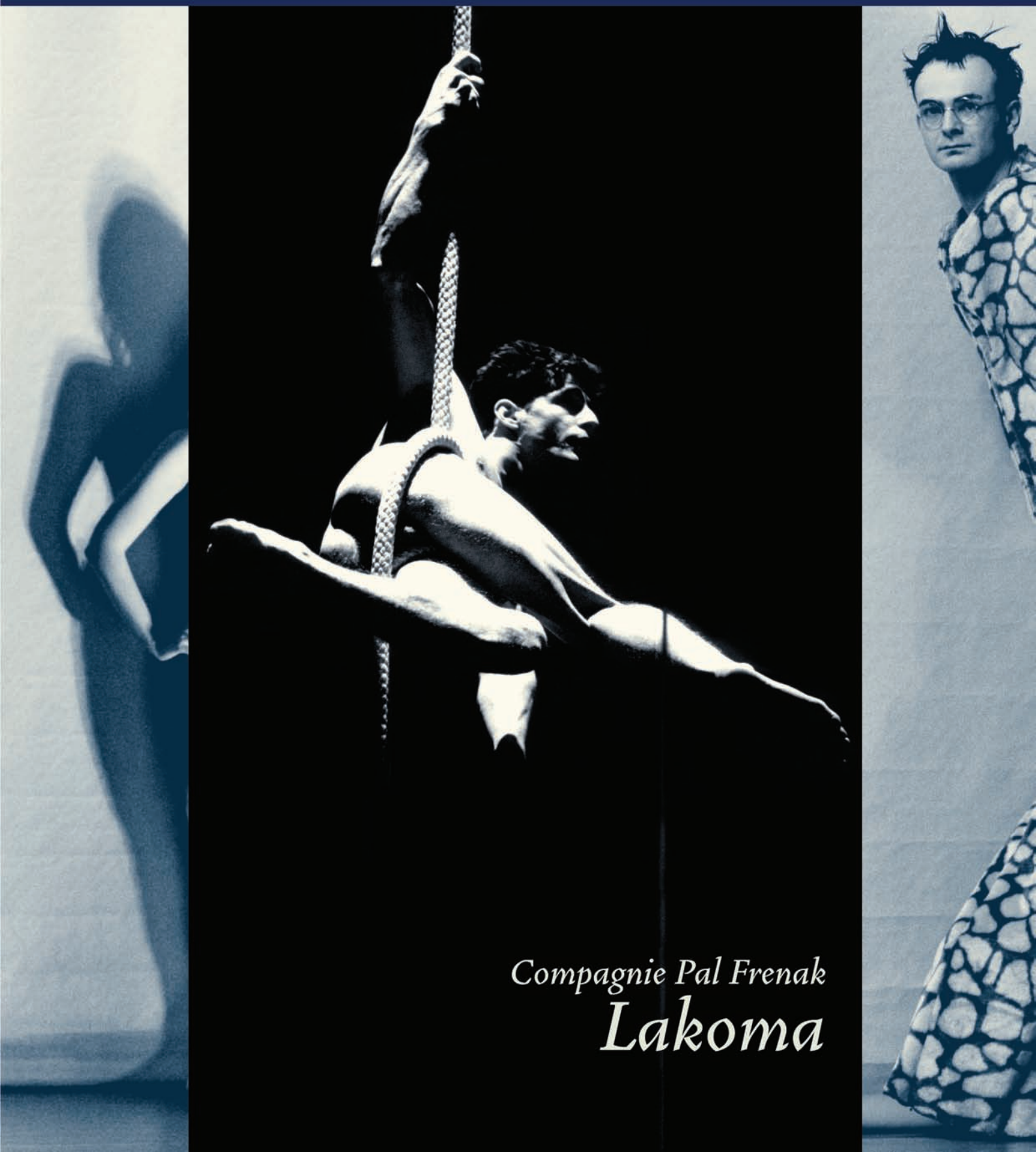
2001. MÁJUS

XXXIV. évfolyam 5. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Compagnie Pal Frenak

Lakoma

Éder Vera felvétele

VERDI: RIGOLETTO

Kallus György felvétele

MOLNÁR FERNC: LILIOM

Schiller Kata felvétele

ANDAXÍNHÁZ: A PÁRBAJ

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

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

Szerkesztőség: 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon/fax: 214–3770; 214–5937; e-mail: szinhaz.folyoirat@matavnet.hu
Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.
Telefon: 214–3770; 214–5937; www.lap.szinhaz.hu.
Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti a HÍRKER Rt., a LAPKER Rt. és alternatív terjesztők
Előfizethető a Magyar Posta Rt. Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóság (LHI) kerületi ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknél, a Hírlapelőfizetési Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1.,
levélcím: HELIR 1900 Budapest; vidéken a postáknál és a kézbesítőknél.
Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102–02102799
Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. **Nyomdai előkészítés:** Dupla Studio
Nyomás készült: PortoMark Kft.
A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma,
a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a
Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.

A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.
Megjelenik havonta.
XXXIV. évfolyam
HU–ISSN 0039–8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXIV. évfolyam 5. szám ▪ 2001. május

RIPORT

▪ Bóka B. László: ZACC A KÁVÉBAN **2**
Helyzetkép a Színművészetin

ZENE – DRÁMA

▪ Csont András: RENDEZŐ KERESTETIK **15**
Puccini: Manon Lescaut
▪ Zala Szilárd Zoltán: KORTÁRSUNK, RIGOLETTO **18**
Egy opera három előadása
▪ Koltai Tamás: SZENTIVÁNÉJI ZENE **23**
Britten és Shakespeare

SHAFFER: AMADEUS

▪ Urbán Balázs: JUTALOMJÁTÉK? **26**
Szolnok és Szatmárnémeti
▪ Hegyi Réka: ISTEN KEGYELTJE **29**
Szatmárnémeti
▪ Tompa Andrea: SZÓ/KÉP **30**
Komárom

MOLNÁR — MÁRAI — SZOMORY

▪ Szántó Judit: JASSZOK ÉG ÉS FÖLD KÖZÖTT **33**
Molnár Ferenc: Liliom
▪ Stuber Andrea: SZEGÉNY GAZDAGOK **36**
Molnár Ferenc: Olympia; Márai Sándor: Kaland
▪ Kovács Dezső: ÍRÓ A TORONYBAN **38**
Szomory Dezső: Hermelin

TÁNCSZÍNHÁZ

▪ Lőrinc Katalin: CSÖMÖR UTÁN **40**
Compagnie Pal Frenak: Festen (Lakoma)
▪ Fuchs Lívia: A HARMADIK C. **42**
TranzDanz: Coda
▪ Halász Tamás: DÖNTETLEN **43**
Andaxínház: A párbaj

VILÁGSZÍNHÁZ

▪ Fekete Vali: ZINGARO, AVAGY A SZABADSÁG MÍTOSZA **45**
Lovak, emberek, rítusok

DRÁMAMELLÉKLET
Varsa Mátyás: TIN ÉS PUTTÓ LI-POTBAN

A CÍMLAPON: Dirk Schaumbacher a *Lakoma* című Frenák Pál-koreográfiában
Koncz Zsuzsa felvételei

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Trubin Beáta (Titánia) a *Szentiványéji álom* című Britten-opera szegedi előadásában
Révész Róbert felvétele

A Színház- és Filmművészeti Egyetemen (korábban: Főiskola) június 30-ig új rektort neveznek ki, tehát lezárult egyéves korszak. A tanintézet nyilvános előadásairól az elmúlt években többször írtunk. Alkalmanként foglalkoztunk a színész- és rendezőoktatás általánosabb, a Vas utcai épület falain túlmutató kérdéseivel is. Ami az egyetemi képzést illeti, ezzel kapcsolatban a legnagyobb – negatív – visszhangot a Huszti Péter rektorral készült interjú (1997. szeptember) váltotta ki – a hallgatók körében. Forgács Péter rendezőhallgató írásban reagált az interjúra, és kifüggesztette az egyetemen. Nem sokkal később a tanintézetben felerősödtek a belső konfliktusok, amelyek nem maradtak következmények nélkül. Az alábbi tényfeltáró riport megkísérli összefoglalni az elmúlt évben történteket – a hallgatók szemszögéből. Közöljük Forgács Péter 1997-es írását is. A tényfeltáró riporthoz készült beszélgetések teljes anyagát magnetofonfelvétel őrzi. Tiszteletben tartottuk azoknak a riportalanyoknak a kívánságát, akik meg akarták őrizni névtelenségüket. Nézőpontunk szándékosan egyoldalú. A témát nem tekintjük lezártnak. Szívesen biztosítunk fórumot az egyetem oktatói karának és mindenkinek, aki véleményével hozzá kíván járulni az intézmény jövőjének tisztázásához.

(A szerk.)

BÓKA B. LÁSZLÓ

Zacc a kávéban

■ HELYZETKÉP A SZÍNMŰVÉSZETIN ■

Valami „bűzlik” a Rákóczi út–Vas utca–Szentkirályi utca háromszögben – ennek átható szagát sokan érezni vélik. Bár a helyzet távolról idillinek látszik: az egyetem működik, a tanárok tanítanak, a hallgatók tanulnak, a vizsgák lezajlanak, az érdemjegyek bekerülnek az indexekbe, a diplomákat pedig cikornyás ünnepi beszédek kíséretében évente átadják. Az intézmény kétségkívül termeli a diplomás színházi és filmes embereket. Egyes vélemények szerint talán túl sokat is, hiszen 1991 és 2001 májusa között 242 színművész kapott diplomát. (Jelenleg Magyarországon hivatalosan 1678 színészt tartanak számon, ebbe a diplomások és a végzettség nélküliek egyaránt benne foglaltatnak.)

KRÓNIKA

Kívülről nézve tehát nincs semmiféle „helyzet”, ám közelről minden átláthatatlanul kusza. Mi mással lehetne magyarázni, hogy tavaly májusban az egyetem újabb kori történetében immár másodszor tört ki „diáklázadás”? Az események, az indokok, a felbukkanó problémák kísértetiesen hasonlítanak egymásra.

Az első diákmegmozdulás éppen a rendszerváltással párhuzamosan, 1990-ben zajlott le. Ma már csak kevesen emlékeznek rá pontosan, hogy mi váltotta ki, ám egy napon kisebbfajta diákröpgyűlésre került sor a filmes főtanszak Szentkirályi utcai épületében. A hallgatók szinte ugyanazokat a problémákat vetették fel, amelyek tíz esztendővel később, 2000. május 10-én éjjel, a második „csúcsrendezvényen” is elhangzottak. Egy neve elhallgatását kérő ismert színházrendező és -vezető, tanár szerint a két esemény közé mégsem lehet egyenlőségjelet tenni, hiszen 1990-ben a színházi szakma állapota biztató volt, míg ma az összeomlás szélén áll.

A rendszerváltónak szánt diákgyűlésen 1990-ben a hallgatók elmondták, hogy a főiskola működése átgondolatlan, és hiányolták az előre kidolgozott oktatási koncepciót, a kellő odafigyelést és törődést, bírálták a napi munkarendet, valamint a tantárgyak összehangolatlanságát. Úgy érezték, hogy a tanárok többsége nem tekinti hivatásának a tanítást, és felvetették: vajon mi lenne jobb, ha a szakmájukban kiváló alkotók vagy – a nyugati példát követve – alapos ismeretekkel felvértezett pedagógusok oktatnának, esetleg öszvérmegoldást, e kettő keverékét alkalmaznák a tanárok kiválasztásakor. Már akkoriban is komoly kritika ért egyes elvileg tanító tanárokat gyakori hiányzásuk miatt. A diákönkormányzat vezetői néhány nevet már akkor is hiányoltak a tanárok listájáról.

A diákok ellenezték, hogy a rendező- és a színészhallgatókat külön képzik, így nincs sok lehetőség a közös munkára. A színészek legszívesebben egyazon osztályba járnának a rendezőkkel. A háromtagú diáktanács nyilatkozatban szögezte le, hogy a rektornak nem volna szabad más intézményben is vezetőnek lennie.

A rektori poszton az idő tájt a hallgatók menedzsert vagy művészt szerettek volna látni. Ha menedzser – állt nyilatkozatukban –, akkor megfelelő igazgatási és vezetési tapasztalatokkal rendelkezzen, s ez esetben a szakmai képzést a legkiválóbb mestertanároknak kell vezetniük. Ha azonban az egyetemen nem a legkiválóbbak oktatnak, akkor az intézmény szakmai arculatát egyetlen, a színházi életben széles körben elfogadott személyiségnek kell meghatároznia. A diákok nem titkolták, hogy Székely Gábort látnák legszívesebben a rektori székben. A diákönkormányzat vezetői felkérték Székelyt, ám ő nem vállalta a feladatot.

A rövid rendszerváltó huzavona eredménye az lett, hogy az akkori rektor, Kazimir Károly (1987. július 1.–1990. június 30.) lemondott, rövid időre (1990. július 1.–1991. június 30.) Illés György operatőr foglalta el az egyetem vezetői székét, őt Babarczy László (1991. július 1.–1994. június 30.) követte, majd 1994 óta Huszti Péter tölti be a posztot, immár második ciklusban.

Egy évvel ezelőtt – némiképp váratlanul, bár a színházi világban korántsem szokatlanul – elmaradt Kerényi Imre végzős osztályának *Bolha a fülben* című, május 5-re, péntekre meghirdetett premierje, amelyet Pacskovszky József rendezett. A bemutatóra négy nappal később került sor – mérsékelt sikerrel. A következő napon, éjjel tizenegykor a Várkonyi teremben a végzős színészosztály felhívására nagy létszámban gyűltek össze a hallgatók, míg az egyetem tanárai közül megjelent Ascher Tamás, Babarczy László, Benedek Miklós, Gabnai Katalin, Gálffi László, Hegedűs D. Géza, Kornis Mihály, Lukáts Andor, Máté Gábor, Orsós László Jakab, Ságodi Gabriella, Silló Sándor, Simó Sándor, Szász János, Szirtes Tamás, Tiszeker Lajos és Zsombolyai János. A hajnalig tartó viharos megbeszélésen nem vett részt az egyetem rektora, Huszti Péter és a végzősök osztályfőnöke, Kerényi Imre. Babarczy László szájából éppen az ő védelmében hangzott el, hogy „Kerényi Imre azért tanít úgy, ahogyan, mert modellezni kívánja a világ kegyetlenségét”.

Mi történt május 5-től 10-ig? És ami ennél lényegesebb: mi történt 5-e előtt? A kérdés első felére könnyebb válaszolni: a darabban játszó végzősök közül többen állították, hogy Pacskovszky nem végzett érdemi munkát. Úgy érezték, hogy cserbenhagyták őket, rendezőjüktől semmiféle segítséget nem kaptak. Előadásukat bemutathatatlannak tartották. Érzéseiket a próbákba belepillantó Ascher Tamás és Lukáts Andor nem erősítette meg, sőt, az időközben megérkező Kerényi Imre segítségével arra akarták őket rábe-

szélni, hogy tartsák meg a pénteki premiert. A hallgatók megmakacsolták magukat. A tanárok fejében az a gondolat is megfordult, hogy beugrókkal helyettesítik a végzősöket.

Végül Lukáts Andor – aki korábban már dolgozott az osztállyal, s akiben a hallgatók megbíztak – elvállalta, hogy az előttük álló hosszú hétvégén premierképes állapotba „rántja" az előadást, amelyet a következő hét keddjén be is mutattak.

A *Bolha a fülben* próbái alatt lejátszódó jelenetek sora, a tehetetlenség, az utolsó pillanatokban a végzősökre nehezedő, zsarolással felérő nyomás miatt egyre növekvő feszültség és az a tény, hogy akkor még csupán három embernek volt szerződése (Melkvi Bea – Pécsi Nemzeti Színház, Nagy Zsolt – Krétakör Színház, Pikali Gerda – Madách Színház), fellobbantotta a keserűség hamu alatt izzó parazsát. A teljes reménytelenség állapotát mi sem jellemzi jobban, mint hogy az osztály már a harmadik év végén meghozta lesújtó döntését: osztályfőnökükkel semmiképpen nem óhajtanak diploma-előadást rendeztetni.

2000. május 10-én éjjel zsúfolásig megtelt a Várkonyi terem, és miután rövid huzavonával sikerült elérni, hogy a médiumok képviselőit ne utasítsák ki, elkezdődött a gyakorta személyeskedésig fajuló vita. A hallgatói önkormányzat vezetői igyekeztek alaposan felkészülni a megbeszélésre, készült egy dokumentum, amelyben hét téma köré (külföldi kapcsolatok, tanár-tanítvány viszony, az oktatás alapkövetelményei, vizsgák és munkák, összeférhetetlenség, pályázatok, pénzek, lehetőségek és szakmai ügyek) csoportosították a gondokat.

A vitát Fischer Gábor végzős filmrendező szakos hallgató vezette. Bevezetőként Melkvi Bea, a végzős Kerényi-osztály szószólója felolvasta Jászai Mari tanári székfoglalóját, amelyet 1893-ban mondott el a Színiakadémián. Ebből kiderült, hogy a színészképzés terén már akkor sem volt minden rendben.

A megbeszélésen – az 1990-ben elhangzottakhoz hasonlóan – szóba került a tanmenetek hiánya, a beszámoltatás tökéletlensége, mester és tanítvány viszonya, a tantárgyi kínálat elégtelensége. De kritika érte a hallgatói önkormányzat működését és a diákok órán való részvételének „hullámzását" is. Rusznyák Gábor végzős színházrendező szakos hallgató említette először, hogy a diákok nem értik, bizonyos tanárok milyen alapról oktatnak. Valaki megjegyezte, hogy a bukaresti főiskolán a diákok szemeszterenként véleményezik a tanárokat, és ott bevezették a kreditrendszert is. Fischer Gábor megemlítette a színházi és filmes tanszékek közötti együttműködés hiányát, holott szerinte a filmeseknek illene színháztörténetet, a színháziaknak pedig filmtörténetet tanulni. Ráadásul a színészhallgatókat nem engedik át a filmesekhez dolgozni, nem tanulnak filmszínészetet, és a színészfelvételiken nem ül filmrendező a bizottságban. A színészhallgatók is nevetségesnek tartották, hogy négy év alatt mindössze négynapos filmes kurzuson vehettek részt. Mire Babarczy László a következőt felelte: „A filmeseknek fogalmuk sincs arról, hogyan kell filmszínészeket képezni." A végzős filmrendezők osztályfőnöke, Simó Sándor erre így reagált: „Semmi sem fejezi ki jobban az egyetem felfogását, mint az, amit Babarczy mond. 1948 óta tart a harc a két főtanszak között. Pedig végre be kellene illeszteni a tanrendbe a színháziak és filmesek együttműködését. Egyébként pedig nagyon szeretném tudni, hogy ma este miért nincs jelen Huszti Péter és Kerényi Imre, hogy válaszolhassanak a vádakra." Egy hallgató igen élesen felvetette Kerényi Imre felelősségét, majd nyíltan megkérdezte: vajon ki és mikor fogja megmondani neki, hogy már nincs abban a helyzetben, hogy újabb osztályt indíthasson.

A jelen lévő tanárok közül Lukáts Andor és Orsós László Jakab beszélt kritikus hangon az egyetemi oktatásról. Lukáts szerint a tanárok nem kíváncsiak a hallgatókra, azok pedig egymásra. A tanárok nincsenek jelen a vizsgákon. Végül kijelentette: alapvető pedagógiai zsákutca, ami az egyetemen tanítás címén folyik. Orsós László Jakab annak a véleményének adott hangot, hogy az egyetem strukturálatlan, és nincs menedzselve. Réthly Attila végzős rendezőhallgató megjegyezte, hogy az intézmény alapvető céljai évtizedek óta változatlanok.

Babarczy László a kritikákra válaszul kifejtette, hogy az egyetemnek van tanterve, az igaz, hogy túl általános, nem ad választ a konkrét problémákra. Határozottan leszögezte, hogy a hallgatóknak nincs beleszólásuk az oktatási alapelvekbe. A tanároknak pedig igenis megvan a maguk pedagógiai módszere, amelyet képtelenség papírra vetni, elvégre „itt művészetoktatás folyik". Babarczy véleménye szerint az osztályvezető tanárok nem vonhatók felelősségre, hiszen kizárólag a vizsgafilmek és -bemutatók által ellenőrizhetők. Ha esetleg valaki folyamatosan hibázna – válaszolt egy hallgató közbevetésére –, akkor ennek konzekvenciáit kizárólag a rektor és az Egyetemi Tanács vonhatja le. Az egyetemen – folytatta Babarczy – a szakma élvonalába tartozó tanárok tanítanak, akik rettenetesen túlterheltek, és egyébként is túl sok a vizsga. Az elmúlt tíz esztendőben végzett diákok kilencvenkét százaléka állásban van – mondta –, de az egyetem lényegét tekintve olyan szakmunkásképző intézet, amelynek legtöbb szakán túlképzés folyik. Kifejezte azt a reményét, hogy egyszer még vissza lehet térni az elitképzéshez. Az egyetem rektorhelyettese zárásképpen ennyit mondott: „Hálával tartozunk Kerényinek, amiért bajt csinált."

A találkozót követő, május 12-i tanári értekezleten Kerényi Imre bejelentette, hogy az eredeti tervekkel ellentétben ősztől nem vállal osztályfőnöki teendőket. Helyette az egyetem beszéd tanszékének docens vezetője, Hegedűs D. Géza kapott lehetőséget, hogy négy éven át színésszé nevelje a sikerrel felvételizőket. Révész Ágota rendező lesz a tanársegéde. Ekkor derült ki az is, hogy május 26-án délután háromra összehívták az Egyetemi Tanács ülését.

A hallgatói önkormányzat képviselői május 16-án rövid levél kíséretében átadták az intézmény rektori hivatalának a május 26-i egyetemi tanácsülésre javasolt, tizenkét pontból álló napirendtervezetüket. A hallgatók bíztak abban, hogy az egyetemen „alvó" párbeszéd még felébreszthető, ezért kérdéseikre korrekt, lényegre törő válaszokat kértek. Szerették volna elérni, hogy az ülés előtt írásban is megismerhessék az egyetem vezetésének álláspontját, ám erre nem került sor.

A hallgatók nézete szerint a Szervezeti és Működési Szabályzat azonnali átdolgozásra szorul, és mielőbb meg kell teremteni az egymástól eddig jobbára elszigetelt két főtanszak, a színházi és a filmes együttműködését. A diákok a tanári fizetések rendezését is kérték. Emellett sokszínű és nyílt tantervet, az elméleti tárgyak objektív értékelését a vizsgákon, valamint az egyetem elégtelen nemzetközi kapcsolatainak megerősítését javasolták, továbbá azt indítványozták, hogy az intézmény szervezeti működését független szakértők vizsgálják át, illetve egy erre a célra létrehozandó bizottság foglalkozzon a tanárok etikai és összeférhetetlenségi ügyeivel, és hogy a félévi vizsgák elmaradása következményekkel járjon. Huszti Péter személyesen vette át a dokumentumot.

Ugyanezen napon, reggel fél kilenckor cseh filmvígjátékba illő jelenet játszódott le a Rákóczi út 21. számú Uránia-ház előtt, amelyben 1905 óta a színészképzés osztálytermei találhatók. Négy munkás órákon át küszködött azzal, hogy leszedje a falról a Színház- és Filmművészeti Főiskola feliratból a *főiskola* szót, és helyébe az *egyetem* betűit ragassza. Az időzítés nem sikerült éppen rosszul! (A Színház- és Filmművészeti Főiskola 1971. szeptember elseje óta úgynevezett egyetemi rangú főiskola, de csak 2000. január elsejétől használhatja az egyetem megnevezést.)

A terveknek megfelelően május 26-án sor került az Egyetemi Tanács ülésére, amelyen megjelent Huszti Péter rektor, színházi főtanszakvezető, Babarczy László rektorhelyettes, Hegedűs D. Géza színházi főtanszakvezető-helyettes, Kerényi Imre, a végzősök osztályfőnöke, Ascher Tamás docens, Zsámbéki Gábor, Szinetár Miklós, Illés György, Horváth Ádám rektorhelyettes, Zsombolyai János, a Film- és Televízió Főtanszak vezetője, Tiszeker Lajos főtitkár,

Hámori Annamária, az intézmény gazdasági igazgatója, valamint a hallgatói önkormányzat öt tagja. Az ülés félidejéig jelen volt az Oktatási Minisztérium képviselője is.

A megjelentek elfogadták a hallgatók napirendi javaslatait. Az első négy pontig kisebb vitákkal tarkított, de békés hangnemű megbeszélés folyt. A hallgatók javasolták, hogy a filmszínészet oktatása legyen része a színészek, a színészvezetés pedig a filmesek tantervének. Kezdeményezték, hogy a rendező és színész szakos osztályok közösen is dolgozhassanak. A tanács egyhangúlag megszavazta, hogy a második évtől mindhárom javaslatot valóra váltsák, bár Babarczy ismét megjegyezte, hogy felesleges annyit pepecselni a filmesképzéssel, amikor a színházi sokkal jobb.

A hallgatók kérték, hogy mind a tanárok, mind a hallgatók órán való részvétele pontosan dokumentálható legyen. A tanárok többsége a kérést támadásnak vette, és csak később értette meg: a diákok hallgatótársaikon is szeretnék számon kérni az órákon való részvételt. Egy oktató megemlítette: a diákok csupán a rossz tanárok óráit nem látogatják. A javaslatot végül mégis megszavazták, és elfogadták az intézményből korábban „száműzött" napló újbóli bevezetését.

A harmadik javaslat arról szólt, hogy minden osztályfőnöknek részt kell vennie az összes vizsgán, hiszen a rektor is megteszi ezt. Végül csak annyit sikerült megszavaztatni, hogy „az osztályvezető tanárok jelenléte kívánatos a vizsgákon".

A diákok kérték, hogy az objektíven értékelhető, megtanulható tantárgyak vizsgáin a tudásuknak megfelelő jegyeket kapjanak. A hosszas vitában Szinetár Miklós a hallgatóknak adott igazat, mondván, hogy a képzés során állandóan a szakmai tárgyakat sulykolják, így a diákoknak nem marad idejük olvasni, filmeket nézni, vagyis művelődni és tájékozódni. A jelenlegi képzés nem hagyja élni a diákokat – szögezte le Szinetár. A vita végén megszavazták, hogy ezentúl az elméleti vizsgákhoz külön felkészülési időt biztosítanak a hallgatók számára.

A többi javaslat megvitatása komolyabb összetűzéseket és néha teljes értetlenséget szült. A hallgatók tantervi nyitottságot és sokszínűséget kérő javaslatára, valamint arra a felhívásra, hogy az osztályfőnökök ellenőrizzék az oktatókat, a tanárok megjegyezték: az egyetem ma is így működik. Kínos, ha az osztályfőnöknek ellenőriznie kell a tanártársát – vetette közbe Zsámbéki Gábor –, hiszen lehet, hogy a két ember nincs jóban egymással. Az egyetemen folyó munkát elvileg a Szervezeti és Működési Szabályzatban szereplő öttagú bizottságnak félévente kellene ellenőriznie, ám a diákok nem tudnak ennek létezéséről. A rektor azt állította, hogy a bizottság létezik. A dolog szépséghibája: a bizottság egyik tagjának egy hallgatónak kellene lennie, de a diákok még soha nem választottak delegátust. A hallgatói önkormányzat tagjai bejelentették: a tanárokkal kapcsolatos írásbeli véleményüket ezentúl félévente eljuttatják az egyetem vezetésének. Babarczy nem értett egyet a javaslattal.

A tanári összeférhetetlenséget firtató hetedik pont felháborodást és értetlenséget keltett. Zsámbéki Gábor konkrétumokat kért. A testület abban egyezett meg, hogy amennyiben a diákok ezentúl összeférhetetlenséget gyanítanak, azaz nehezményeznék, hogy az egyetemi vezető más intézménynél – értsd színháznál – is irányító funkciót tölt be, avagy visszásnak tartanák, hogy a rektor egyetemi főnöke színházigazgatójának – keressék fel az Egyetemi Tanácsot, s majd az eldönti, érdemes-e tovább foglalkozni az üggyel.

A diákoknak a tanári fizetések emelésére vonatkozó kérését az érintettek felháborodva utasították el, holott magánbeszélgetések során számtalanszor panaszolják, hogy éhbérért dolgoznak. Babarczy szerint a hallgatóknak ezzel a témával nincs joguk foglalkozni, ráadásul a felvetést „megtévesztő máz"-nak titulálta, amelylyel a hallgatók az oktatókat igyekeznek megnyerni. Valaki keserűen közbevetette: a hallgatók bizonyára azt akarják elérni, hogy még több pénzt vonjanak el az intézménytől. A javaslatot elvetették.

Az oktatók a hallgatókkal ellentétben jónak ítélték az egyetem nemzetközi kapcsolatait és összeköttetéseit. De döbbent csend fogadta Zsámbéki Gábor történetét arról, hogy egy hivatali ember miként próbálta megakadályozni osztályának milánói fesztiválszereplését, fölöslegesnek ítélve azt.

Hámori Annamária a hivatali és gazdasági működés átláthatatlanságára vonatkozó hallgatói kritikákra igen élesen reagált: a diákok nem értenek a gazdasági kérdésekhez, semmi közük hozzá, mennyi pénz jut egy-egy vizsgaprodukcióra. Elégedjenek meg annyival: az egyetem nem kap elegendő pénzt a minisztériumtól.

Az ülés berekesztése és a tanárok távozása után Babarczy László váratlanul visszatért a terembe, és leteremtette a hallgatói önkormányzat öt küldöttjét ostobaságuk, tisztességtelenségük és „pontocskáik" miatt. Nem sejthette, hogy a háta mögött bekapcsolva maradt a jegyzőkönyvvezetéshez használt magnó...

Huszti Péter később elmondta, hogy a hallgatói önkormányzat összefoglalóját kissé sarkítottnak érezte, de az ülésen sok dologban egyetértettek. Komoly előrelépésként értékelte a találkozót, de – mint mondta – az ügy ezzel nem tekinthető lezártnak, a párbeszédnek folytatódnia kell. Továbbra is nyitottan várom a hallgatókat, ugyanúgy, ahogyan eddig – fűzte hozzá Huszti.

A tanács ülését követően semmi lényeges nem történt. A végzős diákok (tizenhárom színművész, tíz színházrendező és nyolc színháztudomány szakos) az Ódry Színpadon június 16-án ünnepélyes keretek között átvették diplomájukat, és végleg kiléptek az alma mater kapuján. Huszti Péter rektor elmondta, hogy a nehézségek ellenére valamennyi végzett színésznek sikerült elhelyezkednie, ám három embernek még ekkor sem volt szerződése. (Kerényi Imre tizenhárom fős osztályából végül öten vidéki, hatan fővárosi teátrumokhoz szerződtek, ma csupán egyetlen színész nem dolgozik, egy másiknak, bár nem kötődik társulathoz, van munkája.)

LÉTSZÁMADATOK (FŐ)

■ **Hallgatói összlétszám**	337	■ **Oktatói összlétszám**	82
Főiskolai szintű képzés	50	Teljes munkaidős	44
Egyetemi szintű képzés	195	Részmunkaidős	38
Szakirányú továbbképzés	31		
DLA képzés	61		

FŐTANSZAKOK, TANSZÉKEK

■ **Színházi Főtanszak**
- Színész tanszék
- Színházrendező tanszék
- Koreográfus tanszék

■ **Film- és Televízió Főtanszak**
- Filmes tanszék
- Televíziós tanszék
- Operatőr tanszék

■ **Művészetelméleti tanszék**

■ **Nyelvi lektorátus**

SZAKOK

■ **Egyetemi szakok**
- Színész
- Színházrendező
- Koreográfus
- Film- és televíziórendező
- Film- és televízióoperatőr
- Film- és televíziópproducer
- Televíziós műsorvezető, rendező
- Színháztudományi
- Mozgóképtudományi

■ **Főiskolai szakok**
- Adásrendező
- Kameraman
- Vágó
- Gyártásszervező

■ **Szakirányú továbbképzések**
- Drámapedagógia
- Mozgókép- és médiakultúra

■ **Doktori iskola (DLA)**
- Színházművészet
- Film- és videoművészet

** Forrás: Színház- és Filmművészeti Egyetem*

A SZÍNHÁZ- ÉS FILMMŰVÉSZETI EGYETEM KÖLTSÉGVETÉSE 2000. ÉVBEN *

434 millió forint ebből 370 millió forint normatív támogatás

64 millió forint saját bevétel

** Forrás: Oktatási Minisztérium*

BESZÉLGETÉSEK

Az eseményekkel párhuzamosan kezdtem készíteni azokat az interjúkat, amelyekben megpróbáltam megismerni a diákok véleményét saját egyetemükről. A beszélgetések során rá kellett jönnöm, hogy a hallgatók nincsenek könnyű helyzetben. Azok sem, akik diplomaosztás előtt állnak, és hamarosan elhagyják az intézményt, azok pedig különösen nem, akik maradnak. Végül is tizenkilenc beszélgetés készült el. Beszélgetőpartnereim között volt hat frissen végzett színész, négy ifjú színházrendező, három idén diplomázó operett-musical szakos színészhallgató, egy végzett dramaturg, három dramaturghallgató és két filmrendező. Közülük egyesek beszélgetéseink bizonyos részleteit csak név nélkül vállalták.

KÖZÉRZET

A kép, amely a beszélgetések nyomán körvonalazódott, persze elég általános, a konkrét helyzetek csak oldják, színesítik, lágyítják. A Színház- és Filmművészeti Egyetem egy monopolhelyzetben lévő művészeti felsőoktatási intézmény, amelyben a hallgatók többsége elhagyatottnak érzi magát, nem tudja eldönteni, kihez fordulhatna segítségért; mindenki rohan, és semmi sem fontos igazán. Egy év múltán a hallgatók rádöbbennek: csak magukra számíthatnak. A hibákra elég gyorsan ráeszmélnek, csak éppen tanáraik jelentős része nem kedveli, ha ezt ki is mondják, hiszen a hallgató örüljön, hogy nyolcszáz ember közül felvették, fogja be a száját, és tanuljon. Bodó Viktor állítja: *„Nem követelheted az elsőstől, hogy ne nyissa ki a szemét, ne gondoljon semmire, és főleg ne kritizáljon. A hallgató nem tatu. Persze ilyeneket is lehet nevelni, de akkor olyan lesz a helyzet, mint ma. Lehet, hogy épp itt rontották el. Nagyon fontos, hogy kritizáljuk egymást, és nem számít a köztünk lévő korkülönbség... Ne kívánja senki, hogy nekem ne legyen véleményem, és azt ne mondjam el."*

Egyébként éppen ő volt az, aki két hónapra abbahagyta az egyetemet. *„Egy évig néztem, mi folyik itt. Láttam, hogy nem megfelelő a mozgás- és mesterségoktatás, hiszen Marton László mindig elutazik Amerikába. Az elméleti tantárgyak másodlagosak. Nem költészettanórán dől el, ki kapja meg a szerepet, hanem a mesterségórán. Ettől kezdve nem fontos, hogy olvasol-e szakirodalmat vagy sem."* Osztályfőnöke, Marton László nem hagyta annyiban a dolgot, és Bodó visszatérhetett az egyetemre. Rájött: végig kell csinálnia. *„Ezt nem lehet eldobni csak azért, mert az oktatás nem úgy működik, ahogyan szeretném."*

A hallgatók tehát gyorsan ráébrednek, hogy helyettük senki nem csinálja meg a jeleneteket, és ezért általában éjszakákkal kell fizetniük. A Rákóczi úti épületben gyakorta még éjfélkor is égnek a lámpák. (Tudom, hiszen az épülettel szemben lakom.) A hallgatók néha megmutatják tanáraiknak az elkészült részeket, ők kurta instrukciókat adnak, majd távoznak. Csányi Sándor: *„Lehetséges ennél jobb pedagógia is, de annyiból hasznos, hogy rászoktat: folyamatosan pörögnie kell az agyadnak, és minden pillanatban látnod kell a jeleneteket, amelyeket csinálsz."* Melkvi Bea: *„Elsőben meg másodikban kiosztják a helyzetgyakorlatokat, később azt mondják, csinálj egyet. Próbáld el az osztálytársaddal, hozd be órára, akkor megbeszéljük, javítunk rajta, aztán próbáld újra. Egy idő után rájöttünk, hogy nincs valós visszajelzés. Használható kritikát nem kap az ember, gyakran csak azt mondják: úgy rossz, ahogy van. Meggyőzésről, magyarázatról szó sincs."* Bodó Viktor: *„Ezzel nekem sohasem volt problémám. Nem csinálhatok olyasmit, ami idegen a szereptől, ezért nem árt kicsit rendezői fejjel is gondolkodni. Védekezésül."*

Kocsis Gergelynek arról is megvan a véleménye, hogy mindez miért lehet így: *„Az egyik legnagyobb hiba az őszintétlenség. Legyen tanár vagy diák, nem mondják meg neki, hogy rossz, amit csinál. Hiteltelen emberek vezetnek osztályt, vagy kerülnek helyzetbe. Az egyetem presztízse évről évre csökken, egyre kevesebb a jelentkező... Aki ide felvételizik, nem is tudja: egész életét meghatározza, hogy kinek az osztályába kerül."* Ha olyanhoz, aki megszeppent hallgatóit az első nap első óráján azzal fogadja, hogy erről az egyetemről már sok jó kamionsofőr és zöldséges került ki, vagy megkérdezi: „Hányan is vannak, tizenheten? Ugye tudják, hogy itt csak tizenhárom szekrény van, na akkor jó munkát!", szóval az ilyen tanártól sok jót nem várhat.

A magány, a magárahagyatottság, a küszködés, mint valami szomorú magyar népballada refrénje, vissza-vissza tér. Szabó Zoltán: *„...a tanárok nem azon fáradoznak, hogy kibontsák az egyéniségedet. Szenvedsz, küszködsz, de ha nem sikerül, akkor érdektelenné válsz, akkor nem dolgoznak veled. Azon meditálhatsz: mit találjak ki, hogy érdekessé váljak? Olyan mesterrel, aki rámutat, hogy mit kell erősítened, mit kell visszafojtanod magadban, az egész sokkal egyszerűbb és hasznosabb lenne."* Bodó Viktor: *„Akinek van egy kis esze, az látja, mi és miért történik vagy nem történik, legfeljebb nem beszél róla, mert minek. Ez lesz ötven év múlva is. Így alakult ki, és így is marad... Az a baj, hogy erről csak egymás között lehet beszélgetni. Beszélgetünk, beszélgetünk, de harmadikos korában az ember már nem beszélget arról, hogy mennyire rossz az egyetem. Unalmas."*

Néhány hallgató kiborul, amikor rádöbben, hogy ez nem álmainak oktatási intézménye. Nagy Zsolt: *„Valami ránk jött Szabó Zolival. Életünk súlyos két hete volt, kibuktunk. Felmentünk az osztályba, és törtünk-zúztunk, én például ablakokat rugdostam be. Novák Eszter állított le minket. Úgy éreztem, hogy nem bírom tovább. Persze már az első év végén sem törődtek velünk. Akkor dolgoztunk* Az emberke tragédiáján. *Kerényi Imre és Szirtes Tamás nagyon keveset volt bent, de ha épp arra jártak, akkor sem mondtak semmit. Mi csináltunk mindent, mi szerveztünk, mi rendeztünk. És az a legnagyobb baj, hogy a felgyűlt indulatod senkin nem tudod levezetni, csak a partnereden. Ha jobban belegondolok, már az első évben arra gondoltam, hogy ezt, így nem akarom."* Az egyik hallgató tömören és pontosan fogalmaz: *„Mesterséget alig tanítanak, a tánctudást nem kérik számon, a kottaolvasást sem, a nyelvtanulást sem, egyáltalán semmit nem kérnek számon."*

Néha egészen kis dolgokból le lehet mérni egy szakma állapotát, ahogyan azt Bodó Viktor megfigyelte: *„Amikor elkezdtünk dolgozni, nagy kupleráj volt. Mindenki dohányzott, az osztályterem borzalmasan nézett ki. Néha kitakarítottunk. A tanárok nem szóltak egy szót se. Azon sem csodálkozom, hogy a takarítónők is csak körbemosnak mindent."*

Az osztályvezető tanár irányítja a főiskolai képzés teljes ideje alatt a rábízott osztályt mint önálló alkotóműhelyt. Az osztályvezető tanár és növendékei között a közös munkában kialakuló és kölcsönös bizalomra épülő szoros személyes kapcsolat teremthet kedvező légkört a művészi tehetség kibontakozásához, a szakmai fejlődéshez.

Az osztályvezető tanár személyes felelősséggel tartozik az osztály munkájáért, a hallgatók szakmai, művészi fejlődéséért.
Ennek érdekében feladata
- összehangolni az osztályt tanító tanárok munkáját;
- megállapítani az egyes hallgatók előmeneteléhez szükséges speciális feladatokat;
- elbírálni az esetleges külső gyakorlati munkákra vonatkozó kérdéseket.

Az osztályvezető tanárt a rektor az Egyetemi Tanács többségi támogatásával egy képzési ciklusra bízza meg.

A művészetoktatásban kivételes fontossággal bír a személyes példa. Az oktató a hallgatók számára vonzó személyiség legyen, aki magával ragadóan képes hatást gyakorolni növendékeire, ismereteit, tapasztalatait úgy adja át, hogy azzal erőteljes érzelmi és gondolati folyamatokat indít meg, alkotó légkört teremt, új felismerésekre ösztönöz.
A főiskolai oktatótól elvárható, hogy folyamatosan gyarapítsa szakmai, elméleti ismereteit, rendszeresen tájékozódjék a szakma, a tudományág új törekvéseiről, nemzetközi tapasztalatairól. Rendelkezzen az ehhez szükséges idegennyelvtudással.

A Főiskola hallgatói jogosultak az őket érintő minden kérdésben önálló véleményt nyilvánítani és közösségi állásfoglalást kialakítani. A Főiskola elvárja hallgatóitól, hogy véleményük kifejezésével, javaslataikkal tevékenyen részt vegyenek az oktatás fejlesztésében, a hallgatók élet- és munkakörülményeinek javításában, a képzés hatékonyságának fokozásában.

