

kosság előtti monológja, Liptai Claudia életvallomása a kevésbé sikerültek közé tartozik).

Ambrus Mária színpadképe nyugtalanságot, baljós hangulatot áraszt, hogy is mondjam: *olyan kényelmetlen*. Nemcsak játéktérnek, de látványnak is. Zavarba ejtően nem reális teret jelöl ki a két meredek hegyoldal, amelynek alján országút fut valahonnan valahová, ám éppen erre az útra - az egyetlen szilárd, lapos felületre - lépnek a legkritikáiban a szereplők, mintha csak kerülnek a jelzésekkel meghatározott, „hivatalosan kijelölt” utat. Inkább tíz körömmel kapaszkodnak, csúsznak és másznak, lezuhannak és feltápáskodnak, föld alá bújnak, és a legváratlanabb hasadékokból, üregekből bukkannak fel. Nincs egyetlen biztos pont ebben a világban, ahol megvethetnék a lábuk.

Az egymásnak futó hegyoldalak közt függőhíd ível át. A legfontosabb események éppen ezen a nagyon labilis, imbolygó tákolmányon zajlanak: szobabelső és végzetes szeretkezés szénakazla, lányszoba és a pokol kapuja, álombeli tündérjelenés ágya és iskolaudvar, alatta pedig ott a szakadék, amelybe előbb-utóbb mindenki beleszedül.

Ugyanakkor mesevilág is teremődik e térben: a nyitó jelenet gyönyörű, fekete bárszony óriás Wendlája valósággal ráúszik valahonnan a magasból az alant hazug pózokban pipiskedő anyjára. Ez a hatalmas, fekete függönyruha (jelmez: Benedek Mari) egyszerre elegáns öltözk és mindent gyászba burkoló éjszaka, amely mintha csak pillanatokra engedné ki öleléséből a kezdettől halálra ítélt, gyönyörű leányt. Elkésérítő, sorsrontást sugalló színpadkép.

A meztelenség. Szólni kell róla, mert Zsótér értelmezésének szerves visszatérő

eleme a ruhátlan (szép) testek felmutatása. S bár manapság oly gyakran találkozunk mindenféle előadásban a meztelenséggel (és nem csak Zsótérnél), hogy akár megszokottak is mondhatnánk a meztelen testek színpadi látványát, s ehhez Wedekind drámái szinte kényszerűen a lehetőséget, mégis ezzel volt a legtöbb gondom, s ez - remélem - nem valamilyen elhatalmasodó öregkori prudéria lecsapódása. Ugyanis annak elfogadásához és megszokásához, hogy egy színész előttünk levetkőzik, *idő kell*, olyan idő, amely színpadi értelemben nem használható másra, csak a látvány felépítésére. Ilyenkor a szöveg egyszerűen nem játszik, nagyjából mindegy, mit beszélnek a színpadon, hiszen a látvány elementáris erővel söpri el a szavak jelentését. Es itt Zsótér, érzésem szerint, nem jól gazdálkodik a látvány-szöveg hatáselemeivel. Nem vesz tudomást a látvány pillanatnyi primátusáról, s például az első jelenet fontos Menyhárt-Móric-párbeszédét feláldozza az ezt kísérő - egyébként kifogástalanul izlése-sen megkomponált - meztelenkedés és homoerotikus hancúrozás oltárán.

