

2003. DECEMBER

XXXVI. évfolyam 12. szám

Színház

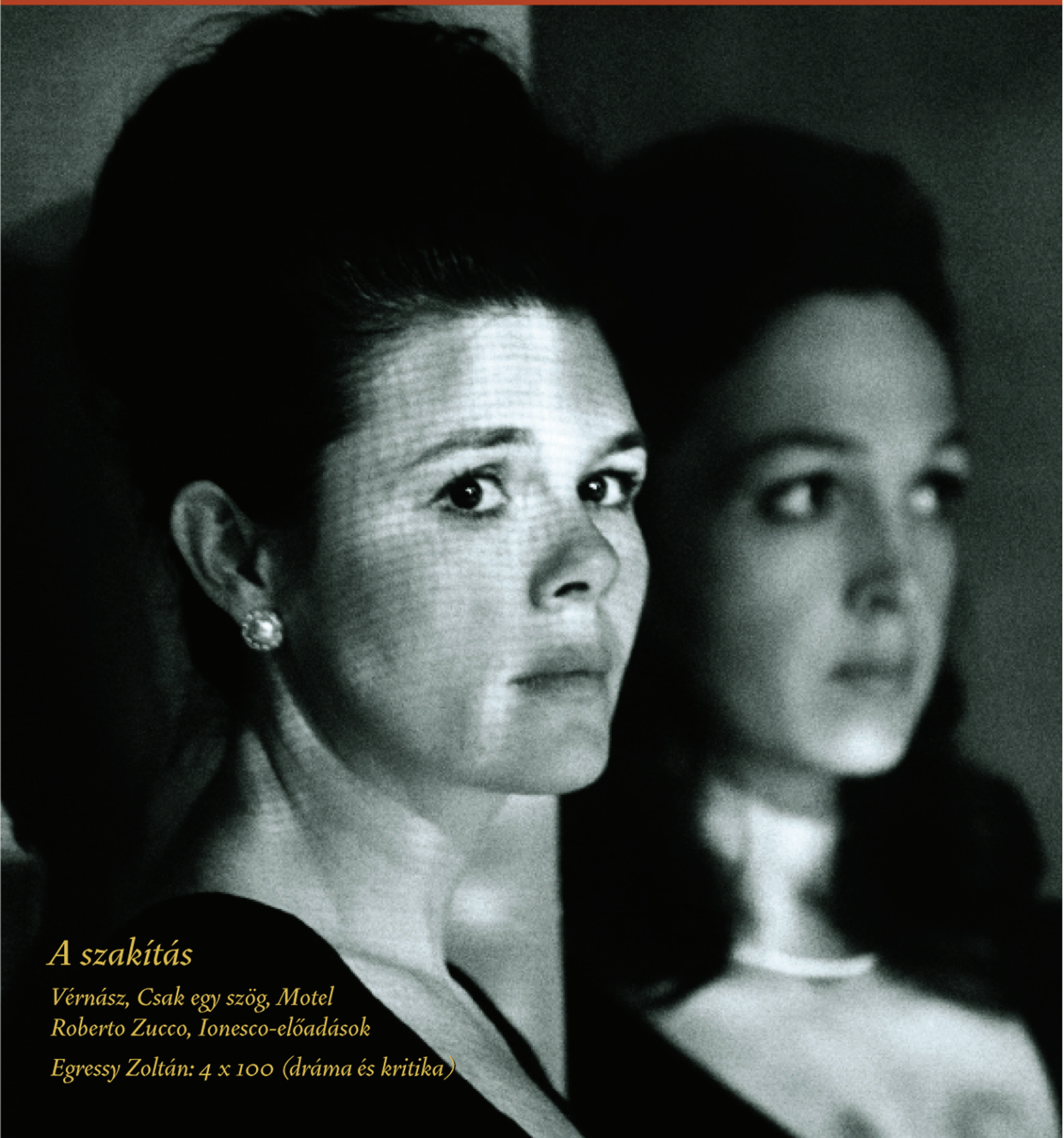
292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT

A szakítás

*Vérnász, Csak egy szög, Motel
Roberto Zucco, Ionesco-előadások*

Egressy Zoltán: 4 x 100 (dráma és kritika)



Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVI. évfolyam 12. szám ■ 2003. december

OPERA

- Csont András: RENDEZŐI DUENDE 2
Szokolay Sándor: Várnász
- Péteri Lóránt: ALULMÚLHATATLAN? 6
Erkel Ferenc: Hunyadi László

KRITIKAI TÜKÖR

- Koltai Tamás: CIGÁNYÚT 10
Kovács Márton–Mohácsi István–Mohácsi János: Csak egy szög
- Tarján Tamás: SZÉLZSÁK – SZÉL NÉLKÜL 14
Karinthy Frigyes: Holnap reggel
- Sándor L. István: TORZÓ 16
Vinnai András–Bodó Viktor: Motel
- Csáki Judit: „SZERETLEK IS, MEG NEM IS” 18
Michelangelo Antonioni–Kiss Csaba: A szakítás
- Zappe László: KÉTSZER 4 x 100 21
Egressy Zoltán színműve Székesfehérváron és a Merlinben
- Péter Kinga Fruzsina: ÁRNYÉKLÉTBEN 23
Bernard-Marie Koltès: Roberto Zucco
- Stuber Andrea: BOBBY WATSON, AVAGY KIRÁNDULÁSRA KONZERVET 26
Eugene Ionesco: A különóra; A kopasz énekesnő
- Szántó Judit: TUPÍR 28
Görgey Gábor: Rokokó háború

TÁNC

- Kutszegi Csaba: TÁRGYIASULT SZÍNHÁZ 30
Drakula – A sátán gyermeke
- Tóth Ágnes Veronika: SZELLEMES HORROR 31
Pogány mulatság & pokoli félelem
- Halász Tamás: FÉMHIDEG 33
Vakíts el!

INTERJÚ

- Török Tamara: „PONT ÍGY VOLT JÓ” 34
Beszélgetés Gyabronka Józseffel

FINANSZÍROZÁS

- Koren Zsolt: TERMÉSZETESEN ÖRÜLTEK VAGYUNK 38
Beszélgetés Goda Gáborral

IN MEMORIAM

- Sándor Iván: A SÖTÉTSÉGET MEGVILÁGÍTÓ ÁRNYÉK 41
Pártos Géza (1917–2003)

MŰHELY

- Lengyel György: NÉGY TRAGÉDIA-RENDEZÉS TÖRTÉNETE – KITÉRŐKKEL (I. rész) 43
A Barcsay utcai csata

DRÁMAMELLÉKLET

Egressy Zoltán: 4 x 100

A CÍMLAPON: Györgyi Anna és Horváth Lili *A szakításban* (Budapesti Kamaraszínház)

Koncz Zsuzsa felvétele

Schiller Kata felvétele



MOTEL

Koncz Zsuzsa felvétele



ROKOKÓ HÁBORÚ

Dusa Gábor felvétele



DRAKULA – A SÁTÁN GYERMEKE

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSÁKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEGI CSABA (tánc) ■ 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.szinhaz.hu.

Felelős kiadó: KOLTAI TAMÁS

Terjeszti LAPKER Rt. és alternatív terjesztők.

Előfizetésben terjeszti a Magyar Posta Rt. Üzleti és Logisztikai Központja (ÜLK)

Belföldön és külföldön előfizethető: Budapesti Postaigazgatóság kerületi

ügyfélszolgálati irodáinál, a hírlapkézbesítőknel és a Hírlap-előfizetési Irodában

(HELIR) Budapest, VIII., Orczy tér 1. Levélcím: HELIR 1900 Budapest,

e-mail: hirlapelofizetes@posta.hu; vidéken a postáknál és a kézbesítőknel.

Pénzforgalmi jelzőszám: 11991102-02102799

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

Tipográfia: Kálmán Tünde. Nyomdai előkészítés: Dupla Studio

Nyomás készült: Multiszolg Bt., Vác

A folyóirat a Nemzeti Kulturális Örökség Minisztériuma, a Nemzeti Kulturális Alapprogram, a Soros Alapítvány és a Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta.

XXXVI. évfolyam

HU-ISSN 0039–8136

CSONT ANDRÁS

Rendezői duende

■ SZOKOLAY SÁNDOR: VÉRNÁSZ ■



Federico García Lorca egy 1930-ban keletkezett cikke (A „duende”) kulcsot kínálhat egész művészetéhez – és közvetve talán Szokolay Sándor operájához is. Esszéjében valami speciálisan spanyol vagy latin jelenséget próbál megmagyarázni a költő, olyasvalamit, ami e kultúrkörön kívül bizonyos fokig értelmezhetetlen. Északi észsel alig fölérhető fogalom a duende; titok, „melyet mindenki érez, de semmiféle filozófia nem képes megmagyarázni”. A duendét vagy érzi valaki, vagy nem, ráadásul: „erő, nem pedig cselekvés, harc és nem gondolkodás”. A fogalmi kifejtéssel ezért García Lorca nem sokat bajlódik, beéri néhány roppant erős vagy legalábbis annak vélt hasonlattal, metaforával. Csak annyit tudunk meg, hogy a duende „perzseli a vért, mint egy üvegszilánkokból gyúrt kenőcs”. Nocsak.

Egyszóval meglehetősen parttalan kategoria, mi, kevésbé déli temperamentumú emberek feltehetően sok ellenérzéssel, olykor viszolyogva követjük e kissé (vér)gőzös fejtegetéseket, melyekben a legnagyobb szerepet a föld, a vér, a kés és a halál játszik. Az állatok közül pedig a bika említendő. A duende cseppfolyós és szerföltött misztikus fogalma azonban a legnagyobb érték García Lorca esztétikájában, és ez már elgondolkodtató. Ha egy ennyire megfoghatatlan, mintegy természeti jelenségként működő fogalom a legfőbb spanyol jó, akkor a más kultúrában felnőtt ember tanácsalanná válik, hiszen fogalma sem lehet róla, egy adott művész játékában vagy alkotásában van-e duende vagy nincs. Márpedig nélküle nem létezhet nagy művészet – García Lorca szerint. Az általa felhozott egyik példa a legbeszédesebb: „Néhány évvel ezelőtt egy Jérez de la Frontérában tartott táncversenyen az első díjat egy nyolcvanéves öregasszony vitte el gyönyörű nők és vízsugarú derekú lányok előtt, csupán azal, hogy felemelte karját, felvetette a fejét, és toppantott egyet a deszkán.” Na persze, ebben a dobantásban volt duende: „és győznie kellett, és győzött is ez a haldokló duende, amely már a földön vonszolta végig rozsdás késekből vert szárnyait.” De mit tegyen az, aki számára néma e duende? Annak nem nyílik meg e művészet, annak bizonyos fokig csak halandzsa, jobb eset-

Rálik Szilvia (Menyasszony)

ben egzotikum marad. És aligha tagadható, hogy García Lorca bizonyos művei csak nehezen megközelíthetőek egy északi agy számára.

Mi sem természetesebb annál, hogy a *duende* „legnagyobb tere a zenében, a táncban és a szavalásban nyílik, mert ezeknek élő testre van szükségük, hogy tolmácsolja őket. Ezek a szüntelenül születő és elhaló formák s körvonalai a valóságos jelenből emelkednek ki.” Szóval a *duende* egyben határozottan testi jelenség, és ez feltehetően megint déli vonás, az előadó és a megjelenített szellem egysége: a test itt nem pusztán eszköze, de hordozója a művészetnek. Ám a test ki van téve a romlásnak, a test meghal, és a halál kultusza az egyik legtipikusabb vonása a *duende* kultúrájának. „A halál minden országban befejezés. Jön, és a függöny legördül. Spanyolországban nem. Spanyolországban széthúzzák a függönyt. Nálunk sokan a haláluk napjáig élnek a négy fal között, s csak akkor viszik ki őket a napra. Spanyolországban a halott is sokkal előbb, mint a világ bármely más táján: arcéle metsző, mint a borotva éle.” Színpadias a *duende* szelleme, felfokozottan testi, a zenében, a táncban, a teatralitásban érzi magát leginkább otthon, nem mondhatjuk-e tehát, hogy gyanúsán operai jelenség?!

A *duende* ráadásul valami folklorisztikus fenomén is – García Lorca bőséggel idéz a népdalokból –, és ez megint művészetének középpontjába visz. Előszeretettel nevezik őt a népies szürrealizmus egyik nagy költőjének, és joggal: dalaiban, cigányrománcaiban sikerült átszellemítenie, és mintegy metafizikai telítettséggel ellátnia a spanyol népköltészet minden elemét; e tekintetben Bartók rokona.

Bartók meg Szokolay Sándor mestere, és akkor már helyben is vagyunk. Az 1964-ben bemutatott *Vérnász* a magyar kultúrának éppen abban a szakaszában keletkezett, amikor a már emlegetett népi szürrealizmus a delelőjére hágott. Ugyanebben az évben jelent meg Weöres Sándor egyik legnagyobb könyve (*Tűzkút*), de a kor legünnepeltebb, legnépszerűbb költői vitathatatlanul Juhász Ferenc és Nagy László. Mindketten 1965-ben adják ki legfontosabb köteteiket (*Harc a fehér báránnyal*; *Himnusz minden időben* – az utóbbiban Nagy László leggrandiózusabb versei, a *Menyegző és a Zöld Angyal*; közzismert az is, hogy García Lorca cigányrománcainak éppen ő volt a legihletettebb fordítójuk). Nehéz elgondolni, hogy nincs összefüggés Szokolay művészete és e tendenciák között. És az opera jelentős sikere is erre utalhat: a zeneszerző az akkori magyar korszellem törvényes megtestesítőjeként jelenhetett meg a közönség tudatában.



Kovács Annamária (Halál) és Klein Ottokár (Hold)

Azóta nagyot fordult a magyar világ. A József Attila örökségével dúsitott népies szürrealizmus, a költői Ént a végtetekig puffasztó, a kizárólag a nagyszabásút, a monumentális elfogadó, a humort, (ön)íroniát nem ismerő újsamanizmus hitelét veszttette, a mindenekelőtt Petri és Tandori által végbevitt költői kopernikuszi fordulat sokkal bonyolultabb, a költő és a világ közt több közvetítést ismerő izgalmat kínált és kínál ma is. Ezzel párhuzamosan a zeneszerzés is nagyjából szakított Bartókkal, vagy árnyaltabban fogalmazva, belátta hogy – miként azt Petri József Attilával kapcsolatban megfogal-

mazta – öröksége közvetlenül nem folytatható, elég, ha itt az Új Zenei Stúdió vagy az akkor még Magyarországon élő Kurtág György működésére gondolunk, aki a legnagyobb hatást tette az ifjú magyar élgárdistákra. Ebben a mára radikálisan megváltozott szellemi légkörben került sor Szokolay művének reprízére.



Vadász Dániel (Völegény) és Kovács Annamária (Anya)

Értékes, szép előadás keletkezett. Mondhatni, van benne *duende*. Ez legkivált Kovalik Balázs érdeme, aki teremtő módon számolt az elmúlt negyven év esztétikai változásaival, és megnyerve a szerző beleegyezését jelentősen lerövidítette a darabot. Ezzel jó

szolgálatot tett. A szünet nélkül játszott, nagyjából másfél órás változat koncentráltabb, feszültebb, mint az eredeti. Bizonyos fókig oratorikus hangulatú az opera, és bár, mint említettem, némileg veszendőbe ment a szerelmespár jellemrajza, az például kimondottan jó döntés volt, hogy a hosszú esküvői jelenet, a legkülönfélébb és sajnos, inkább pusztá betétnek ható lakodalmi köszöntések elmaradtak. E kórusrészek a régi kodályi–bartóki örökséget folytatták, persze magas színvonalon, sok invencióval, de mégis kevésbé haladva meg az epigonizmust, ráadásul gátolva a dráma kibontakozását. Most inkább balladás az alapérzés, az egykor kissé verista opera (mert Bartók és Kodály mellett, mondjuk, *A köpeny* Puccinija hatott leginkább Szokolayra) eltolódott a misztériumjáték irányába.

A *Vérnász* (akár a dráma, akár az opera) egyik tárgya feltehetően a halál, mégpedig csupa nagybetűvel. Láttuk, a halál kultusza eminensen spanyol jelenség. Az operát bevezető kórus (Kovalik Balázs rendezésének remek ötlete, hogy a kart mindvégig a színpad hátterében tartva ekként amolyan görög kórusá alakítja) csavart menetű kromatikus melizmája is a halált jeleníti meg, ez egyben a zene egyik vezérmotívuma. De miféle halál ez? García Lorca darabjában még van némi szociális értelme: az Anya már az első jelenetben megcsendíti a vérbosszú motívumát, fokozatosan kiderül, egészen pontosan az esküvői részben (második felvonás második kép), hogy Leonardo családja a felelős az Anya férjének és egyik fiának haláláért. (És korántsem mellékesen az is világos, hogy az Anya családja gazdag, míg Leonardóék inkább szegények. A Menyasszony tehát érdekházasságot köt bizonyos értelemben.) Mindez fölötté homályos a librettóban. Az Anya késről, vérről, fegyverekről vizionál, de ez csak amolyan általánosság marad. Ez az általánosság, vagy mondjuk, univerzalizmus a sorstragédia felé vinné a formálást, de hát öszintén szólva nehéz sorsot látni itt, olyasvalamit tehát, ami vakon, szükségszerűen csap le, és pusztítja el az embereket. A Hold feléptetése persze a misztikum, a sorstragédia irányába mutat, és feltehetően ez volt García Lorca szándéka. (Se szeri, se száma a Hold misztériumát dicsőítő verseinek.) De a sors helyett itt inkább pusztán a test szava hatékony; a véré, spanyolos szóhasználatban. Ahogy az Első Favágó mondja: „Tütrőzködték, amíg bírták, de végül erőt vett rajtuk a vér. A vér szavát követni kell.” Akkor ez sima szexuális ügy, mondhatnánk kelet-európai epével, ám ennek ellentmond, hogy a Menyasszony szűként kerül ki a lányszöktetésből. Hol maradt hát a vér? Az utolsó pillanatban győzött a morál? De ha igen, akkor miért olyan nagy ügy ez az egész? Valahogy a dráma tétje kerül ekkor veszélybe, és szarkasztikusabb agyban már meg is születhet a gondolat: sok hűhó semmiért. Ez a halál nem egyetemes úr, inkább csak dekorum. És nem érezni a vér szavának hívását sem, nem érezni a szerelmesek szexuális megszállottságát. Különösen igaz ez az új, Kovalik által meghúzott változatra. Az eredeti operában szerepel egy szerelmi kettős; Leonardónak és a Menyasszonynak itt nyílik alkalm, hogy elmondják egymásnak szenvedélyüket: „Kín és tűz, / Hajt és űz!” A mostani verzióban ezt kihúzták, így még kevesebb maradt kettejük megméltozottságából. És már az eredeti verzióban is alig látszott a Völegény alakja (a húzások egyébként az ő szerepét érintették a legkevésbé). Egyetlen emlékezetes mozzanata akad, amikor az első jelenetben megpróbálja csitítani a késtől és vértől félőrlötn vizionáló anyját: „Anyóka, nyanyóka, édes nagymamóka”. Ártatlan, naiv fiú, és aligha érezhető, hogy sok kedve lenne az öldökléshez. A konvenció azonban sodorja: ha megszóktették a feleségét, kést kell ragadnia, hívja a *duende*. Aztán persze lemészárolják ezt a voltaképpen még meg sem született ifjút.

A valódi főszereplő természetesen az Anya. Szinte egész idegzetét uralja az ölés képze, az első jelenet nagy monológja csakis

Mezey Béla felvételei

erről szól, a gyilkolástól való undorról, a fegyverekkel szembeni iszonyról. De aztán őt is elkapja a konvenció, a szokás vasrőg törvénye, ebben a faluban ölni kell, és természetes, hogy ő vezényli a szokott szerelmesek utáni hajszát: „Eljött a vér nagy pillanata!” Valahogyan a szociális, mondjuk, móríci parasztdráma keveredik itt a misztikus sorstragédiával; leegyszerűsítve úgy mondhatnánk, a népies elem a szürrealizmussal. De hát nem éppen ez García Lorca művészetének lényege? Igen, de a költészetben ez gondtalanul megvalósítható, és még az olyan darabokban is teremő erejű, mint, mondjuk, a *Don Perlimplin és Belisa szerelme a kertben*, melyben a líra (és a költészet emelt próza) anyanyelvünk dalol. És a legkevésbé sem véletlen, hogy a *Vérnász* mint dráma gyakran él a költészet eszközeivel, számtalan dal, vers szólal meg a prózába ágyazva. De végül mégsem tudjuk, mit olvasunk/látunk, a társadalmi dráma és a lírizáló misztériumjáték egymás torkának ugrik. Azzal, hogy a társadalmi elemet csak nyomokban hagyta meg a drámából, az opera egyértelműen a misztériumhoz, a szimbolikus sorsdrámához közelítette a formálást. És ezt a vonalat erősíti meg az új rendezés.

Kovalik fekete-fehér darabot rendezett és gondolt végig. A halál persze fekete, és természetesen vakítóan fehér a Vőlegény inge (noha az első jelenetben látjuk, hogy alatta fekete trikót visel!), fehér a Hold, és fehér a feleség karjában ringó kisgyermek, pontosabban a csecsemőt szimbolizáló gyolcslepel. Mondhatnánk, a fehér az élet színe, de ez tévedés, hiszen a szemfájdítóan fehér Hold kimondottan a Halál szimbóluma. Meg persze a szexuális megszálloottság is, a telihold bujálkodásra buzdító természeti ereje tagadhatatlan. (És tagadhatatlan, hogy García Lorca költői gondolkodását is megszálloa a fehér és a fekete ellentéte, gondolkunk csak a csodálatos *Torreádorsírató* soraira Nagy László fordításában: „Ó fehér fal, Spanyolország, / Ó kin fekete bikái!”)

A díszlet, Horgas Péter remek munkája tökéletesen szolgálja a rendező elgondolását. Az egyik oldalra nyitott, a másik oldalra viszont zárt a fekete tér. A bal oldali díszleteletről, mely legkivált egy gördeszkapályára emlékeztet, folyvást legurulnak a szereplők; nekikirontanak, de mintegy visszapattannak a falról, a sors elől nincs menekvés. A másik oldal felé nyitva áll az út, de mindig csak a peremig mennek el, vagyis e kijárat illúzióinak bizonyul. Másrészt persze a darabban rendkívül nagy szerephez jutó Holdra is emlékeztet e tér; a sarlóra, mely vág. És vág persze a kés is, a darab legfontosabb tárgya vagy szimbóluma. A Hold a késsel azonosul, szövegszerűen is: „Fényem pengét fen! / Csillagó, hosszú pengét élesít fényem!” A szerelmesek mintegy a Holdba buknak bele. Ezért nagy jelentőségű Kovalik ötlete, hogy a darabot bevezető zenekari részben mintegy eltáncoltatja a Holddal és az Anyával a gyilkolást. Szép, okosan átgondolt jelenet, de mégis úgy vélhetjük, kissé szájbarágós. Az ilyesfajta pantomim mindig veszélyes, mert csak egyetlen irányba engedi a néző képzeletét, és ily módon némileg gúzsba köti. Sokkal mélyebb ennél a másik pantomim, Leonardo és a Vőlegény késpárbaja. Amolyan tüzes, *duendével* telt spanyol táncot jár a két *machó*, és ez kettejük konvencionális himségének roppant bírálata. Már-már szatírába hajlik, ahogy ezek a végtelenül szűk szellemi horizontú férfiak önmaguk torreádoraként táncolják el kakasos sérelmüket. Dobban-tanak, móríkalják magukat bosszúszomjas hevületükben. Ám ez csak a dolog egyik oldala. A párbajtánc legvégén nem stilizált szűrást látunk, éppen ellenkezőleg, a vetélytársak kezét fognak, és a halálban egybeforrva fektetik le egymást a földre. Talán ez Kovalik rendezésének legmegrázóbb, legsokatmondóbb pillanata. Egyrészt bemutatja a két fiú végső azonosságát, másrészt halálukban kibékíti őket egymással. És miért is ne, hiszen magasabb értelemben mindketten csak áldozatok. Szociálisan a konvenció halottjai. Misztikusabb értelemben a Halál (a Hold) és az Anya áldozatai.

Hogy a Halál és az Anya azonos, pontosabban két egymást feltételező és kiegészítő princípium, az Kovalik rendezésének döntő fontosságú mozzanata. Az Anya a legmélyebb elv ebben az előadásban. Oldó és kötő szellem, földanya és pusztító démon. Láttuk, a dráma elején eltáncolta a halállal azonosított Holddal a gyilkolást. Kovalik ráadásul megkettőzi szerepét, az eredetiben a Koldusasszony maszkjában fellépő Halált ezúttal az Anya éneklő és játssza. Ez megint sokat hoz a szellemi konyhára. Hiszen a Halálban testet öltött Anya maga viszi a végzetébe a fiát, amikor az erdőben tévútra, pontosabban a helyes irányba csalja, vagyis Leonardo késébe. Szociális célját is eléri, hiszen Leonardo szintén elvérzik, betelt tehát a bosszú.

Ehhez a roppant értékes, abszolút eredeti és a szó minden értelmében izgalmas rendezéshez (melyben csak a túl sokat gomolygó szárazjéggőz gáncsolható) nem társult méltó zenei nívó. Ha Kovalik a húzásokkal valójában újjáteremtette a régi operát, akkor zeneileg viszont sajnós a régi előadáshoz kell visszamen-nünk, melyet kitűnő lemez örökített meg, Komlóssy Erzsébettel, Faragó Andrással, Házy Erzsébettel a főszerepekben (CD-n: Hungaroton Classic, 1989. HCD 11262–63). A mostani előadás Oberfrank Péter jó tempókkal, a szólamokat gazdagon kidolgozva dirigálta, a zenekar meglehetősen ihletetten adta elő a partitúrát, kitűnő ütőhangszeres teljesítményeket hallhattunk. Az Anya és a Halál szerepében Kovács Annamária mindkét általam látott előadáson (szeptember 27. és 30.) jobbnak tűnt, amikor magára öltötte a Halál maszkját – mintha jobban érezné magát színészileg is a stilizálást követelő szerepben –, Anyaként nem volt képes megjeleníteni ennek a mélyen sebzett asszonynak a fájdalmát, megszálloottságát, sokféle demontól gyötört testét és lelkét. Nagyon szép és megrázó Wierdl Eszter (Feleség) alakítása: nagyszerűen táncolja el a csecsemőjét jelképező fehér fátyollal Leonardo lovaglását, és azt, hogy e ló voltaképpen agyontapossa a kisgyermeket. Rálik Szilvia meglehetősen érdektelen Menyasszony, hangilag bizonytalan, a magas regiszterben kissé durva; színészként mintha nem egészen értette volna, milyen előadásban vesz részt. Balatoni Éva megfelelő a Cselédasszony szerepében, bár játéka eléggé kőkorszaki.

A férfiak egységesen gyenge teljesítményt nyújtottak. Vadász Dániel mind zeneileg, mind színészileg abszolút jelentéktelen a Vőlegény szerepében. Réti Attila (Leonardo) erős színházi jelen-ség, robusztus férfi, nem pusztán *machó*, hanem szenvedő, érző lény is, de énekesként olyan gyenge, hangja minden regiszterében sebezhető teljesítményt nyújtott, hogy az kínosan hatott.

Minden dicséret megilleti viszont a kórust, a tagok abszolút fegyelmezetten hajtották végre a rendező nem egyszerű utasításait (megint világosan látszott, hogy Kovalik egyik nagy erénye a tömegek mozgatása, és ez általában is az operarendezés egyik legfo-gasabb kérdése), és bár erősen meghúzott anyagot kaptak, mind-végig gyönyörű, telt hangzást produkáltak.

Mindent összegezve a *Vérnász* felújítása jelentős operai esemény. Egy nagy tehetségű rendezőnek sikerült megújítani egy részben elagott darabot.

SZOKOLAY SÁNDOR: VERNÁSZ (Magyar Állami Operaház)

Federico García Lorca tragédiáját fordította: Illyés Gyula. **DÍSZLET:** Horgas Péter. **JELMEZ:** Jánoskúti Márta. **KOREOGRÁFIA:** Horváth Gábor. **KARMESTER:** Oberfrank Péter. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **RENDE-ZŐ:** Kovalik Balázs.

SZEREPLŐK: Kovács Annamária, Vadász Dániel, Balatoni Éva, Réti Attila, Wierdl Eszter, Tas Ildikó, Rálik Szilvia, Vajda Júlia, Airizer Csaba, Bretz Gábor. Rezsnyák Róbert, Hábetler András, Hantos Balázs, Klein Ottokár.

PÉTERI LÓRÁNT

Alulmúlhatatlan?

■ ERKEL FERENC: HUNYADI LÁSZLÓ ■

Képtelen rendezés, sivár látványvilág, elégtelen szereposztás. Felelőtlenség nélkül állítható: kár volt elővenni a *Hunyadit* az Erkel Színházban. Az előadás majdnem négy órája egyszerűen túlzott erőbefektetésnek tűnt annak bizonyítására, hogy az intézményben megint nem sikerült a megfelelő embereket a megfelelő posztra állítani, s hogy valakiknek megint nem jutott eszébe semmi egy operáról.

Családunk békebeli tagjától hallottam a mondást, miszerint Budapest gyönyörű fiatal nő bizsukkal, Prága pedig idős hölgy értékes ékszerekkel. Szinétár Miklós és Harangi Mária rendezése leginkább bizsukat viselő öregasszonyra emlékeztet. A képlet nem túl bonyolult, viszont túlonalt ismerős. Először is működésbe hozzák az operaszínpad oly könnyen idiotizmusba hajló viselkedési konvencióit. Az állítólag látomásaitól gyötört király – mit neki az – háttal lépdel felfelé a lépcsősoron. A Hunyaditól végső búcsút vevő Gara Mária, akinek karját látványos renyheséggel szorongatják a börtönőrök, kétségbeesetten igyekszik úgy tenni, mintha megerőltetést jelentene tőlük megszabadulni. Ez az a rángatósdí, amely nélkül sokan el sem tudnak képzelni opera-elő-

adást, noha még egyszer sem, véletlenül sem sikerült bárkinek is hitelesen eljátszatnia. (Az évad repertoárján összehasonlító vizsgálatra ad lehetőséget Szikora János *Normája*, amelynek utolsó jelenetében a gyermekekre hárul a látszaterőlködés, elszakítottán vérpadra készülő szüleiktől. Megjegyzem, a Szinetár–Harangi-féle rendezés sem elégszik meg e kártya egyszeri kijátszásával. Nyilván komoly kérdésként merült fel, hogy Gara Mária hogyan viselkedjék jegyese kivégzése alatt, s végül az mutatkozott kézenfekvő megoldásnak, hogy folytassa a börtönben megkezdett huzivonit.)

Cillei Ulrik ama végzetes jelenetben úgy húzza elő a törét, mint ha aprót keresgélne az újságosnál. A legparanoiásabb Hunyadi sem vélhetné a dolgot másnak, mint idétlen tréfának, amiért baráti feddés ugyan járhat valakinek, de lekasaboltatás semmiképpen. Egyáltalán, a kardok mániákus kirángatásától, amit – nem az ő hibájuk – oly végtelenül sután végeznek a kórustagok, egy idő után elfogy az ember türelme. (Hogy korjelenségről, a XXI. századi magyar operarendezés kedvelt toposzáról van szó, azt megint csak Szikora párhuzamosan futó opusával lehetne dokumentálni.)

Várhelyi Éva (Mátyás) és Lóczy Bíró János (Szilágyi Mihály)





Létai Kiss Gabriella (Mátyás), Kirkósa Orsolya (Szilágyi Erzsébet) és Kelen Péter (Hunyadi László)

Ennél nagyobb baj, hogy kardot kell rántaniuk – ha forgatniuk nem is – a nadrágba bújtatott Mátyás-hölgyeknek is. Hiszen mivel lehetne jobban illusztrálni (mert illusztrálni muszáj, ha már a dolgok nem akarnak maguktól *meg történni*) a cavatina alatt lezajló lelkiállapot-változást, mint azzal, hogy a stretta elején Mátyásunk hetykén eldobja az addig kezében szorongatott paperback kiadványt, s megvillogtatja kardját! Az utóbbi nem áll jól Várhelyi Évának, még kevésbé Létai Kiss Gabriellának. Miért is állna? Nemrég olvastam kiváló operai szakember panaszkodását arról, hogy a hazai énekesképzésből oly sok minden más mellett a vívás is hiányzik – gondolom, innen a nagy vonzalom a kardok iránt.

A jó öreg karteknika – széttárja, szívére szorítja, széttárja, szívére szorítja – azért megteszi a magáét; látomások esetére pedig mind V. László, mind Szilágyi Erzsébet jónak látja előrenyújtani a karját. Törvényszerű, hogy a szerelmi duett nélküli minden olyan gesztust, amelyet, mondjuk, bensőségesnek nevezhetnénk. Kinzóan sok a zászlóvivőkkel súlyosbított, hosszadalmas ki- és bevonulás, amelyek azonban a drámai képletek árnyalásában semmilyen szerepet nem kapnak. De a koronát mindegyre mégis a kivégzési jelenet teszi fel. Volt rá pár évszázada az európai színháznak, hogy a gyilkosságok és öngyilkosságok, csonkítások és kivégzések nyílt színi ábrázolására kidolgozzon néhány olyan megoldást, amely nem vált ki röhejt a nézőkből. Megoldás persze az is, ha a rendezés saját korlátait vagy lehetőségeit felismerve eltekint a nyíltszíniségtől. Ehhez képest különösen figyelemreméltó Szinetárék választása. A nevezetes három csapást a bakó jól látható emelvényen méri az ugyancsak mindvégig látható Hunyadi tarkója fölé. Aztán a negyedik, immáron eredményes bárdcsapás pillanatában a személyzet gyorsan leplet von a vérpad elé, s a hóhér, mint bűvész a kisnyulat, emögül húzza elő s mutatja fel aztán a levágott fejet – na nem a Kelen Péterét –, s éppen csak azt nem mondja: vigyázat, csalog!

Eddig az *öregasszonyról* beszéltem: az ambíciója szerint valami-féle heroikus történeti és pszichológiai realizmusra törő, de a mozgáskoordináció, a tárgykezelés és a viselkedés-lélektan szempontjából teljesen megalapozatlan játékvezetésről. Hogy a színpadon különböző eszközökkel megjeleníteni vélt interperszonális viszonyrendszer, vagyis a voltaképpen előadás szikkadt korpuszából természetes úton semmi sem születhet, ami rajta akár intellektuálisan, akár spirituálisan túlmutatna, azzal alkalmasint a rendezői páros is tisztában volt. Ezért tarthatták szükségesnek, hogy az úgynevezett mondanivalót, a szükségesnek ítélt tanulságokat kívülről, bizsukként aggassák rá művükre.

