

2001. JÚNIUS

XXXIV. évfolyam 6. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Romeo és Júlia



BARTÓK BÉLA – BALÁZS BÉLA: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA



KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN



DUDA ÉVA: A VACSORA

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 hírlapkézbesítőknel, a Hírlapelőfizetési
Irodában (HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1.,
levélcím: HELIR 1900 Budapest; vidéken a postáknál és a kézbesítőknel.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

Előfizetés egy évre: 3000 Ft – Egy példány ára: 292 Ft

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

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 6. szám ■ 2001. június

POSZT

- Forgách András: SZÍNHÁZI TÍPUSÚ TALÁLKOZÁSOK I. 2
A válogató naplója

KRITIKAI TÜKÖR

- Csont András: MEZÍTÁBAS LELKEK 18
Bartók Béla–Balázs Béla: A kékszakállú herceg vára
- Urbán Balázs: MODERN KLASSZIKUS? 23
Katona József: Bánk bán
- Stuber Andrea: KI NŐ KI? 25
Spiró György: Az imposztor
- Sándor L. István: LEBOVICS ÁTVÁLTOZÁSAI 27
Kornis Mihály: Halleluja
- Szántó Judit: A TETTSZÉSEN TÚLI SZÍNHÁZ 28
Euripidész: Bakkhánsnők
- Koltai Tamás: MAB RÖPÜLT ÁT FÖLÖTTÜNK 30
Shakespeare: Romeo és Júlia
- Tarján Tamás: ÉDESBŰ 32
Tennessee Williams: Üvegfigurák
- Zappe László: LEGENDA A KITASZÍTOTTSÁGRÓL 34
Tolsztoj–Rozovszkij: Legenda a lóról

TÁNCSZÍNHÁZ

- Halász Tamás: KÉT EGYÜTTES, HAT KOREOGRÁFIA 36
Táncetek a MU Színházban

INTERJÚ

- Nánay István: SZÜLETÉSNAPODRA 41
Beszélgetés Regős Pállal

ITI

- Fábri Péter: INTÉZET, AMI EGYESÜLET, 46
avagy egyesület, ami nem intézet

KÖNYV

- Gajdó Tamás: A MEGHALLGATOTT EMBER 47
Bérczes László: Talált ember

A CÍMLAPON: Smied Zoltán (Romeo) és Bognár Anna (Júlia)

a Merlin Színház Atlantis Társulatának előadásában

KoncZ Zsuzsa felvételei

FORGÁCH ANDRÁS

Színházi típusú találkozások

■ A VÁLOGATÓ NAPLÓJA ■

I. A TANULSÁG

Kezdeném az elejéről. Kassák Lajos verseinek előlől hátrafelé olvasva éppúgy nincs értelmük, mint hátulról előre. Valami ilyesmit vont le tanulságként Karinthy az egyik krokijában, amikor oda-fönt a mennyországban véletlenül elszakadt az élete filmje, és ezért a gépésznek (Szent Péternek) vissza kellett azt tekernie: a végén Karinthyt belenyomják az anyukája méhébe, és aztán megkérdezik tőle, hogy ő, aki kétszer élt, mit gondol most. Erre hangzott el a fenti felelet. Én így most, ennyi előadás után valami hasonló tudok mondani. A magyar színházi élet nem nagyon változik meg az ember szemében, akkor se, ha az ember tíz, és akkor se, ha száz tíz előadást néz meg: az összbemutató nagyjából ugyanaz. A várakozások, előítéletek, meglepetések aránya körülbelül ugyanannyi. Mert ha keveset jár színházba, akkor is rengeteg háttérinformáció, hangulati elem befolyásolja: kritikákat olvas, kollégákkal beszélget, amúgy is tele van előítéletekkel, és sznob is. Egy pici (nem elhanyagolható) különbség van csupán: az ember (legalább egyszer az életben) tudja, miről beszél. Rengeteg arcot megismer. A díszletről és a dramaturgiáról – úgy általában – támad bizonyos többlettudása. A kritikákat más szemmel kezdi olvasni. Lépeket tart a kritikusokkal, belekerül egy taposómalomba, ahol állandóan véleményeznie kell, és ahol állandóan mások véleményét véleményezi. És mindig figyelnie kell arra, hogy mit mondott a másik, és ahhoz képest ő mit gondol. És talán mégis észrevesz bizonyos új hangsúlyokat. Bizonyos hangsúlytolódásokat. (Például, hogy csak egy mulatságosat említsek: mostanában imaginárius fönti „lakrészek” keletkeztek a színpadon a legkülönbözőbb előadásokban, ahonnan, gyakorlatilag a semmiből, fentről, dramaturgiailag nem mindig indokolhatóan lépnek be a szereplők a játszótérbe: a felülről lefelé logikája ez, de nem az operettek nagylépcsőjéhez hasonlatos, hanem valamilyen alárendelő diszfunkcionalitás kifejeződése. Furcsán és olykor ügyetlenül jelent ez meg Zalaegerszegen *A salemi boszorkányokban*, a soproni *Tótékban*, az Új Színházban látott *Hermelinben* [a különben

gazdag térvilág odafönt egy faramuci csücsköt és kényszerjárást kapott], érdekesen történt az ugyanott látott *Leonce és Léna*-ban, és szellemesen, indokoltan a Katona József Színház *Tartuffe*-jében, főleg az előadás záróképében.) A sűrűn színházba járó válogató apró elmozdulásokat észlel esetleg a fogalmazásmódban, a sűrítettségben: nagyon ismert darabokból sokat húznak a rendezők, klipszerűvé teszik a jeleneteket. (Főleg akkor vesz ilyet észre, ha ugyanazt a darabot kétszer is látja, mint a *Tóték*, a *Liliom*, a *Széchenyi* vagy éppen a *Cselédek* esetében, ez utóbbinál még a rendező és a díszlettervező is ugyanaz volt.) De a lényeg nem változik. Erős hagyományok, erős konvenciók vannak jelen. Az újítók is ezen a téren belül mozognak. Legfeljebb



Forgách András

különböző szabadságfokkal, mint – mondjuk – Pintér Béla és Halász Péter vagy Mohácsi János, akik a legnyitottabb szerkezeteket használják. Ebből az következik, hogy egyetlen fesztiválválogató sem találhat ki gyökeresen új rendszert, és nem csinálhat valami radikálisan mást, mint az elődjei, legyenek bár hárman vagy tízen, vagy ugyanolyan egyedül, mint ő, legyenek bár finnyások vagy teljesen előítélet-mentesek. Körülbelül ugyanaz az eredmény fog kijönni, mint ez az elmúlt tíz év válogatásait tanulmányozva kiderült számomra. Egyetlen esetben lehet a válogató igazán eredeti: ha éveken keresztül ő válogat, egyik évben helyrehozza a másik év tévedéseit, és ennek során (ha szerencséje van) sikerül egy újabb rendszert létrehoznia. (Németországban ez így van: ott

ugyanazt a három embert szapulják néhány évig.) A válogatás mindig hasonlítani fog egy válogatásra. Lesznek benne nagyon érdekes, és lesznek benne átlagos előadások. Mert nem árt egy kis konzervativizmus sem, sőt. A tabló csak akkor tabló, ha a jót a műfaj minden pólusán felmutatja. Ha nemcsak a diákok vannak rajta, hanem a tanárok is. Lehetne egy csupa Jeles-, Halász-, Zsótér-, Mohácsi-rendezésből álló fesztivált is csinálni, persze, csak az nagyon fárasztó lenne.

Az elmúlt tíz évben – úgy vélem – a legelfogulatlanabb válogató a színház szféráján félig-meddig kívül álló a festőművész Keszérű Ilona volt (akinek díszleteit megcsodálhattam a hetvenes évek-

PÉCSI ORSZÁGOS SZÍNHÁZI TALÁLKOZÓ

2001. JÚNIUS 10–17.

	Nagyszínház	Kamaraszínház	
JÚNIUS 10.	17 óra Joseph Heller után írta Mohácsi István, Mohácsi János és a társulat MEGBOMBÁZTUK KAPOSVÁRT Kaposvári Csiki Gergely Színház	21.30 óra Thomas Bernhard A SZÍNHÁZCSINÁLÓ Budapesti Katona József Színház – Kamra	
JÚNIUS 11.	17 óra Arthur Miller PILLANTÁS A HÍDRÓL Pécsi Nemzeti Színház	20 óra Molnár Ferenc LILIOM A Krétakör Színház és a Thália Színház közös produkciója	HARMADIK SZÍNHÁZ 22.30 óra Pintér Béla A SEHOVA KAPUJA Picaro–Szkéné Színház
JÚNIUS 12.	17 óra Benjamin Britten SZENTIVÁNÉJI ÁLOM Szegedi Nemzeti Színház	20.30 óra Anton P. Csehov PLATONOV Kaposvári Csiki Gergely Színház	
JÚNIUS 13.	18 óra Henrik Ibsen NÓRA Vígsház	21.30 óra Euripidész ALKÉSZTISZ Színház- és Filmművészeti Egyetem	
JÚNIUS 14.	17 óra David Hirson A BOHÓC Kecskeméti Katona József Színház	20.30 óra Molnár Ferenc LILIOM Színház- és Filmművészeti Egyetem	SZOBA SZÍNHÁZ 22.30 óra Horváth Csaba NÉRÓ, SZERELMEM Nyíregyházi Móricz Zsigmond Színház
JÚNIUS 15.	21 óra Peter Shaffer AMADEUS Szolnoki Szigligeti Színház	19 óra Shakespeare ROMEO ÉS JÚLIA Merlin Színház Atlantisz Társulata	
JÚNIUS 16.	17 óra Arthur Miller A SALEMI BOSZORKÁNYOK Zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház	20.30 óra Eugene O'Neill AMERIKAI ELEKTRA Budapesti Kamaraszínház	

ben). De ő is betett a nálamnál bővebb válogatásába (ő nem dolgozott olyan szigorú keretszámokkal, mint én: hét plusz hét) olyasmiket, amiket én biztosan nem tettem volna be, mint ahogy beválogatott olyasmit is, amiért irigyeltem. És Koltai Tamás meg tudta oldani tizennégyből azt, amibe én most majdnem belerokkantam, tehát izgalmas és tömör válogatást csinált 1991-ben – igaz, hogy ő több kamara- vagy stúdió-előadást válogatott be, mint én, nem törekedett a kiegyenlítettiségre; ez az általános tendencia: a nagyszínházban kevés érdemleges történik. Jancsó, az eredeti pedig egyszerűen rájött arra, hogy a rendszerváltás után hirtelen mennyi *Koldusopera* van. És barátom, Böhm Gyuri, akiről azt regélik, hogy egy csomó előadást nem nézett meg, egészen jó válogatást csinált, vessen bárki egy pillantást a listájára: a győri találkozó hangulata talán a helyi körülmények miatt nem volt igazán jó (nem voltam ott, csak beszámolókat hallottam róla). Azt gondolom, ha két-három emberrel, akikkel nem is pontosan egyező az ízlésünk, leülnénk a jövő évi műsortervek elé, és kizárásos alapon megcsinálnánk (előre) a válogatást, akkor valószínűleg hatvan-hetven százalékos találati arányt érnenk el. Már szeptember–októberben a tervezett százhatvan-száznyolcvan előadás címéből, rendezőiből, az adott színházból kiindulva előre meg lehet tippelni a befutókat. És ez nem felháborító vagy furcsa, hanem így van rendjén. Mert a színház – minden ellenkező híresztelés dacára – már csak az apparátus és a fölmerülő költségek miatt is alapvetően konzervatív intézmény. Ami benne „forradalmi”, az az intéz-

ményrendszeren kívül vagy a peremén kezdődik, de azután viszont elég hamar intézményesül, és jó esetben még évekig nagyszerűen működik tovább, és paradox módon mégis az intézményesülés egy bizonyos szintje után virágzik ki, lesz tartósan sugárzó hatása – más kérdés, hogy ez a művészetben veszélyes folyamat, amelyet a művésznek érzékelnie kell, és a megfelelő ellenlépéseket meg kell tennie. Ugyanakkor azt is láthatjuk, hogy a művésznek (mint az irodalomban, festészetben, zenében) éppen a *szerialitás*, a sorozatszerűség adja meg annak lehetőségét, hogy mint művésszel a társadalom (a közönség, a többség) kezdeni tudjon valamit, hogy a „többiek” számára NÉVVÉ váljon, azaz hivatkozási forrássá, projekciós mezővé, megítélhető tárggyá, követhető mintává. És igen: a művészetben sokszor csupán a nevekkkel és nem a művekkel van dolgunk. És ez egyáltalán nem valaminő perverzió: a NÉV már nagyon sok mindent tartalmaz a létrejött és létrejövő művekből, merő potencialitás, és a művészet jó esetben semmi más, csupán potencialitás: a legkülönbözőbb elképzelések gyűjtőedénye, ezért alkalmas rá, hogy sokféle mentalitás számára elfogadható legyen, és az, hogy kiből lesz „név”, az – szintén minden ellenkező híresztelés dacára – nagyjából az illetőn múlik: ha pechje van, akkor ez csupán a halála után következik be.

Rövidre zárva a dolgot: szerintem egy színházi találkozón nem csupán érdekes előadásoknak kell szerepelniük, hanem érdekes NEVEKNEK is (hogy lássuk, „hol tartanak” éppen az aktuális



Koncz Zsuzsa felvételei

Haumann Péter (Bruscon) és Kocsis Gergely (Ferruccio) A színházcsináló kamrabeli előadásában

mítoszok főszereplői), ennek a belső arányait kell csupán eltalálni. Kell néhány olyan előadás, amely valamilyen határátlépésre emlékeztet (megkísértése annak, hogy az előadásban a résztvevők és a nézők kimerészkedjenek a létezés szélére, és kikukkantsanak, mi látszik ott, mit rejt a mélység: ilyenkor az előadás a formáját tekintve is mindig az EGÉSZRE kérdez rá, az egész színházra és az egész létezésre – ilyen előadásból persze nagyon kevés van az egész világon, ami érthető, mert a színházak mindennapjaiban üzembiztos, megismételhető előadások kelljenek). És kelljenek kísérletező előadások, amelyek ugyan nem tudnak áttörni saját formai korlátjaikon, de új fogalmazásmóddal kísérleteznek, helyenként dadogva és ügyetlenül, helyenként pedig szépen és felejtethetetlenül. És kelljenek szakmailag tisztességesen, hitelesen megcsinált előadások; amelyek nem ígérnek többet annál, mint amik: klasszikus művek jó ízléssel végiggondolt felfrísítései, érzékenyítései. Ugyanis a művészetben nélkülözhetetlen mitológia elemei, az *ős-képek*, amelyek az emberi viszonyok kozmikus sűrítvényei, ugyanúgy megtalálhatók a konzervatív értékrendszerek zárt világában, mint az újtókéban: a kettő *csak együtt* érvényes. Nem dialektikusan egészítik ki egymást, szó sincs róla, hanem együtt igazán igazak. Minden normális emberben működnek erőteljesen konzervatív reflexek, abban, ahogyan az életét berendezi, és gyerekes (vagy inkább diktatórikus) dolog volna úgy tenni, mintha csak egyféle művészi igazság létezne minden ember számára. Nagyon sok egymásmelletlenségből áll össze az, amit „színházi világnak” nevezünk, nincs preferált forma, legfeljebb van egy minimum, ami alá talán az előadás esztétikája mégsem süllyedhet.

De a konvencionálisabb előadások kiválasztásánál – eltérően a „határátlépőktől” – több egyformán értékes előadás között személyes preferenciák vagy pillanatnyi elkötelezettségek is döntenek, és ebben sincs semmi rossz, a művészetben ugyanis az „objektív” mérce csupán az emberi lépéteken messze túlnyúló Idő lehet. A tévedés joga fenntartva. Mit lehet tehát csinálni?

Amikor elkezdtem ezt a válogatást, fogalmam sem volt róla, milyen szempontjaim lesznek. Még akkor sem, ha egyfajta öntudatlan absztrakt vázlattal már nyilvánvalóan rendelkeztem. Mégis úgy álltam neki, hogy fogalmam sem volt róla, és egyre jobban meg voltam zavarodva, ahogyan egyre több előadást néztem meg. És nem azért, mert olyan „rossz” lett volna, amit láttam. Éppen fordítva. Mindent szerettem és szeretni akartam, minden előadásra – majdnem minden előadásra – úgy mentem el, hogy milyen jó lenne, ha beválogathatnám! Felsorolhatatlan itt, hogy utcán, színházi foyer-ban, telefonon hányan fejezték ki részvétüket, amikor megtudták, hogy mire vállalkoztam. „Te szerencsétlen” – mondták némelyek, és még ez is eufemizmus volt inkább. A helyzet az, hogy a szakma véleménye a „többiek” előadásairól sokkal rosszabb, mint az enyém: a szakma véleménye a szakmáról meglepő módon sokkal rosszabb, mint az idei válogatóé vagy a közönségé – ez utóbbi ugyanis az elmúlt években nyilvánvalóan visszaszokott a színházakba. Nem sorolom most fel a véleményeket egészen tisztességes előadásokról, amiket intelligens, felkészült szakmabeliek egyszerűen „nézhetetlennek” nyilvánítottak. Az az igazság, hogy nagyon kevés „nézhetetlen” előadás volt a száztizenhárból (maximum tizenöt, és még azokban is voltak érdekes elemek, és ez a „nézhetetlenség”, legalábbis az én esetemben, inkább annak volt köszönhető, hogy úgy éreztem, valamilyen érdekes lehetőség mellett mentek el az alkotók, és nem annak, hogy annyira gyalázatos vagy csapnivaló lett volna, amit láttam). Az a nagy helyzet, hogy ma Magyarországon – mint egész Európában – nagyon sok előadásban van „valami”. Például a békéscsabai *Szent Johanna* világítása, tömegmozgatása, színvilága, térkihasználása, a háttérben zajló nagyon bonyolult műszaki munka magasrendűen professzionális volt, az ottani stúdiósok nagyon fegyelmezten, szépen dolgoztak a legkülönfélébb szerepekben – nekem csupán az előadás zenei anyagával, dramaturgiájával volt (nem kevés) gondom. De bizonyos pontokon még így is hitelesnek éreztem például a fiatal francia tisztek viszonyát Johannához, azután is, heteken át törtem rajta a fejem, ősképeket ébresztett bennem, az előadásnak azon a pontján időuta-

zást tettem a régi Franciaországba – kell ennél több? Vagy ugyancsak a békéscsabai (szándékosan két általam ki nem választott előadást említek most) *Boldogtalanok* díszletvilága (még ha Menczel más munkáiból visszaköszöntek is az elemei) kitűnő volt, a sok fekete bútor egyszerűen hibátlanul állt a színpadon, a tömény fekete-ség gazdag szerkezeté vált, irányította a tekintetet, és ekkor még nem beszéltem a nyomdáról, a gépekről: általam még sohasem látott szerkentyűk jelentek meg a színen, az egész olyan volt, mint egy nagyon szellemes és hiteles installáció, de jelként is kitűnően működött. Gáspár Tibor az általam látott előadáson (csak a rendező ne ültetett volna be a második sor széléről a tizedik sor közepére, ahonnan sok mindent sajnos alig láttam, és ne kellett volna szüntelenül a nyakamat nyújtogatnom emiatt, a mögöttem ülők állandó rosszallását kiváltva, és ne vert volna szemembe a reflektor a színpad végén olykor kinyíló kapu mögül) titokzatos volt, hetyke, megkérdőjelezhetetlen, lényyszerű – túl jön és rosszon –, egyáltalán nem erőlködött; csak némely rendezői kitalációk miatt értetlenkedtem – a folyton szállongó „füst” –, amelyeknek „értelmére” hetekkel később jöttem rá: a gyerekszereplők sajnálatos (túl racionális) dramaturgiai kioperálása a darabból (miáltal a gyász és a veszteség valótlanul általánossá, és nem jelenítődött meg a föltétlen ártatlanság); és ne boszszantott volna egy magát mosdatlannak és bűdösnek mondó nyomdai szolga makulatlan tisztasága, jelmeztárból kivett ruhája (pedig ma már a pesti utcáról is túl jól tudjuk, hogy milyen egy igazi véglény); és ne lett volna annyira érdektelen a mellékszereplők bizonyos fokú általánossága vagy az olyan (etűdnek különben érdekes) kitalációk, hogy az anyát játszó Muszte Anna, mint egy mohó állat, felmászik az asztalra felvágottat enni, vagy hogy az egyik szereplő, a Rózáát játszó Kovács Edit egy ébresztőórával szemben, arcát két kezére támasztva térdepel a színpad elején (ezeknek az ötleteknek nem lett az előadás során igazi rendszere), és végül az általános ritmustalanság tett bátorralanná a dolog értékét illetően – holott kifejezetten szimpatikus előadás volt.

A Madách Színház *Csiksomlyói passiój*ának a kritikusok ugyan joggal vetették a szemére, hogy „fől van melegítve”, de amikor a zászlók megjelennek a színpadtéren kívül, jelezve, hogy körmenetben emberek vonulnak ott, a sövény mögött, az számomra már annak idején a Várszínházban is torokszorító látvány volt (nem tudom, miért: a zászlók nyilván valamilyen ösképet mozdítottak meg bennem, ahogyan lassan úszva, billegve felbukkantak, talán az ötvenes években a Krisztinavárosban



Jelenet a Madách Színház *Csiksomlyói passiój*ából

látott körmenetek jutottak eszembe), de hatottak rám a „Fater” (Magyar Attila) bolondozásai, a gyönyörű énekek és táncok is, vagy az, ahogyan Lovas Gabriella zenei vezető egyszer csak felállt a bal oldalon, magasan a színpad fölött levő páholyában – addig csak az ipari tévé képernyőjén volt látható –, és tisztán csengő hangon énekelni kezdett. A közönség nyilvánvalóan gazdagodott ezzel az előadással, amelyben ugyan alig volt valamilyen új elem, de mint kulturális képek egymásra vetítése kitűnően működött: rendezői feladat lett volna az elmúlt húsz év vizualitásának, értékrendjének képi átgondolása – leginkább talán az „ördög-világ” jelrendszerén keresztül. De nem éreztem magam rosszul a színházban, ahol először voltam a felújítása óta – némileg az Elvarázolt kastélyra emlékeztetett –, és a szünetben Orosz István grafikai kiállítását tanulmányozhattam egy kisteremben.

Valójában akkor kezdett derengeni előttem, hogy milyen előadásokat fogok Pécsre beavagatni, amikor meg mertem kötni magammal bizonyos kompromisszumokat. Például, hogy legyen föltétlenül egy pécsi előadás is, ha már ott van a fesztivál, és ott lesz ezentúl is: ebben az évben valahogy nem stimmel volna, ha a város a saját előadásával nem büszkélkedhet. Ezért aztán megnéztem az ajánlott és ezáltal kötelező két előadást (*Pillantás a hídról*, *A yonkersi árvák*) kívül még *A lázadót*, az *Éjjeli menedékhelyet* és a *West Side Storyt* is, de egyiket sem éreztem átütő erejűnek; végül Bubik és Balikó alakítása (és nem annyira Szikora rutinos rendezése) győzött meg arról, hogy a Miller-darab vállalható (de azért még egyszer megnéztem, és Hargitai Ivánnal győztem meg magam, aki mellettem ült a páholyban). Magam sem örültem volna, ha Pécs most kimarad – ezért esetleg egy kevésbé professzionális vagy sikerült, de szenvedélyesebb, furcsább elő-

Tamás Éva (Anna), Barkó György (Luka) és Tadics Ágnes (Kvasnya) a pécsi *Éjjeli menedékhelyben*





Bubik István (Eddie) és Balikó Tamás (Marco)
a Pillantás a hídról pécsi előadásában

nészí szenvedélyesség, az, ahogyan a színész átadja magát a szerepnek, a színész intenzív jelenléte: ez bizonyos értelemben rendezőtől független tényezővé vált az utóbbi időkben (példa rá a pesti színházbeli *Tótékban* Börcsök Enikő, aki megcsinálja magának Tótné szerepét), de ellenpélda lehet az általam elsőnek látott Halász-féle *Gyerekekünk*, ahol előadás közben a forma egyenetlenségei miatt gyakran kihűlt a színészi játék (nemegyszer Halász-instrukciók utánzatának tűnt inkább), holott maga az előadás minden szempontból érdekes volt számomra. (De erről a maga helyén.) Például a vígszínházi *Nórában* nekem Hegedűs D. Géza alakítása volt igazán meggyőző: ő volt az a kazán, ami ebben a kissé túl biztonságos előadásban a hőt biztosította, hogy – mint afféle talapzatra – Eszenyi felépíthesse rá hűvös, de okos magánszámain. Vagy *A salemi boszorkányok* zalaegerszegi előadásában megható volt figyelmem az általam ismert fiatal színészek egyenetlen, de bátor játékát. És azt hiszem, hogy két színésznek, Farkas Ignácnak és Kiss Ernőnek köszönhető a darab váratlan áthangszerelése tragédiából groteszkbe. Ami jó értelemben meglepett. Igaz, ez a groteszk hangütés a történelmi szituáció szándékos relativizálásából is fakad (a második rész nem túl szerencsés, kissé didaktikus díszlete – lásd szovjet típusú társadalmak – is erről a szándékról árulkodik). A színészt kerestem a válogatásban, a színészt, aki – akár a rendező ellenében is – fel tud mutatni valamit, valami személyeset, valami egyszerűt. És itt nem érdekelt más, csak az önfeladás pillanata, amit mindig tetten lehet érni az igazi színészi alakításokban. És rájöttem, hogy a nézőt is a színész érdekli elsősorban. Tudom, spanyolviasz – de mégis rá kellett jönnöm újra.

Simarafotók

adás (mint amilyen, mondjuk, a várszínházbeli *Veszedelemes viszonyok* vagy a bizonyos értelemben megható veszprémi *Legenda a lóról*, vagy az említett békéscsabai *Boldogtalanok*) kiesett a számításba jöhetők közül. A Bagossy László rendezte pécsi *Éjjeli menedékhely*, amelyet gondolatgazdag, értékes előadásnak láttam, a színészi munka egyenetlensége és egyfajta diffúz hangsúlytalanság miatt nem kerülhetett be, holott nagyon rokonszenves előadás volt, a Vincze János rendezte harmadik színházbeli *A lázadóval* egyetemben. De ugyanígy arra is gondolnom kellett, hogy legalább annyi vidéki előadás legyen, mint pesti, és hogy lehetőleg sok fiatal legyen jelen ezen a fesztiválon, így sakkozgattam, rakosgattam az előadásokat. És – meglehet, nem vall valami fényes integritásra részemről – azt is szerettem volna, hogy ha már (először és talán nem utoljára, ha ez a rendszer beválk) civil zsűri lesz, szóval azt is szerettem volna, ha megadjuk a „civilnek” a választás lehetőségét: ők melyik fajta színházat szeretik, melyik fajta színészetet, hogy ők mit szeretnek a színházban. Nem minden előadás fejezi ki tehát az én értékrendemet, és különösen a nagyszínházi előadásoknál kellett belső kompromisszumokat kötnöm, de egyetlen dologban nem engedtem semmiképp: a színészi munka érdekelt elsősorban, a szí-



Jelenet a zalaegerszegi Salemi boszorkányokból

Pazzetta Umberto felvétele

II. A VÁLOGATÓ KIVÁLASZTÁSA

Haladjunk szeszélyesen. Íme egy feljegyzés, amely 2001. február 26-án készült. (Az eredeti jegyzeteket természetesen utólag kiegészítettem.)

Hogy hogyan történik a válogató kiválogatása? Autóban ülök éjjel, Miskolcra hazafelé, Magyar Attila (Fater) visz (elképzelhető sebességgel, mintha minden állna, csak mi robognánk), az anyósülésen fiatal színész, Hevér Gábor ül, akit nagyon érdekel, hogyan is történik a válogató kiválogatása. Miért én, miért nem valaki más? Egyáltalán, ki az, aki eldönti? Életünkben először látjuk egymást, idáig még csak nem is hallotta a nevemet, én sem az övét, a kérdés tehát jogos. Magyar meg ő együtt játszottak a *Fekete Péterben*, ami párhuzamosan ment a nyíregyházi színházból átruccant *Anconai szerelmesekkel*, amellyel eredetileg az előző napi páholy vendégeit szórakoztatta a miskolci színház. A miskolci színház büféjében a Forgács Péter rendezte délutáni okos és jó Brecht-előadás után (*A jóember* – csak azért nem jöhett végül számításba, mert az én nevem is fel van tüntetve a plakátján mint közreműködő, holott csak annyi történt, hogy a lelkiismeretes Faragó Zsuzsa néhány fordítói problémát megtárgyalt velem különböző pesti kávéházakban, valamint egy jót beszélgettem Forgáccsal az Eckermannban) összefutok Simon Balázssal és Tasnádi Csabával a büfében. És mivel már Nyíregyházán az utóbbi által rendezett *Halleluja* után is beszélgettünk – „hogyan kell ilyenkor viselkedni?”, kérdezte az igazgató úr őszinte tanácsatlansággal a klubban, mondtam neki, hogy én sem tudom, majd pedig hozott egy pohár sört –, most nem tudtam ellenállni a meghívásának, holott sejtettem, hogy az *Anconai szerelmesek* talán nem annyira esélyes előadás, de – gondoltam – ismerkedem a nyíregyházi színészekkel, köztük is talán Egyed Attilával, aki rendkívül rokonszenves, szerény színész (nagyon jól játszott például *A vihar kapujában* előadásán, ebben a merész, de kissé veritékes Telihay-rendezésben, pontosabban kitűnően játszott Tosi Mifunét, a nagy japán színészt Kurosava filmjéből, épp ez az egyik problémám az előadással, hogy Kurosava neve, az igazi „szerző”, valahogy lemaradt a plakátról), és akit én is „rendeztem” *A Schrefferstein családban*, ahová annak idején Derzsi János ajánlotta be.

A Brecht-darab és az *Anconai szerelmesek* között Simon Balázs a Bárka-fejleményeket meséli el, a társulat lázadását, a pénzügyi gondokat (egynémely, máshonnan is hallott adatot a másodszer megnézett *Nexxt* szünetében ellenőrzök Bérczes Lacinál, aki nagy szemeket mereszt, és nagyjából mindent diplomatikusan cáfol).

OFF-PROGRAM

A Pécsi Országos Színházi Találkozón a versenyelőadások mellett kiegészítő programok sokasága várja az érdeklődőket:

- a zenei programok során többek között fellép az Ando Drom, a Besh o droM, a Budapest Ragtime Band, az ef Zámbo Happy Dead Band, a Favágók, a Ghymes, a Duende együttes, a Könnyű Esti Sértés, valamint a Vacsoraszínház keretében Darvas Ferenc, s lesz zongorapárba is Mácsai Pál vezényletével;
- a gyerekek számára mindennap lesz műsor;
- látványtervezők és színészfestők munkáiból, színházi plakátokból, fotókból nyílnak kiállítások;
- Fiala Drámaírók Fóruma;
- Vámos Miklós Rögtön Színháza, Fábry Sándor showderje, Geszti Péter, Bácskai Júlia s mások beszélgetőműsorai;
- játszóház gyerekeknek és felnőtteknek;
- bemutató ötven év diafilmjeiből;
- és még számos meglepetés.

Az alábbiakban a színházi jellegű programokat ismertetjük.

	IDŐPONT	ELŐADÁS	HELYSZÍN
JÚNIUS 10.	19 óra	Molière: A mizantrop <i>Kolozsvári Állami Magyar Színház</i>	Pécsi Harmadik Színház
	19 óra	García Lorca: Várnász <i>Alternatív Roma Színház, Budapest</i>	Civil Közösségek Háza
JÚNIUS 11.	18 óra	Filó Vera: Rob és Tot pont még nevet egyet <i>A Nyílt Fórum előadása</i>	Stúdió
	19 óra	Szegény Dezső <i>Máté Gábor Kosztolányi-estje</i>	Pécsi Horvát Színház
	20 óra	Befogad és kiteszt a világ <i>Mácsai Pál és Huzella Péter estje</i>	Művészetek Háza
	21 óra	Godspell <i>Vasutas Musical Stúdió, Budapest</i>	Sétatér
	21 óra	The Complete Works of William Shakespeare <i>Nemzetközi Merlin Színház, Budapest</i>	Pécsi Horvát Színház
JÚNIUS 12.	15 óra	Rózsa és Ibolya <i>Stúdió K., Budapest</i>	Stúdió
	19 óra	„Csárdás! A Kelet tangója” <i>Budapest Táncgyűttes</i>	Pécsi Harmadik Színház
	19 óra	Pannónia dicsérete <i>A Merlin Kommandó estje</i>	Művészeti Szakközépiskola
	20 óra	Én és a kisöcsém meg a többiek... <i>Hegyi Barbara és Hegedűs D. Géza estje</i>	Művészetek Háza
	20 óra	Változások <i>Húvösvölgyi Ildikó estje</i>	Ifjúsági Ház
	21 óra	Szarvasok háza <i>Magyar Éva táncszínházi estje</i>	Pécsi Horvát Színház
	21 óra	Kaszting <i>Kasztingol: Gothár Péter</i>	Művészeti Szakközépiskola
	21 óra	Szophoklész: Oedipusz király <i>Színház- és Filmművészeti Egyetem</i>	Szobaszínház
JÚNIUS 13.	20 óra	Rejtelmek <i>Sebő Ferenc estje</i>	Művészetek Háza
	21 óra	Éjfél maraton No. 1 és No. 7 <i>Ladányi Andrea és a LA Dance Company</i>	Sétatér
JÚNIUS 14.	19 óra	Hogyan szöktem meg az ólombörtönből? <i>Teatro Capriccio, Vigándpetend</i>	Stúdió
	20 óra	Budapest anno <i>Fehér Anna és társai</i>	Művészeti Szakközépiskola
	21 óra	Első lépés <i>Színház- és Filmművészeti Egyetem, Stúdiószínház</i>	Sétatér
15.	21 óra	Goldoni: A chioggiai csetepaté <i>Nemzeti Színházakadémia-Pécsi Magyar Színház</i>	Sétatér
JÚNIUS 16.	15 óra	Grimm-mesék <i>A Merlin Színház Atlantis Társulata</i>	Stúdió
	21 óra	Shakespeare-összes <i>GNM Színitanoda</i>	Sétatér
	22 óra	Cserhalmi György élő CD-bemutatója	Fesztiválsátor



Eszenyi Enikő (Nóra) és Hegedűs D. Géza (Helmer) a Vígszínház Ibsen-előadásában

Simon Balázssal nagyon jól beszélgetünk, miközben vigasztalan paprikás csirkéjét eszegeti (sajnos az általa rendezett *Pájkás János* című Kárpáti-darab második, kevésbé sikerült előadását látom majd márciusban Nyíregyházán, pedig nagyon szerettem volna, ha egy új magyar darab is bekerül a válogatásba – Szász nagyon dicsérte –, és amikor Simon Balázs rettenetesen letolt, már a kihirdetés után, május 3-án az Eckermannban, akkor jövök rá, hogy talán mégsem szabadott volna annyi előadást megnézni, ezáltal annyiféle reményt ébresztenem, rájövök, hogy ez a túl lelkes kiscserkészmentalitás némi veszélyt is rejtethet magában). Tasnádi a nyíregyházi színház rekonstrukciójának nehézségeit ecseteli (tapasztalatom szerint az átépítők rendszerint pórul járnak: elvégzik a munka nehezét, aztán leváltják őket, és pokoli nehéz egy színházat átépítés közben normálisan működtetni, ezt mind leverik rajtuk, ezt kedvesen el is mondom neki, és a városban hallott pletykákkal traktálom, amúgy is nehéz lehet Verebes utódjának lenni), mindenféle adatokhoz jutok tehát a mai magyar színház állapotáról, amelyeket gondosan elraktározok valahová, mintha lenne valami külön haszna, mintha a közeg ismerete hozzásegíthetne a jobb ítélkezéshez, holott – ezt most utólag belátom – nincs ilyen összefüggés.

