

FORGÁCH ANDRÁS

Színházi típusú találkozások

■ A VÁLOGATÓ NAPLÓJA ■

A mikor ezeket a sorokat írom, a Pécsi Országos Színházi Találkozó éppen véget ért – megkerülhetetlen, hogy bizonyos tanulságokat ne vonjak le belőle, így hát ezzel folytatom, és közben visszakanyarodom majd az októberi feljegyzésekhez. Két görög dráma közül a főiskolás *Alkésztiszt* hívtam meg, és nem pedig a Ruszt rendezte és Gálffi László főszerepelte *Philoktétészt*, egyszerűen azért, mert a Stefano di Luca rendezte előadás (vagy inkább etűdsor) jobban megmozgatta a képzeletemet, és minden esetlegessége és eklekticizmusa ellenére – elsősorban a kórus és a játéktér megoldásai miatt – vállalhatóbbnak tűnt. Magán a találkozón nem sikerült jól az előadás, aminek oka lehetett az is, hogy a rendező még egy hetet intenzíven dolgozott a színészekkel (valaki rosszmájúan megjegyezte, hogy a színészek „ellen” dolgozott, mint afféle ötletgyáros nehezítette kissé a dolgukat, pedig csak annyi történt, hogy túl közel volt az új próbákhoz az előadás, és túl nagyok tűnt a tét), és hogy az új elemeket nem sikerült igazán beépíteni a játékba, a nagy csarnokban, a pécsi kamaraszínházban, amely iparszerűségével ütötte, vagyis gyengítette a fémcsörlőkkel és kongó-döndülő vasajtókkal felszerelt, mészárszéket ábrázoló díszletet. Azonkívül elveszett a hang, a bonyolult, áttételes szöveg sok helyütt nehezen volt érthető, nem volt igazi ritmusa a játéknak; de a képek persze megjelentek előttünk (valaki rosszmájúan megjegyezte, hogy olyanok ezek a képek, mint egy fotósorozat a Theater Heutéből; ezt már régebben megfigyeltem, hogy a nagyszerűen fotózható német előadások milyen üresek néha, ez most már nálunk is így van, mert a színházrendezők a színpadon filmes effektusokra törekszenek tudatosan vagy öntudatlanul, és a színészek arca is fotogénebb lett, vagyis filmszerűbb, valamint a világítás is), és azt gondolom, hogy a képek (ikonok, ösképek) szerepe ma sokkal nagyobb a színházban, mint korábban. Stefano di Luca nem annyira szimbólumokat, mint inkább konkrétumokat tett elénk – melyeknek volt átvitt értelmük, persze –, és ezek a konkrétumok lehetőséget adnak az asszociációra (afféle olasz politikai revü, színház és kabaré keveréke, mely a jelmezekben és a gesztusokban is megjelent, ez helyenként felszínes, vagy annak látszik, ugyanakkor nagy egyszerűség jellemzi az előadást, az igazi túlzások kerülése, finom humor, helyenként igazi képi költészet) – ezzel szemben Ruszt inkább lineárisan gondolkodik, a saját személyes mitológiájára és életművére hivatkozik, azon belül helyezi el a művet, épít saját, egyébként roppant eredeti, megélt és megszenvedett történelemfelfogására, és minden hangsúllyal a saját összevetéshetetlen dikcióját teremti újjá, a színészek „rusztul” beszélnek. Az előadásban felbukkanó „idézőjelek” az életművön belül

vannak (pompás nüansz, amikor Odüsszeusz vagy Neoptolémosz *megtapcsolja* a másik szónoki, „színészi” produkcióját), a zenei referenciák korábbi előadásokban már hangsúlyosan felhasznált zenei motívumok, amelyekre *emlékezniem* kell, hogy teljes súlyán értékelni tudjam, és ilyenek az egyes, vállaltan patetikus gesztusok is. E gesztusok hitelességének elfogadása az előadáson belül elsősorban ennek a nagyon érzékeny művésznek belső igazságérzetén múlik, illetve azon, hogy milyen viszonyban állunk vele és életművével, maga a Szophoklész-darab nem nyílik ki egészen, nem tárul föl a nézők előtt, csak demonstrálódik létezése.

Különben meglepő volt látni, hogy a találkozón látott előadások közül egyedül a Krétakör bemutatta *Liliom* (és valamennyire az *Amerikai Elektra*) bírta ki a nagyítást: ez mindenestre a belső elemzés pontosságát is jelzi, vagy pedig azt, hogy a játéktípus bizonyos fokú elvontsága és a játéktér változatlansága, a kellékek hiánya jobban tűri a szokatlan körülményeket. Minden olyan előadás, amelyikben a naturalisztikus elemek, tehát az életszerű arányok voltak túlsúlyban, többé-kevésbé szétesett vagy sérült a nagyítás során. A *Nóra* esetében az a különös dolog történt, hogy a díszlet kisebbnek tűnt a vígszínházinál, pedig a díszlettervező szerint egy az egyben az eredeti díszletet állították fel Pécsen. Viszont épphogy befért az egészen más stílusú portálba a díszlet, mintegy bele kellett préselni, ezáltal minden közelebb került, kevésbé volt szellős, levegős a tér, kisebb a pécsi nézőtér is, ezért a színészek (a forró hangulatban) olykor nehezen találtak rá az elvontabb, „északibb” játéktílusra, a kirakott poénok, vagyis az élelőbb megfogalmazott, nevetésre ingerlő gesztusok pedig kisebbek lettek a kelletténél, a könyörtelen, jeges dráma itt-ott heves olasz veszekedésnek tűnt.

■ 8. OKTÓBER 28. *Philoktétész* – Thália Színház–Zalaegerszeg*

Két megjegyzés kívánkozik ide: hiba volt felhozni a Tháliába, egy olyan térbe ezt az előadást, amelyik annyira különbözik az eredeti játéktértől; a városi művelődési központból, a zalaegerszegi művelődési házból, ahol, ha jól értettem, sokkal kisebb, amfiteátrumszerű, emelkedő nézőteret épített a díszlettervező Ruszt, ám a Tháliában rögtönzött nézőtér – formátlansága és az egyenetlenül letett nézőtéri székek miatt – eleve alkalmatlan volt rá, hogy az előadásban meglévő nagyon különböző színészi minőségeket egyben láttassa. A tér és az eredeti helyszín nyilván a rendezés során egységbe olvasztotta a színészi játék különbségeit. Gálffi hőiesen küzd, nagyon nemes eszközöket használ, megjelenése, megszólalásai gondosan koreografáltak, hiteles a kétségbeesése, a férfias hisztéria, de sok nézőtől túl messze van, ezáltal a gesztusok értéke megváltozik; a kórus vonul, hosszan-hosszan, miáltal kissé komikussá válik, csetlik-botlik, mintha a kóristafiúk el is mosolyodná-

A 2001. június 10–17. között megrendezett Pécsi Országos Színházi Találkozóra Forgách András válogatta az előadásokat. Naplójának első és második részletét június, illetve júliusi számunkban közzöltük. Ez a harmadik, befejező rész.

