



SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

TARTALOM

Jubileum

- Koltai Tamás: ÚJ ÉV, MÁSODIK ÉVTIZED 2

Távlatok

- Forgách András: TAMÁS ES SÁNDOR, MARIUS ÉS FRANZ 3

(Marius von Mayenburg: Lángarc; Franz Xaver Kroetz: A vágy)

- Radics Viktória: ÖSSZEÁLL-E? 8
(Bárka-mozaik)

Kritikai tükör

- Bán Zoltán András: EMBER A VETŐHÁLÓBAN 1 4
(Benjamin Britten: Peter Grimes)
- Urbán Balázs: ELHAGYATVA 1 7
(Bertolt Brecht: Egy nagyváros dzsungelében)
- Stuber Andrea: MALACHIT 1 9
(Enda Walsh: Diszkó disznók)
- Sándor L. István: HAJHÁLÓ GRÍZGALUSKÁVAL 2 1
(Örkény István: Macskajáték)
- Urbán Balázs: KÉPTELENSÉG 23
(Borbély Szilárd: [kamera.man])

Interjú

- Bérczes László: FÜTTYSZÓ A SZŐLŐBEN 25
(Beszélgetés Szirtes Ágival)

Határon túl

- Gerold László: ÚJVIDÉK ÉS SZABADKA 29

Táncszínház

- Fuchs Lívia: KORTÁRSUNK, SZTRAVINSZKU 34
(Tavaszünepek)
- Lőrinc Katalin: A SZENVEDÉLY VÉGE 37
(Anna Karenina pályaudvar)
- Szúdy Eszter: TÁNCSZÍNHÁZ KÖZÉP-EURÓPÁBAN
39
(Beszélgetés Szögi Csabával és Énekes Istvánnal)

Kerek számok

- Csáki Judit: „AZ ELMÚLT TÍZ ÉVET NEM LEHET LETAGADNI” 41
(Beszélgetés Szűcs Miklóssal)
- Nánay István: HARMINC ALTERNATÍV ÉV 45
(Beszélgetés Bucz Hunorral)

Drámamelléklet

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (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 jelzőszámmra.

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

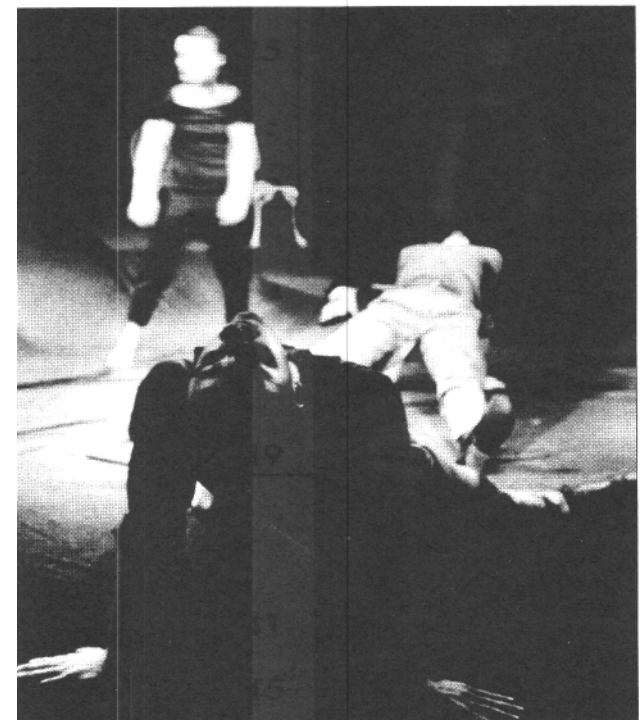
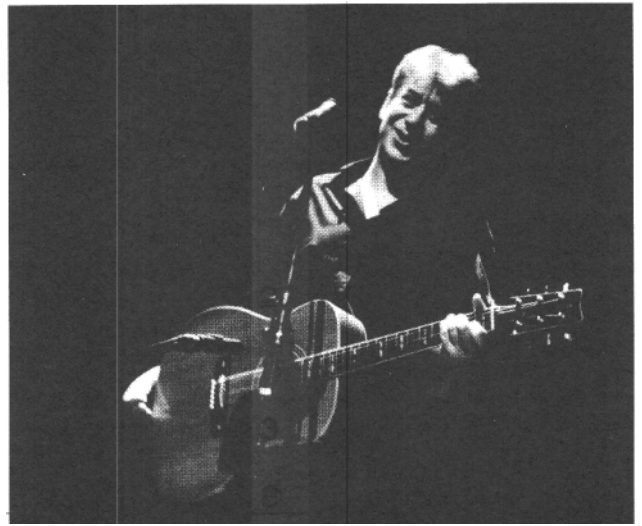
Grafikai tervezés és nyomdai előkészítés: BÖLÖNYI ZSOLT, Pointer Marketing Kft., 1053 Budapest, Ferenciek tere 4. Tel./fax: 317-9940

Nyomás készült: REPROFLEX nyomda, Pécs

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány, a József Attila Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM

Megjelenik havonta



A CÍMLAPON: Szirtes Ági

A BELSŐ BORÍTÓN: Mucsi Zoltán a Mulatságban (Bárka)
Koncz Zsuzsa felvételei

ÚJ ÉV

MÁSODIK ÉVTIZED

Amikor mindenki a második évezredet köszönti (mely majd csak egy év múlva köszönt be), mi megemlékezünk magunkról. Tíz évvel ezelőtt, 1990. január-februári összevont számként jelent meg a SZÍNHÁZ új folyama, amelyet az 1968-as alapítókéhoz képest átalakult, bár személyi összetételét tekintve csak részben változott szerkesztőség jegyzett. Ennek megfelelően egyszerre hirdettünk folyamatosságot és megújulást. Talán idősebb némi számvetést készíteni: mire jutottunk, mennyit sikerült elképzeléseinkből megvalósítanunk?

Mindenekelőtt: a tíz évvel ezelőtti csapat keveset változott, nevük megtalálható a kolumnonban. Az akkori szerkesztőségi névsorból Korniss Péter képszerkesztő, Nagy András tervezőszerkesztő és a borítókat tervező Kemény György hiányzik. Mindhármuknak jelentős része és elvitathatatlan érdeme van a lap új arculatának kialakításában. Távozásuk nem minden esetben volt fájdalom- és konfliktusmentes; munkájukért, a folyóirat iránti elkötelezettségükért köszönettel tartozunk.

A tíz évvel ezelőtti változásokat azzal kezdtük, hogy visszatértünk a szakmai szerkesztés keretei közé, hosszabb megszokás után újra az azóta Magyar Színházi Társasággá alakult Színházművészeti Szövetség hivatalos folyóirata lettünk. Döntésünket igazolta az idő, a szakmai közvélemény érettnek bizonyult egy kritikus szemléletű, érdekcsoportoktól független, kizárólag a szakmai színvonal iránt elkötelezett lap „elviselésére” és támogatására. Az állami lapkiadó és az állami mecenatúra megszűnt, illetve a Színház Alapítvány mint a folyóirat kiadójának létrejötte után kapcsolatunk a Színházi Társasággal értelemszerűen szorosabbá vált, és az utóbbi időben - néhány disszonáns hang ellenére - tovább javult. Találkozókat szerveztünk a lapra vonatkozó vélemények kicserélésére, illetve a szakmai észrevételek, javaslatok meghallgatására. A jövőben is tervezünk ilyeneket. Meggyőződésünk, hogy a mindenkori szakmai kuratóriumok, ahogy eddig is, akkor képviselhetik igazán a Magyar Színházi Társaság folyóiratának érdekeit - például a Nemzeti Kulturális Alapprogram Színházi Kollégiumának döntéseiben -, ha ezek az érdekek egybeesnek a színházi szakma általános, a SZÍNHÁZ hasábjain megfogalmazható érdekeivel. Ehhez pedig kölcsönös nyitottságra és véleménycserére van szükség. Változatlanul készek vagyunk teret adni a lapban színházi szakemberek közvet

len megnyilvánulásainak, kifejezetten szorgalmazzuk a „szakmai írásbeliséget”, még ha változatlanul ódzkodnak is ettől - sajnos épp a legjobb „fejek”.

Tíz évvel ezelőtti beköszöntőmben többek között ezt írtam: „Nem kulisszatitkokat próbálunk leleplezni, hanem a színházat mint társadalmi intézményt akarjuk szerény lehetőségeinkhez képest visszaemlíteni arra a piederesztálra, amelyen jobb időkben volt, s ahol véleményünk szerint mindig is lennie kell.” Úgy gondolom, ez a mondat ma is vállalható. Ha fölütjük a most tíz éve megjelent, az akkori aktualitásokat felsorakoztató első „reformszámot”, meglepődhetünk néhány írás abszurd időszerűségén. Például azén, amelyik a színházak finanszírozásának esedékes reformjáról polemizált. Egy másik anyag két vidéki színházunk vezetőváltásáról, az ottani igazgatóválasztás anomáliáit taglalta; talvaly ugyanabban a kettőben volt hasonló botrány, az idén másik kettőben. Egy harmadik összeállítás arról igyekezett képet adni, hogy felépül-e az új Nemzeti Színház. Az 1989-es építészeti pályázat utáni, optimistára hangolt, de meglehetősen kilátástalan helyzetet érzékeltetendő álljon itt a szerkesztőség pillanatnyi látlelete (ismélem, 1989-ből): „Tervek készülnek és merülnek a múltba, pályázatokat írnak ki és felednek el, közjótékony-sági akciókat hirdetnek és vonnak vissza, gödröket ásna és temetnek be.” Es egy másik vélemény, Makovecz Imréé, nem minden tanulság nélkül, ugyanakkorról: „A Nemzeti Színház egy bestiális játék eszköze... A Nemzeti Színház ügyét csak akkor lehet képviselni, ha a helykiválasztást, a tervezetést, a zsűrit kiveszik a hatalom kezéből. Önállóan kell lebonyolítani, pénz nélkül egy pályázatot, és a végeredményt ki kell erőszakolni.”

Tíz év után minden aktuális. Mondhatni: lám, ennyit ér a sajtó, a szakmai állásfoglalás. Csakhogy nem úgy van: *scripta manent*. A színházi újságírás, a SZÍNHÁZ című folyóirat céljai közé tartozik a mindenkori helyzet regisztrálása: a dokumentálás. A teljesítmények, tények és tévedések - az újfajta „három T” - rögzítése. Hogy ne lehessen a múltat megmásítani vagy hamis legendákat kelteni.

De mindez már a szükséges plusz, a szakmai többlet, az elérni vágyott optimum. Elsősorban továbbra is tisztességes, színes és érdekes olvasnivalóval szeretnénk szolgálni. Ha a kedves olvasó kezébe veszi, netán rendszeresen forgatja a lapot, nyilván észrevette,

hogy küllemünk az utóbbi időben megújult, változott a tipográfia, javult a papír és a nyomás minősége. A tartalmi, szerkezeti változásokat valószínűleg nehezebb észrevenni, bár egy-két hónapja ezen a téren is új elképzeléseink vannak - remélhetően nemsokára nyilvánvalóak lesznek. Ami a példányszámot illeti, tíz év alatt pontosan a duplájára nőtt, annak ellenére, hogy megszűntünk „egyed-uralkodók” lenni, más színházi lapok is megjelentek a láthatáron. A példányszám-növekedés egyfelől örömteljes, hiszen az utóbbi évtizedben a sajtópiacra (éppen mert piaccá lett) inkább a kulturális lapok radikális fogyókúrája jellemző, másfelől viszont tárgyilagosan el kell ismernünk, hogy a SZÍNHÁZ példányszáma, részint a terjesztés megoldatlansága miatt, a nyolcvanas években nagyon alacsony volt. Ezen többek között a színházakban adódó „alternatív terjesztői hálózattal” változtattunk, abból kiindulva, hogy egy színházi szakfolyóirat leginkább a színházba járó nézők körében lelheti föl potenciális olvasóit. Várakozásunkban nem is csalódtunk, bár némi meglepetésünkre több olyan színház is akad, ráadásul „nemzeti színház”, egyetemi városokban, ahol nem tudják (vagy nem akarják) terjesztetni a lapot. Ellenpéldaként említhetem a kaposvári Csiky Gergely Színházat - legyen ez afféle *homage* -, amelyben országos rekordként most már havonta több mint kétszáz lappéldány kel el. Mégis lehet valami abban, hogy országosan akad legalább egy színház, ahol harminc éve egyenletesen magas színvonalú színházművészeti tevékenység folyik. Mégiscsak lehet érdeklődő és színházértő közönséget nevelni. Mégiscsak lehet olyan létkört teremteni, amelyben színházi lapot eladni és venni „sikk”.

De már elég is (mármint a magasztalásból), mondhatnám a Horatióhoz szóló Hamlettel. Nézzünk inkább előre. Mostantól lapunk fölkerült az Internetre. Újdonság, hogy szponzori segédlettel éventénként egy tematikus, tizenharmadik számot fogunk szerkesztetni, amellyel régi és nagyszámú új előfizetőinknek ingyen kedveskedünk. A nemrég elhunyt Jerzy Grotowskinak, a század egyik meghatározó színházművészenek szentelt különszám előreláthatóan a Színházi Világnapra jelenik meg. Szeretettel köszönt-

MARIUS VON MAYENBURG: LÁNGARC
FRANZ XAVER KROETZ: A VÁGY

TAMÁS ÉS SÁNDOR,
MARIUS ÉS FRANZ

Két kilencvenes évekbeli német darab (*A vágy*, *Lángarc*), két kilencvenes évekbeli magyar színházban (Thália, Radnóti). Két rendező és kilenc színész. Késő ősz. A Nagy-mező utcába, srévizaví, beköszöntött az újnemet vadrealizmus.

nológok zenei felépítésűek, és részben fantáziaképeket, álmokat, vágyakat beszélnek el tárgyilagos egyszerűségig lecsupaszított és mégis költői tömondatokban. Vagyis Marius szemben Franzcal, aki a situációk váratlan és szinte észrevehetetlen verbális kicsapódd-

értelemben vett néprajzon, etológián, szociológián, túllép a primer drámaiságon, és lírai lélekszilánkokat ad. („KURT: A szünetben benn maradtam az osztályban. Egyedül. Nézetem, ahogy a tűz mászik föl a függönyön, a leesett égett mocsok alul füstölt. Gvorsan tör-



Csákányi Eszter (Hilda) és Lukáts Andor (Ottó) *A vágyban*

Tamás Franz darabját rendezte meg, Sándor pedig Mariusét. Franz darabja csupa nyers szókimondás, miniatűr zsánerképek füzére, szintiszta naturalizmus - mint ahogy első látásra Mariusé is az: mindkettőben nyers, majdhogynem biológiai helyzetek sorát látjuk (evés, alvás, hányás, ivás, vizezés, szex), mintha a pusztta továbbélés és fajfenntartás lenne tárgyuk - ámbár Marius darabjában első blikkre sokkal több a monológ, amely mo-

saiban mutatja fel, mi lakhat egy-egy szereplőjében, mekkora közhelyek és mekkora érzékenység („HILDA: Tedd meg, hogy írsz egyszer. Mer kár, hogy elmész. FRITZ: Ide hallgass, a szél az egy dolog, a kőszikla meg egy másik dolog. HILDA: Az én uram kőszikla nékem.”) -, Marius tehát határozottan és különállóan megjeleníti a szubjektivitást (mint valami regényíró vagy költő): a fiatalok töredezett monológjaiban túllép a szigorú

tént, és sajátos illat volt. A fejem a tarkómra hajtottam, szétnyitottam az állkapcsomat, és hatalmas nyugalom öntött el a sistergéstől. Fönn egy égő függönydarab kiválik a tűzből, és alávitörlázik. Szélein füst gomolyog, lángnyelvek a tetején. Közelít, és az arcomra telepszik. Először mélyen belelegzem a zöld füstöt, és észlelem, ahogy eggyé olvad a bőrömmel. Más nem marad hátra, mint hogy a hamut le-söpörjem az arcomról. Fájni később kezd.”)



Kardos Róbert (Fritz) és Láng Annamária (Mitzi) a *Kroetz-darabban* (Schiller Kata felvételei)

A dialógusok különben mindkét darabban gyakran inkább néprajzi gyűjtésnek hatnak, mint írói leleménynek: lehallgatókészülékkel készített hangfelvételnek - és részben ebben áll a virtuozitásuk. Drámai karakterüket valójában csupán a drámai végkifejlet felé tartó, kellően zárt és öntörvényűen gyorsuló szerkezet, illetve maga a színpadra hangszerezés jelenti (hogy ezt a szöveget díszletben kell játszani, élő színészekkel). Koncertek ezek, stilizált drámai koncertek. Mellesleg bravúros élethelyzet-rekonstrukciók, minta-szerű pszichodramák, gyakorlott kézre valló ritmusérzékkel és ábrázolókézséggel előadva. Ugyan van tényleges konfliktus, vannak ellenérdekek - Franznál két kívülről jött szereplő (a börtönből szabadult exhibicionista öcs, Fritz és a nemiségre kiéhezett jelentéktelen külsejű segédmunkaerő, Mitzi) hat bomlasztóan, Mariusnál viszont minden a családon belül történik: az egyetlen felvonultatott külső szereplő, a motoron érkező Paul, a lány udvarlója, csupán tehetetlenül, mintegy mandinerből segédkezik ahhoz, hogy minden menjen a maga útján -, de a konfliktusok sajátos lényege mindkét drámában mégis az, hogy a nyelv révén, a nyelven keresztül, és nem magukon a konfliktusokon keresztül jelenítődnek meg. Ugyanis nincsenek igazi ellenérdekek. A nyelv okozza a konfliktust (az, mondjuk, hogy nincs *közös* nyelv), és a nyelv ábrázolja is egyben (szaggatottsága, ritmusa, merevsége, maga az egymás mellett elbeszélés sokkal inkább, mint a színpadi cselekvés). Ezért van az, hogy a nyelv gyakran előbb hat, mint maga a színpadi helyzet. Sőt, a nyelv hat, tökéletesen függetlenül a cselekménytől.

A színpad mintha egy nyelvi helyzetet illesztálna csupán, mivel a konfliktus a nyelvben és nem a színpadi helyzetben rejtezik. Tehát ott is kéne a súlypontot keresnünk. Pontosabban ezúttal a rendezői munkát úgy kellene felfognunk és felfejtenünk, mint e sajátos nyelv lefordítására tett kísérletet. Sándor és Tamás a maguk diametrálisan ellentétes módján ezt meg is teszik, mint erre majd rátérek. (Egyébként nem hiszem, hogy a rendező „fordító” volna, szerintem a rendezőnek az a dolga, hogy egy jó estét szerezzen a nézőknek.)

Hatalmas készletből gazdálkodik mind Franz, mind Marius: a német nyelvű családi drámák hagyományára támaszkodhatnak, mindarra, amit a német-osztrák színház az elmúlt húsz-harminc-hetven évben szünet nélkül, mintegy futószalagon produkált. Kezdve Ödön vontól, aki a töredezett szerkezetek virtuóza. De Bertolt kopársága is minden szavukban visszaköszön. Talán Thomas és Botho - a nagy megkerülhetetlenek - lógnak ki leginkább a sorból: mert amíg Thomas a saját monomániáit adja elő, hatalmas, szereplőkre felszabdalt Wagner-áriákat (elaborál, mondhatni, hogy megmenekedjen a megbomlásától), addig Botho szemantikai laboratóriumában filozófiai esszéket társít nyelvileg hiperszenzibilis figurák ösztönéleteihez (huhh!), miközben olyan bravúrosan köznapi, hogy ez a titkos program átlagnézőinek alig tűnik fel, miért is már nem egy vitriolos pályatárs hasonlított a Botho műveit a tucat-szám készülő bulvárarabokhoz. De Thomas is, Botho is gyakran zárt térben, minimálisra redukált szereplőlétszámmal dolgoznak -

alakzataik latens családimitációk (olykor barátságokba vagy életre szóló szolgáló viszonyokba, olykor nemiségüktől megfosztott partnerkapcsolatokba fontan). Családi dráma a családról, melyet nem a külvilág bomlaszt szét, nem nagyobb erők gyötörnek, facsar-nak, aláznak meg, fordítanak ki önmagából, hanem mintegy belülről falja fel saját magát. Az ilyen tematikus redukció mindig akkor lép föl, amikor új szöszedetre van szükség a művészetben. Nálunk a *Csirkefej* ilyesféle választóvonal.

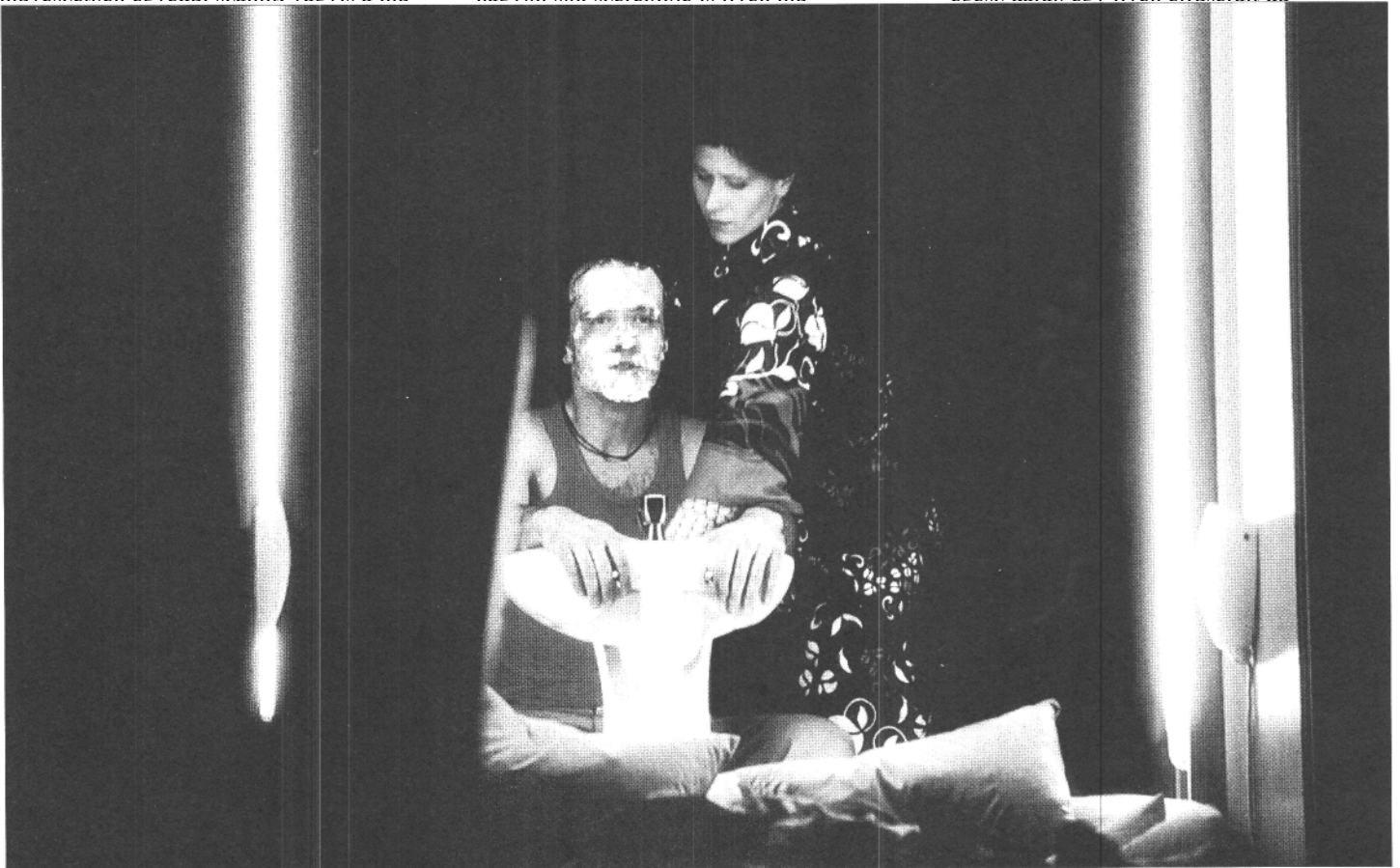
Ha az angol, német és francia drámairodalom hetvenes-nyolcvanas évekbeli teljesítményét összevetjük (persze korántsem tudományosan, csak hozzávetőlegesen, impressziókra és itt-ott látott előadásokra alapozva), megállapíthatjuk, hogy bár hasonló tendenciák mindenütt mutatkoznak, a német színház a maga német alaposságával vitte végig a legkonzisztensebb színházi nyelvújítást (Rainer Werner a filmben szekundált hozzá); az angol színházi nyelv túl konkrét maradt (nagy erénye és gyengéje ez egyben), és Harold óta nem produkált jelentős nyelvújítót; a francia színház pedig nagyjából a német hatása alá került, ahol nem, ott inkább zene, mint színház: Jean volt az egyetlen, akinek sikerült újfajta szituációt teremteni egy újfajta nyelvhez, de utánpótlás között is magányos jelenség maradt - miközben a német (és persze osztrák) színházban rengeteg jelentősnek mondható író-rendező-színész találkozás és ezáltal igazi *szintézis* ment végbe (hogy csak Bothót és Petert, Claust és Thomast említsük). Az angol Peter, aki Londonból Párizsba ment, nemzetközi kísérleteivel persze hatott minden irányban.

Franz darabja tehát egyetlen családról szól - mint ahogy Mariusé is. Mindkét darabban a családon *belül* vagyunk, és azt látjuk, hogy a család (a társadalom egy vízcseppben) lényegében halott héj, üres forma, tökéletesen alkalmatlan az érzékeny kommunikációra, nem tudja felfogni azt, ami tőle eltérő, képtelen kezelni a valóság új elemeit, a pusztán túlélés gyarló szerkezetét. Ez a dráma. Hogy a szerkezet, amelyben hőseinknek élni adatik, alkalmatlan, és mégis lecserélhetetlen. Ezt a fájdalmas paradoxont a normálisra deformált családok rajzával lehet megjeleníteni. Franz darabja (világéletében ilyen darabokat írt) mintha víz alatti (vagy ember alatti) lényeket szemlélné (egy prosperáló temetői virágkertészettel - ha belegondol az ember, lehet-e valami ennél marginálisabb, ennél inkább a perifériára szorultabb és mégis metaforikus: telitalálat), megmutatja az átlagot, annak is a vastagját, amelyet semmi, de semmi nem különböztet meg senkitől, egyetlen individuális vonás sem (szorgalmas munkásokat látunk, a németek igazán tudnak dolgozni), még a deviancia is ásitóan unalmasává válik a közegében - és ezt teszi Marius is: a jellegtelenséget teszi meg témává, egyetlen alak, a gyűjtogató fiú kivételével, akiben a bűnözés költőivé válik (ez egyébként francia import, a szép bűnöző fiú, a beteg és értetlen kamasz). A szélsőség, vagyis az, ami minden művészetben egyedül számít, vagyis a mű-

szakszótár) kommentár nélküli, olykor meglehetősen fölmutatásában. A nézők (és mindkét telt házban estén ezt tapasztaltam) zavartan vihorásznak a kendőzetlen pillanatokon (nem mintha nem szokhattak volna hozzá már a színpadi meztelenséghez vagy trágár beszédhez a mai színházban): a művek hatásának egyik fontos eleme a leplezetlenség és kimondás olykor ordináre gyönyörűsége, a zavarba ejtés, mely már rég nem polgárpukkasztás, hanem a (médiától érzéketlenné tett) libidó csiklandozása. A szerzők tudatosan építenek erre a hatáselemre. Tudható, hogy minden családban létrejön egyfajta zárt nyelv, amelyben bizonyos szavakat a külső konvencióktól eltérően használnak, létrejönnek bizonyos sajátos rítusok: a jó író (és mind Franz, mind Marius jó író) képes kiaknázni az ilyen zárt-rituális világba való bepillantás voyeur-örömét: a nézők tehát *belesnek* abba a privát szférába, melyből érkeztek, és meghökkenve tapasztalják, hogy az, amit naponta megélik, az immár művészetté nemesedett. Nem perverziót látunk (még a testvérek incesztuózus kapcsolata sem különösebben perverz), hanem a betonkemény valóságot. Az arányokon múlik minden. A gyűjtogató fiú, aki szó szerint veszi a filozófusok és költők szavait, és metaforákat akar destruktív módon átültetni a valóságba, voltaképpen egy művészmodell (mint ahogy a nagy Georg nagyon sok szerenlőie is ilyen mű-

nővér megmentése az udvarló által a szülőgyilkosság után a darab végén becsületes egyszerűséggel vállalja fel a mindennapiság megváltó hatalmát, valamiféle reményt ad. (Ennyiben értékelhető a klasszikus *deus ex machina*, a díszletbe mintegy a magasból beröppenő ezüst motorkerékpár - habár az ismétlésben elveszti ezt a varázsát - mint a menekülés eszköze.) A jó az, hogy ezt Marius sallangtalanul teszi, és nem kommentálja saját felismerését. Franznál is elrendeződik minden: az öcs távozásával visszaáll a család nyugalma (mely a jó emésztéshez és a termeléshez kell), itt nem történt tragédia - igaz, Marius darabját sem nevezhetnénk tragédiának, mert ami elpusztult, azaz a szülők, nem ébresztenek szimpátiát. Haláluk, bár kalapáccsal verik őket saját gyermekeik agyon, szinte természetes halálnak tűnik, bár ebben Marius dramaturgiáján túl Sándornak is szerepe van, azáltal, hogy a háttérben meglehetősen rossz világításban és meglehetősen szimbolikusra koreografáltan hagyja ezt megtörténni, vörös fényben, Wagner-zenére. Minden a beletörődést és az elkerülhetetlenséget sugallja, egyúttal mellékes és súlytalan. A víz hullámokat vet, majd elsimul. A legnagyobb dráma az, hogy nincs igazi dráma.

Franz alakjai időnként dognak a színpadon (bocsánat a szóért, de szeretkezésnek nem nevezhető fizikai együttállások ezek, sőt, az egész darab egy ilyen elfuserált du-



Dobó Dániel (Kurt) és Moldvai Kiss Andrea (Anyja) a *Lángarcban*

pereme, az a pont, ahol megszűnik minden kézenfekvő interpretáció, és a helyén szemléltető valóságot vagy formát látunk, részben éppen a tipikusnak ebben a túlhasználásában rejlik, részben pedig a családon belüli fizikai történések (és a hozzájuk való nyelvi

vészparadigma): most ez csak annyiban érdekes, hogy Marius, a maga szárazon koppanó stílusával az átlagtól való eltérés önpusztító megfogalmazhatatlanságát is ábrázolja. Ami nagyon ügyes benne, az az, hogy ez a tipikustól való eltérés is tipikus, valamint hogy a

gással kezdődik), de még gyakrabban beszélnek róla, és ez a beszéd sem nevezhető különösebben érzékenynek („hátra túl nagy, előre túl kicsi” stb.) - és időnként ezt teszik Marius alakjai is, ámbar ott sok érzékeny részfigyeléssel találkozhatunk, de ezek

inkább a szerzőt jellemezik, mint szereplőit. Sőt, Franznál onanizálást is láthatunk, míg Martusnál az egyik jelenetben a nővér segít öccsének elélezni. Ezek az aktusok zenei módon hol eltűnnek, hol felbukkannak a mű szövegében, mintegy felfűzik a cselekményt magukra, amplitúdót adnak neki. A nemi aktus - és ezt mind Tamás, mind Sándor ki-használja - mára már a drámai cselekvés szimbolikus hiányának sűrűsödése lett, egy-fajta fekete lyuk a dramaturgiában, a hiány feltűnő jelzése; elkérülhetetlen burleszk hatása is innen való: a legszentebb dolog, a gyermeknemzés, illetve a szerelmi gyönyör lesz az ábrázolás kifordult tárgya, illetve maga a hétköznapi valóság által meggyalázott Erósz, melynek következtében a nemi aktus inkább egy rosszul átsütött bifsztekhez vagy taknyos orr kifújásához hasonlít. *Nem megmutatni*: talán nem véletlenül ez volt a klasszikus görög dráma egyik fő princípiuma - ez mára tökéletesen kifordult: *minden látszik*. Franz drámájában a férj egy papírzsebkendővel a csempéről gondosan ledörgöli az oda-fröccsent spermacseppeket önkielégítés után (nézőtéri nevetés): az ilyen naturális részletek minuciózus megmutatása nyilvánvalóan valami *helyett* áll, ez a gondolatlan gyönyörkeresés, amit a férj mintha altató helyett venne be, olyan, mintha vakarózna, annyira devalválódott itt már minden, ami az Erószsal kapcsolatos. „Egy prézli a panírról belement a protkóm alá” - kiáltja be a hálósobába a feleségének, ott időzését igazolandó. Egy részlet részletének részlete tud itt csak helytállni (valamint az alliteráció) az összefüggésekért. Bloom Joyce Ulyssesében már megszagolta a spermáját az alkonyi tengerparton, szerinte a sperma zellerszagú. De hát Bloom (és Joyce) annyi mindent csináltak először. Most ért be, mondhatni, a részletek apoteózisa a színházművészetben. Csak ami Joyce-nál egy érkező világ leltára volt még, az most már a pusztulás század végi számbavétele.

Franz darabja afféle tájszólás-imitációban van meghangszerelve, konzisztens és lecsiszolt, bejáratott, vicces, jópofa nyelv (erről Lajos is tehet) - Mariusé viszont vegytiszta, kicsit absztrakt irodalmi nyelven íródott (a mai utancyelv némileg stilizált változata), amelyet időnként a durva ki- és beszólások színeznek kontrapunktikusan (Erzsébet gondos munkát végzett). Soha két különbözőbb szövegtestet, mely ennyire hasonlítana. A látszatok világában járunk. Az imitációké-ban. A vén színházi róka Franz önmagát imitálja (hosszú múltja van), a hamvas Marius pedig Geortól Bothóig és Franzig mindenkit (egyébként a maga módján - hogy is tehetné másként? -, tehát eredetien, mint erre majd kitekerek).

Sándor módszere az, hogy minderre rátesz még egy lapáttal. Ha Marius szereplői elidegenedettek, ha a darab arról szól, hogy nincs rendes kommunikáció, akkor ő a parányi teret még jobban fölszabdalja, szétzedi: ki-nyitja a csupasz fekete hátsó falakra, s egyúttal túlfunkcionális térrészleteket hoz létre. Mária, kedvenc díszlettervezőm, csodálatosan bánik a fával: az ebédlőasztal és a hozzá tartozó székek, valamint a fekete oszlopot burkoló fa erezete gyönyörűség a szemnek, a multifunkcionalitás távoli metaforákra nyílik: a vasos székek, melyek egyszerre tűnnek kicsinek, mint a babakút, és nagyoknak,

mintha az óriások birodalmában járnánk, egyszer csak izzani kezdenek belülről: négyzetrácsaik kályhatüzet idéznek, de amikor az egész színpad sötétbe borul, mintha egy távoli város éjszakai képét mutatnák - a másik oldalon az ágy, szekrény, ajtó és tükrök, mindez egyetlen térelemben egyesül, a nyitott ajtóként is működő ágykeret fölött hasalni is lehet, onnan az ágyra zuhanni, felülről csimpaszkodni stb. Áttetsző rózsaszín-piros függönyök (az egyik enyhe görbületben, mint a láng) a színpad előterében olykor három réteget is képezve kisiklanak és besiklanak, tér-szeleteket vágnak ki, és adott esetben fekete árnyakként látszik rajtuk a színpad végéből alulról áradó éles fényben a szülők mozdulatlan profilja, miközben gyermekeik az előtér-ben vonaglanak, vagy hisztérikusán felajzva szónokolnak, vagy farkasszemet néznek hatvanas évekbeli kényelmetlen foteljeikben gubbasztva. Ezek a sikló függönyök némileg emlékeztetnek a hamburgi előadás változásokkor elsikló betonfalaira, melyekre a rendező fényképeket vetített - ugyanígy átvette Sándor a magában álló fehér mosdókagylót is, mely előtt állva az anya meztelenül mosakszik: ezek azonban szuverén átvételek, egy nyelv szavainak öntörvényű alkalmazásai. Sándor gyakran egymásnak háttal ülteti le szereplőit, de még társalgás közben is ritkán néznek egymásra. Az ebédlőasztal paradox módon egy oszlop köré épült, senki sem láthatja természetes módon a másikat, nem elég, hogy nem néznek egymásra, még ha akarnának, sem nézhetnének. Nincs igazi ennivaló, vagy ha van, az csak ennivaló-utánzat. Paul hányása is stilizált, mint ahogyan a hányás föltakarítása is az. És a szülőknek a hányás föltakarítása közben feltámadt esetlen szeretkezési ingere, melyet meg is zavar Paul moccanása: mint két bábu, ügyetlenkednek a színpadon, mintha álomban. Tehát nem elég, hogy a szexualitás funkciója pusztá funkcióvá redukálódik a színdarab szerint, ezt még - egy műanyag vödörrel a kezében, ráfagyott jelmezeiben - az Anya el is játssza, kissé monoton hangon beszélve, gépiesen. Am mégis nagyszerű ez a lassú és ügyetlen egymás felé fordulás. Az történiik ugyanis, hogy a szüntelen lebontás és szétbontás következtében megszokjuk az atomizált viszonyrendszert: itt már az előadás nyelve foglyul ejt. Úgy gondolom, messzebbre vinne, ha sikerülne Sándornak a két módszert egyesítenie, mert a riasztó üresség olykor nem más, riasztó üresség csupán, és a díszlet trükkjeivel vagy a változások zenéivel leplezett ötlettelenség (a tehetséges díszlet rengeteg mindent megold) is csupán ötlettelenség, ilyenkor a király bizony meztelen - és habár a színészi eszköztelenséget Sándor erényeként szokták emlegetni, gyakorta kihagyott lehetőségeknek tűnnek megszólalásai, kivéve, amikor egy olyan nagy formátumú színész jelenik meg, mint Tibor, aki sokáig szinte észrevehetetlen, de minden egyes színpadra lépése erősíti egy titkos érzetünket róla (az etológiában „impulzusdallamnak” nevezik ezeket a visszatérő mozgássorokat), míg végül, észrevehetetlenül, hallatlanul plasztikussá válik, és mond-hatni, a többiek fölé nő (mert színészelete lát-hatatlanná tett eszközei az apró, szinte mikroszkopikus részletekben hatnak): a blazírt, újságolvasó apa, aki kimozdíthatatlan az egyensúlyából, focistaként, rövid kék torna-

nadrágjában, olyannyira létező combokkal jelenik meg a színpadon (és hozzá az az intelligens arc), hogy úgy kezdem vizsgálgatni, mintha egy szobor lenne, titokzatos jelentéssel teli: ilyen egy ember. De igazán nagyszerű, s mindenesetre elgondolkodtató az a csoportkép is, amikor a motoros Paul és Olga többé-kevésbé sikertelen, többször pozíciót változtató kopulációja után, melynek utolsó fázisában az ebédlőasztal fölött a fekete oszlophoz lapulnak, mint a gyíkok vagy békák, odalent a szülők az ebédlőasztalnál ülnek, mint egyiptomi reliefek, és hátulról, az oszlopra tapadva, rácsavarodva, mint a Paradicsom kísértő kígyója, Kurt, a gyújtogató jelenik meg szubverzív monológjai egyikével: minden együtt és mégis külön, mindenki saját külön magányába fagyottan.

Tamás ezzel szemben kibont, aláhúz, hangsúlyoz, kifejt és összekapcsol. Rögtön azzal kezdi, hogy Franz különböző helyzetait funkcionálisan egymásba vetíti: össze-vonja a lakást és a munkahelyet, a lakás a temető és a temető a lakás, az ágy, mint egy márványsír, a fürdőszoba, mint egy ravatalozó, és amikor a színészek nem néznek egy-másra, akkor is - mint például a sörkertiben a két nő - egyazon zenére nagyon is különbözőféleképpen inganak az asztal mellett ülve, és ez kulturálisan pontosan lekottázható különbség kettejük között (miközben a férfiakra várnak, mert a vizeldében a férj az öcs farkát vizsgálhatja: mindez akár egy Rainer Werner-filmben is történhetne). A kertésztől a földet a lábukon behordják a lakásba, tehát tényleges színpadi cselekvések révén képződik egység, a sárbeherdásban különösen Andor jeleskedik, aki egy olyan furcsa, magas sarkú papucsban jár, mint a kór-házi ápolók, mely járását viccesen pipiskedővé változtatja, miközben ő az egyetlen férfi közel s távol; a virágokat permetezik, időnként bekapcsolnak valami klímaberendezést, amely rendszeren zúg, a cserépeket tálcákra rakosgatják, a földet cserélik, dugványoznak, meg egymás (ahogy a híres kaposvári *Konyha*-előadásban is megvolt a maga konkréttsága a cselekvéseknek: ez az egyik legnehezebb színpadi feladvány, a kétféle ritmust, a szín-padét és a való életét összehozni). Ülnek a reggelizőasztal mellett, és valódi tükrötjást esznek azzal a pirítóssal, amit a pirítóssütő majd mindjárt kidob, miközben meg akarják oldani az üzleti partnerkapcsolat és a házasság bonyolult összefüggéseit: nevezetesen, hogy ez a házasság már a birtokviszonyok okán sem bomolhat fel, még akkor sem, ha a férj nyíltan vállalja szeretőjét. Andor és Eszter nagyszerű alakításában érhető tetten viszont ennek a megközelítésnek a problematikussága. Amikor individuálisan jól körülhatárolható, intelligens színészeknek kell elbutult, mondhatni, kétdimenziós típusokat játszaniuk, de nincs rá mód, hogy folytonos építkezéssel gazdagítsák egy-egy vonással az általuk játszott figurákat, mert a darab szerkezete ezt nem engedi meg, hanem mintegy pontszerűen kell az adott pillanatban maximális hatást elérniük, akkor éppen a többlettől támad hiányérzete az embernek. Andor buta vígyora kolosszális, agresszivitása hihető, de egy percig sem tudom olyanok látni, mint az általa alakított Ottó, mondhatni, a két szerep között vibrál, miközben lehúzott slicce mögött a fantázia-alsónemű pompásan

eljátssza helyette a szerepet, amikor hozzálát Mitzi elcsábításához. Eszter a második részben, amikor harcias nőstény, akkor van igazán elemében: mert a női ösztönök ragadozói természetrajza Lady Macbethben és talán egy házmesternében is hasonló intenzitással lobog - amikor rendezői megbízást teljesít (mondjuk, férje szakmai monológját kíséri félmondatokkal és arcmimikával - ez az a szöveg, amelyet naponta ezerszer elmondanak idegeneknek és barátoknak, szinte hal-lom a rendezői instrukciót), akkor egyszerűen látom a színezékanyagot is meg a megfestendő anyagot is, mert az intelligencia és a ritmusérzék működik, nem a dráma, melynek mélyszerkezete voltaképpen azt sugallja, hogy a kilencvenes évek nagy, mediatizált problematikái (AIDS, a terhelés hatékonysága, az erősz kifulladás, az erőszakba torkoló bensőségség) ebben a redukált, patkány-szerű létezésben is tökéletesen érvényesek. Itt olykor mulatságos és érzékeny lábjegyzeteket kapunk, de nem magát az életet látjuk.

