkezésre állnak. Ez a *csakhamar* Kecskeméten, szokás szerint, mindjárt az első évadban bekövetkezett, és Bodolay öt évre szóló gondos bebetonozása miatt - amint ezt megválasztása után vidáman megjósoltam egy írásomban - hosszú időre szóló elfoglaltságot nyújt a városnak.

Egyébként az ötéves bebetonozás szak-

mailag kivételes szerencse (nem mintha nem lehetne kibújni alóla), függetlenül attól, hogy Bodolay milyen színházat csinál vagy fog csinálni. Ennyi idő, ennyi állan-dóság kell az arculat kialakításához - és ennyit, ha a kasszáról van szó, mostanában országszerte nehezen vár ki a türelmetlen önkormányza-tiság. (Főleg, ha tehetséges és *más-fajta* színház indult el. A tehet-ségtelen és évtizedes hitbizomá-nyokkal szemben türelme végtelen.)

Kecskeméten ebből a szempontból az országos átlagnál rosszabb a helyzet, mert a régóta tartó - seké-lyességet és álművészi voluntariz-must változtató - színházi *alulszol-gáltatás* gondoskodott a közönség ízlésének elcsökevényesedéséről. Az elmúlt húsz év alatt az ország egyetlen színházában sem talál-koztam olyan alacsony színház-esztétikai alpműveltséggel, mint Kecskeméten, márpedig a néző részéről megnyilvánuló minimális befogadói készség nélkül (amit csak a rendszeres esztétikai élmény fejleszthet ki) nem lehet színházat csinálni. Így üt vissza a „daliszín-házi” hagyomány. Innen csak „fölfelé” lehet mozdulni, és nyilván a legkisebb mozdulat is fájdalmas, mert munkára készleti a betokosodott szellemi izületeket.

Bal Józsefék egyes vélemények

szerint túl megerőltető mozgásra kényszerítették a közönséget. Bodolay két-ségtelenül kisebbet mozdult. De az ő jelszava is az volt, hogy „ne szerezzük vissza »az ország legásatagabb színháza« kétes dicsőségét”.

Nem elegáns dolog az első évad után pályázatával szembesíteni az igazgatót. Rutinos zsűrörök tudják, hogy a pályázatok legkevésbé azért készülnek, hogy meg-valósítsák őket. Bodolay pályázatának egyes részletei azért érdekesek, mert „föül-ígért”, de nem populista módon, lefelé ni-vellálva, olcsóbb és népszerűbb színházat helyezve kilátásba, mint a pályázók több-sége, hanem ellenkezőleg, inkább az esztétikai vájtfulúségre apellált, ami nem-igen szokta elbűvölni a csinovnyikokat. Csoda, hogy öt választották. Vagy talán nem is olyan csoda, hiszen tulajdonképpen nem öt választották, csak nem tudtak választani Bal József és Csizsár Imre között, és már nagyon haza akartak menni. (Az 1997. december 10-i ülés szó szerinti jegyző-könyve hihetetlen dokumentum.)

Bodolay pályázatának két legérdekesebb esztétikai gondolata a „provokáló operett” és az a rendezői gyakorlat, amelynek során „jól ismert klasszikusokat nyeszettelnek igen magas színvonalon roncsokká”.

Magam kíváncsi nézője lennék egy olyan magyar színháznak, amely erre épül. Kecskeméten csak megbukni lehetne vele.

Bodolay első évadában - szerencsére - szó sem volt ilyesmiről. A provokáló operettet - a szakirodalom „fölforgatónak”, *szubverzívnek* nevezi - papíron a *Csárdáskirálynő* és a *Szabad szél* képviselte. Az előbbi műsorra tűzése, pláne nyitó előadásként, gesztusértékű. Előzékeny ajánlat az operett iránt elkötelezett városnak, megnyugtató jelzés arra vonatkozóan, hogy az évad nem lesz művészi kísérletek terepe. Verebes István meghívása professzionális munkát ígért, és az ígéretet be is váltotta. Az előadásban nem volt semmi provokáló, ha csak a szakmai igényességet nem tekintjük annak. Eltűnt viszont a vidéki operettek gyakori „vidékiessége”, az a bizonyos „olcsóság”, ami a provinciális kiállítástól kezdve a silány klisékből álló játéktílusig az ízlés elleni merénylet címszó alatt közismert. A közönség zavarban is volt egy ideig, mert nem azt kapta, amit várt, és érezhetően nem tudott mit kezdeni a finomabb atelier-humorról. Az elegancia bénítólag hat a pongyolasághoz szokott nézőre. A kellem és a kecs lefagyasztja a ripacsériára kondicionáltakat. Időbe telt, amíg Rudolf Péter gamines humora, abszurdba hajló szófacsarása és táncoskomikusi akrobatikája hatni tudott. Amikor ez megtörtént, attól kezdve sínen volt az előadás, megfért egy-más mellett Kiss Jenő kiélezett kabaréstílusa és Pál Attila bonviván-reminiscenciája. (Miközben az igazi bonviván, Debreczeny Csaba termete, peckessége, arisztokrata fennhéjázása és drámai átélése idézőjelbe tette a bonvivánságot.)

A *Csárdáskirálynő* előadása végül is kielégíthette a csak operett-koszton élőket (ha elfogadták, hogy ez egyszer nem az üzemi konyháról, hanem az ötcillagos szálloda étterméből kapták a menüt), és jólakatta az ingyenceket (ha tudomásul vették, hogy az élvezetnek nem kell „fölforgatni”, elég tisztességesen tálalni az operettet).

Más a helyzet a *Szabad szél*l. A „szovjet operett” külön műfaj, nem lehet úgy tenni, mintha nem múlt volna el fölötté az idő. Dunajevszkij eredeti darabjáról aligha lehetnek ismereteink (hacsak valaki nem készített vadonatúj szövegfordítást). Gáspár Margittól tudjuk, hogy annak idején, az ötvenes években az Operettszínház vezetőinek komoly gondot okoztak az előadásra látogató szovjet vendégek - például a neves konkurens, Miljutyin; magáról a szerzőről nem beszélve -, akiknek a figyelmét el kellett terelni, mielőtt észrevették volna, hogy ez nem ugyanaz a darab. Mivelhogy kissé átírták. A kecskeméti műsorfűzet nem is jelöl meg más szerzőt Dunajevszkijén kívül, mellest fordítót sem, élhetünk a gyanúperrel, hogy a dramaturgként jegyzett Tasnádi István gondozta az „eredeti magyar változat” szövegét, amelyet 1950-ben

Gáspár Endre fordítása alapján Hámos György vonatkoztatott el nagymértékben Vinyikov, Kraht és Tyipot librettójától.

A *Szabad szél* amolyan „szabadító operett” (ha operában van szabadító, operetben miért ne lehetne?), még pontosabban *fel*-szabadító, amennyiben az elnyomottak szabadságharcáról szól. Tasnádi Csaba rendezéséből jó ideig nem lehet kiokumálni, hol és mikor játszódik a cselekmény, ami valószínűleg tudatos elhatározás, az alkotók kajánnak szánt szándéka, úgy is mondhatnám, szántszándékkal történt ködösítés. Ez lenne benne a *vicc*: a föltehetően mediterrán övezethez tartozó gyarmati (de legalábbis imperialista iga alatt nyögő) kis nép Keletről várja a szabadító szelet. Csakhogy így rögtön behatárolódik a sztori, bármilyen mai áthallás lehetetlenné válik: a cselekmény csupán a nagy Szovjetunió kommunista mítosza idején mehet végbe. Ami azonnal idézőjelbe teszi, ironizálja, sza-

Igen ám, csakhogy ezt a meggyőződést leginkább racionális gondolkodásunk diktálja, hogy úgy mondjam, a józan paraszti ész - nem az előadás esztétikuma. Abból ugyanis bármelyik „megoldás” következhet, akár a följelentő néző által levont konzekvencia is. Miért volna ez baj? Hát nem a gondolati sokrétűség a művek erénye, nem a nézőben kell megszületnie az érvényes értelmezésnek? A *Hamlet* vagy a *Tartuffe* esetében mindenesetre, de hát a *Szabad szél* mégiscsak egy sekélyes propagandadarab, legalábbis ami a cselekmény alapvonalát, a politikai intrikát illeti - ezt pedig nem lehet hatékonyan eljátszani szatirikus rálátás nélkül, mit sem törődve azzal, hogy a keletkezése óta eltelt ötven év némileg más színben tüntette föl a szovjethatalom exportjáról vallott általános fölfogást.

Dunajevszkij darabja amúgy a legszabályosabb operett, szerelmi sablonkonfliktussal, humoros mellékeselekménnyel és



Mérai Katalin (Pepita) és Hüse Csaba (Miki Stan) a *Szabad szél*ben (Illovszky Béla felvétele)

fikikus távolságba helyezi a darabot, legalábbis annak patetikus-hősies vonalát, amelyben az öntudatos matrózok, az illegálisan közöttük bujkáló, üldözött szabadságharcos politikai fölvilágosító munkájának köszönhetően, nem hajlandók a hajóra rakodni a másik kis nép leigázására szánt fegyvereket. Az előadásban a „Szel, szél, szállj keletről hozzánk” refrénjére annak rendje és módja szerint lobognak a matrózok kezében a vörös kendők, a kórus dekoratív operett-tablót képez a kibontakozó kulissza-hajó előtt, és a háttérben megjelenik egy jókora ótágú, vörös csillag. Tasnádi mindezt nem kommentálja, érezhetően dokumentumszerűen használja - mindenki gondoljon, amit akar. Egy dühös néző föl is jelentette az igazgatót és a rendezőt tiltott hatalmi jelkép használatáért, ami tulajdonképpen a színház koncepciója mellett szól, hiszen igazán nagy hülyeségre vall azt hinni, hogy a produkció netán kommunista propagandát űz.

meglehetősen fülbemászó zenével (amely az ominózus induló patetikus karakterével sem tagadja meg önmagát). Az előadás szakmailag megfelel az operettsablonnak - Hüse Csaba táncoskomikusi eredetisége még többnek is -, bár távolról sem azon a magas szinten, mint a *Csárdáskirálynő*. Ehhez a szükséges elegancián kívül mindenekelőtt az adott anyaghoz való szellemi viszonyra lett volna szükség, amit nem pótol a produkció végén vetített, politikai demonstrációkat és bombázásokat dokumentáló filmmontázs.

A szubverzív tünetei nyomokban föllelhetők Bodolay Géza Mikszáth-adaptációján, az *Új Zrínyiászon*, melyet maga a dramatizáló rendezett, és Kocsák Tibor írt hozzá zenét. Ha a százéves regény szerzője a millenniumi Magyarország társadalmi viszonyait provokálta a fejedelem Zrínyi föltámasztásával és megmerítésével a parlamenti-politikai-üzleti viszonyokban, akkor a következő századfordulón - és a

következő, Szent István-i millenniumon - az utód sem adhatta alább. Bodolay ironikus-szarkasztikus alkatához, intellektuális nonkonformizmusához illik is a mikszáthi anekdotába foglalt, elegáns kritikai szellem, az ötlet tehát „lábon” termékenynek látszott. Learatva nem követte gazdag betakarítás. Lehet, hogy tisztán szak-mai okokból; magam úgy találtam, hogy a dramatizálás nem elég szellemes, sőt inkább nehézkes, „szofisztikált”, és valahogy nem is talál telibe, legalábbis Kecskeméten nem. Nem a kecskeméti viszonyok, hanem a kecskeméti közönség miatt. Az volt a be-nyomásom az általam látott előadáson: a legtöbb nézőnek eszébe sem jutott, hogy az *Új Zrínyiászban* a százéves késéssel újra érvényessé vált mai újparlamentarizmus,



Balogh Erika (Livia) és Bori Tamás (Salvatore) a *Mert a mamának így jó* című vígjátékban (Walter Péter felvétele)

újkapitalizmus és újjzletieség metaforáját látja. Es ha eszébe jutott volna, akkor se érdekelné. Nincs fölkészülve ekkora intellektuális absztrakcióra, mert nincsenek meg hozzá a színházi előzményei. Így egyszerűen zenés kabarénak fogta föl az estét, amit nem is vehetünk rossz néven, mert sem a drámai, sem a zenei karakter nem kínált többet. Szilágyi Tibornak, Zrínyi alakítójának sem. (Talán nem tűnik rosszindulatú föltételezésnek, hogy Bodolay az okos lány példájára megpróbált provokálni és nem provokálni, aktualizálni és nem aktualizálni, odamondogatni és nem odamondogatni. Az ellentétes szándékok kioltották egymást, még ha volt is a premier városi előkelői között, aki „hivataltól” találva és ebből következően sértve érezte magát.)

Victor Hugo romantikus színműve, a *Királyasszony lovagja* (*Ruy Blas*) Tasnádi Csaba rendezésében nem mutatkozott „nyezetelt” klasszikusnak. Ez újfent Bodolay realista igazgatói szemléletére vall, tudniillik arra, hogy szubjektív esztétikai elveinek sarkalatos pontjait nem kényszeríti rá

másokra, s főleg nem az erre legkevésbé alkalmas befogadó közegre. Az előadás - Székely László díszleteivel és Jánoskúti Márta jelmezeivel - szolid, fekete-fehér látványosságot kínált, előhívta a végletek hullámozásának érzetét, ami a darab sajátja. A játék azonban nem követte eléggé a szenvedélyek hömpölygését, s furcsamód még a humor kínálkozó lehetőségeivel is adós maradt. A *Ruy Blas* tipikus szerepdarab, személyiséggel kell feltölteni. Az államférfiúi méltóságig emelkedő lakáj, aki ifjúkorának nagyra törő álmait belefojtotta egy szerelembe és a szolgaszerepbe, a rab madárként és arisztokrataként szabad akarataról tudni sem akaró királyné, a politikai bosszújára visszafogott türelemmel várakozó intrikus, a becsület semmirekellője

elmélethez: álnéven férközött színpadra. Persze, mindez csak a tréfa szintjén igaz, hiszen a színházat be kellett avatnia (az igazi vicc az lenne, ha *tényleg* mindenkit átvágna), és a színház jó partnereknek bizonyult, a műsorfüzetben még a szerző - „Giorgio Pianosa” - életrajzát is közölte, fotómontázs kíséretében, melyen a darab író-fordítója együtt látható a címszerepet „otthon” alakító Gina Lollobrigidával.

A *Mert a mamának így jó* a családi komédiákat ügyesen utánzó társalgási-társadalmi vígjáték, amely a felvonásterjedelmű, kissé nehézkes expozíció után, a második részben gördülékenyen bonyolítja ki a látszatok leleplezésére épülő cselekményt. Pozsgai közismert szakmai kézügyessége elég a feladat teljesítéséhez. A rendező esetleg szemrehányást tehetne a szerzőnek, amiért a humor többször származik a dialógusokból, mint a szituációkból, de ez esetben nem volna különösebb értelme, mivel az előadást maga Pozsgai rendezte. A címszerepben Réti Erika megfelelő tragikomikus tartással viseli a rázúduló családi megpróbáltatásokat, a produkciónak azonban az a Danyi Judit a legjobbjá - szigorúan a jellemábrázolás keretein belül maradó kiélezett groteszkkal -, aki a *Királyasszony* lovagjában sehogy sem találta a helyét.

A szakmai alapfeladatok teljesítéséhez elég rutinosnak bizonyult, a kiemelkedő egyéni és összteljesítményekhez még nem jutott el a kecskeméti társulat. A *Csárdáskirálynőben* brillírozó Rudolf Péter, a rendező Csizmadia Tiborral együtt, komoly energiát fektetett Gogol *Kökönyvének* egyszemélyes előadásába - a produkciót a budapesti Tháliával közösen hozták létre -, s bár munkájukat a tér, a tárgyak, a világítás használatától a jelen nem lévő személyek megjelenítéséig, a belső folyamatok dinamikus fizikai akciókká való lefordításáig számos részlet visszaigazolja, a technikai - színpad- és színésztechnikai - megoldásokon túl egyelőre nem jött létre a játék „lelke”: a kiszolgáltatott kisember egzisztenciális nyomorúságáról szóló költői tragédia. Tekintsük biztonsági kőrnek az új vezetésű kecskeméti színház első évadát. A *Csárdáskirálynőn* kívül nem voltak benne nagy sikerek - de nagy bukások sem.

A középszerűség azonban aligha az a kategória, amely kielégíti Bodolay Gézát és - remélhetően - a kecskeméti közönséget.

KOLTAI TAMÁS

Érdekesen teljesítette a színház az új magyar dráma „követelményét”. Pozsgai Zsolt - utólag talán bocsánatos bűn leleplezni - fondorlatos módon (azaz a tréfa kedvéért) egy fiktív olasz komédia fordítójaként tüntetve föl magát, kommersz komédiát írt. Ujjgyakorlat, stíljáték - és talán egy kicsit a színházi praxisnak szóló példázat is. Annyiszor mondtuk - írtuk -, hogy a színházak minden külföldi „vackot” bemutatnak, miközben a hazai szerzőket, pláne nagyszínpadon, kutyába sem veszik (sőt, a sietve előadott külföldi divatdarabot visszaadnák, ha magyar szerző jegyezné), hogy Pozsgai bizonyítékot gyártott az

S H A K E S P E A R E : F A L S T A F F

EGYENES ADÁS, AVAGY ZSÓTÉR, AMBRUS, LÁSZLÓ, KIRÁLY ÉS A TÖBBIEK

ELŐHANG

Szegeden, a Nemzeti Színházban látható Zsótér legutóbbi Shakespeare-rendezése, a *IV. Henrik* nyomán készült *Falstaff* (*IV. Henrik*) című előadás. Az előadásról több véleményem is van, melyek párhuzamosak egy-mással, ám nem a végtelenben találkoznak. Ezeknek az egymást keresztező véleményeknek az eredője egy összbemérés, mely talán már nem pusztán vélemény, talán kikere-

AMBRUS

Szerintem amúgy is a legeredetibb a mostani díszlettervezők között, de nem azzal eredeti, hogy állandóan meghökkent, mert sohasem hökkent meg voltaképpen, az eszközei egyszerűek és kézenfekvőek, hanem azzal eredeti, hogy friss (elfogulatlan). A frissesség oka az alkalmazott anyagokban és az alkalmazott térszerkezetben rejlik, meg abban a parányi örület-

igazítja hozzá a meglepetéskényszerhez. Zsótér előadásaira (melyeket, korábbi gyakorlatomtól eltérően, sűrűbben látogatok mostanában) én már eleve úgy készülök, hogy nézzük, mit talált már ki megint Ambrus Mária. Azzal a nyilvánvaló ténnyel itt most nem foglalkozom, hogy nyilván a rendezővel való dialógusban születnek ezek a friss díszlettervek, hiszen eddig - úgy tudom - csak Zsótérral dolgozott, tehát helyesebb volna úgy készülni, hogy mit



Harsányi Attila (*Percy*) és László Zsolt (*Harry herceg*)

kedik belőle az előadás összképe is, mivel a színbírálat - bár sokan ezt hiszik nálunk - nem pusztán véleménynyilvánítás, egy kivételezett néző (a kritikus) aznap esti véleményének (rosszkedvének, emésztési zavarainak, lelkesedésének, a többi kritikus véleményéről alkotott véleményének) rögzítése, hanem sokkal inkább leíró jellegű tevékenység, ezért aztán kezdeném az előadás díszletével.

ben, amivel mindig meghökkent kissé. De ha nem is meghökkent, mégis eléggé kiszámíthatatlannak mutatkozik. Ami a művészetben nem elhanyagolható szempont (az ötletesség, a váratlanság), és Zsótér rendezéseinek mindmáig egyik legfontosabb jellemzője, hogy váratlan és meglepő dolgokat akar csinálni, ritkán funkcionális a szó hagyományos értelmében, mert a funkciót

talált ki már megint az Ambrus meg a Zsótér (sőt, mostanában Ambrus, Zsótér, Benedek); a tér ezekben az előadásokban mindig egy-egy külön, erőteljes állítás, és ez a tartós kollaboráció némileg emlékeztet engem a forgatókönyvíró esetére, aki (ha nem vigyáz) egy filmrendező életművének pusztán elemévé válhat (nem tudom, ez kiről is jutott eszembe). Ambrus és Zsótér kész élet-

művet tesznek lassan elénk, mivel Zsótér egyre többet dolgozik, és elég gyorsan is készülnek ezek az előadások a legkülönbözőbb színházi műhelyekben, négy-hatnyolc hét alatt, egy évben három-négy-öt, és a rendező viszonylag fiatal kora ellenére már kikristályosodott, összetéveszthetetlen stílusának egyik sarokköve éppen Ambrus Mária.

Nézzük. A nézőket eleve két részre osztja: egyik részük a szín-padon ül, másik részük a csonka nézőtér maradékán (mert a földszint nejlonfóliával burkolt első tíz sora is a játéktér része). De a színpadra épített viszonylag meredek nézőteret is szín-padi járás választja ketté, lépcső, amin színészek járnak. Aki fenn ül a színpadon, szem-ben a nézőtérrel, azt hiheti, hogy kivételezett helyzetben van, hogy övé az autentikus nézőpont, hiszen már a szórólap is közli, hogy „a díszlet a barokk szín-ház nézőtere. Színpada nézőtérré válik. Eltűnik az elválasztó vörös függöny és vasfüggöny, nemcsak előttünk, de mögöttünk-alattunk-fölöttünk történnek az események.

A színpad-nézőtér helycserével

feloldódik a nézők és a nézett játék évszázados, kettévágott helyzete. A nézőtérre telepedett színpad-asztal az Erzsébet-kori színházteret idézi, ahol az egymást váltó jelenetek filmszerű szerkezete fölöslegessé tette az elbeszélő-utánzó díszleteket. Legjobb helyek a színpadon - innen teljes szépségében érvényesül a Szegedi Nemzeti Színház játéktérré váló nézőtere."

Ritka alkalom, hogy egy műsorfüzetben a darab rövid tartalmának ismertetése mellett ennyi szót vesztegetnek a díszletre, ilyen pontosan ábrázolják létezésének, keletkezésének indokait vagy ürügyét (kritikus sem fejthetné ki pontosabban), ennek oka talán a konzervatívnak sejtett helyi néző felkészítése a látványra, ami a színházban fogadja majd - az előadást látva, úgy gondolom, fölöslegesen, mert az előadás jól használja a teret, ötletesen, sokféleképpen, sőt szervesen indokolja, miért éppen így képzeltek el, akik létrehozták. Az előadás bizonyos mozzanata: a meztelenség, a homoerotikus játszódások vagy a filmszerű is filmszerűbb (hideg és éles: klipszerű) vágás, vagy hogy pingpongütő és videokamera is a kelékek közé kerül, valamint két alkalommal Erzsébet-kori mobiltelefonok, melyek az egyik (fölöslegessé váló) szereplőt elszólítják a többiek közül, sokkal inkább nevezhetők polgárpukkasztónak (vagy nézőnevelőnek) - bár ha belegondolok, már

ezen sem lepődik meg a polgár annyira, ha olykor tévét is néz. Es a műsorfüzet mégsem ír semmit a walesi herceg homoerotikus vonzalmairól, vagy arról, hogy miért használ Zsótér mobiltelefont egy Shakespeare-darabban. Mindenesetre némi szorongás is kifejeződik a díszlet funkcionak ebben a részletező leírásában, mint

tűzött, örökzöldeket, szürkészöld levelű bokrocskákat. Középtűt a sűgőlyuk helyét fémrács fedi: alulról fény tör át rajta, s egy csokolózási (szeretkezési) jelenetben víz tör fel belőle, szőkőkűtként, közvetlenül a két szereplő között, mint egy hatalmas ejakuláció, majd később kazamata nyílásává válik, melybe önként ereszkedik alá a messziről, a



Falstaff: Király Levente

amikor az ember előre meg akarja magyarázni azt, amit magyarázat nélküli evidenciaként kellene elfogadnunk. Ráadásul úgy emlékszem, az elmúlt néhány évtizedben nem először ültettek fel a nézőtérre, szembe a színpaddal, és nem először látom, hogy a nézőteret használják színpadként, gyakorlatilag ez a része az előadásnak nem nevezhető semmiképpen sem újdonságnak: ha valami, sokkal inkább a játéktér és az előadás belső szerkezete, mondhatni, dramaturgiája az új, de erre még visszatérek.

Ami persze lemarad a szórólapról, az a sok-sok apró részlet, amely Ambrus Mária díszleteit annyi mindenkétől megkülönbözteti. Például magának a nyersfa színű „asztalnak” a mintázata. (Malomjátékra emlékeztető, finom és egyszerű szerkezetet közül a felszín; játszín értelmezzük most úgy: játszma tanúi vagyunk.) Aztán az asztal lábai, zömök ácsolatok, dúcok, gyönyörűség a szemnek. A „fellépők” (nem tudom, minek nevezzem a számlószerű lépcsőfokokat, melyek a sorok közé állítva a színészek számára megkönnyítik a feljutást az asztalra): egy-egy nyersfából készült masszív alkatosság: látszik, hogy minden egyes darabot tudatosan formált a művész olyanra, amilyen lett. A zenekari árkot burkoló kétféle árnyalatú világoszöld posztó, melyre a nézőtéri félkörívet tükrözve gondosan gyönyörű növényeket

díszpáholy távolságából retorikusan foglyul ejtett rab. A díszpáholy alatti függőleges „járás”: karcsú fémállványzat, szinte láthatatlan, mégis masszív, piciny darutorony, melyre kapaszkodva a nézőtérrel föl lehet jutni a díszpáholyba: ez leginkább a walesi herceg járása; ő kötheti össze csupán folyamatos mozgásával (legvégül is, trónra lépésekor) a tér különböző, hierarchikus pontjait. (Az a furcsa helyzet jön létre ugyanakkor, hogy a színpadról mindig „félházat” látok, különös, hűvös érzetet ad ez is.)

A szereplők a színpadon levő nézőtér mögötti hatalmas filmvászon felől elindulva a lépcsőn, mintha medencébe vagy holdkráterba ereszkednének alá: egyáltalán, az egész játéktér egyetlen homorú görbület, mely felível egészen a kakasülökiig, ahonnan valaki, talán Harry Percy (Harsányi Attila) lefelé kiabál, míg lentről, a zöld előszínpadról, kamerával a kezében ide-oda ingva, „leköveti” és felel neki a partnere. Ekkor, az előadás elején még nem tudtam, hogy a mögöttem levő hatalmas filmvászonra ki van vetítve mindaz, ami a normális, „lenti” néző számára láthatatlan, tehát nem tudtam, hogy ez az ide-oda ingó mozgás megjelent-e a vásznon - utólagos mentális rekonstrukcióm szerint ott lehetett -, én mindenesetre ezt a bordószínű reneszánsz bőrruhában előttem megjelenő színészt, aki vállára vetett kamerával mozgott a szín-

padon, ahogyan néha rockkoncertek színpadán látunk operatőröket, elfogadtam mint legitim szereplőt, ha kicsit húztam is a számat ettől az akart effektustól. Később világossá vált, hogy a videokamera szükséges része az előadásnak (a rendezői bal oldalon - persze kérdés, hogy ebben az előadásban mit nevezünk „rendezői balnak” és mit „rendezői jobbnak”, bár érzésem szerint Zsótér főleg a színpad irányából rendezett, de még inkább hol innen, hol onnan, mindenestre olyan előadás született, mely gyökeresen különböző nézőpontokból gyökeresen különböző látványt kínál, a tér mélysége, a képek sűrűsége egészen másmilyen a földszintről, mint a páholysorból vagy a színpadról -, tehát a hagyományos értelemben vett bal szélső páholyban mindvégig ott áll egy diszkrét operatőr, aki az egyes

normális ez a viselkedésem, úgymond, hátat fordítani az előadásnak, mégis, kényszeresen újra meg újra mettettem, hátrafordultam, mintha valami belső hang parancsolta volna, mert éreztem, hogy a vászonra veti-tett képek az alapkompozíció részét képezik. Leginkább a cselekménnyel aszinkronba került képek teremtenek különös kép-zenét, kölcsönöznek szokatlan patoszt a Shakespeare-szövegeknek. Mintha mögöttes tartalmakra mutatnának rá - anélkül, hogy doktriner módon kifejtenék, mire: az idő lelassul, elcsúszik, alkalmam van ebben a kettős törésben elgondolkozni, ha nem is Shakespeare, de a színházi közlés igazság-tartalmairól. (Egyetlen kritikai megjegyzés: a bal szélső páholyból vett jelenetek szükségképpen oldalsó képállást mutatnak, csak ritkán láttatják szemtől szemben a színészt:



Tímár Éva, Bognár Gyöngyvér és Mátyássy Szabolcs (Peto)

jeleneteket egyenes közvetítésben küldte fel a filmvászonra: volt, amikor pusztán azért, hogy a nézőnek is látható legyen a színész arca, aki csak nyakát kitekerve láthatta volna meg a díszpáholyan állót alulról; Király Levente hatalmas pocakjától aligha láthatta volna az arcát, amikor éppen IV. Henriket és nem Falstaffot játszott), volt, amikor a látható cselekményt megkettőzve, a videotechnikát kihasználva, némi késleltetéssel, mintegy kockázva, aszinkronban jutott fel a cselekmény (a színész képe) a vászonra: lírai kíséretként az elhangzó szöveghez. Mivel a színpadon ültem, kénytelen voltam gyakorta tekergetni a fejemet, mert úgy tűnik, ezek a kinagyított képek, ez az egyenes adás egyre fontosabbak lettek az előadás vizualitása és dramaturgiája szempontjából (egy kényszerből született formával állunk szemben), és kénytelen voltam azzal is szembenézni, hogy rajtam kívül a színpadon ülő egyetlen néző sem tette ezt, tehát nem volt egészen

a diszkrepancia itt esetlegességet hoz magával.)

Amikor végül a filmvászonon Zsótér az „asztalon” fekvő halott király képét merevíti ki (megoldván a halál színpadi megjelenítésének egyik örök technikai problémáját, a képen látható dermedt király ugyanis végérvényesen halott), az őt sirató Harry a képen kívül reked (az életben ott látam, a kép viszont már nem mutatta).

Szemem előtt születik egy nyelv, mely nem törekszik arra, hogy rendszerre váljon, hogy szabályoknak engedelmessédjék, mintegy érintkezik csupán a játszott darabbal, a felvetett színházi térrel. Jóféle szabadság ez, a veszély az állandóan elcsúsztatott nézőpontban van csupán, ha a centrum állandóan elmozdul, ha nincs mihez viszonyítanom, akkor a viszonylagosság egy ponton túl - ha mozgékonyaságot is eredményez - kiég, tartalmatlanná válik. Ugyanakkor igazi színházi gondolat, ahogyan a királyi aranyleplet magáról ledobva a halott életre

kel, s a király halála után Falstaffként ébred fel Király Levente az asztalon, hogy elmenjen meghalni. (Addig átöltözés, kitűnés után öltötte fel egyik szerep után a másikat.)

KIRÁLY

A királyt és a bohócot, Falstaffot és IV. Henriket egyszerre játszó Király Leventéről (az erősen húzott szövegű előadásban tulajdonképpen szerencsés szerepösszevonás) első pillantásra szinte nincs is mit mondani: a feladatát jól oldja meg - hiszen rá van szabva. Igazi jutalomjáték, az előadás részben éppen az ő nőanszokban gazdag alakítása köré szerveződik. Mégis, bár a kamera révén hatalmas közeliket kapunk róla, egyfajta hűvösség képződik körülötte meg nem született jelenletekből, és a szöveg lecsupaszítottságának, a szituációk kihegyezetségének foka elkerülhetetlenül statikusságot lop a mégoly mozgalmas, eget és földet megmozgató játékból. Falstaff (szerintem sz-szel és nem s-sel, ha már Ször Dzsón) csodálatos szájhős, nagyszerű fantáziájú rögtönzőbajnok, viszont viszonya Harry herceggel ugyan-annak a tréfának minduntalan való megisméltése. Harry herceg bebizonyítja neki, hogy hazudik, de ő kivágja magát. Harry herceg arra kényszeríti, hogy hazudjon, és aztán leleplezi. Nem okozna ez problémát, ha nagyon sok minden nem maradna ki - logikusan - a szövegtestből és a játékból. Logikusan marad ki - főleg a hadijeleneteket és az arisztokrata intrika jeleneteit ritkítja a rendező -, de mégis szétzilálja a szerkezetet, és így módon a színészre sokkal nagyobb felelősséget ró: a jelenlétét minden pillanatban igazolni

kell, mert a folyamat, amely majd igazolja, csupán az előadás végére születik meg. Más nem nagyon történik, mint az *életmód*, melyet Zsótér és László Zolt előtünk megjelenítenek, és ez szimbolikusan kárhóztatható esetleg egy trón-örökös esetében, de különben (egy ennyire nyilvánvalóan deviáns világban) nincs benne semmi rendkívüli: nincs igazi *ellen-pont*: a hatalom tényleges szerkezete, a konfliktusok érdektérmezete, az apai tekintély vagy az elvárások be nem teljesülése miatti csalódottság nem jelenik meg az előadás szövetében, minden csak szerep, miáltal Falstaff figurája, bármennyire is életteli, kissé mégis vértelenné válik, mert a figura mechanikája csupaszodik le az ismétlődésekben.

Király Levente képes arra (csakúgy, mint Tímár Éva Sürge asszony szerepében), hogy néhány gesztusával és hangsúlyával az egész teret betöltse és egybefogja, és mégis, a legfontosabb játszma - az apák játszmaja a fiúkkal -, nos, ez a legfontosabb játszma ebben az előadásban elmarad, csak a gondo-

lata merül fel, éppen az okos szerepösszevonás révén. Az *Othonom, Idaho* című filmben - mely szintén Falstaff-parafrazis, és amelynek nyomai felfedezhetőek ebben az előadásban, és amelyik szintén nagyon hideg világba helyezi fiatallember hőseit - a konkrét amerikai környezet, az utcafiúk világa, amelyet a rendező szociografikus pontossággal láttat, felszívta a Falstaff-történetet magába, a Shakespeare-retorika színezte ugyan, de nem az határozta meg. Zsótér a bandajelenetekben, illetve az arisz-

tanásig feszül a készülődéstől, arra, ami várja, a nagy szerepre, éppen azért lep meg, hogy ebben a rendezésben ez olyan tipikusan történik meg (olyan jelenlegi technokrata politikusként bukkan fel acélszürke öltönyében a végén), és nem a fordított-ját ábrázolja Zsótér: hirtelen elfogadja a shakespeare-i gondolatot a győztes Fortinbrasról, holott én az előadását mindaddig másmilyennek láttam, lényegében a nyitott lehetőségek birodalmának, amelyben a játszma mindvégig folytatódik; ez a hirtelen

bőzőbb állapotokat képesek egyetlen előadáson belül megjeleníteni, a legkülönbébb karaktereket intonálják két *entrée* vagy *abgang* között - Bognár Gyöngyvér például előbb gyáván kirabolt úrinő (a rablás mellesleg nagyon trehányul van megcsinálva), majd Lady Mortimer (walesi dalt ad elő, hihetően, mint holmi magánszámot), de Lapedő Dollyként csupa nyers energia, érzékiség, merészség; Harsányi Attila a lázadó, izzó haragú Harry Percytől eljut Falstaff kissé tompa elméjű apródjának



Mészáros Tamás (Poins), László Zsolt és Király Levente (IV. Henrik)

tokraták hadviselését ábrázoló kurta epizódokban mindig a paródia és burleszk határán egyensúlyoz, de csodák csodájára, valahányszor a szereplőit összezsúfolja az asztal piciny felületére vagy körülötte, az ellentét ereje révén, vagy egyszerűen azért, mert a megírt szerkezet és az eljátszott szerkezet rímel egymásra - valahányszor belefog az előadás egy ilyen lehatárolt mikro-szituáció kinagyításába, szeretettel bámulom Király Leventét, és ezt a szeretet-mennyiséget bele lehet programozni a hatalmas játéktérbe, ha átfüteni nem is tudja teljesen.

LÁSZLÓ

Amit László Zsolt játszik, az lényegében két véglet. Már első pillanatában nagyon keményen és érzéketlenül reagál Falstaff hengegésére, nagyszerű a szerepcseré-jelenetben, amikor apját, a királyt játssza felváltva Falstaff-fal, már léha életének minden pillanatában is érezhető, hogy pat-

komolyság kihúzza László különben érett és egyszerű alakításából az erőt. Mert kiszámítható. Zsótér egyszerre csillogtatja fel László kvalitásait azzal, ahogyan bonyolult monológokra és nagy fizikai teljesítményre egyaránt, egy időben képes művészetét a legteljesebb mértékben kihasználni, és hozza nagyon nehéz helyzetbe a színészt azzal, hogy itt-ott, a szerkezet szétszilálása miatt, váratlanul pusztá jellé változtatja, mintegy átugratja egyik szituációból a másikba - holott László színészete a folyamatosságra épül. De éppen ez a feszültség érdekes az alakításban, látszik a kedv, ahogyan - mint egy feladványt - meg akarja oldani, ahogyan a szerep belső hiátusain is képes felépíteni magát.

ÉS A TÖBBIEK

Különösen Harsányi Attila, Mészáros Tamás és Bognár Gyöngyvér emelhető ki, akik mind-mind láthatóan jól megértették egymást a rendezővel, mert a legkülön-

szerepéig; Mészáros pedig hisztérikus Mortimer, hűséges, számító és érzéki Poins, és érdekes Vakarc - ez a bohókás társaság, kissé sterilen ugyan, de folytonos jelenlétével az élet egyszerű érdekességét mutatja meg, tréfáik gyakran egyszerű posztmodern viccek, ruháik a Benedek Mari által már több Zsótér-rendezésben kikevert sajátos stíluskeveredést mutatják, mely fel sem tűnik az embernek, inkább hiányozna, ha nem látná, jól szolgálják ezt a hiátusra épülő, különös, hideg elbeszélő módot.

ZSÓTÉR

A rendező Madonna *Frozen* című számának első néhány taktusát választotta fő-fő kísérőzenéül, amit időnként repülőgépzúgás szakít meg. A dallam - nyilván nem véletlenül - emlékeztet a *Twin Peaks* kísérőzenéjére: sejtelmes, mégis hideg melódia, a távoli repülőzúgás szintúgy hideg, nyílt térségeket sejtet, az újra meg újra elinduló dallam a nekifutás nehéz-

ségeiről beszél. Zsótérnél gyakorta és sokféle módon használt eszköz a dadogáshoz hasonló önismétlés - gesztusok, attitűdök szinte gépies elismétlése -, mellyel a szerkezetben is jelzi, nincs a szó tulajdonképpen értelmében fejlődés, drámai kifejtés, hanem csupán állapot van, amelyet felmutatni lehet. A hideg zene a hideg viszonyok kifejezője. Ha Anglia térképét tortaként hozzák be, hogy egy tortakéssel fogjanak a felszeleteléséhez és egyben felosztásához, arra gondolok, hogy a rendező arra gondolt: unalmas lenne térképet behozni; tulajdonképpen nem zavar, ha akartnak érzem is, mert látom, hogy a színészek kénytelenek valami egészen más módon eljárni egy klasszikus drámai jelenetet, mint különben tennék. Az ötlet hideg, ha úgy tetszik, a szellemesség hideg pengéje villan benne, mint ahogy az előadásban az érzelmek és cselekedetek is ilyen hideg megfontolásból következnek egymásra: a színészi játék viszont határozottan érdekessé válik a maga rendszerén belül, a túlzások és melléüetések játékos koreográfiája révén.