Für alle Fülle, a bizsuk leírását a műsorfüzet is közli, hiszen így rájuk lelünk a színpadon. (E jegyzetet Szinetár írta. Arról mindenestre nem értesülünk, hogy miként osztotta meg a rendezői munkát fiatal kolléganőjével. Nem is kell ezt feltétlenül megtudnunk. De nem világos, hogy ha Harangi Mária nem segédrendezői státusba van utalva, akkor nevét, mely az ábécérend szerint megelőzné Szinetárét, miért második helyen tüntetik fel.) Ami tehát a bizsukat illeti, egyrészt „megpróbáltuk felidézni a szerzők által ábrázolt kort, a kódexek világát”. Szép szándék, amelyet igen plauzibilisen valósítanak meg, sűrűn telerótt kódexoldalakat vetítve a színpad hátoldalát határoló fehér paravánra. Javasolnám, hogy ezt az elképzelést más operákra is alkalmazzák. Hírlapoldalakat lehetne például vetíteni a *Bohémélet*hez, az ugyanis az írott sajtó – ahogy Hesse mondja: a tárcairodalom – nagy korszakában játszódik. Hogy az *Aida* e tekintetben micsoda lehetőségeket rejt magában, talán felesleges hangsúlyozni. Megtudhatjuk aztán, hogy „a ’48-as ifjak a *Meghalt a cselszövő* dallamára tüntettek az utcán, de ugyanezt a nótát használta Horthy hadserege is a díszmenetekben. A forradalmi, zajongó tömegtől pedig a militarista díszlépésig elég változatos volt a történelmi út.” Ezúttal sem kell csalódnunk, a mondott kórusra ifjak díszlépésben masíroznak át a szín-



Mezey Béla felvételei

Boross Csilla (Gara Mária) és Kelen Péter

padon. „Mindenkinek tudja a darab folytatását” – jelenti ki Szinetár a műsorfűzetben. Be kell vallanom, én nem tudom. Eddig ugyanis abban a hitben éltem, hogy a *Hunyadi László*nak – szemben *A három testőrrel* és a *Csillagok háborújával* – nincs folytatása. Persze értem én, miről beszél Szinetár, amikor azt mondja: „Egy évvel László halála után trónra kerül majd Mátyás, és ő lesz a legjelentősebb magyar uralkodók egyike. Ezért hallunk oly optimista végkicsengést e tragikusan záruló darab végén, mert mindenki tisztában van a történelmi tanulsággal, hogy a zsarnokság után eljő a szabadság...” De ha a művészi narrációba belekeverjük azt a másik narrációt, amelyet leegyszerűsítve magyar történelemnek szoktunk nevezni, kezdenünk kéne valamit azzal a mondattal is, amely egy kurrens történelmi kronológiában áll, mely szerint „Nándorférvárott Hunyadi László megöleti Cillei Ulrikot” (akit a király két hónappal azelőtt tett országos főkapitánnyá), „s kikényszeríti V. Lászlótól, hogy őt nevezze ki országos főkapitánynak”. A darabot záró dűr akkord mélyebb mondanivalója mindenestre nem marad rejtve azok előtt sem, akik a magyar királylistát nézve elfeledték volna, hiszen Mátyás a záróképben végül belecsusszan V. László trónusába.

De mindennél fontosabb a rendezés számára, hogy felvesse a kérdést: „mit ér a hatalmasok ígérete? [...] Hiszen Dózsát is lépre csalták, Martinovicsnak is büntetlenséget ígértek. Török Bálintot ebédre hurcoltatták el, [...] és folytatható a sor az aradi tizenhárommal, gróf Batthyány Lajossal, egészen Maléter Pálig.” Szinetár szerint „erről is szól” a *Hunyadi László*. Csak azt nem értem, hogy ha erről is szól a darab, akkor ezt miért egy falvédőről kell megtudnunk. A harmadik felvonás gyászindulója alatt ugyanis festett függönyt eresztenek le a színpad elé. Ezen Madarász Viktor *Hunyadi László siratása* című festményének reprodukciója látható, amelynek sarkán, némileg gyásztávirati stílusban, fekete szalag húzódik végig, rajta a műsorfűzetből már ismerős névsorral, Török Bálinttól Maléterig. Botorság lenne azzal foglalkozni, hogy az imigyen felidézett öt-hat történelmi helyzet egyáltalán összevethető-e egymással. Azon sem érdemes túl sokat gondolkodni, hogy miért pont Maléter került rá a listára, miközben a jugoszláv követségről kétségkívül család módjára kicsalt Nagy Imre-csoport tagjai szintén esélyesek lehettek volna erre. Talán azt sem kellene ezúttal bolygatnunk, hogy idehaza az efféle listák és vezérfonalak gyártá-

sának nagy, de nem feltétlenül üdvös hagyománya van. Inkább érdekelne a tény, hogy amikor élénk tárlat a Hunyadi ravatalán ábrázoló festmény, a drámai folyamatban éppen az ő kivégzése előtt állunk. Lehetne ezt előrevetítésnek nevezni, s természetesen nem kell ragaszkodni a lineáris időkezeléshez sem. Ám itt nem erről van szó, hanem arról, hogy a nemzeti mitológia két, egymástól független – zenedrámai és ikonikus – elbeszélése nagy hatékonysággal oltja ki egymást. Ha egy történetet elbeszéltek nekünk befejezett múltban, mi okunk lenne utána a folyamatos jelen idejű változatot tovább hallgatni? S nem ez az egyetlen mozzanata Szinetár és Harangi rendezésének, amely mintegy megkérdőjelezi a *Hunyadi* előadásának értelmét, s mintegy elbizonytalanít abban a tekintetben, hogy egyáltalán képes-e ez a mű színházi aktusként megnyilvánulni. E kételyek felvetésének legitimitását persze nem szabad eleve elvetnünk, de ilyen megközelítéssel szintén nem szabad megrendezni az operát. Az áriák animációs illusztrációja a már emlegetett hátsó paravánon mindenestre nem tekinthető másnak, mint az opera műfajszerep kifejezőeszközeibe vetett hit elvesztésének. A Madarász-festmény, a névsor, a kódexlapok és a bemutató előadás – aligha Szinetár igazgatói akarata ellenére – eljátszott *Himnusz* pedig azt sugallta, hogy a mű kizárólag a maga eleink által kijelölt kanonikus helyének, önnön reprezentativitásának hordozója. Mint ilyen, levét magáról minden kontextust, amelyben értelmezését egyáltalán meg lehetne kísérelni. Ám e reprezentativitás felmutatásához sem áll rendelkezésre élő hagyomány. Ezért a darabhoz csupán további izolált, kontextus és ily módon jelentés nélküli jelképek keresztül vezethet út. Ezen jelentés nélküli elemeknek kellene elrejtienük szemünk elől a nyilvánvaló tény, hogy az előadás voltaképpen nem történik meg – hogy az előadás nem létezik.

Igazságtalanság lenne persze nem tudomásul venni, hogy a *Hunyadi* rendezőinek egyáltalán nincs könnyű dolguk. Szinetárral ellentétben úgy vélem, hogy az Egressy Béni által Tóth Lőrinc díjnyertes pályaművéből kialakított szöveggönyv még Nádasdy Kálmán és Oláh Gusztáv 1935-ös átdolgozásában sem vált „shakespeare-i” politikai drámává. (Az előadás ez utóbbi „korszerű” változatra épül, bár a kihagyott számokat az eredetihez hűen visszaállítja.) Azért az mégsem nevezhető dramaturgiai bravúrnak, hogy a király első felvonás végi megbocsátásától eljutunk a király második felvonás

végi megbocsátásáig. Hogy a második felvonásban nem történik semmi, azt Szilágyi Erzsébet szép áriái ellenére is észrevesszük. Ahogy azt is, hogy Intrikus 1. elietett halála után Intrikus 2. *palatinus ex machinájára* van szükség ahhoz, hogy a függőnyt ne kelljen végleg leereszteni. A rendezőnek számolnia kell azzal, hogy a Cillei legyilkolását megindokoló körülményeknek veszedelmesen alibiszaguk van, s kezdenie kell valamit az olyasfajta nemzeti szürrealis szöveghelyekkel is, mint amilyen a német zsoldosok válasza arra a kérdésre, hogy kik is ők: „László király kísérete, külföldiek, szolgáljuk Cilleit.” Am aligha vitás, hogy Erkel zenéje ez esetben jóval fölötte áll a librettónak, s erőteljes tónusai a rájuk fülelő rendező számára akár üzeneteket is hordozhatnak. Ki lehetne indulni a gyöttrődő-vizionáló figurákból, V. Lászlóból, de különösképpen Szilágyi Erzsébet múltat s jövődőt ismerő *magna mater*-alakjából mint a drámai történés ősforrásából. El lehetne mélázni a híres apja emlékének s domináns anyjának árnyékából alig-alig kilépő Hunyadi László nász helyett halállal confirmált tragikus felnőtté válásán. Horribile dictu, különösebb erőszak és „ellenrendezés” nélkül be lehetne mutatni egyszer a családjá javán munkálkodó, a törvényes közhatalomnak fittyet hányó s eközben végzetre felé sodródó fiatal oligarcha szomorú ámokfutását. Egyáltalán, elfogulatlanul kézbe lehetne venni, s mint oly sok minden mást, ismerős-idegen talált tárgyként meg lehetne vizsgálni azt a nemzeti szellemet is, melynek palackbóli kiszabadítása és zenei testet öltése mégiscsak az egész projekt egyik fő célkitűzése volt. Akárhogy is, erősen vitathatónak érzem az előadásnak azt a nyilván szándékolatlanul, de mégis félreérthetetlenül kifejezésre juttatott tézist, miszerint a *Hunyadi*val nincs mit tenni.

Az énekesek Csikós Attila díszletei között mozognak, melyek olyanok, mintha nem is lennének, s az ember nem érti, miért nem vonják le ebből az egyetlen lehetséges következtetést, s játsszák inkább üres színpadon a darabot. A szintelen és abszolút jellegtelenséget bővíti három felvonáson át egyszer sem nyerne funkciót. A drámai topográfia érzékletessé tételéhez egy ponton lenne nélkülözhetetlen a megfelelő díszlet: az első felvonás azon jelenetében, amelyben Hunyadi magyarjai lezárják a király kísérete előtt Nándorfehérvár kapuit. Látunk ugyan egy kaput, melynek rácsa lassan és sután lecsukódik, mint egy rosszul összeillesztett legóvárban, de hát sem azelőtt, sem azután nem azt használják ki-bejárásra, meg aztán nincs is kint és bent a színpadon, úgyhogy ettől is nyugodtan el lehetett volna tekinteni.

Schäffer Judit kvázi-korhú ruhákba öltözteti a szereplőket, de eközben nincs tekintettel az énekesek alkati adottságaira. Elszemélytelenítő hatású az a turbánféleség, amelyet Szilágyi Erzsébetnek és udvarhölgyeinek kell viselniük. A Mátyás-jelmez kimonodottan rosszul áll Létai Kis Gabriellán, s a Hunyadi Lászlót alakító Kelen Péter sem a legelőnyösebb öltözetet kapja. A világítás, a díszletek és a jelmezek összjátékának köszönhetően a táncosok a palotában diszkrétan beleolvadnak a háttérbe.

Aligha meglepő, hogy az eddigiekben vázolt körülmények viszonylag szűk teret biztosítottak az egyéni teljesítmények kibontakoztatásához. E teljesítmények megszületését persze az sem befolyásolta kedvezően, hogy a szokás szerinti kettős szereposztás vokális szempontból nem nevezhető ideálisnak. Fekete Veronika, aki a kilencvenes évek második felében oly emlékeztetést alakított nem utolsósorban néhány Kovalik-produkcióban, Szilágyi Erzsébetként a rendezés és a jelmez kijelölt korlátok között mozog. Némileg aggasztó, hogy nem is túl régen még töretlenül csillogó hangja most szinte mindvégig fátyolos marad, s csak a lage felső régiójában tisztul ki olykor. A La Grange-áriában nem tudott jól gazdálkodni az energiáival, s az ékítményeket minduntalan a kifulladás veszélye fenyegette. Kirkósa Orsolya eredményesen küzd ugyanezen szöveg legendás nehézségeivel, s közel jut ahhoz, hogy vokálisan integer szerepformálást hozzon létre. Albert Tamás megbízhatóan, bár olykor kissé kifejezéstelenül szólal meg szép or-

gánusán V. Lászlóként – a színpadi figura azonban szinte halott. Mukk József elevenebb, izgágább, morcosabb királya a csúcshangok felé tartva gyakran forszirozásra kényszerül, de mozgékony, fényes tenorja azért számos derültebb percet is szerez a hallgatónak. Király Miklós zavarba ejtő, mivel az első szereposztás egyetlen igazán rokonszenves színpadi alakját hozza – Cilleiként. Viselkedésének és megjelenésének spontán, kikezdetetlen természetessége és méltósága érthetővé teszi, hogy miért kell hamar letűnnie a színpadról és egyúttal a történelmi tablóról is; kellemes, bár nem kimondottan jelentőségteljes mély baritonján illúziókeltően támad fel a szerep. Ha valaki emögött netán rendezői koncepciót keresne, azt emlékeztetnem kell arra, hogy a másik szereposztásban Gárday Gábor a lehető legtipikusabb, kisszerű intrikusfigurát adja; a felrojtosodott, olykor prózába csukló hang gyakran kínosan elvezíti intonációs tájékozódását. Várhelyi Éva karcú, de magvas mezzoszopránja és Mátyás cavatinájának egységes ívű, ám részletezőn rajzoltos megformálása üde színfolt az első szereposztásban; Létai Kiss Gabriella orgánuma önmagában kevésbé vonzó, s ezt a zenei megoldások sem ellensúlyozzák igazán; amit színészként a rendezés kijelölt számukra, sajnos említésre sem érdemes. Egy kevésbé emlékeztető, de korrekt (Egri Sándor) és egy karcosdurva Gara nádor (Gurbán János); egy kissé artikulálatlanul (Lózszy Bíró János) és egy szebben éneklő (Martin János) Szilágyi Mihály áll rendelkezésre. Rozgonyi rövid szerepét mindkét felállításban harmonikus, differenciáltan és bizonyos ethosszal éneklő hangok, a színpadon hitelessé váló személyiségek játsszák el (Vághelyi Gábor; Kovács Pál). Nem meglepő, hogy Gara Mária alakját nem sikerül kiszabadítani egy elidegenítően modoros, zárványként élő női viselkedésminta karmai közül. Péter Cecília mindent flottul elénekel, amit kell, a fényes és jól mozgósítható hang azonban nem igazán tartalmaz, nélkülözi az egyéniség erejét. Boross Csilla közel azonos színvonalú alakítása nyersebb-élesebb orgánumon valósul meg. Kelen Péter Hunyadi Lászlóját nehéz lenne szívünkbe zárni. A kissé hektikus-hisztérikus figura, akit Kelen eljátszik, nem nő fel a drámai sors által kiutalt nagy penzumokhoz: az alak nélkülözi az odaadást, amelyet szerelmeként, s a tépett nagyságot, amelyet a tragédia választottjaként, s mint anyja jól érzi, a végzet által kezdettől megjelöltként viselnie kellene. Jobban el van foglalva önmagával ahhoz, semhogy megértse, amit nála magasabb erők általa üzennek – neki. A szerep mélypontja kétségkívül az a pillanat, amikor a szerelmi duett csóklopása után elégedetten dörzsöli tenyerét. A szerepet végigvivő tenor hang sokszor forszirozott, s gyakran túlvibrált.

Medveczky Ádám vezénylete alatt a zenekar összefogottan, egy-egy karaktert biztosan megcélözva, jól kivehető, olykor talán túlságosan is markáns kontúrokkal játszik. Medveczky nem habozik hatásosan kielezni a hangszerelési és a dinamikai kontrasztokat, de jóval kevesebbet foglalkozik az átmeneti árnyalatok megvalósításával. Az előadás nehezen elvéthető emblémája az átható trombitaszólam. Az alapvetően fegyelmezett összjátékot – néhány pontatlan fúvósbelépéstől eltekintve – a hegedűszólamok olykori lomhasága zavarja csak meg: fésületlenségük mind a nyitány allegroiban, mind a palotás skálafutamaiban feltűnő volt.

ERKEL FERENC: HUNYADI LÁSZLÓ (Erkel Színház)

JELMEZ: Schäffer Judit. **DÍSZLET:** Csikós Attila. **KARIGAZGATÓ:** Szabó Sipos Máté. **KOREOGRÁFIA:** Brada Rezső koreográfiájának felhasználásával betanította: Fodor Gyula. **VEZÉNYEL:** Medveczky Ádám. **RENDEZŐ:** Szinetár Miklós, Harangi Mária.

SZEREPLŐK: Mukk József/Albert Tamás, Gárday Gábor/Király Miklós, Kelen Péter, Létai Kiss Gabriella/Várhelyi Éva, Gurbán János/Egri Sándor, Boross Csilla/Péter Cecília, Kirkósa Orsolya/Fekete Veronika, Martin János/Lózszy Bíró János, Kovács Pál/Vághelyi Gábor.

KOLTAI TAMÁS

Cigányút

■ KOVÁCS MÁRTON-MOHÁCSI ISTVÁN-MOHÁCSI JÁNOS: CSAK EGY SZÖG ■

Ha azt a mondatot vesszük, hogy „ezeket a sorsra érdemes embereket nem költöztethetik körülmények közé”, megállapíthatjuk, hogy a Mohácsi testvérek ott folytatják, ahol abbahagyták, azaz olyan torzításnak vetik alá a mondatot, amely képet ad a nyelvtani sztereotípiák mögötti csökkent szellemi tevékenységről, mindközönként vulgárpmitivizmusról. Nyilvánvalóan jobb sorsra érdemes emberekről és méltatlan körülményekről van szó; a kihagyásos szerkezet fölfedi a közhelyszajkózás ürességét. Hasonló célt szolgál a redundancia: „nehéz róla beszélni, és nem is könnyű.” Kis csavarral megtoldva: „Örülünk, hogy végre megérkeztek, és most mégis itt vannak.” Halmazott szószaporítással és ideológiai körítéssel: „az esküdtsek hatásköre eldönteni, hogy ki bűnös, és ki nem ártatlan, valamint az én tisztem a bűnösökre és ártatlanokra rámérni a büntetést, hatályos törvényeink törvényes hatálya szerint.” A példák tetszés szerint sorolhatók, a Mohácsi-beszédhelyzet a Csak egy szög című darabban a korábbiakhoz hasonlóan működik.



A Golgota-jelenet

A darab a cigányságról szól, a „sorsra érdemes emberek” a cigányok. Nem a romák, a roma szó kétszer hangzik el, először egy EU-s hölgy ajkáról, másodszer egy polgármester próbálkozik a „roma származású...” megszólítással, de a tömegből azonnal lehurrogják: „cigány”. Mohácsiéknál nincs kecmec, nem óvatoskodják körül, nevükön nevezik a dolgokat. A darab szarkasztikus műfaji megjelölése: előítélet két zajos részben. Persze, hogy zajos, ha egyszer zenés. Lehet-e cigánydarab cigányzene nélkül?

Itt érdemes megállni, mert rögtön rajtakapható a szerzők gondolkodása. Az első jelenetben cigányesküvőre készülnek – ez még az ősidőkben, Indiában játszódik –, csak az a baj, hogy az Úr

minden népnek adott valamit, az egyik például meg tudja patkolni a tojást, a cigányoknak viszont azt adta, hogy nem tudnak zenélni. Mit tesz isten, valaki zenét hoz ajándékba az ifjú párnak – egy nagybácska dobozból kimászik Kovács Márton és népi zenekara. Így szerezték a zenét, illetve lopták, azaz nem is lopták, csak találták, valaki útközben elhagyta, hát magukkal hozták. A rangidős cigány, Kolompár Karcsi bácsi föl is háborodik: „most azonnal visszamész, hogy ki hagyott el zenét.” Hát így.

Ezt a Kolompár Karcsi bácsit Kovács Zsolt játssza. Ő a narrátor, kvaterkázik az Úrral a kiválasztott néperől, mint Tevje a *Hegedűs a háztetőn*-ben, kávéval kínálja – a kávézás mindvégig az ér-

telmes, békés cselekvés jelképe –, meg is szólaltatja, s ha valaki azt hinné, hogy az mégsem az Úr hangja, csak egy színészé a hangosítón keresztül, az az ő baja. Kovács, a legjobb színészek egyike ebben az országban, közvetlen hangon, száraz, fanyar humorral beszél hozzánk az est folyamán, ami megteremti a kapcsolatot – az előadás hangulati alapját – színpad és nézőtér között. Nem – úgymond – „cigányproblémát vet fel”, hanem mesél, elmondja a vándorlások történetét, öt történelmi etapban. Az első az indiai őshaza elhagyása, a második a „nyúzóvölgyi vérvád” az 1700-as évekből, a harmadik (nem időrendben haladunk) a Krisztus megfeszítése körüli bonyodalom, a negyedik (egy előrehozott ötvenes évekbeli közjáték után) Auschwitz, az ötödik a jelen. Mindegyikben keveredik valóság és fikció, realitás és abszurditás, tragédia és burleszk, komolyság és blóddi. Mégpedig olyan finoman kimért arányban, a történetiség és az anakronizmus – egyszerűben szólva az időjáték – olyan virtuóz használatával, amely a legjobb Mohácsi-munkák között is kiemelt helyre állítja a darabot. Meg az előadást.

A dramaturgia kulcsa az áthallás. A jelenetek közül csak kettő játszdók „a maga korában”: az utolsó (mivel ebben amúgy is „ma” van) és az auschwitz-i (mivel Auschwitz egyedi, semmihez sem hasonlítható); de ezekben is megemelt, színpadi realitás működik: a jelen olyan, mint valami abszurd bohózat, Auschwitz pedig, mint egy szörnyű halálgár-utópia (kicsit emlékeztet az 1984 című Orwell-filmre). Az első három jelenet ezzel szemben tele van szövegszerű és tartalmi anakronizmusokkal, a fölhasznált östörténeti fikciót, mítoszmodellt, történelmi konstrukciós pert átszövik a kiszólások, oda nem illő utalások, egyértelműen jelenkori kontextusok, amelyek banalizálják, profanizálják, szatirizálják az eredeti jelentéstartalmat. Nem a fölhasznált mítoszmodellt teszik gúny tárgyává, amint azt egyesek gondolják (az általában látott előadásokon többen elmentek a Golgota-jelenet után), hanem az ezekben beépített előítéleteket.

Például az első, az „indiai kivonuláskor” játszódó esküvői jelenetben semmi baj nincs addig, amíg ki nem derül, hogy a vendégek közül, akik különben rendes szomszédoknak látszottak, egyesek tagjai az India a Svájciak Népi Hadsereg Honi Szekciójának. A szekció nem helyesli a részvételt az eseményen, így fejezi ki tiltakozását, mivel India valamikor – „de mikor, Kálmán, száz-ezer éve!” – Svájchoz tartozott. A szomszédok (svájcisapkát viselnek) mégis eljönnek, ám egyikük felrobbantja magát meg az esküvőt. A nacionalista terrorizmus paródiájában ráismerhetünk az etnicizmus és a területi hovatartozás körüli irracionális mozgalmak számos európai (és Európán kívüli) példájára, amelyek máig öldökléssel, áttelepítéssel, népek földönfutásával járnak.

A második jelenet – „az Úr 1772. évének Tövisérlelő Szent Bertalan napján” – egy bírósági per, „Kolompár Károly és társai kontra Magyar Szent Korona”, melynek tárgya, hogy a cigányok embert ettek, „minek büntetéstétele 12–25-ig terjedő halál”. Ez nyilvánvalóan a tisztaeszlári vérvád cigány paralellje (formailag pedig egy korábbi Mohácsi-rendezés, az *Istenítélet* bírósági jelenetére emlékeztet). Itt már tobzódik a Mohácsi-abszurd. A vád szerint a cigányok magyart ettek, sőt *ittak* is, minek tanúsítására megjelenik és vallomást tesz az elfogyasztott személy, valamint az, akinek csak a karját ették meg (fől is emeli mint bizonyítékot, Lehel kürtjét fogja vele). A szöveg bővelkedik a szatirikus konfigurációkban, „esküszik, hogy forrásból, tiszta forrásból, csak tiszta forrásból?”, kérdezik a tanúktól, mire a válasz: „karcsú lábam nem lép tűzhely hamujába.” A vádat előbb elejtik – „négy emelet magasból” –, aztán „minden pontban és vesszőben” bizonyítottan találják. Nemcsak a „cigánykérdés” merül föl, „itt vannak a csövesek, a mostoha- és otthon szülők, az íriszdiagnoszták, a homo- és heteroszexuálisok, a médiakurátorok” is, de a bíró „már a kérdést is kirekesztőnek találja”. A közönség köréből a bornírt rasszizmus szólamai röpködnek, a törvényszolga,

aki helyet és szerepet cserél az egyik vádlottal, méltatlankodik a vád hallatán („akkor még nem is voltam cigány”), „narancssárga hetes kivallatásként” leereszkedik egy szintetizátor, és eljuttatja Schönberg opus 25-ös *Zongorasztitét*-ét, és így tovább, hosszan folytatódik a szöveges és szituációs blóddi magasan szervezett parádéja. Az ítéletet kimondják és végrehajtják, a vádlott bőrét lenyúzzák. („A völgyet Szlovákiában ma is Nyúzóvölgynek hívják, a kort pedig a felvilágosodás korának nevezték el.”)

A Golgota-jelenetben a Jeruzsálemből kilakoltatott cigányok épp kávépartit tartanak, amikor odaér a Krisztust keresztre feszítő menet, zsidókkal, római katonákkal, Máriával és a Megfeszítendővel. Itt aztán ökumenikus kisebbségi purparlé (mondjuk így, zsidózás, cigányozás stb.) keletkezik a kultúrák és vallások találkozásából, majd a rangidős római centurio, Marcus Fulvius Proscenium kordont húz, előkészíti a felvonulási terepet, táblát készít. Itt Nem lehet Randalírozni (INRI) felirattal, és fölájánl a cigányoknak egy ezüstöt, ha beverik a szögeket a fába. Azok némi alkudozás után rá is állnak, amíg ki nem derül, hogy a szög és a fa között ott van egy ember keze. A huzavonát tovább árnyalja, hogy a feszítési szabályzat szerint végtagonként kiutalt, összesen négy szögből egy eltűnik (ennek eltulajdonításával vádolják azóta is a cigányokat, mi tagadás, a látottak alapján joggal), így a problémát hárommal kell megoldani. Végül megoldják hárommal, de a rend kedvéért Krisztus mellé két lator cigányt is fölhúznak, szigetelőszalaggal odaerősítve. (Az utóbbit Karcsi bácsi kofferjében találják egy 4,7 gigabyte-os, újrairható DVD-lemez társaságában, amelyen az öreg az összes cigány zenét, táncot, ősi mondát, az egész cigány történelmet őrizi.)

Az Auschwitz-kép két részből áll, a bevagonírozásból és a rámpa melletti szelekcióból. A vagonokba a kakastollas úri Magyarországra, a gázba a Mengele-kommandó segíti a cigányokat. Az abszurd itt szükségképpen elkomorul, és horrorszerűvé válik. Itthon még provinciálisak a módszerek (mivel csak fél bőrdöngy holmi megengedett, az egész bőrdöngyöt kettévágja a villanyfűrészt), odakinn már olajozottan, a szó szoros értelmében futószalagon, klasszikuszene-kísérettel működik a gyilkoló, szelektáló, orvosilag kísérletező gépezet.

Az utolsó jelenet a nagy magyar kortárs valóságot mutatja, a község lakatlan házaiba beköltöztetendő cigány családokkal, az ellene tiltakozókkal, EU-megbízottal, polgármesterrel, pappal, rendőrrel és a levegőben röpködő bornírt dumákkal, amelyek átfogják mintegy a társadalmi előítéletek, agressziók és primitívizmusok teljes körét: politikát, oktatást, üzletet, miegymást. Itt kivirágzanak Mohácsiék verbális és mentális nonszenszei, a *put-bill*-től kezdve addig, hogy „polgárőrséget kell alakítani, péntek este jó nektek?”. A végén, ahogy az életből is ismerjük, lebontják – pontosabban *elfűjják* – az egyetlen átengedett ház tetejét, azaz tévedésből egy másikét.

Olyan darabról van szó – hangsúlyozom, hogy nem irodalmi kategóriákkal mérhető darabról, s ezt egyáltalán nem a hátrányként említem –, mely a kaposvári társulatnak készült, és rajta kívül valószínűleg reménytelen feladat lenne bármilyen más társulat számára. Nemcsak stílár, hanem szellemi értelem is. A *Csak egy szöveg*, gondolkozzék bár egyénileg másképp a színészek némelyike (nem föltételezem, de nem is zárom ki ezt a lehetőséget), csak kollektív művészi és állampolgári vállalkozással lehet színpadra vinni. Abban a hektikus társadalmi légkörben, amelyben élünk, ez nem kis dolog, s az a tény, hogy az előadás mind esztétikailag, mind etikailag különleges teljesítmény, jelzi részint a „rég Kaposváriban” rejlő tartalékokat, részint azt, hogy a valóság, bármit állítsanak újdonsült s máris elavult színházesztétikák, változatlanul telibe található. (Erre vall a szünetben távozó kevesek ellenszenve és a végén ünneplő sokak szimpátiája; örömdetes, hogy a kettő ilyen szépen meg nyilvánul és elválk.)

A produkció teátrális rangját az adja, hogy – ha az eddigiekből nem derült volna ki – távol áll minden didaktikus szándéktól, színházi publicisztikától, dokumentarizmustól, sőt mindennek az ellenkezője, olyasmi, amit jobb híján abszurd történetfilozófiai allegóriának neveznék. A stilizáció, a hétköznapi sztereotípiáktól való elemelkedés legfőbb jellemzője, hogy nincsenek „cigányos” hangsúlyok a szereplők beszédében, nincsenek „rasszjelek”, és Szűcs Edit jelmezei sem a közhelyöltözködés színes folklórjából indulnak ki, hanem tompa, fakó színekkel, a szürke, fekete, krém-szín, drapp árnyalataival, a vándorlásra szabott átlagvisélet egyszerű formáival operálnak. Ez alól csak a „történelmi” rekvizitek karikatúrái kivételek, így például a XVIII. századi bíróság hajcsavarókból készült parókái vagy a római katonák tölcseres sisakjai, műanyag mosogatórács vértjei és vízsugarat permetező vízágyú-esernyői. Hasonlóan egyszerű Khell Zsolt szellősen ingó deszkákból összeállított díszlete, amely a rivaldától a színpadfenéig perspektivikus rövidülésben, mint valami fából készült hangár borul a szereplők fölé, egyszerre idézve a mindenkori lakóhely ideiglenességét és végtelenségét. (Amikor az utolsó jelenetben „elfűjják” a tetőt, néhány lécegség könnyedén elröpül.)

Mohácsi János rendezőként a saját katalógusából válogat, ami nem azt jelenti, hogy ismét, hanem azt, hogy a színész mint egyén és mint tömeg (ebben az előadásban különösen) a szcenika, a teljes színpadi effektusrendszer homogén része, sőt a leg-

fontosabb alkotóeleme. Ez nem zárja ki egyéb hatáskereső eszközök használatát. „Tüntessék el őket!”, kiált a centurio a Golgota-jelenet végén, és a katonák terítette fehér leplek alatt úgy szívódik fel a tömeg, mint egy David Copperfield-show-ban. A legjellegzetesebb ebből a szempontból az apokaliptikus auschwitz-i kép, amelyben a futószalagon folyamatosan érkező deportáltakat a közepén fehér köpenyben szelektáló Mengele irányítása alatt koreografált hajszában lökik jobbra vagy balra a falnak, tüntetik el a süllyesztőkben, szabadítják meg csomagjaiktól és csecsemőiktől, miközben a megafonból egyszerre szól a zene, a „vasúti” információ és a halálkommandókat hívó „szolgálati közlemény”. A valódi borzalom szürreális vízióvá transzponálódik. Groteskségében is megrendítő, bizonyos értelemben – színpadilag, nem történelmileg – feloldó a jelenet befejezése, melyben a korábban többször „beígért” gázhalál nem következik be, a színpad közepén meztelenül összezsúfolódtott emberekre vizet zuhanyoznak. („Azért nem teljesen így történt. Igazából megint hazudtunk önöknek, mert nem víz jött, hanem cián-hidrogén” – vallja be utána Kolompár Karcsi bácsi. Mohácsi mindig tudja, meddig lehet elmenni, ízlése és etikája biztosan jelöli ki a határokat. A másik irányban is. „Haljak meg, ha látom” – mondja valaki, akinek mutatják a magasban a zuhanyrózsát. Művésznek kell lennie annak – és Mohácsi az –, aki ebben a helyzetben el tudja fogadtatni az abszurd humort.)

Deportálás





Kovács Zsolt és Lázár Kati

Az együttes: egyéniségekből álló tömeg. A kettő szétválaszthatatlan. Sehol máshol nem tud úgy beözönlöni harmincöt ember, mint itt, az esküvői jelenetben, és sehol máshol nem áll a tömeg harmincöt személyiségből, más szóval színészből. Méltatlan bárkit említetlenül hagyni, Hunyadkúrti György „megett” embere, Kocsis Pál konform ügyvédje, Felhőfi Kiss László bestialis ügyésze, Sarkadi Kiss János giling-galangozó bírója, Leccső Péter és Tóth Géza törvényszolga-cigányvándorolt váltópárosa, az elfogyasztott karjával kürtöt lóbáló Karácsony Tamás, Kelemen József centuriója mint hivatalos közeg, Némédi Árpád az ominózus szöggel és szigszalaggal, Lugosi György mint toszta polgármester, Varga Zsuzsa mint eminens EU-kormány megbízott csak memóriám és villanófényében tolatkodik mások (vagy az általuk játszott más figurák) elé az ömlesztetten közölt szereplőlistáról. Ezúttal tényleg illendő lenne mindenkit felsorolni, azokat is, akiket – még ha otthonos vagyok is Kaposváron – nem tudok név szerint azonosítani a „nevesítetlen” szerepekkel.

Annál inkább, mert csoportteljesítményük külön, önálló érték. Kovács Márton egyáltalán nem a „cigánykonvenciók” szerint írt, a zenekar által nagy intenzitással játszott zenéjére, Tóth Richárd abszolút svungos és a közhelyeket messze kerülő koreográfiájának abszolválására a csapat jelentős energiát áldoz, mondhatni, fölrobbantja a színpadot. A vége felé eljárt dobbantós táncnak, amely végtelen ismétlődésével és a lábak alatt – süllyesztők által – megnyíló földdel, majd az újra és újra beözönlő tömeggel az örök mozgás, az örök vándorlás és az örök megmaradás érzetét kelti, metaforikus, költői jelentése van. Ez készíti elő a befejezést.

De előbb még szólni kell Lázár Katiról és – újra – Kovács Zsoltról. Lázár egyszerre mélységesen életközeli és szimbolikus *mater familias*, aki minden jelenet végén – minden vándorlás elején – rezignáltan közli, hogy „nem volt itt olyan rossz”; ő a túlélést jelképezi. Az ötvenes évek rendőrként megalázott vak asszonyának epizódja talán csak azért került az előadásba, hogy

pillanatokkal utána (egy kalapot tesz föl) eljátszhassa a deportálást szenvtelen cinizmussal figyelő grófnőt. Kovács Zsolt pedig a gázhalált beígérő gróft. Ez az Örkeny-jelenetre emlékeztet, amikor a kivégzendő és a kivégzőosztag helyet cserél: ne tévedjünk, mindkét oldalon mi vagyunk. Kovács Zsolt a játék folyamán emblemikus alakká nő: a kvaterkázó narrátor, aki egy gyufát gyújt az áldozatok emlékére, a végén összetépi az Úr utolsó írásos üzenetét. (Ez meg a *Tragédia* befejező színének Paál István-féle értelmezését juttatja eszembe.) Búcsúzóul eljátszik két lehetőséggel – ezeket látjuk is. Először – a mindenkor előadás napján – az összes cigány itt hagyja Magyarországot. Másodszor az összes magyar. Aztán, mivel egyik se igaz, fölker bennünket, hogy miután elhagytuk a színházat, és találkozni fogunk egymással, szíveskedjünk békésen együtt élni.

Ami – ezt már én teszem hozzá – majd akkor következik be, ha az előző két mondatot is megtanuljuk másképp mondani.

KOVÁCS MÁRTON-MOHÁCSI ISTVÁN-MOHÁCSI JÁNOS: CSAK EGY SZÖG (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

DRAMATURG: Eörsi István. **DÍSZLET:** Khell Zsolt. **JELMEZ:** Szűcs Edit. **KOREOGRÁFUS:** Tóth Richárd. **FÉNY:** Bányai Tamás m. v. **RENDEZŐ:** Mohácsi János.