Részletek a Szervezeti és Működési Szabályzatból

A rendezőhallgatók kissé más szemszögből szemlélik mindazt, ami az egyetemen történik. Ők érthető okoknál fogva többet akarnak látni az egészből, és ha nem is tudatosan vagy kimondva, de vezetők lesznek. Szavaikból az derül ki, hogy erre egyáltalán nem készítik fel őket. Rusznyák Gábor: *„Nekem először az tűnt fel, hogy az egyetemen igazából nem történik semmi. Pedig a diáknak az a dolga, hogy ledöntse a falakat, hogy tegyen valamit valamiért vagy valami ellen. Itt majdnem mindenkinek az a legmegfelelőbb, ha nem történik semmi. Ez már abból is látszik, hogy például a rendezőképzés nem szerves része az oktatásnak, csupán van. Azt mondják, csináljatok, amit tudtok, de nem adnak a kezünk alá színészosztályt, órarenden belül nem dolgozhatunk velük."* Forgács Péter: *„Mindent az individualizmus határoz meg, és ez nem mindig jó. Azt tanítják, hogy csak magaddal foglalkozz, ne törődj semmivel, így nem is veszed észre, hogy az egyetem nem jól működik. Azt tanítják, lehet bármilyen rossz a tanárod, a végén úgyis neked kell felmenni a színpadra. Magadra vagy utalva, tessék, oldd meg a problémáidat... Nincs kommunikáció. Persze mindig jönnek vendégek, akiktől lehet tanulni, és úgy érzed, valami történt veled a munka kapcsán. De azt, hogy mi a csend, mi a figyelem, mi az alázat, ezt hogy tanulod meg? Erre nem válasz az, hogy ez kérem vagy kialakul, vagy nem. Ez nemtörődömség. Az egyetemnek nincs vezetése. Nincs senki, akinek éreznéd a kezét a válladon. Az indexek aláíródnak, a vizsgák lebonyolódnak."*

A szakon nem derül ki pontosan, mit is jelent a rendezés. Forgács Péter: *„Irdatlanul nehéz meghatározni, mit kell tudnia egy rendezőnek. A színésznek több tanácsot tudsz adni, mint a rendezőnek. Tanulj meg jól drámát elemezni! – mondják. De hogyan? Vagy mi az, hogy jól? Vagy: tudj jól olvasni! De hogyan kell jól olvasni? Nos ezek körül hatalmas a kuszaság. Ez nem azon múlik, hogy ki a rektor."*

Néha – ritkán – jóízű beszélgetések is kialakulnak, ám ezek a feltáró eszmecserék sem vezetnek sehová, mert hiába a jó szándék, ha nem követi cselekvés. Schilling Árpád: *„Egyszer Ács János megkérdezte tőlünk, hogy mi bajunk. Mondtuk, hogy sok bajunk van, például hihetetlenül egyoldalú képet kapunk a színházról. Az alternatív kezdeményezések teljesen ki vannak szorítva. Pedig milyen jó lenne megtudni, hogy Jeles András, Zsótér Sándor, Mohácsi János, Ruszt József milyennek képzeli a színházat... Vannak olyan színházi kezdeményezések is, ahol az ember fekete ruhában egyedül áll a térben, körülötte semmi más, csak egy horizontfüggöny. Azzal mi van? Becsukjuk a szemünket, és azt mondjuk, ilyen színház nincs? Erre nem kaptunk választ. Nem jött el Juronics Tamás, hogy négyhetes táncszínházi kurzust tartson nekünk. Hogyan legyek képzett színházrendező a mai világban, amikor ezerféle áramlat szövi át a színház világát, és én nem tudok róluk semmit? Ez a szakma nem tanít, és nem tanul. Lehet, hogy a kritikus megnéz egy Bob Wilson-operát Ausztriában, de mi nem látjuk. És senki nem jön elmagyarázni, ki is Bob Wilson. És nincs olyan kurzus, ahol érdekes színházi formákat próbálgatunk, és kifejezetten a formára helyezzük a hangsúlyt... Sokféle stílust kellene ahhoz megismerni, hogy az ember színházrendező lehessen. Még akkor is, ha aztán kiválaszt egyet, és élete végéig azt csinálja. Szegényes az egyetem videotára is."*

Valamikor, nem is olyan régen, a nyolcvanas évek elején tomboló telt házakat vonzottak az Ódry Színpad előadásai. Ma azonban ez is másképpen van. Rusznyák Gábor: *„Ha az intézményre mint színjátszó helyre gondolok, sírhatnékom támad, hiszen évek óta nem jönnek létre előadások. Zsótér Sándor egy-két vizsgaelőadásán kívül nincs valódi esemény az egyetemen. Az Ódry Színpad prózai előadásain többnyire kong a nézőtér. Régen tétje volt, ha egy rendező itt mert vagy tudott valamit kipróbálni. Most ímmel-ámmal jönnek. Vagy nincs mit kipróbálniuk, vagy az egész nem érdekli őket. A színészhallgatók csak negyedévesen döbbennek rá, mennyi mindent nem végeztek el. A jó egyetem konzervatív, és nagyon erősen képvisel valamit, amit én gondolatiságnak hívok. Ez ma nem érződik ebben az intézményben."*

Forgács Péter szerint az egyetemen két véglet él együtt: *„Az egyik az apparátus: titkárok, műszaki vezető, gazdasági igazgató. Mindazok, akik koordinálnak, irányítanak, szerveznek és döntenek. Őket hallatlanul irritálja a színház. Idegesek tőle. Az intézményt iskolaként próbálják működtetni, de ha egy iskola színházat tanít, akkor valamilyen módon mégis modelleznie kell a színházat. Lehet persze háromszázezer forintot adni egy végzős vizsgaelőadásra. Úgy tűnik, mintha a szűkös anyagi keretek miatt mennének nehézkesen a dolgok, mintha a pénzügyi nehézségek miatt lenne nehézkesség, lassúság, állandó keresztbe tevés. Holott lényegében az emberi alkalmatlanságról van szó."* Schilling Árpád szerint túlságosan sok embert vesznek fel az egyetemre, és a tanárok is túl sokan vannak. Aztán hozzáteszi: *„A termek állaga borzasztó. Mi két évig dolgoztunk egy olyanban, ahol kilógott a falból a konnektor, szóvá tettük, azt mondták, csináljuk meg. Egyszer kaptunk egy videót meg egy tévét, amit öt nappal később elloptak. Biztos, hogy nem idegen tette. Szervezés egyáltalán nincs, de a fizetésüket a szervezők felveszik."*

Hogyan vélekedik a magyar színészoktatásról Rusznyák Gábor? *„Kevés szakmai tudással kerülnek ki, nem tudnak beszélni, és nem tudnak bánni a testükkel. Szinte képtelenek hosszabb ideig koncentrálni, és akkor az ember megkérdezi: mi a jó fenét csináltatok négy évig? Valamiféle minimális gondolkodásmóddal talán találkoztak, ami aztán vagy jó, vagy nem. Sok jó szakmai tanár van, de egy részük fásult, és nincs motivációja. Mindez azért fájó, mert egyébként minden lehetőség adott a minőségi oktatáshoz."*

Pontosan látják a színfalak mögött zajló folyamatokat. *„Vegyünk egy színházi példát. Egy teátrum élére új igazgatót neveznek ki. Két dolgot tehet: ha ízlése megegyezik az elődjéével, akkor semmi baj, megtartja a társulatot, talán hoz egy-két új embert. Ha azonban teljesen mást gondol a színházról, akkor valószínűleg a társulat nagy részét el kell küldenie. A színházak általában nem bírják ki ezeket a robbanásszerű változásokat. Az egyetemen ugyanez a helyzet. Több emberre volna szükség, ez érezhető, de robbanásveszélyes helyzetben sokan elmennének, és nem lehetne maradásra bírni őket holmi nem meghatározó szerep ígéretével. Ahhoz, hogy itt valami mélyreható változás bekövetkezzen, magát a színházi szakmát kellene gyökeresen átalakítani. Azt azonban butaság volna kijelenteni, hogy daráljuk le az idősebbeket, és jöjjenek a fiatalok. A fiatalok pusztán dolgozni szeretnének, de úgy nagyon nehéz, ha érzik, a kondér mellől rájuk sandítanak: el akarod venni az ételemet? Így aztán egymást simogatjuk körbe-körbe évek óta."*

Az egyetemen folyó túltermelésről a diplomás dramaturg Sediánszky Nóra mondja: *„Túl gyakran – két-három évente – indulnak dramaturgosztályok. Sokkal több embert képeznek, mint amennyire szükség van. A nyolcfős végzett osztályból egyedül nekem van színházi szerződésem.* Aki most felvételezik, annak tudnia kell, hogy csekély az esélye az elhelyezkedésre."* A válság már az elsősöknek is szemet szúr. Szűcs Anikó: *„Van egy harmadéves osztály, egy másik tavaly végzett, ez velünk együtt több mint harminc ember. Nyilván az egyetem is tisztában van azzal, hogy nincs igény ennyi dramaturgra a magyar színházi világban."*

Sediánszky Nóra: *„Az egyik legfőbb baj, hogy az elmúlt pár évben drasztikus változások történtek a szakmában, de az egyetem ezeket nem követte. Fellazult a régi megbízható struktúra, az egyetem pedig még mindig a nyolcvanas évek végi-közepi állapotot veszi alapul."*

Hogyan látják mindezt az elsős dramaturgok? Rácz Attila – aki a diákönkormányzat egyik vezetője is – diplomatikusan fogalmaz: *„Azt gondolom, nagyon helytelen, hogy az egyetem hallgatói színházi büfékben, kávézókban, magánbeszélgetésekben pocskondiázzák az intézményt. Vannak problémák, de ezeket próbáljuk mi magunk megoldani, mi magunk találjuk ki, milyen módon változtathatnánk a képzés elmaradottságán, s mi keressük a tanári karral a konszenzust."* Hozzáteszi, hogy osztályuk tagjai már most, elsőéves korukban értékelték az első félévet, az oktatást és tanáraikat, korrekt javaslatokat tettek, és mindezt írásban átadták osztályfőnöküknek, Osztovits Leventének. Szűcs Anikó: *„Háromoldalas összefoglalónk azt tartalmazta, hogy mit szeretnénk másképp. Kevés órát akartunk radikálisan átalakítani, inkább kompromisszumra törekedtünk: kértük, néhány óra lehessen fakultatív, más órákat a tanárral közösen igyekszünk módosítani. Reméljük, kérésünket figyelembe fogják venni."* Kértem tőlük e listát, de az osztály úgy döntött, hogy nem adja ki. Maguk akarnak úrrá lenni a

* *(Sediánszky Nóra szerződését a következő évadra nem hosszabbították meg. A szerk.)*

gondokon, és nem kérnek a nyilvánosságból. Sediánszky Nóra minderről így beszél: *„A diákok néhányszor megpróbáltak beszélni különféle fórumokon a problémáikról, de hiányzott az összefogottság, s ez a hatékonysághoz elengedhetetlen. És persze egy adott ponton mindig előtérbe kerül az óvatosság és a karrierféltés, hiszen az asztal túloldalán esetleg a végzős hallgató leendő igazgatója vagy rendezője ül. Nagyon kiszolgáltatott helyzet ez."*

Az egyik dramaturgosztály is készített javaslatlistát: *„…tavaly év végén összeállítottunk egy tanmenetet, amelyet átadtunk Kerényi Ferencnek. Sokat beszélgettünk vele erről, de az ő keze is hihetetlenül meg van kötve, mert az történik, amit Osztovits Levente mond. A saját szakunkról gondolkodtunk, az együttműködésről a rendezőhallgatókkal. Felvetettük, hogy hospitálhassunk a színházakban, s ez számítson be a tanmenetbe. A negyedik, gyakorlati évnek nem arról kéne szólnia, hogy majd találsz magadnak valami rendezőt, vagy találsz magadnak valami színházat. Elsőtől kezdve hozzunk létre olyan helyzeteket, amelyekben, még ha modellezve is, de élesben dolgozunk valamin."* Sediánszky Nóráék osztálya is írt hasonló feljegyzést.

Ha ennyire ad hoc megy minden, miért jó mégis elvégezni az egyetemet? Nagy Zsolt: *„Az érvényesülés miatt. A kapcsolatokról beszélek."* Gula Péter: *„Mert nem lehet papír nélkül. A saját bőrömön tapasztaltam, hogy egyetemi diploma nélkül milyen nehéz érvényesülni a színházakban. Nincsenek jó tapasztalataim. Az egyetem – elvileg – műhely, ahol egy kicsit el lehet mélyülni. Talán ad kis időt az embernek arra, hogy ha akar, megtanuljon dolgozni."*

TERVSZERŰSÉG

Vajon létezik-e bármiféle tanterv vagy tanmenet, amelyet a diákok már 1990-ben és most, 2000-ben is hiányoltak? A kérdésre a színészhallgatók nem tudtak válaszolni, vagy nemleges választ adtak. Melkvi Bea: *„Kerényi Imre az első félévi vizsgák után azt mondta: nagyon jó osztály, remek vizsga volt, nagyon jó úton járnak. Közölte, átugorjuk a Molnár Ferenc-jeleneteket, mert az már nekünk »megvan«, és Csehovval foglalkozunk. Csak azt nem tudtuk, mi van meg, honnét lenne meg, és valóban megvan-e. Harmadikban elmaradt a zenés vizsgánk. Második félévben felvetette az osztály, kérjünk ígéretet Nagy Viktortól, hogy be fog járni, és valamit konzekvensen végigpróbál velünk, vagy kérünk egy másik tanárt, aki ráér. Elhisszük, hogy elfoglalt, rendeznie kell, de akkor ne tanítson. Ezután mindenkitől nagyon kikaptunk: honnan vesszük a bátorságot ahhoz, hogy ultimátumot nyújtsunk be Nagy Viktornak? Ő mindenesetre megígérte, hogy három héten belül hozza a darabot. Egy hónapon belül letette, odaadta a korrepetitornak, aztán két és fél hónapig nem láttuk. A kitűzött vizsga előtt két héttel megjelent, és megkérdezte, hol tartunk a daltanulással. Majd bejelentette, hogy két hét alatt színpadra rántja az egészet. Éppen ezt akartuk elkerülni. Meg is mondtuk, hogy nem fogunk vizsgázni, hiszen nem volt tanárunk, rendezőnk, akivel felkészüljünk. Kerényi akkor belátta, hogy ez így tényleg nem működik, hiszen mégiscsak kínos, hogy két év után még mindig nem volt zenés vizsgája az osztályának. Majd ő megrendezi nekünk, mondta. Közösen kiválasztottuk a* Godspell*t. Hozott koreográfust, nagyon rendesen dolgoztunk, mindenki táncolt, tanult. Kerényi Imre háromszor jött be próbára. Táncoltunk a színpadon, gondoltuk, mindjárt megkérdezzük tőle, hogyan legyen ebből darab? Csináltunk két figurát háttal, és mire megfordultunk, üres volt a nézőtér. És ez háromszor-négyszer előfordult. Az lett a vége, hogy nem készültek el a prózai részek. Egy-egy mondat hangzott el két dal között. Ezután jött Zsótér Sándor, akit sikerült meghívnunk, mert Kerényinek tetszett a* Patkányok*-előadása, amelyet Zsámbéki Gábor osztályával csinált. Zsótérral nagyon élveztük a munkát és a darabot is."*

A rendezőhallgatók szerint sem igen ismerik az egyetemen a tanterv fogalmát. Szákás Tóth Péter: *„Tanterv egyáltalán nem létezik. A Képzőművészeti Főiskolán a tanár, a mester kidolgozott, félévekre lebontott rendszer szerint tanít. Attól függetlenül, hogy betartja a tantervet, szabadon beszél művészetről és mindenről, ami foglalkoztatja, a saját pillanatnyi élményeiről is. Vagyis a tanmenet nem fosztja meg a szabadságától, sőt, saját tisztázatlanságait is a diákok elé tárhatja, saját gyengeségeit is megmutathatja, de azt az utat köteles járni, ami alapvető feltétele annak, hogy tanítványai művésszé válhassanak az adott területen."*

Bár Babarczy László szerint művészetoktatáshoz nem lehet tanmeneteket gyártani, a volt rendezőhallgatók egyike ezt másképpen látja: *„Az első dolog mindenképpen az lenne, hogy el kellene olvasni azt a kétszáz könyvet, ami a színésznevelésről szól. Tanulmányozni kellene olyan iskolákat, amelyek jól működnek, hogy náluk mit csinálnak. És nem szégyellni, hogy nálunk szakmai válság van. A tanároknak hospitálniuk kellene. Egy nagyon művelt, nagyon erős, bölcs embernek tíz év kemény munkájába kerülne, hogy az egyetemet szegről szegre, tanárról tanárra átalakítsa, megváltoztassa. Mert itt nem személycserékről van szó, és nem őrült robbantásról, hanem tízévi kemény munkáról. Olyan szellemi emberekkel, akik nem vonulnak ki nagy mellénnyel, ha megrendeztek egy jó előadást, hanem csákánnyal, ásóval, magukat nem kímélve dolgoznak tovább. Olyan ember kell ide rektornak, aki be meri engedni például Halász Pétert is."*

Volt-e, van-e valamiféle tanterv vagy tanmenet a dramaturgoknál? Sediánszky Nóra: *„Azt hiszem, a tanulmányi osztályon láttam efféle, de ez egyre lebegőbbé, megfoghatatlanabbá vált. Mi is próbáltunk ilyet kialakítani. Leültünk, elmondtuk az osztályfőnökünknek, sőt felsőbb szinten is, hogy mit szeretnénk tanulni: pszichológiát, filmdramaturgiát, díszlettervezést, jelmeztervezést stb. De nem jött össze… Részben az iskola hibájából, részben a körülmények, részben a szervezetlenség miatt. Az utánunk jövő osztályoknál pótolni kellene ezt. Végül is a dramaturg akkor a rendező igazi munkatársa, ha széles körű tájékozottsággal rendelkezik a színház és a társművészetek terén, ezért igazán komplex »reneszánsz« tantervre lenne szükség."* Hankó János: *„Nincs és van. Van, mert mielőtt egyetemmé váltunk volna, le kellett adni egy tantervet az egyetemi rang elismertetéséhez. Máskülönben pedig állandóan azt halljuk, hogy felnőttek vagyunk, és nem kell lineárisan végigmenni a színháztörténeten. De például a római színházról a harmadik félévben tanulunk, úgy, hogy közben egy félévet foglalkoztunk a görögökkel, majd egy félév alatt végigrohantunk Shakespeare-en. Azonban Szigethy Gábor kellemes előadásain nem mélyültünk el a Shakespeare-művekben. Ez azoknak nem gond, akiknek van előképzettségük, de aki itt akarja megszerezni azokat az ismereteket, amelyekre egy dramaturgnak szüksége van, nem fogja megkapni."* Mit gondolnak minderről az elsősök? Rácz Attila: *„Első dolgunk volt, hogy kikérjük a tanmenetet. Megnéztük, mi az, ami fajsúlyos benne, mi az, ami nem, illetve mi az, aminek még bele kell kerülnie. És utána megbeszéltük, hogy a magyar színházi életben kik alkalmasak pedagógiai szempontból is tanárnak."* Ha van tanmenet, hiszen látták is, akkor miért érzik mégis, hogy valami baj van? *„A tanterven kevés a kivetnivaló. Nem a koncepcióval, inkább egyes emberekkel van probléma. Minden egyes tantárgyhoz meg kell találni a legmegfelelőbb oktatót. Az egyetem a maga módján sokat próbál nyújtani, hiszen nekünk négy napon át reggeltől estig óráink vannak. Még az sem biztos, hogy szükség van ennyi órára."*

Az egyetem rektorhelyettese, Babarczy László szerint a hallgatók sem a bírálathoz nem vehetik a bátorságot, sem pedig ahhoz, hogy elmondják a véleményüket arról, mit szeretnének tanulni. Az elsősök egyike erről így vélekedik: *„Ez nem bátorság kérdése. Mindegyikünknek joga van elmondani a véleményét, és bírálni a tanár egyetemi munkáját. Ezzel a joggal a hallgatóknak élniük kellene, mert ha csak egymás között pusmognak, az puszta személyeskedés."*

KÜLFÖLD

Az egyetem egyik hiányossága a nyelvtanítás elégtelensége. Nem véletlen, hogy erre leginkább a rendező szakos hallgatók panaszkodnak, hisz főként az ő művésszé válásukhoz elengedhetetlen a tájékozódás, a külföldi kitekintés lehetősége – s ez nem független a nyelvtudástól. Rusznyák Gábor: *„Egyetemi éveink alatt mindössze egyszer jártunk külföldön, és ez nevetséges. Pedig világlátottság nélkül nem érdemes egy iskolából kilépni. Az egyetem azonban ebben a tekintetben se nem nyitott, se nem rugalmas, se nem ötletes. Mintha ez nem*

volna fontos. Lehet, hogy valaki szorgalmasan dolgozik azon, hogy szegény gyerekek lássák, milyen a színház Londonban vagy Milánóban, de mi ezt soha nem tapasztaltuk." A bábszínészből átnyergelt rendező, Szákás Tóth Péter mást tapasztalt: *„Lehetővé tettek nekünk hét külföldi utat, és ha semmi másból nem állt volna az oktatás, csak hogy megnézhettünk vagy négyszáz bábelőadást, akkor már eredményes volt a képzés."* Ezt erősíti meg Kocsis Gergely is: *„...hihetetlen helyekre elvittek minket. Őrületes bábelőadásokat láttunk Európában. A bábművészet nem érvénytelen dolog, ezt sikerült bebizonyítaniuk, csak éppen az rémségesen sivár, amit tanáraink itthon produkáltak."*

Aki életében csak egyszer járt külföldi színiiskolában, annak azonnal szemet szúr a különbség, mint Schilling Árpádnak: *„...voltam Strasbourg-ban, az ottani színház iskolájában. Kurzusokat tartanak, általában tíz-tizenkét diákot vesznek fel, és három évig tanítják őket. Különféle vendég tanárokat hívnak két hétre, két hónapra, három hónapra, akik állandó kapcsolatban állnak a diákokkal. Mivel kevesen vannak, átlátható, világos minden, nagyon jól felkészítik őket. Akik ott tanulnak a színház közelében, látják, milyen az élő színházi szervezet. Nem stúdióról beszélek, hanem valódi, elfogadott iskoláról, ahol nagy bezártságban élnek – hiszen az iskola egy vidéki városban van –, de semmi más dolguk nincs, mint dolgozni és tanulni."*

MINDENNAPOK

A hallgatók többsége úgy érzi, hogy egy puzzle darabjait rakosgatja, ám az egész képet soha nem látja. Valaki ezt találóan úgy fogalmazta meg: mintha egy kávét kedvelő embernek csupán a zacc jutna a csészéből. Szerencsére alig akad olyan tanítvány, akivel egy életre sikerül meggyűlöltetni a kávét. Legfeljebb a diploma átvétele után elölről kell kezdenie mindent. Vagy majdnem mindent.

Mindezek fényében érdemes meghallgatni, mit mesélnek a hallgatók egyes konkrét helyzetekről. Csányi Sándor: *„Az egyetemen leszokik az ember a módszeres és szisztematikus munkáról. Igazából rá sem szokik. Előbb-utóbb rákényszerül a panelek használatára, hiszen nincs idő az elmélyülésre. Van egy mosolyom, ami elég jól áll, tehát használom, akár kell, akár nem. Ha vakarom a fejemet, akkor azt hiszik, bizonytalan vagyok. Minél tovább csinálom ezt, annál unalmasabb színésszé válok."* Melkvi Bea: *„Első évben kiderült, hogy Kerényi Imre osztályfőnökkel, Szirtes Tamással és Nagy Viktor zenésmesterség-tanárral fogunk dolgozni. Kerényi elég ritkán jelent meg. Órát inkább Szirtes tartott, elsősorban helyzetgyakorlatokkal foglalkoztunk. Nagy Viktorral pedig egyáltalán nem volt óránk. Három hétig bejárt ugyan, de nem derült ki, mit kellene zenés helyzetgyakorlat címén csinálnunk, azt sem tudtuk, miről szól az óra. Bejártunk háromtól hatig, és önképzőköröztünk a magunk szakállára. Nem ezt vártam a Színház- és Filmművészeti Egyetemtől."* Egy szereplő véleménye, aki éppen vizsgára készül(ne): *„Azt hittem, hogy a munka párbeszéden alapul. Hát nem, veszekedés lett belőle. Azt mondta Kerényi Imre, hogy a színész ne gondolkodjon, az okos színészeket sose fogják szeretni. A színész igyekezzen megérteni a rendezőt, és csinálja meg, amit kér tőle. Nem látom magam kívülről; nekem a kompozíció előtt is fejet kell hajtanom. Legyen meg a »diagonál«, »menjen a szoknya«, a »szerelemfolyadék jöjjön fel«. A problémák azzal tetéződtek, hogy minden vizsga kettős szereposztásban ment. De amikor azt mondják nekem, hogy a százhetvenöt centimmel meg a hatvan kilómmal tegyem ugyanazt, amit a százötvenöt centis, negyvenegy kilós osztálytársam, akkor valami nem stimmel. És akkor még nem is beszéltünk arról, hogy két színinövendék teljesen másképpen gondolkodik ugyanarról. De ez őt nem érdekelte, csak az, hogy ha megcsinált egy jelenetet, akkor abban ott kell felállni, akkor kell odamenni a partnerhez, ahogy ő elképzelte. Így aztán nem lehet arról vitatkozni, hogy én hogyan építek fel egy szerepet, amit egyébként negyedikig sem tanulhatunk meg."*

A hallgató persze kérdezne, de: *„Ilyeneket hallottunk: ne beszéljen vissza, ne kérdezzen a színpadról... s mire felocsúdtunk, Kerényi már eltűnt. Egyre több lett a megválaszolatlan kérdés, mi pedig egyre kétkedőbbek lettünk."* Szabó Zoltán kissé másképpen fogalmaz: *„Tanáraink közül sokan nem akarnak emberekkel foglalkozni. Színházat akarnak vezetni, igazgatók akarnak lenni, és nem akarják mélyebben megismerni a hallgatókat. Mi vagyunk értük, nem pedig ők miértünk."*

Az elhagyatottság érzése néha egészen furcsa körülmények között tudatosodik a hallgatókban. Forgács Péter: *„Volt egyszer egy vizsgánk, amelyet Rusznyák Gáborral közösen csináltunk. Benedek Miklós, akinek akkor végzős osztálya volt, bejött megnézni egy főpróbát. Felháborodott a látottakon. Kiállt a színpad elé, és elmondta, hogy ha most ez a színház jön, akkor ő köszöni szépen, hazamegy meghalni a négy fal közé, de közben a földön fetrengett, és mielőtt levetette volna magát, megnézte, nem pezsgőfoltos-e a linóleum. Nem esett jól, persze, hogy bánt, de fantasztikus volt. Jót akart. Egy idő után beszélgetés alakult ki. Később még egyszer eljött. Három év után először esett meg, hogy valaki olyannal beszélhettünk, aki nem volt az osztályfőnökünk..."*

És nem csupán a tanárokról van szó, hanem ahogyan azt Forgács Péter meséli: *„...hajnali kettő után tíz perccel bejön a portás, és próba közben lekapcsolja a villanyt. Mert a próba szerinte kettőig tart. És nem a villanyról van szó, hanem a szemléletről, amely mindent áthat."* Sorban jönnek az aprónak tűnő, ám végül összeadódó, kegyetlenül keserű kis történetek. Schilling Árpád: *„Amikor a* Liliomot *csináltuk, bejött az iskola műszaki vezetője. Korábban a Fővárosi Nagycirkuszban volt szakszervezeti előadó. Éppen akkor függesztettünk fel egy két rúdból meg egy falapból álló hintát. Bejött, és azt kérdezte: ez a hinta nem fog zavarni akusztikailag? Azt se tudta, mi a különbség akusztika és statika között. S ő a műszaki vezető. Aztán itt a gazdasági osztály működése. Csak Réthly Attila élelmességének köszönhető, hogy írt egy pályázatot a Nemzeti Kulturális Alapprogramnak, és annyi pénzt kaptunk, hogy a vizsgaelőadásokra nem háromszáz-, hanem hatszázezer forint jutott. Ebből tudtunk díszletet csináltatni a negyedéves vizsgához az Ódry Színpadon. Vagy egy másik jellemző példa: nagylelkűen adnak valakinek tízezer forintot, hogy két hónap alatt létrehozzon egy vizsgamunkát. S amikor ő abból a tízezer forintból valahogy mégis megvesz minden szükségest, akkor számon kérik rajta a számlákat. Nem a segítőkészséget érzed, hanem a zsugoriságot és a szakmaiatlanságot. A gazdasági igazgatónő nem nézi meg a vizsgaelőadásainkat. Azt sem tudja, kik vagyunk, mit csinálunk. Az elnyerhető díjakkal hasonló a helyzet. Kap az ember egy huszonöt ezer forintos díjat, miközben ötezer forint az alapösztöndíja. Bemész, hogy fölvedd, de nem adják oda, mert először tizenkétezer-ötszázat vehetsz föl az első félévre, és majd tizenkétezer-ötszázat a másodikra. Ha ezt elosztod, kaptál havonta háromezer forintot. Az egész olyan piti. De nézzük a jelmezeket. Kikölcsönzöl egy szakadt, soha ki nem mosott, agyonhordott valamit, ami nehezen nevezhető jelmeznek, de ha elveszted, mert ez is megtörténhet, akkor hatezer forintot fizettetnek veled. Nem mennek el a kelléktárba, mert akkor láthatnák, hogy már szinte semmi nincs benne. Senki nem tud semmit, nem lát át semmit, senki nem érez felelősséget."*

A vég azonban akkor jön el, amikor már egyetlen üveg uborkán múlik az élet, ahogyan Forgács Péter esetében történt, aki „beugró" végzős színházrendezőként a végzős színészhallgató-osztály vizsgaelőadását rendezte. (Hogy miért éppen ő? Mert nem találtak Magyarországon senkit, aki elvállalta volna a munkát.) *„Egyetlen üveg uborkán kellett vitatkoznom a gazdasági igazgatóval. Kínos, de mit lehet tenni? Kimész a közértbe, és megveszed a zsebpénzedből az uborkát. Nem mindegy? Egy kétszáztíz forintos üveg uborkával áldozol a színház oltárán. Ez van. És ez nem rektori utasításon múlik."*

A musical szakos színészhallgatók nemigen foglalkoznak általános problémákkal, inkább „apró" szakmaiakat sorolnak. Például azt, hogy nem lehet átjárni hallgatni más osztályokba, meg hogy az egyetem tanárai az ő vizsgáikra még annyira sem kíváncsiak, mint másokéira. Úgy látják, hogy az egyetem szűken vett szakmai szempontból keveset nyújtott számukra. Rezes Judit: *„Nagyon sok táncóránk volt. De nem lehet együtt tanítani az eltérő képzettségűeket. Ez nem működik, mert talán valamilyen mozgáskultúrát elsajátíthatunk, de nem fogunk úgy megtanulni táncolni, amennyire egy musicalszínésznek szükséges volna. Ha a táncot valaki profi szinten akarja csinálni, a tanulást korábban kell elkezdeni."* Gula Péter: *„Nem tudom, két év alatt meg lehet-e tanulni... Az én hibám is, hogy színházi elfoglaltságaim miatt a táncot elhanyagoltam. De aki hajnali kettőig próbál egy rendezővizsgára, az*

nem fog reggel nyolcra bemenni táncórára. A táncképzésünk nagyon kesze-kusza volt. Egyszerűen elmentek a tánctanárok. Úgy tudom, a mi osztályunkból azért sem jártak táncoktatásra, mert nem voltak vele megelégedve. Tudták mihez mérni, hiszen olyanok is vannak az osztályunkban, akiknek magas előképzettségük volt."

És az énektanulás? Nyári Szilvia: *„Nem folyik következetes énekoktatás. Kezdetben csak klasszikus dalokat énekeltünk, majd most megcsináltuk az* Anna Kareninát *meg a* Kis éji zenét. *De aki korábban nem tanult énekelni, nem tanulta ezt a stílust, az nehéz helyzetbe került."* Gula Péter kapcsolata az egyetem énektanárával, Mádi Szabó Katalinnal kitűnő volt, rengeteget tanult tőle, de ezzel nem mindenki van így. Az énektanulással egyéb bajok is vannak. Az egyik hallgató ezt így fogalmazta meg: *„Elképesztő a hierarchia. Néhány tanár növendékei kiváltságos helyzetben vannak, a többiek meg csak úgy elvannak. A kivételezés oka megmagyarázhatatlan. Folyik a harc, kinek a növendéke tud jobban énekelni. De közben már úgy jöttünk ide, hogy majdnem mindenki tudott."*

A dramaturg szakon is felgyűltek a kisebb-nagyobb problémák. Az egyik közülük a szakra felvettek teljesen eltérő kora, tapasztaltsága és az, hogy vannak köztük, akik még életükben nem láttak színházat hátulról. Sediánszky Nóra: *„Szerintem az egyetemi dramaturgképzés előnye és hiányossága, hogy az első két évben nagyon elméleti. Máshonnét érkezünk, eltérő a korunk, és nem mindenki jön egyetemi diplomával, ezért fontos az elméleti alapozás."* Hankó János is hasonló véleményen van: *„Én még valahogyan elvagyok, de akik soha nem dolgoztak színházban, azoknál nem fog működni az a módszer, hogy tessék, állj neki, és rakd össze önmagadat. Harmadik éve járunk ide, s ha végigkérdeznénk az embereket, hogy miért vannak itt, a legtöbben ezt válaszolnák: nem tudom, de érdekel a színház."*

Valamennyi hallgatónak akadnak, akadtak kisebb-nagyobb szakmai hiányosságai, például Sediánszky Nórának: *„Harmadévtől a dramaturgképzés kicsit légüres térbe kerül. Jóval kevesebb az óra, mint amennyit az ember szeretne. A szakma gyakorlati részét inkább a szerencse tanítja meg (nekem például az a tíz-tizenkét rendezővizsga, amelyben dolgoztam), pedig az »alkalmazott íráskészség« abszolút megtanulandó kategória."* Hogy mit jelent a dramaturg szakon a gyakorlati képzés, erről Hankó János így beszél: *„Írásgyakorlatok, szövegelemzések, dramaturgiai munkák – minderre meg kellene tanítani a diákokat. Volt ugyan minden félévben írásgyakorlatnak nevezett tantárgy, de azon túl, hogy az első félév végére írnunk kellett egy egyfelvonásost, semmi gyakorlatot nem szereztünk. Ehelyett írtunk két szórólapot, egy szinopszist és egy levelet valamelyik igazgatónak, és megkérdezték, hogy szerintem mit kellene bemutatni – körülbelül ennyiből állt a gyakorlat. Az ismeretségen múlik minden. Ha ismersz egy rendezőhallgatót, aki megkér, hogy segíts neki, akkor van együttműködés a rendező- és a dramaturgosztály egyes hallgatói között. Színházban, ha ismer téged egy rendező, és azt mondja, hogy dolgozz a darabjában, akkor van együttműködés. Az egyetem azonban nem teremti meg ezeket a helyzeteket."*

HÁTRÁNYOS HELYZETBEN

A bábszínészosztályban – ahogyan arról Kocsis Gergely beszámol – külön problémák is akadtak: *„Bábszínészosztályként komoly hátránnyal indultunk. A mi vizsgáinkra a szakma jelentős része egyáltalán nem volt kíváncsi. Az osztályba – amelynek indítását az UNIMA és a Magyar Bábszövetség kezdeményezte – mindössze harmincnyolcan jelentkeztek. Ebből csak háromnak volt meg mind a két keze – ezt mondták a tanárok. A jelentkezők közül ötöt vagy hetet vettek fel, a többieket a színészfelvételik bizonyos fordulójáról hívták át, mondván: színésznek nem lennél túl jó, de itt a vissza nem térő alkalom, hogy bábszínész lehess."* Azonban végül a tízfős osztályból mindössze hárman lettek bábosok.

Musical-operett osztályba járni legalább annyira „kínos", mint bábszínészibe. Aki ebbe a két osztályba jár, úgy érzi, nem veszik őt annyira komolyan, mint a „rendes" színészhallgatókat. Gula Péter szerint: *„Minden musical szakos érzi az egyetemen, hogy a »mély« prózai színészek, akik a »mély« prózai tanárok szerint elismertek, lenézik őket. Ám ha azt vesszük, hogy Törőcsik Mari és Kováts Adél is musical szakos volt, akkor ez nem is olyan megalázó."* Nyári Szilvia: *„Ennek az osztálynak egy része nem akar musicalszínész lenni. Én sem szeretném, ha így emlegetnének, bár szeretem a műfajt. Színész szeretnék lenni, aki tud énekelni és táncolni. Lehet, hogy naiv voltam, amikor azt gondoltam, hogy ennek az osztálynak az elvégzése után eljátszhatom Júliát. De akik majd a* Romeo és Júliát *megrendezik, nem jöttek el egyszer sem a vizsgáinkra, hogy megnézzenek. Még a rendező szakos hallgatók sem."*

TANÁROK ÉS MESTEREK

A jövő szempontjából egyáltalán nem közömbös, hogy ki melyik tanár keze alá kerül. Beszélni erről szigorúan tilos, tabunak számít, de a szakmában pontosan érzékelhetőek a frontvonalak: *„Mire való az én színművészetis diplomám, ha azt mondják: »Jaj, édesem, kerényis volt? Akkor kezdhetek mindent a nulláról, magát még mindenre meg kell tanítani.« Akkor mire elég, hogy évekig ide jártunk az egyetemre?"*

Sok kritika fogalmazódik meg a tanárokkal kapcsolatban, de a hallgatók pontosan tudják, kire számíthatnak, és kire nem, kitől tanulhatnak, és kitől nem. Csányi Sándor: *„A szakmában nincs túl jó híre az egyetemnek. Ez abból is érzékelhető, hogy egy sereg ember nem jön el tanítani, pedig itt lenne a helye. Sokakkal beszélgettem, és mindenki húzta a száját. Nem tudom, hogyan volt mindez régen, de úgy sejtem, akkoriban még dicsőség volt itt tanítani. Most nem az."* Kocsis Gergely: *„Az egyetemen több a legitim ember, mint aki nem az. Az előbbiek viszont erősen mételyeznek, és rontják a színvonalat, a hangulatot, az ízlést és az intézmény hírnevét."* Egyikük a lehető legsarkosabban fogalmaz: *„Le kellene cserélni az egész tanári kart, úgy, ahogy van. A takarítókat is. Újra kellene gondolni, ki az, akinek a kezébe osztályt lehet adni. Mindenféle legendák keringenek a régi mesterekről, például Várkonyiról meg a többiekről. Én azonban nem tudok fölnézni a tanári kar tagjaira. Nehéz így beszélni, hogy nem mondhatok neveket... Elsőben megnéztünk egy-két színészt, akik itt tanítottak. Nem voltak jók. Hogyan lehet így valakinek egyetlen mondatát is komolyan venni?"* Még azokról a tanárokról is kicsit kritikusan szólnak, akiket nagyra tartanak: *„Sok jó előadónk volt, jött például Ascher Tamás, Gothár Péter, Szász János. Egyik jobb volt, mint a másik, de egyben hasonlítottak egymásra: valamennyien csak a tradicionális színházat ismerik."*

Hiányérzet a musical-operett osztályban is megfogalmazódik. Rezes Judit: *„Nagyon szerettem volna olyan emberekkel is dolgozni, akikkel talán majd nem tudok, ha meglesz a diplomám. Az egyetem éppen erre lenne jó. Nem sikerült. Sokakat hívtunk, de nem jöttek, vagy nem értek rá. Végül Békés Andrással és Földi Bélával dolgozhattunk."* A mostani osztályba huszonöten jártak, egyszerűen nem maradt elég idő a gyakorlásra. Nyári Szilvia: *„Nem lehet ennyi emberrel érdemben foglalkozni. Elkerülhetetlenné vált, hogy kettéválasszák az osztályt. Hiába próbáltak bennünket egy osztályként kezelni, ez mindig két osztály volt, amely A és B csoport fedőnév alatt futott. Általában tizenkét-tizenhárom emberből áll egy osztály, mert ez az ideális létszám. Csak a második év végére tudtunk valamennyire összerázódni. De még így is külön dolgoztunk. Hiába akartam volna egy beszédvizsga előtt tizenötször elmondani a balladámat, csak kétszer kerülhetett rám sor. Mások viszont gyakran ezzel a két lehetőséggel sem éltek."*

Az operett-musical osztályban még annyira sem kívánt senki kurzust tartani, mint más osztályokban. Pedig ők próbálkoztak Ascher Tamással és Szinetár Miklóssal is. Hol az osztályfőnök, Szirtes Tamás nem pártolta az ötletet, hol a meghívandó tanárt nem sikerült meggyőzni, vagy mire meggyőzték, az illetőnek már másutt akadt munkája.

Rusznyák Gábor a tanárhiányról így beszél: *„A tanári karon belül nincs kommunikáció, érezni a hiátust, hogy ez a tanárgeneráció nem nagyon tudott utánpótlást kinevelni. Kétségbeesett kapkodás folyik, hogy ki indítson osztályt. Így soha nem derülhet ki, melyik tanár fáradt, alkalmatlan vagy unott. Beszéljünk nyíltan; egyetlen generáció tagjai vezetik a színházak többségét. Ugyancsak velük találkozhatsz osztályvezető taná-*

rokként. Ha jóindulatú vagyok, azt gondolom, a szakma színe-java tanít az egyetemen, hiszen a színházakat a szakma krémje vezeti. Az is világos, hogy ezek az emberek nagyon védik egymást, az egyensúlyt alig lehet megbontani. Mindenki valami nagy robbanásra vár. Azt nem hiszem, hogy szándékosan nem neveltek ki utódokat, csak éppen nem hagyják, hogy más történjen, mint amit ők akarnak." Egyesek koruknak megfelelő kegyetlenséggel látják a dolgokat: *„Ötvenéves emberek fejéből nem lehet kiverni olyan beidegződéseket, amelyek ma már korszerűtlenek, nem eléggé nyitottak. Az a legrosszabb, amikor közülük néhányan elkezdik játszani, hogy nem múlt el felettük az idő."*

Schilling Árpád így látja a tanárkérdést: *„Ha kategorikusan akarok fogalmazni, akkor azt mondom, Székely Gáboron kívül nem nagyon tudok olyan tanárt említeni, aki borzasztóan szeretett tanítani. Talán még Spiró Györggyel volt egy-két olyan óránk, amikor úgy éreztem, hogy működik a dolog, meg Balassa Péterrel."* Majd így folytatja: *„Gyakorta előfordul, hogy egy tanár tisztán lép be az intézmény kapuján, de négy év alatt hihetetlenül bemocskolódik attól, hogy részt vesz ebben a rendszerben, ami sokszor csak a presztízsről szól. Ács János szellemes mondata: hogy mi tanárok legyünk, ahhoz nektek diákoknak kell lennetek. Kérdeznetek kell, hogy jókat válaszolhassunk. Eltelt néhány év, és megfordítottuk a mondatot: ahhoz, hogy mi diákok legyünk, ahhoz a tanároknak kell jókat mondaniuk."*

A pozitív tanári példák száma tizenöt alatt van. A bábszínészosztály valamennyi tagja, de mások is, elismerően említik Békés András, akiről tanítványa, Kocsis Gergely így beszél: *„Békés nagyon jó tanár, tíz embert mentett meg ebből a bábszínészosztályból. A puszta tény, hogy jó mester, jó színésznevelő, biztos az ízlése és akaratos, azt eredményezte, hogy néhányan, akik nagyon akartak, színészekké lehettek."* Nagy Zsolt: *„A második év végén Novák Eszter tartott kurzust. Személyében végre tanár jött be az ajtón. Ha ő lett volna az osztályfőnökünk, mesternek is hívhattuk volna... A harmadik év végén nagy nehezen kaptunk egy tanárt, Méhes Lászlót. Ő beszélt először a test központjáról, és arról, hogy akkor kezdődik a zene, amikor már nem tudok prózában beszélni, akkor kell elkezdenem énekelni... Sok tanárt el kellene küldeni, de például Máté Gábort, Gálffi Lászlót, Pintér Tamást vétek lenne. Okosan tenné az egyetem, ha például Horváth Csabát meghívná, és ő azt taníthatná, amit nyáron nekünk Gyulán. Mi a testközpont, hol van vége a kezednek, hol kezdődik a tested?"* Melkvi Bea: *„Nem minden és nem mindenki rossz az egyetemen. Hálás vagyok énektanáromnak, Flohr Máriának, nélküle se ének-, se beszédhangom nem lenne. Tőle nagyon sokat tanultam. Ugyanez érvényes a beszédtechnika-tanáromra, H. Kalmár Zsuzsára. Hegedűs D. Géza is felelősen tanította az osztályunkat. Ő premiere hetében is megtartotta az óráit, vagy ha nem tudta, akkor előre bocsánatot kért, kiosztotta a feladatot, és bepótolta az óráját... Akadnak olyan tanárok, akikért érdemes bemenni az egyetemre. Nagyon szeretem Kerényi Ferencet, aki a magyar színháztörténetet tanítja. Készül, van rendes tanmenete, pontosan tudja, milyen anyagot akar leadni. Lator László fantasztikus tanár, de rá se nagyon tartanak igényt. Engedik őt kikopni. Kornissal a műelemzés isteni volt, amíg csinálta."* Szabó Zoltán: *„Zsótér Sándor hitet öntött belénk. Összezuhantunk, és ő rengeteget segített, hogyan menjünk tovább, hogy csak a munkánkkal törődjünk. Ugyanez igaz Zsámbéki Gáborra, Novák Eszterre és Lukáts Andorra is."*

Van valaki, akiről már régóta nem lehet hallani, Szákás Tóth Péter szívesen emlékszik vissza előadására: *„Egyszer bejött Ádám Ottó, akit ma már nem sokra tartanak, és tátott szájjal hallgattuk. Olyanokat mondott Németh Lászlóról és saját koráról, munkásságáról, hogy szájtátva bámultunk. És ezt az embert egy másik osztály gyakorlatilag elzavarta."*

A beszélgetések során a *Mester* szót mindenki áhítattal vegyes csodavárással a hangjában ejtette ki. Nézzük meg, ki az a mester, pontosabban kiből lehet vagy lehetne Mester, hiszen ennek tisztázása meghatározhatná az egyetemen folyó képzés további sorsát. Rusznyák Gábor: *„A Mester nagyon határozottan képvisel valamit, és a diákok vagy vele tartanak, vagy ellenkeznek. Egy másik, nyugati típusú szisztémában a tanár meghúzódik a háttérben, ő a szellemi irányító, aki arra törekedik, hogy minél többet megmutasson a hallgatóknak a világból. Nálunk ez a kettő keveredik."* Szákás Tóth Péter: *„Az igazi tanárokat arról lehet felismerni, hogy amikor odamegy hozzájuk a névtelen főiskolás, és azt mondja: tanár úr, van egy kis baj, akkor arra biztatják őt, hogy jöjjön el hozzájuk szombat délután, és dumálják meg a dolgot. Meg kellene keresni azokat a – számomra arisztokratikus – bölcs embereket, akiktől lehet tanulni. De az, hogy az egyetemen lennie kellene hetven kiváló tanárnak és hét Mesternek, az biztos. Ez talán ma harminc százalékban meg is van. Ne emocionális alapon tanítsanak, hiszen a világ színházi irodalmában sok-sok könyv foglalkozik a színészneveléssel. Válasszák ki, hogy melyik ösvényen akarnak haladni. Vagy ha nem, hát üljenek le, és öt év alatt dolgozzák ki a saját módszerüket. Nem azt mondom, hogy ne legyenek emócióik, csak ne a pillanat döntsön el mindent."* Schilling Árpád: *„Bizonyos emberek Mesterré válhatnak. Aki végigrendezte az életét, nem feltétlenül idős, de nagy tudású, és mindenkivel dolgozott már, egyszer csak azt mondja: mostantól diákokkal foglalkozom, mert megértek bennem átadásra a dolgok. A bölcsesség, a türelem hiányzik ebből a szakmából. A presztízs működik."*

Önkritika

Nem járnak órákra, sem a tanárok, sem a diákok. Melyikük mulasztása az ok, s melyiküké az okozat? Melkvi Bea: *„Van olyan tanár, aki azt mondja: most tartom a harmadik órámat tizenkét ember helyett ötnek, döntsék el, akarnak-e járni vagy nem. Kimúlik az óra, de az órarendből nem húzzák ki, nem kérdezik meg, hogy X tanár úr miért nem írta alá az indexet."* Bodó Viktor: *„Már az első félévben mindenki annyira elfáradt, hogy kirostálta a kevésbé fontos tantárgyakat. A közepesen fontosakra bement aludni, és csak a mesterségórákat vette komolyan."* Szabó Zoltán: *„Nem tudom, hol romlott el az egész. Talán ott, hogy ha reggel nyolcra bemész, akkor az elméleti órákat meg a táncot nyomod kettőig, elmész énekelni, háromtól hatig mesterségórád van, utána vacsoraszünet. Héttől tízig dolgozol, és ha benne vagy egy rendezőhallgató vizsgaelőadásában, akkor hajnali kettőig próbálsz. Előfordult, hogy hajnali fél négykor mutattunk meg valamit Székely Gábornak, de ő ott volt, figyelt, jegyzetelt, és utána a rendezőhallgatóval megbeszélte a látottakat. Ilyenkor nem tudok reggel nyolcra bemenni elméleti tárgyakat hallgatni."*

Csányi Sándor önkritikusabb: *„Az egyetemisták rettentően lusták. Ugyanolyan rosszul dolgoznak, mint tanáraik, akiket bírálnak. Nagyon igazságtalan lenne azt mondani: itt egy csomó lelkes fiatal nagyon akar dolgozni, de az öregek megakadályozzák. Ez nem igaz."* Melkvi Bea: *„Itt még soha senki nem itta meg a levét annak, hogy nem járt be valamilyen órára. Soha senki nem kérdezte meg, hogy miért nem tud valaki lelépni egy keringőt. Soha senki nem kérdezte meg a kimenő operettesektől, ugyan miért nem tud mindenki kottát olvasni. És még soha senkin nem kértek számon semmit. Sem diákon, sem tanáron... A tanárok többsége bejön, így-úgy megtartja az óráját, és aztán mindenki könyörög a jobb jegyekért, mert az ösztöndíja múlik rajta. A tanár pedig legtöbbször beír egy ötöst, ha kemény, akkor négyest. És a diákok kikérik maguknak, ha valaki nem írja alá az indexüket, vagy ha kettest akar adni nekik."*

A rendezők talán még a színészeknél is kritikusabbak önmagukkal és hallgatótársaikkal. Forgács Péter például bevallja, hogy sokszor elbliccelte az órákat. Schilling Árpád szintén szeretett távol maradni: *„Egyszer úgy döntöttem, hogy fél évig kegyetlen leszek magamhoz, és az összes órára bejárok. Meg is tettem, de nem lettem okosabb. Rendkívül lusta, műveletlen és – magamat is beleértve – nagyképű, elszállt emberek e generáció tagjai. Egy részük ilyenné nevelődött, más részük eleve ilyen volt. Ugyanakkor állandóan fel vannak pörögve, egyik bemutatóról rohannak a másikra, mert ez a divat. Bemutatót ugyan nem néznek, de a bulin részt vesznek. Teljesen tisztán érkező fiatalemberek egyik pillanatról a másikra, mert a tisztaság, a magukkal hozott tehetség besározódik, és a helyére zavaros valami kerül. A tanárok pedig nem teszik őket helyre. S ott van a bűnbarlang, a kollégium. Öngerjesztő őrület, amikor olyan pózokat kell felvenni, mint az ivás. Ha valaki rendet akarna vágni ebben az iskolában, akkor mindent a nulláról kellene kezdenie, mert a bűn beleivódott a falakba."* Forgács Péter: *„Én egy virtuális osztályba jártam. Semmi, de semmi közünk nem volt egymás-*

hoz. Ebben nagyon hibásak vagyunk, de nemcsak mi, hanem az a rendszer is, amelybe belecsöppentünk."