Az a helyzet, hogy Zsótér -- aki közben igazi és fontos rendezővé érett - részben még mindig dramaturgként működik (ugyanúgy, mint, teszem, a töle - és egymástól is - jelentősen különböző Kiss Csaba vagy Szász János, vagy Teliha Péter): a rendezésben az elemzés (egy megtalált, kitalált kulturális képlet vagy régi mánia) deduktív ereje működik, a színész fizikai jelenléte gyakorta alárendelődik egyfajta ideologikusan fedett - olykor színházi ideológiával fedett (és eléggé lekerekített) - mondanivalónak. Ha az ember Zsótérrel beszélget, megtapasztalhatja, hogy ebből a fiatalemberből olykor egy igazi színházi Saint-Just tör elő, egy forradalmár, egy keserű lázadó, aki senkivel és semmivel sem elégedett, ki nem állhatja, amit ma a színpadainkon látni lehet, aki gúnyosan elhúzza a száját, ha mások rendezéseiről esik szó, aki harcban áll a színházi intézményekkel,

legalábbis „lelke színpadán” (Ruttkai Évától hallottam az öltözőjében, az ő hangsúlyával van meg), ám ugyanakkor nagy tapasztalatú színházi ember, aki minden formájában megkóstolta a színházat, a színpad minden járását ismeri, tökéletesen ért a színészek lelkéhez, el tudja csábítani és varázsolni őket, otthonos mindenütt, mégis, rendezéseiben, minden merészség és erotika ellenére, a test mintha fagyott volna, a színészek nem igazán bontakoznak ki, nem jelenítik meg saját fizikai-szellemi állapotukat, legfeljebb nagyon bátran *valami-lyenek*, még ha különös tehetsége van is Zsótérnek arra, hogy bizonyos (pályájukon valahol megrekedt vagy éppenséggel nyertelen kétéves) színészeket elindítson, megmozdítson. Ám ezt inkább azzal éri el, hogy szétbombázza a színész addig létező eszközeit, mert egyetlen percet sem hagy neki, amelyben a konvencionális, addig megszokott vagy próbálgatott módszereivel meg tudna nyilvánulni. Amit *helyette* ad, az persze korántsem mindig kielégítő, végig-gondolt, végigelemzett és végigszenvedett. Olykor színes tűzijáték, pukkanó patron, kilobbanó csillagszóró, hamar olvadó vattacukor: olykor - ha a színész már magával hozott egy nagy adag szenvedéstartalékokat és élettapasztalatot (mint például Kulka a *Rettegés* és *Ínségben*, vagy állítólag Béres Ilona - nem láttam Zsótér Berkoff-rendezését, csak sokat hallottam róla, főleg éppen Béres Ilonáról - a Szfinx szerepében): nagyobb, már-már színészileg katartikus pillanatokat, érdekes ráismeréseket eredményez.

Az egésze nézvést munkáiban azonban még mindig inkább az a hideg, fagyott, szorongó és mégis gőgös, prófétai, kissé trehány, kissé slendrián, őszinte, magát vállaló, mégis már létező formák színes és zajos kliséi mögé rejtő, provokatívan bombasztikus, ugyanakkor túlságosan is lecsupaszított stílus dominál, amely - mit tagadjam - szerintem az *átmeneti* forma jellemzője. De épp ezek a rejtett ellentmondások, az a pozíció, hogy a mai magyar

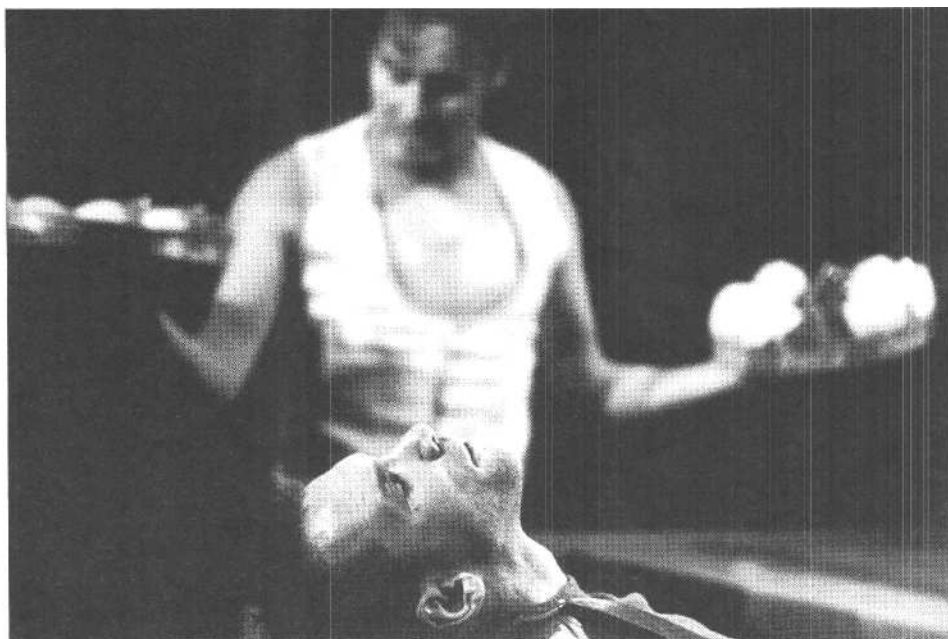
színházi életben Zsótér mint afféle érzékeny szem és felajzott démon működik, aki, folytonos mozgásban lévén, mozgásba tud hozni másokat, kétségtelen kreatív erőről tanúskodnak. Es megfigyelhető az is, hogy előadásain belül egyre nagyobb szigetek képződnek, mintegy a jégtorlaszok tetején, abból a jófajta színházból, mely nem akar semmi más lenni, csupáncsak színház: sor-sok játékos (és komoly) egymásra vetülése. Utalok az asztalnál lejátszott tárgyalási képre vagy a Pistol-Lepedő Dolly-Sürge asszony-jelenetre. Olyan szigetek ezek, amelyekben minden stimmel, a túlzások is, az érzelmek is a helyükön vannak, az egyszerűség kibírja a legbonyolultabb elemzést is, könnyedségüket bármilyen teherpróbának alá lehet vetni. Az ember azt kívánná, hogy ezek a szigetek helyet cseréljenek az előadással, hogy mintegy a kép kerete - mintha csak félreértés lett volna addigi pozíciójuk - helyet cseréljen a képpel. Úgy tűnik, erre minden esély megvan. Zsótér izgalmas, szuverén rendező lett.

Fagyott Falstaff, ez lett volna ennek az írásnak a címe - ha nem írtam volna végig.

Harry herceg alkalmi gyengédsége leginkább egyfajta fizikai ellankadás férfi társa karjaiban, a nők többé-kevésbé karikatúrák, vagy érthetetlenek, vagy buták, vagy szajhák, feltűnnek, hogy eltűnjenek, befolyásuk alig van arra, ami történik. Amikor Harry Percy meghallja, hogy találkozik majd a walesi herceggel a csatában, elájul.

Shakespeare variációs készsége ugyan vetekszik Bachéval, a helyzet mindig ugyanaz: a dolgok nem úgy állnak, ahogyan Falstaff mondja, részben éppen azért, mert Harry megakadályozza benne a dolgokat, hogy úgy álljanak: újabb és újabb vizsgára kényszeríti atyai jó barátját, a hatalmas potrohú svihákot, ám az minden próbát kiáll, győzi szuflával.

FORGÁCH ANDRÁS



László Zsolt és Gömöri Krisztián (*Franci*) (Révész Róbert felvételei)

**William Shakespeare: Falstaff
(Szegedi Nemzeti Színház)**

Fordította: Vas István. Díszlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Dramaturg: Ungár Juli. Rendező: Zsótér Sándor. Szereplők: Király Levente, László Zsolt, Mátyás Szabolcs, Herceg Zsolt, Jachinek Rudolf, Janik László, Jakab Tamás, Harsányi Attila, Mészáros Tamás, Galkó Bence, Fazakas Géza, Borovics Tamás, Gömöri Krisztián, Farkas Andrea, Bognár Gyöngyvér, Tímár Éva.

DOBOZI-HORVAI: A TIZEDES MEG A TÖBBIEK
MOLNÁR-TÖRÖK: A PÁL UTCAI FIÚK

PLUSZ EGY

Két előadással vendégszerepelt május közepén a Tháliában a Pécsi Nemzeti Színház. Bár az esti produkció (*A tizedes meg a többiek*) és a másnap délutáni (*A Pál utcai fiúk*) egyként számot tarthatott volna mind a felnőtt-, mind a diákkorú nézők érdeklődésére, az előbbin legalább egy század honvéd hiányzott a publikum sorából, az utóbira pedig befért volna még egy-két felső tagozat.

A Dobozy Imre író és Horvai István adaptáló nevével fémjelzett *A tizedes meg a többiek* okozta a csekélyebb veszteséget a távolmaradóknak. A színpadi változat szerencsére eleve nem óhajtott versenyre kelni a magyar filmtermés mindenkori legjobb vígjátékainak egyikével, sőt egy többlet-ötletet is kijátszik (a sebesült orosz katoná nem férfi, hanem igen vonzó küllemű leányka), de ez a mechanikus cselekménymenet, kopárabb kivitel nem mindig tartja ébren az érdeklődést. A dramaturgként is funkcionáló rendező, Korognai Károly a jeleneteket és a játékmódot tekintve is tovább csupaszította az alapanyagot, amelynek textuális viselkedése bizonyos pontokon már nem olyan, mint volt harminc vagy tizenöt évvel ezelőtt. A Molnár Ferencnek elkeresztelt vagány tizedes ugyan jószerivel a magyar irodalom amolyan „kis halhatatlanjai” közé számítható, az általa képviselt mentalitás (sütőgessük a saját pecsenyénket - s ha nagyon muszáj, vagy éppen érzelmes percünk van, adjunk belőle a másíknak is; a receptjeink pedig mindig legyenek a józan paraszti, illetve ferencvárosi ész szerint fífikások), a „tizedesmorál” még sokáig ismerős lesz - ám az például már hidegen hagyta a mai közönséget, hogy az oroszok még jó sokáig maradnak (nem csupán a kamrában).

Korognai mintha félt volna az esetleges harsányságtól, poénhajkurászástól, s ezért még a kíváncsú eleveválságból is lecsípett, a színesebb játékmódot folyamatosan tompította (vagy hagyta megfakulni. Inkább a tudatosságra enged következtetni, hogy a sort épp önmagával kezdte: az előkelősködő Gálffy Eduárd, a szellemi piperkőc az ő alakításában a legkevésbé sem csudabogár. Ha alkatiilag talán nem is, potenciálisan inkább a tizedes figurája illet volna Korognaihoz). Még a legtűzebb, legizgalmasabb epizódok is tessék-lássék bonyolód-
nak. Vayer Tamás töle soha nem látott ihlet-

telen díszletet nyitott meg az előadás teréül. Egy impulzívabb szeglet, egy hívogató járás nem sok, annyi sincs a kastélyszoba nagy, lomha félkaréjában. Nem sebtében történt, mégis körültekintő menekülésre utalnak a nyomok; inkább egy rossz ízlésű és szűkmarkú bárói gazdára, aki elhanyagolt tákolmányok és bővlik közt élt. Az oly fontos forgó rejtékajtó szinte nem is „szerepel”, s kérdéses, mi lehet a túloldalán. A díszlet „kint”-jével mit sem törődtek, a „bent”-jét a Feszty-paródiaként kifestett kupola és a rézcsillár menti meg úgy-ahogy. „Mundéros” darabról lévén szó, a jelmeztervező Rippl Renáta kevésbé tarkíthatta az összképet, noha a nyílt színi gyorsöltözések és -vetkőzések, valamint a komédia röpke karneváli és diaporámaszerű betétei több invenciót csíholhattak volna.

A vígjátéki gépezet a „plusz egy” elve alapján működik. Maga Molnár Ferenc, az egységétől „rugalmasan elszakadt” - és tekintélyes summa síbolt zsolddal rendelkező - tizedes is létszámfelettiként kezdi meg dekkolását a kastélyban, ahol „minusz egy fő”, a hátrahagyott Albert komornyik tartja a frontot. A „többiek” többsége átmenetileg vagy egyértelműen zavaró elemként nyit (esik stb.) rá a gyarapodó kompániára. Ez az írói technika valamennyi figurának biztosít egy-egy nagyjelenetet (mely szóállományában lehet kicsit is). A csak pillanatokra felbukkanó (a tapsrendkor már nyilván árkon-bokron túl járó) Suhajda honvéd szerepében Fekete András a semminél is kevesebből hozza ki a nyomatékos jelenlétet. Krum Ádám csekélyebb hitellel szólaltatja meg az Erdész giccsközeli tirádáit. Urbán Tibor mívesen dolgozza ki a mitugrász nyilas, Dunyhás testvér fekete rémalakját, csak vissza-visszarohangászásának „spétjei” kiszámíthatóak. Amikor később a nyilas nagykutya, Krasznavölgyi a „plusz egy” a darabban - Stenczer Béla ügyesen a rátarti intellektualitás felől közelíti a vadbarmot -, Urbán Dunyhása visszahúzódik tanulékony szárnységéddé.

A mű címe kivétel a műre: az éppen aktuális plusz egy főhöz, a centrális alakhoz rendelődnek ketten-hárman-sokan az egyes szituációkban (azaz Molnár tizedes is lehet olykor a többiek egyike). Többieknek lenni általában nem hálás feladat, ám a pécsi produkciókban az az egy sincs meg mindig. N. Szabó Sándor (SS hadnagy) elfelejtett

valamely fő vonást adni az alaknak. Fillár István (Albert) nem éli, inkább fölveszi a komornyikságot. Fiatalsága folytán sem keltheti azt az illúziót, hogy ő egy ezekkel a falakkal, hogy ő örzi és adja az itteni miliőt, aurát (mely amúgy sem nagyon hajtja át Korognai rendezését). Az inas hanghordozása, mozgássorai azonban megfelelnek a figurakonvencióknak, a rajzolat néha sorssá fényesedik.

A meglepően jó húsban levő, illetve csontsovány, különféle uniformisú katonák - a „többiek” - között Balikó Tamás a tizedes (mivel ő a pécsi színház igazgatója, egy bűjtatott, önironikus réteg is kerülhetett volna a játékba, de nem került). Gonddal építi, mikorealista módon élteti a figurát. Ahogy fogja, szívja a cigarettát, ahogy szétveti a lábát, ahogy bajonettjével a konzervdobozba döf, azon ott a megfigyelés melege, az elterveltség tudatossága. Ez a dicséretes pontosság, aprólékosság, sajnos, nem engedi, hogy a tizedest elemi embernek, a lét, az élni és boldogulni akarás tevékenységéből kinőtt archetípusnak azonosítsuk. Korognai, a rendező jobbra a póre szöveg humorában, valamint a dialógusok dísztelen pergetésében bízott, így a tizedesnek is kevés a vérbeli megmutatkozása. A sebesült orosz, Szása megoperálása például a jelzésszerű határán megy végbe (tulajdonképp egy vastag nadrágot műtenek titokban, s nem a lány combjából távolítják el a golyót), az orvossá avanszáló tizedes nem fertőtleníti öngyújtó lángjával a nagykest stb. - vagyis a rendezés kiradírta e színmű és a rokon vígjátékok tradícióit, viszont helyette kevésbé szolgál. Balikó tizedes így nem is lehet „mitológikus csirkefogó”, s a kellelénél kevésbé válik el a többiektől. (Szása szerepe is tisztázatlan. Bacsó Tünde orosz beszéde, kiejtése tanítani való, ám az alakot elejti. Mennyire fogadja el Molnár udvarolgtatását - s mennyire udvarolgtat Molnár -, milyen lépések, fokozatok által lesz egészen különleges plusz egyből a többiek egyike: nem derül ki.)

A tizedes meg a többiek címszereplője inkább Molnár Ferenc, mintsem a tizedes egy reinkarnációja. Molnár Ferenc viszont csak „plusz egy” *A Pál utcai fiúk* írói sorában. Úgy Molnár, hogy részben Török, Török pedig Németh és Soós. Török Sándor szürke iparismunkáját Németh Ákos dramaturg és Soós Péter rendező vette kezelésbe.

Hirtelenjében a hajdani Pál utcai fiúk húszéves érettségi találkozója csöppen-nünk, amikor - már kissé spiccesen - a tornatermet veszik birtokba, hogy focival koronázzák meg az ünneplést. Egykori iskolájukban most a vörösingések volt vezére, a második válását nyögő, eléggé lepusztult Áts Feri a gondnok... A rendező eredeti és indokolt módosításait néhány, a műsorfüzetből kiragadott mondata körvon-alazhatja: „A Pál utcai fiúk izgalmas és gyönyörű történet a gyerekkorról, a gyerekkor eszményeiről, amelyekért éltek és adott estben meg is tudtak halni, egyszóval mindent iszonyatosan komolyan vettek. Felnőttkori alakjuk pedig azért fontos, mert úgy érzem, hogy ilyen módon megmutatható, mi lett eszményeikből, mi lett belőlük, akik ilyen nagyszerűen éltek a gyerekkorukat. Jelen állapotukban már semmi nem életbe vágóan fontos nekik, már

elvesztése mint a gyermekkor elvesztése (vagy mint eszményvesztés) egyetemesebb aspektusból - a veszteség létfilozófiai értelmezésével kerülhetett volna az átstrukturált műbe, mivel a Bokáékat érő csapás (a jövő héten induló építkezés) az új kontextusban nem bír a régi jelentőséggel. Nem bizonyos, hogy szinte az összes Pál utcai középkorút orvossá, menedzserre, bank-fiúvá. kellett faragni. Nem bizonyos, hogy - az új szerkezet diktátumán kívül - más is idehozhatja gondnoknak a harmincnégy éves, volt trefortista (vagyis diákként jobb családból valónak számító) Áts Ferit. Nem biztos, hogy a vörösingéseket - közvetlen ráutalás nélkül ugyan - valamely mai ifjúsági erőszakszervezettel kellett azonosítani. S persze most éppenséggel beszélnek a férfiakról a fiúk a meghalt, talán megölt Nemecekről az osztálytalálkozón A Pál utcai fiúkat Nemecek pusztulástörténe-

gyobb medicinlabdák a grundháború természetes kellékei, és így tovább. Mivel a múlt - a „Nemecek-ügy” - csak félálom-szerűen és vitathatóan rekonstruálható, a régi gyűlések, gittrágások, csatározások szinterei lehetnek jelzettek, elmosódottak, még illogikusak is. Szűcs Edit jelmezeit elegendő azzal dicsérni, hogy minden Pál utcait más módon jellemez a tökfedője, s hogy vörös ingben is van variáció. A vízió-szerűség (amely főleg az időutazás mélyéről támadt eseményekhez szükséges) és a stilizáció (amely még a mai kiskapuzáshoz is elengedhetetlen) Ladányi Andrea mozgáskombinációinak és a nyers vagy kattánó fényváltásoknak is köszönhető. Látszik, hogy az előadást filmrendező rendezte, a „montírozás” gyakran filmszerű (egy vészterhes és azonosíthatatlan hangeffektus viszont fölöslegesen csattan bele visszatérően a színváltozásokba).

Akármilyen leleményesen rímelteti Soós



Ujláb Tamás (Sziójártó), Fillár István (Albert), Bacskó Tünde (Szása) és Balikó Tamás (Tizedes)

nem kell beledöglenni semmibe, egyedüli cél: megúszni a dolgokat... Nem mernek húsz évvel ezelőtti önmagukkal szembesülni. Nem mernek a múltjukról beszélni... Most találkoznak negyedszer, és negyedszer nem beszélnek Nemecekről... A regény befejezése az, hogy jönnek a földmérők, kezdődik az építkezés, és elvesztik a grundot. Ebbe a tiszta, nemes, egyszerű történetbe a végén disszonáns elem kerül, feltételezem, nem véletlenül. Úgy gondoltuk Németh Ákossal, ebből a disszonáns elemből kell kiindulnunk.”

A végiggondolás vitatható. Nem számol azzal, hogy nem csupán a Pál utcaiak vesztik el az éppen megvédett grundot, hanem (korábban) az ellenfél vörösingések is a maguk füvészkerti szigetét. A locus

téne lélektani drámájaként, sorsdrámá-jaként élük újra, idézik föl. Ebben a kettős játékban az áruló Geréb mai énjének (dr.) és elfogadható mentségének nagyon nehéz helyet lelteni.

A vitathatatlanul ötletes és tartalmas új adaptáció ingatagabb részeit az idősíkokat ügyesen, tempósan változtató, rendezőileg jól kézben tartott előadás feledtetni képes. A fociressz: rövidnadrág, s elég hozzá egy sapka, kalpag, hogy visszautazzunk a (nyilván nem századfordulós) múltba. Az Ágh Márton tervezte, élethű, előnyös látványú tornaterem logikusan megfeleltethető a Molnár-regény legfontosabb, egyben szimbolikus helyszínével, a grunddal. Ezenbelül a zuhanyozó átlényegülhet a Nemecek tüdőgyulladását okozó tóvá, a kisebb-na-

az egykorit a maival, a grundot és egyéb helyeket a tornateremmel, a gyerekvilágot a felnőtt-világgal, az eszközökkel, kellékekkel - sőt: a figurákkal - történő, szórakoztató és lélekgyönyörködtető játék ellenére a Pál utcai kislegények koravének, az érettségi találkozó résztvevői az arctalanságig csoportakolba tolulók (holott Soós lehetőleg nagyon is szétszórja, hangsúlyozottan individuumként pozicionálja őket). Egyén és csapat, egyvalaki meg a többiek: alapkérdése ez A Pál utcai fiúknak. Molnár Ferencnél Nemecek, Boka, Áts, Geréb is rendre olyan státust foglal el, amelyhez - valamely morális tartás, döntés jegyében - a többieknek viszonyulniuk kell. A színpadi tér

felosztásával, különféle csoportképzésekkel, egyes alakok nyomatékos helyre, fénykörbe állításával Soós meg is teremti e viszonylatok nagy részét. A térkezelés csúcsa Rácz tanár úr számon kérő jelenete a csoportalakítási tilalom ellenére titkos társaságba tömörült gittetegyetistákkal (Rácz dörgedelmei olyan félműltbeli szöveg emlékeket, „törvényeket” és íratlan szabályokat, kódolt üzeneteket tartalmaznak, mint A tizedes meg a többieknek a szabadság hiányra utaló kedélyes célzásai. Kár, hogy tanárként Bánky Gábor mindössze a karót nyelt, szigorú és tehetségtelen pedagógust játssza el. Akármily boldogtalan és mosolytalan lehet Rácz tanár úr, a szituatív és verbális roteszkum iránti teljes érzéketlenség lassacskán kizárja őt a saját jelenetéből. Ha ez rendezői cél volt,



A Pál utcaiak a tornateremben (Simarafotók)

semmiképp nem illik bele az előadásba.

Czár Gergő Nemecekje az egyetlen, aki a tradicionális ifjúsági színház szívdobogató szabályai szerint járja be útját, akinek orcáján rózsapír ül, s a szemében angyalok táncolnak (de korántsem oly kicsi se ő, se a lányoma, mint mondogatják. Termetre az egyik legderebb Pál utcai). Kell is ennyi stigma a Molnár Ferenc-i érzelmességéből, érzélgősségből. S e fiúból, ha megéri, tán nem válna kiégett javakorabeli.

Mint a többes számú címeiből kitűnik, *A tizedes meg a többiek*, illetve *A Pál utcai fiúk* is - a „plusz egy” helyzetbe kerülő figurákon kívül - általában „kart” foglalkoztat (mindkét darabnak egyetlen női szereplője akad a másfél-két tucatnyi férfi mellett. Füst Molnár Évának - Nemecek anyja - egy rebbenés jut). A Pécsi Nemzeti Színház férfi színészeinek fiatal középnemzedékére ráférne az önképzés, az intenzív stúdiómunka. Többségüket stagnáló pályapillanatban látjuk. Igaz, a három nyilas egyikének lenni, a statiszta Gáspárt vagy Feketét játszani a „többiek” között nem nagy áldás, és (a Pál utcaiakhoz képest eleve létszámhiányos) vörösingesek közt sem jó árválkodni, ha nem Átsnak vagy Pásztornak hívják az embert. Molnár hősei közül Fillár István tűnt ki: egyszerűen rábízta Bokát a komolyságra és az érettségre, valamit jelezve abból is, hogy ez a fiú is: srác, s nem száz éve emlegetett mintagyerek. Urbán Tibor olyan izzással formálta az egyik Pásztort, hogy abban már készlődött egy mai

Dunyhás testvér. Újláb Tamás megfelelő a kommunista Szíjártónak is, a Pál utcai Weisznek is, noha elég szűk regiszteren mozog, s nem egykönnyen kelt érdeklődést alakjai iránt. Rázga Miklós a problematikus Áts Feri-szerepből - az érezhető „Hogy kerülök én ide?”-állapot ellenére - markánsan kihozta a kihozhatót (rendező és színész még jobban törekedhetett volna arra, hogy a két vezér, Boka és Áts jellemkülönbségei és jellemhasonlóságai beszédesebbek legyenek).

Pilinczes József alakítás helyett mostanában mackóskodik - *A tizedesben* Gáspárt, emitt a dialektusától mint egyetlen karikatúrisztikus adottságától megfosztott Janót mackóskodja el. A színtelenségért nem egyértelműen az aktor kárhoztatható. A pécsi *A Pál utcai fiúkban* Soós és Németh koncepciója - és ennek gördülékeny színi megvalósítása - fontosabb lett a fiúknál. Innen fakad a produkció idődilemmája is. Két meghatározó idő ugyan reflektál egymásra - a gyermekkor „eszményi” ideje, eszményeinek ideje és az emberélet útjának negyven táján közelítő fele ideje -, de a történeti időben nemigen lehet megkötni az adaptációt és az előadást. Ezek a fiúk sem *hatvannyolcas*, sem *nyolcvankilences* tudattal nem rendelkeznek; gyerekként a századelő nyelvét (a Molnár kémikumában párolt nyelvet) beszélnek, felnőttként a teljesen elálaltánosított ezredvégi értelmiségi nyelvet. Igazából nem a huszadik, hanem úgy a kilencvenedik érettségi évforduló-

lójukra sereglének össze. 1900 környékéről jönnek 1999-be. Az átdolgozás e probléma meg- vagy feloldására nem terjeszkedett ki (nyilván tudatosan, hiszen a Molnár Ferenc tollából való regényszöveget is meg akarták tartani), s ez a (gyermekközönség számára mellékes, a felnőtt nézőnek zavaró) történeti, szociológiai és stiláris kevertség alaposan megnehezítette a „fregolizálásban” becsülettel helytálló és el is fáradó (önmagukból önmagukba ki-be közlekedő) színészek dolgát. Lipics Zsolt (Kolnay) bátran túlzó megoldásai, Széll Horváth Lajos (Csele) egy-egy szünete, Kovács Dénes még csak nem is érzéketlen Csetneky urának egy-egy lendülete: kis fénypontok.

A nagy alakítás plusztát mindkét pécsi előadáson hiába vártuk.

TARJÁN TAMÁS

Dobozy Imre Horvai István:

A tizedes meg a többiek

(Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza)

Díszlet: Vayer Tamás. Jelmez: Rippl Renáta. Dramaturg, rendező: Korognai Károly.

Szereplők: Balikó Tamás, Fillár István, Korognai Károly, Újláb Tamás, Bacskó Tünde, Pilinczes József, Bajomi Nagy György, Fekete András, Krum Ádám, Urbán Tibor, N. Szabó Sándor, Stenczer Béla, Dobos Sándor, Major Péter, Nagy Csaba, Durovics Géza, Löki Péter.

Molnár Ferenc-Török Sándor:

A Pál utcai fiúk

(Pécsi Nemzeti Színház Kamaraszínháza)

Díszlet: Ágh Márton. Jelmez: Szűcs Edit. Zenei szerkesztés: Stenczer Béla. Dramaturg: Németh Ákos. Mozgás: Ladányi Andrea. Rendező: Soós Péter. Szereplők: Fillár István, Czár Gergő/Steiner Zsolt, Bajomi Nagy György, Tóth András Érnő, Újláb Tamás, Széll Horváth Lajos, Köles Ferenc, Lipics Zsolt, Sramó Gábor, Szabó Attila, Háber László, Pilinczes József, Rázga Miklós, Bóta István, Urbán Tibor, Domonyai András, Ács Norbert, Bánky Gábor, N. Szabó Sándor, Krum Ádám, Füst Molnár Éva, Kovács Dénes, Kéri Nagy Béla.

L U D V I G H O L B E R G : J E P P E

Aki a mennyországba itta magát

Vándortémát dolgozott fel a dán Holberg 1723-as darabjában, a *Jeppében*. A Báró és emberei egy részegen hortyogó parasztba botlanak az utcán. Ugratásképpen átöltöztetik, a Báró ágyába fektetik, és elhítetik vele, hogy ő maga a Báró. Az urak azonban hamar megelégednek a tréfát, a paraszt pedig - miután ismét holtrészeg-re issza magát - megint a trágyadombon ébred.

Holberg a (Calderón és Shakespeare által is feldolgozott) témából jellemrajzot s nem helyzetvígjátékot írt. Darabjában egyértelműen arra tevődik a hangsúly, hogyan részegedik le Jeppe, majd miként viselkedik az úr szerepében, illetve végül hogyan dolgozza fel a csalódást, „báróságának” elvesztését. Holberg ekkor csavar még egyet a történeten: Jeppét nemcsak megtréfálják, hanem meg is hurcolják: bíróság elé állítják, amiért betört a Báró kastélyába, bitorolta az uraság ruháit, kegyetlenkedett a szolgálival. Az ítélet méreg általi halál. Végül Jeppe - miután a mérget helyettesítő altatóval ismét álomba bódítják - a bitófára lógatva ébred. Ő maga azt hiszi, hogy meghalt és feltámadt, a többiek meg röhögnek rajta.

A „dán Moliére”-nek becézett Holberg a *Jepe* alapján közelebb áll a kortárs francia komédiaszerzőhöz, Marivaux-hoz, mint a fél évszázaddal régebbi példaképéhez, Moliérehez. Marivaux-hoz hasonlóan Holberg is az emberi személyiség és a társadalmi szerep közti distancia lehetőségét veti fel. A felvilágosodás kori klasszicismus nagy témája volt ez: az addigi vígjátéki szűzség, komédiapatronok, komikusi szerep-

sors rátestált? Holberg azonban - akinek kalandos életű apja maga is paraszti sorból küzdötte fel magát - kilátástalanabbnak látja a világot, mint Marivaux (például a

teti. A Báró siet levonni a tanulságot: „Most láthattátok, milyen fennhéjázó és zsarnoki módon viselkedik az efféle népség, ha a koszból egyszerre ilyen magas polcra

emelkedik. De hát akit a felettesei tízévi katonáskodása alatt - folytonos rettegésben tartottak, akit a falu előljárói állandóan megfélemlítenek, akit ráadásul még a felesége is rendszeresen ver, az nehezen ébredhet öntudatra. Inkább a részeg bódulatba menekülhet, legfeljebb csak álmokkal hitegetheti magát. Így fordítja saját javára a tréfát: „Ne legyen Jeppe Berg a becsületes nevem, ha nem igaz, hogy a Paradicsomban jártam.”

A Holberg-darab magyarországi ősbemutatója nem társadalmi aspektusból, hanem a személyiség nézőpontjából közelít a történethez. Tóth Miklós kaposvári rendezése - a darab jellegének megfelelően - elsősorban Jeppe jellemrajzára koncentrál, de jóval mélyebb analízisre törekszik, s ezáltal tragikomikusabb figurát teremt, mint Holberg. Az átverés történetéből Kaposvárott az álmok és illúziók belső drámája születhetne meg - ha a darab elég jó alapot biztosítana ehhez. De úgy tűnik, a Holberg-mű nem olyan mély, mint amennyire a kaposvári előadás alkotói komolyan szeretnék venni. A komolyan vétel most nem komolykodást jelent: az előadás nem csorbítja a darab humorát, csak igyekszik előhívni a farce-ból a magvasabb komédiát. Ehhez azonban talán radikálisabb szövegváltoztatásokra lett volna szükség.

A kaposvári szövegváltozat, amely

Kúnos László erre az alkalomra készült fordításán alapszik, egyrészt pontosabbá, hangsúlyosabbá teszi Jeppe motivációit.

Egy környezetnél érzékenyebb figurát ismerünk meg, aki a világ durvasága miatt - önérzete, önbecsülése védelmében - fordul az italhoz. Jeppe nem hagyja, hogy letaglőzza a többszörösen



körök - Beaumarchais-nál, *Molnár Piroska (Nille) és Gyuricza István (Jeppe)* Goldoninál, részben Gozzinál

is - hirtelen megteltek élettel, és magára az életre kérdeztek rá: vajon szükségképpen az-e az ember, akinek született, és szükségsszerű-e, hogy azt az életet élje, amelyet a

A *rabszolgák szigetében*). A társadalmi szerepek nemigen fordíthatók meg, Jeppe bárónak öltöztetve is paraszt marad, „udvartartását” is pórias reflexek alapján leckéz-

durva tréfa: a megalázottságból egy éteribb világ illúzióját építi fel magának. Beszélhet neki bárki bármit, ő tudja, hogy a mennyországot látta. Jeppe komikus alak, mert valóban vak a valóságra, de tragikus figura is, mert az élet értékeinek védelmében kényszerül az italba, hazugságba menekülni.

Ugyanakkor a kaposvári szöveg árnyaltabbá, kidolgozottabbá, ötletgazdagabbá teszi a darab többnyire vázlatos szituációit. Itt például záporoznak a különféle szellemes ötletek, hogy miként is tréfálják meg a Báróké a lábuk előtt hortyogó részeg parasztot (Holbergnél azonnal kész a megoldás). Újabb tréfák épülnek be a kastélyban játszó jelenetekbe is, továbbá valódi szem-

kel. Hiába olvassák rá, hogy mit tettek vele, mikor hogyan verték át, ő megingathatatlan marad, ragaszkodik ahhoz a valósághoz, amelyet a tréfa következményeként átélt. Itt - az eredeti művel ellentétben - nem a Báróké az utolsó szó, hanem a címszereplőé. Az ő szavai zárják a darabot, azaz mintegy neki szolgáltat igazságot a szöveg: „De én a mennyországban voltam. Es csodákat láttam. Mit tudtok ti arról? Meghaltam és feltámadtam. Mert én a mennyországban voltam, értitek? Es még egyszer odajutok. Es inni fogok, és addig iszom, amíg újra odajutok.”

A kaposvári változat alkotói sem segítettek azonban a darab szervi baján. Holberg

márossal való jelenetei aránytalanul rövidek a feleség és a címszereplő hosszú monológjaihoz képest.) Talán tanácsosabb lenne valamiféle életképből indítani a történetet, így Jeppe átváltozása is követhetőbbé válna. Ha nem csak a szavaiból ismernénk meg a durva valóságot, akkor indokoltabbnak éreznénk azt, ahogy magában felépíti az illúziókat, ahogy megaláztatásaiban egyre erősebben ragaszkodik az álmaihoz.

Tóth Miklós rendezése azonban kitér az életképi megközelítés lehetősége elől. Érthető, hogy nem a XVIII. századi paraszti világ jeleneteit kívánta színre vinni. Az önkéntelenül kínálkozó, tradicionális megközelítés helyett a realizmuson túli színház kifejezőeszközeit kereste. Absztraktabb, stilizáltabb, a vizualításra erőteljesebben építő előadást rendezett, mint ahogy azt a magyar színpadokon megszoktuk. Egyszerűsített formáival, egynemű, de erős színeivel úgy hat az előadás látványvilága (tervező: Ágh Márton), mintha mi, nézők is az egyik kábulatból a másikba zuhanó Jeppe delíriumos szemével látnánk a világot. Csakhogy ennek egy folyamat végeredményének s nem kiindulópontnak kellene lennie. Előbb meg kellene ismernünk Jeppét, hogy azonosulhassunk vele, előbb a reális valóságát is látnunk kellene, hogy a benne születő varázslatot átérezhessük.

Az előadásnak azonban már az első jelenete is stilizált térben játszódik: a leeresztett vasfüggőnyt színes fények világítják meg. A lehangsúlyosabb két ferde fénycsík, mely a vasfüggőny ajtajától halad V alakban felfelé. Ezek az ég felé nyúló színes csíkok a legtöbb képben ott láthatók a színpadi tér peremén (annak elrajzolt perspektíváit is érzékeltetve). Ez a motívum folytatódik majd akkor, amikor Jeppét egy magasból lelógatott ágyra fektetik, amikor a bíróság tagjai a magasból leeresztett „székeken” helyezkednek el, illetve amikor Jeppét az égből lelógatott kötelekre függesztik a bitófán. Az ég és föld között való lebegés ily módon az előadás legerősebb vizuális motívuma lesz. Ezt erősíti az is, hogy a magasból lelógatott bárói ágy később átváltozik bírói pulpituussá, majd kocsmasztallá. Miközben az előadás végén Jeppe fogadkozik, hogy a mennyországba issza magát, el is indul felfelé az asztal. Lám, a csoda tényleg megtörténhet vele.

Ágh Márton díszletei egyszerűek, ötletesek, poétikusak. Csak néhány, többnyire kétdimenziós elemet használ, de ezekből hatásos színpadképeket teremt. A játékeret nagyrészt üresen hagyja, de érzékletes vizuális környezetet varázsol köré. (A díszlet előnye az is, hogy gyors, tehát hatásos helyszínváltásokat tesz lehetővé.) A kocsmát például embernél nagyobb flaskát idéző kijárat jelzi középen. A fekete háttérfüggönyből kimetszett forma mögött világos hátteret látunk, melynek színei többször is változnak. (Szellemes megoldás, ahogy a kocsmai hordó egy csapóajtó segítségével egy pillanat alatt eltüntethető a süllyeszűben.) A kastélyban játszó jelenet hátterül például vörös, stilizált klasszicista oszlopsor szolgál. A bírói jelenethez börtön-



Jeppe: Gyuricza István (Simarafotók)

besítéssé, leleplezéssé változik a történet befejezése: Holbergnél egy kocsmai vendég meséli el - a címszereplő füle hallatára -, hogy miképp verték át Jeppét, aki erre megalázva eloldalog. A kaposvári változatban viszont Jeppe álmai, illúziói védelmére

ugyanis eleinte nem helyzetekből bontja ki a jellemrajzot, a darab expozíciójában monológ monológot követ, s az átverés során Jeppe végül is úgy kerül át egy másik szituációba, hogy nem láttuk őt a saját közegében viselkedni. (A feleségével és a koc-

rácsokat idéző komor falak ereszkednek le. A helyszínek változnak, de mindegyik színpadképben szerepel egy változó helyzetű és változó megvilágítású korong -- mintha a nap útját és fényváltozásait követhetnénk. Végül a korong a magasba emelkedik, és leereszkedik egy jóval hatalmasabb másik. Az előbbi fehér, az utóbbi vörös fény világítja meg: íme, a naplemente, de feljött már a hold is. Ezzel a finom vizuális jelzéssel érzékelteti az előadás, hogy valójában egyetlen nap eseményeit látjuk. Jeppe magasba emelkedéséhez ez a bíborvörös al-konyi fény adja a hátteret.

A díszletek összhangban vannak azzal a rendezői törekvéssel, hogy az előadás elemei visszautaljanak a klasszicizmus stilizált formáira. A Báró például eleinte egy, a színpad előterében oldalt állított székből figyeli Jeppe ugratását, éppúgy, ahogy a klasszicista színház előkelő nézői is a színpad szélén foglalhattak helyet. A szereplők gyakran fordulnak az előadásban közvetlenül a nézőkhöz, leplezetlenül hozzájuk beszélnek, hangsúlyozzák és nem elrejtik a színpadi szituációt. Az a gyanúm, hogy valahogy így működhettek a Molière-darabokban a klasszikus „félrék”, illetve a komikus gajmonológok.

