

dán, különben kellő hőfok híján meglehetősen távol marad a közönségtől. Mivel a jól megcsinált darabok általában nem sok teret engednek a rendezői koncepcióknak, a rendezői munka minősége elsősorban az általa inspirált és támogatott színészi alakításokon mérhető le. Az eredményből következően Szervét Tibor instrukciói – mondjuk: a játékmesteri szint – helyenvalóak lehettek, mindenki tudja, mikor erősítsen, mikor suttogjon, mikor mutasson örömet és mikor csalódást vagy haragot, csak éppen az egyéni színek, a személyes jelentőség és meggyőződés hiányoznak. Kivétel ez alól természetesen Vári Éva (Alexandra), aki álmából felébresztve is perfektül hozná a szeszélyes, rideg, de azért jószívú, ám mindenekelőtt önmagába szerelmes divát, jóllehet ez az alkalom nem ihlette jól ismert önmaga felülmúlására, s kivétel még, jócskán szűkebb skálán, Bozsó Péter, akit telibe talál a „negatív” fivér, a sármos és lezser világi és színházi bennfentes Armand szerepe. Mindamellet még ők ketten sem elegek hozzá, hogy Colombe nagy kerítőtét és a dráma atmoszférájának meghatározó elemét, a Színházat életteli pólussá avassák, mivel Haás Vander Péter, Kránitz Lajos, Bank Tamás, illetve Karácsonyi Zoltán (milyen tehetséges volt a Dosztojevszkij–Sopsitsban!) mint az intézmény további négy képviselőjének, a vezetőszínésznek, az igazgatónak, a szerzőnek és a titkárnak alakítói a hosszabb-rövidebb évek során felgyült rutinkészletükből legföljebb lejelzik szerepüket. (Legfőbb ideje lenne, hogy a Budapesti Kamaraszínház művészeti vezetése alapos frissítéseket és cseréket hajtson végre a társulatban, ahelyett, hogy az egymást sűrűn követő és önmagukban gyakorta jobb sorsra érdemes műsordarabokat sorra lehúzná a – jó esetben a főszereplőket leszámítva – meglepetésekre már képtelen színészgárda.)

Ha már a színház a színházban aspektus nem futhatja ki igazi formáját (bár említsük itt meg, hogy Menczel Róbert egyszerűen, de leleményesen szerkeszt – épít és bont – színpadot a színpadra – kár, hogy a színház díszítői ennyire nem alkalmasak statisztának), lássuk, mire megy az előadás fővonala, a szerelmi história. A címszerepre kiválasztott egyetemi hallgató, Kovalik Ágnes bizonyára tehetséges, de kezdőként még nem tud egy tőle távol álló szereppel megbirkózni. Colombe-jának legnagyobb baja, hogy nincs karizmája, azaz mindenestől hiányzik belőle az a rafináltan gyermeki báj és kisugárzás, amely a kis virágáruslány színpadi és szerelmi karrierjének rugója. Kovalik Ágnes hol erőszakos és rámenős, hol negédesen szenvelgő Colombe, aki képtelen elhíttetni, miért vonzza maga után a hősnő hamelni patkányfogóként a férfinépet. (Semmi kétség: mindehhez Füzér Anni előnytelen és bájtalan jelmezei is hozzájárulnak, holott ugyanő Vári Évának stílusosan kortalan, látványos toaletteket tervezett.) Partnereként az ehhez a játékmóddhoz még túl fiatal Jánosi Dávid is szorgalmasan felmondja az általános színjátszás kliséit, pedig személyében – a nagy Molière-imádó Anouilh tollából – egy karakteres Alceste-utánérzéssel volna dolgunk, mint ahogy Colombe alakjában is egy modern Ágnes bujkál.

Anouilh – egy szó mint száz – mint színvonalas szórakoztató szerző még mindig életképesnek látszik, még akkor is, ha színművének a jelen előadás csupán a körvonalait képes átmenteni.

JEAN ANOUILH: COLOMBE (Budapesti Kamaraszínház)

FORDÍTÓTTA: Bajomi Lázár Endre. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Füzér Anni. **ZENE:** Darvas Ferenc. **DALSZÖVEG:** Zöldi Gergely. **ASZSISZTENS:** Kabódi Szilvia. **DRAMATURG:** Faragó Zsuzsa. **RENDEZŐ:** Szervét Tibor.