Szóval, ahogy suhanunk Pest felé, elmesélem Hevérnek, hogy az úgy történt, hogy Jordán fölhívott egy szép napon, és azt mondta, hogy szeretnének visszatérni az egyemeres válogatáshoz, és az idén egy íróat kérnek föl, én állok a listájuk legelején („a Jordán melyik szervezetet képviseli?” – kérdezi kissé alulinformáltan Hevér –, de a fáradságtól nekem sem jut eszembe, hogy a Magyar Színházi Társaságot, mikor végre eszembe jut, akkor megkérdezi: „az melyik?”), ez a listavezetői pozíció némileg birizgálta a hiúságot, valamint az is, hogy mint „íróat” kértek fel erre a szerepre (bár ettől bizto-

san nem leszek író, sőt), s csak utóbb tudom meg Böhmtől, az *Amadeus* szünetében, Szolnokon, hogy az ötlet tőle származik, meg is adott Jordánéknak három nevet: Forgách, Nagy András, Békés Pál; némi kajánsággal közli ezt velem, épp eleget bántották őt annak idején, szenvedjen most más. Ugyanekkor elfogadom Böhme meghívását győri operettrendezésére, a *Cigánybáróra*. Győr az idén nem ajánlott egyetlen előadást sem, a *Három nővért* végül is önszántamból néztem meg, és aztán nagyon szívesen elmentem a *Cigánybáróra* is, amit egyáltalán nem bántam meg, mert Gyuri – akit eléggé bánt, hogy operettrendezéseit a szakma nem veszi elég komolyan – nagyon sokat fejlődött a *Vörös és fekete* óta, hallatlanul magabiztos, tudja, mit akar (de erről majd a maga helyén). Hevér nem egészen érti, hogy miként lehet egyetlen emberre ekkora felelősséget bízni, elmondom neki Gazdag Tibor ötletét, akit Vel Veszprémben beszélgettem, a színészklubban, a *Legenda a lóról* után, szerinte egyáltalán nem kell válogató, hanem a színházak küldjenek előadásokat, minden színház küldhessen, passz. Tartson egy hónapi, és legyen napi két előadás? Igen. Valamint Hevér meghív a *Szentek fecsegése* bemutatójára, március végére, a Tháliába, amit éppen próbál, és elmondja keresetlen véleményét a jelenlegi Katona József Színházról, például a *színházcsináló* általam biztos befutónak tartott előadásáról is (erről is a maga helyén); a *Volponér*ről is elég rossz véleménye van, pedig én iszonyatosan drukkoltam, hogy legyen már egy százszázalékos, megbízhatóan jó nagyszínházi előadás, de egy emberrel sem találkoztam, egyetleneggel sem, aki dicsérte volna, és az az igazság, hogy elég befolyásolható vagyok, legalábbis rövid távon, és mert ilyen sok jó színészt együtt ritkán lát az ember színpadon (például nagyon meglepett Cserhalmi, ilyen érdekesnek még szinte sohasem láttam), még kerestem magamban az érveket, hogy miért is hívhatnám meg, végül az egyik Pécsre való utazáson, a vonaton azt hallom Újvári Zolittól, hogy a Haumann ebbe betegedett bele – ami nyilván túlzás, minden este játszik, az is eléggé fárasztó lehet –, ekkor már nehezen tudom magam felkurbelizni, valamint nem sokkal utóbb a Zalaegerszegre való utazás közben Meczner Jánostól azt hallom – ő visz le a Bábszínház kisbuszán a *salemi boszorkányokra* –, hogy ő felajánlotta Vallónak, lévén amúgy is nagyon rövid a próbaidő (három hét?), hogy halasszák el a bemutatót, de Valló, mivel az Operában rendezte a *Manon Lescaut*-t rögtön utána, ezt nem tudta vállalni. Azt hiszem, Valló túl sokat dolgozik, ez szinte minden előadásán látszik – pénzt kell keresnie, azt mondják, építkezik, azt mondják, valamilyen „lépcsőt” kell a családi

házhoz felépíteni, ez elég érdekes érv, sokszor hallani sokat dolgozó emberektől erről a „lépcsőről”, nekem nincs házam, de néha nekem is vannak ilyen „lépcsőim”. Talán ezért is tervez díszletet Valló, Szikora, Gothár és a többi – vannak különben sikerült díszleteik, de úgy hírlík, hogy ez részben a rendezői gázsi kipótlására kitalált ötlet. Valló (ezekre a rendezői díszletekre még kitérek – lásd *Dühöngő ifjúság*, *Volpone*, *West Side Story*) hallatlan nagy szakmai tudású ember, aki igazán csak akkor jó, ha zárt stílusban dolgozik, és nem próbál rálicitálni Zsótérre, Schillingre, Alföldire. Szóval ilyen külsődleges érvek hatására már teljesen lelohadtam: ha maguk az alkotók is tudják, hogy a *Volpone* nem elég jó, akkor én nem tehetek úgy, mintha jó lenne.

Hevér viccesnek találja, hogy Csányi párhuzamosan két *Liliomban* játszik, két különböző szerepet, két különböző felfogásban, és hogy Znamenák egyszerre rendez Kaposváron (*A chioggiai csetepa-tét*), és próbál Pesten a *Szentek fecsegésében*. Rokonszenves Hevér lendülete és magabiztossága – később látom a Margitai által jól felrakott előadásban: vagány, mint a szövege, amerikai típusú színész, „mindent” tud, de ez a minden egyelőre inkább csak kitűnő reflexeket jelent, mint igazi sokoldalúságot. Nyilván öregszem, mert Réczei Tamás, aki az első hónapokban sokat vitt autón vidékre, állandóan meglepődik, amikor szűkszavúan ugyan, de megvédek általa védhetetlennek tartott előadásokat. Azt gondolom, a művész egyetlen igazi kritikai eszköze a saját előadása. Ha azzal olyan paradigmát tud létrehozni, amelyik leváltja az előző paradigmát – hogy divatos kifejezést használjak.

Az, ahogyan Schilling egyik napról a másikra megjelenik a Thália stúdiójában, váratlanul otthagya a Bárkát (ahol még számítottak tőle egy előadásra), főiskolásokkal és profikkal egyszerre dolgozik, és néhány hét alatt egy kitűnő *Liliomot* oda tesz – egy hajdani vizsgaelőadása nyomán – (habár a lelkesedés mellett sok fanyalgást is hallok mindenfelől, az embereket irritálja ez a makacs pasas, aki mögött vannak pénzforrások is, nekem tetszik ez a fajta színházteremtő kreativitás: mindig is azt gondoltam, hogy igazán jelentős rendező csak az lesz, aki saját társulatot tud teremteni); mindez persze arra utal, hogy a színházi szerkezet tényleg nagyon megváltozott, szétesőben van, de össze is áll itt-ott, mert mint ahogy Zsámbéki egyszer nagyon szellemesen kifejezte: régen az olvasópróbán tíz színész ült vele szemben, most pedig tíz kicsi betéti társaság. Schilling volt az egyetlen rendező, aki megkérdezte, hogy meghívom-e az előadását, a *Nexxtet* a találkozóra. És ő volt az egyetlen, akinek meg mertem mondani, hogy nem.

Erre újra meghívott, mondván, hogy azóta sokat változott az előadás. És ez igaz is volt. Komoly átalakulások mentek végbe, sokkal hihetőbb és szenvedélyesebb volt, csupán az alapproblémát, az elvont és nagyon színháziatlan dramaturgiai csapdákat nem tudta továbbra sem kikerülni. Német barátomtól, Mathias Lilienthaltól, aki a Theater der Welt eseményeire válogat az egész világról előadásokat, megkérdeztem, hogy ő ezt a problémát hogyan intézi el. Két dolgot felelt: az egyik, hogy azonnal közli az alkotókkal, ha egy előadást nem hív meg. A második viszont, amikor a véleményét kell kifejeznie: „Ich lüge” – mondta keresetlen egyszerűséggel. „Hazudok.” Hazudni talán nem kell, de meglehet, nem célszerűtlen bizonyos reményeket rögtön eloszlatni, mert csak annál nagyobb a csalódás.

„Írod még a naplót?” – kérdezi Tasnádi Csaba a miskolci büfében (és kérdezi pár nap múlva Szántó Judit a Tháliában a *Kean* után), és kezdek félni ettől a naplóírástól; a bátyám, a maga szokott könyörtelen stílusában, egy Los Angelesből küldött e-mailben elmagyarázza, hogy két eset lehetséges: vagy nem írom meg az igazságot, és akkor a napló nem ér semmit, vagy megírom az igazságot, és akkor néhány évig nem dolgozhatok ebben az országban senkivel. Nos, nem tudom. Valójában az igazság nem olyan egyértelmű. A színház hallatlanul relatív, viszonylagos valami, változékony, napról napra magát létrehozó, pillanatnyilag nem a legrepresentatívabb műfaj, nem lehet messzemenő tanulságokat levonni mindennapjaiból. De nincs mit tenni, írom a naplót, már afféle védőbeszéddé lényegül át bennem: mindent megfontoltam, és mindent meggondoltam. A vica az, hogy nagyjából mindegy. És mégsem az. A házi feladatot el kell végezni.

A negyedik-ötödik hónap táján a feljegyzéseim lényegesen ritkulni kezdenek. Kezdek fáradni. Amikor valaki – ez elég tipikus – azt kérdezi tőlem cselesen egy előadás szüne-

Tartuffe: Rába Roland (Katona József Színház)





Takács Katalin az Új Színház *Gyereünk* című előadásában

teben vagy az utcán, hogy „mondd, engem nem az érdekel, hogy te mit válogatsz be a találkozóra, hanem csak az, hogy mit érdekes mostanában megnézni a színházban”, akkor a naplómmal ijesztgetem. A végén afféle mumus válik belőle: „benne leszel, vigyázz.”

III. NAP NAP UTÁN (Október)

Nézzük sorjában (csillaggal a színházak által ajánlott előadásokat jelölöm). Ezek nem részletes elemzések, sokkal inkább benyomások, érzetek csupán, és hát nem is kritikák.

■ 1. OKTÓBER. 9. Halász Péter: *Gyereünk* – Új Színház *

Az ajánlat az óvatos Márta Istvántól csak jóval később érkezik (a másik ajánlott darab a *Hermelin* lesz), de amúgy sem fogok kihagyni egy Halász-előadást, azonkívül Kamondy Ágnes is mondta, hogy föltétlenül nézzem meg. Világos, hogy Halásznak saját komoly közönsége van: olyan előadásokat csinál, amiket bizonyos körökben illik megnézni. Itt van Sólyom András, Kopper Judit, Moldován Domokos. Itt van Koltai Tamás és MGP is (az utóbbi szokása szerint a sor szélén ül, hogy bármikor elmenekülhessen „a menekülőszálon”, ahogy Petri írja); a szünetben a dohányzóknak fenntartott lépcsőházban dr. Horváth Putyival beszélgetek egy filmtervéről, egy Hajnóczy-megfilmesítésről (*A halál kilovagolt Perzsiából*), amire Derzsit évek óta próbálja meg rávenni, sajnos hiába, a fiatal Hajnóczyt Schneider Zoli játszaná.

Már az első öt perc után világos, hogy ez az előadás benne lesz abban a harmincban, amelyikből a tizennégyet majd kiválasztom. Az előadás nagyon szuverén, talán kissé túlságosan is az. Ettől hideg, mert a szuverenitása az ötletszerűsége, az esetlegességre épül. Nagyon meg van elégedve a saját ötleteivel, kérdéseket tud föltenni, meg tud nevetetni, fordulatai vannak (egy házaspár álma a színházról, *Black Comedy*). És mégis valamiért hideg. Mivel a hidegség a következő két előadáson is a nyomomba szegődött (*Tóték*, Pesti Színház és *Athéni Timon*, Radnóti Színház), el kellett gondolkodnom azon, hogy vajh véletlen-e ez a kissé technokrata nyelvezet a három tehetséges ember részéről, hogy ennyire kihúttik a formát, és már a díszlettel közlik, hogy nuku bensőségesség, és ezzel nem is volna semmi baj, ha az előadások eljutnának a hideg izzásig, ha már fagyasztóak lennének.

Előadás előtt bekukkantottam a színészbüfébe, ahol ott ült Magyar Laci is, ezüsfogantyús botjára támaszkodva, kézfejében kanüllel – a színészek nagyon kedvesek vele, kiveszik kezéből a cigarettát, nehogy végigszívja, úgy bánnak vele, mint a gyermekükkel, az édesapjukkal –, és valóban ő az igazi eseménye ennek a kicsit kihűlt színházi estének. Nyilvánvaló volt előttem, hogy MGP Magyar Laci előadás végi felbukkanására fogja kihegyezni a kritikáját: így is lett. A sötét térbe belehelyezett fehér doboz hűvössé tesz mindent, idézetté, habár Hirtling pizzamájában a nézők közé jön, és vonzóan közvetlen, egyszerű közönséggyalázást művel, ízléssel. Hirtlinget és Takács Katit még sohasem láttam ilyennek. Takács földhöz vág egy csecsemőt; tanárnőt, Téliapót játszik, fáklyával a kezében elüvölt egy monológot a színházjegy áráról – nem vagyok benne biztos, hogy hisz abban, amit csinál, de a pusztta fizikai jelenléte mégis nagyon erős, és éppen attól, hogy semmit sem csinálhat abból, amit szokott. Halász bedobott még néhány vetített gyerekrajzot is, kintről begördült egy távirányított játék autó, jól éreztem magam, de az volt a sanda gyanúm, hogy emelhetné Péter a téteket. Kari Györgyi persze nagyon tudja ezt a stílust, kifogástalan, amit csinál, csak egy kissé talajtalan, és ettől személytelen a hisztériája.

Különben kora délután Horgas Péter kérésére a Puskin mozi egyik kistermében Greenawayről tartottam előadást, és épp miközben töltöm ki a számlát, és szokásom szerint azon siránko-

zom, hogy elátkoztam őket, jobban mondva magamat, hogy ezt is elvállaltam, Horgas kicsit szemrehányóan és csodálkozva megjegyzi, hogy épp a Színházi Társaság közgyűléséről jön, ahol bejelentették, hogy én fogok válogatni, és azonnal látom arcán átsuhanni az érzést, hogy vele szemben én egyfajta hatalom vagyok, dönthetek a sorsáról, és hogy mit sírok itt, hol itt a magányos alkotó. Erről a közgyűlésről Koltai is beszámol a Halász-előadás előtt, hogy voltak hangok, hogy miért egy ember válogat: még nem jöttek rá, hogy mindegy, mindig többen fognak kimaradni, mint bekerülni. Horgas arcزدűlése nagyon is indokolt volt: négy díszletet is láthattam a fél év során (*Vonó Ignác, A talizmán, A sehova kapuja, Romeo és Júlia*), és meglepett, hogy mennyiféle rendezői elképzelést tud kiszolgálni: a *Vonó Ignác* díszlete egyáltalán nem tetszett, nehézkes volt, amolyan orosz iskola, masszívan illusztratív és szimbolikus, csupa vas, sok üres, az előadás által betöltetlen térrel, ellenben *A talizmáné* csupa ötlet, rendes „kaposvári” díszlet, könnyeden átalakítható papundeklikozmosz; *A sehova kapujában* nagyon egyszerű elemekből létrehozott díszlete sokat tud, igaz, van az egészben valami kabarészerű (falusi muri, vasúti kupé, amerikanizált gyülekezet); és végül az egyetlen ötletre épülő, nem változó *Romeo*-díszlet, ami a tudattalanba visz el, az alvilágiba, enyhén lila, de nagyon jó pillanatokat eredményez a lefeszített fehér vászon, amely alatt az álmok pantomimművészei mozgolódnak, a dinoszauruszagyarakból felépített barlang – melyik az igazi Horgas?

Márta Pista, már április közepe táján, felhívott Feldafingban, hogy felkérjen valamilyen munkára, beszélgettünk, és egyszer csak megjegyzi, hogy „a Halász el akar beszélgetni veled”, mivel csupán mint vendéget javasoltam meghívni Pécsre; eléggé csodálkozom, hogy egy ilyen régi motoros ekkora jelentőséget tulajdonít annak, hogy versenyben van-e vagy sem – persze most új színházat csinál Jelessel, és fontos a reklám. A fiatalok teljesítményén lehet lemérni, hogy folyt-e igazi munka, vagy inkább csak egy újabb „Halász-előadás” született, és a fiatalok teljesítménye nagyon ingadozó. Ez a nagy helyzet, drága Péter. Ha játszol a darabban (mint ahogy mondják, beugrottál egyszer, frenetikus sikerrel), biztosan nehezebben tudtam volna ellenállni a dolognak.

■ 2. OKTÓBER 19. Örkeny: *Tóték* – Pesti Színház

A *Tóték* a Pestiben. Kellemetlen esemény: az első sor közepére ültetnek minket. Ez még néhányszor előfordul: szemlélődésre a lehető legalkalmatlanabb pozíció. Általában, főleg vidéken, az embert szívesen ültetik az igazgatói páholyba, mely egy előadás első megtekintése céljából nem ideális helyszín. Ez az udvariassági gesztus nagyon rosszat tett például a veszprémi *Legenda a lórl* első felvonásának, de azt végül nem emiatt nem hívtam meg. A második részre, Krámer kérésének eleget téve, lementünk, és valóban sokkal jobb volt a földszintről az előadás: jót tett neki, hogy nem tudtam az egészet befogni a szememmel, hanem fizikai közelségbe kerültek a táncosok. Blaskó bámulatos szívvel dolgozott (Gazdag Tibor is a helyén volt, és Bajcsay Mária bátor volt, frivol, érzéki, és a ménes is úgy dolgozott, ahogy kell), de egyszerűen nem tudtam eltekinteni attól, hogy ez egy orosz szindarab, de másként orosz, mint Csehov, szóval itt nem működik a közép-európai kiegyensúlyozottság oda-vissza, itten bele kell ugrani a feneketlen szakadékba, de nálunk nincs olyan feneketlen szakadék (mintegy szimbolizálta az a kétcentis parányi vízmedence a színpad elején, ahonnan néha egy-egy csöpp víz mégis fröccsent a nézőkre). Kissé sommásan, de ezt éreztem az előadás után, amelyiknek sok szép mozzanata volt. Sohasem fogom elfelejteni azt a vigasztalan, félig üres színházi klubot, ahol a részben kirúgott emberek lézengetek: köztes térbe kerültünk velük együtt (ez a furcsa, szomorkás érzés lengett körül Egerben is).

Réthly *Tótékja* ugyanúgy benne van abban a harminckettőben, amelyet az első körben nem zárnék ki a válogatásból, mint a *Gyere-*



Börcsök Enikő (Mariska) a Pesti Színház *Tótékjában*

künk; mert mindkettőben van gondolat, van munka, érdekes színészi játék (főleg Börcsök, Gyuriska és Blaskó, ebben a sorrendben, bár csak árnyalatokban tér el alakításuk minősége), ugyanakkor mindkettő inkább agymunka eredménye – kissé hideg fejfel végiggondolt előadás. A *Tóték* mindenkor előadása voltaképpen a nagyszerű (részben zseniális) darab szervi hibáinak megoldása kell legyen, részben biztos siker attól, ami benne hibátlan, tehát vagy Örkeny viszi előre, vagy a rendező oldja meg Örkeny tévedését, rúgja ki a mankókat a szerkezet hónalja alól, és attól jó – ebben az előadásban inkább Örkeny brillíroz, mint a rendező (mint ahogy a soproniban is, amelyet négy hónappal később, február 22-én láttam, ahol erdészeti főiskolások és gimnazisták zajosan ünnepelték az előadást). Az az ötlet, hogy Vallai, ez az értelmiségi clown játssza a bolond postást, hasznos, de még mindig nem felel arra, hogy a darabban voltaképp miért van rá szükség – ezáltal mindig a legjobb színész lesz a főszereplő, ennek az előadásnak pedig az a címe, hogy *Tótné*. Börcsöké a legkonzisztensebb, legtisztább vonalvezetés – az a kettősség, ahogyan

férjét rávezeti a megoldásokra, a túlélési játszma főszereplőjévé teszi: megoldotta azt, amit a naivan lendületes Blaskó nem mindig volt képes, nevezetesen, hogy intellektuálisan nincs jelen a színpadon (nem értelmiségi), hanem csak egy személy (anya, nőstény). Blaskó többfelét játszik, mert nagy feladvány ám, miként lehet a lelki-leg egyszerűt ábrázolni egy szellemes, intellektuálisan szikrázó szöveggel. Örkeny nagy érdeme, hogy *lényeket* képes ábrázolni, egy átlagcsaládot (nagy művészet, a stilizálás karikatúrába hajló, mégsem karikatúrásztikus művészete) – ha ezt a színész a játékkal elemezgetni kezdi, könnyen szétesik, vagy lapos lesz. Az anya tartja itt össze a dolgokat, ez kétségtelen. A fizikai állapot, az ál-mosság előrehaladása az egyik kulcs – a darabban rejlő abszurd kissé rövidre van zárva: hogy miket mondott és miket tett a papa, mindig ő: amit a felesége és a lánya ráolvasnak, mintegy révületben, pompás, mégis olykor az illusztratívval határos. Ez a darab problémája: nagyszerű a szűzsége, de egy-egy dramaturgiai megragadható ponton mindig a kisformát részesíti előnyben: mindig felold, poénra megy. Tehát nagyforma és kisforma között ingadozik, és ha nem egy démoni színész játssza az őrnagyot, és nem egy butamagyar házmesterparaszt bölömbikahangú őcsaládpapa Tótot, akkor nem születik jelentős előadás, csak jó és szórakoztató, mint ez is. Sopronban, ahol Árkosi Árpád rendezte a darabot, Tót (Bács Ferenc) roppant snájdig, és az őrnagy (Incze József) roppant zilált, Tótné (Molnár Zsuzsa) roppantul kullog az események nyomában, a lánygyermekük sajnos egy kissé idősecske, a rendező fia (?) tangóharmonikázik oldalt (sajnos az igazgatói páholyból nem láttam, csak hallottam), Nagy Gábor viszont a maga módján hiteles: kissé lassan rajzolódik ki az arca, ő egy véglény, szemben Vallaival, aki marginális értelmiségi, ami legalább egy mandinert ad a figurának – a díszlet tévés mesejáték díszletére és animációs film háttérére hasonlít leginkább, kioltódnak a veszélyforrások: éppen csak lebonyolódik a dialógus: már a szarszippantásról való társalgás az elején is teljesen színtelen és szagtalan, hiába „börzik” Örkeny mondatában.

Am Sopronban sikerült megfordítanom a balsorsot, ami miskolci és szegedi utazásaimon kezdett üldözni a túlbuzgó és korántsem tévedhetetlen válogatót. Ezért, habár nincs túl jó véleményem az ottani előadásról, mégis örökre hálás leszek azért, hogy ott lehettem – részben, mert életemben először voltam ebben a gyönyörű városban (hálás vagyok, mert a válogatásnak köszönhetően sok minden megint „először történt velem”), és este kilenckor, mert az előadás hatkor kezdődött, csodás kocsonyát ettem egy, a Városházával szemközti pincében. Másnap hajnalban hóviharban gyalogoltam a pályaudvar felé. Előző nap délután háromnegyed hatkor csak azért mentem oda a színházhoz, hogy megnézzem, hol van: erre kiderült, hogy máris kezdődik az előadás, zsupsz, beugrottam, fogadtak, eligazítottak, és beültettek az igazgatói páholyba. Néhány nappal azelőtt lekéstem a miskolci Brechtet, ezért aztán másodszor is le kellett utaznom. Ugyanis a színház elfelejtett értesíteni, hogy este helyett délután lesz az előadás. Éppen Szegedi Dezsőt hívta az ügyelő, amikor beléptünk a portára – rosszat sejtettem. Már reggel úgy kezdődött a nap, hogy a zongoraszállítók összecseréltek két zongorát, és majdnem a másikat hozták el hozzánk. Most pedig kapunk egy kulcsot az egyik színészlakáshoz, csak éppen kapukulcsot nem kapunk. Nincs elég ágynemű a szobában. Üldöz minket a balsors. Biztos vagyok benne, hogy ez azért van, mert túllihegem a dolgokat. A Brecht-előadás a vége felé jár, amikor a pályaudvarról megérkeztünk a színházhoz, de megnyugtattak, hogy nemsokára kezdődik *A velencei kalmár*, amit Hegyi Árpád Jutocsa rendezett, és amiben az éppen Vang, a vízárus, azaz Szegedi Dezső játssza majd Shylockot. Az egyik előadásból különösebb zúgolódás nélkül lép át a másikba, épp csak leszedi a fehér sminkjét az arcáról. Szeretek vele a klubban üldölgélni, ezt öt-hat évenként egyszer megteszem.

„Tavaly minden előadásban tűz volt, az idén mindegyikben víz van” – foglalta össze a titkárságon valaki fanyar mosollyal a *lénye-*

get (ilyen egy klasszikus színházi mondás), az igazgató úr éppen Nyíregyházán van, hogy a páholyelőadásra meghívandó *Anconai szerelmeseiket* megtekintse, és a fenti mondat jól ábrázolja a színházi műszak szenvedéseit, egyrészt van egy nagy fürdőjelenet *A velencei kalmárban*, *A jóemberben* zuhog az eső, megtelik vízzel a színpad, és az *Egy örült naplójában* beázik a plafon.

A velencei kalmár jellegzetesen igazgatói stílusú rendezés: az ötletekről látszik, hogy megvalósíthatók, nincs ellenfél, a koncepció megvalósul, megy előre, mint kés a vajban; ez egy modern előadás, kettős forgószínpadra készült, bárpult gördül be, fitneszterem, iroda, bírósági helyiség, a bárban zongoráznak, a bíróságon gépelnek a dialógusok háttérében, s a nagy ötlet, hogy ládikák helyett ónszín meg ezüstsín táncosok között kelljen a kérőknek választani, rám nem hat, ellenben Szegedi Dezső a maga



Benda Iván felvétele

Deutsch Anita (Olga), Dósa Zsuzsa (Mása) és Molnár Judit (Irina) a győri Három nővérben

keresetlen stílusával leginkább az egyik kedvenc (öngyilkossá lett) német színészemre, a hihetetlenül gyorsan hadaró, saját szabályai szerint játszó Ulrich Wildgruberre emlékeztet (bár Dezsővel ellentétben az nagy természetű, lehegerlő stílusú pacák volt, Dezső viszont emberi léptékű, és a híres monológhoz arról, hogy a zsidó „ugyanúgy” ember, cigányként is van mit hozzátennie). Safranek is érdekes, a maga zártságával (ő Antonio): olyan színész ő, akiben rengeteg szerep szunnyad, de könnyen elbizonytalanodik, könnyen széthullik. Itt nem ez történik. Rosszskedve egészen az igazgatói páholyig elhatol, ahol ülök. Lehet, hogy tényleg rosszskedvű. Kettősük az irodában Szegedivel teljesen rendben van. Undorodik a zsidótól, de az élettől legalább annyira. Van rajta valami zsidóbadt tompaság. Jutocsa a színházi magazinra és a plakátra is rákerült erotikus jelenetre koncentrált leginkább (pazar díszlet, két meztelen ember a színpadon, szupergiccs, a legjobb értelemben, a darabhoz magához csak nagyon áttételesen van

köze), és ezért a Bassaniót játszó hosszú hajú, kicsit duci Chaj-nóczky Balázsról azt hiszem, hogy sohasem lesz belőle színész, ám a néhány hét múlva Forgács Péter rendezésében látott Brecht-darabban, amely itt *A jóember* címen fut, és amelyikben a „pap, unokaöcs, munkavezető, árus” négyes szerepben lép fel, kiderül, hogy milyen játékos, fürge szellem, hogy az arcáról lehevradni nem akaró mosoly, amely *A velencei kalmárban* annyira irritált, itt mennyire a helyén van, és hogy alantas is tud lenni, ravasz és szerencsétlen, élősködő: örülök, hogy jelenlegi feladatom segítségével igazságot tudok neki szolgáltatni, úgy látszik, csak a megfelelő kézbe kell kerülnie (megdöbbenő, hogy Forgács Péter már most milyen érzékenyen tudja irányítani a színészeit: érezhető, hogy maximálisan bedobják magukat, Pásztor Edina, aki Sen Te/ Sui Ta, szinte mindennemű átsminkelés nélkül

aggódva amiatt, hogy a színészei mikor érnek rá, amikor megnéztem a *Pájinkás Jánost*, és ugyanott válthattam pár szót Honti Györggyel is, éspedig *A vihar kapujában* című előadásról, amiről mi ketten másért és másért vélekedünk kritikusan (ő abban az előadásban meglehetősen tetszett nekem egyébként, de erre még rátérek). Honti elmeséli, hogy beavató színházat csinál a környék iskoláiban. Vidnyánszky ugyanilyen önkritikusan szemlélte a nagyon határozott rendezői tehetséget mutató *Veszedelemes viszonyokat* a Várszínházban: például az az előadás majdnem bekerült, és ha nem tartom magam a hét plusz hétkez, mint valami szent számhoz, be is kerül a válogatásba. (Két rövid előadás bepréslésével csináltam kilencet a hétből a kamara-előadások között, több trükköm nem lévén.) Forgács a *Cselédek*nél is pontosan tudta, hogy meddig jutott el, és hogy hol tart vele, a második, pesti elő-



Símara fotó

Lázár Kati (Pasqua), Kovács Zsolt (Fortunato) és Molnár Piroska (Libera) *A chioggiai csetepatében* (Kaposvár)

tud férfi lenni és nő, közben mindvégig ugyanaz, és ezt öt centiről látom, mert az „Amfiteátrum” nagyon kicsi helyszín, és mivel Forgácsnak nagyon határozott stílusa van a sminkek, ruhák révén, és a bambuszdiszlet révén [a parányi térben folyton kúszni-mászni kell, le-föl, akrobatikusan], az előadásnak egységes világa keletkezik, szemben a szintén tehetséges pécsi *Ejjeli menedékhellyel*, amelyiket nézve az volt az érzésem, hogy valamilyen különös algoritmust szemlélek, mintha alig látható vízjelet látnék, mert Bagossynak van stílusa, de rejtőzködőbb, nem átütő, amelyet nem kényszerít a színészeire, hanem hagyja őket megnyilvánulni: lehet, hogy jól tenné, ha erőszakosabb lenne, mert olyan színészekkel, akiknek még nincs kiforrott egyéniségük, ez nem jó módszer).

Szimpatikus Forgácsban, hogy amikor Nyíregyházán találkoztam vele, mennyire önkritikus a saját előadásaival kapcsolatban (persze, Székely-tanítvány). *A Két úr szolgáját* rendezte éppen, kissé

adás átfogalmazásain is látszik, hogy olyan rendező, aki folyton töri a fejét azon is, amit már látszólag megcsinált.

Sopronnak tehát – akármilyen kritikus voltam is az ottani *Tóték*-kal, amit nagyon kényelmes előadásnak éreztem – örökre hálás leszek, amiért sikerült megfordítani a balsorsot. A kálvária Miskolc után azzal folytatódott, hogy mire pár nap múlva leértünk Szegedre, kiderült, hogy a *Szentivánéji álom* előadása az egyik énekes miatt elmarad, és mi foglyul estünk a városban (ráadásul elkaptak az ellenőrök a villamoson, miközben az Internet kávéházba mentünk). Mikor másodszor is leutaztunk (most már nem vonattal, hanem Csáki Judit autóján – ő szerencsére ugyanúgy jó korán szeret megérkezni vidéki városokba, mint én, és enni egy jót az előadás előtt, rossz tapasztalata van az utolsó pillanatban érkezésről), az énekes (vagy egy másik?) akkor is rekedt volt, és talán jelenlétemnek is köszönhető, hogy mégsem mondták le az előadást, hanem a közönség elnézését kérve sorompóba álltak.