A hallgatóknak a tavaly májusi eseményekről is differenciált a véleményük. Rácz Attila dramaturghallgató: *„Ha a diákoknak valami bajuk van, ne az legyen az első reakciójuk, hogy tüntetnek, kihívják a tévét, és nyilatkoznak. Meg kell becsülni, hogy felvételivel bekerültünk, és meg kell ismernünk az intézmény működési elveit, összhangba kell hozni a magunk elveivel és időbeosztásával. Persze ugyanez vonatkozik a tanárokra is. Nem szabad a színházi felsőoktatásnak ezt a fellegvárát eltemetni."* Rácznak mint a hallgatói önkormányzat tagjának az érdekvédelmi szervezetről is sajátos véleménye van: *„A hallgatói önkormányzat az utóbbi tíz évben névlegesen működött. Folytonos reformok sora követte egymást, nem rögzülhettek a dolgok. Nagyon szeretném, ha az általunk kidolgozott Hallgatói Önkormányzati Alapszabályzat megfoganna a diákokban, és sikerülne a problémáinkat artikulálni a testület felé."*

A lényeget legpontosabban Szűcs Anikó foglalta össze: *„A májusi események világosan rámutattak arra, hogy az egyetemen nagyon sok a rejtett indulat, és tökéletes a kommunikációképtelenség. Pedig kis lépésekben nagyon sokat lehetne tenni azért, hogy mind a diákok, mind a tanárok elégedettebben és boldogabban menjenek be az intézménybe. És mi ebben annak ellenére szeretnénk hinni, hogy nem tudjuk: azok a kezdeményezések, amelyeket elindítottunk, hova vezetnek."*

Gula Péter musical-operett szakos színész mondja: *„Az egész nem tetszett. Semmit nem értek el azonkívül, hogy Kerényi Imre nem indít osztályt.* (Az »önként vállalt« szilencium azonban csak egy évig tartott: az idén az operett-musical osztályt Huszti ismét Kerényire bízta. A szerk.) *A tanár-diák találkozón butaságok hangzottak el. A megfogalmazott pontokat korántsem vesézték ki úgy, ahogy kellett volna. Értelmetlen háromnegyed órán át arról beszélni, hogy leírható-e a színészoktatás mikéntje. Azok, akik ezt húsz éve csinálják, csípőből válaszoltak. Viszont nem kérdezték meg, miért nincs díszlet a díszlettárban, miért nincs kellék a kelléktárban, és hogy ki menedzseli az Ódry Színpadot. A Gór-Nagy Mária Színitanoda minden újságban szerepel, mert őket menedzselik. Az ország egyetlen színművészeti egyetemén pedig nincs egy olyan team, amely előnyösebb helyzetbe hozná az egyetemistákat, vagy behozná az Ódry Színpadra a közönséget."*

VÁGYAK, ÁLMOK

Néhány embernek „speciális" igényei lettek volna. Csányi Sándor: *„A színésznek fontos a teste: tudnia kell, milyen az, amikor a keze elindul, vagy leteszi az asztalra. Elvileg tudni illene, hogyan kell átmenni a színpadon. Egyszerűen uralni kellene a testet. De ilyen képzés nincs... Dolgoztunk Horváth Csabával, az elsősöknél járt Ladányi Andrea, mindez nagyon jó, de örültem volna, ha több mozgásszínházi tréningen vehetek részt, vagy ha bábozást tanulhatok. Van ugyan bábszak az egyetemen, mi mégsem kóstoltunk bele. Hasznos volt Kiss Csabával darabokat elemezni. Órarend szerint egyébként teljesen mást kellett volna csinálnunk. Hivatalosan a drámaelemzés tantárgy, de csak elméletben van."*

Schilling Árpád: *„Ha a mostani húsz és harminc közötti generáció nem tesz valamit, ami nem az eladhatóságról és a divatosról szól, akkor itt mindennek vége. Utoljára a hetvenes–nyolcvanas évek fordulóján történt valami. Vajon képesek vagyunk-e meglátni a minket körülvevő világot, sőt még csak nem is látni, mert az már valamiféle értelmezést jelent, csak nézni? Vajon eljutunk-e odáig, hogy meg tudunk nézni fontos videókat, találkozni tudunk olyan emberekkel, akikkel fontos találkozni? Alapvetőnek tartom, hogy új darabok szülessenek, hiszen magunkra kell figyelnünk, olyasformán, mint amikor a szocializmus éveiben a színháziak összekacsintottak a nézőkkel."*

Az egyetemisták arról is határozott véleményt formálnak, hogy mit kellene megváltoztatni. Nagy Zsolt: *„Túlképzés van. Jöjjön ki évente öt színész egy osztályból, de azok legyenek nagyon jók. Legyen rosta harmadikban és negyedikben is. Mivel nincs, sokan ellazulnak, érzik, hogy már nem érheti őket nagy baj, és nem dolgoznak. Az egyetem legyen ötéves, és az első évben nyújtson alapos elméleti képzést. A hallgatóknak töviről hegyire kellene ismerniük a művészettörténetet, a költészetet, a zeneművészetet. Ezekre helyezném első évben a hangsúlyt, valamint a nyelvtanulásra, második évben a mozgásra, utána csak reggelenként lenne táncóra. Aztán már csupán a mesterségórákra kellene minden erőt koncentrálni."* Kocsis Gergely: *„Nem kellene az embereket gyakorlatra küldeni. Nem sok értelme van, hogy harmadévben az egyik nagyszínház utolsó sorában statisztálunk. Bent kellene maradni az egyetemen, ahol egy fiatal színháznak kellene működnie, és ott komoly művészeti vezetéssel, érvényes előadásokat lehetne létrehozni harmadévtől. Az így kialakuló komoly repertoárra intenzív marketinggel fel kellene hívni a figyelmet, hogy járjanak oda az emberek. De egy rendező ne ott próbálja ki azt a színdarabot, amelyet másutt a következő évben meg akar rendezni."* Egy színészhallgató szerint *„valakinek erősen kézben kellene tartania a dolgokat. Olyan rektorra lenne szükség, aki teljesen független, csak az egyetemen dolgozik, és azonnal kirúgja azokat, akik nem teljesítenek megfelelően. Akkor mindenki átgondolná, vajon akar-e itt tanítani."*

A dramaturgoknak is határozott véleményük van arról, hogy mit és kitől szeretnének tanulni, illetve min kellene, lehetne változtatni. Sediánszky Nóra: *„Meg kellene tanulni egy sereg új technikát és szemléletmódot. Naprakésznek kell lenni, és követni a szakma változásait, ez talán a legfontosabb. A majdani rendezők, díszlettervezők, dramaturgok, színészek, hangmérnökök dolgozzanak együtt, egyesítsék erőiket, ismerjék meg egymást, legyen erősebb, átfogó érdekvédelmi szervezetük. Nyitott, rugalmas, dinamikusabb struktúrát kellene kiépíteni, amely végre képes felülemelkedni a csoportérdekeken, és inkább a szakma egészének érdekeit nézi."* Hankó János: *„Senki nem várja el, hogy az egyetem a diplomával együtt munkát is adjon. De az a minimális kérésünk sem teljesült, hogy rendező-tanárok is oktassanak a dramaturg szakon, és létrejöjjön egy modellhelyzet. Pedig ez gyakorlati és nem elméleti szak. Kiss Csaba volt nálunk egy vagy fél évig, de aztán megszűnt a rendezői kapcsolat. Trimeszterekben gondolkodva egy évben legalább hat rendező-tanárnak kellene két-két hónapot oktatnia egy-egy darabbal kapcsolatban. De ugyanez vonatkozna a rendezőhallgatókra is. Mindig az a válasz, hogy a rendező majd kiválasztja magának, kivel akar dolgozni. Ebben van igazság, természetesen válassza is meg, de legalább itt az egyetemen hadd lássunk már élő rendezőt. Ha az oktatás trimeszterekben folyna, akkor egy-egy neves tanár két hónapos kurzust tarthatna, hetente öt – vagy legalább két! – alkalomra szabaddá tudná tenni magát. Ha akarná."*

SZÍNHÁZ ÉS FILM

Visszatérő panasz, hogy a színháziak és a filmesek hermetikusan el vannak szigetelve egymástól. Csányi Sándor: *„Ha valakit kiszúr magának valamelyik filmrendező, akkor elviszi, és a vizsgafilmjében szerepelteti, de közös óráink soha nem voltak. Azt sem tudom, mit kell csinálni a kamera előtt. Egyedül Szász János óráin csináltunk videós gyakorlatokat. A többi osztálynak még ez sem adatott meg."* Schilling Árpád: *„Egy egyetem, két főtanszak, és a kettő között semmilyen kapcsolat sincs. Mi nem tudtunk az ő vizsgáikról, ők nem tudtak a mieinkről. A filmes tanárok nem jönnek színházi vizsgákat nézni, de a színházi tanárok sem mennek el a filmesek vizsgáira. A filmrendező-hallgatók nem látják a fiatal színészeket. Nincs közös fórum, nincsenek beszélgetések."* Schilling és Rusznyák megpróbált tenni valamit ez ellen, erről Rusznyák így mesél: *„Nagyon szerettünk volna filmrendezést tanulni. Szász János, a filmes osztály tanársegéde támogatta az elképzelést. Mindössze addig jutottunk el, hogy ha akarunk, bejárhatunk a filmesekhez önszorgalomból, de vizsgafilmet nem készíthetünk, mert kevés a nyersanyag. Pedig talán hasznos lett volna, mert mi másfajta látásmódot tanulhattunk volna tőlük, ők pedig tőlünk hatásosabb színészvezetést."* Sediánszky Nóra: *„Úgy végeztem el az ötéves dramaturg szakot, hogy filmes dramaturgiai képzést soha nem kaptam. Egyáltalán nem ismerem a filmeseket, még azokat sem, akikkel ugyanabban az évben diplomáztam, pedig a dramaturgnak nemcsak a színház, hanem elvileg a filmstúdió is lehetséges munkahelye."* Hankó János későbbi osztályban indult, de a filmes tapasztalatai neki sem jobbak: *„Elméletileg a kép-*

zésünkbe bele van építve a filmdramaturgiai képzés, de filmtörténetet például csak a harmadik év első félévében kaptunk Báron Györgytől."

Végül egy öt évvel ezelőtt végzett filmrendezővel, Mispál Attilával és Hajdú Szabolccsal beszélgettem; az utóbbi nem fejezte be az egyetemet. Mispál Attila úgy emlékszik, hogy *„az egyetem rendkívül passzív intézmény, ami egyrészt jó, másrészt rossz. Rossz, mert ha elvárod, hogy tanítson, megregulázzon, rendre szoktasson, gondolkodásra neveljen, azt nem kapod meg. Sajnos elveket sem kapsz. De ha elég energia és kezdeményezőkészség szorult beléd, akkor sok mindent ki tudsz belőle hozni. Amikor odajártam, akkor alakult meg a Diáktanács. Ott állt mögöttünk Herskó János, aki tanácsokat adott nekünk. Akkor született az a rendelkezés, hogy a Rektori Tanácsban valahány százalékban legyen képviselve a diákság."* Hajdú Szabolcs egészen mást kapott az egyetemen, mint amit elképzelt: *„Az ember azt várja, hogy mindenféle nagy lehetőségek nyílnak meg előtte. De igazából nem nyílik meg semmi. Pontosabban egy technikai park igen, amit lehetett használni, és találkoztam néhány jó tanárral is. De amit el tudsz sajátítani, az nem mélyül el. Van naponta öt órád, mint egy gimnáziumban, a nap végén az utolsó órából még dereng valami, de az elsőből már semmi. Pedig olyan emberek tanítanak, akiktől rengeteget lehetne tanulni: Poszler György, Szabó István vagy Gothár Péter például."*

Mispáléké (öt-öt rendező és operatőr, két vágó és a nem magyar állampolgárságú Kántor László) volt az utolsó, hagyományos értelemben vett filmes osztály, amelyet Gazdag Gyula indított el. Gazdag egy év múlva elment az Egyesült Államokba, és az osztályt Herskó János vette át. Ez az osztály majd' minden év végén filmszalagra rögzíthette vizsgafilmjeit. Simó Sándor tavaly végzett osztálya viszont főleg csak videóra dolgozhatott. Arról, hogy miért fontosabb a film a videónál, Mispál Attila így vélekedik: *„Ha filmre forgatsz, fegyelmezettebben kell gondolkoznod, mert kevesebb időd, kevesebb nyersanyagod van. A Simó-osztálybeliek az első két évben nagyon jó tévéjátékokat készítettek, de akik jó művészi és technikai színvonalú videót csináltak, azoknak nevetségesen alacsony szintű volt az első filmnyersanyagra forgatott munkájuk. Mintha nem is ugyanazok az emberek forgatták volna."*

A filmrendezőknél is csaknem minden az osztályvezető tanáron múlik. Mispál Attila: *„Az előttünk végzett két vagy három osztályból elenyészően kevesen tudták elkészíteni a diplomafilmjüket, egyrészt anyagi, másrészt menedzselési okokból, illetve az osztályvezető tanárok hibájából. Többek között Sándor Páléból, akinek széthullott az osztálya. Nálunk jórészt Herskó Jánosnak volt köszönhető, hogy már a harmadéves vizsgafilmjeink és aztán a diplomafilmjeink is megvalósulhattak."*

Filmrendezést tanulni pénz- és technikaigényes dolog, és némi infrastruktúra is szükségeltetik. Ám Mispál Attila szerint *„a színvonalas oktatáshoz már nem elég az egyetem jelenlegi emberi, technikai, épület- és terembeli kapacitása"*. Hajdú Szabolcs: *„Elsős koromban beszereztek egy AVID típusú számítógépes vágórendszert, amelyet háromnegyed évig senki sem használt, mert nem értettek hozzá. Mi bekapcsoltuk, hogy megnézzük, ha már itt van ez a több millió forintos gépezet, akkor miért nem használjuk. Valahogyan így működik minden."* Mispál Attilával számolgatni kezdtünk, tulajdonképpen mennyi pénzről beszél, amikor pénzigényesnek titulálja a filmrendezőképzést: *„Az elsős vizsgafilmem százhúszezer forintba került, egy tizenkét perces fekete-fehér, tizenhat milliméterre készült film. A másodéves filmem, 1993-ban mindennel együtt négyszázezerbe. A harmadéves körülbelül kétmillióba. A diplomafilmem költsége mai áron harmincmillióra rúgott. Összességében átlagban minimum húsz-huszonötmillió forint készpénz kell ahhoz, hogy egyetlen ember négy vizsgafilmet csinálhasson a négy év alatt. Muszáj tehát koprodukciók után nézni, a hallgatókat rá kell szorítani, hogy pályázzanak, vagyis az elejétől kezdve bekapcsolódjanak a filmkészítés rendszerébe."*

Amikor szóba kerül, hogy mit kapott az egyetemtől, Hajdú érdekes megjegyzést tesz : *„Engem 1995-ben vettek föl. A tanároktól elsősorban azt az etikai útmutatást kaptam, hogy az ember hogyan viszonyuljon a valósághoz. Azt hiszem, ez a Színházi Főtanszakon teljesen hiányzik. Itt a legnagyobb hangsúlyt arra helyezték a rendezők, hogy*

Vas utca 2/c

A SZÍNHÁZ 1997. szeptemberi számában jelent meg Nánay István beszélgetése Huszti Péterrel a Főiskoláról *Tíz év után* címmel.

Mi ezzel a baj?

Kettő. Az első formai. A cikk ugyanis nem beszélgetés, hanem rákérdezés a mindenki által ismert főiskolás közhelyekre, általánosságokra és semmitmondásokra, úgy, hogy a válaszoló előre tudja a kérdést, a kérdező előre tudja a választ. Információkat nem közöl, helyzetelemzésre nem vállalkozik, a nihil ideológiájára sem lehet belőle következtetni. Stílusa a gimnáziumi éveim keddi KISZ-gyűlésein felolvasott beszámolókra emlékeztet. Legizgalmasabb formai eleme a beszélgetők tegeződése. Két szakmai róka (számomra) ismeretlen kapcsolatát sugallja, a riport rögzítetlen intimitásait idézi meg, és kíváncsivá tesz bennünket, vajon mit mondtak egymásnak a kezdő kávézás alatt, miféle nem tudások, impotenciák, csököttségek és butaságok rejtőznek a politikus-diplomatikus mondatok mögött. Ezenfelül – amíg a Főiskola minden gondjával és szerencsétlenségével együtt (és részben miattuk) hallatlanul izgalmas – a cikk halálosan unalmas. Ez elsősorban formai probléma.

A tartalmi gond az, hogy nem igaz. Amennyiben az a cikk célja, hogy a Főiskola eredményeit, fejlődését taglalja, akkor ez valamiféle laudatio, és mint ilyen, inkább a piacgazdaság színes termékismertető leporelló műfajába tartozna, ami pedig már megszületett, darabjai ott szunnyadnak szorosan egymáshoz préselt nejloncsomagokban a Vas utcai épület 123/b szobájának barna szekrényeiben. A színes főiskolai propagandabrosúra ugyancsak hazudik, de legalább visszafogottan, helyenként mosolyt fakasztó érdekességgel teszi. (A reklámfüzetekről még annyit, hogy egy időben számtalan ilyen kiadványt kaptam előkelő angol és amerikai egyetemekről. Ezek majd' mindegyikében szerepelt egy kép, melyen általában hosszú hajú, csinos lány, tehát az átlagegyetemista a campus gondozott parkjában a füvön ülve, hátát egy fának támasztva, az érzéki és az intellektuális szemlélődés vegyes arckifejezésével könyvet olvas – nyilván verseket. Az üzenet tiszta és pozitív, a hangulat minden részletében megkapó, de aztán mindig kiderül, hogy ezekben a parkokban nemigen ülnek ilyen hercegnők a fák tövében Swinburne-be merülve, és a tapasztalat azt bizonyítja, hogy hosszú távon nem kifizetődő a fűben ülve művészetbe-tudományba olvadni.)

A változást, fejlődést önmagában megemlíteni értelmetlen, ezeknek a fogalmaknak csak valamihez képest van értékük, mondjuk, hogy a reformok bevezetése óta itt tanuló és végző színészek, rendezők, filmesek mennyivel lettek jobbak, vagy mit nyertek a változtatások következményeképpen a húsz vagy harminc évvel ezelőtt végzett kollégákhoz képest. Erről nem szól a cikk.

Sokszor szerepel azonban a *probléma* kifejezés, de igazából semmilyen problémáról nincs szó az írásban. Két példa. A trimeszterek, vendégtanítások milyenségéről beszélve nem elég a *Patkányok* pozitív példáját megemlíteni, hanem beszélni lehetne azokról a sebekről, amelyekből a *Jó estét, nyár* vérzett, a Benedek-osztály elmaradt operettvizsgájáról vagy *Az öngyilkos* koncepcionális gondjairól.

A másság elfogadása vagy az attól való idegenkedés túl fontos téma ahhoz, hogy egy „ez természetes"-sel el lehessen intézni. Inkább azt kéne mondani, milyen gond az, hogy ez természetessé vált, de ha már így van, nézzük, mit tesz – tanár és diák – azért, hogy ez másképp legyen. Képes-e a Főiskola valamiféle gondolati-cselekvési irányt mutatni a hallgatóknak a másról való gondolko-

hogyan viszonyulj a dolgokhoz, a történésekhez. A vizsgák azonban rémesek voltak. Egyrészt semmi tétjük nem volt, másrészt olyan emberek jelentek meg rajtuk, akiket életemben nem láttam. Az órákon nem tanultuk meg a filmezés gyakorlati tudnivalóit. Olyan embereket szerettünk volna meghívni, mint Gothár Péter, jöjjön el, és dolgozzon velünk legalább két hétig egyfolytában. Nálunk nincs hagyománya a profi forgatókönyvírásnak. Pedig nagyon kellene a forgatókönyvírást is oktatni. Ha az ember maga írja a filmet, az nagyon sok energiát vihet el. Magunktól jöttünk rá, hogyan kell felsnittelni egy jelenetet, vagy hogy mi szükség van a fahrtkocsira. Tanítható, hogy mikor mozduljon a kamera, mikor vegyük kézbe, mikor legyen fix, vagy hogy mit lehet variálni a kompozíciókkal. Mindezzel azonban nem foglalkoztunk. Általában a szándékokat és a történeteket, vagyis a forgatókönyveket elemeztük, és filmtörténetet tanultunk, de hát mindez csak egyik része a dolognak."

A filmesek is fájlalják, hogy nincs kapcsolatuk a színháziakkal. Mispál Attilának még szerencséje volt: *„Herskó ebben is segített, személyes barátságban volt Horvai Istvánnal, a párhuzamos színészosztály vezetőjével. Ide járt például Kamarás Iván, Marozsán Erika, Schell Judit, Anger Zsolt, Keszég László. Így a* Platonov*-előadásukat televízióra adaptálhattuk. Azóta is hívjuk ezeket a színészeket filmekbe játszani. Ezeknek a kapcsolatoknak igazán az egyetem utáni években van jelentőségük."* Hajdú Szabolcs nem járt ilyen jól: *„Három év alatt egyszer dolgozhattam színészhallgatókkal, akkor is iszonyatos küzdelmek árán. Nem engedték el őket, mondván: a filmesek elrontják a színészeket. És ezt a falat lehetetlen lerombolni. Simó is próbálta, nem ment. Pedig a színész egészen másként játszik színpadon, mint a kamera előtt. A filmszínészképzési gyakorlat azonban teljesen hiányzik, sőt a színházi gyakorlat is behatárolt, hiszen egyféle ízlésnek, a tanárukénak igyekeznek megfelelni, azokat a patronokat sajátítják el, amelyeket ő szeret. Milyen jó lenne, ha nem csupán egyetlen rendező venné birtokba és képezné ki őket a saját ízlése szerint."*

E rendezők azt állítják, a filmes szakképzést könnyebben lehetne hatékonnyá tenni, mint a színházit. Mispál Attila: *„Tegyék kötelezővé, hogy a hallgatók minden félévben egy-egy közismereti tárgyat az erre szakosodott felsőoktatási intézményben abszolváljanak. Tessék ott levizsgázni, és rendes vizsgajegyet szerezni. Felesleges öt évig tanítani a filmrendezést. Három év bőven elegendő. Biztosabb talajra kellene helyezni a vizsgafilmek elkészítését. Külön embernek kellene koprodukciós lehetőségeket felhajtani a tévékből, lobbizni, pályázatokat írni, külföldi kapcsolatokat ápolni. Ha rövidebb a képzési idő, sűrűbben lehet hallgatókat felvenni. Az egész lényegében azon múlik, hány tanterem és hány kamera áll rendelkezésre, mit bír el az épület, hány osztályt és milyen képzést akarunk. Összefoglalva: koncentráltabb, pragmatikusabb, a szakemberképzésre összpontosító, kisebb létszámú egyetemet kellene létrehozni."*

Hajdú Szabolcs: *„Egy hónap, egy téma, ami azonban folyamattá áll össze. Például film és fény. Bemegyünk a stúdióba, és csak fényekkel kísérletezünk, erre találunk ki folyamatosan gyakorlatokat. Aztán jöhetne a többi téma: film és zene, film és színész, film és kompozíció, film és forgalmazás. És mindegyik témának a szakma legjobbja lenne a koordinátora. Simó Sándor összehozott bennünket más egyetemek diákjaival, például a szociológia szakról. Az egyik fiúval csináltunk egy dokumentumfilmet, nagyon jól működött a dolog. Aztán hozott a képzősök közül egy díszlet- és jelmeztervezőt, azóta is vele dolgozom. Ezeknek az iskoláknak együtt kellene működniük. Ebből rendszert kellene csinálni."*

Mispál állítja: *„Az egyetemi oktatás nem követi a külvilág rendkívül gyors változásait. Átrendeződik a filmkészítés struktúrája, s ez másféle képességeket, készségeket és hozzáállást igényel. Legalább két-három nyelven tárgyalóképes, rendkívül mozgékony embereknek kellene ülniük a producerosztály padjaiban. A rendezőhallgatókat pedig ösztöndíjakkal évente legalább kétszer-háromszor különböző európai stúdiókba, workshopokra kellene küldeni. Vagy nemzetközi produkciókban kéne dolgozniuk, akár asszisztensként, akár a gyártás egyéb posztjain. De ha valaki itthoni produkcióban dolgozik, azt is el lehetne fogadni oktatási feladat teljesítéseként. Sokkal mozgékonyabb, nyitottabb képzési rendszert kellene kialakítani. A mesterek tutorrendszerben rajta tarthatják a szemüket tanítványaikon."*

dásban? Megvannak-e a tanárok között azok az erős személyiségek, akik legalább a gondolat másságának létéről és értékéről meg tudnák győzni a növendékeiket; nem túlkiabálva a büfés darts-csipogást, a szinkronba és reklámba kényszerülők anyagi érveit, azt a töméntelen fecsegést, pletykát és nőgyógyászati turkálást, ami szakmai beszélgetés ürügyén folyik, mert ezeket nem legyőzni kell (azt hiszem, nem is lehet), hanem melléjük állítani az igazságnak és az igazságosságnak valamilyen vonzó alternatíváját. Erről és arról, hogy ezt a problémát valaki felvetné, szó sincs, sem a cikkben, sem a valóságban. A Főiskolán ugyanis ezerrel tanulható minden, ami külsődleges, ami velejáró: megúszás és önámítás, mindent elodázó szubjektivizmus, életre szóló manír, ami aztán megjelenik a színpadon is; koncentráció, alázat, morál, gondolkodás, figyelem és csönd azonban annál kevésbé.

A fő baj azonban mindaz, amiről a beszélgetők nem beszélgettek. Mondjuk, hogy meddig terjed az osztályvezető tanár felelőssége. Hogyan és hol merül fel (ha egyáltalán felmerül) bármelyik tanár szakmai felkészületlenségének vagy tanítási metódusának megkérdőjelezhetősége? Számon kéri-e valaki rajta szerelmes vonzódását vagy személyes antipátiáját növendékei iránt? Egyáltalán tartozik-e valakinek vagy valakiknek bármilyen elszámolással? Ha nem, miért nem? Ha igen, kinek, és mi az egyenleg? Miért nem állapítható meg rektorról, színész tanárról, gazdasági, technikai felelősről – ahogy hallgatóról –, hogy alkalmatlan, vagy hogy erőtlen, vagy hogy szünetet kéne tartania? A pedagógiailag, szakmailag vagy bármilyen naiv szempontból nézve megengedhetetlen és kínos vizsgáról – ha már színpadra került – miért nem mondatik ki az, ami, és miért nem látszik a későbbiekben, hogy bárki is elgondolkodott volna a tanulságokon és a következményeken? Milyen etikai alapja van ezer-arcú, gondolkodó színészeket tanítani annak az osztályfőnöknek, aki a színházat a Pesti Műsor fél flekkes butaságainak szintjén kétes ízlésvilágú revüként mutatja be az ország tévénézőinek? Miféle profizmusról beszélünk, amikor az operett-musical osztályban diplomát osztanak kottát olvasni nem tudó növendékeknek? Miért nem probléma az, hogy a végzős átlagszínész elméleti, irodalmi vagy művészeti tudása finoman szólva hiányos, hiszen a nem szakmai tárgyak csak úgymondságból vannak jelen az órarendekben? Vagy miért beszél a Főiskolán mindenki – szó szerint és metaforikusan – többes szám első személyben? Azaz miért nincs semminek közvetlen felelőse? Hogy akar a Főiskola színházi embereket képezni a technikai körülmények és azok felelőseinek semmibevételével? Miért van az, hogy amikor technikai kérdésekről van szó (például tanár-diák arány), a Főiskola jogosan hangsúlyozza különbözőségét az egyéb, nem művészeti felsőoktatási intézményekhez képest, amikor viszont belső gondokról esik szó (például épület-nyitvatartás, próbaidőpontok, próba- és játszóhelyek, technika, egyeztetés), megkövesedett pártállami dinoszauruszként viselkedik, mint – mondjuk – az ELTE Tanulmányi Osztálya.

Mindez azért baj, mert így nem működhet egy egyetem. Az sem mentség, hogy így is mennyi tehetség kerül a szakmába. Ugyanis – szakma ide vagy oda – a butaság, a tehetségtelenség, az impotencia és az álszenteskedő eltussolás (így a fenti cikk is) közvetve és közvetlenül életekkel, sorsokkal, személyes érzékenységgel és tehetségekkel játszik.

Persze mindent betakar az individualizmus. Szó esik – még egyszer: értelmetlenül – az újításokról (melyeknek többsége annyira újítás, amennyire a Merkur gépkocsieladás-monopóliumát felváltó szabad autókereskedelem annak tekinthető), de a tanárok pedagó-

Sok filmes hallgatóban az a gondolat is felmerül, hogy itt volna az ideje felbontani az 1945 óta tartó és egyre romló házasságot a filmes és a színházi főtanszak között, hiszen a filmesek „kisebbségbe" kerültek a saját egyetemükön. Mispál Attila erről ezt mondja: *„Huszti Péter rektort összesen kétszer, ha láttuk a Szentkirályi utcai épületben. A hírek szerint azóta se járt ott. Az utóbbi években két fontos dolog történt: az egyik, hogy egyetemmé nyilvánították az intézményt, a másik, hogy a pénz egy része fejkvótaszerűen érkezik. Az intézmény tehát abban érdekelt, hogy minél több hallgatót vegyen fel, csakhogy ennek nincsenek meg a feltételei. Az egyetem egyre inkább gyárra hasonlít. Az igazi problémák azonban az adminisztrációból és a rendszer felépítéséből származnak. Az itt dolgozók közül nem egy az ötvenes évek óta ugyanazon az emeleten, ugyanabban a székben ül. Korszerűbb gondolkodású embereknek kellene az ügyeket intézni."*

▪

A fekete arany, a kávé sokak kedvence. Ki keserűn, ki cukrosan, ki hígan, ki méregerősen kedveli. Van, aki orvosi tanácsra mértékletesen issza, és van, aki csészék seregének tartalmát tünteti el egyetlen nap alatt. De a kávét általában mindenki kedveli. Főként, ha nincs benne zacc.

Ez az írás a jobbítás és a továbbgondolás szándékával készült. Még akkor is, ha lesznek, akik ezt nem hajlandóak elhinni. A jelenlegi és volt hallgatók is azért ültek le a kávéházi asztal mellé, mert jobbá szeretnék tenni egyetemüket. Azt a felsőoktatási intézményt, amelyben most, hét év után ismét rektort választanak.

POST SCRIPTUM

A Színház- és Filmművészeti Egyetem rektorhelyettese, a kaposvári Csiky Gergely Színház igazgatója, Babarczy László a 2000. év elején találkozót kezdeményezett a Kaposvári Egyetem Csokonai Vitéz Mihály Pedagógiai Főiskolai Karának vezetésével, hogy a színház a főiskolával közösen államilag elfogadott és akkreditált színészképzést indítson. Az oktatás gyakorlati része a színházban folyna Babarczy László, Ascher Tamás és Molnár Piroska vezetésével, míg az elméleti tárgyakat a kaposvári főiskola tanárai tanítanák. A kari főigazgató és rektorhelyettes, Leitner Sándor festőművész támogatta az ötletet, így az akkreditáláshoz szükséges dokumentumokat 2000 júniusában benyújtották az Oktatási Minisztériumhoz, a szakindítási kérelmeket ugyanis oda kell benyújtani, és a formailag hibátlan dokumentumokat a minisztérium küldi tovább a Magyar Akkreditációs Bizottsághoz, ahová a kérelem 2000. november 12-én megérkezett.

A Kaposvári Egyetem akkori kari főigazgatói hivatalvezetője, dr. Kálmán Katalin – aki jelenleg a megyei önkormányzat főjegyzője mellett dolgozik, és a posztját azóta sem töltötték be az egyetemen – annak idején megerősítette: terveik szerint a képzés 2001 szeptemberében indulna. Néhány héttel ezelőtt az egyetem titkárságvezetője, Bükler Borbála elmondta: a tervről nem tettek le, de eddig semmiféle értesítést nem kaptak. A Magyar Akkreditációs Bizottság főtitkára, Halmai Nóra közölte, eddig érdemben nem foglalkoztak a szakindítási kérelemmel. Tekintettel arra, hogy a törvény értelmében hat hónap áll rendelkezésükre ahhoz, hogy álláspontjukat kialakítsák, a bizottság javaslata leghamarabb májusban várható.

Az eljárásrend szerint a kérelmet a Magyar Akkreditációs Bizottság Művészeti Szakbizottságának kell véleményeznie, ám ez a szakbizottság egyelőre még fel sem állt. (A Magyar Akkreditációs Bizottság testületi tagjai ugyanis háromévente cserélődnek, és a legutolsó váltásra 2000. december 31-én került sor. Éppen ezért a megszokott ügyintézési tempó megakadt. A testületi tagokat egyébként a miniszterelnök nevezi ki.) A bizottság nem hoz döntést, csupán javaslatot tesz a miniszternek új szak alapítására vagy a kérelem elutasítására. Amennyiben a javaslat kedvező lesz, az oktatási miniszter valószínűleg engedélyezi a kaposvári színészképzés elindítását, akár az idén szeptemberben is, igaz, nem hagyományos tavaszi, hanem őszi pótfelvételikkel.

Az itt közölt riport teljes terjedelmében a szerző internetes honlapján olvasható: www.szinhaz.hu/boka

giai felkészültsége, gondolkodása, szakmai teljesítménye továbbra is tabu. Persze a világ így működik: mindenki csinálja, ahogy tudja, aztán majdcsak összejön belőle valami. Emberek ezrei évszázadokon keresztül arra tették fel az életüket, hogy higanyból aranyat nyerjenek. Keményen dolgoztak, nem adták fel, igazság volt minden percnyi munkájukban, csak az alapvetésük volt hamis. Mi az az objektív és mi az a szubjektív szempont, aminek alapján életüket hasznosnak vagy haszontalannak ítélhetjük meg?

Ebben az iskolában keleties összevisszaságban hányódnak egymásra az objektív mércék és a szubjektívek, amelyek aztán könnyen lehetnek kibúvók, elfedések, hazugságok, menekülések. Ez a négyöt év könnyen megúszható. Két év után már az isten sem ment meg tőle, hogy diplomát kapj.

A rosszat, mert rossz, senki sem cselekszi. (Vagy talán mégis.) Mindenki dolgozik – hol jobban, hol kevésbé –, és a munka önmagában, ahogy az alkimistáké, mindig tiszteletre méltó. Még azt sem lehet mondani, hogy így, mérce nélkül, teljesen eredménytelen (mint az alkimistáké), mert talán van, aki rendelkezik azzal az erővel és bátorsággal, hogy önvizsgálatot tartson, és elszámoljon magával. De akkor mondjuk ki, hogy ez egy színjátszó önképzőkör, ahol a meg-megjelenő „mestertől" mindenki azt lop el, amit tud (ha egyáltalán van mit). Akkor ne beszéljünk szakmai objektivitásról, paideiáról és felelősségről. Ha azonban ezek a dolgok valamiért fontosak nekünk, akkor ne tegyünk úgy, mintha nem tudnánk, hogy egy szardombocska tetején ülünk. Mondjuk azt, hogy impotensek vagyunk elhordani, vagy hogy nem is akarjuk, de ne locsolgassuk pacsulival.

Forradalom nem lesz. Nem is hiszek benne, és sem varázsigéim, sem grült nagy koncepcióim nincsenek a trágyával és a tisztasággal kapcsolatban. Mindez valószínűleg kint a színházakban sem jobb. A megoldás – ha van – sok-sok nemzedék (ki-ki értse, ahogy akarja), sok-sok gondolkodás és sok-sok munka kérdése. Mindazé, ami most nincs. De ha már ez egy ilyen belterjes, egymásba nyúlkálós szakma, akkor legalább magunkból ne csináljunk hülyét. Úgyis csak magunk vagyunk.

Az előző tanévzárókor közvetítették a *Színházról színházra* című tévéműsort a Főiskoláról, az idei tanévnyitóra jelent meg az említett SZÍNHÁZ-cikk. Mindkettő egyformán hazug. Az előbbi a rendetlen giccs nyelvén próbált szólni egy illúzióról, mindezt megkérdőjelezhető ízléssel, őszintétlenül, álságosan tette. Igazi veszélye és kártékonysága az volt, hogy nagyon széles réteghez szólhatott volna, ehelyett hazudott. A SZÍNHÁZ-at gyakorlatilag a kutya sem olvassa. Ebben az értelemben a benne megjelent cikknek a hazugságai kevésbé kártékonyak. Ez a cikk is elvész heteken belül, ahogy az összes többi –, és ahogy minden beszélgetés, okoskodás, fecsegés – beleértve ezt a négy oldalt is. A szónak azonban hallatlan ereje van, akkor is, ha senki sem olvassa, senki sem hallja. A lelkiismeret-furdalásom pedig csak nem múlik, sem magammal szemben, sem ezzel az írással szemben, sem Nánay beszélgetésével szemben.

1997. szeptember 11.

Forgács Péter

CSONT ANDRÁS

Rendező kerestetik

■ PUCCINI: MANON LESCAUT ■

Mindenekelõtt hadd adjam ki a mérgemet. Puccini Manon Lescaut *címû,* dramma lirico in quattro atti *alcímû mûvének tiszta játékideje minden lemez és leírás tanúsága szerint nagyjából két óra, de inkább kevesebb. Ezzel szemben az Erkel Színház tizenkilenc órakor kezdõdõ produkciója huszonkét óra húsz perckor ért véget. (Beszámolóm a március 11-i, illetve 13-i elõadás alapján készült.) Ez wagneri méreteket eredményezõ, vérlázító ügyetlenség (hogyan lehetséges húsz perc szünetet tartani a harmadik és negyedik felvonás között?!), melytõl a zeneszerzõnek bizonyára égnek állna a haja, hiszen saját mérése szerint – az adatot William Ashbrook 1974-ben magyarul is megjelent könyvében találtam – a negyedik felvonás tartama körülbelül tizennyolc perc, vagyis rövidebb, mint a magyar szünet. Az átdíszítések pokoli hosszú ideig tartanak, és ez annyit jelent, hogy a színpadra állítók egyszerûen figyelmen kívül hagyták az Erkel technikai adottságait. Boldogabb helyeken vajh' nem dilettantizmusnak nevezik-e az ilyesmit?*

Boldogabb helyek... E sorok írója oly szerencsés volt, hogy az elmúlt években legalább másfél tucat elõadást nézhetett végig Münchenben, valamint a párizsi Bastille Operában. E tapasztalatok alapján bizton állíthatom, hogy szemben a papírforma vagy az esztétika ígéretével, a közelmúltban nem a regény lett a vezetõ posztmodern mûfaj, hanem az opera. Pontosabban: nem mint zenei mûfaj, hanem mint színházi forma. Mint zenés színház. A posztmodern fõ jellemzõi – eklektika, mellérendelés, idézettechnika, irónia, a tradíció átlelkesítése, az eltemetett mûvek felfedezése, a múlt retrospektív birtokbavétele (lásd például Händel-reneszánsz, melynek másik alapja az úgynevezett historikus elõadásmód elterjedése), több nézõpont egyidejû érvényesítése, és még sorolhatnánk – különös módon ebben a hatvanas években eltemetett mûfajban nyerték el a maguk igazi helyét. És az opera szociológiai értelemben is posztmodernizálódott: a hagyományosan operarajongó tábor mellett (õk azok, aki nemcsak azt tudják pontosan, mit mondott Wagner a *Trisztán* bemutatója után, hanem azt is, hány fokos fürdõt vesz Gruberova) a zeneileg feltehetõen félmûvelt, de az elõremutató, vagyis a mûvészetet akár anyagilag is támogatni hajlandó, snobizmusra fölöttébb hajló, a fényes-kényes csillogást, a patinás pompát kedvelõ yuppie-rétegben – továbbá a gazdag japánokban – találta meg a maga új közönségét. És ez a publikum igencsak nagyszámú, továbbá rendelkezik azzal a mûfajunkban egyáltalán nem lebecsülendõ elõnnyel, hogy képes megfizetni a horribilis árú belépõjegyeket, mi több, valószínûleg becsapva érezné magát, ha egy elõadás olcsón és könnyen elérhetõ volna.