SZEREPLŐK: Vári Éva, Kovalik Ágnes e. h., Jánosi Dávid, Bozsó Péter, Haás Vander Péter, Kránitz Lajos, Bank Tamás, Karácsonyi Zoltán.

TARJÁN TAMÁS

Elszökik a víz

■ ROLAND SCHIMMELPFENNIG:

AZ ARAB ÉJSZAKA ■

Járó, Mácsai, Für, Csujá, Debreczeny.

Miután elfoglalták helyüket a nem a formatervezés magasiskolájáról tanúskodó öt fehér széken, ebben a sorrendben ülnek, balról jobbra nyolcvan percen át, csak egy-egy generálsötétet használva ki egy kis helycserére vagy átmeneti lilillánásra.

Fatima Mansur, Peter Karpati, Franziska Dehke, Hans Lomeier, Kalil.

Egy lakótelepi magasház legfelső emeletein akadozik a vízellátás. A 732. számú lakásban Fatima a szokott titkos légyottra várja a hamarosan érkező Kalilt; bérletársa, az álomittas Franziska lezuhanyozik (náluk van víz); valamelyik közeli épületből idősödő úr lesi meg meztelen mozdulatait. A kukkoló felkerekedik, hogy most azonnal a fürdőző fiatal nő közelébe kerülhessen. Lomeiert, a mindenes gondnokot a szeszélyesen nyíló-csukódó bejáratú la-



káshoz húzza a szíve, és viszik a léptei. S jön Kalil is, csak egy időre benn reked az elromlott liftben...

Járó Zsuzsa felfokozott érzelmi világú – alaptermészete szerint csillapíthatatlanul derűs és élvágyó – keleti leányzót formál. Képregényekben villog így a szem, hussan a kézben a bosszúsomjasan döfni kész kés, aaa-á-ah, bing-bang, ssssss... Fatima derékból és szögben jobbra-balra dőlve, ültében rohangászik. Őrzi a hagyományos viseletet, ezért épp hogy csak a szemét-száját nem takarja el a ruházata, mégis mintha folyamatosan meztelen lenne, s őbenne öltene testet az a ki tudja, hány más nő (kb. nullától ötig lehet találgatni), akikhez a számos félreértés nyomán legyilkolt s ettől még virgoncabb, tettekésebb Kalil emeletről emeletre tartva, a fiziológiai kontaktusoktól nem idegenkedve bemenekül.

A fővárosi közönség újabbán hozzászokhatott az üldögélős dramaturgiához, az üldögélős interpretáláshoz. A bázisjelenetekben szinte csak ültek – az író követelésére – Spiró György *Elsötétítés* című színművének szereplői a Pesti Színház színpadán. Az ületés fokozataival operált Zsótér Sándor a *Medeában* (Radnóti Színház) és *A kaukázusi krétakörben* (Vigszínház), míg el nem jutott a *Csongor és Tünde* (Kamra) *sessiális* radikalizmusáig. A színháznak (úgy általában) túl sokáig rágták a fülét, hogy dinamizálja magát, keljen versenyre a modern filmkép vágástechnikától hajszolt sebességével, a televíziós (anti)kultúrában tapasztalható mozgathatnokkal: üzenjen hadat „a lefúrt lábú színészetnek”. Bár az ülős színház, a lebilincselte lábú színészet nyilván nem válik (bizonyára nem is válhat) tendenciává vagy divattá, az írói és a rendezői gondolkodásban is újraéledt az igény, hogy inkább a leghevesebb gesztikulálások közepette is elrenyhülni képes elme és lélek működjön szüntelenül, s a kevés mozgás vagy a viszonylagos mozdulatlanság színpadi testkultúrája és filozófiája is a teátrumi perpetuum mobilét illuzionálhassa. Ebben a régi-új eszményben, intencióban az elbeszéléssé visszametszett párbeszéd is felszárnyalhat. Bagossy László rendező az ironikus melankólia és az alig követhető fantáziálás jegyében nyomta székükbe Ro-

land Schimmelpfennig *Az arab éjszaka* című darabjának figuráit.