A nézőtér első reakciója ugyanis a döbbenet; ki-ki vérmérséklete szerint reagál az előbukkanó fiúfeneknek és hímvesszők látványára (első este egy gimnáziumi, zömében lányok alkotta közösség közepén volt szerencsém ülni, nos, itt az első meglepetés zavart kuncogását osztatlan, időnként tapssal és elismerő megjegyzésekkel is kísérte siker váltotta fel - nem vagyok benne bizonyos, hogy egészen a színre vivői szándékoknak megfelelően). Azt pedig kifejezetten igazságtalannak, a női nem hátrányos megkülönböztetésének tartom, hogy Zsótérnél csak fiúk vet-

változtat Hámori Gabriella-Wendla mégoly kecses hátának látványa sem). Ez csak azért fontos, mert a lánytestek megmutatásának (felmutatásának!) elhanyagolása mögött az értelmezés hangsúlyainak fontos, vitatható eltulodásáról van szó. Az igazán fontos dolgok a fiúk között, a fiúkkal történnek, állítja Zsótér, őket kell minden oldalról, kívülről-belülről megmutatni, ábrázolni. Igen, sajnos, mintegy járulékos elemként, jobb híján ott vannak ezek a bakfisok is, de hát ezek csak fecserésszenek, szenvedjenek, buta, naiv kis libák ők mindenképp. Ezért válik még Wend-la elpusztítása is súlytalanná, nem beszélve a többi lányról (Kovács Martina: Márta, Parti Nóra: Thea), akik csak statisztálnak a fiúk tragikus harcait elmesélő történetben. Lehet így is olvasni, illetve alakítani Wedekind szövegét, nem vitatom. Számomra mégis akkor lenne kerek a világ, ha Zsótér megengedné Wedekind kamasz lányainak is, hogy valódi konfliktushelyzetekbe kerülve mutassák fel

KARSAI GYÖRGY

Frank Wedekind: A tavasz ébredése (Pesti Színház)

Fordította: Pajzs Elemér. Díszlet: Ambrus Mária. Jelmez: Benedek Mari. Dramaturg: Ungár Juli. Rendezőasszisztens: Putnoki Ilona. Rendező: Zsótér Sándor.

Szereplők: Hámori Gabriella f. h., Molnár Erika, Lengyel Tamás f. h., Szabó Zoltán f. h., Kovács Martina f. h., Parti Nóra, Kolovratnik Krisztián, Gula Péter f. h., Venczel Vera, Liptai Claudia, Lukács Sándor

TENNESSEE WILLIAMS: A VÁGY VILLAMOSÁSA AZ IFJÚSÁG ÉDES MADARA

A vágy édes madara

Tennessee Williams, a finomművű giccsőr még mindig hódít - és méltán. Ebben a százdában - 2001-ig nyugodtan írhatom így - kevesen tudták nála rafináltabban adagolni az érzélgősséget és az atrocitást, a modern melodramai színpad két leghatásosabb elemét, amelyek külön-külön is lüdbőrössé tesz a nyárspolgárt, összevegyítve pedig holtbiztosan olcsó katarziszban részesítik. Williams szinte egyetlen témája a testi és lelki erőszak, ezt variálja fölöttébb ügyesen, költőies sziruppal leöntve, gyolcsba csavarva, a sebeket könnyű gézzel átkötve, nehogy átvérezzen a valóság.

Nézzük elfogulatlanul két emblemikus darabját, amelyek most egymás mellé kerültek a budapesti repertoáron. A vágy villamosában

egy mély lelki járatú, frigid franciatanárnő fiatal homoszexuális férjétől elundorodva, majd a férj öngyilkossága miatti lelkiismeret-furdalásától hajtva mindenki babájává züllik, továbbá erkölcsi kioktatásban részesíti testvérhúgát, aki fölfogása szerint legális házasságában bestiális nemi viszonyt folytat a férjével. Az *ifjúság édes* madarában egy szépreményű, szerelmes ifjú szifilisszel fertőzi meg hamvasan ártatlan tinédzser imádoztját, amiért tizenhat évvel később - midőn egy kiöregedett kokainista színész nő dzsigolójaként visszatér a tett színhelyére, hogy kitarthatóan zsarolt pénzével és hírnevével a mennyekbe röpítse egykori szerelmét - a lány apja kiherélteti.