SZEREPLŐK: Antal Márta, Balla Eszter, Felhőfi Kiss László, Gothár Márton, Hornung Gábor, Horváth Eszter, Horváth Zita, Hunyadkúrti György, Kántor Anita, Karácsony Tamás, Kaszás Ágnes, Kelemen József, Kecskés Krisztina, Kocsis Pál, Kolompár Margit, Kovács Márton, Kovács Zsolt, Kovács Zsuzsanna, Körösi András, Lázár Kati, Leccső Péter, Lugosi György, Mester Szilvia, Némédi Árpád, Német Mónika, Ruzsnyák Gábor, Sarkadi Kiss János, Sebesi Tamás, Serf Egyed, Szentgyörgyi István, Szvath Tamás, Tóth Béla, Tóth Eleonóra, Tóth Géza, Tóth Ildikó, Varga Zsuzsa, Váradi Szabolcs.

A szélzsák a harmadik felvonás repülőgép-kísérleti jelenetének díszleteleme. Mintha erőteljes légáramlattól duzzadna, holott csak vízszintesbe húzott, merev preparátum. Sajnálatos szimbóluma a Nemzeti Színház Stúdiósínpadán látható előadásnak.

A színházi szórólap tragédiaként jelöli, tragikomédiaként értelmezi – a most futó Karinthy Frigyes Összegyűjtött Művei sorozat pedig a Komédiák első kötetében közli – az 1916-ban publikált darabot. A műfaji labilitás önmagában semmi rosszat nem jelentene, a Nemzetiben azonban egy szinte érdektelenné desztillált színművel találkozunk az, akinek van módja követni az eseményeket (ugyanis a hét nézőtéri tribün közül kettőről alig valamit, másik kettőről is csak keveset fog be a szem). A fiatal Karinthy „egy új és lehetséges dramaturgia körvonalait” ígéri lötyögős Előszavában; ebből a magyarázat semmit nem érzékel meg, s a szakirodalomban gyakorta kegyetlenesen túldicsért opus is csak keveset. A beszélő nevű Ember Sándor mérnök drámájában a boldogtalanság és a boldogság az elsődleges bölcséleti tét. Kritikai hangsúlyokkal deklarált konklúzió, hogy a szív- és észmardosó, eleven és forgandó élettel szemben a félelmeitől (és halálfélelmeitől) operációval sebtében megszabadított főhős érzelmek nélküli szabadsága mutatna utat a jövőbe.

Karinthy önvalloása a technika, a repülés iránti vonzalomban, a szerelmi és baráti védtelenség kivallásában irizál, ám a személyes mindjárt átszínezi magát a közösbe, az egyetemesbe. A példázat többszörösen kimódolt cselekményében ráismerni ugyan a szerző kedvelt motívumaira – idegműtét („késnyisszentés”) a laboratóriumban; elmékedések ember és gép viszonyáról, az utókorról; féltékenységgel, ok nélkül stb. –, a *Holnap reggel* mégsem működik a nagy (utópikus) Karinthy-írások színvonalán. Egyik lényegi mozzanata súlyosan ellentmondásos: mi a csudának teszti – halálos veszedelmű, rákényszerített próbatételként, esetleg öngyilkos szándékkal – találmányát a konstruktor, ha éppen „a pilóta nélküli hadirepülőgépet”, az önerőből ölni képes gépmadarat alkotta meg?

Hargitai Iván elképzeléséből a tiszta, levegős, dísztelen játékkonstrukcióra való törekvés bontakozik ki úgy-ahogy. Inkább a szavakba, a dialógusokba, a polémiákba vetett bizalom, mintsem az események szövögetésére, az izgalom csíholására, a miliőteremtésre való hajlandóság. A darab egészét uralja – lomhán meg-megmozdított szimbólumként – a pusztításra termett (s tervezője ellen forduló) repülőgép ezüstös váza. Huszthy Edit ehhez hangolta hozzá a díszlethelyszíneket: az első felvonás jelentéstelenül elfüstölő ötletű cirkusz-

TARJÁN TAMÁS

Szélzsák – szél nélkül

■ KARINTHY FRIGYES: HOLNAP REGGEL ■

porondját (egy hangversenyerem mögötti, „füledt ízléssel berendezett szoba” helyett), a második felvonás takarékosan felvitt hangárját s a szenzációra kíváncsiak kis körkilátóját a harmadikban. Az eredetihez képest megszűrt kulisszák eszméje helyénvaló lenne, ha nem a szürke unalom áradna az egészből.

A két szereplőre – Emberre és az „árnyékára”, Olson Irjő finn orvosra – kihegyezett koncepcióból rajtuk kívül majdnem minden figura kipotyog. A Kovalcsik Anikó fényesre, színesre világított sablonjelmezeit hordó színészek sorából Ujlaky László (Lendvai, egy idősebb úr) mintha be sem tenné a lábát a színpadra: semmi tapadási pontot nem talált(ak neki) az alakhoz. Oldalán Major Melinda (Lendvainé) igyekszik egy-két erősebb hangsúlyt kicsikarni, s Murányi Tünde (Hermin, volt vidéki színésznő) tör az enyhe közönségesség nyers szféráiba. Lidérc Jenő újságíróra, a púpos Horváth Lencire, Zajcsék ka-

Rátóti Zoltán (Olson Irjő) és László Zsolt (Ember Sándor)





Major Melinda (Lendvainé), Murányi Tünde (Hermin), László Zsolt és Ujlaky László (Lendvai)

pitány és Békásy főhadnagy kettősére az epizodisták hiába vesztegetik energiájukat: e pocsék szerepeket (meg amelyek kimaradtak) az író nem igazította fő témája komolyságához (egyszerűen nézgelődőkre, „népre” volt szüksége). Bajomi-Nagy György (Stepan, montőr) legalább valami plebejus, egyéni ízzel él (ha már éppen erre a kis feladatra vendégművészt kellett hívni). „Bella szép, hatásos, idősebb ember. Ősz haj, de fekete bajusz. Művész-elegancia. Puha mozdulatok. Jellemző, hogy Bellát bácsizák és magázzák nála nem sokkal fiatalabb emberek is, akiket ő tegez”: ez Karinthy instrukciója, s Benedek Miklós ruganyosan beáll a keretbe, hogy aztán egyetlen tényleges mozdulatot se tegyen. Mertz Tibor (Beniczky gróf) szerencsére jól megjegyezte az írótól, hogy „Beniczkyt én semmiképpen nem tartom ostoba embernek”, s az sem rossz irány, hogy a szerető-széptevő sokkal inkább a volt férjet, Embert gyűlöli, mint amennyire az ünnepezt művésznőt, Lehotay Máriát bálványozza. Máriaként Schell Judit nem marad adós az érzelmi ingadozás, a növekvő tanácstalanság és lelkiismeret-furdalás kulturált, intellektualizált megjelenítésével, az ideges idegenség, az önazonosság-hiány rándulásaival, s alkalmanként – az Ember Sándorral folytatott szóváltásokban – be is jut a dráma centrumába, ahol ugyanakkor csak a két „iker énre” hasadt nagybetűs Egónak: Ember és Olson duójának van helye (az öltözködük is ezért uniformizálódik a hosszú bőrkabát által).

Relative az ő közeledésük, utóbb eszmecseréjük a legérdekesebb az előadásban. Annak ellenére is, hogy az *Ember* megszólítás-megnevezés emfázisai (konkrét jelölés, elvont – avantgárd – jel stb.) a sejtethető pontosítást ki-kisiklatják. S az sem világos, egy ostoba és sunyi talpnyaló hitvány irománya miatt ismételteti Emberről, hogy ő, a nagy feltaláló – rettenetes hadigép kieszelője a világháborúban – „egy csúnya kis pilóta”... Gellért Lajos, akinek a szerep íródott, az volt: kritikában gnómnak, háta mögött torzpfának nevezték. Nála a testi rütség adalék volt a kiindulásában szerelmi kudarcdráma megéléséhez. László Zsolt lehet gyötört, lehet expresszív markáns, s lehet harmonikus doppelgängerének, a Rátóti Zoltán játszotta Olsonnak éles ellentéte, a ráolvasott csúfság itt viszont csupán értetlenséget kelt (s az elvonatkoztatásai sincsenek meg).

A Nemzeti Színház Bánk bánja, László Zsolt és a Nemzeti Színház Peer Gyntje, Rátóti Zoltán feszül bele a két kivételes koponya kompromisszum felé tartó értelmiségi duellumába. Az *ember tragédiájával* (paródiáiróként is) sokat foglalkozó Karinthy Ádám és Lucifer szópárbaját (is) beletagozta emelt diskurzusukba – Ember-Ádám elluciferesedésének hozadékával. A két színész mintha egy üvegfal két oldalán állna és perdülne, amíg közösen – Olson biztatására, Ember fatalista erejével – át nem törik az *átlátszat* tábláját (mozgásuk koreográfiájára a sutokba dugott nézők részben csak következtethetnek). László ingerülten-kétségbeesetten vagabund dinamizmusa és Rátóti hűvösen-csalogatóan arisztokrátikus macskamozgása hitelesen adja ki a figurák rokonságát (magyar és finn; a tudomány két úttörője stb.) és idegenségét (Olson okossága már cinizmus, Ember kétségbeesése még a gyógyulás után sem a cinikusságba vált; a repülőgép-tervező konkrét viszonyokba bonyolódott kiútkereső, az agysebész antropológiai ajánlatok elvont lényé stb.). László Zsolt cikázik, sokféle testhelyezettel tördeli a teret, kínozza és bünteti Ember-magát. Rátóti suhan, tengelye a dimenzióknak, az ész igaza ül ki vonásaira. Hargitai Iván e két művész kormányzásában jutott a legtovább, s ők is kitűnő navigátorai maguknak és egymásnak: a pozícióváltogatásban mintegy fel-felcserélik, egymásba színezik a feleket. Nekik köszönhető, hogy a színházi este három órájából szűk harminc perc leköti a figyelmet.

KARINTHY FRIGYES: HOLNAP REGGEL (Nemzeti Színház, Stúdiószínpad)

DÍSZLET: Huszthy Edit. **JELMEZ:** Kovalcsik Anikó. **DRAMATURG:** Upor László. **ZENE:** Weber Kristóf. **KOREOGRÁFIA:** Horváth Csaba. **RENDEZŐ:** Hargitai Iván.

SZEREPLŐK: László Zsolt, Schell Judit, Benedek Miklós, Mertz Tibor, Rátóti Zoltán, Bajomi-Nagy György m. v., Bródy Norbert, Orosz Róbert, Ujlaky László, Major Melinda, Murányi Tünde, Horváth Ákos, Koleszár Bazil Péter.

SÁNDOR L. ISTVÁN

Torzó

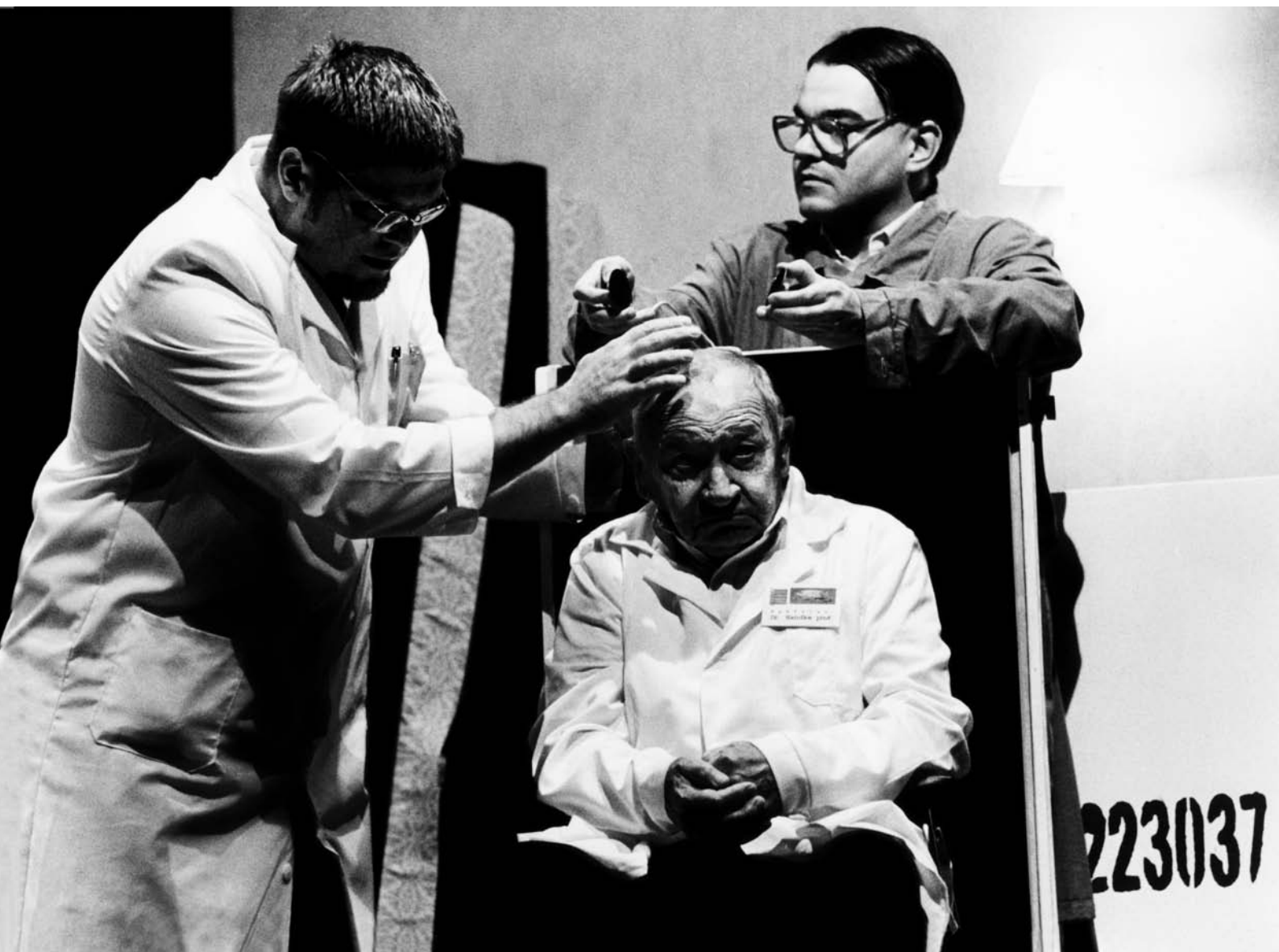
■ VINNAI ANDRÁS-BODÓ VIKTOR: MOTEL ■

Nem tudom, láttam-e valaha színházi előadást, amely ennyire egyértelműen filmes ambíciókból táplálkozott volna, mint a Motel. Még Hajdú Szabolcs filmeket előkészítő, filmeket pótló rendezései (Tamara, Aranyszögekkel kivert hazugságok) is sokkal színházszerűbbek voltak, mint Bodó Viktor mostani munkája. Talán azért, mert a Motel nemcsak filmszerűnek hat, hanem élményanyagában is filmekre támaszkodik, elsősorban filmélmények tükröződnek benne.

Quentin Tarantino, Guy Ritchie és David Lynch nevével fémjelezhető az a vonulat, amely a Motel ihlető anyagául szolgált. Munkáik számos jellemezője köszön vissza a Kationa mostani bemutatójában. Például a történetalakítás módja. Az említett rendezők majd' minden filmjét az az egyszerre sokféle (egymáshoz nem is mindig kapcsolódó) szálak bonyolító cselekményvezetés jellemzi, amely a Motel szerkezetét is adja. A különálló cselekményszálakat pusztán a közös helyszín köti össze, akárcsak a Tarantino, Rodriguez, Rockwell és Alison által készített Négy szoba esetében, amely egy hotel lakóinak életéből villant fel különféle epizódokat. Míg azonban az említett amerikai film mindezt különálló epizódokban (önálló szkeccsekben) fogalmazza meg, addig a Motel párhuzamosan, egymást váltogatva bonyolítja a szálakat.

A motel és a hotel mint téma, tematikus egységet teremtő helyszín Hitchcock Psychója óta egyébként is filmes közhelynek számít. Az újabb munkák közül Christopher Nolan Mementója, Jarmusch Mystery Trainje, illetve Wenders Milliós dolláros hotelje említhető. Ezekről a filmekről azonban hangulatában, világképében is távol áll a Motel. Nem Jarmusch és Wenders groteszk humánuma, hanem Tarantino és Ritchie morbid humora tűnik fel benne. Meg egy picit Lynch szorongásos misztikumja, amely többek között a cselekményvezetés esetlegességéből is adódik. A Lynch-filmek többsége (a Kék bársony és a Twin Peaks éppúgy, mint a Mullholand Drive) a titokfejtés dramaturgiájára épül. (A Motel több epizódjában megjelenik ez a motívum.) De Lynchnél a titok lényegében mindvégig talány marad. Ezt a hatást nemcsak azzal éri el a rendező, hogy a középpontba állított rejtélyre a legjobb esetben is csak részleges megoldás kínál a filmek zárlatai, hanem a cselekménybonyolítás ravaszságával is: vak szálakat épít be a rendező a történetbe, amelyek nem vezetnek sehová, csak

Szabó Győző, Kun Vilmos, Elek Ferenc





Hajduk Károly, Csonka Szilvia és Kocsis Gergely

Schiller Kata felvételei

bonyolultabbá, kiismerhetetlenebbé teszik a bemutatott problémát.

Bodó Viktor egyik nyilatkozata utal rá, hogy Lynch példája efféle „dramaturgiai pofátlanságok” elkövetésére sarkallta az alkotókat: felvetett, majd elejtett, sehová ki nem futó szálak írására. Ehhez a hatásmechanizmushoz azonban nagyon pontos szerkezetre van szükség, hogy ezek a vaktörténetek ne lepleződjenek le idő előtt, a néző fontosnak érezze őket, meglepődjön, amikor rájön, hogy zsákutcába vezetik őt. A *Motel* bemutatott formája azonban híján van ennek a ravasz pontosságnak, pimaszul kicentizett kiszámítottságnak. Túlságosan is sok az aránytalanság benne ahhoz, hogy ne tűnjön számtalan részlet eleve esetlegesnek. Épp ezért nincs is útvesztőjellege a cselekménybonyolításnak. Azok az epizódok, amelyek ezt szolgálnák, kényszerűen redukálódtak, így inkább csak ötletszerűnek hatnak. Mintha az alkotók nem ismernék a mértéket, nem tudnak ellenállni a kísértésnek, hogy újabb és újabb filmélményeiket zsúfolják bele a történetbe.

Lehet, hogy az eredeti verzió dramaturgiailag még nem volt ennyire kaotikus, hisz Bodó nyilatkozataiból az derül ki, hogy a kezdetben hat-hétszáz oldalas kézirat háromszáznegyvenöt oldalas volt a próbák kezdetén, de még ebből is kihúztak egy órányit a próbák utolsó hetében. A szerkesztés ezen esetlegessége azonban mindeképpen érződik a bemutatott változaton. Például abban, hogy legalább négy befejezése van az előadásnak. A motel-képek végén felhangzik a színészek zenekara által előadott finálé-dal (amelynek az erősítés torzításai miatt alig érteni a szövegét, így a funkcióját se nagyon), majd – mintha mi sem történt volna – afféle túlvilági misztikus zagyasággá transzponálva folytatódik a történet (mint ha a *Star Wars*–*Harry Potter*–*A Gyűrűk Ura*-vonulat paródiájába is átfordulna az előadás). Majd – amikor ennek is vége – váratlanul egy semmiben lebegő, háromszereplős párbeszéd zárja a produkciót, mint afféle sután előkészített, épp ezért hatástalan slusszpoén.

Nemcsak Lynch, hanem Jarmusch és Wenders több filmje is azt az érzetet keltik a nézőben, hogy vakvilágban élünk, az eseményeknek nincs kauzális rendjük, épp ezért a véletlen törvénye irányítja az emberi sorsot. De a *Szellemkutya* vagy *A világ végéig*, a *Halott ember* vagy *Az erőszak vége* mégiscsak belső rendet teremtett, koherens személyiségeket, szerethető figurákat ábrázol, akik mintegy kárvallottjai a kaotikussá formálódott világrendnek. (A világ elsajátításának, a személyiségnek a tapasztalatokból származó felépítése – mint polgári hagyomány – mindkét rendező életművében felismerhető. A korai Wenders még el is készítette a *Wilhelm Meister* modernizált változatát, de Jarmusch is visszavisszautalt a fejlődésregény dramaturgiai szerkezetére, az *Örökös vakációban* éppúgy, mint a *Törvénytől sújtva*-ban.)

Tarantinónál és Ritchie-nél azonban a kaosz mint világhállapot nemcsak kívül, hanem magában a személyiségben is érezhető. Épp ezért nincs a figuráik közt egyetlen normális ember sem. Mind-egyik egy kicsit habókos, mániákus, lökött, agyament. Furcsa, groteszk, morbid humorral van átitatva valamennyi. Épp ezért jellemzi őket annyi melléfogás: téblábolnak, eltévednek, elvétenek majdnem mindent. Rossz helyen rosszul cselekszenek – még azok az alakok is, akik erősnek, fölényesnek akarnak látszódni. Vinnai András és Bodó Viktor darabja ezt a metódust folytatja.

A *Motel* mindegyik figurája furcsa, nevetséges csudabogár. A nehéz felfogású recepció (Kocsis Gergely) éppúgy, mint a kiismerhetetlen író (Mészáros Béla), a holdkóros kísértetként osonó hölgy (Ónodi Eszter) hasonlóképp, mint a marcona panziós (Szacsavay László). A bolond tudóstársaságot (Szabó Győző, Elek Ferenc, Kun Vilmos, Vajdai Vilmos) éppolyan különös szerzetek alkotják, mint az alkalmi fogadásból és leckéztetésből kialakuló véletlen és furcsa szerelmi háromszögtörténet figuráit (Hajduk Károly, Csonka Szilvia, Csujá Imre). Sokat lehet nevetni a két eset-

len, kisstílű szerencsétlen bérnyilkoson (Vajda Milán, Czukor Balázs), akik mintha egyenesen a *Ponyvaregényből* vagy a *Ravasz, az agy és a két füstölő puskacsóból* sétáltak volna át a színpadra (bár Bodó nyilatkozata Pinter *Az étellíftjére* hivatkozik mint ősforrásra). Remek alakok lennének valamenynyien, de nincsenek igazán helyzetbe hozva. Az epizódok ugyanis kicsit önkörükben forognak, az egymást követő jelenetekben alig haladnak előre, lassú variációkkal, ráérősen építkeznek, s így végső soron nem rajzolnak ki határozott cselekményívet. Mintha egyfajta öncélúság jellemezné őket. És ez az idő haladtával – valljuk be végre! – egyre fárasztóbbá teszi az eleinte igencsak mulatságosnak ható produkciót.

Bodó Viktor rendező most mintha kicsit háttérbe húzódott volna, hogy teret engedjen Bodó Viktornak, a forgatókönyvírónak. Az alapanyaggal való birkózás elvonta a figyelmét a szövegkönyv teatralizálásának feladatáról. Nincsenek igazi színpadi hatások, valódi színházi találmányok. A díszlet az egyik legközhelyesebb színházi konvenciót követi (forgószínpad nyitja meg a különböző szobákat), s ennek ironizálására alig van jelzés. Egy-két kísérlet látunk ugyan vizuális hatások teremtesére (például akkor, amikor a panzió alatti panzióba felérkező tulajdonos önmagával találja magát szembe), de ezek sem működnek igazán jól. Így még a legjobb jelenetek sem igen lépnek túl a szituációs gyakorlatok szintjén. (De azért akad kivétel is: például az a gyilkossági jelenet, amelyben a nő megcsonkolva, vérbe fagyva tovább perlekedik a gyilkosaival, a példaképek filmjeinek legmorbidabb részleteire emlékeztet.)

Grandiózus vállalkozásnak indult a *Motel*, amelyből végül csak torzó született. Csak nyomokban idézi a *Citromfej* abszurditását, nyoma sincs benne az *Attack* személyességének. Egy tehetséges társaság tanulságos fiaszkója.

VINNAI ANDRÁS- BODÓ VIKTOR: MOTEL (Katona József Színház)

DÍSZLET: Mózsik Imre m. v. **JELMEZ:** Berzsenyi Krisztina m. v. **ZENE:** Kunert Péter m. v., Keresztes Tamás e. h. **RENDEZŐ:** Bodó Viktor.

SZEREPLŐK: Szacsavay László, Máthé Erzs, Ónodi Eszter, Mészáros Béla, Vajda Milán m. v., Czukor Balázs m. v., Kocsis Gergely, Lengyel Ferenc, Csujá Imre m. v., Elek Ferenc, Szabó Győző, Vajdai Vilmos, Keresztes Tamás e. h., Hajduk Károly e. h., Kun Vilmos, Szantner Anna, Csonka Szilvia e. h., Pető Kata e. h.

CSÁKI JUDIT

„Szeretlek is, meg nem is”

■ MICHELANGELO ANTONIONI-KISS CSABA:

A SZAKÍTÁS ■

Kiss Csaba érti a színműírás mester-ségét. Föltehetően nem „alanyban, állítmányban”, hanem színpadban, jelenetben gondolkodik, és bizonyos értelemben úgy látja a világot, mint a viccbeli Mórcka: bármit olvas, néz vagy hall, a színház jut eszébe. Legyen az Csehov, Shakespeare vagy – mint most – Antonioni.

Én kifejezetten kedvelem az úgynevezett másodlagos színdarabokat; miután mára már nemcsak a *Werther*, hanem többé-kevésbé mindent megírtak, a műnemek közti vándoréletnek a színház esetében abszolút létjogosultsága van. *A szakítás* – amelyet Michelangelo Antonioni filmnovelláiból írt színpadra Kiss Csaba – valószínűleg ugyanolyan távolságra van az „eredetitől”, mint mondjuk, a Csehov-levelezésből pódiumra szerkesztett színmű. Érdekes: mindkettő a férfi-nő viszony körül forog – akárcsak a klasszikus drámairodalom túlnyomó része.

Nem a távolság számít tehát, hiszen a színház mint olyan önmagában „fiction”, és bármiből készül, fictionné teszi azt. A Csehov-játék izgalmas voltából elenyésző rész jut a ténynek, hogy „valódi” levelekből áll, „valóságos személyek” életéről tudósít. *A szakításnak* ráadásul az alapanyaga is fikció, egy másik művészet, a film számára írott – alighanem – vázlatosorozat.

Amiből, teszem hozzá gyorsan, maga Antonioni feltűnően hiányzik – nyilván a megcsinálás módjában lett volna jelen, és ezt Kiss Csaba messzemenően tiszteletben tartja; ezért peregnek a nagy mester képsorai a háttérben, végestelen-végig.

Az alaphelyzet, a séma vándorolt hát át egyik műfajból a másikba, a filmből a színpadra; ráadásul egy olyan alaphelyzet, amely minden, csak nem meghökkentő vagy originális. Van egy férfi, neki egy felesége és egy szeretője, mindannyiuknak

egy barátja, és senki senkitől nem tud elválni, következésképp senki senkihez nem tud tartozni igazán, azazhogy kizárólagosan. Jelenkori bölcsességünk hajlamos legyinteni az effajta helyzetekre: hol itt a konfliktus, a probléma?

Mondhatnánk úgy is: a világ hiányzik ebből a helyzetből – s mert filmnovella lehetett hajdanán, nyilván a filmkészítés során került volna bele. Hiszen a háttérben pergő-ismétlődő *Az éjszaka* is egy banális



helyzetből készült, csak éppen beleköltözött, s a vásznon ott van már az a világ, amelytől ez a helyzet teltté, a figurák árnyalttá válnak.

Kiss Csaba csupaszon hagyott mindent és mindenkit – nyilván szándékosan. A figuráknak nincsen más dimenziójuk, mint amit a főntebb summázott élethelyzet ad nekik. Nincsen környezetük, munkájuk, társadalmi beágyazottságuk – egzisztenciális viszonyaikról is legfőljebb annyit tudunk, amennyi abból derül ki, hogy a feleség ripsz-ropsz szállodába költözik.

Múltjuk is csak annyi van, amennyit ez az egymáshoz tapadó kapcsolatrendszer visszafelé biztosít: azaz hogy két és fél éve tart már a viszony, tizenkét éve a házasság, és még régebben a barátság. Jellemükről pedig annyi derül ki, amennyit a konkrét élethelyzet láthatóvá tesz: hogy a férfi döntésképtelen (de lehet, hogy azért, mert valójában nincs is döntési helyzet), konfliktuskerülő, boldogtalan. A feleség eltökélt, megalázott, kétségbeesett. A szerető – dettó. A barátnő bölcs, ironikus, távolságtartó, szeretetteli. Ja, és ő is eléggé boldogtalan. (Végső soron fölöslegesnek látszik a személyek neve, hiszen a státusuk játszik: Férj, Szerető, Feleség, Barátnő.)

Ez a helyzet – amely a darabban meglehetősen statikus, nem tart sehonnan sehová, sem az akció, sem a dikció szintjén (a legvégső fordulatot leszámítva, de azt

bizony le is kell számítani) – kettős formában, kettős fénytörésben kerül színre a Budapesti Kamaraszínház Ericsson Stúdiójában. Részint játsszák, részint mesélik, illetve kommentálják a színészek, akik ilyenformán egyszerre szereplői és nézői ennek a bonyolult színpadi és egyszerű élethelyzetnek. A kétféle nézőpont közt nincs átmenet, olykor ugyanabban a megszólalásban mindkettő jelen van. Még gyakoribb, hogy egy dialógusnak induló jelenet vált át „oratorikusba”; vagy úgy, hogy kívülről szól bele egy harmadik, vagy úgy, hogy a beszélő vált (színpadi) pozíciót.

Kiss Csaba, aki nemcsak írta, hanem rendezte is a művet, alighanem szándékosan nehezítette meg a saját és a színészek dolgát, tán abból a kényszerképzetből, hogy valami csavar, tekerés, színházi blikkfang nélkül a történet bizony eléggé sovány lenne – és ebben aligha tévedett nagyot. A kérdés csak az, hogy a nézőpontváltogatástól vajon „hízik-e” valamennyit...

Csupa jó színész a parányi színpadon – ritka pillanat. Ahogy az is ritkaság, hogy a díszlettervező – Zeke Edit – ennyire elérte a darab súlypontját és a rendező szándékát: a pódiumszerűvé alakított tér közepét – már-már a közlekedést is megnehezítve – egy jókora, ágszerű dobogó foglalja el, amely azonban ágynak is csak annyira valóságos (azaz hogy színpadi), amennyire a szereplők intim gesztusai azok, tehát

semennyire. A játék tere és stílusa közt mindenestre tökéletes az összhang.

Kevesbé állítható ugyanez a film és a játék kapcsolatáról. Miközben a szemnek egészen egyszerűen jólesik a (régén látott, de szeretett) film remek – és persze néma – képsorait bámulni, az egyes mozdulatok színpadi ismétlése keresettnak, kimódoltnak tűnik. Amikor a szeretőt, Olgát játszó Horváth Lili a fejét éppen úgy támasztja a színpadi oszlopnak, ahogyan mögötte a filmen Jeanne Moreau, az leginkább bumerángthatást eredményez: a színpadi élethelyzet sterilítására hívja föl a figyelmet.

A dialógusok és szövegek nem igazán jók – pedig a színészek igyekeznek lépést tartani a képtelenül sok váltással: a kint és bent kinek-kinek a játékában szépen és profin elválnak, csak épp nem nyer egymástól markánsan elütő tartalmat. Az olykor stílárisan vagy grammatikailag is kopogós mondatok köré kerül olykor egy-egy kísérő gesztus, de mire mozdulatsor lenne belőle, már megtörik, félbeszakad.

A színészek a formából következő korlátozottság ellenére – afféle paradox hatásként – saját színészi személyiségükkel valójában intenzívebben vannak jelen. Nemcsak azért, mert szobaszínházi az atmoszféra (ami önmagában is fölerősíti a színészi karaktert), hanem mert innen, azaz saját színészi személyiségükből pótoltják mindazt, ami az írott figurákból – mondom: szándékosan – hiányzik. Kulka János például erősen intellektualizálja Robertót, akinek gyors és objektíve zavaros váltásai (amikor például elindul a szeretőjéhez, hogy szakítson vele, majd mire odaér, inkább feleségül kéri; persze, ez a nekibuzdulás sem tartós) afféle kreatív értelmiségre vallanak inkább, semmint bankigazgatóra, mondjuk.

Györgyi Anna feszülő energiái, belső izása szinte szétrobbantják a feleség, Patrizia körvonalait; ő vonul vissza a legkevésbé a kommentálós-szemlélős pozícióba, mert még ilyenkor is játssza és éli a figurát, amit amúgy ő teremtett. Mondom: alig is tud ki-lépni belőle.

Horváth Lili színészi helyzete talán könnyebb – a színpadi biztosan nehezebb. Olga, a fiatal szerető ugyanis a leg-egyszerűbb képlet: személyiségének legfőbb vonzereje (a férfi számára) létezésének visszafogottságában rejlik. Ő a Györgyi Annával ellentétes utat járja: akkor is visszafogott, majdhogynem szemlélő, amikor „játékszituációban” van. Elég csekély tere nyílik arra, hogy életes portrét rajzoljon erről a lányról, ezért aztán – szerintem nagyon okosan – a figura körvonalaira ügyel elsősorban. Így ugyan nem sok

Györgyi Anna (Patrizia) és Jeanne Moreau (a filmsnitten)



Kulka János (Roberto) és Vári Éva (Lidia)

Koncz Zsuzsa felvételei

mindent tudunk meg róla, de könnyedén behelyettesítjük számos ismerősünkkel (magunkkal?), mert egyszerűen ismerős.

A színészek játékán van mit nézni. A filmen szintén. De mégis érződik, hogy a szüntelen libikókajáték, az eltávolító rendezői ki-mértség szépen lassan eltakarítja a színpadról a háttérből áradó szenvedélyt, érzelmi nagyszabást, intenzív életérzést. Unatkozunk.

Olykor-olykor – különösen Vári Éva alakításában – felvillan az a két elem, melynek intenzívebb jelenléte megmenthetné az estét, és megszüntethetné a mű sterilitását: az irónia és a reflektáltság. A rendező által működtetett patikamérleg juttat ugyan egy saját történetet a Vári Éva játszott Lidiának is – közepes esettanulmány az emberi kapcsolatok színes tárházából –, de ennél a monológnál, melyet persze Vári hihetetlen belső erővel tolmácsol, sokkal fontosabb az az ironikus reflexióhalmaz, amellyel mintegy bevonja ezt a sablonos kis háromszögtörténetet. Hangsúlyok, kézmozdulatok, odavetett félmondatok, más intonációban megismételt egész mon-

datok közvetítik ezt az – ezen az estén egyedül üdvözítőnek látszó – mentalitást, és amikor éppen egyikre sincs mód, akkor csak a tekintet, mert Vári Éva persze egyfolytában Lidia.

Kiss Csabának alighanem nincsen humora. De ezt az estét ennél kevesebb, a passzív humorérzék is átbillenthetné volna. Hiszen az opust nézve az embernek mégis az az első civil reakciója: „gyerekek, tudnék én mesélni...”

**MICHELANGELO ANTONIONI-KISS CSABA:
A SZAKÍTÁS
(Budapesti Kamaraszínház, Ericsson Stúdió)**

FORDÍTOTTA: Magyarósi Gizella. **DRAMATURG:** Palóc Eszter. **DÍSZLET-JELMEZ:** Zeke Edit. **FILMTECHNIKA:** Szlovák Judit. **ASSZISZTENS:** Kákonyi Éva. **RENDEZTE:** Kiss Csaba.

SZEREPLŐK: Kulka János, Györgyi Anna, Horváth Lili, Vári Éva.

ZAPPE LÁSZLÓ

Kétszer 4 x 100

■ EGRESSY ZOLTÁN SZÍNМŰVE SZÉKESFEHÉRVÁRON ÉS A MERLINBEN ■

A „kétszer” ezúttal fontos. A szinte egy időben tartott dupla bemutató ugyanis paradox módon szembesül egymással és a darabbal. Az elmélyültebb, megmunkáltabbnak tetsző előadás a gyengébb, és a felszínebb, végiggondolatlanabbnak mutatkozó a hatásosabb.

