

2002. JANUÁR

XXXV. évfolyam 1. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Macbeth



TRÉFA KAPITÁNY TEAPARTIJA



ISTEN, CSÁSZÁR, PARASZT



OTHELLO

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI 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@axelero.hu

Kiadó: SZÍNHÁZ ALAPÍTVÁNY, 1126 Budapest, XII., Németvölgyi út 6. III/2.

Telefon: 214-3770; 214-5937; www.lap.szhaz.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 Közgazdálkodási Bizottsága támogatásával készül.



A lap megjelenését és a kultúrát támogatja a Pannon GSM.

Megjelenik havonta.

XXXV. évfolyam

HU-ISSN 0039-8136

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA

XXXV. évfolyam 1. szám ■ 2002. január

ÚJ BRUTALITÁS

- Perényi Balázs: SZAMURÁJ AZ ÜVEGKETRECBEN 2
Shakespeare: Macbeth
- Sándor L. István: VILÁGBOTRÁNY 7
W – munkáscirkusz
- Kérchy Vera: „A HETEDIK TE MAGAD LÉGYI!” 10
Woyzeck-variáció
- Halász Tamás: NAGY ŐSZI MOZGÁSSOROZAT 12
A szó- és a mozgásszínház határán

VITA

- Bóka B. László: SZÍNHÁZI CSATÁK A FŐVÁROSBAN 19
Költségvetési intézmény vagy kht.?

VÁROSI SZÍNHÁZ

- HALÁSZ KIRÁLY LEGENDÁJA 27
Slicc avagy rendhagyó évadkezdés

KRITIKAI TÜKÖR

- Koltai Tamás: MEGRENDELÉSRE DOLGOZUNK 32
Bereményi Géza: Shakespeare királynője
- Nánay István: MI VÉGRE AZ EGÉSZ...? 34
Madách Imre: Az ember tragédiája
- Szántó Judit: CSÁSZÁR NÉLKÜL 37
Háy Gyula: Isten, császár, paraszt
- Urbán Balázs: A PROLÓGUS (MEG)MARAD 38
Shakespeare: Romeo és Júlia
- Kutszegi Csaba: NAVIGARE NECESSE EST 39
Wert király

VILÁGSZÍNHÁZ

- Csáki Judit: BÉKEIDŐBEN 41
A Szarajevói Nemzetközi Színházi Fesztivál

NEKROLÓG

- Pintér Béla: NA MI VAN? 48
Szemerédy Virág (1969–2001)

DRÁMAMELLÉKLET

Kiss Csaba: A DÖG

A CÍMLAPON: Horváth Lili (Lady Macbeth) és László Zsolt (Macbeth)

a Tivoli Színház előadásában.

Schiller Kata felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Sáfár Kovács Zsolt a Repülési kísérlet című előadásban.

Koncz Zsuzsa felvétele

PERÉNYI BALÁZS

Szamuráj az üvegketrecben

■ SHAKESPEARE: MACBETH ■

Nem Macbeth Rambó-kése és automata pisztolya, nem a jelen attribútumainak megjelenése a lényeg egy Shakespeare-előadásban. Láthatunk már Prospero kezében heroinnal töltött fecskendő, és láhattuk Portia küllhoni kőrőit monitoron megjelenni A velencei kalmárban. Nem a transzvesztita vészlányok, a homoerotika teatralizálása az érdekes; A vihar szellemi lényei szintén félmeztelen ifjak voltak, Antoniót pedig szerelmi kapcsolat fűzte Bassanióhoz. Nem újdonság a színpadi brutalitás sem: most a boszorkák mészárolnak le egy meztelen lányt, akinek vértől csatagos testéből marhaszívnyi csatákat hajítanak a játékkeret felező plexire. Nem is a szöveg a titok nyitja: A velencei kalmárt is Szabó Stein Imre fordította újra Alföldi számára, a Macbeth költői nyelvét is igénytelen köznyelvre cseréli, hogy felfoghassuk a színpadon elhangzó mondatokat, ezért hemzseg ez a textus is a tegnap szlengjének avult fordulataitól: „Engem meg annyi pech ért, s kicsínált a kudarc / De úgy, hogy nem számít a rizikó / Mert megszokok, vagy megszökök.”

Tehát nem Alföldi Róbert provokatív gesztusai az érdekesek – ezeket ugyanis várja, sőt elvárja a jegyért megküzdő néző. Találkozhattunk ezen sajátosságokkal teljes kudarcot hozó Shakespeare-játékban, A viharban, és szakmát, közönséget egyaránt megosztó, kétségtelenül jelentős produkcióban, A velencei kalmárban. (Ezek a jellemvonásai Alföldi viharos fogadtatású, gyűlölt és imádtatott szlovákiai Hamlet-rendezésének is.) A Macbethben azonban önálló formakultúrává nemesült, amit modorosságok sorának hittem; autonóm művészi látásmóddá emelkedett, amit hányaveti öncéluskodásnak gondoltam; ösztönösen zseniális, mégis hideg fejjel kontrollált teátrális érzéknek bizonyul, amit hatásvadász effektek halmozásaként utasítottam el. A Macbeth teremtő fantáziával és kivételes műgonddal létrehozott alkotás. Letisztult előadás, erőteljes rendezői színház, amelynek minden megoldása mögött érezni lehet az egészet átlátó, elgondolásait megvalósítani képes

rendezői akaratot. Díszlet és térhasználat, jelmez és játékmód, az előadás zenéje, a visszhangosított zajok, zörejek és a megszólalások muzikalitása, ritmusa – megkerülhetetlen a közhely – igazi totális színházzá teszik a bemutatót.

Kentaur mélyszürke dobzott tervezett az előadáshoz, amelynek hátsó falából félméteres hasábok nyúlnak előre szabályos rendben. A játékkeret áttetsző műanyag fal szeli ketté, amelyen egy-egy tolóajtót széthúзва lépnek át a szereplők. Rideg szigorúságot áraszt ez a csupa szöglet tér: nincs benne egy játékos ív, egy kellemes forma. A stilizált, modern környezet megidézi az ősi Skócia nyers és archaikus atmoszféráját. Óriás terméskövekből felhúzott vár durva falának látjuk a konstruktivista felületet, amikor Duncan és kísérete „oromról, frízről és bástyaszegletről” beszél, és tényleg, mintha egy várfal lábainál ácsorognának. Egy-egy díszlet-elemet a színészek képközvetítő játéka és a rendezői ötletek lát-

Balogh Rodrigó (Lennox), Horváth Lili (Lady Macbeth) és Törköly Levente (Macduff)



tatnak „valaminek”: például egy szótan ácsorgó kis csoport képi meg Macbeth fölétük magasodó erősségét. Ha más-más irányból, éles szögben világítják meg az előreugró négyzeteket, a hosszú, kusza árnyékok nyugtalanítótá és irreálissá teszik a geometrikus rendet. Ezzel a hatással élt Giorgio de Chirico, akinek képein a halott, perspektivikus terek mozdulatlan nyugalma hosszabb-rövidebb, különböző szögben vetülő árnyékok zavarták meg, ezzel téve az össze nem illő hétköznapi tárgyak látványát még bizarrabbá. A high-tech „írodát” színhőmérsékletet módosító szűrőkkel hideggé tett fények mutatják még barátságtalanabbnak, a világítás a halogén vagy a neonok hideg hangulatát hozza. Ezt a színeket homogenizáló fényt festi meg néha a hideg kékeszöld. Az egyetlen meleg tónus: a vörösrös. Kentaur képzőművészeti ihletettségi víziója egyszersmind a játékot meghatározó-segítő színpadi tér. Remekül működik, pedig ez nem mindig jellemezte a tervező korábbi, „szép” munkáit.

Az elegáns lebonyolítást, a gyors helyszínváltást segíti a szimulán bejátszható két térrész. Részben a leleményes térhasználat ad lehetőséget arra, hogy az előadás ritmusa imponálóan feszes (nem sietős!) legyen. Hiszen nem a tér bejátszása, a kellekek játéka kerülése vagy az átrendezések munkaideje szabja meg a játék tempóját, hanem a rendezői szándék. Ez amilyen magától értetődő, olyan ritka jelenség a magyar színpadokon, ahol gyakran bíbelődnek a rosszul vagy túltervezett díszletekkel, molyolnak a kellekekkel zsúfolt színen.

Az erős atmoszférájú, derb színpadkép esztétikus képek komponálására ihleti a rendezőt. Igazi *trouville*, teátrális varázslat, ahogyan egy rafinált fényváltási trükk (a félig fényátersztő falat világítják meg hátulról és szemből) lassan elmosza a „köddé váló” vészleány kontúrjait, a banyák a zöldeskék háttérbe olvadnak, mintha a gőzölgő skót mocsárba süllyednének. Eltűnnek. Ezek a képek gyakran nemcsak tetszetősek, hanem teátrális metaforává emelik a látványt, többletjelentést hordoznak. A három félmestelen szörnyalak felkúszik a hátsó falra, karját kitérve hátratámaszkodik: íme a megfeszített Krisztus a két latorral. Kizökönt a világ. Hozzájuk könyörög Lady Macbeth, s máris a kastély kápolnájában vagyunk. A blaszfemikus kép végig ott feszül, amíg Macbeth és becsvágyó asszonya a királygyilkosság gondolatával vajúdik az örömtelen hitvesi vacsorán, és csak akkor hullanak le a falról a Jézus-ábrázolás helyét bitorlók, amikor a felbolydult lelkű úrnő falhoz csapja a merőkanalat, mert Udvarhölgye a legrosszabb pillanatban lép be, amikor már majdnem bátorságot vett, hogy... A vészbanyák dolgukat elvégezték – innen már magától elkettyeg a „kiválasztottak” személyiségének sötét oldala, az ambíció –, mehetnek.

A hátsó traktusban zajló némajátékok fenyegető hátterét adják az üzőtt lelkű gyilkosok cselekedeteinek. A Macbeth házaspár alig lehet kettesben, környezetük lopva figyel ők, előttük küzdenek démonaikkal. Amikor Macbeth elbizonytalanodik („most rögtön kiszállunk”), és a Ladynek kell győzködni a visszarettenő férfit, előrehúzódnak. Mögöttük a jovialis Duncan társalog kedélyesen a másik helyiségben a tiszteletére adott állófogadáson. Egyszerre látjuk a gyilkost, aki bármikor lebukhat, és gyanútlan áldozatát. A filmnyelv párhuzamos vágásai teremtenek hasonló feszültséget; most nem a vágás, hanem cikázó tekintetünk fűzi össze a különálló tereket. („Filmes” hatás az is, hogy Macbeth monológjait egy négyzet alakú fényablakban mondja el László Zsolt. Színpadon nehéz közelit mutatni, illetve csak a szűkített térrel lehet hasonló érzetet kelteni, kiemelni az arcot.)

Nem véletlen, hogy mi hol történik, az egymásba fonódó cselekvések helye a térben párhuzamok és ellentétek gondolatébresztő hálóját szövi a játékidőben. Banquo-t a hátsó falhoz szorítva döfködik halálra, holtteste szinte bepréselődik a kiálló hasábok közé, ahol korábban a transzvesztiták „főnöke” feszült föl Jézusként. Banquo teteme a színen marad, és a következő jelenetben mint kísértet magától értetődő természetességgel foglal helyet az újdön-

sült király asztalánál. Macbeth azonban még nem látja őt, hiszen kint tárgyal a merényletessel, majd rutinosan kivégzi őket, mivel csak ötven százalékig voltak eredményesek; Fleance, Banquo fia meglepett. Eközben hátul vacsorához ül az „udvar”, és Macbethet már várja az asztalfőn vértől csatakos démona. Macbeth belép, és megbabonázva kifordul az ebédől. Remegve feszül a műanyag falhoz, itt győzködi a királyné, csakúgy, mint az első gyilkosság előtt. A király iszonyatos önuralommal visszamegy, a néhai bajtárs véres ölébe ül, és csak akkor pattan fel, hogy ámokfutóként körbelövdözzön, amikor a látomás véres keze megragadja.

A kettészelt, kamaraszínházi térben nincs mód arra, hogy dinamikus előre- és hátravonuljanak a játszó, el kell bíbelődniük a toloajtókkal, hogy átléphessenek. A szimmetrikus, ezért statikus térben két-két ajtó nyílik egymással szemben, az előtérben, illetve hátul – a hátsó falon szintén két járás van, a toloajtók vonalában. Nincsenek erőteljes átlós járások. Hiába indulnak meg a színészek nagy lendülettel, hiába haladnak tempósan: a nézőtérrel párhuzamos, illetve rá merőleges mozgásirányok, vagyis a színházi tér érzéki szabályai kényszeres cselekvésnek mutatják az energikus meglódulásokat, mintha egy négyzetárcsón mozognának. Ki nem mondott törvényt jelenlétét érzékítik meg: teatralizálják a láthatatlant. A hatalmi játszma szereplői azt hiszik, döntenek, közben úgy mozognak kényszerpályáikon, mint a kísérleti patkányok egy üvegdoboz labirintusában. Az akadályoztatott járások a bezártság érzetét keltik, de mivel nem konkrét eszközök gátolják a szabad mozgást, nem tudni, milyen varázslat ejti rabul őket, s bár ez az erő kétségbevonhatatlanul létezik, meg nem ismerhető. Skócia börtön, ha cellája tágasabb is, mint akár a humanus Eu-szabvány, több tér jut egy-egy rabnak.

A világbörtön szűk folyosóján indul el útján Macbeth, amikor végrehajtja az első merényletet, ami mozgásba hozza a hatalom megszerzésének és főként megtartásának véres mechanizmusát. Nincs választása. László Zsolt bal hátul szembefordul a jobb hátsó ajtóval, ami mögött Duncan alszik, de nem mozdul. Sokáig dermedten áll, nem tud elindulni a vakító fényszőnyegen (olyan ez, mint a horrorfilmek idegen világokba vezető folyosói). Erre a pástra áll a Lady, hogy elrendezze a büntett helyszínét, helyrehozza, amit ura elhibázott. Horváth Lili merev derékkal dől előre és hátra, a gyönyörűen megemelt, mégis pontos és kifejező mozdulat szörnyű erőnek mutatja a bűn vonzását. Bemegy ő is.

A szürke közegben szürke eminenciások nyüzögnek. Alföldi Róbert és Bartha Andrea monokróm ruhákba bújtatta a monomániás alakokat. A szürke árnyalatait csak a vér színe és a skót kockás kiegészítők (nyakkendők, ruhadíszek) vöröse festi meg. A kortalan jelmezek tartást adnak a hatalom embereinek, akik viselni is tudják a hosszú kabátokat, a finom szabású ruhákat. A természetesen könnyed tartás, a finom mozdulatok, a visszafogott, korántsem hivalkodó méltóság első pillanatban jelzik: a *mainstream* öntudatos klubjának tagjai ők. Nagyon jók a jelmezek. Egyes darabokban van valami keleties. A harcosok hosszú köntöse és piros szegélyű, fekete mellvertje kendőshöz teszi őket hasonlóvá. László Zsolt hosszú haját fölül farkocsba fogja össze, mint egy samuráj, hálóruhája fehér selyemkimonó. (A vékony térelválasztónak, az elhúzóható ajtónak is keleti jellege van.) Miért pont a Távol-Kelet? Nem tudom. (Nem valószínű, hogy a Toyota cég miatt, amely a színpad szerint – dicséretes mód – támogatja az előadást.) Vagy a samurájrömantikát, a könyörtelen harcosok kíméletlen világát idézik meg? Mindenesetre ez a sosem volt civilizáció ritualizálja a viselkedést. Egy minden rezdülésében szabályozott, távoli – egyszerre mai és tradicionális – közegben játszódik a dráma. Elidegenítő, hideg a nagyszerű, de nem túl nézőbarát, kortárs zene. Néhány éve Alföldi Róbert letaglózó, húzós és misztikus Dead Can Dance zenét vagy valami hasonló kevert volna az előadáshoz, ami olyan jól ment volna a ködös Skóciához, és bírták volna a nézők is.

A stilizált tárgyi világhoz, az elidegenítő akusztikus térhez erőteljes, a realista ábrázolás megoldásait elemelő, egyszerűs-

játékstílus kapcsolódik. A lenyűgöző fegyelmű színészi munkában nagyon kevés a gesztus. Nem csacsognak a nem verbális kifejezőeszközökkel, ezért az akciók jelentéssel bírnak, értelmük van. Gyakran mondanak hidegen, egy tónusban hosszú szövegeket, nem színeznék és nem áriáznak a játszó. Alföldi Róbert pontosan érzi, meddig feszíthető a pillanat, mekkora az akció, a csend belső ideje. Ösztönösen – és színészi-rendezői gyakorlatából – ismeri a színházi hatás természetét, tudja és uralja a nézőben történeteket. Irtóztató rend van a színpadon, a térbe feszülő, mozgássá formálódó idő rendje. Ez a tudatosság (fegyelem) azt sugallja: hatalomvágy és birtoklás sorsszerűen torzítja el a személyiséget, a történelem nagy mechanizmusának pusztítása törvényszerű.

A rendező instrukciói – az a néhány cselekvés, ami megmaradt – egyaránt segíti a színészt a fogalmazásban és a befogadót a megértésben. Az első jelenetben Duncan két fia nyomatékosan tologat egy-egy fényképet apjuk asztalán, vélhetően saját fotóikat: előtérbe „tolják magukat”, hogy aztán Duncan „helyre rakja” őket, visszarendezze a fotókat. Rögtön látszik: a két testvér féltékenyen vetélkedik az apai, vagyis a királyi kegyért. Később egymás szavába vágva mesélik el a lázadók elleni döntő ütközet alakulását, egy-egy fotót mutogatva. Megérkeztünk a hatalmi harc világába. Az irodában (egy világég központjában?) a legfőbb törekvés, hogy kegyben járva előre lépjen az ember.

Macbeth és Banquo gőzfürdőben szabadulnak meg a testükre száradt vértől, mielőtt a kétnemű lények masszörként rájuk másznak. Az első ötlet kitűnő: a két férfi csatából jön, a gyilkolás mesterei ők, kedélyesen mossák le magukról az ellenfél vérért. Ha azonban a vészbanyák jóslata szexuális kihívásként jelenítődik meg, nem tudom, végig kell-e gondolnom az akció következményeit. Macbeth tudatalattijának főszereplői volnának a transzvesztiták, az erőszak bizarr erotikáját jelentenék, vagy a macsó férfi elfojtott femi-

Macbeth (László Zsolt) és a vészbanyák



niségét szimbolizálnák? Erre utalhat szertelen házassága kíméletlen feleségével, erre utalhat a véres bosszú, ahogyan a ruhátlan szüzet felkoncolják a vészlények. Lehet azonban, hogy nem érdemes tovább fejteni a rejtvényt; csak a vészbanyák furcsa kétlényegűsége – földi és alvilági lények – transzponálódott nemiségre. „Szakállas banyák”, ez a Shakespeare-sor adhatta az ötletet szerepeltetésükhöz – van is köztük egy szakállas transzvesztita. A bizarr relativitás metaforái ők: „szép a rút, és rút a szép.” Ezt igazolná groteszk, realitáson túli színpadi létezésük: lassított szaválásuk, kimért, kellemkedő mozgásuk, a lényükből áradó kajánság. Örjítő lassúsággal rendeznek át (néha segít az udvar népe). A meglóduló jelenetsorok után visszafogják a tempót. Kimért vonulásuk érezteti: nem kell, nem érdemes sietni, aminek el kell jönnie, eljön.

Amilyen egyszerű, olyan remek játék, ahogyan borzasztóan fázik a várudvaron a hírnök és a részeg kapus(nő) az első gyilkosság éjszakáján. A sátáni bohóctréfa groteszk borzalmát megemeli a lelket dermesztő, metafizikai fagy. Jelenetenként van egy-egy ilyen nagyszerű játékötlet, erős gesztus, amelyet kiemel a visszafogott fogalmazás. Alföldi színészei megkülönböztetik a kifejezést megelőző összpontosított jelenlétet a rendkívül expresszív (nem hangos) kifejezéstől. Amikor nincs mit, vagy nem érdemes mit játszani, nem szólóznak veszettül, de ha megformálnak egy gesztust, azt rendkívül plasztikusan teszik. Macduff – értesülve a borzalomról, hogy hátrahagyott asszonyát, fiát és háznépét lemészárolta a zsarnok – nem dobálja magát, nem tipródik („Tűröm, mint egy férfi”). Keresztet vet világmindenséget átkozó mondatai után, de az utolsó mozdulat végén középső ujját az égnek emeli: beint az Úrnak, hiszen „az ég páholyból nézte”, ami történt. Macbeth és a Lady környezete, a játszó színészek egytől egyig tudják ezt a koncentrált, ökonomikus játékmódot. Nem mutatnak összetettebb, árnyaltabb figurát, mint amilyent a jó nevű szerző megírt. Taktikáznak és lavíroznak ezek a libériás *self-made man*ek, hogy túléljenek, hogy a tűz közelében legyenek. Jellemző Ross és Macduff kettőse; összetalálkoznak Duncan meggyilkolása után, hogy tisztázzák, kihez szegődik a másik („aztán új ruhánk ne szorítson jobban, mint a régi”). Törköly Levente és Dolmány Attila lassan, tagoltan szól, szüneteik beszédesek. Gyanakodva figyelik egymást, nem tudják, mit árulhatnak el, és mit árul el partnerük. Nagyon erős megoldás ez a szaggatott, emelt beszédmód.

Az egységes csoportból kiemelkedik az Udvarhölgy alakja. Szilágyi Zsuzsa lehetőséget kapott arra, hogy gazdáinak sorsára reagálva nagy ívet játsszon be. Puritán



Horváth Lili és László Zsolt

megjelenése, aszexuális egérszín kosztümje a diktátorok rigid házvezetőnőjének vizuális toposzát juttatja eszünkbe. Náci házinéni; erre utal, hogy amikor ordinaré részegen („dobtam egy taccsot”) öltözködik, hogy kaput nyisson, és kiejti a *haza* szót, éppen felnyúlík tenyérrel lefelé néző karja – *Heil* –, pedig csak a kabátját húzza fel. Lehet, véletlen. Szilágyi Zsuzsa érzékenyen figyelí urait, többet tud róluk, mint amennyit elárul. Néma gyűlölettel tűri asszonya hisztérikus kitöréseit. Végig kitar tart ura mellett; akkor is, amikor Macbeth elmetszett torkú asszonyának tetemével lakik összezárvá. Az Udvarhölgy képes nőként, anyaként megölelni a kárhozott szörnyeteget, amikor az emberi roncs teljesen magára maradvá zokog, mielőtt halni indulna. Pedig korábban ő figyelmeztette Lady Macduffot, hogy meneküljön Macbeth elől. Megrázó a félénk igyekezet, ahogy ez a különös asszony a végzet útjába kíván állni. Macbeth gyöngéden végzi ki. Az Udvarhölgy több szerepből gyúrt, ellentmondásos figuráját hitelesen jeleníti meg a színésznő, alakítása egyszerű, mégis – vagy éppen ezért – erőteljes.

A kis Macduffot játszó gyermekszínész kínosan kilóg a csapatból. Helyes gyerek, ügyes is, de legtöbbször ciki a gyermekszereplők színpadi jelenléte. Valami bájos civiliséget lopnak a színpadra, amely mindig kizökkent. Kiváltképp ebben a kemény előadásban, amelynek stilizált fogalmazása nyersen célrator. Törvényszerűen rí

ki a szöszke gyermek, még ha az ő ártatlan szájából halljuk is a keserű igazságokat a világ állásáról. Ez nem megrázó, hanem szentimentális.

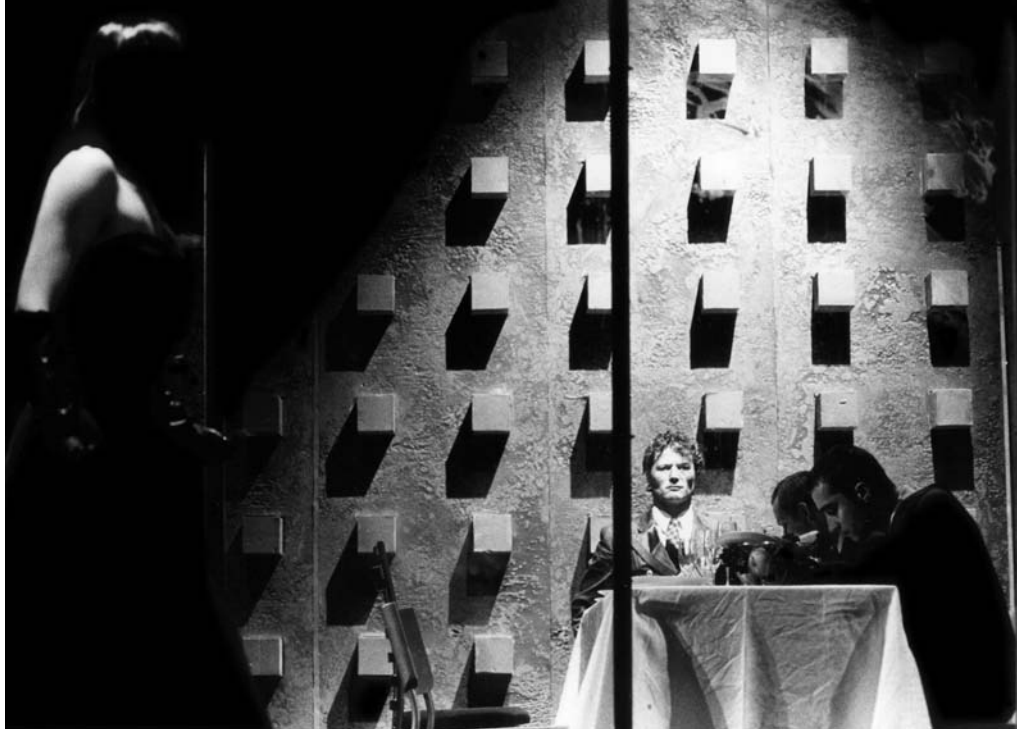
A csöndről feltétlen kell szólni. Alföldi Róbert nem kapkod, nem siet. Sokszor akció nélkül hagyja színészeit, akik belső történéseiket sugározzák makacs energiával. A mozdulatlanság, a hallgatás iszonyatosabb és nyomasztóbb, mint a nyomokban fellelhető „alföldis” brutalitás. Rendkívül izgalmas, ahogyan a játék elejének lassú tempóját észrevétlen felváltja a sodró, majd fékezhetetlen ritmus, párhuzamosan a lelki folyamattal; ahogyan Macbethen eluralkodik üldözési mániája, és az egészséges psziché az elviselhetetlen büntudattól az örületbe menekül, majd a bukás felé rohan. Alföldi Róbert nem jeleneteket állít színpadra, hanem előadást rendez, nagy szerkezetben is fölényesen fogalmaz, elképzeléseit pedig olyan egységes társulat szolgálja, amelynek tagjai kivételes művészi alázattal, könyörtelen pontossággal és önuralommal dolgoznak. Csak így válhat valóban érzéki élménnyé a könyörtelen, pusztulást kibontó idő.

Visszafogott energiájú, sajátos stílust hoz a dráma két főszereplőjét megformáló Horváth Lili és László Zsolt is; az előbbi ígéretes tehetséggel, az utóbbi színészi energiáit magabiztosan uralva, zseniálisan. Horváth Lili kimért, gyermektelen asszonyt formál, akinek sötét szenvedélye a hatalom, akinek frigid lénye csak az erőszak perverz erotikájától jön tűzbe. Nem véletlen, hogy csak a közös bűn és a rang ígérete hevíti annyira, hogy Macbethnek adja magát, aki a falhoz préselve meghágja. Parancsoló akaratú nő, ereje a sokkoló neuraszténia. Percenkig tart hangtalan őrvongása, miután megkapta férje levelét, aki a véslények trónt ígérő jóslatáról értesíti. Remegő kézzel, elborult tekintettel olvas, majd örült tempóban, kapkodva terít, vibrálva kergeti ki a segíteni akaró Udvarhölgyet, aki tanúja lett annak, mennyire kivetkőzött magából. Reméltem, nem olvassa fel nekünk a levelet, nagyon erős volt a szótlán olvasás, az érzelmi viharokat tükröző beszédes arc, de megkapjuk hangosan is, pedig szerintem a darabot nem ismerő néző is kitálná – ha máskor nem, a későbbiekben –, hogy miről szól az írás. Zihálva ül asztalhoz, várja a férjét. De mikor Macbeth megérkezik, nem tud megszólalni. Dermedten ülnek egymással szemben kegyetlen hosszan, aztán bejön az Udvarhölgy, és ekkor vágja féktelen erővel a falhoz a merőkanalat az úrnő. Egyetlen pillanatig tűnik elégedettnek: mikor királynéként hosszú uszályú ruhában vonulhat be – egyébként őt sem látjuk örülni a szédítő emelkedésnek. Betegesen önemésztő személyiség, ereje sebezhetőségének kompenzációja. Hamarabb adja fel, mint az út elején elgyávuló és tétova („puha”) férje. Halála előtt félmeztelenül ül fehér hálóruhájában az asztalnál, az arcát bábszerűen túlszínkezte. Mániásan törölgeti a fehér abroszon a láthatatlan vérfoltokat. Ő a gyengébb, férje felé nyújtja kezét, aki feléhajol, kemény mozdulattal ölébe rántja a levesestálat, terítőstül, és

húst zabál. A Lady végleg magára maradt. Borzongatóan szép és kegyetlen ez a szótlan jelenet. A színpad sötétbe borul, a világítóhídon, felül katonák jelennek meg, az ellenfelek, akik körbezárták a várat. Mikor kivilágosodik a kastély terme, az asszony elvágott torokkal, lebicsakló fejfel ül, férje egykedvűen fal tovább.

László Zsolt Macbethje tradicionális ívű, nagy drámai alakítás, pontosan közvetített reális belső út, nem realista eszközökkel megformálva. A színész a hagyományos lélektani-naturalista jeleket merészen stilizálja. A teljességet, az egész pokoljárását átlátva dolgozza ki megrendítő átokfutását. Kezdetben hidegnek és fakónak tűnik ez a játék, pedig csak nem kívánja „magyar módra” túlszínezni az alakítást, nem akarja rögtön megnyerni nézőjét. Nem mutatja szörnyetegnek a bajnokot, megismerjük a vitéz harcost, aki még nem szédült bele a hatalom ígézetébe. Macbeth profi harcos, aki elcsodálkozik a vészleányek különös jóslatán, alig bír uralkodni magán, meg kell beszélnie a rendkívüli ígéretet barátjával, Banquóval, miközben szinte öltöznék a királyhoz készülve. Otthon, az asztalnál makacs gyűlölettel néz maga elé, mintha bánná, hogy megosztotta a Ladyvel titkát, de már nem visszakoZHAT. Nem amorális, fokról fokra fogadja el a merénylőt tervét; ha nem lenne mellette ambiciózus asszonya – lényének rosszabbik fele –, bizonyára meghátrálna. László Zsolt, mielőtt belépne Duncanhez – azaz a kárhozát útjára lépne –, nyögve összegörnyed. A mozdulat egyike az előadás emblematikus pillanatainak: sűrítve fejezi ki a meg hasonlós, az elviselhetetlen belső harc pusztító fájdalmát. Macbeth királyként hatalmát féltő, büntudatos paranoiás. Később egyre könnyebben és profibban dolgozó gyilkos. Van, akit a színpadon kívülre kísér kedélyesen, és ott lövi vagy szúrja le – ezek a merényletek sokkal borzasztóbbak, mint a színpadra komponált késelések és lövöldözések, amelyek mindig kissé „mache” megoldások, vaktölténnyel és művérrel prezentálva. Ami viszont kívül, vagyis a néző fantáziájában játszódik le, igaz, teatráisan létező: reális.

A második rész elején Macbeth görnyedten támo lyog be a színre. Jóslatot követel a vészleányektől, majd eszeveszetten tapossa a műanyag babákat, akiket a kibe lezett szűz lány hozott világra, a kilenc csecsemőt, a meggyilkolt Banquo királyi utódait, és a szülésnél a halott barát a bába (ott áll, ahol megölték). Macbeth dühöngő örült. Később egykedvűen zabál elmesztett gigájú asszonyával szemben. Macbeth katonán szörnyeteg. Lélekvesztett undorrá tompul benne az elviselhetetlen fájdalom, az irtóztató büntudat. A bukás előtt felül emelkedik saját pokoljárásán, kétségbeesése semmibe bámuló rezignációvá válik.



A kísértet Banquo (Stohl András) Macbeth asztalánál

Schiller Kata felvételei

László Zsolt itt életbe befáradt egzisztencialista bölcselőnek mutatja a skót urat. Undora mély életismeret, filozófia: a megvetést érdemlő világ elutasítása. Macbeth szabad, túl van mindenben. Mégis harcolni indul az életéért, bízva a dodonai jóslatban: nem győzheti le, akit anya szült. De megindul a birnami erdő, ahogy a jóslat ígérte. A hátsó fal félelmetesen kúszik előre, a tér beszűkül, Macbeth a plexihez szorul. Az elemek is fellázadtak a világrendet sértő bűnök ellen, holott csak az ellenség vágott gallyakat, hogy maguk előtt tartva ne lehessen megállapítani a sereg létszámát. Lenyűgöző kép. Macduff-fal verekszenek még egy jót, a szürke tüskéken szökellve, mintha farönkökön vívó kung-fu harcosokat látnánk, és a császárral született („nem anya szülte”) ellenfél törébe húzza lassan Macbeth nyakát. Számomra itt véget is ér az előadás.

Bejön még az új uralkodó, és lazán lelövi testvérét, nehogy újabb viszály keletkezzen, majd elmond egy politikai jelszóra lett mondatot: „reményre váljon az emlékezetünk”, és nekem azt kellene gondolnom, hogy ő most a Fidesz, és akkor Macbeth az MSZP (Duncan az MDF), és hasonló aktuálpolitikai ostobaságok, de én ezzel nem akarok foglalkozni. Miért kell kicsinyessé, partikulárisá tenni, ami éppen emelkedettségében, általános jelentőségében nagyszerű? A magyar politikai közélet túl kisszerű ahhoz, hogy ebbe a nemes eszközökkel, méltóságos tehetséggel dolgozó előadásba beemeljek.

Számomra Alföldi Róbert formateremtő, a színészi játékmódot újraértelmező rendezése egyedi minősége, számos sajátos találmánya ellenére egy mind határozottabban kirajzolódó trendbe illeszkedik. Mostanában néhány rendezőnk lemond a nézőt megvesztegető direkt hatáskeltésről, elfordul az újteatralitás eszköztárának tobzódó alkalmazásától, tagadja az érzélgősséget, kíméletlen, de nemcsak a világ kegyetlenségének feltárásában, hanem nézőjéhez is, akit nem enged elandalodni. Ezek az alkotók nem működtetik rutinjukat. Sikeres automatizmusait időlegesen elfelejtik. Befelé figyelnek, alapvető színházi fogalmakat vizsgálnak meg újra. Új viszonyt alakítanak ki a nemrég még mostohán kezelt mozdulatlan szövegmondással, bátran élnek a sokáig száműzött színpadi eseménytelenséggel, a csönddel. Újraértelmezik a meg nem mutatást, az elrejtőzést és a befogadó aktív közreműködését. Innovatív formakeresésük, ha kell, modernista, avantgárd attitűd. Nem kapkodnak, nem versengenek környezetünk vizuális orgiájával, hanem megkeresik a speciálisan színházi hatásokat. Szerencsére elég szuggesztívek ezek a színházcsinálók, képesek mozgósítani, elmélyültebb munkára sarkallni színészeiket, ezért az elkészült előadás nem állandó kompromisszumok, félsikerek, lemondások és a rendezői szándék furcsa hibridje. Éljen az „új hidegség” elmélyült teatralitása, amely kétségtelenül felfedezhető a *Macbeth*ben, a bevezetőben felsorolt, Alföldi Róbertre eddig is jellemző stílusjegyek mellett!

SHAKESPEARE: MACBETH (Tivoli Színház)

FORDÍTOTTA: Szabó Stein Imre. **DISZLET:** Kentaur. **JELMEZ:** Bartha Andrea. **RENDEZŐ:** Alföldi Róbert.

SZEREPLŐK: Ujvári Zoltán, Bozsó Péter, Gula Péter, László Zsolt, Stohl András, Törköly Levente, Balogh Rodrigó, Dolmány Attila, Horváth Illés, Kovács Ferenc, Horváth Lili, Szilágyi Zsuzsa, Juhász Réka, Sántha Balázs, Hayth Zoltán, Jánosi Dávid, Kokics Péter, Földi Tamás, Göndöcs Csaba, Varjú Livia.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Világbotrány

■ W - MUNKÁSCIRKUSZ ■

A Woyzeckkel azt valósította meg Schilling Árpád és a Krétakör Színház, amit a Nexxttel nem sikerült: felkavaró, indulatokat keltő, a nézőket erősen megosztó előadást hoztak létre. Legszívesebben azt mondanám, hogy botrányosat – de belátom, már nincs értelme e szónak: egy botrányos világban már semmi nem számít skandalumnak, legkevésbé az, ami a művészetben történik. És ez nemcsak a Nexxt, hanem bizonyos értelemben a Woyzeck által keltett hatást is korlátozza. Hiába felkavaró, amit a krétakörösök csinálnak, nem bolydul meg körülöttük a világ. Nemcsak rájuk nem figyelnek fel itthon igazán, hanem arra sem, amit világgá szeretnének üvöltöni.

teremti meg a néző számára. Mert hiába felkavaróak a Nexxt középpontjába állított két sorozatgyilkos brutális tettei, az ennek bemutatásához választott közeg (egy szó-rakoztató talk-show) eleve játékká (tehát fikcióvá) minősíti (vissza) mindazt, amit elkövettek. Az előadás ugyanis csak meg-idézni tudja a televízió – és a tömegmédia – hatását, de – színház lévén – nem válhat azonossá vele. Épp az a kérdés nem merül fel az előadás közönségében, amivel a tévé-néző nap nap után szembetalálja magát: vajon a borzalmas valóságot közvetítik-e a kamerák, vagy annak csak elrettentő mását. Az előbbi azért felkavaró, mert szüntelenül azzal szembesít, hogy a rettenet valóban nap nap után megtörténik körülöttünk, az utóbbit viszont fikciós játékként fogadjuk, ami épp a valóság keltette szorongás kiélé-



„Munkásököl, vasököl”

Ezek a jobbára huszonéves fiatalok, akik a Krétakör Színházat alkotják, arra a világbotrányra, ami számukra a fiatalságukat jelenti, provokációval válaszolnak. És mert művészek, színházi provokációval: olyan előadás(oka)t készítenek, amelyek perben állnak a nálunk megszokott színházi formákkal, bevett színpadi eszközökkel, bejáratott nézői szokásokkal. És ezen igyekezettükben önmagukat sem kímélik: a Woyzeckben olyan teljesítményre kényszerítik saját magukat, amely messze túllép a színészet megszokott keretein. Mindez nemcsak a nézőknek jelent fokozott érzelmi próbatételt, hanem a játésszókra is igen kemény fizikai és lelki megterhelést ró.