A „homoszexuális”, „szifilisz”, „kiherelés” szavak nem fordulnak elő a darabokban,

Williams egyrészt kifinomultabb, másrészt - valljuk be - jobb író annál, hogysémen nevének nevezze a dolgokat, inkább körülír, sejtet, ködbe burkol, az erőszak és az ellene állított lelki gát szemérmes metaforákba rejtett, szublimált változatát ábrázolja. Hol freudista irodalmi pszichoanalízissel spékelve, mint *A vágy* villamosában, hol divatos liberális társadalomkritikával tálalva, mint *Az ifjúság édes* madarában.

Mármost ezek a hétpróbás drámaírói trükkök megfelelő kezeléssel - jó rendezői és színészi ellátás esetén - derekasan bírnak hatni. Ilyesm történi a Budapesti Kamaraszínházban, ahol Tordy Géza rendezte *A vágy villamosát*. Az előadás mindenekelőtt színészsínház - a rendező maximális dicsé-

retére legyen mondva -, abból az egyre ritkább fajtából, amelyben a szereplők a lehető legtermészetesebb módon, szinte reflexszerűen kitöltik a szerepek tartományát, megtakarítva a bírálóknak a szerepértelmezésnek nevezett kritikai segédeszköz használatát. Szükség is van a színészi közteherviselésre, mert a scenika kevés támasztékot nyújt az előadás teátrális megalapozásához. Menczel Róbertnek minden igyekezete ellenére sem sikerült átellenesíteni a Tivoli Színház oszloposgalériás csupasz medencéjét, melynek sutaságát vajmi nehéz eltüntetni. Pedig keményen próbálkozott a költői szimbolizmussal, egészen a küszöbön vezetve a Vágy nevű villamos sínpárját, villamoskocsinak álcázta Stanley és Stella fürdőszobáját (ezáltal olyan bolondos-bohém játékoságot tulajdonítva nekik, ami nem illik hozzájuk), vaslépcsőt vezetett föl a galériára, Steve-hez és Eunice-hoz, a „felső lakókhoz”, s mindezt azért,

sik dobogón, a konyhaasztalnál folyik), hol költőileg elvont külső tér, ahol egy lámpabura fölött artisztikusan esik az eső. (Sajnos a technika ördögének rosszkodása folytán, vagy mert az esőcsap magyar gyártmány, csaknem az egész előadás folyamán csöpög a víz, kínos, amikor az ebédlő is beázik, épp a legdrámaibb jelenetek egyikében.)

Ezzel túl is vagyunk a produkció kényeszmegoldásainak láttatásán; a sutaságokat feledtetni a játék színészi minősége. Eszenyi Enikő megjelenésének azonnal emblematikus ereje van; ez a fakult, sápadt színeiben pillészerűen rebbenékeny Blanche, óvatos, ideges, tipegő járásával, ahogy túsarkain inogva bukácsol a villamossínek között, heurisztikusan azonos a williamsi figurával. Ez azért hangsúlyozandó, mert az egészséges esztétikai ízlés hajlamos kijavítani Williamset, megfosztani Blanche alakját a finomkodó dekadencia irodalmiasságától, s

mult, sőt túlfinomult, a fehér oszlopos délvidéki villák arisztokrata levegőjét árasztó franciatanárnőt (ahogy a levegőbe írja a nevet, mintha táblára írná a gyerekeknek: külön a „Blanche”-ot, külön a „DuBois”-t, mindkettőt pedánsan lefordítva, magyarázkodó hangsúllyal), és a férfikapcsolatokba menekülő, nemi neurózisától megszabadulni képtelen, frigid nőt. S a kettő tökéletes egységben olvad össze, ez a Blanche egyszerre szemérmes és kihívó, túlérzékeny és érzéketlen, szándékában eltökélt (hogy rendbe hozza az életét), és reménytelenül tehetetlen (mindenfajta gyakorlatiasságra nézvést). Az italkeresés és -töltés kapkodó mozdulatai kezdettől fogva jelzik a neuraszténiát, az idegesen remegő kéz, amely képtelen parancsot kapni az agytól, hogyan kell először nullával kapcsolási számot kérni a telefonközponttól, a hódítási ösztönök sokrétűsége, ahogy a szégyellt kapcsolatokban jártas nő (noha a katonai tá-