Mondhatni, kabarét, egy akadémiai székfoglaló színvonalán. Tünetértékű a sírgödörbe lökés tökéletes ügyetlensége. Itt nagy empátiával úgy kell tennem nézőként, mintha elhinném. A fiatal színészek esetében ez még jobban látszik, ahol még kisebbek a meggyőző pillanatok szigetei, ha dicsérhetjük is a fiatal lány érzéki macskából meggyalázott és kihasznált nővé érése megjelenítésének folyamatát vagy a fiatal fiú sápadt, kissé puha, gyógyszerektől eltompult szelídségét - őt látva a *Vadászjelenetek Alsó-Bajorországban* fiatalakja ködlött fel bennem. De bátrabb lett volna az előadás, ha a szerzői intencióknak megfelelően nem egy erotikusan szép fiatal lány, hanem egy jellegtelen és színtelen, mármár kortalan színésznő játssza el: hiszen erről szól a darab.

Sándor operát rendez, Tamás népszínművet, Sándornál a fiú egyszer csak eltűnik a süllyesztőben, miközben búcsút int nővéreinek, a gépezet révén távozik (ugyanabban a süllyesztőben, ahonnan lágyan kiemelkedett

egy rideg fürdőszobai csaptelep korábban), miközben úgy tesz, mintha menne kifelé, Tamásnál a búcsú egy kis színészi etűd, a fiatal színész beszél tárgyaihoz (emberekkel nem nagyon tud már), szelíden dorgálja a leborulni készülő bukósisakot, miközben beöltözik motorosnak (ez a rendezkedő monológ Franz egy másik jelenetéből, a lakásban való berendezkedés jelenetéből átemelt improvizációra épülő helyzetgyakorlat). Tamás akkor esik szét, amikor Sándor összeáll, Sándor akkor üres, amikor Tamás jelentéssel telített, Tamás a világot ábrázolja, Sándor a világhiányt, de Tamásnál fájdalmas az a hiány, ami Sándornál inkább csak ötlettel hiányjel, gondolatgazdag felvetés, a rendezői mindenhatóság folytonos demonstrációja, azonban Sándor megengedi azt is, hogy *mellé nézzenek* annak, amit csinál, ezáltal nagyobb szabadságot hagy nekem, Tamás viszont az interpretáció bensőséges ötletességével elmázol részleteket, becsap, idillt teremt, amit Sándor könnyörtelenül nem ad meg, és így tovább, és így tovább. Tamás rendez, akkor is rendez, amikor nem annyira vannak ötletei, Sándor inkább fest, akkor is festő-ként vagy építész-ként működik, amikor jobban tenné, ha elemezne (ezért van olyan sok fölösleges átöltözés), de mindkettő azzal a szuverén személyes tudással lát munkához, amelynek már elegendő számú olyan mozdíthatatlan biztos pontja van, hogy nézőként ne csak szórakozni tudjak, hanem bizonyos tanulságokkal is távozzak a színházból, ami a mai ínséges világban, olvasóm, higgy nekem, *nem is kevés*.

MEGJEGYZÉS

A matematikai szimbólumokként használt keresztnevek - melyeket azért vezettem be, mert ha csupán híres vagy ismert, netán divatos rendezők rendezéséről, divatos írók bemutatójáról kellett volna írnom, aligha tudtam volna magam függetleníteni a nevükhöz kapcsolódó mitologikus tudástól, az úgynevezett legendától, mely gyakran elhomályosítja a kritikaíró és a néző látását - feloldása a következő: Tamás = Ascher, Sándor = Zsótér, Marius = von Mayenburg, Franz = Kroetz, Ödön von = Horváth, Bertolt = Brecht, Thomas = Bernhard, Botho = Strauss, Rainer Werner = Fassbinder, Jean = Genet, Peter = Stein, Claus = Peymann, az angol Peter = Brook, Lajos = Parti Nagy, Georg = Büchner, Erzsébet = Rácz, Mária = Ambrus, Tibor = Szervét stb.

FORGÁCH ANDRÁS

Marius von Mayenburg: Lángarc (Radnóti Színház)

Fordította: Rácz Erzsébet. Dízlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Rendező: Zsótér Sándor.

Szereplők: Szervét Tibor, Moldvai Kiss Andrea, Gubás Gabi, Dobó Dániel f. h., Kocsó Gábor.

Franz Xaver Kroetz: A vágy (Régi Thália Stúdió)

Fordította: Parti Nagy Lajos. Dízlet: Khell Zsolt. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Márkos Albert. Rendező: Ascher Tamás.

Szereplők: Csákányi Eszter, Lukáts Andor, Láng Annamária, Kardos Róbert.



Dobó Dániel, Gubás Gabi (Olga) és Kocsó Gábor (Paul) (Koncz Zsuzsa felvételei)

BÁRKA-MOZAIK

ÖSSZEÁLL-E?

Újvidékiek mesélték, hogy amikor a NATO lebombázta a Duna-hidakat, az emberek hitetlenkedve, döbbenet ácsorogtak a parton, és nézték a híd hiányát. A „híd” szimbolikus értelme és értéke azonban ezekben a hetek-ben újjászületett. A lebombázott Duna-hidak, a csonkok - azaz a híd (hiánya) - szimbólummá váltak. A kopott szó visszanyerte - mint Órigenész mondaná - *morális és misztikus* jelentésrétegeit. Ámde letargia lett úrrá az embereken. A lerombolt hidak kapcsán folytatott művészeti akciók megpróbálták artikulálni és átfordítani a destrukció okozta „negatív katarzist”, és hangot adni egy más-milyen rendű világ, az újragondolt kapcsolatok, viszonyulások mélyből fakadó követelményének.

Ellenben a régi Ludovika romjaiból meg-épült a Bárka Színház az Orczy-kertben. Építészeti remekmű. Háromszáznegyven millió

forintért. Neveket kell sorolni, nagy elismeréssel: Nagy Bálint és Arnóti Judit tervező-mérnökök, Magyarai Eva belsőépítész, Homolya László színházi rekonstruktor, valamint a Foyer Bt., a lebonyolító, a Renovit Kft., a kivitelező, a Sil-Trade Kft., mely ingyen végzett el több mint tizenötmilliós költségű munkát, a Buda Cash Brókerház egyedülálló szponzori támogatása... Es a Józsefvárosi Önkormányzat százötvenmilliós támogatása, egyáltalán a befogadókészsége, jó szándéka, akarata. „Nemigen található más önkormányzat, amely ilyen átgondoltan, megfontoltan és következetesen vinne végig egy kulturális beruházást” - mondja Csányi János, a színházigazgató. A *Hajónapló* 1999. 5. számában olvashatók az önkormányzati képviselők nyilatkozatai. Végre nem üres funkcionáriusi retorika hallatszik, hanem értelmes, racionális és jóhiszemű emberi beszéd, amit tettek koronáztak.

Egyszerűen és minden luxus nélkül szép, lakályos, funkcionális, élhető. A bejárat tényleg hajóorrszerű, de nem hivalkodó, hanem hívogató. A háromszáz néző befogadására alkalmas nagytermet, a Ludovika hagyományait követve, „Vívóteremnek” nevezik. A Bárka nem felejt el, hogy hol van: az elszlömösödött nyolcadik kerületben, a valaha nagy hírű, majd az enyészetnek átadott-taszított tisztképző akadémia helyén. Érintkezési pontok a múlttal, jelennel, melyekről lapjukban rendszeresen írnak. „Úgy látom, nagyon szép épület lesz a mi vívótermünkéből. Ez megnyugtató. Hogy az utódaink azért valami szépet csinálnak abból, ahol annak idején mi vért izzadtunk - olvassuk egy egykori ludovikás, ma nyugalmazott ezredes kalauzolását. - A Ludovikán általános közösségi szellem uralkodott. A baráti-bajtársi szellem, amire a hozzánk be-vonuló legénységet is tanítanunk kellett.” A „Vívóteremben” jelenleg a Cseh Tamás összes dalait, a *Szentivánéjít*, a *Titanicot*, a *Cseresznyéskertet* és a *Lila ákácot* játsszák.



Scherer Péter és Gázsó György a *Díszelőadásban*

„A színészet, kérem, más, mint a vívás! Bár biztosan vannak hasonló követelmények - folytatja a nyugalmazott ezredes. - Karakter kell hozzá, mert nemcsak az erős fizikumot jelent, hanem ugyanúgy az élénk szellemet. A gondolkodni tudás mellett a küzdőszellem, küzdőképesség is elengedhetetlenek... Ugyancsak fontos a tempóérzék. A helyes pillanatot, amikor a legelőnyösebben bevihető a találat, el kell tudni kapni. A mozgáskészség, a másik mozgásának átvétele is lényeges. Ez egy nagyon kedves sport. Annak idején lovagias sport is volt. Bemondani a találatot, »Találat nálam!«, igen gyakori divat volt." A Bárka tapogatódzva keresi a hagyományhoz és a jelenhez való kötődés érzékeny pontjait. Lám, nem csak Shakespeare jelenthet hagyományt.

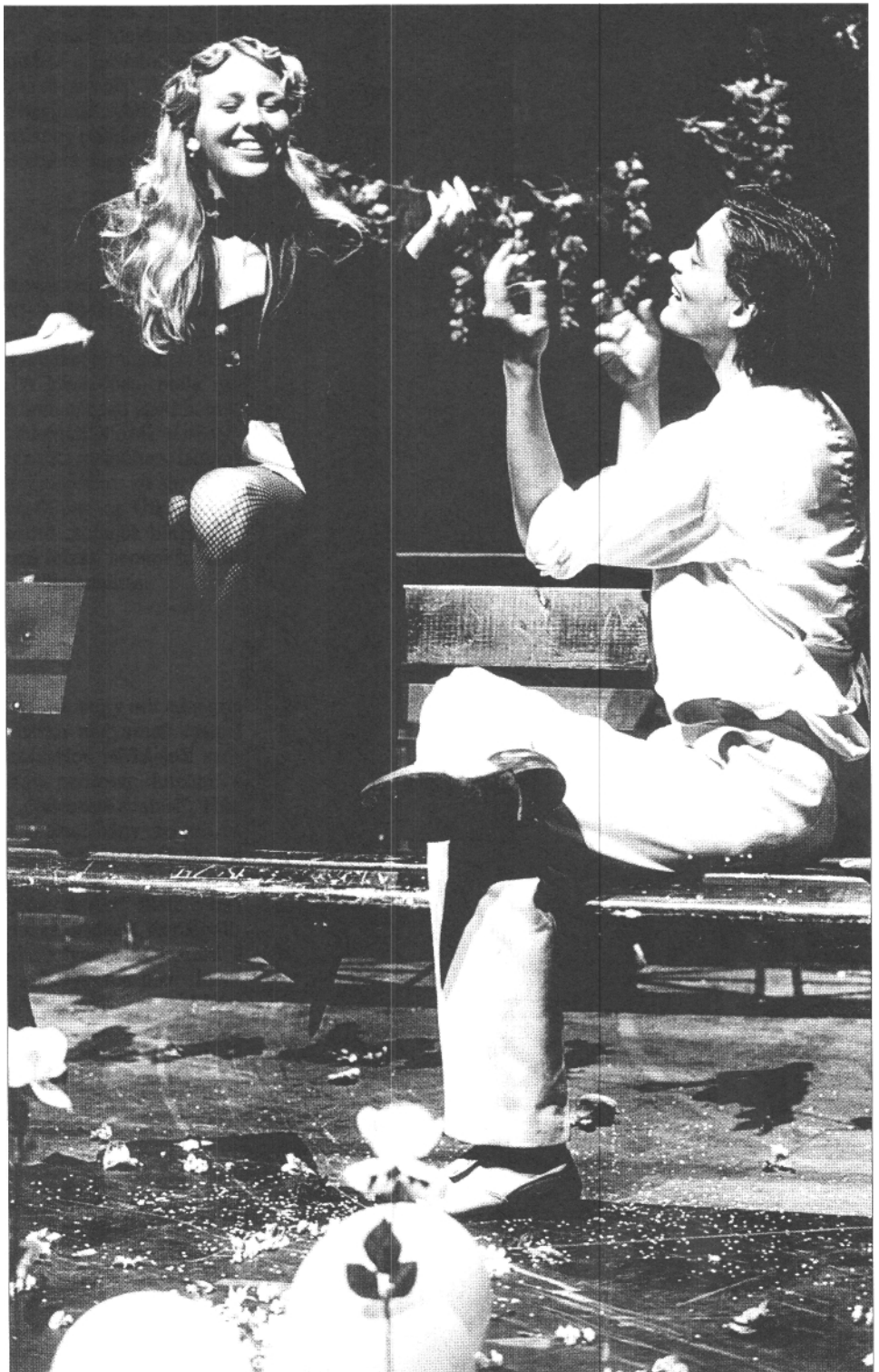
Az alagsorban nyolcvanszemélyes stúdiószínpad működik, itt megy a *Diszelóadás* és a *Mulatság*, műhelybemutatókat, filmvetítéseket, tanácskozásokat, egyebeket tartanak. A Bárka nem csak színház. A kávézóban, mely igen hangulatos hely, pódiumszínpad alakítható ki, irodalmi estek, közönségtalálkozók tarthatók, és innen nyílik a négyszáz személyes, látványos is nagyszerű, sok mindenre alkalmas szabadtéri amfiteátrum, fölülte az Üllői utat az Orczy-kerttel összekötő „sóhajok hídjá" és egy árbo! De semmi túlzás, semmi hivalkodás, inkább játékos funkcionalitás.

„Próbáljuk megvizsgálni, hogy mit ad a szellemi épüléshez a bárka nagyszerű építménye" - írja Órigenész Noé bárkájáról szóló homíliajában, miután pontosan közölte és analizálta a bárka „építészeti adatait". Hány könyök hosszú és széles, hány szintes, az egyes helyiségek mily célt szolgálnak, milyen faanyagból épült, mennyire volt biztonságos stb. Ami a „könyököket" illeti, a mértantudósokhoz fordul segítségért, és megállapítja, hogy „a bárka olyannyira hosszú és széles, hogy valóban helyet tud biztosítani a Föld teljes növényvilágának helyreállításához szükséges sarjak számára, valamint az állatvilág új életét hordozó példányoknak". Nem beszélve az emberről.

Nyolcvanfős színház, kiváló társulat (tizenöt színész), tehetséges munkatársi gárda, Bárka Műhely (írók, dramaturgok, tervezők, szerkesztő, zeneszerző, filmrendező...), színészstúdió, kritikustanoncok. A színházcsináló igazgató, a harminchárom éves Csányi János az elmúlt években amúgy istenigazából kített magáért. A drámaírók (Kárpáti Péter és Tasnádi István) és a színészek közül is többen sikereket arattak, díjakat kaptak. Bérczes László művészeti vezető, a Hajónapló szerkesztője és a színház egyik fő embere úgyszintén. Reményi & Tarján Bárka-paródiáiban olvasható a hír: „Nagy esemény történt 1999. augusztus 22-én: ezen a napon Bérczes László tizenkilenc negyven és tizenkilenc negyvenegy között nem tartózkodott a színházban.

A különleges tény emléktábla jelöli." Lelkes, munkára kész, odaadó gárda. Szerények, töprengők és nagyigényűek. Tudják, hogy kivételesen nagy esélyt, lehetőségeik tárházát kapták (harcolták ki), és tudatában vannak annak is, hogy „a neheze még most következik" (Bérczes), hogy olyan korban, amikor „ki kell mondani: a kultúra összeomlott", ebből az „együttes ellehetetlenüléséből" erőt merítve,

együttgondolkodásnak, a vitának, és akik megszólalnak vagy írnak benne, azt mondják el, amin tényleg gondolkodnak, őszintén, nagyozolás nélkül, a melléfogást kockáztatva. Jobb tévedni, mint tévedhetetlen, üres frázisokat szajkózni. Nem nyilatkoznak, nem véleményét alkotnak, mint a nyilvánosság közszeplői, hanem esendő emberek módjára beszélnek, diskurálnak a munkájukról és az ez-



Pokorny Lia (Manci) és Kaszás Gergő (Pali) a Lila ákácban

„ahogy a kezdő színészek a színpadon: meg kell tanulunk a világban újra állni, ülni, járni" (Csányi). A Hajónapló hasábjairól idéztem ezeket a töredékeket; nem nagyhangú programbeszédéből, hanem inkább aggodalmas töprengésekből. Épp ezért szimpatikus ez a színházi műhelylap, mert valóban teret ad az

zel járó alkotói meg életproblémákról. Kérdéseket tesznek fel, hülyeségeket és jó felismeréseket mondanak el, étellel töltik meg az elméleti problémákat (lásd például a katarziszvitát), beszámolnak a gyakorlati munkáról, annak ezer bajáról és találatairól. Spontánul, humorral, de nem divatosan „adva a fittet".



Vasvári Emese (Matyikné), Hunyadi László (Babetta) és Udvaros Dorottya (Bugár Mara) a Titanic vízirevűben

Nincsenek szőnyeg alá söpörve „a rossz közérzet a kultúrában”, a tehetetlenségi érzések, az elkedvetlenedés sem... A feladat nagyon nagy: „meg kell próbálnunk új, életképes kultúrát létrehozni. A szó szoros értelmében megteremteni a saját jövőnket” (Csányi).

Órigenész szerint a „bárka” morális értelme az, hogy az ember „a szíve mélyén elkészíti az üdvösség bárkáját”, azaz „összegyűjti az isteni Ige könyvtárát”. „E könyvtár segítségével légy szakértővé abban, hogy jobbitod erkölcsöidet, eltávolítod hibáidat, megtisztítod lelked, és feloldozod a fogság kötelékeiből, úgy, hogy elhelyezed benne a kamrákat, a különféle erények és előrehaladások kamráit. Igazán bevonod kátránnyal belülről és kívülről, őrizve a szív hitét, és felmutatva a szájjal való megvallást, birtokolva belül a tudást, kívül a cselekvést, tiszta szívet hordozva belül, tiszta testet kívül.”

A Bárka nem nevezhető alternatív, experimentális színháznak, nem a formabontás akarata jellemzi. (Ugyanis kérdés, hogy van-e mit bontani.) Nem a mindenáron való újításokat hajszolja - inkább a felújítás érdekli; nem az erőszakosan más megszállottja -, inkább a másmilyen, igazabb arculatot keresi. Az alternatívokra jellemző, opponáló avantgárd hevület nem korszerű, mert nem figyel oda a kortünetekre. Márpedig a Bárka időszerű, életközeli és közérthető színház kívánna lenni. Meg nyitott. Hogyne csak egy maroknyi szektatag-hoz, hanem valamivel tágabb közönséghez szólhasson. A Bárka nem sznob. Ezek a mű-vészek ott a Józsefvárosban nyitott szemmel

járnak a világban. Csányi merészen fölteszi az alapkérdéseket: „Ahol az átalakulás olyan elemi erővel történik, hogy az háborúba torkolthat; ahol a társadalmi rétegek megjelenése, a drasztikus egzisztenciális átrendeződés nap mint nap alapvető létkérdéseket vet fel... ott milyen szerep juthat a kultúrának? Mi lehet ott a színház feladata és benne a mi dolgunk ma?... Ha nem sikerül megérteni tényleges helyzetünket, semmit sem fogunk létrehozni.” A katarziszvitába Székely Gábor is bekapcsolódott (a Bárka nem belterjes), és elmondta, hogy a valódi színházi élmény az ő számára vagy egy ünnepi mise csodája, vagy „hogya a színházban sikerült valamit megérteni az életből. Ez persze elég ritkán fordul elő. Mert a színházban általában csak színházat kap az ember, és ez az, amit én nem nagyon szeretek.” Kárpáti Péter szerint pedig a színházi emberek egyik fő, kérdéses törekvése, „hogyan milyen módon tudjuk fenntartani magunkban a világgal szembeni érzékenységet”. A Bárka Szküüllája és Kharübdiszte tehát egyrészt a piacoló show-színház, másrészt pedig a művészi szektaszínház. E kettő között keresi - mint azt Bérczes László kifejtette Grotowskit idéző, szerény „színházavató cikkében - „az emberi léptéket”. Úgy gondolom, pontosan ennek elvesztése az egyik, valamennyiünket érintő és zavarba hozó körtünet.

A Titanic vízirevű volt a színházavató elő-adás. Tasnádi István Novák Eszterrel (az új főrendezővel) és Bérczes Lászlóval a nyáron átírta a darabot, és a társulat a rendezők vezényletével új bemutatonak is tekinthető előadást hozott létre. Fergeteges volt! Nem rövidre zárt, hanem éppenséggel mélyenszántó aktualizálás, frenetikus humorral előadott látélet

a mai magyar társadalomról. A Bárkának bizony - az előadásban a „Szárca” roncshajónak - ilyen közegben, közegből kell kifutnia. Ezt tudni kell, jobb tudni. (Gondoljunk a Cseresznyés kertre: Udvaros Dorottya Ranyevszkájája nem akarja tudni, egyszerűen nem vesz tudomást arról, ami történik, a két szép szemre néz, mégsem látja azt, ami van; amint olyasmi éri, ami tasztítja, elköltözik ábrándos belvilágába.) Csak ha tudatosítjuk, akkor lehet hahotázni rajta. Az előadás most koherens volt, a társadalomkritika éles, de sosem elvont, minden pillanatban emberekről volt szó, sosem funkciókról vagy tendenciákról. Nem kapitalizmuskritika, hanem a magyar provincializmus, a korrupcióra való, immár egészen természetesnek vett hajlandóság, az együgyűség, a primitívizmus, az erőszakosság, a züllöttség bírálata forgott fenn, és ugyanakkor a szentimentalizmus, a butaság, a magyaros korlátoltság bírálata. De ez a kritika nem volt ostorozás, sem kabarszerű kiröhöggetés, hanem mindig kibontotta a szóban forgó embernek a mivoltát, sőt, a sorsát. Nem ment át cinizmusba, különleges, izzó szarkazmus és megértő, bár mégsem elfogadó ironia jellemezte, amitől egyes pillanatokban a néző arcára fagyott a mosoly.

„Tehát e bárkába, amit a morális tanítás szerint az isteni könyvek könyvtárának, de alkalmasint a hívő léleknek is megfeleltethetünk, mindenfajta állatot be kell vinned, nem csupán a tisztákat, hanem a tisztátalanokat is.”

A Hajónapló hasábjain lefolyt, igen inspiratív katarziszvitában gyakran felmerült, hogy

egy mai színházi előadás nem részesít katarziszban, már nincsenek meghatározó színházi élményeink, „mélység nélküli teatralitás uralkodik színházainkban” (Forgách András). Tasnádi István mondta e vitában, hogy „a huszadik századi dráma eleve nem a végső, nagyszabású lezárásra, hanem a menet közben elrejtett, titkos kis összelélegzésekre, érzelmi rezdülésekre épít”. Ilyen diszperzív katarzisz, a megrendülés szétszórt kis szilánkjai csillognak a Bárka előadásaiban is. A *Titanic*-ből például felejthetetlen az a pár perc, amikor Hunyadi László m. v. (aki egyébként nagyszerű alakítással gazdagította a társulat színporkázó teljesítményét), egy velejéig züllött és bivalybuta, erőszakos üzletembert játszva (jellemző magyar biznismintípus), elszavalja József Attila versét, a *Tiszta szívvel*. Ez aztán a vérfagyasztó perc! Mégpedig a szinte türehtetlen ellentmondásosság okán: a hájas és minden hájjal megkent pasas ugyanis mély beleérzéssel és jól- mint kommentálják: „autentikusan” - mondja el a verset. Nem paródia, amit látunk és hallunk, ha-nem valami sosem volt, hátborzongató groteszk: a József Attila-i könnytiszta kamasz-indulat megmérgeződve, agresszíven tör fel-színre ebből a nagy testből és tohonya, romlott szellemből, de egy pillanatra a biznismen úr rég elhalt kölyökleke is föltámad. Es látjuk, milyen sorsa lett a konok lázadásnak; szívszorító és borzasztó beelátni a Befektető úr lelkének mélyébe, és ugyanakkor villám-gyorsan átszelni az évtizedeket József Attilától máig. Számomra

kus pillanat volt ez - groteszkül. A posztmodern idézés-technika nem veszi elejét a katarzisznak. Ahogy Kárpáti Péter fogalmazott az említett vitában: „Nincs mese, nincs »új naivitás«. Szívszorító pillanatokhoz éppen azáltal juthatunk el, ha ezzel a veszteséggel képesek vagyunk szembenézni.” Hasonló pillanatokkal ajándékozott meg bennünket ebben a felújított előadásban Spolarics Andrea is: egy népművelőnőt játszott, aki felett minden tekintetben eljárt az idő. A Bárka e legszenvedélyesebb, legmarkánsabb színésznője (aki csúnya és gyönyörű egyaránt tud lenni) szintén kicsiholta a groteszk katarzisz-szikrát, valami régi, érzelmes slágert énekelve. O sem parodizált. A legőszintebben, tiszta szívből énekelte el azt a bővít, úgy, hogy nevetéses volt, de a szeméből a sorsa csillogott fájdalmasan. A giccsen átderengett az, ami igaz. Es ebben benne rejtett a a nő soha senkinek nem tud elmondani; a kimondhatatlan.

Es röhögtünk rajta, miközben megejtve bámultuk. Lám, a naivitás hiánya nem akadály a megrendülésnek. Egyébként az előadás során végig magunkon nevtünk. Vagy ezek-nek a pillanatoknak semmi közük nem lenne ahhoz, amit a drámaelmélet „katarzisznak” nevez? Érdekesen tanakodnak erről a vitázó

felek, vissza akarván perelni a színháznak, ami a színházé. A katarzisz nem csak direkt érzelmi hatás, több annál. Kiss Csaba mondatát idézném még a Hajónaplóból: „Amikor az ember megszabadul saját egyénisége, lényre terhétől, és eltávolodva önmagától, valami sohasem tapasztalt szabadságot érez...” Ehhez azonban elengedhetetlen a szembeállítás a külső-belső valósággal, a rosszal.

Remek, karakteres színészek! Mucsi Zoltán egészen különleges jelenléttel gazdagítja az előadásokat. Amikor ő föllép, az olyan, mint mikor a modem prózában vagy filmben felbukkan valami dokumentáris. Érett személyiség, s ez rá van írva az arcára, kihallatszik a hangjából, látszik sajátos, nyakigláb mozgásán, hogy mindig magát adja, a fanyarsága, a keresetlensége, a beckettisége átüt a szerepen, miközben szabadon játszik. Fanyar tónusa utánozhatatlan, jelenlétének súlya van. Őbenne nincs semmi tolatkvas, színészi hivalkodás. Szerény, visszafogott, nem az a színporkázós típus, mégis mindig nagy derűséget tud kelteni. Tóth József szintén ezt a másfajta színészetet gyakorolja, ezt az, úgymond., selfből építkezőt, mikor az egyéniség jelenléte a mag. Finom eszközökkel dolgozik, a szorongás és szorongatottság kifejezésének bennfentese, fegyelmezetten csillogtatja a szürke árnyalatait; az ő színészetében is van valami sajátos, kelet-európai abszurd

metafizikáját, a félelem ezer vibrációját és a mélyről feltörni akaró, fojtott agressziót. Rájuk gondoltam, amikor a Hajónaplóban azt olvastam, hogy a szakma lényegét nem a metodika, hanem „az emberi fajsúly, az emberi minőség, a megéltség, az őszinteség, az emberi megszenvedések és tudások együttese adja meg” (Székely Gábor).

Vasvári Emese a legtisztábban, legszabatosabban beszélő és a leginveciózusabb színésznő: ő megoldja a szerepeket, megfejt, mint egy rejtvényt, mégpedig eredeti értelmezéseket ad. Nagyon szépen artikulál: a Shakespeare-szöveg árnyalatait az ő előadásában (másokkal ellentétben) maradéktalanul követni és élvezni lehetett. A Bagossy László rendezte *Cseresznyés kert* Varjáját egészen exkluzív jelenséggé változtatta: rideg, zárt, merev és sápadt, mint a halál, ugyanakkor a legcselekvőbb, bár a legvigasztalanabb, olyan, mint aki szüntelen erőszakot követ el magán, állandóan tartja magát, ő tisztán lát, Ranyevszkaja-Udvaros kész ellentéte, ő nem kér az önámításból - vele szemben kap fényt a csalárdások szépsége. *A Lila ákác* Hédije is kontúrokat kapott általa: olyannyira üzött nő formáz, aki nem tudja már, mikor, mitől szenved, és mikor, minek örül. Az előadás legerősebb pillanata volt, amikor okáda bezuhant a színpadra. *A Titanicban* Matyikné Sívó Kittyből formál rafinált, de vattacukor-



Mucsi Zoltán és Scherer Péter a *Mulatságban*

zamat. Scherer Péter nélkül el sem tudnám képzelni a Bárkát; a kis lélek minden nyűgét-baját meg tudja mutatni komplexusaival, frusztrációival, kompenzációival egyetemben, a közönséges kis lélekben feszülő nagy ellentmondásokat, valami állati szelídseget tud kifejezni, a kiszolgáltatottság fizikáját és

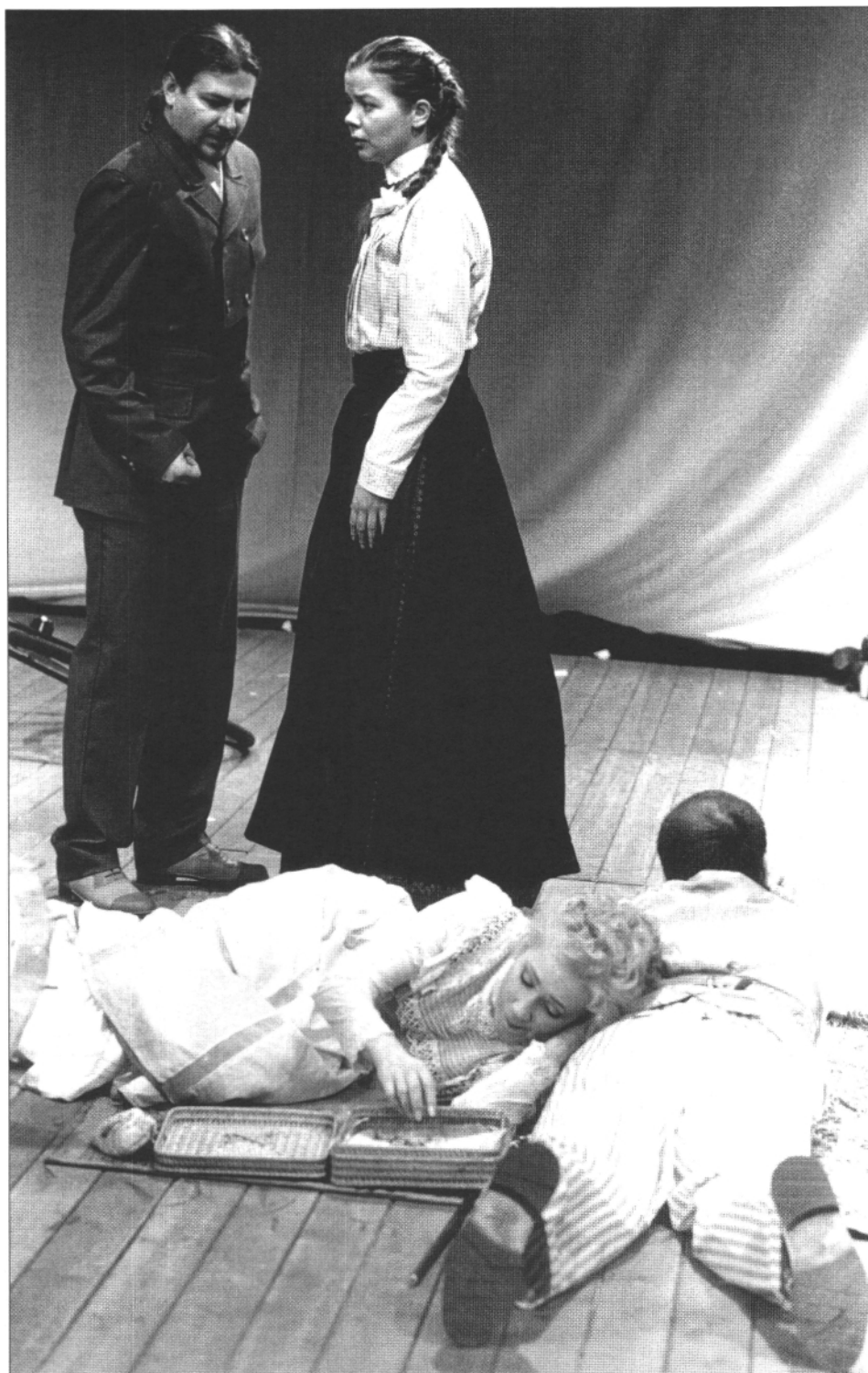
álmú, erotizálni vágyó polgármesternét, szakasztott magyar kispolgárt. Vasvári színészetéből értelem süt, és ez nagy dolog: megtalálja a szerepek értelmét, és ezzel az egész előadás egyik súlypontját is.

„Érti a saját arcát, ismeri saját vonásait” - mondja a Hajónaplóban Kulka János Udvaros Dorottyáról, aki valóban megérdemli a társulatvezetői rangot, mert könnyű kezű mestere a szakmájának. Vibráló, kacér könnyedsége, belső derűje - végre valaki boldog is tud lenni! - fegyelmezettséggel párosul. „A darab egészében helyezi el magát. Es ez nagyon ritka” - írja róla Acs János. Udvaros Dorottyát nemcsak „vérből”, de kíváncsiságból is érdeklik a színház, a mesterség fortélyai, folyton odafigyel, tanul. Nem narcisztikus és egocentrikus színész, inkább finoman rejtőzködik egy kicsit, szereti, ha léteznek körülötte - nagy szó! -, elasztikusan többértelmű, és talán épp ez adja női csáberejének azt a többletet, ami más szép színésznőknél is erotikusabbá teszi. Van benne valami esszenciális nőieség (ami a közhiedelemmel ellentétben nem jár együtt a szellemi tompasággal), a nőiség megfoghatatlanságát teszi nyilvánvalóvá. Az igazság elcsíphetetlen és meghódíthatatlan nő, vélekedett Nietzsche az igazság fogalom üressége kapcsán, átértékelve a látszatokat. Udvaros Dorottya ebben az értelemben az illúziókeltés, az illúzió fátylaival való játék mesternője. Lehet, hogy a sejtelmes fátylak mögött nincs semmi tartalom: de ez már filozófiai probléma.

Tízéves kislányomat nem tudtam meggyőzőni, hogy Csányi János *Szentivánéji átom-előadásának* remek díszletét, a rengeteg hintát, melyen a közönség ült, lejjebb, fentebb, egészen magasan - mi voltunk a szellős, éji erdő

az előadás után le fogják szerelni. Abban a hitben ringatta magát, hogy ebben a színházban örökké hinták lógnak, és bármikor fent lehet lebegni a magasan. Ekkor, ebből a gyerekálmából világosodott meg előttem Koltai Tamás mondata: „A legboldogítóbb előadás, amit valaha is láttam.” A játék örömeivel ajándékozott meg aztán a földszinten, hinták nélkül, mocskos politikai körülmények közepette és azokon diadalmaskodva a *Titanic is*. Mindkét alkalommal a „színház a színházban” váltotta ki a legnagyobb hahotát. A színház iránti szkepszis korában ez a csavar, ez az áttétel lopta vissza az eredendő színházi élményt. A színházcsináló ügyetlenkedések, akarnokságok, magának a színháznak az abszurditása váltotta ki a felszabadító nevetést. Hatalmas sikere volt a *Szentivánéji munkásszínház-jeleneteinek*. Szabó Győző, a takács, illetőleg a hős öngyilkos szerepében a katarzis kicsikarásának képtelenségét játszotta el frenetikusán, a színészi játék mint olyan abszurditását fokozta végletessé, és a könnyünk csorgott a nevetéstől. A kislányom is ezt a jelenetet szerette a legjobban: már ő sem egészen naiv, már ő is reflektált néző. A hintákon csüngő közönséget is úgy nézte, mint egy színházat; nem csak a ringásban lelte kedvét. Az önreflexív színház nem csökkenti a műélvezetet.

Voltaképpen Mrozek *Mulatsága* is színházi önreflexió, többek között. Lesz-e mulatság, lesz-e ünnep, igazi színház? Hogy nincs, nem lesz (talán csak volt), hogy ebből mi kimaradtunk, azt játsszák el a színészek. Egymás-



Széles László (*Lopabin*), Vasvári Emese (*Varja*), Udvaros Dorottya (*Ljubov Andrejevna*) és Gászó György (*Gajev*) a *Cseresznyéskertben*

sal nem tudunk játszani, csak torzszalkodunk, fenekedünk, rosszmájúskodunk, magunkba süppedünk - ezt játsszák el együtt. Sőt a titkolt vérszomjasságot, a halál éhét. Bérczes László rendezése mestermunka. Mint egy mesterszonett. Alaposan végiggondolt, fészkes, filozofikus és nevetető előadás. A három színész (Mucsi, Scherer, Szikszai) értőn és kiváló arányérzékkel adja elő, egymást tökéletesen kiegészítve. Az ész, az érzelem és az indulat csatateret a kelet-európaiasan szegény színpad. A darab ugyanakkor a keresztény alaptörténet travesztiája. Bérczes nem értelmezi, nem szimbolizálja túl: meghagyja a többértelműséget. A bizonytalanság láncából való szabadulás akkor sem történik meg, amikor a legvégén hirtelen „fölhasad a kár-

pit”, és egy szép, de fix jelentéssel föl nem ruházható kép tárul elénk: alázuhanó permben állnak a szereplők, mely olyan, mint a fény, de víz az, olyan, mint a túlvilág, és mint a szabadság, mint a vágyteljesülés, mely azonban túlnan van, és nem tudjuk, mi az. Maga a zavarba ejtő irracionális. - Rendkívül fontosnak érzem, hogy a színház merjen filozofálni. Sőt metafizikofálni.

A *Díszelőadás* legemlékezetesebb jelenete számomra a Teremtés-travesztia, amikor a megőrült Hőgyes doktor (Gászó György) a padlón kúszva krétával világegyetemet fir-kál. Eget verő szenvedéllyel, de mint a féreg,

hason csúszva a porban. Simon Balázs rendezése vizionárius, s ebben nagy találatai vannak (például a ketrecre dugott emberek, a bosnyák-jelenet), de az előadás széteső, túl hosszú, szétszalazódó. Nem tudjuk követni, s a figyelem emiatt ellankad. Ennek ellenére mint drámai forma - látomásokkal megtűzdelt nagymonológ - voltaképpen ez is szín-ház a színházban, sőt, duplán az, hisz az elő-adás olyan előadást mutat be, melyben további előadások történnek - érdekes és előremutató. Az írók együttműködése a színházzal nagy lehetőségeket hordoz. Nekem sokkal jobban tetszett Simon Balásznak ez a merész, néha érthetetlen húzásokkal, határáttörésekkel próbálkozó, bár szertelen rendezése, mint a szolidra fogott *Lila ákác*.

A közönséggel való kapcsolatteremtés kezdeményezésének, a nézők bevonására tett próbálkozásoknak van charme-jük, ha mértékkel és tapintatosan üzik, és létrehoznak általuk egy olyan zavarba ejtő effektust, mely jót tesz a színházesztétikai szemléletnek, picit kikezdi, megmozgatja azt. Olyan ez, mint a pszichoanalízisben az *acting-out*, ami egyszerre kiküszöbölendő - vannak áttörhetetlen korlátok -, és mégis nagyon fontos, valami elfojtotttól árulkodik.

A *Lila ákác* szabályos, polgári-klasszicizáló előadás volt, némi lágy iróniával fűszerezve, némi bizonytalan, frivol távolságtartással. A vurstlihangulatot meg a népszínházakat megidéző festett kulisszák (a Susan Sontagi „camp”) tűntek benne a legnagyobb leleménynek (Khell Zsolt díszlete). Kaszás Gergő, a férfi főszereplő idegenül mozgott ebben a színpadi térben meg a polgári öltönyében, az egész szerep úgy állt rajta, mint egy rosszul szabott és hozzá nem illő ruha. Láthatólag nem sok köze támadt Csacsinszky Pali szentimentális problémáihoz. Akkor volt jó, amikor magára maradt a szerelmi légyotthon, csak állt, lehajtott fejjel, és egyre ismételtette, hogy „nincs senkim”, de ez mintha egy másik, de sajnos bemutatatlan előadás része lett volna. A darab filozofikuma kibontatlan maradt. Valami hűség vagy nosztalgia, a felszín bája mintha megkötötte volna a rendező kezét. Ja, és Vasvári Emese sugárhányása, az volt még jó. Azt hiszem, a magyar drámairodalomban Szép Ernő tudta a legjobban ábrázolni a hisztériát, ami amúgy is teátrális; robanékony, ha úgy tetszik, kulisszahasogató színház a színházban. Pokorny Lia azonban csak kedves volt, Kaszás tanácstalan (pedig milyen jó volt a *Titanicban*, amikor ingre-gatyára vetkőzve dührohámot kapott!), Simon Balázs rendezőként félszeg. A kulisszák maradtak, és ezen nem segítenek a kis kacskaringós idézőjelecskék, a finoman adagolt, szelíd iróniácska. „Csak dísz a színház”, ahogy egy kritikusi - Windhágen Károly Ákos - írta a Hajónapló mellékletében közölt színházi töprengéseiben.

nek hallgatóivá tegyen bennünket, hanem cselekvőivé is, és bocsássa a mi lelkünkbe is az ő vízének áradatát, és törölje el bennünk azt, amiről tudja, hogy el kell törölni, adjon életet annak, amiről úgy ítéli, hogy életben kell tartani...”

