

SZÍNHÁZ

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Kritikai tükör

- **Tarján Tamás: NYAKTILÓJÁTÉK** 2
(*Hamvai Kornél: Hóhérok hava*)
- **Tompa Andrea: A TÖRTÉNET VISSZAPERLÉSE** 4
(*Forgách András: A Szűz, a Hullá, a Püspök és a Kések*)
- **Stuber Andrea: AKIÉRT A CSENGŐ SZOL** 6
(*Spiró György: Szappanopera*)
- **Kovács Dezső: DRACULA KONNYEI** 8
(*Müller Péter: Lugosi [A vámpír árnyéka]*)
- **Urbán Balázs: BOHÓCOK A VÉRZIVATARBAN** 9
(*Müller Péter: Búcsúleadás*)
- **Szántó Judit: SZÉPASSZONYNAK KURIZÁLOK** 11
(*A Rokonok a Radnótiban*)
- **Zappe László:**
A HALOTT FŐÜGYÉSZ ÖNGYILKOSSÁGA 13
(*A Rokonok Debrecenben*),
- **Csáki Judit: KLIPSZÍNHÁZ** 14
(*Brontë-Schwajda: Üvöltő szelek*)
- **Sándor L. István: SZÍNHÁZI PROVOKÁCIÓK?** 16
(*Genet: A Balkon; Cselédek; Para[vánok]*)
- **Jákfalvi Magdolna: ARTAUD MEGÉRKEZIK** 20
(*Zsótér Sándor Genet-rendezése*)
- **Koltai Tamás: A HAGYMAHÉJ ES A LÉNYEG** 22
(*Shakespeare: Szeget szeggel; Ibsen: Peer Gynt*)



Fórum

- **Csáki Judit: CIRILL BETŰS CIKLUS** 24
(*Beszélgetés a Sirályról*)

Interjú

- **Török Tamara: SZAMÁRLÉTRÁN A HIMALÁJÁRA**28
(*Beszélgetés Mucsi Zoltánnal*)



Színházépítészet -- ma

- **Vargha Mihály: VAJÚDNAK A HEGYEK** 35

Millennium

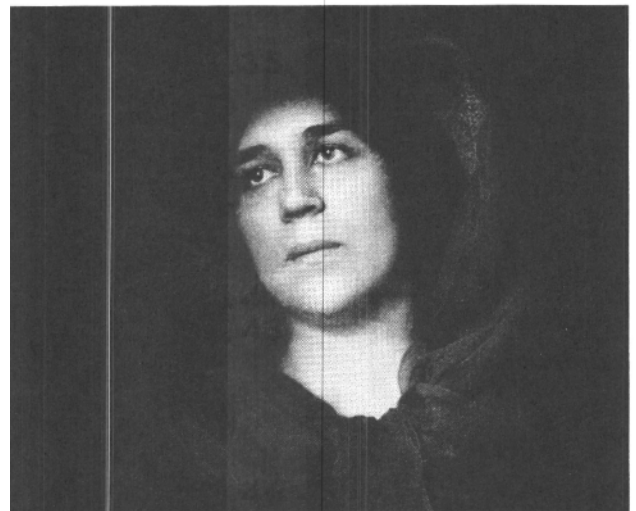
- **Dienes Valéria: LEVELEK DUNCANRÓL** 38
- **Dr. Dienes Gedeon: MODERN TÁNC - HONNAN?** 39

Táncszínház:

- **Kaposi Viktória: IN MEMORIAM DIENES 'VALÉRIA** 41
- **Nánay István: FONTOLVA HALADON** 43
(*Modern balettek az Operaházban*)

Könyv

- **Gajdó Tamás:**
NÉZD MEG AZ ENYEDIBEN - BENNE VAN!46
(*Enyedi Sándor: Rivalda nélkül*)



A **CÍMLAPON:** Mucsi Zoltán (Koncz Zsuzsa felvétele)
A **BELSŐ BORÍTÓN:** Darvas Iván a Madách Színház Lugosi (A vámpír árnyéka) című előadásának címszereplője (Csernus Ági felvétele)

Drámamelléklet

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

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

Szerkesztőség: Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon/fax: 214-37-70; 214-59-37; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Telefon: 214-37-70; 214-59-37 www.lap.szinhaz.hu • Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS
Terjeszti a HIRKER Rt. NH. Egyesülés és alternatív terjesztők • Előfizethető bármely hírlapkézbesítő postahivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) Budapest XIII., Lélhel út 10/A 1900. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 2 1 5-96 1 6 2 pénzforgalmi jelzőszámra.

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

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

Nyomás készült: PRINT INVEST nyomda, Budapest

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

HAMVAI KORNÉL: HÓHÉROK HAVA

NYAKTILÓJÁTÉK

Nehéz mesterség a bakó mestersége. Sok vesződség, kevés hála, borralaló semmi. Örkény István *Tizenhárom* című novellájában például ágyának dől a komáromi hóhér, Sebő; már a halála közeledtét érzi, át kell hívatni helyettesül az esztergomi kollégát, Sztrhacsekét, akinek az örületés kánikulában tizenkét kiborotvált tarkójú elítélt helyett eggyel többet sóz a nyakába - nem a városi tanács, hanem a kor, az a gyilkos indulatoktól és jobbagység-hajoktól elnehezült történelmi kor. Persze a kialakított összeghez képest senki sem fizeti meg a közel hétszázalékos pluszmunkát.

Örkény e novellája és Hamvai Kornél új színműve közt semmiféle genealógiai összefüggés nincs, bár ez utóbbi egy ítélet-végrehajtó 1794. júliusi vesszőfutását tárja a nézők elé. Sőt, stációs szerkezete és karrier-

bukás-) történeti cselekményszála, valamint a nagy idők áramában ügyefogyottan forgolódó kis hős baleksége folytán a *Hóhérok hava* a *Roch a vérzivatarban* fantáziacím alá is besorolható. A guillotine szakmaszerető mestere itt maga (is) fakasztaná a vérzivatar, ha a vidéki Longwy kisüzeme után az események gózába, Párizsba kerülve nem maradna szép vérpadi feladatok, valamint pénz, iratok - egyben személy-azonosság és mozgástér - nélkül. A történelmi pillanat, az igazság-osztó thermidor munkanélkülit, földönfutót, potenciális áldozatot csinál abból, aki - feji és testi részre osztva az arra rászolgálókat - maga terítette be ember-annyaggal a történelem óriási boncaszálát. Az egész kontinens-re kiható rendszerváltás majdnem ugyanabban az órában, amikor a bőséges nyakazási teendők ellátására kiemelte, már (képletesen, ám annál kérlelhetetlenebbül) le is nyakazta bábját, noha kisebb gondja is nagyobb annál, hogy tudjon Rochról, és valamicskét

is törődjön vele. A hősietlen hős úgy *Básti Juli (Mme Sénac) és Gázó György (Roch)* iktatja ki magát a számára ér

telmezhetetlen faktumok és fejlemények káoszából, hogy fölkérdzkeedik a bámulatos tállalmány, a léghajó kosarába. A hazarepülésből az ő számára elillanás lesz; lezuhanó társai palacsintaként végzik.

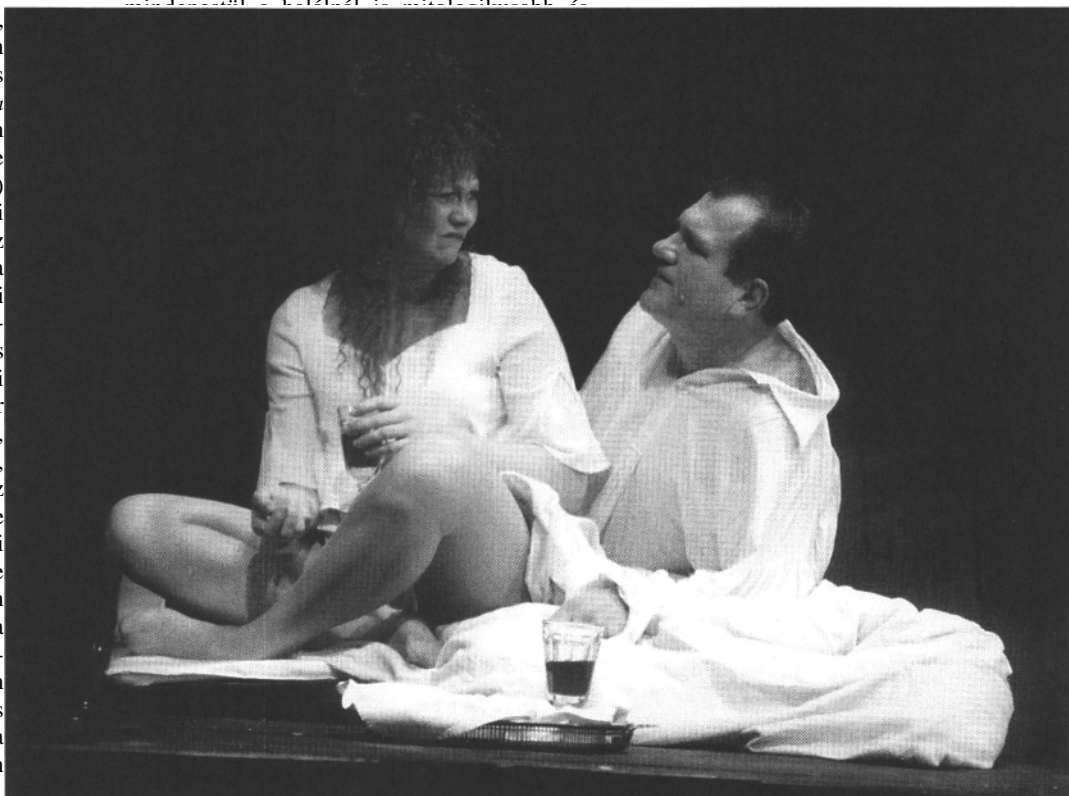
A *Hóhérok hava* - ezen az anyagon és hangvételen belül - a képmutogatás eklektikus, groteszk kanavásza. Jelenetfüzér, melynek bármiféle hagyományos vagy műfajteremtő drámai strukturálódás nélkül is jelentős a színpadi hívóereje. A népi csúfolók,

a commedia dell'arte, az iskoladráma, a vásári színjátszás, a kabaré, a városi folklór, a cirkusz, az egyperces dramaturgia, a happening, az eseményjáték és jó néhány más drámai és színházi forma ihletése szabadon, termékenyen, a színeszék és a közönség örömeire ömlik a textusba - s ezt a gondolat- és ötletterget a Katona József Színházban Ascher Tamás rendezése szinte dagálykor, tetőzésében mutatja. Bizonyára lehetne nyesegetni, regulázni a szöveget - kihípozni tarkaságából az alkalmi malackodásokat, elhessenteni az ismétléseket, megszabadítani a darabot a saját karakterében és stílusában való tetszelgéstől -, de ezzel az egészet fakítanánk, a saját játékkunkat rontanánk el.

Hamvai a hóhér - illetve a hóhérok - kiszemelésével tesz egy lépést a halál misztériuma és képtelensége felé, hogy aztán

mozódása. Mintha a hóhérné végeérhetetlenül szaporítaná a hóhérnak kötött pulóver szemeit. (Ez az anakronizmus semmi a színmű felvillanyozó, asszociatív anakronizmusaihoz viszonyítva. Megjegyzendő, hogy a hóhér távollétében a hóhérné nem a kötőtűre koncentrálna, amiként párizsi magányában a hóhér sem a kötőgöngyöket preferálja.) A pícaro, ha balfácán is, elpusztíthatatlan. A hivatásáért lelkesedő Roch - egyébként tényeken, dokumentumokon alapuló - meséje is csak befejeződik avval, hogy a léggömb az ő Deusához machinálja (vagy más-hová); befejeződik, de a szó szoros értelmében véget nem ér.

Ascher Tamás és színészei jókedvű csínytevéként, számfűlet mutogató, nyelvet öltető komédiásokként léptek az emberiségnek a darabban ábrázolt nagy játszótérre.



(Tudjuk, hogy a francia revolúció eszméitől elragadtatott, már nem fiatal Goethe játéknyaktilót akart ajándékozni kisfia születésnapjára. Anyját bízta meg a beszerzéssel, aki azonban nem volt hajlandó ilyen játékszert küldeni unokájának.) Ez a játékoság reneteg parodisztikus elemből áll. Mivel a *Hóhérok hava* azt szuggerálja, hogy a nagy világátalakulásnak, a nagy francia forradalomnak artikulált, hiteles, eredeti hangja nincs, az egymást követő események is mindig más

hangon: a paródia, a szerepjáték, az elcsúsztatás hangján szólalnak meg. Akár maga a színház, a színháztársaság, akár a némafilm, akár a brechti társadalomfilozófia és esztétika, akár a sajtó, akár a történelem rémisztő és nevetséges „önmozgása” a célpont, a tét, a forma: a vicc, a humor, a gúny, a szatíra a bölcséleti komolyság fedezetével szervezi a produkciót. A személyes morál ugyanígy megkapja a magáét, hiszen nincs a tízparancsolatnak

olyan pontja, amelyet vígan meg ne szegnének (ezért is fontosak a gyónási jelene



tek és a pap szerepe).

Bár korábban modellt

„ideálisan igazságtévő A párizsi nép (Schiller Kata felvételei)

történelmi fordulat, megújulás utópiájának. Kicsiny és sérült makk, hatalmas és sötét árnyat vetve. *Előpia*. A rendező a gyors vágásokkal egymásra pergetett képekben és - a látványtól a játszasmódig - az előadás egészében megengedi, szorgalmazza a művészi vilátlatlanságot. Khell Zsolt díszlete olyan placc, amibe-amire minden szituáció fölvihető: mindennek megvan a helye, de félkész, jelzélesen, alkalmoszerűen. A helyszínnek és az alkalmosságoknak is többé-kevésbé negligálják magukat. Az imitáló, rögtönző, kikacsintó el- és megjátszás termi a stílust. A fémlemezzel lemetszett emberfők borzalmát rögvest nevetségességbe váltja a kivégzés minimális palástolása. Utóbb a lenyakozottak szépen fölállnak térdeplésükből, s a kobakjukra nyomott vesszőkosárral kiimbolyognak a színről. Nem a fővesztés miatt kell sajnálni őket, hanem azon aggódni: a kivezető pallón vakon lépdelve nehogy leessenek, és nyakukat szegjék.

Ez a formanyelv vállalja és kiaknázza, hogy a kellékek kiképzésében és használatában nem mindig győz a logika. Nem bútorok és tárgyak: készségek és jelek dolgoznak együtt, szerepelnek együtt a színészekkel. A nyitódó-csukódó redőnyű fal - amely mögött lakás, bolt, iroda lehet - ezzel a nyíló-záruló elemmel legalább annyira guillotine, sorsok intézője, mint a „valódi” nyaktilló, melyre színjátékot bemutatva lépnek, és amelyen bohóckodva halnak az áldozatok. A *nagyszituáció* paródiája a most nem kényszerűségből vagy praktikusságból alkalmazott egy színész - sok szerep megoldás. A meghalók más alakban reinkarnálódnak, az eltűnők újra előtűnnek. Még a halált illetően is megszűnik a stabilitás, a végérvényesség érzete. A hóhérok havának se rendje, se törvénye.

Aschernál a színészi szabadság nem szokott szabadosság lenni. Ezúttal sem az. Üresjáratok nem - üresebb járatok akadnak a Katona estjének. Szakács Györgyi jelmezeit

huja és nem a sokaság lepi el a színt, csak a formálásbeli, átmeneti disszonancia és a hemzsegés.

A tizenkilenc plusz egy színművész az antropológiai világteljeség igényével jeleníti meg a sokfigurás panoptikumot. Valamennyien kiválóak - képtelenség felsorolni e helyütt a neveket, s méltánytalan egyik vagy másik életre hívott alakot rendelni a nevekhez. Ascher elérte, hogy akárki és akárkiként jelenik meg a színpadon, az újról azt hiszi, hogy az feltétlenül jó; hogy azt szolgálni kell - vagy feltétlenül azt kell szolgálni -; s ha az új nem jó, az érthetetlen. E színészi közéletben felértékelődik az elsöpört, tiltott, feledésbe fojtott régi - melyről persze ne legyenek illúzióink. A közreműködő színészek akkor érnek el fokozott hatást, ha a forradalom teatralitását van módjuk hangsúlyozni - a hóhér, az áldozat és a bámészkodók színházzsereű, pszichológiai egymásrautaltságát, az eseménymentet kísérő állandó szemfényvesztést: bűvészek, feltalálók, ötletgazdák meg valami Napóleon hókuszpókuszait. Állandóan hullámszik a színpad, egyik kép „bejön” a másikba, a kellékek antropomorfizálódnak, az aktorok tárgyasulnak: a *zembertragédiája* londoni színébe, a Bábjátékos bódéjába bezuhant - át a Prága-törmelékeken - a párizsi szin.

Bár egy színész hat alakot is kirázhat a kisujjából, Básti Juli hármasszereplegyezője a legfontosabb. Ő vissza-visszatérő fő-mellékfigurát (Mme Sénac, a kurva fogadósnő, aki könnyedén megszerezhetné az etikai doktorátust), férfit (a hatalmaskodó, de hatalmas-szegény új főnök) és töltelék-személyt (Mme Lavoisier) is megformál. A vázlat - az első két esetben -- nála portrévá növekedhet, mert ő látta a legtöbbet abból, mint szállt ki a lélek a forradalom nagyszabásának szánt vállalkozásából.

A „Roch és a többiek”-színműben Gázsó György adja Rocht. A guillotine-t Isten segédelmével kezelő, jovialis életkioltó az

dó meglepődés stádiumain átevicckelő kisember, a történelem kedvenc tápláléka. Gázsó akármit tesz: ha pislant, ha cipőt húz, ha férfiuilág teljesít, ha pénz után koslat, ha léghajózásról álmodik, azt mindig egy kimondatlan „hinnye!”, „azannyát!” kíséri. Ez a bődületes naivítás szabályozza mozdulatainak cikkanásait, színpadi közlekedésének lassulását-gyorsulását. Az „egybeszabott” figurából a személyiség résein nemegyszer kifüstölög, kilávázik a bujaság, a gyűlölet, a karrieréség. A korban, amelyben minden álca, a naivítás is álruha. Arra elég, s épp ez elég arra, hogy a hóhérok havában épp a hóhér Rochnak ne kelljen hóhérolnia, állhatatos iparkodása ellenére sem. Gázsó lány színpadi kötömb: alkata és játéktechnikája megjeleníti a saját maga ellen forduló thermidor bipolaritását.

Amikor semmi nem igaz, és nem igaz semminek az ellenkezője sem, nem igaz, hogy a hóhér nem kap borraivalót. A fővesztésre ítélt tudós Lavoisier busás jattot nyom Roch kezébe. A nagy kémikust nem ő szabadítja meg esze tokjától. Roch látja és tanúsítja (a pénzéért), hogy Lavoisier levágott fején/fejében a szem még hunyorgott (de mennyit! de hogy!). Más tanúk ezt letagadják, a jattot elmarják.

TARJÁN TAMÁS

Hamvai Kornél: Hóhérok hava

(Katona József Színház)

Díszlet: Khell Zsolt m. v. Jelmez: Szakács Györgyi m. v. Zene: Márkos Albert. Koreográfia: Bodor Johanna. Dramaturg: Fodor Géza, Veress Anna. Rendező: Ascher Tamás. Szereplők: Gázsó György m. v., Bán János, Básti Juli, Bertalan Agnes, Csányi Sándor f. h., Elek Ferenc, Fekete Ernő, Hollósi Frigyes, Kiss Eszter, Kocsis Gergely, Kun Vilmos, Nagy Zsolt f. h., Pelsőczy Réka, Rajkai Zoltán, Somody Kálmán m. v., Szabó Győző, Szirtes Ági, Tóth Anita, Tóth Zoltán, Vajdai Vilmos.

FORGÁCH ANDRÁS:
A SZŰZ, A HULLA, A PÜSPÖK ÉS A KÉSEK

A TÖRTÉNET VISSZAPERLÉSE

Úgy kezdődik, hogy egy zöld zakós ember szedi a jegyet. Lónyay és Ráday utcának hívják a nézőtér két oldalát, mint azt a két utcát, amely a Stúdió K.-t közrefogja. A zöld zakós mappával a kezében, készségesen mutogatja a helyeket. A kicsi teremben, a fal mellett színészek ülnek, néha odabiccentenek egy nézőnek. Aztán a zöld zakós becsukja az ajtót, a terem közepére áll, köré sereglenek a színészek. Kezdjük. Pedig már elkezdtek.

A *Szűz, a Hulla, a Püspök és a Kések* című darab lesz ma, Forgách András írta Gabriel García Márquez regényéből, az *Egy elő-re bejelentett gyilkosság* krónikájából vagy annak alapján, vagy annak felhasználásával, vagy adaptálta, dramatizálta, színpadra alkalmazta, netán álmodta, vagy éppen kényszerítette. *Based on*, ahogy az angol mondja.

Elkezdődik a már amúgy is elkezdett előadás: van egy Hulla („karibi arab”), akit több mint negyven késszúrással meggyilkoltak, és

pap, a jegyzőkönyvet valaki gépeli - hopp! a zöld zakós gépel, kemény kartonból készült mappája hátoldalát kopogtatja körmeivel. A következő jelenet már nem ott, nem akkor és nem azokkal a szereplőkkel játszódik. Mindenfelé ugrálunk az időben. Megyünk előre és vissza. Keressük a történet okát - a régmúltban, a gyilkosság előtt és a gyilkosságot követő anketban, melyet egy zöld zakós Vizsgálóbíró vezet. Együtt keressük az okot, együtt rekonstruáljuk a történetet, hiszen az én nézői erőfeszítem is kell ahhoz, hogy ezeket az időben és térben szétszórt darabkákat megpróbáljam összerakni, koherens történetté kerekíteni. A néző ugyanazt teszi, mint a zöld zakós ember, akinél nem tud se többet, se kevesebbet. Vele haladunk ebben a lassan feltáruló történetben. A Vizsgálóbíró úgy akarja rekonstruálni ezt a történetet, hogy néha belép, kérdez, faggat, máskor meg segítkezik, kellekeket nyújt oda a színészeknek, leállítja, majd folytatásra buzdítja őket,

tanácsot ad, kijavítja a rossz kiejtést és a stilisztikai hibát. Eközben elsősorban a karibi római katolikus arab meggyilkolásának szövevényes történetét nézzük, ez az egyik jelenet, amely a szemünk láttára zajlik, holott ez már a Vizsgálóbíró által rekonstruált változat, egyfajta újrajátszás. A zöld zakós Vizsgálóbíró, a Játékmester, a Magister Ludi pontosan tudja azonban, hogy minden színházi előadás újrajátszás, és mégis azt kell elhítenie, hogy nem az. Eszes szerint hogyha egy karibi arab meggyilkolásának rekonstruált történetét nézzük, ha azt látjuk, hogy el- vagy újrjátszanak egy olyan történetet, amely már korábban megtörtént, akkor ennek a játéknak nem lehet- lenne tétje. De a zöld zakós tudja ezt. S a zöld zakós, ki folyton rajta tartja a szemét a történeten és szereplőin, hagyja ezt a történetet úgy kibontakozni, hogy az valóban visszavigyen minket a történet jelen idejébe, és ne egy reflektált, megismételt történet legyen.

Négyszer hat méteren - ekkora a Stúdió K. színházterme - kell megoldani ezt a sokszereplős, sokhelyszínes, különböző idősíkokban egyszerre játszódó történetet. A mintegy negyven jelenet összefűzése, azaz a váltások, helyszínek, átmenetek ötletesen, változatosan, szépen megoldottak. Egy ilyen dráma esetében talán ez az egyik kulcskérdés: hogyan sikerülnek a váltások. Ott van például az a jelenet, amikor az egyik szereplő a tükör előtt átöltözik - szerepet vált, anyából kupimamává vedlik át -, és miközben öltözik, kibontja a haját, kirúszozza a száját, mögötte már folyik a jelenet, amelybe be kell lépnie. Egy kuncsaft megköszöni neki a kiszolgálást, az asszony a saját nevét együtt mondja a kuncsaftjával, mintha csak *a bordello* szlogenjét mondaná. Es így lép be a jelenetbe. Máskor egy kellék is elég ahhoz, hogy egyik jelenetből átvezessen a másikba, nagyot bukfenchezve az időben: az első jelenet Hulláját egy pap boncolja,



Eszes Fruzsina (*Menyasszony*), Csák Zsolt (*Völegény*), Kiss Attila (*Plébános*) és Homonnai Kata (*A Menyasszony anyja*)

vizsgálhatja belső szerveit, melyeket a kiterített emberből húz ki: fehér, összecsavart vászondarab. Ezen méri a belső szerveken esett késszúrások mélységét; aztán ugrás az idő-ben vissza, és a Plébános a Menyasszony és a Völegény életét ezzel az összetekert vászondarabbal köti össze, amely a katolikus szertartás kelléke lett.

Meg lehetne (és meg kellene) írni ennek a vászondarabnak-lepedőnek az útját: talán alig van olyan mozzanata az előadásnak, amelyben ne volna jelen mint kellék - belső szerv, abrosz, szemfedő ---, s ha nincs jelen, akkor biztosan szóba kerül mint a Szűz lepedője, melyet a nászéjszakát követően ki kel-lene akasztania közszemlére.

a megírt: történetet, melyet az tesz bonyolulttá, hogy egy jeleneten belül párhuzamosan több térben és több idősíkból zajlanak azok az események, amelyek így vagy úgy, vala-milyen ok-okozati összefüggés révén kapcsolódnak az alaptörténethez, a gyilkosság-hoz. Az előadás nem jelzi ezeket a tereket és időket külön, azaz nem választja le őket egy-másról. Egy nagy közös térben, egy nagy közös időben megy végbe minden. Talán az egyetlen időjel az előadásban a Menyasszony viselte szürke, kapucnis kabát; mindig ezt viseli, amikor levelet ír, hogy szerelmét vissza-hódítsa, már jóval a gyilkosság után.

Mint ahogy van első és második olvasat,

hogy térjen vissza hozzá, ezt írja neki: „ne törd szét a képet, amelyik bennem megszületett”, és senkire rá sem pillantva - sem most, sem máskor - vonul át színen, miközben a Plébános *trancsírozza* a Hullát. A Menyasszony arról beszél, hogy undorodott a Völegény *brillantinos hajától*, a Plébános pedig a szem tájékán készül *behatolni a koponyába*.

A színészek tizenketten vannak. Legtöbben akkor sem hagyják el a termet, amikor nincsenek jelenetben, hanem kezdeti helyükön, a fal mellett belépésre készen állnak, vagy éppen ott öltöznék át, készülnek elő. Talán ennek a rekonstruált történetnek ők is szemlélői. Mintha egy nagy peren lennének, ahol ők bármikor beszólható tanúk és vádlottak.



Bogdán Árpád és Hannus Zoltán (*Ikrek*), középen Szabó Domokos (*Akit megölnek, és nem tudja, miért*) (Schiller Kata felvételei)

Ugyanilyen gazdag jelentésük van a padlóból kiemelkedő és rugózó deszkalapoknak: a gyilkos Ikrek ezeken köszörülik a késeiket, mások rajtuk imitálják a friss házások nászéjszakai ringását, a bordélyban is ilyen ágyon himbálózhatnak, végül a deszka hivatott jelezni azt, hogy a Völegény és a Menyasszony végső találkozásukra megöregedtek: ráállnak a deszkára, egymás felé nyújtják kezüket, és az Ikrek rázzák a deszkát.

Nem is annyira a történet bonyolult, mint az elmesélés módja. A drámáé, és nem az előadásé. Következésképp az előadásé is. Pontosítok: az előadás nem, bonyolítja tovább

nézet? -- is. Amikor először nézem, akkor a történetet fejtem meg, másodszer szintén: a történet egyre jobban fel tud tárulkozni, a figyelem egyre több részletet, az ok-okozati összefüggések egyre sűrűbb hálóját képes befogni-befogadni. Az első nézet aligha tudja feltárni azt a szövevényt, *ahogyan* ezek a különböző idő-ben zajló események találkoznak - már nem ok-okozati összefüggésekről, nem szükségszerű összefüggésekről van szó, hanem időben egymástól távol elhangzó mondatok-mozdulatok egymásra találásáról. A lét és a véletlen elviselhetetlen logikájáról. Például amikor a Meny-

A tizenkét színész azonban huszonhárom szerepet játszik, és ez megnehezíti a dolgukat. Azok a színészek, akik egyetlen szerepet alakítanak mindvégig, könnyebb helyzetben vannak (akkor is, ha alakításuk következtelen); azonban az a színész, aki több ellentétes szerepben lép fel - például Homonnai Katalin, aki hosszú ideig jól körvonalazható és jól is körvonalazott szerepet alakít, egy jelentéktelen, korlátolt, kiszikkadt Anyát, ezután hirtelen, *korábbi önmaga ellentétéként*, telivér kurvaként kell megjelennie -, igen nehéz feladatot old meg. Ugyanígy sokféle szerepet játszik Topor Rita - hol cseléd, hol kurva,

hol tejboltos, hol menyasszony -, bár az időbeli ugrálások miatt nem könnyű öt különböző szerepeiben felismerni és beazonosítani. Nem minden figura osztható meg, ez jól látszik azon is, hogy a Szűz, a Vőlegény, az Ál-dozat és a Vizsgálóbíró szerepét játszó színészeknek egyetlen szerepük van. Némelyik alakítás azonban egyoldalú, mint például Nádasi László jóformán csak komikumra épített Ezredese, vagy éppenséggel nehezen körvonalazható, mint Csák Zsolt Vőlegénye, emlékezetes Eszes Fruzsina Menyasszonya és Kiss Attila, főleg a Plébános szerepében.

Forgách András darabja mai magyar dráma (legyen ez terminus technicus), nem adaptáció. Avagy annyira adaptáció, ahogy végső soron minden mű az: mindenkinek vannak elődei, akár vállalja, akár nem vállalja őt/öket. Minden mű *based on* egy másik, sőt sok másik. Forgách András drámájának vállalt elődje García Márquez regénye, ahonnan sok mindent át is vesz: neveket (a színlap „letagadja” a neveket, távolodni, függetlenedni akar a regénytől, és a színlap már az előadás része). szerenlőket.

a történetet és a történet kibontakozásának menetét. A regény a gyilkosság előre bejelentett és meg nem akadályozott voltán töpreng, a dráma és az előadás viszont magát a történetet kívánja visszaállítani. Es éppen ez, a történet feltárulkozása rugaszkodik el a regénytől. A regény *az emlékezetben* fel-alá bók-lászva rakja össze-rekonstruálja a történetet; ebben az emlékezetben bolyong a XX. századi regény, mérföldkövei: Proust, Joyce, Woolf vagy Nabokov. Könnyű a prózának az emlékezetben bolyongania. A dráma - és az előadás - viszont úgy valósítja meg a történet visszaállítását, hogy létrehozza a Vizsgálóbíró-t és általa egy rekonstrukciós helyzetet, amelyben a történet újrajátszható. Van ugyan Vizsgálóbíró a regényben is, azonban csak egyike az emlékezet hordozóinak, csak egy lehetséges emlékezet. Ez a Vizsgálóbíró viszont, ez a zöld zakós, irányítja a játékot, úgy, hogy nem egyszerűen le- vagy újrájátszhatja mint *ismert* történetet, hanem a játék által ő is meg akarja érteni, fejteni a történetet, amely számára is *ismeretlen*. A Vizsgálóbíró

egyszerre lesz a Rendező analógiája, aki irányít, és a Nézőé, aki megfejt. A Rendezőé, aki kódol, a Nézőé, aki dekódol. Hiszen a Vizsgálóbíró maga a *Rendező*, a metafora, és a *rendező*, a tényleges, a színlapra kiírt, azaz Fodor Tamás. Miközben *Néző is*, hiszen ott áll a fal mellett, a többi néző-színésszel együtt, boncolja a történetet, és ugyanúgy nem érti, de meg akarja érteni, mint én, a *néző*. A történetet ő sem kapja készen, hanem a szemem láttára előállítja. Ez az ő titka.

TOMPA ANDREA

Forgách András: A Szűz, a Hullá, a Püspök és a Kések (Stúdió K.)

Díszlet: Szegő György. Jelmez: Németh Ilo-na. Rendező: Fodor Tamás.

Szereplők: Kiss Attila, Eszes Fruzsina, Homonnai Katalin, Hannus Zoltán, Bogdán Árpád, Csabai Judit, Topor Rita, Nádasi László, Szabó Domokos, Nyitrai Illés, Fodor Tamás, Csák Zsolt.

SPIRÓ GYÖRGY: SZAPPANOPERA

Akiért a csengő szól

Énszerintem korfüggő az, ahogyan egy nem várt csöngetésre reagálunk. Aki fiatal, izgalt örömmel szalad az ajtóhoz, és egyáltalán nincs ellenére a hivatlan látogató. Harminc-negyven fölött már csökken az ember lelkesedése, s nem biztos, hogy eléggé kíváncsi. A még idősebbek esetében pedig - történelmi okokból - egyenesen kitörhet a csengő-frász. Vagy csak a tapasztalati óvatosság, miszerint aki megkeres, az akar valamit.

Mármost akikhez Spiró György legutóbbi *zeitstückjeiben* becsöngetnek - és mint kritikájában Zappe kolléga észrevételezte: valamennyiben becsöngetnek -, azok nem sorolhatók a lelkes ifjak kategóriájába. Mindegyikük abba a helyzetbe kerül - a Kvartett-beli Feleség, a *Honderű* özvegy Annamarija és a *Szappanoperában* szereplő Nő -, hogy beállít hozzá valaki, aki minden szempontból idegen. Más világból, más világnézettel érkezett. Másképp lát, hall, gondolkodik. Mások az értékei és az értéktelenségei. Es akar valamit.

Az összekerülő felek tulajdonképpen birokra kelnek - verbálisan persze. Es bár a feltörő sok rossz tapasztalat, jogos keserűség és minimum maliciózus írói ítélet mögül ez alig látszik ki, végül, végső soron, végeredményben mégsem lesz feltétlenül vesztes a jobbik. Nem válik legyőzhetővé, megalázhatóvá. Spiró ugyanis titkos optimista - kockázatom meg szeretettel.

A húsba vágó és szívbe markoló *Szappanoperában* a negyvenes doktornőhöz csönget be egy üzletkötő, aki a zsidó kárpótlás ügyében tesz aiánlatot. Céee italék ellenében

vállalja, hogy a megbízó nevében igényt jelent be, intézkedik, lebonyolít, s begyűjti a jövőben felmerülő összes lehetséges kárpótlási pénzt, amelyet külföldi bankok vagy cégek, vagy államok a második világháború zsidó áldozatainak és leszármazottainak szánnak. A nőnek két problémája akad a dologgal; egyik nagyobb, mint a másik. Részint elvei vannak, melyekkel ellenkezik az efféle kárpótlás. Részint pedig megdöbben, hogy ezek szerint létezik valami „hivatalos” lista, melyen ismeretlen kritériumok alapján zsidóként meghatározott személyek szerepelnek.

Míg az ügynök próbálkozik, mi lassan képet alkothatunk a doktornő eszményein túl legszemélyesebb valóságáról is. Felmérhetjük, mire jutott az elveivel. Vethetünk egy-egy pillantást nyegle lányára, közönyös fiára és fizikailag-szellemileg tönkrement édesanyjára. Egész, vesztes életére és kétségbeesés táplálta, szigorú, erős belső tartására.

A Nő és a Férfi polémiája egyszerre ideologikus és idealisztikus. Az utóbbin azt értem, hogy tartalmaz olyasmit, ami az életben manapság gyakran fájoan hiányzik az emberek kommunikációjából: érvelést, figyelmet, a másik megértésének szándékát. Lehetne ez kettejük között igazi találkozás az előszobában, de a Nő nem adja magát az egymásra találáshoz. (Bár nem mernék megesküdni arra, hogy a darabon túl nem gondolja mégis meg magát.)

A *Szappanopera* ősbemutatóját - már-már hagyományosan - Vincze János rendezte meg a Pécsi Harmadik Színházban. Vincze ezúttal is szikár, pontos és szabatos munkát

adott ki a kezéből. (Nyilván nem véletlen, hogy a szintén elevenbe vágó, de terjengősebb, szétfolyóbb *Honderűt* kihagyta a maga Spiró-ciklusából.) A rendező konkrét jelenléte az események mögött leginkább talán a párbeszédbe iktatott bátor, hosszú csendekben érhető tetten. Felvillanyozóan jó például a percekig tartó néma ügynöki feszengés, míg a Nő precízen végigolvassa a felkínált szerződés összes oldalát. Amúgy Vincze azt játszatja el a főszereplőkkel - Koszta Gabriellával és Lipics Zsolttal -, ami írva van. Nem kevesebbet és nem többet. A mondatba némi szemrehányás is vegyül, ugyanis a darabnak van néhány dramaturgiai indokolatlan pontja, amelyen a játéknak kellene átsegítenie bennünket.

Mindenekelőtt az előadásnak valamiféle (színeszi) magyarázattal kellene szolgálnia arra, hogy a Nő és a Férfi dialógusa miért tart ki ilyen sokáig. Félreértés ne essék, igazán nem hosszallem a mindössze másfél órás produkciót, de az, ugye, öt perc alatt nyilvánvalóvá vált a felek számára, hogy itt nem lesz üzlet. Ehhez képest azonban bizonytalanságot, habozást nem érzékeltet a játék. Egy pillanatig sem hisszük, hogy a Nő a következő percben talán kidobja az ügynököt, vagy hogy a Férfi fog mindjárt távozni. A helyzet megszakíthatatlanságát indokolhatná persze, ha az asszonynak feltett szándéka volna meg vagy legyőzni a Férfit. Ha azért pazarolná idejét és energiáját a vitára, hogy erkölcsi fölényét, morális diadalát nyilvánvalóvá tegye. Érthető is lenne, ha ilyen sikerre vágya ma-gánéletének kudarcai közepette. Am ehhez



Kosztá Gabriella (Nő) és Bódis Irén (Anyá) (Simarafotó)

titkolnia kellene családi csődjét. Nem bocsátkozhatna a Férfi füle hallatára kisszerű, ócska szóváltásba az éppen hazalátogató gyerekeivel. Ahelyett, hogy a lehető legtermészetesebb módon igyekezne megbecsült családjának kiadni magát előtte.

Kelt némi hiányérzetet az is, hogy a Koszta Gabriella megformálta Nő nem esik kísértésbe a Férfi közeledésétől. Jó, persze, Spiró azt írta, hogy utasítsa vissza a Férfit, de mi látjuk a Nőt olyankor is, amikor átmenetileg egyedül van. Hogy magában sem latolgatja az ötletet, hogy nem látszik legalább át-suhanni rajta a „mégis, mi lenne, ha...” gondolata, azt nehéz elhinni.

Akad még egy-két pont a darabban, ahol indoklásra várna, hogy a szereplő miért teszi vagy nem teszi azt, amit: Ott van például a doktornő viselkedése a Szomszédal, aki kétszer is betolakodik a lakásba. A Krum Ádám játszotta alak igazi díszpéldány; jön zizegő melegítőjében, vissza se lehetne tartani. Tolakodó és kíváncsi. agresszív és sértő-

dékeny. Krum talán egy cseppet több, harsányabb a kelleténél, miközben képes voltképp egyetlen mozdulattal teljes (vissz)fénybe állítani a figurát azzal, ahogy az illemlre aztán nagyon adó módon, hivalkodó készséggel törölgeti lábát a nem létező lábtörőben.

