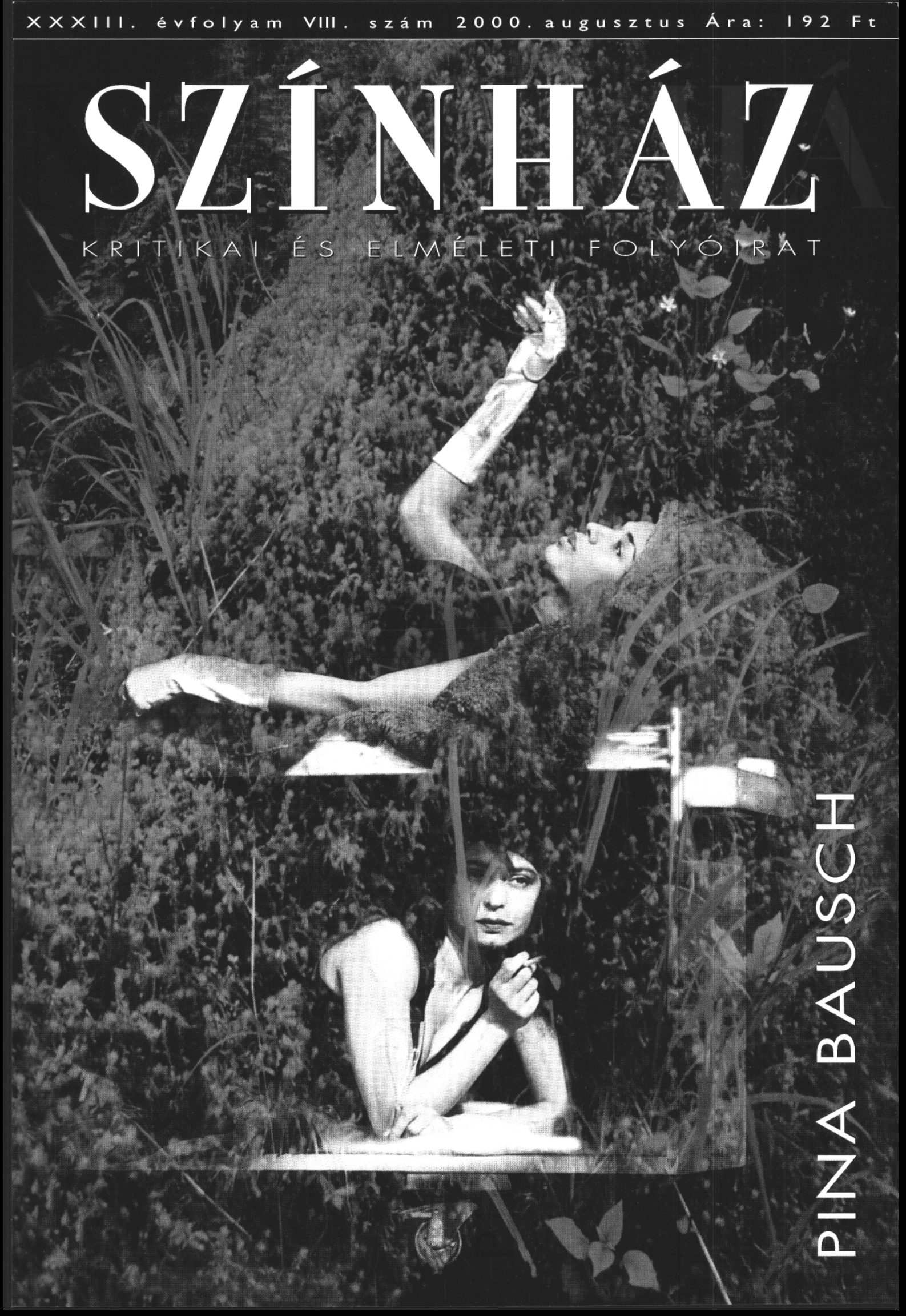
XXXIII. évfolyam VIII. szám 2000. augusztus Ára: 192 Ft

SZÍNHÁZ

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



PINA BAUSCH



SZÍNHÁZ
A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

Wuppertali Táncszínház
- Radnóti Sándor: SZERÉNY HAZA 2
- Jákfalvi Magdolna: NINCSEN NEVE 3
- Orsós László Jakab: TRAGÉDIA ÉS KATASZTRÓFA HATÁRÁN 5
(Beszélgetés Nádas Péterrel)

Színházépítészet - ma
- Szántó Judit: SZÍNHÁZVÁROS BARCELONÁBAN .. 8

Fesztiválok
- Upor László: TITKOS TALÁLKOZÓ 11
(Budapest)
- Nánay István: FIATALOK 13
(Kisvárda)

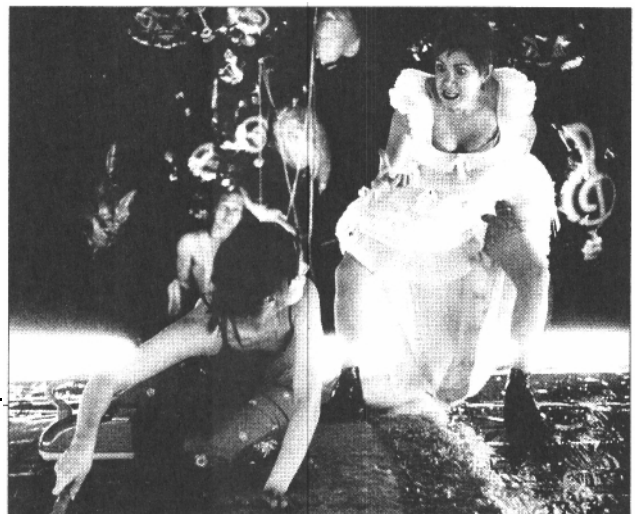
Kritikai tükör
- Tarján Tamás: KENŐCSSZAG 17
- Margitházi Beja: EGYSZERŰ A VILÁG 18
(Egressy Zoltán: Sóska, sültkrumpli)
- Török Tamara: VÍZIÓK A VALÓSÁGRÓL 19
(Thuróczy Katalin két darabja)
- Urbán Balázs: ÚJ NEMZEDÉK 22
(Németh Ákos: Müller táncosai)
- Gerold László: ISTEN LÁBA ES ÖZV. VARSÁNYINÉ 23
(Örkény István: Pisti a vérzivatarban)
- Szántó Judit: Ó, MERT OLY KÉSŐN...? 25
(Simon Gray: Butley)
- Zappe László: ILJICS, A FALJÁRÓ 26
(Nyikolaj Erdman: A mandátum)
- Nánay István: REB KULKA ....28 *(Stein-Bock: Hegedűs a háztetőn)*
- Urbán Balázs: GYEREK, KUTYA, MUSICAL 29
(Móricz-Kocsák-Miklós: Légy jó mindhalálig)
- Halász Tamás: MINTHA TEMPÓVÁLTÁS 31
(Manen-koreográfiák)

Interjú
- Gervai András: A NADRÁGTÓL A SZOKNYÁIG 33
(Beszélgetés Dunai Ferenccel)

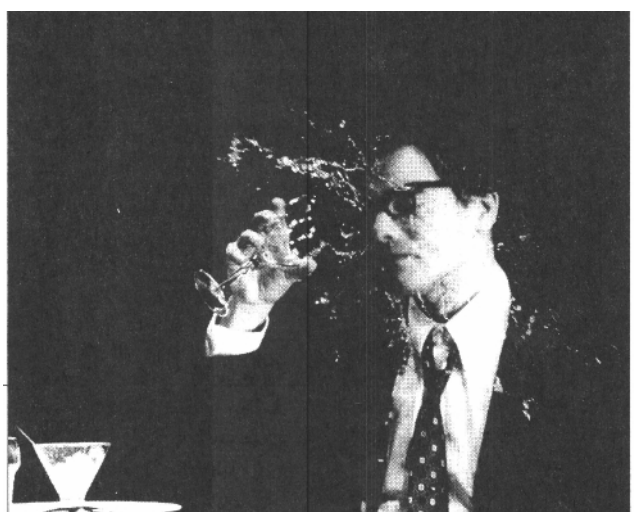
Műfordítás
- Tompa Andrea: A HALLOTT SZÖVEG ÖRÖME 37
(Morcsányi Géza fordításairól)

Világszínház
- Koltai Tamás: TAORMINA TOP 40
(Európa-díj 2000).....43

Drámamelléklet
- Dunai Ferenc: A NAPERNYŐ







A CÍMLAPON: ***Raphaelle Delaunay és Aida Vainieri*** *a Zöld föld című* ***Pina Bausch-****előadásban (Koncz Zsuzsa* ***fetvétele) (Bötönyi Zsolt címlapterve)***
A BELSŐ BORÍTÓN: Pap *Lujza* ***(Hódel), Kulka*** *János (Tevje) és Kiss Ernő (Percsik) a* ***Hegedűs a háztetőn zalaegerszegi előadásában (Pezzetta Umberto felvétele)***

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS
A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT • CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) • KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő)
NÁNAY ISTVÁN (főszerkesztő-helyettes) • SEBŐK MAGDA (olvasószerkesztő) • SZÁNTÓ JUDIT
Szerkesztőség: Budapest XII., Németvötgyi út 6. 1126. Tetefon/fax: 214-37-70; 214-59-37; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, Budapest XII., Németvölgyi út 6. 1126. Tetefon: 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., Lehel út 10/A 1900 közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással HELIR 215-96162 pénzforgalmi jelzőszámra.
Előfizetés egy évre: 1920 Ft • Egy példány ára: 192 Ft • Külföldön terjeszti a Batthyany Kultur-Press Kft., 1011, Szilágyi Dezső tér 6. Tel./fax: 20I-8891
Grafikai tervezés és nyomdai etőkészítés: 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 Atapítvány és a Fővárosi Közgyűtés Kulturális Bizottsága támogatásával készül
A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM
Megjelenik havonta

WUPPERTALI TÁNCSZÍNHÁZ

SZERÉNY HAZA



Föld, víz, ***táncosok (Koncz Zsuzsa felvétele)***

Michael Muehlmann-nak köszönhetem, hogy megismertem Pina Bausch művészetét. 1984-ben egy New York-i kocsmában támasztottuk a falat, magyarok, amikor megszólított, megkérdezte, hogy magyarul beszélünk-e. Mint kiderült, színházi ember volt, Halász Péterékkel működött egy időben együtt, s onnan ismerte föl a magyar szó lejtését. Beszédbe elegyedtünk, később bemutattam a többieknek, Petri Györgyéknek, másoknak. A találkozás eredménye hamarosan egy rövid házasság volt a társaságunkban lévő lánnyal, nekem pedig egy jó tanács: semmiképpen ne mulasszam el a Wuppertali Táncszínház vendégjátékát a Brooklyn Operában.

A két este - a *Café* Müllert, *a Sacre du Printemps-t, a Kékszakállt* és *a Szekfűket* játszották - életem egyik legnagyobb színházi élménye volt, híve lettem a Wuppertaler Tanztheaternek, s attól fogva mindig kerestem az alkalmat, hogy láthassam előadásaikat.

Azon gondolkodom, hogy mostani bemutatójuk ugyanilyen elementáris hatást keltett volna-e bennem, ha először látom az együttest. Bizonyára nem. En akkor - tudatlanul és előkészületlenül - beléptem egy körbe. A *Blaubartot* és *a Sacre-t* akkor már hét éve, a *Café* Müllert négy éve játszották szerte a világban, *a Szekfűk* új volt, mindössze egyéves; az utolsó hármat azóta is játsszák. Ezeknek a műveknek a színen tartása évtizedeken keresztül csodálatos módon nem muzealizáiódásukhoz vezetett, hanem állandó viszonyítási pontot jelentettek Pina Bausch újabb kísérleteihez, mintegy e nagy művész stílusának markereiként szolgáltak, miközben lassan és szervesen maguk is változtak.

Az új darabhoz tudni kell, hogy kicsoda Pina Bausch. S az alapművek erre is valók: analógiák, hasonlóságok, variációk ötlenek fel a nézőben, s arra késztetnek, hogy mindig együtt lássuk Pina Bausch egész művészetét, amelyhez az egyes művek hozzátételként adódnak. Ezúttal *a Szekfűk* jutott a legtöbbször az eszembe, az etűdszerkezet hasonlósága és a természet meghatározó szcenikai eleme miatt.

Most a zöld és a víz a meghatározó. Az első rész díszlete a sűrű lomb-fal a színpad hátterében, amelyet a második részben megdöntenek, hogy domboldallá változzék. Az első részben állandóan csorog a víz. A szcenikának alighanem sarkalatos jelentősége van a wuppertali művészetben; a zöld és a víz nem keret és háttér, hanem a játék látomásának középpontja. Ahogyan a virágmező, a székek más darabokban, vagy a színháztörténet egyik legmélyebb filozófiai ötlete *a Tavaszi áldozatban:* a trikók áttetszővé válása a verítékes színpadi munka révén. Pina Bausch valószínűleg egy képet lát először készülő munkáiból, s ez a kép most különösen szépséges. A víz *játszik;* a színészek leöntik vele vagy megmossák egymást, ünnepélyesen vagy szeretettel egymásra csorgatják, isszák, kiköpik, mosnak benne, kifognak belőle stb.

A színpadi jelenetek egymást gyorsan váltó tánc- és mozgásetűdök, amelyek között nem kell szoros kapcsolatot keresnünk, s a *nonchalance-ba az* is belefér, hogy a legtöbb táncos magánszámot - jutalomjátékot - kaphasson. Ha ezek a „számok" viszik a táncszínházat a szó szorosabb értelmében vett tánc felé - (vissza?) -, jelen van mindaz, ami Wuppertalban a táncot kitágított értelemben színházi összművészetté változtatta: a színpadi jelenetnek, cirkuszi jelenetnek (akrobatikának, bohóctréfának), a stilizáltság minimumára redukált mozgásnak, pantomimnak, a nézővel való közvetlen kommunikációnak, a táncosok egymáshoz és a szüntelenül fel-és leépített tárgyi világhoz való viszonyának,

WUPPERTALI TÁNCSZÍNHÁZ

az egyesek, kettősök, hármasok és nagyobb számok bonyolult alakzatainak *a kontinuuma.*

A színpadkép nagy képe mellett a jelenetek kis képeinek képszerűsége is főszerepet játszik. Ilyenek a vízzel való manipulációk, vagy a cigaretta parazsávai és füstjével, ilyen az a gyönyörű jelenet, amelyben a táncosok - földig érő lepleikben, amelyeket kétoldalt fölcsippentve mintha félkör-talapzaton állnának - lassú hajladozással valami álomszerű, lassított keljfeljancsi-mozgást idéznek föl. Vagy egy székekből való építmény megépítése, majd lebontása, amelyek réseiben két táncos kúszik. Vagy egy harisnya lassú lehúzása egy női lábról és felhúzása egy férfikarra: oda-vissza, oda-vissza. Vagy egy asztal megterítése és leszedése. Vagy egy udvar berendezése. Párok keringése színes selymekben. Egy fakír áthúzása a színen, aki aztán vacsorát üt össze magának (kétszer is). Egy kis ebédlőasztalnál szorong az egész társulat. Az a hihetetlenül kedves mikro-tánca két mutatóujj összedörzsölésének, amikor a táncosnők a közönséggel kacérkodnak.

Mindezeket a váratlan akciókat bámulatos táncok szakítják meg, amelyeknek koreográfiá-ja és zenéje egyáltalában nem stiláris egységgel, hanem onnan veszi javait, ahol találja őket, a balettől a break-dance-ig, a portugál tánczenétől az erdélyi népdalig.

Gyönyörű este volt - de nem tudom megmondani, miért. Egy-egy szóiótáncon kívül emberi drámát nemigen tapasztaltam, s az emberek, férfiak, nők közötti hatalmi viszonyok, amelyek olyannyira foglalkoztatják Pina Bauscht, itt, ha meg is jelentek, lefojtottan, tompán. Inkább a humor és a kedvesség, *a scurrilitas* iránti fogékonyság, egy bölcs és ugyanakkor hányaveti gyengédség uralkodott a darabban. Ezúttal nem éreztem a melankolikus vidámság minden tragédián *túl*látásának elragadó erejét, de persze azt sem gondolom, hogy Bausch darabja innen volna még valamin; nem, egyszerűen most játszott és kísérletezett, ezek az apróságok foglalkoztatták, szépséget és viccet akart ajándékozni.

Az ajándék ezúttal részben nekünk, magyaroknak szól, mert tudni való, hogy Pina Bausch 1982 óta tizedszer rendez darabot egy országgal együttműködve, onnan szerezve inspirációkat. Aki ezekben a művekben rá akar ismerni az ország vagy a nép jellemére, sajátosságaira - most például a magyarra -, az persze csalódik. Pina Bausch felismerhetetlenné gyúrja inspirációit, vagy pontosabban csak ő lesz fölismerhető benne. Darabjainak közismerten nehezen talál címet - ezé az utolsóé sem lett meg időre -, de mind-egyikre rááll az egyik régi darabjának lakonikus címe: *Ein Stück von Pina Bausch.* S nem csak banális értelemben. Műveiben minden ő. (Miközben elsőrangú díszlettervezővel, jelmeztervezővel, táncosokkal dolgozik.)

Szóval én örömmel fogadtam az ajándékot, s elfogadtam *szerény hazának* arra az estére. Budapestnek most egy másik nagy kulturális eseménye is van, a Klee-Tanguy-Miró-kiállítás a Szépművészeti Múzeumban. Paul Klee nem tragikus nagy művészetét régóta - a New York-i találkozás óta - rokonnak érzem Pina Bauschéval. A budapesti kiállításon látható *Szerény haza (Bescheidene Heimat)* című kis remekműve még vizuálisan is felidézi több mint hetven év távolából ennek az új darabnak egyik képét, amikor Bausch a domb elé kétdimenziós házat, keritést. udvart varázsol.

RADNÓTI SÁNDOR

NINCSEN NEVE

(Ruhák) A színpadon a táncos teste a legfőbb néznivaló. Ez a test még a klasszikus balett jelmezhagyományaiban is a szabad mozgás feltételei szerint van felöltöztetve, s a mindenkori prüdérianormák mutatni engedték vonalait, görbületeit. A táncoson a szűk dresszné1 több ruha: jelmez, az előadás egészét színező többlet, hiszen a táncban a test magáról maga által csak mozgással állít dolgokat. Pina Bausch női testei most hosszú báli ruhában táncolnak, s így a ruha néha duncani módon testté válik, a test kiterjesztéseként, nyúlványaként vesz részt a mozgásban. Jellegzetes, ahogy egy pipacspiros ruhás lány saját, visszatérő mozgássorában a selyemszerű anyag lassú esésével játszik, s ruhája rétegei nyíló-csukódó pipacs szirmaiként lábszárára simulnak.

Pina Bausch egy másik képkompozíciójában a női táncosok mereven, hipnotizáltan inganak, kezükkel oldalt tartják szoknyáik félkört alkotó szegélyét, s csak dülöngélnek, mint a keljfeljancsi-babák, lábuk mintha nem is lenne, csak a szoknya gördül odalent, s a táncos helyett csak a szoknya állna a színen. Máskor a ruhát bevizezik, hozzátapad a testhez, s láthatóvá teszi azt, amit addig takart. Kényelmes és kényelmetlen, a férfiak az asztali nagy evésjelenetben például átöltöznek, Pesten a férfiak férfiruhába, a nők nőibe, de a ruhaviselés folyamatosan reflektált játék-elem marad.

(Akrobatika) A ruhában táncolás, omló kelmékben és tűsarokkal (vagy a férfiak esetében vasalt nadrágban és zárt cipőben), egyrészt akrobatikusabb technikát igényel, másrészt hétköznapinak mutatja azt a rendkívüli teljesítményt, amiért végül is beülünk a színházba. Pina Bausch testei a fegyelmezett képzés évtizedeit mutatják formáikban, mozdulataikban, de leginkább abban a sűrítésben, amit a színpadon létezés pillanataiban állítanak. Ezért a társulat fiatalabb tagjának még helyből fel kell ugornia két métert törökülésből egy fotelből, Jan Minarik elég, ha áttol egy bevásáriókocsit a színen.

(Tér) A színpadon a táncos teste a legfőbb tértagoló. A klasszikus balett hierarchikus képszerkesztésében középen a táncosnő állt, akit erősen tartott és emelt, de irányított és vezetett a táncos, mögöttük a női kar illusztrált. Pina Bausch testei (Cunningham-követőként) e kanonikus térkijelölés és a hivatalos férfi-női oppozícióban álló test-kép ellenében dolgoznak. Milyen pontos is Nádas Péter, mikor a „nemek dualitása helyett a személyek pluralitását" fedezi fel Pina Bausch testei kapcsán! Ráadásul itt párhuzamos koreográfiák mozognak, hogy a nézésen kívül a nézés tárgyának kiválasztása is feladat legyen számunkra, s hogy véletlenül se lehessen megelégedetten mindent látni és mindent érteni. A párhuzamosság nemcsak eltérő mozgássorok és képkompozíciók esetében áll elő: Pina Bausch testei tömegesen is végrehajtják egymás mozdulatait, hogy az egy sorban a rivalda előtt, egyenrangúan végigvitt egyforma mozdulatok az ismétlés unalmon túli végtelenségében az eltérés (sokkoló vagy szép) váratlanságát leljék fel. Férfiak vizet öntenek nőkre vödörből. Ez a budapesti előadás eddig legtöbbször leírt képe. Kétszer, hosszú perceken át, míg el nem fogy (azaz szét nem oszlik a padlón) a vödörből vödörbe víz, állnak a 'férfiak a térdelő nők jobb oldalán, s öntik a vizet. A nők arcukat a vízsugárba tartják, boldog arcok ezek, s cigarettáznak közben rúzsos szájjal. A koreográfia minden párnál ugyanaz, a játék mindegyiknél más. Egyedinek tűnik a karban végrehajtott mozgássor, mert Pina Bausch testei nem illusztrálnak, hanem megmutatnak egy helyzetet.

(Név) Ez a repetitív játék a legtöbb értelmezői nézőpontot kibillenti stabilitásából, mert az ismétlődő helyzetek máshol, máskor és mást mutatnak; Pina Bausch testei nem érzékeltetik a kronológiát, itt nincs lineáris idő, nincs keret, nincs mesélhető történet. A budapesti előadásnak a bemutatóig címe sincs. Pina Bausch darabjait nyilvánvalóan inkább számozással lehetne jelölni, mint Cage-ét vagy Mozartét vagy Rhotkóét, mert az utólagos címadás épp a befogadás megszokott, címből ismerkedő lineáris folyamatát akasztja meg. Arp úgy akart alkotni, ahogyan a természet alkot kavicsot vagy gyökeret, aztán megnézte és megnevezte a kész tárgyat, nem utasítva el a véletlenszerűen (a befogadásban!) létrejött reprezentációt. A megnevezhetetlen előadás a téma negligálása helyett az alkotót helyettesíti be a cím jelölő posztjára. Valami P. B.-tói. S az előadás címnélküliségével elsődlegesen bizony az alkotó oeuvrejébe tartozik, s csak utána kelne önálló életre, utána lehetne önálló, különálló műként nézni vagy beszélni róla. Pina Bausch testeinek a folyamatos életmű lehetőségét biztosítja, mikor retro-sorozataiban rendszeresen végigtáncolják színházuk repertoárját. Az ismétlődő újrajátszások a tánctörténetben szokatlan módon a színpadi újranyomtatás lehetőségét

WUPPERTALI TÁNCSZÍNHÁZ

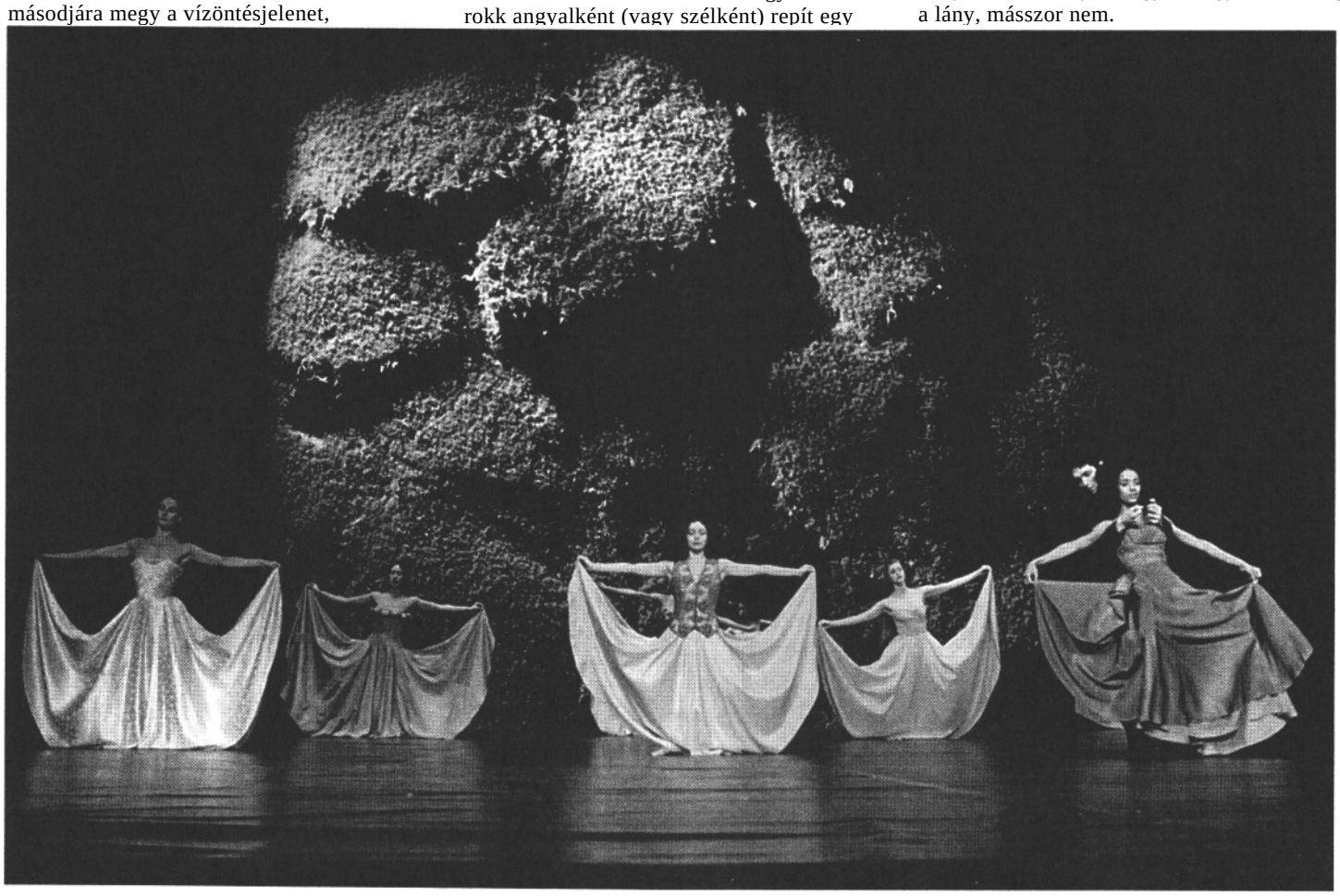
ajánlják fel táncosnak, nézőnek egyaránt. S ezt a vizuális újranyomtatást éppen az előadásokon és az egész oeuvre-ön végigvitt repetitív ritmus dominanciája teszi lehetővé.

(Vég) Pina Bausch testeit éppen ezért életműként nézzük, s így nemcsak hogy cím nélkül érkeztek Budapestre, de a név nélküli előadást vég nélkül játszhatják, pontosabban jelzett, a konvenciók normái szerint lezárt, kerek, visszatérő, felismerhető végszerkesztés nélkül. A pesti előadásnak nincs vége: mikor másodjára megy a vízöntésjelenet,

pekre. Falura tyúkokkal - így kerül élő baromfi a leporelló-falu homlokzata elé. Pincérre üres étteremben, közös ebédekre a levesestál körül, zuhanyzásokra és lefekvésekre, piknikekre a zöldellő réten.

(Mimézis) Amikor Pina Bausch testei a színházban a kortárs tánc gyorsított, lassított, de mindenképpen kizökkentett ritmusával felfüggesztik a történés lineáris idejét, akkor a táncban is rejlő mimetikus értelmezési kényszert veszik le a vállunkról. Négy táncos barokk angyalként (vagy szélként) repít egy

den képben témául kínálkozik. Az egyik táncosnő teret jelöl ki magának: másfél literes műanyag palackból vizet loccsant lába elé, s mintha tó vagy folyam, vagy tenger szélén állna, beleérintené lábát, de egy másik táncos mindezt nem hagyja. Amint a női lábujj közeledik a tenyérnyi víztócsa partjához, a férfi úszómesteresen belefúj sípjába, s így a tiltás és a vágy közös játéka uralja el a teret. A játék a lényeg, nem a vég; a folyamat, nem a mondanivaló, hiszen nincs előre eldöntve, melyik estén melyikük győz. Egyszer belelép a lány, másszor nem.



A ruhák tánca

percek óta világos nézőtérnél, s elfogy a víz és elfogy a dallam, tapsrendhez állnak a táncosok. Nem a történés ért véget, hanem az este, majd másnap, majd jövőre folytatják. Az előadások befogadásában az arisztotelészi dramaturgia felismerhető fordulata, vagy a Pina Bausch nonkonformizmusa és induktív próbavezetése kapcsán sokat emlegetett Brecht kínál ugyan elemzési segítséget, de Pina Bausch szinte teljesen átalakítja az előadás normalizálható struktúráját. Kőszínházi épületben nehéz nem a hely elvárta szokások szerint látni és érteni az előadást, mégis jobban tudatában kellene lennünk: nem színházról van szó, s kétséges, használhatóake itt egy az egyben a színház értelmezői kategóriái. A struktúra nem hagyományos szerkesztettségét az értelmező-néző veheti persze hiánynak; az áramló töredékmeseszerkesztésű koreográfia, mely a történetek elmesélése vagy interpretálása helyett csak felidézi őket, a táncosok felismerhető egyéniségére, a teret betöltő elemek asszociatív kapcsolatára épül. Hívószóként emlékeztet férfiakra és nőkre, helyzetekre és

táncosnőt, ugyanakkor a színpad sarkában (repülő) szőnyegen ülve ebédet főz egy hindu. A tűz igazi. Hát a repülés? Ez a párhuzamos jelenet is megismétlődik később, mert az idő megállítása és többszöri újraindítása lehetetlenné teszi a mimetikus megfelelések keresését. A mimézis illúzióra épül, s Pina Bausch az illúziót is más ritmusú kontextusban képzeli el. A Vígszínház színpadán zöld hegyorom áll a háttérfüggöny helyett, lehet akár ez a Gellért-hegy is, ahogy többen látják. Erecskék csörgedeznek rajta, a moha valódi nedvesen csillog, a páfrány valódi suhogással hajlik. Itt áll a színpadon Pina Bausch színházba készített valósága, s amikor már megszoktuk a látványt, elindul a hegy, s le-fekszik lábunk elé. Zöld zuhatagjai után kerekes talpát látjuk. Valós Pina Bausch leggyakoribb eleme, a víz is, ebben mosdanak, ebben fürdenek, ebből mentenek, ebből isznak, de a víz forrása (lelőhelye) mindig hang-súlyosan, mutatottan oda nem illő mesterséges közeg. Pesten egy pléhvödör, kilyukasztott kristályvizes flakon, zöld locsolókanna. S a víz, az antropológiai

(Hitelesség) Pina Bausch látványszerkesztése a színházi természetesség lehetőségeit jár-ja körül. Autentikus lehet-e a valóságot (magyar falu) a színházi konvenciók szerint fel-építő (fehér kulisszafalként felszerelt leporelló) és azt azonnal játékká (élő tyúkok igazi ketrecben) alakító művészet? Pina Bausch a nézési szokások különböző értelmezői szintjeinek keverésére ritmizálja az egész előadást, hol kukucskálószínpadot nézünk, hol naturalistákat, hol szegény színházat, hol performance-t. Folyamatos kérdés, hogy lehet-e hitelességet, s egyáltalán milyet elvárni egy előadástól, mely éppen a hitelessé válás viszonyítási pontjait mozgatja. Pina Bausch testei a színházi megfelelés helyett a megfelelés alanyának eredetét és bizonyosságát keresik. Most éppen miért magyarok, miért magyarországi élmények. Pina Bausch testei nem lettek magyarokká, nincs felismerhető magyar táncmotívum, s mi lehetne magyar annál a Wuppertali Táncszínháznál, melynek táncosai tucatnyi nemzet kulturális-történelmi hagyományából indultak? Az elvárt autenticitás mintha a dalokban jelenne meg.

WUPPERTALI TÁNCSZÍNHÁZ

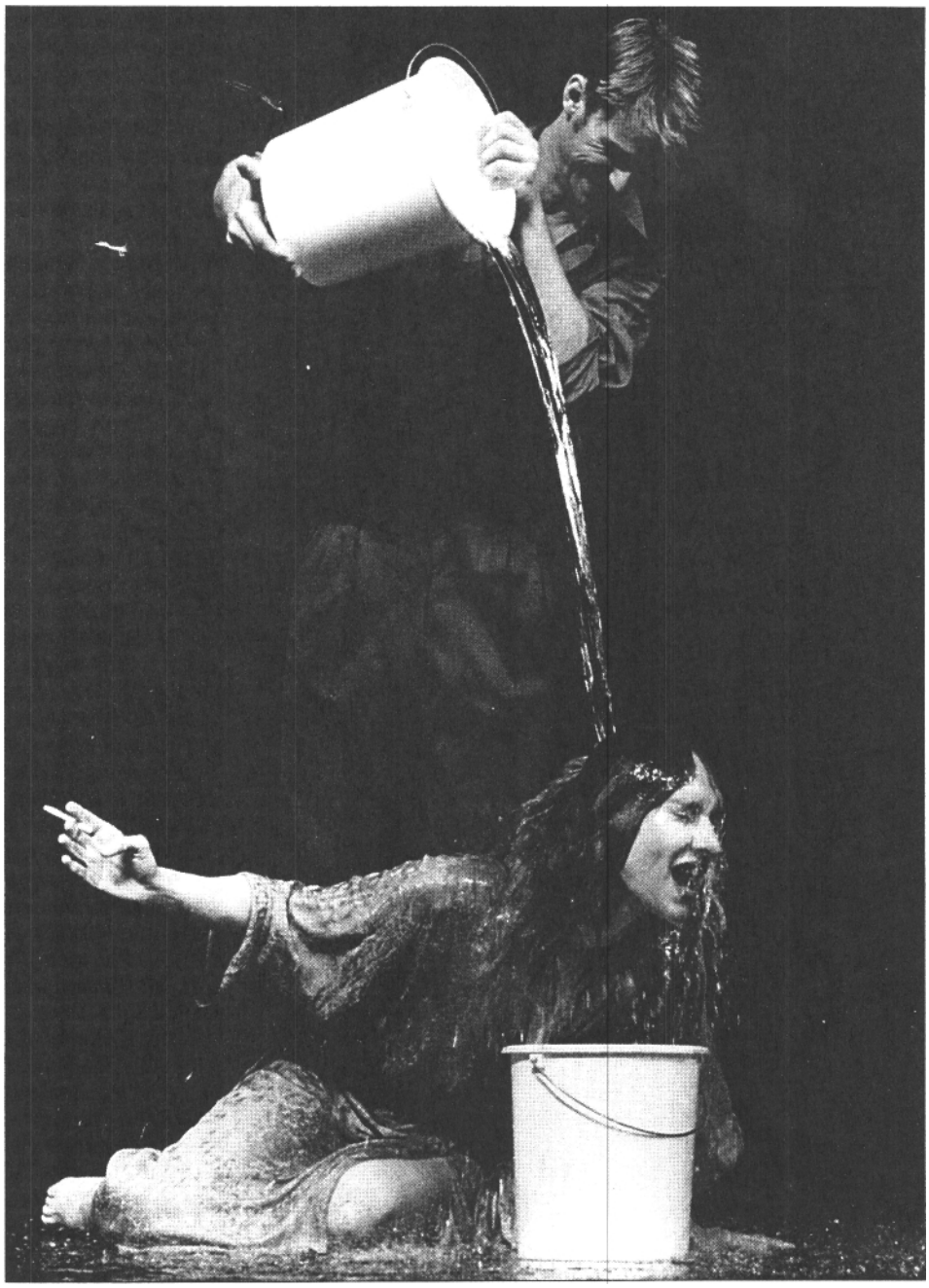
Két magyarul énekelt dal andalítja hazai pályán a nézőket, de ezek persze nem eredeti, ősi népdalok. Szép, *worldmusic* dallamvilágú, „nyugatos" rímeket használó dalok (Ghymes együttes, szerző: Szarka Tamás), melyek jobban mutatják Pina Bausch autentikusságról szóló gondolatainak szabadságát, mint a megfogalmazhatónak vélt magyar valóságot.

(Beszéd) A magyar fémjel a pesti előadásokon leginkább a beszéd nyelve. Magyarul beszélnek a táncosok, mert fontosnak tartják, hogy megértsük őket, mert fontosak azok a gegek, amelyekkel mozgás közben értelmezik vagy reflektálják saját testüket. „Ó, ó, én úgy szeretnék egy angyal lenni" - rajongja egy táncosnő, majd előrehajló testén csípőre teszi kezét és hátrafeszíti könyökét, s így a megfáradt oszteoporózisos öregasszony képén egyszerre átvilággik a karácsonyi képes-lap angyalpóza. A reflektáló megnevezés persze a leggyakoribb: keringő alaplépésben (föl-föl-le) suhognak a szoknyák, s egy tán-cos közöttük felügyelve kimondja-kibeszéli a nézőtérnek, milyen „gyönyörű" a tánc. Itt a beszéd Pina Bausch testeinek cirkuszi mutat-ványa. A kijelentések igazságával manipulál, mert nem határozza meg a beszéd közegét. Úgy idéz, úgy ironizál, hogy nem rögzíti az „egyenes beszéd" nulla fokát: nincs mihez mérni az iróniát, az idézetet. Hiába kérdeznénk, mi a tétje, mert nincs meghatározva a közeg, ahol a „tét" fogalmát értelmezni lehetne.

Es ez a legizgalmasabb Pina Bausch testei körül, ez a variété-cirkusz-esztrád-musical *touch*, a szép testek, szép mikrotörténetek, szép mosolyok, szép hangulatok felvonulása, itt nincs dráma. Es nincs tragédia, csak a szép, nyugodt légkör áramlása azzal a kétellyel, mely illuzórikus és illanékony vágy-képnek mutatja az egészet. Persze darabjaiban. A tökéletesség lehet itt jelen tökéletlen töredékeiben, idősebb táncosok lehetnek ruganyos testek között, tánc lehet a nemtáncban, színház a nemszínházban.

Belenyugodjunk, hogy ebben a térben a szó dadog, csak a mozgás a tiszta beszéd?

JÁKFALVI MAGDOLNA



Vödörből vödörbe (Koncz Zsuzsa felvételei)

BESZÉLGETÉS NÁDAS PÉTERREL

Tragédia és katasztrófa

– *Nagyon sok Pina Bausch-előadást láttál. Berlinben, Wuppertalban, Budapesten is. Különbözik-e ez az új bemutató az előző produkcióktól? Ahhoz képest, amit korábban láttál, észreveszel-e valamiféle változást, vannak-e új színei és formái ennek az előadás-nak?*

- Teljesen más. Megváltozott. Pina Bausch bölcs lett, derűs. Bár ugyanazok a motívumok jelennek meg, ugyanazok a részletek, s hoz. Korábban drámai viszonyban volt a táncosokkal, mert önmagával drámai viszonyban élt. Most inkább megkeresi a táncosok kis boldogságait. Azt is mondhatnám, hogy együttérzőbb lett a táncosokkal, megengedi nekik, hogy füllentsenek, szépítsenek, vagy akár érzelmeket hazudjanak. Azért teheti meg, mert immár átlátja ezeket az ügyetlen kis dolgokat. Elvezi fiatal táncosainak dinamikáját, s ezt az idősebbek tapasztalata közé helyezi. Nála olyan korú táncosok is a színpadon vannak, akik másutt már régen nyugdíjasok lennének. Es ez így együtt nagyon szép és nagyon más. Persze meg kell jegyezni rögtön, hogy ezzel a mással a magyar kritika egy része és a német kritika nagyobbik fele teljesen elégedetlen. Többen mélységesen felháborodtak, mert úgy érezték, hogy Pina Bausch most valamit elvett tőlük, vala-mi évtizedeken át megszokottat, amit lassan megszerettek. Bár nem mondanám, hogy Pina Bausch bármikor a közönség és a kritika kedvence lett volna. Jobbára harcok dúltak körülötte. Magam is harc közben láttam először az együttesét. A közönség egyik része pfújolt az előadás végén, a másik

WUPPERTALI TÁNCSZÍNHÁZ

Húsz évvel ezelőtt nem volt még egészen biztos, hogy megnyeri a csatát. Megnyerte. Most ismét váltott, elmozdult. A közönség vizuálisan lustább felének talán ismét szüksége lesz tíz-tizenöt évre, amíg megemészti, hogy mi történt a színpadon.

– *Most tehát ennek a változásnak az első jeleit láthattuk. E kezdeti jelekből meg lehet-e mondani, hogy merrefelé indul a koreográfus?*

– Korábbról kell kezdeni. Bausch az emberi testet kiemelte a klasszikus balett kötöttségei közül, de rögtön hozzá kell tenni, hogy ezeknek a kötöttségeknek az értelmét és esztétikáját egy pillanatra sem felejtette el. Viszonyt teremtett. Megengedte a táncosoknak, hogy ezeknek a kötöttségeknek a tudatában visszatérjenek a saját gyarló emberi testükhöz. Egészen furcsa dolgot művelt. Egyrészt azt mondta, hogy a táncosok bizonyára tudnak így vagy úgy lépni, nem nagy kunszt, gyerekkoruktól fogva megtanulták a klasszikus lépéseket, ennek megvan a maga rendszere, ezt meg lehet tanulni, ám megnézte, vajon milyen emberek ezek a klasszikusan képzett táncosok. Most is ezt nézi. A tánc nyelvén kérdezte meg tőlük, hogy milyen a viszonyuk a testükhöz. Most ezt, furcsa módon, nem kérdezi. Es még egy lépéssel tovább ment: mi a viszonyuk a lelkükhöz, az adottságaikhoz, a kellemesnek és kellemetlennek tekintett tulajdonságaikhoz? Tudnának-e minderről tánc közben, hangokkal, sőt szavakkal beszélni? Tudtak. Most is tudnak.

A balett reprezentatív műfaj, talán a legszubtilisebb a műfajok között, amit az államfők és a kormányfők általában úgy értelmeznek, hogy ez a mi műfajunk, hiszen reprezentálni lehet vele. Amikor meglátogatják egymást, akkor többnyire elmennek egy-egy balettelőadásra, mert itt legalább nem kell egymás ostoba szövegét hallgatniuk. Tolsztojnak van egy gyönyörű és teljesen érzéketlen leírása a cári balettről. A balett természetellenes mivoltát vette észre: bejön egy felnőtt férfi a színpadra, és miközben egy súlyos nőt emelget, teljesen fölöslegesen rezegteti a lábait, amelyek ráadásul szőrösek. Miért csinálják? Tolsztoj nem látta ennek értelmes indokát. Valószínűleg azért csinálják, mert nincs indoka. Pina Bausch kiragadta a műfajt abból a közegből, amelyben a reprezentáció volt a tánc indoka. Először ő mutatta meg nekünk, hogy ki az az ember, aki bejön a színpadra, hogy rezegtesse a szőrös vagy a szőrtelenített lábait, s még arra is egyéni magyarázatot ad, hogy miért teszi. Pina Bausch az emberi testet a maga egyedi mivoltában kezdte vizsgálni.

– *Vajon miféle tudásra lehet ebből a vizsgálatból szert tenni?*

– A tánc arra kíváncsi, hogy az emberi test le tudja-e győzni a gravitációt másfél órára. A jó táncosok le tudják győzni pillanatokra, s ebből aztán valamiként összeáll az előadás ideje. A rossz táncosok viszont nem tudják legyőzni, s nem áll össze semmi, legfeljebb valami kellemetlen szépelgés. Pina Bausch azt kérdezte, hogy azokkal az igen különböző személyes tulajdonságokkal, amelyekkel a táncosai rendelkeznek, s amelyek összességükben az egyéniségüket adják, milyen szociális viszonyban állnak egymással a színpadon, s miért gondolják úgy, hogy kapcsolataik gravitációját le kéne győzniük. Ki, honnan jön azzal a vágyával, hogy emberi kapcsolatra lelve a gravitációt legyőzze? Mit valósít meg? Magyarán, kifordította a klasszikus kérdést, a reprezentatívat a személyesbe fordította át. Ez lett a Pina Bausch-dramaturgia lényege: minden egyes előadáson választ adni arra a kérdésre, kik ők. Amikor először láttam Julie Shanahant, Jan Minarikot vagy Dominique Mercyt, akik a régiek közül *a Zöld* földben is táncolnak, akkor a személyiségük az előadás végére valósággal beleégett az agyamba. Olyan közeliek lettek, mint a legközelebbi ismerőseim.

– *Minarik, aki egy nőt meg egy konténert húzott keresztül a színpadon...*

– Igen, amelyből aztán kiestek a rablott holmik. Ma már nem táncol új szerepben, ötvenéves lett. Jelen van, miként egy kőszikla vagy egy felvigyázó. Azt a munkát őrzi, amit elvégeztek ezen a színpadon, vagy úgy is lehetne mondani: amelyet a személyiségére alapoztak.

– *Sokkal etikusabb ez a Pina Bausch féle színház, mint amit egy táncprodukciótól megszoktunk...*

– Soha nem éreztem különösebben etikusnak. Talán azért sem, mert az előadásaik mindig fragmentálisak, mindig jelekből állnak, még véletlenül sincsen semmiféle tanító, felvilágosító vagy hittérítő szándékuk. Ezeket a jeleket természetesen nem minden-ki értelmezi egyformán, nem is mindenki ér-ti. Ezeknek a fragmentumoknak és jeleknek a megfejtésében a magyar közönség különösen bizonytalan, még azok is, akik az első vendégjátékon látták *a Szegfűket* vagy *a Café Müllert.* Egyszerűen más a szocializációnk, és a vizuális kultúra nem erősségünk. Ezek a darabok ugyanis nagyon hozzátartoznak ahhoz a szociális kapcsolatrendszerhez és vizuális kultúrához, amelyben megszülettek. Németországban éppúgy közérthetők, mint Franciaországban. Az előadások szociális



Jan Minarik **és** *Raphaelle Delaunay* **meg** *a* ***bevásárlókocsi***

zuális jelekből építkeznek. Pina Bausch mindig nagyon pontosan követi ezeket a társadalmakat, a belső változásaikat, az emberi állagot, amely éppen megváltozik, anélkül, hogy műve illusztratív vagy plakatív lenne.

– A német kritikusok meglehetősen fanyalogtak a produkción, a magyarok talán nem annyira...

- Dehogynem. Például Eörsi István az Élet és Irodalomban. Csalódott volt.