Sopronba, Miskolccal ellentétben, viszont túl korán érkeztem, és ezért nem késtem le az előadásról: innentől kezdve aztán megint simán ment minden, az idő „visszazökkent”.

Örkény minőségét mutatja, hogy könnyedén átvél (akárcsak Molnár Ferenc) a középszerű előadások fölött is. Csinos kis zárványok vannak benne, ösképek jelennek meg, de a történet tálláthatósága és fogyaszthatósága érdekében megreszkírozott apró fogások felemésztik az elemi erőt, és marad a szórakoztatás, a magasrendű szórakoztatás. Jöhet egy rendező, aki majd kihámozza a



A vihar kapujában: Egyed Attila (Rabló), Udvaros Dorottya (Feleség), Széles László (Favágó) és Seress Zoltán (Férj)

nagyszabású formát belőle, de egyelőre nem jött. Réthly rendezésében a díszlet (és a forgószínpad alkalmazása) jó és hatékony. Festett táj szobafalakon, a falakban forgóképek a három Tótnak, akik a végén is forognak-forognak, Tót fenn fekszik, Tótné a szétlőtt próbababa helyén bukkan fel, a lányuk, Ágika pedig egy szekrény helyén: ezek az elemek a cirkuszi-burleszk francia bulvár felé viszik az előadást, de nem közönséges stílusban, hanem tehetségesen, elegánsan. De a darab mégsem mozdul ki semerre – annyi kábé, amennyit Örkény beleálmodott. Gyuriska időnként első osztályú örült és katona, időnként csak végrehajtó, szintúgy Ágika (Hátori Gabriella f. h.) – neki nagyon nehéz a dolga ezzel a rajongó-tüllihegő-árulkodós örületével, ahogy azonnal denuncálja a papáját, merő élvezetből, a kis Hitlerjugend- és pionírlányok előde-utóda ő, aki beleszeret a kínzójába, a manipulátorba, és új isteneket keres, nincs kapaszkodó, így lázad, csonkán, nincs semmi háttér. Ez is első osztályú ebben a darabban, a kultúranélküli-

ség ízléses ábrázolása – a túlélésre berendezkedett kicsiny, falusi polgárcsalád. Szóval az a tény, hogy a narrátor-komentátor (a levelek megsemmisítője és bemutatója) állandóan szükséges a történehez – nos, ez sokat elvesz egy nagyobb, kozmikusabb értelmezés lehetőségéből, állandó lábjegyzet ugyanis, titkos dedukció, de az eredendő történet, a szellemes apró jelenetekből, pastiche-okból megkonstruált jelenetsor nem állna meg a lábán a keretjatek nélkül. Réthly azzal, hogy Vallaival játszatja, tesz kísérletet ennek a feloldására, de a zene és a színpadi trükkök (például a kisvasút) visszarángatnak az alsóbb szintre (de maga Vallai is). Jók az időkimerevítések, jó az őrnagy magánszáma (a néma beszéd), mikor a család alszik körülötte, nagyon jó az új vágógép is, igazán veszedelmes (szemben a soproni játékszerrel) – de amikor fergeteges bohózat felé indulna az előadás, azt is leállítja valami (mert van külön mondanivaló) – nem elemi erejű. Látszik, hogy a színészek és a rendező pontosan értik az örület pillanatainak logikáját, de ez így túlságosan lerendezett, a néző csak élvezi a család tébolyát, de egy pillanatra sem merül föl a metafizikai azonosulás, hogy most akkor mi is történik. Minden meg van magyarázva. A mellékszereplő-epizódok árulkodnak: mind jól van megcsinálva, és mégis mind illusztráció. A darabnak egyszerre vannak szervi bajai és zseniális szintjei: az utóbbiak szinte önmagukban is képesek sikeres előadást produkálni, az előbbiek megakadályozzák, hogy igazán nagyszabású dolog (megrázó dolog) szülessen belőle. Piciny, tiszta ékszer, tréfás, kedves, okos – de nem óriási, nem üt szíven. Ennek a darabnak át kellett volna törnie a magyar határokon. Minden együtt van benne ehhez, és ez igazándiból mégsem történt meg (úgy, mint Mrožek, Gombrowicz vagy Molnár esetében mondjuk): túl sok minden maradt benne abból az óvatos, kiszámított, adagolt formából, amelyet egy kiváló érzéki formaművész elővarázsolt ugyan a semmiből (mert a darab mégis ösképpé vált), de a nagyítás nem sikerült. A nagyítás az irracionálisba. Megúsza a Postás figurájával, hogy a családnak kelljen az információkat dialógusokba csalni, miáltal a család „önmaga” lehet, de elveszíti a megnyilvánulás impulzív bonyolultságát. Hogy van egy mindentudó szereplő, aki színes figura, bolond maga is, az megakadályozza a teljes ráismerést, kiderülést. Vagy vállaltan persziflázs legyen, vagy tragikomédia. A kettő közt billeg. Jöjjön egy rendező, aki fel tudja oldani ezt a dilemmát. A darab sikeres. De meddig lehet elmenni benne? Túl sok a biztosíték. Minél jobban artikulál, annál hatásosabb – és minél jobban artikulál, annál többet veszít a nagyszabásúságából –, az indulati szint, a mélyrétegek, az ősmítoszok, az elemi viszonylatok súrolva vannak benne, de mint a játék vasút, a darab eltűnik egy alagútban, vagy elkanyarodik az utolsó pillanatban: nincs kollízió. Az őrnagy meggyilkolása tiszta ügy. Teljesen logikus, megnyugvást hozó befejezés: ez nagyszerű. Hogy ez teljesen normális dolog: hogy ez az egyetlen épeszű cselekedet – ez nagyszerű. Ez is le van kicsinyítve persze – mesterien van lekicsinyítve: milyen fantasztikus lenne, ha mégis beleborzonganék, hogy most mi is történt itt.

■ 3. OKTÓBER 22. Shakespeare: *Athéni Timon* – Radnóti Színház

Zsótér később elmeséli, mivel ijesztgette a színészeit a főpróbán: hogy megpályázta a színházat, és mindenkit kirúg, talán ezzel is összefügg egy másik történet, amelyet hallottam valakitől, hogy Bálint állítólag „felmondott” Zsótérnak, mert rossz hangulatúak voltak a próbák; különben ugyanakkor, amikor Zsótér elmesélte – kissé bizonytalanul a történet értékét illetően, de azért kajánul – a fenti anekdotát önmagáról, javasolta, hogy nézzem meg az *Alkonyodót*, amiért nagyon hálás vagyok neki, mint ahogyan Rácz Erzsébet hívta fel a figyelmemet a főiskolás *Alkésztiszre* és *Liliomra*, vagy ahogyan MGP kritikájának hatására elmentem megnézni *A bujdosókat*, és nem bántam meg.

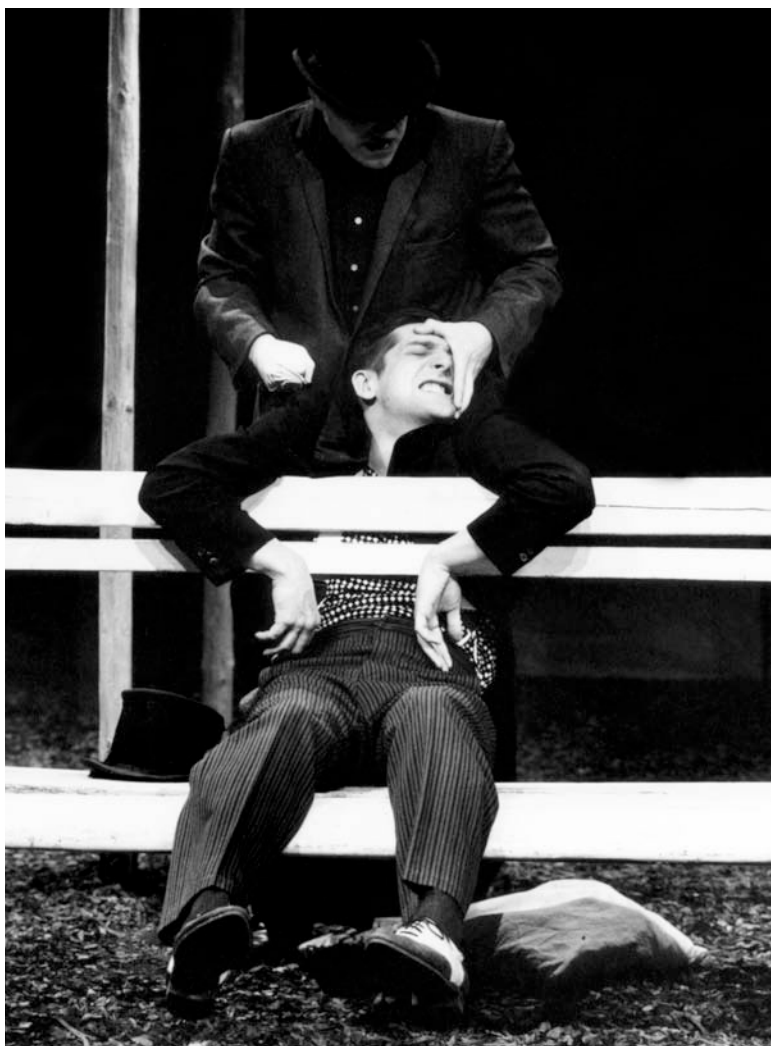
Az előadás „kint” kezdődik, a foyer-ban, amit az oszlopokra és tükrökre ragasztott feliratok tudatnak a nézőkkel, a felirat utolsó

mondatában a nézők „szíves elnézését” kéri, a dolog nagyon bátor és pimasz (vagyis annak teszi magát), valójában elég jól behatárolható (bár hazai viszonyok közt az ilyesmi tényleg valamiféle határokat feszeget), az egyetlen talán „izléstelennek” nevezhető szemtelenség az előcsarnokban található kis Radnóti Miklós-szobor mikrofonszerű használata (az előadásban ugyanezt teszik később a csontokkal). Hogy a színészek a ruhatári pulton állnak, és úgy rikoltoznak, valamint hogy Cserhalmi egy kis szerkezettel hol a nézők feje fölé emelik, hol leengedik, az teljesen rendben van, az ilyesmi most már Zsótér márkajele marad – többek között a főiskolai *Paravánok*ban kidolgozott nyelv működik, azt hiszem, igen, a számon kérhető nyelvszerűség a döntő –, nagyalakú fényképeket mutogatnak, a festő az előadás szórólapját mutatja be festmény gyanánt, a költő pedig a jelenlegi kormány-propagandairóda csekkfüzetszerűen félbevágott lakossági brosjából olvas fel („ki gépen száll fölébe, annak térkép e táj”) – ahogy a dolog előrehalad, egyre kiszámíthatóbb, mindazonáltal Zsótérnak megvan az a különös képessége (volt egy ilyen rés a magyar színházművészetben, és oda nagyon helyesen befészkelte magát), hogy a színészeket mint tárgyakat mutassa föl, erőfeszítésre kényszerítse őket, új oldalukat mutassa be, és ez, ha már az ember ráhangolódott, mindig tanulságos. Víg Mihály zenéje több helyütt nagyon tetszett – van benne valami érdekes méltóság és szépség. Zsótér tehetséges emberekkel dolgozik, vagy tehetséges embereket csinál azokból, akikkel dolgozik, de amit csinál, az mégis idegen marad tőlem, mintha üvegfal választana el tőle, nem tudok érintkezni vele, csak értékelni tudom valamiféle objektív nézőszögből, és mert érzem, hogy ellenállás van bennem iránta, holott a sikere meggyőző, de soha nem jut el addig a pontig, hogy úgy menjek haza egy előadása után, mint akit fejbe vágta – nem veszélyes, inkább szórakoztató, mindig tud meglepetést okozni, szüntelenül bővíti szókincsét. Németországban húsz éve már láttam hasonló színházakat, tehát bizonyos értelemben csak másolat, de magabiztos, jó érzékű utánzat, ami tele van olyan hamisítatlan személyes mozzanattal, ami igenis eredeti. Amikor jó (jelentős) színészekkel dolgozik – ezúttal Csomós, Kulka, Cserhalmi a sorrend –, akiknek mindnek van jelentős és szép (letisztult) pillanatuk, az előadás elkezd emelkedni, aztán Zsótér tudatosan lerombolja ezt is, és valami más csinál. Azt hiszem, nagyjából eljutott az általa használt nyelv határáig, itt most már csak a monumentalitás irányába lehet továbblépni. Mondjuk, nyolcezer meztelen fiú a Moszkva téren egy aranypiramis előtt, aminek a tetején Dustin Hoffman nőnek öltözve elcsábít egy (tényleg) leszbikus kövér (férfit játszó) nőt, aki valójában kiköpött Kleopátra-dublőz, a háttérben hatalmas tűzijáték (értjük a szimbolikát), és a Parlament előtti kivetítővászonon lehet követni az eseményeket. Ami probléma lehet a pécsi meghívással, hogy az *Athéni Timon* annyira kötődik a helyhez, ez is egy olyan előadás, ami benne van a harmincban, mindazonáltal remélem, hogy Sarah Kane-rendezése jobb lesz ennél, mert úgy tetszik, bár csak a harmadik előadást láttam a Színházi Találkozó jegyében, hogy Zsótér kihagyhatatlan. Sarah Kane *Blasted*jét színészegyeztetési problémák miatt a Tháliában nem rendezte meg Zsótér. A neki ki nem adott színészt utóbb két székesfehérvári produkcióban is láttam: az egyik Szabó Magda *Sziluet*tje volt, amit, ha van szuflám, megnézhettem volna debreceni változatában is, de nem fért bele a táncrendembe, pedig a darab egyáltalán nem érdektelen, ha a székesfehérvári változata kicsit iskolás volt is – a maga módján tisztességes vállalkozás, puritán színpadképpel, és Pinczés, aki Radnóti Szuzsával készített egy újabb változatot, elmondta nekem az egyik debreceni utam alkalmával – mert lementem megnézni, az ajánlottakon túl az ő Mrožek-rendezését, az *Özvegyeket* is, ami nagyon szórakoztató volt, kvintesszenciális abszurd, lelkes színészekkel, bár maga a szűzsé kissé fáradtnak és depressziósnak tűnt –, hogy Szabó Magda lehetőséget ad a jelenetek sorrendjének megváltoztatására; a példány, amit mutatott, kifejezetten izgalmasnak látszott.



Igó Éva (Madame) és Pap Vera (Solange) a Pesti Színház *Cselédek* című előadásában

Csányi Sándor (Liliom) és Bodó Viktor (Detektív) az Ódry Színpad előadásában





Fábán József felvétele

Ruttkay Laura (Cécile Volanges) és Moór Marianna (Merteuil márkíné) a Veszedelmes viszonyok várszínházi előadásában

A másik produkció, amiben Kuna tündökölt, az *Egy hölgy a Maximból*. Kuna jó képességű színész, aki szakáll nélkül is el merte játszani Vörösmartyt (nem volt hajlandó álszakállt ragasztani). Sajnálom, hogy Zsótérrel, akinek a legnagyobb sikereit köszönheti, most nem dolgozhatott együtt.

Úgy látszik, naplómban jósnak bizonyultam, mert Zsótér szegedi Britten-opera rendezése, a *Szentivánéji álom* jelentős lépés a nagyforma felé. Nyilván annál inkább ragaszkodom ehhez az opera-előadáshoz, minél keservesebben jutottam hozzá (lásd balesetek és pecek sorozata fent). Maga a Britten-opera most ugyanúgy hatott rám, mint korábban a *Peter Grimes*: közben idegesített, untam, utána viszont állandóan gondolnom kellett a zenére, vagyis hallottam magamban. Nem tudom, mivel éri el ezt Britten. Ami Zsótér rendezését illeti: határozottan nagykorú vállalkozás; visszafelé

Pelsőczy Réka (Konstancia) A talizmánban (Katona József Színház). Díszlet: Horgas Péter



Koncz Zsuzsa felvétele

rendezi meg a Shakespeare-darabot (a mellett levő páholyban ülő szegedi polgárasszonyok így sem értették a cselekményt, holott a librettó pontosan követi, mintegy kivonatolja Shakespeare-t – igaz, az énekeseket nem mindig lehetett érteni –, de a darabról, úgy látszik, fogalmuk sem volt). Szinte mozdulatlan tablókban képes elmondani a történetet, a hatalmas lótetem (vagy számartetem, ahogy tetszik), mint valamilyen természeti képződmény, ott bomladozik a színpad közepén, akkor is, amikor a nagyvárosban vagyunk (telefonfülkék és buszmegállók), és akkor is, amikor az erdőben: az erdődíszlet maga a felülmúlhatatlan teatralitás. Nagyon szerettem ezeket a többretegű díszleteket (pláne, ha ilyen szépen vannak festve), ugyanúgy, mint a háttérvetítést a filmekben: amikor lelepleződik a trükk, minden látszik, és mégis gyönyörű. Olyan szerkezetek válnak a világból láthatóvá, amelyeket az álfolytonosság elrejt: a világ diszkontinuitása, szakadozottsága, összszefüggés-nélkülisége tetszik rajtuk át. Már éppen elég szerelmi vallomást tettem Ambrus Máriának, ezt itt nem ismételtem meg. Valahogyan ez a fagyottan szenvedélyes zsótéri világ a hibátlan érzékű díszlettervezőnővel együtt képes megállítani az időt, és a zenével együtt valamilyen új minőséget hoz létre. Az, hogy megáll a mozgalmasság, miközben mégis hullámzik tovább, hogy áttetsző és mégis maszszív, súlyos, dohos, rohadt, és mégis gyémántszerű.

Persze nagyon jó, hogy Shakespeare Vilmos egy ilyen darabot írt, amihez képest lehet már mondani valamit. Talán nem véletlen, hogy az Atlantisz Színház *Romeo és Júliája* is egy ilyen érdekes „képest”, egy váratlan tengelymetszet, melyben egészen másféle összefüggések működnek, mint magában a darabban. Ha néhol művésziessnek találtam is azt az előadást – amit a válogatás legutolsó napján láttam, tehát helyet kellett biztosítani számára a szívemben és az agyamban, ami ekkorra már egyfolytában zavarosan lüktetett, kavargott, fortyogott –, megragadott az elmozdulás bátorsága, halál és szerelem összefüggéseinek új értelmezése.

Mellesleg Szegeden december 19-én egy frenetikus mulatságos *Indul a bakterházat* láttam, ami nagyon sokáig komolyan esélyes volt nálam (Méhész László rendezte): egy tündökletes gyerekszereplő és a nagyon jó karakterszínésszé érett Jakab Tamás játszott benne többek között, szinte az utolsó pillanatban hullott ki, fájó szívvel húztam ki szűkre szabott listámról. A mese a maga áttetsző egyszerűségében a teatralitás alapállapota. Az ilyen előadások nagyon kellenek.

A *Timon* díszlete, főleg az, ahogyan Ambrus/Zsótér mindent lecsupaszít, megint érdekes: varietéelemek és végletes kopárság – bár a fehér hulladékbálák nekem nem tetszettek, és nem tetszett a folyton felkavart fehér porzás, de arra megint csak jók (copyright by

Zsótér), hogy az alantast, a periferikust, a szemetet, a hulladékot (álomszerűen, vagyis tartósan és megmagyarázhatatlanul) behozzák, és ezáltal többet jelentsenek önmaguknál. A fürdőruhás zárójelenet is ezért érdekes (álom-libidó-logika), itt semmi sem az, ami. Lásd ehhez: Alkibiadész győzelme és a szavalókórus. A repelés éppen azért hagyott hidegen, mert az már Zsótér-illusztráció (önmagát utánózza, sőt parodizálja azzal, ahogyan beemel ilyen „korszerű” elemeket). Az előadás értéke mégis az – szintűgy a hideg Halásznál és a hideg Tótéknál (érdekes ez a hideg műfaj) –, hogy *valaki* (ezúttal Zsótér) szemlélődik, és én látom az ő szemlélődését. Ez a művészet. A kicsike probléma az, hogy az *Athéni Timon* tényleg rossz darab, tehát itt nem adatik meg igazán az almat rágó féreg boldogsága – mert nincs alma. Ha az előadás nem „emelkedik”, akkor nem érdemes rombolni se. Szerintem Zsótér is tudja ezt, de szándékosan ellene játszik, és megnézi, mi jön ki belőle, de ha a rossznak játszik ellen, akkor az eszközei túlságosan szétmállasztják az alapot, nincs rejtett kontrapunkt. Problematisz daraboknál talán Zsótér jól tenné, ha azzal lepne meg,

hogy konvencionálisabb elemzést ad. Zsótér érdeme még, hogy a homoszexuális színházi nyelvet végleg emancipálta, nincs óvatos metaforikus mellébeszélés, nincs lila köd – ez Nyugaton már harminc éve megtörtént, de magyar változatának radikális megfogalmazója és ezáltal mintaalakítója Zsótér.

És mégis etüdökre hull szét ez az előadás, olyan etüdökre amiket csak egyfajta radikális esztétika köt össze: éppen ez a közlendő, ez a radikális (bár a mélyen mégiscsak elég puha és konformista) esztétika (Zsótér kesernyész, dühödt lázadó, de mindig mások struktúráján belül produkálja ezeket az esztétikai lázadásait): *történetik* – ám ha maga a történet egyfajta esztétikai reszti, maradék, köztesség, akkor nagyon nehéz igazi művészi egységet teremteni: marad a (rendezői-nézői) sznobizmus és a rutin.

Amit az emberi testről közöl (felfokozottan, mint egy táncszínházban): hogy van. Erotikus objektum, de kissé lerágott és elhasznált objektum: nincs eredendő szépség.

Az értelmezés váza, szerkezete mindig látható; ez helyes, de ha az, amire az értelmezés irányul, maga is sematikus, akkor az

értelmező mozgás fokozatosan kiürül, a szerkezet maga is üressé válik – sorozatmegoldások, etüdsor.

Tulajdonképpen viszolygok ettől a közlésmódtól, és mégis érdekessé tudja tenni magát, ahogy előttem vonaglik – teljesítmény. Zsótér radikalizmusa – tréfák sorozata, részben álradikalizmus. Miközben halad előre, egyre magabiztosabb, egyre markánsabb, egyre megkülönböztetettebb a stílusa, de bizonyos alapfeladatokat sohasem végez el – valamennyi ezekből ugyan elvégződik a munkák során, de mivel ez inkább véletlenszerű és esetleges, sohasem kerül *belülre* –, a színészeket látsszik ez, akiknek nem engedi meg a „konvencionális” kommunikációt egymással, ezáltal folyton önmagukba zártak: a folytonos külsőség ugyan eredményez első változásokat, de a dominanciája előre megszünteti a belsővé tehető kapcsolatokat lehetőségét – a varieté az varieté marad.

Most már a dolog önműködő, ezzel sok érdekes „cuccot” lehet összehozni, „Zsótér-cuccot”, és ez nem kis teljesítmény. A név garancia arra, hogy a néző azt kapja, amit kap, tehát szabadon választható.

A folytatást júliusi számunkban közöljük.

A MEGNÉZETT ELŐADÁSOK 2000 OKTÓBERE ÉS 2001 MÁRCIUSA KÖZÖTT

■ OKTÓBER

1. *Gyerekkünk* – Új Színház *
2. *Tóték* – Pesti Színház
3. *Athéni Timon* – Radnóti Színház *
4. *Vonó Ignác* – József Attila Színház *
5. *A talizmán* – Katona József Színház
6. *A képzelt beteg* – Pesti Színház
7. *Az ügynök halála* – Budapesti Kamara–Tivoli *
8. *Philoktétész* – Thália, Zalaegerszeg *
9. *Vízkereszt* – Vaskakas Bábszínház, Győr
10. *A vihar kapujában* – Thália, Nyíregyháza
11. *Dühöngő ifjúság* – Thália, Szeged
12. *Cselédek* – Merlin, Nyíregyháza

■ NOVEMBER

1. *Nem félünk a farkastól* – Merlin, Miskolc *
2. *Lóvátett lovagok* – Vigszínház
3. *Nők iskolája* – Pesti Magyar Színház
4. *Mandátum* – Merlin, Nyíregyháza *
5. *Platonov* – Merlin, Kaposvár
6. *Háztűznéző* – Thália, Kaposvár
7. *Szentivánéji álom* – Debrecen *
8. *A játék* – Bárka
9. *Cymbeline* – Budapesti Kamara
10. *Megbambáztuk Kaposvárt* – Kaposvár
11. *Pillantás a hídról* – Pécs *
12. *Jeanne d'Arc* – Békéscsaba *
13. *A színházcsináló* – Kamra *
14. *Beckett-dalok* – Trafó–Mozgó Ház Társulás

■ DECEMBER

1. *Next* – Krétakör Színház
2. *Alkonyodó* – Közép-Európa Táncszínház
3. *III. Richárd* – Karinthy Színház *
4. *A bujdosók* – Tírszínház
5. *III. Radován* – Kecskemét *
6. *Furcsa pár* – Budaörs
7. *Tartuffe* – Katona József Színház *
8. *Lázadó* – Pécsi Harmadik Színház
9. *Amerikai Elektra* – Tivoli *
10. *Két úr szolgálja* – Szolnok
11. *Hókirálynő* – Szeged *

12. *Indul a bakterház* – Szeged *
13. *Mesterdetektív* – Merlin
14. *János vitéz* – Katona József Színház (Bozsik Yvette)
15. *Születésnap* – Radnóti Miklós Színház *
16. *Kaland* – Piccolo Színház *

■ JANUÁR

1. *Az utolsó pacc* – Stúdió K.
2. *Széchenyi* – Madách Színház *
3. *Szappanopera* – Shure Stúdió
4. *Antigoné* – MU Színház
5. *Leonce és Léna* – Új Színház
6. *Amalfi hercegnő* – Bárka
7. *Halvétel* – Stúdió K.
8. *A bohóc* – Kecskemét *
9. *Mennyei kocsmaszaftal* – Dunaújváros *
10. *Boldogtalanok* – Békéscsaba *
11. *Romeo és Júlia* – Buda Színház *
12. *Duda Gyuri* – József Attila Színház *
13. *Kalldewey Farce* – Kamra
14. *Engedjétek hozzám a szavakat* – Harlekin Bábszínház, Eger
15. *Veszedelem viszonyok* – Várszínház *
16. *Széchenyi* – Debrecen *
17. *Operett* – Kaposvár
18. *Volpone* – Thália, Radnóti *
19. *Halleluja* – Nyíregyháza
20. *Született* – Székesfehérvár *

■ FEBRUÁR

1. *Nóra* – Vigszínház *
2. *Next* – Filmszemle
3. *Éjjeli menedék* – Pécs
4. *Jámbor teremítés* – Zugszínház–Merlin *
5. *A velencei kalmár* – Miskolc
6. *Budapesti skizó* – R. S. 9. *
7. *West Side Story* – Pécs
8. *Alkésztisz* – Ódry Színház
9. *Legenda a lórol* – Veszprém *
10. *Magyar Elektra* – Eger *
11. *Sade márkiné* – Eger *

12. *Koldusopera* – Katona József Színház
13. *Kasimir és Karoline* – Kecskemét
14. *Özvegyek* – Debrecen
15. *Tóték* – Sopron *
16. *A sehoval kapuja* – Székéné
17. *A katona története* – Bábszínház
18. *Kean* – Thália *
19. *A jöember* – Miskolc *
20. *Anconai szerelmesek* – Nyíregyháza, Miskolc
21. *Szentivánéji álom* – Szeged
22. *Lilom* – Krétakör–Thália

■ MÁRCIUS

1. *Next* – Krétakör (ism.)
2. *A sallemi boszorkányok* – Zalaegerszeg *
3. *Tartuffe* – Katona József Színház (ism.)
4. *Lilom* – Ódry Színház
5. *Pajkás János* – Nyíregyháza
6. *Tűzes angyal* – Shure Stúdió
7. *Amadeus* – Szolnok *
8. *Néró, szerelmem* – Nyíregyháza
9. *Don Quijote* – Holdvilág Színház *
10. *Cselédek* – Pesti Színház *
11. *Három nővér* – Győr
12. *Csikómyói passió* – Madách *
13. *Kopasz énekesnő* – Thália
14. *Cigánybáró* – Győr
15. *Egy örült naplója* – Miskolc
16. *Napforduló* – 7 FőSZÍN-MUOSZ *
17. *Egy hölgy a Maximból* – Székesfehérvár (Thália) *
18. *Énekesmadár* – Evangélium Színház–Duna Palota *
19. *Pillantás a hídról* – Pécs (ism.)
20. *A chioggiói csetepaté* – Kaposvár
21. *Hermelin* – Új Színház *
22. *Macskajáték* – Szekszárd *
23. *Koldusopera* – Katona József (ism.)
24. *Hogyan szöktem meg...* – Teatro Capriccio–Merlin
25. *Alomszonáta* – Szolnok
26. *Szentek fecsegése* – Thália Új Stúdió
27. *Romeo és Júlia* – Atlantisz Színház, Merlin *

(Csillaggal jelölve a színházak által ajánlottak)

CSONT ANDRÁS

Mezítlábas lelkek

■ BARTÓK BÉLA-BALÁZS BÉLA: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA ■

Balázs Béla A kékszakállú herceg vára című „misztériuma” bizonyos tekintetben ideális operalibrettó. Ugyanis szinte teljes mértékben hiányzik belőle az úgynevezett előtörténet, és ez – legalábbis Carl Dahlhaus szerint – a lehető legkedvezőbb az opera mint forma számára. A német zenetudós szerint „az opera az abszolút jelen(lét) drámája” (Drama der absoluten Gegenwart), és ezért bármiféle előzetes történet számára csak elkerülhetetlen, olykor szükséges kolonc, amelyet a lehető leghamarabb le kell ráznia magáról. A Kékszakállúban az előtörténet a minimumra korlátozódik. Annyit tudunk, hogy Judit elhagyta szülei házáat, elhagyta vőlegényét, hogy a herceg várába eljöhessen. Noha hallott bizonyos híreket a férfi előéletéről, ez – legalábbis úgy tűnik – csak kismértékben befolyásolja döntését; másként szólva: a Kékszakállú melletti döntés Judit feltétlen szerelmének, odaadásának bizonyítéka. Kézenfekvő lehetne az ellenvetés, hogy igenis van előtörténet, mégpedig Kékszakállú múltja. Am ez az érv fölületesnek bizonyul, mert noha a darab, persze korlátozott értelemben, éppen e múlt feltárásának folyamatát mutatja be, ám e folyamat nem egy élettörténetet vagy egy személyiségnek különféle cselekményekben megmutatkozó útját, hanem egy személyiségrajzot, egy személyiségképet tár föl. A szimbólumok Kékszakállú bizonyos emberi tulajdonságait jelentik, nem életének jól meghatározható szakaszait. A zenedrámában föllépő két személynek egyszerűen nincs múltja, mert a mű legvégén az egyetlen valóságosnak tűnő mozzanat is szimbolikusnak bizonyul: a Judit és a pletyka által legyilkoltak vélt asszonyok voltaképpen élnek, mondhatni, halhatatlanok, így az ő alakjuk is jelképpé válik, elveszíti földi jelentését.



Meláth Andrea (Judit) és Fried Péter (Kékszakállú)

És mégis, paradox módon éppen az előtörténet és a rejtett cselekmény (verdeckte Handlung), vagyis a színpalak mögött, a látható-megjelenített eseményekkel egy időben, láthatatlanul felsejlő, ám a látható eseményre roppant hatást gyakorló elemek hiánya teszi teljesen operaszerűtlenné a darabot. Vagy másként szólva: a szó hagyományos értelmében ettől olyan drámaiatlan a mű. Mint láttuk, a szereplőknek, amikor kilépnek elének a színpadra, alig akad a nézők számára jelentéstartó, értelmezhető múltjuk; vagy másként

látva: e múlt olyannyira általános, olyannyira körvonalazatlan, olyannyira híján van bármiféle konkrétumnak, hogy az alakok egyetlen megvalósulási lehetősége a szimbolikus létezés lesz. Ezért hagyományos értelemben vett drámájuk is csak korlátozott értelemben lehetséges.

És talán e különös drámaiatlanság, e csak a zenében megjelenő, csak a zene közegében értelmezhető konfliktushalmaz okozza, hogy mindeddig zátonyra futott az összes kísérlet, mely a Kéksza-

kállú műfajának meghatározására irányult. Hogy nem opera, az valahogy evidensnek tűnt mindenki számára, de a misztérium-opera vagy a balladás opera megjelölésnél jobbat, tudomásom szerint, eddig még senkinek sem sikerült kiötlölnie. Evvel kapcsolatban fontos tény, hogy maga Balázs Béla is balladás jellegűnek tekintette a darabot. Naplójában felidézi Hatvany Lajos negatív véleményét, aki szerint „a dráma kezdetén megszűnik a darab”. És így kommentál: „Lehet, hogy egy kicsit igaza volt. Persze nagyon korlátozott, a szokásos, sőt mai színpadon szokásos drámái oldalról nézve. Ha egy nagy *balladavízió*nak [kiemelés az eredetiben] látta volna, észrevette volna talán a drámát is.” (Balázs Béla: *Napló*. I. kötet. Budapest, Magvető, 1982, 529. oldal.)

