

2004. AUGUSZTUS

XXXVII. évfolyam 8. szám

Színház

292 Ft

KRITIKAI ÉS ELMÉLETI FOLYÓIRAT



Stuart Mária

*Tabori '90,
Bartók + Csajkovszkij
Portré: József Attila Színház
Külföldi fesztiválok:
Bécs, Lille*

*Vörösmarty–Spiró:
Czillei és a Hunyadiak
(dráma)*

Színház

A MAGYAR SZÍNHÁZI TÁRSASÁG FOLYÓIRATA
XXXVII. évfolyam 8. szám ■ 2004. augusztus

TABORI '90

- A SZÍNHÁZ ÉPPOLY BEFEJEZETLEN, MINT AZ ÉLET 2
Berlini kerekasztal-beszélgetés
- Eörsi István: A VILÁGPOLGÁR ÉS KUTYÁJA 5
- Forgách András: KILENCVEN TÁBORI 6
- Bálint András: RETYERUTYÁM, TÁBORI 8
- Benjamin Henrichs: MINDIG SZERENCSEM VOLT. 10
MINDIG JÓ FIÚ VOLTAM
Beszélgetés George Taborival

INTERJÚ

- Rényi András: A CSENDÉLET SZÍNPADAI 12
Beszélgetés El Kazovszkijjal

TÁNC

- Tóth Ágnes Veronika: HÍMNEM, NÓNEM 15
A fiúk... (Les hommes cachés); Credo Hysterica, avagy a csajok
- Halász Tamás: A LÉLEKTÜKÖR FONCSORÁN 17
Retina
- Kutszegi Csaba: REFLEKTÓRIUMI ESTÉK 20

KRITIKAI TÜKÖR

- Tompa Andrea: A MÁSIK, AKI UGYANAZ 23
Friedrich Schiller: Stuart Mária
- Urbán Balázs: BÁBOK ÉS PELIKÁNOK 25
William Shakespeare: Lear király
- Koltai Tamás: ALKALMI AFGÁN 27
Lőrinczy Attila: Fahim

FESZTIVÁL

- Márok Tamás: BARTÓK + CCCP 29
Bartók + Csajkovszkij Miskolcon

SZÍNHÁZPORTRÉ

- Stuber Andrea: JÁROM AZ UTAM 34
Portyák a József Attila Színházba

VILÁGSZÍNHÁZ

- Csáki Judit: SZÍNHÁZ – NYUGATON, KELETEN 40
- Karsai György: A SCÉNES ÉTRANGÈRES FESZTIVÁL LILLE-BEN 44
- TOMPA GÁBOR IONESCÓJA NEWCASTLE-BAN 47

DRÁMAMELLÉKLET

Vörösmarty Mihály–Spiró György:
CZILLEI ÉS A HUNYADIAK

A CÍMLAPON: Spolarics Andrea és Balázs Zoltán
a Zsótér Sándor rendezte *Stuart Mária*-előadásban (Bárka Színház)
Koncz Zsuzsa felvétele

A HÁTSÓ BORÍTÓN: Vass Szilárd (Edgar) az Atlantis Színház
Lear királyában
Koncz Zsuzsa felvétele

Koncz Zsuzsa felvétele



TABORI '90

Koncz Zsuzsa felvétele



RETINA – ARTUS STÚDIÓ



AZ ÚJ LAKÓ – TOMPA GÁBOR IONESCO-RENDEZÉSE

Főszerkesztő: KOLTAI TAMÁS

A szerkesztőség: CSAKI JUDIT ■ CSOMOR MÁRTONNÉ (szerkesztőségi titkár) ■ KONCZ ZSUZSA (képszerkesztő) ■ KUTSZEKI 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. Hírlap Üzletág.

Előfizethető közvetlenül a postai kézbesítőknel, az ország bármely postáján,

Budapesten a Hírlap Ügyfélszolgálati Irodákban és

a Központi Hírlap Centrumnál

(Bp., VIII., Orczy tér 1. Tel.: 06 1/477-6300; postacím: Bp., 1900).

További információ: 06 80/444-444; hirlapelfozetes@posta.hu

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 Fővárosi Közgyűlés Kulturális Bizottsága támogatásával készül.



Megjelenik havonta.
XXXVII. évfolyam
HU-ISSN 0039-8136

Május 24-én töltötte be kilencvenedik életévét George Tabori, azaz Tábori György, író, rendező, színész, színházi mindenés és „fenegyerek”, a művészeti avantgárd egyik kiválósága. Összeállításunkban – egy korábban készült, magyarul eddig publikálatlan kerekasztal-beszélgetésen kívül – erre az alkalomra írt köszöntő elemzéseket, továbbá egy friss interjút közlünk, amelyet a legjelentősebb német színházi kritikusok egyike jegyez. Az alább olvasható első anyag annak a disputának a szerkesztett változata, amely 1999. május 8-án, a Művészeti Akadémián zajlott le, George Tabori, Maria Sommer, Michael Verhoeven és Eörsi István részvételével.

A színház éppoly befejezetlen, mint az élet

MARIA SOMMER: Nekem feltűnt, George, hogy egymással folytatott beszélgetéseinkben rendszeresen ismétlődik néhány szó, amely talán meghatározó jelentőségű életedben. Az első ilyen, újra meg újra visszatérő szó az „idegen”.

GEORGE TABORI: Így van.

MARIA SOMMER: Szeretném tudni, vajon ez az idegenségérzet holléteedtől függetlenül valóban olyan mélyen fészkel-e benned, és hogy mit jelent számodra.

GEORGE TABORI: A harmincas években, amikor először hagytam el az otthonomat, egy idő után azt tapasztaltam, hogy idegen vagyok. Ezt nem negatívumként említem; ellenkezőleg, azóta nagyon is szépnek találok ezt az állapotot. Először is, ha az ember ebben az értelemben idegen, akkor mindent bizonyos távolságból szemlél. Mindent észrevesz – azt is, ami a többieknek fel sem tűnik. Tudatosan csak a negyvenes évek elejétől kezdve éreztem magam idegennek. Ez nem olyan nagy baj...

MARIA SOMMER: Hát bajnak bizonyosan nem mondható. De úgy gondolod, hogy ez az érzés az írásaidra is hatással volt? Egyébként a hallásoddal minden rendben? (A hallgatósághoz) A hallókészülékét tudniillik ma felfalta a kutya.

GEORGE TABORI: Angolul írok, és be kell vallanom, hogy bár harminc év óta élek ebben az országban, németül még mindig nem tudok jól – sok bajom van például a „der, die, das”-szal. De apránként az angoltudásom is megkérdőjelezhető lesz. Magyarul egyáltalán nem tudok, legföljebb dadogva, bár azt hiszem, ha, mondjuk, fél évig Magyarországon élnék, feléledne bennem a nyelv. Ez idő szerint azonban egyetlen nyelvet sem bírok. Hallani semmit sem hallok, a látásom is homályos. Szerintem ennek az állapotnak megvan a maga különleges szépsége.

MICHAEL VERHOEVEN: Angoltudásod kapcsán az imént a „megkérdőjelezhető” szót használtad. Bécsben jelenleg éppen új darabot próbálsz, *Purgatórium* címen. Ezt is „megkérdőjelezhető változatnak” nevezted.

GEORGE TABORI: ...amit írok, minden megkérdőjelezhető.

MICHAEL VERHOEVEN: Ez esetben arra utaltál, hogy a darab voltaképp csak a próbákon jön létre, a színészekkel folytatott közös munkában. E tárgyban elmeséled, hogy most hozzáírtál egy háborús jelenetet. Van ennek valamilyen közvetlen vagy közvetett összefüggése Koszovóval?

GEORGE TABORI: Igen. Az, hogy milyen sok a külföldi. Ha elgondoljuk, milyen sok a kínai, az afgán, az amerikai, az angol, akkor meg kell állapítanunk, hogy mindig a külföldiek vannak többségben. A *Purgatórium*ban ezt úgy oldottuk meg, hogy a színészek elhatározták: mind akcentussal fognak beszélni. Ezt persze a bécsi kritikusok rossz néven veszik majd tőlem. Ez azonban énnekem édes mindegy.

MICHAEL VERHOEVEN: Megint kitérsz a válasz elől. Én az új háborús jelenetekről kérdeztelek.

GEORGE TABORI: No igen, valóban írtam egy új jelenetet... A bemutató előtt nem szívesen beszélek egy darabról. A próbaidőszakot (meg szabad ezt mondani?) sokkal jobban szeretem, mint az előadást, mert ez az időszak valóban kreatív, és napról napra változik. A közönségnek a próbákon semmi dolga. A próbaidőszakban az a szép, hogy magunkban vagyunk, és mindennap változik valami. Ezt nagyon szeretem. Tudom, hogy mások másmi lyenek; vannak olyan drámaírók is, mint Eörsi István, aki nem szereti, ha valamit megváltoztatnak. Én csak annyit akarok mondani, hogy a színház nézetem szerint nem irodalom. A színház az előadáson jön létre. Színdarabokat olvasni – ami német nyelvtérületen meggyökeresedett szokás – szerintem ostobaság, mert a színpadon a darab mindig más, mint papíron.

EÖRSI ISTVÁN: Amikor George az én darabomat próbálta, néha dühöngtem a változtatások miatt, de egészében a dolog nagyon imponált nekem. Tudniillik őt nemcsak az előadások nem érdeklik, hanem már a bemutató is jóformán hidegen hagyja. Nála valóban éreztem, milyen hihetetlenül fontosak számára a próbák. Élvezi őket, és roppantul kreatív; hogy aztán végül jó vagy rossz lesz-e maga az előadás, már ezt is másodrangúnak tekinti. Ezt én fölöttébb csodálom, mert teljesítmény-központú vagyok. És akkor itt egy ember, akit nem a teljesítmény, hanem a munka és a folyamat izgat.

MARIA SOMMER: E helyütt, George, hadd iktassam ide a második kifejezést, amely nálad újra meg újra feltűnt. A „tanulási folyamatra” gondolkodok.

GEORGE TABORI: De hiszen ezt Németországban tanultam! Rögtön megtetszett, és felismertem, hogy számomra minden próba és minden előadás tanulási folyamat. Az ember mindig tanul valamit. Ma este is tanulni fogok. Hogy mit, azt még nem tudom.

MICHAEL VERHOEVEN: Konrád György ma azt mondta: „A művészek a megértés előmunkásai.” Te pedig azt mondtad: „A színház az emberek közti megértés legigazabb formája.” Ezután tulajdonképpen csak egy kettőspontot tennék; tudnál ehhez kapcsolódni?

GEORGE TABORI: Szerintem a színház azért a legigazabb forma – az „igazság” szót a „költészet és valóság” ellentétében kellene felülvizsgálni –, mert nyitott. A diszlettervezők nem túl fontosak; a legfontosabbak a színésznők meg a színészek, mert ők át tudják változtatni a színpadot, és minden megmozdulásuk kreatív. Azt hiszem, a színház azért igaz, mert mindig látható, még akkor is, ha éppen titokról van szó, és elsőre nem mindig lehet megérteni. Én hetven-nyolcvan év óta nézek színházat, és még soha nem találkoztam a tökélyel, éppen azért, mert a színház a



Portré 1993-ból

kommunikáció legemberibb formája, és az emberek sosem tökéletesek. Éppen ez a szép a dologban.

MICHAEL VERHOEVEN: Jelen voltam a próbáidon, és valahányszor nézőként úgy éreztem, hogy itt valóban valami nagyon szép jött létre, és a színész joggal hihet, hogy elért valamit, akkor te nyomban rászóltál: „Csináld másképp.” És ekkor felismertem, hogy téged a kipróbálás tényleg jobban érdekel, mint az eredmény. És azt mondtad: „A színház éppoly befejezetlen, mint az élet – tehát próbára fel! Mi mind próbaidőn élünk.” Én nem lennék képes arra, amire te. Filmes tapasztalataim alapján boldog vagyok, ha ismét elkönnyelhetek és félretehettek egy-egy sikerültnek tekinthető jelenetet. Még ha azt gondoljuk is, hogy egy bizonyos pontnál túl hamar állapodtunk meg – eredmény akkor is van. És éppen ez az, ami tőled idegen. Tehát: a mozi a te számodra sosem lehet az igazi?

GEORGE TABORI: Igen, jól látod. De hát a színházban és a filmben – és egyáltalán, a művészetben – az a szép, hogy minden és mindenki más. Számomra éppen ez a legfontosabb: a másként létezés, a másként rendezés, a másként írás. Ez bizonyítja, hogy minden férfi, minden nő más. És különösen ebben az országban fontos számomra ez, hiszen harminc év óta mint zsidó élek itt. Nem ismerek két olyan németet, aki hasonlítana egymásra; mint ahogy nem létezik olyan, hogy „a” németek, „a” magyarok, „az” amerikaiak. Így én nem tudok gondolkodni.

MARIA SOMMER: A színházi igazságnál tartottunk, meg a színészek rendeltetésénél. Amikor Helene Weigeltől azt kérdezted, miben állt tulajdonképpen Brecht módszere, ő így felelt: „Megkönnyítette a színészek dolgát”, mire te azt mondtad: „Én is erre törekszem.” És Uschi – Ursula Höpfner, a feleséged, a Burgtheater csodálatos színésznője – egy interjúban kijelentette: a veled való munkában az a legszebb, hogy milyen szabad struktúrákhoz vezetted a színészeket.

GEORGE TABORI: Egy nagy német gondolkodónál találtam a következő mondatot: „A szabadság nem más, mint a felismert szükségszerűség.” Ez a mondás szerintem a színházra különösen alkalmazható. Órákig tudnék gondolkodni rajta, és nagyon hálás vagyok érte.

MICHAEL VERHOEVEN: Színházi életed során bizonyára gyakran hallhattad, hogy nálad a színészek nem ismerik a félel-

met. Megadod nekik a szabadságot, hogy bármit kipróbálhatnak, és ettől megjön a bátorságuk is, mert te nem azért állsz ott, hogy rögtön kritizálj. Ehelyett azt mondd: „Először csináld meg, aztán majd meglátjuk. Lehet, hogy másképp fogjuk csinálni.” Másfelől megfigyeléseim során azt is éreztem, hogy a színészek nem élnek olyan könnyen ezzel a szabadsággal, mivel tulajdonképpen rá vannak utalva arra a pillanatra, amikor önmagukból kell valamit adniuk. Más rendezők gyakorlatával ellentétben nálad, hogy úgy mondjam, nem hagyatkozhatnak arra, amit előírsz nekik, és amit meg kell valósítaniuk. És ez, ahogy saját szememmel láttam, óriási erőfeszítést követel tőlük.

GEORGE TABORI: Különösen a német nyelvű színházra jellemző, hogy a színész, tudatosan vagy öntudatlanul, azt akarja csinálni, amit legutóbb is csinált. És ez az, amin én változtatni próbálok.

EÖRSI ISTVÁN: Annak idején Münchenben megnéztem George *Godot*-rendezésének próbáit. Mivel az Estragont játszó és már nyolcvan körüli Peter Lühr aggodalmaskodott, hogy nem tudja majd memorizálni a szöveget, George a következőt találta ki: „Mi többé nem a *Godot*-t játsszuk, hanem azt játsszuk, hogy próbáljuk a *Godot*-t.” Ez azt jelentette, hogy körbeültek egy asztalt, és mindenki előtt ott volt a szöveg; aki akarta, olvashatta, és nem kellett aggódnia. Mellékesen észrevettem, hogy az előadáson Peter Lühr volt az egyetlen, aki a szövegnek tökéletesen birtokában volt. Akadt azonban a próbákon egy jelenet, amelynek során Lühr, csakúgy, mint a Vladimirt játszó Holtzmann, izgalmában felugrott az asztal mellől, és a veszekedés hevében elindultak egymás felé. Ekkor így szóltam George-hoz: „Megőrültél? Ez a Lühr nyolcvan éves; még leeshet a színpadról, és meghalhat.” Ő pedig visszakérdezett: „Hát létezik ennél szebb halál? A színész az színész, és boldog, ha nyolcvanévesen ilyen szerepet játszhat! Ha azt mondom neki: ezt a szerepet már nem oldhatod meg úgy, mint korábban – azzal megölöm.” Ez nagyon tetszett nekem. Mert ha valakinek azt mondjuk: „Te már nem tudod megcsinálni azt, amire korábban még képes voltál” – azzal tényleg meg lehet ölni az illetőt.

GEORGE TABORI: Jól emlékszem az akkori helyzetre. Az Achternbusch – különben nagyon kedves ember – mindig mindenbe beleszólt. Nem nagyon szerette sem a színházat, sem magát

a *Godot*-t. A színészek pedig Beckett szövegeivel feleltek neki. Hát így volt ez. Nagyon szép pillanat volt.

MARIA SOMMER: Előfordul, hogy a színészek ellenállnak?

GEORGE TABORI: Hogyne, mégpedig nagyon erősen.

MARIA SOMMER: És ilyenkor mit csinálasz?

GEORGE TABORI: Rájuk hagyom. Akkor abba hagyják. Tehát attól függ, minden színész más. Példának okáért itt van a *Purgatórium*, amelyet három hét óta próbálok. És három nappal ezelőtt az egyik színész, David Bennett így szólt hozzám: „A színészek már kezdenek odafigyelni rád.” Mire én: „Mit jelent az, hogy kezdenek? Eddig nem figyeltek?” „Nem bizony.” Lehet, hogy ez csak vicc volt. De az alapja igaz. A színész, ha megkapja a szöveget, mindjárt el is akarja mondani. Én viszont rászólok: „Ne magadnak olvasd a szöveget, hanem nekem vagy másvalakinek.” Ez újdonság volt számukra, de aztán hozzászóltak. Amerikában a színészeknek ott van a kezükben a szöveg, és így szólítják meg egymást vagy a rendezőt. Nem olvassák – no jó, legföljebb két-három napig –, de utána az írott szöveget már csak arra használják, hogy egymással kommunikáljanak. Ilyesmit ebben az országban még nem értem meg. Vannak színészek, akik már az első próbanapon betéve fújják a szöveget. Szerintem ez merő értelmetlenség...

MICHAEL VERHOEVEN: ...merthogy te jobbra megváltoztatod.

GEORGE TABORI: Erre nagyon gyakran szükség is van.

MICHAEL VERHOEVEN: Az előbb egy előadásban azt hallottam, hogy valaki „keményen megdolgozott a maga szelídségéért”. Én téged nagyon szelídeknek, nagyon állhatatosnak ismerlek – és ebből nagy energia árad –, de az a kérdés: te is keményen megdolgoztál-e a szelídségedért?

GEORGE TABORI: Igen, ez is tanulási folyamat. Hosszú éveken át úgy gondoltam, hogy a színházban a legalapvetőbb az erőszak, s hogy erőszak nélkül a színház nem működik. Aztán megtanultam, hogy az „erőszak” az csak egy szó. Lehet fizikai jellegű, és lehet bensővé változtatni. De még mindig hiszem, hogy a színházban a fő dolog az erőszak.

MICHAEL VERHOEVEN: De azt is mondtad, hogy „A színház szerelem, a színház maga Erősz. A színház, akár a szerelem, nem ismer érvényes teóriát. A színházat ki kell próbálni, a színházat, akár a szerelmet, fizikailag meg kell élni, vagy el kell szenvedni; a színház már csak ilyen. A színház erőszak is, ez magától értetődik. No de erőszak a szerelem is.”

GEORGE TABORI: Így van.

EÖRSI ISTVÁN: A színészek ellenállása és a színházi erőszak kapcsán még elmesélnék egy anekdotát. A darabom, amelyet George Tabori színre vitt, egy cellában játszódik, ahol két rab ül: az egyik kommunista, a másik szélsőjobboldali, pontosabban náci. George-nak nem tetszett, ahogy a színészek a jelenetet először eljátszották. Felszólította a többi színészt: gátolják meg fizikailag a „náci” abban, amire készül. Ha azonban sikerül kiszabadítania magát, akkor megütheti a „kommunistát”. Erre az összes színész lefogta azt az egy társukat, de az nagyon erős volt, és a végén még George-nak is be kellett szállnia, mert a „náci” úgy beleélte magát a jelenetbe, hogy világos volt: ha ki tudja magát szabadítani, agyonveri a „kommunistát”. George-ot némileg kimerítette az erőfeszítés, és le kellett feküdnie. Később aztán ezt a jelenetet megismételték hasonló segítség nélkül is, de az előző próba nyomán akkora feszültséggel telítődött, hogy érezni lehetett, milyen állapotban volt a színész, mielőtt odacsapott. Jómagam csak álmélkodtam, és csodáltam George-ot, amiért ekkora erőket képes motiválni. Számomra ez a próbajelenet volt az egész darabról a legfontosabb.

GEORGE TABORI: No igen, akkor még fiatalabb voltam...

MARIA SOMMER: Mondd csak, George, fel tudod-e még idézni, hogyan jöttek létre, hogyan „születtek” az olyan darabok, mint a *Mein Kampf* vagy a *Goldberg-variációk*?

GEORGE TABORI: Érdekesnek tartom, hogy – főleg itt, Németországban – az írók, például Handke, szívesen beszélnek a

munkájukról, leírják, mit éreztek, mit gondoltak, mielőtt a darab színre került. No persze természetes, hogy egy író így elbeszéljen valamit, és meg is teszi – tudniillik magában a színdarabban. A színdarab – nem szeretem a szót, de jobbat nem találok – titok. És az embernek fogalma sincs, miért éppen az adott témát választotta és írta meg. Később találhat hozzá okot, amely esetleg még meg is állja a helyét. De azt hiszem, az egészben nagy szerepe van a tudatalattinak. A szerző tehát megírja a darabot, és valaki más színpadra állítja; a szerzőnek pedig el kell fogadnia, hogy az előadással műve megváltozik. A „műhöz való hűség” (*Werktreue*) – ezt egyébként Fritz Kortner mondta – ugyanis nem létezik. A *Kurázi mamá*ból is különböző előadások léteznek, és mind más, mint a többi. És fontos is, hogy mások legyenek.

MARIA SOMMER: Egyik korábbi beszélgetésünk során – van már annak tíz éve is – azt mondtad: „Eddig mindig elkerültem, hogy összefoglaljam a saját dolgaimat. De mégis motoszkál bennem, hogy korábbi darabjaimból egy kis ciklust állítsak össze.” Nem vonzana-e ez éppen most, amikor eljöttél Berlinbe? Hogy például még egyszer megrendezd a *Kannibálokat* vagy a *Jubileumot*?

GEORGE TABORI: Hát már nem tartozom a legifjabbak közé. Egy évre jöttem Berlinbe. Két darabot kell megrendeznem, és utána tulajdonképpen abba akarom hagyni. Szeretném befejezni az önéletrajzomat. Már most is én vagyok Németországban a legrégebben szolgáló színházcsináló. Napi négy-öt óránál többet nem akarok dolgozni – és már nem is veszek semmit olyan komolyan, mint azelőtt. Az a szép – és ezt mindazoknak mondom, akik félnek az öregedéstől –, ha arra a korszakra gondolok, amelyet az angolok „*second childhoodnak*” hívnak. Második gyermekkoron persze nem azt értem, hogy az ember teljesen elhülyüljön. Szeretem a nőket, a gyerekeket meg az állatokat. És ha az ember a gyerekeket és az állatokat megérti, akkor a második gyermekkort is képes elfogadni. Ha figyelem a kutyaamat, aki beszélni nem tud, csak ugatni – nos, ha ki akarja fejezni magát, akkor megugatja az embereket, mert csak erre képes. És ha az emberek megijednek tőle, azt mondom: ne féljenek, muszáj neki ugatni, mert ez az egyetlen, amit tud... Nem akarok többet mondani, de írok valamit egy berlini színháznak. Nem mondom meg, melyiknek – nem mondom, hogy a Schillertheaterbe kerül majd –, de olyan történetet beszélek el, amely a „második gyermekkorral” kapcsolatos. Azt majd talán könnyebb lesz megérteni.

MICHAEL VERHOEVEN: Ha a „legrégebben szolgáló színházcsinálóról” beszélsz, az a benyomás keletkezhet, mintha életkorod és színházi munkád fiatalossága között valami nagy diszharmonia állna fenn. Nekem viszont az a benyomásom, hogy bécsi rendezésiddel a legfiatalabb közönséget is eléred. A színészek körében elfogadod, hogy magad is „guru” – mester – vagy, holott olyat is mondtál, hogy „én tulajdonképpen csak figyelem a dolgokat”. Miután az ARD műsorra tűzte rólad forgatott dokumentumfilmet, felhívott – pályafutása során első ízben – Helmut Dietl rendező, és kijelentette: „Nahát meg kell mondanom, hogy bátorságot öntött belém ez a nyolcvanöt éves ember, aki úgy élvez, és másokkal is úgy megkedvelteti a saját munkáját.”

MARIA SOMMER: Ennél ugyan aligha van szebb végszó, mégis fel szeretnék idézni még egy történetet, amelyet te meséltél, George, Peter Stolzenbergnek. A történet egy öreg magyar zsidóról szól, aki az 1989 előtti időszakban mindig szeretet voltna Izraelbe költözni. De mikor már fél évet töltött Izraelben, ismét haza akart utazni Magyarországra, hogy aztán Magyarországról ismét Izraelbe kívánozzék. És így ment ez még jó néhányszor. És ekkor a konzul megkérdezte tőle: „Hát tulajdonképpen hol szeretne lenni?” Ő meg azt mondta: „Útközben.” Azt hiszem, ez a mondas a te szádba is illenék.

GEORGE TABORI: Igaz.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

EÖRSI ISTVÁN

A világpolgár és kutyája

Nem sok nyelvi közegben munkálkodó magyar művészről mondható el, ami George Taboriról, vagyis Tábori Györgyről: hogy nem ártott, ellenkezőleg, roppantul használt neki az emigráció. Nem csak arra gondolok, hogy külföldön nem érhetne utol az auschwitz-i rémhalál, mint apját, Tábori Kornélt, akitől egyébként minden bizonnyal fontos tulajdonságokat örökölt. Néhány évvel ezelőtt olvastam, hogy 1919-ben, a proletárdiktatúra leverése után Tábori Kornél rendkívüli engedéllyel interjút készített a siralomházban Korvin Ottóval, a kommün különösképpen gyűlölt belügyi népbiztosával. Az újságíró felháborodott cikkben számolt be arról, hogy ez a púpos, nyomorék Korvin milyen mélyen átalkodott, javíthatatlan kommunista. Noha kínozták és szinte darabokra verték, nem tagadta meg kommunista meggyőződését, és még fogatlanított szájjal is a kommün igazságáról értekezett. Az interjú ezen a ravasz módon kifecsegte, amit az ellenforradalmi rendszer urai tagadtak: hogy Magyarországon fehérterror dül, és a börtönökben kínozzák a foglyokat, még a halálraítélteket is. A ravaszság a bátorság szolgálatába szegődik, a bandzsa mérsáros rábámul az egyik marhára, és szomszédját taglózza le. Milyen elégedetten, sőt büszkén nevetett George, amikor beszámoltam neki apja trükkjéről! Ezt ugyanis hasonló körülmények között ő éppígy kiagyalhatta volna. A hősi halál – bár épületes és fennkölt eseményként tartják számon – sohasem csábította, sokkal inkább vonzották az elismerés kiérdemelt megnyilatkozásai. Mégis ragaszkodott ahhoz, hogy így vagy úgy, de hangot adjon az igazságnak, pontosabban: az ő specifikus, személyére szabott igazságának. Részben ez magyarázza régi és mindmáig tartó rokonszenvét Brecht iránt: intellektuális örömet okoz neki Brechtnek az a képessége, amellyel a radikális, könyörtelen gondolkodást taktikai fondorlatokkal kombinálta.

De miként viselkedhetett volna George egy olyan világban, ahol eget ostromló ravaszságokkal is csak kis igazságokat lehetett nyilvánosságra csempészni? Mert a pártállamban ez volt a helyzet, még az enyhülés korszakaiban is. Nem ilyen vagy olyan, tabukba nem ütköző igazságokra és kritikai fejtegetésekre gondolok, mert ilyesmit jobb korszakokban időről időre napvilágot láthattak, hanem a stílusról. „Azt hiszed, hogy egyszerűen kimondhatjuk, amit gondolunk?” – kérdezte George fiatalkori barátja, Örkény István valamikor a hetvenes években, valahol Budapesten, Konrád Györgytől. „Igen” – válaszolta Konrád. Ez a válasz nem tartalmi, hanem stílári kérdésben foglalt állást. Magától értetődő jognak nyilvánította még a tiltott gondolatok kimondását is, tehát a citoyen-hajlandóságot kivonta a taktikai mérlegelések köréből. A ravaszság persze továbbra is szerephez juthatott, de csak abban a döntésben, hogy miként és milyen összefüggések közé helyezve mondja ki a citoyen-életmódra vállalkozó személy a maga tilalmas igazságait.

Aki Konrád válaszát magára nézve is elfogadta, annak vállálnia kellett, hogy folyamatos harci szituációban él. Örkény kérdésében viszont kimondatlanul is benne rejtett a készség, hogy a kérdező az állandó, kötelező hazugságot mint társadalmi környezetet úgy fogadja el, mintha természeti jelenség volna. George-ot emigrációja megmentette ettől a tíz évvel később jelentkező dilemmától.

Gobó kutyával (Bécs, 1998)



Nagyon valószínűnek tartom, hogy ez emberileg és művésziileg ártott volna neki, mert nem tudta volna sértetlenül elviselni az állandó harc atmoszféráját, de az állandó hazugság kipárolgását sem. Nagy nyomás alatt különösen stiliztikai kérdésekben nehéz dönteni. Ismerjük a tartalmi alkalmazkodás gyalázatos aktusait, de a stílári alkalmazkodás többnyire mélyebbre hatol, és könnyen megsemmisítheti a személyiséget. Mármost George személyiségében a stílusnak döntő szerep jut. Úgy hiszem, erről asszonyok beszélhetnének a leghitelesebben. Minden mosolya, kézmozdulata, az a mód, ahogy félrehajtott fejjel hallgatja a beszélőt, vagy ahogy próbafolyamatok kezdetén a színészekre figyel, ahogy a ruháit hordja, ahogy rákérdez arra, amiben kételkedik, vagy amit szívesen elhinne: minden gesztusa rá és csakis rá jellemző, és mind egy kerek, összefüggő kozmosz kifejeződése. Ez az összecserélhetetlen stílus, ez a pátosztalan szuverenitás minden diktatúra számára elfogadhatatlan lenne, noha nem jellemzi a konfrontációk szeretete. A „légy hű önmagadhoz” parancsa viszont jellemzi, mégpedig eltökéltségek nélkül, abszolúte szándéktalanul. Hogy csak egy példát említek: többször is beszélt nekem arról, hogy nem érdeklik különösebben az általa rendezett darabok előadásai, és még a

bemutatók sem – a színházi munka során őt a próbák izgatják, pontosabban mindazok a folyamatok, amelyek a színészekben a próbák folyamán mennek végbe. Ez olyan beállítottság, amelynek – a csodálatos Rózewicz egyik darabcímevel élve – „a mi kis stabilizációnkban” esélye sem lehetett volna a túlélésre. Itt ugyanis csak az eredmény számított. Olyan különbség ez, amelynek szintén nincsenek konkrét tartalmi kritériumai. A stílusok mélyreható és megoldhatatlan konfliktusáról van itt szó. Eredményközpontú beállítottság nélkül az alkotó ember a pártállamban gyanús személy volt, az elefántcsonttorony lakója, vagy valami még rosszabb.

A nációk elől Tábori György olyan társadalomba menekült, amely sokfajta stílust és tartalmat tud elviselni. Itt hajlamai szerint fejlődhetett, nem kellett szenvednie attól, hogy állandó harckészséget kényszerítsen magára. Magyar zsidó vagy zsidó magyar, aki regényeit és drámáit angolul írja, és Németországban, német nyelvű színpadokon lett nagy színházi guru. Az emigráció a lehető legszerencsésebben hatott rá, mert nem a haza elvesztését, hanem a világ megtalálását jelentette a számára. De hazafias nosztalgiáit is kiélheti: a világpolgárnak van egy szimbolikus jelentőségű, tünetényes, ősmagyar pulija, Gobó.

FORGÁCH ANDRÁS

Kilencven Tábori

Több mint húsz éve, Nyugat-Berlinben találkoztam vele először (már látom, hogy ez az írás is az „erög vöterány ömlékezési” – Petri – sorozatból való). George telefonszámát Nádás Pétertől kaptam meg. A Schaubühnéhez közeli, sybelstrassei lakására mentem föl egy őszi délelőttön: minden fakszni nélkül azonnal meghívott magához, és érezhetően örült látásomnak. Egy hatalmas, napfényes, alig bútorozott lakásban vezetett körbe, megmutatta birodalmát, amit láthatóan csak ideiglenesnek gondolt. Rengeteg ideiglenes otthona volt már azelőtt és azután is: Londonban, Berlinben, Isztambulban, Jeruzsálemben, Los Angelesben, New Yorkban, Nyugat-Berlinben, Bécsben – lakásai mindig átmeneti szállások voltak, ő pedig érezhetően nemcsak kibérelt ezzel a ténnyel, de élvezte is, mert megfelelt képlekeny, változókéony, mozgékony, nyitott személyiségének. Úgy tűnt, míg meg nem érkeztem, önmagával sakkozott, mert az egyik szoba közepén kis asztalkán ott állt a nyitott sakktábla, rajta egy megkezdett partival. Az íróasztalon, a táskairógép mellett angol nyelvű kézirat (mindig mindent angolul, vagyis inkább amerikaiul írt, akkori írásait felesége, a fiatal színésznő, Uschi fordította németre), azt hiszem, még meg is mutatta, sőt, a kezembe nyomta a kéziratot, odaadta nekem, akit először látott, és ez is meglepő volt. Még bele is olvastam, miközben enyhén nazális, laza, amerikai akcentusú, vontatott hangján elmondta, hogy miről van benne szó, aztán kiültünk a konyhába beszélgetni. Számomra egy ilyen félig kész kézirat a privát vagy intim szférá része, ő azonnal, már a kimonadás, a leírás pillanatban leválasztja magáról. Már félig készen is objektív, külső valaminek érzi, mert nála minden személyes megnyilvánulás, a legszemélyesebb gesztus is valamilyen módon az alkotótevékenység része, személyiségének nincs rejtett és nem rejtett oldala (de erről később). A magánélete, annak minden apró mozzanata beépült abba, amit művészetnek vagy formának nevezünk.