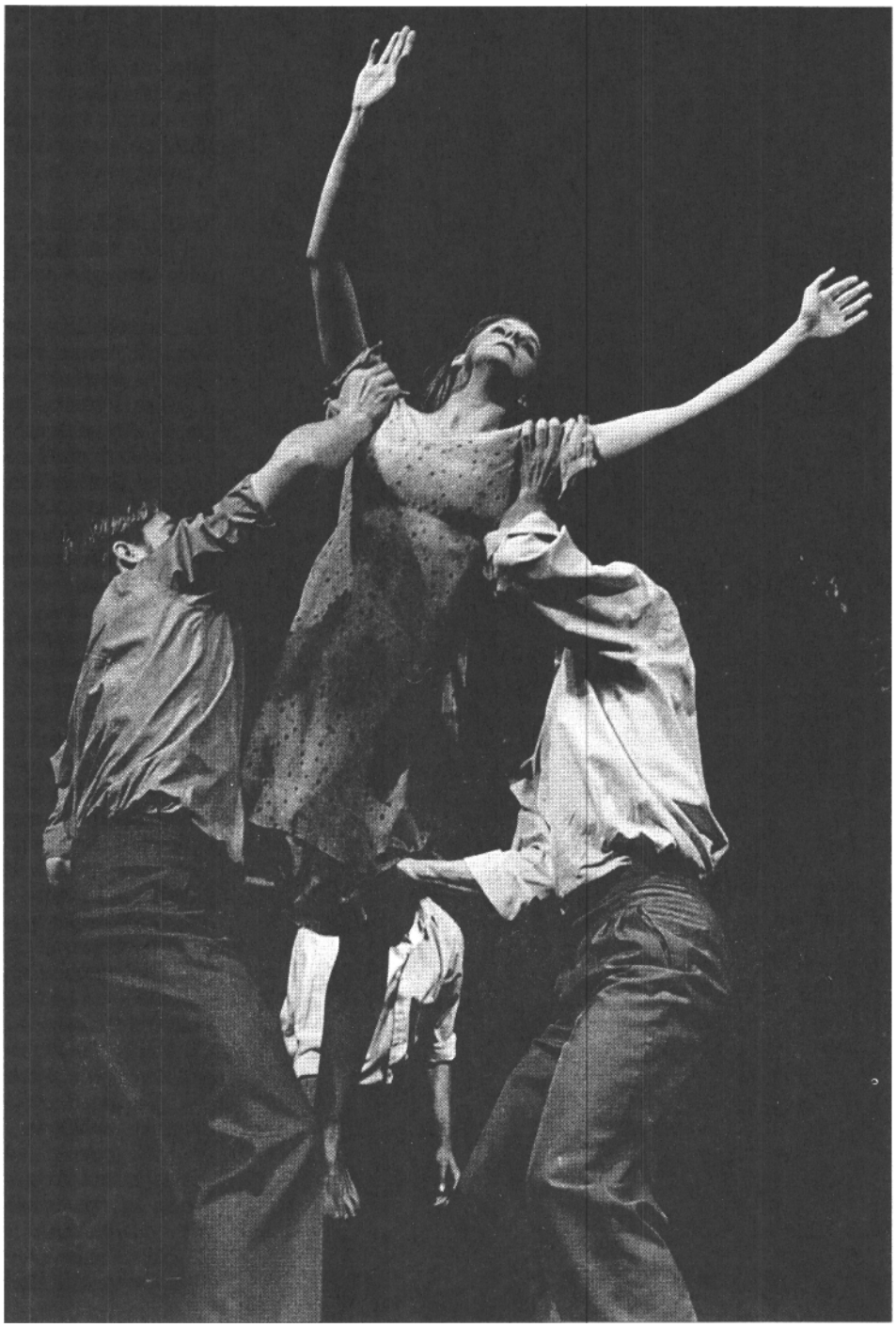
– Benne vagyunk mi, magyarok ebben az előadásban?

– Nem, nem vagyunk benne. Illetve annyira vagyunk benne, amennyire bizonyos élmények egy műbe áttételesen, közvetítéseken keresztül bekerülhetnek. Érdekes, hogy nemcsak a felelős hivatalnokok morognak ezen, hanem Eörsi is. Pedig ha kinéz a saját lakása ablakán, akkor látnia kell, hogy a díszletnek köze van hozzánk. Peter Pabst víztől csöpögő, monstruózus zöld fala, amely az első rész végén lassan megfordul, és fennsíkká változik, a Gellért-szobor alatti vízesést idézi. Ennyi, több tényleg nem nagyon.

- Voltak az előadásnak olyan motívumai, amelyek számodra nagyon megjegyezhetők voltak, amelyek tipikusan Pina Bausch-szerűek, vagy sokat mondóak?

– Tipikusan Pina Bausch-i motívum tulajdonképpen nincs. Pina Bausch olyan művész, aki kézbe vesz egy kicsi dolgot, és arra nagyon figyel. Magyar művészek között kevés ilyen jellegű művész van. Pilinszky meg Kurtág ilyen. Ennek a kézbe vett dolognak kicsi a terjedelme, viszont nagy a hatása, hiszen rettenetesen nagy erejű a koncentráció, amivel megfigyelték és megmutatják. Ez a nagyon nagy és erős koncentráció, ez Pina Bausch. Nem fedeztem fel az előadásban hamisságot, ami a koncentráció következménye. A barátaim közül voltak, akik fölfedeztek ilyesmit, zúgolódtak, elégedetlenkedtek. En csak olyasmit láttam, ami még nincsen kész, vagy nincsen megoldva, vagy nem is lesz soha megoldva, mert nem lehet megoldani. A művészet nagyon fontos jellemzője, hogy vannak dolgok, amelyeket nem lehet megoldani, s akkor nem kell úgy csinálni, mintha meg lehetne oldani. Vannak, kérem, dolgok, amelyek igenis úgy maradnak, megoldatlanul.

Eörsi például kifogásolja, hogy az előadásban nem jönnek létre igazi emberi kapcsolatok. Holott az előadás éppen arról szól, hogy a tragédia és a katasztrófa határán egyensúlyozva mindenki kétségbeesetten a boldog énjét vagy a boldog részét mutogatja, és nem tud a másikkal kapcsolatot teremteni. Vagy csak pillanatokra, addig, amíg ez a boldog én kitart. Ilyen boldog énje mindenkinek van - nem, talán a legsúlyosabb depresszió mélyén tényleg nincsen az embernek boldog énje -, de éppen a remény miatt próbálják ezt megmutatni, hogy a boldogtalanságukkal ne terheljék a másikat. Ez szerintem nagyon szép, és nagyon illúziótlan. Közben Jan Minarik fönt, a tisztáson, Noé bárkáját építi. Bárkát épít arra az esetre, ha emelkedne a víz, legyen mivel elhajózniuk. Egyelőre még csak a bárka bordái készültek el. *A Zöld föld* egész dramaturgiai építményének az a lényege, hogy Pina Bausch a világot - mondjuk így, durván, nem tudok finomabban fogalmazni - menthetetlennek tartja. Talán ezért nevezi meg a remény színét és földjét. Menthetetlennek tartja az embereket is, akik önmagukban nagyon érdekesek és szépek, de képtelenek arra, hogy egymáshoz kapcsolódjanak. Ha igen, csak pillanatokra, a füllentés vagy az elragadtatottság idejére. Bausch e kapcsolatok verzióit mutatja be, s hogy e kapcsolódási kísérletek mögött nincsen semmi, csupán slágerek vannak, szépségtöredékek vagy hamisságtöredékek.



Röptetés (Koncz Zsuzsa felvételei)

Az előbb azt kérdezted, mi az, ami bennem az előadásból erősen megmaradt. Megpróbálom leírni, bár táncot szavakkal leírni: lehetetlen. Amint a férfiak lefekszenek a földre, és jön - talán - Julie Shanahan, a magas, szőke nő, és valami hihetetlen kéjjel végiggyalogol a férfiak hasán. A legutolsó fér-fi mindig fölugrik, előrerohan, és az első fér-fi elé fekszik. A nő tehát nem tud az élő szőnyeg végére érni, de annak a hihetetlen gyönyörnek sem tud a végére érni, amivel átgyalogol a férfiakon. Ennek a jelenetnek óriási a kulturális jelentéstartománya: benne szimbolikus gyerekjáték, az „utolsó pár előre fuss", amely mindenkit érint, aztán benne van az önmagába visszatérő, a kör ábrájával leírható folyamat, ahogy a kígyó a saját farkába harap, vagy a kutya a saját farkát üldözi, aztán az egész civilizáció mozgásának ábrája is benne van, ahogy a táncosok állandóan futnak előre, és mégis utolsók lesznek, a haladást imitálják, a sebességet, a helyzetváltoztatást, miközben valamennyien lemaradnak, és valójában moccanatlanok. Ez maga a buta boldogság. Olyan kép, amit az ember megőriz, hiszen akár akarja, akár nem, mindenkinek a sorsa benne van. A sajátja is benne van, az Eörsié is benne van.

ORSOS LÁSZLÓ JAKAB

* A Trafóban 2000. június 2-án *a Cukor* művészeti revű keretében elhangzott beszélgetés szerkesztett változata.

SZÍNHÁZVÁROS BARCELONÁBAN

Az alábbiakban azt a nagyszabású tervet ismertetjük, amelynek célja egy színházakat, színházhoz kapcsolódó intézményeket, oktatási központot és egyéb színházi szolgáltatásokat magában foglaló komplexum kialakítása Barcelonában. A terv kiindulópontja a nálunk is ismert Teatre Lliure, az Európai Színházi Unió katalán tagszínházának új otthonáról szóló döntés, amely 1991-ben született meg. Az építkezést 1996-ban kezdték, és a multifunkcionális, a színpad és a nézőtér viszonyát tekintve tetszés szerinti flexibilitásra képes technológiával fölszerelt épület előreláthatóan még az idén elkészül. Lluis Pasqual, a Teatre Lliure igazgatója irányítja a teljes körű projekt - a Színházváros - munkálatait is, amelynek szellemi koncepciója, széles körű társadalmi és szakmai egyeztetésekre támaszkodó kivitelezése nálunk is számos tanulsággal szolgálhat mindazoknak, akik színházépítő ambíciójukhoz elég bátrak a „nemzeti" jelzőt társítani. (A Szerk.)

BEVEZETŐ

A Színházváros (Ciutat del Teatre) fogalmát először két városi elöljáró vetette fel, abból kiindulva, hogy ilyen módon munkálják ki a közösségi szolgáltatások és az élő színház közötti kapcsolatot. A Színházváros rendeltetése, hogy megszólítsa és magához vonzza Barcelona valamennyi polgárát. Sokféle intézményt foglal magában, amelyek részben adottak, részben ezután épülnek meg: egy színházművészeti iskolát a már eddig is fennállt, de most új székházba költöző Színházi Intézet keretében, egy viszonylag új városi színházat, valamint egy már közismert és emblematikus jellegű színházat, a Teatre Liurét, a maga újonnan létesítendő épületében. Ezekhez az intézményekhez, amelyek mind egyazon körzetben, a Montjuic hegy lábánál lévő tágas téren helyezkednek el, kiegészítésül további közeli létesítmények tartoznak: az úgynevezett Görög amfiteátrum, a barcelonai nyári fesztivált kiszolgáló létesítmények, valamint a Palau dels Esports, azaz a stadion, amelyben már eddig is sűrűn rendeztek hangversenyeket.

A Színházváros olyan térség, ahol a közösségi színjátszásban nyilvánulhat meg az alternatív színház számos, már ma is ismert vagy ezután kikísérletezendő formája, mégpedig olyan módon, hogy a mechanizmusok és a közvetített értékek teljesen függetlenek legyenek a piac törvényeitől.

Lluis Pasqual, a Teatre Lliure igazgatója
Barcelona, 1999. október

A CÉLKITŰZÉS

Többéves vita után, 1997 elején Pasqual Maragall, Barcelona akkori polgármestere ismét felvette a kapcsolatot Lluis Pasquallal. Ekkorra a városházán már kitalálták a majdani létesítménykomplexum elnevezését, a Ciutat del Teatrét, és most megbeszélések kezdődtek a részben meglévő, részben építés alatt álló épületek programjainak összehangolására. 1998 márciusában nyílt fórumot tartottak ötszáz résztvevővel, köztük számos potenciális nézővel, és számos, itt felvetődött szempontot beillesztettek a tervbe. Ezenkívül írásos kapcsolat létesült mind a színházi szakma, mind különböző civil szervezetek képviselőivel, hogy az elképzelés az ő véleményüket is tükrözze. Az előkészületek kezdetén megválasztották a tervezet főbiztosának Lluis Pasqualt, és létrejött egy tíztagú technikai bizottság is, a Teatre Lliure, a Színházi Intézet, a barcelonai önkormányzat, a városi közművek, a városfejlesztési bizottság, valamint a Montjuic park kezelősége képviselőiből, de résztanulmányokat készíttettek a közönségszervezés, a kommunikáció, a dokumentáció és az Európai Bizottsággal való kapcsolattartás felkért szakértői is.

A SZÍNHÁZVÁROS HELYSZÍNEI

A Mercat de les Flors (amelyet a korábban itt működött virágpiacról neveztek el) 1985-ben nyílt meg egy, eredetileg nem színházként szolgáló, elhagyott épületben, mégpedig azért, hogy Peter Brooknak legyen hol vendégszerepelnie *a Carmen* tragédiájával és a Mahábháratával, és a nagy sikerre való tekintettel a városi hatóságok elhatározták, hogy az épületben hosszú távon is színházat rendeznek be. Az új színházban nincs rögzített színpad és állandó nézőtér; a multifunkciós tér minden előadáshoz átalakítható, és maximálisan 900 nézőt fogadhat be.

A Palau de l'Agricultura, az 1929-es Barcelonai Világkiállítás mezőgazdasági pavilonja 1989-ben került az akkor tizenhárom éve működő Teatro Lliure birtokába, hogy itt rendezzék be a maguk korszerű, céljaiknak megfelelő műhelyét. Az építkezés 1996-ban kezdődött, és még most sem fejeződött be. A multifunkciós színházterem, amelyben, ha úgy tetszik, olasz rendszerű színpad is működtethető, maximálisan 750 főt fogadhat be. A 15 méter mély és 28 méter magas kukucskaszínpad a 16x9 méteres előszínpaddal teljes egészében elválasztható a teremtől, ami mind a játéktér, mind a nézőtér viszonylatában teljes szabadságot tesz lehetővé. Az épületnek ebben a szárnyában vannak a színészek és a nézők számára létesült kiegészítő szolgáltatások (öltözők, társalgók, sminkszobák, különleges effektusok, mosdók stb.). A felső szinten két nagy próbaterem, vala-mint a dramaturgiai részleg, továbbá könyv-tár és olvasószoba találhatók.

Az épület másik szárnyában vannak az igazgatósági és gazdasági irodák, a közönséget kiszolgáló büfé, étterem, különböző üzletek és információs szolgáltatások. Ugyanitt működik egy további, a görög kereszt formáját utánzó játéktér, kísérleti célokra. Az egész színház természetesen légkondicionált.

Az 1913-ban épített *Színházi Intézet* eredetileg színművészeti főiskolának létesült, és most is itt oktatják a színjátszást, a rendezést, a díszlettervezést, a dramaturgiát, a táncot és a koreográfiát, a speciális színházi hatásokat. Emellett az épületben hatalmas könyv- és kézirattár is található.

Ez az épület is most van totális felújítás alatt. Két színházterem létesül benne, az egyik olasz rendszerű, rögzített ülésekkel, 350 személy befogadására, függönnyel, zenekari árokkal és minden más hagyományos kellékkel, a másik, a multifunkciós stúdiószínház maximálisan 150 nézőt fogad be. Mindkét színpadhoz külön szolgáltatások (öltözők, mosdók, raktárak) tartoznak, vannak büfék és éttermek, és 84 férőhelyes föld alatti parkoló; ezenfelül számos stúdió és próbaterem áll a színművészeti, illetve táncművészeti főiskola diákjainak rendelkezésére, és az épülethez múzeum, kiállítóhelyiségek stb. is tartoznak.

A társult létesítmények közül *a montjuici Görög Színház* eredetileg szintén az 1929-es világkiállítás céljaira készült, és jelenleg a barcelonai nyári fesztivál központja. Az építésznek az epidauroszi színház szolgált modellül, de tervébe belefoglalta az antik Róma amfiteátrumjainak újításait is. Az épületet, amely kihasználja a természeti környezet szépségét, gyönyörűen megtervezett tájkert egészíti ki.

Végül az 1955-ben épült *Sportpalota* sporteseményeken kívül főleg koncerteket és zenés látványosságokat fogad be, és alkalmanként maximálisan hét-nyolcezer néző látogathatja.

KIINDULÓPONTOK

A Színházváros a közösségi színházat kívánja ápolni és fejleszteni. Az ilyen színház szociális és politikai síkra vetíti a maga alkotótevékenységét, és meg se próbálja utánozni az üzleties színházak profitirányultságát. Mindamellett egyáltalán nem kötelező vagy törvényszerű, hogy az ilyen színház intézményes vagy hivatalos struktúrákon nyugodjék, a politikai ellenőrzést pedig még kevésbé viseli el. A közösségi színház egyik alapértéke éppen a függetlenség, és a Teatre Lliure (a.m. Szabad Színház) különösen büszke rá, hogy 1976-os megalakulása óta az ilyen értelmű közösségi színháztípust honosította meg.

A függetlenség a művészi munkában is megmutatkozik; a legtöbb katalán színház a művészet és a művészek szempontjait egyaránt tiszteletben tartva, szabadon dönt az évad hosszáról, a próba- és alkotási periódusok időtartamáról. Ehhez pedig ki kell küszöbölni a színházi munka másutt oly jellemző tekintélyelvűségét és piramis jellegű struktúráját. Ilyen értelemben a Színházváros olyan

produkciós központ, amelyben különböző elképzelések és projektek párhuzamosan valósulnak meg, de a munkamódszerekről közösen, összehangoltan és egyszersmind felelősen döntenek. A liberális társadalmak időbe-osztását a fogyasztás vagy a termelés szűken vett értékei határozzák meg, az alkotó időbe-osztás viszont a résztvevők belső metronómjának, az emberi szív évezredek óta azonos ütemben váltakozó szisztolés és diasztolés nyomásának engedelmeskedik.

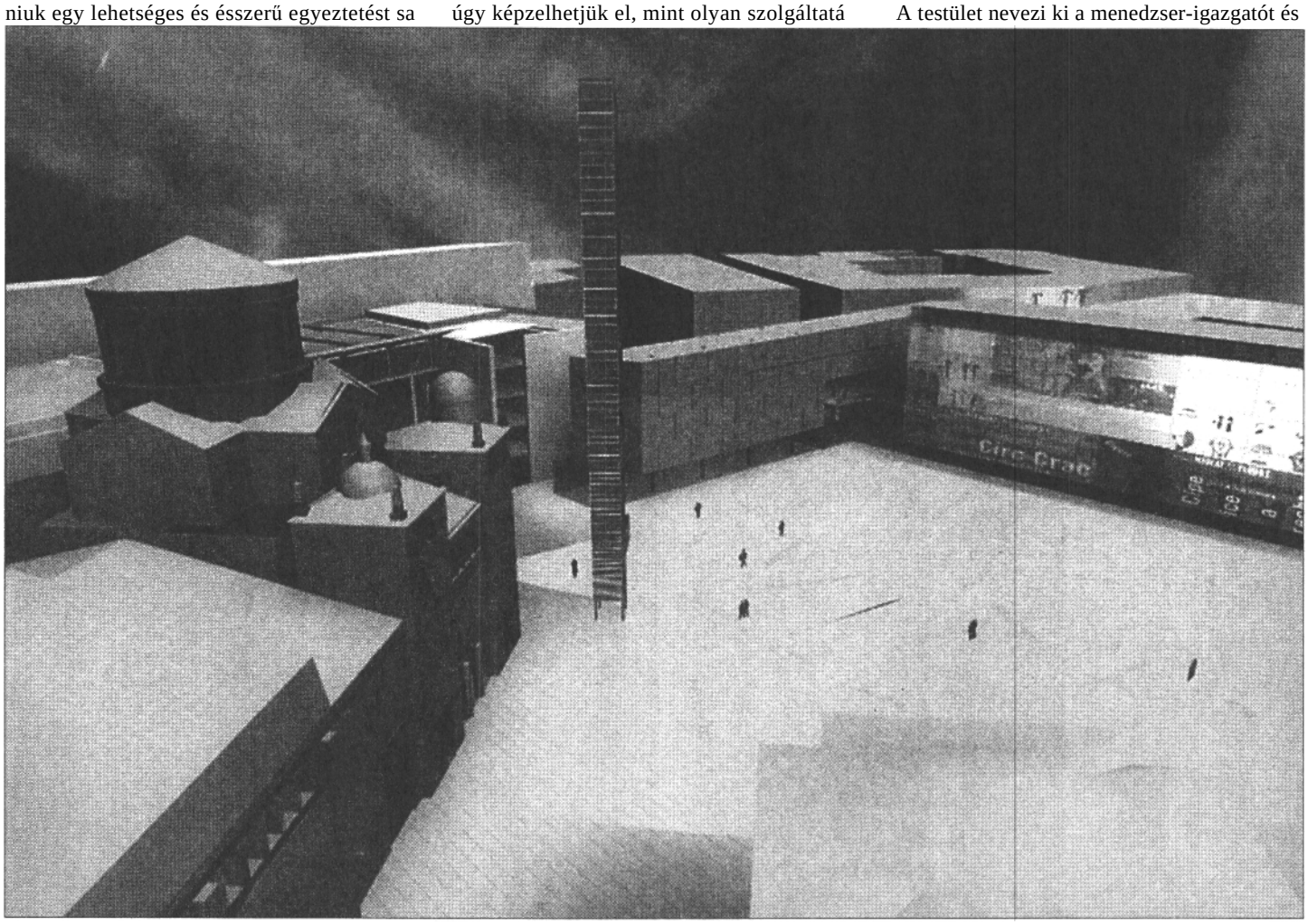
Az ilyen, művészi jellegű időbeosztás felelősséggel jár. A művészeknek el kell fogadniuk egy lehetséges és ésszerű egyeztetést sa

tek csoportjáról van szó, de ezek az épületek megfelelő működés esetén közös kisugárzást tesznek lehetővé.

A Színházvárosnak a fentiek értelmében két eleme van. Az egyik a Színházi Intézetben zajló oktatás; a másik a Mercat de les Flors, az új Teatre Lliure, valamint a Színházi Intézet két színháztermében bemutatott produkciók bizonyos szintig való összehangolása. Mindkét elem a maga törvényei szerint és mégis egymással kölcsönhatásban kell hogy működjön.

A Színházvárost egy másik szempontból úgy képzelhetjük el, mint olyan szolgáltatá

nács, ahonnan az ötlet kiindult, ahonnan a komplexum jelenleg egyetlen működő színházát, a Mercat de les Florst irányítják, és amely a Színházváros teljes telekállományának a gazdája; 2. a megyei tanács, amely a Színházi Intézet komplexumának a gazdája; és 3. a Lliure Alapítvány, amely a Palau de l'Agriculturában épülő új Lliure Színház gazdája. E három helyi szervezet alkotja - Katalónia önálló kormányával, az Oktatási és Kulturális Minisztériummal, valamint különböző szakmai és üzleti társulásokkal összefogva - az úgynevezett Színházváros-konzorciumot. A testület nevezi ki a menedzser-igazgatót és



A barcelonai Színházváros makettje

ját vágyaik és a társadalom befogadóképessége között, mindenkor a legmagasabb etikai és esztétikai normák alapján.

SZÍNHÁZVÁROS - A KÖZÖS KONCEPCIÓ Barcelona városa, hála a városvezetés markáns és meghatározott politikai eszméinek, már eddig is létrehozta a közös referencia-rendszert bizonyos szabadidős tevékenységekhez, például a sporthoz. A Színházváros eszméje ugyancsak ilyenszerű referencia központ létrehozására törekszik a kultúra és a színházkultúra terén. Az átfogó célkitűzés az, hogy az eszmének meghatározott színe, hangzása, jellege legyen, és ekként legyen jelen minden barcelonai polgár gondolataiban, szellemében, képzeletében. A Színházváros olyan eszményeket közvetít, amelyek egyedül a színházzal összefüggésben válhatnak termékennyé. Szigorúan nézve egyes épüle-

sok összességét, amelyet a társadalom az alkotók és a polgárok számára biztosít. Ezektől a szolgáltatásoktól azonban távol áll mind a merev specializálódás, mind az egymás közti versengés. Különböző intézményeiben egyazon közös, globális koncepción belül különböző projektek vagy programok jöhetnek létre, amelyeket horizontálisan kínálnak fel a közönségnek. Csakis ez a globális koncepció, a gazdasági és strukturális energiák végső summája keltheti a szó szoros értelmében vett „város", Barcelona városának Színházvárosa érzetét.

Talán még pontosabb lenne „város" helyett „városállamról" beszélni, a szó reneszánsz értelmében; ekkor a nevet akár ki is bővíthetnénk „művészeti köztársaságra" vagy „kulturális szabadkikötőre".

Ami Színházváros irányító testületét illeti, három helyi és három országos szervezet vesz részt benne: 1. a barcelonai városi ta-

a művészeti igazgatót, és az utóbbi alá tartozik a nemzetközi, a dramaturgiai és a zenei osztály igazgatója, valamint a tíztagú művészeti tanács, amelynek négy állandó tagja a Színházi Intézet, a Lliure, a Mercat de les Flors és a Görög Színház igazgatója, míg hat ideiglenes tagja a komplexum egyes programjainak vezetőiből kerül ki.

MŰVÉSZI TERVEK

A művészi tervekért a művészeti tanácsban egyesült egyes programigazgatók a felelősek. Így például a Memória-program a katalán és a nemzetközi repertoár hagyományaiból merít, azzal a céllal, hogy a város lakói az egész év folyamán hozzájuthassanak a nagy klasszikus szövegek előadásaihoz. A Dema-program keretében diákelőadásokat rendeznek, vagy az iskolákban, egyetemeken lépnek fel, továbbá lehetővé teszik a gyerekek és a fiatalok alkotótevékenységének szervezett



Az építkezés színhelye

kibontakozását, míg a COS-program a táncművészeti produkciókat fogja össze. A Tematikus program több diszciplínát egyesít, tehát a különböző létesítmények összefogásán alapul, és jellemzi, hogy témáit nagyrészt a nemzetközi drámairodalomból választja. Terveznek például olyan sorozatot, amely a Nyugat öt nagy mítoszával: a Prométheusz-, Oidipusz-, Trisztán és Izolda-, Don Juan- és Faust-legendakörrel foglalkozik, az ókortól a mai napig, tehát például Szophoklésztől Heiner Müllerig. Végül az úgynevezett Mercuri program a Lliure és a Színházi Intézet együttműködésére épül, és tanulmányi átmenetet tesz lehetővé a pályakezdő fiatal művészek számára az iskolai képzés és a szakmai gyakorlat, vagy ha úgy tetszik, a szakmai piac között. Az átmenet színészek számára egy, rendezők és producerek számára két évből állna. Maximum harmincfőnyi (húsz hazaiból és tíz külföldiből álló) tanulmányi csoportokban zajlik majd ez a posztgraduális képzés, a színházi szakma minden diszciplínájából, így a bábművészetből és a színházi ügyintézésből is.

A Teatre Lliure koncepciója „kicsiben" megfelel az egész Színházvárosének. A színház egyetért egy kiemelkedő lengyel rendező megfogalmazásával: „a nagy színházi kalandok belülről sorvadnak el, ezért húsz év után minden működő színházat be kellene zárni." Mindenesetre az új színházba való költözés a Lliure részéről azt jelenti, hogy metaforikusan, de számos konkrét területen is a nulláról indulnak újra. Ismét ugyanazokkal a nagy alapkérdésekkel néznek majd szembe, mint 1976-ban, az alakuláskor, de ezek azóta számos új aspektussal bővültek ki, és így újszerű válaszokat kell találni a költői irányultságú demokratikus színház legújabb alternatíváira. Mindebben alapvető szerep vár a majdan elkészülő épületre, mert mára kiderült, hogy a színházépítészet korántsem „ártatlan" diszcíplina; állampolgári-politikai szemszögből nézve maga az épület is tükrözheti a modern közösségi színház fogalmát.

A Lliure kapcsolatot tart fenn a Liceuval, vagyis az Operaházzal is, és a maga majdani multifunkciós tereiben elsősorban a kisebb létszámot és intimebb teret igénylő operákat vállalja magára, így a barokk operát, a modern kísérleti operát, valamint a zarzuela műfaján alapuló dalszínházi produkciókat.

A **K Ö Z Ö N S É G**

A közönséggel való kapcsolat az információhoz való hozzájutással kezdődik, és a látott előadásnak az egyes nézőn belüli utóéletével végződik. A Színházvárosnak e téren is újszerű elképzelései vannak, de további kérdéseket is fel lehet tenni. Például: miért nincs bölcsőde a Ciutat del Teatre környékén? Avagy: milyen, színházi típusú vagy jellegű szórakoztatási formát kellene kieszelni a nézők gyermekei számára, nemcsak azért, hogy a szülőket tehermentesítsék, hanem azért is, hogy minél több új színházbarátot neveljenek ki? A Színházvárosnak abba sem kellene belenyugodnia, hogy a munkában elfáradt nézők először elrohanjanak egy bisztróba néhány falatot bekapni, majd onnan tovább loholjanak a színházba, amikor a színházon belül is étkezhetnének. Továbbá: lehetőséget kellene kapniuk zuhanyozásra, fáradtságot feloldó masszázsra, az olvasótermekben jó könyvek között válogathatnának, ismerkedhetnének a színház távolabbi terveivel, valamint a többi spanyolországi színház vagy a világszínház legújabb eseményeivel, esetleg jelmezkészítési tanfolyamon vehetnének részt, avagy bekapcsolódhatnának valamilyen aktuális városfejlesztési vagy építésügyi vitába.

Ezeket a célokat mozdítja majd elő a széles körű, specializált és pedagógiai célzatú Információs Központ, amely postán, telefonon, faxon és az interneten keresztül egyaránt megkereshető, de személyes megbeszélésekre is lehetőséget nyújt. Ugyanitt vásárolhatók meg a jegyek a Színházváros valamennyi előadására; amennyiben egy adott estén mind az öt színház játszik, 2430 jegy kerül forgalomba.

A Kiadványi Osztály készíti majd a kéthavonként 16 oldalon, százezer példányban megjelenő információs magazint, amelyet majd postán, valamely más sajtótermékkel társulva terjesztenek.

A Ciutat del Teatrében emellett naprakész komputerizált munkaközvetítő ügynökség is működik majd, amely a legfrissebb színészmeghallgatások ismertetésére is kiterjed. A komplexum-hoz tartozó üzletek közül megemlítendő a színházi jellegű könyvesbolt, amely havonta ad majd ki bibliográfiai repertóriumot az új színházi könyvekről és folyóiratokról, a reprodukciós (fotokópia, mikrofilm, fénykép) szolgáltatóegység, a kulturális utazásokra specializálódott utazási ügynökség, amely főleg fesztiválprogramokat szervez majd a Ciutat baráti körének, a diákoknak és a nagyközönségnek; ezenkívül említhető egy tanácsadó szolgálat működedvelő együtteseknek, például a történelmi drámák díszleteiről és jelmezeiről; és utoljára, de nem utolsósorban a vendéglátóipari hálózat, valamint a közönséget kiszolgáló fodrászat és sminkszalon.

A Színházvárosnak lesz Dokumentációs Központja is, amely elsősorban adatbázisokat, internet-konzultációt, E-mail-rendszert kínál a látogatóknak minden idevágó témáról, és egyszersmind meg is tanítja őket a rendszer használatára.

Az információs és dokumentációs szolgáltatások azon az elven épülnek, hogy a tájékoztatás közvetlenül a forrásból eredjen, közvetítők vagy elfogult és/vagy részrehajló kritikusok közbeiktatása nélkül. A nyomtatott kiadványok (általános avagy „kortalan" jellegűek, szezonálisak - akár havi, akár negyedéves alapon - és tematikusak), az audiovizuális szolgáltatások és az internet már most is rendelkezésre állnak, s e téren a továbbfejlődési lehetőségek úgyszólván korlátlanok. A távlati célok között még az is szerepel, hogy a Ciutatnak állandó rádióadója és tematikus tévécsatornája legyen.

Mindebből kitetszik, hogy a Színházváros hosszú, esetleg egész napos programot biztosít majd a látogatónak, aki nem feltétlenül néz meg minden alkalommal egy színházi előadást, hanem esetleg csak nézelődik, kipróbálja az információs csatornákat, igénybe veszi a könyvkölcsönző szolgáltatást, beül valamelyik vendéglőbe, vagy megcsináltatja a haját - mindenesetre otthonosan érzi magát.

Végül igen változatos és széles körű marketingstratégiát is szerveznek. A rengeteg ötlet közül kiemelendő például a „Mindent ezer pesetáért!"-akció, a csoportos diszkont, a többi barcelonai színházban, illetve más kulturális fórumokon elhelyezett hirdetések, rádiós és tévés ki mit tudok nyereményekkel, ajándéktárgyak, pontgyűjtő kampányok, az utazási irodák programjaival összekapcsolt szabadjegy- vagy diszkont-kedvezmények, illetve a Színházváros-klub tagsági jegyével járó hasonló diszkont-kedvezmények, amelyek például érvényesíthetők a vendéglőkben, ajándékboltokban, illetve a tanfolyamo-

SZÁNTÓ JUDIT

BUDAPEST

TITKOS TALÁLKOZÓ

Ha valamely naiv színházrajongó egy kora júniusi estén órájára pillantván így rikkantott volna fel egy budapesti szegleten: „Nosza, *fesztiváljunk* egyet!", és legott elindult volna megkeresni a Nagy Színházi Fesztivált, bizony nem lelt volna rá, mert *ilyen nem zajlott* Budapesten. Persze, mondom, aki így cselekedett volna, máris hatalmas naivitásról vagy mértéktelen tájékozatlanságról tesz ezzel tanúbizonyságot. Hisz' valamire való színház(körül)i ember két dologgal mindenképp tisztában van. Ad egy: ezt a mi kis színházi találkozónkat mintha évekre érvényes rontással sújtotta volna a Csúf Keleti Eljelentéktelenítő Boszorka. Ad kettő: Budapesten *eleve* nincs rá esély, hogy a találkozó fesztiválla váljon. Közhely, de igaz: ehhez túl nagy a város. Bármely más helyszínen - otthonu-kat/életüket kicsit odahagyva - a színházi népek azért jelennek meg, hogy *részt vegyenek*, következésképp ha különböző programokon. Budapest viszont sokaknak otthona, akik így nem szakadnak ki életük „normális", rohanós ritmusából, nem „adják oda magukat". A nem budapestieknek meg annyi mindent kínál a város, nem biztos, hogy mind közül épp a Találkozó rendezvényeit találják a legfontosabbnak.

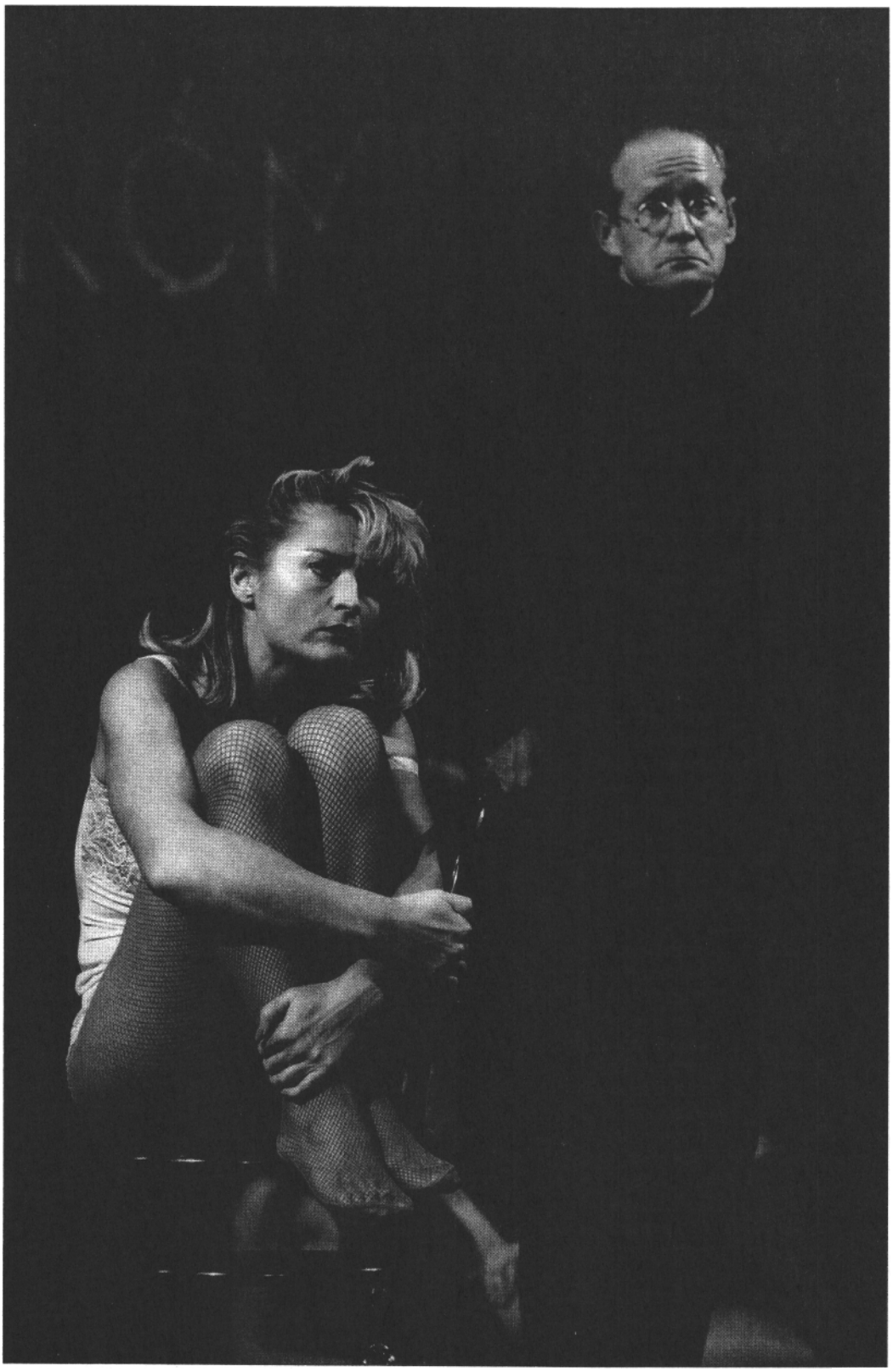
Mindezért nincs kin elverni azt a bizonyos port - egyébként minek is porveréssel bíbelődni, hisz' tudjuk, ez az idei amolyan köztes fesztivál, kényszerfesztivál volt: egy nagyon rossz tavalyi és egy remélhetőleg nagyszerű jövő évi találkozó között kellett a folyamatosságot biztosítania.

Mert hogy *kell egy fesztivál* - még ha a Találkozó ritkán sikeredett is valóban azzá -, az többségünk számára evidencia. Sok egyéb mellett például azért kell, hogy láthassuk, hol tartunk, milyenek vagyunk - vagyis egymás mellé helyezvén a különben külön levőket, tükröt tartsunk... magunknak. Talán ezért is vagyunk néha igen dühösek erre a találkozóra: mert olyan képet mutat, amilyet. Akkor aztán megdöbbenünk: úristen, mennyi nívótlanság, mennyi szakmai hiba, mennyi gondolati-esztétikai bicsaklás fér el kicsiny színpadainkon. (Nem véletlen, hogy szinte folyamatos a vita a válogatás alapvető szempontját illetően: a legjobbakból kell-e reprezentatív kirakatot rendezni, vagy a legszélesebb honi spektrumot bemutatva „halomba hordani", amit széles e hazában találunk, ekképpen adni „hű" képet a valós helyzetről.)

Úgy tűnik, az idén végső soron a Minőségi Szelekció mellett döntöttek az arra hivatottak. Mondhatjuk: megbízható átlagszínvonal, viszonylagos sokszínűség jellemezte a programot az Atlantisz Színháztól Zalaegerszegig, Aschertől Zsótérig. Amennyire egyáltalán léteznek különböző stílusok színjátszásunkban, annyira meg is mutatkozhattak ezen a találkozón (még az



***Lengyel Ferenc a Kés** a **tyúkban** című **előadásban (Schiller** Kata felvétele)*



Vásári ***Mónika (Éva) és Epres Attila (Lucifer) a kecskeméti*** *Az* ***ember tragédiájában***
(Walter Péter felvétele)

is kegyesen befogadtattak). Akadhatnak ugyan kiemelkedő előadások, amelyek méltatlanul kimaradtak a válogatásból, de olyan talán egy sem jutott el a Találkozóra, amelyet a szakma egyöntetűen oda nem illőnek, szégyellni valónak ítélhetne meg.

Vitatható produkció volt néhány - de az mégiscsak más eset.

Magam például úgy találtam, Nemzeti Büszkeségünk *iskolás* interpretációja (Kecskemét) nemcsak didaktikus és zavaros volt - eszmeileg és színpadi megvalósításában egyaránt -, de éppen a ráerőszakolt gondolati konstrukció miatt szinte értelmezhetetlen is; afféle rendezői *túltengés*. Mások - komoly ítészek - rendkívül lelkesen nyilatkoztak ugyaner[r]ől a produkcióról. Vagy: méltán népszerű színésznőnk szinte fürdött a fülledt amerikai kamaradráma (A *vágy villamosa)* főszerepében; színes játéka sok nézőt szó szerint elvarázsolt, volt, aki egyenesen ezt tartotta Az Év Alakításának. Engem ugyanakkor inkább zavart az a rendkívüli *ügyesség,* amellyel - a színészi eszközök hatalmas tárházát felvonultatva - ujja köré csavarta a nézőket; azt mondanám, sajnálatos módon ő is túllőtt a célon. Aztán: a hírek szerint az értő kaposvári közönség nagy szeretete övezi a hős könyvtárosról szóló legújabb kori *Don Quijote-pa*rafrázist, amely pedig véleményem szerint méltatlanul sekélyes kis mű. E három kiragadott példával csakis azt a közhelyet kívántam demonstrálni, milyen eltérő lehet a teljesítmények megítélése még bizonyos színvonal fölött is - de hogy e szintet az idén versengő előadások mind megütötték, azt nem vitatom.

Nem tudom, a válogatók szándéka vagy a véletlen alakította-e így, netán valódi változásokat jelez - s kíváncsi volnék, másnak mennyire tűnt föl -: a Találkozó idei programjában túlnyomó többségben voltak az eredeti bemutatók. Összesen négy olyan előadást láthattunk, amelynek szövege már korábbi előadásban is elhangzott magyar színpadon; ez az arány jelentősen eltér a korábbiaktól, és ez nagy előrelépés. Nem valamiféle „szocialista felajánlás" teljesítésében, nem is a divatok szent hajszolásában, hanem az Unalomnak nevezett ördög elleni harcban elért jelentős eredmény a számos új magyar és külföldi darab föltűnése. Ha nem kell is mindenáron „újat" mondani, azért *az érdekesség* fontos eleme, hogy a közönség ne tudja minden pillanatban előre, milyen cselekményfordulat, milyen replika következik. Színházi közérdek, hogy folytonosan bővüljön-frissüljön az elmesélt történetek, az elhangzó mondatok készlete.

S ha már a mondatoknál tartunk: természetes követelmény, hogy az új honi dráma nyelvileg (is) érdekes legyen, de talán nem mindig és nem mindenkinek evidencia, hogy az idegenből hazánkba szakadt drámák magyar szövegét ugyanezzel a mércével kell mérnünk - és hogy mérnünk kell egyáltalán. Némi ünneplésre is okot adhat, hogy egyetlen évadban (legalább) három olyan különlegesen erős - egyéni, szellemes és színszerű - fordítás került színre, mint a Hamvai Kornélé *(Az Iglic),* Parti Nagy Lajosé *(Vágy)* és Varró Dánielé *(Kés a tyúkban).* Örömünket csak tetézi, hogy a társadalminak nevezett zsűri fontosnak tartotta,

A díjak egyébként is az arra érdemesek kezébe vándoroltak. Szinte minden kategóriára 411: a nyertesek *helyébe* nem, csak *mellé*jük lehetett volna másokat javasolni. Vagyis: a minta tanúsága szerint - általános és megalapozott szkepszisünket föl nem függesztve - azt kell megállapítanunk, hogy az évadban jó néhány figyelemre méltó teljesítmény született. Ha csupán a férfi színészeket vesszük sorra: Gálffi László *(Burley)* messzemenőkig kiérdemelte a díjat, de „riválisai" közül még legalább háromnak sikerült „nagyot dobnia" az idén. A *Hegedűs a háztetőn* főszereplője, Kulka János ritka közvetlenséggel, meleg humorral ábrázolta Tevjét (miközben ma[g]abiztos lép-

tekkel kerülte ki az olcsó viccelődés csapdáit); Lengyel Ferenc *a Kés a tyúkban* molnárjaként vonzóan titokzatos volt, az ember szinte szeretett volna bepillantani tekintete, komor mosolya mögé, bele egyenest a lelkébe; Ottó szerepét pedig *a Vágy* című előadásban mintha a „beugró" Szarvas József-re írták volna (jaj, csak a kitűnő Lukáts Andor meg ne bántódjék!): a figura úgy telibe találta legjobb képességeit, olyan pillanatról pillanatra tökéletes volt színész és szerep megfelelése, hogy az „átlagnéző" talán föl sem ismerte, milyen kiváló *alakítást* Iát. (A *Vágy* egyébként is kiemelkedő színvonalú előadás - személyes véleményem szerint rendezőileg is értékesebb, mint az egyöntetűen sokra tartott *Sweeney Todd.)*

A kiosztott díjaknak tehát őszintén örülhettek nemcsak a díjazottak, hanem a „barátok és üzletfelek" is - mindazok, akik el tudták viselni ájulás nélkül a rövid és nem túlzottan ünnepélyes záróaktus negyedóráját a Merlin Színház klubnak álcázott szaunájában. *A forró* hangulatú eseményen egyéb-ként közpezsgő nem folyt (nehogy túlünnepeljük magunkat), viszont számosan megjelentek - még egy kóbor tévékamera is. Ugyanott, egy héttel korábban, a rendkívül rossz időpontra kitűzött megnyitóra nem volt kíváncsi a kutya sem (beleértve a tisztelt zsűrit is) - „a média" szerencsére szintén távol-maradásával tüntetett; nehéz lett volna a kötelességből ott kornyadozó tíz-tizenkét embert lelkes tömegnek mutatnia. Igaz, nekik legalább több hűsítő pezsgő jutott a rekkenő hőségben.

E két végpont között változó számban fordultak meg s ínháziak és színház iránt érdeklődők a Fesztiválközpontnak kikiáltott Merlinben, de tömegek sosem tolongtak, s késő estére mindig kiürült a helyiség. Ahogyan a Találkozó előadásait sem ostromolták önmagukból kikelt rajongók, több s még több élményt követelve maguknak, s a hírharsonák sem kürtölték világgá, mily nagy esemény zajlik színházi világunkban. Szolid, csendes kis fesztiválka zajlott az idén Budapesten - Győr után és Pécs előtt, titokban.

UPOR LÁSZLÓ

KISVÁRDA

FIATALOK

Egy évtizede, amikor a Határon Túli Magyar Színházak kisvárdai Fesztiváljának máig érvényes rendje kialakult, csaknem minden társulatból hiányoztak a fiatalok. A kilencvenes évek elején a képzés sem volt kielégítő (a marosvásárhelyi főiskolán például csak hárman végezhettek), de ami ennél fontosabb: a háborús, a politikai vagy a gazdasági helyzet miatt aki tehette, elmenekült szülőhelyéről - s erre leginkább a fiatalabbak vállalkoztak.