Sem nekem, sem nekünk, sem a Bárkának nincs, aki megmondja. Nem tudjuk, nincs megmondója annak, hogy mi a törlendő, s mi az, aminek életet érdemes adni, csak tapogatózunk. Zavaros áradat, az van. Es mindenféle-fajta állatfaj. A galamb, melynek oly fontos szerep jut a bibliai bárkamítoszban, a *Titanicban* egy kitömött madár (szárca?) képében zuhant vissza a fedélzetre. Döglött szimbólum. A bárkások sem világnézeti, sem művészi ideológiákkal nem támogatják magukat, és ez így jó, mert mindannyiunkat érint - kit fojtogat, kit lötyből, kit elringat - az a tanácstalanság, ami a kultúra Csányi által is regisztrált beomlásából következett. A bárkások belenéznek a hajójukból a zavarosba, és ez szimpatikus. Miként az is, hogy míg az egyik előadás megadja a társadalomnak, ami megilleti, addig a másik vizionál, a harmadik filozofál... Tulajdonképpen az összefogás eszméje sem érvényes már. Erény viszont a kitartás, a figyelem, a munka iránti alázat, a kellő gondterheltség melletti játszani tudás, a vágyakozni merés... Nem tudnám megmondani, miben állhat az a bizonyos „emberi lépték”, melynek keresését a bárká-

soktól oly jó néven veszem. De egészen biztos, hogy a színház kiemelt terepe ennek a keresésnek. Hiszen épp a színész, a maszk, az álca tudja kihozni, kihalászni a hamisítatlan embert és emberit. Például úgy, ahogy Széles László hozta ki Lopahinból a „rendes embert”, a „művészi Lopahint” (Csehov vágyát teljesítve), vagy ahogy Csáki Judit fogalmazta: a „vacak emberit”. Meg ahogy feltárta a gazfickó Ritter Dénes lelkecskéjét a *Titanicban*. Mely előadásban a Bárka önreflexív, önróniára és önismeretre képes szellemisége is tükröződött.

Lesz-e multság? Bármennyire kötelez is bennünket a kor (s az életkorunk) a szkepszisre, nem szégyellnivaló, bogy erre vágyakozunk. Hogy ez min múlik, amikor szinte minden megvan? Mitől költözik valamibe szellem? Nem tudok erre máshogy válaszolni, mint Bérczes Grotowski-idézetét idézve:

„ma, amikor végső soron semmi sem biztos és már semmi sem nyilvánvaló senki számára, az emberi szervezet kézzelfoghatósága marad a bizonyosság ama nélkülözhetetlen terepe, amelynek keretein belül leküzdhetjük korlátainkat.” A bárkán nemcsak állatok, emberek is vannak

RADICS VIKTÓRIA



Cseh Tamás (Koncz Zsuzsa felvételei)

„Fohászokdjunk azonban a mindenható Isten könyörületességéhez, hogy ne csupán igéjé-

BENJAMIN BRITTEN: PETER GRIMES

Ember a vetőhálóban



Busa Tamás (Balstrode), Gerdesits Ferenc (Bob Boles), Pitti Katalin (Ellen Orford) és Wiedemann Bernadett (Auntie)

A színházi előadás sosem a függöny felgördültével kezdődik. Hanem - mondjuk - a műsorfüzet átlapozásával. Bár esetünkben költői túlzás lenne műsorfüzetnek nevezni a Benjamin Britten *Peter Grimes* (a komponálás ideje: 1944-45; bemutató: London 1945. június 7.; rendező: Kenneth Green; karmester: Reginald Goodall; a címszerepben Peter Pears) című operájának felújítására kiadott nyomdaterméket; inkább amolyan szórólap ez, amelyben adatokkal, tényekkel nemigen untatnak bennünket, ellenben egy Nietzsche-kiragadvány mellett egy Camus-szösszenetet, egy Beckett-tömörítvény társaságában egy Canetti-futamot olvashatunk, továbbá megtekinthetünk néhány ügyetlen és tökéletesen semmitmondó ügynevezett próbatót. Mindez sznob, édeskés és félrevezető manőver, nem is lényeges, de attól már nehezebb eltekinteni, hogy e nyugati műsorfüzeteket szegényházian majmoló anyagban nem szerepel az, ami a világ gazdagabb tájainak ki-

adványaiban szinte mindig: a darab szövegtől könyve ugyanis. Es erre esetünkben a szokásosnál is nagyobb szükség lenne, mivel énekesünk érthetetlen szövegmondása miatt a librettó mondatainak nagy része hétpecsétetes titok maradt. Így aztán le kell mondanunk arról is, hogy legalább utalásszerűen megvizsgáljuk, az új fordítás készítői, Pál Tamás és Kovalik Balázs milyen elvek vagy megfontolások alapján változtattak Lányi Viktor korábbi munkáján, egyáltalán, hogy milyen az a szöveg, amelyet előállítottak. (Ezért az alábbiakban kénytelen leszek az angol szöveget, illetve a régi fordítást használni. Egy sutaságra azonban felhívom a figyelmet, ez jól érthető, mivel prózában hangzik el. Balstrode, miután sikerült rávenni Grimest, hogy a nyílt tengeren süllyessze el hajóját, ekként búcsúzik tőle: „Goodbye, Peter.” Egy halálba induló embernek ilyen mondani nevetséges dolog, ugyanis jóllehet formálisan angolul szól, a kontextus miatt mégis magyarul értendő. és

leginkább egy házibuli végszavaira emlékeztet; javasolom az „ég veled/ég áldjon, Peter” fordulat használatát.)

Amikor aztán végre valóban felmegy a függöny, és a szó hagyományos értelmében is elkezdődik az előadás (beszámolóm a november 14-i, illetve 17-i estéről szól), de még nem szólal meg a zene, élőképet látunk: Peter Grimes áll a színpad közepén, és halotti lepellel letakart kisgyerek tetemét bámulja dermedten. A háttérben, a tér közepébe aláhulló halászhalószerű képződmény mögött - egyelőre megvilágítatlanul - a falusiak helyezkednek el. Ez a felütés több tekintetben is meghatározó. Egyrészt bizonyos fokig állást foglal az értelmezés (azaz a rendezés) számára perdöntő kérdésben: hogyan viszonyuljunk Peter Grimes alakjához, vagyis hogy - durván leegyszerűsítve - áldozatnak avagy gazfickónak tekintsük-e őt. E nyitókép a bűnbánó vagy legalábbis az önmarcangoló, a tetével szembesülő és azzal szembesülni is

akaró Peter képét sugallja, olyasvalakiét, aki végzetesen egyedül van, aki voltaképpen kívül áll az opera által ábrázolt világon, és valóban, a rendezés később mindenekelőtt ezt a felfogást próbálja meg kibontani, amelynek alapérzületét Lukács György egykor a dezilúziós romantika névvel illette: a lélek szemben áll a külvilággal, mert szélesebb és tágabb, mint azok a sorsok, amelyeket az élet, a világ kínálhat a számára. (Ez lenne a darab - hogy úgy mondjam - történetfilozófiai jellegű értelmezése; a másíkról, a szociológiai-politikai jellegű felfogásról, amelyet Kovalik Balázs rendezése nagyon határozottan a középpontba állít, később még többet.) Es aligha vitatható, hogy az operában - ezúttal már a zenét is figyelembe véve - a falusi banalitás világa áll szemben egy némileg szubtilisabb, a zene megírásának korában nyilván „modernnek” számító, zaklatott, igen sokszor zenekari kíséret nélküli, kissé a Schönberg-féle *Sprechgesangra* emlékeztető intonációval, amelyet leginkább Peter Grimes szólama képviselne. Britten felfogásától sem volt idegen ez a nézőpont, egy interjúban - visszaemlékezvén, hogy a főhős első megformálójával, barátjával, a tenorista Peter Pearsszel micsoda nyomásnak voltak kitéve, amikor, lévén rettenthetetlen pacifisták, megtagadták a második világháború alatti katonai szolgálatot-így beszél erről: „Legfőbb érzésünk arra irányult, hogyan fest, ha egy individuuum szemben áll a tömeggel. Ha belegondolok, részben ez az érzés okozta, hogy vizionárius, konfliktusokkal terhelt figurát csináltunk Grimesből - egy mártír idealistát, és nem azt a gazfickót, aki Crabbe (a librettó alapjául szolgáló, *The Borough* című költeménye 1780-ban keletkezett) művében szerepel.”

Am az is kétségtelennek látszik, hogy ugyanakkor Grimes „antihős”, akinek mozgatórugói meglehetősen banálisak, akinek gondolkodását szinte teljesen a pénzszerezés fixa ideája tölti be, akinek álmai ugyancsak földhözragadtak: gazdagság, szép ház, dolgos feleség, utóbbi minden bizonnyal a tanítónő, Ellen Orford lenne. Es az sem tagadható, hogy brutálisan bánik inasával, ráadásul egy dührohamban „egyetlen reményét”, Ellent is leüti. Nehéz a nézőnek azonosulni vele.

Ellentmondásos - *nota bene*: a szerzők által sem teljesen átgondolt és megírt - színpadi jelenség tehát a halász, tisztán áldozatként nehezen állítható be, vagy ha mégis, akkor az opera másik eleme, a szociális rész, a kisvárosi-falusi stupiditás, a „másság” iránti ellenségesség mártírjaként lehet csak jellemezni. Ha így dönt a rendező - és Kovalik Balázs a jelek szerint ekként döntött -, akkor nagyjából Peter Pears önértelmezését fogadja el, aki szerint Grimes se nem operahős, se nem operai gonosztevő, és semmi esetre sem szadista vagy démonikus figura, „épp az ellenkezője, egy teljesen normális ember, aki harcban áll a társadalommal, amelyben él. Törekvései, hogy legyőzze azt, ahhoz vezetnek, hogy megsérti a társadalmi konvenciókat; a társadalom tehát megbélyegzi mint gonosztevőt, és mint ilyet megsemmisíti.” Persze a nagyszerű hőstenornak tisztelettel feltehetnénk a kérdést, hogy mennyiben sérti meg valaki a társadalmi konvenciókat, ha céljai e társadalom céljaival teljesen azonosak: feleség, család, nyugalom, zord kunyhó helyett tiszta ud-

var, rendes ház, és csak annyiban nonkonformista, hogy az átlagosnál kissé megszállottabban vágyik a céljaihoz segítő pénz után. Ez a koncepció valahogy nem áll össze, de hogy mégis kompakt legyen, ahhoz a rendező Grimes helyett a faluközösséget kénytelen démonizálni, mi több, bizonyos fokig megrágmalmazni. Egy kissé átpolitizált-aktualizált, a mai magyar viszonyokra hajazó közösségkép keletkezik így, vészfekete, rohamkéményseprő (copyright: Magyar Narancs, csurkista összefüggésben) -ruhában menetelő, vérebként acsarkodó tömegekkel, a gyilkolást sárló kancaként szaglintó némberekkel, álszent, piás, mi több, kábítószeres (Mrs. Sedley - egyik megformálója, Sudlik Mária igen meggyőző karakterportrét festett) mellékalakokkal. E közösség, jóllehet kétségtelenül bor-nírt, mindamellett mégsem gyilkosok gyülekezete. Ideáljai egyszerűek és kézzelfoghatóak, nem kenyerük a metafizika, de azért nem nyílik ki a bicska a zsebükben, ha a kultúra szót hallják. Mindez két kórusrészletben válik nyilvánvalóvá. Az első a nyitóképben, a darab egyik zeneileg legpoétikusabb, remek ízléssel hangszerelt részében, a hajnaljelenetben hangzik fel, halászok jönnek itt feleségükkel, és a tengeri munka, a kis dolgok

live and let live, and look - / We keep our hands to ourselves" (magyarul nagyjából: „Élünk, és élni hagyunk, és lásd - / Nem jár el a kezünk"). Ez a két, mondhatni, „kishoni credo” bizonyos értelemben valóban ellentmondásban áll azzal az ugyancsak A-dúr tonalitás közelébe eső későbbi tömegdallal, amelynek szövegében már ez áll: „We shall strike and strike to kill” („Odacsapunk, és odacsapunk, hogy öljünk"); „Bring the branding iron and knife, / What's done now is done for life” („Hozzátok a billogot és a kést, / Amit most teszünk, az életre szóló”, második felvonás, első kép); nem is beszélve a tömeg utolsó vad kitéréséről a városi jelenetben: „Ki minket megvet, halál reá” (Lányi Viktor fordítása). Csakhogy - és erről mintha megfeledkezett volna a rendező - ez folyamat, és nem eleve elrendelés. Kovalik már jó előre eldöntötte, hogy a tömeg borzalmas és gyilkos szándokú, ez egyrészt ráfogás, másrészt nem a legjobb művészi ízlésről tanúskodik, továbbá híján van a nagyvonalúságnak. (Rendezése egyébként sem nélkülözi a didaxist, hajlamos rá, hogy igen erős ecsetvonásokkal dolgozzon, néha mintegy arcképbe reflektorozza a mondanivalót, és ez Grimes alakját szó szerint is érinti, hiszen



Szabó Máton (John) és Gulyás Dénes (Peter Grimes)

költészetének A-dúr dicséretét zengik, megtámogatva a kürtök (az Operaházban kissé zörejes) korálizú zsongásával: „Oh hang at open doors the net, the cork, / While squalid sea-dames at their minding work...” (Lányi Viktor fordításában: „Mi szárogassunk nedves vásznak, / Az asszonyok mind varrnak, foltoznak”). A másik részlet Balstrode-nak a kitörni készülő kocsmái verekedést elcsitító dala (első felvonás, második kép), amelynek szövegét és dallamát a kórus is átveszi: „We

amikor, úgymond, látomásai támadnak, akkor minden esetben legalább egy lámpa ereszkedik arca elé a zsinórpadlásról.) Így Kovalik éppen Britten egyik jeles teljesítményét hatálytalanította, annak a folyamatnak a rajzát tudniillik, amely aztán a tömeghisztériában kulminál.

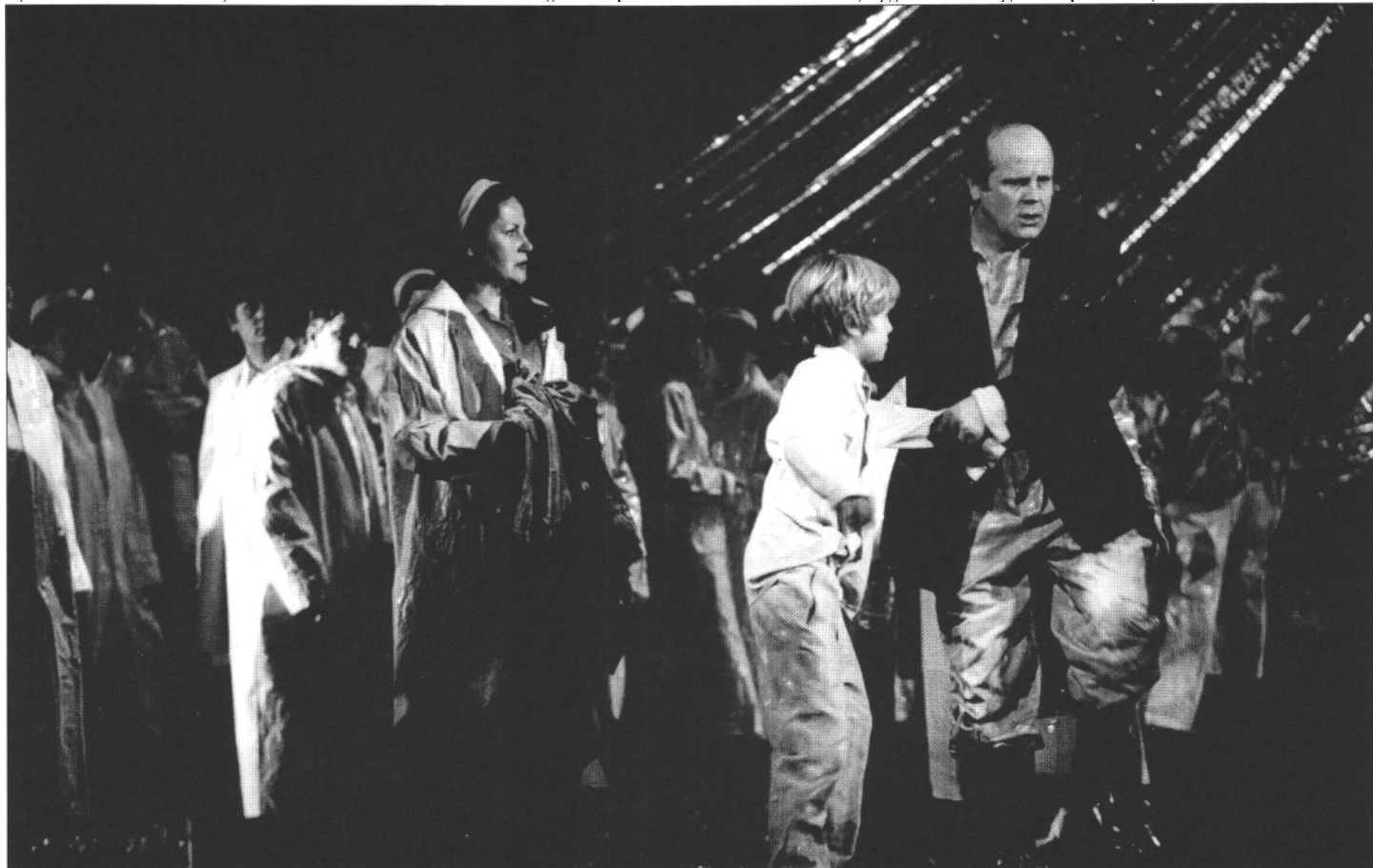
Koncepciója megtámogatása érdekében többféle eszközzel él Kovalik Balázs. Mindenekelőtt a kórust szinte a legelső pillanattól kezdve hangsúlyozottan menetelő, egy-

szerre mozgó és lépő emberek csapataként mozgatja, pedig a már idézett hajnal-jelenetben erről szó sincsen, itt az emberek békésen dolgoznak, és mélyen átélnek a tenger varázslatos költészetét; a rendező beállítása a szerzők intenciójával szöges ellentétben áll, és a legkevésbé sem véletlen, hogy Britten, miután lezajlott a „tragédia”, vagyis Grimes elemésztette magát, a záróképben az A-dúr hajnalzenét rekapitulálja. E gesztus jelentése nyilvánvalónak látszik, a darabot remekül

csak Balstrode, Swallow és a patikus, Ned Keene vonulnak oda Grimes konyhájához, és - legnagyobb megkönnyebbülésükre - nem találnak semmit. Mert végül is senki sem akar botrányt („we live and let live”); jobb a békesség, ezt fejezik ki Swallow-nak (mindkét szereposztás előadója, Fried Péter és Egri Sándor kontúros karaktert formált, utóbbi szövegmondása egyenesen példásnak nevezhető) zeneileg a buffo intonációs körbe vágó szavai: „A sok port felvert históriát most, úgy

a gyerekek, mikor sírnak, / Anyjuk vagyunk, mikor fáradoznak”), továbbá a végső költői kérdés: „Do we smile or do we weep, / Or wait quietly till they sleep?” („Mosolyogjunk vagy sírjunk, / vagy nyugton várjunk, míg alszanak?”). E bölcs asszonyok pontosan tudják, mit várhatnak a férfiaktól.

És az említett nyitóképpel még valamit elárul a későbbiekben, azt ugyanis, hogy a rendező meglehetősen filmszerűen gondolkodik, erőssége a képalkotás, mindenekelőtt a vilá-



Pitti Katalin, Varga Tamás (John) és Molnár András (Peter Grimes) (Mezey Béla felvételei)

elemző Papp Márta szerint: „a szörnyű éjszaka, az embervadászat és Grimes öngyilkossága után a városkában új hétköznapi kezdődik, úgy folytatódik az élet, mintha mi sem történt volna. Emlegetnek ugyan valami elsüllyedt csónakot, de senki sem hiszi el, hiszen olyan sok rémhírt terjesztenek...” Es Britten nem hagy kétséget hite felől: e tömegben bizonyosan benne él a kirekesztés hajlama, de alapjaiban mégiscsak a munka hősiessége, ám egyben békésen banális világában leli meg a maga természetes közegét. Viszont Kovalik rendezésében a zárójelenet tömege a süllyesztőből emelkedik ki, mintegy „*dressed to kill*”, hiszen kosztümjük azonos a gyilkolásra tüzelő jelenetben viselt ruházattal, a beállítás tablószerű, ezek az emberek a menetelésre szerveződtek, és most már-már falanxot alkotva forrnak össze korábbi tettükkel. Am hogy valóban tetről lenne szó, ez még a cselekmény alapszintjén sem igazolható maradéktalanul. Hiszen ha most kissé sültrealista módunk gondolkodunk - és őszintén szólva az opera nem tiltja ezt -, akkor beláthatjuk, hogy a tömeg, nagyszájúskodása ellenére, voltaképpen nem tesz semmit. A második felvonásbeli tömegdal után nem az emberek,

hiszem, lezárjuk” (Lányi Viktor fordítása). Es az opera legvégén a kocsmárosnő Auntie (szerepében különösen Wiedemann Bernadett maradt emlékezetes) Grimes eltűnése hallatán mindenki érzületét fogalmazza meg: ez is csak egy újabb pletyka. Továbbá, Grimes örülési jelenetében (harmadik felvonás, második kép) a kar csak kívülről hallható, mintegy a halász vizionárius tudatában, vagyis az emberek közvetlenül megint csak nem tesznek semmit.

Es persze a tömeg sem egységes. Karakterek emelkednek ki belőle, akik más szavakat hallatnak, mint pusztán a gyűlölet kiáltásait. Emlékezzünk vissza, hogy a már említett tömegdal után (második felvonás, első kép) a kórus Hobson dobszavára elvonul, a színen pedig négy nő, Auntie, a két „unokahúga” és Ellen marad. Es e vad jelenet után felhangzó, a fuvalák kisszekundjaival kísért költői kvar-tettjük, e megkapó „kontemplatív ensemble” (Richard Strauss) nem hagy kétséget afelől, hogy e nők inkább megértően, ám korántsem kritikátlanul szemlélik a férfiak látszólag vérgőzös szájalását: „They are children, when they weep, / We are mothers, when they strive” (értelemszerűen: „Olyanok, mint

gítás révén teremtett expresszív jelenetezés. Kovalik néha egész kis filmbetéteket komponál, különösen a közzenék alatt, amelyek eredetileg persze - tisztán pragmatikusan nézve - arra szolgáltak, hogy kitöltsék az átdíszítéshez szükséges időt, továbbá azt, ami már zenedramaturgiai kérdés, hogy lefessék a tenger és Grimes lelkének állapotát. Am itt most nincs átdíszítés, minden egyetlen térben játszódik, viszont e tér (Antal Csaba munkája) meglehetősen zavaros. Nem tudni, mi van bent, és mi van kint; nem tudni például, hol a tenger, ez pedig fölöttébb fontos kérdés egy, a tenger életét ugyancsak nagy ambícióval lefestő darabban. Ekkor zavarosak lesznek a színpadi járások, hogy ki honnan érkezik, ez most rendkívül átgondolatlan. Maga a látvány szuggesztív, és nincs híján a képzelőerőnek: a színpad közepére belégo hatalmas, géppel mozgatott lepel néha vetőháló, néha vitorla; néha persze nem tudom, hogy micso-da. De ez legyen a legnagyobb bajunk. Am a színpad közepét teljesen uraló gumironcstetlep már problematikusabb látványelem. Ez ugyanis egyértelműen nagyvárosi, moderm környezetre utal, ami mégiscsak ellentétben áll a darab egyik központi történeti-szocioló-

giai tényével, a gyerekmunkások alkalmazásával ugyanis. Ha e történelmi faktumot relativizáljuk, akkor - bizonyos értelemben - megszüntetjük az opera alapkonfliktusát, vagyis értelmetlenné tesszük a drámát. Persze világos, hogy Kovalik Balázsék aktualizáló hajlamainak nagyon is megfelelt e le-robant, mai milió. Am a jelzett ellentmondást feloldhatatlannak érzem.

Ha most közelebbről is szemügyre vesszük a zenei közjátékokat „megfilmesítő” pantomimokat, akkor megint zavaróan hat az ordítóan didaktikus lóláb. A viharközzene alatt (első felvonás) bőrfejük egy csapata jól elagyabugyalja Peter Grimest. Most csak dramaturgiailag kommentálom ezt az ízlésficamot: ha ennyire előrehozzuk a gyilkolási kedvet, akkor a későbbi hisztéria már tökéletesen hatástalanná válik, ráadásul ez ismét a bűnös módon siető rendező téves alapkonceptiójának megerősítésére szolgál - hiszen ekkor megint nem láthatjuk a folyamatot, Grimes kiközösítése már a cselekmény legelején *factum brutum*. Továbbá: alapvetően zeneietlennek vélem e némajátékokat, és persze a többi is, amelyekre most nincs hely kitérni. Egy absztrakt - bár esetünkben kétségkívül kissé illusztratív intenciójú - zenei folyamatot képekké, tehát konkrét jelentésű, már-már tapintható látvánnyá formálni mindig kockázatos vállalkozás, ráadásul a rendező ilyenkor mintegy a zeneszerző szerepét bitorolja. Ezzel kapcsolatban találónak érzem Carl Dahlhaus szavait, aki szerint az opera annyiban hasonlít a regényhez - és különbözik nagymértékben a színjátéktól -, hogy benne esztétikailag konstitutív tényező a szerző jelenléte. Esetünkben a zeneszerző jelenléte leginkább a zenés közjátékokban érzékelhető.

És a nagy német zenetudós hozzáteszi: „Úgy tűnik, hogy a szerző helytartója - aki mindenbe beleüti az orrát - a modern rendezői színházban nem más, mint maga a rendező, akinek koncepciója, ahelyett hogy megszüntetve megőrződne az ábrázolt cselekményben, inkább elszabadul, és önállóan lép fel.”

Az opera zenei megvalósítása több örömet okozott. Mindenekelőtt Kovács János karmesteri produkciója emelhető ki, remek ritmikai érzékkel, színgazdagon irányította a rézfúvós kart kivéve oldottan, ihletetten muzsikáló zenekart (különösen a Passacaglia sikerült hatásosan); a másik szereposztás dirigense, Pál Tamás is végig a helyzet ura volt, de a muzsika impresszionisztikus varázsával adós maradt. A két Grimes között nem tudok választani. Molnár András depressziósabb alkatot mutatott, fásabbat, darabosabbat, míg Gulyás Dénes halászában mintha több lett volna a költészet (különösen az első, a csillagokat megszólító kocsmai áriája volt megkapó). Szép alakítás mindkettő, de átütőnek egyiket sem érzékeltem. Pitti Katalin Ellen szerepében hangilag, különösen a felső lágéban, bizonyosan meggyőzőbb, mint a másik szereposztásban Kukely Júlia. De - talán hatottak egymásra Molnár Andrással - túlzottan merevnek, néha egyenesen primadonnásnak láttam színpadi jelenlétét. Kukely tanárnőjében több a női melegség, mi több, erotika, noha utóbbi megjelenítésére nem sok lehetőséget adott Britten. Jó és hiteles mindkét Balstrode kapitány, de sem Busa Tamás, sem Káldi Kiss András nem elég erőteljes színpadi személyiség, ha érzésem nem csal, kissé színtelenek voltak.

Az előadás bizonyosan nem a függöny le-gördültével ér véget. Amikor kigvulladtak a

nézőtéri fények, lehangolóan hatott az immár félig üres ház látványa: a két szünetben tömegesen távoztak a nézők. Minden jel arra vall, hogy ez az előadás megbukott. Kovalik Balázs egy kissé ingerült interjújában (Új Zenei Újság, 1999. november 20.) ezt azzal indokolta, hogy a nézők nem hajlandók szembenézni önmagukkal, és az Operában mindenki csak szórakozni akar. Milyen jó is lenne, ha egy bukás nem tenné agresszívvá, igazságtalanná a nyilvánvalóan tehetséges és feltehetően szép jövő előtt álló rendezőt.

BÁN ZOLTÁN ANDRÁS

Benjamin Britten: Peter Grimes (Magyar Állami Operaház)

G. Crabbe költeménye nyomán szövegét írta: M. Slater. Lányi Viktor fordítását átdolgozta Kovalik Balázs és Pál Tamás. Díszlet: Antal Csaba. Jelmez: Benedek Mária. Kar-igazgató: Katona Anikó. Táncok: Horváth Gábor. Vezényel: Kovács János/Pál Tamás. Rendező: Kovalik Balázs. Szereplők: Gulyás Dénes/Molnár András, Varga Tamás/Szabó Márton, Kukely Júlia/Pitti Katalin, Káldi Kiss András/Busa Tamás, Tas Ildikó/Sudlik Mária, Póka Balázs/ Gárday Gábor, Wiedemann Bernadett/ Kovács Annamária, Hruby Edit/Péter Anikó, Várhelyi Éva/Bokor Jutta, Egri Sándor/ Fried Péter, Pataki Antal/Gerdesits Ferenc, Korondy Gvörög/Hormai József. Valter Ferenc.

BERTOLT BRECHT: EGY NAGYVÁROS DZSUNGELÉBEN

ELHAGYATVA

A Jékely Zoltán által *Városok* sűrűjében nek fordított Brecht-drámát rövid időn belül másodszer mutatják be Budapesten, igaz, ezúttal sem az eredeti címén. Tavaly a Szkenében *Szorító* címen játszották, most az *Egy nagyváros dzsungelében* elnevezést kapta. Am a két előadás létrehozói nemcsak arra érezték késztetést, hogy a címet megváltoztassák, hanem arra is, hogy a szerző korai, expresszionista, songmentes darabját „megzenésítsék”. A *Szorító* alkotói kézenfekvő megoldást választottak: későbbi Weill-songokkal dúsították a darabot. Acs János viszont Kamondy Ágnessel komponáltatott önálló zenét a mostani új színházi előadáshoz.

Sokat gondolkodtam azon, mennyiben koncepcionális választás ez. Hiszen Kamondy a magyar zenei élet jelentős és öntörvényű alakja, ha ő komponál zenét egy bemutatóhoz, az már önmagában véve különlegesség. Ráadásul saját műsorával állandó vendége az Új Színháznak, vélhetően közeli viszonyban van a társulat vezetőivel, akik bizonyosan könnyebben rá tudták venni a feladatra. Arról nem is beszélve, hogy a Kamondy-féle zenei világ még felületes asszociációval is hozzákapszolható a darab egyik főszereplője, a maláj fakereskedő alakjához. Csakhogy ez a nagyon erős hatású zene rögvest olyan misztikus, egzotikus hangulatot kölcsönöz az elő-

adásnak, amely a színpadi történéseket igen csak eltávolítja tőlünk (vagyis a nézőtértől). Mintha egy teljesen idegen, furcsa, ezoterikus világ jelenne meg a színen, melyhez sok közünk nem lehet. Lehet persze, hogy éppen ez volt Acs János szándéka, legalábbis az előadás több eleme ezt látszik megerősíteni. Menczel Róbert díszlete tökéletes szinkronban van a zenei világgal: titokzatos enteriőrök, koszoltságukban is díszesnek tűnő díszletfalak, sejtelmesen világított zugok. Ebben a keretben zajlik a két férfi, Shlink és George Garga metafizikus küzdelme, melynek során mindent és mindenkit felégetnek maguk körül, s amelynek mindketten vesztesei lesznek.

Feltehető a kérdés: nincs-e tökéletesen igaza Ácsnak, ha ezt a cél nélküli küzdelmet misztikus messzeségbe helyezi? Hiszen napjainkban olyannyira idegen ez: kíméletlen küzdelmet folytatni, amely nem anyagi javakért, ne-tán ősi gyűlöletből, féltékenységből, bosszúból zajlik, hanem - nem is könnyen megfogható - elvekért. Mégis úgy gondolom, nincs igaza. Mert ha a harc metafizikus jellege idegen lehet is, eszközei, kíméletlensége annál közelebbiek, ismerősebbek; szenvedélyének, lendületének pedig mindenképpen magával kellene rántania. A fiatal Brecht elemi költői erejét, sorainak lendületét éreznem kellene. Ács munkájának igazi problémája számomra az, hogy kidolgozottsága, koncepciózussága, szakmai igényessége és a Kamondy-zene misztikus varázsa ellenére sem „jön le” a színpadról, s néhány kivételes pillanatot leszámítva nemigen érint meg.

Ezzel talán már azt is elárultam, hogy az *Egy nagyváros dzsungelében-t* az utóbbi évadok legigényesebb, legelmélyültebb Ács-rendezésének tartom (ami persze a rendező néhány közelmúltbeli munkáját felidézve azért önmagában nem akkora dicséret). Úgyes és célszerűen kialakított a szövegváltozat: a Brecht-Jékely-sorok szikárabbak, prózaibbak, ami illik a megteremtett atmoszférához, a húzások pedig pragmatikusak (dramaturg: Vörös Róbert, irodalmi munkatárs: Rác Erzsébet). Pontosan értelmezett az alapszituáció (még ha Shlink Mefisztó-szerű maszkia kissé túlzás

valóan Ács határozott színészvezetését is dicséri. Annál is inkább, mivel a szerepek kiosztásakor néhány érzékelhető kompromisszumot is kellett kötni. Az ugyan csaknem mindegy, hogy a könyvtár tulajdonosa férfi-e vagy nő (más kérdés, hogy Falvai Klára számára talán lehetne méltóbb szerepet találni), ám Marie Garga figurájának „átalakítása” kissé problematikus. Györgyi Anna ugyan nagyon meggyőzően játszik el egy erkölcsi tartását, érzelmeit részben az elzúllás közepette is megőrző fiatal nőt, és többekkel ellentétben igen jól énekel - ám Brecht-nél mégiscsak egy nagyon fiatal, szende szüzet tesznek teljesen tönkre, ő válik a harc egyetlen ártatlan áldozatává, az ő elzúllése nyomaszja leginkább bátyja lelkét is. Nyilvánvaló, hogy minderről, ha Györgyi játsza a szerepet, szó sem lehet (szerencsére ezzel sem színész, sem rendező nem próbálkozik; a szövegváltozatban Marie nem húgként, hanem nővérként szerepel), miáltal a veszteség kevésbé súlyos és fájdalmas. Hozzá „idomul” Pat Manky alakja: Derzsi János alkata és alakítása által azonban a halványabban megírt figura egyértelműen gazdagodik. Az, hogy ez a kisstílusú, agresszív, rasszista léhűtő veszi át a végén a helyi hatalmat, akár egyetlenül ironikus is lehetne (ha a zárójelentet Ács igazán meg tudná oldani, s nem csak a bemutató messze leghatásosabb, legsikerültebb utolsó előtti jelenetét követő lábjegyzetként fityegne az előadáson).

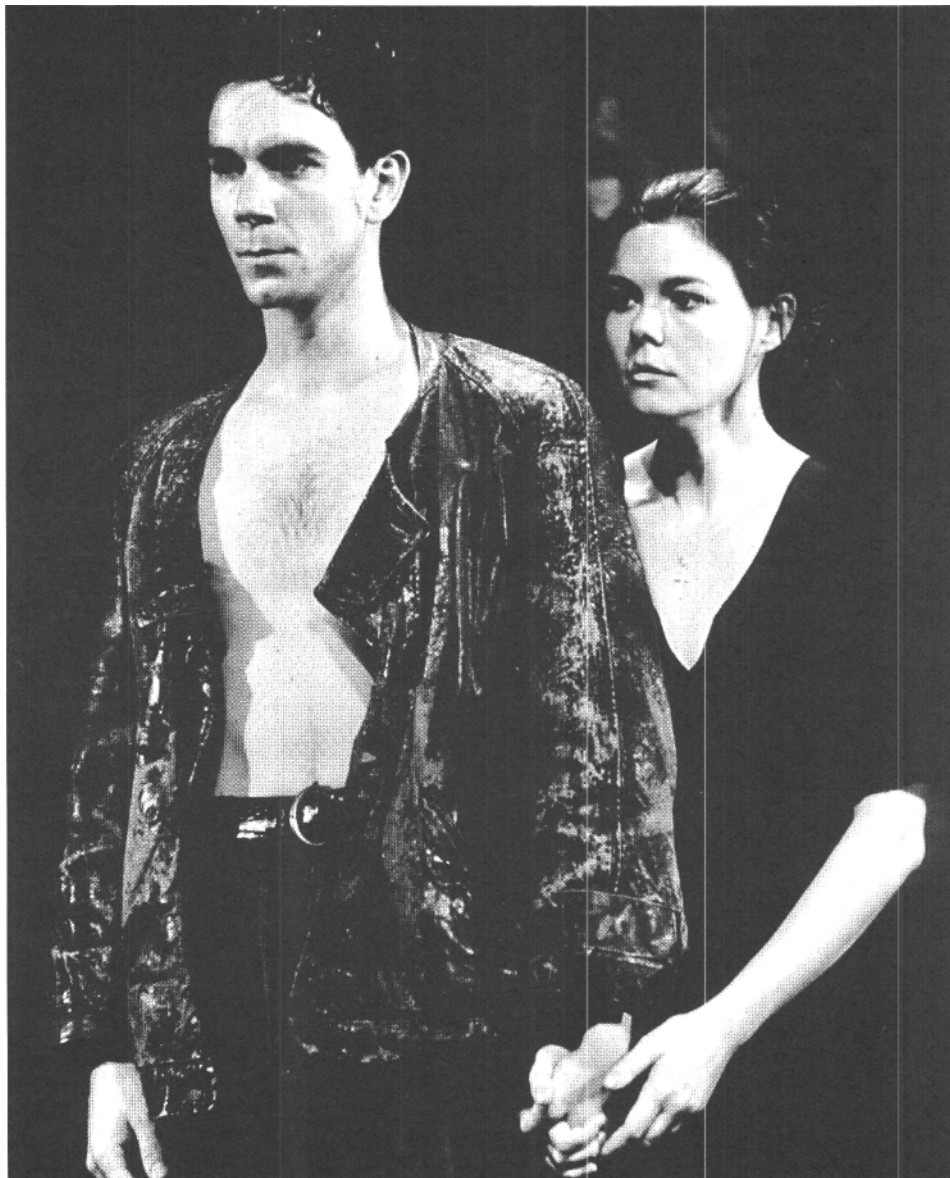
A többi figura nem tér el lényegesen a brecht-i alankénlettől. Kecskés Karina (Jane

Larry) mára csaknem tökélyre fejlesztette a finoman szólva sem apácaerkölcsökkel rendelkező, könnyen „táncba vihető”, fokozatosan elzúlló nő alakját, s noha még mindig érdekes és izgalmas tud lenni a szerepkörben, féltő, hogy a skatulya előbb-utóbb rázáródik. Nagy Zoltán viszont számára szokatlan szerepkörbe kerül, s az apa, John Garga önzését, keserűségét, cinizmusba fojtott kétségbeesését egyaránt nagyon meggyőzően játssza el. Szintén kitűnő a család körüli robotot csak látszólag váratlanul feladó anya szerepében Nagy Mari (még ha a család elhagyásának ténye lehetne is valamivel hangsúlyosabb). A Shlink környezetéhez tartozók alakítói (Schneider Zoltán, Dengyel Iván, Galkó Balázs) valamivel halványabbak a szokottnál, igaz, számukra sem Brecht, sem Ács nem kínál túl sok színészi lehetőséget.

Almási Sándor (aki most kapta első főszerepét az Új Színházban) ezúttal is csillogtatja azokat az erényeket, amelyek főiskolás kora óta jellemzik: szelídből pillanatok alatt keménnyé váló tekintet, ruganyosság, kitűnő mozgáskészség, érzékletes orgánium - mindezt George Garga figurájánál kiválóan kamatoztatja. Csak a szenvedélyek indukálta erő szuggesztivitása hiányzik még játékából, ehhez vélhetően a kelletnél kevesebb segítséget kaphatott rendezőjétől. Eleinte kevésbé erőteljes a Shlinket alakító Helyey László is, ami főképp azért kelt hiányérzetet, mert a faterkedő egy tömbből faragott, inkább súlyos, mint színes figura. Helyey szerencsére a produkció előrehaladtával egyre inkább rá-



Derzsi János (Pat Manky), Györgyi Anna (Marie Garga) és Helyey László (Shlink)



Almási Sándor (George Garga) és Györgyi Anna (Schiller Kata felvételei)

talál a szerepre, egyre többet megéreztet Shlink kétségbeeső magányából. Az utolsó előtti jelenetben pedig, ahol szerelmét meg-vallva, immár kiszolgáltatottan áll Garga előtt, játéka csaknem megrendítő. Ez az a ki-vételes pillanat, amikor a játék végre meg-érint, közel kerül a nézőkhöz, s talán innen válik érthetővé, hogy mi volt igazán fontos Acs Jánosnak ebben a történetben: valószínűleg az önpusztításba torkolló emberi magány megérzéskítése. Legalábbis ez itt nagyon plasztikusan megjelenik. Hogy a történet többi része és a játék többi eleme nem válik átélhetővé, tudatos rendezői szándékból ered-e, vagy csupán így alakult (erre vitte az előadást a zene, a díszlet), nem tudom. Ha gyakran unatkoztam is, a tétjét mindenesetre érzékelnem véltem az előadásnak, s szakmai kvalitásait elismerem. Csak nem bánám, ha majdan közelebb tudnék kerülni egy Ács rendezte előadáshoz, vagy - horribile dictu ő akarna kicsit közelebb kerülni (s nem csupán egyetlen jelenet erejéig) hozzám.