Hogy a Nexxt nem keltett botrányt (azaz nem kavarta fel a magyar színház állóvizét), még magyarázható az előadás problémáival. A produkció ugyanis túl akart lépni a színházi fikció megszokott keretein, de végeredményben olyan formát választott, amely nem feltétlenül kelti a valóságérzetét. A televízió mint formai keretnek a bevonása épp az alkotói szándékkal ellentétes hatást váltott ki: a közelség, a személyes érintettség döbbenete helyett a nyugodt távolsághozteremtés, a kívülről való szemlélődés lehetőségét

sének, feloldásának lehetőségét kínálja. A Nexxt valóság-paradoxona az, hogy az előbbi hatást célozta meg, és az utóbbit érte el. (A tömegmédiában szükségszerűen ösz-szecsúszó fikció és valóság – a még nem teljesen apatikussá vált nézőben – sajátos morális válságot idézhet elő. Ezt legadekvátábban Joel Schumacher *8 mm* című filmje dolgozta fel: a Nicholas Cage játszott főhősnek egy filmfelvételt kell kiderítenie, hogy a valóságot ábrázolja-e, vagy csupán egy megrendezett fikciót, azaz tényleg megerősöskolták és megölték-e a felvételen látható lányt, vagy mindez csak



Woyzeck: Nagy Zsolt

a szexuális perverzió kielégítésére gyártott „gyilok-pornó”, ahol nem folyik valóságos vér, mert az egész csupán az elborzasztó hatáskeltés kedvéért megrendezett látszat.)

A *Nexxt* által közvetített problémákat tehát – a paradox színházi forma miatt – a közönségnek nem kellett morális teherként magára vennie. A *Woyzeck* viszont olyan színházi formát használ, amely épp ettől a súlytól nem kíméli meg a nézőket. Schilling és társulata ezt azzal éri el, hogy visszatér a színházi fikció megszokott kereteihez, de ennek formáit a legszélsőségesebb pontokig próbálja szétfeszíteni. Újra klasszikus szövegekhez fordul – ahogy ezt a színházban megszoktuk –, s ezzel mintegy időben eltávolítja tőlünk a választott tárgyat. Azaz a ráismerés közvetlensége helyett a látottak ismét színházi jelzésként hatnak: a szimbolikus térben stilizált események zajlanak, amelyek a feldolgozott történetet nem aktualizálják, hanem ellenkezőleg: általánossá, szimbolikussá tágitják, s épp ezáltal, időtlenségük hangsúlyozásával teszik őket jelen idejűvé. Színházat nézünk tehát, de olyan színházat, amely nem engedi meg a nyugodt, távolságtartó szemlélődést, mert szüntelenül különféle érzelmi hatásokkal bombázza a nézőket. A színjátszás e lehetőségeit Schillingék megpróbálják a végsőig kiaknázni ebben a *Woyzeck*-ben, amely – talán a *Nexxt* kudarcából is okulva – valóságosabb a valóságosnál: nemcsak tárgyhasználatában, anyagszerűségében, hanem testszerűségében is a színház legradikálisabb formáira utal. Döbbenetes akciókkal teli fizikai színházat látunk, amelyhez a színészek mindegyike a maga póre testi valóját, fizikai valóságát (s vélhetőleg az akciókban meg tapasztalt fájdalmát) ajánlja fel alkotóelemként. Ezáltal az előadás elsősorban zsigeri élményeket vált ki a befogadókban is. Valami olyasmit, amire nézőként nem lehet egyértelműen reagálni: a Krétakör színpadi bátorsága elismerést, csodálatot kelt, kíméletlen tabudöntögetésük pedig – mindenből vérmérséklete szerinti – ellenérzést vált ki. (A kétfajta szélsőséges nézői reakciót a saját bőrömmön tapasztaltam: első megtekintésre indulatosan utasítottam el a produkciót, amelyet másodszori megnézésre elbűvölten, a székemhez szögezve figyeltem.)

Mínde az azt jelenti, hogy a *Woyzeck* a Krétakör felfogásában elsősorban a zsigeri létezés drámája, az ösztönlét foglyaként élő szereplők tragédiája. Ennek megfelelően az előadás is elsősorban erős érzeteket közvetít, s nem egy pontosan artikulált történetet bont ki. Jogos tehát az előadás alcíme: jeleneteket látunk Büchner drámatörzskére nyomán, variációkat a *Woyzeck*-re, amelyekben az alkotók viszonylag szabadon bánnak az eredeti szöveggel, önálló víziót bontanak ki belőle, s nem a darab hagyományos interpretációját adják. Ezt jelzik a történetbe applikált József Attila-versek is, amelyek hol emblematisz idézatként hangoznak fel, hol megzenésítve (afféle drámai songokként), de előfordul az is, hogy jelenetek, sajátos drámai etűdök bomlanak ki belőlük. (Mint például a *Betlehemi királyoknak* a szentséggyalázás határát súroló interpretációjában, ahol is a férfiak okádva mondják a szöveget, miközben Marie – a boldogságos kismama – magakellető pározó pózban, a farát odatartva áll előttük.) Többnyire kamaszkorom kedvenc verseit hallom

viszont, azaz olyan szövegeket, amelyek elsősorban világfájdalmat, a valóság keltette szenvedélyes dühöt, cinizmussal kacérkodó világundort közvetítenek. Az egyik elhangzó József Attila-idézet akár az előadás mottója is lehetne: „Nagyon utálkozhatott az Isten, / Hogy ilyen csúnya planétát köpött...” Schilling és társulata a *Woyzeck*-ből is ennek a velejéig rohadt, végzetesen reménytelen világnak az állapotrajzát bontja ki.

A színpad rácsokkal körbezárt, homokkal borított színteret mutat, ha úgy tetszik, a József Attila-i létélmény vizuális metaforáját adja („Az ember végül homokos / szomorú, vizes síkra ér...”, „...mint a majom / rácsok közt le és föl, / vicsorgok és ugrándozom...”.) A szereplők csakis ebben a térben létezhetnek, mintha eleve ide születettek volna. A „születéseket” ábrázolja is az előadás: Woyzeck (Nagy Zsolt) a föld alól bújik elő, Marie (Láng Annamária) egy benzines hordóból (meggyilkolása után Woyzeck majd ugyanide zárja őt vissza), a Kapitány (Terhes Sándor) egy fekete nejlon alól kerül elő (mintha egy hulla kelne új életre, s a borotválás valóban úgy hat itt, mintha halottmosdatás lenne), a Doktor egy, a mennyezetre felfüggesztett, hatalmas, vízzel telt műanyag zacskóból zuhan alá (amelyben csecsemópózba görnyedve több mint félórát tölt el az előadás első részében). „Hétszer szüljön meg az anyád” – mondja (a születésmotívum fontosságát megerősítve) a Bolond (Sárosdi Lilla), az egyetlen kívülálló, az események hallgatag rezonőre, a szája homokkal teli, s miközben *A hetediket* mondja, hullik ki az ajkai közül a föld. Később, mikor a szegény gyerekről mesél, akinek nem volt se apja, se anyja, szappanbuborékok szállnak ki a szájából. A szereplők e szétpuukkanó, illúzióvá foszló szépség és a földhöztapadt reménytelenség kettősségében élnek, rácsok közé szorítva, mintha számukra ezen kívül nem is létezne világ. Így végül csakis itt temethetik magukat a homok alá (több jelzés is utal az előadásban erre a gesztusra). A színpadi események ennek a keserű létállapotnak a megpróbáltatásait, illetve extrém játékait jelző különféle akciók. A kezdő képben Woyzeck és Marie homokot szór egy forgó betonkeverőbe, majd amikor kiöntik a képlékeny anyagot, egy betongömbre találnak benne (a munka gyümölcse?), amellyel – mintha a gyermekük lenne – kedves, önfeledt játékba kezdenek egy pici műanyag kádban. Ezt a „paradicsomi” állapotot gyorsan szétzörli a háttérből felhangzó trombitaszó: Woyzeck engedelmesen mosdatja a Kapitányt, később meg is eteti. Aztán fejen állva, egy-egy gyertya fényébe bámulva figyeli Andresszel a föld morajlását. Később a Doktor parancsára

körbefutja a teret, majd egy pléhbügrébe pisál, miközben többször is a fejéhez csapódik az a mennyezethez rögzített hatalmas gumiabroncs, amelyen a tehetetlen Kapitány trónol. Marie és Margret (Péterfy Borbála) pajzán dalocska kíséretében a nemi szervüket mossák épp a kádban, amikor meglátja őket a Tamburmajör (Csányi Sándor), aki lélegzetelállító akrobatikamutatóval a mennyezetről függeszkedik alá (akárcsak egy „férfi isten”), s ettől valóban ellenállhatatlanná válik. Később tüzet is fúj, aztán petróleummal locsolja le a testét, és felgyújtja magát, de Woyzeck elfújja a gyufa lángját. Ez ad ürügyet a Tamburmajornak ahhoz, hogy alaposan összeverje vetélytársát. Mindezt Marie a rácshoz lapulva, az egyik sarokba bújva figyeli. Ekkor már éles zsinag torzítja el Woyzeck arcát, „új embert” teremő kísérletei közben a Doktor tekerte rá, most pedig arra biztatja kuncsaftját, hogy repüljön. A fiú szétárja a karját, miközben a Tamburmajör a megafonba bömböli a „munkásokól, vasóól” punkszámmá torzított változatát.

Mindezek a példák azt jelzik, hogy a Krétakör nem vállalkozik hagyományos értelemben vett történetmesélésre, és az emberi motivációk kibontásánál, a sztori fordulatainak jelzésénél is fontosabbnak tartja a belőlük következő fizikai érzeteket, illetve érzéki hatások közvetítését. Ez munkamódszerükből is következik: az előadás (akárcsak a *Kicsi* vagy a *Baal*) ismét improvizációk segítségével készült. A szereplők (a szöveget mintegy zárójelbe téve) különféle etűdöket készítettek a darab helyzeire, játékokat, akciókat bontottak ki belőlük, azaz a szöveg mögöttesének megfejtése, a kontextuális összefüggések megteremtése helyett eleve abból indultak ki, hogy ők mire asszociálnak a darab kapcsán, illetve a saját testüket használva mit tudnak érzéki közvetlenséggel megjeleníteni belőle. A darab e fizikai feldolgozása egyrészt személyesebbé, másrészt elvontabbá tette az interpretációt. A dráma világának reprodukálása helyett analógiákat teremt a játék: nem *Woyzeck* társadalmi feltelekkel magyarázható megpróbáltatásait ábrázolják, hanem a férfiak közötti státusküzdelmekben, illetve a férfiak és a nők közötti játszmákban mindenkor újrateremtő megaláztatásokat jelzik. (Ez a fizikai színház egyetlen nagy problémát vet fel: nagyon kevés figyelem fordítódik a szövegmondásra, az akciók, a testi mutatónyok elvonják az energiát a beszédől, s így gyakran nemcsak a Büchner-mondatok nem érthetőek, hanem a József Attila-verseket is pongyola artikulációval szólatatják meg.)

A színészek által fellelt játékleleteket Schilling Árpád dolgozta egységes szín-

padi vízióvá. Munkáját jól érzékelteti, ha összehasonlítjuk a zsámbéki munkabemutatót a Tháliában játszott végleges változattal. A jelenetek alapjául szolgáló fizikai akciókat szinte mindenhol megtartotta, de csupán alanyagult szolgáltak számára: tagolta, új mozzanatokkal egészítette ki, motívumokkal dúsította fel őket. A háttérben továbbra is ott működnek energiaforrásként, a koncentrációt biztosító fizikai feladatként, de a jelenet centrumában már nem maga az akció áll. Míg Zsámbékon a vízzel telt gyermekkáddal való játékok töltötték ki az első jelenetet, a Tháliában ez egy több szinten építkező esemény egyike összetevőjévé vált. Míg Zsámbékon egy sodronyos katonai ágyon való ugrálás végigkísérte a Doktor és Woyzeck egyik jelenetét, a Tháliában ebből csak néhány hangsúlyos póz maradt meg, s a jelenetbe újabb motívumok kerültek, amelyek egyértelműen jelezték, hogy a Doktor cirkuszi kísérleteiben mégiscsak Woyzeck a „fogó ember”, aki megtartja a másikat életveszélyes mutatónyai közben. De a hangulati különbségek is egyértelműen jelzik a rendezői szándékot: Zsámbékon egy sokféle hangulatot egyesítő, színes etűdsort láttunk, amelyben a játékosság volt a leghangsúlyosabb, s ez valami természetes, naiv báj adott a produkciónak (annak ellenére, hogy ebből a változatból is egyértelmű volt, hogy a Krétakör a világ borzalmairól akar beszélni a *Woyzeck* kapcsán). A végleges változat jóval keményebb, kíméletet alig ismerő, drasztikusabb lett (amelyben legfeljebb csak némi cini-



Láng Annamária (Marie), Bánki Gergely (Doktor) és Terhes Sándor (Kapitány)

kus humor ellenpontoszza a szörnyűségek ábrázolását). Érthető művészi döntés ez, amelyet azonban az összehasonlítási alappal rendelkező befogadó némileg fájlat: nem biztos, hogy csökkentené az előadás hatását, ha nem súlykolná minden egyes mozzanatával ennyire erősen a világ kegyetlenségét.

Schilling rendezése világosan megkülönbözteti a Büchner-darabot alkotó két réteget. A társadalmi közeget inkább csak jelzi, bár ezt rendkívül karakteres jelzésekkel teszi: a Kapitány lebénult testű figura, akit lényegében Woyzeck mozgat, hiszen főként az ő gondoskodása tartja életben a rajta élősködő hatalmat. A darab elementáris érzékiségében talán túlságosan is ideologikus ötlet testileg bénává tenni a Kapitányt, hatalmas kontrasztot teremtv ezel az összes többi szereplő fizikai létformájához. Így az előadás eleve adottságként számol azzal, amit inkább kérdés tárgyává kéne tennie: ez a hatalom, ilyen bÉna, ennyire semmivel nem indokolható – mondja, ahelyett, hogy rákérdezne, hogy mi által van hatalma a Kapitánynak Woyzeck felett. Csak azáltal, hogy a felettese? (De ugye bÉna ember nem lehet katoná.) Vagy pusztán azáltal, hogy okosabb nála? Hasonlóképp karakteres (bár ugyanígy leegyszerűsítő) jelzéssel minősíti az előadás a Doktor figuráját is: ő visszafelé beszél (azaz kilégzés helyett belégzéssel képi a hangokat), ezáltal végtelenül debilnek hat az alakja. (Ezért nem ennyire egyszerű a képlet: az orvos nemcsak hülyeségeket beszél, hanem a modern tudomány paranoiás paradoxonait is nyilvánvalóvá teszi.)

A szerelmi (magánéleti) szálat viszont gyönyörűen bontja ki Schilling rendezése. Ezt a történetet végigmeséli az előadás, bár ebben szervezőelvként nem a motivációkra, hanem

a vizuális és tárgyi motívumokra hagyatkozik. Egyértelművé teszi, hogy Woyzeck a saját csapdájába hullik bele: „Nekünk, egyszerű népnek, nincs erényünk, minket csak elfog a természet” – válaszolja büszkén a Kapitánynak, aki házasságon kívül született gyerekre célozgat. Woyzeck azt állítja ezzel, hogy az ösztönös, természeti szinten megélt létezés ugyanolyan teljességet teremthet, mint ha az ember erkölcsi problémává tenné, és morális kötelességek közé zárná az életét. És a Marie-val való korábbi „paradicsomi” játéka érthetővé is teszi ezt az érzést. De ha nincs erkölcsi gát, az ösztön szabadon enged az újabb érzéki kihívásoknak. Ez történik Marie-val is, amikor találkozik a Tamburmajossal. Erre Schilling motívumismétléssel is ráerősít: Woyzeck és Marie szerelmeskedése ugyanolyan vad, érzéki vágytól hajtott, mint később a lány és a Tamburmajor szeretkezése. Itt viszont megjelenik a ruhatépés motívuma, ami majd az utolsó, a gyilkossági jelenetben teljesebb ki: Woyzeck letépi Marie ruháit, s amikor már ott fekszenek mindketten pőrén a pusztá földön, tulajdonképpen nemi erőszakot látunk gyilkosság helyett („Ölnek, ha nem ölelnek...”).

Bármekkora hiányérzetet hagy is bennem a „társadalmi szál” ábrázolása, az kétségtelen, hogy Schilling az előadás csúcspontján gyönyörűen kapcsolja össze a két réteget. Ugyanolyan szimultán játékot látunk, mint annak idején a Stúdió K. előadásában: miközben a Kapitány megalázza Woyzecket, a Tamburmajor magáévá teszi Marie-t. A Krétakör előadásában azonban nem reális helyzetek bomlanak ki, hanem vizuális jelek: a Doktor vasat kezd el vágni a forgótárcsás géppel, Woyzeck pedig beáll a flexbe, a szikrák a háttára csapódnak. Közben a Tamburmajor slagot kap elő, s a fentről aláhulló vízzel locsolja, szinte teljesen eláztatja Marie-t. (Az ondó és a víz azonosítása egy későbbi jelenetben megismétlődik; a Kapitány a szájából vizet fröcsköl Margrethe, aki erre tűzbe jön, követeli, hogy szeretkezzenek, de amikor felfogja, hogy a férfi impotens, előveszi a mellét, és megszoportatja őt.)

Ebben a fizikai színházban a szereplők is erőteljesebb testi jelzésekkel élnek. Nagy Zsolt Woyzeckje a megaláztatásokat néma méltósággal viselő figura, akinek engedelmes, de konok testébe mély emberi igazságok vannak zárva. Láng Annamária – miközben erős, koncentrált fizikai jelenlétre képes – sokat mutat meg Marie-nak a maga számára is érthetetlen érzelmi hullámzásaiból. Terhes Sándor lebénult testű Kapitánya a pusztá hangjával képes jellemezni az alakot. Csányi Sándor a jelenlétével képvisel erőt, s nem azáltal, hogy színésszé, érdekessé rajzolja a Tamburmajor figuráját. Bánki Gergely egyetlen markáns jelzéssel teremti meg a Doktor alakját.

Az előadás jó néhány problémáját fel lehetne vetni (leginkább azt, hogy miért torpan meg az első részben szépen elindított építkezés, s miért támad a második részben az az érzésünk, hogy egy helyben forog, nem mozdul előre a produkció), de az kétségtelen, hogy Schilling Árpád rendezésében erős képekkel teli, hatásos vízió született a *Woyzeck*ből. Azon is érdemes vívódni, vitatkozni, hogy szabad-e ennyire kegyetlennek, ennyire színészt és nézőt próbálónak lennie a színháznak, mint amilyenek a Krétakör előadásai mutatja. De arról nem lehet nem tudomást venni, hogy ez a színház megszületett, létezik, és helyet követel magának a magyar színházi palettán.

W – MUNKÁSCIRKUSZ (a Krétakör Színház a Tháliában)

JELENETEK GEORG BÜCHNER *WOYZECK-TÖREDÉKEINEK* (THURZÓ GÁBOR ÉS KISS ESZTER FORDÍTÁSA NYOMÁN) ÉS JÓZSEF ATTILA VERSEINEK FELHASZNÁLÁSÁVAL.

DÍSZLET: Ágh Márton. JELMEZ: Varga Klára. FÉNY: Bányai Tamás. ZENE: Rusznyák Gábor. DRAMATURG: Veress Anna. RENDEZŐ: Schilling Árpád. SZEREPLŐK: Nagy Zsolt, Láng Annamária, Terhes Sándor, Bánki Gergely, Csányi Sándor, Vinnai András, Péterfy Borbála, Sárosdi Lilla.

Egy cérnaszálról fogok írni. Egy titokzatos, vékony szálról, amelyen Thália egész szerelmes misztériuma függ. Arról, hogyan múlik minden egyetlen megfoghatatlan semmiségen. Nincs se időbeli, se térbeli paramétere, még csak fizikai teste sincs, de ott terpeszkedik minden egyes színpad fölött, és rajta múlik, hogy fonódik-e fényes glória a deszkapadlós tér fölé, vagy csupasz űr marad, pusztá szó és mozgás, tervek és szándékok felvázolásának színtere.

Mi ez a köldökszínór, amelytől egy előadás élte vagy halála függ?

Van, hogy bemegy az ember a szobába, és ahogy felkapcsolja a villanyt, durran egyet az égő; kialszik – mintha elektromos telítettség volna a térben. Ha belép az ember a Thália Régi Stúdiójába, hogy a *W – Munkáscirkusz* előadásán elfoglalja helyét a ráccsal körülvett színpad körül (vajon ki kerül valójában kettrecbe, az előadás szereplői vagy a közönség?), biztosan érzi, hogy semmiképp sem szabad gyufát gyújtania, mert belobban a szűk terem. A Krétakör előadását nemcsak belehelte egy glóriateremtő ismeretlen, de aranynyalával jól meg is köpdöste. A történet az ajtón való belépéssel kezdődik. Mialatt a nézők körben elfoglalják helyüket, a kettrec koncentrikus közepén két gyémánt csillog a szürke térben ide-oda, föl-le. Két nedves, kiáltásra nyílt nagy szem villódzik vadul. Kuporgó, önmagát szorosan ölelő meztelen test tartozik hozzá, és egy kocós fej homokkal teletömött szájával. Madárként billeg, gyémántjait csillogtatva, majd (a nézőtér elcsitulásakor) rákezdi homokhullástól eltorzult szavakkal: „E világon ha ütsz tanyát, / hétszer szűljön meg az anyád!”

Ha mégis meg akarnám ragadni a fent emlegetett cérnaszálát, így kezdeném: közelség. Világba kerülésünk pillanatától arra tanítanak, hogyan távolítsuk el magunktól a dolgokat: névadással, fogalomalkotásokkal, úgynevezett „megértés” címén. Kiszakítunk magunkból mindent, hogy szemünk elé tartva tudatunk számára rálátást nyerhessünk. És aztán, ha valami nyelven kívüli (az érzékek együttes tánca: látás, hallás, az élő test melegének utánozhatatlan magtapasztalása: színház) visszavezet bennünket az ősi egységhez, elnémul a száj, kudarcot vall az értelem. Én, te, a világ: egy-egy pillanatra egybefolyunk, én tebenned, te énbennem. Nem tudjuk elmesélni, szöveggé szőni az átélteteket, mert eleve nem ilyen formában kaptuk. A színpadon nem mondódik el egy narratív történet, mert a narráció hazudozás, ehelyett pusztán a Lényeget látjuk, azokat a dolgokat, amelyek az elbeszélésből kimaradnának, pontosan, mert kimondhatatlanok. Szerelem, Szenvedés, Vágy a szétszakadásig, Anyaság, Ne vigy minket kísértésbe, Bűn, Áthágás, Élés. A Nyelven túli birodalma.

„Mint alvadt vérdarabok, / úgy hullanak eléd / ezek a szavak. / A lét dadog, / csak a törvény a tiszta beszéd.” A hideg, a csinált, a ráció által alkotott nyelv egyértelmű, érthető. Viszont a lényeg – a lét – ezen kívül esik, nem beszél az egyezményes jelrendszert; ezen a nyelven csak dadogni képes. A szavaknak vérdarabokká kell válniuk ahhoz, hogy képesek legyenek szólítani Woyzeck testének és lelkének kötözött sonkává préseléséről, saját körvonalainak ily módon való magtapasztalásáról, illetve eltörléséről. Mert hol a kapcsolódás Woyzeck és a világ között, mi a hatás? Ez az amorf alakká szorítható emberi hús és bőr? „Óh, hát miféle anyag vagyok én, / hogy pillantásod metsz és alakít?” Meddig képes hajszolni a Vágy az emberi lényt, tűzön-vízen át, a vágy, hogy önmaga maradhasson megőrzött (szerelemben, saját férfiasságában, reményben, emberi méltóságba vetett) Hitével együtt? Hűtlenség, megalázás, fizikai kínzások – mint megannyi allegorikus állat – marcangolják a menekülő, ziháló, küzdő, újból és újból felemelkedő főnixmadarat, az Embert.

A „Lényeg” elbeszélhetőségének egyedüli lehetősége a metaforikus nyelvezet: a jelentés felfüggesztése egy cérnaszálra. A tiszta beszéd, a törvény nyelve kudarcnak minősült. A szavak csálnak, valaminek a jele nem lehet azonos a „valamivel”. Mégis ezek az egyedüli eszközeink, amelyek szerint emberi hangunk formálódhat, ki kell hát őket játszani, nekünk kell most már csálni velük.

KÉRCHY VERA

„A hetedik te magad légy!”

■ WOYZECK-VARIÁCIÓ ■



Az eltorzított arcú W (Nagy Zsolt)

Erdély Máttyás felvétele

Ahogy például a szerelem, a szexualitás a színpadon nem az ócska, értettnek vélt, elkoptatott, üressé vált hangsor „jelentéseként” jelenítődik meg: nem vetkőznek meztelenre a szerelmesek, és nem mímelik a szeretkezés mozdulatait (ami ebből átjönne, az az egésznek az eljátszottsága lenne csak, illetve az, ami kimarad a mozdulatsorból, amit elhazudnak, azt állítva, hogy ott van, miközben nincs ott), hanem nagyon is valóságos feszültséggel teli birkózás folyik, tánc formájában. A meztelen, minden inában megfeszült Woyzeck rongyokba öltözött, idegesen nyögő, nevető, kiabáló feleségét hatalmas karjaiba marva, a vállán, a nyakán, a derekán átvetve dobálja, emelgeti; a kis, puha női testet rongybabaként nyúvi, csavarja, görgeti keresztül saját robusztus tömegén, amely szilárd terpeszben áll a földön egy pillanatban kimerevedve. Az izmok csikorognak, feszülnek, égetik a kis, mozgó test szétcincálására fordított energiát. Egy betonszilárd férfi és egy körülötte szorosan, kis bolygóként keringő kacagó női test. A szikla szájából az izmok munkája közben további energia lángol kifelé: „Kívülből / leselkedő halál elől / (mint lukba megriadt egérke) / amíg hevülsz, / az asszonyhoz úgy menekülsz, / hogy óvjon karja, öle, térde...” – szavalja, ordítja, zihálja a vulkanikus gépezet. Ami a színpadon történik, sokkal közelebbi és mélyebbre hatoló, mint bármiféle stilizált „valóság”.

A megcsalásjelenet sem a közhelyessé koptatott mozdulatsort utánozza le, hanem egy másik metaforikus képpel idézi fel a tényleges vadságot és szenvedélyt. A nyelv, amelyen szól, ismeretlen, de amit felidéz, az nagyon közeli, nagyon ismerős. A hűtlen feleség háttal, fekve kapaszkodik felfelé a rácson, mint egy kifeszített, lemészárolt állat, végtagjai szétszórva, ahol érik a dróthálót, ott ragadják meg széttárva felkínálkozó-menekülő, vonzó-taszító testét. A fal tövében a csábító szerető kapaszkodna utána, kapkod a nő teste felé, elkapja a szoknyája rojtját, azt tépi, tömi a szájába, rágya, fogával marcangolja, így húzva maga felé a fölötte zászlóként csapkolódó testet.

Ahol ennyire csupaszon, önmagukban jelennek meg a dolgok, ahol a lét dadogása a tét, és nem az ócska eszközökkel való utánzás, ott valahogy nem érdekel, ha a kis kör alakú arénában folyó küzdelem néhány kirepülő sárdarabja fizikailag is elér minket. Mi is bemocskolódunk, ha a szavak vérdarabokként hullanak elénk. Ha nem vérdarabokként, akkor szappanbuborékokként. A gyé-

mántszerű, kuporgó lénynek – fiatal, meztelen női test – a darab elején homokkal volt teli a szája, most szappannal. Ezúttal mesét mond egy kisgyerekről; a történet szomorú, a mesélő szájából bugyborékolva szállnak az ég felé a színes buborékok. A mese teste.

Érteni, illetve érezni velünk minden metaforát, nincs egyetlen öncélú mutogatás sem. A kisbabának vaskampójánál fogott betongömbnek kell lennie: az anyag némaságából sugárzó hiány sokkal erősebben idézi fel a lüktető, ziháló kis életet, mintha konkrétan élénk raknák. Nem lepődünk meg egyetlen újabb meztelen testrész feltárásakor sem, minden elem elkerülhetetlen. Nincs leplezve semmi, ami őszinte. Ami megjelenik a színpadon, az teljes hitelességében jelenik meg, nincsen álszemérem, de felesleges exhibicionizmus sincs. Merészen szólnak hozzánk, de nem erről a merészségről beszélnek. Ez a beszédmód eléri, amit mondani akar, és ez mindig fontosabb lesz, mint a csatorna, amelyen keresztül utaztat bennünket. Ha a szerkezet váza kerülne előtérbe, kiüresedne, szavak botrányos láncolatává válna a metafora. De ez nem történik meg, és ahogy kijövünk a színházból, nem azt meséljük, hogy meztelen nemi szerveket láttunk mindenféle szemszögből; erről szinte megfeledkezünk, hisz ez csak eszköz, általa jutottunk el ahhoz, ami a dadogáson túl van.

A tisztább látáshoz szükséges saját határaink megtapasztalása. Meddig merészkedhetünk a dolgok megkérdőjelezésében, hogy szét ne essen saját énképünk, biztonságérzetünk? Áthághatja-e a színész az önmaga és a szerep közt húzódó határt anélkül, hogy súlyosan sérülne? Hol pattan ki az a szikra, amelynek kedvéért a néző hitet fektet a várakozásba? Hol az a pillanat, csatorna, kötélek, ahol a találkozás megszületik? Mi ez a titokzatos szálakból álló csatornarendszer, amely képes összekötni az egyik embert a másikkal?... Talán az őszinteség. Hogy hinni tudjak a színészekben: tényleg megélik azt, amit látok.

A fifikás cérnaszál legfőbb szerepe, hogy leereszkehdhessünk legbelső önmagunkba, ahol megtaláljuk a legtökéletesebb egység átélését és kifejezését. A próbákon a színészek több szerepet is játszottak, talán épp hatot. Az ismételt fülhangzó mondat – „A hetedik te magad légy!” – elbizonytalanít bennünket afelől, hogy valóban „játékról” van-e szó. Eljutottunk az artaud-i színház véres valóságához; a Krétakör művészei eljuttattak hozzá.

HALÁSZ TAMÁS

Nagy őszi mozgássorozat

■ A SZÓ- ÉS A MOZGÁSSZÍNHÁZ HATÁRÁN ■

A Budapesti Őszi Fesztivál keretében vagy azon kívül tánc-, illetve mozgásszínházi elemekben bővelkedő prózai előadások sokaságát láthattuk a főváros színpadain. Elgondolkodtató, hogy az évadnyitást követően hogyan torlódnak egymásra a színházi események. Hogyan válnak egy viszonylag rövid időszakban szinte követhetlenné a premierek, vendéjátékok, miközben egyes hónapok (és nem éppen a nyáriak) során szinte alig találkozunk újdonsággal. A dömping miatt nem lehet teljességre törekedni: a néző – a hivatásos is – (ha rákényszerül) a leendő repertoárdarabok megtekintését későbbre halasztja.

Az időszak itt tárgyalt előadásait két, nehezen körvonalezhető csoportba lehet osztani: táncot, mozgást bátran (ám különböző fokon) helyzetbe hozó, alapvetően „beszélő” darabokra és valódi táncszínházi produkciókra. A közép-európai független színházak találkozási pontjának előadásai az első csoporthoz tartoznak; ide sorolható a színésszel-táncossal egyaránt dolgozó Bodor Erzsébet Tana-Kovács Ágnes írásából készült, táncosokra (is) építő rendezése. Határesetnek tekinthető az Artus bemutatója, melyet táncosok, zenészek, építésszek készítettek és játszottak, valamint a Sofa Trió új darabja, amelyet táncosok, mozgásszínészek mutattak be, bőséges teret hagyva a verbalitásnak.

A táncé volt a főszerep a *Brassói pályaudvar* című happeningben, ám a beszélő színház eszköztára itt is jelentős szerepet kapott. Tisztán táncelőadásként a Panboro, Berger Gyula és barátai, valamint a KompMánia újdonságai definiálhatók.

A Trafó és a Krétakör Színház közösen szervezett régiófesztiváljának előadásai a gesztuális kifejezés, a mozdulattal megtöltött szó fontosságának világszerte tapasztalható erősödéséről tanúskodtak. A nemzetközi mezőny előadásaiban e tendenciát üdítő sokféleségben lehetett tetten érni.

A Krétakör Színház *W* című produkcióját „munkáscirkusznak” nevezi; József Attila verseinek felhasználásával színre vitt Woyzeck-feldolgozásuk egyfajta cirkusz-karikatúra, parafrázis; az úgynevezett új cirkusz irányzatának előadásaival rokonítható. A zenekar a „megszokott” helyén; a „vadaktól” rács véd, ám a porond hősei a legváratlanabb helyekről lépnek elénk. Schilling Árpád a végtelenségig igénybe veszi színészeinek fizikai állóképességét. Megdolgztatja és megkínozza a testüket. A mozdulat fontosságát azazal is hangsúlyozza, hogy (esetenként kifejezetten brutális eszközökkel) megnehezíti a verbalitást. A Kapitány (Terhes Sándor) nyögve, hörögve beszél, a Doktor (Bánki Gergely) a levegőt befelé szívja sipítja-rikácsolja végig az előadást, Andres (Vinnai András) beszédhibásként, selypege tolmácsolatott szövegei alig érthetőek, számos szöveg öklendező, teli szájú, fejen álló vagy szoros kötéllel mozdulatlanra merevített arcú színész tolmácsolásában hallható. A legváltozatosabb eszközökkel akadályozott beszéd el-

veszíti egyeduralmát, visszaszorul, visszavonul, és helyét a rendezés gondosan kimunkált mozgásanyaga veszi át. Schilling remek érzékkel terheli színészeit, de – úgymond – ütközésig. Pontosan felmérve, kikutatva, kiből mi hozható elő. Nagy Zsolt (Woyzeck) és Csányi Sándor (Tamburmajor) elsőpró erejű színpadi jelenléte mozgáskészségük totális kiaknázásában is rejlik. Csányi „köteltánc”, Láng Annamáriával (Marie) előadott kettőse szintiszta mozgásszínház, a legveretesebb fajtából. A színészek jelentős része hosszabb-rövidebb ideig meztelenül játszik. Ruhátlanságuk és az erre épülő helyzetek némelyike alapvetően (vizuális) brutalitás a brutalitásért, de előadók jelenléte annyira intenzív, hogy sohasem tűnik megokolatlannak – érdemes itt utalni Sárosdi Lilla (Borlond) borzongató, meztelen mozdulatlanságára a nyitó képben. Schilling az új cirkusz számos elemét adaptálja, beépíti előadásába: szürreális, akrobatikus, (rém)álomszerű jeleneteket képez – nem első ízben jutva el műfaji határvidékekre, műfaji csomópontokhoz.

1003 SZÍV, AVAGY TÖREDÉKEK EGY DON JUAN-KATALÓGUSBÓL

A Mozgó Ház Társulás előadásának szövege az előadók munkája; mozgásanyaga szintén hosszas improvizációs folyamat gyümölcének tűnik. A Mozgó Ház művészei váltakozva használják a szót és a gesztust. Látványos, meghökkentő, (a téma okán) szűkszerűen dekadens és abszurd játékkukban elegyítik a kifejezőeszközöket. Árvai György impozáns, letisztult terében bábyszerű figurák, panoptikumi alakok kelnek (keltik egymást) életre.

„A szerelmi élet eseményei olyanmire jelentéktelenek, hogy csak hatalmas nehézségek árán sikerülhet írásba foglalni vagy elbeszélni őket. Létezni csupán kihatásaik jóvoltából léteznek igazán, e hatások viszont végzetesek” – írja bevezetőjében Hudi László, az előadás rendezője. Színpadán e kihatások ábrázolására lehel életet marionettjeibe. Az események megelői, előidézői megelőként és előidézőként még mechanikus figurák, ódon vidámpark vagy körhinta dúsán, különösen dekorált, szögletes mozgású-beszédű alakjai, akik hús-vér lényekké csak egy-egy folyamat kihatásának ábrázolásakor változnak. A szenvedélyek konklúzióját izgalmas, sodró (gesztus)játékkal vonják le; folyamatukat karikírozva, tragikomikus eszközökkel – a Mozgó Ház előadói stílusára jellemző, izgalmas vizuális gegekkel, meghökkentő képi ötletekkel – ábrázolják.

Hudi társulata sajátos helyet foglal el a hazai színházi palettán: tagjai közt találunk ugyan olyanokat, akik tartalmas táncos vagy színészi múlttal rendelkeznek, ám színpadi jelenlétük idehaza

példa nélkül álló kísérlet a két műfaj eszköztárának ötvözésére. Éppen ezért az egy-egy új produktum színre állításának esetében felfedezhető, újabb és újabb ötvözet minősége meghatározó az előadás egészére nézve. A Mozgó Ház *Don Juan*-parafrázisának néhány alkalommal tapasztalható tempóvesztése, a nagyszerű látvány mögött el-elvékonyodó jelentés, egy-egy fals megszólalás vagy megmozdulás kissé elvesz az izgalmas előadás erejéből.

BOLGÁROK — LENGYELEK

Bősséggel használ mozgásanyagot a közép-európai független színházak találkozójának bolgár vendégtársulata, a La Strada (Ulitzata) is. A szófiai együttes „Margaritátlanított”, vígjátékká átigazított *Mester és Margarita*-ja, illetve a dzsesszrögtönzést a színészi rögtönzéssel társító *Jam session* (Lekvár) című produkciója remekül mozgó, szórakoztatóan tehetséges művészek (elsősorban

élvez egyeduralmat, mint ahogy támasztékra sem szorul. A *Jam session* kedvesen gyenge (vagy szándékosan lerontott) angolsággal virgonckodó előadóinak mozgása gyakran annyira előtérbe kerül, hogy az előadást hosszú percekig akár befogott füllel is követhetjük. Ám, míg *A Mester és Margarita* egy talán túlságosan is rövidre vágott (a vége felé – az eredeti, Moskov által igencsak átigazított regényhez képest is – kimondottan brutálisan megnyesett) előadás, addig az improvizáció gyönyörűségét ünneplő másik produkció egy idő után se vége, se hossza, híg, kabaréra kacsingató happeninggé válik. A bolgár társulat tagjai nagyszerű mozgástudásukkal, testük izgalmas használatával egészen sajátos előadói irányt képviselnek. Gesztusaikkal azonban néha már a kommersz világát idézik – és ki tudja, talán jól teszik.