Nem nagyon tett fel kérdéseket. Pár szóval elintéztük, hogy ki vagyok, és mit keresek Nyugat-Berlinben, de engem inkább megnyugtató, mint zavart a kíváncsiságnak ez a hiánya. Az igazság

az, hogy nem nagyon kellett megszólalni, ha Táborival beszélgetett az ember. Ez volt a benyomásom azután is: mindig csodálatosan könnyedén tudott beszélni bármiről, illetve mindig az ő témáiról van szó, ha az ember szóba áll vele. Azonnal belevág, és ott folytatja, ahol néhány évvel azelőtt abbahagyta. Táborinak hatalmas rutinja van abban, hogy az embert elszorakoztassa a történeteivel. Ezek az önéletrajzi mesék, anekdoták az évtizedek során valóságos paradigmákká váltak már, kikristályosodott utalásokká, valamilyen körülöttük gomolygó meghatározatlan jelentéssel. A Tábori-féle történetmondás nem egyszerűen színes patronok, *bonmot*-k vagy szellemes poénok tűzijátéka, de rejlik bennük valamilyen többlet, valamilyen tanító jelleg, mint a haszid példázatokban.

Olyan könnyedén ment vele a kommunikáció, hogy föl sem fogtam, a németek számára mennyire fontos figuráról van szó. Félrevezető ez a könnyedség, első blikkre linkségnek tűnik, pedig a lényegre érinti. Súlyos, nagyon súlyos, sőt, érinthetetlen témákról könnyedén beszélni nagy művészet. A németek – ez a kilencvenedik születésnapján a Berliner Ensemble színpadán, a köztársasági elnök és Berlin főpolgármestere beszédéből is kitént – talán ezért a leghálásabbak Táborinak. Hogy ő, ezzel a múlttal és ezzel a mentalitással, milyen elfogulatlanul néz az ő múltjukra és az ő mentalitásaikra. Ha Táborival beszélgetett, a húszas–harmincas évek könnyed budapesti kávéházi csevejeinek hangsúlyait is kihallhatta az ember, ahhoz hasonlóan, ahogyan Faludy György is őrzi, szóválasztásaiban, hangsúlyjaiban, azt a rég elsüllyedt világot.

Tény, hogy akkor még nem tudtam Táborit sehova sem besorolni: nem tűnt írónak, de még színházrendezőnek sem. Meglepett, hogy amint a kávé kifolyt, ő azonnal belefogott abba, aminek legnagyobb és leggátálatalanabb mesterei az amerikaiak, a „*name-dropping*”-ba: híres emberek nevének elpotyogtatásába, és szinte egyetlen lélegzetre ejtette ki Thomas Mann, Charlie Chaplin és Marilyn Monroe, valamint Sidney Poitier, Greta Garbo és Charles Laughton nevét, akikkel mind-mind személyesen találkozott, és abból, amit elmondott, úgy tűnt, hogy ezeknek a találkozásoknak



Claus Eberth, Thomas Holtzmann és Peter Lühr a *Godotban* (Münchner Kammerspiele)

kivétel nélkül igazi személyes tétjük volt. Mondjuk, forgatókönyvet akart írni *A varázshegyből*, és Thomas Mann-nak ez nem volt ellenére. Vagy pedig Charles Laughton próbálta a *Galileit*, és megkérte, hogy a főmonológot fordítsa le újra, mert nem volt megelégedve vele. Persze azt is elmesélte, hogy amikor Laughton dührohamot kapott, akkor a hátára dobta magát, és úgy forgott a színpadon, mint egy bogár, és azt is, hogy Brecht nem állt szóba vele, csak némán szívta a hosszú és méregdrága szivarjait. Ezeket a neveket és történeteket azóta is sokszor hallottam tőle, de – ezt nagyon fontos itt megjegyezni – sohasem untam meg őket. Akárhányszor mesélte is el életének ezeket a találkozásait, mindig úgy tudta elmondani őket, mintha először tenné. Ezek a találkozások tényleg megtörténtek, mert mindig megtörténtek az időben.

Mi oka lett volna Táborinak egy Budapestről jött fiatalember előtt henecegni? Semmi. Ezek érdekes és szórakoztató történetek voltak, és egyfolytában mesélte őket, kávéházban, televízióban, színházi próbán, olyanoknak, akikkel először találkozott, és olyanoknak, akikkel húsz éve együtt dolgozott. Használta ezeket a történeteket, talán egy érzékenységi modellálására, a saját nyitottságának a megjelenítésére. Amilyen könnyen ő felnyílt az ember előtt, olyan könnyen nyitotta fel a színészeit, és tette akadálytalanul számukra a színpadi létezését. Nem olyanfajta rendező, aki megnehezíti a színészek dolgát, habár a színpadi létezés sallangmentes igazságáról határozott elképzelése van: főleg a beszédre, a szavakra, az elmondásra, a mesélésre épít, darabjaiban és rendezéseiben is, amelyekhez ritkán kapcsol túl drámai koreográfiát. A klasszikus társalgási dráma a modell, bár kétségtelenül Brecht volt rá a legnagyobb hatással, és Amerikában is egy Brecht életéről vagy műveiről szóló darabban lett végül híres mint színházrendező vagy színházitársulat-teremtő, habár korábban, nem sokkal a háború után a Broadwayn játszották a darabjait, és olyan rendezők rendezték, mint Elia Kazan (nem volt igazi közönségsikerük). A Brecht-hatás Tábori működésének minden mozzanatában tetten érhető, habár az ő színdarabjaiból, amelyek inkább forgató-

könyvekre emlékeztetnek, egy előadás elővázlataira, hiányzik a nagy költészet és a jeges könyörtelenség (persze ha eltekintünk a *Kannibáloktól*, amellyel először rendítette meg a német közönséget, és amelyben zsidó koncentrációs tábori foglyok hullát esznek).

Ha most kilencven, akkor találkozásunk idején hetven volt, és már akkor is kortalannak tűnt. Elmentem a Spiegelzeltbe egy sajtóértekezletre (a Freie Volksbühne melletti „tükörsátor” a berlini Theatertreffen egyik fontos helyszíne), és ámulva láttam, hogy milyen kevés anyaggal is el tudja varázsolni a közönséget, az újságírókat; akkor még nem beszélt nagyon jól németül, mert addig húsz-harminc éven át angolszász nyelvterületen dolgozott, de azt a keveset bámulatosan használta: lenyűgözött azzal – és ezt színházi próbáin is megfigyelhettem –, hogy milyen kevés energiából milyen sokat tud kihozni. Egy-egy villanás, gyors reflexió, jól elhelyezett poén, egy csuklómozdulat – és a dolog a helyére kerül. Persze igazi sármőr ő, és azonkívül forgatókönyvírói múltja megtanította rá, hogy egyrészt ne tekintse személyes szférájára részének a szövegeit, másrészt hogy inkább alapanyagot adjon a rendezőnek (legtöbbször saját magának, bár Ingmar Bergman is rendezett Táborit).

Őszintén szólva legnagyobb Tábori-élményem nem valamelyik saját darabjának előadása volt, hanem egy *Godot-ra várva*-rendezése a nagy német színésszel, Peter Lührrel. Ez müncheni előadás volt, és nagy sikert aratott a berlini Theatertreffenen. Lühr partnerét Holtzmann-nak hívták, különleges arcú és képességű színész ő is, de Peter Lühr a legnagyobbak közé tartozott (Peter Stein *Homburg hercege*-rendezésében ő játszotta a választófejedelemet). Egy színházi olvasó- vagy elemzőpróba asztalánál ülnek a színészek, kezükben Beckett szövegével (vagyis egy könyvvel, amin még Beckett portréja is látható a címlapon), így kezdik olvasni. És a két színész, de főleg Lühr káprázatosan kevésből tudott létrehozni egy döbbenetesen élő előadást – nemcsak egy hosszú nyers faasztal volt benne, hanem egy kristálycukorból kirakott nagy kör is (mint valamilyen ázsiai vallás gondosan elgereblyezett kerti kavicsai), amelybe azután, mint egy szakrális térbe, belépnek a szereplők, és nemegyszer látom azóta is magam előtt Lühr halhatatlan cipőfűzési jelenetét mint az egyik legnagyobb színházi élményemet. Tábori tudja, hogy a színház legalább annyira cirkusz,

Günther Einbrodt (Hitler), Ignaz Kirchner (Herzl) és Tábori (Koch Lopkovitz) a *Mein Kampf* előadásában



mint bármilyen más (rendezte *A varázsfuvolát* cirkuszban), a mutavány legalább annyira számít, és az is, hogy ne látszódjon az erőlködés. Amikor nagy vagy jelentős színészekkel került össze, mondjuk, Gert Voss-szal vagy Bierbiechlerrel (ez utóbbi egyébként egy fantasztikus magánszámot adott elő a mostani születésnapon: egy templomi térdeplőn – amit állítólag Tábori esküvőjének templomából csemt el színésztársával – elénekelt Táborinak Schubert *Téli utazásából* a *Leiermann*t, kíséret nélkül, de előtte a rágógumit kivette a szájából, és gondosan a pad alá ragasztotta; egyáltalán, az egész ünneplés nagyon jól sikerült, nagyon emberi volt, és minden az ünneplés szellemében történt; én a televíziós közvetítést láttam: megrendítő volt, ahogyan Kertész, aki a vonaton hagyta németül megírt szövegét, egy magyar versikével köszöntötte Táborit, megfogta a kezét, és a két kéz végig együtt remegett), akkor ezeknek a színészeknek egészen új oldalát lehetett megismerni, de a rendező Tábori is akkor a legsúlyosabb, ha ilyen nagy formátumú színészekkel kerül össze. Maga nem nevelt ki nagy aktorokat, de el tudja csábítani őket. Peymann-nal való együttműködése, akinek színházában most is rendez, nagy lehetőségeket biztosított számára. Amikor megismerkedtem vele, még panaszkodott Nyugat-Berlinre, hogy milyen nehezen férkőzik közel a színház intézményeihez. Elmesélte, hogy Bondyval találkozott egy étteremben, és az ugyanannál az asztalnál ülő Stein még csak nem is szólt hozzá. Nem fáj neki, nem panaszosan mesélte, hanem inkább csodálkozott ezen a zártságon, és szívósan dolgozott azon, hogy

sikere legyen. Mivel könnyen teremtett kapcsolatot bárkivel, használta ezt a képességét is. Ebben nem volt szemérmes – mindig akarta a sikert, de ami lényeges: az előadásai öntörvényűek maradtak, sohasem kötött kompromisszumokat, a saját világa érdekelt csak, de, mint sokszor elmondta, nem volt még olyan rossz előadás a világon, amiben ne talált volna legalább egy jó pillanatot. Másik sokszor idézett mottója egy Beckett-mondat (németből magyarra fordítva): kudarcot vallani, ismét kudarcot vallani, egyre szebben kudarcot vallani.

Bámulatos, varázslatos pasas, aki immár tényleg megöregedett, és nehezen találja meg régi szavait, de amint megtalálja őket, megint pontosan ugyanolyan hatást ér el velük, és a döcönő szüneteivel, és a lobogó sörényével, és a borostás arcával, és nagy, jelentős orrával, derűjével, tűnődő pillantásával, kis hehezeteivel, szemhunyorító humorával, mint bármikor. A sors és a személyiség titokzatos összefüggéseit jeleníti meg személyében is, legjobb munkáiban is: úgy tudott zsidó tematikájú színpadi szövegeket írni (de van a vietnami háború ellen írt darabja is), hogy sohasem lépett fel a vádló szerepében. Nem ítélkezik, hanem emlékezik, megszólaltat, és alakokat teremt. Műveinek nincsenek szigorú műfaji szabályai: az alkalom szüli őket.

Az alkalom alkímia: talán ennyi. A nyitott szív figyelme: talán ennyi. A spontaneitás gyermeki, szabad képessége, az élet gazdagságának érzete: mindez együtt.

BÁLINT ANDRÁS

Retyerutyám, Tábori

Hajdan egy nem kifejezetten jóindulatú színikritikában azzal indokolták a *Mein Kampf* Radnóti színházbeli bemutatását, hogy csak azért kerülhetett színre ez a végtelenül silány mű, mert az író a színidirektor valamilyen retyerutyája. Nem válaszoltam, hiszen „céltábla nem lő vissza”, pedig az (ál)tájékozatlan bírálóknak felsorolhattam volna, hány európai városban mutatták be Tábori *Mein Kampf*ját (Stockholmban éppen Ingmar Bergman rendezte), azon a nyáron Finnországban egyenesen *Mein Kampf*-fesztivált tartottak... A kortárs európai színház élen járó alakja, George Tabori, azaz Tábori György egyébként valóban *retyerutyám*: anyám másodfokú unokatestvére, nekem valamiféle nagybácsim. Gyerekkoromban anyám mondta is mindig, hogy él Londonban Pali bácsi, Paul Tabori, aki komoly író, és a PEN Club elnöke, viszont működik Amerikában egy bizonyos Gyuri bácsi, George Tabori, aki bohém színházi ember, darabokat ír, rendez, és a felesége színésznő. Afféle családi *enfant terrible*. Később hallottam, hogy Németországba költözött, avantgárd rendező lett, és kemény, lázadó színházat csinál, imádják a fiatalok...

Közben én is színházigazgató lettem itt a Nagymező utcában, konszolidált és polgári. Radnóti Zsuzsa telefonált egy délután, hogy Pesten van a nagybátyám, és kíváncsi rám. Egy kávéházban találkoztunk: nagy bajszos, borostás, mély hangú bácsi pulikutyával és egy nagyon lila hajú titkárnövel. Különös volt, de nagyon barátságos és végtelenül kedves. Premier volt a Radnótiban (*A hetvenkedő katona*), megnézte, élvezte, elmentünk vacsorázni. Bájos volt és kíváncsi, tudott a filmjeimről, szeretettel érdeklődött a magyar színházi helyzetről, egyáltalán nem volt avantgárd, sem szigorú. Ettől kezdve gyakran találkoztunk Budapesten és Bécsben,

ahol ő a porzellangassei KREIS Színházat vezette. Vendéjátásokat a Radnótiban: *Schuldig geboren* (*Bűnösnek született*), különös dokumentumjáték hajdani náciak gyerekeiről. Az előadás egyszerű volt, de lényegre törő. Felkavaró és felelősségre vonó. Utána beszélgetést kezdeményezett a közönséggel, ami akkoriban Pesten szokatlannak számított, de működött, hiszen a rendszerváltás előhozta a közönségből a szabad véleménynyilvánítás örömet.

Egyre sűrűbb találkozások után egy este Budapesten, miután megnéztük a berlini Gorkij Színház *Mein Kampf*-vendéjátékát, Eörsi Pista lakásán megegyeztünk, hogy a Radnóti bemutatja a *Jubileumot*, természetesen Eörsi fordításában és Tábori rendezésében. Az előkészületek során megkértem néhány kollégámat (Hauermann, Bodnár Erikát, Kerekes Évát, Kézdy Gyurit, László Zsoltot), hogy mutakozzanak be Táborinak – afféle *castingot* csináltunk. Hihetetlenül kedves volt, pillanatok alatt feloldotta zavarunkat, bocsánatot kért a kellemetlen szituációért, de végig nagyon figyelte, kíváncsian vizsgálta jövőd szereplőit. Általában sokat mesélt, igen szórakoztatón. Végül a rendezést nem tudta egyedül vállalni, egy régi munkatársa (exveje, tehát szintén *retyerutyá!*) dolgozott velünk, a felejtetetlen Martin Fried. Gyuri bácsi megjelent alkalmanként a próbákon, hozzászólt, tanácsokat adott, sztorizott. A főpróbán kíváncsian figyelte a közönség reakcióit, és amikor a premieren hallotta, hogy mennyit nevetnek, megjegyezte: „Ennyit az összes németországi előadáson nem nevettek, mint ma este nálatok!” Csak annyit válaszoltam: „Hazajöttél, Gyuri bácsi.”

Úgy gondolom, hogy ez a humor, a vicceselésnek ez a módja, ez a csupa szeretetből álló ironia, amely nem nélkülöz némi rossz-májúságot – szóval ez nagyon magyar, nagyon budapesti. Karinthy,

**A Jubileum próbáján
a Radnóti Színházban
(Bálint Andrással és Eörsi Istvánnal)**

Molnár, Nagy Lajos, Szép Ernő, Márai, Örkény, Tábori történetei a pesti kávéházakban születettek, és áradtak szét a nagyvilágba. Vannak viccek, melyeket nem lehet lefordítani: „*die verlorene Tomate*” (az elveszett paradicsom), írja valahol Tábori – ezt csak magyar értheti, csak nekünk vicc, hiszen a *Paradise* és *Tomate* magyarul ugyanaz a *paradicsom* szó. Egyébként milyen vicc az, amit meg kell magyarázni? Kérdésemre: „Hogy vagy, Gyuri bácsi?”, így szokott válaszolni: „Voltam már rosszabbul is, de nem sokszor.” Gyakran magyarázta, hogy a vicc a legkövetesebb irodalmi forma: rövid, logikus, és a poénja mindig meglepetés. Amikor a *Jubileum* egyik legszebb jelenetében a főhős Auschwitzban meggyilkolt apjának szelleme megjelenik, és kenyeret tör a fiatal nácinak, az megkóstolja, „furcsa íze van”, mondja, a csíkos ruhás így válaszol: „tudod, mi furcsa emberek vagyunk”, itt már nem nevetett, hanem sírt a nézőtér. És Gyuri bácsi azt



Koncz Zsuzsa felvétele

suttogta nekem hátul a nézőtéren: „Látod, minden igazi vicc egy katasztrófa.” Így lett fontos színházi esemény a *Jubileum* bemutatója a Radnóti Színházban 1993-ban, Hitler hatalomra kerülésének hatvanadik évfordulóján.

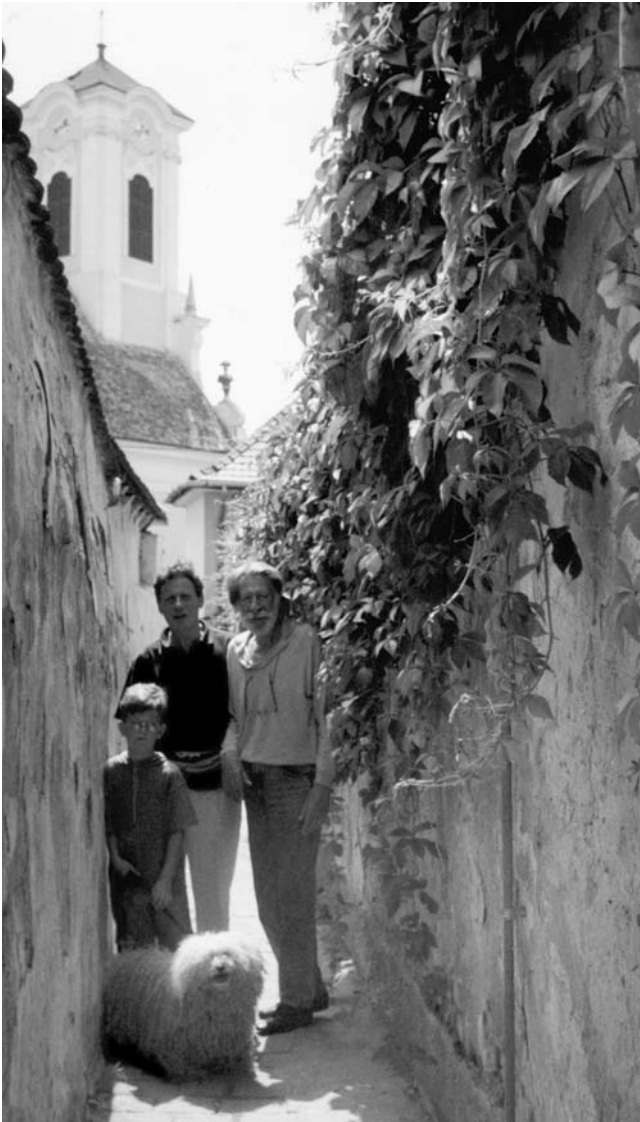
1994 nyarán filmszerepet vállalt Magyarországon. Feleségem, Deák Krisztina (újabb *retyerutya!*) filmjében, a *Köd* címűben eljátszotta a titokzatos nagybácsi szerepét, aki messzi-

ről jön, és igazságot próbál osztani Tóth Ildikónak és Kováts Adélnak. Néha meglátogattam a stábot, sokat beszélgettünk. Mesélt például Arthur Millerről, Chaplinről és Marlon Brandóról. Szóba került Brecht és Thomas Mann, Lee Strasberg és Elia Kazan. Még azt a titkot is megosztotta velem, hogyan nem sikerült elcsábítania Greta Garbót! Kedvenc elmélete, miszerint nincs olyan, hogy *a* németek, *a* franciák, *a* magyarok, *a* zsidók. Nincsenek *a* nők, *a* fiatalok, *a* feketék, *a* fehérek. Az általánosítás kényelmes, felületes, és lustaságot takar. Viszont a másik ember megismerése bonyolult, a kíváncsiság fárasztó. „Gondolkodni, az olyan szexi” – szokta mondani. Sokat beszélünk arról is, miért jobb a kis színház, mint a nagy, miért húzódik az igazi színházművészet manapság katedrálisokból katakombákba. Tábori színháza a kamaraszínházakban, stúdiókban működött és működik: Bochum, Hamburg, Bécs, és az utóbbi években Berlin. „Ha emberekről akarsz beszélni, igazi érzelmekről és indulatokról, nem mutatatsz három centiméteres emberkéket az óriási színpadon” – emlékszem a mondatra és a kísérő gesztusra a hüvelyk- és mutatóujj között. Kicsi színház, ahol az ember fontosabb, mint a szcenikai hatásvadászat, egy apró társulat közös gondolkodás mentén, ahol a munka örömet okoz. Igen, hogy milyen fontos, hogy élvezzük, amit a színházban csinálunk! Ilyenekről beszélgettünk egy Tolna megyei kastély kertjében a forgatás szüneteiben tíz évvel ezelőtt.

1997-ben a Radnóti bemutatta a *Mein Kampf*-ot, Tábori megjelent Budapesten, de már ritkábban. Nem hiszem, hogy olvasta volna azt a bizonyos kellemetlenkedő kritikát, de amúgy sincs nagy véleménye a kritikáról mint olyanról. „Aki tudja, csinálja, aki nem tudja, az magyarázza. Nekik is meg kell élniük valamiből!” – szokta mondani hamiskás mosollyal. Pár éve Berlinbe költöztek, azóta nem láttam, csak néha beszélünk telefonon. Hiányzik. Összel feltétlenül meglátogatjuk Berlinben. „Most már te vagy az egyetlen rokonom Pesten, vagy én utazom haza, vagy te gyere ki Berlinbe. Tudod, hogy már nem vagyok egész fiatal” – mondta legutóbb. Bár többször beszélt arról is, hogy az élet igazából hatvan fölött kezdődik, akkor kezdenek fontos dolgok történni az emberrel...

Most kilencven volt. Isten éltesse!

1998, Szentendre (Bálint Dániellel, Bálint Andrással és Gobó kutyával)



Mindig szerencsém volt. Mindig jó fiú voltam

■ BESZÉLGETÉS GEORGE TABORIVAL ■

George Tabori az interjúnkat legszívesebben a berlini Theater am Schiffbauerdamm büfjében bonyolította volna le, de mert ott mégiscsak túl forgalmasnak és zajosnak bizonyult a környezet, a kedélyes színházi alvilágból tekervényes utakon át feljutottunk a szentélybe: a Helene Weigel-szobába. A falakon hatalmas fekete-fehér felvételek a legendás színésznőről és Brecht-élettársáról, valamint körülbelül ötven fehér gipszmaszk, amely nagy színházi alkotókat ábrázol, élőket és holtakat egyaránt. Itt tökéletes a csend, a színházi lárma nem hatol ideig, nincs se Peymann, se Beil. Csak a madarak dalolnak teli torokból az ablakok előtt.

– Ön, Tabori úr, május 24-én kilencvenéves lesz. Itt, a Berliner Ensemble házában nagy dolgok vannak készülóban. Lesz egy Tabori-matiné, egy Tabori-bemutató, majd a születésnap estéjén nagyszabású Tabori-ünnepség...

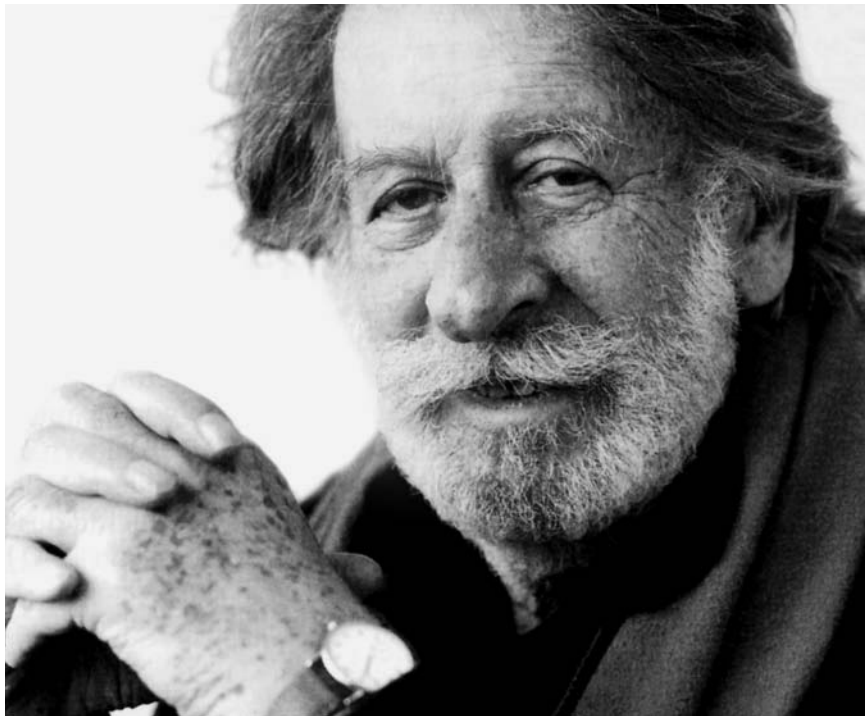
– Minderről szerencsére nem tudok semmi közelebbit. Elvégre állítólag meglepetésnek szánják.

– Hogyan dolgoz fel az ember ennyi szeretetet?

– Kilencven leszek. Nem érdemeltem meg. Soha nem éltem egészségesen, nem úsztam, nem tornáztam, és így tovább. És most én vagyok a világon a legrégebben szolgáló színházcsináló. Idősebb vagyok még Szophoklésznál is, aki nyolcvanévesen írta meg az *Oidipuszt*. Három-négy évvel ezelőttig egyáltalán nem foglalkoztam a korommal. Természetesen, mint minden író, én is írtam a halálról, de személy szerint nem aggasztott a dolog. Körülbelül három éve ez másképpen van. Bécsben még évi három darabot vittem színre, itt, Berlinben már csak egyet – ez elegendő. Hiányzik Bécs, a bécsi színház, a bécsi közönség, talán a Magyarországhoz, Budapesthez való közelség is. Hiányolom Bécset, Bécs jobb volt – de ezt nem szabad túl hangosan mondanom, különben Peymann-nal gyűlik meg a bajom.

– Nem mondhatjuk-e azt, hogy minden bemutató, sőt minden egyes próba kicsit születésnapszerű? André Müllerral folytatott beszélgetésében ön kijelentette, hogy „a színházi próba rövid időre az eszményi életet tükrözi”.

– Most is ez a véleményem. Egyébként most elárulom magának, mit fogok előadni ezen a bizonyos kilencvenedik születésnapon. Az első elbeszélésemet, amelyet tizenhat évesen írtam. Az *írógép*, ez volt a címe, és szürreális fantázia formájában ábrázolta az írógéppel folytatott küzdelmet. Én tudniillik mindig csak szerelmi



történeteket írtam; ostobácska szerelmi történeteket. Az írógép azonban azt akarta, hogy politikai történeteket írjak, és ezen mindig összevesztünk – mígnem az írógép kétségbeesésében kiugrott az ablakon. Öngyilkosság. Apám – hogy is fejezem ki – nagyon szigorú kritikus volt gyermekeinek – de ezt az első elbeszélésemet megdicsérte! Így hát nevezhetjük az író Tabori születésnapjának is.

– Ön annyi országban, oly sok idegen világban élt. De nem hívhatjuk-e magát a színházat is egyfajta emigrációnak? Menedéknek, meleg barlangnak, bárkának?

– De igen, ez így van. Talán a színház az ember egyetlen hazája. Én mindig idegen-

nek éreztem magam, nem pedig magyar-nak, angolnak vagy amerikainak. 1969-ben Németországba jöttem – ne kérdezze, hogyan vagy miért. Feltehetően azért, mert akkoriban a német volt a világ legjobb színháza. Mint ahogy valószínűleg még ma is a legjobb!

– Egy korábbi interjújában olvastam az ön egyik legvakmerőbb állítását: „A gonosz nem érdekel.”

– Öt-hat évvel ezelőttig igenis érdekelt, de ma már, hogy valamivel idősebb lettem, nem érdekel.

– Ha valaki, úgy, mint ön, a színházban tölti jóformán az egész életét, mennyit érdekel még a városból, ahol él? Mennyit érdekel a

nemzetközi élet híreiből, amelyekben jóformán mindennap nagy szemérmetlenül a gonosz játssza a főszerepet?

– Mindig szerencsém volt. Családommal ellentétben én soha nem szenvedtem el a gonoszt közvetlenül. Legtöbb családtagomat meggyilkolták a náci. Nekem – nevezük így – szerencsém volt. Soha semmit nem terveztem meg előre, minden véletlenül esett úgy, ahogy esett. Véletlenül kerültem Szófiába, Jeruzsálembe, Isztambulba, amely az akkori világ legszebb városa volt, de Londonba, Hollywoodba, New Yorkba is. Megannyi véletlen; soha nem törtem rajtuk hosszasan a fejem. Amikor aztán Németországba jöttem, Christopher fiam felhívott New Yorkból: Megőrültél? Hiszen Berlinben a náci élnek! Én meg csak azt feleltem: Nagyon jól érzem magam.

– És soha nem unt rá a színházra vagy a színészekre?

– Soha. A színészek a legfontosabbak, ezt már Lessing is megmondta a *Hamburgi dramaturgiában*. Én csinálhatok színházat díszlet nélkül vagy dramaturg nélkül, de színészek nélkül nem megy. A színészek kimeríthetetlen, véget nem érő gyönyörűség forrásai. Immár nyolcvan, nem, hetven év óta foglalkozom színházcsinálással, de még soha nem láttam két egyforma előadást. A színház mindig másmilyen, ami persze nem jelenti azt, hogy mindig jó is. Sokszor sültem fel, egyik-másik vállalkozásom tényleg nem sikerült olyan jól – ezt persze Shakespeare-ről is el lehetne mondani...

– Egyszer azt mondta, hogy az emberek is mindennap mások – ez is amolyan szemérmetlenül optimista állítás. Csakhogy tökéletes ellentmondásban van például azzal a csehovi érzéssel, mely szerint a napok félelmetesen hasonlítanak egymásra. Az, ahogy ön az életről beszél, azt sugallja, hogy minden egyes nap olyan, mint egy színházi próba. Mindig minden újra kezdődik, minden újszerű lesz, minden napból másnap.

– Igen, minden nap más. Minden nap másként zajlik le, mint az ember hinné. Itt van például a mai nap. Nagyon későn keltem, és egyáltalán nem éreztem jól magam. Utána beszélgettem a magyar kutyánkkal, és azt gondoltam: ezt a mai interjút le kell mondanom. Csak akkor lettem jól, amikor lenn ültem a büfében. És arra gondoltam: lehet, hogy ez az interjú gyorsan lemegy, az is lehet, hogy órákig eltart, nekem így is jó, úgy is jó. Csehov? Órá gyakran gondolok. A darabjai százévesnél is régiek, de soha nem öregednek meg. Lám, ilyesmi is létezik! Soha nem rendeztem Csehovot, tulajdonképpen most kellene rászánnom magam.

– És melyik Csehov-darabra gondol?

– A *Három nővérre* természetesen. De várjon csak! Nem lehet, hogy mégis megrendeztem már a *Három nővert*? Esetleg Bécsben? Hihetetlen, hány darabot rendeztem már! De vajon a *Három nővér* is

köztük van-e? Már nem tudom. De hát nem is számít. Sokkal fontosabb, hogy most végre hamarosan megrendezem a *Lear királyt*. A legjobb darab, amit ismerek. A *Lear király* lesz az én utolsó színdarabom. Hilmar Thate el tudná játszani. Ha Peymann-nál nem megy, annyi baj legyen, megcsinálom máshol. Tudnia kell, hogy világlevéltemben három írórt csodáltam a leginkább: Kafkát, Beckettet, Shakespeare-t. Ők hárman egy egész életet kitöltenek.

– A *Godot-ra* várva című drámát a müncheni Kammerspielében vitte színre 1984-ben, Lührrel és Holtzmann-nal. Ez is fölöttébb optimista est volt: kicsoda élvezet *Godot-ra* várni, gondolta az ember mint néző – mármint ha Holtzmann-nal és Lührrel együtt várakozhat. Találkozott-e valaha Beckett-tel?

– Mindig is meg akartam ismerkedni vele, már akkor, amikor Berlinben rendezett. Aztán sokkal később, a müncheni *Godot* előtt megtörtént a dolog, Párizsban, egy elég vigasztalan modern szállodában, amelyet Beckett foglalt le számomra, hisz ő ott lakott a közelben. Engem előre figyelmeztettek: semmi esetre sem szabad vele a darabjairól beszélni, olyankor elnémul. Hát legyen. Két órán át beszélgettünk, de én egyetlen kérdést sem tettem fel neki, egyetlenegy sem! Mondhatom, nehezemre esett. A végén aztán egész egyszerűen megfogtam a kezét, és így ültünk öt percen át szótlán egymás mellett. Ezt megértette.

– Néhány napja megint megnéztem *Michael Verhoeven* filmjét, amelyet az ön Mutters Courage (Mama kurázsija) című elbeszélése és drámája alapján forgatott: arról, ahogy az ön édesanyját Budapesten elfogják, és bevagonírozzák Auschwitzba. Ő azonban útközben, a vonat egy megállásakor a legcsekélyebb félelem nélkül odamegy ahhoz a német tiszthez, és követeli, hogy bocsássák szabadon – és vissza is térhet Budapestre, tehát megmenekül. Nekem közben még A Heilbronnai katica is eszembe jutott. Ez a konok, álmatag bízakodás, hogy mindennek jóra kell fordulnia... Milyen volt ez az anya a való életben? Szigorú volt? Vagy jókedélyű?

– Tipikus anya volt. Szigorúnak nem mondhatnám; jókedélyűnek sem. Megmenekülésének ezt a hihetetlen történetét akkor jegyezte fel, amikor együtt voltunk Olaszországban, és ő unatkozni kezdett. Akkor, Magyarországon szerencséje volt. De a háborús apám meggyilkolása után más ember lett belőle. Rögtön észrevettem, amikor először jött ki hozzám Londonba. Egész másképp nézett ki – úgy, mint akit megsértettek. Neheztelt a magyarokra, amiért a náci korszakban olyan gazemberek voltak. Nem is utazott soha többé Magyarországra, még vakációra sem. Ausztriába igen, Magyarországra nem. Később aztán, amikor New Yorkban járt látogatásban, egyszer csak azt mondta, hogy az az Uschitzky – valami ilyesminek hívták – az

Egyesült Államokban van. Mármint az a magyar rendőr, aki apámat deportáltatta. – Keresd meg – szólt hozzám –, keresd meg és öld meg! – Igazán nagyon bírtam apámat, de hát hogyan öljem meg ezt az Uschitzkyt? Később egy ügyvédtől megtudtuk, hogy az az ember elpárolgott Dél-Amerikába. Be kell vallanom, nagyon megkönnyebbültem: legalább többé nem kell megkeresnem és megölnöm.