Gyakran a mozgások is koreografáltak tűnnek; a commedia dell'arte túlzásaira, elrajzolt mozdulataira ismerni bennük. Mintha kisebb lazzók is beépülnek a játékba: ilyen például az a jelenet, amikor a Báró a kocsmadvaron vizelni készül. Szellemes, sokértelmű az a mozgásetűd is, amikor a Báró és udvartartása üvegparavánok mögül figyeli Jeppe kastélybeli ébredését. A mozgó üvegparavánok időnként afféle görbe tükörként működnek, ahol Jeppe saját torzképével találkozhat egy-egy őt ugrató szereplőben, máskor meg átlátszó

falként funkcionálnak: a vak is láthatná, amit Jeppe nem vesz észre.

Van azonban még egy nagy baj Holberg darabjával. Igazán csak egy szerep van megírva benne: Jeppéé. A címszerepet játszó Gyuricza István maximálisan él is a szerep kínálta lehetőségekkel. Egy mélyen jellemzett, szeretni való részegzet formál meg, aki nem csapja be önmagát, amikor az illúziókhöz fordul. A rendező színészvezetését dicséri, hogy Gyuricza játékában új színek jelentek meg: mert visszafogott, csendes, magába forduló lenni.. Figurájának tragikus, melankolikus színei is vannak, viszont feltartóztatlanul veszélyessé válik, amikor rászakad a báróság. Hamar kiderül, hogy a Bárók a tüzzel kezdtek játszani, amikor belevágta a tréfába; csoda, hogy ép bőrrel megúszták. Az ekkor önmagában felfedezett erőt már nem lehet Jeppétől visszavenni. Ezért válik a Gyuricza játszott alak a további leckéztetések folyamán olyan sérthetetlené.

Az ugratásban részt vevő rengeteg szereplőt a kaposvári szövegváltozat - egy 1924-es Holberg-kiadás ötletéből kiindulva - három szereppé vonta össze. A Báró (Kelemen József), valamint a Titkár (Szula László) és az intéző (Sarkadi Kiss János) maguk játsszák el a kastélybeli szolgákat, orvosokat, sőt a bíróság tagjait is. Indokolt ez az ökonomikus megoldás, mert így az átverés terve és gyakorlati kivitelezése nem válik el egymástól. Ugyanakkor a szerepösszevonások következtében kissé kamara-jellegűvé válik az előadás. (Talán ezért is érezzük úgy, hogy hiányzik a Jeppét körülvevő közeg ábrázolása.) Ezen az sem segít sokat, hogy a tréfát kifundáló trió mellett végig jelen van egy női szereplő is. A Szobalány (Fekete Kata) az intéző feleségének kurta szerepéből nőtte ki magát

a férfiakkal egyenrangú figurává. Az előadás egyetlen pontján hatnak zavaróan a szerepösszevonások: a záróképben is ez a négy szereplő jelenik meg parasztruhában, sörshordókat cipelve, Jeppével kötözködve. Vajon kik ők? A Bárók még mindig nem hagyták abba tréfát, és újra őket látjuk? Vagy valóban parasztokat, akik csupán hasonlítanak a Bárókra? Avagy kocsmai ismerőseit képzelte Jeppe az álmaiba? Tényleg csak részeg álom volt minden, ami megesett?

Mind a négy szereplő nagy kedvvel, szellemesen vesz részt a játékban. Közülük Kelemen József Bárója azért emelkedik ki, mert elrajzolt mozdulataival, furcsa testtartásával, bizzar gesztusaival egészen sajátos figurát teremtett. Úgy érzem, a rendezői szándékhoz ez a játéktípus illik a legjobban, mert alapvetően a klasszikus komikus hagyományok stilizációjára épít. Színészi bravúr, ahogy Molnár Piroska Nille, a feleség elnagyolt szerepéből néhány gesztussal hatásos figurát teremt. Hunyadkürti György Jacob, a kocsmáros hálátlan szerepéből formált érdekes alakot.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Ludvig Holberg: Jeppe, avagy a disznók nem jutnak a mennyországba

(Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

Fordította: Kúnos László. Díszlet: Ágh

Márton. Jelmez: Berzsényi Krisztina. Zene:

Dévényi Ádám. Dramaturg: Divinyi Réka f. h.

Fény: Bányai Tamás. Mozgás: Kelemen

József. Rendező: Tóth Miklós.

Szereplők: Gyuricza István, Molnár Piroska, Hunyadkürti György, Kelemen József, Szula László, Sarkadi Kiss János, Fekete Kata.

GOETHE: STELLA

AZ ÜNNEPELT VISSZAÜT

A *Stella* felfedezése eszményien illett volna az ünnepi alkalomhoz: Goethe születésének közelgő kétszázötvenedik évfordulójához. (Felfedezést s nem újrafelfedezést írok, hiszen a darabot e században csak egyszer, akkor is vidéken, gyér visszhanggal vették elő.) Hogy a jószerevével ismeretlen mű hosszú esztendőket egyik legértelmeletlenebb, csak gyatrasága okán emlékezetes színházi vállalkozását hívta életre, szomorú. Robert Sturm rendező egyszerre tett rossz szolgálatot önmagának, színészeinek, színházának, darabnak s költőnek.

Némi mentség a darab bonyolultsága, rétegezettsége lehet. Először is: szűkös külső

cselekményessége okán túlteng benne az interiorizált történeteknek megfelelő, a mai fül számára azonban nehezen elviselhető általános érzelmesség, a sok oh és ah, az - ismét csak mai fogékonyságunk számára - üresnek tetsző eksztatikus deklamálás, amelyet élettel megtölteni csak nagyon erős és nagyon teátrális rendezői látomástól vezérelve lehet. Viszont ennek a látomásnak nagyon is van - volna - miből kiindulnia.

A *Stella* írója igen fiatal, huszonhat éves volt, épphogy túl a *Götzön* meg a *Clavigón*, több mint egy évtizeddel innen az *Egmonton*, a *Tassón*, több mint kéttől a *Fauston*, de amit már letett az asztalra, a

Góti, a *Clavigo* arra vall, hogy nem vetette meg a cselekményességet, és tudott intrikát szőni. A *Stella* külső statikussága, motívumhomálya tehát minden bizonnyal szándékos lehet. Gondoljuk meg, milyen keveset tudunk meg a cselekmény legfőbb lendítőerejének, Fernando állhatatlanságának konkrét indítékairól és megnyilatkozásairól, azt is inkább, mintegy kelletlenül, dramaturgiai muszájból, egy amúgy mellékjelenetbe, Fernando és a tisztartó párbeszédébe sűrítve, amikor is az utóbbi, jellegzetes (noha erősen megkészt, már az akció sűrűjébe csúszott) expozíciós technikával, olyan tényeket gyűjt csokorba, amelyekkel

ő is, gazdája is tisztában vannak. Így sem derül ki azonban egy sereg konkrétum; például hogy Fernando Stella kedvéért hagyta-e el annak idején Cäciliét, vagy csak férfi-csellengése (saját szavaival: „kiégett csavargása”) közben talált rá a gyöngyszemre, hogy milyenek voltak távozásainak körülményei (búcsúzott-e, hazudott-e valamit, vagy csak angolosan lelépett), hogy

hamar kihunyó, örökké továbbálló, újabbat kergető. (Elég csak arra a portréra gondolni, amelyet Peter Hacks a Lottében egy valóságos Cäcilie-Stellával festet róla.) A kereső. Es ahogy Goethe sem tisztázta, sem akarhatta tisztázni magában, hogy Johann Wolfgang-ban mennyi a Don Juan-i és mennyi a fausti elem, hogy a női karok között egymáshoz képest milyen arányban hajszolja a kéjt és

tott befejezés is, ahol a fausti önarcképbe egy további szín vegyül: az az aufklérista utópia, miszerint tisztességes, okos, nemes lelkű emberek képesek lehetnek rá, hogy az interszónális kapcsolatok minden gubancát a józan ész és a humanizmus szellemében kibogozzák. Goethe szeretett volna

hinni ebben az utópiában (már csak saját rossz lelkiismerete megnyugtató végett is), de zseni volt, hát nem hihetett benne; lásd a remekművet, a

Vonzások és választások, ahol négy ilyen tiszta és nemes lélek próbálja az egymás iránti kölcsönös szeretet és tisztelet jegyében racionalizálni és humanizálni a szerelem sötét, meg-zabolázhatatlan alkímiáját, míg-nem ketten belehalnak, ketten tönkremennek a nagy kísérletbe. A dráma az utópia: a nyitott házasság, a kölcsönösen elfogadott háromszög-kapcsolat apoteózisával zárul, amelyet a maguk kis világába bezárt nők és a hozzájuk képest korlátlanul szabad férfi reménytelen egyenlőtlen-sége eleve megkérdőjelez, és elképzelni is rossz, mi történhet a dráma lezárása után, mikor szökik meg Fernando harmadszor is, s ezúttal mindjárt két (lányát is beleértve voltaképpen három) nőtől, s mi minden történik és nem történik addig. Goethe pedig, a

Vonzások és választások írója, bizonyára egyetértett volna az olyan rendezői értelmezésekkel, amelyek a puskinsi „A nép hallgat” avagy a most divatos kétségbeesett *Hamlet*-vagy *Szeget szeggel*-finálék példájára,

kéttértelművé vagy nyíltan tragikummal terhessé színezik az

aufklérista idillt.

Amely idillt egyébként ő maga is igen könnyen, goethei csélcapsággal tagadott meg, a kedvezőtlen, erkölcsi skandalumot kiáltó kritikai fogadtatás és még inkább a szenvedélyesen tragikus szemléletű Schiller hatására, és így páratlan drámatörténeti fordulat állt be: addig, főként Shakespeare esetében, a tragikus befejezéseket volt szokás a szépkelblű közönség kedvéért happy endre fordítani. Ez esetben (bár hasonló indítással) a szépkelblű publikum az ellenkezőjét követelte. Mint tudott, a dráma második változata tragikus: Stella megmérgezi, Fernando agyonlövi magát, Cäcilie magánya véglegessé válik. m igen jellemző, hogy Goethének nem kellett strapálnia magát: nem a darabot írta át, csak új zárójelenetet biggyesztett hozzá, azaz nagyon jól tudta, hogy a mű magától is tragédiába fordulhatna, és elég egy pöccintés, hogy meg is tegye.

Mindez nagyon erős rendezői gondolkodást igényel, és voltaképpen elvben érthető Robert Sturm döntése, aki az absztrakció szálát emelte ki a motringból, és tekerte fel az előadás orsójára. Ahogy mondani szokás, a végletekig lecsupaszított produkció



Nagy-Kálózy Eszter (Stella) és Ráckevei Anna (Cäcilie)

mivel töltötte a Stellától való szökése utáni éveket, azonkívül, hogy egy pontosan megjelölt, tehát hosszas keresést nem igénylő helyen nem talált rá első családjára, továbbá részt vett - hogy miért, nem tudni - egy szerinte is igazságtalan háborúban, hogy miért és miért éppen most jutott eszébe visszatérni második otthonába, a másodiknak elhagyott hölgyhöz. És bár a szerelem ugyebár vak, mégis, a sok hiányzó válasz óhatatlanul felvet egy alapkérdést: tulajdonképpen mit istenít mindjárt két szép, eszes, mély érzésű, tiszta jellemű nő is ebben az állhatatlan és kiszámíthatatlan férfiúban, aki kedden még rajongva ígér örök szerelmet, hogy szerdán bottal lehessen ütni a nyomát? Mindezek a gyanús nagyszámú konkrétumok, amelyeket Goethe - ennyit igazán illik feltételezni róla - minden bizonnyal több-kevesebb szándékossággal „takart ki”, végeredményben egyetlen kérdésben sűrítetők és absztrahálhatók: kicsoda Fernando voltaképpen, és mit akar önmagától és az élettől?

No persze Fernando Goethe maga. Az ifjú, az érett, az öreg. Ez idő szerint éppen úton Friederikétől Lilin (Stella modelljén) át Charlottéhoz. A csélcsap, hamar lobbanó,

az egyetemességet, úgy mentette fel Fernandóját is az alól, hogy e kérdésekre választ kelljen adnia. Gondoljuk meg, hogy Fernando helyzete egy „Színjáték szerelmeinek” alcímű dráma hőiséhez képest igazán különlegesnek mondható: két olyan nő között vívódik, illetve hergeli magát irántuk friss érzelmekre, akiket egyszer már totálisan - a menekülésig menően - megunt. Ez, ősi, távol-keletien egyszerű konvenció értelmében, annyit tesz, hogy igazából nem a nők izgatják. Goethe Fernandója egy korai Faust, aki önmagát és a dolgok értelmét keresi (még elhagyott lánya is elismeri, hogy „itt valamelyest az ember szabadságáról van szó”), egyszerre hajszolja a pillanatot és az örökkévalóságot, s hogy közben egy Marie, egy Cäcilie, egy Stella, egy Gretchen, a pillanatok istennői letört rózsabimbóként (a Heidenröslein-dalra való asszociálás Robert Sturm nem alaptalan leleménye) kötnek ki a végtelenbe vezető út menti árokban, az ehhez képest mellékes, noha sorsuk a hőst bár muló, de mélységes, önmarcangoló büntudattal tölti el, ami egyébként szervesen hozzátartozik a fausti ember jellemképéhez.

Ennek fényében értékelhető a sokat vita-

született: nyolc szereplőből (és a statisztériából) öt maradt; öt, egy komplett es-tét bőven betöltő felvonásból egyetlen, tagolatlan, szűk hetvenöt percet igénylő keresztmetszet; változatos díszletekből (fogadó, budoár, kert, hálósoba, nyílt színi változás) egyetlen, néhány sejtelmes-szimbolikus elemmel berendezett absztrakt tér. A szereplők meztől vannak (a két nő valamiért meztelen félkarral is), mint zarándokok a világban és saját életükben, időnként fénykör szigeteli el és emeli ki őket, az éppen nem játszó is végig jelen, háttal a nézőknek (hogyan érzékelik-e a hátuk mögött zajló történeteket, nem derül ki). Így bontakozik ki Sturm szándéka szerint a példabeszéd a kommunikációképtelenségről, arról, hogy a színleg legszorosabb kapcsolatban élők is idegenek egymás számára, és hogy közeledések is, távolodások is illuzórikusak, csak a nyomukban járó szenvedés nem illuzórikus. Sturm az eredeti, idilli befejezést tartja meg, de reménytelenségbe, keserűségbe fordítva.

Természetesen elképzelhető, sőt, jogosult ez a megközelítés, ám ilyen alapon bármely, az abszurd előtt keletkezett drámai szöveg abszurdizálható, csak meg kell fosztani a maga művészi specifikusságától.

tő, ha a nyelv mögött emberek helyett csak sablonok, funkciók állnak. Néhány hete Peter Stein egykori színházában, a Schaubühnében láttam a darabot, és nem szívesen hivatkozom itt rá, mert minden összehasonlítás tisztességtelen lenne; szerencsére az előadás, noha Andrea Breth rendezte, és a két női főszerepben. Jutta Lampét és Corinna Kirchhoffot lehetett látni, nem volt igazán jelentős, így annyit mégis méltányos elmondani, hogy a néző ismét azzal a Schaubühne-realizmussal találkozhatott, amelyet az abszolút artisztikum emel túl önmagán. Volt hatalmasságában lenyűgöző színpad, amelynek autentikus, sőt, önmagukban meghitt berendezési tárgyait a köztük lévő térbeli távolság idegenítette el, volt hitelességében stilizált kosztüm, volt adekvát, jó háromórás terjedelem, kijátszott és a maguk teljességében és részleteiben egyaránt megélt külső és belső konfliktusokkal és ennek megfelelően kiteljesedő, komplett jellemekkel, akik „csak” annyira titokzatosak, mint minden ember önmaga és a többiek számára, és mint amennyit kapcsolataink kiismerhetetlensége, földi létünk talányossága indokoltta tesz. Röviden: az abszurdításnak az a tömény fuvallata, amely a *Stella* minden színrevivőjét és nézőjét

színpadán a semmi: a létező abszurdoiddá preparált kivonata terpeszkedik el, egy, ilyen találásban alig elviselhető dagályos szöveggel feleselve. Goethe ugyanis nem volt szíves szállítani azt az egyetlen, sűrű képi metaforát, amelytől az abszurd abszurd lesz; ő amúgy XVIII. századi módra komplett drámát írt, még ha - amint erről fentebb szó esett - azon belül meglehetősen rendhagyót is. És bármilyen csodásak önmagukban az előadás elejére és végére iktatott Goethe-versek: eleve gyanúsak, mert az ismeretterjesztő szándékon túl valamit helyettesíteni akarnak, egészen pontosan magát a *Stella* című színművet; mintha egy Shakespeare-dráma felvezetését és kicsengettetését a rendező a szonettekre bízna. A cselekmény szempontjából mulhatatlanul szükséges „kinn”-ek és „benn”-ek, időmúlások, belső folyamatok, szándékosan persze, elmaszatolódnak, összefolynak, magukkal sodorva a dráma egész fokozatosságát, minden stációját. Helyettük egyetlen tömböt kapunk, amely azonban belül üres. A történetüktől - drámájuktól - elmesztett figurák akár Sartre *Zárt tárgyalásából* pendliztek volna át: a pokol a többi ember (kivált a másik nemhez tartozók). Itt valóban nem sokat számít, kicsoda Fernando, és mi üzi-



Bubik István (Fernando) és Nagy-Kálózy Eszter (Schiller Kata felvételei)

Kérdés, hogy mi az, ami megmarad. A *Stella* esetében a nyelvi dagály (ennek eltüntetéséhez nem elegendő a mégoly drasztikus rövidítés sem, az egész szöveget húzni kellene), ami nem éppen üdi-

megcsapja, itt Goethéből, Goethe darabjából és Goethe alakjaiból volt lepárolva, nem pedig pusztán egy általános XX. század végi rendezői életérzésből.

Az Új Színház kis stúdiójának parányi

hajtja; mintegy Goethe bosszújaként Bubik István interpretálásában időnként úgy fest, mintha nem egy abszurd drámából, hanem A *miniszter* félrelép-ből keveredett volna elő, és együttérzést esdve kacintana ki a né-

zókra: most mondják, micsoda slamasztikába keveredtem már megint a... no, mondjuk, az izgága vérem miatt. Egyebet Bubik nem is tud láttatni a figurából, legföljebb még némi önirónián kívül, bár érződik, hogy ez inkább menekvés a tartalmas instrukciók hiánya elől, hiszen nem derül - nem derülhet - ki, hogy voltaképpen mi is az, amin önironizál. És amint homályban marad a Fernando érzelmi-szexuális fűtöttsége és ingatagsága mögötti, egyszerre mélyen átért és kacérul elszenvelgett metafizikai dimenzió, szükségképpen arra sem derül fény, hogy a két nőt viszont a férfi szubjektíven interpretált és megélt külső-belső adottságain túl ez a számukra elérhetetlen, tehát titokzatos és izgató dimenzió is megérinti. Nagy-Kálózy Eszter (Stella) a maga ré-

széről a szerelemről úgy általában szóló, üres és szenvelgő szavalásba menekül, pedig külső adottságai alapján eszményi Stella is lehetne; Botos Éva (Lucie) a nyelvvelő kotnyelességet találta ki magának figura helyett. Egyedül Ráckevei Anna nem tudja megtagadni magától, hogy fél szemmel Goethére ne sandítson, és alakításába bele ne vigyen valamit Cäcilie sprőd-ségéből, sértetten kaján kis elégtételeiből, lamentáló önsajnálataból, nemesen önzetlen, emelkedett szövegeinek rejtett duplafedéltségéből; amikor előadja a középkori gróf nyitott házasságáról szóló példabeszédet, néhány pillanatra megérinti a nézőt a dráma sajátos színe.

Remélem, a fentiekből kitűnik: korántsem a mű merész alkotói interpretálása,

mégoly végletes redukálása vagy lecsupaszítása ellen van kifogásom. A *Stellát* és éppen a *Stellát* - számos más változat között - így is el lehet a mai színpadon képzelni. Csak éppen ehhez nem elég Goethéből elvenni; valamit hozzá is kéne adni.

SZÁNTÓ JUDIT

Johann Wolfgang Goethe: Stella
(Új Színház, Stúdió)

Fordította: Görgey Gábor. Díszlet-jelmez: Simon Gabriella. Rendező: Robert Sturm. Szereplők: Nagy-Kálózy Eszter, Ráckevei Anna, Bubik István, Botos Éva, Galkó Balázs.

ARTHUR SCHNITZLER:
KÖRBE-KÖRBE / KÖRTÁNC

NEMI DOMINÓ

Nincs boldogság - állítja a filozofálásra hajlamos katonatiszt egy színdarabban a századfordulón. Boldogság, az nincs - erősíti meg ugyanez idő tájt egy másik

katona, egy másik ország másik írójának másik színdarabjában. Ilyen kicsi a világ! (Es színház az egész.) Az előbbi kijelentés Versinyin ezredestől származik, akit

Csehov doktor beszéltet a *Három nővérben*, az utóbbi pedig ama gróf és dragonyos kapitány közlése, akit doktor Schnitzler (eredetileg szintén orvos) léptet fel a *Körbe-*



Csarnóczy Zsuzsa (A fiatalasszony) és Gieler Csaba (A fiatalúr)

körbe/Körtáncban. Mindkét diagnosztika - mármint a két író - eléggé reménytelenül betegnek látja maga körül az embereket.

Arthur Schnitzler sokáig botrányosnak számító műve voltaképp csak afféle frivol játék. Borongós kedvű stílusgyakorlat, elmés szituációvizsgálat, avulगतó dialóg-parádé. Az alapja briliáns ötlet: egyfajta dominóelv. Nevezetesen a dominójáték elvének érvényesítése a színdarabban: szerelmi (még hogy szerelmi...) párjelenetek jönnek egymás után, melyekben a kettősök egyik tagja mindig megegyezik a következő duó másik tagjával. Így jár a pásztora körbe-körbe, szállnak a hősök ágyról ágyra, hogy végül a korabeli Bécs minden rendű és rangú figurája pörén álljon előttünk. A sor alulról, az utcalánytól indul, és a grófig jut el. Ez az emelkedő vonulat biztosítja, hogy a hősök ne egyenrangú félként kerüljenek össze, hanem az alá-, illetve fölérendeltség határozza meg alkalmi kapcsolatukat. Társadalmilag determinált légyottokról van tehát szó, melyekben kinek-kinek kijut az egyszer fent, egyszer lent. Attól függően, hogy a soron következő aláválasztásnak éppen alanya vagy állítmánya az illető. Mert a helyzetet általában az uralja, aki magasabban posztol a hierarchiában. (Ezt a dominanciát Kornis Mihály a maga hazai verziójában, a Körmagyarban talán még precízebben kidolgozta, mint Schnitzler az eredetiben.)

Bal Józsefet, a József Attila Színház alkalmatlan nézőterű pinceelőadásának rendezőjét ez a társadalmi keveredés-kavarodás érdekli a legkevésbé. Ő a *Körbe-körbe* (Bródy Sándor fordítása) indítóképével azt sugallja, hogy mindegy, ki kicsoda. Tüzoltó vagy katona, naplopó, burzsoá, utcalány, szobalány, egyre megy. Valamennyi szereplő negligzában ül a díszletben színen (díszlet: Éberwein Róbert), egymástól szigorúan elkülönülve, könyvbe mélyednek mind. A szerény fehéremű-felhozatal láttán meg sem tippelhetjük, melyik rongy az utca rongyáé s melyik az úriasszonyé. Az urak pedig végképp megkülönböztethetetlenek. Gatyában minden férfi le van gatyásodva. (Jelmez: Földi Andrea.)

A kezdőkép után a ráérőbb szereplők hirtelen kellékessé, díszletezővé és öltöztetővé lépnek elő, s felkészítik kollégáikat az esedékes jelenetre. A kettősök - Bal így látja és láttatja - egytől egyig súlyos játszmák, s többnyire vereséggel felérő győzelmekkel érnek véget. Bal érzékenynek mutatkozik az iránt, hogy a nőkben - főleg az első, alsó jelenetekben - remények csillan-nak, vágyak ébrednek a gyengédség iránt, érzelmek születnének készségesen, de mind-ezeket gyorsan és brutálisan földbe tiporják a férfiak. Sztarenki Pál durva nevetésű, érzéketlen katonája úgy válik két kis dramolett negatív hősévé, hogy voltaképp indokolatlanul kérnénk számon rajta a pozitívumokat. Csakhogy itt még a félrebicsakló hangú Ullmann Móni bakfislétküvetű, plüssállatkával alvó utcalánya is azt várna el egy kóbor katonától, hogy az Igazi Szerelmek képében lépjen elé. Román Judit két masnis, durcás szájú szobalánya is mintha

vakon keresné az emberét, amikor a hangoskodó, duhajkodó katona célratörő udvarlását fogadja.

Bal rendezése az első két kép után tudatja, hogy a java most következik. Amit eddig láttunk, két rövidke, elnagyolt szcena volt abból a közezből, amelyet a szerző bizonyára kevésbé ismert, mint a következőket. Magát a szaggatott vonalat (Schnitzler a darabban ezzel jelzi a szexuális aktust) sötétben húzzák meg a szereplők, barokk muzsikák hangjaira. A szobalány és A fiatalúr jelenete előtt azonban megjelenik egy színész, s zseblámpát kínál az érdeklődő nézőknek. Ettől kezdve nem maradhat titokban, mivel töltik a játszó az ominózus pillanatokat.



Csarnó Zsuzsa és Háda János (*A férj*) (Koncz Zsuzsa felvételei) Izzadó tenyerekből fények jeleneteket.

ficeregnek a színre, s kukkolhatóvá teszik az aktus változatos stilizációit. (Megjegyzem, Bal József már egyvel korábbi, nyíregyházi rendezésében, *Az ifjúság édes* madarában is efféle tisztas távolságba vonatkoztatott el a szerelmeskedés prózai pózaitól. Ott Szalma Tamás vad körköt rótt egy gurulós kerekű ágygal, melyen Szabó Tünde élvezte a gyönyört, itt Gieler Csaba fiatalura előbb mámorosan rollerezik A szobalány körül, majd jópofa kettős tűzijátékkal ünnepli Csarnó Zsuzsa fiatalasszonyával az orális aktus sikerét.)

A rendezőileg közbeiktatott cezúra annál is indokoltabb, mert a negyedik képben kezdődő fiatalasszony-jelenetek hosszabak, gazdagabban motiváltak és nem utolsó sorban vígjátékibbak, mint az azt megelőzőek. Végére is a fiatalúr nem várt szexuális kudarca már-már mulatság forrása, és Csarnó Zsuzsa maximálisan ki is használja azt a hálás színészi lehetőséget, melyet a partner mondása (: csőd) kínál.

A következő szcena - Háda János hatásos férjalkítása - már-már parodisztikus jellemzése a szigorú erkölcsöt inkább csak valló és követelő, mint követő polgárnak. A férj második megjelenése, kalandja kis kedvessel némiképp alulmúlja a várakozást, mivel Lévy Viktória meglehetősen keveset

nyújt édesből és negédesből. A kis kedves voltaképp a győztes nő a darabban. Az egyetlen hölgyemény a színen, aki mindent elér, amit csak elérni akarhatott. Lehet valami sajátos vonzása, amitől a vele kapcsolatba kerülő férfiak nemcsak megszerezni óhajtják, de megtartani is. Az ő ázsióját nem rontotta, hogy lefeküdt, sőt. Titokzatos csáberejét Lévy nem teszi láthatóvá, érzékelhetővé. De második szereplését legalább felvillanyozza Az író játsszó Sággy Tamás, aki a maga Reviczky Gábor-os fejével, révült lendületével, fiatalos humorával az előadás legkellemesebb, legélvezetesebb részévé teszi A kis kedvessel, majd a Kocsis Judit karakterisztikus színésznőjével ját-szódó

Kocsis jó másodsor is, íróilag elnagyolt párharcában A milliommossal, akit Katona János mintha betegre venne. A néző (mondjuk én) szinte aggódik ezért az emberért, baja ne essék a nagy nemi huzakodásban, majd hirtelen elrestelli magát naivitása miatt, látván, hogy A katona pillanatok alatt képes átváltani az esendőségről a gátlástalan kabaréstílusra.

A tét nélküli utolsó jelenet után ismét egybegyűlnek a szereplők, hogy immár felöltözve folytassák az olvasást. A begombolozottságba dermedő záróképpel véget ér a vetélkedősorozat, melyben Bal József szinte folyamatosan számoltatta velünk az állást. A végeredmény nyolc:kettő a férfiak javára.

A Stúdió K Körtánc-előadása jóval kevésbé mászik bele a férfi és nő között zajló örök küzdelembe. Fodor Tamásék pincehelyiségét ezúttal szinte orfeumi hangulattal ruházza fel a függöny, a díszlet, a kellemes zongoraszó és a jelenetek közötti pajzánka kupléegyveleg. (Mindem szereplő énekel egyet, majd saját kezűleg feltekeri a függönyt a soros átdíszletezés után. A zenés teljesítmény meglehetősen szélsőséges, bár



Nagy Mari (A színésznő) és Csák Zsolt (A költő)

zömmel bájosan ironikus. Czipott Géza zongorajátéka hol beleélős sanzonozást, hol nekibúsulós mulatóst, hol esztrádpárodíát kísér. Nekem az tetszett a legjobban, hogy Homonnai Katalinnak a szíve oly tele-tele-tele.)

Németh Ilona színpadképe szellemes is, látványos is. Egyfelől festett mása a valóságnak - a századelő stílusában -, másfelől éppen beleér a valóságba. (Például ha orgonabokor pompázik a függöny mögül előbukkanó vásznon, akkor az egyik ága váratlanul igazi orgonába torkollik.) A díszlet leglétezőbb elemei - különböző bútor-darabok - lomként viselkednek: amikor nem játszanak, kacatként halomba gyűlnek a színpad előtt.

Ebben a játékosan teátrális tárgyi közegben a szereplők is csak félig-meddig mutatják magukat valós figurának. Inkább típusokat villantanak fel, és stílusokat vezetnek elő. Parodisztikus hangsúlyt kap majd' minden szó, enyhén elrajzolt a mozgás, kinagyított a gesztus, forszírozott a nevetés. Csabai Judit utcalánya nagyúri dámának igyekszik kiadni magát, miközben testét árulja a koszos Dunaparton. Szabó Domokos bakája legalábbis századosi göggel dülleszkedik, amikor magáévá teszi Eszes Fruzsina romantikára vágyó szoba-lányát. Szép Eszes megadó simulékonyasága, amellyel aláveti magát Tzafetás Roland (fiatalúr) akaratának, s az a szolid vágyakozás vagy alázatos kötelességtudás, ahogy folytatná még a szeretkezést az aktust megzavaró csöngetés után. Az együttlét ábrázolása egyébként állóképszerű; az éppen

egymásnak eső hősök belemevednek a pózba, s piros fények villódnak, miközben bécsi valcer szól a zongorán. (Valahogy így volt ez, kimevített pózokkal, Fodor Tamás 1990-es szolnoki rendezésében is.)

Nyakó Júlia fiatalasszony-jelenetei a leginkább bombasztikusak az előadásban: Nyakó látható élvezettel karikírozza a kikapós szép-asszonyt, s lelkes partner a férjet játszó Huszár Zsolt is. Homonnai a legelbűvölőbb, aki A kis kedves - illetve Györffy Miklós fordításában: A cukorbaba - szerepében egyszerre hamvas és rutinos, naiv és rafinált, gyermeki és buja. A költőt megformáló Csák Zsoltnak alaposan meg kell küzdenie, hogy a Homonnai-féle leányzó, majd Nagy Mari nagy ívű színésznő-paródiája mellett neki is jusson a figyelmünkbe. Hannus Zoltán második grófi jelenése után itt is színre lép újra az összes szereplő, s elzengi a korábban egyszer már jelenetközileg elhangzott Uncili, smuncili-számot. Dült

gúnnyal éneklük képünkbe az édesen gügyögő dalt. Valószínűleg arra gondolnak, hogy a tíz szerelmeskedés, amit bemutattak, sok mindenről szólt, csak a szerelemről nem.

Tudjuk, persze. Itt volt ez a két csendes, rendes, korrekt, súlytalan előadás, meglehetősen érintetlenséggel lehetett végignézni. Talán mert száz évet öregedett a világ a mű születése óta. S mondhat-e újat nekünk ezen az ezredvégen Schnitzler doktor a múlt század végi darabjával? Csehov kolléga valahogy jobban tartja magát.

STUBER ANDREA



Homonnai Katalin (A cukorbaba) és Csák Zsolt (Illoszky Béla felvételei)

Arthur Schnitzler:

Körbe-körbe

(József Attila

Színház,

Aluljáró)

Fordító: Bródy Sándor.

Játéktér: Éberwein Róbert.

Jelmez: Földi Andrea. Iro-

dalmi munkatárs: Egressy

Zoltán. Dramaturg: Szokolai

Brigitta. Rendező: Bal József.

Szereplők: Ullmann Móni,

Sztarenki Pál, Román Judit,

Gieler Csaba, Csarnóy Zsu-

za, Háda János, Lévy

Viktória, Sággy Tamás, Kocsis

Judit, Katona János.

Arthur Schnitzler-Kornis

Mihály:

Körtánc

(Stúdió K)

Fordító: Györffy Miklós. Lát-

vány: Németh Ilona. Drama-

turg: Szeredás András. Zenei

szerkesztő: Korányi Tamás. A

zongoránál: Czipott Géza.

Rendező: Fodor Tamás.

Szereplők: Csabai Judit, Sza-

bó Domokos, Eszes Fruzsina,

Tzafetás Roland, Nyakó Júlia,

Huszár Zsolt, Homonnai Ka-

talin, Csák Zsolt, Nagy Mari,

Hannus Zoltán.

KIRÖPÜLÉS ELŐTT VIZSGADRUKK AZ ÓDRYN

Székely Gábor rendezőosztálya negyed-éves, a hat növendék tavaszi vizsgája elvileg nagy jelentőséggel bír: az eddigi zártkörű vizsgák után közönség elé lépnek munkáikkal, és mivel az ötödév legfőbb feladata egy „külső” diplomarendezés, így egyúttal arról is számot adnak, meddig jutottak főiskolai tanulmányaik során. A kívülről tehát azzal a várakozással ülhetne be ezekre a vizsgákra, hogy egy új rendezőnemzedék teszi le névjegyt, mintegy „kiröpülés előtt”; ez azonban valójában egyáltalán nincs így. Szó sincs nemzedékről, hat teljesen különböző emberről van szó, nem nagyon lehet rájuk fogni semmilyen közös vonást, és ez így is van rendjén, esetleg csak a művészeti élet dögevői sajnálkozhatnak, akik folyton kimutatni- és megideologizálnivaló után kajtatnak. Mivel rendezővé érni nem öt évbe sűrítendő folyamat (a növendékek már előélettel kerülnek be, és a diploma még nem egyenlő azzal, hogy valóban kész rendező valaki), ezért az osztálytársak a maguk külön útjainak vagy inkább útkereséseinek nagyon különböző szakaszában járnak, tehát nehezen vethetők össze egymással. Ráadásul a szabadon választott feladat két ártatlannak tűnő kitétele is alaposan megszórja a mezőnyt: az Ódry Színpadon kellett egyfelvonásost rendezni. A főiskolai kisszínháznak rendkívül előnytelen a tere, mostanság már az előszínpadhoz is újabb előszínpadot ragasztanak, és minden egyéb trükköt bevetnek, hogy „lejöjjön” az előadás a színpadról, de ha a rendezőjelölt nem valami szerencsés dísz-letet választ, mindjárt az első lépésnél nagyon megnehezíti a saját dolgát. Ezenkívül a vizsgázók közül többen talán kevesellték az egyfelvonásosok mélységét, lehetőségeit (a műfajnak kiveszett a kultúrája mifelénk), és hosszabb műveket nyírtak rövid, sportos fazonra, míg mások a „szimplább” egyfelvonásost belülről próbálták meg felpumpálni. Mindenesetre a hat választás közül egyik darab sem látszik visszaigazolni a belé vetett bizalmat.

MIT CSINÁL A KONGRESSZUS?

Nehezen tudom elképzelni például, hogy Dézsi Szilárd mit akart Ódön von Horváth

darabjától vagy inkább darabocskájától. Mivel a mű egyes elemeivel kapcsolatban nem döntötte el, hogy mit vesz komolyan és mit nem, semmi sem igazán nyomasztó vagy igazán nevetséges az előadásban, ettől viszont elérhetetlen messzeségbe kerül a

kapcsolatban is tapasztalhatunk: emberi értékek védelméről szólnak a hivatalos szónoklatok, de az események menetét kökemény hatalmi és üzleti érdekek határozzák meg, és hiába látod, hogy átverés az egész, nem tudsz mit tenni.



Márkó Eszter (Kisasszony), Pelsőczy Réka (Luise) az *Ödön* von Horváth-darabban

vélhetően kitűzött eredeti cél: mosódjon egymásba a két minőség. Biztató árnyjátékkal kezdődik az első jelenet, de aztán a bohózat megfeneklik, pedig ha a helyzeteken és verbalitáson egyaránt alapuló humoros történetösszervezés levezényelve, akkor nincs mit kicsavarni, megakasztani, transzponálni a komorabb betoldásokkal. Unalmasan komolykodó az előadás, nem teremt az alapvetően blőd történethez egy kikacsintásokkal preparált világot. Erős szöveg a *Mit csinál a kongresszus?* a maga feszes dialógjaival, visszatérő motívumaival (szimpla kávé-dupla kávé, jó ember-rossz ember, becsületszó), ezek sokkal több stilizált játékot bírnának el, és szólhatna is valamiről a darab (ha már ezt választja valaki, és ügyesen húzza meg, mint Dézsi is tette), persze nem a prostitúcióról, hanem arról a torokszorító viszonylagosságról, amit például a jugoszláviai eseményekkel

Várnám, hogy az orrom alá dörgölgék ezt a mindennapi irracionális, ám ehelyett néha balsejtelem fog el: talán arról akar szólni az előadás, hogy tehetnek-e az utcalányok a saját sorsukról? De ha elhessegetem ezt az elkésztő gondolatot, akkor is ugyanazt látom: meglehetősen jellegtelen díszletben egy túlságosan kiszámítható előadást, amely kis hatásfokkal, bátoratlanul absztrahál, pedig példázatszerű szöveggel dolgozik. A szereplők hús-vérnek színtelenek, bábfigurának nem elég harsányak. Pelsőczy Rékát szuggesztív színpadi jelenléte főszereplővé avatja, mellette inkább csak megbízhatónak tűnik Huszár Zsolt és Horváth Virgil, előbbi poentírozással, utóbbi mozgáselemekkel igyekszik meghaladni a szövegfelmondást, de egyikük sem túl sok meggyőződéssel teszi.