nak, ez egyébként korántsem idegen a ruszti iróniától, de az esetlegességek beszűródése mégis eltereli a figyelmet a darabról, folyton nagy a jövés-menés, nagyobbakat kell kiáltani, az, ami a kisebb és koncentráltabb térben az operai gesztus ellentétességével hat (tehát afféle háziszínpadi operaként előadva homlokegyenest más az ironikus és más a tragikus jelentése, és ezzel Ruszt nagyon tudatosan játszik), itt eleve kisebb lesz önmagánál, parodisztikussá válik: vagyis a koncentrált, nagy szimbólumokra való hivatkozás jelentősége elvész. Még pontosabban: az irónia sokszor azért nem működik, mert a szélső értékek egészen máshol vannak, mint korábban. Ha egy előadás belül marad a (vizuális, fogalmi, fizikai) szélső értékeken, ha nem érinti meg a szélső pontot, akkor a történések nem valódi történések benne, hanem csak utánzatok. Ruszt ezzel tisztában van, ő nem utánoz, viszont nem nagyon érdeklik a mai szélső értékek. A másik megjegyzés, hogy én Ruszt Józseftől mérhetetlenül sokat tanultam, még akkor is, ha a színházi előadásait olykor idegen szemmel figyeltem, de mint színházformáló, színészformáló személyiségtől tőle kaptam meg az alaphangot, az ő próbáin, és mindent, amit utána láttam, öntudatlanul ahhoz mértem: és most is, ebben a *Philoktétész*-ben is felismerhető az eredetisége és bátorsága, ahogyan az anyaghoz nyúl: elsősorban az istenszerep felfogásában (ahogyan egyetlen könnyed mozdulattal a Kereskedőt játszó Kricsár Kamillról kiderül, hogy isten vagy az istenek követe, s az átváltozás komolysága éppen a frivolitáson át lesz érthetővé; ugyanilyen nagyszerű a vaktában kilőtt nyíl pontos találat), illetve Odüsszeusz és Philoktétész konfliktusának lépéstől lépésre történő felépítésében tetten érhető a sajátos, historizáló ruszti gondolkodásmód (a politikai manipuláció és akaratérvényesítés stratégiája, az a racionális, sőt cinikus keménység, ahogyan Odüsszeusz működik, és szemben vele Philoktétész hősies érzelmessége nagyon pontosan ábrázolja a jelen politikai konfliktusainak gyökereit retorikusan is), valamint abban, hogy fellépteti a fiatal Horváth Illést Neoptolémosz szerepében.

Mintegy „egy az egyben” mutatja meg a fiatal görög héroszt, és vállalja azt a kockázatot, amit egy még éretlen, de nyilvánvalóan tehetséges kamasz színpadra lépése jelent, és vállalja azt is, hogy a „görög” érzékiséget, a homoerotikát így, „egy az egyben”, ironikus felhangok nélkül ábrázolja a fiatalember meztelenségén keresztül. Horváth Illés helytáll (egyébként már Marlowe *II. Edward*-jában is ragyogóan helytállt, és más előadásokban is, beszédkultúrája pompás, nyíltan szembenéz bárkivel, közönséggel, színészárssal, úgy áll a színpadon, mintha örökké ott állt volna): tanulmányossága bámulatos, egyben le is képezi a darabbeli szereplő naivitással átítatott tanulmányosságának formáját, megint tipikus és ravasz ruszti trükk, a megjelenítés és megjelenített, szerep és szereplő kvalitásainak egymásra vetítése. Egyébként rajta érhető – valamint a kóruson – tetten az, amit mégis problematikusnak találhatunk Ruszt színészvezetésében: a színésznek meg van mondva, meg van neki mutatva, hogy mit csináljon, szuggesztíven, de amikor elbizonytalanodik, mert csupán utánozza a Mestert, akkor viszont nagyon, de nagyon illusztratív. A kórus helyenként gimnáziumi szavalókórossá lényegül át emiatt: nem érezhető sem viszonyuk a főhősökkel, sem viszonyuk a görög (vagy magyar) mitológiával, nem kapcsolódnak korunkhoz. Peter Stein, amikor az *Oreszteiát* megrendezte, egyik legnagyobb sikerét éppen a kórusral aratta: öregemberek voltak télikabátban, kalapban (persze részben fiatal színészek játszották őket) – miközben az előadás rendes kosztümös előadás volt, sőt, nagyon rendes kosztümös előadás, adtak a hitelességre: ám éppen a kórus esetében – akik a nézőtérben, több helyütt csoportosulva, tehát sztereóban adták elő polifon kórusukat – a rendezői gondolat egyetemes rálátást biztosított a drámára (arról nem beszélve, hogy a Stein fordította szöveg milyen pontos volt a maga prózaiságában, Stein ugyanis, a hagyománytól kissé eltérően, a sokszoros értelmű görög metaforák valamennyi jelentését belefördította a szövegbe, analitikussá, explikatívá, ugyanakkor sokkal hosszabbá tette azt, de ez a „magyaráz-

A *Philoktétész* Zalaegerszegen. Középen a címszereplő: Gálffi László

Pezzetta Umberto felvétele





Révész Róbert felvétele

Anger Zsolt, Znamenák István és Bezerédi Zoltán a *Megbombáztuk Kaposvárt* című előadásban

„kodó” jelleg egyáltalán nem ártott a kórusnak, hanem paradox módon a hangzó anyag zeneiségét fokozta az ismétlődésekkel, a halmozásokkal): azt hiszem, a rendezőnek az olasz–görög kávéházak és éttermek teraszán üldögélő, beszélgető, sakkozó öregemberek látványa adta az ötletet.

És itt ugrom át most az *Alkésztiszre*, amelyik korántsem hibátlan előadás, és a színészvezetésben is több helyütt az esetlegességet, az alkalomról alkalomra ugró rendezői elvet láthatjuk megvalósulni, ami, ha a stílus nem eléggé egységes, csak az irányok zűrzavarát fokozza, de a rendező a szerepek nemének megfordításával, és azzal, ahogyan a háromtagú fiúkorust irányítja az előadásban, illetve azzal a roppant szellemes ötletével, hogy egyszer csak kilépteti (kiugratja) őket, a fehér krizantémos, gyászoló férfiakat a játéktérből egy zongora mellé, ahol három kupica pálinkát felhajtának, miközben énekelnek és zongoráznak, ezzel már azt a lehetséges irányt mutatja, ahogyan a görög drámákról vagy a színházról általában ma gondolkodni lehet, mármint abban az értelemben, hogy ne egyszerűen kulturális relikviákat, hanem élő színházi anyagot lássunk bennük. Az egész játékot idézőjelbe teszi ezzel a mozzanattal, a színpadot mint olyat teszi szemlélődés tárgyává. Ha egy bárány betéved a színpadra, annak más jelentése van, mint ha kutya vagy ló tenné, ha a hatás némileg hasonló is: egyszerűen szép, ahogyan ott keresi, de nem találja a kijáratot.

A „szakmai vitán” meglepő volt, hogy – Ács Jani felvezetésében – felmerült a nemek felcserélésének ötlete mint hiba. Megint csak tény, hogy a főiskolán sokkal magabiztosabbak voltak a fiatal színésznők, hazai pályán, saját közönségük előtt hetykébbek voltak, hogy úgy mondjam, férfiasabbak, pofátlanabbak, Pécsen viszont állandóan kilógott a lóláb, vagyis női mivoltuk, ami nyilván a bizonytalanságnak volt köszönhető. Nagyobb távolságot kellett megtenniük a színpadig a nézőtér közepén vezető hídon, és átalakulásuk sem titokban ment végbe, láttuk, amikor – igaz – sötétben kivonultak a nézőtér két oldalán húzódó járást használva, hogy átalakuljanak. Durvább eszközökre lett volna szükség, ehelyett olykor elveszték a részletekben. De hogy a nemek cseréje bármilyen problémát jelentene a „férfi”- vagy a „női” szerep ábrázolását tekintve, netán egy végzős főiskolástól ilyet kérni „hiba” volna, az számomra felfoghatatlan. Utalok a nagyon izgalmas, Réthly Attila rendezte *Balta a fülbe* című kaposvári előadásra. Igaz, hogy a Lőrinczy Attila szállította alapanyag is valamilyen módon a travesztia irányába mutatott, de a színészi játék csak gazdagodott ezzel a lehetőséggel. Olyan volt, mint egy nagyon komolyan vett előjegyzés vagy hangnem a zenében: a színészek nagyon komolyan vették a feladatukat, és nem túloztak, egyszerűen csak „nők” voltak. A görög drámákban – amelyeket köztudottan maszkokban adtak elő, és nagyon kevés színész játszott bennük, egyszerre több szerepet is – kifejezetten lehetőség nyílik effajta „csúsztatásra”: sőt, talán szükség is van rá, éppen azért, mert a születő individualitás, a kórus dualitásában játszó cselekmény és

az isteni állandó jelenléte nem azt a fajta konfliktust ábrázolja, mint, teszem azt, a XIX. vagy XX. századi drámában, ahol épenséggel jelentősége van a férfiszerep és női szerep radikális különbözőségének, hiszen éppen ezen szerepek elkülönülése, definiálása, illetve felfedezése történik meg a „valóságban” is (utalok, mondjuk, a *Nórára*, az emberiség szakadatlan önfel szabadítására [a feminizmustól az állatok és tavak jogaiig], illetve arra a szüntelen öndefiniálási kényszerre, ami a társadalomtudományos szemlélet – tömegtársadalmakban szükségesszerű – eluralkodásának is a következménye), viszont a mai tendenciák épenséggel a nemi szerepek totális keveredésére utalnak minden szinten.