– Még egyszer térjünk vissza erre a kilencvenedik születésnapra, és hadd kérdezzem meg ismét: hogyan képes egy ember ennyi szeretetet feldolgozni?

– Úgy érti, hogy nincs ember, aki ennyi szeretetet megérdemelne? Nekem ez a dolog semmi nehézséget nem okoz. Elvégre mindig jó fiú voltam. Vegye csak a házasságaimat. Volt, amelyik tíz évig tartott, volt, amelyik húsz évig vagy annál is tovább. Természetesen volt egy korszak, amikor nem voltam jó fiú; amikor egyetlen hónap alatt hat, sőt hét nőt ismertem... Ez volt a krízis. Maga a kétségbeesés. De erről most ne beszéljünk. Beszéljünk inkább a végről. Nem sokat izgulok a jövő miatt. Ami a véget illeti: várom, hogy megtörténjék. Hogy milyen lesz, nem tudom. Talán olyan, mint egy színdarabban; mintha olyan figurát játszanék, akinek a színpadra lépve fogalma sincs, miről van szó. Csakhogy én meg akarom tudni! Tudni akarom, miről van szó. Igen. Így is történhet.

– Mostanáig kilencvenpercnyi beszélgetést vettünk fel erre a hangszalagra – annyi ideig tart, mint egy futballmeccs vagy egy Woody Allen-film. Szerencsés időtartam.

– Olyan sokat éltem, napokig tudnék mesélni róla. Akkor a futballról is beszélünk kellene. Természetesen a magyar futballról. Például arról a magyar futballistáról, aki mindig fehér kesztyűben játszott. Ez biztosan érdekelné magát. De most hagyjuk abba. Ez idő szerint tudniillik minden napomra esik egy interjú. Már holnap jön a következő. És azt egy nő készíti! Csak abban bízom, hogy nem mindig ugyanazt mondom.

És mialatt az interjú készítője elcsomagolja magnóját, még egyszer a feltartóztatatlanul közelgő nagy születésnap színházünnepről faggatja Taborit. Eszerint ő a világ legöregebb színházcsinálója. És feltehetően egyike azoknak, akiket a legjobban szeretnek. Vajon nem érzi-e néha királynak magát? Mármint színházi királynak. – Nem – mondja Tabori –, királynak nem érzem magam. – De ahogy mondja, nem hangzik túl szigorúan. A színházcsináló mosolyog, az interjúnak vége. Az ablakok előtt tovább csattognak a madarak.

BENJAMIN HENRICHS

Süddeutsche Zeitung, 2004. május 19–20.

FORDÍTOTTA: SZÁNTÓ JUDIT

A csendélet színpadai

■ BESZÉLGETÉS EL KAZOVSKIJJAL ■

– Azt gondolom, hogy a tied nagyon teátrális festészet – hangsúlyoznám, hogy a kifejezést itt nem esztétikai szitokszóként használom. De a nyers, meredek perspektívák, az eksztatikus horizontok, a szélsőséges színkontrasztok, a kisszámú, de hihetetlenül erős motívum a képeiden valamiképp mind idézőjelesnek tűnik a számomra – az az érzésem, hogy itt minden „elő van adva”, minden „be van mutatva”. Képeid, bármily erőteljes hatásúak és személyesek is, egy pillanatra sem álcázzák magukat spontán, közvetlen kifejezésnek. Nyilvánvaló a hajlamod az allegorizálásra, a teatralitásra – aligha lehet véletlen a színpadias térformák (posztamensek, emelvények, lépcsős arénák) valóságos tobzódása a képeiden.

Másfelől azt is gondolom, hogy a te művészeted, bár díszlet- és jelmeztervezőként, sőt rendezőként is dolgoztál, valahogy színházidegen is – látszólag atipikus festői alkatodból nem következik a valóban szcenikai elvű formálás képessége. Feltűnő, hogy miközben festményeid, grafikáid fiktív terei oly élesen mélyülnek a végtelen felé, addig híres performansaid valódi színpadterei viszont mindig keskenyek, hosszan elnyújtottak, és sávosan tagoltak – mintha kényszeresen egy fiktív képsíkhöz kellene hozzásimulniuk. Az élő szereplők, a díszletek, a prózai szöveg és a zenei aláfestés minden operaisága ellenére a Dzsán-panoptikumokat a kép nem szcenikus logikája uralja. Engem most ez a mély ellentmondás érdekel... Hogy kezdődött?

– Harmadéves koromban, a főiskolán csendéletekkel kezdtem. Pontosabban szólva: így neveztem azokat a modell után készült aktokat, amelyeknél azt akartam elérni, hogy a szubjektum – tehát én is, a néző is – merőlegesen viszonyuljon a képhez, illetve a képen megjelenő objektumhoz. Vagyis nem a képtest maga, nem a képsík érdekel, amire az ábra ráíródik, illetve nem az, ami e képsíkon történik, hanem a látósugár merőleges térbeli tengelye volt a fontos számomra, az, ami a képen kívülről nézőt a képen látott bekötözött-becsomagolt testekkel és testtöredékekkel összekapcsolja. Úgy gondoltam, hogy a kép síkja köztem és a modell között húzódik, hogy a kép voltaképp nem síkban kiterülő virtuális világ, hanem a néző és a tárgy közötti

dinamikus pulzáló alá-fölrendeltségek mélységi játéka a valós térben. Úgy gondoltam, hogy a látósugár szubjektuma hatalmi viszonyban áll azzal, amit néz – akkor is, amikor a modell vonzása hat rá, és akkor is, amikor igyekszik úrrá lenni rajta.

– Vagyis már a kezdet kezdetén a valós testek között, valós terekben kibomló vágy dialektikája érdekel... De miért nevezted csendéletnek?



– Mert a csendélet mindig valami nagyon vonzó dolognak az ábrázolása. Én tipikusan hedonista „csendéletfestőként” a magam számára gyönyörű tárgyakat szerettem volna létrehozni, rögzíteni és másoknak is megmutatni. Nyilván voltak más motívumok is, más rétegek is a festésben, nem lehet mindent erre az egyetlen

összefüggésre redukálni, de nagyon fontos viszony volt, merthogy mindig viszonyokról szóltak a képeim.

– Tény, hogy a csendéletben – a modern európai festészetnek ebben a XVI–XVII. század fordulóján keletkezett műfajában – a néző sosem a bemutatott tárgyak pusztán optikai illúzióját élvezi: inkább ingerlés és vonakodás valamiféle, a kép által űzött játékaról van szó. Egyfelől az illatozó, étvágygerjesztő, tapintásra készítő tárgyak közvetlen érzéki vonzását tapasztaljuk, másfelől meg azt, hogy vágyunk a képen nem tud kielégülni – hogy a kép játszik velünk...

– Azt akartam elérni, hogy a különféle női és férfi modellek úgy jelenjenek meg a képeimen, mint egy-egy kívánatos szőlőfürt vagy más gyümölcs: olyan tárgyakként, amelyekkel nem lehet és nem is kell azonosulni. Az érdekelt, hogyan nézhetek rá egy emberre anélkül, hogy mindjárt személynek is tekintsem. Nem a számomra átlátható szubjektív szenvedése érdekelt – inkább a szépsége, ami magatehetetlen, személytelen dologként jellemezte. Ezért

is helyeztem ezeket az aktokat asztalokra, polcokra – mintha vitrintárgyak lennének.

– Szemléletes kifejezés erre a csendélet, mert azt mondja ki, hogy ebben a viszonyban a lefestett test nem szól vissza, nincs kifejezése, nincs retorikája. A csendéletű testek nem kommunikálnak: passzivitásukkal magukhoz vonzzák, magukra vonják a néző tekintetét, de

aztán meg is állítják, visszahőkölésre készítetik, megőrzik titokzatos idegenségüket vele szemben. Az eseménytelenség voltaképp rejtett drámai szituációt takar...

– Igen, de kiderült, hogy senki sem hajlandó így nézni a képeimet, legalábbis én nem találkoztam olyannal, aki véletlenül így tudta volna őket nézni. Én tudtam, hogy mit akarok, ugyanakkor a nézők – automatikus beidegződés alapján – nem tudták nem személynek nézni azt a testet, amit én éppen hogy személyességétől szerettem volna megfosztani. Nemcsak a laikusok, de a szakmabeliek, a mesterek, az évfolyamtársak és a művészettörténészek is úgy értették, hogy itt lekötözött emberi lények szenvednek, akikkel együtt kell éreznünk – hogy az ember nem lehet egy becsomagolt tárgy. Senki nem látta gyönyörűnek azt, amit én gyönyörűnek festettem, a barack szeméből mindenki a szabadságvágyat, a szülő helyzetéből meg az alávetettséget, sokszor egyenesen a nők alávetettségét és hasonlókat olvasta ki – aminek persze az akkori kontextusban azonnal politikai jelentése is támadt. Pedig engem az ilyesmi közvetlenül nem érdekelt. Évekkel később láttam egy Farkas István-festményt, egy női aktozót mutat szemből, amely alig nagyobb, mint a gyümölcsöstál az előtérben, követa is annak formáit – s ez azt bizonyította számomra, hogy voltak más festők is, akik tudatosan is hasonlóképpen látták a világot. Ezek a munkáim inkább a tanulási folyamat stációi voltak, nem is igen őrződtek meg.

– Ha jól értem tehát, ezekben a korai munkákban azzal kísérleteztél, hogyan lehetséges a festőnek az embert, a Másikat dehumanizálnia, a saját vágya pusztá tárgyává tennie, vagyis néma dologként megragadnia? Mert hogy a csendélet alapsémája a vágyakozó alanynak az elérhetetlen tárgyhoz való viszonya – hogy miközben végtelenül lehet közeledni hozzá, mindig csak közeledni lehet, de sohasem lehet birtokba venni. A csendélet ennyiben a magányos szubjektum némajátéka.

– Emiatt kezdettől fogva nem is kevés büntudat volt bennem. Mert bár személyesen nagyon jóban voltam a modellekkel, azért azt pontosan tudtam, hogy itt én vagyok az, aki rendelkezik, akinek hatalma van. A főiskola felsőbb évfolyamaiban az ember választ magának modelleket: ott ülnek az aulában egymás mellett, fiatalabbnak, idősebbnek – hát ez bizony olyan, mint egy rabszolgapiac. A hatalmi helyzet akkor is fennáll, ha egyébként szubjektíve nem törekszem rá... A képben – és a panoptikumi játékban – ez az objektív helyzet tárgyasul, nem az én személyes szándékom vagy hatalomvágyam. A dehumanizáló szituáció, amit magam gerjesztek, úrrá válik fölöttem is: az élvezet, amellyel elrendezem, beállítom, akaratom alá vetem a modellt, engem is meghatároz, maga alá

gyűr... De volt itt még valami. Negyedéves főiskolás koromban mély hatást gyakorolt rám egy nem sokkal korábban kiadott vas-tag Bacon-album, amelyet egy évfolyamtársam hozott Párizsból. Már korábban is ismertem, szerettem Bacon képeit, de itt, az összes addigi művével szembesülve rá kellett döbbenem, hogy az az út, amit én keresek, gyakorlatilag foglalt.

– Mi ragadott meg Baconben?

– A festők személye engem általában nem érdekel, mindig csak a képek foglalkoztatnak. De Baconnál más volt a helyzet, róla e könyv után minden riportot, minden interjút megpróbáltam elolvasni. Azonosulni tudtam vele: az volt az érzésem, hogy valamiféle pszichológiai párhuzamosság áll fenn közöttünk. Természetesen kiderült, hogy egy sor dologban élesen különbözünk, de a testproblematika olyan közel állt hozzá is, hogy ebben a saját látásmódomra ismertem.

– Gilles Deleuze-nek van egy ragyogó könyve Baconról, az egyik legjobb, amit én a modern festészet tárgyában olvastam. Deleuze itt többek között arról beszél, hogy Bacon felfedezi a test hisztérikus valóságát – a testet nem egy sokféle érzékszervet összehangoló intelligens organizmusként festi meg, hanem egyfajta intenzitásként, amely „lehetetlenné teszi, hogy helyére tegyük, hogy egy ábrázolás távolságából szemléljük”. A festmény olyasféle közvetlenségéről beszél, amely nem engedi a nézőnek, hogy kivonja magát a jelenlet hisztérikus tobzódása alól... A szemnek, úgymond, ehhez kell alkalmazkodnia: nem a testet mint ábrázolható tárgyat, hanem annak jelenletét kell tudnia érzékelni, ami egyáltalán nem evidens...

– Ez bizonyos értelemben ugyanaz a „merőleges” viszony, mint amit én is kerestem a csendéleteken. Úgy tűnt, Bacon olyan tökéletesen az én céljaimat valósítja meg, hogy világos volt: én ehhez nem tudnék hozzáadni semmit – hogy más utat kell keresnem.

– Nem ez vezetett téged a képek narratívizálására, ikonografizálására, teatralizálására felé? Nem ezért válik olyan fontossá, hogy reflektáló szereplőként magad is belépi a művedbe, hogy saját szerepedet és viszonylataidat a műben magában reflektáld?

– De igen, pontosan. Kezdetben a középkori oltárok donátoralakjaihoz hasonlítható kísérőfigurák, például egy kentaur „bevezetésével” kísérleteztem, aki engem „képviselet”. Ezen az emberből és állatból gyúrt mitológiai hibriden keresztül én, a néző is beléptem a jelenetbe. Mert hiszen innentől fogva a „merőleges” viszonyt igénylő csendélet „történeté”, sőt képsorozattá, „képregénnyé” alakult át – világosabbá és elbeszélhetővé téve a szereplők mint a vágy alanyainak és tárgyainak pozícióit. Itt kezdődik a kép szintérré, kváziszínházzá alakulása.

– A kentaurból lett végül a műveidben azóta is állandóan jelen lévő kutyaszőrő „vándorállat” – a feszülten figyelő, szűkölve vágyakozó szubjektum képi emblémája. Nélküle nincs esemény, játék – akárcsak a performanszokban, ahol – az első néhánytól eltekintve – személyesen bújtál bele a szenvedő ragadozó bőrébe... Az az érzésem, mintha a képeid is, a panoptikumok is csak az imént emlegetett csendéletek magányosságát, a kommunikációképtelenséget teatralizálnák. Csak látszólag egy kollektív térbe való – valójában egyáltalán nem színházi típusú nyilvánosságra építenek.

– Nem is értették meg őket teljesen, ahogy a csendéleteket sem. A közönség nagyobbik része kezdetben ezeket is inkább társadalomkritikaként fogta föl. Voltak, akik úgy látták, hogy ez inkább egy tragikus eltárgyasítás magánritusa, semmint valamely kollektív demonstráció eseménye. A többségben például a nyilvános kötözés motívuma kifejezetten politikai asszociációkat keltett, volt, aki pozitívan, volt, aki negatívan ítélte meg, valaki kikergette magának az „embertelenséget”, más meg tiltakozást, szabadságharcot látott benne, vagy szinte karikatúraszerű társadalomkritikát.

– Emlékszem Szirtes akkori performanszára is, ezeken is ugyanazokat az arcokat lehetett látni – olyanokét, akiknek nem kellett a hivatalos kultúra. Kevésbé a művek, inkább a jelenlet, az ellenkultúra rítusában való részvétel élménye volt a fontos.

– A kritikai attitűd persze ebből is fakadt, de azért alapvetően nem erről volt szó. Sokakkal beszéltem, akik érzékenyek voltak erre a titokzatosásra is. Emlékszem, amikor először eljött Pilinszky János és közeli jó barátja, a szintén író Rubin Szilárd, akivel mindig együtt jelentek meg valahol. Valamilyen ismerősén keresztül bejutottak az első kerteszeti egyetemi panoptikum-előadásra – ez, azt hiszem, '81-ben történt. Abban a nagyon nagy aulában a közönség még nem tudott leülni, körülvették a végig egy helyben álló, illetve mozgó istenbálványokat. Mind-egyik ilyen élő szobornak megvolt a maga állandóan ismétlődő, jellemző mozgása – a Csipkerózsika mindig elaludt, a Coppélia mindig pörgött maga körül, a Múza mindig trombitált. Bár az egész élő szobrok panoptikumának tűnt, azért erősen színpadias is volt. Nos hát, mind Pilinszky, mind Rubin Szilárd ugyanazt a fiút nézték, egészen közelről – és egy órán keresztül meg voltak győződve arról, hogy lány. Ők voltak az elsők, akik karácsonyszerű ünnepet láttak a Dzsán-panoptikumokban, amit aztán Rubin Szilárd csodálatosan meg is írt a *Figaro házassága* díszletként való kiállítására kapcsán. Számukra tehát ez nem protesztjelenlet volt: fogékonyak lévén az androgunitásra is, megértették,

hogy itt egy személyes ünnep celebrálásáról is szó van, bálványok felállításáról, rituális feldíszítésükről és – mondjuk így – imádásukról. Ugyanakkor azt is felfogták, hogy ezek mégsem privát események, nem az én életem élményeinek ábrázolásai, hanem az ember egyetemes lehetőségeiről szólnak.

– *Elgondolkodtató, hogy a Dzsán-panoptikumok élő szereplőiről is rendre úgy beszél, mint szobrokról...*

– Hát igen, mert bizonyos értelemben azok is voltak. Nem is volt könnyű a szereplőknek elviselniük, hogy voltaképp közszemlére kitett pusztá testekként kellett megjelenniük. Akadt, akit ez úgy megviselt, hogy utána két évig nem is köszönt... Egyébként, amikor először találkozott a társaság, hogy fölkészüljünk, azt mindannyian nagyon élveztük. Vagyis mindenkinek tudta, hogy mi a dolga, a szerepe; de egy órán keresztül bekötött szemmel és bekötött arccal, kikötve lenni – hát, ez tényleg szörnyű lehetett. Bár mindent előre részletesen elmondtam, a szereplők nem tudták, mire vállalkoznak, mit fognak átélni... Hogy mások hogyan fogják őket nézni, és közben nem tudnak majd kitérni a tekintetek elől, de visszaneézniük sem lehet, még a szemükkel sem védekezhetnek. A magatehetetlenség volt itt a döntő, és ebből adódott a sértődések is. Mert hát egy szobor nem kommunikál, egyszerűen csak szép...

– *Különös viszonyt ápolsz a szobrokkal. Mitológiában felbukkan a szobrász Pügmalió és eleven életre kelt hitvese, Galathea meseje is – egy olyan mitológéma, amely szobrászat és szerelem rokonságát, mondhatni, behelyettesíthetőségét sugallja.*

– Amióta az eszemet tudom, szerelmes vagyok a görög szobrokba. Noha először római másolatokban ismertem meg őket, annyira szerettem, hogy hároméves koromban föl is másztam rájuk, úgy kellett leszedni. Még most is, az összes athéni múzeumban addig ólálkodom az archaikus és kora klasszikus szobrok körül, amíg össze nem tapogathatom őket. Kivárom, amíg a teremőr nem néz oda. Ugyanezt csinálom Münchenben is, Berlinben is. Egy lábszár, egy kar, egy mellkas, a csipő, a nyak, a nyakhajlat, a váll – valami hihetetlen élmény önmagában is... a görög márványnak egészen különleges a tapintása. Ez persze nem minden görög szoborra vonatkozik: a hellenizmus például azon kevés művészettörténeti korszak közé tartozik, amelynek szobraira szinte rá sem tudok nézni. Nem a naiv-vidéki vagy a klasszikus görög eredetük alapján készült római másolatokról beszélek: ezeket imádom. De az igazán jellemző, a valódi hellenisztikus alkotásokat, mondjuk, a Laokoón-szoborcsoportot nézni sem bírom. Annyira, hogy kitépem a katalógusokból, mert zavar, hogy egy gyö-

nyörű anyagból valami elviselhetetlen dolog született. Szóval a szobrászaté végtelenül erotikus tapasztalat. Elsődleges élmény, kisgyermekkorú szerelem, a szépség bűvölete. Úgy gondolom, hároméves koromban akkora Ámor-nyilak értek ezektől a szobroktól, hogy egyszerűen úgy maradtam, nem kaptam levegőt.

– *Miért nem lettél szobrász?*

– Egyáltalán nem is akartam festő lenni, gyerekkoromban ez fel sem merült. Talán azért nem lettem szobrász, mert végtelenül türelmetlen vagyok. Nagyon érdekel a tér, fontos számomra mind a játékokban, mind a szoborkompozíciókban, de bár nagyon szeretem, nem tudnék megküzdeni a márvánnyal, a bronzal, a kővel. Nincs türelmem klasszikus anyagokkal dolgozni. Továbbá bizonyos materiák elérhetetlenek, és szűkösek az anyagi lehetőségek is...

– *Végül is plasztikákat azért csináltál.*

– Hogyne, mindig is, ma is csinálnék, sokkal többet is. Borzasztóan érdekel a tér és a térben elhelyezkedő, bár síkszerű, de mégis térben mozgó vagy térben látható alakzat, de bizonyos dolgokkal nem tudok megküzdeni. A küzdelem a nehéz anyaggal, a fizikum folyamatos birkózása egy másik fizikai erővel – ez olyasmis, ami nekem nem megy, mert túl hosszú időt vesz igénybe. Lehet, hogy én fejben egy évig festek egy képet, de amikor nekilátok, úgy érzem, hogy mindjárt kész is van. A szoborkészítéshez azonban nem lehet így hozzáállni. Talán mert a tárgyat igazából elsajátítani akarom, nem pedig megteremtteni. Amit megformálok, az inkább a tárgyhoz való viszony, illetve annak története.

– *Vagyis a te vonzalmad a szobrászathoz a panoptikumi fétisek eksztatikus-libidinális ünneplése, újrakeregetése és megsemmisítése során találja meg a valódi kielégülést – a valódi*



A portrékat Koncz Zsuzsa készítette

plasztikai objektumok előállítására túl közvetlen belemerüléssel járna, holott neked épp a viszony (az eredeti csendéletviszony) eljárása, az idолhoz való közelítés és a tőle való távolítás tudatosítása és újraélése a fontos?

– Persze. Továbbá az a tény, hogy rájöttem: a performanszok előkészítése, a szereplők kiválogatásának, felöltöztetésének és földíszítésének folyamata maga is része, sőt úgyszólván lényege az ünnepnek. Lehet, hogy egy valódi „színházi” produkció esetén ez nem lenne így, hogy a közönségnek alkalmasint már csak a készen berendezett színpaddal és a bebugyolált, megköttözött, kifestett szereplőkkel lenne szabad találkoznia (s ez a gyakorlatban az elején így is történt), de nekem, aki az ünnepet levevényli, és az egész folyamatot meghatározza, ez az előkészület és a vele járó várakozás nagyobb élvezet, mint maga az „előadás”. A Dzsán-panoptikumok ennyiben nem kész „darabok” voltak, hanem ünnepi események – leginkább a karácsonyfa felállításának és feldíszítésének szertartásához tudnám hasonlítani, ami nélkül a gyerekek nem ünnep az ünnep.

– *Vagyis a te vágy munkád, vagy általánosabban: a szubjektum vágy munkája nélkül az idolum szépsége nem létezik. Ha elfordulsz tőle, érvényét veszti, és le is dől, mint ahogy ez minden performanszodban meg is történik.*

– De azért kell évente ismétlődnie, mert ez egyfajta mandala is egyben, a vágy, a tárgyépítés és a pusztulás örök ismétlődése, örök visszatérése. Vagyis nem magánpszichológiáról, hanem csend-életéről, egyfajta univerzális léttapasztalatról van szó. Élő szereplőkkel, színpadon éppúgy, mint a műteremben, a vászonnal négy szemközt.

AZ INTERJÚT KÉSZÍTETTE:
RÉNYI ANDRÁS

TÓTH ÁGNES VERONIKA

Hímnem, nőnem

■ A FIÚK... (LES HOMMES CACHÉS);

Credo hystérica, avagy a csajok ■

A triptichon első két darabja elkészült. Frenák Pál két legfrissebb bemutatója a férfiak, majd a nők világának tragikomikus látéletével szolgálva feladja a labdát, párbeszédet kezdeményez. Koreográfusként mindezt természetesen nyitott, kíváncsi és egyedülállóan toleráns (vagyis szinte kockázatmentes) közegben, a kortárs tánc közegében teszi. De azért ne feledkezzünk meg arról – és ezen nincs mit szépíteni –, hogy alapvetően egy olyan társadalomban élünk, ahol például a családon belüli erőszak magánügynek, a homofóbia kötelező jópofaságnak, a feminizmus pedig szitokszónak számít.

Frenák *A fiúk...* (*Les hommes cachés*) című művében roppant alaposan és szisztematikusan dolgozza fel a férfiszerepek sokféleségének témakörét. A tánc nagyon gyorsan reagáló közeg: úgy tűnik, a koreográfusok gyorsabban mutatnak rá a változásokra, mint a társadalomtudósok. E téren hazánkban Frenák Pál úttörő szerepe tagadhatatlan, de például Csabai Attila is sokat tett annak érdekében, hogy az egyetlen, szent és sérthetetlen férj-apa-családfenntartó

erőember idolja mellé felsorakozzon néhány ettől radikálisan eltérő lehetséges szerep is.

Ezek persze többnyire nem újak, csupán sokáig láthatatlanok voltak a mi merev és előítéletes, patriarchális társadalmunkban. Frenák és Csabai jelentősége abban áll, hogy munkáik folyamatosan csökkentik ezt a láthatatlanságot, visszaadva a reprezentáció jogát a nem többségi, a nem megszokott éleletsorsok számára is, egyben

megkérdőjelezve, megmosolyogva a hagyományos szerep visszasságait. Ettől a derűs mosolytól viszont a szigorú határok elmosódnak, és még a szexualitás is sokszor ironikus és változékony szerepjátékká válik. Egymás mellé kerülnek ezek a rejtett szerepek és a hagyományos szerep paródiái, pontosabban: a homlokzat megrepedezik, és mi bekukucskálhatunk mögé.

Az „új férfiak” felvállalják a hagyományos férfisztereotípiáktól eltérő személyiségjegyeiket is, melyek eddig a női szerep sztereotípiáihoz tartoztak, így a kettő világos ellentétpárja helyett inkább egy folyamatos skálát kapunk. Csabai Attila Virginia Woolf *Orlando* című műve által inspirált koreográfiájában éppen ezt az összecsúszást vizsgálja, míg *Gisell@csabai.mpeg.hu* című darabjában a női főszereplő álarcában alaposan átrajzolja a tánc történeti alpművet. Hiszen a tánc évszázadokon át érvényes jelmondatát – „A tánc maga a nő” – Frenák és Csabai alaposan kifordítja: a táncosnő oly sokáig, sokszor még ma is mint vonzó fétisztárgy jelenik meg a színpadon, és amennyiben a férfi táncosok hasonló eszközökkel (rúzs, női ruha, magas sarkú cipő, erős smink) élnek, mulatságosan leplezik le a műfaj voyeurködésre szocializálódott rajongóit. Ez a trükk a táncosnőket is megvédi: nem véletlen, hogy Csabai és Frenák darabjaiban is gyak-

Miguel Ortega, André Sueiro Barbosa és Gergely Attila *A fiúk...* előadásában





Koncz Zsuzsa felvételei

Gergely Attila, Cécile Feza Bushidi, Juhász Kata, Liza Kostur és Kolozsi Viktória a Credo Hysterica, avagy a csajok előadásában

ran jelennek meg teljesen hűvös, szinte gépies, tökéletes, de bábszerű nők, akik bár megmutatják magukat, testükről lecsúsznak a tekintetek, mert meztelenségüket páncként viselik, mint a modellek.

Frenák Pál bemutatója, *A fiúk...* viszont százszázalékosan hímnemben játszódik, a szereplők is mind férfiak: André Sueiro Barbosa, Rolando Rocha, Miguel Ortega és Gergely Attila remekel ebben a könnyed, mégis szintézisnek tekinthető darabban. Az összegző jelleg mintha a világos, bár komplex szimbolikán túl egyfajta leltározásban, az egyes változatok leltározásában nyilvánulna meg. A darab az idealizált férfieszménnyel kezdődik. Szögletes, háromszög alakú, éles fények által megvilágított csupasz térben kötelek lógnak a magasból, melyeket heves, dinamikus, csavarodó mozgással vesznek birtokba az egyenként érkező, félmeztelen, izmos testű táncosok. Az egyik kötélén leereszkedik a levegőből egy légtornász, aki az egész mű során uralja majd a térnek ezt a függőleges koordinátáját, kicselezve a gravitációt, szabad átjárással ég és föld, levegő és balettszőnyeg között. A súlynak ez a figyelmen kívül hagyása a klasszikus balettből is ismerős lehet. Klasszikus férfiasság, erő, dinamizmus, szárnyalás jellemzi a képsorokat, a kötél lendületet ad, megtart, levegőbe emel, de esetenként akár vissza is fogja a testeket.

A szereplők egy hátsó ajtón érkeznek a színpadra, minden ajtónyitáskor neonfény dől a homályos térbe, egyszerre észleljük a produkció és a várakozás kettősségét, a kint és a bent viszonya egy-egy pillanatra egymás mellé rendelődik. Ez a furcsa eltartottság azt eredményezi, hogy a szituáció hangsúlyosan teatrális jellege felerősödik, a férfiasság szűk egyenruha csupán, mely a nap végén levethető, összehajtogatható.

Az „eszményi” állapot igen gyorsan megszűnik, az elnyomott feminin rész helyet követel magának, a szereplők kirúszozzák egymás száját. Hogy a férfiak mégsem olyan erős, legyőzhetetlen és szabad lények, az is jelzi, hogy a táncosok a kötelek alatt hevernek, melyek már sehová nem emelik fel őket. Az artistafigura jelenléte érzékenyen felesel a színpadi történésekkel, ahol egyre inkább elszabadulnak a kontrollálatlan vágyak. Sorjáznak a férfiparódiák: az egyik táncos fehér tütüben bukkan fel, egy másik fehér, hálóingszerű lepelben – a meglepő jelenségeket zenei kontrasztok értelmezik. A szereplők egyszer szinte „lemennek kutyába”, és négykézláb, fekete ragasztószalaggal leragasztott fenékekkel jelennek meg a színpadon, máskor a köteleket kényesen, tollboaként csavarják magukra, mint megannyi díva.

A kötélnek (mint azt Frenáknál már megszokhattuk) ezernyi funkciója van, jelképrendszere összetett: eleinte eget és földet összekötő létra, meghosszabbított köldökszinór, fallikus szimbólum, vagy átjáró a két világ között, máskor fojtogat, gúzsba köt; olykor szinte a *Laokoón-csoportot* idéző jelenetek alakulnak ki az egymásba gabalyodó testrészek és a kígyózó kötelek együtteséből. A kötél néha csupán a kielégülés eszköze, a táncosok lihegve, kiabálva meghágják, bemutatva a vágy animális természetét. A következő, szentimentális jelenet gunyorosan ellenpontoz, a szereplők háttal ülnek a széken, majd simogatni kezdik saját derekukat, hátukat, mintha szerelmük becézné őket: ízélőt kapunk hát a férfimagány és -önsajnálát természetéből is. A szerepparódiákat olykor repülési kísérletek szakítják meg, a táncosok a kötélbe kapaszkodva, a földtől elrugaszkodva, kifeszült testtel szállnak a levegőben egy-egy másodpercig, de a repülésnek mindig vége sa-

kad, jelezve a kísérlet öncsaló, patetikus voltát és lehetetlenségét.

Hogy a figurák sora teljes legyen, korunk hőseként, testépítőként is viszontlátjuk a táncosokat, amint a szokásos izommotogató pózokba dermedve a szájukba dugott cumikon nyammognak. Zárásként az egyik szereplő hatalmas, imbolygó, kagylószerű, fehér gömbhéjban egyensúlyoz, öntudatosan ordibálva, hisztérikus egomániájának teljében. Te szuka, üvölti a semmibe, kurva jó vagyok, ismételteti. És miközben zeng a dal a férfiak világáról, morfondírozhatunk azon, hogy mi hát a férfi Frenák szerint: egy rész állat, egy rész gyerek, egy rész nő és vágyakozás az angyali rész után? Társadalmi klisék és ösztönök infantilis, erőtlén játékszere?

Frenáknál, úgy látszik, az önirónia és az önreflexió olyan erős, hogy képes a férfi szerepeket kívülről nézni, sőt, még az is megkockáztatható, hogy a darab szinte úgy hat, mint egy kíméletlen feminista látélet. Ezt a meglepően pesszimista, de szórakoztató képet persze árnyalja, sőt, bizonyos szempontból felül is írja, kiegyensúlyozza a levegőben sikló szereplő, az idealizált, ártatlan, nosztalgikus férfieszményt (pontosabban fiúeszményt) megtestesítő figura. A hiányzó hős. A rész, amelyet a férfiak, ha talán napjainkban elvesztettek is, egyszer újra megtalálhatnak magukban.

■
A fiúk kidolgozottsága, világos, letisztult szimbólumrendszere után a következő bemutató, a nőkről szóló *Credo Hysterica* kicsit vázlatosabbnak, esetlegesebbnek tűnik, bár számos szerkezeti hasonlóságot mutat párdarabjával. Nem állíthatjuk, hogy el lennének kényeztetve a női szerepet analizáló művekkel, ezért különösen becsülendő, hogy Frenák Pál megpróbált rá-

világítani az egyelőre még igen homályos területekre – a feminista kritika zsargonjával élve: felderíteni a „vad zónát” –, még ha ez nem sikerült is neki maradéktalanul. Talán túl gyorsan követte egymást a két bemutatató, mintha nem várta volna ki e darab érési idejét, ezért ez kicsit felszínesebb, szokványosabb, mint az első rész.

Egyébként a női történeteket, egyáltalán a női nézőpontot hazai táncszínpadon talán Bozsik Yvette hangsúlyozza leginkább, aki tizenöt éve szisztematikusan írja át a tánc történetet női szempontból, saját, radikális, egyedi olvasatokkal gazdagítva a művek hagyományos recepcióit. De ki kell emelni Ladjanszki Mártát is, akinek egyes darabjai már szinte a body-arttal határosak – Szabó Rékával közös darabja, a *Miféle gyöngédség* című remekművű munka pedig esszenciálisan magába sűríti a táncoló nővel mint a vágy tárgyával kapcsolatos kritikai attitűdöket.

A *fiúk* és a *Credo* minimalista színpadképe egymásra rimel, a színpad az utóbbi előadás esetében is csupasz és átlátható, de a teret három függőlegesen lelógatott, hófehér textil tagolja, mely lehetővé teszi az elrejtőzés-megmutatkozás kettősségének kihasználását.