Ez a helyzet az évek során természetesen sokat változott, de a nagy áttörést az idei kisvárdai fesztiválon tapasztalhattuk. Most egyértelműen a fiatalok játszották a főszerepet: a főiskolások, az éppen végzettek meg a pár éve pályán lévők.

E fesztivál másik érdekessége: a korábbi években főleg magyarországi vendégrendezők munkáit lehetett látni. Most nyolc produkciót erdélyi, vajdasági és kárpátaljai magyar rendező vitt színre, s négy magyarországi mellett négy román rendező jegyezte az előadásokat. Ez az átrendeződés nem csupán a fesztiválprodukcióknál tapasztalható, hanem az egész határon túli színházi életre jellemző, s ennek lényeges stiláris, esztétikai következményei vannak vagy lehetnek, ugyanis a magyar és a román színházi gondolkodásmód találkozása új művészi minőséget eredményezhet.

Nézzük meg közelebbről e jelenségeket az előadások tükrében. Három erdélyi színházban - Marosvásárhelyen, Kolozsvárt és Szatmárnémetiben - dolgozott román rendező a társulatokkal, a negyedik művész Újvidéken vállalkozott egy rendkívül rossz helyzetbe került színház fellendítésére. A kitűnő hírnévnek örvendő román rendezőiskolát azzal szokás jellemezni, hogy alkotóik másodlagosnak tekintik a szöveget, hajlamosak az erőteljes stilizációra, a teatralitás, a látványosság túlhajtására, a direkt hatáskeltésre. Ha a három romániai munkát vesszük szemügyre, akkor ebben a jellemzésben sok igazság van.

Vásárhelyen a tavalyi *Elektra* után most *A tavasz ébredését* állította színre Anca Bradu. A fiatal rendezőnőt természetesen foglalkoztatja mindaz, ami Wedekind drámájában ma is érvényes, de ez az érdeklődés elsősorban nagytotálokban fogalmazódik meg. Hatásos képek sorát komponálja, a hatalmas, háromszoros méretű zongora mint központi és egyetlen díszletelem egyszerre jelképes és valós tárgyként funkcionál, a figurák megsokszorozódnak, a felnőttek - s mindenekelőtt a tanárok - élő bábokként mozognak. A kínosan lassú tempó is oka annak, hogy az előadás képtől képig araszolgat, s a szereplők közötti kapcsolatok, maga a történet nem tud kibontakozni.

Kolozsváron Gogol *Háztűznézőjét* Mona Chirila vitte színre. Itt már az egész előadásra érvényes a végletes elrajzoltság, a karikaturisztikus ábrázolás, a bábos szemlélet. Podkoljoszin, a házasulandó fiatalember kivételével minden szereplő kitömött pókhas, szögletes mozgású, erősen kifestett, már-már óriásbábszerű figura, aki torzítva, lassan, szinte szótagolva beszél. Kétségtelen, hogy e rendezői vízióban születik néhány komikus jelenet, de az egész elviselhetetlenül vontatott és érdektelen, hiszen a szereplők között végül is semmi nem történik meg. A Gogol-mű üres pojácáskodássá silányul.

Szatmáron Gavriil Pinte állította színre A *makrancos hölgyet,* illetve Shakespeare darabjának egy sajátos megfogalmazását. (A cím ez esetben *A makrancos hölgy megszelídítése* lett.) Arra nem érdemes szót vesztegetni, hogy egyedülálló felfedezésként hirdeti a rendező és a társulat, hogy először ők állítják színpadra a mű keretjátékát, ami, ugye, enyhén szólva tájékozatlanságról tanúskodik, de arra már igen, hogy ez az előadás olyan, mintha marionettszínházat látnánk. A színpad elején egy alacsony paraván ad keretet az üres térnek, amelyben a színpad síkjával párhuzamosan két-három darab embermagas paraván mozog, s ezek mögül lépnek elő a szereplők, hogy pazar jelmezekben, de szögletes mozdulatokkal, természetellenes beszéd-móddal interpretálják a darab bizonyos jelene teit. Ugyanis a darabot nagyon erősen meghúzták, a történet szinte alig követhető. E rendezőnek is fontosabb, hogy ötletparádé töltse ki a háromórás játékidőt, s nemigen törődik azzal, hogy vajon mi történhet két ember között, akik egymásnak vannak teremtve, de valami miatt nehezen tudnak egymásra találni.

Nem véletlen, hogy egyik előadás kapcsán sem szóltam a színészekről, ugyanis ez a fajta műmegközelítés a színész munkáját többnyire instrukciók végrehajtására redukálja, azaz kiemelkedő színészi teljesítmény egyik esetben sem született.

Egészen más stílusú és szemléletű előadást hozott létre George Ivascu Újvidéken. Alig fejeződtek be a bombázások, máris elkezdték *a Hat szereplő szerzőt keres* című előadás próbáit. A társulat zömmel nagyon fiatal színészekből áll, az előadás tehát egyfajta továbbképzésnek is felfogható. Ivascu egyszerre volt hűséges és hűtlen Pirandellóhoz. A szöveget ő is szabadon kezeli, s a produkcióba bátran beemel olyan részleteket, amelyek a színház régebbi előadásainak karikaturisztikus idézetei, ugyanakkor a színház és az élet, az írott és a játszott szerep, a szerep és a valódi ember közötti különbség eldönthetetlenségét, határaik összemosódását, az identitásproblémát a maga teljességében kibontotta. Méltán kapott a produkció díjat Kisvárdán is, A rendező minden színészt helyzetbe tudott hozni, kiegyenlített együttesjáték s néhány kiemelkedő alakítás született, mindenekelőtt Szorcsik Kriszta Mostohalánya, de Nagypál Gábor Fiatal színésze vagy Mezei Kinga Első színésznője is.

Hallatlanul erős jelenlétük van a vajdasági fiatal színészeknek. Ez nemcsak a Pirandello-darabban nyilvánult meg, hanem minden más újvidéki, illetve szabadkai előadásban is. E két város három színháza ugyanis öt produkcióval képviseltette magát Kisvárdán, s mindegyik erről tanúskodott. Még azok a produkciók is, amelyek kevésbé sikerültek. Az újvidékiek László Sándor rendezésében játszották Örkény István *Pistijét,* a szabadkaiak



Panek Kati (Fjokla Ivanovna), M. Kántor Melinda (Agafja Tyihonovna) és Laczó Júlia (Dunyaska) a kolozsvári Háztűznézőben

pedig Tasnádi István *Közellenségét* és Csáth Géza Fodor Tamás által átigazított *Zách Klára*ját. E fiatalok a Tanyaszínház színeiben éjszakai színházként *a Páratlan párost* Balázs Áron és Magyar V. Attila főszereplésével fergeteges tempóban és ellenállhatatlan komédiázó kedvvel mutatták be.

A szabadkai előadások általában karcosabbak, kegyetlenebbek, direktebben reagálnak a riasztó szerbiai valóságra, az újvidékiek ugyanerről a helyzetről áttételesebben szólnak. *A Közellenség* kifejezetten agresszív előadás, s hiába remek a két lovat alakító Körmöci Petronella és Káló Béla, a dráma nem tud megelevenedni, mert nem Kohlhaas Mihály sajátos nézőpontból bemutatott tragédiája ábrázolódik, hanem elviselhetetlenségig fokozott fizikai hatásokat zúdítanak a nézőre.

Differenciáltabb *a Zách Klára,* amelynek érdekessége, hogy Hernyák György kétszer játszatja el a történetet. Először tárgyilagosan, ha úgy tetszik, a hagyományos történelmi drámák modorában, másodszor viszont úgy, mintha egy mai mesélő mondaná el az eseményeket, tehát a történések idézőjelbe kerülnek, megkérdőjeleződnek. Ezt nemcsak a Krónikás funkcióváltása idézi elő, hanem az is, hogy a két verzió szerepeit is más szereposztásban játsszák. Kétségtelen, hogy ez az előadás is a kisember kiszolgáltatottságáról, a hatalmi mechanizmus cinizmusáról szól, de játékosabban és brechtiesebben.

A Pistit is a játékosság jellemzi leginkább. Az, hogy csupa fiatal idézi fel Pisti történetét, eleve más dimenzióba helyezi a drámát, ezt csak erősíti az, hogy a rendező min-den olyan utalást kiiktatott a szövegből, amely konkrét helyhez és időhöz köti a szto rit, ezáltal a mű hátborzongató aktualitást nyert épp Újvidéken és a háború után.

A fiatalok teljesítménye tette érdekessé a komáromi Jókai Színház Fejes Endre-bemutatóját is. *A Jó estét nyár, jó estét szerelem* egy újjáalakuló társulatról adott képet. Tóth Miklós rendezése a dráma sorstragédia vonásait igyekezett felerősíteni, hogy egy kor nagyon is jellegzetes lenyomatát általánosabb érvényűvé formálhassa. Szerepsokszorozások, jelképes motívumok beemelése, a zenei vonal megerősítése jelzi az átértelmezés főbb összetevőit. Ezúttal is az egységes játék az előadás erőssége. A középkorú színészek - részben felvállalt kontrasztot is alkotva - más színészi iskolát képviseltek.

A beregszászi Illyés Gyula Nemzeti Színház Dorottya-előadásában is csupa fiatal játszott. Tulajdonképpen az „öregek" is fiatalok, de a már évek óta az élvonalban lévő Trill Zsolt, Szűcs Nelli, Varga József, Kátya Alikina, Tóth László mellett egy új végzős osztály lépett színpadra, s e fiatalok egy év alatt hallatlanul nagy fejlődésről tettek tanúbizonyságot. A szabadtéri előadás a játékosok jóvoltából tündéri szép mulatság lett, gyönyörűség volt hallani Csokonai remekművét, Vidnyánszky Attila pedig fergeteges komédiát rendezett a vígeposzból. A komédiázás ellenpontjaként megteremtette a címszereplő tragédiáját is - Kátya Alikina a fesztivál egyik legszebb alakítását nyújtotta.

Két színház esetében másképpen kell értelmezni a fiatalságot: Csíkszeredán és Székelyudvarhelyen egy éve kezdte meg önálló életét egy-egy színházi társulat. A székelyudvarhelyi Tomcsa Sándor Színház *a Két úr szolgájával* mutatkozott be, amelyet a maga Truffaldino-alakításának emlékei nyomán Gáspár Tibor állított színre. A produkció szolid kezdetről tanúskodik, sem rendezőileg, sem színészileg nem tekinthető revelatív teljesítménynek.

A Csíki Játékszín bemutatkozása sokkal problematikusabb. Bessenyei István színész saját *Ludas* Matyi-verzióját állította színpadra. Az előjáték a népi színjátszó hagyományok feleleventését ígéri: Döbrögi bábuját autentikus népzenére szertartásos keretek közepette temetik el. A játéktér is sokat ígér; a fehér alapszőnyeg és háttér által keretezett üres térbe belógatott néhány kötél képezi a díszletet: e kötelek az erdő fái, Döbrögi házának jelzése, a vásár háttere. A történet felidézése viszont már több mint kínos. Fazekas Mihály és Móricz Zsigmond szövegét felhígították, a történet feleleventése közben számos öncélú és igencsak vitatható ízlésvilágot tükröző részlet kerül a játékba, s minden olyan hibát elkövettek, amelyet gyerekelőadásban meg lehet tenni.

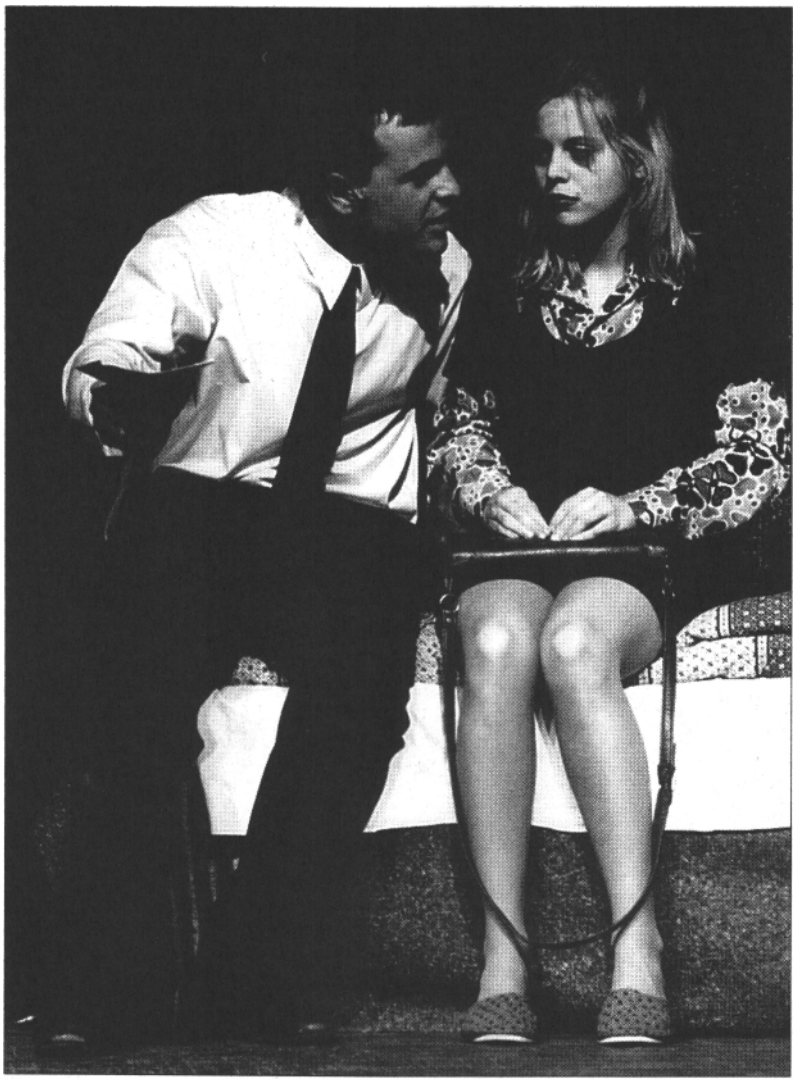
Természetesen a kolozsvári és a marosvásárhelyi főiskola bemutatkozása is a fiatalok sikerét és tehetségét bizonyította. A kolozsváriak Keresztes Attila rendezésében *a Három* nővért adták elő, a vásárhelyiek *Ember, állat, erény* című Pirandello-előadását Bocsárdi László vitte színre. Az előbbiben a színház színészei és a tanodások játszottak együtt, s a rendező Csehov szövegébe Beckett *Godot-jából* vett részleteket iktatott be. A két szöveg vegyítésének jogosságát és értelmét az előadás végül is nem igazolta, leginkább arra lehetett gondolni, hogy e furcsaság volt hivatott elleplezni a produkció rendezői-színészi kiérleletlenségét. *Az Ember,*



Szilágyi Nándor (Siegfried), Körmöci Petronella (Kanca) és Káló Béla (Csődör) a szabadkai Közellenségben

állat, erényben a rendező sajátos színpadi nyelvet dolgozott ki, a színészek lassan, tagoltan beszélnek, szögletes mozdulatokkal játszanak - mintha értelmi fogyatékosoknak szánnák a produkciót. Külső jegyeiben ez az előadás azokkal a román rendezők által jegyzett produkciókkal rokon, amelyekről említést tettem. A színészhallgatók nagy fegyelemmel s helyenként kifejezett tehetséggel, egyéni színekkel töltötték meg a rendező által felkínált formát, igazolva, hogy soha nem önmagával a formával van baj, hanem azzal, ha a forma nem párosul a kidolgozott és jelentős színészi teljesítménnyel.

A fesztiválon nemcsak Pirandellótól láthattunk két darabot, hanem Örkénytől is, a *Pisti* mellett *a Macskajátékot,* s rögtön két különböző interpretációban. Kassán Árkosi Árpád, Nagyváradon Parászka Miklós vitte színre e levéldarabot. Kassán mintha hét hatalmas ajtó által keretezett cirkuszi porond lenne a játéktér, Nagyváradon viszont szinte üres térben játszódik a darab. Árkosi értelmezésében Orbánné valójában felidézi a vele megesett történetet, ennek következtében az ajtók mögötti gardróbszekrényekből mint kelléktárból emeli ki az egyes epizódokhoz szükséges tárgyakat, ruhákat, bútorokat, sőt szinte a szereplőket is. Parászka tartotta magát Örkény eredeti elképzeléséhez, s a jelenetek illusztrálják Orbánné történetfelidézését. Kassán Kövesdi Szabó Mária kísérletet sem tesz arra, hogy a szerep korát játssza el, így alighanem ő a legfiatalabb Erzsi a darab előadás-történetében. Nagyváradon Csíky Ibolya a szerep hagyományainak méltó folytatója.



Gál Tamás (Fiú) és Benes Nagy Anna (Varga Veronika) a komáromi Jó estét nyár, jó estét szerelemben (Révész Róbert felvételei)

Három szuverén rendezői világot türköző produkció volt látható a fesztiválon. A vásárhelyi színház versenyen kívül mutatta be a *Szentivánéji álmot* Novák Eszter rendezésében. A még kissé nyers előadásban főszerepet kapott a tündérvilág, ebben az értelmezésben valóban mindent a koboldok, a tündérek, Puck és társai kavarnak össze és rendez-nek el. Itt ténylegesen megszületik a varázs, amely összekavar embert és természetfeletti lényt, s mindenki, a fiatalok és a mesterek, Titánia és Hyppolita, Oberon és Zuboly kutathatja: ki is ő valójában. A hatalmas és bonyolult térbeli építmény, az élő zene, a szüntelen mozgás olyannyira elkápráztatja a nézőt, hogy az intim helyzetek kissé erőtlennek bizonyulnak.

A sepsiszentgyörgyi színház *Peer Gyntjé*ről már a magyar sajtóban is többen beszámoltak, hiszen az előadás látható volt a Thália Színházban. Erényei Kisvárdán is megmutatkoztak, a találkozó egyik nagy eseménye volt e bemutató. A másik szentgyörgyi produkció a Hargita Táncegyüttesnek a színházzal és a Gyergyószentmiklósi Figura Stúdióval közösen létrehozott *Vérnásza* volt. A Federico García Lorca drámája alapján Bocsárdi László rendezésében született táncprodukció műfajilag és stilárisan is szokatlan, éppen ezért nagy szakmai vitát váltott ki, mindenekelőtt a tekintetben, hogy lehet-e a prózát és a táncot olyan mértékben és módon vegyíteni, ahogy ezt e produkció rendezője tette. Éppen vitathatósága, illetve a produkció feltétlen művészi értékei indokolják, hogy e művel külön is foglalkozzunk.

Végezetül néhány szó a XII. kisvárdai fesztivál általános tanulságairól. Egyértelmű, hogy a május végi, június eleji időpont alkalmatlan a találkozó lebonyolítására, mert a szín-házak még mindenütt játszanak, tehát épp az, ami értelmet ad e rendezvénynek - a társulatok láthatják egymást, részt vehetnek a szakmai programokon -, az idén nem vagy csak részben valósulhatott meg. Ismételten bebizonyosodott: az, hogy a társulatok maguk jelölik meg a produkciót, amellyel részt kívánnak venni a fesztiválon, tehát hogy nincs semmiféle előválogatás, parttalanná és jellegtelenné teszi a találkozó programját. A kisvárdaiak olajozottan, gördülékenyen, mármár rutinosan bonyolítják le a rendezvényt, de hiányzik a revelatív nagy esemény, nem alakul ki a találkozó jel-lege, divatos szóval profilja. Ebben persze az is közrejátszik, hogy a színházak ma már pontosan tudják, mely produkciójuk sérül legkevésbé a kisvárdai technikai körülmények között, tehát nem a legjobb, hanem a leginkább adaptálható munkájukkal jönnek e fesztiválra.

A miskolci fesztivál igazolta, hogy a határon túli színházak minden szempontból versenyképesek a hazai társulatokkal - ami természetesen a magyarországi előadásokat is minősíti -, tehát e két régió színházainak szakmai megmérettetését az eddigi gyakorlatnak megfelelően s ilyen mereven szétválasztani ma már értelmetlen. Meg kellene találni a kisvárdai fesztivál sajátosságait, mint ahogy más találkozóknak sem feltétlenül összegező, monstre találkozóknak kellene lenniük. Az egymást követő három idei fesztivál semmilyen lényeges különbséget nem mutatott, hacsak azt nem, hogy az olyan gigantomán rendezvény, mint a miskolci, szakmailag értelmezhetetlen, mondjuk ki, értelmetlen.

A határon túli bábszínházak ugyan ott vannak a kisvárdai fesztiválon, de csak mint a kiegészítő rendezvények résztvevői, azaz délelőttönként gyerekeknek tartanak előadásokat. A zsúfolt program nem teszi lehetővé, hogy ugyanolyan szakmai figyelem kísérje az ő produkcióikat is, mint a „felnőtt" színházakét. Az idén a fesztivál vezetősége külön szakmai fórumon igyekezett a bábszínházak problémáival foglalkozni, de ez csupán kezdet, meg kellene találni a módját annak, hogy az egyre sokasodó számú bábszínházak is kialakítsák a maguk szakmai, bemutatkozó fórumát. Emellett e társulatok tagjainak képzése, illetve továbbképzése is olyan feladat, amelynek egyik szervezője, animálója lehet a kisvárdai fesztivál.

Elodázhatatlan a magyarországi fesztiválrendszer kialakítása, annak összehangolása a határon túl is alakuló fesztiválokkal, hogy a bemutatkozások megszervezésekor tematikus, műfaji szempontok váljanak elsődlegessé a földrajzi és regionális szempontokkal szemben. Ez azt is jelenti, hogy a kisvárdai rendezvénynek is újra kellene gondolnia működését, célkitűzését, lehetőségeit és a vele szemben támasztott igényeket. Ebben természetesen a határon túli társulatok, szervezetek valódi és hathatós együttműködésére lenne szükség, ami mind ez idáig várat magára, annak ellenére, hogy a színházak egyenként állandóan az összefogás szükségességét hangoztatják.

Ez a fesztivál nemcsak a határon túli színházaké, hanem ugyanolyan mértékben a kisvárdai közönségé is. Az lenne jó, ha az egész magyar színházi világé is lenne. E három résztvevő szempontjait és igényeit minél hamarább egyeztetni kell, mert enélkül a fesztivál

NÁNAY ISTVÁN

EGRESSY ZOLTÁN: SÓSKA, SÜLTKRUMPLI

KENŐCSSZAG

A XX. század második felében leginkább a film, a populáris zene és az élsport tanított közel egyformán gondolkodni, érezni tíz- és tízmilliókat. Dehogy tanított: a filmsztár, az énekes-gitáros bálvány és a rekorder sportcsillag a mind gondosabban fölépített organizmusnak, a látványosság nagy üzletének a középpontjából szuggerálta az új mitológia képzetét. Ezeknek a világüzemeknek mindig a centruma ragyog, ott történik a csoda, ott mutathatja meg irigyelt, lenyűgöző, a rajongókat összekovácsoló tökéletességét az idol. Am a mitikus modern iparok a nagyközönségen jóval túl, viszont a hősökön jóval innen fönntartanak, foglalkoztatnak egy olyan, hatalmasra duzzadt övezetet, amelyet a produkció asszisztensei alkotnak. Ennek a körnek a létélménye, létdrámája - a köztes helyzetből fakadóan - más, mint a főszereplőké vagy a publikumé. Bennük szinte egyesül és ki is huny a két sors: soha nem nekik tapsolnak, annál azonban érintettebbek, dörzsöltebbek, avatottabbak, semhogy beérnék az egyszerű tapsoló örömével.

A labdarúgásnak ilyen (nélkülözhetetlen) közreműködői a játékvezetők és (használjunk egy kiveszőben levő szót) a partbírók. Egressy Zoltán, a fociberkekben járatos - alkalmi sporttudósítóként sem ismeretlen - drámaszerző ró-luk írt háromszereplős dara-bot, *Sóska, sültkrumpli* címen. *A komédia két és fél felvonásban* műfaji megjelölésű groteszk érdekes megjelenítésbeli lehetőségeket kínál, s mert a (színházi) szünetet is aktivizálja, megpróbál a hagyományos befogadói magatartás némi változtatására nógatni (evéssel-ivással-cigarettázással csak részben lehet kiszakadni a játék áramából; erről később). *A Sóska...* mégis vérbeli színészdarab. Triót kíván, színpadi kamarazenét. A Shure Stúdió **kis** termében nem is marad el a házimuzsika.

Játékvezető, két partjelző. Három férfi. Volt egy „közös" nőjük, Mariann, aki most már egy negyediké (az ellenőré - ha még az övé; mindenesetre a családban maradt). Viszonyváltozásokat kiváltó interperszonális szituációnak az is elég lehetne, hogy Művész Mariannját Lacikám nyúlta le, de valamikor menet közben Szappan is dugta. Lacikám, a Bíró azonban éppen most, még huszonévesen szeretné bevezetni magát a nemzetközi sípmesterségbe, az UEFA, a FIFA hatalmasságainak színe elé. **Egykor az idősödő I.** Partjelző, Szappan is **erről álmodott, csak hát közbejött a gikszer, a műhiba - s minden bizonnyal épp Lacikám is... A II. Partjelző, Művész - ő eszegette meccsnapokon kabalából Mariann utolérhetetlen sóskás sültkrumpliját - a delírium és a másnaposság hullámmozgásában leginkább csak arra ügyel, hogy mindig időben hányja ki magát, s hányja ki magából lírai lelkületének kín- és kecskerímeit. A távlatos pályájú ifjú bíró, a távlatát vesztett „öreg" asszisztens, az örök távlattalan fiatal asszisztens: pontosan hierarchizált hármas ez, s mivel Szappan semmiképp sem akarja, hogy Lacikám csillaga fölfusson a világfutball egére, az eseménytelen miliődrámát megmozgató drámai tettre is hajlandó... A nagy mérkőzés előtt, a szünetben és a meccs után sorsok teljesedhet-nek be.

Bozsó Péter mai újundok arszlán, férfimanöken-küllemű kemény karrierista. Sas Tamás rendezése - az írott szöveghez képest - késleltetett belépése pillanatában még rá is pakol egy mobiltelefonos, ellenszenves főnökdumát. Bozsó jó arányérzéke nem engedi, hogy a figura elszaladjon ebbe az irányba. Az Egressy adta korrekt és árnyalt jellemzést taktikusan beosztva, az alak iskolázottságának, valamint eltökéltségének jelzésével enyhíti a piperkőc és alighanem gátlástalan Bíró iránti antipátiát. A játékvezető kisfiússágának kidomborításával a szerep „túloldaláról" végzi ötvösmunkáját. Szőke, szemüveges macsó: ez **különben is kissé ellentmondásos.** A gyerekes tekintet helyett szúrós pillantást biztosító színes kontaktlencsével - nem volt könnyű megszerezni! - még inkább. Frizuraelrendezés, füttyerőpróba, előre- és hátrafutás: Bozsó megnevettet és elgondolkodtat „a jövő Puhl Sándorának" - Egressy instrukcióban leírja a nevet - „skálázásával". Fájdalom, az aljasul megtréfált utódjelöltben már legföljebb tíz százalék a sport- és hivatásszeretet, és kilencven a karriéréhség.

A vendég Nemcsák Károly épp a Budapesti Kamaraszínház premierje táján kezdte a televízió képernyőjén - sportbarát civilként - randalírozás nélküli szurkolásra buzdítani a futball híveit. A színészválogatott oszlopos tagja mozog a legotthonosabban a színpadi játékvezető-öltözőben, s az ő mozdulatai a legpraktikusabbak, legszakszerűbbek. A pályabicsaklással, a szegénységgel, a magánnyossággal összefüggő emberi gonoszságot és kisszerűséget egy időnként Caliban-szerű fickóból préseli ki. Nem kétséges: az ő színészi regisztere a legszélesebb, sőt a formálás változatossága kedvéért - vagy csupáncsak játékkedvből - játszik is a tűzzel, a túlzásokkal, szélsőségesen is karikírozza Szappant.



Karácsonyi Zoltán, Nemcsák Károly és Bozsó Péter (Ilovszky Béla felvétele)

Karácsonyi Zoltán (Művész) Mariann elcsaklizása miatt legbelül van a „drámai események" körén; viszont mert ő bőven beéri a partvonal melletti zászlólengetéssel, a „ki a bíró a FIFA-nál?" **konfliktusnak** csak (majdnem) vétlen részese. Játékát tehát a jó értelemben vett privatizálás: a párás **szemű költő**

és alkoholista idült magába nézése uralhatja. Karácsonyi észrevétlen észrevehetőséggel, nyomatékos visszahúzódással tölti azt a színi időt, amelyet a két kolléga átkakaskodik.

Sas Tamás kitűnő ritmusérzékkel és technikás „vágásokkal' helyezte el a maga tervezte térben színészeit. A folyamatosan pörgő Nemcsák, a kimért Bozsó és a lelassult Karácsonyi sok és hatásos váltással tarkított alakítása részben ennek a rendezői tempóérzéknek köszönhetően haladja meg a „focikomédia" szintjét, és lesz három különböző sorsú és életfelfogású férfi drámája (a siker és a sikertelenség démonát is szimbolizáló, meg sem jelenő nő árnyékában). Sas ugyanakkor az imént őszintén dicsért színészeket egy kicsit el is engedte: Bozsót és Karácsonyit a monotónia, Nemcsákot a spilázás felé.

Persze az a tény, hogy Nemcsák általában egy-egy gesztussal reagál a saját előző gesztusára, s hogy Bozsó és Karácsonyi olykor önismétlően tanácstalan, a dráma és a színpadra állítás érthetetlen elhangoltságaiból is eredhet. Bár nincsenek illúzióink a magyar stadionok állapotáról, Sas a tízezres (!?) közönséget vonzó s játékvezetői szempontból is nemzetközi fontosságú mérkőzéshez egy harmad- vagy negyedosztályú sportpálya öltözőjét, lepusztultságát húzta díszletül, stilizált, úgy Egressy is önmaguk alá dolgozta (nyelvileg, intellektualitásban stb.) hőseit. A hazai PNB olyan, amilyen, de nem örökrészegek és bűnözők szaladgálnak az oldalvonalnál, s nincs olyan hülye (a nemzetközi minősítés küszöbén álló) játékvezető, aki Lacikám mesebeli ökörségéhez foghatót követne el. Valószínűleg nem egyébről van szó, mint hogy Egressy és Sas horderejében a mai aréna, atmoszférájában a tegnapi grund történetét és figuráit akarta elmondani. A vadvalóságot és a legendát.

A kettő együtt nem megy. A lekoszlott, mikrorealista díszlethez valahogy hozzá kellett volna igazítani a külvilágot (tízezer torok bosszúszomja, lincshangulat: ez itt valami alkalmi, bágyadt nyöszörgés és három-négy dörömbölés). A szünetben televíziós képernyőkről, felvételről követhető Vasas-Győr meccs esztendőkkel ezelőtti, a trénerek már régen más kispadokon ülnek, a játékosok Izraelben vagy másutt fociznak. Ez nem föltétlenül baj, bár kitaszít a jelen idő közegéből - Szappan viszont 2000. április 2-án az aznapi Nemzeti Sportot szorongatta, rajta a Fradi kiadós vereségét hírelő szalagcímmel, s ehhez a játékvezetőknek nem volt egy szavuk sem, míg a közönség nem futballértő része is kénytelen volt ebbe a napi időmetszetbe helyezkedni. Érthetetlen, hogy a filmrendező Sas Tamás miért nem komponálta bele *a szünetmeccs* videóján látható derbibe a Lacikámat, Szappant, Művészt portretizáló villanásokat (melyek önmagukban kitűnőek, csak *nem ott* vannak). Nem ártott volna, ha az író teret hagy a rögtönzésnek, a rendező pedig nagyvonalúbban elegyíti a realitást és az álomszerűséget.

A röpszínlap szerint a jelmezeket nem tervezte senki. Ha a színház ügyes, a dresszeket sportruházati cég adta. A három flótásra, talán a raktárból, éppen az került, aminek kerülnie kellett (még a fölöslegesen elmaszkírozott és kissé elöltöztetett Nemcsákra is).

Szóba jön a bírók közt az izomlazító kenőcs. Hogy milyen jó szaga van. De még milyen! Boldogult sportoló koromból emlékszem rá, cimparemegve. Akkor Gerosannak hívták a tubusos írt. Ez az illat naturalista lengéssel be is felhőzi a Shure-t. Egy kicsit. *A Sóska, sültkrumpli* nem elég kenőcsszagú.

TARJÁN TAMÁS

Egressy Zoltán: Sóska, sültkrumpli (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió) *A játékteret tervezte és rendezte: Sas Tamás. Szereplők: Bozsó Péter, Nemcsák Károly m. v., Karácsonyi Zoltán.*

EGRESSY ZOLTÁN: SÓSKA, SÜLTKRUMPLI

Egyszerű a világ



Kulcsár Attila, Sebestyén Aba és Rappert Gábor (Gorgan Edit felvétele)

Ki maja, hogy nézhetett ki az a Vasas sporttelepi öltöző, ahonnan *a Sóska, sültkrumpli* alapötlete származott, de talán nem is fontos. A szerzőnek kellett egy tér, ahova elfogadható indokokkal, átlátható időszakra és a további fejlemények reményében be lehet zárni három embert. Nem is sejtenénk, hogy egy játékvezetői öltöző mennyire megfelel e célnak: ide érkeznek szép sorban Egressy komédiájának főszereplői, két partjelző és egy futball-bíró. Meccs előtt állunk, az érkezési sorrend egyáltalán nem véletlenszerű. Szappan partjelző szereti maga irányítani a dolgokat, talán ezért is ő fut be a legkorábban, pillanatok alatt felmérni a terepet („Két kávé három embernek?"). Művész, aki esti magányában tömény alkohol fogyasztásával foglalkozik, beimbolyog ugyan idejében, de jelenléte igencsak éteri. A támolygás hátterében az a Mariann áll (a címbéli, hez fűződik), aki időközben átigazolt a nemsokára beérkező Szomorúszájúhoz - őt viszont Szappan is szenvedélyesen utálja, mert miatta minősítették vissza partjelzőnek. Az első tíz perc után minden készen áll az öltözői meccshez.

A szatmárnémeti Játékszín díszletében a frontálistól néhány fokkal elcsúsztatott nézőpontból jelenik meg a játék tere. A színtelen-szagtalan helyiségben a darab által előírt kellékek és díszletelemek (tükör, asztal, padok) prezentálásán kívül semmi sem segíti vagy

gátolja a színészek játékát. Az a hangulat van, hogy nincs hangulat -- illetve olyan hangulat lesz, amilyet majd a színészek bele-hoznak. Rappert Gábor a kisvárosi macsó alapanyagából formálja meg Szappant, a ravaszságot és a primitivitást sajátosan elegyítő figurát, az agyafúrt bunkót, aki ott is konfliktusokat kreál, ahol egyébként nem lennének. A dramaturgiai kovász erjeszt és felbújt, alakoskodik és intrikál. Beledohányzik főellensége kávéjába, végül lenyúlja a sárga lapját. Rappert igyekszik belefeküdni a szerep-be, egy idő után el is éri, hogy valósággal kapóra jönnek neki Szappan mondatai. Szerepét apró ötletekkel, megfigyelésekkel, életből ellesett gesztusokkal egészíti ki, és kisebb döccenőktől eltekintve övé a legjobban kiegyensúlyozott alakítás.

Művészt, a történet első számú szenvedő alanyát Kulcsár Attila meghagyja homályos, elmosódott körvonalú alaknak, akin annyira elhatalmasodik a szerep diktálta másnaposság, hogy az előadás/meccs végéig sem igen tud úrrá lenni rajta. A figura „elszálltságát" lassanként színészi eszköztelenség váltja fel, Kulcsár mindent a szövegre bíz, ami nem rossz döntés, viszont kihagyott lehetőségek sorozatával jár. Ez a választás azért is meglepő, mert jó néhány más szerepben bizonyította már figuraérzékenységét és színészi kvalitásait. Kevés vonással skicceli fel a verseket író, hidakról és az örökkévalóságról deliráló művészlelket, szeretni való mackót csinál belőle, pedig Művésznek árnyalt jellemrajza van; kábaságát csak a mamlasz bumfordiság irányába engedi fejlődni, holott a szövegben adottak egy fanyar humorú, finoman cinikus figura kellékei is - amit Kulcsár Attilának *(a Virágot Algernonnak-est* után) pontosan tudnia kell.

Sebestyén Aba (Szomorúszájú) első belépőjéhez előre kinyitja az ajtót, a küszöbön sodpercet vár. Ezt a szertartásosságát később még a legnehezebb pillanatokban is megőrzi, finomkodó, pipogya, könnyen utálható palit formál, olyan energiabefektetéssel, amit helyenként már valóban csak a hatásvadászat magyaráz. Gyakran képtelen megőrizni az arányokat, épp a finomkodással nem bánik elég finoman. Bírója rögeszméit halálosan komolyan veszi, törökülésben, mantrákat mormolva melegít be, fekete (!) kontaktlencsét szerez, hogy szúrósabb legyen a tekintete - tényleg felteszi és tényleg szúrósabb. Kínzó hiúságának legyezgetéséhez elengedhetetlen kellék az öltözői tükör, amely előtt meztelen felsőtesttel gyakorolja a tizenegyes-mutatás alternatív módozatait. A színész a szórakoztató koreográfiával előadott magánszámai ellesett, kisrealista megnyilvánulásokból és a groteszkig fokozott gesztusokból állnak, de gyakran csak szilánkgyűjtemények marad-nak. Amúgy is kulcsszerep, felesleges túljátszani. Játékára jótékony hatással van Szomorúszájú első félidő utáni elbizonytalanodása, mikor rá kell jönnie, hogy partjelzői nem fel-tétlenül dolgoznak a keze alá. Ekkorra Sebestyénnek már bőven van honnan, miből vissza-vennie, bizonyos pillanatokra még pózolni és modoroskodni is elfelejt. Ráadásul, szerepe szerint, hasmenés is kínozza (a kuliná-ris metafora ironikus továbbépítése Egressy részé-ről az ételek további „körforgása": a bírónak hasmenése, Művésznek hányingere van), de ez dramaturgiai szükségszerűség is, mert így valakinek mindig dolga akad kinn, bent pedig kialakulhatnak a különböző párcserék.

A konkrét problémák a két félidő közti szünetben kezdődnek. Művész észrevette a lelátón Mariannt, Szappan úgy dönt, hogy kilopja a sárga lapot Szomorúszájú mezének zsebéből. A botrány a meccs után kulminál a zárt öltözőben, ahonnan ez alkalommal nincs kijárás, tekintettel az ajtó előtt véleményt nyilvánító, elégedetlen szurkolókra. A bujócskázás után itt most nyílt vádak és nyers vallomások hangzanak el, és mikor Szappan „bevallja a Mariannt", egy padra kerül tettes és áldozat. Művész csak egy nyikkanásra képes, Szappan könnyekkel a szemében mesél álmairól, Szomorúszájú rezignált józansággal összegzi a dolgok állását. Ekkor már törölközőkbe csavarva állnak mindannyian, meztelenül, tűnődve, mint tógás görög hősök, három megcsalt, kijátszott, keserű alak, akik végül elvonulnak zuhanyozni. Csak Művész bíbelődik még egy verszárlaton és a lélek giccstartalmán.

A színészi aránytalanságok és a túl diszkrét rendezői jelenlét ellenére a szatmári bemutató kellemes, életképes előadás, és ez elsősorban a játszók csapatmunkájának, illetve Egressy Zoltánnak az érdeme. A színész-rendező Tóth-Páll Miklós főleg korrektségre törekedett, nem vont meg országhatárokat, a couleur localelal se pepecselt; sem a díszlet, sem a jelmezek nem állítanak be markánsan konkrét időt és helyet. Talán mert nem is az a lényeg, hogy ez az öltöző és ezek a figurák hol van-nak, végül is akárhol lehetnének. Egyszerű a világ, és olyan egyszerű a megoldás. Mindenkinek kell az életébe egy olyan, különbejáratú *sóska-sültkrumpli*, amit, lehetőség szerint, senki mással nem kell megosztani.

MARGITHÁZI BEJA

Egressy Zoltán: Sóska, sültkrumpli
(Szatmárnémeti Északi Színház
Harag György Társulata)
Dramaturg: Kulcsár Edit. Díszlet: Tarczy István. Ütőhangszeren játszik: Cserey Csaba. Énekel: Reiz Brigitta. Rendező: Tóth-Páll Miklós.
Szereplők: Sebestyén Aba, Rappert Gábor, Kulcsár Attila.

THURÓCZY KATALIN:
CSELÉDKLOZET, ALUMINOFESZTITRON

VÍZIÓK A VALÓSÁGRÓL

„Sosem voltam professzor, nem tanítottam egyetemen" - mondja az Idősebb. „Sosem jártam egyetemre" - feleli rá a Fiatalabb. Mindezt akkor, amikor már éppen kezdtük azt hinni, hogy értjük, amit látunk. Hogy a mozaikdarabkákból végre sikerült összeraknunk a két férfi, az Idősebb, az egykori egyetemi tanár és a Fiatalabb, az egykori tanítvány történetét. Hát nem. Sőt, visszamenőleg is megkérdőjeleződik minden. Pedig a leginkább mégiscsak arra vagyunk kíváncsiak, hogyan került a két férfi egy bérház hátsó lépcsőházából nyíló cselédklozetbe. Mit keresnek itt? Kik ők? De a „mi volt maga azelőtt?" kérdésre egyáltalán nem kapunk választ.

Az is lehet, hogy a professzortörténettel sem tévedtünk. Volt egy professzor, akit - nem derül ki, miért - kirúgtak az egyetemről, a lánya kiment Kanadába, a felesége meghalt, a fia meg szépen kitúrta a lakásból. Most hajléktalan, illetve nem: a cselédklozet a lakása. Gyönyörűen berendezte magának: az egyik WC-fülke a gardróbszekrény, a másik a konyha, a harmadik a dolgozószoba; ennek falán egy Velencét ábrázoló régi kép, az ajtaján pedig sok-sok kép a világból és egy cikk Picassóról. Itt van a könyvtár is, benne *a Peer Gynt*, eredetiben. Ennek alapján akár azt is mondhatnánk, hogy *a Cselédklozet* egy - a társadalomból kiszorult, a konvenciók ellen lázadó - értelmiségi története. Pontosabban két értelmiségié, ha elhisszük a Fiatalabbnak, hogy otthagyta az egyetemet, negyvenkét éves, és csak tengődik a világban. Jobban tesszük, ha elhisszük, mert különben nem tudunk mit kezdeni a két hajléktalan szájából elhangzó, tipikusan értelmiségi mondatokkal.

Kétségek között hagyni a nézőt - Thuróczy Katalin ezt nagyon szereti. Mennyire „valóságosak" a szereplők? Mi az, ami tényleg megtörtént velük, és mi az, ami csak a képzeletük szüleménye? Ez az, ami a legjobban izgatja - nemcsak *a* Cselédklozetben, hanem a Merlinben játszott másik darabban, az Aluminofesztitronban is. Sőt, azokat a valóságos vagy nem valóságos epizódokat, amelyeket *a* Cselédklozetben csak elmesélnek, az Aluminofesztitronban mind el is játsszák. Csakhogy *a Cselédklozetben* - bármennyire homályban marad is a két férfi előtörténete - mégis érthető és érdekes a történet (és ami a legfőbb: van történet), *az Aluminofesztitron*-ban viszont csak történetfoszlányok vannak, amelyekből nem áll össze kerek egész. Való-



Madár: György Péter (Aluminofesztitron) (Tóth Gábor felvétele)

ságos és víziószerű jelenetek váltogatják egymást, de hogy mi az a logikai szál, amelyre ezek fel vannak fűzve, azt szinte lehetetlen megfejteni.

Annyi biztos, hogy a darab középpontjában egy furcsa fiú, Madár áll, aki a repülőtéren dolgozik, és találkozik egy ismeretlennel, aki a kairói gépet keresi. De hogy ezután mi történik...? Minden átmenet nélkül elkezdődik egy másik jelenet, amelyben Madár (György Péter) és a Rik névre hallgató ismeretlen (Blazsovszky Ákos) is szerepel, de már régi ismerősökként. Kábítószerosztás kellős közepén látjuk őket, majd Madár legéppisztolyozza a rájuk támadó rendőröket. Ezután - megint minden magyarázat nélkül - bebotorkál két vak. Itt, amikor már végképp úgy érezzük, hogy elvesztettük a fonalat, hál' istennek visszazuhanunk a valóságba, és kiderül, hogy csak vízió volt az egész. De kinek a víziója? Valószínűleg Madáré (bár lehet, hogy tévedek), az ő emlékképei jelennek meg sorban egymás után, amelyekbe belevetíti az ismeretlent mint régi barátját. Az emlékképek között vannak teljesen különállóak, epizódszerűek, a többihez nem kapcsolódóak, és vannak olyanok, amelyekből lassan-lassan kibontakozik egy másik történet is: hat fiatal kirándul egy turistaházba, összeverekednek, kigyullad a turistaház, és mindnyájan benn-égnek. Azt, hogy mindnyájan bennégnek, csak egy másik epizódszerű jelenetből tudjuk meg: három öreg egy szociális otthonban ki-tárgyalja, mit hallott a Híradóban a katasztrófáról. Ez egyébként az előadás talán legjobb és legszellemesebb jelenete. Az öregeket a játsszák. Ők alkotják az X in ház Társulatot, összesen hatan.

Ha jól tudom, Thuróczy Katalin ezt a darabot kifejezetten az ő számukra, az ő kérésükre, az ő történeteik alapján írta. A jelenetek önmagukban jók, izgalmasak, életszerűek, olyanok, mint egy stílusgyakorlatsor, csak éppen túlságosan lazán kapcsolódnak egymáshoz, és végül sok minden, amire választ várnánk, nem derül ki belőlük. Mi lesz például Madárral? Egyáltalán ki ő? Mert az csak a példánybeli instrukciókból derül ki, hogy „a madárrá változás egyedülálló képességével rendelkezik". Amit ebből a színpadon látunk, az mindössze annyi, hogy Madár furcsa, guggoló pózban az ég felé tekintget, de inkább majomra, mintsem madárra emlékeztet. A Madár-madár-párhuzam a szövegben jó asszociációs alap a különböző jelenetek összekapcsolásához, de az előadásban inkább zavaró ügyetlenkedés lesz belőle. A madárrá változással való játék egyetlenegyszer működik: az állatkerti jelenetben, amikor egy madár emberként rémít halálra egy kislányt, aki pereccel akarja megetetni. A madárráváltozás-téma erőltetésével az előadás végét is elrontják. Gyönyörű befejezés lenne az utolsó előtti jelenet: ahogy a valóságba visszazökkent, sárga zászlós repülőirányító fiút betakarja a fölé szálló repülő árnyéka. De nincs vége: a háttérbe még erdei képet vetítenek, előtte Madár madárpózban az eget bámulja. Felesleges. Ebből Madárról semmi többet nem tudunk meg, de ami nagyobb baj, hogy egyébként sem tudunk meg róla eleget. Igazából nem ismerhetünk meg senkit, sem őt, sem Riket, sem az egy-egy jelenetben felbukkanó lányokat, pedig közben van a csábításjelenet, a rajtakapás-jelenet, a terhességbevallás-jelenet és még sorolhatnám - de hogy mindez pontosan kikkel történik, arról fogalmunk sincs.