Ezzel persze adott az a kérdés is, vajon milyen esélyei vannak a darab színpadra állításának, vajon egyáltalán (opera)színpadra való-e a *Kékszakállú*, és ha igen, akkor mégis miféle legyen ez a színpad. Az előadói gyakorlat azt bizonyítja, hogy a *Kékszakállú* éppoly otthonosan a hagyományos operaszínpadon, mint a koncertteremben, pontosabban egyaránt megfelelően érzi magát mindkét helyen, ám sehol sem tökéletesen. Világosan látta ezt maga Bartók is: „Színrehozatalának legnagyobb akadálya az volt, hogy a cselekmény csupán két személy lelki konfliktusát adja, és a zene is csak ennek elvontan egyszerű ábrázolására szorítkozott. A színpadon semmi más nem történik.” A *Kékszakállú* hagyományos színházi előadása – elsősorban a sok színpadiatlan, cselekménymentes, tisztán emberi-lelki akció miatt – ellentmond a teatralitásnak, míg oratóriumszerű „színrevitele” szembekerül a darabban mégiscsak benne rejlő drámái cselekménnyel, sokféle látványos elemmel (a kinyíló ajtók sora, a végén „megjelenő” három asszony), és ez megszünteti, vagy legalábbis felfüggeszti a darabban bújálkozó „emberközi” elemet, amely minden drámái formálás alapja. Végletekig leegyszerűsítve a kérdést: a „tisztán emberi” (Wagner szavával: a „Reinmenschliche”) és az „emberközi” lesz ekkor a két szemben álló kategória, és ha valamelyikük győzedelmeskedik, vagy nagyobb súllyra tesz szert, az dönt egyben a *Kékszakállú* előadásának mikéntjéről is.

A képzett esztéta, Balázs Béla természetesen tisztában volt a misztérium műfajában fellépő művészi nehézségekkel. A darab elején fölhangzó Prologus ezzel vet számot: „Hol a színpad: kint-e vagy bent?” E kérdés nem kevesebbet tartalmaz, mint a külső és a belső színpad, a valóságos és a lelki szintér ellentétét. A dráma fejlődésének egy korábbi szakaszában ez még kérdésként sem mérülhetett fel, dráma és színpad külső és belső egybetartozása *conditio sine qua non*ja volt minden teatrális gondolkodásnak; még Heinrich von Kleist elrugaskodott kísérletei – Goethe joggal mondhatta róluk, hogy egy valamikor eljövendő színház számára íródtak – sem léptek túl ezen az alapérzületen. Hogy egyáltalán a kérdés fölmerülhet, hogy egyáltalán érvényes lehet a problematika, az már egy színházi-drámái fejlődés végeredménye, melynek során a dráma a végletekig lirizálódott, a külsődleges, olykor igencsak gazdag cselekmény mellékessé vált, a történelem mintegy zárójelbe került, hisz bizonyos értelemben minden régi dráma történelmi. „Az világ kint haddal tele, / De nem abba halunk bele” – szól a *Kékszakállú* prologójának kvázi-történetfilozófiai állásfoglalása. Esztétikailag-színházilag mindenekelőtt a naturalizmus sivár mindennapisága elleni lázadás volt ez. Most az került előtérbe, amit Balázs Béla ifjúkori barátja, Lukács György így fogalmazott meg 1911-ben, *A tragédia metafizikája* jellemző címet viselő esszéjében: „Mezítelen lelkeknek dialógusa ez mezítelen sorsokkal; mindentől mezítelenek ők, ami nem legbelső lényegük vala. Ki vannak belőlük gyomlálva az élet minden vonatkozásai, hogy a sors-vonatkozást helyreállítani lehessen; emberek és dolgok közül elmúlt minden atmoszferikusság, hogy közöttük immár semmit nem takaró hegyi levegője legyen csak a végső kérdéseknek és végső feleleteknek.” Pántragikus szemlélet ez; a „forradalom nélküli forradalmiság” kérdése most a tragédia lehetőségére korlátozódik: hogyan lehetséges – lehetséges-e egyáltalán – a

modern világban tragédia? Lukács, mivel nagyszabású elméletéhez hiányzott a magyar drámaíró művész – a költőt megtalálta Adyban -, kénytelen volt teremteni egyet. Balázs Bélának hívták.

A *Misztériumok* (ebben az 1911-es kiadású könyvben jelent meg a *Kékszakállú* is) Balázs Bélája – legalábbis filozófus barátja szerint – megoldást talált e kérdésre. Lukács a könyvről írott recenziójában a tragikus emberről beszél. „Tragikus ember az, aki mint ember eléri a maga tökéletességét, aki az életet mellékutak és megalkuvások nélkül éli; aki az élet értelmét annak igazságában, mélységében és teljességében, nem pedig szélességében, tarkaságában és tartalmában keresi és találja meg; aki számára a saját személyisége feladat, út, amelyen végig kell menni. De minden útnak a végén, melynek végére eljut az ember, ott vár rá a tragédia, mint dicsteljes megkoronázása mindennek, mint felmagasztosítója a lét legmélyebb fájdalmának, mint megváltása a léleknek az élet zavarosságából; mint az egyértelműség, az igazság, az igaz valóság.” Nincs most itt hely elemezni, hogy mennyire kétségeesetten és – mondhatni – fenségesen abszurd e teorema, amely – a megváltásért esengve – végzetesen összekeveri az életet és a művészetet, amennyiben a mindennapi „élményvalóság” poklából csak a művészi tragédia közegében lát megváltást a modern, elidegenedett individuum számára. E pontból nézve bizonyos fokig szükségszerű volt a filozófus nem sokkal később bekövetkezett bolsevik fordulata, ami nem más, mint ugrás – a tragédia helyett – a történelembe. Ami most számunkra fontos: az út, „amelyen végig kell menni”, csak a férfi számára adatott meg, a nő csak „epizód”, hogy Lukács egyik ifjúkori kedves szavával éljek, akinek készen kell állnia a férfi tragikus ugrásáért hozott áldozatra; a legnyilvánvalóbban ezt a *Szent Szűz vére* című misztériumban mutatja be Balázs Béla. Jellemző, hogy a mára szinte olvashatatlanul módoros, voltaképpen ízléstelen darab ajánlása Lukács Györgynek szól. (Ennek a gondolkodásnak a hajmeresztően embertelen mivoltát Lukács csak akkor ismerte föl, amikor szerelme, Seidler Irma – történetesen éppen a „fegyverbarát”, Balázs Béla ágyából kikelve – a Dunába vetette epizódnyi testét. Mi sem természetesebb, mint hogy a filozófus egy filozófiai dialógusban – *A lelki szegénységről* – vonta le a konzekvenciákat, aztán ment tovább a végigmenésre önmaga által kijelölt úton. Mindez megint csak a témánk szempontjából sorsdöntőnek mutatkozó 1911-es évben történt.)

Noha e tragikus út Balázs és Lukács gondolkodásában csak a férfi számára adott és nyitott, a *Kékszakállú*ban Bartók megmutatta Judit tragédiáját is, messze túllépve ezzel Balázs tenyérbe mászóan gögös arisztokratizmusán. Lukács ifjúkori gondolkodásának mind a művészet, mind az élet területén egyik alapszava a „végigmenés”, a „végigvitel” – a korábban idézett mellett tucatnyi mondatot lehetne elővenni roppant gondolati gazdagságú első korszakából. Ebből a szempontból is meglepő, hogy korai műveiben egyetlenegyszer sem említi a barátja két szövegét is librettóként használó Bartók nevét. Mert Bartók, végigmenve a zenedrámái úton, megmutatta, hogy Judit is végigmegy azon a bizonyos emberi úton, és a zeneszerzőnek többek közt ennek révén sikerült valóban világdrámává tennie Balázs egyébként suta, meglehetősen lapos és voltaképpen gyermekdarabját. Balázs misztériuma a kor kicsit misztikus, kicsit köldöknéző, kicsit zsenitudatú művészetszemléletének egyik feltehetéssel elvégzett kísérlete, és minden izében a kor irodalmi köznyelvéhez, általános stílusához kötött; éppen ezért a *Kékszakállú* (és gyakorlatilag Balázs összes művészi próbálkozása) szinte azonnal elavult, mihelyt beállt – nagyjából 1918 táján – e korstílus alkonya. Balázs darabja mögött magánéletének ismétlődő problémája is állt: hogyan lehetséges egyszerre két, netán három nővel viszonyt folytatni. (A *Kékszakállú* idején e hölgyeket úgy hívták, hogy Hajós Edit és Hamvassy Anna.) Egy végtelenül banális *ménage à trois* (olykor *quatre*, sőt *cinq*!) Lohengrinné puffasztott alakjának hihetetlenül gögös világképében a nő jobban teszi, ha semmit sem kérdez a végimenéssel foglalkozó zsenitől. Nincs itt most lehetőség

ismertetni e töröl metszett *möchtegern*nek egészen szálnalmas művészi pályáját (az Ady–Móricz–Babits triumvirátus teljesítményét ekként kommentálja: „És én?! Ebben a kultúrában lehetetlen a tragédia, és lehetetlen a metafizika, lehetetlen minden lelki mélység és nagy világnézet.” *Napló*, 542. oldal), azt a hihetetlen küzdelmet, ahogy örökös kísérleteket tesz, hogy megfeleljen a mellette élő valódi zseniknek, mindenekelőtt Adynak és Lukácsnak, aztán pedig Bartóknak, aki persze szintén a hálátlan lángelmék módján bánt librettistájával, és voltaképpen tudomást sem vett létezéséről. Balázs szövegével kapcsolatban igaza van Nádas Péternek, aki szerint Balázs és Bartók „egészen odavannak attól, hogy a világon vannak nők, és vannak férfiak, és a férfiak nem nők, a nők pedig nem férfiak”. De Bartókra csak elhanyagolható mértékben áll ez a gúnyos elemzés, csak annyiban, amennyiben a *Kékszakállú*ban ő is kora, vagyis a századforduló gyermeke.



Kovács Annamária (Judit) és Rácz István (Kékszakállú)

Zenéje ugyanis két teljesen egyenrangú stilizációs elvet rendel egymás mellé, Kékszakállú „népi”, pentaton hangját és Judit akusztikus kromatikáját, e két elv birkózik végig a darabban egymással kissekund viszonyban: a C-hez a Cisz, az F-hez a Fisz tonalitás társul konzekvensen, ezek kissekund viszonyban állnak, és e kissekund éppen a zene legalapvetőbb motívumának, a „vér-mottónak” (Kroó György) jellemzője. A legegyszerűbb és leghatásosabb példája ennek az ötödik ajtó kinyitásának jele, nete, amelyben teljes pompájában tárul föl Kékszakállú roppant fényű birodalma. A teljes zenekar C-dúrban zeng, ami poláris ellentéte a darabot nyitó fisz-moll tonalitásnak, ebben a hangnemből szól meg a Kékszakállú is, míg a hatalmas fénytől, tágasságtól megrendült Judit egy kissekunduval lejjebb, zenekari kíséret nélkül, „hamisan” énekel – a bartóki utasítás szerint *senza espressione*. Rádásul e félhang különbség összekapcsolódva Kékszakál-

lú szólamával nem más, mint a vér kissekund motívuma; vagyis a férfit és a nőt a mindenütt jelenvaló vér emléke, jelenléte kapcsolja össze, másrészt választja el végzetesen. A szereplőknek, mint minden valódi zenei drámában, mondhatni, hangközük van egymáshoz. (Mindennek részletes, zenetudományos elemzését megtalálni Kroó György alapkönyvében: *Bartók színpadi művei*. Budapest, 1962. Zeneműkiadó.)

Ez a tökéletesen átgondolt, sokrétű alakformálás, szituációérzékenység messze meghaladja Balázs Béla szerföltött egysíkú, néhány szép képet leszámítva nyelviileg is inkább modoros, mint érzékeny szöveggönyvét. A Babitsot utánzó alliterációk már-már komikusak: „Békés, bágyadt, barna este”. Szinte fölfoghatatlan, hogyan sikerült Bartóknak e daráló, verkliszzerű felező nyolcasokból tökéletesen természetes magyar énekesbeszédet teremtenie. (Balázs zeneértésére egyébként felidézhetünk egy tragikomikus anekdotát, melyet ő maga ír le naplójában 1916 nagyszombatján. „Tegnapelőtt Bartók *Két portréját* játszották a Zeneakadémián. Szünet után – mondták – következik a szám [nem láttam programot]. Roppant izgatott voltam, furcsállottam a muzsika trivialitását, de a végén mégis a nagy tapsban forró fejfel kiabálni kezdtem: »szerző, szerző! Nevetés, szégyen. Liszt-szám volt. Bartóké csak azután következett.«) Bartók megoldja Balásznak azt a dilemmáját is, hogy hol a színpad, kint-e vagy bent – ez nem kérdés Bartók művében. A zene ugyanis olyan egynemű közeget teremt – mondjuk így ezúttal, a kései Lukács szavával –, amely hatályon kívül helyezi e problémát. Az operában mint zenei szövetben a benti színpad helye ugyanis minden kétséget kizáróan a zenekarban van.

És ezzel a mostani felújításhoz jutunk. Hadd bocsássam előre vélekedésemet: Kovalik Balázs új rendezése revelatív, magyar operaszínpadon szokatlanul átgondolt munka, mely bizonyos pontokon tökéletesnek látszó megoldást kínál a *Kékszakállú* színpadra állításának roppant problémahalmazában. Rögtön az első pillanatokban egy ilyen javaslattal találkozunk. Amikor fölmege a függöny, hárman állnak a színpad közepén, mereven, mintegy tablószerűen: Kékszakállú (vagyis a Kékszakállú alakító énekes), Judit (vagyis a Juditot alakító énekesnő) és a Karmester (vagyis a Karmester szerepét aznap betöltő karmester). Képpé dermedve állnak, mintha már csak megfagyott emlék lenne korábbi létük, túl a darabon, túl a jelen valóságán. Nem tartoznak ide. Másrészt – tisztán színházilag érlemzeve – úgy néznek velünk szembe, mintha tapsra várának, vagyis mintha már az előadás végén lennének. Mögöttük a zenekar helyezkedik el. A kép fölöttébb sokatmondó. Először is nem dönthető el, hogy kik állnak ott, a szereplők vagy a szereplőket megjelenítő szereplők. Másodsor: a karmester ezáltal a darab egyik szerepévé válik, ami az értelmezés szempontjából perdöntő húzás. És valóban: amikor aztán ténylegesen megkezdődik az előadás, a Karmester (a könnyebb érthetőség kedvéért nagy kezdőbetűvel írom, ha mint szereplőt tekintem személyét) áll a színpad szélén, és ő mondja el a Prológust, amely általában kimarad a *Kékszakállú*-előadásokból. Egyike ez azoknak a megoldásoknak, melyekről az gondolom, hogy „véglegesek”. Ezzel az éppoly pofonegyszerű, mint zseniális ötlettel Kovalik sok kérdésre választ talált. Először is arra a problémára, hogy vajon szervesen a zenemű része-e a Prológus, vagy csak amolyan elhagyható, műsorfüzetbe való, hangulatkeltő bevezető. Hogy a Balázs Béla által írt misztériumnak elengedhetetlen része, az eddig is nyilvánvalónak tetszett. Ám kérdéses volt, hogyan illeszthető bele az operába, annak ellenére, hogy a partitúrában szerepel a szöveg, „megzenésítve”, hiszen a vezérkönyv szerint a vonósokaron unisono felhangzó bevezető pszeudonépdal – egyben függönytéma – alatt kell megszólalnia a Prológus következő szavainak: „Zene szól, a láng ég, / kezdődjön a játék”. A mostani rendezésben teljesen evidens, hogy miben rejlik a Prológus szerepének lényege. Ehhez ismét Carl Dahlhaus egyik gondolatát hívom segítségül, aki szerint az opera annyiban tér el a színpadi drámától,

és annyiban rokon a regénnyel, hogy benne esztétikai tény, művészi formaalkotó tényező a szerző jelenléte. Az emlékeztető motívumrendszer nem annyira a cselekvő személyek emlékeztetésében, sokkal inkább a korábbi történésekre visszaemlékező komponista tudatában manifesztálódik (ennek legnyilvánvalóbb esete az úgynevezett vezérmotívumok használata Wagnernél), és e jelenlét a zeneszerző és a közönség közti megértés egyik formája. Mint az epikus költeményben, az operában is, a jelen lévő szerző teljes mértékben hozzátartozik az esztétikai tényálláshoz. Ez a jól érzékelhető szerzői jelenlét – ellentétben a színdarabbal – semmiképpen sem stílusterés, hanem az opera műfajának egyik alapvető jellemzője. Ennek fényében azt mondhatnánk: a Karmester magát a komponistát jeleníti meg a Kovalik-féle elgondolásban. Ő most a szerző, aki a zenekar mellől irányítja, kommentálja az elkövetkező drámai eseményeket. Hogy „hol a színpad, kint-e vagy bent?” – ez a szerző kérdése, akit most adekvát módon formál meg a Karmester. És ekkor logikus és természetes, hogy kommentálásának, kreatív jegyzetelésének eszköze, a zenekar nyíltan a színpadon foglal helyet, nem pedig elrejtve, a zenekari árokban. És a komponista invokációja a Prologus végén fölhangzó fohász is: „Szemem pillás függőnye fent, / Tapsoljatok, ha majd lement, / Urak, asszonyágok.”

Am az idézett első képben még valami eldől: a választás az oratóriumszerű, illetve a színházi előadás között. Kovalik a zenekar színpadra helyezésével, a díszletekről való részleges lemondással, a karmester bevonásával a játékba egyrészt kiszakította a hagyományos operai előadás keretéből a darabot, másrészt megtartott jó néhány oratóriumszerű rekvizitumot. Vagyis nem döntötte el egyértelműen a nagy dilemmát, hogy vajon pódiumszerű avagy színpadszerű előadást kíván-e láttatni a publikummal. Ez az eldöntetlenség termékenynek bizonyult. Mindenekelőtt lehetővé tette a szereplőknek, hogy lemondjanak a „realista”, pontosabban a kishatalista, az operában többnyire kibírhatatlanul illusztratív játékmódról, ugyanakkor részben megoldotta a különféle ajtók képi megjelenítésének problémáját is. A játék stilizált lett, de nem lett teljesen jelzésszerű; röviden: volt játék az oratóriumszínpadon. Am ez az eldöntetlenség mindenekelőtt még egy dimenzióját tárta föl a „hol a színpad, kint-e vagy bent?” kérdéskörnek.

Ebben az új dimenzióban a nézőtér és a színpad közti viszony is előtérbe került. A „kint” a színpad lett, míg a „bent” a nézőtér, vagyis a publikum „lelke”, tudata. Most mindannyiunk tudatában lezajló történésnek is értelmezhető a darab. (És idevágó mozzanat a tükörrel folytatott játék is. Ez a hatalmas felület – a dráma elején mintegy belőle lép ki Judit és a Kékszakkallú – olykor felénk fordul, vagyis a publikum magát látja benne.) Ebben az új rendszerben értelmezhetővé válik, hogy a szereplők miért fordulnak állandóan a nézőtér felé. Judit olykor nem is Kékszakkallútól, hanem a nézőktől kéri a kulcsot. Kovalik Balázsnak sikerült ismét jelentéssel megtöltenie a nézők felé fordulást, ezt az egyébként agyonkoptatott színházi eszközt. A nézőtér felé fordulás legképzavarosabb pillanata az ötödik ajtó kinyílása. E sorok szerzője nem emlékszik hasonlóan elemi erejű színházi hatásra a magyar operaszínpadon. A földre tipró C-dúr zengésben a roppant fényerejű reflektorok egyenesen a nézők szemébe világítanak. Nemcsak Juditot, mindenkit elvakít ez a fényáradat. (Jellemző e tekintetben Kovalik konzekvens gondolkodására, hogy az ebben a jelenetben a partitúra szerint a színpadon elhelyezett nyolc harsona most a nézőtéri díszpáholyból harsog a fülünkbe: az irányok megfordultak, a kint és a bent megint fölcserélődött.) Döbbenetes, ahogy Judit a teljes sötétben elmotyogja azokat a szavakat, amelyek nagy erővel fejezik ki aényt, hogy ugyanis nem talál szavakat: „Szép és nagy a te országod”. De mi, nézők is teljes sötétben ülünk, osztozunk Judit lenyűgözöttségében. Judit látta a birodalmat, de elvakult tőle, vagyis látása miatt nem lát semmit – és ha nem tévedek, végül is ez okozza vesztét. E jelenet mintegy letaglóz mindenkit. Láttuk, és éppen ezért mi sem látjuk Kékszakkallú biro-

dalmát. A látvány kioltja a látványt. Nagy, sokatmondó, felejthetetlen pillanat.

A *Kékszakkallú* rendezői sikerességének egyébként is próbaköve az ajtók feltárlásának megoldása. Legyünk realisták, megfelelj a koncepciót némi fényszimbolikával? Legyünk velejégig absztrakta? Mutassunk is, meg ne is? Kövessük a partitúra bejegyzéseit, amelyeknek lényege, hogy az ötödik ajtó kinyílásáig egyre nő a fény, aztán pedig egyre csökken, míg végül visszatér a kezdeti éjszaka, ami megfelel a zenei hidforma képi megvalósulásának? Vagy tekintsünk el ettől a meglehetősen korhoz kötött és talán már egy kissé elavult fényszimbolikától, és hagyjuk mintegy önmagától hatni a zenét? Kovalik Balázs e kérdésekben sem döntött egyértelműen, és ez – ellentétben a korábban termékenynek értékelt eldöntetlenséggel – csak részben hozott jelentős teátrális eredményt. Az első ajtóhoz, mondhatni, nem volt kulcsa, a kinzó-



Meláth Andrea és Fried Péter

kamra-jelenetben semmit sem látunk, mivel a rendező semmit sem mutat. De ez meglehetősen koncepciózus vakság, vagy mindezenre felfogható ekként is. Talán nem esünk a túlintertetés bűnébe, ha úgy véljük: a rendező arra készíti a nézőt, hogy most mintegy azonosuljon Kékszakkallúval, ő ugyanis ebben a jelenetben eltakarja szemét, nem akarja látni a borzalmakat, és csukott szemmel kérdezi izgatottan Juditot: „Mit látsz? Mit látsz?” De azért ez mégsem meggyőző megoldás. Mert *valaki* mégiscsak lát ebben a jelenetben *valamit*. Annál inkább, mivel a későbbiekben nagyon gazdag látványt kínál a színpad, így az első kép „színvaksága” ellentmondásba kerül a későbbi, gazdag palettával megrajzolt jelenetekkel. Közülük a második ajtó, a fegyveresház sikerült a legkevésbé, itt valamiféle csillagszórók szikráznak egy műanyag hengerben; csúnya és kifejezéstelen látvány. Am a kincseskamra- és a kerti jelenet majdnem mindenért kárpótol. Az előbbi-

nél színes szappanbuborék esőzik alá a légből, a kertet pedig tarka konfettizáporral jeleníti meg Kovalik. Aligha kérdéses, hogy ez Judit nézőpontja. Giccses szemlélet ez. És öncsaló is, hiszen a nő képes átszínezni, a maga ízlése szerint átfesteni a borzalmakat. Amikor aztán már nincs lehetősége erre, az ötödik ajtó földre taszító fényorgiájában, akkor elakad a szava, *senza espressione* szól; innentől kezdve sorsa nem kérdéses. Juditot látásra való képtelensége pusztítja el.

Kovalik a könnyek tavát szó szerint érti, vízzel árasztja el a színpad első részét; a könnypatak a darab zárlatáig árad, ebben vergődnek, tapicskolnak a mezítlábas lelkek, Judit és Kékszakállú. Lehet vitatni e megoldást, és rá lehet mutatni az ellentmondásra, amely egyrészt a szimbólum, másrészt a víz konkrétuma közt fennáll. Hisz kétségtelen, hogy ez a – Pilinszky szavával élve – „mintha” megoldás egészen más szemléletű, mint a korábbiak: a kincs mulandó voltát megjelenítő szét pattanó szappanbuborék vagy a kertet ábrázoló konfettieső noha konkrét, mégis metaforikus elem, és költőileg fordítja le a szöveg-könyv által intencionált jelentést, amikor más jelentéssrétegeket kapcsol hozzá. És persze a könnyek tava mint csordogáló színpadi víz veszedelmes közelségbe kerül a giccshez. Engem mégsem zavart, miként nem zavart a „régi asszonyok” megjelenítésének hiánya sem. Korábbi előadásokban – külföldön és Magyarhonban egyaránt – annyi iszonyatosan fals megoldást láttunk már ebben a jelenetben, hogy Kovalik döntése, miszerint semmiféle látványt nem kapcsol Kékszakállú korábbi szerelmeihez, egy kudarc elkerülésére tett nem túl nagyvonalú, de érthető óvintézkedés. Persze megmagyarázható, hogy az asszonyok helyén miért a nagy semmi ásit a színpadon. Megmagyarázható, de nem biztos, hogy következetesen. Ez az értelmezés valahogy úgy szólhatna, hogy Kékszakállú egész asszonyos múltja csak legenda, csak monda, voltaképpen nincs mögötte semmi. A régi asszonyok pusztán a férfi képzeletében éltek és élnek, fantomi létük csupán azért hathatós, mivel mégis alapvetően befolyásolja az eseményeket és persze Judit képzeletét is. Ebben az interpretációban Judit lenne voltaképpen az egyetlen „valódi”, hús-vér asszony, ám ő, miként a bolygó Hollandi korábbi választottjai, szintén méltalannak bizonyult a megváltó nő szerepére. De még az is meglehet, hogy az egész játék csak fantazmagória – ami előttünk lezajlott, az csupán Kékszakállú narcisztikus képzeletében létezik, aki a darab végén önfeledten nézegeti magát a ravasz – hisz ebben a rendezésben egyszerre tükröző és átlátszó – tükörben.

Mindezek alapján talán joggal mondható, hogy Kovalik Balázs rendezése összes vitatható, nem teljesen átgondolt mozzanatával együtt a legfeszínálóbb munkák egyike, amelyek az elmúlt években (?) megjelentek a Magyar Állami Operaház színpadán. Most kiderült – ami korántsem evidens –, hogy a *Kékszakállú* a színpadon sem unalmas. Sőt, helyenként izgalmas, valódi dráma. Ennek bemutatása meglehetősen nagy tett a rendezőtől.

Ehhez a gondolatilag rendkívül gazdag és szellemileg vérpezsdítő rendezéshez persze partnerek is kellenek, és a nemrég recenzált *Manon*-előadáshoz (SZÍNHÁZ, 2001. május) képest most fordított helyzetet kell regisztrálnom. Akkor rendező kerestetett, ezúttal énekesek, színészek. (És természetesen minden alkalom-

mal zenekar.) Különböző okokból persze egyszer majd összejön a két szereposztásból az a páros, amely pillanatnyilag a legalkalmasabbnak tűnik a *Kékszakállú* új rendezésének előadására. (Összejött. Április 3-án. – A szerk.) Az első szereposztásban Rácz István, a másodikban Meláth Andrea volt az – zeneileg, színészeileg egyaránt –, aki személyisége teljes súlyával volt jelen az estéken (március 31., illetve április 1.). Meláth Andrea alakítása a leggazdagabb, legárnyaltabb. Ő mindenekelőtt a nőtényt láttatja Juditban (erre predesztinálja külseje is), ezért talán legemlékezetesebb jelenete a nagy fokozás, amikor összes erotikáját latba vetve igyekszik kitudni Kékszakállú szexuális múltját. Szép, árnyalatokban gazdag hang, különösen a felső regiszterben nagy vivőerejű. Partnere, Fried Péter nem képes fölőlni a feladathoz, ez a Kékszakállú inkább tesze-tosza, mint nagyvad; ugyanakkor hiányzik belőle valami századvégi enerváltság, ami – szükségből erényt – ellensúlyozhatta volna viszonylagos súlytalanságát, színtelenségét.

Kovács Annamária pillanatnyilag alkalmatlan a szerepre, nagyon-nagyon tisztátalanul énekelt, egész alakformálása nagyfokú tanácstalanságot mutat, valahogy azt érezni, idegen tőle a rendezői elgondolás. Rácz István megfelelő társsal remek Kékszakállú lenne: introvertált, ideges, feszült, csontjaiban ott bujkál a névtelen félelem. Erőnléte azonban nem megnyugtató, az előadás végére nyilvánvalóan elfáradt. A két karmester, Kovács János és Oberfrank Péter megfelelő nyújtott, de a zenekar legfőbb problémáira (vonóskar, fafűvös szólamok) nem nekik kell megoldást találniuk. Így aztán meglehetősen kopottan szólt az együttes, a bartóki színorgiából nem sokat kaptunk.

Egyszerűen kimondottan érdekesítő, a lehető legszebb reményekre jogosító előadást rendezett



Kovács Annamária és Rácz István

Kovalik Balázs. Ha belegondolunk a voltaképpen meglehetősen ténybe, hogy a fiatalabb generációból (és egyáltalán az egész színházrendezői szakmából) ő az egyetlen, aki nyilvánvalóan élete legfőbb ambíciójának tekinti az operarendezést, akkor meglehetősen sötéten láthatjuk e nálunk roppant tradíciójú műfaj jövőjét. Ha hozzávesszük, hogy Nyugat-Európában az opera mint zenei színház már régóta vezető kulturális műfajnak számít, még elszomorítóbb a helyzet. És ha földézem a nemrég kinevezett főzeneigazgató, Győriványi Ráth György nyilatkozatát, aki úgy döntött, hogy mostantól minél „kevesebb fémcsövet kíván látni” a színpadon, akkor minden okom megvan rá, hogy aggodalommal tekintsek nemcsak Kovalik Balázs, de az egész szakma közeljövője elé.

BARTÓK BÉLA-BALÁZS BÉLA: A KÉKSZAKÁLLÚ HERCEG VÁRA (Magyar Állami Operaház)

JELMEZ: Jánoskúti Márta. A német nyelvű feliratok Ziegler Vilmos műfordításából készültek. **ZENEI MUNKATÁRSÁK:** Balla Ibolya, Dallos Erika, Déri András, Doman Katalin, Hidegkuti Pálma, Petheő Zsolt, P. Szabó Anikó, Salgó Tamás. **VEZÉNYEL:** Kovács János/Oberfrank Péter. **RENDEZTE:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Rácz István/Fried Péter, Kovács Annamária/Meláth Andrea.



Jelenet az ötödik felvonásból

URBÁN BALÁZS

Modern klasszikus?

■ KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN ■

Nemzeti klasszikusunknak nagyjából kétfajta előadása létezik. Az egyik a hagyománytisztelő, mely a népművelő-népnevelő hagyománytól vezettetve vagy a kötelezőolvasmány-pótlékokat kereső diákok szervezett színházlátogatására számítva különösebb rendezői értelmezés nélkül csak a szöveg színpadi lebonyolítására törekszik. Ezen belül jó (és ritkább) esetben az alkotók veszik a fáradságot, s elemzik a mű szövegét, kibogozzák a kissé kusza cselekményt, megtalálják az egyes mellékszereplők igazi funkcióját, s ezzel legalább a mű megértésének tesznek jó szolgálatot. Kevésbé jó esetben mindezt megspórolják, s mivel a Bánk bán távolról sem „önműködő” dráma, így jönnek létre a zavaros, nehezen követhető, dagályos, a megcélzott (diák)közönség és a boldogtalan recenzens számára egyaránt alig elviselhető bemutatók. A másik út azoké, akik igyekeznek a szövegben valami korábbiaktól eltérő értelmezési pontot találni, s tartalmában és/vagy stílusában ehhez igazítják az előadást. E bemutatóknak óhatatlanul is van valami „perújrafelvétel”-jellegük, mintha céljuk mindig kicsit annak bizonyítása lenne, hogy a Bánk bán nem poros, nehezen játszható klasszikus, ellenkezőleg, az újszerűbb színházi törekvéseknek is használható alapanyaga. Bodolay Géza kecskeméti rendezése e törekvések, illetve az e törekvésekhez kapcsolódó kudarcok (amúgy nem túl hosszú) sorát gyarapítja.

Ama bizonyos újabb értelmezési csomópont vagy úgy található meg, ha a politikai síkot háttérbe szorítva a magánéleti szál felől közelít a rendező a darabhoz (ennek problematikus mivoltát jól érzékeltette Bocsárdi László nyári, zsámbéki rendezése), vagy ha valamiképpen a közéleti-politikai szálon sikerül revelatíván új vonatkoztatási pontokat találni. Ami legalábbis erősen kétséges. A Bánk bán születése idején nyilvánvalóan paraboladráma volt (s az is maradhatott még hosszú ideig), de ma akként valószínűleg értelmezhetetlen. Illetve értelmezhető, csak a megírt történelmi helyzet az ezredforduló Magyarországra nemigen vonatkoztatható.

(Hiszen az „elnyomás” ma áttételesebb, a napjaink társadalmi-politikai feszültségeit generáló tényezők nem egy központi hatalomra vezethetők vissza. Világpolitikai-világgazdasági folyamatok történelmi metaforájához pedig a Bánk bánnak semmi köze; nincs az az eredeti rendezői koncepció, amely példának okáért Gertrudis környezetéről a globalizáció folyamatára lenne képes asszociáltatni.) Van a drámának viszont egy olyan vetülete, amely értelmezhető áttételesebben, s amely a kecskeméti előadásban is megjelenik: a tarthatatlannak érzett helyzettel szembeni értelmiségi attitűdök ábrázolása. Emellett Bodolay inkább a forma, a színházi nyelv



Walter Péter felvételei

Bánk: Hegedűs Zoltán

felől közelít a szöveghez. A drámát kortársi környezetbe helyezi, a szöveget erősen meghúzza, az egyes jeleneteket helyenként átcsoportosítva szimultán képeket hoz létre.