A paradoxon titka pedig alighanem a darabban rejlik. Egressy Zoltán ezúttal is lombikdrámát írt. Abban az értelemben, hogy most is vett egy kis sportolói közösséget, betelerelte őket az öltözőbe, éppen úgy, mint a *Sóska, sültkrumpli* esetében, és hagyta, hogy föltáruuljanak belső viszonyaik, titkaik. Már természetesen azok a titkok és viszonyok, amelyeket maga konstruált számukra. S amelyek persze annál érdekesebbek, meglepőbbek, hatásosabbak, minél szokatlanabbak, sőt minél képtelenebbek. Tulajdonképpen már az is a hatásadászat számlájára írható, hogy a néhány órára összezárt közösség éppen az olimpiai kvalifikációért küzdő nemzeti válogatott futóváltó. Az emberi viszonyok, problémák bizonyára éppen ugyanolyanok lehetnének körükben, ha falusi klub színeiben szeretnének egy osztállyal feljebb kerülni. Ez esetben még valószínűbb is lenne a történet. Hiszen a nemzeti válogatott változékonyabb, kevésbé tartós közösség egy vidéki klubnál. Csak hát a szerzőnek éppen nem a valóságosságra van elsősorban szüksége. Ambíciója szerint alighanem a köznapi valónál mélyebb vagy magasabb titkokba szeretne bepillantást nyújtani. Valójában azonban darabjának könnyed-ügyes szórakoztató kvalitásai működnek igazán.

Feltéve persze, ha hagyják őket működni. A váltó négy tagja közül háromnak van-volt szexuális viszonya a darabban szereplő egyetlen férfival, egy javakorabeli alkoholista gyúróval. Egyikük a jelenlegi felesége, másikuk a volt felesége, gyermekének anyja, a harmadik – s ez az egyik, poénként kipattanó titok – a volt szeretője. A legfiatalabb nő (még?) csak kokettál vele. Szerepel azután még a csapat edzőnöje, akivel valamikor ugyancsak volt valamilyen szerelmi viszonya – valószínűleg csak sóvárgott utána. Aktív sportoló korában az asszony ugyanis a kapitányokra hajtott. A férfiből pedig bánatában lett csak – igaz, túlművelt – gyúró. Babits-idézzettel indítja az előadást, sőt Fehérváron a *Hamlet*ből is citál, amit a Merlinben mintha nem hallottam volna. A váltó legfiatalabb tagja pedig ráadásul az edzőnő lánya. Emlegetnek, pontosabban gyaláznak még folyamatosan egy bizonyos Bittnert, a kapitányt, aki lehetetlen szintidőt állított a válogatott elé, s akiről végül kiderül – ez a slusszpoén –, hogy az edzőnő versenyzővé serdült kislányának az apja.

Nem állítom természetesen, hogy az ilyesféle veszedelmes viszonyokból nem lehet súlyos, sőtét, tragikus darabot írni, mint ahogy azt sem állítom, hogy nem lehet belőlük fergeteges farce-ot előállítani. Meglehet azonban, hogy Egressy Zoltán csupán egy kevés könnyel megsomorított, jelképekkel megemelt, de alapjában derűs estét szeretne nézőinek szerezni. Talán szociális és lélektani igazságokat is fölfedezni vél történetében. Talán érdekes jellemeknek is gondolja hőseit, akik akár társadalmi mondanót is hordozhatnak.

Závodszy Noémi (Perec), Csizmadia Ildikó (Hóvirág), Töreky Zsuzsa (Dzsudi néni), Szűcs Krisztina (Grafika) és Brunner Márta (Kiseszter) Székesfehérváron

Gulyás Buda felvétele





Schiller Kata felvétele

Pelsőczy Réka (Perec), Kiss Eszter (Grafika), Kató Emőke (Hóvirág), Pogány Judit (Dzsudi néni) és Bozó Andrea (Kiseszter) a Merlin előadásában

A két előadás paradox tükre azonban leleplez. Székesfehérváron Guelmino Sándor rendezése ugyanis megkísérli komolyan venni a darabot, végiggondolni, értelmezni, interpretálni a figurákat, a viszonyaikat. Úgyel arra, hogy a szereplők külseje is nagyjából fedje darabbeli életkorukat. Ha nem mondanák, akkor is tudnánk, ránézésre, ki idősebb, ki fiatalabb. Azzal sincs nagyobb baj, ahogyan Závodszy Noémi fanyar beletörődéssel tudomásul veszi egy kiöregedő sportoló és egy gyermekét egyedül nevelő anya nehéz sorsát, ahogyan Szűcs Krisztina igyekszik előállítani egy okosnak, műveltnek tartott nőt, ahogyan Brunner Márta az éppen birtokon belül lévő asszony, a jelenlegi feleség kínos szituációját érzékelteti. Legfeljebb Csizmadia Ildikó nem győzi színészi eszközökkel, hogy kislányos külsejéhez illessze a legifjabb váltótárg elvi karrierizmusát. Tőrek Zsuzsa jó anyja módjára próbál gondoskodni a rábizottakról, igyekszik hitet plántálni beléjük, Kozák András pedig mindent megtesz, hogy egy sármos, aranyos öreg link, egy eredendően gyenge, ám szeretetre méltó jellem megformálásával elhíhetővé tegye, hogy minden nő, aki a gyúróasztalára kerül, az ágyába is bekívánczol.

Dévényi Rita díszlete az elemelést, a jelképes értelmezést segíthetné. A futópálya csíkozása beér az öltözőbe, hátul egy ajtó nyitásával már kint is vagyunk a szabadban, s ha az ajtó visszacsukódik, ismét rázárul hőseinkre a világ, a sors. Edzésként a futónők helyben trappolnak nagy buzgalommal, nyilván ezzel is a naturális valón túli dolgokra célozva. Mindez az igyekezet meddő, reménytelen, fölösleges. A darab nehezen viseli el, görcsösnek, hitetlennek tetszik, ha megpróbálják hitelesíteni. Túl kevés benne ahhoz az igazság.

A Merlin előadása sokkal hatásosabb, sokkal mulatságosabb. Természetesen főképp azért, mert jobb színészek játsszák. A színészek ereje azonban ezúttal a legkevésbé sem jellemezhető a szokványos jelzőkkel. Éppen nem a játék hitelessége, őszintesége, igazsága a minőség mértéke. Itt azért jók, mert pontosan tudják, vagy legalábbis érzékelik, hogy hol vannak. Hogy mennyi igazságot, őszinteséget, hitelességet visel el a szövegük. A Merlinben játékokat játszanak. Sinkó László trottyos, vén, morgó medvét alakít, aki jó poénokat mond. Direkt ellene játszik annak, hogy hitelesítse a viszonyait a fiatal nőkkel. Tudja, minél abszurdabbak ezek a kapcsolatok, annál poénosabbak. Pogány Judit gömbölyű koboldot formál az edzőnőből, aki víg kedéllyel gördül fel-alá a színpadon. Semmi lélektani hitel, sok energikus derű, mulatság. A négy futónő szinte fölcserélhetné a szerepeket. Tudják, hogy a figurák csak tárgyi dolgokban, adatokban, szavakban megfogalmazható vonások szerint különböznek; igazi jellemrajzokat az író elmulasztott adni róluk. Pelsőczy Réka, Kiss Eszter, Kató Emőke, Bozó Andrea a maga színészi egyéniségével színez hatásosan megformált jeleneteket. Szituációkat, pontosabban jól megkomponált női ribilliókat állítanak elő inkább, mintsem jellemeket.

Berzsenyi Krisztina díszlete leginkább csak a költségkímélésről szól. Az öltöző mindössze egyetlen függöny, ráfestett jelzészserű ablakokkal, ha elhúzzák, rozsdavörös csíkok utalnak a pályára. A futónők ruhái szükségképpen nemzeti színekből összeállított hasonló kompozíciók mindkét előadásban. Fehérváron azonban a gyúró jár sötét öltözőkben és az edzőnő világosban, míg Pesten éppen fordítva. Sinkó László külseje egy bohém festőt idéz a XX. század elejéről.

A Merlinben a boldog véghez járó pezsgőtől megmámorosodott nők viháncolása közben csak az alkoholistá gyúró ül keserű józansággal. Nyilván feneketlen mélységű bulvártanulságokat sugallva. A legtalányosabb az egészben az, hogy ezt a professzionálisan szórakoztató előadást maga az író rendezte. Nem tudhatjuk, az önismertete ilyen mély-e, vagy csak hagyta a profikat dolgozni.

EGRESSY ZOLTÁN: 4 x 100 (Székesfehérvár)

DÍSZLET: Dévényi Rita. **JELMEZ:** Fekete Mónika. **RENDEZTE:** Guelmino Sándor.

SZEREPLŐK: Tőrek Zsuzsa m. v., Kozák András, Závodszy Noémi, Szűcs Krisztina, Brunner Márta, Csizmadia Ildikó.

(Merlin Színház)

DÍSZLET, JELMEZ: Berzsenyi Krisztina. **RENDEZŐ:** Egressy Zoltán.

SZEREPLŐK: Pogány Judit, Sinkó László, Pelsőczy Réka, Kiss Eszter, Kató Emőke, Bozó Andrea.

PÉTER KINGA FRUZZSINA

Árnyéklétben

■ BERNARD-MARIE KOLTÈS: ROBERTO ZUCCO ■

„Én úgy gondolom, a darabjaim nagyon világosak. A rejtélyek legfőlőbb az egyes alakok belső mélységeiben vannak. Bizonyos pillanatokban mindenki rejtélyes lehet. És ha az ember egy figurát ábrázol, az a figura is úgy jár a világban, hogy magával viszi valamennyi rejtélyét, nekem pedig nem az a dolgom, hogy ezeket megoldjam; épp ellenkezőleg, azért vagyok, hogy megmutassam őket... Itt volt ez az ember a maga erejével, a maga sorsával, már csak a kívülálló csodálata hiányzott. És éppen ez volt a célom az új darabommal: az, hogy néhány hónapra ennek az embernek a neve megjelenjen a plakátokon...” – nyilatkozta Koltès a Tageszeitungnak. És hóst farag egy gyilkosból, kiteszi a világ csodálkozásával és undorral vegyes tekintetének. Ezt teszi Vidnyánszky Attila is az Új Színházban – ahol a közönség éppoly vegyes, éppolyan kaotikus és színes, mint Koltès drámájában a főszereplőt körülvevő társadalom.

A rendezés legtümömben összegezhető jellegzetessége a szétszabdaltság, a puzzle-szerűség. A töredékesség azonban nem róható fel hibaként; ezt a világot már nem lehet egységes egészként szemlélni (még akkor sem, ha csak a dráma szövegét nézzük), hisz „minden egész eltörött”, és már „nem lehet összeragasztani a cserepeket”. De az összetört cserepeknek: a több-

arcú díszletnek, a színes jelmezeknek (melyek arcok, bélyegek is egyben), a zene zsongálásának (amely a nyomasztó dübörgéstől a vidám dallamokig mindent magába sűrít) és az alakok identitásnélküliségének egymás mellett, egymás érdes, törött felületeivel és éleivel érintkezve van csupán létjogosultságuk. Fényesen csillogó mozaikdarabkák ezek, amelyek maguk is kis darabkákból tevődnek össze...

Alekszandr Belozub az előadás díszlet- és jelmeztervezője; a díszlet és a ruhák erősen összefüggenek, oda- és visszautalnak egymásra. Belozub egy fotólaboratóriumot álmódott a történet helyszínéül; a fotólabor jelzésére három fekete függöny és rengeteg fotó szolgál, valamint a fényképek előhívásához szükséges egyéb kellékek. A rendező a három függöny mögé behozza a színpad máskor láthatatlan részeit is: a zsinórpadlást, a járásokat, a reflektorokat, a csigalépcsőt és az alulról megvilágított tűzfalat. A „háttérvilág” segítségével mutatja meg Zucco láthatatlan, „átlátszó” mivoltát – hiszen míg ő a tűzlépcsőn vagy csigalépcsőn mászkál, a függönyök előtt szereplő alakok nem veszik őt észre.

Ha a világot egy fotólaborba zsugorítjuk, állóképek sorozatává szabdáljuk, az idő lassú és egyenletes folyású. Attól, hogy fényképszerűvé varázsoljuk a világot, összekapcsolódik a halál és az idő fogalma. Ami fontos, csupán a kővé meredt pillanatokban fogható meg. Ez a fényképszerűség, a folyamat felszaggatása, szétdarabolása a cselekményre is rányomja a bélyegét. Az egyes jelenetek mintha egy fényképsorozat darabjai lennének,

Bánsági Ildikó (Zucco anyja) és Trill Zsolt (Roberto Zucco)





Trill Zsolt és Takács Katalin
(Az elegáns hölgy)

ális konnotációjú szavak és mozdulatok jellemzik, itt még annyira sincsenek személyek, mint a hétköznapi, normális, családi oldalon. Árucikkek vannak; ezeket testesítik meg a prostituáltak. A három prostituált (Pálfi Kata, Schramek Andrea, Mihályi Orsolya) mindig együtt jelenik meg; egyszerre mozdulnak, inkább vonaglanak; gesztusaik és arckifejezésük maszk-szerűségéről a Robert Wilson által rendezett *Hamlet*-gépre vagy David Lynch rejtélyes, misztikus filmjeire asszociálhatunk. A fényképszerűség a lányok mozgásán érzékelhető a legtisztábban.

A *felügyelő búbánata* című jelenetben (a drámában Koltés minden egyes jelenetnek külön címet adott) a „rémült kurva” (Pálfi Kata) elmutogatja, hogyan ölte meg Zucco a „bánatos felügyelőt” (Gosztonyi János). Minden szó külön mozdulat, minden mozdulat után szünetet tart, pontosabban egy pillanatra kimerevíti őket. Ezzel monológja darabokra esik szét. Olyan lesz, mint a jelbeszéd, talán a süketek is megértenék.

A prostituáltak felügyelője, a „türelmetlen strici” (Bubik István) báty, tulajdonos és „használó” egy személyben, aki az árucikkek minél jövedelmezőbb értékesítésén fáradozik – valóban türelmetlenül. Ő a rettegett „Nagy Fehér Férfi”, aki a nők „tárgy, eszköz és árucikk mivoltának” elvét hangoztatja. Az első csoport tagjai közé sorolhatók még a rendőrök, a felügyelők és a börtönőrök is, akiket a rendezés egy kasztba sorol azzal, hogy a hat szerepet két színészre osztja (Hirtling István, Varga József). Kegyetlenül buták és bután kegyetlenek. Vérszomjasan perverzек és burleszkbe illően tehetetlenek. Vakbuzgók és fullasztóan-nevetségesen vakok.

Ezek a szereplők csoportosan is megjelennek az előadásban. Vidnyánszky feltárja ezt a különösen színes és kaotikus maszszát, melyben, mint egy salátástálban, minden előfordul. Ezzel – akárcsak Koltés – rámutat a tömegpszichózis lényegére. A tömeget Vidnyánszky egyfajta elidegenítő perspektívában mutatja, a színészek mindig „kifelé”, a nézőtér irányába fordulnak és beszélnek, s ezzel kiszélesítik a színpadi teret. Ebből a perspektívából nézve a befogadó is a tömeg alkotóelemévé válik.

A második csoportba azok tartoznak, akik ugyan szintén a „tömegtest” alkotóelemei, de mivel szorosabb kapcsolatban állnak Roberto Zuccóval, személyük átalakul. Az átalakulás Zucco hatására történik, ő az, aki megváltoztatja ezeket az embereket: az anyját, a lánykát, az elegáns hölgyet és az öregurat.

mintha két halott pillanat között történne valami mozgás, de hogy mi történt valójában, csak a kimerevített pózokban lelhető fel. A fényképek megelevenednek, de olyan pontosan fűzi össze a rendezés a halott fotót a valós pillanattal, hogy megcsalja a befogadói érzékelést. Néha nem tudni, hogy a fotó vagy az önmagát fényképpé stilizáló színész valóságosabb.

Vidnyánszky Attila rendezésének szereplőit – önkényesen és szubjektíven – három csoportba lehetne osztani. Az első csoportot a „tömegtest” tagjai alkotják (anya, apa, nővér, báty, strici, prostituáltak, rendőrök, direktisz), akiknek csupán erősen karikírozott és eltúlzott vonásaik vannak. Ők keveset beszélnek, szavaiknál fontosabbak állandóan ismétlődő, majd megdermedő mozdulatsoraik, melyek felerősítik a kimondottakat. Ezekben a mozdulatokban rajzolódik ki a társadalom sztereotipizáló gondolkodásmódja. Az anya (Nagy Mari) hangosan, sikoltozva beszél, bő, pöttös ruhát visel, haja fésületlen, mozdulatai gyorsak és aprók. Életét két dolog tölti ki: ebédet főz, és a férjével harcol. Az apa (Dengyel Iván) mindig köntösben jár, cselekedetei a vegetáció szintjén mozognak: evés, alvás, sörözés. Ő is nagyon keveset beszél, ha mégis megszólal, mindig genetikailag visszamaradott feleségét leckézteti. A báty (Huszár Zsolt) vad és kegyetlen, forróvérű és fékezhetetlen, a „falu bikája” archetipusa, az oppozíciós gondolkodás élharcosa, számára csak fekete és fehér, csak szűz lány és mocskos prostituált létezik. A nővér (Botos Éva) ideggyenge, depressziós, remegő kisegér, aki, miután elveszíti élete értelmét – kishűgát –, magányosan, „opheliás-őrülten”, bomlottan táncol az esőben. A társadalom alja: a prostituáltak és a stricik. Az ő világukat rózsaszín fény, lágy dallamok, szexu-

Zucco anyját (Bánsági Ildikó) fájdalomtól eltorzult arc és egy simogatásra, ütésre, segélykérésre előrenyúló kéz ábrázolhatná a legkifejezőbben. (Ez benne is van *Az anyagyilkosság* című jelenetben, amikor Bánsági Ildikó az előszínpad közepén áll, fekete kalapját a gyász jeleként fejére teszi, száját torz, néma sikolyra nyitja, háta kicsit előregörnyed, karja segélykérően előrenyúl. Olyan ez, mint egy fénykép az özvegy utolsó, halál előtti pillanatáról. Előrevetíti a végzetet. Mintha tudná, mi fog vele történni.) Ő az, aki a legközelebb áll Zuccóhoz, hiszen ő szülte. A teste vonaláról, a hatalmas tenyér érintéséről ismer a fiára: „Megismerem a tested formáját, a kezédét, azét a nagy mancsét, amely mindig csak simogatta az anyád nyakát, és szorította az apádét”, de a többi, a gyilkost letagadja, el akarja felejteni. Ki akarja vésni magából a beleégetett fájdalmat. Megteszi helyette a fia: megöli őt. A gyilkosság egyetlen gyönyörű mozdulat, egy ölelés, melyet érzéki tánc előz meg. Az anya és a gyermek tánc ez – Zucco úgy beszél és viselkedik az anyja közelében, mint egy kisgyerek: néha zabolátlan és erőszakos, néha félénk és ragaszkodó. Az anyával való kapcsolatában tehát a gyermek-arca rajzolódik ki, kicsit szerelmes oidipuszi, kicsit kegyetlen és lázadó. Az anya holttes-

tének jelzésére ugyanúgy egy plexilapra rajzolt testkontúr szolgál, mint az apáéra (amely az előszínpadon, a padlón „fekszik”), s majd az előadás végén a Zuccóéra. Ez a testetlenség a láthatatlanságra, a megfoghatatlanságra utal.

A három nő közül a második, a lányka (Kovalik Ági) az anyai szeretet helyébe lépve a szerelmet hozza el Zucco számára. Ő is identitás nélküli személy; tégely, melybe mindig kívülről öntenek tartalmat, és ez a tégely mindig valaki más tulajdona. Neve sincsen: „Nekem már nincs nevem. Folyton mindenféle kis állatnéven szólítanak, kutyus, nyuszi, cica, pacsirta, pintyőke, gerlice, fülemüle.” A szerelemben sem önmaga, hanem bőrrönd Zucco titkai számára. Az ő alakja tükrében csillan fel Zucco egy másik arca: a szerelmes férfi. Kapcsolatuk a zuccói láthatatlanság dimenziójába emelkedik azzal, hogy a vizualitás helyett a testi érintésre helyezik a hangsúlyt. Ez már *Az asztal alatt* című jelenet elején kiderül, mikor a lány a függöny belső oldalán áll, s miközben nővére idegesen rendszabályozni próbálja, a függöny másik oldalán Zucco hozzásimul. A kósza érintések és ölelések labirintusában keresik és találják meg egymást, és ez a láthatatlan láthatóság fűzi össze őket.

A harmadik nő, akivel Zucco kapcsolatba kerül, és akiben erős változást idéz elő, az „elegáns hölgy” (Takács Katalin). Túszul ejti egy parkban a fiával (Jankovics Péter) együtt, és hosszú kergetőzés, fenyegetőzés után lelövi a gyereket. Ez az egyetlen pillanat, az egyetlen cselekedet, amellyel az addig „láthatatlan” ember csendet és megdöbbenést kényszeríthet a tömegre: valakinek meg kellett halnia ahhoz, hogy felfigyeljenek rá.

Ez az egyetlen gyilkosság, amely után vér folyik, amely vulkánként tör fel, és nyomot hagy: „Nincs hős, kinek ne volna vérrel átitatva a ruhája, és a vér az egyetlen dolog a világon, ami sohasem marad észrevétlen. Ez a legláthatóbb dolog a világon.” Zucco ebben a jelenetben válik „láthatóvá”.

A *pályaudvar* című jelenetben az „elegáns hölgygel” való találkozás egy másik szempont miatt válik fontossá. A jelenet elején Zucco állandóan ismételteti a nevét, hogy el ne felejtse: „Félek, hogy egyszer csak itt állok, és nem tudom a nevem.” Erre a hölgy azt feleli: „Én nem fogom elfelejteni. Én leszek a maga emlékezete.” Ő azért tud és akar emlékezni Zuccóra, mert a gyilkos és az általa kiváltott fájdalom az egyetlen, az utolsó, aki és ami összeköti a halott fiával: „Az ember beleéget valamit az emlékezetébe, hogy utána benne is maradjon; csak ami vég nélkül fáj, az marad meg az emlékezetünkben.”

Botos Éva (Zucco nővére) és Huszár Zsolt (Zucco bátyja)

Schiller Kata felvételei



A második csoport utolsó tagja az aluljárók labirintusában eltévedt „Öregúr” (Nagy Zoltán), aki a nyugodt, ismerős felszín mögött valami ismeretlen, kusza és homályos világra lelt. Arra a világra, amelyet a díszletben a hátsó színpad, Zuccóban pedig a kaos és a többarcúság képvisel. Zucco először habozik: megölje-e vagy életben hagyja az öreget. Az öregember azonban a legváratlanabb pillanatban szólítja meg, és lénye lényegére tapint rá: „Az lehetetlen, hogy magát is csapdába ejtették ezek a folyosók meg a bezárt rácsok: nem, egy magafajta világosfejű fiatalember még a rácsra is úgy keresztüljutna, mint a víz a szitán.” Ő az egyetlen ember, aki tudja a „zuccóság” lényegét: a láthatatlanság és az idő megszűnésének titkát. Zucco azért nem öli meg, mert valamelyike egyformák lesznek.

A harmadik „csoportnak” egyetlen tagja van: maga Roberto Zucco. A másik két csoport képviselőivel ellentétben ő nem egy „szerep”, neki van neve, tehát személyisége is, de ez az identitás nem totalitásban, hanem szétesettségében van jelen. Az előadás minden szelektájában megcsillan egy kicsiny „Zucco-puzzle-darabka”: a szereplőkben, a gyilkosságokban, a vérben, egyetlen mozdulatban vagy elakadó szótöredékben, a versekben; utóbbiak nem a sajátjai, mégis bennük van a lénye lényege. A főhős, pontosabban a szerep felépítésének érdekessége – és ilyen szempontból az alak megformálása hasonlóságot mutat a díszlet koncepciójával –, hogy a széttördezett színpadi alakon túl megmutatkozik magának az alakot megformáló színésznek, Trill Zsoltnak az arca is. A rendező tehát túllép a színpadi alak határain, és megmutatja a mögötte rejtőző színész arcát. Trill Zsolt és Roberto Zucco egyszerre van jelen. Irányító, szerepformáló jelenléte azért is nagyon fontos, mert csak az ő segítségével – a színész testével – mutatható meg a szerep veleje: a láthatatlanság. Hiába zuhan le az előadás végén a Zuccót ábrázoló plexi-„bábu”, ő (az alak) a színház csodája, a színész teste által megszabadul, s ezáltal egy teljesen más – mondhatni, pozitív – végkifejlet alakul ki, mint a drámában.

BERNARD-MARIE KOLTËS: ROBERTO ZUCCO (Új Színház)

FORDÍTOTTA: Bognár Róbert. DÍSZLET-JELMEZ: Alekszandr Belozub. RENDEZŐ: Vidnyánszky Attila.

SZEREPLŐK: Trill Zsolt, Bánsági Ildikó, Kovalik Ági e. h., Botos Éva, Huszár Zsolt, Dengyel Iván, Nagy Mari, Nagy Zoltán, Takács Katalin, Jankovics Péter, Bubik István, Pálfi Kata, Gosztorny János, Falvy Klári, Schramek Andrea, Mihályi Orsolya, Fülöp József, Hirtling István, Varga József.

Vajon mi folyhat ott a párizsi Quartier Latinben, az Huchette Színházban, ahol negyvenhat éve játsszák szakadatlan a két Ionesco-egyfelvonásost? Milyen lehet? (Nem tudom. 1995-ben, a tizenháromezer-ötszázadik előadás környékén meg akartam nézni, de nem kaptam rá jegyet.) Vajon a kezdetek óta változott-e annyit a produkció, amennyit a közönség reagálása minden bizonnyal változott?

Eleinte nyilván polgárpukkadni jártak oda a nézők, felcsigázva attól, hogy A kopasz énekesnő a bemutatón hangos botrányt keltett. Végighallgatta a premierközönség a mű sefüle, se farka szövegét, majd – mondhatni – autentikus módon felháborodott, és a címadótar dízót követelte, akiről szó sem esik a darabban. (Viszont a cikkünk címébe tolatkodó Bobby Watsonból emlegetnek hatot-nyolcat az egyfelvonásos szereplői.) Voltaképp a nem létező hajánál fogva rángatta ide a kopasz énekesnőt a szerző, hiszen a románul írt eredeti változatnak még Tanuljunk könnyen, gyorsan angolul volt a címe, s csak a francia verzióhoz születtett a La Cantatrice chauve.

Egy darabig feltehetően a kíváncsiság hajtotta a publikumot az Huchette utcai kisszínházba. Amióta pedig a hivatásos magyarázók kanonizálták a művet, és felvették a drámatörténetbe – az abszurd alosztályba, egyszerre előzmény, közmenny és utózmény státusba –, azóta feltehetőleg a modernnek iránti lelkes vagy illedelmes érdeklődésből járnak az emberek A kopasz énekesnőre és a Különóra. Mostanra pedig egy magára valamit adó kultúrturista éppúgy köteles megtekinteni Párizsban a Ionesco-előadásokat (vagy legalább megpróbálni), mint a Musée d'Orsayt.

Nálunk persze másképp van. A magyarországi Ionesco-játszásból, valamint a többi, nemzetközi abszurdőr hazai interpretációjából kimaradtak a fokozatok. (Ezen a ponton nyithatnék egy alfejezetet a sajátjainkról, Karinthy Frigyesről kezdve Déry Tibor és Örkényen át egészen Tasnádi Istvánig, de nem teszem.) Történelmi okokból nem került színpadra Ionesco azokban az években, amikor az újdonság erejével hathatott, megdöbbenhetett vagy előrelendíthetett volna. Hozzánk akkor jutott el, amikor már jószerevével sem elcsodálkozni, sem felháborodni nem lehetett rajta. Az abszurd drámát messze lehagyták az élet abszurditásai. Ezzel egyidejűleg Ionesco művei némiképp kommercializálódtak. Valljuk be, hogy a Különóra ma nem tűnik többnek elnyújtott, morbid kabarétréfánál, s A kopasz énekesnő sem látszik másnak, mint egy kissé megfáradt szellemességű blödlinek. Enyhén konzervatív ízlésű közönségnek is eladható e két darab, csöppet bizarr vígjátékként egy mulattató estén.

Minderre való tekintettel kifejezetten frappáns ötlet Mácsai Páltól, hogy a Madách Kamara műsorára tűzte a két egyfelvonásost. Egyrészt van némi missziójellege a vállalkozásnak – ismeretterjesztés; szemelvény a drámatörténet egy korszakából –, másrészt ez alkalomból talán képes lesz jól szórakozni a még mindig idejártó régi közönség. Harmadrészt szakmai hozamának is kell lennie a bemutatónak, hiszen a Madách Kamara Ascher Tamást nyerte meg rendezőnek. (Ascher – színészek százainak legmélyebb sajnálatára – nem szokott kimozdulni kaposvári, illetve Katona József színházbeli bázisáról. Ott is inkább a vele egyivású színészekkel dolgozik, mint a fiatalokkal.) Az Ascherral való munkából bizonyára profitálhat a Madách Kamara még formálódó társulata, akkor is, ha a rendező nem a primőrjét hozza – hiszen már harmadszor viszi színre e két darabot –, és akkor is, ha az estén fellépő kilenc színész közül ketten őskaposváriak, és benne voltak már az Ascher-féle magyarországi ősbemutatóban is. (Eredetileg csak Pogány Judit érkezett volna a rendezővel, Máté Gábor részvételére Mácsai Pál megbetegedése miatt került sor.)

A Madách Kamara Ionescója alkalmassint nagy nyereséget hozott a próbáló színészek számára, és ennél összehasonlíthatatlanul kisebb élményt nyújt a közönségnek. (Mindig vannak ilyen előadások, amelyeket megcsinálni valószínűleg sokkal jobb, mint megnézni.)

A Különórával kezdődik az este, elvégre nálunk ez a sorrend honosodott meg. Ignjatović Krisztina egyszerű, tiszta, áttekinthető díszlete perspektivikusan nyújtja el és szűkíti be a színpad mélye felé a tanár szobáját. Vagyishogy nem szoba ez, csak a legszükségesebbekre szorítkozó helyszín, ahol lebonyolítható a játék. (A legszükségesebb megítésem – a kellékek szintjén – legalábbis változó. A tanítványnak van kézzelfogható ásványvizesüvege és ceruzája, Marie-nak van tányérja, csak a Tanárnak nincs semmije – ő eljuttatja a krétát is, a kést is.)

Elsőként Pogány Judit bukkan fel gutaütésesre sminkelt arccal, nagymintás blúzban és otthonkában (Benedek Mari jelmeze az igényes ízléstelenséget találja telibe). Pogány lesz az, aki valamilyen sejtelmes, megfoghatatlan szörnyűséget enyhén mégis kiérezet a történet mögül. Egyelőre csak beengedi Járó Zsuzsát, aki mint afféle Colombina, egy csupa élénk szín és minta ruhában virít. Az érkező növendéknek a színpad előterében álló asztal bal oldalán akadóhelye, alighanem figyelemmel arra is, hogy a fiatal színésznő arca jobb oldalon giberlis – zömmel ezt a felét látjuk. Hamarosan bekódorog Gálffi László Ta-

STUBER ANDREA

Bobby Watson, avagy Kirándulásra konzervet

■ IONESCO: KÜLÖNÓRA; A KOPASZ ÉNEKESNŐ ■



Schiller Kata felvétele

nárja csapzottan, kifényesedett öltönyben, irtózva attól, hogy a lány hozzáérjen. Ő, ismerjük Gálffitól ezt a tétova, gátlásos figurát, az elkenődött arcával, a madárszerű, hirtelen fejmozdulataival. Ugyanakkor minden okunk megvan feltételezni, hogy a színész – aki az utóbbi évadokban igen jó formát mutat – hoz majd valami újat. (Nem hoz, de ez nem feltűnő.)

A két főszereplő játszmája felépítésénél fogva váltakozón fókuszálja a nézői figyelmet. Eleinte Gálffi Tanárján csüggünk rokonszenvvel, majd hitetlenkedve hallgatjuk, amint tudós magyarázatait követően hirtelen hülyeségeket kezd beszélni. Ez idő alatt Járó Zsuzsának nem sok eszköz áll rendelkezésére ahhoz, hogy ő is észrevétesse magát. Jobbára diáklánysablonokból dolgozik: készségeskedik, töpreng, ceruzát rág, duzzog. Hanem amikor a Tanár beszédrohamai gyötrelmessé válnak, a Tanítványnak pedig fájni kezd a foga, akkor a minimálisan empátikus néző már csak erre a fokozódó, láthatóan mind elviselhetetlenebbé váló fájdalomra koncentrálni. Gálffi (valószínűleg) még mindig magyaráz, miközben Járó már eltörte kinjában a ceruzáját, füzetlapokat, majd a sálját tömi a szájába, a földön fetreng, kúszik-mászik, az asztal alatt vergődik, és nem jutunk annál előbbre, mint hogy a magam részéről diagnosztizálom, hogy nagyjából a jobb alsó hatosa fájhat.

Gálffi Tanárja egy sajátos nyelvészeti eszmefuttatás végén imitált késével leszúrja Járó Zsuzsa Tanítványát. Az aggódó Pogány Judit – akinek Marie-ja inkább házinéni, mint szobalány – jól leszidja fékezhetetlen lakóját, majd megsajnálja, ölebe veszi, vigasztalja. Van itt egy árulkodó pillanat. Pogány valami Auguste-öt, völegényt vagy szeretőt emleget, mire Gálffi sértődötten elfordítja fejét az asszonytól. Ez a gesztus – és amiről szól – a legkevésbé sem

Járó Zsuzsa (A tanítvány) és
Gálffi László (A tanár) a Különórán

következik kettejük eddig eljátszott viszonyából. Viszont poén, amire bejön a nevetés.

Az est második részéhez, *A kopasz énekesnő*hez kedvesen avittas, hatvanas évekbeli miliőt kerített a díszlettervező. (Istenem, kiskorom falikarja és foteljei! A forgó változatban Orion űrhajósosát is lehetett játszani!) Ugyanezt a kort idézik a jelmezek, a smink, a női frizurák. Tehát egy hatvanas évekbeli, magyar Miszisz Szőmisz – ahogy Kerekes Éva mondja pazarul, egy angol nyelvtanfolyam igyekvő résztvevőjének modorában – kezdi a darabot. (Itt jegyzem meg, hogy valószínűleg Kerekes Éva meggyőző, átütő és szívderítő játékkedve az egyetlen, amit a néző a maga virtuális pakkjában hazavisz a színházból ezen az estén.) Máté Gábor egyelőre egy nagy kiterjedésű napilap nyitott oldalai mögül krákgolja hozzá a magáét a kedélyes háziasszonyi szólamhoz. Utóbb majd meglátjuk, hogy Máté Mr. Smithként megnőtt túsifrizurás, idélen bajszú, nem egészen sima modorú, pöfetes figura. Kettejük szalonidílljébe kisvártatva betör Kiss Mari – aki némiképp zavarba esettnek látszik a hisztérikus szobalány szerepétől –, majd pedig megérkezik az ifjú házaspár, a kedvesen mosolygó Dömötör András és a szolidan stílusos Járó Zsuzsa, hogy négyesben ábrázolják az udvariassági formák által meghatározott vendégeskedés sztereotípiáit egyfelől (zavart hallgatás, idélen mosolyok, egymásra várás stb.), a négy ember között létrejehető pillanatnyi kapcsolatverziókat másfelől (édelgés, irigység, flört, félté-

SZÁNTÓ JUDIT

Tupír

■ GÖRGEY GÁBOR:

ROKOKÓ HÁBORÚ ■

A mikor az előadást meghírdették, eltűnődtem: mi vonzhatta Görgy Gábor „tragikus bohózatnak” nevezett szatirájához, ehhez a közepes színvonalú, száraz, konstruált darabhoz a modern rendezői színház merész, kreatív, bár nemegyszer vitatható munkáiról ismert képviselőjét, a román Cătălina Buzoianut, aki magyarországi vendégrendezésein eddig csak klasszikus szövegeket realizált. Csak arra gondolhattam: a darab mindenestől fiktív világa, esetleg a groteszkkal való kacérkodása ígért alkalmat rendezői fantáziájának kibontására, az írói ötletek továbbfejlesztésére, valamilyen totális színházi kompozícióra.