Unalmasan indul, majd gyönyörűségeken drámaivá alakul a lengyel Teatr Cinema *Bilard* (Biliárd) című előadása. A kilenc éve, hivatásos színészek és rendezőjük, Zbigniew Szumski alapította



Biliárd – a lengyel Teatr Cinema előadása

Schiller Kata felvétele

színészek) játékára épül. A Stefan Moskov rendezte két előadás virgoncul, bátran vonja be a munkafolyamatba a társművészeteket a kifejezés szent céljának elérése érdekében. A La Strada színészeit látjuk filmen, festés közben, táncolva, énekelve, zenélve; valósággal tobzódnak egymás tehetségében. A két előadás iskolapéldája annak, hogyan lehet sziporkázó ötletekkel kitörni a szegény színházi létből, a Bolgár Néphadsereg Színházának színpadáról, a hazai sztárságból, a nyelvi korlátok közül, meg sem állva Avignonig. Moskov *Mester és Margarita*-ját nézve egy idő után már nem szükséges az első tíz sorból csak joggyakorlatok árán látható fordítógépre pillantgatnunk, mert a millió eszközzel gazdagon ábrázolt parafrázis nem engedi el a tekintetet. A bolgár társulat lényegében gegforrásként alkalmazza a mozgulatot. Nem csupán a szót támasztja meg vele, hiszen se a szó, se más kifejezési eszköz nem

társulat egy kis faluban, kommuna jellegű közösségben él és dolgozik. Alapvető kifejezési eszköze a mozgulat, amelyet azonban a beszélő színház felől közelít meg, annak ellenére, hogy a *Bilard* egy órája alatt egyetlen A4-es papíron elférő szürreális költői szöveg hangzik el erősen tagoltan, lengyelül. Az előadás helyszíne egy hatalmas ketrec. Olyan, mint egy iskolai vagy játszótéri focipálya: fémkeretre feszített sodronykerítésének rombuszai teljesen körbezárják, csak két ponton (ritkán) nyílik belőle kijárat. Szumski darabja jellegzetesen lengyel produkció: egyszerre emlékeztet Abakanowicz dermesztő szobor-erdeire és (szürrealitásában) a hetvenes–nyolcvanas évek páratlanul izgalmas, progresszív lengyel plakátművészetére. Vállalati ünnepséghez öltözött, öltönyös-kiskosztümös hősei pedig mintha a fenti évtizedek valamelyik játékfilmjéből léptek volna elénk.

A *Bilard* kezdetén még nem tudható: a színen látható emberi alakok vagy a részben a fényben, részben a rácsok kívüli sötétben éppen csak kivehető tárgyak lesznek-e a főszereplők. Szumski tárgyai ugyanis gyakran izgalmasabbak, mint az időnként háttérbe húzódó szereplők. Gondolok a terem közepén terpeszkedő, lyukak nélküli, kopott biliárdasztalra, a bársonybélésű, hatalmas talicskákra, amelyeknek szárai női lábakat formáznak, vagy a dobról kábelszerűen letekerhető szárítókötélre, amelyen máris ott függ a hófehér nagymosás...

A majdnem egyenruhás színészek monoton mozgása, minimális aktivitása egyszerre lankasztja el, és hegyezi ki a figyelmet. Szumski lelassítja az idő múlását; elfeledtetni a nagyvárost, hogy aztán sajátos eszközeivel újrateremtse annak ideges lüktetését. Szinte alig észrevehető, hogy a kegyetlen lassúsággal múló percek mikor gyorsulnak fel, melyik ponttól kezdve sodor magával ez a mestermű, mikor dönt le a lábunkról, anyaga mikor kezd betüremkedni lelkünk legmélyebb rétegeibe. Bizonyos nézőpontból a *Bilard* mozgásszínházi előadás, narratívának álcázott bizarr-absztrakt koreográfia. Ha párhuzamot kellene találnom, a Magyarországon már két ízben vendégszerepelt svájci táncársulat, a Compagnie Alias világát említeném. Szumski dermesztően mélyen ismeri színészeit: szó szerint belőlük, testalkatukból, korukból, vonásaikból, habitusukból építkezik. Az előadás repetitív szerkezetébe üstökösként hatol egy-egy váratlan elem: mozdulat, tárgy, hang. Lecsupaszított, köznapi gesztusok intarziájából, meghökkentően összedolgozott élethelyzetekből, megrendítően intim gesztusokból áll össze ez a különleges előadás, hogy aztán sokáig dacoljon az idővel véges memóriánkban.

REPÜLÉSI KÍSÉRLET — EINSTEIN ÁLMOK

Rendhagyó és izgalmas volt a *Repülési kísérlet* című előadás, amelyet Bodor Erzsébet rendezett (pontosabban: összeillesztett) a Corpus Pantomim egykori táncosa, Tana-Kovács Ágnes mozgásszínház-jelmeztervező szövegeiből, a táncos Ladjánszki Márta, illetve Csabai Attila és a színész Sáfár Kovács Zsolt hármásával. Az előadás Csabai Attila alkotta koreográfiája nem csupán illusztrálja a szép, izgalmas, Sáfár Kovács és a hangfelvételtől közreműködő Némethy Ferenc tolmácsolta „mozgásművészi” prózát: képeket, de más képeket ad hozzá, asszociációra sarkall. Ladjánszki és Csabai tánca (kettejük eddigi munkásságához képest) szokatlan; kiváltképp az igen izgalmasan stilizáló, transzformáló Csabainál figyelhető meg a szokottnál személyesebb hangvétel és újszerű elemként a humor (Ladjánszkinál az intimitás, a szép „vallomásosság” nem nóvum). A két, összeszokott táncos – a KompMánia társalapítói – valóságos mikrocsendéleteket, mimes táncgyperceseket játszik. Szólóik, duettjeik a szövegek meghittségét, különös ironiáját, nagy ritkán felszínre törő, feszült izzását, meseszerűségét tükrözik, azonos modorban készültek azokkal. Egyszerre ábrázolják és teszik záró- (máskor idéző-) jelbe a férfi-nő viszonyt, sajátosan eredeti kontaktusra lépve az est prózai szereplőjével is.

Gold Bea az Einstein álmokban



Dusa Gábor felvétele

A Tana-Kováccsal hosszú évekig együtt dolgozó Goda Gábor rendezte *Einstein álmok*, az Artus egyik eddigi legizgalmasabb előadása ritkán járt csapásokra vezette közönségét.

Goda egyfajta retrospektívet alkotott, hiszen építészeti, táncszínházi, zenei, videó-előadásban ezúttal jó néhány olyan művészt is felléptetett, akikkel évekkorábban már dolgozott együtt. Amit Mann és Gilat Amotz, az izraeli Vertigo Dance Company tagjai – ezzel az együttessé az Artus és a rendező-koreográfus 1995-ben (*Artus-Vertigo*) és 1999-ben (*Gázszív*) hozott létre közös előadást –, Christiane Loch és Silvano Mozzini, a svájci Carambole Tanz und Theater vezetői a vendégrendezőként meghívott Goda 1994-ben készült *1/8 mm man* című alkotását játszották évekig. Gold Beával az Artus vezetője az egykori Dekadance társulat vendégkoreográfusaként dolgozott először, azóta folyamatos az együttműködésük, akárcsak az előadás zenéjét komponáló Kiss Erzsivel és Stollár Xéniával, hogy sok, a társulathoz alapítóként, tagként vagy állandó meghívottként kötődő, ismert nevet külön ne is említsek. Az Artus remek művészekből, szakemberekből formált, új alkotókkal (ezen előadás létrehozása során is) folyamatosan bővülő műhelyének egyfajta demonstrációja ez az előadás. Megmutatja, felvonultatja azt a kiemelkedő művészi gazdagságot, sokféle ágazó aktivitást, amely az Artust másfél évtized óta a hazai előadó-művészeti mezőny egyik legizgalmasabb társulatává teszi.

Az *Einstein álmok* az elmúlt század talán legismertebb tudósának, lángelméjének gondolataiból építkezik: ihletője az „emberarcú”, a személyében is megismerhető, megismerendő zseni, a tévedő, a felsőbb erőben minden embertársához hasonlóan bízni vágyó szellemóriás. „Isten nem kockázik” – a rendező Einsteinnek ezt a (véletlen fogalmát kizáró) tézist választotta az előadás mottójául. Goda a tévedhetetlenség, örökérvényűség, eleve elrendeltség tárgykörében kutató – nem először. Négy színből-tételtől komponált előadásában elegánsan lép át a műfajhatárokat, biztos kézzel mozgatja sokféle földrajzi és műnemi helyről érkező előadógárdáját, hogy eljusson a totális kifejezésig.

A játékok által külön-külön (előzetes rendezői instrukciói alapján és önálló munkával) kidolgozott elemek összeillesztése intarzia pontosságú. Alkalmaz tiszta táncot, különös hangszereket, éneket és építészeti, geget és műszaki technikát, megbabonáz a fotográfia, az elektronika, a képrögzítés eszközeivel. Goda táncosaira Einstein maszkját adja, és elgondolkodtató komédiát játszat velük: a megnégysze-

rezett tudós kataton mozdulatai szellemesen ábrázolják az isteni tévedhetetlenség és szabályozás eszméjében hívó bölcs teóriáját. A különö vernisszázzsal kezdődő, einsteini megjelenéssel folytatódó előadás harmadik színében a negyedik szín felé igyekvő nézők gyönyörű víziót állnak körbe: a térben finoman mozgó táncosok, kiknek végtagjaihoz csigákon átbukó köteleken függő fémhengereket rögzítettek, saját mozgásukat ábrázolják a sajátos kottán. Minden apró mozdulat, elmozdulás felhúzza vagy leereszti a függősúlyokat, nyomot hagy ebben a varázsos koordináta-rendszerben.

Zárótételként emberlabirintuson haladunk át: a korábban látott előadók ezúttal posztamenszeken állva mutatják be újra és újra rövid jeleneteiket. A nézők nyomtatott áramkörökből kirakott padlón járják körbe a színész-táncosokat. A kijáratnál emléképekbe-emléktárgyakba öltöztetett bohóc köszön el tőlük, jelenlétével, viselkedésével virgonc idézőjelbe téve a lezajlott előadásnak egy pontosan akkora szeletét, amekkorát mi egyenként az adott helyzetben idézőjelbe tenni sejtünk, gondolunk.

TRÉFA KAPITÁNY TEAPARTIJA

A Sofa Trio hosszú hallgatás után a Budapesti Őszi Fesztivál keretében mutatta be *Tréfa kapitány teapartija* című produkcióját. Az előadást az 1990 óta működő Sofa három alapítója (Rókás László, Lengyel Péter és Oldal István) mellett három vendég, Murányi Zsófia és Duda Éva táncos, valamint Marie-Anne Michél francia akrobata játssza.

A Rókás vezette társulat előadásainak mozgatórugója, építészeti alapeleme az összetéveszthetetlen, sajátos humor, az érzelmességgel, egyfajta elragadó szentimentalizmussal is bátran kacérokodó, mesejátékszerű előadásmód, amelyet táncosai bőven fűszereznek (ön)íróiával, könnyű kézzel komponált, mégis biztos lábakon álló, szeretetre méltó rendszert alkotva. A rendező Rókás által létrehozott korábbi előadások mintha egyetlen ciklus egymással laza, de érzékelhető kapcsolatban álló elemei volnának. Rókás legfontosabb erénye bölcs humora és – mint mindenki számára nyilvánvaló közhely- és állandó gégeforrás – antitáncos-alkata, amelyet újra és újra a középpontba állít, elbeszél, „demonstrál”.

A *Tréfa kapitányban* valami nagyon nem működött, és ezt őszinte szomorúsággal érzékelhettük már az akadozó előadás negyedénél járva is. A Sofa-előadások minden kelléke, hozzávalója ott volt a színpadon: a jól ismert, remek trió és vendégeik,

az egyik legeredetibb magyar kortárs táncos, a szikrázóan tehetséges Murányi Zsófia, valamint a legjobb formáját mutató, elragadóan játszó Duda Éva, a képességeinél fogva, egymagában a lehetőségek kimeríthetetlen tárházát kínáló Marie-Anne Michél és a szellemes jelmezek, meg (természetesen) egy jó sztori.

Rejtély, és örökre az is marad, mitől működik egy előadás. Hogyan, milyen összetevők aktiválásával éri el táncos és színész, hogy minden szem reá szegeződjék, hogy a bemutatott előadás egy hirtelen lendülettel felkapja, és az utolsó másodpercig a magasban is tartsa nézőjét. A Sofa, a színi varázslat mesteri hármasa, mióta munkájukat követem, első ízben nem tudta ezt elérni. Humoruk ezúttal fáradtnak tűnt, és bár számtalan izgalmas ötlet és szép pillanat került színpadukra, a halott és halála évfordulóját ünneplő kalózkapitány története csak nem akart elkezdődni. A spontaneitás, rögtönzés hangulata, a mozaikszerű történetépítés, mozdulat és szó elegyítése, vidámság és melankólia váltogatása, a régi vágású komédiázás, a rendhagyó díszletek és kellékek együttese, mind-mind a társulat erősségei voltak korábban, ám most éppen ezeknek az összeegyeztetése okozta a legfőbb problémát. Könnyedség helyett nehézkesség jellemezte e befejezetlennek, félbeavagy sorsára hagyottnak tűnő darabot, amely alaposan kirí a társulat minden eddigi munkája közül.

BRASSÓI PÁLYAUDVAR

Igazi különlegességnek nevezhető Diószegi László koreográfus-rendező *Brassói pályaudvar* című, monumentális, mégis végtelenül meghitt munkája. Diószegi Sára Ferenc koreográfussal és Szántó Zoltán zenei vezetővel a magyar néptánc újszerű megközelítésének egyik kulcselemezét készítette el; munkájukat nem túlzás korszakos jelentőségűnek nevezni. Míg számos kiváló koreográfusunk és társulatunk (többek között a Honvéd Együttes, a Tranz Danz, a Közép-Európa Táncszínház, a Duna Táncműhely) igyekszik a táncöröksé-



Makovinyi Tibor a Brassói pályaudvar című előadásban

get a kortársi nyelvezettel összhangba hozni, fúzióba léptetni, addig Diószegi úgy épített fel belőle lenyűgöző színházat, happeninget, hogy érdemben nem változtatott az archaikuson.

Aki járt már Brassóban, s átverekedte magát a vasútállomás és környéke máig dermesztően izgalmas forgatagán, nagy várakozással tekinthetett a Kelenföldi pályaudvar most is használatos, valamint évek óta lezárt (megállt órájú, tízéves menetrenddel, kétforintossal működő nyilvános telefonnal elbűvölő) tereiben és azok közvetlen környezetében játszódó táncestre.

Én egy misztikus, borzongató és csodás éjszakán jártam a címszereplő hatalmas épületben, másodmagammal az éjféle fogarasi személyre várakozva, közben azon tűnődve, miféle kép fogadhatott volna ugyanitt, évtizedekkel ezelőtt. Diószegi megindítóan aprólékos, figyelmes rendezése ezt az eltűnt, örökre elsüllyedt világot hozta vissza a lompos Kelenföldi pályaudvarra. A soktucatnyi szereplő – zenészek, táncosok, „epizód szerepet” játszó színészek – intenzív atmoszférát teremtett, nem történetet mesélt, rendhagyó (leginkább talán egy nagyon jól sikerült táncművészeti találkozóra emlékeztető) néptánc-színházunkban Erdély őshonos nemzetiségei táncainak bemutatásával. A néző, aki az összes termekben szabadon járhatott, a nagyszerű forgatagban gyertyalángként fellobbanó, majd elcsendesedő táncjeleneteket követhetett. A tömegben román kalauz, kosarából tyúkot áruló parasztember, padon falatozó csángó lányok, hangszerükkel bíbelődő moldvai zenészek tűntek fel és el. Soha nem lehetett előre tudni, ki mikor kezd táncba, s ki marad csupán statiszta. A forgatagban még egy remekül „színpadra állított” (úgy sejtem, amerikaiak szánt) turistával is össze lehetett akadni, aki csillogó szemmel vakuzta a forgatagot.

A *Brassói pályaudvar* nem csupán műfajhatárokat lépett át, de méltó módon és helyen jelent meg Budapest progresszív kulturális fesztiváljának műsorában. Izgalmas, rendkívüli módon tálalta a már csak a határon túl eleven magyar folklórt erdélyi, moldvai és magyarországi művészek előadásában. A műsorban olyanok is találkozhattak a népzene legendás alakjaival, akik a Fonóba, de kiváltképp Kallós Zoltán nagy hírű válaszüti fellegvárába vagy a gyimesközéploki táborba soha nem jut(hat)nak el. A (már a Székéni Színház színpadát is megjárt) szászcsávási zenekar, a hidegségi muzsikusházaspár, Fikó Regina és Zerkula János ízig-vérig modern, naprakész, kiemelkedő (kortárs) színházi produkcióban lépett a budapesti közönség elé.

TÜKRÖM, TÜKRÖM – ROSE

A tizenegyedik éve működő, ám (folyamatosan változó) táncosai átlagéletkorát tekintve mégis fiatal Panboro Színház, Uray Péter együttese Horváth Csaba vendégkoreográfus *Tükröm, tükröm...* című munkájával jelentkezett a zsúfolt hetekben. Aki vette a fáradságot, és kiutazott az alig-alig meghirdetett előadás helyszínéül szolgáló XVIII. kerületi művelődési házba – amely örömteli módon immár Panboro Színházként is működik –, a társulathoz és Horváthhoz egyaránt méltó, izgalmas szépségű, feszült előadást láthatott.

Az egyre összetéveszthetlenebb formanyelvet kidolgozó Horváth Csaba egyfajta mozdulati tárat, lendületesen megrajzolt vázlatgyűjteményt adott át a fiatal együttesnek. És, mint tudjuk, a vázlat, a kroki gyakran legalább olyan jól sikerül, mint a „kész”, a „nagy” mű. A *Tükröm, tükröm...* lágyág és finomság, illetve keménység, már-már brutalitás közt egyensúlyoz. Sorsot mesél, nem történetet. Szereplői között ott található a társulatvezető Uray, aki korábban még soha nem lépett színpadra társulata tagjaival. Itt és most különös, bölcs vándort alakít, lenyűgöző társnőjével emberek, emberei erdejében. A Panboro új előadása izgalmas, elhivatott, sokat tudó fiatal táncosok kivételes produkciója. Horváth absztrakt koreográfiája náluk sokkal nagyobb táncosi múlttal rendelkező művészek számára sem könnyen tolmácsolható munka. Ám ők mozdulataikon átsugárzó elszántsággal ábrázolják e konkrét cselekményekkel alig rendelkező mozgásdrámát. A megiramodó, egymásnak feszülő, elernyedő, majd ijéként felajzott testek a tánc rejtett, feszült mélységeibe kalauzolnak el.

Szintén fiatal, a Panboro gárdájánál tapasztalatlanabb együttes – a „Berger Gyula barátai” – mutatta be a táncos-koreográfus Rose című, Csipkerózsika története ihlette koreográfiáját. Az

Tükröm, tükröm – a Panboro Színház előadása

Kallus György felvétele



Zarnóczai Gizella, Csabai Attila és Rác Eszter a *Cyber gésákban*

előadás szereplői táncosi pályájuk elején járnak, játéku érzékenysége, gazdagsága azonban feledteti technikai tudásuk néhány fogyatékoságát. A *Rose*-t figyelve (és a színlapot csak később olvasva) a Csipkerózsika-történet nem könnyen ugrik be: mesének mesét sejdítünk a kiindulás pontján, ám valami jóval abszurdabbat. Berger Gyula izgalmas képei álom és ébrenlét határvidékére kalauzolnak bennünket. Tiszta és logikus pillanatok, a tánc, a megcélzott esztétikai magaslatok futamát látomásokkal, különös, alkalmanként bizarr szcenikai vagy „testi” effektekkel töri meg. A *Rose* friss, ropogós előadás, kapui nyitottak, finomítható (finomítandó) anyaga számos emlékezetes elemben gazdag. Játékosai elszántan és jobbára eredményesen kísérleteznek a személyiségformálással. A koreográfia furcsaságai kizökkentik a megszokott kerékvágásból az elmét. Kreativitása, váratlan fordulatai elgondolkodtatnak, ha azonosulásra nem is, továbbgondolkodásra messzemenőleg sarkallnak. Berger olyan ellenpontokat képzett előadásaiban, amelyeket más táncalkotók legfeljebb társ műfajok, külső eszközök (film, beszéd) beemelésével próbálnak megjeleníteni. Az pedig, hogy milyen egyedi szcenikai ötletekkel feledteti a „szegény színház”, a csekély anyagi források keserveit, hogyan képes néhány vég anyagból, egy vasállványzatból, néhány művirágból kivételes vizuális világot létrehozni, valóban példaértékű.

CYBER GÉSÁK

A felemásra sikeredett, burjánzóan dekadens előző bemutatót a *Kék*, vöröst szikár fekete-fehérral egyensúlyozta ki Csabai Attila és társulata, a KompMánia. *Cyber gésák* című újdonságuk önmaguknak (is) szánt replika, ellenpontozás, kontraszt. A komplementer jelzőt nem kockáztatnám meg, hiszen a *Kék*, vörös erről szólt, bár nem egyenlő, kiegyensúlyozott térfelekre rendezetten.

„...mi is a baj ezzel a Gertrude Stein-féle stílussal? Egyáltalán: az általa kezdeményezett merész formai újítások miért nem tették lehetővé számára, hogy valóban nagy alkotóvá legyen? Bármily banális is a válasz: mert nem volt igazi mondanivalója... A Gertrude Stein által létrehozott új kifejezési módszerek mind kombinatív jellegűek: nem az új mondanivaló kényszerítette ki őket, hanem a még soha-nem-voltat kereső spekuláció.” E sorokat Kristó Nagy István, a szinte megszerzethetetlen Stein-regény, az *Alice B. Toklas önéletrajza* című remekmű lektora írta le a kötet utószavában. Csabai Attila a század rendkívül izgalmas, rendkívül szélsőségesen megítélt próza- és drámaírójának, Gertrude Steinnek és több mint négy évtizedig élettársának, Alice B. Toklasnak a rendhagyó történetétől megihletve készítette el új darabját.

Az önmagát/önmagukat műalkotássá formáló Stein jelentőségét nem itt és most szükséges méltatni, kiváló forrásként hozzáférhető e célból a Nappali Ház 1996/3., tematikus száma, immár több lefordított mű, és a nem túl távoli múltban Robert Wilson Stein-rendezését (*Dr. Faustus lights the Lights*) is láthatta a hazai közönség. A KompMánia új előadásának hőse a külön, leszbikus pár, melynek két párizsi lakásában a század első három évtizedének legkiválóbb képző- és zeneművészei, irodalmárai adták egymásnak a kilincset. Stein és Toklas sok mindennek vált szimbólumává: az értő műpártolásnak, a művészeti szalonoknak, a („bevettől” eltérő) szexuális identitás bátor felvállalásának. És persze ne feledkezzünk el itt a *Picasso kalandjai* című svéd kultuszkomédia kedves sztereotipizálásáról se.

Különös csavart épített be új előadásába Csabai Attila: a fiatal koreográfus, aki eddig a homoszexualitás tárgykörét járta körül munkáiban, most is ennek az utolsó igazi hazai színpadi-táncszínpadi tabunak „ment neki”. Különös kódolással, mozdulati metaforákkal teljes, izgalmasan dekadens, állandó önreflexióra,

kínzó önvizsgálatra hajló előadásai után ezúttal egy leszbikus párt emelt színpadára. Csabainál Stein tömzsi, apró, markáns vonásokat és mai szemmel esetlennek tűnő ruhákat visel; Toklas sudár, modellalkatú bombázó. Megjelenítőiket pedig úgy hívják: Csabai Attila és Gergye Krisztián. Csabai izgalmas színpadi utazásaihoz utóbbi, saját darabjaiba már nem hívja magával korábbi állandó partnerét, társulatalapító társát, Ladjánszki Mártát (talán éppen ezért is volt annyira izgalmas a kettősük Tana-Kovács Ágnes *Repülési kísérletében*). Színpadán ezúttal is Ladjánszkinál érettebb és éretlenebb nők láthatók: a most is káprázatosan és alázattal játszó Zarnóczai Gizella, illetve a szintén állandó társnak számító, üde és mind izgalmasabb Rácz Eszter.

Önmagához képest puritán, színtelen térbe, szigorú rendszerbe zárta koreográfiáját Csabai. Előadása a maga szerkesztette lényegre koncentrál. Táncosainak játéka lassított, hagynak megfigyelni és elgondolkodni. Az előadás csak apropóként nyúl Gertrude és Alice szimbolikus viszonyához. Míg Godánál Einstein egy mondata, ebben az esetben két (művészet- és irodalom-) történeti figura egymáshoz fűződő viszonya a kiindulópont, a KompMánia produkciója legmodernebb korunk sivárságával, rendekbe zárt rendjével szembeállít, ütköztet egy kétszereplős ikont.

A *Cyber gésák* a társulatnak nem a legemlékezetesebb munkája, ám összetettségénél, bátorságánál, szerkezeténél fogva mégis fontos állomásnak tekinthető.

■

Az őszi időszak egymás után sorakozó előadásait – véletlenszerű összeállításuk miatt is – nehéz volna átfogóan jellemezni. Jellegzetes és figyelemre méltó, hogy a hazai produkciók szerzői és előadói gárdájában legendás műhelyek valamikori tagjaival találkozunk. A Corpus Pantomimból, M. Kecskés András Együtteséből indult Hudi László, Tana-Kovács Ágnes, Goda Gábor, Rókás László és Uray Péter. A történeti jelentőségű Berger Táncgyűttest annak egykori vezetője képviseli. A nyolcvanas évek elejének egykori pionírjai a mai fiatalok közül választottak, választanak maguk mellé ígéretes tehetségeket és eszméket. Mint egykor, most is a kitörési pontokat fürkészik; munkáik e szándék sikeréről tanúskodnak. A mai táncnyelv megújítóinak önálló formációit a KompMánia képviseli.

Sajátos (és a világban tapasztalható tendenciáknak megfelelni látszó) fejlemény, hogy egyre gyakrabban hallani beszédet a táncszínpadon. Alkosson absztrakt vagy narratív felfogásban – korunk koreográfusa mind bátrabban és mind sikeresebben fordul a verbalitás felé. A mozdulat és a beszéd színháza rácsodálkozik egymásra. Egymás művészeit még talán bátortalanok elhívni saját színpadukra, de kísérletek már erre is történtek, történnék.

Életutak, specifikus emberi sorsok, a környező színi világ fejleményei szintén erős hatást gyakorolnak nem csupán ennek a mozgásszínházi válogatottnak a munkáira. Ahogy néhány év óta az úgynevezett alternatív és a kőszínház közti falak, úgy talán próza és mozdulat határvonalai is lassan eltűnedeznek.



Szeretnénk Önt is olvasóink táborában üdvözölni, egy viszonylag szűk, ám rangos szellemi kör tagjai között. Szerzőink, akikkel a lap olvasása révén megismerkedhet, a kortárs irodalom, publicisztika és grafika élvonalbeli képviselői.

Pénteken keresse az újságárusoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 7894 Ft, fél évre: 4200 Ft, negyedévre: 2240 Ft

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

Név:.....

Cím:.....

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

Egy évre csupán
1490
+2 ajándék jegy

SÚ-GH-O M E

VAGYIS A SÚGÓ HÁZHOZ MEGY

Megrendelőnknek
egy éven
keresztül
otthonába küldjük
a Sűgőt és különszámait,
valamint két
ajándék jegyet
biztosítunk
a 2001-es évad
Sűgó Színházi
Estjeinek
egyik. Ön által
választott
előadására!

Nyereményjáték az
LG
támogatásával.

Új előfizetőink közötti sorsolást egy
Hi-Fi termék* sorsolunk ki, melyet
a Sűgó Színházi Estek
keretében nyújtunk át.

* Például LG által támogatott fejleszteni kellő befektetésre
kerülhet egy 2x45 W-os (RMS) teljesítményű, egy 4 csatorna,
3 hangszórós, rendszerrel (Hi-Fi rendszer) megalkotott,
gitár, a hangszóró, a csatlakozók, a kábel, a 20 csatorna
kódírtárolású tárolóegység, illetve 1. CD-t a rendszerrel,
belső hálózati, a tárolóegység és a tárolóegység közötti kábel,
és a tárolóegység. Modell: LG-2001.

LG Magyarország Kft.
1057 Budapest, Könyves R. tér. 3/A. Tel: 452-0000

BÓKA B. LÁSZLÓ

Színházi csaták a fővárosban

■ KÖLTSÉGVETÉSI INTÉZMÉNY VAGY KHT. ? ■

A Fővárosi Önkormányzat 1995-ben egyezett meg a színházi szakma szervezeteivel, hogy az önkormányzat tulajdonában lévő tizenkét fővárosi színház igazgatóinak megbízatása – a pályázati rendszer bevezetése óta először – egységesen 2001. január 31-én járjon le. Nagyjából azóta folyik a vita arról, hogy mit jelent a színházi struktúra, mit és miért kell rajta átalakítani. A pályázati kiírásokkal együtt határoztak arról is, hogy az első két színházi közhasznú társaság – Vidám Színpad, Mikroszkóp Színpad – után továbbiakat is meg kell alapítani, méghozzá 2002. január 1-jétől. A tervezett kulturális közhasznú társaságok: Új Színház, Madách Színház, József Attila Színház, Petőfi Csarnok és Trafó. Most már azonban bizonyos, hogy ez az elképzelés nem tartható; annak ellenére, hogy időközben két újabb kht. alakult: a Szabad Tér Színház és a Thália. Szintén kht. formában működik a minisztériumi fenntartású Játékszín és Budapesti Kamaraszínház is.

A Madách Színház igazgatója, Kerényi Imre vetette fel először, hogy a színházaknak, vagy legalábbis néhányuknak, érdemes lenne más utat választaniuk, olyat, ahol több a lehetőség a vállalkozásra. Kerényi már évekkal a színházak 2000 tavaszán lezajlott átvilágítása előtt felvetette, hogy privatizálni kellene néhány teátrumot, s mindjárt javasolta is, hogy ezt megtenné a Madách Színházzal. Aztán szép csendesen megkezdte a visszavonulást. A színházak átfogó átvilágításakor nem adott ugyan hangot a közhasznú társasági átalakítás elleni nyílt állásfoglalásának, de jelezte, hogy nagyobb garanciának tartja a költségvetési intézményi keretet.

Akármi volt is a véleménye Kerényi Imrének a Madách Színház közhasznú társasággá való átalakításáról, a Fővárosi Önkormányzat úgy hirdette meg a szóban forgó színház igazgatói székét, hogy a pályázónak tudomásul kell vennie a teátrum közhasznú társasággá történő átalakítását, és a folyamatot le is kell vezényelnie. Kerényi 2000. október 13-án kelt igazgatói pályázati anyagának huszonhetedik oldalán ezt a feltételt tudomásul vette, és ütemezést is javasolt:

„A Fenntartó pályázati feltételként írta ki a Madách Színház közhasznú társasággá való átalakulását, 2002. 01. 01. határnappal.

Legyen. Ennek érdekében az alábbi ütemezést javaslom.

Az alapító okirat és a közszolgálati szerződés az Alapító és a Management között kétoldalú megállapodásként születessen meg:

■ Az Alapító készítse elő az anyagokat 2001. 05. 01-ig.

■ A Management tegye meg javaslatait 2001. 06. 01-ig.

■ A szükséges módosítások, alku és a mindkét fél számára elfogadható megoldások egyeztetések során jöjjenek létre 2001. 08. 21-ig.

■ Az aláírásra 2001. 09. 21-én – a Magyar Dráma Napja, Mácsai Pál első bemutatója a Madách Kamarában – kerüljön sor.

■ Bejegyzés után a Madách Színház KHT 2002. 01. 01-én kezd meg működését.”

A vita legújabb fordulója Kerényi Imre 2001. szeptember 24-i keltezésű, tizenegy oldalas levelével kezdődött, amelyet elküldött a Kulturális Bizottság tagjainak és dr. Schiffer János főpolgármester-helyettesnek, s amelyben kifejti, miért ellenzi a korábban általa is elfogadott átalakítást. A Madách igazgatója egyebek között azt írja, hogy „kényszer esetén” együttműködik ugyan a fenntartóval

(a Fővárossal) a kht. létrehozásában, noha „tény, hogy a színházi szakmában nincs egyetlen olyan színházvezető, potenciális színházvezető vagy más gyakorló szaktekinetly, aki a színházak kht.-sítéséért harcol. Olyan sincs, aki arra vágyik. Le kell írni: egyetlen olyan színházi szakember sincs, aki a kht.-sítéssel egyetért.”

Megállapítja, hogy „a Főváros által alapított színházi kht.-kal gond van, Bodrogi a csőd felé halad, Sas zokog, Megyeri szakmánkat igen érdeklő javaslatait a koncepció nem fogadta be, kht.-jából még nem tudjuk, mi lesz...”

A József Attila Színház egy lepukkant épület. Ha kht.-jából pénz vonódik ki, az épület tovább siet az enyészet felé, vonzó programjából leépíteni kényszerül majd *A Pál utcai fiúkat*, a *Légy jó mindhalálig*-ot és az *Aluljáró*-projektet.

Az Új Színháztól a hátsó udvar tulajdonosa meg kívánja vonni a hátsó megközelíthetőség szolgalmi jogát, a szomszédos ház alá eső oldalszínpadát az új tulajdonos birtokba kívánja venni. Prognosztizálható, hogy az esetleges Új Színház Kht. művészszínházi voltának átalakítására, stúdió- és oktatási tevékenységének feladására kényszerül.

A Madách Színház körüli épülete pompás, a Kamara folyamatos felújításra szorul, egyéb ingatlanai omladoznak. Pénzvonással járó kht.-sítése azt jelentené, hogy nincs többé *Széchenyi* Németh Lászlótól, nincs *Elveszett paradicsom* Sarkaditól, nincs *Egerek és emberek* Steinbecktől, nincs Stúdió, nincs Tolnay Szalon, nincs oktatás, és nem alakulhat új színház Mácsai Pál körül, melynek költségei az eddigi programénál sokkal magasabbak.”

Majd így folytatja: „Jó lenne, ha e folyamatban a Főváros egy pilanatra megállna, és megvizsgálná, hogy

■ jó-e a kht.-sítés a színházainak;

■ járható út-e a kht.-sítés feltőkésítés nélkül;

■ milyen műsorpolitikát szül a feltőkésítés nélküli kht.-sítés;

■ és valójában mi a kht.-sítés filozófiája.

A fővárosi anyagban olvasható érvek erőteljesek. A túkebevonás lehetetlen, hisz a nyereség nem kivehető – ezt a Főváros is elismeri. A sokat hangoztatott negyedéves előfinanszírozás, a közalkalmazotti bértábla, a gazdálkodás szabadabb volta és más kitételek csak szlogenek. E jelenségeket a színházak eddig is kezelték.

Akkor minek az átszervezés? Miért kell, hogy tradicionális intézmények elveszítsék örökölt intézményi rangjukat? ... A Főváros kulturális politikájának két arca van. Az egyik mosolygós, befogadó, öröm vele együttműködni. A másik hebrencs. Kapkod, improvizál és rendre önkorrakcióra kényszerül. Illő lenne, ha ez utóbbi önmérsékelné magát.”

(Kerényi Imre ez ügyben nem kívánt lapunknak nyilatkozni, de rendelkezésünkre bocsátotta a kérdéssel összefüggő összes levelet és a pályázatát; idézeteink ezekből valók. A szerk.)

A levél miatt október 10-én összeült a Kulturális Bizottság; az ülésen Kerényi is megjelent. Dr. Schiffer János – válaszképpen Kerényi Imre levelére – tájékoztatót készített a bizottság tagjainak. Ebben többek között leszögezi:

„Ami a Fővárosi Önkormányzatot illeti, az öt kulturális intézmény átalakítását tárgyaló előterjesztés leszögezi azt az elvet, hogy az átalakítás nyomán a bázisköltségvetésben szereplő működési támogatás nem csökkenhet, és hogy a Fővárosi Önkormányzat az

átalakítandó intézmények esetében törekszik a támogatás értékállóságának megőrzésére. A Fővárosi Önkormányzat jelen átalakítási koncepciója szerint a kht.-kkal olyan több évre szóló szerződést köt (elképzeléseink szerint az ügyvezető igazgató kinevezésének időtartamára), amelyben rögzíti a támogatás valorizációjának mértékét is. (...)

A vegyes tulajdonú kht.-k kedvezőtlen tapasztalatainak birtokában a Fővárosi Önkormányzat csak abban az esetben hozna létre vegyes tulajdonú kulturális kht.-t, ha a tulajdonostárs vállalná a kht.-nak nyújtott éves működési támogatás tulajdonrész arányában biztosított összegét. (...)

A közhasznú társasági forma irányítási és ellenőrzési szempontból, mind a tulajdonos, mind az ügyvezető igazgató oldaláról az eszközök bővülésével jár, és rugalmasabb megoldásokat tesz lehetővé, mint az intézményi forma."

Az ülésen a feszültség kezdettől érezhető volt, majd kisvártatva elszabadultak az indulatok. Körvonalazódott, hogy a levél megírásának igazi oka a pénz lehetett. A Madách Színház ma is alapjában bulvárszínházként működik, miközben Mácsai Pál önálló művészeti vezetésével tulajdonképpen megkezdődött a Madách Kamara szervezeti leválasztása az anyaszínházról, amit egyébként Kerényi ellenéz. A színház több pénzt termel ki, mint amennyi állami támogatást kap. Feltehetőleg a színház közhasznú társasággá alakításával ez az arány valamelyest csökkenne, vagy legalábbis a jelenlegi szinten maradna. Ugyanakkor például az Új Színház, amelyet a Fővárosi Önkormányzat művészszínházként tart számon, jóval több pénzt kap. Két évvel ezelőtt a Madách Színház 273 millió forint saját bevételt termelt, miközben 362 millió forint támogatást kapott; ezzel szemben az Új Színház ugyanekkor 51 millió forint saját bevétele mellé 254 millió forint támogatással számolhatott. Kerényi Imre tehát ma már inkább a költségvetési intézményi státusz viszonylagos biztonságára szavaz, mint a közhasznú társaság szabad gazdálkodására.

Az események következő fordulójára 2001. november 22-én került sor, amikor a Fővárosi Önkormányzat a közhasznú társasági átalakulásokkal kapcsolatban megbeszélésre hívta Márta Istvánt, az Új Színház, Léner Pétert, a József Attila Színház és Kerényi Imrét, a Madách Színház igazgatóját. A megbeszélésen részt vett még dr. Schiffer János kulturális főpolgármester-helyettes, Schneider Márta irodavezető és Koncz Erika, a kulturális ügyosztály vezetője.