DON PERLIMPLÍN ÉS BELISA SZERELME A KERTBEN

Bodnár Zoltán még a H betűig se jutott el a könyvtári polcon, már a G-nél ráakadt García Lorca költői finomságú miniatúrájára, ám ezzel a jellegzetes törekenységgel nem sokat bíbelődve a darab ürügyén irdatlan szcenikai machinációkba fogott. De hiába a nagy apparátus, ha a hátunkon mégsem futkos a hideg a végére: mibe kapaszkodjunk, ha a látszat valóságként képes funkcionálni még a szerelemben is? Szintén ígéretes a kezdés: a koboldok és a hozzájuk hasonlóra maszkírozott zenekar könyvekkel telerakott, kétszintes díszletben vannak elhelyezve, ennek azonban a későbbiekben semmi jelentősége, esetleg időnként némi hatásadászat okából könyvtárakat hullajtának alá. Maga a szöveg valami mesketedeklamációban szólal meg; dekoratív hangzásban, ám különösebb értelmezés nélkül vezetődik elő a lorcai szürreál-rokokó. Kapunk viszont bőven élőzenét, trégeren mozgatott reflektor-napfelkeltét és a finom kis kobold-betét helyett valami égszakadás, földindulást

lángcsóvával, füstgéppel, pásztázó reflektorokkal, rap-szövegeléssel, meg ami belefér. Don

Perlimplín-nek, ennek a nagyszabású skizofrének, a szenvedélyt elkésetten megélő örök gyereknek a lélekbugyirairól keveset tudunk meg, a színészi játék többnyire alibi szöszmötölés-ben merül ki. Viszont jól sikerült például a nászéjszakai ügyetlenkedés: Szücs Kriszta igazi ősnőstény, Végh Péter kellően aszexuális. Utóbbi azonban nem bírja szusszal a főszerepet, pont a tragikus végkifejletre válik végképp színtelenné. Főiskolai előadásnál mindig kérdés, hogy a színészhallgatókon kívül milyen arányban legyenek vendégek az előadásban, és fontos-e egy vizsgánál a „korhű” szereposztás. Ezúttal Bodnár Zoltán kizárólag vendégekkel dolgozik, és érdekes színfoltja az előadásnak a két „igazi öregasszony”: Szakács Eszter és Almási-Albert Éva.

POURCEAUGNAC ÚR

Molière megpróbált annak idején tragédiát írni, de nagyon nem ment neki. Megmaradt

becsületes, kétkezi komédiaszerzőnek, de mivel rendkívül érzékeny író volt, aki inkább akaratlanul, mint akarva „belegondol” a felhasznált sablonhelyzetekbe, és nem tudatosan ugyan, de belső okokat kutat, ezért mindig van a vígjátékaiban valami tragikus is. Egyszerűen olyan „jól van megírva” a kigúnyolni kívánt típus, hogy akár azonosulni is lehet vele. Akár. De nem feltétlenül és kötelező érvénnyel: éppen a csak felmerülő lehetőség az izgalmas az egészben.

Itt van például Gömböc úr (az eredetiben Pourceaugnac, és Rusznyák Gábor szöveg-változatában a francia név szerepel), akivel

nevezőre hozni, mint egy büféasztalnyit, hogy egyáltalán esélye legyen érzékelni: mikor mi a vicc. Nem is arról van szó, hogy minden tréfa mellé útmutatót kellene mellékelni, de hát a szájbarágás és a zagyvaság között elég széles sáv van, jól elférhetne benne ez az előadás is.

Úgy tűnik, Rusznyák a főszereplő személyével igyekezett biztosra menni, és Magyar Attila már nem először bizonyult kétélű fegyvernek. Karakterszínészből alapvetően kétféle van: az egyik a szereplő karakterét játssza, a másik a sajátját. Utóbbi a komikus, a bohóc típusa, aki mindig ugyanolyan, mindig önmagát adja, és a jó



Somody Kálmán (Oronte), Kocsis Gergő (Sbrigani) és Balla Eszter (Julie) a Pourceaugnac úrban (Bartos Ádám felvételei)

nagyon kegyetlenül elbánnak, holott ő igazán nem akart rosszat senkinek, jó szándékúan házasodni szeretne, arról meg nem tehet, hogy nem szép és fiatal, amilyennek illik lennie egy szerelmesnek. Szinte már sajnálni lehet monsieur Pourceaugnacot, hogy ilyen kegyetlenül kibabrálnak vele, hogy így megalázzák. Szinte. De jó alapos kiröhögés nélkül sajnálni nem valami érdekes. Értelenség fogadja a közönség részéről, amikor Molière komédiája Rusznyák Gábor rendezésében különösebb előkészítés nélkül komolykodni látszik, és nem is elsősorban a hirtelenség miatt, hanem a komikus alap hiányától.

Nincs stabilra összekalapálva az ősrégi (és jól bevált) receptek szerinti vígjáték. Félreértésfűzér helyett inkább csak magánjellegű poénok köré szerveződik a játék, és ettől nagyon esetlegesnek hat: egy-egy jelenet alaphelyzetét ad hoc jópofaságok homályosítják el. Nem a poénok eklektikája a probléma, hanem a stílusváltások megmunkálásának a hiánya. Egy nézőtényi közönséget egész másképp kell közös

bohócot nem is kell lebecsülni, mert nagyon ritka, és nagyon nagy rá az igény. Egy főiskolai rendezővizsga viszont nem a fix figurás komikusok terepe; mivel azonban Magyar Attila fegyelmezetlen (vagy fogalmazunk úgy: zabolátlan) színész, ezért gyakorta fajul odáig a dolog, hogy a közkedvelt (és valóban nagyszerű) Fater nyomtatja az ő zabálni való imázsát, a jellegzetes hanghordozással és gesztusokkal, míg körülötte a meglehetősen kusza díszletben meglehetősen arctalan szereplők szaladgálnak. Hiába érezhető Rusznyák Gábor részéről a szándék a vígjátékon való túléléésre, ha maga a meghaladandó komédia végrehajtása nem ér el egy színvonalat, akkor nincs honnan elrugaszkodni.

WOYZECK

Közismert klasszikust választott vizsgaanyagul Forgács Péter, inkább merész húzással, mintsem biztonsági taktika je-

leként. A *Woyzeck* ugyanis nem darab, Büchner nem fejezte be, és bár filológusok hada készített különböző verziókat, azt hirdelve, hogy rekonstruál, ez azért nem igaz, mert nincs eredeti, amit helyre lehetne állítani, Büchner nem jutott el addig, hogy művével kapcsolatban bizonyos alapvető döntéseket meghozzon, ezért fölösleges az ő eredeti szándékainak aprólékos kutatása. Nincs darab, csak egy rejtély: miért ölt *Woyzeck*? (A kérdés látszólag többszörösen meg van válaszolva, igazából viszont nyitva marad: vedd össze Kosztolányi *Édes Annájával*.) Villanások egy történetből; rövid páros jelenetek alapvető élethelyzetekkel. Büchner *Woyzeckje* nem darab, csak egy halom papír, amibe azért érdemes beletúrnia egy vizsgázó rendezőnek, mert erős, hatásos és egyszerű jeleneteket találhat magának, testre szabható demonstrációs anyagot. Ugyanakkor kockázatos is egy vizsgázónak a *Woyzeck*hez nyúlnia, mert pluszfeladattal terheli meg magát: szerkezetet kell létrehoznia, amire a fiatalon elhalt szerzőnek már nem maradt ideje.

Forgács Péter scenikai ötletek özönébe fekteti energiáit, ahelyett hogy vagy igazán tisztelné Büchner szövegét, vagy amúgy rendesen meggyalázná. Az előadáshoz készült szövegváltozat jól átforgatja a büchneri hagyatékat (átosztott szövegek, keresztbe értelmezések, németül elhangzó részletek, mi-egmás), és próbálja minél közelebb hozni egy hétköznapi stílushoz, de ugyanakkor meghagyja a német népdalok maradványait és a temérdek bibliai utalást. Az egész *Woyzeck*et a *Jelenések* könyvének motívumai szövik át. Nem állítom, hogy ezeket nem lehet összehozni azzal a sok lazaskodó dumával és trágársággal, amit Forgács Péter használ, de neki itt és most nem sikerült.

Rengeteg például az előadásban a fizikai agresszió, ami felpörgeti a tempót, ugyanakkor viszont a rendező nem mond le az áradóan lirizáló, intellektualizáló preszürreál szövegekről, ami ahhoz vezet, hogy a helyzet kényszerében a színészek elhadarják és ezzel eljelentéktelenítik őket. Es Forgács Péter nemcsak a nyelvi stílusokat halmozza gazdaságtalanul, de például a háromrészes díszlet (döntött porond, kovácsoltvas lejtő, többszintes ócskavas építmény) egyetlen részében is gond nélkül eljátszható lenne az előadás. vagy például Nagy Mari mint vásári kikiáltó szólít meg minket az előcsarnokban, hogy aztán a színpad előterében árván guggolja végig a cseppet sem vásári stílusú előadást. Rozsdás vasak, kegyetlen dobok, gézyszerű anyagból készült ruhák, ugrások, verekedések: jó durvára veszik a figurát, és éppen azért nem ijedünk meg tőle, mert olyan nagyon ijesztgetni akarnak.

Nagy Viktor mint *Woyzeck* szorgalmasan fizikázza végig az előadást, de egy pillanat sincs nyaktörő mutatóvanyai közben, amikor például az arcán látni lehetne helyzetének elviselhetetlenségét. Marie-ről mindössze annyi jutott eszébe a rendezőnek, hogy egy nimfomán dög, és bár Fullajtár Andrea erotikus kisugárzásának köszönhetően, az előadás legjobb alakítását hozza, nála sem látunk pregnáns döntési hely

zeteket (drámai szituációt, hogy iskolásan fogalmazzak). Marie gyereke egy nyolc-tíz éves kislány, és nem a történet szempontjából való logikátlanság ezzel kapcsolatban a probléma, hanem az, hogy az előadás színházilag képtelen igazolni a változtatást. Néhányszor jól jön Marie-nak egy partner, de legalább ugyanennyiszor útban van a passzívól aktívá avanszált szereplő, nincs vele mit kezdeni.

Woyzeck és Andres barátságát sem boncolgatja különösebben a rendezés, homoerotikus színezetű kapcsolat lesz belőle, és visszajára fordul a mostanában divatos színházi tolerancia: éppen azzal lehet a legjobban megálázni a homoszexuálisokat, ha nem ábrázoljuk ugyanolyan mélynek az azonos neműek szerelmét, mint a különeműekét, ha bármikor bevethető bizarr effekté, dramaturgiai pótmegoldássá alacsonyodik le. Valami rém szimpla vulgárfreudizáció az előadás alaphangneme: ostoba ösztönök céltalan tombolása. A világ minden bizonnyal ilyen szörnyű, mint ahogy Forgács Péter mutatja nekünk, csak éppen sokkal, de sokkal érdekesebb.

Woyzeck egy macskát kerget, és Szeles Zita kiválóan játszik emberszabású állatot. Marie tusakodás nélkül, ernyedten hal meg, szinte elalszik, mikor a nyakát vascső fúrja át. A végén látomássá terebélyesedik a kép, ahogy egyre több szereplő van a színen, és mindenki mániákusan próbálja megfogni a jobb kezével a jobb könyökét. Lehetne még sorolni Forgács Péter működőképes, sőt szuggesztív ötleteit, amelyeknek az a közös vonásuk, hogy a hatósugaruk nem terjed tovább egy jelenetnél, viszont egyetlen olyan „találmány” sincs, amelyik megbízhatóan végig tudna vonulni az előadáson.

A ZONGORA

Füst Milánt lehet szeretni vagy nem szeretni, de ettől függetlenül tény, hogy nem kifejezetten drámaírói alkat. Csak ha a most tárgyalt vizsgaelőadásokat nézzük, akkor is feltűnő, hogy a dialógtechnikája például mennyire elüt az öt másik szerzőétől. Kultúrák különbsége ide vagy oda, Füst Milán építkezési elveivel, egész habitusával messzebb van a többi öttől, mint azok közül bármelyik a másiktól.

A *zongora* nem előadhatatlan ugyan, de prózaírói fölfogásban van megírva (például nem helyzetekre építi fel a jeleneteket, hanem jellemek lépésenkénti kibontására), és nem is a legérdekesebb Füst-mű, ezért furcsa némileg Réthly Attila választása, hogy miért mért magára a kelleténél nehezebb feladatot, annál is inkább, mert két, profi színházban vállalt rendezése között teljesítette iskolai kötelezettségét, láthatóan nem túl nagy elánnal. Viszonylag rutinosan keresi, hogy mindig legyen valami érdekes, legyen mit nézni. Zongorafedél-szerűen (le)nyitható, trükkösen keresztülvilágítható rács, a kereskedősegedek színvonalas akrobatamutatóvanyai, geghegyek. Hogy nehogy elunjuk magunkat. De aztán mégis sok az üresjárat. Réthly felfedezi a szövegben az

erre alkalmas utalást, és akciót csinál belőle: agresszívat és/vagy humorosat, de mindenképp hatásosat. Ettől az igyekezettől aztán az akció többnyire elébe szalad a szövegnek sőt gyakran agyoncsapja azt. Elsikkad Füst Milán minden mélységes emberismerete, jól fűszerezett nyelvi leleménye: marad a póre cselekményváz, ami meg nem valami erős, és meglehetősen aránytalan képződmény.

Réthly Attila kizárólag főiskolás színészekkel dolgozik, erős maszkírozással mintegy eltávolítva a szerepeket a játzóktól. Némelykor annyira eltávolítva, hogy el se lát a szerepéig a játzó. Nagy Zsolt kapott a kezébe egy botot, öszre sprayzték a haját, de nem veszi a fáradságot, hogy a ráosztott hatvanon túli figurából bármit is megmutasson. Ellenben Benkő Nórát szinte felszabadítja, hogy alig látszik belőle valami: rengően kövér öregasszonnyá van preparálva, elváltoztatott hangon beszél, és ha változatos színei nincsenek is, kiegyensúlyozott alakítást nyújt. Búza Tímea, illetve Rezes Judit hasonlóan megbízhatóak, és már nem az első vizsgaelőadásban bizonyosodik be róluk, hogy jó alkattal és jó érzékkel rendelkeznek a finom groteszk-séghez.

Az előadásnak azonban minden igyekezet ellenére sem sikerül meggyőzően bizonyítani, hogy A *zongora* „elbírá” ezt a megközelítési módot, a jobbára hányaveti műviséget. A jelenetek szimpla perpatvarokká visszametszve elég érdektelenek, és a veszekedési sablonok áradatában nehezen lehet „levenni” a Füst Milán által ravaszul adagolt információkat, pedig így éppen a lényeg vesz el: a valóság dermesztő viszonylagossága, hiába sugall valami hasonlót az előadás képi világa is. Füst Milán darabjában van valami ibseni keménység és összefogottság (a zongora mint központi szimbólum, az események módszeres visszafejtése), de Réthly rendezéséből csak egy gyengécske egyfelvonásosnak látszik, valami pesti pletyka színre alkalmazásának.

LILIAM

Ahogy Réthly Attila, úgy Schilling Árpád is negyedéves létére már „élesben” végzett munkái közé ékeli be a vizsgát, és ő valóban masszív, készre megírt anyaggal kímélte magát ezúttal: Molnár Ferencet vette elő, és viszonylag biztos kézzel húzta egyvégteben játszhatóra a *Liliomot*. Sercegő slágerek, a háttérre vetített békebeli fotók, aztán ezzel be is van fejezve a nosztalgia, a díszlet semlegesre redukálva, a „ligeti” nyelvezet pedig csak módjával van megjátszva, ahogy ahhoz az óvatos elemeléshez illik, amellyel Schilling ezúttal felemás siker-rel próbálkozott. A belépő szereplők arca bohócra festve, de az előadás előrehaladtával a játékból egyre inkább kilúgozódik az ez irányú stilizáció, sőt az igénye is, megkérdőjelezve ezzel, hogy kezdetben volt-e egyáltalán valami értelme. Egyedül a már az előzőekben is dicsért Búza Tímea



Nagy Viktor (Woyzeck), Dévai Balázs (Andres), Nagy Zsolt (Egyik) és Széles Zita (Másik) a Büchner-darabban

képes végig ugyanazt a finom bohócstílust tartani, ő azzal a ritka adottsággal rendelkezik, hogy egyszerre nőies és clown-szerű. Maga az előadás legalább három részre hasad széjjel. Az elején a felütés a folytathatatlan bohócstíllel, Liliom halálától a végéig valami kapkodó stilizációsűrtmény, a kettő között pedig a Molnár-szöveg a lehető legtakarékosabb eszközökkel, komolyan vehetően, pontosan, giccszelen érzelmességgel eljátszva. Megmutatkozik, hogy milyen keserűen humánus és milyen értékes szerző ez a bohém darabgyáros. Megmutatkozik, hogy milyen precíz és éles szemű rendező Schilling Árpád.

Ami az előadás közepén van (és az idő-

beli terjedelem nagy részét adja), az egy nagy szerelem története, se több, se kevesebb. Két ember ragaszkodik egymáshoz, pedig erre semmi oka sincs. Láng Annamária a korábbi Schilling-előadásban, a *Baal-ban* nagyszerűen kimunkált Sophie-t, ha nem is fejleszti tovább, de szinten tartja, és kiskutyahűséggel követi a dirmegő-dörmögő, agresszivitáshoz túl lomha Menszátor Héresz Attilát. Annyira nem illenek össze, és közben annyira összetartoznak. Két ember drámája sok játékkal, de mégis takarékosan-visszafogottan.

Schilling hagyja menni a maga ritmusaiban a nagyszerű molnári dialógot, arra ügyel csak, hogy ne édesedjen meg menet

közben, es sűrű jelentésű, pontszerű akciókat illeszt bele. Liliom akkurátusan húzza le Julika bugyiját, hogy aztán a rendőr (Terhes Sándor) egy sokatmondó pillantással észrevehesse a földön. Az öregasszony egy kenyérrel játssza be magát a színpadra, hogy aztán önmagát tömören jellemezve Ficsúr (Gyuriska János) néhány falatért az egész veknit tönkretegye. Sűrű pillanatokat kap a kés is, végül Liliom öngyilkosságát nem imitálja a színész, csak a jellegzetes trikót lyukasztja át, hogy aztán az ugyan-csak műbalhész színpadi haldoklás helyett tehetetlenül üljön a padon, mozdulatlan maradv holtában is.

Az önszúrással vagy Liliom halálával akár vége is lehetne az előadásnak (legfőleg Molnár mester fordulna meg a sírjában, de neki nem árt a változatosság, unalmas lehet negyvenhét éve mozdulatlanul), mivel a rendező a darab további részével nem nagyon tudott mit kezdeni. Schilling egyrészt agyonhúzza a szöveget (a kezdeti ráérősséget valahol be kell hozni), másrészt lecsupaszította a mennyországot is, ami valószínűleg csak a maga molnárian giccses mivoltában adekvát. A kényszerzubbonyból arra lehet következtetni, hogy Schilling a mennyországot bolondokházának tételezi, viszont egy kifejezetten ellenszenves mennyország esetén elvész Liliom „drámája”.

Molnár a maga nehéz természetét, tettelegesséig hirtelenharagúságát írta meg Liliomban, egyszerre érti meg és ítéli el, saját magával küszködik. Ennek megfelelően az égi rendőrség szigorú, de igazságos a vagánnyal: Liliom pedig szeretne megjavulni, megváltozni, de képtelen rá, mert csak így lehet önmagával azonos. Ha a menny csak egy diliház, ha elveszjük a legitimítását a Liliomon számon kért erkölcsöknek, akkor semmi oka rá, hogy tizenhat év után visszatérjen a földre, ahogy egyébként nem is igazán érthető az utolsó jelenet Schilling rendezésében, valahogy „lekonnyul” az előadás vége. A túlvilágot nem sikerül létrehoznia az előadásnak, hiába erőlködik teátrális effektekkel, felrúgva saját játékszabályait, és felhagyva az addigi imponáló higgadsággal. De hiába a purgatórium vörös reflektorai, a meztelen Liliom, a férje nyakába ülve óriásbábbá változó Marika, ha egyszer már elértük a véget - ameddig a kezdetben megtalált stílus tarthatott - azzal, amikor, mintegy maga is csodálkozva saját halálán, ott maradt tűnődő ültében a halott Liliom a kispadon.

Bár Schilling Árpádnak ez a rendezése nem érte el korábbi munkáinak színvonalát, ettől még megmutatkoztak benne azok az erények, amelyek alapján kijelenthető, hogy művészi fejlődésében jóval előbbre tart osztálytársainál: kiemeli a higgadt céltudatosságot, ahogy jelenetet épít, és az az egyedülálló képesség, ahogy teljesítményt tud kihozni bármelyik színészből. Erre a rendezésére megint igaz, hogy minden játészó jobb benne, mint amilyen szokott lenni, jobb saját magánál.

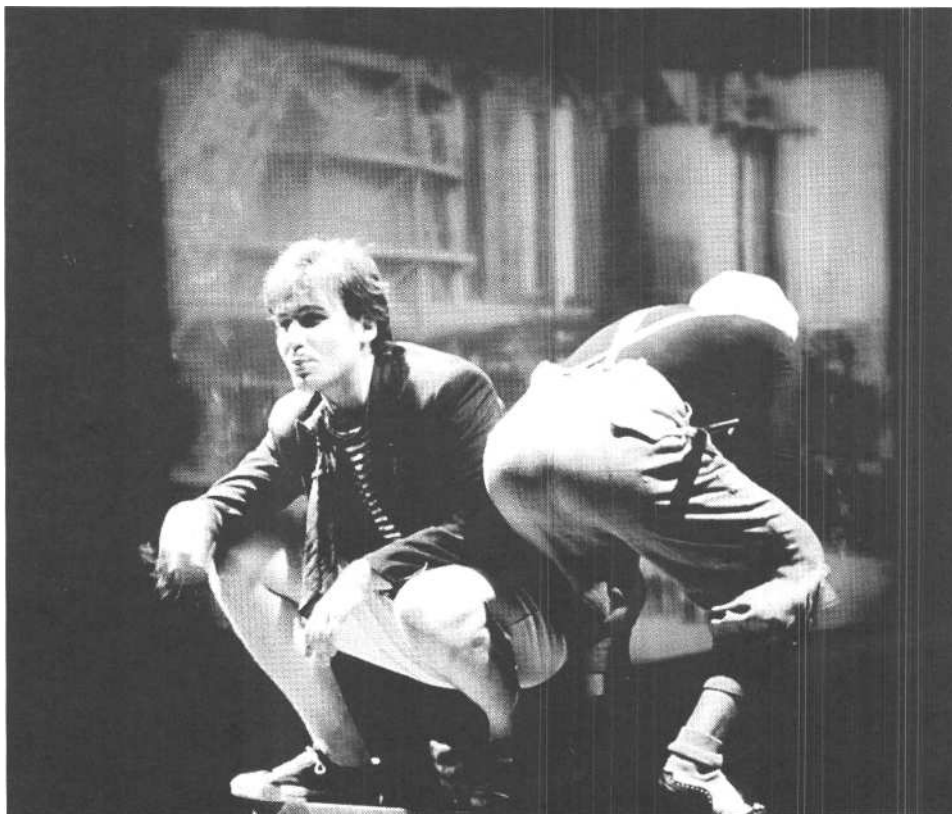
SZÁMADÁS
VAGY MŰALKOTÁS?

Mind a vizsgaelőadásokkal, mind az Ódry Színházzal kapcsolatban eldöntetlennek látszik a kérdés. Jelenleg az Ódry mint kisszínház nem versenyképes a budapesti színházi életben, ugyanakkor némileg több vizsgateremnél. Lehet érvelni a nézet mellett,

artikulálni az elképzelést, mindenkinél tényezővé válik egy tünetértékű jelenség: a félelem az unalomtól. A fiatal rendezők munkáiban kevés nyoma van a konok önintegritásnak, ehelyett a görcsös rettegést érezni, mintha a közönséget valamilyen ostoba és rosszindulatú szörnynek képzelnék (ami annál is furcsább, mert egyetlen színháznak sincs annyira "krémes" szakmai

ahelyett, hogy a színészi munkát kérnék sokkal következetesebben és szigorúbban számon a gyakran fegyelmezetlenkedő szereplőktől.

LAJOS SÁNDOR



Menszátor Héresz Attila (Liliom) és Gyuriska Sándor (Ficsúr) (Hekeli Rita felvételei)

miszerint szakmai erejét prezentálandó, a Színház- és Filmművészeti Főiskolától kitelhetne egy ennél sűrűbb és színvonalasabb műsorral rendelkező stúdió. Ugyanakkor védhető az az álláspont is, hogy a rátermettebb végzősök már színházaknál kapnak komoly feladatokat (és nem szabad visszatartani őket, mert „élesben” lehet igazán tanulni), a maradékot meg jobb nem nagyon mutogatni. Tanácstalan tehát az ember, hogy tulajdonképpen mit is várjon egy vizsgaelőadástól. Kockázatos kísérlet kell inkább, vagy egy kötelező gyakorlatsor minél kevesebb hibaponttal való teljesítése? Vad újítókat akarunk látni, vagy a mestertől ellesett apró szakmai fogásokat kérjük számon? Mindkét állásponttól tartózkodnék, osszon érdemjegyet, illetve énekeljen meg új nemzedéket, akinek ez a dolga, én csak próbálnám az összbenyomásomat rögzíteni, anélkül, hogy erőszakkal csokorba kötném a hat vizsgázót.

Egészen biztos, hogy nem hat kicsi Székely Gáborról van szó. Sőt, az elemző alaposság tekintetében lehetnének éppen-séggel epigonabbak is. Nem lehet ugyan mondani, hogy nem végezz mindegyikük alapos munkát a szöveggel, sőt, mintha az átszabások direkt reprezentálni is akarnák az idevonatkozó tudást. A következő lépésnél azonban, amikor autonóm módon kéne

közönsége, mint a vizsgaelőadásoknak), aki ha nem kap másodpercenként valamit ezerrel a pofájába, akkor nem is tudom, milyen galádságot fog művelni: elkezd szotyolázní, vagy fogja a távkapcsolót, és átvált egy másik csatornára. Számtalan példát lehetne hozni rá az előadásokból, hogy van egy felvett iránya a jelenetnek, aztán mikor valami nehézség támad vele, akkor egyből jön a „kényszerstilizáció”, odatesznek valami érdekeset és hatásosat, egyetlen pillanat alatt elfeledkezve az eredeti szándékról. Nem azért vannak „modern” effektek az előadásokban, mert ez a koncepció (vagy hitvallás, vagy akármilyen), hanem mert a rendezők nem bíznak magukban, a színészen, a közönségben, egyáltalán a színházban mint olyanban, és inkább akarnak érdekesek, mint tartalmasak lenni.

A vizsgadrukk nem arra irányul, hogy sikerül-e átadnom, egy színházi előadásban kifejezmem, amit gondolok és érzek, hanem arra, hogy elég pörgős, elég frappáns. elég fogyasztható leszek-e. Es éppen az unalomtól való félelem miatti erőlködéstől lesznek izzadságszagúak és tempótlanak az előadások. Olykor már megmosolyogtató, hogy ebben a kifejezetten rossz adottságokkal rendelkező színházban micsoda erőfeszítéseket tesznek mindenféle szcenikai hókuszpókusz érdekében a rendezőjelöltek,

ödön von Horváth:
Mit csinál a kongresszus?
(Ódry Színház)

Díszlet: Sárdi Zoltán. Jelmez: Estan Mónika. Zene: Kovács Áron. Rendező: Dézsi Szilárd.

Szereplők: Huszár Zsolt, Ruszina Szabolcs, Pelsőczy Réka, Márkó Eszter, Horváth Virgil, Rajkó Balázs, Csányi Sándor, Gál Kristóf, Rezes Judit, Tóth Péter.

Federico García Lorca:

Don Perlimplín és Belisa szerelme a kertben
Díszlet: Bátonyi György. Jelmez: Nagy Viktória. Zene: Németh Attila. Koreográfia: Kun Attila. Rendező: Bodnár Zoltán.
Szereplők: Végh Péter, Szűcs Kriszta, Szakács Eszter, Almási-Albert Éva, Tóth Anita, Huszár Zsolt.

Molière:

Pourceaugnac úr

Szász Károly, Mészöly Dezső, valamint Kiss Eszter nyersfordítása alapján. Díszlet: Bartos András. Jelmez: Nagy Viktória. Koreográfia: Kadala Petra. Rendező: Rusznyák Gábor.

Szereplők: Magyar Attila, Somody Kálmán, Balla Eszter, Nagy Ervin, Ónodi Eszter, Kiss Eszter, Kocsis Gergely, Dévai Balázs, Vraneycz Artúr, Ruszina Szabolcs, Nagy Zsolt, Szabó Zoltán, Pataki Ferenc.

Georg Büchner:

Woyzeck

Díszlet: Horgas Péter, Jelmez: Füzér Anni. Zene: Márkos Albert. Rendező: Forgács Péter.

Szereplők: Nagy Viktor, Fullajtár Andrea, Dévai Balázs, Scherer Péter, Kalmár Tamás, Szabó Győző, Nagy Mari, Nagy Zsolt, Széles Zita, Juhász Orsolya.

Füst Milán:

A zongora

Díszlet: Bartos András. Jelmez: Horváth Judit. Rendező: Réthly Attila.

Szereplők: Nagy Zsolt, Búza Tímea, Csányi Sándor, Benkő Nóra, Lengyel Tamás, Rezes Judit, Dolmány Attila, Szöllősi Tas, Kelemen Zsolt.

Molnár Ferenc:

Liliom

Díszlet: Bartos András. Jelmez: Varga Klára. Rendező: Schilling Árpád. Szereplők: Menszátor Héresz Attila, Láng Annamária, Börcsök Enikő, Búza Tímea, Vass György, Gyuriska János, Terhes Sándor, Csányi Sándor, Enyedi Éva.

BESZÉLGETÉS KOLTAY GÁBORRAL

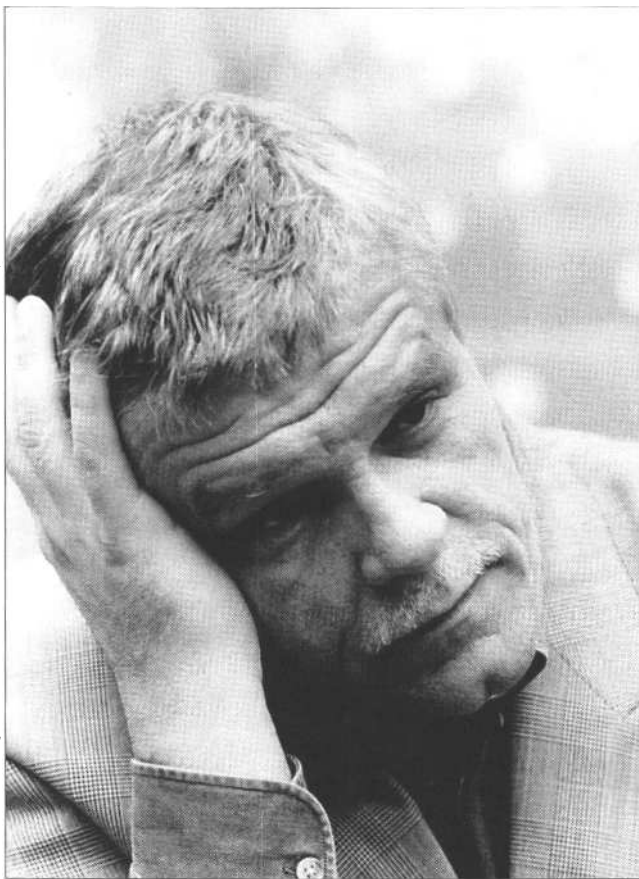
VILÁGVÁROS VAGY PROVINCIA?

Nyáron mindenki a hasát sütötte a nappal, és fűtül a kultúrára? Legfeljebb könnyed szórakozást igényel? Vagy netán jócskán akadnak, akik többre vágnának, csak éppen Budapest nyári kulturális ajánlata meglehetősen szegényes? Kevés a pénz, az idegenforgalom ilyen irányú igényei ellenére nem lehet jó előre ismerni a programokat, nincs megoldva a számítógépes jegyeladási rendszer, lerobbantak a szabadtéri színpadok. A Szabad Tér Színház tevékenységét sokan vitatják, vannak, akiknek nem tetszik bizonyos produkciók ideológiája vagy színvonala, netán a direktor személye. Az azonban tény, hogy ez az intézmény nyolcvan-száz előadást produkál nyaranta nevetséges támogatásból. Koltay Gábor igazgatónak pedig van elképzelése arról, hogy nemzetközi pályázat útján hogyan lehetne jelentősen javítani, sőt akár európai színvonalúvá tenni a főváros szabadtéri színházi kínálatát.

- Régi „lemez”, hogy a nyári kulturális kínálat messze elmarad a világvárosokétól, azokétól, ahol a nyár ebből a szempontból is főszezonnak számít. Es ez nem feltétlenül csak Párizsban, Londonban, Bécsben van így, hanem például Prágában is. Ön szerint nálunk miért számít a nyári kulturális szempontból még mindig holt szezonnak?

- A régi lemez nagyon is sercege szól, mivel Budapest nyári kulturális kínálata csupán annyiban marad el más világvárosokétól, mint amennyire más szolgáltatások tekintetében is el vagyunk maradva. Ahol a többszörösét áldozzák adott esetben a nyári színházi és musical-előadásokra vagy általában véve a fesztiváljellegű, hagyományteremtő sorozatokra, ott értelemszerűen nagyobb a választék. Meglehetősen jól ismerem az európai nagyvárosok kínálatát, és ismerem a működési mechanizmusokat és a számokat. Ha egy nyugat-európai partneremnek azt mondom, hogy a három legnagyobb budapesti szabadtéri színpad műsorait 37 millió forintos fővárosi támogatásból szervezem, és még májusban nem tudom, hogy a minisztériumtól, az idegenforgalomtól, a különböző pályázatokból mekkora kiegészítő összegre számíthatok, miközben másfél hónap múlva kezdődik a szezon, bizony csak hümmögés a válasz. Ezzel együtt úgy

gondolom, hogy a Szabad Tér Színházhoz tartozó Margitszigeti Szabadtéri Színpad, Budai Parkszínpad és Városmajori Szabadtéri Színpad sokszínű kínálata, kiegészülve más budapesti helyszínekkel, mint például a Ferencvárosi Nyári Játékok, a budai Várban



lévő játszási helyek vagy egyes, nyáron is játszó kőszínházak, a bel- és külföldi turisták számára is elfogadható kínálatot nyújt. Különösképpen igaz ez, ha a jelentős alutámogatottságot is figyelembe vesszük. Más hasonló karakterű külhoni nyári színházi fesztiválok támogatottsági rendszerében a jelentős állami támogatás komoly tartományi és városi anyagi támogatással egészül ki, s ez megteremti a kíváncsú működés alapjait. Így van ez Bayreuthban, Veronában, Bregenzben, Salzburgban, Avignonban és másutt is. Ön is jól tudja, hogy egy komolyabb, látványos, sokszereplős, kifejezetten szabadtérre rendezett opera-előadás költségvetése 30-40 millió forintnál kezdődik. Es akkor még egyetlen főszerepet sem énekelt nemzetközileg ismert sztár, akinek esténkénti gázsija 20-30

ezer német márka. Tehát egy magyar világsztár - ne is beszéljünk elérhetetlen külföldiekéről - gázsija három estére, mondjuk, 75 ezer márka, azaz körülbelül 10 millió forint. Es akkor még csak egy, igaz, jelentős énekes szerződtettem. A mai többcatornás te-

levíziós műsorkínálatban és a multiplex mozik minden igényt kielégítő technikai és kényelmi lehetőségei közepette nyáron csak az exkluzív, látványos, nagy hatású produkciókra van igazán tömeges közön-

ségigény. Ezek azonban nem kevés pénzbe kerülnek; mindenképpen jóval többbe, mint amennyiből jelenleg gazdálkodhatunk. Azt gondolom tehát, hogy új típusú finanszírozási rendszerre lenne szükség, amelyben a megemelt fővárosi támogatás igen jelentős, a kultuszértől, valamint az idegenforgalmi tárcától érkező támogatással egészül ki. Es akkor még nem beszélünk arról, hogy három szabadtéri színpadunkat, különösképpen az 1938-ban megnyílt Margitszigeti Szabadtéri Színpadot, amely európai összehasonlításban is páratlanul értékes természeti környezettel és nagyszerű szabadtéri adottságokkal rendelkezik, az ezredforduló nézői igényeinek megfelelően kellene felújítani, minden szempontból komfortosabbá tenni, hogy adott esetben a rossz időjárási körülmények közepette is biztonságosan lehessen előadásokat tartani. A szervezett idegenforgalom ma már biztosra megy, tehát számára nem létezik

esőnap vagy elmaradt előadás, egy nagy művészi és pénzügyi befektetés árán létrehozott produkció esetleges elmaradása pedig senki által sem vállalható, értelmetlen pénzpocsékolás. Azt szeretném, ha ezek a szabadtéri színházak a harmadik évezred elején programjukkal és méltó külső megjelenésükkel is felsorakoznának az Európa-szerte ismert, nagy nyári fesztiválok mellé. Tizennegyedik évadomat kezdem a Szabad Tér Színház élén. Elég sok szabadtéri rendezői és kulturális menedzseri tapasztalatot gyűjtöttem tehát, csak hogy ezek a jelen körülmények között csak nagyon kevésbé kamatoztathatóak. Gúzsba kötve nehéz táncolni. Nem mondom, hogy lehetetlen, de a mozgástér elég szűk.

- De miért van ez máshogy például Prágában? Ott ki sem kell menni a nyári színpadokra, a kultúra érezhetően hozzátar-

tozik a városhoz, annak szerves része. Az utcán mindenütt szórólapokat nyomnak a kezembe, hogy hol, milyen hangversenyt, operát, bábelőadást, prózai és zenés színházi produkciót, kabarét és dzsesszkocsmát találók. És mindezt az utazási irodákban - amelyekben vonat- vagy hajójegyet lehet kapni, szállást lehet foglalni - jegy is vásárolható, számítógépes rendszer segítségével, amit nálunk régóta csak ígér a főváros kulturális vezetése.

- Olyan dolgokat kér számon tőlem, amelyek messze túlmennek egy színház keretein, és jóval szélesebb kultúr- és idegenforgalom-politikai kérdéseket érintenek. De visszakérdeznék: hol vannak a más világvárosokra jellemző hangulatos kiskocsmák, kávéházak, szabadtéri teraszok? Ha az ember nyáron, főszezonban este tizenegy után végigsétál egy külföldivel a budai Várban vagy a Vörösmarty téren és a Váci utcán, hogy csak a lehető legkézenfekvőbb helyszíneket említsen, elfogadható áron

öregurak, szerelmespárok, gyerekeiket sétáltató kismamák, fagyaltozó, labdázó gyerekek örültek önfeledten a nyárnak. A világ eldurvult körülöttünk, s ez mind-mind összefügg azzal, hogy az ember nem érzi a város befogadó, közönségcsalogató, sokfajta kikapcsolódási, kulturális igényt kielégítő közhangulatát. Azt gondolom egyébként, hogy Budapest vezetése nagyon sokat tesz annak érdekében, hogy ez a tendencia megváltozzék. De mindketten tudjuk, milyen elképesztő ellenállásokba ütközik például a pesti Broadway, a fővárosi vigalmi negyed kialakítása.

- Vajon az idegenforgalom nálunk miért nem érzi még támogatandónak a kultúrát?

- Mert évtizedes beidegződések következtében azt gondolja, hogy a külföldi turisták elsősorban nem a kulturális rendezvényekért jönnek hazánkba, hanem a folklórért, a gulyáspartyért, a lovasbemutatóért, a Balatonért és más ehhez hasonlókkért, legfőképpen pedig azért, mert szá-

embert kellene szórakoztatnom.

- Nincs az idegenforgalomnak igaza abban, hogy a külföldiek nem a jelenlegi kulturális kínálatért jönnek Magyarországra?