A táncosnők – Cécile Feza Bushidi, Lisa Kostur, Juhász Kata és Kolozsi Viktória – attribútuma az a kagylószerű, fehér gömbhéj, melyben az előző darabban Gergely Attila vergődött, világgá üvöltve egoista szólaimait. Ezt az ingatag burkot, imbolygó lélekvesztőt kell uralniuk, éppúgy, ahogy a férfiaknak a kötelet. Vélhetően ez a női szimbólum is tudatosan sztereotíp a maga befogadásra utaló, óvó, női ölet idéző jellegével. Gyönyörű látványt nyújt, ahogy az egyik táncosnő csodával határos módon képes

megtalálni az egyensúlyt, és megszelídíteni az imbolygó félgömböt, mintha ez a néhány perces, szinte evidensnek ható egyensúlyi helyzet jelképezné a koreográfiában a női lét kiválasztott pillanatait. Különböző ezek a fehér gömbhéjak korántsem mindig az éteri harmónia jelképei, általában nagyon is ingatag, nyugtalan tárgyak, melyeknek billegése elszedíti gazdájukat. Az egyensúly hiánya, az iránta érzett vágy, az egyensúly keresése egyformán hangsúlyos szál mindkét koreográfiában.

A kagylóhéj olykor csupán üres forma, melyben el lehet sülyedni, máskor pedig a táncosnők öklendezve hajolnak fölé. Frenák, mint arról már többször szó volt, nagyon erősen épít a sztereotípiákra, egyáltalán nem véletlen, hogy a férfiak a „szellem magasságába” törnek, míg a nőket lehúzza, „földhöz köti” a burok, a test. Ez az egyik legalapvetőbb, legdurvább ellentétpár, amely a törzsi társadalmaktól a XIX. század híres nőgyűlölő filozófusain át a mai politikai szlogenekig mindenhol, szinte kigyomláhatatlanul fölbukkan.

Frenák meglehetősen durván, bár kissé szokványos kellékekkel (műanyag játék babákkal) kezdi ki az anyaság tabuját. A táncosnők babákkal kitömött kismamadresszekben járkálnak, meglehetősen vehemenciával teljesítve az utódnemzés kötelességét. A jelenet maró ironia hatja át, az egyik „anya” ugyanis egy díjátadáson győztesként már a mikrofon felé közeledve megszabadul a felesleges terhektől, éles sikkantással hajigálva szertesét a babákat. Ezen a ponton lép be a képbe a férfi mint korrump, nyálas, képmutató figura, aki a díjazottat ellenszolgáltatásul nyomban sliccére buktatja.

Szinte minden szituáció kudarcokkal teljes: az egyik jelenetben a magas sarkon billegő barátnők (avagy vetélytársak) a szexről kiabálnak a félgömbök közepén, miközben folyamatosan összeakad a lábuk, és hatalmas puffanásokkal esnek el; itt is (mint *A fiúkban*) felbukkannak a magányos, saját hátukat simogató törekeny alakok; egy fenyegető férfihang pedig a darab vége felé erőszakról, szinte állati dühről árulkodik.

A zárás nagyon szép: az egyik táncosnő lecsúsztatja válláról a ruhát, majd árnyék borul rá, míg a háttérben sárga, szemcsés videó villózik, titok, szól egy hang, csendbe és talányba burkolva a jelenséget. Ez a pillanat pontos és kifejező, az alkotó hátrál egy lépést, és felteszi a kezét. Akár innen is kezdődhetne a történet.

FRENÁK PÁL: A FIÚK... (LES HOMMES CACHÉS) (Trafó, Kortárs Művészetek Háza)

SZÍNPAD: Ferenczi László. ZENE: Fabrice Planquette. JELMEZ: Lisa Kostur. SZCENOGRÁFIA: Kis Péter. FÉNY: Marton János, Kovács Áron. HANG: Hajas Attila. TECHNIKAI VEZETŐ: Kovács Áron. ELŐADJÁK: André Sueiro Barbosa, Rolando Rocha, Miguel Ortega, Gergely Attila.

FRENÁK PÁL: CREDO HYSTERICA, AVAGY A CSAJOK (Nemzeti Táncszínház)

LÁTVÁNYTERV: Frenák Pál. FÉNY: Marton János. ZENE: Fabrice Planquette. TÁNCOLJÁK: Cécile Feza Bushidi, Lisa Kostur, Juhász Kata, Kolozsi Viktória, Gergely Attila.

Nem hétköznapi, ám nem is ritka üzemi baleset az Artus legújabb előadásának, a *Retinának* a kiindulópontja. Egy tetőfedő – középkorú férfi – lezuhan egy tizemeletes ház tetejéről. A balesetet túléli, ám lebénul. Olyan bábbá válik, aki a külvilággal kommunikálni nem tud: a tehetetlenné vált testbe zárt lélekkel egyedül a kifejezéstelen, az utolsó pillanatokat, az esés „filmjét” rögzített szemén és magán a retinán keresztül lehet kapcsolatba lépni. A hatalmas birodalomba, melyet minden egyes emberi teremtmény teste és lelke jelent, épp az utóbbi „tükrén” keresztül szűrődik be cseppnyi fény. Mi éghet be egy ilyen ember tudatába? Mi marad meg legbelül? Marad-e bent bármi, ami tovább működik?

Az Artus tudományos alapossággal vágott bele a nem mindennapi történet színpadi megörökítésébe. Az előadás színlapján pszichológus és szemészorvos – szak-

HALÁSZ TAMÁS

A lélektükör foncsorán

■ RETINA ■

mai konzultánsok – neve olvasható. Ám Goda Gábor rendező nem ismeretterjesztő céllal közelít e valószerű drámához és a nyomában felmerülő különleges kérdésekhez. Mint mindig, ezúttal is mélyen megragadja egy téma, megszállottá teszi, meglóditja fantáziáját, empátiáját, elméje racionális és irracionális régióit. A férfi lezuhan, túléli, és velünk, az innenső oldalon marad. Hányszor gondolkodunk el rajta, miféle „mozi” pereghet egy kommunikációra képtelen, a halál torkából szabadult vagy éppenséggel annak közvetlen közelében tartósan kipányvázott embertársunk fejében? Halálközeli élmények leírásának ezoterikus, fantasztikus, nehezen hihető burjánzó tömegével még mindig tele a közbeszéd, bár az akárhányadik típusú találkozások ufólató, távgyógyító, halottlító sarlátánjai napjainkra érezhető defenzívába kerültek. Ismerjük a ki tudja, valós alapokon mennyire nyugvó mítoszt a sötét alagút végén megpillantott nagy fényességről, a halálba – nem csak átvitt értelemben – zuhanó ember fejében lepergő életfilmről, a fizikai testből kilépő

asztrálest élményeiről. Aki valaha ilyen közel kerül a félt semmi jeges határaihoz, és túléli, általában olyan állapotban marad köztünk, hogy hitelesen képtelen beszámolni róla, mit is tapasztalt. Az Artus kitalált, de lehetséges hőse, a tetőfedő tíz emeletet zuhanva két mozt látott: egyfelől szeme előtt a másodperc töredéke alatt végigfutott tíz emelet függőleges ablaksora. Az ablakok mögött az érzékelési határ alatti időtartományban megpillantott mindenféle emberek, akiknek a képe, mint az aranyfüst, beleégett a zuhanó agyába és retinájának felületére. Ugyanis van még egy hiedelem, amelyről az előadás nem ítélkezik: nem állítja, hogy alapja valós, de az ellenkezőjét sem. E hiedelem szerint a retina rögzíti az utolsó képi élményeket a kóma vagy a halál – az agyműködés leállta – előtt. Merre, buta, gépies adatrögzítésként a tekintetben marad az utolsó látvány. Nem kerül be feldolgozásra agyunk számítógépébe. Ha igaz, ha nem, a lehetőség roppant izgalmas. A *Retina* című előadás szórólapja erről a balesetet szenvedett férfiről ennyit ír: „A zuhanás közben ablakokon pillant be, szeme fényképezőgépszerűen rögzíti a bennünk a látott (ez, gondolom, a bennünk látott szeretett volna lenni) villanásnyi életképeket. A »fényképek« összecsúsznak, mintha egymásra fotózták volna őket. Ez az utolsó és egyben egyetlen emléke.” A kiinduló helyzet pont annyira irreális, amennyire szükséges. Hiszen nem valószínű, hogy egy irtatlan mélységbe zuhanó, halálra rémült embernek módja és figyelme lenne esés közben ablakokon benézegetni. Egyáltalán végig azonos irányba nézni, fordulni. De ez nem keckeledés, sőt.

A halálba hullóban – ha a mítoszról indulunk ki – egy másik film is pereg; egy belső, élete filmje. Az a film kifut, és drámaian törlődik a kómában vagy a halálban. Marad a vadidegenek mit sem jelentő, véletlenszerű helyzetekben megjelenő alakjainak egymásra kopírozott kockáiból összeálló filmmontázs, ahogy a színlap mondja: „A földön ülve ennek az összecsúszott képnek részleteiből egy új világot épít fel. Mostantól ami a képzeletében él, az jelenik meg a retináján.” Az egymásra vetülő képek tehát maradnak és változnak a bémult test, a sokkolt elme aprócska monitorán. Mint az elakadt film egyetlen kockájára rögzített, egymásra rétegződő fényképfelvételek. Optikai régészeti leletek. A közelmúlt fossziliái. Csak itt, ebben a tragikusan beszűkült világban minden mozgásban marad. Ez a maroknyi kis semmiség, ami a szerencsétlennek a világból maradt, az életösztöntől hajtott látásműködés (amely olyasféle folyamat, mint hogy a köröm és a haj a halál beálltát követően állítólag nő még egy darabig), az élet aprócska, pislákoló jele az Artus előadásának misztikus tárgya.

A *Retina* színpadára elsőként egy orvosnő lép be: öltözéke szabványos, ami furcsa rajta, hogy cipőtálpából két, rövid bot áll ki. A talpára rögzített vasalatra szerkesztett kis pöckökön imbolyog, ám nem bizonytalan a járása. Bűvös utalás ez a beavatottságra: az orvos alakja e furcsa lábbelítől olyan, mintha súlytalanul lebegne, nem a földön járna. A nő egy világító asztalnál foglal helyet. Egy kórházi ágyon hamarosan betolják a szerencsétlenül

jártat. A tetőfedőt kiváló táncos, Kovács Gerzson Péter jeleníti meg. Az előadás teljes ideje alatt a színpadon van, teste – egyetlen moccanás nélkül – mindvégig változatlan pózban: a fekete ruhás figura úgy fekszik – *in situ* –, ahogy megtalálták. Ül az ágyban, fején kötött sapka, kifecimitott pózban tartott kezében egy tetőcserép. Teste mozdulatlan, arca lárvaszerű, merev. Semmire, senkire nem reagál. A szemfenék, retinájának mozija azonban annál elevenebb.

Először magát a mozivásznat, a látószerv mélyét látjuk. Az orvosnő jókora lencsével vizsgálja a férfi szemét. Bejátszásról az eset orvosi leírását, a diagnózist halljuk. Száraz, hiteles, szakszerű orvosi szöveg. Az orvosnő homlokára erősített különleges berendezés nagyítólencse segítségével rögzíteni tudja a retina látványát, majd a képet továbbítja, és mi hamarosan egy kisebb, majd egy nagyobb képen kivetítetten látjuk a rejtelmes mélységet, a tekergető ereket, az ér és az ínhártya képét. Hogy lejjebb mi van, mi zajlik a szemet az agy látásközpontjával, a tarkó felől elhelyezkedő úgynevezett látókéreggel összekötő idegpályákon, azt műszer már nem mutatja, mert nem tudja megmutatni. A vizsgálószoza terét elrekesztő hatalmas, görgős lábakon álló vetítévásznat elhúzzák. A távolodó felületen a zuhanó test fekete sziluettje látható. Az alak estében átbucskázik, keze-lába tehetetlenül széttárva. A háttérben – ügyes animációval, mely Bodóczky Antal munkája – a roppant sebességgel száguldó ablakokat látni. A képen a test áll, szinte nyugalmasan, a háttér az, ami száguld. Go-

Az előtérben Kovács Gerzson Péter



da Gábor ezt a képet már a *Hókirálynő* című remek mesetáncjátékába is becsempészte. Ott a gyermek hős kútba, egy rejtelmes világ mélyére zuhan – ugyanígy ábrázoltan.

Az előtérben a gyakorlatilag halott test hever, melynek egy aprócska pontján zajlik valami. Hogy mi, azt hamarosan megpillanthatjuk: a zuhanás közben látott, ablakok mögötti szobavilágok alakjai a nagyon mélyre kinyúló színpadon képekbe rendeződnek. Hat táncos mutatja az „eredeti” képeket, melyek szinte azonnal elkezdnek egymásra mosódni, kopírozódní. Bakó Tamás, Gold Bea, Lipka Péter, Nagy Andrea, Sipos Orsolya és Umniakov Nina figurái néha szinte kétdimenziósak, valóban fényképszerűnek tűnnek. Kocsis Gábor ragyogó fényeinek és Goda mozgásanyagának köszönhetően síkszerű, papírkivágáshatásuk van: csoportképeik gyakorta fotómontázsok látszanak. Az alakok, mint egy véletlenszerűsége alapuló társasjáték, szerepjáték résztvevői, új és új csoportozatba állnak. A másodpercben rögzült pózok, gesztusok, formák egymásra vetülnek, egymásba folynak. Miután az érzékelői logika halott, így e véletlenjátékban nem lehet szó rendszerről, tudatosságról. Goda szerkezetet ad a cselekményeknek, keretet is, de azon belül ragaszkodik a megkoreografált véletlenszerűséghez. A rendszertelenség rendszerének szilánkjáiként sodródnak egymás mellé, azonos képbe a szereplők.

A hosszú páston egymás mögé rendezett képekben kevés tárgy látható. Valószínűtlenül vékony pálcikákból szerkesztett, szögletes székek, egy „mintha nem is volna” asztal, egy átlátszó „alig objektum”, egy akváriumszerű üvegekocka jelenti tárgyi környezetüket. Az idegenek, akik a holt agy kamerájában benn maradtak, misztikus táncot lejtnek. Síkokat jelentő terekben gyülekeznek – néha valóban síkban, vetítve látjuk is a bémúlt emlékezetbe beíródott alakok, szituációk egymásra vetülésének mozzanatait –, messze vannak tőlünk, sejtelmes távolságban, mintha víz alatt játszanának, vagy áttörhetetlen, vastag üveggel mögött. Ezt az eleven, logikátlan, félmechanikus képváltássorozatot Márkos Albert Schubert alapján szerkesztett, bravúros zenei anyaga festi alá. A finom, dúsdramai, tarkán, néhol fanyarul meghittent csillogó zene tovább fokozza a rejtélyeséget, növeli a távolságot és a bizonytalanság, az instabilitás érzetét.

A *Retina* emlékekalkjai emblematikus pózból mozgástörténeteket kezdő árnyak. Csoportképbe rendezett sziluettjük az előadás színlapján kinyomtatottan is megjelenik mint állóképek az állóképről. A táncosok valamennyien nagyszerűek, tökéletesen és egyformán élnek át, adják vissza és testesítik meg a kifinomult koncepciót, és töltik be szerepüket. Két táncosról, Nagy Andreáról és Bakó Tamásról azonban le



Jelenet az előadásból (középen: Umniakov Nina)

sem tudja venni a szemét az ember. Kettejük jelenléte, mágikus sodródása, sugárzó erőből és felhőszerű látomásléteből gyúrt játéka borzongatóan vonzza a tekintetet.

Az egymásba folyó jelenetek közé vékony szálon ereszkedik le a kulcsattribútum, egy tetőcserép. A súlyos tárgyat a felfordított üvegdobozban látjuk. Megragadják, és ollóval lenyisszantják a lebegésből. A földre ér, súlya lesz. Egy fiatal nő (Umniakov Nina) is az üvegekockába kerül. Hátborzongató látvány, ahogy bepréselődik a szűk térbe, az átlátszó falú magánzárkába, hogy aztán lassan eltűnjön a leheletéből kicsapódó pára elhomályosította üveg mögött. A táncosok kilépnek az éles fény kijelölte terekből, elszabadulnak, kitörnek az élőhalotti képregény keretei közül. Nem a valós – a zuhanó tekintete által, pillanatnyi gesztusaikban rögzített – figurákat látjuk a látványemlék keretein kívül. Az alakok a retina síkján törnek ki. Mintha időközben valami halvány agyi aktivitás jelentkezne, mely teret enged a fantáziálásnak (erre utalnak az orvosnő – mint médium – hallatta szótöredékek, összefüggéstelen szavak is).

A bémulás okozta sok lakkrétegével konzervált képkockák fellazulnak: a rögzült alakok kilépnek az egymásra vetülő jelenetekből. Két férfi groteszk küzdelmet folytat, a nők kísérteties hangot hallató üvegpoharakra állva csoszognak felénk. Embergúla épül és bomlik széjjel.

Goda Gábor szikár, lassú és lassító tempójú alkotása egy szakemberek által a lehetőség határait feszegetően kikutatott, bűvösen tragikus világba visz. Bölcsen és gyengéden, kézen fogva-vezetve. Szinte lábujjhegyen lopakodunk be egy ismeretlen tartományba, ahonnan nekünk, kutakodó nézőknek van visszaút. Egy darabig. Aztán jön a film, az állóképek, az alagút, majd kinek-kinek hite, sorsa szerint a végső fény, vagy az, ami arrafelé található, amerre mindannyian, látó, figyelő emberek tartunk.

RETINA (Artus Stúdió)

ZENE: Márkos Albert, Schubert alapján. **HANG:** Balahoczky István. **LÁTVÁNY:** Turcsány Villó. **ANIMÁCIÓ:** Bodóczy Antal. **VÁGÓ:** Ernst Süss. **FÉNYTERV:** Kocsis Gábor. **DÍSZLETKIVITELEZŐ:** Oldal István. **SAKÉRTŐK:** Suhai-Hodász Gábor, dr. Győri József. **RENDEZTE:** Goda Gábor.

ALKOTÓK-ELŐADÓK: Bakó Tamás, Dombi Kati, Gold Bea, Kovács Gerzson Péter, Lipka Péter, Nagy Andrea, Oldal István, Sipos Orsolya, Umniakov Nina.

KUTSZEGI CSABA

Reflektóriumi esték

Egyfelvonásosokból álló táncszínházi est megszerkesztése gondos mérlegelést igénylő feladat. Számos körülmény sarkallhatja kompromisszumra, vagy viheti kényszerpályára a szerkesztőt. Befogadó táncszínházban még bonyolultabb a képlet, hiszen a lehetőségre várók száma (és egyéb praktikus megfontolások) sokszor azt kívánják, hogy egy műsorban több szerző és együttes mutakozzon be. Vagy éppen ellenkezőleg: a kínálatban kevés megfelelő színvonalú koreográfia található, és szabályos bűvészműtávrányra van szükség ahhoz, hogy bemutatható, legalább valamilyen megfontolásból összeillő darabok alkotta műsorszerkezet jöjjön létre. A Nemzeti Táncszínház reflektóriumi premierein szinte mindenre akad példa. Ez egyrészt azt jelenti, hogy színes a paletta, de jogosan fogalmazódik meg a gyanakvó feltételezés is: az összeállításokat néhányszor „kényszervállalkozás” szüli.

A Szegedi Kortárs Balett a *Látélet* című táncsttel jelentkezett. A három koreográfus három művét tartalmazó műsor ősbemutatója a kecskeméti Katona József Színházban volt. Ha a három darab között stílus- és látásmódbeli hasonlóságok mutatkoznak, és színvonaluk alapján is azonos osztályba sorolhatók, akkor a háromszerzős ötletből kitű-

Kopeczni Kata, Nemes Zsófia és Kalmár Attila a Keresem című produkcióban (Szegedi Kortárs Balett)



Dusa Gábor felvétele

nő este kerekedhet. Ennek az elvárásnak a *Látélet* azonban nem felel meg. A műsor-összeállításban láthatóan egy szerkesztési elv működött következetesen: az egymást követő darabok emelkedő színvonalat mutassanak. Ez viszont túl jól sikerült: az első koreográfiának, Fejes Ádám *Out* című opusának minden részletet átható kezdetlegessége igazán mélyre helyezi az első viszonyítási pontot. Onnan csak nagy igyekezettel sikerülhetne lefelé elmozdulni. Az *Out* koreografikus, rendezői és színészi megoldásai ötletserűek, humora erőltetett. Az alkotói ajánlás szerint a mű a jelenünkről szóló portré. Feltételezhető, hogy a koreográfus silánynak, középszerűnek és humortalannak ítéli meg a „plazacikák és pitbull-kínézetű erős Jancsik” társaságát, de ennek művészi szándékú megfogalmazásához nem az a megfelelő módszer, hogy a három fogalmat az alkotás minőségi kategóriáiként jeleníti meg. A hetek-hónapok alatt alaposan változni képes alkotói ajánlók és darabcímek jelensége is elgondolkodtató. Az természetes, hogy a készülő koreográfia minden szegmense (akár a címe is) a premier napjáig többször is megváltozhat, de vajon ez feltétlenül szükséges-e, ha a kész alkotást nézve nem tűnik sem indokoltnak, sem megmagyarázhatónak a nyilvánosság elé tárt cím- és koncepcióváltás? A Fejes-koreográfia első (vagy előbbi) címe *In and out* volt, abból lett *Out*, míg az est második darbjának, Kun Attila koreográfiájának a Táncszínház programelőzetesében *Jel-mez-telen* a címe, a későbbi szórólapon pedig *Visible shape*. A jelmeztelenség és a „látható forma” jelentéstartalma kétségtelenül rokonítható, de a Kun Attila írta két – előbbi és későbbi – ajánlószöveg viszont már annyira különböző, hogy nehéz elképzelni róluk, hogy ugyanahhoz a darabhoz íródtak. Ezek nem súlyos hibák, de nem is a folyamatos alkotói vívódást jelző megnyilvánulások, hanem inkább komolytalannak tetsző, kialakulatlanságról árulkodó tényezők. Kun Attila *Visible shape*-je egyébként nem véletlenül került középre. (A programelőzetesben még kezdődarab volt, később nyilván előzőtt.) Az *Out*ot szakmai színvonalban, kulturáltságban és kifejezőerőben alaposan felülmúlja, de elmarad Kun Attila eddigi legjobbaitól. Felfedezhető benne a Trafóban bemutatott 7-re jellemző, a formát jelentéstartalommal emelő következe-

tes motívumkezelés, de a mozdulattémák kifejtése, a mozgásanyag terebélyesedő felépítése közel sem annyira alapos. Érzékeny viszont, és visszafogottsága ellenére hatásos a négy lány kommunikációs viszonyának ábrázolása: fénykör mentén, egymással szemben meg-megállva, diszkrétan gesztikulálnak, majd négyen négyfelé „el-néznek egymástól”. E rövid szünetektől eltekintve Philip Glass lüktető zenéjére folyamatosan, muzikálisan épül a koreográfia.

Az est legértékesebb alkotása Juronics Tamás *Keresem*-je. A koreográfia régebben, másik együttes számára készült. Mostani előadása új betanítás. Juronics nem változtatgatja sem a címet, sem az ajánló sorokat. Ez koncepciózus átgondoltságra vall, ami nemcsak a promóciós anyag szerkesztésében, hanem az előadás minőségében is megnyilvánul. Juronics Tamás jól sikerült alkotásaira jellemző a jelentéstartalom racionális építkezése és a világos szerkezet mentén követhető mondanivaló, amely – annak ellenére, hogy nem hagyományosan cselekményes – a legtöbbször értelmezhető narrációt is tartalmaz. Ha erre az alapra hatásos és technikás táncnyelven megfogalmazott, éreztető jelenetek épülnek, akkor figyelemre érdemes, élvezetes táncszínházi előadás jöhet létre. A *Keresem* megfelel ennek az elvárásnak. Ha nem megdöbbenően újszerű is a kérdésfelvetése, de izgalmas az előadás ábrázolta alapvető ellentmondás: nem anyagszerű lélek rejtőzik a húsból, zsigerekből, szövetekből álló emberi testben. Juronics színpadán a lélekkesés folyamata teátrális rekvizitek között zajlik, láthatók formalinos tégelyben ázó kitépett szívek, puha, ragacsos anyagból imitált világító agyvelők, amelyeket az előadás egyik hatásos jelenetében laposra püfölnék. A tárgyi eszközök mondanivaló-értelmezést segítő látványos használata néha súrolja a banalitás határát, de végül – a megfelelő rendezői arányérzék jóvoltából – az eszközkezelés az élvezhető absztrakt megformálás keretei között marad. Ez – egyebek mellett – annak köszönhető, hogy az eszközhasználatra sem időben, sem jelentőségben nem hárul túlhangsúlyozott szerep, a fő látványosság az attraktív táncmozgás, és ez utóbbi nyelvezet az előadás legfontosabb üzenethordozója is. A legtöbb Juronics-koreográfiában ott ólalkodik az aránytévesztés veszélye. Értékes alkotás – mint a *Keresem* is – a szegedi művészeti vezető keze alatt akkor születik, ha figyel arra, hogy a látványos jelenetek teatralitása ne váljék öncélúvá.

Látványelemeket bőven tartalmaz Fejes Ádám újabb refraktóriumi jelentkezése, a *WEB-SITE STORY* előadása is. Sajnálatos, de a koreográfusnak ezzel a művével sem

Anna Barth az Álomjátékban

Koncz Zsuzsa felvétele



sikerült bizonyítania, hogy színpadi műfajban járatos érzékeny alkotóművész. Az első jelenet pszeudo-sci-fi-szerű villódzó képi világában az ember eredetéről hallható verbális kvázifilozófiai elmélkedés. Az emberi faj jellemzőinek kicsit hosszadalmas számbavétele végén csattan a slusszpoén: a humán *species* különleges mutánsa a magyar kortárs táncos. A poént kizárólag a hátsó sorokban összegyűlt barátok és kollégák értékelik, az átlagos néző csöndben szomorkodik, míg az első sorokban ülő külföldiek (akik feltehetően a nyelvi nehézségek elkerülése érdekében választottak táncszínházi előadást) halálra unják magukat. De mivel a darab további értelmezése nem szövegelőzmény-függő, így az sem vesz semmit, aki nem ért magyarul. Az előadásban ugyanis a kezdőjelenet után már bármi megtörténhet, hiszen a mutánsok általában legkevésbé a törvényszerű működés kérhető számon. Nyilván ebből (is) következik, hogy a kitűnő Hámor József női tüübén szólózik és *pas de deux*-zik, de hogy az alkotónak mi a szándéka ezzel: nevetetni, ríkatni, netán elgondolkodtatni vagy csak időt tölteni akar – az nem derül ki. A fellépő Fejes Ádám táncában leginkább a céltudatos szorgalom figyelhető meg. Ez dicsérendő tulajdonság, de műalkotás létrehozásához önmagában nem elegendő.

Ha az alkotó rendelkezik a misztikus, megmagyarázhatatlan adománnyal, a tehetséggel, akkor egy jó táncszínházi előadáshoz elegendő két képzett táncos, néhány koreográfiai és rendezői ötlet, kell hozzá értelem és érzelem, valamint olyan tulajdonságok, mint őszinteség, bátorság és következetesség. Ezekből gyúrta össze Hámor József táncos-koreográfus az est második darabját, a *Gangaray* mesét. Hogy a két koreográfia miért került egy műsorba, arra kívülálló egy magyarázatot feltételezhet: mindkét darabban fellép Nagy Csilla és Hámor József. A *Gangaray* mese kortárs

táncnyelven megfogalmazott, életszeretet, valamint a szerelem örömét és gyötrelmét ábrázoló, tehetséges, műgonddal készült kettős. Hámor mozgásanyaga színes, koreográfusként érzéke van a nagy szerkezethez és a parányi részletekhez is. Partnerével, Nagy Csillával mindketten művészi aureolát kisugárzó személyiségek.

A személyes aureola kiterjesztésére törekszik Anna Barth az *Álomjáték* című koreográfiájában. Egy igen rosszmájú meghatározás szerint a butó tánctechnika az, amelyben a táncosok úgy tartják a kezüket, mintha enyhén paralízises lenne, és egy-egy pózváltás között annyi idő telik el, hogy a félhomályban is látó kritikus (pláne, ha világít az aureola) az előadás végére könnyedén megírhatja a cikkét. A személyiség belső, emberi lényegének kiterjesztéséhez persze időre van szükség. Meg személyiségre. Anna Barth tartalmas, erős személyiségnek látszik, enélkül nem is adhatta volna a fejét butó táncolásra. Előadásában mégis néhányszor elszakad a spirituális hatás fonala, és ebben nem a szuggesztív hiánya a ludas. A lassan kibontakozó, igényesen megtervezett mozgatsorozatokban néha oda nem illő, banális pillanatok jelennek meg: civil vagy túl táncos letérdelések, rosszul sikerült eszközhasználat, például a lepedőnyi textil leterítése. Ilyenkor elkerülhetetlenül szertefoszlik a varázs, megakad a szeánsz. Pedig az *Álomjáték* az emberi lélek különös tájaira visz el, vagy – ugyanez a folyamat a másik irányból nézve – különleges lélekdarabokat juttat be a néző tudatába.

Érzékeny lelkeség mozgatja a *Castor és Pollux* történeit is. A rendezést és a koreográfiát közösen jegyző Fenyves Márk és Pálosi István előadóművészei is az alkotásnak. A mitológiai ikerpár (Zeusz és Léda gyermekei) egyike halandónak, míg a másik örök életűnek született. Castor halála után az istenek megengedték, hogy a testvérek felváltva, hol az alvilágban, hol az

Olümposzon töltsék napjaikat. A testvéri szeretet és az elválaszthatatlan barátság jelképei a Még 1 Mozdulatszínház előadásában mitikus lények és e világi emberek egyszerre. Kifestett fél arcuk, sejtelmes, füstködből előtűnő környezetük a mítoszra utal, de a látottak értelmezhetőek mai, a magánéletben együtt élő és a színpadon is közösen fellépő művészpár történeteként is. A koncepció erénye a többféle értelmezhetőség, de a gyengéi is ugyanerről a töről fakadnak. Az előadásnak ugyanis sem érzelmileg, sem dramaturgiaiilag nincsenek kiemelkedő csúcspontjai: néha elvont és visszafogott, mintha idezőjelbe tenné a mondánivalót, máskor – ugyanazon az érzelmi hőfokon maradván – konkrét és naturalis, de akkor sem igazán megrázó. Viszont több jelenete igen esztétikus. Ilyen például a két keretkép, amelyben függőnyviláson keresztül látható az elválaszthatatlan pár. Alsótestüket közös, összetartó lepelként függőnyanyag zárja körbe, míg meztelen felsőtestükkel egyformán mozognak. Ebből a színpadias képből lép elő, és ugyanide tér vissza az előadás végén az ikerpár. A görög mitológiai történetet ez a keretezés helyezi át egy másfajta világba, a mindenkor művészlét mitizált világába. Castor haláláig a testvérek jóban-rosszban együtt vannak. De jóból is, rosszából is megárt a sok: a közösen, sokszor egyszerre előadott mozgatsorozatok parttalanul burjánzanak, ismétlődéseik sokszor unalmassá válnak, de ennél is nagyobb baj, hogy a két táncos mozgása többször nem igazán kidolgozott, nem minden testrészük egyformán koordinált. Az előadás legértékesebb szegmense a F. O. M. tervezte izléses látvány, ezt követi a színészi teljesítmény, és csak harmadik helyen említhető a koreografikus erősség és a mozgásszínvonal. A ravatalra fektetett halott Castor rituális mosdatása filmszerű, jól megkomponált látvány, de konkrétsága és nyers naturalizmusa váratlanul és messzire távolodik el a megelőző részek óvatos elvontságától. Hiányosságai és gyarlóságai ellenére a *Castor és Pollux* érdekes, nézhető, helyenként élményt adó előadás.

A Táncszínház refektóriumában hajdanán szerzetesek ebédeltek. A testihez a szellemi táplálékot a felolvasás szolgáltatta. Ez utóbbi hagyomány őrződik tovább, amikor a helyiség alternatív táncegyüttesek bemutatkozásához nyújt teret. Ahogyan az ételhez illik az ige, úgy passzolja a Várnegyed jórészt turistalátványosságra vágyó közönségéhez az alternatív művészet. Szomorúságra okot adó megoldás lenne, ha a Táncszínház csak szórakoztató folklórműsorral vagy tütüs balettekkel kínálná a közönségét. Ezért dicsérendő próbálkozás az új alternatív játszóhely megteremtése, még akkor is, ha (remélhetőleg csak mostanság, a kezdetekkor) az előadások színvonala igencsak ingadozó.



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 újságárosoknál, vagy fizessen elő az ÉS-re!

Előfizetési díj egy évre: 11 300 Ft, fél évre: 6300 Ft, negyedévre: 3366 Ft

Megrendelem az ÉS-tpld.-ban
.....időtartamra.

Kérem, küldjenek részemre előfizetési csekket.

Név:.....

Cím:.....

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

TOMPA ANDREA

A másik, aki ugyanaz

■ FRIEDRICH SCHILLER: STUART MÁRIA ■

Hogy az elmeegógyintézet, ahova a nemkívánatos, nehezen elviselhető, bennünket irritáló lényeket zárjuk, tulajdonképpen álcázott börtön, azt Foucault óta tudjuk. De hogy ez a börtön-elmeegógyintézet izgalmas tévéműsor is lehet, amit mi, kívülről kedvünkre kukkolhatunk, azt a Stuart Mária című előadásban láthatjuk. Persze nemcsak ott, a színházban, hanem otthon, a valóságban, a tévében is, ahol főműsoridőben igazi pszichiáter kúrál igazi „betegeket”, akik lelki bajait egyenesen a korlátlan nagyvilággal kívánják gyógyíttatni. És talán nincs messze az az idő sem, amikor örült sorozatgyilkosok, elmebeteg bűnözők is kitárulkoznak a doktor bácsinak és nekünk, s mi érdeklődve tanulmányozzuk majd őket, mint ha csak valami fikciót nézegetnénk. Vagy lehet, hogy ez az idő már itt is van, s a bűnözőket és gazembereket politikusoknak hívják, akik zakóban nyakkendőben taglalják háborzongató gaztetteiket. És mi már annyira megszoktuk őket, hogy észre sem vesszük.



Balázs Zoltán, Gados Béla, Kiss Réka Judit, Spolarics Andrea, Varga Gabriella és Varga Anikó

Ez a megháromszorozott helyszín – három az egyben: a börtön, az elmeegógyintézet és a zöldes fényű tévéképernyő, ami mindezt keretbe foglalja – a Bárka Színházban játszott előadás egyik központi gondolata. Kirakatba teszi nekünk az elmebetegeket, pszichopátákat, gyilkosokat – és természetesen a velük azonos politikusokat. Akik talán csak nehezen s elvétve írhatóak le az „ember” gyűjtőszóval.