A *Rokokó háborút* 1967-ben a kaposvári színház mutatta be, tisztes kritikai sikerrel, de – az Élet és Irodalom egy korabeli agresszív glosszája szerint – csak a nyugat-németországi Christ und Welt kritikusanak jutott eszébe, hogy a Budapesti Rundschau-ból szó szerint átvett cselekménymertető mondatok után így vonja le a konklúziót: „Az ifjú drámaírók rokokó kosztümbe és parókába bűjtatják színészeiket. Az álruhák révén büntetlenül ronthatnak neki a környezetnek és a pártnak.” A kritikus afféle Mórnicka lehetett, akinek mindenről „az” jut az eszébe; magam ilyen ellenzéki finomságokat nem olvasok sem ki, sem bele a szövegből/be. A játék inkább steril allegória a demokráciával álcázott diktatúráról és az imperialista háborúkról, s ha valamin, úgy legföljebb az USA vietnami háborúján út. (A dzsungelháborúból eszelőssé brutalizálódva hazatérő katona e háború számos művészi feldolgozásából ismerős.) A rokokó külsőségek – melyek egyébként a bármivel helyettesíthető parókákra korlátozódnak – nem többek funkcióltan ötletnél, mint ahogy vérszegény ötlet az ellenzék tautologikus ábrázolása is: a Fiú semmi olyat nem mondhat a polgári álellenzékeségről, amit a Professzor már ki ne merített volna.

A dráma dimenzióin Cătălina Buzoianu sem változtatott, semmilyen irányban nem tágitotta vagy hosszabbította meg őket; a *Rokokó háború* most sem szól többről,



Illusztráció Béla felvétele

Máté Gábor (Mr. Smith) és Kerekes Éva (Mrs. Smith) *A kopasz énekesnő*ben

kenység, összeveszés, durc stb.). Közben variábilisan viszonyulnak magához a szöveghez. Hol a szó szoros értelmét játsszák el (az igazság közepén található – állapítja meg Máté, s odamutat a szoba közepére), hol a mondat jelentését illusztrálják, hol pedig leválnak a szövegről, s ellenében dolgoznak. Gálffi László Tűzoltóparancsnoka az értelem fényét látszik behozni a társaságba – jóllehet talpig azbesztben mindenekelőtt bombaszakértőnek látszik *A padlás* második felvonásából –, mígnem egy remek magánszámként előadott, se vége, se hossza anekdotával szétfosztatja azt a naiv nézői elképzelést, hogy esetleg egy normális figura tévedt a színre.

A vége felé kitor a verbális örület, a szereplők járnak fel-alá, összefüggéstelen mondatokat hajtogatva zaklatottan, majd az elcsendesülés után Járó Zsuzsa elkezd az elejéről a darabot. Hogy közben mi történt vele a hátsó traktusban, azt az én helyemről nem lehetett látni. Láttam viszont az est első felében, hogy *A különórán*ban szereplő asztal alja ki van bélelve kissé. Nyilván azért, hogy az alatta hanykolódó főszereplőt sérülés, bántódás ne érje. Ilyen az előadás is: kímélő, kíméletes.

IONESCO: KÜLÖNÓRA – A KOPASZ ÉNEKESNŐ (Madách Kamara)

A KÜLÖNÓRÁT FORDÍTOTTA: Gáspár Ildikó (Vinkó József fordításának felhasználásával). A KOPASZ ÉNEKESNŐT FORDÍTOTTA: Gera György. DÍSZLET: Ignjatović Krisztina. JELMEZ: Benedek Mari. DRAMATURG: Gáspár Ildikó. ZENE: Ágoston Béla. RENDEZŐ: Ascher Tamás.

SZEREPLŐK: (KÜLÖNÓRA) Gálffi László, Járó Zsuzsa, Pogány Judit.

(A KOPASZ ÉNEKESNŐ) Máté Gábor, Kerekes Éva, Dömötör András, Járó Zsuzsa, Gálffi László, Kiss Mari.

másról, mint eredeti formájában. (Pedig a nyitó percekben megjelenő szövegváltoztatás, a triviális „zsírnak” „nyersolajra” való szellemes átcserélése még további, radikálisabb beavatkozásokat ígért.) Úgy tetszik: a rendezőt egyáltalán nem érdekelt az a kérdés, hogy a világ nagy összefüggésrendszerében a darab milyen jelenségekre, mozzanatokra rimeltethető; beérte az anyaggal mint semmire sem kötelező fikciós mesével, amelynek vázára csinos rendezői csecsebecségeket lehet felaggatni.

Ilyenek aztán vannak is szép számmal. Both András díszlete a csak önmagára jellemző tigrismotívumot nagyítja ki; képernyőkön peregnék a háborús felvételek, a jelenetek nagy részét végigkíséri Mircea Florian különben érdekes, atmoszférateremtő zenéje. Munkához jutott a koreográfus, Florin Fieoriu is: az öt-öt főre redukált férfi és női statisztéria mutat be nem túl invenciózus csoportos mozgásokat; kivétel az öt nő udvarhölgyi szerepkörében alkalmazott, mulatságosan parodisztikus „rokokó” kellemeke. Buzoianu különösen az ellenzék ábrázolásában gyümölcsöztette fantáziáját; külön ellenzéki tolvajnyelv-gesztikát dolgozott ki a három illetékes szereplő: Blaskó Péter (Professzor), Jordán Adél (Lány) és Ruszina Szabolcs (Fiú) részére. Úgyes ötlet, hogy a rendbontó fiatalok tilalmas idilljét kamera (majd telefonlehallgatás) követi, és találó, ahogy az ifjú ellenzékiek maguk-kelletőn mórlikálnak, megjátsszák magukat az operatőrnek. Még egy érdekes ötletet említenék: tetszett, ahogy a bábminiszterek csak lemozogják a szöveget, amelyet helyettük az őket dróton rángató Lakáj ad elő. Hatásos a felvonásvég, a Katonának ejtőernyőzsínórokon való leereszkedése is; darabzáró poénnak azonban csak annyi jutott, hogy az Elnök (Bodrogi Gyula) a többször elismételt „Hát lopom én a pénzt?” mondatot kérdésből állításba fordítja. Ez bizony kabarésztint.

Essék még szó a második rész nagy effektusáról, ahogyan a Katona nyílt színi vérfürdője szétrobbantja a hátszág respektábilisát. Nagyon nehéz feszültséget indukálni ott, ahol mindkét fél egyaránt taszító és ellenszenves, nem szólva arról, hogy a látszólagos ellenfelek egész létükkel, életformájukkal egymást feltételezik (és az összeütközésnek még konzekvenciája sincs: a status quo egykettőre helyreáll). Buzoianu színpadán egyenesen az történik, hogy még inkább a Katona (Szász Dénes) nyers, őszinte brutalitása válik rokonszenvesé a bábszerű, arctalan, mechanizált környezethez képest. Mindamellet itt is kiütözik, hogy a rendező nem kívánta értelmezni a jelenetet, és csupán a belőle kiaknázható mozgáselemekre, esztétikai hatásokra összpontosított.



Szilágyi Enikő (Elnökné) és Bodrogi Gyula (Elnök)

A szereplőkre sem az író, sem a rendező nem fordított túl nagy gondot; olyan szerepek ezek, amelyeket csak konstans, személyiségfüggő belső erőforrásokból lehet jelentékké tenni. A szereposztás két ása, Bodrogi Gyula és Blaskó Péter ilyen erőforrások címén leginkább komikusi rutinjára támaszkodik, bár Bodroginak, amikor az Elnök nagyon is éber ravaszágát, veszélyességét kell eljátszania, akadnak eredeti, már-már félelmetes megoldásai is; ezek néhány pillanatra megidéznek az a jelentős színészi múltat (hívoszavak: II. Richárd, Marcus Antonius hangja), amelyre Bodrogi nem szereti, ha emlékeztetik. Szilágyi Enikő (Elnökné) nagy fegyelemmel tiptop le a koreográfiai kottát; és szinte szétfeszíti a szokványos naivaszerepet Jordán Adél szenvedélyesnek és rendhagyóknak tetsző személyisége. Számomra ő volt az előadás felfedezése.

Buzoianu asszony a Bárkából átruccant a pesti Broadwayre, de önálló vízió kibontakoztatása helyett ezúttal csupán csak feltupíroznia sikerült egy jelentéktelen szöveget.

GÖRGEY GÁBOR: ROKOKÓ HÁBORÚ (Thália Színház)

DÍSZLETTERVEZŐ: Both András. JELMEZTERVEZŐ: Velica Panduru. KOREOGRÁFUS: Florin Fieoriu. ZENESZERZŐ: Mircea Florian. ZENEFELVÉTEL: Arts and Sciences Atelia / Tralalart – Németország. A zenei felvételen közreműködik a Galga Zenekar. RENDEZŐ: Cătălina Buzoianu. SZEREPLŐK: Bodrogi Gyula, Szilágyi Enikő, Szász Dénes, Blaskó Péter, Jordán Adél, Ruszina Szabolcs, Cserna Antal és az Állami Népi Együttes szolistái.

KUTSZEGI CSABA

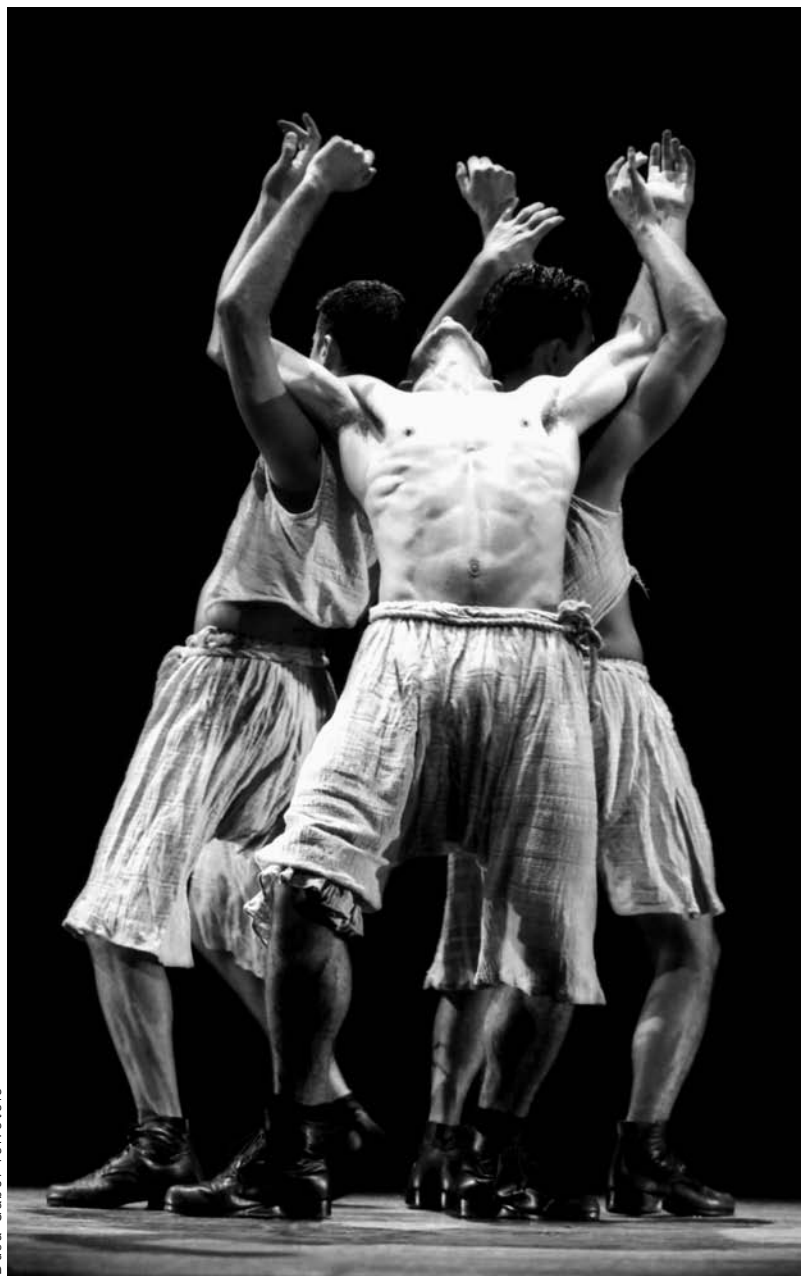
Tárgyiasult színház

■ DRAKULA – A SÁTÁN GYERMEKE ■

Az első felvonásban behúznak a színpadra egy jókora ketrecszeret (ilyesmiben szállíthatták a középkorban a vesztőhelyre a kivégzendőket, az égetendőket és a kerékbe törendőket), egyesek rámásznak, majd leugrálnak róla, aztán a drakulaságot megtestesítő izmos főhős egyenként mindenkit bezár a mozgó kóterba, és rakományával együtt néhányszor körbevonsozolja a színpadon a rabomobilt. Később a drakulaságot megtestesítő főhős megjelenik egy elhajlott végű hosszú lándzsával, amiről kiderül, hogy egy hatalmas (legalább két méter átmérőjű) kerék tengelye, és azért van elhajlítva (körülbelül száz-húsz fokos szögben) a hegye, hogy az a színpad közepén, a talajon rögzíthető legyen, és ezáltal a lándzsából lett féltengely végén ferdén álló óriási kerék az egész színpadot berajzolva szabályos köröket tudjon róni. Ha a keréknek aljas szándékból, lökéssel kezdősebességet adnak, akkor az elindul a pályáján, elüt, gázol, tengelyével tarol, és közben még fel is lehet kapaszkodni képzeletbeli küllői helyére, amit többen meg is tesznek.

Ha Krámer György színházának nevet kellene adnom, nem táncszínháznak, hanem eszközzimbolika-színháznak nevezném. Ez nem jelenti azt, hogy a *Drakula – A sátán gyermeke*ben nincsen értékelhető tánc, vagy jelentéktelen, gyenge lenne a koreográfia. Ebben a darabban az alkotói mondanót nem a mozgásnyelv értelmezésén keresztül, hanem az állandóan szerepeltetett szimbolikus jelentésű eszközök mibenlétén gondolkodva lehet megfejteni. Ez önmagában nem értékítélet, eszközzimbolika-színházban is születhetnek nagyszerű előadások, de sokan – köztük magam is – nem a különböző tárgyi eszközök felvonultatása és variálása miatt szeretjük a (tánc)színházat.

A *Drakula* mozgásnyelve egységes, jóllehet a szórólap és a koreográfus-rendező szóbeli megerősítése is arról tájékoztat, hogy a mű koreográfiája közös munka eredménye. Látszik is, hogy a „KET-es” táncosok megkereshették a stílusukhoz, egyéniségükhöz jól idomuló mozdulatokat. Az ilyen műhelymunka általában feldobja a táncos produkciót, mert az előadók természetesen olyan megoldásokat választanak, amelyeket technikailag bravúrosan uralnak, és előnyösen tudnak bemutatni. A Pannon Várszínház és a Közép-Európa Táncszínház koprodukciója mégsem tudja lehangoló mozdulatatraktivitással meglepni a közönséget. Ennek két oka is lehet. Feltételezhető, hogy a koreográfus-rendező és a librettista eleve nem a technikás, látványos táncra akart hangsúlyt helyezni, hanem a már emlegetett eszközzimbolikára, másrészt pedig – a látottak alapján – gyanítható, hogy a közös koreografálás ebben az esetben nem működött hatékonyan. Sokan állítják, hogy a koreografáláshoz nélkülözhetetlen készségek és tulajdonságok rangsorában a kíméletlen erőszakosság előkelő, dobogós helyen áll. Főleg manapság, amikor – minden stílusban – olyanok a tánctechnikai követelmények, hogy figyelemre méltó teljesítményt csak kegyetlen önsanyargatás vagy sanyargattatás révén lehet elérni. A darabot nézve az volt a benyomásom, hogy a koreográfus előadóművész munkatársaival szeretetteljes közösséget alkotott, amelyben dicsérettel jutalmaz(hat)ta a közreműködők egyéni kreativitását, és nem erőszakolta rá mindenáron a táncosok testére a saját mozdulatelképzé-



Dusa Gábor felvétele

Jelenet a Drakulából

léseit. Másképpen fogalmazva: ha a mozdulatanyag egységes következetességén nem is, de a táncok helyenkénti visszafogottságán és a mozdulatötletek kiaknázatlanságán meglátszott a kiértelt koncepciót határozottan végigvivő koreográfus hiánya.

A Nemzeti Táncszínház másik, repertoáron tartott *Drakula*-előadása, a tavasszal a Budapest Táncegyüttes által bemutatott *Dracula* e tekintetben is nagyon eltér a Pannon Várszínház *Dra-*

kulájától. A két mű annyira különböző felfogásban fogant, hogy nem is érdemes őket egymással összehasonlítani. Annyi azonban megjegyzendő, hogy a *Draculában* látható lehengerlő (nép)táncos attraktivitás a táncszínházi előadásokban mindenképpen erénnyé tud válni. Nem kell attól félni, hogy a látványos táncból üresen csillogó hollywoodi revüvé válik a táncszínház. Ezt az alkotói szándék és ügyesség könnyen meg tudja akadályozni.

Az eszközszenbolikában az a jó, hogy gondolkodásra késztet. A *Drakula – A sátán gyermeke* persze az érzelmekre is hat, de – főleg az első felvonás némelyik részében – táncszínházi előadás helyett inkább képzőművészeti performance-re emlékeztet. Elképzelttem, hogyan működne a darab szimbolikus tárgyai, ha az alkotók – a manapság divatos módon – a befogadót *in concreto* beléptetnék a műalkotás világába. Mert sem a szekérketrec, sem az óriási kerék látványa – önmagában – nem vált ki erőteljes hatást. Érdekes az lenne, ha engem (a nézőt) is ketrecbe zárnának. Vagy ha óriáskerékbe törnének. Meglehet, az alkotók a hétköznapiaságra utaló mozgásnyelvvel éppen azt akarták elérni, hogy a nézőtérben ülők könnyebben tudják magukat a színpadi szituációba beleképzelni. Mivel a darabnak konkrét cselekmény helyett csak szimbolikus eseménysoara van, a történések érzelmi követésének egyetlen módja, ha a néző a látott helyzetekbe beleképzei magát. Ezzel viszont az a probléma, hogy ha a színpadon látottak valamiért nem keltik fel bennem például a hideg vas képzetét, akkor konkrétan a bőrömről kellene éreznem azt, hogy hatni tudjon rám. Ilyen hatást eredményező megoldásokat azonban (tánc)színházban nem alkalmaznak, vagy ha alkalmaznak, azt a műfajt nem színháznak nevezik.

A darab második felvonása közelebb áll a modern táncszínház elfogadott vagy ismert fogalmához: a tárgy valamivel kevesebb, a tánc valamivel több benne. Ebben is látható szerzetes körbehúzza hintó, ülésén mozdulatlan, tetszhalott cilinderes úrral, szerepel benne jól manőverezhető, tologatható kórházi ágy, valamint az első felvonásból ismert háromlábú szakrális emelvény és a tűvégevel földbe állítható fakereszt. A befogadó saját szándéka, vérmérséklete és tudása szerint – feltehetően – képes értelmezni az alkotói mondanót (hogy tudniillik minden korban az egyénben és tőle függetlenül is létezik-létezett a gonosz), ebben segíti is a szimbolikus eszköz-használat, amely szabad asszociációk tárházát nyitja meg képzeletében. Aki szereti az ilyen színházat, és az előadáson követi a színpadi történéseket, az jól érzi magát az esten, és intellektuálisan is gyarapodik. Én a második felvonás közepe felé éreztem a legjobban magamat, amikor a hintón magába roskadt cilinderes úr (*Drakula – Vida Gábor*) végre felébredt, és néhány bemelegítő mozdulat után egy kiválasztott lánnyal (*Szent-Iványi Kinga*) táncos kettőst lejtett el. Eszközök, berendezési tárgyak igénybevétele nélkül, helyenként attraktívan.

DRAKULA – A SÁTÁN GYERMEKE (Pannon Várszínház, Nemzeti Táncszínház)

ZENE: Rossa László. **LIBRETTÓ:** Vándorfi László. **JELMEZ:** Kovács Yvette. **A DÍSZLETEK** Khell Csörsz díszletelemeinek felhasználásával készültek. **TÁNCOLJÁK:** Szent-Iványi Kinga, Vida Gábor és a Közép-Európa Táncszínház művészei. **KOREOGRÁFIA:** az együttes. **KOREOGRÁFUS-RENDEZŐ:** Krámer György.

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Szellemes horror

■ POGÁNY MULATSÁG & POKOLI FÉLELEM ■

A svájci Compagnie Drift neve nem ismeretlen hazánkban, hiszen a társulat több alkalommal is járt már nálunk. Trafóbeli előadásuk megosztotta a nézők táborát, az olykor kegyetlenségbe hajló, egymásra hajigált abszurd ötleteket nem mindenkinek vette be a gyomra: kit a dramaturgiai fésületlenség, kit a látvány kíméletlensége zavart. A közönség egy része azonban egészen elhárította magától a borzalmakat, és nagyokat kacagott a groteszk vérfürdő láttán. Az 1998-ban létrejött táncszínház kis tűzással viláगतutazónak nevezhető, hiszen az USA-tól Pakisztánig, Tunéziától Romániáig a világ számos pontján játszott. Minimális költségvetésből dolgoznak, tagjai gyakran többfunkciós szerepkört látnak el: rendezőjük, Peter Schelling jelen esetben előadó és díszlettervező is, François Gendre egyaránt felelős a fénytérért és a zenéért, az egyik szereplő, Massimo Bertinelli pedig hozzájárult a zeneszerzéshez.

A *Pogány mulatság & pokoli félelem* címről nyilván sokaknak beugrott a középkor baljós „memento mori”-intése. Biztosan volt, akinek Bosch képei jutottak eszébe, de nem hiszem, hogy akadt, aki a B kategóriás horrorfilmekre asszociált volna. Pedig az

előadás pontosan velük van rokonságban, még ha az alkotói szándék – tévesen – a metafizikai horror témaköréhez tartozónak definiálja is. A látványvilág és a végkifejlet – bukott angyalok harcolnak ártatlan lelkekért, sőt, a végére meg is kaparintanak egyet, és magukkal viszik a sötétség birodalmába, a pokolba – egyaránt arra enged következtetni, hogy az alkotók talán metafizikus tanmesére készültek, de valahol, útközben mindannyiunk szerencséjére kicsit félrecsúsztak. Elkárhozástörténetnek ugyanis nem nevezhető a darab, szorongást, rettegést nem kelt, súlya nincs, rémálmokba nem hajszol, elmét nem kuszál. Populáris, könnyed, akasztófahumorról átítatott, részleteiben kifejezetten igényes előadás született, melynek legjobb pillanatai abszurdba fordulnak. S mindez feketében van tartva.

Alacsony, fekete zakos punk nyitja a játékot két hatalmas rézsiopot fújva, a tépett rojtok csapzott fekete szárnyként lógnak a ruháján, ő a „rémmese” előhírnöke, s ő az, aki az előadás végére – megismételve bevonulását – kirakja majd a pontot. A keretes szerkezethez tartozik még egy örült nő, aki tetőtől talpig szűrőben egy falnál ülve érthetetlen jelbeszéddel, kvázi-narrátorként tolmácsolja a történetet a gomolygó ködben.

Peter Schelling díszlete egyetlen, körülbelül két és fél méter magas, hat méter hosszú falból áll, melyet lépcső oszt ketté, a lépcső feletti szakasz pedig esetenként elmozdul, biztosítva az átjárást a másik világba. A fal mint halálszimbólum meglehetősen közhelyes, de didaktikussága ellenére sem érdekelt ez a díszlet. Az előadás ugyanis nem egyszerűen a fallal kettéválasztott evilág-másvilág frontokon játszódik, hanem jobbra éppen a határvidéken, magán a falon tehát. Az csak apró részlet, hogy a fal egy része elmozdítható, sokkal fontosabb ennél, hogy a fal tetején milyen események játszódnak le, vagy hogy a testek éppenséggel át is zuhanhatnak egyik oldalról a másikra. A hét szereplő – Massimo Bertinelli, Budlana Baldanova, Fiona Hirzel, Béatrice Jaccard, Michael Rüegg, Peter Schelling és Viacheslav Zubkov – mozgása gyakran férgekére emlékeztet, siklással, csúszva-mászva mozognak a falon. Hirtelen felbukkanó és eltűnő testrészeik hallucinációs képzetekre



Koncz Zsuzsa felvétele

Jelenet a Compagnie Drift előadásából

emlékeztetnek, amit zeneszerzőhármassuk bizarr zörejekkel dúsított, különleges szerzeményei is megtámogatnak.

A testrészek önállósodása ebben a darabban odáig vezet, hogy a test egésze sokszor érdektelen; a fontos az, ami a testből látszik, és ez a látvány alapjaiban módosítja érzékelésünket. Daphne Ineichen karakteres, különleges jelmezei hozzájárulnak a megtévesztéshez, az aszimmetrikus, fél ujjas felsőrész szinte csonkítani látszik viselője izmos testét, az ázsiai, magasított gallérú mellény viselőjének a nyakát nyújtja torzzá, míg a hozzá való, kunkorodó orrú cipő élő hullóre emlékeztet, alaposan kicselezve látásunkat.

A beharangozóban szereplő Inbal Pinto-párhuzam ebből a szempontból valóban helytálló; nála ugyancsak a test érzékelésének manipulálására, az egyes testrészek eltorzítására, megnövelésére, illetve kicsinyítésére, átalakítására esik a hangsúly, és ez a hatás elsősorban a jelmezek segítségével jön létre: egy Inbal Pinto-előadáson ugyanígy elemeire hullik szét a test, bár jóval líraibb, szelídebb, mesésebb módon.

Viszont a Compagnie Drift előadásában ezek a sötétből kibukkanó, önállósodott testrészek – egy-egy kígyózó csipő kecses vonaglása, egy éles árnyék, egy feketébe burkolózó tarkó csupán sejtett nyoma – a meglesettéget érzetet keltik. Dupla csavarról van szó, hiszen mi, nézők meglessük azt, ahogy a szereplők meglesik egymást. Mellesleg ez nem egyszerűen voyeurség, hiszen a kukkolók a fal túloldaláról származnak, nem e világi lények. Leselkedésük pedig nem más, mint a horrorfilmek szörnyeinek közvetlenül támadás előtti, lihegő kukkolása.

A darab felépítése nem különösebben bonyolult, a keretes szerkezeten belül láncra fűzött ötletek, epizódok sorjáznak, szinte a pikareszk regény stílusában. Az előadás közelebb esik a mozgásszínházhoz, mint a táncszínházhoz, sok a pantomimszerű gesztus, a mozdulatok illusztratív jellege dominál. Egyszerű történetmesélés zajlik, és ne tévesszen meg senkit sem, hogy ez a történet rejtvényekből áll, amelyek olykor nehezen dekódolhatóak. Agresszor- és zsákmányszerep olykor felcserélődhet, vagy még gyakoribb, hogy teljesen ártalmatlannak látszó szituációk csapnak át vérengzésbe. Groteszk erőelemek színesítik a képet, a férfiak úgy könyökölnek a

fal tetején, több méter magasban, mintha kocsmában volnának, de csupán a kezükkel tartják magukat a „pulton”. Minden viszony hatalmi viszony, két férfi barátságos vállveregetése fojtogatássá fajul, szerelmesek cipelik gölemként a másikat. Egy párt baljós figura követ, kezében kétágú, hangos csattanással összeütdő (talán a kétélű bárd szimbolikájához köthető) eszközzel, mely megelőlegezi boldogságuk mulandó voltát. A fal tetején gőzölő edényekből kéjesen nyalakodó nők várják egy (párbaj)győztes hím közeledését, összevissza csókolják, majd felhúzzák magukhoz, és behabzsolják áldozatukat. A látvány abszurdba fordul, és szellemes trükkökkel telítődik, minden másnak látszik, mint ami valójában. Hatkezü nő és férfi ismerkedik, focilabdának érzékelünk egy csupasz, kopasz fejét, amelyet valaki a hóna alá szorít. Nemsokára beindul a (sokszor megelőlegezett) húsdaráló is, a horrorfilmek csúcspontja: darabolás, csonkolás indul nagyüzemi szinten, megvadulva ugráló bárd és balta csapkod, egy szem is kifordul. A horror a Driftnél merőben ironikus, a halál súlytalanná váló, ügyes trükk csupán. Ez a szellemes, játékos, vad abszurd a társulat valódi erőssége: minél bátrabban elrugaszkodnak a realitástól, annál karakteresebb, erősebb színeket mutatnak meg magukból. Aztán a nyers, szabad, brutálisan játékos vérfürdön ismét úrrá lesz a didaktika szelleme, bukott angyal jó hatalmassá torzított karmokkal, és megbabonázva zsákmányát, örökre átviszi saját térfelére, a fal mögé. És a már említett keret (a jelelő nő és a sípokkal túlkölő férfi) zárul rá egy eredeti, önképénél kevésbé dekadens, de jóval izgalmasabb társulat előadására.

COMPAGNIE DRIFT: POGÁNY MULATSÁG & POKOLI FÉLELEM (Trafó)

DRAMATURGIA: Brigitte Knöss. **DÍSZLET:** Peter Schelling. **JELMEZ:** Daphne Ineichen. **FÉNYTERV:** François Gendre. **ZENE:** Massimo Bertinelli, François Gendre, Simon Hostettler. **PRODUKCIÓS MENEDZSER:** Beatrice Rossi. **KOREOGRÁFIAI VEZETÉS:** Béatrice Jaccard. **KONCEPCIÓ-RENDEZÉS:** Béatrice Jaccard és Peter Schelling.

ALKOTÓK ÉS ELŐADÓK: Massimo Bertinelli, Budlana Baldanova, Fiona Hirzel, Béatrice Jaccard, Michael Rüegg, Peter Schelling és Viacheslav Zubkov.

HALÁSZ TAMÁS

Fémhideg

■ VAKÍTS EL! ■

Megtisztelő érzés, hasznos, tanulságos élmény rendszeresen Budapesten látni egy-egy kiemelkedő külföldi táncalkotó munkáit. A svéd–finn koreográfus, Kenneth Kvarnström Stockholmban működő társulata három év leforgása alatt harmadik alkalommal vendégeskedett a Trafó színpadán. 2000-ben Splitvision (Osztott látás), 2002-ben – a Trafó CoinciDance Fesztiváljának programjaként – pedig Fragile (Törékeny) című produkciójukat hozták el Budapestre. A társulat 1990-ben alakult. Kvarnströmről más társulatokkal összehasonlítva viszonylag kevés konkrét információ szerezhető be: e rejtőzködő hajlam a koreográfus művészi felfogásával is rokonítható.

A koreográfus-társulatvezető első munkái radikális, a fizikai táncszínház műfajába tartozó, fanyar hangvételű kompozíciók. Az éles társadalomkritikát mára egyre higgadtabb, filozofikusabb, de nem kevésbé konfrontatív attitűd váltotta fel. *Vakíts el!* címet viselő, legfrissebb munkáját egy ideig nem követik újabbak, hiszen a művészt 2004 januárjától meghatározatlan időre a stockholmi

Jelenet a *Vakíts el!* című darabból



Koncz Zsuzsa felvétele

Dansens Hus (Táncok Háza) igazgatójává nevezték ki, ezért úgy döntött, hogy felfüggeszti koreográfusi tevékenységét. (Ilyen döntést Magyarországon elképzelni is nehéz.)

Osztott látás című koreográfiájában Kvarnström a ma emberére nehezedő vizuális nyomást, a befogadás képességét kikezdő, dekoncentrációhoz vezető információözönt vizsgálta. Az előadás során mozgóképekkel bombázta csak a táncosokra koncentrálni próbáló közönséget. Az előadók remek játékok közben nagyméretű betűket rakosgattak a tér különböző pontjaira, és maguk is feliratok hordozói lettek. Feszült, lendületes munkával mutatták meg a koncentrált figyelmet akkurátusan elsorvasztó információs túlterhelést, amit napjaink reklám- és médiamágusai generálnak, elfeledkezve a befogadók véges kapacitásáról. Kvarnström a riogatásnál továbblépett, hiszen a párhuzamos befogadás természetét szintén vizsgálta, önmagunk számára is izgalmas közönségkísérlettel.

A *Törékeny* című előadás repetitív finomságai, táncosainak kissé unalmas, de szemnek jóleső mozgásrendszere nyugtatóan hatottak hajszolt figyelmünkre. A finom, elegáns koreográfia fölé Kvarnström hatalmas installációt, egy fémvázon lógó, finoman kiegyensúlyozott objektumot tervezetett. A konstrukció „nem vett részt” az előadásban, pusztán szépségével, ingatagságával fokozta annak hatását. Most Budapestre elhozott – mindössze néhány hónapja keletkezett – művének egyik legfontosabb alkotóeleme is egy nagyszabású, attraktív díszlet. A táncter hátsó falát hús, függőleges sávban, pontosan egymás alá aggatott, hosszukás alumínium téglalap alkotja. A finom zsinóron, fekete háttér előtt függő lemezek szép háttérrel adnak a táncműnek, de némi önálló szerepet is kapnak: a szépen kivitelezett világítás egyes reflektorai pontosan kimaszkolt fényekkel olykor megvilágítják némelyiket. A megcsillanó fémfelület fényorgonaként kíséri a jeleneteket.

A *Vakíts el!* három táncosra készített darab. Kezdő pillanatában a jobb és bal takarásból egy meztelen férfi és egy meztelen nő lép be a játék terébe, a fémlap függönyhöz mennek, majd annak tövében – háttal nekünk – megállnak, és lassan öltözködni kezdenek. Fekete ruhadarabjaikat felöltve belekezdnek kettősükbe, melyet a harmadik – egy másik férfi – érkezése akaszt-változtat meg. Kvarnström absztrakt munkájának nincs konkrét története, helyzete. Nincs cselekménye, igazi elmozdulása sincs. A harmadik megjelenése nem tör össze idillt, nem borítja fel a két ember kapcsolatát. Táncuk hármasok és változó kettősök kevés indulattal vagy lelki rezdüléssel előadott sorozata. A szín különböző felületei váltakozva kapnak fényt. A játékosok újra és újra áttöltöznek. Látjuk a két férfit fekete öltözkében, lobogó szárú frakkban, majd félmeztelenül, a fennkölt és elegáns koreográfiai közegekben kicsit idegenül ható néhány perces képből, furcsa, medvebundához hasonlító, gyapjas nadrágban. A nő egy másik jelenetbe feszes, fehér felsőben lép be. Utainak vélhető ruhák is meg-megjelennek az előadásban.

Kvarnström mívesen építi fel koreográfiáit. A modern mozdulatok közé klasszikus elemeket kever (egyik táncosa, Ludde Hagberg a balett világából igazolt át a modern táncba). A lendületes, sűrűn szőtt koreográfia repetitív elemekkel teli. Az apró, karakteres gesztusokat általában groteszk, a tánc menetében kissé idegenül ható ismétlődő elemek követik. Ilyen például az egyik emelés, mellyel a táncos úgy teszi odébb a saját lábát, mintha lebénult volna. A *Vakíts el!*, bár lendületes szerkezetű munka, összhatásában mégis unalmas, visszafogott és jellegtelen. Mintha a koreográfus a látványos színpadtérrel akarná „megúszni” az egyórás futamidőt. A darab újra és újra lelassulni látszik, bármennyire szépen dolgoznak is a táncosok. Veleje, ereje, energiája legfeljebb fele ilyen hossza jogosítaná fel – a többi „felöntés”, átkötés, köret. A koreográfiai háromszög nem válik igazán érdekessé: fura fintorokkal tűzdelt lírai képei nem hordoznak elég mondanivalót, egy idő után pedig igencsak próbára teszik a nézői figyelmet, és ezen még a felkészült előadók pontos – némiképp talán túlzott hűvös – séget is árasztó – munkája sem változtat.