Az utolsó jelenetben a két fiú régi szerel-mi történeteket mesél egymásnak a tengerparton. Egy strandoló lány hasonlít a turistaházban bennégett egyik lányra, vagyis visszatér a turistaház mint emlékkép. Az egyik fiú emlékszik rá, a másik nem. Lehet, hogy igaz se volt? De ez a kérdés nemcsak itt, hanem a darab bármelyik jelenete láttán eszünkbe juthat. A nézőt vezető konkrét utalások mindig csak jóval az adott jelenet után hangzanak el, ráadásul mindig történik valami olyan, amitől a néző elbizonytalanodik abban is, amit biztosnak hisz. Ami nem lenne baj, ha közben a színészeknek sikerülne valami színházszerűt teremteniük. A jelenetek egyik részében sikerül, a másik részében nem, pedig mindnyájan kitesznek magukért. A két főszereplő, György Péter és Blazsovszky Ákos olyan magabiztosan, ugyanakkor olyan érzékenyen kezeli a szerepét, hogy bármelyik profi színész megirigyelhetné. Azonkívül, hogy mi, nézők leginkább a történet kibogozásával vagyunk elfoglalva, a díszlettel (pontosabban díszletnélküliséggel) is baj van: az éppen aktuális helyszínt mindössze egy-egy vetített képpel jelzik. A tér ugyanaz, mint a *Cselédklozet* tere: a Merlin Színház kisszínpada, de ott a négy WC-fülkében feltáruló „lakás" látványával mégiscsak sikerül egy igazi színházi előadás terét megteremteni.

A Cselédklozetben - az *Aluminofesztit*ronnal ellentétben - bőségesen van időnk

megismerni és megszeretni a szereplőket. A darab egyik legnagyobb érdeme éppen az a finom, szeretetteljes, megbocsátó irónia, amellyel a szereplőket kezeli. A rendező, Czeizel Gábor és a két színész tovább bővíti a felerősített, túlzó, megmosolyogni való gesztusok körét, amivel furcsa mód sikerül elérniük, hogy egyre közelebb kerüljünk - az amúgy meglehetősen nehezen kiismerhető - szereplőkhöz. Még az sem zavaró, hogy csak homályosan ismerjük az előéletüket, mert nem az az igazán izgalmas, amit a múltjukból vagy csalódásaikból, meg nem valósult vágyaikból elmesélnek, hanem az, hogy hogyan alakul kettejük furcsa viszonya. Az Idő-sebbé (Ádám Tamás), aki már három éve a cselédklozetben él, és a Fiatalabbé (Tóth József), aki váratlanul betoppan hozzá lakótársnak. Hogyan változnak köztük az erőviszonyok? Mikor melyikük kerekedik felül? Meg tudják-e szeretni egymást ebben a furcsa helyzetben? Ha igen, hogyan? Az előadásban azok a jelenetek vagy jelenetrészek a legjobbak, amelyek semmi másról nem szólnak, csak erről. Például az, ahogy az Idősebb kicsavarja a villanykörtét, hogy becsavarhassa a helyére a rezsó konnektorát, aztán teát főznek, és elköltenek egy idilli hangulatú reggelit. Tükörtojást sütnek, közben az Idősebb az elrontott életéről mesél, és elképzel egy álomreggelit (sonka, tojás, resztelt máj, kaviár, málnadzsem, majd egy verseskötet és Vivaldi). Ebből legalább annyit megtudunk róla, mint abból, ahogy az élet nagy kérdéseiről filozofálgat. Többször túlságosan direkt módon hangzanak el ezek a kérdések, amitől rögtön didaktikussá és érdektelenné válnak, ráadásul nagyon kilógnak az amúgy jól pergő dialógusból. A szintén filozofikus, monológgyanús részekkel ugyanez a gond. Pedig a történetek, amelyeket a két férfi elmesél - vagy az emlékfoszlányaik nagyon érdekesek. Még amikor a Fiatalabb lepisil a negyedikről vagy a lerészegedési jelenet is sokkal izgalmasabb, mint amikor szabadságra vágyásról, a perspektívanélküliségről, a döntések lehetetlenségéről, a műveltség és a civilizált viselkedés eltűnéséről értekeznek. Nem illenek a szövegbe a kinyilatkoztatásszerű megállapítások sem, például „nincs az az idegen, aki jobban utálhatná a magyarokat, mint ahogy egyik magyar tudja utálni a másikat". Az aktuálpolitikai utalások kifejezetten zavaróak. Európai Közösség, NATO, „annyira messze vagyunk Európától, mint Makó Jeruzsálemtől" - furcsa problémafelvetés ma egy színdarabban.

A Fiatalabb is elfilozofálgat Istenről, hallról, halálfélelemről meg arról, hogy milyen érzés egyedül, nő, szerelem és gyerek nélkül, de az Idősebb filozofálgatásai vala-hogy hitelesebbek. Egyszerűen azért, mert az Idősebb az izgalmasabb, a jobban megírt és jobban kitalált szerep. Ádám Tamás alakításában szerep és személyiség különleges találkozásának lehetünk tanúi. Színészi eszközei, túlzó, szellemes, szeretni való gesztusai - ahogy atyai szeretettel ápolgat egy babot, ahogy kiteszi az ablakba, és közben behessegeti a friss levegőt, ahogy kétségbeesik, ahogy hadar, ahogy egyszerre komolykodva és tréfásan mesél, ahogy hatalmas eszmefuttatásait a kiábrándult ember fanyar humorával lerántja a hétköznapiságba, vagy ahogy a végén sértődötten bevonul a WC-be - mindmind az Idősebb alakjának fontos „tartozékaivá" válnak.

Tóth József hasonlóan gazdag eszköztárral dolgozik; az ő félelmei, szorongásai éppen gesztusainak finomságától hatnak. Róla, a Fiatalabbról jóval kevesebbet tudunk. Nem tudjuk például, hogyan került oda. Lehet, hogy bűnöző, és elkövetett valamit, lehet, hogy nem - csak annyit tudunk, hogy Ceglédre kell mennie, de hogy miért, az nem derül ki. Es másnap már ő sem emlékszik rá. Teljes csőd és kiúttalanság az élete. „Lehettem volna valaki, ha nem ide születek" - mondja. Valami más, kevésbé elcsépelt magyarázatnak jobban örülnék.

TÖRÖK TAMARA

Thuróczy Katalin: Cselédklozet
(A Ketrec Galéria és a Merlin Színház közös produkciója)
Rendező: Czeizel Gábor.
Szereplők: Ádám Tamás, Tóth József.

Thuróczy Katalin: Aluminofesztitron, avagy az idegenek aránya
(X in ház Társulat, Merlin Színház)
Rendező: Borbély Sándor.
Szereplők: Gajdos Viktória, Szilágyi Melinda, Blazsovszky Ákos, György Péter, Farkas Dániel, Tóth Gábor, Kovács Viktória.



Ádám Tamás (Idősebb) és Tóth József (Fiatalabb) a Cselédklozetben (Bartos Ádám felvétele)

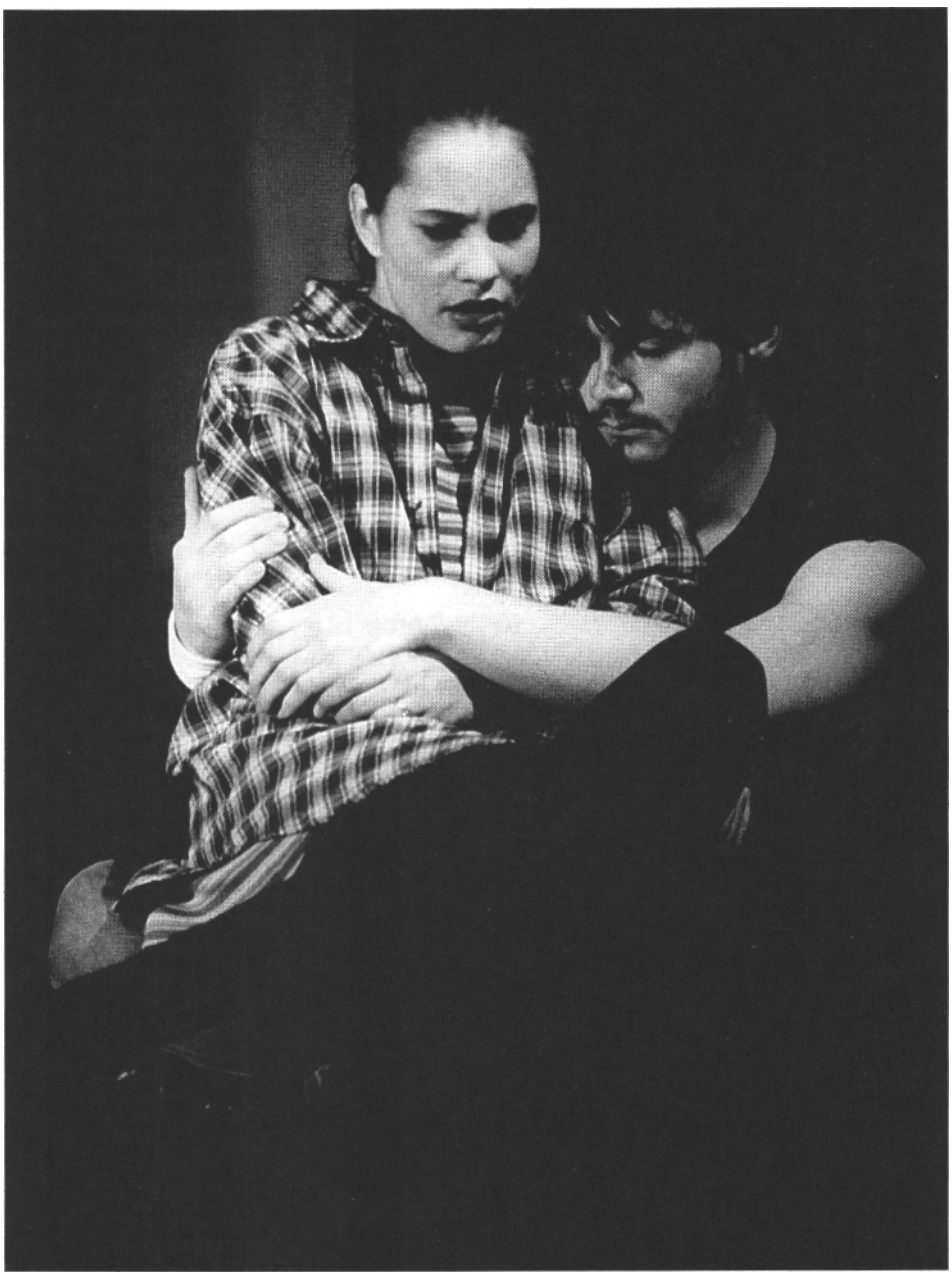
NÉMETH ÁKOS: MÜLLER TÁNCOSAI

ÚJ NEMZEDÉK

Amikor *a Müller táncosait* a Kamra ősbemutatóként műsorára tűzte, sokan úgy véltük, hogy az előadás korszakhatárt jelent(het) a Katona József Színház életében. Egy új, igen tehetségesnek tűnő fiatal színésznemzedék jelentkezett (a még pályakezdőnek számító Stohl András, Söptei Andrea, Bertalan Agnes mellett a főiskolás Rajkai Zoltán, Vasvári Emese, Takátsy Péter, Csapó Virág játszotta a főszerepeket), amely az egyébként remekműnek aligha mondható drámán keresztül roppant hitelesnek tűnően tudott egy generációs életérzést megfogalmazni. Hogy ezek a várakozások mennyiben teljesültek, az vita tárgya lehetne; az viszont tény, hogy az akkori főiskolások egy része nem is szerződött a színházhoz, azoknak a pályáján pedig, akik tagok lettek (és maradtak), nem következtek hasonló főszerepek. A színmű pedig azóta sem vált a repertoár állandó (vagy legalábbis gyakran játszott) darabjává.

Ez utóbbi tulajdonképpen furcsa kicsit; ha Németh Ákos drámája esztétikai értékét, mélységét, nyelvi szintjét tekintve nem tartozik is a kortárs magyar dráma élvonalába, kevés olyan színművet ismerek, amely ennyire hatásosan eltalál egy nemzedéki válsághelyzetet, amely ennyire alkalmas fiatal színészek képességeinek megcsillantására, s amely nyitott, csaknem töredékes szerkezete, nyers lekerekítetlensége révén megmozgat-hatja fiatal rendezők fantáziáját. Ebből a szempontból kifejezetten ideális az a helyzet, amely most a Főiskolán (mint hírlik, váratlanul, a tervezett másik bemutató elmaradása okán) előállt: a végzős színészosztály vizsgaelőadásaként rendezte meg a darabot az ugyancsak végzős rendezőhallgató. Nem tudom, dicséret-e vagy sem: a kész előadás inkább érződik színészi és rendezői szempontból is színvonalasan megoldott feladatnak, semmint egy nemzedéki életérzés megfogalmazásának.

Valószínűsíthető persze, hogy nem is ez volt a cél: Forgács Péter áttételesebbé, metaforikusabbá, finomabbá tette a nyersen realisztikus darabot. Nem látványos, de nagyon alapos, következetes dramaturgiai munkát végzett. Húzott, átcsoportosított, kiegészített. *Az* írástechnikájában inkább filmforgatókönyvhöz hasonlító (sok jelenetből megkonstruált, az egyes képeket gyakran váratlanul elvágó) darabot igyekezett lekerekíteni. Rendezőként lassította a tempót, a sietősen felrakott szituációkat komplexebbé tette. Pontosan megkonstruálta a színpadi mozgásokat. Színészeivel alaposan kidolgoztatta a szövegben éppen csak jelzett egymás közötti viszonyokat. (Különösen emlékezetes Rita és Andi kapcsolatának néma gesztusokból, szemvillanásokból épített alakulása.) Hatásosan teremtett feszültséget: fénnyel, hangeffektusokkal, színészei segítségével (a gyilkost játszó Turek Miklós hol a nézőtérről, hol az állványról, hol a sötétből ugrik színre nesztelen gyorsasággal), asszociatív játékötletekkel (Rita és a gyilkos találkozásakor a háttérben a korábban megölt Erika alakja sejlik fel). A realisztikus szituációkat nemegyszer groteszk elemekkel megemelte (a gyilkos kezei a halálos döfés előtt szinte burleszkszerűen megnyúlnak). Ő tervezte a kaotikus, zavaros miliőt pontosan megérzékítő, szedett-vedett berendezési tárgyakból összehordott játékteret, sőt, a karaktereket egy-két elemükkel pontosan jellemző ruhákat is. A szinte minden részletében méltánylandó alkotói munka mégis „csupán" egy szakmailag mindenképp meggyőző, de nem katartikus, nem revelatív előadást hozott létre. S bármennyire furcsának tűnik is, úgy érzem, ennek épp a műgond, a rendezői intelligencia a fő oka. *A Müller táncosai* ugyanis talán éppen sodrása, ereje, nyers megformálatlansága miatt tudna hatni, s valószínűleg az előadás is sodróbb, szuggesztívebb, megkapóbb volna, ha létrehozói hagynák érvényesülni a szituációk nyerseségét, az indulatok nemegyszer durva agresszivitását. A többnyire kissé „földhözragadt" szöveg ellenáll a metaforikus megközelítésnek, a reálszituációk megemelését célzó ötleteket csak a maguk ötlet voltában hagyja érvényesülni, összekapcsolásu-



Pikali Gerda (Rita) és Betz István (Horváth Feri) (Schiller Kata felvétete)

hetővé. A most létrejött előadás minden erénye ellenére ‚jól fésültebb", gördülékenyebb, egyúttal szenvedélytelenebb a kelleténél (s paradox módon nyilvánvalóbbá is teszi a szöveg eredendő gyengéit, mint egy vele stilárisan adekvátabb bemutató tenné).

Igaz ez az amúgy feltűnően egységes, érett színészi teljesítményekre is. Kidolgozottak, egyénítettek az egyes alakok, kapcsolatrendszerük szépen kirajzolódik, ám azok a figurák, melyeknek lényegéhez tartozik a belső izzás, a céltalanul sistergő indulat, némi hiányérzetet váltanak ki. Betz István jól érzékelteti Horváth Feri kétségbeesett vergődését, hihetővé teszi a figura formátumát (noha a rendező - talán a szereplők adottságait felmérve, talán megfelelő koreográfus hiányában - nemigen iktat táncos betéteket az előadásba), de túlságosan megszelídíti a darab „sötét angyalának" önpusztító, társai éle-tét is pokollá tévő szenvedélyét, indulatait. Hasonlóképp „szelídül" kicsit Andi alakja is: Melkvi Beáta nagyon meggyőzően építi a szerepívet a csábítás különböző trükkjeitől a látszólagos győzelem röpke elégedettségén át az alávetettség, a vereség megalázó állapotáig, ám a lány ijesztő amoralitását, reflektálatlan egoizmusát jelentősen tompítja. Azt viszont érzékletesen rajzolja ki, ahogy Andi-nak - a valóban szerelmes Ritával szemben - a Horváthtal való kapcsolat a kitörés utolsó(nak vélt) tömbből faragott Bárója alighanem a legerősebb, legszuggesztívebb figura a színen: céltalan indulatai, megkeseredett gyűlölete valóban sistereg. (Más kérdés, hogy az erőteljes alanyi színésznek érződő Nagynak még gazdagítania kell színészi eszköztárát ahhoz, hogy szerepei ne váljanak túlontúl egyformává, következésképp túl hamar kiismerhetővé.)

Talán valamivel egyszerűbb a dolguk azok-nak, akik a pragmatikusabb felfogású, életre-valóbb figurákat játsszák; a maradéktalanul sikerültnek érzett alakítások legalábbis ezek-ben a szerepekben születnek. Szabó Zoltán nagyon pontosan, határozottan építi fel a kölyökkutya-mosolyú, látszólag könnyen befolyásolható, ám mind magabiztosabbá, józanabbá váló, a művészetet a biztos egzisztenciáért feladó, a felhők közül a realitások világába átlépő Nyúl alakját. Pikali Gerda színesen, érzékletesen hozza a kedves, szelíd, eleve áldozatszerepre predesztinált, de önmagát mártírnak nem tartó, a realitásokba bele-nyugvó, céljait, ha súlyos kompromisszumok árán is, de mégiscsak elérő Rita figuráját. Pálfi Katalin pedig igen szuggesztíven és a lehetőségekhez képest sok színnel játssza a túlzottan pragmatikusnak látszó, ám saját döntésével belülről megbékélni képtelen, megkeseredő, kiürülő, törvényszerűen a gyilkos tőrbe futó Erikát.

A többiek dolgát a szereptől való alkati el-Széles Zita Jutkaként, az azért nemigen hihető róla, hogy valamennyiük közül ő a legfiatalabb, legtapasztalatlanabb, legártatlanabb. Ruttkay Laura Kass Editje „alternatív" lézengő, intellektuális szerencsétlen, de aligha az a gazdag csábító, akit pénzéért lehetne megölni. Miként Pavletits Béla Menedzsere is piperkőc lelki nyomoronc inkább, mint hatalmával visszaélő manipulátor. Mindez azonban nem színészi vagy rendezői hiba, sőt, inkább az alkotók intelligenciáját dicséri; sokkal kisebb baj, ha néhány szituáció kevésbé hiteles, mint ha fiatal színészek alkatuk ellenére, természetellenesen kénytelenek játszani.

Az előadás a dráma (primer esztétikai szempontokon túli) érvényességét, aktualitását nem igazolja ugyan, s egy újabb nemzedéki áttörés erejét sem sejteti, ám szakmailag - mind a végzős rendező, mind a pályájuk elején álló színészek munkáját tekintve - biztató produktum.

URBÁN BALÁZS

Németh Ákos: Müller táncosai (Színház- és Filmművészeti Főiskola - Odry Színpad)
Rendezés-díszlet-jelmez: Forgács Péter. Szereplők: Betz István, Nagy Zsolt, Szabó Zoltán, Pálfi Katalin, Pikali Gerda, Széles Zita, Melkvi Beáta, Pavletits Béla, Ruttkay Laura, Turek Miklós

ÖRKÉNY ISTVÁN: PISTI A VÉRZIVATARBAN

ISTEN LÁBA ÉS ÖZV. VARSÁNYINÉ

Az Újvidéki Színház Örkény István-egypercesekből szőtt groteszk színpadi játékot játszik László Sándor rendezésében. Az előadásban két olyan szereplővel találkozunk, akiket hiába keresnénk az eredeti mű szereplistáján. Az egyik A Valaki, a másik pedig özvegy Varsányiné, akiről Örkénynél csak beszélnek: ő az, aki a háború - mindegyik, bármelyik háború - után elsőnek ad magáról életjelt: „Hozott szalonnával egérirtást vállal doktor Varsányiné" - így szól a hirdetés, s nevét mint a túlélés jelképét imába foglalva ismétlik a szereplők a darab zárómondatában: „Varsányiné... Varsányiné... Varsányiné!"

Az újvidéki Pistiben Varsányiné megjelenik: miközben a közönség elfoglalja a helyét a nézőtéren, a többi szereplővel együtt ő is ott van (a szerepet Faragó Edit játssza). Igaz, ekkor még nem tudjuk, hogy ki az az erősen kifestett nőszemély, aki a színpadon magasba emelkedő, csigalépcsőszerű torony (az előadás egyetlen díszlete) tövében gubbaszt, a földön, előtte cigaretta, olaj, mosópor, WC-papír, összecsukható esernyő - minden, ami egy piaci árus kelléke lehet. Özvegy Varsányiné ugyanis viszonteladásból él, s ahogy elnézem, nem rosszul.

Varsányinéval ellentétben a színlapon Valakiként feltüntetett szereplőt csak közvetlenül a tapsrend előtt látjuk. Ekkor jön le az előadás Pistijei közé és közénk, az élet Pistijei közé. Addig csak a meztelen lába lóg bele a színpadképbe, nem kevés bizonytalanságot keltve, ki is légyen a gazdája. Megjelenése egyértelművé teszi: a láb Krisztusé. Hiszen aki megjelenik, az felismerhetően a keresztfáról levett, meztelenségét lepellel takaró Krisztus. Az ő lábát láttuk, azt a lábat, amelyet megérinteni minden halandó vágya. Csakhogy tudjuk, ez szinte sohasem sikerül, kivált nem a Pisti-szerű kisembereknek; ők boldogságukat legfeljebb akkor remélhetik, ha a találékony viszonteladónak a túlélés érdekében kialakított életfilozófiáját vallják. Ahogy manapság - jószerivel immár tíz éve - teszi errefelé számtalan magyar, szerb, horvát, montenegrói, albán, roma őslakos vagy menekült Pisti, akiknek egyedül ez az életmód maradt.

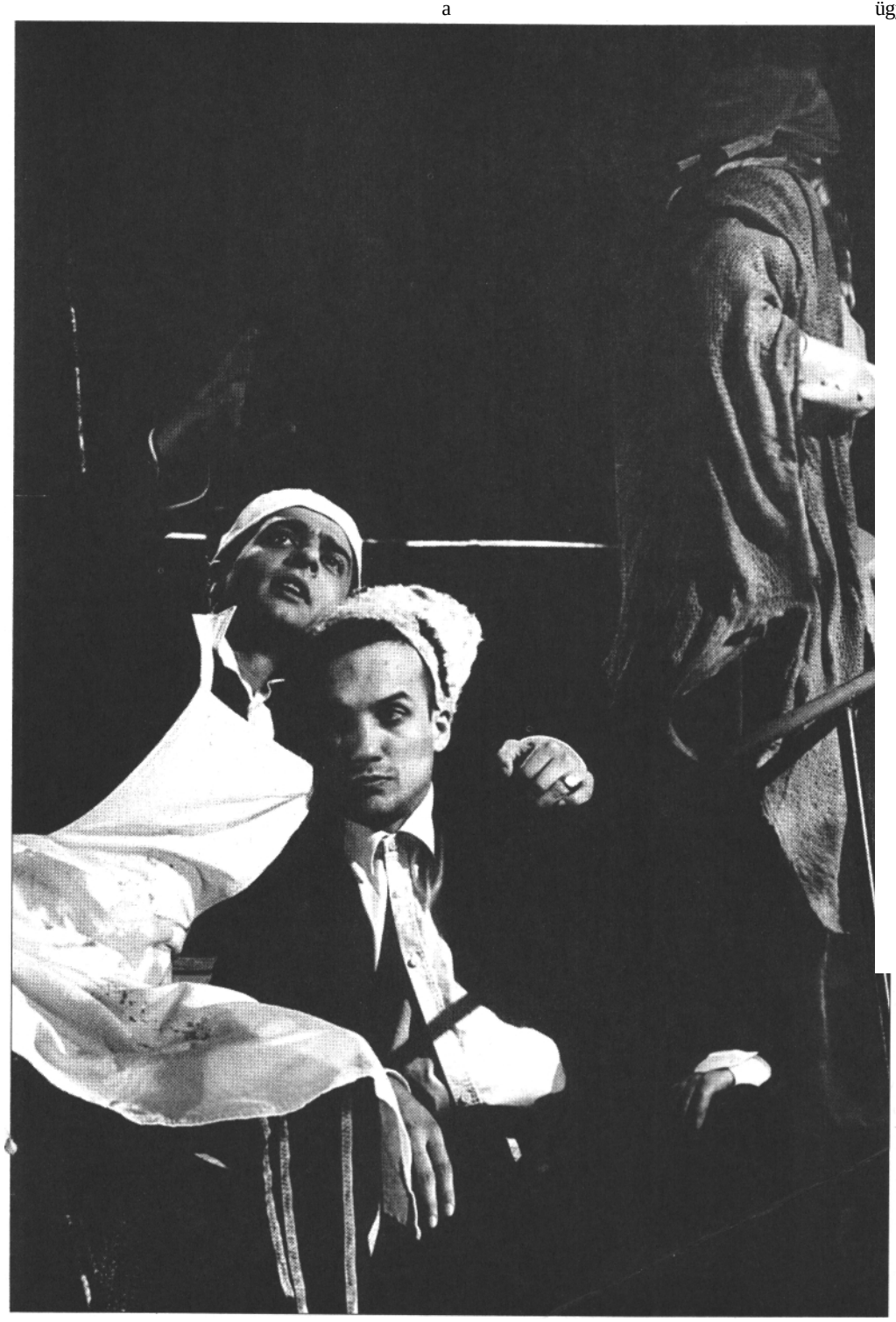
Örkény István létgroteszkje (Balassa Péter kifejezése) így kap hiteles helyi élettartalmat annak a városnak a színpadán, amelynek régi és új lakosai naponta kényszerülnek kipróbálni özvegy Varsányiné túlélési életreceptjét, s amelyre változtatás nélkül érvénye sek Örkény Pistijének szavai: „A város a Duna két partján terül el. [...] Szíveskedjenek megkapaszkodni. Ez az ingás onnan származik, hogy éppen a Dunán kelünk át, egy pontonokból vert, úgynevezett [...] szükséghídon. Ez persze nem ideális megoldás, de megszoktuk, mert a stabil hidak időnként fel vannak robbantva."

Keresve sem lehetett volna Újvidékre s általában az itteni viszonyokra jobban vonatkozó színpadi művet találni *a* Pistinél, ugyanakkor a rendező érdeme, hogy a darab újvidéki előadása nem akar sem tenyérbemászóan időszerű, sem pusztán helyi vonatkozású lenni. Az előadás végi, várost bemutató Pisti-monológból kihagytak minden Pestre vonatkozó konkrétumot, de ezeket jó érzékkel nem helyettesítették újvidéki utalásokkal, mégis szüntelen magunkra és korunkra kell gondolnunk.

László Sándor rendezésének mai, közvetlen élettapasztalaton alapuló, a lenni vagy nem lenni között feszülő gondolati íve van, amelyet célszerűen kialakított színpadi nyelven, jól kiválasztott színpadi eszközökkel és csapatjátékot vállaló, fegyelmezett színészekkel ad elő.

Ha az előadás a vízen járás próbájával kezdődik, és Krisztusnak a keresztről való levételét követően nem a Megváltóhoz, hanem a túlélés receptjét leleményesen alkalmazó viszonteladóhoz szálló kollektív fohásszal zárul, félreérthetetlen a mondandó: csodák pedig nincsenek. Hiába hiszi az író úr, hogy tud vízen járni, hiába szeretne Pisti másokért meghalni, becsületes, őszinte, tiszta lenni, mindez csupán vágy. A szenvedés stációit Örkény a XX. század második fele magyar történelmének válságos eseményeihez köti, emberi passió zajlik, amelyet azzal tehetünk elviselhetővé, hogy özvegy Varsányiné példáját követjük. Ez amennyire kiábrándító, talán annyira vigasztaló is lehet, még ha nem vagyunk is mindannyian képesek rá.

Az előadás keserű vigasszal szolgál, való ságtartalma azonban itt és most egy percig sem lehet kétséges: nem annyira Pistiről vagy a Pistikről szól (a színlap minden Pistit csak Pistinek nevez, nincs Félszeg, Tevékeny, Kimért Pisti, mint Örkénynél), hanem a korról. Amikor a remek komikus ellenpontokkal megoldott kivégzési jelenetet látjuk, melyben Pisti egyszerre gyilkos és áldozat, nekem azok a katonák és rendőrök jutnak eszembe, akiket a hatalom nyilvánosan be nem vallott testvérháborúba hurcolt. Amikor a színpadon halandzsa nyelven bírósági tárgyalás zajlik, a magyarországi koncepciós perek helyett, melyek Örkénynek modellül szolgáltak, a nálunk naponta megrendezésre kerülő sajtóperekre kell gondolnom. Amikor a szereplők az égbe nyúló létrát csodálják, amely olyan magas, hogy a csúcsát sem látni, és amelyen a hős Pisti trónol, akkor a mi csodálatos újjáépítésünkről olvasható ámítások ötlenek fel bennem. Amikor a Pistibe szerelmes Szőke Lány lelkesen közli, hogy Pistiről utcát, stadiont, habos tortát, vörösbort neveztek el, sőt, hogy „a bécsi szeletet ezentúl Pisti szeletnek hívják", óhatatlanul hasonló honi őrültségeink jutnak eszünkbe, amikor az étlapokról törölni akarták a bécsi és párizsi szeletet, s a török kávét átkeresztelték szerb kávéra. Talán ezzel, a nézőben öntudatlanul is létrejövő többszörös hangsúlyáthelyezéssel hozható összefüggésbe Rizi kiemelt s megváltozott szerepe. Ahogy a piaci zsibárussá kinevezett özvegy Varsányiné a kor és a hely terméke, ugyanúgy kap az előadásban fontos szerepet a jövendőmondó cigányasszonnyá formált Rizi. Szélhámossága (Mezei Kinga ügyesen mutatja meg) nyilvánvaló ugyan, de az is, hogy a kisemmizett népnek szüksége van reményt keltő hazugságokra.



*Nagypál Gábor (A **Pisti) és Szloboda Tibor (az egyik Pisti)** (Révész Róbert felvétele)*

Hogy Örkény István dicsért és vitatott mozaiktörténete a rendezői olvasat következtében jelen idejű történelmi drámaként él és hat az újvidéki színpadon, abban jelentős része van az együttes egyenletes, helyenként magas színvonalú kollektív teljesítményének. A szereplők szinte kivétel nélkül jó érzékkel egyensúlyoznak a figyelmet keltő egyéni és az előadás egységét szavatoló kollektív jelenlét között. Nagypál Gábor mindig másmilyen és mégis mindig ugyanolyan alappistiként jó helyzetteremtő és -értelmező készséggel látja el az előadás motorjának fontos szerepét, ebben segítőtársa a számos szerepcserét hasonlóan jól megoldó Szloboda Tibor. Az utóbbi időben rendre kitűnő Balázs Áron, akire az Örkény elképzelte Félszeg Pisti szerepe hárult, elsősorban az előadást záró nagymonológban remekel, addig inkább csak hasznos csapatjátékos. Akárcsak Pásthy Mátyás határozatlan Papája, Ábrahám Irén anyaian elfogult Mamája, Krizsán Szilvia lágyan elomló, elementáris nőiességű, célszerűen butácska Szőke Lánya, Jaskov Melinda némán is figyelmet keltő Kislánya. Egyedül Magyar V. Attila Pistijeivel nem értettem egyet; nem hiszem ugyanis, hogy pusztán hangerővel bármilyen szerep megoldható lenne. A színész nem először él ezzel a nyilván jobb híján választott s jónak vélt megoldással. Mivel igen tehetséges színészről vao szó, örömmel vállalnám, ha kételyemről kiderülne, hogy kritikusi fantasztikusság kö-

GEROLD LÁSZLÓ

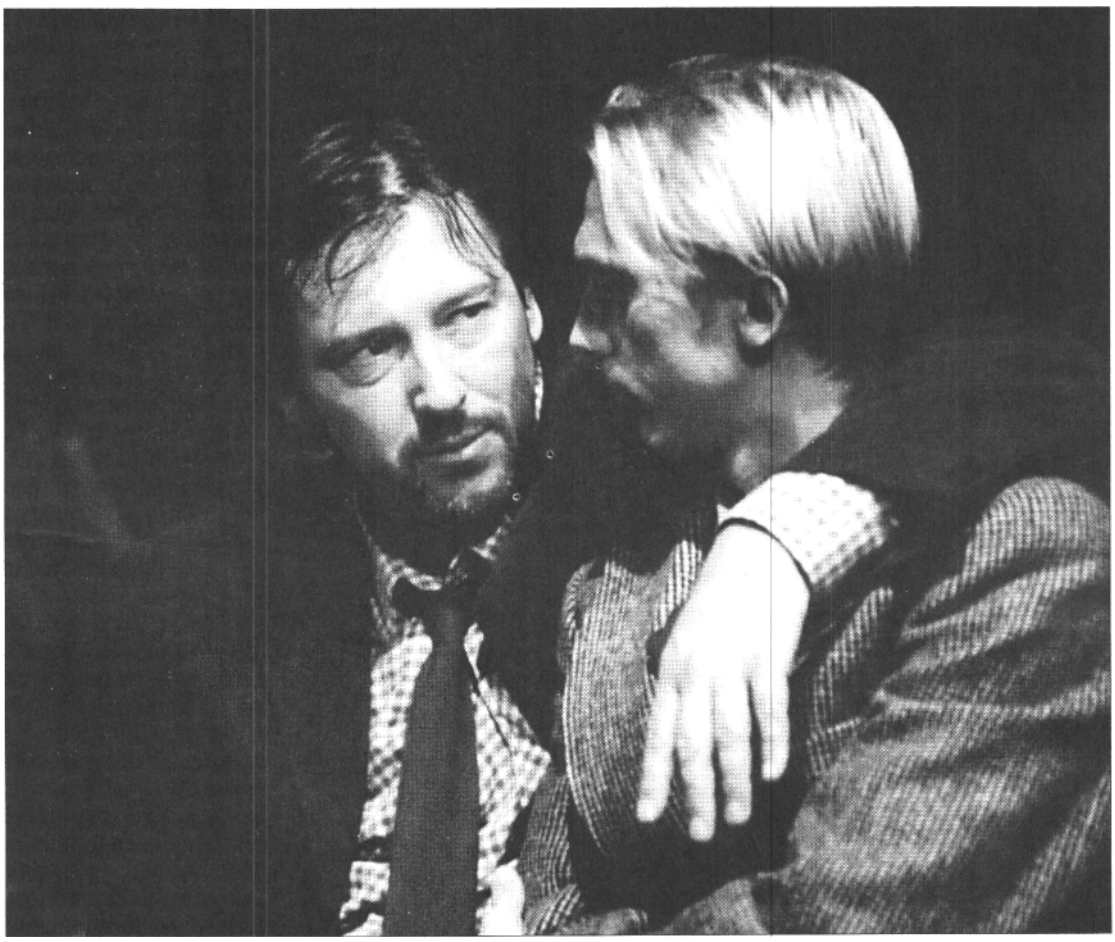
Örkény István: Pisti a vérzivatarban (Újvidéki Magyar Színház)

Díszlet: László Sándor. Jelmez: Janovics Erika. Zene: Mezei Kinga, Pesitz Mónika. Fény: Szőllősi László. Rendező: László Sándor.

Szereplők: Nagybál Gábor, Magyar V. Attila, Balázs Aron, Szloboda Tibor, Pásthy Mátyás, Ábrahám Irén, Krizsán Szilvia, Mezei Kinga, Faragó Edit, Jaskov Melinda, Német Attila, Szabó Attila, Z. Tényi Edit, Bíró Árpád, Pesitz Mónika.

SIMON **GRAY: BUTLEY**

o, mért oly későn...?



Gálffi László ***(Ben Butley) és Széll Horváth Lajos (Joseph) (Simarafotó)***

1. Lemaradásban - most csak a színházi mozgalmakat, szerzőket, darabokat tekintve - évszázados gyakorlatunk van. Hosszú késéssel láttunk neki a görög klasszikusoknak, lemaradtunk a tízes-húszas évek izmusairól, majd Brecht-ről meg az abszurdról. Ami-kor aztán be-behoztunk egy ilyen időszakaszt, a nemzeti Pató Pál úr boldog elégtétellel nyugtázta, hogy vajmi keveset vesztettünk - csak az volt megállapíthatatlan, mi ment esetleg végképp veszendőbe abból, amivel az idejében való megismerkedés gazdagíthatott volna.

Az említettekhez képest nem olyan nagy veszteség, hogy a dühös fiatalemberek második nemzedékéhez tartozó Simon Gray 1971-ben be-mutatott s akkor tomboló sikerű drámáját csekély harminc év késéssel mutattuk be; inkább az a kérdés, hogy mit akarunk tőle napjainkban. Először a prüdériát szocialista erénynek tételező cenzúra, esetleg a nyomában fellépő öncenzúra szólt közbe, amely a homoszexualitást proskriptiós listára tette, utána pedig, mondjuk, az elmúlt másfél évtizedben a darab már csak önsúlyánál fogva függesztődött fel - és ez pontosan az a másfél évtized, amely alatt Gray hajdan oly lenyűgöző stílbravúrja kiszáradt, és rágóssá tette az előadásokat. Amint az most nálunk is bekövetkezett. Valószínűleg *a Bulley* ősmintája, *a Dühöngő ifjúság* (más néven *Nézz vissza haraggal!) is* avíttá klasszicizálódhatott mára, amikor nem divat azon dühöngeni, amibe a legendás Jimmy Porter még egy egész estén át vájhatta bele a fogát. Mindenesetre elképzelhető, hogy Jimmy és Ben számára van még feltámadás (a közvetlen utókor mindig hálátlan), bár az is igaz, hogy Ben Butley szikrázó tirádáit alighanem végleg ki-röpítette a fókuszból a nyugati kultúrában tartósan berendezkedett tolerancia, amely csak a mi tájainkon nem akar hódítani. Hogy azonban a hivatalos ideológia már nem tudja áthatni mindennapjainkat, azt egyaránt bizonyítja, hogy *a Butleyt* minden nehézség nélkül be lehetett mutatni, s az, hogy a harmadvirágzását élő intolerancia sem tehette a darabot érdekesebbé. Elvesztette virulenciáját a téma, kortársi ízét a jól megcsinált, hárma egységben komponált realista drámai forma, és ilyen körülmények között a sokárnyalatú, literátus-ironikus stílus is csak helyenként és saját önálló névértékén élvezhető.

2. A dráma angliai ősbemutatójának kritikusai nemcsak a rendezőnél - aki pedig maga Harold Pinter volt -, de az írónál is sokkal nagyobb teret szenteltek a karizmatikus címszereplőnek, a vulkanikus tehetségű Alan Batesnek (majd később Alec McCowennek), vagyis bevallottan-bevallatlanul hitet tettek a dráma monodrámajellege mellett. Ez a körülmény mára sem változott: a mindenkori *Butley*-előadások hatása (és hatni mégoly elavult szerepdarabok is tudnak, ha van szereplő a szerepre) a főhős kezébe van letéve; az ő kvalitásaihoz mérten háttérbe szorulhatnak a szövegnek mind erényei, mind elavultsága, a rendező iparkodásáról nem is szólva. Itt megemlítendő, hogy Márton András rendezése nem megy túl a szöveg precíz értelmezésén és realisztikus tolmácsolásán, illetve - s ez már komoly baj - a címszerepet alakító Gálffi László tehetségének korlátok közé szorításán.

Gálffi ugyanis kitűnő választás volt, jobb a mai magyar színpadon kevés kínálkozna, és nagyon megérett már egy tehetsége sajátosságaihoz illeszkedő főszerepre. Annál nagyobb kár, hogy túlságosan is fegyelmezte magát. Hajszálpontosan, finoman, invenciózusan, kiváló mozgáskultúrával és nem utolsósorban tökéletes szereptudáson is alapuló könnyedséggel eljátszik mindent, csak éppen nem sziporkázik, pedig Butley megszólalásai bravúráriákként is működnek. Gálffi azonban mintha minden egyes kitörésnek külön nekidurálná magát, úgy járja be minden alkalommal ugyanazt a fejlődési ívet a megtévesztően szolid, az adott témához méretezett szordínótól a tűzbe jövetelen át a barokk szómágiáig, ami önmagában ugyancsak helyénvaló, csak még az kellene, hogy a szerepnek magának is meglegyen a maga felfelé tartó, egyre feszültebb és egzaltáltabb íve, amihez a darab a fokozatosan halmozódó csapásokkal és végül a Reg által alkalmazott fizikai erőszakkal még az alapot is megteremti. A nézőtér buzgó, vígjátékhoz alkalmazott kacarászásai is jelzik, hogy nem jött létre az a dupla fedelű tolmácsolás, amely a virtuóz szövegek mögötti pánikot, a magánytól való rettegést érzékelteti. Ilyen nagy ívű szerepértelmezést zárhatna le méltón a nagyon szép néma befejezés is, amelyben a végképp magára maradt hős immár teljes sebezhetőségében, tétován les körül a kiürült tanári dolgozószobában, mintha börtöncellában ülne. Mi történt velem, és mi történhet még ezután? - ezt fejezik ki az idegesen rebbenő, bizonytalan és elgyötört pillantások, egyszersmind jelezve, hogy milyen magaslatokra juthatott volna fel a színész egy karakterisztikusabb,

„bolondabb" rendezésben.

3. Ezekben az utolsó pillanatokban még Márton András és Csonka Tamás díszlete is tehetséges lesz, holott addig fantáziátlan naturalizmussal ábrázolt egy Butley körül túlzsúfolt, siváran kopott és rendetlen egyetemi dolgozószobát. Sajnos azonban a többi szereplő itt már nem jelenik meg, tehát nem követheti a díszlet példáját. Az angol színházi nyelv *sup-porting* castnak, azaz a főhőst támogató szereplőgárdának nevezi a mellékszereplőket, vagyis a kifejezés találóan jelzi a mégoly ab-szolút főhős kollégáira való ráutaltságát; adott esetben Ben Butley folyamatosan távolságot teremt önmaga és a többiek között, amihez a „támogatóknak" néhány kiemelt jellemvonásukra redukált markáns típust kel-lene eredeti eszközökkel megjeleníteniük.

Széll Horváth Lajos (Joey) a legjelentősebb mellékszereplő, Butley hosszú időn át

nész korrekt alakítást nyújt, de túl jelentéktelen Butleyhoz képest, pedig ő még a saját drámáját is eljátszhatná; továbbá ráfért volna, hogy Ék Erzsébet karakteresebb és lezserebb jelmezt tervezzen neki. Sólyom Katalin-nak (Edna) csak gyakorlata és a többi mellékszereplőnél érettebb életkora teszi, hogy személyes jelenlétének társaiénál több súlya van; a többi öt mellékszereplő (Rázga Miklós - Reg, Nagy Adrienne - Anna Butley, Tamás Eva - Miss Heasman, Steiner Zsolt - Diák, Szabó Attila - Gardner) egyszerűen kihuny Gálffi jelenlétének kisugárzásában, Gálffi alakításának viszont csöppet sem válik előnyére ez a magárahagyatottság. Egy mesterségesen életre galvanizált szöveggel, egy fantáziátlan rendezéssel és részint szürke, részint nem létező partnerekkel körítve ő sem aknázhatta ki pályájának ezt a nagy alkalmát. Amikor Duse vagy Salvini megjelentek egy sosem látott vidéki társulatnál, s ott próba (és rendező) nélkül remekművű Gauthier Margi-

tot vagy Othellót adtak, még nem számított a helyi gárda minősége; mára viszont a mégoly kiváló vendég sztár sem nyújthat igazán jelentős alakítást a rendező és a partnerek ellenében - ez már egy ilyen korszak.

Kár pedig. Gálffi László nagy alkalma még várat magára; akár *a Butleyt* is meg lehet rendezni vele újra, hátha előbukkan egy tartalmasabb olvasat. Bár magam azért legalább egy újabb *Boldogtalan holdat*

SZÁNTÓ JUDIT

Simon Gray: Butley
***(Pécsi** Nemzeti Színház Kamaraszínháza)*
Fordította: Vajda Miklós. Díszlettervező: Márton András - Csonka Tamás. Jelmeztervező: Ék Erzsébet. Rendezte: Márton András. Szereplők: Gálffi László, Széll Horváth Lajos, Rázga Miklós, Tamás Eva, Sólyom Katalin, Nagy Adrienne, Szabó Attila/Köles Ferenc, Steiner Zsolt.

NYIKOLAJ ERDMAN: A MANDÁTUM

ILJICS, A FALJÁRÓ

Nyikolaj Erdman úgy évtizede volt divatban, amikor a szovjetrendszer összeomlása nyomán sok minden előkerült, ami korábban elsüllyesztődött. Azóta alighanem ismét megfeledkeztek róla, s talán nem is csak nálunk. Az elmúlt rendszerrel együtt merültek feledésbe hívei, kiszolgálói és bírálói egyaránt. S főképp az, milyen nehéz is ezeket egymástól elválasztani. Erdman például meggyőződése szerint A mandátummal igazi szovjet vígjátékot írt a húszas évek közepén Mejerhold színháza számára, amellyel hatalmas sikert aratott. Többé mégsem sikerült színpadra jutnia, sőt, száműzetéssel jutalmazták túlságosan is eredményes buzgalmát. Mondhatnánk: a cenzorok, a hivatalnokok, akik betiltották, jobban értették Erdman darabjait, mint ő maga meg a pártfogói, köztük Sztanyiszlavszkij, aki Sztálinnál járt közben - eredménytelenül - a második darab, Az *öngyilkos* bemutatása érdekében. De talán helyesebb, ha úgy fogalmazunk: a kort, tulajdon hatalmuk természetét jobban ismerték a hatalom képviselői, mint a hatalmat szolgálni, segíteni akaró művészek. A művészek valószínűleg összetévesztették az eszményeket, az ideológiát a valósággal. A hatalom birtokosai és gyakorlati szolgái ezt nem tették. Ok jól értettek ahhoz a mechanizmushoz, amelyet létrehoztak, amelyet működtettek.

A mandátumot Erdman és Mejerhold, egyáltalán a korabeli előadók bizonyára a köpönyegforgató, a szovjetrendszerhez törleszkedni akaró kispolgár leleplezésének vélték, s talán eszükbe sem jutott, hogy magát a rendszert leplezi le. Miközben a kispolgár törleszkedésre kényszerítő félelmét figurázzák ki, óhatatlanul megmutatják a félelmet kiváltó diktatúrát is. Erdmant egyszerűen a farce logikája viszi el oda, hogy korának abszurditását megfogalmazza. A rendszervál

tásban mindenki elveszíti önazonosságát, személyiségét, mindenki alkalmazkodik, átalakul, s végül senki sem tudja, ki kicsoda, de azt se nagyon, hogy ki is ő maga. Ki párttag, ki párton kívüli, ki az új rend híve, ki az ellensége - ez pusztán mimikri kérdése.