Zsótér Sándor színháza, merthogy ő az előadás rendezője, most sem kevésbé za-

varba ejtő, mint eddig. Ennek az általam jó ideje figyelt (kukkolt) színháznak az a – mondjuk ilyen szakszerűtlenül – furcsasága, hogy miközben az előadásban való részvétel, a „benne ülés”, a kukkolás kevés örömet és élvezetet nyújt, miközben gyakran unom, amit nézek, és általában ott és akkor nem is nagyon értem, nincs közvetlen érzéki kapcsolatom vele – előrebozsátom: most éppen egyetlen színészi alakítás kivételével –, mégis, az előadás megtekintését követően, a (meg nem történt) érzéki élmé-

nyem után az egész fogva tart, nem ereszt, magába zár (mint a börtön, ugye). Olyan intellektuális kalandban van részem, olyan kihívás alanya vagyok, amely gondolkodásra, értelmezésre sarkall, hogy keressenem a választ arra, amit láttam. Érteni és faggatni akarom a látottakat, azt, ami képszerűen beleég a tudatomba. Pontosabban: nem a látottakat, hanem a világot (az enyémet, az engem érintőt és bennem lévő) a látottak fénytörésében. Már ha hajlandó vagyok ezt a „munkát” elvégezni. Az érzéki

nem-élvezetből így lesz konceptuális élvezet. Nem én szeretek benne lenni az előadásban (ülni és nézni), hanem ő szeret belém költözni, életre kelni, engem zavarba hozni, világra rákérdezni és megkérdőjelezni. És miközben (aközben, az előadás közben) nem ismerek meg egy történetet, sem a szereplőit, sem a közöttük lévő oksági viszonyokat, merthogy nem kapok történetet, sőt, nem is ismerek rá egy történetre (most éppen a *Stuart Mária*ra nem ismerek rá), az azt követő racionalizálásban felismerem saját világom, azaz magamra ismerem. Nem egy történetet ismerem meg, nem az idegent, nem a másikat, hanem legfeljebb magam.

Hogy milyen eszközökkel oltja ki az előadás a közvetlen érzéki hatásokat? Nemcsak a jól ismert „zsótéri” mozdulatlansággal, „operai” statikussággal, minimalizmussal és a realista ábrázolásról való lemondással (egyrészt tehát ezért unatkozunk – a szó olykor nemes és elmélyült szemléldést hozó, máskor alantás és ásítózást fakasztó értelmében), de felszámolja a történetet és a szereplők közötti viszonyokat is (másképp tehát ezért unatkozunk). Az ötórányi Schiller-darabból másfél órás partitúra lett, s a „húzás” célja és



Köncz Zsuzsa felvételei

Spolarics Andrea és Ollé Erik

eredménye az esszenciává sűrített történet el nem mesélése (a kondenzálás folyamatának visszaépítésére most nem vállalkozom).

A *Stuart* receptje: egy meg egy az nem kettő, hanem egy, amelyben lakik egy másik egy. Stuart Mária és Tudor Erzsébet egyetlen ember: ugyanaz a színész alakítja. *Csongor és Tünde* nem más, mint *Csongor és Csongor*, azaz a *Csongorban* lakó álom/vágy/kép – hogy egy másik Zsótér-előadásra utaljak. Kettő az egyben, egy a kettőben: szinte már-már kötelező Zsótér-sűrítés. Ezt a „kettő az egyben” jelenséget talán *A szexuális jólétek* egylegessége, *Sen Te és Sui Ta* azonosságának problémája avatja témává a színházban és Zsótérnél is. Bizonyára emlékszünk még az ő *Szexuális-értelmezésére*.

Most sem külső akció, politikai intrika és harc van két ember (politikus, királynő) közt – mert nincs két ember –, hanem belső, de igencsak átpolitizált történetet kapunk. A *Stuart Mária*ban már csak azért is megszűnik a (külső) történet elmesélése és hagyományos értelemben vett ábrázolása, mert a történet belülről kerül át. A szereplők közötti arányok is végletesen megváltoztak. A két, egybe sűrített királynő figurája szerepét, súlyát tekintve óriássá nő, míg a *Stuart-Tudor* körülvevő udvar szereplői bábokká, bohócokká, kimódolt bugyogós udvaroncokká, emberi dimenzióval nem rendelkező automatákká zsugorodnak. Ezek az alakok összetéveszthetően járnak-kelnek-intrikálnak az összetéveszthető, egyszemélyes Mária-Erzsébet körül. (Varga Gabriella is két úr szolgája: George Talbotként Erzsébet alattvalója, Hanna Kennedyként a Stuarté. Két különböző nemű figura, egy színész alakításában.) Mert itt nemcsak emberek intrikálnak, de gépek, lehallgatókészülékek, magnók, mikrofonok is (a levelek, üzenetek magnókazettákon érkeznek). A besugárzás, a megfigyelés elszemélytelenedik, akár csak a valóságban. E bábok világában az (emberi) szónak nincs tartalma, nem közöl semmit: a gesztus, a groteszkre rajzolt „udvari” jelmez a fontos. Beszélni itt „hanghibásan” is lehet, úgy, hogy csak a szöveg töredékét halljuk, mintha a „felvételen” nem működne jól a hangszá. Mégis értjük. Mint a parlamenti közvetítést hang nélkül.

Ők, a történettel nem rendelkező, ettől megfosztott alig-emberek sem írják a történetet – az előadásét. Legfeljebb kavargják. Ebben a színházban fel kell hagyni a történet keresésével, a figurák és ok-okozati összefüggések, kapaszkodók utáni kutatással, az ismert (ha ismert) történet elmesélésének követelésével, a történetre való szükségszerű ráismerés utáni vágyunkkal. Lehet ezt? Nem? Ki dönti el?

Az irány tehát egyetlen figura – ember, nő – gigantikussá növelése-sűrítése, el- és összebonyolítása másik önmagával. A körülötte ugrándozó, tüsténkedő pöttöm alakok annál kisebbre zsugorodnak, minél hatalmasabbra duzzad ez a személyiség. A szűk keretbe foglalt (tévéképernyőt idéző) térben Stuart Mária és Tudor Erzsébet egy fehér, acélvázú (kórházi, pszichiátriai) ágyon fekszik, teljes, kétszeres királyi mivoltában (díszlet: Ambrus Mária). Minden elegáns, hűvös, csöndes és józan. Mint egy amerikai kivégzőszobában.

Börtönbe zárták (Stuart Mária), önmaga dilemmáinak foglya (Tudor Erzsébet) – mondja a szöveg; terápián van – üzeni a fehér, minimalista díszlet, melynek hátsó falán egy sötét megfigyelőablak teszi lehetővé a kémlelést. Kukkolják őt – hátulról, a díszlet- és előadásvilágból, kukkolunk mi is előlről. Egy darabig talán haladni tudunk a Mária-Erzsébet-megkülönböztetés fonálán, de a szöveg az egyetlen támpont, amibe kapaszkodhatunk. A színész gesztusa, hangja alig differenciál, a játék nem tesz különbséget a figurák közt, s ahogy haladunk előre az előadásban, lassan mi sem. És talán le is mondunk a különbözőség kereséséről, elfogadjuk ezt az egységet és azt, hogy a pszichiátriai dívány helyzete nem tesz mást, mint kivetíti egy tudat működését. Egy olyan tudatét, amelyben ketten laknak. Vagy egyvalaki azt hiszi, hogy ketten laknak. Nincs kivezető út a börtönből, nem lehet másként, mint feküdni és várni a megoldást. Sorstragédia ez a javából. Meghívás kivégzésre, egyenesben közvetítve.

A nézőnek nem lehet haladnia a történettel, mert nincs történet. A színésszel viszont igen, mert van színész. Az előadás érzéki élménye ezen a színészi játékon – nem is játékon: létezően – keresztül ér. A két, nagyjából mindvégig „ágyhoz kötött”, azaz fekvő királynőt Spolarics Andrea szólítja létre. Ruhája art-decós nagyesztélyi és középkori pánccélzat egyszerre. Impozáns, fekete, földig érő, szűkre szabott, merev, hengerszerű képződmény, fehér karikák szikráznak rajta. A ruha felső része csupaszon hagyja a vállat és kart, de fűzőként, pánccélként, vértetként, kalodaként simul-szorul a felsőtestre. Kiemeli, hatalmasá teszi az amúgy is hatalmas (= hatalmasmal rendelkező) nőt a nőben, és egyben megnyomorítja, börtönbe zárja női-

ségét. Ellentmondás a javából (jelmez: Benedek Mari). Túsarkú, éles kontúrú cipő – megint csak a nőiesség és spanyolcsizma súrítménye – tartozik hozzá, amely külön életet él az előadásban. Spolarics Andrea játéka, színészi jelenléte, lappangó, szabadjárja szinte sohasem eresztett (bebörtönzött) ereje, királyi nagysága és páncélozott női nagyszerűsége élményszerű. Spolarics, e fegyvereitől megfosztott királynő fegyverténye a hangja és beszéde. Szövegmondása és -értelmezése mindig érthető és élvezetes, hangsúlyai, hangfekvése, -képzése, légzése tanítani valók. Királyi mód birtokolja hangját, szavait. (És kiáltó különbség is van szövegráthetőség, beszédtechnika szempontjából közte és az előadás további szereplői közt.) Parancsolón suttog, és úgy beszél középhangon, ahogy csak egy igazi nagy formátumú uralkodó (és színész) tud, akinek nem ordítania kell, hogy a világ mozduljon, csak szólnia. Spolarics mozdulatai, ahogy kinéz a nézőre, akit szintén ural, ahogy érdeklődő-tárgyilagossá arccal lapoz egy aznapi Népszavát (az előadás különös gegje, *V-effektje*), ahogy csupán megbillenti lábát félelmetes túsarkú cipőjében – feszültséget és elfojtott erőt sugároz. A nyugodt erő, írhatnám, ha e szavakat is nem sajátította volna ki vala-

mi politikai hatalom. Stuart és Erzsébet találkozása az első pillanat, amikor a színész fekvő helyzetéből felemelkedik. Ágya fölé lógatott mikrofonba beszél, ordítja bele önmagával, királyi versenytársával való vitáját. Hard rock szeánsz a nézőnek. A vad, zenére üvöltött egyszemélyes párbeszéd, melyet a többiek, azaz az „udvar” leszállásból, a sötét ablak mögül figyelnek, nem más, mint egy megkonstruált és eljátszott szerep a nézők (a „média”) számára. Spolarics Andrea királyi feladatot kapott, s az alakítás új állomást jelent e nagyszerű színész pályáján. Nem hanggal, energiával és gesztussal dolgozik most, mint korábban, de jelenléttel, koncentrációval és középhanggal.

Drámatörténeti ismereteink alapján kielemezhetjük a két nő különbözőségét, konfliktusainak alapját, de a színpadon aligha. Itt valaki önmagával harcol, a politikus a benne lévő nővel talán, ha ez így nem lenne leegyszerűsítő és didaktikus. És meg is gyilkolja, önkézével, *elfojtja* magában a nőt: Erzsébet szolgálai által meghosszabbított keze valóban Mária torkára kulcsolódik. S aztán az uralkodó pislogni kezd, mint a politikusok általában, és valaki mást vonnak felelősségre az ő bűnéért. Dolga végeztével, a sorstragédia beteljesítésével Erzsébet (már ha tényleg ő győzött) valóban leszállhat terápiás ágyáról. Spolarics, mint aki eltakarítja maga után a piszkot, nyugodt, ráérős mozdulatokkal csomagolja össze az ágyat, olykor cinkosan-játékosan ránk is néz, mi pedig kíváncsian figyeljük, hogy mit csinál. Elegáns fehér bőrönddől hajtogatja ágyát. Ez a bőrönd mintha egy politikus utazásainak elengedhetetlen kelléke lenne. Amelyet magával visz, hogy mindig kéznél legyen. Aztán halkán, már félcivilben, elfütyüli a *God Save the Queen*. A himnusszal a tévéközvetítésnek vege.

FRIEDRICH SCHILLER: STUART MÁRIA (Bárka Színház)

FORDÍTOTTA: Kálnoky László. DRAMATURG: Ungár Júlia. DÍSZLET: Ambrus Mária. JELMEZ: Benedek Mari. ZENE: Tallér Zsófia. RENDEZTE: Zsótér Sándor.

SZEREPLŐK: Spolarics Andrea, Balázs Zoltán, Varga Gabriella, Gados Béla, Horváth Kristóf, Varga Anikó, Ollé Erik, Kiss Réka Judit.

„Önnön vérével a pelikán gyermekeit felneveli; / Erős gyermek pelikánnak a vérével és az életét veszi.” E szövegből kiragadott sorok mottóként állnak az Atlantis Színház Lear király-előadásának színlapján, s az előadásban a pelikánok hangsúlyos vizuális megjelenítést is kapnak. Már ebből is sejthető, hogy Horgas Ádám ezúttal sem hagyományos szöveginterpretációt készített a feldolgozott Shakespeare-műből – a megjelenítés módja pedig sokat megsejtet a vállalkozás kudarcának okaiból is.

A saját nemzójét felfaló vad víziója tagadhatatlanul a *Lear király* történetének fontos eleme. A pelikánhasonlat pedig jó példa arra az alkotói módszerre, amely az egyes történetfragmentumok mellé rögvest allegóriákat (más esetben szimbólumokat) emel. Ám az allegóriák, a szimbólumok a *Lear*-ben mindig a történet egy másik rétegét nyitják meg. A dráma kivételesen gazdag-ságának, egyetemességének kulcsa többek között az, ahogy a történet értelmezésének szintjei a metaforák segítségével kiépülnek: a családi tragédia egyszersmind generációs tragédia is, a generációk összecsapása egyúttal két világrend (a bigottnak, maradinak tűnő, de morális alapú, biztos értékeket védő, a középkornak megfeleltethető régi és a babonákon túllépő, de az elveket is elhagyó, gátlástalan individualizmusra építő, reneszánsz jegyekkel leír-

URBÁN BALÁZS

Bábok és pelikánok

■ WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY ■

ható új) összecsapása is egyben, ami viszont az örület megtisztító vihara után szinte a kozmikus jó és rossz párbajává is válik. Az Atlantis előadása azonban nem az értelmezési szintek kiépítésére, hanem a primer történet mitizált, ritualizált megjelenítésére törekszik, így az allegóriákat, a szimbólumokat a történet primer rétegeinek kivetítésére használja. A pelikánoknak azonban ekként nincs valós funkciójuk a játékban; inkább csak vizuálisan szájba rágják a verbálisan is közölt gondolatokat. Az előadás más elemei is az egyszerűsítés és a didaxis irányába hatnak – az átdolgozott, egyfelvonásnyi időre húzott szöveg csakúgy, mint a Horgas által választott, az előadást minden elemében meghatározó bábjáték-forma.

Nagyméretű bábok jelenítik meg ugyanis a szereplőket – pontosabban nemcsak ők, hanem színészek is. Vegyes technikájú bábszínházi előadásnak is mondhatnánk akár, amit látunk, ám az adott bábtechnika s a bábhoz való viszony lényegesen elüt attól. A Greifenstein János tervezte bábok látványosak, erős hatásuk van (bár e tekintetben mutatkozik némi különbség az egyes darabok között), de többnyire nehezen mozgathatóak; jelenségnek, vizuális alkotásnak tűnnek inkább, mint játékeszköznek. Akár így, akár úgy, színész és báb kapcsolatának mindenképpen jelentőséggel kellene bírnia; ha a bábhasználat nem egységes, annak az interpretációra vetítve is oka, magyarázata kellene hogy legyen. Az Atlantis előadásában a legtöbb bábót ketten mozgatják és szólaltatják meg. Van azonban olyan bábu, amely mögött csak egy színész áll, s olyan szerep is, amelyhez nem tartozik báb. Ráadásul több páros több szerepet is játszik, s amikor e szereplők találkoznak, a pá-



Koncz Zsuzsa felvétele

Greifenstein János és Valovics István a Lear-bábbal, valamint a pelikánok (Molnár Zsolt, Sziráczky Rita, Molnár Éva)

ros tagjai szétválnak, s külön-külön mozgatják a bábokat. Hosszú ideig próbáltam mindebben rendszert keresni, de egy idő után, bevallom, feladtam. Ha van is a pragmatizmuson túli magyarázat minderre, nemigen jön le a színpadról. Ha például Edmund mindvégig báb nélkül, önnön valójában van jelen, az azt feltételezném, hogy az előadás kiemelt jelentőséget tulajdonít szerepének. S elvben el is képzelhető olyan bemutató, melynek Edmund lenne a központi alakja – annak az előadásnak azonban nem a pelikánokról, hanem a megszülető új világrend ellentmondásos (mert a feudális viszonyokkal, babonákkal együtt az értékeket is kíméletlenül elpusztító) arcáról kellene szólnia. Mivel erről szó nincs, s Edmund az előadásban nem több egyszerű, aljas intrikusnál, a figura kiemelése számomra értelmezhetetlen. (A szintén báb nélküli Kentről azért nehezebb e vonatkozásban írni, mert az ő alakját Horgas teljesen összemosza a kihúzott Bolondéval, ami – túl azon, hogy több logikai döccenőt is okoz a történetben – megint csak inkább pragmatikus, mint jelentésszerűnek tűnik.)

A bábokhoz fűződő színészi viszony tisztázatlansága természetesen kihat az alakításokra is. Ha ugyanazt a bábot hol egy, hol két személy próbálja mozgatni, ha egyszer egyik, másszor másik színész szólaltatja meg, ráadásul a bábok egy része korlátozottan, más része sehogyan sem alkalmas az illúziókeltő bábozásra (hiszen láthatunk következetesen kivitelezett, funkcionális bábokat és inkább bábtorzónak mondható, furcsa képződményeket is), szinte szükségszerűen tisztázatlanná

válk a színészi játék valósághoz való viszonya is. A szövegmondás hol a realiztikus hangsúlyokhoz próbál igazodni, hol finoman stilizál, hol „gyermekszínházi” hangsúlyokkal élesen elemel. A bábok mintha túlságosan is kapaszkodóul szolgálnának a színészi szerepformáláshoz: az aktorok többsége nem képes valóban életet adni a bábnak, kikandikál az eszköz mögül, beszél „helyette”, de ugyanakkor fel is menti magát az erőteljes érzelmek, szenvedélyek átélt megjelenítése alól. Igaz ez Greifenstein János és Valovics István (Lear–Gloster) párosára is, akiknek szövegmondását, mimikáját még az idős szereplők legsúlyosabb sorscsapásainak megjelenítése közepette is mintha valami csendes, rezignált derű, a valóságtól elvonatkoztatató színészi attitűd hatná át – miközben magába a bábba is csak pillanatokra költözik élet. Ilyen pillanatok paradox módon többnyire akkor következnek be, amikor a báb magára marad (az előadás talán leg-erősebb hatású jelenete az, amikor a színész a Gloster-bábot „lelőki a hegyről”). A korrektül színtelen színészi alaptónust csak néhány pillanatig árnyalja egy-két erőteljesebb, személyesebb megszólalás vagy néhány félreccsúzott, fals hang. Mindez persze nyilvánvalóan nem pusztán a bábozás következménye; az Atlantis korábbi, sikerültebb előadásaira is inkább az összehangolt, fegyelmezett színészi munka volt jellemző, mint az előadást vállukon vinni képes színészgyengénységek alakításai. Az előbbi most sem hiányzik teljesen; az együttes pillanatok (például a közös zenélés) most is erősek, ám a *Lear király* előadásához ez kevés. A színészi egyéniséget sem a báb, sem a határos zene, sem a látvány nem helyettesítheti. Ezúttal egyébként a látvány sem annyira meggyőző; Horgas Péter egyébként ügyesen és értelmesen osztott tere (mely mintegy vizuális leképezése a három részre szakított országnak) leginkább a bábokat hagyja érvényesülni, Dóczi Henriett ruhái nem mutatnak jelentős tervezői kreativitást, a pelikánokat megjelenítő táncosok által abszolválta koreográfia mozgássablonokból építkezik, s a rendező a fényekkel is diszkrétebben bánik. Az előadás nagy részéből hiányzik a lüktető szenvedély, az erő, mely kárpótolhatja az összetettebb, intellektuálisabb, ha úgy tetszik, egyetemesebb igényű értelmezés hiányáért. Az előadásba fektetett, szemmel láthatóan jelentős mennyiségű munka és az odaadó igyekezet ellenére az Atlantis produkciója jelen formájában inkább tűnik a drámát a *Shakespeare-mesék* szintjén kivonatoló munkának, mint új, eredeti színházi nyelvet kereső vállalkozásnak.

**WILLIAM SHAKESPEARE: LEAR KIRÁLY
(Merlin Színház – Atlantis Színház)**

DISZLET: Horgas Péter. **JELMEZ:** Dóczi Henriett. **BÁBOK:** Greifenstein János. **ÁTDOLGOZÓ-ZENESZERZŐ-RENDEZŐ:** Horgas Ádám.

SZEREPLŐK: Greifenstein János, Valovics István, Stubnya Béla, Inotay Ákos, Vass Szilárd, Helyes Annamária, Hajdu Ágnes, Berki Mónika, Kiss Bernadett, Horváth Veronika, Bernáth Dénes, Molnár Zsolt, Sziráczky Rita, Molnár Éva.

KOLTAI TAMÁS

Alkalmi afgán

■ LŐRINCZY ATTILA: FAHIM ■

Az Európai Színházak Konvenciója, amelynek jelenleg harminchat tagja van – köztük a kaposvári Csiky Gergely Színház –, széles körű programjának egyikeként tematikus fesztiválokat rendez minden második évben. Az idén a szlovéniai Nova Goricában rendezett találkozó – az Európai Unió Kultúra 2000 programjának támogatásával – a menekült népek drámájának témájára vártak előadásokat. A kaposváriak Lőrinczy Attila Fahim című darabjával szerepeltek.

A tematikai megkötés és az alkalom egyszerre serkentő és bénító. Kötelezően beindítja, de gátolja is a szabad gondolkodást. Biztosítja a felvevőpiacot, de korlátozza a fantáziát. Ünnepekre, évfordulókra, rendelésre készült alkalmi művek gyakran silányabbak az önálló ihletből készülnél. Persze ellenkező példákat is ismerünk, megélhetésért írt folytatásos tárcaregényekből, ünnepi alkalomra rendelt oratóriumokból születtek már korszakos remek.

Lőrinczynek a menekültekről egy (több) újsághír, az embercsempészek konténerében megfulladt szerencsétlenek esete jutott eszébe. Önmagában ez sem jelent semmit, újsághír alapján is lehet nagy drámát írni, elég, ha Füst Milán *Boldogtalanok*jára gondolunk. A *Fahim* cselekményének fókuszában afgán menekültek állnak, akiket egy „hivatásos” és néhány alkalmi embercsempész teherautón igyekszik Ausztriába juttatni. A kialakított jókora összeget azonban az alkalmi (átmeneti) szálláson az afgánoktól ellopja előbb egy linkóci ifjú, az alkalmi embercsempész testvére, majd tőle – miután kifigyelték az akciót – két másik, egy szerb és egy montenegrói rivális csempész, akik valamilyen okból (talán a konkra lesve) az illegális menekültek alkalmi szállását tartják a legmegfelelőbb búvóhelynek. Minthogy pénz nélkül nincs csempészet, az afgánok fiatal vezetője, Hafez egy Magyarországon élő afgán orvoshoz, Fahimhoz fordul segítségért, aki történetesen az apja. Fahim javainak egy részét pénzzé téve segít, de a menekültek még sincsenek megmentve, mert a csempészésre szolgáló teherautónak rossz a kipufogója – hiába figyelmezteti rá a

becsületes Cidi a csempészmaffiózó Karalyost –, és a visszaáramló szénmonoxid megöli a szegény párákat.

A menekültprobléma mint probléma itt meglehetősen sovány, szinte nincs is. Az, hogy a menekültek szerencsétlenek, a csempészek lelketlenek és kapzsiak, kevés egy drámához. A darab azonban – már csak a cím sugallata szerint is – Fahimról szól. Róla annyit tudunk meg, hogy másfél évtizede elhagyta családját és hazáját – amit a hátrahagyottak azóta is árulásnak tekintenek –, Magyarországon megnősült, és Szegeden praktizál. Feleségével, Majával azonban rosszul él, az asszonynak két abortusza volt, mert Fahim nem akar gyereket (a második abortuszról a férfi nem is tud). Fahim, úgy tűnik, súlyos életválságban van. Maja viszont nem ismeri Fahim múltját, csak a mostani sajnálatos események derítenek rá fényt, s ebben a tragikus fényben úgy dönt, hogy elhagyja férjét.

Fahim lenne tehát a menekült-dráma emberi – személyes – tényezője, ha jelleméről, motívumairól, válságáról bármit is megtudnánk. De csak egy házassági krízis megokolatlan közhelyeit kapjuk, magyarázatként legföljebb azt, hogy Fahim egyszer már majdnem bevallotta a múltját a feleségének a krétai sziklákon (véletlenül sem a jászárokszallási cserjésben), de valamiért mégsem tette. Ez a belvárosi flaszeron született „fehér telefonos” alibikonfliktus lehetetlen helyzetbe hozza a két színészt – Nyári Oszkárt és Csapó Virágot –, ugyanis egyszerűen nincs mit eljátszaniuk. Sorozatos álfeszültséget termelnek, amíg a két cselekményszál össze nem fut – párhuzamos szerkesztéssel látjuk hol a menekültügyet, hol a házastársi nyűglődést –, utána pedig újabb műbalhékkal kell megküzdenniük. Lőrinczy a késletetést használja az érdeklődés fenntartására – a délszláv csempészek überlopását is azért nem látjuk, hogy együtt lepődjünk meg a meglopott tolvajjal –, Hafeznek és Majának például hosszú, kínos beszélgetést kell lefolytatniuk, amíg a „minden percben jöhet” Fahimot várják, részint hogy teljék a drámai idő, részint hogy minél később lepleződjék le a tékozló apa kiléte, részint hogy Csapó Virágnak legyen legalább *valamennyi* szerepe. A hitelesség kedvéért angolul kell dialogizálniuk, ahogy később a maffiózó Karalyos is ismételten és dühösen angol szóváltásra kényszeríti apát és fiát, mert ha „afgánul” beszélnek, még a végén nem értené, mit mondanak. (Minthogy az a tét, ad-e pénzt az apa vagy nem, vajon miért a szörnyű rettegés, miben állhatna a nyelvvel sifírozott nagy átverés?) Egyébként

Az előtérben: Nyári Oszkár (Fahim) és Kósa Béla (Hamidullah)





Símarafotó

Végh Zsolt (Hafez), Sarkadi Kiss János (Cidi), Gyuricza István (Karalyos) és a menekültek

a nyelvi játék része az előadás kaposvári profizmusának: nemcsak Nyári Oszkár és a Hafezt minden tekintetben rendkívül empatikusan játszó Végh Zsolt (az előadás legjobbja) *afgánja* tűnik hitelesnek – nyelvi és emberileg –, hanem a menekülteket játszó teljes társulaté is. Jó vicc, hozzá vagyunk szokva a reprezentatív színházainkban divó angol, francia vagy akármilyen kiejtés utolérhetetlen provincializmusához. De nem illik meglepődni – ez Kaposvár.

A fő probléma tehát az, hogy az újsághír és a személyes sors egyaránt gyárilag kiszertelt panelekből épül, és a kettő együtt is kevés a drámához. Ráadásul a mellékcelegményben megjelenik a háromszögpanel: a lopós testvér és a becsületes testvér ugyanarra a lányra hajt, s mivel a lopós testvér primitív is meg rámenős is, míg a becsületes testvér szemérmes, de tanulékony (sőtétben szeretkezik, ám zenei általánosba járt, és ismeri a *Turandot*-ból a *Nessun dormát!*), a lány – mit tesz isten – a lopós testvért választja, mert ő maga meg felszínes és kurvoid (ami abból is látszik, hogy sztriptízelni készül osztrákba). A megoldás így többszörösen kreált tragédia. Az ártatlan afgánok megfulladnak, Maja mint Nóra távozik a babaotthonból, Cidi, a hibás kipufogós jó fiú hirtelen főszereplővé válva lelkiismeret-furdalásos monológot mond záradékként, a címszereplő pedig, akinek drámai vétsége a jelek szerint annyi, hogy nem tárta föl a múltját a feleségének (apropó, ez a Maja mindenestre nem Brabanti Elza, éveken át nem kérdezte az ő afgán Lohengrin-jétől, hogy kicsoda), a földre zuhan, és összegörnyedve legurul a színpadról, mint aki gyomorvérzést kapott.

A kaposváriak Réthly Attila rendezésében igazán helyre kis előadást rittyentettek a darabból – mintha volna. Menczel Róbert egészen különleges mobil díszletet tervezett a játékhöz. Nem lehet könnyű rajta játszani – bizonyos helyzetekben igen ferde a színpadsík –, de bámulatos szerkezet. Bonyolult faácsolatot mozgat egy mechanika, középen kinyílván a menekültek sufnija, összezárulva meredek partszakasz, a legvégén pedig szinte eltünteteti magát, hogy szimbolikus üres térré váljék az összes, jelképileg visszatérő szereplő számára. (Kétoldalt két mulatságos korongon fordulnak ki-be a polgári otthon alig jelzett enteriőrjei.) Réthly megpróbál realista hitelt kölcsönözni a szereplőknek, és Kaposváron ez sikerül. A menekültek a társulati odaadásnak (nemkülönben Ignatovity Krisztina jelmezeinek) köszönhetően dokumentarista módon valódiak, némán is, gesztikusan is, megszólalva is, de van rajtuk egy leheletnyi költői hímpor. (Úgy halnak meg egyenként, hogy sorban kipukkasztják a kezükben tartott léggömböket.) Kósa Béla mint rangidős öreg egy szektaguru benyomását kelti. Mindamellet egy olyan pillanat, mely megpróbál latens érzelmi hatást kelteni egy rövid, pastu nyelvű dialóggal kísért, ám előtörténet nélküli találkozásból az anya (Kecskés Kriszta) és Fahim, a fiú között, merő abszurdítás.

Az eddig említetlen szereplők közül Sarkadi Kiss János sokat, sőt minden emberileg hihetőt hozzátesz Cidi, a jóindulatú balek karakterként való elfogadtatásához. Az ebadta testvért játszó Kelemen József apró komikus ziccereket követ el, például egy illetlen (szín-

padi nővumnak számító) biciklis coitust a kokett Andival (Nyári Szilvia). Gyuricza Istvánt mint szélhámós embercsempészt valószínűleg az is hajszálpontosan el tudja képzelni, aki nem látta. Azt viszont Karácsony Tamás alighanem maga se, hogy miként – és minek – került a történetbe. Időnként mint helyi plébános ül a lejtős parton, pecázik, és mond valamit. Hogy mit, az mindegy. Ami abból is látszik, hogy egy alkalommal csak ül, és nem mond semmit, de ezzel eltelik egy jelenet, melynek néhány másodpercéért lezajlik az önműködő – kétségkívül élvezetes – díszletváltozás.

Egyébként a változások idején a mindvégig a zenekari árok fölött elhelyezkedő, ilyenkor megvilágított, hasonlíthatatlan Kiss Erzsi éneklő az ő zenével kísért, fantasztikusan gyönyörű saját dallam-kalligráfiáit. Nekem afgánusul hangzik, értsék, ahogy akarják.

LŐRINCZY ATTILA: FAHIM (Csiky Gergely Színház, Kaposvár)

DRAMATURG: Peter Pavlac, Ölveczky Cecília. **DÍSZLET:** Menczel Róbert. **JELMEZ:** Ignatovity Krisztina. **ZENE:** Kiss Erzsi. **RENDEZTE:** Réthly Attila.

SZEREPLŐK: Nyári Oszkár, Csapó Virág, Végh Zsolt, Kecskés Kriszta, Sarkadi Kiss János, Nyári Szilvia, Kelemen József, Gyuricza István, Hunyadkürti György, Karácsony Tamás, Kőrösi András, Sebesi Tamás, Kiss Erzsi, Cseszárik László, Csúz Livia, Hornung Gábor, Kaszás Ágnes, Kántor Anita, Kolompár Gitta, Kósa Béla, Kroó Balázs, Nagy Imre, Tóth Artúr, Tóth Kamilla.

MÁROK TAMÁS

Bartók + CCCP

■ BARTÓK + CSAJKOVSKIJ MISKOLCON ■

Akár a volt Szovjetunió fesztiváljának is hívhatnánk az idei miskolci. A Bartók + Csajkovszkij előadói között ugyanis hemzsegek az utódállamok művészei. Nem csoda, hisz a nagy orosz zeneszerző műveit nyilván ezen a fél ázsiai területen játsszák leggyakrabban, s talán ott vélhetjük megtalálni az autentikus előadói hagyományt is.

Ehhez az elképzeléshez jól kapcsolható egy másik: a különféle tradíciók kereszteződése. Lássuk, mit gondol Bartók *Divertimentó*járól a jereváni Serenade Kamarazenekar, hogyan táncolják Moszkvában *A csodálatos mandarint*, miképpen transzponálja táncszínpadra Csajkovszkij különös élettörténetét a szentpétervári Boris Eifmann Balettszínház!

Közben pedig 3 x 2-es tagolásban fölhangzott Csajkovszkij hat szimfóniája: a Nemzeti Filharmonikusok Kocsis Zoltánnal a 2.-at és az 5.-et, a Zágrábi Filharmonikusok a bolgár Julian Kovatchevvel az 1.-t és a 4.-et, a Moszkvai Filharmonikusok pedig Jurij Szimonovval a 3.-at és a 6.-at játszották el. Volt két *Kék-szakállú*-előadás és egy -vetítés, Kocsiséknek egy további, igazi Bartók + Csajkovszkij-estje – no és a szokásos kiegészítő koncertek, filmvetítések, előadások, tárlatok. Tizenhat nap alatt mintegy ötven program.

Több, mint eddig bármikor.

Ez a gazdagság, a napi két-három esemény igazi fesztivált teremtett. Ugyanakkor mintha a csokireklám-effektus is működni kezdene: még több tejszín, még több mandula, még több mogoró. Pedig csak éppen annyi kellene. Annyi *Anyegin*, *Mandarin*, *Jolanta*, dalest stb., amennyi „szükséges”, de mindenből a lehető legjobb. Igaz, a legjobbak – vagy legalábbis a legérdekesebbek – közül is üdvözölhetünk néhányat.