Erről talán elég ennyi. Mindenesetre az *Alkésztiszról* folyt az egyik legérdekesebb vita a találkozón, habár a „szakma” erősen húzta a száját, ez érezhető volt, nem is annyira az előadás hibái miatt, hanem mert valamifajta „dilettantizmust” sejtett a dolog mögött. Még két előadás okozott effajta „szakmai fanyalgást”: a *Romeo és Júlia*, valamint *A sehova kapuja* (és talán a *Néző, szerelmem*). Itt azonban megfigyelhető volt a „civil zsűri” számomra rendkívül vonzó elfogulatlansága. Szigorúan kerültem a velük való magánbeszélgetést, a nyilvános találkozókön kívül egy-egy szünetben odavetett szó vagy köszönés volt minden kapcsolatunk (eszem ágában sem volt a válogatáson túl befolyásolni őket, hiszen éppen arra voltam kíváncsi, hogy ők mit gondolnak, és nem arra, amit én), de hatá-

rozottan észlelhető volt, hogy pontosan ugyanúgy felfigyelnek egy adott előadáson belül az újdonságra, az érdekességre, mint én (most nem a kiadott díjakról beszélek, ahhoz ennek a zsűrinek nem adatott a kezébe kellően finom eszköz, hogy árnyalni tudjon: a zsűri döntését egyszerűen „ki kellett számolni”, mindenki külön szavazott stb.). Az új dolgok megjelenéséhez ugyanis nagyon sokszor társul a „hiba”, mondhatni, elkerülhetetlenül, mert az alkotók minden energiáját leköti a sajátos megnyilvánulás kidolgozása, és nem áll módjukban beállítani azt a középszintet, amit a szakma már elfogad. Nem lenne szerencsés azonban, ha az ilyen előadások mellett azért mennénk el, mert „nincsenek elég jól megcsinálva”. Hasznos ilyenkor az előadás energiáira figyelni, hogy mit szabadítanak fel és el a színészekben és nézőkben, és hogy milyen sajátos és összetevészhető nézőpontot tartalmaznak – szemben egy rutinosan abszolváló (adott esetben kitűnő) „profi” előadással.

De vissza a *Philoktétész*hez. A díszletet tervezte Ruszt József. Pontosabban a „játékteret”. Jóska nagyon jó játéktereket tud tervezni, gyakorlatilag már rég nincs szüksége díszlettervezőre, olyan fokig esszenciálissá redukálódott színházi világképe, ezáltal azonban az anyagok és formák olyan szintje jelenik meg Gálffi „szigetében”, ami inkább díszlet, mint játékter, és az előadásról szerzett anyagszerű (vagy inkább anyagszerűtlen) benyomásunkat is befolyásolja. Van ez a barlangféle, betonszürke képződmény, nagyon jó arányokkal, afféle sűrített tájrészlet, amelyeknek láthatóan színházzsúnya van, és az építőanyagok is láthatóan utánzatok, erre, ha már „reális” az ábrázolás, senki nem fordított gondot, és van hozzá valamilyen sáros-vizes árok, amire a nézőtéri járás felé irányuló deszkákat fektetnek (Neoptolémosz szívesen gázol a sárban, nem lép a deszkákra, szívesen érintkezik az anyatermészettel). A háttér (félkör alakú) fehér vásznát nagyon jól, hangulatosan lehet megvilágítani: dereng, ragyog, ha kell, ez operai, miáltal a díszlet miniatúrrá változik. A díszlet azt közli velünk, hogy Philoktétész, mint afféle Robinson Crusoe, magányosan él, szakadtan, betegen, elvadultan, egy távoli szigeten: az ő világa ez az összemalterozott zugoly. Megjelenik benne ugyanaz a *deduktív* szemlélet (igazi meglepetést nem hozó háttér vagy környezet, amelyből inkább csak levezetődik a színpadi játék, funkcionális), amilyen szemléletet a rendező-díszlettervezők, a legkülönbözőbb szinteken ugyan, de rendszerint képviselnek. Ebben az évadban láttam két Gothár-díszletet, egy Halászt, három Vallót (egyét a pécsi *West Side Story* számára tervezett Balikónak), egy Znamenakot (*A chiozziai csetepaté* – a díszlet mesejátéka emlékeztetett, az

előadás sokkal felnőttébb volt, mint a díszlet, sajnáltam, nem értettem), kettő Szikora tervezte díszletet, és nem vagyok biztos benne, hogy mindig ez a helyes út (vagyis hogy a rendező maga tervezze a díszletet, és nem kap valamilyen külső támaszt a díszlettervezőtől, valamilyen ellenhatást), annak ellenére, hogy *A színházcsináló* díszlete szinte hibátlan (szinte – mondom –, mert a nézőtéri rések és ürességek, bár Gothár utólag elmagyarázta nekem, hogy miért keletkeztek, hiszen a monológ legnagyobb része üres térben hangzik el, egy üres kocsmában, sőt, éppen az ürességről szól, mégis, ezek a rések hűtik a játékteret, a nézők egymást bámulják nyaktekergetés közben, ám a díszlet maga mégis nagyon erős atmoszférát áraszt, és főleg a „színpadi” része meglehetősen rafinált, és nagyon jól bejátszható – viszont a *Születésnap* díszletét – ami részleteiben ismét remek: pompás bútorok, kellékek és zugok vannak benne – bizonyos értelemben mégis agyonvágja a színpad közepét elfoglaló lépcső [ő az egyik főszereplő], mert akadályt képez és takar, a játék egy jelentős része akadályelhárítás, ügyeskedés, de ismétlem, Gothár talán nem is díszletet, hanem világot tervez, ám világot is kell mindig rendeznie hozzá, és az már nagyobb falat), és például a Szikora megrajzolta *Kalldewey Farce* kicsiny díszlete prima, elegánsan és könnyen oldja meg a változásokat, és tele van olyan szubkulturális izékkel, amilyeneket Botho Strauss darabja megkövetel, ezzel szemben a *Pillantás a hidról* díszlete csupán lehetőséget ad a játékra, arra a célra kitűnő, teret hagy a színészek számára, felnagyítja a benne mozgó alakokat, nagyon jól világítható, de az általa megjelenített gondolatban nincs semmi rendkívüli, és a hozzácsatolt világok – az ügyvéd szekrénye az előszínpadon, a le- és fölkapcsolgatott zöld burás irodai lámpával, az ügyvéd által nézegetett diapozitívokkal, a látszólag az ablakon át a falra vetülő vörös és fehér neonreklámokkal, a színpad hátuljára odacsalt „utcaiélet-kutyával” –, de ugyanígy a szünet után vetített képek (melyek különben jók, bár a gazdasági válság fotóinak összekeverése a színészekkel kényes dolog, de végül is izléseesen van megoldva, főleg Bubik kiváló dokkmunkás a képeken), mind-mind pótlékok, félmegoldások, illusztrációk, ám mondom, izléseesen vannak kivitelezve, a berob-