A pokrócba bugyolált Mácsai Pál éppenséggel mozgásképtelennek látszik. Mintha a tolószékből ült volna át. Meglehet, csak a vágyképeiben tesz meg hosszú utat Franziska sóvárgott csókjáig (igaz, a lány is ugyanezt a csókot álmodja; ha ugyanezt). A színész paráznaságot imádkozik. Szobor – nem egy öregé, hanem egy kortalané –, amely jelenének tehetetlenségében a múltját és a jövőjét tartja fogva. Magányos bezártja önmagának, börtön és rab egyszerre. Mácsai a darab egyik játékeleméből („szellem a palackban”) fogalmaz: tudati kisiklása folytán összezsugorodni és egy konyakopalack mélyén vergődni érzi magát (de csak a csók után) a férfi. Személyében egy filozopter és egy kisfiú találkozik a mesével. (Az alak neve – Peter Karpati – ráadásul a magyar irodalom odaadó német fordítója, Paul Karpati, valamint a Schimmelpfennig nemzedékébe tartozó magyar drámaíró, Kárpáti Péter, a tudatos meseátíró közé ékei e szereplőt.)

Amit megold, abban Bagossy pontos és következetes. Van türelme az ismétlésekhez, sietség nélkül járhatja az előadás metronómját, szépen kitarja *Az arab éjszaka* koromsötétjeit, bugyborogtatja Vajdai Vilmos (Schubert nyomán) ügyesen felvizezett – jobbra ingerlő repetitív egységekből álló –, csupa hidrogén- és oxigénatomot táncoltató zenéjét, amely megtanít elátkozni a tönkrement lejátszót, a barázdájából kiforogni nem tudó lemezt. Nincs azonban ellenszer a számító és kiagyalt mű gyengéire. Az életeket összecsomózó betonsziló, lakógép pusztá létével pótolja a dráma szociológiáját. A vendégmunkás-motívumnak köszönhető *Ezeregyéjszaka*-párhuzam mindenre magyarázat és mindenre felmentés – hiszen ez az arab népi mesegyűjtemény az életteljesség egyik nagykönyve, megörökítettek és értelmeztek benne „mindent” (és e „mindennek” az ellenkezőjét is). Majdhogynem pusztá (közepes) technika, amit az író a kimeríthetetlen epikai háttér elé rak (ülte) színműként.

Für Anikó tennivalója a legproblematisabb. A konyakivásra és memóriavesztésre hajlamos Franziska félmosolyos álmatagságát, zizzenő riadalmait félmosolyosan, álmatagon, zizzenőn, riadozva eljátszani: ez ellentmond a valóságot és a képzeményt egymáshoz viszonyítva elcsúsztató szöveg logikájának, s ellentmond a ködképekkel cicázó, de a sivár valóságra koncentráló előadás szisztémáinak is. Für Franziskája éppen az, aminek mondják – és akinek mondja magát. Míg az összes többi alak a saját cellájában buzgólkodik és vegetál, a központi „hős(nő)t” – aki elveszett gyermek, valószínűleg színpadi második szomszédja az apja, s vérfertőzésfélének is áldozatul esik – a másik négy körbemondja a szavaival. A nőalak pillése kedves, laborasszisztensi maszkja fátlyol és fityula – Afrika/Ázsia és Európa – is lehet, ám a szerep kisiklik a színésznő kezéből.

A „saját cellát” egy-egy, a mennyezetten elfekvő ablak hosszanti keresztárnya rajzolja az öt tucatszék gazdájának feje fölé. Antal Csaba fekete-fehérbe terelt díszletének hátsó falán égíttestkorong: csak az *Ezeregyéjszaka*ban és a vágálmokban ily kerek a Hold-sajt. A darab tere előnyösen lekoptatott, mégis maradt benne – az arányok elúsztatása, a színek fakítása-élenkítése folytán – mesei. Perczel Enikő fordítása magyar lakótelepi ismerősséggel szól, annyira literalizáltan, amennyire egy világirodalmi remek leányvállalatához kell is.