Számomra az idei fesztivál legértékesebb részét a Csajkovszkij-operák jelentették. Pjotr Iljics életében összesen tíz zenedrámai művet alkotott, de ezek közül az elsőnek, *A vajda* címűnek a partitúráját a bemutató után megsemmisítette, az *Undinét* pedig soha nem adták elő, egyes részleteit a szerző beépítette más műveibe. Nos, hat éretnek tekinthető alkotása közül Miskol-

con öt fölhangzott. Ez azért is óriási dolog, mert a *Mazepa* és *Az orléans-i szűz* magyarországi bemutató volt, a *Jolantát* is csak egyetlenegyszer adta elő kis hazánkban a moszkvai Bolsoj társulata. Tanulságos volt az *Anyegin* két előadása, a Belgrádból érkezett és a „saját produkció”, az Operafesztivál, a Miskolci Nemzeti Színház és a Kassai Állami Színház közös gyermeke, amely ösztöl a két kőszínházban is látható lesz majd, részben más szereplőkkel. A *Jolanta* Minszkból, Fehéroroszországból érkezett, *Az orléans-i szűz* Pozsonyból, a *Mazepa* Kijevből. A *Pikk dámát* pedig – az alkalmi *Don Giovanni* tavalyi sikerén fölbuzdulva – koncertszerűen hozták színre orosz és magyar énekesekkel, orosz dirigenssel. Csak a szentpétervári Kirov Opera, a térség legkiemelkedőbb dalszínháza hiányzott. Igaz, levetítették egy *Anyegin*-felvételüket napjaink egyik karmesteróriásával, Valerij Gergijevvel. „Máslati jelenlét”, mondtuk az egyetemen, ha valaki nem járt be órára, de a többiek jegyzeteit átolvasta.

FELÜTÉS: KOVALIK ANYEGINJE

Felütésnek azt nevezzük, amikor a karmester fölemeli pálcáját, hogy aztán a következő pillanatban egy lefelé irányuló mozdulattal elindítsa a muzsikát. A felütés már a vezénylés része, meghatározza a tempót, a hangulatot, a dinamikát.

Színházi értelemben az idei fesztivál felütése Kovalik Balázs *Anyeginje* volt. A produkció ide készült, bár a díszleteket és a jelmezeket régebbi németországi rendezéséből vették kölcsön. Nos, Kovalik lassú, örvénylő tempót jelölt ki, nyomasztó hangulatot, és, mondjuk, mezzofortét.

A látvány kortalan. Angelika Höckner díszletei és jelmezei nem utalnak egyetlen meghatározható időszakra vagy stílusra sem. Az állandó díszletelem három felvonáson át egy meredeken előrelejtő, homokszínű, forgatható plató. Ez épp csak jelzésszerűen egészül ki egy epergyűjtő kaddal vagy néhány belógatott fehér faldarabbal. Viszont takarásként is

Fodor Gabriella (Tatjana) és Jevgenyij Nyesztyerenko (Gremín) az Anyeginben



működik, hátulról pedig magaslatként. Egyetlen bútor sincs, ahová le lehetne ülni megpihenni, megnyugodni. Otthontalan világ. A kezdőképben Tatjana, Olga és néhány parasztlány a lejtőn fekszik. Aki nem látott még Kovalik-rendezést, hosszan törheti a fejét a furcsa testhelyzet mélyebb értelmén. Pedig csak arról van szó, hogy valahonnan el kell indulni, s a rendező a mozdulatlan-ságot választja origónak. A szinte üres térbe a fekvő ember simul bele leginkább, Székely László kifejezésével élve: „az bosszantja legkevésbé a teret.”

Csajkovszkij operájának legfontosabb jellemzője, hogy a komponista minden hőse sorsát átéli. Puskin finom ironiával megírt verses regényével ellentétben ő nem tart távolságot figuráitól, épp ellenkezőleg: mintha személyesen bújna mindegyikük bőrébe. A nagy olasz kortárs, Verdi operáinak lényege az emberi sorsok közötti kapcsolatok megteremtése, s ennek operai megfelelői az együttesek, duettek, tercettek, kvartettek. Csajkovszkij hősei ezzel szemben magukba záródnak. A darabban egyetlen igazi duett van: Tatjanáé és Anyeginé a legvégén. A *Levéliáriában* a lány egyedül küzd a szerelem érzésével. Magának, nem vonzalma tárgyának mondja el érzéseit. Kovalik színre is hozza a képzlet világában megjelenő Anyegin, aki gyengéden szeretkezik a lánnyal. A valóságban, a zene valóságában azonban a férfi ugyancsak egy áriában közli a válaszát, amit Tatjana egy hang reakció nélkül hallgat végig. A szóló végén a férfi beleteszi a szerelmes levelet a lány könyvébe, és visszaadja a küldőnek. Egy jól nevelt úriember tapintatos gesztusa a felszínen, a legfölbáborított sértés a szívnek.

Anyegin és Lenszkij párbajkettőse sem valódi duett, hisz épp arról szól, hogy képtelenek beszélni egymással: ugyanazt a dallamot éneklük, de egy kvint távolságban.

Vagy nézzük Gremint! Az idősödő férfi későn kapott boldogságát elzengő áriájára senki sem reagál. Persze ki is tenné, hisz a példabeszéd drámai értelemben a semmiből nő ki. Az előkészítés teljes terhe Tatjana vállára nehezül, akinek néma jelenlétével kellene mindezt indokolnia. Miskolcon Kovalik és a Gremint éneklő Jevgenyij Nyesztyerenko föltesz egy triviális, de eddig senki által nem bolygatott kérdést: miért éneklük el Gremint az áriát *kétszer*? Kétszer ugyanazt a dallamot ugyanarra szövegre. Az ismétlést Nyesztyerenko indulatos, elkeseredett hangon intónálta, ezzel jelezve, hogy a herceg érzékeli: senki nem hiszi el felhőtlen boldogságáról tartott vallomását. S amit ilyen elkeseredetten kell bizonygatni, abban talán ő maga is kételkedik.

Erős színszimbolikával élnek a jelmezek. Az első felvonásban Tatjana hófehér ruhát visel, Olgáé piros, Larináé kék, Filipjevnaé meggyiszínú, az eperszedő lányok a kolhozokorszakra emlékeztető munkásör-szürkeben jelennek meg, az udvarház szolgálói feketében. Lenszkij barnában lép színre, Anyegin pedig elegáns fehér öltönyben, zakója alatt fekete pólóval és fekete cipővel. Nyomban szembe ötlük, melyik pár illik össze. Igen ám, de Tatjana öltözete fantáziátlan, kislányos, vidéki, előnytelen. Anyeginé viszont nagyvilági; hosszú zakója egy érett férfi magabiztosságának eleganciája.

A bálban Tatjana már ezüstszín nagvestélyit visel. Noha csak a kép végén van szólama, Kovalik végig a színen tartja. A rendezői balon áll, háttal a közönségnek, mozdulatlanul. Elszenvedi, hogy Anyegin táncba vonszolja, szenttelenül fogadja Triquet udvarlását és hódoló rózsáját. „Az opera voltaképpen Tatjanáról szól” – mondta Kovalik egy interjúban. „Tatjana története itt véget ér”, érezte a színpadon; sorsa bevégeztetett. A továbbiakban Anyegin tragédiája következik.

A párbajban Lenszkij nem veszi el a számára megtöltött pisztolyt: meghalni akar, nem pedig ölni. De Anyegin sem nyúl Zareckij dobozába, hanem a belső zsebéből húz elő egy kis revolvért, s azzal lövi le a fegyvertelen barátját – ez viszont indokolatlan: miért válna egyszerű gyilkossá? És ugyan hogyan engedhetnék ezt a párbajsegédek?

A harmadik felvonás moszkvai báljának pompáját egy hátul látogatott díszes, ablakokkal tagolt fehér fal és a jelmezek – az

aranyba bújtatott ének- és tánckar – érzékeltetik. Nagyvonalúan látványos megoldás.

Nem meglepő, hogy Tatjana feketében jelenik meg, jelezve, hogy immár versztákra távolodott Anyegintől. Itt Gremint visel fehér, de parókája és cipője is hófehér, ami diszkrét piperkőc benyomását kelti. (És visszafelé értelmet ad Anyegin fekete cipőjének és pólójának.) Fölbukkan Larina és Filipjevna is: persze hogy a gazdag férj a vidéki rokonokat is fölhozatta a nagy eseményre!

A záróduettet Anyegin és Tatjana az említett fallal két részre osztott színpad két oldalán éneklük. A kiáltóan aszimmetrikus tér tíz százaléka jut a férfinak, a többi a nőé. A csúcsponton Anyegin szinte szükségszerűen töri át az egyik ablakot, és hatol be Tatjana világába. Hatalmas erejű gesztusa egy férfi iszonyú erőfeszítését fejezi ki, aki eddig három felvonáson keresztül egyetlen tárgyat sem érintett meg, amely nem az övé, még a levelet is visszaadta. De a gigantikus szerelmi gesztus hasztalan: Tatjana kezébe nyomja azt a régi könyvet azzal a régi levéllel, és otthagyja a színen egyedül saját értelmetlenül vált életével.

Fodor Gabriella hitelesen játssza az éneklő a komoly vidéki kislányt. Még az otthoni bálban is komor méltósággal viseli sorsát. A harmadik felvonásban megkövetelt érett asszonyiság azonban nem sugárzik belőle, és hangja sem tölti ki a finálé drámai kereteit. A címszerepben Andrej Breusz az elején igazi unott világfi: karcsú alakján jól áll az öltöny, szóke haját hanyagul veti hátra. Az orgánum elegáns, a szólamformálás plasztikus. De az utolsó felvonásban képtelen fölizzani. Épp a rendezés mutat rá érzékenyen, mi hiányzik belőle: a falat is áttörni képes szerelem indult. Így aztán összeomlása sem ráz meg igazán.

Kovalik *Anyeginjének* legszuggesztívebb eszköze azonban a tempó. Összes szereplőjét abban a lassú, állandó, kérlelhetetlen ritmusban mozgatja, ahogy a zene görgeti előre ezt a végzetes történetet. Ám a végzet itt nem elsőprő erejű vihar, villám, égzengés, jégverés képeiben jelenik meg. Csak hatalmas kerék, mely vontatottan, ám kérlelhetetlenül darálja be a boldogság minden reményét.

JOLANTA - MESE FEHÉROROSZ KÉPESKÖNYVBŐL

Diametrikus ellentéte volt az *Anyeginnek* a *Jolanta*. Az egyfelvonásos mű alapja Andersen meséje, ebből írt színdarabot Henrik Hertz, s ezt fejlesztette librettóvá a zeneszerző fivére, Mogyeszt Csajkovszkij. A Belorusz Állami Színház előadása Andersenhez tér vissza. Mintha gyerekkorunk hajtogatós képeskönyvei eleve- nednének meg: a látvány festett, csicsás, túldíszített. Kétoldalt díszes kert, hátul múrózsákkal befuttatott festett sziklák. Az *Anyegin* nagy egyszínű felületekkel hatott. A szereplőket is monoton öltözet jellemezte. Itt minden tarkabarka volt. Az énekesek se mozgáltak sokkal többet, mint a képeskönyvfigurák. *Bozse moj!* Minszkben megállt az operaidő.

Ugyanakkor egy sereg kitűnő *vocét* hallottunk. A René királyt éneklő hatalmas Oleg Melnyikov messze döngő szláv basszus, a címszereplő Viktorija Kurbatszkaja erőteljes, kifejező énekesnő. Kissé eltúlzott sikert aratott egészséges baritonjával a jó vágású Alekszandr Krasznodubszkij, a Vaudemont gróftól szárnyalóan fiatalos tenorjával fölhevítő Eduard Martinyukot azonban mintha alulértékelték volna a publikum.

Zeneileg magas színvonalú volt a produkció. Színpadi megvalósítására viszont jellemző, hogy a műfajban nem éppen járatlan, de a művet nem ismerő kritikus kolléga másnap tölem értesült róla, hogy *Jolanta – vak*. Merthogy a játékból ez egyáltalán nem derült ki. Pedig az egész darab arra épül, hogy a királylány nem lát (*Jolanta nye vigyít*), és hogyan gyógyulhatna meg. Ebből nő ki a szerelmi história is. S az az előadás, amelyből ez nem világlik ki, nem hagyományos, nem statikus, nem idejétmúlt, hanem rossz. Értelmetlen.

Ha valakinek ezek után kétségei maradtak volna, hogy Minszkben megállt az operaidő, az a szünet után végigbosszankodhatott



Jelenet a Jolanta című Csajkovszkij-operából

pár *Anyegin-* és *Pikk dáma*-részletet valami megfoghatatlan, általános „Csajkovszkij-díszletben”, ahol stilizált fenyőágakra montírozott stilizált gyertyákat lógattak be háttérként. Ráadásul senki nem vette a fáradságot, hogy bekonferálja, mit is hallunk, és kiknek az előadásában.

A *Jolantának* voltak értékei. Megismerkedhettünk egy zenei ritkasággal, és képet kaptunk egy nem is olyan távoli ország operai kultúrájáról. Ami utána következett, annak viszont semmi értelme nem volt a fesztivál szempontjából.

ZSIL-BIL KOROL

A fesztivál oroszul tanít.

Régmúlt nyelvórák emlékfoszlányai élednek föl bennünk. Gyermekded örömmel ismerünk rá egy-egy szóra, kifejezésre. „*Ljubov – Ja ljubju tyebja/vasz – Ja k vam pisu – Kuda, kuda? – Bozse moj!*” Nem mintha az olaszok lényegesen gazdagabb szókincsrel operálnának. A kulcspontokon ott is harminc-negyven szót-kifejezést ismételtetnek. Am a Csajkovszkij-művek sztorija sokkal kevésbé közismert, mind a Verdi-, Puccini- vagy Mozart-operáké. A ritkán hallott zeneművek előtt Papp Márta az előcsarnokban tartott bő tartalomismertetést húsz-huszonöt embernek. A publikum három százaléka.

Így lehetetlen volt az operák mint zenedramák pontos megértése. Miskolcon nincs szövegkivetítő, ezért hasznos lett volna legalább a játszott művek szövegekönyvét lefordítani. A fesztivál költségvetésében ez elenyésző tétel lenne, és a Csajkovszkij-operák magyarországi befogadásához később is fontos segítséget nyújtana.

Hogy mit is jelent a „zenedramai megértés”, azt leginkább Jevgenyij Nyesztyerenko koncertjén érezhettük. „*Zsil-bil korol*” – kezdte Muszorgszkij *Bolhadalát*. Az ember megnyugvással ismerte föl az „Egyszer volt, hol nem volt”-at, és nyomban a mese kellős közepében érezte magát. Az utóbbi időben csak olvastam a nagy basszistáról, őt magát nem hallottam. Hangjának erős hanyatlásáról írtak, tavalyi miskolci Sarasstróját, ideai pesti Fülöpjét az egykori nagyság iránti elnéző tisztelettel emlegették. Pedig Nyesztyerenko

nem a múlt művésze. Még akkor sem, ha az orgánium hallhatóan megöregedett, kicsit lebeg, a hosszú dallamiveket már nem képes kifeszíteni. A terjedelem még a régi, és a volumen ma is döbbenetes, de nem ez a lényeg. Hanem a művészet.

Két tehetséges ifjú magyar énekesnő lépett föl előtte. Szép hangon, fölkészülten daloltak, csak hát az ember két szám után *kritikussá* vált, három után pedig legszívesebben hazament volna. Ha ilyen töménységben hallgatunk zenét, az udvariasság teljesen elenyészik, és a jót is hamar el lehet unni. De csak kibőjtöltük, míg jött Nyesztyerenko, és két egyszerű lírai Csajkovszkij-dallal ismét visszavarázsolta tátott szájú közönséggé. Meg voltunk főzve, mire belefogott a *Bolhadalba*. Sokszor hallottam tőle, mégis mindig magával ragad a plaszticitás, amellyel élénk idézi a figurákat, a szituációt, fölrajzolja a történet vonalát. De nem ám „mutogat”, nem kísérletezik pantomimmal, egyszemélyes színházzal. Keze csak kiemel, arca csak háttérre fest. A történet a zenében, az énekes hangszíneiben, hangsúlyaiban, elhallgatásaiban elevenedik meg. Ahogy suttogóra halkít le, majd mennydörgő erővel fölcattan. „*Kaftan blohe*”, morogja Nyesztyerenko az orra alatt hitetlenkedő, bamba arccal, s amint az embernek bevillan a részes eset ragozása, a hang, a hangsúly s a gesztus egyetlen pillanat alatt megteremt a helyzet egész groteskségét.

Milyen nagy énekművész! És mennyi mindent meg lehetne tanulni tőle! Ami nem Isten adománya, hanem eszköz, fogás, élettapasztalat.

KÉKSZAKÁLLÚ, A GYARMATOSÍTÓ

Mindig jóleső kajánsággal hallgatom, hogy birkóznak a világ különféle tájairól származó művészek Bartók operájának szövegével. Különösen érdekes, ha egy kolozsvári román és két pozsonyi szlovák énekesnek jut a feladat... A világhíres Alexandru Agachét most nem hallottam a nyitó koncerten, de tudom róla, hogy a világon sokfelé énekl a szerepet, és jól beszél magyarul. Denisa Hamarováról és Gustáv Beláčekről egyik sem mondható el. Leginkább erőfeszítésük dicsérhető, ahogy birkóztak a szavakkal,

ám az eredmény szerény. Hangjuk megfelelne a szerepre, és Oberfrank Péter hatásosan, drámaian irányította az együttest. Vele is megesett, ami nem egy vendégzenekarral, hogy néhány kürtös nem fért le az árokba, s a nézőtér szélén volt kénytelen játszani.

Martin Bendik rendező a *Kékszakállút* nem hercegnék, hanem autószerelőnek képzelet el. A jelmezek, a díszlet is kétkezi munkásra utalnak, nincs bennük semmi fenség, észak-fok. Titkok pedig nem tárulnak föl. A színpad rendezői jobbján egy autóröncs, körös-körül falak, csak hátul nyílik meg a díszlet, ott próbálják meg földézni az egyes ajtók mögött lakozó világokat. Elsőre jó ötletnek tűnik, hogy minden kulcs egy-egy gyertya, amelynek a meggyújtásával nyílnak az ajtók. (Nota bene: az aggódó élesszeműek hamar nyugtázhatják, miért érzék Judit derekán kis szatyorról. Nos, abban tartja az öngyújtóját, amelyet jelen esetben általános tolvajkulcsnak is fölfoghatunk.) Ha viszont így van, akkor az ember elvárna, hogy minden gyertyával egyre világosabb legyen a szín, ahogy egyébként az eredeti történetben is írva van. De bizony nem lesz az, váltakozó derengést tapasztalunk, a gyertyák meg csonkig égnek az autóröncs elülső lökhárítóján.

Sajátos, hogy a *Kékszakállú* újabb színpadra álmódói (Kovalik, Valló, Kesselyák és most Bendik) mennyire ózdkodnak az ajtóktól, és (Kovalikot leszámítva) milyen kevés figyelmet fordítanak az egyes termek ábrázolására. Pedig ha a hőst köznapi férfinak határozzuk meg, különösen fontos lenne, hogy a muzsikában meglévő lelki gazdagságát színpadi eszközökkel is föltárjuk.

Az opera előtt *A fából faragott királyfit* láthattuk, azonos díszletkeretben, a tervező nevére a színlap hallgat. A koreográfus Juronics Tamás volt, vagy inkább mondjuk így: ő készített táncdrámát Bartók zenéjére, Balázs Béla történetének motívumait fölhasználva. Merthogy Juronics nem egyszerűen kitűnő koreográfus (és elsőrangú táncos), hanem korunk egyik jelentős színházművésze. Sohasem ragad le a lépésnél és a mozdulatnál, mindig történetben, színpadi hatásban, egészben gondolkodik. Az erdei tündérek nála inkább gonosz manók. Olyanok, mint egy rossz szintársulat vagy egy bünszövetkezet, esetleg egy kupleráj személyzete. Vezérük, Juraj Vasilenko egy kicsit holmi madámra emlékeztet. Természetesen a szép ifjú herceget is megpróbálják köreikbe vonni, de Jozef Dolinsky ellenáll a csábításnak. A finoman groteszk játék eleme a színpadra belógó régi busz is, amelynek Juronics minden lehetséges funkcióját kihasználja. Hol belőle rajzik ki a tündérsereg, hol bezárnak oda valakit, hol a tetejére



Éder Vera felvételei

Jolanda Fogašova Az orléans-i szűzben

menekül egy üldözött, hol kilátónak használják a létráját – ám mindent csak egyszer! Ahogy a vicc poénján sem lehet másodszer szívből nevetni.

Kár, hogy a pozsonyi színházvezetőknek nem jutott eszükbe a másik kézenfekvő ötlet: a *Kékszakállút* is Juronicsra bízni. Aki látta keservesen gyönyörű *Mandarinját*, annak nem lehetnek kétségei, hogy lenne mit mondania a férfilelek mélységeiről.

Mindenesetre mindkét Bartók-egyfelvonásos eleven színház volt. S akárhogy nézzük, annak is van jelentősége, hogy Pozsonyban magyarul énekelnek, és magyarok koreografálnak Bartókot.

A klasszikus balett nem kenyerem, ezért a fesztivál gazdag Csajkovszkij-táncprogramját kihagytam. Belefogtam viszont Frenák Pál Csajkovszkij-zenékre komponált táncjátékába. Nehezen viselem, ha már az előadás kezdetén a képembe világítanak, de el kell ismernem, hogy az alkotó következetesen provokált, mert a zene is mindvégig fülsértően hangos volt. Történet, fogódzó hol nem volt, hol számomra időtlennek tűnt. Én félóráig bírtam, de voltak, akiknek tetszett.

Kitűnő előadásban hozták el ugyancsak a pozsonyi Csajkovszkij kitűnő operáját, *Az orléans-i szűzet*. Jozef Ciller díszletének jobb oldala inkább valós, várfalakat imitál, a bal fele inkább jelképes, csövázás állványsort mintáz. Hátul magas járás, fölötté kifeszített drapéria, ahová időnként vetítenek. Néha a cselek

Denisa Hamarova és Gustáv Beláček A kékszakállú herceg várában



ményt szimbolikusan illusztráló kezeket, máskor a jövő látomását, néha pedig csak hangulati aláfestő képeket. Középen balról imázsamoly, jobbról kis emelvény, általában a király „székhelye”, de a végén itt égetik meg Johannát is. A kórus itt szükségszerűen nagyobb szerepet kap, mint Csajkovszkij egyéb operáiban. A népi kereszties seregek minduntalan vörös drapériákat lengetnek, amelyeket a lelkesedés, a hazafiság és a harci kedv szimbólumaként azonosítunk. Am a végén, amikor egyenként Johanna máglyájára teszik őket, lángnyelvet alkotnak. A hős lányt ugyanaz a szenvedély pusztítja el, amely korábban felemelte. Peter Čanecky jelmeztervező Johannát nem a szokásos egyszerű parasztlánynak ábrázolja, első ruhája inkább középpolgárra utal. Jolana Fogašova égővörös, göndör hajkoronája sem a hagyományos fölmagasztosult szendét mintázza, sokkal inkább határozott, emancipált fiatal nőt, aki elhivatottságból (vagy karrierje érdekében?) elrejtí a nőiségét, de a megfelelő pillanatban, a győzelem után ismét szabadjára engedi. S ki másba szeretne bele, mint az ellenségbe? Túl szép, túl nőies, túl magabiztos – csoda, ha a közösség előbb-utóbb veszélyesnek ítéli? Operai telitalálat VII. Károly király szerepében Jozef Kundlák. Jó vágású középkorú férfi, a gyöngesség és a jelentéktelenség csilhatatlan jeleként *közepes minőségű karaktertenorral*. Marian Chudovsky rendezése szerint az uralkodás érdekl legkevésbé, állandóan csak kedvesét, Agnès Sorelt ajnározza. Noha Lilia Larinováknak csak a vége felé van némi szólama (a nagy együttesbe szükségeltetik még egy női hang...), de ebben a produkcióban mégis főszereplő.

Az opera zenéjéből csak Johanna szólóját ismertem Ghena Dimitrova egyik lemezéről, hamisítatlan olasz kétrészes ária: lassú rész, kórus, gyors rész. Nem emlékszem, hogy Csajkovszkij írt volna még hasonlót. Nagyon jó muzsika, változatosabb, drámaibb, mint az *Anyegin*, érdekes volna egyszer nálunk is bemutatni. Ha már Pozsonyban bejött...

TANULSÁG

Túl nagygyá fejlődött ez a fesztivál, hogy át lehessen tekinteni. Ugyan ki engedheti meg magának, hogy több mint két hétig csak

előadásokat nézzen? *Ja nye znaju*. Csajkovszkij mindenestre jó ötletnek bizonyult. Kevés operaszerzőnek van ilyen gazdag hangszeres, szimfonikus és balettrepertoárja. Operai tekintetben (ellentétben Verdivel, Puccinival vagy Mozarttal) a megismertetésre esett a hangsúly, ehhez igényesebb ismeretterjesztés kívántatott volna. Újabb városok operajátszásával ismerkedhettünk meg, és ismét hallhattunk igazi énekes sztárokat.

Jövőre Bartók + Belcantót ígérnek, Rossinivel, Bellinivel, Donizettivel, ismert és kevésbé hallott művekkel, megint világnagyságokkal, Ramon Vargasszal, Giacomínivel, Lukács Gyöngyivel, Renato Brusonnal, Roberto Scandiuazzival. Ezt válaszként arra a kérdésre, hogy van-e még egy olyan operaszerző, aki – Bartók mellett – kitart két fesztiválhéten át. Egy nincs, de egy kis csapatnyi van. Életképes gondolatnak tűnik.

EPILOGUS

Elégedetten tértem haza, sok mindent láttam, meséltem is mindenkinek, hogy a legjobb Kovalik *Anyeginje* volt. Csak a koncertszerű *Pikk dáma* elmulasztását sajnáltam. És mit tesz isten: a rádió közvetíti!

Izzó drámaiság, jobbnál jobb énekesek, tomboló siker. Jelena Obrazcova hátorzongató öreg grófné, az ifjú csillag, Olga Romanko Liza, Hermann pedig az a Mihail Davidov, akit hallottam már a rádióban, fenomenális Otellót énekelt. De még Jeleckij hercegre is Igor Morozov jutott. Jó néhány elsőrangú énekes, aki egy itt létrehozandó többheti próbaidőszakot igénylő színpadi előadásra alighanem elérhetetlen vagy megfizethetetlen, de egy koncertet elvállal. Alekszandr Anyiszimov lendületes, erőteljes előadást dirigált. A Magyar Rádió idősebb kommentátora a tapsviharban valami olyasmit mondott, hogy lám, minek ide rendezői bűvészkedés, elég a zene. Furcsa, hogy milyen sokan nem értik még, hogy nem elég. A drámát is „hozni” kell. Jó opera-előadás sem koncerten, sem színpadon nem él meg nélküle.

Akinek szemernyi kétsége van afelől, hogy ugyanez a gárda Kovalik vagy más tehetséges pályatárs rendezésében kétszer ekkora hatást ért volna el, az válasszon magának más műfajt!

ELHUNYT HORVAI ISTVÁN

A következő számunkban emlékezünk rá



Koncz Zsuzsa felvétele

O'Neill *Boldogtalan hold*

című darabja pesti színházi

előadásának rendezése

közben készült

STUBER ANDREA

Járom az utam

■ PORTYÁK A JÓZSEF ATTILA SZÍNHÁZBA ■

A József Attila Színház az a hely, ahová különleges közönség jár kicsit sem különleges előadásokat nézni. Kezdettől fogva megvolt a maga specifikuma ennek a teátrumnak. Már amikor alapították – 1956-ban, egy minisztertanácsi határozattal hozták létre nem egészen a semmiből –, akkor is másképpen kezelték, mint a többit. Szerényebb elvárásokat támasztottak vele szemben. Egyfajta lenéző engedékenységgel kezelték: legyen ez a színház Angyalföld (plusz Újpest) szórakoztatóintézménye, amelynek nem muszáj a környékbeli munkásokat ideológiailag nevelnie, elég, ha boldogítja őket könnyed, kellemes előadásokkal. A szocialista kultúrpolitika – már amit annak hívtak – ambicionálta, hogy szokjanak be a színházba, s ha a szépjérzőkük fejlődik, nyilván kialakul majd bennük az igény a magasabb művészetre.

ÖRÖKBEOGADÁS

A Váci út 63. alatti intézmény – amelyben igazság szerint már a hivatalos megalakulás előtt is működött József Attila elnevezésű színház Szendrő József vezetésével, csak azt egy év után átszervezték-beolvasztották – Fodor Imre igazgatása alatt valóban odaszoktatta a környékbelieket. Az angyalföldiek örökbe fogadták a színházat, társulatostól, produkcióstól. A teátrum a helyi közönségnek kínált programot, helyben. *A szabin nők elrablásával* kezdtek – kétszázas sikerszéria Bilicsi Tivadarral –, de idővel elég jól ment Osztrovszkij, Anouilh is. Olykor „autós darabok” is születtek – így neveztek azokat az előadásokat, amelyekért messzebből, a kerület határain túlról is eljöttek a nézők. 1965-ben már hét-ezer bérlettel büszkélkedhettek, kilencven százalékuk üzemi dolgozó volt. Évadonként hat-hét bemutatót tartottak, s tizenöt-husz gyári találkozó gondoskodott a munkás-művész kapcsolatok fejlesztéséről. A színház első évtizedében itt játszott Gobbi Hilda, Sinkovits Imre, Darvas Iván (mindhárman büntetésből), valamint Ráday Imre, Koncz Gábor. Szemes Mari és Kállai Ilona évtizedeken át volt meghatározó színésznője a társulatnak. Itt szerették meg a nézők Voith Ágit, és itt lett sztár Bodrogi Gyula, aki például 1960 októberében 36 előadást játszott, az igazgatói fizetés feléért. (Ide most személyes adalékként betolakszik első női élményeim egyike: itt láttam gyerekként az 1972/73-as évadban a *Cyranót* Fülöp Zsigmonddal és Bodnár Erikával, és azt szerettem volna tudni, miből van a színész orra.)

Amikor 1984-ben a kék metró elért az Árpád hídig, a József Attila Színház egy csapásra közelebb került a belvároshoz, s ez lehetővé tette volna a nyitást újabb nézői rétegek felé. Bár a színház – Iglódi István művészeti vezetésével – kísérletet tett erre, az áttörés nem valósult meg. Ma már megállapíthatatlan, hogy a próbálkozás az előadások színvonala miatt nem volt elég meggyőző, vagy a társulat, a közönség, esetleg mindkettő ellenállásán bukott meg.

PÓTSZÉKFOGLALÓ

Azóta nagyot változott a világ, no meg a környék is. (Ha most váratlanul harci jelszó érkezne Csepelről, akkor a Váci útról legfeljebb az autószalonok felelhetnének neki.) A tizenharmadik kerületiek azonban ma is magukénak érzik a József Attila Színházat. A teátrumnak felismerhető és összetéveszthetetlen közönsége van, amely megbízhatóan, 4579 bérlettel, 91 százalékos látogatottsággal szinte mindig megtölti a nézőteret. Elkerülhetetlen a pótszékezés – meg kikerülhetetlen, pedig alaposan megnehezíti a kijutást a szűk széksorokból. A publikum ma bizonyára kevésbé áll munkásokból, mint inkább alkalmazottakból, bérből és fizetésből élők, önkéntes meg kényszervállalkozókból és nyugdíjasokból. De a nézők éppúgy otthon vannak ebben a színházban, mint a korábbi évtizedekben. Sehol máshol nem látni Pesten ilyen meghitt, családiasan „színházazó” idős párokat, középkorú csoportokat, fiatalabb társaságokat. Ez a közönség – bárki megmondja ezt, aki sokat és sokfelé jár színházba – más, mint a többi. Odaadó és befogadó, kicsit naiv, közvetlen és természetes. Itt az is előfordul olykor – nem kelt megütközést –, hogy egy néző jóízűen beszél a vígjátékba, vagy hogy a stúdiószínház testközelben terében a tapsnál valaki megragadja a főszereplő kezét, s tisztelettel gratulál. Ez a türelmes és sze-

retteljes publikum mindent elfogad, és – általában – mindennek örül. Látványos el-
lenpéldaként hét évvel ezelőtt Spiró György *Vircsaft* című, a magyar valóságot szatirikusan, szabadszájúan ábrázoló darabjának előadásán akadtak ugyan hangosan méltatlankodó nézők, de ez is inkább a publikum közvetlenségére és ösztönösségére, mint szigorúságára vallott. Ilyesféle eset mostanában nemigen fordulhat elő. Egyrészt mert a jelenlegi műsor nem vállal hasonló kockázatot. Másrészt mert a színházjegyek alaposan megdrágultak azóta (a József Attila Színházban sem kapható ezer forintnál olcsóbb). Márpedig minél többet fizet a néző a jegyért, a tapasztalatok szerint annál kevésbé szereti elégedetlennek érezni magát. A közönség barátságosságát és elszánt jóindulatát látva mindenestre felmerül a kérdés, vajon nem lehet-e ennek a publikumnak magasabb igényű színházat csinálni. Hátha azt is elfogadja!

ENGEDMÉNYES

A Váci úti teátrumban az elmúlt szezonban töltött tizenhat estém közül talán csak a *Mosolykommandó* bemutatóján tapasztaltam néminemű szolid ellenállást. (A premier közönsége itt kevésbé különbözik az átlagos előadástól, mint másutt.) Ez abban nyilvánult meg, hogy a nézőter hátsó harmada, amelyet beláttam, jobbra nem tapsolt az előadás végén. Nem méltatlankodtak az emberek feltűnően, nem csóvázták a fejüket, nem sügtak össze, csak éppen konokul kímélték a tenyerüket.

Az elmúlt évadban megvalósított és a jövőre tervezett program alapján határozottan leszögezhetjük, hogy a József Attila Színház manapság kevésbé igényes műsorral kívánja a közönséget szórakoztatni, mint korábban, akár csak tíz-tizenöt évvel ezelőtt is. A kilencvenes évek elején Lénér Péter igazgató még Heltai Jenővel, Herczeg Ferencel, László Miklóssal, Machiavellivel, Caragialéval csábítgatott, gyakran fordult Molnár Ferenchez, s adott arra, hogy rendre műsorra tűzzön egy-egy klasszikust, elsősorban Shakespeare-t (aki most egy négy éves, s korának megfelelően rozszant és lestrapált *Makrancos hölgy*-előadás-sal képviselteti magát a repertoárban). Az idén Feydeau volt a klasszikus. Amúgy

Hegyi Barbara és Kern András
a Spencerben

pedig nevenincs angolszász szerzőkkel arat bulvársikereket a társulat. Régebben az évad végére jutott egy-egy zenés produkció. A jövő évi műsortervben más sincs, mint zenés vígjáték, vígjáték zenével, esetleg zene nélkül. Lassan elenyészni látszik Léner Péter korábbi rokonszenve az epikus művek iránt, amely valószínűleg még a Kazimir Károly-féle Thália Színházban ébredt benne. Ezt a műfajt idén a *Különös házasság* című Mikszáth-regény színpadi változata képviselte. Az évad legatütőbb sikere azonban abból a *Spencer*ből született, amely voltaképp a hiányosságai révén került a József Attila Színházba, hiszen alaposabban és igényesebben kidolgozva alighanem a Vígszínház mutatta volna be.