Walter Péter felvétele

Epres Attila (Valère) és Öze Áron (Conti herceg) A bohóc kecskeméti előadásában

bantott, romszerű ház-lakás is szellemes, mégis csupán deduktív játéktér, ha úgy tetszik, logikai játék ez az egész, abszolválás. Valló jutott legtávolabb a rendező igényeinek kiszolgálásától: a sokak által kárhozott *Volpone* díszlete nekem például tetszett, tele volt váratlan ötletekkel, csak épp kihasználva nincs rendesen, mert ahányan vannak, annyiféle stílusban játszanak a színpadon. De a színpadkép tele volt kiszámíthatatlan részletekkel, az a fura konténer a lecsupasztított színpadon, szerintem, egyáltalán nem volt rossz ötlet (meglepően emlékeztetett a Luc Bondy-féle bécsi *Sirály* zöld, üvegezett folyosójára, ahonnan a színészek, mint egy zárt verandán át, a színpadra érkeztek a házból), a bírósági tárgyalás tere is tiszta képlet, tetszett a színpad elejébe süllyesztett kincseskamra is, és az, ahogyan a színészek használják. A *Dühöngő ifjúság* díszlete viszont megint csak tehetséges abszolválás. Jó megoldás a darab problematikájára, az ólmos angliai időjárást is le tudja képezni, tetőtér, mégis lakályos, sokféle funkciót teljesít, jók a belerakott bútorok is, igazi való-

sága van, csak a varázslat hiányzik, az a pici nem tudom, mi, amitől nem pusztá keret. A rendezők pár évtizedes gyakorlattal a hátuk mögött könnyedén tudnak olyan díszletet csinálni, mint sok díszlettervező. Végül is ők tudják a legjobban, hogy mit akarnak. De díszleteikből gyakran hiányzik az a színházi gondolat, ami a praktikumon túlmutatna.

Adott esetben csak egy érzet a díszlet, mint például a nyugat-berlini *Hamlet*ban, amit Klaus Michael Grüber rendezett, és Gilles Aillaud volt a díszlettervezője: a Schaubühne csupasz betonfalait lehetett látni, ám a padlót a westminsteri apátság kissé elfordított mozaikpadlója borította, és semmi más, azonkívül csak egy kis tükör lógott a falon, és volt néző, aki nem is észlelte ezt a padlóborítást, mert nem látott rá. Igaz, működésbe léptek a hatalmas hidraulikus emelők meg a Szellem és Hamlet párbeszéde előtt a Purcell zenéjére aláereszkedő monumentális vasfüggöny. De azok a színház műszerei voltak. Vagy gondolok Zadek előadásainak szinte nyegle díszleteire, amelyek néha gyerekrajzokra, néha valamilyen installációra emlékeztetnek, hatalmas festmények vannak bennük, ropant üres terek, melyekben valamilyen természeti objektum áll, és a maguk módján mindig túlmutatnak az előadáson. Ebből a szempontból is érdekes Zsámbéki *Tartuffe*-jének díszlete, amit Bagossy Levente tervezett: a szélei rendesen kopottak, elhasználtak, látszanak az ütött-kopott podesztek, amelyeket rendezőpróbán szoktak a díszletmunkások ide-oda rakosgatni, van benne egy hatalmas festmény, mely díszletfállá változik, ablakkal, és van benne egy fölkanyarodó, elcsavarodó lépcső: ezek az elemek zavartalanul mennek át egymásba, mintha egy piszkozatból fokozatosan egy kidolgozott világ születne és viszont, és a díszletelemek közvetlenül nem értelmezhetően leképezik az előadás komplex viszonyait, valamint a színházról általában is mondanak valamit: az uralkodót ábrázoló hatalmas képen ablak nyílik, váratlanul a színpad elejére, a kép mellé helyeződik át a színpad mélyéről a ház bejárata, mikor *Tartuffe* hazaérkezik, és Cléante sikertelenül megpróbálja rábeszélni, hogy adja össze a fiatalokat, és Dorine ugratja a gazdáját, de az nem veszi észre: az utcán vagyunk, de színházban, a ház előtt, de mégis bent. Az ötletben van némi rögtönzöttség, ami nagyon jó, ám rám maga a jelenet mégsem hatott, másodszeri megnézés után sem, és azt hiszem, Orgon motívumainak tisztázatlansága miatt. Nem tudtam rájönni, hogy Lukács Andor mit eszik Rába Rolandon. De még valamit a díszletről. Amikor *Tartuffe* majdnem megerőszkolja Orgon feleségét (nagyon jó ez a könnyörtelenség, ez a durvaság, nincs lacafacázás, ő dugni akar), akkor egyszerűen rálöki arra a fekete padozatra, ami szinte véletlenül ott van mint térképző elem és ülőalkalmatosság a színpad bal

Darvas Iván (Salieri) és Alföldi Róbert (Mozart) a szolnoki Amadeusban



felén, de nem ágy, nem szék, hanem egyfajta színpadi építőkövöcs. A lépcső mellett lógó függöny válik asztalterítőtűvé, amikor Orgon bebújik az asztal alá, de azelőtt nagyon jól fedezi a lépcső mögötti tér (sem)milyenségét, leplez, egyben leplez – funkciója szerint.

Berlinben (májusban) találkoztam Zsámbéki, aki épp Ostermeier *Danton halála* című előadását nézte a Schaubühnében. Én régi színész barátommal, Udo Samellal ültem a Ciaóban, ami a Peter Stein-féle társulat „színészbüféje” volt a nyolcvanas években, ennek az étteremnek a kirakatában pillantottam meg ’83 kora tavaszán Jean Genet-t, akinek egy finom piros sál volt átvetve kopott velürdzsekije fölött a nyakán, és Luc Bondy papájával beszélgettem. Láttam, hogy Zsámbéki az esti Kurfürstendammon sétálgat, kimentem hozzá, gondoltam, nem árt megbeszélni a történeteket – bár nem volt büntudatom a *Tartuffe* miatt, de részben felelősnek éreztem magam azért, hogy végül nem lehetett ott Pécsen. Nem kell misztifikálni: ha a válogató nagyon akarja, akkor bármikor bárkinek megmondhatja, hogy beválogatta-e az előadását vagy sem – ha már tudja. Én persze nem tudtam. Volt egy fax-üzenetváltásunk is Gáborral, és ezt derűsen így kommentálta, miközben a *Danton halála* második részére várt: túl komolyan vetted ezt a válogatást, ugyanúgy, mint amikor egy színész túl komolyan veszi magát, ez nem mindig egészséges. Ebben igazat kellett adnom neki: nagy elánnal csináltam, talán túl nagy elánnal, mert teljesíteni (vagy bizonyítani?) szerettem volna. De nem ez az érdekes, hanem az, hogy a *Tartuffe*-ről beszélgettünk, az előadás problémáiról. A *Danton halálát* néhány nappal később magam is megnéztem, és Gáborral ellentétben, aki nagyon dicsérte a fiatal színészeket, nekem nem tetszett. Rájöttem, hogy mi a problémám Ostermeierrel: nincs humora. És nem is elég érzéki. Miközben roppant nagy tehetség, és nagy személyiség. De erről másutt. Már tavaly nyáron egyszer valamilyen kerti fogadáson említette Zsámbéki, amikor még csak készült a rendezésre, hogy a Petri fordította *Tartuffe* sajnos nem elég jó. Ebben is egy kissé ludasnak éreztem magam, mert amikor Gyuri fölvetette *A mizantróp* sikere után, hogy a *Tartuffe* egy részét prózában fogja lefordítani, és csak *Tartuffe* szövegeit versben („a vers a hazugság”, ez volt hozzá az ideológia), akkor nem tiltakoztam, pedig éreztem, hogy lustaságból agyalta ki ezt a koncepciót, és nem győztem meg az ellenkezőjéről. Hiába, nem vagyok az elvek embere. Kapás Dezső, aki az akkori Kálvária téri előadást a zsidókérdésre hegyezte ki, boldogan kapott a fordításon, a munkát viszont gyakorlatilag nem végeztük el Gyurival, használható szöveg született ugyan, de tényleg nem