Tokody Ilona (Manon) és Miller Lajos (Lescaut)

Az opera egy idõben a reprezentatív nyilvánosság mûfaja volt, és – persze a réginél korlátozottabb értelemben – így van ez ma is a boldogabb helyeken. A rendezõk minden követ megmozgatnak, hogy elevenné tegyék a színpadot; ezt olykor agresszívan és – hogy úgy mondjam – túlságosan koncepciózusan teszik, de végleg rájöttek, hogy az opera komplex zenés színház, *musiktheater*, nem pedig játékkal illusztrált koncert, vagy zenével aláfestett színmû. Nálunk viszont minden maradt a régiben. Egy-két érdekes kísérleten kívül (ezek legkivált Kovalik Balázs nevéhez fûzõdnek) honunkban még most is a legkonzervatívabb és ezért a legunalmasabb ízlés a mértékadó; ez többek közt azért bántó, mivel – és a mostani *Manon*-elõadás ugyancsak ezt igazolja – noha nem világnagyságok, de ragyogó énekesek akadnak nálunk is. A mai magyar operajátszás legneuralgikusabb pontja a rendezés. Hogy ez mennyire így van, a minap (március 16.) látott mannheimi *Trisztán és Izolda* igazolhatja: zeneileg fölöttébb problematikus elõadás, egy szétesésre, disztonálásra hajlamos zenekarral, néhány mind színészileg, mind muzikálisan meglepõen alacsony szintû alakítással (Trisztán, Marke király); a szereplõgárdából csak a Brangänét adó Liob Braun nyújtott emlékezeteset. És mégis: noha Harry Kupfer rendezése messze elmaradt az általam csak videón látott legjobb Wagner-produkcióitól, ez a színházi gondolkodás egyszerûen összemérhetlen a miénkkel.

Fölmegy a *Manon* elsõ felvonásának függönye, látjuk az amiens-i fogadót, ott promenádoznak-sertepertélnek a diákok,

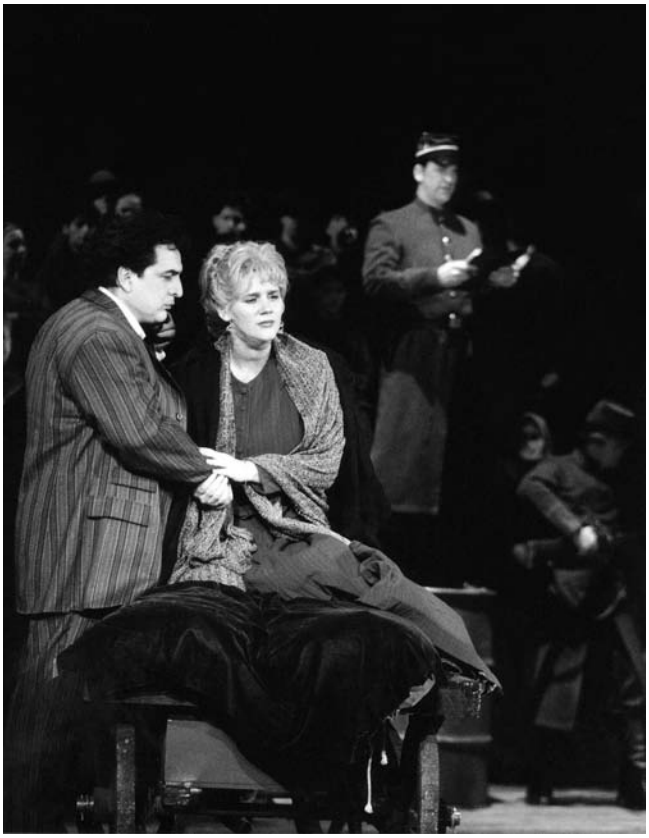
fiatal lánykák és ifjonckák; népség, katonaság, egyszerűbben szólva: *studenti, borghesi, popolani, fanciulle, soldati*. Jól emlékszem még abból az időszakból, amikor az Operaház gyerekkórusában énekeltem (ez véletlenül nagyjából akkor kezdődött, amikor a legendás Házy–Ilosfalvy–Gardelli trió *Manon*ja színre került), milyen egyszerűen oldódtak meg az efféle, zenei-színházi értelemben voltaképpen igen bonyolult, és csak a legnagyobb körültekintéssel és koncentrációval előadható-megjeleníthető jelenetek. A népség-katonaságtól amolyan tökéletesen általános népség-katonaság-sokadalom színpadi létezést várt el és kapott meg könnyűszerrel a rendezés. Ott tolongtunk – teszem azt – a *Carmen* negyedik felvonásában a bikára és Escamillóra várva, vagy a *Bohémélet* másodikjában, és mindössze arra kellett ügyelnünk, hogy el ne rontsuk a belépést, ami kivált a párizsi bohémvilágot festő dalműben egyfolyvást árnyékba kerülnek. Valló talán egyetlen színpadi ötlete is ebben a felvonásban kerül először szőnyegre. Des Grieux kezébe egy kis piros könyvecskét adat – nem, ez nem az a könyvecske; huncut, aki rosszra gondol! –; talán ebbe vési verselményeit? De hát az egyszeri lovag vagy diák soha nem írt verseket Pucciniék szerint – a sokaság és Edmondo követelésére előadott csacskasága *(Tra voi, belle, brune e bionde)* rögtönzés csupán, és létét az operai dramaturgián kívül semmi nem indokolja. E könyv aztán valahogy átjátszódik Manonhoz, elő is húzza a második felvonásban, hogy később közös erővel félrevettessék, amikor az olvasott fiatalok rátérnek az ágyon a szerelmi jelenet anyagiasabb alapízű megjelenítésére. És amennyire Des Grieux nem költő, olyannyira nem olvasó Manon – e fess kokottot aligha képzelhetjük el könyvvel a kezében, hacsak nem az erotika fokozása mián, elvégre ízlések és

Tokody Ilona és Kelen Péter (Des Grieux)

általán nem kis feladat, és ha a karmester után nem is mindig, Derecskei Zsolt után bízvást lehetett menni – ő, immár felnőttként, most a Táncmestert adja hanyag eleganciával a *Manon*ban. Egyebekben pedig jóízűeket beszélgettünk, és – induló arszlánok – a primadonna-szubrett keblének aznapi domborodását lestük. Volt persze kiosztva néhány egyéni szín és íz, teszem azt, egy apróbb lökdösődés előre kijelölt két mellékalak között, de ha vidámnak kellett lenni, akkor a felnőtt kórussal együtt csapkodtuk a térdünket, ha csodálkozónak, akkor azt zúgtuk: húúúú... *Happy Days*... – hogy Beckettet idézzem –, és ezek íme, Valló Péter varázspálcájának intésére most visszatérni látszanak. A nyitó jelenetben már eldől minden. A színpad hátterében folyik a tökéletesen generális és neutrális – hiszen az égvilágon semmire sem kötelező – vidámkodás, évődés. Mint az életben. Hogy irigyeltem azt a statisztát, aki a bal ficakban végigehetett egy hosszú tésztájú levesestálat: ő – remélhetőleg – valóban egyéni ízt kapott. A színpadkép csúnya, a díszlet agyonnyomja a teret és a játékosokat, és nyilvánvalóan nagyra törő ambíciói ellenére a világítás egyike a legügyetlenebbeknek, amelyet mostanában láttam: a főszereplők pofonok... Végső szerephez a kötet a negyedik felvonásban jut, a szerelmi haldoklását végző Manon utolsó erejével még előrántja a szoknyakorcból. Ez egy vezérmotívum a vallói világképben.

A második felvonás együttesei ugyancsak sutára sikeredtek. A menüettben a kórus és a balett egymás sarkára hág, a fények itt is rosszak, és nemigen tudni, a rendezés szerint miről szól ez a kulcsfontosságú szcéna. Manonnak itt egyrészt ragyognia kell, másrészt azt kelletik érzékeltetnie, hogy zavarja, mi több, idegesíti a sok hazug bók és negéd, hiszen – mint maga mondja – *un po' inesperta*, vagyis kissé tapasztalatlan a táncban, noha kétségkívül „illik néki a minét". Ámde a rendezés nem teremti meg mindezen perdöntő apróságok eljátszására a lehetőséget. Ilyenkor a két primadonnának, Tokody Ilonának és Sudár Gyöngyvérnek mintegy instruálás nélkül kell mozgósítania színházi tapasztalatait. És ők mozgósítják is. A két énekesnő kétféle külső és belső alkata, életkora, megjelenése (Szakács Györgyi helyes ízlését dícséri, hogy eltérő ruhákba öltözteti őket) kétféle, voltaképpen egyenértékű alakítást eredményezett, és ez remek dolog, hiszen ha már létezik a két szereposztás igen vitatható intézménye, akkor a néző joggal

várhatja el, hogy a „második" ne az „első" gyenge utánzata legyen. Hogy Sudár Gyöngyvér inkább a második felvonás első részében volt játékos elemében, az érthető: fiatal, csinos, és ezzel könnyedén hozza Manon személyiségének egyik fontos elemét, az élni vágyást, a materiális javak kiélvezésének képességét. Roppant kacéran és gyakorlottan csuklóztatja a fodrászokat a függöny felgördülte után, és Lescaut érkezéskor még egy apró, de lényeges mozzanatra hívta fel a figyelmet, arra ugyanis, hogy van némi nem elhanyagoható erotikus kapcsolat a testvérek között. Lescaut, a romlott kis gárdahadnagy boldogan sütkérezik pompázatos kancahúga érzékiségének fényében, őszintén csodálja a lányt, és a növendék „kuci" (Móricz Zsigmond szava) ad arra, hogy mindenkit meghódítson, még bátyjaurát is. Kérdései csak úgy záporoznak a férfi arcába: milyen a paróka, hogy áll a ruha, hogy áll a



Mezey Béla felvételei

Ernesto Grisales (Des Grieux), Sudár Gyöngyvér (Manon) és Klucsik Géza (Tiszt)

korzett vagy míder, magyarán fűző (nem pedig a mell, ahogy az Erkel feliratán tévesen megjelenik). És Lescaut, a remek formában lévő Ötvös Csaba megbűvölten nézi ezt a semmiből kikelt aranyló szajhát, akiben most ijedten ismeri fel a saját húgát. Ez a rejtett kapcsolat nem vált érzékelhetővé Tokody és a másik Lescaut, Miller Lajos kettőséből, ami a legkevésbé sem probléma, ők inkább amolyan profi összeesküvőknek mutatkoztak, tudják, mitől döglik a légy és Geronte. Lescaut az első felvonás zárlatában nyíltan megmondja Geronte-nak, hogy ha „apaként" kitartja majd Manont, ő teszi majd teljessé a családot: „voi farete da padre ad un'ottima figlia, io completero signore, la famiglia!" Miller Lajos aztán nagyon otthonosan mozog Manon budoárjában; ő beváltotta Geronte-nak tett ígéretét.

Tokody Ilona kissé másként nyúlt a szerephez. Manon erotikus kisugárzását kevésbé mutat(hat)ja be, így a második felvonás említett szépítkezési jelenetében inkább kegyetlenül bánik a fodrászokkal, viszonya a szolgahadhoz nem kacér, hanem úrnői. Másrészt egy kissé önironikus, és ez talán igaz a madrigáljelenetre is; mintha odaszólna bátyjának, látod, mire vittem, de hát ez mit sem ér. Egy kicsit bosszút áll most a korábbi nélkülözésekért, elfogadja Geronte ajándékait, hisz tudja értéküket, de visszamar azért, hogy elfogadta, míg ugyanebben a jelenetben Sudár Gyöngyvér valódi, kislányos örömmel nézegeti az ékszereket. Tokody Manonja dühös önmagára, és ettől keserű. Ebből adódóan sokkal szadistább az in flagranti-jelenetben; ha Sudár Gyöngyvér egy kicsit szégyelli magát, Tokody nem bán semmit, ha Sudár valóban azt gondolja, hogy Geronte-nak elég csak a tükörbe néznie, hogy önként visszalépjen Des Grieux javára, akkor Tokody már több és szomorúbb élettapasztalatokkal bír, bosszút állni képes, de komolyan nem hisz a tükör általi szembesítés sikerében. Karl Kraus gonosz mondását – a férfinak öt érzéke van, a nőnek csupán egy – Tokody fényesen cáfolja, míg Sudár inkább megerősíti. Ám ez nem csökkenti alakításának értékét, hiszen azt a bizonyos egyet – ami persze nem más, mint az érzékiség – minden érzékével érzékelteti.

Magától értetődik, hogy a két ragyogó primadonnai alakítás eltérő alapszínei és árnyalatai csak a tenorokkal való viszonyukban válnak értelmessé és értelmezhetővé. Kraus mondása rájuk is alkalmazható: míg Kelen Péternek valóban öt érzéke van, addig Ernesto Grisales csupán eggyel rendelkezik, ám ez is kétséges. Nyilvánvaló, hogy Tokody Ilona járt jobban, ő Kelen Péter személyében régi, megbízható és kongeniális társat kapott. Kelen alakítása olykor ijesztő, különösen a behajózási jelenetben, amikor a Kapitánynak könyörög. Néha raszkolnyikovi mélységekig gázol; mint Tokody, ő is leginkább a szenvedés felmutatásában jeleskedik. Elhisszük neki, hogy mélyen és végzetesen belebonyolódott egy nő, egy érzés, egy szenvedély, egy sors hálójába, amelyből – számára – nincsen menekvés. Mi több, és ez a legfőbb dosztojevszkiji vonás, esetenként mintegy élvezi megaláztatását, az eleve elveszettnek tudott játszma végigcsinálásának perverz örömét. Elhisszük neki, hogy hamiskártyás lett, és még sötétebb bűnöket is feltételezünk róla. Prévost abbé regényében Des Grieux a gyilkosságtól sem riad vissza, Kelen alakítása ezt a lehetőséget is érzékelteti. Grisalesnek viszont azt sem hisszük el, hogy egyáltalán szenved. Kelen több, mint tenor, még akkor is, ha ez olykor a hangképzés rovására megy. A vendégként föllépő, olykor szépen intonáló Ernesto Grisales viszont csak tenor, vagyis nem más, mint bizonyos határhelyzetekben meggyőzően üvöltő húsdarab. E ziccer tenorhelyzetekben, az első felvonás népszerű áriájában *(Donna non vidi mai)*, a második felvonás szerelmi kettősében Grisales tisztesen helytáll, noha ilyenkor is leginkább egy durcás napközisre emlékeztet, aki folyvást a Manon-repetáért duzzog. A behajózási jelenetre mind színészileg, mind hangilag elfáradt; a totálisan összeroppant, mindenét föladó Des Grieux-ről már nem sok mondandója akadt. Feladta a küzdelmet, de ezúttal inkább a magánember, nem pedig Des Grieux dobta be a törölközőt. Sudár Gyöngyvér sajnos nem tudott kapcsolatot teremteni vele, de feltehetően bárki erejét meghaladná, hogy emberi érzelmeket mutasson egy olyan énekes iránt, aki, ha szerepe szerint bajba kerül, a homlokához kapkod, vagy széttárja karját, akárha bejelentené, hogy sajnos, már nincs konyha, ha pedig jól érzi magát, szívére teszi a kezét, és megrázza olajos fürtjeit. (Érdekes megfigyelni, mennyire másként fogadták a tapsot. Kelen úgy érkezett a függöny elé, akárha a pokolból jött volna, Grisales ezzel szemben csókokat hintett, és egészében úgy viselkedett, mint a Juventus középcsatára egy sikeresen végrehajtott tizenegyes után.)

Tokody és Kelen természetesen másként élték meg a zárófelvonást is. Itt – szerencsére – Valló még az addigiaknál is kevesebbet rendezett, ráhagyta a szereplőkre a színpadot. Tokody Ilona szerepformálása itt vált teljessé, bűntudata transzcendentális magasságból, etikus mélységből érkezett. Kelen Péter most döbbent rá, hogy a játszmának vége, és úgy döntött, sorsa ellen nem tesz semmit. Amikor a darab végén befedi köpenyével halott szerel-

mét, egyben önmagát is temeti. Grisales ebben a jelenetben nemcsak súlytalannak – no, nem testi értelemben –, de ügyetlennek is mutatkozott; egyszerűen képtelen volt megoldani Manon betakarásának talán nem emberfölötti teljesítményt követelő feladatát. Sudár Gyöngyvér fölkiáltása: „non voglio morir!" az elveszett fiatalságot siratta, és legvégső, Des Grieux-nek szóló mondatába – „emlékszel-e még fénylő ifjúságomra?" – még sikerült belecsempésznie egy leheletnyi erotikus hangulatot, némi kacér mellékízt.

Szó esett már Ötvös Csaba remek Lescaut-járól, a másik szereposztásban Miller Lajost egy kissé halványabbnak, kedvetlenebbnek láttam. Mindkét estén jól megformált, eltérő alkatú, de egyenértékű Geronte-alakítást élvezhettünk Sólyom-Nagy Sándortól, illetve Egri Sándortól. Sólyom-Nagy kissé karikatúrára veszi a figurát, ez talán vitatható, de meg kell adni, alakformálása sosem csap át a kabarészerűbe. Egri Sándor a partnereinek megfelelően fiatalabb, veszélyesebb ellenfél. Már az első felvonásban van benne némi gonoszság, lesújtani készülő emberi súly. Ez a második felvonásban kulminál, elbűvöli ez a könnyen megvásárolható aranyos kurva, de nem habozik elhurcoltatni, ha úgy látja, palira akarják venni. Sólyom-Nagy kissé joviálisabb ebben a jelenetben. Hangban persze mindketten remekül helytálltak. A kisebb szereplők közül – ahogy Molnár Ferenc óta mondjuk – „kiragyogott" az Edmondót alakító Klein Ottokár. Egészen természetes jelenség, friss, elfogulatlan; kiérdemelte a közönség lelkes tapsát.

Egy 1907-es bírálatában Csáth Géza kissé elavult stílusban, de mindmáig érvényes gondolatokkal jellemezte a színpad boszorkányos mesterét, a közönség kedvencét: „Puccini a *Manon*ban mutatta meg először, hogy észrevette ám, mit várnak tőle. Először is érdekeset, újat. A motívumok legyenek rövidek, így a figyelmet túlságosan le nem kötik. A harmóniai bazírozásokban mindig újabb és újabb fordulatokat hallunk. Az érdekességek úgy vannak elhelyezve az opera szövetébe, hogy előttük bizonyos pihenést kap a hallgató fantáziája. Nagy pszichológiai ésszerűség mutatkozik ebben a dolgozásmódban. És a zenekari kezelésben ismét külön bölcsnek látjuk mi ezt az olaszt. A hangszerek sajátos módon kidifferenciálódnak az együttesből. Ahogyan egy motívum végigmodulálódik a vonósokon, a fafúvósokon és a teljes zenekaron: ez a hallgatóban – aki mindezt erőltetés nélkül képes követni – azt a hitet kelti, hogy ő most a legkomplikáltabb hangszerelési nüánszokat figyelte meg. Ez jól esik neki és tapsol és igaza van, mert miért legyenek az ilyen nüánszok eldugva és fenntartva a hivatásos muzsikusok számára." A zenekari nüanszokat sajnos csak kevéssé közvetítette a zenekar Rico Saccani pálcája alatt. Ez a rokonszenves, muzikális olasz jó és eleven tempókkal dolgozik, megfelelő arányérzékkel, ügyel arra, hogy egy pillanatra se unatkozzék a közönség. De a valódi színek hiányoztak a játékból, a zenekar helyenként bántóan nyersen, katonazenekarosan szólt, a megkapó intermezzo, ez a legnemesebb anyagból költött giccs egyik előadásban sem hangzott fel meggyőzően. Olykor széthullik a gárda, ritmikailag nem elég pontos, a rézfúvósok alapos trenírozásra szorulnak, a vonóskar slampos. Van még mit dolgozni a *Manon* partitúráján, és Saccaninak nyilvánvalóan megvannak a képességei ahhoz, hogy mindenekelőtt kissé árnyaltabbá tegye a hangzást.

GIACOMO PUCCINI: MANON LESCAUT
(Erkel Színház)

VEZÉNYEL: Rico Saccani/Pál Tamás. **RENDEZŐ:** Valló Péter
SZEREPLŐK: Tokody Ilona/Sudár Gyöngyvér, Miller Lajos/Ötvös Csaba, Kelen Péter/Ernestro Grisales, Sólyom Nagy Sándor/Egri Sándor, Klein Ottokár/Kiss Péter, Lózsy Bíró János/Szilágyi Béla, Laczó András/Derecskei Zsolt, Megyesi Schwartz Lúcia/Várhelyi Éva, Klucsik Géza, Csányi László/Szilágyi Imre, Hantos Balázs/Szécsi Máté. Közreműködik a Kropf Táncegyüttes.

Nehéz feladatra vállalkozik a recenzens, amikor az országszerte felgyülemlett Rigoletto*-előadásokról nem kritikai észrevételeit próbálja megfogalmazni, hanem egymás mellé állítva az elmúlt másfél év produkcióit, megpróbál választ találni arra, miért éppen ezt a Verdi-operát játsszák országszerte, honnan az intenzív érdeklődés a híres, ám egyszerűnek mondható történet, vándormese iránt, s hogy a három, egészen különböző habitusú és felkészültségű, ízlésvilágú rendező előadásába hogyan kerültek meglepő módon hasonló motívumok.*

Ha bármit is írnánk elöljáróban a cselekményről, saját poénunkat lőnénk le, hiszen a három helyszínen más és más a mese lényege, sőt az is kérdésessé válik, ki az igazi főszereplő, a protagonista. Victor Hugo *A király mulat* című romantikus tragédiája – az alaptörténet – már címével is voksol. Verdi szövegkönyvírója, Francesco Maria Piave átkereszteli a főhőst Triboulet-ről Rigolettóra, a másik főszereplőből, I. Ferenc francia királyból pedig – aki jelentős történelmi alak volt – név nélküli Mantuai herceget formál. Hugo műve mára gyakorlatilag feledésbe merült, csupán az opera műfaját logikai és/vagy kultúrtörténeti alapon népszerűsíteni kívánó ismertetésekben emlegetik kitartóan. A Verdi darabjához fűződő közhelyes megfejtés vagy magyarázat viszont egyszerre örök érvényű és divatjamúlt. A meggyalázott lányáért boszszút álló atya – a csonka családban, anya nélkül felnőtt leányok szexuális kihasználhatósága romantikus közhely – pszichiátriai tanmese. Nagy érzések színtere az operaszínpad: a gyermeki engedelmesség viaskodása az ébredő szerelem mámorával, illetve az atyai érzés önpusztító hatalma – szokvány, egyszersmind drámai közkincs. Rigoletto története tele van axiómaszerű, magyarázatra nem szoruló motívumokkal. Senki nem szokta firtatni, vajon mi is történt a herceg hálószobájában, sem azt, miért kell a leánynak a kellemetlen, rosszul sikerült szexuális kaland vagy akár az aljas megerőszakolás következtében meghalnia. Más időket írunk – mondhatnánk –, mint amikor útjára indult a mese, másképpen működik bosszú és gyász, önpusztítás és gyilkos szenvedély. Vagy nem?

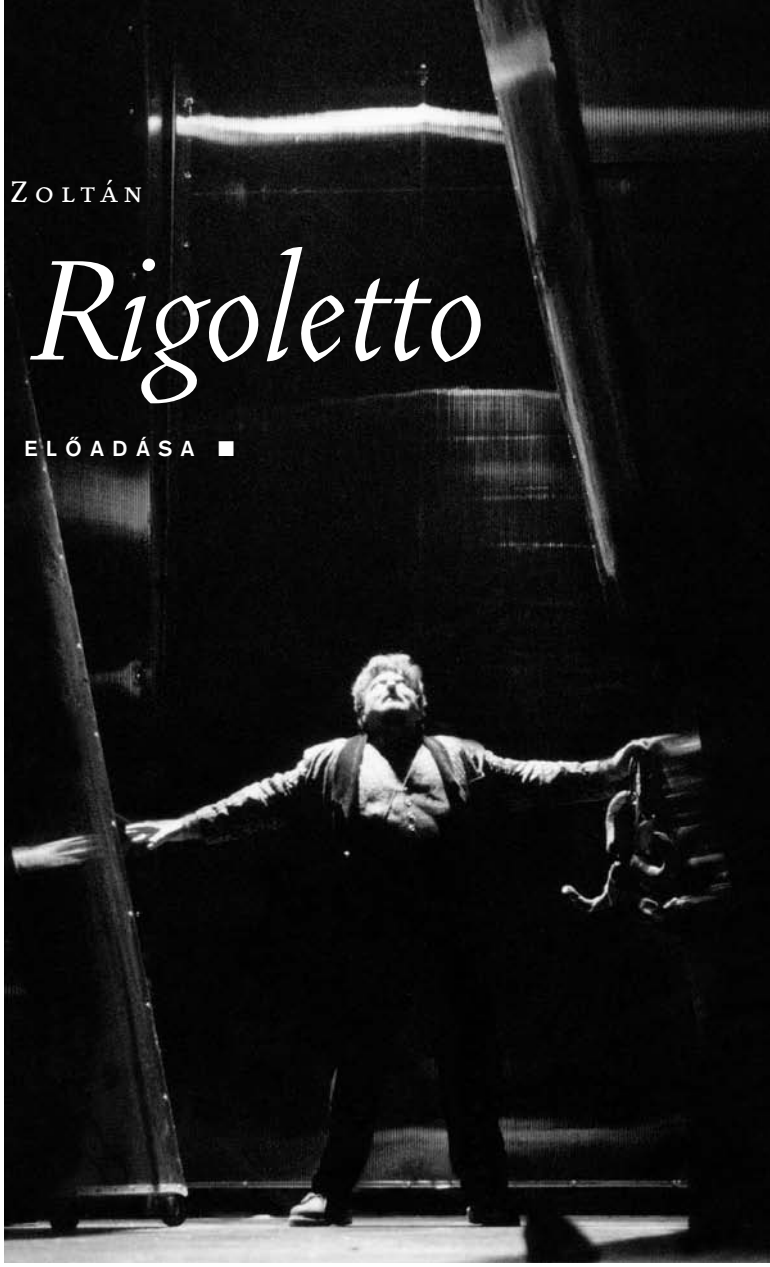
A fenti kihívások megválaszolása vagy éppen visszhangtalansága eredményezi a megközelítések különbözőségét. A mi három előadásunk rendezői máshol helyezkednek el a hazai rangsorban. Nagy Viktor kezdeti sikerei után – rövid időre még a Magyar Állami Operaház élére is kinevezték főrendezőnek – igen nehezen tudja elfogadtatni magát a szakmával. Énekesek és kritikusok fanyalognak sikeresnek nem mondható előadásaitól. Galgóczy Judit operarendezői munkássága még inkább megosztja a véleményeket. Polgárpukkasztástól sem visszariadó zenés színháza sokkolja a konzervatívokat, és felháborodással tölti el a műfaj megújítása mellett elkötelezett reformistákat. Énekesei vagy „fröcsögve" elutasítják, vagy hitelesnek fogadják el eredetieskedő szempontjait. Előadásainak végén a nézők rendszeresen egymásnak esnek: vannak, akik pfújolnak, s vannak, akik éppen vállalkozásainak merészsége miatt ünneplik a rendezőt.

Sajnos Galgóczy produkcióit a legritkább esetben ítélheti meg a kritika abban a formában, ahogy ő maga szeretné, hiszen a színházi nagyüzem korrekciós mechanizmusa, amely Nagy Viktor értelmezetlen és értelmezhetetlen, de a felszínes megítélés számára nem kellemetlen és főleg nem sokkírozó előadásait vállvonogatva tűri, Galgóczyt állandó kompromisszumokra kényszeríti. Nyilatkozataiban a rendezőnő a körülményeket okolja, márpedig gyakran kényszerül mentegetőzésre: az énekesi önfejűség, a színházvezetői-főrendezői önkény (így nevezi a hagyományos értékek védelmében fellépő, sokszor igen erőszakos korrekciókat), úgymond, megakadályozza, hogy egyes előadásai valódi mivoltukban mutatkozhassanak meg, hiszen a premierre vagy az egyszeri-kétszeri bemutatkozási alkalomra egyszerűen nem készülnek el. Ebben a védekezési módban az a legingerlőbb, hogy az alkotó többször is százalékban méri egy-egy produkciójának készültségi/meg-

Zala Szilárd Zoltán

Kortársunk, Rigoletto

■ EGY OPERA HÁROM ELŐADÁSA ■



Simarafotó

Massányi Viktor, a pécsi előadás címszereplője

valósulási fokát. Előfordult, hogy a főpróba napján egy rádióriportban tízszázalékosnak (!!!) minősítette egyik operaházi rendezését. A résztvevők természetesen igen rosszul reagálnak az ilyen megfogalmazásokra, s végül azok is elveszítik türelmüket és toleranciájukat, akiknek feladatuk a „végtermék" megítélése.

Hosszú évek óta most először láttam olyan Galgóczy-előadást, amelyből nemcsak az derül ki, hogy volt rendezői gondolat és koncepció, hanem az is, hogy az alkotó a próbafolyamat reális lehetőségeit kihasználva, rendesen és szisztematikusan végigvitte a maga elképzelését. Paradox módon ezért a mostani művészi sikerért igen nagy árat fizetett: Pécsett a 2000–2001-es évadban – hogy mi is a százalékok bűvös világában maradjunk – a közönségnek csak a fele láthat érvényes zenés színházi produkciót: az az ötven százalék, amely az úgynevezett második szereposztásban nézi meg a *Rigolettó*t. A többiek számára rossz és felemás végeredmény. (A részletekről lásd alább.)

Kesselyák Gergely jóval fiatalabb az említett rendezőknél, ráadásul végzettsége szerint zenész, karmester, bár a zenés színház iránti elkötelezettsége – ahogy mondani szokták – már korán megmutatkozott. Miskolci produkciója nagy erejű víziót közvetít; a rendező pontosan értelmezi Verdi operáját, és egy hályogkovács bátorságával oldja meg azokat a problémákat, amelyekkel itthon és világszerte számos kartársa küszködik.

Az alábbiakban megpróbálom néhány mondattal felvázolni a különböző történeteket, s azt remélem, ezekből a „mesékből" kiderül majd, milyen a három, egymástól gyökeresen különböző rendezői hozzáállás. A pontosabb érthetőség kedvéért sarkítottan fogalmazok: a napi kritika dolga, hogy árnyaltabban megvilágítsa az egyes részleteket, más összefüggésben ezt én is igyekeztem megtenni (Criticai Lapok). A szembeállítás viszont annál izgalmasabb, mert mindhárom rendező az úgynevezett posztmodern szemléletmód képviselője. Úgy tűnik, napjainkban szerencsére nem születik szokványos-hagyományos *Rigoletto*-előadás, jelmezbe öltöztetett történetillusztrálás. Az egyes produkciók extravaganciáit látva a nézőben néha feltámad ugyan a vágy, hogy nem kéne ennyire túlbonyolítani a dolgokat, a sikeres, megvilágosító erejű pillanatok fényében azonban úgy érezzük, valóban érdemes megújítani hazai operajátszásunkat, még akkor is, ha ez a törekvés olykor nem mentes a túlzásoktól.

ANTI-MIDASZ...

...avagy ha egy rendező kezében minden antiarannyá válik.

Tézis: a dekompozíció lényege az, hogy minden elemnek önmagában kell „valamilyennek" lennie. A posztmodern Móricka tehát szétszereli az egészet, és megnézi az elemeket. Nagy Viktor is így tesz, de közben – soha nem gondol semmit.

Az első képben – a nyitány alatti némajátékra még vissza kell térnünk – egy színház belseje tárul elénk, amely kísértetiesen (tükörképszerűen) hasonlít a Magyar Állami Operaházhoz. (Díszlettervező: Székely László.) A színpad hátulját látjuk, de jócskán belátszanak a nézőtér üres páholyai is. (Ez az effektus még bizarrabb 2000 decemberétől, mert közben az előadást átvitték az Erkel Színházba.) Van öltözőasztal is, amelyhez Ceprano grófné leül, éppen mielőtt az otthonosan viselkedő herceg megkérdezné tőle, miért távozik. Belóg egy erkélyféleség, leginkább a zsinórpadlás-kezelő fülkéjének tartanánk, ám itt lép be Monterone, hogy átkot szórjon a nem is nagyon mulatozó udvaroncokra. Minden lélektani (túl)magyarázás nélkül annyit látunk, hogy Rigoletto körül megmozdulnak a falak és oszlopok, amikor az udvari bolond egy rosszul sikerült tréfája után megrémül a fejére zúduló átoktól.

A világtól elzárt Gilda kertje minden oldalról nyitott: az utcai járókelők be-benéznek a jelképes rácsok mögül, s a középső horizonthoz vezető széles járáson gond nélkül, tömegével sétálhatnak be az emberrablók. A szünet után téglagyárban (?) folytatódik a „történet". Frissen égetett téglarakásoszlopok között hurcolják be az elrabolt leányt. Az időmúlás ezek szerint reális és folyamatos. Két hatalmas, rusztikus tömörfa asztal várja Rigolettót (más funkciójuk ugyanis nincs), hogy ő majd felháborodásában mindkettőt felborítsa. Legalábbis a premieren ezt láttuk; a rendező eredeti, ám színházilag-lélektanilag egyaránt abszurd verzióját. Aztán az énekesek – ki-ki habitusa vagy a hierarchiában elfoglalt helyzete szerint – elszabotálták a megoldást. Fokanov Anatolij például december elején, egy kiváló előadáson, nagyszerű hangi formában, a tőle megszokott színészi ügyetlenséggel az egyik asztalt felborította, ám a szilveszter előtti nemzetközi sztárparádé

Mezey Béla felvétele

Gurbán János (Rigoletto) és Kiss B. Attila (Herceg) az Erkel Színház előadásában

olasz vendégművésze, Antonio Salvadori már egyáltalán nem igyekezett megfelelni az előírásnak. (Ő viszont bukfencezik: nyilván olyan rendezésben tanulta a szerepet, amelyben a fizikai ráhangolódás nélkülözhetetlen, vagy talán az esés fájdalmából lehet erőt meríteni ahhoz – miként ez egyébként Miskolcon is történik –, hogy a „Cortigiani..." kezdetű áriát el tudja énekelni.)

Az, amit szünet után látunk a téglagyáron belül, nem más, mint babaházi vízimalom – fából. Körüljárható, funkciótlan, értelmetlen és posztmodern. Belül egyetlen légtér; a herceg ott alszik, ahol megöléséről vitatkoznak, tehát a díszlet még alapszinten sem képes – vagy nem is akarja – befogadni a történetet. S ne felejtsük el: a fináléhoz ki kell gurítani a vízimalmot, hogy a keretjáték teljes legyen. A végén ugyanis kalapos emberek jönnek be hátulról (ugyanazok, akiket eddig udvaroncként láttuk), fejükön a mantuai udvarban kötelező egyen-bohócsipkával. (Jelmeztervező: Vágó Nelly.) El akarják ragadni a síró atya kezéből a leány holttestét, pontosan ugyanúgy, ahogy két órával korábban, a nyitány alatt is tették. No comment.

A színházi közhiedelem szerint a rossz rendezésnek van némi esélye arra, hogy beérjen, hiszen a színészek kénytelenek valamit csinálni, ami logikusan következik a zenéből, a figurákból, jelmezekből, díszletekből, viszont a túlrendezett, koncepcionális előadás idővel elfárad, darabjaira hullik, és végső soron értelmetlenné válik. Ez a dialektika tárult fel azok számára akik 2000. december 28-án ünnepi előadáson, külföldi vendégek közreműködésével látták ezt a még mindig Nagy Viktor nevével fémjelzett, ám az eredetihez nem is hasonlító előadást. A keret csupán szükséges rossz volt ahhoz, hogy az énekes szólisták csillogjanak. Székely László díszlete csúnya és funkciótlan ugyan, de ma már nem háborít fel. Legyen hétköznap vagy ünnep – ez már nem több, mint a szemet alig bántó háttér az énekesek mögött. Az isten áldotta tehetségű, szépségű és fiatalságú L'ubica Vargicová kedvéért például sok mindent megbocsát a néző. Miatta jöttünk, felemelt helyárat fizettünk, csak nem fogunk bosszankodni azon, amit már megszokhattunk!

KASSZANDRA...

...akinek mindig igaza van, csak senki nem hisz neki.

Antitézis: A dekonstrukció mást jelent; a szétszedett elemeket más, meglepő, új rendbe kell állítani, szokatlan formákat, arányokat létrehozni, és főleg gondolatokat kell ébreszteni a nézőben.

Galgóczy Judit rendezése ugyancsak heterogén elemeket állít egymás mellé a Pécsi Nemzeti Színház színpadán. Csík György eleganciát mímelő díszletéről hamar kiderült (az október 21-i premier után december 29-én láttam újra az előadást), hogy bár a színpadi személyzet a premier tájékára többé-kevésbé megtanulta mozgatni az óriási fém-plexi kubusokat, ám ezek eredeti manhattani felhőkarcolós utalásai mára teljesen elvesztek a hétköznapok pongyolaságában. Belátszanak a színpadi munkások, nagyokat döccennek gurítás közben a monstrumok. A hidraulikával – high-tec varázslatként – megjelenő, kiemelkedő színpadi pontok: téglatestek, kockák, melyek hol ágyat, hol asztalt jelölnek ki a stilizált térben, változatlanul pontosan működnek. Ám ami körülöttük van, az a magyar slamperáj vérlázító példája: a semmiből varázsolt térelemek mellé ügyetlen munkafényben bekódorgó lomha színpadi munkások hoznak be kisszéket s ilyen-olyan kellékeket. A kompromisszum ezeknek az apró részleteknek az ügyében már a kezdeteknél észlelhető volt, a díszletezés is csupán kicsit tűnt olajozottabbnak a premier táján. A kompromisszumok azonban sokkal tágabb körben érvényesülnek. Az egész úgynevezett első szereposztás érthetetlen és értelmezhetetlen. (Tehát van olyan pécsi, aki – balszerencséjére – ásatagon ósdi módon játszott Verdi-operát lát városának színházában.) Az intézmény „kompromisszuma" ennek ellenére – kis cinizmussal – szerencsésnek mondható: nem engedi keveredni a két szereposztás résztvevőit. Ezáltal legalább azt eléri, hogy a közönség fele művészi élményben részesüljön, bár ennek fejében a másik ötven százalékról le kell mondania. A Gyimesi Kálmán–Nagyági Mariann–Kuncz László nevével jelzett gárda ugyanis – és ezt szó szerint kell érteni – nem játssza el Galgóczy rendezését. Az idős baritonista meglepően jó hangi állapotban, ám saját régi Rigolettóinak összes szánalmas ripacsériájával próbál magánsikert csiholni szerepéből. A primadonna tiszteletre méltó erőfeszítéssel küszködik énekszólamával, játékra talán ezért nem futja erejéből. Szonda Éva és Kuncz László jobb helyzetben talán hajlandó lett volna kilépni a megszokott színészi sémákból.

Van viszont – ezzel a botrányosnak mondható színházi és erkölcsi nonszenssszel szemben – egy úgynevezett második szereposztás, és aki nem látta mindkettőt, el sem hinné, hogy ugyanabban a környezetben, ugyanazzal a zenekarral, ugyancsak Cser Miklós vezényletével egy öntörvényű és átütő erejű, igazi zenés színházi előadás is létrejött Pécsett 2000 őszén. Ez utóbbiból derül ki, hogy Galgóczy *is* posztmodern megközelítésben állítja színpadra Verdi remekét. Nála *is*

szándékosan különböző, széttartó ízlésvilágú elemeket, részleteket figyelhetünk meg. Ám a rendezőnő törekvése gyökeresen különbözik a pesti, Nagy Viktor-féle elképzeléstől. Verdi zenéjéből, Piave helyzeteinek elrajzolásából, a jelmezek anakronisztikus és eklektikusan sokféle gazdagságából (jelmeztervező: Csík György) a Rigoletto-mítosz új, szokatlan, mai olvasata rajzolódik ki előttünk. Ennek az öntörvényű verziónak legfőbb közvetítői a színészek. Szándékosan nevezem Massányi Viktor (Rigoletto), Váradi Mariann (Gilda), Gábor Géza (Sparafucile) s a pályakezdő Szolnoki Apollónia (Maddalena) teljesítményét színészi alakításnak. Hozzájuk csatlakozik a mindkét szereposztásban – egyedül – helytálló Györfi István Mantuai hercege. Lássuk tehát, mi is a történet, s benne Galgóczy eredeti olvasatának lenyomata!

A hatalmas kubusok árnyékában – a régi civilizáció maradványait meglehetős felületességgel és közhelyszerűen jelző – romok, oszloptöredékek, összezúzott szobrok. És a maradványokon egy (a televízióból legalább) jól ismert mai (magyar) gengsztervilág rajzolódik ki: ukrán maffiózók, mobiltelefonos őrző-védők közege, ahol vezető pozícióra tesz szert egy, az anyagi javakhoz túl hirtelen jutott külvárosi fiú. Azt már megszokta, hogy minden megtörténik, csak csettintenie kell az ujjával. Van egy csodálatos selyemköntöse, drága prémekkel, igazi kéjköpeny, ezzel bódítja el, ebbe burkolja be a különböző nőket. De a fiatalember roppant válogatós. Imponál neki az extremitás: a nyitó estélyen kiválasztja a nyeszlett, apró Ceprano gróf óriásnő feleségét. Majd felkelti érdeklődését egy furcsa lány: foszlott kis pongyolájában alig van mersze kilépni az utcára, s templomba is csupán egyenruhát viselő, kápószerű nevelőnője kíséretével megy. Bár a lánynak is tetszik a fiú, nem ugrik rögtön a nyakába. Elvárásai vannak, tapasztalata semmi, tartása annál inkább. Magához illő partnerre vágyik, s boldogan mosolyog a magát szegény diáknak kiadó hercegre. Nem tudjuk, mit érez, amikor az emberrablók belökik a nagyúri hálószobába, és ott találja azt a „diákot", akit épp az imént engedett közel a szívéhez. Nem tudjuk, mi történik a hercegi lakosztályban. Csak azt látjuk, amint a lány határozott léptekkel, emelt fővel, a leghangsúlyosabb középső, merőleges járáson belép a színpadra, illetve kilép az udvaroncokkal teli hercegi előszobába, ahol a helyi gőzfürdő vendégei, az egyenruhások és más tisztázatlan egzisztenciájú, úgynevezett udvaroncok éppen apját veszik körül, s rémülten-gúnyolódva hallgatják Rigoletto nagy kiborulását. Gilda vállán ott a hercegi hódítás jól látható jelzése, a kéjköpeny. Ennek jelentésével rajta kívül mindenki

Éder Vera felvétele

Rigoletto: Busa Tamás (Miskolc)

tisztában van. Nem tudjuk, mit gondol Váradi Mariann, amikor Gildaként megáll, és hallgatja, amint édesapja átkozódik és könyörög. Lassan megérti, hogy érte és miatta a könny, a sírás, a tragédia. Galgóczy hősnője ugyanis nem a megszokott pillanatban érkezik, hanem jóval hamarabb. A fájdalmas atya hatalmas magánszámát, a „Cortigiani..."-áriát perceken át hallgatja. Massányi Viktor fantasztikusan drámai tolmácsolása (és gyönyörű baritonja) éppúgy, mint a közönségből, belőle is együttérzést vált ki. Felfogja a helyzetet: apja társadalmi tragédiaként él meg valamit, ami a lány számára egészen más: fájdalmas, őrületes, elkeserítő és emberi. A tapsvihar után Massányi-Rigoletto kiürítteti a termet, elmeséltetné a csábítás történetét. Ám behozzák Monteronét, a hercegi udvar régi emberét, aki kegyvesztett lett, lebukott, s most újabb átkokat mond, mielőtt a színpad közepén, vagyont érő nagyúri bundájában, megkapja a pisztolyt, amivel öngyilkos lehet. Megtörténik a furcsa kivégzés, amely rádöbbenti sorsára Rigolettót: letépi lányáról a herceg kéjköpenyét, és bosszút esküszik. Gilda eltökélt: felismeri, hogy apjának igazi, végigjátszott tragédia kell, hiszen csak annak katarzisa által tisztulhat meg, állhat talpra. Hogy a férfi a méltatlan bohócszerepből a bosszúálló atya szerepébe léphessen át: lánya önként vállalkozik az öngyilkosságra.