SPENCER KERN

Kern András darabja – mely a 2003/2004-es szezon első bemutatója volt – egyszerre viseli magán a szerző színészi exhibicionizmusának és emberi szemérmességének jegyeit. Egyfelől hollywoodi sztárok életét és kapcsolatát dolgozza fel – szerény külsőségek közepette –, másfelől mindvégig bizsergető érzéseket kelt a tekintetben, hogy számos vonatkozásban magáról Kern Andrásról szól. (A szokatlannul bőséges bulvársajtó-háttérből úgy tűnik, a rendező Tordy Gézát is ez érdekelte a történetből.) Némiképp zavarba ejtő szakmailag minősíteni egy olyan alakítást, amelyben Kern bizonyos pontokon feltehetőleg a saját, legszemélyesebb dolgairól beszél a saját szavaival. Méricskélhetjük-e ezeknek a színészi pillanatoknak a hitelességét? Nem volna az durva emberi tapintatlanság? De.

A darab ügyes munka. Épkézláb, cseppet érzelgős, kicsit közhelyes és konyhafilozofáló. Az előadás elég kellemes, gördülékeny és szórakoztató. Kern András elvileg Spencer Tracyt alakítja – és hasonlítani is képes rá, amikor összeszedi magát –, Hegyi Barbara Katherine Hepburnt. (Én speciel jobban örültem volna, ha inkább Nagy-Kálózy Eszter játszotta volna Hepburnt, Hegyi Barbara pedig beállt volna Karády Katalinnak Bacsó Péter filmjébe!) A színjáték a két színész évtizedeken át tartó, évődő-huzakodó szerelmi kapcsolatát követi, ámbar inkább csak kifelé mutatott külsőségeit érzékelteti. Kern-Tracy és Hegyi-Hepburn között frappáns dialógusok zajlanak. Nagyjából ennyi. Hegyi Barbara figurát teremt: kicsit derb, hűvös, pikírt nőt, aki önmagát is megmosolyogtató, elnéző módon ragaszkodik ehhez a férfihoz. Kern magát hozza, szokott felfortyánásaival, járkálásaival, poentírozásával és



avval az enyhén szórakozott színészi jelenléttel, amelybe befér, hogy időnként a nézői széksorokon járhatja a szemét.

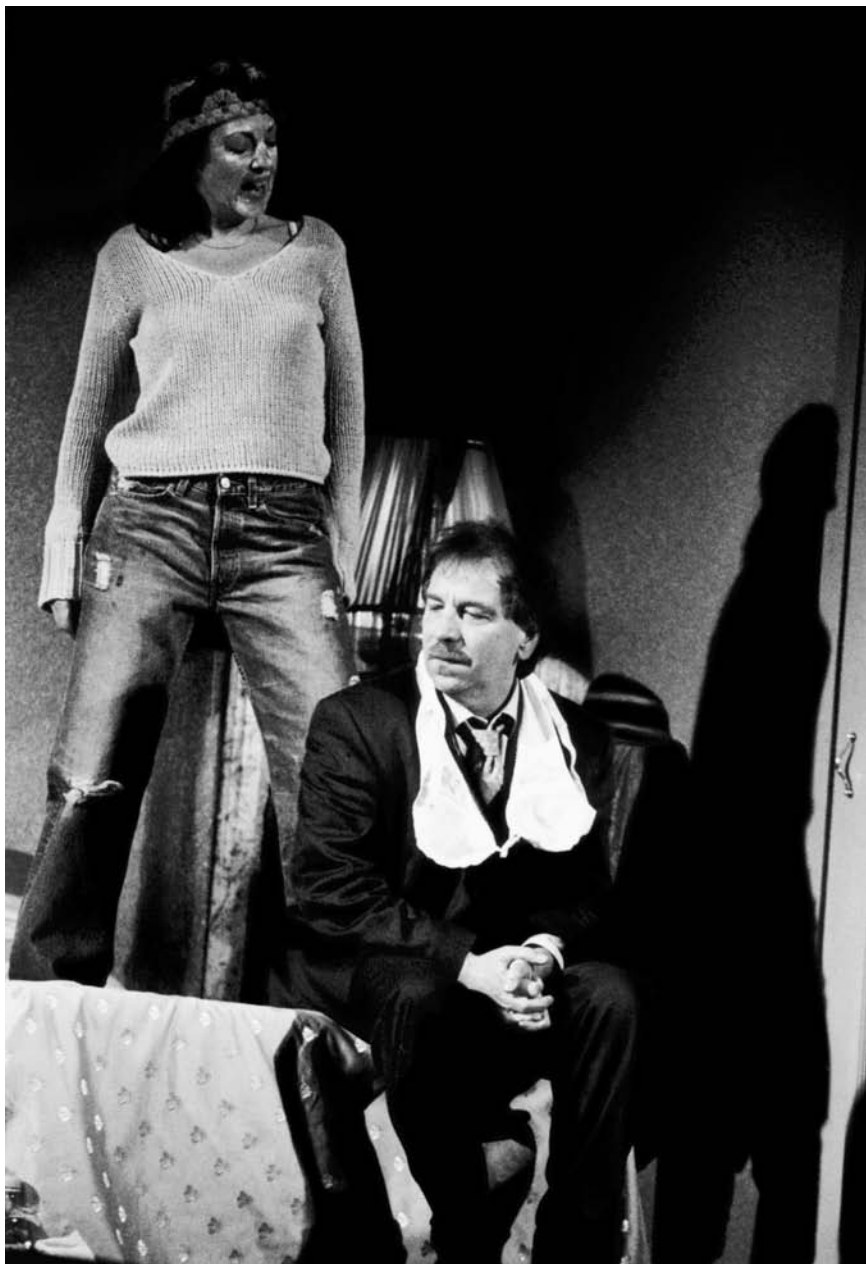
Az előadás a főszereplő pároson kívül a megszokottat nyújtja. Például Sztankay István lehangoló és/vagy fékezhetetlen komédiázását. Sztankay valószínűleg minden fogást ismer, amellyel egy figurát mulatságossá lehet tenni, de imponáló módon megoldozik azért, hogy újabbakat találjon ki. (Vagy én nem láttam még a teljes készletet.) Ezúttal Sztálínekít kerekít kabarészámot a Tracyvel való találkozásból – Kern kedvesen átengedi neki a terepet –, s minden poénlehetőséget kiaknáz, amelyet a rendelkezésre álló zsúrkocsi és vodkásüveg nyújt. Az ember nem képes sokáig berzenkedni Sztankay láttán: előbbutóbb kénytelen megadni magát magabiztos professzionizmusának és precíz igyekezetének, amellyel a nevettetést szolgálja.

A *Spencer* által prezentált másik helyi sajátosság Kocsis Judit, aki ugyancsak igen szakszerű eleme a produkciónak, különösen abban a meghitt női kettősben, amikor Hegyi Barbarával elosztják maguk között a szeretett férfit.

A *Spencer*-bemutató elfogadható szezonkezdetnek tűnt, az évad végére aztán jelentősen felértékelődött. Hónapokra előre betáblázott nagy siker lett, s a májusi újránézéskor konstátálhattam, hogy végül is ez volt a tavalyi csúcsteljesítmény a Váci úton.

A CSAPDA

Feltehetőleg kevésbé jött be a *Különös házasság* októberi bemutatója. A regény színpadra adaptálását Léner Péter rendező felkérésére Závada Pál végezte el – a kritikusok által meglepően eltérően megítélt sikerrel. Akadt, aki szerint kitűnő színdarab született, amelyet érdemes volna most már meg is rendeznie valakinek, más meg úgy vélte, hogy az átírat a legásatagabb dramaturgiai sémákkal dolgozik. Az biztos, hogy maga az előadás – bár jelentős erőfeszítéssel: Horesnyi Balázs ódon, cikornyás, monumentális díszletével, Vágó Nelly szépen historizáló jelmezeivel, a mikszáthi világot egy az egyben behozó, erdélyi vendég Györffy Andrással megerősített színészgárdával készült – nem igazolja, hogy a mű színpadért kiált: nehézkes, tanácstalan, nem leli saját értelmét, ahogyan a tucatsnyi tétova, ámbár megadóan beletörődő színész sem. A legerősebb érzésünk az aggodalom a két főszereplő, Maday Gábor és Danyi Krisztián iránt. Ők ebben a darabban mutatkoznak be új színházukban. Léner Péter ugyanis olyan igazgató-rendező, aki szemmel



Vándor Éva és Bajor Imre a *Mosolykommandóban*

tartja a vidéken felnövő tehetséges színészeket, és szívesen szerződteti őket. Csak hát akik ilyen módon a József Attila Színházba kerülnek, ritkán produkálnak látványos fejlődést: általában néhány éven belül távoznak, vagy – rosszabb esetben – nyom nélkül felszívódnak a társulatban. Maday Gábor Debrecenben *A Gézagyerek* címszereplőjeként hívta fel magára a színházi szakma figyelmét. Első pesti évadában két fontosabb szerepet kapott –

az alkatához feltűnően nem illő Buttler grófort a *Különös házasságban*, majd egy kétes alakot a *Mosolykommandóban* –, s teljesítménye összehasonlíthatatlanul érdektelebb és jelentéktelenebb volt, mint néhány debreceni alakítása.

Hogy a József Attila Színház nem a legmegfelelőbb hely egy fiatal színész számára tehetsége kibontakoztatásához, annak legalább három oka lehet. Az egyik a műfaji behatároltság, tudniillik hogy itt zömmel nem különösebben változatos bulvár- és szalonvígjátékokat, valamint korlátozott szabású zenés darabokat játszanak. (Az utóbbiak között kivételt jelent a három éve futó *Made in Hungary*, amely alapos munkával és sok vendég közreműködővel létrehozott sikerdarab, fiatal, lelkes nézőtáborral.) A drámai műfaj gyakorlására legfeljebb a Gaál Erzsébet Stúdióra átkeresztelt Aluljáró minitere ad nagyon szűkös lehetőséget, ámbár a működésének van némi alibijellege. De erről később.

A másik ok, ami miatt nehéz itt egy fiatal színésznek a szakmai fejlődés, az, hogy a társulat nélküli a rendezőket. Direktorsága kezdetén, a kilencvenes évek elején Léner Péter még úgy gondolta, hogy „rövidesen kialakul már egy olyan rendezőgárda itt is, amelyik szellemi-szakmai centruma lehet a színháznak”. (Akkoriban még a színház profilját is szélesebb skálán képzelte el, „talán az egyik végén a nagy tragédiákat, a másik végén pedig a csak szórakoztató boházatokot hagyva el”). Ám a József Attila Színháznak nemhogy rendezőgárdája, tulajdonképpen rendezője sincs. A művészeti vezető Koltai Róbert rendez is. De Gaál Erzsébet halálával láthatóan megszűnt a szisztematikus alagsori műhelymunka, a közös, folyamatos, produkcióról produkcióra épülő együttműködés rendező és színészek között. Volt egy nem érdektelen rendezői sorozata Naszlady Évának, de már neki is csak hűlt helye van a társulatban. (Nota bene: a stúdió műsorának ma is az a *Pillantás a hídról* az egyik legmeggyőzőbb darabja, amelyet még Gaál Erzsébet rendezett az 1997/98-as szezonban, s amely túljutott századik előadásán. A másik pedig a Naszlady által jegyzett *A manó*.)

Képzeltbeli József Attila színházi fiatal színészsünk harmadik – és talán legnagyobb – problémája az lehet, hogy Léner Péter nem a társulat tagjaira építi a reper-toárt, hanem vendégekre, jellemzően médiaszár színészekre. Tekintsünk most el a hipotetikus ifjú rossz érzéseitől, amiért a meghívottak – úgy hírlík – hat számjegyű összegért lépnek fel esténként, míg ő bagóért dolgozik. Nagyobb baj, hogy ezekből az előadásokból szakmailag jószerével mindent kispórolnak a főszereplők poénjain kívül. Az „egy sztár és más semmi” projekt még viszonylag nívósan indult – *A miniszter*

félrelép már lefutott produkciójával –, s a 166. előadásánál járó *Balfácánt vacsorára!* is elég jó anyagnak bizonyult. Ám a Koltai Róbertre alapozott *Egy hölgy a Maximból* már megcsínyli a sztárra alapozás gyakorlatát, a Bajor Imrét kínáló *Mosolykommandó* pedig mint színdarab sem üti meg a mértéket. (Itt jegyzem meg, a József Attila Színháznak igyekeznie kell, ha a médiasztárok újrahaznosításában fel akarja venni a versenyt a Budapesti Operettszínházzal. Ott Hernádi Judit, Verebes István, Bajor Imre és Gálvölgyi János zenés-táncos szerepeltetése után nyilván eljutnak majd Havas Henrikig is.)

MEG NEM FELELÉS

A fentiek ellenére sem állítanám azonban, hogy a József Attila Színházban lehetetlen a színészi fejlődés. (Legfeljebb lassabb, nehezebb és korlátozottabb, mint sok más helyen.) Nyilván itt is lehet tanulni – például Sztankaytól vagy a Schütz Ila helyét betöltő, az ő szerepkörét folytató Pogány Judittól –, lehet szakmai fogásokat ellesni, rutint és színpadi biztonságot szerezni, leginkább a vígjátéki műfajban. Ullmann Mónika például némileg színesebbnek és öntudatosabbnak mutatkozik ma, mint néhány évvel korábban, Lévay Viktória mindinkább figyelemre méltó színpadi jelenség, Ságghy Tamásnak pedig már túl is kellene lépnie ezen színházon, amely a dalos-táncos-bohókás fiatalember szerepénél komolyabbat nemigen kínálhat neki.

Visszatérve az elmúlt évadra: a szezon első felének két nagyszínpadi bemutatóját, a *Spencert* és a *Különös házasságot* januárban az *Egy hölgy a Maximból* (más néven *Osztrigás Mici*) követte. Ennek színpadra állítására Szőke Istvánt kérték fel, ami legalábbis meglepő ötlet, mert Szőke nem francia bohózatok könnyű kezű színreviteléről közismert. Aki dolgozott már vele – és Koltai Róbert, a meghívás ötletgazdája közénk tartozik –, tudja azt is, hogy Szőke nem decens, pontos, részletes instrukciókból építkezik, hanem svungból, spannoltságból. Hitet követel és – jó esetben – hitet ad a közös munkához. Ahol ez nem születik meg, ott érdemben az előadás sem. A jelek szerint ez történt a Feydeau-vállalkozás esetében. A címszerep-visszaadás, a botrány és a bemutatóelmaradás elkerülése érdekében Léner Péter az utolsó időszakban közbelépett, a premiert megtartották, az előadás másoron van, siker, szeretik a nézők. Elnézik Kerényi József szegényes díszletét, amelyben sárgás, beázásfoltosnak látszó falak felett líneg-lógnak a fekete drapériák, s letakart barna hokedlik szolgálnak puff gyanánt. Elnevetgélnek Ullmann Mónika Micijén, aki kánkánpiros hajjal mórirkálja el a közönségességet, hadonászik, göccög. Koltai Róbert Petypon

szerepében ugyanazt a zilált, hiszteroid, kétgesztusú (kezek összecsapása, fejhez kapás), illegő-billegő léptű pasast adja, mint bármi másban. Még hogy francia orvosprofesszor? Ez a figura ugyanaz a lúdtalpas pesti balek, akit Koltai behoz a József Attila Színház többi vígjátéki vállalkozásában is.

Huzamosabban örvezenhetünk Bodrogi Gyula jelenlétének, aki a *Kilencen, mint a gonoszok* után most ismét visszatér régi sikerei színhelyére, s megmutatja, milyen az, amikor valaki autentikusan mozog a műfajban. Könnyed és elegáns mint bohózati elem: nagy biztonsággal emeli fel és ejti el a poénokat, tökéletesen szól ki, zavarodik meg vagy dühödik be a nagybácsi szerepében.

MERÉNYLET

Tavasz felé közeledve újabb mulatságot kínált a színház. Alistair Beaton vígjátékának, a *Mosolykommandó*nak március 12-i premierjére eljött számos politikus: miniszterek,



Sztankay István és Besenczi Árpád a Primadonnákban

pártelnökök, frakcióvezetők, sok jól megtermett, telefonszínór-fülű ember kíséretében. Más országok politikusai ezen az estén tömegtüntetéseken tiltakoztak a madridi terrortámadás ellen. A mieink viszont egy bávatag, meglehetősen szellemtelen, piszkos szájú komédiát néztek, amely a politikacsinalók kisszerűségéről, korruptségéről és őszintétlenségéről kívánja lerántani a leplet. A Horgas Péter tervezte csicsás, halványzöld szállodafa-

lak közé Sztarenki Pál kente oda a cselekményt, amelynek problematikus kulcsfigurája a Bajor Imre játszotta főszereplő. Ő a titkos stratégia, aki a miniszterelnöki kommunikációs stáb tagjaként manipulálja a manipuláló politikust. Alakításának alapvető baja, hogy azt az egyszerű, őszinte, csavarmentes figurát hozza, amelyet a nézők megszerettek a Heti Hetesben. Akkor is, ha a szerep nem ezt kívánja meg. Kérdés, hogy tudna-e jelenleg mást játszani. A magam részéről Bajort nagyszerű színésznek tartottam a játékszíni korszaká-

hány évvel korábbi angyalföldi bemutatója, a *Botrány az Operában* című vígjáték nem túl meggyőző referenciája.)

NEMCSERÉS TÁMADÁS

A *Primadonnák* előadását Méhes László jegyzi, akinek számos olyan rendezése látható különböző színházakban (a József Attilában a *Made in Hungary* és a *Nebántsvirág*), amely nem nélkülözi a szükséges munkabefektetést. A *Primadonnák* elég jó matéria. A szerző sok mindenből merít – Shakespeare-vígjátékoktól kezdve a *Van, aki forrón szereti* című filmig –, és jó érzékkel kotyvaszt. Abban, hogy a két főhős, a két ifjú Shakespeare-színész nőnek öltözve egy örökség megszerzésére használja képességeit, halvány analógiát is érezhetünk. A művészet helyett az alkalmazott színház területén működnek – akárcsak a József Attila Színház színészei.



Bánfalvy Ágnes és Molnár Zsuzsa a Moszkvai szépségben

Koncz Zsuzsa felvétele

ban vagy a Radnóti Színház-beli *A jó tündérben*. A *Mosolykommandó*ban viszont elszomorít. Mintha megcsappant volna a szakszerűsége. Alig élnek meg a poénjai, nincsenek váltásai, semmi dinamikája, s ha megemeli a hangját, egy szavát sem érteni. Partneréből, Maday Gáborból a magabiztosság hiányzik, ilyenkor aztán arat a talpraesett Schnell Ádám. Az övé lett az évad utolsó, májusi nagyszínházi premierje, a *Primadonnák* is, amelyet Ken Ludwig írt, Hamvai Kornél fordított. (A szerző né-

Személyes meggyőződése szerint egyébként kényes és megfontolandó, melyik férfi színész alkalmas nő eljátszására. Nem lehet ugyanis ordítóan parodisztikus a férfi által megformált nő. Kell bizonyos alkati adottság, azután jöhet az ügydöntő jelmeztervezői fellépés. A legerősebb esetben egy férfi színészből a női ruha és a női karakter addig nem látott vonásokat – *horribile dictu*: váratlan szépséget – hív elő. (Két ilyen eset volt a nézői praxisomban. Az egyik Mertz Tibor egy régi szolnoki *Liliomfi*ban, a másik Bede Fazekas Szabolcs a nyíregyházi *Senki sem tökéletesben*.) Mármint a *Primadonnák* esetében Schnell Ádámól nyúlánk, elegáns, artisztikus és már-már arisztokratikus nő lett. Beszenci Árpád viszont szemernyit sem illúziókeltő lányként. Róla egyébként – aki szintén médiaszínész, ha nem is első vonalbeli – a József Attila Színház teljes repertoárja jobb képet mutat: kis túlzással vele nyeri el értelmét a Gaál Erzsébet Stúdiószínház jelenlegi működése.

ALÁMERÜLVE

A stúdiószínház válogatott kínzásokra alkalmas nézőterével – szűkösség, levegőtlen-ség, zsúfoltság, kényelmetlenség, rossz kilátás, újabban ragadós székek – nem annyira a közönség jó érzését szolgálja, mint inkább a társulatét. Itt merítközhetnek meg a színészek drámai művekben, saját gyönyörűségükre és a műsorterv nemesbitése érdekében. (Jellemző példa a *Hosszú út az éjszakába*. Egy céltalan, üres, felesleges estén teljesen értetlen és érintetlen nézői lehetünk annak, hogy eltompult érzékű színészek színpadias modorban művileg drámaznak az orrunk előtt.) Végignézzve a pincei repertoárt megállapíthatjuk, hogy Besenczi Árpádnak sikerül a csoda: *A manóban*, Naszlady Éva rendezésében olyan Fjodor Ivanovicst játszik, akinek arca, karaktere és aurája van, s minden kétséget kizáróan az orosz sztyeppe poros útjáról érkezik a térbe, nem pedig sötét lépcsőn bukda-csol le a pincébe. Besenczi különben a *Balfácánt vacsorára!* előadásában is elegáns színészi megoldást talál alig megírt szerepére. Egybeolvasztja saját és az általa játszott figura humorát – így teremt helyzetet ahhoz, hogy jóízűen mulathasson a darab komikus szituációiban. Ebben a produkcióban Kern Andrásnak van egy súlyosan nagyszerű jelenete. Valahogy így: Koltai Róbert telefonál, felhívja a Kern játszott pasas feleségét, aki besokallt, és elköltözött otthonról. Kern csak áll, nem néz oda, mégis csupa mélységes figyelem. Megadta magát a sorsának. Nem hisz, de remél. Olyan erővel van jelen, mintha ezért a néhány percért jött volna be ezen az estén a színházba.

A stúdiószínházban tavaly mindössze egy bemutatót hirdettek meg: Milan Kundera *Jakab és a gazdája* című művét Salamon Suba László rendezésében. Becsületes és érdektelen este, csöppet talán túlkoros előadás, amely az érdemdús, megbízható középmeződek tagjait, valamint az idősebbeket foglalkoztatja: Józsa Imrét, Kocsis Juditot, Juhász Györgyöt. Hanem Szabó Évát már némiképp zavaró stúdióközelségben mély dekoltázzsal nőiesen huncutkodni látni. Katona János és Újréti László is túljutottak már talán a szoknyák után kapdosás korán, mindazonáltal Újréti nagyon is méltányolhatóan, jó szakemberként, szabatos gesztusokkal, pontos mimikával, kifejező nézésekkel dolgozik. Kocsis Judit is hozza, amit mindig: nőies elevegenségét, asszonyi simulékonyt, kecsességét, ahogy puhán siklik a férfiak között. (Itt jut eszembe: a társulat másik jelentős színésznőjének, Vándor Évának nem nyújtott semmi érdemleges feladatot az évad!)

A MÉLYPONTIG ÉS TOVÁBB

A Gaál Erzsébet Stúdió még egy premiernek volt színtere: a Viktor Jerofejev regényéből a német Uwe Lauer által írt és előadatott *Moszkvai szépségnek*. Ez a műsortervben nem szerepelt, s úgy tűnt, a színház csak befogadója a produkciónak, nem pedig létrehozója. Holott egymillió forintot kapott rá a József Attila Kht. 2004. április 15-én a Nemzeti Kulturális Alap színházi kuratóriumától. Ezúton tudatom a kuratórium tisztelt tagjaival – akik, ha jól akarnak maguknak, feltehetőleg nem fogják megtekinteni az előadást –, hogy ezt a pénzt elfecsérelték. A produkció színpadképtelen; jószerevével egyetlen eleme sem éri el a szakmai minimumot. Lauer-Mokrai Orsolya fordító bizonytalan a magyar nyelvben, és tájékozatlan a szovjet-orosz valóságban. A díszlet zagyva és szedett-vedett (Éberwein Róbertet, Uwe Lauert és Lauer-Mokrai Orsolyát említi e tárgyban a színlap). Uwe Lauer rendezése ordítóan dilettáns. A hosszas monológot előszereplő Bánfalvy Ágnes egy amatőr prózamondó versenyen nem jutna be a második fordulóba evvel a teljesítménnyel. (Vajon könnyű vagy nehéz a Bánfalvy anyját játszó Molnár Zsuzsának ilyen körülmények között bejőnie a színpadra, és néhány kis jelenetében színészként viselkednie?) Ha már a kronológia úgy hozta, hogy ez a lidérces élmény került a beszámoló végére, megemlíteném még a József Attila-beli színházi esték című sorozatom legjobbját, a *Sorstalanságot*. Összegyűlt néhány tucat ember, hogy meghallgasson Kertész Imre regényéből másfél órányit. Felolvasta egy barnába öltözött, szemüveges ember, akinek mindene hiteles. Ez a gesztusa is, ez a felolvasás. Darvas Iván ismert modora, beszédmódja, stílusa még jót is tett Kertész szövegének. Megszólaltatja például azt az iróniát, amely némely tekervényes megfogalmazás, körülményes mondat szerkezet mélyén rejlik. Meghitt, bensőséges, szép együttlét volt. Mintha kisgyerekként egyedül gubbasztottam volna az ágyamban, s Darvas odaült volna mellém mesélni. Szörnyűségeket ugyan, de valahogy mégis felemelően és vigasztalóan.

A József Attila Színházban az idén lejár Léner Péter igazgató megbízatása. A szokásos esetben ilyenkor pályázat következik, amelyre az íratlan szabályok szerint a jelenlegi direktornak – hatvannyolc éves lévén – már nem illik jelentkeznie. Ámde az angyalföldi teátrum közhasznú társaságként működik 2002. július 1. óta, így nem kötelező pályázatot kiírni az igazgatói állásra. Az a hír járja, hogy Léner Péter – aki korábban még a művészeti vezetőként szereplő Koltai Róbertet szánta utódául – mégis inkább megtartaná posztját. Ebben az esetben a József Attila Színház marad olyan, amilyen az utóbbi években lett.



Színültig
színház

ESTELI SUGÓ

Havonta megjelenő színházi programmagazin
www.sugo.hu

CSÁKI JUDIT

Színház – nyugaton, keleten

Másfél hónapig tartott a Wiener Festwochen, a bécsi monstre művészeti fesztivál, kiemelkedő színházi programmal. Luc Bondy intendáns és csapata szervezésében húsz helyszínen (köztük metróállomáson, magánlakásban, múzeumokban, koncerttermekben és persze sok színházban) több mint száz program pörgött (a legtöbbje többször is). A színházi produkciók között látható volt például a Bűn és bűnhődés a rácsok mögött Sopsits Árpád rendezésében, Ibsen Nórája Thomas Ostermeiertől a berlini Schaubühne am Lehniner Platz előadásában, spanyol és kanadai színház, Szophoklész-dráma Luc Bondy rendezésében, az angol Forced Entertainment csapata, továbbá akikről alább szó lesz.

Jurij Ljubimov magyarországi pályafutása néhány éve szünetelni látszik. Ezért aztán nagy szerencsémnek tartottam, hogy a moszkvai magyar kulturális évad előkészületei során eljuthattam a Tagankába is.

PEER GYNT

Peter Zadek *Peer Gyntje* a Grieg-zenével kezdődik, világosan. Ekkor még nem tudjuk, hogy végig nem oltják le majd a villanyt – és hát ez sem véletlen, mert a véletlennek egy csöpp tere sincsen ebben az előadásban.

A tér üres, a padló világos, majdnem fehér. A fiatal, energikus Aase lendületesen végigtrappol átlóban a színen, és már pöröl is a szakadt és piszkos Peer Gynttel. Aki ilyenformán eléggé messziről indít a lódítással, Aase jó ideig rá se hederít, majd lopva oda-odafigyel, hallgatni kezdi, aztán már fülel, álmélkodik, szurkol a fiá-

nak, és annak is, hogy higgyen neki – Peer megnyerte az első csatát. A szín mintegy észrevétlenül megy át az esküvői jelenetbe – mire Peer hátul fölülteti Aasét a magasba (a „malomtetőre”), elől már ott a menyasszony, és nagy a készülődés. Mármint a menyasszonyt leszámítva, aki csak ül bávatagon a széken, miközben megtörtént már az első összepillantás Peer és a fehér zoknis-kék ruhás Solvejg között. Aztán kitor a botrány: a pipogya vőlegény nem jut a menyasszony közelébe, Peer viszont a széken áthajolva „benyúl” neki – így kéri táncra amúgy Solvejget –, a lány ráveti magát Peerre, ő fölnyalabolja, kiviszi, a vőlegény sírva bámul maga elé: neki aztán végképp elvették a játékát. Mindenki el, csak két fél-

Jelenet Peter Zadek *Peer Gyntjéből*



puccs ember, a menyasszony és Peer marad a színpadon. A gyors csábítás után gyors cserbenhagyás következik: Peer is eltűnik – hiába keresi Aase, Solvejg és a szülők, már messze jár.

A színpadon pillanatok alatt dombot emelnek – akár a Föld, olyan, pedig a Ronde-hegy. A pásztorlányok gyors jelenete után máris jön a lobogó vörös hajú királylány, Dovre király lánya. Szörnyek, nagy fejű lények özönlnek el a színpadot, óriási disznó riszálja be magát, hatalmas kígyó farkát tisztítják fogkefével, ezernyi apró részlet villózik Zadek rendezésének legszínompásabb jelenetében, miközben Peerre is farkat aggatnak. Uwe Bohm játékának egyik parádésan (nép)mesés pillanata, amikor Peer rájön, hogy őt itt bizony fogva tartanák, és lázasan, túlmozgásosan, hadonászva menekülni igyekszik. A színpad bal oldalán a Zöldruhás nőtől épp kirángatják a gyereket, Peert szinte fölfalják a pásztorlányok. És hirtelen jön a váltás, a szinte üres színpad, csak Solvejg dalát halljuk erősen. Helga jön a kosárral, Peer zsebre gyűri Dovre-farkát, enni kezd. Majd „benépesíti” a földhalmot, székeket tornyoz egymásra, óvatosan kiegyensúlyozza őket: épít.

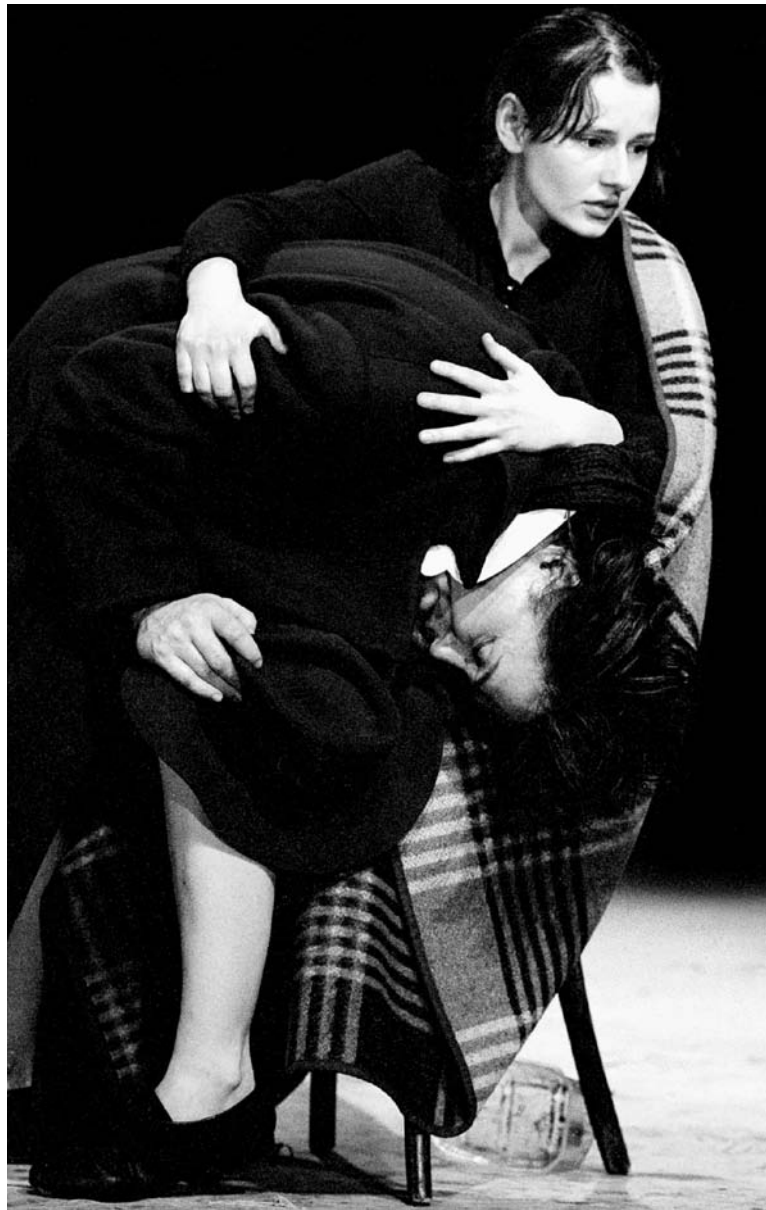
A Solvejg–Aase–Zöldruhás nő hármasság, a Peer körüli asszonyok mesészerű hullámzásban léteznek együtt a színpadon. Aase zoknit stoppol, Peer Solvejgnek épít házat, de az a Zöldruhás nő pusztán fölbukkanásától összeomlik, a baltanyél is meghajlik, a valószínűtlen kavargásban csak annyi biztos, hogy Solvejgnek ismét a várakozás jut, mert világos már, hogy ő a „visszaút” Peer számára. A *Peer Gynt*-előadások egyik erős hagyománya, hogy Solvejg nem változik (sokszor nem is öregszik). Szinte mindig melankolikusra komponált várakozása ebben az előadásban csöppet sem szomorú, legföljebb rezignált: Solvejg szikár, de teljes életet él, hiszen Peer dinamizmusa az ő statikus várakozásához képest, azzal szüntelen korrelációban teljesedik ki. Kiáltóan éles pillanat egyetlen van csak az egész előadásban – erről kicsit alább. Zadek tehát „menni hagyja” az időt, nemcsak Solvejg felett – Anett Renneberg, aki amúgy majmot is, arab táncosnőt is játszik, nem légies tüneményre, hanem földhözragadtan valóságosra veszi a várakozó asszonyt –, hanem a környezetében is: a hegyi faluból kisváros lesz az ötödik, utolsó felvonásban, jókora lakótelepi házzal. Ekkor, a harmadikban még csak azt tudjuk, hogy a Zöldruhás nő nem győz Peer felett, és hogy Aase és Peer még egyszer, utoljára egymásra talál. Csodás jelenet Aase halála – Angela Winkler kivételes szakmai repertoárral maga mögött rendkívül erős színpadi jelenléttel bír. Előbb a sírás – hisz mindketten tudják, mi a dolguk: egyiknek a meghalás, másiknak a segítés –, aztán az ölekezés, végül a mese: Peer lefektetett anyja mögé ül, felsőtestét föltámasztja, tartja és mesél. Hirtelen úgy érezzük: csodás és teljes élete lehetett ennek az asszonynak, és a végén még a Soria-Moria várba is elröptette a fia, aki – mintegy bocsánatkérés helyett – magának az Úristennek is odavágja, hogy „Én annyit összehazudoztam, mint az ördög, amikor prédikált; szidtam anyám, tyúknak csúfoltam, mert folyton csak káralt meg prézsmítált... De őt becsüljétek meg, és bánjatok vele jól, mert mondhatom, nála külön kevés jön fel ide a faluból”...* Aztán Peer a Kari által behozott takarót gyengéden az anyja fejére húzza.