Csaba István felvétele

mérhető *A mizantróphoz*. Így hát most is a Vas István-fordítás a leghasználhatóbb, bár szerintem ma már nem hat elementárisan – olyan frissen, mint Petri *A mizantróphoz* fordítása, olyan pófátlanul és olyan erővel, hanem kissé irodalmi. Szóval finom, nemmes szóvet, de kissé elavult, kissé kong. Szerintem a Katona-beli előadást ez a szöveg is befolyásolja: nagyon jó előadás, de a szöveg egy része egyszerűen elszáll, kötelező irodalom, mint Csehov. Megpróbálom elmondani Zsámbékinak, hogy mi volt a bajom az első résszel. Mert azzal volt bajom, és ezért néztem meg még egyszer – akkor már voltaképpen fölősegesen, mert már el volt adva a Rond-Point Színházba, Párizsba –, és ugyan a második rész másodsorra frenetikusán jó volt (többek között Lázár Kati miatt is, aki az első részt is nagyon jól indítja el, és a második végén elementáris a butasága, a réműlete), de az első résszel még mindig nem voltam kibékülve. Lukáts Andor szintén hibátlan a második rész végén, amikor a saját nadrágját fogva hátul, gyűrött inggel térfereg, boldogtalanul, dührohamokat kapva, mint egy örült, mégis, az első részben nem tisztázott számomra, hogy mi az, ami miatt olyan fontos neki az az ember, a csaló. És hiába magyarázza el Zsámbéki azt, amit a kritikusok is észrevettek, hogy nevezetesen a Máté–Lukáts-duó valamilyen politikai kettősséget képez le: a túl sokat okoskodó liberálist, mondjuk, illetve az érzelmes, kissé csökött nemzeti oldalt, ez a fajta fogalmi rendszer, ha meg is oldja Cléante szerepét (Zsámbéki joggal jelenti ki, hogy Cléante először volt érdekes a színpadon, különben ez egy hálátlan szerep, nem létezik), de nem oldja meg a bonyolultabb problémát: hogy Orgon mit akar Tartuffe-től, és hogy miért nem látja azt, amit a környezete olyan tisztán lát. Ezt, ha akarjuk, axiómaként is elfogadhatjuk, mert tény, hogy ő színvak Tartuffe-re, hiszen erről szól a darab, de ezt a részletekben is meg kellene oldani. Azzal, hogy Orgon érkezésekor a jelenet a színpad elejére kerül, direktbe, premier plánba, és hogy Dorine olyan arcátlanul ugratja gazdáját, még nincs elintézve az ügy, sőt: ezt a markáns idézőjelet túl direktnek érzem. Éppen mert Orgon érzéseit kellene ábrázolni, és nem azt, hogy mi mit gondolunk Orgon érzéseiről. Szóval egy pillanatra valahogy Orgon-ná kellene válnom, és megrémülnöm saját magamtól. De ha csak egy típus látok, és egy pillanatra sem csodálkozom rajta, hogy miért ilyen csöklátású ez az intelligensen érvelő férfiú, akkor nem működik a dolog.

Különben Valló pécsi *West Side Story*-díszletével ugyanaz volt a problémám, mint Gothár lépcsőjével a Radnóti-ban: hogy ugyan sziluettként és bizonyos helyzetekben nagyon jól működik, igazi külvárosi tűzlépcsővilág, de a táncot nem éppen



Nagy Zsolt, a Krétakör Színház Liliomának címszereplője

elősegítő szerkentyű, sokszor akadályoz abban, hogy jól lássam a szereplőket, és a különböző szinteken kigyúló rideg, színes neonfények ugyan jól emelnek ki részleteket, de mégis valamilyen esetlegesség érződik a használatukban (igaz, én a második szereposztást láttam, némileg fáradt második előadást, és nekem nem állt össze).

■ 9. OKTÓBER 29. *Vízkereszt, vagy amit akartok* – Vaskakas Bábszínház, Győr

Lengyel Pali külön meghív erre a szellemes és mulatságos előadásra, amelyikben minden szerepet poharak és üvegek játszanak: ekkor még azt hiszem, hogy esetleg bábelőadást is meghívhatok, ha másnak nem, vendégnek, Pécsre, és tetszik is az előadás, csak a befejezés ártételes komplikációit nem érzem megoldottnak. Bár sok mozzanat szellemes benne (ahogy a poharak feltöltődnek, érzelmet fejeznek ki, és kiürülnek), de vannak kifejezetten zavaros részei, a célközönség kora kiszámíthatatlan, gyermeki, ugyanakkor túlságosan is épít a mese (a szüzsé) ismeretére, a dramaturgiája itt-ott hiányos, szakadozott, beéri a pusztá ismétléssel, mely ily módon szerkezetet imitál, és így vési a fejünkbe a történetet; az én ízlésemnek kicsit túl sok a zene, de az egésznek mégis jó hangulata van, tiszta munka. Végül kompromisszumként Jordán elfogadja azt, hogy amennyiben színész játszik a bábelőadásban, akkor azt meg lehet hívni, ezért megnéztem *A katona történetét* a Bábszínházban Garassal és Kulkával, de azonkívül, hogy ízléssel felújítottak egy régi előadást (ezt is Lengyel), jók a zenészek és a színészek, egyéb nem történt. A győri utat összekapcsolom azzal, hogy megnéztem a győri színház stúdióját, ahol esetleg Cocteau *Vásott kölykökjét* fogja rendezni az én elkészítendő adaptációmban Récezi Tamás. Pompás terem, minden földi jóval felszerelve. Később az egészségből nem lesz semmi, Győr lemondja, viszont bekukkanthatok a *Hotel Mentholt* játszó színház agyonzsúfolt nézőterére, amit Korcsmáros az igazgató jogos büszkeségével mutat meg. Mivel nagyon izgulok, hogy este elérjem a Tháliában *A vihar kapujában*-t Pesten, azzal a feltétellel utazom le, hogy ezt garantálják nekem, ezért csak tíz percig maradunk benn, de nagyon jól szórakozom, a közönséggel együtt. Szeretem a színpadi trükköket, az emeletes díszletet, szeretem, ahogyan a falból – rendes mesejáték – előbukkannak az álomfigurák. Jól is táncolnak. Itt Győrben pár hónap múlva megnéztem a *Három nővért*, amelyhez meglepően érdektelen, úgynevezett csehovi díszletet tervezett Csanádi Judit, benne olyan bútorokkal, amilyeneket ilyen közelről egyáltalán nem jó látni, mert szinte még a leltári számot is le tudja róluk olvasni



Hámori Gabriella és Szamosi Zsófia a főiskolai Alkésztiszben

Schiller Kata felvétele

az ember, és olyan „kinttel”, amin azonnal látszik, hogy csak jelzés. Az *Amalfi hercegnő* díszlete – a folyton csöpögő (megtudtam a tervezőnőtől: a lánya hajszeléje) és a padlón terjedő, szivárgó „vérrel” vagy mivel, mocsárral, pocsolóval – kifejezetten elegáns volt, főleg a börtönjelenet működött nagyon jól benne, kísérteties pillanatok voltak a második részben, csak az egész egy kicsit túl messzire került technikai okoknál fogva a nézőktől, kihűlt. Sok színházban úgy kezelik a díszletet, mintha képernyő vagy vetítívászon volna, innen a hidegség. A különben gazdag fantáziájú Csanádi győri díszlete inkább rutinmunka, valahogy olyan szimpla, olcsó, mint ahogyan a rendezésben sem láttam semmi extrát, semmi igazi többletet. Először nem is az előadás, hanem a szöveg, a Háty-fordítás tűnt föl (mármint az, hogy mindent egy kicsit *másként* mondanak, mint az ember várná, Böhmnek, amikor még díszletmunkás volt [?] a Vigben, ehhez szokott a füle, de jó, érdes szöveg, azért egy picit lehetett volna gondolni), valamint az, hogy Andrej lett a legfontosabb szereplő (Horváth Lajos Ottó), a darab győri címe tehát inkább *Egy báty* lehetne, ámbar nekem tetszett Versinyinként Gáti Oszkár is, ha kissé operettes lett is a végére, és ezt ilyen közletről nézni, szobaszínházban, elég furá, de mégis megvan benne a szerephez szükséges formátum és az a konok butaság, amivel átsétál az életén (mármint az ezredes), miközben frázisokat pufogat: ez a Versinyin nem kifinomult, hanem kissé brutális, és halálosan tud unatkozni. A lányok egyébként szépek a darabban, jó a trió, vannak nagyon szép pillanataik (Csehov tényleg zseni), de van köztük olyan, aki csak a megszólalás pillanatáig szép, addig gyönyörű, mint egy fénykép, utána viszont pont olyan, mint akárki más. Különös dolog, hogy a beszédmód leleplezheti a szépséget. A leképezett szituációk sohasem lépik túl az illendőség határait, az öreg szolgálat egy régi győri sztár játssza (Balla Ica), hatalmas siker már az is, hogy bejön, de hiányzik, nagyon hiányzik az igazi megaláztatás – mintha minden Andrejen múlna: ha bejön, a nézőtérben is élénkség támad. Olyan előadás ez, amire gimnazistákat és nyugdíjasokat be lehet hozni, kötelező olvasmány, az a fajta népművelés, amire egyébként nagy szükség van, éppen a csehovi filozófia szellemében.