ÚRBÁN BALÁZS

Bertolt Brecht: Egy nagyváros dzsungelében
(Új Színház)

Fordította: Jékely Zoltán. Dramaturg: Vörös Róbert. Irodalmi munkatárs: Rácz Erzsébet. Zene: Kamondy Ágnes. Zenei vezető: Silló István. Koreográfus: Kadala Petra. Díszlet: Menczel Róbert. Jelmez: Gyarmathy Ágnes. Rendezte: Acs János.

Szereplők: Helyey László, Almási Sándor, Nagy Zoltán, Nagy Mari, Györgyi Anna, Galkó Balázs, Dengyel Iván, Derzsi János, Schneider Zoltán, Kecskés Karina, Falvay

ENDA WALSH: DISZKÓ DISZNÓK

MALACHIT

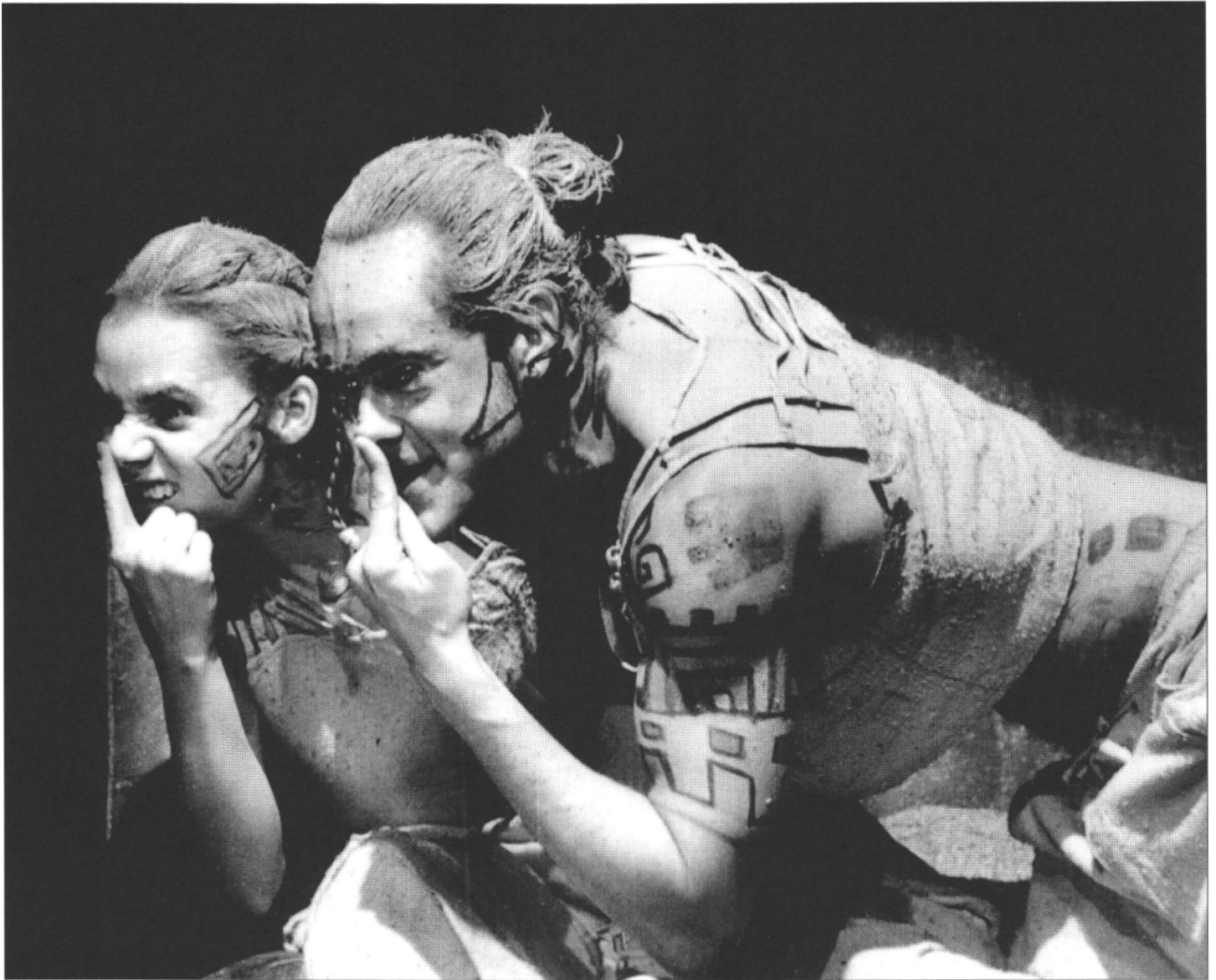
A diszkódisznó - én egybeírom, mert egy fogalom - az emberkertnek az az egyede, amelyik él-hal a diszkóért. Speciális esetben a beceneve disznószármazék; úgymint Coca, illetve Koca. Cocát és Kocát a harmincegy éves ír Enda Walsh találta ki; modellek nyilván nagy tömegben fordulnak elő a megfelelő zenés helyeken. (Nálunk is.) Walsh hősei a beszédes nevű Korcs Sziti tizenhét éves lakosai. Bemutatkozó látogatásuk a Vígszínház Házi Színpadán zajlik, Majsai-Nyilas Tünde és Gyuriska János jóvoltából, Rusznyák Gábor rendezői gardírozásával.

Mit is mondhatunk el a két ifjúról? Egy szoknya, egy nadrág. Persze csak képletesen,

hiszen mindketten térdzsebes bő nadrágot hordanak (jelmez: Füzér Anni). Barátok. Kívülállók Lázadók. Piszkos szájuak. Romantikusak. Durvák. Szerтеленek. Őszinték. Cél-talanok. Tiszták. Romlottak. Nem akarnak semmit, csak nyugtot. Diszkót, sört, csipszet meg balhét. De vacak kis külsőségeik közepette, redukált kommunikációjuk mellett azért velük is megtörténnek az élet legnagyobb drámái. Születés, barátság, szerelem, csalódás, bűn, halál. Címzavakban mondom el, mert címzavakban beszél maga a színdarab is. Eklektikus nyelvazete - Rácz Erzsébet fordításában - közönséges és játékos, szegényes és frappáns, trágár és infantilis egyszerű-

re. (Legrosszabb pillanataiban pedig arra tesz kísérletet a *Diszkó disznók* szövege, hogy költői legyen.)

Enda Walsh munkájáról nem gondolom, hogy nagyon jelentős mű, de alkalmasint érvényes és élményszerű lehet azok számára, akik otthonosak ebben a szubkultúrában. Már csak az a kérdés, hogy eljut-e az előadás éppen hozzájuk. A célközönség nyilván nem a Vígszínház tipikus nézői közül verbuválható. Akkor viszont hogyan és honnan fog betévedni a Szent István körút 14. negyedik emeleti színpadára? Meglehet, ez nagyobb feladvány a színrevivők számára, mint maga a darab.



Majsai-Nyilas Tünde (Koca) és Gyuriska János (Coca) (Szabó Bernadette felvétele)

Az előadást fiatalok készítették, látható kedvvel és affinitással. Rusznyák dinamikus demonstrációt vezényel, s ráerősít a Walsh által csak halványan jelzett csiki-csuki játékra, melynek jegyében a játékok hol bévül, hol kívül vannak szerepükön. Egyfelől elmesélik az életüket - kezdve a születésük elég szellemes és plasztikus megjelenítésével -, más-részt megélik előttünk, talán nem is sejtve, hogy mi lesz a vég. (Hát mi más lenne: brutália, tragédia.) Történetüket folyamatosan illusztrálják és kommentálják. Épp a mi számunkra, akiket itt nem kedves közönségnek, hanem seggfejeknek meg drámabuziknak hívnak, de hát ezt is meg lehet szokni.

A dróthálóval befedett porondon mindössze egy autó kiszuperált hátsó ülése áll rendelkezésre. Meg a padlót bontó sertéstápszerű fűrészpör, mely több kelléket - például sőr, púder - képes helyettesíteni. (Köpní-nyelni tudják a szegény jó színészek.) Más tárgyra és személyre nincs is szükség. A képzelet és egy-két ötletes jelzés elég a helyszínnek és a sztorik felidézéséhez. (Milyen kedvesen leleményes például a mutatójával fel-nyomott orr, amittől szinte már látjuk is az autóbust, melynek ablaka mögül hőseink bámulnak kifelé.) Kivételt képez az „eszköztelenség” alól az a meghökkentő epizód, ami-kor a Cocát játszó Gyuriska felkér táncolni

egy gyanútlan nézőt. A lány barátságosan belemegy a játékba, s Coca heves udvarlásának, kanos megjegyzéseinek, majd Koca féltékeny haragjának lesz tárgya. (Nézőt bevon-ni a játékba mindig kényes, ez pedig különösen kínos szerintem. S milyen érdekes, hogy az inzultus után Kocának is akad táncos-tapizós kalandja, ám az ő kuncsaftja megmarad képzeletbelinek, s egyetlen férfi nézőt sem használnak fel a jelenethez! A lányokat alázgatjuk, a fiúkat megkíméljük, mi?!)

A két színészi alakítás kifogástalannak mondható. De ha jobban belegondolunk, van azért abban valami szívszorító, ahogy Majsai-Nyilas Tünde színésznői sorsa alakul. Hatvan-nyolcvan évvel ezelőtt ezzel az alkattal nyilván drámai szendéket és bájos szubretteket játszott volna szakmáiban. A Vígszínházba feltehetőleg azért került, hogy Murányi Tünde párja és/vagy ellentéte legyen. Hason-ló típusú színésznők, nyilván fel kellett osztani köztük a terepet. Az igazi naivszerepeket zömmel Murányi kapta, Majsainak pedig az ártatlannak látszó lányok jutottak, akik kívül hamvasak, belül romlottak. A kicsi, törekeny színésznő szájából darabról darabra röpköd-nek a szitokszavak (*Sógornők, Popcorn, Diszko disznók*). Most, hogy Murányi elment a társulattól, talán szebb napok és szebb szavak várnak Majsai-Nyilas Tündére.

Gyuriska János igen érdekesnek mutatkozik a nagyon hosszú, nagyon keskeny arcával, alig változó szemével, szűk kis mosolyaival. Cocája az a típus, akin bárki azonnal át-láthat, mihelyst elkezd játszani a nagyfiút. Kis léptékű nagymenő, aki persze érzékeny, sérülékeny fiú, s farkaséhes a szeretetre. Az előadás legszebb pillanata az, amikor Coca elmondja, hogyan lettek egymáséi Kocával a tizenhetedik születésnapjukon. Megható, gyermeki örömmel és szép, férfias természetességgel meséli el nemi életük meglepően kései kezdetét. *Vázlatát*

STUBER ANDREA

Enda Walsh: Diszko disznók
(*Vígszínház Házi Színpad*) Fordító-
dramaturg: Rácz Erzsébet. Díszlet-jelmez:
Fűzér Anni. Zenei szerkesztő: Hunyadi Alex.
Rendező: Rusznyák Gábor f. h. Szereplők:
Majsai-Nyilas Tünde, Gyuriska János.

ÖRKÉNY ISTVÁN: MACSKAJÁTÉK

Hajháló grízgaluskáva

I

Nem könnyű a Macskajátékból sikeres előadást rendezni. Két alapfeltétele biztosan van. Egyrészt egy nagy(szerű) színésznőt kell találni Orbánné szerepére, másrészt rendezői megoldást a darab feszítő ellentmondására: a hatásos szövegekben érdekes történések sokasága idéződik fel, miközben színpadi értelemben alig történik valami. A monológ-szerűen felidézett levélrészletek és a szeparált szereplők közt zajló telefonbeszélgetések közé beékelődik ugyan egy-két olyan jelenet is, amely nem elmeséli, hanem megjeleníti a történeteket, de furcsamód ezek inkább a sztori mellékes mozzanatait tartalmazzák. A legfontosabb eseményeket többnyire nem látjuk, csak valamelyik főszereplő elbeszéléséből értesülünk róluk.

Mai divatszóval azt mondhatnánk: Örkény a *Macskajátékban* virtualizálta a cselekményt. Nem véletlenül, hisz a darab valójában a virtualizálódott életről szól. Két testvér megbonthatatlan összetartozásáról, amely már csak testetlen találkozásokban: levélváltásokban és telefonbeszélgetésekben nyilvánulhat meg, továbbá egy férfi és egy nő egész életet átfogó titkos szerelméről, amely öregkorukra ártatlan vacsorákká szublimálódott. A teljes életről beszél Örkény, amely csak elmulasztott lehetőségként adott az ember számára. Amit a lehetőségek birodalmából a valóságba akarnak át-emelni a szereplők, azt csak veszteséggént élhetik meg. Amit meg kell nevezni - mint Orbánné Csermlényi iránti szerelmét -, az elmúlik, akár a sötétben véletlenül meglelt szerelmi varázslat, ami

lad a fény, és az öregedő szerelmespár kénytelen megpillantani a tükörben a valóságot.

Miközben a narráció uralma a *Macskajátékban* nem dramaturgiai hiba, hanem épp ellenkezőleg, a mondandó lényegét közvetítő, adekvát dramaturgiai megoldás, a színpadra állítás számára mindez egyre inkább problematikus. A tapasztalatok szerint ugyanis a vizuális információközvetítő eszközök szerepének növekedésével egyenes arányban csökkent a nézők verbális befogadókészsége. A kultúrahordozó eszközök kép- és akciókényszere alól, úgy tűnik, a színház sem vonhatja ki magát.



Orbánné: Margitai Ági

Ezért tűnik érdekesnek Verebes István győri rendezésének ötlete: a narrált események jelentős részét színpadi akciókká, képekké alakítja. Az előadás a szavak mellé rendszerint néznievalót is kínál. (A rendező nyilvánvalóan azzal is számolt, hogy az intim belső történetekről számot adó szövegeket a győri színház hatalmas terében teátrális értelemben mindenképpen fel kell erősítenie.) Itt például pantomimszerűen megjelenítik a tejszarnokban történteket: látjuk az eladónővel vitatkozó Orbánnét a vevők gyűrűjében, a perlekedésüket felidéző szövegrészletet a

pulthoz csapódó mosogató-rongy ritmusa tagolja. (Hol Misoótné, hol Orbánné vágja oda a rongyot afféle ellentmondást nem tűrő érvként.) Látjuk például Csermlényi fellépését a külvárosi kultúrházban (itt egy május elsejei ünnepség műsor-számaként szerepel az egykori operaénekes, mikrofonját az elnökségi asztal mellé állítják). A győri előadás szép stilizációval jeleníti meg a koncert utáni eseményeket is: miközben Orbánné Csermlényivel, illetve Paulával zajló beszélgetését hallgatjuk arról, hogy mi zajlott le a taxiban azt követően, hogy Orbánné kiszállt - eltérő változatban ugyan, de mindketten azt sejtetik, hogy történt (vagy történhet) köztük valami -, eközben néhány lépésre Orbánnétól egy asztalnál Csermlényi és Paula lassan valóban egymásra talál: egyre önfedelebbe simogatják egymás kezét. Látjuk azt a jelenetet is, amikor Giza - a fia kérése ellenére - vendégeket fogad: az idegen házaspár zavartan feszeng a teraszon, mi-közben a hazatérő Misi szemmel láthatóan nem akar tudomást venni róluk. Giza unokái szintén megjelennek, a kislány például rendszeresen zongoraleckéket vesz. Látható a pesti eszpresszók zongoristája is. (Az ötlet következményeként szinte állandóan szól a zongora-muzsika, majd' minden jelenetet aláfest valami csendes, melankolikus dallam.)

Ötletét azonban Verebes nem viszi következetesen végig. Mintha időközben elunná a saját találmányát: amíg az első

rész tele van az előtér eseményeit, monológjait ellenpontozó, a háttérben zajló szimultán akciókkal, addig a második részben jobbra csak effektekkel, egy-egy mozzanatot kiemelő egyszerű ötletekkel találkozunk. Ilyen például az a részlet, amikor Orbánné rátör a Paulánál vacsorázó Csermlényire: az öreg operaénekes az asztal alatt mókásan keresgéli cipőjét, amiből szokása szerint vacsora közben kilépett, az áruló barátnő pedig - Orbánné szavait igazolando - fura hálót borít a fejére, amelyre nagyobb darab gombócok vannak applikálva. Ez érzékelteti azt, hogy miképp nézhetett ki Paula, amikor

a főhősnő a fejére öntötte a grízgaluskás tálat.

A főszereplők lassan magukra maradnak, holott a játék első része a tágabb emberi környezetet is megmutatta. Verebes a háttérfigurák arctalanságát hangsúlyozza azzal, hogy ezek a szereplők a fejükre húzott, maszkyszerű harisnyában jelennek meg. De az előtér történetének legtöbb figurája is hasonló be-

állóan a vonzó asszony figurájába hazudná bele magát, aki azt hiszi magáról, hogy felette nyomtalanul szálltak el az évek. Neki e miatt az önáltatás miatt nem kell szembesülnie egy elrontott élet következményeivel. Baranyai Ibolya Gizája nyugodt, szomorkás öregasszony; már nincs köze ahhoz az élethez, amely körülötte zajlik, már nem talál



Baranyai Ibolya (Giza) és Margitai Ági (Benda Iván felvételei)

nyomást kelt: az ő arcukat ugyan látjuk, de nincs igazi egyéniségük, a mozdulataik, a gesztusaik egy-két alapvonásra redukálódnak. Ilus (Dósa Zsuzsa) például állandóan dühből beszél, mint aki nemcsak az anyjára, hanem az egész világra haragszik. (Mindkét-szer, amikor Orbánnál megjelenik, telepakolt bevásárlószatyrokat szorongat a kezében.) Egérke (Mézes Violetta) mindig sírósfájdalmas hangon beszél, mint akit magatehetetlenné gyötört az a sok szerencsétlenség, amin keresztülvergődött. Özv. Cs. Bruckner Adelaida (Balla Ica) emelt, teátrális hangon zeng, mint egy ódivatú tragika. Csermlényi Viktor (Simon Géza) közönséges és jelentéktelen, mint egy tartását vesztett, száználmas bonviván. Ez a végletekig való leegyszerűsítés egyaránt magyarázható a színészi erőtlenséggel és a rendezői koncepcióval, hiszen még az összetettebb játékmódra képes szereplők alakítása is némileg leegyszerűsítettnek hat.

Gyöngyössy Katalin Paulája folyton szerepet játszik: kedveskedő, kicsit éneklő han-

igazi kapcsolatot azzal a múlttal, amely az életét jelentette. Ezt a mindenben eluralkodó hiányérzetet, a világból való kirekesztettségét belenyugvással viseli. Ebből építi fel derűt nélkülöző bölcsességét. (Szép megoldás, ahogy a második felvonásban az elegáns erkély magasából néma együttérzéssel, csendes megbocsátással figyelni Orbánné vergődését.)

E két nő ellenpontja a Margitai Ági által megformált Orbánné. Két félmegoldással szemben ő jelzi az élet megoldhatatlanságában fellelt teljességet. A lankadatlan életigenlés képviselője, még akkor is, amikor már nincsenek tényleges távlatai. Az önmagával szemben is kíméletlen őszinteség megtestesítője, noha ez a teljes vereség bevallására kényszeríti. A mélyen átélt fájdalom teszi számára felismerhetővé az életének értelmet adó értékeket, amelyek már csak múlt időben, eltékozolt lehetőségként ismerhetők fel.

A győri előadásban valóban nagyszerű színésznő alakítja Orbánné szerepét. Margitai Ági játéknak köszönhetően ő az egyetlen mélyen jellemzett, összetetten ábrázolt figura.

Azt is mondhatnánk: a leegyszerűsített alakok közt ő az egyetlen valódi ember. A hiányok és kényszerű lemondások társadalmi közegében a sorsként megélt életutat testesíti meg.

Margitai Ági szépen rajzolja meg a szerep ívét. Eleinte egy rendkívül energikus asszonyt látunk, aki könnyedén gázol keresztül a legképtelenebb szituációkon is (a tejcarnoki kalandon, a társbérlő macskájának elcsábításán, Egérke ostoba megrendelőinek eligazításán). A Paulával való megismerkedése után azonban szaporodnak azok a helyzetek, amelyekben egy-egy pillanatra elbizonytalanodik. El-hallgat, amikor Giza rákérdez arra, hogy befestette-e a haját, zavarba jön, amikor Csermlényi a sötétben szerelmet vall neki, megdöbben, amikor a koncert utáni telefonbeszélgetésekből megsejti, hogy valami történt Paula és Csermlényi között. Korábbi energikussága most szélsőséges hangulatváltásokban mutatkozik meg. Előbb gögősen lemondja a szokásos csütörtök esti vacsorát, majd kétségbeesetten vissza akarja csinálni a dolgot. Gyönyörű jelenet, amikor telefonon próbálja megakadályozni, hogy kikézbessék a táviratot: egyre tragikusabb hangon szól az egymás után felhívott postai hivatalnokokhoz, mintha a banális szöveg valóban egyre életbevágóbb tartalmakkal telítődne. Orbánné mind mélyebbre ereszkedik alá a fájdalomba, de egyre higgadtabban tűri a lelki kínokat. Margitai Ági a fájdalomban egy öntudatra ébredés történetét játssza el.

Talán ennek megerősítését szolgálja, hogy Verebes elhagyja a „tragiko-bohózáti” zárlatot: itt Orbánné nem akar öngyilkos lenni, a veje nem fog gyanút, s nem cseréli ki a gyógyszert, képzelt haldoklása közben Orbánné nem oktatja ki Egérke kuncsaftját telefonon, majd nem vizionál a temetéséről, végül nem érkezik meg váratlanul Giza, Orbánné és Egérke nem mutatja meg neki a macskákat utánzó játékkukat, így Giza nem is pisilhet be a nevetéstől. Az előadásnak csendes, elégikus zárata van: a testvérpár találkozására csak képzeletben történik meg, utolsó telefonbeszélgetésük közben Orbánné és Giza - az addigi játékkonvenciót megváltoztatva - egymás mellé ül; csendesen maguk elé néznek, halkán beszélnek egymáshoz. A múlttól búcsúznak, az élet utáni tartományt fürkészik. Végül Giza Ilushoz intézett szavai zárják az előadást: „próbáld megtanulni azt, ami anyád sorsából megtanulható.” Kapkodva, fuldokolva, kockázta élni talán többet ér,

SÁNDOR L. ISTVÁN

Örkény István: Macskajáték (Győri Nemzeti Színház)

Díszlet: Kis Kovács Gergely. Jelmez: Tordai Hajnal. A rendező munkatársa: Kszel Attila. Zenéjét szerezte és zongorán kísér: Gulyás Sándor. Rendező: Verebes István.

Szereplők: Margitai Ági, Baranyai Ibolya, Gyöngyössy Katalin, Balla Ica, Simon Géza, Mézes Violetta, Dósa Zsuzsa, Nádházy Péter, Kszel Attila, Pásztor Gábor, Fiala Lilla, T. Szabó Márta, Ludván Csilla, Benedek Olga, Tóvizi Ilona, Látrányi Ilona, Bognár Gyula, Benkő Barbara, Bertalan Zita.

BORBÉLY SZILÁRD: [KAMERA.MAN]

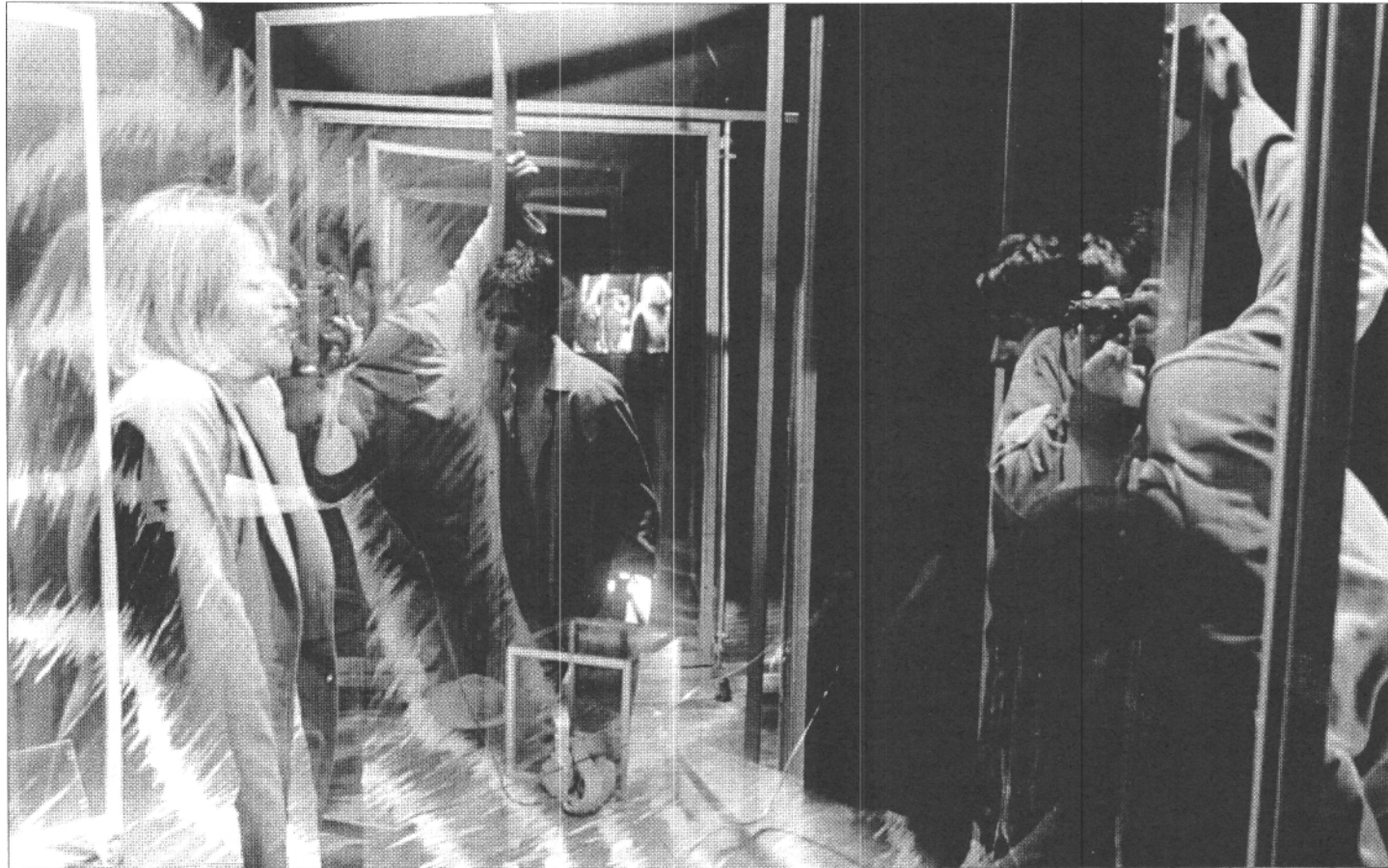
KÉPTELENSÉG

Újabb fiatal szerzőt avattak Debrecenben. A „drámaíróra” valahogy nem áll rá a szám (és a kezem); nem is annyira azért, mert Borbély Szilárd alkotását mind olvasva, mind nézve inkább lírai, mint drámai alkotásnak éreztem hanem azért, mert nem tűnt úgy, hogy ez az első drámának tekintett mű a távolabbi jövőben is érvényes, folytatható dramaturgiát teremtett.

Semmiképpen sem szeretném, ha ezek a bevezető sorok valamilyen sommás negatív véleményt sejtetnének annál kevésbé, mert Borbély tehetsége megkérdőjelezhetetlen, a rendező, Pinczés István és a dramaturg, Dobák Livia pedig már pusztán a színpadra állítás megkísérlésével is tiszteletre méltó vállalkozásba fogott -, csak úgy tartottam becsületesen, ha a bennem felmerült alapvető kételynek rögtön az elején hangot adok.

de mégis fogódzót kapunk az értelmezéshez, és közelebb kerülünk Borbély alkotói módszeréhez. Az első jelenet például a várakozás állapotára épül. Egyik és Másik várnak valakire, aki (megint) nem jön. A beckett-i szituációra a szerző rá is játszik, aztán persze elejti (a harmadik képtől, amikor Valaki megjelenik, nyilván tarthatatlan is lenne). Az elején a nyersebb párbeszéd váltakozik azokkal a sokkal líraibb hangokkal, amelyek majd a későbbi képekben (például rögtön a másodikban) dominálnak. Több olyan eleme van a szövegrésznek, amely a későbbiekre utal. (A legfontosabbak az állandóan a színjátékra, a színházra utaló részek, amelyek az egész szöveget behálózva ember és színház, valóság és látszat viszonyát állítják középpontba.) A második kép Erősz és Thanatosz kettősségére épít, azzal a csavarral, hogy

lag nem változtat a szövegen (illetve annyiban igen, hogy így majd sor kerülhet heteroszexuális Erősz-képre is). A képek zanzásított leírását folytatni lehetne egészen a tizenegyedikig, de így is érzékelhető: Borbély olyan textust hozott létre, amelynek egyes, önmagukban is zárt egészet alkotó részeit (gyakran akár a többi rész ismerete nélkül is értelmezhető verseit) részint egy motívumokból építkező jelentésháló, részint a képek atmoszferikus erejének egymáshoz való viszonyulása köti össze. A motívumok mind ontologikus jellegűek, a verssorokban megérezkített hangulat képről képre váltakozik, s éppen a tematikailag leginkább összeköthető jelenetekben a legellentéesebb (jó példák erre a „barokk opera” és az „elidegenítő színjátás” egymást követő képei). A néha csakugyan gyönyörű sorok közül színpa-



Szilágyi Enikő és Keresztes Tamás

Borbély nem felvonásokra vagy jelenetekre, hanem képekre osztotta művét. A „kép” megjelenés persze gyakran a „szín” vagy a „jelenet” alternatívája - itt viszont másról van szó. A tizenegy kép mindegyike valamilyen nagyon erős - tematikai elemeket is meghatározó -, de inkább körülírható, atmoszferikusan meghatározott, semmint pontosan felfejthető tartalom köré rendezi a sorokat. Ha ezt megkíséreljük sommásan leírni, óhatatlanul egyszerűsítünk,

Erősz nem heteroszexuális kapcsolatot jelent (amit akár antik allúzióknak is tekinthetünk). Itt már az Estragon-Vladimir-szerű kapcsolat nem fedezhető fel; ha mindenképpen párhuzamot akarunk találni, inkább Genet-re, mint Beckett-re asszociálhatunk (a Borbély által alkalmazott színpadi nyelv amúgy is rokonságban van a francia szerzőével). A következő jelenetben belép a harmadik szereplő, a nőnemű Valaki, ez azonban sem stílusosan, sem tematikai-

di szempontból legérdekesebbek a reflexív (illetve önreflexív) jellegűek, amelyek folyton a színház és a valóság, az ember és a szerep behelyettesíthetőségét juttatják eszünkbe. („Ebben a játékban nincsenek érzések, / mert

már ilyesmi nincs. Magányos emberek vannak, / akik rögtönöznek, csak utánozzák azt, / hogy azt teszik, amit tesznek” - hangzanak Valaki az előadásban többször is ismételt, kulcsfon-

nyos szempontból ezt húzza alá maga a kameraman is, aki hangsúlyozottan nem szereplőként, hanem inkább tárgyiasított mivoltában (ha tetszik: mint objektív) van jelen. A kamera nemcsak rögzíti, de könyörtelenül figyel is célpontját, annak minden rezdülését, a játék minden elemét. Mégis nem annyira elválasztja, mint inkább összemosza a játékot és a valóságot. S ez az, ami miatt maguk a szituációk nem válnak soha igazán drámaivá: részint színház és való világ, színész és szerep nem kerülnek szembe egymással, részint maguk a színészek és a szerepek is felcserélhetőnek érződnek. Mintha a három figurát csak kora és neme determinálná, ebből azonban az általuk felöltött szerepeknek csak kis része következik. Egyébként mindhárman ugyanazt a lírai nyelvet beszélik, szerepeik és mondataik gyakran teljesen felcserélhetőnek tűnnek. Ezáltal a drámai műnem talán legfontosabb (legkevésbé kétségbe vonható) sajátja, az egyes szereplők önazonossága kérdőjeleződik meg.

Kérdés, változtathat-e mind-ezen bármilyen színházi előadás, amelynek ráadásul még egy fontos gyakorlati problémával is szembe kell néznie: a Borbély-líra igen sűrű, telített, első hallásra nagyon nehéz befogadni (az pedig aligha valószínűsíthető, hogy a nézők többsége a szöveg ismeretében érkezne az előadásra). Befogadása így eleve problematikus, hiszen visszalapozni nem lehet; a kulcssomak vélt részeket ugyan elismételgetheti a rendező, de nem akárhányszor, s a szövegmondás sem lassítható a végletekig. Vagyis a mindenkori rendezőnek - jelen esetben Pinczés Istvánnak - egyszerre kellene a szöveg értő befogadását elősegítenie és a lírát színházi eszközökkel drámává transzponálnia. Szerintem csaknem lehetetlen feladat.

Pinczésnek sem sikerül, noha mindkét irányba próbál tenni lépéseket.

Az ontologikus szemléletű, felfejtésre váró, a befogadói értelmezés függvényében életre kelő szövegnek a rendező mindig dilemma előtt áll: vagy megpróbálja saját interpretációját erőteljesen érvényesíteni, sulykolni (miáltal tényleg segítséget nyújthat a nézőnek, ám egyszersmind könnyen szájbarágóssá teheti a produkciót), vagy a szerzőhöz hasonlóan megelégszik a jelzésekkel, a sejtetéssel (támaszkodva így a befogadói kreativitásra, de vállalva az értelmezetlenség, az érthetlenség veszélyét is). Bizonyosan létezik a kettő között egy szűk sáv, ahol egyértelmű, de nem didaktikussá váló jelzésekkel megmutatható egy nem kizárólagossá váló rendezői értelmezés; ezt eltalálni azonban roppant nehéz (a teljes sikerre nem is igen tudnék példát mondani). Pinczés sem találja a középutat, s miután nagyon visszafogott, jelzészzerű megoldásokkal él, és a színészi munkát a kelletténél jobban középpontba állítja, munkáját inkább a másodikként jelzett veszély fenyegeti.

Az előadásból számomra leginkább a képek ereje hiányzik. A Nagy Viktória által tervezett,

tükrök dominálta, mobil és funkcionális díszlet szinte a szerzői alap gondolat metafizikus leképezésének hat, de kevésbé felel meg a textus életre keltéséhez szükséges színpadi hatásmechanizmusoknak. Még az egyes képek is alig-alig válnak szét, mivel a szöveg összetartó nyelvi ereje sokkal szilárdabb, mint azok az esetleges hangulati váltások, amelyeket a dísz-



Szilágyi Enikő és Bakota Árpád (Mátbé András felvételei)

let mozgatása meg tudna teremteni (s amelyek mellel még épp az egyes képek értelmezését könnyíték meg). Félreértés ne essék: nem gondolom azt, hogy a stilizált játékmódot realista díszletkonstrukcióval kellene oldani, s a színre bordélyt, színházat, pszichológiai intézetet stb. kellene építeni. De azt igen, hogy a kép-váltásokkal együtt járó helyzet- és kontextus-váltások jelentőségét valahogyan - akár kiegészítő díszlet- és kellékelemekkel, akár fantázia-dúsabb fénytervezéssel, akár eredeti rendezői ötletekkel - meg kellene mutatni. S ezeken túl, az egyes jelenetekben belül is kevés a képekből kiinduló gondolat. Az egyetlen markáns ellenpéldát Valaki szoborból történő kilépése, meglevenedése jelenti. Így viszont szó szót, vers verset követ, rendkívül kevés hangulati váltással, erős monotonitást létrehozva (amiért akkor is kár, ha az előadás az értelmezési kényszer miatt soha nem válik unalmassá; kivéve persze azt az esetet, ha a befogadó egy idő után feladja a reménytelennek ítélt küzdelmet).

Pedig éppen a színészi játékból, szövegmondásból érezhető, hogy itt a háttérben komoly interpretációs munka zajlott. Aki mindvé-

Árpád és Keresztes Tamás szövegmondására, mimikájára, gesztusaira, az sokat megérthet a szituációkból és a szövegből. Mintha Pinczés a színészvezetésre koncentrálna szeretne volna értelmezését érvényre juttatni; ami annyiban öröndetes, hogy a színészek egy pillanatra sem látszik az a típusú zavar, amely gyakran kiül az aktorok arcára, amikor nem tudják, hogy mit is játszanak; versmondásuk értelmezettnek hat, váltásaik néha tagolják a jeleneteket. Am a plasztikus szövegmondás a monotonia oldására nem alkalmas. A szó önmagában nem tud mindig hatásosan atmoszférát létrehozni. S noha a színészek alapvetően különböző alkatúak, a líra ellenében nem teremhetnek autonóm figurákat. Így a szöveg alapproblematikája (a szereplők identifikációja) nem oldódik meg: gyakran van olyan érzésünk, hogy az adott szöveget a másik színész is mondhatná, s a színpadon éppúgy nem válik érzékelhetővé egy olyan dramaturgia, amely a hagyományos drámai szituációk helyett másképpen drámaiakat teremtené, mint ahogy ilyenre az írott szöveget olvasva sem ismerünk.

Segíthetne még valami kamerával, videóval kapcsolatos ötlet. A szövegből nem egyértelmű, mit szeretne az író a videón látni; a rendező elvileg szabad kezet kap. S noha manapság igen sok előadást látni színházainkban, amelynek így vagy úgy része a videotechnika, kevés példa akad arra, hogy a videó lényeges, meghatározó eleme a produkciónak. Sajnos a [kamera.man] bemutatója sem garantálja a pozitív példák számát. Orosz Dénes ugyan készít néhány igen jó közelít a szereplőkről, de ezt részint csak a színpadi idő kis hányadában teszi, részint vannak kevésbé sikeres kísérletei is. A többi (más idősíkokat megelevenítő) bejátszás meglehetősen fantáziátlan. Pedig a videó arra is szolgálhatna, hogy az egyes képek hangulati háttérét plasztikusan megteremtse, sőt, hogy önálló művészeti alkotásként (filmként) aláhúzza ellentétet, kiegészítse a játékot. Ennek híján marad a tanulság: az interpretációt pusztán a

színészi játékon keresztül érvényesítve, erősebb képi hatások nélkül valószínűleg lehetetlen Borbély alkotását színházszerűvé tenni. Am még ez utóbbi esetben is kétséges, hogy sikerülhet-e lírából nagy munkává drámát faragni.

Az viszont semmiképpen sem lenne jó, ha a színház elvesztene egy drámaíráshoz kedvet érző, tehetséges költőt. Miután a bemutatót hosszú és gondos előkészítő munka előzte meg, elmondható persze, hogy most a szerzőn (is) a sor: neki kellene a lírától kicsit távolodva (a líraiságról nem lemondva) határozottabban

URBÁN BALÁZS

Borbély Szilárd: [kamera.man] (Csokonai Színház, Debrecen)

Dramaturg: Dobák Lívía. Zene: Weber Kristóf. Díszlet-jelmez: Nagy Viktória. Videotechnika: Csizi Endre. Rendezte: Pinczés István.

Szereplők: Bakota Árpád, Keresztes Tamás, Szilágyi Enikő, Orosz Dénes.

BESZÉLGETÉS SZIRTES ÁGIVAL

FÜTTYSZÓ A KÖZÖI ÖRÖMNI

Egy apró hiba az elején meghatározhatja az egész előadást?

– Nem feltétlenül. De tegnap rögtön bevillant: ez most ilyen lesz. Kibillent az önbizalmam, ami pedig ebben a szerepben alapfeltétel. A *Közellenség* másfél óráját jókedvű önbizalommal lehet csak játszani.

– Ez végül is minden előadásra érvényes.

– Nem, nem. Itt, amikor a nézők belépnek a terembe, én már előttük állok kombinéban, harisnyásan, melltartósan... ép ésszel hogy lehet ezt elfogadni? Úgy, hogy azt mondom: „Ez a helyzet, kérem szépen. Es akkor mi van?!” Ha nincs meg az előbb említett önbizalom, mely a szerep gerince, akkor az az előadás számomra elveszett.

– De ez nyilván nem a jelmez miatt van.

– Amiatt van, hogy a rendező megváltoztatta a színész-nézó viszonyt. Nekem, Szirtes Áginak most nincsen menlevelem arra, hogy miután a takarékban elkészültem és

göny, beléphessek egy másik dimenzióba, az előadáséba, és már „csak” szerepként mutassam meg magam. Itt sokkal kiszolgáltatottabb vagyok, mint bármelyik másik előadásban. Az *El-nőknőkben* bemegyünk a színpadra, bekészülünk, a segédrendező szól, hogy „indítom a videót”, aztán felmegy a függöny, és mi ott ülünk a szerepünkben, egy adott előadás burkán belül. Tegnap belép a tornatanárnőm, meglát, jókedvűen odaköszön. En meg csak állok. Utána morfondíroztam hosszan, vajon miért nem köszöntem vissza. Ugyanez történt az előző előadáson: jött Závada Pál író - máskülönben apu könyvének szerkesztője -, na, ő is köszönt. En meg nem tudtam, mit csináljak. Pedig együtt vagyunk ezen a darab szerinti szintértelepen, én, a Kanca, ő meg egy később érkező kecske vagy disznó, akármi állat. Közös a sorsunk, levágásra ítéltünk. El is határoztam, ha legközelebb köszön egy ismerős, hát én visszaköszönök. Persze kérek majd rendezői enedelvt.

Tegnap szerettem volna megnézni a

Köz-

ellenséget a Kamrában. Láttam már az előadást, de arra gondoltam, kellene egy friss élmény, mielőtt találkozunk. Hogy „titkon” kilesslek, valahogy ráhangolódjak a beszélgetésre. Sajnos közbejött valami, és...