A Nő érthető módon igyekszik gyorsan lerázni a Szomszédot. Inkább fizet és aláír - ezúttal el sem olvasva, mi áll a papíron -, csak szabadulhasson a kellemetlen pasastól. Nem tud mit kezdeni ezzel a férfival. Ami csak azért különös, mert orvos lévén, kell hogy legyen tapasztalata és gyakorlata az efféle emberekkel való bánásmódban.

Kosztá Gabriella alkatilag szépen megfelel a Nő figurájának. Finom, vonzó jelenség, s körülillengő valami szomorúságig. Eleinte sokat nevetgél, míg köröz a Férfi körül. Még-sem vádolható azzal, hogy kokettálna. (Egyetlen gyanús mozdulata van talán, ahogy a haját hátrasimítja.) Szinte megindító, amikor feltörnek belőle a zsidósággal kan-

csolatos emlékek és kellemetlen élmények, bár ezek előadásakor egyáltalán nincs tekintettel meglehetősen vegyes hallgatóságára: egyfelől egy ismeretlen, másfelől a saját lánya. De a legfurcsább az alakításban a zavar teljes hiánya. Koszta Nőjében láthatóan nyoma sincs annak a feszes és folyamatos önkontrollnak, amellyel a sokat csalódott, társaltalan nők szokták figyelni magukat férfiak társaságában.

Lipics Zsolt üzletkötőként magabiztos fel-lépésű, rutinos szövegelő. Ezért akkor válik igazán figyelemre méltóvá, amikor hallgat. Azt egyébként Spiró nem közli, hogy ez a figura kiféle-miféle. Megtudjuk, hogy szülei parasztból lett munkások, s ez a család nyilván nem nyújthatott annyit, mint a Nőé. De hogy a Férfi maga mire készült, mit csinált, mielőtt ügynöksöködésre adta a fejét, az nem derül ki. Ahhoz túl műveltnek látszik, hogy iskolázatlan legyen. Ahhoz viszont, hogy diplomás embernek véljük, hiányzik belőle a Nővel szembeni intellektuális egyenrangúság tudata. Lipics eleinte az ügynök szakszerűségét működteti, meg-megengedve magának azt a lekezelő, néha sértő hangot, amelyet némely férfiak használnak egyedülálló nőekkel szemben. Utóbb fokozatosan enyhíti a tónust, majd a szemlélődésen és az érdeklődésen át eljut az együttérzésig. Lefegyverzően nagyszerű abban a jelenetben, amikor a Szomszéd benyomul mellé az ajtón túlra. Nem fedi fel a maga kilétét, de nem is próbálja leplezni idegenségét a lakásban. A Nő ekkor ösztönösen is őhozá közelít, a válluk szinte összeér, ahogy állnak szemközt a Szomszédal. Lipics itt zömmel csak figyel. Ő a visszafogott, néma segéderő az előszobában. Alig szólal meg, viszont néz nagyon erősen, keményen, megsemmisítően. Aki így tud nézni egy Nő kedvéért, azt annak a Nőnek valószínűleg magához kellene ölelnie.

A Pécsi Harmadik Színház kis termében négy oldalról vesszük körül a játékeret, melyben egy-egy csillár jelzi az előszobát és a lépcsőházat. A kettő között magasodik a bejárati ajtó, illetve annak csupán a váza, hogy azon is átláthassunk. (A díszletet a rendező az írói instrukcióknak megfelelően tervezte meg.)

Az elrendezés értelemszerűen hozza magával, hogy a két főszereplő közül mindig csak az egyiknek látjuk az arcát. Vincze persze gondoskodott arról, hogy Koszta és Lipics olykor pozíciót váltson, s így minden nézőnek kijusson mindkét színészből. De én azért enyhe irigységgel gondolok az interaktív televíziózás lehetőségeire, amikor is magam választhatom ki, hogy a különböző kamerák által közvetített képek közül melyiket nézem. Ha hasonló rendszer működne a Pécsi Harmadik Színházban.

STUBER ANDREA

Spiró György: Szappanopera (Pécsi Harmadik Színház)

Játéktér: Vincze János. Jelmez: Tresz Zsuzsa. Rendező: Vincze János.

Szereplők: Koszta Gabriella, Lipics Zsolt, Krum Ádám, Bódis Irén, Tamás Eva, Steiner Zsolt.

MÜLLER PÉTER:
LUGOSI (A VÁMPÍR ÁRNYÉKA)

DRACULA KÖNNYEI



Cseke Péter (Ed Wood) és Darvas Iván (Lugosi) (Csernus Ági felvétele)

Meg kell a szívnek szakadni.

Láttak már pityergő kísértetet? Panaszkodó vámpírt, aki elregéli, hogy bizony nehéz sorsa volt? Avagy öregedő világsztárt, aki szerepével meghasonulva tengeti elaggott napjait?

Müller Péter darabja egy hollywoodi magyar színészszász kalandos életútjának végső intimitásaiba avatja be nézőit. Lugosi Béla, vámpírszerepek specialistája, korabeli horrorfilmcsillag és szexszimbólum élemedett korára rájön, hogy eltékozolta tehetségét, eleven szörnyeteggé lett önmaga és környezete előtt, s úgy rákövesedett a vámpírszerep fekete-vörös palástja, hogy már maga sem tud belőle kibújni.

Szegény Lugosi teljesen meghasonlik, narkós lesz és alkoholista, rajongva szeretett ifjú asszonyát szabályosan elüldözi maga mellől rettenetes rigolyáival és önpusztító életmódjával, kórházba kerül, ahonnan csak baráti segédlettel jöhet ki élve, sokadszor újranősül, ezúttal már egy mártír rajongóval kell beérnie, ám még az esküvője előtti percek-ben is evkori szerelmét hívogatja egy

telefonfülkéből, mielőtt utoljára igába hajtaná fejét.

A Madách Színház Darvas Ivánt hívta vendégül a legendás figura megformálására, az ő Lugosija persze kajánul és ördögien kacag mindenben, megengedheti magának, hogy szörnyeteg legyen, sőt ez a valódi szerepe, amit jórészt Darvas épít fel magának: mitikus sugárzású színészszörnyeteg. A rigolyás sztár darabbeli képére rávetül a hírneves vérszívó borzongató alakja, s az elaggott vámpír-idol valóban úgy riogat, mint valamiféle kísértet.

Emlékműtörédék ez a darab egy hajdani világsztárnak, akit az író fel akar támasztani a feledés homályából, amolyan ismeretterjesztő célzatú filmtörténeti lecke Amerikába szakadt hírhedett hazánkfíáról, s persze jutalomjáték a címszereplőnek, Darvas Ivánnak, aki évtizedek után visszatérhet egykori sikerei színpadára. Mindehhez vendégül hívták a Madáchba világhíres filmrendezőnket, Szabó Istvánt, a papírforma tehát üzembiztosan sikert ígér.

A gondok Müller Péter darabjával kezdődnek: a Lugosi-sztori drámai történetnek

meglehetősen sovány, laza monológfoszlányok halovány füzére, némi divatos narrációba csomagolt epikai körítéssel feltupírozva, meg néhány villanásnyi konfliktus kinagyított állóképe. Hullámzó színvonalon kivitelezett s még hullámmzóbb intenzitással elmesélt és eljátszott tirádák hosszú sora, ami anyagát illetően bőven elegendő lenne egy zenés játékhoz, ám vajmi kevés egy valóságos drámához. *A vámpír árnyéka* szerzője ugyanakkor azt a kevéske mondanót, amit közölni akar a publikummal, meglehetősen szájbarágósan mondja el - talán a gyengébbek kedvéért. Egy-egy frappánsan szellemes és szentenciaszerű mondat időnként önálló életre kel a hosszadalmas monológokban, a mű egésze mégis jobbára komplett közhelyek gyűjteménye a színészsors gyötrelmeiről, a férfi-nő kapcsolat csapdáiról, a barátság örök érvényéről stb.

A könnyű kézzel megmintázott, sikamlósan pikáns bulvársztorit s a kissé tétova előadást is Darvas Iván játéka fényesíti át, s tölti meg valódi színi életismerettel. Öröm látni, milven mélyről örvő kaián cinizmussal és ör

dögi rafinériával adja el magát, s csavarja el környezete fejét ez az öreg amorózó. Visszhangzóan gúnyos kacagása életundort, gögöt, megalázottságot és kiégettséget takar, jeges kacaja egy mesterség csúfos kiszolgáltatottságáról is tudósít, úgy, hogy belőle a halál fagyos lehelete árad. Szegény Dracula, valószínűleg ő unja magát legjobban, hiszen már betéve ismeri önmaga gesztusait, begyakorolt reflexeit, a könnyed megoldások szívfacsaró módozatait, az öncsalások komplett koreográfiáját. Darvas elegánsan és hatásosan adja a hasadt lelkű, formátumos művész leépülésének csúfondáros tragikomédiáját: tökéletesen kívülről láttatja a színész ócska ripacsériáját, rutinná kopott mesterségének olcsó fogásait, hatásvadás gesztusait.

Egy kórházi jelenetben például tolokocsis ápolót játszik, akihez filmstáb érkezik, amolyan „délutáni kis színeszt” fölveendő. A siránkozó aggastyánt, a narkóba és alkoholba fásult, életunt színészt imitáló rozoga férfi egy pillanat alatt vedlik át ragadozó játékoská, akinek kisujjában van a szakma, aki halálosan komoly arccal blöfföl, s aki olyan szív-szaggatóan képes a kamerába búgni, hogy rég látott nők szíve is összeszorul szózatára. Aztán ahogy kikapcsolják a jupiterlámpákat, azonmód visszavedlik trottyos civillé, „ez rendben volt, fiúk”, hajtítja a filmesek után gúnyos és önironikusan fennhéjázó szavait, s már gurul is kifelé.

Darvas metsző és élveteg öniróniája nemcsak életet, hanem humort is csepegtet a bágyadt játékba, a jól ismert, melegen zengő hang a jól ismert hangsúlyokkal úgy szól a Madách újjávarázsolt, öblös színpadán, mint egy nemes veretű, patinás mélyhegedű. Megvan az ereje hozzá, hogy betöltse a hatalmas színpadot - a mikrofonos erősítés disszonán-

Az ugyancsak vendégül hívott Igó Éva méltó partnere a címszereplőnek a szenvedélyesen rajongó, majd végképp kiábrándult feleség, Lillian Arch szerepében. Igó precízen és roppant kulturáltan mintázza meg egy keménnyé érő, céltudatosan hisztérikus nő portréját a rajongó bakfistól a hűséges társan át a kiégett asszonyig, aki férje halálos ágyánál jut el a végső felismerésig szörnyeteg párja igazi jellemét illetően. A népes szereplőgárdából megemlítenő még Kiss Mari roppant mulatságos és kissé elrajzoltan csetlő-botló mártír utolsó felesége, Cseke Péter örökös és hűséges házibarátja, valamint Trokán Péter snájdig amerikai magyar orvosa.

Szabó István, akinek legutóbbi nagyszabású és gyönyörűséges filmeposzát többen identitáskutató szociálpszichológiai traktátusnak nézték, filmes panoptikumot és vámpírfilm-mitológiát álmódott a Madách Szín-ház mozgalmas színpadára a vadonatúj, sokfunkciós színi gépezetet működtetve. A mozzipanoptikum bábbá dermedt figurái mozgó-járdán kocsiznak át a színen, a magasba velő, hatalmas, kanyargós lépcsősor, amely a színtér meghatározó eleme, időről időre forogni kezd, a nyitó jelenetsorokban horrorfilmek vakító villámfényei villóznak, s festik éjsötétté az eget, Dracula gróf társai báb-maszkokban elevenednek meg a filmtörténet kezdeteiről, s a szereplők egynémely hangsúlyosabb monológiát a háttérben kifeszített filmvászon^a kivetítve is láthatjuk. Mindezek a hatáselemek a látvány artisztikumát szolgálják, s némi mozgalmasságot kölcsönöznek a játéknak, ám aligha feledtethetik a darab üresjáratát. Götz Béla és Ignjatovic Kristina díszlettervezők is a filmes vámpírmitológia kellékeivel népesítik be a hatalmas

fehér füst gomolyog a színpadon, s a fényes háziköntösben magányosan alkoholizáló Lugosi lakosztálya is horrorfilmes miliőt mintáz (a jelmeztervező Szabó filmjeinek állandó munkatársa, Szakács Györgyi).

A színházi és filmes masinéria olajozottan működik, a színpadi építmény hangtalanul elforog, a mozgójárdák siklanak, a süllyesztők süllyesztenek, s Darvas Iván, ez a pazarul rutinos művész képes egyedül kitölteni a halovány darab hiátusait, újraírni a játékot, s drámát álmodni oda, ahol nincs más, csak csillogó üresség. Mégis, talán jobban járt volna Darvas egy súlyosabb drámai szereppel, s lehet, hogy a prózai mű színrevitelére először vállalkozó Szabó István is jobban járt volna valamely unt, hűvös klasszikussal. Azt meg majd a Lugosi-széria hossza dönti el, hogy a Madách közönségének sok ez, vagy kevés.

KOVÁCS DEZSŐ

Müller Péter: Lugosi (A vámpír árnyéka) (Madách Színház)

Díszlettervező: Götz Béla és Ignjatovic Kristina. Jelmeztervező: Szakács Györgyi. Koreográfus: Molnár Ferenc. Zeneszerző: Kocsák Tibor. Asszisztens: Szászi Zsuzsanna. Dramaturg: Springer Márta. Zene: Kocsák Tibor. Játékmester: Tatár Eszter. Rendező: Szabó István.

Szereplők: Darvas Iván, Igó Éva, Kiss Mari, Cseke Péter, Trokán Péter, Lőte Attila, Bajza Viktória, Horesnyi László, Bognár Zsolt, Menszátor Magdolna, Bodor Tibor, Lelkes Agnes, Turek Miklós f. h., Galbenisz Tomasz, Röhler Balázs, Kéry Gyula, Victor Gedeon, Pavletits Béla f. h., Veszelinov András, Kis Endre, Bakos Ilona, Zádori László, Szajkó József, továbbá a Madách Színház táncára és csaportos szereplői

MÜLLER PÉTER: BÚCSÚELŐADÁS

Bohócok a vérzivatarban

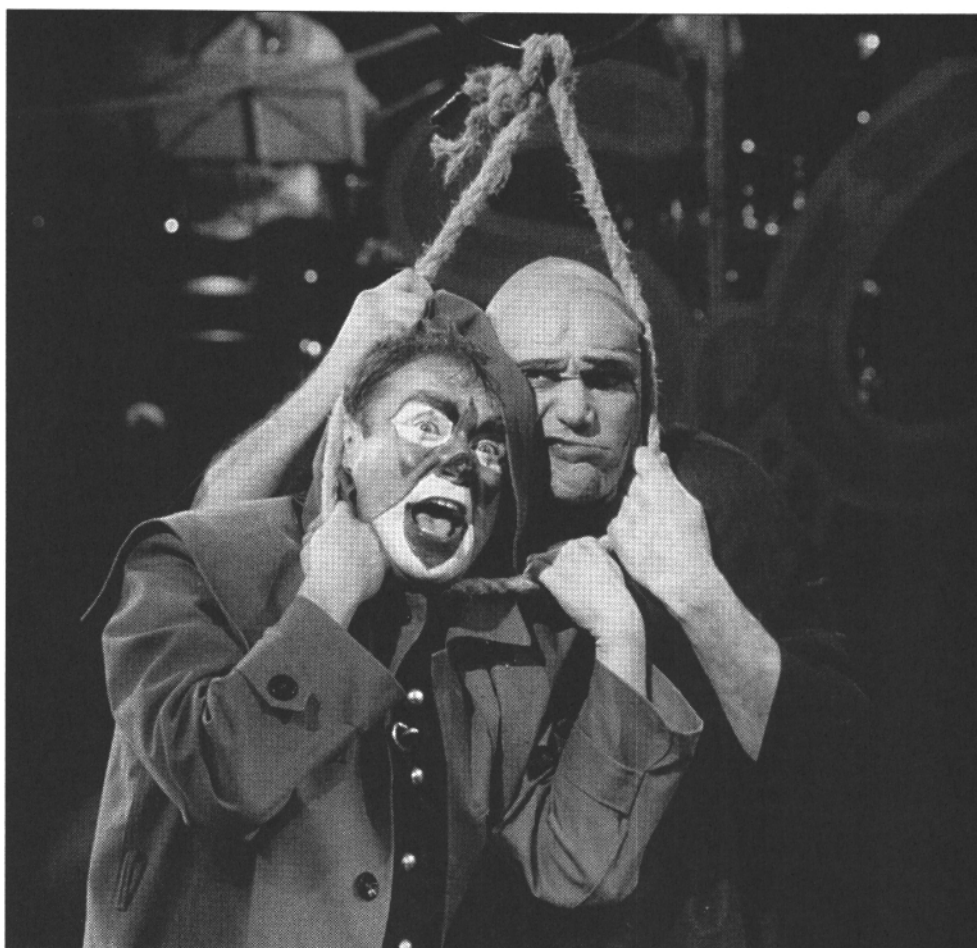
A kortárs magyar dráma meglehetősen mostoha sorsra kárhoztatik színpadjainkon. Ha egyáltalán eljut a bemutatóig, hosszú sikerzériát nemigen fut be, s végképp nem jellemző, hogy később a színházi repertoár szerves részévé válik. Kivételek persze akadnak, a közelmúltból is lehetne néhány ellenpéldát mondani, ám ha az utóbbi húsz év drámatermését végigkövetnénk, keserűen kellene konstatálnunk, hány frissen írott dráma merült a feledés homályába. Müller Péter 1983-ban, Kaposvárott bemutatott (ám jóval korábban íródott) *Búcsúelőadása* sem tartozik a sűrűn játszott művek közé, holott kifejezetten használható színházi nyersanyagnak tűnik.

A darab cirkuszban játszódik. A csödbe ment Stevan & Cavalleri cirkusz utolsó előadására a Fehérbohóc meghívta egykor világhírű kollégáit. Nem hagyományos bohóc-

számokat mutatnak be azonban, hanem színházat játszanak. Erre apropót a történelem szolgáltat; a második világháború után vagyunk ugyanis, az amerikai cirkusz pedig egy nem mindennapi tervbe bukkott bele: meg akarták szerezni Mussolinist, hogy ketrechen mutogathassák a nézőknek. Most, kevéssel a szörnyűségek után a Duce bukásának történetét elevenítik meg. Am a mutatvány nem úgy sikerül, ahogy azt a háború elől Amerikába emigrált Fehérbohóc elképzelte; kollégái ugyanis valóban átéltek a háború borzalmaival, s emlékeik erősebbnek bizonyulnak az írott szövegénél. A történelmi dráma helyett a bohócok saját emberi drámája kerül előtérbe, az előadás kilép saját medréből, a szereplők irányíthatatlanná, ellenőrizhetetlenné válnak.

Talán ebből a rövid tartalomismertetőből is kiderül, hogy a darab több és többféleképpen kibontható motívumból

padi megvalósítása pedig igen sokféle lehet, attól függően, hogy a rendező fantáziáját mi mozgatja meg leginkább. Igaz, a dráma nem különösebben mély, problémafelvetésében, emberábrázolásában sok a sablon, a közhely, a dialógok gyakran inkább tetszetősek, mint őszintén hitelesnek tűnők, ám a különböző idősíkok, illetve a játszott és megélt szerepek (egyáltalán: szerep és valóság) ütköztetése számos lehetőséget kínál. Erősen teátrális, a cirkuszi-színpadi mutatványokat felerősítő, ötletgazdag megvalósítás éppúgy elképzelhető, mint egy hagyományosabb, az emberi drámákat realizisztikus eszközökkel kibontó produkció; a „cirkusz-színház”-metafora éppúgy kibontható, mint a Fehérbohóc és Bánó szembenállásának életfelfogásbeli, morális és esztétikai indokai. Hozzáteendő: mindenképpen az alapmű erényei közé tartozik, hogy szerzőjétől távol áll a didaxis, figurái nem egyne



Major Zsolt (*A négy Cavalcanti*) és Kaszás Géza (*Bánó Bárió*) (*Pezzetta Umberto felvétele*)

műek, így a színpadra állítóknak a konfliktusok értelmezésében viszonylag nagy szabadságuk van. *A Búcsúelőadás* nem kimagasló esztétikai értékű dráma, de hálás színpadi alapanyag, ezért is érthető nehezen, hogy oly ritkán jut eszébe színházainknak.

A Merő Béla rendezte zalaegerszegi előadás csak részben igazolja a fent leírtakat. Merő mintha a maga komplexitásában próbálta volna megrendezni a darabot, sem stílárisan, sem tartalmilag nem vitte el markánsan egyetlen irányba sem. Az eredmény részben igazolja a rendezőt: a produkció változatos, érdekes, szakmailag korrekt, tartalmaz néhány szellemes ötletet, az egyes szituációknak van drámai erejük. Am az egésznek nincs olyan varázsa, hangulati ereje, eredeti gondolatisága vagy vizuális szuggesztivitása, ami igazán magával ragadna, elfelejtetné az alapmű gyengéit, és megszüntetné a játék üresjáratait. A szövegben rejlő számos lehetőség megjelenik ugyan a produkcióban, de hangsúlyosan kibontva egyik sincs.

Merő és a díszlettervező, Damokos Csaba szépen építi ki a cirkuszi világát. Damokos élethű, kicsiny porondot építettett, melyet az előadás nézői ülnek körbe. Élethűek a zenekari pulpitus és a porond egyes kellékei is. A magasban, kör alakú sánpáron a búcsúelőadás egyes kellékei (például miniatűrízált repülők). Talán a stilizálás kényszere teszi, hogy ezek (és a hasonló kellékek) szellemebben, játékosabban konstruáltak, mint a realisztikus eszközökkel megteremtett díszlet-elemek. Damokos jelmezei, a hagyományos cirkuszi viseletek (bohóckabát, bohóccipő, maszk, rizspor) és a bohócjelmezre húzott ruhák (melyekkel a bohócok a történelmi személyiségeket idézik) egyszerűek,

amikor erőteljesen érzékelteti, hogy Lino az egyetlen, aki felfogta és átérzi Bárió és a Fehérbohóc végső összecsapásának tétjét, s nem hagy kétséget afelől sem, hogy ő ki mellett áll. Kricsár Kamill jól él szerepének a többitől némileg elütő sajátosságával. Hiszen August az egyetlen, akit fizikai sérülései ellenére sem nyomorított meg a háború, akit most is a szereplési és a karriervágy fűt, aki talán az egyetlen igazi szövetségese lehet a Fehérbohócnak, s aki nem véletlenül válik Bárió demonstrációs eszközévé. Kricsár meggyőzően építi a szerepét, a naiv lelkesültséget éppoly hatásosan ábrázolja, mint a derék bohócból a manipuláció hatására kibújó szörnyeteget, illetve a feleszmélés utáni

zavarodottságot, ám teljesítményén rontanak - már nem először megfigyelhető - artikulációs és prozódiai problémái.

Kaszás Géza magas szintű technikai tudással, tökéletes bohócszámként játssza a Bárió megformálta Ducét, s igen szuggesztíven mutatja az illúziókkal, a hazugságnak vélt életigenléssel fölényesen és kíméletlenül leszámoló nagy formátumú művészt. Valami azonban mintha kimaradna kétségkívül erőteljes és hatásos alakításából: az a személyiségen nyomot hagyó fásultság, megkeseredettség, amely a Fehérbohóccal szembeni igazát támasztaná alá, s indokolná a búcsúelőadás értelmetlenségét demonstráló s azt megbuktató manipulációt. Kaszás Báriója túl virulensnek tűnik ahhoz, hogy elhiggyük: sem a cirkusznak, sem az életnek nemigen látja értelmét; az előadás félbeszakítása így inkább pózként, mint szükségszerűségként hat.

Ilyés Róbert jól érzékelteti a Fehérbohóc szerepének paradoxonát. Részint ő a kívülál

A darab ugyanis lehetőséget nyújt arra, hogy a bohócok játéka cirkuszi mutatványként, s arra is, hogy színházként elevegedjék meg. Az első út kockázatosabb: gazdagabbá, színesebbé is teheti, de el is szürkítheti, el is jelentéktelenítheti a játékot. Változatosabbá, komplexebbé akkor válik a játék, ha hajszálpontosan sikerül kidolgozni a

bohócszámok-való ki-és belépés koreográfiáját, s ezt a színészek meg is tudják valósítani. Vagyis nemcsak azt kell világossá tenni, hogy meddig tart a mutatvány, és hol kezdődik az emberi dráma, hanem azt is, hogy ki, mikor, miért lép ki a játszott szerepből, illetve marad benne, illetve szól a maga nevében, látszólag nem lépve ki a szerepből. Természetesen ez utóbbi a legnehezebb: úgy folytatni a mutatványt (a jellegzetes előadásmódból nem lépve ki, a tipikus hanglejtést, hangsúlyokat el nem hagyva), hogy érződjék: ez már nem a szerep, hanem a szereplő hangja. Annak, hogy a zalaegerszegi előadás némileg egyetlennek tűnik, hogy színes és erőteljes percek váltakoznak üresjáratokkal, fontos oka az, hogy ezt a feladatot nem minden színész tudja egyforma színvonalon megvalósítani.

Különösen a kisebb szerepeknél figyelhető meg, hogy az aktorok inkább csak a stílus megtartására, a bohócszerep pontos ábrázolására törekcsenek. Igaz, az ő figurájuk a darabban is kevésbé kidolgozott; többnyire annyit tudunk meg ró-luk, hogy a háború áldozatai, a légerek (ritkábban a fasiszta téveszmék) foglyai voltak (vagy még ennyit sem - a két Bullynál mintha nem is tartozna életszerep a színpadihoz). Merő és színészei pedig megelégszenek azzal, hogy a bohócszerep külsőségeit a lepusztultság, a fizikai és lelki fájdalom külsőségeinek ábrázolásával ellenpontosozzák. Ez viszont

ló (a bohócszerep és az ezzel összefüggő műsorvezetői ténykedése szerint éppúgy, mint a háborútól való távolsága, a többiek szenvedéseinek meg nem élése okán), másrészt az előadás sikerében ő a leginkább érintett. Egyfelől fehérre festett arcú, tradicionálisan szomorú bohóc, másfelől a történetek után is optimista, életigenlő, a művészet erejében még bízni tudó ember. Ilyes jól felépített alakítása mindvégig érzékelteti ezt a kettősséget, s Kaszásához hasonlóan ő is szuggesztíven tud jelen lenni a színen. Gondolom, koncepcionális okai vannak annak, hogy a Fehérbohóc Ilyés játékában nem esik ki a szerepéből, az előadás félbeszakítását is tradicionális gesztusokkal és ábrázattal viseli el, mégis ez a megoldás kevésbé tűnik hatásosnak. Nemcsak azért, mert így Bánó óhatatlanul is erősebbnek tűnik nála, hanem mert erősíti darab és előadás szentimentálisnak, kissé hamisnak tűnő végkicsengését.

A *Búcsúelőadás* ugyanis nem a magára maradt Fehérbohóc vereségével ér véget. Az összeomlott művész nem húzza meg a Bárió által kezébe adott puska ravaszát. Sőt, Müller még csak nem is haevia nvítva a befejezést:

beiktat Augustnak: egy magánszámot, melyből kiderül, hogy a puska nincs töltve (ez is csak játék), majd megérkezik egy bohóclány, aki a lassan ocsúdó Fehérbohóccal játékos fenékrugdósásba kezd, mintegy a játék, a cirkusz elpusztíthatatlanságát, az élet szépségét demonstrálva. Ezt a hiteltelen és direkt befejezést Merő elhagyja ugyan, de az a sokkal ügyesebb és kevésbé didaktikus megoldás, melyet helyette talál, lényegében ugyanezt fejezi ki. Az előadásban egy sejtelmesen megszólaló hangszer tereli vissza a bohócot az élet és a művészet felé. S ha már a zenénél tartunk: Berki Géza (még az ősbemutatóra készült) muzsikája meglehetősen konvencionális, s nemigen oldja meg a dalbetétek problematikáját. A Müller beiktatta dalszövegek ugyanis nem cirkuszi betétszámokként értelmezendők, hanem inkább a brechti songokat idézik (nemegyszer egyértelmű szövegutalásokkal). Berki zenéje azonban alapelemeiben inkább a cirkuszi muzsikához kötődik, Weillhez hasonlítani pedig nem lenne sportszerű. Így a dalbetéteket nem könnyű hová tenni, s úgy tűnt, hogy Merő sem igen találta a helyüket.

Nem tanulság nélküli a zalaegerszegi előadás; részértékei, erősebb percei és egyáltalán: élvezhetősége mutatja, hogy a nem ki-magasló értékű, de többféle lehetőséget tartogató, jól használható magyar drámákat sem kellene okvetlen elfeledni, ám megoldatlanságai, egyenetlenségei arra is figyelmeztetnek, hogy nem árt a szövegekhez kritikusabban, erélyesebben és invenciózusabban közelíteni

URBÁN BALÁZS

Müller Péter: Búcsúelőadás

(*Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg*)

Zenét szerelte: Berki Géza. Díszlet-jelmez:

Damokos Csaba m. v. Zenei vezető: Hajdú

Sándor. Rendezőasszisztens: Szűcs István.

Rendező: Merő Béla.

Szereplők: Ilyés Róbert, Szegezdi Róbert,

Major Zsolt, Baj László, Hajdú Sándor,

Vankó Dániel, Varga Zsolt, H. Horváth

Gyula, Ecsedi Erzsébet, Kricsár Kamill, Ka-

szás Géza, Andics Tibor, Visy Bernadett,

Verebes Nikolett, Szűcs István.

A ROKONOK A RADNÓTIBAN

Széóasszonvriak kurizálóok

Már eleve jó érzéssel készültem az estére. Egyik legkedvesebb színházam, ketten legkedvesebb színészeim közül és egy darab, amelyből ha csak száraz hangon felolvassák is, sistereg az aktualitás, épp ezért nyilván a rendező kitalál valami pluszt hozzá, hogy ne legyen olyan fehéren-feketén evidens. A predispozíció kitartott az első jelenetekén át is, amelyeknek határozott színházszaguk volt; igaz, Szervét Tibor játéka már akkor sem sodort magával, de ilyen jó színész esetében az ember megszavazza a türelmi időt, Bálint András hamar következő első jelenete pedig azonnali telitalálat volt, alig vártam a további színre lépteit. Egyebekben a plusz mint lehetőség adott volt a kompozícióban: mivel a kaposvári előadást nem láttam, és tudatomban a mű hagyományos, felvonásonként egy-egy helyszíne tömörített „klasszikus” változata élt, élveztem a laza, hosszabb-rövidebb villanásokra, olykor csak néhány replikára méretezett képsort, amely bármilyen értelmezést be tud - most már így mondanám: be tudott volna - fogadni.

Mire az első rész a vége felé járt, szerényebb lettem. Beláttam, belenyugodtam, hogy folyamatos öröme ezúttal nem számíthatok, beértem hát az egyes részmegoldások sikerével, a nézőtér nagy részével együtt kacarásztam az egy az egyben aktuális poénokon (minden kapitalizmusellenes, valamikori terminológiával kritikai realista mű olyan készséggel kínálja magát direkt napi aktualizálásra. hogy már-már azt hisszük, a valóság

akarja mindenáron utánozni a művészetet), s továbbra is élveztem az egyes alakításokat, Bálint Andrásé mellett Kállai Ferencét s a két hölgyét, Moldvai Kiss Andreáét és Gubás Gabiét, de egyre jobban piszkált a kérdés is: hol maradt a kis színházi csuda, amire kondicionálva voltam, miért nem akarnak engem teljes élménnyel megajándékozni, holott minden feltétel meglett volna hozzá?

Tulajdonképpen rögtön gyanakodhattam volna: ha Szervét Tibor nem vesz meg magának az első öt percben, akkor itt valami baj van, csak ezt nem akarózt elismernem. A cselekmény előrehaladtával azonban már nem kerülhettem meg az ítéletalkotást: éppen Kopjáss István alakjának értelmezése körül hibádzik valami.

Kezdjük a végén. Miért lesz öngyilkos Kopjáss István, az új főügyész? Túl a konkrét ügyeken, amelyekbe naivul belekeveredik - sertésenyésztő, házvetel, hídpályázat, Berci bácsi szene -, azért, sőt, tan leginkább azért, mert csalódott önmagában. A dráma műfajában az öngyilkosság kitüntetett gesztus: érzékeny lelkiismeretű, csak éppen gyenge, becsapott vagy önmagukat megtévesztő emberek végső menedéke. Kopjáss István morális embernek tartotta magát, különönbnek a többiekénél, s egyszer csak egy vihart jósló villámfényben megvilágosodik előtte, hogy erkölcsi felsőbbrendűsége csak addig tartott, amíg nem jutott korrumpálódási lehetőségekhez. A Szervétnek sugalmazott Koniáss viszont eleve nem engedhet meg

magának ilyen, önmagával kapcsolatban delgetett illúziókat. Ez a Kopjáss átlát a többiekén, de első perctől meg akar felelni, kö-zéjük akar tartozni (ezt jelzik Szervét puha mosolyai, simulékony kis göcögései, gusz-tustalan hízelkedései). Azt hiszi, a fényes lehetőségek, amelyekkel megkecsegtetik, egyéni kiválóságának szólnak, és nem veszi észre, annyira természetesnek tartja, hogy ő is felölti a mimikrit, és olyannak szeretne látszani, amilyenek a polgármester és Kardics bácsi bölcsen előre gondolkodva látják. Ekként Kopjáss fejlődési vonala ebben a tol-mácsolásban a tragikumtól a pech felé ko-nyul. Ha a Berci bácsi nem olyan nagy franc, az egész metamorfózis akadálytalanul bo-nyolódhatott volna a teljes hasonulásig, s tán még Magdaléna is a sikerember karjába alélt volna.

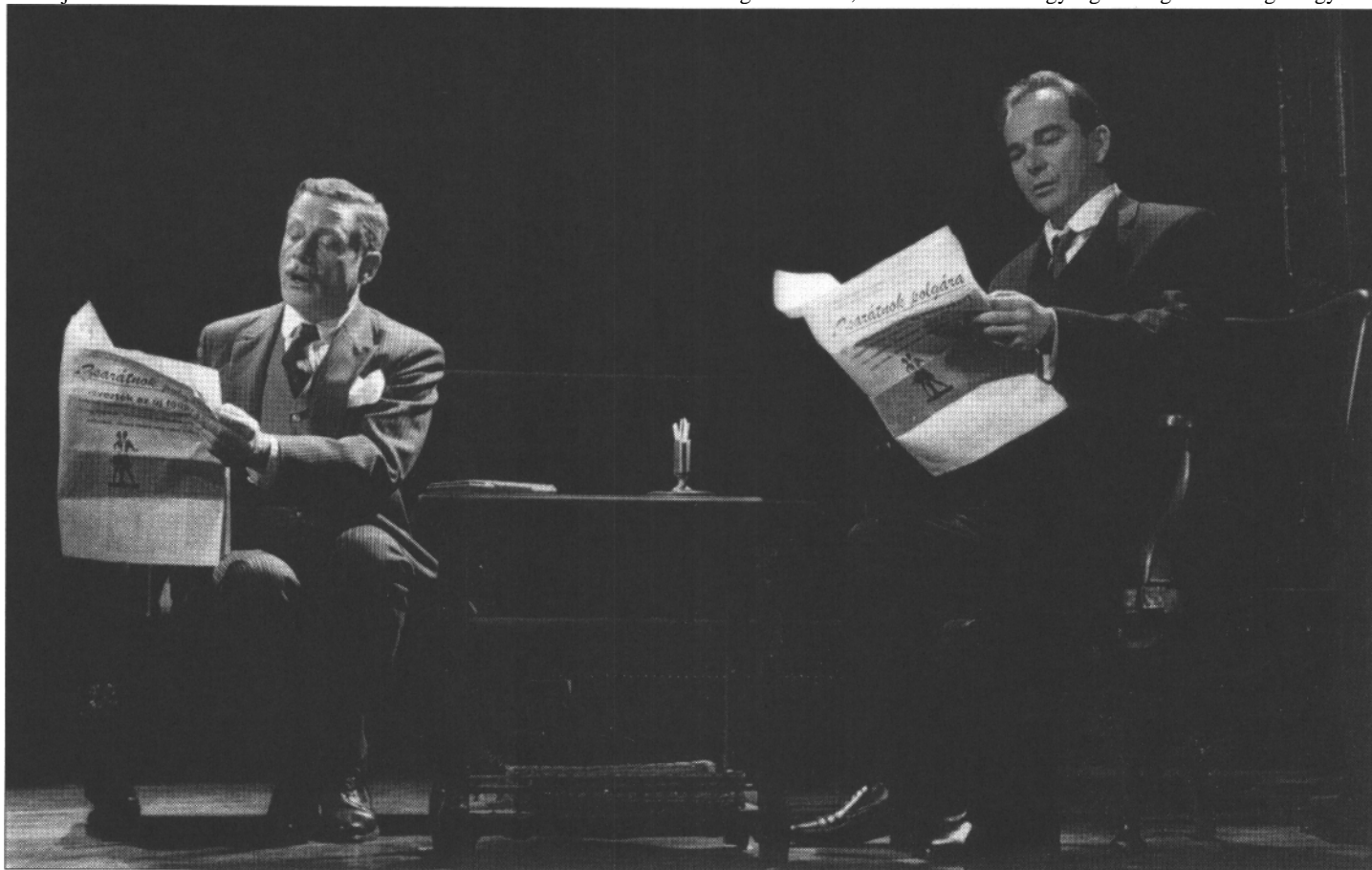
Még egy kérdés: hát nincs-e joga a rendezőnek, adott esetben Jordán Tamásnak így ábrázolni a főhóst? Nem tételezhet-e fel szereplőiről egyértelmű romlottságot, s nem a leleplezés válik-e még eklatánsabbá akkor, ha a pozícióval azonnal karöltve jár a korrupció? Nos, erre természetesen joga van a rendezőnek, csak hát néhány következménnyel számolnia kell. Az egyik ilyen következmény az, hogy Kopjáss egy percre sem bírja a nézők rokonszenvét, és ahogy szerencséjében nem drukkolnak neki, úgy vesztét sem siratják meg, sőt, el sem gondolnak rajta. A másik, hogy romlott emberként „nem érdemli meg” az öngyilkosságot, amelve

a praktikus ok - Berci bácsi szene - önmagában kevés, ha nincs szubjektíve, az alak jellemében megalapozva. A harmadik, hogy tét nélkül lankad a dráma íve, és a második részben már meg-megtelepszik az unalom a nézőtérén. Figyeltem különben: az amúgy mindenre éberem reagáló premierközönségben egy pillanatra sem állt meg a kollektív ütő, amikor Kopjáss öngyilkosságát hírül hozzák. Nem elkerülhetetlenül logikus ugyan, de nem is annyira fontos, hogy meg kelljen akadni rajta.

ál szintén csak nagyon áttételesen járulnak hozzá Kopjáss drámájához. Hidegen ábrázolja a hideg szépséget a valóban gyönyörű Gubás Gabi, és egységes figurát tud teremteni annak ellenére, hogy ez a Magdaléna sem igazán kapcsolódik Kopjáss drámájához: nem játszik Kopjáss-sal, mint macska az egérrel, nem teremt kétértelműen érzéki pillanatok, igaz, szituáció sincs, amelyben Kopjáss megpörkölődése, reménytelen rajongása megmutatkozhatnék, tehát ha egy, a regényt nem ismerő nézőtől megkérdeznék,

gésű fineszes mutatványok. Az öt epizodista feledhető, csak Kocsó Gábor (Péterfy doktor) tud a maga színészi slemilségéből már megint új összetételű portrét keverni.