Pár hét múlva a *Cigánybárót* néztem meg, aminek a díszlete viszont tele van ötletekkel, mintegy a nem létező darab helyett, ahogy Böhm elmagyarázta, de a legnagyobb színházi élményem mégis Almási Éva volt az igazgatói irodában. Együtt utaztunk le megnézni Böhmrel, megnézni az ő rendezését, az autóban többek közt megbeszéltük a *Nem félünk a farkastól*-t, óvatosan kissé általános bókákat mondok, amit azonnal észlel és elhárít, ő elégedetlen önmagával, a rendezőt talán Andorai jobban érdekelte (óvatosan fogalmazok, mióta Hevér Gábor szavait pontatlanul idézve egy kis bajt zúdítottam magamra: mint afféle hatásvadász „naplóíró” úgy interpretáltam a szavait, melyek persze megleptek akkor a kocsiban éjjel, és kissé nyeglének tündek, hogy minden árnyalat elveszett belőlük, és a negatív tartalom erősödött föl, a valóságban sokkal árnyaltabban fogalmazott, mint azóta megbeszéltük – voltak, akik Pécsen már fölkiáltottak, ha véletlenül a közelükbe kerültem: vigyázzatok, itt a Forgách, beleírja a naplójába). A *Nem félünk*-ben nekem inkább a mellékszereplőkkel volt problémám, illetve azzal a fajta színészvezetéssel, amelyik nem tudta eldönteni, hogy észrevétlen folyamatokat bontson-e ki, „múljon-e” benne az idő, vagy pedig

harsányan utrírozott karaktereket fessen. Tetszett a díszlet a könyvek tömegével: egyszerűen tetszett az a sok könyv, képzőművészetiileg lekött az a polcok világa, a túlzás, a zsúfoltság, a színei, a szerkezete (bár ez talán magánügy), olyan volt, mint egy installáció. Andorait nagyon szeretem, akkor is, ha véletlenül nem csinál semmit, nekem ő „lény”, és az is marad: tud figyelni ragadozópillantással, jelen tud lenni, anélkül, hogy erőlködne, besorolhatatlan.

Szóval az igazgatói irodában, ahol hirtelen nagyon sokan lettünk, egyszer csak arra terelődött a szó, hogy mit szól Almási ahhoz, hogy a lánya is színésznő lett. Ekkor – anélkül, hogy az elején gyanút fogtunk volna – fergeteges szólóba kezdett. Ő abban a pillanatban elalszik, mesélte, mihelyt a lánya a színházról vagy a főiskoláról kezd beszélni, úgy, ahogy van, beszélgetés közben, ez nyilván valamifajta védekezés. Ott ülünk az igazgatói irodában, emberek kibejárnak, egyszerre két előadás megy, kis elcsúszással, talán szünet van, bár lehet, hogy a végén történt ez, a színészek a folyosón a nagyoperett és a Csehov-előadás jelmezeiben keverednek, táncosok és műszakiak jönnek-mennek, az igazgatói irodán túl, egy külön teremben alakik, talán az igazgató fia, hatalmas kivétitón tévét néznek. Korcsmáros egyébként büszkén meséli, hogy stúdiósainak ott például Chaplin-filmeket vetít, amelyeket már sehol nem lehet látni, jól teszi – és akkor Almási egy ártatlan kérdésre válaszolva, rekedten és hangosan, kacagva és gondosan poentírozott szünetekkel egyszerre adja elő a lányát féltő anyát, a lányára féltékeny anyát és egyazon lélegzetvétellel a kétségbeesett anyát, és nem utolsósorban a bol-

dog anyát: mindezt egyetlen monológban, úgy, hogy semmi másra nem lehet figyelni, csak órá. De azt is megtudjuk, hogy mikor eszik csokoládét ellenállhatatlanul, és hogy hova dugja maga elől, és hogy egy egész szál kolbászt bevágott, hamm, csak úgy, ripsz-ropsz hajnali kettő és három között kint a konyhában. Már ezért is érdemes volt lemenni harmadszor Győrbe. Olyan érzékletesen írja le a lakásában lezajló jeleneteket, mintha filmet látnék. A dialógusok készen vannak, egyetlen fölösleges szó vagy hangsúly sincs: egyrészt úgy érzem, hogy így történt, másrészt, hogy csak így történhetett. Szülők beszélgetnek éjjel a lányok jövőjéről. És az a hang. Tűszúrás és kalapálás keveréke, érdes, mint egy kocsi-sé, és közben ezerszázalékos nő. Le nem tudom venni a szemem róla. Később a kocsi-ban elárulja, hogy szándékosan volt ilyen hangos és éles – én örökre hálás vagyok neki ezért –, mert valahogy zavarta az igazgatói irodát belengő hangulat. Martha volt a javából. Igaz, mi ketten whiskyt is ittunk, ha jól emlékszem, jéggel.

■ 10. OKTÓBER 29.

A vihar kapujában – Thália–Nyíregyháza

Telihay talány számomra. Úgy készültem erre az előadásra, mint a kisgyerek, és úgy jöttem ki, mint egy családott néző a moziból. Csáki, aki már a *Philoktétesz*nél is mellém sodródott, és mormogott valamit, arcomat óvatosan kémelve, az előadásról, most kifejezetten lelkes. De az én arcomról nem olvashat le semmit. Én kifejezetten bosszús vagyok. Pedig Egyed Attila, a színlap szerinti Rabló nagyon jól játssza – Tosiro Mifunét, akit Kuroszava tett halhatatlanná. Talán jobban járok, ha nem láttam volna annyiszor a filmet, és nem írtam volna Mifunéről. Egyed tud naiv lenni, óriási energiákat fektet a szerepbe, alattomos és mégis ártatlan, ő az előadás motorja. Különben Seress Zoltán mint Férj is nagyon hiteles – jól játssza a filmbeli Férjet: van tartása, nem gyáva, és mégis az. És Széles is remek Favágó, úgy hazudik, csapzottan, mint a vízfolyás, még önmagát is becsapja, és elhiszi a saját hazugságait. Tetszett a Koldus (Honti György) és a Pap (Mezei Zoltán) duója, véglények voltak, kétségtelenül, morális érzékkel megverve, nyakig az immoralitásban. Akkor mi itt a probléma? Udvarossal már bajban vagyok. De nem ő a probléma. A rendezés szinte megoldhatatlan feladat elé állította: egy európaiasított japán darabban egy japánosított európai nőt kell eljátszania. A látszat szerint minden rendben van, hatásosak a jelenetek, a díszlet elég sokat tud: vagyis tud természet is, templomot is, fogadót is, bíróságot is ábrázolni, változás nélkül, jól használja a japán építészet zsánerelemeit (majd' azt írtam: zsanérelemeit) – viszont az a piros

seprűnyél, ami belátszott oldalról, ahogy oda volt támasztva a falnak, nem segített a beleélésben (habár a jó előadás az ilyen „zavaró” mozzanatokot könnyen el tudja feledtetni).