– „Következik valaki, aki ötven éve ugyanolyan...” – így konferált fel nyáron a Művészetek Völgyében a Krétakör zenés gálaműsorának konferansziéja, Mucsi Zoltán.

– A műsorban Csákányi Eszter után következtem, aki „folyton meg akar újulni”, én viszont – úgymond – nem óhajtok megszabadulni a régi eszközeimtől, beidegződéseimtől, hagyománytiszteletemtől, és ragaszkodom a jól bevált sablonjaimhoz. Mindenkiről tréfás és „kellemetlen” felvezető hangzott el, és persze én sem vettem komolyan a rám vonatkozót, de éreztem, hogy van alapja – vagyis a társulat talán mégsem érzékeli azt a változást vagy változtatási szándékot, amelyre az elmúlt években törekedtem.

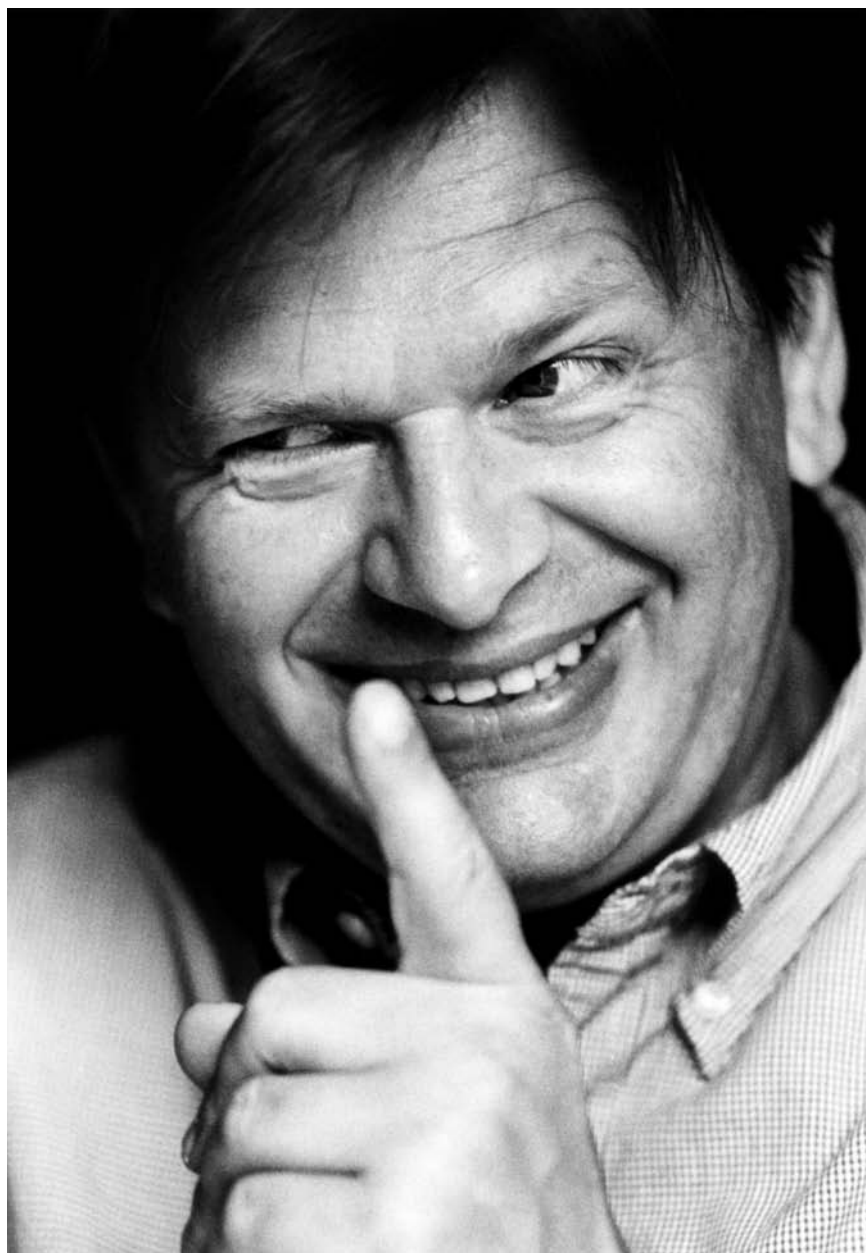
– A gálán mégis az általad személyesen ismert és tisztelt régi „színészóriásokra” emlékeztél egy sor dallal. Önironikus kommentár volt ez magadról és a színészetéről, vagy tényleg ennyire fontos – nemcsak neked, hanem a krétakörösöknek is –, hogy a régi nagytól tanulhattál?

– Majdnem fél élettől vagyok idősebb a legtöbb krétakörösnél, és éppen annyival tudok többet náluk, amennyit annak idején a nagy színészekről ellestem. Megkérdezték egy közönségtalálkozón, hogy összeegyeztethető-e az általam képviselt „régiszkola” a Krétakör stílusával, játékmódjával. Úgy érzem, hogy maximálisan. A társulatban sokat tudok hasznosítani abból, amit a pályám elején tanultam, sok mindent érdemes „átörökölnem” belőle, attól pedig, ami fölöslegesen ragadt rám, igyekszem megszabadulni.

A *Sirájban*, amit most játszunk, azt mondja az orvos, hogy régen nagyobb színészegyéniségek voltak a színházban, ma viszont magasabb a színjátszás általános színvonala. Száz év óta nyilván minden társulat elgondolkozik ennél a mondatnál azon, hogy milyen a saját korának színháza az előző korokéhoz képest, mi is feltettük magunknak ezt a kérdést. Én óhatatlanul a pályám első éveit idéztem vissza, vagyis azt, hogy milyen volt a színház általános színvonala 1975-ben, amikor végeztem, és milyen ma. Melyik a „jobb”? Az biztos, hogy számomra akkoriban nagyobb színészegyéniségek voltak. És a derékhad sem volt akármilyen. Mi most hozzájuk képest hol tartunk? Hol van Básti Juli, Láng Annamária és Molnár Erika? Hol van Csomós Mari és Kulka János? Ugyanazon a szinten, magasabban vagy lejjebb, mint ahol Básti Lajos, Kálmán György, Páger Antal, Ruttkai Éva, Sulyok Mária, Major Tamás vagy Latinovits Zoltán volt? Nem tudom, hogy egy mai főiskolás vagy kezdő színész számára mit jelentünk mi, akik elmúltunk harminc-negyven-ötven évesek. Vajon mit gondolnak rólunk? Mekkora egyéniségeknek látnak bennünket? Én

„Pont így volt jó”

■ BESZÉLGETÉS GYABRONKA JÓZSEFFEL ■



egyik ámulatból a másikba estem, amikor elvégeztem a főiskolát. Bementem a rádióba, és hirtelen ott találtam magam Latinovits, Darvas Iván és Ruttkai Éva mellett; kicsit később – szintén a rádióban – Kállai Feri bácsi azt mondta, hogy „tegezz, kérlek”, közben pedig Feleki Kamillal és Balázs Samuval próbáltam a Madách Kamarában... És rettenetesen megijedtem a nyolcvanas évek végén, amikor kiderült, hogy a hatalmas sztárok mellett én is kez-

dek vezető színész lenni a Madáchban: hol voltam én a régiektől?! A '71-es *Sirájban*, amit még főiskolásként láttam, Tolnay Klári, Gábor Miklós, Pécsi Sándor, Mensáros László játszott, és elállt a szavam, amikor két év múlva Ádám Ottó ugyanebbe a színházba hívtak gyakorlatra, aztán a következő évben szerződtetett. Öröletes kitüntetésnek éreztem.

– Amikor eljöttél onnan, már Kerényi Imre volt az igazgató.

– Ádám Ottó '89 tavaszán ment nyugdíjba, akkor még nem voltunk musicalszínház. Kerényi Imre a tanársegédünk volt a főiskolán, és nagyon jó emléket őriztem róla a Madáchból, még a hetvenes évek végéről, úgyhogy teljes mellszélességgel rá szavaztam, amikor igazgatót választott a társulat. Aztán – számomra átláthatatlan – kompromisszumokat kellett kötnie, és egyáltalán nem az valósult meg, amit kitűzött maga elé.

– *Ezért jöttél el?*

– Sok minden zavart a színházban, és én is kezdtem zavarni a többieket. A hetvenes évek közepétől körülbelül tíz évig kúriósumnak számítottam a Madáchban, az összes fiatalfiú-szerepet én játszottam, aztán egyszer csak nehéz lett rám szerepet találni. Más arcomat látták, és feltehetően én is más arcot mutathattam. Már nem éreztem igazán jól magam. Zavart, hogy kezdek felvenni egy rutint, ismétlődnek a gesztusaim. Benne voltam a sikerdarabokban – ment a *Macskák*, a *Doktor Herz*, a *Maude és Harold*, a *Páratlan páros* –, és esténként hosszú percekig álltam a rivaldában, fogadtam a tapsot, mégis hatalmas hiányérzetem volt. Ezek a darabok nem arról szóltak, amiről én beszélni akartam, pedig anynyi közölnivalóm lett volna... Végignéztem a könyvespolcomon, és a számomra fontos könyvekből, versekből összeállítottam egy műsort, amit csak néhány barátomnak adtam elő. Fontosnak tartottam elmondani, de csak nekik. Nem pénzt kerestem a műsorral – egyszerűen kellett valamit csinálnom, hogy meg tudjak állni magam előtt. Hogy ne kelljen reggelenként szembeköpnöm magam. De túl sok minden kötött a Madáchhoz, és csak négy év múlva szerződtem el. A feleségem kapott egy kanadai ösztöndíjat; elmentünk két évre Kanadába.

– *Mit csináltál ott?*

– Korcsolyáztam, gitároztam, fűszeresnél dolgoztam, házat takarítottam, füvet nyírtam, szőrfőztem; színjátszottam is, angolul... Játszottam például az *Amadeus*ban, egy alapítványi színházban, ahol nekünk, színészeknek kellett eltennünk és rendben tartanunk a jelmezeinket, segítenünk kellett felállítani a díszletet, tehát részt kellett vennünk a színpadi munkában. Nekem ez nem volt ismeretlen: a pincészinházas múltamra emlékeztetett, ahol mi festettük ki a színházat, renováltunk, szereltünk... És nagyon jó volt, hogy a „sztárságból” visszakényszerültem egy egészen más szintre. Leginkább erre volt jó Kanada: kiestem a szakmából, kiléptem a színházból, kiléptem a „Gyabronka József, magyarországi színész” szerepből, és egyszer csak kívülről kezdtem látni az egészet – mint amikor sodródsz az árral a folyóban, aztán megkapaszkodsz egy ágban, kilépsz a partra, visszanézel, és meglátod, hogy mi ben sodródottál. Hirtelen el kellett gondol-

koznom azon, hogy ki vagyok én, kezdődő vezetőszínész-érzéssel, akinek a ruháját elég ledobnia az öltözőben, és az öltöztetők elpakolják. Ki és mi vagyok a magyar színházi szakmában? Nagyon jó tapasztalat volt, hogy kimentem. Apám már gyárigazgató volt, amikor '56 után, mivel nem akart visszalépni a pártba, visszaküldték kétkezi munkásnak, követ törni és sírkövet gyártani. És apám elől kezdte az egészet. Valahogy így érzem én is: nekem is vissza kellett mennem „kétkezi munkát végezni” ahhoz, hogy egy pillanatra se tűnjön úgy: elszalad velem a ló. Pedig nem tudtam, hogy ez lesz a következménye. Hogy kívülről tudom majd szemlélni a röhejes magyarországi létemet. Azt hittem, hogy nem szabad két-három hónapnál hosszabb időre elmennem Magyarországról – mert ugyan mit kezd nélkülem a szakma? Biztos voltam benne, hogy már októberben vissza fogok jönni. De legkésőbb karácsonyra. És kint minden, amit gondoltam, megváltozott. Felfedeztem, hogy más értelme is lehet az életnek. Hogy nem kell olyan komolyan venni a színházat. Annyi érdekes dolog van még...

– *Visszat itthon nyilván nagyot változott a színház és az ország, amire hazajöttél.*

– Addigra eljött a kényszervállalkozó-éra és a számlás rendszer. Nem is értettem a kérdést: számlás vagyok-e. Teljesen megváltozott a színészek megítélése és helyzete a társadalomban. A gazdasági nagykutyákhoz meg politikusokhoz képest bohócok lettünk. Még akkor is, ha rajtunk nőttek fel. Mosolyognak kicsit, ha meglátanak, de nem vesznek komolyan. Az a tekintély, akit ők annak kiáltanak ki, de a színész már rég nem az.

A másik sokk az volt, hogy gyakorlatilag munkanélküli lettem: amikor hazajöttünk, egy ideig egyáltalán nem volt munkám. A Madáchba semmiképpen nem akartam visszamenni, máshol akartam magam kipróbálni, de azokba a színházakba, ahová szívesen mentem volna, nem nagyon hívtak. Nem volt siker, csillogás, talkshow; el kellett felejtmem az előző életemet, és elől kellett kezdenem az egészet. Ez az elhagyatottságérzés, ez a furcsa pusztaság-érzés is kell az embernek. Amikor nincs semmi, újra lehet értékelni mindent. De szörnyű volt azzal szembesülnöm, ha kinyitottam a Pesti Műsort, hogy még a legtehetségtelegebb kollégám is egy héten hat különböző darabban játszik, én meg itthon ülök, és nincs semmi dolgom.

– *Hogyan ért véget ez az időszak? Hogyan tudtál továbblépni?*

– Korcsmáros Gyuri, régi pincészinházas barátom mentett meg: hívott néhány jó szerepre Győrbe. Tulajdonképpen ott, a győri Padlásszínházban, Kiss Csabánál fordult meg a színészi sorsom, a *De mi lett a nővel?* című előadás próbáin. Igazi önis-

mereti iskola volt... Rá kellett jönnöm, hogy az, amit én tudok, ott nem működik. Próbálkoztam mással, az sem ment. Néztam a kollégáimat – ők egészen különleges dolgokat csináltak. És rádöbbentem, hogy valami egészen alapvető dolgot nem tudok: hogy hogyan kell egyszerűen beszélni. Ott álltam huszonöt évi pályafutással a hátam mögött, és nagyon szégyelltem magam... A próbák előtt fél évig egyáltalán nem voltam színpadon, nyilván rosszul próbáltam, de közben nem mertem rosszul próbálni. Ilyen helyzetben az ember nemcsak a szakmát, hanem az életet is abba akarja hagyni. Én is ezt éltem át: hogy nincs értelme. De ez a megrázkódottság elég volt ahhoz, hogy valami történjen velem, és tovább tudjak lépni. Később aztán egyre inkább kezdett visszajönni a fiatalkori lazaságom. Legközelebb a Bárka Színházban, Tim Carroll próbáin éreztem azt az önbizalmat, amit a Pincészinházban vagy a pályám kezdetén: hogy mindent meg tudok csinálni. Mindenre alkalmas vagyok. Bármit mondhatnak, megcsinálom – ha nem ma, akkor két hét gyakorlás után. Nem volt kétségem afelől, hogy ez a pálya vagy a mindenkori szerepem nekem való-e.

– *Hogy kerültél a Bárkára?*

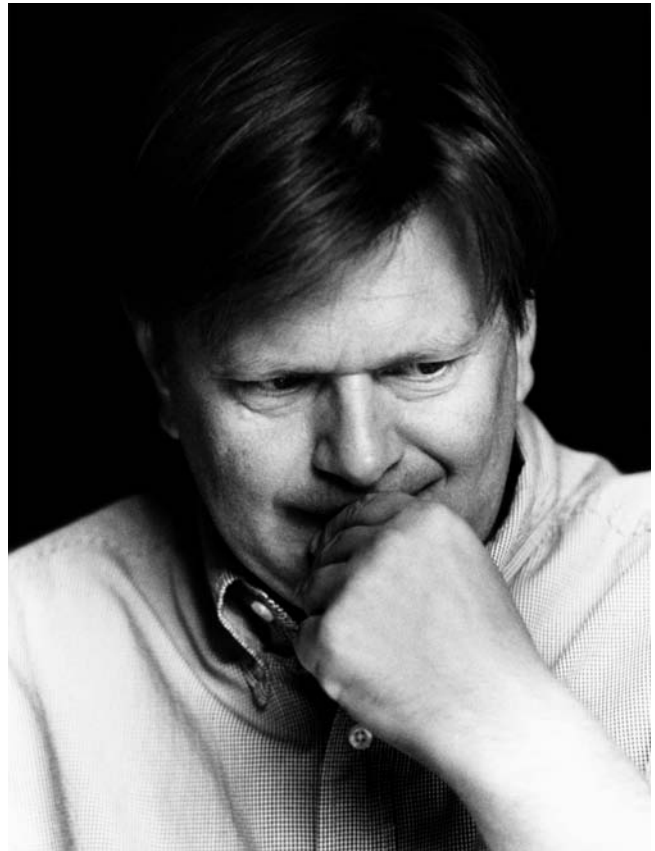
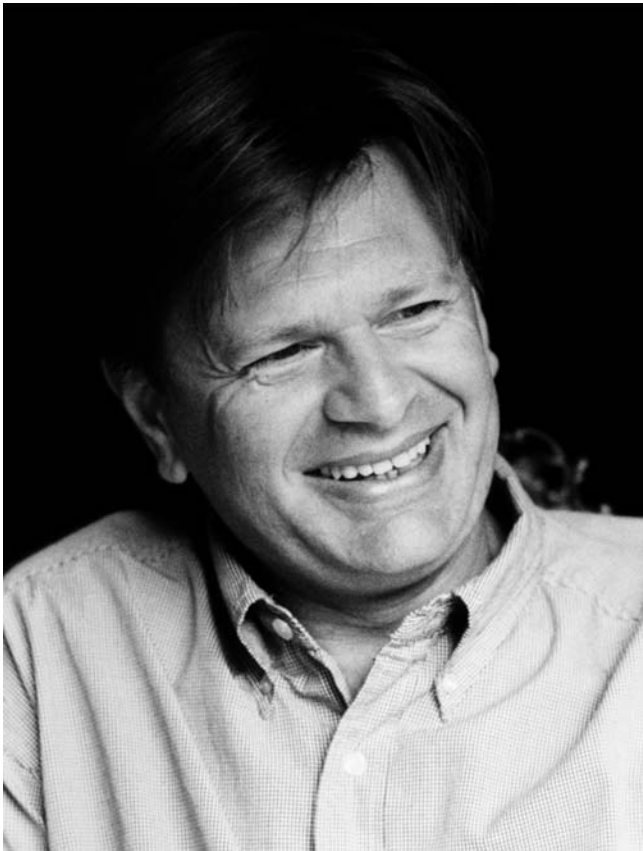
– Csányi János meghívott az *Óriások*ba, a következő évadra pedig leszerződtem.

– *Nem bántad meg?*

– Az utolsó hetektől elteltéig én nagyon jól éreztem magam ott. Olyan volt, mint egy iszonyú nagy szerelem, aztán egy óriási szakítás. Még most sem tudok bemenni abba a házba.

– *Annyiféle játszol, hogy szinte úgy tűnik: színészként kifejezetten jól tett neked, hogy eljöttél a Bárkáról.*

– Tényleg jól alakult a tavalyi évad: hat darabban játszottam, négy különböző társulattal, közel két hónapig turnéztam Franciaországban a Krétakörrel... De nemcsak az elmúlt év, hanem az elmúlt bő évtized is tanúsítja: lehet úgy orientálódni, hogy az ember végül eljusson ahhoz, ami igazán vonzza és érdekli, és közben nem kell feladnia az elveit és a személyiségét sem. Szerintem mozgunk, nyitunk, nézünk, tartunk valami felé, közben pedig folyton érdeklődő tekintetek jönnek felénk a világból. És hiszek abban, hogy találkozunk. Tulajdonképpen Schilling Árpádhoz is így kerültem: kerestük egymást, elsősorban nyilván én kerestem őt – persze nem személy szerint őt és a társulatát, hanem mindenféle olyan helyet, ahol egy kicsit eltérőbben fogalmaznak vagy gondolkodnak ahhoz képest, amit addig megismertem. A Bárkán találkoztunk, a *Megszállottak* (Salemi boszorkányok) próbáin. Bevallom, kifejezetten tartottam tőle a próbák előtt, de később éreztem, hogy érdeklődő és elfogadó velem szemben.



Schiller Kata felvételei

– Aztán az előadás – a Krétakör-társulattal együtt – elkerült a Bárkáról, és azok, akik az akkori bárkások közül elszereződtek, folytatták Schillinggel a munkát. Akkor még szó sem esett arról, hogy közületek bárki is a Krétakör tagja lesz majd. Hogyhogy mégis leszerződöttél?

– A Hazámházamat csak úgy tudták egyeztetni, ha az előadás összes résztvevője tagja a társulatnak. Nem volt kérdés, hogy leszerződjem-e, mert nagyon fontosnak éreztem az előadás ötletét. Akkoriban, amikor Schilling megkeresett, épp azon törtem a fejem, hogyan tudnám kifejezni a magam módján, hogy mennyire elegendem van bizonyos politikai intézkedésekből, a politika által gerjesztett közéletből, mi a véleményem a Nemzeti Színházról... De utálok demonstrálni, és utálok, amikor a színész politizál, mégis úgy éreztem, hogy valamiképp állást kell foglalnom. Erre jobb módot, mint egy olyan előadást, amelyben az én véleményem is kifejeződik, elképzelni sem tudtam. A próbák első három hetében csak beszélgettünk: mindenki elmondta a benyomásait, élményeit a rendszerváltozás tizenkét évéről. Összegyűlt egy adat- és ötletthalmaz, amelynek alapján Schilling és Tasnádi István elkezdtek írni a darabot. Aztán elmentünk tíz napra egy zempléni faluba, és improvizáltunk a darab kanavaszából. A bódvárakói improvizációkból létrejött egy előadás Zsámbékon – az a három este állítólag megrázó volt: elkeseredésükben és megrázkódtatásuk-

ban többen elsírták magukat bizonyos jelenetek láttán. Ezután jöttek a próbák a cirkuszban, amikor már kész előadást kellett létrehozunk; rengeteg nagyszerű ötlettől, gyönyörű bódvárakói improvizációktól elbúcsúztunk, de igyekeztünk megtartani a zsámbéki előadás szellemét.

– Nem volt riasztó a számodra, hogy improvizálni kell?

– Sőt, meglepően jól hatott rám. Már a *Megszállottak* próbáin is nagyon tetszett az a módszer, hogy körülbelül két hétig beszélünk a darabról, és amikor már sokat tudunk a szerepünkről és a helyzetekről, egyszer csak felállunk, és elkezdünk improvizálni – ezerrel. Mint a kutyákat a vadászaton, úgy eresztette előre Schilling a bandát. És néha egészen váratlan dolgok történtek. Például az én első jelenetemben Hale tiszteletesként meg kellett hülyítenem a népet az ördögűző eszközeimmel. Volt ott néhány kellék: kitömött fácán, kosár, kötél... de ha egy pár zokni lett volna, abból is varázszoknit kellett volna csinálnom valahogy. A nép pedig reagált. Természetesen eszük ágában sem volt alávetni magukat a Hale tiszteletest gyakorló Gyabronkának, hanem teljes erővel tiltakoztak, visszalöttek – elképesztő szituációkat teremtettek. Mindenki az életéért küzdött – három és fél hónappal a bemutató előtt úgy próbáltak, mintha bent ülne a közönség, és kezdődne az előadás. Teljesen lenyűgözött ez az örületes öserő, elevenség

és bátorság, amit a játéukban éreztem, és azóta is inspirál a tehetségük, a frissességük, a nyersességük, az eredetiségük, a lazaságuk... Sokszor érzem úgy, hogy ugyanarra a területre tévedtem, ahonnan indultam, mert Feleki Kamilltól harmadéves koromban ugyanezt láttam. Ugyanilyen kegyetlen elevenséggel és őszinteséggel próbált, bármennyire odatette is a nyafogásait... Feltehetően az elveszett eszményeimet látom viszont a krétakörös gyerekekben. Időnként persze tapasztalom a hiányosságaikat is; ilyenkor gondolkodom, hogy rájuk szóljak-e, de ők is ugyanígy szólhatnának az én rutinmegoldásaim miatt, amikor nézhetetlen, amit csinálok, mert hamis vagyok; mondhatnák, hogy fogalmazzak végre emberi hangon, Gyabronkából... Fogalmam sincs, hogy pontosan mit jelentek a számukra, de ha látom a tekintetükben, hogy még van közünk egymáshoz, és évente szerződést kínálnak, talán nem is nagyon kell erről beszélni. Ha a körülményeink végképp ellehetetlenülnek, az is lehet, hogy feloszlik a társulat.

– Hol a helyed a társulati „hierarchiában”?

– Egyszer a rabszolga, máskor pedig a fáraó szintjén. Ez próbánként és előadásunként változik.

– Mégis kitüntetett helyzetűnek vagy – másképp fogalmazva – kívülállónak tűnsz Mucsi Zoltánhoz vagy Scherer Péterhez képest, akik ugyanúgy kerültek a Krétakörbe, mint te, ráadásul kortársaid is.

– Az, ahogy ők bejutottak a színházi világba, közelebb áll a krétakörösök „alternatívához” – szerintem egyszerűen ennyi a különbség. Egyébként én is amatőr színházból kerültem a főiskolára, a Pince-színházból, ahol a tanáraink, Keleti István, Mezei Éva és Fodor Tamás csodálatosan megtanították azt, ami az akkori, jó értelemben vett amatőröségből átvezetett engem a profi színházi kifejezőmódba. Pedig akkor még szó sem lehetett arról, hogy az amatőrmozgalom vagy az alternatív színháztársaság keveredhessen a Ruttkai Éva-, Major Tamás- és Gábor Miklós-féle színházzal, és sokkal jobban „lesajnálták” az amatőröket, mint most.

– Mit szóltál, amikor a Krétakör visszautasította a kritikusok által megítélt „Legjobb alternatív előadás díját”? Hogy viszonyulsz ehhez a „mindent tagadáshoz”?

– Egy kicsit megmosolyogtat, de teljesen értem őket: emlékszem, huszoneves koromban én is mennyire akartam, hogy méltóképp ismerjenek már el végre, és a Krétakör valóban nem kap a súlyához méltó támogatást. De őszintén szólva engem ez sem nagyon zavar: izgalomban tart, hogy nincs saját színházunk, nincs saját épületünk. Várkonyi Zoltán Darvas Ivánnal, Tolnay Klárral és Fábri Zoltánnal ’47-ben úgy játszott a legújabb angol és francia darabokat a Művész Színházban, hogy újságpapírból, fillérékért készítették a díszleteket, mert pénzért természetesen nem kaptak. Nyilván bennük is legalább annyi dac volt, mint amennyi most bennünk van – csak azért is megcsinálták a maguk színházát az akkori színházi trenddel szemben, és valóban kiforrt ott valami, ami nagyon meghatározta a kor színházi életét. Milliárdos technikai felszerelés nélkül is létrejöhet csoda a színházban – az úgyis a színész és a néző között történik meg, és lehet, hogy igazabb a szó egy egyszerű, lepusztult térben, mint például a Nemzeti Színház gazdag, mindentudó színpadán, ahol épp csak arra nem lehet figyelni, hogy miről beszélnek. Régebben rettentő fontos volt, hogy hite legyen a színésznek. Nem szabad eladnia a lelkét, mert elveszíti a hitelét. Egyébként a Zsebtévé is ilyen volt. Csak ezt akkor, amikor elvállaltam, még nem tudtam.

– Hozzád ragadt a Móka Miki-szerep?

– Igen. Még ma is felismernek a harminc-negyven évesek, és elmondják, hogy rajtam nőttek fel – ez egyfelől jó érzés, másfelől nagyon nagy kára van. Amikor a Patika főszerepét játszottam ’80-ban a Madáchban, hallottam, hogy mókamikiznek a nézőtérben. Idegesített és megrémített, mert én színész akartam lenni, és nem Móka Miki. Nem tudtam, hogy ez lesz a zsebtévés szereplés következmé-

nye... Azt is mondhatnám, hogy a „mókamikizéstől” való menekülésem visz a pályám során újabb és újabb helyzetek, kihívások felé. Mintha vezekelnem kellene Móka Miki miatt. Az mindenesetre jó jel, hogy a fiatal rendezők gondolkodnak bennem – Schilling Árpád, Novák Eszter, Guelmino Sándor, és azok a főiskolás film- és színházrendező-hallgatók, akik az utóbbi időben megkerestek.

– Ők nyilván „nem írtak le” annak idején a Móka Miki és a Madách Színház miatt. Csak az „új” Gyabronkát ismerik.

– Most sem az a célom, hogy semmit se úgy csináljak, ahogy eddig, vagyis – ilyen értelemben – nem akarom megújítani Gyabronka József színjátszási módját és eszközeit, hanem keresem azokat, amelyeket még nem ismerek.

– Szerintem jól hangzik, hogy ötvenévesen ezeket keresed.

– Az ember egyik énjé biztonságra, nyugalomra, megállapodottságra vágyik. Azt akarja, hogy legyen egy „fészke”, ahol biztonságban érzi magát – ez lehet a család, de lehet a rutin is –, azok a gesztusok, amelyek mindig sikert aratnak. De a másik énje, a kereső énje – ha kipihente magát a fészekben – mindig tovább akar menni, és olyasmit keres, aminek sem a rutinhoz, sem a biztos megoldásokhoz, sem a megnyugvófészkekhez nincs köze. Engem – amellett, hogy alapvetően lusta vagyok – szerencsére hajt a kereső énem is, és szeretném, ha mindig maradna bennem annyi frissesség, hogy úgy tudjak fogalmazni a színpadon, hogy az sose legyen poros, elavult... Dajka Margitról érzem azt, hogy mindig a maga korának játszott. A negyvenes években, a Szerelmi láz című filmben úgy fogalmazott, úgy énekelt, úgy dobta ki a szavakat, ahogy a kor követelménye szerint kellett, de a nyolcvanas években is hanyatt estek a nézők a játékától. Szeretném, ha úgy gondolnának rám, mint valakire, aki képes ennek a kornak is játszani. Lehet, hogy ezért is keresem a fiatalok társaságát. Ha a kortársaim között próbálkoznék, biztos, hogy sokkal több elismerésre számíthatnék. Lehet, ha húsz évvel ezelőtt Kaposvárra szerződöm, már kétszeres Kossuth díjas, Kiváló Művész lennék. De engem ez egyáltalán nem érdekelt. Az érdekel, hogy az út, amit eddig megtettem, pont így volt jó. Lehet, hogy akkor is máshol tartanék, ha előbb hagyom ott a Madáchot. De ha nem lett volna szerencsém, hiába jöttem volna el – lehet, hogy még itt sem tartanék. Azt sem tudom, hogy eredmény-e egyáltalán, hogy most itt tartok. De annak nagyon örülök, hogy még akarok valamit.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
TÖRÖK TAMARA



**Színültig
színház**
SÚGÓ

Havonta megjelenő színházi programmagazin
www.sugo.hu

Folytatjuk sorozatunkat, melyet ugyan a színházfinanszírozás problémáinak áttekintése céljából kezdtünk, de – ahogy ez történni szokott – konkretizálta, szűkítette, élesítette önmagát. Látható, hogy immár elsősorban az alternatívnak nevezett színházi formációk működési anomáliái kerülnek előtérbe – és körvonalazódnak bizonyos megoldási lehetőségek is. Részint a finanszírozásban készülnek nagyobb mérvű emelésre azok, akiknél a pénztárca van, részint körvonalazódik egy „inkubátorház” létrehozásának esélye. Ezúttal Goda Gáborral, az Artus Stúdió igazgatójával közlünk interjút. – A szerk.

Természetesen örültek vagyunk

■ INTERJÚ GODA GÁBORRAL ■

– A kortárs kultúra független társulatokat és a modern táncművészet képviselőit magában foglaló szelete – amelyet gyakran „az alternatívoként” emlegetünk – olybá tűnik, mintha a kőszínházi szisztémához hasonlóan „miniszerkezetként” működne. Sőt, miközben ugyanúgy egy színté változatlan, állandó keretben oszlanak fel köztük, a finanszírozás-ban talán szerepet játszik valamifajta hierarchia is. Így van ez?

– Szerintem a dolog egyáltalán nem így működik. Egyrészt a független közegben soha nincs annyi pénz, hogy biztonságosan lehessen embereket fizetni. Idősebb csapatok esetleg tudnak fizetést osztani, de ez sohasem fedezi a nyugdíjat és a társadalombiztosítást. Tehát nincs semmiféle egzisztenciális jövőkép; a legtöbb, amit mondhatunk, hogy egy kicsit jobban sikerül a túlélést kivitelezni, legalábbis a korábbiakhoz képest. Ez mindenképpen lényeges különbség. Nagyságrendekkel kisebb összegekről van szó: ha a független közegben egy társulat tíz-tizenöt milliót kap, az a csúcs. Maximum erről álmodhat minden kezdő csapat. Ezt lehet összehasonlítani a kőszínházak két-háromszáz milliós (vagy nagyobb – a szerk.) költségvetésével, ahol az épület fenntartásához szükséges negyven-hatvan fős személyzet kifizetése nagyon sokba kerül.

– Az Artus teljes gyárpéldát tart fenn. Meddig viselhető el ez a teher személyzet nélkül?

– A társulat tagjai maguk tartanak rendet. Aki vendégként játszik nálunk, beül a kasszába is. A teljes műszaki személyzet egyetlen technikusból áll, aki persze majdnem belerokkan a hihetetlen mennyiségű munkába: nincs szünnap, de az éjszakázás szinte mindig garantált. Gyakorlatilag a nyolc-tíz fős társulat cipeli a hátán ennek a színháznak minden terhét.

– Ilyen körülmények között nevezhető-e luxusnak, hogy olykor egy évig próbálnak bemutatni előtt?

– Igen, az tényleg luxus, hogy nem egy hónap alatt készítjük el produkcióinkat. Nem vagyunk hajlandók rá, mert szeretünk próbálni, és ami nem mellékes: próbálni fontos. A több próba viszont több költséggel jár, mégis átlagosan öt-hat hónapig készülünk egy darabra. A lényeg a kreatív folyamat, a színházi együttgondolkodás, együttélés – bizonyos értelemben ennek leképezései az előadások. Nem terméket gyártunk, gyorsan és sokat, hanem évente egy-két produkciót, de azt valóban az életünk részeként, egy év alatt. Nem is tudnék olyan emberekkel dolgozni, akik nem tanul-

ják meg, hogyan kell kreatívan részt venni a munkában – itt nem betanulandó szerepek, hanem alkotói feladatok vannak.

– Mi a továbblépés esélye?

– Mindenki addig fejlődik és nő ez a kreatív energia, amíg önmaga is létre akar hozni olyasmit, amit valóban a saját kútfejből merít. Sokan vannak, akik képesek saját társulatot teremteni. Részben innen indult a Dream Team, az Andaxínház, Mándy Il-dikó, Pintér Béla is, tehát több olyan társulat, illetve társulatépítő személyiség, amelyet-akit művészi munkássága során megértettünk. Elsuhant mellettünk, és ezekkel az energiákkal feltöltödvé tovább építhette a saját világát. Ha belegondol az ember, hogyan is működik egy kőszínház, elég markánsan kiderül, hogy miben és hogyan gondolkodunk más-ként.