Marton Erika (Ápolónő), Eszenyi Enikő (Blanche), Sztárek Andrea (Eunice) és Horváth Lili (Stella) (Molnár Kata felvétele)

hogy valamennyire megteremtse, sőt, ha lehet, az absztrakció fokára emelje a Williams-nél elengedhetetlen naturális miliőt, a New Orleans-i hangulatot. Meg hogy ellensúlyozza a voltaképpeni játéktér, a három eltérő szintű dobogó jelzékenységét. A nézőtéri lelátókkal három oldalról körbefogott dobogók térélménye kétes, mivel a közönség más-más perspektívából látja a Blanche számára függőnnyel leválasztott lakóteret, s ezáltal épp a lényegétől - az együttlakás kínos szemérmelenségérzetétől - fosztja meg a drámai alapszituációt. Így bizonyos stilizációs kényszer jön létre (nem hinném, hogy esztétikai szándékosságról van szó), a dobogók egyike frivolan változtatja naturális funkcióját, hol Blanche szobáját játssza összezsukható ággyal, hol ebédlő (de a pókerpartí egy má-

„sztóriját” ezáltal a hétköznapi szenvedéstörténetekhez közelíteni. Számos sikeres eljárásnak lehetünk tanúi e nemből, legkivált Szász János nyíregyházi rendezése említendő mint csúcsteljesítmény, amely - több más előadáshoz hasonlóan - az erőteljes szövegkezeléstől és a drasztikus dramaturgiai beavatkozástól sem riadt vissza. Elismerve ezen eljárások fenntartás nélküli jogosságát (főként az eredmény felől nézve), különös merészség és (ugyancsak az eredmény felől nézve) különös rendezői-színészi bravúr helyreállítani a szerep eredeti auráját és pszichofizikai pozícióit. (Nemkülönben Czímer József hitelesen édeskés fordítását, amelyen Prekop Gabriella csak a legszükségesebb restaurálást végezte el.)

Eszenyi egyszerre viseli magán a kifino-

bor melletti „Rúgj ki a hámból!” tanyát kihagyják a szövegből, talán a Stanley-féle informátor rágalmánának tekintik) ártatlan csábmosollyal igézi Stanleyt, később ódivatú, hátul masnis ruhában (bravó, Bartha Andrea!) várja Mitchet, és a szentimentális esőfüggönyön át tragikus sorsú férjének párás emlékét fölidézve lágyan megsimítja a postásfiú arcát - mindez ritka színészi remeklés.

Es a java még ezután jön. Tordy és Eszenyi el merik játszani Blanche irodalmi megörülését, a szerep utolsó harmadát, amelyben a williamsi alélt lirizmus végképp lila giccs-be fordul, s amit az utóbbi idők előadásai (beleértve az egészen kiváló Szász-rendezést is) csak erős búzásokkal vállaltak, kegyetlenül kiirtva a bomlott agy szépelgő ornamenseit, helyette a pusztá fizikai erőszak szótlán

- Szásznál egyenesen elnémított, katonán örültté tett - áldozataként ábrázolva a hősnőt. Eszenyi ezzel szemben eljuttatja a bomlott agyat, a fölborzolt hajjal, elmázolt rúzzsal révíült menekülést kereső tébolyultat, akit arcra a földre teper az ápolónői maszkot viselő női kápó, és Margarétaként az üdvözülés régiójába emel „az idegen emberek jósága” - a mentőangyal helyett a mentőorvos. Eletveszélyes művelet, de sikerül.