Telihay a „mindentudó” rendezők közé került, akármit meg tud rendezni, nagy gyakorlata van, és vannak ötletei. Talán éppen ez a gond, ez a mindenevés. Ettől sok minden általánossá válik, színésziessé. Úgy vélem, ki kellett volna írni a plakátra Kuroszava nevét is. Mert ha valaki csak az Akutagava-novellát olvassa, nem juthat el ehhez a formához, amit az előadás is prezentál. Egészen más szerkezetet is lehetne alkalmazni, más sorrendet. Az én problémám az volt, hogy a színészek és a rendező egy másik rendező világhoz közeledtek egyfolytában – meglehet: öntudatlanul –, és azt akarták rekonstruálni. Ez így nem elég. Ugyanis az intenzitás – és el kell ismernem, hogy intenzív volt a játék – csak az általánosságot fokozza. Ezért volt Horváth Csaba szellemes „kar-vívó” koreográfiája olykor komikumba hajló. Egyed Attila mindazonáltal meggyőző volt ebben az előadásban. A másik két nyíregyházi darabban, a *Pájkás Jánosban* és az *Anconai szerelmesekben* kevésbé. Túl hirtelen katapultálták, azt hiszem, Gázsó megüresedett helyére a hasonló alkatúnak látszó színészt. Egyed becsületesen igyekszik, és remélhetőleg népszerű is lesz színházá-

Ladányi Andrea és Gázsó György a *Néró, szerelmemben*



ban, de nem vagyok benne biztos, hogy van-e olyan humora, és vannak-e olyan „titkai”, mint Gázsónak. Ha Gázsót nézi az ember, feltűnik a hallgatása. Miközben hihetetlen gyorsan tud beszélni, cselekedni, bohóckodni, az ember végig látja, hogy ez az arc, mely távolról emlékeztet Gerard Depardieu-ére, milyen hallgató arc. Néha maszkká változik. Néha teljesen meztelen. Sokféle. Hibátlan ritmusérzéke van. És nem egészen érthető, hogy hogyan ér el humoros hatásokat. Mintha nem használna egyszemélyes színeket. Mintha már valamiféle elvonatkoztatás jelenne meg a gesztusaiban is. És mégis egyéni. Amikor Simon Balázsnak ezt az Eckermannban elmondom, mi a bajom Egyed bizonyos alakításával, azt mondja: meg kell adni Egyednek a lehetőséget (ebben igaza van). De ez még nem ok arra, hogy egy előadás a színházi találkózón szerepeljen.

Nyíregyházán különben megnéztem a *Halleluját* is, amit Tasnádi Csaba rendezett, és meg kell mondanom, annak ellenére, hogy a szerkezetet feldúlták – a fekete vonattal kezdenek, ami nem hasznos találmány, hiszen az az egyik leghatásosabb jelenete az egész darabnak, tehát túl magasról kezdenek, és az építkezés egy fontos pillérét kihúzzák az épület alól –, valamint annak ellenére, hogy azok a részek, amelyekben az elvtársak fura belterjes viszonyait kellene a fiatal színészeknek (és rendezőnek) ábrázolnia, nem különösebben hitelesek, nagyon jó szellemiségű, bátor előadást láttam, igazi csapatmunkát. Úgy tűnik, az érvágás ellenére is, amit három-négy színész elszerződése okozott, komoly tartalékok vannak ebben a társulatban, ez még Verebes társulatépítése, Mohácsi és Szász országos sikerű előadásai miatt is van – most érzékeny korszak következik, egy újfajta szemléletmód meghonosítása, amiben például Horváth Csaba *Nérvója* is útjelző lehet.

Telihay azért válhat a következő évtizedben fontos rendezővé – ha szerencséje van, és összeszedi magát –, mert mindkét oldalt, a szövegérzékeny dramaturgiai és a cselekvésérzékeny rendezői oldalt egyszerre tudja képviselni. Ami veszélyforrás nála: a belesüppedés a színház mindennapi gyakorlatába és a nem mindig biztos esztétikai ítélerő. Ott áll, azon a ponton, hogy eredeti műveket hozzon létre – de mintha megtorpanna. Középre indul, mert nem tudja elfogadni a pusztaság szélsőségeit. Középen viszont gyakran nincs más, csak a szakmai biztonság. Ami *A vihar kapujában*-t illeti, becslöm a vállalkozást, de a végén nem tudom, hogy mihez asszisztáltam: egy olyan előadáshoz, amelyekben színészek „után-éreztek”, vagy egy olyanhoz, amelyek rányit valami újra, amelyek felnyit egy ismeretlen világot.

■ 11. OKTÓBER 30. *Dühöngő ifjúság* – Thália–Szeged

Most egy alig ártírt naplójegyzet következik: „Tegnap a *Dühöngő ifjúság*ot láttuk, két szünettel, fél tizenegyre – nem sikerült rájőnnöm, mire volt jó a két szünet. Az előadás – olyan helyen ültem, ahonnan nem láttam az egész színpadot – kamara-előadás, de csak úgy, mint a *Philoktétesz* esetében, nem a hozzá való nézőtérrel játszották: a nagyszínpadra rá volt téve egy másik, keskenyebb színpad, amelynek falai részben eltakarták a teret és a játszókat, a nézőtéri sorok széle is üres volt, nem szerettem ezt a hideg hiányt, a színészeknek is nehéz lehet az ürességet betölteni, nyilván ettől is lesznek hangosabbak. Furcsamód, amíg nem láttam a teljes színpadot, jobban élveztem a játékokat, mint később, amikor a sor közepére ültem. A sors iróniája. Király Attila, aki hallatlan intenzitással dolgozza végig az egész előadást, érdekesebb volt részben arctalanul: mert amikor megláttam, az arca mintegy elkezdte interpretálni az energiáit; amíg többé-kevésbé háttal volt nekem, és néha rádiójátékká lényegült át, sokkal jobban megmozdította a képzelőerőmet. Ugyanígy a díszlet is túldefiniált lett, amikor beláttam az egészet, leegyszerűsödött, be volt rendezve. Egy dramaturgiai megjegyzés: »Cukorbolt«, nem értem, mi az (sokszor mondják): talán cukorkabolt? vagy édességbolt? Lehet, hogy Vallónak, ennek a kitűnő színházrendezőnek, amint kész van a szín-

padtervekkel, és eljut a főpróbáig, csak el kellene venni valamit a dologból? Mint levenni egy képet a falról, amikor kész a kiállítás? Az elemzései helytállóan tűnnek, és szcenikai ötletei – itt például az esőtető, amit úgy tudtam nézni, mint egy gyerek – jók, elképesztő színházi gyakorlata van. A lányok, amíg nem beszéltek sokat, jók voltak. Később szereplőkké lettek. Nekem legjobban a kicsit torzonborz Cliff tetszett (Mátyássy Szabolcs, ő se mindig, de volt benne valami természetes definiálatlanság, és Vallónál ez mindig előny). Király Attila igen jó fizikumú színész, aki nagyon sok feladatot meg tud oldani, de ahogy megy előre az előadás, mintha egyre kevésbé lenne érdekes, nincsenek színei. Ezzel együtt – és ez Valló érdeme – volt egy-két majdnem katartikus pillanata az előadásnak, amit nem a társulat, hanem az író rontott el (ott, ahol kiszámíthatóvá vált). Például amikor Jimmy és Alison (Cseh Zsuzsa) először kettesben marad – annak a jelenetnek volt forró érzékisége, hogy majdnem megtörténik az áruulás, aztán mégsem. A szövegen is lehetett volna dolgozni: a hatvanas évek szlengje nagyon elcsúszott a maihoz képest.