... Jó, hogy nem jöttél. Tegnap minden összeesküdött ellenem. Rögtön az első tánc-ban rátolattam a ládára. Jól kezdődik, gondoltam, éppen nézi az előadást a tornatanár-nőm, én meg rátolatok. Nem baj, jön majd a nagy sztepptánc. Kötél a nyakamban, ahogy kell, most megmutatom, gyérünk. Erre fel észreveszem, hogy a kötél beakadt a láda fogantyújába. Hogy lesz ebből sztep? Félálta



- Amikor az Elnöknökben felmegy a függöny, én, a néző egy Grete nevű szereplőt látok, akit egyébként, tudom, Szirtes Ági játsszik. Amikor a Közellenségben a helyemet keresve meglátlak, kinek is köszönök oda?

- Szerintem neked, nézőnek először az jut eszedbe, „Jé, ott áll Szirtes Ági kombinében!”. Azt hiszem, itt a két játékmód közti lényegi különbségről van szó. Grete éppúgy én vagyok, mint a Kanca. De Greteként álarc mögé rejtőzhetek. A Közellenség elején nincs hová bújni. En állok ott, és ezt vállalni kell.

- Az utóbbi esetben a rendező, Schilling Árpád és az író, Tasnádi István által tudatosan választott másfajta, közvetlenebb színész-néző viszonyra épül a színházcsinálás. Úgy tapasztaltam, hogy ez még a Kamra bátrabb, szabadabb megnyilvánulásaihoz szokott közönségét is zavarba hozza. Vajon köszönhetek? - bizonytalankodom a belépésnél, ahogy te is azon morfondíroztál, viszonozd-e a megszólításokat. Szerettem ezt az előadást, de azt tapasztaltam, hogy ez a színész-néző zavar az egész előadáson végigvonul.

- Ez így van. Olyan helyzet, mint amikor egy ember folyamatosan túl közel jön hozzád, és te automatikusan hátrálni kezdesz. Ez az előadás is túl közel megy. Van, aki ezt hagyja, sőt, nyitottan fogadja, van, aki hátrahököl és bezár. Ezért is fontos az én jókedvű önbizalmam. „Itt állok bugyiban meg kombinében. Nem baj, ne törődjetek velem!” Ha én így tudom őket megszólítani, ők is könnyebben velünk jönnek. De ha én belül hebegek: „hát igen, most mit csináljak... ezt osztották rám... tudom, nem nekem való, öreg is vagyok, meg énekelni se tudok...” - akkor a néző se tudja, mit kezdjen ezzel a helyzettel. „Énekelni nem tudok! Na és?! Negyvennégy éves vagyok, a partnerem huszonnégy. Tessék. Vagy elfogadjátok, vagy nem, kész!” Nehéz volt idáig eljutni. Nagyon nem szerettem ezt a fajta indítást, egyáltalán, a néző közvetlen megszólítását. „Ezt én nem bírom, úúúúúúú!” - mondogattam egyfolytában a Süsünek (Schilling Árpádnak - a szerk.). Ő meg csak mosolygott a bajsza alatt. „Hisztizik a művész” - gondolhatta magában. Aztán lassan elfogadtam ezt a helyzetet, most már izgat, mit kezdek magammal, hogyan oldom meg az adott estét. Amikor sikerül, az valódi boldogság, hiszen az előadást nagyon szeretem.

- Ketten vagytok ilyen sajátos helyzetben: a velünk együtt a színterlepen várakozó két ló. Partnerednek, Fekete Ernőnek is ugyanilyen gyötrelmes út vezetett ama bizonyos jókedvű önbizalom megtalálásához?

- Nem tudom. A próbák kezdeti szakaszában - amit gyűlölök - mindenki küzd az életéért. En ilyenkor még nem vagyok „beszélő viszonyban” senkivel.

- Mit jelent neked a „kezdeti szakasz”?

- Az első négy hetet. Az ötödik már olyan... átmeneti, a hatodiktól pedig élvezem a munkát.

- Magyarországon általában nemigen hosszabb a próbaidőszak hat hétnél...

- Hát igen.

- Több a gyötrelmem, mint az élvezet. Hát persze. Az ötödik héten kezdek valamit kapiskálni, néha eszembe jut, „talán nem is utálok annyira ezt a szerepet”. A hatodik héten: „Megvan! Sutty, klassz!” Jó esetben ez történik.

Á, dehogya. Amikor az ember lenn van a kút mélyén, márpedig minden induláskor lekerül oda, halálosan reménytelennek tűnik, hogy valaha is kijuthat onnan. Jár-e arra valaki, ledob-e egy kötelet, egyáltalán, mi lesz velem, itt fogok megdöglenni a kútban?! Szóval semmiféle garancia nincsen arra, hogy új-ra feljuthatok a felszínre. Az olvasópróbán még látok reményt. A rendező felolvassa a szöveget, én meg ámuldozom: „Jé, ez milyen jó darab! Es milyen jó az én szerepem is!” A visszaolvasásnál, amikor már én olvasok, kezdődik az elbizonytalanodás: „Húha, nagyon messze van ez tőlem, nem is értem, mi-ért pont rám osztották ezt a szerepet... a többiek is milyen rosszul olvasták fel. Mi lesz itt?!” A rendelkezőpróbán még van segítség: „Majd a díszlet, igen, az majd segít, aha, milyen izgalmas a tér, ki tudja...” De aztán zuhanok lefelé: már kéne tudni a szöveget, sőt, játszani kéne, segíteni a többieket! A rendező mondja a magáét, én meg csak tehetetlenkedem. Úgy kell tenni, mintha játszana, átél-ne az ember, közben semmit nem érez, sem-mit nem tud. Rémes.

- Ilyenkor mi ránt ki a bajból? Egy véletlen történés a próbán? Egy jól elkapott instrukció?

- Mindig más. Benne vagyok egy folyamatban, amiben észrevétlenül otthonosabbá válik az életem. Egyszer csak megtanulom a szöveget, automatizmussá válik, ugyanez történik a többiekkel, aztán érzékelem, hogy ők már „játszanak”, ez talán a legnagyobb húzóerő. Kezd érthetővé, sajátomná szervülni az, amit addig megfogalmazatlanul éreztem. A főpróbahéten már magamagától működni kezd a szerep. Kellenek hozzá a meg-váltó, ihletett pillanatok is, amikor felcsillan valami. Sinkó Laci mondta a Boldogtalanok próbáin, hogy őt egy bizonyos mondat fogta meg. Huber Vilmos mondja: „Utánam ugrál-tok, mint a békák!” A Közellenségben engem már a szereposztás is megsegített. A próba-táblán ezt olvashattam: Kanca - Szirtes Ági. Már jó, gondoltam. Nő! Ezzel én nagyon meg voltam elégedve. Nem érdekelt engem, ló vagy nem ló, tyúk vagy liba. KANCA. Nő. Ez a szerep ennyi. Nem kell, úgymond, élet-utat bejárni, nem kell zsigereket tépően fájni, mint a Három nővérben, egyszerűen az első pillanattól az utolsóig nedvdús nőnek kell lenni.

- Női szerepek sorát, mi mást, játszottad eddig is: Vilma a Boldogtalanokban, Tonka a Galóczában, Irina a Három nővérben, Szása a Platonovban...

- ... a Henschel fuvarost is említjük meg.

- ... Szevics Aranka a Mauzóleumban, Grete az Elnöknökben és így tovább. Miért olyan különleges ez a Kanca?

- Az ember öregszik. Negyvennégy éves, azt gondolja, mindjárt csengetnek neki, na még egy picit nő játszhat. NOT, csupa nagybetűvel.

- Az a tény, hogy este játszol - és hogy mit játszol -, mennyire határozza meg a napodat? Beköltözik-e például a Kanca az az-napi „civil” létezésedbe? Ezzel kelsz, vagy elég az öltözöben ráhangolódnál?

- Már egy héttel előbb elkezdődik a szorongás: hú, a fene egye meg, felszedtem három kilót, ezt le kéne adni az előadásig. Persze nem adom le, sőt, most ősszel még rá is hízok. Mint a macskáim. Nem baj, ezt betudom a Hold járásának vagy a Föld keringésének.

- Ma, néhány óra múlva a Portugálban játszol.

- Az más. Az lubickolás. Ma nem kell erőszakot tenni magamon. Lehet rosszakodni. Így vagyok az Elnöknökkel is, de ott igazán koncentrálnak kell lenni. Forogjon a nyelvem, vágjon az eszem, kipihent és kihegyezetten érzékeny legyek egyszerre... Az Elnöknök a legnehezebb előadásom jelenleg. A Portugál könnyű. Gyertünk sarazni! - ennyi.

- Ezeknek a különbségeknek, gondolom, nincsen közük a szerepek minősítéséhez. Az általam látott előadások alapján azt gyanítom, mindhárom figurát - Kanca, Grete, Icuka - szereted.

- Igen, így van. Csak éppen különböző módon kell rájuk készülni. A Portugálra például elég hatra bemennem, az Elnöknökre fél hatra érkezem, a Közellésnégnél már ötkor az öltözőben matatok. Különböző időtartamokra elnyújtott állandó rituálé: kávé, ásványvíz, smink... az ember lassan beletöri magát a gondolatba, hogy most ezt fogja játszani.

- Ahány szerep, annyiféle ráhangolóadás, annyiféle nap. Márpedig mostanában sokféle, egymástól nagyon különböző szerepet játszol - melleleg mindet a Kamrában. Az említettek kivül benne vagy a Periclesben és a Mauzóleumban.

- Igen, a napban valamiképpen benne van az esti szerep. Valamiért mindig szorong az ember. Vagy mert nehéz a feladat, vagy mert a nem létező önbizalmamat próbálom összekaparni, vagy mert nem lelem örömet az adott szerepben. Egyetlen biztos pont van: a szorongás. Illetve a Portugál kivétel. Az tényleg könnyű esti rosszakodás.

- Pedig itt is hihetetlen koncentrációra van szükség, Icukát, ezt a szétesett személyiséget hajszálpontosan kell összeraknod. A bicikkel felborulni, az alól egy életutat bejárva kikászálódni - precizitást követelő frenetikus bohócszám.

Rövid időkét töltök a színpadon, tehát a legkisebb pontatlanságon is elcsúszhatok. Bezuhanok, majd alig veszek levegőt, már kinn is vagyok a takarásban. Etlilik háromnegyed óra, és újra bezuhanok. De ugyanonnan kell folytatni, ahol félbehagytam.

- Hogyan telik ez a háromnegyed óra? A kérdésem arra vonatkozik, hogyan tudsz odakint az adott, aznapi előadás közegén belül maradni.

- Kezdek ott kucorgok, és nézem oldalról az előadást. Két jelenés között pedig Bán Jani öltözőjébe szoktam beülni, ő menetleveleket ír, szöszmötöl, ha szól hozzám, jó, ha nem, úgy is jó. Csibukolgatunk, elvagyunk. Közben megy a műsorhang. Nem olvasok újságot, nem beszélgetek a műszakkal kinn a büfében. Ennyire nem léphetek ki, mert akkor már nem tudnám magam vissza-lapátolni az előadásba.

- Mikor lehet igazán kilépni? Ha már a felkészésben benne bújnak az aznapi próba vagy előadás, mikor lehet teljesen elszakadni a színháztól, a színészi létezésétől?

- Még nyáron sem igazán. Önfeledt, szabad pillanatok talán csak akkor adódnak, amikor az állatokkal foglalkozom. Bár akkor is... akkor is figyelek, raktározok. Ahogy egy macska viszi az életét, abból sok mindent át lehet fogalmazni a színpadra. Az idők folyamán ösztönösen arra kondicionáltam magam -



zel -, hogy állandóan résen legyek, figyeljek. A képek, az élmények lesüllyednek az emlékezre iszapjába, aztán ha szükség van rájuk, felszínre úsznak vagy kikotródnak, láthatóvá válnak. Egy-egy látékintetet például lehetetlen elfelejteni. És ezt nem azért mondom, mert most a Kancát játszom. Lehet, hogy az a tekintet a Portugál Icukájának szemében vagy éppen egy Csehov-szerepben bukkan majd fel.

Amennyire egy nem színész érthet egy színészt, értelek. Mégis: öt nagyon különböző, szélsőséges karaktert játszol ebben az évadban - honnan „úsznak fel” ezek a karakterek? Hiszen te, Szirtes Ági nem vagy pont ilyen.

- Dehogynem.

- Ott van például Szevics Aranka, józsefvárosi proli kurva a Mauzóleumban.

- Az ember olyan, mint egy írógép. Az Isten pötyög a billentyűkön, a betűk rákerülnek életünk papírosára, és adott esetben csak előhúzzuk ezt a papírt. Mindenféle betű és a betűkből mindenféle szó ott van rajta. Például ez: „Szevics Aranka”.

Odáig ez rendben is van, hogy a betűk rákerülnek a papírosra. Ezért tudom felismerni Szevics Arankát, amikor ott látom a sarkon vagy a Kamra színpadán. De én magam, ellentétben veled, ezt nem tudom, nem is akarom megmutatni. Mi hajt egy színészt, hogy

ilyen sorsokat mutasson meg a színpadon?

- Amikor pályát választottál, talán nem volt benned akkora szeretetehség, mint egy színészben. Nem akartál magadra figyelmet erőszakolni. Szeretetehség. Ez mozgat bennünket. Figyelmet koldulunk.

Felszínes tájékozottsággal ugyan, de semmi okom azt feltételezni, hogy gyermekként te ne lettél volna szerető.

- Szeretve voltam, igen. Csakhogy. Volt egy apám, akit halálosan imádtam - és aki soha nem volt ott, velem. Vagy ha mégis, akkor rövid, lopott időkre. Ez nekem kevés volt. Kevés volt, hogy láthattam színházban vagy filmben. Ott is az apámat láttam, nem pedig Szirtes Ádámot, a híres színészt. Amikor meghalt a 39-es dandárban, akkor nekem az apám halt meg, nem pedig a mittudoménmilyen Gyurka.

- Meg tudtad itélni, milyen színész?

- Nyilván nem. De ha most megnézem a *Megszállottakat* vagy a *Talpalatnyi földet*, azt mondom, hogy a világ legnagyobb színészét, az egyetlen színészét látom. Abszolút elfogultan azt mondom, számomra ő volt a színészkirály. Egy kicsi szerepet játszott az *Egyásra nézve* című filmben. Megborzongok, ahogy felidézem egy-egy szemvillanását. Micsoda színészi tudás, micsoda élettapasztalat van benne! Ezt én soha az életben nem fogom utolérni.

- Visszatérve az eredeti kérdéshez: az ő távolléte nem indokolhatja azt a hatalmas szeretetehséget, amire hivatkoztál.

- Anyu, hálátlan szerepkörben, ott volt mellettem. Azzal a magától értetődő, hétköznapi törődéssel, ami által volt uzsonnám, vasalt ruhám, meleg ebédem. Ezt egy gyerek természetesen veszi. De az én Istenem valahol messze járt. Magányos voltam, az iskolában nem szerettek, elkényeztetett színészgyerekeknek tartottak. Dehogyis voltam én az! Nem találtam igazi barátokra, és a könyvek-be menekültem. Igyekeztem kizárni a valóságot, beleúsztam valami kreált világba. Csak abban ne kelljen lenni, amiben vagyok.

- Meglep, amiről beszélsz. Felszínes benyomások alapján, de a pályád kezdeti szakasza szerint is azt gondolná bárki: íme, egy egészséges, ártatlan, mosolygós, kapcsolatokban gazdag lány.

- A filmek, a tévéfilmek igencsak félrevezetőek voltak. Belül nem voltam én olyan ép és kerek, amilyennek látszottam. Belül kétség, önbizalomhiány, kívül ártatlanság, mezei virágság... A Nemzetibe kerülve Ascher Tamás örömmel élt ezzel az ellentmondással a *Jövedelmező* állásban.

- Aschernél maradván: Irina a Három nővérben vagy Szása a Platonovban éppen azon a folyamaton megy végig, amelyben

a kis tudatlanka, sugárzóan helyes lánykából-feleségekéből érett és bölcs, igaz, végérvényesen szomorú ember lesz.

– De hát mindenkit így szemlélünk: az első, felszínes benyomás után, ha igényesek vagyunk, és jobban odafigyelünk, kiderülhet, hogy semmi sincs pont úgy. Az idő is érlel bennünket. Nem akarom azt mondani, hogy soha nem voltam tudatlan mezei virágszál. De hát eltelték évek, sőt évtizedek. Az ember egy idő után lemond sok mindenről. Egyre hasonlatosabb lesz a köhöz, az ásványhoz. Es egyre szabadabb lesz. Hogy van ez? Minél kevesebb a vágy, annál szabadabb az ember?



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

Micsoda ellentmondások ezek! Van egy kedvenc mesém, olasz népmese, elmondom röviden. Beteg a király, a világ összes tájáról egybegyűlnek az orvosok. Az egyik kisüti, hogy csak akkor gyógyulhat meg, ha egy boldog ember ingét ráhúzzák. Keresnek mindenféle boldognak hitt embert: szerelmezt, tudóst, gazdagot... az ingüket sorra ráhúzzák a királyra, ám az nem gyógyul. Egyszer aztán kint járnak a szőlőben, és gyönyörű fütyyszót hallanak. Na végre! Az lehetetlen, hogy az a valaki, aki ilyen szépen fütyül, ne lenne boldog. Végre meggyógyul a király. És valóban, ez a fütyös ember boldog. Csak éppen nincsen neki inge. Hát ennyi a mese. Rímel erre egy Csehov-novella, amelyikben valaki fogadásból hatalmas vagyonért bezárkózik évekre, aztán egy pillanattal a győzelem előtt előjön. Önként veszt, mert ott benn, bezárva, egyedül mindent elnyert, amit ember elnyerhet. Az *Alexandriai négyes* egyik alapgondolata is ez: mehatsz városról városra, bejárhatod a világot, az otthon te magad vagy. Magad rendelkezel önmagad felett, és annál boldogabb vagy, minél több mindenről tudsz lemondani.

– Az „ásványi létezésben” megszülető tárgyilagosság, bölcsesség a vágyak reduká-

lását, a takarékra állított életet is jelentheti.

– Amikor itt a falu szélén felépített kis házacskámból elindulok nap nap után játszani, és látom a kecsketulajdonos szomszédasszonyt, ahogy üldögél a fűben a gyerekével meg a pulikutyájával, és bámulja hosszan a mezőt, akkor sokszor irigylem. Nem biztos, hogy ugyanaz engem is boldoggá tenne, mégis irigylem. Minden végtelenül ellentmondásos, nem? Mindenesetre errefelé tartok: próbálok, játszom, aztán hazajövök és olvasok, vagy bámulom a mezőt. Beérem azzal, ami van.

– Hová lett a szeretetvágy?

– Most már valahogy másképpen van.

ütöm le. A teljesítmény minimuma a pontosság. A többi csak ezután jöhet. Es akkor még mindig ott van az a kicsi, megfoghatatlan finomság, amitől egyik este elszáll az előadás, a másikon meg nem. Hogy ez mitől van?! Mindenesetre a mi dolgunk mégiscsak az, hogy fegyelmезetten, koncentráltan „letornázzuk” az előadást. Úgy, ahogyan az adott rendezővel azt kidolgoztuk.

– Az „adott” rendező a te esetedben - túlzással persze - mindig más. Jelenleg öt darab - öt rendező: Lukáts Andor, Schilling Árpád, Zsótér Sándor, Máté Gábor, Ascher Tamás. Korábban Dezoteux, Strinsko, Ha-

László Bátony, László Manna, Zoltán Békai Gábor, Székely Gábor... Jó ez a sokféleség, vagy hiányzik az a valaki, aki felesküdt rád?

– A válasz most is csak ellentmondásos lehet. Szerencse, hogy ennyi kiváló rendezővel próbálhattam. Ascherral pedig a *Jövedelmező állástól az Elnök-nőig* többször is. De irigyeltem Básti Julit, aki mégiscsak Ascher egyik fő színésznője volt, miközben a színészek többsége engem irigyelhet, hiszen mégiscsak kivételes szerencse, hogy ennyi - és ennyi-féle! - nagyszerű rendezővel hozott össze a sors. Nem lazíthattam, nem ülhettem le, nem érhettem be azzal, amit tegnap valakivel elértünk, mert jött egy másik, másféleképpen megszólaló ember. Mindig nulláról kellett kezdeni, mindig össze kellett kapnom magamat. Ez a helyzet újraszüli a félelmet és az önbizalomhiányt, és ez nem jó, de valószínűleg alapfeltétele annak, hogy meghaladjuk önmagunk. Amikor már azt hinnéd, újabb energiákat tudsz előcsiholni valami rejtett, számodra is

ismeretlen tartalékból. Az ember sokkal többre képes, mint amit elképzelsz magáról.

– Az önbizalomhiány egyeseket begör-csöltet, megbénít.

– Csakhogy én egy dacos paraszt vagyok. Csak azért is felúszok, és életben maradok. Csak azért is. Ebben segített a sport. A művészi torna. Ott megtanultam, hogy talpon kell maradni. Nem ilyen egyszerű dolog ez persze. Van, aki beszorított helyzetben összeszedi magát, van, aki feladja. Hogy ennek mi a magyarázata, azt én nem tudom. Eszembe jut Svarci bácsi, az úszóedzőm. Első úszóleckeként bedobott egy kétfontost a picit, meleg vizes medencébe. Hogy hozzuk azt fel. A gyerek gyanútlanul lemegy a víz alá, Svarci bácsi meg rááll mindkét talpával. Áll és vár. A fulladás küszöbén aztán felengedi a gyereket. Ha annak nincs ehhez humora és talán veleszületett szívóssága, soha többet be nem teszi a lábát az úszóudba. Első lecke - soha nem felejttem el -: az embernek életben kell maradnia. Nem? Szerencsém volt, hogy ezt gyerekként megtapasztalhattam. Meg kell maradni. Ennyi. Ez különben nagyon elő-

Nem ordít bennem a vágy, hogy nézzenek, szeressenek. Inkább a magam örömeire játszom. Igen, örömeimet lelem a munkámban.

– Mit, melyik pillanatot? Hiszen az első négy hetet nem szeretted...

– ...leginkább azt a pillanatot, amikor elvégzek valamit. Kitűzöm magamnak, hogy ma húsz méter kerítésből tíz métert lefestek - ezt nem csak úgy mondom, hisz most csináltattam a kerítést -, és le is festem. Akkor jó. Előadás után is ez a jó. Ha azt mondhatom, „na, ma nem is játszottunk olyan rosszul!”. Játék közben is jó néha, de a legjobb utána. Már hogyha valóban jól játszottunk.

– Ezt te magad el tudod dönteni?

– Lehet, hogy nagyképűnek tűnök, de ennyi tapasztalattal már ritkán téved az ember. Jó közönség volt, megtaláltuk a tempót, jól figyeltünk egymásra, összedolgoztunk, mint az artisták - nem esett le senki.

– Az artistánál látom a három szaltót, látom, hogy elkapja egyik a másikat.

– A színpadon is láthatod, ha jól figyelsz. Ugyanúgy összekapaszkodunk, mint egy artistacsapat. Ez az alapfeltétel. Nem hátrálok a lábába, nem kezdem rosszkor a táncot, jól adom fel a labdát a másiknak, és az övét is jól

ÚJVIDÉK ÉS

CSABADRIA

Ha van színháztípus, amelyre fellebbezhetetlenül érvényes a jelenidejűség elve és igénye, akkor a politikai színház az; s ha van színháztípus, melynek művészi színvonalát talán a legjobban veszélyezteti az élet közvetlen, felismerhető jelenléte, akkor éppen a publicisztikától sen idegenkedő politikai színház az. Erre a szétválaszthatatlan kettősségre nincs más magyarázat, mint az, hogy a politikát alapfokon a napi események éltetik, a színház pedig, ugyancsak alapfokon, a pillanatban él, annak a pillanatnak a művészete, amelyben a napi eseményeket otthonról, az utcáról magával hozó közönnyel találkozik. Mindkettő, bár másként, mégis ugyanarról szól: az életről, még hozzá úgy, ahogy az adott előadás közönsége azt megéli.

Hogy milyen szorosan összefügg egymással színház és politika, azt nemcsak a színjátszásnak a politikai színházzal egyidős világtörténete, hanem - többek között - a vajdasági magyar színjátszás utóbbi tíz évének alakulása is tanúsíthatja. Szinte egy időben azzal, hogy Jugoszláviában megnőtt az utca politikai szerepe, létrejött az első olyan (Ovidé-

ne pontos időbeli megfelelést keresni a térségben lejátszódó események és az előadások között; az összefüggések mégis nyilvánvalók. Azt, hogy 1989 áprilisában Újvidéken Ibsen drámáját, amelyet korábban hol *A nép barátja*, hol *A nép ellensége* címmel játszottak, itt az eredeti címnek (*En folkefiende*) megfelelően, *A hazaáruló* címen mutatták be, éppen úgy magyarázhatják a nem sokkal előbb lejátszódó utcai események, az úgynevezett „joghurtforradalom” szervezett műtárgyai, amelyek révén az új politikai garnitúra átvette a hatalmat, s a nagyszerb eszme jegyében mindjárt meg is szüntette a tartományok autonómiáját, mint a rendező, a zágrábi Zeljko Orešković radikális szövegmódosításai és egész koncepciója, amelyet az említett események leleplezésének szándéka vezérelt. A szándék jogosságát hamarosan újra igazolta a június végén több százezres, ugyancsak szervezeten szállított tömeg előtt tartott gazdasági nagygyűlés, ahol a hatszáz évvel ezelőtti rigómezei vereséget győzelemként ünnepelték, s amelyet az éppen tíz éven át tartó kül- és belháború kezdetének szoktak

(credo quia absurdum) eligazítással közreadott bomba-drámáját, Újvidéken pedig a Diákszínház adta elő a *Romeo és Júlia* gyűlöletdrámává redukált változatát, ugyancsak nem függetlenül a politikától és a közállapottól.

Az újvidéki Ibsen-dráma, illetve a szabadkai Hubay- és az újvidéki Shakespeare-előadás között kerekén tíz év múlt el. Ez idő alatt mindkét városban több olyan előadás is készült, amelyek részben vagy teljes egészében a politikai színház kategóriájába sorolhatók, nevezetesen Újvidéken a három Mrožek-mű (*Károly, Rendőrség, Emigránsok*) mellett Molière *Amphitryonja*, Csokonai *Az özvegy Karnyónéja*, Brechtől *a Kurázszi mama* és *a Koldusopera*, a Voškovec-Werich-Ježek szerzőtriótól *A bolond és a hóhér*, illetve a Beckettből s Lebovícából mixelt *Az ezredik játszma vége*, Szabadkán pedig, a Kosztolányi Dezső Színházban, illetve a Népszínházban a két Mrožek-mű (*Strip-tease* és *Örvendétes esemény*) mellett Viantól *A birodalom-építők avagy a Schürz*, Kiss Iréntől *az Álmodtam egy várost*, Kincses Elemértől *az Éa*



Háborús Kurázszi mama Újvidéken (Branislav Lučić felvétele)

ki magyar előadás, amely már egyértelműen politikainak mondható; és még a koszovói háború utolsó napjaiban is készült politikainak nevezhető színházi előadás. Tévedés lenne azonban ebből arra következtetni, hogy a két magyar színház a tíz év politikai eseményeivel szinkronban politizál, hogy az előadások a történesekkel párhuzamosan, azok-ra reagálva készültek, ezért hiábavaló is len-

nevezni (joggal). A koszovói háborút lezáró békenyilatkozatok előkészítésével szinte egy időben, illetve azt követően, hogy a nyilatkozatokat aláírták talán még meg sem száradt rajtuk a tinta -, két olyan előadás került a közönség elé, amely ugyancsak a politikai színház kategóriájába sorolható. Szabadkán mutatták be Hubay Miklós *Te Imre, itt valami ketyeg* című, „hiszem, mert képtelenség”

a nap Seneca felett, Dejan Dukovszkitól *a Puskaporos hordó*, Deák Ferencről *a Határtalanul*, Dimitrisz Kehaidiszról *a Tavli*, Ariel Dorfmantól pedig *A halál és a lányka*.

A fenti jegyzékből az álkisebbségi Kiss-művet, a hatalom és az értelmiségi viszonyának örök kérdését jó drámai érzéssel tematizáló Kincses-művet, a cseh trió paraboladrámáját, az izgalmas dél-amerikai bosszúdrá-

mát (*A halál és a lányka*), valamint a Beckett- és Lebovič-egyfelvonásosból össze szerkesztett, az említettek közül előadásként is talán a leginkább figyelemreméltó jelenet-sort azért kell mellőzni, mert általánosságban, elvontan politizálnak, s így nem illenek teljes mértékben az utóbbi évek kifejezetten politikai, a balkáni térségben zajló háborúkkal összefüggésbe hozható előadások közé. Ezek a bemutatók közelebb állnak azokhoz a



Fejes György és Fischer Károly a Határtalanul című szabadkai előadásban (Augustin Juriga felvétele)

régebbi, egyszerre általánosan és ugyanakkor magunkra vonatkoztatva is politizáló előadásokhoz, mint például a háborúellenesség drámai ösváltozataként ismert Arisztophanész-mű, a *Lüszisztraté* (1991, rendező: Vidnyánszky Attila), Görgy Gábor két tragikomédiája, a fegyver birtoklásával változó hatalmi helyzetek fonákságaira épülő jellemabszurd, a

Komámasszony, hol a stukker? (1988, rendező: Csiszár Imre), illetve a háborús nyereszkesedés történelmi abszurdja, a *Fejek Ferdinándnak* (1933, rendező: Soltis Lajos) vagy a vajdasági Gobby Fehér Gyula egzisztenciális és kisebbségi alapkérdéseket feszegető kisvárosi története, *A hajó* (1989, rendező: Soltis Lajos), hogy csak néhány, a '89-es politikai változás előtti meg utáni évekből való újvidéki előadást említsek. (A szabadkai

előadásokat szándékosan mellőzöm, mivel a ristíci „politizálás” számomra már ekkor is gyanúsán beazonosíthatatlan volt, s végig az is maradt.)

A vajdasági magyar színjátszásban tehát korántsem volt ismeretlen a *politizáló* színház, ám a *politikai* színháznak nevezhető direkter forma lényegében az újvidéki Ibsen-bemuta-

tóval jelentkezett, s a műsort jelentős mértékben csak 1996-tól kezdve határozza meg.

Tévedés lenne azt hinni, hogy Željko Orešković az országos vezetés vagy éppen valamelyik konkrét vezető leleplezése céljából rendezte s szabta át Ibsen társadalmi drámáját. Ez az előadás a félrevezetett tömegről szólt, amely a mindenkori hatalom feltétel nélküli kiszolgálójává lesz, vagyis a hangsúly áthelyeződött: Stockmann helyett a tömeg lett a főszereplő. Az újvidéki előadás a tömeget (egyáltalán nem függetlenül az éppen ebben a városban kezdődő, majd hamarosan országossá váló irányított tüntetésektől!) a szerző szellemében „minden morális társadalmi skorbut” melegágyaként, tény-szeteként ábrázolta. Ennek a szándéknak megfelelően húzta meg a rendező az öt felvonást egy részre, s rövidítette felére a játék-időt, észrevehetően sietve a nagyjelenet, a negyedik felvonásbeli szónoklat, illetve az utána következő pusztítás ábrázolása felé. Ibsen drámája így egyszálúvá egyszerűsödött, afféle sarthe-i bölcséleti tézisdrámává vált, s dramaturgiai logikája jelentős károsodást szenvedett. Fel kellett áldozni az orvos családi életének több mozzanatát, illusztrációvá vékonyult a feleség és a lány szerepe, elmaradt az újságírók becstelen átalakulásának kidolgozott ábrázolása, sőt a két testvér, az orvos és a hatalmi pozícióját féltő polgármester konfliktusa is halványabb lett. De ennek árán az előadás félelmetesen ábrázolta a tömeg vandalizmusát, s ezzel hihetetlen módon felvillanyozta a nézőket, akik addig soha nem tapasztalt módon váltak az előadás cinkosaiává.

Kétségtelen, hogy a rendezői koncepció a drámbeli szónoklat televíziós közvetítésének ötletén alapult, amely azonban időszerep ellenére óhatatlanul megfosztotta a főszereplőt attól, hogy a drámairodalom egyik legnagyobb monológját élőben adhassa elő. Másfelől viszont mégis az előadás csúcspontja lett a csúfosan végződő közszereplés utáni jelenetsor: míg az orvos lakásán a feleség és a gyerekek a lassan halomná összedobált ruhák, bőröndök, tárgyak között botladoznak - a rendtelenség mintegy megelöllegetzi a lakást ostromló tömeg vandalizmusát -, a képernyőn a macskával kegyetlenkedő egerek ismert rajzfilmsorozatának epizódjai láthatók, majd elfogy a kép, ahogy a tömeg is mindig eltűnik, miután elvégezte a piszkos munkát, hozzásegítette a hatalomra törőket céljuk eléréséhez, és csak a havazó képernyő fénye villog. A rajzfilmsorozat bejátszása kétségtelenül tüneményes ötlet volt: nemcsak a drámát „mondta el” három perc alatt, hanem évekre előre megjósolta azt, ami országos szinten bekövetkezett.

A következő évek újvidéki és szabadkai bemutatói ugyanakkor nem a napi politikai eseményekről szóltak, hanem egyfelől az általános közérzetről, a bizonytalanságról, a szorongásról, a félelemtől vagy épp rettegésről, másfelől pedig azt a mentalitást mutatták be, amely a valóság eltorzulását lehetővé tette.

Ez az áttételesség érthető, hiszen az eseményekre közvetlenül reagáló művek megszületéséhez idő kell, a vajdasági magyar drámaírók pedig éppen nem arról ismertek, hogy ujjukat a történelem ütőerén tartják. A két, pontosabban három színháznak be kellett érnie egyetlen új politikai tárgyú vajdasági magyar drámával, Deák Ferenc *Határtala-*



Törköly Levente és Szilágyi Nándor a szabadkai Puszkaporos hordóban

nul-jával (bár máig nem értem, miért mellőzték Tolnai Ottó Kolozsvárt díjazott *Könyök-kanyarát*), de a fordítások esetében sem jobb a helyzet, jöllehet a szerb drámairodalomban, ahogy kivált a belgrádi színházak műsorából látszik, több olyan alkotás kapott nyilvánosságot, amelyet felismerhetően az időszerű politikai események ihlettek; ezek közül azonban csak a macedón Dejan Dukovszki *Puskaporos hordója* került magyar színpad-ra, a kísérletezőbb hajlamú Kosztolányi Dezső Színházban. S talán itt említhető a görög Dimitrisz Kehaidisz *Tavlija*, amelynek szereplői a szabadkai előadásban nem albán, hanem bácskai magyar menekültek.

A többi, politikai jellegű szabadkai és újvidéki előadás, mint már utaltunk rá, régebbi (Moliére, Csokonai) vagy modern klasszikusok nyomán készült; az utóbbiak közé tartozik Brecht, Vian, Mrozek, valamint Orwell is, akinek *Állatfarmját* a Tanyaszínház nevű nyári főiskolás társulat mutatta be. A listán pedig Mrozek öt művel, Brecht kettővel szerepel, nem véletlenül. Mindkét szerző felvonások helyett helyzetekben, illetve jelenetekben gondolkodik, s kevésbé ügyel a lélektani és jellemábrázolásra, az aprólékos motiválás-ra vagy a cselekményépítésre; műveik fölöttébb alkalmasak olyan élethelyzetek szimulálására, melyekben az egyes ember történeténél fontosabb az a közeg, amely az egyén viselkedését, közérzetét meghatározza. Továbbá ez a drámai élethelyzetekből építkező dramaturgia jobban tűri a (jobb híján) publicisztikainak nevezhető, harsány, mondhatni, agresszív, sőt militáns játéktípust, amely a lélektani árnyalás helyett a primer érzelmeket veszi célba; nem csoda hát, hogy találkozott a vajdasági rendezők (Soltis Lajos, Hernyák György, Kovács Frigyes, Péter Ferenc) amúgy is kultivált, elmélyülés helyett a külsődleges teatralitást szorgalmazó stílusával.

Hogy a rendezők ebben a helyzetben miért nem a hatalom torzulásait legerőteljesebben ábrázoló Shakespeare drámáit fogalmzták színpadra, azt a legvilágosabban az újvidéki Csokonai-előadás magyarázza meg. A vajdasági magyar rendezők kitűnően értenek egy-egy helyzet színpadra szerkesztéséhez, ám annál kevésbé a nagy ívű szerkesztéshez, az összefüggések kidolgozásához. A Hernyák rendezte *Az özvegy Karnyóné* Lázárának ábrázolásából kiderült, hogyan lehetne ezt a szerb boltoslegényt viselkedése, szó-használatára révén maivá tenni (Szilágyi Nándor játékvál ezt remekül érzékeltette), ám a figura ennek ellenére éppen úgy kívül maradt a történeten, mint a punkra vett két gavallér, Tiptopp és Lipittlotty is. A vénasszony vagyonára ácsingózó fickók filmeken látható, hamisítatlanul mai párviadalt vívnek, bunyó-jelenetük azonban nem épül be szervesen az előadásba, megmarad látványos, de értelmetlen betétszámnak.

Még inkább megérthetjük az Újvidéken és Szabadkán az elmúlt tíz évben született politikai jellegű előadásokat, ha a négy Mrozek-bemutatót vesszük szemügyre. A sorozat 1993 végén az Újvidéki Színházban kezdődött, a *Károly* című egyfelvonásossal.

Minden Mrozek-mű egyszerre reális és abszurd. Reális, hogy az Unoka szemorvos-hoz vezető gyengén látó nagyapját. Abszurd viszont, hogy a Nagyapának azért kell a szemüveg, hogy felismerhesse Károlyt, és



Péter Ferenc és Szorcsik Kriszta *A halál és a lánykában*

utána lepuffantsa. Miért? Csak. Illetve azért, mert Károly. S a Nagyapa ki akarja irtani a károlyokat. Hogy kik a károlyok? Nem tudni, de a Nagyapa, amint szemüveghez jut, holtbiztosan felismeri őket. Miféle tulajdonság a károlyosság? Nem tudni, de mindenképpen másságot jelent; idegen a Nagyapától, aki csőre töltött puskával jár-kelel s kémlel már vagy húsz éve, és idegen a Nagyapa unokájától is, aki még csak kést hord, de idővel biztosan lesz puskája is, s akkor majd ő (is) keresni fogja a károlyokat, irtja a károlyosságot.

Ha a metaforaként felfogható történet azt sugallná, hogy kiléptünk a valóságból, sietve közlöm, a látszat csal: valójában nyakig süllyedtünk a valóságba. Abba, amelyikben a vajdasági magyar néző él(t), abba, ahol annyi másféle ember (károly) van, s ahol mindenki egyebet sem tesz, mint keresi a saját károlyait, hogy lepuffanthassa őket. Az vi

szont, aki találkozik a károlyokra vadászókkal, hogy a bőrét mentse, mentesüljön a károlyosság vádjá alól, a károlyvadászokhoz szegődik, beáll a sorba, feljelent, kelepccébe csal. Mint a Mrozek-jelenet Szemorvosa, aki miután a Nagyapa és az Unoka őt károlyllyá nyilvánította, s le akarta löni gyorsan talál maga helyett egy másik károlyt...

Ez a történet az egyre fokozódó (elsősorban szerb) nacionalizmus körülményei közt, a másság iránti tolerancia hiányának, sőt a másság kiváltotta gyűlöletnek a légkörében szinte köznapi ismerős volt a vajdasági magyar néző előtt; számára az előadás az évezred utolsó évtizedében fellángoló fasizmusról szólt, s azokról, akik ennek az örületnek a kiszolgálóivá lettek.

A Hernyák rendezte előadás elementáris erejű volt. A rendező tudta, hogy fölösleges a közönséggel cinkosan összekacsintani, hogy,

ugye érti, itt róla van szó. Célszerűbb továbbá, ha a színészek nem mímelnék, hanem a lehető leghitelesebb formában gyakorolják a vandalizmust. Féljen a néző, ahogyan fél este a tévé előtt, a nagyhangú népszónokokat hallgatva/nézve, ahogyan fél az utcán, ha esti órán hazafelé igyekeznek, vagy az autóbusszon, ha nem a Nagypapa és az Unoka nyelvén szólal meg.

Az előadás sajátos színfoltja a Szemorvos, akit megfélemlítenek és beszerveznek, s aki buzgalmában teljesen kivetkőzik emberi mi-

rátész egy lapáttal: a Szemorvos (Mezei Zoltán) tükör előtt próbálgatja a küzdősportokat idéző agresszív gesztusokat - a remek ötletet semlegesíti a közhely.

Újvidék után Szabadka is Mrožek-művet választott, mégpedig a Károllyal rokon jelle-gű *Strip-tease-t*, amelynek rendezője, a színész Káló Béla talán Hernyáknál is merészebben politizált. Nála az egyén és a hatalom konfliktusa nem maradt elvont; azzal, hogy a két Ur megalázásában a láthatatlan hatalmat képviselő két kesztyű helyett az

is mozgatják, méghozzá valaki a nézőtér első sorából (talán mi, a közönség?), az irányítót felmenti a felelősség alól.