A tragikus végkifejlet ellenszólama a herceg kutyakomédiája. Megfosztva az izgalmas partnertől – hiszen Gilda eltűnt a látóköréből – kicsúszik lába alól a talaj: állandó részegségben él, mindegyre valami nőgyűlölő kuplét dalolgat – „Az asszony ingatag" kezdettel –, majd az éppen útjába kerülő luxuslotyónak ajánlja fel szívét. Ám ebben a „női olvasatban" a férfibú a legkevésbé sem érdekes, inkább szánalmasan nevetséges. A történet tehát alaposan át van strukturálva: mégsem esett erőszak sem Verdin, sem Piave librettóján. A pécsi közönség szerencsés fele mai, filmszerű *Rigoletto*-előadást lát, jelentést hordozó díszletek, ingergazdag jelzések között. Egy nő történetét, amelyből tanulhat.

GANÜMÉDÉSZ...

...avagy a rendező cikázása menny és pokol között.

Szintézis: Engedjük szabadjára kreativitásunkat, és közben igyekezzünk „betűhívek" lenni.

Miskolcon nincs tanulság, viszont hatalmas siker van, talán nagyobb, mint másutt. Az észak-magyarországi nagyváros ki van éhezve az opera kínálta nagy érzésekre. Végre – alig egy éve – van saját operatársulata, a „tagozat" felfutóban, hála a Nemzeti Színház

direktorának, Hegyi Árpád Jutocsának. Az idén a színház fiatal zeneigazgatója, Kesselyák Gergely maga vállalkozott az évi egy újdonság színpadra állítására. A *Rigoletto* színlapján három címszereplő, három Gilda, két-két Maddalena, illetve Sparafucile neve szerepel, mindnyájan nagy, országos meghallgatás erdeményeképpen dolgozhatnak a produkcióban. Van két herceg is. A „saját" tenorista is vendég: Nyári Zoltán. Mellette gyakran fellép az imént ismertetett pécsi előadás „mantuai" hercege, Györfi István is.

Kesselyák azt mondja, örülne, ha Verdi, avagy a librettista Piave megvádolná – Victor Hugo már csak őket vádolhatná egy elképzelt mennyei igazságtevő testület előtt –, hogy talált valamit az előadásban, ami hamisítás, ami nem szerepel a partitúrában. Mert jó eséllyel tudna védekezni! Szerinte ugyanis nincs semmi ilyen. Az ördög ügyvédjeként – a fiatal művész maga határozza meg saját rendezői szerepét – úgy végezte előkészületeit, hogy minden, ami látható és hallható az előadásban, az a partitúrából, elsősorban tehát Verdiből eredjen, ám a maga szó szerintiségében a librettó is megfelelő forrás.

Merész előadás, amelyben semmi sincsen úgy, ahogy operaszínpadon lenni szokott, s tulajdonképpen az a perverziója, hogy betűhíven kíván posztmodern lenni.

Az elemzés különböző szintjein feltárt igazságokat és drámai elemeket látványban megfogalmazva kapjuk, ugyanakkor nem didaktikus módon, hanem egy olyan szerves rendszer felvázolásával, amely egyszerre gondolati-filozofikus konstrukció és drámai erőterek egymásra vonatkoztatása. Háromszintes misztériumszínpad hálója vetül az egyetlen hatalmas és centrális lejtőt formázó játéktérre. Fölül, középen kapu: olyan járás, amelyet csak a halálba menő Monterone használ. Az ő kivégzése is ott történhet – ezt csak sejtjük, nem látjuk –, és a második felvonás fináléjában ekkor indul odafent útjára az a kis vérpatak, amely a bosszúkettős csúcspontján már hömpölygő vérfolyamként zúdul alá, végig a meredek lejtőn, szemben a közönséggel, hogy a színpad natúr szintjének magasában pokolbéli üst tüzébe ömöljön. Az innen felcsapó láng „világítja meg", láttatja egyben és egészben a misztériumszínpad szintjeit mennytől a pokolig.

A lejtő közepe táján kis lépcsők meg teraszok adják a halandók életterét. Groteszkelrajzolt „édes élet" a hercegi udvar első felvonásbeli, reneszánsz-mai orgiája. (Az orgia szó szerepel Piave Blum Tamás fordította szövegében is.) Meztelen lányok, masszőrök, táncosnők és selyembe öltöztetett fiúk kacarászása közepette éri Rigolettót, a bacchanália lebonyolításában aktív részt vállaló bohóc-udvaroncot Monterone (Kincses Károly) átka az első kép végén. A gonosz princípiuma, a sátán eleinte nem is a pokol lakója: Sparafucile – Horváth Ádám és Fellegi Balázs énekli – az első felvonásban még nem valóság; egyelőre csupán körvonalazatlan és a tudattalanból felkínálkozó esély arra, hogy ki lehet szállni az önpusztító udvari életből, a bohócsors realitásából.

Apa és lánya bonyolult viszonyát a rendező jelenetről jelenetre dublőrök alkalmazásával igyekszik világossá tenni. Odafönt például az éppen megemlített édesanya ravatalának képét látjuk, az éneklő Rigoletto a plató előterében, a jelenet reális színhelyén monologizál, leánya zokogva felrohan, énekel, s odafent testével is vállalja a gyászt: ölelésével szinte megfojtja a fenti, adekvát testartással álló Rigoletto-hasonmást. Elidegenedett világunkban az érzés és a ráció megkettőződésének képszerű ábrázolása a néző helyzetfelismerését szolgálja.

Kidolgozott a viszony az udvaroncok és Rigoletto között. Apró és pontos részletek jelzik a rendezői koncentrációt. Kesselyák figyelmét nem kerüli el, hogy a kórus azt énekli: „se lát, se hall". Marullóék bandájának tagjai az emberrablás előtt kendővel kombinált álarcot húznak a bohóc fejére. Finom, lélektanilag megfigyelt rezdülések és merész, nagyvonalú koncepció folytonos egymásra vonatkoztatása teszi végig izgalmassá az előadást. Az események rohantában néha kicsit zsúfolt a színpad. Kísértetek – élő sírkövek – segélyezik az utat az utolsó felvonásban, ahol a vihartercett alvilági izzását nagy formátumú Maddalena szolgálja. (Molnár Anna szerepét a későbbiekben majd Vizin Viktória is énekelni fogja.) A gyilkosság után hatalmas és látványos színpadi záporeső tisztítja meg a terepet, oldja a feszültséget – pontosan annyi ideig tart, ahány ütemet Verdi engedélyezett. Az almát rágcsáló Rigoletto feltűnése is olyan kontraszt, amely jelen van a partitúrában, s kiemeli a zárókép sokkoló hatását. A közönség persze szívesen zokogna Rigolettóval, amikor kiderül, „ki van a zsákban". Természetesen a dublőz – látjuk –, hiszen Gilda odafent, szinte legfelül énekel, szinte már fent van az égben – baloldalt, a mennybe vezető hídon –, hiszen oda igyekszik, anyácskája közelébe. A színház éppen akkora, hogy együtt lehet látni benne lentet és föntet; és éppen olyan az akusztika, hogy Bazsinka Zsuzsa szopránja felülről is betölti a teret, míg Busa Tamás dús és férfias baritonján a legalsó szinten búcsúzik. Nem nagy színpad ez a miskolci, most mégis sikerült felidézni rajta a Rigoletto-mítosz végleteit. (A rend kedvéért említsük meg Bede Fazekas Csaba egészséges hangját és vitalitását a főszerepben, valamint Györgyfi József színészi hitelességét és találékonyságát, illetve a két fiatal, ígéretes tehetségű Gilda nevét is: Eperjesi Erika és Molnár Marica méltán lehet a miskolci közönség kedvence.)

Kesselyák tehát megtartja a maga diktálta alapszabályt: minden kompozíciós elem „megvan valahol", megtalálja a helyét, bár így, ebben a formában talán még sose láttuk.

■

Az az igazság, hogy Verdi életművének talán legkiegyensúlyozottabb operáját, a *Rigolettó*t országszerte élvezik és szeretik. A recenzens, miután teljesítette a napi kritika követelményeit, nem rejtheti véka alá választásait. Vonzódik Kasszandrához, aki megszállott művészként hajtogatja saját igazát. Boldogan enged Kesselyák invitálásának, s felszabadultan játszik gondolatokkal, érzésekkel. Ugyanakkor kikéri magának, ha a rendező – színészeivel, közönségével mit sem törődve – fejjel megy a falnak. Az operairodalom remekei nem károsodnak azáltal, ha különböző helyszíneken másra és másra használják őket. Rigoletto, Gilda és a herceg története sokunk örömére, élvezetére szolgálhat többféle tálalásban.

GIUSEPPE VERDI: RIGOLETTO

(Erkel Színház)

DÍSZLET: Székely László. **JELMEZ:** Vágó Nelly. **VEZÉNYEL:** Medveczky Ádám. **RENDEZŐ:** Nagy Viktor.

SZEREPLŐK: Mihail Agafonov, Antonio Salvadori, L'ubica Vargicová, Szvétek László, Berczelly István, Wierdl Eszter, Gémes Katalin, Számadó Gabriella, Ambrus Ákos.

(Pécsi Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Blum Tamás. **DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ:** Csík György. **VEZÉNYEL:** Cser Miklós. **RENDEZŐ:** Galgóczy Judit.

SZEREPLŐK: Gyimesi Kálmán/Massányi Viktor, Györfi István, Nagyági Marianna /Váradi Marianna, Gábor Géza/Kuncz László, Szonda Éva/Szolnoki Apollónia, Bukszár Márta, Németh József/Egri Sándor, Kovács Pál/Vághelyi Gábor, Haramza László, Rubind Péter, Tóth Bernadett, Szabó Sz. Csaba, Szuprics Edit,

(Miskolci Nemzeti Színház)

FORDÍTOTTA: Blum Tamás. **LÁTVÁNYTERV:** Kesselyák Gergely és Zeke Edit. **VEZÉNYEL:** Kesselyák Gergely/Rácz Márton. **KOREOGRÁFUS ÉS TÁRSRENDEZŐ:** Majoros István. **RENDEZŐ:** Kesselyák Gergely.

SZEREPLŐK: Nyári Zoltán/Györfi István, Bede Fazekas Csaba/Busa Tamás/Györgyfi József, Bazsinka Zsuzsanna/Eperjesi Erika /Molnár Marica, Fellegi Balázs/Horváth Ádám, Molnár Anna/Vizin Viktória, Kincses Károly, Molnár Erik, Sztankovszky Miklós, Demeter Sándor, Eperjesi Erika/ Jancsó Dóra, Orth Éva, Kecskeméti Edina, Pécskay Tibor.

Koltai Tamás

Szentivánéji zene

■ BRITTEN ÉS SHAKESPEARE ■

A Szentivánéji álom *muzikális darab, szövete át van itatva zenével, és ezt nem csak a tündéri hangzatokra érzékeny Mendelssohn óta tudjuk. A konkrét szövegutalásokon túl a darab polifonikus szerkezete, a mellérendelt földi és földöntúli, udvari és kézműves, nappali és éjszakai, ébrenléti és álombeli világok shakespeare-i egymásba úsztatása is zenei fogantatású: az összhangzattan tanulmányozására serkentheti a rendezőket. A zene – legtöbbször kísérőzene – a XVII. század végétől lényeges szereplője a* Szentivánéji álom *előadásainak, amelyek az esetek egy részében átdolgozások. (*A tündérkirálynő – The Fairy Queen – *című átdolgozás masque-jainak zenéjét Purcell írta.) Operák is születtek a darabból, a leghíresebb Benjamin Brittené, amelyet 1960-ban mutattak be; ez került most színre Zsótér Sándor rendezésében a Szegedi Nemzeti Színházban. Novák Eszter az eredeti színművet rendezte meg a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatával; a zenének ebben is kitüntetett szerep jut.*

A mesteremberek színjátéka a Britten-operában

A zeneiségen kívül voltaképp semmi sem indokolja, hogy a két előadást közös tető alá hozzam – hacsak az egyformán magas nívó nem. Meg hogy mindkettőt jórészt igen fiatal, szinte kezdő csapat játssza. Máskülönben sok az eltérés – a műfaji különbségtől függetlenül. Novák rendezése szeles, sőt, viharos, a szereplők forrpontra hevülten folytonosan körbenyargalásszák a teret, a színpad szinte állandó mozgásban van; Zsótér Britten-rendezése ezzel szemben állóképszerű, mondhatni, álomszerű, sőt, álmatag. Novákná kíváncsi kiscsikók fedezik föl viháncolva, zsigeri örömmel az életet, Zsótérnál elhagyatottság és szomorúság lengi be a színpadot. Mégis hiteles *Szentivánéji álom* mind a kettő – hiteles része a shakespeare-i polifóniának.

Zsótér az elején épp csak megmutatja az erdőt: Ambrus Mária léckeretből-vászonból kasírozott, többsoros lombsátora – régi balettelőadásokon használtak ilyet háttérnek – a zsinórpadról kandikál ki, hogy kezdés után mindjárt föl is szaladjon. (Britten háromfelvonásos operája erdőben játszódik, csak az utolsó jelenet vált át Theseus palotájára.) A színpad öble egy oldalra fordított szamártetemen kívül üresen marad, csak a városi forgalomból jól ismert, forgóra helyezett két-két buszmegálló-kalicka és telefonfülke, illetve hátul egy italautomata áll a neoncső-világítás hideg fényében. Szürke (szürreális) külvárosi hajnal. Eric Walter White, aki könyvet írt Britten operáiról, a bevezető hármashangzatsort, melyet a vonósok tremolózva játszanak föl s alá csúszva

az akkordikus végpontok között, a szunnyadó erdő egyenlőtlen légzéseként írja le, megjegyezve, hogy a szerző a holdsugár járta erdő fái közt föl-le járkáló tekintetet érzékelteti. Ez bizonyára így van, noha ugyanez a zene a szegedi előadásban a szorongás, a magány, a sivár elszigeteltség benyomását kelti. Fáradt párok ülnek a magányos buszmegállószigetek műanyag székein, fázósan kucorogva, egymáshoz dőlve, otthontalanul. Hermia (Szonda

Révész Róbert felvételei

Fazakas Júlia (Heléna) és Kátai István (Demetrius) a marosvásárhelyi előadásban

Éva) és Lysander (Drucker Péter), illetve Heléna (Dér Krisztina) és Demetriusz (Réti Attila) egy átvirrasztott éjszaka vagy egy kilátástalan napkezdet kimerült alvásába süppednek. A külvárosi kép – ahogy Shakespeare-nél az erdő – a számkivetettség metaforája.

Szeretnék túlesni annak regisztrálásán, mit változtatott meg Zsótér Britten operájában. Nyilván egyetlen hangjegyet sem – ezért Oberfrank Péter karmester kezeskedik –, és azokból a szavakból is keveset, amelyek a Britten és Peter Pears által felére húzott Shakespeare-librettó alapján, az Arany-fordítást felhasználó Blum Tamás közvetítésével a kijelölt hangjegyekhez illeszkednek. Ennyiben az opera meglehetősen kötött műfaj. Változtatott a kóruson, gyerekkar helyett női kart alkalmaz tündérekként, Puck beszélő szerepében a szerző találta fiú akrobatát idős színésszel cseréli föl, az Oberon-alternatívából – kontratenor vagy alt – pedig az utóbbit választja. A változtatások konspiratív jellegűek: a darab távolodik a gyerekmatiné-tündérjátéktól, és létfilozófiai allegóriává tágul. Megítélésem szerint – előzetesen nem ismertem a művet, és nem vagyok képesítve szakszerű műfaji elemzésére – az opera zenei anyagával tökéletes összhangban. Sőt föltedezésszerűen kiteljesítve azt.

Idült operarajongóként megkockázatom, hogy ritkán részesülök a műfaj ehhez fogható totális színházi élményében.

Puck, az öreg clochard (Herceg Zsolt) ágrólszakadt – Benedek Maritól való – öltönyében, nehézkesen csoszogva bukdácsol feladatról feladatra; a vén manó „övet kerítő" foglalatosságából megbabonázó bánat árad, ahogy mindenkihez kíváncsian odabaktat, lassan, tagoltan, kissé énekelve elmondja mondókáját, marihuánás cigarettából kábszerfüstöt fúj a kijelölt(nek vélt) delikvensre. Persze elhúzódnak tőle, akár egy másik, hasonlóan sivár hajnalon az álmát elmesélni próbáló Zuboly (Andrejcsik István) elől is. A kiűzöttek elmagányosodott hajnalai a periférián. Csupa egyforma, műbőr kabátos, öves, föltűzött szőke kontyos áruházi eladónő-tündér biciklizik körbe a *lullaby* dallamára, csakugyan nem „ártatlan semmiségek", van bennük valami „élesség", ahogy Britten akarta látni „Titánia gárdistáit" (persze csak a négy főtündérre gondolt) – mintha mindannyian a darab keletkezési idejének magyar valóságából kerekeznének elő. Maga Titánia (Trubin Beáta) is, aki a középső „álomfelvonásban" egy esztrádműsor primadonnájának tunikáját és áttetsző pantallóját viseli.

Az enigmatikus arcú alt, Szolnoki Apollónia övig hasított kabátban, nadrágban, zilált hajzattal furcsa, hímnős Oberont alakít, aki erős aurát von maga köré. Mindehhez nem használ leírható külső eszközöket, ahogyan a többiek sem; száműzetik az operai ágálás, a szereplők nem a karjukkal énekelnek, szigorúan a testük mellé zárják, nem veszik elő vokális támasztékként. A középső felvonásban a szerelmesek „kergetőzése" – Britten szabadon hömpölygő kíséretes recitatívoinak megfelelően – vertikális séta a párhuzamos lombozatok járásai között. Az álmatag járkálás során – Zsótér szerint az „utcák" az ötvonalas kottát idézik föl – elszigeteltek maradnak egymástól, be vannak zárva kijelölt mozgásterük (más szóval sorsuk) börtönébe. Ahogyan Zuboly is a szamártetem belsejébe lépve, ott meghúzódva éli meg nászát Titániával, a színpadi hangszeregyüttest megszólaltató négy „strázsa-tündér" felügyelete alatt.

Az újra „külvárossá" vedlett harmadik felvonás gerince a mesteremberek játéka. A kézművesek – Andrejcsik István Zubolyán kívül Gábor Géza, Timothy Bench, Lőrincz Zoltán, Piskolti László – tipikus angol dalárda tagjai. A próbára készülve, öltözködés közben látjuk őket – a fölkúszó merev függöny mögött először csak lábszárig mutatkoznak zokniban-alsónadrágban –, vállfáról leemelt ruhaneműikkel együtt szaggatott szólamaikat is magukra veszik, a bemozdulás és lemerevedés folyamata groteszk mozgássort eredményez. Mint derék szakszervezeti kisegyüttes, sötét ünneplőben izgulnak a fellépés előtt – telefonálni próbálnak az elveszett Zubolynak –, majd a „buszmegálló" kalickájából alig kilépve, megejtő humorral adják elő a parodisztikus „opera buffát". Igyekvő dalárdai esettség, derűs szomorúság árad a „szörnyű víg tragédiából" – egészen a forgón egy helyben állva előadott bergomaszk-gimnasztikáig. Az előkekelőség a színház „királyi díszpáholyában" állva nézi a produkciót; előtte videó vetíti Theseus (Altorjay Tamás) és Hippolyta (Tóth Judit) kettősét a színpadon álló szerelmesek testére. A végére az áruházi egyentündérek megszállják a páholyokat, s csak a többi szereplővel együtt térnek vissza a színpadra, amikor a „zárófogadásra" újra leereszkedik az erdő, és Herceg Zsolt, az öreg Puck fáradtan elbúcsúzik.

Megindító előadás, gazdag karmesteri és rendezői fantázia terméke. Eligazító műsorfüzet nem készült hozzá, az egykor kulturált opera- és színházlátogatónak tartott szegedi közönség a szü-

netekben folyamatosan távozik az amúgy is foghíjas nézőtérről. Szimptomatikus jele a kultúra általános sorvadásának: az évad egyik legjobbját tízszer sem tudták eljátszani a hírös városban.

Rímel a helyzetre Novák Eszter marosvásárhelyi *Szentivánéji*-rendezésének egyik stiklije, melyben a Theseus nászához ajánlott műsorválaszték egyik darabja csipetnyi változást szenved: „A hármas-három Múzsa, a minap / Koldulva elhalt *Kultúrát* kesergi." (Az eredeti Tudomány helyett.) Hálás volt érte a Tháliát *egy előadásra* megtöltő közönség; pontosabban az a része, amely a szünet után is maradt. Novák a másik ajánlatot sem hagyja szó nélkül: „A részeg baccháns-asszonyok dühe, / Midőn széttépik a thrák énekest." Ezt a „darabot" a tündérek próbálják az erdőben, mintegy a mesteremberek készülődésével rivalizálva, és sértetten veszik tudomásul, hogy Theseus nem őket választja. Több ez, mint ötlet az előadásban: a rendezőnek azt a törekvését jelzi, hogy minél több szállal egymásba fonja a darabban elkülönülő világokat, végső soron közös helyet jelöljön ki számukra az emberi létezésben, ha tetszik: a természetben. A természet bizonyos fokig panteisztikus fölfogása átszövi az előadást. Zeke Edit üres színpadra helyezett, bonyolult deszkarendszerből álló díszlet-emelvénye fás, bokros, vesszőnyalábos, csalitos ligetdekoráció; némelyik bokron faházacskák trónolnak, melyek a végén, Oberon lakóhely-felszentelő parancsára belülről otthonosan kivilágosodnak. Minthogy Oberont ugyanaz a színész, Domokos László játssza, aki Theseust is, ő lesz ennek a panteisztikus, földi-földöntúli világnak a hierarchikus csúcsa – Theseusként az athéni Parthenont viseli hercegi fejdísz gyanánt a fején – és integrálója. Részint bevezeti a civilizált világba a társadalmi szabályokkal és szokásokkal épp csak ismerkedő, barbár, vad Hippolytát (B. Fülöp Erzsébet), részint megleckézteti az ugyancsak vadóc, inkább viháncoló csitrire, mint tündérkirálynőre hasonlító Titániát (Kovács Ágnes Anna).

Ez a felemásan, csak „férfiágon" összevont földi-földöntúli világ összes következményével együtt izgalmas újdonsága az értelmezésnek. (Annak ellenére, hogy Domokos László személyisége nem elég súlyos a szerephez.) A tündéri négyes, Babvirág (Somody Hajnal), Pókháló (Fodor Piroska), Moly (Kézdi Imola) és Mustármag (Makra Lajos) mintegy árnyéka lesz a szerelmeseknek, Lysandernek (Bocskor Salló Lóránt), Hermiának (Tompa Klára), Demetriusnak (Kátai István) és Helénának (Fazakas Júlia). A segédtündérek nemcsak Titánia, hanem a szerelmesek körül is legyeskednek: ahogy halomba hordták őket, együtt is alszanak, sőt ébrednek velük. Tündérszerepüket nem önmagukban játsszák el, hanem apró bálványok segítségével „elbábozzák" (a maszkok és a bábok Szabó Annamária és Szélyes Andrea munkái). Máskor a mesteremberekhez kapcsolódnak – mint a párhuzamos erdei próbán. A természetben való közös emberi létezésnek Oberonon kívül Puck a másik összekötője; ők ketten nemcsak kitalálói, hanem mindvégig tevékeny asszisztensei a szerelmesek érzelmi kavalkádjának. Részt vesznek a kergetőzésben, láthatatlanságukat kihasználva tárgyakat röptetnek, bakot tartanak egy-egy akcióhoz, fölugranak ülő helyükből, ha a fiatalok valamelyike netán épp az ölükbe pottyanna. Bíró József erős személyes formátummal játssza a tréfákban föloldódó, egyébként feladatait ímmel-ámmal, zsörtölődve, lustán teljesítő, korosodó Puckot.

A nyáréji viháncolás afféle közös „bulivá" fejlik, zenés-táncos örömünneppé, melyhez a homogén fiatal társaság egyéni tarkasággal öltözött (jelmez: Zeke Edit) tündéri bandája szolgáltatja a zenét és a táncot (Novák Péter). A szerelmesek állandó futóversenyét és verekedőakrobatikáját mindvégig ez a fölszabadult, az erdőzsongást, a szelek játékát, a természet irracionális mozdulását muzikális-koreográfiai ensemble-játékkal aláfestő karnevál veszi körül. Ebbe illeszkednek a némileg hagyományosabb mesterember-jelenetek, bár ezekben is van újdonság, ha más nem, hát az, hogy Vackor ezúttal nő (László Zsuzsa), aki szemlátomást gyöngéd érzelmekkel viseltetik Zuboly (Györffy András) iránt. A női rendező alakjába Novák Eszter önironikus önarcképe is beleszűrődik, bár ennek kiteljesedéséhez a helyzetnek reflektáltabbnak, az alakításnak jelentősebbnek kellene lennie. Titánia és a szamár násza inkább csak a vadóc kislány évődése egy jókötésű férfival; ezt az is magyarázza, hogy a váltott gyerek miatt veszekedő pár kapcsolata mélyen erotikus, elhidegülésük átmeneti.

A színjátékjelenet – noha a darabbeli nézők jelenléte megoldatlan, a nézőtéri oldalbejárathoz szorulva kiesnek a képből – a félig leeresztett színházi függöny előtt kötelezően sikeres. Viola Gábor Dudása, Szélyes Ferenc Orrondija, Tatai Sándor Gyaluja mellett meghatóan mulatságos Henn János Ösztövére a Holdvilág szerepében. Stiláris finomságoknak bőviben van az előadás, többek között érzékletes, ahogyan az Arany-fordítást kezelik, időnként enyhe iróniával elemelve, a nézőknek szóló elnéző gesztussal körítve a „mondhatatlanul" költői vagy elavultnak tetsző sorokat, mondókákat.

A marosvásárhelyi színházba behatolt friss, fiatal szellem újabb megnyilvánulása ez az életteli, nyers vitalitástól és a létezés örömétől duzzadó előadás, amely bőven elkelne bármelyik hazai teátrumunkba.

BENJAMIN BRITTEN: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(Szegedi Nemzeti Színház)

MASZK: Szabó C. Mária. **DÍSZLET:** Ambrus Mária. **JELMEZ:** Benedek Mari. **VEZÉNYEL:** Oberfrank Péter. **RENDEZŐ:** Zsótér Sándor.
SZEREPLŐK: Herceg Zsolt, Szolnoki Apollónia, Trubin Beáta, Szonda Éva, Drucker Péter, Dér Krisztina, Réti Attila, Andrejcsik István, Gábor Géza, Timothy Bentch, Lőrincz Zoltán, Kelemen Zoltán, Piskolti László, Altorjay Tamás, Tóth Judit, Zalai Gabriella, M. Szabó Adrienn, Suvada Aranka, Katona Mária.

WILLIAM SHAKESPEARE: SZENTIVÁNÉJI ÁLOM
(Marosvásárhelyi Nemzeti Színház, Tompa Miklós Társulat – Szegedi Nemzeti Színház)

DRAMATURG: Kárpáti Péter m. v. **DÍSZLET-JELMEZ:** Zeke Edit m. v. **ZENE, TÁNC:** Novák Péter m. v. **RENDEZŐ:** Novák Eszter m. v.
SZEREPLŐK: Domokos László, Csergőffy László, Bocskor Salló Lóránt, Kátai István, Bíró József m. v., László Zsuzsa, Tatai Sándor, Györffy András, Viola Gábor, Szélyes Ferenc, Henn János, B. Fülöp Erzsébet, Tompa Klára, Fazakas Júlia, Kovács Ágnes Anna, Somody Hajnal, Fodor Piroska, Kézdi Imola, Makra Lajos.

A kritika a marosvásárhelyi színház március 23-i Thália színházi vendégjátéka alapján készült.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január elsejétől egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ. Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak, vagyis körülbelül tíz szám áráért tizenhárom számhoz jutnak hozzá.

Előfizetés bármely hírlapkézbesítő hivatalnál és a Levél- és Hírlapüzletági Igazgatóságnál (LHI) 1900 Bp., Orczy tér 1. közvetlenül vagy postautalványon, valamint átutalással az LHI 11991102–02102799–00000000 pénzforgalmi jelzőszámra, illetve a SZÍNHÁZ szerkesztőségében (1126 Budapest, Németvölgyi út 6. III. 2, tel.: 214–3770) személyesen, valamint telefonon vagy átutalással (10402166–21624669–00000000)

URBÁN BALÁZS

Jutalomjáték?

Ha egy nem ismeretlen, de nem is állandóan repertoáron szereplő dráma egy évadon belül gyors egymásutánban többször is felbukkan a színházak műsorán, a recenzens töprengeni kezd; aktualitásról, kölcsönös ihletről, esetleg nagy szellemek találkozásáról elmélkedik. Előfordul persze, hogy teljesen feleslegesen. Annak, hogy Shaffer Amadeus*a többévi szünet után alig néhány hónapnyi különbséggel bemutatásra került Szatmárnémetin, Szolnokon, sőt, mire e sorok megjelennek, Komáromban is, feltehetőleg semmilyen ideologikus alapja nincs. Az* Amadeus *elsősorban színészdarab, s ha két kiváló aktor szerepvállalása nem is garancia a jó előadásra, a premierhez önmagában is elegendő érv. Szolnokon az előadás kimondatlanul is jutalomjáték a városba érkező két kitűnő és neves vendég, Darvas Iván és Alföldi Róbert számára, Szatmáron pedig kimondva az: a Salierit játszó Ács Alajosé. S ha valami összeköti a két, egyébként igen eltérő előadást, az az ünnepélyesség, amely a színre állításban érzékelhető. Mondhatjuk úgy is, mindkét helyen megadják a módját: a szatmári előadás tiszta játékideje több mint három óra, s a kivitelezés ritka szakmai igényességről árulkodik. Szolnokon a színpompás díszletbe igazi zenekart ültetnek, nem is akármilyet: a Rolla János vezette Liszt Ferenc Kamarazenekart.*

Csabai István felvétele

Darvas Iván (Salieri) és a Liszt Ferenc Kamarazenekar

Mondhatnám azt is, hogy a problémák valahol itt kezdődnek, de ez így félreérthető lenne. Shaffer nálunk eleinte csaknem kultikus szerzőnek számított, majd divat lett utálni, darabjait ócska és olcsó kommersznek titulálni. Pedig Shaffer valószínűleg nem több és nem kevesebb, mint az elmúlt fél évszázad szórakoztató drámairodalmának egyik legszínvonalasabb képviselője. Jelentékeny alkotót látni benne dőreség lenne, de az utóbbi évtizedekben kevesen tudtak nála ügyesebb, hatásosabb, igényesebb, a mélység látszatát keltő kommerzet írni. S mivel az igényes kommersz halála az, ha igénytelenül játsszák, elvben feltétlenül örülni kell annak, ha egy színház – mint jelen esetben a szatmári – Shakespeare-nek kijáró komolysággal és műgonddal vállalkozik a premierre. De nem árt, ha érződik: a rendező azért tisztában van a különbséggel. Kövesdy István mintha a kelleténél jobban bízna a darabban, és többet bízna a szövegre. Az előadás a textus több motívumát kiemeli, kihangsúlyozza, miközben a lényegtelenekkel (lényegtelennek véltekkel) feltűnően keszty̋ús kézzel bánik. Nem a produkció hossza miatt baj, hogy nem működött igazán a húzásokat eszközlő ceruza, hanem mert így a tempó el-elakad, a távolabbi motívumok nehezebben kapcsolódnak össze, s a hangsúlytalanul hagyott részeket gyakran a színészi játék sem képes felerősíteni.

Kövesdy rendezése „prózai operát" idéz; míg a Mozart-művek hangfelvételről szólalnak meg, a jelenetek felvezetése, a monológok megszólaltatása nemcsak formátumában, de stílusában is operára utal. Ezt a stiláris ötletet a rendező ügyesen erősíti fel a játék különböző részeiben, főként ott, ahol bátrabban hagyatkozhat színészeire, s neki egy-egy megoldással, ötlettel inkább megtámogatni vagy éppen ellenpontozni kell a szöveget. Így lesznek például igen erőteljesek a színen meg nem jelenő Leopold Mozart alakját megidéző jelenetek, így kap súlyt – nagyrészt Czintos Józsefnek köszönhetően – Schikaneder meg nem írt alakja. Hasonlóképpen kiemelt fontosságúvá válik (mind verbálisan, mind vizuálisan) a *Rekviem*et megrendelő Álarcos többszöri látogatása, mely színészi erő és képi ötlet híján mégsem lesz igazán erőteljes. A Mozart-operarészletek közül azok sikerülnek, ahol a helyszínt, a befogadói környezetet sikerül megjeleníteni, mint *A varázsfuvola* bemutatójánál, ahol a Mozart zsenijétől meglehetősen érintetlen közönséget csupán Schikaneder ripacskodása hozza lázba. Magukat az előadásokat Kövesdy sem megidézni, sem idézőjelbe tenni nem akarja, így ezeknél a jeleneteknél mindent a zenei hatásra bíz. (Ami persze hat is, de azért nem feledteti, hogy ezekben a pillanatokban a színen nem történik semmi.) Nem gondolom, hogy emögött invenciótlanság, fantáziátlanság volna; a rendező valószínűleg tudatosan, koncepciózusan tartózkodik a frappáns játékötletek és az eredetibb vizuális hatáselemek alkalmazásától. Amit az is mutat, hogy játékmesterként kitűnően működik: az egyes jelenetek beállítása mintaszerű, a színpadi mozgás (a tényleges koreográfiától a legapróbb mozgáselemekig, például a venticellók meghajlásáig) pontosan kidolgozott, a színészi artikuláció tiszta. Dobre-Kóthay Judit díszlete és jelmezei úgy korhűek, hogy elkerülik a naturalisztikus historizálást, látványosak, de nem tolakodóak, éppúgy keretet kívánnak adni a játéknak, mint maga a rendezés.

Ezt a szándékot látszólag indokolja, hogy Kövesdy rendelkezésére két olyan színész állt, mint Ács Alajos és Sebestyén Aba. Azért látszólag, mert Ács Alajos kora csak a keretjátékban egyezik meg nagyjából Salieriével. S bár Ács színészi eszközökkel (mozgással, beszédhangsúlyainak megváltoztatásával) sokat tesz azért, hogy a két életkort markánsan elválassza egymástól, érzékcsalódás azért nem érhet minket; ha hiszünk a szemünknek, egy féltékeny, gonosz öregember játékát látjuk egy unokája korabeli ifjúval, s nem egy alkotóereje teljében levő művész viaskodását önnön középszerűségével (ami ráadásul csak és kizárólag Mozart zsenijéhez képest jelent középszerűséget) és szimbolikus harcát az Istennek nevezett Sorssal s médiumával, Amadeusszal. (Ezen a ponton érzékelhető talán leginkább, mennyire nem Shakespeare Shaffer: egyetlen külsőség megváltozása annullálhatja drámája tétjét.) Ahhoz tehát, hogy a néző át tudja élni az alapszituációt, el kell fogadnia a játékszabályt, érzékelését picit fel kell függesztenie, s el kell hinnie, hogy egy harmincas Salierit lát a színen. Ez cseppet sem nehéz, csupán maga a befogadó stilizál a produkció helyett – s ezért (is) lenne jó, ha a befogadói tudat némi megerősítést kapna a rendezőtől, ha az előadás is jelezné, hogy a befogadói stilizáció eme igényével tisztában van, ha távolodna a textus, pontosabban a Salieri–Mozart-viszony értelmezésének feszes komolyságától, ha a játékra helyezné a hangsúlyt. Akkor talán nemcsak két, önmagában kitűnő alakítás születhetne, hanem ezek valóban össze is találkozhatnának.

Ács és Sebestyén alakítása kicsit olyan, mint két grandiózus ária – duetté csak ritkán válik. A mellékszólamok közül a már említett Czintosé mellett még kettő érdemel említést. Márkó Eszter szépen dolgozza ki Constanze alakját: jól érzékelhető a szerep íve a kezdeti infantilis lelkesedéstől és Mozarttal való lelki közösségtől a háziasszonyi öntudatra ébredésen és férjétől való távolodáson át az utolsó, lelki vigaszt már nem hozó visszatérésig. Maga a szerepformálás egyes jelenetekben lehetne erőteljesebb, de ez az alakítás még érhet a későbbiekben. Rappert Gábor II. József szerepét invenciózusan igazítja életkorához. A darab császára ambivalens

Gorgan Edit felvétele

Czintos József (Schikaneder) és Sebestyén Aba (Mozart) a szatmárnémeti előadásban

Mert Ács Alajos Salierije és Sebestyén Aba Mozartja önmagában véve tényleg kiváló. Ács a szerep valamennyi lehetséges árnyalatát eljátssza: a pozícióját méltósággal viselő udvari zenészt, az önmagára kényszerített komoly-komor életviteltől szenvedő művészt, a valódi tehetséggel szembeni kétségbeesést metafizikai küzdelemmé transzponáló embert, „a cél szentesíti az eszközt" alapon munkálkodó intrikust és a vetélytársa nyomorától és saját bűne súlyától összetört emberi lényt. A gondosan felépített szerepív mellett Ácsnak különös szuggesztív ereje van a színen, megérteti és elfogadtatja: Salieri sem középszerű, a maga módján ő is zseni, még ha a „középszer zsenije" is.

Mozart szerepe sokkal egysíkúbb, de ezt az egy síkot Sebestyén Aba úgy ragadja meg, ahogyan azt én még nem láttam: végletesen infantilis, ösztönösen nonkonformista, szédült zsenit formál úgy, hogy ritka vakmerőséggel használ már-már kulisszahasogatásig merészkedő színészi eszközöket (váratlan, szinte animális kurjantásokat, sikongatásokat hallat, csaknem koordinálatlanul mozog), hihetővé téve Salieri elméletét, mely a vetélytársban Isten médiumát látja.

Ács Alajos Salierije és Sebestyén Aba Mozartja önmagában véve tényleg kiváló. Ács a szerep valamennyi lehetséges árnyalatát eljátssza: a pozícióját méltósággal viselő udvari zenészt, az önmagára kényszerített komoly-komor életviteltől szenvedő művészt, a valódi tehetséggel szembeni kétségbeesést metafizikai küzdelemmé transzponáló embert, „a cél szentesíti az eszközt" alapon munkálkodó intrikust és a vetélytársa nyomorától és saját bűne súlyától összetört emberi lényt. A gondosan felépített szerepív mellett Ácsnak különös szuggesztív ereje van a színen, megérteti és elfogadtatja: Salieri sem középszerű, a maga módján ő is zseni, még ha a „középszer zsenije" is.

Mozart szerepe sokkal egysíkúbb, de ezt az egy síkot Sebestyén Aba úgy ragadja meg, ahogyan azt én még nem láttam: végletesen infantilis, ösztönösen nonkonformista, szédült zsenit formál úgy, hogy ritka vakmerőséggel használ már-már kulisszahasogatásig merészkedő színészi figura; nehezen különíthető el, hogy következetlen, furcsának látszó döntései közül mi írható szenilis szórakozottsága és mi udvari praktikákban való jártassága számlájára. A fiatal színész az előbbit ifjúkori szeszélyre, infantilizmusra cseréli, s így megmarad a császár cselekedeteinek ambivalenciája. A többiek meglehetősen arctalannak tűnnek, pedig nem mondhatni, hogy Kövesdy kifejezetten mostohán bánt volna szerepeikkel. A szövevényes udvari intrikákat például csaknem teljes egészében meghagyta, ám a húzások elmaradásának jogosságát a színészi alakítások nem igazolják; András Gyula, Szugyiczky István és Tóth-Páll Miklós még az egyes karaktereket is alig-alig tudja elkülöníteni egymástól.

Minden elismerésre méltó szakmai kvalitása ellenére problematikusnak éreztem a szatmári bemutatót. A szolnoki produkció után azon kérdések legtöbbjéről, amelyek a korábban látott szatmárnémeti előadást nézvén problémaként felmerültek bennem,

Csabai István felvétele

Alföldi Róbert (Mozart) és Létay Dóra (Constanze) a szolnoki előadásban

nem töprengtem. Nem azért, mintha nem léteztek volna, hanem mert részletkérdésnek tűntek a bemutató alapvető problémáihoz képest. A szolnoki *Amadeus*t olyan átgondolatlanság jellemzi, amely Szikora Jánostól legalábbis szokatlan. A szövegváltozat jelentősen eltér a szatmáritól, főként azért, mert lényegesen rövidebb. A húzások erőteljesek ugyan, de gyakran logikátlanok. Motívumok, gondolatláncok szakadnak meg (a *Don Giovanni* bemutatója például teljesen kimaradt, míg az Álarcos látogatásának erre rímelő hangsúlyai megtalálhatók), lényegtelen, időhúzó apróságok viszont a szövegben maradtak. A betoldásoknak, hozzáírt szövegeknek is csak egy része koncepciózus, más része teljesen felesleges. Egyes szerepeket dramaturgiai funkciójukra redukáltak, s ezen maga az előadás sem kíván változtatni. (Nem kritikaként, de érdekességként érdemes megjegyezni, hogy a különböző irányba ható szövegváltoztatásoknak tulajdoníthatóan Salieri és Mozart viszonyát és az utóbbi halálát illetően teljesen más sztori épül ki a két előadásban.)

A produkció formai kiállítását két elem határozza meg erőteljesen: Horesnyi Balázs díszlete és a Liszt Ferenc Kamarazenekar jelenléte. Horesnyi díszlete látványos és érdekes: a berendezett palotabelső színpompás, de valahogy mégis papírmasénak tűnik – egyszerre sugároz valóságot és illúziót. Kétszintesnek kell lennie (hogy a zenekar akadálytalanul begördülhessen az alsó szintre), és a tervező ezt ki is használja: a jelenetek általában két szinten zajlanak, s az egyik ellenpontozhatja a másikat. Felül pedig még a csillagos ég is megjelenhet – ha ezt csak a végén, a *Rekviem* taktusai alatt tenné, biztosan hatásosabb lenne. A zenekar, az élőzene jelenléte azonban bármilyen örömteli, mégis kockázatos vállalkozás. Magában rejt ugyanis egy csapdát, melybe az előadás rögvest belesétál. Ha ugyanis zene szól a színen, Mozartnak, pontosabban az őt alakító színésznek is zenélnie és vezényelnie kell. Így hát Alföldi Róbert zongorázik és vezényel. Nem rosszul, nem dilettáns módon egyébként, de nem is úgy, ahogy Mozart tehette. A zsenialitás színpadi ábrázolása mindig kényes, csaknem megoldhatatlan feladat, akkor pedig, ha a színen zseniálisan kellene végrehajtani azt, amire színész természetesen nem lehet képes, egészen bizonyosan az.

Ezzel még akkor is súlyosan sérülne Alföldi játékának hitele, ha egyébként sugározná magából a mozarti zsenialitást. De nem sugározza. A színész ismerős, csaknem mindig hatásos színészi eszközeit, gesztusait a minimumra csökkenti. Visszafogottan és meglepően erőtlenül játssza az átlagosnál ugyan jóval naivabb és ábrándosabb, de amúgy teljesen normális idealistát, akiről senki nem gondolhatja komolyan, hogy Isten (vagy az ördög) szállta volna meg.