Jó Osborne-ban, hogy egyfajta új drámai időt teremt a szüntelen beszéddel, az állandó locsogással, elmozdulnak az idősíkok, érezhetően nem az a cselekmény, ami a felszínen látszik, pontosabban az benne a jó, hogy ki tudja iktatni a cselekményt, és valami mást tesz a helyére: a beszédet, *ahogyan* a dolgokról beszélünk. Még egy dramaturgiai megjegyzés: a brit birodalmi utalások nem kapcsolódnak sehová (indiai gyarmat stb.). Mindazonáltal tisztességesen végig van gondolva ez az előadás, négy fiatal színésznek nagyon jó lehetőség, Valló jó színészvezető. Az aggasztó csupán, hogy az agresszióknak, a verbális agresszióknak nincs igazi színe: monotónná válik. Úgy értem, a monotónia válik monotónná. Az itt a csapda, hogy amit ábrázolni kell, ezt a verbális sivatagot vagy labirintust, ezt egy elég átlátható francia négyessel kell ábrázolni, amelyekben a párok »cserélődnek«: ami a monotónia helyére kerül, az nem túl mély, a monotónia viszont veszélyes dolog a színházban, és a mélység felé vezet.

A díszlet kéksége megnyugtató.”

■ 12. OKTÓBER 31. *Cselédek* – Merlin–Nyíregyháza

Jordán rémülete, amikor előadás után rákérdez nálam a *Cselédekre*, és én kijelentem, hogy nekem tetszett – ő elborzadt tőle: hirtelen átsuhant rajta, hogy ilyen típusú darabokat fogok meghívni a találkozóra. Aztán kiderül, hogy nem is annyira az előadást, mint eleve a darabot utálja. Én egyáltalán nem hibátlanok, de energiákkal feltöltöttnek láttam az előadást, elgondolkodtatott. Érzékenyen használja a zenét Forgács, és a díszlet is elég sokáig leköti az ember figyelmét. De most Füst Milán-osan meg kell jegyezmem, hogy Jordán rémületét látva bizonyos fokig magyarázkodni kezdtem, mondtam, hogy igen, látom, az előadás vége leesett, mert a pusztaság hisztéria nem elég az igazi építkezéshez, a pusztaság travesztia, valamint azt is mondom, hogy a Madame nem elég súlyos alakítás (a Pesti Színházban majd Igó megoldja, ott rendes operai égboltot is kap hozzá, és monumentális entree-ét a széthasadó díszletfalon keresztül), de amint ezeket a sorokat leírom, máris védeni kezdem magamban a színésznőt (Horváth Réka), aki nagyobb szerepet kapott a képességeinél. Az a kiszolgáltatottság, az a feszültség is érdekessé válik számomra – meglehet, sokaknak ez már túlzó tolerancia. Ha Forgács rá osztotta a szerepet, azzal mond valamit az előadásról is, a darabról is, Genet-ről is, aki ugyan profi színésznőnek írta ezt a darabot (ugyanis egy szó sem igaz abból, amit a Pesti Színház szórólapjára írt valaki, hogy Genet eredetileg férfiaknak írta volna a *Cselédeket* – ez Simone de Beauvoir ötlete volt, aki felfigyelt a lányok nyelvének férfias elemeire, különben a helyzet az, hogy maga Jouve rendelte a darabot Genet-től, a felesége és a szeretője számára: ezt az író mondta nekem Berlinben, amikor megkérdeztem tőle, hogy nem fiúknak szánta-e), de a szöveg maga nem véletlenül a kedvence rengeteg kezdő és amatőr színész-

nőnek, ugyanis állandóan kiszól a szövegből valami „más”, amit profi színésznek nem igazán tudnak megoldani. Ha összevetjük a két előadást, a pestit és a nyíregyházit, azt láthatjuk, hogy Forgács továbbgondolta az előadását, de nem minden továbbgondolás javított rajta. A díszletben az, hogy a padlóról a falra kerültek a szekrények, nyilvánvaló veszteség. Ugyanígy a kád is – bár Igónak nagyon jót tesz, hogy ruhástól kádba kerül –, szóval furamód az ötletek finomodása nem használ ennek a szövegnek, mely a maga cizelláltságával és vaskemény determinizmusával együtt is kissé dilettáns, zseniálisan az, vonzza a dilettantizmust, és lehet, hogy ez idegesíti Jordánt annyira.

képpen ő az egyik kezdeményezője, hiszen már 1998-ban beadott egy tervezetet többekkel együtt egy Pécsen tartandó nemzetközi kamaraszínházi fesztiválra. És csak azért, mert az idén beadott egy sikertelen pályázatot a Pécsi Nemzeti Színházra, most a színház (vagy a kht.) vezetősége úgy dönt, hogy ez az ember levegő, ennek az embernek semmi se jár, ez az ember nincs. Butaság. Vincze János az ország egyik legérdekesebb rendezője. Már az sem szerencsés, hogy nem rendezhet a pécsi Nemzetiben, de hát elfogadom, hogy a művészeti vezetés, mondjuk, nem ért egyet az ő művészi felfogásával, ezért aztán saját színházán kívül csak a Budapesti Kamaraszínházban rendez minden évben. *A lázadó* című előadá-



Az Atlantisz Színház *Romeo és Júliájának* báli jelenete

Koncz Zsuzsa felvételei

Szóval itt a Madame nem madame, hanem csak egy színész nő, amit nagyjából az előadás esztétikai kerete egyensúlyoz ki, a vörös márvány, a falevelek, Madame hófehérben, az arany vízcsap, amiből tej folyik stb. – tipikusan olyan előadás tehát, ahol a rendezés szembe megy a darab alapkövetelményeivel, és esztétikai furmányokkal védi ki a fellépő ellentmondásokat. Ez ma járható, tipikus út. Üvöltés, teátrális agresszió, álszex, vadság kiélése, az egész darab idézetként való kezelése pattogó pingpongmeccsé teszi az előadást, itt mindenki egyenlő, nem működik az eredeti hierarchia, de a játékos kedvű, váratlan megoldások és egyfajta gátlástalan felfokozottság (bacchanisztikus elem), a rítusok, az ismétlési játékok izgalmasá teszik – ez már a Zsótér utáni nemzedék: ez nem pusztán tagadása valaminek, hanem beemelése az új nyelvnek a régi rendszerbe.

Itt félbehagyom a „naplóírást”.

■

El akarom még mondani, hogy egyvalaminek nagyon nem örültem ezen a találkozón. Annak, ami a Harmadik Színházat vezető Vincze Jánossal történt. Hogy tudatosan és szándékosan, és előre elhatározottan kirekesztették egy olyan ügyből, amelynek volta-

sát kifejezetten szerettem, pontos munka volt, egészen elképedtem, hogy a gimnazista közönség milyen érzékenyen vette Füst furcsa nyelvi játékait, és milyen, a legjobb értelemben egyenes vonalú volt a színészi játék, milyen jól működött a díszlet. Ha tudom, hogy ez történik Jánossal, bizonyára meghívtam volna a találkozóra, bár voltak *A lázadónál* számomra érdekesebb produkciók az idén. (Például a *Tüzes angyal* is megérne egy misét.) Mindenesetre innen, e helyről szólítom fel a színházi találkozók irányítóit, elsősorban Jordán Tamást, aki nagyszerű szellemben tartotta össze, hozta létre ezt a fesztivált („erre születtem” – mondta szerényen), hogy jövőre aktívan vonják be Vincze Jánost és a Harmadik Színházat a találkozóra: van egy jól felszerelt pécsi színház, amit igenis lehetne sokféleképpen használni, mint ahogy ő maga is nyilván szívesen rendelkezésre áll, tudásával, érzékenységével. Amíg válogattam, és a találkozó alatt sem pendítettem meg ezt a témát, mert összeegyeztethetetlennek éreztem a szerepemmel. De ismétlem: igazságtalan és szomorú lenne, ha ez így maradna. Ezt el kellett mondanom.

Ennek szellemében üzenem a jövő évi válogatónak: ne külön válasszon, hanem lásson egybe.