Jánoskúti Márta jelmezei leginkább a német és a magyar környezet közötti különbséget érzékeltetik; a germán udvaroncok rikító, hivalkodó kosztümjeivel éles kontrasztot képeznek a magyar urak egyszerű, sötét ruhái. A kiegészítők (mint Bánk hosszabb, bőrkabátszerű felsőruhája vagy Endre katonai zubbonyt idéző kabátja) pedig az egyes karakterek jellemzőit sejtetik. Székely László üres csarnokra emlékeztető báltermet megjelenítő díszlete állandó mozgásban van: nemcsak a csillárok mozognak fel-le, de a hátsó válaszfalak is, melyek részint a helyszíneket tagolják, részint a háttérben zajló eseményeket (vagy azok egy részét) teszik láthatóvá. A kortárs díszlet és jelmezek mellé ritkábban aktualizált cselekvésformák járulnak: a lecsúszott Tiborcnak fő foglalatossága nem a lopás, hanem az üvegviszaváltás. S megjelenik (igaz – a Thália Színházban legalábbis – alig láthatóan) a graffiti is: a felvonások előtt leeresztett „vasfüggönyön” az első rész végén verbálisan is többször nyomatékosított „Él még Bánk” felirat látható. Ez azonban éppúgy nem válik az előadás metaforikus üzenetévé, mint ahogyan a felsorolt formai ötletek sem érlelődnek színházi nyelvvé. Az aktu-

alizálás, az ebből fakadó játékörletek, a felpörgetett tempó, az ironikus fricskák (mint Tiborc nemzetiszínű bevásárlószatyra), a helyenként szájtárgóságnak, máshol viszont teljesen önkényesnek érződő zenei ellenpontozás (az egyetlen igazán szellemes ötlet talán a királyné meggyilkolásakor játszott német himnusz) és bizonyos, Bodolay előadásait kísérő „névjegyek” (a fellevezető zenei körítés, a narratív „előszó”) ugyanis nem elegendőek ahhoz, hogy valóban átütő és megtermékenyítő erejű, önmagában is érdekes színházi nyelv jöjjön létre. Ahhoz pedig végképp kevésnek bizonyulnak, hogy a húzások és a szimultán jelenetek oltárán többnyire feláldozott pszichológiai realizmust helyettesítsék. Így aztán marad egy igen leegyszerűsítettnek, bizonyos pontjain mégis felettébb zavarosnak ható történet, melyet egyes színészi alakítások még jobban összekuszálnak.

Ha másra nem is, de a már említett mai magatartási attitűdök ábrázolására azért mindenképpen alkalmas lenne a Bodolay által megteremtett keret – ám ezt a színészi alakítások többsége nem igazolja vissza. Pedig az első pillanatban, amikor a békétlenek – azaz a dacos, zsebbe dugott kezű Petur, a szemüveges, tüsihajú Simon és a nyakas, tagbaszakadt Mikhál – belépnek, izzani kezd a levegő. Az izzás azonban csakhamar kihűl, mert nyilvánvalóvá válik, hogy a megmutatott alappesztyust a színészi játék minimális mértékben sem képes árnyalni, variálni vagy továbbvinni (ami különösen a Peturt játszó Őze Áron esetében kellemetlen meglepetés). A merániakat alakító színészek a maguk valamivel látványosabb, gazdagabb szereplehetőségei között hasonlóképp egysíkúak. Ami Bori Tamás korrekt Ottója esetében még nem baj (hiszen ha a szerepet nem pszichológiai alapon, hanem a politikai parabola szempontjából értelmezzük, a figurának egyszerűnek kell lennie), de az már kevésbé szerencsés, hogy az Ottóhoz korban és alkatban túlságosan hasonló Biberachnak sem kölcsönöz a hercegétől eltérő formátumot a színészi játék. Szokolai Péter mentségére szolgál, hogy a ritter valóban fontos szövegeit is kihúzta a rendező; a szerep súlyosabbá tételéhez valószínűleg szuggesztívebb színészi jelenlétre lenne szükség. Az Izidóra fontos sorait szintén elvesztő Mérai Katalin szerepformálásának rokonszenves sajátja, hogy az udvari liba sablonjai helyett inkább a maga hideg, merev módján konzekvensen tisztességes nő alakjának kibontására koncentrált.

Más figurák mintha légüres térbe kerültek volna. Hüse Csaba Endre királyán érződik ez leginkább; tanácstalan téblábolásán mintha színészi tanácstalanság sütné át. De vonatkozik ez kicsit magára Bánkra is. Hegedűs Zoltán nincs könnyű helyzetben: a játékstílus, a húzások, a felpörgetett tempó szinte lehetetlenné teszi a fokozatos szerepépítést; ahhoz pedig, hogy alakítása több kortárs magatartásbeli attitűd szintéziséként hasson, partnereitől nem kap segítséget. Ez a stílus inkább egy tömbből faragott, pusztán jelenlétével súlyos, szuggesztív Bánkot kívánna – Hegedűs színészi alkata nem ilyen. Így aztán játéka meglehetősen egyenetlen: a konvencionálisabban is értelmezhető jeleneteket általában erőssé, hitelessé tudja tenni, másutt viszont halovány. Annál erőteljesebb Balogh Erika egy tömbből faragott Gertrudisa. A bökkenő csak az, hogy a minden aljassága ellenére komoly (rész)igazságokkal is felruházott, nem eleve aljas királynéból így pusztán sziszegő áspiskigyó marad. Sikertől alakítás viszont Danyi Judit Melindája. Neki az előadás lehetőséget kínál a hagyományos Melinda-pasztelltól való eltérésre, s él is vele: a szokottnál jóval érdekesebb, karcosabb, érdekesebb figurát formál.

Egyetlen alakítás látható a kecskeméti produkcióban, amelyben a stílus valóban elmélyül és értelmet kap: Epres Attila Tiborca. Hogy a rendezői elképzelés fókuszában eleve az ő figurája állt-e, vagy mindez csupán a színész érdeme, nem tudom. Epres Tiborca mindenestre ízig-vérig mai figura. Nem jobbágy persze, s nem is a nép egyszerű gyermeke. Egyszerűen a hatalmi bulikból kimaradt, azok silány természetét átlátó, emiatt néha hőzöngő átlagmagyar, aki azonban megoldásként inkább a mindennapi apróbb stiklik, mintsem a forradalmi gondolatok felé hajlik. A jelmez, a kellék itt valóban csak segítség, kiindulási alap, a figurát a színészi erő teremti meg. Egy röpké pillanatra még arról is elgondolkodtat, hogy mélyebb, erősebb színészi alakítások esetén talán valóban tartalommal telítődhetne, színházi nyelvvé is válhatna a Bodolay választotta stílus.

A kritika a kecskeméti színház 2001. március 31-i Thália színházi vendégjátéka alapján készült.

KATONA JÓZSEF: BÁNK BÁN (Kecskeméti Katona József Színház)



DRAMATURG: Magyar Fruzsina, Gyergyádesz László. **DÍSZLET:** Székely László. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **ASSZISZTENS:** Teklesz Zsuzsa. **MOZGÁS:** Juronics Tamás. **RENDEZTE ÉS AZ EZREDFORDULÓ SZÍNPADÁHOZ ALAKÍTOTTA:** Bodolay Géza.

SZEREPLŐK: Hüse Csaba, Balogh Erika, Bori Tamás, Hegedűs Zoltán, Danyi Judit, Sági Milán, Szívós Győző, Cservenák Vilmos, Őze Áron, Petőcz András, Mérai Katalin, Szokolai Péter, Epres Attila, Széplaky Géza, Kertész Richárd.

STUBER ANDREA

Ki nő ki?

■ SPIRÓ GYÖRGY: AZ IMPOSZTOR ■

Az imposztor az a színdarab, amely bármikor játszható, mégis ritkán lehet/szabad bemutatni. Spiró György nagyszerű műve tétől, időtől, rendtől függetlenül mindig aktuális ugyan, de akár évtizedek is eltelhetnek úgy, hogy autentikus Bogusławski hiányában nem tűzhető műsorra. Hiszen még bokr is ritkán nő olyan, amelyben egy Bogusławski terem.

Mint ismeretes, Spiró kifejezetten Major Tamás kérésére és személyére írta Az imposztort, Az Ikszek című regény egyik epizódja nyomán. Legenda játszott legendát a Katona József Színházban, amikor Major a lengyel színház atyjaként Tartuffe szerepében leckét adott a vilnaiaknak színészségből, csibészégből. Az 1983-as bemutató óta mindössze egyszer került közönség elé a darab, Veszprémben, a helyi nagy öreg, Szoboszlai Sándor főszereplésével. Azóta nem adták elő.



Plúzsik Tamás felvétele

Persze ha az ember színházzal fertőzött, elképzei néha, hogy milyen jó lenne látni Az imposztort. Olykor sorra veszi magában, kik lehetnének azok a színészek, akik a következő tíz-húsz-harminc évben esetleg eljátszhatják ezt a nagyigényű szerepet. Mostanában legfeljebb Garas (megfáradtan és huncutul). Tíz év múlva talán Kern (a maga fanyarságával, spröd humorával). Húsz év múlva Eperjes (egykori Tartuffe-jének minden kópéságával). Később esetleg Mucsi (szikáran, kiéhezetten, fel-felfortyanva).

Ennyi jóleső ábrándozás után a színházzal fertőzött elmegy Sopronba, s látván Az imposztor ottani korrekt és teljesen láztalan színrevitelét, elbizonytalanodik: milyen jövő várhat erre a műre. Ha akadnak is a következő évtizedekben e színdarabot adók, vajon lesznek-e vevők? A soproni bemutatót követő második előadás közönségének hűvös érintetlenségén ugyanis lemérhető, hogy milyen veszélyek fenyegetik Spiró komédiáját. Egyfelől talán az, hogy maga a színház – Az imposztor tárgya és közege – mára sokat veszített jelentőségéből, fontosságából. Megváltozott a szerepe, és csökkent a varázsa. Húsz évvel ezelőtt a színházi témát valószínűleg izgatottabb kíváncsisággal fogadták a nézők, mint ma. (És talán tájékozottabban is. Gyanítom, hogy régebben a publikum nagyobb része ismerte a Tartuffe-öt, mint most. Márpedig Az imposztor megkövetel a Molière-műben való néminemű jártasságot. Elvárnám, hogy egy vidéki színház vezetése számoljon e körülménnyel. Vagyis tervezze bele műsorába Az imposztor elé a Tartuffe-öt. Mondjuk, egy évaddal korábban.) A másik súlyos veszély a Bogusławski-jelöltekre leselkedik, akiknek talán esélyük sem lesz legendássá lenni. Annak idején Major Tamás nem pusztán mint kiváló színész jött be a színpadra, hanem teljes múltjával és egész súlyával állt előttünk. Odatudtuk mögé a fél életét. Egy személyben volt sok személy és intézmény, és fogalom, és hatalom: színész-rendező-igazgató, film-színház-tévé-rádió, intrika és politika, pedagógia és rafinéria.

Mármint amikor a soproni vilnai színpadra Sinkó László lép – aki szintén kiváló színész –, ő vajon mit jelent a nézők számára? Kit lát benne a publikum? Emlékeznék rá Versinyinként, Übüként vagy Sganarelle-ként? Tudják, hogy mindörökké ő Bruscon, az állami színész? Ismerik Sinkót egyáltalán? Hiszen filmen, képernyőn rég nem szerepel, tévéműsort nem vezet, még

Hacser Józsa (Hrehorowiczówna), Sinkó László (Bogusławski) és Ivancsics Ilona (Kamińska)

reklámban sem bukkan fel soha. Lehet-e ő a soproniak Bogusławskija?

Sinkó közéről érkezik, a darabbéli Orgon-házon jön át öles léptekkel. (Talán lesz még hálásabb este, amikor tapsot kap az entrée-ja.) Érkezését némajáték előzi meg: két munkás dolgozik a *Tartuffe*-díszleten. S mert az egyikük túl alacsony, a másik felemeli őt, és az ecsetet tartó emberrel együtt festi végig a ház homlokzatát. (Rögtön láthatjuk tehát, hogy azért Mikó István rendezőként el fog itt viccelni, amivel lehet.)

Sinkó természetesen egész más alkat, mint az ős-Bogusławski Major volt. (S míg én csak halványan emlékszem az elődre, Sinkó-ban nyilván élénken él, végtére is ő játszotta Każyński színigazgatót az emlegetett előadásban.) Sinkó Bogusławskija némely tekintetben nem olyan, mint amilyennek az eredetiben mondják. Nem rozoga vénember, nem csontváz, nem rogyant aggyastyán. Úgy is érkezik, mint egy kissé megöregedett világfi: elegáns, szeles, fekete útiköpenyben, amely igen jól megy hófehér üstökéhez. Azt gondolhatni, hogy ez a színész nem koplalva, kikopva került leszálló ágba, hanem inkább szétfolyt, szétitta magát. (De Isten ments, hogy félreértsen bárki: nem Sinkóról feltételezem ezt, hanem Bogusławskijáról.) Sinkó némi fadság, némi cinizmus mentén látszik kapcsolódni a figura előképéhez. Rezzenéstelen arccal igázza le az őt fogadó szintársulatot. Hibátlanul vonja magára a figyelmet, s tökéletes koncentrációval összpontosít saját érdekeire. Sokat viccel, faarccal mond poént, hogy aztán hirtelen, harsányan határozzon rajta. Sinkósan félrehajtja kicsit a fejét, s fél arcát belesimitja a jobb tenyerébe. Klasszikusan *gegel*: méretes táskájából számos ezt-azt hány ki, amikor a szerződését keresi. Az összecsavart darabpéldányt hol látszóként, hol hallócsőként hasznosítja. Mikor a sűgőző elfogódottan szuvenírt kér tőle, ő hosszasan szaggatja magáról az emlékül szánt kabátgombot. Sinkó kiváló színházipari szakmunkást formál meg hatásosan. Olyat, aki saját bevallása szerint kizárólag a színpadon adja ki magát. Elismerően mondja partnernőjének, Kamińskának: „Maga más alkat, maga a színpadon is úgy él, mint az életben... Szép alkat a magáé. Szébb, mint az enyém.” (Hogy milyen isteni mondatok vannak ebben a darabban!) Sinkó Bogusławskija színészilag tömör és mesteri, emberileg fedett és kiismerhetetlen. Többet tapasztalunk meg a nagy vendégművész életbeli őszintétlenségéből, mint színpadi őszinteségéből.

A soproni szintársulat elég passzívan és szerény hévvel vesz részt a játékban, melynek során a híres kolléga beiskolázza és leiskolázza őket. Az igazgatót formázó Trokán Péter számára például adódna fogás a szerepen. Trokánt jó kiállása, előnyös külseje feltűnően a vilnai társulat férfi tagjai fölé emeli. (Halasi M. Zsuzsa jelmeztervező még rá is erősít a bonviván külsőre: bebodoríttatja a színész haját.) Ahogy a többieket elnézzük, itt vélhetően Każyński direktornak kell eljátszania minden valamirevaló férfi szerepet. Talán titkon a *Tartuffe*-öt is öncélulág tűzte műsorra. Meglehet, el sem küldte Bogusławskinak a levelet, melyben a Molière-darab címszerepét felkínálta. Hiszen ha a vendégművész – akire való tekintettel a mű bemutatását engedélyezték – nem jön meg, akkor Każyński maga léphet fel *Tartuffe*-ként. Ha így vesszük, a színész-igazgató sokkal érdekeltbben és vehemensebben is viszonyulhatna a történetekhez: Bogusławski nem várt érkezéséhez, a vele való alkudozáshoz, majd a próbához. Trokán azonban pont olyan szimplán látszik ábrázolni a direktor figuráját, mint ahogy Każyński gondolkodik a *Tartuffe* szereplőiről. Azért teszük, amit tesznek, mert a szerző így írta meg, és passz. (Személyes érintettség jogán megjegyzem, azt sem értem, hogy Győri Péter Chodźko kritikus szerepében miért nem játszik az égvilágon semmit a második felvonásban. Magabiztos fellépéssel bejön a próbára, leül, s rezzenéstelen arccal nézi és hallgatja Bogusławski darabelemzését. Ahogy én a magunkfajtat ismerem, szerintem okvetlenül reagálnánk némán is. Ott lenne az arcunkon, hogy egyetértünk, vagy egészen mást gondolunk.)

Kőszegi Ákos Rogowskiként kitűnik a kissé színtelen és élettelen trüppből, mert ő az egyetlen, aki a rossz színészt markánsan elmeri és tudja játszani. (Anélkül, hogy paródiát csinálna belőle.) Olykor figyelemre méltóan hitelesnek hat Benkő Péter Skibińskije is. Szakács Tibor alkati megfeleléssel és fiatalos lendülettel könnyedén megragadja Antoni Rybak figuráját. Az előadás leg-szeretnivalóbb szereplőjének Hrehorowiczówna bizonyul – ez jól érzékelhető a tapsnál –, ami annak köszönhető, hogy Hacser Józsa játssza, aki finom, törekeny, öreges bájjal és halk, mégis vezető erejű bölcsességgel ruházza föl a színésznő alakját. A legszebb és legidevágóbb illúziókat Ivancsics Ilona kelti. Kamińskát adja, Vilna csillagát. Különösen erős pillanata, amikor a *Tartuffe*–Elmira-próbajelenetben mélyen átéli Sinkó-Bogusławski-*Tartuffe* megnyilvánulását mint felé irányuló, rá vonatkozó, neki szóló szerelmi vallomást. Ivancsics alakítása hat a legteljesebbnek, bár én nem vártam ezt tőle, mert színészetének sokáig volt egysíkú terepe a *Szomszédok*. Itt viszont az ő érdeme, hogy felcsillan valami kicsi fény ebben az előadásban, mely a színház eljelentéktelenedéséről szól, akár akarták ezt a színre vivők, akár nem. Ivancsics Kamińska-alakításába derűs-kacéran beleszővődött a megértés és a megbocsátás. Ez a nő képes elfogadni mindent olyannak, amilyen. A lehetőségeket korlátozottan, a kollégákat kis képességűnek, a publikumot szerény igényűnek, a színházcsinálást tét nélkülűnek, a Messiást meg nem váltónak.

Csak én nyugtalankodom még mindig a jövő miatt. Attól tartok, a szélesebb közönség nem lesz tanúja annak, ahogy a néhány lehetséges Bogusławski színészileg kinő, művészetében gyarapodik, személyiségében gazdagodik, s lassan legendává válik. Akkor viszont mi lesz evvel a szereppel? Ha harminc év múlva bemutatják Sopronban *Az imposztort*, vajon kinek kell majd színpadra lépnie ahhoz, hogy a nézők szeme felcsillanjon Bogusławski látán? Beleznay Endrének?

SPIRÓ GYÖRGY: AZ IMPOSZTOR (Soproni Petőfi Színház)

DRAMATURG: Dobák Livia. **DÍSZLET:** Langmár András. **JELMEZ:** Halasi M. Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Mikó István.

SZEREPLŐK: Sinkó László, Trokán Péter, Kőszegi Ákos, Ivancsics Ilona, Lázár Csaba, Nyíró Bea, Benkő Péter, Hacser Józsa, Rácz Brigitta, Szakács Tibor, Tándor Lajos, Boros Zoltán, Győri Péter, Nemcsák Károly, Posta Lajos, Urmai Gábor, Zalai Tamás, Szabó Anikó.



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

Lebovics átváltozásai

■ KORNIS MIHÁLY:

HALLELUJA ■

Pregitzer Fruzsina, Horváth László Attila és Koblicska Kálmán

Csutkai Csaba felvétele

Egy férfi ront be késsel a kezében az előadásra várakozók közé, és magából kikelve üvöltözni kezd. Nyomában különféle furcsa figurák fúrják be magukat az előtérbe: régi típusú kvarcórát kínáló fiú, nyaralásra induló, szerencsétlenkedő család, egy úttörőcsapat tagjai, csencselők, munkások, cigányok. Ez az előtéri tolongás sodorja be végül a nézőket is a szobaszínházi térbe. Bent aktatáskás, öltönyös férfi áll egy láda tetején, s rémülten szemléli az előtte zajló kavalkádot. Közben befelé is figyel, mintha valójában a fejében kavargogna ez a zűrzavar. Aztán elüvölti magát, mintha szabadulni akarna rosszkedvének démonaitól. Így kergeti el ezeket a vasúti váróteremből elszabadult hóbortos figurákat.

Ekkor mintha végre hazaérkezett volna Lebovics (Horváth László Attila). Leteszi az aktatáskáját, leveszi az öltönyét. Meztelenre vetkőzve fürödni kezd. Miközben a zuhanyozófülke áttetsző falán át látjuk a kontúrjait, ugyanő berohan egy másik ajtón – kisfiúként, papírsárkánnyal a kezében. Ezzel a sajátos átváltozással veszi kezdetét a játék. Kornis Mihály különféle idősíkokat és igencsak eltérő helyzeteket egymásba csúsztató darabját ez a bevezető afféle önkéntelen visszaemlékezéssé teszi. Tasnádi Csaba rendezésében mintha egy mai harminc és negyven év közötti férfiban idéződnének fel (fürdés közben) a hatvanas, hetvenes, nyolcvanas évek. Mintha ott kavargogna benne minden, ami az elmúlt évtizedekben történt ebben az országban. Eszébe jutnak gyerekkorának és ifjúkorának jellegzetes figurái, illetve torokszorítóan mulatságos helyzetei is. A befejezésben keretjáttékká zárul a bevezető: hazaérkezik Lebovics apja, ő is fürödni indul, de most a fia lép ki helyette a zuhanyozófülkéből. Vége az emlékidézésnek, visszatérünk a kiindulóhelyezethez. Lebovics lefeküdni készül, de mielőtt elaludna, az ágyban – hogy megnyugtassa magát – a CKM magazint lapozgatja.

A keretjáték által meghatározott belső nézőpont egyúttal a dramaturgiai munka hangsúlyait is kijelöli (dramaturg: Faragó Zsuzsa). A főszereplő szerepjátékait, képzelgéseit követjük, önkéntelen számvetését az eddigi életéről. Így többnyire elmaradnak (vagy kevésbé hangsúlyosak) azok a jelenetek, amelyek más nemzedékek élettapasztalatait szóltatják meg. Például Miksa itt kevesebb játékba helyezkedik bele szereplőként, mint a darabban. A kihúzott szereplők is többnyire más generációk képviselői. A húzások így áttekinthetőbbé, némileg logikusabbá teszik Kornis szerteágazó, több síkon zajló, gyakran szabad asszociációkból építkező szövegét. (A nyíregyházi előadás nagyrész elhagyja a Halle-

luja dal-játékait is: itt nem váltanak át a szereplők szüntelenül prózáról dalra, nem próbálják az elmondhatatlant régi slágerek, operettek, népszerű dalocskák felidézésével kiénekelni magukból.)

A Tasnádi Csaba által választott belső nézőpont felerősíti a főszereplő átváltozásainak, szerepjátékainak funkcióját. Ezt egészíti ki a rendező azzal, hogy – a darab előadási hagyományait követve – a többi szerepben is szerepösszevonásokkal él. Mindez egy képlekeny világ rajzát eredményezi, ahol bárki bármivé átváltozhat, újabb és újabb meglepő szerepekben bukkanhatnak fel a régről ismerős arcok. A képlekenység érzetét erősíti a csodákra, átváltozásokra képes tér is (tervező: Zeke Edit). Nemcsak arról van szó, hogy az alakok szekrényekben, ládákban, falrepedésekben tűnnek el, és innen bukannak elő, hanem arról is, hogy a hétköznapi berendezési tárgyak meglepő helyzetben és funkcióban jelennek meg. Miksa (Hetey László) ágya a mennyezetről ereszkedik alá, s oda is emelkedik vissza az előadás végén – rajta az öreggel. Lebovics egy komód fiókjain – mint egy furcsa lépcső fokain – mászik fel a WC-csészéhez, amelynek ülőkéjén trónolva írja a leckéjét, úgy, hogy asztalnak maga elé hajtja a mozgatható WC-tartályt. Itt természetes az is, hogy egy kimustrált mosógépet használnak a szereplők asztalként, hogy egy ódivatú babakocsiból szakállas, öreg „csecsemő” dugja ki a fejét. Azon sem lepődünk meg, amikor játék telefonon komoly tárgyalásokat folytatnak, vagy a patronos pisztolyok váratlanul valódivá változnak, s halálosan megsebesítik a főszereplőt, aki azért néhány másodperc múlva mégiscsak feleszmél: „mégsem haltam meg” – mondja pajkos szomorúsággal.

A szerepösszevonások és szerepjátékok következtében a nyíregyházi előadásban egyértelműen a színészeké a fő szerep. Horváth László Attila remek Lebovics. Ebben a családott, keserű férfiban még mindig ott bujkál a reményekkel teli, ártatlan gyerek. Ezt jelzi az a könnyedség, ahogy egyik játékról a másikra vált: a leckét nyüstölő, szüleit hazaváró kisdíákbl szinte átmenet nélkül lesz szerelmes, szerencsétlen kamasz, esetlen szerelmes, családott férj. A zord, de megvesztegethető ügyintéző könnyen alakul át a kinevezésén álságosan meglepődő, törtető hivatalnokká vagy a jóságát kérlelhetlenségbe bújtató vámtisztá. Ezek a kisfiús bájjal végigpróbálgatott szerepek sem törlik le azonban azt a fájdalmat, amely mindvégig ott ül a felnőtt férfi lelkén.

Pregitzer Fruzsina nagyon jó mindegyik szerepében. A színésznő szinte a testi alkatát is érintő átváltozóképeséggel teremti

meg a figurákat. Az egyik pillanatban még tapasztalatlan gyereklány, a következőben könnyűvérű nő, akinek elég alkalmat volt kiábrándulni a férfiakból. Aztán nagyvárosi zsidóasszonyként bukkan elő, sok apró mozdulattal, pici tevékenységekkel töltve ki az orvosra várakozás hosszú, kínos perceit. Később megkeseredett, cinikus fiatal anya, akinek egykori férje iránti utálata sajátos világundorra erősödik.

Gados Béla különféle figurái is rendkívül érdekesek. A szerencsétlen sorsú Sóstai hiába akar egy kis haveri cinkosságot kicsikarni a lakásügyi előadóból, nincs igazán szerencséje egykori iskolatársával. Az Öngyilkos egészen elképed, amikor panaszáradata végén nem szólal meg a lelki segélyvonal munkatársa. Akkor most legyek öngyilkos? – kérdezi megdöbbenve, mintha maga is most szembesülne először ennek eshetőségével. Aztán összeszedi minden erejét, hogy a néma doktornő helyett lebeszélje önmagát a „tervéről”. Jakota afféle elvakult funkcionáriusként határozottan lépked a teremben, ostoba szónoklatát magabiztos mozdulatokkal kíséri, de ha gyengéd érintésekkel nem terelgetné őt a titkára (Mezei Zoltán), bizony folyton falakba, berendezési tárgyakba ütközne. E komikus mozgásbalett ellenpontja Pista monológja. Ekkor nem a mozdulatok, hanem a finoman elhelyezett hangsúlyok ironizálják a szöveget.

Jó Hetey László Miksája. Olyan öregembert látunk, aki a történelem különös sorsfordulatai közben mindvégig kívülálló igyekezett maradni, de volt benne annyi kópéság és játékkedv, hogy akkor is túlélő maradjon, amikor magukkal sodorták az események. Szívszorítóan mulatságos Tóth Károly esetlen „visszavándorlója”. Róbert Gábor és Mezei Zoltán párosa bohóctréfává alakítja a kegyetlenséget.

Időnként újra meg újra megtelik szereplőkkel a színpad. A groteszk tömegjelene-tek azt jelzik, hogy nemcsak néhány jó színész remek alakítása, hanem a társulat összmunkája is emlékeztetessé teszi a nyíregyházi *Halleluját*.

KORNIS MIHÁLY: HALLELUJA
(Móricz Zsigmond Színház,
Nyíregyháza)

DÍSZLET- ÉS JELMEZTERVEZŐ: Zeke Edit. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **MOZGÁS:** Ferencz Krisztina. **RENDEZŐ:** Tasnádi Csaba.

SZEREPLŐK: Horváth László Attila, Hetey László, Pregitzer Fruzsina, Gados Béla, Róbert Gábor, Mezei Zoltán, Tóth Károly, Csorba Ilona, Sándor Julcsi, Szabó Tünde, Koblicska Kálmán, Apjok Rodica, Bakos Sándor, Kovács István, Lengyel János, Zub Ferenc.

SZÁNTÓ JUDIT

A tetszésen túli színház

■ EURIPIDÉSZ: BAKKHÁNSNŐK ■



Zsótér Sándor legújabb alkotásával kapcsolatban a címben természetesen Pilinszky János híres Wilson-definícióját variálom az unalmon túli színházról, hogy érzékeltessem: létezik az alkotói szuverenitásnak egy olyan foka, amely túleli az embert saját elvárásain vagy esztétikai normáin, és egyszerű befogadóvá vagy elfogadóvá változtatja. Magam például elvileg azt mondanám, hogy a *Bakkhánszöket* fölösleges többszörösen elidegeníteni, mert a tragédia rideg és könyörtelen embertelensége önmagában is elidegeníti és modelldrámává formálja magát; továbbá különösen nem pártolnám a szerepek nemének felcserélését, elsősorban azért nem, mivel zavaró tautológiának érezném, elvégre egy ilyen nemi cserét Euripidész is megírt, méghozzá műve egyik dramaturgiai csúcspontjává avatva azt a mozzanatot, amikor Pentheusz önmagát végzetesen kiszolgáltatva női ruhát ölt. Ráadásul tud-



Agaué: Fekete Ernő

Koncz Zsuzsa felvételei

juk, hogy Zsótér ennél is tovább akart menni: nemcsak Teiresziaszt és a II. Hírnököt játszatta volna nővel (Ónodi Eszterrel), s nemcsak Agauét férfival (Fekete Ernővel), hanem Dionüszoszt is megkettőzte volna, az isten két lényét Nagy Ervinre, illetve Tóth Anitára bízva, amiben csak az utóbbi betegsége akadályozta meg. Szerencsére, mondanám, mivel Nagy Ervin, az előadás talán legjobb alakítását nyújtva, maradéktalanul kielégítő Dionüszosz; nagy kár – mondja skizofrén módra a másik, a tetszésen túli övezetben időző énem –, mivel Zsótér konstrukciójába beleilleszkedve már érdekelné, mivel járult volna hozzá az előadás sajátos feszültségéhez ez az elmaradt megkettőzés.

Ha Zsótérnak – mint nyilatkozta – az volt az egyik fő célja, hogy a közönség maradéktalanul megértse a szöveget, ezt valószínűleg elérte; a modellhelyzet valóban egyértelmű, s illik rá a záromondatként elhangzó Brecht-idézet: új szituációhoz új gondolkodásmód szükséges. Tudni nem kell, anélkül is világos, hogy a Thébával szimbolizált közösség korszakváltást él meg: az olümposzi istenek régi vallása mellett egy új kultusz, a Dionüszoszé terjed el diadalmasan, a maga sajátos felszabadító hatásával és bizzar kísérőjelenségeivel. De mert senki sem próféta a maga hazájában, Dionüszoszt, egy földi nő, a thébai Szemelé és Zeusz főisten fiát éppen Thébában nem akarják elfogadni: tagadják isteni származását, és elzárkóznak előle. Dionüszosz tehát büntetőexpedícióra érkezik, mert ne feledjük: a dráma folyamán nem csupán Pentheusz királyt sújtja iszonyú büntetés, hanem az őt révült állapotukban meggyilkoló thébai bakkhánszöket is, élükön Szemelé nővéreivel: Agauéval, azaz Pentheusz tulajdon anyjával és annak testvéreivel, valamint nagyapját, Kadmoszt is, aki száműzetésbe kényszerül. (Mellesleg többszörösen családon belüli tragédia ez, hiszen ha belegondolunk, Dionüszosz és Pentheusz édes unokatestvérek.)

Ha ebből indulunk ki, felmerülhet: a thébai bakkhák őrjöngése, amelyről már az I. Hírnök is oly ékesszólón beszámol, nem feltétlenül felel meg a Dionüszosz-kultusznak, hiszen ezeket a nőket, anélkül, hogy ezt sejtették, már kezdettől az isten büntetése sújt-



Dévai Balázs (Kadmosz), Nagy Ervin (Dionüszosz) és Rába Roland (Pentheusz)

ja, s ebből a szempontból igen célszerű a kar egy emberre, azaz egyetlen nőre (Rezes Juditra) való redukálása: ő is bakkhánsnő, de nem tévesztendő össze a Kithaironon tébolygó helybeli mainaszokkal. Egészen pontosan, de ezt sem szükséges tudni, őt és láthatatlan társnőit Dionüszosz Ázsiából hozta magával, és ők az isten igazi szolgálóleányai. Ez a kar kimarad a véres iszonyatokból, és szövegeiben a kultusz külsőségein és a szőlő levének, a mأمornak jótékony hatásán túl mindenekelőtt az új isten kötelező tiszteletét és az ellenszegülés kockázatosságát hangsúlyozza, tehát belül marad a modellhelyzetben: aki nem alkalmazkodik a korszakváltáshoz, azt az új törvények elsöprik.

Zsótér számos eredeti megoldással segíti elő az értelmezés kibontakozását. Az ő Dionüszoszában semmi eszelős, semmi harsány egzaltáció: csendes, halk szavú, inkább kedvetlen fiatalember, aki azért jött, hogy beteljesítse a törvényt, és megsértett isteni mivoltának érvényt szerezzen. (A rendező finoman utal földöntúli mivoltára, amikor fogolyként való lemeztelenedésének jelenetében éppen nem kiszolgáltatottságra, hanem a belvederei Apolló megjelenésének sugalmazásával mindenhatóságára utal.) Teljhatalmának tudatában fölösleges is felizgatnia magát; amúgy is úgy játszhat az emberi sorsokkal, mint azzal a játéklabdával, amely mindvégig legfőbb kelléke. És mégis egyetlenegyszer benne is felizzik az indulat: Pentheusszal való vitájában, amikor vállatának is becsületére való kérdésekkel és józan, hiteles érvekkel kerül szembe. Ebben a szakaszban a hangulat, az egysoros mondatok pergőtüzében, sistersgővé válik: Pentheusz nem akarja, mert nem tudja belátni, hogy érve, az emberi értelemre való, izgalmasan modern csengésű hivatkozások az új szituációban már hatástalanok; több dolgok vannak Földön s egen... Zsótér az esélyeknek ezt a kilátástalanságát Pentheusz (Rába Roland) alakjának beállításával is kiemeli: Théba királya, bár szilárdan hisz a maga igazában, mégsem nyugodt; kezdettől ideges bizonytalanság vibrál benne, saját kétségeit kiabálja túl.