Horesnyi Balázs díszlete nem szép, de célszerű; kopott középosztálybeli lakástól luxusvillabelsőig, hivatali enteriőröktől utcajelenetig mindenre alkalmas. Es ismét kitűnő Melis László kísérőzenéje, az egyre ironikusabb árnyalású magyarnóta-egyveleg, amely még arra is képes, hogy a mozaikszerű snitketek egységes hangulati közegbe ágyazza; jó



Bálint András (Polgármester) és Szervét Tibor (Kopjáss István) (Koncz Zsuzsa felvétele)

És ha az embert az andalodásból a kívül maradás vagy jobb esetben a kritikai tartás felé billentik, akkor más egyéb is feltűnik. Például az a rendezői fogás, amely a háttérben bábfigurákkal játszatja el a cselekmény bűjtatott másodvonulatát: Kopjáss és Magdaléna érzéki táncát Kardics bácsi kerítői asszisztálása mellett, illetve Berci bácsi tehervagon-szerelvényét, amelyet gyerekvasútnyi kicsinyítésében belógatnak a zsinórpadlásról. Jó, jó, érzékeljük, hogy itt rendezés van jelen - de miért éppen itt és csak itt, de itt aztán a táncjelenetet tekintve tautologikusan mindjárt kétszer is? Igazán nem szeretnék kötekedőnek tűnni, de nem tudok más választ: a geg éppen itt jutott a rendező eszébe.

Bálint András mindvégig nagyon jó, de mintha önmagát rendezné, tekintet nélkül a többiekre: ő ugyanis az egyetlen, aki brechti eszközökkel, figurája kívülről való megmutatásával él, és egy, a maga megcsináltságában homogén ábrázolást produkál - még az sem baj, hogy érződik, ő maga is roppant elégedett magával. Joga van hozzá - miért irigyelnék el tőle?

A Kopjáss életében szerepet játszó két frigid nő, Lina, a feleség és Magdaléna, az ide-

van-e a szépasszonynak szerepe Kopjáss összeomlásában, a néző nagyra nyitná értetlen szemét - már ugyan miért is volna, amikor nincsen?! Es kellően lankasztó spródséggel ábrázolja a melegszívű élettársat Moldvai Kiss Andrea, akinek Linája szintén aligha játszik szerepet a tragédiában; egyetlen férfi-nak sem lehet öröm, ha ilyen kisszerűen lamentáló asszony elvárásaihoz igazodik.

Gondolatokat ébreszt a nézőben Kállai Ferenc Kardics bácsija. Érződik, milyen hálás a színész (akár bevallja, akár nem) az erőkezű rendezésért; itt nem dagadnak ki kötéliként a nyaki erek, nem vöröslik vértoluláson az arc: halk, bensőséges, atmoszferikus erejű, igen-igen jó alakítást látunk, amelyre csak a bizonytalan szövegtudás borít némi árnyékot; a néző együtt drukkol a színészekkel, hogy leesik-e Kállai a kötélről, vagy partnerei asszisztálásával végigbukdácsol rajta.

A két „rokon” megfelelő; Martin Márta (Kati néni) egy színészileg hibátlanabb előadásban is a helyén lenne, Berci bácsi viszont valamelyest együtt pohosodott Miklósy Györggyel; fújtható testességében a figura ré-

lett volna, ha a cselekmény is a zenével együtt szárnyalna a démoni kiteljesedés felé.

Az előadás problematikussága fájdalmas, mert igen látványos ziccet hagyott ki. Ha korábban a kapitalizmuskritikáról ejtettem néhány szót, most érdemes hozzágondolni a Móricz által megragadott feudális színezetet is; ki hitte volna, hogy még ezt is leutánozzuk, és vitézkötésben, Bocskai-sujtással, magyarnótás szentimentalizmussal, méltóságosozással meg urambátyámozással gründolunk bankot, sikkasztunk és zsarolunk?

SZÁNTÓ JUDIT

Móricz Zsigmond: Rokonok (Radnóti Miklós Színház)

Babarecy László dramatizálása alapján a színpadi változatot készítette és rendezte Jordán Tamás. Díszlet: Horesnyi Balázs. Jelmez: Döry Virág. Dramaturg: Morcsányi Géza. Zene: Melis László.

Szereplők: Szervét Tibor, Moldvai Kiss Andrea, Kállai Ferenc m. v., Bálint András, Gubás Gabi, Miklósy György, Martin Márta, Görög László, Kocsó Gábor, Széles Tamás, Tardy Balázs, Dobó Dániel f. h., Ficzere Béla.

A ROKONOK DEBRECENBEN

A HALOTT FOLJGYESZ ÖNGYILKOSSÁGA

Megint divatba jött Móricz Zsigmond műve. A debreceni ebben az évadban a harmadik bemutatója. Kaposváron és a Radnótiban Babarczy László adaptációját játsszák, igaz, egészen eltérő fölfogásban, Debrecenben Szakonyi Károly átíratát állította színpadra Parászka Miklós. Kaposváron éles, precíz, célratörő társadalombírálatot látunk, a Radnótiban lényegében ugyanazok a jelenetek inkább a kellemes, poénos, remek karakteralakításokkal megtámogatott szórakoztatást szolgálják. Kaposváron Péterfy doktor zöld táblán fehér krétával, számadatokkal levezeti a városi vagyont, a közpénz ellopását szolgáló fantomcég működését, Jordán Tamás rendezésében ezek a részletek zenébe fúlnak, mint nem annyira fontos, üres fecsegések.

A regénynek - és nem a Nemzetiben a maga idejében megbukott darabnak - a színrehozatalát természetesen politikai-társadalmi aktualitása indokolja. A szocializmus idejében, amikor a kaposvári változat készült, a társadalmi struktúrák változatlanosságáról, a dzsentroid beidegződések, kapcsolatrendszerek, erkölcsök továbbéléséről beszélt a húszas-harmincas évek fordulóján íródott történet, amely különben a maga korában is jórészt arról szólt, hogy száz éve nem változott semmi. A kiinduló anekdotát a jelentéktelen hivatalnok főügyész-

szé választásáról akár Mikszáth is írhatta volna. *A Rokonok* újabb divatja mögött sem lehet nagyon más, mint az az érzés, hogy a legújabb új rendszer sem változtatta meg alapvetően a világ működését, a közügyek intézésének, a közpénzek kezelésének menetét. Mai újsághírek rezonálnak a mondatok. Az életstílus, a külsőségek, a köznapi ízlés azonban gyökere sen megváltoztak. Talán már maga a rokonság sem olyan fontos összetevője a korrupciónak, mint volt hajdan. A régi törzsi összefüggéseket és összefonódásokat mára más érdekkapcsolatok váltották föl. Csak a korrupció maradt.

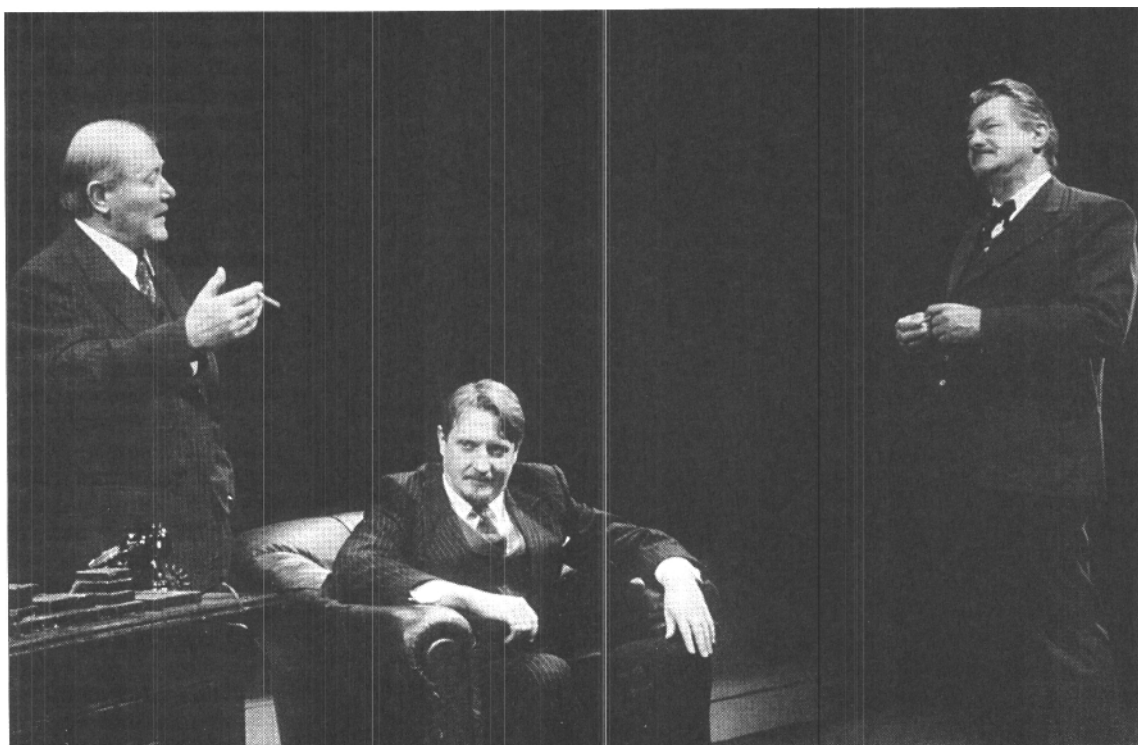
Éppen ezért *a Rokonok* ma már történelmi drámának számít, és előadásának

a nevezetes három, de két időnek föltétlenül. A stílusban találkoznia kell a cselekmény idejének az előadáséval. Nem olyan nagyvonalú távoli múlt esetében ez bonyolultabb földadat, mint a gátlástalanul kortalanítható régebbi alkotások esetében. Móricz realizmusa különben is ellenállna mindenféle túlzott absztrakciónak. Valamennyire azonban mégis el kell emelni a darabot a maga idejétől, ha azt akarjuk, hogy a mi viszonyainkról is szóljon.

Debrecenben Szakonyi Károly változata hívebb Móriczhoz, mint Babarczyé, amennyiben nagyobb szerepet játszik benne a szerelem, amelynek a kaposvári feldolgozás alig hagyott helyet és időt. Igaz, a debreceni előadás nagyjából annyival hosszabb is, mint amennyit Kopjáss doktor az unokasógornójével édeleg. Mégsem ez a fő különbség a két előadás között. Kezdetben akár úgy is érezhetjük, Szakonyi módszeresen a regény másik felét fogalmazta színpadra, mint Babarczy. Nála úgy tíz-egynéhány órával korábban kezdődik a történet. Míg Kaposváron a beiktatási murit követő másnapos-fejfájós reggelen találkozunk először az új főügyéssel, Debrecenben magán a murin, egy igazi tradicionális magyaros férfimulatságon ismerked-

körülményeivel, majd az egész társasággal ellátogathatunk Magdalénához, a végzetesen vonzó asszonyhoz, s megtudhatjuk, milyen régen lappang hősrünkben titkon a szerelem.

Később persze óhatatlanul találkozik a két verzió - az igazán fontos jelenetek mégis megkerülhetetlenek. Jönnek a rokonok, jön a korrupció, jön a csöbbe húzás. Es jön a tragédia. Parászka Miklós rendezésében a nyitó jelenetben megpendített alaphangon folytatódik az előadás, a magyar vidék, a magyar dzsentri ábrázolásának hagyományai szerint. Igaz, a nagy stílus megkopva és egyenetlen színvonalon jelenik meg. Legjobban Simor Ottó csinálja Berci bácsi hálás szerepében, Miske László Polgármestere ugyancsak hiteles ebben a közegben. Sárközy Zoltan viszont mélyen elrejtí Kardics sajátos vonásait a stílus mögé. Oláh Zsuzsa jó mint aggódó, az életmód változásától ösztönösen tartó és féltékeny feleség, Majzik Edit viszont semmit sem tud kezdeni a modern, dzsesszhez vonzó, nagyvilági nő figurájával. Idegen marad nemcsak a környezetétől, de a szereptől is. Sebők Klára Kati néniként pedig elég rémisztően „ripizik”. Különösen hálátlan szerep Kopjássé. Egy jelentéktelen ember, aki tragédiájában is jelentéktelen marad. Ugyanakkor bonyolult jellem, nehéz megra



Sárközy Zoltán (Kardics), Jantyk Csaba (Kopjáss) és Miske László (Polgármester) (Mátbé András felvétele)

meg kell felelnie ha nem is

gadni és megjeleníteni fő vonásait. Nagy munkával végül csak olyan semmilyen figurát lehet összehozni, aki elvész a sok színes karakter, erős személyiség között. Ezen Jantyik Csaba sem tud változtatni.

Kopjáss öngyilkossága nem tragikus, még csak nem is tragikomikus, inkább egy adott pillanatban a szituáció rossz felméréséből adódó szerencsétlenség. Mint amikor valaki elnézi a lámpát egy útkereszteződésben, és a robogó autó elé lép. Szakonyi változata leginkább abban különbözik Babarczyétól, hogy mégis, mindenképpen szeretne tragikus hőst faragni a főügyészből. Szeretné a vele történetek és az általa elkövetettek ellenére az erkölcs, a tiszta közélet bajnokának beállítani, s ennek megfelelő véget juttatni számára. Ezért aztán - sajnos, eredetibb módon ez alig-ha írható le - a sültrealizmus átmegy szürrealizmusba. Miután meghozzák Kopjáss ön-gyilkosságának hírért, a halott főügyész végigjárja a színen álldogáló főbb szereplőket, akik mikroportba mondják összefoglaló szövegüket, s e kihangosított látomás után még egyszer, most már a nyílt színen is szíven lövi magát. Deák Réka

legrégebben a helyén az országban. Ő a megtestesült nyugalom, még akkor is, amikor a revízió hírértől még Kardics is megijed. Kelemen Kata jelmeztervezői fantáziáját a férfiak öltöztetése nem igazán mozgathatta meg, az asszonyokra viszont érdekes, szép, színpadra való ruhákat adott.

ZAPPE LÁSZLÓ

Móricz Zsigmond: Rokonok
(Csokonai Színház, Debrecen)

A regényt színpadra írta: Szakonyi Károly.

Díszlet: Deák Réka.

Dramaturg: Tőreki Attila. Jelmez: Kelemen Kata. Rendezőasszisztens:

Sóvágó Csaba. Rendező: Parászka Miklós.

Szereplők: Jantyik Csaba, Oláh Zsuzsa,

Garay Nagy Tamás, Majzik Edit, Miske

László, Simon Katalin/Mohos Nagy Éva,

Sárközy Zoltán, Simor Ottó, Sebők Klára,

Páris Noémi, Juhász Árpád, Maday Gábor,

Korcsmáros Gábor, Füredi Krisztián,

Kertész Tamás, Bajnok Piroska, Bander

Hajnalka, Földeáki Nóra, Anga-Kakszi

István. Sóvágó Csaba. Tenki Ferenc.

BRONTE-SCHWAJDA: ÜVÖLTŐ SZELEK

KLIPSZÍNHÁZ

A szolnoki színház legtöbbet foglalkoztatott írója Schwajda György. Jelenleg két olyan darab van műsoron, amelyet ő jegyez: *a Lüssisztraté* és az *Üvöltő szelek*. (Még egy drámaszerző van abban a szerencsés helyzetben, hogy akad színház, melynek műsoraán egyszerre két darabja is szerepel: Shakespeare. De ő a *tantiéme-re* hajt.) E dramaturgi termékenység, pontosabban intenzív jelenlét alighanem a drámaírói (átmeneti?) természetlenség *kontrapunktja*, valamint egy (szintén átmeneti?) helyzet folyamánya: amióta Schwajda egy középfajú politikai színmű főszereplője, aligha jut ideje e sokkal hálátlanabb feladatra: a drámaírásra.

Ezenkívül Schwajda György a szolnoki színház legtöbbet foglalkoztatott rendezője. Amit ír vagy átír - meg is rendezi. Elsősorban azért, mert figyelmetlen igazgatója nem veszi észre, hogy Schwajda nem tud rendezni, legalábbis a szónak abban az értelmében, amely a művészi alkotótevékenységre vonatkozik; a legjobb esetben játékmesterként dirigálja az előadást, azaz segít megoldani, hogy az érkező és távozó színészek ne ütközzenek össze a járásban. (Kétségtelen, hogy bizonyos nézőpontból ez sem kevés; van, aki ezt a feladatot sem abszolválja rendesen, mégis rendezőnek hívják.)

Schwajda György színházi pályájával

egyáltalán nem törődik az igazgató. Nem gondolkodik Schwajda alkotói személyiségében, a feladatok gondos egymásra épülésében, a kihívások megkomponálásában: Schwajda, az igazgató *ad hoc* használja ki Schwajdát mint adaptációkészítőt és játékmestert, és ezzel nagyon sokat árt neki.

Lehetséges, hogy Schwajda igazgató a jövőbe lát, és attól tart, hogy ha ő - egyéb elfoglaltságainak megsűrűsödése miatt - nem lesz igazgató Szolnokon, akkor Schwajdát, az adaptáló játékmestert senki nem fogja e nembem foglalkoztatni. (Gondolom, előrelátó menedzserként nagyítóval keresi azt az embert, akit ebből a szempontból is megnyugtató utódjának szeretne.)

Lényeg a lényeg: az *Üvöltő szelek* szolnoki bemutatásával viszonylag könnyű megoldás született a nehéz megoldásokkal teli időszakban. Az előadás hat évvel ezelőtt a Művész Színház egyik nyitó produkciója volt; viszonylag kevés szolnoki látta, tehát viszonylag keveset kellett bíbelődni az újrafogalmazással, annál többet a memória tornázatásával.

E sorok írója annak idején kedvelni akarta a művész színházi produkciót; részben mert drukolt az új színháznak, részben mert ígéretesnek tartotta a dramaturgiálást, és részben mert néhány kollégája teleutálta vele a sajtót.

Az eltelt hat évben sok minden változott; előbb Schwajda nem lett a Művész Színházban, aztán a Művész Színház is megszűnt. Lett viszont két olyan kereskedelmi televízió, amely kilóra vásárolta és sugározta azokat a dél-amerikai sorozatokat, melyek dramaturgiája oly megkapóan hasonlít erre a szolnoki előadásra, hogy Schwajda akár plágiumpert indíthatna a távoli földrészben dolgozó hasonló státusú kollégái ellen.

Hogy Emily Bronté romantikus nagyregénye nehezen transzformálható színpadi műve - ez Pesten is látszott. A sűrített és porgetett jelenetekbe zsúfolt szenvedélydráma éppen az ívek és folyamatokat nélkülözötte, mintegy szükségképpen eltekintett a finom árnyalatoktól és a megbúvó bonyodalmaktól, és a „fő csapás” mentén futtatta végig a többgenerációs szerelmi és bosszúhadjáratot. „Szereti, nem kapja meg, bosszút 411, belebukik.”

A budapesti előadást a színlap szerint Garas Dezső rendezte, Töröcsik Marival és Bencze Zsuzsával együtt. Rossz nyelvek rebesgették, hogy a sok bába helyett a bemutató közeledtével végül maga Schwajda - a színház akkori ügyvezető igazgatója - vette kezébe a rendezést. Igaz vagy sem, akkor is mindegy volt, ma még inkább az: rendezés nemigen látszott azon az előadáson. Ami viszont nagyon is látszott: a hajdani Művész



Rátóti Zoltán (Heathcliff) és Szőlőskei Tímea (Catherine) (Barna Sándor felvétele)

Színház igen kiváló színészgárdája. Első osztályú alakítások fedték el a dramaturgiai döccenőket, illetve töltötték ki a szaggatott jelenetek közötti részeket. Gáspár Sándor az érzelmi túlfűtöttség és a szellemi „aluldimensionáltság” ellentmondásából rendkívül erős Heathcliffet alkotott, aki nemcsak jelenlétében, hanem távollétében is meghatározta a két ház életét - és az előadást. De emlékezetes Eperjes Károly Hindley-alakítása is; Seress, Meszléry, Kubik - nagy színészi segédlet mind.

Az akkori előadás egyik remek találmánya volt például, hogy azonos szituációban váltotta az időt: a megkezdett teázást, mondjuk, hónapok múlva fejezték be. Lehet, hogy a szándék szerint ez Szolnokon is így van; de látszani annyi látszik, hogy egy vacsorából

ott maradt özgerinc hónapokig hever az asztalon, míg végül - éppoly érthetetlenül, ahogy ott volt - egyszer csak eltűnik.

Es ugyancsak ebben a szolnoki előadásban vált nagyon feltűnővé és komikussá, ahogy minden jelenet első mondatában kötelességszerűen utalnak az előző jelenet óta eltelt időre. „Amikor két évvel ezelőtt azt mondtad, hogy...” - ennek kizárólag a néző időbeli tájolója a célja, és miközben ezt kötelességszerűen letudják, a minimumra csökkentik a drámaiság lehetőségét. Képzeltetni, mennyire lehet hiteles az az indulat, szenvedély vagy düh, amelyet ezzel az időhatározó mellékmondatokkal vezetnek fel.

Amúgy is felerősödni látszik az előadás retro-jellege. Mintha nemcsak a regényben lenne keretes a sztori - ott, ugye, Lockwood

adja közre Ellen Dean „meséjét” -, hanem a színpadi adaptáció is azt választaná alaphelyzetül, hogy egy színésztrupp feleleveníti a régi történetet. Ezért lehet, hogy a figurák jelenetről jelenetre mások, mintegy a közben el-telt idő eredményeképpen, de magát a folyamatot csöppet sem jelzik. Tán az egyetlen Rátóti Zoltán kivételével, aki olyan erős középpontot hoz létre Heathcliff alakjában, hogy változásaiban is ott rejlik a karakter változatlansága. (Más kérdés, hogy Rátóti, bármily kiváló színész, e durva alakban is túlzottan intellektuális: filozófiát kölcsönöz a zsigeri szenvedélynek.)

Peregnek tehát a klipek a szolnoki színpadon; egymásutánjuk többé-kevésbé híven idézi a Brontë-regény cselekményének vázát. Összekötésükkel Töröcsik Mari próbálkozik Ellen Dean kissé felnövelt szerepében. Töröcsik természetesen „nyomdakészen ad-ja” az ép morális érzékű, tisztességes öreg házicseléd figuráját, bár elsősorban is „töröcsikmariságával” képes súlyt adni jelenlétének. Ilyenformán viszont éppen hogy nem összeköti, hanem inkább tovább tördeli a klipthalmazt, igaz, figyelemre méltó betétekkel. Szerepe folytán ugyan neki kellene viszonyulnia a főbb szerepeket játszókhöz, de nem járunk rosszul azzal, hogy ez is fordítva történik.

Szőlőskei Tímea sem Catherine, sem Cathy, a lánya szerepében nem több, mint Heathcliff szenvedélyének tárgya. Hogy e két - legalábbis a könyvben, de még annak idején a Művészen is - markáns nőalak voltaképpen Heathcliff dramaturgiai párja avagy ellenpontja, azt sosem fogja megtudni a szolnoki közönség.

De azt sem, hogy Hindley - akit ebben az előadásban a régi előadás Lintonja, Mészáros István játszik - hogyan lett a ház urából magatehetetlen alkoholiista. Schwajda rendezői álmainak vélt beteljesítése lehet az a jelenet - pontosabban klipzáró klip -, amikor Mészárosnak egy afféle férfizokogásba kellene sűrítene a lehetséges motivációkat. Kuncogás a nézőtérre - legkevésbé Mészáros István hibája.

Ha gyorsan pergő klipszínházat kínálunk rajongó közönségünknek, hát erős figurákat, hatásos alakításokat kell a közepére állítanunk, és pazar tálalást köréjük. Sem a Linton testvérpár, sem az ifjabbik-legifjabbik Earnshaw, sem a cselédek, sem a nagyon gazdaságos, de „fregoli” (helyszínváltogató) funkciójában is ronda díszlet nem üti meg ezt a mércét.

CSÁKI JUDIT

Emily Brontë-Schwajda György: Üvöltő szelek (Szigligeti Színház, Szolnok)

Díszlet: Mira János. Jelmez: Debreczeni Ildikó. A rendező munkatársa: Ignácz Eva. Rendezte: Schwajda György.

Szereplők: Töröcsik Mari, Rátóti Zoltán, Szőlőskei Tímea, Mészáros István, Györy Emil, Vida Péter, Szirtes Balázs, Cseke Katinka, Czibulás Péter, Ujlaky László, Horváth Gábor, Sebestyén Eva, Lugosi Claudia.

GENET:

A BALKON, CSELÉDEK, PARA(VÁNOK)

SZÍNHÁZI PROVOKÁCIÓK?

A Genet-darabok a társadalmi provokáció színházi provokációval kapcsolják össze. A társadalmi szerepeket agresszív, perverz ösztönök megtestesüléseiként ábrázolják, az egyes rétegek, illetve nemzetek identitását meghatározó ideológiákat, eszményeket buja vágyak, durva késztetések fedőneveinek mutatják. A társadalmi együttélés alapformája a bűn - sugallják Genet drámái -, aki a másik emberrel kapcsolatba kerül, óhatatlanul vétkezik ellene: elárulja, megalázza, kisajátítja, az életét fenyegeti. Egyéneken, rétegeken, nemzeteken ugyanaz az önző, gyilkos ösztön munkál. Epp ezért a személyiség integritása is csak látszat: a magányt, az ürességet, az étellel szembeni vereséget elfedő illúziók képlékeny játéka, amely nem képes feledtetni a halál hatalmát.

A Genet-darabok provokatív társadalomképét a színházi megszokások merész megbontása, a játékkonvenciók határozott kiközlése és részleges újragondolása érzékelteti. A *Cselédekben* az úr és a szolga kapcsolatának gyilkos gyűlölettel és aberrált vonzódással teli viszonyát a többszöri váltásokban működő szerepjátékok közvetítik, amelyek a színházi illúziók (és ezáltal a társadalmi konvenciók) viszonylagosságára hívják fel a figyelmet. A *Balkonban* a konzervatív társadalom reprezentatív szerepei és a megsemmisítésüket célul tűző „forradalmi” mozgalmak egy bordélyház bizarr játékaiban tükröződnek. Ez a darab is többszörös áttételeken át ábrázolja a „színház” és a valóság viszonyát: a társadalmi szerepek megjelenítései perverz szerepjátékoknak bizonyulnak, de a kupleráj különféle termeiben zajló „előadások” végül a lerombolt valóság helyére lépnek, ezzel is nyomatékosítva, hogy csak a játék tekinthető valóságosnak. A *Paravánok* az algériai háború borzalmaival tréfálkozik: arabok és franciák, ültetvényesek és munkások, katonák és kurvák életének epizódjait a szemtelenül stilizált színházi formák ironizálják, egyformán morbid játéknak minősítve az egyén szabadságtörekvéseit, a társadalmi rétegek lázadásait, a nemzetek függetlenségi harcait.

A Genet-darabokat nem könnyű játszani. Két okból sem. Egyrészt a művekben megjelenített társadalmi izgalmak mára némileg érdekességüket veszítették, pontosabban: kortárs feszültségekből általános emberi problémákká alakultak át. Ma már nem igazán felkavaró a szolgák kiszolgáltatottságáról olyan indulattal beszélni, mint ahogy azt a *Cselédek* teszi. Már nem számít provokációnak a Püspök, a Bíró, a Tábornok szerepének mélyén rejlő aljas ösztönöket megmutatni - végeredményben mindenfajta hierarchia,

ahogy az A *Balkonban* történik, hisz mára mindenféle társadalmi intézményrendszer nagyrészt elvesztette a tekintélyét. Es nem számít nemzetgyalázásnak - különösen Franciaországtól távol - az algériai háborúról olyan hangon írni, ahogy azt a *Paravánok* teszi. Másrészt a színházi érdekességükből is kétségtelenül veszítettek ezek a művek, hisz a színjátszás természetéhez már nem kapcsolódik olyan magától értetődően az illúzióteremtés igénye, mint ahogy azt Genet darabjai feltételezik. Epp ezért nehéz meglepetést szerezni ezeknek a műveknek illúziótörő, látzatokat megbontó, a játék viszonylagosságát hangsúlyozó gesztusaival.

Érdemes-e ma Magyarországon Genet-t játszani? Es ha igen, hogyan lehet közelíteni hozzá? A közelmúlt három előadása három eltérő választ adott ezekre a kérdésekre

BIZARR PÉLDÁZAT

A *Balkon* Babarczy László rendezte kaposvári előadása a társadalmi szerepek leleplezésére törekszik, ezért nem érzi fontosnak, hogy a darabban eredetileg benne rejlő színházi provokációt újragondolja, újjáteremtse. Az előadás a színházi illúzió létrehozásának, majd kiközlésének hatásmechanizmusára épül: a lebontott látzatokból új illúziók szülnének, ahogy végül azok is látzatoknak bizonyuljanak.

A kezdőjelenetekben megjelenő figurákról - az illúziókeltő jelmezek, kellékek, a jellegzetes gesztusok alapján - azt hihetjük, hogy azonosak azokkal a szerepekkel, ahogyan megnevezik őket. Mondataik, cselekedeteik azonban ellentétesek azokkal az elvárásokkal, amelyek az egyes társadalmi szerepkörökhöz kapcsolódnak: a Püspök (Nagy Viktor) kéjesen kurkászik a neki meggyónt bűnökben, a megbánásról és a bűnbánatról szóló monológja közben onanizálni kezd. A Bíró (Nyári Oszkár) a vallatás és az ítékezés szituációját mások megalázásának procedúrájaként éli meg, amely kéjes örömmé akkor változik számára, amikor önmaga is megalázkodik. A Tábornok (Znamenák István) gyáva és kisstílvú, dicső győzelmek helyett diadalmas halálról álmodik. Eleinte úgy tűnik, mintha illetlen helyzetben lennének meg őket: a bordélyban, ahol kéjvágyuknak kiszolgáltata valamennyien önkéntelenül lelepleződnek. Mintha az derülne ki róluk, hogy nem azok köré az értékek köré rendeződik az életük, amelyek letéteményeseinek őket a társadalom tekinti. E „színvallásban” lányok segítkeznek, mintha a férfiak által megtestesített társadalmi szerepkörök csak eltévedett nemi ösztönök szublimációi

De aztán Irma asszony (Márton Eszter) és Carmen (Bodor Erzsébet) beszélgetéséből kiderül, hogy nem a bordély valóságát látjuk. Valójában a kupleráj minden termében színjáték folyik: a látogatók előre megírt forgatókönyvek alapján csak jelmezként öltik magukra a Püspök, a Bíró, a Tábornok és a többiek szerepét, hogy hamis tükörképekben megsemmisülve tegyék teljessé önmagukat. Ez át is értelmezi a bordély funkcióját: mítikus szerepet tulajdonít neki, a társadalmi kötöttségek alóli felszabadulás, az időleges szerepváltás lehetőségének színtereként értelmeződik, ahol morbid teremtőerővé válhatnak az elfojtott vágyak, a meg nem valósult ambíciók.

Közben azonban aggasztó hírek érkeznek kívülről: a lázadók elfoglalták a város stratégiai pontjait, körülzárták a királyi palotát. A felkelőket ábrázoló jelenetben mintha ismét a valóságot látnánk, amely lényegét tekintve színjátéknak bizonyul. A lázadók a bordélyból szökött utcalányt bérelnek fel, hogy játssza el a lázadás lelkét és hangját - válják a felkelést megtestesítő képpé, amely megsemmisítheti az eddigi társadalom megmerevedett képeit. A lelkes, naiv Chantal (Varga Zsuzsa) fájdalmasan búcsúzik a szerelmétől, Roger-től, de teljesen átadja magát a feladatnak, amerről tudja, hogy ez is csak szerep. Ahhoz hasonló, amelyet a kuplerájban osztottak rá. „Legalább valami hasznom is volt a bordélyházból - mondja -, mert ez tanított meg a tettetés és a színjátszás művészetére. Annyi szerepet osztottak rám, hogy majdnem mindegyiket tudom.”

A későbbi jelenetekben tovább bonyolódik a valóság és az illúziókeltő játék viszonya: a királyi palota izgágán előkelő, kimódoltan udvarias Küldötte (Anger Zsolt) ráveszi a bordély vezetőit és látogatóit, hogy lépjenek a megsemmisített udvar helyébe, s ezzel mentsék meg a birodalmat. Így ölti magára Irma asszony a királynő jelmezét, így játszhatják tovább a Püspök, a Bíró és a Tábornok szerepét a bordélyban rekedt kuncsaftok. „Íme, hogyan lesz igazi kép a hamis látványból” - nyugtázza az eredményt a Küldött. „Ki van iktatva a valóság” - állapítja meg ugyanerről később Roger (Tóth Géza), aki a bordélyháza visszatérve elkeseredetten idézi fel a halott Chantal emlékét: „Es odakint, amit te életnek nevezel, mind család lett.” Azért jött ide, hogy legfőbb ellenségének szerepét felöltve kiherélje magát. A kisstílvú Rendőrfőnök (Szarvas József) számára ez valójában megdicsőülés: végre ő is bekerült a bordély némenklatúrájába, jött valaki, hogy az ő „lenyűgöző képét” magára öltve semmisüljön meg.

A *Balkon* kaposvári előadásában azonban nem ezek az illúziójátékok, a valóság és a helyébe lépő „színház” közötti kiismerhetetlen átmeneteket teremtő nézőpontváltások az igazán fontosak, inkább a Genet által megfogalmazott gondolatokra, a darab bizarr költőiséggel átítatott filozófiájára kerül a hangsúly. Nem lesz ugyanis az előadásban vizsgálat tárgyává a színházi illúzió jelenkori természeté, a szerepjáték mai technikája. Arra sem kérdez rá a produkció, hogy mi gyakorolhat a mai nézőre ahhoz hasonló hatást, amelyre - a korabeli színházi megszokásokra hagyatkozva - Genet számított. A bordély

belső terét variáló díszletben egységes stílusban zajlik az előadás. A történet jellegeből adódóan mind a helyzetek, mind az alakok groteszk színekkel telítődnek, de összhatásukban nem bontják meg a realizmus színházi hagyományát: a játéköletek a situációk kibontását szolgálják, a szereplők a figurák hitelesítésére törekszenek. Morbid készletések bizarr szerepjátékait látjuk, amelyekben a társadalmi lét abszurditásai összegződnek. Ezért van az az érzésünk, hogy A *Balkont* Kaposvárott gondolatilag izgalmas, de nehezen értelmezhető bizarr példázatként adják elő.

TÖBBÉRTELMŰ JÁTÉKOK

A *Cselédek* Forgács Péter rendezte nyíregyházi előadása más utat választ: nem a darab modellhelyzetéből indul ki, nem társadalmi példázatot lát benne. Vélhetőleg a mű társadalmi üzenetét önmagában ma érvénytelennek tekintették az alkotók, illetve ennek újjá-élesztését csak a darab színházi formájának újragondolásával tartották lehetségesnek.

Füzér Anni színpadképe szakít a Genet színleírása által sugallt realista közelítésmóddal. Szó sincs XV. Lajos korabeli bútorokról, se ágv. se fiókos szekrény nincs a színen.

borít be mindent a rengeteg virág. (Helyettük egy kupac avar hever az egyik sarokban.) Az egyik sarkával a nézőtér felé fordított, négyzet alakú, vörös színű dobogót látunk, amelynek tőlünk távolabbi két oldalát az eltulzott perspektíva segítségével megrajzolt, szintén vörös színű falak határolják. Az ajtók helyén két hosszúka, szűk, alagútszerű járás, az ablakok helyén váltakozó színű és magasságú folyadékoszlopokkal kitöltött „akváriumok”. A dobogó nézőtérhez közeli két oldalán különböző méretű, átlátszó csapóajtókkal fedett „aknák”. Innen kerülnek elő a Madame ruhái, szépipítószerei, ide rejtették a telefont a cselédek, tükkörnek is az egyik „akna” felhajtott üvegajtóját használják. A vörösben játszó színpad egyetlen berendezési tárgya a hátsó fal előtt látható karosszék, amely akár a Madame szalonjában is állhatna. Idegen elemnek hat viszont a dobogó középső mélyedésében ágaskodó kerti csap, amelynek hol funkcionális, hol stilizált jelentést ad a játék: időnként fehér folyadékot (tejet?) eresztenek belőle, hogy az arcukat mossák a szereplők, megnyugtassák magukat, élesztgessék a másikat, máskor pedig csak megsimogatják a csapot, mintha erotikus vágyaik tárgya lenne.

Ez az artistikus, expresszív tér nyilvánvalóan stilizált játékot kíván: nem teremthetők benne reális szituációk, nem hatnak valóságosnak az itt zajló események. Tehát a figurák sem jellemrajzukban ragadhatók meg. Nyomokban sem fedezhető fel a színházi illúzió megteremtésének szándéka, ezért megbontásának sincs gesztusértéke. A darabot meghatározó szerepjátékokat az előadás egy pillanatra sem tünteti fel valóságosnak. Nem okozhat meglepetést, hogy



Nyári Oszkár (Bíró), Leccs Péter (Arthur) és Pálffy Zsuzsanna (Lány) A *Balkonban* (Simarafotó)

Claire eleinte a Madame szerepét játssza,



Varjú Olga (Solange) és Pregitzer Fruzsina (Claire) a *Cselédekben* (Csutkai Csaba felvétele)

Solange alakítja, hisz az előadás felütéséből eleve nyilvánvaló, hogy nem valóságos életképet, hanem annak jellegzetességeit eltúlzó, ironizáló játékot látunk; a teret lassú fényváltásokkal bemutató bevezető után a két alagútszerű járásban feltűnik a két szereplő: Solange (Varjú Olga) nyújtott, szinte táncos léptekkel halad előre, Claire (Pregitzer Fruzsina) könnyedén beletekeredik az egyik oldalt elfedő nejlonfüggönybe, majd végig-egyensúlyoz a dobogó peremén. Miközben beszélnek, kezdenek, birtokba veszik a teret: Claire beleül, rááll a karosszékre, Solange kinyitja az egyik üvegajtóval fedett „aknát”, egy cipőt nézeget, felpróbálja. A Genet által Claire szájába adott mondatokat a nyíregyházi előadásban a két szereplő felváltva mondja: mindketten unalomig ismerik a Madame rigolyáit, szidalmait, most egymásra licitálva csúfolódnak velük. Ez az „úrnőcsúfoló” indulat határozza meg később is a játékukat: kigúnyolják, amit felidéznek gazdájuk viselkedéséből, miközben undorodnak tőle. Es ez a gyűlölet végeredményben egymás és önmaguk iránt is undort kelt bennük.

Az indulatok azonban Forgács Péter rendezésében nem a felidézett helyzetekhez, megjelenített szituációkhoz kapcsolódnak, hanem a különféle akciókhoz, sajátos játékötletekhez. Az „úrnőcsúfoló” játékok - már említett - közös bevezetőjének jelzései szintén erre utalnak: Claire és Solange fél-fél párat visel a szövegben citált sárga mosogatókesztyűből. Solange lehúzza a kezéről a magáét, felfújja, mint egy léggömböt, majd a kézformájúra dagadt gumikesztyűt a nyakához szorítja, mintha fojtogatná valaki. Gyors „haláltusájának” végén összeesik, elnyúlik a földön. Ez a komikus, groteszk ötlet kicsiben

előre jelzi az egész játék tétjét, folytonos újrakezdésére kényszerítő gyilkos indulatát.