- Néhány évvel ezelőtt bevezették az idegenforgalmi adót, tehát a külföldiek ki-szolgáló egységei, az étteremtől a butikig, adót kötelesek fizetni, amelyet a kultúrába kell visszaforgatni. Magam is látom, hogy olykor milliárdokat szórnak ki az ablakon, miközben a kulturális ágazat né-hány száz millió forinttal csodákra lenne képes. Mégsem kapjuk meg. Magyarországon még a Forma-1-es autóverseny is államilag dotált, mivel zavaros, áttekinthetetlen a közgazdasági környezet. Tudomásul kellene venni: a rendszerváltás egyik nagy tévesztése volt, hogy negyven év központosítás után a magyar kultúrát szinte teljes mértékben odavetették a piaci törvényszerűségeknek. Csoda, hogy még léteznek kulturális műhelyek, amelyek hősiesség helytállással szolgálják a közönséget.



István, a király a Margitszigeten (Kanyó Béla felvétele)

sehová nem ülhet be, hogy a sötét és kihalt Andrassy útról, a Duna-partról vagy a Gellérthegyről ne is beszéljünk. A Margitszigeten, a Feneketlen-tónál és a Városmajorban sötétedés után félnek az emberek, mert minősíthetetlen a közbiztonság. Minden évben százszámra veszítünk el nézőket, mert nem vállalják a színpadokig vezető néhány száz méteres gyalogutat - azt az utat, ahol húsz évvel ezelőtt még sétapálcás

mukra jóval olcsóbbak vagyunk, mint a korábban említett többi világváros. Ez még akkor is igaz, ha vannak üdítő kivételek. Meggyőződésem, hogy gyökereiben újragondolt idegenforgalmi struktúrára, támogatási rendszerre van szüksége az országnak. Egy külföldi kolléga kinevet, ha elmondom, hogy a magyar idegenforgalomtól évente egymillió forint támogatást kapok, miközben a három színpadon esténként hatezer

A színházak mindenképpen ezek közé tartoznak. Tehát meg kellene köszönni nekik, hogy a szakma iránti szeretetből és alázatból egyáltalán kinyitják kapuikat, és színpadaikon előadások láthatók. Meggyőződésem, hogy a kultúrát és a színházakat még akkor sem lehet majd teljes mértékben ki-tenni a piaci viszonyoknak, ha a gazdag cégek egyszer majd a Medicik módjára fognak szponzorálni, és a jegyárakat három-négysze-

resére lehet emelni. Ez persze a mi életünkben már nem fog bekövetkezni. Annyi bizonyos, hogy az említett nyugati helyszínek mindegyike igen jelentős, több lábon álló állami támogatással működik, pedig arrafelé rendben van a közgazdasági környezet, és több száz éve működik a piacgazdaság.

– Világstárokat csak több évre előre lehet szerződtetni; itthon viszont egyetlen kulturális intézmény sem lehet biztos abban, hogy jövőre mekkora támogatásban részesül.

– Május elején beszélgettünk, a Nemzeti Kulturális Alap szabadtéri színpadok számára kiírt pályázatának beadási határideje április második volt. Két hónap alatt, tehát körülbelül május végén fognak dönteni.

– Ezt komolyan mondja?

– Sajnos, komolyan. Ráadásul ugye még azt sem tudom, hogy a Szabad Tér Színház egyáltalán kedvezményezett lesz-e. Egyet tudok: június végén ki kell nyitnom a kapukat.

– A fővárostól 1996 óta 37 millió forintot kapnak évente, s ez az összeg még az inflációs rátával sem emelkedik, miközben például a IX. Kerületi Önkormányzat többet áldoz a Bakáts téri Ferencvárosi Nyári Játékokra, mint a főváros a maga három szabadtéri színpadára.

– Ez így van. Es ehhez vegyük hozzá, hogy ma már ennyi a költségvetése egy nagyobb szabású operaházi bemutatónak vagy egy közsínházi előadásnak, amelyre még nincs ráterhelve az énekesek, a zenészek, a stáb és a műszak tiszteletdíja. Hogyan lehet ilyen körülmények között több évre előre, lehetőleg világstárokkal színesített nyári programot tervezni? A fővárosi támogatás nagyjából a menedzsment működtetésére, az igazgatási költségekre, a vagyonvédelemre, a színpadok üzemképes állapotba hozására elegendő. Minden egyéb, produkcióra fordítható pénzt ezen felül önerőből kell megszerezni különböző pályázatokon vagy szponzorok segítségével.

– Hogyan alakítja ki akkor a szezont?

– A tapasztalati számokból kiindulva, nagyjából megsaccolom, hogy a fővárosi támogatáson felül mennyi pénzt fogok tudni szerezni innen-onnan. Tehát az a képtelen helyzet áll elő, hogy megtervezek és végigviszek egy évadot úgy, hogy amikor belekezek, még nem tudhatom, a végén egyensúlyba kerülök-e.

– Jelenleg a Margitszigeten csak néhány este van előadás, pedig akár hatvanzor is lehetne játszani. Es tavaly ebből mindössze egy volta saját produkció, amely - nem első alkalommal - végig play backről ment. Így nemhogy a nemzetközi, de a magyar köztudatba sem lehet bekerülni.

– Azért az 1848-49-es forradalom és szabadságharc 150. évfordulója tiszteletére bemutatott új rockopera, a *Zúgatók, harangok* ennek ellenére telt házakat vonzott, a televíziós felvételt több millióan nézték meg, tehát a magyar köztudatba elég jól bekerült, bár az újságok kétségkívül keveset írtak róla. Lehet, hogy a Szigeten csak tizenöt-húsz előadásunk van, de törekszünk rá, hogy három színpadunk valame

lyikén egész nyáron, minden este legyen előadás, ami összességében évadonként nyolcvan-száz előadást jelent. Ebből a pénzből azért ez kisebbfajta csoda. Szerencsére rendkívül kiterjedt kapcsolatrendszerünk van, nagyon sok színházzal, menedzser-irodával, műsorszervező céggel dolgozunk együtt. Ez az együttműködés, azt hiszem, példamutató.

– Nem játszik-e bizonyos szerepet az is, hogy egyeseknek nem tetszik az ön személye, továbbá hogy az előadások közül soknak rossz a sajtóviszhangja, vagy nem írnak róluk, ami szintén a nemtetszés jele?

– Az én személyem bizonyos embereknek, csoportoknak már 1983, az *István, a király* fergeteges királydombi bemutatója óta nem tetszik. Ettől azért még a közönséggel elég jó a kapcsolat, hiszen amit csinálók, az nagyon sok embert érdekel. Ez letagadhatatlan, objektív tény. Említhetném operarendezéseimet, az *Aidát*, a *trubadúrt*, a *Rigolettót*, a *Porgy és Besst* vagy a *Honfoglalás* című mozifilmem hétszáz ezer nézőjét és ötmillió televíziós közönségét. Nyilvánvaló, hogy egy intézmény működésére megszavazott összeg mögött az intézményvezető személye is jelen van, tehát elképzelhető, hogy a Szabad Tér Színház jelentős alutámogatottságában az is szerepet játszik, hogy egyes befolyásos döntéshozóknak nem tetszik az én személyemhez kapcsolódó legfontosabb produkciók, történelmi művek létrejöttének ténye, gondolatvilága. A rendszerváltozás után az egyik fővárosi képviselő meglátogatott városmajori irodámban, ahol kertelés nélkül a szemembe mondta, hogy az *István, a királlyal* „lefeküdtünk a Kádár-rendszernek”, ezáltal én a szememben örökre megbélyegzett vagyok. Most ne beszéljünk arról, hogy emberek millióinak mit jelentett ez a bemutató. Az ilyen vélekedések és ezek lehetséges következményei egyébként rendszeremlegesek. Így voltam ezzel 1990 előtt, és így vagyok azt követően is. Hozzászóltam. Szívesen belemennék a kérdés részleteibe, de ez valószínűleg meghaladja jelenlegi beszélgetésünk lehetőségét.

– 1996-ban a főváros megalapította a Budapest Fesztiválközpontot, és önöktől elvették az önök által létrehozott Őszi Fesztivál szervezésének jogát, sőt annak idején szóba került, hogy a Szabad Tér Színház beolvad a fesztiválközpontba, és ezzel lényegében megszűnik.

– Egy biztos: az akkori 62 millió forintos fővárosi támogatásunkból - amely persze még '96-os árakon sem volt magasnak mondható - 25 millió forintot azonnal átirányítottak a Kolosi Tamásné által vezetett fesztiválközponthoz. Ugyancsak hosszadalmas lenne elemezni, hogy a Kulturális Bizottság jelenlegi vezetőjével miért olyan a viszonyom, amilyen. Azt gondolom egyébként, hogy ez a kapcsolat az elmúlt egy-másfél évben jelentős mértékben javult. A magam részéről azt hiszem, hogy egy ekkora fővárosban sokfajta értéknek kell egymás mellett léteznie, és nem lehet, hogy egy színházi műhely megítélésére egyfajta ízlés nyomja rá a bélyegét. Törek

véseink, legfontosabb produkcióink, a színpadainkon megszólaltatott változatos szemléletű előadások léte önmagában bizonyosra, hogy mi a lehető legtagabb értelemben értelmezzük a plurális demokráciát. Számunkra a legfontosabb az, hogy érték jöjjön létre, függetlenül a műfaj hivatalos besorolásától.

– Az Atilla című rockoperát egyesek egy bizonyos szekértábor ízlésvilágával kapcsolták össze, mások viszont szakmai szempontból nem tartják jónak az ön produkcióit. Úgy vélik, hogy az üres látvány irányába mennek el, több bennük a tűzijáték, mint a tartalom.

– Érdekes, hogy ezt épp az Atillával kapcsolatban mondja, amelynek rendezéséért még az engemet kevésbé szerető lapoktól is sok elismerést kaptam. Bizonyos azonban, hogy rendezéseim, illetve az azokban jelentkező törekvések időnként igen csak megosztják a hivatalosságokat. Az Atillát egyesek kurzusművecskének tartották, de hogy egy másik példát is mondjak, 1994 után elképesztő lavinát zúdítottam magamra, mivel az előző évben a család felkérésére közreműködtem az első szabadon választott miniszterelnök, Antall József méltó temetésének megszervezésében. Az Atillát és az Antall-temetést egyesek néhány éven át szinte politikai büntényként aposztrofálták, s az ügy bizonyos hullámverései máig hatnak.

– Az Atillára azért elég jelentős összeget sikerült összeszedniük.

– Mert mint eddigi pályafutásom során több alkalommal is, a Postabank segítségünkre volt a méltó színrevitelben. A bank helyzetében bekövetkezett változás - ahogy a Víg-színházat - bennünket is rendkívül kellemetlenül érintett. Egy biztos: mi csak köszönettel tartozunk a Postabank egykori vezetőinek, hiszen támogatásuk nélkül nem jöhetett volna létre az 1990-es népstadion-beli *István, a király*-előadás, az Illés-koncert, az 1993-as *Atilla, a Julianus barát* és a *Honfoglalás* című játékfilmem és több más produkció. Rendkívül küzdelmes és nehéz időszak vár ránk, amíg egy másik jelentős szponzorral olyan sokoldalú kapcsolatrendszert tudunk majd kialakítani, mint a korábbi Postabankkal. Egy színház működését alapvetően csak állami támogatásra lehet felépíteni, a szponzorok csupán kiegészíthetik ezt.

– Ön éppen arról híres, hogy sok szponzorpénzt tud előteremteni...

– Az azonban mégsem megy, hogy szinte mindent szponzorpénzből csináljak.

– Ugyancsak anyagi okok miatt, a nem megfelelő hangtechnika következtében játsszák a rockoperákat teljes play backről? Ez szerintem a színház megcsúfolása.

– Fél play backről, play backről időnként közsínházak is játszanak, mert nincs eléggé színvonalas, megbízható hangtechnikai bázisuk. Engem pedig kiráz a hideg, ha sípol, berreg, füttyöl a berendezés. Olyankor - mint tudjuk - kuncog a közönség. Jó lenne - nem utolsósorban a sajtó támogatásával - hozzájutni színpadonként 25-30 millió forinthez, hogy a hangtechnikai rendszert

kicserélhessük. Évek óta dolgozunk azon, hogy egy világcéggel barterszerződést kössünk. Ezzel együtt ritkán volt az elmúlt évtizedben play back-előadásunk; a tavalyelőtti *Egri csillagok* sem volt az. Azt pedig ugyebár senki sem feltételezi, hogy az operák esetében Giuseppe Giacomini, Isola Jones, Tokody Ilona vagy Miller Lajos play backról énekelt volna...

– Nem lehetne-e egy-egy nagyobb produkciót többször is eljátszani? Megéri néhány alkalom kedvéért kiállítani az előadást?

– Jó lenne minél többször játszani a produkciókat, ehhez azonban megnyugtató, több évre előre lekötött, a bel- és külföldi turizmussal összefüggő, szilárd idegenforgalmi kapcsolatrendszerre lenne szükség. Ennek érdekében viszont legalább egy-két évre előre garantálni kell a programot és az aznapi előadás létrehozásának biztonságát, sőt építészetiileg is alkalmassá kell tenni erre

produkciók fogadását és lebonyolítását biztosító scenikai lehetőségek, mind a közönségfogadás, mind pedig az idegenforgalmi kapcsolatrendszer fejlesztése tekintetében kibontakoztassuk. Azt gondolom, hogy a Szabad Tér Színház menedzsmentje - amely meggyőződésem szerint az ország egyik legjobb csapata - közel másfél évtizedes felhalmozott, sokirányú tapasztalatát kamatoztatva egy valóban világvároshoz méltó, fesztiváljellegű kulturális-színházi nyári eseménysort hozhat létre. Ehhez azonban sok feltételnek kell teljesülnie. Úgy gondolom, hogy a főváros vezetése részéről - egyes képviselőkkel folytatott korábbi vitáink ellenére - a készség is megvan ehhez, hiszen tavaly össze a közgyűlés egyhangúlag négy évre, 2002 végéig meghosszabbította ügyvezető igazgatói mandátumomat. Elképzeléseinket csinos kis füzetben összefoglaltuk, s bízunk benne, hogy a főváros támogatása mellett kormánytámo-

gyüjtműködéssel mozdítják elő az európai kapcsolatokat. E cél érdekében bel- és külföldi erővel évente legalább öt saját, nagyszabású bemutatót tartanánk - operát, balettet, rockoperát, szcenírozott oratóriumot és hangversenyt egyaránt. Megteremtenénk egy kulturális fesztivál lehetőségét a Margitszigeten. A két nyári hónapban, kifejezetten az idegenforgalomra építve, naponta két előadást is tartanánk a Városmajorban: a magyar kultúra értékeit mutatnánk be, Kodály és Bartók zenéjére építve. A hosszú távú cél az, hogy a Városmajori Színpadon egész évben játszassunk. A Budai Parkszínpadon pedig musicaleket, zenés darabokat akarunk előadni, és könnyűzenei koncerteket tartunk. A színházi programok mellé sok mindent felsorakoztatnánk. a filmvetítéstől a kiállításokig. Mindez megteremtené egy budapesti nyári fesztivál körvonalait. Elképzeléseink komolyságát jelzi, hogy a méltó színházi környezet kialakítása



A portrékat Schiller Kata készítette

színpadainkat. Olyan, adott esetben igénybe vehető fedést kell biztosítani a színpadok és a nézőterek fölé, amelyek rossz idő esetén is lehetővé teszik a játékot és ezáltal a távlatos, több évre előre szervezhető, csoportos, új típusú idegenforgalmi kapcsolatrendszer kialakulását. Sokéves munkánk veszett kárba 1994-ben, amikor az új kormány lemondta az Expót. Az Expo kormánybiztossága és a főváros közötti megállapodásban több száz millió forint szerepelt a három szabadtéri színpad korszerűsítésére.

– Az ezredfordulót nem lehetne meglovagolni?

– Abban reménykedem, hogy a század- és ezredforduló, valamint a magyar államiség ezredik évfordulója kedvező feltételeket teremthet ahhoz, hogy csodálatos adottságú szabadtéri színpadaink lehetőségeit mind az építészeti megjelenés, mind a

gatásban is részesülünk majd. Az sem titok, hogy egy éve jelentős nemzetközi tevékenységet is kifejtünk annak érdekében, hogy a három színpadot és egyéb budapesti játszóhelyeket is érintő nagyszabású terveink európai PHARE-támogatásban része-süljenek. Amennyiben közgazdasági számításokkal is alátámasztott művészeti terveink megnyerik a brüsszeli döntéshozók tetszését, elképzelhető, hogy több évre előre, a jelenleginél jóval magasabb és biztonságosabb támogatással számolva, egészen más alapokra helyezhetjük művészeti tervező-munkánkat. Van olyan tervünk, amelyben a három színpadunk felújítása és a Margit-szigeti Színpadon világsztárok felléptetése szerepel. Nemcsak belföldi érdekességű programokat kell produkálni, hanem olyanokat is, amelyek vendégművészekkel, vendégszereplésekkel, fesztiválok közötti

érdekében Makovecz

Imre Kossuth-díjas építőművésszel szövetkeztünk. Ez a művészi program egy új típusú idegenforgalmi kapcsolatrendszerrel párosulna. Öszintén hiszem, mert hinni akarom, hogy egyszer csak vége szakad a széthúzásnak, és egymás kezét fogva, közös erőfeszítéssel élni fogunk potenciális lehetőségeinkkel, mindannyiunk szellemi gyarapodása és a kulturált szórakoztatás érdekében.

– Mennyi esélyt jósol annak, hogy minden marad a régiben, és mennyit annak, hogy ezek az elképzelések megvalósulnak?

– Ezeknek az elképzeléseknek a kimunkálásában, szellemi előkészítésében már így is sok energiánk fekszik, nem beszélve egész eddigi, közel tizenöt éves munkánkról. Világéletemben optimista

voltam, tehát ötven plusz egy százalék esélyt adok álmaim

valóra válásának.

BÓTA GÁBOR

KORTÁRS DRÁMAFESZTIVÁL '99

Az április végén megrendezett Kortárs Drámafesztiválon a műsorfüzet kiváló volt. Szerepelt benne minden, amit tudni kellett és lehetett: a külföldi vendégek listájától kezdve a társulatokról, az írókról és a művekről szóló információkig. Aki gyakori fesztiválvendég külföldön, tudja, egy műsorfüzetnek így kell kinéznie, és így is szokott kinézni többnyire. Legfeljebb annyi a különbség, hogy a szakmabeliek - így a kritikusok is - akkor is hozzájuthatnak ingyen ehhez a számukra munkaeszköznek minősülő kiadványhoz, ha nincs jó barátjuk a szerkesztők között.

A Kortárs Drámafesztivál centrumában a külföldi produkciók álltak, még akkor is, ha jókora „periféria” került köré: magyar kortárs drámák futó előadásai programban és programon kívül (e mindenütt divatos fesztiválkategória a tolmácsolás hiányának

sütéses Budapest; e sorok írójának külföldi ismerősei a hivatástudat kezdeti felbuzgása után engedtek a csábításnak - ez is fesztiválprogram külföldön.

A külföldi előadások listája igazi bestsellereket is tartalmazott. Noha a fesztivál tiszte szerint a kortárs drámát tűzte lobogójára, szinte törvényszerűen mégis inkább az előadásokról szólt. Ami engem illet, a drámák és előadások erőszakolt szétválasztása után nem állíthatnám, hogy drámai boom söpör végig Európán. Sőt: ami a darabokat illeti, enyhe *déjà vu* veszi körül őket; a tökéletesen dezillúziós, a resignáltból önemésztöbe forduló írói világ igencsak ismerős. Értéke, újdonságereje nagymértékben az előadástól függ, mint ez szokásos. Aki kicsit is járatos az európai színházi berkekben, az tudta, hogy a svájci Christoph Marthaler a német és svájci színház igen

nézni, ha már házhoz jönnek. És hírlott az is, hogy Gerardjan Rijnders holland színházi író és rendező *Liefhebber* című művét a saját rendezésében a kevés ismert holland színház egyike, az amszterdami Tonelgroep adja elő - ezt is látni kell, főként mert a darab híre jócskán megelőzte a társulatot.

Hinnénk: ezekre a produkciókra csak a szokásos fesztiválverekedés árán és után lehet majd beférni; sportos öltözékekkel rá is készültünk a várható kellemetlenségre. Nem így volt: kényelmesen elfoglalhattuk helyünket, az üres székekre pedig közvetlenül az előadás előtt még benyomulhattak volna az ügyesek. Így sem volt telis-tele egyik sem.

A szakma a távollétével tüntetett, következhetne most, pedig nem volt itt tüntetés, semmilyen sem. Elmentünk néhányan, ki többször, ki csak egyszer - de sokan egyszer sem. A sok távollévő pedig nem a sok szokásos távollévő, hanem olyanok, akik amúgy - máskor, másként - sűrűn megfordulnak akár a Merlin, akár a MU Színház összes termeiben, ott lézengenek, beszélgetnek az előcsarnokban, aztán bemennek az előadásra, állnak, ha nem jut szék, s ha nem tetszik, nem mennek vissza szünet után. Ok a „mezei” érdeklődők, fiatal egyetemisták, főiskolások, művésztanoncok, az összevordó fedők hangjaira fülelők, valamint színészek, rendezők, színházi kíváncsiak, meg szabadúszó kritikusok, állástalan színházi újságírók.

Ok azok, akik nem szeretnek vagy nem tudnak hatszáz vagy ezer forintot fizetni egy úgynevezett szakmai jegyért. S ha a programból úgy sejtik, telt ház várható, a verekedni nem hajlandó szelídek oda sem jönnek. Pláne akkor, ha elterjed, hogy a szervezők úgysem engedik be a lógósokat. Es akkor üresen maradnak a székek.

Tudom én, hogy így van ez az áhítatosan másolt külföldi fesztiválokon is; állandó belépő, műanyag kártya a kiválasztott keveseknek, hosszas alkudozások árán ki-harcolt jegyek a szakmának, még némi pénzért is akár. De flott kiszolgálás, telt ház, megadva a módja. Tudom a honi magyar-razatot is: a keservesen felhajtott szponzor-pénzek elégtelen volta, a kényszerből beszívárogatott üzleti szemlélet, azt követeli, hogy aki látni akar, fizessen. Es még akkor is rosszul stafírozott az egész, reklámra nem jut semmi, egy szakmai beszélgetésen a két előadást „lenyomó” színészek elé nem jut egy pohár sör, de szófavíz sem, a szervezők



Ewa Dalkowska és Henryk Machalica a Thomas Mann lengyel előadásában

eufemisztikus megfelelője), szakmai tanácskozások - sikeresek (volt közönség) és sikertelenek (nemigen volt közönség) - vetítés, felolvasás, szeminárium és találkozó. És körítésnek itt volt a jobbára nap-

figyelemreméltó, rendkívül invenciózus és egyben egyik legfelkapottabb rendezője, Thomas Ostermeier pedig ifjú üstökös, aki máris a Schauspielhaus művészeti vezetője - az ő előadásaitak tehát feltétlenül meg kell

keveset vagy semmit nem kapnak, és így tovább.

De akkor legalább legyen közönség, legyen úgynevezett fesztiválhangulat és -nyüzgés; toborozzanak az utcáról, ha már az első napon látszik, hogy a fizető közönség nem tölti meg a termet. Fusson híre (szivárogtassák ki), hogy a szervezők mégsem fekszenek keresztbe a bejárat előtt, hogy kiszűrjék a „lógósokat”, hanem behunyják a szemüket, amikor kell. Nem futott híre.

Így aztán az első - legkritikusabb - napokon kongott a nézőtér. A második - nevesebb - fél előadásain csak néhány üres szék akadt; mondom, itt számítottunk verekedésre.

Néhány külföldi bánta, hogy a külföldi előadásokat csak magyarra szinkrontolmácsolták. Ez is pénzkérdés, mégis: amíg a magyar nem világnyelv, a német vagy az angol fordítás elengedhetetlen. (Félve és csöndesen jegyzem meg, hogy akár a magyar helyett kellene, bízva szakmabéli honfitársaink növekvő nyelvismeretében. Félve azért, mert a meghívott külföldi drámák immáron létező magyar fordítása nem lebecsülendő mellékterméke a fesztiválnak.)

Elismerve és méltányolva a szervezők erőfeszítéseit és rengeteg munkáját, mégis le kell írni: egy fesztiválon az ötlük szembe, ami nincs vagy nem jó. Ennyiben igazán hasonlít a színházi előadásra: csak a végeredmény minősíti.

LINA BÖGLI UTAZÁSA

Svájci történet a nevelőnőről, aki világ-körűli útra indul, nehogy jegyesének, a lengyel tisztnek kettéroppantsa karrierjét (a hatalmas kaució miatt, melyet az, házassága esetén, kénytelen lenne letenni). Tíz év múlva, napra pontosan visszatér jegyeséhez, aki még mindig kész öt feleségül venni, de ő ekkor másodszor is nemet mond, és tovább folytatja kalandos felfedezőútját a világban. A történet bármi, csak nem színházi anyag, gondolhatnók. Érdekesség, kuriózum, de nem színházi anyag. Ami viszont több mint érdekes, az éppen az, hogy miként válik egy ilyen irodalmiszínpad-szerű, felvilágosító karakterű, tényfeltáró riport, kulturális küldetés avagy dilettáns etnográfiai szöveggyűjtemény valódi színházzá a szemünk előtt. A szó legnemesebb értelemben vett színházi eseménnyé. A rendező Marthaler ma a német színházi élet egyik legfontosabb szereplője. Ezt anélkül is tudom, hogy egyetlen rendezését láttam volna eddig, mert nevét manapság ugyanolyan szent áhítat vagy kritikusai indulat övezi, mint annak

idején Zadekét vagy Steinét: a cikkek és kritikák *hangneméből* ki lehet olvasni a német színházi világ hierarchiájának pillanatnyi állását, amelyben Marthaler, ez a színházi



Lina: Catriona Guggenbühl

zenészből lett szabálytalan és kiszámíthatatlan szerző-rendező mindenképpen igencsak előkelő helyet foglal el. Nem kétséges, hogy ez a megelőlegezett tudás visszahat egy ilyen kis apparátusú előadás befogadására: előítéleteket teremt - van, aki száját húzva csalódik, csak ennyi volna? Es van, aki száját tátva ámul, mint én, hogy ezt is lehet? Létezik már a színházi nyelvben a szuverenitás olyan foka, hogy valaki állandóan megkísértheti a tényt, hogy egyáltalán színház-e még, amit csinál? Hogy valaki egy nemzetközi dalszöveget ad át színdarab helyett, hogy valaki helyszíneket teremt, egy szónoki pulpitust, egy rádióbemondói asztalt, három hangszert, egy rádiókészüléket, egy ágyat, mely a fal egyik fülkéjében található, és egymásra halmozott üres szekrényfiókokból és ide-oda vonszolt bördöndökből illuzionál lázas úti készülődést és a kopott művelődési otthonban, a Fáklya klubban, ott, ahol a kilós vásárokon válogatnak a környék lakói, eszperantó-tanfolyam és technokonzert váltogatja egymást, délutánként kisemberek jönnek adótanácsadásra, és szombat éjjelenként gimna-

zisták ropogatnak extasy tablettát, világ-színházat csinál? Mit csinál?

Mindenesetre hibátlanul megjelenít öt alapattitűdöt, öt színészi mozgást. Az egyik „színész” a darab zeneszerzője, illetve zenei összeállítója, illetve zenésze, egyáltalán nem színész, fején a szőke paróka hatalmas karvalyorrának is jelentséget kölcsönöz, egyik hangszertől lépked a másikig, énekel, részt vesz a kórusban, vezényel, avagy orrával üti a billentyűket, netán félálomban

a házi orgona pedáljait tapossa, melyek mberi lihegést utánoznak; a másik „színész” egy kisfiús alkatú, szinte lányos hangú, lenyalt hajjú, enyhén pofaszakállas énekes, aki időnként a függönyök mögött araszolva ut el - mint egy rosszkedő gyerek - a varietésszámként előadott következő daláig; a harmadik „színész” egy káprázatos hangtechnikájú magas, lóarcú férfi, ezselatinozott fejbúbbal és tarkóján rakoncátlanul felgöndörödő hajcsokorral, aki időnként tudományos szónoklatokat tart három nyelven, melyek akadálytalanul csapnak át egymásba, időnként artikulálatlanul üvölt, mimikájaátborzongató változásokra képes (ez a három férfi az előadóművészek hivatalos fehér ingét, fekete öltönyét viseli); a negyedik „színész” - a rádióbemondó - mintha az utcáról került volna egyenest a produkcióba puffadt alkoholistárcával, vastag bokájával, szürke zakójában, alatta

kissé koszos feliratú fehér

trikójában, meztelen lábfejen műanyag uszodai papuccsal, a hangja egyenletesen és kásásan ömlik a rádióból (a főhősnő életének tényeit ismerteti), időnként szürcsölve sárgadinnyét eszik; az ötödik „színész” pedig maga a címszerepet játszó színésznő: a pedáns kis svájci nevelőnő, kényszeres aktivitásaival, úti kosztümjében, kalapkájában, irtózatossá elfojtásaival és fejfájásaival, oldaltáskájából elővarázsolta, színes papírba csomagolt, jutalomként osztogatott cukorkáival: fegyelmező, fegyelmeztető és egyre nyugtalanabb jövés-menésével kapcsolatot teremt a szereplők (illetve a történet laza szálai) között. Mert váratlan harmónia és logika képződik a szemünk előtt, olyan művészi egység, melyet inkább csak visszafelé lehet felfogni és megfejteni: a dramaturgia itt nem az utazás előrehaladó logikáján és nem a táguló világismeretek panorámáján alap-szik, és még csak nem is a romantikus szerelmi történet adja az anyagot. Az előadás szerkezete ennek az öt lénynek, ennek az öt személyiségnek folytonos színészi megnyilvánulásából építkezik, ehhez az irodalmi-történeti anyag csupán állványzatul szolgál. A szereplők létezése egymás folytonos kommentálása. A szereplők

EGY GAZDAG, HÁROM SZEGÉNY

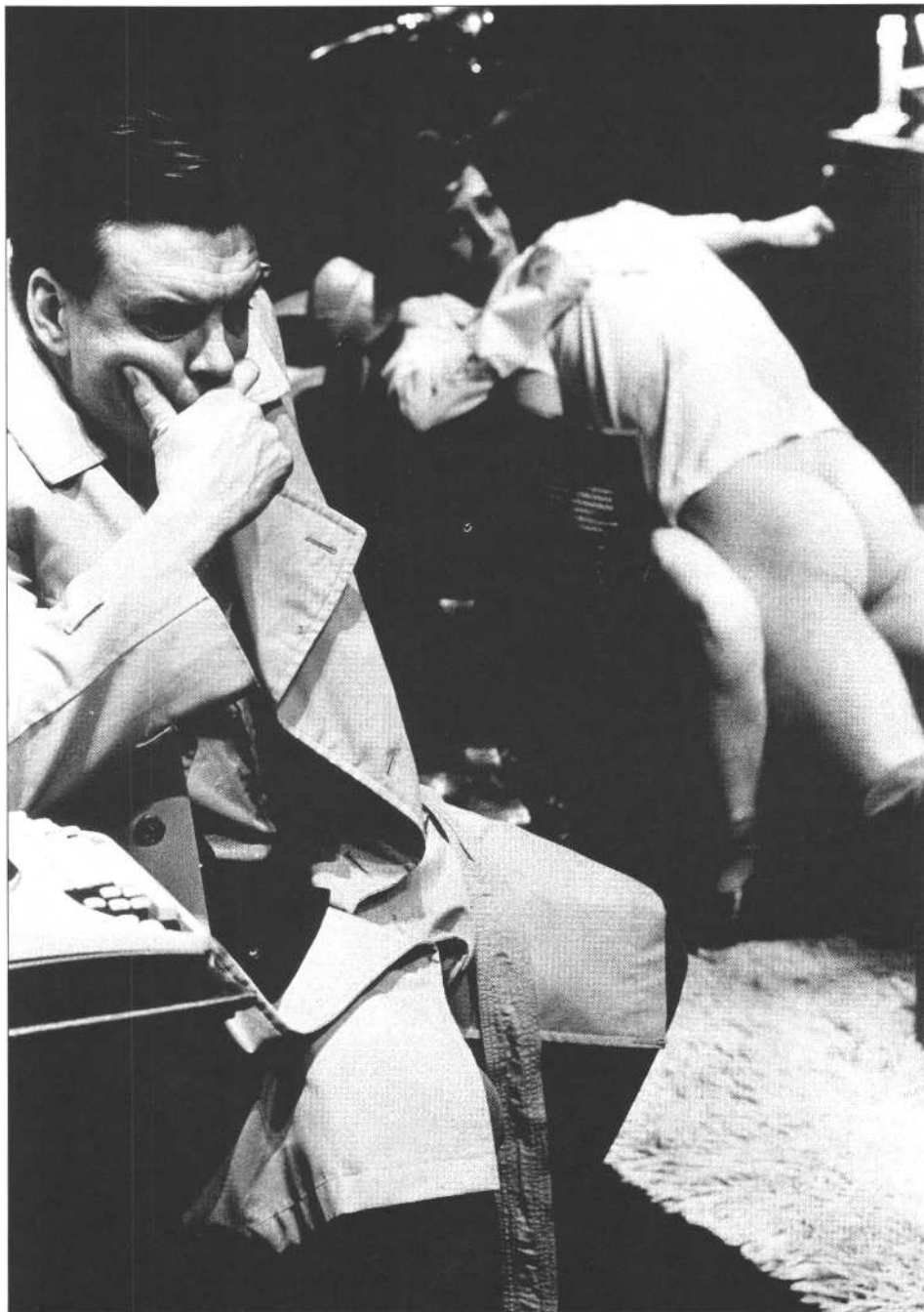
szövegei társadalmi szerepek (tudós, utazó, rádióbemondó, zenész, énekes, nevelő stb.) kikristályosodásai, s eközben pusztá *megnyilvánulások*. Talán Jeles András színházában valósult meg nálunk legtisztábban ennek a színházi beszédnek és szerkezetnek sajátos formája (ebből is érezhető, hogy kortendenciáról van szó): ahol az egyes színészi alkatok alárendelődtek a *lénként* való megjelenítés követelményének: tehát nem a színészet és a színészi munka, hanem a testi, azt mondhatnám, színész-hangszerbeli adottságok a meghatározóak - és nyilván nem véletlenül Jeles munkáiban figyelhattuk meg ezt a fajta *enciklopédikus káoszt* mint formaeltvet, a felvilágosító jellegű világismeretnek a tökéletes értelmezhetetlenségbe ágyazottságát. A zene és az énekhang (illetve az emberi hangnak és mimikának megfagyott, maszkyszerű, illetve végtelenül elrajzolt, már-már karikatúrásztikus, artikulátlan, a szenvedés gyötrelmeire emlékeztető tudatos eltorzítása, a kibocsátható hangok szüntelen fizikai elemzése, az elemekre hullottság) szolgáltatja itt a dramaturgia titkos motorját, valamint a főhősnő abszolút és megfélebbíthatatlan elfojtása (mint civilizatorikus tényező, a kultúra tragikus forrás-vidéke).

A kis svájci nevelőnő, aki időnként atlétaként ugrik fel keskeny ágyára (mely hajókabinba képzelendő, vagy egzotikus távoli vidékek kényelmetlen kunyhóiba, avagy gazdag emberek palotáinak cseléd-szobájába), naplójában rögzíteni kívánta élményeit, a nagy felfedezőket imitálva, ismeretszerzését eredendő és természetes szükségletei szüntelen elfojtásával teszi lehetővé. Jutalmaz és büntet, előad és beavatkozik (az előadás végéhez közeledve állandóan kikapcsolja a rádiót, amikor a rádióbemondó szerelmi szenvedélyének kudarcához érne elbeszélésében). Marthaler nem tesz mást, mint hogy a széthulló kozmikus világszerkezetet ebben az intim térben (öt káprázatosan összehangszerelt színész-hangszeren) *közvetlen közről* szemlélni engedi. Amilyen egyszerűnek és átláthatónak tetszik - egyszerű, mint egy pofon, és átlátható, mint az üveg -, olyan titokzatos, szép és céltalan ez az intimitás. A népdal (és sanzon) egyszerűségével szólal meg, és eljut egészen a Bach-kantáták magaslatáig. Bach: ironikus kontextusban és mégis véresen komolyan. Marthaler tényleg tud valamit. De mégsem azt mondja el, amit tud, hanem éppen azt, amit ez a tudás kizár magából. Mint minden jelentős művész, megtanít bennünket arra a titkos oldalt pillantásra, mely a csillogó felületek és tökéletes szerkezetek mögött tátongó sötétségbe vethető (ha van türelmünk és bátorságunk hozzá).

FORGÁCH ANDRÁS

kortársiság és (poszt)modernitás, egyszerűbben fogalmazva: mennyire várjuk el a mai (színház)művészeketől, hogy reflektáljanak az itt és most problémáira? Persze ez megint fesztiválszervezői koncepció kérdése (lehet, hogy kortárs drámaesztivált szervezni mégsem olyan hálás feladat).

Egyfelől persze rácsodálkozhatunk bizonyos motívumok meglepően gyakori felbukkanására. Lőrinczy Attila *Balta a fejbe/fülbe*, Schilling Árpád *Kicsi és Mayenburg* *Lángarc* című darabjának középpontjában egyaránt a szülőkkel leszámolni készülő „deviáns” fiúgyermek figurája áll. Túlságosan egyszerű lenne azonban ebbe kapaszkodva valami nagyon modern gondolatot kibogoznunk azon az életérzésen túl, amit ez a toposz évszázadok óta közvetít: a fennálló világ rendje az új generáció számára elviselhetetlen, s mivel változtató szándékához eszközt nem kap, indulatai



Titus Muizelaar, Lineke Rijxman és Fred Goessens a *Liefhebberben*

erőszakos lázadásba torkollnak. Szólt erről színház a görögöknél éppúgy, mint Shakespeare korában, sőt nem olyan rég, az ötvenes-hatvanas évek felkelő hangulatában is. Legfeljebb az árulkodik a XX. század végéről, hogy ezek a darabok a „hőst” baleknak, korcsnak ábrázolják, először megfosztva a nézőket egy „szebb jövő” reményétől, majd miután a fiúk csúfosan elbuknak, egy akármilyen jövőképtől. (Egyedül Kicsi sorsa marad függőben, mivel a felrobbantásra előkészített világ tetején ülvé nem képes meggyújtani a gyufát, szerencsétlenkedése azonban csak pillanatnyi feloldás - tudjuk, hogy ez az előadás egy trilógia első része.) Fialat emberek önként vállalt pusztulását látjuk, olyanokét, akik nem tartják végigélhetőnek ezt az életet, annyi családságot, álságot, hazugságot érzékelnek maguk körül, miközben ők is egyik aberrációból a másikba kényyszerülnek. Mindhármán torkig van-nak, ám folyamatos öklendezésük ábrázolásmódja más és más. A magyar előadásokban a félmúlt és a jelen konkrét társadalmi jelenségeire (úttörőség, diszkóvilág, gengszterek) utaló direkt jelzések hitelesítenek, egyfajta kortárs folklór megteremtését célozva (elsősorban a jelmezzel és a kellékekkel), ugyanakkor a rendezők színházias fogásokkal próbálják elemelni, kifigurázni a főszereplőket kínzó környezetet. Vagyis színpadi világukban keverednek a hétköznapi tárgyias referenciái és a koncepciózus gondolatosság megjelenítései. (Jó példa erre Réthly Attila Balta-rendezése, melyben a főhős, Richárd a kétszintes díszlet alsó régiójában hamburgert zabáló kül-telki suttyó maffiózókkal tárgyal, míg a felső szinten élő, matriarchális berendezkedésű családjának minden tagját férfi színész alakítja, ami a shakespeare-i kacsintáson túl érzékletes (de külsőséges) hordozója az intimszféra megfertőző érzelmi-fizikai perverzióinak.