– Mennyiben tévedés a struktúrán kívülieknek odaítélhető állami keret elosztása?

– Egy nagy kalap van, ezen osztozik az összes független csapat. Egy fiatalabb társulat pályázaton összeszed legfeljebb másfélmillió forintot, hogy egy évig fenntartsa magát. Közben ez az összeg egy ember megélhetésére sem elég, nemhogy egy teljes társulatra, annak infrastruktúrájára és a próbateremre. Ez pedig pontosan azt jelenti, hogy ezeknek a társulatoknak nincsen esélyük. Jövőkép nincs, mert a szintén nyomorgó nagy társulatokat látják maguk előtt. Vagy hamar feladják, vagy eleve ezzel a kinkeserves attitűddel vágnak bele. Az ember nem is nagyon érti, mit gondolnak azok,

akik a pénzt osztják, mire adják végül is ezeket a megalázó összegeket. Valószínűleg a túlélésre, és persze ennek is örül mindenki, mert legalább a telefonszámláit ki tudja fizetni, a produkciót pedig úgysem ebből a pénzből hozza létre.

– Ugye nem kizárólag a művészek kapnak ebből a keretből?

– Tény, hogy nagyon sokan kilógnak a pályázati rendszerből. A pályázatokat társulatok és befogadóhelyek számára írják ki, ennek ellenére az iskolajellegű intézmények, alapítványok szintén ide adják be a pályázataikat. Mindig mindenki kap valamiféle támogatást, mert ennél a kasszánál egyetlen fontos szempont létezik, nevezetesen, hogy mindenkinek betömjék a száját. Valójában a keretösszeg semmire sem elég, ugyanakkor nyilván szükség van erre is – ha ez sem lenne, az katasztrófához vezetne. Ráadásul valóban nagyon sok az értékes előadás.





Schiller Kata felvételei

– Hol túlzóak az aránytalanságok ebben a rendszerben?

– Körülbelül száz független társulat próbál létezni annyi pénzből, amennyi egyetlen kőszínház éves támogatása. Ha egy átlagos csapat tíz személyből áll, máris ezer emberről beszélünk. Nemcsak az a baj, hogy kevés a pénz, hanem az is, ahogyan ez a pályázati rendszer ki van találva. Azok a társulatok, amelyek már régebben a színen vannak – mondjuk így – lobbiképesek: több embert ismernek, illetve őket is ismerik. És ha valaki Magyarországon már kapott valamit, azt nem nagyon veszik el tőle. Ha például tavaly adtak neki ötmillió forintot, ritkaság, hogy az idén kevesebbet adjanak, függetlenül attól, hogy mit csinál. Az idősebb társulatok tehát jobb helyzetben vannak. A pénz viszont nem igazán növekszik, ezért a nagyobb társulatok az összeg nagyobb részét elviszik. És kell is nekik.

– Van javaslata a megoldásra?

– Külön kellene választani azokat a társulatokat, amelyek már befutottak, és majdnem automatikusan kapják a pénzt. Ez egyébként szintén súlyos probléma: a rendszerből lehetetlen kiesni, tehát alapjaiban nevétséges. Szükség lenne olyan csatornára, amelyeken keresztül ki lehet esni belőle.

– Mármint azoknak, akik időlegesen leállnak?

– Ha valaki egy évre áll le, az nem gond, de senki nem kérdezi meg, hogy hova teszi a pénzt az, aki öt évig nem hoz létre semmi újat. Mégis ebből a kasszából él, azoknak a rovására, akik jönnek fölfelé, és bizonyosan létrehoznának valamit. Nyilván nagyon gonosz és veszélyes dolognak tűnik ilyesmit mondani, mégis egészséges lenne változtatni, mert így lehetőséget lehetne adni az új kezdeményezéseknek. A feljövő és a meglévő társulatok egymás érdekében tudnának mozogni, ha a régiek, mondjuk, három évre kapnának bizalmat. Ennyiből ugyanis megítélhető, hogy abban a

három évben tartották-e a minőséget, hoztak-e valami újat, vagy éppenséggel felzárkózott mögöttük három olyan csapat, amelyeknek érdemesebb adni.

– Mihez kezdhet, aki kiesik a körből?

– Azt gondolom, hogy a függetlenséget az ember maga választja. Ha én ezzel az állami berendezkedéssel nem értek egyet, vagy eleve rossznak tartom, a függetlenséget választom, aminek viszont megvan az ára. Tehát kiléptem egy rendszerből, még ha százszázalékosan nem lehet is kilépni belőle, mert a pályázatok útján az ember visszakapcsolódik hozzá. A függetlenség árát mi is megfizetjük, bár szerintem az ország és annak kulturális élete ezerszeresen fizeti meg ezt az árat, mert a margón kívül született értékek nagy része elsikkad. Holott ha odafigyelnének, nagyon sok rendkívüli tehetséget, különleges egyéniséget találnának a függetlenek között. Amikor valaki kiszól a „nagy épületből”, hogy „ugyan mit is akartok ti?”, úgy érzem, megérte ezt az utat választanom. Aki ugyanis ilyet mond, azt vállalta, hogy beül a rendszerbe, és ezzel vállalta az összes kötelezettségét is annak, hogy az állami apparátus embertelen hálózatában szolgál. Igaz, számunkra nem látható át pontosan, valójában mit is szolgál. Mint ahogyan az sem, hogy mi működteti ezt az országot, ki gondolkodik itt, és hogyan áll össze az a bizonyos, néven nem nevezett koncepció. Nem az alkotók, nem a művészet oldaláról áll össze, az egyszer biztos.

– Mivel jár, ha a kuratóriumokban helyet kapnak az alkotók is?

– A Nemzeti Kulturális Alapprogram szakmai kuratóriuma lényegében művészekből áll. Máshol azonban vagy újságírók, vagy szakértők, de nem alkotók próbálják az érdekeinket képviselni. Ha művészek vesznek részt ezekben a döntésekben, az sem jó, mert egymás fölött ítékeznek. Sokszor nincs szakember, aki megítélhet minket, akik pedig ott ülnek a minisztériumi vagy fővárosi kurató-

riumokban, azoknak fogalmuk sincs arról, hogy mi történik, mivel nem értenek hozzá. Ez persze nem érvényes mindenkire, vannak kivételek. Mégis valahogy úgy néz ki, hogy az érintettek nem a kultúráért, nem a művészekért, nem az emberekért, hanem az apparátus fenntartásáért küzdenek. Azért, hogy működjön a rendszer, nem pedig azért, hogy jól működjön.

– Említette, hogy a kiemelt társulatokat három évre kellene pályáztatni és kvázi bebiztosítani. Nem veszélyeztetné ez a fiatal társulatok lehetőségét?

– Meg kellene hagyni nekik a jelenlegi pénzkeretet, ami az ő biztonságérzetüket is növelné. Akik nagyobb létszámmal, jelentősebb produkciókat hoznak létre, azok többet utaznak, és világ-szerte képviselik Magyarországot. Ha a mostani tíz-tizenöt millió helyett harminc-harmincöt millió forintból gazdálkodhatnának, akkor egészséges egzisztenciát tudnának maguknak teremteni, de ez még mindig csak megközelítőleg lenne normális. Némi jóindulattal egészséges minimumnak lehetne nevezni. Ha tehát ezek a társulatok leválnának, akkor az a pénzkeret, ami jelenleg adott, gyakorlatilag mind a fiatalokhoz juthatna.

– Tesznek bármit is ennek érdekében a művészek?

– Tudomásom szerint a Kortárs Táncszínházi Egyesület készül egy beadvánnyal. De mi, alkotók is bementünk annak idején a minisztériumba, és mondtuk, nincsen ez így jól. Szándékosan mi mentünk be, hogy ne a szövetségek, szakszervezetek és különböző intézmények képviseljenek bennünket, hanem mi magunk mondjuk meg szemtől szembe, hisz a mi bőrünkön van szó. Nem történt semmi.

– Eredményes bármilyen szempontból is a miniszterhez járás? Úgy hírlik, aki elég hangosan sír, nem jön ki üres kézzel.

– A helyzet azt mutatja, hogy van erre példa: egyenként gesztenyét kapirgálni – az működik. Ez azonban jóval többet árt, mint használ, mivel ezekkel a rögtönzött segélyekkel is csak a nyilvánvaló lyukakat tömődik be. Az egyszeri támogatás valójában nem tudja megoldani egy rossz rendszer összes problémáját. Azonban pontosan tudjuk, hogyan vélekednek a kultúrpolitikusok, hiszen saját fülünkkel halljuk, amikor azt mondják rólunk: „örüljenek, hogy élnek, nem kell nekik több, mert így is, úgy is megcsinálják. Ezek örültek, szeretik, amit csinálnak – akár adunk nekik pénzt, akár nem, akkor is ezt fogják csinálni.” Ebben természetesen igazuk van, de erre nem lenne szabad építeni. Ez gazemberség. Sok a szólam, nagyon szépen beszélnek, valójában azonban évek óta csak kis előrelépések történnek. Tíz-húsz százalékkal megemelik azt a kis összeget, aztán nagyon nagy a mellényük. Miközben tízszeresére kellene emelni, hogy valamiféle egészséges rendszer alakulhasson ki.

– Csak a kultúrpolitikát hibáztatják a helyzet reménytelenségéért?

– Kilencvenkilenc százalékban igen.

– És a maradék egyről ki tehet?

– Ennyi a szakma felelőssége vagy hibája, amit helyrehozhatnánk.

– Hogyan?

– Egyszerűen el kellene magyaráznunk a döntnököknek, hogyan csinálják, mert ők nem lesznek képesek maguktól kitalálni. Igaz, egyszer már beindítottak egy rendszert a nyolcvanas években, ami egy darabig jól működött, ám később nyilvánvalóan elavult. Most új programot kell írni – már készül –, és meg kell mondani a politikusoknak, hogy ezt a területet hogyan lehet egészségesen működtetni. Az az érzésem, hogy valójában mindez nem elég fontos, holott pontosan tudjuk, hogy mennyire nem mindegy most a magyar kultúra nemzetközi megítélése. Pedig egy országról a leghatékonyabban a táncelőadások tudnak közvetíteni, ezt felelőtlenség figyelmen kívül hagyni. Táncszínházaink rendszeresen utaznak külföldre, és sok díjat el is nyernek. Ez nagyon furcsa helyzet: miközben a műfaj ennyire nemzetközi, és képviselői országról országra viszik a magyarok hírét, a támogatásban ez mégsem fejeződik ki.

– Marakodnak a pénzért egymás közt a független társulatok?

– Nem jellemző. Ezek az emberek ismerik egymást, és gyakran dolgoznak együtt. Majdnem úgy tűnik – bár ez nem igaz –, mintha egy gigantikus, ezerfős társulatról volna szó. Ahhoz képest, hogy milyen nyomorúságos a helyzet, e független közeg belső élete meglehetősen egészséges. Örömmámor persze nincsen: nagyon erős valóban az elkeseredés és a depresszió, mindenki úgy érzi, nem valóban értékeli a munkáját. Ugyanakkor tudjuk más korokból és más művészeti ágakból, hogy sok mindenre érdemes odafigyelni, ami függetlenül, marginálisan a nyomorból kezdődik. Abból születhetnek nagy alkotók, komoly izmusok és gondolatvilágok. Amit aztán persze a hivatalos művészeti irányzatok lenyúlhatnak.

– Nálunk is?

– Igen, de már csak akkor, amikor emezek kicsiszolódtak, és túl vannak a nyomoron. Pontosan tudható, hogy ez így működik. Nagyon fontos, amit csinálunk, és még fontosabb, hogy elmenjünk a szélsőségekig. Az a fajta elkényelmesedés és lelketlenség, ami a kőszínházakban jellemző, szükségszerűen ártalmas, míg az az egyszerűség, ahogyan a függetlenek dolgoznak, mindenképpen termékeny.

– A társulat kifejezés egyáltalán fedi a valóságot?

– Ezek tényleg társulatok szeretnének lenni, és meggyőződés, hogy akként is működnek. Semmi más nem tartja őket össze, mint a színház szeretete és a lelkesedés. Ugyanakkor a függetleneknek legalább az egyharmada profi. A kétharmada vagy nem elég felkészült, vagy nem is akar profivá válni. De akkor is valódi társulatok, sokkal inkább, mint a kőszínházai; a kőszínházakban nem társulati jellegű közösségek dolgoznak, csak termelés zajlik. A társulat nálunk azt jelenti, hogy kivétel nélkül mindenki abban gondolkodik. A függetlenek élete valóban társulati élet, társulati munkamegosztás, figyelem, fegyelem és kreativitás jellemzi.

– Van olyan külföldi modell, amely működőképes lenne Magyarországon?

– Igen, már kitalálták, mi mégis a spanyolviaszt keressük minduntalan. Franciaországban külön tánc törvény is van, Hollandiában is működik a rendszer. Igaz, a franciáknál most omlott össze az egész, mert mamutcégek és tévétársaságok arra használták a törvényt, hogy állami pénzhez jussanak ezen a szférán keresztül. Hollandiában viszont a városi színházakat külön támogatják, és kötelezik arra, hogy a támogatott független tánc társulatokat befogadják. Tekintélyes közönségréteg, felkészült szakértői kar és egészséges szintű érdeklődés alakult ki. Magyarországon eközben a gyártási nincsiszter révén született produktumhalmazt a legtöbb esetben nincs lehetőség eljátszani. Már a csehek és a szlovénok is jobban csinálják, pedig ők is szegények.

– Készülnek a magyar társulatok az uniós csatlakozásra, van, aki elmondja nekik, hogy mindez rájuk nézve milyen lehetőségekkel és elvárásokkal jár?

– Nem hiszem, hogy különösképpen foglalkozniuk kellene ezzel, mert a magyar táncszínházi társulatok színvonala, művészi kvalitásai már évek óta megütik az európai mércét. Nem hiszem, hogy a művészek tudják, milyen adminisztratív és gazdasági következményekkel jár az uniós csatlakozás. Nem is szoktak ezzel foglalkozni. Erre valók a szövetségek, egyesületek, igaz, a minisztérium is tájékoztathatná a művészeket. A társulatok már évek óta kényszervállalkozókként működnek. Mint gazdasági miniintézmények kénytelenek voltak elsajátítani, hogyan kell adózni meg könyvelni. Talán mi, független művészek függünk leginkább a rendszertől: jogászokunk, gazdálkodunk, könyvelünk. Személyesen hajtunk fejet a bürokrácia előtt. Aztán egy kicsit álmodozunk, bámuljuk az eget, hogy találkozzunk a műzással, majd vetünk egy újabb pillantást a kezünkben heverő EU-s pályázati jogszabályokra. Félő, hogy később mindez a színpadon üt vissza.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE: KOREN ZSOLT

SÁNDOR IVÁN

A sötétséget megvilágító árnyék

■ PÁRTOS GÉZA (1917–2003) ■

Volna a sötétségnek árnyéka?
Lehetne látni negyven év után?

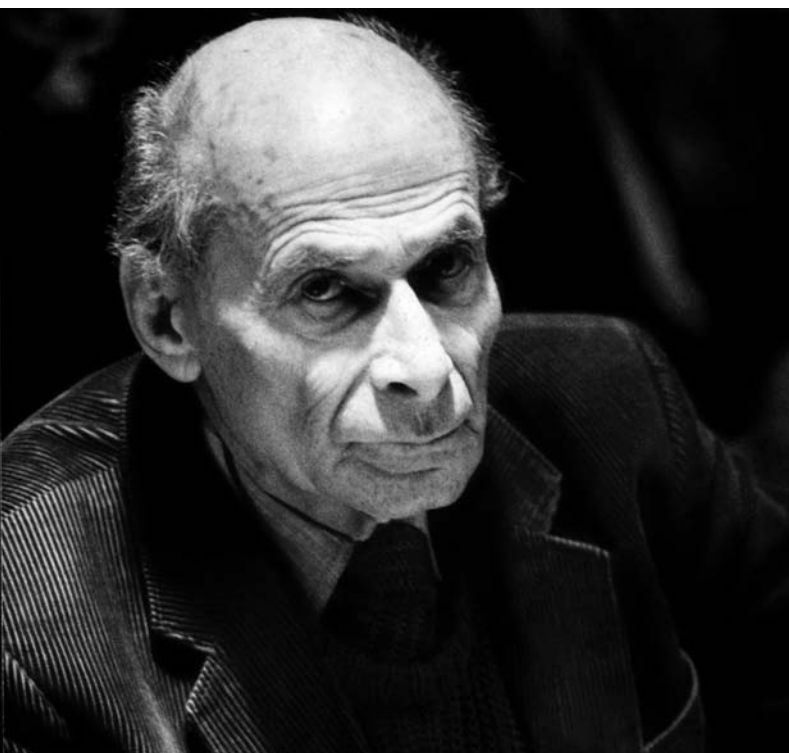
Kivételesen hosszú volt a tapsvihar a *Negyedik Henrik király* bemutatóján. A színészeket talán tízszer is a függöny elé hívták.

Az egyik fényszórót az igazgatói páholyra irányították.

Füst Milán hatalmas karosszékekben ül. Szmoking. Csokornyakkendő. Nem tud felállni. A fény a koponyán, a tapsvihar erősödik.

Akkor láttam meg a páholy mélyén az árnyéket.

Aztán Pártos Géza kiosont a páholyból, a színpadra hívták, de ott is a háttérben maradt, most már mint a színészek árnyéka.



Köncz Zsuzsa felvétele

„Mert Pártos Géza volt, aki a *Boldogtalanokat*, a *Henriket* is fedezte és hozzá a színpadot is, bizony, Madách Színház, bizony, Aczél György.” (Gábor Miklós: *Naplójegyzet*, 1976. június 8.)

„A Madách Színház előadása méltó a műhöz. Pártos Géza lankadatlanul és lelkesen küzdött a dráma színpadra állításáért...” (Film, Színház, Muzsika, 1964. november. S. I.)

Másik emlék. Nem az enyém – nem lehet az. Mi montírozza mégis harminckilenc évi emlékeim közé?

Amikor van rá indíték, összekapcsolható az átélt az át nem élttel, az esemény az archívummal, a ránk hagyományozott azzal, amit próbálunk továbbadni. Így hát látható, amint üldögél Osvát, Kosztolányi, Tóth Árpád a Damjanich utca 52. egyik harma-

dik emeleti lakásában kilencven éve. Füst Milán felolvassa a *Boldogtalanokat*. Ölegetik, dicsérik, nagyszerű, nagyszerű, de a színházak biztosan nem mutatják majd be. Ugyan miért? „Sötét, nagyon sötét, az a baja – mondták egyértelműen.”

Eltelik több mint két évtized.

„Igen Tisztelt Uram! Melléklem *IV. Henrik király* című színdarabját, amely sajnos megint nem e világból való munka. Remek tehetségével olyan darabokat kellene írnia, ami előtt a polgári értelem nem áll tanácstalanul. Budapest, 1936. október 23. Kitűnő tisztelettel és őszinte szeretettel Jób Dániel, a Vígszínház igazgatója.”

Mi az, hogy nem e világból való munka?

Milyen az e világból való munka?

Mikor Pártos Géza „lankadatlanul és lelkesen” küzd éveken át Füst Milán darabjainak bemutatásáért, a korszak divatos magyar szerzői: Darvas József, Doboz Imre, Mesterházi Lajos.

Már a *Henrik* előtt is küzdött a „nem e világból való” darabokért. Mit látott meg bennük, ami előtt akkor is tanácstalanul állt – Jób Dániel szavaival – az „értelem”, ami ugye éppen hogy nem az értelem volt?

Előbb valamit arról, hogy mit hozott ki Pártos a színészeiből, mit tudott, amit akkoriban kevesen, alig vagy egyáltalán nem tudtak.

Írtam valamikor arról, hogy Gábor Miklós csúcsformája nem a Hamletje, hanem a Henrikje volt. Később beszélgettem vele erről. Ő is így gondolta. Idézett naplórészletében ezt írta:

„A *Henrik*. Lehet, hogy a legjobb volt, amit színpadon csináltam. Nagyon nagy siker volt... Nem csak én voltam akkor a legjobb, az előadás (Pártos Géza) is messze elébe került mindannak, ami akkor volt, a díszletek, a kosztümök, a szereplők többsége stb. Micsoda arcok, hangok, figurák: Pécsi, Gyenge, Szénási, Körmendi, csak egy-egy pillanatra, de csupa jelentés mind. Ez a darab talán Füst Milán legjobban sikerültje, és ezt mi, színházi népség tudtuk, ahogy nem tudom, hogy például a magyar irodalom tudta-e... És persze Pártos hozta Horvaival Sarkadit is.”

Mit érzett meg tehát, mit értett meg, miből tudta megrendezni Pártos annak a korszaknak a legjelentősebb magyardráma-előadásait? Azt érezte-értette meg, hogy az emberhez hozzátartozik az éjszakája, és az alvilágokon való végigbukdácsolás, az ezzel járó szenvedés nélkül nincs tapasztalat, tudás, átjutás a túlsó partra.

Annak az árnyéka nélkül, akik vagyunk, nem vagyunk azok, akik valójában vagyunk – az árnyék ezért a világosság forrása.

Tudta, hogy a színpad mindaddig üres hely, amíg az egzisztenciális kérdésfeltevéseknek nem ad teret. Tudott arról, hogy az összemberi helyzet szorosabb-tágabb kelepcehelyzet, és az igazi kérdés az, hogy mi történik benne az Énnel. Miképpen küzd az épségéért, miképpen deformálódik, mert miközben üldözők vagyunk, üldözöttek is lehetünk, üldözöttekként meg üldözők is. Tudta, hogy egy előadás tétjei közé tartozik: megegyeznek-e a kérdései a rendezői Ént legerősebben foglalkoztató kérdésekkel, mert az egzisztenciális megközelítések hiánya üres helyként archiválja a színpadot.



Féner Tamás felvétele

Gábor Miklós és Avar István a Negyedik Henrik királyban

Szobám falán negyven éve függ Gábor Miklós Henrik-portréja. Tusrajz.

A hajdani színházi lap szerkesztőségében az akkor huszonnégy éves Féner Tamással megbeszéltük, hogy végigfotózza Gábor Miklós Henrikjét. Néhány nap múlva letett az asztalomra egy sorozatot. Beültette Szász Endrét Gábor öltözőjébe, csináljon róla tusrajzokat. Ezt a munkafolyamatot fényképezte. Nem volt különbség a színész tekintete és a szerep tekintete között. Ez Szász Endre teljesítménye is volt – azokban az években még igazat festett-rajzolt. A fotósorozat Féner teljesítménye volt. Az „ugyanabból” „ugyanazzá” való átváltozás persze Gábor teljesítménye volt. És mindebben ott volt Pártos teljesítménye.

Idekívánkozik egy Füst Milán-mondat: „Az leszel, fiam, amiről azt sem tudod, hogy van valahol.”

Pártos a színészválasztásban is tabukat döntött. Az örök epizodistára, Szénási Ernőre bízta a *Boldogtalanok* főszerepét. Ezzel megadta az egész előadás alaphangját. A jelentéktelen, kiegyensúlyozatlan, tétova embert állította a középpontba. „Szennyezett anyagokat hevít – írtam hajdan –, nemcsak boldogtalan mindenki, bűnös is.” Szénási korábbi alakításaiban is mindig volt valami száraz, sötét erő. Pártos tudta, akkor kell az ilyen kvalitásokkal rendelkező epizodistát főszereplővé avatni, amikor azt kell eljátszani, hogy a lélek alvilágából előbukkanó szörnyek nem a külső, a történelmi erők, hanem az ember önpusztító ösztönének hatására törnek elő.

Radnóti Zsuzsa pontosan leírja Füst Milán drámáiról szóló könyvében: „Állandó idegi irritáció, folytonos frusztráltság, a lét értelmetlensége miatt érzett szakadatlan szorongás, ez Huber.” Ilyen volt Szénási Huberja. De kellett hozzá egy rendező, aki észrevette, hogy lehet ilyen. Elképzelem a színházvezetők meghökkenését, amikor Pártos eléjük tette a szereposztási tervét. Radnóti Zsuzsa a Füst-drámák világáról írva Hamvas Bélát is jó helyen idézi: „Mi történik akkor, ha az ember belép oda, ahová belépni tilos, és mi történik, ha belép a beléphetetlenbe?”

Ezredfordulós kultúránk, az európai irodalom, az európai színház egyik alapkérdése az, hogy az első lépés az álarckok mögé pillantás, a szembenézés azzal, ami a másolatok, a hazugságok mögött van. Nem sokan képesek erre. De annak a számára, aki ezt a lépést megteszi, hátravan a következő kérdés: elviseli-e a szembenézést azzal, amit így meglát?

Az igazság megpillantásának terhéről beszélünk.

Pártos vállalta ezt. Első Sarkadi-rendezésével indult el az ide vezető úton.

Az ötvenhat körüli történések hozzásegíthették a felismeréshez, hogy a színházban is be kell járni a sötét útvesztőket. Az *Elveszett paradicsom* némileg hagyományos érzelmes magjában Gábor Miklóssal együtt meglátta azt, ami a későbbiek prelúdiuma lett: Sebők Zoltán élete zátonyra futott. De ebben nemcsak a körülményeknek, hanem az önsorsrontásnak is szerepe van, és a szembenézéssel „belép a beléphetetlenbe”.

Kitérő.

Annak a napnak az estéjén, amikor ezekhez a mondatokhoz eljutok, látom a Radnóti Színpadon Edward Albee új darabját, a *Szilvia, a K.-t.* Felvillan a négy évtized előtti *Nem félünk a farkastól* befejezése. Mielőtt Martha kimondja a zárómondatot: „Én félek... George... én... félek...”; „meggyilkolják” közös létük illúzióját, ama „gyermeket”. Habár roncsoltan, de ők, ezen az áron még megmaradnak.

Most, négy évtized után mintha a meggyilkolt illúzió lépne a színpadra a főszereplő Martinként. Az illúzióval való leszámolás már nem a megmaradás ára, hanem az animális létbe süllyedés és a pusztulás.

A *Nem félünk a farkastól* George-a még elmondta monológiáját az európai értékekbe való kapaszkodás vágyáról. A *Szilvia, a K. Martinja* már csak a kecskeol sarát próbálja lesöpörni magáról.

A kitérőt azért tettem, hogy érzékeltessem a mai színházi nemzedékekkel, mit jelentett Sarkadi Oszlopos Simeonjáért küzdeni, hiszen a darab túllépett nemcsak a hazai „e világi” darabokon, de az akkori Albee-dráma és más világsikerű drámák ember- és korlátásán. Az *Oszlopos Simeon* Pártos nélkül nem kerülhetett volna színpadra. Így is hosszú, politikától vezérelt viták árán, a Madách százfős stúdiójában, néhány előadásban.

„Kis János nem óhajt különbözni a világtól, mert a világ az, ami nem illúzió... úgy tenni, mintha nem tudnám, amit tudok... nemcsak képtelenség, erkölcstelenség” – írta *Naplójába* Gábor Miklós. „Füst Milán és Sarkadi az én életem része is lett. Minden összekeveredett bennem: a színházam, a barátaim, a sorsom és korom. Igen, undorító kor ez, szennyes, ahol hozzáérünk. De bennünk van, bennünk nő, mint a rák. Elválaszthatatlan tőlünk.”

A korszakról az „örvény közepére mutató” (Beckett) művészek, gondolkodók fogalmaztak ilyen radikális kultúrkritikát. Gábor igen jó író is volt. De azt hiszem, a korlátást, az előadás-küzdelmet, a rendezőnek a színészre gyakorolt hatását nem tudta volna megingathatatlanul a mai nemzedékekre hagyni Pártos inspirációi nélkül.

Akkoriban sem esett túl sok szó arról a fordulatról, amit Pártos négy rendezése jelentett. A halála után – megint egy halál után! – ideje kimondani, hogy életművéhez fűződik az elmúlt évtizedek színházának egyik igaz ösvénye. Ennek az ösvénynek a különböző alternatíváit nyitották meg és járták végig a hetvenes évekkel induló újítók, Ruszt, Zsámbéki, Székely, Paál, Babarczy, Ascher. Bizonyára anélkül, hogy számításba vették volna az akkor már (mondjuk így: a csendes emigrálással) itthon lezárult Pártos-életművet.

A magyar színház hagyományvilága örvényes tradíció. Volt egyszer egy rendező, aki tudta, hogy az emberi egzisztencia kérdései nélkül a színház: üres hely.

LENGYEL GYÖRGY

Négy Tragédia-rendezés története – kitérőkkel

■ A BARCSAY UTCAI CSATA ■

A Madách Imre Gimnázium végzős növendékei, illetve diákszínjátékai az 1953/54-es tanévben megkísértették a lehetetlent: elhatározták, hogy színre viszik Madách művét, *Az ember tragédiáját*. A kezdeményezésnek öt főszereplője volt: három diák, Balogh Géza, Pös Sándor és e sorok írója, két fő támogatója pedig az iskola igazgatója, dr. Fényi András, valamint magyar-tanárunk, dr. Bada Gyula.

Géza barátommal már régóta éltünk a színház iránti szenvedélyünknek. Két korábbi iskolánkban, a fásori Evangélikus Gimnáziumban, majd ennek 1950-ben történt megszüntetése után a Berzsenyi Gimnáziumban rendeztünk több előadást klasszikus drámarészletekből, majd színre vittük *A revizort* teljes terjedelmében és négy felvonást a *Bánk bán*ból. 1952-ben osztályunk egy részét a Madách Gimnáziumba helyezték, ahol rövidesen úgy éreztük, hogy „révbe értünk”, mert igazgatóinktól minden támogatást megkaptunk terveinkhez. Így új szereposztásban kerülhetett sor a teljes *Bánk bán* bemutatójára a mai Thália – akkor Ifjúsági Színház – helyiségében, természetesen bérleti díj fejében. Ezután Eötvös József *Éljen az egyenlőség!* című vigjátékát adtuk elő a mai Kolibri Színházban. Terveztük még Schiller *Don Carlos*át, és legmerészebb vágyunk *Az ember tragédiája* színrevitele volt.

Nagyon sokat jártunk színházba, mindenevőként élveztük az akkoriban pompás Operaház, a Fővárosi Operett Színház, de leginkább a Nemzeti Színház előadásait. Kíváncsiságunkban az évad végi vidéki hetek előadásaira és vitáira is eljártunk. Ma is jól emlékszem ezeknek a vitáknak a túlfűtött „kritikai” légkörére, a tartalmukra kevésbé. Mostanában, ha beleolvasok e konferenciák jegyzőkönyvébe, elborzadok a szadista-mazochista felszólalásoktól, önkritikáktól.

Amikor a *Bánk bán* vagy a *Tragédia* bemutatóira készültünk, könyvtárakba és antikváriumokba jártunk, ami egyébként is szenvedélyünk volt. Így ismerkedtünk meg az uralkodó kultúrpolitika szellemében „kitagadott” Hevesi Sándor és a pályája delén elhallgattatott dr. Németh Antal műveivel. A *Bánk bán* és a *Tragédia* színreviteleit 1933-ig feldolgozó Németh Antal-művek különösen érdekes olvasmányt jelentettek a madáchi alkotás elszánt színrevívóinek.

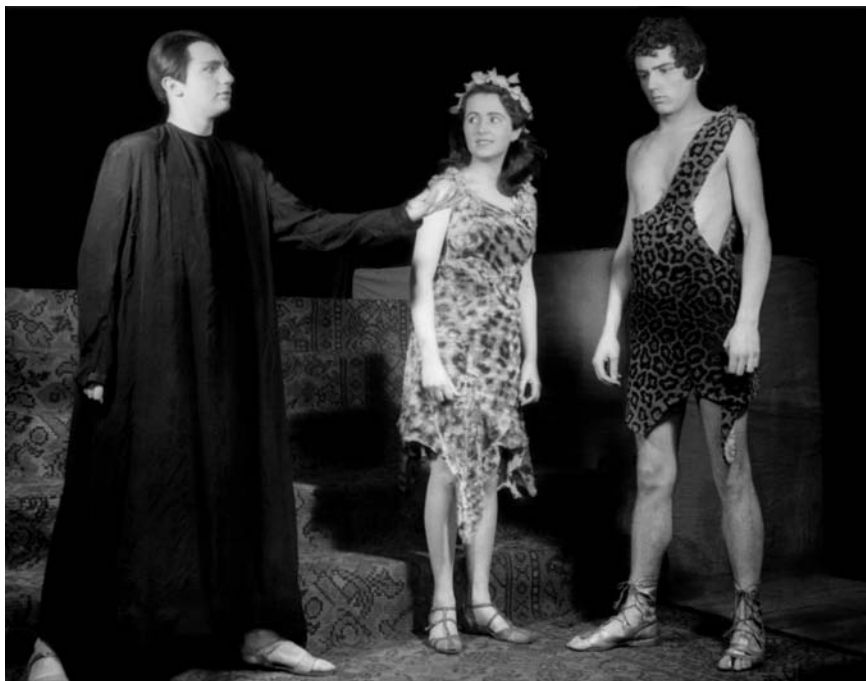
Színházi ambícióink legfőbb ihletője ifj. Horváth Istvánnak az *Örök Shakespeare* című könyve volt. Az ő különleges pályakezdése és szegedi egyetemi *Hamlet*-előadásának rendezőpéldánya pályaválasztásunk egyik meghatározó inspirálója lett. Ifj. Horváth István 1941-ben, tizenkilenc éves korában öngyilkosságra menekült szerelmével együtt, mivel a közeledő fasizmus faji törvényei megghiúsították házassági tervüket. Horváth István tanárai, többek között Sík Sándor, a rektora, Szentgyörgyi Albert vagy a munkáit ugyancsak ismerő dr. Németh Antal véleménye szerint ifj. Horváth István a magyar színjátszás egyik legnagyobb rendezői ígérete volt.

Az ember tragédiája 1953-ban már több mint hat éve nem szerepelt sem a Nemzeti Színház, sem a vidéki színházak műsorán. Mint ismeretes, az akkori kultúrpolitika pesszimistának, destruktívnek, vallásosnak, tömeg- és haladásellenesnek stb., stb. minősítette Madách művét. A falanszterszín utópista szocializmusának ábrázolásában pedig provokatív, gyűlékony szellemiséget véltek felfedezni. A színrevitel ambíciója mellett különös izgalmat keltett bennünk a lehetőség: ha tervünk sikerül, hat év után mi lehetünk az elsők, akik bemutatják a *Tragédiát*, mégpedig éppen a költő nevét viselő gimnázium égisze alatt. A mű egyik legkedvesebb olvasmányunk volt. Kiváló magyartanárunk, dr. Bada Gyula Vörösmarty-, Arany-, valamint Ady-értelmezései mellett a *Tragédiáról* tartotta legszenvélyesebb előadásait, és mi, tanítványai is ezek alapján elemeztük Madách művét.

Tanáraink és a magunk merészségét adott esetben az magyar-razza, hogy a darabválasztásra és a próbák megkezdésére még 1953 nyarán került sor, éppen a Nagy Imre 1953-as kormányprogramját követő bizakodó társadalmi légkörben. A hatéves tiltást követően akkoriban mindenki azt várta, hogy a Nemzeti Színház végre műsorra tűzi a *Tragédiát*. De nem így történt.

Dr. Fényi András igazgatónkak a *Tragédia* próbáinak megkezdésére adott engedélye 1953 őszén optimista cselekedet volt; mi persze akkor ezt csak sejtettük. Fényi András bátorságát igazából a bemutató engedélyezéséért vívott csaták során ismertük meg, amelyeknek a háttérben ő lett a főszereplőjük. Izgalmas körkép lenne felidézni bemutatónk engedélyezésének procedúráját; hozzájárulna a kor kultúrpolitikájának megismeréséhez. Ez a csata egyben a mi beavatásunk volt a korszak addig ismeretlen politikai világába.