Az előadás tele van ehhez hasonló apró, mégis hatásos ötletekkel, illetve a belőlük kibomló hosszabb akciókkal. A tejesember többszöri említésére Solange valóban megsértődik, kilép a szerepéből, kivonul a térből, úgy kell őt Claire-nek visszacipelnie. Solange úgy áll ezért bosszút a hűgán, hogy a Madame-ot játszó Claire-re a vágyott flitteres ruha helyett a vöröset kényszeríti. Az öltöztetés furcsa intimitásokat sejtet: Solange gyöngéd figyelemmel követi Claire mozdulatait, beleremeg a közelségébe, amikor megáll a háta mögött, aztán gyöngéden belecsókol a nyakába. Claire a Madame hanghordozását ironizálva hártja el a közeledést. Aztán Madame Monsieur iránti szerelmét csúfolva négykézlábra ereszkedik, és pároz mozdulatok közepette szavalni kezd arról, hogy még a száműzetésbe is követné az urát. Később veszekedésük, birkózásuk közben Claire betuszkolja Solange-ot az egyik aknamélyedésbe, és rázárja az ajtót. Solange ismét kénytelen leállítani a játékot, hogy kiszabaduljon.

A példák sora folytatható: a két nővér játékát az állandó kizökkenések, leállások, újrakezdések, a folytonos hangnemváltások, szélsőséges hangulati hullámzások határozzák meg. Végletek közt csapong a játék: egy pillanatra sem lehet komolyan venni, amit csinálnak a szereplők, mégis súlyos indulatokat sejtünk mögötte. Mintha keserű bolondok bohóckodásait látnánk, amelyeket frusztráltságuk, üzőttségük kényszerít ki belőlük. Pregitzer Fruzsina és Varjú Olga rendkívül emlékezetes alakítása kényes egyensúly megteremtésére képes. Játékaikba beledermedt figurákat játszanak, akiknek alig van őszinte,

kendőzetlen, áttételek nélküli megnyilatkozásuk. Amikor hangot váltanak, többnyire eldönthetetlen, hogy kizökkentek-e a szerepükből, a játékból kilépve szólalnak-e meg, vagy csupán újabb játékokba kezdenek. Ez az állandó játékba burkolózó jelenlét mégis hiteles emberi állapotokat érzékeltet. A játék folytonosan cserélgetett maszkjai mögött csupasz, szánandó emberi arcok derengenek fel. Varjú Olga Solange-a megkeseredettebb, dühödtebb, mélyebb fájdalmakat magába záró alkat, Pregitzer Fruzsina Claire-je játékosabb, oldottabb, könnyedebb figura, de közös megpróbáltatásaik elviselésére mindketten ugyanazt a technikát dolgozták ki. Számtalan variációt kipróbálva, végletek közt csapongva zajlik a Madame-ot csúfoló játék, amit az súlyosbít - és magyaráz meg -, hogy a két cseléd lány úrnője színe előtt is folytonos alakoskodásra kényszerül.

Forgács Péter értelmezésében a Madame hazaérkezése nem szakítja meg a játékot, hanem még ostobább, együgyűbb, reménytelegebb szintre helyezi át. Az úrnő belépésével sem a valóság jelenik meg a színpadon, hanem csak a játékban mindaddig jelen lévő önreflexió tűnik el. A cselédek játékaikkal mindazt elmondják a Madame-ról, amiről neki magának fogalma sincs, s ezzel a saját életükre is reflektálnak. De azzal az ostoba, infantilis létezési móddal szemben, amelyre az úrnő jelenléte kényszeríti őket, eltérő alkatuk ellenére is hasonlóképp tehetetlenek.

A Madame (Horváth Réka) belépőjét zenei idézet vezeti be: megszólal a *Barbie world* című sláger, és a bal oldali járásban megjelenik a talpig fehérbe öltözött úrnő. „Fázom” - nyarvoggja. Solange odalép hozzá, és lehelgetni kezdi fehér kesztyűbe burkolt

kezét. „Melegem van” -- mondja erre ugyanazon a tehetetlen, esetlen hangon, ahogy legelőször megszólalt. Aztán belép a térbe, és fecsegni kezd mindenféle önsajnálato ostobaságról. Egy intésére Solange automatikusan kétrét görnyed, és a Madame rátámaszkodik, mintha az asztalra vagy az ablakpárkányra könyökölné. A legváratlanabb pillanatokban vihogni kezd, aztán kikerekedik a szeme, remegni kezd a szája, rémülettől el-telve képes csak kipréselni magából a legbárgyúbb együgyűségeket. Feszélyezően ostoba, infantilis, irritáló világot érzékeltet a jelenléte. Egy olyan lé^helyzetet, amelyben csak a játék kínálkozik menedékként.

Forgács Péter rendezésének legnagyobb erénye, hogy újragondolja a Genet-darabban eredetileg benne rejlő színházi provokációt, s ennek újjáratmentésével érzékeltetni képes a szövegből mára kikopott társadalmi indulatot. A színház mai alapformája nem az illúzióteremtés, hanem az ötletáradattól vezérelt, állandó viszonylagosságot érzékeltető játék. Forgács ennek kiismerhetetlenné tételével, ironizálásával, szüntelen kétértelműségével sejteti azt a kétségbeesést, amely állandó alakoskodásra, önfelszámoló játékokra kényszeríti az efféle világban élőket.

Az előadás végén az addigi hiábavaló játékok áldozati rítussá alakulnak. Az úrnő távozása után Solange dühödten újramezdi a játékot: számon kéri Claire-en, hogy miért engedte el a Madame-ot. Meg kellett volna öl-niük hogy önmagukat megmentsek Solange

rátámad a hűgára, mintha a Madame ellen fordulna. Claire kétségbeesetten tiltakozik, majd a földön marad. Solange gyorsan pergő monológjában végigjátssza a temetést, a rendőrségi nyomozást, a bűn vállalását. Az oszlop körül keringve arról beszél, hogy a gyilkosságban, a bűnben végre saját magává lehetett. Mindez azonban továbbra is csak önmaga körül forgó játék. Nem úzi el a kétségbeesést. Ekkor szólal meg váratlanul Claire - a Madame szerepében, de saját emberi hangján. Nem akarja újramezdeni a játékot. A teát kéri, amelybe ő maga öntött mérget, de amelyet a Madame nem volt hajlandó meginni. Most Solange tiltakozik, végül mégis átnyújtja a csészét. A mozdulat nyomán egymásba fonódik a nővérek keze. Claire felhajtja az italt, aztán az előtérbe lép, felnyitja a legnagyobb „akna” tetejét, és belefekszik a mélyedésbe. Solange rácsukja az ajtót, mintha üveglaporsóba zárná a hűgát. Az üveglap két oldalán még egymást keresi a nővérek keze. miközben lassan sötét lesz.

KOMÉDIÁS JÁTÉKOK

A Zsótér Sándor rendezte Para(vánok)nak is a játék a kulcsa. A Főiskola előcsarnokában zajló vizsgaelőadás a darab mélyén rejlő bohózatosságot szabadítja ki azzal, hogy a játékstílust az egyszerű, népszerű színházi formákhoz, a vásári bohózatához, a farce-hoz, a commedia dell'artéhoz közelíti. A halottsiratás jelenete például a legyeket

lazzira épül: Zsótér mulatságos játékká bontja ki Genet mondatait. („Még télen sincs halott légy nélkül. Hulla légy nélkül, baljós hulla.”) A fiúk által megjelenített legyek körül-dongják a halottsiratásra érkező asszonyokat, fenyegetik őket, évődnek velük, ide-oda szá-guldoznak a térben mulatságos kavardást okozva, hogy mindig újabb és újabb áldozatot szemeljenek ki maguknak. Aztán az ő hátukra állnak rá az asszonyok, amikor a halottsiratásból kirekesztett Anyával veszekednek. Alattuk a „legyek” elégedetten donganak, mintha a közvélemény hangját testesítenék meg.

Hasonlóan morbid, egyszerű, mégis szellemes ötletekkel van tele az előadás, amelyek hol csak gesztus értékűek, máskor pedig egész játékok bomlanak ki belőlük. Mint Zsótér legtöbb előadásában a színészek egész testükkel játszanak, a fizikai jelek a gesztusokkal és a verbális közlésekkel azonos értékűek. Ezeken az ötleteken is múlik, hogy folytonos meglepetésekben van részünk. Például Leila Szaid nadrágjához intézett vallo-mása magának a háttal álló Szaidnak szól. (Leila a nadrágnak vallja meg, amit a férjének nem mondhat el, aztán hirtelen kifordul a szereplő, s máris hazaérkezett Szaid.) Egy másik jelenetben Sir Harold a kesztyűjét hagyja munkafelügyelőnek az ültetvényen. Genet instrukciója szerint egy „csudálatos pekaribőr kesztyű repül ki a színpal mögül”. Zsótér egyszerűbb megoldást választ a ruhatári pulton zailó játékhöz: a Sir Haroldot



A Színház- és Filmművészeti Főiskola Genet-előadása: Para(vánok) (Schiller Kata felvitele)

szó fiú eltűnik a ruhatár felső fala mögött, csak a keze lóg le a „színen” maradt szereplők közé. Később a sírokat is szereplők formálják meg, akik furcsa démonokká görögnek össze, amikor a parodisztikus színezetű szellemidézésre sor kerül. Egy másik jelenetben Kadidzsa halála négy férfival zajló erotikus táncá alakul.

A keresett mozdulatok, a bizarr gesztusok, az akrobatikus elemekkel teli „mutatványok” közegében a verbális kifejezés is átértelmeződik: sokkal harsányabb, szélsőségeiből megoldásokkal élő beszédmódot tesz lehetővé. Ez is a vásári bohózat közlésmódjára emlékeztet.

A populáris színházi formákra hasonlító, mulatságos játékörök állandó kontrasztban állnak a darab komor témájával, súlyos társadalmi problémáival. Zsótér ezzel a megoldással igyekszik újjáfogalmazni a darab színházi provokációját: hülyéskedik azzal a szöveggel, amely egyébként is tele van hülyeségekkel. Hisz Genet pimaszságának épp ez a lényege: kényes kérdésekkel komédiázik kötetlenül. A főiskolai *Para(vánok)* oldott iáté-kossága azonban

dektelen - társadalmi provokációját igyekszik újjáteremteni, inkább a mű bizarr költőiségét segít kibontani. Zsótér a körülbelül ötödére húzott szövegváltozattal egyértelműbb szerkezetet teremt. Kevesebb a kitérő, ráérős epizód. A mozaikszerűen egymáshoz illesztett, villanásszerű képek változatokat jelentenek a sötétség felé vezető útra. Itt mindenki eltévedt, hasonlóképp bűnös. Végül az oszlopokra csavart háztartási fóliával kijelölt térben, a halál birodalmában találkoznak valamennyien.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Jean Genet: *A Balkon*

(*Csiky Gergely Színház, Kaposvár*)

Fordította: Szeredás András. Díszlet: Babarczy László-Horváth Judit. Jelmez: Szakács Györgyi. Zene: Hevesi András. Világítástervező: Bányai Tamás. Segédrendező: Hollósi Katalin. Rendező: Babarczy László. Szereplők.: Márton Eszter, Szarvas József, Anger Zsolt, Bodor Erzsébet, Nagy Viktor, Nvári Oszkár. Znamenák István. Tóth Géza.

Varga Zsuzsa, Leecsó Péter, Csonka Ibolya, Pálffy Zsuzsanna, Fekete Katalin, Németh Mónika, Tóth Béla, Sarkadi Kiss János, Szula László, Kelemen József, Baksa Imre.

Jean Genet: *Cselédek*

(*Móricz Zsigmond Színház Krúdy Kamaraszínháza, Nyíregyháza*)

Fordította: Nagy Péter. Díszlet- és jelmeztervező: Füzér Anni. Dramaturg: Faragó Zsuzsa. Rendezőasszisztens: Kókai Mária.

Rendező: Forgács Péter f. h.

Szereplők: Pregitzer Fruzsina, Varjú Olga, Horváth Réka.

Jean Genet: *Para(vánok)*

(*Színház- és Filmművészeti Főiskola*)

Fordította: Bognár Róbert. Osztályvezető tanár: Kerényi Imre. Munkatársak: Ambrus Mária, Hérics Anna, Ungár Júlia. Rendező-tanár: Zsótér Sándor.

Szereplők: Betz István, Dobó Dániel, Kokics Péter, Melkvi Beáta, Nagy Zsolt, Pavletits Béla, Pálfi Katalin, Pikali Gerda, Ruttkay Laura, Szabó Zoltán, Széles Zita, Tari Teréz, Turek Miklós.

ZSÓTÉR SÁNDOR GENET-RENDEZÉSE

ARTAUD MEGÉRKÉZIK

Artaud azt kérdezi egyik paradoxonában: ha a színház már nem játék (mert túlságosan „sok súlyos gond szorongat valamennyiünket” ahhoz, hogy játszunk), hanem „hús-vér valóság”, akkor hogyan „adhatjuk meg neki a valóság rangját”. A valóság imitálható-e a színpadon, vagy a valóságot kell-e ott létrehozni? Megéljük vagy eljátszuk a valóságot a színházban: a kérdés többnyire fel sem merül. A szériajáték kényszere a reprodukálás kötelességét rója a színházra, s ez a sorozatosság megöli az egyszer létrejövő (létrejöhető) színpadi valóságot.

A Színház- és Filmművészeti Főiskola az alternatív színházi lehetőséget ajánlhatja fel a szakmai marginalitás veszélye nélkül. Jean Genet *Paravánok* című darabja Zsótér Sándor tavalyi vizsgarendezésében az idén újra látható néhányszor. Természetesen (folytasuk most már végig Artaud-val) „színpad és nézőtér nem lesz, helyükbe olyan terem lép, amelynek teljes területén folyik a cselekmény”, tehát paraván sincs, színpad sincs. A Vas utcai épület aulája a játék tere, benne a ruhatár, a kettős üvegajtósor, a felvezető lépcső korlátostul, a tartóoszlopok, a lift, a portásfülke, a szocreál vakolatrelief, a kozmin-tájú műkö padló. Valós minden, nyilvánvalóan low- (vagy még inkább zero-) budget indíttatásból; valós nézői kabátok lógnak a ruhatár fogasain, amely hol börtön, hol narancsliget, hol a kádi palotája, hol Blankensee rózsakertje, és még ezer dolog a zegzugos történetben. Ez a mozzanat, ez az eszköznélküliség persze alkalmas volna rá,

Másként nézhetjük az új alakzatokat, de a színházolvasási hagyományváltáshoz segítő instrukciók kellenek. Zsótérnek tehát (ahogy a legendákban Jarry is tette, ahogy Sztanyiszlavszkij is tette, meg mindenki, aki avantgardista attitűddel, deklaráltan akart konvenciót váltani) az előadás előtt bátorításként el kell mondania: a színészhez közel lehet menni, a jelenetek között - akár alatt is - helyet lehet változtatni, hogy a nyitó kép a sivatagé, de ez később temető, börtön és akármilyen más is lehet. Végül is „nem nélkülözhetjük a közönséget, annál is kevésbé, mert a néző kísérletünk tevékeny részese”.

Ebből a közös térből fakad még egy játékkonvenció-váltás: a rendezői szerep ebben a térben vizuálisan is Alkotó-szereppé válik (s lényegtelen, hogy ez alighanem szükségéből kovácsolt erény). A *Para(vánok)* jelenetei az

aulában körbejárva követik egymást, s a helyszínek közötti váltást egyedül a megvilágítás változása ritmizálja. A fényforrás itt egyetlen, a tényleges bejáratnál felállított reflektor, melyet maga a rendező kezel, s folyamatos - végül is - színpadi jelenlétével a látványba és a játékba lépve instruál. S attól, hogy Zsótér Sándor inguujban végigdolgozza az előadást, vagyis nyilvánosan belép a játék terébe - Kantor óta vesszük észre főként -, az alkotás artisztikus karakterét változtatja mindennapos, valódi tevékenységgé.

Zsótér előbeszédében *walking theatre*-nek nevezi, ami a nézőre vár, de ez nem teljesen igaz. A sétáló színház (mint a Bread and Puppet) mozgatja a nézőket, de folyamatosan felkínálja nekik a színházi befogadás konvencionális csatornáit, a látását és a hallását. A *Para(vánok)*at másként kell néznünk, mert nem úgy és nem azt látjuk. A jelenetek minden oldalról nézhetőek (néha azért a fal a negyedik oldal), így a perspektívák irányai is sokszorozottak, de nem mindig láthatók, mert a színtérben mozgó nézők élő paravánként takarják egymás elöl a képet, s fogják el a hangot. Ez a helyzet különböző (és bizony improvizatív) nézői magatartásokat hozhat elő. Van, aki mindig oda szalad, ahol megjelenik a játék fényköre, s így mindig az első sorba kerül. Van, aki engedni áramlani maga körül a játékot, s a véletlenre bízza, közel hozzá vagy távol tőle vall-e szerelmet Leila Szaid nadrágjának, látja-e vagy sem Varda fopiskálását, s elbuktatja-e letett táskájával a hirtelen arra szaladó katonát.

Ez a nézői interaktivitás, a játékba ki- és belépés lehetősége olyan mesét igényel, mely bármikor megszakítható. Zsótér ezért Genet szövegéből a sorozatjellegét emeli ki. Részeket kapunk szériában egy házasság, egy egész élet krónikájából, Szaid, az Anyja, Leila, Varda, a bordély, az arab falu, a katonák, a gyarmatosítók életéből, hogy képekké, szimbólummá merevedve, tetszőlegesen és ugyanakkor véletlenszerűen látva és befogadva a mesét, mégis költészetté tisztulhasson a látvány. Zsótér elveszi Genet-

szövegalakító munka is, mely a kilencórásra írt előadásból kizárólag erre a térre támaszkodva párolja le e hetvenpercnyi játékot: (s e redukción is hosszú elemzések sorát kellene megírni), az összhatásban mégis nagyobb részt kap, intenzívebb és elementárisabb (mondjuk, artaud-ibb), ahogy a képalkotás és az emberi játék lehetősége egyszerre teremt valós színházat.

Itt és most a ruhatár kihajtható fogassorai a börtön kinyíló és becsukódó rácsai lehet-



Szabó Zoltán a *Para(vánok)*ban (Schiller Kata felvétele)

nek; a kettős bejárati üvegajtósor a bordély-külvilág genet-i metaforájaként veri vissza a reflektor fényét az éjszakai sötétből; a nézőtéri ajtók közötti szocreál vakolatrelief platóni ideaként áll a valóság látszatát e kép után megépítő színészek mögött; a lépcsőkoriáton emelkedik fel és csúszik le a tisztí hierarchia; a lift felviszi Leilát halála után az ötödik emeleti mennybe. A Főiskola, vagyis a

A térötleten kívül azért még sok minden visszatartja a játékban részt vevő nézőt, hogy a járkálástól, lábujjhegyen ágaskodástól és guggolástól kifáradva ne menjen fel pihenni a büfébe. Például a történetmesélés,

amely Genet-nél, Zsótérnél is fenntartja az izgalmat az igazságosztás végki-fejletéig. A linearitásba épített jövőmondás itt is kikapcsolhatatlan helyzetet teremt, mert tudnunk kell, hova kerül Kadidza, Malika, tudnunk kell, mi van a halál után, mi lesz Leilával és Szaiddal, hosszú, sokrészes sorozatunk hőseivel. De ami mégis, legfőképp ott tart minket, az a színész, a szerep testi jelenléte, mely minden paradoxon ellenére, a „lét abszurdítását kimutatva” „tagadó erőket serkent, hogy még egyszer utoljára lehetségesnek tételjeze fel a színpadi játékot”. Köznyelvi értelmében abszurd (Diderot-nál paradox) léthelyzetet állít elő az a színész, aki minden tradicionális eszköztől megfosztva (se díszlet, se jelmez, se maszk, se festés, se fény, se koreográfia, se dikció) pusztán egy igen költői, még blaszfémiában is igen megemelt szöveggel felvértezve másnak állítja magát, mint ami. A metamorfózis a nézők közé - nem elé - tolakszik, s nem véletlenül az előadás legerősebb (legjobban látott?) pillanatai azok, melyek éppen erre az átalakulásra reflektálnak. A látszat és a valóság Genet-féle fel-cserélhetőségét és egyenértékűségét persze viszonylag konvencionálisabb játéktechnikával is el lehet érni, amikor Varda a kurva-lét attribútumait ölti magára, Leila (Tari Teréz) a nadrágot Szaid (Nagy Zsolt) altestének játszatja, Blankensee has- és fenéktömeseit részletezi, a Főhadnagy az egyenruha mindenhatóságát szuggerálja. De amikor a Kádit (Dobó Dániel) megszállja az Isten, majd távozik belőle, s amikor a csúszómászó médium (Száj) a halott hős Szi Szlimán hangján (Dobó Daniel megint) beszél, akkor nincs más, mint a definiálhatatlan tehetség, hiszen a halál és az e világon túli hatalmak nem átélhető és nem valós létezését kell képszerűvé formálni.

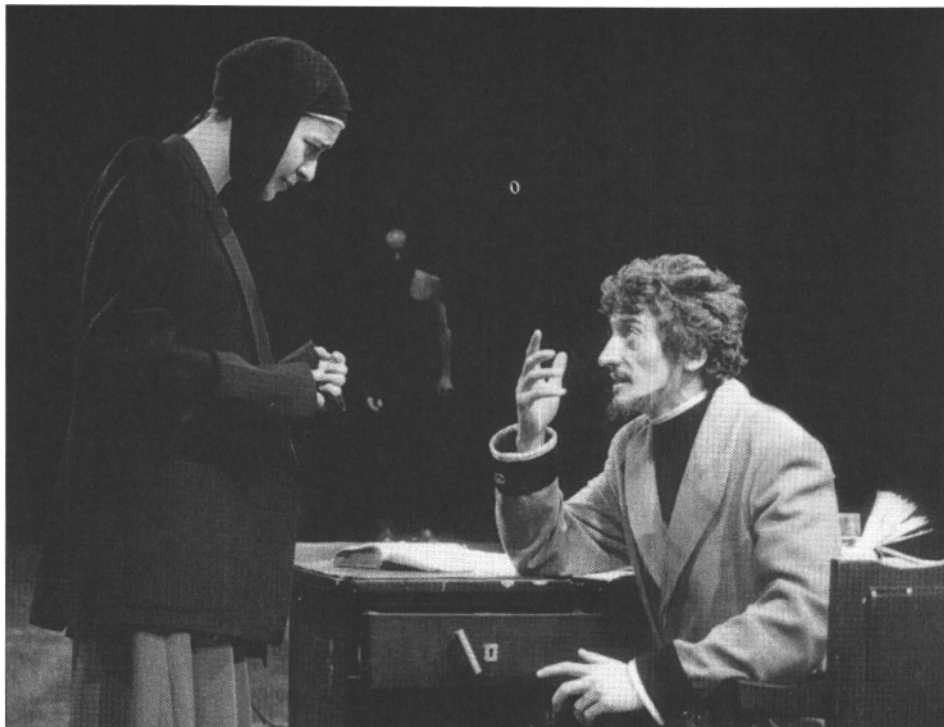
„A színház csak akkor válhat ismét önmagává, vagyis akkor nyújthat valódi illúziót, ha a néző bűnös hajlamai, erotikus rögeszméi, vadsága, lidércnyomásai utánis átalfalfozása sőt kannibalizmusa is szabadon felfakadhatnak, mégpedig nem az illúziók, a fikciók szintjén, hanem az emberi szervezet belsejében.” A főiskolás színésznövendékek azt a színházat képesek létrehozni, mely a kegyetlenség XX. századi metaforájában a néha titkolt, néha bevallott, néha átnevezett örökös célt, az arisztotelészi megtisztulást

SHAKESPEARE: SZEGET SZEGGEL;
IRSEN. DEED CVNT

A hagyomány és a lényeg

Az erdélyi színjátszás nemrég, még néhány évvel ezelőtt is az emelkedett, retorikus-pateitikus beszéd és az ünnepélyes-statikusság látvány védőbástyája volt, szinte a minőségétől függetlenül. Ez nyilván összefüggött a kisebbségi léttel és az ebből következő küldetésstudattal, amely az önazonosság védelme érdekében a kelleténél szigorúbban őrizte a nyelvi hagyományokat és a megrögzött játékkultúrát. Még az olyan korszakos rendezőnél is, amilyen Harag György volt, érezni lehetett a küzdelmet a színészi fogalmazás mód visszahúzó erejével.

Ez a helyzet a múlté. Több erdélyi társulatban radikális változás következett be, és nem véletlenül ott, ahol a színházi nyelv, az ízlés, a szemlélet a végromlás jeleit mutatta. Valami hasonló történt ahhoz, ami a hatvanas évek végén Kaposváron, Kecskeméten, Szol-



Török Illyés Orsolya (Izabella), Tóth J. Tamás (Porkoláb) és Pálffy Tibor (Angelo)

nokon: fiatal radikálisok vették át az irányítást, akik nem lassú belenövés, hanem fordulati fordulattal érték el eredményeiket. Az átalakulásnak, szerencsére, nincs politikai-közéleti felhangja, mivel a színházat nemzeti kegyhelynek tekintő szellemet korábban már szinte mindenütt sikerült kiszélesíteni. A fordulat tisztán szakmai, a minőség forradalma, amit szerencsésen indukál a látótávolságon belüli román színjátszás közismert színvonala.

A sepsiszentgyörgyi Tamási Áron

Célszerűbb a színház két új előadásán kimutatni ezeket a sajátosságokat és következményeiket.

A *Szeget szeggel*-t Bocszárdi László rendezte. Föltűnő, hogy e Shakespeare-színmű újabb kori előadásaitól eltérően nincs előre eldöntve a történet miérte és kimenetele: sem az, hogy a herceg miért adja át Angelónak a hatalmát, sem az, hogy tisztában van-e a hatalomátadás várható következményeivel. A herceget játszó Nemes Levente az első jelenetben hosszan és hangsúlyosan hezitál az aláírandó rendeletet

tartalmazó mappa fölött - Bocszárdi gyakran alkalmaz intenzív szünetet, ami néha értelmezhetetlen, például itt, a legelején, ahová a később több információhoz jutott néző nehezen fog tudni visszacsatolni -, s ezzel meg „tisztos, ősz szakállával” a megfontolt uralkodó benyomását kelti. A herceg szándéka tehát nem látható át, ellentétben azokkal az előadásokkal, amelyek ezt a maguk és a közönség megsegítésére a karakterről készített gyorsfényképpel (árulkodó gesztusok, meta-kommunikáció, a vezető pozíciójából adódó imázs stb.) igyekeznek világossá tenni. Hasonló mondható el Pálffy Tibor Angelójáról is. Kétségtelenül van benne valami nyugtalanító, „sötét” vonás, mint Pálffy megjelenésében mindig (alkatából következik, a vékony, pengeéles, beesett arc ijesztő titkokat sejtet), de ez inkább a helyzet zavarával magyarázható, ami az intenzív csendekben meg is jelenik. Az Izabellával való jelenetben majd az önismeret hiányából fakadó zavar viszi el Pálffy Angelóját a spontán „jellemfejlődésig”, mikor a keze alatt kibomlik a lány haja, amit ő szabadított meg a főkötőtől, és ketten váratlan ismerkedése az érzékiséggel eldönti a darab további menetét. Ez a nagyon szép epizód tipikus példája annak, hogy Bocszárdinál semmit sem kapunk „készen”, mindent a pillanat bont ki, a szituáció a szemünk láttára születik, mégpedig nem könnyedén, klisékből, a választható paneleket szortírozva, hanem belső készletéből. Nincs könnyű dolga annak a színésznek, aki még az ilyen típusú munka elején tart. Az Izabellát játszó Török Illyés Orsolya igazi megbántott ártatlanság, mélyen hiszi, amit mond, s ahogy visszautasítja Angelót, abban nyoma sincs az effélében manapság szemforgatást sejtető és elironizálható viselkedésnek. A sápadt kialakultság egy ideig beleolvad a szerepbe, csak később derül ki, hogy a színésznőnek még hiányoznak az eszközei magatartásának belső modulálásához.

A rendező mellé szegődő néző fölfedezés-szerűen haladhat előre az előadásban, helyzetről helyzetre személyre szólóan értelmezve a látottakat. Ehhez a szokásosnál nagyobb önállóságra van szükség, és az eredmény egyéni lesz. Bizonyos értelemben minden előadás értelmezése az, de a gondolati sorvezető - szerintem szándékos - hiánya ebben az esetben meglepő különbségekhez vezethet. En például egészen más előadást láttam, mint azok, akikről olvastam róla. Számomra ez a *Szeget szeggel* arról szól, hogyan lehet egy szétesett, csaknem anarchikus féldemokráciából újra diktatúrát kovácsolni, szinte kedélyesen, joviálisan, mondhatni, abszolút humanista megmentőként. Az az inkognitós eg, akit Nemes Levente játszik, menet

ben választ taktikát: amikor már csaknem mindent elrontott, levezényli visszajövetelét (egy alkalommal szó szerint, zenére), kenetteljes, kandi jópofasággal oszt igazságot, és közben a hatalmába tereli alattvalóit. Mindenki meg lett büntetve, szóban, fenyegetéssel, félrevezetéssel - akad, akit félúton „meghalasztott” -, és mindenkinek meg lett bocsátva. Angelo például fölismeri azt a pillanatot, amikor bocsánatot kell kérnie; Pálffy hajszálpontosan eljátssza, hogy a potenciális halálraítélt halálos

Nem a jelenetek sorrendjét cserélte föl hanem egymásba csúsztatta, egymásra vetítette őket, összevont és átértelmezett szereplőket valójában öntörvényű színpadi montázst hozott létre. (Ezzel radikálisabbnak mutatkozott Luca Ronconinál, aki saját *Peer Gynt*-parafrazisát inkább vágótechnikával hozta létre.)

A címszereplő valóságos és virtuális utzásait árbocokra feszített vitorlák jelzik a színpadon. Ez a három statikus állványzat a

modellben betöltött szerepét a dolog természeténél és a legendárium intenzitásánál fogva leginkább Solvejg (Ferenczi Gyöngyi) és Aase (B. Angi Gabriella) örzi.

A kompozíció szilárd, a lírai szekvenciákból álló epizódos, ha valaki nem kéri számon az eredeti Ibsen-modellt (és ki kémé? ki meggy tételenként kipipálandó *Peer Gynt*-leltárral a színházba?), követhetően működik, Darvas Ferenc „körhözvenéje” az életvásár vurstlihangulatát festi alá. Az előadás a fin-



Pálffy Tibor (*Gomböntő*) Hajdu Szabolcs (*Peer Gynt*) (Barabás Zsolt felvételei)

Kulcsfigura Lucio. Váta Loránd alakításában nem antikiformista balek (csak némelyek szeretnék annak látni Jan Kott értelmezése nyomán), hanem a shakespeare-i nagyszájú, léhűtő értelmiségi változata, aki „a nép hangját” játssza, és igazmondó szegénylegényként illegeti magát. Biztonságos távolságtól szájjal, heccel és denúciál mások bőrére - Izabelláról lehúzza a zakót, úgy küldi, meztelen vállal, Angelót megpuhítani -, aztán az első adandó alkalommal beáll csókolni a hatalom palástját.

Bocsárdi csak a felszínen kerüli az aktualizálást - nemhogy leporolná a szöveget, hanem Mészöly Dezsőt helyenként a költőien ódon Greguss Agost-fordítással elegyíti -, a mélyáramban a kiszámíthatatlan, magunk előtt sem ismert emberi lényegből vezeti le a kiszolgáltatottságunk modern történetét. Az előadás egyenetlen, labilis a ritmusa, különböző értékű jelenetek kapnak egyforma hangsúlyt - teljesen fölösleges például egy karosszékét kivívó szolgáló hosszan tartó tekintetének dramaturgiai jelentőséget tulajdonítani -, de ami a lényegét illeti, jó úton jár.

Barabás Olga, aki a *Peer Gynt*-öt állította színpadra, eggyel tovább lép. Rendezésében Ibsen színművét inkább fölismerni lehet, mint megismerni. Barabás dramaturgiailag átkomponálta, poétikai sűrítésménnyé szublimálta a darabot, megszüntette a kronológiát, s magát az extenzív történetet a „Peer Gynt-i” szituáció intenzív kibontásával helyettesítette.

maga erős realiztikus jelzésével is inkább térszervező elem, mint tárgyyszerű valóság, amelyet ugyanakkor valóságosan is „használni” lehet, lévén megmászhatóak, sőt tartózkodási helynek is alkalmasak. A voltaképpen semleges tér az ibseni motívumok gyűjtőhelye. Ezek egyike a már említett „utazás”, a másik a „családmmodell”, a harmadik a klasszikus „gynti én”, az individuum kiteljesítésének lehetősége. Utóbbit a Gomböntő (Pálffy Tibor) kanalizálja, aki mint vándor szerencseárus jelenik meg, alkalmi rulettasztalt állít föl, és a szerencsejátékot a darab pénzről, hatalomról, pénzért vásárolt hatalmi ideológiáról szóló részének szimbólumává avatja. A családmmodell megtöbbszöröződik, és szintén montázsszerűen jelenik meg, részint a Dovre családjában, részint Ingrid és az apja, illetve Solvejg bátyja alakjában. A három Dovre ugyanúgy hétköznapi figura, mint a játék bármely szereplője - Barabást nem érinti meg sem a mesei fantasztikum, sem a népi misztika -, az öreg Dovre (Szakács László) annyira manószertű, amennyire minden kupori nyárspolgár, aki a „légy elég magadnak” elvű, a „legyen neked mindenből elég (sok)” elveként értelmezi, a Dovre fiú (Váta Loránd) azonos a nyafogó völegény Mads Moennal, a Dovre lány (Bartha Boróka) pedig a terhesség programját megvalósító Zöldruhás Lánnyal. Ingrid (Török Illyés Orsolya) mondén modell és bohém művésznő, apja (Szabó Tibor) éppúgy részese a Gomböntő kínálta életlehetőségek mint Solvejg

nomkinunkáltságványosát kelti, miközben kérérlhetetlen kézzel megtöri az irodalmi színház hagyományát, a dekolható mese folyamatát, a cselekvés és a szó összeillesztésének kánonját, amely előírja a minél egyértelműbben értelmezhető színpadi akciókat. Ennek ellenére nehezebben érné el a kívánt hatást, ha Hajdu Szabolcs *Peer Gynt*-ként nem fókuszálná a figyelmünket. A címszereplő jelenleg nem színész Erdélyben, hanem filmrendező szakos hallgató Budapesten, amit csak az érdekes, de nem fontos rovatban érdemes megjegyezni, talán a kontraszthatás kedvéért, mivel játéka mind figurálisan, az érzéki benyomás terrénumában, mind technikailag kielégíti a legkényesebb igényt. A suttyó legény hetykesége és a meglett kalandor rátartisága egyaránt pszichofizikai mozgékonyaság szintjén, anélkül, hogy át kellene mennie a lélektani naturalizmus megkívánta élettani átváltozáson. Mintha csak lehátanán a fölösleges hagymahéjakat, és abszurd meglepetésként rátalálna a gynti lényegre.

KOLTAI TAMÁS

William Shakespeare: Szeget szeggel (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)

Fordította: Mészöly Dezső és Greguss Ágost. Dramaturg: Lázár Kincső. Zeneszerző: Horváth Károly m. v. Dízlet, jelmez: Bartha József m. v. A rendező munkatársa: Zsoldos Árpád. Rendező: Bocsárdi László. Szereplők: Nemes Levente, Pálffy Tibor, László Károly, Mátray László, Váta Loránd, Tóth J. Tamás, Debreczi Kálmán, Nagy Kopeckzy Kálmán, Szakács László, Márton Lóránt, Szabó Tibor, Török Illyés Orsolya, Bartha Boróka, Ferenczi Gyöngyi, Fülöp Klára, B. Angi Gabriella, Benczédi Hunor m. v., Nagy József, Dósa Attila.

Henrik Ibsen: Peer Gynt (Tamási Áron Színház, Sepsiszentgyörgy)

Fordította: Aprily Lajos. Zeneszerző: Darvas Ferenc m. v. Dízlet, jelmez: Bartha József m. v. és Barabás Olga. Rendező: Barabás Olga. Szereplők: Hajdu Szabolcs m. v., B. Angi Gabriella, Pálffy Tibor, Ferenczi Gyöngyi, Mátray László, Szakács László, Váta Loránd, Bartha Boróka, Török Illyés Orsolya, Szabó Tibor, Veress László, Márton Lóránt, Diószegi Imola.



Széles Tamás (Trepljov) és Schell Judit (Nyina)

eldől magától rendező hiányában. Ráadásul a döntések „dominóelv”-alapon működnek: az egyikből következik a másik, és így tovább. Itt van mindjárt az értelmezés. Bevett szokás a Sirályt generációs darabnak fel-fogni, ilyenkor a Nyina-Trepljov- (Morcsányi fordításában Trepljev), illetve az Arkagyina-Trigorin-ellentét kerül a középpontba. Te nem így döntöttél. Hanem... hogyan is? Mi volt az első, a legfontosabb döntésed? Az, hogy ki játssza Nyinát?

V. P.: A Sirályt általában akkor kezdik szeretni a rendezők, és akkor akarják megrendezni, amikor a saját pályájuk vagy a saját szakmájuk helyzetéről valamilyen véleményük támad. A legeklatásabb példa erre

és ha fiatal a hallgatóság, muszáj erről beszélni - az oly sokat emlegetett Székely- és Zsámbéki-féle Sirály-rendezés Szolnokon, illetve Kaposvárott. Láttam annak idején az előadásokat, és máról visszatekintve még világosabb, hogy az akkoriban „beállt” színházi világ (amely 1956 után alakult olyanná, amilyenné) végének kezdetét jelentették. A hatvanas-hetvenes évek fordulóján afféle harci harsonákként jelezték, hogy jön az új színházművészet, amely majd átrendezi a

- Ez így szép szimbolikus kör. Es majd évek múlva meglátjuk, valóban a Sirályok keretezik-e az általad jelzett színházi korszakot. De magán a drámán belül mi volt az első döntés, amit meghoztál

V. P.: Először azt kellett eldönteni, hogy milyen a színdarab, amit Trepljov írt. Es milyen a színésznő, Nyina, aki játssza. Jó-e, rossz-e, tehetséges-e, tehetségtelen-e? Ezt a döntést hoztam meg elsőnek.

- Es szerintem te úgy döntöttél, hogy a darab vacak, és Nyina minden igyekevése komikus.