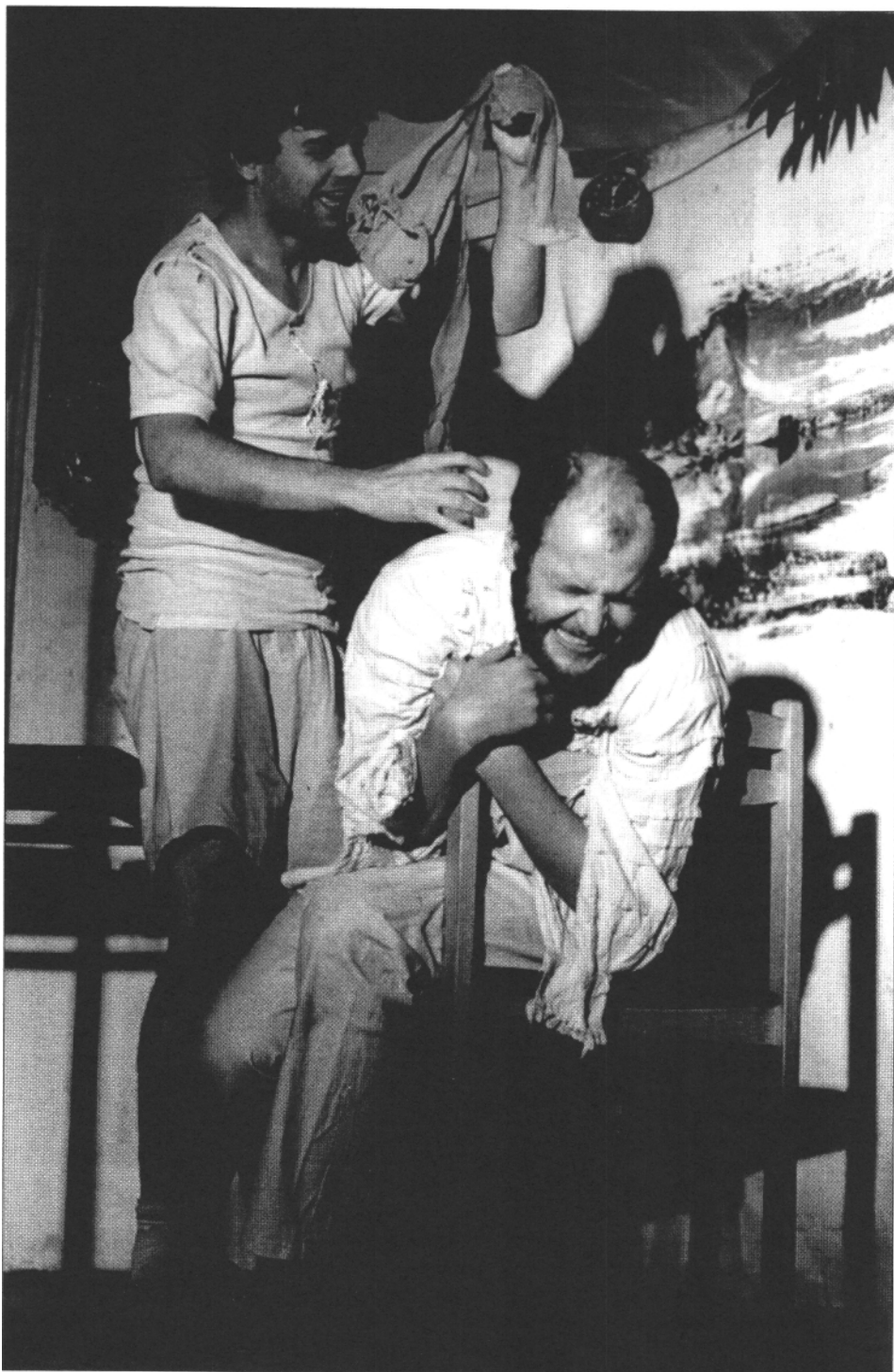
Ezután ismét Újvidék vette át a stafétabotot. Megint csak Hernyák rendezésében, de ezúttal politikailag teljesen steril előadásban láthattuk a mrožeki ösabszurdót, a *Rendőrséget*. Most derült ki, hogy az abszurd önmagában meglehetősen semmitmondó; a hatás érdekében értelmezni kell, sőt, legalább néhány jelzesszerű megoldással helyhez s időhöz kell kötni. Hernyák, a remek *Károly* után, ezt elmulasztotta. Az előadása azt a látszatot keltette, hogy a rendezőnek az örök s mégis mindig időszerű témáról legföljebb annyi a mondanivalója, hogy a rendőrök meglehetősen korlátoltak, s egy-egy ötletük visszajára fordul(hat).

A váltás rendje szerint Mrožek ezután ismét Szabadkára költözött, majd visszatért Újvidékre, ám ezúttal Szabadkán szenvedett fiaskót, s Újvidéken volt sikere.

Az *Örvendetes esemény* színpadra állítását (rendező: Kovács Frigyes) félreérthetetlenül aktuálpolitikai szándék ihlette. A Férj, a Feleség s az őket terrorizáló Öregúr (a férfi apja) történetéből afféle balkanizált abszurd lesz azáltal, hogy az anarchista Jövevény és az Öregúr tilalmának kijátszásával született Csecsemő az előadásban a szerbiai valóságból jól ismert erőszakos lakáskisajátítóként jelenik meg. Nemritkán fordult elő, hogy hirdetésre vagy más ürüggyel érkeznek, miután szemrevételezték a kiszemelt lakást, az éj leple alatt betörőként visszatértek, s fegyverrel vették birtokba békés polgárok otthonát. Erről szól(na) ez az előadás. Csakhogy az indító jelenete - elsősorban a lakás éjszakai szemrevételezése - kidolgozatlan, nehezen kapcsolható a későbbiekhez, s nem szolgál kellő eligazítással a zárójelenet sem, amelyben a Csecsemőről kiderül, hogy katona. Emellett az egész előadás túl harsány; a rendezés valószínűleg abból a tévhitből indult ki, hogy az agresszivitást csak hangerővel és széles gesztusokkal lehet kifejezni.

Az *Emigránsok* című libikókatörténet az Újvidéki Színházban a majd' negyedszázaddal korábbi megjelenítéshez képest most nem a gazdasági, hanem az értelmiségi emigráns sorsáról szól, nyilván nem függetlenül attól, hogy az utóbbi tíz évben nem a kétkeziek, hanem inkább a szellem emberei, tudósok, művészek, filozófusok, műszaki értelmiségiek, orvosok emigrálnak, mert a tudományos és művészi munkát megnehezíti a nincstelenség, valamint a szellemi szabadság és függetlenség hiánya. Az előadás, melyet rendezőként Hernyák György és László Sándor jegyez (AA: Csernik Árpád, XX: Balázs Aron f. h. - mindketten kiválóak), nem politizál olyan direkt módon, mint az eddig említett Mrožek-produkciók, de azzal, ahogyan a jelzett emigrációs problémát tematizálja, s közben azokról a körülményekről is szól, amelyek között a szabadság ellehetetlenül, mégis egyértelműen politikai jellegűvé válik.

Abban a világban, amelyben a politika az élet meghatározó tényezője, természetes módon kapnak helyet Brecht-művek is a színházi műsorban. Az sem véletlen, hogy ott, ahol háborúk zajlanak, éppen a *Kurácsi mamát* játsszák, s ahol a köz- és magánkerölcs olyan mértékben devalválódott, mint az utóbbi években Szerbiában, ott a *Koldusopera* fel-



Káló Béla és Péter Ferenc a *Tavliban*

voltából. Egy remek jelenetben, hogy időt nyerjen, egy légyre kezd vadászni, majd magával ragadja a vadászszenvedély, és amikor végre megfogja a legyet, elborul az agya: élvezettel tépi ki a rovar lábait, és diadalmas tekintettel gyűjti meg a papírt, melybe a legyet csomagolta. Kár, hogy a rendező még

Urak fölött lebegő keretben levő Portré játssza az irányító szerepét, megtestesül a hatalom, sőt a Portré maszkja félreérthetetlenül pontosítja is, ki a modell. Sajnos, ennek az előadásnak a vége sem problémátlan. Amint az előadásról írva (SZÍNHÁZ 1997. 4.) kifejtettem, a rendező azzal, hogy jelzi, a Portré

tétlenül a repertoárba kívánkozik.

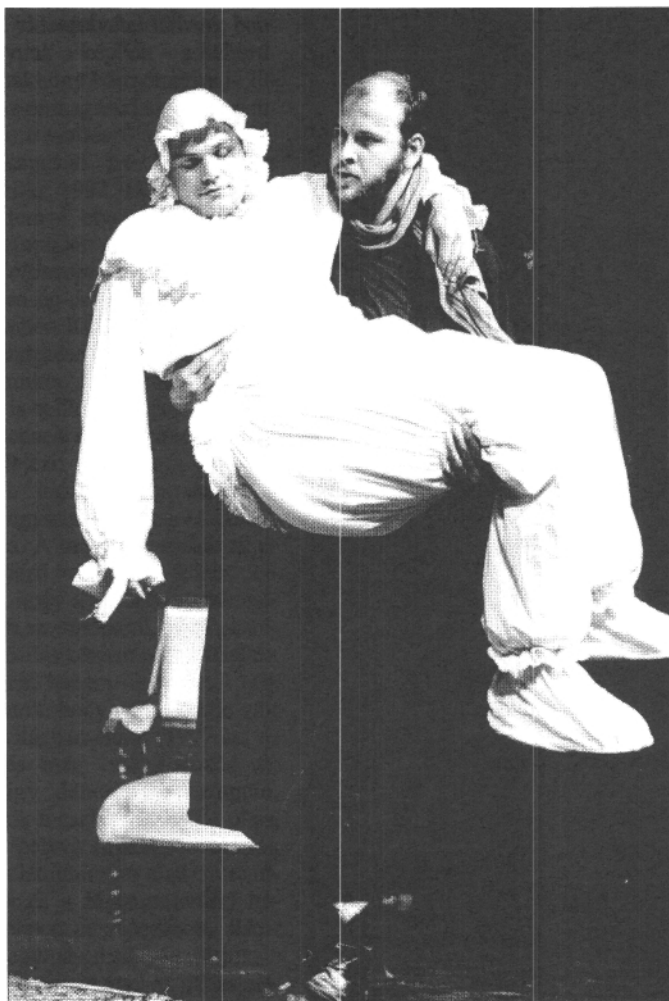
A Soltis Lajos rendezte *Kurázi mama* nyilvánvalóan nemcsak általában a háborúról szól, hanem azt a háborút dolgozza fel, amely 1992-ben éppen a Balkánon zajlott. Már az előcsarnokban videózó, tolokocsis rokkant katorával találkozunk a nézők. A katona később a színpadon is feltűnik: mindent és mindenkit rögzít, s közreműködése eredményeként a közönség nemcsak szemtanúja, hanem szereplője is lesz a történeteknek: miközben a színpadon Brecht háborús drámája zajlik (amely arról szól, hogy a háborúban mindenki vesztes, de elsősorban a kisember), a színpad fölött a rólunk, nézőkről készült video felvétel látható; benne vagyunk a képben - a háborúban. Csakhogy bármennyire jó ötlet ez az önmagunkkal való szem-besülés, a vetítés amint az előadás kapcsán írt kritikámban (SZÍNHÁZ 1992. 12.) részletesen kifejtettem - elvonja figyelmünket a színpadon zajló előadásról.

A *Koldusopera* egyértelműen a becstelenség drámája. Ezt aktualizálja Robert Kolar 1997. évi újvidéki rendezése. Az előadás utójátéka, amikor a színészek bolondingnek is beillő, bő csíkos rabruhában jelennek meg, félreérthetetlenül kifejezi: ez az erkölcstelen, korrupciós, hazug világ, melyben élünk, egyszerre börtön és bolondokháza. A művészi munkának és a környező valóságnak közös „érdeme”, hogy a különben szakmailag több szempontból is kifogásolható előadás közben nem a hibákra figyelünk, hanem óhatatlanul arra gondolunk, hogy mi is efféle zárt börtönvilágban élünk (1997 óta ez az érzés még csak fokozódott); ugyanúgy dühöng a korrupció, burjánzik a csalás, röpköd a pénz, mint a pelyva (miközben milliók élnek a létminimum alatt), a rendőrfőnök és a főgengszter(ek) hasonlóképpen puszipajtások, akkor is, ha egymást csúnyán átejtik, s akinek fegyvere van, az gátlástalanul rabol(hat), gyilkol(hat). Ehhez a naprakész valóságképhez a rendező merész utójátékot illeszt a nagy vezérről, aki az említett börtön-bolondokháza-jelenetben az intézmény igazgatójaként lép színre, karján élete párjával, akinek hajában szép sárga virág virít, és az elégedett pár jószágos mosollyal (s a már-már országos szállóigévé vált mondattal: én is szeretlek beneteket) nyugtázza, hogy mily önfeledten játszanak a bentlakók, akik viszont mint jó bolondok és rabok tudomásul veszik, hogy jó a főnök, megértő, elnéző velük (velünk) szemben, s lám, játszani is enged.

Az újvidéki Brecht-előadás egyértelműen azt a közegjel ábrázolja, amely évek óta lehetővé teszi a gyűlöletet, a törvényteleniséget, nem ismeri a másság iránti toleranciát, s vak-ságában az állatnál is kegyetlenebbül pusztít, öldököl.

A tíz év politikai jellegű előadásaiban kivétel nélkül tetten érhető ez a közegábrázolás, ha a szemszög változik is. Míg a szabadkai Vian- (A *birodalomépítők avagy a*

Schmürz), illetve Mrožek-bemutató (*Örvendetes esemény*) közös képben láttatja azokat, akik gyámoltalan, tehetetlen magatartásukkal lehetővé teszik, szinte provokálják az agresszív, militáns viselkedést (nem véletlen, hogy mindkét történet a gyengék távozásával, pontosabban menekülésével végződik!), addig Dejan Dukovszki jelenetsorában (A *puskaporos hordó*) a militáns oldal kap hangsúlyosabb szerepet, mindenekelőtt a Törökly Levente alakította Angele (angyal?) félelmetesen sötét gonoszsága, elvetemültsége révén. A felemásra sikeredett, nem egy jelenetében kidolgozatlan előadás (rendező: Péter



Káló Béla és Péter Ferenc az *Örvendetes esemény* című Mrožek-darabban (Dusa Gábor felvételei)

Ferenc) alapvető hibája, hogy a gonoszságot, a kegyetlenséget belső ellenpontozás nélkül, túlságosan direkt módon mutatja fel (a darab belgrádi előadását számos groteszk ellenjáték fűszerezte, amitől csak hitelesebb lett a rosszra fogékony emberi tenyészet ábrázolása). Mindamellet ez a bemutató már előkészítette, mondhatni, felvezette azt a két előadást, amely a következményeket is feldolgozta: a *Határtalanul-t* (rendező: Ljubomir Draskić) és a *Tavlit* (rendező: Ilija de Riska).

Deák Ferenc drámai riportázt (SZÍNHÁZ 1997. 7.) írt a háború hatására deformálódott szerb férfi tragédiájáról, aki a nacionalista propaganda hatására szembe fordul családjával, magyar feleségével, gyermekeivel, a harctérre is elmegy, hogy végül, amikor nyomorék lesz, felismerje tévedését. Ekkor merül(het) fel benne az öngyilkosság gondolata, bár az sem elképzelhetetlen, hogy rendőrgyógyoló végez vele, amikor eszmélését köve-

tően hangos szóval megátkozta a „béke angyalát”, aki tragédiáját (és mások tragédiáját) okozta. Szokatlanul szókimondó, kemény szöveg ez a vezércikkyszerű dráma, nem hibátlan, akárcsak az előadása sem, egészében mégis felbecsülhetetlen színházi és politikai gesztus, egyszersmind a vajdasági magyar politikai színház mindenképpen legfontosabb teljesítménye.

A *Tavli* két szereplője, a kokain hatására hiperaktív fantasztává váló Péter Fecó és a regényét írogató, hasonlóképpen fantaszta Káló Béci (a színészek civil nevükön szólítják egymást) bácskai magyar menekülteket elevenít meg. Noha sorsuk alakulásába - a Deák-dramával ellentétben - a háború inkább közvetve szól be-le, tragikomikus hányatottságuk, létbizonytalanságuk egyszerre valós és jelképes; a Balkánon és peremvidékeken naponta milliószor megismétlődő kisembersors az övék. Ez a kiszolgáltatottság, megalázottság visszatérő mozzanat a vajdasági magyar politikai színház elmúlt tíz évének előadásaiban. Csodálatos intuícióval érzett erre rá Verebes István az *Amphitryon* újvidéki előadásában. A színpadon megjelenik egy Otthontalan is a családjával, akik csak úgy „ott vannak” a történetben, járnak-kelnek, teszik a dolgukat, de valójában fogalmuk sincs, miféle csúnya játékot űznek a hatalmuktól elbódult istenek. Otthontalanék mindent látnak, de semmihez nincs semmi közük, csak csodálkoznak, néznek szótlanul, mint a moziban.

A vajdasági magyar színjátszás tehát nem rettent meg a valóság kihívásától, merészen, becsületesen politizált. Megtalálta a módját, hogy az életben történetekre a maga eszközeivel reagáljon, felismerte, hogy politikai színházat csinálni egy adott pillanatban nem érdem, hanem kötelesség.

Ha kifogásunk lehet, az az előadások stílusát, művészi színvonalát illelheti. Mintha a rendezők s nyomukban a színészek is megelégedtek volna a háborút ugyan kétségte-lenül megidéző, de művészi szempontból felszínes, kidolgozatlan militáns, agresszív stílussal. Való igaz: itt most a színház másról szól, mint különben. Ugyanakkor a színház, szóljon bármiről, elsősorban mégis művészet, s nem publicisztika. Az, hogy új hermeneutikai helyzet alakult ki, amelyben mindent másként olvasunk, másként nézünk, és mindenben önmagunkra, pillanatnyi helyzetünkre ismerünk, még nem mentesít a megnyilatkozás művészi igényessége alól. Lehetséges persze, hogy csak az idő sürgetett, s a körülmények kényszerítő hatásáról van szó; mint ahogy az is lehet, hogy ez a rendezőgárda éppen ennyire képes. Ez azonban majd a háború elmúltával szükségyszerűen bekövetkező újabb színházi profilváltás során fog kiderülni.

GEROLD LÁSZLÓ

TAVASZÜNNEPEK

KORTÁRSUNK, SZTRAVINSZKIJ



Sámán: Vati Tamás

A Sacre du printemps (Tavaszi áldozat) a lassan tegnappá távolodó XX. század egyik - ha nem a - legjelentősebb muzsikája, amelyik véglegesen felforgatta a tánczenéről vallott korábbi elképzeléseket. A mű 1913-as párizsi ősbemutatóját vad és viharos tiltakozás fogadta, hiszen a Champs-Élysées Színház páholyaiba zsúfolódó tollas-gyémántos-frakkos közönség keccses és kifinomult táncosokat, rafináltan erotikus jelmezeket és andalító zenei folyondárokot, érzelmes keringőket és tízes mazurkákat várt. Sztravinszkij macacsul ismétlődő ritmusai, egymásba torlódó rövid zenei motívumai, a hangzás barbársága riasztóan „csúnya” volt a Chopin és Debussy, Weber és Schumann, Rimszkij-Korszakov és Cserepnin muzsikáihoz szokott füleknek. Es a látvány! Oh, borzalom! Befelé fordult, „csámpás” lábak. görcsbe rándult testek.

szögletes karok, csoszogás és dobogás a követhetetlen, de démoni erejű ritmusokra. Ez nem tánc, hanem merénylet a művészet, a jó ízlés ellen - harsogták -, holott nem történt más, mint hogy Nizsinszkij, a koreográfus hűségesen követte mestere, az Orosz Balettet 1909 óta éppen Párizsban diadalra vivő Fokin új esztétikáját: a koreográfusnak minden balettnél a tárgynak „legjobban megfelelő új mozgásformát” kell alkotnia, ahelyett, hogy a már bevált mozdulatok lomtárában kotorászna. Roerich, *a Tavaszünnep* tervezője és librettistája pedig ezúttal az archaikus kor emberáldozatot követelő termékenység rítusát álmodta színházzá, ami a balett apollói nyelvén megközelíthetetlen volt. Ezért Nizsinszkij sem tehetett mást, a tagadás attitűdjét válaszította: a klasszikus balett kánonját elvetve földközeli mozgásokkal. „termé-

szetes” lábdobogásokkal, a tömbök feleselgető lépkedéseivel, gyors csusszanásokkal, apró felugrásokkal idézte fel az archaikus szertartást. *A Sacre* nevű kísérletet a klasszikus iskolán felnőtt Nizsinszkij nagyon megszenvedte, a balettek előadásában kiváló kollégái gyűlölték - hiszen nem táncolhattak, hanem mozogniuk kellett! -, a közönség pedig kifütyülte. (Sztravinszkij is csak a hangos bukást követő évben lett elégedett a muzsikával, amikor egy koncerten végre [!] „a publikum figyelmét nem vonták el a színpadi képek...”) Vagyis *a Sacre* zenéje a korabeli színpadi táncművészet lehetőségeihez képest túl korán született: az éteri, a harmonikus, a kiegyensúlyozott és emelkedett kifejezésében utolérhetetlen klasszikus táncmatéria nem önthette formába a démoni, eksztatikus, orgiasztikus, barbár rítust. (A „dionüszoszi”

táncforma, a modern tánc pedig ekkoriban éppen a születés állapotában volt.)

A balett, majd később a modern tánc több jeles koreográfusa - Massine-tól Millossig, Hortontól Wigmanig - már a csúfos bukást követő évtizedtől kezdve megpróbálta színpadon újrafogalmazni a csábítóan és megkerülhetetlenül „tornyosodó” muzsikát. Korszakos sikert mégis csak a következő, a háború után induló fiatalabb koreográfusnemzedék egyik géniusza, a zenéhez friss szemmel közeledő Maurice Béjart aratott a Tavaszünneppel. Béjart - éppen negyven [!] éve - sutba dobta a librettó utalásait a szláv régmúltra: „Azt gondoltam, hogy a tavasz-nak semmi köze ahhoz, hogy öreg orosz parasztkok egy fiatal lányt bámulnak... Az aztán végképp feldühített, hogy halállal végződött a mese... a zene éppen az ellenkezőjére utalt” - írja. Nem vetette el viszont a zene sugallta őserő megjelenítését, csak ezt nem egy rekonstruált archaikus cselekedetben vélte teatralizálhatónak. Béjart a Férfi és a Nő életet adó egyesülésének misztikumává tágította a „csípők, öklök, hirtelen felvetett fejek” táncát.

Béjart balettje „kortársunkká” tette Sztravinszkij *Sacre-ját*. S bár azóta is számtalan koreográfia született e muzsikára, hasonlóan elementáris, egyszerre muzikális és originális persze kevés. Az egyik legnagyobb, Pina Bausché - melyet a nyolcvanas években mint idejétmúltat megtagadott, majd azért időről időre saját maga rehabilitált -, Béjart koreográfiájának eszmei ellentéte: Béjart-nál a *Tavaszi áldozat* a nagybetűs ÉLET diadalmas örökkévalóságának himnusza, Bausch-nál a nagybetűs (női) SORS letaglózó változatlanóságának kényszerű elfogadása.

Az utóbb. két évtizedben feltűnően megritkultak a *Sacre* színrevitelei. Mindent elmondtak volna róla/vele? Nem hinném. Sokkal valószínűbb, hogy véget ért egy színházi korszak, a végigkomponált zenék, az egységes történetek, a lineáris táncdramaturgia periódusa - akár a balett, akár a modern tánc vagy az évtizedek óta harmadikként a színpadra lépett néptánc nyelvén íródjanak is a kompozíciók. Bizonyos alapvető polarítások - mint az absztrakció és expresszivitás, az abszolút tánc és a táncszínház - ugyan változatlanok, de ebben a törmelékessé hullott világban nehéz érvényes helyet találni Sztravinszkij káprázatosan hangszerelt, ellenállhatatlanul dübörgő ostinatóinak. (A néhány legújabb, „posztmodern” kísérlet - mint Paul Tayloré és Richard Alstoné - nem is a monumentális, hangszeres változathoz fordult, hanem a zorgoraátíráshoz.)

A Budapesti Őszi Fesztivál heteiben most egymás közelébe sodródott a *Tavaszi áldozat* két eltérő szemléletű és formavilágú, bár csak négy év különbséggel született változata. Bozsik Yvette erősen teatralizált megoldása mintegy újra ráterhelte a muzsikára azt a régészeti kelléktárat, amely az ősbemutató óta teljesen lekopott a darabról. Marie Chouinard - a kar adai táncélet Bozsikhoz hasonlóan extravagáns személyisége - pontosan az ellenkezőjét tette: minden archaikus utalástól mentesen teremtett egyfajta ősi, az „idők kezdete”-szerű pillanatot.

Bozsik Yvette érdeklődése a táncirodalom múltja iránti nem most nyilvánult meg először. Már A *villik* is a romantikus balett egyik legpoétikusabb alapművét, a *Giselle-t* idézte meg, anélkül azonban, hogy a koreográfus



akár az eredeti zenét, akár a librettót akár csak nyomaiban megőrizte volna. Szuverén kortársi vízió volt ez a szegedi előadás egy romantikus témára. Később Bozsik sorra fedezte fel magának a modem tánc nagy lázadó asszonyait, Isadora Duncant és Mary Wigmant, továbbra is a konkrét művek vagy stílusok imitálása nélkül. A legendás előadóművészek előtt tisztelgő szólókat egy hírhedt művész kultikus művének - Vaclav Nizsinszkij *Egy faun* délutánjának - parafrázisa követte, azokkal a groteszk színekkel át- meg átszöve, amelyek olyan összetéveszthetetlenül egyedivé teszik az utóbbi évek Bozsik-opusait. Ehhez járult még az a „pimaszság” is, hogy a faun és a nimfák témát variálva Bozsik az eredeti zenét és koreográfiát mintegy betétként beleszötte a darabba - holott olyan autonóm zenével, amelyet nem az ő felkérésére írt a szerző, a Bartók-estet kivéve sosem kísérletezett. Bartók Béla *A csodálatos mandarinjáról* - amely a század tánczenéinek másik megkerülhetetlen csúcsa - a koreográfusnak volt személyes és hitelesen színpadra tett látomása, míg *Tavaszi áldozat*-produkciója zavarba ejtően kiérlelt. Nem állítom, hogy felületes, sőt. Legfőként a tudományos ismeretek zilált halmaza uralja a színpadot. Van itt minden - többféle halottkultusz-tól munkatáncig, vegetációs ünneptől révülő számánig -, amit az archeológia és az etnológia kínálhat, csak hogy mindez mégsem áll össze színházzá.

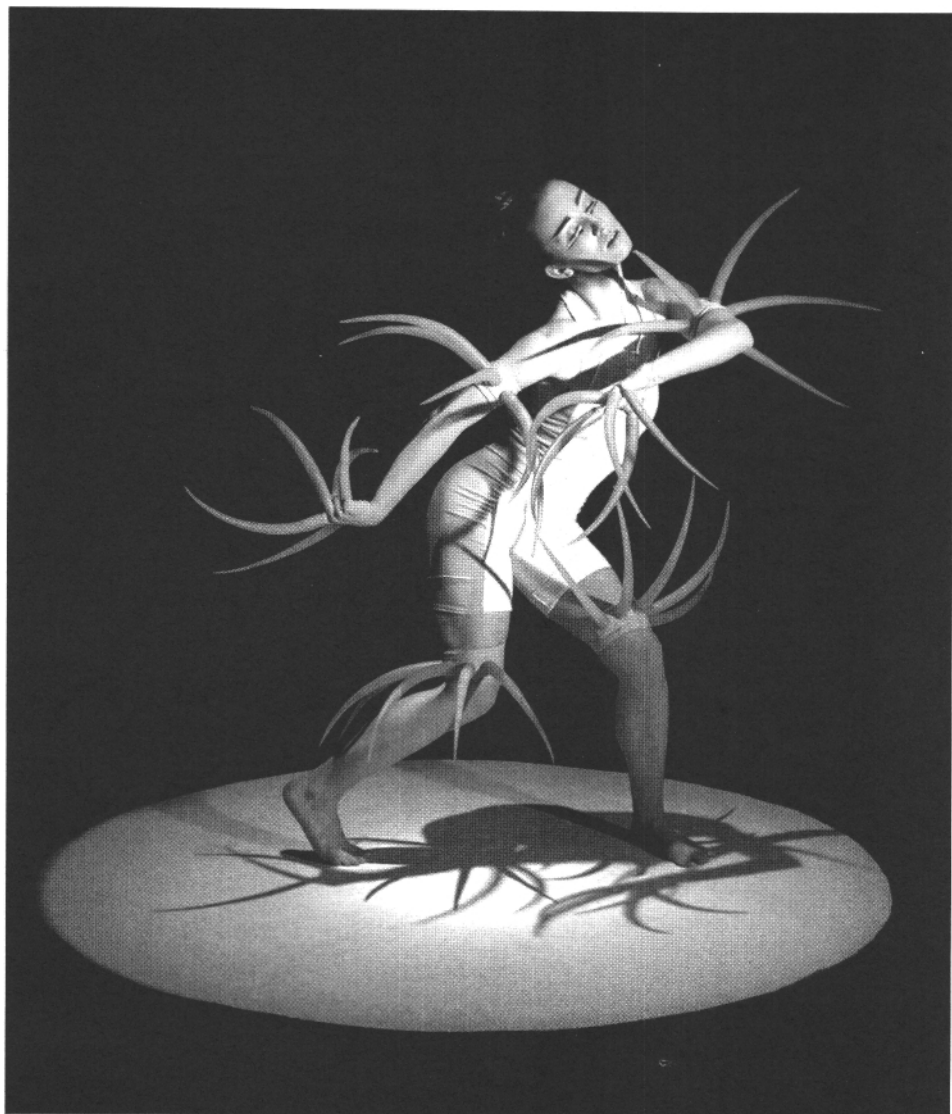
A zenemű első képe - *A föld imádása* - koreográfiailag és dramaturgiailag egyaránt megoldatlan. A lányok, majd fiúk csoportja hol a mindenkori ártatlan ifjúság, hol a Roerich-féle „szláv” ösök és szüzek csapataként mutatja fel - a zenei tételek szerint mechanikusan váltakozva - a legkülönfélébb mozgáskészleteket Bauschtól Mojszejevig, ám ezek egyike sem szerveződik olyan homogén stílussá, amely megeremthetné azt az egyszerre archaikus és kortárs közeget, amelyből aztán ki-nöhetne az életbe s egyben halálra táncoltatás sajátos szertartása. Mert valójában ezt készíti elő az első kép, a Bozsik játszotta összűz élet-re varázslását, majd halálba magányosodását.

A második jelenet - *A nagy áldozat* - koreográfiailag jóval egységesebb a korábbinál, Bozsik Yvette erőteljes előadói jelenléte is megemeli, mégsem feledtetni, hogy a mű végül adós maradt mind a kiválasztottság gondolatának, mind a nagyszerű zenének az interpretációjával.

Az áldozat, a kiválasztottság témája Marie Chouinard-t sem foglalkoztatta a *Tavaszi áldozat* színpadra állításakor, de ez az ő esetében törvényszerű. Hiszen bár a koreográfus kanadai, munkái az amerikai posztmodern táncos-gondolkodásmódról tanúskodnak. Azt vallja ugyanis, hogy a tánc elsősorban kinetikus művészet, még ha tradicionálisan színházi terekbe járunk is táncelőadásokat nézni. Ezért

indul ki, s nem érzelmek, emberi karakterek és relációk, helyzetek gesztikus-mimetikus-táncos felidézésére vállalkozik, hanem a test lehetséges és már-már lehetetlen mozgástományait kutatja. S e New Yorktól Nepálig, Berlinton Bali szigetéig terjedő, azaz a kortárs és az ősi mozgások világát egyaránt bebarangoló személyes tapasztalások eredményeként formálódott ki mára az az originális mozgásnyelv, amelyen azután sorra születnek a jellegzetes Chouinard-koreográfiák. (Erről a többnyire alig követhető folyamatról, az egyéni stílus kialakulásáról adott érdeklletes képet az Őszi Fesztiválon látható másik Chouinard-előadás, a Trafóban játszott *Szólók 1979-1999* című est. Ritka merészség egy érett alkotótól, hogy korai, művészileg régen maga mögött hagyott darabjait is vállalja, holott épp ez mutatta meg, honnan - tudniillik a hetvenes évek minimalizmusától és performance-aitól - jutott el mai önmagáig.)

Marie Chouinard a mozdulat határtalanságának nyomába szegődő utazásai során különböző táncokat akart tanulni, végül azonban a gondolkodásmódja változott meg. „Ha csak egyetlen kultúrán belül maradsz, nem tudod tökéletesen feltérképezni a testedet!” - összegezte személyes tapasztalatait. S miután legfontosabb impulzusait az ősi hagyományokat még elevenen őrző kultúráktól kapta - ahol „mellesleg” a táncos az emberi és isteni közötti ősi és örök közvetítő -, talán ezért is ragadta magával Sztravinszkij eruptív muzsikája, holott a *Tavaszi áldozat* előtt soha nem koreografált olyan zenére, amelyet ne az ő elképzeléseihez írt volna régi munkatársa, Rober Racine. Chouinard-nak sikerült Sztravinszkij partitúráját lényegében zenei s nem színházi olvasatban megragadnia. Chouinard is rövid, néhány ütemes táncmotívumokból s ezek egymás sarkában rohanó, fejlesztés nélküli ismétléseinek alig felfogható, mégis átütő hatású rendjéből építi fel kompozícióját. Még csak távoli utalás sincs nála semmiféle történetre, de maga az anyag megformálása mégis a folyamat, a valahonnan valahová élményét kelti. Hiszen a zene megszólalása előtti csaknem tíz percben a mozdulatok és zajok szinte a kozmoszból - a mozdulatlan-ságból és a némaságból - sarjadnak, majd az elszigetelt, a térben elszórtan, de szimultán zajló pózok, formátlan porzékölások és viharos gyorsaságú mozgások lassan formát kapnak, a meghatározhatatlanul, átláthatatlanul kavargó anyagból lények artikulálódnak: a mitikus káosz és a teremtés titokzatos gesztusa idéződik meg, a nemlét létbe fordul. A koreográfia éppen olyan „darabos...”, mozaik-szerű..., egészen különös, lázasan izgató és felkorbácsoló”, mint amilyennek Bartók hallotta a *Sacre* zenéjét. S a kortárs táncnak ez a nem az expresszivitásra és a kifejezésre, nem a „színháziasságra”, hanem a mozgás - zenétől és vizualitástól mégsem független - autonómiájára törekvő irányzata is úgy szervezi anyagát, hogy mellérendel és összetorlaszt, ismétél és halmoz, lemondva a zenei fejlesztés - és analógiája, a színházi történetmesélés - sokféleképp kimunkált, de egyaránt érvényét



Marie Chouinard a kanadai *Le Sacre du Printemps*-ban

ANNA KARENINA PÁLYAUDVAR

A SZENVEDÉLY VÉGE



A négy szerelmespár

A Közép-Európa Táncszínház legutóbbi bemutatója akár egy matematikai képlet: Anna Karenina a köbön, szorozva négygel... Lev Tolsztoj alapműve nyomán Nagy András készített - az ő kifejezését idézve - dráma-graffitit *Anna Karenina pályaudvar* címen 1988-ban, s ennek alapján Énekes István koreografált most egy olyan tánckölteményt, melyben négy Anna szólaltatja meg a hősnő érzelmeit. A vállalkozás több mint vakmerő (megjegyzem, már Nagy Andrásé is az volt), ám örömmel jelenthetem: sikerült! Ez a táncszínpadi átírat éppoly létjogosult, mint Nagy Andrásé, mert éppúgy nem csorbul benne az eredeti mű lényege, mint amabban. Annyi történik csupán, hogy ráközelít(enek) Anna, a hősnő alakjára, arra a lelki-fizikai folyamatra, mely benne szerelme különböző stációin lejátsszódik.

Mivel a táncjáték nem Tolsztoj, hanem Nagy András műve nyomán készült, tanácsos egy pillantást vetnünk az utóbbira, illet

ve annak viszonyára az eredeti műhöz, hogy rálátásunk legyen a táncmű forrásaira.

Nagy András kiemeli az eredeti regényszövevényből azt az egyetlen szálát, melyet a leglényegesebbnek tart (egyébiránt maga Tolsztoj is): Anna és Vronszkij szerelmét, háttérben a háromszög „maradék” csúcsával, Kareninnel. A történet maga jöttányit sem tér el az eredetitől: a két figura szerelmét éppúgy egy mazurka indítja el, Anna éppúgy teherbe esik, Vronszkij éppúgy leesik a lóról, Annának éppúgy fel kell fednie Karenin előtt a helyzetet, s így elköltöznie hazulról, éppúgy kislánya születik, Karenin éppúgy nem hajlandó elválni, így a szerelmesek éppúgy utaznak ide-oda, éppúgy elszigetelődnek a társaságtól (gyakorlatilag a társadalomtól), s Anna kétségbeesésének útja ugyanúgy vezet innen a halálig. A vezérfonal tehát egyezik Tolsztojéval, sőt, egyes kijelentések, párbeszédetek szinte szó szerinti idézetek a regényből.

Nagy András azonban hajszálfinom módszerrel odébb teszi az alapmű hangsúlyát annyiban, amennyiben a két férfi (férj és vetélytárs) alakját messze nem polarizálja úgy, mint Tolsztoj. Nála Karenin rokonszenves, a Tolsztojénál sokkal pozitívabb, feleségébe őszintén szerelmes férfi, s lehet, hogy nyolc évvel előbb Anna szerelme akár éppoly perzselő is lehetett őiránta, mint ahogy a regény kezdetén Vronszkijért kezd lángolni. Hiszen látjuk: a regény vége felé, tehát néhány év múltán Vronszkijjal is megtörténik az, ami Kareninnel: vonzalma már nem az a minden akadályt áthágó tűz többé, „csupán” féltő-óvó szerelem: épp, mint Kareniné a darab elején. (Nagy hangsúlyozza azt a finom célzást, amely a Tolsztoj-regényben a két férfi keresztnevének azonosságából cseng ki.) A szerelemnek mint biológiai folyamatnak a „lefutását” ismeri el ez a mű Tolsztojénál még erősebben azáltal, hogy nem ad külső

indoklást az elhidegülésre (Kareninnak ugyan valóban eláll a füle itt is, de más kivételül Anna se nagyon találhat rajta, távolról sem olyan hideg-rideg, mint Tolsztojnál). A szenvedély némi együttélés után lanyhul, s akinek életében nem foglalja el a helyét a csöndes szeretet és megértés - annak a szenvedély vége maga a vég.

Nagy András műve tehát elemel kortól és társadalomtól (annak ellenére, hogy minden

kes István által készített színpadi változat tovább redukálja a cselekményt: lemezteleníti a férfi-nő kapcsolatra anélkül, hogy leegyszerűsítene azt. Négy asszony, négy férfi, négy szólam ugyanarról a témáról: test és lélek drámájáról. Némi sorvezetűl Nagy András szövegéből hallunk részleteket hangfelvételtől. Mindjárt az elejéről: „Miért utazik?” „Tudhatja!” „De ha nem tudom!” „Hogy ott legyenek, ahol maga!” „Nem, nem, hagyja ab-

jellemzi, nem lehet fokozni, a képek tehát egyszerűek, belülről indított, finom rezdülések.

Énekes kerüli a pantomimet, kerüli a gesztusszínházat, s kerüli mindenekelőtt az olyan külsőségek megjelenítését, melyek a Bethlen mozi szűkös terében úgysem hatnának. Így aztán nincs pályaudvar sem, egyes-egyedül a háttérben felfüggesztett két-három méteres vágánydarab jelzi azt, amit végeredményben Nagy András is jelezni kíván. Nem hinném, hogy csupán a szegény színházi lét eredményeképpen maradt ki az állandó pályaudvar-utalás, hiszen az vetítéssel éppúgy megoldható lett volna, ahogyan a darab végén mégiscsak bejött ez a hatáselem - erről azonban később. A pályaudvartalanítás oka inkább az, hogy Énekest Nagy András darabjának nem ez a vonulata vonzotta, hanem elsősorban a szövege, abból is leginkább Anna szövegei, s mindaz, ami Anna lelkében végbemeget. Izgalmas jelenség - s volt már rá nem egy megdöbbentő példa -, ahogyan egy férfi alkotó (regényíró, drámaíró, koreográfus stb.) a női lélek legmélyéből hoz elő rejtett titkokat, döbbenetes empátiáról téve tanúbizonyságot. Ilyenkor az ember hajlamos feltételezni, hogy férfinak avagy nőnek lenni talán nem is olyan nagyon eltérő élmény... Mindenesetre Énekes a női rebbenésekre, a Nagy András által női főszereplője szájába adott mondatokra építi képeit, ezeket a megnégyszerezett kettősöket és szólókat, melyekhez partner ugyan a férfi, de itt szinte mindegy, hogy Karenin-e vagy Vronszkij. Hallunk ugyan férfihangot is, gyönyörűt (Latinovits Zoltánét a Szindbád-filmből), amely azonban nem a férfi(ak) alkatához, akcióihoz, hanem az adott jelenet hangulatához idomul.

A ragyogó szövegek partitúrája mellé-fölé zenei is készült: Acs Gyula mesterien egészíti ki azok hatását az éppen illeszkedő melódiaival. A hanganyag talán egyetlen gyenge pontja az, amikor maguk a táncosok „élőben” szólalnak meg a színpadon, ez ugyanis - főként hangminőségben - óriási kontrasztot képez a felvételtől elhangzókkal szemben.

Kanyarodjunk azonban vissza a képhez, amely a hang után e mozgásjáték második legfontosabb segítőeleme. Ott tartottunk, hogy pályaudvar nincs, csupán egy lebegő sínpártöredék, van viszont - épp a sín alatt - egy ágy, az egyetlen konkrét berendezési tárgy, a többi csupa dobogó, oldalfal, lepel. Az ágy talán túlságosan is egyértelmű kellék, ennél jóval finomabb és szimbolikusabb az, ahogyan a koreográfus az Annák kétféle öltözékét váltogatja. A csipkés-habos nagyselyit levéve egyszerű, laza, bermudanadrágos alsóneműben maradnak: őszinte eszköztelenség váltja fel a társadalmi lét jelzését. Énekes, noha ábrázolja a társadalomból való fokozatos kitasztódást - és nem kizárólag a jelmezzel leadott jelzések szintjén -, valójában nem tartja olyan fontos tényezőnek, mint a szerelem, a szenvedély múltását, ahogyan Nagy András Annája is a szenvedély hervadásától tart rögeszmésen. Így persze a kiüttlanság s végül a halál választása kissé túldimenzionálnak tűnik, indoklasként előtérbe kerülhet Anna lelki instabilitása, sőt, a darabban egy helyütt utalásként elhangzó morfium.

Beszéltünk már dramaturgiáról, hangról, képről, csak épp a mozgásról nem, s talán éppen azért, mert oly kevéssé tolakodó.