Darvas Iványról ellenben nem állítható, hogy megszokott színészi eszközeit, gesztusait a minimumra szorítaná. Ami egy ilyen formátumú színészegyéniség esetén önmagában nem is baj. A gond az, hogy ezek az eszközök nem a szerepformálást erősítik, színesítik, hanem jórészt ahelyett, önmagukért vannak. Darvas még leginkább a keretjátékot dolgozza ki; a vén kópé alakjába lop színt, némi eredetiséget. De a játékban nem fiatalodik vissza, nem dolgozza ki a figura árnyalatait, gyakran még a hangsúlyos részeket sem választja el a hangsúlytalanoktól; a monológokban a jellegzetes hanghordozás nemegyszer eggyé mossa a szöveget. Egy öntörvényű, nagy formátumú színészegyéniség körvonalai bontakoznak ki a szolnoki előadásban, de mögülük nem látszik ki maga a szerep, Antonio Salieri alakja.

A többiek szerepe jelentősen lerövidült, leegyszerűsödött, talán Constanzéét leszámítva, akit Létay Dóra az első jelenetekben látványosan, ám túl élesen karikíroz, hogy aztán a két utolsó színt visszafogottan, hatásosan, szépen csinálja meg. A venticellók alakítói, Vida Péter és Gombos Judit igyekeznek színt és lendületet vinni meglehetősen kitalálatlan figurájukba. A miniszterek viszont éppoly arctalanok, mint Szatmáron, bár Ujlaky László, Zelei Gábor és Mészáros István mentségére szolgálhat, hogy jóval kevesebb teret kapnak kollégáiknál. Arra viszont sem mentséget, sem magyarázatot nem látok, hogy Czibulás Péter miért csinál uralkodásra alkalmatlan, vén hülyét József császárból. Mint ahogy az előadás sok más, apróbb következetlenségére, ügyetlennek vagy slendriánnak tűnő megoldására sem. Arra például, hogy miért kell Salieri hanghordozását a zenei aláfestéseknél mikroporttal művivé tenni (hacsak nem a mindvégig tapasztalható, általános „akusztikai problémákban" rejlik a megoldás), vagy arra, hogy az élőzene folyamatát miért töri meg váratlanul a *Figaro házassága* play back-felvétele.

Kivált azért sajnálom a szolnoki előadás kudarcát, mert most úgy tűnt, minden együtt van egy fényes szakmai és közönségsikert eredményező előadáshoz: kitűnő színészek, témára és zenére érzékeny rendező, nagyszerű zenekar s a fényűző kiállításhoz szükséges szándék és pénz. Szomorú volt látni, ahogy mindez szinte önmaga ellen fordult. Legalábbis számomra, mert amúgy a szolnoki közönség viharos tapssal, székéről felállva köszöntötte a produkciót. Hogy ebből mi szólt a városban fellépő neves vendégek puszta jelenlétének és mi magának az előadásnak, nem tudtam eldönteni.

PETER SHAFFER: AMADEUS
(Szatmárnémeti Északi Színház Harag György Társulata)

FORDÍTOTTA: Vajda Miklós. **DÍSZLET-JELMEZ:** Dobre-Kóthay Judit. **KOREOGRÁFUS:** Liviu Matei. **ZENEI MUNKATÁRS:** Manfrédi Annamária. **RENDEZŐ:** Kövesdy István.
SZEREPLŐK: Ács Alajos, Sebestyén Aba, Márkó Eszter, Czintos József, Rappert Gábor, András Gyula, Szugyiczky István, Tóth-Páll Miklós, Zákány Mihály, István István, Nagy Orbán, Méhes Kati, Benő Kinga, Kulcsár Attila, Erdei Gábor.

A kritika a szatmárnémeti színház február 28-i Thália színházi vendégjátéka alapján készült.

(Szigligeti Színház, Szolnok)
FORDÍTOTTA: Vajda Miklós. **DÍSZLET:** Horesnyi Balázs. **JELMEZ:** Csík György. **ZENEI MUNKATÁRS:** Kovács János. **KOREOGRÁFUS:** Román Sándor. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Ignátz Éva. **RENDEZŐ:** Szikora János.
SZEREPLŐK: Darvas Iván, Alföldi Róbert, Létay Dóra, Czibulás Péter, Ujlaky László, Zelei Gábor, Mészáros István, Vida Péter, Gombos Judit, Császár Gyöngyi, Kővári Eszter Sára/Keszei Bori, Czakó Jenő, Molnár László, Horváth Gábor.
Közreműködik a Liszt Ferenc Kamarazenekar Rolla János vezetésével.

HEGYI RÉKA

Isten kegyeltje

Nyolc év múltán ismét eredményes találkozás tanúi lehetünk. A Harag György nevét viselő szatmári társulat 1993-ban mutatta be Kövesdy István rendezésében a Csirkefejet, *de azóta sem a színház, sem Kövesdy pályáján ahhoz hasonló, művészileg sikeres produkció nem született. Most az* Amadeusszal *újra fegyelmezett, tiszta előadást hozott létre a rendező és a fiatalodó szatmári együttes.*

Peter Shaffer darabja tulajdonképpen monodráma, de összhatásában több ennél. A kerettörténetben a hetvenhárom éves zeneszerző, Antonio Salieri (a hetvenéves Ács Alajos játssza) egykori mesterétől tanult módon meggyónja az életét: „invokálja" az előadás nézőit, hogy legyenek tanúi Mozart közelében eltöltött éveinek, és a kibontakozó cselekmény alapján döntsék el, vádolható-e – mint ahogy az utókor állítja – Mozart halálával. Vallomását az előadás képeivel illusztrálja: minden és mindenki az ő képzeletéből és emlékeiből lép elő. Láthatóvá válik a bécsi királyi udvar, a fiatal Mozart (Sebestyén Aba) és Constanze Weber (Márkó Eszter). A fikció tere megtelik élettel, zenével, történelmi nevekkel.

A színpadkép (tervezője Dobre-Kóthay Judit) szalont ábrázol, zongorával, asztallal, székekkel – a bútordarabokat a színészek hozzák be vagy viszik ki a játék követelményei szerint. A hátsó (leggyakrabban bejáratként használt) rész színpaddá válhat, melyen Mozart-operák ősbemutatója elevenedik meg, vagy nézőtérré, melyen Salieri műveinek első hallgatói alkotnak élőképet. Minden attól függ, hogy a történet játékmestere éppen mit mesél a múltról. A gyors színhelyváltozásokat és az idősíkok közötti navigálást néhány kellékkel (az öreg tolókocsija, egy paróka) és világítási effektusokkal oldják meg. Fénypászma követi Salieri bóklászását térben és időben, és fény emeli ki azokat a jeleneteket, amelyekben a nézőtér felé fordulva vallomást tesz az utókornak.

A darabban többször megjelenik a színház a színházban toposz, amelyet a jobb oldali, a játéktér fölé emelkedő szűk páholy is hangsúlyoz. Itt látjuk először Salierit, amint *A varázsfuvolát* nézi. Az Éj királynőjének áriája a színpad hátsó részét takaró, fénylő fekete lepel előtt zajlik: mintha a függöny maga lenne az Éj, fenn a magasban, a lepel közepén látható az énekesőfeje, s két karjának a hullámzó textília tűnik, amely előtt Pamina és Monostatos néma harca elevenedik meg. Hasonlóan grandiózus az előadás későbbi részében a *Don Giovanni* egyik jelenete, a Komtur leszámolása is.

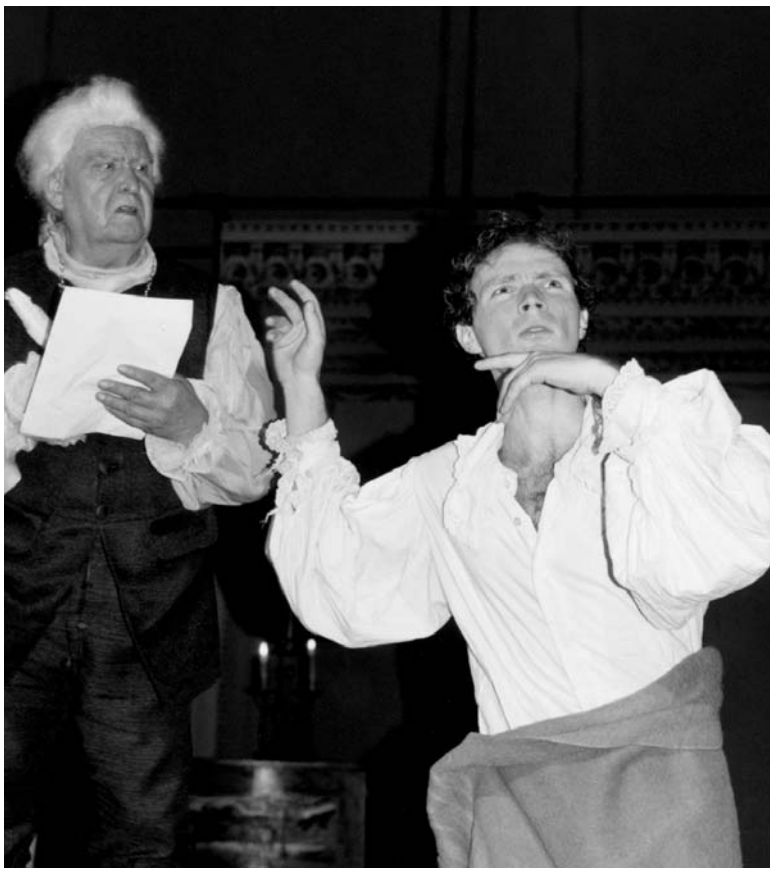
Mielőtt Salieri az időutazás vezetőjeként visszakalauzolna bennünket a jelenből saját múltjába, az 1781 és 1791 közötti Bécsbe, egy másfajta „színház" szemlélője-szenvedője lesz. A „venticellók", a lassan eszét vesztő zeneszerző szeszélyeinek kiszolgálói egyszerre képzelet szülte és valóságos figurák. Feladatuk, hogy segítsenek ellátni a beteg szükségleteit, de emellett süvítő hóvihar illúzióját is keltik, miközben gazdájuk fennhangon esedezik: Bocsáss meg gyilkosodnak, Mozart!

Salieri őszinte vallomásmonológjai az isteni kegy léte és nemléte feletti elmélkedések. Ilyenkor nem játssza rafinált játszmáit, melyekkel az őszinte és gyermekien tiszta Mozart fölött győzedelmeskedik. Konfliktusukat a féltékenység okozza. Salieri szépen ívelő pályája és az udvarnál betöltött tisztségei ellenére sem hisz abban, hogy Teremtője valóban szereti őt. Egy fiatalkorában kötött, egyoldalú alku értelmében hiszi-reméli, hogy a zenében ő Isten szószólója, ám Mozart muzsikáját hallva rádöbben: Isten hangja Amadeus műveiből szól. (A darab címe is erről árulkodik, hiszen Amadeus németül Gottlieb, vagyis Isten kegyeltje.)

A felismerés pillanatában Salieri még csak azokból a hírekből ismeri Mozartot, amelyeket elsősorban venticellóitól, hivatásos pletykaszállítóitól kap (a két szerepet Nagy Orbán és István István alakítja). Véletlenül lesz tanúja Wolferl és Constanze malackodásának. Amadeus – könnyelműsége és idegesítő nevetése miatt – azonnal ellenszenves lesz neki, de ekkor megszólal a Zene: szonáta nyolc fúvósra. Ács Alajos pillanatról pillanatra, a zene taktusait követve építi föl Salieri monológját, az előadás egyik kiemelkedő jelenetét. Arcán gyönyör és féltékenység, fájdalom és elragadtatás hullámzik, míg végül kimondja: Mozart zenéjében meghallotta Isten hangját. Az irigység őrült munkatempóra sarkallja, az előadás ritmusa is gyorsul, peregnek az események a következő vallomásig. Salieri belátja, hogy nem Mozarttal, Isten kegyeltjével harcol, hanem általa a Teremtővel. Feladja elveit, megszegi fogadalmait, és várja a büntetést.

Az emlékeiből megelevenedő „ellenszenves zseni", Amadeus makacs gyerekként duzzog, infantilis módon csapkodja kedvese popóját, piperkőc bohóc, idegesítő fecsegő, aki nem tudja befogni a száját, és saját magát dorgálja, vezénylés közben pedig hadonászó, rosszul mozgatott marionett. Ács Alajos Salierije mégis megszereti ezt a bohém embert, és lelkifurdalást érez, amiért nem

Ács Alajos (Salieri) és Sebestyén Aba (Mozart)



Gorgan Edit felvétele

segített neki, sőt, Mozart gyilkosának érzi magát, amiért álarcos küldönceivel a halált hozó *Rekviem*et megrendeltette. Így válik érthetővé a kerettörténet első részében elhangzó *Perdona mi, Mozart!* kérlelő kiáltása. Isten lesújtó büntetése nem látványos: Salieri túlélte kortársát (megrendezte Mozart halálát), de középszerű komponista maradt.

Az előadás erénye, hogy a rendező nem csupán a főszerepeket dolgozta ki, hanem gondja volt az apróbb karakterekre is. Például a szatmári társulat legfiatalabb tagjának, Márkó Eszternek Constanze, Mozart felesége az első szerepe. Stanzi kezdetben nem több rózsaszín ruhás, kislányos ártatlanságnál, de szerepének íve kedvenc szavajárása szerint változik. A „Jaj, köszi szépen!" eleinte csicsergően csendül, és egy butácska fruska őszinte rácsodálkozása az álbókra. Constanze rokon lélek Amadeusszal. Az utolsó jelenetben viszont – miután a nyomor és pénztelenség keménnyé edzette – ugyanezeket a szavakat olyan keményen, szigorúan recsegi, hogy senki sem tud már nevetni rajtuk.

A szépen formált szerepek mellett Kövesdy könnyedén lendít át a már-már nyúlós, monoton jeleneteken. Papageno áriája például a szemünk láttára, egy tyúk segítségével születik meg. Schikaneder (Czintos József melegszívű csepűrágót alakít) e szárnyassal szeretne kedveskedni Mozartnak, ezzel igyekszik rávenni őt arra, hogy vesse már papírra a külvárosi színházban bemutatandó vígoperát. De nemcsak tyúk, hanem idomított kutya is szerepel az előadásban: a király kedvence egy skót juhász, amely fesztelenül sétál be a színre. Nem feszélyezi a színészeket, sőt, a hozzá való viszonyulás alapján a szerepek egy-egy plusz árnyalattal gazdagodnak (Salieri például embermonstrum, ezért nem lehet kutyabarát, kénytelen-kelletlen eltűri az állat jelenlétét). Komikusak a szolgák, a venticellók és más statiszták, és vannak groteszkségük miatt mulatságos jelenségek (például egy kövér balerina a *Figaro házassága* próbáin).

A pontosan összeválogatott zene hol hangulatfestő szerepet tölt be, hol a szöveget illusztrálja, hol Mozart zsenialitását bizonyítja. A már említett szonátahallgatáshoz hasonlóan muzikológiai elemzésként (is), de mindenekelőtt funkcionálisan épül az előadásba a *Rekviem* komponálásának jelenete. Salieri és Mozart utolsó találkozásakor Amadeus már nagybeteg. Mindketten tudják, hogy közel a vég, s vállvetve dolgoznak a hattyúdal befejezésén. Sebestyén Aba Mozartja lázasan dúdolja a melódiát, diktálja a hangjegyeket, a szüneteket és a hangszerelést, ekstázisig jutva éli át a muzsikát. Salieri feloldódik e csodában, alázatosan segít a zseninek. Sebestyén Aba és Ács Alajos tökéletes összhangban, egyetlen hatalmas, viharzó crescendóban komponálja meg a zárójelenetet, amelynek végén Mozart arcát eltorzító fájdalmak közepette meghal. De megszületett a Mű.

Az, hogy dramaturgiailag álcázott monodrámából valódi dráma született, nem kis részben Sebestyén Aba szélsőségektől sem mentes, mégis egységes s az utolsó jelenetben felszárnyaló alakításának köszönhető.

Tompa Andrea

Szó/kép

A komáromi Amadeus*ban nem egy öreg és egy fiatal színész játssza Salierit, illetve Mozartot, hanem egy ereje teljében lévő, virilis, karrierje csúcsához közelítő* felnőtt *férfi és egy kamaszkorát éppen levetkező, felnőni nem akaró fiú. Tehát kettejük kapcsolata s a dráma nem szólhat arról, hogy egy roskatag, középszerű tehetséggel megáldott és koránál fogva immár továbblépni képtelen művész féltékenykedik a fiatal géniuszra; ennek következtében Mozart vádja, miszerint Salieri impotens, nyilvánvaló hazugság. Salieri küzdelme így reménytelen csak igazán: most van értelme az ő aszkézisének (kit érdekel egy öregember lemondása?, miről is tudna ő már lemondani?), éppen most lehetne – és persze lesz is – ő a sztár az udvarnál, a kiteljesedő férfi, aki ebben az előadásban Mozarttal való kapcsolatára nem* visszanéz, *nem megidézi azt, és nem emlékezik rá, hanem* újrateremti, -éli. *Éppen ezért a keretjáték, amelyben az öreg, tolószékes Salieri invokál, reflektálja az egykori történetet, lerövidül.*

A játék az előcsarnokban kezdődik: a hangszóróból Mozart-szimfónia szól, mintha mindannyian egy szalon vendégei lennénk. Közöttünk sétálnak a parókás, festett arcú, térdnadrágos, köpenyes emberek, no meg két tar fejű, Mozart korabeli őrző-védő-verőlegény-közönségdresszírozó, akik bejelentik az előadás kezdetét (majd a késését). A parókások elvegyülnek a civil tömegben, beszédbe elegyednek a nézőkkel (s ha kihallgatnám őket, róluk is kiderülne, hogy civilek...). Egy parókás férfi az opus-számokat és a hozzájuk tartozó művek címét olvassa fel: amikor mellettem elhalad, a 282-es számnál tart, és mire a teremben leülünk, ő már az utolsó mű, az opus 626 címét mondja. A két verőlegény a közönséget dresszírozza, a férfiaknak Salierit, a nőknek gyilkost kell kiáltaniuk egyszerre; a gyakorlatot többször elvégeztetik, mire sikerül kicsiholniuk a maximális hangerőt.

Czajlik József rendezésében egy eszközökben rendkívül gazdag, változatos és változékony előadás jött létre. Az alkotó azonban nem bízik a közönségében: a történetet mindenáron minden árnyalatával, a drámában megírt minden részletével, kiszögellésével egyetemben – sőt azon túl – el szeretné mesélni. Mivel többször feldolgozott történetről van szó (Puskin *Mozart és Salieri* című kistragédiájától a népszerű Forman-filmig), az elmesélésével – ha nem is kellene tőle teljességgel eltekinteni – keményebb kézzel bánhatna a dramaturgia. Mindez rendezői oldalról is indokolt. Czajlik József erőssége, a képalkotás, a hatások alkalmazása gyakran megkettőzi a történetet: van, amit a szószínház eszközeivel is megkapunk, és előtte/utána egy erős rendezői képben is, minek következtében az előadást a bőbeszédűség veszélye fenyegeti. Valamelyik felesleges, még azt is megkockáztatom, hogy a szó. Elsősorban azért, mert a dráma szerkezete szerint a párbeszédekből és a szituációkból rendszeresen kilépünk, és Salieri monológjában találjuk magunkat. Salieri magánbeszédei reflexiók és önelemzések, a középszerű ember morális nagyságának közhelyeit ismételgetik, és mivel alig tölthetők fel akcióval, a dráma legtörékenyebb részét képezik: sem színészt, sem rendezőt nem tudnak előnyös helyzetbe hozni. Másrészt Czajlik képei gazdagok, sok jelentést hordoznak, eredetiek, hatásosak, sokfélék, mindig drámai erővel bírnak, és igencsak teátrálisak; ehhez képest a szószínházi részek csalódást okoznak. A második rész jobb ritmusú és képekben is gazdagabb (vélhetőleg azért, mert az első részben a rendező még a történetmeséléssel van elfoglalva).

Például: Mozart és Salieri utolsó kettőse. Salieri eljön a *Rekviem* kéziratáért: két hű udvari ember temérdek kottalapot hajít Salieri lábai elé, aki szinte révületben olvassa a földről felszedett lapokat, miközben kusza foszlányok, részletek, félbehagyott ütemek szólalnak meg a *Rekviem*ből. Mozart a díszletben szalad körbe-körbe kifulladásig, míg

Ollé Erik (Mozart) és Mokos Attila (Salieri) Dömötör Ede felvétele

össze nem roskad saját kéziratainak tetején. Salieri, aki ügyet sem vet rá, habzsolja a kéziratot, a lapok lassan betemetik a földön elterült Mozartot, míg egészen el nem lepik. Salieri egyetlen képben gyilkolja meg-temeti-csodálja-veszi semmibe Mozartot. Itt vége lenne, lehetne az *Amadeus*nak. De nem, a rendező nem ereszti ki a markából: munkafény be, minden színész a színpadra. Pirandellói elidegenítés, kilépés, váratlan hideg zuhany. Salieri pedig tárgyilagos hangon megkérdezi: ezt akartátok? Ennek az elidegenítésnek itt semmi keresnivalója: nem szolgálja a reflexiót, hiszen Salieri eddig sem másoknak, hanem önmagának számolt el lelkiismeretével. Egy másik befejezés Constanze visszatérése, Mozart második halála: a már említett papírkupacban Constanze játékosan-kétségbeesve (Vincze Emőke egyik legkitűnőbb jelenete) rángatja férjét, zongorázik a kezével, felültetné, visszalökdösné az életbe. De még ez sem befejezés: hirtelen betolják a zongorát, mely eleddig Salieri ágyául szolgált, és belefektetik a halott Mozartot, majd a zongora tetejét rá is szögezik. És így tovább, újabb és újabb záróképek – Constanze még kiárusítja a kéziratokat, az utókor még marakodik egyet Mozart holttestén (Salieri is levonja az immár teljesen feleslegessé vált következtetéseket). Képek, amelyek önmagukban, külön-külön kis remekművek, együtt viszont olyanok, mint az a Mozart-premier, amelyet mai színházi szakzsargonban a két venticello-kommentátor-intrikus így jellemez: kevesebb több lett volna, és a vége...!, no meg ahogy II. József ravasz-ostobán fogalmaz: „túl sok a hangjegy." A két venticello egyébként a legjobb elidegenítő: szinte commedia dell' artés közjátékokat produkálnak, humorosak, szemtelenül belemondják a képünkbe üres színházi szavainkat (noch dazu a szakmai bemutatón). Lucskay Róbert és Benkő Géza kettősei élvezetesek, villanásszerűek.

Különösen izgalmas az a kép, amikor Mozart – nem lévén kéznél semmiféle íróeszköze – Salieri hangjegyekkel gondosan teleírt – és eddig a játékban keveset használt – falnyi táblájára úgy rója fel a fejében elkészült kottát, hogy egy almába harap, és a friss gyümölcs nedvével ír. Mozart nemcsak összekeni Salieri tábláját, de önpusztító, türelmetlen természete azt diktálja, hogy műveit ne az öröklét, hanem a mulandóság falára vésse fel. A bal kézzel (!) hektikusan felírt hangjegyek tüstént felszáradnak, s a nyom, amelyet hagynak, mindössze egy összekent, olvashatatlan kotta. Mozart bal kezében pedig a tudás és a halandóság gyümölcse; a senkire oda nem figyelő Mozart Salieri gyöngykottafejeit mocskolja be saját zseniális ákombákomjaival.

A kétoldalt lépcsőfeljárós, emeletes robusztus díszlet (Gadus Erika) lehetne szimultán tér, de mégsem az: inkább vég nélküli fel-le, ki-be járásokat eredményez, a tetején zajló jelenetek pedig oly távoliak, és olyan rossz a világításuk, hogy alig látni-élvezni őket. Egyedül a díszletből kinyitható aprócska kukucskálószínpadnak jut funkció, ahol Mozart operái játszódnak. De ezt sem használják elég következetesen: hol „igazi" színházi helyszín, hol bárki által bitorolható, szimbolikus tér. Két remek színházi jelenet zajlik itt. Az egyik a *Szöktetés a szerájból* bemutatója, melyet Salieri szemével látunk: Salieri féltékenységtől elborult elmével a koloratúr ária alatt nem az énekesnőt, hanem az ifjú muzsikus hentergését látja tanítványával, amelyet előbb kalimpáló férfi- és női lábak jeleznek, majd akrobatikus párzási jelenet követ. A heves szerelmi párbaj remek ellenpontja annak, amit hallunk – illetve remek ellenpontja lenne: ugyanis az *O mio babbino caro* ária [sic!] hangzik fel Puccini *Gianni Schicchi*jéből! Hogy kerülhetett ez ide? Egy másik alkalommal, amikor a császár számon kéri udvari tanácsosaitól saját rendeleteinek Mozart operáin való téves alkalmazását, II. József a kisszínház tetején állva láthatatlan kötélen rángatja marionett alantasait. A bábszínház-parafrázis többet nem tér vissza, az udvar és a császár viszonya többé nem humoros-elidegenített, hanem közvetlen-realizált. Bár az előbbi jobban jellemez, frappánsabb, eredetibb, mégsem következik az előadás egészéből, mert az utóbbi megoldás és a szó dominál.

Az előadás sokféle rendezői nyelvezet, elbeszélési szempont, közelítés-távolítás keveréke, s ez – minden gazdagsága ellenére – kárára válik. Sem egységes nyelv,

sem motivációs háló (különösen Salieri tekintetében) nem alakul ki. Az előadás erénye viszont, hogy elkerüli a Forman-film teremtette megoldásokat és a színházi klisévé nyúzott értelmezéseket. Vincze Emőke árnyalt, gazdag, markáns alakításában Constanze nem buta, gágogó liba, hanem „egyszerű" lány (ha van még ennek a szónak értelme), aki elég okos ahhoz, hogy rögtön megértse Salieri csábítási szándékát: nem rebegteti könnyes pilláit, hanem tárgyilagosan szétteszi a lábát, majd még meg is szégyeníti Salierit. Érzelmes, szívfacsaró felhangok utolsó jeleneteibe sem keverednek – talán csak az előtt állunk tanácstalanul, hogyan kerül elő a terhes asszonyból egy bábu?! Mozartnak nem lesz jelenetről jelenetre tépettebb a parókája, nem nyihog-vihog folyton. Ollé Erik nem a félig imbecillis zseni idegesítő portréját nyújtja, hanem egy befelé forduló, a világot egyre inkább gyűlölködve habzsoló, senkire odafigyelni nem képes embert alakít következetesen (és komoly fizikai teljesítménnyel). Mokos Attilának Salieri szerepében nehezebb a dolga: szinte mindvégig a színen kell lennie, bár olykor inkább csak ott van, mint jelen van; a rendezői szándék nincs világosan megfogalmazva, nem tudni, hogy Salieri lesi, látja – vagy éppenséggel nem látja – Mozartot. A hatalmat mindvégig kifogástalanul kiszolgáló Salierit vajon maga a hatalom kényszerítené arra – mint az előadás állítja –, hogy arc nélküli „fekete emberré" öltözve meglátogassa Mozartot, és a halálba kergesse? Mintha nem is saját döntése lenne, melyet a zseniális komponista iránti féltékenység szült. Márpedig ezt mondja Czajlik azzal a jelenettel, amikor az összes szereplő körbefogja Salierit – sehol egy egérút, amelyen elmenekülhetne –, és a fekete köpenyt úgy adják rá, mint egy kényszerzubbonyt. Ez az értelmezés egy másik előadást, sőt, egy másik darabot kívánna. Azzal is nehéz mit kezdeni, hogy a császárt alakító színész paróka nélkül, narrátorként működik közre (ez az egyetlen szerepösszevonás az előadásban). A legkevesebb rendezői ötlet, értelmezés magának az udvarnak jut: az udvarral való konfliktusban Mozart és Salieri, illetve a császár és az udvar – mi mást tehet – beszél. A szó elszáll, a kép marad.

PETER SHAFFER: AMADEUS
(Komáromi Jókai Színház)

FORDÍTOTTA: Vajda Miklós. **DRAMATURG:** Peter Pavlac m. v., Varga Emese. **DÍSZLET-JELMEZ:** Gadus Erika m. v. **RENDEZTE:** Czajlik József f. h.
SZEREPLŐK: Mokos Attila, Ollé Erik m. v., Vincze Emőke f. h., Fabó Tibor m. v., Bernáth Tamás, Tóth Attila, Kukola József, Lucskay Róbert f. h., Benkő Géza.

K Ö Z L E M É N Y

Sajnálattal tájékoztatjuk olvasóinkat arról, hogy júniusi számunktól kezdve nem tudjuk biztosítani drámamellékletünk folyamatos, havi megjelenését. Lapunk támogatása alaptámogatónk, a Nemzeti Kulturális Alapprogram részéről négy éve változatlan összeg; ez alatt az idő alatt csak nagy erőfeszítéssel sikerült fedeznünk az inflációval párhuzamosan emelkedő költségeket. Most olyan helyzetbe kerültünk, hogy a támogatásból, illetve bevételeinkből befolyó pénz csupán a melléklet nélküli alaplap előállítására elég. (Ezt a körülményt pályázatunkban jeleztük.) Tisztában vagyunk vele, hogy lapunk egyik értéke, „könyvtárpótló" szolgáltatása, a hazai és külföldi dráma színpadra segítésének missziója kerül veszélybe. Viszont ha nem hoznánk meg ezt a – reméljük, átmeneti – áldozatot, a folyóirat megjelenését kockáztatnánk. Kérjük olvasóink szíves megértését. Igyekszünk kárpótlást nyújtani a belső tartalom színvonalának emelésével, és ígérjük, hogy mindent megteszünk anyagi források felkutatásáért a drámaközlés – ha nem is rendszeres havi, de eseti – folytatása érdekében.

A szerk.

ÉLET ÉS IRODALOM
IRODALMI ÉS POLITIKAI HETILAP

Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.
Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!
Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

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

Név:.....

Cím:.....

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

Egy évre csupán 1490 forintért!
+2 ajándék jegy
VAGYIS A SÚGÓ HÁZHOZ MEGY
Súgó home
Megrendelőnknek egy éven keresztül otthonába küldjük a Súgót és különszámait, valamint két ajándék jegyet biztosítunk a 2001-es évad Súgó Színházi Estjeinek egyik, Ön által kiválasztott előadására!
Nyereményjáték az LG támogatásával.

Új előfizetőink között havonta egy Hi-Fi tornyot* sorsolunk ki, melyet a Súgó Színházi Estek keretében nyújtunk át.
* Ez az LG által kifejlesztett fejlett midi hifi-rendszer tartalmaz egy 2x50 W-os (RMS) erősítőt, egy 2 utas, 2 hangszórós rendszert és kétkazettás magnó-egységet a korszerű audiotechnológia jegyében. A 20 szám beállításának lehetőségével ellátott 3 CD-s automatikus váltó, a távirányító és a fluoreszkáló kijelző biztosítják a zene élvezetét. Modellszám: F-5600
LG Electronics Magyar Kft.
1097 Budapest, Könyves K. krt. 3/A Tel: 455-6060

SZÁNTÓ JUDIT

Jasszok ég és föld között

■ MOLNÁR FERENC: LILIOM ■

Csákányi Eszter (Muskátné), Nagy Zsolt (Liliom) és Láng Annamária (Juli) a Krétakör Színház előadásában Koncz Zsuzsa felvétele

2001 késő telén (vagy kora tavaszán) két Liliom *került egymás mellé a budapesti műsorban: a Színház- és Filmművészeti Egyetem vizsgaelőadása Lukáts Andor rendezésében, valamint a Krétakör Színház és a Thália közös produkciója Schilling Árpád színrevitelében. A jelenség inkább csak véletlenszerű; Molnár Ferenc darabjai – örömmel mondom – elég sűrűn kapnak színpadot ahhoz, hogy ilyesmi előadódhassék. Ám ha az okokból nem is, az eredményből lehet levonni bizonyos közös következtetéseket, és így a két produkciónak egy cikkbe való összeköltöztetése, reményeim szerint, mégsem mondható önkényesnek.*

Itt van először is a díszlet, illetve a mindkét előadásra jellemző díszletnélküliség: semleges, üres térben egy pad s azonkívül szinte semmi. A korábbi *Liliom*okhoz hozzátartozott a vursli látványosabb vagy takarékosabb, de mindenképpen hangsúlyos jelzése, az erős városligeti atmoszféra. (Így volt ez abban az 1983-as *Liliom*ban is, amelynek címszereplője, Lukáts Andor a mai Ódry színpadi előadás rendezője s egy személyben díszlettervezője.) Mint kiderül: a darab ebben a puritán játéktérben is megél. Ami kettőt bizonyít: életképes a mű, és jó a két előadás.

Lukáts a Babarczy-féle szövegváltozatot használja, azt, amelyet majd' két évtizede Szolnokon és Kaposváron is játszottak. Ennek fő ismérve, hogy a mennyországi képet és a hazalátogatás képét a haldokló Liliom látomásaként előbbre veszi, és a darabot Juli elsiratója monológjával zárja – vagyis a misztikummal kokettáló Molnár transzcendenciaképeit álomnak tüntetve fel a játékot keményen a földön marasztalja. Ez a változtatás voltaképpen szervesen következett a rendező Babarczy koncepciójából, amely a darab édeskés, egyszersmind szarkasztikus populizmusát letompítva a hangsúlyt a két főszereplő emberi méltóságára, érzelmeinek tisztaságára helyezte. A *Liliom* így égi és földi meséből magasságokba néző földi történet lett, bár az alapanyag színvonalát bizonyítja, hogy hitelesen állt helyt ebben a kezelésben is.

Mindezt azért idéztem fel, mert Lukáts Andor mostani rendezését is ez a hangütés jellemzi, amely az említett puritán külsőségek miatt még inkább kidomborodik. Számos játékötlet húzza alá, mennyire összeillő emberpár talál itt egymásra – gondolok például a murvás föld fölmarkolására és egymásra hajigálására vagy az „agáciillatot" fogadó közös prüszkölésre, a felcsapó boldogság-

Kallus György felvétele

Hámori Gabriella (Juli), Csányi Sándor (Liliom) és Kovács Martina (Mari) a főiskolai előadásban

nak ezekre a játékos jelzéseire –, és a megtalált szerelemnek ez a harmóniája elsősorban Liliom alakját emeli meg, hiszen Juli személyisége eleve fénylően tiszta. (Szöveget azért kár volt e játékok alá írni, mint a közelben lakó képzeletbeli pap megidézésekor; a csak közlő funkciójú mondatok kirínak a jellegzetes molnári stílusból.) Alakjának eredendő előkelősége jelenik meg akkor is, amikor a detektív brutálisan Liliom fejére húzza a tarisznyáját, majd a kapitányék távozása után Juli, a férfi büszkeségére kényesen, a tarisznyáról tudomást sem véve folytatja a félbeszakadt beszélgetést, sőt még oda is hajlik Liliom nem látszó füléhez. A második felvonás nehéz hétköznapjait is végig besugározza ez a szerelem; Juli Liliom és Muskátné megzavart idillje ellenére is ragaszkodik vallomása megtételéhez, Liliom pedig a születendő gyermek miatti túláradó boldogságában áll rá Ficsúr baljóslatú tervére. Végül nagyon szép Juli máskülönben szentimentalizmusra csábító darabzáró monológja is, amelynek során feláll, és tempósan leszedi a mosott ruhát, hogy aztán a végén – az előadás zárópillanataiban – szótlanul lefeküdjön a halott mellé. Egy szomorú, de bátor és méltó élet sűrűsödik ezekben a percekben: ez a kemény kis fiatalasszony tovább él, dolgozik, küszködik majd, úgy, hogy haláláig magától értetődő módon hű marad élete egyetlen szerelméhez.

Mindebből kitetszik, hogy az előadásnak inkább Juli a főszereplője, mint Liliom, és bár nem lehet tudni, mi volt előbb, a színésznő-e vagy a koncepció, az utóbbi mindenesetre harmonizál azzal a ténnyel, hogy az előadás legélményszerűbb színészi kiugrása Hámori Gabriella nevéhez fűződik. A korábban említett méltóság és tisztaság úgy sugárzik alakításából, hogy további színekkel is bővül: zárkózottsággal, szeméremmel, érzékenységgel, már-már dacos konoksággal, és igen szépen megoldott, ahogy nemcsak szerelmes asszonyként, hanem anyaként is ilyen marad. A pályakezdő színésznő alakításának nincs egyetlen kimódolt vagy erőltetett pillanata sem, Juli sajátos lénye mintha a pórusaiból csapódna ki; a szentimentális mondatokat is úgy tudja kivédeni, hogy azok tárgyilagosan, már-már szárazon peregjenek elő a száján.

Csányi Sándor mint Liliom jó partnerként állja meg Hámori Gabriella mellett a helyét. Főleg oldottan játékos mozzanatait emelném ki, ahogy peckes kanként, mégis ironikusan léptet körbe a színpadon, ahogy ráijeszt a két kis cselédre, vagy ahogy később a körhinta új automobilját elképzelve benyargalja a játékteret. A többiek több szerepben vannak jelen. Az inkarnációk közül Lengyel Tamás Ficsúrját említeném, aki link vagányság helyett rosszkedvet és veszélyességet áraszt (beszédes, ahogy a rablótámadás megtárgyalása előtt más járásból tűnik fel, mint ahonnan Liliom várja). A máris legnagyobb rutinnal rendelkező szereplők, Bodó Viktor és Szamosi Zsófia valódi koruknál jócskán idősebb szerepeikben – Hollunderné, illetve Muskátné – fölösen sok külsőséges megoldást hoznak, esetleg szándékosan, illetve rendezői áldással, amivel nem könnyű egyetérteni; Hollundernét például nem kellett volna okvetlen vasorrú bábává maszkírozni, és Szamosi Zsófia egyénisége, valamint Muskátné között is meg lehetett volna találni a közös nevezőt. Kovács Martina (elsősorban Mari) és Dolmány Attila (elsősorban Hugó) alakjára is kevesebb figyelem fordítódott a szükségesnél.

A szünet nélkül bő másfél órán át tartó előadás szövegét a rendező alaposan meghúzta, így is maradt azonban tér és levegő az olyan finom játékokra, mint amikor Linzmann első, a gyárba tartó útja is megelevenedik; a – talán fölöslegesen – pajeszos figura (ugyancsak Bodó Viktor) akkor megy át a színen először, amikor Liliom éppen a sürgönydróton futó beszélgetéseket hallucinálja, és így sem ő, sem Ficsúr nem veszik észre.

Még több ilyen szépen kitalált és megoldott pillanatot említhetnék, az előadás fő hozadéka azonban a költői realizmussal megragadóan interpretált főcselekmény és benne Hámori Gabriella emlékezetes alakítása.

■

Schilling Árpád és a Krétakör előadása egy másfajta, a szó minden értelmében alternatív *Liliom*mal ismertet meg, amelynek alaphangja a groteszk, és korántsem csak a bohócmaszkok: a fehérre sminkelt, kétoldalt piros foltokkal tarkított arcok miatt. Az előadást négytagú zenekar muzsikálja végig, időnként, alkalmilag a némafilmes burleszkjelenetek modorában, aláfestve a színpadi történéseket, időnként pedig függöny előtt előadott, „békebeli" slágerekon alapuló szólókat kísérve. Ez utóbbiak dupla fedelű hatást céloznak meg: egyrészt ismerős édes(kés)ségükkel nosztalgiába ringatják az erre hajlamosakat, másrészt a legjobb brechti modorban el is idegenítik a játékot, amelyen hangsúlyozottan kívül rekednek, kivált ha az előadó játékbeli figurája s az előadott szám között semmi megfelelés sincs (ilyen, amikor Juli alakítója az *Én és a holdvilág*ot énekli).

Mindamellett a két előadás között érdekes megfelelések is vannak, amelyek okát csak találgatni lehet; az én verzióm valahol a két rendező fogékonyságának alkalmi, de korántsem véletlenszerű rokonsága táján tapogatózik. A leglátványosabb, bár tulajdonképpen külsődleges egyezés Csányi Sándor személye: az Ódry Színpad Liliomja itt farkasmosolyú, fekete bohóc Ficsúrként sétál be a cselekménybe. Emellett mindkét előadást szünet nélkül játsszák; a Schillingé bő fertályórával hosszabb. De ezen túlmenően közös a fortissimóban indító nyitó jelenet, a Muskátné üldözte két lány „bezuhanásának" harsánysága (és még az is, hogy mindkét előadásban Mari a legharsányabb szereplő); közös a Liliom megalázására törő rendőri brutalitás képe (itt egy jól irányzott rúgás roskasztja térdre a címszereplőt); közös az itt is férfi színész játszta Hollunderné extrém elrajzoltsága (ez a második esetben sem győzött meg, de talán bennem a hiba); Juliból itt is Liliom és Muskátné csókja csalja elő a várandósság megvallását; és visszatér még az a jelenet is, amikor Liliom holtteste fölött (a Schilling-verzióban: mellett) Juli támaszt keresve az ügyetlenül vigasztaló, de jó szándékú Hugó mellére borul. Nem azonosan megoldottak, de hasonló megközelítéséből fakadnak a poénkodások, amelyek (a második esetben is egyetértésem nélkül) új szöveget sem restek beiktatni: ilyen a Thália Stúdióban az a jelenet, amikor a rendőr magával viszi Hugó „öntöltőjét", és csak Hugó indignált reklamálására adja vissza, vagy amikor Liliom a mennyországi (itt inkább: tébolydai) képben a cigarettához tüzet is kér az ápolótól, mire az kinyitja az ajtót, ahonnan a gyehenna lángoló narancssárga fénye kecsegtet több mint elegendő tűzzel.

Az ilyen párhuzamokkal szórakoztató eljátszogatni, de természetesen lényegesebbek a különbségek: Schilling Árpád rendezésének látványossága, túlhevültsége, szertelensége. Jó példa erre Mari búcsúja a halott Liliomtól, aki itt végig a padon (azon a bizonyos ligeti padon) ül, erősen megvilágított arccal. Mari ekszta tikusan bámulja, áhítatosan meg is simogatja azt a férfit, aki az ő hőse is volt, akit ő is szeretni tudott volna (itt Liliom elsőnek őt ültette az ölébe, és Mari is bizonyára szívesen maradt volna vele, ha őt marasztalja), és amikor Hugó el akarja vonszolni, kétségbeesett, sikoltozó verekedésbe kezd Liliomra még csak nem is hajazó vőlegényével. Ugyanígy tör ki Julából a rég lefojtott hisztéria, amikor magára marad a halottal. Schilling csak a monológ első mondatát hagyja meg neki (nyilván ennyi verbális giccset sem hajlandó megtűrni előadásában), utána pedig a színésznő felkapja a Liliom sebére tapasztott vizes ruhát, s azzal kezdi teljes erejéből ütlegelni a halottat, aki a legsúlyosabbat vétette ellene, amikor megfosztotta őt saját személyétől. De ugyanezt a szertelenséget láthatjuk jóval korábban, az első ligeti jelenetben, amikor Liliom már nekigyűrkőzik a padról fejjel lefelé csüggő s bugyogójától immár megfosztott leányzó elcsábításának, ha az az utolsó pillanatban nem térne észhez.

Ha az eddigiekben megvolt a tézis (a különösség) s az antitézis (a hasonlóságok), jöjjön most a szintézis. Minél inkább előrehalad a Schilling rendezte előadás, annál inkább tompulnak groteszk vonásai, s annál jobban kezd nem egyes vonásokban, hanem a lényegben hasonlítani a Lukáts Andoréra, vagy úgy is mondhatnánk: az eredeti darabban lehetőségként benne rejlő, de a színpadon el is mismásolható gondolati tartalomra. Láng Annamária piros foltos bohócmaszkja ellenére fokozatosan átlényegül azzá a kemény méltósággal szenvedő, törékenységében is erős teremtéssé, akit Hámori Gabriella az első perctől érzékeltetett, és a clownerie-ből előbontakozik az emberi dráma.