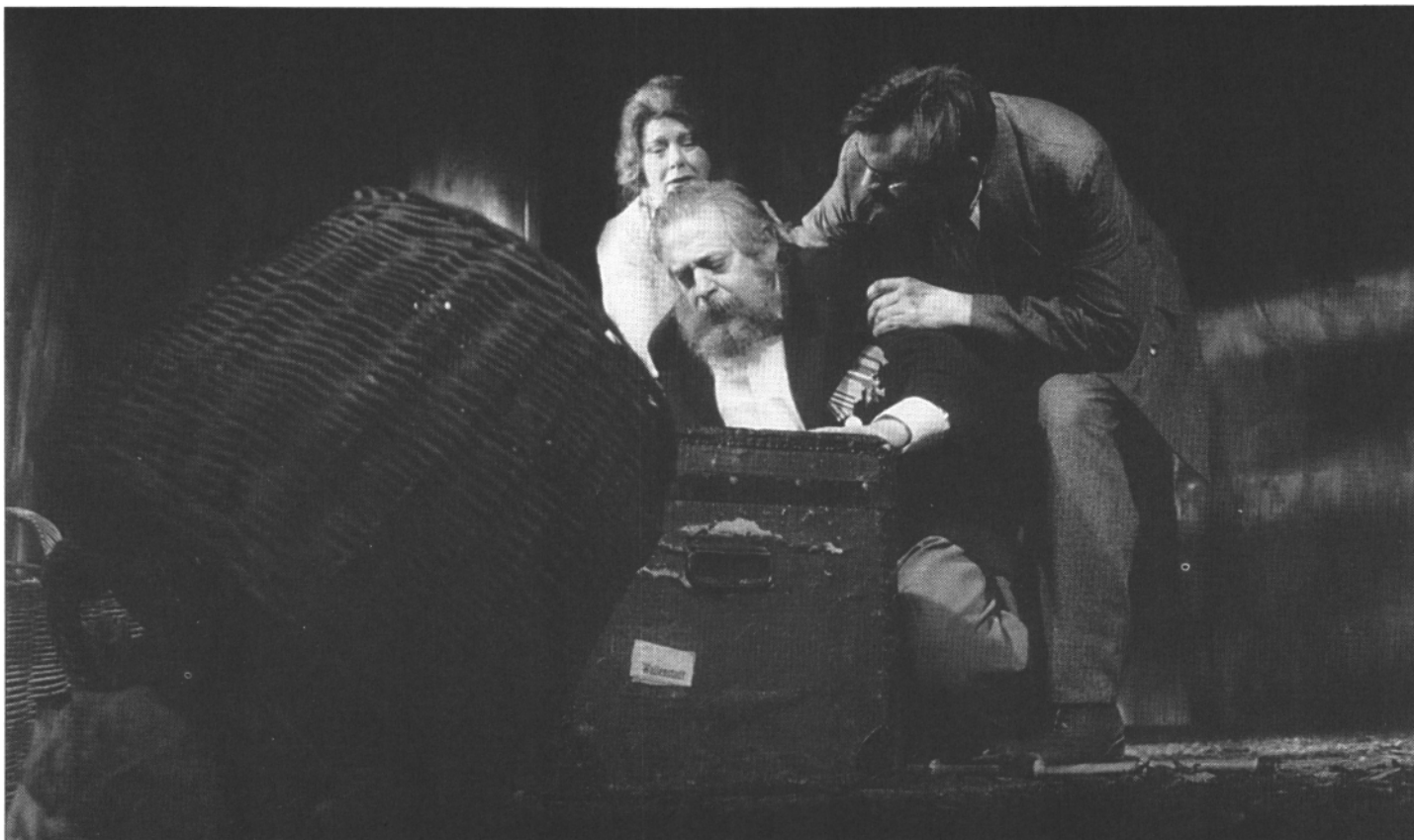
V. P.: Úgy döntöttem, hogy Trepljov nem ír jól. Nem is mondja róla senki - Dorn doktoron kívül, aki tesz egy jóindulatú megjegyzést -, hogy tehetséges.

- Az első felvonás alatt nevet a közönség; vígjátékot lát. Tehát világos, hogy ez a Sirály nem fog szólni a jogosan teret követelő új művészet igazságos, majd eltiport harcáról, mi több, már kezdetben igazság szolgáltatnak annak az Arkagyinának, aki úgy viselkedik ezen a bemutatón, ahogy, hiszen neki van igaza. Tehát az is eldőlt, hogy Arkagyina a valaki ebben az előadásban. Nem?

V. P.: Nem. Szerintem egy hiú, önző és emiatt nagyon neveletlenül viselkedő színésznő ül a nézőtérben, aki egyáltalán nem képes tolerálni - ahogy ezt a fiatalember el is mondja -, hogy olykor öt percig nem róla szól valami.

B.A.: Az első előadásokon nagyobb a szakmai részvétel, utána jön az úgynevezett közönség. Es ez az úgynevezett közönség sokkal kevesebbet nevet ezen az első felvonáson.

V. P.: Mielőtt áteveznének a darab művészetfilozófiai vizeire, elmondanám, hogy elsősorban egy emberi történetet rendeztem meg. Anyával és fiával, lánnyal és vőlegé-



Csomós Mari, Jordán Tamás (Szorin) és Csankó Zoltán (Medvegyenko)

nyével vagy szerelmesével. És az igazi történet az, hogy hogyan lehet ezekben a viszonylatokba belehalni. Azt mondod, hogy a darabnak nagyon sok olvasata van: bele lehet halni a tehetségtelenségbe, az elfojtott tehetségbe, a szerelembe, az anya általi elnyomásba, és végül bele lehet halni abba is, hogy minden ajtó, amin megpróbálnék kimenni, becsukódik. Minden életút, amerre haladni tudnék, bezárul előttem. Az tehát, hogy végül mitől is Iesz Trepljov öngyilkos, csak egy a sok konfliktus közül.

- *Ha a magánéleti viszonyok történetét nézem, akkor az Arkagyina-Trigorin párosnak is hangsúlyos a története, és azt hiszem, hogy itt is döntenie kell a rendezőnek. Ha te úgy döntesz, hogy ez egy önző asszony, aki féltékeny a fiára, és csak magával és a nála kicsit fiatalabb élettársával foglalkozik, ez is egy lehetséges értelmezés, ráadásul elég gyakori. De a te rendezésedben azt látjuk, hogy Arkagyina igazi nagy díva, színésznőből van minden porcikája, tehát azért sem bírja a fiát, mert az jelzi az ő életkorát. A színésznősége tartozéka Trigorin is.*

V. P.: En úgy döntöttem, hogy ő színésznő, ráadásul orosz színésznő a múlt század végéről. Hogy milyen színésznő, abban nem voltam nagyon jóindulatú; azt hiszem, egyébként semmiben, ezt írják az előadásról. A nagy állami színjátszásból Arkagyina egyszer csak Harkovba keveredik, diákok elé, Trepljov is kábult életet emleget, és a darabok is egyre bizonytalanabbak - szóval valószínűleg elég rossz történetről van szó. Ezeket a karriereket mi jól ismerjük, és semmi okunk másképpen gondolkodni róluk - már megint századvég van. Lehet, hogy ma kicsit több az aszfaltos út, de ugyanazok a megkoptott, szörnyű, elrettentő emberi viszonylatok állnak fenn, és ugyanaz a bomlófélben lévő színházművészet.

- *Ha Arkagyina ízig-vérig színésznő, akkor Trigorin a színésznőnek mondja, hogy neki most inkább Nyina kellene. És a színésznő feleli erre azt, amit Trigorin hallani akar. Es akkor ez a jelenet nyilván ezredszer játszódik le ugyanígy. De akkor van-e még tétje?*

V. P.: Lehet így is látni. De az nincsen belerendezve, ha ezt akarod kérdezni, hogy ne legyen tétje. Persze, van benne hamisság, számítás, megjártszottság, színészet, de ez mind semmit nem von le ennek az erősen középkori asszonynak a nagy és mély fájdalomából.

- *Nincs-e a Sirályba, pontosabban Nyina figurájába beépítve a dilemma, hogy vagy az első felvonásban autentikus, vagy a negyedikben?*

V. P.: Megértettem a kérdést... Állítom, hogy Schell Judit személyében nemzedéke egyik legkiválóbbika játssza nálunk Nyinát. Azt gondolom, hogy Trepljov annyira szereti ezt a nőt, amennyire férfi nőt szerethet. Miközben ez a nő egy másik férfival él, ő könnyesen kószál a tó körül, és csókolgatja a lábnyomát. Es ennek ellenére ez a férfi azt mondja, hogy ez a kislány nem játszik jól. Az első felvonásokban természetesen olyan-
nak ábrázolom Nyinát, mint a szomszéd föld-
birtokos lányát egy isten háta mögötti hely-
ről. Aztán ez a nő olyan kataklizmán megy keresztül - mint asszony, nő, anya, szerelmes és mint színésznő -, hogy teljesen megváltozik. Tehát az, hogy az első három felvonás elválik a negyedikről, majdnem törvényszerű. De az igaz, hogy ha komikára osztom a szerepet, annak nagy nehézséget fog jelenteni a negyedik felvonás, ha tragikára, annak meg az első három.

- *Ebben a darabban életek mennek tönkre, van, aki meg is hal, mégsem a tragédiák határozzák meg, hanem az analitikus szemléletmód. Dorn rezerváltsága, például.*

bizalmat hangsúlyoztuk. Az előadás tengelyében az áll, hogy hogyan és miért mennek tönkre ezek az életek. A mi olvasatunkban azért, mert az érzelmek vagy nem valóságosak, vagy nem elég erősek, vagy nem állják ki a szakítópróbát. Es tényleg: elég sok ember megy tönkre ebben a darabban. Meghal egy gyerek, egy felnőtt. A felnőtt halála folyamatokat indít el a többiek viszonyrendszerében.

- *Dorn doktor többnyire a falat vagy az ajtófélfát támasztja, gúnyos vagy otromba megjegyzéseket tesz - és maga is igen boldogtalan. A helyzete igen kényes - ahogy ezt manapság a pártokról mondják: mindenkitől egyenlő távolságot tart. Ez az ő figurájának a lényege. Változik-e vajon az előadások során?*

B. A.: Nem tudom megállapítani. Dom mellékszereplő. Engem a szerepben leginkább a barátjával, Szorinnal való kapcsolata érdekel, ragad meg vagy szórakoztat, akit Jordán Tamás játszik, ő a fő partnerem a darabban. A próbán mindig azt mondtam: az a baj, hogy úgy kiabálok vele, mintha haragudnék rá, holott úgy kellene, hogy nem haragszom. Talán mostanában már sikerül vele úgy kiabálnom, ahogy az olaszok kiabálnak egymásra, vagy ahogy az ember a kisleány kiabál, vagy a papájával, akit nagyon szeret, de azért kiabál vele.

- *A csehovi orvosok között fura alak ez a Dorn, mintha egy kései drámából lépett volna elő.*

B. A.: Dornnak van egy szeretője huszonöt éve, aztán ott a lánya, Mása, akiről - minden igyekezetünk ellenére - ezt senki sem veszi észre, kivéve azokat, akik már a darabból ismerik ezt a kapcsolatot. Es...

- *Pedig van rá egy jelenet: Szávai Viktória mint Mása Dorn nyakába borul, segítséget kér, Dorn viszont lerázza. Ebből kellene bonyolult - és főként nem látható - össze-*

függéseket teremteni.

B. A.: Az első felvonás végén tényleg a nyakamba borul Viki, azt mondja, szerelmes Trepljovba, mire én azt felelem, hogy „mit tehetnék én, gyermekem”. Emlékszem, hogy Mensáros - aki szerintem a legjobb Dorn volt, akit valaha láttam, amúgy egy eléggé közepes Madách-beli *Sirályban* - mindig azt magyarázta nekem, hogy „kisfiam, ez a Mása a Dorn lánya”, én tőle hallottam először, de ő se tudta eljátszani, szerintem ezt nem lehet eljátszani.

- A darab legfontosabb jelenetében, a legutolsóban is Dorn, a mellékszereplő a főszereplő. Kényes és fontos, darabzáró helyzet. Mit mond ilyenkor a rendező?

B. A.: Amikor Gothár megnézte az egyik főpróbát, és utána mindenkinek mondott valami kellemetlent, nekem is néhányat, akkor azt is mondta, hogy „azért egy kicsit jobban figyelhetnél a többiekre”. Ez nagyon tetszett nekem, hasznos tanács volt. Finom egyensúlyt kell teremteni: ez a csak önmagával törődő, önző ember azért másokra is figyel, hiszen tapasztalt, intelligens, sokat élt, meg hát orvos is. Kártyázás közben látszólag könnyedén játszó, de meg kell látnom az ablakban Széles Tamást, észre kell vennem, hogy a fotel az ajtó elé van tolvá - azért valami gyanús -, és a lövés után is észnél kell lenni. Gvorsan mondani

kell valami kifogást: nincs semmi baj, szétcsattant egy fiola. Pár nappal a premier előtt még úgy fejeztük be az előadást, hogy elől elmondtam a zárómondatot Trigorinnak és függöny. Aztán jött az az ötlet, hogy folytatódjék a történet. Visszaülünk kártyázni. Ketten tudják, mi történt, Dorn és Trigorin.

- A részletek részleteinél tartunk. Vissza az egészhez: jön-e újabb Csehov?

B. A.: Nem gondolunk rá. Elég régen vagyok már itt igazgató, és legmerészebb álmaimban sem szerepelt, hogy mi *Sirályt* játszunk. Szinte szétfeszíti a színház méreteit. Az első felvonásban tizenegyen vagyunk a színpadon. Pár évvel ezelőtt gondoltuk, de jó volna Csehovot játszani. Játszottunk néhány Ibsent meg Strindberget, a Gogol is jól sikerült. Azon töprengtünk, melyik Csehov-darab férne be a színpadra, - a Ványa bácsi. s hívtunk egy vendéget. És ebben az az érdekes, hogy akit vendégnek hívtunk, az előbb-utóbb tag lesz nálunk: Szervét Tibor, Kocsó Gábor, Cserhalmi György, Koós Olga, Csomós Mari, Szombathy Gyula...

- Ez a társulatépítés egyik, eléggé jó módja. És még mindig nincs együtt négy jó színész?

B. A.: Nem tudom. De a hat és fél méteres portál azért csak-csak beszükiti a lehetőségeket. Most inkább azon gondolkozunk, hogy

melyik cirill betűs darabot vegyük le jövőre, hogy a latin betűs darabok is bejöjjenek.

- Az igazi nagy színházakat újabban nem elsősorban színháznak használják. Ettől kialakult a térhasználatnak egy igen érdekes módja, amelyben ezeket a hagyományosan nagy tereket kívánó darabokat átranzponálják, hogy beférjenek egy kisebb térbe. És ha sikerül, és később az ember nagyszínpadon újra látja, sokszor lötyögősnek, üresnek érzi őket. A kis térben feszítettebb, feszültebb az előadás, közelebb van benne a játszó ember. Biztos vagyok benne: a Ványa bácsi egyik nagy erénye az volt, hogy három méterről lehetett látni a Schell Judit-Kovács Adél kettőt,

B. A.: Meg talán az is, hogy jól játszották. A közönség is megváltozott. Szerintem Horvai István huszonöt évvel ezelőtti Ványa bácsija és Valló Péter mai Ványa bácsija hasonló művészi értékű, csak annak idején ezerkétszáz ember volt kíváncsi rá esténként, most meg kétszázötven.

CSÁKI JUDIT

A beszélgetés a Stúdió K. Élveboncolás című sorozatának keretében hangzott el, résztvevői Bálint András, Morcsányi Géza és Valló Péter.



Schell Judit és Cserhalmi György (Koncz Zsuzsa felvételei)

BESZÉLGETÉS MUCSI ZOLTÁNNAL

SZAMÁRLÉTRÁN A HIMALÁJÁRA



- Találtam egy könyvet, az a címe, hogy Boldog emberek. Benne egy fejezet, „A segédszínész helyzetgyakorlatai” - egy Mucsi Zoltán nevű, huszonnégy éves szolnoki segédszínész története és arcai, képekkel, 1980-ból. Én tizenöt évvel később láttalak először, Som C. Antalt játszottad a Csányi féle Szentivánéji álomban. Mi történt közben?

- Szolnokon voltam ez alatt a tizenöt év

alatt. '79 tavaszán jelentkeztem a színházhoz segédszínésznek. Felvettek, és elkezdtem fel-felé *cammogni* a számárlétrán, hol lassan, hol gyorsan, hol *visszacsúszva*. Nagyon fontos időszak volt ez az életemnek, ott fedeztem fel a színházat belülről. Aztán úgy alakult az élet, hogy eljöttem Szolnokról. Egy héttel később megkeresett Csányi: a Szentivánéji álomban, amit éppen akkor próbált, szerep-

cserék történtek - így kerültem bele én.

- Fordulópont volt az életedben a Szentivánéji?

- Inkább azt tartom fordulópontnak, hogy eljöttem Szolnokról: lezárult egy hosszú, nagyon fontos korszak. Közben a Bárkán elkezdődött egy másik korszak - hogy ez öt, tíz vagy tizenöt évig tart-e majd, azt nem tudom. Jó lenne, ha tizenöt évig tartana. Legalább.

Szolnokon tíz-tizenkét év után azt gondoltam, hogy valószínűleg onnan fogok nyugdíjba menni. Nem úgy alakult.

- *Korábban fel sem merült benned, hogy elmenj Szolnokról?*

- Volt, amikor úgy éreztem, hogy el kellene mennem Kaposvárra, aztán egyszer nagyon hívtak Pestre, egyszer meg Nyíregyházára. Egy hónapig gyöttrődtem, hogy maradjak-e vagy menjek. Nem mentem. Nem tudtam, hogy ha odébb megyek ötven vagy száz kilométert, ott mennyi lesz a munkám értéke. Vajon mennyit ér másutt a szolnoki „helyi érték”? Lehet, hogy ugyanannyit, de inkább nem vállaltam ezt a bizonytalanságot. Ha meg véletlenül nem éreztem jól magam Szolnokon, akkor is ott volt az akol melege, az otthonosság - félttem felrúgni.

- *Ennyire fontos az otthonosság?*

- Nagyon fontos, hogy csapat legyen körül. Hosszú távon nem tudom elképzelni a munkát úgy, hogy különböző csapatokhoz, különböző színházcsináló közegekbe kelljen mennem, mondjuk, csinálók egy darabot Nyíregyházán, egyet Pécsen, egyet Budapesten, különböző színházakban. Nem bírnám, mert idegennek érezném magam. Ezért fontos annyira, hogy barátok: vegyenek körül a színházban: ha több munkán vagyok túl vala-kivel, és szorosabb köztünk a kapcsolat (még akkor is, ha ez csak munkakapcsolat), könnyebben létrejön a próbákon annyira fontos bizalmi helyzet. Ilyen szempontból eddig szerencsés voltam: Szolnokon is úgy éreztem, hogy nagyon jó a csapat, és most a Bár-kán ugyanezt érzem. Érdekessége ez az élet-nek, hogy a Bárkán, amikor esténként össze-jövünk, néha megint ott van Gázsó Gyuri, Spolarics Andrea, Mertz, Tibi, Tóth Jócó, jó-magam - egy kis szolnoki csapat.

- *Hallottam, hogy volt egy legendás szolnoki klub.*

- Az is a vidéki színházcsinálás része. Mert az ottani színészek nagy része nem annak a városnak a lakója, és mivel nincs család, nincs semmi, a mellékes munkának is sokkal kisebb a lehetősége, a színész a nap tíz-tizennyolc óráját a színházban tölti, próbán, előadáson, a büfében, aztán hazamegy aludni, és reggel visszamegy. A klubban folytatódik az asztali próba, az elemzés, megy a hajnalig tartó szájtipés, vitatkozásokkal, veszekedésekkel... meg némi alkoholfogyasztással.

- *Az, hogy ez ennyire jó időszak volt a számodra, gondolom, részben a rendezők érdeme is, akikkel dolgoztál.*

- Ha azt kérdeznéd, kit tekintek mesterremnek, Fodor Tamást mondanám - a színházról való gondolkodásomban ő hatott rám a legerősebben. Nagyon sokat tanultam tőle színészként: hogy milyen kérdéseket kell megfogalmazni egy darabral kapcsolatban, milyen állomásokat, milyen pontokat kell megkeresni a szerepalakításokban. Nagyon fontos időszaka volt az életemnek, amíg vele dolgozhattam. De Tamáson kívül is volt egy csomó rendező, akikkel jó munkákban vettem részt. Csizmadia Tibor, Szikora János, Ács János... Nyilván elsősorban az a meghatározó, hogy segédszínészként kezdtem, és innen, a számárlétra alsó fokáról araszoltam felfelé. Az első előadás, amiben szerepeltem, a *Don Quijote* volt, az egyik öszvérhajcsárt játszottam. Egy mondatom volt, de lehet,

hogy csak annyit kellett mondanom, hogy „Aldonza!”. Ettől kezdve azok a rendezők, akik nagyobb feladattal bíztak meg, mind nagyon fontosak lettek a számomra, mert éreztem a bizalmukat, és ez nekem akkor nagyon fontos volt. Eljátszottam Petzoldot Szurdi Miklós mesedarabjában, az *Emil és a detektívekben* - ez nagy lépést jelentett, két-három fokot felfelé a létrán. Áttörés, átbillenés - elkezdődtek a komolyabb feladataim. Látványos ugrásokkal haladtam felfelé. Ha elkezdesz negyven centi magasságból ugrani, és eljutsz egy ötvenig vagy két méterig, az más, mint amikor a két méter harminc centi után az egy centiért kell szinte annyit dolgoznod, mint azért, ahová addig eljutottál. Az egy másfajta nehézség.

- *Mostani nehézség?*

- Azt gondolom, hogy a két méter magasságában azért már ott vagyok. Mégsem egy méter ötvenre a világsúcstól.

- *Gondolom, inspiráló is volt ez a felfelé ugrálás.*

- Persze, nagyon sokat számított a hangulatomban, a hozzáállásomban. De a színház szellemisége is nagyon inspirált. A Katona alakuló, kezdeti időszaka lehetett ilyen.

- *Meddig tartott ez a pezsgés Szolnokon?*

- Az utolsó két évet leszámítva nekem Szolnok folyamatos pezsgést jelentett. Az első időszak attól volt euforikus, hogy egyáltalán a színház alkalmazottja lehetek. Persze a boldogság mellett félttem is: meg tudok-e felelni az elvárásoknak, a segédszínészi munkakör követelményeinek, és tudok-e tovább-lépni. Nyilván később előfordultak kis döccenők, mert elég gyakran cserélődött a társaság. A Művész Színház alakulásakor sokan elmentek, és azok közül, akikkel én sok időt töltöttem Szolnokon, kevesen maradtak. Újra kicserélődött a társulat, és akkor már nem volt jó. Nekem is el kellett volna jönnöm a következő évad után. Ezt pontosan éreztem, aztán valahogy nem mertem eljönni. Mint mindig, képtelen voltam változtatni.

- *Azért félsz ennyire a változtatástól, mert -- legalábbis a csapat szempontjából -- nehéz mindent a nulláról kezdeni?*

- Igen, bár azt gondolom, hogy az olvasópróbák kezdetén is tulajdonképpen minden alkalommal a nulláról indulsz. Az, hogy ez sikerül-e, attól függ, hogy meg tudod-e (rázni) magad, ki tudod-e üríteni a szervezetedet, az agyadat, tudsz-e magadban szellemi méregtelenítést végezni és úgy újramegújítani. De ez a nulla mégsem ugyanaz, mintha, mondjuk, úgy döntök, hogy Németországban leszek színész. Dolgoztam ott kétszer, és ha úgy beszélném azt a nyelvet, ahogy nem beszélem, így is dönthettem volna. Akkor arról a nulláról kellett volna elkezdni, mint Szolnokon. s a kétféle nulláról indulás között azért jelentős a különbség.

- *Gondolom, elsősorban a bizalom miatt: ha úgy kezdés egy olvasópróbát, hogy ismered a többiek, jobban bízol bennük is, magadban is.*

- Nagyon érdekes ebből a szempontból a két németországi munka. Az elsőnél Kaszás Gergő volt ott mint ismerős, a másíknál az égvilágon senki. És kiderült, hogy ez is hihetetlenül inspiráló. Nincs meg az a barátsággal feloldható valami, az a kicsi biztonság, hogy „akkor ezt majd megdumáljuk”. Csak a munka van, és dolgoznod kell. Nyilván egy idő

után itt is kialakulnak mélyebb vagy kevésbé mély barátságok, haverságok, de az elején ez még nincs.

- *Hogy kerültél Németországba?*

- Egy düsseldorfi rendező, Karin Beier kitalálta, hogy a színházi uniós országokból összeszedett nemzetközi csapattal megcsinálja a *Szentivánéji álmot*, és a szövegének nyolcvan százalékát mindenki a saját nyelvén mondja. Ehhez keresett színészeket; Zsámbéki Gábor Magyarországról Kaszás Gergőt ajánlotta. Karin eljött megnézni a Csányi-féle *Szentivánéjit*, és meghívott engem is. Mi ketten mentünk Magyarországról, Olaszországból hárman, Németországból ketten, a többi országból pedig egy-egy ember. Furcsa mód alig telt el egy hét, máris úgy éreztük, mintha évek óta együtt dolgoznánk... Mindenki nagyon nagy kedvvel csinálta. Fantasztikus élmény volt, nagyon jó munka. A soknyelvűségnek az volt a legizgalmasabb része, hogy kódoltan mindenki mennyire hordozza a saját nemzetisége kultúráját. A commedia dell'arte az olaszoknak egy kis gyökér. Ott él bennük. A lengyel fiú Mrozeket, Wajdát hordozza. Ahogy én Adyt vagy József Attilát hordozom genetikailag. Vagy Dózsa Györgyöt. Meg azt, ami minden március 15-én eszembe jut: hogy az ünnepeink nagy része veszteséghez, elvesztett ügýhöz kötődik. Igazán nagy győzelem emléke - ilyen nekünk nincs is. Ez szintén meghatároz valamit. Szellemiséget, hangulatot, lelkületet.

- *Ez rögtön, az első pillanatban kiderült?*

- Néhány nap múltán már látni lehetett. Szerintem, ha odajött volna egy kívülálló, három nap után meg tudta volna mondani, hogy kik a kelet-európaiak, és kik a nyugat-európaiak... Az angol kislány például huszonkét éves volt, és a főiskoláról jött. Beszélgettünk arról, hogy mit fog csinálni, ha ez a munka befejeződik. Azt mondta, hogy talán kimegy hat hétre New Yorkba, utána meg hatnyolc hétre (de lehet, hogy tovább, majd meglátja) Los Angelesbe. Kérdeztem, hogy mit csinál ott. „Körülnéz.” Ez a körül-nézés nekem Budáig terjed. Neki majdnem ugyanazt jelentette, mintha én elmentnék sétálni egyet a Margitszigetre.

Amikor mentek a kinti Szentivánéji-előadások, havi három-öt alkalommal repültem, általában valami köztes átszállással - Zürich vagy Frankfurt -, mert nem volt közvetlen járat. s egy idő után olyan furcsa lett, hogy az útleveleddel beállsz a Non Europe-felirathoz, ahol nagyon sokan állnak, és kegyetlen lassan megy az a sor, a másikon meg csak mennek át... Szerintem ennek is van visszahatása. Meg vagy különböztetve. Kapsz egy pecsétet, kapsz egy besorolást.

- *Ez fájdalmas?*

- Egyáltalán nem fájdalmas, mégis azt gondolom, hogy jelent valamit. Elkezdted raktározni, és ott maradt. Viselkedésformában.

- *Hogy sikerült a düsseldorfi Szentivánéji? Működött az, amit Karin Beier kitalált?*

- Úgy volt, hogy csak tíz előadás lesz belőle, aztán megért harmincat, sőt, meghívták a Berlińi Színházi Találkozóra is, ahová nemcsak Németországból, hanem az egész német nyelvterületről hívnak évente összesen tizenkét előadást, és nagyon nagy kitüntetésnek számít bekerülni a tizenkét kiválasztott közé. Ment volna többet is, de egyeztetési

nehézségek támadtak: Tel-Aviv, Budapest, Párizs... Folytatása is lett, Kölnben, ahol A vihart csinálták meg. Karin hat színészt hívott az előző tizennégyből, de csak ketten tudtak elmenni.

– *Melyik szerepet játszottad a Szentiván-éjben?*

– Kint Puckot.

– *Közben meg itthon Som C. Antalt.*

– Furcsa volt, mert amikor kimentünk, még senki nem tudta, hogy mit fog játszani. Három hétig próbáltunk egy Nápolytól hetven kilométerre fekvő kis üdülőfaluban, Marateában (az olasz dramaturgszövetségnek van ott egy kastélya, az volt a próbatermünk), és csak két hét vagy tizenhat nap után mondta meg Karin, hogy ki melyik szerepet játssza. Egyben voltam biztos: hogy Vackort nem akarom játszani. Nem tudom, ha ezt nem mondom Kariannak, rám osztja-e, mindenesetre még annyira frissen élt akkor bennem a pesti *Szentivánéji* próbafolyamatának az élménye, hogy úgy éreztem, nekem Vackorról tényleg semmi más nem jutna eszem-be. Nagyon nehezen tudtam másképp csinálni. Ráadásul hasonlóan készültek az ottani mesterember-jelenetek is, rengeteg improvizációval, mégis egészen más előadás született, hiszen a próba első időszakától kezdve teljesen más volt az út, a gondolkodás...

– *A következő németországi munkát, A vihart lemondta. Sohasem akartál kint maradni? Németországban színész lenni?*

– Nekem nem volt perspektíva, hogy német színész legyek. Meg kellett volna tanulnom anyanyelvi szinten a nyelvet, és nincs tehetségem a nyelvtanuláshoz. Az sem biztos, hogy kellett volna Németországban mint színész. Meg nem is lett volna kedvem a nulláról kezdeni... Lemondtam a németországi előadást, mert kint kellett volna lennem '97 augusztusától novemberéig, vagyis a Bárka első produkciójában, a *Díszelőadásban* nem vehettem volna részt. Sokat kínlódtam, hogy kimenjek vagy ne menjek, mert attól, hogy kimegyek, még tartozhattam volna a Bárkához, csak később kapcsolódtam volna be a munkába. Mégis azt gondoltam, hogy itt kell lennem az első darabnál, az első pillanatban.

– *Megérte?*

– Meg. A *Díszelőadás* próbafolyamata az egyik legszebb emlékü bárkás időszak a számomra. Egyrészt eleve másfajta izgalommal töltött el bennünket, mint egy átlagos bemutató. Nagyon bizsergető hatása volt annak, hogy elindul egy színház. Ráadásul olyanokkal találkoztam újra, akikkel előtte öt-hat évig nem dolgoztam: Spolarics Andreával, Gázsó Gyurival, és bekerültek új arcok, új emberek... Másrészt a próbafolyamat a darabkészítés folyamata is volt. Illetve azért valamilyen formában megszületett már addigra a darab az eredeti Kárpáti-kisregényből, de ez a nagyon nyitott anyag olyan lett, amilyenre mi szabtuk. Rengeteget változott a próbákon, sőt, az előadások során is.

– *Azt, hogy milyen az aznapi előadás, nyilván nagyon befolyásolja az is, hogy azok a nézők, akiket bevontok a játékba, hogyan reagálnak, mennyire jönnek zavarba. Mi történik például azzal, akit a Kóbor vírus kihív vacsorázni?*

tam". Ilyen még soha nem fordult elő, és persze nagyon meghatározta az előadást. Lement harminc a *Díszelőadásból*, és talán csak kétszer volt olyan, hogy kifejezetten rosszul érezte magát az, aki lejött a színpad-ra. A többiek szerették, bár teljesen felszabadulni nyilván senki sem tud. Vagy az, aki az előadás elején az újságcikket olvassa fel: el tudja-e olvasni zavarában értelmesen, vagy a közönség csak motyogást hall, amin kacag vagy kétségbeesik. Ha viszont a felolvasás jól sikerül, később sem vesz semmit támadásnak, atrocitásnak a néző.

– *Kár, hogy lekerül a műsorról.*

– En meg azt gondolom, hogy ez természetes rotáció, bár ügyesebb műsorpolitikával nyugodtan mehetne még havonta egy-szerkétszer. De a *Díszelőadást* nyolcvan-száz embernek kell játszani, húsz embernek nem lehet játszani. Tilos. A Bárkán ugyan lehet csalni a nézőtérrel, mert ha hat széket teszünk be, és nyolc néző van, az már pótszékes ház. De a színész számára akkor is lélekölő.

– *Van egy jó darab, jó színészek, jó rendező, még sincs garancia semmire, már ami az előadás fogadtatását illeti.*

– Nincs garancia, de a színházban egyáltalán soha semmire nincs garancia. Az is lehet, hogy én holnapután majd nem kellek... Húsz év alatt mindennel találkozik az ember. Olyan is volt, amikor nem tűnt remekműnek a darab, és a szereposztás sem a legideálisabbnak, mégis nagyon jó előadás született belőle. Vagy az, amit mondasz: olyan rendezővel dolgozunk, akinek a háta mögött nagyon sok kiváló előadás van, nagyszerű a szereposztás, remekművet próbálunk, és az előadás valamilyen mérsékelt kirobbanó.

– *Kárpáti Péter Világvevője egy picit nem ilyen?*

– Annak még az elején vagyunk. Nyilván egy év vagy három hónap múlva másképp tudok majd a Világvevőről beszélni - most azt gondolom, hogy jó előadás, és azt hittem, nagyobb durranás lesz... Pici dolgokon múlhat a siker... Ezek jelek, amelyeket vagy meg tudsz fejteni, amikor lekerül a műsorról az előadás, vagy nem. Az a szerencsés, ha sikerül megfjtened, mert akkor hasznosíthatod ezt a tudást a következő munkáidban.

– *Ahogy végiggondolom a bárkás előadásaidat, mindegyikben nagy szerepet játszol, de talán a Világvevő az első, amikor a végén te maradsz utolsóként középen a tapsrendben. Ez számít? Jó érzés?*

– Nyilván másként kelek fel azon a reggelen, amikor a *Csereznyészkertben* a Vándort játszom, és másként akkor, amikor este *Mulatság* van, vagy *Szentivánéji*, vagy *Világvevő*. Annak, hogy a *Világvevőben* én maradok a tapsrendnél utolsónak, nem tulajdonítok túlzottan nagy jelentőséget. Annak sokkal inkább, hogy azt a picit szerepet én játszom a *Csereznyészkertben*. Mert a darab szempontjából fontos, hogy én játszom. Ha megbetegednék, valószínűleg nem maradna el az az-napi előadás, mert akár egy utcáról behívott ember is el tudná mondani azt a négy vagy öt mondatot, de minőségében biztos, hogy nem lenne olyan az a jelenet, és azáltal az aznapi előadás sem. Furcsa, mert pont a *Világvevő* próbáin jött bennem elő az, amire húsz éve nem

ni, és hallgatni a Himnuszt, nyakadban az aranyéremmel. Vagy az, amikor a százméteres futásnál te szakítod át a szalagot, vagy amikor a Wembleyben harminc méterről megrúgod a labdát, beakad a felső sarokba, és százezer emberből kiszakad valami. Amikor szakmunkásképzőbe jártam Pesten, nagyon sok, talán havi húsz előadást is láttam, és a Vígszínházban egyszer Kern Andris maradt bent középen a tapsrendben. Meghajolt, hátramert - látom, ahogy ott áll háttal, és behúzza a többieket. Emlékszem, mennyire bennem volt, hogy ezt egyszer nagyon szívesen átelném. Hogy tapsol ezer ember, te meg azt mondod, gyere, gyere... Most meg azt gondolom, hogy ugyanilyen zseniális pillanat volt az is, amikor még az Új Színházban játszottuk a *Szentivánéji álom* éjjel tizen-egyőtől, és hajnali háromkor tombolva ott tapsolt, dübörgött, önfelédten röhögött kétszáz ember. Ülnek hajnalban egy stúdióban, visszafojtják a lélegzetüket, és tapinthatóvá válik a csend - hihetetlen.

– *En is egy ilyen éjszakai előadáson láttam először a Szentivánéjit, és csak arra emlékszem, hogy senki sem akart utána hazamenni, az emberek valami örömmámorfélében, ismeretlenül is elkezdtek egymással beszélgetni. A Dogyin-féle Gaudeamus után volt még ilyen élményem, meg néhány nagyon jó film után, moziban.*

– *A Gaudeamus is fantasztikus élmény, vagy nekem még a Paál Isti-féle Tangó. s még öt-hat olyan előadást tudnék mondani, amikor az is felemelő érzés volt, hogy te ezt láthatod - az Ascher-féle Három nővér, a Platonov, és még lehetne sorolni. Amikor a mások által létrehozott előadások után úgy érzed, hogy érdemes csinálni. s tudod, hogy egy csodának vagy a részese. Amikor azt érzed, hogy az előadásban mindenki jó. Mindenki a helyén van, és ezáltal mindenkinek szinte hibátlan lesz az alakítása. Olyan ez, mint egy autó vagy egy űrhajó felépítése. Mi a fontos egy autóban? A négy kerék, a kormánykerék, a gázpedál, vagy a fék a fontosabb, vagy a fékolajat vezető kis cső? Vagy az indexlámpa? Van, amelyik filléres vagy egészen kicsi alkatrész, de nélküle az autó nem működőképes. Ha valamelyik, picinek mondott szerkezet hiányzik vagy hibás, az autó nyikorog, és egyáltalán nem üzembiztos. Es ez észrevehető. A tökéletes előadásoknál ugyanígy kell a helyén lennie mindenkinek. Az a jó, ha az ajtóban álló űr majdnem ugyanolyan fontos, mint Hamlet. De nagyon ritkán születnek ilyen előadások. Viszont erre kell törekedni minden újakezdésnél. Ezek a különleges előadások zseniális alkotások, olyanok, mint a képzőművészetben a Mona Lisa. Képet festettek sokat, de ez valamilyen mégis ismertebb, kiemelkedőbb. Ha ilyet látsz, azt gondolod, hogy bárcsak a hátralévő pályámon nekem is részem lehetne egy, kettő, öt ilyen előadásban. Nyilván ötöt szeretne az ember, de ha csak kettő vagy három adatik meg a pályáján, már akkor is megérte.*

– *Abban, hogy a Szentivánéji álom ilyen előadás a számodra, gondolom, része van annak is, ahogyan készült. A próbafolyamat kockázatmentességének, például.*

– Tényleg mások voltak a körülmények. Ha ez egy állandó társulat produktuma, lehet, hogy nem is tud folytatódni. De mindenki -

ként vállalta a produkciót, és az ebből fakadó könnyedség nyilván érződik az előadásban. Pedig volt benne kockázatás, több is, mint rendszeren, de mindenki úgy érezte, hogy ebbe a *Szentivánéjibe* már annyi munkát fektettünk - ha megbukik, ha nem, járunk a végére, méretessen meg. Ez a lendület vitte tovább.

– *A mesteremberek jelenetei az első pillanattól kezdve improvizációra épültek?*

– Pepe és én csak az utolsó időszakban kerülünk bele, amikor már nem nagyon változott a szereposztás. Nem a nulláról kellett indulnunk, mert már megvolt az addigi próba-időszak alatt született váz, amelyen aztán változtatott a mi ezemlévisé-
günk. Tehát a Som C. Antal szerepbe bekerültek monda-tok az én tizenöt éves szolnoki előadás-csinálásom keserű időszakából - nyilván mindenki hozta a saját tapasztalatát, én a szolnokit. Amit, ugye, az idő közben megváltoztatott. A humort emeltük ki belőle. Mondtuk az ötleteinket, a vázból új váz lett, összeolvastuk, változtattunk rajta, szinte fel sem álltunk a papírtól - így telt el legalább egy hónap. Aztán egyszer csak a Pepe felugrott, hogy „akkor ezt most próbáljuk ki”, és elkezdődött a gyakorlati próbája annak, amit addig az asztalnál csináltunk. Persze a szöveg ezután is rengeteget változott, mert a helyzetekből adódóan mindig új mondatok, új poénok jöttek.

– *Mondták rólad, hogy elképesztően bátran próbálsz. Hogy nagyon nyitott vagy, és nagyon sokat mersz.*

– Évekig borzasztó féltéken próbáltam, az első négy hét alatt szinte semmit nem csináltam - azt gondoltam, gyűjtöm magamba az információkat, hallgatom, hogy mi lesz a feladatom -, aztán egyszer csak beindultam. Most meg, néhány év óta úgy gondolom, hogy nem lehet a próbából ezt az időt elpazarolni. Merni kell rosszul próbálni, rosszat csinálni. Ettől aztán úgy tűnik, hogy bátran próbálok. De az tényleg nagy bátorság, nagy lépés a színész életében, amikor mer nagyon rossz lenni a próbán, amikor ki mer próbálni olyan dolgokat is, amelyek biztosan nem lesznek benne a darabban. Az meg, hogy csak nyitottan lehet próbálni, az egész színházcsinálásra igaz, az egész alkotóközösségre, amely létrehozza az előadást. Egy betokosodott alkotófolyamatból biztosan nem születethet jó eredmény. De még a nyitottság sem garancia: az első próba kezdetén mindig

bizonytalan, hogy milyen lesz a végeredmény. Mint egy sakkjátszmában... X ponttól el kell jutnod Y pontig egy labirintuson keresztül, sőt, eközben a legegyszerűbb és legrövidebb utat kell megtalálnod.