Thomas Ostermeier nem él ilyen eszközökkel. Ezért hiába a motívumok hasonlóságai, sőt az - egyébként meghökkentő - dramaturgiai egybeesések a Kicsivel, a *Lángarc* karakteresen különböző előadás. S ezt a különbözőséget - a divatos globalizációs elméletek dacára - mégiscsak a nemzeti karakterben lehet megragadni. A hamburgi színház előadása, anélkül, hogy bármilyen közvetlenül dekódolható speciális jelzést használna, mégis ízig-vérig német. A német szellemiséget teljes díszében tükrözi az a kérelhetetlen következetesség és fegyelmezett indulatok táplálta nyersség, amely egyaránt jellemzi az írott művet, a színészi játékot és a rendezői munkát. Pedig a családtörténet igazán bárhol játszódhatna, a neociki lakásbelső és konfekció inkább egy társadalmi réteget jelöl ki (azt a bizonyos kispolgárit). Papa-mama-gyerekek (egy nővér, egy öcs) a világ bármely táján hasonlóan mosolyognak, mint ezek a színészek a kezdő tablóban. A díszlet három egymás mellé helyezett helyiségből (nappali-étkező, háló, fürdőszoba) áll, elválasztás nincs, a falak - csakúgy, mint egy valódi panelban - jelképesek, mindenki mindent lát, mindent

tud. (A képváltások idején a színpad előterében egymást keresztezően végigfutó, két vászonra vetített lakótelepi homlokzat is ezt a véletlenszerű kiragadottságot érzékelteti: a börtöncellaszzerűen sorjázó ablakok bármelyike mögé betekinthetnénk, hasonló jeleneteket látnánk.) Azzal, hogy a padló enyhén lejt a nézőtér felé, s a színészek a hátsó takarásból rövid, meredek emelkedőn bukkannak elő, szintén általános, de már belső jellemzést kapunk. Ezeknek az embereknek erőfeszítésükbe kerül megjelenni leghétköznapibb élethelyzetükben is (mint-ha egy hegyre kellene érte felmászniuk), s amikor ott vannak, alig észlelhető, de állandó egyensúlyozást igényel, hogy ne csússzon ki lábuk alól a talaj. Természetesen kicsúszik, s ennek okai oly banálisak, hogy szinte kár is őket felsorolni: a szülők kiüresedett, szeretet és vonzalom nélküli kapcsolata, az anya kielégületlensége, az apa pótcselekvések mögé rejtett gyengesége, a kamasz gyerekek céltalan leválási kísérlete, ébredő szexuális érdeklődése és frusztráltsága, ami vérfertőző játékokba, majd a lány udvarlójának belépésével pusztító féltékenységre fordul az öcs részéről, aki mindezt levezetendő, szó szerint a tűzzel játszik, amíg egy baleset örökre el nem csúfítja arcát. Ettől kezdve, mintha az örökmaszk mögött megtalálta volna valódi énjét, megkeményedik, gyűjtogatni kezd, és kalandjaiba fokozatosan bevonja nővérét is. Az előbb elcsapott, majd visszafogadott udvarlót (a megjátszott macsó szárnalmas-nevelés esete) az apa saját fia helyett is szereti, tovább szívva ezzel annak dühét, mígnem a fiú elszánja magát a leszámolásra. A gyerekek együtt végeznek szüleikkel, és egy ideig együtt tartják a titkot bezárkózva a lakásba, mígnem a lány megtörik, és feladja öccsét, aki végül magára gyűjtja az egész lakást.

A könyörtelen végkifejlet az első pillanattól kezdve sejthető, még az ironikus-humoros jelenetek is előrevetítik az elromlott alaphelyzetre halmozódó rossz lépések következményeit. A nézők csak remélhetik, hogy „azt azért már csak nem” fogják megtenni, de megteszik, s ebben áll az előadás fent említett jellegzetessége. Amikor a két gyerek baltával végez szüleivel, a végzetes első csapások után még hosszan, egyre nagyobb, kitartott szünetekkel, a szármot egymás kezéből kivéve csépelik pépesre az ösök fejét. Még egyet, hogy biztos legyen, még egyet, mert így láttam a tévében, még egyet bosszúból, még egyet fájdalomból, még egyet csak úgy, még egyet kifáradásig, még egyet megszokásból. Megannyi felszisszenés a nézőtérben, mégsem lehet ennyire kegyetlen - de igen: ilyen élethez ilyen halál jár.

Másfelől persze felfedezhetünk olyan formaválasztásokat, amelyek elsősorban térelrendezésükből fakadóan az első pillanattól kezdve érzékeltetik, hogy az „itt és most”-szituáció relativizálódására kell számítanunk, s ezáltal az előadott történet is inkább metaforikusan értelmezendő. Christoph Marthaler *Lina Bögli utazása* című montázsja és Parti Nagy Lajos *Ibusárja*

Zsótér Sándor rendezésében egyaránt elképzelhető egy pályaudvaron, amely helyszínben az elutazás, a más tájakra, más régiókba távozás lehetősége a fontos. Nem véletlen, hogy mindkettő mese, bár Marthaler-nál valóságos alapanyagból készült az emlékek, vágyak, egzotikus élmények, tapasztalatok zenén és éneken átszűr párlata, míg Sárbogárdi Jolán a zene és ének felhasználásával, fantáziája segítségével próbálja meg isten háta mögötti miliójét egy képzelt világba transzponálni.

Pascale Henry még ennyit sem bajlódott, hogy Louis Calaferte *Egy gazdag, három szegény* című *szövegpatchworkjét* reálisnak ható környezetbe helyezze. Sőt a lehető legbanálisabb világszínpad-megoldást választotta, hogy a darabot alkotó kis jeleneteket térből és időből kiemelje: a díszletelemek elhelyezésével és a megvilágítással cirkusz-porond érzetét kelti, még mielőtt az első szereplő - ki más, mint a bohóc - belépne. A cirkuszban a néző automatikusan gyerekké válik, a gyerekek pedig a szórakoztatáson kívül mindig egy kis tanulságos példázatra is számíthatnak. Ez a játékos formába burkolt didaxis, a könnyedség leplelve borított üzenetovábbítási szándék tipikus francia hangulatot árasztott az előadásban. A ritmikus zenére körbeszökdécselő bohóc természetesen gyerekeknek szólította a nézőket, s tettetett jókedvvel csak annyit közölt, hogy ő jól van, s már kezdődött is a rövid jelenetekből (mutatványokból) felépülő előadás. Az egyszerű helyzetgyakorlatok kereteit ritkán túllépő szkeccsek nagyon pontosan tártak elő kis nyomorúságokat mindennapi életünkben, mint amilyen a kiszolgáltatottság, az önzés, a kommunikációra való képtelenség, az értelmetlen majmolás, kidolgozott, néha akrobatikus színészi megjelenítésben. A farce-hagyomány modern továbbjátzásaként a rendezés a túlzásokkal, lecsupaszításokkal a gúny, a kinevettetés felé hangolta a befogadót, nehogy megfeküdj gyomrát a felvonultatott emberi csódtömeg. Dramaturgiai szándék csupán az időről időre kis vásári bábjátékosfüggöny mögül meglevenendő Vitéz László-történetben volt tetten érhető, ahol a szorongásoktól terhelt hús-vér emberek ellenpontjaként (és titkos ideáljaként) harsányan magabiztos fababa egy furkósbottal a kezében végigverte a hatalmasokat: a katonát, a jogászt, a politikust, s végül a halállal is szembeszállt - itt azonban véget ért a mese. Csupán a bohóc ismételte meg bevezető körét, ő ugyanúgy jól van, talán mi is, talán nem is történt semmi.

GÁSPÁR MÁTÉ

THOMAS OSTERMEIER

Thomas Ostermeier harmincéves színházrendező; két évvel ezelőtt fejezte be tanulmányait a berlini Ernst Busch Színházművészeti Főiskolán, ahol mesterei a Mejerhold-tanítvány G. Bogdanov és Manfred Karge voltak. Utolsó éves

főiskolásként a berlini Deutsches Theater lehetőséget kínált neki, hogy a színház egyik használaton kívüli épületében megrendezzen egy előadást. A kísérlet olyan jól sikerült, hogy a kezdeményezésből Németország legfontosabb kortárs darabokat játszó színházi műhelye lett - a Barakk -, Ostermeierből pedig az új ját-színhely művészeti vezetője. A Barakk repertoárján Brecht *Egy fő az egy fő* című darabját kivéve kizárólag kortárs szerzők darabjai szerepelnek. A Royal Court Szín-házból elindult új brit generáció, Sarah Kane, David Harrower, Mark Ravenhill, ír, skót és amerikai szerzők (Enda Walsh, Nicky Silver), a berlini emigrációban élő orosz Alekszej Sipenko és a német Marius von Mayenburg művei; az utóbbi háziszíró és egyben dramaturg is Ostermeiernél. Ostermeier a jövő szezontól a Schaubühne igazgató-főrendezője lesz.

- Felfoghatjuk-e misszióként, hogy az ön színházában a repertoár bázisa a kortárs dráma?

- Nem gondolom, hogy ez misszió lenne, bár Németországban a kortárs darabok bizonyos mértékig a perifériára szorulnak, valamiféle árnyéklétezésbe kényszerülnek. Igaz ugyan, hogy egy évadban száznál is több ősbemutatót tartanak, de többnyire nem a nagyvárosok prominens színházaiban, hanem kis stúdiókban, off-színházakban. Mi a Barakkban megpróbáltunk egy elismert színház keretein belül kortárs drámát játszani, elsősorban azért, mert minket, engem itt és most ezek a darabok érdekelnek.

- Azért vonzzák ezek a még nem kanonizált szövegek, mert nem kell megfelelnie elődöknek, korábbi előadásoknak és pre-konceptcióknak?

- Ha cinikusan akarnék válaszolni: azért, mert a színház a fiatal emberek művészete, és a Barakkban velem dolgozók átlagéletkora harminc év. A dolog azonban ennél természetesen jóval differenciáltabb. Hogy miért részesítem előnyben a kortárs darabokat? Mondjuk, azért, mert engem is hasonló kérdések foglalkoztatnak, vagy mert ezeknek a daraboknak a nyelvi világa, gondolatisága közel áll hozzám, közelebb, mint bármelyik Goethe, Schiller vagy Shakespeare. Ez persze nem jelenti azt, hogy ezeket a szerzőket ne ismerném, olvasnám, tisztelném. Talán éppen mert nagyon is tiszteltem őket, egyelőre még nem merek hozzányúlni a darabjaikhoz. Úgy gondolom, létezik egy érési folyamat, amit végig kell csinálnom ahhoz, hogy meg tudjam rendezni egy klasszikus szerző darabját. Most még nem tartok ott. Még időre van szükségem, sokat kell tanulnom addig. Én azt tudom, hogyan jár, beszél, érez, reagál egy korombeli ember. Az életről szerzett tapasztalataim arra hitelesítenek, hogy erről közvetítsek valamit, azoknak, akik szintén itt és most élnek.

- A Barakk mára kultikus helynek számít, nemcsak Berlinben, de Németországban, sőt, az egész német nyelvtérületen. Minek köszönhető ez a népszerűség?

- A darabválasztásnál soha nem a siker az elsődleges szempontunk, sokkal inkább az, hogy olyanoknak is nyújtsunk valamit, akiknek eddig eszükbe sem jutott, hogy a színházban is történhet valami érdekes, izgalmas, úgyhogy inkább moziba, klubokba, diszkóba jártak, vagy egyáltalán sehová sem mentek. A mi közönségünk többé-kevésbé eltér a szokványos színházi közönségtől. Részben fiatalok, és nem csupán értelmiségiek. Szerintem a színháznak igen-is feladata azokra a társadalmi problémákra és kérdésekre reagálni, amelyek az embereket mostanság foglalkoztatják. Be kell csábítanunk egy más, új, szélesebb közönségreteget a színházba. Ez misszió, igen, tulajdonképpen ez az igazi misszió, máskülönben a színház halott.

- *Fiatal szerzők műveit játsszák; az írók néha részesei a próba folyamatnak. Kézenfekvő lenne, hogy a megírt darabot átírja, vagy átíratja a szerzővel. Ezzel szemben, úgy tudom, ön nagyon is ragaszkodik a megírt szöveghez, ritkán húz belőle, és fontosnak tartja, hogy a színészek gondosan mondják el a leírtakat. Nem szokatlan ez éppen kortárs szövegek esetében?*

- Én azt vallom: nem véletlen, hogy a szerző úgy írta meg a darabját, ahogy. Ha mi elhatározzuk, hogy egy darabot bemutatunk, akkor azzal a darabbal egyetértünk, akkor azt a darabot szeretjük. A Budapesten is játszott *Feuergesicht (Lángarc)* próbáin gyakran jelen volt a szerző, Marius von Mayenburg is. Nem mint cenzor, hanem mint segítő. Ez nem okozott semmilyen konfliktust, és a darabon nem változtattunk egy betűt sem.

- *Mi vonzza önt ezekben a többnyire brutális hangvételű kortárs művekben?*

- Nemegyszer hányták a szememre, hogy a Barakkban csupa vértől tocsogó, hányásszagú, deviáns darabot játszunk. Ez így nem igaz. A valóságot és a színházat ostobaság lenne összekeverni. Minden darabhoz társul egy, a darabra szabott esztétika. A brutális jelenetek esztétikája pedig nem volt ismeretlen Shakespeare korában sem, az angol reneszánsz drámák is tobzódnak a kegyetlenségben. Minden kornak megvan a maga erőszakspirálja. A mi korunkét az olyan filmek határozzák meg, mint *a Született gyilkosok* vagy *a Ponyvaregény*. Nem értem, miért olyan különös, ha a színházban is megjelenik ugyanez.

- *Őn a következő évadtól a berlini Schaubühne színigazgatója, ahová elkísérik állandó munkatársai. A Barakkból távozó team vajon folytatja-e majd a megkezdett vonulatot? Továbbra is kortárs drámák teszik ki a repertoár jelentős részét, vagy az új hely, az új kihívás módosít majd a játszott darabok jellegén, más szóval alkalmazkodnak-e a Schaubühne eddigi programjához és közönségéhez?*

- Továbbra is fogjuk játszani kortárs szerzők darabjait, a különbség csak annyi, hogy jóval tágasabb térben, ahová sokkal népesebb közönség fér be, mint a Barakkba. Újabbban egyre több ember kíváncsi az előadásainkra, két év óta telt házzal játszottuk a produkcióinkat, és eddig nagyon sokan

kiszorultak, mert a Barakkban mindössze száz-százhusz nézőnek jutott hely. Ezen fog változtatni az új szituáció, a műsorterünkön azonban nem, vagy csak csekély mértékben. Elképzelhető, hogy játszunk majd klasszikus moderneket, ahogy azt már eddig is tettük, de ezeket egyelőre valószínűleg nem én fogom rendezni.

- *Sokaknak meglepetést okozott, hogy első nagyszínpadi rendezése nem kortárs darab volt, hanem Maurice Maeterlinck Kék madár című mesejátéka.*

- Ez is egy út. Egy darab, amiről és amivel volt mit mondanom. A gyerekek és a felnőttek világáról, az álmokról és a valóságról, a jó és a rossz közötti nagyon keskeny mezsgyéről. A bennünket körülvevő dolgokról, amelyekről nem veszünk tudomást, de mégis léteznek. A hazugságokról, amelyek igazságnak látszanak, a boldogságról, ami ugyanolyan viszonylagos, mint minden a világon. De erről az előadás jobban tudna beszélni, mint én.

RÁCZ ERZSÉBET

LIEFHEBBER

Van itt térnek egy amolyan „semleges” szoba, melynek egyik oldala konyhapult - mégsem a mostanában divatos amerikai konyhás nappali ez, csak egy szimpla nappali, egy dolgozó és egy konyha kényszerházassága. Nem is valóságos tér, hanem színházi díszlet; az van itt összehordva, amire szükség lesz: ülgarnitúra dohányzóasztallal, alaposan felkupacolt íróasztal székek és konyhapult gáztűzhellyel megmosogatóval.

Később derül ki, hogy ez a díszlet - Hans Klasema munkája - szorosan leképezi a darabot, hiszen az is ilyen ökonomikus, épp olyan és annyi szereplővel, amilyen és amennyi kell.

A darabot Gerardjan Rijnders írta és rendezte (lásd Keszthelyi Kinga interjút a szerző-rendezővel), *Liefhebber* a címe. Enyhén neurotikusnak látszó anya iszogat az első jelenetben, a vacsorakészítéshez és a család fogadásához gyűjti az erőt a kanapén üldögélve. Hamarosan beront az apa, és belevág egy óriási monológba: ettől kezdve ez áll a produkció centrumában, ez szervezi a játék ritmusát, ehhez az elnyújtott, tomboló kifakadáshoz illeszkedik minden egyéb akció és effekt. Szöveg szinte nincs más, csak az övé, eltekintve az anya és a hamarosan betoppanó felnőtt fiú közbeszólási kísérleteitől.

Ennek a monológnak természetesen van tartalma és jelentése, amely nem más, mint hisztérikus színházutálat; pikánsa az teszi, hogy színikritikus közvetíti. Mondjuk, a Thomas Bernhard-darab pandanja ez: visszaköszön az *ő Színházcsinálója*.

Tényleg köszön - aztán távozik is gyorsan. E futó üdvözlés miatt nem érdemes összevetni a két művet, be lehet érni annyival: amott dráma, benne világ és színház,

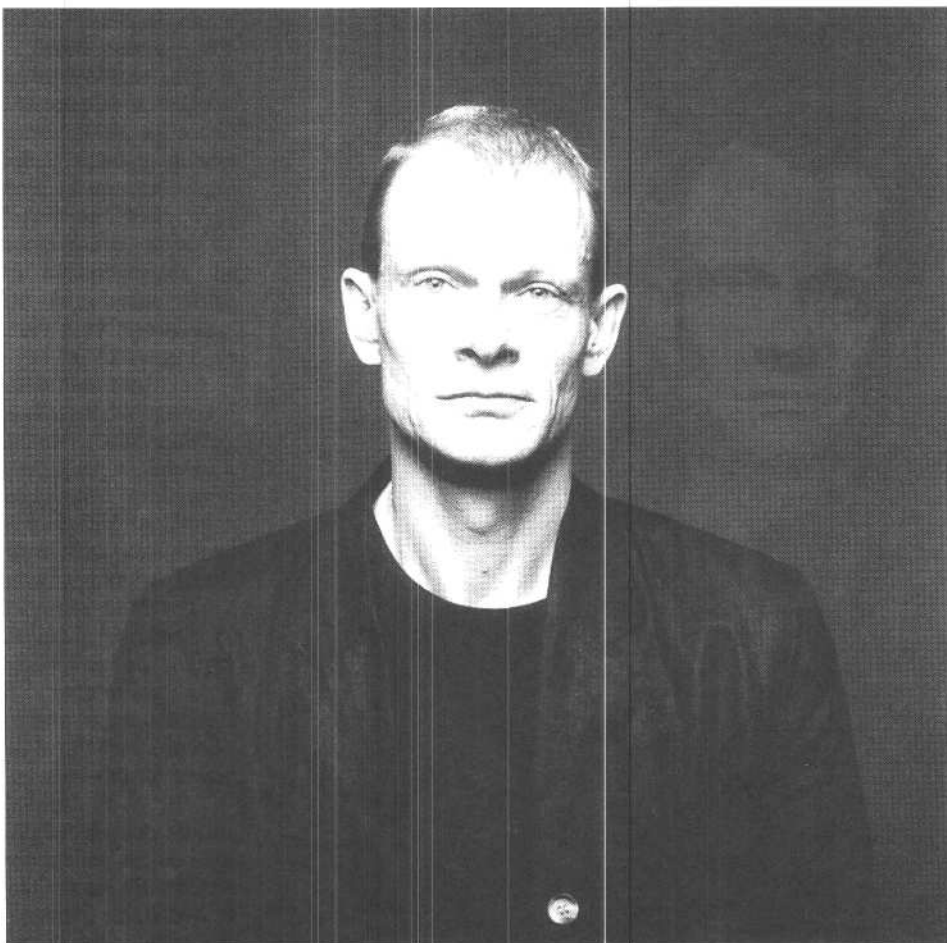
emitt helyzetgyakorlat, színházi szkeccs. Színpadi glossza - ötven percre széthengerelve. (Annyit talán érdemes még hozzátenni a Bernhard-derengéshez, hogy az ő vehemens utálata, fröcskölése, tobzódása a számára tűrhetetlenben éppúgy gondosan kimunkált, ha tetszik, naturalista aprólékos-sággal kidolgozott színpadi világot követel, mint Rijnders műve, azzal az el nem hanyagolható különbséggel, hogy a viszony fordított: Rijndersnél minden valószínűség szerint a színpadi akciók tobzódása mérte ki a szöveget, míg Bernharnál értelemszerűen fordítva.)

Amikor ugyanis elkezdődik a monológ, másodperceken belül eléri belső csúcspontját - és ott marad. Amikor az apa rá sem hederít arra a betoppanó romhalmazra, melyben saját fiát tisztelhetné, ha látná, sem az anyára, aki koordinálatlan cselekvésekkel egyebet se tesz, mint a figyelmére játszik, és még mindig csak három perc telt el az előadásból, már tudjuk: a darabnak vége. Szövegvariációk hangzanak el, melyek - önmagukon belül, tartalmilag - sem fokozást, sem árnyalást nem mutatnak. Nem így a színpadi játék, legalábbis a másik két szereplőé, hiszen az apa - tiszte szerint - vakon őrzöng mindvégig.

Az ő valóság iránti közönye az abszurdig fokozódott - és színészileg ez se semmi, ahogy mondani szokás: nem lát semmit, és *hihetően* nem lát semmit, miközben szörnyűségek történnek az orra előtt. Titus Muizelaar még oda is néz, tekintetével futólag végigsöpör a körülötte zajló agresszív színi akciókon - amelyeket nem lát. A színészeknek van itt még esélyük - gondolja ekkor az ember -, ők tölthetik meg játékkal és a játékon túl gondolatokkal, egy glosszával több gondolatot ez a bizzar alaphelyzetet.

Mert az még csak „skill”, pusztán szak-tudás kérdése, hogy valakinek „szeme se rebben”, bármilyen zajlik előtte. Valódi teljesítménnyé akkor lehet, ha csalafinta módon mégiscsak kapcsolatba kerül az előtte zajló eseményekkel; ha az ő determinált kívülmaradását mégiscsak minősítik, értelmezik és színezik az orra előtt zajló, tragédiába forduló események. Itt, a három remek kondíciójú holland színész összjátékában valami ilyesmi születik meg, és mivel ez a megszületés, az igazi, tétre menő színház a mi orrunk előtt zajlik, nagyon is észrevesszük: erre kell figyelni.

A sokkoló fordulatok közepette is. A sokkolások rendre a gusztustalanság tartományában történnek, tán mert hagyományosan éppen a gyomron, a zsigereken keresztül ingerelhető az ember. Rettenetes, amit az anya művel a konyhában különféle élelmi- és egyéb szerekekkel főzés ürügyén, rettenetes, ahogy a fiú, minden emberi attribútumától megszabadulva, amúgy „öszöntőleg” és hivalkodón maszturbál - na, erre igazán rácsodálkozott az amúgy edzett publikum, és ezzel Rijnders elérte egyik célját. Pedig a java még hátravolt: törés-zúzás, amúgy igaziból, röpködtek a cserepek, nagyon élethűen (ha az ember a zúzás előtt egy másodperccel nem vette



Gerardjan Rijnders

volna szemügyre a tévé képcsövét rögzítő diszkrét szigetelőszalagot, hát igazán azt hihette volna, hogy minden előadáson százezrek pusztulnak „fogyóeszközben”). Injekciózás - szembefordulva a közönséggel, durr bele a vénába, serken a vér (csak racionális alapon remélem, hogy nem igazi ez sem: nem lehet minden előadáson ilyen ügyesen vénát találni). Fred Goessens, a kábítószeres, lepusztult fiút játszó színész fantasztikus illuzionista, miközben persze sokkal több annál; nemcsak a cselekedet képes megtevésztően imitálni, hanem az állapotot is, és ez már színészet, méghozzá ebben a kis csapatban mindenkinél. a felsőfoka.

Van azután tovább is: a fiú megerőszkolja az anyját, aki ezt mélyszégyen apátiával tűri, majd közönyösen igazít egyet a ruháján. Ekkor már igencsak oda kell figyelni a színésznőre, Lineke Rijxmanra is, aki már-már képtelenül sok színnel ruházza fel ezt a mind mentálisan, mind érzelmileg igencsak beszűkült figurát; engedelmes áldozatot gyúr belőle, aki tűr, egészen a végsőig, amikor... - igen, ki fogják találni - a fia megöli, megfojtja ott, az apa szeme előtt. Es... - igen, ezt is ki fogják találni -, az apa ezt sem veszi észre.

Hogy tömény elmekörtani esettanulmány, avagy a színház tűrőhatárainak feszegetése-e a darab, azt akkor lenne érdemes elemezni, ha maga a mű megérné. Így elég, ha a három rendkívülien képességes, remek állapotú színész játékát őrzi meg emlékezetünk.

CS.J.

GERARDJAN RIJNDERS

1949-ben született Delftben. Amszterdamban jogi tanulmányokat folytatott, majd rendezést tanult. Első produkcióját 1975-ben rendezte a Toneelgroep Baal nevű társulatnál. A rendezés mellett színészként is dolgozott, és darabokat írt. Alapító tagja az 1987-ben alakult Toneelgroep Amszterdamnak, a legnagyobb és legrangosabb holland társulatnak, amelynek jelenleg művészeti vezetője. Televíziós és játékfilmek írója. Filmszínészként is jelentős.

A Toneelgroep Amszterdam a *Liefhebber* című, Gerardjan Rijnders által írt és rendezett darabban szerepelt a Kortárs Dráma-fesztiválon. (A *Liefhebber* szót nehéz lefordítani. Tulajdonképpen beszélő név: lelkest, rajongót jelent. Ráadásul az egyik vezető holland színikritikusnak is *Liefhebber* a vezetékneve.) A produkció bejárta Európát, számos fesztiválon aratott óriási sikert. Erőtéljes, lendületes, merész és provokatív szöveg és előadás, amely kivívta a színházi szakma egyöntetű elismerését.

- *Mi a célja a Liefhebberrel? Sokkolni akarja a közönséget?*

- Nem volt különösebb célom vele. Kivéve azt, hogy amikor írok vagy rendezek, állandóan arról akarom meggyőzni a közönséget, hogy a színházra szükség van. Es hogy a színháznak szélsőségesnek kell lennie, máskülönben a valóság sokkal érdekesebb. A munkámban azt próbálom ki újra és újra, hogy miként tehetjük a színházat

a való világnál érdekesebbé. Legtöbbször ez persze nem sikerül: megbukom, vagy a színház bukik meg. A *Liefhebber* ötlete úgy született, hogy Thomas Bernharddal ellentétben nem egy „színházcsinálóról”, hanem egy „színházgyűlölőről” akartam darabot írni, megtoldva azzal a paradoxonnal, hogy az illető színikritikus. Bár lehet, hogy ez nem is paradoxon: talán a színikritikusnak színházgyűlölőnek kell lennie. Aztán a darab egyre vadabbá vált, nem is az írás, hanem a próbaanyag során.

– A *Liefhebber* Hollandiában egy másik fiatal rendező is színre vitte, ám a produkció megbukott, s egyetlen előadás után levették a műsorról. Az öné lenne hát a darab egyedül lehetséges megvalósítási módja? – Ebben a produkcióban a színészeknek is rengeteg ötletük volt – például a díszlet, a színpadi cselekvések nagy része –, ezért nemigen tudom elképzelni, hogy valakik másképp, de legalább ilyen jól megcsinálják. Ez az előadás annak köszönheti a sikerét, hogy épp ezek az emberek dolgoztak együtt benne.

– Amikor a *Liefhebber* Stockholmban vendégszerepelt, egy svéd kritikus azt írta, hogy ezután a színházi nyelv meg fog változni Svédországban.

– Természetesen minden előadással ezt szeretném elérni, csak nem mindig sikerül. Íróként nem érdekel a cselekmény, a darabjaim többnyire egyszerű cselekményűek. Es semmi komplikált pszichologizálás. Nem vagyok a pszichologizálás ellen, csak én nem tudok olyat írni. Szerintem mindig a nézőnek kell megalkotnia saját történetét. Az angol drámaírók új hullámának – Sarah Kane-nek, Mark Ravenhillnek – nem szeretem a darabjait. Provokatívnak és sokkolónak tartják őket, de szerintem egyszerűen csak unalmasak. Úgy vélem, ehhez képest a *Liefhebber* előnye, hogy vígjáték. Es hogy olyan nyilvánvalóan nem valószínű.

– Másképp rendez-e egy klasszikus művet?

– Klasszikus szöveget nem változtatok. De ugyanez a helyzet, amikor a saját szöveggel dolgozom. Ha kollázst csinállok, akkor folyamatosan írok, a próbaidőszak alatt is. Rájövök, hogy egy jelenetnek máshol van a helye, vagy egy szöveget két-három embernek kell elmondania, nem pedig egynek. Tulajdonképpen a *Liefhebber* is montázs, mert felhasználtam benne saját korábban írt szövegeimet, valamint újsághíreket stb. Manapság az internetet is használom.

– Gyakori Hollandiában, hogy a rendezők egyúttal írók is?

– Igen. Sokáig alig voltak drámaíróink, mert a színházaink csak külföldi darabokat játszottak. Regényírók írtak darabokat, de azok hagyományos, négyfelvonásos színművek voltak. Mára a színházi előadások fele nem a drámaírók, hanem a rendezők saját vagy a színészekkel közösen létrehozott szövegén alapul. Ezeket én ugyanúgy darabnak tekintem.

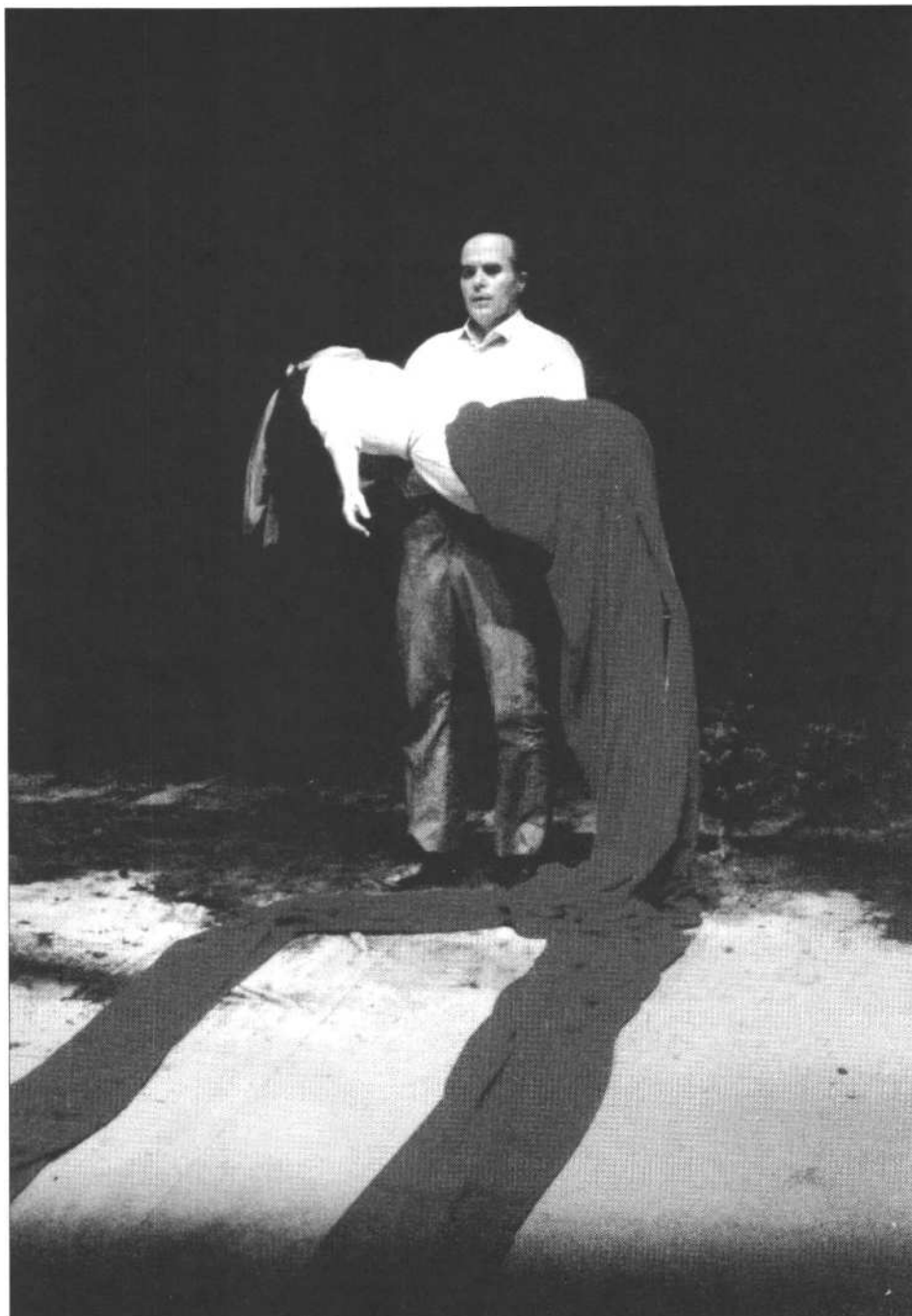
– Hova sorolja magát mint rendezőt és drámaíróként az európai színházon belül?

– Az európai hagyományhoz tartozom,

de hogy milyen módon, azt nem tudom megfogalmazni. Azt tudom, hogy ki és mi volt hatással rám a pályámon. Meghatározó volt számomra a New York-i Wooster Group, dolgoztam is velük. Gyökereim részben Németországban vannak, mert a hetvenes években sokat jártam ott. Színházban első ízben Fritz Marquardt mellett dolgoztam, asszisztensként, ő akkor a berlini Volksbühnében rendezett. Később Hollandiába jött, hogy a *Pentheszileiát* megrendezze. Ez volt számomra talán a legfontosabb időszak.

Ezért dolgozom külföldön, Németországban és Belgiumban. S talán majd másutt is fogok. Csaknem húsz éve vagyok művészeti igazgatója nagy társulatoknak, de most abbahagyom. A jövőben csak írni és rendezni akarok. Főleg Amszterdamban, olyan emberekkel, akiket ismerek. De azért néha máshova is szeretnék menni – talán épp Budapestre –, ahol új emberekkel dolgozhatnék.

KESZTHELYI KINGA



Ermanna Montanari és Luigi Dadina a *Bonificában*

– A társulathoz tartozás még ilyen hosszú idő után is inspirálja?

– Részben nagyon stimulálónak találom. Ismerem a színészeket, ők pedig engem. Fél szavakból megértjük egymást. Szeretem ezt az állandóságot, de új hatásokra is vágyom.

GERARDO GUCCINI,

A hagyományos színházban az előadás a szövegen, egy-egy precízen megírt történeten alapul - mondja Gerardo Guccini, a Bolognai Egyetem Színháztudományi Tanszékének tanára. A drámaíró kigondolja a cselekményt, és dialógusokat ír hozzá. A szerző általában nem színészre ír: fogalma sincs, hogy kik lesznek azok, akik majd a szerepeket eljátsszák, a szöveg tehát a színházi helyzettől függetlenül, önállóan létezik. A magyar színház - akár klasszikusokat, akár kortárs darabokat játszik - ebben a merev rendszerben működik.

A kortárs olasz színház esetében egészen más a helyzet. Egyvalamit máris tisztázni kell: kortárs dráma, mint olyan, Olaszországban nem létezik. Az úgynevezett „hivatalos színházak” klasszikusokat játszanak, a hivatalos színházi struktúra keretein kívül működő kísérleti színházakban pedig az előadások szövege a rendező és a színészek közös munkájából születik. A nem klasszikusokat játszó olasz színházakban mára áthidalhatatlanná vált a szakadék az írott dráma és a színházi előadás között. Az előadások létrejöttének nem lehet kiindulópontja a szöveg, hiszen nem a szövegből születik az előadás, hanem fordítva.

A kísérleti színházak egy-egy rendező köré szerveződnek, aki az esetek többségében saját maga írja előadásai szövegét, méghozzá olyan színészek számára, akiket jól ismer. Az is előfordul, hogy a rendező és a színészek közösen írják a darabot, vagy közösen állítják össze a különböző helyekről származó szövegrészeket.

Mindez persze nem jelenti azt, hogy a szövegeknek ne volna semmiféle önálló művészi értékük. A szövegek - így a fesztivál programjában szereplő *Bonifica* is - többnyire költői jellegűek, tele erős képekkel és megdöbbentően hiteles mondatokkal - a lényeg, hogy az egész színházi folyamat középpontjában a színész áll. Az előadásokban a hangsúly a színészi fizikum, a hang és a tér költőiségére kerül. A cél az, hogy a szövegek ne önmagukba zártan alkossanak egészet, hanem színészek és nézők közös részvételével szülessen az előadásban valamifajta „érzelmi egység”. Elengedhetetlen, hogy hasson a nézőre az, amit lát, de azt, hogy ez sikerül-e, elsősorban nem a szöveg határozza meg. Marco Martinelli előadásában, a *Bonificában* például a színészek hanghordozása, beszédmódja és külseje pontosan felismerhetővé teszi az általuk megjelenített szereplőket azok számára is, akik nem értik a romagnai dialektust, amelyben beszélnek. Az anya-fiú kapcsolat pontosan lefordítható képekre, „színpadi anyagra”, felismerhető, egyértelmű jelzésekre. A nézők és a színészek közötti viszony már csak emiatt is rendkívül közvetlen, és így valóban szinte elkerülhetetlenné válik a nézők érzelmi reakcióinak „kiprovokálása”.

A kísérleti színházak mindegyike egy-egy sajátos stílust képvisel. A kísérleti színház „csoportszínház”: egy művészcsoport tagjai azért dolgoznak együtt, hogy közös és

egyedi színházi nyelvet, kifejezésformát találjanak. Ahány csoport, annyi féleképpen gondolkoznak a színházról, mások a tapasztalataik, mások a csoporton belüli kapcsolataik, a munkamódszereik, és szerencsés esetben valóban sikerül új, érvényes színházi formákat, stílust kialakítaniuk. Ezek viszont mind egymástól különbözők, külön esztétikai valóságok, külön színházi világok, sőt, mivel az előadások milyensége elsősorban az előadás létrehozóitól függ, tulajdonképpen minden előadással új színházi stílus születik. A Martinelli-féle Teatro delle Albe előző előadása, a *Mor Arlecchino* például a ravennai és a padovai színház közös produkciója volt, amelyben Martinelli hét színésszel (köztük az Arlecchinót játszó, Ravennában hátizsákot árusító szenegáli színésszel) és néhány zenésszel dolgozott együtt. Ez a csapatmunka nyilván egészen más típusú előadáshoz vezetett, mint a mostani, ahol mindössze két szereplő van. Az új irányzat képviselői közül fontosak még a Teatro della Valdoca, a Raffaello Sanzio, a Teatro Laboratorio Settimo, a Piccolo di Pontedera, amelyek formanyelv tekintetében a lehető legkülönbözőbbek. „Új színház” - igen, hivatalosan így hívják a kísérleti irányzatot, pedig idestova harminc éve jelen van az olasz színházi életben.