Márta István tizenegy pontból álló listát állított össze, amelyben az átalakulással kapcsolatos legsürgetőbb kéréseit és a feladatokat foglalta össze. Amennyiben ezekre kielégítő választ kap – mondta –, nem látja akadályát a közhasznú társasággá alakulásnak.

Léner Péternek nem volt kifogása az átalakulással kapcsolatban, azt azonban hangsúlyozta, hogy a színház épületének felújítása tovább már nem halasztható, erre tehát mindenképpen jelentős összegeket kell elkülöníteni.

Kerényi Imre leszögezte, hogy semmiképpen nem akarja közhasznú társasággá alakítani a Madách Színházat.

Schiffer János emlékeztette a pályázatának huszonhetedik oldalán leírtakra, mire Kerényi kijelentette, hogy a leírtakat egyetlen perccig sem gondolta komolyan.

A Főpolgármesteri Hivatal az ügygel kapcsolatban a következő közleményt adta ki, amely végül egyetlen újsághoz sem jutott el:

„Az elmúlt hetekben felesleges álvita alakult ki a sajtóban a Madách Színház működési módjának átalakulásával kapcsolatban. A felmerült problémák megbeszélése érdekében szakmai egyeztetést tartottunk, ahol Kerényi Imre, a Madách Színház igazgatója kijelentette, hogy színjáték volt részéről az igazgatói pályázatban vállalt feltétel, mely szerint 2002. január 1-jétől közhasznú társasági formában kívánja működtetni a színházat, valamint az is, hogy a szakszerű előkészítés érdekében ütemezte a kht.-vá történő átalakulás menetét. A szakmai egyeztetések során általa föl-

vetett megoldásokat pedig a hivatalnak szánt gumicsontoknak minősítette. Mindezek több millió forintos költséget jelentettek.

Kerényi Imre ezzel a kijelentésével nemcsak szerződést szegett, hanem erkölcsileg is támadható lépést tett. Mindezek, valamint a sajtónyilatkozataiban és cikkeiben megfogalmazottak egyértelműsítik, hogy politikai célú kampányt folytat. Kerényi Imre színház-igazgatóhoz méltatlan és felelőtlen kijelentéseivel, a világbanki érdekek, valamint a közelgő választások emlegetésével szakmai területéről politikai síkra akarja terelni a kérdést. Ezzel veszélyezteti a főváros színházi életének kiegyensúlyozott, hangsúlyozottan a politikai befolyástól mentes működését.

A főváros nem szándékozik ehhez a politikai zavarkeltéshez statisztálni, s nem szándékozik Kerényi Imrével szemben munkajogi eszközökkel élni.

Továbbra is folytatjuk az Új Színház, a József Attila Színház, a Trafó és a Petőfi Csarnok intézmények kht.-vá való átalakítását, mely működésimód-változás rendkívül fontos lépés a kulturális intézményrendszer megőrzése, valamint jövőjük szempontjából, mert ez a működési forma jobb feltételeket teremt a lehetőségek rugalmasabb kihasználására, a szakmai munka színvonalának emelésére."

Itt tartott az ügy november végén, amikor igyekeztünk feltérképezni a kht.-sítés körüli bonyodalmakat. Mindenekelőtt arra kerestük a választ, hogy mi a vita tárgya. Miért jó vagy nem jó a színházaknak a kht.-forma? S mi a véleményük az érintett igazgatóknak, gazdasági szakembereknek az átalakításról?

INTÉZMÉNY KONTRA KHT.

A közhasznú társaság és az intézményi működés különbségeit és szabályozását két táblázatunk mutatja be.

A költségvetési intézmény finanszírozása három „lábon” áll. Az állam a Fővárosnak pénzt utal át a fenntartásra, ezt a Főváros kiegészíti, s ennek a kiegészítésnek az arányában az állami költségvetés művészeti támogatást biztosít (egy fővárosi forinthez 47 fillért).

A kht. viszont egy összegben kapja meg a fenntartási és művészeti támogatást, amelyekkel gazdálkodhat. De nem számíthat például inflációkövetésre; igaz, ez a költségvetési intézmény esetében sem garantált.

A költségvetési intézményben a közalkalmazottakat a személyi kiadások-rovatból, míg a „bétéseket” a dologi kiadások-rovatból fizetik. Ha azonban egy közalkalmazott céget alakít – „bétés” lesz –, a színház vezetőjének egyenesen a Fővárosi Önkormányzat Kögyűlésétől kell kérnie, hogy fizetését átcsoportosíthassa a dologi kiadások közé. A kht.-ben nincs közalkalmazott – mindenki vállalkozó.

A színházi vezetők szerint, ha egy költségvetési intézményi formában működő teátrumnál pénz marad, az sem jó, hiszen azt mondják nekik: „mit akartok, hiszen maradt pénzetek.” A közhasznú társaságnál ugyanez így hangzik: mit akartok, nyereségek vagytok. Ebből a színháziak szerint az következik, hogy ők semmiképpen sem járhatnak jól.

A pénzügyi szakemberek szerint nem csupán a közhasznú társasági forma, hanem a költségvetési intézményként működő színház is képes bizonyos gazdasági rugalmasságra, persze ha akar. A társaságoknak piaci igényeket kell kielégíteniük, ám azt senki sem tisztázta, hogy színház estében ez pontosan mit jelent. Az érintett teátrumok vezetői csak annyit tudnak, hogy jó előadást olcsón kell csinálniuk, ha ki akarnak jönni a pénzükből.

A közhasznú társasággá alakított teátrumokban a vagyon a Fővárosé, azt ingyenes használatba adja a társaságnak, és a vagyongazdálkodási szerződést a közszolgáltatási szerződés részeként kezeli. Ám a Főváros a társaság pénzén biztosítja a színház épületét, azt, amelyet nem vitt be apportba a közhasznú társaságba.

Tovább növeli a bizonytalanságot, hogy színházi közhasznú társaságok megalakulásakor az első közszolgáltatási szerződése-

A KÖZHASZNÚ TÁRSASÁG MŰKÖDÉSI FORMA ELŐNYEI ÉS HÁTRÁNYAI

	ELŐNYÖK	HÁTRÁNYOK
A finanszírozás alapja	Működési biztonság a több évre szóló, több támogató féllel is köthető közszolgáltatási szerződés alapján	A valorizáció később közvetíti a támogatásnövekményt
A finanszírozás módja	Az éves valorizáció előre meghatározott, fenntartói döntés alapján meghaladhatja a kulturális ágazat intézményeinek átlagos működési támogatás-növekedését	
A működéshez szükséges infrastruktúra biztosítása	Azonos az intézményekével	Azonos az intézményekével
Az infrastruktúra karbantartása	Azonos az intézményekével	Azonos az intézményekével
Az infrastruktúra felújítása	Azonos az intézményekével	Azonos az intézményekével
A működés ellenőrzése	A folyamatosság miatt szorosabb ellenőrzés	Az ellenőrzés költségei nagyobbak a felügyelőbizottsági tagok és a könyvvizsgáló tiszteletdíja miatt
Irányítási, felügyeleti döntések szabályozása	Rugalmasabb rendszer	A testületi döntések hosszabb lefutásúak
Foglalkoztatási forma, bérezés	A jövedelememelési forrásokhoz hozzájárulnak a társaság vállalkozásai is	
Adózási rendszer	Meghatározott adómentességek és adókedvezmények (közhasznú tevékenység után társaságiadó-mentesség, illeték- és vámkedvezmény stb.)	A vállalkozási árbevétel meghatározott százalékában iparüzési adó, mellyel helyi adókötelezettséget érintő kedvezmény járhat
Egyéb támogatás	Adományban részesülhet, a támogató társasági-, illetve személyijövedelemadó-kedvezmény illeti meg.	

ket még négy évre kötötték, ám ma már csupán egy évre. Ez azt jelenti, hogy a korábbi szerződésben a Főváros vállalta, hogy négy éven át ugyanazon fix összeget biztosítja évente a kht.-színházaknak, és ehhez még a Főváros közgyűlése sem nyúlhatott hozzá. Azzal, hogy ma csupán egy évre kötik ezeket a szerződéseket, megszűnt a pénzügyi biztonság és ezzel együtt az előre tervezés lehetősége. A pénz nagyságáról most évről évre a közgyűlés dönt. Ezzel természetesen az amúgy is kétséges tőkebevonás lehetősége szűnik meg. Melyik vállalkozó ad pénzt kilenc hónapra? (Hiszen a színházak nyáron nem játszanak.)

A közszolgáltatási szerződés rosszul van megszövegezve, hiszen kimondja, hogy a taggyűlés egyhangúlag dönt a kérdésekben, ám mindez némileg érthetlenné és megmosolyogtatóvá válik, ha tudjuk, hogy a Fővárosnak 51 százalékos többsége van a társaságokban. Vagyis a döntés lehetőségét engedték ki a kezükből. Információink szerint azonban a közeljövőben megváltoztatják a szerződések szövegét.

Érdemes emlékeztetni arra, hogy tavaly Bécsben megszüntették a Burgtheater költségvetési státusát, és egyetlen tollvonással GmbH.-vá, vagyis korlátozott felelősségű társasággá alakították. A döntés óriási felháborodást szült, ellenben a színház ma is nagyszerűen működik. A történet leszűrhető tanulsága az, hogy amennyiben adott az állami finanszírozás, lényegtelennek válik a működési forma. Itthon azonban az eddigi tapasztalatok alapján

a színházvezetők szerint a közhasznú társaságok megalapításával forrást vonnak ki az átalakított színházakból. Amennyiben ez a rejtett gyakorlat megszűnik, úgy a közhasznúsággal kapcsolatos terveket is komolyan lehet végre venni, hangsúlyozzák színházi szakemberek.

AZ INTÉZMÉNYI ÉS KÖZHASZNÚ TÁRSASÁGI MŰKÖDÉSI FORMA SZABÁLYOZÁSA

	INTÉZMÉNYI MŰKÖDÉSI FORMA	KÖZHASZNÚ TÁRSASÁGI MŰKÖDÉSI FORMA
Alapítás	Közgyűlés	Közgyűlés, cégbíróság
Megszüntetés	Közgyűlés	Közgyűlés, cégbíróság
A finanszírozás alapja	Költségvetési törvény, NKÖM-rendelet, Budapest Főváros Önkormányzata költségvetési rendelete (éves)	Költségvetési törvény, NKÖM-rendelet, költségvetési rendelet, közszolgáltatási szerződés (többéves is lehet)
A finanszírozás módja, ütemezése, könyvvitel	Intézményi tervezés előirányzatoként részletesen, közgyűlési döntés, havi folyósítás, pénzforgalmi könyvelés, pénzmaradvány elvonható	A felek megállapodása alapján az egyösszegű működési támogatás valorizációja, közgyűlési döntés, folyósítás negyedévente, költség-szemléletű könyvelés (kettős könyvvitel), nyereség kötelező visszaforgatása a közhasznú tevékenységre
A működéshez szükséges infrastruktúra biztosítása	Vagyonrendeleten alapuló ingyenes használat, az értékcsökkenés költségeként nem számolható el	Közszolgáltatási szerződésen alapuló ingyenes használat, az értékcsökkenés költségként nem számolható el
Az infrastruktúra karbantartása	Az intézmény feladata, forrása a támogatásba beépítve	A társaság feladata, forrása a közhasznú támogatásba beépítve
Az infrastruktúra felújítása	Saját forrás + felújítási keretből	Saját forrás (a kht. felújításai) + a felújítási keretből (a Fővárosi Önkormányzat felújításai)
A működés ellenőrzése	Évadonként szakmai beszámoló, féléves, éves pénzügyi beszámoló, kétévente revizori vizsgálat	Évadonként szakmai beszámoló, éves számviteli beszámoló, közhasznúsági jelentés, a felügyelőbizottság és a könyvvizsgáló folyamatos ellenőrzése
Irányítási, felügyeleti döntések szabályozása	Államháztartási törvény végrehajtási rendeletei, önkormányzati rendeletek, belső szabályzatok	Társasági törvény, Ptk., nonprofit-törvény, alapító okirat, belső szabályzatok
Foglalkoztatási forma, bérezés	Közalkalmazotti (az állam és az önkormányzat az illetményminimumot garantálja), megbízási, vállalkozási jogviszony (Kjt., Ptk.)	Munkaviszony, megbízási, vállalkozási jogviszony (Mt., Ptk.), a belső érdekeltségi rendszer kötöttségek nélküli kialakítása

VÉLEMÉNYEK A KHT. - RŐL

CSÓTI JÓZSEF,

a Radnóti Színház gazdasági igazgatója

- Jó a közhasznú társasági forma a színháznak?
- Technikai szempontból feltétlenül, mert egyszerűbb a számvitel és az adminisztráció, és mert a színházak három hónapra előre megkapják a támogatásukat. Takarékosabban gazdálkodhatnak, ami alapvetően abból fakad, hogy a közalkalmazotti törvény nem vonatkozik rájuk.
- Sokan a közhasznú társaságot csodaszernek hiszik.
- Semmiképpen sem tekinthető annak. A legtöbb téves vélemény a bevételek növelésével kapcsolatban hangzik el. A költségvetési intézmény közhasznú társasággá alakítása önmagában egyetlen fillér többletbevételt sem eredményez. Tény azonban, hogy az új formával költségmegtakarítás érhető el, hiszen mód nyílik határozott idejű munkaszerződések kötésére, és nem kötelező tizenharmadik havi bért fizetni.
- Milyen konkrét kötöttséget jelent a költségvetési intézményi forma?
- A közalkalmazotti törvény mellett a működés alapvető eleme az előirányzat-gazdálkodás. Ez azt jelenti, hogy az éves költségvetésben rögzített főbb kiadási nemektől saját hatáskörben nem térhetünk el. Még a bevételi többlet felhasználásához is engedély kell. Az engedély ugyan szinte automatikusan megkapható, de a procedura időt és energiát rabol el a Közgyűléstől és az intézménytől egyaránt.
- A színház számára a közhasznú társaság állítolag pénzelvonást jelent.
- Akik nagy befogadóképességű, jó állapotban lévő színházépülettel rendelkeznek, azok a működési formától függetlenül jó áron bérbe adhatják a házat. A Vígyszínházért ugyanannyit lehet kérni, ha költségvetési intézmény vagy ha közhasznú társaság. Ugyanez vonatkozik a hirdetőkre, szponzorokra is.
- Milyen más lehetősége van a színháznak a vállalkozásra?
- Műhelyházzal rendelkező színház végezhet bér munkát más intézményeknek, filmstúdióknak. Terven felüli előadásokat is tarthat, de ügyelnie kell arra, hogy a bevétele meghaladja a közreműködők díjának és az épület napi rezsiköltségeinek az együttes összegét.
- Mit ír elő a közszolgálati szerződés?
- Az éves bemutatók és előadások számát, továbbá körvonalazza a színház profilját, és rendelkezik a fővárosi vagyoni használatáról.
- Ha nem tudnám, hogy kivel ülök szemben, azt hinném, ellenzi a közhasznú társaságokat, melyekben sokkal nagyobb a szabadság.
- A nagyobb szabadság valójában az adminisztratív terhek csökkenésében mutatkozik meg. A költségvetési gazdálkodás rendkívül bürokratikus és nehézkes. A szigorú pénzügyi előírások olykor öncélúak. A közhasznú társaságban végzett gazdasági munka racionálisabb és hatékonyabb.
- Ez nem látszik valami nagy előnynek.
- A közhasznú társaságra vonatkozó gazdálkodási és számviteli előírások felelnek meg leginkább az operatív gazdálkodást folytató, ám közpénzeket felhasználó színháznak. Az adott intézmény gazdasági mozgásterét azonban a működési forma érdemben nem befolyásolja. Kétségtelen viszont, hogy a közhasznú társaság mérleге átfogóbb és pontosabb képet ad a gazdálkodásról, mint a költségvetési beszámoló.
- Ha valóban ilyen minimális a közhasznú társaságok előnye a költségvetési intézményekkel szemben, akkor létrejöttüket vajon miért erőltetik ennyire?
- Szerencsés esetben azért, mert úgy vélik, hogy a színháznapjainkban leginkább ez a működési forma felel meg. Attól tartanak azonban, hogy erősebb motiváció az a remény, hogy a kht. formában működő színház a korábbinál lassabban növekvő, esetleg befagyasztott állami támogatás mellett is zavartalanul dolgozzon. Erre utal, hogy első körben a kimondottan szórakoztató profilú

színházak átalakítására került sor, a saját bevételek erőteljes növelését elvárva.

– Van-e a közhasznú társaságnak olyan kellemetlen oldala, amely újabb problémákat vet fel?

– Az állami költségvetés számára kedvezőbb a színházi közalkalmazott, mint a színházi alkalmazott. Az infláció tervezett mértékének túllépése miatt 2000-ben a költségvetési intézmények alkalmazottai pótlólagos béremelést kaptak. A közalkalmazottak szakmai szorzójának emeléséhez is kapott forrást a Főváros és rajta keresztül az intézmények. Azt tapasztaljuk tehát, hogy míg az épület- és a művészeti támogatás tekintetében a költségvetési intézmény és a kht. egyenrangú, addig a központi bérintézkedések terén a kht. dolgozói hátrányt szenvednek a közalkalmazottakkal szemben.

– Ha van evolúció, akkor mi következik a közhasznú társaság után? Létezik ennél jobb, rugalmasabb, célravezetőbb, még nagyobb szabadságot nyújtó forma?

– Az a kérdés, mi a cél. Tőkét, befektetőket közhasznú társaságba nem várhatunk. Ki visz tőkét egy olyan társaságba, melyben törvény tiltja az osztalékfizetést? A tőkebevonáshoz korlátozott felelősségű társaságot vagy részvénytársaságot kell alapítani. Nehéz azonban elképzelni egy olyan színházat, amelynek működését a tőkehozadék optimalizálása határozza meg. Ilyen esetben könnyen előfordulhat, hogy a gazdasági célok háttérbe szorítják a színház valódi értelmét, a művészeti alkotómunkát.

LÉNER PÉTER,

a József Attila színház igazgatója

– A József Attila Színháznak elvileg 2002. január 1-jén közhasznú társasággá kellene alakulnia, az időpontot azonban – mint tapasztaljuk – nem lehetett betartani. Eddig sehol nem hangzott el nyilvánosan, hogy a társasággá alakulás rossz ötlet volna.

– Azt, hogy a közhasznú társaság általában jó-e vagy sem, közgazdasági szakembereknek, politikusoknak kell eldönteniük, és persze azoknak a színházigazgatóknak, akik már ebben a formában működtetik színházukat. Elvi megállapításokat nem óhajtok és nem tudok tenni. Elsősorban rendező vagyok, tehát egy színházi előadást létre tudok hozni. S persze képes vagyok gondolkodni a színház egészében. Ismerem a színháznak a társadalomban elfoglalt helyével kapcsolatos társadalmi, közéleti tenni-valókat és viselkedésmódokat is. Gazdasági létével kapcsolatban mindössze az foglalkoztatott, hogy van-e pénz arra, amit meg akarok csinálni, vagy nincs. Szerintem a József Attila Színház kevesebb költségvetési támogatást kap, mint amennyit megérdemelt. A színház fontosabb közszolgálati tevékenységet folytat, mint amit valójában hivatalosan elismernek. Mi Shakespeare-t, Fejes Endrét, fiatal írókat játszunk, műsoron tartjuk a *Légy jó mindhalálig*-ot és a *Pál utcai fiúkat*, ez mind közszolgálati tevékenység. Ezenkívül működtetünk egy stúdiót, amelynek minden előadása jelentős ráfizetéssel jár. Mindezek mellett túl nagy a bevételi kötelezettségünk. Arról nem is beszélve, hogy a színház műszaki állapota rendkívül rossz. Utoljára 1984-ben újították fel, akkori anyagokkal és technológiával – mára mindez elavult. A közhasznú társasággá alakítástól azt várom, hogy a problémáink megoldódjanak, nem pedig azt, hogy tovább nehezedjenek.

– Vagyis nem ellenzi a közhasznú társaság létrehozását?

– Ha a Fővárosi Önkormányzat – amellyel folyamatosan tárgyalunk – a színház számára kedvező és biztonságos közhasznú társasági szerződést ajánl fel, akkor nem látom okát, hogy elzárkózzunk előle.

– El tudna vezetni egy ilyen társaságot, hiszen azt mondta, nem ért annyira hozzá?

– Mint minden ember, bizonyos dolgokhoz értek, bizonyos dolgokhoz nem. A folyamatos tanulás hozzátartozik a munkámhoz, egész mást kell tudnom ma, mint kellett 1976-ban, amikor

először voltam főrendező. A világ folyamatosan változik, és az embernek addig szabad ezen a pályán maradnia, ameddig képes tanulni. Az persze világos, hogy sem belőlem, sem a kollégáimból már nem lesz gazdasági szakember. Amennyiben ezek a társaságok létrejönnek, akkor a teátrum igazgatójának az eddiginél szorosabban kell együttműködnie a gazdasági vezetéssel.

– *Olvasta Kerényi Imre írásait a közhasznú társaságok ügyében?*

– Kerényi egész életművét jól ismerem.

– *Sokak szerint Kerényi ártott a szakmának ezzel a támadással, és nem is lehet pontosan tudni, hogy tulajdonképpen mit akar.*

– Általában ellenzem, hogy kijelentsék: a magyar színházi életnek mi az álláspontja és mi az érdeke. Úgy gondolom, hogy a világ és a magyar színházművészet plurális: ízlések, stílusok, generációk, műfajok és személyek szerint differenciálódik. Tudomásul kell venni, hogy köztünk, igazgatók közt is nagyon sokféle egyéniség van. Sok esetben ellentétes a véleményünk, többen szembenállnak egymással, de ez nem jelenti azt, hogy ne volnának olyan közös stratégiai pontok, amelyek összekötnek minket.

– *Őn a Budapesti Színigazgatók Egyesületének elnöke. Tartottak az egyesületben hivatalosan vagy informálisan bármiféle egyeztetést a közhasznú társaságok ügyében?*

– Szándékosan nem rendeztünk ilyet. Ezt a kérdést minden színháznak magának kell értelmeznie és eldöntenie. Ismereteim szerint elvi álláspontunk azonos a Fővároséval: a meglévő színházakat meg kell tartani. Egy nagyon jól működő, sokszínű, a közönség által erősen pártfogolt színházkultúráról beszélünk.

– *Megyeri László említette, hogy ő az átalakulás előtt pontokba szedte azokat a feladatokat, amelyeket a színháznak a sima átalakulás érdekében meg kell oldania. Milyen jó volna például, ha ez a fogalmazvány eljutna a Budapesti Színházigazgatók Egyesületéhez, és egyeztetni lehetne ezeket a mindenütt azonos feladatokat. Akár egy közös jogász is adhatna tanácsokat.*

– Van egy jogásznőnk, aki – úgy tudom – több színháznak dolgozik. De amikor majd mindez aktuálissá válik, akkor minden bizonnyal tovább szélesítjük azoknak a körét, akikkel konzultálnunk kell.

– *A Főváros hamarosan elkészíti a szerződést a József Attila Színházzal a leendő közhasznú társaságról, amit önnek kell tanulmányoznia és aláírnia. Honnan fogja tudni, hogy az a szerződés valóban a lehető leghasznosabb lesz a színház számára?*

– A Főváros már küldött egy tervezetet, azt áttanulmányoztuk, és visszajuttattuk. Pillanatnyilag a Főváros vizsgálja a mi megjegyzéseinket.

– *Komolyak a nézetkülönbségek?*

– Úgy gondolom, hogy nem, de ez akkor fog kiderülni, amikor a Főváros majd konkrét szerződési ajánlatot tesz. Akkor újraolvasom a szöveget, sőt másokkal is meg fogom beszélni, és tanácsot kérek.

MÁRTA ISTVÁN,
az Új Színház igazgatója

– *Mi a véleménye a közhasznú társaságok alakításáról?*

– Jelen pillanatban úgy értékelem az Új Színház körülményeit – azaz az esetleges profilváltást, az épületet, valamint a februárban még nem látható körülményeket (mint például a Nemzeti Színház Részvénytársaság megalakulásának a műszakot érintő jelentős elszívó hatását), hogy nem látok lehetőséget a közhasznú társaság megalakítására. Pontosabban: várom azokat a szempontrendszer-egyeztetéseket, amelyek után tárgyalásokkal, konszenzusos alapon a leendő tulajdonossal, vagyis a Fővárossal vizsgáljuk meg, ki milyen módon jár jól vagy rosszul a társaság megalakításával. Ez az elkövetkezendő hónapok feladata. Ha ezen túl vagyunk, akkor tudok majd mérlegelni és dönteni, hogy az Új Színház valóban működtethető-e kht. formában a jelenlegi – önálló társulattal rendelkező, repertoár-, illetve művészszínházi – profil veszélyeztetése nélkül.

– *Ha jól tudom, korábban élharcosa volt a közhasznú társasággá való alakításnak.*

– Ez nem egészen így van. Az utolsó pályázatomban azt írtam le, hogy amennyiben a szempontrendszert egyeztetjük, nem vagyok ellene az átalakításnak.

– *Nem úgy kellett-e aláírnia a kinevezését, hogy mint leendő igazgató adott határidőig mindenképpen vállalja a színház közhasznú társasággá való átalakítását?*

– Ez igaz, de van egy kitétel a szerződésemben: „a szempontrendszer egyeztetése után”. Folytattunk persze beszélgetéseket, de érdemi, részletekbe menő tárgyalásokra eddig még nem került sor.

– *Alkalmas-e a közhasznú társasági forma arra, hogy a színház jobban működhessen?*

– Ha nem kell kompromisszumokat kötni, és a pénz is ugyanannyi marad, amennyi volt, abban az esetben teljesen elképzelhetőnek tartom, hogy az Új Színházban gazdálkodásforma-váltás történjen. A miértre azonban nem kaptam igazi választ, és egyelőre nem értem, miért kell annyira erőltetni ezt a dolgot. És nem látom a hasznát sem.

– *Tehát minden érintett színházigazgató attól tart – csak nem meri kimondani –, hogy a közhasznú társasággá alakulás egyenlő a pénzelvonással.*

– A Főváros nem ezt mondja, a Főváros azt állítja, hogy az átalakítás után a színházak nem kerülnek rosszabb helyzetbe.

– *De mégis félnek a támogatás csökkenésétől.*

– Ettől is.

– *Miért, mi rosszabb történhet annál, mint hogy a színház nem kap elég pénzt?*

– Esetleg elveszíti az önállóságát.

– *De a közhasznú társaság több autonómiát jelent, nem?*

– Ez – úgy gondolom – a Főváros (mint tulajdonos) által megbízott felügyelőbizottság összetételétől, aktivitásától és toleranciájától függ majd.

SAS JÓZSEF,
a Mikroszkóp Színpad igazgatója

– *Bodrogi Gyula mellett csupán ön működtet huzamosabb ideje közhasznú társaságot. Beszélne a tapasztalatairól?*

– A közhasznú társasági forma elszámolási, számolási és utalási előnnyel jár. A lényeg azonban az, hogy mekkora összeg áll rendelkezésre. Ha ez az összeg elegendő, bárminek nevezheted, ha nem, akkor úgysem működik semmi. A jelenlegi helyzetben a közhasznú társaság vezetőjeként arra kényszerülsz, hogy szponzorokat keress. Ez olyan, mint a kutya vacsorája; rossz kényszer. Ugyanis az eddigi működésünk alatt például az utolsó három évben egyáltalán nem nőtt a támogatásunk. Még inflációkövetően sem. Sőt, menet közben olyan fenntartási költségek is felmerültek, amelyeket a Mikroszkóp Színpad a szponzorok által adományozott pénzekből fizetett. Sajnos ma még Magyarországon nem létezik olyan fizetőképés közönség, amely egy színházat el tudna tartani. Tehát a mai színházvezetők rákényszerülnek, hogy menedzserként is működjenek.

– *Ennek fényében hogyan értékeli mindazt, ami az Operaházban történt?*

– Kiderült, hogy az államnak mégis van pénze, ha valamire akarja, hogy legyen.

– *Őn szerint a Mikroszkóp Színpad elegendő támogatást kap?*

– Az elmúlt három évben semmiképpen nem volt elég a támogatás. Szponzorok nélkül nem lett volna Zsarukabaré, NATO-kabaré és Kiskegyed-kabaré sem. Ha nincs az Apenta, a Szerencsejáték Részvénytársaság és az Elit Ruhagyár, akkor jelmezünk sem lenne.

– *Ennyire a véletlenek múlik, hogy talál-e támogatót?*

– Egyrészt véletlen, másrészt nagyon rámenős vagyok, nekem nehéz ellenállni. De erre hosszú távon felelőtlenség építeni egy színház működését.

– Akkor jogos a félelem a közhasznú társasági formától?

– Lényegében jogos, hiszen még nincs kipróbálva. Azonban ha nagyon szakszerű szerződést kötnek, és a kinevezés idejére inflációt követő módon biztosítják az anyagi fedezetet, akkor nem kell félni ettől a formától, amely megkönnyíti az elszámolást. Egyébként az a véleményem, hogy nem lehet általánosítani, hiszen a működési lehetőség a személyektől és a színházaktól függ.

– A közhasznú társaságokat tehát lehet jól működtetni, csak megfelelő ember kell az élükre?

– Nemcsak megfelelő ember, hanem mindenekelőtt megfelelő háttér és anyagi biztonság. Enélkül nem megy.

NYERGES FERENC,
a soproni Pro Kultura Kht. igazgatója

– Miben különbözik ez a közhasznú társaság a többitől?

– Komplex feladatokat lát el, több kulturális intézményt működtet. Idetartozik elsődlegesen a soproni Petőfi Színház és a Magyar Művelődés Háza – amelynek most folyik az átalakítása, és amelynek Liszt Ferenc Konferencia- és Kulturális Központ lesz az új neve, ha elkészül –, de idetartozik a Fertőrákosi Barlangszínház, illetve a Festőterem nevű kiállítóhely is. Ezenkívül szervezzük a Soproni Tavasz Napok, illetve a Soproni Ünnepi Hetek programsorozatát. Emellett üzleti tevékenységet is folytatunk, ezért is jó a közhasznú társaság. Két cégben is tulajdonosok vagyunk. Az egyik a Pannon Sopron Regionális Televízió Kft. – amely Nyugat-Magyarország regionális televíziója –, a másik a Soproni Konferenciaközpont Kft., itt többségi tulajdonrészünk van. Ezek a kft.-k egyébként pénzt hoznak a kht.-nak.

– A fővárosban azt mondják, Sopronban azért nehéz a színház helyzete, mert ebben a nagy „csokorban” mindig csak rosszul járhat.

– Ez nem igaz, mert ha csokorról beszélünk, annak legszebb virága a Petőfi Színház. Pénzek sem ide, sem oda nem kerülnek, anyagilag pontosan követhető, hogy a színház számára érkező állami, illetve városi támogatás valóban oda fordítódik-e.

– Vagyis attól, hogy a színház nem egyedül alkot közhasznú társaságot, nem csorbul a művészi integritása?

– Nem csorbulhat, de ebben a mindenkor színházvezető érdekérvényesítési képessége is közrejátszik. Ha a színházvezető erőszakosabb, akkor még pluszforrásokat is tud mozgósítani.

– Mikor alakult a Petőfi Színház?

– Mint intézményt 1991. október 15-én alapította Sopron Megyei Jogú Város Közgyűlése. A következő években kezdett bővülni a kör a fesztiválokkal, a Fertőrákosi Barlangszínházzal, illetve a Festőterem hozzánk csatlakozásával. Következő lépésként a képviselő-testület – részben a mi kezdeményezésünkre – úgy döntött, hogy közhasznú társasággá alakítja a színházat.

– Mikor történt ez?

– 1997. január 1-jétől működik a közhasznú társaság. Még ugyanazon év októberében hozzánk került a Magyar Művelődés Háza is, és elkezdődött a négyéves lobbizás annak érdekében, hogy ezt a hatezer négyzetméteres épületet felújíthassuk. Az új épület a jelenlegi munkálatok befejezése után, jövő augusztus 20-án nyílik meg, s azt hiszem, nemcsak magyar, de európai értelemben is szép lesz. Többen felvetették, mi történik, ha a konferenciaközpont eluralja a „terepet”. Ez eleve kizárt, hiszen a központ tevékenységében harminc-, illetve hetvenszázalékos arányban oszlik meg a konferencia- és a kulturális feladatkör. Egyébként százszemélyes kamaraszínházat is építünk, amelynek a neve Kabos Gyula Játékszín lesz.

– Jó-e vagy rossz a színházak számára a közhasznú társaság?

– Szerintem nagyon jó, főképpen, ha a színház a fenntartóval harmonikusan tud együttműködni. Mindent meg lehet beszélni, mindent írásba lehet foglalni. A közhasznú társaság működési formáit kötelező szerződés rögzíti. A kht. szabadabb gazdálkodást tesz lehetővé a munkaerő-, illetve a pénzgazdálkodásban. Más-

felől nincsenek közalkalmazotti státusok, vagyis nagyobbak a lehetőségek.

– Mi a közhasznú társaság árnyoldala?

– Ha valamelyik tevékenységi kör a kialakítottnál, illetve a megállapítottnál kevesebb támogatást kap, vagy ha a közhasznú társaságon belül a cégvezetésben nem harmonikus az együttműködés, akkor komolyabb konfliktusok is keletkezhetnek. Bár ezeket a tulajdonos föl tudja oldani, de társasági viszonyban általában nehezebb ezeket az ügyeket kezelni. A tulajdonosnak van beleszólási joga, de ezt az ügyvezetővel szemben nehezebb gyakorolnia.

– Könnyebb egyszerű színházi közhasznú társaságot vezetni, mint egy ilyet, amely négy elemből áll?

– Nyilvánvalóan egyszerűbb a helyzet a szimpla színházi társasággal, mert az egyféle tevékenységet folytat: darabokat állít elő, és azokat előadja. Nálunk annyiban bonyolultabb a helyzet, hogy kulturális és közművelődési tevékenységet is végzünk. Ugyanakkor ez előnyökkel is jár, mert ide-oda tudjuk a feladatokat tologtatni.

– A város vezetői vajon miért nem Soproni Petőfi Színház Közhasznú Társaságot hoztak létre?

– Azért, mert gazdasági, pénzügyi, adminisztratív és műszaki egységből így mindössze egy-egy kellett, ezek gondoskodnak a többi négy helyszínről is. Igény szerint mozgósítjuk őket. Ezen nagyon sokat spórolunk.

– Mitől félhetnek mégis a színigazgatók?

– Egyrészt a közhasznú társaságban a tulajdonos egy pillanat alatt fel tudja állítani az ügyvezetőt. Mindössze többségi döntés kell hozzá. Másrészt ez a forma némi kockázattal jár, hiszen ha elúszik a cég, akkor ennek komoly következményei lehetnek. Itt nem az önkormányzat revizora vizsgálódik, hanem az Állami Számvevőszék, az illetékes rendőrhatalóság vagy az APEH.

– Tájékozatlanság és félelem van a háttérben?

– 1997-ben 15 millió forint veszteséget halmoztunk fel, mert nem ismertük a lehetőségeket, nem voltunk felkészülve az átálásra. Összekaptuk magunkat, és a következő évben 15 milliós nyereséget produkáltunk, így kifizettük az előző évi veszteséget is, és most tartósan nyereségesek vagyunk. Merő félelemnek tartom ezt az ódzkodást. Ha még egyszer döntenünk kellene, újra ezt a működési formát választanánk, és a várost is erre ösztöklélnénk.

MEGYERI LÁSZLÓ,
a Thália Színház Kht. igazgatója

– Kerényi Imre azt írja a Népszabadságban megjelent írásában, hogy nincs olyan színházi szakember, aki a szíve mélyén egyetértene a közhasznú társaságok alapításával.

– Vagy én nem vagyok színházi szakember, vagy a mondat nem igaz. Én egyetértek a közhasznú társaságok létesítésével. Le se tagadhatnám, hiszen évekkel ezelőtt – amikor még egyetlen színház sem volt kht. – már publikáltam erről a formáról. Már akkor feltérképeztem a jogi és közgazdasági hátteret, hogy ha majd az átalakulás beindul, világos legyen, milyen lépéseket kell megtennie a tulajdonosnak és a színházaknak ahhoz, hogy az átmenet zökkenőmentes legyen. Évek óta meggyőződéseim – erről is írtam többször –, hogy a költségvetési intézményi forma és ennek jogi szabályozása a munkajogtól a gazdálkodásig nem alkalmazkodik a színházüzemhez. A színház szabad, rugalmas, periodikusan dolgozó intézmény, míg a költségvetés zárt rendszerű, évre kalkulált, szigorú szabályok szerint működő rendszer. A színház nem tervezhető, a színházat nem lehet szabályozni, és mi épp azt a formát kerestük, amelyben a színház jobban tud dolgozni. Számomra nyilvánvaló, hogy a tiszta vállalkozási forma, tehát a korlátozott felelősségű társaság vagy a részvénytársaság nem működőképes, és még jó néhány évig nem is lesz az.

– Ez annak ellenére igaz, hogy létezik a Nemzeti Színház Részvénytársaság?

– Azt nem tekintem tényleges vállalkozásnak, hiszen adva van egy gazda, aki beteszi a pénzt, és annak elköltése végeredményben ugyanúgy történik, mint a közhasznú társaságban vagy a költségvetési intézményben: kifizetik a művészeket, a villanyszámlát, létrejön a produkció, van jegybevétel, és ami hiányzik, azt pótolja az állami támogatás, csak ezt most ők talán nem úgy hívják.

– *Többszámban fogalmazott az együttgondolkodásról. Kikre gondolt?*

– Fiatal színházi közgazdászok szűk körére, akik nagyjából egyszerre indultunk a nyolcvanas évek elején. Gyakran összeültünk, csináltunk egy kis klubot, gondolkodtunk, írogattunk, felkészültünk egy-egy témából. Félték is tőlünk a nagy öregek, mert azt hitték, hogy jön az új generáció, és meg akarja őket fúrni. Pedig csak a máshogy gondolkodás volt a cél. Évekkel ezelőtt már leírtam, hogy azt szeretném, ha az enyém lenne az első színház, amelyik közhasznú társasággá alakul. Úgy gondolkodtam, hogy én, aki foglalkozom a színház jogi részével és a költségvetésével, talán jobban le tudom bonyolítani ezt a szervezeti átalakulást, mint egy művész, aki nem látja a következményeket. Biztos vagyok abban: ha én lettem volna az első, aki ezt megvalósítja, nem követtünk volna el olyan hibákat, mint amilyenek a Mikroszkóp és a Vidám Színpad átalakításánál történtek.