A történet lényegében egy érdekházasság körüli félreértések sorozatát görgeti. Tulajdonképpen a műfaj sablonja szerint. Mindkét fél a másiktól várja a nem létező hozományt. Ami - még mindig a tradíció szerint - nem feltétlenül jelent közvetlenül anyagi javakat, lehet az társadalmi pozíció is. A házasság révén mindkét fél proletár, sőt, párttag rokonsághoz szeretne jutni, s ezért eljátssza, hogy neki ilyen rokonsága van, sőt, hogy maga is kommunista. A címben említett mandátum is ennek az igyekezetnek a terméke. A kölcsönös átejtések sorozatát a véletlen pörgeti föl: bekerül a játékba egy cárnői öltözék, amelyet magára ölt az egyik család cselédje. Boldogan nézik aztán cárnőnek a restaurációban reménykedők, s úgy vélik, megkezdődött a rendszer végső összeomlása, ismét a régi normák szerint kell helyezkedni, pozíciókat, előnyöket szerezni.

Mohácsi János szokása szerint alaposan átírta, s a próbák során támadt ötletekkel kiegészítette a darabot. Hozzátette háromnegyed évszázad tapasztalatát. Mindazt, ami azóta kiderült az akkor új rendszerről. De kiegészítette a legújabb rendszerváltás tapasztalatával is, s rendezésének, az általa létrehozott előadásnak talán éppen ez az időszerű lényege. A darabot átfordította mai magyar szlengre, kiegészítve Harsányi Éva 1990-ben megjelent fordítását. Az átírásnak, a kiegészítéseknek leginkább két fő vonulata ötlik szembe. Az egyik néhány erőteljes, egyértelmű jelkép, allegória alkalmazása. Az igyekvő barkácsmesternek ábrázolt főhős átszerel

egy biciklit: az ülés helyére rakja a kormányt és fordítva. A képeket a mindenkori látogató pártállásához igazítja, s ezért egy csigarendszerrel meg egy vasalóval fölfüggeszti őket, hogy könnyen leereszthetők és megfordíthatók legyenek. A jelképek sorában a legfontosabb a szovjet legendárium megidézése, darabba illesztése, a szovjet történelem legendává, népmesévé, anekdotává stilizálása. Amivel különben minden rendszer megpróbálja magát szellemileg meggyökereztetni. Az álruhában a nép közé vegyülő Lenint - aki mellesleg vízen jár, és átmegy a falon - addig emlegetik, míg megjelenik. Mikulás-nak öltözve, két krampusszal. Utóbbiakban nem nehéz fölismerni a csekistákat. Logikus kiegészítése az eredetinek. Ha egyik oldalon megjelenik a cárnő utánzata, a másik oldalon jelenjék meg kamuflálva az igazi vezér. Így kerek a világ, s így éleződik az eredetileg társadalmi-politikai vígjáték történelmivé. Mohácsi ugyanis ezúttal sem éri be azzal, hogy az emberről, az ő elképesztő viselkedéséről beszéljen; a történelmi emberről, az emberiségről is el akarja mondani lesújtó véleményét. Lenin megjelenésével a nagypolitika, a nagy történelem vonul be a színpadra, s a nagy allegória némiképp zárójelbe is teszi mindazt, amit addig a kisemberről, a helyezkedő, a történelemben a helyét kereső ember-ről megtudhattunk. Az előadás így még kevésbé szól a köznapi morálról, illetve moráltalanságról, mint az eredeti, s annál még sokkal hangsúlyosabban a morálnélküliséget kikényszerítő viszonyokról.

Az különben, hogy Lenin Mikulásként jelenik meg, megalkuvásnak is tekinthető. A nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház kamaraszínházában olyan plakátok láthatók, amelyeken Lenin és Jézus arca van összemontírozva. Ez persze utalhat pusztán arra,

hogy a darab képforgató főhőse ikonok hátára is fölragasztja a forradalom vezérének képét, hogy szükség esetén hol az egyiket, hol a másikat mutogathassa, de arra is, hogy a példázat mindenféle megváltóra, az emberiség mindenféle jótevőjére érvényes. A gyerekeket ajándékokkal hitegető és krampuszokkal fenyegető télapó egyébként szerencsés kompromisszum, nemcsak azért, mert nem sérti annyira a keresztény érzelmeket, mint Krisztus profanizálása, hanem mert egyértelműen utal a közemberek, az alattvalók gyermeki állapotára.

Es éppen ezt hangsúlyozza az átírás másik fő vonulata. A blőd szófacsarások, szójátékok sora. A kifejezőkészség gyengeségei általában nem pusztán idétlen humor forrásai, hanem többnyire mélyen jellemzőek. Talán a legszebb példája ennek, amikor a cárnőnek öltöztetett cselédlánynak nekiszegezik a kérdést, végtére is kicsoda ő, mire csak annyit tud kinyögni, hogy „Én én vagyok". Amit azután mindenki a maga igazolásaként fog föl, hogy a félreértés - ha lehet - még fokozódjék. Az elhallgatások, a ki nem mondott szavak, a kifacsart közhelyek mind a zavaros kort idézik, amikor a fogalmak úgy általában tisztázatlanok, a szavak jelentés nélküliek, igazi értelmüket egy-egy jelentőségteljes pillantás adja meg, amellyel valami kimondhatatlanra utalnak. A sok dadogás, idióta beszéd tabuk sokaságát rejti. A darab hősei nem mernek végigmondani egy mondatot. S persze ebbe az állapotba belerögzülnek, belehülyülnek. Nemcsak kimondani, de talán gondolni sem mernek bizonyos dolgokat.

A rengeteg blőd ötletből összeálló szövegmonstrum azonban nem pusztán kor- és kórjellemző. Alapvetően az egész emberi történelem monumentális idiotizmusát fejezi ki, jeleníti meg, zúdítja a néző nyakába. Ezért szükséges ezúttal is, mint Mohácsi más előadásainál, bizonyos méret, bizonyos időtartam. Nem azért, mert az alkotók - a rendező és átírótársa, Mohácsi István meg a társulat tagjai - nem tudnak lemondani bizonyos ötletekről, hanem mert az idétlenség, az abszurditás monumentalitásának érzékeltetése megkívánja, hogy próbára tegyék a néző teherbírását. Ezúttal még a jó két óra múltán engedélyezett szünet is megtöri - nem az előadás, hanem - a befogadás lendületét. Holott a szünet dramaturgiailag teljesen indokolt, nemcsak színváltozás van, de a cselekmény is lényeges fordulatot vesz; nemcsak átmegyünk az egyik család lakásából a másikéba, de ekkor kezdődik a restaurációs kísérlet, ekkor keres mindenki arisztokrata rokonokat, éppúgy, mint korábban proletárokat. Mégis, a szünet alatt mintha megsüketült volna a közönség, idő kell hozzá, hogy ugyanúgy reagáljon, mint a szünet előtt.

Az előadás befejezése különben talányos. Az álruha nélkül visszatérő, a bűnösöket leleplező, megfenyegető és megbüntető Lenin végül mindenkit magával visz a falon át - vajon hová? -, csak a mandátumhamisító és családja képtelen a falon áthatolni. Ok miért maradtak, és vajon ki járt jobban? A kérdések nem folynak igazán a darab, az előadás addigi menetéből. Abszurd végnek, a totális értelmetlenség jelzésének meg túlságosan lapos ez a lezárás.

A színészi játék viszont lenyűgöző. A nagy nyüzsgések, a sokadalomból kiváló,



Csoma** Judit **(Nagyezsda Petrovna)** és Gazsó **György (Guljacskin) (Csutkai Csaba felvétele)

majd visszasimuló figurák mozgatása remek. Gazsó György lendülete, energiája fantasztikus. Ha nem számítjuk, hogy közben a Katonában egy másik forradalom másik abszurdan szenvedő-hányódó kisemberét játssza, akkor is valószerűtlen, amilyen intenzív jelenléttel, erővel, biztos poentírozással alakítja Guljacskint, a képforgató és mandátumhamisító ezermestert, mellesleg anyuka igyekvő kisfiát és a csúf húgát ernyedetlenül froclizó fivért. Csoma Judit remek humorral jeleníti meg a lerobbant egykori úriasszonyt. Szabó Márta bölcs komikummal ábrázolja a férjhez menésre vágyó csúnya lány keserves sorsát. Varjú Olga pompásan adja a szerelmes regényeken ábrándozó cselédlányt, akkor is, amikor cárnőnek öltözve hirtelen úgy érezheti, megelevenedett valamelyik olvasmánya. Kerekes László a kötekedő, rendőrséggel fenyegetőző, sérelmeivel szinte kérkedő társbérlőről, Gados Béla a gazdag és tovább gazdagodni vágyó, helyezkedő kispolgárról rajzol eleven portrét, Felhőfi-Kiss László igen mulatságos az utóbbi idős apjának szerepében. Továbbá végig lehetne sorolni a színlapot: mindenki a helyén van.

Khell Zsolt díszlete takarékosan jeleníti meg a nagyjából azonos elrendezésű két lakásban a vagyoni különbséget, Szűcs Edit ru

hái egyszerre jelzik a darab játszódási és írási idejének szociális viszonyait, a szedett-vedett nyomorúságot és az általános, a minden-kori lelki, ízlésbeli lepusztultságot. Az ember kiskorúságát és jelentéktelenségét a történelem monumentális idiotizmusa közepette, amely, úgy látszik, minden rendszerváltáskor különös erővel nyilvánul meg.

ZAPPE LÁSZLÓ

Nyikolaj Erdman: A mandátum
(nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház kamaraszínháza)

Díszlet: Khell Zsolt. Jelmez: Szűcs Edit. Zene: Kazár Pál. Dalszöveg: *Venyige Sándor. Koreográfus Nagy György. A rendező asszisztense: Fülöp Angéla. Rendező: Mohácsi János. Szereplők: Gazsó György, Csoma Judit, Szabó Márta, Kerekes László, Varjú Olga, Zubor Agnes, Gados Béla, Molnár Csaba, Gyuris Tibor, Felhőfi-Kiss László, Kocsis Antal, Kameniczky László, Horváth Margit, Juszifov Vugár, Varga Ildikó, Juhász István, Horváth Réka, Mészáros Árpád Zsolt, Róbert Gábor, Benkei Krisztián, Gábor Katalin, Gerle Andrea, Avass Attila, Marosi Arnold, Tóth*

STEIN-BOCK: HEGEDŰS A HÁZTETŐN

REB KULKA

Sok *Hegedűst* láttam itthon is, külföldön is. Többségük elviselhetetlen volt, mert a könnyes-bús, szentimentális és giccses filmet másolták - jól-rosszul, inkább rosszul. Mindössze két előadás jelentett maradandó élményt: Schlanger András sepsiszentgyörgyi és Bagó Bertalan zalaegerszegi rendezése.

A közel egy évtizeddel ezelőtti sepsiszentgyörgyi előadásról írtam már *a Színház* hasábjain, most mégis felidézem, mert egyvalamiben rokon az idei zalaegerszegi produkcióval: mindkettő rendezője megtalálta a példázatos történetben a drámát, s nem engedte, hogy a táncos, zenés, álfolklorisztikus

Zalaegerszegen erősen lejtő üres színpad uralja a teret. Kétoldalt, az előszínpadon egy-egy deszkafal, azon ajtó jelzi a házakat, a belső tereket. A háttérben baloldalt - az emelkedő dobogótól csaknem takarva - foglal helyet a zenekar, jobboldalt pedig a Chagalltól ismerős háztető, rajta az elmaradhatatlan hegedűs. Adriana Grand tere és díszlete eleve a történet általános érvényét hangsúlyozza, mint ahogy jelmezei is e gondolat jegyében születtek, hiszen a ruhák egyszerre idéztek kort, és léptek túl a történelmi hitelességen: az 1905-ös és a mai viselet közötti stilizációs szintet képviselték. A kiegészítők és a kellé

dezői beállítások, a zeneszámok megszólaltatására koncentráló fogalmazásmód, a nézőtérnek címzett, direkt színészi játék megakadályozza, hogy a színpadon emberek közötti valódi viszonyok szülessenek. Ha az a legfőbb szempont, hogy a színész hatalmas hangerővel harsogja el a „Ha én gazdag lennék"-dalt, ha az a fontos, hogy a „Hagyomány" vagy az „Anatevka" című karbetétet tablószerűen beállított nagy kórus zengje el, ha a zeneszámok közötti prózai részt gyorsan le kell tudni, mert az énekesek a prózát úgysem tudják tisztességesen megszólaltatni, akkor drámai előadásról természetesen nem be-



Egri Kati (Golde) és Kulka János (Tevje) (Pezzetta Umberto felvétele)

felszín elnyomja Tevje tragédiáját. Schlanger András színpadán apró, jellegzetes, Erdélyben ma is gyakran látható kék színárnyalatú házacskák szegélyezték a teret, s e látvány direkt aktualizálás nélkül jelezte: a rendezés nem egyetlen, hanem mindenfajta kisebbség sorsáról kíván szólni. Zsoldos Árpád törékeny kis öregember Tevjéje egyszerre volt az anatevkai zsidó és az erdélyi magyar sors hordozója; a rendező megteremtette az 1905-ös pogrom előtti orosz falucska világát, de a közösség sorsát mindenekelőtt egy család, egy ember sorsfordító drámáján keresztül érzékeltette.

kek viszont pontosan idézték a társadalmi közeget és a kort.

A Hegedűs a háztetőn értelmezését alapvetően meghatározza, hogy a rendező kit, milyen típusú színészt választ Tevje szerepére. A Topol-típusú Tevjékkel szemben az erőteljes és hatásos zenei megszólaltatás, a zenés játékokkal kapcsolatos sztereotip (valós vagy feltételezett) nézői igényeknek való megfeleltetés az elsődleges követelmény, de a harminckét fog csillogtatása, a kidüllesztett mell, a hollywoodi hőstípus gesztusai esetén garantáltan nem születik meg a dráma. A zenés játékokban szinte kötelező frontális ren

szélhetünk. Holott a darabban kemény dráma fogalmazódik meg.

Bagó Tevje szerepére nem énekest, hanem drámai színészt választott: Kulka Jánost. Ő olyan formátumú színész, aki egymagában betölti a teret, súlya és levegője van, s énekelni is tud. Amikor az előadás elején bejön az üres színpadra, s megszólít bennünket, nézőket, még elsősorban Kulka Jánost látjuk. Aztán kimegy a bal oldali házfal mellé, törökülésben a csupasz földre telepszik, és mesélni kezd. S közben Tevjévé alakul. Ahogy felidézi a hajdani kis falu, Anatevka s a maga történetét, megtelik a színpad: fiatal lányok

és fiúk, valamint felnőtt férfiak és nők csoportja áll a térben, s tisztán, zeneileg igényesen, érzelmileg visszafogottan, mégis hallatlanul intenzíven megszólal a „Hagyomány"-dal. Kulka elbeszélésében derűs távolságtartás van, mintha térben és időben nagyon messziről, ugyanakkor nagyon bensőségesen idézné a történteket. Mintha vele történt volna az eset, meg nem is ővele. Tárgyilagosság, megbocsátás és humor ötvöződik a megszólalásában, de abban a rendezői képben is, ahogy e zenés prológban a történet egy-egy szereplője exponálódik.

A darab szerkezetéből adódóan Kulka természetesen végig megtartja Tevje kettős dramaturgiai szerepét, azaz egyszerre van belül és kívül a történeten, hol részese, hol kommentálója az eseményeknek, s e két nézőpontot egyszerre képes érvényesíteni.

A Hegedűs mélyén egy zárt közösség felbomlásának drámája rejlik, annak a folyamatnak a sűrített felvillantása, ahogy a külső kényszerek és a belső törvényszerű változások együtthatása következtében e közösség fellazul, ahogy a hagyományok érvényessége megkérdőjeleződik. Ennek a folyamatnak a középpontjában áll Tevje, aki öt lánya közül hármat elveszít, hisz' ők szembeszegülnek a hagyománnyal, önálló életet kezdenek élni, más szóval emancipálódnak. Mit tehet ilyenkor egy olyan közösség tagja, amelyben az apajog feltétlen elsőbbséget élvez? Hogyan köti meg a maga alkuját a közösséget összetartó szellemi, hitbéli erővel, az Istennel, a hagyománnyal, a közösséggel? Ez a dráma fő kérdése.

Ha Tevjének az Istennel folytatott beszélgetései komikus alkudozásokká silányulnak, ha a zsidóviccek színvonalán fogalmazódnak meg, akkor lehet ugyan olcsó sikert elérni, de ennek semmi köze nem lesz a drámához. Márpedig a Hegedűs-interpretációkban többnyire ezzel a megoldással találkozunk.

Kétségtelen, hogy e beszélgetésekben sok humoros mozzanat szerepel, de alapvetően a döntés felelősségének vállalása s az ezzel járó drámai feszültség fejeződik ki bennük. Tevje egyik énje ragaszkodna a hagyományokhoz, hisz ezek szabták meg eddigi életét. A másik énje viszont úgy tartja, hogy lányainak boldogsága mindennél fontosabb. Mi hát a lényegesebb? Kinek és hogyan engedjen? A közösség tagjára vonatkozó írott és íratlan törvények vagy az egyén józan belátásából fakadó meggondolások az erősebbek? S mivel Tevje döntéseiben az apa érvei rendre erősebbek a közösség tagjának érveinél, óhatatlanul és akaratlanul részese, sőt némileg okozója is lesz e közösség felbomlásának. Természetesen szétszórattatása akkor is bekövetkezne, ha belülről nem erodálódna, s ez újabb drámai feszültség forrása.

Zalaegerszegen nemcsak a darab zenei anyaga szólal meg meglepő biztonsággal, hanem ez az összetett emberi dráma is. S ez nagy részben Kulka érdeme is. Az ő tejesembere szintén igyekszik a kis hasznokat learatni, a kis kompromisszumokat megkötni, próbál ügyeskedni, alkudozni Istenével egy kis gazdagságért. Ellenállhatatlanul mulatságos, ahogy Tevje szövevényes, megelevenített mese segítségével közli feleségével: megváltoztatja adott szavát, s Cejtelt nem a mészároshoz adja, hanem ahhoz, akit a lány szeret. Kulka nemcsak a jelenet humorát aknázza ki, hanem azt is érzékelteti: e csel mögött mennyi szorongás és félelem van. Döntött ugyan, de maga sem tudja, jól tette-e. Tart is asszonyától, annak nagy szájától, de ragaszkodik is hozzá. Tevje és Golde összetartozásának meghatóan derűs bizonyítéka a szerelmi kettős, amelyben Kulka is, Egri Kati is mélységes emberségről és szeretetről vall.

Mélyebb a dráma akkor, amikor a második lány, Hódel a forradalmár Percsiket választja, sőt utána is megy. Hódel (Pap Lujza) és Tevje két jelenete megrendítő. A fiatal színésznő különösen a búcsúepizódban válik méltó partnerévé Kulkának. S még fájdalmasabb a harmadik lány döntése, hiszen Chava nem is kér atyai áldást, csak Fegykával együtt közli: összeházasodnak. S a lány hitét is elhagyja.

Kulka finom eszközökkel mutatja meg azt a felismerést, hogy Cejtel ellenszegülése nem egyszeri ballépés, s hogy lányai menthetetlenül elvesznek Tevje számára. A tejesember tartja magát, a többiek nem vehetnek észre rajta semmi változást, de belülről megrokkant.

Az előadás zárásakor fonódik össze a közösségi és egyéni dráma: a zsidóknak el kell hagyniuk Anatevkát, ezt a parancsnok Tevjével közli. Kulka tejesembere méltósággal és a feladathoz felnőve fogadja a hírt, s lesz a közösség megválasztatlan vezetője. Ahol Kulka kezdetben kuporgott, ott gyűlik össze a falu. Összepréselődik a sok-sok ember, felhangzik az Anatevkát búcsúztató dal. Az összefogódzkodó férfiak, nők és gyerekek egymásból igyekeznek erőt meríteni.

S ekkor bal hátul megjelenik Chava és Fegyka. Először csak messziről nézik a kavargó tömeget. Ők biztonságban vannak, rájuk nem vonatkozik a kilakoltatás, hiszen Fegyka orosz. De mindketten vállalják a kisebbség sorát: beállnak a többiek közé. Apa és lánya (meg veje) szótlanul, egymásba fogódzva nyugtázza: összetartoznak.

A XX. századnak ez az emblematikus ké-

NÁNAY ISTVÁN

Stein Bock-Harnick: Hegedűs a háztetőn (zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház) *Fordította: Reményi Gyenes István és G. Dénes György. Díszlet-jelmez: Adriana Grand. Koreográfia: Stefan Gábor. Karmester: Stauróczky Balázs. Asszisztens: Kovács Krisztián. Rendezte: Bagó Bertalan. Szereplők: Kulka János, Egri Kati, Tánczos Adrienne, Pap Lujza, Borsos Beáta, Apró Anna, Keskeny Dóra, Perjési Hilda, Hertelendy Attila, Mester Edit, Kiss Ernő, Wellmann György, György János, Gőz István, Kelemen Zoltán, Szakály Aurél, Janklovics Péter, Köves Dóra, Kis Dóra, Kiss J. Csaba, Rimóczi István, Kató Balázs és a színház stúdiósai.*

MÓRICZ-KOCSÁK-MIKLÓS: LÉGY JÓ MINDHALÁLIG

GYEREK, KUTYA, MUSICAL

A Kocsák-Miklós alkotópáros távolról sem legsikerültebb, de mindenképpen legnépszerűbb musicalje színi vándorútjának sokadik, bizonyos szempontból mégis egyedi állomásához érkezett; tudtommal legalábbis most került először színpadra nem Pinczés István rendezésében.

Ami persze, azt hiszem, inkább színháztörténeti adalék, érdekesség, mint az előadásra (önmagában) sorsdöntő hatást gyakorló tényező. Amivel természetesen nem a musicalrendezés jelentőségét, a szakmai tudás fontosságát akarom megkérdőjelezni, csupán azt a tényt jelezném, hogy *a Légy jó...* nem tartozik azon, mélyebb tartalmakat magukban hordozó musicalek közé, melyek egyes rétegeit a rendezőnek kell előhívni, megszólaltatni, netán kitalálni; itt a rendezés inkább játékmesteri teendőket jelent. Ami viszont egyáltalán nem kevés: a jól lebonyolított musicalhez hozzátartozik (egyebek mellett) a gondos szereplőválogatás, a megfelelő koreográfus és zenei vezető megtalálása (karmestert nem írhatok, mivel az élő zene egyre ritkább), a jó ritmusérzék, a kisebb játékötletek megvalósítása, az arányérzék. A fő különbség talán az, hogy az egyes jeleneteket inkább hatásossá, mint jelentésessé kell tenni. Mindezt nem azért bocsátottam előre, mert azt akarnám megúszni, hogy Radó Denise mostani rendezését Pinczés korábbi munkáival kelljen összehasonlítani (aminek egyébként tényleg nemigen látnám értelmét), hanem mert így talán érthetőbb, hogy az, aki a *Légy jó...-t* rendezi, miért van bizonyos szempontból speciális helyzetben.

Az alapanyag részint hálás, mivel a Móricz-történet szinte automatikusan működik, nem kell és nem is igen lehet bonyolítani, bizonyos hatást minden „rásegítés" nélkül elér. Erre ráépül még a „gyermek-effektus", hiszen a többtucatnyi lelkes kisfiú feltehetőleg még a legridegebb nézőt sem hagyja érintetlenül. Am mindkét pozitívumnak van egy másik oldala is. Egyfelől nem könnyű sereg-



Bessenyei Ferenc (Pósalaki) és Nagy Ádám (Nyilas Misi) (Fábián József felvétele)

nyi olyan gyereket találni, akitől - civil bájon és lelkesedésen túl - komoly szakmai tudás (színészi képesség, kitűnő hang, mozgáskészség) is elvárható. Különösen igaz ez a dalok jelentős hányadát éneklő mindenkori főszereplőre. Másfelől bármennyire erős is az alaptörténet, semmiképpen sem mondható ideális musical-alapanyagnak. Már maga az erős linearitás sem igazán kedvező; annyira Misi áll a fókuszban, hogy a különböző karakterek zenei kibontása gyakorlatilag csak betétszámokban lehetséges - mint ahogy annak is hat minden nem Misi által énekelt dal (bármelyik elhagyható lenne a mű különösebb sérelme nélkül). Ez pedig sokkal inkább az operett, mintsem a musical hagyományos zenedramaturgiájának felel meg. S annak is vannak következményei, hogy az abszolút főszereplő gyermek, aki értelemszerűen nem élheti át a legtöbb musicalhőstől elvárható érzelmeket (legfeltűnőbben a szerelmet), így bizonyos hagyományos musicalelemek ki-maradnak, vagy meglehetősen szokatlan formában kerülhetnek csak színre. (Lehet ugyan azt mondani, hogy olyan nagy nemzetközi karriert befutott darab, mint *az Oliver!* is küzdhet ezzel a problémával, ám ez nem egészen igaz. Ott ugyanis Nancy tragikus története csaknem annyira erős, mint a címszereplő kisfiúé, s automatikusan át tudja venni az abból szükségképpen kimaradt elemeket. Nyilvánvaló, hogy ugyanez Bella tragikusnak semmiképpen sem mondható alakjával nem valósítható meg.) Kocsákék megoldása igencsak felemás: a szerelmi duett és a lírai szerelmi vallomás nem maradhat ki, így aztán a negatív hős, Török Jancsi kapja a musical leglíraibb dalait. Ehhez ugyan idomulnak az adott dalszövegek is, ám az alaptörténet nem módosul, így dramaturgia és zenedramaturgia között zavaró disszonancia keletkezik.

Lehet persze azt mondani, hogy mindez nem egyéb teoretikus akadékoskodásnál, s hogy a történet szemérmes szentimentalizmusát alaposan felerősítő, fülbemászó dallamokra épített musical színházak sorát meghódító sikere teljes mértékben a szerzőket igazolja. S e megjegyzés nem is alaptalan; noha a mű zenei világa kissé távol áll tőlem, s fájdalmasan hiányolom azt a zenedramaturgiai átgondoltságot, sokszólamúságot, amely a szerzőpáros jelentékenyebb vállalkozásait (például az *Anna Kareninát* vagy - a Kemény Gáborral közösen jegyzett - *A krónikást*) jellemzi, vállalt műfaján belül nem tartom sikerületlen munkának. Csak jelezni szeretném: a szerzők azzal, hogy megelégedtek egy könnyedebb, direktebb módon szórakoztató alkotás létrehozásával, több olyan szituációt teremtettek, melyek problematikáját a mindenkori rendező megoldani nem, csupán áthidalni tudhatja.

A József Attila Színház Radó Denise rendezte előadása cseppet sem érdektelen e szempontból. Mindvégig érződik az a rendezői-koreográfusi igyekezet, mely próbálja részint a betétszámszerű elrendezést természetessé tenni, részint az egyes szólókat, duetteket színszerűbbé változtatni. Váltakozó sikerrel. A Csík György tervezte tágas, jelzésszerű elemekből ügyesen építkező tér jó szolgálatot tesz, az egyes térelemek néha szellemesen bevonatnak a játékba (a legfrappánsabb a játék a Dorogi család dicső múltját jelezni hivatott képekkel). Gyakran segítenek Nagy György mozgásötletei is, amelyek álta lában dinamikussá teszik a kevés szereplős, statikusabb jeleneteket is (azon persze semmilyen koreográfiai ötlet nem tud segíteni, hogy az egyes énekszólók idején a szerzők által színpadon felejtett figurákkal kezdeni lehessen valamit). Egyáltalán: sok a játékban az apró, jópofa ötlet. (Némelyik azért vissza is üt: Pósalaki úr vakvezető kutyája például, melyet belépésekor nyíltszíni tapssal köszönt a közönség - s ezt rajta kívül csak a gazdáját játszó Bitskey Tibor mondhatja el magáról -, gyorsan önállósítva magát lelkes vakkantásba kezd, majd váratlanul kirohan a színről, a nagyérdemű nem kis derültsége közepette.) Csak az az átfogóbb, nagyobb ötlet hiányzik a produkcióból, amely a kissé szétesö szerkezetet erősebben összefogná, az énekszámok betétjellegét elfogadtatná, s feszesebb ritmust adna a játéknak. Így aztán a tempó né-ha lassul, a ritmus megtörik, egyes jelenetek leleülnek, bizonyos történetrészek csak nehézkesen folytatódnak.

Ami a másik, gyakorlatiasabb problémát illeti, sikerült jó néhány kedves, bájos, jól mozgó, kellemesen éneklő gyermeket találni (élükön a Nyilas Misit játszó Nagy Ádámmal), akiknek a legfőbb nehézséget egyelőre a színpadi megszólalás jelenti. Szinte kivirulnak a zenés részeknél, ám a szövegmondásnál részint beszédtechnikai hiányosságok tükröződnek, részint az instrukció érződik túlságosan. A felnőttek érezhetően elfogadják, hogy a darab és az előadás főszereplői a gyermekek, s többnyire értékelendő szakmai színvonalon szekundálnak nekik. (Van ugyan ellenpélda is; egy-két színésznél belép a „tegyünk rá még egy lapáttal"-effektus, de szerencsére tényleg keveseknél.) Bitskey Tibornak

Pósalakiként igazi súlya, ereje van, rövid jelenlétét hangsúlyossá teszi. Galambos Erzsi lírát és némi iróniát finoman vegyítve szeretteti meg Doroginét. Józsa Imre ismerős eszközeivel ugyan, de hatásossá teszi az emberséges Valkay tanár úr némiképp életidegen figuráját. Lévay Viktória a szokottnál karcosabb, markánsabb naivaalkata szerencsésen illeszkedik Bella szerepéhez. A főiskolás Arany Tamás (Nagy úr) egyetlen jelenetében professzionális énekes-színészi teljesítményt nyújt. Miller Zoltán egy árnyalattal rokonszenvesebbnek és veszélytelenebbnek mutatja ugyan Török Jancsit a kelleténél, de a szerelmi szenvedély hitelesítésénél ez kamatozik, énekhangja pedig tényleg szárnyal; lírai szerelmi „áriája", majd nem sokkal később Lévayval való duettje az előadás zeneileg talán legerősebb részei.

Vannak tehát erényei a József Attila Színház előadásának, de minőségében nem válik el élesen az alapműtől; annak problémáit nemigen oldja meg, lehetőségeit viszont igyekszik kiaknázni, néhol érezhető sikerrel, néhol kevésbé meggyőzően. A hosszabb távú siker prognosztizálható, még csak azt sem mondanám, hogy méltatlanul, csupán azt szeretném megérni, hogy például *A krónikás* vagy *az Anna Karenina* induljon színházak sorát meghódító diadalútjára. Akkor talán a szerzők is azt az utat igyekeznének folytatni...

URBÁN BALÁZS

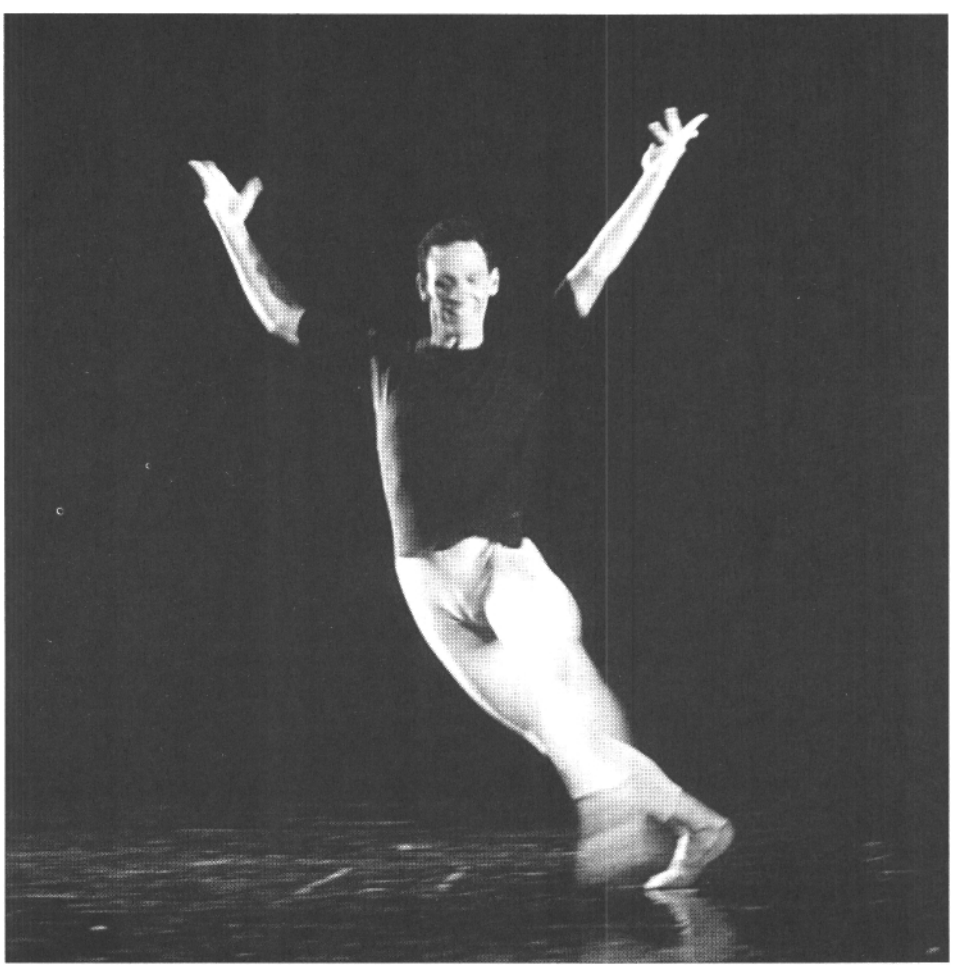
Móricz Zsigmond-Kocsák Tibor-Miklós Tibor: Légy jó mindhalálig
(József Attila ***Színház)***
Díszlet: Csík György. Jelmez: Jánosluti Márta m. v. Koreográfus: Nagy György. Zenei vezető: Gebora György. Rendezte: Radó Denise.
Szereplők: Nagy Ádám/Dósa András, Galambos Erzsi, Kocsis Judit, Lévay Viktória, Baradlay Viktor/Tóth Vilmos, Szabó Eva, Láng József Román Judit, Miller Zoltán, Józsa Imre, Besenczi Árpád, Szabó P. Szilveszter f Juhász György, Ömböli Pál, Szatmári György m. v., Bitskey Tibor/Bessenyei Ferenc m. v., Balsai Móni, Arany Tamás f. h./ Gieler Csaba, Mezős Balázs, Németh Kornél, Mesterházy Gyula, Illés Sári, Balázsi Zoltán, Kósa Dénes, Eperjessy Ervin, Stukovszky Tamás, Koltai Balázs, Widder Kristóf, Istenes Levente, Szabó Márton, Szűcs István, Nagy Viktor, Sereglei Dávid, Dosa Mátyás, Skolnyik Rudolf, Tóth Zoltán, Pongrácz Dániel, Sántha Balázs.

MANEN-KOREOGRÁFIÁK

MINTHA TEMPÓVÁLTÁS

A Magyar Állami Operaház balettegyüttese, a Magyar Nemzeti Balett *2000 mozdulat* című estjének programfüzete variábilis. Szép könnyedséggel ugró táncosnőt megkettőzötten ábrázoló tokban kapjuk kézbe az adott este programját. A korábbi szelekcióhoz képest a mappának már két új lakója van: Hans van Manen világhírű holland koreográfus egyben, szünet nélkül játszott *Concertante* és *Szóló* című darabjának tájékoztatója.

A kissé poros kortársi válogatás, azaz a *2000 mozdulat* első merítése után örömmel szembesülhetünk a ténnyel: két, viszonylag fiatalnak mondható, egy hat- *(Concertante)* és egy három-(Szóló) éves koreográfia emeltetett be a mezőnybe.



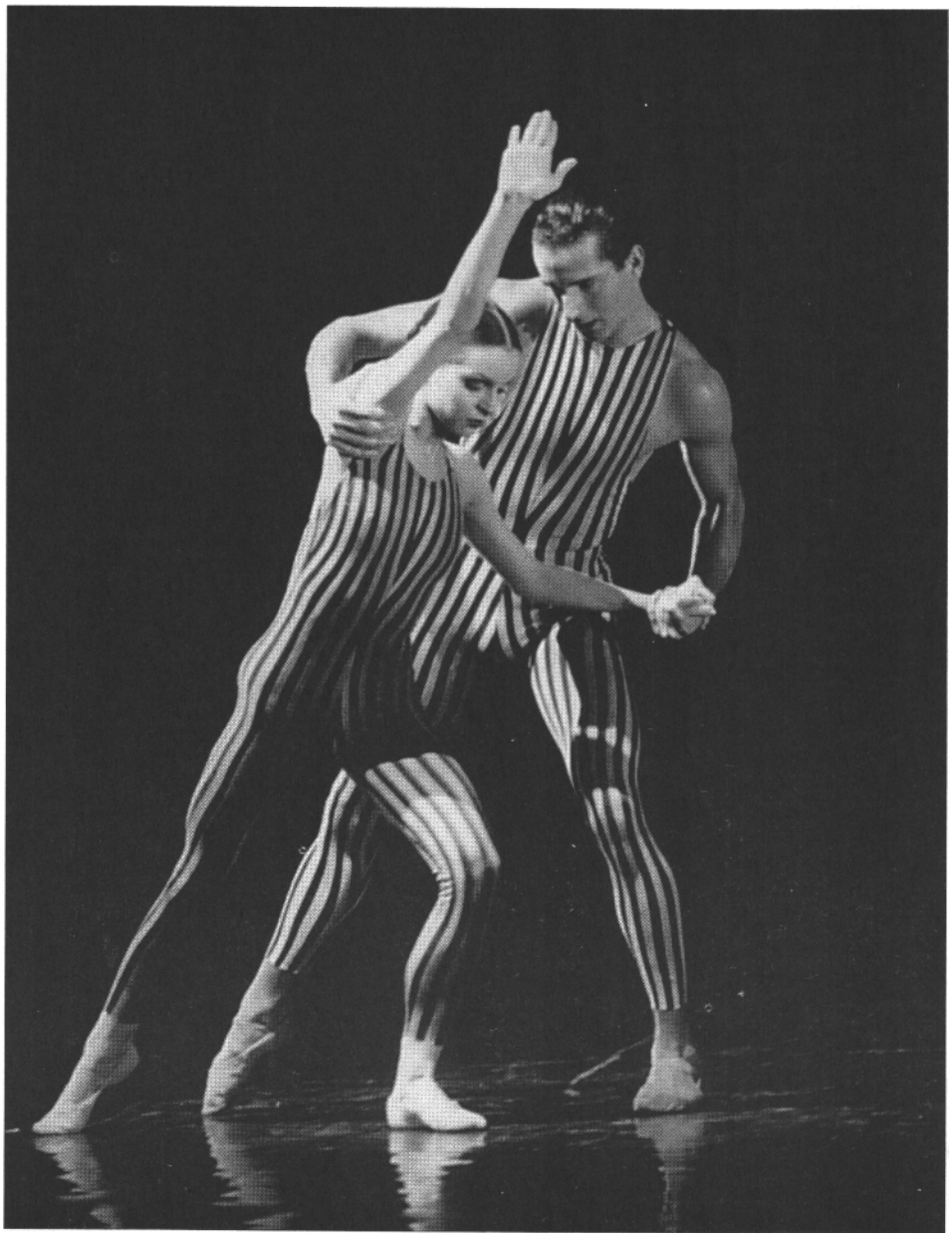
Túri Sándor a Szólóban

Az idén hatvannyolc éves Manen két alkotásának műsorra tűzésével csökkent hát az alkotások átlagéletkora. Az est összképe pedig már-mát valóban modernnek nevezhető. Anakronisztikus kissé, hogy egy - a kedveskedőn avítt Mokkát jegyző - Myriam Naisynél kétszerte idősebb koreográfus két, közel napjainkbéli darabja segítségével szakad szét a mezőny tradicionálisra és modernre: a *Mokka* kedélyes, többé-kevésbé szellemes, Operaházlátogató-kompatibilis világát a Manen-blokk és a Forsythe-koreográfia mármár törli. Aki Naisynek a műsorrendben első helyre sorolt, tizenkét esztendős alkotására andalodik, az a két atyamester művétől később szinte villamosszékben érezheti magát.

A Mokka békeidők hangulatát idéző - és egyáltalán, korszakhoz köthető - világa után szinte sokkolóan hat a következő három alkotás. Naisy koreográfiája alapvetően narratív: magyaráz, kifejt, „bevilágít minden sarokba". Nem tartalmaz rejtelmes helyzeteket, nem zaklat rébuszokkal. Alakjai - ezek az elegáns, szappanoperai szimpatikusok - szemnek jóleső miliőben játszanak szellemes mozdulatokkal, megcsillogtatván tehetségüket. Őrömmel figyeljük a különböző táncosgenerációk ragyogó képviselőit, a megkülönböztethető karaktereket, sorsokat.

Manen absztrakt és mégis drámai munkáiban se történet, se hagyományos személyiségábrázolás, se generációs szórás. *A Concertante* nyolc és *a Szóló három* alakja egy anyagból van gyúrva.

Naisy darabja hagyományos, szellemesen felépített dramaturgiával él: van bevezetés, tárgyalás, befejezés. Akinek pedig bejön, még jót is mulathat azon, hogy a mű tételei különböző kávéfajtákról (espresso, ristretto



***Boros Ildikó és Bajári Levente** a **Concertantéban** (Molnár Kata felvételei)*

etc.) neveztettek el. Manen mindkét koreográfiájában azonnal a sűrűből indít. Nem szellemeskedik. Okos és kíméletlen. Zúdítja a mozdulatokat: feszesen kimért időtartamot tölt meg dinamizmussal, amelynek legfeljebb jellege változik, intenzitása egyetlen percre sem hagy alább. Manennél a csend és a „testek csendje" finom fűszer: jobban kiemeli a bonyolult rendszer működését, a dübörgő gépezet tempóját.

A Concertante üres terét oldalt fekete szalagfüggönyök keretezik. A hosszú, keskeny takarások mintázata a táncosok jelmezén köszön vissza. A testre simuló öltözék stretch-anyagának hosszanti csíkozása faerezetet idéz. A vertikális csíkok (réges-régi divattervezői trükk) megnyújtják az emberi alakot: jelen esetben szinte gótikussá változtatják e fából faragott királyfiak és királylányok idomait. A jelmeznek két szép ‚játéka" is van: anyagának szivárványos reflexei mélytengeri halakhoz teszik hasonlatossá a táncosokat, a rugalmas matéria csíkjai pedig a feszesebb pontokon szélesre nyúlnak, amint reásimulnak a testre. Frank Martin 1945-46-ban készült műve, *a Petite Symphonie Concertante* ragyogó zeneanyag. Manen nyughatatlan, egyetlen felesleges pillanatot sem tartalmazó koreográfiája pedig olyan feszesen, elasztikusan simul rá, mint a táncosok testére a dressz. A holland mester egyetlen rejtett taktust sem hagy lereagálatlanul: éber alapossággal, mégis lazúros eleganciával követi a partitúra szeszélyes útját. A koreográfia az emberi kapcsolatok végtelen tárházának egyfajta demonstrációs-analitikus-szimulációs gyakorlata. Manen folyamatosan kivonja, majd belöki a színre *a Concertante* hőseit-testeit. Futószalagot képzelünk a táncpadlóra: koreográfiájának tere, a színpadnyílás mintha csak egy szeletét mutatná a sodró tempójú műnek. A nézői fantázia szinte meg-hosszabbítja az irányokat, a vektorokat - természetesen Manen aktív sugalmazásával, segédletével - a be nem látható terekbe is. A hatalmas terület mintha csak egy még annál is hatalmasabb kukucskáló nyílása lenne. A *Concertante* a látható és a láthatón kívül eső terek kommunikációja.

A tér teljes üressége fel sem tűnik: a táncosok mozdulataikkal, mozdulataik emlékével, erővonalaikkal, sodrásukkal rendezik be. Gesztusaik úgy lebegnek még bizonyos ideig a birtokba vett térben, mint az erősen izzó napkorong hagyta fénylő foltok behunyt szemünk előtt, egy nem létező síkon.

Mérnöknek érezzük a koreográfust, vagy kíváncsi lélekkel, ravasz szerkesztőeszközökkel dolgozó iparművésznek, aki testeket, helyzeteket idomít egymáshoz, precízen vizsgálva azok érzelmi, fizikai, vizuális következményeit. Szólók, kettősök és tömegjelenetek alakulnak, és illannak el a színpadon. *A Concertante* remek táncosai értőn és figyelemmel adják vissza ennek az embert próbáló táncdarabnak különleges hangulatát.

A Szóló című trió többszörösen is zavarba ejt. Természetesen és elsősorban a címe miatt. Manen Johann Sebastian Bach hegedűversenyére - hosszas unszolásra - szólóelőadást szándékozott elkészíteni. A meglóduló koreográfusi fantázia azonban prózai akadályokba ütközött: egyetlen test nem volt képes az elképzeléseiben szereplő, mindössze hatpercnyi mozgásanyag megjelenítésére, hordozására - pusztán az emberi teljesítőképesség végessége miatt.

Egy *Trió* című másik trió, Krisztina de Châtel, a szintén Hollandiában dolgozó magyar származású koreográfus 1997-ben magyartáncosok (a Közép-Európa Táncszínház kiváló táncosai) számára betanított remeke idéződik fel bennem: számos közös pont van a két munka közt. Már keletkezésük is meglepően közeli időpontra esik. A koreográfusnő óramű-táncosai Manenhez hasonlóan egyetlen táncot, egyetlen lényt adnak, három különböző nézetből. Játékuk dinamizmusa, kegyetlen szépsége elvarázsol és elfáraszt. Míg Châtel kibernetikus, lélektani koreográfiája magával ragadó, addig Manen *Szólója* túlzó virtuskodás és magamutogatás nyomait viseli magán. Elkápráztató tempójának nemigen látni értelmét: az ember inkább részvétet érez az előadók iránt. A három férfi táncos fizikai teljesítőképességével kénytelen versenyre kelni egymás ellenében. Megcsodálhatjuk rendkívüli teherbírásukat, képzettségüket, de a koreográfia - rövidsége ellenére - inkább dagályosnak tetszik, mint virtuóznak.

Hans van Manen e két művének színpad-ra állítása mindenesetre tiszteletre és elismerésre méltó döntés. Előadói számára nagyszerű tapasztalatszerzés, lehetőség további csiszolódásra. A néző pedig hazai gárda (és nem egy illékony vendégjáték) tolmácsolásában ismerheti meg az európai kortárs tánc egyik nagy öregjének relatíve friss alkotásait.

HALÁSZ TAMÁS

2000 mozdulat (modern balettek)
(Magyar Nemzeti Balett, Operaház)
Koreográfia: Hans van Manen.
Betanító balettmester: Mea Venema. Próbavezető balettmester: Nagy Zoltán. Látvány és jelmez: Keso Dekker. Világítás: Joop Caboort.

Concertante
Zene: Frank Martin.
Előadja: Hágai Katalin, Nagy Tamás, Boros Ildikó, Bajári Levente, Papp Zsuzsanna, Szigeti Gábor, Bacskai Ildikó, Túri Sándor.