Erősek a partnerek. László Zsolt mint Stanley nem a primitív polák, akit az erőszak megtestesítőjének kell látnunk; ő egyszerűen ilyen, se nem jó, se nem rossz, hanem a maga reflektálatlan és problémátlan valóságában él. Akárcsak Horváth Lili Stellája, aki-nek szemében egyszerű, tiszta érzéseket, fizikai gesztusaiban a legtermészetesebb élet-ösztön jeleit látni. A fizikalitás kettejük kapcsolatát tekintve mentes a prejudikált állati brutalitástól, de azért a testiségnek minden tekintetben - szeretkezésben, verekezésben - tényleges, a nézőközeltől hatványozott intenzitása van. (Blanche megerőszkolása - ré-

mült női arc a fürdőszoba ablaküvegére szorítva - viszont erős *jelzés*, ami megfelel a williamsi metaforikus titkosítási ösztönnek, a lesótedésbe és a zaklatott intervallumzenébe torkolló érzelmességnek.) Pindroch Csaba alkatának megfelelően „átírt” Mitch, inkább hórihorgas, mint testes, megőrizve a figura eredendő naivitását, és kiegészítve a mamájához meghatóan ragaszkodó, nagyra nőtt kislány sírósságával. Karaktere van Sztárek Andrea Eunice-ának és Hegedüs Miklós Steve-jének is, akár a Pablót játszó Haytl Zoltán Puerto Ricó-i atletikusságának, a Mexikói virágárusasszonyt szürreális látomás-ként megjelenítő, reszketeg Zita Gordon Gielgudnak, a levélkihordó „álomherceg” Horváth Illésnek, a Marton Erika játszott Ápolónő drabális vaskosságának és Somhegyi György williamsi illúzióvilágból származó, valóságfölötti Orvosának.

A legvégén Tordy kizökkeneti helyéből a világot: miközben a meggyötört Lélek a Szimbolikus Úriemberség karján távozik a képből, a rémült Stella elhúzódik a feléje kü-

szó Stanley elől. Blanche távozása után nem maradhat minden a régiben - a föltételezés, ha expressis verbis nincs is beleírva a darabba, alighanem tetszene az amerikai álmok kritikai illuzionistájának, aki nem ment a szomszédba egy kis rózsaszín hazugságért.

Abban már nem vagyok biztos, hogy egyetértene *Az ifjúság édes madara* várszínházi előadásának rendezőjével, Kerényi Miklós Gáborral. (Nem mintha élő vagy halott szerzők egyetértése vagy egyet nem értése számítana az előadás minőségének megtétele szempontjából.) Kerényi ugyanis elveszi tőle egyik leghatásosabb fegyverét, az ambivalenciát, amely úgy sül el, hogy ami a legmocskosabb, az egyben a legéterikusabb is, és megfordítva. Ez a galád és nem éppen tisztességes hatlövetű épp *Az ifjúság édes madarában* (s talán még *Az iguana éjszakájában*) működik legolajozottabban. Így lehet Chance Wayne (uh!, beszélő neve is kicsoda allegorikus szemétség: „hiábavaló lehetőség”) egyszerre romlott dzsigoló és holdfaló romantikus grállovag, a „mennyei” Heavenly megrontott szűz és a tisztaság szimbóluma, Cosmonopolis hercegnő, vagyis Alexandra del Lago fiatal fiúkban utazó vén szajha, drogfüggő szörnyeteg és nagy művész. Ráadásul az összes körmönfontan összehordott zagyvalék - aberráció és liliomlelkűség, finomkodás és drasztikum irodalmi ötvözet - a szokásos williamsi rejtekezéssel jelenik meg, latensen, a fű alatt, a „mélyáramban”, kimondatlanul és főleg megmutathatatlanul.

Kerényi viszont megmutatja. Mindent megmutat és egyértelműsít.