– *Mi volt ott a hiba?*

– A színház is, a Főváros is rossz szerződést kötött. A színház vezetése tulajdonosként beszállt a társaságba, olyan finanszírozási felelősséget vállalt magára, amelyhez nem rendelkezett eszközökkel. Cserébe garantálnak vélte az igazgatói posztot, vagyis garantált állásért cserébe felelősséget kapott, amelynek azonban nem tudott megfelelni. A Főváros viszont úgy gondolta, ha a felelősséget megosztja, kevesebb pénzt kell adnia. Ezt éveken keresztül meg is tette, aminek az lett a végeredménye, hogy ezek a színházak leépültek.

– *Ezek szerint a közhasznú társaság mégiscsak alkalmas arra, hogy pénzt vonjanak meg a színházaktól?*

– A Főváros nem vont meg semmit, hanem teljesítette a szerződést, amelyet a tulajdonos igazgatók is aláírtak. Ők kettes felelősséggel írták alá a szerződést, amelyről nagyon jól tudták, hogy mi áll benne.

– *Mégis aláírták.*

– Igen, mert úgy gondolták, hogy tulajdonosi mivoltuk garantálja az igazgatói állásukat, és ezzel együtt lehetőséget kapnak művészi terveik megvalósítására. Ezt nagyon kemény dolog kimondani, de másra nem lehet következtetni, hiszen nem buta emberekről van szó. Aláírtak egy olyan szerződést, amelyben időhatár nélkül a támogatásuk nominális szinten tartása szerepelt, holott ez közgazdasági nonszensz. Ha akkor ezt egy teammel én csinálom, alaposan végigjárjuk, végiglobbizzuk a dolgot, és ilyen szerződések nem születnek volna. Most megtörtént a Thália Színház közhasznú társasággá alakítása, és nem érzem, hogy ilyen bakik bekövetkeztek volna.

– *Ha nem mumus a közhasznú társaság, akkor miért tört ki körülvette a hisztéria?*

– Több igazgatóval beszélgettem, akik azt fejtegették, hogy a közhasznú társaságok támogatása csökkenni fog. Megkérdeztem, miért gondolják azt, hogy ha én – aki egyébként sokkal közelebb állok a piachoz, mint ők, könnyebben ki tudom tapogatni, mit akar a közönség, magasabb helyárat tudok megállapítani – megkapom az átlag támogatásnövekedés ötven százalékát, akkor háborognom kellene. Hiszen ez az ötven százalék teszi lehetővé az ő százötven százalékukat, a művészszínházak magasabb támogatását. Úgy gondolom egyébként, hogy sokkal jobb helyzetben vagyok náluk, hiszen nekem garanciáim vannak arra, hogy mennyiből dolgozom jövőre és mennyiből két év múlva. Nekik nincs ilyen biztosítékuk. Tölem nem tudnak elvenni pénzt, illetve csak „a tesztetemen keresztül”. Hiszen én írtam alá a szerződést, amelyben le van írva, hogy mennyi pénzt adnak éveken keresztül.

– *Ez a szerződés évekre szól?*

– Pillanatnyilag három évre szól, de az a cél, hogy ötévéssé váljon. Ha a Főváros egyoldalúan úgy döntene, hogy kevesebb pénzt ad, akkor akár be is perelhetem. Bíróságra megyek, és azt mondom, hogy a másik fél szerződést bont. Mondhatja továbbá a Főváros mint tulajdonos, hogy téged mint ügyvezetőt visszahívom, csak ezt sem lehet megtenni jogi következmények nélkül. Úgy gondolom, sokkal védettebb helyzetben vagyok, mint egy költségvetési intézmény igazgatója. Tehát ha a Főváros mint a közszolgáltatást megrendelő partner valamiben szerződést akar szegni, akkor elmegyek a Fővároshoz mint tulajdonoshoz, és a közgyűlés elé viszem a problémát, ahol az a politikai játszótérre is megmértetik.

– *Kerényi ellenállása mögött pénz vagy politika áll?*

– Én egyiket sem sejtem. Imre, amikor meglátta az átlagos támogatási növekmény ötvenszázalékának megfelelő összeget, akkor úgy gondolta, hogy ez neki kevés, és lőnie kell.

– *Hogy kell értelmezni ezt az ötvenszázalékos növekményt?*

– Úgy, hogy a közhasznú társaságnak minden évben a kulturális ágazat növekménye átlagának az ötven százalékát kell kapnia. Ha tehát a többieknek húsz százalékkal nő a támogatásuk, akkor a miénk tíz százalékkal. Imre ezt meglátta, és úgy gondolta, hogy ez a kérdés tárgyalásos úton nem rendezhető. Csakhogy verébire lőtt ágyúval. És nem a verebet találta el, hanem a villanypóznát, amin a veréb ült. Olyan útra lépett, ahonnan nincs visszatérés. Mert azok a szerencsétlen mondatok, amelyeket leírt, politikai színezetűek. Lehet, hogy nem szándékosan, de mégis azok. És ettől kezdve ezek a mondatok az egész szakmára nézve ártalmasak, mert többé nem pénzről, nem szakmáról, nem színvonalról, nem közönségről beszélünk, hanem szekértáborokról.

SCHIFFER JÁNOS

főpolgármester-helyettes

– *Mi lehet az oka, hogy Kerényi Imre pályázatának huszonhetedik oldalán még elfogadja a közhasznú társaság megalakításának feltételét, majd egy év múlva éppen ennek ellenkezőjét mondja?*

– Ez engem is meglepett; nemcsak azért, mert egy évvel ezelőtt leírta az ütemezést, hanem mert a maga módján még meg is rendezte az ünnepélyes ceremóniát a Madách Színházban: Mácsai Pál első bemutatója előtt szerette volna aláírni a szerződést. Ez semmiképpen sem egyeztethető össze azzal, hogy hirtelen száznyolcvan fokot fordult, de már azzal sem, hogy egy hónappal ezelőtt még azért hívott föl, hogy elmondja, milyen új ötletei vannak. Például, hogy van egy szép, nagy konyhájuk, ami nincs kihasználva. Esetleg még szociális közéletetési feladatok ellátásába is szívesen bekapcsolta volna. Mondta akkor. Tizenegy oldalas levele előtt egy héttel. Később újabb és újabb kifogásokat talált. Ezeket mi megválaszoltuk, ő viszont soha nem hívta fel az ügyosztályt, hogy bármit kérdezz. A helyzetet súlyosbította, hogy amit kitalált, azt rögvest tényként állította be a többi színházigazgató előtt. Ezek mind hamis információk voltak.

– *Hogyan lehet ezt a vitát mégis szakmai keretek között tartani?*

– Nagyon szeretném, ha lehetne. Voltak már komoly szakmai viták máskor is, ha nem is mindig egyenlő eszközökkel lehetett bennük küzdeni. A mostanival analóg eset is történt már, hiszen ma is sajnálom, hogy hasonló torzított információk alapján, szintű Kerényi Imre vezetésével, a színházi szakma megfúrta a tervezett egységes számítógépes jegyeladási rendszert. Úgy érzem, hogy ez az akció is egy kétségbeesett ember kapaszkodása, hogy a felszínen maradjon. Ha már neve nem a Madách Színház dicső korszakához kötődik.

– *Kerényi leveleiben azt állítja, hogy a Főváros túl gyorsan hajtja a színházakat a közhasznú társasággá való átalakulás felé, miközben az érintett színházigazgatókkal egyáltalán nem beszél a lényegi kérdésekről.*

– Ez nem így van. Kerényi több alkalommal is megírta az ügyosztálynak, hogy mivel ért egyet és mivel nem. Nagyon fontos

egyeztető tárgyalások zajlottak le. Természetesen mindenki a legjobb pozíciót akarja a maga számára megszerezni. Az a baj, hogy Kerényi Imre cikkében és levelében is elferdített információk jelennek meg. Azért akarunk újabb közhasznú társaságokat létrehozni, mert azt gondoljuk, hogy akkor a színházak jobb helyzetbe kerülnek.

– Vajon mi vezeti Kerényi Imre tollát? Több pénzt akar kicsikarni a saját színházának, vagy valami más rejlik a háttérben?

– Szerintem az akciónak elsősorban politikai háttere van. Mind a levélben, mind a cikkben előfordulnak olyan utalások, amelyeket kulturált értelmiségi nem engedhet meg magának. A világbankra egy szélsőjobboldali hordószónok utalhat, színházigazgató nem. A másik, hogy a választási időszakhoz köti az egész kérdést; ebből megint az derül ki, hogy politikai pozicionálásról van szó. Természetesen a művésznek is joga és lehetősége, hogy politikai szerepet vállaljon, csak ne keverje össze a szakmai munkával. Nem érzévek hangzanak el, nem is szakmaiak. Politikai érvek közé vagyunk szorítva. Viszont nem szeretnék abba a hibába esni, amelybe a számítógépes jegyeladással estünk; akkor visszavonulót fújtunk, azért, mert lobogó zászlókkal bevonult az összes színházigazgató, és tiltakozott a számítógépes jegyeladás ellen, holott az lehetővé tette volna, hogy a város számos pontján az emberek színházjegyet rendeljenek, az egyetemisták ötvenszázalékos kedvezménnyel, last minute-rendszerben. Azt gondolom, hogy normálisan kellene szakmai kérdésekről tárgyalni, nem pedig levelezni a sajtóban.

– Kerényi kimondta-e, hogy nem hajlandó aláírni a szerződést, ha bizonyos feltételek nem teljesülnek?

– Igen, de azokról a feltételekről már konkrét tárgyalások folytak. Vannak feltételei a városnak, és természetesen a leendő köz-

hasznú társaságok vezetőinek is. Mivel ez egy polgárjogi szerződés, a két félnek együttesen kell megtalálnia a kompromisszumot, nem pedig külön-külön.

– A Főváros, ugye, azért is részesíti előnyben a közhasznú társaságokat, hogy kevesebb pénzt kelljen adni a színházaknak?

– Ez nem így van, és nem így lesz. A Vidám Színpad és a Mikroszkóp Színpad átalakítása során sem vontunk ki pénzt a színházi rendszerből. Az lehet, hogy a Vidám Színpadnál megtakarított emelést, mondjuk, a Madách kapta. Egyes színházigazgatók nem tisztességes eszközökkel politizálnak, és ezt azért sajnálom, mert hiába bizonyítok utólag bármit, a legtöbben arra fognak emlékezni, amit X művész mondott. És ezzel egyes színházi emberek – adott esetben Kerényi – visszaélnék. Kerényi azt is állítja, hogy mögötte áll az egész színházi szakma, ez azonban nem igaz. Mindenki keresi a jobb pozíciót, ez tény, mindenki a maga számára legelőnyösebb helyzetet akarja megtalálni, de olyan nem fordult elő, hogy valaki azt mondja: „akkor én megyek.” Megismétlem: nincs szándékunkban pénzt kivonni. Az elképzelhető, hogy lesz olyan színház, amelynek többet adunk az emelésből, míg mások az emelés alacsonyabb fokozatát kapják. De ezt én helyénvalónak tartom, hiszen a színházak adottságai és lehetőségei eltérőek.

A vita még korántsem ért véget. Egyelőre azonban csupán annyi bizonyos, hogy az említett három színház január 1-jétől tervezett átalakítását közhasznú társasággá az első negyedév végére kell haslasztani.

Lőrinczy Attila - Melis László

A esoda alkonya

Egy tündökletes torzszülött kalandos élete

Mától tilos járni a föld fölött,
énekelni a víz alatt, továbbá
selyemcukorkával etetni szárnyas
lovat, hattyút, unikornist, lemúrt,
a griffeket és holdbéli nyulat.

ÚJ SZÍNHÁZ

www.ujszinhaz.hu

bemutató: 2002 január 12.
szombat 19 óra

rendező: Réthly Attila
www.rakp-art.hu

Halász király legendája

■ SLICC AVAGY

RENDAHAGYÓ ÉVADKEZDÉS ■

Új színház született. A Kálvária téri helyiség sok társulatnak adott már otthont, de olyannak, mint amelyik most odaköltözött, még aligha. Halász Péter és Jeles András Városi Színháza a másságot tűzte zászlajára. Ez a másság már a megnyitón is megnyilvánult: negyven-nyolc órára tervezett, sok műfajú látványossággal várták közönségüket.

A szokatlan színháznyitóról lapunk is szokatlan formában szeretne beszámolni. Ahogy a színháziasok a kollektivitást tekintik az egyik legfontosabb művészetszervező erőnek, úgy ezúttal mi is egy közösséget kérünk meg arra, hogy rögzítsék mindazt, amit azon a két napon Halászékknál tapasztaltak, átéltek. Ez a közösség az egyik testvérlapunk, a Hajónapló mellett működő színházi szakírótanfolyam hallgatóit tömöríti, amelynek neve: Hajónapló Műhely. E beszámolócsokorral a csoportot is szeretnénk bemutatni.



ANTHRAX - ZONE

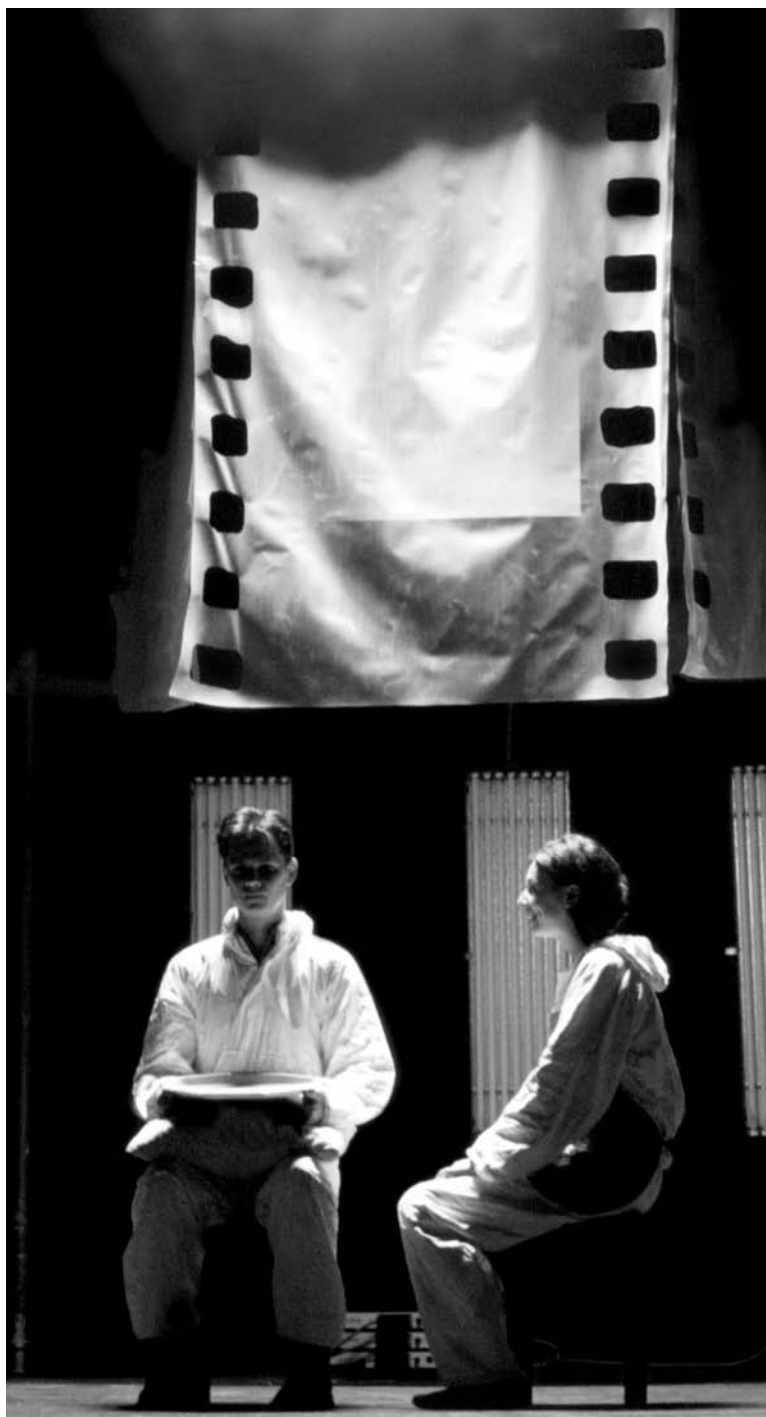
Vége.

Lehet bemenni. Szakadt mozibelső, némi hűtőházeffektus: műanyag függönyök mögött mirelitmilió: NBC, We're reporting from Afghanistan, bordó fotelek, néhány műanyag overall (talán: We're reporting from the anthrax-zone).

Lehet körbemenni. Van itt komplex kondigép, zuhanyozó, fekvőhelyek, világítás, mikrofonok, kellékek. Nofene! Egy szappanhabfújós készülék. Lehet tapogatni! Lehet tapogatni? Egy magas, kopasz ember odajön: nem lehet. Kár.

Lehet leülni. „Kez-dőd-jön, kez-dőd-jön!” – óvoda a színházteremben. A Torony. Egy fiú réztányérokban valami zenét csal ki, mellette a magas, kopasz ember valami szöveget mond. De mit? Mindegy, pár perc múlva úgysem emlékszünk rá. Lehet, hogy mi is az „Alzheimer-kór 5. osztályába” járunk? Mint ahogy állítja magáról a magas, kopasz ember? Nem. A titok nyitja: az unalom.

Vége. Lehet kimenni, kis lazítás, aztán Henry Darger. Két gyerek és a magas, kopasz ember egy szocio- és pszichopatáról olvas fel. Ülnek egymás mellett-mögött. Mint egy oldalkocsis motorban. Közben festmények – diáról. Művészet! Akkor már a szomszéd Andriska, akinek a múlt héten esett ki az első foga. Igaz, hogy baromi hangosan üvöltözik, és rohángál a padlástér és a földszint között, de ő legalább egyformára színezi Mickey Mouse füleit.



Slicc

Vége. Pár óra pihi. Vannak, akik maradnak. Jól jártak. Pizza van dögvél. Persze csak annak, aki bejut a terembe. Aki kinn reked, annak marad a büfé, ahol gesztenyeszívek kornyadoznak. Egy óra múlva mi is.

Vége. A szünetnek. Lehet bemenni. Slicc. Néhány ember vicceket játszik, de többen játsszák, hogy ők most vicceket játszanak (nem jól). A legjobb a két csiga, bár ők civilek. Van, amit értünk, van, amit azért nem, mert nem ismerjük a viccet. Viccben sem. Annak jó, aki alhat: ki a széksorokban, ki az odakészített szivacsokon és párnákon. Utóbbiaknak kényelmes is. Nekem nem. És nem csak az alvás. Morcos szoktam lenni, ha nem értem, mit mondanak a színpadon. Hol vannak a logopédusok? A színpadon nincsenek. Ott csak beszélnek. Többnyire magyarul. OR NOT?

VÁRY ORSOLYA



TÖBB SZÓLAMBAN

NEW YORK

Vicceket hallgatni a végtelenségig? Mindezt halottak napján? És még másnap is? – kérdezhet az a néhányszor tíz mindenre elszánt érdeklődő, akik közül többen már a belépéskor elakadtak: várták, hogy készüljön róluk egy elmosódott papírkép, amelyet azonosítás végett a jegyre kellett ragasztani. Sűrű köszönetmondások közepette elhangzott Halász Péter beköszöntője is. Ennyi bénázás még belefér, gondolom, hisz csak most indulnak.

Az első szám Halász Péter világpolitikai eszmefuttatása. Végiggondoltnak tűnő teóriát vázol liberálisokról (=béke) és konzervatívokról (=háború), egy végletekig megosztott, kétpólusú világról. A szeptember 11-i terrortámadás az elmélet kifutópontja: ide torkolt ugyanis a válságba jutott férfihatalom. Kezdem magam szemináriumon érezni,



Tamási Zoltán, Szalontay Tünde és Takátsy Péter a Sliccben

bár a női önérzet kétségtelenül gúnyos mosolyra húzza a számát: ha itt a férfiakat szidják, még talán jól is érezhetem magam. Halász azzal a radikális elképzeléssel szembesíti hallgatóit, hogy jobban járnának, ha a férfiak egyszerűen lemondanának hatalmukról, kiváltságokról. A közönség him egyedeinek eldobható narancsszínű kis borotvákat osztanak ki, hogy önmegadásuk jeléül szabaduljanak meg szörzetük valamely részétől. Ekkor már feszengek, és idegesen vigyorgok: a kényszer és a megfélemlítés minden formáját gyűlölöm. Hová lett előbbi harcos feminizmusom?

SÓREGI MELINDA

BLÖFF

Nem állíthatom, hogy nem készítettek fel. „Mind is unhappiness” – az elme a boldogtalanság –, skandalálja Halász, amikor egy percig végre azt hisszük, hogy történik valami, vagyis hirtelen megnyitó ceremónia kerekedik.

Egy vitrinbe zárt plakáton egy majom – gótikus figura – a várost pásztázza. Minden néző ismerős, és mindenki előre kimerültnék tűnik.

Pszichoanalitikus kacskaringó után (szabad nézői variációk a recitált mondatra) valódi aktus következik: a férfiak narancssárga kis borotvát kapnak, hogy – beismerve a férfikultúra hatalmi csődjét – némely szörzetüktől megfosszák magukat, kollektíve. Körbetekintek: a férfiak előszeretettel választják a lábszárat, spiccelő-görnyedő alakok regélnak a csődről. Hi everybody – szól az ének, és akkor tényleg, szabaduljunk meg a kényszertől, hogy értelmet kutatunk. Minek?

Halász telefonál, magyarul-angolul igyekszik megértetni magát, hogy akkor most milyen is az élet New Yorkban, lehet-e úgy köszálni a belvárosban, mint azelőtt. A hívott lány tört magyarsággal, néhol angolra váltva igyekszik kifejezni magát, kínos az erőltetett magánbeszélgetést végigunatkozni, de hát nem új az érzés, az egész napra kiradírozhatatlanul rátelepedett. Végre leteszi, majd most... most talán eljön a perc, ami meggyőz: engem vártak ide, hogy örüljek velük, amiért megnyitlak, és nemcsak mostanra szeretnék ezt az örömet, de visszavárnak.

Hát nem. Halász kóborol a díszletek között, aki gondolja, vele tarthat. Gondoljuk. Kétszintes kapszulaszálloda, igazából építkezési állványzatra fecskéfésként rápakolt ágyak-kuckók, sugárzó tévék, kis buddhista sarok, a színpad közepén működő zuhany, talán egyedül itt nincs függöny. Különböző filmkockákra emlékeztet a kivágdosott műanyag leplek sora, mintha szállodai papírfalak volnának, áttetszők, épp csak sejtetni engedik a mögöttet. Kis, négyzet alakú nyílásokon át szappanbuborékot fújhatunk ki a nézők felé, akik komikusan – fecskék a villanydróton – ücsörögnek, várva, mi jöhet még. Megkapják a magukét. A tévé híradójában afgán háborús hírek; Halász sokat sejtetőn bólogat, int közönsége felé, lám, csodásan rimel a kint és bent.

Bent *Henry Darger*, a gyermekek oltalmazója mutatkozik be. Halász Péter a megalomániás művész-önjelölt életművét prezentálva ismeretterjesztő missziót vállal fel. Elrettentő a példázat. A kórházi takarító hiába írt tizenötezer oldalas regényt, és festett rendületlenül, amíg valamilyen festésre alkalmas pozícióban tudott létezni, alázatból és fanatizmusból mégsem születik feltétlenül remekmű.

A hallgatóság először viccnek vélte az előadást, pedig az csak estére prognosztizált. Halász felolvas, előtte két fiúcska felnagyítva mutatja, milyen nézői alternatívák léteznek. Ásítózhatunk (mutatják), énekelhetünk-dúdolhatunk a szentimentális dalbetétekre (dalolnak), fészkelődhetünk (mocarognak), épp csak nem alszanak el (mi majdnem). A háttérben először a Mester, *Henry Darger* kivetítve – hitetlenkedve kerestem az interneten, tényleg csodált művész –, majd a festményei; leginkább fura, torz mesekönyv-illusztrációk. A két fiú egyszer csak dialogizálva részleteket olvas a nagyregényből, a történet fő szála valamilyen végeláthatatlan, gyerekek közötti háború. Egzotikus nevek, a háttérben festményillusztrációk. Groteszk.

CSETE BORI

A BEZÖKKENT VILÁG

Két ember beszél, bele a mikrofonba. Monoton, mint a vízállásjelentés. Herminező. Állnak a szövegtartó állvány előtt, és olvasnak. Hírszerű történeteket, történeteszerű híreket.

Halász jár-kel a színpadon, csíptetős mikibe instruál: ez meg ez a jelenet következik, hozzátok be ezt meg ezt a kelléket! Hozzák. Lányok, pontosan, ahogy be van készítve a rendezői balon. A hendikemes – elsőre úgy tűnik – hobbiból kamerázza az eseményeket. Térdről zúmol. A színpad elején egyenmosolyú fröccsöntött babák és babadarabok. Kar-a-lábé. Háttrébb város – kicsiben. Papírból hajtogatva-ragasztva, papírablakra festett papírnapszillanás. Külön a Széchenyi fürdő? Igen, az. Felismerem. A háttérből meg hallatszik a jelenetekre szabdaltné liftzene.

És akkor a kamera ráközelít, fény, zene, tessék! A színpad fölötti kivetítőn pedig megnyílik a „bezökent világ”. Végigjárjuk a Széchenyit a gőztől a pedikűrig. A műanyag szemekbe értelem, az egyenmosolyokba kimondott és kimondatlan gondolat, a szétszórta lábakra, karokra dimenzió szökik a vásznon. Húsz másodperc. Ennyi az átállás, amíg megszokom, hogy a barbilány kétszerese a dsiájádszofőűnnek, és hogy hurkapálcikával tolják a felhúzzható örvös medve seggét, hogy haladjon a makett házak között. E húsz másodpercet követően azonban már beszélnek a mozdulatlan szájak, a mecsboks mentőautó pedig valódi balesethez érkezik. Így működik a „bezökent világ”. Érteni persze nem értem. Hablaty. Vonnegut ufói jutnak eszembe, akik fingással és sztepptáncsal kommunikálnak. De én legalább nem irtom ki őket. Orrbefogva gyönyörködöm, majd hazatérek az enyéim közé.

BARABÁS DÁNIEL



A 48 ÓRÁS ESEMÉNY

A negyvennyolc óra végtelenül hosszú. És ahogy ezt leírom, Halász Péter már majdnem elérte célját. Mert a Halász-féle színház célja: egy időre igénybe venni az utca emberét, kölcsönkérni az életből, kiáltani a tömegközlekedés börtönéből. Letenni érte az óvadékot.

Próbálom megfejteni Halász gondolatmenetét: az ember a mindennapokban nem érzékeli az idő múlását. Ám ha kiemelik megszokott napirendjéből, életritmusából, megragadhatóvá válik számára

a „múló idő” fogalma. Tisztába kerül a „hosszú” és a „rövid”, a „sok” és a „kevés” kategóriával, és ezt a tapasztalatot vissza tudja vinni a mindennapjaiba is.

Egy dolog értékét annak hiányában ismerjük fel; a dolog lényegét, „jelentését” kívülről, egy sajátos horizontról vizsgáljuk. Mindennapjaink rendjéhez képest a *Slicc* (pars pro toto!) című, „48 órás esemény” mindenképpen ünnepi napirendet (vagy ünnepnapirendet) állít fel. „November másodika” és „november harmadika” hiányt képeznek majd az ember életében – gondolkodik Halász –: a hétköznap hiányát, a megszokottság hiányát, a ritmus hiányát, negatív értéket, mínuszt; ezért természetes, hogy az embernek hiányérzete támad, és vágni kezdi a pluszt, a pozitív értéket. Az ember a Halász-dzsembori alatt érzékeli az idő múlását; újra és újra rájön, hogy eltelt két nap, vagyis értékelni kezdi a saját idejét. A „48 órás eseménynek” így módon terápiás hatása van: az ember jelentőséget, sőt értéket tulajdonít a „szürke hétköznapoknak”. A rítus érzékelhetővé teszi a ritmust – játszadózom a szavakkal.

Az ünnep megszépíti a hétköznapokat – szokás mondani –, és valóban: az ünnep nem önmagáért való élmény, hanem az ünnep nélküli alapállapot mércéje, jelentéssel telítődje. Azt hiszem, ez az ünnep, a „karnevál” örökkévaló funkciója.

LÓGÓ ORRAL

Biciklit és kutyát a színházba behozni tilos! Mi mégis bevittünk egy zsemleszínű tacskót. Valaki sorsára hagyta a trolin. Nyakörve volt, ápoltnak és jól neveltnek tűnt. Csoportosan és lelkesen magunkhoz vettük, reméltük, hogy segíthetünk rajta.

A *Slicc* szünetére értünk a színházba, az előcsarnokban mindenki kedvence lett a kis töprengés után – stílszerűen – Sliccnek keresztelt tacsó. Népszerűsége csak a felvonáskezdésig tartott, amikor is folytatódott a hosszúra nyúló, konzervatív három felvonásra tagolt előadás, ötletbörze és gagyi komolykodás.

Tanakodás: most mi legyen? Helyet kellett a kutyának találni. A menhely nem vette fel a telefont. Került egy kis tej, ez-az, védencünk láthatóan jól elvult.

Halász körbejárva csendesítette a kinnmaradtakat. Szúrt a nézése: vigyázz a szőnyegre! – összekoszol mindent ez a kutya! – a tejet vigyed inkább ki!

Nem érdekelt már a viccszínház, mert a viccszínházat sem érdekelte az, amiből táplálkoznia kellene. Az élet.

Végül a kutyát az egyik ruhatároslány családja időlegesen befogadta. Van már macskájuk, szegényre a frászt hozta a Slicc.

Jó, ha csak őrá.

S. M.

A Halász-féle ünnep: *unalmas*. Ám az unalom is lehet érték; sőt az unalom őszintébb bármely csinnadrattás, tűzijátékos, körmenetes, azaz az embert a hétköznapitól elidegenítő, „kitüntető” alkalomnál. Az ünnep nem feltétlenül szép, az ünnep csupán feltétlenül szükséges. Az ünnep nem kiemel egy állapotból, hanem más értelmezési lehetőséget ad egy állapotnak. Az ünnep: hétköznapjaink arányosa, viszonyítási pontja.

Ezért különösen fontosak a „48 órás esemény” menetében az olyan „profán aktusok”, mint például a szombati „Reggeli”, ezek ugyanis átmenetet képeznek ünnep és hétköznap között, vagyis emlékeztetnek csütörtök esti és előretalnak vasárnap reggeli mivoltunkra. Péntek délelőtt és szombat reggel értjük meg, hogy létezik csütörtök este és vasárnap reggel is.

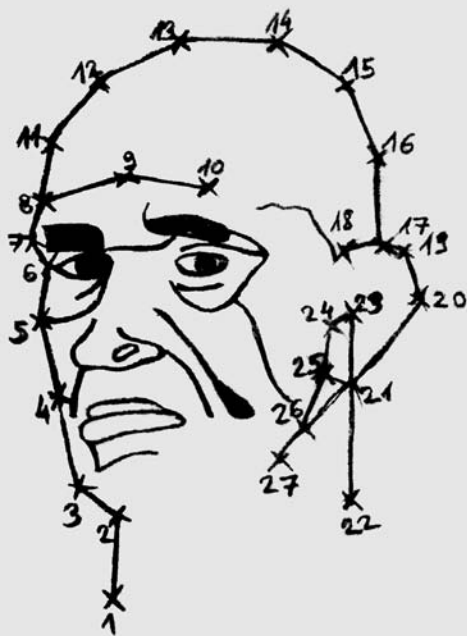
De kapunk egy, az előbbinél még nyilvánvalóbb, tisztább jelzést is természetes, emberi, „hétköznapi” mivoltunkra: a szegedi Metanoia-különítmény „meditációs objektumát”, ami jár-jár, dolgozik szüntelen (azaz negyvennyolc órán keresztül), mint az ember agya és szíve. Az üveg mögött látható installációt én így fejem meg: a kisebb-nagyobb gépek, kocsik, fel-felvillanó lámpáskák az emberi szervezet működését utánozzák, mégpedig folyamatos ellenőrzés alatt. A szerkezet agyközpontja két fehérbe öltözött ember – fehérvértetek –, akik a gépezet működését zökkenőmentessé teszik. Az installáció nézője kirakatüvegen keresztül láthatja saját belsősegeit, miközben Halász-dr. Tulp néha benyit a kis kabinet ajtaján, hogy ellenőrizze „az élveboncolást”.

A látogató első élménye e színházban ez az installáció. Ismét Halász gondolatmenetét próbálgatva: az ember csak az után léphet be „a színházba”, ha már tisztába jött saját emberségével, fizikai paramétereivel és határaival, úgynevezett „szenzomotorikájával”, ha az elemi látvány, szemlélődés (itt egyszerű kirakatbámészkodás) által kialakult benne „saját testének” tudata. És ehhez az elsődleges tapasztaláshoz járul egy másodlagos látvány is:

HÚZD ÖSSZE A SLICCED!

Ha valaki olvasott Hahotát vagy Kockást, jól ismeri az összehúzókat: adott egy rakás megszámozott pont, ezeket kell 1-től, mondjuk, 69-ig összekötni cerka beiktatásával. És láss csodát, kijön a kissé szögletesre sikeredett Pif. Néha előfordul nyomdahiába, olyankor az istennek se rajzolódik ki semmi. Oda a gyermeki sikerélmény.

Halász Péter *Slicc*-színháza szétszórta viccpontokból álló összehúzókat (számozás nélkül). „Mit mondott, doktor úr? Elmebeteg?” Ez a pont egy vicc eleje. Eköré Halászék megannyi lehetséges (vagy nem lehetséges) irányba további pontokat rajzolnak, és elkezdődhet az örült összehúzó. A néző eldöntheti, hogy követi-e a színházi grafittsítót, vagy más irányba pocccintja ceruzáját. Mert egy viccet lehet ismerni és nem ismerni, lehet másként ismerni, lehet szeretni és nem szeretni. Egy zsidóvicc más jelent egy kínainak és más egy zsidónak. „Nem, elmebeteg.” Ez a pont a vicc poénja. Kérdés, hogy a vicc kezdete és a csattanó közé lebököthető-e az összes variáció, ahova kötni tudunk. S ha igen, mi dolgunk nekünk, nézőknek kezünkben a ceruzával? Hol marad a játék öröme, ha a színpadon a legvadabb helyekre szétdobált pontok irányába haladnak a játszó, míg mi, magunkban formás ábra létrehozására törekszünk?



Néha azonban csoda történik, valódi színházi csoda. Ilyenkor közösen fogjuk a ceruza végét, mindenki akarata egyszerre, egy irányba érvényesül, és közben senki nem irányít. Még Halász sem. És amikor fölemeljük az írónt, az ábra készen áll, a vicc poénjával összeolvasva pedig új életre kel. A vicc született, élt, meghalt, majd reinkarnálódott. Ritka az effajta újjászületés a *Slicc*-ben, de attól, hogy közös alkotói folyamat eredménye – mint a krétarajz a betonon, amelybe mindenki firkálhat még valamit –, izgalmas lehet. Ilyenkor az ember föltápáskodik az összeácsolt alvóbokszban, megdörzsöli a szemét, és hűmögve jegyzi meg: kijött a Pif. Ezek a pillanatok azonban kimondhatatlanul rövidek és illékonyak, hamar elvesznek a szabásmintává firkált összehúzókat játszóban. A gyermeki sikerélmény pedig végleg oda.

B. D.

a vendégek közt futkározó Halász „ecce homo”-felismerése, amely „első körben” kizárja a színház fogalmának hagyományos értelmezését. Értsd: az alkotó nincs a színpad mögött, mert itt van közöttünk, és ez nem „klasszikus színházi” alaphelyzet.

Halász a pusztá megjelenésével *színházat rombol*, és a színház helyére *eseményt épít*. Ez nem volna baj, csak hogy az esemény találsa, piárja eleve mást ígér („Városi Színház”; „viccszínház”; „ősbe-mutató”). Százszázalékos, „vegytiszta” színházat várunk a plakátok és szórólapok információi alapján, és így készülünk a Kálvária térre. Ehhez a nézői alaphelyzethez, elváráshoz képest Halász produkciói, a mester alkotótársai (szándékosan nem mondok társulatot, mert ez is túlságosan tisztán színházi fogalom; ráadásul összeszokottságot, egységet sejtet) kevesebbet nyújtanak. Akkor is a Városi Színházba érkezünk, színészek játékát várjuk, ha gyorsan tisztázzuk magunkban (illetve napirendre térünk fölötte), hogy a Halász-féle „nem becsapós” színház a hétköznapiaink határára telepedik, és tudatosan belelássit, beleandalít minket egy péntek-szombati „tévénezős, matinés” állapotba.

Halász Péter akkor téved, amikor őszintétlennek érez minden olyan elemet, amely a néző és a „darab” közé ékelődik. Úgy tűnik, a színészi játékot, a színészként való jelenlétet manipulációnak tartja, azaz nem eljátszatja a „történetet”, hanem az *esemény* megélésére instruálja embereit. Csak hogy mindezt (végre! – mondhatnánk) színházi körülmények, díszletkalitka és jelmez-kényszerubbonyok között teszi. Vagyis konstruál egy olyan építményt, amelyben emberei idegenül mozognak; izgulnak, mert valakik bámulják őket a nézőtérről, és botladoznak, mert még nem érzékelik a színpad kiterjedését. Ez az általános zavarodottság csak a két „szakképzett” színészre, Takátsy Péterre és Kari Györgyre nem érvényes. Ők átütnek a Halász szötte színháztaaszító, illetve színház át nem eresztő szöveten, ezért a koncepció gyenge pontjává válhatnak. Ugyanakkor az emberi hatásmechanizmusok egyszerű törvényei szerint ők adják a *Slicc* legmaradandóbb élményét.

A Katonában csak kisebb szerepekben szolgáló Takátsy igazi egyéniség lehet a Városi Színház színpadán, és nemcsak azért, mert a kerettörténetben ő a főszereplő, „a dénesiván”. Most nemcsak testének hajlékonyságára, gumiszerűségére csodálkozunk rá, hanem az arcát is megismerjük, és a hangját is megjegyezzük. Takátsy egészen más dimenzióban mozog, mint a többiek; ő arra is elegendőnek látja ezt a három órát, hogy időről időre újrafoglalmazza magát a színpadon – színészként. Jól kihasználja az időt, de a saját szakállára dolgozik, karriert csinál magának, mialatt a többiek az iskolapadban kucorognak. A „történet” (nem az ötlet!) blódsége olykor visszarántja a földre (hékas, közöttünk vagy! – hallhatja maga körül), mindenesetre az ő ismételt kitörési kísérletei mentik meg az előadást.