Már utaltam a kellékek fontos szerepére a játékban; ezek hozzátartoznak egy-egy jelenet alapesztusához és brechties önállóságához. („Minden jelenet önmagáért.”) Az agyag virágcserepben pihenő futball-labda emberi sorsokat jelképező játékszer lesz, és borzongató, amikor az előadás vége felé, Dionüszosz közeledtét jelezve, magányosan begurul a színpadra. Az egyetlen bútordarab, az asztalka, amikor a Kar remegve bebújik alá, rezgésével és az agyagcserep összetörésével a Dionüszosz szabadulását kísérő földrengésnek lesz a metaforája. Az I. Hírnök kerékpárja Pentheusz első megaláztatásának lesz az eszköze: akár felkapaszkodik rá, akár túri, hogy Dionüszosz lerúgja onnan, akár mögötte lohol, már földadta szuverenitását. Nemsokára kellékké lesz a jelmez: a király megalázó, teljes kiszolgáltatottságára utaló állótözetét csak magas sarkú női szandál, de nem női ruha jelzi – a félig felhúzott ing a karját, a bokáig letúrt nadrág a lábát bénítja meg. A vörös pamutgombolyag pedig, amellyel a II. Hírnök szörnyűséges elbeszélése közben a Kar játszik, értelmezésem szerint egyszerre ábrázolja a vért és a labirintust, amely Pentheuszt foglyul ejti. Ezután még egy kelléknek lesz kitüntetett szerepe: annak a tojásdad cipónak, amelyet Agaué a vélt oroszlán, valójában saját fia feje gyanánt hordoz. Keresettnek látszó ötlet, s mégis, amikor a lassú kijózanodás és ráismerés pillanataiban a dzsörzékostűmös, tarka retikülös Fekete Ernő az elidegenítés ki tudja, hányadik fokán gyürkél, tördelni, tépkedni kezd, egyszer csak beáll az átlényegülés varázslata. (Ez az ő teste...) Használó történik egyébként egy másik, többszörösen elidegenített jelenetben, amikor a II. Hírnök beszámol Pentheusz kínhaláláról: a diszkóruhás, fémszállban csillámló, mikrofont tartó Ónodi Eszter monoton kántálása észrevétlen olvad át a tragédia igazi megérzékeltetésébe.

Láttunk egy *Bakkhánsnőket*, amely bizonyára nem a *Bakkhánsnők*; a világirodalom egyik legkegyetlenebb, legzártabb tragédiája sok más közvetítésben is elképzelhető, köztük olyanokban, amelyek adekvátabbnak tetszhetnek. Zsótérnak ez az újabb poszt-brechtianus interpretáció azonban végső soron elfogadtatja magát; könyörtelenségben nincs hiány, s a kontextusba a vitatható megoldások is belesimulnak. A színészi alakítások – Dévai Balázs jelentéktelen Kadmoszától eltekintve – lényegükre, mondhatni, alapesztusukra tömörítettek (bizonyos viszonylagos komplexitás csak Dionüszosz esetében volt engedélyezve), de érvényesek; külön kiemelném Rezes Judit csupa ideg, vibráló, olykor özsutaként szökellő mozgását, amely a szerep fő kifejezőeszközévé válik, akár Ónodi Eszternél Teiresiaszként a merev szempár s II. Hírnökként a merev hang. Egészében Zsótér Sándor következetes művészi útjának egyik jellegzetes állomásával van dolgunk, amelyet magam a tetszésen túli zónában ezúttal is elfogadtam.

EURIPIDÉSZ: BAKKHÁNSNŐK (Kamra)

FORDÍTOTTA: Devecseri Gábor. DÍSZLET: Ambrus Mária m. v. JELMEZ: Benedek Mari m. v. DRAMATURG: Ungár Juli. MUNKATÁRS: Hérics Anna. RENDEZŐ: Zsótér Sándor m. v.

SZEREPLŐK: Nagy Ervin, Rezes Judit, Ónodi Eszter, Dévai Balázs, Rába Roland, Fekete Ernő.

Mab röpiült

■ SHAKESPEARE:

Rövidített Shakespeare-t kínál Horgas Ádám a *Romeo és Júlia* másfél órára zanzált változatával. Bár ha meggondoljuk, hogy a szerző a prológból kétórás darabot ígér – fogalmam sincs, saját színházában hogyan teljesíthette szöveghúzás nélkül –, mínusz egynegyed rész nem túlzott spórolás.

Csak hogy Horgas főleg a szöveggel spórol. A Merlin Színház Atlantis Társulatának előadása a szövegálati kibontását tűzi ki célul, többet bíz az expresszivitásra, a képi információra, a stilizált zenei és mozgáselemek összehangolására, mint a verbalításra. Emögött határozott elképzelés rejlik. A játék értelmezési tartománya az irracionális, a történet mögött meghúzódó álomszerű, rejtett realitás, melynek „szülője elmélázó agyvelő”. Az átdolgozó-rendező ezt mintegy előrevetíti, mielőtt a történetmesélésbe fogna. Kiemel két vizionárius részletet, Mercutio Mab-monológját és Júlia horrorisztikus látomását a pszeudoméreg bevétele előtt, a kettőt összemontírozza, figyelemfölkeltő „headline”-ként, a szép Verona anizksát hirdető turisztikai prologuszt helyettesítve. Bedekker helyett a váratlanul fölbolydult érzelmi, idegi és zsigeri rendszerek belső helyrajzi térképe – ez az előadás előzetese.

A technikai lebonyolítás alapeszköze Horgas Péter díszlettervező kezében egy ferdén kifeszített, rugalmas, fehér lepel, amely puha talajként szolgál a szereplőknek, de ha a színészek alábújnak, alakzatokat formálnak, vagy kiegyenesednek alatta, valószerűtlenül megnyúlik, fölveszi a kívánt formákat, kitüremkedik, hullámszik, anélkül, hogy elszakadna. Ez az emberekkel bélelt, olykor barátságos, olykor ijesztő természeti tünemény élőlényként viselkedik, együtt játszik a cselekménnyel. Néha csak térformaként szolgál, falat emel önmagából, oltalmazón eltakar, ülőket nyújt, vagy párkányt kínál az „erkélyre” felkönyöklő Romeónak. Máskor antropomorfizálódik, emberi alakok körvonalait ölti, fejek, kezek pillanatról pillanatra változó lenyomataként jelenik meg, kézcsontvázat rajzol ki, a rossz hírt beszélő szellemalak-ká magasítja, sőt a hercegi dörgedelmet

TAMÁS

át fölöttünk

ROMEO ÉS JÚLIA ■

„magas lóról”, egy kirajzolódó lófej mögül közvetíti. Rávetített képekkel – kezek és fák projektálását figyeltem meg –, morajló vagy himnikus zenei effektekkel kiegészülve az emberi akaratnál erősebb sorsszerűség, mondhatni, a fátum működésének képviselője.

A stilizáció kiterjed a teljes képi ábrázolásra és a játékszervezésre. Fűzér Anni fehérbe öltöztette a szereplőket; nem jelmezeket cizellált, hanem csoportszínházi „munkaruhát” egyénített a leggyyszerűbb

módon. Vass Szilárd mint Mercutio a természetfölötti lény árnyalatát kapta karjait meghosszabbító pálcákkal, amelyeket lebernég takar. Mintha szárnyai nőnének, amikor lebegtetni a lebernéget, vagy fölfogja velük Tybalt (Inotay Ákos) kardját. Maga Mab királyné is megjelenik – több alakban –, például szellemszerűen fölemelkedik a haldokló Mercutio mögül, akinek hófehér amulettje holtában vörösre vált. Tybalt „elvágott” nyakából hosszú vörös sál „folyik ki”, ezzel takarják le a holttestét, s majd Júliáét is, miután ugyanez a kendő a nászéjszakán az egyesülő testeket rejtette el a szemünk előtt – a nász és a gyász vöröse egymásra montírozódik. (A Dajkát játszó Berki Mónika is vörös szirmokat hint az esküvő reggelén a tetszhalott Júlia fehér „lányszobájába”). Más stilizációs motívumok és gesztusok is rituálisan ismétlődnek. A csipkefinom, áttört kendő, amely alatt Lőrinc barát összeadta a szerelmeseket, a kriptában Júlia arcát takarja. Júliát tetszhalottként kereszt alakzatba „rendezik”, s áttűnés után ugyanarról a helyről ugyanabból a tartásból Romeo alakja emelkedik föl. A kriptajelenetben szertartásosan átvonulnak a halottak, a menetet Mab királyné vezeti, Mercutio „szárnyai” alól Tybalt fordul ki – egymás halottai.

A választott színházi nyelv természetes eszköze a koreografált csoportmozgás. A Montague-k és Capuletek harca éppúgy táncos karakterű, mint a bál; szinte csak intenzitásában és dinamikájában van köztük különbség. A képi, hang- és mozgásstilizációba minden belefér, amivel a shakespeare-i szerelmesek tragédiájának viharossága, fiatalos sodrása, végzettszerű biologizmusa, érzéki fogantatása, költészete és irracionizmusa kifejezhető.

Az előadás problémái a konvencionális történetmesélésből adódnak. Horgas Ádám érezhetően nem akarta ismertnek venni a sztorit, ódzkodott attól, hogy belterjessé, „workshoppá” stilizálja a drámát, teljesen kiiktassa belőle a lineáris anekdotizmust. Az Atlantis Társulat ilyen értelemben nem kísérleti színház, amely teljesen új formanyelvet

Schmied Zoltán (Romeo) és Bognár Anna (Júlia)

Koncz Zsuzsa felvétele



keres, inkább barátságos, szelíd eszközökkel távolít el a szőszínháztól, és közelít egy édes új stílushoz, anélkül, hogy elvesztené a hagyományhoz kapcsolódó nézők rokonszenvét. Akik előző, sikeres produkciójuk, a *Vak meglátta, hogy kiugrott* után elbulvárosodásról beszéltek – és a *Romeo*-előadás láttán valószínűleg igazolva érzik magukat –, föltehetően mást kívánnának az együttestől, mint amit vállalt és teljesít.

A produkció problémái belső természetűek, mindenekelőtt dramaturgiaiak. Nem sikerült végig tömören, montázsszerűen, a jeleneteket markánsan kivonatolva és egymásba csúsztatva Shakespeare-t mesélni. Párhuzamosságok esetén az egyik cselekmény gyakran várakozik a másikra, és ilyenkor „féloldalasan” nem történik semmi, csak lyuk támad. Ahol nincs átkomponálás az együttes saját stílusában, ott visszakéredzkedik a tradicionális jelenetépítés, a szőszínház, és ebben az Atlantis színészei nem elég erősek. A báli pörpatvar Tybalt és Capulet (Greifenstein János) között vagy az engedetlen Júlia leckéztetése a mese fonálának továbbgombolyítása miatt szükséges, de ezek a jelenetek nem találják öntörvényű helyüket az előadás jelrendszerében. Pedig itt is van néhány szép mozzanat. Például Valovics István Lőrinc barátja: egy pap a szerelmesek korosztályából; fiatal, empatikus és ügyetlen. Finom megfigyelés, hogy Helyes Annamária mint Capuletné félbehagyja a mondatot, melyben arra utal,

hogy Júlia korában ő már anya volt. Mint aki rádöbben, hogy saját korai, rossz házassága talán nem a legjobb példa a lányának.

Schmied Zoltán *Romeója* és Bognár Anna *Júliája*, bár színészi eszközeik kiforratlanok, szépek, őszinték és *ezáltal* hitelesek is. Épp a kádenciában összecúsúszik és különös varázst teremt a két-féle ábrázolásmód: a képi stilizáció és a realista, bár néma helyzet-fölismerés. A puhán, sokkoltan ébredő lány tekintete összekapcsolódik az életről pár másodperccel lemaradó fiúéval. A szerelem és a kétségbeesett fölismerés a kitörő sírás előtt egy pillanatra egymáshoz közelíti a két arcot. Vallomás, búcsú és tehetetlenség az idő törtreszébe sűrítve. Veszélyes, de színészilag igazolt érzelmesség. És már ott van mögöttük, aki egyedül jogosult a halott-síratásra: Mab.

SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA (A Merlin Színház Atlantis Társulata)

FORDÍTOTTA: Mészöly Dezső. ÁTDOLGOZTA, RENDEZTE, ZENÉJÉT SZEREZTE: Horgas Ádám. DISZLET: Horgas Péter. JELMEZ: Füzér Anni. SZEREPLŐK: Bognár Anna, Schmied Zoltán, Vass Szilárd, Berki Mónika, Valovics István, Inotay Ákos, Helyes Annamária, Bernáth Dénes, Domokos Flóra, Horváth Veronika, Kis Bernadett, Sebesi Janka, Greifenstein János.



Pikali Gerda (Laura) és Piros Ildikó (Amanda Wingfield)

TARJÁN TAMÁS

Édesbú

■ TENNESSEE WILLIAMS: ÜVEGFIGURÁK ■

Látszólag megkönnyítette, valójában alaposan megnehezítette színrevívói dolgát – sőt a sajátját is – a modern amerikai dráma sokat vitatott, de manapság reneszánszát élő mestere, amidőn korai darabjának jelképes szereplőit s velük az üvegmetaforát beemelte a címbe. Az 1945-ben, harmincegy éves korában befejezett színmű alkata, szimbolikája, hangulata rátapadt az egész Williams-életműre. Még a szerző életében, majd halála után is több amerikai tanulmánykötet, monográfia olyan idéző, sugalmazó címekkel beszél munkásságáról, mintha mindig, valamennyi tárgyában a *Glass Menagerie* freudi ihletésű pszichológusa, az extremitást kereső és leképező ábrázolója lett volna. A színpadokra pedig rátelepszik a tévhit, hogy az anyag, az üveg: az megvan, s a feladat nem egyéb, mint meghallani, megmutatni, miként reped, pattan, törik, sebez, sír ez a kényes, fényes, visszahúzó, büszke, kemény és sérülékeny, áttetsző és titokzatos matéria. Holott az első teendő mi más lehetne, mint hogy minden előadás létrehozza a maga „üvegét”: általánosságok, elvontságok és közhelyek száműzésével a ténylegesen működő, jelentésszerű toposzt.

A Madách Kamara Színház bemutatójának mérsékelt érdekes-séggel váltakozó szelíd unalma is részint ebből a felejtésből magyarázható. A premier táján az alkotók többsége a nyomtatott vagy a televíziós sajtóban hangot adott annak az átszellemült

Illovszky Béla felvétele

meggyőződésének, hogy ez a darab „ma is szinte minden áttétel nélkül érvényes”, „ma is rengeteg hasonló esetet látunk”. Katasztrofális félreértés, melyet csupán az ügyszeretet elvakultsága menthet. Még az is kérdéses, hogy a férjétől réges-rég elhagyott, felnőtt gyermekeit egyedül nevelő – azaz inkább a gyermekeinek gondjai és indulatai által körülvett – amerikai asszony majdnemmelodráma a maga idejében mennyire volt érvényes (a visszatekintő szerkezetbe ágyazott cselekmény kevésbé a második világháború előtt játszódik). Kérőt, még hozzá tehetős kérőt találni mielőbb a mozgás- és lelki sérült nagylánynak: ez – specifikumaitól eltekintve – valóban mindennapi eset, örök szituáció, ám a színpadon semmiképp sem válik magától értetődőbbé, ismerősebben jelenvalóvá, mint ha egy tébolyult király kivájja a saját szemgolyóit, vagy ha egy őrnagy rákap a dobozolásra. Eleve problematikus, hogy vajon az *Üvegfigurák* – melynek címerében egy játék unikornis szerepelhetne – a *Sirály* és *A vadkacsa* animális pusztulásmotívuma, illetve illuzórikussága felől, a Tennessee Williams számára a félmúltat képviselő Csehov és Ibsen dramaturgiájából értelmezhető-e, vagy netán az akkor még friss (még meglepetéseket is tartogató) O'Neill-hagyomány a mércéje. Természetesen bármiféle vélt vagy valós hatás, párhuzam lefosztható a műről – csak legyen szuverén, az előadásban születő saját élete.

Horesnyi Balázs tűrhetően összetakolta a deklasszáldott csonka család szerény hajlékát. Az ő díszletei sorából a paloták, színházak, templomok grandiózus terei emlékeztetnek; a kétszoba-összskomfortokhoz egyelőre kevesebb az érzéke. Ez a lakás egyébként nem is kétszobás: valamivel nagyobbacska, de sem a balra nyíló konyhának, sem a jobbra feltételezhető lányszobának nem hiszünk. Ha szemünk követi az ócska kerítést, a ház melletti útnak át kell vágnia a konyhát (Tom egyszer arra megy el hazulról). Amennyiben pedig a sántikáló Laurának saját zuga van, kár az ebédől és a testvér hálójáról is szolgálo nappaliba az ő számára is betenni egy mértanilag is rossz látványt keltő kanapét. Még valószínűtlenebb, hogy a leány feltett kincseit, az antropomorfizált üvegfigurákat vitrin helyett olyan kasztliban (és nem a maga szobájában) tartaná, amelyet – nehézkes mozgása és a szekrényke földszintesége miatt – alig tud nyitni-csukni. Tény, hogy a lakásnak mint játéktérnek Williams sem a legkiválóbb mérnöke, ő azonban bizonyára nem olyan semmitmondó, már-már láthatatlan üvegserget képzelt el, amilyen a Madáchban húzza meg magát. Érthetetlen, hogy ha a messzeségbe tűnt, mitizált apa hatalmas fotója egyszersmind a család és a locus oltárképe is, miért a vézna tálaló tetejére kellett azt helyezni. Bár az anya, Amanda kispolgári izlésének az izlésficam is lényeges alkotóeleme, láthatóan nem oly ügyetlen lakberendező, hogy egy szakrális képet ne tudna olyan helyre rakni, ahol a gyakori szemrehányás pillantásai is rátalálnak.

A lakás nyomatékosan emlegetett környezetét, vidám szomszédságát sem beszéli el. Hangulatát, szuggesztivitását leginkább annak a borongós világításnak köszönheti, melyet Huszti Péter rendező az egyenletes tónuson belüli finom átmenetekkel bocsát reá, uralkodó színné téve a búbanatos szürkéséget. Az élénkségről Vágó Nelly Amanda-ruhái gondoskodnak: a garasos elegancia virágzása, a múltba fércelt jövőtlen jelen. E jelmezek éppen olyanok, hogy velük egy régóta magányos, ám hajdan állítólag – és tán tényleg – körülrajongott, középkorú nő megállíthassa az időt (noha, ellentétben a gyermekei sorsával, ebben nem is nagyon akarja becsapni magát). Jó a feltűnéstől irtózó Laura öltözkéje (és öltözködési procedúrája is). A költőnek készülő Tom elhanyagoltsága a pénzt a családra áldozó raktári munkás szegénységét is tudatja, miképp a reménybeli udvarló, Jim külvárosi piperkőcsége is azt, hogy egy életvidám és magának való eszű suhanc a semmiből is ki tud hozni valamit. Az előadás jelmeztára jócskán felülmúlja azt a díszletdobozt, amelybe beleagatták.

Az igazi gond azonban a játékmód. Huszti nem először mutatkozik kevés variációval dolgozó, inkább engedékeny, mintsem mozgósító rendezőnek. Színészeiből előhívja az alaphangokat, aztán mintha tétlenül gyönyörködne a szólamokban. A felbeharmadába történt darab- és alakelemzéseket sejtetőn zúdul a közönségre a színművészi önméltalosság és manírok áradata. Viczián Ottó (Tom), aki – szereplőből időnként narrátorba váltva – feleleveníti és pergeti kora húszas éveinek diakepeit, állandóan mosolyog, mintha csupán derűs anekdotaként tárná föl Laura teljes lelki elárvulását (s mintha maga nem ordítozott volna eleget nemegyszer a ködképeket kergető s az anyai funkciókat a felnőtt gyerekek mellett is túldimenzionáló édesanyával). Amint bűvölő orgánusának nyomába engedné más figurateremtő eszközeit is, cigarettafüstbe fojtja a szándékokat. A dohányzás ártalmassága ezúttal a színészi munkában mutatkozik. Pikali Gerda (Laura) alig észlelhető sántasága kitűnő rendezői-színészi védekezés az érzékenység és esetszerűség ellen. Kettőse Crespo Rodrigóval (Jim) a második részre valamelyest élvezetesebbé és gördülékenyebbé váló előadás legcsiszoltabb jelenete. Csak azt a riasztó (rendezői) ügytelenséget, ötlettelenséget feledhetnénk, amellyel az „udvarló” az asztal legszélére helyezi a megérinteni is alig mert – ekkor kettejük érzelmi összetartozását szimbolizáló – üvegunikornist. Ezt csak az az (iskolai, műkedvelő) játékban is valószínűtlen) dilettantizmus múlja felül, amellyel a beteg lányt is táncra perditő Jim lesodorja és eltöri az ereklét. A darabcím által is centruma súlykolt jelképet és sorsát tanácsos lett volna hiteles színpadi valósággá átlényegíteni. Crespo Rodrigo – Viczián Ottó is – megidézi valamit a századközep, a késő 1940-es évek amerikai filmjeiből. Lehet, hogy a filmszerűségnek több vonása él a Madách Kamarában, mint a színszerűségnek.

Piros Ildikó ebben a nagyrészt kimunkálatlanul (és éppen *aktualizálatlanul*) maradt előadásban – minden becsülendő erőfeszítése és egy-egy pillangós rebbenése ellenére – csak *tanári* módon játszhatja el Amandát. Felvonultatja azt a gazdag, de egyáltalán nem hiánytalan technikai repertoárt, amellyel egy színitanodában informálhatná növendékeit az alak alapvonásairól és a szerep birtokbavételének szakaszosságáról. Mivel az estnek nincs öntörvényűsége, nincs lelke, Piros Ildikó törekvései is az általános illusztratívához tartoznak. Szembeszökő, hogy nem az alakítás sietősebb elemei és nem is a lágyabb mozzanatai: nem az átlátszó anyai huncutságok, nem a kacajok és nevetgélések, nem az ok nélküli penderülések éreztetik meg a programmá, életvitellé meszesedett önátatást, mely az egész családot érintő sorsrontás origója, valamint Tom, az ifjú „sekszpir” egyre erősödő lázadásának, apautánszón önállósodási vágyának főlátója. A színész akkor a legjobb, amikor a legkevésbé hatásos: amikor *beleáll* a szerepbe. Megdermeszti a futó dialógust, letiltja a szépelgő szomorúság kevés tartalmú jelenetezését, és erősebben, szögletebben, zártabban, az örökösen locsogó és hazudozó nő sekélyessége helyett egy önmagát meglehetősen jól ismerő, de önmaga és helyzete ellen tenni gyenge asszony józanságával rontja tovább a rosszat. Ezek a kísérletek mind a második részre esnek, és sajnos idő előtt váltanak vissza anyai csivitelésre.

Bár az *Üvegfigurák* a Madách Kamara színház nevet kiérdemlő ritka produkcióinak egyike, a nemrég kinevezett művészeti vezető, Mácsai Pál nem érezheti magát sokkal könnyebb helyzetben, mint eddig.

TENNESSEE WILLIAMS: ÜVEGFIGURÁK (Madách Kamara Színház)

FORDÍTOTTA: Bányay Geyza. DÍSZLET: Horesnyi Balázs. JELMEZ: Vágó Nelly. RENDEZŐ: Huszti Péter.

SZEREPLŐK: Piros Ildikó, Pikali Gerda, Viczián Ottó, Crespo Rodrigo.

ZAPPE LÁSZLÓ

Legenda a kitaszítottságról

■ TOLSZTOJ-ADAPTÁCIÓ ■



Bajcsay Mária (Szilvafavirág) és Blaskó Péter (Holsztomer)

Hlovsky Béla felvétele

Még a hetvenes–nyolcvanas években Georgij Tovsztonogov leningrádi előadása nyomán – a címszereplő Kirill Lavrov volt – jött divatba A ló története. (Akkoriban nem neveztük legendának; úgy gondoltuk, a magyar közgondolkodáshoz az illik, ha kiírtjuk az orosz történetekből a széles orosz lélek egyik legjellegzetesebb vonását, a pátoszt.) Nagyjából ugyanakkor, amikor Kerényi Imre rendezésében látványos-szépséges kivitelben láthattuk Szolnokon, Budapesten megjelent az eredeti is: a szikárabb, mélyebb, emberibb előadás.

Tolsztoj kisregényének átdolgozása – Mark Rozovszkij munkája – akkoriban természetesen legalább két dologról szólt – túl persze az elbeszélés filozófiai mondanóján, azon, hogy az emberi világ vétkesen és vészesen kiszakadt a természetből, az emberi társadalom katasztrofálisan természetellenes, igazságtalan, haszontalan elvek szerint szerveződik, az emberi viselkedésből, az emberi célokból hiányzik a rend, az értelem, a humánus. Tovsztonogov előadása megújult színházi nyelvet

hirdetett, olyat, amely elemelkedik a hagyományosan realistának vélt, elkényelmesedett modorosságoktól, de nem a korábbi avantgardista irányokba indul, hanem azok egyes elemeit integrálva, igazibb, mélyebb, elemzőbb valóságglátást és -ábrázolást (realizmust) keres. A ló különös, irreális szemszögből eszerint jobban belelátni az emberi világ törvényszerűségeibe, mint valamely szokványosabb, banálisabb nézőpontból. Másfelől allegorikus ábrázolásra, a kimondott, a megmutatott

dolgokon túli mondandók sejtetésére is módot nyújt ez a sajátos állatmese. Természetesen a korabeli szovjet-orsz világ elembertelenedéséről, a rideg, bürokratikus hatalomról is szólt a mese, arra is vonatkozott a tolsztoji filozófia.

Most Veszprémben Krámer György rendezésében, koreográfiájával az első percekben szinte aktuális politikai mondandók sejlenek föl. Az öreg, foltos, herélt, szóval minden szempontból elesett, megálázott, már hasznavehetetlen lovat rideg utálattal fogadják a fiatalok. Kitaszítják, látni se bírják. Könyörtelen új generáció táncol, énekel, keményen, elszántan, undorodva a gyengeségtől, az elesettségtől, a nyomorúságtól, a rúttságtól, a betegségtől és egyáltalán a másságtól. Az élet-erősek csorda- (pontosabban ménes-) szelleme szabja meg kimért, keményen dobogó táncukat. Óhatatlanul is a húszas és a negyvenes évek jobboldali, illetve a negyvenöt utáni idők baloldali radikális ifjúságára is emlékeztet ez a tánc, a hajdani zsidóverő egyetemistákat éppúgy eszünkbe juttatja, mint a későbbi elvakult osztályharcos ifjakat. De elsősorban természetesen korunk sikeres újkapitalista (menedzser) fiataljai jutnak az eszünkbe, akik legfőljebb röhögni képesek a hajléktalanok nyomorán; számukra nem létezik szolidaritás, csak verseny, s elképzelni se tudják, hogy maguk is a vesztesek közé kerülhetnek. Szemükben a törtetés a legfőbb érték. Számukra kell a vén herélt, foltos lónak bizonyítania az élethez való jogát. Őket kell meggyőznie arról, hogy nem ő tehet a sorsáról. Nekik kell elmagyaráznia élete példáján, hogy mi a kiszolgáltatottság, a szerencsétlenség, a megálázottság – s egyáltalán az élet. Nekik meséli el az életét születésétől haláláig. Rosszindulatú hallgatóság előtt kell bizonykodnia, akik legszívesebben hazugságon kapnak, hogy igazolva lássák a maguk világképét. Hogy haszontalannak, jelentéktelennek, értelmetlennek lássák a ló, Holosztomer, azaz Rófós életét.

Tóbiás Tímea egyszerű, deszkából ácsolt karámba helyezte a történetet, a lovak színüknek megfelelő hosszú kabátokat viselnek. A jelmezekre, amelyeket ugyancsak ő tervezett, ugyanaz jellemző, mint Krámer György rendezésére és koreográfiájára: a tömör, lényegre törő, de erőteljesen kifejező fogalmazás. Nincs semmi fölösleg, semmi öncélú artisztikum, semmi játszadozás azzal, hogy emberek lovakat ábrázolnak, míg más emberek embereket játszanak. A megkülönböztetést a kabátokon a mandzsetta és az épp csak észrevehető farok szolgálja, és természetesen a tánclepek, a kéztartás. De mindez inkább jellemet, mentalitást fejez ki, mintsem lóságot.

Emberi jellemekről, társadalmi szerepekről beszélnek a lószzerű mozdulatok. Mark Rozovszkij és Szergej Vetkin zenéjét Rossa László dolgozta át, a szólamok a prózai színészek lehetőségeihez vannak szabva, mikroport nélkül is tisztességesen megszólalnak. Leszámítva, hogy Pánczki Mihály verseiben – az eredeti Jurij Rjazancev munkája – olykor döccen a prozódia.

A címszerepet Blaskó Péter játssza nagy erővel, bravúrosan megmutatva és egyúttal a háttérben is hagyva a figura ló voltát. Kacsára fordított lábbal, barna, magas szárú fűzős cipőben, piszkosfehér foltos fekete kabátban legalább annyira idéz egy végképp tönkrement nyugdíjast, mint a szerencsétlen sorsú lovat. Az általa eljátszott Holosztomerben több a jámborság, mint a bölcsesség, több a szerencsétlenség, mint a méltóság. Fiatal csikóként önfeléd játékosságában szinte már infantilisan tombol a tudatos kontroll nélküli életszeret, hite, ragaszkodása, ember-szeretete az ostobaságot súrolja. Nem a természettől kapott józan értelem, ez a felvilágosodástól előítéletesen a természetnek, a természetességnek tulajdonított képesség, hanem a szenvedés teszi bölcsé életé végére. Olyannyira, hogy az utolsó percekben előre látja sorsát. Rajta kívül szinte mindenki két szerepet játszik – pontosan, világosan, egyszerűen: Bajcsay Mária Szilfávirágot és Mathieu-t – egyik a ló, másik a gazdája életében játszott végzetes szerepet –, Keller János Kedvest és a Tisztet – mindkét vonatkozásban a sikeres csábítót –, Sashalmi József a ménes két tulajdonosát, a Tábornokot és fiát, Máté P. Gábor pedig két szolgát, Feofant és Fritzet, pompásan alakulva át vérbeli orosz muzsikából igazi német lakájá. Gazdag Tibor egy embert, de két figurát mutat be: a fiatal, sikeres és könnyelmű meg az öreg, tönkrement, elzúllott herceget. Csak az Istállómester, Nyírkó István és Vászka, a lovászfíu marad önmaga mindvégig. Talán ez is jelent valamit.

TOLSZTOJ-ROZOVSZKIJ: LEGENDA A LÓRÓL (Petőfi Színház, Veszprém)

Lev Tolsztoj *Holosztomer* című elbeszélését Mark Rozovszkij alkalmazta színpadra. **FORDÍTÓTTA:** Gálvölgyi Judit. **ZENE:** Mark Rozovszkij és Sezegej Vetkin. Jurij Rjazancev verseit Pánczki Mihály magyarította. **RENDEZŐ-KOREOGRÁFUS:** Krámer György. **DÍSZLET ÉS JELMEZ:** Tóbiás Tímea. **DRAMATURG:** Duró Győző. **ZENEI VEZETŐ:** Rossa László.

SZEREPLŐK: Blaskó Péter, Bajcsay Mária, Gazdag Tibor, Keller János, Sashalmi József, Nyírkó István, Keresztes János, Máté P. Gábor.

Egy évre csupán
1490
+2 ajándék jegy

SÚGÓ
VAGYIS A SÚGÓ HÁZHOZ MEGY

Megrendelőnek

egy éven

keresztül

otthonába küldjük

a Sűgót és különszámait,

valamint két

ajándék jegyet

biztosítunk

a 2001-es évad

Sűgő Színházi

Estjeinek

egyik, Ön által

kiválasztott

előadására!

Nyereményjáték az



támogatásával.



Új előfizetőink között havonta egy
Hi-Fi tornyot* sorsolunk ki, melyet

a Sűgő 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 kétkezelésű magnó-egységet a korszerű audioteknológia 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

HALÁSZ TAMÁS

Két együttes, hat koreográfia

■ TÁNC ESTEK A MU SZÍNHÁZBAN ■

MYRIAM NAISY: SOSTENUTO

Impozáns szakmai múlt és immár huszonkét év koreográfusi gyakorlat áll Myriam Naisy mögött. A francia táncos-koreográfus művei nagy sikerrel szerepelnek-szerepeltek a Magyar Állami Operaház balettegyüttesének, a Magyar Nemzeti Balettnak (Mokka, Ederlezi, Az örökkévalóság háromszöge) és a Szegedi Kortárs Balettnak (Angyalok suttogása, Orpheusz) a műsorán. Naisy most társulata két táncosával együtt személyesen is bemutatkozott Budapesten. Különös a kontraszt: a táncos-koreográfus meglep a MU Színház intim és puritán terében; műveit eddig a csillogó Thália Színház, a pompás Operaház vagy a csúnya, de hatalmas Petőfi Csarnok színpadán láthattuk.

A *Sostenuto* (zenei kifejezés, jelentése: vontatottan, kimérten) összefoglaló címet viselő négy, egyenként legfeljebb félórás kompozíció egy (számunkra mindenképpen) újszerű Naisyt mutat. Az 1988-ban Maurice Béjart-díjat elnyert *Mokka* parádés, jutalomjátékszerű, reprezentatív és felszínes világa után meghökkentőek e darabok.

Naisy munkáit szerte a világon rangos társulatok tartják műsorukon. Alkotásait többek közt a Ballet Béjart de Lausanne, a Ballet National de Nancy, a Ballet du Nord en Frances, a Grand Théâtre de Genève is bemutatta. A művésznő tanulmányait Cannes-ban, a Rosella Hightower Táncközpontban, majd Béjart École Mudrájában végezte. Mindehhez képest négy koreográfiáját összefogó estje egyáltalán nem vált az évad vendégjátékává.