Szóló
Zene: J. S. Bach
Előadja: Nagyszentpéteri Miklós, Csertu József, Túri Sándor

BESZÉLGETÉS DUNAI FERENCCEL

A NADRÁGTÓL A SZOKNYÁIG

Dunai Ferenc, a Ludas Matyi népszerű humoristája két sikeres darabbal a háta mögött, 1966-ban hagyta el az országot. Évtizedeken át Amerikában élt, néhány éve pedig Angliába költözött. Emigrálása óta először akkor hallottunk róla, amikor - több évtizednyi tiltás után - 1993-ban ismét játszották egyik darabját, a Párhuzamos pofonokat *a Várszínházban.*

- Miért disszidált?

– Ebben több esemény is közrejátszott. Első két darabom, A *nadrág,* illetve - a rendszert nyíltan bíráló - *Az asszony és pártfogói* vígszínházi színre kerüléséért Czímer József és Várkonyi Zoltán komoly csatát vívott Aczéllal. O többször is behívatott. és győzködött, hogy ne legyek, úgymond, „olyan ellenséges". A *nadrág* külföldi bemutatását nem engedélyezte amerikai és francia producereknek. Egy magyar származású amerikai producerrel viszont megegyezett a hátam mögött, azzal a feltétellel, hogy A *nadrágból* kihúznak minden magyar vonatkozást. A kiherélt, angol miliőbe helyezett szatírát még 1963-ban - tiltakozásom ellenére - bemutatták Angliában, ahol négy színházban elkínlódott vagy hússzor, de Londonba már nem került el. Ennek ellenére a producer - nyolcvanezer dollárja bánta - bemutatta a Broadwayn a darabot, amit a kritika joggal levágott, s egy előadás után levettek a műsorról. A kronológiához tartozik az is, hogy Várkonyinak írtam egy forgatókönyvet, *Öntudatos emberrablók* címmel. A burleszkszerű gyári történet hőse - akit Várkonyi velem akart eljátszatni - fejjel megy a falnak: Don Quijote-i idealizmussal harcol az őt körülvevő korrupció és hülyeség ellen. A film elkészítését Aczél nem engedte. Amikor azonban harmadik darabom, A *kétfejű ember* vígszínházi bemutatását közvetlenül a premier előtt tiltotta be, végképp elegem lett mindenből. Nemcsak drámaíróként, állampolgárként is bezártnak éreztem magam, s a diktatúra deformálta művilágból az igaziba vágytam.

– *A disszidálása milyen jogi és egyéb következményekkel járt?*

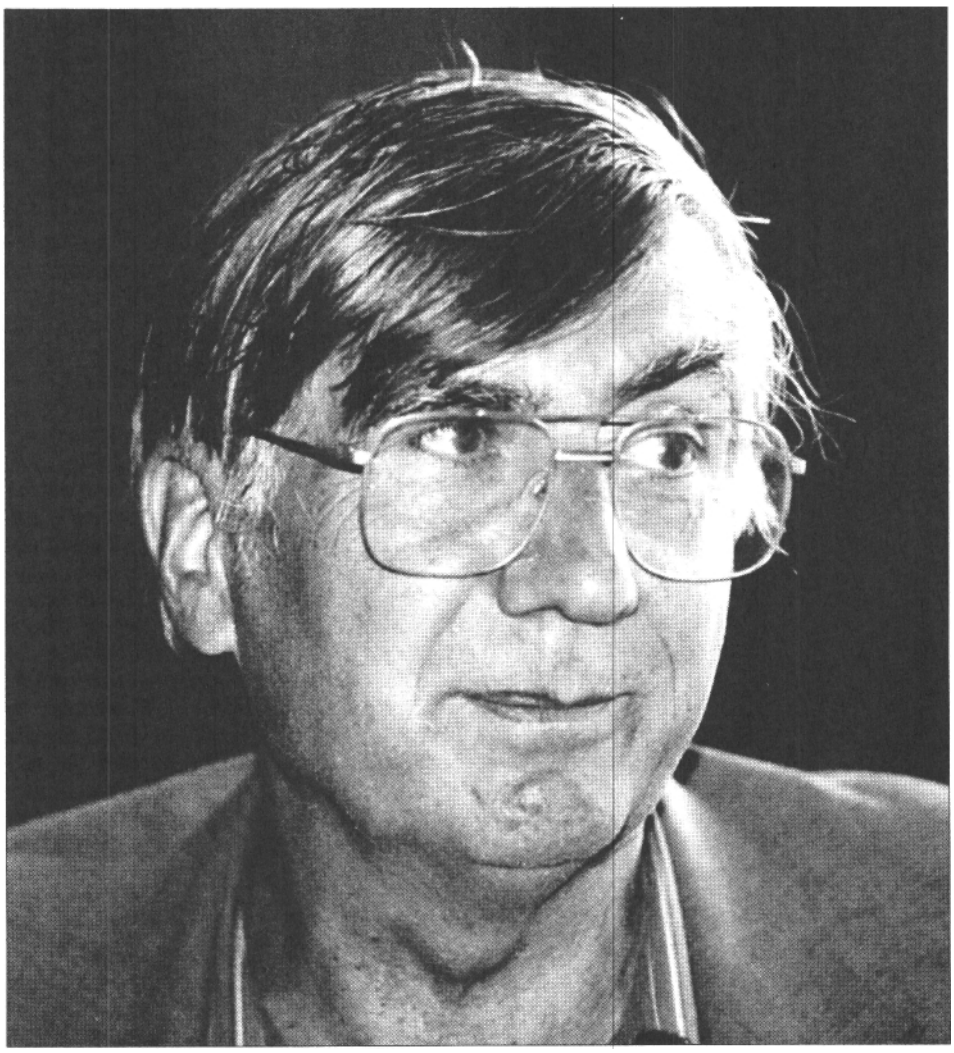
– Három év két hónapi börtönre ítéltek, s lefoglalták Duna-parti öröklakásomat. Tilalmi listára kerültem: A *nadrágot* és Az *asszony és pártfogóit* levették a műsorról. *Megnyugodott férfiszív* című rádiójátékomat a Rádió nem sugározhatta, *Vallomás a kapu előtt* című tévé-játékomat pedig - amely egy cinikus manökenről s intellektuális szerelmi kapcsolatáról szólt, s Horvai István rendezte volna - nem forgatták le, pedig a tervek között már beharangozta a tévé-újság is.

– *Csak úgy nekiindult a világnak?*

– Nem volt biztos bázisom, bár Vadnay László hívott Hollywoodba forgatókönyvírónak. Mivel akkor még nem tudtam angolul, magyarul írhattam volna. Én azonban nem akartam magamat gettóba zárni.

- Hogy tanult meg angolul?

- Angol könyveket - részben otthon tilalmasakat - olvastam, s közben az Országh-féle szótárt bújtam. Jártam New Yorkot - a mászkálás amúgy is kedvenc foglalatosságom -, s hippiktől a munkanélküliekig mindenkivel leálltam beszélgetni. 76 sorsom egyébként rengeteg érdekes emberrel hozott össze, többek között a kommunista hatalomátvétel előtt kimenekült politikusaink, művészeink színe-javával: így Pfeiffer Zoltánnal, Barankovics Istvánnal, Kovács Imrével, Varga Lászlóval, Varga Bélával, az utolsó szabad magyar parlament elnökével. Egyszer az akkor hetvenhét éves Zilahy Lajosnál jártam, a magyar negyedben. Háromemeletes, tizenkét lakásos bérházát még 1947-ben vette *Bíbor évszázad* című darabjának honoráriumából, ami hetekig előkelő helyen szerepelt a New York-i sikerlistán. Felajánlotta, hogy kisebb munkák fejében nála lakhatok.



Dunai Ferenc

- Házmester és műfordító lettem. Például kétdolláros órabérért lakásajtózárakat javítgattam, s - mivel az eredeti nem került elő - magyarra fordítottam vissza Zilahy egyik darabját, amelyet később Jugoszláviában elő is adtak. Egy évig laktam Zilahynál, később Varga Béla hívására körülbelül két évig dolgoztam a Hungarian Committee-ben: titkároskodtam, borítékokat címeztem, jegyzőkönyveket vezettem.

- Nehezen tudott megkapaszkodni?

- Nyelvtudás és pénz nélkül nem voltak könnyűek az első éveim, de a pozitívumokra igyekeztem koncentrálni. Arra, hogy szabad vagyok, hogy élményeket gyűjthetek. Hosszú ideg nem is írtam Amerikában, csak figyeltem az intézmények, politikai pártok, társadalmi szervezetek működését. Ez engem úgy elbűvölt, hogy újjászülettem. A politika a szenvedélyemmé vált.

– *Mennyi idő eltelte után kezdett-tudott angolul írni?*

– Hat év után kezdtem el írni első regé-



***A** napernyő amerikai olvasópróbája, középen a szerző.*

nyemet, amely a hippikorszak idején játszódik, s egy, az ellenkultúrába belekeveredő, de annak be nem dőlő ember kalandjairól szól.

- Vagyis önről?

– Nem egészen. Olyan kalandokba kevertem a főhőst, amelyeken én egyáltalán nem vagy csak kis részben mentem keresztül. Zilahy kiadója nagyon szerette a regényt, hosszú hó-napokig vacillált, hogy kiadja, de aztán lebeszélték róla, mondván, hogy egy kezdőt nem üzlet megjelentetni. Sajnos rosszkor érkeztem Amerikába, amikor a Broadway, a kultúra, minden kezdett összeomlani.

– Első könyvével véget ért regényírói munkássága?

– Írtam még egy regényt, az magyar témájú, önéletrajzi jellegű. Hősöm sorsát felcseperedésétől, a második világháború éveitől egészen a forradalomig kísérem végig, azt vizsgálva, hogyan élte át az eseményeket, kikkel, köztük milyen, önmagukat eladó figurákkal találkozott. Ez a regényem sem jelent meg, de most egy ismerősöm nyolc nyelven beszélő felesége lefordítja franciára

– Melyik volt az első angol nyelvű darabja?

– A Károly király feje, amely nagyon mulatságos történelmi komédia Ionesco stílusában, ugyanakkor lélektanilag, történelmileg, illetőleg karaktereit, évszámait tekintve is hiteles. Nagy-Britanniában nem merték előadni, mondván, az angoloknak még két évszázad múltán is trauma Károly király le-fejezése. Ezzel nem lehet viccelni.

– Drámaíróként mikor és mivel debütált az Államokban?

– Egy off-off-broadwayi színház, a New York Theatre Ensemble 1980-ban bemutatta az eredeti *Csiklandós* igazságról a nézőcsalogatóbbnak gondolt *Szex, politika, furcsa barátságok (Sex, Politics, Strange Bedfellows)* címre átkeresztelt választási komédiámat. Odaát nem divatos a politikai szatíra műfaja, ráadásul meglehetősen peches körülmények között került színre, mínusz húszfokos hidegben. A fűtés is rosszul működött, a nézők kabátban ülték végig a produkciót, amely rossz kritikai visszhang mellett körülbelül két hétig ment.

- Játszották más darabjait is Amerikában?

– Nem, viszont Angliában nagy sikert aratott *A napernyő,* amelyet Csehov talán leghosszabb novellájából, *A három év* című-ből dolgoztam át. Általában nem szeretek adaptálni, elég nekem a saját ötleteimmel megbirkóznom, de már a novella olvasása közben éreztem: igazából drámának íródott, s meg kell ismertetni a közönséggel.

– Mi fogta meg benne annyira?

- Csehov összes darabja a tespedt vidéken játszódik. Kettőben a hősök ki is mondják, mennyire vágyódnak Moszkvába, ahol - úgy hiszik - életük boldogabb mederbe terelődhetne. Ebben a novellában viszont a hősnő eljut Moszkvába.

– Mit tett hozzá az eredeti novellához?

– Megőriztem az író nagyszerű jellemábrázolását, cselekménybonyolítását. Ahol viszont lehetőség volt rá - a karakteren belül maradva - tettem bele poénokat. (Alekszej például ezt mondja: „Ne gyújtsa fel a lámpát, mert azt vettem észre, hogy sötétben jobban érdeklem a nőket.")

– Törekedett arra, hogy kövesse, megőrizze Csehov stílusát, szóhasználatát?

- Nem akartam hamisítványt csinálni, de sok mindenben igyekeztem megőrizni a csehovi hangulatot. Például a befejezés - „Ne félj, majd megpihenünk mi is..." - olyan zenei, refrénszerű, mint a *Ványa bácsi* vége.

– Hol játszották a darabot?

- Két helyen is. Alan Ayckbourn, a híres drámaíró 1988-ban saját scarborough-i színházában mutatta be a tragikomédiát, amelyről a Guardian azt írta, hogy új Csehov-drámát fedeztek fel. Egy évvel később nagy sztárokkal a Manchester Royal Exchange is műsorára tűzte. A darab szövegét néhány hónapja kiadta az egyik legnevesebb angol színházi kiadó.

- Hogy került a darab Ayckbournhöz?

– Először Amerikában próbálkoztam A *nap-ernyő* színre állíttatásával, több színházban el is jutott a küszöbig. Aztán meguntam az eredménytelen várakozást, s a darabot - mint palackpostában az üzenetet - elküldtem a világ harminc különböző színházába. Két-három héten belül megérkezett Ayckbourn válasza és szerződése. Szerencsém volt, mert ő nemcsak komédiaíró zseni, de jegyzett rendező is Angliában, s éppen akkortájt tért vissza a National Theatre-ből kétévi vendégrendezősködés után. Scarborough-i színházába, a

nyári idényre szüksége volt egy darabra, imádja Csehovot, s miután belenézett *A napernyőbe*, eldöntötte, azt adja elő a tervezett *Három nővér* helyett.

- Milyen volt az előadás?

– Elbűvölő, csodálatos, a színészek megrázó dolgokat csináltak. Almaimban sem gondoltam volna, hogy a szövegemből ilyen jó produkció születhet. Körülbelül harmincszor ment a harmincezres város kis kőszínházában.

– A Manchester Royal Exchange előadása bogy tetszett?

– Kevésbé, mint a scarborough-i. Kicsit harsányabb volt, s az akkortájt feltűnt, ünnepelt fiatal rendező, Tim Luscombe meglehetősen szabadon bánt a szöveggel, a sorrendjén is változtatott. Nála a vég sem volt olyan nosztalgikus. A hétszázszemélyes en suit színházban - Anglia második legjelentősebb színházában, ahol új darabot szinte nem mutatnak be, csak klasszikusokat, Shakespeare-t, Csehovot, Ibsent, Oscar Wilde-ot játszanak - *A napernyőt* negyvennyolcszor adták. Szép kis summát kaptam érte. Egy évig szerényen meg tudtam volna élni belőle.

- Londoni bemutatót nem terveztek?

– De igen. Alan Ayckbourn s nagy tisztelője, Peter Hall - aki éppen akkortájt készült elhagyni a Nemzetit - közösen akarták kibérel-ni a Haymarket Színházat. Hall egy Shakespeare-darabbal akart nyitni, Ayckbourn *A nap*-ernyővel. Mivel nem tudtak megegyezni, a közös színházcsinálásból nem lett semmi.

- A napernyő nagy sikere után nem gondolt arra, hogy érdemes lenne felhasználni a receptet más Csehov-novellák adaptálásához?

- Nem, mert sohasem a járt utat kerestem, hanem hogy nekem mi tetszik. Egyébként hét évvel később, 1995-ben *Oblomov's Bed (Oblomov ágya)* címmel Goncsarov regényét adaptáltam. Oblomovot nagyon szeretem. Imádom ezt a karaktert. Óriási szerep.

– Mit metszett ki a regényből?

– Fél évet ragadtam meg, igyekeztem összesűríteni, onnan kezdve, hogy Stolz bemutatja Oblomovnak Olgát. Szinte rátukmálja a lányt, hogy kihúzza barátját tespedtségéből. A darab középpontjában a majdnem szerelem mellett az a cselekménnyszál áll, hogy Oblomovot be akarja csapni a háziasszonya. A legfontosabb dialógusokat is áttettem a darabba. Ezt a regényt nem könnyű dramatizálni, mert egyrészt egyetlen karakterre épül, másrészt nem drámai jellegű: Goncsarov hosszan elnyújtja csodálatosan megírt jeleneteit. Oblomov ugyanakkor kitűnően eltalált (orosz) típus, s remekül van egyénítve. Elvezet olvasni egy ennyire gyáva férfiról, a fér-fi-nő kapcsolat ábrázolásában ő alighanem unikumnak számít.

– Ezt a darabját nem akarták valahol bemutatni?

- Nem. Ayckbourn szerint - s egyet kell vele értenem - az *Oblomov's* Bednek nincs olyan drámai alapanyaga, mint *A napernyő*-nek.

- Régebbi, itthon írt darabjait nem próbálta menedzselni Amerikában, Angliában vagy máshol?

- Évekkel Amerikába érkezésem után került a kezembe Muriel Resnik *Any Wednesday* című darabja, a szerző se azelőtt, se az-után soha semmit nem írt. A sztori ugyanaz, mint *A nadrágé*, a konfliktusokon s a karaktereken sem változtatott semmit, csak a párbeszédeket írta át. Egy jelenetet egy az egyben átvett. Azt, amelyikben a Tordy alakította naiv idealista kikel a gazdag gyárigazgató morális fertője ellen, s elhatározza, a legmagasabb fórumig elmegy, hogy kiderüljön az igazság. A darabot három héttel az enyém bukása után mutatták be egy másik Broadway-színházban. Óriási sikerrel: hétszázszor ment. A producert Mr. George-nak hívták: ő *A nadrág* angliai ősbemutatója idején a producer asszisztense volt... *A nadrágot* - tudtomon kívül - meg is filmesítették, a főszerepeket Jane Fonda és Jason Robards játszotta. Vacak film volt. Szintén tudtomon kívül *Az asszony és a pártfogói* alapján is készült film. 1965-ben *Darling* címmel John Schlesinger Dirk Bogarde és Julie Christie főszereplésével élvezetes filmet rendezett belőle. A történet ugyanaz, mint nálam, csak angolosítva. Egy jelenetet itt is egy az egyben átvettek: amikor a férfi előbb megalázza az asszonyt, mert azt hiszi, hogy az máshol fog aludni, s amikor visszamegy, befogadja, hagyja, hogy levetkőzzön, s aztán kidobja.

– Perre nem gondolt?



A Sirály ***orsópróbája a Művész Színházban, 1899-ben. Középen: Csehov***

s nehéz lenne bizonyítani a plágiumot. Az sem csábított, hogy esetleg egy nagy összeget megítélhetnek nekem.

– *Miből élt Amerikában? Egyáltalán, hogyan alakult a pályája?*

- A karrier, siker, a státusszimbólumok, a pénz sohasem izgatott. Az utazás annál inkább. 1982-ben kevéske spórolt pénzünkből feleségemmel és két lányunkkal átjöttünk Európába. Négy évig éltünk nagyon szerény körülmények között barátok, ismerősök üresen hagyott villájában, lakásában, Svájcban és Párizsban felváltva. Fel akartunk szabadulni kötelezettségeink alól, a mindennapos robotból. Persze én azért írtam, nagyobb munkákon dolgoztam, s tudósításokat küldözgettem a Szabad Európának. Miután elfogyott a pénzünk, '85-ben visszatértünk Amerikába: a feleségem biztosítótársaságnál, én pedig belső munkatársként az Amerika Hangjánál vállalam állást.

– *Milyennek látja az amerikai sajtót?*

- Csalódtam benne, mint olyan sok mindenben Amerikában. Az újságírók ugyan azt írhatnak, amit akarnak, de nem elég hozzáértőek, nem elég becsületesek, hogy éljenek is a szabadságukkal. Előítéleteik s a neveltetésük révén magukkal hozott eszmék, hitek foglyai; sokuk pedig - gazdasági érdekből vagy pszichológiai szükségszerűségből - valamilyen érdekcsoporthoz tartozik. Az Amerika Hangjánál - bár szigorú szelekcióval választották ki a munkatársakat, s a legtöbbször központi anyaggal dolgoztunk - még a fordításokban is a kommentárokról nem is beszélve - előfordultak kisebb ferdítések, hangsúlyeltolódások.

– *Mennyi ideig dolgozott itt?*

– 1993-ban, nyolc év után - kényelmes állásom, jó fizetésem ellenére - korkedvezménnyel és így szerény javadalmazással nyugdíjba mentem. Családommal Angliába költöztem, hogy minden időmet az írásnak szentelhessem. A célegyenesben hajráznom kell, hogy javítsak az eredményemen.

– *Jelenleg hol él?*

– Körülbelül egy éve felváltva Magyarországon és Svájcban.

– *Amerikában, Angliában, Franciaországban vagy Svájcban érezte magát a legjobban?*

- Mindenütt jól éreztem magamat. Mindenütt olyan szenvedélyesen foglalkozom a helyi politikával, társadalmi problémákkal, művészetekkel, mintha ott születtem volna. Az életet szeretem a tengerhez hasonlítani. Lelkes úszó és evezős voltam, számtalanszor megtettem, hogy a viharzó Balaton közepén kiugrottam a csónakból, csak hogy tudjam, vissza tudok-e úszni. Egyszer meg is jártam, a szél elsodorta a csónakomat, félóráig úsztam, mire utolértem

– *A honvágy nem kínozta soha?*

– Mohó ismeretvágyam mindig lekötött. A honvágyról egyébként Zilahy mesélt egy nagyon szép történetet. Molnár Ferenc a New York-i Hotel Plazában élt, ott is étkezett. A kis szobát tulajdonos rokonaitól ingyen kapta. A darabjai - főleg *a Carussel* - honoráriuma tartotta el, de tartalékai nagy részét már felélhette. A szálló kávéházában hetentekéthetente összejött Zilahyval. Egyik utolsó találkozásukkor Molnár leült mellé, „Na, mondjad" - kezdte a beszélgetést szokás szerint. Aztán felállt, s lassan elment... -

Mikor látogatott először haza?

– A rendszerváltás után. Előbb nem jöhettem.

– Néhány évvel ezelőtt Magyarországon is bemutatták egyik darabját. Erre hogyan került sor?

- Sík Ferenc és Ablonczy László felkérésére született *a Párhuzamos pofonok*, amelyet a Várszínház Ivánka Csaba rendezésében mutatott be.

- Hogy ítéli meg a darab fogadtatását?

– A sikertelenségben nyilván szerepet játszottak a politikai témaválasztás, a rendezői, színészi megoldások, a színészektől, nézőktől egyaránt nagy figyelmet igénylő, szimultán dialógusok, a közönség beállítottsága stb.

– A kudarc nem vette el a kedvét a további itthoni próbálkozásoktól?

- Egy rendező barátom - aki annak idején nagy sikert aratott *A nadrággal* - nemrég kijelentette, szívesen színpadra állítaná valamelyik darabomat. Mikor azonban azt feleltem, hogy ha a színház ad kilencvenöt fillér előleget, máris köthetjük a szerződést, kiderült: túl nagyra taksáltam komédiairói értékemet. Ennek ellenére színházi ismerőseimnek több munkámat odaadtam.

– *Vannak más magyar vonatkozású darabjai?*

– *A Közös vállalkozásokat* néhány évvel ezelőtt - *a Párhuzamos pofonokhoz* hasonlóan - szintén magyarul írtam. A történet a rendszerváltás zűrzavarában játszódik; hőse egy idősebb, sikeres üzletember, aki egyszer csak hátat fordít egész addigi életének. Vidékre költözik, a családjának nem sikerül fel-kutatni. Darvas Iván annak idején el akarta játszani a darabot, de ezt Schwajda György megvétózta. *A szoknya* pedig *a Gemma in Spite of Herself (Gemma, akarva-akaratlan)* adaptálása mai magyar viszonyokra. A *nadrág* alapkaraktereit - az igazgató és szeretője - más szituációba helyeztem. A főhősnőt ötvenvalahány éves korában látjuk viszont: a főnöke meg akarja erőszakolni, erre ő belevágja az ollót, s ezért a bolondokházába csukják, ahonnan azonban megszökik. A darabban komikus, bohózati elemek is vannak, de tulajdonképpen a hősnő szempontjából tragédia is lehetne. A történet végére a főszereplő meghasonlik önmagával, mert úgy érzi, életét az erényei - hűség, áldozatkészség, igazságosság - tették tönkre, s megpróbál ezekkel a tulajdonságaival leszámolni. A *Jóval kezdett ki (Wrong Woman to Pick Ön)* című bohózatom - amelyet nemrég fejeztem be - szintén Pesten játszódik. Főhőse egy öreg koldusasszony, a társadalom számkivetettje, akinél látszólag nincs a világon elesettebb teremtés, a jóságával akaratán kívül tönkreteszi egy bűnöző társaság, az autót lopó és szétdaraboló maffiózók életét.

– *Min dolgozik mostanában?*

– *A Gyönge ököl* cselekménye egy tehetetlen idős ember körül bonyolódik, aki mindenkinek áldozatául esik, s képtelen tehetetlenül nézni, hogy lánya és unokája gazemberek, drogdílerek markába kerül.

– *Milyen darabokat írt még az emigrációban?*

– *A Chain to Freedom* abszurd komédia egy fiatalról, akit egy fanatikus vallási szekta elidegenít, elszakít a családjától, az pedig vissza akarja őt szerezni. Van Gogh egy napjáról pedig tragikomédiát - ez a kedvenc műfajom - írtam. Hősömet meglátogatja Theo bátyja, s megakadályozza abban, hogy a magához vett nyolc hónapos terhes prostituáltat másnap feleségül vegye. Darabom a képmutatást, az olyan gyakran deklarált, de ritkán gyakorolt keresztényi megbocsátást veszi célba. Négy szereplőre, négy hangra komponáltam, mint egy vonósnégyest.

– Miért izgatja Van Gogh ?

– Izgatnak a megszállottak, s ő aztán igazán idealista volt. Egész életét a festészetre tette fel, de sohasem lehetett része sikerben, elismerésben. Rembrandt és Cézanne mellett őt szeretem a legjobban. Azért nincs pénzem, autóm, házam, mert beutaztam a világot, hogy legkedvesebb festményeimet eredetiben láthassam.

– Angolul vagy magyarul tud jobban írni?

– Folyékonyabban írok angolul, mert ezt csinálom harminc éve.

- Milyenek darabjai amerikai vagy angliai bemutatásának esélyei?

– Nem túl jók. Amerikában még Arthur Miller új darabjai se kellenek. Miller egy interjúban nemrég arról beszélt, ha ma írná meg *Az ügynök halálát*, azt se adnák elő ott-hon. A producerek Angliában is elég óvatosak a prózai darabokat illetően, a West Endet elöntötték a musicalek. Arról esetleg szó lehet, hogy Ayckbourn bemutatja *a Gemmát* scarborough-i színházában, bár azt túlságosan intellektuálisnak tartja a nyaralóhelyi közönség számára.

– Nem keseríti el, hogy legtöbb, emigrációban írt darabját nem mutatták be, regényei pedig kiadatlanok maradtak?

– A drámaírás, az írás az életem legfontosabb része, mégis fontosabbnak tartottam, hogy megértsem a világot, száz életet éljek. Negatív élményeim, csalódásaim soha nem törtek össze, nem tettek depresszióssá. Úgy hiszem, Amerikába költözésem, megfigyeléseim, utazásaim, szinte minden arra irányult, hogy kidolgozzam filozófiai rendszeremet. Tizenhat éve intenzíven írom filozófiai munkámat, amely jelenleg hét-nyolcszáz oldalas. Engem a filozófia ír, nem hagy nyugodni. Az olvasó fejével gondolkoztam, s akadémiai zsargon helyett közérthetőségre törekedtem. Munkámban - amely egyúttal morális összegzés is - igazság és erkölcs összefüggését vizsgálom.

– Saját életében mennyire segített a filozófia?

– Nagyon sokat. Minden bajom ellenére nagyon jól érzem magam a világban. Elégedett vagyok: megtaláltam belső harmóniámat, eljutottam a világ bizonyos fokú megértéséig s a halandóság elfogadásáig. Én így fo-

GERVAI ANDRÁS

MORCSÁNYI GÉZA FORDÍTÁSAIRÓL

A hallott szöveg öröme

Minden fordítás lemondás. A fordító lemond egy másik lehetőségről, változatról, árnyalatról, szóról. Aszkézis. Ebben az alkotásra hasonlít.

Egy amerikaivá lett orosz író, Vladimir Nabokov azt tanítja amerikai diákjainak irodalomból, hogy „jó olvasó az, akinek van fantáziája, memóriája, értelmező szótára és né-mi művészi érzéke". Ez a hallott szövegre is igaz, kivéve azt, hogy a színházban nincs szótárhasználati lehetőség. Nincsenek lábjegyzetek, kommentárok, magyarázatok, elő- és utószavak. Más pluszok vannak. Ezért aztán a drámafordító dilemmája, hogy kinek is fordít. Ő kerül most abba a helyzetbe, amelyben az író van, aki valakinek ír. (Az említett Nabokov szerint az író annak az embernek ír, akivel minden reggel találkozik -- a borotválkozótükrében.) Kinek fordít a fordító? Az olvasónak vagy a nézőnek? Es ha a nézőnek fordít, akkor egy olyan konkrét nézőnek fordít-e, aki egy konkrét előadást fog megnézni egy konkrét színházban, konkrét színészekkel?

Morcsányi Géza fordításaival igen konkrét a helyzet. Az ő fordításait csak színpadról hallhatjuk, konkrét színészek szájából. Morcsányi fordításai így nem autonóm szövegek, azaz nem függetleníthetők attól a kontextustól, amelyben ezekkel a szövegekkel találkozunk. Mi ezeket a szövegeket „csak" halljuk egy színházi helyzetben. A „kinek fordít a fordító" kérdése itt egyértelműen el van döntve: a színháznak, egy bizonyos színháznak (a Radnótinak), egy bizonyos előadásnak és rendezőnek, és akár az is meglehet, hogy egy bizonyos színésznek. De majdnem biztos, hogy egy bizonyos szerepértelmezésnek is. A fordítás által létrejött szerepértelmezésben akár mások (rendező, színész) is részt vehetnek nyelvileg, azaz lenyomatot hagyhatnak magán a fordításon (az, hogy hol látható a szövegben az ő közreműködésük, kívülről nem ítélhető meg). Így ezekkel a nem - vagy nem teljesen - autonóm szövegekkel a kérdés nem az, hogy filológiailag pontosak-e, hanem az, hogy jól „szolgálnak-e" egy előadásban. Megfelelnek-e, teljesítik-e a feladatukat? Ez a feladat viszont magából az előadásból következik, tehát, úgymond, csak visszafelé értelmezhető. Mert ha elfogadjuk, hogy a hallott szöveg része és ugyanolyan konstruktív eleme az előadásnak, mint a díszlet, a jelmez, a világítás, a színészi alakítás stb., akkor a szöveg ugyanúgy feladatot telje-sít, mint minden más.

Morcsányi Géza minden előadás esetében *(Sirály, Ványa bácsi, Erdő, Háztűznéző)* dramaturg is. A „klasszikus" fordítói feladatokon túl ő a szöveggel bánó, a szövegért felelős személy. A helyzet - amennyire ez kívülről megítélhető - már-már ideális: Csehov (vagy bárki más) eredetijétől addig, amíg a konkrét színész el nem mondja a színpadon, ő, a fordító dramaturg közvetítgeti, egyenge-ti, segíti színpadra a szöveget. Az alábbiakban ezt a négy drámafordítást mint autonóm szövegeket vizsgálom, és ezáltal megkísérlem megmutatni, hogy hogyan bontanak ki egy értelmezést, és hogyan illeszkednek az előadáshoz, szerephez, rendezéshez.

*

Morcsányi most játszott fordításait az újrafordítás kényszere szülte. A színpadon jelen időt kell „csinálni" és mondani. A jelen nyelvével, a jelen nyelvének érvényességével, szabályaival. Ez alól a kényszer alól csak az eredeti szövegek és néhány kanonizálódott drámafordítás (Shakespeare, néhány antik és

CSEHOV

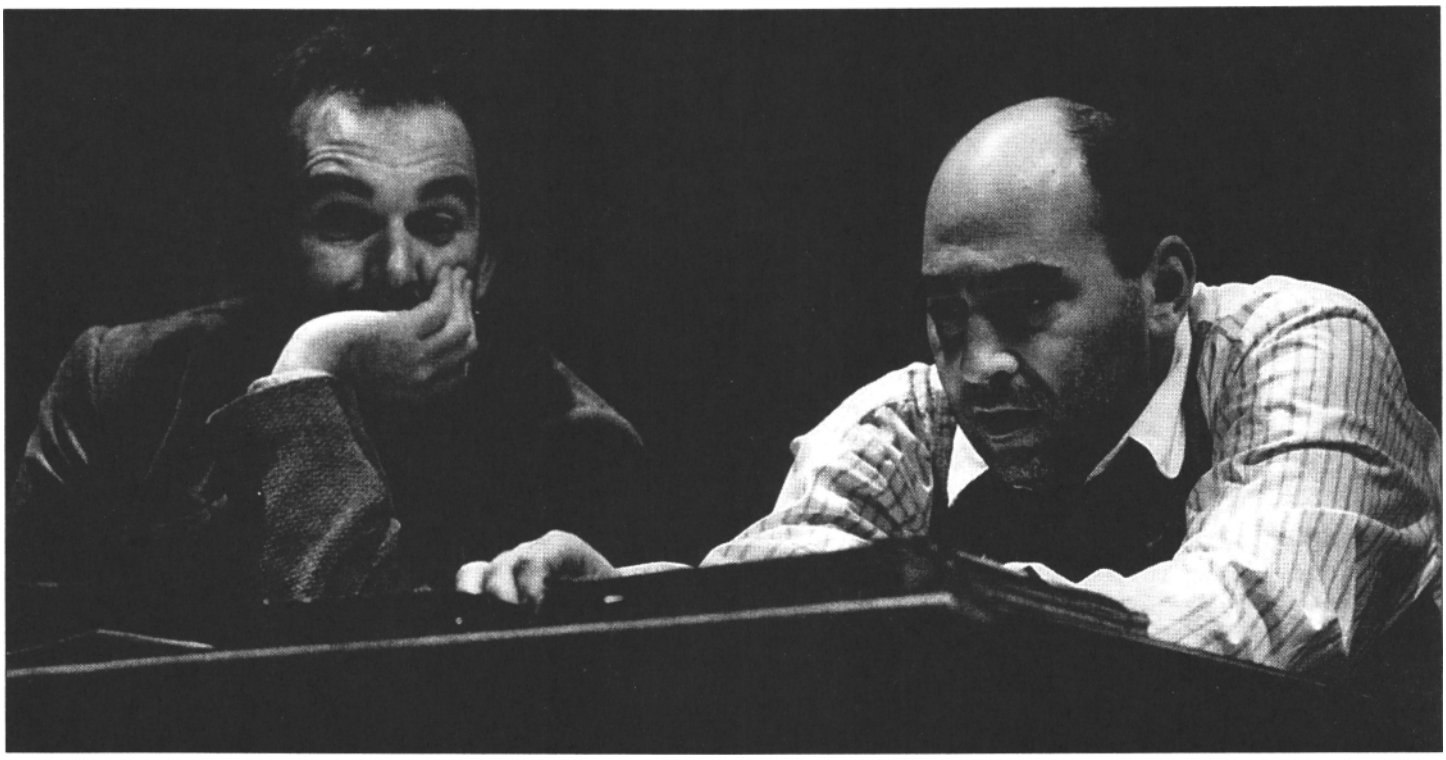
Csehov nem kivétel. Nincs, nem is lehet kanonikus Csehov-fordítás. Csehov úgynevezett egyszerű nyelve (kortárs kritikusai gyakran rótták ezt fel neki) dísztelen, nem találni benne képes beszédet, metaforákat, tájnyelvi specifikumot. Köznyelv. A köznyelv azonban - legalábbis a magyar köznyelv - mulandó; ami tegnap köznyelv volt, mára már nem az, ami ma egyszerű, az holnap szóvirág. A Csehov-fordítások gyorsan megkopnak. Egyszerűségük modoros lesz, irodalmi, keresett, minden spontaneitást nélkülöző, s így egyre gyanúsabb a színházban. Mindaddig nem lehet kanonikus egy Csehov-fordítás, amíg erre az aktuális köznyelvre, a jelen nyelvére igényt tartunk. A gyakorlat azt mutatja, hogy negyvenévenként valóban el is készül egy-egy új Csehov-fordítás (már amelyik). A nyelvi egyszerűségen túl a hősök már-már szűkszavúak, Csehov egy-egy kulcsszót, visszatérő fordulatot, látszólagos semmitmondásokat ad a szájukba. Nagyon gazdaságosan bánik a szavakkal. Ezért van igazi felelősség a fordítón. Az első Csehov-fordítások németből készültek, és ezeknek a veszélye nem a félrefordítás - bár ilyen is előfordult, sőt, még mindig előfordul, gondoljunk csak *a* Cseresznyéskertre, amely a német *Der* Kirschgartenből lett, s eredetileg *Meggyes* lenne, de ezen a címen nem létezik. Igaz, hogy Puskin *Bronzlovasa* is legalább száz évet szolgált, míg most végre *Rézlovas* lett. Csehov esetében dramaturgiai és színházi szempontból nagyobb veszélyt jelent az, hogy a németből nyert magyar szövegek - mint látni fogjuk - túlbeszéltetik szereplőiket, úgymond, lötyögősebbek, nemcsak mást, de többet is mondanak. Ami persze más is. Egy példa: Jób Dániel Ványa-fordításában Jelena Andrejevna ezt mondja Asztrov doktornak a negyedik felvonás végén: „Mi nem fogjuk egymást viszontlátni, soha *többé*, épp ezért minek komédiázzak? En szerelmes vagyok magába. *Kicsit. Nagyon.* Es most fogjunk kezet. Válunk, két ember, *jó barátok, búcsúzunk."* A kiemelt részek feleslegesek.

Az első Sirály-fordítást a mára elfeledett Kelemen Dénes készítette az 1912-es bemutatóra. A Schöpflin-féle *Magyar Színművészeti Lexikon* szerint Kelemen „író, egy fővárosi textilcég prokuristája". Kelemennek íróként is teljesen nyoma veszett, A *magyar irodalom bibliográfiája* sem ismeri. Mint ahogy ugyanez a Schöpflin-lexikon az 1912-es Sirály-bemutatóról sem tud. A bájos félrefordítások ellenére 1930-ban még mindig ezt használják, egészen 1950-ig, amíg el nem készül Háy Gyula fordítása, aztán húsz év múlva a Makai Imréé.

A Sirály első felvonásában Trepljov akkor dühödik fel, és akkor szakad vége az előadásnak, amikor Arkagyina azt mondja a színpadról jövő kénszagra, hogy *Aha, ez az effekt.* Legalábbis Morcsányi fordításában. Háynál ez úgy hangzik, hogy Ahá, *színpadi hatás;* Makainál: A, *a hatás kedvéért.* Morcsányi megy a legközelebb a csehovi szöveghez (legalábbis itt és most). Csehovnál szintén az *effekt* szó szerepel, amely ugyanúgy idegen oroszul, mint magyarul. Es ugyanolyan színházi itt is, ott is. Kétségtelen, hogy Morcsányi *effektje* sokkal kevésbé szép akár Háy, akár Makai variánsánál. A csehovi orosz *effekt* sem szép, de igen gazdaságos. Háy és Makai itt föléfordít, azaz megszépít. Arkagyina ugyanis színésznő, és így azt is tudja, hogy mi az *effekt* jelentése, mert az színházi műszó. (Csomós Mari alakításában ez az Arkagyina dörzsölt, profi színházi ember.)

Morcsányi fordításában hemzsegnek a színházi kifejezések (bár nem ő az első színházi fordítója Csehovnak): Trepljov színpadán *üres tér* van (szó szerint ez olvasható oroszul is, mégsem írta le sem Háy, sem Makai, arról nem is beszélve, hogy ma már ennek az üres térnek súlyos színházi konnotációi vannak), Nyina színésznőként *agyongesztikulál* mindent, csak egy-két tehetséges *replikája* van.

Szerencsés Samrajev ostoba vicce, amikor elmeséli, hogy egy színész *a csapda* helyett *csandát* mondott; Háy értelmezi és megszépíti ezt a viccet *(csapda/csapszék)* - Makainál mondhatatlan *(kelepce/kelecpe)* - és legfeljebb írásban lehetséges. Szerencsés *a csanda,* mert pont olyan buta, mint az orosz, és ki lehet mondani. Jó „átirat" Samrajev monda-ta, amely Medvegyenkóról hangzik el, hogy hazamehet gyalog is az esőben, *nem esik le a karikagyűrű az ujjáról.* Az eredetiben: *el-végre nem generális.* A generálist Morcsányi azért cseréli le, mert nincs sok jelentése, másrészt a karikagyűrű visszautal Medvegyenko helyzetére, miszerint nős. (A színpadon e mondat jelentése azzal bővül, hogy ezt a családi köteléket, azaz Medvegyenkót nem igen szereti sem az após, sem az anyós.) Kissé szögletes ugyan, de jól megtalált fordulat Szorin visszatérő *végső fokonja, meg szóval ilyen dolgokja,* amely jóval hosszabb az orosz



Szervét Tibor (Asztrov) és Kulka János (Ványa) a Radnóti Színház előadásában

szél, mint korábban, hanem marhaságokról. Durvább. Nemcsak nyelvileg, hanem a színpadon is, Szávai Viktória alakításában.

Nyina átalakult: nem azt mondja Trigorinnak, hogy *döntöttem, színésznő leszek,* ha-nem *megyek színésznőnek,* aminek *effektje* van, hiszen ilyet csak egy buta liba mondhat (éppen egy ilyen lánykát játszik Schell Judit). Trepljov is keményebb Nyinával, mint eddig volt, hiszen például azt mondja neki, hogy ő *már olvadozik a nap* (azaz Trigorin) *sugaraitól*. A negyedik felvonásban Nyina keményebb magához, mint a korábbi fordításokban; azt mondja, hogy *jelentéktelen lettem, kevés.* Mindkét jelző vonatkozhat rá mint emberre és mint színésznőre egyaránt. Korábban *kicsinyes* volt, amely csak emberi és nem színészi minőség. Amikor aztán Nyina háromszor is elmondja, hogy ő sirály, és hozzáteszi, hogy *Nem, nem jó* - mintha ez a Morcsányi-féle *nem jó* egy színészi „nem jó" lenne, színészileg nem lenne jó az, ahogy Nyina ezt *a sirály vagyok* mondatát kimond-ja. Csehov itt lefordíthatatlanul szűkszavú, ebben az orosz mondatban az is benne foglaltatik, hogy „nem vagyok sirály", az is, hogy „nem erről van szó"; egyszerre mondja magának és Trepljovnak. Morcsányi ezzel *a nem* jóval leszűkíti a mondatot - mi mást tehetne -, és Nyina színésznő voltát hangsúlyozza.

Dorn is azt mondja itt Nyináról, hogy úgy hallotta, furcsán *alakította* az életét, míg a Háy- és a Makai-féle fordításban egyaránt: *furcsán alakult az élete* (Makainál ráadásul *életsorsa).* Dorn áthárítja az élet *alakítását* magára Nyinára, hiszen Nyina maga alakítja a sorsát, és az nem alakul magától (az orosz szövegben szintén cselekvő szerkezet van). Nem szerencsés az Arkagyina és Trepljov veszekedésében elhangzó *kijevi civil;* Háynál és Makainál egyaránt *nyárspolgár;* de fordíthatnák akár kispolgárnak is, ezeknek a szavaknak a jelentését képtelenség feltámasztani, főleg színpadon, mint ahogy *a civil* is kevés ahhoz, hogy igazán sértő legyen, hiszen mégis-csak a művész Arkagyina mondja a „kis kijevi senki" fiának.

A fordításnak két „irodalmi" szövege van: az egyik Trepljov drámája, melyet Nyina mond el az első felvonásban. Ez a szövegrész talán a Háy-féle fordításhoz áll közel, és ez azt jelzi, hogy Trepljov írott nyelve és a drámában egyébként használt köznyelv között nagy a nyelvi szakadék. A másik hangsúlyozottan irodalmi szöveg a negyedik felvonásban hangzik el, amikor ugyancsak Trepljov elemzi a saját és Trigorin nyelvét. Morcsányi itt szándékosan modoros szöveget mondat el a hőssel (amely így nagyon hasonlít a korábbi fordításokhoz): eddig magyarul sohasem látszott, hogy ezek az emberek ilyen másként írnak és beszélnek. Ez a „nyelvi olló" korábban nem tudott ekkorára nyílni egyik fordításban sem. Ez a kétfajta nyelvhasználat Trepljov értelmezését (és az eddigi fordításokhoz képest átértelmezését) jelzi - azaz Trepljevét, ahogy Morcsányi írja a hős nevét. Ez a különbözőképpen író és beszélő Trepljev feltehetően rossz, tehetségtelen, dilettáns író, hiszen írása a beszéd felől nézve hiteltelen, művi, keresett. Ez ilyenfajta Trepljevet látni Vallá Péter

VÁNYA

A Ványa bácsi Jób fordításában még *Vanja bácsi* volt. Egy kulcskérdés nem oldódott meg a későbbi, Háy- és Makai-féle fordításokban sem: a magyar *bácsi* óhatatlanul szegényebb az orosznál, mert nem utal a nagybácsiságra, de ez a kisebbik baj (németül *Onkel Wanja* a dráma címe). Ráadásul *a bácsi* idősebb embert jelent pontosan amiatt, mert nem képes a rokoni kapcsolatra utalni. A magyar Ványáról nekünk mindig egy idősebb ember fog eszünkbe jutni (legalábbis nyelvileg), mint a színpadon lévő és szöveg szerint negyvenhét éves Ványáról. Ugyanígy megold-hatatlannak látszik, amikor Ványa azt mondja Jelena Andrejevnának, hogy *ő tündér* (vagy sellő, vagy vízitündér, ki hogy fordítja), és erről a tündérről nekünk valami jó jut eszünkbe, addig Ványa ezzel szemben *ruszalkát* mond, amely inkább démoni, rossz, ártó lény. Ez a jelenet magyarul mindig mást fog jelenteni, és legfeljebb az árnyalhatja, hogy ugyanott Szonya boszorkánynak nevezi Jelena Andrejevnát.

A Ványa másik nyelvi buktatója Asztrov monológja, amelyben az orvos önmagáról, saját leépüléséről beszél. Az orosz irodalom egy lefordíthatatlan kulcsszaváról, *a posljak*ról van szó, melyet Vlagyimir Nabokov énekelt meg egy esszében; szerinte a francia megfelelője *a bourgeois* (nem marxi, hanem flaubert-i értelemben), angolul pedig *a philistine.* Asztrov először a második felvonásban mondja, hogy *kezdek hitvány ember lenni* (Háy), illetve *útszéli* (Makai), *ízetlen* (Morcsányi). Ugyanott és ugyanebben a fogalomkörben mondja, hogy ki nem állhatja *a mindennapi* (Háy-Makai), kisszerű életét (Morcsányi), és aztán megint elmondja, hogy *megöregedtem, agyondolgoztam magam, elsekélyesedtem* (Háy-Makai), Morcsányi megtalálja a jó változatot: szerinte Asztrov *közönséges* lett. Es a negyedik felvonásban Asztrov már magára is és Ványára is ugyanezt mondja: itt, sajnos, Morcsányi taplónak fordítja. Pedig csak közönségesek lettek, unalmas átlagemberek. Ugyanilyen nehéz Asztrov másik fordulata, miszerint - legalábbis Háy és Makai fordításában - *csudabogár, különc* lett. Ha ez szó szerint pontos is, mégsem lehet vele semmit kezdeni Asztrov esetében; Morcsányi keményebben fogalmaz: szerinte Asztrov *mániákus* (az első felvonásban önmagára, a negyedikben Ványára mondja). A puhány, semmittevő Jelena Andrejevna, *a szép menyét is* keményebb lett: azt mondja Szonyára, hogy *csúnyának csúnya* (korábban: *szépnek nem szép* volt). Asztrov szintén egyszerűbben és pontosabban fogalmaz, amikor azt mondja neki, hogy az ő erdőproblémája *biztos nem érdekli (Akkor ez magát talán nem is érdekli* Háynál, *nemigen érdekli* Makainál).