– *Mitől függ, hogy ez sikerül vagy nem sikerül?*

– Ha ezt pontosan lehetne tudni, akkor csak zseniális művészeti alkotások születnének. Mindenki fantasztikus dolgokat írna, minden festő fantasztikus képet festene... Attól mindenképpen függ, hogy a feladat, amellyel találkozol, pont abban az időben jött-e el, amikor optimálisan meg tudod oldani. Ha éppen jókor találkozol azzal a szerep-

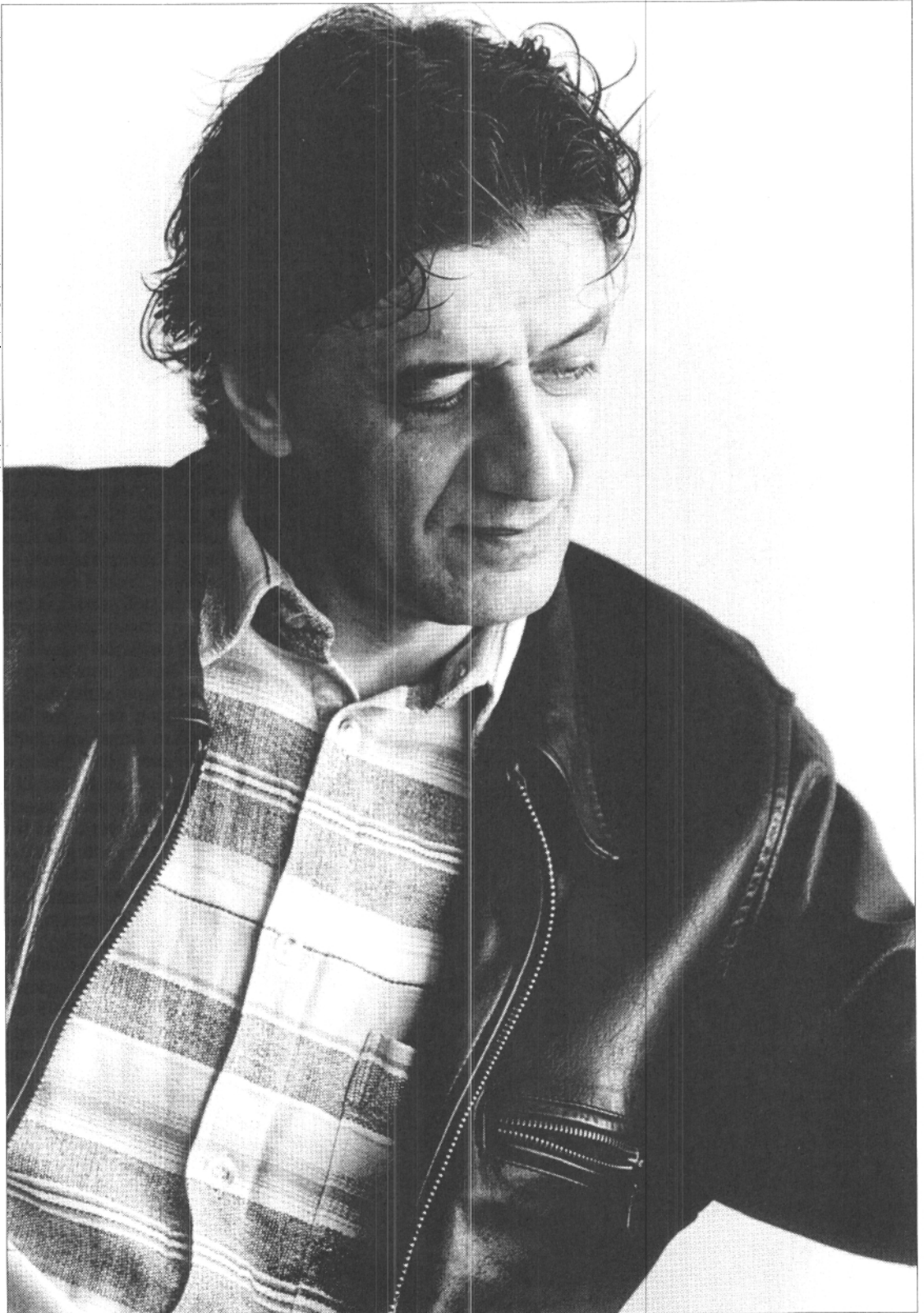
pel, azokkal a partnerekkel, azzal a rendezővel, akkor a tenyerén hordoz a Jóisten. Vagy legalábbis megsimogat.

– *Van ilyen élményed... erről az ideális helyzetről?*

A végeredmény legyen ideális...

– *És a próbafolyamat? Ott lehet szenvedni?*

– Az elmúlt fél év alatt több embertől hallottam, hogy nekem az az éltető elemem, ha szenvedek, ha kínlódom, ha konfliktusom van. Ezt én egyáltalán nem így gondolom magamról, de nem kerülöm ki a konfliktusokat. A konfliktus hozzátartozik a próbafolyamathoz - naevon ritka az, amelyik konfliktus-





ezek a feszültségek öt perc vagy két nap után feloldódnak.

- *Mi van akkor, ha nem tudnak feloldódni? Például ha a próbafolyamat nem jut el a bemutatóig. Tudom, néhány éve próbáltatok - szintén Csányi János vezetésével - Tasnádi István Don Quijotéját a Bárkán, az-tán az ősbemutatót Kaposváron tartották a közelmúltban. Lementél, megnézted - milyen érzés volt?*

- Furcsa, mert azt gondoltam, hogy ez a darab bennem teljesen lezárult, és már semmi közöm hozzá. Aztán elkezdődött az előadás, és a harmadik perctől kezdve olyan volt, mintha valami terápián vennék részt. Nem is a próbaidőszakot, hanem azt a pár napot juttatta eszembe, amikor Sződligeten néhányan összejöttünk, és az egész kitalálódott. Pontosan hallottam Pepe mondatait, minden kristálytisztán megjelent. Nem is tudtam objektíven, kívülről nézni a darabot, mert annyi emléket hozott fel.

- *Keserűséggel nézted?*

- Inkább zavart keltett bennem.

- *Ti úgy zártátok le, hogy soha többet nem akartok hozzányúlni?*

- Nem, de én magamban úgy zártam le. Úgy éreztem, nagyon sok időnek kellene eltelnie ahhoz, hogy újra nekivágjunk. Kétszer gyors egymásutánban - nekifutottunk, és mind a kettő rémálom volt, ámokfutás.

- *Miért?*

- Több okból. Egyrészt akkor még nem jött el az ideje annak, hogy elkezdjük próbálni. Nem jött el, mert János energiájának szerintem csak a harminc százaléka maradt a rendezésre. Harminc százalékkal viszont nem lehet előadást létrehozni. Ő nyilván nem harminc százaléknak élte meg, hanem emberfeletti küzdelemnek, és én is tudtam, hogy nem azért nem csinálja, mert nincs kedve hozzá vagy felkészületlen, hanem mert a Bárka egyéb dolgaival foglalkozik - mégis csak azt a harminc százalékot éreztem. Dolgoztunk nem tudom, hány hétig, és látszott, hogy nem mozdulunk semerre, egy helyben topogunk. Mint amikor húzod a szárazföldön a hajót, és egy hét alatt négy millimétert halad előre. Ráadásul rengeteg energiát emésztett fel, ami elment - legalábbis akkor úgy éltük meg - az éterbe, a semmibe.

- *Ilyenkor már - gondolom - az abba-*

- *Az abba-hagyás azért keserű, mert ott válik nyilvánvalóvá, hogy ez a sok energia elment a semmibe. Mint amikor hirtelen megáll a mókuserék, és nem tudod, mit csinálj. Csak szédülsz.*

- *A sződligeti közösen alkotás hasonlóan zajlott, mint a Szentivánéji-beli mesterember-jelenetek próbái?*

- Alkotásnak azért én nem nevezném... Inkább csak összejött nyolc-tíz ember, és öt napig ment a napi négy-nyolc óra szófosás arról, hogy a cervantesi *Don Quijote* két alapfigurájának archetípusát hogyan lehetne behozni a kilencvenes évek Magyarországra. Hogyan lehet ütköztetni a történetet a mai világgal? Mindenki mondta az ötletét: kivel találkozzon Don Quijote? Egy bankigazgatóval, egy maffiózóval, most azt is mondanám, hogy Torgyánnal a Fradi-klubházban. Tasi meg jegyzetelt. Aztán megírta a darabot: csinált egy füzért az ötletekből.

- *Amikor elkezdtétek, még a darab váza, az alaptörténet sem volt készen?*

- Semmi nem volt készen.

- *Vagyis Kaposváron a ti darabotokat*

játszották el.

– Ez így van rendjén: mi nem tudtuk megcsinálni, azért ne legyen a darab a fiókban.

– *Arra sohasem gondoltál, hogy rendezz?*

– Gondolni gondoltam, de még nem jött el az ideje. Megpróbálnám, de félek is tőle, és ez a készítés egyelőre nem visszatérthatatlan. Majd ha megtalálom azt a néhány darabot és azt az öt-hat embert... '79-ben ugyan rendeztem egy darabot a Kötövis nevű ama-tör együttesnél, de az csak egy hübelebalázs, egy huszonkét évesen a világot megváltani akaró fiatalember butasága volt.

– *Ha jól tudom, a színészi pályád is ennél a szolnoki színházi csoportnál indult...*

– Akkoriban nagyon sokáig nem tudtam, hogy mi szeretnék lenni, és összevissza bolyongtam a világban. Érdekes helyeken dolgoztam: téglagyárban segédmunkásként, hajógyárban és a vasútnál karbantartóként; mielőtt a Kötövishez kerültem, éppen hírlap-kézbesítőként építettem az országunkat.

– *Azt mondtad, Pesten jártál iskolába.*

– Szakmunkásképző suliba jártam '72-től '75-ig, és ez az időszak színházak, koncertek és labdarúgó-mérkőzések látogatásával telt el, semmi mással. Az iskolát elvégeztem a szüleim kedvéért, hogy ne hagyjam ott, ha már akaratosan ide jelentkeztem, pedig már a harmadik napon kiderült számomra, hogy ez nem az a hely, ahová nekem járnom kellene.

– *Szolnokon születél?*

– Abonyban. Az anyai nagyszüleim földművesek voltak, tanyán éltek, állatokkal - ló, tehén, bika, kutyák -, nagyon szerettem ott lenni.... Az apai nagyszülők - iparoscsalád. A nagyapám kovácsmester volt, egy hihetetlenül nyugodt, bölcs bácsika. Ez a nyugalom és bölcsesség az egész családtól rettenetesen távol állt, mert egy idegbeteg, örült család volt a miénk. A nagyszüleim ötven-egynéhány évig éltek együtt, és én nem emlékszem egy hangos szóra. Illetve egyre igen. Amikor már nyugdíjas volt a nagyapám, az volt a programja, hogy reggel felkelt, elment bevásárolni, hazajött, a csomagjait lerakta a nagymamámnak, elejétől a végéig kiolvasta a Népszabadságot, tett-vett valamit a műhelyében, megebédelt - ilyen akkurátusan, szinte egyformán teltek a napjai. Nyolcvanéves lehetett, amikor elment bevásárolni, elesett az úton, és kborult a tejfő. Bejött, és azt mondta a nagymamámnak, hogy „Itt van, baszd meg!”, s akkor hihetetlen csönd lett a házban. En tíztizenkét éves lehettem, de ez ilyen erősen megmaradt bennem... A tehetetlenség állapota felborította a harmóniát... Egyébként nyolcéves koromtól kezdve labdarúgó szerettem volna lenni, ez egy biztos pont volt az életemben, aztán nem úgy alakult. Amikor elkerültem a Kötövis nevű együtteshez, éreztem, hogy nekem ehhez van valami affinitásom, és ezt meg is erősítették. Aztán megtaláltam a hirdetést, hogy segéd-színészi állás betöltésére felvételt hirdet a színház...

– *Főiskolára nem akartál menni?*

– Háromszor felvételiztem, '80-ban, '81-ben és '82-ben, de a második rostan mindíg kiestem. Aztán huszonhat évesen már nem is voltam benne biztos, hogy négy évet a Főiskolán kellene töltenem, meg akkor már látszott, hogy ezt főiskola nélkül is lehet csinálni.

– *De nyilván sokkal könnyebb helyzetben*

vannak azok, akik szépen elvégzik a Főiskolát, lediplomáznak, és így kerülnek be valamelyik színházba, lehetőleg Pesten...

– - A főiskola nélküli színész azért nem egyedi eset. s azt gondolom, nem könnyebb vagy nehezebb, hanem egyszerűen más út. Az igaz, hogy főiskolával a hátad mögött talán hamarabb kapsz lehetőséget. Itt meg apránként... Eljátszol egy pici szerepet, aztán rád bíznak egy nagyobb feladatot. Ez talán valamivel hosszadalmasabb... Lehet, hogy apró lépésekkel araszolgathatsz, de ha főiskolai diplomával bekerülsz egy színházhoz, és ott nem foglalkoztatnak, az sokkal retentesebb kudarc...

– *Azért mégis furcsa ez a helyzet... Tizenöt szolnoki évvel, negyven szereppel a hátad mögött főszerepet játszol a Bárkán, filmekben... és mintha mégsem ismernének eléggé.*

– Az ismertség vagy a népszerűség meg a szakmai színvonal, az két különböző dolog. Ma igazán népszerűvé a televízió által válhat az ember, vagy ha nagyon sokat filmez. En meg azért annyira sokat nem filmeztem: tíz-egynéhány film van mögöttem, négyben főszerepet játszottam. A színház által nem lehet országos népszerűsége szert tenni. Jó néhány vidéki társulatban vannak nagyon jó színészek, akiket csak a szakmán belül és az adott városban ismernek. Szegedről kevesen járnak Kaposvárra, Győrből Nyíregyházára...

– *Nem is annyira az ismertségre gondoltam... inkább az elismertségre.*

– Nem tudom, hogy érted azt, hogy elismertség... Díj?

Például.

– Jancsó Miklós mondta, hogy a díjat nem kapja az ember - a díjat adják. Na most akik a díjakat adják, eddig úgy gondolták, hogy nekem nem kell adni, de hát ez teljesen rendjén is van. Életemben két díjat kaptam: a Filmkritikusok Díját a *Gengszterfilm* után meg a Bárka Színházban adományozható Som C. Antal-díjat, amelyet a társulat szavaz meg. Ez a két díjam.

– *Nem tudom, hogy a bárkás csapat milyen a szolnokihoz képest, de úgy érzem, hogy a napjaid nagy részét itt is a színház-ban töltöd. Talán egy darab kivételével ott vagy mindegyik előadásban, főszerepekben.*

Azért ez több év terméke. Az meg, hogy mennyi időt töltök a színházban, előadásfüggő. A Cseresznyés kertnél például nem szoktam bemenni öt órára. Minden előadásnak megvan a maga rítusa. Az egyikre bemegyek ötkor, a másikra fél hétkor, ilyen tevékenységet folytatok, olyan tevékenységet folytatok... Az biztos, hogy fél hétkor bemegyek a színpadra, és megnézem a kellékeket; szeretek rajta igazítani egy centimétert vagy egy millimétert. Szolnokon mindig kértem a színház jelentős, már eltávozott személyiségeit, hogy segítsenek a próba-folyamat és az előadások alatt. Most már hosszú ideje minden előadásba rakok be valami titkot, amiről lehet, hogy néhány kollégám tud, lehet, hogy senki sem tud, de nekem nagyon fontos. Például *A nyugati világ bajnokában* dadognom kellett. A dadogás nagyon kényes dolog a színpadon, hogy ne legyen gagyi, önmagáért való, és nagyon sokáig kínlódtam, küszködtem vele. Az első négy-öt héten kerestem, hogy mi legyen a formája. A nagyobbik fiam

gyerekkorában dadogott, eléggé furcsán. Többheti kínlódás után úgy döntöttem, hogy ezt fogom megcsinálni. A bemutató előtt megmondtam neki, mert féltem, hogy ez visszaélés valamivel, valami nagyon személyesnek a megmutatása. Azt is mondtam, hogy ezt az előadást neki csináltam, neki ajánlom. s ezáltal számomra olyan személyes lett az előadás, hogy... hát, magyar színpadon úgy még nem dadogott senki. Vagy a *Világvevőben* a belső zsebemben ott egy személyi igazolvány-tartó, benne a kisebbik fi-amról, Kornélról egy fotó, amit soha senki nem lát, de attól, hogy a darabban felmerül a gyerek-kérdés, nekem ez a pici titok kell az előadáshoz. Vagy Pici Jani kalapja - Öze Lajos kalapja. Ez is része az alakításnak.

– *A Multság-beli alakításodban is nagyon erősen érzem a személyességet... Olyan az a három alakítás, mint egy-egy ön-vallomás.*

– Amikor másfél órán csak három embert látsz a színpadon, sokkal inkább figyelsz minden rezdülést, sokkal erősebben, érzhetőbben van rajtunk a figyelmed. Amit mondtál, hogy „önvallomás”, az nagyon fontos. Az egyetlen kifejezési formám a játék - csak egy szerep kapcsán tudom elmondani azt, amit a világról gondolok. Ez néha egy jankiáltás, néha csak kicsi jelzés... Fontos, hogy mennyit tudsz magadból beépíteni a szerepbe, abba a lénybe, akit „megszemélyesítesz, mennyire mersz vagy tudsz levetkőzni meztelenre, mennyire tudod kiadni magad. Minél inkább, annál jelentősebb lesz az alakítás.

– *Ez a lelki lemeztelenedés nekem is eszembe jutott - legerősebben a Világvevő-beli szereppel kapcsolatban.*

– Pici Jani egymás után szembesül a legszélsejesebb, legszörnyűbb helyzetekkel: el akarják venni a gyereket, aztán találkozik a barátja halálával. Tudjuk, hogy amit járunk, amit élünk, véges, mégis nehéz a halál fel-dolgozása. Furcsa, kegyetlen fintora az élet-nek, amikor egyik pillanatról a másikra, teljesen váratlanul szembesülnöd kell vele. Sokkoló... Mostanában valahogy a halál elő-jön a szerepeimben. A *Multság* is az élet nagy kérdéseit feszegeti... Itt van három ember, aki a halálban látja a megoldást. Az egyik felkötö magát, és amikor ez megtörténik, létrejön a multság. A *Díszelőadás* messzebről kerülgeti a halál, a gyógyítás kérdését, azt, hogy mi mitől van.

– *A te egyik jeleneted, a „Mihalek-étterem” keserű vége jut eszembe - de egy perccel korábban még a hasukat fogják a nézők a nevetéstől.*

– Az a jó, ha ez a két dolog mindig együtt van jelen az előadásban vagy a szerepben. Amikor Jancsó Miksi bácsit megkérdezték a Lámpással kapcsolatban, hogy miért ilyen cinikus ez a film, azt mondta, hogy olyan világot élünk, amikor az Egyesült Államok elnökével kapcsolatban arról beszélnek, hogy az orális szex szex-e egyáltalán, vagyis a világ egyik vezető hatalmának egy erotomán vezetője van; a másiknak meg egy vodkás-üveg, és ők döntenek a világ sorsáról - ha ezt komolyan veszed, másnap felvágod az ereidet. Amennyire tragikus ez, annyira nevetséges is. Jancsó legutóbbi két filmjében az a lényeg, hogy mennyire tudunk görbe tükröt csinálni bizonyos helyzetekből. Kis hibákat, emberi gyarlóságokat nagyítunk fel, amelyek



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

valahogy mindegyikünkben ott vannak. Számmomra a humornak ez a része a legizgalmasabb. Karinthy humora is azért zseniális, mert folyamatosan ezt használja fel, mind-egyik írásának ez az alapja. Az, hogy hogyan veszítjük el az agyunkat különböző helyzetekben, hogyan jön elő az önzésünk, az irigységünk. A nyulat, amelyik nem hajlandó előjönni, meg akarjuk simogatni, de piszkavassal felkoncoljuk. s közben azt mondjuk, hogy „szeretem”.

– A cinizmus ott a bárkás szerepeid nagy részében is.

– Zsüzsü a *Lila* ákácban cinikus, de az étellel és nem a többiekkel szemben. Egyszerűen olyan az élet, hogy csak cinikusan lehet benne részt venni. Azt mondták a próbákon, milyen gonosz ez a Zsüzsü, hogy elküldi a barátja szerelmét, pedig szerintem egyáltalán nem gonosz, csak elfogadja a korszellemet. Pakura a *Titanicban* nem cinikus, hanem túl van nagyon sok mindenem. Ő is másképp látja a világot.

– Mi van akkor, amikor a szerep nagyon

távol áll a személyiségedtől? Amikor nagyon nehéz közös pontokat találni?

– Akkor többet kínlódom. Szerintem Pici Jani szerepe távol áll az alkatomtól, a lényemtől. Ebben a figurában a cinizmus vagy az ironia megmutatására egyáltalán nincs lehetőség, vagy egészen minimális. Csak a naivság, az érzelmi tisztaság... Nekem nagyon izgalmas volt ez a munka, és fontos, hogy eljátszottam ezt a szerepet, de ilyen szempontból ez nehezebb próbafolyamatnak bizonyult.

A *Tótférivel* például sokkal kevesebbet kellett dolgoznom. Ott az egész darabban az én szerepemben a legerőteljesebb a humor, úgyhogy a Bogdány-figura szinte magától jött, az olvasópróba után - a próbák alatt persze finomodott. Ez itt nyilvánvaló könnyebbség, de igazából mindegyik alakítás nehéz. Elkezdesz száz előadás után, egy létrehozott munka után egy újat, a nulláról. Nyilván fantasztikus élmény leszűrni a zászlót a Himalája tetejére, de ez nem folyamatos örömmámor, hanem kínlódások, elakadások, meglódulások sorozata. Amikor felérsz, min-

den kerek egészsé, simává válik... Aztán le-mész, hogy újra megmászd, de semmi garancia nincs rá, hogy feljutsz. De az a tapasztalatod megvan, hogy tudod: tovább kell menned. Lehet, hogy kétszáz métert teszel meg három hónap alatt, és utána két nap alatt kétezer métert. Nem esel pánikba, amikor elakadsz, hanem azt mondd, hogy meg kell találnod a kivezető utat. s tudod, hogy meg fogod találni.

Az interjú március 16-án készült. Március 27-én, a Színházi Világnapon a társulatok által megszavazott Hekuba-díjat az idén Hacser Józsa és Mucsi Zoltán kanta.

TÖRÖK TAMARA

VAJÚDNAK A HEGYEK

Színházi alkotók szerte a világon egyre fontosabbnak tartják a hagyományostól eltérő színházi tereket. Ez a folyamat kétféleképpen érvényesül. Részint a hagyományos színház-épületeken kívül a legkülönbözőbb helyeken - elhagyott raktárakban, hangárokbán, remízsekben stb. - született produkciók számának növekedésében. A figyelemre méltó előadások jelentős része ma ilyen „üres tereken” jön létre. Az is előfordul, hogy egy-egy előadás kedvéért teljesen átépítik a színház nézőterét, ahogy legutóbb a berlini Schaubühnében történt. A másik jellegzetes fejlemény az új színházak építésében figyelhető meg. A kukucskaszínpad általános elavulása óta egyre gazdagabb lehetőségeit tárják föl a flexibilitásnak, a terek változtathatóságának, illetve a színpad és a közönség újfajta kapcsolatát elősegítő térformák kialakításának. Mindez arra készít bennünket, hogy időről időre megismertessük olvasóinkat és a színházi szakmát a világ korszerű, tőlünk távoli színházépítészetével. (A szerk.)

A XX. század a színházépítésben óriási felendülést hozott. Nem a nálunk még mindig szinte egyeduralgoló, eklektikus mázzal leöntött kukucskaszínház-ideára gondolok - az még a XIX. század -, hanem elsősorban tér- és formaérzékeny megformálásokra, a színpadi technika újabb és újabb meglödulásaira vagy az alaprendezést illetően a thrust stage-re (a soknyelvű *Theatre Words* szótár fordítása szerint: térszínpad-félkör színház). Szinte mindent a színház kísérletezett ki, amit most a film, a tévé, a show-műsorok, az árubemutatók, de még a politikai események rendezői is nap nap után hasznosítanak, és zúdítanak ránk túlpörgetett, túlhangoztott, nemegyszer „ömlesztett” formában. Van színház, amely ugyanezt megvalósítja 616-ban, és persze be is tudja csábítani a maga nézőit. De az igazi színház valahol máshol keresendő - nem is feltétlenül e célra épített házban, hanem millió más helyen.

Persze nem ez az oka annak, hogy a színházépítési kedv az ezredfordulóra mintha kicsit lanyhult volna. Inkább multiplex mozikat és többcéltű csarnokokat építenek, és egyre ritkábban kimondottan színházat, ami persze elsősorban Európára. és az Egyesült Államokra igaz. Ázsiában például egymás után létesülnek a hatalmas színházi, előadó-művészeti komplexumok - európai szemnek sokszor meglehetősen túlzó méretben. Japánban, Koreában lassan e közei két évtizedes sorozat végéhez közelednek, Kínában most tetőzik e láz, persze elsősorban a többmillió nagyvárosokban. Dél-Amerikáról, Afrikáról kevesebb információval rendelkezünk, de bizonyára ott is sokkal intenzívebben folyik a színházépítés, mint Európában. Bizonyíték erre az a tény, hogy 1999-ben a Prágai Quadriennálén a színházépítészet kategóriájában a brazil kiállítás nyerte az aranyérmét.

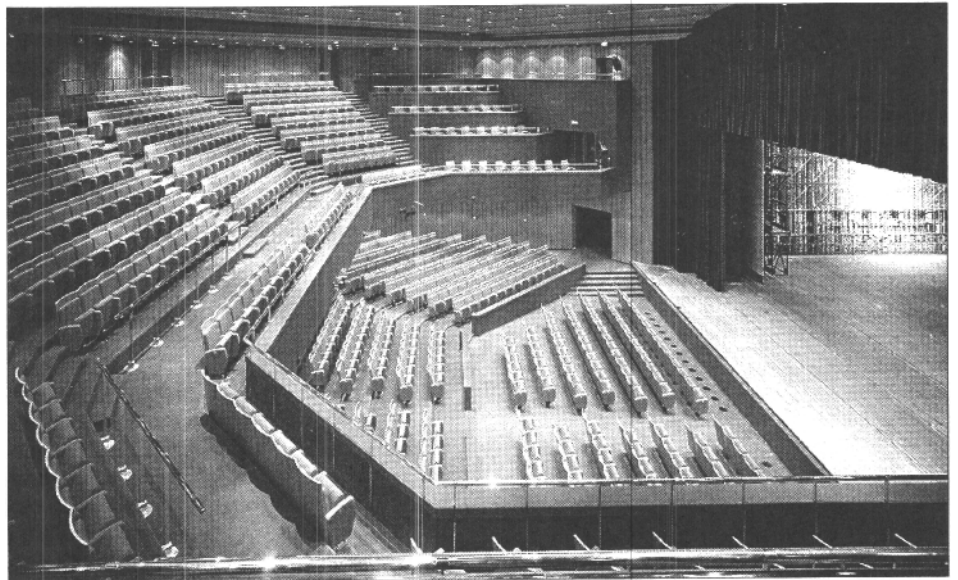
Az európai és amerikai lassulás közepette azért akad példa egy-egy újabb színházépítésre, bár ezek az építészet területén nem jelentenek olyan nagy előrelépést, inkább egy-egy társulat, egy-egy város színházi életében számítanak fontos eseménynek, illetve az USA-ban a számos egyetem egyike-másika jut önálló színházhoz.

A PICCOLO TEATRO ÚJ ÉPÜLETE MILÁNÓBAN

A magyar színházkedvelők fülének nem idegen a Piccolo Teatro neve: a Giorgio Strehler által alapított híres színházról van szó, mely

letisztult megformálása - egy nagyságrenddel barátságosabb képet mutat, és ez valószínűleg tudatos tervezői fogás.

A nézőtér ezerfős, a nyolcszög alaprajzú szerkesztésből következően elég szélesre széthúzva, jó látási viszonyokkal, gondosan kiserkesztve. Inkább a mai angol színházépítési irányzatnak felel meg. Érezhetően távol állt az építészől, hogy az egyébként nagyon jelentős olasz barokk színházépítészeti hagyományokat felöklendezze, és összevegyítse ízig-vérig mai formálásával, amely azonban nem idegen a gazdag lombardiai főváros hagyományaitól sem, például ami a vöröstégla-burkolatot illeti.



A milánói Piccolo Teatro új épülete

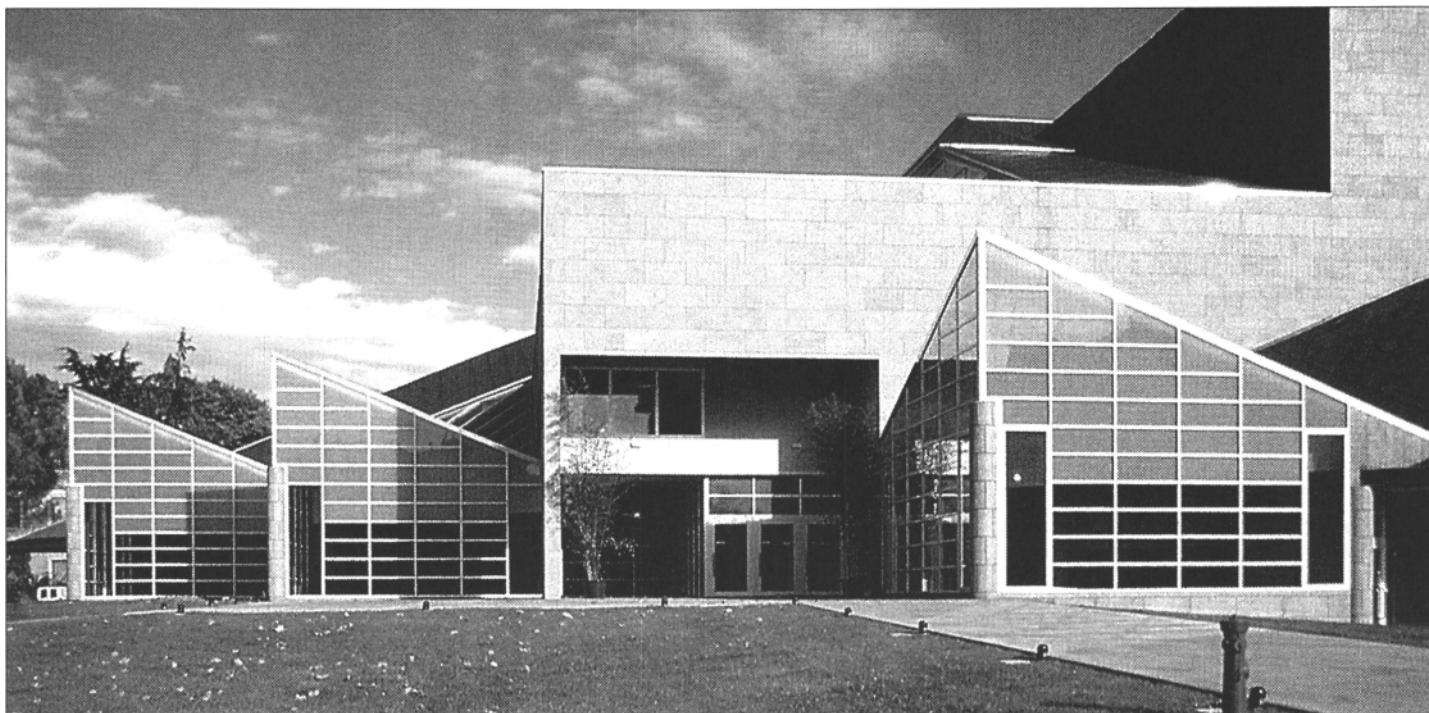
a Katona József Színházat is tagjai között tudó Európai Színházi Unió központja. Nos, a gazdag, sokarcú északolasz városban alig két évvel ezelőtt adták át rendeltetésének a társulat új otthonát, melynek építész tervezője Marco Zanuso. A színházi komplexum főépülete kicsit erődítményszerű, egyszerű kontrasztokra épülő külsőt mutat. Szoborszerűen illeszkedik bele a háromszög alaprajzú térbe, amelyet a város történeti negyedeitől eltérően faszorok, tágasabb környezet jellemzik. Mindössze egy metrómegállónyi távolságban van a városközponttól, és tulajdonképpen gyalogosan is könnyen elérhető.

A vöröstégla-burkolat nagy, sima felületeket képez, melyeknek a negyvenöt fokos alaprajzi szerkesztés ad változatosságot. A mára szép zöldre patinásodott rézlemez fedés szintén negyvenöt fokos szerkesztésű, középen toronyszerűen kiemelve a nézőtér-színpad tömbjét. A bejáratot meglehetősen vastkos páros pillérek uralják, szintén vörös téglával burkolva, köztük szinte szűknek érezzük a kapubelépőket. Bejutva viszont a fehérmárvány-burkolatú lépcső-foyer - bár hasonlón

UDINE ÚJ SZÍNHÁZA

Egy másik észak-olaszországi város - Milánóhoz képest persze kisváros - Udine, amely régi óhajának beteljesüléseként kapott új színházat 1997-ben. (A Nuovo Teatro Giovanni da Udineről Ordasi Zsuzsának az Új Magyar Építőművészet 1999/6. számában megjelent cikke alapján számolok be, a szerző szíves hozzájárulásával.) A színház nevét Giovanni da Udine festőről, a város szülöttéről kapta, aki 1487-1564 között élt, és Raffaello körébe tartozott. A színházépület a belvárosból induló via Treppo tengelyében, egy trapéz alakú telken áll, hátsó fala a régi városfal nyomvonalán kialakított viale Triestével párhuzamos, bejárata a város felé fordul. Az épület alakja a telek formájához igazodik: a hátsó fal tagolatlan, a déli oldalon az udinei építészet hagyományos elemét, az árkádsort ismétli, de üvegből és szögletes formában.

Az épület egészét a ferde bevezető rész, a foyer-t és a nézőteret magában foglaló vízszintes, valamint a harminc méter magas függőleges tag - a zsinórpaddás tornya - osztja



Nuovo Teatro - Udine

három részre: a színház belső struktúrája az egyáltalán nem hagyományos építészeti külsőről is leolvasható. Az északi, azaz a város belseje felé eső oldalon továbbhaladva megszűnik az épület tagoltsága, a funkcionalitás igényének eleget téve az egyszerű, sima formák uralkodnak, itt van a művészbejáró.

A megbízó városi önkormányzat pontosan meghatározta, hány nézőt kell befogadnia a nézőtérnek, és hogy a színház legyen alkalmas prózai, lírai és baletteladásokra egyaránt. A nézőszám 940 fő a prózai előadásokon (a harmadik emeleti galéria nélkül), 1128 fő 100-120 tagú zenekart igénylő előadás, 1181 fő 60-80 tagú zenekar, illetve 1230 fő (ez a maximum) telt ház esetén. Furcsa módon ebben a modern színházépületben a nézőtér sokkal jobban hasonlít a régi színházak nézőtereire, ami valószínűleg a többtagozatúsággal magyarázható. Alaprajza nem is patkó, inkább pontos kör, és az emeleteken páholyok is vannak. A 20 méter széles, 16,7 méterre szűkíthető, enyhén hajlított formájú színpadnyílás hagyományos megoldású. A színpadot a legmodernebb technikai berendezésekkel szerelték fel, alapterülete 340 négyzetméter, előszínpad nincs -- a zenekari árok megszüntetésével a színpad ívesen kapcsolódik a nézőtérhez -, hátrafelé viszont mélyíthető.

A színház építészei, Lorenzo Giacomuzzi Moore építész és Giuliano Parmigiani mérnök, már bizonyították képességeiket: ők építették a városi stadiont, a palmanovai kórházat, de régi villák és középületek felújításával és restaurálásával is foglalkoznak. Konzulens cég: az angol Theatre Projects Consultants.

A SANGHAI GRAND THEATRE

Lyric Theatre - a patinás londoni színház mintájára így nevezik a sanghaji Grand Theatre termét, melyben főleg zenés és opera-előadásokat tartanak. A komplexum megépítésével nem kisebb célt tűztek maguk

vezetői, mint egy olyan ismertségű és színvonalú létesítmény megvalósítását, amilyen a sydneyi Operaház, a New York-i Lincoln Center vagy a Bastille Opera Párizsban. A színház tervezését megelőző pályázatra 1994-ben több mint harminc céget hívtak meg az USA-ból, Franciaországból, Kanadából, Koreából, Németországból, Japánból, Hongkongból és Tajvanról. Ennek győzteseként a francia Jean-Marie Charpentier and Associates cég nyerte el a megbízást, referenciaként elsősorban a párizsi Bastille Opera tervezését tudva a hátuk mögött a nyolcvanas évekből.

A sanghaji Grand Theatre impozáns acél-üveg épülete a város szívében, a Népek térének északnyugati sarkán áll. A hatalmas, alul ívelt tető, amely a nagy üveghomlokzatú épületet koronázza valamennyire a haova-

A SAJÁT PORTÁNKON SÖPRÖGETVE

Hogyan helyezhető bele Magyarország, ez az aprócska sziget Kelet és Nyugat határán



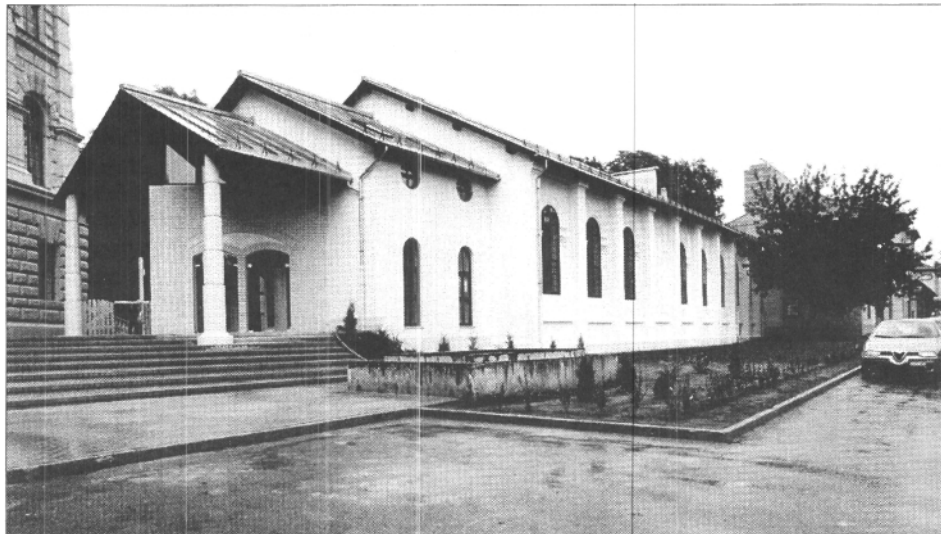
Grand Theatre - S a n g h a j

a színházépítés mai történetébe? A válasz eléggé egyértelmű: éppen bűnös kísérlet folyik arra, hogy egyelőre ne zárkozhassunk föl, megmaradjunk provinciális helyzetünkben. Ha végre felépül(ne) egy valódi új színház a fővárosban, az óriási húzóerőt jelenthetne mind az építészet, mind a színházi élet szempontjából. Ez utóbbira remek példa, hogy milyen lendületet tud adni egy olyan kezdeményezés, mint a Bárka Színház. A társulat bámulatos gyorsasággal fényesen bizonyította életrevalóságát - helyesebben játékravalóságát -, és azóta sikerrel elkészült a színház építészeti felújítása is, tervezője Nagy Bálint.