A *Sostenuto* elemeinek nemes letisztultsága figyelemre méltó. Előadói (a remek formában lévő Naisyval egyetemben) igazán jók. A mozgásanyag nem nevezhető különösebben újszerűnek, de sajátos, és ha töredékesen is, megmarad emlékezetünkben. Valami mégsem működik: hiányzik az egészből az a belső tűz, izzás, amely a nézőre átragadna, és a figyelmet minden egyes másodpercben lekötne. Félretéve a lírai pátoszt: a *Sostenuto* megtekintése közben könnyű elálmosodni.

Optimizmusra okot adó, lendületes kezdés a *Miroir sans tain* (Tükör foncsor nélkül) című koreográfia, Naisy és Sarah Crépin kettőse. A teret kifeszített, áttetsző fólia foglalja keretbe. Hátlal, jobbra különös kis pódium, egymáshoz láncszemekként kapcsol, rugószerű foglalatokba helyezett villanyégők sora keretezi, ahogy olcsó kis lokálok tenyérnyi színpadát vagy az ott fellépők csorba öltözötükreit szokás. A színen két vörösbe öltözött nő: az éretten fénylő, szelíden erőteljes Naisy és a fiatal, szinte hamvas Crépin. A két táncosnő első pillantásra meghökkentően hasonlít egymásra: egyforma a ruhájuk, a sminkjük, még klasszikus kis kontyuk is. A játék során fokozatosan láttatják-látjuk meg a kettőjük közti különbségeket. Alig fogadjuk be az egyszerű és mégis



Sarah Crépin és Myriam Naisy a Tükör foncsor nélkülben

Papp Dezső felvétele

nagyon sajátos teret, Crépin máris anyaszült meztelenül áll a színpadon. Ha ruhátlan, szinte mindig háttal látjuk, míg a ruháját mindvégig viselő koreográfus általában velünk szembe fordulva játszik. A *Miroir sans tain* remekmű; hangulata egyszerre játékos és szorongató. Rövid futamideje alatt tanúi vagyunk egy személyiség megkettőződésének és szétválásának. Hogy mit is látunk pontosan, arról mégis mindvégig kétségeink vannak: a két nő hol képet, hol tükörképet játszik, hol skizofrén elmék bizzar játékába nyerünk bepillantást, hol két személyiség kergetőzik egyetlen testben, máskor pedig mintha önálló alakok (barátnők vagy akár szerelmespár) története zajlana előttünk.

Crépin a darab elején és végén ruhában látjuk, a közepén ruhátlanul: ő a második, kettejük közül a kevésbé egyenlő. Szolgáló, de nem cseléd: nélküle nem működne semmi. Az egyik képen sajátos kettős világítja meg a két nő furcsa viszonyát. A meztelen táncosnő a bal elöl található – szinte már a nézőtér első sorába illesztett – székre ül. Naisy a szék alá helyezett filcszőnyeg alól – a széklábak közé precízen behelyezett – ruhát varázsol elő, és felöltözteti partnerét. Az üllő Crépin két kezében egy-egy teli vizes pohár: az egyikből szabályos mozdulattal megitatja társát. A másik poharat kézfeje groteszk mozdulatával szinte belenyomja a saját arcába.

Gavin Bryars nagyszerű zenéje és Juan Munoz szövegei kísérik a *Gambling* (Hazardjáték) című koreográfiát, Nicolas Mayne szövegét. A darab terét ugyanaz a föliakordon veszi körül; a keret négy szögletében székek, amelyek közül kettőn összehajtott, fekete ruha hever. Az angolul elhangzó munozzi szövegek, amelyeket megszólaltatójuk kántáló előadásmódja szinte ráfeszít Bryars zeneművének hangzására, a hazardjáték technikáit ismertetik, veretes irodalmi stílusban. A szöveg megfelelő távolságtartással előadott technikai útmutató: egyes szakaszai alig-alig érthetőek, de ez érezhetően szándékos döntés következménye. A *Gambling* organikus, szinte egyetlen lendületből építkező koreográfiája, úgy tűnik, Mayne alkataira készült. A táncos teste úszóóra emlékeztet: izmos, és mégis kissé lágy, mozdulatai egyszerre légiesek, és némileg nehézkesek. Az egyetlen szereplő táncra egyfajta portrévázlat, bár annak nem igazán érdekes. Az előadásmód fegyvermezett és precíz, de nem tartogat igazi meglepetéseket.

A boxeralsőnyi kismadrágban táncoló férfi egy szakasz lecsengésekor odalép az egyik székhez, és felölti a rajta levő ruhadarabot, egy fekete trikót. Tekintetünk egy másik székre sikklik, látjuk, ott is van egy ruhadarab (mint kiderül: nadrág), és tudjuk, azt is fel fogja venni. Nekünk, nézőknek az volna jó, ha a két öltözködés között szinte észrevétlenül telne az idő, azonban azon kapjuk magunkat, hogy bágyadtan várjuk: fussanak le a mozgásfűzések, hősünk érjen már oda, öltözzön, aztán következzen valami izgalmas. De nem következik. Mayne precíz és képzett táncos, de a *Gambling* más jó tulajdonságát nem nagyon csillogtatja meg.

A következő, *White man sleeps* (Fehér ember álma) című, remekül megszerkesztett munkában Mayne és Naisy izgalmas és eredeti. Különös a két mű közti kontraszt. A duett vibrál a feszültségtől: Naisy egészen apró, meglepő gesztusokkal „vadítja meg”. Klasszikus mozdulatokat bátor modernséggel elegyít, szárnyaló lendületet groteszk pillanatokkal tör meg. A négy darab közül igazán itt, férfi és nő kettősében érzékelhető finom ironia, visszafogottan adagolt, hatásos érzelmesség, expresszivitás és absztrakció. A *Fehér ember álma* két alakja közt egyenrangú a viszony. Társakat, valódi partnereket látunk vibrálóan feszült helyzetekben. A mű egyfajta sűrítmény: pergő tempóban követik egymást a tipikus, jellegzetes helyzetek, pontosabban azok szellemesen stilizált zanzái. Játék folyik az erőviszonyok tologatásával, a hangulatok váltogatásával. A gesztusokban sajátos ritmusban követi egymást drámaiság, játékoság, sterilitás vagy megejtő személyesség. A táncosok közti viszony sokszínűsége, a gesztusok sokfélesége adja e munka igazi feszültségét és varázását.

A záró koreográfiában, a *Partitions au patio*ban (*Partitúra a patio*ban) az est mindhárom táncosa részt vesz. A térben nincsenek tárgyak, csak rizsszemekből képzett formák a padlón. A színpad mélyén, egymáshoz képest szabálytalanul elhelyezve egy kört, egy négyzetet és egy háromszöget látunk. Az előtérben, egymás mellett három apró dombocskasorakozik. A trió jóval gépiesebb, felépítésében sokkal szerkezetesebb, mint a megelőző három alkotás. Hőseink olykor óramű-alkatrésznek tűnnek, világuk szinte mértani. És meglehetősen érdektelen. Naisy itt ábrázol a legdinamikusabb, leglátványosabb mozdulatokkal. A gesztusok mögött azonban ritkán sejlik fel tartalom és érzelm. A *Partitions au patio* szerelmi, értelmi-érzelmi háromszög ésszerű ábrázolata, egyfajta viselkedésléltár. Rövid tájékoztató szövegében „rejtve megejtett beszélgetéseket, szerelmi titkokat” ígér. Ehelyett inkább kibontatlanságot és bizonyos fokú közhelyességet ad. Johann Sebastian Bach 2. *csellósztíj*ének hangjaira hűvös világ bontakozik ki a szemünk előtt. A mozdulatoknak nincs valódi érzelmi töltetük, az embergeometria száraz megjelenítése pedig inkább eltávolít az ábrázolttól, mintsem logikusan összefoglalná, kivonatolná azt. A három eltérő formájú, rizsből képzett síkidomból újra és újra elinduló táncosok közt nem érzékelhető az a kapcsolat, amely az első és a harmadik darabot igazán vonzóvá tette. A szórhatóság, csoszogva széthordható, széttaposható rizsszemek a mulandóságot, a képlekenységet, az instabilitást szimbolizálják. Talán a táncosok helyett is.

Naisy „kísrealista”, intim hangvételi kamarakoreográfiáinak a minősége igencsak hullámzó. Bár stílusbeli egységükhöz kétség nem fér, érdekességük foka nem azonos. Meglepő az ingadozás feszültség és unalom között. Egyszer elvárászol, amikor az azonos felfogásban megkomponált mozdulatokat tartalommal tölti meg, máskor pedig ez nem sikerül, teljesen közömbösek maradunk.

DUDA ÉVA–KIRÁLY ATTILA: ETÜDÖK

Ismét új táncársulat tűnt fel, a Strike. A tagok neve a műfaj és a hazai mezőny ismeretében nem cseng idegenül. Bemutató előadásuk első darabját Duda Éva, a Balettintézet-Táncművészeti Egyetem koreográfia szakosa, a másodikat pedig Király Attila, a táncos évek óta nem csupán kacérkodó, de valószínűleg szerelembe esett fiatal színész jegyzi. Duda Éva a legutóbbi, novemberi Inspiráció-esteken mutatta be A lift című rövid munkáját, Király pedig a Figurák Táncszínház (egykori társulatának, a Vígszínháznak a Házi Színpadán játszott) előadásain bizonyította, hogy van érzéke a mozdulat színházához.

A *vacsora* kezdetén A liftben megütött hangvétellel, helyzetalkitással találkozhatunk. Ott vadidegenek egy felvonóban rekednek, s ebben a helyzetben próbálnak egymással kezdeni valamit, itt önként összegyűlt embercsoport kezd viszonyboncolgatásba. Mindkét esetben a láthatatlan, titkos ügyek, konfliktust gerjesztő személyközi kapcsolatok feltérképezésére és demonstrálására látunk kísérletet.

Duda Éva új koreográfiájának táncosai (közülük négygel előző munkájában is együtt dolgozott) fiatal, dinamikus figurákat formálnak. Könnyed, mondhatni, divatos, „trendi” társaságot alkotnak: finomkodva, fölényesen érkeznek a térbe, az elegáns győztesek kissé túljátszott, magabiztos gesztusaival. Mosolyogtatóak, mégsem karikatúraszerűek. A színpad szerint kastély a helyszín, de a megjelenített atmoszféra inkább hasonlít egyik-másik pesti, mondjuk, Liszt Ferenc tér környéki, belvárosi, felkapott pubéra. A *vacsora* első része nem különösebben átütő, ám nem is szánták annak: a lendületes képek során felfigyelünk a táncosok sokféleségére. Az osztáncokból kiderül, kinek milyen a ritmusérzéke, képzettsége és alkata. Helyenként azonban már már széthullással fenyeget ez az eklektikusság: Duda Éva ugyanis szereti karként, látványos osztáncban szerepeltetni többségé-



Mészáros Zizi, Király Attila és Hámor József az Előzetesben

ben igazán remek táncosait, az együttmozgás azonban gyakran csorbát szenved; ilyenkor pedig (bármennyire szerethetőek külön-külön az előadók) a látvány súlyos hiányérzetet kelt. Amikor Duda Éva mesélteti a vendégseereget, rögvest sötétebb színekkel kezd el dolgozni. Felkavarodni látszik a múlt, felfeslik a fényes, feszes huzat.

Az összejövetel házigazdája egy sudár, vörös ruhás nő (Földesi Anita) és egy hófehér, orfeumi frakkot viselő kis ember, egy törpe (Bese Sándor). A köztük lévő viszonyról nem tudunk meg sokat, viszont meglehetősen meglehetősen egymás mellett látni a rövid lábain nyargaló apró embert és sudár társait. Földesi és Bese különös keretjé-
téma tartogat néhány izgalmas pillanatot. Bese lapot oszt, és

mintha képletesen is ő tartaná mozgásban az eseményeket. Néha azonban úgy tűnik, szerepeltetése inkább csak hatásadás: ötletnek kétségkívül erős és emlékeztető. A vendéglátó páros kényelmes fészekből figyeli az eseményeket, vagy a színen köröz: kártyalapokat húz egymás kezéből, és nem igazán érthető, de annál váratlanabb helyzeteket produkál. A vendégkoszorú közben atomizálódik: az össznépi hepaj kihuny, helyette privát történetek szilánkjait látjuk. Magánélet, barátságok szőnyeg alá seprtek feszültségei törnek elő, rejtett erővonalak válnak láthatóvá, de igazi dráma nem alakul ki. Duda Éva nem hagyja elvadulni a helyzetet: Németh Richárd szokásosan remek fényei mind komorabbá válnak, a zene egyre vérszjósóbb, tudjuk, a koreográfus mit

akar (hisz le is írta), ám a parti mégsem változik igazán kockázatos ön- és közmargangolássá, kollektív feltárulkozássá. A Lakatos Márk (a havi MU-műsorban viszont Papp Janó) kihívóan szép jelmezeiben egymásnak eső lányok és fiúk alakítása ki- és megdolgozatlan marad. Testük és tiszta mozdulataik láttatják ugyan a civódás, kapaszkodás-taszítás helyeteit, de az arcuk olyan kifejezéstelen, mint a tévéképernyő adásszünet idején. Tudatos mimikának épp csak nyomait látni: ez alól természetesen a színészi rutinjára támaszkodó Király Attila kivétel. És igencsak izgalmas lesz majd, amikor a maga darabjában színészként nem feledkezik meg arról, hogy a táncosnak arca is van, amivel foglalkozni kell. A koreográfus bizonyos értelemben még rizikót is vállal: a karcsú poharakból pezsgőt (feltehetőleg vizet) kortyoló táncosok egy-egy hirtelen mozdulattal szinte felloccsolják a padlót, amelyet kártyalapok szácai borítanak. A viasszal kezelt kártya és a víz egyaránt síkos, főleg táncparketten. A sors ironiája, hogy éppen a darabban táncosként is részt vállaló koreográfus nő csúszik el egy tócsán.

Duda Éva koreográfiája bővelkedik szép elemekben, ígéretes és figyelemre méltó fiatal alkotót sejtet. Azonban a Strike formációban vele együtt dolgozó prózai színésztől, Király Attilától még van mit tanulnia. Amire Duda Éva törekszik, jóval komplexebb annál, mint amit sikerült láthatóvá tennie, és több annál is, amit kor- és pályatársai közül sokan színre visznek. A maga köré gyűjtött sokszínű fiatal gárda pedig tovább növelheti bizakodásunkat.

Az *Előzetes*ben Király Attila hősei egyáltalán nem önszántukból kerültek egymás társaságába. A címnek megfelelően a koreográfia az előzetesben játszódik. Az alaphelyzet szinte festői: minden rendű és rangú bűnözők rács mögötti, tarka tablóját látjuk. Kentaur jelzésszerű díszlete egy sor plasztikcsík, szellős rácsimitáció a színpad elején. (A szórólapon gyönyörű fotó: szomorú majom mered a semmibe az életlenül látszó rács mögül.) A tán-

cosokon Papp Janó csíkos rabjelmeze (ez látványos ugyan, de nem stimmel, hiszen az előzetes letartóztatásban lévőeknek nem kell rabruhát viselniük). A tarka kompániára rejtelmes alak felügyel: a fekete bőrpelmezt viselő Sárkány Zsolt remek táncosi-színészi játékában a szadisztikus báj és a mélységes szomorúság nyers, néha egyenesen ijesztő kegyetlenséggel ötvöződik. Öltözékéből nem derül ki, mi a pontos szerepe, de ez talán nem is baj.

A rabok jelmeze jól körvonalazott, helyzetüket Király Attila eleinte nem ábrázolja különösebben komor színekkel. Az *Előzetes* zenei anyaga eklektikus, a tüzes rock-pop-klasszikusok lágy és érzelmes darabokkal váltakoznak, meghullámoztatva a kedélyeket. A *vacsorához* hasonlóan itt is fokozatos az elkomorulás: de itt a musicales hangütés igazi drámává alakul. A rabruhában egy kicsit mindenki egyforma; mivel jelmez és eszköz nem segít, Király bedobja táncosait a jellemábrázolás mély vizébe. Figurái némelyike pontosan kidolgozott, másokkal kevesebbet bíbelődött. A színlap rövid tájékoztató szövegében felsorolt karakterek – az „ötszörös gyilkos”, az „áruházi tolvaj”, a nem egészen politically correct „erőszakos homokos”, a „fiatal drogdealer” és a „milliomos fegyvercsempész” – kiletét jobbára csak sejtjük, hiszen például az ötszörös gyilkost nem könnyű eltáncolni. Másfelől érdekes, hogy a lista tipikus „férfi műnemeket” sorol fel: az említett bűnöket nő ritkán követi el. Ez az oka, hogy a női táncosokra kevesebb gondot fordít a koreográfus. Az *Előzetes* „férfidarab”: benne a nők kevésbé plasztikusak, inkább háttérbe szorított, meggyötört mellékszereplők.

A zaklatott éjszaka során mint álomfoszlányok jelennek meg a szereplők múltja, bűnei: a táncosként kiváló Király Attila mozdulatvázlatokkal ábrázolja alakjai történetét. A csuklójára bilincselvett aktatáskával riadtan menekülő Fosztó András (talán ő a milliomos fegyvercsempész) jól sikerült burleszkfigurát teremt. Külön kihívást jelent számára, hogy a bilincs leszakad a táskáról, így a nehéz

Duda Éva, Sárkány Zsolt, Máthé Gabriella és Hámor József A vacsorában

Schiller Kata felvételei



koreográfiát fokozott figyelemmel kell előadnia. Hámor József (talán ő a dealer vs. diler) érzékeny, jobb sorsra érdemes, törékeny testű-lelkű szenvedő. Ő a Király alakította rámenős melegnek a célpontja: kettősük (sztereo)tipizált, bár finoman felépített.

Az *Előzetes* hangulata egyre intenzívebbé válik: a fokozatosan megjelenő durvaság és kegyetlenség ábrázolása hiteles. Nem mintha különösebben élveznénk az ilyesmit; mégis a brutalitás valóságossága teszi igazán felejthetlenné az egyre keményebb jeleneteket. A színész-táncos-koreográfus képes feloldani táncosainak távolságtartását és formalizmusát (ha van bennük egyáltalán hajlandóság mindezekre). Hiteles atmoszférát teremt, és sokkol, hiszen színházának valódi tétje van. Könnyed percekkel valódi drámaisággal ellentétben, a mozdulatot pedig sokkal nagyvonalúbban és szabadabban meri és tudja használni, mint azok, akik csak táncleépésekből építenek koreográfiát.

Az *Előzetes* végén eljő a szabadulás órája: a rabok kitörnek börtönükből, szétszaggatják a nyúlós műanyag szalagot (ízles dolga, de ez némiképp illúzióromboló). Közben pedig valami egészen bizzar dolog történik: bejártsszák a *kol nidré* (minden fogadalom) dallamát – a zsidóság talán legfontosabb imádsága ez, amelyet a kántor jóm-kipur, vagyis a zsidó újévet nyolc nappal követő böjt előestéjén recitál a zsinagógában. Sejtelmem sincs, mit keres a sitről kitörő bűnözők történetének végén e megrendítően szép, kilencszáz éves fohász. Valószínűleg dallama ragadta meg az alkotói figyelmet, az összehatás mégis olyan, mintha egy kabuki-előadás végén felcsendülne a *Boldogasszony anyánk*.

A kiürült térben Sárkány Zsolt áll magányosan: egyszerre kemény és lágy arcvonásait egyetlen apró fény világítja meg.

SOSTENUTO (MU Színház)

MIROIR SANS TAIN (TÜKÖR FONCSOR NÉLKÜL)

KOREOGRÁFIA: Myriam Naisy. ZENE: Bob Ostertag.

TÁNC: Sarah Crépin, Myriam Naisy.

GAMBLING (HAZÁRDJÁTÉK)

KOREOGRÁFIA: Myriam Naisy. ZENE: Gavin Bryars. FÉNY: Daniel Brochier. JELMEZ: Philippe Combeau.

TÁNC: Nicolas Mayne.

WHITE MAN SLEEPS (FEHÉR EMBER ÁLMA)

KOREOGRÁFIA: Myriam Naisy. ZENE: Kevin Volans, Thomas Oboe Lee.

FÉNY: Daniel Brochier. JELMEZ: Philippe Combeau.

TÁNC: Nicolas Mayne, Myriam Naisy.

PARTITIONS AU PATIO (PARTITÚRÁK A PATIÓBAN)

KOREOGRÁFIA: Myriam Naisy. ZENE: Johann Sebastian Bach. TECHNIKA: Audrey Hector.

TÁNC: Nicolas Mayne, Sarah Crépin, Myriam Naisy.

ETÜDÖK (MU Színház)

DUDA ÉVA: A VACSORA

FÉNYTERV: Németh Richárd. JELMEZ, SMINK, FODRÁSZ: Lakatos Márk.

VENDÉGMŰVÉS: Bese Sándor.

KIRÁLY ATTILA: ELŐZETES

DÍSZLETTERVEZŐ: Kentaur. JELMEZTERVEZŐ: Papp Janó. FÉNYTERV: Kovács Gerzson Péter.

TÁNCOSOK: Duda Éva, Fosztó András, Földesi Anita, Hámor József, Király Attila, Máthé Gabriella, Mészáros Zizi, Sárkány Zsolt, Bonczos Andrea.

XXXIV. évfolyam 2001.
KÜLÖNSZÁM

Színház
ARTINAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT
Ára: 300 Ft

Unió fesztivál



2001-ES KÜLÖNSZÁMUNK

KAPHATÓ EGYES SZÍNHÁZAKBAN

ÉS KÖNYVESBOLTOKBAN,

VALAMINT A SZERKESZTŐSÉGBEN.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január elsejétől egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak, vagyis körülbelül tíz szám árérté-
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, Némethölgyi út 6. III. 2., tel.: 214-3770)

személyesen, valamint telefonon vagy átutalással

(10402166-21624669-00000000)

NÁNAY ISTVÁN

Születésnapodra

■ BESZÉLGETÉS REGŐS PÁLLAL ■



Regös Pál a Születésnapomra című előadásban

Révész Róbert felvétele

– Régóta készülődöm, hogy interjút készítsek veled, aki pantomimusként, mozgásművészként, egyszemélyes intézményként a magyarországi mozgásszínház egyik ősapja vagy. Kevés olyan ember munkálkodik e szakmában, aki élete során rövidebb-hosszabb ideig ne lett volna csoportod tagja, tanítványod, kurzusaid látogatója, vagy egész egyszerűen: ne került volna a hatásod alá. Beszélgetésünkhöz végül is egy örömteli dátum jelent apropót: hetvenöt éves lettél, s ezt –

rád jellemző gesztussal – új bemutatóval tetted emlékeztetéssé mindenekeelőtt tisztelőid, barátaid, közönséged számára. Mielőtt a Születésnapomra című produkcióról faggatnálak, idézzük fel a kezdeteket. Hogyan lehetett valakiből pantomimes a negyvenes–ötvenes évek fordulóján, hisz akkoriban ez a műfaj csaknem ismeretlen volt nálunk?



– Lehet, hogy közhelynek tűnik, de én tizenöt évesen – amikor természetesen azt sem tudtam, hogy pantomim van a világon – hoztam létre az első néma paródiaegyüttesemet a cserkészknél. Közbevetem: a cserkészlet egész életemet, gondolkodásomat meghatározta. Szóval a csapatban néhány hozzám hasonló érdeklődésű fiúval kezdtem dolgozni. A református egyházközség keretében működünk, a Böszörményi úton volt a helyiségünk (ma is ott a templom), főleg ott léptünk fel, de másutt is, cserkészársaim gimnáziumaiban. Az akkori idők híres paródiaegyüttese, a Pécsi Öregdiákok műsorai adták az inspirációt saját ötleteink feldolgozásához.

Közvetlenül a háború után egy barátommal felújítottuk ezeket a paródiákat, duónk sikeres lett, sokfelé szerepeltünk, nyaranta belvárosi bérházudvarokban is, ahol akkoriban színészek, zenészek, artisták szerveztek műsorokat. Mi lenn játszottunk, a nézőink a gangon ültek, álltak. Egyszer Rózsahegy Kálmánnal együtt léptünk fel. Ő az udvar sarkában ült, pipázgatott, várta a jelenését. Nézte a többieket. Amikor befejeztük a számunkat, odahívott magához, s felajánlotta, hogy járjunk az iskolájába. Így kerültem kapcsolatba Kálmán bácsival.

– *Elég hamar rájöttél, hogy amit ott tanulsz, nem a te világod, hiszen gyorsan önállósultál.*

– Akkor még nem tudatosult bennem, hogy nem tudok beszélni, de éreztem: amint meg kell szólalnom, valami nem stimmel. Beszéddel nem tudom az érzéseimet kifejezni, nem tudok figurát teremteni; mozgással talán igen. Rá kellett jönnöm, hogy a beszéd színház nem az én világom. Idegenkedésem a színpadi beszédétől azóta is megmaradt. Nemrég az Ericson Stúdióban olyan szerepre kértek fel, amelyben a pantomimtudásomra lett volna szükség. Első kérdésem az volt, kell-e beszélnem, s mivel kellett volna, nem vállaltam. Filmszerepet is többnyire olyat játszottam, amelyben nem kellett megszólalnom.

– *Tehát otthagytad a Rózsahegyi-iskolát...*

– ...s hivatalnok lettem egy külkereskedelmi vállalatnál. Munkám mellett kultúrosként működtem, előadásokat rendeztem, ünnepi műsorokat szerveztem.

– *Szabad idődben pedig a jégtáncnak hódoltál.*

– A jégtánc fontos lett az életemben, hiszen az '56-os forradalom után állásomból kirúgtak, s az épp akkor megalakuló Magyar Jégrevühöz szerződtem. Az e társulattal eltöltött csaknem tíz év alatt egész Európát bejártam. Gyakran felléptünk Lengyelországban, ahol nemcsak a jégrevü műfajt és látványosságot szerettük, hanem mint a levert forradalom országából érkező magyarokat is különleges megbecsülésben részesítettek.

– *Az ötvenes évek végén már itthon is lehetett hallani a pantomimról, sőt többen próbálkoztak is e műfajjal.*

– '56 után kicsit szabadabb szelek fújdogáltak, sok olyan dologgal megismerkedhettünk, amelyekről az előző években eltiltottak bennünket. Így a pantomimmal is. Néhányan – Békés Itala, Ferencz László, Gera Zoltán, Hável László – szóló- és együttes produkciókat készítettek, sőt az Irodalmi Színpadon (a mai Radnóti Színházban) egész estés előadást is tartottak. Akkoriban elsősorban érdeklődő voltam, még nem találtam rá erre a kifejezési eszközre. Mindig nagyon sokat olvastam, de a színháztörténettel, esztétikával viszonylag későn kezdtem megismerkedni, tehát tipikus autodidaktának számítottam.

– *Ebben az időben járt Marcel Marceau Budapesten, és szólóműsora, Bip figurája a nagyközönséget is meghódította.*

– Marceau-val Wroclawban ismerkedtem meg, ott barátkoztunk össze, ott kaptam tőle azt a dedikált képet, amely azóta is itt lóg a falon, az ágyam mellett. Gyakran járt oda, mert beleszeretett Henryk Tomaszewski pantomimegyüttesének üdvöskéjébe.

– *Wroclawval és Tomaszewskivel új fejezet nyílt az életedben, hiszen aki pantomimszínházzal akart foglalkozni, Tomaszewskihez zarándokolt. A hetvenes évek elején többször is láttam az együttest, de akkor*

már kissé modorosnak tűnt az, amit csináltak, te viszont épp sikerük felfelé ívelő szakaszában találkoztál velük.

– Hallottam róluk, s amikor Wroclawban vendégszerepeltünk, megkerestem őket. Ez a hatvanas évek legelején történt. Két vagy három éve alakult meg a társulat, még nem voltak olyan híresek, mint pár esztendővel később. Egy több helyiségből álló üzletet alakítottak át próbateremmé, színházzá. Bekopogtam hozzájuk, s mint magyart különös szeretettel fogadtak. Amikor időm engedte, ott voltam náluk, s figyeltem, mit csinálnak. Egy sarokba félrehúzódva, magamban próbálgattam, amit tőlük láttam. Összebarátkoztam Tomaszewskivel, aki eredetileg balett-táncos volt, de a klasszikus tánc nem elégítette ki, s kidolgozta a maga pantomimes stílusát. Rendkívül fantáziadús embernek ismertem meg, aki akkoriban még játszott is a darabjaiban.

– *Tomaszewski nem egyszerűen pantomimet adott elő, hanem kikísérletezte annak színházszerű válfaját.*

– Döntő hatást gyakorolt rám ez a találkozás, hiszen a pantomimmal mint műfajjal akkor ismerkedhettem meg közelebbről, s azért is, mert addig csak etüdpantomimot láttam, de amit Tomaszewskiék műveltek, az valami egészen más volt. Színház. Ettől kezdve arra törekedtem, hogy én is pantomimszínházat csináljak.

– *E törekvésed első állomása az 1962-ben megalapított Commedia XX Pantomim csoport.*

– Bődületesen nagy együttest hoztam létre, legalább húszan voltunk. Azt a technikát tanítottam nekik, amit Tomaszewskiék-től lestem el. Itthon – ugyanitt laktunk – egy tükör előtt kigyakoroltam, amit a következő órán a többiekkel akartam csináltatni, ezt lejegyeztem egy papírra, amit a próbahelyiségben a földre tettem, s abból puskáztam. Egyesek nehezményezték, hogy papírról tanítok pantomimot, ott is hagytak.

– *Első bemutatód – ma is emlékszem rá – 1964-ben volt az Egyetemi Színpadon, s egyértelmű Tomaszewski-hatásról árulkodott.*

– *Szív és agy című műsoromban hat vagy nyolc tíz-tizenöt perces önálló jelenetet komponáltam, persze hogy érződött rajtuk a Tomaszewski-hatás, de egy kritikus szerint a kétórás anyagban volt öt perc, amiért érdemes volt az egészet megnézni. Akkor ezen felháborodtam, mai eszemmel már dicséretnek venném. Az az öt perc ugyanis elvont, mégis kivételesen sűrű fogalmazású lett.*

– *A pantomim tehát lassan elfogadott műfaj lett, s bár hosszú évekig elsősorban nem a mozgásművészettel kerested a kenyeredet – például délelőttönként kirakatablak-pucolóként is lehetett veled találkozni –, te maradtál e műfaj legkitartóbb, legkövetkezetesebb képviselője.*

– Így van, ahogy mondd. 1974-ben történt a nagy fordulat, amikor rájöttem: nem akarok már pantomimot csinálni, mert szűkösnek érzem a kifejezőeszközeit, amelyek nagyon behatárolják a gondolatokat. Ezért szinte egyik napról a másikra szakítottam az illusztrációs pantomimmal.

– *A váltást az új csoportoddal hajtottad végre.*

– 1973-ban jött létre a Budapesti Műszaki Egyetem pantomimcsoportja a Szkénében, amelynek magját Nagy István, Dékány János és Kasztnér Erika alkotta. Az új stílus első előadása *A játszma vége* volt – természetesen szöveg nélkül. Beckettet nagyon szeretem. Számomra ő egyáltalán nem a nihil költője, ahogy ezt az irodalmárok tartják, mert ő elesett, féllábú, torz embereit is nagyon szereti. Ezt próbáltam megfogalmazni abban a darabban is, amit különben ma már átmenetnek tartok. A hetvenes évek végén született *A kékszakállú herceg várának* adaptációja, amelyet teljesen magamból fogalmaztam, s nem csak azért, mert abban történetesen játszottam is.

– *És jöttek sorra a pantomimszínházi bemutatóid. Folytattad a Bartók-ciklust (A csodálatos mandarin, A fából faragott királyfi), tisztelegtlél Beckett előtt (Töredék), kerested Ionesco mozgásszínházi megközelítési lehetőségeit (A király halódik – ezt történetesen betiltották), s eljutottál másik kedvencedhez, Kafkához.*

– Egyre színházszerűbbé alakítottam előadásaimat, amelyeket akkor a világ közepének éreztem, ma már jól látom a hibáikat is. Mostanában megnéztem a *Mandarin* felvételét, s kicsit úgy éreztem magam, mintha a harmincas–negyvenes évek magyar filmjeit látnám, amelyeket persze szeretek, de a mai technikám teljesen más. Az *Átváltozás*nak pedig már próba közben észrevettem a problémáit, mégis azt hittem, hogy Kafkát csak úgy lehet színpadra vinni, ahogy én tettem. A színészekben kerestem a hibát. Rá kellett jönnöm, hogy színészszemélyiség nélkül nem érdemes és nem szabad színházat csinálni, márpedig akkor ott ez hiányzott. A technika természetesen nem nélkülözhető, de személyiség nélkül nem megy – jöllehet eleinte magam is főleg technikából játszottam (de erre is csak később jöttem rá). Bár ezt az előadásomat is fordulópontnak éreztem – s még ma is annak tartom –, levettem a műsorról, pedig a közönség szeretete.

Magammal voltam elégedetlen. Kafkát is nagyon szeretem, mindent elolvastam, amit írt, vagy amit róla írtak, megnéztem a műveiből készült adaptációkat, s rájöttem arra, hogy őt nem lehet epikusan játszani, mert nála nem a mondatok, a bekezdések az érdekesek, hanem a mögöttük megbúvó sok-sok réteg. A Kafka-próza párbeszédes-sége dramatizálásra csábít, pedig a művek kvintesszenciáját kell kivonni. Az *Átváltozás* azonban szinte didaktikus módon követte a kisregényt, jöllehet nálunk párbeszéd nem volt.

Természetesen minderre csak jóval később jöttem rá, amikor a *Rekviem Josef K.*-ért című első szólódarabomra készültem.