Mert menteni kell a *Slicc*-et; újra és újra ki kell húzni az „egy ötlet” feneketlen gödréből.

„A vicc brutális műfaj” – írja(k) Halász(ék) az előadás szórólapján. Brutális, mert kineveltet, sőt vérig sért valakit – de legalább ennyire törekény is, hiszen egy kultúra, egy társadalom aprólékosan átgondolt, leleményesen megfogalmazott véleményét közvetíti. Pontosan annyit képes elmondani a világról, mint egy szecessziós bonbonnière vagy Marcel Duchamp vécékagylója. Tehát véges a kapacitása (bocsánat: az úrtartalma). Nem gyömszőlhető bele akármik; hiszen – részrehajló módon – mindig elköltelezi magát valahová, vagyis a világ egyik része kényszerűen kimarad belőle. „Miért bámul a hátam mögé, kedves Tót? – förmed az Örnagy Tótra Örkény tragikomédiájában. – Hát nem elég borzasztó, hogy a világ egyik része mindig a hátunk mögött van?” A vicc lényegét – véleményem szerint – éppen ez az eltitkolás adja; azaz talán nem is annyira explicit (nem is annyira „anarchista”) műfaj ez, mint gondolnánk. Talán legalább annyira félénk műfaj is. Vagyis a viccet nem lehet kockázatmentesen „meghurcolni”, mert nemhogy nem „örzi meg a frissességét”, de lényegét tekintve csorbul is. Frissességét éppen az a bizonyos titok adja, amit ha



Bábuk és emberek

újra meg újra felboncolunk (vö.: „élveboncolás”), akkor a vicc megszűnik vicc lenni. A vicc egyszerű hatásmechanizmusok alapján működik, és ragaszkodik szigorú szerkezetéhez, amely mindig a csattanó, vagyis a vicc végeredménye felől szerveződik. Ha ezt a linearitást felszámoljuk, számítanunk kell arra, hogy a vicc „nem csattan”, vagyis elmegy a vágyott megoldás mellett. És itt adódik a kérdés: vajon a néző több izgalmat talál-e abban, ha a vicc nem „kézenfekvő” módon fejeződik be, vagy szívesebben derül a tiszta, az előzményekből következő poén? Nem vagyok meggyőződve róla, hogy a nézőt az előbbi lehetőség izgatja inkább.

Vicc közben elveszíteni a fonalat egyenlő a vicc halálával. Halászek – adott esetben – éppen erre játszanak rá; megölik a poént, hogy a mélyre ássanak, és látszólag kilépnek egy önkényes értelmezési tartományból. Látszólag, hiszen vicckutatási, viccvizsgálati módszereik éppolyan önkényesek, és ugyanúgy „megfelelő” értelmezői pozícióba állítják a nézőt, mint a kiválasztott vicc maga.

Formálják ugyan az alapanyagot, de végeredményben „csak” újabb viccet hoznak létre, ami adott esetben sokkal rosszabb, mint az eredeti. Tehát úgy járják körül a viccet, hogy végül mégis visszatérnek annak eredeti értelméhez; nem sikerül meghaladniuk azt, mint ahogy a szórólapon ígérik. Nem sikerül megölniük, „önmágába fojtaniuk” a viccet, mert az alapanyag ellenáll, és felidézi a nézőben a valódi poént. A néző pedig ennek a felismerésén nevet, és nem a Halászek választotta „rafinált” megoldáson.

DERES PÉTER



FOSZLADOZÓ LEGENDASZÖVET

Amit én – értsd: a huszonevesek nemzedéke, amilyenek ők voltak a hatvanas években – tudhatok róla és róluk, az csak valami kaleidoszkópszerűen összeálló cserépvilág. Töredezettség. Ami a visszaemlékezések morzsáiból összeszedegethető: a résztvevők vallomásai, fényképek, stigmaként viselt szörzetálcát végleg levetkezett, kifejező arc, érdes hang – meg amit fantáziám kipótol. És a repedés, ami nemzedékeink közé élődik. 1979: ők akkor már három éve elhagyták Magyarországot, én akkor születtem.

A megelőző bő tíz évet 1968 tette elviselhetetlen ketreccé. És mögötte a korábbi évtizedek lövedékként hasító évszámai: 56, 45, 38... Életek, melyek számokban sűrűsödnek, melyeknek tragédiáját nem szükséges ragozni, mert a matematika irracionális tartományában léteznek. Beégték az előző generációk tudatába. Nem lehet elmesélni, ahogy egy ház gránát által kihatott kráterét sem lehet leírni. A nincs elmondhatatlan.

Ez a tapasztalat – szerencsére – hiányzik az én történelmemből. A racionalitás tengelyén haladva, az értelem bejáratott eszközeivel átélhetetlen, megragadhatatlan az akkori létélmény irracionális. Az elmondhatatlanság terhe pedig nemzedékről nemzedékre gördült tovább. Történelmi végről, az idő megszűnéséről, reménytelenségről és bezártságról beszéltek? Vagy éppen ellenkezőleg? Halászek színháza akkoriban alighanem a kommunikáció csődjéről szólt. A botrány volt számukra az egyetlen adekvát kifejezési mód, létforma, nyelv. Az idő cserepekre hullását csak kitarított időhúzással, sűrített unalommal lehetett ellensúlyozni, az alkotás és létezés lehetetlenségét pseudoművészet létrehozásával felülmúlni. Ha megszűnik a határ mesélő és hallgató között – színházi szituációban színész és néző között –, akkor talán együtt átélhető a „nincs” plaszticitása. Az idézőjelbe tétel, a kiröhögöttség és a lemeztelenedés is ezt a célt szolgálhatja: hisz csak a „van” tehető idézőjelbe, lehet vicc tárgya, s vetköztethető le. A képtelenség tartományának megkerülése, a lehetetlen kicselezése, a nincs létezésének bizonyítása.

Halász Péter színháza nekem szegezi a kérdést: újra eljött-e az idő, amikor nincs más mód a megnyilatkozásra? Amikor el kell dobnunk az értelem fegyvereit, és értelmetlenséggel kell küzde-nünk az értelmetlenné lett világ ellen? Vagy halottidézés folyik Halászek Városi Színházában, amelyen azonban kívül reked a város? Ha az előbbi, akkor a történelem nem sok jót ígér, akkor én is részese leszek egy tapasztalatnak, amelynek eddig csak hiányát próbáltam artikulálni. Ha az utóbbi, akkor ma valóban csak múlt időben emlegethetjük Jeles András tíz évvel ezelőtti, Halászhoz írt levelének záró sorait: „az a Színház, ami Ti voltatok akkor, úgy égett, mint az ifjúságom.”

A legendaszöveg foszladozik. Attól tartok, nem tudom össze-stoppolni. Ne csak égessen, világítson is! Azt hiszem, nekem már csak a legenda jutott.

VESZTL ZSÓFIA

KOLTAI TAMÁS

Megrendelésre dolgozunk

■ BEREMÉNYI GÉZA: SHAKESPEARE KIRÁLYNŐJE ■

„Az avoni hattyú” mint megélhetési drámaíró főszerepli Bereményi Géza *Shakespeare királynője* című drámáját. Ez a kiindulópont fedi az életrajzi tényeket. Shakespeare kenyérkereső foglalkozásnak tekintette a színházat, és amikor kellően megtollasodott, visszavonult stratfordi birtokára. Bereményi darabjában a drámaíró mindent alárendel munkamániájának, még a szeretőjével is szakít, mielőtt a viszony komplikálná az életét. Részvénystársaival együtt sűrűn aggodalmaskodik, ha valami keresztbe tesz a Globe Színház napi működésének, igyekszik kielégíteni a megrendelő igényeit és kompromisszumra jutni a cenzorral (eufemisztikus nevén a vigasságok főmesterével). Így sem kerülheti ki a politikát. A darab szerint a *II. Richárd* műsorra tűzését az Essex-felkelés előestéjén a lázadó főrend személyesen eszközli ki a részvényeseknél. (A törvényes király lemondását magában foglaló darab, amelynek előadása a kérdéses napon színháztörténeti tény, alkalmasnak találtatott arra, hogy a két uralkodó azonosítása révén hangulatot keltsen I. Erzsébet ellen.) A levert felkelést követően a színház és maga Shakespeare csak egy újabb, most már a királynőtől származó, a *III. Richárd* megírására vonatkozó megrendelés árán tudja elkerülni a felelősségre vonást.

„Megrendelésre dolgozunk, ebből élünk, Will” – mondja Richard Burbage, a színész (és részvényes). Ez a mondat lehetne a *Shakespeare királynőjének* szellemi mottója.

Történelmi háttére pedig az a hatalmi intrika, amelynek drámai konfliktusát Erzsébet királynő és kegyence, Essex gróf közismert viszonya képezi, s mellékszereplői az államgépezet főemberei: Francis Bacon tudós és koronaügyész, valamint Lord Cecil állam-

titkár. Mindannyian színészek a maguk módján. „A mi királynőnk Anglia történetének legnagyobb színésze” – mondja egy alkalommal Cecil, napjainkig ható érvénnyel jellemezve a profi politikust. Amikor tehát Bereményi egy tematikailag korábban többször feldolgozott történelmi eseményjátékba ágyazza Shakespeare, a drámaíró „megélhetési drámáját”, a kreált színjáték (a színház) és az életszínjáték (a politika) között talál ütközőpontokat. Fikció és valóság között. A két dolognak normálisan csak a színpadon kelene áthatnia egymást. Bereményi darabjában nem így történik. Amikor a részvényesek fölismertik, hogy a Globe a politika eszközevé vált, és Burbage fölkiált: „Mibe keveredtünk! Még most sem hiszem el, hogy ez a valósághoz tartozik”, Shakespeare így válaszol: „Ez az egyént meghaladó valósághoz tartozik.”

A kérdés az, hogy elfogadható-e ez a válasz. Más szóval: mennyire lehet „az egyént meghaladó valóság” menedék vagy mentség a művész számára?

Magától Bereményitől tudjuk, hogy a *Shakespeare királynőjét* a *Hidember* előkészületeinek szünetében írta, amikor a film megvalósítása a nagyszabású állami tőkeinjekciótól függött, és számolnia kellett a politikai preferencia rá nézve ambivalens következményeivel. A darabot eszerint értelmezhetjük egy belső válság kibeszélésére tett kísérletnek, amely a művész örlődését ábrázolja lelkiismerete és a politikai elkötelezettség között. Erre vallanak a szövegben lévő aktuális áthallások. Ilyen az említett *bon mot*, amely az ország első politikusát az ország első színészének nevezi. Az egyik jelenetben a királynő arról intézkedik, hogy a papok más-napi prédikációjukban kit nevezzenek hazaárulónak. Egy másik-

Essex: Ilyés Róbert



ban a kinevezésekről van szó: vajon a pártállás vagy a rátermetség dönt? Ismerős helyzet: a megvásárolt színházi előadás résztvevőinek dupla bért ígér a megrendelő. A főcenzor „hazafias darabot”, „nagy nemzeti hőskölteményt” várna el Shakespeare-től, aki unja a „hétreszes sorozatot az angol királyokról”, szívesebben írna „szabad, nagy emberekről”, de aztán kényszeredetten V. Henriket, majd a „maradék” királyok közül az újabb megrendeléshez igazított III. Richárdot választja.

Az áthallások segítenek kijelölni az értelmezési pontokat, de nem elégségesek egy szuverén drámához. Bulgakov Molière-drámája, az *Alszentek összeesküvése* általános érvénnyel fogalmazza meg a hatalomnak kiszolgáltatott művész helyzetét; értékeléséhez nem kell tudomást vennünk a megírásához fölhasznált modellről, a szerző és Jozsef Sztálin viszonyáról. Bereményi színműve is annyiban érték, amennyiben önmagáért beszél, és a napi aktualitásokat meghaladó tartalommal képes telíteni az eseményjáték-modellt. Ez mindenekelőtt a textúrában jön létre. A *Shakespeare királynője* szövegcentrikus dráma, a verbális közlés szintjén szólal meg. Könnyed dialógusok lendítik előre, amelyek elég magvasak ahhoz, hogy ne legyenek konvencionálisak, és elég kollokvialisak ahhoz, hogy elkerüljék az irodalmiaskodást. Valaha az ilyen típusú darabokat nevezték középfajú színműnek. Jelenetkezési technikája a shakespeare-i mintára épül, a váltakozó helyszíneken játszódó, viszonylag rövid képek egyúttal kitágítják, „cselekményesítik” –, mondjuk így: teatralizálják – a *pièce bien faite* szűkebb lehetőségeit.

A darab megkívánja, hogy a „textust” játsszák el, ehhez azonban nagyon erős színészegyenységek szükségesek, akik a szövegmondás révén képesek megszólaltatni a szöveg alattit. Ebben az esetben a jelenlet és a primer gesztus teremt karaktert. A szereplők ugyanis egytől egyig valakik. A történelemből, a történelmi legendából vagy egyszerűen pozíciójukból hozzák magukkal a formátumot. Nemcsak a politikusok – a királynő, az intrikus főrendek – tartoznak ebbe a körbe, hanem az „első színész” Burbage vagy a főcenzor is. Nem beszélve magáról Shakespeare-ről, akinek „megteremtését” Bereményi úgyszólván a színészre hagyja. A darab Shakespeare-je rendkívül passzív figura, aki a háttérben marad, igyekszik elkerülni az állásfoglalást, legszívesebben meg sem szólal – egyszerűen megtörténnek vele a dolgok. A szerep borotvaélen táncol. Hajszálon múlik, hogy a drámaíró viselkedése óvatosságnak vagy gyávaságnak tűnik-e, és hogy elhiggyük: aki műveiben átlátta a világ színpad nagy mechanizmusát, vakon tájékozódik a napi politikában. Az Essex-felkelés leverésekor például elvesztemen téblábol, amíg a mindenkor győztesekhez húzó Ben Jonson ki nem rángatja a bájból. Meg is kérdezi nála praktikusabb és fiatalabb írórsát: „Azt mondd, Ben, tudtad, hogyan végződik a játszma?” A jelenet, melyben a zavargó utca polgárai királynak nézik a színházból királyi jelmezben közéjük tévedt Shakespeare-t, a maga módján igazán shakespeare-i: a történelmi színpad véres bohócériáját megíró szerző mint „színészkirály” maga is tragikomikus bohócként kénytelen átélni az épp folyó történelmet és benne a saját szerepét.

A jelenet, amely drámai csúcspont lehetne, mégsem hat a zalaegerszegi Hevesi Sándor Színház előadásában, és ennek okai csak a produkció egészének áttekintésével fejthetők föl.

Bagó Bertalan imponáló teátrális igénnyel rendezte meg Bereményi darabját. Vereckei Rita díszlete és jelmezei mobil látványosságra törek: a nyers deszka monokróm, színpadias allúzióját ötvözik a ruhák „korabelinek” ható színpompájával. A világos lécekből összeácsolt dobogó sokfélélt tud, süllyesztővel előszínpadot, fölhajtható fallal hátsó színpadot produkál, és szellemes metamorfózissal variálja az elemeket (a kerti kioszkból például megfordítva Verona színpadi díszlete lesz). A könnyed, elegáns stilizáció kiemeli a jelmezek klasszikus történelmi tömörszerűségét. Ezeket a ruhákat *viselni* kell, ami színpadi tablókat föltételez, és kiemeli a szöveg érvényesítésére vonatkozó szerzői implikációt. Bagó külön hangsúlyt tesz a ruhák dramaturgiai funkciójára, pél-

dául amikor Essex besietve a királynő szobájába tévedésből az állófogasként pompázó, levetett díszkosztüm elé térdel az alsónémben lévő Erzsébet helyett. Előtte láttuk a királynő demaskírozását. A Lady Maryt játszó Tallián Marianne álarcszerű sminkjétől is megszabadítja Egri Kati Erzsébetét, és ez a jelenet ugyancsak shakespeare-i: az uralkodói viasz-idolból szemünk láttára lesz öregasszony. A demaskírozás közben a főrendi komorna felénk fordítja arcát. Talán mert nem illik ránéznie az illúzió-maszktól megfosztott, a nézőknek is csak a profilját mutató királynőre; talán hogy lássuk a fiatal, mozdulatlan arc diadalmas fölényét. Beszédes pillanat. De szertefoszlik, amikor Erzsébet ebben a helyzetben végre szembekerül Essexszel. Most meg kellene tudnunk valamit az uralkodó és a kegyenc viszonyáról, a szeretők játszmájába kevert hatalmi harc, intrika, szexualitás és féltékenység módozatairól, amelyek e kínossá vált, póre pillanatban befolyásolják kettejük kapcsolatát és az elkövetkező események menetét. Ehelyett nem történik más, mint gyors szóváltás; a beavatatlanok számára homályban marad még az is, mi köze egymáshoz ennek a két embernek.

Pedig Egri Kati és Ilyés Róbert el tudnák játszani a situációt a plasztikussá tett szöveg szintjén is – elég súlyos személyiségek hozzá –, ha átvilágítanák a szöveg mögötti karakterek és helyzetek tartalmát. Hiányzik azonban hozzá a megfelelő gesztusok – a formátum – megtalálása. Mintha Bagó nem bízott volna eléggé a színészeiben – a szereposztás egyes pontjain úgy tetszik, joggal –, és nem tartotta volna érdemesnek elbábelődni velük a dikcióból kibontható jelentések árnyalatain. Inkább rendezői eszközökkel hozott létre újabb és újabb játékrétegeket, amelyek újabb és újabb értelmezési lehetőségeket nyitnak meg, de gyakran csak stílusosan, miközben gondolatilag elveszik egymás elől a levegőt. Eközben olyan kulcsszerepekben, mint Bacon (Farkas Ignác) és Cecil (Gábor László), nem elég súlyos a színészi jelenlet. Még Ilyés és Egri – az előadás legjobbjai – is takaréklángra vannak állítva, képtelenek fölszíkázni az ambíció és hiúság összecsapásában, mert belevesznek a groteszken koreografált kavalkádba. A báli panoptikum vagy a bizarr halálszcéna – az állva haldokló Erzsébet körül Csipkerózsika-álomba alélt udvar a címerdekorációkból folyamatosan hulló virágokkal – csak akkor működhetne hatásos aláfestő motívumként, ha az egyéniségek plasztikusan a közeg fölé nőnének. Erzsébet kimúlása csak akkor válthatna ki fölszabadult sóhajt a sleppből, ha előtte látnánk őt történelemformáló szörnyetegként és szeretőjét zsaroló vérmes némberként. Essex kivégzése beágyazva az udvari bálból a *III. Richárd* előadására váltó dzsemboriba – ahol a királynő egyidejűleg mindkét esemény nézője – csak akkor bővíthet el a szinkron cselekmények effektusával, ha az élettragédia teátrális nagysága fölé a színpadi tragédiáéval.

Bagó azonban mindkettőt a groteszkre igyekszik kifuttatni, ami csak akkor akceptálható, ha a groteszknak is megvan a formátuma. Ez az, ami kérdéses az előadásban. A túlspannolt színházi jelenetek a játék problematikus részei. A belterjes humor és a stílusparódia között nem sikerült megtalálni az előadott Shakespeare-darabok színházi nyelvét. Vagy csak ritkán, mint a *III. Richárd* szellemes csatajelenetében. De a próbaripacséria, a színészi hiúság és a játékmód karikatúrája meglehetősen kisszerű. Zalányi Gyula a nagy Burbage szerepében nem monumentális spiler, csak piti ripacs. Kricsár Kamill mint Tilney főcenzor csupán rossz ízlésű nyárszolgár – egy beiktatott replikában megdicséri az olcsó poént –, de hiányzik belőle a mindenható és korrumpálható hivatalnok veszélyessége.

Az elviccalt színházi jeleneteket Blaskó Péter Shakespeare-je is megcsinálja, amikor hiába próbálja stílusban tartani saját Globe-színészeit. Nem elég, hogy a darab megélhetési Shakespeare-je többnyire befogja a száját a hatalom képviselője előtt, és kényszeredetten teljesíti a megrendelő óhaját, még a saját terepén, a színházban sem képes érvényesíteni akaratát: tönkreteszik a ripacsok. Végül is egy szerencsétlen baldóver áll előttünk, aki korlátozza



Kató Balázs (Ben Jonson) és Blaskó Péter (Shakespeare)

Pezzetta Umberto felvételei

magánéletét és művészi ambícióját, s jobb meggyőződése ellenére kiszolgálja az alantas közönség és az alantas politika igényét. Mindezt legföljebb némi önmegvetés, de legalább jó adag önironia ellensúlyozhatná. Talán ha látnánk a mindentudó, kivételes szellemet, a rezignált bölcsét, a világ folyásától undorodó moralistát, aki tökéletesen áttekinti a dolgok működését s benne a maga szerepét, de hogy túlélje, „furcsa álcát ölt” – a megalkuvót. Úgy tán belső drámai konfliktus csíholódna. Így Blaskó csak téblábol, a környezetének kiszolgáltatott, naivan, esetlenül mozgó drámaíró játssza, akiről senki sem tudja, legkevésbé önmaga, hogy világdramát alkot. Ez rendben is volna – nincs rosszabb a művészzeneni kommersz ábrázolásánál –, ha emellett mégiscsak megéreznénk valamit (s nem műveltségünk nyomására) a shakespeare-i nagyságból. Mint abban a jelenetben, amelyben Shakespeare és Ben Jonson közösen írja az *V. Henrik* prologusát. A két társszerző végre a saját terepén mutatkozhat meg: könnyed csevegés közben művelik a szakmát. A virtuális valóság válik valósággá, az ingoványos terület, amit életnek neveznek, kívül rekesztődik. Blaskó itt a fiatalabb írókollégát játszó Kató Balázssal együtt az előadás legihletettebb perceit szerzi.

Bagó Bertalan is érzi, hogy a századokon átvélve meg kell teremtenie a színpadon Shakespeare halhatatlanságának mítoszát, ezért egy leánykórussal keretezi az előadást. A kar – mint egy college énekkara – egyenként szállingózik be az elején: a jelen időt, a tiszta fiatalságot képviseli. A „zenekari árokban” elhelyezkedve nemcsak csengő unisonóban kísérik a játékot, és átkötik a jeleneteket, hanem mindvégig kapcsolatot tartanak Blaskóval. Pontosabban ő tart kapcsolatot velük, kvázi az utókorral: megszólítja őket, beszél hozzájuk, mintegy igazolást keres bennük. Azzal az egyetlen közzeggel, amellyel lehetséges – a darab koherens világán kívül. Ez egy újabb réteg a rendezői dimenziók között, az utópisztikus ideák világa. A lányok a végén egyenként távoznak, az utolsó kibontja a haját – az élet szomorú elmúlását a szőke hajhullám mint az ártatlan újrakezdet jelképe ellenpontozza.

Maga a vég artisztikus melodramába torkollik. Egy kellően szarkasztikus jelenet után, amelyben az új király, I. Jakab művészi debütálását látjuk – Szegezdi Róbert nyafka, saját szellemeskedését megtapsoló skót király, aki narcista gerjedelemmel rendeli meg Shakespeare-nél a *Macbethet*, az előadás legjobb mellékkaraktere, olyan, mint a Shakespeare-királydrámák végén a kivülről szabadtató –, az átszellemített halál következik. Shakespeare kedves részvényesei horgászni várják a stratfordi remetét, aki meg is érkezik hosszú, fehér jégeralsóban, kicsit szédelegve (nem lehet tudni, alkoholtól-e vagy enyhe szélütéstől), és néhány euforikus kábulatban kimondott szó után eldől a deszkán. Kéziratpapírok tömkelege hullik alá az égből, elborítva az éterikus, derített fényben fekvő testet.

A darab munkahipotézisét tekintve – és egyébként is – Shakespeare külön halált érdemelne. Fanyarabbat, szikárabbat, kevésbé szépelt.

BEREMÉNYI GÉZA: SHAKESPEARE KIRÁLYNŐJE (Hevesi Sándor Színház, Zalaegerszeg)

DÍSZLET-JELMEZ: Vereckei Rita. ZENESZERZŐ: Horváth Károly m.v. KOREOGRÁFUS: Stefán Gábor. RENDEZŐASSZISZTENS: Kovács Krisztián. RENDEZŐ: Bagó Bertalan.

SZEREPLŐK: Egri Kati, Blaskó Péter, Ilyés Róbert, Farkas Ignác, Gábor László, Kiss Ernő, Kricsár Kamill, Wellmann György, Hertelendy Attila, György János, Vankó Dániel, Tallián Marianne, Zalányi Gyula, Szegezdi Róbert, Kató Balázs, Nagy Cecília, Andics Tibor, Szakály Aurél, Janklovics Péter, Mihály Péter, S. Kovács Krisztián.

Az első rész közben még gyanakodtam: talán bennem van a hiba. De amikor szünetben a nézők több mint fele pironkdvá vagy látványosan távozott, egyre biztosabbnak tűnt, hogy amit látok, nem lázálom. S még hátravolt az első is alulmúló második rész.

Pedig felfokozott várakozással ültem be a Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulatának előadására, hiszen mindig érdekes, hogy egy nem magyar kultúrában felnőtt rendező mit lát meg (klasszikus) drámáinkban, hogyan értelmezi őket az, akit nem nyomaszt e művek előadás-hagyománya.

Milyen revelatív élményt jelentett Az ember tragédiájának 1972-es tartui vagy '80-as minszki előadása! E két különböző módon megvalósuló, de egyaránt szuverén felfogású interpretációnak letagadhatatlan termékenyítő hatása volt a magyar színházra, bizonyíték erre Paál István szolnoki, majd Ruszt József zalaegerszegi Tragédia-rendezése. S lelki magánarchívumomban máig élő emlékként él az 1979-ben Groznijban (!) látott, első orosz nyelvű Tragédia-előadás is, amelynek elsősorban gondolati merészsége hatott rám, az, ahogy például ennek a már akkor is különleges feszültségben élő területnek kevert nemzetiségű közönsége a rendezés középpontjába állított, szögese drót kerítés mögött játszó dő falanszter jelenetre reagált. Persze emlékezhetünk számos sikerületlen, erőszakosan újítani akaró vagy „csupán” a művet alaposan félreértő külföldi színrevitelre is.

A Tragédia vásárhelyi színre állítására a fiatal román rendezőgeneráció egyik ígéretes tehetségének tartott Anca Bradut kérték fel, akinek két, a Tompa Miklós Társulattal készített munkáját már láthattam, ezért várakozásomban némi fenntartás vegyült. Giraudoux *Elektrájában* éppen úgy, mint Wedekind *A tavasz ébredésében* az öncélú, de hatásos látványosság, a szereplők túlmozgatása, a színpadi zene önállósulása háttérbe szorította a drámai lényegét, ezáltal árnyalt színészi alakításokra még csak lehetőség sem adódott. Egyfelől tehát kíváncsi voltam arra, hogy a fiatal román rendező mit olvas ki Madách drámai költeményéből, másfelől attól tartottam: ha gondol is valamit e műről, azt formai ötlethatalaggal fogja elborítani.

A műsorfüzetben közölt szereposztás még élesztgette a várakozásaimat, az előadás azonban a félelmeimet igazolta. Négy szereplő van kiemelve, de madáchi – és hagyományosan követett – sorrendjük felborul: az élen Lucifer áll, őt követi Ádám, Éva, majd Az Úr. Ebből arra következtethetnénk, hogy az értelmezés középpontjába „a tagadás ősi szelleme” kerül, s azt is joggal feltételezhetnénk, hogy mivel Az Úr is kiemelt szerep, kettejük konfliktusa az emberpár és Lucifer viszonyával

NÁRAY ISTVÁN

Mi végre az egész...?

■ MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA ■

egyenrangú dramaturgiai tényezővé nő. E feltevéseket hamar el kell felejtenünk, az előadásból ugyanis „hiányzik az összhangzó értelem”.

Kétoldalt magas palánkokkal határolt, mélyen hátranyúló és erősen emelkedő üres színpad látványa fogadja a nézőt. Az első jelenet olyan, mintha a *Marat/Sade* bolondokházában lennénk, enyhén (?) imbecillis, réveteg, kataton alakok nagy nehézségek árán préselik ki magukból a szavakat: a párizsi szín zanzája elevenedik meg e szereplők által. Ádámot alig lehet megkülönböztetni a többiektől, terápiás jellegű feladatmegoldás tanúi lehetünk. (Ennek a „stílusnak” később már nyoma sincs, de akkor itt mi a célja?) Időnként feltűnik egy nagy bajszos, szemüveges, fekete kozákinges, csizmás alak, ő Lucifer. Ő játssza az öngyilkos Tisztet, akinek búcsúszavai – „tanulj / Felőlem jobban vélekedni polgár” – refrénszerűen ismétlődnek más színekben is. (Hogy mikor és miért épp ez a mondat hangzik el Lucifer szájából – nem sikerült megfejtenem.) A jelenet átúszik a londoni szín elejére, fellép a Bábjátékos, s bejelenti mulatságos komédiáját, melynek tárgya: mint szedé rá a kigyó az első nőt. A háttérben barokkos kulisszákat helyeznek el, a Föld Szellemét úgy lógatják be, mintha egy mesejáték pillangójába oltott lebegő rémalak lenne; díszes főpapi ornátusban, kezében karos gyertyatartóval jelenik meg, fáradtan és kedvetlenül téblábol a színpadon Az Úr, s folytatódik a *Tragédia*.

Az előadás üres térben zajlik, amelybe az egyes jelenetek helyszínét jelző tárgyak – hordszék, talicskaszerű kerevetek, leginkább azonban sok-sok szék – kerülnek, de főleg a jelmezekből, illetve a szövegösszefüggésekből kell megfejtetni: mikor hol vagyunk. Ez sem könnyű, mivel a jeleneteknek csupán a kivonatát tartották meg, a húzások igen gyakran torzították a verset, de ami még bántóbb: az átkötések érdekében vagy a mai nyelvhasználatához igazítás szándékával töltelékszavak, mondatok kerültek a szövegbe. Az első rész a bizánci színnel zárul.

A darabot a négy nevesített főszereplőn kívül huszonötven játsszák. A rendezőnő csak ritkán tartotta meg az író szerepmeghatározásait, mint ahogy a jelenetekben belüli eseményeket is meglehetősen szabadon kezelte. Legtöbbször a szerep színészi



Éva (Márton Gyöngyi) a londoni színpadon

megsokszorozásával él, tehát egyetlen figurát akár tíz színész is alakíthat. A római színpadon nem három pár dőzsöl, hanem tizenhárom. Ezzel szemben az athéniben, ahol általában nagy sokadalom testesíti meg a „rongyos, gyáva népet”, csupán öt-hat unottan lézengő és szöveget felmondó alak jelenik meg. Az egyiptomi színpadon összevissza csereberélik az epizódok sorrendjét, így például A rabszolga dramaturgiailag fontos és szállóigévé vált kifakadása – „Milliók egy miatt” – kontextusából kiszakítva s nem szituatív helyzetben hangzik el. A római színpadon Péter apostol ugyan megjelenik a jelenet végén, de monológjából csupán néhány sornyt mondhat el, szövegének nagyobb részét ugyanis a döghalállal viaskodó Hyppia kapja. A bizánci színpadon alig lehet ráismerni, mert egyfelől a jelenet túlnyomó részét kihagyják, a történeteknek csupán a vázlatát jelenítik meg, másfelől a felvonászáras érdekében a rendezőnő feldúsítja a színpadi eseményeket.

A rendezői megoldások arra utalnak, hogy Bradut elsősorban nem a mű filozófiája, bölcséleti mélysége érdekelte, hanem az, hogy az egyes színek milyen színpadi látványosság vagy extremitás megszervezésére adnak lehetőséget. A másság erőltetése, a hatásvadászat indokolhatja csak, hogy azoknak a szerepeknek a többségét, amelyek az egyes színekben a hatalom reprezentánsait képviselik (Az első demagóg, Pátriárka stb.), növel játszatja; hogy az első prágai színpadon Rudolf császárt testileg és pszichésen nyomoréknak ábrázolja, akit tolokocsiban húzogatnak ide-oda; hogy a konkrét szituáció tartalmától függetlenül benépesíteti a színpadot, és így a csoportos szereplők meglehetősen szegényes koreográfiájú mozgáskompozícióival pótolja azt, amit a jelenet főszereplői a drámai helyzet megcsonkítása miatt nem játszhatnak el.

Feltételezem, hogy az alkotók nem szeszélyből nyúltak bele Madách szövegébe, de hogy mit, mikor és miért változtattak, az az esetek többségében a mű ismerői számára éppen úgy homályban marad, mint azok előtt, akik ez alkalommal találkoznak vele először. Természetesen lehetne a koncepció része az, hogy Rudolf magatehetetlen báb, vagy a hatalom képviselője nő, de ha ezeknek a megoldásoknak nincs érdemi következményük, akkor csak olyan értelmetlen és öncélú ötletek maradnak, amelyekből e színpadi állításban tucat-szám sorolhatnánk a további példákat.

Az első rész hatalmas, őrzőgő táncsal érvéget, az inkvizíció máglyáiról éppen csak szó esik, de a testvérégetés sem látványban, sem egyéb módon nem hangsúlyos. Éppen ezért a prágai szín s egyben a második felvonás indító képe nevetségesen kisszerű: Lucifer pléhtálcát hoz be, amelyen sok-sok kis gyertya ég. A tálcát az előszínpad bal oldalán leteszi a földre, melléje guggol, és kezét a lángok fölött melengetve mondja: „Ily hü-

vös estve e tűz jól esik.” Mivel e mondat lényegi előzménye a bizánci színből is, a prágai szín elejéről is hiányzik, a kijelentés csupán hétköznapi értelemben érvényes. Ez az értelmezési módszer az egész előadásra kiterjeszthető.

A lineárisan haladó történet felelevenítése értelemszerűen elérkezik ahhoz a párizsi színházhoz, amellyel a produkció kezdődött. A jelenetet a rendező nem ismétli meg, csupán a Marseillaise dallamával intonálja azt, majd előrelép Lucifer, s monológba kezd. A mű ismerői kissé feszengve hallgatják az ismeretlen mondatokat, hiszen a színész nem Madách-szöveget mond. Két román negatívista filozófus – Emile Cioran és Constantin Noike – gondolatai hangzanak el, amelyek lényegüket tekintve rokonságot mutatnak ugyan Madách történelemszemléletével, mégis minden tekintetben idegen testként jelennek meg a *Tragédiában*. A posztmodern esztétika szakszavával mondhatnánk, hogy ezek s más idegen szövegek az intertextualitás jegyében kerültek a drámába, s nem okoznak kisebb torzítást, mint más dramaturgiai beavatkozások, de a lényeg nem változik: a marosvásárhelyi *Tragédia* Madách Imre művének csúf torzója lett.

S ha már az intertextualitás szóba került, e fogalom alá – leegyszerűsítve – a szövegkezelés két formája sorolható: amikor más-honnan vett szöveges, képi vagy játékmódbeli idézetekkel roncshólik az eredeti, vagy amikor több mű kompilációjából új opus születik. Bradu eljárása egyik kritériumnak sem felel meg, hiszen a választott betéteket csak a közönség elenyésző hányada tudja – nem azonosítani – legjobb esetben szerzők szerint behatárolni, s nem csak itt, Magyarországon. (Cioran korábbi politikai beállítottsága miatt a szerző mondatainak beemelése a *Tragédiába* egyébként is némileg aggályos.)

Az előadás második szakasza nem különbözik az elsőtől; sem szövegben, sem játékban, sem látványban nem válik semmi sem hangsúlyossá, a hátralevő színek vázlatának lassúdad lebonyolítását nézhetjük végig. A londoni szín alatt eltűnődhettem, hogy aki nem ismeri a művet, vajon miként tudja összerakni az epizódokat, hogyan tudja megkülönböztetni a figurákat, s rájön-e arra, hogy a haláltánc – legalábbis Madáchnál – kerete a jelenetnek.

A falanszter színben a Tudós és Az aggastyán egy személy – ezt más rendezésekben is láttuk már –, de ez az összevonás az itt be-

mutatott világ belső szerkezetének, s ezáltal a jelenet dramaturgiájának is ellentmond. Üres színpadon zajlik a múzeum bemutatója, azaz minden csak szóban hangzik el, az egyes tárgyakat a nézőnek kellene magában felidéznie. Ez akár jó megoldás is lehetne, ha a rendezés az eddigiekben is támaszkodott volna a közönség szellemi aktivitására.

Az úrjelenet jelentéktelenné vált, az utolsó két szín pedig egymásba folyt. Két tucat, szürkére festett fabőrönddel érkező eszkimó lepi el a teret, ládáikat szétdobálva kutakodnak a földön, s az epizód végére valaki megleti a keresett zsákmányt: egy véres kicsiny halat, amelyen összeverekedve végül is kitödül a nép. A kofferek – amelyek egyikét Lucifer az egész darab folyamán magával cipeli (képi kifejezését adva a nagy utazás metaforájának) – maradnak. Ádám ezeket a színpad közepén egymásra pakolja, s erről a pakk-hegyről akarja végrehajtani végzetes ugrását. A játékos sokaságával együtt ismét megjelenik karos gyertyatartójával Az Úr, de nem sok köze lehet a végkifejlethez, hiszen Madách szövege helyett megint Cioran-idézet hangzik el – ezúttal Ádám szájából –, amelyre Az Úr a minden *Tragédia*-színrevitel egyik legfontosabb és legtalányosabb kulcsmondatával – „Mondottam ember: küzdj” és bízva bizdál!” – felelhet. De mire válaszol? Milyen történelemkép rajzoló-dott ki Ádám előtt, amely után az első emberpárnak Az Úr e biztatására van szüksége? Egyáltalán: ki ez Az Úr? És ki Lucifer? És ki mit akar? És mindez megkérdőjelezhető természetesen Ádámról és Éváról is.

Ebben az esetben méltatlan lenne színészi alakításokat elemezni. Elismerésre méltó az a fegyelem, amellyel főiskolások és főszereplők egyként végzik dolgukat. A szövegmondás pontatlanságait és pongyolaságait persze számon lehet és kell kérni, mint ahogy a játékosok majd’ mindegyikének igen alacsony fokon álló mozgáskultúráját is. Ugyanakkor tudjuk, hogy egyik hiányosságot sem lehet kizárólagosan a színészek bűnének tekinteni, hiszen idegen anyanyelvű rendező eleve nem tud a szöveg tisztasággal foglalkozni, s ha a koreográfia primitív, végrehajtói sem tehetnek csodát.

Az előadás alapján az sem állapítható meg, hogy Viola Gábor Ádámja és a kettős szereposztásból az általam látott Márton Gyöngyi Évája koncepcionális okokból jelentéktelen, avagy szerepük gyűrte le őket. Szélyes Ferenc ereje és tehetsége sem elegendő, hogy Az Úr Bradu által lefokozott figuráját darabbeli súlyának és fontosságának megfelelően jelenítse meg.