Van azonban súlyos ellenpélda, ami sajnos sokkal többet nyom a latban: a Madách Színház felújítására gondolok (építész: Siklós Mária, belsőépítész: Schinagl Gábor,

bel- kifestések Horesnyi Balázstól [foyer] és Götz Bélától [nézőtér]). Kevesen tudják, azt hiszem, hogy a Madách Színház tervezésében annak idején, közvetlenül halála előtt még részt vett Kaufmann Oszkár, a XX. század egyik legjelentősebb magyar színházépítészé. Főleg a nézőtér vonalvezetése és mértéktartó, de mégis elegáns faburkolata őrizte híven Kaufmann színháztervezési tapasztalatait, melyeket még a két világháború között szerzett Berlinben.

A budoár-giccsparádé, amellyel most nagyon öntötték a Madáchot, nem is csak Kaufmann megcsúfolása miatt szegyetlenjes, hanem elsősorban azért, mert nem hagy teret a változatos színpadi játék számára. Itt most már csak egyféleképpen lehet színházat ját-



Bárka Színház - Budapest (Koncz Zsuzsa felvétele)

szani, a társulat mai vezetése hosszú évtizedekre rákényszerítette saját ízlését további generációk művészeire és közönségére. Igazi eklektikus tett volt. Ha belegondolunk, a XX. század elején is ilyen jelenségek ellensúlyozására tudott teret nyerni a modernizmus. Színházban, építészetben egyaránt!

„Bűnös kísérletet” említve persze a Nemzeti Színház építése körüli friss magyar színpanoperettre is gondoltam, vagyis az Erzsébet-Deák téri építkezés leállítására. Ennek részleteibe most nem belemenve muszáj viszont megemlékezni egy másik leállított budapesti színházépítkezésről, attól tartok

ugyanis, hogy erről nem sokan tudnak: az expóhoz kapcsolódóan épült volna egy színház is a Lágymányoson, mégpedig közösen az ELTE és a BME számára. A Cságoly Ferenc és munkatársai által tervezett épületben az (azóta teljesen elsorvasztott) Egyetemi Színpad és a Szkéné kapott volna új otthonát. A kiviteli tervek elkészültek, ez az építkezés azonban még az alapozásig sem jutott el... Happy end egyelőre nincs, katarziszról nem is beszélve!

VARGHA MIHÁLY

„MOLNÁR FERENC” DRÁMAPÁLYÁZAT

Belváros-Lipótváros Önkormányzatának Kulturális Bizottsága a millennium évére tervezett programjai keretében pályázatot hirdet drámaírók részére.

Pályázni lehetőleg kevés szereplős, egy-két helyszínes, kamaraszínpadi megvalósításra szánt művekkel lehet.

A pályázat jellegés...

...melyen részt vehet bárki, aki megfelelő szintű szakmai jártasságot érez magában professzionális körülmények között előadandó színpadi művek írására, függetlenül attól, hogy eddig jelent-e meg drámai alkotása vagy sem, voltak-e bemutatott művei vagy sem.

A kiíró első, második, harmadik díj kiadását tervezi, melyeket egymillió, 400 ezer Ft és 300 ezer forint összegben határoz meg. Az első díjat nyert pályamű kőszínházi bemutatásához az Önkormányzat négy millió forint támogatást nyújt. A legjobb pályaműveket az önkormányzat könyv alakban is megjelenteti.

A kiíró támogatni kívánja azokat a törekvéseket, amelyek egy, a jelenleginél sokkal előbb kapcsolatot kívánnak létrehozni a kortárs magyar drámairodalom és a kortárs magyar színház között (mint például Molnár Ferenc korában). Ezért az elbírálás során azok a színész- és történetcentrikus művek részesülnek előnyben, melyeknek drámai hősei az ezredforduló kihívásait a mai nézők számára átélhető módon megjelenített szituációkon keresztül dolgozzák fel.

A kiíró műfaji követelményt nem támaszt a pályázókkal szemben.

A darab címében a tartalmából adódóan, művészileg indokoltan jelenjen meg a belvárosi kötődés.

A jellegés pályázatokat a Belváros-Lipótváros Önkormányzatának Kulturális Bizottságához kell benyújtani (cím: 1052 Budapest, Erzsébet tér 4. Tel.: 317-2631) három példányban, zárt borítékban, és mellékelni kell egy kisebb zárt borítékot a pályázó adataival (ezen borítékok felnyitása csak a zsűri döntése után, közjegyző jelenlétében történik).

Beadási határidő: 2000. október 1.

Eredményhirdetés: 90 napon belül

**Belváros-Lipótváros Önkormányzatának
Kulturális Bizottsága**

DIENES VALÉRIA

Levelek Duncanról

Az alábbiakban dr. Dienes Valériának, az orkesztika nevű mozdulatrendszer megalapítójának leveleiből idézünk néhány olyan részt, amely a párizsi Duncan-kolóniában folytatott munkákról, de főleg a táncról szól.

Dienes a budapesti egyetemen filozófiából, esztétikából és matematikából szerzett doktorátus után ösztöndíjjal Párizsban folytatta tanulmányait Henri Bergson filozófus tanítványaként a Sorbonne-on, és emellett, a szellemi munka ellensúlyozására, eljárt Raymond Duncan, Isadora bátyja görög tornatanfolyamára is, miután Isadorát korábban többször látta táncolni.

A levelek arról szólnak, hogy egy filozófus hogyan ismerkedett meg a természetes emberi mozgás szépségével. Nagyon személyes vallomások ezek a tízes évekből, amikor Európa kezdte felfedezni az emberi testet.

Dienes Valéria leveleit Párizsból férjéhez, Dienes Pálhoz írta.

1912. február 24.

...Raymond Duncan [...] különös ember, sovány, kifejező arcú, a mozdulatai egész hihetlenek. Görögös khitont visel, és amikor táncol, maga Iesz a szépség - vad, elszabadult, csökönyösen plasztikus és eleven szépség. Egész környezete, felesége, a görög Pénélopé és a gyermekük is csupa báj; van bennük valami tisztaság, valami hófehér, valami nagyon őszinte, nagyon ártatlan és nagyon tudatos. Azt hiszem, örült sikerük lesz itt. Az is meggyőződésem, hogy csak a kezdeti időkben ilyen könnyű tanulni tőlük, később majd megrohanják őket. Végül is beiratkoztam; öt frankot ajánlottam havonta, és rögtön be is léptem a terembe, ahol mintegy harminc embert találtam, nőket és férfiakat, mindet görögös öltözékben, mezítláb. Olyan mozdulatokat hajtottak végre együtt, amelyeket csak a görög szobrokon látni. Már ez a színpompás kép is elragadó volt. Duncan, aki ugyancsak görögösen volt öltözve, néha bemutatott egy-egy gyakorlatot, amelyet a csoport elismételt. Duncani ugrásokat és nekifutásokat láttam, fehér karok szántották a levegőt, a test néha előredőlt, néha hátrahajolt, szabad, mindenféle táncosnői megszokástól mentes mozdulatokkal. Itt-ott elragadó, bár nagyon ügyetlen fiatal lányok tűntek fel, és a páholyok - mert a terem maga egy bensőséges hangulatú kis színház - tele voltak nézőkkel. Nekem nem volt khitónom, a fekete selyemkosztümöm viseltem, de biztattak, bogy ennek ellenére vegyek én is részt a gyakorlatokban. Ez azonban nem sikerült, a mozdulatok máris nagyon bonyolultak voltak. Így aztán az egyik szünetben odamentem M. Duncanhoz, hogy megkérdezzem: mit tegyek ebben a bonyolult helyzetben? Azt mondta, hogy az újoncokat régi tanítványaira fogja bízni, és egy fiatal lány (aki feltűnően hasonlított Mme. Paris-ra) máris magával ragadott, és

1912. február 27. [folytatás] és február 28.

[...] Nagyon fáradtan és határozatlanul mégis elmentem Duncanhoz, a rue des Ursulines 10. alá. Két nagyon kedves nőt találtam ott - az egyik görögös ruhát viselt -, akik egyáltalán nem úgy festettek, mintha le akartak volna csapni rám mint tanítványra; nem látszott, hogy érdekelné őket az üzlet, egyetlen szó sem esett ilyesmiről; a hangulat csupa nyíltság és egyszerűség volt, ez áradt gesztusaikból, beszédmódjukból, egész lényükből. Az egyikük olyan, amilyen Mme Paris volt húszéves korában, a haja sima és kócos, az arca csupa nyíltság, nem szép, de friss és egészséges. Beléptem a terembe, levettem a cipőmet, próbáltam azt tenni, amit a többiek; mindenki nagyon barátságos, anélkül, hogy túlzásba esne. „Kollégának” [camarade - Sz. J.] szólítják egymást, soha nem látott idegenekkel beszélgetnek el, oldott, fesztelen a hangulat. Ugranak, szökellnek, ki-ki képességei legjavát adja. A vér frissebben kering, az ember jókedvű lesz, és én érzem, hogy valami felszabadul bennem, mintha egy súly hullana le rólam.

Mindennek az az oka, hogy ezek a mozdulatok merőben másfajta egyensúlyt követelnek. Már pusztán az az egyszerű tény is, hogy nem kifelé fordítjuk a lábujjainkat, hanem a két lábfejet végig párhuzamosan tartjuk, alapvetően megváltoztatja az egyensúlyon való munkát.

1912. február 28. [folytatás]

L.] Azt tervezem, hogy egy kicsit benézek minden órára, és cikket írok rólok a Nyugatnak vagy a Huszadik Száznak. Ez a vállalkozás, amely a görög kultúrát a modern életbe akarja átültetni, nagyon érdekes. A tantárgyak a következők: színjátszás, kerámia, cipésmesterség, torna, nyomdászat, zene, szövés. Ma reggel kilenckor szövésóra van, odamegyek és meg-nézem, mielőtt bemegeyek a Sorbonne-ra.

1912. február 29.

[...] Hét órákor lemegyek, iszom egy tejeská

vét, és elmegyek Duvalékhoz, ahonnan mintegy tíz embert viszek magammal Duncanhez. A páholyok már megteltek, a teremben rengeteg a növendék. A munka nem olyan sok, mint kedden, mert mindhárom csoport egyszerre dolgozik. Négy új kombinációt tanulok meg, mindent, amit a harmadik csoport csinál, de a kivétel még ügyetlen. Maurice sem tud ellenállni a Duncanból sugárzó vonzásnak, és beiratkozik a tanfolyamra. Különös érzés ilyen népes közönség előtt tanulni, de az ember végül elfelejti, hogy nézik. A szünetek alatt Duncan beszédet intéz a közönséghez. Görög dallamokra is megtanítanak; ez olyan izgalmas, hogy oda is elmegyek. Duncan azt mondja, hogy a mi társadalmunk számúzte a szépséget, és nekünk újra meg kell hódítanunk, de ez munkával jár. Zöld jelmezt visel elefántcsontszínű tógával; mindezt saját kezűleg szőtték. (Tudod-e, milyen nevetségesen olcsón lehetne így öltözködni?)

Bármilyen különös: ez a férfi minden igyekezetével a munkásokat szólítja meg. Sok munkás foglalkozik tornával, tehát Duncan valós erőre épít. Akár még forradalmat is csinálhatna. Az alapelv, amely minden szavából kibontakozik, így szól: a szépség nem pénzbe, hanem munkába kerül. Ő nem kér a megvásárolható szépségből, a szépségnek közös alkotómunkából kell születnie. Továbbá a szépség nem arra való, hogy nézzék: be kell illeszkednie minden ember életébe, az élet szerves részeként. Es akik igazán akarják, azoknak az életében meg is jelenik.

Nagyon örülök, hogy az elsők között vetek fel ebbe az iskolába. Vasárnap valami szektákon kívüli vallási összejövetel lesz a szépségkultusz szolgálatában, ha jól érttem; Duncan nagyon különös dolgokat mondott ezzel kapcsolatban. O, ha itt volnál!

Éjfél tájban értem haza, és egy órán át a szobámban gyakoroltam. Kedden a harmadik csoportban akarok részt venni, hogy jobban haladjak. Ott csak tízen-tizenöten vannak, míg az első csoportban jó ötvenen. Csatolom az Akadémia öreandjét.

1912. március 4.

[...] Több új mozdulatot sajátítottam el, és kezd a dolog felszabadultabban menni.

[...] Tíz óra után Duncan iskolájába mentem, mert ma két órát tartanak, egyet délelőtt, egyet délután, és el akarom csipni a haladóbb csoportot. Elég nehéz dolgokat tanulok. Nem tudom, emlékszel-e Isadorának arra a mozdulatára, amikor félig hátrafordult, mintha valamilyen vezetés dolgot akarna elhárítani, és utána nekifutásból a magasba ugrott, egyik karját felemelve, a másikat hátravetve.

Ezután a labdával való játékot tanultam, felváltva szökelltem és futottam, hol ledobva a képzeletbeli labdát, hol előrenyújtva a kezem, hogy elkapjam. A jelmezt úgy képzeld el, mint Dianéét a Luxemburg-palotában. [...]

Gyakorlok, és ami a fő: tanítom azokat, akik nálam kevesebbet tudnak, mint ahogy mindenki azoktól tanul, akik többet tudnak nála. Egyszer csak Duncan odajön hozzám, és azt mondja, el kell jönnöm egy másik órára, ahol nehezebb dolgokat tanul az ember; csütörtök délután tartják, és nem szerepel a tanrendben. Így hát már nem vagyok az első osztályban. Nagyon különös ember. Szelíden, minden feltűnés nélkül figyel bennünket, és mindent észrevesz. Amikor ötven növendék tolongott a teremben, egyenesen odalépett hozzám, hogy meghívjon a leghaladóbb csoportba. [...] Mégis elhatároztam, hogy elmegyek a görögzene-órára, és megtanulom a főbb rögzítési módokat. Az egyik dallamot azonnal elolvasom, és többet is feljegyzek a füzetembe. Az éles, kromatikus fajta a maga

napban tanítani fogják. Még annyit, hogy akarnak egy kertet bérelni, ahol a szabadban fogunk tornázni, majd ha meleg lesz...

1912. március 5.

...és most táncolok. Mindent tudok, amit a harmadik csoport tud... és együtt haladunk. Ma reggel mindent megcsináltam, de még sokat kell tennem ahhoz, hogy eljussak a teljes szépségig... Most már nagyon akarom ezt a táncot, hisz ez a szépség örülete. Jobban is dolgozom [ti. a Sorbonne-on], amit ennek a nagyszerű tornának köszönhetek. El fogom ültetni ezt a táncot a családban, meg fogom tanítani mindenkinek...

Közli dr. DIENES GEDEON
Franciából fordította: SZÁNTÓ JUDIT

Modern tánc -honnnan?

Az utóbbi időben örvendetes módon kiszélesedett a táncművészet hazai sajtója, talán az európai átlagnál is jobban. A korábinál lényegesen nagyobb helyet harcoltak ki ma-

guknak a modern táncként vagy kortárs táncként ismert irányzatok, amelyek, mint tudjuk, hosszú évtizedekig alig-alig jutottak szó-hoz (persze műhelyhez és színpadhoz sem).

Az így kialakult sajtó, legyen az szakajtó vagy népszerűsítő folyóirat, a dolog természeténél fogva erősen a jelenre koncentrált, vagyis a század végén megnyílt lehetőségek és formaváltozatok ismertetésére, illetve kommentálására. Kicsit az „újszülöttnek” kijáró üdvözlés szelleme hatja át a modern tánc „kritikusait” (azért teszem idézőjelbe a szót, mert a kritikusok alig-alig kritizálnak). Persze a történeti fejlődés keretében tíz-tizenöt év még erősen gyermekkori nagyságrend, és Magyarországon (néhány más országhoz hasonlóan) erről van szó.

A balett és a színpadi néptánc sajtója azért nem sorvad, mert hiszen mindegyik ágazat több évszázados hagyományokra tekinthet vissza, és szorosán beleágyazódott a hazai kulturális tudatba. A balettművészet egy év múlva lesz háromszáznegyven éves, ha elfogadjuk, hogy szülőatyja XIV. Lajos francia király volt, szülőhelye a párizsi udvar, és bölcsője az 1661-ben alapított Académie royale de la danse.

A néptánc mint társadalmi jelenség természetesen a népek őstörténete óta létezik, de színpadon különböző népeknél különböző korokban jelenik meg. Nálunk ez a XIX. századi úgynevezett táncársaságok révén ment végbe, majd a folyamat a XX. század első harmadában új dimenziókat nyert, és lendületesen fejlődött tovább.

A fentiekkel szemben a modern tánc fiatal jelenség; a XX. század szülőltje, tehát alig százéves, még akkor is, ha gyökerei a XIX. századba nyúlnak vissza (lásd Delsarte). Ami a modern tánc múltját illeti, erről mostanáig nem sokat beszélünk. Ma az az általános nézet, hogy Amerikából jött hozzánk (Graham, Limón, Cunningham stb.), néhányan azonban még emlékeznek rá, hogy régen, mondjuk, a két világháború között Európában is volt „modern tánc”, sőt, Magyarországon is, csak éppen másképpen hívták, és a negyven-éves „tilalmi” időszak arra volt jó, hogy megfedkezünk erről az örökségről.

A korabeli leggyakoribb elnevezések: szabad tánc (*free dance*), mozdulatművészet



Dienes Valéria növendéke (Karnik Vilma) (Dienes Gedeon felvétele)



Mimikai jelenet (Mirkovszky Mária és Markos György) (Ismeretlen fényképész felvétele)

(*Bewegungskunst*), kifejező tánc (*Ausdrucks-tanz*), közép-európai tánc (*Central-European dance*) stb. Európában ezekhez az elnevezésekhez nevek is kapcsolódnak, mint a szabad tánchoz Isadora Duncané (aki 1902-től kezdve amerikai létére Európában forradalmasította a táncot), míg a kifejező tánc meghatározást először (1910-től, illetve 1914-től kezdve) Lábán Rudolf mozdulatkórusaira és Mary Wigman táncaira alkalmazták, a közép-európai tánc pedig angol kifejezés az amerikai irányzatoktól való megkülönböztetés céljából. (Dalcroze nem táncot, hanem zenét tanított mozdulatok segítségével.)

Egyelőre ennyit a terminológiáról.

Végeredményben a történeti vizsgálat azt mutatja, hogy a modern tánc két helyen született meg: Amerikában és Európában. Amerikában Ruth Saint-Denis és Ted Shawn voltak az úttörők (első generáció), akiknek 1915 és 1931 között fennállott Denishawn nevű iskolájában érlelődött és forrongott a következő generáció, amelyet Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman és José Limón képviselt. Saint-Denis a keleti vallási kultúrák tematikáját, míg férje, Shawn briliáns technikájával a férfi táncosok színpadi polgárjogát vívta ki. Grahamet ezzel szemben a puritán amerikai élet, valamint a görög mitológia problematikája érdekelte, Humphrey pedig mint „intellektuális táncosnő” a tudatos

Európában a modern tánc (szabad tánc vagy mozdulatművészet) az amerikaival szinte egy időben jelent meg. Igaz, hogy a század első évtizedében nálunk is az amerikai Isadora Duncan dominált a szintén amerikai Loie Fuller után, a kanadai Allan Maud mellett, de ezeknek az előadásoknak nem voltak jelentékeny szakmai következményei. Nálunk az indítók a pozsonyi születésű Lábán Rudolf, a bécsi születésű Emile Jaques Dalcroze és a hannoveri születésű Mary Wigman voltak, akiknek munkássága adta meg az impulzust az európai modern tánc kialakulásához. Ennek hátterében a testkultúra iránti igen széles körű érdeklődés állt (gondoljunk az olimpiai játékok megindulására, a német, a svéd, a dán gimnasztika térhódítására), ami jelentős mértékben hozzájárult ahhoz, hogy az egészség és szépség viszonyának vizsgálata napirendre kerüljön.

Ebben a légkörben ébredt fel hazánkban is az érdeklődés a mozdulatok szépsége és a test egészsége iránt. A nyugat-európai irányzatok magyarországi hatása a tízes években jelentkezik: Párizsból dr. Dienes Valéria hozta haza 1912-ben az emberi test természetes mozgásán alapuló duncani gondolatokat. Madzsarné Jászi Alice Berlinből jött haza ugyancsak 1912-ben Bess Mensendiecknek a

modern női (gyógy)tornát megalapozó gyakorlatival, és Szentpál Olga Drezdában szerzett Dalcroze-diplomával indított mozdulatművészeti tanfolyamot (1919-ben). A húszas években sokan csatlakoztak a mozdulatművészeti irányhoz, így Kállai Lili, Berczik Sára és mások, akik részben iskolát nyitottak, részben előadó-művészeti tánc csoportokat szerveztek.

Dr. Dienes Valéria a duncani gondolatok alapján fejlesztette ki orkesztikának nevezett mozdulatrendszerét. Az orkesztika elsősorban az emberi test mozdulatlehetőségeinek vizsgálatán alapul; igyekszik a természetes emberi mozgást szabályozó törvényeket megállapítani és a testet azoknak megfelelően mozgatni. Emellett az orkesztika tudatosítja a mozdulatok térbeli és időbeli végre-hajtását, a szükséges erőfelhasználást, valamint a kifejezőkészséget, hogy a testet mind-inkább alkalmassá tegye a mondanivaló helyes közlésére. Alapelve a szabad evolúció és a szabad expresszivitás. Dienes Valéria 1912 és 1944 között tanított és alkotott; első nyilvános előadását 1917. április 1-jén az Uránia Színházban tartotta, az utolsót pedig 1944. március 18-án az iskola Krisztina körúti termében, számos mozdulatművészeti

DR. DIENES GEDEON

IN MEMORIAM DIENES

„Kezdetben volt a mozgás...

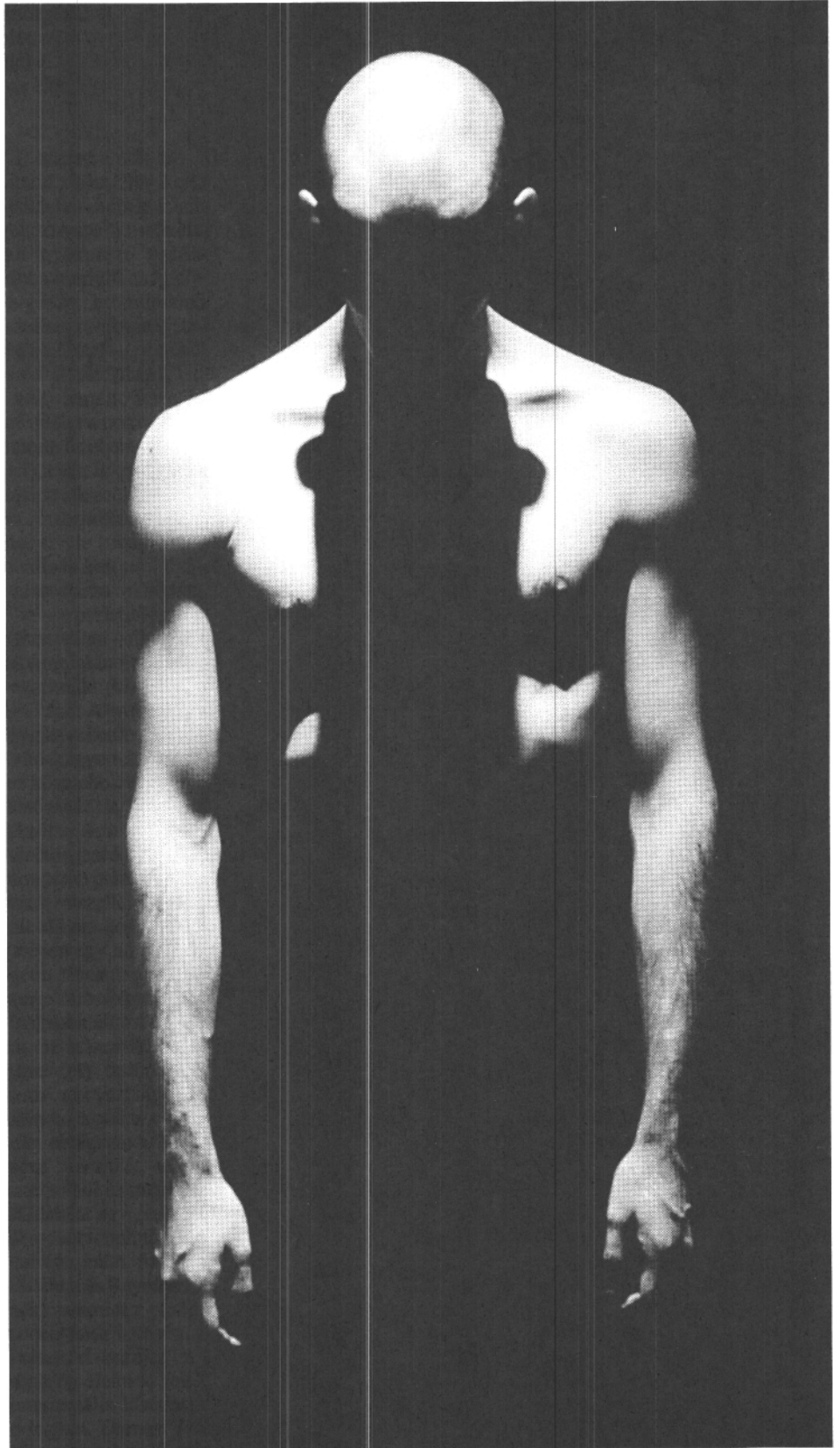
és a mozgás volt a lét.

Azután volt a mozdulat... és a mozdulat volt az élet."

(Dienes Valéria)

Azt mondják, a XXI. század a nők és a tánc évszázada lesz. Általuk közelebb kerülhetünk a nagy valóságokhoz - bábák és sirató-asszonyok örökségéhez, valami archaikus, a test tapasztalatában gyökerező tudáshoz, melyről hitünk szerint a görögök még oly sokat tudtak. Hiszen a görög „katarzisszínház” (mely az emberi szellem szabadságának - arisztotelészi meghatározással tudatlanságból a tudásba való átváltozásnak szent közösségi színtere volt) kártánc formájában szervesen magában foglalta a nonverbális is. Ez a kultúra még ismerte és elismerte a „tánc eksztázisát”, bár kétségtelen, hogy a filozófiai gondolkodás a bacchánsnők szektáinak szertartásait fokozatosan kiszorította a társadalmi együttlétek peremére, s vele szemben a test-kultúra szolidabb, civilizált keretek közé szorítható változatait részesítette előnyben. A XXI. századi filozófia - a pszichológia eredményeitől megtermékenyülten - újra fölfedezi és érdeklődésének homlokterébe helyezi a test és a - testben egzisztáló (kiterjedő-léte-ző) - lélek problematikáját. A webhálókat által kínált virtuális valóság káprázatával szemben a test valóságára építő hagyomány minden-esetre valami élhető közelebbi, egyénre szabott(abb) sors lehetőségét is felvillantja. Nem feltétlenül szükséges sem a keleti filozófiák férfi (mint elsődlegesen szellemi) és női (mint elsődlegesen testi) princípiumtanát, sem a feminizmus modern szellemi áramlatait segítségül hívunk ahhoz, hogy belássuk: nem véletlen, hogy éppen egy nő volt az, aki filozófiai műveltségét a táncnak mint a szellemi és testit legmagasabb fokon egyesítő művészetnek a szolgálatába állította.

Dienes Valériáról, az orkesztika (mozdulatrendszer és -művészet) tudományának megalapítójáról van szó, aki volt olyan bátor, hogy a századfordulón nő létére a tudomány felé forduljon (miután elvégezte a Zeneakadémia zongoraművész tanszakát, és 1905-ben filozófiából, esztétikából és matematikából doktorált); filozófusként egy „rendszeren kívüli” filozófust, Bergson tanulmányozzon; majd filozófiadokorként hátat fordítson a szellem világának, s Isadora és Raymond Duncan táncművészetének, valamint a görög kultúra iránti elkötelezettségének hatására tánc és mozdulatművészetel kezdjen el foglalkozni, mi több, a görög életmód felelevenítésére irányuló kommunális kísérleteknek is aktív résztvevője legyen. Dienes Valériát ugyanis a filozófiák sosem csak mint elméletek érdekelték. Sok irányban elmélni ké



Fenyves Márk a Dienes Valéria-koreográfiában (Csillag Pál felvétele)

MODERN BALETTEK AZ OPERAHÁZBAN

FONTOLVA HALADÓN

Kamaszkorom - többek között - az opera vonzásában telt. Hányszor kellett már hajnaltól sorban állnom, hogy pénztárnýtáskor jó helyezésem legyen, hiszen másként nem lehetett jegyet szerezni a kedvenc előadásokra, amelyeket persze ötször-tízszer néztem meg. Vagy csak hallgattam, hiszen a felső emeleti oldalülésről ugyan mit lehetett látni! Nekem az operát a Nádasdy-rendezések, Oláh Gusztáv díszletei s az énekesek - például Székely Mihály, Losonczy György, Svéd Sándor, Simándy József, Littasy György, Osváth és Orosz Júlia, Palánkay Klára, Gyurkovics Mária - jelentették. S a balettek. A klasszikusok - például *a Diótörő*, *A bahcsiszé'áji szökőkút* - mellett Harangozó Gyula koreográfiái: *a Coppélia* éppen úgy, mint *A csodálatos mandarin*.

Aztán hűtlen lettem az operához - legalább is az Operaházhoz -, a baletthez még inkább. A balett helyett egyre jobban érdekelt a kortárs mozgásszínház. A modern mozgásvilággal Eck Imre és a Pécsi Balett ismertetett meg, s kortárs táncot főként külföldön nézhettem.

Például Béjart-balettet. Igaz, Béjart-koreográfját a budapesti Operaházban is láthattunk - több évvel az ősbemutató után.

A klasszikus balett iránti előítéleteimet a legutóbbi évek operaházi emlékei csak erősítették. Nem mintha a látott előadások legtöbbje ne lett volna jó produkció, de miközben a koreográfus és a táncosok sokszor virtuóz teljesítményét maximálisan elismertem, gyakran hiányérzettel távoztam. Ugyanis amikor balett történetet próbál megeleveníteni - például *a Spartacus* vagy *a Szentivánéji álom* esetében -, úgy érzem: valami kimarad, nem születte meg, hiszen az előadás általában megelégszik a cselekmény egyetlen, legkülönbözőbb, leglátványosabb, de redukált rétegével. Értelemszerűen hiányzik e művekből az, amit csak szóval lehet közölni: a bonyolult gondolat. Hiába kapok érzelmileg többet, mint egy prózai interpretációtól, ha a mozdulat kevésnek tűnik, mert kívánczozna hozzá még valami: egy szó, egy nem táncos gesztus.

A modern dráma egyes irányzataiban meg-

jelenik az absztrakt fogalmazásmód, a történet elveszti egyediségét, jellemek helyett típusok szerepelnek, pszichológiailag hiteles folyamatok helyett jelenségek, a konfliktusok helyett állapotok kerülnek a cselekmény középpontjába, s ez tulajdonképpen kedvez a táncszínházi műfajoknak, így a balettnak is. Ilyenkor *általában* lehet a szerelemről, a féltékenységről, a bosszúról stb. beszélni, táncolni. Az általános fogalmazásmód is elveszti azonban érdekességét, s az ember megint egyedi történetet szeretne látni, hús vér emberek valódi érzéseit kívánna átélni.

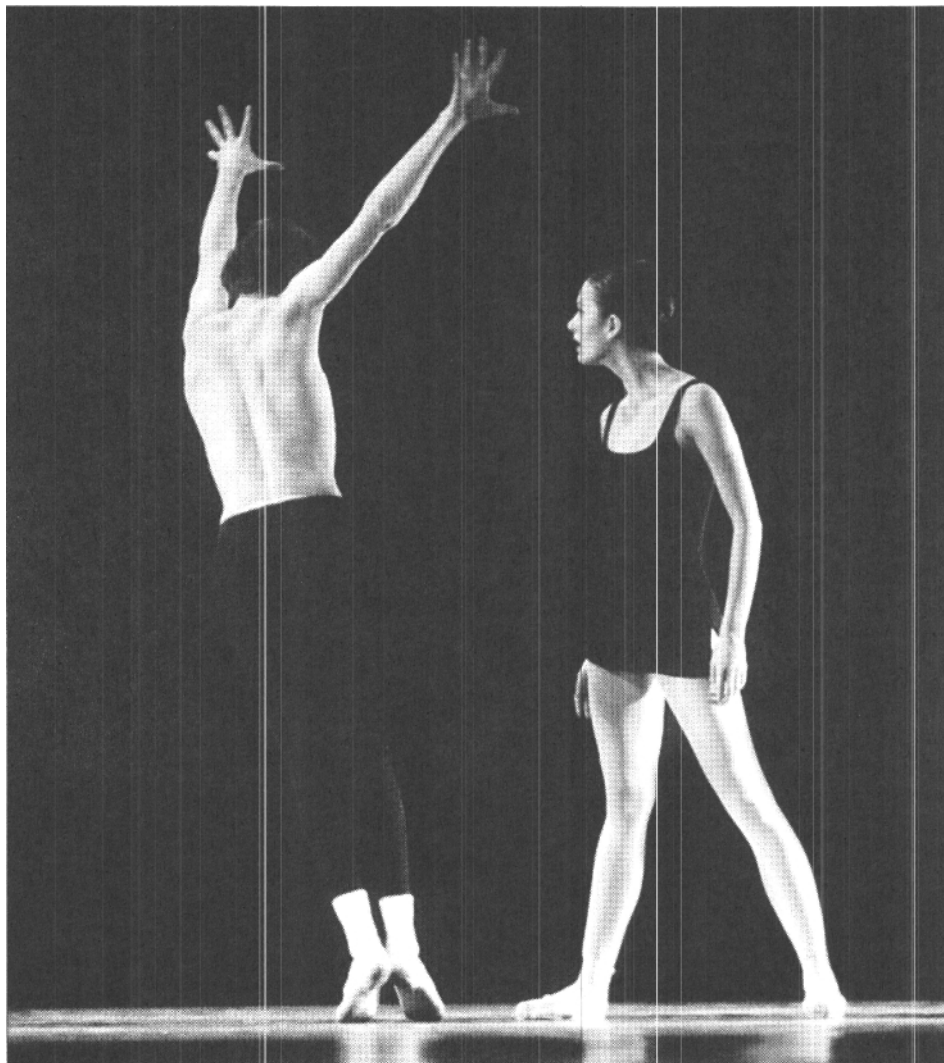
Mindez a Magyar Nemzeti Balett modern estjének operaházi előadásán fogalmazódott meg bennem. A cím - *2000 mozdulat* - kettős jelentésű; egyfelől a sokszínűségre, másfelől a mára utal, sugallva: az ezredforduló táncművészetét kínálják. Vajon beváltja-e az előadás a címben sejtetett ígéretet?

Négy koreográfus különböző stílusú darabjait láthatjuk, amelyeknek mozgásvilágában igen sok hasonlóság fedezhető fel. Ugyanakkor a műsor a balett két arcát mutatja be: a *Szarkazmus* és a *Mokka* a cselekményes, a *Beszélő testek* és a *Középre, kissé megemelve* az absztrakt fogalmazásmódról tudósít. Az est felépítése átgondolt, hatásos. A háromrészes műsor magyar koreográfusának, Egerházi Attilának ötszemélyes jelenetével indul, *a Beszélő testek* mellé kerül Hans van Manen *Szarkazmus*a, amely tulajdonképpen egy férfi-nő kapcsolatot ábrázoló etűdsor. A középső részt - William Forsythe koreográfiáját - szánták az este fénypontjának, míg a zárószám Myriam Naisy *Mokka* című, könnyed hangvételű életképsorozata. *A Középre, kissé megemelve* magyarországi bemutató - Harangozó Gyula balettigazgató nyilatkozata szerint Forsythe-koreográfia most először látható Közép-Európában -, a többi darabot már táncolták Budapesten. *A 2000 mozdulat* mindenekelőtt arról győzi meg a nézőt, hogy a Magyar Nemzeti Balett táncosai technikailag igen magas színvonalat képviselnek, ismerik és tökéletesen használják azt a modern táncnyelvet, amelyen e

SZARKAZMUS

A legkevésbé meggyőző produkció *a Szarkazmus*. Hans van Manen koreográfiája Prokofjev három zongoradarabjára íródott, s az előadás egyik főszereplője maga a zongora, illetve a zongorista, ugyanis az üres térnek csaknem a közepén ez az impozáns zeneszerszám az egyetlen tárgy, ezáltal az egyetlen igazodási pont, amelyhez képest a tánc is komponálódik. Vaszilenko Zsanna érzékeny, a táncsal együtt lélegző zongorajátéka önálló produkcióként is élvezetes.

A kezdő pillanatban a zongora mellett pózba áll be a fehér harisnyás, fekete, rövid, pántos, kombinészerű ruhácskás, balettcidős Nő



Cserta József és Keveházi Krisztina a Szarkazmusban

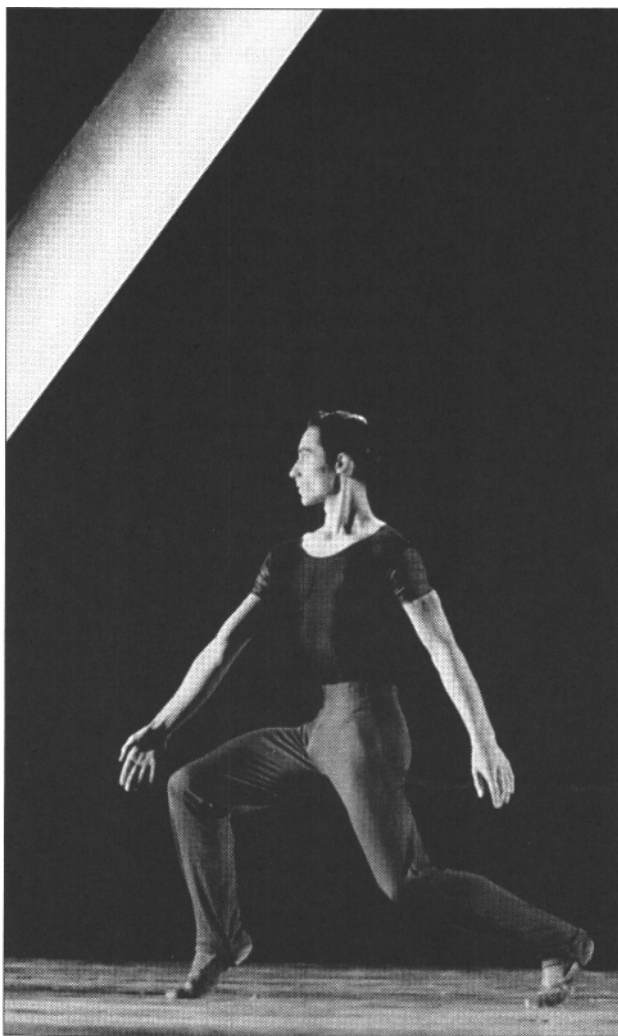
(Keveházi Krisztina), majd balról be-táncol a meztelen felsőtestű, meztélábás, fekete pantallós Férfi (Cserta József). A Nő mozdulatlan, a Férfi igyekszik felhívni magára a figyelmet. Sikerül. Vége az első tételnek. A továbbiak a találkozás, a szerelem, a szex, a veszekedés és a megbékélés szakaszait villantják fel, tehát egy párkapcsolat történetét.