Hogy mennyire éles a határvonal a hivatalos és a kísérleti színházak között? Elkülönülnek egymástól, de egyáltalán nem lehetetlen köztük az átjárás. Olaszország egyik első számú hivatalos színháza, a római Teatro Argentina élére például a kísérleti színházból jól ismert Mario Martont nevezték ki. Rengeteg kísérleti előadást látnak vendégül a hagyományos színházak, s a kísérleti együttesek vendéjátékait egyre több helyen illesztik be az éves műsorrendbe. (A *Mor Arlecchinót* 1997 telén Strehler a Piccolóba is meghívta.) Vagyis a hivatalos színházak fontosnak tartják a kísérleti színházak jelenlétét az olasz színházi életben, sőt, azt mondhatom, hogy kölcsönhatásuk folyamatos.

A kísérleti társulatoknak - szerencsés esetben - sikerül beépülniük valamelyik tartományi székhelyen működő nagyszínház társulatába. A Teatro delle Albe például a Ravennai Színházhoz tartozik. Az „anyaszínházi” évad gerincét a társulatok saját bemutatói (évente legfeljebb kettő-három) adják, de ezekkel nem tudják kitölteni az évadot; ezért vendégtársulatokat hívnak, mialatt ők az országot járják. A stagione-rendszer teszi lehetővé, hogy nagyon sok, közel azonos fontosságú város jelentős színházi központként is működjön. Pezsgő és mozgalmas tehát az olasz színházi élet: minden város, minden tartományi székhely a saját kulturális „elsőségére” törekszik, és ez teszi lehetővé, hogy a vidéki városokban a kísérleti színház hihetetlenül népszerű legyen. Így például a hatszáz személyes ravennai színházban a kísérleti előadásokat is minden este telt ház előtt játsszák.

Olaszországban huszonöt állandó székhelyű, államilag is támogatott kísérleti színházi központ működik. A színházak a várostól is kapnak támogatást, részben az

állami támogatástól függően. A legjobban támogatott színházak az úgynevezett „stabilék”, a nagyvárosok hivatalos színházai. Ezeknek egyébként a milánói Piccolo a modellje, amelyet Strehler annak idején művészszínházként alapított. Változtak az idők: ma már nem a stabilék, hanem a kísérleti színházak a művészszínházak, vagyis a művészszínházak a hagyományos struktúra keretein kívülre kerültek. A stabilék művészszínházjellege azért szűnt meg, mert annak ellenére, hogy anyagi lehetőségeik változatlanul igen kedvezőek, a merev rendszer, amelynek részei, semmiféle mozgásteret, kísérletezést nem enged.

A kísérleti színházak ugyanolyan elismertek és megbecsültek, mint a hivatalos színházak, aminek következtében fokozatosan visszakerülnek a hivatalos struktúrába. A hivatalos és nem hivatalos, támogatott és nem támogatott színházak között tehát ide-oda tolódik a határvonal, mint ahogy a színházi struktúra egésze is állandó mozgásban van. A magyar színház sokkal merevebb, zártabb, és az olaszhoz képest nagyon homogén. Ha a magyar színészek színházat váltanak, máshova szerződnek, a homogén rendszer egy másik, az előzőhöz nagyon hasonló elemében találják magukat.

Láttam viszont a fesztiválon néhány olyan előadást is, amely - úgy tűnt - megpróbálja áttörni ezeket a kereteket. Spiró György darabjai például igazi „színész-központú” darabok: a magyar előadások közül a Kvartettnél éreztem először úgy, hogy a színészek nem szöveget mondanak, hanem sikerül a szereplőket a maguk szövegből kibontakozó fizikai valóságában megjeleníteniük. Ugyanezért gondolom nagyon érdekesnek Schilling Árpád rendezéseit is. A színész arcán szétkent csokoládétorta, a színpad mocskossága, a fizikai cselekvés, a tárgyak fontossága - ezek teszik egyszerűvé, tisztává és költőivé a színpadi valóságot.

TÖRÖK TAMARA

A NŐ SZEMÉRME...

A nő szemérme (vagy neme, ki hogy fordítja) *mint csatamező a boszniai háborúban*. Ezt a címet viseli a bukaresti Teatrul Foarte Mic előadása, melyben elmondják a Balkán történetét, sajnos, balkáni kezdettel: az előadás második percében elromlik a vetítő, szünet, a közönség - körülbelül a fele az eredetinek - másfél óra várakozás után ül vissza a terembe megnézni ezt az ígéretes című előadást. Ám projektor még ekkor sincs, kompromisszum viszont van, egy rossz kompromisszum: tévé fogja helyettesíteni a vetítőt, mondják. Így a boszniai háború véres képsorait, amelyekkel az előadás elkezdődik, nem úgy kell nézni, mintha egy szalonban ülnénk és kávézgatnánk, miközben a média mondja, mutatja a magáét. A vetítő bele akart (volna) épülni az előadásba, a tévé nem tud. Pedig valóban egy szalonban vagyunk, egy idegszanató-

rium kórteremében és orvosi szobájában, valahol a német-svájci határon. A gyógyító egy amerikai freudista pszichológusnő, aki ezt megelőzően tömegsírok feltárásában vett részt, és maga kérte áthelyezését az idegstanatóriumba. A páciens egy megerőszkölt bosnyák nő. Ám a viszony csak kezdetben ennyire egyértelmű: gyógyító és páciens között fokozatosan elmosódik a határ, a pszichológus legalább annyira megsérült munkája során ebben a háborúban, mint betege.

A pszichológus a freudista tudományos terminológia nyelvén próbálja megfogalmazni-leírni ezt a háborút, miközben saját válságát nem képes feldolgozni. Es közben „folyik” a háború a háttérben, amelyet hol néz, hol nem a tévének álcázott vetítőn. Kezeltje egy darabig totális némasággal, elfordulással fogadja közeledését, majd hirtelen megszólal. Az előadásból eddig eltelt húszpernyi realizmust (a képeket, dokumentumfilmeket nézve: ultrarealizmust; nem a valóság utánzásáról, rekonstruálásáról van szó, amely „olyan, mintha háború lenne”, hanem magáról a háborúról), sőt, lélektani realizmust most felváltja a megszólaló beteg szarkasztikus monológia a balkáni férfi mindennapjairól. Mintha ő a háborút nem közvetlenül magyarázná, mint kezelőorvosa (akinek a teóriái végső soron bármely háborúra ráillenek, hiszen minden háborút nyakon lehet önteni ezzel a freudista generálszósszal). Az előadás ezzel a monológgal kivirul: a hófehérbe öltözött beteg (blúzának hosszú ujjja van, mintha félkész kényszerzubbony lenne rajta), elmeséli a balkáni férfi mindennapjainak estétől reggelig terjedő időszakát: ahogyan egyre többet iszik, egyre inkább metafizikai kérdések kezdik el gyötörni, súlyos válságba kerül önmagával, a világgal, nemzetével, nemzeti öntudatával. De ki beszél itt? Az előbbi beteg, azaz a szanatóriumban apátiában fekvő, megerőszkölt nő? Aligha. Mitől szólal meg, mitől nyílik meg, kihez beszél - nem tudni; az előző helyzetből nem következik semmiféle magyarázat.

A monológ után visszasüllyedünk a korábbi szanatóriumi helyzetbe, megindul a két szereplő közötti párbeszéd. Folyik a kezelés. Azután ismét átcsusszanunk a délszláv (általánosítsunk: balkáni) ember világába, mintha csak az előbbi monológ folytatódna, de most nem a „feleség” meséli a balkáni ember életrajzát, hanem ketten mulatoznak, a két balkáni ember: a háttérzaj alapján mintha kocsmában volnánk, hangokat, sőt értelmes szöveget hallunk, a „lányok” egy lepedőn ülnek a földön, és isznak. Isznak, isznak, és a balkán nemzetekről beszélgetnek: a horvátokról, szerbekről, bosnyákokról, albánokról, bolgárokról, görögökről, törökökről, magyarokról, románokról. Szóval: a Balkánról. Hogy mennyire szeretnek minden nemzetet külön-külön, és mindegyikről kapunk is valami sajátos nemzeti jegyet: a nagy bolgár uborkákról, a besorolhatatlan magyar nyelvről. Ez itt történelem (sőt, nemzet-karakterológia) alulnézetből. Mígnem az amerikai pszichológusnő veszi át a szót

(jelen esetben éppenséggel nem tudni, hogy ő kicsoda, mindenesetre a korábbi figura), és elmondja a maga „alulnézetét” a négerekről, az indiánokról, mexikóiakról. A muzikalitásukról, tollídszeikről, kalapjukról. Még néhány mondat a zsidókról. Mintha csak Amerika is egy nagy Balkán lenne. Es hogy mennyire szeretik őket, ezeket a nemzeteket! Mindenkit! Úgy tűnik, a kocsmazaj a beszélgetés része, át is veszi a szót, a színpadon ülők arcukkal kommentálják a férfihangokat, isznak, egyetértenek, beleszólnak, bólogatnak. A jelenet fergeteges: itt ülnek (itt hol?) a háború kellős közepén (elején), és szeretik a nemzeteket, nemzetiségeket, etnikumokat (kocsmademagógia). Mert ugye mindenkiben van valami szeretnivaló.

Snitt: ismét vissza a szanatóriumba, ahol tovább görög a történet a gyermekét megszülni nem akaró háborús áldozatról és az Egyesült Államok képviselőjéről, aki egyre kevésbé akarja képviselni az Egyesült Államokat, a nagy megmentőt (hirtelen és akaratlanul egész másképp hangzanak ezek a mondatok most...), mert ő nem is annyira amerikai, mint amennyire ír bevándorló, a maga amerikai módján valami bevándorló, kisebbség. A picit amerikai zászló azonban minden egyes tárgyon ott virít, mert ez egy idegstanatórium, és itt minden ruhadarab, berendezési tárgy kincstári, amerikai kincstári. A megmentő amerikai pszichológus a megmenteni való betegével.

A történet, a cselekmény szövése-szövedése nem egységes: abból az idegstanatórium-helyzetből indul, ahol világosan látni (úgy, ahogy a realizmus elvárja), hogy ki, hol és miért beszél, itt kapunk egy freudista történelemszemléletet, aztán innen mindenféle átmenet nélkül belekerülünk a balkáni ember(ek) párbeszédeibe (most már csak annyit tudni, hogy ez itt a Balkán, de azt már nem, hogy a beszélgetések mikor történnek - háború előtt, után, közbe?), és mindez történelmi alulnézetből. Mintha a szerző sem döntené el, hogy hogyan akar (képes) valamit, ezt a háborút szemlélni: egy konkrét, ok-okozati összefüggések által leírható, realista történeten keresztül, vagy inkább történet nélkül beszélgetések révén. Így persze elsősorban a háborúval kapcsolatos viszony(unk) marad tisztázatlan, vagy inkább nem tudjuk, hogy hogyan gondolkodjunk valamiről, ami közelmúlt és jelen egyszerre, és ki tudja, mikor válik szemlélhető múlttá, mikor lesz végre valamiféle rálátásunk erre a történetre, pontosabban a történelemre.

HOMOKPUZZLE

A balkáni ember (ismét nő, nők, négy nő) pszichológushoz jár. Négy nő várakozik egy pszichológus rendelőjében. Szófiában vagyunk. A pszichológus, akárcsak kevésbé realista elődje, Godot, nem érkezik meg, ellenben négy ember várakozik. Várakozásdráma. Négy nő, akik kitárulkozni jönnek a pszichológushoz, és a pszichológusra

várakozva kénytelenek egymással kezdeni valamit. Hogy mi a problémájuk, ügyük, megoldandó élethelyzetük, arra lassan derül fény. Lassan adják meg magukat. A helyzet már-már *pattern*, mondanám inkább, hogy közhelyes.

Jön egy fiatal egyetemista lány, aki petrezselyemüzleteket bonyolít le frissen szerzett mobiltelefonján, jön egy menő, kőkemény bírónő, aki nem akar szóba állni senkivel, jön egy anya a felnőtt lányával; az anya locsog-fecseg, hetet-havat összehord, és mindenkinek az idegeire megy, lánya viszont konokul hallgat. A megnyílásnak, az egymás előtt való kitárulkozásnak, a „probléma” (amellyel idejöttek) feltárásának nemcsak az egymás számára eddig ismeretlen emberek között kell megtörténnie, hanem két olyan ember között is, akik együtt érkeznek, élnek, éltek mind ez ideig: anya és lánya között. Es az előadást mintha ez a két színész vinné a hátán. A fecsegő anya, akinek itt látszólag semmi keresnivalója, mivel, mint mondja, azért jött, mert a lánya fél a földrengéstől, ez a nő, aki tesz-vesz, nyüzsg, toladodik, kíváncsiskodik, míg nem a lánya leleplezi, kiugrasztja a nyulat a bokorból, elmondja, hogy hogyan próbálja meg életben tartani az anyját, amióta azt elhagyta a férje. A lány hosszú ideig csak ül és figyel, nézi az anyját, ahogyan eljátssza a „nekem semmi bajom, de a lányom beteg” szerepet, a lány, aki magában beszél, és az anyja nem hallja, nem hallgatja meg őt, tudomásul akarja vétetni magát; „figyeld már rám”, mondja egyre kétségbeesettebben.

Az ő intimitásuk láttán, ahogy egymást szeretik-gyűlölik-elviselik, döbben rá a bírónő, hogy mit veszített: se anyja, akit szerethetne, se gyermeke, aki őt szerethetné. Mígnem a kétségbeesetten mobiltelefonozó egyetemista (akinek az lett volna a feladata, hogy a pszichológust helyettesítse) végső kétségbeesésében felhívja az Úristent telefonon, hogy megtudja, mitől annyira boldogtalanok mindahányan. Ez a telefonbeszélgetés a dráma utolsó esélye, hogy kimozduljon a négy személyes élet négy személyes tanulságából. Ám ez a beszélgetés is kitart a realizmus mellett (és így nem is különbözik az összes többi, a színen elhangzott beszélgetéstől): az Úristent kapcsolják, kérlelni kell őt, bizonygatni neki, hogy fontos ügyről van szó. Mintha már az Isten is intézmény lenne.

TOMPA ANDREA

Az összeállítást szerkesztette:
CSÁKI JUDIT

LEVÉL A FEKETE EMBERRŐL

1998. április 8-án egy kocsmában azt kérdezik, hallottuk-e, hogy meghalt Dan Micu, már tavaly novemberben?!

Döbbent csend.

Meghalt...

Ez a zseni!

Akit nem, vagy alig ismertünk meg!

Akiről meg sem emlékeztek, nem is írtak az újságok!

Akiről pedig tudni, írni kell, mert az lehetetlen, hogy így múljon el az életünk!

Írni kell Róla!

Arról, hogy Ács Jani mennyire féltékeny volt a tehetségére és a szabadságára, és közben mennyire boldog volt Ács, hogy féltékeny lehetett...

Arról, hogy az Ács azt mondta: az ilyen típusú emberek tudnák kibillenteni a mai magyar színházat a tespedésből, mert Dan öntörvényű zseni, akihez igazodni kell, mert ez az ember nemcsak rendező, hanem alanyi költő is, úgy éli meg a világot, és úgy tudja

megálmodni a színpadra, hogy annak minden pillanata izgalmas, rólunk szól, és értünk hadakozik, egyszóval: mai, korszerű és igaz!

Arról, Dali, hogy nem engedték minket felállni az asztaltól, csak a hangunkat akartad hallani, hogyan mondjuk, beszéljük, intonáljuk, moduláljuk Moliére *Scapin furfangjai* szövegét. Közben pedig arra voltál kíváncsi, ki fog a leghamarabb felpattanni az asztal mellől, mert már játszani,



Dan Micu rendez (Koncz Zsuzsa felvétele)

mutatni akarja a szerepét...

Szelíden - illetve fenéket szelíden -, alattomos módon arra kényszerítettél minket, hogy minél hamarabb vegyük el tőled a szerepeket, sajátítsuk ki, legyünk önzőek, vegyük és vigyük...

Aztán arról kellene még írni, hogy mennyire nem engedted ki a kezedből azokat a szerepeket...

Mert mindegyik Te voltál, és annyira szeretted őket, mint a gyerek, aki a

„Sigur cã, da.”

Volt egy szép történeted, arról beszéltél, hogy a keleti - talán kínai? - kultúrában létezik egy hagyomány, miszerint az apának legalább egyszer el kell vinnie a fiát színházba.

S mikor ez megtörténik, mennek haza, s az apa és a fiú beszélgetnek.

Apa, ki volt az aranyruhás férfi az előadásban? - kérdezi a gyermek.

Ő a legfontosabb az életünkben, mert ő volt

Meg hogy egyre szürkébb a paletta...

És ma már a mondatok sem azonosak önmagukkal, hiszen hiába van először a mondat, utána következik a mondat értelmezése, aztán az értelmezés értelmezése, majd az értelmezés értelmezésének értelmezése s végül eltűnik a mondat...

Erre persze megint felhúznád a vállad, és azt mondanád: „Sigur cã, da.”

Aztán 1998. szeptember 8-án szerencsétlen és ostoba módon a már elhunyt Dan Micuról



Bor Zoltán és Sztarenki Pál a *Scapin*ben (Keleti Éva felvétele)

végletekig ki akarja játszani, használni a megkapott ajándékot, akár azon az áron is, hogy tönkreteszi. Hiszen a legteljesebb birtoklás mégiscsak az, ha a magam művét szét is rombolhatom, ha addig babrálok vele, míg tökéletessé és egyszersmind használhatatlanná is válik...

Pygmalionként ott állsz a veszprémi színház portájánál, nem akarsz átlépni a vonalat, a küszöböt, magadhoz rendelsz néhány unikumot és színész barátot, és csak velük vagy hajlandó beszélgetni felszínes dolgokról.

Így hozod őket termékeny alkotóhelyzetbe. Mert üzenethordozók és képviselők lesznek. Te pedig felhúrod a vállad, és azt mondod: „Sigur cã, da.”

Összecsapunk a *Scapin* főpróbája előtt, és senki sem érti, miről is van szó, csak Te meg én és talán az Ács, aki érzékenyen megpróbálja - nem is elsimítani, elsimogatni - elbohóckodni a helyzetet, hiszen pontosan ismeri Pygmaliont és az általa létrehozott kreációt is, akit életre akarsz kelteni.

És azt mondjuk egymásnak románul-magyarul: te egy ökör vagy, én pedig egy marha vagyok, és dolgozunk tovább.

De azért felhúrod a vállad, és azt mondod,

a császár figurája - mondja az apa.

Mennek tovább, a gyermek megint kérdez. Apa, ki volt a sárga ruhát viselő férfi?

A második legfontosabb ember az életünkben, mert ő a császár végrehajtója - szölt a válasz. Mennek tovább, a gyermek megint kérdez.

Apa, és ki volt a fekete ruhás ember?

Az apa hosszasan hallgat, végül megszólal. Ő az, akin végrehajtják a parancsokat, és aki megszenvedi a sárga és arany szín minden árnyalatát.

A gyermek nem érti.

Ő az, aki nélkül nem létezne a másik két szín.

Ő a felesleges ember.

Róla szölt az előadás.

Aha, mondja a gyermek.

Mennek tovább, a gyermek megint kérdez, de az apa megelőzi.

Igen, ezek vagyunk mi.

A kisiú nem kérdezett már többet, míg mentek hazafelé.

Csak erősen megfogta az apja kezét.

A felesleges emberét.

Hát ilyenekről kellene beszélni, meg írni, gondoltam én dühösen és szomorúan. Hogy arany, sárga meg fekete.

nyilatkoztam egy újságban, hogy mennyire szerettem vele dolgozni, milyen fontos és jó előadás volt a *Scapin furfangjai*, hogy a Levéláriát azóta sem értik a végén; hogy mennyire elhallgatták a sikerét és értékét egy kultúrpolitikai ügy miatt, de ma már ez sem fontos, egyedül a Fekete Ember a lényeges... És égni kezdenek a telefonok a román követségen.

Felhívott Anna Scarlet, hogy igaz-e a hír, és hogy honnan tudom, amiről nyilatkoztam, hiszen Dan él!

Nyögyve-nyelve magyarázkodtam, hogy én mindenhol azt hallottam, úgy tudom...

Egyetlen vigaszom, hogy akinek halálhírért költik, az hosszú életű lesz.

Még azt kérem Annától, ne tudja meg ezt a buta pletykát Dan, hiszen a románok amúgy is babonás emberek, isten őrizzé az ilyen hírtől. Most 1999. május 19-e van.

Sajnos, igaz a híradás.

Dan Micu meghalt.

Most már végérvényesen.

Fekete Ember!

Isten veled!

SZTARENKI PÁL (*Scapin*)

ÉVADÁTVILÁGÍTÁS II.

S Z A B Ó I S T V Á N

Színházi kínálat Pesten,
1997-98MŰFAJOK, (DARABOK),
RENDEZŐK

A kínálatban minden előadás, amit többször műsorra tűznek, egymás mellé kerül. A műszámot tekintve ez idő szerint már 15-20 százalékra tehető azon előadások jelenléte, amelyeket nem a támogatott színházak hoznak létre. A továbbiakban minden műsoron levő darabot - származási helyétől, játszási gyakoriságától függetlenül - egyenrangú-nak tekintünk. Először a játszott 265 előadás műfaji megoszlását, szerzőit, alkotóit, származását vizsgáljuk.

A műfaji besorolás nagyon sok variációban lehetséges, és valljuk be, nagyon vitatható. A színházak gyakran ódzkodnak attól, hogy hagyományos műfaji kategóriákba sorolják előadásait, nyilván marketingsikert remélve a szellemes vagy költői megnevezésektől. A szerző eredeti műfaji meghatározása sem minden esetben használható, hiszen a repertoárokon nem is egy olyan közkedvelt klasszikus mű található, amely a szerző eredeti szándékától nagyon messzire került. Karakteres kép megrajzolásához azonban a lehető legkevesebb kategóriára van szükség. A műfaji be-sorolásban a zenés műfajt először egységes egésként kezeljük, annak tudatában, hogy további bontása nemcsak lehetséges, de a kép további árnyalása miatt szükséges is. A választott kategóriák:

1. tragédia;
2. színjáték;
3. vígjáték;
4. zenés darab (játék, operett, musical);
5. kabaré;
6. egyéb (előadóest, dokumentumjáték)

Az 1997-98-as évad kínálatát össze-vetjük majd az 1981-es év fővárosi színházi választékával. Ez az év azért érdemel megkülönböztetett figyelmet, mert ekkor következett be a színházi gazdálkodásban az a gyökeres fordulat, amelynek eredményeként a színházak érdekelték lettek bevételeik növelésében, és megkezdődött a sokat emlegetett, „átkozott” kommercializálódás. Az 1981-es kínálat reprodukálásához a minisztérium statisztikai kiadványát és a Színházi Intézet Évkönyvét használtuk.

De térjünk „vissza” előbb a mába. Az 1997-98-as évad során az egyes kategóriákban a következőképpen alakult a művek

száma, illetve azok százalékos megoszlása (1. táblázat).

1. TÁBLÁZAT

DARABSZÁM SZÁZALÉK

1. TRAGÉDIA	55	21
2. SZÍN MŰ	59	22
3. VÍGJÁTÉK	66	25
4. ZENÉS DARAB	53	20
5. KABARÉ	16	6
6. EGYÉB	16	6

Mivel az ötödik és hatodik kategória a következő metszetekben nehezen értelmezhető, ezért a fennmaradó 233 darabra vonatkozóan az alábbiakat állapíthatjuk meg:

- A műsoron 75 magyar mű szerepelt (:32 százalék), ezen belül 30 volt a mai magyar (13 százalék). Másként fogalmazva: a műsoron lévő magyar művek 40 százalékát kortárs szerzők alkották.

- A darabok keletkezési idejét figyelembe véve: 42 klasszikus (1900 előtti), (18); 149 XX. századi, (64); 42 mai, kortárs (10 éven belül született) mű, (18 százalék).

- A szerzők toplistáját Shakespeare vezeti: 8 színházban 10 drámája látható, 13 előadásban, valamint Kiss Csaba királydrámákból applikált tragédiája. Második a sorban Neil Simon, akinek 9 darabját 4 színház adja; ezután 5-5 darabban következik Molnár Ferenc, Ray Cooney és Csehov. 3-3 művével szerepelt a műsoron Molière, Miller, Brecht, Mrozek.

- A 233 művet 117 rendező jegyzi, közülük három külföldi (Vlad Mugur, Kai Johnsen, Tompa Gábor). A rendezők élmezőnye a következő: első Szirtes Tamás, 14 rendezés 3 színházban (Madách 12, József Attila és Játékszín egy-egy); második Valló Péter, 10 rendezés 3 színházban (Radnóti 5, Vígszínház 4, Budapesti Kamara egy); harmadik Iglódi István, 9 előadás 2 helyen (Nemzeti 8, operett egy) A további sorrend: Nagy Miklós, 9 előadás egy helyen; Ruszt József, 7 előadás két helyen; Sas József, 7 előadás egy helyen; Máté Gábor, 6 előadás egy helyen; Udvaros Béla, 5 előadás egy helyen; Kalmár Tibor, 5 előadás egy helyen; Balázsovits Lajos. 5

előadás egy helyen; Marton László, 5 előadás egy helyen; Novák Eszter, 5 előadás egy helyen; Alföldi Róbert, 5 előadás két helyen. Rajtuk kívül 4-4 rendezéssel volt jelen Kövály Kati, Szegvári Menyhért, Karinthy Márton, Ács János, Kerényi Imre és Ascher Tamás. Összesítésünkben a közös igazgatás alá tartozó termek egy színháznak számítottak, továbbá nem kerültek be az összesítésbe a rendezők operaházi munkái.

Ha rövid kirándulást teszünk a múltba, kiderül, hogy 1981-ben a fővárosi színházi kínálatot a minisztériumi és a tanácsi színházak repertoárja, valamint a Reflektor Színpad néhány előadása jelentette. Ebben az évben a Madách Kamarát, valamint a Katona József Színházat átépítették. A Várszínház és a Józsefvárosi Színház ekkor együtt alkotta a Népszínházat, sok vidéki előadással folytatva a Déryné Színház hagyományát. Az úgynevezett utazótársulatok műsorát a rendelkezésünkre álló források

2. TÁBLÁZAT

DARABSZÁM SZÁZALÉK

1. TRAGÉDIA	26	17,0
2. SZÍN MŰ	51	34,0
3. VÍGJÁTÉK	28	19,0
4. ZENÉS DARAB	26	17,5
5. KABARÉ	5	3,0
6. EGYÉB	14	9,0

felhasználásával igyekeztünk leválasztani.

1981-ben összességében 150 mű volt a fővárosi színházak műsorán. Műfaj szerinti megoszlásuk a következőképpen alakult (2. táblázat).

A klasszikus művek száma 29 volt (21), XX. századi szerzőé 60 darab (42) és 52 kortárs szerzőé (37 százalék). Az 54 magyar dráma az értékelhető 141-nek 38 százaléka, ezen belül 60 százalék volt mai magyar (32) mű. Megállapíthatjuk tehát, hogy 1981-hez képest jelentősen nőtt a kínálat. Ennek köszönhetően összességében nőtt a magyar drámák száma, a mai magyar drámáké azonban változatlan, azaz arányuk az egészen belül csökkent.

Mielőtt megnyugodva tudomásul ven-

nénk a sok jó hírt, álljunk meg egy pillanat-ra. A választék mennyisége és összetétele őszinte örömmel tölthet el mindenkit. Legalábbis azokat, akik nem akarnak szín-házba menni. Jegyet ugyanis sohasem a kínálatra, hanem konkrét előadásra szokás venni. Ez azt jelenti, hogy többet tudhatunk meg a műfaji arányokról, ha a kitűzött előadások számát vagy, még jobb esetben, a realizált nézőszámot vesszük figyelembe. Ezen a ponton azonban komoly problémával kell szembenéznünk: hogyan juthatunk közelebb egy, a valóságot jobban tükröző, árnyaltabb képhez, ha nem állnak rendelkezésünkre megbízható látogatói adatok? A kérdés megválaszolásához vezessük be az eszmei nézőszám fogalmát.

„ESZMEI” NÉZŐSZÁM

A színházaktól kapott adatokból egyértelműen kitűnik, hogy melyik előadás hány-szor volt műsoron az évad folyamán. Azt is tudjuk, mekkora az adott színház nézőtere. Minden előadást telt ház reményében tűznek ki, bár az is nyilvánvaló, hogy ezek a remények nem mindig teljesülnek. Egészében és folyamatában azonban mégis arról van szó, hogy ami jól megy, az többször, ami rosszul, az kevesebbszer szerepel műsoron. Ha megszorozzuk a tényleges előadásszámot az adott terem befogadóképességével, az „eszmei” nézőszámot kapjuk eredményül. Ez ugyan több a valóságnál, de mindenképpen alkalmas a művek, műfa-

MŰVEK SZÁMA

TRAGÉDIA	16
SZÍN MŰ	32
VÍGJÁTÉK	24
ZENÉS MŰ	16
KABARÉ	3
EGYÉB	9

4. TÁBLÁZAT

ELŐADÁSSZÁM nézőszám

tragédia-, illetve a zenés műfaj egyaránt körülbelül 20-20 százalékos részesedéséből valóságosan a kiindulópont fele, illetve duplája. A műszámok iménti összevetése 1981. és 1997--98. vonatkozásában tehát semmit sem ért. A valóságos változásokról akkor kapunk képet, ha az 1981-es év felbontását hasonlóképpen elvégezzük. A statisztikai kiadványok tartalmazzák a szükséges adatokat, ezért az arányok kiszámításához itt a tényleges nézőszámot vehetjük alapul (4. táblázat).

A kínálat láthatóan alaposan átrendeződött. A nézőszám szempontjából körülbelül felére csökkent a tragédia és a színmű jelenléte, ugyanakkor jelentősen nőtt a vígjátékoké és a zenés műveké. A tragédiák átlagos nézőszáma 630-ról 252-re csökkent, jelezvén, hogy ezek az előadások egyre inkább kamaratermekbe, stúdiókba szorul-

ZENÉS SZÍNHÁZ - GYEREKSZÍNHÁZ

Lássuk a továbbiakban a zenés műfaj térhódításának számszerű bizonyítékait. A kategórián belül különböztessük meg a zenés játékot, a musicalt és az operettet (5. táblázat).

A táblázat adatai közül az operett szerény és csökkenő jelenléte talán a legmeglepőbb. A zenés műfajon belül sem nevezhető jelentősnek a pozíciója, még inkább elgondolkodtató, hogy az összes néző közül 1981-ben 6,5, 1998-ban pedig csak 5,2 százalék választotta az operettet. Ez a reprezentáció egyáltalán nem támasztja alá azt a hitünket, hogy Budapest az operettvilág fővárosa lenne.

Az 1997-98-as évadban a vizsgált körben nem volt olyan színház, amelyben ne fakadtak volna dalra a színészek. Ez akkor is tény, ha a Katona, a Radnóti vagy az Új Színház műsoron csak üdítő kivételként jelent meg zenés darab. A musical látványos térhódítása körjelenség; más kérdés, hogy szükségszerűen tűnik-e el a zenés színpadról az élő zene, s hogy a takarékosági szempontból indokolható megoldás végső soron nem művészetidegen irányba mutat-e. A fél play back megvédhető a dupla haszon elvével: olcsóbb és vitathatatlanul jobban szól. Nehezen lehet azonban szabadulni a gondlattól, hogy a teljes play back olykor már tapasztalható gyakorlata nem jelenti-e egy több ezer éves tradíció végét. Lehetséges persze az is, hogy új műfaj jön létre: az emberbábokkal vagy computer rajzolta hologramokkal megvalósított gesztus-színház.

Az 1981-es és 1998-as állapotok összevetése számos más vonatkozásban is érdekes és csábító. Érdemes megnézni például, hogyan változott két hagyományosan drámai színház pozíciója. 1981-ben a Nemzetiben a tragédiák jelenléte 42 száza-lékos volt, azaz a közönség majdnem fele ilyen műfajú előadást tekintett meg. Ugyanakkor az Ádám Ottó igazgatása alatt álló Madách Színházban ugyanez a mutató 57 százalékos részesedést jelez. Az eltelt majdnem két évtizedben nagyot változott a világ. A Nemzeti ma 16 százalékkal büszkélkedhet, a Madáchban pedig a közönségnek körülbelül egy százaléka váltott

3. TÁBLÁZAT

MŰVEK SZÁMA

ELŐADÁSSZÁM

NÉZŐSZÁM

á z a l é k b a n

TRAGÉDIA	20,8	17,1	11,0
SzínMŰ	22,3	19,0	10,4
VÍGJÁTÉK	24,9	28,5	33,0
ZENÉS MŰ	20,0	23,8	39,2
KABARÉ	6,0	8,7	5,7
EGYÉB	6,0	2,9	0,7

jok tényleges jelenlétének bemutatására. Bármelyik darab garantáltan nagyobb részt hasít ki magának a kínálatból, ha sok előadásban és nagyobb teremben játsszák, mintha kevesebb alkalommal és kisebb teremben. Az előadás-szám a választási lehetőségek mennyiségét mutatja, az előadás megtekintésének esélyét azonban inkább az határozza meg, hogy az érdeklődők száma hogyan viszonyul a befogadható nézőszámhoz.

Az 1997-98-as évadban az első négy kategóriában szereplő művek viszonylag egyenletesen oszlottak el. A realisabb képhez még két lépcsőfokon keresztül juthatunk el (3. táblázat).

A táblázat jól mutatja, hogyan lett a

nak vissza. Figyelemre méltó az is, hogy a tragédia és a színmű együttes előadásszáma a két évben minimális eltérést mutat. Érdemes továbbá kiemelni egy fontos átlagmutató változását. 1981-ben a 150 különböző darab 4108 alkalommal ment, míg 1997-98-ban 265 különböző előadás 4630-szor került a közönség elé. Az átlagos előadásszám 1981-ben 26, a vizsgált évadban pedig csak 17,5 volt. A repertoárt jelentősen bővítő előadások nagyrészt a magán-színházakban jöttek létre, ahol az előadásszámok összehasonlíthatatlanul alacsonyabbak.

jegyet tragédiára. Ugyanakkor a zenés műfaj mindkét helyen gőzerővel tört előre: a Nemzetiben 12-ről 136 százalékra nőtt a jelenléte, míg a Madách Színház az 1981-es, nulláról 71 százalékra tornászta fel magát. (Az összevetésben a Hevesi Sándor

szükségessége nem hangsúlyozható eléggé.

A főváros két hivatásos bábszínháza az évad során 23 különböző előadást tartott műsorán, s ezeket összesen 491 alkalommal játszotta. Ez a szám nemcsak az Állami Bábszínház 1981-ben regisztrált 715 buda-

nézőszáma még apályos évadokban is 400-500 ezerre tehető. Az Opera „állam az államban”, külön világot alkot. Nincs mivel összehasonlítani, legfeljebb saját korábbi teljesítménye lehet mérce, vagy ami még nehezebb: saját lehetőségeihez mérten

5. TÁBLÁZAT

	Év	ZENÉS JÁTÉK	MUSICAL	OPERETT	EGYÉB	ÖSSZESEN
MŰSZÁM	1981	12	7	4	3	26
	1997-98	20	2	4	6	53
ELŐADÁSSZÁM	1981	370	200	146	48	764
	1997-98	444	466	96	65	1071
NÉZŐSZÁM	1981	170109	181.184	141213	46446	539952
	1997-98	31	34	26	9	
SZÁZALÉK	1981	188763	373343	94373	27506	683985
	1997-98	28	54	14	4	
NÉZŐSZÁM						
SZÁZALÉK						

téri épülettel, illetve a nagykörúti Madách-csal számoltunk.)

A gyerekeknek szóló színházi kínálatot, mint korábban utaltunk rá, külön szeretnénk értékelni. Az elmúlt évtizedekben a színházak közötti munkamegosztás szerint a gyerekeknek szóló műsorról az Állami Bábszínház és a Budapesti Gyermekszínház, későbbi nevén Arany János Színház gondoskodott. Az akkori statisztikák külön feltüntették a gyermek és ifjúsági nézők számát, amiből az derült ki, hogy a nézők 25-30 százaléka ebbe a kategóriába tartozott. A helyzet mára sokat változott, az ilyenfajta formális gondoskodás helyett a piaci viszonyok váltak uralkodóvá. Az állam, illetve az intézményeket fenntartó önkormányzat visszavonulása után keletkezett űrt, mint a kulturális szféra oly sok területén, itt is több irányból igyekeznek kitölteni. Ebben a támogatott színházak a szükségesnél kevesebb szerepet vállalnak, mintha csak azt mondanák: „Oldja meg ezt más, az idő nekünk dolgozik, az a gyerek, aki ma valamilyen színházi élményben részesül, előbb-utóbb úgyis a mi közönségünk lesz”. A gyermekszínház megszűnt, a bábszínház kettévált, az egyetlen ifjúsági profilú vállalkozás, a Rock Színház csődbe ment, ugyanakkor létrejött a hivatalos struktúrán kívül több olyan színházi intézmény, amely a legfiatalabb közönséget célozza meg műsorával. A serdülő ifjúság legtöbbször iskolai szervezésben jut el színházba, aminek szomorú következményeivel a rendszeres színházlátogató gyakran találkozhat.

Összesítésünk ezen a területen még az eddigieknél is hézagosabb. A kínálatnak csak azt a részét tudtuk áttekinteni, amely a különböző heti vagy havi műsorújságokban nyilvánosságot kap. Ezen belül nem kívántunk egyetlen produkciót sem értékszem-pontok alapján kihagyni, bár az értékelés

pesti előadásához képest tűnik kevésnek, hanem azt is jelzi, hogy a bábszínház kettéválasztása a kilencvenes évek elején ebben a vonatkozásban nem eredményezett mennyiségi előrelépést.

Az Arany János Színház profilváltása óta a gyerekekhez szóló előadásoknak nincs főhivatású támogatót műhelye. A fővárosi színházak egytől egyig érdekeltek abban, hogy új és új közönségcsoportokat hódítsanak meg, tehát abban is, hogy majdan az újabb generációk is beüljenek a nézőtérre. Ennek érdekében azonban, valljuk meg, nem sokat tesznek. Kis jóindulattal körülbelül tíz olyan előadást találtunk az állami és önkormányzati színházak műsorán, amelyekre alsó tagozatos iskolás gyerekeket el lehet vinni. Az igény azonban ennél jóval nagyobb. A Nevesincs, a Harlekin Színház., a Komédium, a Holdvilág, a Ruttkai Éva Színház, a Polgári Kézműves Színkör, a műsorújságok tanúsága szerint, folyamatosan játszik gyerekeknek. Mintegy negyven-féle előadáson több száz alkalommal töltik meg gyerekek a nézőteret, pedagógusok, szülők kíséretében. Gyermek- és felnőtt-színház egy vonatkozásban feltétlenül szinkronban van: a 93 vállaltan gyerekekhez szóló előadásnak több mint egyharmada zenés mű volt.

Budapestén egyetlen opera működik folyamatosan, a Magyar Állami Operaház, igaz, két helyszínen és viszonylag nagy előadásszámmal. A Népszínház operatársulata -- utolsó éveiben Budapesti Kamara-opera - megszűnt, s ha olykor találkozunk is ezzel a névvel, az csak egy-egy alkalmi produkcióra utal, ezért, rendszeres működés hiányában, nem szerepeltetjük a bemutatott kínálatban.