Egyedül Keresztes Sándornak adódik lehetősége, hogy háromdimenziós alakot formáljon Luciferről. Ezt a színész lehetőségei szerint meg is teszi, de ha a rendezőnek erről a szerepről sincs koherens és az előadáson végigvihető elképzelése, az érthetően az alakításon is meglátszik. Keresztes Luciferjének vannak intenzív, jelentős pillanatai, de részben egyes helyzetek tisztázatlansága, részben a partnerek hiánya miatt gyakran magára marad.

Szeretném hinni, hogy az unalmas, leckeszerű feladatmegoldásoknál minden olyan műmegközelítés, amely a megcsontosodott hagyományok ellenében születik, csak jobb lehet. Ezért aztán nagyon rosszul érzem magam, ha e hitebben – már-már meggyőződésemben – csalódnom kell. Ilyenkor úgy érzem: bünt követek el ellenem. S persze minden néző ellen.

MADÁCH IMRE: AZ EMBER TRAGÉDIÁJA (Marosvásárhelyi Nemzeti Színház Tompa Miklós Társulat)

DÍSZLET-JELMEZ: Lia Maria Vasilescu. **FESTMÉNYEK:** Pál Péter. **ZENE:** Iosif Herțea. **KOREOGRÁFIA:** Mălina Andrei. **DRAMATURG:** Balási András. **RENDEZTE:** Anca Bradu.

SZEREPLŐK: Keresztes Sándor, Viola Gábor, Kovács Ági/Márton Gyöngyi, Szélyes Ferenc, B. Fülöp Erzsébet, Darabont Mikold, Domokos László, Fazakas Júlia, Fülöp Beáta, Henn János, Katona László, Kézdi Imola, Makra Lajos, László Csaba, Tompa Klára, Zayzon Zsolt, valamint Baricz Imre, Bartha Zsuzsanna, Gál Gyula, Incze Tamara, Kicsid Gizella, Kiss Attila, Kocsis Gyula, Kolcsár József, Márton Eszter Naomi, Szász Kriszta, Újhelyi Kinga, Veress Albert, Zsigmond Éva-Beáta főiskolai hallgatók.



Támasz Andrea felvételei

SZÁNTÓ JUDIT

Császár nélkül

■ HÁY GYULA: ISTEN,
CSÁSZÁR, PARASZT ■

Andorai Péter
(Pápa) és
Mihályfi Balázs
(Zsigmond)

Csabai István felvétele

A pontosan értelmezett, jól felépített – bár egy alapvető ponton megbicsakló – szolnoki előadásból ismét kitűnik, micsoda élvezetes darab Háy Gyula műve, miközben ez a jelző rögtön a vita kellős közepébe visz: jelentős dráma-e, esetleg, ahogy egyesek állították, remekmű-e az Isten, császár, paraszt, vagy csupán magas színvonalú, szórakoztató színpadi lektűr. Az igazság alighanem félúton van. A Háy által választott és mesterfokon kezelt szerkezetet a megírás idejére már valóban kisajátította a színpadi szórakoztatás, de még mindig alkalmas volt magasabb igények befogadására is. Az „élvezetesség” adott esetben nem megbocsátható kilengés, hanem szervesen hozzátartozik a darab lényegéhez: az író olyan, a néző részéről szellemi erőfeszítést is igénylő gondolati konstrukciót kínál, amelynek, hogy a befektetett agymunka kifizetődjék, játékos – mondjuk csak ki –, kulináris örömeket is kell nyújtania. A változatos hatásokban, izgalmas konfrontációkban, kiélezett nagyjelenetekben bővelkedő, fordulatossá cselekményszövés, a szellemes, poénokban gazdag dialógus, a látványos figurateremtés megannyi lehetőség rá, hogy a nézőt rábírja a gondolati játék dialektikus villódzásainak, a materialista történelemszemlélethez igazodó mondanivalójának az elfogadására.

Hagyományos, de ma is életképes, sokak által igényelt színházi élményt nyújthat tehát a dráma, amely közel áll a rendező, Csiszár Imre ízléséhez és temperamentumához. Az előadásnak – mint arra már utaltam – vannak is érdemei; sok mindent érvényesít a mű közönségvonzó attribútumaiból, s külön érdeme a kritikusok által méltán kárhoztatott „paraszt vonal” megemlése: hatásos a statikus, diszkurzív jellegű börtönjelenet, és bár az operaszerűséget súrolja, alapvetően mégis szuggesztív, drámai izzású az íróilag elsősorban ideológiai fogantatású prágai jelenet. (Zsigmond drámai életet verni alighanem reménytelen ambíció.)

Az alapvető problémát Zsigmondnak, a mű abszolút főszereplőjének a natúrbus alkutú Mihályfi Balázsra való kiosztása jelenti. Akár választotta, akár készen kapta őt Csiszár, mindenképpen övé a döntés: nem új irányba akarta terelni a fiatal színészt, hanem hozzá igazította a szerepet, s ezáltal bizonyos fókig az előadást is. Harsány, drabális, ösztönösen ravaszkodó Zsigmondot kapunk így, aki „borbélyt” üvöltve veri ritmusra a széket, megafonnak használja a boroskupát, durván tapogatja, borral önti le a polgárlányt, megpaskolja, majd megpuszítja a pápa arcát. Mindez lehetne önmagát igazoló egyéni értelmezés is, ha nem kerülne folyamatos ellentmondásba a darabbeli Zsigmond magas

fokú tudatosságával, intellektuális fölényével, mindent átható, önmagát sem kímélő játékos ironiájával, és nem rontaná le a mű egyik legfőbb vonzerejét: a szellemes, könnyed, elegáns dialógust.

A „felső” ellenpólust, a pápát alakító Andorai Pétert a rendező talán nem instruálta elég határozottan; a színész impozáns, illúziókeltő megjelenésére rácsafol a monoton, szintelen előadásmód, amely kiaknázatlanul hagyja a jól megírt szerep megannyi lehetőségét. Husz János jóval hálátlanabb szerepében viszont összetett jellembrázolásra képes Rátóti Zoltán (akiből talán eszményi Zsigmond válhatott volna): alakításában a paraszti nyersesség s az ideológusi könyörtelenség harmonikusan megfér a látnoki egzaltációval.

A Borbála-szerep alapvető ellentmondásával: a rendhagyó, „borszorkányos” exponálás után a sokkal konvencionálisabb császárnéi funkcióval Létay Dóra sem tudott megbirkózni, a nagyszámú, összességében közhelyesen és/vagy haloványul megoldott epizód-szerepből talán csak Mertz Tibor okos, fegyelmezett Garáját emelném ki.

Az önálló leleményű, hatásos, bár kissé szájbáragós zárótáblóban a prágai kép hármastagolású ácsolata tér vissza: felső szintjén önmaga szobrát állja a pápa, középen Zsigmond jár nyughatatlanul, gondúzottan fel-alá, míg legalul a népet képviselő, már ismerős fáklyás figurák vonulnak fenyegetően. Aláfestő szövegnek azonban mást is választhattak volna, mint Háy Gyulának a darabtól független, semmitmondó, ráadásul elég zavaros szentenciáját. Igaz, hogy a hangosítás gyenge, s a közönség már amúgy is a tapsra készülődik.

HÁY GYULA: ISTEN, CSÁSZÁR, PARASZT
(Szigligeti Színház, Szolnok)



DÍSZLETTERVEZŐ: Szlávik István. **JELMEZTERVEZŐ:** Szakács Györgyi. **DRA-MATURG:** Matuz János. **ZENE:** Selmecei György. **RENDEZŐ:** Csiszár Imre. **SZEREPLŐK:** Mihályfi Balázs, Létay Dóra, Andorai Péter, Rátóti Zoltán, Petridisz Hrisztosz, Pécz Ottó, Vida Péter, Mészáros István, Mertz Tibor, Ujlaky László, Molnár László, Kaszás Mihály, Horváth Gábor, Zelei Gábor, Czibulás Péter, Kovács István, Deme Gábor, Verebes Linda, Zámboi Soma, Tárnai Attila.

A kritika a Szigligeti Színház 2001. november 28-i, Thália színházi előadása alapján készült.

URBÁN BALÁZS

A Prológus (meg)marad

■ SHAKESPEARE: ROMEO ÉS JÚLIA ■

Guinness-rekord – jegyzi meg mellettem kedves kollégám, amikor nem egész két óra alatt véget ér a szünet nélkül játszott kolozsvári Romeo és Júlia. Noha a rekord tényéről magam nem vagyok meggyőződve, s Keresztes Attila rendezésének természetesen nem a hosszával van gondom, a száguldó tempó egyik eredője a problémáknak.



Makara Lehel felvétele

Hatházi András (Mercutio), Dimény Áron (Romeo) és Galló Ernő (Benvolio)

Keresztes általam ismert munkái játékosan szellemes, nemegyszer a diákhumból is táplálkozó, önfeledt, a rögződött szabályokat szívesen felrúgó, ugyanakkor magas szakmai szinten elkészített, a feltételezett nézői igényeket is számításba vevő produktumok. A *Romeo és Júlia*-ban mintha mindennek csak a körvonalai maradtak volna meg; sablonosabb ötletek, fáradtabb rutin jellemzik az előadást. A rendező szabadon bánik a szöveggel, a húzások egy része azonban inkább pragmatikus, mint koncepciózus. Különösen az előadás első felére igaz ez, ahonnan csaknem minden fenyegető, tragédiát sejtető mozzanat elmarad – ami ugyan lehetne koncepció (a kezdetben derűsnek, gondtalannak ábrázolt világ csak később komorodik el), mégis inkább a darálás, az „essünk túl rajta mihamarabb” lendülete érződik. Jó ötlet például, hogy Mercutio csaknem az elejétől jelen van a játékban, s az sem baj, hogy Hatházi András nem enged a megszokott csábításnak, s nem formál koravén filozófust a figurából, hanem öntörvényű, szabad szellemű, minden eljátszó, mindenből mókát csináló ifúnak mutatja a fiút. De ez nem ok arra, hogy a végzetre utaló sorok, motívumok (mint a Mab-monológ vége vagy Romeo ezt követő reakciója) eltűnjenek a játékból. Ráadásul a világ derűjét sem sikerül láttatni – ehhez mind az eredeti ötlet, mind a színészi energia, lendület kevésnek tűnik. A Varga Járó Ilona nem erőszakoltan mai, de mindenképpen inkább kortárs, mint korhű ruhába öltözött fiatalok általában korrekt alakítást nyújtanak ugyan, de személyes érintettség, közlendő nem érződik játékokon, így valódi átütőereje (vagy akár megkülönböztető jellegzetessége) nincs alakításuknak – kivált igaz ez a címszereplő párost megjelenítő Dimény Áronra és Kali Andreára. Játékuk leginkább az egyébként is ötletes szcenikájú erkélyjelenetben izzik fel, sajnos rövid időre: a búcsújelenet minden szempontból megoldatlan, a befejezés ötlete – a halál előtti pillanatnyi egymásra találás – pedig az utóbbi idők *Romeo és Júlia*-előadásaiban kezd közhellyé válni. Nem képvisel alapvetően más minőséget a társulat idősebb, méltán elismert tagjai többségének alakítása sem: általában rutinosan hozzák a kézenfekvő szerepsablonokat (kivételet leginkább Nagy Dezső még dühét is csak megjátszó, ravasz róka Capuletje és Bogdán Zsolt Prológusa jelent).

A produkció második fele erősebb színházi pillanatokat is hoz, leginkább néhány önmagában erőteljes képnek köszönhetően – melyekben elsősorban az előadás legkövetkezetesebben végigvitt eleme, a (főként a vörös-fehér-fekete árnyalataira építő) színszimbolika érvényesül. Ehhez kötődik a produkció egyetlen valóban eredeti, fontos ötlete is: a Prológus életre keltése. Bogdán Zsolt vörösbe öltöztetett, megjelenésével s minden mozdulatával a reneszánszra asszociáltató, klasszikus „mesélőt”, machiavellista intrikust és természetfeletti jelenséget egyaránt eszünkbe juttató alakja az események előrehaladtával mind gyakrabban tűnik fel, hogy a főszereplők egyes mondatainak átvételével egyre erősebben figyelmeztessen az elkerülhetetlen végre. Az elgondolásában és megvalósításában is erőteljes szerepkoncepció azonban társatlan marad az előadásban, legfeljebb vizuálisan köthető egyes elemeihez – így Bogdán minden igyekezete ellenére inkább a produkció továbbgondolásra érdemes hozadéka, mintsem központi szervezőeleme lesz. Nem képez igazi ellensúlyt a siettetett jelenetekkel, halvány színészi alakításokkal, rendezői félmegoldásokkal szemben. Az előadás persze hordoz, felmutat egy életképes színházi nyelvet, de annak konkrét alkalmazásával – különösen az ellenállhatatlan humorú, sodrású *Képzelt beteg*hez és a nem is oly régen a Tháliába is elhozott, egészen eredeti *A fátoly titkai*hoz képest – egyértelműen csalódást kelt.

WILLIAM SHAKESPEARE:
ROMEO ÉS JÚLIA
(Kolozsvári Állami
Magyar Színház)



FORDÍTOTTA: Mészöly Dezső. **DRAMATURG:** Visky András. **ZENE:** Selmeczi György m. v. **KOREOGRÁFUS:** Liviu Matei m. v. **DÍSZLET:** Dobro-Kóthay Judit. **JELMEZ-MASZK:** Varga Járó Ilona m. v. **RENDEZŐ:** Keresztes Attila.
SZEREPLŐK: Bogdán Zsolt, Senkál Endre, Manases István f. h., Salat Lehel, Nagy Dezső, Dimény Áron, Hatházi András, Galló Ernő f. h., Kardos M. Róbert, Csiky András, Flórián Róbert f. h., Bodea Tibor f. h., Ráduly Csaba f. h., Laczkó V. Róbert, Tyukodi Szabolcs f. h., Albert Júlia, Kali Andrea, Varga Csilla.

A kritika a kolozsvári színház november 6-i, Thália színházi előadása alapján készült.

KUTSZEGI CSABA

Navigare necesse est

■ WERT KIRÁLY ■

Az alig néhány maroknyi fehér homokba állított piciny vitorlásváz a táncmonológ végén funkciót kap: a főhős – lélekben – elhajózik. Vajon milyen hajóra szállt? Óriási a kínálat. Utazhatunk Kharón ladikján, a Holnap hőseként Adyval, lehetünk Rimbaud részeg hajója. Azt gondolom, Fehér Ferenc nem bús, halotti vizekre evezett. Tehetősége forrongó, megmutatkozni vágyó. Mint ilyen, nem gondol a halálra. De nem is száguld mámoros váteszi küldetésstudattal a jövőbe, mint Ady hajója. A fiatal koreográfus-előadóművész önéletrajzi (tánc)írásában – kemény küzdelmekkel teli életrajziak után – révbe ér. A rév nála nem kikötő, hanem az az átkelőhely, amely a vágyott messzi vizekre vezetheti.

Kezdetben vala a készülődés, az első mozdulatok. „Ajtó mögött én, Wert király állok” – olvasható a szerző tollából az ajánlóban. Az ajtó mögöttség a belépésre készülést sejteti, ugyanúgy, mint a koreográfia elején a csendes, befelé forduló ücsörgés, amely elindulás (megszületés?) előtti állapotot jelez. Az első óvatos végtagmozdulatokat ülőtámaszban végrehajtott előre-hátra araszolás követi a hátsó falra merőleges keskeny fénycsík utcájában. A visszaérések után a fal tövében látzólag céltalan átöltözések szakítják meg a mozgást, az öltözködés (készülődés?) egyes fázisai néhány másodpercig mozdulatlan pózokba merevülnek. Ez a régifénykép-jelleg a valamikoriság impresszióját kelti, általa sikerül az „őstörténeti” régmúltba helyezni a szubjektum öneszmélésének, a megismerés folyamatának megélt szakaszait. E pózolás nem maníros. Visszafogottan, természetesen, magától értődően jelenik meg. Fel is veti a kérdést: a mozgás menetéből fakadóan ösztönös-e ez a megoldás, vagy pedig racionálisan megkomponált, patikamérlegesen kimért tudatos színházi fogás? E furcsa, talányos kettősség mindvégig jellemzi Fehér produkciójának majd’ mindegyik elemét.

A mozgásán például látszik, hogy nem sorolható be egyik mozdulatnyelvi iskolába sem. Mégis, már az első akcióknál észrevehető, hogy magabiztosan birtozza a művészi tánc megalkotásának legfontosabb kritériumát: minden testrésze, a legkisebb porcikája is összhangzóan koordinált. Ezt nagyon sokan próbálják elérni, de nagyon keveseknek sikerül. Hazai színpadainkon az izgalmas alternatív játszóhelyektől a legcsillogóbb világot jelentő deszkákig igen gyakori jelenség, hogy a csinos testrészek egy figura kivite-

Fehér Ferenc

Molnár Kata felvétele



lezése közben jó helyre kerülnek, sőt szemet gyönyörködtető tánctechnikai megoldásoknak örülhet a hálás publikum, de ha a porcikák összehangolt, egyenértékű művészi egymás mellé helyezése nem tud létrejönni, hiányérzet keletkezik, még akkor is, ha a néző meg sem tudja mondani, csak érzi: valami hiányzik. A művészi tánc minden pillanatában a kislábujjnak összefüggésben kell lennie a fejbúbbal, és e szukcesszív folyamatban az e két testvéglét közötti összes porcikának – kivétel nélkül – egyenrangú társként kell szolgálnia a megszülető mozdulatot. Legalábbis akkor jó az előadóművész, ha bennem, a nézőben ezt az impressziót képes kelteni.

Fehér Ferenc mozgása tökéletesen koordinált. Mivel testén iskola árulkodó nyomait nem lehet felfedezni, megalapozottnak tetszik a megállapítás: őstehetség. Feltehetően nem tanígtatták neki hosszú éveken keresztül a porcikák gyötrelmes összehangolásának nehezen elsajátítható tudományát, mégis – ösztönösen – tudja a módját.

A kezdeti készülődés tételének hangulatát sodró, izgalmas zöreijzene alapozza meg. A hangzás türelmetlen belső löktetésének ritmusa mindvégig változatlan, jól hallható szigorú négynegyed. A türelmetlenség a mozgásban zaklatottsággá fokozódik, az expresszív kitörések (bakancstalppal földre mért ütések még mindig ülőtámaszban) érzékeltek: már az élet csírájában ott vannak a jövő súlyos konfliktusai. Mindez jól vezet be a következő zene nélküli tétel, amely – logikusan – újabb fejlődési fokozatot ábrázol: a felállásért vívott küzdelmet, a vágyódást a földhözragadságtól való elszakadásra.

Ha a mozgás nem kötődik konkrét tánctechnikai mozdulatrendszerhez, de mégis kontextust alkot és hiteles, akkor létrejöttek csak egyetlen módja lehetséges: az alkotó maga keresi meg magában, maga építi fel önmagának. Fehér Ferenc mozdulatai egyéni, belülről, lélekből motiváltan realizálódnak. A táncos „szakzsargon” egyik legrendőbb szavával ezt úgy mondják: kiszaszerolta magának. A földön fetregő néma szenvedés legkisebb gesztusai is láthatóan hosszú, elmélyült keresgélés eredményeként születtek meg. Ez nem az egyetlen járható út, de igen tisztességes alkotói hozzáállás. A műalkotás anyagának létrehozásában ihlető lehet a megélt élettény, de inspiráló erőként hathat a más forrásból származó ismeret is. Kitűnő koreográfiák készülnek úgy, hogy alkotóik meglévő, ismert mozdulatrendszerek elemeit teszik magukévá, vagy azokat fejlesztik tovább. Az eredetiség viszonylagos fogalom, és önmagában nem értékmérő. De egy útját kereső fiatal alkotó esetében dicséretes a bátorság, amellyel mélyre száll önmaga testi-lelki titkainak megfjtéséért. A Fehérre oly jellemző talányos kettősség e tekintetben is megfigyelhető: ösztönös tehetsége hozza fel a mélyből a megtalált egyéni mozdulatokat, de láthatóan tudatos szakmaszerűséggel gyakorolja ki, és tartja őket megfellelően bepróbált szinten.

A talpra állás sikerül. Végre teljes bizonyossággal megérthető, hogy ezért folyt a küzdelem. A táncos megszabadul felsőruházatától, s a játszóhely szélén hátával oszlopnak támaszkodik. Zene indul újra, dobritmusok gyors tempóban, most is precíz, szimmetrikus négynegyedek. Furcsa, nyugtalan köldökvizsgálat kezdődik. Talán a talpra állás tette véglegessé az elszakadást a köldökzsinórtól? A vizsgálat átmegy önhassimogatásba. A simogató kéz mozdulatai nagyobbodnak, idegessé válnak, nem dönthető el könnyen, hogy maszturbáns, egoerotikus jellegű-e a fokozódás, vagy a kéz utálja a testet, és külön életet élő örvongése harakiribe akar váltani. Ez a tipikus Fehér Ferenc-i gesztika az előző tétel mozdulatszületéseinek szerves folytatása. Aztán váltás történik. A főhős beleveti magát a darabbéli valóságos életbe. Még keményebb küzdelem vár rá. A felállás és a magára maradt önmagával történő ambivalens ismerkedés után a nagybetűs Élet harcai következnek. A mozgásanyag jellege is markánsan megváltozik. Bár most is egyéni, de az előző tétellel ellentétben határozottan felismerhetők az electric boogie, a hiphop tánc és más kortárs mozgásnyelvek stílusjegyei. Mindez a tartalmi, dramaturgiai építkezéssel korrelál: a kezdetektől a felállásig – tudatosan megtanulható ismeretek híján – a megélt élettények ihlette sajátosan egyéni mozdulatok dominálnak, életbe vetetten pedig – a környezetre való reagálás kényszere okán is – már külső, tanulható hatások bővítik a mozdulatrepertoárt. Az, hogy e választás az alkotó-előadó részéről mennyire volt tudatos, ismét titok marad. Egyfajta tudatosság nyilvánvaló: zeneileg és a szerkezeti helye okán is ez a tétel a legalkalmasabb arra, hogy az előadó sikeresen bemutassa táncosi virtuozitását. Ehhez pedig igazi alapot a saját ötletek mellett a máshonnan ellesett, feldolgozott és jól begyakorolt technikai elemek nyújtanak.

A következő, egyben zárótétel nem lehet másmilyen, mint az előzőhöz képest lehigad, feloldódó. A mono(tánc)dráma műfajában fizikailag is lehetetlen bizonyos határon túl fokozni a mozgást és vele párhuzamosan az érzelmi intenzitást. Viszont lehetne a tételeket úgy szerkeszteni, hogy a totális eszközökkel való hatásfokozás a darab végére kerüljön. Azt gondolom, Fehér Ferenc (és alkotótársa, Juhász Anikó) választása itt alaposan átgondolt: oldani akarják a befejezést. Már csak azért is, mert különben a mindvégig látható hajóváz ottlétének nem lenne értelme. A zene is lágyul, az orientális ízü

melodikus szintetizátordallamok a dobritmusokhoz képest valósággal mesészerűek. Az előadó tovább vetkezett: pőrén, magányosan, csupasz felsőtesttel és lábbal – egy szál kismadrágban –, szikáran, szép megvilágításban adagiót táncol. Elvágódik valami új, valami szép felé. A hajsztolság, a rideg, kegyetlen külsőségek világából a tartalmas lelkiség felé.

A Wert király önéletrajzi ihletésű. Szerzője küzdelmeiről és útkereséséről szól. Fehér Ferencet hajója akkor vinné új horizontok, tartalmas jövő felé, ha a fiatal koreográfus túllépne elért eredményein, ha megfelelő alkotóközösségben megfelelő feladatokhoz jutna. Ha olyan országban dolgozna, ahol áttekinthető az a struktúra, amelyben a kibontakozni képes tehetségnek meg kell terveznie a soron következő lépéseit. Fehér Ferencnek közege és tehetségéhez mért lehetőségekre van szüksége. Addig is...

Navigare necesse est... Szabadon fordítva: hajózni muszáj... Plutarkhosz szerint Pompeius mondása volt. Tény: a görögök nyomán a rómaiak is vallották, hogy a tengeri hajózás a hatalom és a gazdagság szempontjából létfontosságú. A késő középkortól a Hanza-szövetségnek is jelmondata lett, s ma is látható a brémai Tengerhajózási Ház homlokzatán.

WERT KIRÁLY (Artus Stúdió)

KOREOGRÁFUS-ELŐADÓ: Fehér Ferenc. ALKOTÓTÁRS: Juhász Anikó. ZENE: „Indigó”.

ellenfény
kortárs tánc- és színházművészet

2002/1

DADA, PERFORMANCE, RÍTUS

**Bozsik Yvette: Dadaisták
Kantor, Grotowski, Barba
Horváth Csaba: Etna
Kritikák új előadásokról**

www.ellenfeny.hu

ELŐFIZETÉS:

Tel./fax: 33-78-398

e-mail: eseli@axelero.hu

CSÁKI JUDIT

Békeidőben

■ A SZARAJEVÓI NEMZETKÖZI SZÍNHÁZI FESZTIVÁL ■

2001-ben rendezték a negyvenegyedik Szarajevói Nemzetközi Színházi Fesztivált (MESS) Szarajevóban – de persze ez a számolás sem ilyen egyszerű, és ennyiben pontos tükre a helyzetnek, a városnak, a színháznak.

Amikor 1961-ben az első nemzetközi színházi fesztivált tartották ugyanitt, igen-csak más világ volt, és ennek a más világnak a része volt az, hogy Nagy-Jugoszlávia fővárosa, Belgrád alig néhány év után „le-nyúlta” a szarajevói nemzetközi fesztivált, legalábbis a nemzetközit belőle, és megcsinálta a nálunk is igen jól ismert BITEF-et. Szarajevónak pedig meg lett hagyva, hogy rendezhet nemzeti fesztivált, ha akar. Akart.

Aztán felfordult a világnak ez a része, jött a háború, Szarajevó ostroma. Viszont nem volt már Jugoszlávia, ezért aztán 1996-tól ismét nemzetközi lett a MESS. Persze érdekes ez a nemzetköziség, hiszen ha eljönnek a környékbeli országok – Szlovénia, Horvátország, Macedónia, Kis-Jugoszlávia – színházai, máris nemzetközi, ami nemrégiben még nemzeti volt. De jönnek persze mások – olykor magyarok is. És ezen a legutóbbi fesztiválon a környékbelieken kívül részt vettek németek, hollandok, románok, amerikaiak, bolgárok, lengyelek és litvánok.

A SZÍNHÁZ HELYE

„Vagy így, vagy sehogy” – mondtam gamnak, amikor megtudtam, hogy mint zsűritagnak két teljes hetet kell Szarajevóban töltenem, a nyitó ceremóniától a díjátadásig, és ennyi ideje az embernek persze soha nincsen; azt pedig pláne hogyan is engedhetné meg magának, hogy ilyen hosszú ideig „lopja a napot”, ismerkedjék egy várossal, amelyen, noha itt van a szomszédban, mégiscsak átrohanni volt szokás, rendszerint Dubrovnikba menet, és megtorpanni egy pillanatra Gavriilo Princip lábnyománál (amelyet egyébként most nem találtam a golyó lyuggatta aszfalton).

Miközben befelé autózunk a repülőtérről, az én színház roncsolta szemem mindjárt diszletet lát: a „tegnapi” háború intenzív nyomait, a bosnyák napilap romhalmazzá lőtt és máig úgy hagyott épületét, ablaktalan lakótelepi házakat és friss, hófehér sírköveket mindenfelé, a városi parkokban, játszótérek tözsomszédágában, a domboldalakon. Iszlám szokás szerint két kő jelzi a sírt, fejtől-lábtól; a fejnél a név és az évszám, az utóbbi mindig a kilencvenes évek első fele, csupa huszonéves. Napokba telik, míg sok óra és kilométer után megszokja az ember a sírokat, a romokat, a nyomokat. Megszokja. És a rengeteg katonát is, a UN-feliratú autókat, buszokat, az öröket egy-egy templom előtt.

A várost körös-körül szorosan ölelő magas hegyek látványával nem lehet betelni. Nekem. Mert Lejla, a fesztivál egyik szervezője másképp látja: ott ültek fenn a hegyoldalon a csetnikek, ők meg – szabad szemmel is eleven céltáblák – itt rohagáltak kaputól kapuig.

Dino Mustafić, a fesztivál igazgatója, harmincas évei elején járó fiatalember – rendező egyébként, egyik legutóbbi munkája Werner Schwab *Elnöknők* című drámája – mindjárt az első nap elmeséli, hogy a MESS, legalábbis a szervezők szándéka szerint, nem a színházi „fősodor” fesztiválja. Hanem amolyan mellékág, esztétikai, formanyelvi szempontból legalábbis; azokat a produkciókat keresik, amelyek maguk is valami újat keresnek, de kőszínházi, tehát hagyományos keretek között. Példaként a néhány évvel ezelőtti földijast, a Ruszt József rendezte *Othellót* hozza föl, és elmondja, hogy most igen szerették volna meghívni a Katona József Színház Kamrájában bemutatott Gothár Péter-rendezést, a *Kés a tyúkbán* című előadást, de aztán „valahogy nem jött össze”.

A MESS nemcsak fesztivál, hanem producerként is működik: minden évben beszáll egy vagy két előadásba, melynek bemutatóját a fesztivál idején tartják, és egy produkciót önállóan is kiállít, legutóbb, azaz most éppen a Harrower-darabot, ezért is lett volna nagyon érdekes a Katona vendégzsereplése, ismétli szomorkásan az igazgató. Már az első napokban világossá válik, hogy itt egy fantasztikusan lelkes stáb dolgozik azon, hogy „igazi”, a legendás nyugat-európaiakhoz mérhető fesztivál jöjjön létre, és lépésről lépésre, évről évre araszolnak előre.

Szarajevóban három „hivatalos” színház működik: a Nemzeti, az Ifjúsági (csak nevében az) és a Kamara 55 (merthogy 1955-ben alapították). Bosznia-Hercegovina fővárosában van az akadémia is, ahol nemcsak színházi szakembereket, hanem filmeseket, tévéseket, sőt, zenészeket is képeznek. A lélekszám viszont nem túl nagy; tán ha háromszázötvenezen élnek most itt, a háborúban alaposan megcsappant a lakosság száma – tízezer civil halt meg (köztük majdnem kétezer gyerek), és rengetegen elmenekültek, sokan „csak” Jugoszláviába vagy valamelyik más szomszédos országba, mások meg sem álltak Ausztráliáig. Különösen a művészek – rendezők, színészek, tervezők – közül mentek el sokan; ők mostanában kezdenek visszaszivárogni, legalább alkalmasszerűen.

Ha meggondolom, hogy ez a Miskolcnál kisebb város naponta három színházat képes megtölteni nézőkkel (és persze akadnak itt is egyéb, alternatív csapatok és játszási helyek is), hát van miért elcsodálkozni a meglehetősen tisztességes házakon. Igaz, mesélik el nekem a fesztiváliródn, itt a színház nemcsak szórakozás, hanem – a háború tompuló örökségeként – társadalmi fórum és közösségi hely is. A közönség nem áhítatos és emelkedett hangulatú, hanem – habozás nélkül feláll és kicsörtet, ha valami nem tetszik neki. (Az általam látott tizenennyolc előadás egyikén sem fordult elő, hogy legalább egyszer, de inkább ötször-hatszor meg ne szólalt volna egy mobiltelefon; nem láttam, hogy – az enyémen kívül – rosszálló tekintetek sújtának a megrémült tulajdonost; olyant viszont láttam, hogy valaki fölvette...)

Van „megszokástaps” itt is, de távolról sem téveszthető össze az igazi ünnepléssel. Mert ez utóbbi felállós-bekiabálós, elragadtatott. Aztán hogy adott esetben döbbenet néztem, ugyan mire ez a nagy ujjongás – az már más kérdés, alább részletezendő.

ETÚDÖK ERŐSZAKRA

Mint afféle külföldinek, nagy szerencsém volt a fesztivál programjával: túlnyomó többségben ismert drámák előadásait hívták meg, és ez – tekintve, hogy a feliratozott tolmácsolás minden esetben bosnyák nyelvre történt (még horvátról, szerbről is, amelyet természetesen itt mindenki ért, hiszen alig különböznek egymástól) – megkönnyítette a dolgom, ami alkalmanként így is képtelenül nehéz volt.

Például éppen egy *Hamlet*-produkció esetében, amely nem a versenyprogramban szerepelt, hanem a helyi Nemzeti Színház nagyszabású bemutatója volt. (A fesztivál társproducerként szerepelt benne.) Már az első mondat ismerősen csengett – nincs ember, szín-

házi, aki a világ bármely nyelvén ne értené meg, ha a „lenni vagy nem lenni”-t kezdik mondani –, de kissé másképp hangzott: „lenni vagy nem lenni: ez itt a válasz.”

És aztán ilyen volt az egész előadás; tíz perc alatt számomra is világossá vált, hogy melyik három színész játssza Hamletet (ez nem volt nehéz: mind feketét viselt), de még az is, hogy melyik milyen Hamletet játszik: tőprengőt, elszánt-erőszakost vagy gyermeki-ártatlant – mindhármán ott bókászta a színpadon, míg egyikük beszélt, a másik kettő figyelmesen hallgatta, néha libasorba álltak, úgy kukucskáltak ki egymás háta mögül. De volt két Gertrud és két Ophelia is; az előbbieket két különböző korcsoport-hoz tartoztak, az utóbbiaknál nem jöttem rá a különbségre.

Hihetetlen előadás volt, már első pillantásra is rengeteg pénz tornyosult a színpadon – ennek a szegény országnak a szegény színházában. Vasemelvények, üvegkoporsók (a két Opheliának), láncok, emelők – és egy egész diszkótáncos: a lányok jobbára végigtáncikálták a produkciót. Volt aztán rengeteg bűvészműtávány is, abból a „dobozos” fajtából: kihúznak egy botot, kijönnek a kendők, visszadugják a kendőket, újra egyenes lesz a bot...

De alig két óra alatt, szünet nélkül lezavarták az egészet.

És rengeteg magyarázkodást hallgattam végig azután, hogy hogyan és miért volt muszáj beleszállni ebbe az előadásba, de mint-hogy az összefonódások és kényszeres kapcsolódások szövevénye még itthon sem világos számomra, ott sem értettem az egészről egy szót sem, csak annyit, hogy kevés a főka, bizony.

De hiszen úgyis főleg a Meno Fortasra, Nekrošius színházára vártunk ott sokan. Az *Othellót* ígérték, amelyet 2001 márciusában mutattak be Velencében.

Miközben várakoztunk, a bukaresti Nottara Színház előadása megnyitotta a fesztivált. *Jelmezek* volt a címe, és ennek megfelelően főleg erről is szólt, látványosan, változatosan és ötletesen; olykor hatalmas, királyi és királynői kosztümök keltek életre, máskor egyszerű jelmezek bizonyultak meglepően játékosnak, mondjuk, amikor egy trikó hosszú ujjáról kiderült, hogy valójában még hosszabb, egyenesen kényszerzubzony egy férfin és egy nőn, az ujjakat a társak gyorsan szorosra csomózzák, ők meg szomorú-döbönt bohóccal néznek egymásra.

Rengeteg parodisztikus elem sorjázott, látványban, zenében egyaránt; egyszer a tévéshow-k világát, máskor az *Othello* nagyjelenetét idézték meg a színészek nyakatekerten, s ez különösen az *Othello* esetében volt igazán mulatságos, amikor Verdi zenéjére egyik Desdemona a másik után járult Othello elé egy gyors megfőtásra.

Az egyes jeleneteket sötét vágta el egymástól, a vége felé felpörgött az előadás, tizennégy ember szteppelt vagy öt percig – ez rettenetesen hosszú idő – hajszálpontosan egyszerre, aztán a színpad elejére jöttek mindannyian, farkasszemet néztek velünk, ez is ősrégi színházi trükk, de mindig bejön. A produkció rendezőjének, Dan Puricnak evidensen nem a világról akadt most közlendője, hanem a színházról és a játékról, melyet a roppant fegyelmezett és remek szaktudással bíró, sokoldalú színészcsapat híven közvetített.

Soha rosszabbat, sóhajtottam magamban – aztán persze nem így lett.

A Jugoszláv Drámai Színház vendégszereplését óriási izgalom és felfokozott várakozás előzte meg: ez volt az első eset, hogy a „sajnálatos események” óta Szarajevóba jöttek. Dejan Dukovski *Puskaporos hordó* című darabját hozták, Slobodan Unkovski rendezte még hét évvel ezelőtt, tehát bőven a Milošević-érában – ilyenformán igen érdekes volt a produkció.

A díszlet hatalmas börtönt idéz: szürke falak, elől egy asztal, mellette két szék, hátul csupasz zuhanyozó, és mindent, de mindent, még a plafont és a padlót, de az asztalterítőt is strigulák borítanak: négy egymás mellett, az ötödikkel akkurátusan áthúzza. Aki itt él, igen régen számolja már a napokat.

Aztán kiderül, hogy a díszlet csak alap; az egyes jelenetekhez újabb és újabb díszletelemeket cipelnek a színpadra, amelyek sajátos módon sehogy sem kapcsolódnak sem egymáshoz, sem a legjobbnak bizonyuló alapidíszlethez, viszont a behurcolásuk nehézkes és lassú, tehát mindannyiszor megállítja az előadás amúgy is töredezett tempóját.

A tempó pedig azért töredezett, mert valójában Schnitzler *Körtáncának* dramaturgiai szerkezetét vette át az író. Noha nem párjelenetekkel dolgozik, hanem több szereplővel, a ritmust mégiscsak az adja, hogy mindegyik jelenetből valaki a színen marad, és szereplőjévé válik a következő képnek. Amelyek rendre brutalitás, az agresszió különféle formáiról és mértékéről szólnak. Van, hogy egy buszt tolnak be, melynek békésen üldögélő utasai közé egyszer csak berobban valaki, és minden átmenet nélkül inzultálni kezdi egyiküket, majd... ettől kezdve a nagyjából kiszámítható pszichológiai esettanulmányt látjuk, amikor is mind a sértett, mind a bámszokódók reakciói és viselkedése a megjósolható pályán haladnak, míg végül valaki – ez meglepetés – kívülről megoldja a helyzetet: fölszáll a buszra, és egy üveggel fejbe csapja az „agresszort”. De – egy másik jelenetben – van teniszmeccs labda nélkül, a la Antonioni; szerelmespár meglehetősen durva évdőse, amikor telefonok és csókok váltják egymást, mígnem rájuk ront két férfi, és egy másfajta erőszak veszi kezdetét.