Csuja Imre az egyetlen, aki összenőtt a székevel. Ebben a darabban öt szék szerepel, részben véletlenszerű, ki ül a székekbe(n), ülhetne más is, mi magunk is, mindnyájunknak lenne mivel folytatnunk a lakótömbből a homoksvatagi álom romantikájába kicsapó történetet, nincs ember, aki ne felejtette volna ott a török bazár forgatagában valamelyik gyermekét (s innen már oda-vissza futtatható a Seherezádétól az elromlott liftig, Sahriártól az elsőző



Csuja Imre (Hans Lomeier) és Mácsai Pál (Peter Karpati)



Koncz Zsuzsa felvételei

Járó Zsuzsa (Fatima Mansur), Mácsai Pál, Für Anikó (Franziska Dehke), Csuja Imre és Debreczeny Csaba (Kalil)

vízig indázó világtörténelem). Csuja a sajátjává üli a széket és a szerepet. Ő nem egy ültetvény a székben, nem ügyes-kimódolt fikció (ahogy Mácsai helyén egy ideig a konyakosüveg ül), ő egy (biztosan) a feleségétől elhagyott ház mestert, (talán) a leányát sorsára hagyó apát ül, a minden egyéni vonástól mentes közhelyembert (csip-csup gyerekelvesztésekre most ne fecsérjünk szót), lakótelepi és jelenkori emberpanelt (ahogy Bor Ambrus író, német irodalmi alkotások garmadájának kiváló fordítója nevezte): *homo colonust*. Míg négy színésztársának mindegyike – egyáltalán nem megengedhetetlenül – ki-kikacsint a szerepből, s különféle játékrendekből kölcsönöz (Járó a bábszínháztól, Mácsai a képzőművészettől, Für a fényképésztől, Debreczeny az akciófilmtől, s valamennyien e művészeti ágak és eszköztárak paródiájából), Csuja nekigyürkőzik a saját mondandójának (mely egyébként valahol az Egressy Zoltán írta *Portugál* kocsmárosánál vette kezdetét, s azóta figurák során át, megfáradás nélkül, kiteljesedve mondódik), és mórifikálás, rájátszás, aláhúzott reflektálás nélkül egyre beljebb viszi a becsületes mulyát életcsődje alagútjába. Fatima, Karpati, Franziska és Kalil felől egy jel jön az est elején, s ez az arab éjszaka tető- vagy mélypontján is ugyanaz marad. A Csuja-jel erősödik, át-vérződik; amit lehet, megkaparint a színmű kétséges költészetéből.

Bagossy rendezése külön-külön jobban megválaszolja az alakokat, mint közösségükben. Nem tisztázott, hogy mikor és mennyiben látja, láthatja egymást a közönséggel szemben helyet foglaló öt beszélő. Interperszonális megnyilvánulásaik ritkán, s főleg a poénsürgetéssel függnek össze. Színpadi jelenlétük nem mindig, nem folyamatosan kettős hangzatú – abban az értelemben, ahogy az öt (kivételek nélkül valamilyen fejfödőt is viselő) tömbházlakos a

nyárra utal, de Földi Andreától nagy, sötétes, lomha színfoltú, téli-re is megfelelő tavaszi vagy őszi ruhát kapott.

Debreczeny Csaba Kalilja – a szabadulásért hosszan küzdő liftbe szorultként – merően néz Csuja a lift elromlását (este 9 tájt!) semmiségnek tartó gondnokára. A két félrefordított fej, a két pillantás: a nézetkülönbség összehoz egy nézőtéri nevetést, ám ezt kontaktus nélkül (csak felénk ülve) is elérhetnék a játszóok. Debreczeny szerelemajzott ifjúja nemtelenebb megoldásokat is vállal, nem szerencsés késztetéseket is kapott a rendezőtől. Nyerítése, üvöltései az *Ezeregyéjszaka* világában sem autentikusak. Rajta megérződik, hogy Schimmelpfennig ugyan öttel szeretné képviseltetni a milliót, azonban csak két igazi teremtménye van az öt közt (Lomeier és Franziska), a többiek szatellitok.

A *Push up 1–3* (Budapesti Kamaraszínház, Shure Stúdió) után sejthető volt, hogy a mai német dráma egyik üdvöskéje újra beköszön nálunk. A Madách Kamara előadásának a nézők (mérésékelt számú előadáson) vissza fognak köszönni. Igazi köszönnivaló nincs benne.

Ilyet is láttunk.

ROLAND SCHIMMELPFENNIG: AZ ARAB ÉJSZAKA (Madách Kamara)

FORDÍTOTTA: Perczel Enikő. DÍSZLET: Antal Csaba. JELMEZ: Földi Andrea. ZENE: Vajdai Vilmos (Schumann nyomán). IRODALMI KONZULTÁNS: Gáspár Ildikó. RENDEZŐ: Bagossy László.

SZEREPLŐK: Csuja Imre, Járó Zsuzsa, Für Anikó, Debreczeny Csaba, Mácsai Pál.