– Ez is váltás volt.

– A nyolcvanas évek elején megszüntettem a csoportomat. Szerették egymást, élvezték az együttlétet, de nem azzal a hittel és akarással dolgoztak, ahogy – akárcsak magamtól, tőlük is – elvártam. Barátságban váltunk el, jóban vagyunk azóta is.

– Ekkor mentél ki Bécsbe.

– Csaknem négy évig Bécsben tanítottam. Ott egyszer egy társaságban lejátszották egy fiatal zeneszerző rekviemjét. A lemezt hallgatva született meg új Kafka-műsorom ötlete. Máskor is előfordult, hogy egy-egy zene hatására kezdem gondolkodni egy műsoron, de a *Rekviem* volt az első, amelyet teljes egészében a zene ihletett.

– Ez azt jelenti, hogy ettől kezdve előadásaidban megváltozott a zene szerepe, másként használod fel a zenét?

– Nem minden műsoromban van zene – például a *Kékszakállúnál* sem –, de ha van, elsősorban technikai szerepet játszik, azaz kíséretül, aláfestésül szolgál. A *Rek-*

viem után viszont tudatosan kerestem azokat a zeneszerzőket, akiknek műveiben ráleltem arra a drámai magra, amelyet összekapcsolhattam a bennem felgyülemelő érzésekkel, az azokban meglévő drámaisággal. A zenében is azt a személyes kötődést kerestem, ami engem a témáimhoz fűzött.

– Ez mit jelent a gyakorlatban?

– Mindig irodalmi anyagból dolgozom, annak alapján szövegvázatot írok, amit annak a zeneszerzőnek adok, akiről úgy gondolom, hogy a stílusa közel áll tervezett előadásoméhoz. Julian Horky fiatal osztrák zeneszerző például két darabomhoz is írt zenét, a *Zarándokének*hez, amit 1990-ben a japán Emi Hatanóval mutatam be, és hat évvel későbbi autista darabomhoz, a *Lélekbörtönhöz* (ami kevésbé sikerült, talán épp azért, mert a zeneszerzőtől kissé távol állt ez a világ). A mozgásszínház dramaturgiája alapján készült, kis fejezetekre tagolt vázlatomban megadom a jelenet lényegét s időtartamát. Például a *Zarándokének* első képében azt vázoltam fel, hogy egy öregember ül a konyhája előtt, egy fatöngön, és visszagondol az életére, szeme előtt lepereg múltjának több epizódja, s ezt három percben szeretném megmutatni. Régen a szövegek könyveimben mozgásokat rögzítettem, mostanában gondolatokat írok le, a zeneszerző ezek alapján komponál, én ezeket igyekszem mozgásokká átalakítani. Amikor kész a zene, csak hozzá kell csiszolnom a magam mozgásjeleneteit. Az esetek kilencvennyolc százalékában csak igazodom a zenéhez, amelynek vannak kiemelkedő motívumai, s ezeknek összhangban kell lenniük a mozgással. Például az egyik jelenetben egy szál rózsát emeltem ki a homokból. A próbák során nem pontosan akkorra időzítettem ezt a mozzanatot, amikor a zenében hangsúlyos pillanat következett, tehát úgy alakítottam át a mozgássort, hogy a két hangsúlyos elem egybeessen.

– Tehát ilyenkor nem zenére dolgozol, mint a balettnél szokás?

– Amit csinálók, nem tánc. Ha nem zeneszerzővel dolgozom, akkor egy adott anyaghoz keresem a zenét. Az 1998-ban színre került, zsidó tematikájú *Életbúcsú*-ban a két módszer keveredett. A darab – amelyben egy zsidó életútját kísérik végig a születéstől a felnőtté váláson, a házasságon át a gázkamráig – zeneileg két részre osztható: az első felében Faragó Bélával ugyanazt a metódust követtük, amit a *Zarándokének*nél említettem, a második részhez viszont sok-sok muzsikát hallgattam, míg rátaláltam az adekvát megoldásra, az ősi imadalokra. A Szkénben zsidó művészeti fesztivált rendez-

tünk, azon fellépett egy énekesnő, akinek fantasztikus hangja volt. Hazatérve elküldte nekem a CD-jét, amin az ezerkét-száz évesektől máig terjedő évszázadok zsidó énekeiből kilencet szólaltatott meg. Többek között egy, a múlt században magyar népdalból készült átíratot, amit mi *Zöld a kakas már...* kezdősorral ismerünk. A dalok tematikájának ismeretében válogattam ki azokat, amelyekre szükségem volt, például egy haszid esküvői éneket tettem az előadás menüjébe. (Ha Jeruzsálemben adnám elő a darabot, biztos nehezményeznék, hogy nem a dalt mozgom le.)

– Legutóbbi darabodnál milyen módszert követtél?

– A *Születésnapomra* teljesen más, mint az eddigiek. Egy szövegmondó (Bereczky Péter) és egy fiatal fulvuművész (Scholz Melinda) a partnerem. Hat olyan vers és próza hangzik el, amelyek életem során nagy hatással voltak rám. Nem az írásokat játszom el, hanem azt, amit ezek kíválnak belőlem. Kafkával kezdem, amit – ellenpontként – barokk zene követ, majd egy Pilinszky-szöveg hangzik el, amire hatperces mozgásjáték készült. Ehhez éppen úgy megkerestem a hozzá illő zenét, mint a háromsoros Bartók-levelelhez, de a zene nem illusztrálhatja a szöveget és a mozgást, tehát a levélhez értelemserűen nem Bartók-muzsikát választottam.

– Két-három évente mutatsz be egy-egy új műsordarabot, tehát előadásaidra igen hosszan készülsz.

– Amikor leülök a vázlatíráshoz, már csak a manuális munka van hátra, előtte azonban legalább egy év telik el álmodozással, tervezgetéssel, morfondírozással. Először az előadás, a színpad színét szeretem látni. Nagyon fontos a látvány, gyakran használok üres színpadot. Nem dívtárból, hanem azért, mert ebben érvényesül legjobban az emberi test, illetve minden, ami üres térbe kerül, különösen hangsúlyos lesz. Arra törekszem, hogy szerves egységet alakítsak ki a produkció összetevői között. Hangsúlyozom: erre törekszem. Az eredmény azonban ritkán fedi elképzeléseimet.

– Amit tehát ma mozgásszínháznak nevezünk, az nálad már húsz évvel ezelőtt csírájában megvolt...

– Ez így van.

– Te kínlódtad ki.

– Álszerű lennék, ha nem így gondolkodom.

– Mit lehet mindebből tanítani?

– Negyven éve tanítok. Az idők folyamán kialakítottam a „tudatos test- és pszichotechnika: mozgásszínház”-nek nevezett módszeremet, amelynek két

alappillére Etienne Decroux és Sztanyiszlavszkij. E két mester tanítását magamon átszűrve állandóan fejlesztem. A lényeg mindkettőnél a technika, mindkettő az alapoknál kezdődik. Nem kell színészkedni. Állj lazán, told hátra a fenekedet, alakítsd ki biztonságos egyensúlyhelyeztetet. Állj a terem közepére, nézd meg a falon lévő festményt. Ez a kezdet, ez válik mind bonyolultabbá. Másfél óra az egyikből is, a másikkból is. Az egyik helyett tilos a másikat alkalmazni, másfél-két év után közelít egymáshoz a két technika. Növendékeim érzik, hogy e módszeren következetesen megyek végig. Metodikám külföldön is mindenütt bevált. Sok pedagógus, pszichológus is megtanulta, s viszi tovább a világban.

– Nem gondoltál arra, hogy azt a sok tapasztalatot és tudást, amit felhalmoztál, le kellene jegyezni?

– De igen. Évek óta gyűjtögetem az anyagot. Nagyon sok feljegyzésem, próbanaplóm, idézetem van. Biztosan elkövetkezik az a kor, amikor fizikailag már nem leszek képes azon a szinten előadást készíteni vagy tanítani, ahogy azt magamtól elvárom.

– Ma még teljes erőbedobással dolgozol, szervezed a nemzetközi mozgásszínházi találkozókat, próbálsz, játszol, tanítasz – nem mellékesen a Baltazár Színház tagjait is.

– Több mint húsz éve szervezem a mozgásszínházi találkozókat, mostanában egy kicsit másként, mint azelőtt, hiszen régebben a Szkéné fesztiválja nemcsak nálunk, de egész Közép-Európában az egyetlen ilyen jellegű találkozó volt, ma pedig minden város rendez valamilyen fesztivált, s a közönségigény is alaposan megváltozott. Ezért szakosított találkozókra tértünk át, idén Barbáék lesznek a vendégeink, akik eljátszák a teljes repertoárjukat, s munkabemutatókat is tartanak.

– Ahhoz hasonlóan, ahogy néhány évvel ezelőtt már tették?

– Igen, csak még gazdagabb lesz a program, szerepel benne gyerekeknek szóló darab éppen úgy, mint az egyik legszebb előadásuk, egy gyönyörű legendafeldolgozás. S próbálok is, Csabai Attila *Kék-vörös* című új darabjában egy idősebb férfit fogok játszani.

Örülök, hogy szóba hoztad a Baltazár Színházat, mert mostanában ezeknek a fogyatékos gyerekeknek a tanítása okozza nekem a legtöbb örömet. Rengeteg szeretetet kapok tőlük. Eleinte arra sem voltak képesek, hogy egy sorban egymás mellé álljanak, mert nem tudtak koncentrálni. Most már komplikált mozgássorokat is végrehajtanak. Novemberben a tíz gyerekkel gimnasztikus bemutatót tartottunk,

ahol kissé koreografikus formában a tanulatokról adtak számot. Mindenki, szülők és szakemberek egyaránt csodájára jártak, hogy ezekkel a gyerekekkel ilyen fegyelmezett munkát lehet végezni. Fantasztikus akaraterejük van. Jövőre egy Beckett-szimfóniát akarok velük csinálni. Minimális szöveg lesz benne. Ezek a gyerekek furcsa kéztartásukkal, elrajzolt alkatukkal szinte beckett-i figurák, ki-ki a maga valóját fogja adni, azt, amilyen. Nem darabokat, hanem egy sűrítményt, a beckett-i világot szeretném a segítségükkel megeleveníteni.

– Tehát visszakanyarodtunk Becketthez, akit ma vagy XX. századi klasszikusnak szokás titulálni, vagy olyan szerzőnek, aki felett eljárt az idő. Azonban címkézéstől függetlenül és változatlanul csak kevesek ismerik és szeretik. S te mégis öhozzá fordulsz inspirációért.

– Én rétegszínházat csinállok. Az emberek ahhoz vannak hozzászoktatva, hogy mindent gyorsan csináljanak, mindent azonnal megértsenek. Ha valamit nem értenek, már nem is érdekli őket. Pedig mindenkiben megvan az érzelmi teljesség, csak erre nincs szüksége a tévé és az internet előtt. Én a darabjaimmal – amelyeket líraiaknak tartok – az érzelmi komplexitásra való képességet szeretném életben tartani. Azt szeretném, hogy a munkáimat úgy nézzék, ahogy egy komolyzenei hangversenyt hallgatnak: ne az egyes akkordokat akarják külön-külön értelmezni, az egész legyen olyan, hogy magukkal vihessék. Azt hiszem, Tomaszewskitől kiindulva következetesen jártam az utamat, s mára talán sikerült letisztulnom és leegyszerűsödnöm.

Emi Hatano és Regös Pál a Zarándokénekekben



Takeo Ishiava felvételei

Intézet, ami egyesület

AVAGY EGYESÜLET, AMI NEM INTÉZET

A Nemzetközi Színházi Intézet Magyar Központja (a továbbiakban: ITI), bár ez a nevéből egyáltalán nem derül ki, 1990 óta egyesületi formában működik. Amikor néhány barátom megkérdezte, hogy elvállanám-e a Nagy András lemondása miatt betöltetlené vált elnöki funkciót, először a következőket gondoltam végig:

■ 1. Vajon mitől egyesület az ITI, amelynek szolgáltatásait néha magam is igénybe vettem már, de ahol az egyesületi életnek nem alakultak ki strukturált fórumai? Jó-e az, hogy egyesület, nem volna-e célszerűbb, ha tevékenységét valamilyen más formában végezné?

■ 2. Vajon van-e jelentősége ma, amikor a világ a tíz évvel ezelőttnél politikailag is, technikailag is sokkal nyitottabbá vált számunkra, egy olyan információs központnak, amilyen az ITI? Nem volna egyszerűbb, ha mindenki a saját kapcsolatait építené?

■ 3. Vajon képes leszek-e annyi munkát elvégezni, amennyit az elődöm, Nagy András, aki még a kívülállók számára is érzékelhetően átalakította az ITI működését?

Nagyából a következőket válaszoltam magamnak:

1. Az ITI jelenlegi formájában még csak nagyon halványan emlékeztet egyesületre. Pedig létének legfőbb értelme éppen az lehetne, hogy műfajra való tekintet nélkül lefedje a színházi szakma minél nagyobb területét, és állandó, élő kapcsolatot teremtsen az egyes színházak és színházművészek, illetve ezek különböző külföldi partnerei között.

Ennek a feladatnak egy részét elődöm és néhány kiváló segítőtársa munkájának köszönhetően az ITI remekül megoldja: információkat gyűjt be és tesz hozzáférhetővé, részben könyvekben és videón, valamint saját, a közelmúltban létrehozott rendszeresen megjelenő kiadványaiban, részben CD-ROM-on, részben a honlapján, részben pedig a Pesti Súlyóban. Mindezek persze van javítanivaló: az információknak a mainál hamarabb kell megjelenniük, a honlapnak a mostaninál könnyebben kezelhetőnek és áttekinthetőbbnek kell lennie. Három évvel ezelőtt persze még sem honlap nem volt, sem saját kiadványok, így aztán nem is volt mit bírálni.

A feladat másik része azonban (legalább annyira az egyesületi tagság, mint az eddigi vezetés hibájából) teljesen megoldatlan. Az ITI-ben nem folyik olyasmi, amit egyesületi életnek nevezhetnénk. Az egyesületi élet nem öncélú összejárogatás, bár még annak is megvan a bája és a társadalmi-szakmai haszna. Én az Artisjus Magyar Szerzői Jogvédő Iroda Egyesület vezetőségi tagjaként tapasztaltam meg, hogy mitől működik igazán hatékonyan egy egyesület. Egyrészt a pénztől – na, ez az ITI-nek nincs –, másrészt az *egyéni törekvések által megalapozott csoportos érdekérvényesítés* az, ami a folyamatos egyesületi tevékenységet biztosítja, ami az egyesületi élet fórumait megteremti, és életüket szervezi. Régi közhely ez: együtt erősebbek vagyunk.

Ami újdonságot tehát én az ITI életébe hozni akarok, az az, hogy megpróbálkozom az egyesületi alapszabályban lehetővé tett munkabizottságok létrehozásával. Régi tapasztalatom, hogy könnyebb átfogó projektekre finanszírozási forrást találni, mint magányos ötletek megvalósítására. Megpróbálom tehát majd az egy irányba tartó egyéni érdekeket egybeterelni. Az első fecske már megérkezett, észak-európai munkabizottságnak neveztük el, és három tagja van: Novák János rendező, a Kolibri Színház igazgatója, Kúnos László műfordító és Rátóti Zoltán színész-rendező. Különböző

okokból mind a hárman érdeklődnek a skandináv és az észak-európai színház iránt. Arra készülnek, hogy olyan munkatervet dolgozzanak ki, amellyel sikerrel pályázhatunk bel- és külföldi közpénzek kezelőinél, illetve alapítványoknál. Már alakulófélben van egy, az észak-amerikai színházi élettel kapcsolatot tartó munkabizottság, és természetesen készülünk egy német nyelvterületi munkabizottság létrehozására is. És egyáltalán: amire csak igény van. Mert úgy gondolom, nem az elnök dolga kitalálni, hogy a tagság mit akarjon – az elnöknek inkább a tagság érdeklődése, akarata, valamint a közpénzek és alapítványok nyújtotta lehetőségek közötti kapcsolat formáit kell megtalálnia. (Aprópó, tagság: barátaim, kollégáim, lépjete be hozzánk minél többen.)

Saját első kérdésemre tehát azt válaszolom, hogy az ITI akkor lesz igazi egyesület, ha a színházi szakma megérti, hogy az alapításunk óta eltelt negyven év alatt igen rangossá vált, az *egész világban jól csengő nevünket megfelelő tervvel a szakma érdekében kamatoztató, jól csengő aprópénzre lehet váltani*. Küldöttségeket, vendégeket lehet hívni, külföldi utazáshoz segítséget lehet kapni – nem közvetlenül az ITI-től, hanem azoktól a forrásoktól, amelyek kezelőinek szemében a nyolcvan országban működő ITI hitelesíti a segítségért folyamodókat. *Barátaim, kollégáim, legyetek okosan önzők!*

Ez pedig részben válasz arra is, vajon jó-e az, hogy az ITI egyesület. Igen, mert senki más nem tudja nálunk, színháziaknál jobban, hogy mire van szükségünk. Intenzív külföldi kapcsolataink vannak a minisztériumnak is, az Országos Színház-történeti Múzeum és Intézetnek is, de az *ITI a színházművészeké*. A mi vezetőségünk (Novák János alelnök, dr. Balogh Gábor, Csizmadia Tibor, Fodor Tamás, Juhász Sándor, Konter László, Kulka János, Lakos Anna, Lőrinc Kati, Valló Péter) a saját bőrén tapasztalja a szakma napi gondjait, ismeri kollégáink vágyait, tudja, hogy ki az a meghívandó külföldi vendég, aki segíthet az élő kapcsolatok kiépítésében. Létrehozandó bizottságaink sem gittegetletnek vannak szánva. Azok jönnek, jönnek össze, akik ezen a téren is a saját kezükbe akarják venni sorsuk intézését.

2. Második kérdésemre elég egyszerű volt válaszolnom. Úgy látom, hogy a világ sokkal kíváncsibb ránk annál, semhogy ne volna előnyös fenntartani egy, a szakma kezében lévő és közvetlenül művészek által irányított információs központot. Továbbá: szerencsés kevesek minden korban voltak. A nyitott világban a magyar ITI-központ feladata éppen az, hogy a *szakma minden rétegét* hozzásegítse az elérhető külföldi kapcsolatokhoz.

3. Harmadik kérdésem meglehetősen személyes jellegű volt: képes leszek-e? A válaszom: nem. Nem leszek képes. Ezt a cikket például éppen készülő darabom egyik jelenete helyett írom egy vasárnap délután. Éppen azért, mert nem leszek képes mint magam megszervezni, csak akkor fogok tudni érdemben hozzájárulni az ITI működéséhez, ha sikerül az ITI-ből valódi egyesületet csinálnom, és a feladatok egészségesen megoszlanak. Ha nem, majd lemondok, és hamarabb írom meg az éppen esedékes jelentet. Azért biztatlak tehát önzésre titeket, barátaim, mert nekem is elemi érdekem, hogy ti önzők legyetek, és kihasználjátok az ITI mint szervezet által nyújtott lehetőségeket. Akik már tagok vagytok itt, éljete jobban a lehetőségeitekkel, akik pedig nem, lépjete be hozzánk, formáljátok a saját képetekre a működésünket, és érezzétek jól magatokat abban a szervezetben, amely a tiétek.

GAJDÓ TAMÁS

A meghallgatott ember

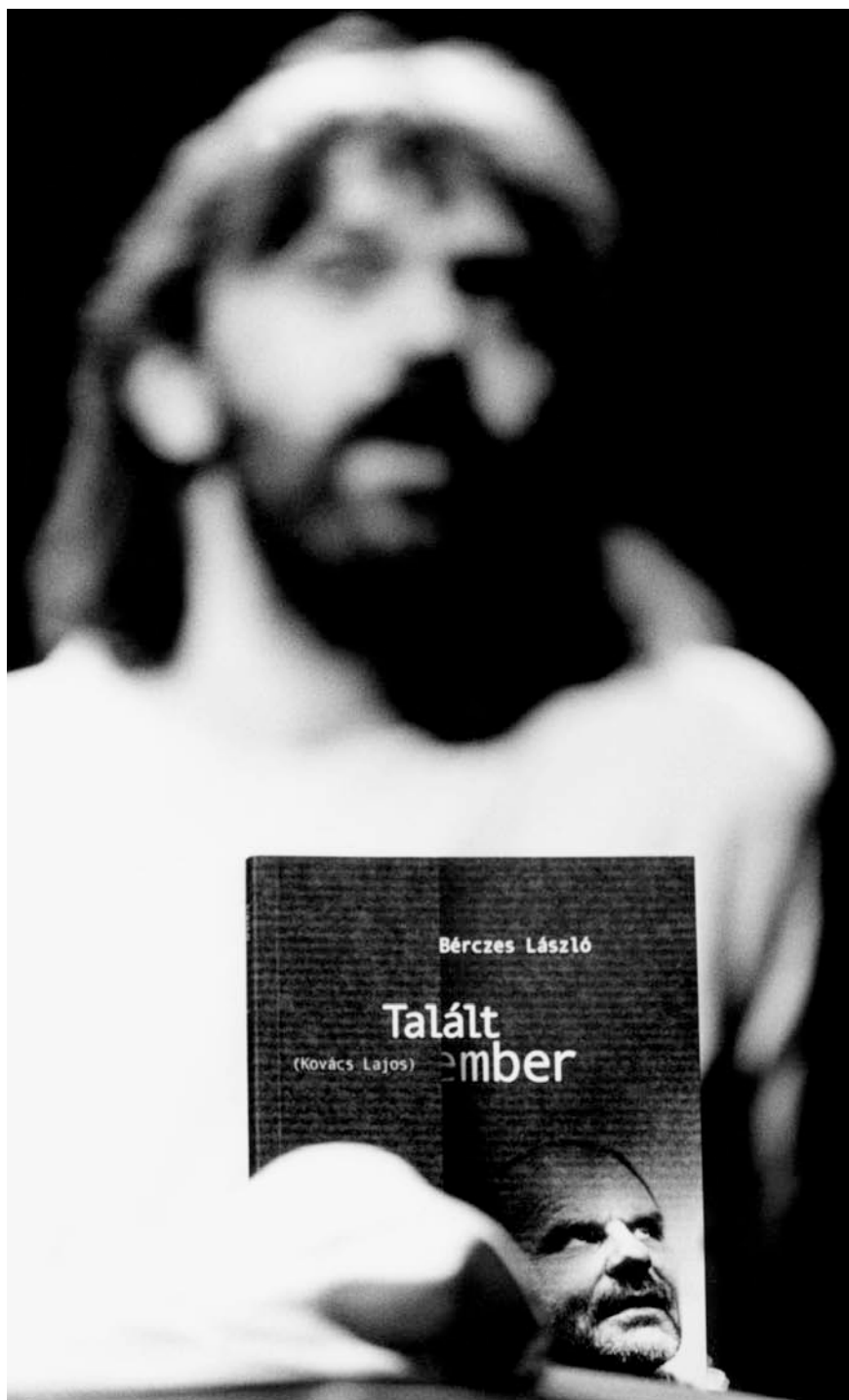
■ BÉRCZES LÁSZLÓ: TALÁLT EMBER ■

Bajban lesz száz év múlva az a színháztörténész, aki az 1989–2000 között megjelent színészportrék, színészemlékezések feldolgozására vállalkozik. Egy ideig jól halad munkájával, hiszen a mellőzött színészek panaszai, vádaskodásai, a sztárok tömjenezése, ünneplése, az önigazolásul papírra vetett hevenyészett írások, a tollba mondott emlékiratok önmagukat rendszerezik.

Am ekkor színháztörténet-íróknak kezébe kerül Bérczes László *Talált ember* című kötete. Először a legkézenfekvőbb megoldásra gondol: besorolja Bérczes korábbi – Paál Istvánról és Tompa Miklósról szóló – írásai közé. Öröme azonban csak addig tart, amíg kezébe nem veszi, ki nem nyitja a karcsú, barna könyvet. Kovács Lajos nevét ismeri; látta is sokszor a moziban (?), a televízióban (?), a *Woyzeck* című filmben. Tudja róla, hogy színész volt. Amikor a róla szóló művet kinyitja, mégis azt hiszi, hogy tévedésről van szó. Egyetlen szerepfényképet sem talál. Olyat sem, amely a könyv főszereplőjét valamilyen hírességgel ábrázolja. Nincs olyan felvétel sem, amely díjkiosztáson, jubileumi banketten, külföldi vendégjátékon, anyakönyvvezető előtt készült volna. Mégsem törődik az esetleges tévedéssel. Pörgeti a lapokat, megcsodálja Koncz Zsuzsa felvételein a lugast a békésen poharazgató emberekkel. Felismeri az ősi magyar szimbólumot, a pulikutyát; mögötte Kelet-Közép-Európa újkori jelképét, a Trabantot. Összehúzott szemöldökkel megpróbálja Kovács Lajos fiatalkori vonásait összehasonlítani az időskori portrék grimaszaival, különös, rétova gesztusaival, az önfelelt pillanatokban kisimult arcvonásokkal.

Bele-beleolvas a szövegbe is. Látja, hogy bizony ez az írásmű eltér mindattól, ami eddig a kezébe akadt. De amikor ismert nevekbe ütközik a szeme – Paál István, Latinovits Zoltán, Grotowski, Ádám Ottó, Vajda László –, megnyugszik. Megadóan elhelyezkedik karosszékében, olvasni kezd. És a könyvet nem tudja letenni.

A különös, meghatározhatatlan műfajú kötet Kovács Lajos telefonüzenetével kezdődik. Bár úgy tördelték, mintha mottó volna, valójában prológos ez, előszó vagy előhang: üzenet az olvasónak. Bevezető az írásmű rendhagyó, ám pillanatig sem zavaró szerkezetébe. A párbeszédnek ugyanis csak az egyik fele hallható; mintha Kovács Lajos Bérczes László üzenetrögzítőjére mondaná gondolatait. Vagy mintha az olvasó hallgatná Bérczes László mag-



Koncz Zsuzsa felvétele

netofonját. Bérczes mégsem marad szerényen a háttérben. Kitartó türelemmel – s nem csak 1998. december 12-től 2000. január 22-ig! – hallgatott. „Ültem a padon, te oda-jöttél, leültél mellém, aztán néhány mondat után elmentél. Arra gondoltam akkor, hogy azon az úton... hogy is mondjam, azon az úton, amin te távoztál, ki, a kerítésen kívüli terepre, hát azon az úton én már nem fogok járni. Nagyon közel ültünk egymáshoz, egyszerűen végtelenül távol. Ezt a távolságot persze csak én éreztem” – ezekkel a mondatokkal kezdi Kovács Lajos a beszélgetőkönyvet, életének válságos pillanatára emlékezve. S kisvártatva fájdalmasan felidézi azt a mondatot, amely gyakran röppen fel színházi büfékben, premierek izgalmtól levezető bankettek itallal zsúfolt asztalainál: „Hát ezt az embert meg hol találtátok?” A szakmabeli dicsérni akar ezzel a kérdéssel, nem is nagyon illik rajta megsértődni. Kovács Lajost azonban ez az elismerésnek szánt megjegyzés lázadóvá tette. Lázadt, mert nem akarta, hogy beskatulyázzák a „talált ember” szerepkörébe, s talán azért is lázadt, hogy megfeleljen az őt körülvevő mítoszoknak.

Bérczes László könyve azt a kegyelmi állapotot rögzíti, amikor a „talált ember” megtalálta a hazai színházi élet viharos vizein komótosan, biztonságosan haladó, erős gerendákból ácsolt és biztos eresztékekkel összetartott Bárkát, amelybe belekapaszkodhatott. Nem mentőcsónak volt ez csupán – Kovács Lajos végre úgy érezte, hogy meglelte önmagát. Talán furcsa, hogy nem szerepek, jubileumi előadásszámok, kritikusok mondatai jelzik ezt a folyamatot. Neki a Bárkából sugárzó biztonság nehezebb feladat megoldásához adott erőt: elhatározta, hogy megbirkózik a maratoni távval. Nem csak a fizikai teljesítmény miatt érezte egyre fontosabbnak a futást. Önfegyelméről, kitartásáról, elszántságáról, józanságáról akarta meggyőzni közönségét. Az edzéseket arra is felhasználta, hogy megszabaduljon mindattól a feleslegesen cipelt súlytól, mely több évtizedes színészi pályája során rárakódott. A futásra való felkészülése és a táv megtétele szerencsére nem lett bulvárlapok martalékává.

Bérczes László tapintata és mértéktartása előcsalja interjúalanyából a legsúlyosabb kérdést, azt, amelyet szinte valamennyi kritikus, rendező, színházvezető feltett már: ha valaki nem tud minden előadáson tökéletes alakítást nyújtani, színész-e egyáltalán? Kovács Lajos nem magyarázkodik. A beszélgetés során jó néhányszor vetett oda ötleteket, félígazságokat, talán még közhelyeket is. A legnehezebbről, a megfeythetetlenről, az ihletettség pillanatairól gondolkodva azonban pörére vetkőzve áll az olvasók előtt: „Számos amerikai színész mondja, hogy annál jobb színész vagy, minél jobban tudsz hazudni. Híres sztárok is mondják ezt, és biztosan van ebben valami: az ember igazságot hazudik, hazudja az igazságot, igazul hazudik, a szerep követelményei szerint, metrum-stanca szerint hazudik. Ez nekem nem ment. De nem is igen akartam, hogy menjen. Mert hiszen az élet, a lét törvényei, lényegi dolgai éppen hogy nem eljátszhatóak. Ott kell állni maszk nélkül.”

A színész mélyről jövő, őszinte, nyers, zaklatott mondatokból mozaikszerűen állítja össze életét. Bérczes László konok hallgatása arra kényszeríti, hogy újabb és újabb rétegekbe hatolva ismerkedjen önmagával. Elsorolja álmait és vágyait. Értékeli családjához, feleségéhez, a színházi alkotókhoz fűződő viszonyát. Kristálytisztá ez az élet, hiába dűnnyögik maguk elé valahányan a hasonló életpályákat vizslatók: (jobb esetben) művészsors! (vagy) komédiások!

Kovács Lajos nem akar megfelelni a közönség elvárásának, de nem akar a könyvben szereplő interjúalany szerepében sem tetszelegni. Az olvasó sem csupán a színész őszintesége miatt véli úgy, hogy önvalomása hiteles – póztalansága teszi autentikussá szavait.

E feltétlen bizalom következménye, hogy a futásra való készülődés és a Bárkán töltött időszak nem válik értelmetlenné azáltal, hogy Kovács Lajos ebben is, abban is, itt is, ott is kudarcot vallott. Bár éppen a tépelődő vallomástevő és a csupasz szavakat kommentárok nélkül jegyző író együttléte teszi kétségessé, hogy van-e értelme a művészi (vagy sport)teljesítmény értékelésekor a kísérleteket, a vajdást egyetlen elejtett szóval megbélyegezni. A sikerközpontú művészetben – ahol mindenkinek az olimpiai bajnokok rutinjával kell hoznia a formáját – a bevallott, a kimondott kudarc évtizedes kapcsolatokat rombolhat szét, hosszú ideig tartó közös munka végére tehet pontot.

Ha az a bizonyos színháztörténet száz év múlva elolvassa Bérczes László könyvét, talán megtalálja benne ezt az üzenetet. Jobb volna persze – s biztosan ez volt az író szándéka is –, ha a kortársak is felfedeznék. A közönség és a szakma. Az érintettek és a nézelődők. Az ellendrukkerek és a közömbösök. A barátok és a rajongók. A kételkedők, az értetlenkedők, a karjukat széttárók, a fejüket csóválók, az indulatba jövők, a méltatlankodók és a tisztelők.

Belemagyarázás volna? A kritikus csak mentegetni próbálja a szerzőt, aki a konfliktusok elől a hallgatásba menekült? Meglehet. Bérczes László mégis a legnehezebbet választotta: közreadta hallgatását.

Osiris-Bárka, Budapest, 2000.

Summary

The program of this year's National Theatre Meeting, to be held at Pécs, has been selected by author András Forgách who gave us for publication the diary he kept on the performances he saw. We now publish the first part of this material.

Plays of the month are Béla Bartók's *Bluebeard's Castle* (State Opera House), József Katona's *Banus Bánk* (Kecskemét), György Spiró's *The Impostor* (Sopron), Mihály Kornis's *Hallelujah* (Nyíregyháza), Euripides' *The Bacchantes* (The Chamber), Shakespeare's *Romeo and Juliet* (Merlin), Tennessee Williams' *The Glass Menagerie* (Madách Chamber Theatre) and Tolstoy's *Legend of the Horse* in an adaptation by Mark Rozovsky (Veszprém). The performances are reviewed by, respectively, András Csont, Balázs Urbán, Andrea Stuber, István Sándor L., Judit Szántó, Tamás Koltai, Tamás Tarján and László Zappe.

In our column on dance theatre Tamás Halász writes about several new choreographies of the Company Miriam Naisy and of Hungarian artists Éva Duda and Attila Király.

On the occasion of the 75th birthday of dancer and pantomime artist Pál Regös, "Father of the Hungarian theatre of movement", we publish the talk he had with our vice-editor István Nánay.

Author Péter Fábri, newly elected president of the Hungarian Centre of the International Theatre Institute (ITI) wrote for us an account on his projects and general intentions.

A book review closes the issue: Tamás Gajdó introduces *A Man Discovered*, a book author László Bérczes devoted to actor Lajos Kovács.

K Ö Z L E M É N Y

Sajnálattal tájékoztatjuk olvasóinkat arról, hogy júniusi számunktól kezdve nem tudjuk biztosítani dráma mellékletünk folyamatos, havi megjelenését. Lapunk támogatása alaptámogatónk, a Nemzeti Kulturális Alap program 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 megtegyünk anyagi források felkutatásáért a dráma közlés – ha nem is rendszeres havi, de eseti – folytatása érdekében.

A szerk.