Próbaidőszakunk majdnem a teljes 1953–54-es tanéven át tartott. Ezalatt igen sok fordulat és változás zajlott le a politikai életben, többnyire negatív irányban. Ugyanakkor itt-ott már jelentek új, reményt adó tendenciák is, különösen az emberek bátorodásában. Ennek jeleit akkor érezhettük meg, amikor az engedély vagy az előadás támogatása ügyében különböző fórumokon eljárunk. Naivan, rendíthetetlenül kerestük fel – gyakran óralátogatás helyett – a különböző hivatalokat, mert bármennyire groteszknak tűnik, el kellett mennünk a Népművelési Minisztérium Színházi Főosztályára is, ahol dr. Berczeller Antal meglepő segítőkészséget tanúsított. (Berczeller egyébként Hatvany Lajos köréhez tartozott, később a Nemzetibe került ügyvezető igazgatónak, Major Tamás mellé.)



Lengyel György (Lucifer), Somody Éva (Éva) és Balogh Géza (Ádám)

Elmentünk a kerületi illetékesekhez is, velük nem volt szerencsénk, vicssorogva fogadták tervünket.

Legérdekesebb kalandjainkra a minisztérium egyik előírása nyomán került sor. A mézesmadzagként kilátásba helyezett felső engedélyezés egyik feltétele az volt, hogy ideológiai és művészi tanácsért fel kell keresnünk valamennyi még élő rendezőt, aki a háború előtt vagy után színre vitte a művet. (Dr. Németh Antal nevét ki sem ejtették, ő egyszerűen nem létezett a hatóság számára.)

Fogadott bennünket a meglepődött Both Béla, aki korábban a Nemzeti Színház főrendezője volt, de éppen akkor helyezték át – igaz, azonos funkcióval – a Faluszínházba. Both Béla volt a betiltás előtti utolsó, 1946-os nemzeti színházi *Tragédia* rendezője és beugrással, alkalmanként, Lucifere is. Ismertük érdekes szövegmagyarázatait, amelyek a műnek az Új Magyar Könyvtár háború utáni kiadásában láttak napvilágot.

Both rezidenciája a mai Madách Kamara épületének emeleti traktusában, egy szűk öltözőben volt. Bejelentés nélkül mentünk, de a titkárságon arra biztattak, csak kopogjunk be irodája ajtaján. Amikor benyitottunk hozzá, eléggé elhagyatottan üldögélt a sivár, ablaktalan helyiségben. Meglepetten értesült jövetelünk céljáról s az „ügy” állásáról. Eléggé bizonytalanul nyilvánított véleményt a mű „eszmei mondanivalójáról”; úgy érezte, elsőként azt kell számunkra megfogalmaznia, ehelyett a tartalom ismertetésébe kezdett. Meglehetősen groteszk helyzet volt, alig tudtuk nevetésünket visszafojtani.

Első találkozásunkat második követte. Both el is látogatott egy próbára, és szeretettel adott főként a helyes szövegejtésre vonatkozó tanácsokat.

Következő utunk Hont Ferenchez vezetett, a Színháztörténeti Múzeumba, amely akkoriban az Apponyi téren, egy, a Párizsi udvarból nyíló ház felső emeletén lévő lakásban „működött”. Amikor egy téli délutánon becsöngettünk a lakás-múzeumba, az volt az érzésünk, hogy az igazgatót, a *Tragédia* egykori szegedi rendezőjét délutáni álmából riasztottuk fel. Szívélyesen, de igen meglepődve fogadta látogatásunkat és tervünket.

Hont talán legirigylésreméltebb tulajdonsága a Don Quijote-i magatartás volt.

Nem tudhattuk, hogy badarságnak tartotta-e szándékunkat, vagy mint oly sok saját légvárát, ezt is „perspektivikusnak” vélte.

Későbbi találkozásaink során is mindig az volt a benyomásom, hogy Hont nem a realitások talaján él. Ezért hitte még különböző vesszőfutásai idején is azt, hogy ami van, az csak ideiglenesen van így, és „perspektivikus” már ő a majdan felépülő Várszínház igazgatója, avagy mint a Nemzetközi Színházi Intézet (ITI) magyar központjának akkori elnöke, „perspektivikus” és rövidesen valami nagy nemzetközi stallum várományosa. (A múzeum és az ITI vezetését, mintegy végkielégítésül, egykori moszkvai emigrációs múltjáért kapta, miután többi megbízatását sorra elvesztette.) Ha csak álmodozó szófüzéreseire gondolok, igen érdekes és mulatságos volt vele beszélgetni. Rendezései, ötvenes évekbeli könyvei és felszólalásai azonban meglehetősen rossz élmények voltak, építg,

mint *Az apák ifjúsága* című szovjet darab egyik általa vezetett szószátyár próbája az akkori Ifjúsági Színház próbatermében, amelyre meghívott bennünket. (Pedig akkor még nem tudhattunk korábbi sikertelen igazgatói tevékenységéről a színiakadémia, a filmgyár, a Madách és az Ifjúsági Színház élén!) Ugyanakkor *A színészi képzelet fejlesztése* és *Az eltűnt magyar színjáték* című, 1936-ban, illetve 1940-ben írt nagyszerű könyvei a gyér magyar színházelméleti irodalom jelentős értékei.

Azon a hamar estébe forduló délutánon Hontot váratlanul lelkesedés öntötte el, különösen akkor, amikor kérdésünkre felleleveníthette a *Tragédia* 1933-as, első szegedi, Dóm téri rendezésének emlékeit; ez az előadás Buday György különleges stilizált díszleteivel és vetítéssel valósult meg. Később bemutatatta fiatal munkatársát, a lelkes dr. Cenner Mihályt, aki egy másik alkalommal Hont javaslatára lejátsszotta nekünk Németh Antal 1938-ban a rádióstúdióban felvett és általunk nem ismert *Tragédia*-produkcióját (Ádám: Abonyi Géza, Éva: Tasnády Ilona, Lucifer: Uray Tivadar). (A Magyar Rádió Németh Antal századik születésnapja tiszteletére 2003-ban közvetítette ezt a felvételt.)

Hont nagy érdeme volt a szegedi, Dóm téri játékok létrehozása, a „magyar Salzburg” megteremtése, amely mesterének, Firmin Gémier francia rendezőnek, a Francia Nemzeti Népszínház megteremtőjének törekvésein alapult. *Tragédia*-rendezésének fogadtatása azonban mind politikai, mind művészi okokból ellentmondásos és végső soron kedvezőtlen volt. Így 1934 nyarán már Bánffy Miklós és munkatársai, a fiatal Oláh Gusztáv és Nádasdy Kálmán állították színpadra a művet – nagy sikerrel.

Ez a produkció teremtette meg a szegedi *Tragédia*-játékszáz és általában a Dóm téri játékok hagyományát. Hontnak a *Tragédia* újrendezéséről szőtt álma megvalósíthatatlan maradt. De ezt a tervét soha nem adta föl.

■

Bejutottunk – igaz, csak pár percre – a Nemzeti Színház igazgatói irodájába is. Major Tamás látszólag szórakozottan hallgatta terveinket, majd átadott minket a színház főtítkárának, Magyar Bálintnak. Az ő érdeklődésének köszönhetjük később a legnagyobb támogatást. A rendkívül lelkesen segítő szabók válogattak számunkra a Nemzeti hatalmas jelmeztárából kölcsönzésre az 1937-es és 1946-os *Tragédia*-előadások jelmezeiből, míg Gebauer Károly, a legendás színházi fodrászmester, ugyancsak főtítkári engedéllyel, a Nemzeti

fodrászműhelyében állította össze részünkre a parókákat. Mindenki lelkes és segítőkész volt; úgy éreztük, a *Tragédia* újbóli megszólaltatásának ügye fűti őket.

Az Operaházban, miközben az akkor még működő Gördülő Opera vezetőire vártunk, találkoztunk Oláh Gusztáv főrendezővel, a Hevesi Sándor rendezte *Tragédia*-előadások díszlettervezőjével, aki örömmel értesült tervünkről. (Egyébként az Operában is örömmel támogattak bennünket emelvények, díszletelemek kölcsönzésével.) A találkozások, beszélgetések mellett legnagyobb élményünk a táruk, a raktárak, valamint az ott dolgozók megismerése volt.

Különleges kalandjaink jórészt elterelték figyelmünket a hivatali procedúrákról és kudarcokról. Ugyanis 1954 kora tavaszán úgy tűnt: az előadás engedélyezésének ügye zátornyra futott. Igazából nem a kerületi hivatalok egyre merevebbé váló magatartásától, hanem az Irodalmi Újság egyik közleményétől ijedtünk meg. Az írás egy pártkonferenciáról számolt be, amelyen elutasították a párttag művészek revizionista csoportja által megfogalmazott memorandumot. E memorandumban az aláírók többek között *Az ember tragédiája* és *A csodálatos mandarin* műsorra tűzését javasolták. (A teljes igazsághoz hozzátartozik, hogy egyesek a párt dorgálására rövidesen visszavonták aláírásukat.)

A próbák azonban az iskola védősáncai mögött folytatódtak. Örültünk, hogy a nagy hidegek miatt még a szénszünet is segítségünkre jött, így egy ideig teljes napokat próbálhattunk az otthonról vitt tüzelővel fűtött vaskályhás rajzszerterben.

Ekkoriban fedeztük fel egy antikváriumban a Nemzeti Színház 1941-es évkönyvét; ebben olvastunk először dr. Németh Antal 1939-es kamaraszínházi *Tragédia*-rendezéséről, amelyet egykori nézői, munkatársai és kritikusai is Németh legérdekesebb *Tragédia*-rendezésének tartottak.

Németh Antal írja az *Egy emberöltő Az ember tragédiája szolgálatában* című tanulmányában:

„...vissza kell térnem színpadon megvalósított *Tragédia*-rendezéseim sorában a negyedikre, amely talán a leginkább jövőbe mutató és legmerészebb kísérletem volt...

A centenáris előadás néhány mozzanata arról győzött meg, hogy minél hatásosabb, illuziókeltőbb egy-egy megoldás, annál inkább eltereli a nézők figyelmét a szövegről. A költő mondanivalójára koncentrálok, a szöveget a végletekig előtérbe helyező előadás eszméje lebeggett előttem...

A kamaraszínházi előadás kerete, díszlete egy szárnyas oltár volt, amelyben a színészek kosztümösen, maszkosan mintegy celebrálták a szertartássá tett *Tragédiát*.”

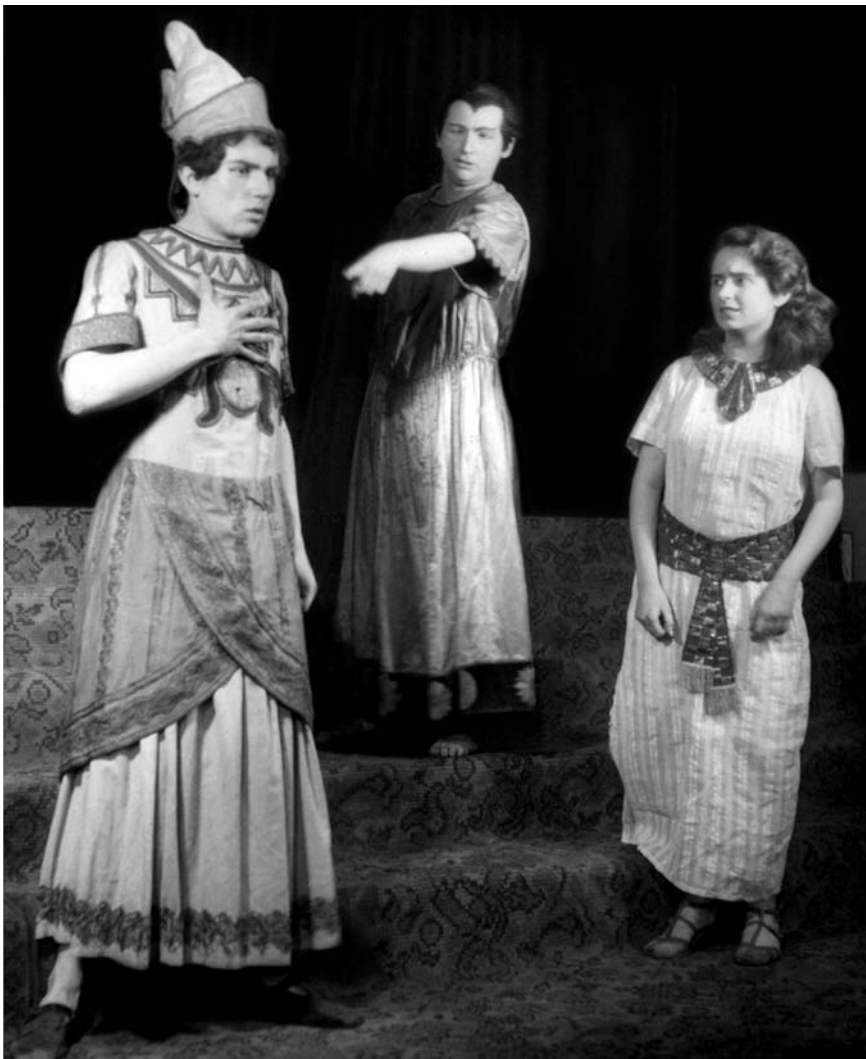
Számunkra ez az elképzelés természetesen izgalmas lehetőséget kínált. Bár nem követünk Németh Antal szertartásfelfogását, nagy izgalommal tanulmányoztuk a puritán, kevés szereplős kamaraváltozatról, a szerepösszevonásokról, értelmezésekről, rendezői beállításokról számot adó leírásokat és fotókat.

Váratlanul több olyan lelkes fiatal művésszel kerültünk kapcsolatba, akiket vállalkozásunk nagyon érdekelt. Megismerkedtünk Köpeczi Boócz István díszlet- és jelmeztervezővel – akivel egy évtized múlva több alkalommal dolgoztam együtt a Madách Színházban –, valamint Nagy Ákossal, aki 1939-ben a Nemzeti kamaraszínházi *Tragédia*-előadás szcenikusa volt, és ebben az időben az Úttörő Színházban dolgozott mint fővilágosító. (Később az Operaház világítási főfelügyelője lett.) Amikor eljött vállalkozásunk szcenikai talpra állításának ideje, Nagy Ákosnak különösen sokat köszönhattunk.

Felvetődött bennünk a gondolat, hogy jó lenne dr. Németh Antallal is találkozni. Németh 1935-től 1944 júliusáig volt a Nemzeti igazgatója, s a német megszállást követően, negyvenkét éves korában váltották le. Bár a háború után minden igazolóbizottság tisztázta őt, máig nem derült fény arra, miért nem kaphatott semmiféle munkát, művészi alkotólehetőséget, miért kellett 1956-ig küszködnie a napi megélhetésért. Kilencéves igazgatói és rendezői munkássága színházi kultúránk legnagyobb értékeihez tartozik. Teljesen igazságtalan elhallgattatása és megalázása pedig legsötétebb „hagyományaink” közé. Az utókor már semmit sem tehet, csak mélyen szégyellheti magát Németh Antal elnémitása és meghurcoltatása miatt, az egykori felelősök helyett.

Köpeczi Boócz és Nagy Ákos bátorítására levelet írtunk neki, kérve, hogy fogadjon minket. Hamarosan megérkezett a válasza. A találkozó színhelyéül akkori munkahelyét jelölte meg. A téli, kora esti első találkozást, mint ritka élményt, ma is őrzöm emlékezetemben. Amikor beléptünk az alagsori nagy próbaterembe, a kis bábszínpadon a fiatal Kemény Henrik bábuja „próbált”, s a széksorokból hangzottak Németh Antal instrukciói. Fényké-

Balogh Géza, Lengyel Görgy és Somody Éva az egyiptomi színben



pekről ismertük őt, bár azokon a felvételeken szinte mindig kereketten reprezentatív helyzetekben láttuk (ez részben a kor színházi fotóinak stílusából is következett). A fényképekről ismert Németh Antal és a fütetlen, hatalmas, rideg teremben dolgozó férfiú látványa és helyzete meglehetősen különbözött.

A próba után megismerkedtünk, kértük, segítse vállalkozásunkat tanácsaival. Meghívott bennünket Tárogató úti lakására. Még láthattuk különleges kelet-ázsiai gyűjteményét és több ezer kötetes könyvtárát, amelytől később meg kellett válnia.

Az első találkozás alkalmával tanúsított izgatott érdeklődésünk, őszinte tiszteletünk elnyerte bizalmát. Ettől kezdve számos alkalommal találkoztunk. Még bemutatónk után is eljárhattunk hozzá, majd két éven keresztül. (Mi azt hittük, titokban keressük



Fürst Péter (középen: Péter apostol) a római színben

fel, de tévedtünk. Figyelték: ki látogatja őt.) Érzékeny pedagógus volt, a mi próbálkozásunkat is komolyan vette. Nagyon sokat tanultunk tőle a felkészülésre és a bemutató után is, amikor munkánkat részletesen elemezte. Évekkel később már említett tanulmányában meg is emlékezett előadásunkról.

Németh Antal ekkoriban foglalkozott a gondolattal, hogy felújítja a rendezőoktatással kapcsolatos háború előtti tevékenységét, és ebbe bennünket is bevon. Néhány alkalommal a *Faust* egy jelenetének rendezői analízisével foglalkoztunk.

Kapcsolatunk a hatvanas években is fennmaradt. 1965-ben, debreceni működésem idején hosszan beszélgettünk a *Bánk bán* rendezői problémáiról a Széchényi Könyvtár Színháztörténeti Tárában, amelynek Németh Antal – Keresztury Dezső jóvoltából – pécsi kényszer-nyugdíjaztatása után a munkatársa lett, igazgatásának dokumentumait rendezte.

Ha visszagondolok a Németh Antallal történt kivételes találkozásokra, olvasmányainkra és ifj. Horváth István *Hamlet*-rendező-

példányára, amelyek rendezői felkészülésünk legfőbb segítői voltak, a legszerencsésebb kezdőknek tarthatom magunkat, hiszen ritka nagyszerű színházi „iskolánk” volt. Diák rendezőként és diák színészekként milyen más támaszokat, útmutatásokat találhattunk felkészülésünkhöz az akkori színjátszásban? Hont Ferenc rendezők számára írott, Sztanyiszlavszkijt félreértelmező dogmatikus kézikönyvét? Ha a mából gondolok vissza az ötvenes évek nevezetes klasszikus színelőadásaira, azok stílusa sem adhatott ihletést vagy mintát *Tragédia*-kísérletünk játéktílusához, beállításiához.

A művet egyszer láttam, nyolcévesen, 1946-ban, a Both-féle rendezésben, a Nemzetiben. Somlay Artúr Péter apostolának, Lukács Margit Éva-, Básti Lajos Ádám-alakításának körvonalaira még emlékeztem nyolc év múltán. (Both Béla aznap ugrott be Lucifer szerepébe. A látványos diszletek mellett az is rögződött bennem, hogy az előadás nagyon későn ért véget.)

Ha Hevesi vagy Németh Antal különböző forrásokból, leírásokból, fényképekről ismert *Tragédia*-rendezéseire vagy Bárdos Artúr, Jób Dániel, Pünkösti Andor háború előtti előadásainak dokumentációjára, kritikáira gondolunk, elmondható, hogy 1948-tól kezdve a színházaktól elvárt, szocialista realistának nevezett, valójában dogmatikus politikai eszmékkel terhelt naturalista irányzat több évtizeddel vetette vissza színjátszásunkat. Ne feledjük, hogy Hevesi Sándor, Németh Antal, Bárdos Artúr – az utóbbi könyveit is antikváriumokból szereztük meg – 1945 előtt jól ismerték az európai színházi tendenciákat, és azokat jelentős előadásokban honosították meg a magyar színjátszásban. Több évtizeden keresztül teremtettek színpadukon olyan színvonalat, amely az európai színjátszásával gyakran egyenértékű volt. Az idős Bárdos ’45 utáni munkássága megszakadt az államosításkor történt emigrációba menekülésével. De Németh Antal még csak ötvenéves volt 1954-ben, és a színházi olvadás idején, a hatvanas években is rendkívül friss és aktív művészi állapotban volt, mint ezt a keseres évek után engedélyezett, nagyszerű kecskeméti, veszprémi és pécsi rendezései is bizonyították. Éppen az ő munkássága lehetett volna a híd a magyar színház számára, amikor több mint egy évtizedes naturalista diéta után ismerkedni kezdett az európai színház különböző stílusaiával.

A magyar színházi élet annyiban volt Európában a második világháború előtt is rendhagyó, hogy nálunk nem voltak jelentős avantgárd színházi törekvések. Adolphe Appia és Gordon Craig reformelképzelései a prózai színházakban egyedül dr. Németh Antal törekvéseiben jelentkeztek, akire az orosz avantgárd és főként a német expresszionizmus, így Leopold Jessner munkássága volt még jelentős hatással. Az Operaházban és a Nemzetiben Oláh Gusztáv szcenikai művészetére gyakoroltak nagy hatást Adolphe Appia elképzelései. (Ezért is volt olyan fájdalmas, hogy az ötvenes években az akkori dekoratív szocreál orosz tervezés vonalát kellett követnie.)

A második világháború után éledező magyar színház az elvesztett esztendőket szerette volna bepótolni. Sok színes és újat kereső próbálkozás született, bár továbbra is az avantgárd meghatározó jelenléte nélkül. (Palasovszky Ödön próbálkozásai elszigetelt kísérletek maradtak.) De három év múlva minden út megszakadt. A politika a magyar színházakra szocialista realizmus néven a naturalizmus kényszerzubbonyát húzta.

Igaz, számos értékes előadás született országszerte tizenkét–tizennégy éven át. Kiemelkedő rendezők és színészek nagyszerű realista előadásokat hoztak létre, a naturalizmus eszköztárát többnyire meghagyva a sekélyes propagandadarabok színrevitele számára. Míg azonban a korabeli lengyel, román és cseh színjátszás az ötvenes években is létre tudott hozni a realizmuson túllépő stílus kísérleteket, nálunk hasonlóak még jó egy évtizedig nem születtek. (Jól emlékszem például az ötvenes évekből a cseh Frant’isek Burian „képzeletszerű” *Anyegin*-adaptációjára Puskin költe-

ménye nyomán, amelyet egy budapesti vendégjátékuk alkalmából láttam.)

1957-ben főiskolás rendezőhallgatók voltunk, amikor dr. Németh Antal Kecskeméten színre vitte az *Othellót*. Izgatottan utaztunk oda, hogy végre lássuk egy rendezését. (Ez volt tizenkét év után az ötödik alkalom, hogy Németh színházban dolgozhatott.) Az ötvenes évek előadásaiiban megszokott hatalmas, nehézkes, naturalista-realista díszletek és az öt-hat órás játékidőt követelő részletező játéktípus helyett érdekes térkompozíciót, lényegre törő, eleven ritmusú színészi játékot láttunk a háromórás előadásban. Ez revelációként hatott ránk.

Érdekes ellentéte volt ennek az előadásnak a bennem még friss emlékü, Nádasdy Kálmán rendezte, 1954-es nemzeti színházi *Othello*. Szenvedélyes, realista produkció volt, ennek a korszaknak egyik művészi csúcspontja, Bessenyei magával ragadó alakításával a címszerepben. Gábor Miklós bár nem igazán sikeres, de a hagyományos, leleplező intrikusfelfogás helyett intellektuális Jagót formált. A régimódi szcenírozású előadás hosszára nyúlt, de így is a *III. Richárd* ugyancsak Nádasdy rendezte bemutatója mellett meghatározó Shakespeare-előadás-élményem maradt ezekből az évekből.

A mi *Tragédia*-vállalkozásunk beleillett a hazai szellemi élet mozgolódásába. (1980-ban olvastam el Waldapfel József, Sőtér István és Hermann István ekkoriban íródott, eltérő felfogású, Madáchot mentegető, pozitívista, „átértékelő” tanulmányait, amelyeket még a memorandum megszületése előtt írtak, előkészítve a *Tragédia* színpadi rehabilitációját. Míg Waldapfel és Hermann elemzése marxista belemagyarázásokkal operáltak, Sőtér a magyar irodalom hagyományaihoz csatolta, a kor költészetének összefüggéseiben elemezte a művet, és *Álom a történelemről* címen állította a középpontba Madáchnak a történelemről szőtt álmát.)

Mi diákok, boldog amatőrök, hála iskolai védettségnünknek, nem kényszerültünk az eszmei átértékelések követésére, hiszen senki nem ellenőrizte, mit és mennyit fogadunk meg a külső tanácsokból... Tanáraink a legjobb klasszikus *Tragédia*-elemzéseket ismertették, és saját, torzító befolyásoktól érintetlen nézeteiket osztották meg velünk. Mi pedig egymás között felosztva olvastuk a fellelhető irodalmat: Madách leveleit, Arany János jegyzeteit, Horváth Károly, Babits Mihály, Barta János, Szerb Antal könyveit, tanulmányait.

A mű megértése mellett a színpadi kifejezőeszközök keresése, a szerepek eljátszása izgatott bennünket. Emlékszem, amikor Lucifer szerepére készülő Gebauer Károlytól, a Nemzeti főodrásától kölcsönkaptam Tímár József egykori magas homlokú parókáját, sokat faggattam őt és később az ugyancsak készségesen segítőkész régi nemzeti színházi rendezőt, Rátai Dénest is, milyen volt Tímár Lucifer-felfogása. Elmondásuk szerint Tímár a lázadó angyalt, az értelem képviselőjét hangsúlyozta. A leírások és fotók alapján megpróbáltam elképzelni őt mint követendő mintaképet, bár nagyon élveztem Uray Tivadar hangfelvételét is dinamikájáért, szugesztivitásáért.

(A krónika hitelessége kedvéért teszem hozzá, hogy ekkoriban járt le Tímár József szilenciuma, és újra lehetett őt színpadon látni. Úgy vélem – későbbi alakításainak pátosztalan egyszerűsége és karakterizálóereje alapján –, az ő Lucifere állhatott a legközelebb Németh elképzeléséhez és a későbbi évtizedek felfogásához.)

■

Bemutatónk engedélyezése az 1954-es, év eleji párthatározat következtében kétségessé vált. Ekkor kaptuk azt a tanácsot: keressük fel segítségért Waldapfel József professzort a Bölcsészkaron. Waldapfel örült látogatásunknak, próbálkozásunk beleillett személyes terveibe, tanulmányaival és a kultúrpolitika irányítóinál tett lépéseivel ő is a *Tragédia* színrevitele mellett állt ki. Szívélyesen

felajánlotta, hogy az ügy támogatása érdekében meglátogatja valamelyik próbánkat, és ha létrejön az előadás, vállalja, hogy esténként, kezdés előtt értékelő bevezetőt mond. Természetesen az ajánlat egyszersmind feltétel is volt, amelyet az iskolának el kellett fogadnia. De az előadást végül is engedélyezték, hála nagyszámú titkos támogató összjátékának. (Közülük elsősorban Kenyeres Ágnes nevét kell megemlítenem, akinek akkori hivatalos funkciójára már nem emlékszem.)

A bemutatóra 1954. április 3-án került sor a Zeneakadémia Kistermében. Ezután még hét estén át játszhattuk az előadást.

Waldapfel tíz-tizenöt perces bevezetőjét a függöny mögött, a mennyei szín kezdetére várva, angyaloknak öltözve hallgattuk végig, én Luciferként toporogtam türelmetlenül. Ezek a bevezetők az akkor szokásba jött, a klasszikus művek új kiadásaihoz applikált elő- vagy utószavakhoz hasonlítottak. A professzor mentegette és rögtön bírálta is Madách művét, de nagyon lelkesen érvelt amellett, hogy a *Tragédia* problematikus volta ellenére is mint haladó hagyomány méltó a színházi rehabilitációra. (Jellemző passzusa



Szécsi Katalin (Any), Somody Éva, Balogh Géza és Lengyel György a londoni színpadon

volt védőbeszédének a Gorkijra való hivatkozás, tekintettel arra, hogy a *Tragédiát* Gorkij is elismerte. Ez valóban nagy szerencse volt, mert hivatkozni lehetett rá. Igaz, hogy Gorkij még olasz emigrációja idején kedvelte meg a művet, mielőtt hazatérítették volna a sztálinista Szovjetunióba.)

Az esténkénti waldapfeli magyarázatok végül mentőövet dobtak az ügynek. Ezt a Zeneakadémia Kistermének nézőterén is mindenki tudta, s ezért hallgatták várakozó türelemmel a fejtegetéseket, ha már nem lehetett úgy átlapozni szavain, mint a problematikus könyvekhez járó szokásos magyarázkodásokon. Waldapfel egyébként a Nemzeti egy évvel későbbi felújításának is fő irodalmi tanácsadója lett. Ezt az utolsó előadás estéjén közölte velünk, amikor mi elkeseredve búcsúztunk a magunk *Tragédia*-előadásától, mivel a sorozat folytatását leállították. Waldapfel azzal vigasztalt bennünket, hogy egy év múlva sor kerül majd a Nemzeti bemutatójára, és hozzátette, hogy a mi sikerünk is hozzájárult ehhez a nagy eseményhez.

A korabeli sajtó megtisztelő, lelkes, érdekes, elemző cikkeket foglalkozott bemutatónkkal. Szinte valamennyi bíráló számon kérte a Nemzetin, hogy miért nem ők kezdeményezték a *Tragédia* új színrevitelét. A sajtó is egységesen elismerte, hogy a gimnazisták hozzájárultak a *Tragédia* betiltásának feloldásához. Azt hiszem,

ritkán kapott színházi produkció ilyen kitüntető figyelmet a magyar sajtóban, mint a mi vállalkozásunk.

A Zeneakadémia Kistermében diáktársaink segítségével állandó, lépcsőkké, pihenőkkel megszakított emelvényrendszerrel építettünk. Csak díszletjelzéseket és az említett régi Nemzeti-előadásokból összeállított jelmezeket használtunk. Nagy Ákos akkoriban teljesen ismeretlen stílusú, Adolphe Appia reformjai óta lélegzővilágításnak nevezett fényeffektusokat állított be számunkra, és mindehhez számos kölcsönreflektorral egészítette ki a Kisterem színielőadásra akkoriban alig használt gépparkját.

A kísézőzenét Farkas Ferenc, a régi Nemzeti-előadás egykori kiváló zeneszerzőjének tanácsai alapján klasszikus művek idézeteiből állítottuk össze. (Händel *Messias*-ából a Halleluja szöveg az első szín alatt. Beethoven VI., *Pastorale szimfóniájának* idézete a második szín, az V., *Sors szimfóniáé* pedig a harmadik szín előtt. Az athéni képben részlet hangzott el a *Coriolanus-nyitányból* és egy hosszabb idézet Liszt *Haláltáncából* a londoni haláltánc-jelenet alatt.)

Diákszínészi eszközökkel, jól tagolt, értelmes, tiszta szövegmondással adtuk elő a művet, amelyet nagy örömünkre még Kodály Zoltán is megdicsért a második előadás estéjén. A hét előadás közönsége eleinte nagyrészt diákokból és hozzátartozókból verbuválódott, a harmadik előadástól azonban a „suttyogó propaganda” révén estéről estére mind több *Tragédia*-rajongó jött el. A meghívottak közül is sokan eljöttek, és több meglepetésben is részünk volt. Jellemző társadalmi keresztmetszetet mutatott, hogy ki jelent meg, és ki maradt meghívásunk ellenére távol. Egy „bennfentes” szerint a megjelenés nemcsak érdeklődésnek, hanem demonstrációnak is számított. A nézők között volt néhány színész, köztük Uray Tivadar és két egykori Éva: Lukács Margit és Szörényi Éva, Magyar Bálint főtítkár, valamint igen sok író – Remenyik Zsigmond az öltözőbe is bejött, hogy elmondja lelkes véleményét. Eljöttek irodalomtörténészek, muzsikusok is; Szabolcsi Bence például meghívást sem kapott, de Kodálytól hallott az előadásról. Mint megtudtuk, több jelentős, Nagy Imréhez közel álló politikus és újságíró is kíváncsi volt az előadásra és annak a közönségre tett hatására. Ezért látogattak el a Hivatal képviselői is.

Furcsa epizód volt, amikor még az előadások idején egy délelőtti matematikaóráról hívtak le telefonhoz az irodába. Egy tanárnő rémült képpel suttyogta: a minisztériumból hívják. Nos, a matematika gyönyöreivel hosszabb kihagyás után éppen újra ismerkedő diákok „a” Kende István hívta, a színházi főosztály vezetője. (Mint később megtudtam, e dogmatikus hivatalnokot hithűségén kívül egy fogorvosi diploma tette alkalmassá rettgett tisztségére.) Kende elvtárs közölte velem, hogy előző este látta az előadást, és megfelelő színjátszó munkának tartja, azonban a mennyei képek és főként a falanszterszín beállítása szerint „problematikus”, és rossz jelnek érzi a falanszter utáni – ahogyan ő nevezte – nézőtéri tüntetést. Akkor nemigen értettem, miért érdemesít véleménye megismertetésére. Később, amikor a további előadásokat leállították, arra gondoltunk, hogy Kende adhatott erre utasítást.

Ez a bemutató többünket egész életünkre eljegyzett a *Tragédiával*. Pályám során mindig vágyódtam rá, hogy színre vigyem, de ez sokáig lehetetlennek tűnt, hiszen a *Tragédia* játssza 1980-ig a Nemzeti Színház privilégiuma volt. Az 1981-es Madách színházi előadást követően két „állomáshelyemen”, Pécsen és Debrecenben is megrendeztem (1992-ben, illetve 1996-ban) Madách művét.

(Befejező rész a következő számban)

Summary

The present issue opens with two contributions concerning opera revivals: at the State Opera House András Csont saw Sándor Szokolay's *The Blood Wedding*, inspired by García Lorca's play, while at the Opera's second venue, the Erkel, Lóránt Péteri was present at the revival of one of our national music dramas, *László Hunyadi* by Ferenc Erkel.

First nights galore distinguished the beginning of the new season. Critics of these novelties are Tamás Koltai, Tamás Tarján, István Sándor L., László Zappe, Judit Csáki, Judit Szántó and Andrea Stuber who saw for us *Only a Nail* by István and János Mohácsi (Kaposvár), Frigyes Karinthy's *Tomorrow Morning* (National Theatre), *Motel* by András Vinnai and Viktor Bodó (Katona József Theatre), Zoltán Egressy's *4 x 100* (at both Székesfehérvár and Budapest's Merlin Theatre), Gábor Görgy's *Rococo War* (Thália Theatre) and Ionesco's double-bill, *The Lesson* and *The Bald Soprano* (Madách Chamber Theatre).

Contributors to our column on modern dance are Csaba Kutszegi, Tamás Halász and Ágnes Veronika Tóth who review *Dracula – Satan's Child* performed by the Pannonian Castle Theatre (music: László Rossa, choreography: György Krámer), *Blind Mel*, a program of Swedish-Finnish choreographer Kenneth Kvarnström and his company and *Pagan Spree* and *Infernal Frigate* by Switzerland's Compagnie Drift (music: Massimo Bertinelli, choreography: Béatrice Jaccard and Peter Schelling).

Our next offering is a conversation Tamara Török had with actor József Gyabronka, centred on a new artistic phase of the latter's acting career.

The following interview – Zsolt Koren talks to Gábor Goda, arts director of the Artus company – tackles a subject amply discussed in our previous issues: the problems of theatre financing.

In an obituary both poetical and analytical writer Iván Sándor says farewell to Géza Pártos (1917–2003), a director recently deceased.

In a longer essay director György Lengyel evokes his four stagings of our national classic, *The Tragedy of Man* by Imre Madách. In the first part we now publish the author recalls a student performance he – himself a pupil of the institution – realized at Budapest's Madách Grammar School.

Finally we publish the text of *4 x 100*, Zoltán Egressy's new play also reviewed in the present issue.



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: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az ÉS-tpld.-banidőtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekkeket.

Név:.....

Cím:.....

A megrendelőszelvényt kitöltve küldje vissza címünkre: 1089 Budapest, Rezső tér 15.

Tel.: 303-9211, Fax: 303-9241