Annák és Vronszkij (Koncz Zsuzsa felvételei)

név és helyszín egyezik), számára nem a házasságtörés és következményei izgalmasak, hanem a szenvedély természete. Ezt a gyengéd hangsúlyeltolást segíti meg azzal a szellemes ötlettel, hogy „tranzitdrámát” ír: itt mindenki utazik valahonnan valahová, ahogyan persze a regényben is utaznak a szereplők, itt azonban a pályaudvar még erősebb jelképpé válik; kiindulópont, átszállóhely és végcél egyben, a dolgok örökös körforgásának jelképe: ez a történet bármikor és bárhol mással is megeshet.

A Közép-Európa Táncszínház egykori alapító tagja, a néhány éve szabadúszó Éne

ba! Szálljon fel! Égy mazurka nem kötelez semmire senkit!” Eleinte visszafojtott, majd egyre nyíltabban tomboló érzések zengnek ki ebből szövegpartitúrából, melyet azonban a tánc - igen szerencsés módon - sohasem illusztrál vagy magyaráz. „Mert ha van valami, aminek kifejezésére fecsegésünk erőtlen, ami túl van minden köznapi mérlegelésen és megszokáson, ami ha hatalmába ejtett bennünket, egyszerre lehet száguldás és csapda - akkor helyesebb, ha nem gyönyörönek, hanem sorsnak nevezzük, és nem hajszozni próbáljuk, hanem elviselni.” Ebben az idézetben minden benne van, ami Anna szenvedélyét

dulatnyelvvél, amely talán - ha feltétlenül be kell tájolnunk - a testsúly, a szabadesés, a belső ritmus és az impulzusok továbbításának eszközeivel operáló kontakt tánchoz áll legközelebb. Mindazonáltal kerüli annak né-ha túlbuzjázó akrobatikus virtuozitását, ez a mozgás mindvégig ilhett, és egy percig sem öncélú. Bizonyos mozgások többször ismétlődnek, ám ez nem fantáziátlanságra utal, hanem átgondolt építkezés eredménye.

Az asszonyok (Éberhardt Klára, Fodor Katalin, Jászberényi Éva és Rónai Aranka) arca egyszerű, szinte alig sminkelt (megjegyzem, a kissé visszafogott világitás, amely egyenesen fölülről csapott az arcokra, egyfelől sápasztotta azokat, másfelől igen elönytelen árkokat-vonalakat hangsúlyozott rajtuk). Tartásuk büszke, szenvedélyük sohasem lobogóan örült: Énekes stílusa puritánabb ennél. A férfiak (Bóna Tibor, Bora Gábor, Mol-

nár Zsolt és Rogács Péter) vonzóak, gyengéd is erőteljesek, a jó értelemben vett férfiasság mintaképei.

Lélegzetelállítóan szép az utolsó kép: a sánpárra fölkelő s ott fennakadó nőalak, melyet a férfi valahol, a levegőben vonszol ki valamilyen magaslatra, égővörös fényben. Utolsó képek mondtam, mert valóban az, ami utána jön, annak szükségessége megkérdőjelezhető. A férfiak a színen maradnak, s filmvászonról nézik Anna rohanását a pályaudvaron és az együttlétek emlékeit (látunk csókot a városi-gei játszótéren, s látunk intercity-szerelvényt); ez ugyan jól érthetően emeli el a történetet a tolsztoji mű korától és helyszínétől, illetve pillanatnyi rátekintést nyújt arra, hogy mi játszódik le az életben maradóban - ám mindez már nem számít, ha egyszer a téma maga a szenvedély mint olyan, amelyet az előadás során már sikerült kibontani. Kár volt

bedobni a vetítést, ezt a ma már szinte kötelező technikai eszközt egy olyan előadásban, mely épp eszköztelenségével, pontosabban: a mankók elkerülésével hatott. Ezért a „sínre szállás” az én emlékeimben az utolsó kép marad, a darab csúcspontjaként rögződik.

LŐRINC KATALIN

Énekes István-Nagy András:
Anna Karenina pályaudvar
(Közép-Európa Táncszínház)

Dramaturg: Nagy András. **Jelmez:** Fazekas Szilvia. **Zene:** Acs Gyula. **Film:** Szabó Szilárd. **Asszisztens:** Fodor Katalin. **Fényterv:** Kovács Jackie József. **Rendező-koreográfus:** Énekes István.

Szereplők: Éberhardt Klára, Fodor Katalin, Jászberényi Éva, Rónai Aranka, Bóna Tibor, Bora Gábor, Molnár Zsolt, Rogács Péter.

BESZÉLGETÉS SZÖGI CSABÁVAL ÉS ÉNEKES ISTVÁNNAL

TÁNC SZÍNHÁZ KÖZÉP-EURÓPÁBAN

VII. kerület, Bethlen Gábor tér 3. Mozi volt itt egykor, amolyan „kisbüdös”. A helyet most Bethlen Kortárs Táncműhelynek hívják. Színes plakátok élénkítik a kopottságot, az előcsarnok kis büféjével, homályával intím bohémányát idéz. Velem szemben Szögi Csaba, a Közép-Európa Táncszínház igazgatója.

- Az együttes most ünnepli tízéves fennállását. Alkalmi beszélgetéseinken s a sajtóban olykor megjelent nyilatkozataikból az derült ki, hogy a társulat meglehetősen rögzös, akadályokkal, kemény küzdelmekkel teli úton halad. Mikor 1988-ban a Népszínház Táncegyüttesének vezetője, Györgyfalvy Katalin jelentős szakmai háborgásokat kiváltva felmondott, a Művelődési Minisztérium kettőjüket - önt és Énekes Istvánt - kérte fel az új igazgatói és művészeti vezetői posztra.

- A felkérést természetesen nagy megtiszteltetésnek és hatalmas kihívásnak vettük. S hogy kellően tájékozódjunk, a minisztériumból az első utunk Györgyfalvy Katalinhoz vezetett. Egy hosszú és kellemes esti beszélgetés után szinte mindent tudtunk az együttesről, munkahelyi körülményekről, működéséről stb., a tanácsot pedig, hogy „na, fiúk, most kell elérni dolgokat, és tessék kiharcolni mindent, amit én már nem tudtam!” - megfogadtuk. Első körben sikerült kivívunk művészeti és részben gazdasági önállóságunkat, hogy biztosítva legyenek az évi bemutatóink, a játszási helyünk; és sikerrel elhárítottuk az együttes integrálásának ötletét. Min-

den tökéletesen működött 1991-ig; közben kicserélődött a színházvezetés, a Népszínházból Budapesti Kamaraszínház lett.

- S kezdtek tornyosulni a viharfelhők?

- Nem azonnal. Viszont '91 után valóban folytatódott a beolvasztási hadjárat, csökkentették a költségvetésünket, a bemutatók költségeihez külön kellett pályáznunk támogatásért, próbahelyünk pedig még mindig nem volt, folyton költözködtünk, mint a vásári komédiások.

- Úgy tudom, arról is szó esett, hogy csatlakoznak a Nemzeti Színházhoz.

- Többször is nekifutottunk a témának. Először 1992-ben merült fel a gondolat, mikor a KÉT részt vett az Iglódi István rendezte Bánk bán-előadásban, amelyhez Énekes készítette a koreográfiát. É kapcsolat eredményeképpen aztán együttesünk több önálló produkciója szerepelt a Nemzeti műsorrendjén. Ezek után szinte évente napirendre került a KÉT csatlakozása, amit a Nemzeti szívesen vett volna. Am a tervek ilyen-olyan szinten és különféle okok miatt mindig meghiúsultak. Legutoljára éppen miattunk, ugyanis kiderült, hogy ott is szimplán kiszolgáló tánckart akartak. 1996. december 31-én végleg leszakadtunk a Budapesti Kamaraszínházról. Újabb hercehurcák után beköltöztünk ide, a Bethlenbe (társberletben Bozsik Yvette társulatával).

- Ennyi nehézség ellenére évente két bemutatóval mégis színre léptek.

- Sőt, előfordult, hogy hárommal. A jubi-

leumot négy premierrel ünnepeljük. Tavasszal Horváth Csabától a Szép csendesesen-t, Magyar Évától a Szomori kisasszonyt láthatta a közönség, nyárra elkészült mesetrilógiánk harmadik része, A Hétrőfős visszatér, amely Horgas Ádám és Molnár Eva munkája, az én közreműködésemmel. Októberben Énekes István Anna Karenina pályaudvar című alkotása került színre, végezetül a több mint kétszáz előadást megért, felújított Mesenincs királyfi zárja a sort. Különbön ez az egyetlen darab, amelyben az elmúlt kilenc év alatt az együttesben megforduló összes táncos szerepelt.

- És szerzőként Janghy B. Zita szignálta. A Janek József, Szögi Csaba, Bognár József, Énekes István szerzői négyes fogat dunaiúvárosi kísérleti műhelyéből olyan markáns opusok kerültek elő, amelyek 1984-től jöcskán megbolydították az országos néptáncfesztiválok rendjét. Szerintem ezek a művek fémjelzik a KÉT első művészi periódusát. Miért maradt abba a közös munka?

- Egzisztenciális, finansiális meg személyes okokból. Egy ideig köztünk volt Szücs Elemér is, de őt Novák Ferenc visszacsábította a Honvéd Együttesbe. Énekes Pista 1993-ban vált meg az együttestől.

- Egyedül maradt...

- Összehívtam a művészeti tanácsot, hogy most kivel dolgozzunk. Köllő Miklósnak volt itt néhány tanítványa, ők javasolták, hogy hívjuk meg Köllőt vendégként, aki így

lett 1994 és 1997 között az együttes művészeti vezetője. Hat előadást rendezett.

– *A Köllő-korszakot nevezném a második művészi periódusnak. Tudom, hogy ön több darabban koreográfusként dolgozott vele. Szerintem a legsikeresebb közös alkotásuk a Raszputyin, az ördög, amelyben főszerepet vállalt. Mi motiválta, hogy olyan hosszú kihagyás után ismét színpadra lépjen? Hiszen*

cosoknak szakmailag, meg jót tett a reper-toárnak is, mert színesítette.

A Bethlen Kortárs Táncműhely egy másik alkalommal. A beszélgetőtárs ezúttal Énekes István, a Közép-Európa Táncszínház egykori művészeti vezetője, mostani vendégkoreográfusa.

– *Az elmúlt évben megnéztem a dunaúj*

– *A tehetség ritka adomány.*

– *Pedig az a lényeg. Anélkül nem érdemes vergődni. A szakma tele van mesteremberekkel. Csakhogy a mesterember nem válhat hirtelen művésszé. A művészlét egy másik dimenzió, amelyben az az ember létezik, aki beleszületett.*

– *Térjünk rá az Anna Kareninára... Hogy került kapcsolatba Nagy András drámájá-*



Énekes István és Szögi Csaba (Koncz Zsuzsa felvétele)

akkor már régóta nem táncolt pódiumon.

– A szakmában inkább menedzserként kezdtek kezelni, s ez feldühített. Annyira, hogy csak azért is bebizonyítsam: koreográfálni és táncolni is képes vagyok még. Egyébként Köllő beszélt rá a szerepre, s nekem nagy élmény volt akkor vele dolgozni. Azután tavaly meghívtam Horváth Csabát hozzánk koreográfálni, mert előtte láttam a *Dubai* című munkáját. Rendkívül tehetséges fiú. Ő is megkért, táncoljak a *Tűzgrás* című kompozíciójában. Nem álltam ellent.

– *Tehát mégsem a Raszputyin lett a búcsúja? Egyébként éppen Horváth Csaba és más fiatal vendégkoreográfusok munkáját gondoltam az együttes harmadik periódusának, ami persze még nincs lezárva.*

– Igazság szerint mindig befogadó színházra törekedtem, akkor is, amikor az együttesnek volt alkotó művészeti vezetője. Tehát Énekes idején és Köllő alatt is jöttek hozzánk vendégkoreográfusok. Még a kevésbé sikerült darabok is valamiféle izgalmi állapotot tartottak fenn. Hogy mindig jöttek új arcok, egy évben két-három koreográfus is megfordult az együttesben, ez nagyon jót tett a tán-

városiak *Szerelem-szerelem* című előadását a *Merlinben*. Nagyon élveztem a régi számaikat, ma is éppolyan elementárisan hatnak. Hogy viszonyul a korábbi műveikhez?

– Teljesen rendben vannak.

– *Igen? Pedig nagyon táncosak, szépen megkomponáltak, és nagyon egyenmű a matriájuk.*

– Az úgy akkoriban rendben volt. Most is jók, úgy értem, hogy amikor elmentem a felkészülésük idején a dunaújvárosiaknak segíteni, ezekhez a régi számokhoz semmilyen tekintetben nem tudtam hozzányúlni. Maxi-mum a tempókon igazítottam valamicskét, de semmi más. Hiszem, hogy az a jó, ami egyből kijön az emberből. En az egész intellektuális vonalat nagyon óvatosan kezelném. Ami hiányzik mindenhol és mindentől, a színészképzéstől kezdve a rendezésen és koreografáláson keresztül az előadókig, az a művészetnek a zsigeri indulata. Márpedig a művészet alapvetően zsigeri indulat. Impulzus. Ezt nem lehet se rutinnal, se verbális tehetséggel, se rafináltsággal, se technikákkal pótolni. Nem. Ez a zsigeri indulat vagy van, vagy nincs. Ilven egyszerű. és ilven tragikus...

val? Látta a *Radnóti Színházban*, és úgy döntött, adaptálja táncszínpadra?

– Nem láttam az előadást, de olvastam a darabot. Az én művemnek csak nagyon távolról van köze Nagy András darabjához, amennyiben a dráma ihlette a kompozíciót. Nem maga a történet érdekelt, inkább egyes szövegrészeket és a szerzői utasítások, pontosabban a helyszínek, ahová az író a történeteket helyezte. Amikor olvastam, rögtön az volt az érzésem, hogy ez az ember leírt nekem egy táncszínházi előadást. Nyilvánvaló, hogy az egész drámát nem lehet eltávolítani.

– *Vagyis nem adaptálásra vállalkozott.*

– Nem. Az én darabom: szürrealista táncjáték Nagy András drámája nyomán. Pontosabban fogalmazva: ihletésére - csak az ember fél kiejteni egy ilyen szót ebben a mai világban.

– *Es Szindbád?*

– Minden magára valamit is adó férfi Szindbád. Úgy gondoltam, hogy ennek a szerelemben feloldódó, életigenlő, magáért az éle-

BESZÉLGETÉS SZÜCS MIKLÓSSAL

„Az elmúlt tíz évet nem lehet letagadni”

Szükségem lenne néhány adatra.

Magától

kaphatom meg?

– Igen. Nálam megvan minden kimutatás, mert szerintem egy igazgatónak mindenről tudnia kell. Én tudok is mindenről, ezért az-tán tíz éve nem járok teniszezni, nem csinállok semmi mást, csak a színházat. Ez nem is normális dolog.

– 1990-ben átvette a Népszínházat, három tagozattal, tájolósi kötelezettséggel, két fővárosi játszóhellyel - az egyik az akkori Kulich Gyula téren, az „ezerszer áldott Józsefvárosban”, a másik az Asbóth utcában. Hatalmas, rossz állapotú társulat, gyenge infrastruktúra. Ma pedig: három finom belvárosi játszóhely - mindegyik elég kicsi, s amilyen mázlijuk van, a színházi trend is a kamara-, illetve stúdiójátzás felé mutat -, ha utaznak, hát főleg külföldre, vidékre csak annyit, mint a legtöbb színház. Égy tagozat, erős társulat, jó vendégművészek. Szerencséje van, vagy éppen így tervezte? És egyáltalán: gondolta tíz évvel ezelőtt, hogy tíz év múlva is maga lesz az igazgató?

– Lehet, hogy nagyképűnek tűnik, de legalábbis szerettem volna. Ha már elkezdtem, csinálni akarom. Amikor kineveztek - 1990. július 1-jén -, még lebonyolítottuk az előző vezetés által elkezdett szezont. A pályázatban azt írtam, hogy egy egységes társulattal rendelkező, belföldi és nemzetközi rangú színházat akarok csinálni. Szerintem ez létrejött. Első lépésként Csizmadia Tiborral együtt megszüntettük a többet tájoló együtteseket. Volt ugyanis egy józsefvárosi mag és két utazó társulat, ez utóbbiak az ország két felében havonta tizenkét napot játszottak. Átjárás alig volt - a tájolás majdhogynem büntetésnek számított. Legjobb esetben művelődési házakban játszottak, de helyenként hihetetlen és képtelen körülmények között.

Vajon '90-re már kimúlt az igény a tájós színházra, vagy maguk segítettek rá, hogy kimúljon?

– Azt mondanám, fele-fele.

– Maga tehát lemondott egy csomó játszási helyet, összemosta a kétféle társulatot, és...

...elküldtünk huszonnyolc színészt, pon-

jánba. Ez már nem közművelődési misszió, ha hívnak bennünket, megyünk. Nem üzleti megfontolásból, mert hiszen nem adjuk olyan drágán ezeket az előadásokat. Ezek a vidéki vendégjátékok azonban ma már nem részei a repertoárnak, legalábbis abban az értelemben, hogy nem tervezzük őket, nem igazítjuk hozzá a díszletet, egyebet.

Magá örökölt lerobbant buszokat meg...

– ...meg teherautókat, meg szétszórtságot, szerte a városban mindenféle telephelyet, műhelyt, raktárt. Az Asbóth utcát is örököltem, ahol akkoriban havi három-négy elő-adást tartottak. Ehhez képest 1999 novemberében a három helyen hetvennyolc előadásunk volt.

– Amikor beadta a pályázatot, maga pont ezt a színházat akarta, mert ebben látott fantáziát, vagy egyszerűen színházat akart igazgatni, és épp ez volt „kiadó”?

Nem olyan egyszerű ez, semmi sem fehér vagy fekete. Tizennyolc évet töltöttem el a Színházművészeti Szövetségben - nyolc évet munkatársként, tízet ügyvezető titkár-ként -, és utána gondoltam arra, hogy lépni kellene. Es abban a pillanatban éppen ezt a színházat hirdették meg. Először egyébként a Báb színházra gondoltam, az ugyanis indifferens helynek látszott a végzettség szempontjából; én nem főiskolát, hanem bölcsészkart végeztem, és művészi önkitaljesítő ambícióim nincsenek, nem is voltak soha. A Nép-színház mellett szólt -- legalábbis számomra -, hogy itt létre kellett hozni valamit, felépíteni és kialakítani, nem pedig megőrizni egy már meglévő magas nívót. Az előbbit én könnyebbnek tartom.

– És a várakozásai bejöttek? Könnyebb volt?

Igen. Nem azt mondom, hogy könnyű, mert például a kilencvenes évek közepétől a Józsefváros kellős közepén már nem volt egyszerű színházat csinálni: romló közbiztonság, lerobbant épület, egyebek miatt -- de ott is tele volt a színház, mert meg tudtuk találni azokat a darabokat, amelyeket ott játszani lehet (Forgószínpad, Cigánykerék, Vértestvérek, Bunbury); és ezzel elsősorban a munkatársaimat dicsérem.

– Azon gondolkodom, hogy magát a bölcsészvégzettségével vajon menedzser-igazgatónak kell-e tekintenem, hiszen egyetlen-egyszer sem rendezett.

– Még az elején azt mondtam a kollégáimnak, hogy ha egyszer be akarnék ülni egy próbát levezetni vagy rendezni, azonnal lője-nek le.

– Ismerek valakit, aki ugyanezt mondta, és ma a havi repertoár minden egyes elő-adását ő rendezte.

– Hát én nem vagyok ilyen. Viszont a mostani szezont műsorát és rendezőit kilencven százalékban én választottam ki. Ebbe te-hát nagyon is beleszólok. Rengeteget olvasok, de mégis mindig le vagyok maradva.

– A kezdetben odavitt munkatársai közül hány van még mindig ott?

Sokan. A műszak nyolcvan százalékban ugyanaz, mint volt. Nagyon jók ugyanis, a vissza-visszatérő rendezők meg is vannak lépve, hogy mindig ugyanazokat találják.

– Es a színház művészi karakterét meghatározó emberek közül?

– Mindvégig rendszeresen dolgoztam Vallóval, Szegvárival, Csizzárral.

– Volt a színháznak olyan periódusa, amikor egy-egy művész erősen meghatározta az arculatát. Ruszt Józsefre gondolok, például.

– Az első időszakban a darabok szempontjából Böhm Gyuri volt meghatározó. A Ruszt-korszakban például Jóska csak a saját darabjait választotta, másba nem szólt bele. Tán ha kétszer kijött velem a Józsefvárosba. Volt egy csapata, többnyire velük dolgozott azokban a nagyon fontos előadásokban, amelyeket én színháztörténeti jelentőségűeknek gondolok; a II. Edwardot is, az Alkut is. Egyébként általában a csapat-munka híve vagyok, szeretem, ha különféle rendezők dolgoznak a színházban.

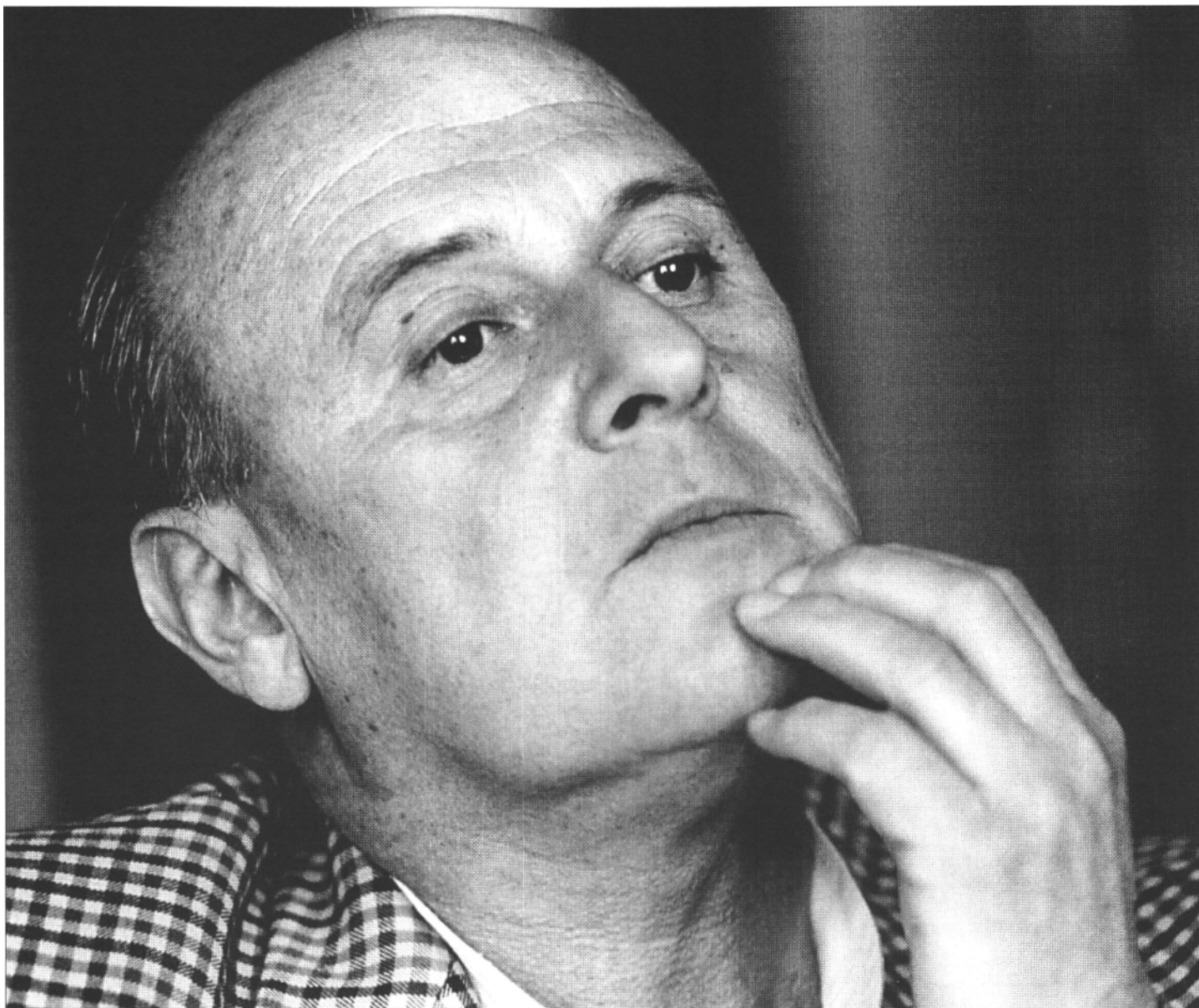
– En inkább olyasvalakire gondolok, mint például Valló Péter a Radnótiiban. Ha a színház arculatát akarom meghatározni, Valló megkerülhetetlen, de hát dolgoznak ott mások is, szép sikerrel.

– Nálunk más a helyzet. Ugyanis három különböző színházunk van, nem lehet bennük ugyanazt csinálni. En a sokszor visszatérő rendezőkre építék. A színészek is hamar elunják, ha mindig ugyanaz dolgozik velük. Es abba azért szeretek beszélni, hogy ki mit rendez. Persze olyan is van, aki hozza a darabot, és nekem is tetszik.

Amikor kinevezték, a színészek szempontjából nemigen lehetett vonzó hely a Népszínház (valamint nem volt még akkora színész-munkanélküliség, mint most). Hogyan épített társulatot?

– Először Csizmadia Tibor hozta a színészeit. Én két embert hívtam, Vári Évát és Újvári Zoltánt. Rögtön igent mondtak, meg is voltam lépve.

– És ma már vonzó hely?



csenek a színészek, de azt mondják, jó itt a hangulat. Egy-egy premier után a bankettre más színházból is odajönnek azok a színészek, akik játszottak már nálunk. Akik elszerződtek, azok is visszajárnak, nincs harag.

– Az elmúlt tíz évben volt néhány bukás. De volt sok siker: szakmai meg közönségsiker. Es néha egybeesett a kettő. Szokta tudni előre, a bemutató idején, hogy mi várható?

– Igen. Lehet tudni. És nem szégyellem, hogy néha populáris darabokkal aratunk sikert. Jól kell csinálni, ez a lényeg. Van aztán olyan, amelyik egyáltalán nem nevezhető populárisnak, és úgy megy, hogy nem lehet beférni. Spiró darabjait nem lehet elégszer játszani. A *Kvartett* is meg a *Honderű* is nagyon jól megy. A *Kvartettet* készen vettem meg Vince Jánostól, a *Honderűt* pedig - Spiró egy fővárosi pályázatra írta - senki sem akarta bemutatni, én viszont nagyon. A darab is jó, a szereposztás - ahogy mondani szokták - parádés, és... hát én Spirót a mai magyar drámaírók közül a legjobbnak tartom. Persze hogy be akartam mutatni - és már nálunk van a következő darabja, a *Szappanopera*, amely a zsidó kárpótlásról szól, kényes dolog, de nagyon szeretem.

– Sok vendég van. Ki hívja őket?
Beleszól a szereposztásba?

– Igen. Beleszólók. Harminckét fős a tár-

sulat most, ebből szerintem legalább huszonöt jó színész van. De játszunk olyan darabokat, amelyeket belülről nem lehet kiosztani. Van, hogy a rendezőnek támad vendégművészötleme, van, hogy nekem. A *Honderűt* például nem lehet vendégek nélkül játszani; tehát jött Töröcsik, Haumann, Gera és Sinkó. A *Lola Blaura* sem volt alkalmasabb Udvarosnál - ezért hívtuk. Vagy az *Öreg hölgy...*: ki más játszhatná, mint Psota? Ha már a saját színháza nem adta oda neki, hát én odaadtam. Jövőre jön Kováts Adél és Cserhalmi György, és játszik nálunk Rátóti Zoltán meg Kamarás Iván - szerintem ez elég jó névsor, nem?

– Miért ment el Ruszt József?

– Na, ezt én is szeretném tudni. Nem tudom. Biztos nagyon bonyolult magyarázata van. Akkor hívtam oda, amikor megszűnt számára a Független Színház, kineveztem művészeti vezetőnek, azt csinált, amit akart, kapott kitüntetést, mégis elment. Voltak apróbb belső zűrök, de végeredményben tényleg nem tudom.

– Böhm György is elment, igaz, vagy hét-nyolc év után.

– Igen, de ezt a természet rendje szerint valónak gondolom. Itt volt, dolgozott, jól végezte a dolgát, aztán mást akart csinálni, elment. Nem váltunk el haraggal, jobban va-

gyunk. És időnként ő is visszajön dolgozni. -
Állásban egyetlen rendező van itt, a fő-rendező, Tordy Géza.

– 0 még Ruszt idejében jött ide. És nemcsak itt dolgozik, hanem Győrben is. Itt rendez évente egy, legfeljebb két előadást.

– Ki hajtja fel a szponzorokat?

– Az első pillanatban létrehoztunk egy menedzserközpontot. Ketten próbálnak állandóan pénzt szerezni, illetve nem is annyira pénzt, mert azt egyre nehezebb, hanem például a díszletekhez, jelmezekhez különféle anyagokat. Szabályosan koldulnak a gyártóknál, hogy ezt-azt adjanak, vagy adjanak olcsóbban. A piszkei papírgyár például rengeteg WC-papírt, kéztörölőt, ilyesmit ad, ami viccesnek tűnik ugyan, de csak addig, míg bele nem gondol az ember, hogy a játszóhelyek összes WC-jében naponta kell egy tekercs, és az rengeteg pénz.

– A színház történetét majdnem tíz éve kíséri egy másik történet: átadja-e a minisztérium a fővárosnak, vagy nem. Miért fontos, hogy ki a fenntartó? Érinti-e a színházat egyáltalán?

– Ez a történet nem a színházról szól. Nem tudom pontosan, miről. Annyiban rosszul érint bennünket, főleg engem és az én idegrendszeremet, hogy több éve tart a bizonytalanság: átkerülünk-e a fővároshoz

vagy sem. Egy ideig gondoltam arra is: lehet, hogy velem van bajuk. De nem tudom, mi és miért. Igyekszem nem foglalkozni az egésszel. Megcsináltuk a kht.-t, a többit majd meglátom. Tudom, hogy én kicsit kilógok ebből az igazgatói társaságból, a bölcsész diplomámmal meg tán mással is, de mára azért elfogadtak.

– *Milyen a kapcsolata a kollégáival? A többi igazgatóra gondolok... Van a fővárosi igazgatóknak ez az egyesülete; van a Társaságon belül is egy szekció...*

Ez utóbbi már megszűnt. En el szoktam menni ezekre a rendezvényekre, általában vacsorával vannak egybekötve, de semmi különös nem történik ott. Nem tartom rossznak egyébként, mert fehér asztal mellett jobban lehet beszélgetni egymás problémáiról. Ma szerintem a szakma egésze bajban van, mert a színvonal romlik, és a szakma nem tudja, mit csinálnak a többiek, mert nem járnak színházba. A kollégák nem járnak szín-házba, nem nézik egymás előadásait.

– *Maga jár, ez igaz.*

– Vámos László is járt. De nemcsak az igazgatók nem járnak, hanem a rendezők sem.

– *Es ez miért van? Érdektelenség, féltékenység, lustaság?*

– Mind együtt. És nagyon kevés jó rendező van.

– *Jönnek a fiatalok.*

Jó, hát ezt mondják maguk. Jó is lenne, ha így lenne. Ehelyett az van, hogy ha valaki föltűnik, akkor két év alatt agyonszereti a szakma meg a kritika. Igazgatót csinálnak belőlük, tapasztalat és rendezői múlt nélkül, és nagyon csodálkoznak, hogy sorra csődöt mondanak.

– *Merthogy az igazgatás nem művészi feladat?*

– Tényleg nem az, de nem csak ezért. Van, aki alkalmas erre, van, aki nem. Ascher alighanem a legjobb rendezők egyike, de bolland lenne igazgatni, és villanykörtékkel, számlákkal, személyzeti ügyekkel foglalkozni.

– *Amikor átvette a színházat, három tagozat volt. Ma egy van, a próza. Ez koncepcionális kérdés volt, vagy így alakult?*

– Eleinte próbálkoztunk a három tagozattal. Sőt, az operát és a táncot nem én szüntettem meg, erre engem kényszerítettek - bár csppet sem bánom, hogy ma nincsenek.

– *Ki kényszerítette?*

– A minisztérium. Akkoriban, amikor a kht. megalakítása folyt. Addig csináltam mind a hármát, az opera sem volt rossz, a tánc sem, volt némi váltás, és születtek érdekes előadások, például a Kiscelli Múzeum-ban.

– *Tényleg, azt mintha meg akarta volna szerezni a színház egy időben.*

– Igen, és anyagi okokból nem sikerült. Ma meg a három helyszínnel se pénzünk, se energiánk nincs rá. Pedig meggyőződésem, hogy az a hely színháznak van teremtve, és fantasztikus előadásokat, például operát vagy más zenést lehetne ott csinálni. A külföldieket is be lehetne vinni oda - szóval óriási lehetőség.

– *2001-ben az ön pályázata is lejárt? -*

Nem. Öt évre neveztek ki, 2004. április 1-jéig.

– *Ez igen: páholyból fogja nézni a jóko*

ra kavarodást. Önt nem érinti.

– Remélem, hogy nem. Én ezt szeretném csinálni még egy ideig, nem olyan sokáig, mert ha elérem a nyugdíjkort, azonnal abbahagyom. Ezt nyugodtan leírhatja.

– *Es mit csinálna?*

– Teniszeznek, kirándulnék a kutyáimmal, olvasnék, utaznék, és csak néha mennék színházba.

– *Bár önt nem érinti majd a 2001-es igazgatóváltás, nyilván van róla véleménye.*

– Nem először mondom el, hogy teljes agrémmnek tartom. A közelmúltban több példa volt arra, hogy egy-egy színház vezetőváltásának a problémáját sem tudta megoldani a főváros. Vajon mitől gondolják most, hogy tízennégy-tizenöt gondját egyszerre meg tudják majd oldani? Képzelve el, hogy egy-egy színházra többen is pályáznak. Valaki nyer, de a második helyen végző még lehetne jobb egy másik színház igazgatói posztjára, mint az oda pályázók.

– *Szóval az a gond, hogy nem lehet majd egyszerre több helyre pályázni?*

Komolytalan lenne. Egy ember ugyanis nem írhat tízennégy pályázatot. Fölmerült megint az is, hogy válasszuk szét a nagyszínházakat és a kamarákat. Volt már ilyen terv a hetvenes években, de szerencsére nem lett belőle semmi. Pokoli pénzbe kerülne, és a színészt sem lehet kitenni annak, hogy például csak nagyszínházi zenés darabokban játsszék.

– *Van itt egy logisztikai probléma, ez kétségtelen. Ha X pályázik, mondjuk, a Víg-színházra, és nem kapja meg, az egyidejűség miatt nem tud pályázni a Madách'a, amit pedig megkaphatna. Kérdezték az Ön véleményét?*

– Kétszer is kért tőlem anyagot Schiffer János főpolgármester-helyettes. Mindkét levélre válaszoltam, és nagyjából azt írtam, hogy a színházakat egyenként kell megvizsgálni. Van, ahol a művészi munkával van gond, van, ahol a gazdaságival. Egy-egy igazgatónak kell adni valamennyi időt, és ha nem jól végzi a munkáját, el kell köszönni tőle. Székely Gábor esetében óriási hibát köve-tett el a főváros - egyébként az egyik legnagyobb rendezőnek tartom, ráadásul én az ő színházat szerettem a legjobban, azt a színházat, amit ő csinál -, hiszen lehet, hogy ő is hibás volt, mert bizonyos elvárásokat nem teljesített. Ezeket az elvárásokat tisztázni kellett volna, majd megfelelő időt adni a teljesítésükre. Ehelyett történt, ami történt.

– *Erről jut eszembe. Hívta rendezni Székely Gábort?*

– Többször - már nála van, és remélem, tetszeni fog neki. Azt gondolom, a szakma felelőssége, hogy Székely ismét rendezzen, és azt is gondolom, hogy a mi színházunk megfelelően indifferens terep ehhez. Azzal dolgozik, akivel akar, azt csinál, amit akar. Holnap aláírnám a szerződését.

– *Maga nem tartozik a diplomatikus, igazodó színiigazgatók közé. Robbanékony, impulzív alkat, mindig lehet tudni, hogy mit gondol. Ehhez képest még mindig nem golyózta ki az „igazgatói klubból” a nagy hangadó, meg senki más. Mázlíja van?*

– Azt szoktam erre mondani, hogy inkább irigyeljenek, mint sajnáljanak... A szakma

mára elfogadott - nem a hangadók jóváhagyására figyelek. Az elmúlt tíz évet nem lehet letagadni, művészileg nagyjából rendben lévőnek érzem. Ez is bizonyítja, hogy a nyíltság, a vezetői korrektség hosszú távon bejön. Az elmúlt tíz évben rengeteg ostobasággal találkoztam a különféle kormányok illetékes tisztségviselőinél. Három nap után tanácsot kértek, az ötödik napon viszont már mindent jobban tudtak. Ez engem nagyon irritál - és néha bizony fölemelem a hangomat. Erre szokták azt mondani, hogy nem tökéletes a modorom. A színházban is elkiabálom magam néha, mégis - azt hiszem - elfogadnak, szeretnek. Azt szoktam nézni, kinek hol tudok segíteni. Mindennek mindig oka van. Nem úgy kezdődik, hogy én visszaütök.

– *Honnan szerez pénzt? Az egyik játszási helyet Shure-nak, a másikat most már Ericssonnak hívják.*

– A Shure-t '94-ben 3,2 millió forint állami pénzből csináltuk. Es most legalább százmilliót ér. Az amerikai Shure cég, a Sulák és a Laki cégek adták össze a pénzt, a felszerelést.

– *A fenntartásába beszállnak?*

– Nem. Ez egyszeri dolog volt, azóta nem kapok hozzá egy fillért sem, a színházi költségvetésből állom a működtetését.

– *És az Ericsson? Ez is egy felújítási szponzoráció?*

– Itt jobb a helyzet, mert ők beszálltak egy bizonyos összeggel; a felét tatarozásra, a felét produkciókra fordítottuk, illetve arra fogjuk.

– *Ennek lesz folytatása?*

– A szándék hosszú távú.

– *A Tivolínál van-e valami szponzor?*

– Nincs. Ott egyszerűen összeszedtük, összespóroltuk, összeszereztük, ami kellett.

– *Járható út ez a finanszírozásban? Mi van, ha valaki ehhez nem, csak a színházcsináláshoz ért?*

– Nem járható. Mert vannak ugyan gazdag vállalkozók, de rávenni őket arra, hogy pénzt adjanak, az nagyon nehéz.

– *Lehet-e pénzt csinálni a három játszóhelyből? Kiadni valamire?*

Nem komoly bevételi forrás. Néha, persze, kiadom divatbemutatóra, erre-arra, de ez a működés egészét tekintve jelentéktelen összeg. Fellélegzik a műszak, a titkárságnak egy napra nem kell egyeztetni - ez ennyi. Én meg színházat szeretnék csinálni, és nem üzletelni a termékkel.

– *Perspektíva?*

– Állami támogatás.

– *Differenciálás?*

– Kellene. Sok szempont alapján. Ezek egyike a befogadóképesség. Sokszor mondják, hogy nekem könnyű dolgom van, mert kicsik a játszóhelyek, könnyű megtölteni őket. Persze. De limitált a bevétel, méghozzá nagyon.

– *A kormányzati fiúk - persze még a választás előtt - sokkal több pénzt ígértek a színházakra. Most már látjuk, mennyit adnak - az önkormányzatnak, azaz a fenntartónak, meg egyáltalán.*

– Arról meg fogalmunk sincs, hogy mi lesz jövőre, pedig a színházban legalább ennyit előre kellene látni ahhoz, hogy nyugodtan lehessen dolgozni. Évente nvolc-tíz

KEREKSZÁMOK

Nálam a díszlettervezők, a jelmeztervezők nem életművük csúcsait építik, hanem funkcionális munkát végeznek, mert kicsik a terhek, közel a közönség.

- Nem gondolja, hogy profifüggővé kelene tenni a finanszírozást? Legalább az arányokat? Hogy ki lehessen mondani, hogy egy „en suite” jelleggel musicalt játszó színháznak nem jár ugyanannyi, mint annak, amelyik, mondjuk, Dosztojevszkijt játszik?

- Ez nagyjából kialakult. A Madáchnál, azt hiszem, ötven-ötven százalék a támogatás, illetve a bevétel aránya, nálunk pedig hetvenöt-huszonöt. Nagyjából tíz és ötven közt mozog a bevételkényszer aránya. De ezt kétségtelenül lehetne finomítani.

- De mennyire!... Más kérdés. A külföldi vendéjáték a megismertetést célozza, vagy anyagi segítség is?

- Presztízs. A színház presztízse. Kilenc év alatt huszonkét vendéjátékot voltunk

egyetlenegyszer fordult elő, hogy nem volt telt ház. Egyébként, ahogy mondani szokták, a „csilláron is lógtak”. Es mindig sikerünk is volt.

- Ez szakmai megmérettetés is.

- Persze. Szarajevóban például a háború után először részt vettünk egy Soros-pénzből rendezett fesztiválon, és hatvan-hetven produkció közül megnyertük a fődíjat. Erre nagyon büszkék voltunk. Most éppen Izraelbe mennénk *A velencei kalmárral*, de még vannak bizonytalanságok.

- Többnyire klasszikusokkal érdemes külföldre menni, nem?

- De igen - vagy pedig szinkrontolmácsolás kell. De valóban a klasszikusoknak lehet inkább sikerük, *a II. Edwardnak, az Othellónak, a Haramiáknak*, illetve most *A velenceinek*. Azt is mondta valaki, hogy Londonban egy Velencei-előadás kísértetiesen hasonlít a miénkhez.

- Büszke rá, igaz?

- Naná. A hatvanas években magyar rendezők csinálták ugyanezt. Kimentek, megnéztek egy előadást, aztán lekoppintották itthon.