Mielőtt ebben az összefüggésben az utolsó képről szólnék, meg kell állapítanom, hogy az előadás – amelynek Nagy Zsolt személyében, sajnos, nem elég jelentékeny Liliom adatott – hoz egy kiemelkedő alakítást: Csákányi Eszterét Muskátné szerepében. Ez talán nem tűnik fairnek, de hát az előadás maga vállalta és hívta ki az értékelésnek ezt a lehetőségét. Csákányi érett és pazar játéka megejtő természetességgel rajzolja meg az ívet a bohócos vásári figurától az élete utolsó szerelmét elsirató hervadó asszonyig, a pörlekedő kicsinyességtől a fájdalmas nagyvonalúságig, és ráadásként még a kuplék és sanzonok perfekt előadásával is megörvendezteti a nézőt. Nos, az utolsó – hazalátogatási – képben Schilling előáll egy kiváló ötlettel: az érett Julit megemeli azzal a szereposztási fogással, hogy Csákányi Eszterrel játszatja, míg a lányát Láng Annamária – a fiatal Juli – alakítja. Csákányi lehiggadt, kiszikkadt méltósága (amelyet még fokoz az apácára emlékeztető jelmez) nemcsak meghosszabbítja, de ki is teljesíti a Láng Annamária által bemutatott fejlődést (és újabb szépséges ötlet, hogy Csákányi-Juli Pénelopéként még most is Liliom kettészakadt nadrágját varrogatja), Láng Annamária bájos Lujzájáról pedig tökéletesen hihető, hogy megszédíti Liliomot. Liliom ugyanis itt – s ezúttal teljes mértékben egyetértek a Molnártól való eltéréssel – nem a kezére üt a lányának (amiben szintén van egy eleme a giccsnek), hanem sokkal megbotránkoztatóbb és egyszersmind sokkal fölemelőbb drámai vétséget követ el: ahogy löki a lányt a kerti hintán (azaz a felfordított ligeti padon), néhány eszelős pillanatra behódol a reinkarnálódott ligeti Julika varázsának, és szenvedélyesen ölelgetni kezdi. Ebben a fanyar és mégis költőien áhítatos pillanatban még egyszer diadalmaskodik Juli és Liliom földön és halálon túli szerelme, hogy aztán anya és lánya csendes, békés hintázása – az előadás zárómozzanata – ismét visszatérítse a játékot a földre.

A két előadás tehát tanúságot tesz a mű elevenségéről, idomulni kész hajlékonyságáról, és különböző utakon, de végső soron ugyanazokhoz a gondolatokhoz jut el. Azon túl, hogy két értékes produkcióval találkozhattunk, ezért is volt jó egymás mellett látni őket.

MOLNÁR FERENC: LILIOM
(Színház- és Filmművészeti Egyetem)

RENDEZTE ÉS A DÍSZLETET TERVEZTE: Lukáts Andor. **JELMEZ:** Veres Dóra. **ZENE:** David Yengibarjan. **BŐGŐ:** Barcza Horváth József. **HARMONIKA:** David Yengibarjan.
SZEREPLŐK: Csányi Sándor, Hámori Gabriella, Kovács Martina, Lengyel Tamás, Dolmány Attila, Bodó Viktor, Szamosi Zsófia.

(Krétakör Színház – Thália Színház)

DÍSZLET: Ágh Márton. **JELMEZ:** Varga Klára. **FÉNY:** Bányai Tamás. **KELLÉK:** Noszlopi Róbert. **ZENEI VEZETŐ:** Vajda Gergely. **ASSZISZTENS:** Erős Balázs. **PRODUKCIÓS VEZETŐ:** Gáspár Máté. **RENDEZŐ:** Schilling Árpád.
SZEREPLŐK: Nagy Zsolt, Láng Annamária, Csákányi Eszter m. v., Péterfy Borbála, Bánki Gergely, Csányi Sándor, Terhes Sándor, Vinnai András, Sárosdi Lilla. Zenészek: Vajda Gergely/Csalló Roland, Agnec Katalin/Deli Zsolt, Ács Péter, Fenyő Katalin/Trejer István.

Világszínház
Kortárs dráma a Világszínház új számában
A TARTALOMBÓL:
• Angoldráma-ajánló
• A kortárs német dráma egy drámaíró szemével
• Beszélgetés Nyikolaj Koljada orosz drámaíróval
• Lars Norén és a svéd dráma
• Hriszto Bojcsev *Madárezredes* c. drámája, amely bejárta Európát
• A román dráma a rendszerváltás után
• A berlini kortárs drámafesztivál
• A szlovén dráma európai kontextusban
• Lengyel drámák és rendezők
• Francia kiadók
• A Bonni Biennálé és az Európai Színházi Konvenció ajánlott drámái
• Drámaajánló Európa számos országából

STUBER ANDREA

Szegény gazdagok

■ MOLNÁR FERENC: OLYMPIA; MÁRAI SÁNDOR: KALAND ■

Molnár Ferencnek és Márai Sándornak akad néhány azonossága. (Ámbár különbség sokkal több van köztük.) Például M betűvel kezdődik a nevük. Vagy az – ami esetünkben döntő –, hogy együtt szerepelnek ebben a cikkben az Olympia*, illetve a* Kaland *című színdarabjuk egyidejű bemutatója kapcsán. Mindkét mű a múlt század – a XX.! – első felében született, s hosszú sikerszériával boldogította íróját. Mindkét sztárszerző alkotását igazi ínyencfalatként fogyasztotta a korabeli polgári színház közönsége. A század második felétől azonban – ismert politikai-kultúrpolitikai okok miatt – hosszabb-rövidebb időre lekerültek színpadainkról (kevésbé) a Molnár- és (főleg) a Márai-művek. Ez az állapot Molnár esetében bizonyult tarthatatlanabbnak. (Az a kis mellőzöttség nem ártott meg neki. Ady megjósolta Molnárról írva, hogy senki sem lehet a szerencse állandó fia.)*

Kanyó Béla felvétele

Egri Márta (Lina), Tóth Auguszta (Olympia), Haumann Péter (Ettingen herceg) és Molnár Piroska (Hercegné)

Az *Olympia* és a *Kaland* egyben hasonlítanak: elegáns, sőt fényűző színpadi díszletre tartanak igényt. A pompakövetelésen túlmenően viszont elütnek egymástól. Hogy mást ne mondjak, az egyik jó darab, a másik meg nem az. Molnár komédiája nagy szakértelemmel készített, tökéletes vígjátékipari termék. Márai színművére ellenben nem nyomnám rá a kiváló áru védjegyet, mivel korántsem első osztályú munkadarab. Gondolatilag kétes, dramaturgiailag több ponton elhibázott, esztétikailag erősen giccsbe hajló.

Az *Olympia* briliánsan szerkesztett *comédie d'amour*, melyben szerelemről szinte szó sem esik. Flörtöt, viszonyt, de főleg becsületet és sértést emlegetnek benne. Az első világháború előtt vagyunk, egy elegáns fürdőhelyen, valahol a Monarchiában. Olympia osztrák hercegnő rövid kokettálás után lelkileg lekaszabolja az érte lángoló magyar tisztet, miközben maga is megpörkölődik kicsit, amit el is várunk tőle a mi snájdig huszárunk láttán. Jóleső érzéssel konstatálhatjuk, hogy derék honfitársunk elégtételt vesz: gonoszul megtréfálja a Habsburg elnyomókat. A legnagyobb munka a kor és a hely eltalálása volt – állította Molnár Ferenc. A többi biztosan ment, mint a karikacsapás. A szerkezet bámulatos pontossága, a fordulatok kiszámítottsága, a szellemes párbeszédek svungja, a sziporkázó poénok nyilván adták magukat a szerzőnek.

Márai *Kaland*jában egy kiváló orvosprofesszor élete és munkássága omlik össze röpke két óra alatt. Kádár tanár úrhoz kitüntetésének és igazgatói kinevezésének napján beállít régi munkatársa, akivel valaha együtt kutatott. Szemrehányni jött a vendég, amiért kollégája a tudomány helyett a jól fizető gyógyítást választotta, s tehetséges fiatalból így lett tehetős középkorúvá. Ezenközben Kádár ifjú felesége épp külföldre készül szökni a szeretőjével, aki a férj tanársegédje. A második felvonásban Kádár röntgenvizsgálatnak veti alá az asszonyt, s bár nem mondja ki, tüdőrákot diagnosztizál nála. Hát igen. Alighanem ez vonzotta Márait. Színre vinni egy nekivetkezett nőt, ráadásul a röntgengép társaságában, amely akkoriban a legújabb, legizgibb találmány volt Pesten. A már-már elviselhetetlenül melodramatikus harmadik felvonásban hérosszá magasztalódik az író által egyébként is nagyra tartott orvostanár, aki közli kollégájával, egyben szerelmi riválisával a kórismét, s kötelezi a fiatalembert, hogy Kádárnét külföldre vigye, s halálba ápolja. Márai a maga egészen jellegzetes férfigőgjével – amivel MINDIG kihozza belőlem az egyébként békésen szunnyadó feministát –, mélységes komolysággal és hamisítatlan pátosszal kezeli főhősét, aki szerinte nagyvonalú, nemes és áldozatos. Fel sem merül benne, hogy a professzort önzőnek, érzéketlennek és felelőtlennek is ítélhetjük. A szerző nem látszik észrevenni, hogy hőse megbukott férjként (mert bűnösen elhanyagolta a feleségét), megbukott orvosként (mert nem ismerte fel a rákot előrehaladott stádiumában az asszonynál, akivel együtt él), és megbukott emberként (mert a hozzá tartozó nőt kiszolgáltatta a kiábrándított szerető szánalmának). A színmű egyébként is tele van ügyetlenül mozgatott, hiteltelenül cselekvő és hazugul érző szereplőkkel. Ott az asszisztensnő, akit Márai a darabindításhoz használ, aztán szinte elhajít. Vagy az orvosnő, aki a lehető legvalószínűtlenebb módon a személyzetet avatja bizalmába. Aztán a tanársegéd, akinek van ideje arra, amire a tanárnak nincs, pedig aligha dolgozik kevesebbet nála. Meg a vidéki kolléga, akit csupán lózunghirdetőnek szerződtetett a szerző két jelenetre. Szóval a *Kaland* nem írói sikertörténet.

A Molnár-darab és a Márai-mű mostani színrevitelét rokoníthatjuk egymással, ha elég éles a lelki szemünk. Láthatjuk magunk előtt a két rendezőt – a Játékszínben Balázsovits Lajost, a Piccolóban Kőváry Katalint –, amint ülnek a példány fölött, és a szereposztáson törik a fejüket. Arra gondol mindkettő vágyakozva, hogy szeretne jó színésszel dolgozni. Akkor is, ha az a jó színész nem illik a szerephez vagy a partnerekhez. Így kerülhetett az *Olympiá*ba Molnár Piroska Ettingen hercegnéként, a *Kaland*ba pedig Söptei Andrea Kádár professzornéként.

Hasonlít a két előadás abban is, hogy a látvánnyal nemigen kelt illúziót. Mindkét színpadkép erősebben sugallja a színházak szegénységét, mint a színpadi hősök gazdagságát. A játékszíni Palace Hotel különterme még csak elmenne a zöld növényzettel, a fehér farácsokkal és a háttérben a csillagos éggel. De az éj szépsége odavész, mert a hátsó üvegfalat imitáló plexilapok koszosak, foltosak, maszatosak.

Emiatt ha színházból nem is, de egy elsőrangú szállodából bizonyára repülne a takarítószemélyzet. A Piccolo pincehelyiségében még rosszabb a helyzet; ott ugyanis Kádár professzor pazarul berendezett házának képzetét néhány rosszul elhelyezett, mindig útban lévő ócska szék, a falra függesztett kopott szőnyeg meg egy rozoga íróasztal igyekszik megteremteni. Ja, és van még írógépasztalka is, amelynél élő, érző, kétlábú ember aligha tud huzamosabban gépelni. Számos más tárgy is stílustalan; például a kávékiöntő kancsó meg a kávéscsészék, amelyek nem ugyanabból a készletből valók.

Jelmezileg jobban jártunk, mert Dőry Virág a Játékszínben kifejezetten ambicionálta, hogy a női szereplők nagyszabású ruhabemutatót tartsanak a színen. Szépséges toalettekben pompáznak a hölgyek, élvezettel legeltethetjük rajtuk a szemünket. Csak annyi ellenvetést tennék, hogy Tóth Augusztát az első felvonásbeli világos ruha sápasztja, Molnár Piroska mellének pedig talán nem kellene kiesőfélben lennie a kosztümből a harmadik felvonásban.

Jó ízlésű rendező ilyen darab esetében szinte csak a szereposztásnál hibázhat. Ha ott nem téved nagyot, a mű nagyjából sínen van, s megy a maga útján. Ha viszont a szerepek nem jó helyre kerülnek, akkor meg úgyis mindegy. Balázsovits Lajos az egyik nagy ziccert, Olympia mamájának szerepét Molnár Piroskára bízta. Hogy ő kitűnő színésznő, az tény. (Plusz én még imádom is.) De alkatától, habitusától meglehetősen idegen az osztrák hercegné arisztokratikus figurája. (Hacsak nem sanzonettből lett főúri hölgy, mint a *Csárdáskirálynő*ben, de erről most nincs szó.) Göcögős hangocskáival, hikkantásaival, erőteljes gesztusaival, háborgásaival és egész vehemenciájával távol áll attól, amit egy decens udvari dámáról képzelünk. Persze Molnár Piroska még így is nagyon szakszerű, ami nem mondható el a Kovács huszárkapitánnyá kinevezett Laklóth Aladárról. A legfőbb gond vele az, hogy lehetetlen komolyan venni őt a bonvivános délcegeskedésével. Úgy jön be, hogy több rajta a smink, mint a címszerepet játszó partnernőjén. Kék atillát és piros nadrágot visel. Ha pihenjállásban nem nyomulna előre a bal combjával (Vikidáliskola), akár azt is hihetnénk, hogy ember nagyságú mézeskalács figurát látunk. Laklóth lehangolóan statikusan, láztalanul és álmosan adja a hódítót. Talán a szeme is csukva van egész idő alatt, én legalábbis nem emlékszem, hogy láttam volna egyszer is a tekintetét. Ami szerelmét, Olympia hercegnőt illeti, őt Tóth Auguszta finom, diszkrét bájjal alakítja. Tartózkodóan pillog, szépen tartja a fejét, gyönyörű pózban csókolózik. De a legerősebb benyomás, amit kelt, mégiscsak az, hogy bizony a címszerep a legkevésbé hálás a darabban. Poénból, felháborodásból, vívódásból és szélsőségekből is a mamáé a java. A lánynak alig jut valami. Felróható a rendezőnek, hogy nemigen terelte figyelmünket Tóth Auguszta felé. A harmadik felvonást például a reggelizőasztalnál tölti Olympiánk, arcán látható, hogy megél mindent, amit kell, csak éppen senki nem figyel rá sem a színpadon, sem a nézőtéren. Lekörözi őt az elementáris Molnár Piroska, valamint Haumann Péter, a profi (Ettingen herceg) és Ujlaki Dénes (Krehl), aki sűrűn csattogtatja a bokáit, és ahelyett, hogy értelmetlenül nézne, arcrángásokat produkál.

Énszerintem Egri Márta (Lina) az előadás legkifogástalanabb, leghelyénvalóbb szereplője. (Amikor 1956-ban Molnár *Olympiá*jának come backje volt a Petőfi Színházban, Linát történetesen Egri Márta édesanyja, Náray Teri játszotta.) A darabot Lina grófnő és Albert gróf kettőse indítja, mikor az uralkodó születésnapja alkalmából rendezett estélyen a hölgy intrikálás céljából félrehívja az urat. Egri Márta pontosan megadja a hangot, akár egy hangvilla. Miközben Kovács István Albertje széles gesztusú, hőbörgő, dübörgő, addig Egri Márta olyan rezerváltan és ironikusan szólal meg, hogy abban minden rendben van: a tónus, a ritmus, a dinamika. Csak követnie kellene őt az előadásnak, de senki nem képes utánamenni.

A *Kaland* esetében szintén akad kivetnivaló a szereposztásban. Ott a két orvos. A hajdani kutatók, akik ötvennégy évesen úgy döntenek, hogy mostantól ismét a tudománynak szentelik magukat. Viszont amikor e doktorokként Mécs Károly és Horváth Sándor futnak össze a színen, akkor szövetkezésüknek van némi nyugdíjasklubjellege. Mécs Károlyból persze ki lehet nézni, hogy ereje teljében lévő ötvenes, csak a belső tartalmaiból nem vetül ki szinte semmi a professzor figurájára. Katonásan merev, nyugodt mozgású, pózokba merevedő embert látunk, akinek arcán mintha műbőr feszülne, s gesztusai valami fábaszorultságot érzékeltetnek. Igazán nem rí le róla, hogy lelkében válság, vihar vagy akár csak szolid hánykolódás zajlana. Irónia- és kételymentes férfiú. De ha rezzenetlen pozőrrel van dolgunk, akkor nincs sok értelme a patetikus szólamoknak, amelyeket Márai őszinte megnyilvánulásul adott Kádár szájába.

Szlovák Judit felvétele

Söptei Andrea (Kádárné) és Rékasi Károly (dr. Zoltán) a *Kaland*ban

A szereplőgárda életkori sajátosságai Pálos doktornő és Zoltán doktor viszonylatában is problematikusak. Hámori Ildikó orvosnőjével a világon semmi gond nincs. (Ahogy nagyon megfelelő Zsurzs Kati félénken odaadó, tartásos asszisztensnője is.) Hámori szépen, érzékenyen, átélten formálja meg a szerelmes doktorasszonyt, kinek szenvedéseit csak fokozza, hogy józan eszű és bölcs belátású nő lévén, tökéletesen tisztában van helyzete reménytelenségével. Ám nem csupán néhány évvel idősebb a Rékasi Károly játszotta Zoltán doktornál, hanem jóval többel. S ez Rékasira nézve azt jelenti, hogy megkérdőjelezzük szerelmi kapcsolatainak érdekmentességét. No lám, előbb haszonlesőn elcsavarta a vénkisasszony kolléganő fejét, majd a professzornéra vetett szemet – gondolhatjuk. Ami nem korrekt eljárás tőlünk a fiatal orvost alakító színésszel szemben. Hiszen ő amúgy akár rokonszenvesnek, sőt felelősségteljesnek is ábrázolhatná dr. Zoltánt. A szöveg voltaképp megengedné – sőt egy ponton már-már utal rá –, hogy a férfi talán maga is rájött kedvese gyógyíthatatlan bajára, s ennek tudatában vállalkozik az asszonyszöktetésre. Rékasi ettől a kedvező színészi sansztól a korviszonyok miatt elesik.

Az előadás legnagyobb lehetősége a Kádárnét játszó Söptei Andreáé. Söptei a maga kerek, puha arcával jól beleillik a korba; elmehetne dívának bármelyik 30-as évekbeli magyar

filmbe. Ugyanakkor a rezdülékenysége és az intenzitása nagyon is mai. Nyilván nehéz úgy adni Annát, mintha a színésznő nem tudná, hogy végzetes betegség derül majd ki róla, de Söptei ezt teszi. Szerepe kulcsjelenete az a kettős, melynek során férjével megbeszélik az elválásukat. Igen széles érzelmi skálán lehet-kell mozogni a nőnek ebben a dialógusban. Söptei erőteljesen szelektál. A férjével szembeni ellenséges indulatra – mint az önvád hárításának eszközére – alapoz. Úgy beszél Kádárral, mintha barkochbázna vele. Röviden és ingerülten pattognak kifelé szájából a szavak. Ezt az egyetlen dolgot játssza el Söptei – talán máshoz nem találta fogadóképesnek a partnert –, de ezt rendkívül pontosan. Lefojtott dühében magunkra és másokra ismerhetünk. Ilyenek vagyunk: arra tudunk a legjobban haragudni, aki ellen elkövettünk valamit.

MOLNÁR FERENC: OLYMPIA
(Játékszín)

DÍSZLET: Menczel Róbert. **JELMEZ:** Dőry Virág. **RENDEZŐ:** Balázsovits Lajos. **SZEREPLŐK:** Molnár Piroska, Haumann Péter, Tóth Auguszta, Laklóth Aladár, Ujlaki Dénes, Egri Márta, Kovács István.

MÁRAI SÁNDOR: KALAND
(Piccolo Színház)

DÍSZLET: Dőry Virág. **JELMEZ:** ifj. Jordán Tamás. **RENDEZŐ:** Kőváry Katalin. **SZEREPLŐK:** Mécs Károly, Söptei Andrea, Rékasi Károly, Hámori Ildikó, Horváth Sándor, Zsurzs Kati.

KOVÁCS DEZSŐ

Író a toronyban

■ SZOMORY DEZSŐ: HERMELIN ■

Szomory pompás, szecessziósan burjánzó mondatait hallgatva, Zeke Edit leleményesen gazdag, inspiratív színpadképét elnézve előadás közben óhatatlanul is felrémlett előttem a legendás, Sütő utcai toronyszoba, a századelő sikerszerzőjének kiváltságos látogatóktól sűrűn felkeresett sasfészke a szép ívű lépcsőkorláttal, veretes festményekkel, képekkel, könyvtárral; a színi kellékekkel telezsúfolt nappali polgári eleganciája, a selyemmel letakart baldachinos ágy, a kanyargó lépcső s az üvegajtók mögött megbúvó könyvtár, ahova a kényes ízlésű háziúr, az aranyketrecében lubickoló és jajongó színházi szerző visszavonul. Szomory – mint tudjuk – önmagát írta meg csípős gúnnyal és csipetnyi fájdalmas melankóliával a *Hermelin* főhősében, Pálfi Tibor sikerszerzőben. Az Új Színház színpadán képekkel, nippekkel, korhű kellékekkel telezsúfolt polgári lakást látunk, a baldachinos ágy baloldalt mélyen benyúlik a színpadnyílásba, hátul kacskaringós lépcső vezet föl az emeletre, szárnyas üvegajtók nyílnak az ebédlő, a könyvtárszoba s a fürdő felé, az emeleti üvegablakokon beömlik a napfény, a balkonról beörvénylik a hó, ha Lukács Toncsi, az író soros kedvese, házvezetőnője, darabjai állandó sztárja kicsapja az ajtót, s elkezdi telepakolni az elkényeztetett író téli szobáját szekérderéknyi friss, illatos és drága virággal.

Szomory Dezső, a Vígszínház háziszerzője negyvenhét évesen veti papírra a *Hermelin*t; a mű valamilyen módon korábbi sikerdarabjai, a *Györgyike drága gyermek* és a *Bella* folytatása; Jób Dániel azonmód megrendezi Varsányi Irénnel és Csortossal a főszerepben (Maltinszky Manci sóhajtásnyi szerepecskéjét bizonyos B. G. kisasszony játssza, akinek a darab egynegyednyi dedikációját ajánlotta a szerző, egy kisfiú, Péterke, a galamb és május hava mellett), a Színházi Élet erről a bemutatóról szól, a dráma még ugyanabban az évben, 1916-ban könyv alakban is megjelenik Singer és Wolfner kiadásában. A századelőn vagyunk, a Monarchia eresztékei épphogy kezdenek nyikorogni az első nagy háborúban, de Magyarország még európai nagyhatalomhoz tartozik, a nótázó vén bakák valahol messze énekelnek, a módos és öntudatos pesti polgárság meg diadalmasan ünnepli az ő sikerszerzőjét a Vígszínházban. A *Hermelin*t Kosztolányi méltatja, az Ady- (és Molnár-, Krúdy-, Babits-, Móricz-, Szép Ernő-, Füst Milán-) kortárs Szomory munkáiról többek között Csáth Géza, Karinthy, Fenyő Miksa, Ignotus értekezik a Nyugatban a *Hermelin* bemutatójáig. A szerző a sajtó ünnepelt sztárja, a bulvárlapok intim szerelmi viszonyait szellőztetik, tekintélyes nyelvészprofesszorok, konzervatív erkölcscsőszök támadják (mi mással: magyartalansággal és idegenszívűséggel; már akkor sem volt új a nap alatt). Szomory nyelve franciásan könnyed, szellemesen frivol és szecessziósan túlhabzó, szótirádái dekadens szenvedélyt és fájdalmas melankóliát csomagolnak a nyelvzene csillogó-zörgő ezüst sztaniolpapírjába.

Szerencsés választás volt elővenni Szomoryt az Új Színházban, többek között azért is, mert kitűnően ki tudták osztani a parádés szerepeket, a vendégül hívott Kaszás Attilát is beleértve természetesen (de hát senki direktort nem akadályoz meg semmi abban, hogy a megfelelő szerepre a megfelelő színészt hívja vendégül, sőt, azt sem tiltja semmi, hogy elálljon a színház a bemutatótól, ha nem képes megfelelően kiosztani a szerepeket). Kaszás narcisztikus és önironikus, koravén, vásott gyermek és minden hájjal megkent színházi róka kevercsét játssza igen figyelemreméltóan Pálfi Tibor ziccerszerepében.

A rendező, Kiss Csaba nem is nagyon tesz mást, mint kiosztja a *Hermelin* szerepeit, kicsit húz a drámából munkatársaival, lecsipkedik Szomory túlburjánzó dialógusaiból a terjengősnek tetsző részeket, hangyányit feszesebbre fogják az epikus vagy kabarettli monológokat, a zabálni való kisfiú, Péterke darabbeli szövegeit átgyúrva a textusba applikálnak egy mondatot, amitől az egészséges lelkületű civil néző nem tud nem elolvadni. Egyetlen, a darab szerkezetét érintő beavatkozás történt az előadásban: Tóth Hermin Szomorynál pezsgős kokott, bankárok barátnéja, magát középáron eladó művésznő, akinek felbukkanása felborítja Pálfi kipárnázott, puha életét– a perzselő szerelem emléke összekuszálja az író kellemes-komfortos viszonyait, a testét-lelkét átjáró zsigeri vonzalom katartikus önszembesítésre készteti a léha és gyötrődő írót. Az Új Színház előadásában Györgyi Anna elszánt, fájdalmasan kiégett, kemény nőt játszik, aki leszámolt mindennel, és semmi mást nem akar, mint biztosítani önmaga és kisfia jövőjét. Céltudatos Herminjében nincsen semmiféle úri vagy művésznői bohémság, színésznői csillogás vagy dévaj mórikálás, csak a józan női racionalitás elszántsága, amitől karcossá és vaddá válik az író által eltagadott szerelmi viszony. Györgyi Anna villogó tekintetű Herminje azért keresi fel egykori szerelmét, az ünnepelt és gazdag írófejedelmet, hogy bosszút álljon az elszenvedett sérelmekért, az eldobott évekért, hogy megzsarolja

és megfenyegesse az egykori léha szeretőt. Az élet már csak ilyen: ami a nőnek vérre menő háború, élethalálharc, az a férfinak illékony mulandóság, könnyed, játékos pöccintés. Viszonyuk attól lesz érdekes, hogy Pálfinak akkor kattan be az igazi szerelem érzete, mikor a nő már túl van mindenen, s már semmi mást nem akar, csak menteni, ami menthető, s tűzzel-vassal kikövetelni, ami jár neki. Ha máshogy nem, hát Péterke jogán.

Az előadást – Szomory zsenialitásán túl – a színészi szerepformálások minősége élteti: érett, dús, csillogó színészi szólóknak és vibráló összjátéknak lehetünk tanúi az Új Színházban. Kaszás megkínálása a narcisztikusan fiús férfi szerepével igazi telitalálat. Pálfija feminin macsó és szenvedő bohém, aki a szőnyeg alá akarna söpörni mindent, és önmagának is hazudik: a kis öncsalásokból lesznek a derekas bűnök, a hevenyészett, idült flörtökből a nagy, páros szívások, az elsinkófált percekből, az elmulasztott beteljesülésből a kínzó üresség s a csömör feledhetetlen órái. Kaszás írója igazi katarzist él át: aki már mindent megkapott, s akinek lábánál hever, akit csak kíván, az egy pillanat alatt veszíthet el mindent. Olyan ez a freudi hátországú gyilkos játék, mint a puha diktatúrák összeomlása egy napfényes délutánon: még minden egyben, még ki kell élvezni a pillanatot, mert a következő perc már nem azé, aki most az élet császára. Kaszás Pálfija elegáns és frivol, öntudatos művész meg nagycsoportos gyerkőc és magába révedően megcsalt csaló. Különösen a Lukács Toncsival (Bánsági Ildikó játssza) vívott, finom érzékiséggel és érzékenységgel átitatott összecsapásaiban mutatkozik meg figurájának rétegzettsége, sokarcúsága. Bánsági formátumos, viharvert művésznője sokat tudó, érett asszony. Mohóságában is mértékletesen akarja kiélvezni a lecsengő kapcsolat utolsó gyümölcseit. Vad nőstény és gyöngéd szerető, igazi delnő és aggódó anyuska. Az ünnepelt színésznő hisztériája mögül szüntelenül elővillog a házsártos, megunt szerető kényszeredettsége, hiszen életszövetségük a befutott íróval életre-halálra szól. Bánsági ragyogása, hangjának telt, bársonyos érzékisége játékossággal vegyül, akárcsak filmszerepeiben, Szabó Istvánnál. Lukács Toncsija nem marad egyedül, az Új Színház produkciójában olyan társai vannak, mint az odaadó, mindenes házicseléd kicsit mostohán megírt figurájából univerzális rezonőrt és rajongó széplelket pazarul formázó Nagy Mari. Julisa repked és boldogságban úszik, ha a gazdája sikeres, s ha kell, egy szál pendelyben intézkedik. Máskor piaci halaskofa, de sóvárogva vágyakozik a fényes élet után, ám tudja, sosem lehet belőle vígszínházi színésznő, ezért csíp, szúr, fullánkosan döfködi, kifigurázza a beérkezettek kacagtató gyermetegségeit – pompás alakítás a Nagy Marié. De roppantul mulatságos, önironikusan szabatos Nagy Zoltán élemedetten is szűz pedáns tanárfigurája, a feje fölött zajló hisztériát birkatürelemmel és angyali alázattal viselő alsó szomszéd, doktor Plundrich hálás szerepében; méltóságteljesen decens, hű barát és ugratásra mindig kész férfi Bubik István nemes tartású, dzsentroid háziura, talányosan simulékony Schneider Zoltán Róna-Ilosának tenyérbe mászó előzékenysége, kerekdeden is karcos Vass György Kürthy Kökényének hebrencs és szenvedélyes újságírója (az ironikus név Szomory briliáns nyelvének gyümölcse, akárcsak a *Belláb*an a Talpa-Magyar Ede), elveszetten csapongó, szélben hajladozó, letépett mezei virág Kecskés Karina fülig piruló Maltinszky Mancija, rebbenően visszafogott és rajongó Botos Éva a vidéki kislány, Terhes Sári szerepében.

Schneider Zoltán (Róna-Ilos), Vass György (Kürthy Kökény), Nagy Mari (Julis), Nagy Zoltán (dr. Plundrich), Bubik István (Háziúr) és Kaszás Attila (Pálfi Tibor)

Benda Iván felvétele

A '73-as keltezésű, s a Szépirodalmi Kiadónál megjelent, 41,4 ívnyi Szomory-drámakötet válogatója, szöveggondozója s utószavainak írója, Réz Pál idézi Kosztolányi leírását a *Hermelin* drámai alaphelyzetéről: „Ha a festő önarcképét festi, akkor a tükörből szemléli arcát. Ördöngös és verejtékes feladat... Egyszerre háromfelé kell ügyelnie: önmagára, ki modellt ül a tükör előtt, aztán a tükörképre, hogy lehetően természetesen lebegjen a foncsoros lemezen, s végül pedig a vászonra mázolt alakra, mely mindkettőt összefogja és megrögzíti: Vigyázz, festő, magadra, a tükörre és a képre, nehogy összevesszen ez a három ember..."

Az Új Színházban, Kaszás Attila ironikusra fogott írójában ökonomikusan simulnak egymáshoz a megidézett képek, s íze, hangulata, lendülete lesz a játéknak. Időnként nosztalgikus dallamot dudorásznak a szereplők; Melis László a Szomory-féle sikerdarab címére adaptálta a dalocskát – csodálom, hogy nem lett belőle igazi sláger, merthogy egyébként az lehetne. És meg kéne még emlékezni Berzsenyi Krisztina selyempizsamájáról, amelybe Kaszás Pálfiját öltöztette, a plundrichság örök érvényű tragikumáról, humoráról és sok minden másról. De ne legyünk telhetetlenek, mint Szomory írója, és mohók, mint Lukács Toncsi őnagysága a *Hermelin*ben: mértékletesség mindenekelőtt. Maradjunk a röpke ajánlásnál: ha jól akarnak szórakozni, nézzék meg a *Hermelin*t az Új Színházban.

SZOMORY DEZSŐ: HERMELIN (Új Színház)

DÍSZLET: Zeke Edit. **JELMEZ:** Berzsenyi Krisztina. **DRAMATURG:** Radnai Annamária. **A RENDEZŐ MUNKATÁRSA:** Hajdinák Judit, Palóc Eszter f. h. **RENDEZŐ:** Kiss Csaba.

SZEREPLŐK: Kaszás Attila m. v., Bánsági Ildikó, Györgyi Anna, Nagy Zoltán, Nagy Mari, Bubik István, Schneider Zoltán, Vass György, Kecskés Karina, Botos Éva, Heltai Tamás, Réti Marcell.
Egy tangó Melistől.

Lőrinc Katalin

Csömör után

■ COMPAGNIE PAL FRENAK: FESTEN (LAKOMA) ■

A megszokott digitális hangorgiával, vakító fehér falakkal, pofonként ható nyitó pózzal indít a *Festen (Lakoma)* című új Frenák-opus.

Azt a lejtősre döntött hófehér lapot, mely a színpadnak csaknem felét elfoglalja, tekinthetjük akár a címre utaló kelléknek is. Mondjuk, egy „ferde" perspektívából szemlélt asztalnak, melyen aztán a szereplők mindegyike át- meg áthemperedik, vonaglik egyedül, párosan vagy többedmagával. E felsorolás sorrendje körülbelül meg is felel a darabon belüli építkezésnek: egyenként ismerkedünk meg a szereplőkkel, külön entrée-ja van mindnek, s ahogy gyűlnek, úgy sűrűsödik az anyag.

A felütés a csaknem meztelen kirakatbábué, illetve a karikatúrájáé, amelyet Juhász Kata igen találóan és következetesen végigvisz, úgy, hogy kirakatbábuhoz illően ne billentse ki magatartásából semmi. Mindene mozgatható, arcán sztereotip, sminkelt mosoly, mellyel a legképtelenebb helyzetekből is rendületlenül kerül ki. A rendületlenség jellemzi a többi szereplőt is – más és más módon –, az a fajta változtathatatlanság, amely a leginkább aberrált történések közepette és után is gúzsba köti az egyént. (Gondoltuk ezt a darab zárójelenetéig, mely aztán alapjaiban megdöntötte az addig tökéletesen működő elméletet. Ám ne szaladjunk ennyire előre!)

A következő bemutatkozó – maga Frenák Pál pilótasisakban és színes alsónadrágban – görcsökben fetreng végig az „asztalon" (ha nem *Lakoma* lenne a cím, akár műtőasztalra is asszociálhatnánk), őt mintegy feloldja, megváltja Gergely Attila plasztikus, fennkölten ruganyos testű, csaknem meztelen indián hercege, akinek erotikus mozdulataihoz szinte magától értetődően új figura társul, az igen dekoratív, ám teljesen hétköznapi „kiállítású" Nő (Jantner Emese). Kettősük erőteljes, virtuózan fizikális.

A színpadon immár négyen vannak, sűrűsödik a levegő, ideges, halk zsizsegés keletkezik. Az ötödik személy (Zarnóczai Gizella) kemény léptű, neuraszténiás, nemiségétől függetlenített alak, aki aztán az előadás során majdnem végig pontosan ugyanazokkal a lépésekkel rója keresztül-kasul a színpadot. Ellenpontként hat az új belépő, minimálisan mozgó, erotikus, cigarettázó hermafrodita (Takátsy Péter olyan zseniális módon ötvözi a férfi és női szexualitás elemeit, hogy az akár zavarba is ejthetne, ha nem ebben a közegben látnánk).

Újabb ellenpontul két zsiráf lép a színre: Csabai Attila és Molnár Péter magasított cipőkre állítva, remek zsiráfjelmezben legeli magát keresztül szép lassan a színen. Az eddig megjelent szereplők kaotikusan egzaltált közegében egyelőre érintetlenül téblábolnak tovább. Váratlanul – bár Frenákról lévén szó, már

Zarnóczai Gizella

hiányoltuk – „bezuhan" valaki föntről: Zambryczki Ádám ejtőernyősének egy-egy műkarja és műlába van, nem zuhan le soha, csak folyton zuhanásban leledzik, száját néma kiáltásra feszíti, épp úgy, ahogyan álmainkban tehetetlenül és mindhiába próbálunk hangot kipréselni torkunkon. A testiség tobzódása közepette a durván figyelmeztető fogyatékosság több oldalról is hangsúlyt kap: az imént még dalia Gergely testi-szellemi fogyatékosként oldalaz a háttérben, Frenák pedig (vártuk már ezt is) nyilvánvalóan reménytelen kommunikációval, fergeteges süketnéma kézkoreográfiával próbálkozik. Az elesettségnek ezt a kínos kitárulkozását fokozni csak úgy lehet, ha ellenpontként még féktelenebb lesz a test szabadsága. Ez történik a napraforgókkal takart, majd a leplezetlen meztelenség hosszan tartó ácsorgásakor (megint csak hermafrodita jelleggel, a nemi szervet a combok mögé eltüntetve), vagy amikor állat és bábu féktelenül, tabukat nem ismerően lendül össze. Egy kicsit olyan az egész, mintha az ejtőernyős álmodná az alatta-körülötte zajló káoszt, s hiába kiáltana, nyújtaná kezét segítségért – le is zuhan, akár egy álom végén.

Eddig a csömörről, az orgiát követő csömörről, a mámor hatása alatt felerősödő, azt folytató lázálmokról van szó.

A váltás a legjobbkor jön: gyönyörű nyugalommal besétál egy fiatalember, semmi egzaltáltság, egyszerű fekete nadrág, normalitás. Hirtelen lezuhan elé egy kötélhágcsó, amelyen Vangelis

híres *El Greco*jának dallamára lélegzetelállító csavarokkal feltáncolja magát a tetőig: lassan, zökkenők nélkül lebeg, fordul, száll, majd ereszkedik alá, mintha megváltó álom váltaná fel a lidércest. E nyugalom azonban átmeneti: a többi szereplő a „lakomaasztalon" levetkőzteti, szinte szétszedi, felkoncolja az áldozatot. A dolognak nincs vége: a fiatalember újra, immár anyaszült meztelenül nekiindul lebegő légi útjának – szívszorongató az a fennköltség, ahogyan a megalázott test felmagasztosul. S a néma, mindent lezáró csöndben egy óriási adag sár loccsan föntről az „asztalra". Sötét. A történetnek itt van vége. Szodoma és Gomorra – az ártatlanok teljesen értelmetlen halálával megpecsételve.

Ám váratlanul felhangzik az *O sole mio* angolul, mi feloldozást nyerünk, s a megbocsátás mosolya lengi be az utolsó tíz percet. Pina Bausch vagy Bozsik Yvette is koreografálhatta volna azt a sortáncot, melyben mindenki (meztelenségét egyetlen lepedővel többé vagy kevésbé eltakarva) felsorakozik a nézővel szemben, s a húszas–harmincas évek német expresszionizmusától örökölt gesztusokkal feloldja a feszültséget. Az *Are you lonesome tonight?* dallamára pedig minden táncos felkér valakit a nézők soraiból (ugyanúgy, ahogy tavaly a Holland Táncszínháznál láttam), hogy a ravaszul, szellemesen felépített koreográfiával teljesen beszippantsák, a szituáció részévé tegyék a kiválasztottakat. Egy rafinált csavarral a táncosok mind eltűnnek az oldalkulisszákon, a „civilek" pedig tanácstalanul magukra maradnak a pályán. Itt végződik az előadás.

Csabai Attila és Molnár Péter

Koncz Zsuzsa felvételei

A néző mosolyogva kel fel a helyéről – s ez Frenáknál merőben új vonás. Először történik meg, hogy föloldozást kapunk, hogy Frenák felvillantja a teljesen normális, egészséges emberi kapcsolatok lehetőségét, hogy azt sugallja: a lakoma csömöréből éppúgy, mint a reménytelen hendikepekből, fel lehet gyógyulni.

Nem tartom elítélendőnek, hogy felismerhető hatásokat érezni a művön. Leginkább a Bozsik Yvette-tel való közelmúltbeli együttműködés tett Frenákra mély benyomást, ugyanakkor némely jelenet akár egy KompMánia-előadásban is otthon lenne. Frenák stílusa eddig is eklektikus volt, a sok-sok ismerős elemet sajátos világlátása formálta egyedivé. Szemlélete, a világról alkotott igen markáns vélemény teszi azt is, hogy nem hiányoljuk nála a tánc dominanciáját. Minél több művét látjuk, annál egyértelműbben képi, színházközpontú a látásmódja. Szereplőit is ilyen alapon választja ki: a külső, a jelleg, a típus nála sokkal többet nyom a latban, mint a tánctechnikai tudás. Tavaly ezért hívta meg egy szerepre Jantner Emesét, aki akkori kívülállóságával jellegzetesen mást, újat hozott a frenáki közegbe; az idei produkcióban már nem dominál eredetileg álmatag óriásléte, mert azóta „belesimult" az együttesbe: megtanult frenákul, ő ezúttal kevés meglepetést okozott. Erre a produkcióra Csabai Attilát a KompMániától, Takátsy Pétert a Katona József Színházból, Zarnóczai Gizellát a Bozsik Yvette Társulattól „orozta el" az alkotó, mindegyikük különböző karakter, egész pontosan a neki való helyen, szerepben. Frenák hagyta, hogy folytassák, amit abbahagytak ott, ahonnan átjöttek; senkin nem követett el erőszakot, mint ahogyan az eredetileg manöken Molnár Pétert is hagyja szép nyugodtan ideoda vonulgatni. A hazai pályát ismerő törzsközönség számára az igazi élmény a német származású, Franciaországban élő légtornász művész Dirk Schambacher, aki nem csupán a kötél mestere, de a nemesen egyszerű mozdulatoké is.

A nagyszerű előadói összmunka mellé azonos értékű zeneszerzői produkció társul: François Donato munkája kemény, erőteljes, ugyanakkor sokszínű. Mint Frenáknál mindig (s ahogyan a nyugati kortárs táncszínpadokon már jó néhány éve mindenütt), a világítás egyenrangú része a képből, mozdulatból és hangokból álló előadásnak: technikus segítőtársai közreműködésével a koreográfus ezúttal is hatásos, rafinált, de nem harsány, nem tolakodó világítást tervezett.

Az előadást követően többféle véleményt lehetett hallani. Frenákot sokféleképpen lehet érteni és befogadni, lehet utálni, sőt, akár unni is, egy azonban bizonyos: kihagyni nem tanácsos.

Compagnie Pal Frenak
Festen (Lakoma)
(Trafó – Kortárs Művészetek Háza)

KOREOGRÁFIA: Frenák Pál. **DRAMATURG:** Andy Varga. **ZENESZERZŐ:** François Donato.

ELŐADJÁK: Jantner Emese, Juhász Kata, Zarnóczai Gizella, Csabai Attila, Frenák Pál, Gergely Attila, Molnár Péter, Dirk Schambacher, Takátsy Péter, Zambryzcki Ádám.

Koncz Zsuzsa felvétele

Vámos Veronika és Kovács Gerzson Péter

Fuchs Lívia

A harmadik C.

■ TRANZDANZ: CODA ■

Kovács Gerzson Péter egy évtizeden át makacsul dobogta-varázsolta színpadra a racionalizált emberi lét örökre elvesztett, időn és téren kívüli pillanatát és tettét, a teremtés magasztos és titokzatos állapotát. Bármire és bárkire hivatkozott is – Esterházy Péterre vagy Albert Camus-re, a Kárpát-medence néphagyományára vagy a kortárs táncra, a dzsesszre vagy az operára, a nagyvárosi létre vagy a téli napfordulóra –, minden kompozíciójában e rég elsüllyedt, de valaha birtokoltnak hitt tudás és élmény rituális felidézésére törekedett. Ezért is hasonlítottak egymásra színpadi szertartásai. Az azonos vagy hasonló színházi eszközök – mint a félhomályos, derengő terek, a néha őrjöngésig fokozódó zajok és zenék, a meg-megszakadó mozgások, az átszellemített vagy épp eksztatikusságig jutó előadói magatartás – egyazon tárgyat jártak körül makacs következetességgel.