Rengeteg lövés, ütés, szúrás és verés – a fenyegetettség kézzelfogható, fizikai jeleinek intenzitása jellemzi a produkciót. Nem mondom, hogy mindez nem hatásos; a voltaképpen egymástól független jelenetekből végül csak kirajzolódik egy megfélemlített, bántásra kondicionált embercsoport képe.

A lengyel Provisorium Színház Lublinból jött, és Gombrowicz regényének, a *Ferdydurk*nak a színpadi változatát hozta. Négy színész mozgott, játszott a színpadra állított ketrec méretű térben, egyfolytában egymásba gabalyodva; ilyenformán minden egyes mozdulat egész mozgássorozatot gerjesztett, egy felemelt kartól visszahőkölt vagy lehajolt a másik három színész, és a fizikai közelség az egymásrautaltság, az egymásnak való kiszolgáltatottság meglehetősen direkt képzeteit sugallta. Az összjáték, a színészek felfokozott – és részben kényszerű – egymásra figyelése nagy erénye volt az előadásnak, melyet rendezőként is két játszó színész jegyzett, és összességében méltányos volt egy kollektív díjat adni nekik.

Az Ostermeier-féle Schaubühne eredetileg Sasha Waltz *Testek* című előadását hozta volna, de nem találtak alkalmas helyet. Így aztán egy másik mozgásszínházi produkció jött; Luc Dunberry *Bármilyen című* előadása a város teljesen szétlőtt és ebben az állapotában meghagyott vasbeton arénájában, a valahai Ifjúsági Házban szerepelt. Három igazán tehetséges fiatal színész adott elő etűdöket az emberi véghelyzetekre, egy nyilvános vécé három fülkáját használva kiindulópontul. Az egyszerű kis dramolettek főként három sokoldalú, felkészült, invenciózus művészről beszéltek.

A szarajevói Ifjúsági Színház *Boszniai lidércnyomás* című előadását nézve bántott legjobban, hogy nem értem a nyelvet. A háborút, illetve annak „járulékos” elemeit felidéző produkción hol nagyokat hahotázott a közönség (ezt többnyire értettem: parodisztikusan idézték fel például a külföldi újságírók otromba érdeklődését), hol mélyen megrendült (egy dal hallatán vagy egy történet felidézésén).

A Zágrábi Drámai Színház – inkább Gavella Színháznak nevezik – Genet *Cselédek*-jét hozta, immár hagyományosan férfiak által játszva. Betűhív díszlet, a virágok, a régi szekrény, a rengeteg tükrök, minden a helyén, csak éppen végtelenül lerobbant, mintha ez a Madame egy szegény asszony lenne. A három férfi az elején hosszan farkasszemet néz velünk a szoba ablakán át, majd bemásznak, egy hosszadalmas néma jelenetben lassítottfilmszerűen alsógatyáról nőnek öltöznek, majd elkezdődik az előadás. Amely voltaképpen korrekt, csak kicsit sok: a hangerő, a gesztusok, de

még a nézések is; persze nagyon közel ülünk, mindenki a színpadon, és sokszor éreztem úgy, hogy a nézőtérrel nézve kifejezetten kedvelném Damir Zlatar Frey rendezését, mert az irányok, a viszonyok, az érzelmek jók, érdekesek. Ebben a Freyben van valami sprőd zárkózottság, gondolom, pedig ekkor még nem tudom, hogy a fesztivál záróbemutatója (és saját produkciója) ugyancsak az ő rendezése, és éppen a zárkózottságról fog szólni. Harrower: *Kés a tyúkbán*.

Én igen kedvelem Gothár Péter itthoni rendezését, ráadásul azt gondolom, hogy maga a darab nem kínálja tálcán az ő remek előadását – kétkedően néztem hát az este elébe. A szabályos négyzet alakú tér egyetlen oldalán ült az alig néhány sornyi közönség, egyébként pedig mindent föld borított, vastag, sötét, nedves, földszagú föld. Három oldalról jöcskán megemelt perem keretezte a teret, középen, egy medenceszerű, süllyesztett homokozóban játszódtott a darab. A már említett Damir Zlatar Frey mintha kevésbé mutatkozott volna érzékenynek a nő, úgymond, emberré válására; kevésbé hangsúlyozta az artikulációs fázisokat, a világra – a tollra, az olvasásra, írásra – való rácsodálkozást. Viszont sokkal erősebben érzékeltette a személyiség magára találását; voltaképpen erről szólt a történet: három magába zárt világ viszonyrendszerének átrendeződéséről.

Az allegorikus helyzeteket, fordulatokat erősen és folyamatosan ellenpontozza a súlyos, ragacsos föld. Némiképp brutális színezetet kölcsönöz még a legköltőibb pillanatoknak is – a Molnár és az asszony szeretkezésének például –, és fölerősíti az amúgy is durva epizódokat – például a férj megölését, amikor is először a Molnár ugrik neki a férfinak, az asszony meg a Molnárra csimpaszkodva eleinte mintha vissza akarná őt fogni, de csak azért, hogy ő maga is részt vegyen a gyilkosságban. A két jelenet – a szeretkezés és a gyilkosság – vizuálisan is párhuzamos; hasonló mozdulatok, elemmentáris szenvedély kísérik mindkettőt.

Nagyon jók a színészek. A nőt a belgrádi Mirjana Karanović játssza – akit egy rövidke, ám hatásos epizódban már láttam a Jugoszláv Drámai Színház produkciójában –; széles mozdulatokból, sietős léptekből és érzékeny mimikából, apró rezdülésekből keveri ki ezt az összetett és végletesen magányos nőalakot. Ermin Bravo a férj és Edhem Husić a Molnár szerepében más-más módon és más okból elutasított alternatívát hoz, szintén igen energikusan. Szép előadás volt.

A MÁSIK LITVÁN

Egyre csak vártuk Nekrošiusékat.

Mintegy előfutárként másnap estére egy másik litván színház érkezett, mondták, ők a „kölyökcsapat”, a vezetőjük, a színház névadója és rendezője, Oskaras Koršunovas megvan vagy harmincéves, és ezúttal Bulgakov regényének, *A Mester és Margaritának* a saját készítésű színpadi változatát hozták. Az adaptációt Sigitas Parulskis készítette, de – mint a sajtótájékoztatón kiderül – többnyire együtt az előadással, tehát az egész stábbal. A produkció mindazonáltal nem mutatja markánsan az improvizáció vagy a kollektív alkotás jegyeit, ellenkezőleg: nagyon markáns rendezői „húzóerő” látszik rajta.

A Bulgakov-regény számos szempontból ellenáll a színpadi adaptációnak, miközben regénynek éppen hogy teátrális, gondolkunk csak a Woland-féle estélyre. Alighanem Koršunovas is elsősorban erre gondolt, a második rész ugyanis teljes egészében ebből áll. A rendező a regény számai közt is vágott némi rendet: a Poncius Pilátus–Jézus Krisztus vonalat például alaposan leszűkítette, részleteiben beépítette a bolondokházába zárt Író történetébe, aki – még mielőtt Woland, úgymond, „elvarázsolná” – már is magára veszi a Krisztus-karaktert. Mégsem az elvont-misztikus utalásokat, hanem éppen hogy a hétköznapi emberek világát

helyezi előtérbe a produkció, melynek nagyszabású látványvilága is csupa „fapados” elemekkel van teli.

Baloldalt, elől zongora, mellette muzsikusk, aki színészként is tevékeny szereplője a produkciónak, hangszerét birtokba veszik a többiek: ráülnek, nekitámaszkodnak, és mintegy mellékesen rendre odébb rugdossák a zongora köré dobált megannyi mellszobrot. A színpad közepén óriási kerek asztal, amely több egyszerű bútordarabnál; dupla forgóként működik, ha – szigorúan fizikai erővel, semmi gép! – működtetik a színészek. A közepén süllyesztő a vasos láb – ez rejt például Berlioz testét, miközben a feje élénken kikkandikál az asztal közepén, és magától értetődő természetességgel részt vesz a társalgásban. Az asztal mögött óriási fehér vászon – erre árnyak tapadnak majd a játék megfelelő részében.

Az előadás kezdetekor óriási abrosz borítja az asztalt, elől Anuska, a takarítónő abszolválja napi balettjét a partvissal, közben lehúzza a terítőt, s így mintegy leleplezi az asztalon fekvő Író és az asztal körül ülő szerkesztőséget. Az Író feláll, a kezében tartott vaskos kézirat legfelső lapját odaadja az asztalfőn ülő szerkesztőnek, aki továbbadja, ekkor újabb lapot kap – míg végül mindenki tart egy fehér lapot a kezében – hosszú pantomimjelenet, erősödő zenével megtámasztva –, majd sorban és egyszerre letépnek egy-egy csíkot a fehér lapból, a szájukba veszik, megrágják, a nyelvükre teszik – mintha ostya lenne. De kiköpik. És ezzel kezdetét veszi az Író kálváriája.

A Mester: Rytis Saladzius (Teatar Koršunovasa)





Jelenet A Mester és Margarita litván előadásából

Woland mutatványa az egész. Dainius Kazlauskas démoni figurát játszik – túlnyomórészt hallgatással, nézéssel, tartással. Olykor narrátor, többnyire azonban néma karmester. Segédje, Azazello attól macska, hogy a vékonydongájú színész, Saulius Mykolaitis két hajtincset fölfelé fésül a feje tetején, és szinte képtelen hajlékonysággal és gyorsasággal játssza be a színpadot. Behemót, a másik segéd is remek: egyetlen pillanatnyi tempót látszik késni minden mozdulata, és ez a csöppnyi eltolás a „behemótos” tartással együtt olykor igen fenyegető.

Nem tagadom, némi kaján kíváncsisággal vártam azt a jelenetet, amely minden adaptáció legnagyobb buktatója: amikor Berliozt elüti a villamos, levágja a fejét, ahogyan azt másodpercekkel előbb megjósolják neki. Koršunovas előadásában a villamos a játszó teljes serege; bezakatolnak a színpadra, huhognak, csattognak, sisseregnek – és egyszer csak valahogy valaki vödört húz Berlioz fejére. Ez a megoldás tér majd vissza a második részben, amikor Woland estélyén Berlioz feje az asztal közepéről, a vödörből vesz részt a társalgásban.

Az első rész a kézirat elégetésével zárul. Margarita arra toppan haza, hogy az Írót éppen egy óriási halom kormos papírfosz-lány temeti maga alá. A halom aztán ott marad – alatta az Íróval – szinte a teljes második rész alatt.

Mindkét részben hangsúlyos szerepe van az asztal mögötti óriási vászonnak –

az elsöben leginkább az árnyjáték terepe. Olykor egész jelenetet látunk egyszerre a vászon előtt és árnyként mögötte, és jó néhány perc múltán válnak el egymástól a mozdulatok; ekkor derül ki, hogy mások játszanak a vászon előtt és mögött. Woland estélyén vetítenek is; így repül Margarita, egészen alacsonyan a vetített talaj – erdők, ligetek, szántóföld – fölött, majd kezdetét veszi az orgia, amikor is az árnyak óriási kavalkádja kavargat hátul, míg előtte, az asztal két legtávolabbi pontján merőn és mozdulatlanul farkasszemet néz egymással Woland és Margarita. A mutatvány végeztével megmozdul a kormos papírkupac, előkecmereg alóla az Író, Margarita elé lép, közben mindenki eltűnik a színről, csak ők ketten állnak egymással szemben, két fázós, szegény, szomorú ember.

A legutolsó jelenet bekeríti az előadást, visszaidézi a legelsőt. Ismét mindenki az asztal körül ül, és elindul végeérhetetlen útjára a kézirat, a mű, az alkotás.

Szimpla és szomorú üzenet, nem is kell nagyon belegondolni.

Koršunovas rendkívül hatásos előadását hosszan ünnepelte a közönség, és a fesztivál végén három díjat is kapott; Sigitas Parulskis az adaptációért, Egle Mikulionytė Annuska szerepének megformálásáért (melyben, e sorok írójának részvételével, a klasszikus epizodista tehetségét, fegyelmzetttségét és odaadását díjazta a zsűri) és Koršunovas mint fiatal rendező a rendezésért.

A produkció – mindenestül – majdnem egy évig készült, és 2000-ben mutatták be Avignonban. A társulat három éve dolgozik együtt, és akárcsak a Meno Fortas, ők sem államilag támogatott csapat. Bérelnek egy épületet – igaz, olcsón –, és, mint a rendező mondja, alapítványok támogatásából, de főképpen otthoni nézőikből élnek. És, gyanítom, a producerek által „felhajtott” külföldi vendégszereplésekből, amelyekből igen bőven jut nekik is. Repertoárjukon számos kortárs darab szerepel – köztük a *Shopping and Fucking* és a *Lángarc* –, de a *Szentivánéji álom* is.

EGY CSAPAT NEMZETI

Számos nemzeti színházat volt alkalmam látni, ilyenformán kirajzolódott egy bizonyos „nemzetis” játéktípus. Nem mondhatnám, hogy most csodálkoztam rá erre először; még csak azt sem, hogy most vert gyökeret bennem a felismerés: „ez nem az én csésze téám.” De mégis érdekes volt: a szolid unalom természetrajza.

A Szarajevótól vagy száz kilométerre lévő Zenica színházában láttam a bolgár Ivan Vazov Nemzeti Színház *A viharját*, Alexander Morfov rendezésében.

Zenica nem túl régen hatalmas ipari város volt, arra építették, amire a mi Dunaújvárosunkat. Végeláthatatlan lakótelepek, sivár parkok. Betonkolosszusok, sötét utcák, és egy

telep kellős közepén a színház vasbeton tömbje éktelenkedik. Mondják, a gyárat, az erőműveket bezárták, nagy a szegénység, de a színház „egész jó”.

A vihar meg egészen rossz volt. Biztató díszlet, egy hajóroncs, tört árbocokkal, szakadt kötélzettel, megannyi, bujkálásra, rejtőzködésre alkalmas szeglettel. Ott is vannak végig a díszletmunkások, hogy forgassák, ha kell, és közben, amúgy félszívvel, úgy csinálnak, mintha jelen lennének az előadásban, milyen modern...

A rendező nyilatkozatából tudom, hogy 1992-ben ő már megrendezte egyszer ezt a darabot, csak akkor vidámra vette, mert éppen készültek megváltoztatni a világot, most viszont egy komor verzió született, mert már fogyóban a remény. Ehhez képest én csak a komédiai szílat láttam kidolgozva úgy-ahogy. Caliban volt a legfőbb komikus, és alighanem a legjobb színész is a színpadon, és ezt nem is hagyta ki. Ismételte a gegeket rogyásig, fröcskölt a víz a feneke alól. Egyéb nem történt. Tán annyi még, hogy Miranda odaadón balettozott a nyaktörő díszletben, és ezzel alaposan elgondolkodtatott: hol is tanulta ott a szigeten?

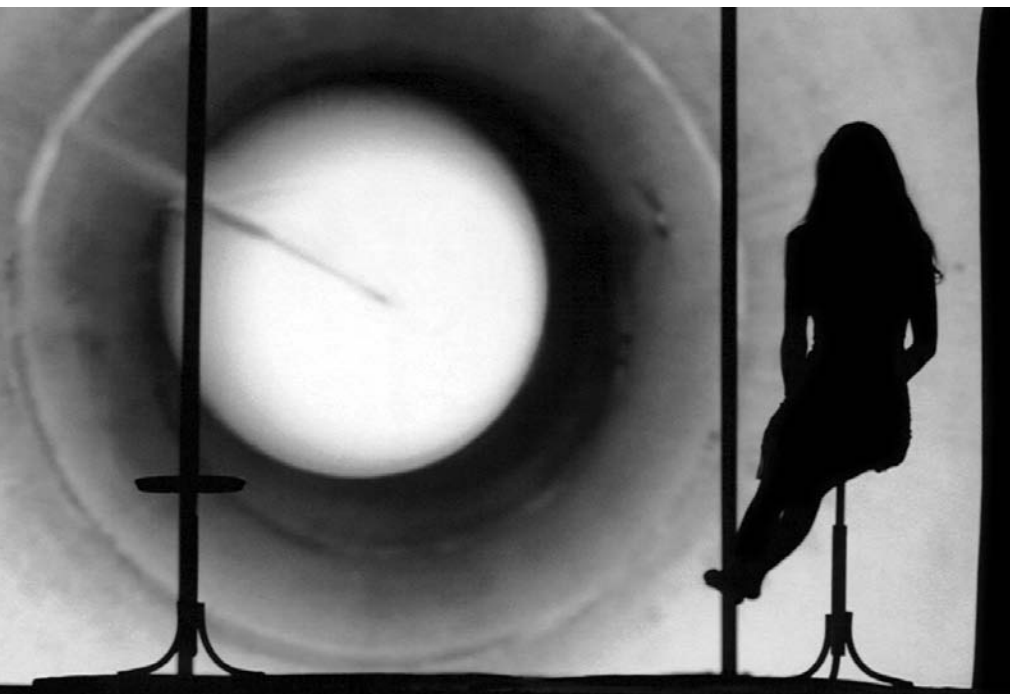
A vendéglátó szarajevói Nemzeti Színház versenyprodukciója Lessing *Bölcs Náthánja* volt; amolyan „lefűrt lábú”, szavalós, nemzeti színházias előadás. A nagyjából üres színpadot sárga murvával szórták föl, jobb oldalon hosszú nyakú műanyag tevék és hajlítható koronájú műanyag pálmafák, bal oldalon téglafalak állták útját a járásnak. Szépen komótosan abszolválta az amúgy alaposan meghúzott darabot, pedig az ember azt gondolná, a világnak ezen a pontján igazán van mit mondani ezzel a hárompillérű darabban. Mondják is, sokaknak igazán tetszett, alighanem Lessingé a dicsőség érte.

Ez a „tüchtig” és unalmas játéktípus jellemezte voltaképpen a szlovéniai Nemzeti Színház – ismertebb nevén a Ljubljana-i Drámai Színház – *Godot-ra várva* című előadását is, amelyet egyébként néhány hónappal ezelőtt itthon is láthattunk, a Katonában vendégszerepeltek vele. Nem esküdnek meg rá, mert nem volt példány a kezemben, de úgy sejtem, egyetlen szót sem húztak ki a darabból, így közel négy óra hosszat tartott.

A Montenegrói Nemzeti Színház a *Nóra* című előadással jött, íróként Henrik Ibsen tüntette föl a műsorfüzet. Ehhez képest azt láttuk, hogy a kissé széthúzott, de leengedett függőnycsík között előről három kisgyerek leselkedik hátrafelé, a színpadra, ahol zongora áll és szól, körötte táncolnak, iszogatnak a vendégek, a dráma egész szereplőgárdája. Majd – és az előadás voltaképpen itt kezdődik – előrejönnek az előszínpadra, hoznak két állóhamutartót, rágyújtanak, és beszélgetni kezdenek. Másfél órán át állnak és beszélnek, közben mindenki egyfolytában dohányszik, a nézőtér köhög és krakog, sűrűsödik a felhaborodás, együtt az unalommal. Elviselhetetlen volt; és állítólag arra utalt ez a „fordalmi” interpretáció, hogy egyetlen cigarettaszünetben is megfordulhat néhány ember sorsa. Branislav Mićunović rendezte – és nem tudom, hogyan pottyant bele a versenyprogramba.

És akkor megérkeztek Nekrošiusék, a mester ismét távollétével tüntetett, mondták, beteg, aztán azt, hogy utál repülni, aztán meg azt, hogy nem megy sehová. Mindegy: az *Othello* jött.

Margarita (Aldona Bendoriute) Oskar Koršunovas rendezésében



OTHELLO

Nekrošius mondandóját igen könnyű összefoglalni, és nem lenne nehezebb elemezni sem. A szimpla, gyarló és mélyen emberi féltékenység drámáját rendezte meg az *Othellóban*, amikor is a mór azért öl, mert nem képes együtt élni a mardosó gyanakvással. Nem az elkövetett vagy el nem követett hűtlenséget bünteti tehát, hanem a saját ellehetetlenült élethelyzetére keres és talál drasztikus megoldást. Az elemzés helyett azonban ezúttal fontosabbnak találok az előadás viszonylag részletes leírását, hiszen itthon még nem látott, kivételes produkcióról van szó.

Amikor fölmeleg a függöny, harsog a zene, romantikus, dallamos. A zongoránál Othello ül, széles mozdulatokkal püföli, de látni, hogy nem ő játszik; mögötte, takarásban guggol a zongorista. A színpadra sokan bejönnek, ekkor még jószívről nem is tudni, hogy ki kicsoda. Kétoldalt elől két súlyos, vastag fakapu, a hátsó falon legalább tíz függőágy-vitorlaszerű rongycsomó. Előtte pad, a padon számos jelenet alatt „hullámcsinálók” ülnek: három-négy színész – olykor egyik-másik mellékszereplő is – egy-egy hatalmas ballonban (fehér műanyag kánában) vizet lötyögtet, s ezt hol gyengébben, hol erősebben hullámozás zaja kíséri. Amúgy többnyire üres a tér.

Aztán Othello lendületes mozdulattal felpattan a zongorától, a színpad elejére jön – a zene harsog tovább. És egyszerre kiürül a színpad. Majd Jago és Rodrigo érkezik az első jelenetre. Jago fiatal, nyurga, ruganyos, kölyökképzű színész – Rolandas Kazlas –, és miközben Rodrigót bujtotgatja, nem veszi észre, hogy hátul már bent áll Othello, tornyosul némán, és Jagóén kívül minden tekintet nyomban rátapad. Nagydarab, izmos, erős negyvenes férfi, kopaszodó, a szakálla ősz. Nincs fekete festék, semmi jelzett másság – ez az Othello úgyis más, mint a többiek. Hosszú, világos vászonfelöltőt visel, a kezében hosszú kard; ezt aztán nemigen engedi el, olykor sétapálcának használja, sokszor belevágja a földbe, és rezeg a rugalmas penge.

Nekrošius a mór „karriertörténete” nemigen érdekli, az ő előadása a „magánéleti bonyodalomról”, mindközönként az első igazán hangsúlyos jelenet Othello és Desdemona első közös jelenete: Desdemona egy ajtóval a hátán jelenik meg leghátul, és a parányi termetű balerina, Egle Spokaite kecsesen előredőlve araszol a színpad legelőjére (Brabantio, az apja némán nézi), majd mögé lép Othello, és az ajtón át évődik-kedveskedik vele. Intim, kedves, játékos jelenet ez; s hátul némán mintha Brabantio is megérezné a két ember szenvedélyes, őszinte összetartozását.

A Cassio-epizód után kerül sor Jago és Othello első nagyjelenetére. Egy fiatal fiú és egy meglelt férfi áll szemben egymással, köztük egy szék, melynek hátuljából rúd – afféle víz-szintmérő – magasodik. Jago félmeztelenre vetkőzik, próbálja állni Othello faggatását, miközben oldalt, a két kapun vízcsíkok indulnak lefelé, mintha veríték csorogna a fán. A fiatal színész ruganyosan elhajol a kérdésözön elől, suhan és ugrik, mintha meccset játszana. Nem nagyszabású gonoszt, nem is született gazembert, hanem egy helyzet csinálta intrikust látunk, aki szinte észrevétlenül – és persze Othello némán is fenyegető jelenlététől provokálva – egyre szenvedélyesebben bűvöli a másikat, és ülteti el fejében a szörnyű féltékenységet. Othello a földre vágja kardját, az hosszan remeg. Emília suhan át a színen, Jago is kifelé indul, de Othello nem engedi. Hatalmas pokróccal a székhöz – a rúdhöz – köti, még a homlokára is pokrócot teker; a jelenetben még sincs durvaság, inkább arról van szó, hogy Othello addig nem engedi el Jagót, míg mindent ki nem szed belőle. Amikor aztán Jago mégis elmegy, Othello szembefordul velünk, egész testében remegni kezd, gyökeret vert benne a gyanakvás. A zsebéből kavicsokat vesz elő, a kapukat dobálja, majd kifordítja a zsebeit: teljesen üresek. Mellette a kard, földre szúrva. Leül, maga elé mered, majd lezuhan a székről, elnyúlik, mintha aludna.

Desdemona jön be, kezében tálca, rajta pohárban valami gyümölcs. Amikor meglátja a földön fekvő férfit, leteszi a tálcát, odalép hozzá, átöleli, pokrócot tuszol alá. Ismét megszólal a zene, bejönnek a többiek, hátul tabló alakul, elől Othello feláll, némán rázza a zokogás. Desdemona kendővel (azzal a bizonyos kendővel!) törli a férfi homlokát, Othello rálegyint: túl kicsi. Közben hátul sorba rendeződnek a színészek, az első trombitálni kezd, már harsog a zene. Othello felkapja a lányt, pörgeti, viszi, sodorja körbe a színpadon, a víz (a zenekari árok) fölött meglepetti, ellöki magától, majd ismét egymáshoz csapódnak. Szendélyes, fékevesztett jelenet. Desdemona ekkor érti meg, mi bántja a férfit, és a csöppnyi asszonyt elfutja a méreg, földhöz csap egy tányért, a csörömpölés visszhangzik, mintha ezer tányért csaptak volna oda. A férfi ismét megragadja, rohan vele körbe, a zene még mindig egyre hangosabb – így zuhan rájuk a sötét.

A második részben a színpad előterében három fateknő áll, mögötte középen asztal, rajta nagy kupac homok, két „hullámcsináló” turkál benne, hátul Jago leselkedik. Bejön Emília, ő is matat a homokban, mindenféle kacatot húz ki belőle, régi, görbe szemüvegkeretet, felp próbálja; majd üvegcserepet, eldobja; és végül megtalálja a kendőt. Kialt Desdemonának, de az asszony nem jön; jön viszont Jago, nevetgélnek, évődnek, Jago a kezébe vesz egy virágcserepet, keresztülnéz az alján lévő lukon, majd eludvarolja a kendőt, bűvészkedik vele, amikor hirtelen... És látjuk, amint beléhasít az ötlet, már tudja, mit fog csinálni, rohanni kezd körbe a színpadon, a hullámzaj fölerősödik. Hátul belép Othello, de a kendőt nem látja, és amikor Jago észreveszi őt, kirohan.

Othello előrehúzza az egyik teknőt, tüzet gyújt benne, mintha valami ősi, barbár rítusra készülne. Jago visszajön, nézi, az ajtókon ismét folyik a víz. Othello az ajtóhoz préseli

Jagót, szikrázik köztük a feszültség, de Othellóban egyelőre nem gyilkos indulat, hanem kínzó kíváncsiság lobog, szeretné kipróbálni Jagóból a tudást, hogy az alattomos gyanú valami biztosnak adja át a helyét.

(Érdekes, mennyire kevés rendezői fény vetül a többi alakra. Cassio szinte csak pillanatokra bukkan föl, hogy Desdemona közbenjárását kérje Othellónál, de az ő sorsa teljesen mellékes, akárcsak a többieké.)

Amikor Jago a földre esik, Othello fel-emeli, inni ad neki. Jago ekkor összeborít két teknőt, letérdel, átnéz köztük a résen, odahívja Othellót, aki szintén négykézlábra áll, ő is átnéz a teknők közt, s mintha hirtelen meglátna valamit, összeomlik. Így zajlik köztük az a dialógus, amelyben Jago már megvádolja Desdemonát, Othello bizonyítékot követel, mire Jago elmondja neki a kendő-hazugságot.

A következő jelenetben hátul fürdenek a nők, hosszú hajú mind, Emília, Bianca és Desdemona. Desdemona nyugtalan, a kendőjét keresi, majd mintha rosszul lenne, leül a színpad közepén egy fehér székre. Othello jön, odahúzza egy fekete széket, leül mellé. Hirtelen magához rántja az asszonyt, majd megüti, ellöki, felpattan, idegesen járkál, visszaül – és Desdemona ekkor tudja meg, mivel vádolja, a kendőt keresi. Desdemona mintha nem érezné a férfi kétségbeesésének súlyát, ismét Cassióval hozakodik elő, mire Othello felrántja őt a székről, az ajtóhoz csapja, rohan vele a két ajtó közt, melyekről persze ismét csorog a víz; aztán lenyomja az asszonyt a székre, felborítja, majd kirohan. Desde-

Egle Spokaite (Desdemona) és Vladas Bagdonas (Othello) a Nekrošius-rendezésben



mona rémülten és értetlenül leül a fehér székre, nem tudja, mit tegyen; átül a feketére, gesztikulál, mintha magyarázna, visszaül a fehérre, ismét a feketére, egyre gyorsabban; ez már balett. Közben a nők egyre távolabb húzzák egymástól a székeket, ő meg csak rohan köztük, már csak lábával érinti mindegyiket, és fordul is vissza. Csodás táncszóló ez, hatalmas hullámozdulatokkal csapódik ide-oda, akár a tenger. A hosszan kitartott jelenetre ismét sötét zuhan.

De még nincsen szünet. Desdemona bemászik hátul az egyik függőágyba, imádkozik. Bianca jön be nagy tarisznyával, vekkert vesz elő, a székre állítja, aztán még egyet, meg még egyet, egyre hangosabb a ketyegés. Cassio is bejön a kendővel, elmondja, hogy a szobájában találta, Bianca a székhez erősített mérőrud tetejére akasztja, kimegy – és ekkor van a második szünet.

A harmadik rész elején Jago ül középen, két karját előrenyújtja, ujjait morzsolja, ideges, feszült. Bejön Othello, kard helyett most fejsze van nála; felöltőjét is odakint hagyta, a pólóból kidagadnak kidolgozott izmai. Jago felpattan, nézik egymást, aztán Othello rohanni kezd fel és alá, megragadja Jagót, majdnem megfojtja – mégis ő zuhan el. Jago melléheveredik a földre, és nyugodtan, halkan, cinikusan kérdi: „Nem ütötted meg a fejed?” Feláll, kimegy – szinte beleütközik a belépő Desdemonába. Aki lefekszik a férje mellé, ölébe vonja a fejét. A férfi felül, hosszú, komor csönd van, még a hullámozgás is elhal – fenyegető, halálszagú a csönd. Hirtelen robban ki az indulat, Othello ismét megragadja az asszonyt, ismét körbevonszolja a színpadon, röpteti, rángatja, akár az első részben, csak most még indulatosabban – azt hinné az ember, most fogja megölni.

De előbb, mintegy zárójelben (és az egyik „vitorla-függőágy” széles leplét kiterítve) még leperog a Rodrigo-gyilkosság. És akkor kitör a vihar.

Dörög, villámlik – és mire a kavarodás után kiürül a színpad, már ott áll egy ágy, rajta Desdemona vörös ruhában, mellette ott remeg a földbe szúrva Othello kardja. A férfi egy széket húz az ágy fejéhez, vékony sugárban vizet locsol a nőre, lekuporodik, négykézláb mászik, kihúzza az alvó asszony alól a takarót, leteríti a földre, ráfekszik, kopogtat, felébreszti Desdemonát. A férfi keze a nadrágijában, talán maszturbál, fájdalmasan nyög és sóhajtozik – Desdemona gyengéden kihúzza a kezét a nadrágijából, melléfekszik a földre. Majd felülnek, egymással szemben terpeszben, Othello magasra emeli a kardot, Desdemona belekapaszkodik, Othello megrántja, elvágja a kezét.

A zene és a hullámozgás összeolvad, Othello felpattan, magához rántja az asszonyt,



A Meno Fortas előadásának Desdemonája: Egle Spokaite

szorítja, majd ellöki; az belécsimpaszkodik, Othello ismét felhúzza, szorítja magához, a vállához nyomja a fejét, öleli erősen, majd elengedi, és az asszony holtan zuhan a földre. Othello nézi egy ideig, hátat fordít neki, majd visszafordul – vonásai kisimultak, mozgása lelassult: megnyugodott.

És ekkor legalább negyedórás néma jelenet következik, melyben a férfi eljut a lehiggadástól a felismerésig: legyőzte és megölte ugyan azt a maró, gyilkos féltékenységet, amelylyel együtt élnie képtelenség lett volna, de az asszonnyal együtt az élete értelmét is elpusztította. Bagdonas csodás mimikával és nagyon finom mozdulatokkal játszik el egy gyászszertartást: virágcserepeket tesz a nő köré, aztán elveszi, aztán fölteszi őt az ágyra, szépen elrendezi, leül mellé, nézi, búcsúzik, de nemcsak tőle, hanem az élettől is. A mindenen túli nyugalom játéka ez.

Mintha lassított film peregne. És ami ezután jön, mintha föl lenne gyorsítva. Emília jön, elmondja az igazságot, Othello a székre zuhan, de valójában már egy roncsot ér ez az újabb csapás. És ennek a roncsnak, ennek az élőhalottnak annyi ereje marad még, hogy amikor Jago visszajön, az előzőleg gondosan kitörölgetett legnagyobb teknő mellett állva Othello a kardját néhányszor a földbe szúrja, aztán bele Jago lábába, majd lendületesen végighúzza néhányszor a csuklóján, és beledől a teknőbe. Jago dermedten nézi, Cassio lép oda, lassan tolja a teknőt a tenger felé; ismét harsog a zene – és csak nagy sokára csattant fel a taps a négy és fél órás előadás után.

Na mi van?

■ SZEMERÉDY VIRÁG (1969–2001) ■



Tamás Gábor felvétele

Szemeredy Virág elment, és nem jön vissza soha többé.

Ez nagyon fáj, ezt nagyon nehéz elfogadni.

Nagyon nehéz elfogadni, hogy soha többé nem fog már bebicegni az öltözőbe előadás előtt, és nem fog már köszönni nekünk: – Sziasztok! Na mi van?

A fél életét kórházban töltötte. Ő aztán tudta, mi a szenvedés, mégsem találkozott nálaál átütőbb humorú és energikusabb színésznővel. (Aki látta őt színpadon, tudja, hogy miről beszéltek.)

A színház volt az élete – mennyire átérezhetjük ennek a közhelynek a mélységét, ha Szemeredy Virág harmincketté évére gondolunk!

Ahány vers- és prózamondó versenyen az általános és a középiskolákban elindult, mind megnyerte. Az Újvidéki Színművészeti Főiskola magyar tagozatán tizenhárom hely várta a felvételizőket. A vizsgabizottság azonban csak tíz jelentkezőt talált alkalmasnak. Szemeredy Virágot nem. A budapesti Színművészeti Főiskola is elutasította. (Aki látta őt színpadon, az biztosan nem érti, hogy miről beszéltek.)

1992-ben az R. S. 9. Stúdiószínházhoz szerződött, ahol a Lábán Katalin és Dobay Dezső által rendezett előadások egyik meghatározó egyéniségévé vált. Dolgozott a Merlin Színházban Jeles Andrással és Koleszár Bazil Péterrel. A Szkénében Tamási Zoltánnal. Később Regös Jánost és engem örveztetett meg munkájával.

Büszke és öntudatos nő volt. Nem szerettem, ha betegségéről kérdezték, idegesítette, ha sajnálták, azokat pedig, akik gúnyolni próbáltak vele, hülyének nézte.

Büszke és öntudatos volt a játéka is. Sohasem „egy az egyben” hajtotta végre az instrukciókat, még akkor sem, ha erre nyomtatékosan kértem. Nem azért, mert nem akarta, hanem azért, mert nem ment át a személyisége szűrőjén. Ez a bizonyos szűrő tette minden alakítását vérbővé, jó értelemben kitetté, ugyanakkor mélyen emberivé. (Aki nem látta őt színpadon, már sohasem fogja megtudni, hogy miről beszéltek.)

Mi újság, Virágocská? Hogy vagy? – kérdeztük tőle számtalanszor a betegágyán. – Most már jobban – válaszolta. – Még egy pár napig bent kell maradnom a kórházban, de az előadásra már biztosan jól leszek.

Így is történt mindannyiszor.

Október 27-én azonban minden megváltozott.

Szemeredy Virág elment, és nem jön vissza soha többé.

Nem én voltam a legjobb barátja, és nem én álltam hozzá a legközelebb. Sokkal inkább elmondhatják ezt magukról azok, akik gyermekkorától ismerték Szabadkáról, vagy akik az utóbbi években együtt laktak vele Budapesten, és segítettek neki a mindennapokban.

Óriási veszteség ért bennünket.

A magyar színházi életet.

A közönséget.

A legnagyobb, mások számára felfoghatatlan veszteség azonban a családját érte. Mit mondhatok vigasztalásul édesanyjának, Teréz néninek, édesapjának, Gábor bácsinak és húgának, Enikőnek?

Hinnünk kell Istenben, máskülönből elviselhetetlen marad ez a kegyetlen mondat, mely újból és újból égetve hasít belénk:

Szemeredy Virág elment, és nem jön vissza soha többé.

PINTÉR BÉLA

Summary

The issue opens with a compilation of several contributions all concerned with the so-called “new brutality”, a tendency perceived in the work of some highly interesting young directors. Thus, Balázs Perényi reviews Róbert Alföldi’s production of *Macbeth* (Budapest Chamber Theatre), while István Sándor L. and Vera Kerchy describe Árpád Schilling’s *W – Workmen’s Circus*, a free adaptation of Georg Büchner’s *Woyzeck*. Finally, in his review on the dance and movement theatre events of the Budapest Autumn Festival, Tamás Halász too includes a passage devoted to this last production.

The structural transformation of some Budapest theatres into so-called public utility companies is now the order of the day. László Bóka B. put together conversations with some competent individuals who offer personal and sometimes conflicting views on the question.

Péter Halász, an outstanding figure of the Hungarian theatre avantgarde, opened his and András Jeles’s new venue, the City Theatre, with a production called *The Fly*. A group of young critics, gathered around the Ark Theatre, review the rather controversial venture.

Critics of the month are Tamás Koltai, István Nánay, Judit Szántó, Balázs Urbán and Csaba Kutszegi; they review Géza Bereményi’s *Shakespeare’s Queen* (Zalaegerszeg), Imre Madách’s *The Tragedy of Man* (the Hungarian section of the Marosvásárhely/Tirgu Mures theatre), Gyula Háy’s *God, Emperor, Peasant* (Szolnok), Shakespeare’s *Romeo and Juliet* (Hungarian State Theatre of Kolozsvár/Cluj-Napoca) and finally *King Wert*, a solo dance performance by choreographer Ferenc Fehér (Artus Studio).

We also publish an account by Judit Csáki on the Sarajevo International Theatre Festival.

An obituary by Béla Pintér closes the issue; it is devoted to actress Virág Szemeredy, deceased at the age of 32, a remarkable personality of the fringe movement.

Playtext of the month is *The Bitch*, a new work by Csaba Kiss.

ELŐFIZETŐI FELHÍVÁS

Január elsejétől egy évre 3000 forintért fizethető elő a SZÍNHÁZ.

Ezért olvasóink tizenkét számot, valamint egy különszámot kapnak, vagyis körülbelül tíz szám áráért tizenhárom számhoz jutnak hozzá.

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