Kezdi azzal, hogy vetít. Házimozizik. Ez azoknak a rendezőknek a kelléke, akik minden percben meg akarják mutatni, hogy minden percben jelen vannak. A háttérre vetített montázsban hol az amerikai Dél mazsorettes választási ceremóniáit és utcai tüntetéseit látjuk (utalás a darab társadalmi háttérmotívumaira), hol az éppen beszélő szereplők kinyújtott fejét (hogy a kiéltség, a ránc és az indulat aláhúzza vagy ellenpontozza a szöveget), hol az Alexandra del Lagót játszó Béres Ilona fiatalkori arcának fölvilágításait („tudod te, mi egy premier plán?!”, kérdezi egy helyen a színésznő), hol pedig kocsányokat, bibéket és porzókat (gondolom, a williamsi hemzsegő biologizmus illusztrálására). Ez a tipikus rendezői bőbeszédűség azt leplezi le a szerzőben, amit takargatni kellene: az olcsó giccsört. (Így kárba vész Forgách András pontos, takarékos, fellengzősséget lehántó új fordítása, amely talán épp azért készült, hogy pontos, takarékos legyen, és lehántsa a fellengzősséget.)

A színpad maga is bőbeszédű. Kentaur díszlete nem elégzik meg a jellegzetes amerikai déli enteriőrök jelzéseivel, hanem a sors absztrakt terévé nyitja politikai milliomosék házatáját, miáltal a Heavenlyt játszó szegény Auksz Évának egy *Lear* király-előadás pusztaságában, mintegy a lét peremén kell elvinnynognia a szerző által ivartalanított leány keserveit. Ráadásul úgy, hogy gyászosan fekete egybefürdőruhájában ezalatt még tusfürdőt is vesz. (Folyóvíz nélkül ma alig van színházi előadás.)

Ezen a ponton megragadható a rendezői tévedés lényege. Williamset nem lehet egyfelől absztrahálni, másfelől naturalizálni - a nélkül a kétes értékű, de mégiscsak a szerep-



Béres Ilona (*Alexandra del Lago*) és Kaszás Attila (*Chance Wayne*)

lőibe kódolt költői metafora nélkül, amely kiemeli őket a „vérvalóságból”. Heavenly tizenhat évvel az „eset” után nem jelenhet meg úgy, mint pusztá roncs; neki bizony nőiségének biológiai halála után is képviselnie kell a vágyott éteri tisztaságot. Ha Csurka László Boss Finleyje olyan (és *csak* olyan), mint az ötvenes évek általános iskolájában tanult

sült sztárhoz ahelyett, hogy kiröhögnek a beszeszelt vén nyanyát.)

Béres Ilona inkább föltalálja magát szerepében, miután úgy döntött, hogy átmeneti váltságban lévő igazi Nagy Művészt játszik, aki legalábbis Lee Strasberg emlőjén nevelkedett az Actors' Studióban, és olyan meghattott, pihegő áhítattal beszél a színészetéről,

szakról vallott fölfogás hatásosságát, ami az eredeti rejtőzködő-szemérmes, „metafizikai” változatban sokkal szégyenletesebb és végletesebb érvényű. Williams ennél azért jobb író.

KOLTAI TAMÁS



Jelenet Az ifjúság édes madara második felvonásából (Kallus György felvételei)

„rossz kapitalista, aki a családját nem, kizárólag a pénzt szereti”, ezért ordít, uszít és fajt véd, anélkül, hogy alakítója kísérletet tenne egy többdimenziós emberi karakter létrehozására, akkor a williamsi élvezetes giccsből valami még rosszabb lesz: sematikus szocreál. Különösen, ha ifj. Jászai László (Tom Junior) és az iskolai amatőr színjátszás szintjén játszó fiatalság erre még „rátesz”.