Aztán két éve Kovács Gerzson Péter pályája szinte előkészület nélkül, hirtelen irányt váltott. Mintha többé már nem szállna le (főként Mircea Eliade kalauzolásával) a múlt beláthatatlanul mély szakadékaiba, hanem a még mindig feltételezett teljesség ideájáért másfelé indulna. (És másokkal, tehetném hozzá, hiszen az 1987 óta működő Tranz-Danz együttesnek sosem voltak állandó tagjai az alapító Kovács Gerzson Péteren kívül, aki legsikeresebben erőteljes és dinamikus férfitestekkel tudott dolgozni, míg az utóbbi két évben kizárólag Vámos Veronika társult a koreográfushoz.) Ezekben az újabb darabjaiban – az 1999-es *Cult*ban, a tavalyi *CoAx*ban és a friss *Codá*ban – a koreográfus az egyén archaikus rétegeibe leereszkedve kísérli meg fellelni, ha nem is a mindenség, de legalább a szubjektum teljességét. Az egyén nála egymástól és a külvilágtól is elszigetelt férfi és nő. Testileg különböznek, de az útjuk azonos. Nincs sorsuk és történetük – az idő és tér ezúttal az örök helyzet itt és most felmutatásához szükséges –, csak a végeláthatatlan út folyamatossága, mely a belső feltérképezéséhez vihet közelebb.

Kovács Gerzson Péter eltávolodása az *illud tempus* gondolatkörtől erőteljesen megváltoztatta kompozícióinak stílusát is. A szögletesre sarkosított, szaggatottra-töredezettre archaizált mozdulatokat felváltotta a mozgás totális artikulálatlansága, a táncszínpad legnagyobb provokációja, a szinte teljes redukció. (Ha egyszer eljut e folyamat végéhez, mozdulatlanul – legalábbis észlelhető akció nélkül – látjuk majd őt és táncosait a színpadon.) A tér – benne a helyüket szinte nem is változtató táncosokkal – áll, az idő végtelenné dermed, s ez a szokatlan, bár a távol-keleti színjátszástól korántsem idegen megoldás különös állapotba hozza a nézőt, már aki marad, s nem távozik felháborodva, hogy a pénzéért itt „semmi nem történik". Az évezredek szépségideáljain edzett szemnek bizonyára csúnya és torz, amit Kovács Gerzson Péter triptichonjának darabjai kínálnak: a térdek és derekak nyaklása-csuklása, az ujjak görcsös játéka, a csípő és a váll aszimmetrikus hullása-rándulása, a gerinc csavarodása, a fej esése és billenése. A táncelőadások pergő változatosságán felnőtt nézőnek nyilván nyomasztó ez a helyhez cövekelt, kihívó statikusság. Pedig csak hagyni kell magunkat átvezetni egy másfajta tempóba, egy intenzív, bár szokatlan észlelésbe. Oda, ahol nem az akció, a gyorsaság, a sok a minden, hanem az apró lesz jelentős, ahol a finom eltérés felér egy égszakadással. Ahol mindenre jut idő – nekünk, szemlélőknek is –, ahol ráérősen szemügyre vehetjük a két felderengő alak legapróbb rezdülését vagy akár a mögéjük vetített „szerzetes" mozdulatlanul is folyamatosan közeledő alakját s a mellette lassan a végtelenbe futó oszlopo-

kat. A lassú, de feltartóztathatatlan változások organikusságát. Mindettől egyszerre átélhető lesz, milyen nagyszerű is innen lentről felpillantani az égre; a földön lépkedve uralni a testet, s e köznapiság révén szembeszegülni a gravitációval; a legegyszerűbb léptekkel is ritmust és rendet teremteni a térben és időben, s eközben mindvégig befelé figyelni. A mikrokozmoszra, ahol nem szép vagy csúnya a lüktetés, a sarjadás, a növekedés, hanem egyszerűen létező. Erre befelé persze – mint ők ketten ott a színpadon – mindenki egyedül haladhat, bár közben tudja, mások is ugyanúgy és ugyanarra araszolnak.

Vagy mégsem? A *Coda* szabadnak hagyja a nézőt, alig ad támpontokat a felszínen, viszont időt, sok-sok időt enged az elkalandozó gondolatoknak és a részletekbe hatoló tekintetnek. S ezért is fedezhető fel az a távolság, amely Vámos Veronika és Kovács Gerzson Péter előadói kvalitásaiban egyre szembeszökőbb. A táncosnő olyan sokrétegű tudást sűrített a testébe, hogy nyugodtan lemondhat a mozdulásról magáról. (Mint pályája elején Bozsik Yvette, aki a tánc radikális megtagadásaként nemegyszer „csak" ült, de testében akkor is ott munkált a test uralmának elsajátított tudása.) Viszont amikor Vámos Veronika a legparányibbat is mozdul, az tökéletes ívű – még ha az izoláció szétszabdalta is –, tempójú, dinamikájú és kifejező. Minden gesztusát, elemeire tördelt, de gyönyörűen kimunkált testének minden porcikáját a tudatos kontroll vezeti. Így az arca sem lényegesebb vagy lényegtelenebb, mint bármelyik más testrésze. Nem így partnerénél, akinek technikai felkészültsége jóval korlátozottabb, s ezt saját előző „sámánkorszakából" átmentett, az ekstázis állapotot mímelő hevesgörcsös arcjátékkal egyensúlyozza. Az előadásmód e kettőssége – a belsőleg átszellemített és a külsőségesen felszított – megkérdőjelezi Kovács Gerzson Péter stílusváltásának valódiságát. E reminiszcenciától a *Coda* nem pusztán a két legutóbbi változást jelző egyfelvonásos összefoglalása, hanem a korábbi pályaszakasz motívumainak felidézése az alkotótárs Dresch Dudás Mihály muzsikájára. Leltár lenne? Egy makacs ember művészi credójának felmutatása? A választ a TranzDanz elkövetkező periódusa adja majd meg.

TranzDanz: Coda
(Mu Színház)

KOREOGRÁFUS ÉS LÁTVÁNYTERVEZŐ: Kovács Gerzson Péter. **ZENESZERZŐ:** Dresch Dudás Mihály. **VIDEÓ:** Árva László.
TÁNCOSOK: Vámos Veronika és Kovács Gerzson Péter.

Halász Tamás

Döntetlen

■ ANDAXÍNHÁZ: A PÁRBAJ ■

Napjainkban egyre sikkesebb színház és tánc eszköztárának szerencsés és mind intenzívebb egymásba mosódásáról beszélni, egyre divatosabb prózai előadáshoz nem csupán színlapi díszül koreográfus szakembert alkalmazni, vagy színészt meghívni mozgásművészeti előadásba. E fejleményeket osztatlan örömmel fogadjuk, hiszen a határok elbontásával a szavak és a mozdulat színháza egyaránt gazdagodik, tapasztaltabbá válik, produkciói pedig mind több hangon szólalhatnak meg. A kőszínházakba immár nem a hátsó ajtón lopódzik be a mozgásművészet, és prózai színészeink is egyre szívesebben vetik bele magukat a test színháza által garantált nagy kalandba.

Az 1990-ben alakult Andaxínház előadásaiban mozdulat és szó egysége a kezdetektől fogva evidens. *A párbaj* című bemutatójuk és a megelőző tizenegy produkciójuk egyaránt magától értetődően építkezik beszédből és gesztusokból. Mert ők ezt így szokták csinálni: a mozgásszínház fogalmát szó szerint veszik, és mindenféle trendtől függetlenül alkalmazzák.

Az Andaxínházhoz egy meglehetősen széles előadói kör tartozik: a Zsalakovics Anikó és Geltz Péter vezette együttesnek tán nincs két előadása, amelyet azonos játékosgárda tolmácsolt volna. Az Andaxínház organikusan alakuló, nyitott képződmény: a (szerencsére egyre inkább elavuló kifejezéssel) alternatívnak nevezett közeg számtalan művésze fellépett már produkcióikban. A nyitottság ellenére hangvételük markáns és állandó. Előadásaik összetéveszthetetlenek: (szerzői) színházuk a „struktúrán kívüli" mezőny évtizede fontos és jelentős műhelye.

A párbaj a személyközi viszonyokat érzékenyen ábrázoló, kíméletlenül színre boncoló társulat erős atmoszférájú, háromszereplős újdonsága. Hőse az örök emberpár (Schermann Márta és Geltz Péter), illetve sejtelmes, koboldszerűen illékony, némaságában beszédes táncostársuk (Murányi Zsófia, aki egyben a darab koreográfusa). Az előadás kiindulópontja Goffredo Parise *Az ösztön és az értelem párviadala* című színműve: innen vétetett az elhangzó szöveg váza, amelyet az előadást rendező Zsalakovics Anikó kiegészített. A darab kicsavartan, egészséges és markáns iróniával jeleníti meg a Parise-mű címében foglaltakat. Szerelem és bölcselet, szerelembölcselet, ön- és kapcsolatanalizálás, mardosó elemzés, tettet helyettesítő, kiváltó elmélet és elnyomhatatlanul előtörő, bár megszállottan rejtegetett érzékiség vívja harcát a „beszélünk róla, míg/vagy csináljuk" dilemma jegyében.

A Geltz Péter tervezte díszlet meglehetősen puritán, és igazán jól sikerült. Egyszerre intim és kozmikus a tér, amely a remek és változatos világításnak köszönhetően (fényterv: Szabados Tamás; fény-hang: Payer Ferenc) tágul és szűkül a Mu Színház fekete dobozában, követve az előadókat és helyzeteket. A színpad közepén porhanyósra száradt földből képzett jókora kör, ettől jobbra világos homokból pedig ennek a kistestvére. Két cirkuszi manézs – két pódium. A földkörben két ódon fotel áll, a kettő közt, kissé hátrébb egy igazi játékgép, amely egyelőre nem üzemel. Az a professzionális, villogós-vijjogós-csörömpölős fajta, amellyel egyes vendéglátóegységek az őrületbe kergetik az ilyesmire kevéssé fogékony betérőket. A fotelok előtt, állványon mikrofonok. Baloldalt három spárga lóg le, a végükön egy-egy kődarab: egy majdani beszélgetés meglepően konkretizált illusztrációi.

Schermann Márta dívaként érkezik: ruházata rafinált melltartóból és hosszú, színjátszó anyagból készült, fényes, suhogó szoknyából áll. Geltz Péter talpig feketében rogyaszt: entréja olyan, mint egy önmagát túlélő rocksztáré egy meglehetősen másnapos reggelen. Murányi Zsófia belépőruhája (két társával ellentétben ő folyamatosan átöltözik) a hetvenes éveket idézi, némi puckos beütéssel. A remek táncosnő talán a szerepjátékokba menekülő páros közös és rejtett (vagyis talán kendőzetlen és igazi) énje; kollektív tudattalanja, közös többszöröse vagy maga a testet öltött (anti)kommunikáció. Első jelenésekor elavult, zsúrkocsit idéző lemezjátszó-építményt tol be. Társait nem látjuk, csak hangjukat halljuk: a szó arról folyik, mit is hallgassanak. Szó szót, érv érvet követ: Murányi egyetlen lemezt tesz újra és újra a tű alá. Kuplétörténeti rádióműsor talán, amit

hallunk. Egy hang líraian elemez, majd Rátonyi Róbert tolmácsolásában az *Este fess a pesti nő* című patinást halljuk meg-megszakítva.

Nem tudunk (de talán nem is érdemes) megszabadulni attól a meggyőződéstől, hogy itt valahol mindenki önmagát adja: a nagyon személyes szövegek mellett ezt erősíti az is, hogy a hármakat nagyon gyakran látni ugyanolyan fellépő- és/vagy utcai ruhákban. A mindig feketében járó Geltz, az elegáns Schermann és a játékosan eredeti Murányi mintha otthoni szekrényéből akasztotta volna le a jelmezét és a karakterét.

A párbaj egy jó és rossz pillanatokon túljutott, viviszekcióra kényszeresen hajlamos kapcsolat történetéből készített, szellemes és elgondolkodtató preparátum, amelynek feszültsége ingadozik, sodrása is változó, de lényegében egységes és már-már zavarba ejtően intim az atmoszférája. Hősei úgy utaznak egymással és egymásban, hogy voltaképp egy tapodtat sem mozdulnak el. Beszélgetnek, évődnek, becéznek vagy civakodnak, mint szokás. Közös jelenlétük vélt vagy valós idézetekben gazdag: a *Veszedelmes viszonyok* és Heiner Müller *Kvartett*je, a francia filmes újhullám (jelesül és a záróképben konkrétan megidézve a *Jules és Jim* vagy a *Bolond Pierrot*) sejlik fel egyes pillanatokban.

Schiller Kata felvétele

Schermann Márta és Geltz Péter

A szövegmondás hitelessége változékony: az előadás kezdetén néha mintha a semmibe folynának szét a szavak. A személyiség(ek) formába öntésével azonban nemcsak a dikció minősége, a színészi játék ereje, de az egész előadás értéke is nőttön-nő. Jelenetek egy házasságból, egy viszony története – így definiálhatnánk, jellemezhetnénk ezt az egy órát. *A párbaj* szövegei, párbeszédfoszlányai érzékenyen jelenítenek meg egy kapcsolatot, annak izzó szenvedélyeit, abszurditását, vívódásait, alkalmazkodási helyzeteit.

A társulatra jellemző (korábban már említett) kifejezésbeli sokrétűség itt is fontos szerepet kap. Zsalakovics Anikó az elmondhatatlant nem akarja elmondatni. Magától értetődően és biztos kézzel váltogat(tat) műfajt. Egyik pillanatban például a Férfit és a Nőt látjuk elemi hévvel egymás felé rohanni. Testük hirtelen hatalmasat rándul. Derekukon vastag kötél nem engedi, hogy elérjék egymást. Előredőlve kalimpálnak, ügyeskednek, hátha sikerül legalább a másik ujja hegyéhez hozzáérni. Kínlódva eveznek a levegőben, miközben finoman évődő párbeszédük mintha egy kávéházi asztal mellett zajlana. Szó és gesztus ellentétének összeszikráztatása látható.

A játékosok néha lefúrt lábbal adnak hangjátékot: mozdulatnak, gesztusnak semmi teret sem engedve játszanak, csak a hangjukkal gyönyörködtetnek. A szövegbe néha bezavar egy-egy baki, de érdekes (és szerencsés) módon éppen a legkevésbé erőteljes percekben.

Csak az apró dolgok fontosak – ez a bölcs mondás *A párbaj*nak is mottója lehetne. Zsalakovics Anikó ügyesen megválasztott, hol realista, hol abszurd helyzetekből épít mozaikot, ábrázol viszonyt. Emberpárja könnyeden értekezik nagy formátumú vagy banális témákról egyaránt. Apró gesztusaik gördülékenyen visznek előre személyiségük megismeréséhez. A roggyantott testtartású, bőrnadrágos macsó, aki flakonos borotvahabot borotvapamaccsal (a kettő nem egymáshoz lett kitalálva, ugyebár) ügyetlenkedik szét az arcán, hogy aztán a borostát pillangókéssel húzza le, és megszeppent, terrorizált kisfiúként védekezik, ha személyisége feladására kényszerítik. A nő hol kekec díva, hol kedveskedőn szeretetet kuncsorgó gyereklány.

Az időről időre feltűnő Murányi Zsófia sajátosan ellenpontozza-egészíti ki beszélő társait. A táncosnak a színpadon nincsen kijelölt helye. Míg a Nőé a szín bal fele a bal oldali fotellel, a Férfi pedig a másik térfelet birtokolja, addig ő a tér különböző pontjain tűnik fel. Jelenései intarziaként épülnek az előadás menetébe, alakja fizikailag teljesen izolált. Maga alkotta koreográfiájában Murányi hű marad jellegzetes világához. A szellemes, „bölcs" sutaságot az érzékeny lírával váltogatja. Mozdulatai azonban egyre komorabbak. Egy idő után eltalál a homokból képzett körhöz, a kisebbik pódiumhoz, amely addig lakatlan maradt. Gyönyörű fény világítja meg alig mozduló testét. Nekifeszül a magasnak. A homokba markol. Illusztrálja, gazdagítja a beszéd keltette benyomásainkat.

Az egyre fojtogatóbb és egyre groteszkebb utolsó szakasz kezdetén a Nő a játékautomatához lép, és bekapcsolja. A gyér fényben, a teljesen sötét háttér előtt izgatottan kigyulladnak a gép tarka fényei. Ijesztő morajlás erősödik fel. A játékautomata, ez az ormótlan metafora villogni, vibrálni kezd. A Nő a megszállott játékosok pózában, kis terpeszben, háttal áll, és a szerkezetre támaszkodik. A bazári fények körülnyaldossák sötét sziluettjét. A Férfi egy DINAMIT feliratú ládát cipel a színpad előterébe, majd ráül. A Nő pedig mellé. A Férfi gyufát vesz elő, és meggyújtja a kanócot, egy hosszan, görögtűzszerűen égő, manapság tortákon látható eszközt, majd nyugodt társalgásba kezd partnerével. A tűzcsóva kihunytával a fény is kialszik: a táncosnő lép a színre – gézszerű, „opheliás" ruhájában maga is valamiféle lángnyelvnek tűnik. Jelenete nagyon rövid, lezárásnak mindenképpen az. Pedig lezárás. A padlón fekve (hozzánk olyan közel, hogy a sorok elrendezése, a nézőtér kiképzése miatt szinte alig látjuk, mit csinál) ő is elvarrja a maga szálát. Hagyja távozni magából a mozdulatot. Kihuny.

A párbaj
(Mu Színház)

DÍSZLET: Geltz Péter. **JELMEZ:** Rátkai Erzsébet. **KOREOGRÁFIA:** Murányi Zsófia. **FÉNYTERV:** Szabados Tamás. **FÉNY-HANG:** Payer Ferenc. **RENDEZTE:** Zsalakovics Anikó.
SZEREPLŐK: Murányi Zsófia, Schermann Márta, Geltz Péter.

FEKETE VALI

Zingaro, avagy a szabadság mítosza

■ LOVAK, EMBEREK, RÍTUSOK ■

Aubervilliers Párizs külvárosa északkeleten. A toronyházak között neonfelirat: Zingaro. A párizsi közönség kedvence, egy mai (fél)nomád lovas színtársulat. Előadásaira már hetekkel előre elfogynak a jegyek. A színház – ha épp annak nevezzük – mint játszóhely tulajdonképpen két részből áll. Az egyik egy nagy sátor, afféle „foyer" a nézők fogadására. Az egésznek mnouchkine-i hangulata van. A nagy, közös térben kiadványokat árulnak, és egy szerény étterem is működik itt.

A berendezés eklektikus, de ugyancsak hangulatos a keleti szőnyegekkel, faasztalokkal és -padokkal meg azokkal a különféle méretű és anyagú szobrokkal, amelyeket itt tettek közszemlére. Alkotóikat talán az előadások ihlették meg: egytől egyig lovakat ábrázolnak. A sátor egyik kitüntetett pontja egy széles fakapu. Itt kérik a jegyeket, és ez „vezet át" a jelenből talán az időtlenségbe. Konkrétan az udvarra, ahol vörösre és zöldre festett lakókocsik között a Globe Színház másával találjuk szemben magunkat. Ez is az előadás része: úgy pillantjuk meg az erős reflektorfényben, mintha díszletet látnánk, amelybe belépve részesei leszünk nemcsak az előadásnak, de a csoport életének is.

Nem cirkuszi ponyva tehát, de nem is kőszínház: asszociálhatunk pajtaszínházra, szegény színházra, még távolabb haladva az időben nyilvánvaló az utalás Shakespeare korára, amikor a színjáték még javában bohóctréfákkal keveredett. Amikor még nem tátongott szakadék a populáris cirkusz és a művészi színház között. Persze láttunk már különféle kísérleteket a színház ilyen vagy még ősibb formáinak felelevenítésére. Afféle mozgalom volt ez, amely nem múlt el nyomtalanul a „tisztességes" színházak felett sem; sőt jó nevű, „komoly" társulatok és rendezők a cirkusz eszközrendszerével kívánták felfrissíteni unalmassá koptatott sajátjukat (akrobatikus elemek, szemfényvesztés, bűvészmutatványok, bohóctréfák stb.), mint ahogy voltak cirkuszok, amelyek nem elégedtek meg a pillanatnyi szórakoztatással, és a színház világából próbáltak becsempészni vélt vagy valós mélységeket, netán afféle mondanivalót.

Tavaszünnep

Ez a mozgalom tehát elsősorban a már régóta halódó dráma és színház reformjára irányult. Gyökerei a század első feléig nyúlnak vissza, amikor a szürrealisták és a dadaisták „akciói" mind erre tettek kísérletet, mígnem megszületett Antonin Artaud saját korában kevéssé elismert, ám a század második felében meghatározóvá vált színházelmélete. Artaud neve ettől fogva ismertté lett. Sokan olvasták, és akik nem, azok is „tudtak" róla. Tény, hogy a hatvanas évek reformmozgalmai – Kantor, Mnouchkine, Barba, Grotowski színháza – részben az ő nyomdokain haladtak. E reformmozgalom második nemzedéke úgy a nyolcvanas évek elején indult útjára. Ez a korszak már eléggé kiábrándult, ha tetszik, posztmodern volt ahhoz, hogy ne akarja megváltani a világot. A hangsúly a mondanivalóról nyilvánvalóan eltolódott az akcióra és az attrakcióra. A díszletek és jelmezek szinte önálló jelentőséget és szerepet kaptak az előadásokban. (Akárcsak a század elején a szürrealistáknál, vagy mint a Bauhaus színházában.) A videotechnika fejlődése újabb látványeffekteket kínált, csakúgy, mint például a „bunky jumping" gumiszalagja. E színházak dramaturgiája inkább a „dekompozícióra" épül. Ide (is) sorolhatjuk (noha indulásukat tekintve inkább az első generációhoz tartoznak) Bob Wilson és Pina Bausch színházát, majd Hervé Lelardoux rendezéseit, a Les Arts Sauts és az Archaos társulatát éppúgy, mint a Cirque Baroque-ot vagy legújabban a CNAC frissen végzett növendékeit, hogy csak néhány nevet említsek. És ehhez a vonulathoz tartoznak a már nálunk is jól ismert Philippe Découflé és Nagy József munkái is. Mindenesetre e műfaj széles skáláján és igencsak eltérő szintjein talán a „mozgásszínháznak" nevezett csoportosulások vitték el a pálmát: náluk könnyűszerrel együvé került és egymást erősítve koncentrálódott a mozgás minden formája a tánctól az akrobatikáig a díszlettel, a jelmezzel s a különféle látványelemekkel. Természetesen az általános jellemzők mellett minden együttes kialakította a maga nyelvét és dramaturgiáját. Nehéz egyenlőségjelet tenni az Archaos posztindusztriális „szemétesztétikája" és Wilson látványfilozófiája közé.

Ebben az útvesztőben a Zingaro – olaszul „cigány" – az emberiség eredetmíto-

szai között keresi az utat. Az 1984-ben alakult együttes alapítója és a mai napig vezetője – felvett nevén egyszerűen csak – Bartabas.

„Amikor tizenhét éves voltam – meséli Olivier Kaepplinnek adott interjújában (ArtPress különszám, Párizs, 1999) –, azt mondtam magamnak, vagy elvégzel egy művészképzőt, rendező szakon képzed magad, és profi leszel, aztán arra vársz, hogy észrevegyenek és hívjanak, vagy kimész a barátaiddal az utcára, és naponta dolgozol és tanulsz az előadásokért, amelyeket kiagyalsz.

A második lehetőséget választottam. Az autodidakta ösvényét, de kiváltképp azt az utat, ahol (...) az történik, amit akarsz, meghasonlás, skizofrénia nélkül."

Bartabas

Így alapította meg barátaival a Féktelen Színházat, amely létrehozta az *Alkimista (Alchimiste)* című előadást. Majd találkozott Igorral, hogy vele és néhány barátjával megalapítsa a Zingaro tulajdonképpeni elődjét, az Aligre Cirkuszt. Stílusuk inkább commedia dell'artéra, mint cirkuszra emlékeztetett, különösen, hogy olyan neveket vettek fel, mint például: Bartabas, az örjöngő; Igor, a nagyszerű; Branlotin, a reménytelen; és előadásaikat improvizációkra alapozták. Felbukkantak Avignon terein kiabálva, szitkokat és lángokat szórva. Mindez kezdetben sokkoló volt, később pedig magával ragadó. És minden bizonnyal egyfajta lázadás volt, és ehhez akkortájt is akadtak szép számmal hasonlók. Nos, a Zingaro ebből született. Időközben voltak elszakadások, és néhányan másfelé folytatták pályájukat.

A Zingaro azonban 1984 óta – első előadását, a *Lovas kabarét (Cabaret équestre)* követően – egyre népszerűbbé válik, folyamatosan alakítja stílusát és legendáját. Még itt, Párizs határában is úgy élnek, akár a cirkuszosok: lakókocsikban családjukkal, gyerekeikkel. Mai nomádok: másfajta élettapasztalatokkal és egy legendával, amelynek kedvéért nem csak értelmiségiek zarándokolnak ide. Hogy mi volt előbb, az életmód választása vagy a cirkuszé? Avagy a kettő együtt merült fel? Bartabas egyszer azt nyilatkozta, hogy fiatalabb korában a cirkusz testesítette meg számára a szabadságot. Mindenesetre ő sem, de együttesének egyetlen tagja sem jött eleve a cirkusz világából. Apja építész volt. Elsősorban tehát a szabadság, a kötelező polgári életmód levetkezése vonzotta a cirkuszhoz.

„Amiért szeretem a cirkuszt, a kis cirkuszokat, az nem az előadásaik, hanem az a szabadság, amit reprezentálnak. Szeretem azt a lehetőségüket, ami miatt még mindig léteznek, hogy megérkeznek egy könnyű anyaggal, könnyen elhelyezkednek, és akkor játszanak, amikor akarnak. Ez volt régen a színház egyfajta létezési módja is" – mondja a vándorszíntársulatokra gondolva Bartabas. A karaván a mobilitást, de a nyitottságot, a bizonytalanságot, a megszokottól eltérő életmód választását is jelenti.

A lovakat gyerekkorától kezdve szerette Bartabas, éveken át lovagolt, lovasiskolába járt, mígnem egy motorbalesetben eltörte mindkét lábát. A Zingaro előadásai lovak és emberek közös alkotásai. Az együttes névadója is egy ló volt: Bartabas első lova. Fekete, büszke telivér. Ma már csak mint az együttes neve létezik.

Lovak és lovasok elválaszthatatlanok. Számukra – noha az előadás különleges esemény – az együttlét folytatódik a mindennapi életben. Ez adja az előadás minden pillanatának igazságát, enélkül az előadás elképzelhetetlen. „Mellettük kell lenni, mint ahogy a parasztok is az állataik mellett alszanak, csakhogy itt, a külvárosban, épületek között" – így Bartabas.

Első produkciójuk három verzióban készült. A harmadik 1990-ben. Ez a játékos, vidám kabaré, amelyben lovak, teve, libák és ragadozó madarak egyaránt felléptek, tulajdonképpen improvizációs elemekből kidolgozott előadás, elsősorban játék volt, sok humorral és erősen a cirkuszéra emlékeztető kifejezési móddal.

1991-ben, a *Lovas opera (Opera équestre)* születésekor kezdtek zenét használni. Berber és gregorián énekek hangzottak el, egyszerre idézve fel a berber rítusok és a kora keresztény szertartások hangulatát. Gregorián férfikórus, berber dalokat éneklő, doboló és táncoló nők. Lovak és lovasok. Külön világok nyíltak egybe a porond terében. A lovak hátukon akrobatákkal vágtattak, akik elképesztő mutatványaikkal szórakoztatták a közönséget. Az egész egy nagy fesztivál volt, örömünnep, határok nélkül, és a porond volt az egész világ.

1994 egy újabb bemutató dátuma. *Chimèra*, azaz *Kiméra*. A görög ősmonda szerint a tűzköpő Kimérának keverék alakja kígyót, oroszlánt és kecskét egyesít magában. Ez önmagában is alig elképzelhető idea. A Zingaro ebben az előadásban újfent valami elképesztővel kísérletezett: tűz és víz összeházasításával. India forróságát varázsolta a porondra, amelynek közepét vízzel töltötték fel. Körül tűz, belül víz. Tüzesen vágtató életteli lovak a maguk nagyon is valóságos mivoltában – belül mindennek csak a tükörképe. Mégis egy nagyon valóságos történésben egyesült humor és erotika, egészen a misztikáig. Rend és gyönyör. Az indiai zenészek és énekesek archaikus és transzcendentális hangulatot teremtettek.

Merőben más hangulatú 1997-es bemutatójuk, az *Eclipse*, azaz a *Napfogyatkozás*. Az előadás egész koncepciója az árnyék és a fény játékára épült. A csupa fekete és fehér az ősi Kelet jin és jangját idézte. Nyugalom és szépség hatotta át ezt az előadást, amelyet ázsiai zenészek játéka és egy koreai énekesnő dalai kísértek. És ez már megtervezett, megkoreografált mű volt, kijelölt egy még inkább színházra emlékeztető utat.

A következő előadásra – *Triptichon* (*Triptyk*) – csak három év múlva, 2000 nyarán került sor Avignonban, majd Anvers-ben játszották. Október 6-án a Párizs környéki Villepint-ben mutatták be százhatvan tagú kórus és százhúsz tagú zenekar közreműködésével, Pierre Boulez vezényletével. (Ez talán a professzionalizmus biztos fokmérője. A kiváló karmester neve még szélesebb körből vonzotta a közönséget...) A *Triptichon*t október végétől „otthon", vagyis Aubervilliers-ben játsszák.

Új, háromrészes előadásuk rendhagyó módon három zeneműre épül: az első részhez Sztravinszkij *Tavaszünnep*ét, a másodikhoz Pierre Boulez szóló klarinétra írt darabját *(Párbeszéd a kettős árnyékkal – Dialogue de l'ombre double)*, a harmadikhoz Sztravinszkij *Zsoltárszimfónia*ját választották. Hogy miért? „Mert a *Tavaszünnep* inspirációja megtalálható a samanista zenében és a régi orosz rítusokban. Úgy interpretálom a *Tavaszünnep*et, mint egy pogány ünnepet, a *Zsoltárszimfónia*t pedig mint egy megszentelt ünnepet" – mondja Bartabas.

A porond nem túl nagy, akkora, mint egy kisebb vándorcirkuszé, amelyet új előadásuk koncepciójából adódóan ezúttal vörös földdel szórtak be. Bartabas inkább arénának, mint cirkuszporondnak aposztrofálja

Zsoltárszimfónia

Antoine Poupel felvételei

a kör alakú játékteret. A játéktér alakja fontos. Megengedi a folytonosságot, és nem töri meg a mozgást. Nincs egyik vagy másik oldalra komponált előadás. Mozgó testek vannak, amelyeket minden oldalról egyaránt látni lehet, és a néző dönti el, hogy mi az, amit éppen kitüntet a figyelmével. A kör mint porond, mint színtér, mint aréna előadásaik létrehozásának alapvető feltétele. „...és megengedi, hogy bebizonyítsuk: a színház nem díszlet vagy beszéd dolga. A színház szöveg előtti történet. Ha színháznak nevezzük azt, amit csinálok, a színházam egy paradoxon: megszólítani az embereket egy állat segítségével, amely nem beszél. (...) Csak nagyon kevéssé hiszek a beszédben, ami a csalás eszköze, és az igazi kommunikáció ellensége. (...) Ha egy napon lesz beszéd az előadásunkban, az inkább lesz fonetikus a lényege miatt, mint a jelentése végett, a rezonancia és a ritmus okán."

Nincs tehát hosszú monológ, nincsenek pergő dialógusok, és valószínűleg nem lehet a darab tartalmát „néhány mondatban" összefoglalni. Mások mellett ez volt az elképzelése az újszerű színjátszás gyakran emlegetett teoretikusának, Antonin Artaud-nak is. Bartabas szavait olvasva elsősorban rá gondolok. *A színház és hasonmása* című művében, *A Kegyetlen Színház első kiáltványá*ban követeli, hogy a színház ne legyen a szövegnek alárendelve, hangsúlyozza a test, a gesztusok jelentőségét, és hogy a színház találja meg a saját nyelvét, amelynek megtalálásához vissza kell térnie az archaikus elemekhez, az ősi rítusokhoz, hogy nyelve olyan legyen, mint az álom hieroglifái. Színházát úgy képzelte el, hogy abban megszűnik a nézők és a játszók közötti szakadék. Mindannyian valamiféle megidézett transzcendencia együttes résztvevői.

Bartabas – elmondása szerint – elsősorban a testek látványában és a testek – lovak és emberek, illetve nézők és előadók – közötti energiacsere erejében hisz. Ezért nem kell elmesélni egy történetet, nem kell a közönséget a valóságtól eltérő érzésekig vezetni. Minden a valóságban történik, a testek és energiák kölcsönhatásában, s megőrzi a testet és a tudattalant.

Artaud a nézőket forgó székeken, a terem közepén kívánta elhelyezni, hogy onnan bármely irányba tudják követni az előadást, amely körülöttük folyik. Bartabas ennél archaikusabb megoldást választott feleleventve az arénának mint térformának ókori és a cirkuszban a mai napig megőrzött tradícióját. Ezért is ragaszkodik az aréna elnevezéshez.

Artaud szerint: „A színháznak tehát létre kell hoznia a szó, a gesztus, a kifejezésmód metafizikáját..." Talán Bartabas elérte azt, ami Artaud-nak sohasem sikerült, amivel egyes követői is csak részben és nagyon vitatott módon kísérleteztek: fel tudott éleszteni valamit az ősi rítusok hangulatából? Erre az agyoncivilizált ember egyedül már nem képes. De az állatok mint a természet eleven részei talán közvetíthetnek. Ez a felismerése teszi egyedülállóvá Bartabas „színházát", amelynek, jól tudjuk, nemcsak elődei, de kortársai és követői is vannak.

Az előadás kezdetén egyenletes direkt fény világítja meg a vörös talajt. A megszólaló zenére táncosok érkeznek ugyancsak terrakotta színű nadrágban, a bőrük is barnásvöröses. Először az indiai szent tánc, a *kalaripajatt* táncosai veszik birtokba a Földet, majd a lovasok következnek – arcfestésük afrikai törzsekére emlékeztet. Rémület a táncosok között: ember és ló együtt maga az Isten. A zene, a lovak és a táncosok mozgása energiával tölti fel a levegőt. A táncosokat időközben megszelídítik a lovak és lovasaik. Most együtt lovagolnak, együtt mutatják be akrobatikus mutatványaikat. Övék a Föld... A *Tavaszünnep* különösen alkalmas egy olyan ősi téma interpretációjára, mint a föld, a termékenység és a hatalom szimbóluma. A primitív kultúrák termékenységrítusai szinte kivétel nélkül a földhöz kötődnek. De a Föld mint territórium egyszersmind a hatalom jelképe. A Zingaro előadásának első része elsősorban ezt a viszonyt reprezentálja. Egyszerre asszociálhatunk a Földre mint planétára – ahova az ember teremtetett, és amelyet birtokba vett az Univerzumból mint számára kijelölt territóriumot – és mint termőföldre, az élet és az erő forrására, amelyhez ragaszkodik, amelytől nem tud, de nem is akar elszakadni, mert létfeltétele. Amit látunk, egyszerre harc és félelem, behódolás és győzelem, s mindez egységes egészként interpretálva a zenében, a mozdulatokban, állatok és ember viszonyában. Fehér ruhás

lányok jönnek mezítláb, gyalogszerrel, hat hófehér lóval. A lovak akár az unicornis kései leszármazottai. Karcsúak, törékenyek, mint a lányok. Táncot lejtenek egymással. A lányok kezében répa, lovaik a kezükből esznek. Ebből a csendes, lassú táncból, a finom, kiszámított mozdulatokból valami különös erotika sugárzik. Megszelídített lovak, megszelídített unicornisok. Később a lovak magukra maradnak a porondon, önállóan hajtják végre a koreográfiát. És ahogy ezek a fehér, de csupasz testek egymásba szaladnak, szájuk összeér, felugranak, tovább vibrál a levegőben az erotika. Újra beviharzanak az indiai táncosok, előzik földjükről a fehér lovakat, eliramlik velük a mítosz, a költészet, visszavonulnak a mítoszok időtlenségébe. Talán itt kezdődik a civilizáció?

A néhány perces szünetben két ló – az egyik póni – igazgatja a porondmester vezényletével az összejárt (széttáncolt) porond földjét. Afféle, az igazi cirkuszra jellemző humoros közjáték ez, amelynek itt és most nem igazán találom a helyét. Talán a brechti elidegenítési effektre emlékezetet, valójában egyszerűen csak visszavezet a mindennapokba, a testek és mozgások teremtette misztikus térből és időből a valóságba, apró öniróniával, pajkos fintorral a résztvevők és az alkotók felé is.

A második rész elején a gipsz lószobrok szűkebb teret jelölnek ki a porondon. A szobrok sematikusak, de megőrzik a lovak testéből áradó erőt és dinamikát. Klarinét szól. A porond két ellentétes oldalán egy-egy táncos, férfi és nő fehér balettruhában. Lassan kígyóznak a szobrokon, lefekszenek a vörös földre, ahol lassan tovább mozognak, majd egyenletes, szünet nélküli mozgásuk a fehér maketteken folytatódik. Mígnem a makettek és a táncosok ruhája egyszínűvé válik a rozsdabarna földdel, már nem világítanak rajta, egyre inkább beleolvadnak, s egyre nehezebb szemünkkel követni őket.

Az első darab után ez minden tekintetben mesterkéltnek, manírosnak hat. A lovak teste, izmai, energiái nélkül a két szép, kimunkált táncostest pedig erőtlennek.

A harmadik résszel kezdetét veszi a misztikus celebráció Sztravinszkij *Zsoltárszimfóniá*jára. Idők kezdete előtti vagy egyszerűen csak hajnali (?) köd lepi be a porondot. A ködből kibontakozik hat nőalak, világos (halványsárga és kék) taftruhában, kibontott hajjal. Ahogy oszlik a köd, egyre határozottabb formát öltenek, ruhájuk kontrasztjától felforrósodik a rozsdavörös talaj. Középkori nemesek, nimfák avagy istenasszonyok...? Később fehér bugyor ereszkedik le a porond magasából. Benne a mozgás emberalakot sejtet. Kéz, láb, váll, hát. Eleinte apró, majd egyre növekvő, élénkülő, szélesedő mozdulatok. A kéz és a láb lassan kinyúlik a felfüggesztett fehér anyagból. A táncos porond színéhez hasonlatos bőre határozottan elválik a textiltől. A születő ember visszahúzódik embrionális állapotába, az őt elfedő-megtartó fehér anyagba. Hat lovas viharzik be rozsdavörös kaftánban, felékszerezve, hosszú hajuk lobog, majd újra az istennő-nimfák jönnek, immár lóháton. Tizenkét lovas, hat férfi és hat nő. Hosszú ruhájukban akár a kelta mitológia alakjai. Az idők kezdetén, a történelem kezdetén. Időtlenül. Mozgásuk egyszerre áraszt nyugalmat, erőt, álomszerűséget, ünnepélyességet és várakozást. Most már erőteljesebben, határozottabban, kibontakozva, majd visszahúzódva mozog még mindig a levegőben a születő ember. A lovasok elhagyják a porondot, de energiáik még mindig a levegőben kumulálódnak, a fehér bugyor a „fent", a lelkek világából földet ér, testet ölt. Embrionális alakban fekszik a földön. Megszületett az ember.

Az estet Bartabas szólója zárja: fekete és szürke ruhában, sötét lovon, mint mindig. A sötét porondon egyetlen *gegen* világítja meg felülről. Harang szól. A szertartásnak vége. Taps. A lovasok és a táncosok meghajolnak. Bartabas nem.

A nézők – mint ahogy érkeztek – a lovak karámjai felett húzódó galérián át távoznak. A karámokon, táblákra írva a lovak neve, amelyeket egyébként a színlap is feltüntet: Akim, Babilon, Balanchine, Barisnyikov, Est (Kelet), Farinelli, Gitan, Goya, Lifar, Luz, Nizsinszkij, Nord (Észak), Ouest (Nyugat), Picasso, Sud (Dél) – csak néhány különösen beszédes név példaként. A balettosan karcsú, fehér lovak nevezetes táncosok, koreográfusok nevét viselik. Nomen est omen?

Az állatok jobban érzékelnek, mint mi. Megérzik az erőt, a feszültséget, a csöndet. Nekik még megvan a hatodik érzékük, amely talán éppen elsődleges jegyükön, az animalitáson alapszik. Ezért képesek visszavezetni minket, agyoncivilizáltakat egyfajta transzcendenciához.

Így aztán az immáron XXI. századi néző jegyért tülekszik, hogy megnézzen valamit, ami *más*. És szeretné hinni, hogy valóban az. Szeretné elfelejteni, hogy a Zingaro mégiscsak egy jól prosperáló magántársulat, hogy a szabadon kóborlás mögött turnék és szigorúan szabályozott szerződések kötöttségei mozgatják őket. Hogy amikor nem játszanak, időnként filmet forgatnak (Bartabas eddig kettőt forgatott *Mazeppa*, *illetve Sámán* címmel). Hogy egyre szélesebb PR-tevékenység tartja életben a mítoszt, amelyet a Zingaro jelent. Hogy profik, és hogy végső soron ez is üzlet...

Így hát idejövünk, keressük a legendát, és egy-egy pillanatra rátaláltunk, amikor elfelejtkezünk önmagunkról, belefeledkezünk a látvány és a hangulat teremtette itt és mostba, inkább érezzük, mint értjük az előadás misztikus üzenetét, és belélegezzük a port, amelyet a lovak patája vert föl.

Néhány percre azonosulunk velük, vagy inkább azokkal, akikké ők is válni szeretnének: szabadokká.

2001-ben a Zingarót Lyon, Moszkva, Barcelona, Montreal, Toronto, New York várja, hogy aztán visszatérjen a panelek közé, Aubervilliers-be mint a város hétköznapi csodája.

Summary

The University of Theatre and Film Arts is already since a certain period in the centre of vivid discussions. Journalist László Bóka B. studied in depth the symptoms of the crisis and talked to a fair number of students to sample their opinions and proposals.

This time we have a column on recent opera performances. András Csont saw a revival of Puccini's *Manon Lescaut* at Budapest's Erkel Theatre, Szilárd Zoltán Zala gives an account of revivals of Verdi's *Rigoletto* at the Erkel, in Pécs and in Miskolc, while Tamás Koltai combines his review of Benjamin Britten's *A Midsummer Night's Dream* in Szeged with that of Shakespeare's original play as performed by the Hungarian ensemble of the National Theatre of Marosvásárhely, Rumania.

Three theatres came up with a new version of Peter Shaffer's always popular *Amadeus*. Our critics particularly loved the performance by the Hungarian ensemble of the North Theatre of Szatmárnémeti, Rumania; Balázs Urbán and Réka Hegyi saw it for us, Mr. Urbán writing also about the Szolnok version, while Andrea Tompa travelled to Slovakia, to see the performance of the same play by the Hungarian-speaking Jókai Theatre of Komárom.

Four near classic Hungarian authors, five performances of four plays – this is another aspect of last weeks' theatrical calendar. Judit Szántó saw Ferenc Molnár's *Liliom* at both the theatre of the University of Theatre Arts and at the Thália Theatre, as a co-production by this house and the Chalk Circle Theatre; Andrea Stuber reviews *Olympia* by the same author at the Stage and *An Adventure* by Sándor Márai at the Piccolo Theatre; and Dezső Kovács shares with the reader his impressions of Dezső Szomory's *Ermine* at the New Theatre.

In our column on modern dance theatre Katalin Lőrinc reviews *The Feast*, a new production by the Compagnie Pal Frenak, Lívia Fuchs saw *Coda* by the group TranzDanz and Tamás Halász writes about *The Duel*, performed by the ensemble called Andaxinház.

In our column on the news of world theatre, Vali Fekete introduces the company Zingaro based in Aubervilliers, France which offers a very special mixture of circus and theatre.

Playtext of the month is *Tin and Putto in Li-pot* by Mátyás Varsa.

2001-ES KÜLÖNSZÁMUNK
KAPHATÓ EGYES SZÍNHÁZAKBAN
ÉS KÖNYVESBOLTOKBAN,
VALAMINT A SZERKESZTŐSÉGBEN.