Szintén kulcskérdés a drámában a munka: hiszen Ványa folyton dolgozik, legalábbis dolgozott - akárcsak Asztrov és Szonya -, és mindenki más, aki nem dolgozik (legalábbis

Ványa szerint), azt prédikálja, hogy dolgozni kell. Morcsányi fordításában *a munka a* kulcsszó, Makainál *a cselekvés,* Háynál az *alkotás vagy teremtés* (Csehovnál nincsenek ilyen magasztos kifejezések). Ványa szerint a sógora *a nagy semmit írja.* Ez a Morcsányi-féle dolgozó (és nem alkotó) Ványa illúziótlanabb, szikárabb, keményebb magával, hiszen azt mondja, hogy élete hátralevő tizenhárom évét nem *leéli* (mint Háynál és Makainál), hanem *kibírja.* Amikor sógorának búcsúzáskor azt mondja, hogy *minden marad a régiben,* akkor nem nosztalgiázva mondja, mint Háy és Makai fordításában, hogy *Minden úgy lesz, mint régen,* hanem keserűen és beletörődőn. Kulka János alakításában egy hasonlóan kemény, önmagával kíméletlen Ványát látni.

A Morcsányi-féle nyelvi leporolás nemcsak azt jelenti, hogy sikerül jelen időbe tennie a csehovi nyelv egyszerűségét, szűkszavúságát, gazdaságosságát, hanem azt is, hogy sikerül egy stilárisan egységes és új magyar Csehovot létrehívnia. Méghozzá egy szikárabb, kegyetlenebb Csehovot. Valló Péter Csehov-rendezéseit - különösképpen *a Ványát* - eszerint is kell mérlegelnünk, hiszen nála a színészek olyan új Csehov-szöveget mondanak, amely szemléletében más, mint az eddigiek.

OSZTROVSZKIJ ÉS GOGOL

Vígjátékot fordítani egészen más. Más fordítói erényeket kíván, hiszen a nyelvi humor halandó, gyorsan beporosodik, és unalmassá válik, mint a tegnapi divat. Egy XIX. századi orosz komédia fordítása nem is annyira jó fordítót, mint jó dramaturgot kíván. Mert az, ami egykor oroszul vicc volt (és lehet, hogy ebből maguk az oroszok is tudnak egypárat könyv nélkül), most és magyarul egyáltalán nem biztos, hogy vicc. Ezért Osztrovszkij *Erdő* című drámáját le lehet fordítani nagy filológiai pontossággal - az olvasó számára. De a néző számára lefordított szöveg nem filológiai pontosságot követel, mert a filológia gyakran csődöt mond a színpadon. A filológiailag pontos szövegfordítás korrekt szöveget eredményezhet, sőt, úgynevezett mondható szöveget is. De ahhoz, hogy ebből humor legyen, a filológia kevés. Éppen *az Erdő* Makai-féle fordítása (1962) a legjobb példa erre. Pontos, korrekt, nyelvtanilag hibátlan, talán túlságosan is korrekt, az oroszhoz képest túlságosan jól fésült szöveg. A pajzán mondatoknak nincs élük, a trágárságokban finomkodó; ahol fennkölt az orosz, ott fennkölt a magyar is, de ahol az orosz közönséges, ott a magyar még mindig finomkodik. Mégiscsak 1962-ben készült a fordítás. Eljárt az idő felette. Osztrovszkij, bár orosz, ekkor nemigen népszerű. Legalábbis Alekszandr Nyikolajevics. Össze is tévesztik őt a másik Osztrovszkijjal, Nyikolaj Alekszandroviccsal, Az *acélt megedzik* szerzőjével. (Lásd Kozocsa-Radó: *Szovjet népek irodalmának magyar bibliográfiája.* 1950. 536. oldal. A sorsnyomdász fintora, hogy Az *acélt megedzik* egyik fordítója maga Radó Sándor, a könyv szerzője.) A. N. és N. A. Osztrovszkij nem apa és fiú. Ezért az 1948-as Szendrő József-féle fordítás - összes félrefordítása ellenére - bátrabb, szemérmetlenebb, pajzánabb, karakteresebb. Az egyik bájos félrefordítás: Vidorov (Morcsányinál Vigov) azt meséli el, hogy egyszer anyaszült meztelenül utazott, és ezért becsavarták egy szőnyegbe. Vidorov szőnyegként viteti magát, mert nincs pénze jegyre. De miért ne utazhatna ez a koldusszegény színész anyaszült meztelenül? 1948-ban, a nemzeti színházi bemutatón Vidorov bizonyára el is mondta, hogy meztelenül utazott.

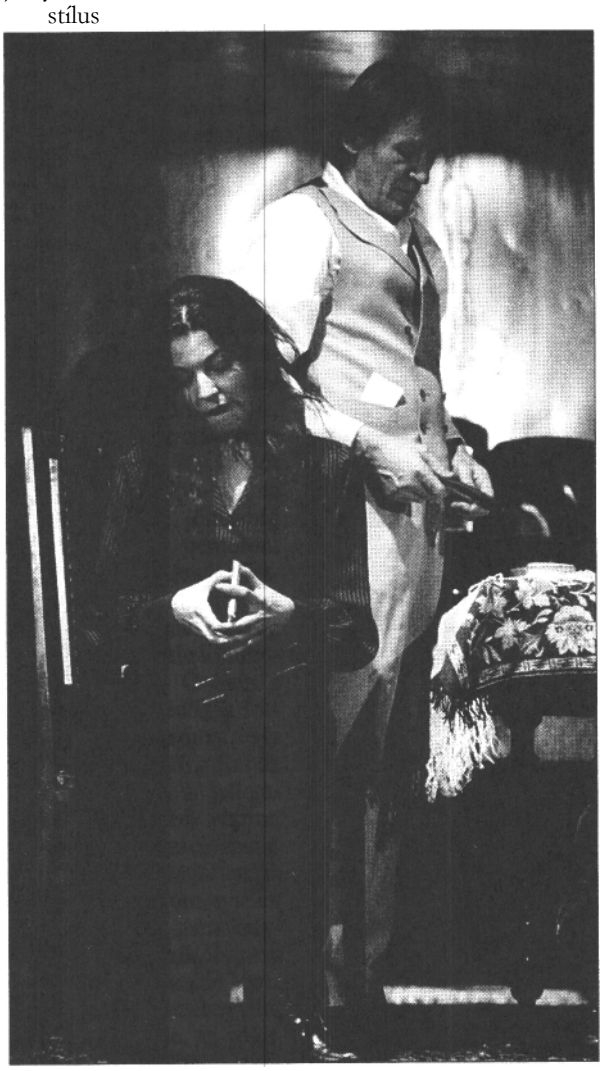
Morcsányi Géza szövege teljesen színpadra szánt szöveg. Nem is különíthető el benne/rajta a fordító és a dramaturg, mert dramaturgként fordít. Kigyúr magának (és Gothár Péter előadásának) egy rettentően eklektikus nyelvet, amely magában hordozza Osztrovszkij nyelvének két rétegét, a „fentebb stíl" és a közönségesség ellenpontozását, de ezt olyan nyelvi rétegekkel tetézi, mint a lakáj szájából elhangzó idegen, főleg francia szavak, barokkos szóvirágok, amelyekből borzasztó képzavarok lesznek, a legkülönfélébb nyelvi hibák, rosszul használt idegen szavak, trágárságok, irodalmi közhelyek, agyonkoptatott fordulatok, képtelen hasonlatok. Osztrovszkij drámájának két főhőse, a tragikum és a komikum, Szomorov és Vigov, rendkívül hálás anyagként szolgál. Morcsányi mindig ügyel arra, hogy egyetlen nyelvet se legyen időnk megunni, ugyanazt a szereplőt is sokféle nyelven beszélteti. Legalább száz év magyar nyelvhasználata kavarog itt úgy, hogy közben ettől az állandó stíluskeveréstől-töréstől megérkezzünk a mai magyar próza (dráma) nyelvéig. Mondjuk, az *Ibusárig.* Ugyanilyen az előadás nyelve is, Gothár Péter rendezésében a színészi játék(ok) nyelve, ahol stílus a sokféle stílus beérkezett a jelenbe, a jelen eklekticizmusába, stílushalmozásába.

Gogol Háztűznézőjének *sor*sa *az Erdőéhez* hasonlít: az 1950-es évektől 1975-ig nem játsszák - talán A *revizor* vetett félelmetes árnyékot a többi Gogol-drámára -, és ez a „nem játszás" a fordításokon is meglát-szik; jó darabig ingadozik a cím is: volt A *vőlegény,* aztán A *házasság* meg *a Leánynéző.* A dráma magyar indulása ígéretes, hiszen 1923-ban az első fordítója, pontosabban „magyar színpadra átdolgozója" Hevesi Sándor, őt követi Honti Rezső 1956-ban, és aztán hosszú szünet jön, míg Makai le nem fordítja, pontosan, mint mindig, de vértelenül, életlenül, bátortalanul, humorban szegényesen. Makainál mindig csak a szituációnak lehet humora, a nyelvnek nem. Ő nem a színpadnak vagy a nézőnek fordít, hanem az olvasónak. Ha kell, lábjegyzeteket ír. Ez az Osztrovszkij-drámára is jellemző szituatív humor ma viszont kevés, szegényes. Ezzel szem-ben Morcsányi nagyon jól tudja, hogy a jelen idő humora, a jelen irodalmának humora nem helyzetkomikumon alapszik, hanem elsősorban nyelvi úton jön létre. Ez a nyelvjáték. Es azzal együtt, hogy ez a jelen nyelve, ez gogoli nyelv is, azoké a hősöké, akik ülnek egymással szemben, okosan_ kellemesen akarnak társalogni, és folyvást képtelenségeket mondanak. Ezért mondja azt Morcsányi egyik hőse, hogy azért tetszett meg neki a nő, mert „én kérem, nagy műkedvelője vagyok a teltkarcsú női vonatkozásoknak", vagy arra a mondatra, hogy „a hölgyeknek nagyon jól áll a virág", az illető hölgy azt válaszolja, hogy „igen, kellemes foglalatosság". Morcsányi (végre valaki!) neveket is fordít, éspedig nagyszerű nevű (Galuska és Csocsalov) hősei lesznek, meg előkerülnek a szövegben valamiféle Kukin, Duhajev és Szaglikov nevű emberek (viszont a főhős nevével nem foglalkozik, igaz, Gogol sem adott egyszerű beszélő nevet a XIX. század tradíciója szerint, hanem rafináltabb vele).

*

Persze a fordítás ki van téve az időnek. Fordításaink történetéből megírható lenne a magyar irodalom története, vagy legalábbis annak görbe tükre: ahogy a század elején túlbeszéltetik és túldíszítik Csehovot, aztán az ötvenes évek elején leegyszerűsítik, és az eszmék nyelvén beszéltetik, még mindig szépen és irodalmi nyelven, és most, amikor a hősök egymással és önmagukkal néznek farkasszemet egy gazdaságos és nyers köznyelven, mert már alig létezik a köznyelv és irodalmi nyelv között funkcionális különbség. S ha e kettő Morcsányinál mégis egymás mellé kerül, egy mondatba, találkozásukból igazi nyelvi tűzijáték lesz.

TOMPA ANDREA



Szávai Viktória (Másа) és Cserhalmi György (Trigorin) a Radnóti Színház Sirályában (Koncz Zsuzsa felvételei)

EURÓPA-DÍJ 2000

TAORMINA TOP

Taormina egy ideje az európai színházi elit rendszeres éves találkahelye. A görög amfiteátrumáról - nekünk már csak Csontváry miatt is - híres szicíliai városka 1986-ban hozta létre a színházi Európa-díjat, melynek átadását neves szakemberek megjelenésével és előadásokkal ünneplik. Egyfajta teátrumi Cannes-nak is nevezhetném az eseményt, bár a hasonlat mindkét lábára sántít, mivel Cannes ma már inkább üzleti, mint művészeti felvonulás, Taormina pedig egyáltalán nem az, sőt *merő művészet.* A szicíliai seregszemle éppen a piactól független színházat - legszívesebben egyszerűen azt írnám: a színházat - díjazza. A Taormina Arte elnevezésű helyi bizottság tizennégy évvel ezelőtti kezdeményezéséhez azóta számos zi szervezet csatlakozott, így az Európai Színházi Unió (jelenlegi elnöke Zsámbéki Gábor), az Európai Színházi Konvenció, a Színházi Kritikusok Nemzetközi Szövetsége, a Mediterrán Színházak Nemzetközi Intézete. A díjakat is nemzetközi zsűri ítéli oda, melynek az idén Erland Josephson volt az elnöke, tagjai között pedig megtalálhattuk - hogy csak az ismertebbeket említsem - Georges Banut, Michael Billingtont, Bernard Faivre D'Arcier-t, Eli Malkát és Nagel Ivánt. (Tizenegy tagjából öt kritikus, ezt csak a provinciális hazai szakmai közvélemény egy részének kedvéért említem.)

A zsűri eddig hét alkalommal osztott díjat. (Több év kimaradt anyagi okok miatt.) Kétféle díj létezik, az egyik maga az Európai Színházi Díj, amit a nagymogulok kapnak meg; az eddigi névsor: Ariane Mnouchkine (és a Nap Színház), Peter Brook, Giorgio Strehler, Heiner Müller, Robert Wilson, Luca Ronconi és Pina Bausch. A „kis díj" hivatalos elnevezése: Európa-díj - Új Színházi Valóság. Ebből többet is osztanak, és értelemszerűen a fésületlenebbek, az újdonságot kezdeményezők kapják. Eddig ötször adták ki, az évek során többek között Anatolij Vasziljev, Eimuntas Nekrosius, a Théâtre de Complicité, Christoph Marthaler és a Royal Court Színház kapta. Az aktuális díjazottak egy vagy több produkciójukat is elhozzák (nem mindig a legújabbat), és *a Visszatérés* sorozatban a korábbi nyertesek valamelyike megjelenhet azóta született előadásával. A díjátadás gálaestjét a fődíjas rendező bemutatója követi - nyilván kiderült már az olvasó számára, hogy az Európa-díj *rendezői* díj -, ám mire eddig eljutunk, nemcsak a korábbi előadásokon vagyunk túl, hanem nyilvános kerekasztal-beszélgetéseken, interjúkon, munkabeszámolókon is, amelyek a díjazottak tevékenységéhez kapcsolódnak.



A Molly Sweeney előadása Lev Dogyin rendezésében

A taorminai szeánsz kétségtelenül a kiválasztottak összejövetele, és könnyen rá lehet sütni, hogy elitista. Ez az elitizmus azonban a színház függetlenségét hirdeti a konzumkultúrától, és ennek egyetlen európai országban sem lehet olyan fontos üzenete, mint éppen nálunk, Magyarországon, ahol - meg merem kockáztatni - a kontinensen egyedülálló módon fojtogatja a teátrumot az államilag mértéken felül támogatott kommersz. Ha az európai művészszínház - esetleg díjakkal is övezett - vadhajtásait bíráljuk (nem állítom, hogy nincs rajtuk bírálnivaló), ne felejtsük el, hogy ezt a jelentős mértékben elbulvárosodott magyar színház „talajáról" tesszük. Arról az ugarról, amelyen támogatás híján (a közönségről is beszélek) nem élnek meg, sőt megkapaszkodni sem tudnának a mindenhol máshol legalább rétegszínházként ünnepelt érdesebb, nyersebb, kellemetlenebb stílusok és mondanivalók - hacsak nincsenek legalább valamicskét föllocsolva a szórakoztató szalonszínház szirupjával. Mondhatjuk, hogy Taorminában szakmai bennfentesek és világpolgár kritikusok népes serege mutat be áldozatot a művészszínház szent istenségei előtt - de előbb gondolkodjunk el azon, mi előtt borul le nálunk évente ötmillió megvásárolt színházjegy tulajdonosa.

A fődíjat az idén Lev Dogyin kapta, amihez mindazoknak, akik 1993-ban Budapesten látták *a Gaudeamust,* nem kell kommentár. Legföljebb az idő múlásán merenghetünk: a színinövendékeivel színházfoglaló-ként indult, improvizációkból szabad és boldog színházat teremtő vagabund rendező kanonizálása kétségkívül rejt magában némi veszélyt. Dogyin szentpétervári Kis Színháza ma ideje felét utazással, régi repertoárjának

nemzetközi kolportálásával tölti, másik felét otthon, orosz módra hosszadalmas és beavatatlanok számára kínkeserves próbákkal. Magam, aki a korábbi előadások közül csak néhánnyal találkoztam, most, A *ház* láttán először éreztem csalódást. A *ház* a Fjodor Abramov-regényből készült, *Fivérek és nővérek* című tetralógia legkésőbb, a háború után húsz évvel játszódó, befejező része, noha a többi résznél korábban - éppen húsz éve - keletkezett. Ami a kilencvenes évek elején a *Fivérek és nővérekben* lenyűgözött - a színészi játék realista elevensége, érzelmi telítettsége és őszintesége -, az most hidegen hagyott. Talán a fölújítás közben hűlt ki az elő-adás, talán a szibériai mindennapok életszerűségébe rejtett politikai háttér vált végérvényesen régmúlttá (persze csak a mi nyugat-orientált közép-kelet-európai sznobizmusunk számára, nem a valóságban), fogalmam sincs az okokról, de tény, hogy már nem ráz föl a trégerekről belógatott farönkök egyszerű és mégoly atmoszféarteremtő stilizációja és a hosszadalmas jelenetek kisrealizmusa. Talán annak, aki először látja... Talán amikor közel voltunk még ahhoz, hogy közvetlenül átéljük a világtörténelmi ideológiai humbugot kegyetlenül átvilágító emberi sorsokat... Talán csak ez a rész gyöngébb a többinél...

A díjátadó gála után következett a vadonatúj, Taorminára időzített bemutató, Brian Friel *Molly Sweeney* című darabja. Késői kezdés, hosszúra nyúló ünnepi ceremónia, beszédek, kézrázások, köszöntések, köszönő viszontválaszok - és utána szünet nélkül egy több mint háromórás előadás, amelyben egyébként szintén nincs szünet. Az előadásoknak is megvan a maguk sorsa, nem hiszem, hogy ráhangolódás nélkül, töményen és ostobán csak úgy a világba lehet őket ereszteni. Kevéssé kedvelem a hazai (szakmai) finnyásságot, amely már másfél órás egy helyben ülést is soknak tart, számos négyórás előadást, két és fél órás felvonást élveztem végig (főleg német) színházakban, de ami igaz, az igaz: fél tíztől éjjel kettőig egy unalmas protokoll és Dogyin *Molly Sweeneyje* egy ültő helyben - ehhez azért *Sitzfleisch* kell. Végigültem (sokakkal ellen-tétben), ölemben kabáttal és esernyővel (sokakkal együtt), eléggé kényelmetlenül (kint hideg volt és eső, bent nem volt ruhatár). Nem szívesen írom ezt, mert nem tartozik a színházi előadáshoz, és mert azt hiszem, a Friel-előadás szuperkörülmények között sem tetszett volna.

A darab a vak, majd újra látó, végül ismét világtalanná vált címszereplő, valamint élettársának és orvosának „háromszögtörténete". Háromszögtörténet, de nem a szó konvencionális értelmében. Három „világlátásról" van szó, amelyek közül - paradox módon és értelemszerűen - a világtalané a legnyitottabb, legbefogadóbb, legemberibb. Mindez monológok végtelen folyamában válik nyilvánvalóvá, a szereplők strandkosarakban ülnek egy úszómedence partján, valamely avarral borított kertben, egymástól metafizikai távolságban, önmaguk körül forogva (amely metaforát a körbeforgó strandkosarak hivatottak érzékeltetni). Először fordult elő, hogy Dogyin színészeit sem csodáltam, különösen a kissé édeskésen kántáló Sesztakova tűnt modoros-nak. Utólag furcsa megvilágításba került az az élménybeszámoló, amely a darab próbaidőszakáról jelent meg a Bárka *Hajónaplójá*-ban, fiatal rendezőnk, az ösztöndíjjal Szentpéterváron járt Simon Balázs tollából. A csodálat és a rémület vegyes érzése tökéletesen indokolt lehet, ha valaki végignézi a hónapokig tartó próbák egyikét-másikát, amelyeken - mint valami szeánszon - a szereplők ima-malomszerűen



Can Themba: Az öltöny (Peter Brook rendezése)

szöveget, anélkül, hogy a Mestertől egyetlen visszajelzést - értékelő szót vagy tekintetet - kapnának. Kétségtelenül van valami mesterkélt a guruságnak ebben az ihletett légkörében, különösen, ha nem látszik igazolódni a végtermékben. Az ember hajlamos azt hinni, hogy az eredmény azonos lett volna, ha a három színész egyszerűen bevágja az irdatlan szövegmennyiséget, majd minden rendezői segédlet nélkül fölmondja. (A szövegtudás és szövegbirtoklás fantasztikus könnyedsége egyébként minden előadásra jellemző volt. Itthon elképzelhetetlen, hogy színészek a munkát tekintve akár a töredékét is befektessék annak, ami külföldön mindennapos, és virtuozitásával lenyűgöz.)

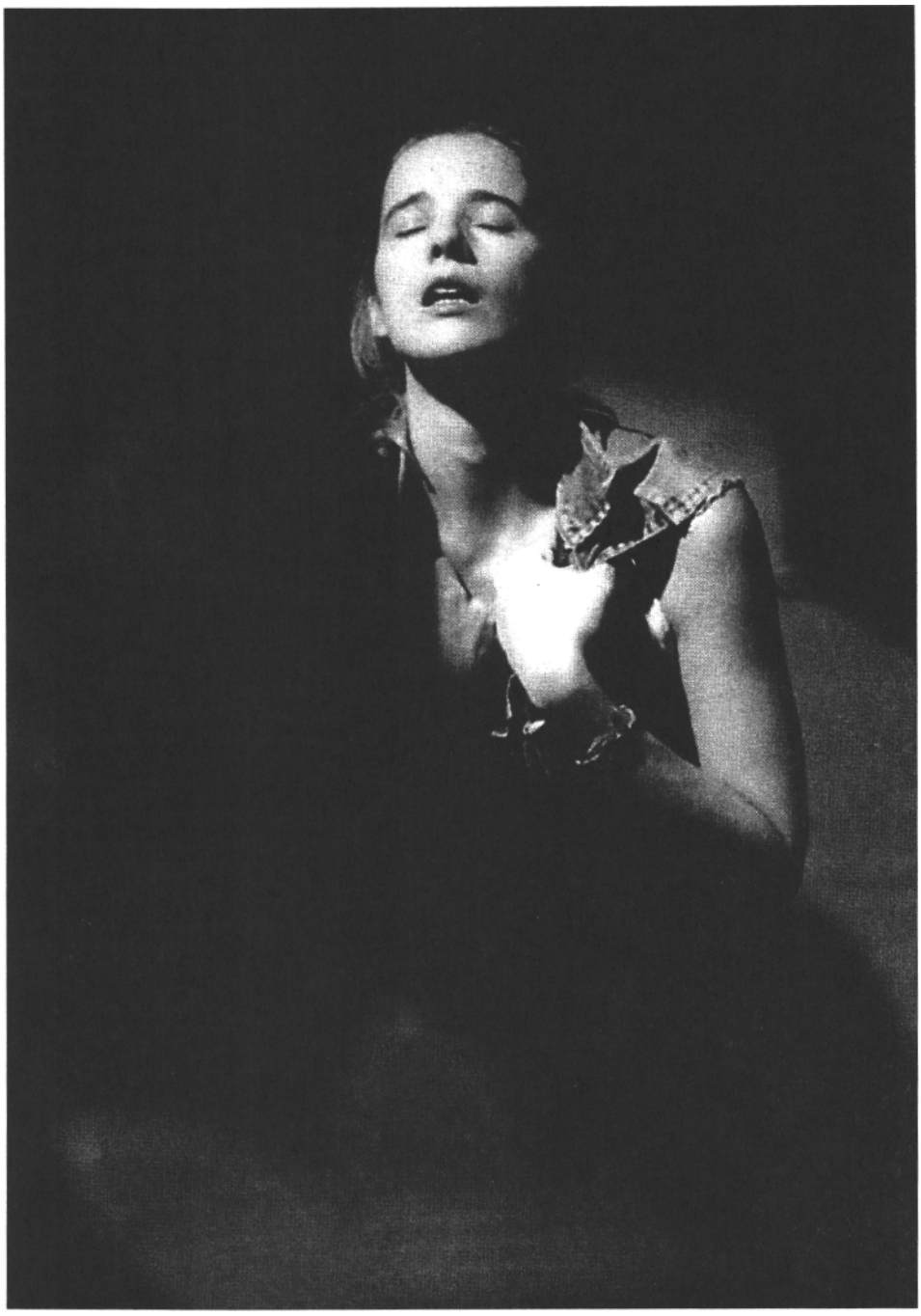
A visszatérő nagy öregek, ahogy sokan mondanák (mondják is), „vén trottyosok" egyike Taorminában Peter Brook. A dél-afrikai Can Themba elbeszéléséből készült előadás címe: *Az öltöny.* Ez igazi háromszögtörténet, méghozzá végtelenül egyszerű. A férj rajtakapja feleségét a barátjával, aki alsóneműben menekül. Ettől kezdve a hátrahagyott öltöny lesz a „harmadik" a házaspár életében. Vele esznek, ismerősöket fogadnak a társaságában, vele mulatnak, vele hálnak - vele élnek. Amíg a feleség bele nem hal a szelíd könyörtelenséggel végre-hajtott bosszúba. Ne gondoljunk valami frivol vígjátékra, afrikai farce-ra, fekete Feydeau-ra. A színészek mintha a mi ötvenes évekbeli amatőr színjátszóink kellékeivel működtetné-nek egy irodalmi színpadot; például az ablakot egy guruló áruházi ruhafogaskeret jelzi. Minden csak jelzés, az evést, ivást, mosogatást, tálalást, villamoson zötykölődést a klasszikus pantomim eszközeivel állítják elő. Egy rendező itthon megjegyezte: nohát, még Ascher is ezt csinálja *a Hóhérok havában!* Nos, Brook is ezt csinálja. Csakugyan van

valami az egészben, ami a régi idők színházát idézi, a szereplők önmaguk narrátorai, időnként kilépnek a szerepből, mesélik a sztorit, aztán újra visszaállnak a karakterbe. Egy bár énekesnője a mikrofonba tátog, a hang playbackről jön. A színészek meg-megszólítják a közönséget, bájosan eltársalognak egy-egy nézővel. Tiltakozás a gépesített, túltechnicizált, elembertelenedett színház ellen? Biztos, hogy Brook nem szánja annak. De az is biztos, hogy harminc éve folyamatosan elhatárolódik attól a másiktól.

Az öltöny annyiban tipikus Brook, amennyiben szerzői választottja, Can Themba a multikulturális Johannesburg szülöttje, s a történet, amelyet elmesél, a város egyik különleges negyedére, „Sophietown"-ra emlékeztet. Itt jöttek össze törvényen kívüli, „titkos" bárokban az apartheid páriái, fehér és fekete írók, zenészek, tolvajok, prostituáltak, mindenféle - jóféle - kétes népség. Itt összeért a valóság és az álom, a kétségbeesés és a remény az alkohol- és drogfüggők kváziéletével. A szépség és a kegyetlenség egyszerre hatja át a történetet, ahogy az alkoholistává lett, száműzötten és szegényen elpusztult Themba sorsát is. Kétségkívül inkább beleérezzük, mintsem átéljük az előadásba vetített emóciókat. Valahogy nem elég bensőséges, nem elég közvetlen a játék. Akik Párizsban, az eredeti szereposztásban is látták a darabot, azt mondják, össze sem lehet hasonlítani az új változattal. Ennek nemcsak a színészi kvalitás különbsége lehet az oka, hanem az is, hogy a párizsi Bouffes du Nord Színház intimitása fölcserélődött a messinai Teatro Vittorio Emanuele hodályszerű tágasságával, s ami a kettő között elveszett, az maga az atmoszféra.

A „kis díj" egyik nyertese Thomas Ostermeier (32), az új csillagok egyike. Jelenleg a berlini Schaubühne igazgatója, de nemrég még a Deutsches Theater Barakkjának művészeti vezetője volt. Ott készült előadásai közül kettő - Brechttől *az Egy fő az egy fő* és *a Lángarc* című Mayenburg-darab - látható volt a pesti Trafóban, lehet találgatni, hányan látták a magyar színházi élet önelégült moguljai közül. (Nem jutnánk egyről a kettőre.) Ostermeier vitathatatlan tehetség, akinek nincs stílusa - ezt dicsérőleg mondom -, általam látott három rendezése közül egyik sem hasonlított a másikra. Elismerésemen nem változtat, hogy megszeretni egyiket se tudtam; úgy gondolom, az új nemzedékhez nem a régi szemlélettel kell közeledni, idő kell, amíg az esztétikai beidegződések föllazulnak, és érzékennyé válnak a másfajta hangra.

A hang, a hangzás a főszereplője Ostermeier Taorminában látott rendezésének. A fiatalon öngyilkossá lett angol írónő, Sarah Kane *Crane* című darabja (magyarra talán *Epekedésnek* lehetne fordítani) olyan, mint egy zenemű. Központozás nélküli szövegfolyam négy szereplőre - két férfira és két nő-re -, akikről sokáig semmit sem tudunk meg, karakterük, érzelmi viszonyrendszerük, maga az alapszituáció is tökéletesen rejtve marad, sőt, az sem derül ki, ki az, aki beszél, több hangra készült monológról vagy négy individuumról van-e szó. A szövegfolyam csak sejtet, mozaikokat enged látni, az érzelmi erőterek, vonzások és taszítások, rajongások és gyűlöletek, kétségbeesések és reménykedések homályos foltjairól tudósít.



Sarah Kane: Epekedés

Mintha egy emberi hangra írt zenei kvartettet hallanánk, amelyben a nyelv nem mint a fogalmi kifejezés eszköze, csupán mint emocionális-akusztikus elem jut érvényre.

A darabot játszó négy színész egy-egy emelvény-szigeten helyezkedik el, ezek mindegyike mintegy két méter magas, hosszabbik lapjára állított, keskeny téglatest. Körülbelül négy lépés tehető meg rajta hátrafelé, egy lépés oldalt. Elöl mikrofon, ebbe beszélnek, a „kifutó" végén szék, erre időnként leülnek. Az előadás másfél órája alatt egyetlen másodpercre sem szünetel a beszéd, a szereplők megszólalásai pontos időzítés és hanglejtés alapján követik egymást, olykor csak egy-egy szót mondanak, olykor hosszabb (zenei) mondatokat, de az egész egy karmester által vezényelt intonációs rendszerbe illeszkedik. S a karmester Ostermeier, a rendező.

Ha nagyon összpontosítottam, a német eredetiből és az olasz feliratból (sajnos az angol elromlott) egy gyermekkori traumától szenvedő nő kétségbeesett kapcsolatteremtési kísérletére következtethettem mint a darab tárgyára, bár attól tartok, a helyzet akkor sem változott volna, ha magyarul beszélnek a szereplők. (Ami kizárt, *magyarul* így beszélő, a beszédet, illetve a hangot precíziós műszer-ként és hangszerként egyszerre használó, az artikulációs technika ilyen színvonalán álló színészről nem tudok.) Mindenesetre a téma az emberi elidegenedés, a pszichés gátlás, az eljutás lehetetlensége lélektől lélekig - ez nem valami új. A színészi teljesítmény önmagában lenyűgöző, noha korábban azt hittem, ilyesmi *önmagában* (ti. az előadást mint műegészt összetartó közvetlen érzelmi és gondolati tartalom nélkül) nem lehetséges. (Egyébként azt hallottam, hogy ahol a darabot megpróbálták hagyományosan, reálszituációban eljátszani, ott egyáltalán nem működött).

A másik „kis díjas" a holland Theatergroep Hollandia, amely előszeretettel játszik nem hagyományos színházi terekben, utcán, raktárban, indóházban, hídon (miközben folyik a normális forgalom), repülőtéri rakodótér-ben (miközben folyik a normális rakodás). Vezető rendezőik egyike (Johan Simons)

egyben koreográfus, másika (Paul Koek) egyben zeneszerző. Ebből következik, hogy produkcióik lényeges eleme a hang- és mozgáskompozíció. Még azoké is, amelyek viszonylag kis apparátust mozgósítanak. A Taorminában látott két előadás mindegyike lényegében egyszemélyes játék, noha az *Oltatlan mész* című darabban a monodráma elő-adója mellett volt még egy másik, jelentéktelen szereplő. A mű hőse a fiatal holland kő-műves, Marinus van der Lubbe, aki 1933-ban Hitler ellen tiltakozva, a munkásságnak szó-ló figyelmeztetésként fölgyújtotta a Reichstagot. Tette a nácik szerint kommunista, a kommunisták szerint náci provokáció volt, holott - naplójának tanúsága szerint - ez a baloldali, tanulatlan fiatalember mindent ön-szántából tett, és profetikusan megjósolta a jövőt. A darab a naplóra épül, eredeti hang-felvételek is megszólalnak benne Van der Lubbe tárgyalásáról, de az előadásnak nincs köze a realista történetmeséléshez. Látunk egy félszeg fiút, aki mintha félnótás volna, bizarr szemrángatással megszólítja a közönséget, hogy aztán különös pikareszkjével másfél órán át bűverejébe vonja. A pikareszk a hős valóságos és képzeletbeli utazása. Van der Lubbe május elsejei felvonulást szervezett a gyerekeknek, át akarta úszni a La Manche csatornát, elgyalogolt a Szovjetunióba, hogy megtudja, valóban Paradicsom-e, és Kínába is

Mindez anekdotikusan, sőt azt kell mondanom, társadalmi összefüggéseiben is kevéssé érdekes. Csakhogy Fedja van Huęt, a színész, ez a fantasztikus szellemi és fizikai akrobata, aki szent együgyűséggel járja az útját nyakába húzott cementeszsákkal a fején, nehéz vassal és kalapáccsal egy vasmunkás tortúráját végzi, miközben naiv hittel adja elő együgyű, humanista ideológiáját, és úgy őrli föl fogai között szempillantás alatt az almát, mint egy morzsológép - egyszóval ez az ifjú színjátszófenomén tulajdonképpen bármit előadhatna, akkor is megkövülten nézném. Ami az előadó-művészet felől szuperdicséret, a színház mint a világ szellemi titkaiba behatoló művészet iránti igény kielégülése felől kevésbé az.

Nagyjából hasonlót mondhatok az együttes másik one-man-show-járól, *a* Hangokról, amely Pier Paolo Pasolini szövegéből és Cor Herkströter, a Shell nemzetközi igazgatótanácsa elnökének beszédeiből készült montázs. Az összeállítás szándéka emblematikusan ábrázolni korunk vezető típusait, a top menedzsert, a bűnözőt, a prominens értelmiségit és az iparmágnást. Jeroen Willems mindezeket és mindezeken túl az Isten és az Ördög inkarnációit (férfi és női alakban) egymaga jeleníti meg, mégpedig egy bankett után lepusztult étkezőasztal mellett, székről székre ülve, szemünk láttára produkálva a fizikai és pszichikai átvedlést. Kell-e mondanom, mesterségbeli tudás, amely vokálisan és gesztikusan elénk állítja a különböző figurákat, s végeredményben megajándékoz egy bámulatosan szórakoztató színházi etűddel? Egy kitűnő hazai színházi szakember szerint a produkció tulajdonképpen magyar parodisták teljesítményével is összehasonlítható - itt mondott egy-két nevet, amelyeket kíméletességből elhallgatok. Ezzel a véleménnyel csak nagyon korlátozottan tudok egyetérteni. Ha a magyar nézőnek módjában lesz látnia Jeroen Willemset *a* Hangokban - erre az Európai Szín-házak Uniójának késő őszi fesztiválján lesz némi esély t, érteni fogja, mire gondolok.

Utóirati megjegyzésként még annyit, hogy az ugyancsak „kis díjas" Socíetas Raffaello Sanzio társulat *Hamletjét nem* tudtam megnézni, mert a bejutásra elszánt, vérmes szicíliai fiatalok meglehetősen őrjöngve annyira eltorlaszolták a szűk bejáratot, hogy a rendezők á legjobb indulattal sem tudták áttörni a kedvemért *(Julius* Caesar-előadásukról annak idején itthon, a Műcsarnokban maradtam le). Az előadás alatt rémülten kirohanó nézők csoportjait látva nem tudtam, örüljek-e kudarcomnak, vagy bánkódjam miatta. Mindenesetre úgy gondolom: ha a taorminai elit fesztiválján helyi fiatalok verekszenek Hamletért, akármilyen lett légyen is, a

KOLTAI TAMÁS

BONDY, SIRÁLY, BÉCS

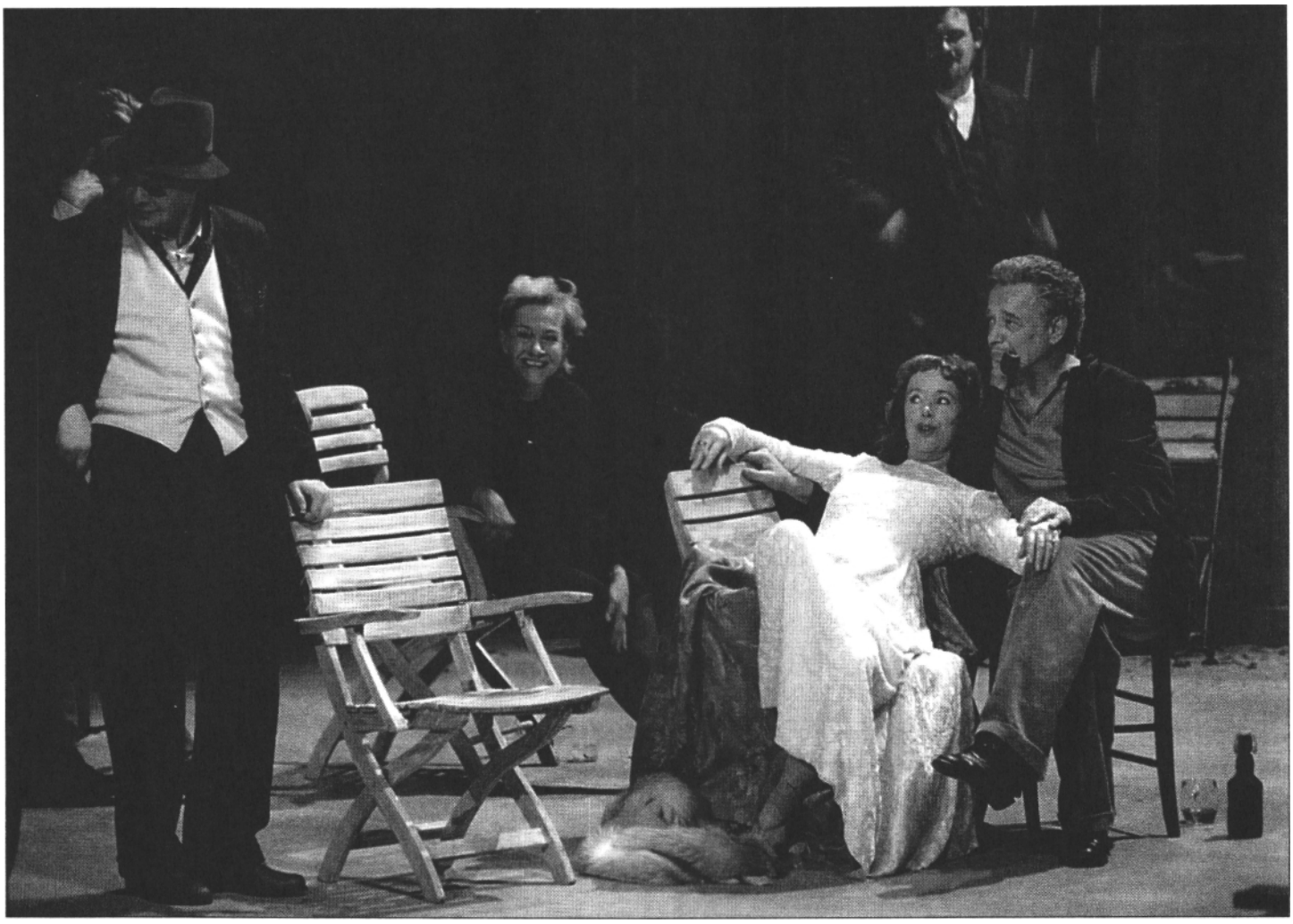
Május 14-én a bécsi Akademietheater bemutatta Csehov *Sirályát* Ilma Rakusa új fordításában. (Ilma Rakusa Svájcban élő magyar származású írónő, többek között Nádas Péter trilógiáját is ő fordította németre.) Még egy Sirály-bemutató - történt valami? Elkezdődtek a Bécsi Ünnepi Hetek - ezenkívül történt valami? Ezzel az előadással talán véget ér a Burgtheater mostani, Peymann-korszak utáni bukdácsolása - de ezen túl történt valami?

Számomra igen. Ami több annál, mint hogy élvezettel elfogyasztottam egy professzionális előadást a német nyelvű színház egyik (pillanatokon belül) nagy öregjévé váló hajdani fenegyerekének rendezésében. Bondy profi, hangsúlyt fektet rá, hogy az, sokat rendez, sokat dolgozik, sokféle kapcsolata van a művészeti és üzleti világban, bejáratott márkanév, sztárokkal dolgozik, Salzburgban, Bécsben, Párizsban, Berlinben, Zürichben, ahol akar - most Bécsben van, ő a Bécsi Ünnepi Hetek intendánsa, feltűnik Haider-ellenes politikai rendezvényeken, szónok, szervező és mellesleg író is, hiperaktív kulturális személyiség (apja Francois Bondy, a Le Monde hajdani neves publicistája, esszéíró, akinek hozzászólásait a kor kérdéseihez mindig visszhang kísérte): de ettől még nem biztos, hogy Csehov-rendezése eseményszámba megy. Annyi Csehov-előadás van manapság.

Igen, de ebben legalább négy nagy színész játszik, köztük olyanok is, mint Gert Voss és Jutta Lampe (ez utóbbi a berlini Schaubühne vezető színésznője volt, az előbbi Bochum, bori rendezéseiben aratott osztatlan sikert, Pesten pedig Kleist Herrmannsschlachtjában volt látható a Vígszínházban Kirsten Dene oldalán), akik még sohasem játszottak együtt, valamint Martin Schwab és Ignaz Kirchner, akik igazi bécsi nagyágyúk. Martin Schwab az időközben öngyilkossá lett különös és hasonlíthatatlan német színész Ulrich Wildgruber (Zadek hajdani legendás *Othellójában* ő játszta a mórt, *a Luluban* pedig Schöninget és Puntschuht) helyett „ugrott be" Szorin szerepébe - tehát parádés a szereposztás; talán emiatt van akkora felhajtás és izgalom? Es ráadásul két valóban tehetséges, nemrég felfedezett, számomra ismeretlen fiatal színész, August Diehl és Johanna Wokalek játszotta Kosztyát, illetve Nyinát - talán az hatott meg annyira, hogy Kosztya már annyival fiatalabb nálam? Hogy ez a huszonöt éves férfi számára egy kamasz? Vagy az, hogy a díszletet Gilles Aillaud tervezte, az a Gilles Aillaud, aki annyi Grüber-előadás összetéveszthetetlen díszletét alkotta, és akit, mikor botorkálva, mert félig béna, fölment a színpadra, a bécsi közönség nem tudott hová tenni, annyira ismeretlen volt számára. De én emlékeztem egy hajdani berlini hóesésre, 1982 novemberének elején, amikor, miután Klaus Michael Grüber személyesen dobta ki Aillaud-t *a Hamlet* főpróbájáról, ott láttam állni, mintha Bulgakov írta volna a jelenetet, a hatalmas pelyhű hóesésben Grüber mellett, aki merev részeg volt, csupasz mellén kigombolt fehér ing, hosszú fekete kabátját vállára feszítette zsebre vágott és ökölbe szorított keze: ott álltak a Schaubühne épülete előtt, a kavargó novemberi hóesésben, némán, hosszú-hosszú percekig, a sánta, lábát kissé felhúzó zseniális díszlettervező és a ragyás arcú, szurokszemű színházrendező, Strehler tanítványa, aki keményen, mint egy kápó, pár órával azelőtt dobott ki *a Hamlet* házi nyilvánosnak meghirdetett főpróbájáról, a torkából üvöltve a visszhangzó betonfalak között („Die Probe ist geschlossen! Die Probe ist geschlossen!! Die Probe ist geschlossen!!!"), ahol én voltam az egyedüli néző a hatalmas és üres nézőtéren, ahová még a székeket sem szerelték be akkor még.

Nem, nem, nem - ez egy nagyon jó előadás. Mikor mindent kivontam és összeadtam, az elfogultságokat, elfogódottságokat, a sznobizmusomat és előítéleteimet, a vég-eredmény akkor is egy jó előadás lett. Miért?

A jó előadásokra jellemző, hogy egy tömbből vannak faragva, és ugyanakkor meglepően sok részletük van: nem is állnak másból, mint apró mozzanatok sokaságából, melyek mind-mind egyaránt jelentősek és érdekesek. Hirtelen fontossá válik bennük minden. Minden hangsúly, minden szó. Bondy különben is ért ezeknek a szálaknak (a hangzó világ, a világítás, a színészek játéka) finom összefűzéséhez, azonkívül bízik annyira ön-magában, hogy minden szó, minden mondat kihangsúlyozásához időt hagyjon magának és a színészeinek. Ezek a jól érzékelhető *belső idők az* egyes alakításokban, a finom babramunka vagy a



Ignaz Kirchner (Dorn), Gertland Jero (Másza), Philip Brennero (Medvegyenko), Jutta Lampe (Arkagyina) és Gert Voss (Trigorin) (Ruthwalz-fotó)

ben, melyek hol a távolból, hol közvetlen fizikai közelségből, szemmel láthatóan egy gramofonról érkeznek, a színpadot több ízben is belengő, hosszan tartó melankolikus szürkület, amit váratlanul vált föl valamilyen színpadiasan erős fény például az utolsó felvonásban - mindez arra utalt, hogy komolyak voltak a rendező szándékai Csehovval, miközben egyszerűen csak egy jó előadást akart csinálni. Mégis van egy olyan részlet, ahol jól leírhatóak Bondy szándékai, és talán megragadható művészete is: és ez a színház a színházban. A reflexió arra, hogy *mi a színház*. Azt is gondolom, hogy egy lehetséges *Sirály-előadást* döntően meghatároz, leírásából biztosan nem kihagyható, mit kezd a rendező a darabbeli darabbal, és meg kell mondanom, hogy én még eddig sohasem láttam ilyen érdekes előadást az előadásban. Eddig eszembe se jutott, hogy ezt ilyen autentikusra is lehet formálni. Ez engem azonnal elvarázsolt, de úgy tűnik, a bécsi premierközönséget is: és ami Csehovnál (és az általam látott eddigi Sirály-előadásokon) talán a tehetséges, de iránytalan dilettantizmus, a szinte nevetséges akarnokság jelképe volt (az úgynevezett alternatív színház paródiája), az Bondy felfogásában fontos, szép, érdekes, és a két fiatal lény sorsát gyökeresen meghatározó és kifejező *sorsminta* lett. Utánaolvasok, és rájövök, hogy de hiszen Csehov éppen ezt írta meg! De még sohasem éltem át ilyen élesen. Meglehet, a kristálytiszta fordítás is hozzásegített.