A két főszereplő is megsínyli az egyértelműsítést. Kaszás Attila Chance egyéniségéből csak a vagány krakéler, a számító dzsigoló rámenősségét hozza ki, de elfeledkezik az egykori őszinte (mára persze hazuggá lett) álmodozó kisfiús tisztaságának, költői elvagyódásának *emlékérről*: arról a nyilvánvalóan lehetetlen, de szubjektíve mégiscsak éltető illúzióról, amelynek meg kell jelennie a mégoly kiélt arcvonások mögött. Kaszás eleve vesztesnek ábrázolja Chance-t, ezáltal megszűnik a figura drámai játéktere. A második felvonásban például rögtön az idegesen kapkodó fenegyerek erőszakoskodik a bárban, akiről lesír a reménytelenség, holott igazán csak ott kezd el veszíteni, amikor koloncként a nyakán föltűnik a színen a lerobbant Alexandra. (Es micsoda képtelenség, hogy az idéltlen tinik autogramért szaladnak a számukra nyilvánvalóan ismeretlen, kiérdeme-

ahogyan csak Williams-darabokban és az összes magyar televízió beszélgetőműsoraiban szokás. Mindamelllett az ő Alexandrájának kiaszott, szomorú nincstelenségében van igazi ambivalencia; rezignált bölcsesség, közönségesség, nyers brutalitás és fájdalom. Kár, hogy minimális rendezői törekvés sem manifesztálható a színész és a dzsigoló kapcsolatának ábrázolására; sem a kendőzetlen szexuális szolgáltatás pornográfiaja (ahogy az öregedő nő teszti a telivér férfit), sem a valóság elől menekülő, kétféle hazugság összezsapása, sem az egymás szemérmetlen kihasználására köttetett „üzlet”, sem az üzlet felhámja alatt a kiszolgáltatottság kölcsönös kínja, sem az alá- és fölérendeltségi viszony periodikus hullámozása nem fedeződik föl mint játéklehetőség.

Az már a legkevésbé sem meglepő, hogy az abortált remények, kiherélt vágyak sajátos williamsi metaforájaként mindvégig a játék fölött lebegő férfiatlanítás mint egyszerű *miskárolás* jelenik meg az előadásban. Chance maga veti magát csupaszon a kés alá, ami teátrálisnak vélt idegborzoló horror, véres lepedőben végiggörgetett testtel, hónuk alatt szemeteszsákkal előkerülő csavargókkal (ők takarítják majd el a szemétre?!), de elmentmond a jellemnek, és gyöngíti az erő-

Tennessee Williams: A vágy villamosa (Budapesti Kamaraszínház)

Fordította: Czímer József Irodalmi munkatárs: Prekop Gabriella. Asszisztens: Kaskó Erzsébet. Díszlet: Menczel Róbert. Jelmez: Bartha Andrea. Dramaturg: Böhm György. Zene: Németh Zoltán. Rendező: Tordy Géza. Szereplők: Eszenyi Enikő, László Zsolt, Horváth Lili, Pindroch Csaba, Zita Gordon Gielgud, Sztárek Andrea, Somhegyi György, Marton Erika, Horváth Illés, Kristóf, Hege-dűs Miklós, Haytl Zoltán.

Tennessee Williams: Az ifjúság édes madara (Várszínház)

Fordította: Forgách András. Díszlet: Kentaur. Jelmez: Papp János. Zenei összeállító: Keleti András. Dramaturg: Gecsenyi Györgyi és Paál Gergely. Mozzgás: Pintér Tamás. Rendezőasszisztens: Trimmel Ákos. Rendező: Kerényi Miklós Gábor m. v. Szereplők: Béres Ilona, Kaszás Attila, Csurka László, Csernus Mariann, Auksza Eva, Bede Fazekas Szabolcs, Bordás János, Jászai László, Juhász Judit, Szűcs Sándor, Safranek Károly, Gazdag Tibor m. v., Szatmári Attila, Makranczi Zalán, Botár Endre, Mihály Pál, Mandel Helga, Varga T. Zsuzsa, Danka Gergő.