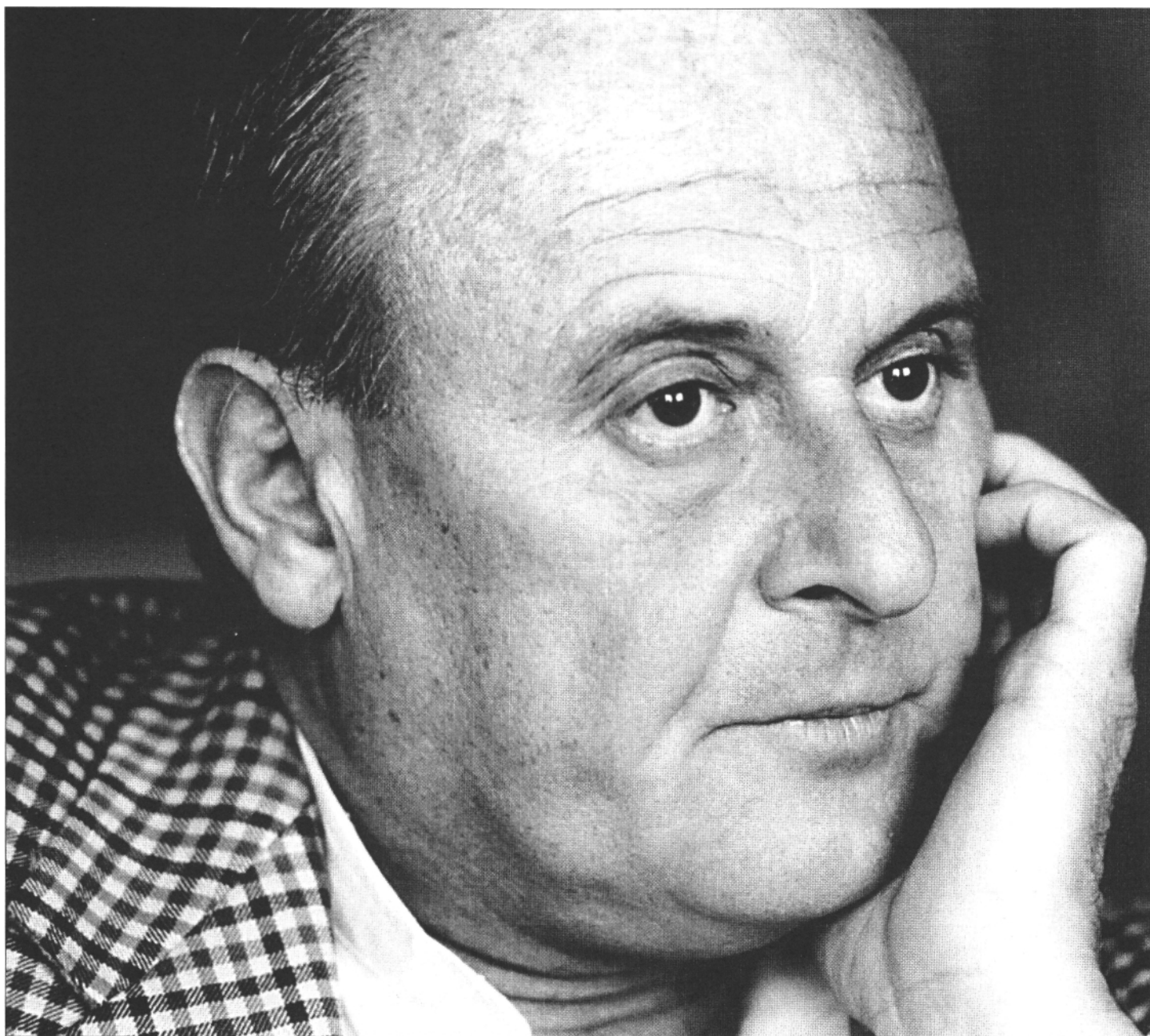
- Mire büszke még?

- Például arra, hogy rövid ideig igazgatója lehettem Gábor Miklósnak, és hozzájárulhattam ahhoz, hogy nyugodtan és jól dolgozhasson. Es még arra is, hogy a tíz év alatt huszonnégy magyar darabot mutattunk be - tíz ősbemutató volt. Ebben a szezonban még kettő lesz.

- Es mit szeretne?

- Nyugalmat. Döntsék már el, hová tartozunk - szerintem ugyan tökmindegy, mert egyik színházra sincs kiírva, hogy ki tartja fönt. De szeretném békében végezni a munkát.

CSÁKI JUDIT



A portrékat Schiller Kata készítette

BESZÉLGETÉS BUCZ HUNORRAL

HARMINC
ALTERNATÍV ÉV

Óbuda, Zichy-kastély, november első hete. Térszínház, Racine Phaedrájának bemutató-ja. Ezzel ünnepli harmincéves fennállását az egyetlen alternatív együttes, amely ily hosszú időn át folyamatosan fennmaradt. Dolgoznak, igaz, a szokottnál is nagyobb létbizonytalanságban, ugyanis most nem csak a jól-rosszul működő pályázati szisztémából adódó s a többi alternatív csoportot is sújtó anyagi bizonytalanság szorítja őket. A Térszínház 1986 óta használt, belakott és bejárattott helyiségeiért, azaz a létalapjáért harcol.

Hosszú és szövevényes a történet, amelyben jogi és adminisztratív érvek, indokok és álokok mögül is kitetszik a lényeg: a Zichy-kastély nagy értékű ingatlan, s a kerületi önkormányzat a jelenleginél jövedelmezőbb hasznosítását tervezi, tehát azoknak, akik ennek a tervnek akarva-akaratlan útjában állnak, menniük kell. A Térszínház tárgyal, védekezik, elfogadható kompromisszumot keres - és játszik. Akkor is, ha kikapcsolják a fűtést, akkor is, ha ki-kimarad az áram. S a közönség megtölti a parányi stúdiószínházat, még ha néha télikabátban kell is ülni a nézőtéren.

– *Bucz Hunor, a Térszínház megalapító-ja s máig vezetője nem először éli végig a vezetését, a kilakoltatás, a hontalanság és az újrakezdés fázisait. Színházi pályafutása egy ilyen eseménysorral kezdődött, illetve vált közismertté. A tiszaföldvári Irodalmi Színpad megbuktatására, illetve betiltására utalok, amelyet a híressé vált A görög eke-műsorod váltott ki. Ebben a dokumentum-műsorban az akkori kor nehéz emberei közül - akikről Kovács András készített filmet - a szűkebb pátriához leginkább kötődő Szabó István találmányának sorsát mutattátok be, kiemelve azt, hogy egy találmány javóját távolról sem annak műszaki paraméterei vagy megoldhatósága döntik el, hanem a személyes és politikai érdekek és érdekecskék sűrű szövevénye. Természetesen a problémafelvető összeállítás ugyanúgy sértette ezeket az érdekeket, mint az a feltaláló, aki-ről a műsor készült.*

– Igen, az előadást a debreceni oratóriumi napokon nagy sikerrel bemutattuk, aztán - arra hivatkozva, hogy nem kértünk s kaptunk betanulási engedélyt a tanácstól - betiltották. Bár volt egy előre lekött fellepésünk a szegedi egyetemen, azt le kellett mondanunk, ugyanis nem hagyhattuk el a települést. Engem kizártak a művelődési házból, ahol próbáltunk. A tanári kar nagyobb fele kiállt mellettünk, de ez sem segített. Alighanem ez volt az egyetlen eset, amikor egy testület egyszé-

gesen tudott és mert fellépni. A következő műsorunkkal sem jártunk jobban. Rákosy Gergely *Az óriástök* című, nagy sikerű szatír-rájából készült darabunkat meghívták Budapestre, a színjátszók akkor megnyíló bemutató színpadát ezzel az előadással akarták felavatni, de az utolsó pillanatban az író nem járult hozzá a fellépésünkhöz, amiből persze egy szó sem volt igaz. Engem személy szerint is folyamatosan lehetetlen helyzetbe hoztak, s amikor '68 nyarán az erdélyi nyaralásom két hetére a fizetésem több mint kétszeresét kitevő villanyszámlát sikerült produkálniuk, rájöttem, nem maradhatok tovább: feleséggel Pestre költöztünk.

Ékkor kerültél a Csepel Művek Munkásotthonába, én meg a gyár üzemi lapjánál voltam, így ismerkedtünk meg egymással.

– Csepelen dolgozott néhány frissen végzett barátom - például Oláh János, Mezey Katalin -, s ők hívtak, meg Fábrián László. Budapesti pályafutásomat a honismereti kör vezetőjeként kezdtem, mert színjátszó rendezőként nem köthettek velem szerződést - ebből lett a Térszínház.

– *Csepelen ott folytattad a színházi munkád, ahol Földváron abbahagytad, hiszen kezdetben itt is irodalmi összeállításokat és dokumentumműsorokat játszottál. Emlékszem Csokonai Béka-egér harcára és az Orfeusz és két keménykalap című mozgás-színházi kezdeményezésre, vagy arra a montázsra, amelyben egy misztériumjátékot és egy munkásasszony mindennapjairól készített szociográfiát ötvöztetek. S arra is emlékszem, hogy ezek a műsorok gyakran váltottak ki értetlenkedést, gyanakvást vagy nemtetszést a helyi politikai vezetők körében.*

– Ellenőrzésem természetesen nem szűnt meg, de a rendőrségi érdeklődéseket a Munkásotthon igazgatója leszerelte, hisz jól tudott a nyelvükön beszélni. A Béka-egér harcot a tatabányai munkásszínház találkozóin szedték szét, politikai sandasággal és ideológiai tisztázatlansággal vádoltak. Az *Orfeuszt* csak úgy tudtuk játszani (mindössze két-szer!), hogy Dinnyés Józsefet, a polbeatest is felleptettük, s az előadást Angela Davis amerikai polgárjogi harcosnak dedikáltuk. S amikor a *Szóljatok szép szavak* rádiós vetélkedőjén az általam is említett misztériumjáték mellett a munkásasszony hétköznapijairól készült anyagot is előadtuk, ránk sütötték, hogy szocializmusellenesek vagyunk. Természetesen az országos döntőbe nem jutottunk be.

– *Utolsó csepeli bemutatótok körül is bajok voltak.*

Előzőleg sem Majakovszkij *Gőzfürdőjét*, sem Szuhovo-Kobilintól a *Tarekin halálát* nem mutathattuk be, s csaknem erre a sorsra jutott a *Csongor és Tündénc* is, amely különben Kazincbarcikán arany minősítést kapott, de Csepelen valami veszélyt láttak benne. Vagy bennem. Úgyhogy innen mennünk kellett.

– *Ekkor kerültetek a MOM Művelődési Háza.*

Igen, de ott a körülmények nem voltak éppen színháziak, így intenzív tréningmunkába fogtunk. Ekkor mutattuk be az első *Betlehemesünket*: a betlehemezés egész pályánkat végigkísérte.

– *Miért vált fontossá a hagyományörzésnek ez a formája?*

– Kellott az „istállómeleg”. Az a közösségi élmény, amelyet otthonról ismertem. Tudnod kell, hogy nagyon szegény családban születtem. Volt év, amikor tüzelőre sem futotta, ilyenkor este korán ágyba bújunk, s fölválva olvastunk fel egymásnak. Akinek elgémberedett a keze, az a dunyha alatt felmelegedett, míg a másik folytatta a felolvasást. Ezek az esték szerették meg velem az irodalmat - s nem csak a magyart -, ezek oltozták belém a szó tiszteletét és szeretetét, ezért vallom ma is, hogy a színház nem nélkülözheti az irodalmi alapot, a szép szót. Tudom, s te igazán megerősítheted, hisz igen sok előadásunkat láttad, hogy a munkáimban a színházi kifejezés minden eszközét használom, de a szöveg az elsődleges. Szavak nélkül nem lehet színházat csinálni. A szülem korán meghaltak, s nagyanyám nevelt fel, de a közös esték emléke miatt mindig mindig törekedtem - tudattalanul is -, hogy visszahozzam ezt a családi fészekmeleget.

– *Gondolom, ez a melegség iránti vágy is közrejátszott abban, hogy a Térszínházat leginkább a közösségi színházcsinálás jellemezte.*

– Szerepet játszott ebben a külső kényszer is, hiszen a MOM-ban, ha nem akartuk volna, akkor is arra kényszerültünk, hogy a kreatív tréningek és a nyílt színi rögtönzések útján kidolgozzuk az improvizáción alapuló előadás-készítési módszerét, hiszen előadásokat ott nem tarthattunk.

– *Akkori előadásaitok nemcsak újdonságokkal hatottak, hanem művészi eredményekkel is. Mindenekelőtt A madarak tanácskozására vagy az egyre sokasodó gyerekelőadásokra gondoltok.*

– Ezek inkább a következő helyünkön, a Derkovits Ifjúsági Klubban születtek, a gyökök azonban ide nyúlnak vissza. 1978-tól

ugyanis megkaptuk a volt újpesti legényegylet épületét, s abban építhettük meg a nevünknek megfelelő térszínházat, illetve alakíthattuk ki a módszertani feladatokat ellátó fővárosi háttérintézményünket, amelyben könyvtár, szcenikai műhely, dramaturgiai szaktanácsadás működött, s elkezdttük amatőröket képző tanfolyamainkat. Ezt a tevékenységünket ma is megpróbáljuk fenntartani, de egyre nehezebben megy.

– Belefáradtatok?

– Szó sincs elfáradásról. A körülmények teszik lehetetlenné az olyan munkát, amely nem produkál előadást. Ez a folyamat akkor vált egyértelművé s szinte visszafordíthatatlanná, amikor bevezették a pályázati szisztémát. A pályázatok kiírói és elbírálói nem tekintik színházi munkának a tanítást, a szociális háló kialakulását segítő tevékenységet, a tréningezést; ugyanis egyértelműen a produkciósszemlélet érvényesül. A pályázati színház modellje arra kényszeríti az együtteseket, hogy ugyanúgy termeljenek, mint a hivatásos repertoárszínházak. Ez a modell kétpólusúvá tette a színházi életet, s a határvonal nem a hivatásos és alternatív színházi réteg között húzódik, hanem a repertoárszínházak és az efler csoportok között. Egyik sem alkalmas arra, hogy bennük színházi műhely jöjjön létre, és a változó világnak tükröt tartsanak. Azokat az együtteseket, amelyek produkciók mellett – hadd használjam ezt az elavultnak tekintett kifejezést – népművelői feladatokat is vállalnak – hiába van szükség rájuk –, mindenhol kiebrudalják, mondván, a színháziaknak ez a munka népművelés, a népművelőknek meg színház, tehát semmit nem kapunk. Meg aztán megfelelő méretű termünk sincs a kreatív játékokhoz, amelyek ráadásul eszközigényesek is, tehát sokba kerülnek. Rendszeresen kéne termet bérelnünk, ezt egyre kevésbé engedhetjük meg magunknak. De nem adjuk fel, most is készülünk börtönökbe, hajléktalanokhoz.

– *S a tanítást sem hagyjátok abba?*

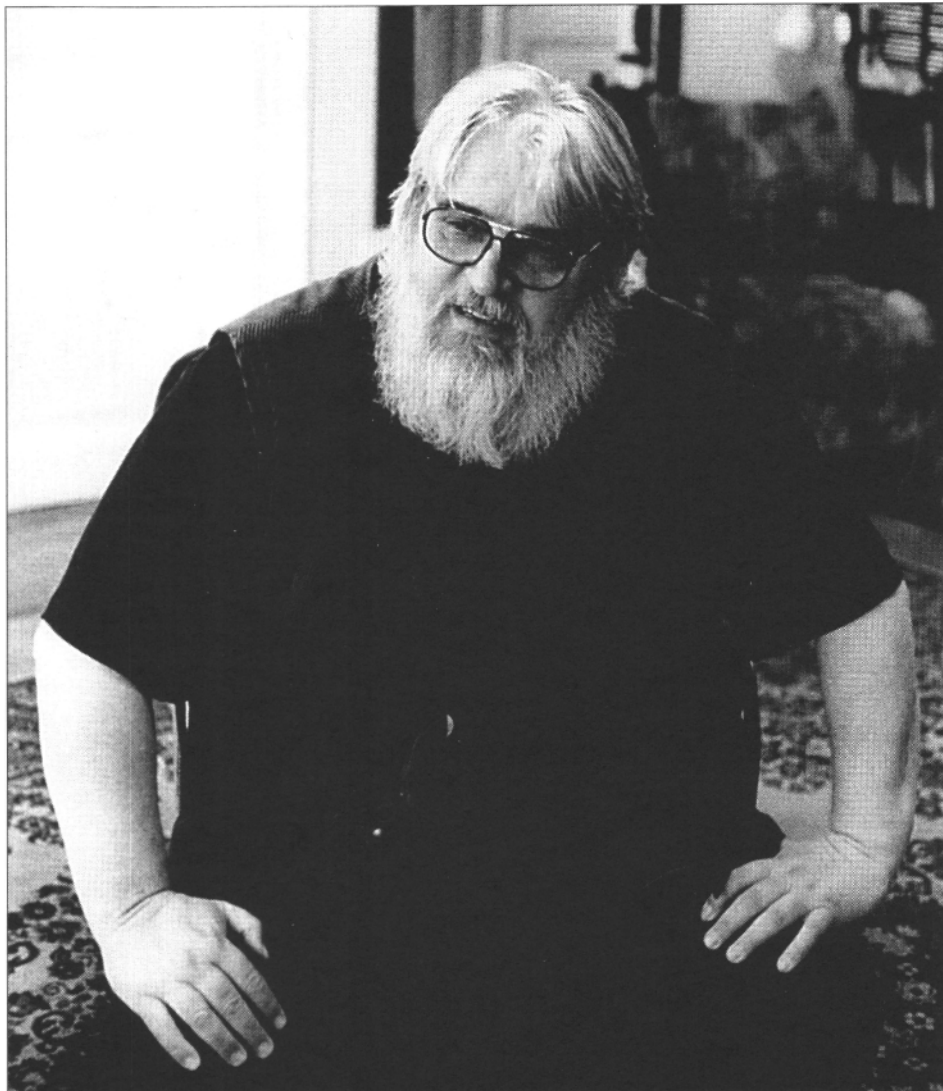
– Miért hagynánk? Kezdetől fogva munkánk szerves részének tartottuk. Nemcsak a színjátszók képzésében vettünk részt, hanem az iskolai oktatásban és nevelésben is segítünk. Életmódtáborainkon, játszóházi gyerekprogramjainkon, rendhagyó óráinkon, különböző tanfolyamainkon, a Faludi Akadémia foglalkozásain más-más formában, de mindig néptanítói attitűdtől vezérelve vettünk részt. En magamat elsősorban ma is tanítóknak, tanárnak tartom,

– *Pontosabb lenne, ha művész-tanárt mondanál.*

– Jó, persze, a kettő nem választható szét. De ehhez hadd mondjak még valamit: mi a kispénzű értelmiségiek és diákok színháza lettünk. Nem karitatív megmondolásból, hanem e művész-tanári alapállásból.

– *Az előadások utáni teázások, beszélgetések is részét képezik e kettős lényegű alkotói munkának?*

– Persze. Csak közösségi élményből lehet színházat csinálni. S ez az élmény nemcsak az együttes kis közösségére vonatkozik, hanem a játzók és a nézők között kialakulóra is. Együtt kell megjárunk a „lélek hosszát”. S mikor találkozhatunk, ha nem az előadások után? Meglepően sokan maradnak ott ezeken a beszélgetéseken. S kialakult körülöttünk egy törzsközönség, visszajárnak hozzánk a nézők.



A portrét Koncz Zsuzsa készítette

Söt néhány év után a gyerekeikkel térnek vissza. Harminc év óta megvan a folytonosság.

– *Ez a hagyományra nemesedő gyakorlat már a Derkovitsban is élt, s ezt folytatjátok itt, a Zichy-kastélybeli helyeteken is, ahová az újpesti épület eladása miatt kerülnetek. Az itt eltöltött csaknem másfél évtizedre többek között az jellemző, hogy egyre kevesebb a művészpédagógiai és alkotó dramaturgiai munkátok, megmaradt a vásári színjátszásokhoz való vonzódásokot - amit talán legpregnansabban az emlékezetes képmutogató játékaikot példázunk -, viszont előadásaitok tematikája eltolódott. Régebben számos magyar ösbemutatót tartottatok, vagy olyan műveket mutattatok be, amelyek a ti interpretációtokban új értelmezést kaptak. Hadd emlékeztessenek Weöres Sándor Kétféjú fenevadjára vagy A holdbeli csónakosára, vagy Lezsák Sándor, Eörsi István, Esterházy Péter műveinek megszólaltatására. Mostanában viszont szinte kizárólag olyan klasszikus drámákat állítotok színpadra, amelyeknek többsége e kis társulat számára nehéz feladatnak számít.*

– Hidd el, nem előkelőségből szerepel a műsorunkon a *Csongor és Tünde*, a *Tartuffe*, az *Antigoné*, a *Karnyóné* vagy a *Godot-ra* várva. Pláne nem a *Phaedra*. Ezek foglalkoztatnak engem is, a többieket is. Olvassuk őket, s belső igényünk, hogy megcsináljuk. Úgy, ahogy mi tudjuk, értelmezzük és elképzeljük. S persze azt sem lehet elhanyagolni, mert a közönségünk számára különö-

sen fontos, hogy elhangozzanak Moliére, Vörösmarty, Beckett és mások szövegei, s hogy ne csak olvassák, hanem hallják is Arany János vagy Somlyó György fordítását. Ez felér egy ösbemutató jelentőségével.

– *E klasszikusok közül a Csongor és Tündehez többször fogsz hozzá.*

Kimeríthetetlen mű. Ebből írtam a főiskolai szakdolgozatomat is, s ahányszor előveszem, mindig új és új kérdéseket, megoldandó problémákat fedezek fel benne. A mostani előadás - amely túl van a századikon - sok tekintetben előrelépés volt az előző verzióhoz képest, de alapvető rétegek hiányoznak belőle. Tulajdonképpen ma már elégedetlen vagyok vele. Hiszen a rituális-mágikus réteg jőszerivel kimaradt az előadásból. Változatlanul foglalkoztat a darab, s addig nem nyugszom, míg ismét neki nem foghatok egy olyan produkciónak, amelyben a filozófiai és rituális rétegeknek, a szereplők belső útjának s a drámát mozgó két világszintnek az egyidejű ábrázolására ne tennék kísérletet.

– *A már említett daraboknál is bonyolultabb feladat Racine Phaedrájának színreállítása. Azt lehetné az ember, hogy ez a színházforma ma már megszólaltathatatlan, hiszen ebben mindenható a szó s az azzal összhangban lévő belső cselekedet, de szinte minimális a külső mozgás, a látványos, határoss effektek szerepe és lehetősége, tehát mindaz, amire a mai színházcsinálók java része esküszik. Arról nem is beszélve, hogy*

ehhez ideális esetben hallatlanul erős sugárzású és technikájú színészek kellenének. Miért épp ezt a drámát választottátok?

– Mert hallatlanul időszerű. Ez a tragédia tiltakozás. Ahogy elmélyedtünk a szövegben, egyre világosabbá vált, hogy a dráma számunkra a lefokozás, az emberi érzések kiszámítása elleni tiltakozáson túl, vagy talán annál is jobban, arról szól, hogy minden körülmények között meg lehet és meg kell őriznünk a méltóságunkat. Nem lehet véletlen, hogy 1957 márciusában ezt a darabot mutatta be a Nemzeti Színház. Zord idők voltak. Nem gyönyörű, hogy akkor kezdtük próbálni, amikor kiéleződött az épület körüli huzavona? S ahelyett, hogy elkeseredtünk volna, erőt adott nekünk ez a mű. Nagyszerű munka volt. A próbák alatt, a legnehezebb periódusokban is megfelejtkezünk a körülöttünk zajló eseményekről. Persze tudjuk, hogy nyaktörő feladatra vállalkoztunk, de talán ép maradt a nyakunk. S ez is segít abban, hogy ne holt lelkek színháza legyünk.

Hogyhogy holt lelkek?

– Az derült ki, hogy amikor 1995-96-ban az épületen belüli vagonátadási procedúra zajlott, egy hivatalnok elfelejtette lajstromba venni a színházat, tehát mi hivatalosan nem létezőnk. Gogoli és karkai helyzet meg jogi képtelenség egyszerre, s ez ellen kell hadakoznunk.

– *Mindaz, amit elmondasz a Phaedráról s erről a szituációról, sűrítetten jelzi színházi munkátok egyik paradoxonát: a mű kancsán*

etikai-morális problémákról szólsz, de ezeknek abban a közegben, amelyben megszólalnak, politikai súlyuk lesz. Előadásaitokkal sem nyíltan, sem áthallásosan nem politizáltatok, ugyanakkor mindenekelőtt te, de tulajdonképpen az egész társulat részt vett az elmúlt harminc év politikai megmozdulásaiban.

Nem politikai színházat művelünk, de a jó színház mindig konkrét. Nem kódosíthat, a játzóknak is, a nézőknek is tudniuk kell, miről beszélünk. Engem családi neveltetésem, '56-os élményeim - nemzetőr is voltam -, ismeretségi köröm, gondolkodásom mind politikai szerepvállalásra készítetett. '56 után egészen fiatalon már megtapasztalhattam, milyen az „írastudók árulása”, de azt is, hogy a becsületes emberek nem adják fel, s utóvédharcukat vívják a „versben bújdosók”. Néptanítói mentalitásom sem engedte, hogy a magam, a nem jegyzettek szintjén ne igyekezzek ébren tartani '56 szellemét. Amikor Debreceni Tibor irodalmi színpadán egy szabadságharcosról szóló finn balladát mondtam el, nem lehetett nem a mi forradalmunk áldozataira gondolni.

Előbb-utóbb akaratlanul is olyan körbe kerültem, amilyen magam vagyok. Tudatosan igyekeztem távol tartani magamat azoktól, akik közé valójában tartozhattam volna, hogy ne hozzam bajba a többiekét, a társulatot, a Téziszínházat. De nem leheteti távol maradni. Lassan a társulat tagjai is kezdtek érdeklődni a színházon kívüli munka iránt, s mindannyian óhatatlanul részt vettek a

SZETA több akciójában. Ez is hozzájárult ahhoz, hogy az együttesnek kivételesen erős a szociális érzékenysége. Ami kezdettől fogva abban is megnyilvánult, hogy a csoportnál soha nem volt tehetségkutató felvételi rendszer, munkánkban mindenki részt vehetett, aki tudott és akart dolgozni. Megtalálhatta a helyét közöttünk. Ma már a pályázatokon csak akkor van esélyünk, ha szigorú szakmai kritériumokat érvényesítünk, emiatt a társulaton belüli szociális hálónkat, sajnos, távolról sem tudjuk úgy működtetni, ahogy szeretnénk.

Ilyen körülmények között mégis többszörös kiváló együttes címmel kitüntetett csoport lett a Téziszínház, számos szakmai fórumon kapott díjakat, a hetvenes években kibontakozott lakótelepi színházalásában is első közé számított a társulat, s ezt is többször elismerték...

Ezt sem lehet fekete-fehér kontrasztban szemlélni. Nem csak feljelentő és hozsannázó kritikák születtek. A „húzd meg, ereszd meg” játéka folyt a hatalom és a kritika között. S ez vonatkozott a zsűrizésekre is. Sokszor az az ukáz mentett meg, hogy „ne csináljunk belőle mártírt”, tehát működött a kettősség: megfigyeltek, kibekereket küldtek a nyakunkra, ugyanakkor igyekeztek beolvasztani, lekenyerezni. Tulajdonképpen ma sincs ez másként, csak a szöveg változott.

De ha ezt a harminc évet túléltük, a következő harmincat is kibírunk

NÁRAY ISTVÁN

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, kemény táblás kötetek bolti ára 500 Ft

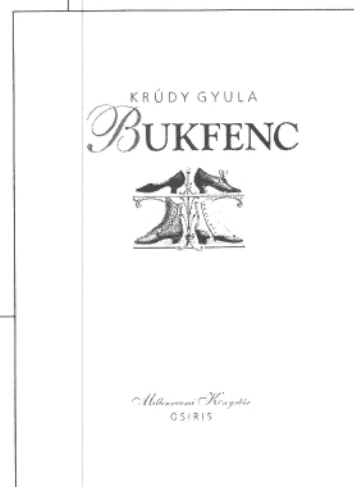
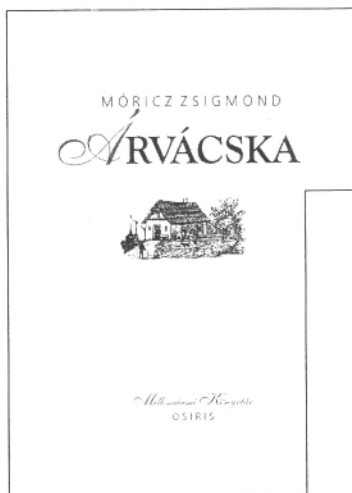
MEGJELENT

- | | |
|---|--|
| 13. Kaffka
<i>Színek és évek</i> | 19. Móricz Zsigmond
<i>Árvácska</i> |
| 14. Vörösmarty
<i>Csongor és Tünde</i> | 20. Hajnóczy
<i>A véradó</i> |
| 15. Madách Imre
<i>Mózes</i> | 21. Szabó Zoltán
<i>Szerelmes földrajz</i> |
| 16. Krúdy Gyula
<i>Asszonyosságok díja</i> | 22. Krúdy Gyula
<i>Bukfenc</i> |
| 17. Arany László
<i>A délibábok hőse</i> | 23. Jókai Mór
<i>A tábournok és az asztrálszellem</i> |
| 18. Galgóczi Erzsébet
<i>Mama öltözik</i> | 24. Kosztolányi Dezső
<i>Horoszkóp</i> |

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

A sorozat **kedvezményes áron előfizethető** az Osiris Könyvklubban, 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



FESTIVÁLOK

• Nemzetközi Cigány Fesztivál lesz 2000-ben folyamatosan Nagy-Britanniában. Skócián és Anglián keresztül vonul a Nemzetközi Cigány Vándortársulatok Fesztiválja. Az eseményen nemcsak színpadi produkciók szerepelnek, „élő hagyományként” jelen lesznek a cigányság népszokásai, táncokkal, mesékkel kísérik az előadásokat, s mindemellett workshopok, filmvetítések színesítik a programot. E-mail: poppszaybo@compuserve.com; Telefon: 44-171-733 2116

• A 18. FADJRE Nemzetközi Színházi Fesztivált 2000. január 21. és február 4. közt Teheránban tartják, az iráni ITI-központ szervezésében. E-mail: dac@neda.net

• Színházi fesztivál lesz Finnországban (január 21-30.), Oroszország, Németország, Észtország, Lettország, Litvánia, Dánia, Svédország és Lengyelország részvételével. Telefon: 358-9-454 21 311, www.noviorion.fi/ateatteri. hvde@ateatt.dp.fi TÁNC

• A Chandigarhi Előadó-művészetek Intézete nemzetközi workshopot rendez Chandigarhban (január 14. és 23.). A klasszikus indiai táncokon kívül (bharatya natyagam és kathak) néptánc- (bhanga, gidha, nautanki és gatka), indiaizene- és jógakurzusokat is tartanak. További információ: www.theatrelibrary.org/sibmas/whatsnew.html; E-mail: gustav-geldner@othm.org

WORKSHOPOK, SEMINÁRIUMOK

• Az essen Folkwang Főiskola nyolc féléves pantomimszínész-képzést indít 2000 áprilisában. A felvételi vizsga január elején lesz. Érdeklődni a következő címen lehet: Folkwang-Hochschule Essen, Klemensborn 39, 45239 Essen.

• Odin Week ismét. A dániai Odin Teatret 2000. január 10-16. között az aktív részvétel lehetőségét nyújtja próbákon, előadásokon, munkabemutatókon, filmekben, felolvasásokon és megbeszéléseken azok számára, akik a színház műhelymunkája, illetve Eugenio Barba munkássága iránt érdeklődnek. A program angol nyelvű. Telefon: 45-97-424777

E-mail: odin@odinteatret.dk, www.odinteatret.dk

• Nemzetközi szemináriumot rendez a British Council 2000. január 23-29. közt Stratford-upon-Avonban a Royal Shakespeare Companyval közösen, a Theatre Voice vezetésével. A résztvevők a drámai szöveg (mind klasszikus, mind modern) kezelését és színpadra állítását vitatják meg. A színpadi beszéd specialistáinak, tanárainak és rendezőknek jelentkezését várják. További információ a helyi British Councilnél vagy a szervezőknél: Telefon: 44-1865 31 66 36 E-mail: intemational.seminars@britcoun.org, http://www.britishcouncil.org/seminars

tartják meg Baltimore-ban (Maryland, USA). Az új színházi gyakorlat nemzetközi forrásait kutató, tematikusan szervezett munkacsoportok az USA-n kívüli országok műhelyeire összpontosítanak. Magyarországról Fodor Tamás fogja ismertetni munkáját. www.towson.edu/theatre/grad/iti.html, dperry@tiger.towson.edu

• A rádiódrama lehetőségeiről tartanak konferenciát Londonban január 15-16-án, a Goldsmith's College és az University of Kent szervezésében. A rádiójáték hetvenöt éves múltja után vajon van-e még jövője ennek a műfajnak, s milyen kölcsönös kapcsolat működik rádiójáték és színház között? Ezekre a kérdésekre keres választ a konferencia, elméleti és gyakorlati szekciókra osztva az üléseket. http://speke.uk.ac.uk/sais/sound-journal

• A színjátszás művészet címmel 2000. január 2-17. közt Susan Batson fog kurzust tartani Berlinben. Tom Cruise, Madonna és még sok más híresség magántanára a Strasberg-módszert alkalmazza, tanítványai személyes igényeihez igazodva. A tanfolyam tizenöt napig tart, napi hat órában. Ara: 1500 DM.

Telefon: 49-30-7814001, E-mail: interkunst@t-online.de

ITI-TALÁLKOZÓ CIPRUSON

Az európai ITI-központok elnökei és titkárai november 12-16. között találkoztak Nicosiában, hogy eddigi munkájukról, terveikről, lehetőségeikről meg-osszák tapasztalataikat. Számos európai központ - köztük a magyar - az információs szolgáltatások mellett szakmai programok, workshopok, színházi találkozók szervezését is vállalja. Nemzetközi együttműködésre leginkább a német, angol, svéd, szlovák, norvég központ mutatkozott nyitottnak, valamennyien európai regionális hálózatok létrehozásában látják a világszervezet működésének optimális feltételét.

Reményeink szerint tovább bővíthető a közös tervekre vállalkozó ITI-központok száma azon a jövő májusban Marseilles-ben megrendezésre kerülő ITI-világtalálkozón, amelynek legfőbb célja, hogy munkájába bevonja a színházi életben aktívan részt vevő fiatal színházi szakembereket, művészeket is.

A SZÍNHÁZ hivatalos honlapja a

www.lap.szin haz.hu
címen található.

Honlapunk megtalálható a SZÍNHÁZ aktuális számának tartalma, és nemsokára elérhetővé válik a lap archívuma is!
Folytassa az olvasást az Interneten!

In his editorial chief editor Tamás Koltai draws the balance of our own review, which, though founded in 1968, was reborn with its present staff and in its present form ten years ago, and doubled in this period its number of copies.

Under the common title New Horizons some productions and venues are singled out from the „normal” bunch of first nights. András Forgách looks out for new tendencies in *Flame Face* by Marius von Mayenburg (Radnóti Theatre) and Franz Xaver Kroetz's *Desire* at the Thália while Viktória Radics introduces the marvellously renovated The Ark, which, with its „big hall” for 300 people, its studio for 80, its open air amphitheatre and its platform for literary events in its café is an ideal venue for every kind of theatrical experiment.

„Regular” new events of the period were Benjamin Britten's *Peter Grimes* (National Opera), Bertolt Brecht's *In the Jungle of the Cities* (New Theatre), Enda Walsh's *Disco Pigs* (Home Stage of the Comedy Theatre) and István Örkény's *Catsplay* (Győr), reviewed, respectively, by Zoltán András Bán, Balázs Urbán, Andrea Stuber and István Sándor L.

The issue's interview was made by László Bérczes, who met for an interesting conversation Ági Szirtes, leading actress of the Katona József Theatre.

In our regular column centred on Hungarian minority theatre in the neighbouring countries, László Gerold, critic and professor living in Újvidék/Novi Sad, Yugoslavia, informs about the latest Hungarian language theatre events in Újvidék and Szabadka/Subotica, indicating the topical trends and political tendencies informing the productions in question.

We continue our series dealing with modern dance theatre. Lívia Fuchs sums up the stage history of Igor Stravinsky's *Sacre du printemps*, concluding with two recent productions of the work at Budapest's Autumn Festival, directed respectively by our Yvette Bozsik and by Canada's Marie Chouinard. Katalin Lőrinc saw for us *The Anna Karenina Railway Station*, an interesting danced version of the big novel, with András Nagy's libretto and choreographed by István Énekes, while Eszter Szudy talked about Central European Dance Theatre, the company performing the ballet in question, with Csaba Szógi, artistic director and his predecessor and presently guest-choreographer István Énekes.

Just as it opened with an article inspired by an anniversary, the issue concludes with two interviews born from the same source. The Budapest Chamber Theatre which plays already in three different venues and offering a monthly average of 78 productions is ten years old; Judit Csáki talked to manager Miklós Szűcs. Our oldest alternative (or should we call it fringe?) theatre, Space Theatre directed by Hunor Bucz operates already since thirty years; István Nánay met Mr. Bucz who with his company is presently without a permanent venue, but had thirty eventful years to learn never to be discouraged.

The playtext of the month - treated also in one of our reviews - is *Flame Face*, a rather shocking novelty by Germany's Marius von Mayenburg.

ÉLET ÉS
IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

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

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

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

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

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

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

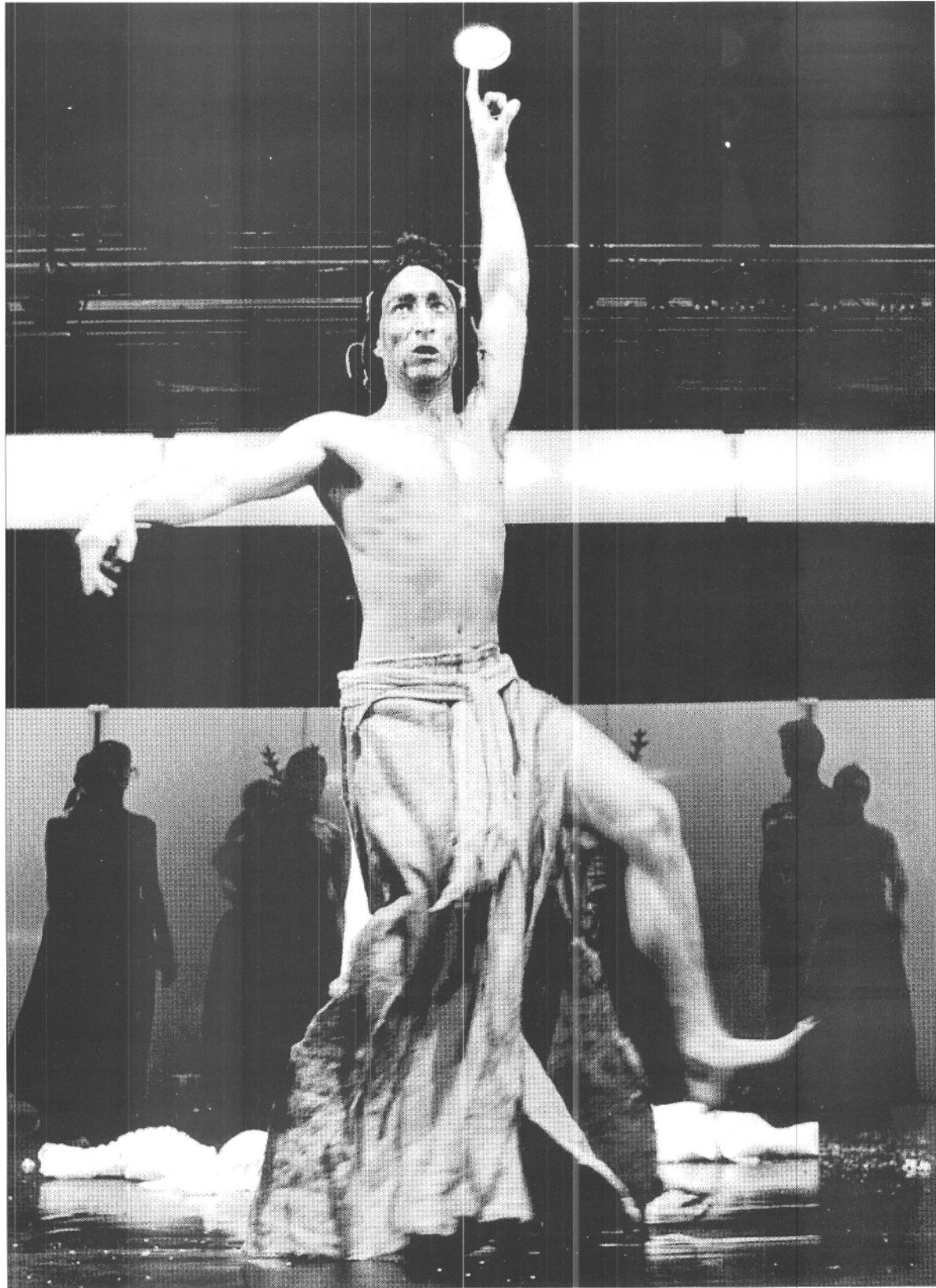
Név:.....

Cím:.....

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

FOTÓ GALÉRIA: Koncz Zsuzsa: Vati, a Sámán.

Bozsik Yvette új felfogásban álmolta színpadra Sztravinszkij Tavaszai áldozatát. Az ő felfogásában a tavaszünnep pogány szertartás. Konceptióját tökéletesen valósította meg Vati Tamás.



Új néven, új külsővel

a Budapesti Kamaraszínház Asbóth utcai kisszínpada
(Budapest, VII. ker., Asbóth u. 20.)

Ericsson
stúdió

ERICSSON 