A tánc legfőbb szervezőeleme a kontraszt, amely a két szereplő megjelenésében éppen úgy tetten érhető, mint eltérő mozgásvilágában - a Nő inkább klasszikus, a Férfi főleg szabadabb koreográfiai elemeket használ -, illetve a táncos és nem táncos pillanatok váltakozásában: klasszikus pas de deux után konvencionális szerelmi gimnasztika, tért ölelő ugrássorozat után hétköznapi járás, „balettes” póz után hányaveti kézmozdulatok... Rövid idő alatt nemcsak a történet lesz kiszámítható, hanem a koreográfiai készlet is. A táncos etűdöket indokolatlan pantomimikus mozdulatok, amolyan süketnémabeszéd-szerű gesztusok szakítják meg vagy zárják le, ezek azok a pillanatok, amikor meg kellene szólalni. Amikor azt kellene kérdezni: na, mi van!? Vagy az egyiknek el kellene küldenie a másikat a pokolba. A koreográfus érzi, hogy ki kell lépnie a táncos alapnyelvből, de a köznapi mozdulatot utánzó fej- vagy kézgesztus, hozzá a belső fedezet nélküli arcjáték nem terem olyan kontraszthatást, amely ezzel a nem elég invenciózus vagy túlságosan is atalier-jellegű táncsal egyen-értékű

BESZÉLŐ TESTEK

Az első darabnál a nézőt nyitott színpad fogadja, az üres térben rafináltan megvilágított, csúcsánál felfüggesztett hatalmas fém félkeret látható. (Ennél a darabnál különösen, de az est többi koreográfiájának a sikerében is nagy szerepet játszott a kiemelkedően jó és hatásos világítás.) Árvai György Nyitányának hangjaira a zenekari árokból egy félmeztelen férfi kuszik-mászik elő, visszahuppan, majd mintha a semmiben lebegne, a platón felemelkedik, aztán e mozgássorból határozottan kiáll, s kivonul a színről. (Ebből a földszinten ülő nézők nem sokat láthatnak, hiszen az Operaház nézőterét nem a színpad síkján fekvő, hempergő táncosok látványára tervezték.) Az ezt követő epizódokat Loose, Funk, Coleman, Cage és Bach zenéjére komponálta Egerházi Attila. A felsorolásból is kitűnik: különböző stílusú zenék szolgáltatják az alapot a különböző karakterű tételekhez.

A koreográfia egyik meghatározó eleme az élő testek és a mozdulatlan tárgy közötti viszony, ugyanis a mű első, nagyobbik felében a táncosok nemcsak egymással, hanem a belőgátott díszletelemmel is kapcsolatba kerülnek. E félkeret szereplője a táncoknak. Akkor is, amikor ott van, akkor is, amikor felhúzzák - a hiánya éppoly lényeges, mint az ottléte. A keret vertikálisan és horizontálisan tagolja a teret, és a talajjal való találkozási pontja egyben a koreográfia origója is. A keretet meg lehet érteni, hozzá lehet simulni, neki lehet ütköz-



Kun Attila a *Beszélő testekben*

ni. Egyszerre valóságos és virtuális lény, hiszen a táncosok mozdulatai a keret közelében megtörnek, veszítenek lendületükből, Venekei Marianna, Volf Katalin, Kun Attila, Lukács András és Türi Sándor úgy tesz, mintha tényleges kapcsolatba lépne e tárgygal, ugyanakkor imitálja is e kapcsolatra utaló gesztusait.

A sokféleség nemcsak a zenei válogatásban jelenik meg, hanem a koreográfiát alkotó technikákban is, hiszen a mozgáskompozícióban számos egymással harmonizáló és felelő technika nyomait fedezhetjük fel. Hangsúlyozom: nyomat, hatását, hiszen a mű egységes egészet alkot. A *Beszélő testek* nem történetet mond el, legalábbis nem olyat, amelyet akár a *Szarkazmus*, akár a *Mokka*. Itt minden testnek megvan a maga története, ezek hol találkoznak egymással, hol elhaladnak egymás mellett, hol önmagukban léteznek. Hangulatok születnek, amelyeket a táncosok egyéniségüknek megfelelő mozgása tükröz, épít tovább vagy le. Ez a koreográfia térbe és mozdulatba fogalmazott zene. Kompozíciós elve a megélés, nem a mesélés, az egymásmellettség, nem az egymásutániség. Nem egy külső történet elmondása a lényeg, hanem olyan belső történések hálóját születik meg, amelyek egymásra asszociatív módon utalnak. A születő testek látványra mozgó képzőművészet. Ez lehet, hogy elvontabb, mint a *Diótörő* vagy a *Szarkazmus*, de ha kel-lő nyitottsággal közeledünk hozzá, jobban magába szippant; a nézői kreativitásra apellál, arra készletet, hogy egészen szorosan együtt haladjunk a belső történésekkel.

KÖZÉPRE, KISSÉ MEGEMELVE

Sok tekintetben azonos elvek szerint építkeznek a *Középre, kissé megemelve*. Persze, tudjuk, Forsythe koreográfiája a régebbi, az ő. De a program-összeállítás következtében előbb látjuk a közvetkezményt, aztán a kiindulópontot.

Forsythe állandó zeneszerző társának, Thom Willemsnek hallatlanul erős, egyszerre monoton és invenciózus, elektronikus és instrumentális hangzásvilágot szintetizáló muzsikájára készítette el mintegy félórás kompozícióját. Ha úgy tetszik, a koreográfus klasszikus formákban gondolkodik, a zene és a koreográfia felépítése egyként a téma és variációk formáját követi. A táncokban a klasszikusbalett-elemek és a modern mozgásvilág együttes jelenléte a meghatározó. Lőrinc Katalin elemzésében megfogalmazza a Forsythe-balettek kapcsán felmerülő alapdilemmát: „Klasszikus balett? Lehet ezt még így hívni? Vagy inkább neoklasszikus? Igen és nem. Talán inkább: »posztklasszikus«, a poszt-modern analógiájára, amennyiben ez a stílus minden eddigi klasszikus balett után következő, azt ízekre szétszedő, majd újra, de egész másként összerakó vállalkozás.”

A cím kissé talányos: egyszerre utal a térbeliségre és a stílusra. Ami nem azt jelenti, hogy a táncok az üres tér közepére koncentrálnának, ellenkezőleg: a közén csak viszonyítási pont.

hiszen a mozgásformák legtöbbször a szélekre szorul ki. Gyakran éppen a középponti hiány az a szervezőerő, amely összetartja a hatalmas üres térben zajló, más-más formációjú táncokat. S a megemeltséget is csak fenntartásokkal fogadhatjuk el, ugyanis a balettalapú és a hétköznapi karakterű mozgások egymásmellettségéből furcsa összhang jön létre, amelyben a járások, a fordulások, a menetelések, a megállások, a bejövetelek és kimenetelek ugyan stilizált hétköznapi-ságot képviselnek, de ezek a mozgások egyszerre el-lenponozzák és hasonítják magukhoz a kifejezetten klasszikus balettformációkat. Egyszerre tapasztaljuk tehát a megemeltséget és a lefokozást. Ezek szerint a kulcsszó a kissé.

A darabot mindössze kilenc táncos mutatja be, de a nézőnek az az érzése, hogy sokkal többen vannak a színpadon, ugyanis folyamatosan lüktet, pulzál a tér. Hol hátul, középen, jobbvagy baloldalt, hol elől, valamelyik oldalon jelenik meg néhány táncos, megáll a tér szélén, majd elindul lassan vagy gyorsabban, átlósan, a rivalda síkjára merőlegesen vagy azzal párhuzamosan. Közben a tér más pontján más táncosok sajátos stílusú, páros vagy hármas zárt számokat adnak elő. Ezek a klasszikus balett alaplépéseire épülnek, de folytonosan megtörnek, a test szabálytalanul elhajlik, a lábak, a karok különleges pozíciókat vesznek fel, a fej félrebecslik. Mindezt virtuózan, könnyedén, szakmai biztonsággal és fegyvellemel.

A zene repetitívítását a vonulások képezik le, a variációkat a balettbetétek. Azonban ez is, az is kibillen a felvett ritmusából, stílusából, s önreflektívvá válik. Minden kibillenés kika-

mától, jobban kifejeződik annak lényege, de az is kiderül, hogy mi minden születhet ugyanabból a lépésből, mozdulatból. A táncos megtartja az eredeti állapotot, egy pillanatra kilép belőle, majd amikor visszalép, már a kezdő fázist is másként látom. A koreográfiai gondolkodás arra készítt, hogy ne csupán szemlélője, hanem szellemileg aktív résztvevője is legyek a játéknak. Minden pillanatban egyszerre kell szemlélőnek és értelmezőnek lennem, az adott pillanatot átélnem, s az előzőeket analizálnom.

Az alapvetően szabályos, szimmetrikus formációk szabálytalanokká, aszimmetrikussá válnak. Részben az aszimmetriából is következik a látvány grotesksége, amely az alkotói látásmód egyik leglényesebb sajátossága, hiszen a „poszt”-ra oly jellemző önreflexió elképzelhetetlen ironia, groteskség, végső soron humor nélkül. *A Középre, kissé megemelve*, bár bővelkedik olyan humoros vagy ironikus részletekben, amelyek a táncosok mozgásában és csakis abban jelennek meg, nem könnyed szórakozás. Ezt mutatta a mű közönségfogadtatása is, hiszen a darab megosztotta a nézőket: akik a történetmesélő balettet kedvelik, kissé fanyalogtak, míg a modernizmus hívei lelkesedtek.

MOKKA

A *Szarkazmushoz* hasonlóan a férfi-nő kapcsolat variációit mutatják be a *Mokka* etűdjei is. Myriam Naisy kilencféle - Caffé, Cappuccino, Ristretto, Renversé, spresso, Caffé Calva, Caffé Solo, Caffé Fralppé, Caffé Viennois - koreográfiája Paolo Conte remek, hangulatos, sanzonos hánvételi dalaira készült. Nincs dísz-

let, nincs presszóhangulatot árasztó milió, csak a zene utal a helyszínre. S néhány bútor: hátul egy plüsskanapé: s a térben szükség szerinti számban elszórva néhány guruló kávéházi asztalka, pár szék. Az epizódok többnyire a színpad közepén zajló főeseményeit hátul, a kanapénál folyó mellékcselekmény ellenpontozza: ketten-hárman ülnek s beszélgetnek, miközben elől szerelmi. dráma zajlik; vörös ruhás nő próbál vörös rózsák tömkelegével s férfias felépítésével meghódítani egy ingujjas fickó, eközben hátul egy másik hódítás pasztellképét láthatjuk. Minden dal külön epizód. Aki az egyiknek főszereplője, az a többiben a tömeg tagja. Együttes játék.

A történetecskék ismerősek, nem is ezeken van a hangsúly, hanem ezek táncos elmesélésén, azon, hogy ki milyen szólóval, milyen virtuóz magánszámmal tudja bemutatni képességeit. Mintha mindaz, amit az előző három darabban koreográfiai és táncosteljesítményként láttunk, most könnyednek tűnő játékosággal, kis túlzással *művészi* aprópénzre váltva jelen-ne meg. Sem külön-külön az etűdök, sem az egész jelenet nem kavar fel, nem ráz meg, „csak” élvezetes. Ahogy van örömszene és örömszínház, ez örömtánc. Amolyan zárótétel, avagy ráadásszám.

A *2000 mozdulat* után óhatatlanul felmerül a gonoszok kérdése: vajon az ezredforduló modern balettjeit láttam? A *Szarkazmus* 1981-es, a Forsythe-balett 1987-es, a *Mokka* 1988-as koreográfia. Hozzánk 1998-2000-ben kerültek. Az egyetlen friss mű a *Beszélő testek*, de táncnyelviileg az is pontosan igazodik a többi háromhoz. Harangozó Gyula azt nyilatkozta:

William Forsythe-ot meg kellett győznie arról, hogy az Operaház táncosai felkészültek a kortárs stílusok előadására. Az egy évtizeddel ezelőtti modern baletteket valóban kitűnően táncolják.

NÁNAY ISTVÁN

2000 mozdulat

(Magyar Állami Operaház)

Beszélő testek

Zene: Árvai György, J. Loose, J. Funk, C. Coleman, J. Cage, J. S. Bach. Színpadkép: Földvári László. Jelmez: Kövessy Angéla. Asszisztens: Venekei Marianna. Koreográfus: Egerházi Attila,

Táncosok: Venekei Marianna, Volf Katalin, Kun Attila, Lukács András, Túri Sándor.

Szarkazmus

Zene: Szergej Prokofjev. Betanító balettmester: Rachel Beaujean. Próbavezető balettmester: Gábor Zsuzsa. Zongorista: Vaszilenko Zsanna. Koreográfus: Hans van Manen.

Táncosok: Keveházi Krisztina, Cserta József.

Középre, kissé megemelve

Zene: Thom Willems. Betanító balettmester: Kathryn Bennetts. Próbavezető balettmester: Lócsai Jenő. Látvány, jelmez, világítás, koreográfia: William Forsythe.

Táncosok: Volt' Katalin/Weisz Sára, Popova Aleszja/Juratsek Julianna, Castillo Dolores/Süveges Nóra, Rujsz Edit/Boros Ildikó, Venekei Marianna/Papp Zsuzsanna, Soós Erika/Barna Andrea, Delbó Balázs/Túri Sándor, Bajári Levente/Szakács Attila, Lukács András/Kun Attila.



Túri Sándor és Boros Ildikó a Forsythe-koreográfiában



Rujsz Edit és Nagyszentpéteri Miklós a Mokkában (Molnár Kata felvételei)

Mokka

Zene: Paolo Conte. Asszisztens: Nicolas Maye. Próbavezető balettmester: Fajth Blanka. Jelmez: Bartha Andrea. Világítás, koreográfia: Myriam Naisy.

Táncosok: Pongor Ildikó/Weisz Sára, Végh

Krisztina/Juratsek Julianna, Rujsz Edit/Volf Katalin, Castillo Dolores/Bácskai Ildikó, Soós Erika/Antal Tünde, Gyarmati Zsófia^o enekei Marianna, Gulácsi Agnes/Pente Antónia, Kovács Eszter/Sulyok Agnes, Fajth Blanka/Devay Zsuzsa, Cserta József/Szakács

Attila, Nagyszentpéteri Miklós, Kun Attila/Delbó Balázs, Solti Csaba/Liebich Roland, Turi Sándor/Nagy Tamás, Erényi Béla/Várkonyi Zoltán, Balogh András/Egerházi Attila, Rotter Oszkár/Tóth Richárd.

ENYEDI SÁNDOR: RIVALDA NÉLKÜL NÉZD MEG AZ ENYEDIBEN BENNE VAN!

A hazai nagy kiadványok összeomlását a lexikonkiadás különösen megsínylette. A lexikonok összeállítása, szerkesztése, kiadása és az anyag naprakészé tétele olyan pénzügyi és személyi bázist követel, amellyel a kis létszámú, tőkeszegény - van egyáltalán a mai kiadóknak tőkéjük? - vállalkozások nem rendelkeznek. Bár számos kiadvány címében ott a „lexikon” elnevezés, közülük csak keveset lehet tartalmát megismerve is lexikonnak nevezni.

Enyedi Sándor Rivalda *nélkül* című színházi lexikonának tanulságos bevezetőjében igyekezett alaposan, minden körülményre kitékintve megindokolni egyszemélyes vállalkozását. Sorra vette a hazai színházi lexikográfia szinte valamennyi művét, elemezte az 1994-ben megjelent *Magyar színházművészeti lexikon* (Akadémiai Kiadó, főszerkesztő Székely György) hibáit, hiányosságait, felületességeit. Egyről azonban hallgat az előszó. Arról, hogy

a legelső nagyszabású munkát is egyetlen ember kutatói tevékenysége alapozta meg. Erődi Jenő ügyelő volt az, aki az 1929-1932 között, Schöpflin Aladár szerkesztésében megjelent *Magyar színházművészeti lexikon* adatbázisát rendszerezte. Erődi így vallott munkamódszereiről: „A Nemzeti Múzeum törzsvendége lettem. A munkabeosztást előbb valóságos stúdió tárgyává tettem. Mindenekelőtt a kutatás speciális tudományával kellett megismerkednem.” Erődi átnézte és kicédulázta Váli Béla és Bayer József összefoglalásait, az Incze Henrik-féle *Színházi lexikon*t, amely 1908-1913 között a *Magyar Művészeti Almanach*-ban jelent meg. Visszakereste az utalásokat, s maga is átnézte a sajtótermékeket, a Magyar Hírmondó, Magyar Kurir, Hazai és Külföldi Tudósítások, Honművész, Honderű, Regélő, Hölgyfutár, Fővárosi Lapok, Pesti Hírlap és több vidéki lap hasábjait. „Ezenkívül még

sok száz és száz lapból jegyezgettem, de nem hagytam figyelmen kívül a régi színházi zsebkönyveket, színlapokat, kéziratokat, szakönyveket, sőt a gyászjelentéseket sem. [...] jegyzeteket készítettem az Országos Színházegyesület emlékeiről is, és hogy lehetőleg eredeti jegyzeteim is legyenek: közel háromszáz ismertebb nyugdíjas színész életrajzát sikerült megkapnom. De felhasználtam magánjegyzeteimet is, amelyeket 1899 óta naponta gyűjtök. [...] Es hogy hozzáértő és e téren elismert nevű egyén kritikai hozzászólását is megismerhessem, összekötöttembe jutottam néhai Rakodczay Pállal, az ismert színészi szakíróval, aki munkámat sok újfajta útmutatással gazdagította, azonkívül halálos ágyán rám testálta egy megkezdett lexikon anyagát és teljes színlapgyűjteményét is, melyek szintén jó szolgálatot tettek munkámnak. Legyen áldás emlékéen!” (*Magyar színházművészeti lexikon*, I.

Budapest, 1929. 6-7.)

Hogy miért idéztem Erődi sorait ilyen hosszan? Csupán azért, mert a lexikonkészítők, lexikonírók munkamódszere azóta is alig változott. Jó, jó: közben feltalálták a számítógépet. De az alap kutatások elvégzése máig várat magára, s azokat ugyanolyan vagy hasonló módszerrel kellene elvégezni, mint Erődi tette.

A színházi lexikonok összeállítását alapvetően megnehezíti az a tény, hogy ebben a művészeti ágban sok művész folyamatos jelenléte viszonylag rövid ideig tart. Mire a kortárs lexikonok, ki kicsodák regisztrálnák őket, többen már el is tűnnek a közönség szeme elől. A színész pedig csak rivaldafényben állva érdeklí a publikumot.

Amikor új lexikon készül, a szerkesztők a régiekre támaszkodnak a címszólista felvételénél. Akiket a fentebb említett, 1929-1931 között kiadott Schöpflin-féle *Magyar színművészeti lexikon* nem tartalmazott, azokat semmi sem menti meg a feledés homályától. Viszont tudomásul kellene venni, hogy azoknak az adatsorát, akiket ebből a lexikonból ismerünk, nem érdemes rendre újraközölni, a feleslegesen kiadott és terjesztett lexikonok helyett inkább ezt kellene CD-ROM formában hozzá-férhetővé tenni. (Társbérletben akár a Németh Antal-féle 1930-ban kiadott *Színészeti lexikon*nal.) Készülhetne továbbá - külföldi mintákra - olyan színészeletrajz-mutató, amely valamennyi lexikonunkat összegezné. S be kellene vonni ebbe a regiszterbe a múlt században kiadott, társulati névsorokat tartalmazó színházi zsebkönyvek adatait...

Hogy nem a magányos lexikonírás ideje köszöntött ránk az informatikai robbanás korszakában, az - remélem - nem szorul magyarázatra. Nemzeti életrajzi adatbázis elkészítésére kellene összpontosítani az erőket, tudomásul véve, hogy a lexikonkiadás, a lexikonkészítés nem kiadói privilégium; ellenkezőleg: tudományos feladat. Bár manapság mindenki lenézi a pozitívizmust, s más izmusokat követ, egyről azonban nem szabadna megfeledkezni: a színháztörténetben neopozitívizmusra lenne szükség ahhoz, hogy valaha - akarjuk-e egyáltalán? - szintézist teremthessünk.

Enyedi Sándor kötetének legnagyobb újdonsága éppen egy neopozitivistának minősíthető, bátor tetteből ered: a szerző nyolcvanegy szócikkben nyolcvanegy város színháztörténeti múltját összegezte. A színháztörténet-írás korai megnyilvánulásai között szép számmal találhatók helytörténeti munkák, amelyek egy-egy város színházi adatait tartalmazzák. Ezek a monográfiák aztán -- ahogyan a város kulturális életében módosult a színház szerepe - csaknem teljesen eltűntek; a megkezdett kutatásokat nem folytatta senki. Sok az olyan, állandó színházépülettel vagy játszóhellyel rendelkező város, amelynek színháztörténetéről sohasem készült összefoglaló. A Schöpflin-féle lexikon ezeket a városokat rendre bemutatta, míg az Akadémiai Kiadó legfrissebb színházi lexikonában csak a jelentősebbekről található - sokszor másodlagos forrásokra támaszkodó - szócikk.

Enyedi Sándor lexikona ezzel szemben minden „határon túli”, a történeti Magyarország területéhez tartozott város és régió színháztörténetét ismerteti; ekként újabb és újabb adatokkal, nevekkkel, színjátékcímekkel, színjátéktípusokkal gazdagítva a magyar színháztörténet adatbázisát. Enyedi vérbeli kutatóként, az

erdélyi magyar színháztörténet egyes fontos eseményeinek újraírójaként tisztában van azzal, hogy a lényegtelennek tűnő adatok egy-szer még fontosak lehetnek... Ezért nincs semmi különös abban, hogy könyve eldugott településekre vetődő színésztruppok tagjait is név szerint felsorolja, s olyan előadások címére utal, amelyekről a fennmaradt színlapokon kívül semmi sem tudósít.

A személyi részben viszont a szerzőnek nagyobb önfegyessel kellett volna tárgyához közelítenie. Nyilvánvaló, hogy az 1994-ben kiadott lexikon kiegészítése, hiányainak pótlása kézenfekvő volt a számára, de az is, hogy csupán ezekkel a szócikkkel nem lett volna érdemes a kiadásba belevágni. Hogy a hibajavítás miért nem kapott nagyobb hangsúlyt a kötetben, nem egészen világos. Mint ahogyan az sem, hogy miért nem használta fel a javítás során Enyedi *a Magyar színművészeti lexikon* adatait. Közli például Bellák Miklós pontos halálzási dátumát; de kínosan ügyel arra, ne hogy átvegyen valamit a Székely-féle kötetből. Ennek az olvasó issza meg a levét, mert azt ugyan Enyedinel megtudja, hogy Bellák 1938-ban a Komédia rendezője volt, de hogy 1951-től 1961-ig a Vidám Színpad tagja, azt már nem!

Bár a lexikon alcíme jelzi, és a kötet bevezetőjében maga a szerző is utal arra a törekvése, hogy a határon túli, a kisebbségi és az emigráns színjátszás lexikonát kívánja közreadni, a címszavak egy része ennek éppen ellenkezőjét mutatja. Nem azt kifogásolom, hogy mások is szerepelnek a lexikonban, hanem azt, hogy nem teljes, nem kerek egész. Nem teljes mint hibajegyzék, de úgy sem teljes mint az emigráns, a kisebbségi, a határon túli színjátszás lexikona. Használni kizárólag *a Magyar színművészeti lexikon*nal együtt lehet.

A személyi rész összeállítása mégis sokatmondó. Részben azt mutatja, hogy a XX. század végén kik érezték még magukat magyar színészeknek a nagyvilágban, és jelentkeztek a lexikon szerkesztőjének felhívására. De azt is mutatja ez az összeállítás, hogy Enyedi Sándor kiket tart fontosnak a névtelenek, elfeledettek közül, s megfordítva: kiket ismer, kiknek a nevével találkozott kutatásai során. Talán nem szorul bizonyításra, hogy még jó néhány kötetnyi összeállítást lehetne elfeledett színművészekből kiadni. A vidéki színjátszók alig-alig tudtak a névtelenségből és elfeledettségből kitörni. Az államosításig nincs a köztudatban egyetlen olyan színművész sem, aki kizárólag vidéki évekkal a háta mögött vált „halhatatlanná”. A színháztörténész lexikonkészítő érzi ennek a felemás helyzetnek a tarthatatlanságát

ezért igyekszik minél több vidéki színművészt lehetőleg teljes adatsorral bemutatva a feledéstől megmenteni. Ez a küzdelem egyenlőtlen. A vidéki színjátszás feneketlen kútjából minden merítéssel újabb és újabb nevek kerülnek felszínre - azonban viselőjük kilétét legtöbbször nem lehet kinyomozni. Az 1994-ben kiadott lexikon korszakszerkesztőjeként a címszófelvételnél átnéztem több vidéki társulat bemutatkozó plakátját, hogy legalább a vezető művészekről sírjunk szócikkeket. Az eredmény lesújtó volt: adathiány miatt szinte valamennyi így felvett művészt ki kellett hagynunk a kötetből. Hiába a hangyaszorgalom, a vasakarát, sokszor nem segít semmi, csak a vakszerencse. Éppen ezért minden színházi le-

S tegyük hozzá, az adatok egy részének összegyűjtésében sem lehet a bevált lexikonírói receptet követni.

Petrovics Szvetiszláv kimaradt az 1994-ben szerkesztett kötetből. En sem tartottam fontosnak, hogy a kiváló filmszínész színházi lexikonban szerepeljen. Bikich Gábor elmarasztalt érte, ám egyúttal azt is elmondta, hogy Petrovics - bár mindenütt Újvidéket írnak - valójában Sívácson született. Ezt magától Petrovics Szvetiszlávól tudta meg, akivel együtt dolgoztak a Szabad Európa Rádió magyar adásában.

A film és a színház kapcsolata a lexikon-szerkesztésben felettébb kényes. Amikor *a Magyar színművészeti lexikon* tervezése folyt, még úgy hírtelt, hogy filmlexikon külön készül - ma már nyilvánvaló, hogy fel kellett volna vennünk legalább azokat a művészeket, akik színpadon is szerepeltek. S be kell látnunk, hogy a színészek, rendezők életrajza csak fontosabb filmjeik felsorolásával teljes.

Enyedi Sándor Esterházy Agnes életrajzában, sajnos, elkövetett néhány apróbb pontatlanságot, amelyek a (sajtó)hibás vagy hiányos források következményei. A lexikoníró ugyan jól tudja, hogy a kéziratokat a szedő unostalan félreolvassa, mégsem ellenőrizheti sehol, hogy valójában nem Walter Hackett *a Kémkedés (Spionage)* című dráma szerzője, hanem Walter Hackett. De azt is elég körülményes kideríteni, hogy Shakespeare *Troilus és Cressida* című drámájának premierje a Deutsches Theaterben 1927. szeptember 13-án volt. Azaz egyetlen forrás mégis rendelkezésre áll: Heinrich Huesmann 1983-ban Münchenben megjelent *Welttheater Reinhardt* című könyve, amely valamennyi Reinhardt-produkció teljes adattárát közli, ezáltal fehéren-feketén bemutatja a magyar művészek „reinhardtí” karrierjét is.

A saját magam és Enyedi Sándor védelmében egy kiragadott példával talán érzékeltetni tudom, hogy milyen nehéz a színházi lexikon szerkesztőjének a dolga. Enyedi Putty Liát is felvette a kötetbe, akinek pontos születési dátumát nem ismerte, mégis adatgazdag, a teljes életpályát bemutató szócikket közölt a korán elhunyt némafilmsztárról. Enyedi nem tudta, nem tudhatta - a könyv címe után hogyan is sejtette volna -, hogy Margócsy József *Utcák, terek, emléktáblák* címmel 1997-ben Nyíregyházán megjelent műve többek között Putty Lia anyakönyvből vette adatait is rejt: a színész 1896. január 10-én „egy zempléni kisközségben” született, Putty Gyula testőrtiszt és Hoyos Mária grófnő gyermekeként. De én sem tudtam ezt az adatot egy készülő francia lexikon számára elküldeni, hiszen csak nemrégiben, véletlenül találkoztam a kiténő helytörténeti munkával.

A kiragadott példák az alap kutatások elvégzésére, összehangolt munkára, a magyar nemzeti életrajzi adatbázis megteremtésére ösztönöznek. Sajnos nem elegendők arra, hogy a kortárs színművészet alkotóit is meggyőzzék: *a* szakszerűen szerkesztett, korszerű adathordozón megjelenő, frissíthető, megbízható, adatgazdag lexikon kiadása im-

Budapest, Teleki László Alapítvány, 1999

GAJDÓ TAMÁS

• Június 8-tól 13-ig rendezik Németországban (Holzminden) a hatodik nemzetközi utcaszínházi fesztivált, ahová hivatásos színház-csoportok szabadtéri előadásait várják.

Címük: Kulturbk@aol.com.

• Cutting Edge címen a darmstadti állami színház, valamint a frankfurti Künstlerhaus Mousonturm rendezte a legújabb színházi formanyelv alkotói és alkalmazói számára 2000 júniusában.

Információ: *Cutting Edge Competition, Staatstheater, Merienplatz 2, D-64284 Darmstadt. Postfach: 111432.*

• A finnországi Turku Play fesztiválra Európából várnak jelentkezőket, szerény igényű, elsősorban a drámaszövegre épített kortárs színházi előadásokról.

További információ: <http://turkuplayl.virtualave.net>.

• A 2000. év kamaraszínházi fesztiváljára várja a Theatre Jurkka - Finnország legkisebb hivatásos társulata - hasonlóan szerény méretű együttesek jelentkezését. A Helsinki Egyetem színházi tanszékével együttműködve a fesztiválszervezők szemináriumokat és előadásokat is terveznek Színház és tér címen.

További információ: *Ismo Knuutti, The Chamber Theatre Festival, 2000 Theatre Jurkka, Vironkatu 7, 00170, Helsinki.*

• Az ITI Oktatási Bizottságának rendezésében nemzetközi Shakespeare Nyári Iskola nyílik júliusban Scarborough-ban (Anglia). A válogatott nemzetközi szakemberek vezetésével zajló munka végeredményének bemutatását tervezik az Edinburghi Fringe Fesztiválon.

Bővebben: *Prof. N Witts, University College, Scarborough, Filey Road, Scarborough, YO11 3AZ.*

• A Frankfurti Goethe Egyetem színházi tanszéke és a frankfurti Künstlerhaus Mouson-

turm ebben az évben immár harmadszor rendezte meg nyári akadémiáját, idén City Space - Net Space - Theatre Space címmel. Bővebb információ: www.mousonturm.com.

• Ki akarna még holnap is nő lenni? címmel a német ITI és a Theaterformen 2000 Fesztivál találkozót rendez Hannover/Braunschweigben, május utolsó hetében, elsősorban alkotóművésznők számára - az előadóművészetek vidékéről. Előadások és bemutatók vitákkal és tapasztalatcserékkel váltakoznak.

Bővebb információ: *Hedda Kage, Pfizerstrasse 12, D-70184 Stuttgart.*

• A színházi előadások finanszírozásáról és az új típusú közönségkapcsolatokról rendeznek szemináriumot Marseille-ben május 11-től 13-ig. Szóba kerül a színházfinanszírozás, marketing, beruházás stb. kérdése - mindaz, ami általánosabb érdeklődésre tarthat számot. A résztvevők konkrét példákkal szolgálnak saját országukból.

Bővebben: swedish@iti.a.se

• Megérkezett irodánkba a *Performing Arts Yearbook of Europe 2000* című kiadvány legújabb példánya a legfontosabb adatokkal Európa színházairól, kulturális alapítványairól, táncművészetéről.

• Újabb színdarabok érkeztek a Samuel French londoni kiadótól, valamint a 2000-2002-es év tervezett kiadványainak teljes katalógusa.

• A japán ITI-központ jelöléseket vár az ezévi Ucsimura-díjra - az a színházi alkotó vagy társulat jutalmazható a húszezer francia frankos összeggel, aki (illetve amely) sokat tett a japán színház külföldi megismertetéséért.

• **Helyreigazítás:** Az áprilisi számunk 41. oldalán szereplő táncgyűttes neve helyesen: Cie. 2 in 1.

Our May issue starts with the column of reviews. Critics Tamás Tarján, Andrea Tompa, Andrea Stuber, Dezső Kovács, Balázs Urban, Judit Szántó, László Zappe, Judit Csáki, István Sándor L., Magdolna Jákfalvi and Tamás Koltai saw recent new productions of young Hungarian author Kornél Hamvai's *The Month of the Henchmen* (Katona József Theatre), András Forgách's adaptation of a novel by Gábor García Marquez, titled *The Virgin, The Corpse, the Bishop and the Knives* (Studio K.), György Spiró's *Soap Opera* (Third Stage, Pécs), Péter Miller's *Farewell Performance* (Zalaezerszeg), Zsigmond Móricz's classic *The Kinsmen* adapted by László Barczy at the Radnóti Theatre and another version by Károly Szakonyi at Debrecen, Emily Brontë's *Wuthering Heights* adapted by György Schwajda (Szolnok), three plays by Jean Genet: *The Balcony* (Kaposvár), *The Maids* (Nyíregyháza) and *The Screens* (High School of Dramatic Arts), this last performance being also the one analysed by Ms. Jákfalvi and the Budapest tour of the Tamási Aron Theatre of Sepsiszentgyörgy / Sfintul Gheorghe, Rumania, with Shakespeare's *Measure for Measure* and Ibsen's *Peer Gynt*.

The Studio K. played host to a discussion organized by our review and led by Judit Csáki with the participation of Radnóti Theatre's manager András Bálint (seen here also in his quality of leading actor), arts director Péter Valló and literary manager (seen here as translator of several Russian classics) Géza Morcsányi on the recent production of Tchekhov's *The Sea Gull*.

Zoltán Mucsi, excellent actor of the Szolnok Theatre became well-known by the Budapest public since he changed to our relatively new Ark Theatre (and since he was discovered by the movie). Tamara Török met him for our review.

Stimulated by the controversial issue of the new National Theatre, a new interest arose for theatre architecture. Architect Mihály Vargha now introduces the plans and innovations featured in Milan's new Piccolo Teatro, another new municipal theatre in Udine (Italy) as well as Shanghai's new Grand Theatre and compares these achievements to the mixed results of the reconstruction of Budapest's Madách Theatre.

In our column on modern and contemporary dance, several publications introduce Valéria Dienes, a disciple of the Duncans and pioneer of Hungarian modern dance: we publish a study by Gedeon Dienes, another one by Viktória Kaposi and some Paris letters of Valéria Dienes herself, while István Nánay reviews a miscellaneous evening program by the Hungarian State Opera's Ballet Company.

Finally in our column on new books Tamás Gajdó presents a new *Encyclopaedia of Hungarian theatre*, edited by Sándor Enyedi.

Playtext of the month is Kornél Hamvai's *The Month of the Henchmen*, reviewed in ...

FOTÓGALÉRIA:

Csillag Pál felvételén Kazinczy Eszter, a Magyar Nemzeti Balett tagja

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: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

Megrendelem az ÉS-t.....pld.-ban.....időtartamra
Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

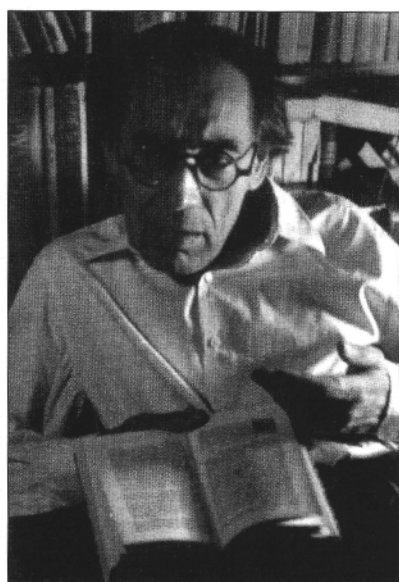
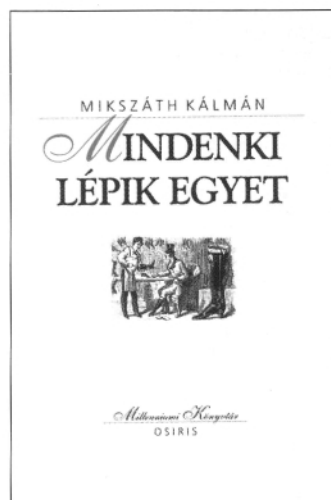
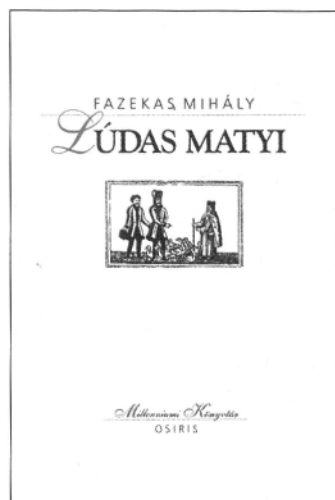
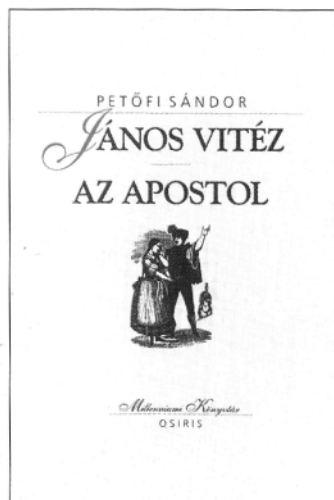
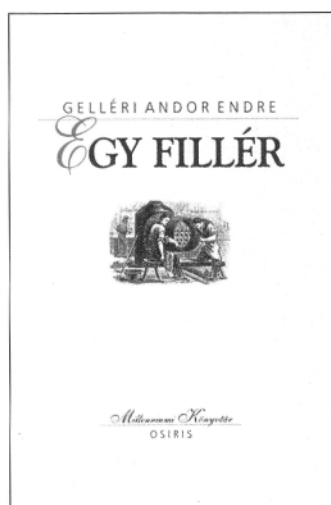
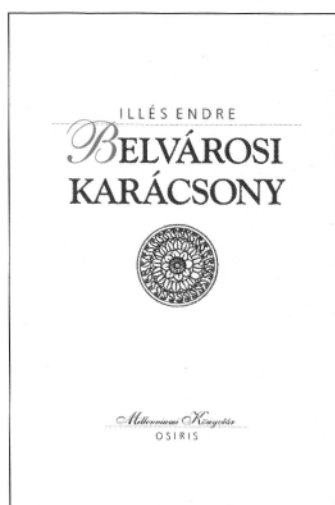
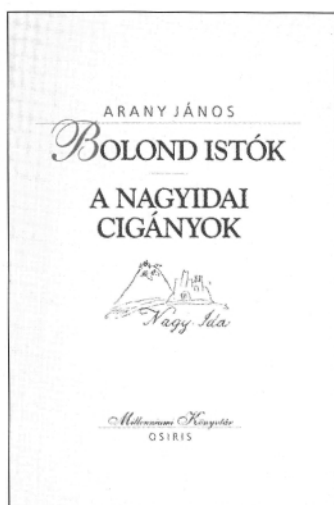
Cím:.....

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



Millenniumi Könyvtár

A magyar irodalom gyöngyszemei 156 kötetben a Balassi, Európa, Jelenkor, Magvető, Osiris, Püski és Talentum könyvkiadók gondozásában.
2000-ben egy kötet ára 590 Ft.



100 éve született Szabó Lőrinc

•
Szabó Lőrinc összes versei I–II.
(5500 Ft)



Osiris Könyvesház

Nyitva hétfőtől péntekig 8-tól 18 óráig

1053 Budapest, Veres Pálné u. 4–6. Tel./fax: 266–4999; 318–2516. e-mail: osiris2@mail.datanet.hu

**SZABÓ
LŐRINC**
összes versei
I.