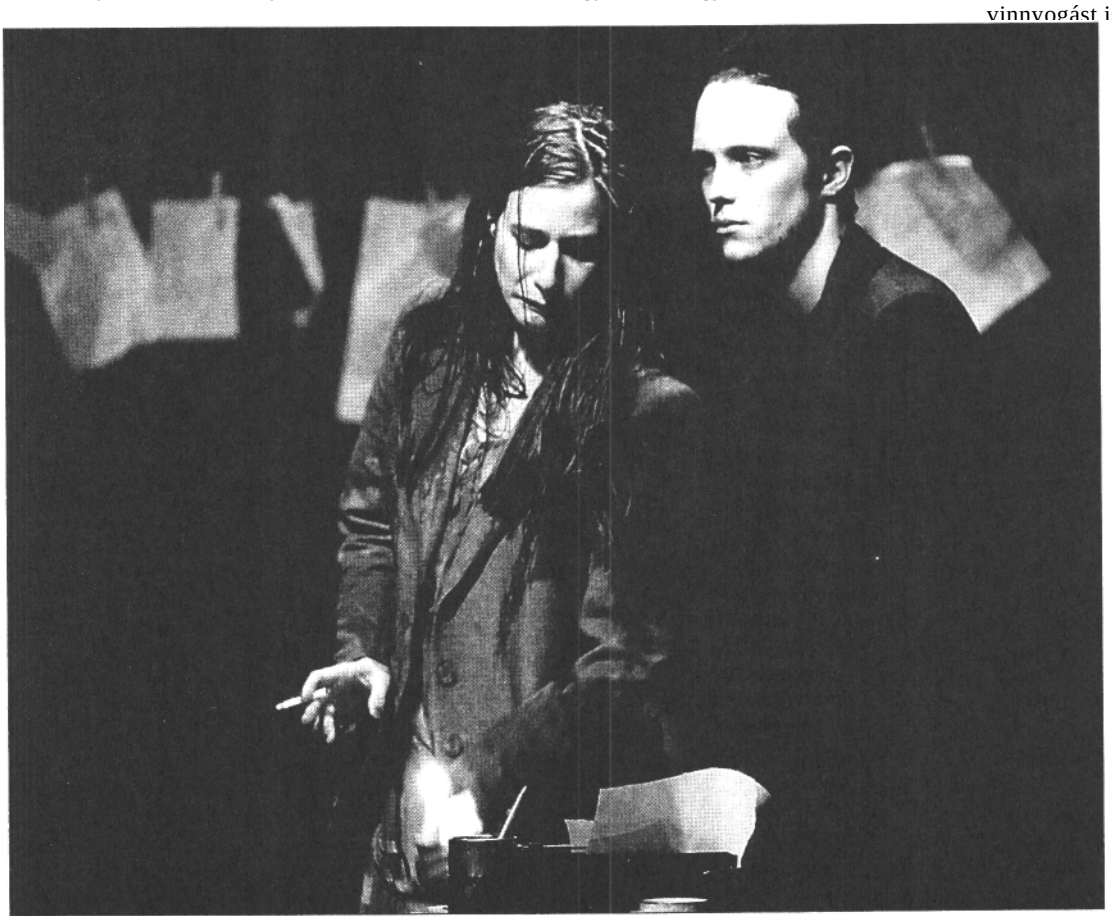
A függöny, ami olyan nagy szerepet játszik Kosztya előadásában, az egy, a színpad fölött hasasan lebegő, az alkonypír violájára emlékeztető színű hatalmas vászon, amit kötelekkel le meg föl lehet húzni: néha olyan, mint egy dagadó vitorla, leeresztett vagy szélben szálló zászló - bármi lehetne, akár színpadi függöny is. Vagy a színpadi függöny eleven metaforája. Ez a színpad fölött lebegő vászon mind a négy felvonásban jelen van, a házban játszódó két jelenetben is: az utolsó felvonásban, hátul, egy üvegajtó mögött fújja a szél szüntelenül - ezen az üvegajtón kopogtat majd be Nyina, vagy les be inkább kívülről, a viharos udvarról, majd tűnik azonnal el, s hogy Kosztya kimegy, megnézni, ki lehet az, besurran a házba, mint egy kísértet. A díszlet egyébként rögtön közli, hogy nincs igazi kint és bent: külvárosiasan rideg-re, szürkéskékre festett, magas tégla házfal zárja le a hátsó színpadot, amin két ugyan-olyan színűre festett ajtó is van, de erre a téglafalra a magasban tájat festett a díszlettervező, kissé elvont tájat ugyan, de felismerhető rajta valamilyen tó (nádas), és távolabb a hegyek és a felhők, és hosszas szemlélődés után - mint a harmadik felvonás utáni szünetben szomszédaim megbeszélték, és ezáltal én is észrevettem - látszani kezd egy hatalmas, le-zuhanó, hosszú nyakú sirály is odafestve, mint valami képrejtvényen, de nem ettől jó a tér, hanem inkább attól, hogy balról belóg egy hosszú üvegezett folyosó, mint egy zárt, zöldre festett veranda, és ezen keresztül lép-nek a színpadra, ha a házból érkeznek, a szereplők (mint valami zsilipen keresztül), avagy innen leskelnek egy kisablakon át (mint a cselédek, akik onnan nézik Kosztya előadását): ez a zárt üvegfolyosó valahogy áttetszőnek hagyja meg a teret, ugyanakkor egyértelmű járás, amely kiöklendi és befogadja a színészeket. Jobb oldalon hajódeszkákból összerótt, nem túl magas színpad, mely a tér mintegy kétharmadát elfoglalja, mögötte is lehet jönni-menni, a zöld üvegfolyosó előtti, zeneileg elszórt, kopott kerti székeken ülnek a nézők, a violaszín függöny inkább csak szimbolikusan választja el őket Kosztya színpadától, melynek deszkái itt nyersen, egyenetlenül lógnak (harapnak) bele a térbe. Maga a „színpad" mindvégig a színpadon marad, bár az utolsó felvonásra hézagtalanul kiegészül a hátsó falig, ahol két ajtón át jönnek-mennek a szereplők (és ekkor az üvegfolyosó nem látható).

Kosztya mindvégig aktív szereplője a saját előadásának, a színpadon ül, egy kisasztal előtt, háttal nézőinek, nekünk profilban, előtte a rendezőpéldány és egy szál gyertya, amit időről időre elfúj, és tapsol, ez jeladás Jakovnak, utána rituálisan újra meggyújtja a gyertyát; segítője, Jakov, a színpadi segéderő feketére mázolt arccal jön-megy „láthatatlanul' és bumfordian, többnyire egy gramofonon állítja a tűt, ha a rendezőnek zenére van szüksége, vagy azt a kis négykerekű taligát rántja meg kívülről, amelyen, szorosan fehérbe bugyolálva, ott térdepel a színre váratlanul begördült Nyina, mint valami visszajáró szellem, és a kocsi rándításaira az egész teste megrándul, ehhez Jakov még valami házilagos hangszereken érdekes, fémes hangokat is szolgáltat a háttérből. Kosztya (aki - amikor Arkagyina unatkozva fellépett az üres

„színpadra", és Hamlet és Gertrud párbeszédéből idéztek - egyetlen tökéletes mozdulattal a függönybe bugyolálta anyját, mint egy nagyszerűen rögtönző színész) átszellemült része az előadásnak, szövegeket mond előre, súgó is tehát, és szereplő, hibátlan ritmusérzékű karmester. Nyina feje - amelyről úgy vélted, ugyancsak fehér gyolcsba van bugyolálva - váratlanul leválik a testéről, kiderül, hogy csak egy bábfej, és igazi arca, fehérre festve, mint lárva bújik ki a fehér burokból, sápadt kis arcocskája előbukkan, a színpad mögül váratlanul három gyertya emelkedik föl remegve, és a zene, a szavak, a különféle hanghatások és a világítás együtt az emberi lélekről szóló fájdalmas monológgá teszi a jelenetet, mintha japán színházat látnánk, s a fenyők hazatérő szelleme jajongana előttünk. Mindez szép, tiszta és artikulált: az ember azon csodálkozik, hogy a kis társaság miért nincs ugyanúgy elbűvölve, mint ő.

Es aztán Arkagyina megteszi megjegyzését a kénszagról - ekkor már Kosztya felszólította a kis társaságot, hogy kézen fogva induljanak együtt megnézni az ördögöt, tehát modern színházi emberként bevonja a nézőket a játékba -, és ekkor a fiú felrobban, az előadás félbeszakad. Igaz: a jelenet mozgalmassága miatt nem egészen érthető még az sem, hogy Kosztya miként hallja meg anyja félhangos megjegyzését, bár az kelletlenségének számos jelét adta addig is, csak Kosztya annyira talpraesetten riposztozott, beépítette mintegy anyja megjegyzéseit is az előadásba, hogy most érthetetlen, mért is vet-te annyira a szívére. Az előadás az előadásban annyira jó, hogy Kosztya sértődése, mondhatni, indokolatlanná válik, mert Arkagyina megjegyzései leperegnek róla.

Kosztya elszökik, és Nyina, immár civilként, megáll a nézők előtt a színpadon halványkék ruhában, és a pipáját folyton a szája szögletében tartó Gert Voss, akinek hallgatagságát tanítani lehetne, most néz. Magát a második felvonásbeli nyílt udvarlást is tanítani lehetne, amikor az író és a fiatal lány egyedül maradnak a színpadon, és az író elfészkel Nyina mellett, és finom - egyáltalán nem udvariatlan, de tárgyszerű - érintésekkel próbálkozik, ahogy az ember a pajtásával beszélget, miközben tárgyilagos és pontos, mint egy író, aki a televízióban rendkívül emberien beszél gyengéiről és kudarcairól (sikerei tudatában adja ki magát), és érződik az is, hogy itt most a korkülönbségnek óriási szerepe van, vagyis hogy ebben a vonzódásban van valami simán állati; vagy ahogyan a fehér anyagba bebugyolált lelőtt sirályt hosszan szemügyre veszi; de azt is tanítani lehetne, ahogyan az író otthonos kis fekete notesze vándorol a színpadon, ottfelejtődik, leesik, kinyílik, eltevődik: mindez olyan szépen ki van dolgozva belülről, hogy Gert Voss, aki időnként annyira halk, amit csak egy ilyen nagy színész engedhet meg magának, mintegy visszaélvén hírnevével és orgánumával, amikor a harmadik felvonásban a szemünk láttára lerészegedik - részben attól, ahogyan gondosan elfogyasztott reggelije közepette gyakorlottan hajtotta fel egymás után feleseit Másával, részben attól, hogy el-olvasta a megfelelő helyet a könyvben, és „vette" Nyina üzenetét, részben attól, hogy ezután a háttérben álló rozoga hűtőszekrény tetején levő vodkásüveg tartalmát nagyjából magába döntötte -, akkor megszületik az a csoda, hogy egyszerre látom a színészt és a szerepet, és mindkettőt a maga teljességében, mintha egy festőt vagy szobrászt látnék munkában.



Johanna Wokalek (Nyina) és August Diehl (Trepljov)

gyina átkötözi fia fejsebét, és éppen azt a kis gyűrött lila selyempapírt tolja gyanútlanul félre a kisasztalon, amelyből az író az előbb kicsomagolta a Nyinától ajándékba kapott érmét.)

De nem ezekről akarok beszélni, hanem a fiatalok zárójelenetéről. Kosztya szalonból átalakított dolgozószobájában vagyunk, kifeszített köteleken fehér ing és kéziratlapok száradnak, kint a sötét késő őszi estén, az üvegajtó mögött fúj a barátságtalan szél, a hajdani színházi függöny úgy lobog az üvegen, mintha az alkony izzana hidegen, és ha nyílik az ajtó, látjuk, hogy száraz falevelek örvénylenek, ebbe a zord hidegbe kell kilépnie majd a nagydarab Medvegyenkónak (döbbenetes, hogy bizonyos Csehov-szerepek, kultúrától és nyelvjárástól függetlenül, tökéletesen azonos típusú színészeknek jutnak napjainkban), és innen lép be majd Nyina tépettnek és sárosnak tűnő könnyű muszlinruhájában, megáll, mint egy kísértet a szobában, és Kosztya egy csöppet sem lepődik meg, amikor fölfedezi. Mikor a lány aggódik, hogy bárki rájuk nyithat, Kosztya a rekamiéját, amelyen az imént kétségbeesetten hasra vetette magát, de csak hogy újra felpattanjon, a ház belsejébe vezető ajtó elé tolja, ahová vacsorázni mentek az első felvonás újra összeverődött szereplői, és egy kék selyempaplannal bugyolálja be a didergő Nyina vállát, a színpad jobb szélére vezeti, ahol egy japán stílusú festett paraván áll (rajta gyülekező, felszálló szürkésfehér madarak és őszi virágok), valamint egy karosszék (mostanáig nem használta senki, vagy nem vettem észre), amelybe a lány beleroskad. Es akkor - a vaskos kék selyempaplanba úgy van bebugyolálva, mint egy japán gésa - Nyina tesz a nyakával egy mozdulatot, ami mellé valami sírásszerű vinnyogást is kiad.

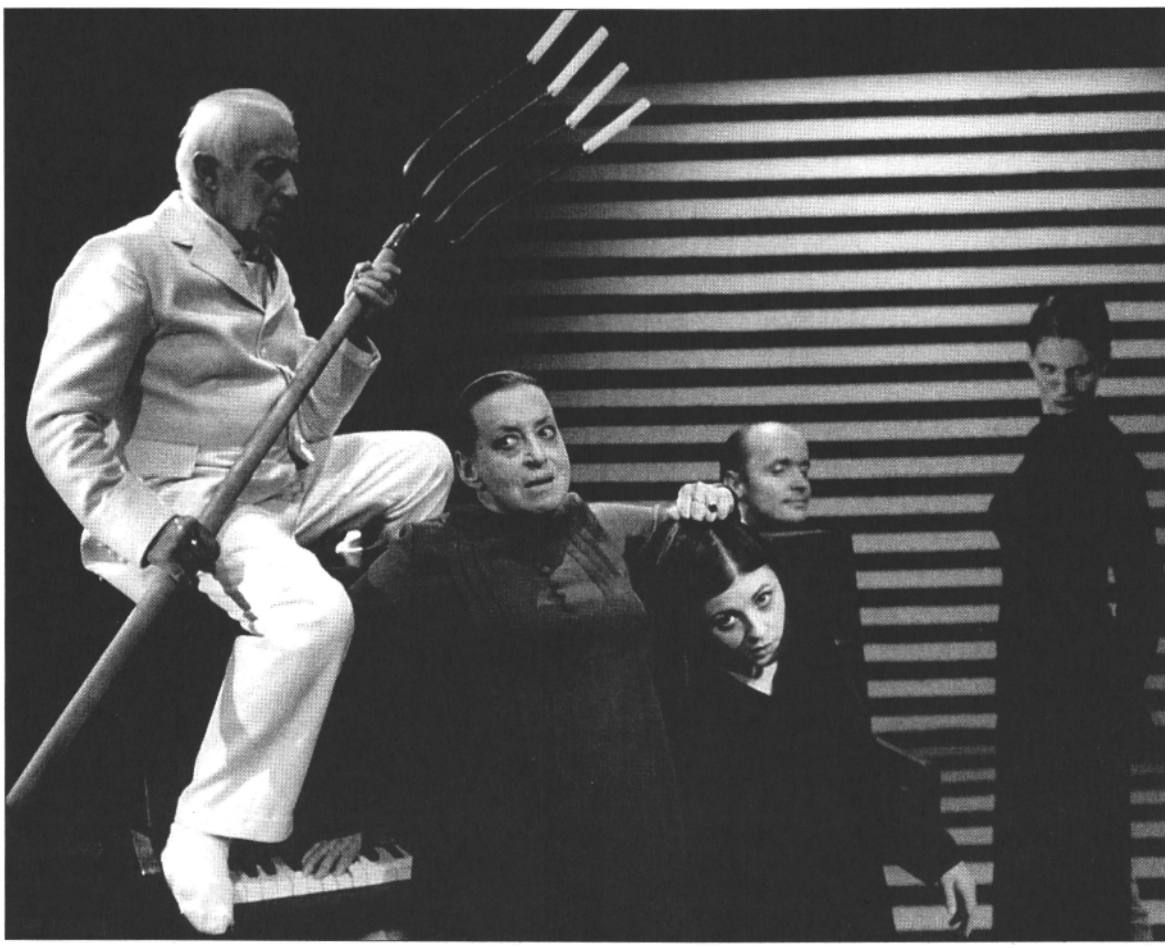
zaklatott, az őrület határán áll, de ellenőrzése alatt tartja ezt az őrületet) - és hibátlanul felidéződik a két évvel (két felvonással) azelőtti jelenet, amely akkor irrealitásnak tűnt a fiatal lány szemében, s most az élete realitása lett: ami akkor alaktalannak és megfoghatatlannak tűnt, hogy még csúfolódott is rajta, az most a véres valóság: az árnyéklét, szenvedélyes ár-nyéklét: most fizetődik ki az, hogy Kosztya milyen egyszerűen és szinte szenvedélymentesen játszotta végig szerepét (kivéve, amikor őrjöngve fel-rúgott egy fényképekkel teleragasztott paravánt a harmadik felvonásban, és letépte fejéről a friss kötést): a fiatalok halkak, tiszták: pontosan tudják, hogy ők két külön bolygó, két külön világ, és amikor Kosztya végül egyetlen lövéssel végez magával a színpadon kívül, és Dorn ijesztő lélekjelenléttel közli az igazságot Trigorinnal, mintha ez a lövéshang még

Kosztya előadásának dörrenő

FORGÁCH ANDRÁS

A VARSÓI TEATR STUDIO VENDÉGJÁTÉKA

TÁRGY NÉLKÜL



Jelenet a Bamból

Nemcsak a stílusa, de a tárgya is különbözik annak a két előadásnak, amellyel a varsói Teatr Studio vendégszerepelt a Katona József Színházban; különbözik a tárgy, amiről szó van - a játék vagy a beszéd tárgya -, és a tárgy, amely megjeleníti azt, amiről szó van.

Bernard-Marie Koltés *Quai Quest (Nyugati rakpart)* című darabja jóformán csak hosszú monológokból építkezik, és a rendező Krzysztof Warlikowski ezt a monologikus szerkezetet tovább hangsúlyozza azzal, hogy a színészeket jóformán egyáltalán nem helyezi párbeszédhelyzetbe (még akkor sem, amikor a darab erre lehetőséget kínál). Majdnem mindvégig a közönséggel szemben beszélnek, nem egymással és egymáshoz, hanem egymás mellett, mellé, nélkül. Ez a szerkesztésmód - a drámáé és az előadásé - meg-akadályozza a drámaiság és a történet kibontakozását. Történet van, bár nehezen (és csak a néző utólagos kombinációinak eredményeképp) göngyölíthető fel: a helyszín egy hangár, ahol különböző lepusztult (?) emberek-életek közé be- vagy eltéved (?) egy gazdag férfi, majd egy nő; a férfi öngyilkos lesz (sikertelenül), a nő felajánlja a náluk lévő érték-tárgyakat, hogy ki; egyiküket, a férfit le is lövik. Talán ez lenne a történet.

A díszlet, a hangtechnikai megoldások, az élő zene, a világítás kiválóak: a hátsó színpadot fal zárja le, melyen keskeny ajtónyílások vannak, a fal fele széles csíkokban szivárványszínűre festett, másik fele szürke; a színpadon minden hangos vagy éles hang visszhangzik, akár egy hangárban; a színpad jobb oldalán ülő zenészek különleges hangszereken majdnem végig zenélnek, visszatérő kísérőzene egy magas, hosszan kitartott, alig modulált női hang, amely szintén olyan, mintha a hangár távoli zörejeihez tartozna; az előadás hosszú ideig sötétben játszódik, majd igen lassan bontakoznak ki a sötétből a hangárlakók; a színpadnak jóformán mindig csak egy-két megvilágított pontja van - a félhomály állandó.

Arra, hogy hol van ez a hangár, *hol* vagyunk - *a* mikorról már nem is beszélve -, nincsenek támpontok. Egy öltönyös férfi kezd el beszélni a közönséggel szemben, könyörög, hogy segítsenek neki kijutni innét, sorolja, milyen értékek vannak nála: bankkártya, Rolex márkájú óra, Jaguár márkájú autó. Zavarba ejtően konkrét márkanevek. Es valójában kizárólag ezek az előadás konkrét fogódzói. Mindenki más, főleg a hangárlakók, de a „gazdagok" is a kijutásról, a „túlsó oldalról", a „túlsó partról" beszélnek, miközben saját létüket, jelenüket és múltjukat boncolgatják absztrakt, önreflektív nyelven, anélkül, hogy egymással bármilyen viszonyba kerülnének. Az alakok megfoghatatlanok, de nem azért, mert eszméket, ideákat, absztrakciókat testesítenek meg; valós létükre minduntalan emlékeztet valami, vagy céljuk a megszerzett pénzzel, vagy az, hogy meg akarják szerezni a gazdag ember autóját, és erre alkusznak egymás között. Nem segíti és nem pontosítja, hanem tovább nehezíti az értelmezést két alak, egy indián nő és egy Feketének nevezett színes bőrű férfi megjelenése; az indián nő egyszer csak egy ikonnal és két keleti füstölővel jelenik meg - ettől végképp összezavarodunk.

Minden, amit látunk, megnevezetlen, s így megnevezhetetlen. Bár a figurák mást sem tesznek, csak magukról beszélnek, mégis alig tudunk meg róluk valamit: mivel folyamatosan a létüket próbálják meghatározni, azaz reflektálják, elsikkad *az, amit* reflektálnak - maga a lét. Az ő személyes, egyszeri (vagy nem), egyedi (vagy nem), konkrét (vagy sem) létük. Léttelenek.

A színészi munka és játék aligha felelős ezért, hiszen nagyszerű színészeket látunk, akik még akkor is le tudják kötni a figyelmünket, amikor már minden egyébről lemondtunk. A színészek ugyan kísérletet tesznek arra, hogy *ábrázolják* a figurákat - nem távolítják el maguktól, hanem megpróbálják magukra húzni őket -, ez azonban képtelen kísérlet: Koltés drámája erre nem alkalmas.

Danyiil Harmsz drámája, akárcsak egyéb prózai művei, magyarul jóformán ismeretlenek. *A Jelizaveta Bam* című, 1928-ban írt dráma az orosz avantgárd kései terméke vagy inkább kiáltványa. Jean-Philippe Jaccard a *Harmsz és az orosz avantgárd vége* című könyvében (Bern, 1991) a drámát Ionesco A *kopasz* énekesnőjével párhuzamosan elemzi,

és meggyőzően bizonyítja a hasonlóságokat a két dráma között a nyelvhasználat, a logikai struktúrák fokozatos lebontása, a tautológia szintjén, minek következtében a ritmus elve és nem a logikai elv irányítja a beszédet. Egyszóval az abszurd ismérveit sorolja mindkét drámában, azzal a mégsem elhanyagolható különbséggel, hogy az orosz dráma nyelvezete egyenes leszármazottja az orosz történeti avantgárdnak, és így *az értelmen túli nyelv* (zaum) futurista - főként Velimir Hlebnyikov nevével fémjelzett - elméleti írásain nevelkedett. *A Jelizaveta Bam* című drámát A *kopasz* énekesnőtől a történet is megkülönbözteti, amely keretbe foglalja a főként a párbeszédeken keresztül megmutatott, a nyelvi és logikai struktúrák lebontására, szétesésére épülő drámát. Ez a történet Jelizaveta Bamról szól, akit azzal vádolnak, hogy megölte Pjotr Nyikolajevicset. (Utóbbi az eredeti drámában meg is jelenik a színpadon.) Ugyancsak Jaccard szerint a dráma e kerettörténet által Kafka A perének és Nabokov *Meghívás kivégzésre* című regényének elődje-rokona lesz.

Amikor 1926-ban megalakul az OBERIU (Reális Művészet Egyesület) csoport, melynek atyja-tagja Danyiil Harmsz, a megalakulás az avantgárd csoportok forgatókönyve szerint zajlik: megszületik az első kiáltvány, és megíródik az első programértékű mű. Megfordul tehát a sorrend mű és interpretáció között: előbb készül el az elveket meghirdető kiáltvány, amely bizonyos kánonok megdöntését és mások felállítását hirdeti, és csak *ezután* íródik meg a mű. Az értelmezés megelőzi a művet. Ilyen mű *a Jelizaveta Bam is*.

Oskaras Koršunovas litván rendező már rendezett Harmsz-szöveget (igaz, akkor litván társulattal), 1987-ben az Avignoni Fesztiválon is bemutatták (a francia fordító az idézett Jaccard volt). A mostani lengyel előadást heten játsszák. Nemcsak *a Jelizaveta Bamot*, hanem más Harmsz-írásokat is felhasznál-nak, de ezt aligha tudnánk megállapítani, ha nem olvastuk volna a műsorfüzetben: hiszen a dráma eleve tizenkilenc részecskéből, etűdből, montázsból áll, ezek nemcsak felcserélhetőek egymással, hanem le is cserélhetőek más Harmsz-egypercesekre (melyek inkább fél- vagy negyedpercesek, olykor mindössze egymondatosak).

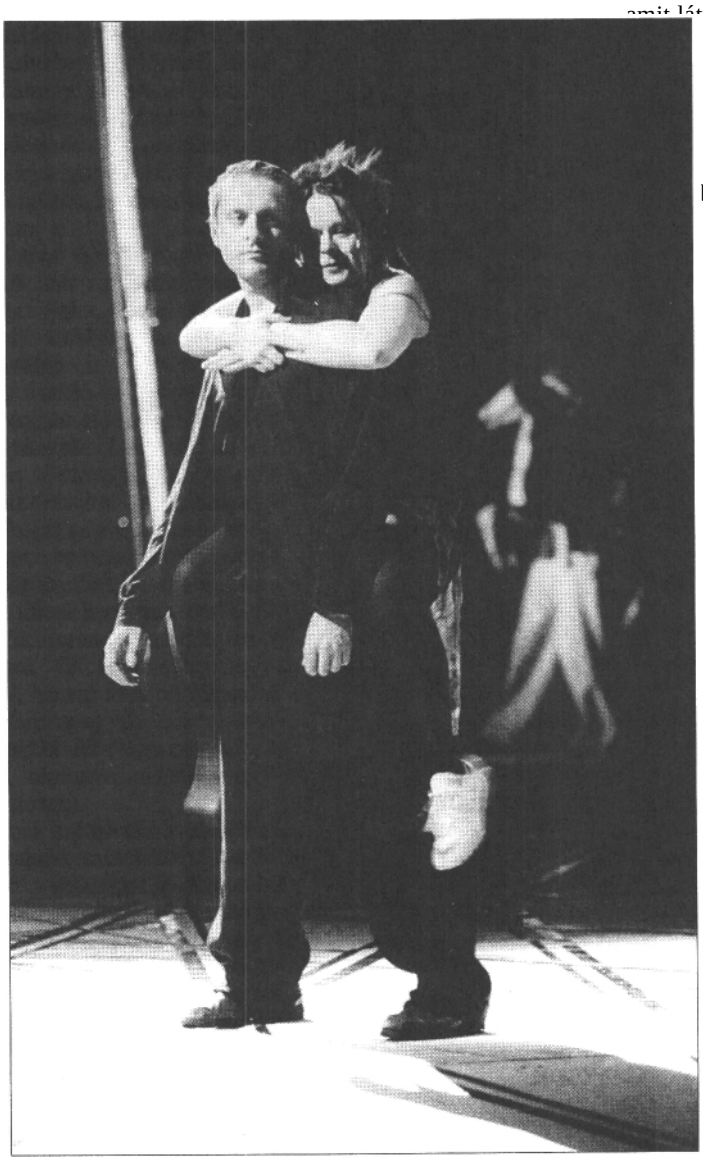
Minél szétesettebb a drámai konstrukció, minél követhetetlenebbek a szövegen és a mondaton belüli ok-okozati összefüggések, annál nagyobb a hangsúly a színészi munkán, a technikai tudáson. (Jól látható ez a Ionesco-előadásokon is.) E *tárgy nélküli világ* - Malevics szavaival élve, aki közel állt az OBERIU csoporthoz - díszlete egy fekete-fehér széles csíkos háttér és padlat, valamint egy zongora. A zongora nem zongora funkciójában van jelen, hanem egyszerűen hangokat ad ki, azáltal, hogy a billentyűzetre rálépnek, ráfekszenek-könyökölnek, aztán megfordítják a zongorát, és a hátára erősített padon ülnek; van ezenkívül egy gőzölgő szamovár, amelyet egy színész úgy szorít magához, mintha az arca lenne, és egy pillanatra sem válik meg tőle, meg egy vasvilla, amelynek a villájára egy-egy vastag gyertya van felhúzva. A tárgyak nem azonosak önmagukkal, legjobb esetben is csak esetlegesek - miért éppen szamovár? Vajon eszünkbe kellene jutnia az *Ivan Ivanics Szamovár* című Hannsz-mesének?

A társulatot együtt és külön-külön irigylendő profizmus jellemzi: pontosság, kiszámítottság, hangtechnikai bravúrok - különösen a Jelizaveta Bamot játszó színésznő teljesítménye elismerésre méltó -; a mozgás talán a szövegnél is fontosabb, igényesen megkomponált. Hogy milyen pontosan megkomponált minden, jól látható azokban a jelenetekben, amikor árnyjátékot játszanak a csíkos fal mögött, és akár egy hosszú ebédjelenetet is képesek végigjátszani.

Nevetünk. Nevetünk a Harmsz-szövegeken, ezeken a fekete humor abszurd epigrammákon - „Ha csirkét veszel, nézd meg, van-e agyara. Ha agyara van, akkor az nem csirke" -, nevetünk a hősnő gurgulázó nevetésén, halandzsabeszédén, amely felgyorsított hangfelvételre emlékeztet, nevetünk, amikor két férfi szorosan egymáshoz simulva lábujjhegyen beüget - leginkább rajzfilmfigurákra emlékeztetnek -, és Jelizaveta után kutatva ritmikusan mondják, hogy hol is kell őt keresni: „itt, itt, itt", mire a másik: „ott, ott, ott".

A vezérelv és irány nélküli, sehova sem fejlődő játék azonban bármikor, bármelyik jelenet után abbahagyható. A játékot semmi sem strukturálja, a montázstechnikának nincs belső logikája, a jelenetek követik egymást, de nem következnek egymásból. Es a Jelizaveta Bammal szembeni vád, a kirakatper mindössze olyan kerettörténet, amelybe teljesen alkalomszerűen ékelődnek a részecskék, az etűdök. Ennek a kerettörténetnek nincs mélysége, szó nincs itt kafkai vagy nabokovi fenyegető árnyakról, sem arról, hogy az 1928-ban írott mű elébe menne a hamarosan bekövetkező valóságnak, és okot szolgáltatna arra, hogy Danyiil Harmszot nemcsak az életből törlik 1941-ben, de az orosz színházi és magyar világirodalmi lexikonokból is. A rendezés (és sokkal kevésbé a tolmácsgépes fordítás) okolható azért, hogy a Jelizaveta elleni vádból nem érthető: azzal vádolják őt, hogy megölt egy embert, *aki azonban ott áll mellette, a színpadon.* Ahol ez a dráma megnyílhatna, ahol értelmezési hátteret nyerne mindaz a (nyelvi) őrület, abszurd, amit látunk, az pontosan Jelizaveta Bam tör- majdnem a minimálisra zsugorodott ebben az előadásban. Amit látunk: egy ötletekkel zsúfolt, hallatlanul profi játék, amelyben *a Jelizaveta Bam* és maga Jelizaveta Bam nem több mint harangkondulás, bim-bam - azonnali hatásra épülő- játék.

TOMPA ANDREA



Jacek Poniedzialek és Edyta Jungowska a Nyugati rakpartban

Bernard-Marie Koltés:
Quai Ouest
(Nyugati rakpart)
(A ***varsói Teatr Studio vendégjátéka a Katona József Színházban)***
Díszlet: Malgorzata Szczecniak. Zene: Pawel Mykietyn. Rendezte: Krzysztof Warlikowski
Szereplők: Krzysztof Kolberger, Ewa Blaszczyk, Stanislawa Celinska, Edyta Jungowska, Aleksander Bednarz, Jacek Poniedzialek, Redbad Klynstra, Omar Sangare.

Danyiil Harmsz: Bam
(A ***varsói Teatr Studio vendégjátéka a Katona József Színházban)***
Díszlet-jelmez: Oskaras Koršunovas és Aisté Mašutyté. Zene: Gintaras Sodeika
Rendezte: Oskaras Korzunovas.
Szereplők: Irena Jun, Agnieszka Kowalska, Maria Peszek, Piotr Bajor, Stanislaw Brudny, Andrzej Mastalerz, Krysztof Strużycki.

• Megjelent a Budapest on Stage nyári száma, amely a szezon fővárosi és vidéki színházi előadásaiból nyújt programkínálatot.

. Új, rendhagyó kiadvánnyal jelentkezett az ITI Magyar Központja. Az ITILAPU regionális különszáma a határon túli magyar színházak munkáját mutatja be. Összegyűjtöttük a színházak pontos címét, elérhetőségét is, lehetőség szerint e-mail megjelölésével. Újdonság az erdélyi bábszínházak felsorolása, valamint a művészeti felsőoktatási intézmények munkájának ismertetése. Szintén ebben a számban kapott helyet a magyarországi nemzeti kisebbségi színjátszás bemutatása. A dupla számot rövidített, külföldieknek szóló változatban angolul is megjelentettük.

. Az idei Fringe Fesztiválra Edinburghban augusztus 6. és 8. közt kerül sor. A 160 oldalas programfüzet irodánkban megtalálható, de érdemesebb rögtön az Internethez fordulni: www.edfringe.com

. Szeptemberig tart Veronában az Estate Teatrale Veronese, melyben Shakespeare-előadások seregszemléjére is sor kerül, valamint zenei találkozókra, táncszínházi produkciók bemutatására.
Internet: www.comune.verona.it/home.html

• Beckett Fesztivál lesz Berlinben, szeptember 17-től október 1-jéig. Vendégjátékok érkeznek szerte a világból, rendezők fogják megidézni Beckett 1977-es Krapp's Last Tape című darabjának előadását - melyet a szerző rendezett -, pódiumbeszélgetésre kerül sor Czeslaw Miloszszal és Susan Sontaggal.

. Kairóban Színházi Fesztivál lesz szeptember 1-11. között. Kísérleti színházi előadásokat várnak. Jelentkezni lehet az Egyiptomi Arab Köztársaság Kulturális Tanácsosánál Prof. Dr. Ahmed Hassan Sayed Hassannál, a 1519 Bp. P. O. Box 323. postacímen vagy fax: 385 37 46, tel.: 466 77 50

• Edinburghban Nemzetközi Fesztivált rendeznek augusztus 13-tól szeptember 2-ig, a fellépők között szerepel a Stuttgarti Opera társulata, a Budapesti Fesztiválzenekar, a Londoni Szimfonikus Zenekar, Schiff András és a Nederlands Dans Theater.
E-mail: boxoffice @eif.co.uk
Internet: www. **eif.co.uk**

. Augusztus 1-6. közt immár 23. alkalommal kerül megrendezésre a Häme Castle Gyerekszínházi Fesztivál a finnországi Hämeen Linnanban. A rendkívül gazdag színházi programot workshopok, kiállítások sora teszi még izgalmasabbá mind a művészek, mind a gyermekek számára. Részletes műsor az ITI Magyar Központjának irodájában található.

A SZÍNHÁZ hivatalos honlapja a
www.lap.szinhaz.hu
címen található.
Honlapunkon megtalálható a SZÍNHÁZ aktuális számának tartalma, és nemsokára elérhetővé válik a lap archívuma is!
Folytassa az olvasást az Interneten!

Internet: **http://www.hameenlinna.-fi/lastentapahtuma**
E-mail:hll@hml.htk.fi

. Lutke 2000 címmel nemzetközi bábfesztivál lesz Szlovéniában augusztusban és szeptemberben. A fesztivál - amelyen különböző bábszínházi iskolák képviseltetik magukat a világ minden pontjáról - a tradicionális bábszínházat kívánja szembesíteni a rituális színházzal.
Bővebb információ: **www.s-net.net/robi**
Címük: **robert.waltl@s.net.net**

• Kolibri Nemzetközi Utcai Bábjátékos Fesztivált rendeznek Budapesten kilencedik alkalommal, neves külföldi és hazai bábművészek, társulatok közreműködésével 2000. augusztus 25-27. között.
További információt a következő telefonszámon lehet kapni: 00-36-1-332-2585, Inter-net: **web.matavnet.hu/kolibris**
E-mail: **kolfeszt@freemail.hu**

. Sidcupban (Kentben) Brecht- rendezők, színészek szimpóziumára kerül sor augusztus 31-től szeptember 3-ig. Téma: Brecht előadásainak interpretációja a Berliner Ensemble-ban.
Cím: **suew@bruford.ac.uk**

. Methodika címmel immáron második fesztiválját tartja a Skandináv Színházi Centrum augusztus 14-19. között, Stockholmban. Téma: Energia és színház; Hogyan definiáljuk az energiát?; Honnan jön az energia?; Lehetséges-e kontrollálni és megtartani az energiát?
Különböző kultúrák és iskolák keresik a fenti kérdésekre a választ.
Érdeklődni lehet: **scut@chello.se** vagy: **akt.zent@berlin.de** E-mail címeken.
Internet: **http://akt-zent.freepage.de**

. Mousontrum 3. Nemzetközi Nyári Akadémia van Frankfurt am Mainban augusztus 4-20. közt. A teljes program megtalálható irodánkban, vagy letölthető a **http://www.mousontrum.de** honlapról.

Commedia dell'arte nemzetközi workshop lesz Velencében augusztus 7-től szeptember 2-ig.
Információ: **veneziainscena@iol.it**
www.veneziainscena.it

. Augusztus 4-11. között rendezi meg az AITA az V. ESTIVADES Amatőr Színházi Fesztivált Marche-en-Famenne-ban (Belgium). A fesztival témája: Les Sens (Érzékiség/Érzékek).
Információ:
www.msm.ulg.ac.be/www/estivades,
E-mail: Pierre.Villers@ulg.ac.be

HIBAIGAZÍTÁS

Előző számunk utolsó oldalán sajnálatosan lemaradt a Kísérlet a struktúra leírására című cikk szerzőjének neve.
Ezúton kérünk elnézést a szerzőtől, Bóka B. Lászlótól és az olvasóktól.

FOTÓGALÉRIA
Révész Róbert: Rizi
*Az **Újvidéki Magyar Színház nagy sikerrel mutatta be Örkény István Pisti a vérzivatarban című darabját, amelyben Rizi szerepét Mezei Kinga játssza.***

SUMMARY

The guest performance of Pina Bausch's Wuppertal Tanztheater with *The Green Earth,* a Hungary inspired novelty, was one of the big events of the season, so we asked three authors - aesthetician Sándor Radnóti, theatre researcher Magdolna Jákfalvi and author Péter Nádas, to write an account of their experience.

Setting forth our series on modern theatre architecture, we publish a text compiled by Judit Szántó on the Ciutat del teatre, Barcelona's astonishing project of a „Theatre City" where five new stages and a theatre school will cater for the various tastes and needs of the general public.

Two accounts of festivals in Hungary follow. László Upor talks about the National Theatre Meeting which this year chose the capital as its venue, while István Nánay attended the events of the annual Kisvárda Festival which is centred on the Hungarian ethnic minority theatres operating in the neighbouring countries.

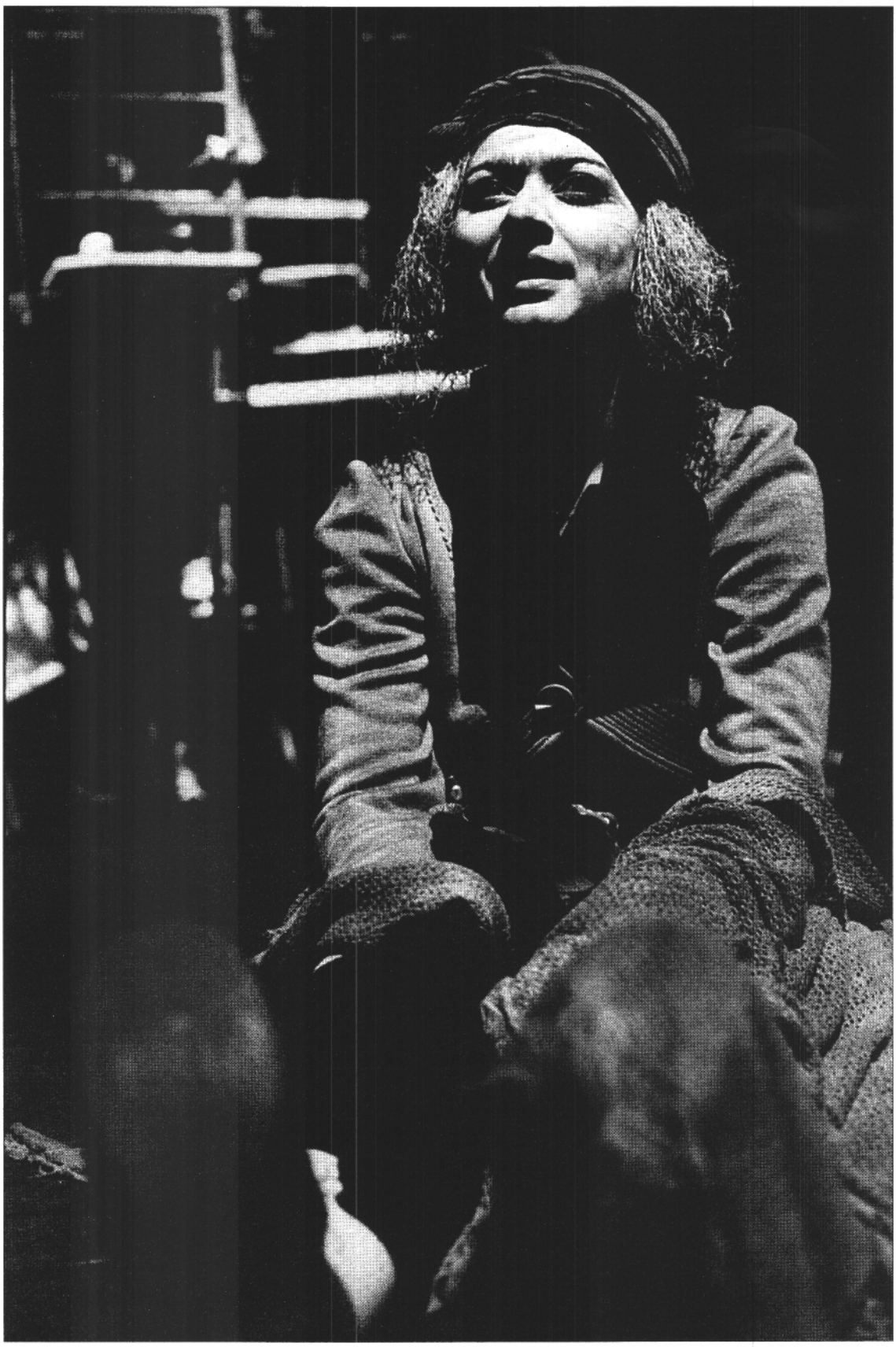
As for our group of critics, Tamás Tarján, Beja Margitházi, Tamara Török, Balázs Urbán. László Gerold, Judit Szántó, László Zappe, István Nánay, Balázs Urbán once more and Tamás Halász saw for our review Zoltán Egressy's *Sorrel and Fried Potatoes* at Buda-pest's Chamber Theatre, respectively at the Hungarian theatre of Szatmárnémeti/Satu Mare, Rumania, two new plays - *Lavatory for Servants* and *Aluminofestitron* - by Katalin Thuróczy as a collaboration between Buda-pest's Merlin Stage and two fringe groups, Ákos Németh's *The Dancers of Müller* at the home stage of the Theatre High School, István Örkény's *Pisti in the Tempest of Blood* at the Hungarian Theatre of Újvidék / Novi Sad, Yugoslavia, Simon Gray's *Butley* at the Pécs National Theatre, Nikolai Erdman's *The Mission* at Nyíregyháza, the musical *Fiddler on the Roof* by Stein and Bock at Zalaegerszeg, another musical, *Be Good Until Death* by Hungarian classic novelist Zsigmond Móricz, as adapted by Tibor Kocsák and Tibor Miklós at the József Attila Theatre and a program of two modern ballets in the choreography of Hans von Manen at the Budapest State Opera House.

András Gervai talked to Ferenc Dunai, once popular playwright in Budapest who for the last decades has lived in the USA, England and Switherland and tells the reader about his literary experiences, hardships and successes abroad.

In recent years Géza Morcsányi adapted for the Radnóti Miklós Theatre four classic Russian plays by Ostrovski, Tchekhov and Gogol; Andrea Tompa analyzes the art of the translator who created sensitive and spiritual texts for the present generation.

In our column on World Theatre editor-in-chief Tamás Koltai offers an account of this year's Taormina Festival, András Forgách introduces the reader to the Tchekhov's *The Seagull* directed by Luc Bondy for Vienna's Burgtheater and Andrea Tompa saw for us the two guest performances at the Katona József Theatre by Warsaw's Teatr Studio: Bernard-Marie Koltes' *Quai West* and *Elizaveta Bam* by Daniil Harms.

Playtext of the month is *The Paraso,* a play written during the emigration years of Ferenc Dunai whom the reader met in an interview made with him.





A SZAKMAI OKTATÁS GYŰJTŐRENDSZERE



Kereskedelmi és Idegenforgalmi Továbbképző Kft.
a KIT oktatási rendszer létrehozója



Az oktatási rendszer, amely biztosítja, hogy Ön bármely oktatási forma (képzés, átképzés, iskola-rendszerű képzés) keretében bővítse tudását az ország egész területén.

Szolgáltatásaink:
- oktatás-továbbképzés –átképzés 50 szakmában az egész ország területén
- folyamatos továbbtanulási lehetőség középiskolától a főiskoláig
- szakmai és általános nyelvoktatás és államilag elismert nyelvvizsgák
- szak- és tankönyvkiadás, nyomdai szolgáltatások
- Európai Uniós tanfolyamok, minőségügyi képzés, tanártovábbképzés

A KIT OKTATÁSI STRUKTÚRA TAGJAI: Kereskedelmi és Idegenforgalmi Továbbképző – KIT Képzőművészeti Kiadó és Nyomda – Vendéglátó, Idegenforgalmi és Kereskedelmi Középiskola és Szakiskola – Felsőkereskedelmi Alapítvány Technikum Szakközépiskola – Heller Farkas Gazdasági és Turisztikai Szolgáltatások Főiskolája /alapítás alatt/

1077 Budapest, Rózsa u. 4-6. Telefon: 321–5800, Fax: 322–2412 Honlap: www.kit.hu