Az Operaház az ország legnagyobb színházi üzeme, befogadóképessége az Erkel Színházzal együtt majdnem 3500 fő,

minősíthető. Stabil, kiegyensúlyozott működését jelzi, hogy mutatói évről évre alig változnak.

Az 1997-98-as évadban az Operában 31 mű volt repertoáron: 24 opera és 7 balett, s az Ybl-palota havonta átlagosan 24-25 alkalommal várta a közönséget. 1990-hez viszonyítva a repertoár nagysága lényegében változatlan, összetételét tekintve azonban fele részben kicserélődött, az éves előadásnapok száma pedig körülbelül 15 százalékkal csökkent. Az általános képet árnyalja, ha megemlítjük, hogy a balett pozíciója némiképp javult: 1990-ben 8 baletttest 49 alkalommal volt műsoron, a vizsgált évadban 7 balett 54-szer került a közönség elé.

Az Erkel Színházban megközelítőleg sem ilyen jó a helyzet. A színház eleve rövidített évadban, havonta átlagosan 17 napot játszik, az 1990. évi 24 helyett 18 a műsoron levő operák és daljátékok száma, s felére csökkent a baletttestek darab- és előadás-száma is. Bebizonyosodott, hogy az Erkel Színház második játékhelynek anyagi és művészi szempontból egyaránt túlságosan nagy, nélküle azonban összehasonlíthatatlanul szűkebb programot lehetne megvalósítani.

Az Operaház és az Erkel Színház színpadán az 1990-91 óta eltelt nyolc év alatt 77 operát adtak elő, a műsoron szereplő egyfelvonásosok miatt azonban ez nem jelent ugyanennyi különböző előadást. A két helyszínen megtekinthető előadások száma évente 40 és 50 között mozog. A kialakult gyakorlat szerint a repertoár 80-85 százaléka a következő évadban ismét megjelenik a műsorban. Az opera-előadások száma az évtized eleje óta jelentős mértékben csökkent, s az induló 370-ről némi hullámváz után most 290 körül látszik stabilizálódni. Az előadások körülbelül 60 százalékát az Operaház épületében rendezik. 16 olyan

opera/dalmű van, amely minden évadban szerepelt a műsoron; nem véletlen, hogy is biztató nyitásnak lehettünk tanúi. Az

6. TÁBLÁZAT

1. Erkel	Bánk bán	126	Opera	8 évad
2. Puccini	Bohémélet	97	Opera	8 évad
3. Donizetti	Don Pasquale	89	Opera	8 évad
4. Mozart	A varázsfuvola	85	Erkel	8 évad
5. Puccini	Pillangókisasszony	69	Erkel	8 évad
6. Verdi	Traviata	64	Erkel	8 évad
7. Bartók	A kékszakállú...	60	Opera	7 évad
8. Bizet	Carmen	58	Erkel	7 évad
9. Verdi	A trubadúr	58	Erkel	8 évad
10. Rossini	A sevillei borbély	56	Erkel	8 évad
11. Kacsóh	János vitéz	55	Erkel	8 évad
12. Puccini	Manon Lescaut	55	Opera	8 évad
13. Puccini	Tosca	50	Erkel	8 évad
14. Mozart	Cosí fan tutte	49	Opera	7 évad
15. Strauss	A cigánybáró	49	Erkel	8 évad
16. Erkel	Hunyadi László	48	Erkel	8 évad
17. Ponchielli	Gioconda	47	Opera	7 évad
18. Flotow	Márta	42	Erkel	6 évad
19. Mozart	Don Giovanni	42	Opera	5 évad
20. Verdi	Aida	42	Erkel	7 évad
21. Verdi	Nabucco	42	Erkel	8 évad
22. Beethoven	Fidelio	41	Opera	8 évad
23. Mozart	Titus kegyelme	41	Opera	8 évad

ezek a legtöbbet játszott előadások listáján az élen állnak. A vizsgált nyolc évad során az alábbi sorrend alakult ki (6. táblázat).

A sorban első *Bánk bán* évadonként átlagban 16-szor, míg a másik Erkel-opera, a *Hunyadi László* 6-szor került előadásra. A felsorolt 23 mű, miközben a összes előadásszám 55 százalékát adja, a teljes repertoárnak alig több mint 30 százaléka. Az alapművek köre - úgy tűnik - állandósult; a legrégebben játszott művekre tekintve azt mondhatnánk: a közeljövőben Az *álarcosbál*, a *Simon Boccanegra* és a *Trisztán és Izolda* vagy a *nürnbergi mesterdalnokok* felújítása várható. A repertoár frissítésére az is lehetőséget teremt, ha egy régen játszott darabot új koncepció szerint, új rendezésben állítanak színre. Szinte minden évadban találunk erre példát. Ösbemutatóra ritkábban kerül sor, és ezekre, sajnos, csak néhány ezer néző kíváncsi. Feltűnő, hogy a toplista első három helyezette után felsorolt művek döntő többségét az Erkel Színházban játsszák; ez adja, azaz ma már inkább csak adná a jóval nagyobb befogadóképességű Erkel igazi fontosságát; a népszerű előadások, a nagy előadásszámok itt vonzhatnának nagyszámú közönséget. Ahogy az operaházi kollégák mondani szokták: fél ház az Erkelben, az majdnem annyi, mint telt ház az Andrássy úton. Elsősorban üzemeltetési és anyagi okokból azonban az utóbbi időben az Erkelben mégis szűkült a repertoár, és a statisztika sokkal alacsonyabb előadásszámot, valamint gyengébb látogatottságot jegyezhet fel. Ez a tendencia a balettek és a táncjátékok körében is megfigyelhető.

Erkel Színházban megjelent a rekonstrukciója miatt játékeret veszített Madách Színház, a felújított Tháliában pedig új rendezésben mutatták be *A varázsfuvolát*. Ilyen típusú - hosszú távon is működő - kooperációk segíthetnek a színházi kapacitások jobb kihasználását és a művészi ambíciók kiteljesítését.

SZÍNHÁSZOK A FŐVÁROSBAN

A 265 előadás színlapján a névvel jelölt szerepek alakítóinak száma majdnem ezerre rúg. Ok elvileg színészek. Rajtuk kívül még sokan mozognak a színpadon, de a névtelen statisztákról, a színházi munka robotosairól most nem szólunk. A színházi szerepek végtelenül sokfélék. A főszereplőtől kezdve az epizodistán át a statisztáig mindenkinek illúziókeltően kell megszólalnia, különben összetörik a varázs. Civilek színházi jelenléte a művészet halálához vezethet, ám ebből mégsem következik, hogy minden szerepet főiskolát végzett hivatásos, profi színésznek kellene eljátszania. Ha egy kisebb szerepre az utcáról hívnak be egy jó képességű járókelőt, annak színházi jelenléte legtöbbször kevésbé bántó, mint az a horror, amikor nézőcsalogató módon meghívják egy országos híru médiastárt, aki körül kő kövön nem marad. A szerephez olykor olyan tulajdonságok kellenek, amilyenekkel csak sajátos adottságú vagy

felkészültségű emberek rendelkeznek; ilyenkor az igényes színházi megvalósítás is „engedményekre” kényszerül. Gyerekszerepet javallt gyermekre bízni, táncot, illetve más speciális mozgást igénylő figura megformálására elsősorban ilyen irányú felkészültséggel rendelkező személyek alkalmasak stb. Civil szereplők megjelenése tulajdonképpen csak kabarészínpadon természetes, ám legtöbb esetben ez a fellépés ki is merül egy beszélgetésben vagy egy magánszámában.

A 977 megnevezett szereplőből 648 a színész, akinek főiskolai, tanodai végzettsége vagy működési engedélye van, illetve hitelesítően hosszú szakmai múltra tekinthet vissza, amely már feleslegessé tesz minden írásbeli bizonyítványt. A 329 „kieső” statisztá, táncos, gyerekszereplő, médiastár, zenész, énekes, popsztár, azaz összefoglalóan: reménybeli színész. Közülük a legjobb eséllyel a tanulmányaikat éppen most végzők, a főiskolások, a stúdiósok, a színinövendékek indulnak a rivalda felé.

A színészek 61 százaléka férfi, 39 százaléka nő. 20 százalékuk életkora meghaladta 1998-ban a 60. életét. Ok az ötvenes években vagy még előbb kezdték a pályájukat. A középgeneráció, a 40 és 60 év közöttiek az aktív színészek 42 százalékát teszik ki.

A színészek végzettségét, szakmai múltját lexikonok segítségével kíséreltük meg feltárni. A 648 színész közül 483 (azaz 75 százalék) végzett főiskolát, többségük Budapesten, a Színház- és Filmművészeti Főiskolán. Legalább 18 fő szerezte diplomáját határainkon túl működő művészeti főiskolán. Tanodák, stúdiók által kiállított bizonyítvánnyal rendelkeznek, illetve zenei vagy tánc tanulmányokat folytattak körülbelül ötvenen. Semmit nem végzett, vagy erre vonatkozó megbízható adatot nem találtunk 111 fő esetében. Náluk a szakmai elfogadottság legtöbbször valamilyen működési engedéllyel vagy színészi besorolással támasztható alá, ezeket azonban a lexikonok nem közlik.

1961 óta a vizsgált évadig 37 alkalommal osztottak diplomát a színészosztályok végzős hallgatóinak. A nyolcvanas években indult musical-operett osztályokkal együtt ez idő alatt 810-en kaptak jogosítványt arra, hogy magyar színpadokon bizonyítsák felkészültségüket. Az 1997-98-as évadban közülük 363-an léptek fel fővárosi színházakban, vagy másképp fogalmazva: a színészdiplomával rendelkezők 45 százaléka Budapesten - és mivel nem tudhatjuk, hogy ezenkívül még hol, tegyük hozzá: Budapesten is - mutathatta meg, mit tud. Ez az arány azonban jóval nagyobb, ha a pályaelhagyókat és az időközben sajnálatos módon végleg eltávozottakat is figyelembe vesszük. Azt mondhatjuk, hogy az 1961 óta végzett színészeknek több mint fele, tehát a többsége, budapesti kötődéssel, társulati tagsággal, fellépési lehetőséggel rendelkezik. A tendencia érthető, hiszen - néhány kivételes esettől eltekintve - az elmúlt évtizedekben csak a tartós budapesti jelenlét eredményezett igazi országos ismertséget, népszerűséget.

Nézzük ezek után, hogy hány színházban és hány darabban szerepeltek színészeink Budapesten az 1997-98-as évadban. A kettős szereposztások, a kényszerű szereplőváltások miatt nincsenek megbízható adataink arról, hogy összesen ki hányszor lépett színpadra. A foglalkoztatási anomáliákról úgyis csak színházanként lehetne beszélni, s az ezzel kapcsolatos elemzéseket a tudatosan tervező színházak nyilván el is végzik. Szükséges hangsúlyozni, hogy a vizsgálat csak a 648 színész budapesti jelenlétéről mondhat valamit, és nem szól egy nem is csekély réteg vidéki színházi fellépéseiről, esetleg harkibban való közreműködéséről.

A színészek 73 százaléka, összesen 472 fő csak egy színházban játszott, 21 százaléka szerepelt az évad során két színházban, további 6 százaléka kettőnél több helyen lépett fel. (Ebben az esetben természetesen a társulatot nevezzük színháznak, s nem vesszük tekintetbe, hány helyen játszik.) A társulatok nyitottságáról, a bomlási folyamatokról, illetve az együttműködési-egyeztetési kényszerekről talán elárul valamit a 27 százaléknyi „mozgásban lévő” színész, hiszen ők a maguk fellépéseivel mintegy összekapcsolják a színházakat. Néhány esetben bizonyára nem állt fenn az egyidejűség kényszere, hiszen előfordult, hogy valaki az évad elején az egyik, a végén a másik színházban lépett fel, a repertoárjátszás miatt azonban ez inkább kivételnek számít. Nézzük meg tehát, hogy a szóban forgó csoport mely színházak között pendlizett. Az esetek többségében természetesen csak arról van szó, hogy az anyaszínházban eljátszott szerepek mellett valaki vendégjátékot vállalt, de ez az egy reláció is kialakítja azt a függőséget, amelynek következményeit egyre inkább tapasztalhatjuk. Ezért minden színház kapott egy strigulát, ha olyan színész lépett fel nála, aki máshol is érintett, majd számszerűsítettük ezt az érintettségi mutatót. Saját színészei vagy vendégei révén a legtöbb színházzal a Vígszínház, a Budapesti Kamara és a József Attila Színház érintkezik. A közepesen érintettek népes mezőnye után a leginkább zárt színházak körét - ebben a sorrendben - a Katona, a Radnóti, a Vidám Színpad és a Mikroszkóp Színpad alkotja. Ennek az utóbbi kettőnél műfaji, az előbbieknél művészeti okai lehetnek.

A nagy színház nagy társulatot kíván, különösen, ha párhuzamosan kamaraszínházat és/vagy stúdiót is működtet. Mint említettük, a 648 színész közül 472 csak saját színházában lépett fel, a többi 176 azonban másutt is vállalt szerepet. Ha színházanként megnézzük, hogy a csak ott fellépőkre - mint kvázi-társulatra - hány vendég jut, meglepő eredményt kapunk. A színházak felénél a külsősök legalább annyian vannak, mint az adott „kvázi-társulatban”. A Vidám Színpadtól és a Mikroszkóptól eltekintve a többi helyen jelentős a vendégjárás. Például a Madách és a Nemzeti 53-53 saját színészére 27-27 vendég jut, de még a kifelé zártabb Katona József Színház esetében is 40-21 ez az arány. A színházi nagyüzem, a több helyszínen egy időben

tartott előadások gyakorlata és különösen a nagy repertoár csak sok színész részvételével valósítható meg. A társulati eszme hosszú évtizedeken át jellemző prioritása mellett egyre nagyobb erővel van jelen az a produkciós mentalitás, amely abból indul ki, hogy az eszményi szereposztást kell megcélózni - és ennek érdekében vendégeket kell hívni - még akkor is, ha a színházon belül akadna olyan színész, akinek van szabad kapacitása. A kétféle szemlélet ma még összebékül a színészek egyeztetésért vívott heroikus küzdelmében.

A színészek 25 százaléka az évad során csak egy darabban lépett fel. Ez valóban kevés, mégis óvakodjunk az elhamarkodott következtetésektől. Nem biztos, hogy ezekben az esetekben a tehetség elnyomásáról, személyes bosszúról, derékba tört karrieréről van szó. Lehet ugyanis, hogy valaki közben vidéken folyamatosan játszott, vagy sokat forgatott, esetleg elégedett ezzel az egy szereppel is, vagy idős kora, magánéletének alakulása nem engedett több jelenlétet stb. A komoly szerepekben megjelenő civilek és külsők nagy száma azonban még így is elgondolkodtató. Az ilyen megoldások vélt marketinghasznára utaltunk már, de valódi, szervezési-egyeztetési előnyeiről sem szabad megfeledkezni.

A többség, a színészek 56 százaléka két, három, négy vagy öt előadásban kapott szerepet. Ennél is több előadásban játszottak - a maximum tizenkettő volt - 125-en, azaz 19 százalék. A sor végén az egy színházban egy szerepet játszó állnak, szám szerint 159-en. Ha a minimális budapesti foglalkoztatásról azok esetében beszélhetünk, akik egyszer, illetve két színházban kétszer léptek fel, akkor megállapítható, hogy ebbe a körbe a színészállomány 30 százaléka, 190 fő tartozik, s ez már nem is olyan kevés.

A STRUKTÚRÁRÓL

Mindenképpen elgondolkodtató az a fogalmi bizonytalanság, amelybe újra és újra beleütközünk, ha le szeretnénk írni a fennálló állapotokat. Az első nehézség akkor jelentkezik, amikor különbséget kívánunk tenni a színházak, a színházi profilok, a műfajok között. A tisztázatlanság nem személyek, hivatalok mulasztása, hanem egy folyamat eredménye. Amit meg kell nevezni, meg kell különböztetni, az előbb-utóbb nevet kap, ha pedig éppen arra van szükség, hogy ne lehessen megnevezni, akkor fennmarad a sokértelműség.

Jelenlegi tárgyunkon túlmutató példával szemléltetném, mire gondolok. Nehezen találtunk elnevezést a hivatásos, támogatott, állami-önkormányzati színházakon kívül eső kör számára, mígnem az egyik csoport leírására elfogadottá vált az - amúgy nagyon hízelgő - „alternatív színház” elnevezés. A másik szférát magán-, illetve vállalkozói színház névvel illetjük, és nem nehéz észrevenni, hogy mindegyik elnevezés valami ellenében lett fogalom. Igen ám, de a

magán-színház is egyfajta alternatíva, és az alternatív színház is a magán-színház egyik változata.

Hasonlóan ellentmondásos a végeredmény, amikor „művészszínház”-ról beszélünk, vele szemben pedig a szórakoztató, esetleg „bulvárszínház” elnevezést használjuk. A zenés színházzal kapcsolatban is csak addig felhőtlen az értelmezési tartomány, amíg műfaji alapon operáról, operett-ről, musicalszínházról beszélünk. A többség azonban nem ilyen. Ezen a ponton tulajdonos önkormányzat és intézmény egyként tehetetlenül áll, ezért az alapító okiratok, a szervezeti és működési szabályzatok után kerülgetik a problémát. Színháznak előírni, hogy különböző előadásokat hozzon létre, ugyanolyan általánosság, mint az igazgatói pályázatok hosszú ideig visszatérő szlogenje: az igazgató feladata a színház sikeres és gazdaságos működtetése. Az egyik kézenfekvő kitérési út a „népszínházi” profil vállalása, amelynek természetesen semmi köze sincs már a szó eredeti értelméhez; ma inkább azt hivatott kifejezni, hogy az adott színház mindenkihez szólni kíván, tehát műsora is kellőképpen sokrétű, vagyis arctalan. Az ilyen „vegyes műfajú, szórakoztató-művészszínház” egyrészt azzal a reménnyel kecsegteti magát, hogy majdan az elit tagja lehet, elnyerve jutalmul az ezért járó védettséget másrészt attól retteg, hogy minimális támogatással - és maximális kiszolgáltatottsággal - a bulváron találja magát.

A fogalmi zűrzavar a gyakorlatban viszonylag egyszerűen feloldható. A szórakoztató színházakat olyan intézményi formában kell működtetni, hogy számukra az üzleti mentalitás, ami nem feltétlenül azonos a profit-szerzéssel, a lehető legtermészetesebb legyen. Ekkor - ebben a körben - mindenki csak saját magával versenyez, és aki jobban teljesít, az anyagilag is jobban jár. Ha a budapesti színházak egyharmada ilyen módon szerveződné és működne, akkor az nagyban tehermentesítené a fenntartót. Pénzét a másik kétharmad támogatására tudná fordítani, de közülük csak a teljesítmény alapján - és csak utólag - jelölne ki a művészszínházakat, amelyek attól kezdve egy bizonyos időszakra kiemelt támogatást kapnának. Művészszínházak így azok lennének, amelyek bizonyítottan a legszínvonalasabbak, nem pedig azok, amelyeket korábban egyszer és mindenkorra kijelöltek, és dúsan elláttak anyagi javakkal, hogy ezért aztán majd remekműveket hozzanak létre. Amennyiben a művészszínházi státus nem fejeződik ki valamilyen jogi vagy pénzügyi aktusban, akkor továbbra is művész lesz mindenki, aki annak vallja magát. A jogi, szervezeti elkülönülés lehetőségét nem az intézménynek, hanem a fenntartónak kell megteremtienie.

A fővárosban az állam által eltartott Nemzeti Színházon és Operaházon kívül csak két tradicionálisan „pesti” színház van: a Vígszínház és az Operettszínház. Ezeket egyéni elbírálás illetné meg; az intézmény formája s a hozzá tartozó támogatás elsősorban nem a bevételektől és nem is a művészi teljesítménytől függne, hanem attól, hogy a

konkrét viszonyok milyen konstellációban teszik lehetővé a két színház kiemelt státusának érvényesülését.

A társulat megteremti a repertoárjátászás lehetőségét, de úgy látszik, hogy a repertoár - ha már van - önálló életet kezd élni, és társulatot szervez. Úgy, ahogy a Játékszínben látjuk megalakulása óta szinte folyamatosan. Máshol társulatot konzervál, mint a Vidám Színpadon, ahol az a színész-együttes, amelyet a repertoárrendszerű játsszás a színház kötelékében tart, a szó igazi értelmében nem nevezhető társulatnak. Paradox helyzet, de - adataink szerint - a szórakoztató színházak alkotnak zártabb világot, hiszen színészeik ritkábban tűnnek fel más színpadokon, mint a művészszínházaké.

A közpénzekből támogatott települési és megyei önkormányzati színházak esetében a költségvetési intézménnyel a (közhasznú) vállalkozás állhat szemben. A (társulati) repertoárrendszer ellenpontja a folyamatos játsszás, az „en suite”, a kétféle szemlélet és gyakorlat azonban nehezen illeszthető. Pontosabban van egy igen kemény feltétele annak, hogy ez az „együttállás” megtörténjen: a jelenleg Budapesten foglalkoztatott színészek létszámának a duplájára kellene nőnie, de úgy, hogy azután a fele folyamatosan színházi munka nélkül maradjon. Egy ilyen nagy városban ez a megoldás elvileg elképzelhető, egy ilyen kis országban azonban gyakorlatilag kivihetetlen, hiszen bárki bármikor elszerződhet vidékre, ha dolgozni akar. Az átmeneti időszakban a megoldást máshol kell keresni. A korábban megfogalmazott különbségtételt fenntartva az intézményi és vállalkozói forma, valamint a művészi és szórakoztató profil között lehetőséges ütközőzónát kell megtalálni.

A befogadó színház lehetne az a háttérterület, ahol a távoli világok találkoznak. Ez a befogadó színház azonban nem üres épület csupán; nem a különböző egyéni vagy intézményi törekvések, tervek passzív kiszolgálója, nem rendező-pályaudvar, ahol a vezetés csak arra ügyel, hogy a vonatok össze ne ütközzenek - ellenkezőleg, maga az aktivitás, a vállalkozás, a tudatos sokféleség. Éppenséggel lehet egyfajta kvázi-társulata is, hiszen nem mond le a repertoárról sem, ennek mérete azonban csak akkora, hogy mindenkor kellő nagyságú teret hagyjon az egyedi produkcióknak. A befogadó színház tudatosan és fegyelmezetten korlátozza a repertoárt, mert ha az a biztonság, a kényelem okán - szinte észrevétlenül - megszerzi a műsorban a többséget, akkor az igazi befogadás csak véletlenszerű, alkalmi kivétel lehet. A Thália példája azt mutatja, hogy a Madáchcsal és az Operával való, amúgy nagyon ésszerű, együttműködés szinte teljesen elfogyasztja a színház mozgásterét. A szerződéses kötelezettségből és a saját produkciókból felépülő repertoár mellett nem marad elegendő hely a külső kezdeményezések, az innovatív próbálkozások számára, ezért csak alkalmi vendégjátékok színésíthetik a programot.

A befogadó színház szerkezetileg alkalmas a szórakoztató és művészi profil

közelítésére is. Lehetőségeinek jellemzésére néhány példa, a teljesség igénye nélkül: színvonalas produkciókat hív meg „mindkét irányból”; egymással különben soha nem dolgozó színészek, rendezők kivételes találkozásaihoz biztosít helyet; nagy szériát garantáló zenés, szórakoztató produkciókat fogad be; részt vesz ilyenek megvalósításában, sőt azután menedzseli is ezeket; határainkon túli magyar vagy messze földön híres „világszínházi” előadások bemutatásának feltételeit teremti meg, a szakma és az elit közönség örömeire stb. A befogadó színház legfontosabb elve a kooperáció; csak másokkal együttműködve képes bármit létrehozni, bemutatni. A korábbi zárt társulatoktól a jelenlegi egyeztetési kényszeren keresztül vezet az út az önként vállalt együttműködéshez.

Talán első pillanatban meglepően hangzik, de tény, hogy Budapesten már ma is több befogadó színház működik, és számuk a jövőben tovább növekszik majd, a fenntartó önkormányzat szándékaitól függetlenül. A Thália és a Játékszín formálisan is befogadó színháznak tekinthető, függetlenül az utóbbival kapcsolatban jelzett problémától. Nagyrészt befogadói programot valósít meg a Budapesti Kamaraszínház, hiszen ott számos művész dolgozik vendégként, a vizsgált évadban például a 13 rendező által jegyzett 21 produkcióban körülbelül 80 színész vett részt. Várhatóan befogadó programot fog megvalósítani a Madách Színház is stúdiójában és kistermében, hiszen kialakult, begyakorolt és remekül prosperáló musical- és vígjátéki profiljától igen messze esik az ilyen kis termek adta lehetőségeket kihasználó művészi munka; változatos program, a nagyszínházéhoz hasonló intenzitású működés csak úgy képzelhető el, ha vagy külön társulat szerveződik, vagy pedig növelik a befogadott produkciók részarányát. Sajátos együttműködést alakított ki a Radnóti Színház Sopronnal és Dunaújvárossal; ez valójában nem befogadói tevékenység, bár annak több elemét, eszközt használja.

A fővárosi színészek növekvő mértékű vidéki jelenlétét elsősorban a pesti munkalehetőségek csökkenése kényszerítette ki, de erősen hatottak a pozitív karrierinták is, elsősorban a kaposvári és a szolnoki színház példája, nem utolsósorban pedig a közlekedés fejlődése. Végeredményben új, korábban nem ismert helyzet jött létre: úgy tűnik, megszűnőben van a vidéki színházak elszigeteltsége. Más kérdés, hogy ezt most ünnepelni kell-e mint a kényszerű bezártság megszűnését, avagy gyászolni mint a művészeti műhelyek szétesésének újabb állomását. Jól látható a Radnóti példáján az is, hogy ha egy színház „a vidék felé fordul”, akkor ettől kezdve a többi budapesti műhely felé zártabb lesz, hiszen nem kockáztathatja vidéki megjelenését egy fővárosi műsorváltozás miatt.

Végül még egy szempontból kell a befogadó színházzal számolni. A növekvő munkanélküliség - elegánsabban: a színészi szabad kapacitás bővülése - miatt egyre többen keresik a vállalkozás tereit. Egyetlen

produkció erejéig mindenki szívesebben vállal kockázatot, mintha vagyonával kellene felelnie, mondjuk, egy közhasznú társaság alapításáért. A befogadó színház soha sem lesz kísérleti terep, de mindig alkalmas lesz arra, hogy alkatuk vagy helyzetük készítésére mind többen kipróbálják, mire jutnak, ha a kis biztonság helyett némi kockázatot vállalnak. A sikeres produkció egy későbbi színházvezetői karrier első lépcsőfoka lehet.

A számszerűsített adatok, a feltárt tények és a bátortalan megállapítások egészében azt mutatják, hogy bizonyos folyamatok akkor is lejártszódnak, ha nincs mögöttük tulajdonosi-hivatali, illetve színházzsákmiai tudatosság. A repertoárrendszer mellett megjelenő produkciós mentalitás, gyakorlat az elmúlt húsz év változásaira adott, az eddig megszokott sztereotípiáktól eltérő választ. Mivel a piac, az üzleti gondolkodás felől érkezett, kellőképpen agresszív, fenyegető, ezért a védekező reakciók minden dramatizált túlzása érthető. A repertoárjátsszás azonban nem védheti meg magát hangos, arisztokratikus handabandázással, miközben gyakorlatában elvtelenül szolidáris azokkal a színházakkal, amelyek kényelmi okok miatt bújnak e forma mögé, és - ami még talán ennél is fontosabb - önmagával szemben sem elég következetes.

A repertoár nagyságának a fővárosban széles körben tapasztalható növekedése pánikreakció, ami inkább árt, mint használ annak, amit megvédeni szeretne. Igaz, hogy ez már csak következménye a helytelenül meghatározott kiindulópontnak. Tévedés ugyanis a befogadó színházban, az „en suite” játsszásban, más vonatkozásban a közhasznú társaságban az ördögöt látni. Egyedül a racionális, a fogalmi közelítés célravezető. A repertoárjátsszás előnye, megkockáztatom, művészi vonatkozásban följene, nem kizárólagosságában van. A befogadó színházban vagy bizonyos esetekben a repertoárszínházban megvalósuló fél-repertoár ezért nem vereség, hanem az igényekkel, valamint a művészi és anyagi lehetőségekkel egyformán számoló kompromisszum. Tényszerűen megállapítható, hogy az átalakulás, szerencsére, nem kívülről erőltetve, hanem belülről megkínálódva megkezdődött. Örömteli hír, hogy eközben a karaván halad...

Elemzésünkben a következő színházak műsorát dolgoztuk fel: Bárka Színház, Budapest Bábszínház, Budapesti Kamara-színház (a Józsefvárosban, Asbóth utcai Kisszínpad, Shure Stúdió, Tivoli), Buda-pesti Operettszínház, Evangélium Színház, Éjszakai Színház, Játékszín, József Attila Színház (Aluljáró), Katona József Színház (Kamra), Karinthy Színház, Kolibri Színház (Fészek, Pince), Komédiium, Madách Színház (Kamara, Stúdió), Magyar Állami Operaház (Erkel Színház), Merlin Színház, Mikroszkóp Színpad, Nemzeti Színház (Várszínház, Refektórium), Nevesincs Színház, Radnóti Színház, Ruttkai Éva Színház, Thália Színház (Stúdió), Új Színház (Stúdió), Újpest Színház, Vigaszínház (Pesti Színház, Házi Színpad), Vidám Színpad (Kis Színház).

Az Osiris Könyvkiadó ajánlata

Millenniumi Könyvtár

A klasszikus magyar irodalom gyöngyszemei 156 kötetben a Balassi, Európa, Jelenkor, Magvető, Osiris, Püski és Talentum könyvkiadók gondozásában

Megjelenés: 1999. május–2001. augusztus

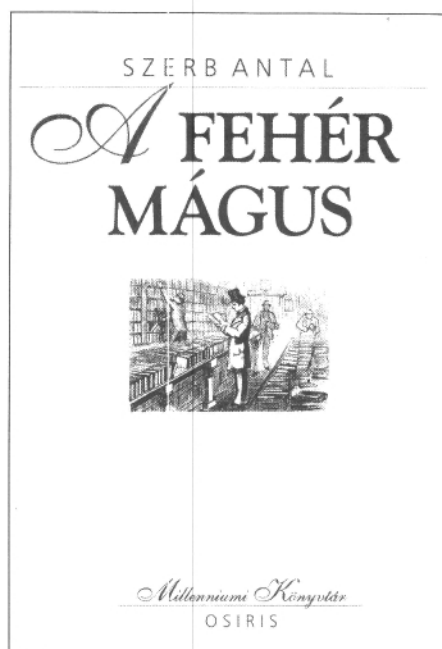
A szép, keménytáblás kötetek bolti ára 500 Ft

MEGJELENT

- | | |
|---|---|
| 1. Cholnoky László
<i>Bertalan éjszakája</i> | 7. Tamási Áron
<i>Bölcső és bagoly</i> |
| 2. Füst Milán
<i>Nevetők</i> | 8. Szerb Antal
<i>A fehér mágus</i> |
| 3. Nagy Lajos
<i>Kiskunhalom</i> | 9. Illyés Gyula
<i>Puszták népe</i> |
| 4. Heltai Jenő
<i>A III-es</i> | 10. Németh László
<i>Gyász</i> |
| 5. Mikszáth Kálmán
<i>Új Zrínyiász</i> | 11. Kosztolányi Dezső
<i>Nero, a véres költő</i> |
| 6. Török Gyula
<i>Ikrek</i> | 12. Móricz Zsigmond
<i>Az Isten háta mögött</i> |

A kötetek **megrendelhetők** az Osiris Kiadóban Balasi Ildikótól 1053 Budapest, Egyetem tér 5. Telefon: 266-6560, fax: 267-0935 e-mail: osiriskiado@mail.datanet.hu

A sorozat **kedvezményes áron előfizethető** az Osiris Könyklubban 1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6. Nyitva hétfőtől péntekig 10-18 óráig Telefon-fax: 267-6241, 318-2516 e-mail: osiris3@mail.datanet.hu



Megvásárolhatók a könyvesboltokban és az Osiris Könyvesházban 1053 Budapest, Veres Pálné u. 4-6. Nyitva hétfőtől péntekig 8-18. óráig Telefon-fax: 266-4999, 318-2516

ÉLET ÉS IRODALOM

IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között.

Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárúsoknál, vagy **fizessen elő az ÉS-re!**

Előfizetési díj- egy évre: 4512.-Ft, fél évre: 2256.-Ft, negyedévre: 1128.-Ft

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

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelő szelvényét kitöltve küldje vissza címünkre 1089 Budapest, Rezső tér 15. Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241

ELLENFÉNY

fény

TÁNC, SZÍNHÁZ – KORTÁRS MŰVÉSZET

AZ 1999/2-3. NYÁRELŐ SZÁM TARTALMÁBÓL:

TÖRTÉNETMESÉLÉS

- *Reflektorfényben* kortárs drámák Írások, beszélgetések a Márton partjelző, a Közellenség, a Balta fejbe/fülbe előadásairól
- *Nagyítás:* Woyzeck Kiss Csaba, Joseph Nadj rendezései
- *Fókuszban:* Eltáncolt történetek Írások, elemzések, beszélgetések a Szegedi Kortárs Balett, a Veszprémi Táncműhely, a Győri Balett, a Pécsi Balett, a Közép-Európa Táncszínház és a Panboro előadásairól
- *Nézőpont:* Női történetek táncban, színházban

Az Ellenfény már előfizethető a következő címen:
Új Színházért Alapítvány,
 5100 Jászberény, Elefánti út 3.

A Európai Színházi Unió 8. fesztiváljának műsora

SUMMARY, 1999/7

STRASBOURG-I NEMZETI SZÍNHÁZ

Strasbourg, 1999. október 7-november 7.

NÉMETORSZÁG

Schauspielhaus, Hamburg - C. Marthaler-S. Carp: **A szakemberek** (rend.: C. Marthaler)
 Barakk, Deutsches Theater, Berlin - A. Sipenko: **Szuzuki** (rend.: T. Ostermeier)

ANGLIA

Royal Shakespeare Company - T. Hughes: **Ovidius meséi** (rend.: T. Supple)

SPANYOLORSZÁG

Teatre Lliure, Barcelona - Beckett: **Godot-ra várva** (rend.: L. Pasqual)

FINNORSZÁG

Nemzeti Színház, Helsinki - M. McDonagh: **Leenane szépe** (rend.: T. Puumalainen)

FRANCIAORSZÁG

Odéon- Théâtre de L'Europe, Párizs - Szophoklész: **Aiasz-Philoktetész**
 (rend.: G. Lavaudant)
 Nemzeti Színház, Strasbourg - O'Neill: **Amerikai Elektra** (rend.: J.-L. Martinelli) J.-
 L. Lagarce: **Music-Hall** (rend.: A. Fromager)

MAGYARORSZÁG

Katona József Színház, Budapest - Egressy Zoltán: **Portugál** (rend.: Lukács Andor)
 Brecht: **Baal** (rend.: Schilling Árpád)
Tyukodi pajtás (rend.: Sárosi László)

OLASZORSZÁG

Teatri Uniti/Teatro di Roma - E. Moscato: **Rasoi** (rend.: M. Martone)
 Teatro Stabile dell'Umbria/Piccolo Teatro - D. Maraini: **Egy szobalány naplója**
 (rend.: L. Ronconi)

LENGYELORSZÁG

Sary Teatr, Kraków - Molière: **Don Juan** (rend.: M. Fiedor)

OROSZORSZÁG

Kisszínház, Szentpétervár - A. Platonov: **Csevangur** (rend.: L. Dogyin)

SVÉDORSZÁG

Királyi Drámai Színház, Stockholm - P. O. Enquist: **Képcsínálók** (rend.: I. Bergman)

Our column of reviews opens with Tamás Koltai's essay on the very special situation of Kecskemét, a pleasant town relatively close to the capital where the conservative taste of the public, the indifference of local authorities and the aftermath of some misguided experiments are thwarting since decades all higher artistic ambitions; finally the rather ambivalent results of the new management's first season are also examined in this context.

Other reviews, this time by András Forgách, Tamás Tarján, István L. Sándor, Judit Szántó and Andrea Stuber are concerned with, respectively, Shakespeare's Henry IV.-plays (Szeged), two guest performances by the Pécs Theatre at Budapest's Thália Theatre, Ludvig Holberg's Jeppe of the Mountains (Kaposvár), Goethe's Stella (New Theatre) and Arthur Schnitzler's The Round as performed at the József Attila Theatre and at the Studio K. The column closes with a survey by Sándor Lajos centred on six one-act plays directed by the graduating class of young directors, all disciples of the eminent malter Gábor Székely.

Gábor Koltay, managing director of the Budapest Open Air Theatres is interviewed by Gábor Bóta on the contrast between his ambitions and the real chances of achieving a world standard summer theatre in the capital and on his projects for resolving this contradiction.

Several reviews and interviews are concerned with the Contemporary Drama Festival which took place in Budapest in April. After an introduction by Judit Csáki, András Forgách, Máté Gáspár and Ms. Csáki herself write about productions by Christoph Marthaler, Thomas Ostermeier, Gerardjan Rijnders and Pascale Henry, as well as about the performance of Bucharest's Teatrul Foarte Mic; Erzsébet Rácz talked to Mr. Ostermeier, Kinga Keszthelyi to Mr. Marthaler while Tamara Török put down the opinion of Gerardo Guccini, professor of theatre research at the Bologna University on problems of contemporary drama and the Budapest manifestation itself.

In a commemorative article actor Pál Sztarenki evokes his memories of Dan Micu, an important Rumanian director who has worked also for some Hungarian theatres.

We publish the second part of István Szabó's illuminating and informative analysis of our present-day theatre situation and problems as exemplified through the data and various aspects of the 1997/1998 season.

Playtexts of the month are Concerto Grosso by Katalin Thuróczy and The Ring Is Passed On by László Gyurkó.

HELYREIGAZÍTÁS:

Júniusi számunk 41. oldalán hibás képaláírás jelent meg. A képen Mészáros Tamás és Müller Júlia látható. A hibáért elnézést kérünk.

SZABAD TÉR SZÍNHÁZ

NYÁR '99

*a Margitszigeti Szabadtéri Színpadon
sztárszereposztásban
a zeneirodalom remekművei*

Kenesey Gábor

Megyesi Schwartz

András Gerdesits

Szolnoki Tibor

János Bozsó József

Katalin Bot Gábor

Zsila Andrea Óhegyi

Zsolt Martin János

István Vásári M

Kenesey G

Megyesi

András

Szolnoki T

János Bozsó József

Katalin Bo

Zsila Andre

Zsolt Mart

István V

Virág József

Fischl Móni

Zsuzsa Bak

Tibor Jank

Marika Kiss

Lajos Schi

Benkó



Schubert-Berté
HÁROM A KISLÁNY
daljáték
július 14., 15., 16. este 8
órákor
(esőnap: július 18.)

Óhegyi Filoretti

János Káldi Kiss

Zs Zsardon Andrea

ó Ferenc Csányi

Mónika Udvarias

or Kalmár Magda

Lúcia Derecskei

József Kovácsházi

or Kolonits Klára

Óhegyi Filoretti

János Káldi Kiss

zs Zsardon Andrea

ó Ferenc Csányi

Udvarias

Magda

eskei

Kovács

lonits Klára

óczy Zoltán

it Kalocsa

ef Szolnok

ka Oszvald

László Flier

ovits József

Kerék



ifj. Johann Strauss
A CIGÁNYBÁRÓ
operett
július 29., 30. este 8 órákor
(esőnap: július 31.)

Jegyek a főváros összes ismert pénztárában kaphatók.