A második rész eleje ismét látványos – eddigre már szinte tapintható Zadek rendezésének belső ritmusa: a vizuálisan telített, „sűrű” jeleneteket a kopár, szinte üres színpadon „löttyögő” súlyos részek váltják. Ilyenkor a szöveg játszik; Ibsen darabjának szinte kanonizált filozofikus jelentése csupa teatralitás. Egy ember vágat végig az életén – és Peter Zadek mintha kifordítaná a szokásos értelmezést: nem arról van szó, hogy közben elmúlik-elszalad az élet, hanem arról, hogy miközben múlik, ki (vagy meg) is telik: élménnyel, tapasztalattal, érzellemmel. Ezek a hagymahéjak: az

* Kúnos László és Rakovszky Zsuzsa fordítása.

egy-egy rétegek nemcsak a (végül nem létező) lényeket, magot takarják, hanem egyszersmind az élet szeleteit.

Peernek tehát – miközben egyfolytában Solvejg felé igyekszik, tőle távolodik, és hozzá tér meg egy-egy pillanatra – gazdag, változatos, kalandos élet jut, melyet Zadek (Karl Kneidl díszlettervező minden találékonyságát kihasználva) igen gondosan komponált látványelemekkel pakol teli. A negyedik felvonás marokkói történetében a háttérfüggönyön ott a tenger, rajta (egy kivágott részen, de ezt tényleg alig látni) ringatózik egy hajó. Igen, az a bizonyos jacht, amely csúnya véget ér majd az epizód végén: fölrobban, és darabjai szerteszét röpködnek a színpadon. De előtte még a



Uwe Bohm (Peer) és Anett Renneberg (Solvejg)

három elegáns, öltönyös férfi kempingszékben üldögélve – mögöttük asztal, rajta a négy zászló (német, angol, francia, norvég), valamint kinek-kinek egy telefon – végighallgatja-végigjegyzeteli a szivarozó Peer sikertörténetét; frissen szerzett tapasztalatait a hajóval mennek majd füstbe.

És ahogy a „kottában” áll, fantasztikus ensemble-játék folyik; a Berliner Ensemble színészei szinte percenként váltanak alakot, de közben ők rendezik át a teret is, és minden mozdulat, minden

gesztus alázatosan összhangba simul. Így könnyű kiválniuk a főszereplőknek is: szilárd társulat játszik „untermann”. Újabb peeri álmodozás után a viaskodás következik a majmokkal, majd jönnek a bennszülött nők, köztük Anitra és az ő tánca. Peer belemerül a prófétaágba, aztán a piramis lábánál áll, útikönyvvel a kezében; a piramis artistákból épül, majd furfangosan szfinxszé alakul. Az artisták olykor bepislognak az útikönyvbe, hogy tudják, mi a „dolguk”. Zadék nemcsak a darab meglehetősen rejtett belső humorát bontja ki, hanem látványelemekkel rá is erősít. Ezért lehet, hogy a következő jelenetben a hajó orra hatalmas könyv, azzal hasítja a hullámokat...

Ez már az ötödik felvonás. A baljós hajóút után Peer megérkezik „Neu Hagstadba”. Épp idejében ahhoz, hogy egy sírbeszéd alatt – mintha őt temetnék – végiggondolja egész életét: még mindig van egy álma. A színpad mélyén ott a domb, előtte függönyre vetül a ház képe; esteledik, villanyok gyúlnak, a lift világos kockája kúszik fölfelé – egy férfi fölszedett egy nőt, és most hazaviszi. Látjuk Solvejget is, fehér ruhában, térdzoknijban. Elöl egy árusbóde; Peer innen bukkan föl a hagymával. A híres monológ csöppet sem melanholikus: Peer energikusan és reménykedve, kifejezetten gyerekes kíváncsisággal hántja le az újabb és újabb rétegeket, abban a biztos tudatban, hogy van közepe. Ez az a bizonyos éles megvilágosodás; falja-marcangolja a hagymát, tömi a szájába, majd kiköpi, de egészen a semmiig kell elérnie ahhoz, hogy rájöjjön: útja végére ért. A „semmi” valójában a hely, ahol áll, a kiinduló- és a végpont.

A Gombóntó ismét felbukkan, csöndes szigorúsággal mutatja a papírt, Peer alkudozik, dolga van még, nem érkezett igazán haza; a háttérből Solvejg énekét halljuk. A városias környezet láttán Peer kétségbeesik, és miközben kavalkádszerűen fölbukkannak a régi és új figurák – Dovre papa, a manókirály, fején fekete baseballsapka, kezében szatyornyi újság, a koldus, a kutya –, engedi, hogy a Gombóntó könyökénél fogva gyengéden kivezesse a forgatagból, leül egy székre, bámul maga elé, és némán beteljesíti a „légy önmagad” utolsó parancsát: megöregszik. Uwe Bohm semmilyen látványos külsőséggel nem él, talán csak másképp beszél kicsit, a tartása ereszkedik meg csöppet – de lehet, csak mi látjuk úgy, hogy mire hazaért, Peer megöregedett. Az epikus, sőt pikareszk vándorút végén minden élmény egymásba épül, voltaképpen készen áll a „hagyma”.

A Gombóntó kevésbé baljós és fenyegető. Szükségszerű folytatás inkább, az utolsó epizód ceremóniamestere. A temetőjelenet végén élesen villan föl a fény az egyik ablakban – „ott lakom”, mondja Peer, Solvejg énekel a világos ablak mögül, majd előrejön. Peer leülteti, megcsókolja, fejét az ölébe hajtja – és ekkor, egyetlen pillanatra, sötétbe borul a Theater an der Wien színpada és nézőtere.

SOLNESS ÉPÍTŐMESTER

Ibsenből jó volt a „felhozatal” a bécsi fesztiválon; a *Peer Gynt* mellett a *Nórát* és a *Solness építőmestert* is láthatta a közönség, utóbbi kettőt Thomas Ostermeier rendezésében. A *Solness* (amely egyébként a Burgtheater és a Wiener Festwochen koprodukciójában jött létre, és a Burgtheater kamaraszínházában, az Akademietheraterben játsszák) színpadi szempontból önmagában is nehéz ügy, a ritkábban játszott Ibsen-darabok közé tartozik, tán azért is, mert a (kissé leegyszerűsítve) nemzedéki konfliktusból demont kreáló Solness lélektani gyorstalpalója és kiszámítható – mondhatni: tanulságoktól és szimbólumoktól sem mentes – halála könnyen fordul melodráma. Előre kínálta hát a kérdést a bemutató: vajon a fiatal német igazgató-rendezőt mi fogta meg ebben a darabban?

És az előadást szemlélve eléggé sokáig úgy nézett ki: semmi, legalábbis semmi különös. Tán a színészek: a címszerepben Gert

Voss, Aline Solness szerepében pedig Kirsten Dene. (Igen: Thomas Bernhard szindarabjának [Ritter, Dene, Voss] modelljei vagy célszemélei, bár Ilse Ritter ezúttal távollétével tüntetett...) Tán annak demonstrálása, hogy a darab közegének teljes aktualizálása révén a középponti konfliktus is mintegy automatikusan mai lesz: ha Solness irodájában komputereken dolgozik a Brovik család, rögvest a jelen tartalmaival frissül és bővül a nemzedéki ellentét s az idő múlása felett érzett düh is.

Még az előadás kezdete előtt a vetítívászszerű függönyre gusztusos, jobbára épülőfélben lévő családi házak képe vetül: finom kertvárosi negyedben vagyunk, ahol izléses otthonok készülnek, és biztosan izléses emberek költöznek majd beléjük. Aztán amikor a függöny fölmeleg, az egyik ilyen „izléses” házat látjuk belülről, meg oldalt egy kicsit a kertet is: ez már Solness birodalma, a három részre tagolt forgón a nappali, az iroda és a kert. Szigorú, geometrikus formák, összetartó, perspektivikus egyenesek, a válaszfalak tagolnak, de nem takarnak, és fehér vagy tejüveg minden, szikrázóan világos van. Még üres a tér, amikor Hilde Wangel átleg a játéktér fölött, akár egy tünemény. Még lehet bámulni a csövázás, merev, formatervezett bútorokat, meg azt is, ahogy a legelső jelenetben az idősebb Brovik – Branko Samarovski – feltűnően egy sprayvel könnyíti nehéz légzését.

Aztán hátulról bejön Gert Voss mint Halvard Solness, kalapban, bőrkabátban – és ettől kezdve nemigen lehet bámulni mást, csak őt, ezt az energikus, erős ötvenes férfit, aki alaposan árajzolja a didaktikus Ibsenről, illetve a „passzé” Solnessről szóló esetleges kliséinket. Solness – akinek persze fáj, hogy beosztottjával ellentétben ő maga nem építész, „csak” építőmester – mesterségbeli tudásánál csak akarása nagyobb; igaz, ez az akarás már csöppet sem mesterségbeli, hanem a fennmaradásról, a csúcson maradásról szól. Voss játékában elválaszthatatlan ez a „mindenáron” egy másik „mindenáron”-tól: a félelemtől. Szép lassan köddé válik az a szimbólum, amely a tornyokat építő Solness tériszonyából épül föl a darabban: itt egy férfit látunk, aki fél az utána jövő nemzedéktől, pontosabban attól, hogy az letaszítja majd – amúgy megérdemelt – trónjáról. Tehát szinte automatikusan adott az a férfi is, aki fél az öregedéstől – amely pedig ugyancsak középkorú felesége és tragikus gyerektelensége következtében eléggé jelenvaló.

Ostermeier – akit az egyik kritika minimalista rendezőnek nevez – a Jan Pappelbaum által tervezett díszletet és Anja Maier teljesen mai, karakterisztikus jelmezeit leszámítva valóban apró mozdulatokkal taszigálja-terelgeti a darabot egy, a szokásostól szinte észrevétlenül, de egyre markánsabban elütő értelmezés felé. (A díszletet és a jelmezt persze nem kell, nem is lehet leszámítani, csak hogy ezek egyáltalán nem sorolhatók a minimalista rendezői eszköztárba, sőt: nagyon is nagy léptékűek.)

Amikor betoppan Hilde Wangel – a lányon bakancs, sárga nadrág, piros pulóver, drapp kötött mellény, hátán jókora hátizsák –, még az ajtóban nagyokat kortyol kulacsából, olykor köp is egyet: maga az anakronizmus a jól fésült, *hightech* Solness-házban. Dorothee Hartinger kissé „manósrá” veszi a figurát, és bár a nő csáberő sem hiányzik belőle, Solness mégsem ezzel, hanem a fiatalágával kavarja föl; azzal az illúzióval, hogy a közelében tán ő is fiatalabb lehet még, közelebb egykori álmiaihoz.

A másik póluson Kirsten Dene Alineja mintha beletörődött volna a sorsába, pontosabban a korába: ő már csak békét, nyugalmat akar. Amúgy egyáltalán nem a bágyadt „ibseni” figurák közül való: szarkasztikus, éles eszű, önironikus és temperamentumos. Nem elsősorban megtiport és meggyötört, hanem olykor flegma és blazírt; sokszínű alak, remek alakítás... És Aline nemcsak Solness felesége, hanem megtestesült büntudata is – amit persze nem hagy kihasználatlanul. Olykor kifejezetten strindbergi karaktere van egy-egy dialógusnak – például amikor az elegáns nappaliban

ülve arról beszélgetnek, hogy az asszony szerint mennyire reménytelen még az új házba való költözésük is.

A cselekmény rendre lepereg. Hilde szép lassan birtokba veszi a házat – a díszletet még vertikálisan is: fölmászik a plafongerendára, onnan alkudozik az építőmesterrel, mintegy semmibe véve és kigúnyolva annak tériszonyát –, majd valósággal beleszuggerralja-belemanipulálja a végső, nyaktörő mutatványba: Solness maga vigye föl a koszorút a templom tetejére.

Az átjárható díszlet lehetőséget ad még egy fontos vonulatra: Kaja, a könyvelő lány „végigleselkedik” Solness és Hilde bontakozó kapcsolatát, annak minden manipulatív fordulatát. Kaja – aki-

dik, el is esik a megrendüléstől, megszedül a puszta földön, másképp vetül rá a fény.

És a végén, hogy a sorsot is segítségül hívja sorsproblémájának megoldásához, Solness tényleg fölmászik a toronyba. Lent viszonylag kis csoport bámulja a mutatványt: a Brovik fiú szkeptikusan, a doktor érdeklődve, Kaja dermedten, Aline a vég biztos tudatában, kétségbeesetten – és Hilde büszkén. Amikor Aline nagyot kiált, hátulról éles reflektorfény hasít a nézőterre, és hirtelen sötét lesz. Az Ibsen-darab véget ért.

De nem Ostermeier rendezése. Ismét kivilágosodik a szín, forog a színpad, majd végül megáll: a nappalit látjuk, egy fotelben Sol-



Arno Declair felvétele

Gert Voss (Halvard Solness), Dorothee Hartinger (Hilde Wangel) és Kirsten Dene (Aline Solness) az Ibsen-színházban

ben Sabine Haupt nemcsak a tüchtig titkárnőt, de a lefojtott szenvedélyekkel vibráló asszonyt is elrejt – a Brovik fiú menyasszonya ugyan, de teljes szívvel Solnessbe szerelmes, és leselkedése-hallgatózása nemcsak a féltékeny vetélytársé, hanem a mi, kissé elidegenített nézőpontunk is.

Kaja hallja férj és feleség súlyos beszélgetését is: Aline sűrű szemrehányásai heves sírásba, majd hangos hüppögésbe torkollnak, mire a tehetetlen férj valóságos vitustáncot jár a fölerősített zenére, miközben Aline pofákat vág, a nyelvét nyújtogatja, cirksusz az egész.

És hallja Hilde és Solness „robustus” jelenetét is; amikor *in concreto* ugyan arról van szó, hogy Solness néhány elismerő szót írjon a Brovik fiú tervére, ez azonban valójában rábólintás arra, hogy kinyílt az ajtó a következő nemzedék előtt, még ha az előző nem szándékozik is rögvést kimenni rajta. Solness meg is tántoro-

ness ül, feje hátrahajtván, orrából vér folyik. Aline a kanapén közönyösen és fásultan magazint lapozgat. Amikor Solness fölemeli a fejét, letörli a vért, a felesége elmeséli neki, hogy megszedült és elesett. Álmodott csak egy nagyot. Se Hilde Wangel, se torony, se megrendülés. És ez kétségkívül megrendítő.

ANYEGIN

Miközben a moszkvai Tagankán szolid ünneppsorozat zajlik mostanában a színház negyvenedik születésnapjának tiszteletére, a Jurij Ljubimov rendezte *Anyegin* szintén tiszteletgész: a költő, Puskin születése százötödik évfordulója alkalmából. De mielőtt arról számolnék be, hogy remekül szórakoztam, mi több: sokat nevettem ezen az *Anyegin*en, elmondanám, hogy a nem túl nagy – és az évfordulóra szépen kidíszített-kifestett – színháznak pa-

rádés és hatalmas repertoárja van, még hozzá több évtizedes előadásokból. Múson van még a '64-ben bemutatott (jó: 1999-ben, a színház harmincötödik születésnapjára átosztott és felújított) *A szecsuanai jólélek*, a '68-as *Tartuffe*, a '77-es *A Mester és Mar-garita*, a '93-as *Doktor Zsivago*, a '95-ös *Médeia*, a '97-es *A Karamazov testvérek*, a '98-as *Marat/Sade*, a 2002-es *Faust*.

Ljubimov mit sem változott: a lépcsőn ülve elmaradhatatlan zseblámpájával most is végigvezényli az előadást. Nem törődik azzal, hogy mindez jól látható –

egyik. Merthogy több Tatjana van, szépen rámutatva: Tatjana bárki lehet, akár mi is. Anyeginből is több van, de köztük van egy első számú: Dmitrij Muljar. Ő az a semmirekellő, az a súlyos, mégis felelőtlen fráter, akinek pusztá szeszélye Lenszkij halálát okozza.

Az előadás nem igazán alkalmas morális következtetések levonására a címszeplő jelleméről, de még arra sem, hogy akár Puskin ilyenét ítéletét véljük kihallani a műből. Igaz, egyik sem célja. Cirkuszi keretbe foglal egy nem túl bonyolult sze-



Jelenet Ljubimov Anyeginjéből (Taganka Színház)

olykor kifejezetten zavaró, ahogy belevillog a félsötétbe –, mert önmagát evidensen a produkció részének tekinti, villogtatását úgyszintén. Jurij Ljubimov előadásai tehát lecsurognak a színpadról, és befogják a színház egészét. Ezúttal ráadásul a színpadon is van elemelő, ott is játszanak vele; továbbá Ljubimov tempóinstrukciójára az Anyegin játsszó egyik színész „kireagál” – és mindez belefér.

Mert ez az *Anyegin* leginkább egy Puskin jegyében szervezett happeningre emlékeztet; nemcsak azért, mert a szerző óriás fejszobrai és képei kacsintanak le ránk, és olyik szereplő „*I love Puskin*”, egy másik meg „az én Puskinom” feliratú trikóban domborít, hanem azért is, mert a cirkuszi milió a spontaneitás hangulatát kelti.

Kazettás a színpad; egymás fölött, két szinten kis fülkék sorakoznak, függönyök takarják őket, de ezek már játszanak is: öltöztetnek, ritmusra lebbennek, mikor mit. A színpad bal oldalán kanyargós falépcső vezet egy fülkéhez – ebben néha Tatjana áll, de nem mindig, és akkor is csak az

relmi történetet, gesztus az egész, igazi teátrális gesztus.

Teli gyönyörűséges és bravúros részletekkel. Ilyen például, amikor Tatjana férje egy széles szalagra ül, amelynek másik végébe Anyegin szép lassan beletekeredik – ez sincs jelentés nélkül. A kazettászerű fülkékén kívül képkeretek is csoportosítják a szereplőket: Tatjana és Anyegin két külön keretbe való, de Tatjana és a férje egybe. A párbaj a két fiú szimpla felállása egymással szemben, majd megindulása egymás felé; virágokat lövöldöznek bele a padlóba – alig is vesszük észre, amikor egyszer csak egy kés is beleáll. Van medve is – ma már leginkább Csehov *Három nővére* jut róla eszünkbe. Remek a zene is, találékony és rugalmas, akár a produkció egésze.

Viszont kétségtelen: a legmélyebb dolog ezen az estén maga a színpad volt. Amilyen Puskin *Anyeginje* ürügyként szolgált ahhoz, hogy ez a jelentős rendező remekül trenírozott, megújulni képes, fiatal csapatával remek kis színházat mutasson nekünk.

Ez év április–májusában negyedszer rendezte meg a *Rose des Vents* színház nemzetközi fesztiválját. Az idén már nemcsak Európa, de Dél-Amerika és Afrika is képviseltette magát; a brazil Marcela Levi szobaszínházi szólótánc-előadása ugyan vegyes visszhangot keltett az egyre igényesebb-kényesebb közönség körében, de a mindössze félórás, nagy átéléssel előadott vallomás vitathatatlanul igen hatásos volt; jó értelemben vett élményt adott, nem utolsósorban pedig felvilágosította a kortárs dél-amerikai mozgásszínház egy irányzatát. A táncosnő az apró térben – legfeljebb ha harminc nézőnek szorítottak helyet a színházépület egy szobájában – a magányról, kényszerűen öntestébe zárt érzelmeiről „beszélt”-vallott, minden porcikája, testének legapróbb része is egy elgyötört lélek reménytelen helyzetét sugározta nézőjének. Az egyszerű, kopott szürke és fekete vászonnadrág és póló csak a színré lépés pillanataiban fedte a táncosnő alakját, hogy azután a ruhadarabok rabságából kibukkanó meztelen test annál élesebben tárja elénk a szépség és a védtelenség, a vadság és a kiszolgáltatottság örök-ké váltakozó hullámzását.

Ugyanazon az estén táncolta Lisbeth Gruwetz a belga Jan Fabre immár világsikerű koreográfiáját: *Quando l'uomo principale e una donna*. Az alkotók azt vallják, hogy a táncos a „szépség harcosa”, így minden előadás háború, csata, amelynek során a pusztá testek csapnak össze, s a tét nem kevesebb, mint a világ meghódítása. Volt, amiben a két szólóest hasonlított – elsősorban is a meztelenségben, bár ez ma már általános, mondhatni, mindenfajta színházi előadás nemzeteken és kultúrkörökön átívelő univerzális trendje, legyen szó akár prózai, akár mozgásszínházi közegekről. Vallomás Jan Fabre és Lisbeth Gruwetz műve is, de jóval változatosabb, gazdagabb, „történetmeselősebb” formában. A hatalmas, szélességében és mélységében teljesen kinyitott nagyszínpad felett whiskyüvegek erdeje függ kuszán szótt drótokról. A fekete falak között elegáns fekete férföltönyben lép fel a Nő. Férfitoposokkal indít: látványosan rágyújt, peckesen sétál, meghúzza egy üveget, majd megszire dobja kalapját, keresztbe vetett lábbal leül. Sok ironia van ebben a kezdésben, s ez a „hangnem” mindvégig megmarad a különlegesen felpörgő előadásban. A Nő egyenként szabadul meg ruhadarabjaitól – férfiattribútumaitól –, miközben eltáncolja egy férfi-nő kapcsolat minden állomását. Végül ott áll előttünk meztelenül, de erősen-vidáman, a férfivilág felett aratott győzelem (?) mámorában; egyenként, sorra nyitja az üvegeket, amelyekből hol lassan, hol gyorsabban csordogál a nedű a padlóra. Az olajos-csillogóvá szépülő tala-

KARSAI GYÖRGY

A Scènes Étrangères fesztivál Lille-ben



Stefan Okolowicz felvétele

Jelenet a 4.48 Psychosis előadásából

jon azután őrült tempójú tánc kezdődik, amely szabályos lépésekből, forgásokból épül, hogy azután a test mind nagyobb része mintegy vágyódón-szomjasan tapadjon az iszamos „földre”. Szabályos úszássá, szemet gyönyörködtető, harmonikus siklássá válik a mozgás, a női test előbb az olajos csillogást veszi át, majd szinte eggyé is válik ezzel a világ teljességét szimbolizáló közeggel.

A fesztivál harmadik, igen jelentős élményét a Les Ballets C. de la B. táncszínház szerezte, *Bâche* (Ponyva) című alkotásával. A csapat mind az öt tagja különböző országból származik, s a kilencvenes évek eleje óta járják a világot sajátos hangulatú előadásaikkal. Négyen koreográfus-táncosok, míg az ötödik (Steve Dugardin) operaénekes, aki a *Bâche*-ban a legkülönbözőbb műfajú dalokkal (ária, dzsessz – *rhythm and blues* –, népballada) kíséri az előadott történeteket, s időnként maga is bekapcsolódik a táncokba-mozgásokba. Döbbenetesen hatásos, ahogy az emberi esendőség és őszinte kitarulkozás képei egymásra épülnek: monoton, közös padlóúrolással kezdődik a darab, az egyre szélesebb mozdulatsorokból előbb egy, majd két alak „lép át a civil szférába”, hogy részint táncban, részint szóban (!) meséljen az életéről. Egyfajta igen ősi, leginkább az ókomédia eszköztárában gyökerező módszerrel (*parabaszisz*) közvetlenül a közönséghez intézik szavaikat, ezeket a mélyen személyes vallomásokot: a belga Koen Augustijnen

(egyben az előadás rendezője is) arról beszél, hogyan talált otthonra, szakmai kiteljesedésre, szerelemre, egyáltalán: önmagára ebben a csapatban. A nagyon őszinte, kicsit kuszán, kicsit ügyetlenül előadott monológ végén maga mellé szólítja a francia Ghislain Malardier-t, társát a színpadon és az életben (ő eddig a többiekkel együtt a háttérben táncolt, evett, beszélgetett, „aludt” a hatalmas ponyvával letakart, titokzatos tárgy előtt, mellett, te-tején). És így tovább: egyenként előlépnek, s egyéniségüket-életüket adják hozzá az előadáshoz. A tunéziai-francia Tayeb Benamara az idegenség és a befogadottság-kitaszítotttság életérzését meséli-táncolja el; az angol, cirkuszi artista mozgású

(nem csoda, merthogy eredetileg az) Ted Stoffer tánca-játéka és monológja éppen úgy szervesen beépül az előadásba, mint a zenét szolgáltató (zongorán, ütő hangszereken játszó) Guy Van Nuetené. A Les Ballets C. de la B. szép, szomorú-vidám, természetesen profi színvonalon koreografált-táncolt etűdjeiből épülő est a fesztivál amúgy is gazdag kínálatából is kiemelkedett.

Az idén a prózai előadások jóval vegyesebb színvonalúak voltak. Az előző években Hudiék és a Krétakör szerepelt a fesztiválon, az utóbbi mindig zajos sikert aratva (most Frenákék voltak itt egy régebbi előadásukkal, s a táncszekció magas színvonalához méltóan szerepeltek; fellépésükkor, ahogy mondani szokás, „a csilláron is lógtak”). Peter Weiss *Marat/Sade*-jából (ebben a formában közölték a címet; nos, az előadás is ennyire blikkfangos, ötletes volt) a bolgár Javor Gardev rendezett egy majdnem nézhetetlenül modoros produkciót, gondolom, arra számítva, hogy a videotechnika és a nagyon lelassított, folyamatos horizontális színészmozgások majd csak indukálnak valami feszültséget; megvallom, valamikor a harmadik óra táján elvesztettem a fonalat, s azt hiszem, ezzel nem voltam egyedül.



Gints Malderis felvétele

A revizor Alvis Hermanis rendezésében

Volt viszont egy nagyon hatásos lengyel előadás, a Grzegorz Jarzyna rendezte 4.48 *Psychosis*. Sarah Kane utolsó drámája egy depressziós nő végóráinak nyomasztó naplója, egy előre bejelentett öngyilkosságig vezető út költői nyelven ritmizált krónikája. Visszaszámlálás, amelynek során a zsótérosan sívár, hatalmas színpad (mintha a Trafóban lennénk) hol kórházat, hol lakószobát, hol utcasarkot jelző dzsungelében sorra-rendre számolódna fel azok a kapcsolatok, amelyek még az élethez kötik ezt a hiperérzékeny, menthetetlenül magába zárkózott lányt (Magdalena Cielecka). Nyomasztó előadás, amely – ha osztottak volna ilyeneket – biztosan elnyerte volna legalább a legjobb díszlet (Malgorzata Szesniak) és a legjobb női alakítás díját.

A fesztivál talán legtöbbet vitatott (s szerintem a legjobb prózai) színházi előadása a lettek *A revizora* volt. Alvis Hermanis abszurd tragikomédiának olvassa Gogol drámáját, amely Kafkát jó száz évvel megelőzve mutatta meg, miként képes egy totalitárius rendszer deformálni az emberek gondolkodását és tetteit. A hetvenes évek Szovjetuniójában vagyunk, a Breznyev-éra legsötétebb éveiben. Egy üzemi étkezde a helyszín, később pedig a polgármester háza (pontosabban annak fürdőszobája-mellékhelyisége): elképesztően karikírozott alakok – Gogol városkájának főtisztviselői – gyűlnek itt össze a Polgármestertől a főorvoson át a tanfelügyelőig; csupa gátlástalan és ostoba bűnöző. Hátsófelük és válluk erősen ki van tömve (ezzel a hatásesszökkel találkozhatunk a vígszínházi *A revizorban* [Valló Péter], valamint a komáromi *Ház-tűz-nézőben* is [még egy Gogol... – Bodolay], és – isten őrizze, hogy valakit is megbántsak, de – ezen a jelmez-elemen nagyon világosan tanulmányozható a „*si duo faciunt idem, non est idem*” [„ha ketten csinálják ugyanazt, az nem ugyanaz”] örökbecsű latin mondás igaza). Hermanis színpadán funkciója és jelentése van a testi elrajzoltságnak: mintegy a lelki deformáltság meghosszabbítása, egyenes következménye. A szavak és a mozdulatok ebből a nem reá-

lis testiségéből fakadnak, így mi sem természetesebb, mint hogy például az étkezdei edények, tányérok, evőeszközök és poharak zenéje szervezi egységbe e mohó-falánk-mindenevő bandát. Teátrálisan összetartozik test és lélek: a stupiditás és a félelem, az agresszivitás és a mindenemindenkin átgázolás minden szépítgetés és átmenet nélkül fonódik egymásba. Ebben a közegben még a „revizor” (Vilis Daudzins) tűnik a legnormálisabb embernek; nem tesz mást, mint be- és elfogadja a legkülönbözőbb típusú felajánl(koz)ásokat. Jókedvű komédiázás, precíz színészi munka (kiemelendő a Polgármestert alakító Gundars Abolins és a feleségét játszó Guna Zarina kettőse, de mindenki külön-külön és együttesként is nagyon jó). A francia-belga közönség sokallta az előadás hosszát: a majd négy óra, a dallamos, de egy idő után valóban nagyon fárasztó lett nyelv, illetve a feliratok folyamatos olvasása egyszerűen túl sok volt. Mégis azt gondolom, aki át tudta adni magát a kitűnő előadásnak, az közelebb került – nem is annyira Gogol világához, mint inkább – ahhoz a véresen tragikus abszurdhoz (a létező szocializmushoz), amelyet Európa szerencsétlenebbik részének volt alkalma átélni az elmúlt század második felében.

Nem írtam a fesztivál minden produkciójáról – például az olasz Antonio Latella rendezte Jean Genet-adaptációról (*La Querelle – A veszekedés*), amely durva, nyers, időnként nagyon obszcén és provokatív előadás, ugyanakkor fantasztikusan költői-ihletett jelenetek is vannak benne; vagy az egyiptomi Amal El Kenawy egy személyes performanszáról, amely tiszteletre méltó őszinteséggel és fájdalommal szól egy, az iszlám rabságában élő fiatal nő kiszolgáltatottságáról –, de talán ennyiből is látható, hogy rendkívül gazdag programot sikerült idén összeállítaniuk a lille-ieknek. Az, hogy Lille az idén „Európa kulturális fővárosa”, nyilván jótékony hatással volt a fesztivál költségvetésére, ám ennél jóval fontosabbnak tűnik, hogy a szervezők – a Rose des Vents színház szakemberei, élükön Muriel Bessière-rel – egyre bátrabban állítják össze a programot. Semmiféle megkötés nincs a válogatás során: sem a műfaj, sem az alkotók nemzetisége, sem a színház fajtája (vagy az előadás hossza...) nem kizáró ok; szívesen láttak stúdiószínházi előadást éppúgy, mint cirkuszi és hagyományos nagyszínházi produkciót, szerepelt a műsoron táncszínház és performansz, monodráma és zenés dalest egyaránt. Évről évre egyre jobb a Scènes Étrangères fesztivál. Irigykedem is rendszeresen... – miért gondolják, hogy képtelenség nálunk is nemzetközi színházi fesztivált szervezni-rende- zni?

Tompa Gábor Ionescója Newcastle-ban

Tavasszal mutatták be a newcastle-i Northern Stage-en Eugène Ionesco *Az új lakó* című művét Tompa Gábor rendezésében.

Tompa Gábor és Alain Lyddiard (a newcastle-i Northern Stage Ensemble vezetője) a 1990-es évek elején egy Cambridge-ben rendezett színházi konferencián ismerkedtek meg, majd a következő évtizedben még számos alkalommal találkoztak Romániában és Nagy-Britanniában. 2002 májusában a newcastle-i Northern Stage Ensemble a British Council és az Angliai Arts Council támogatásával megszervezte a Nemzetközi Színházi Együttműködések Kötetlen Találkozóját (IITCM). Az esemény lehetőséget teremtett a színházi szakemberek számára, hogy megosszák a nemzetközi együttműködéssel kapcsolatos tapasztalataikat, gondolataikat. Tompa és Lyddiard itt vetette fel először egy komoly, hosszú távú együttműködés és csereprogram lehetőségét.

Ennek első lépéseként 2003-ban a British Council támogatásával a Northern Stage Ensemble nagy sikerű Orwell-előadása, az *Állatfarm* vendégszerepelt a szebani Nemzetközi Színházi Fesztiválon és a kolozsvári Állami Magyar Színházban is. Az előadásokat mindkét helyszínen a rendezővel folytatott kötetlen beszélgetések követték.

A nemrégiben Newcastle-ban bemutatott Ionesco-előadást 2004 nyarán játszószák Bukarestben, Szebenben és Kolozsváron is.

Az új lakó a Northern Stage Ensembleben egy Ionesco-trilógia első része; a következő darabot – szintén Tompa rendezésében – annak a Nemzetközi Színházi Fesztiválnak a keretében mutatják be, amelyet a newcastle-i Európai Színházművészeti Központ megnyitására szerveznek 2005 őszén.

Az „abszurdítás egy szeletének” tartott színdarab óriási kihívás elé állította a színház kellekeseit. *Az új lakót*, Ionesco komédiáját a Northern Stage Ensemble-ben mutatják be, elsőként abból a tervezett trilógiából, amelyet a következő négy évben Tompa Gábor, a romániai Kolozsvár színházának igazgatója rendez. A darab elké-

pezető mennyiségű és minőségű kelleket igényel. Egy új lakásban játszódnak ugyanis, amelybe éppen beköltözik egy külföldi úriember, végtelen sok tárggyal. A költöztetők rádöbbennek, hogy ez a munka akár életük végéig is eltarthat. A lakás fokozatosan megtelelik a különféle tárgyakkal, mindegyikük furcsább, mint a másik. Andy Stephenson ügyelő már több száz kelleket gyűjtött össze, melyek közt akad kerekesszék, tuba és hintaló, bádoglavór, a nagymama órája és antik varróasztal. De továbbiak is kerestetnek: Andy kívánságlistáján egy életnagyságú lószobor és egy tevecsontváz is szerepel. Ha bárkinek birtokában van olyan tárgy, amely hozzájárulhatna ehhez a sajátos abszurd világhoz, hívja föl Andyt... (pontos név, telefonszám).

Hirdetés a *The Journalban*, 2004. február 7.

Ceaușescu bukása után élénk érdeklődés övezte a romániai színházi életet – ebből jött létre a Noroc („szerencse”) nevű brit–román színházi csereprogram. Ennek volt egyik legemlékezetesebb vendégjátéka a magyar–román rendező által színre vitt Ionesco-darab, *A kopasz énekesnő*. Nagyszerű, hogy ismét találkozhatunk Tompával – most a Northern

Jelenet Az új lakó előadásából



Stage Ensemble színészeivel vitt színre egy másik Ionesco-drámát, ezúttal angolul, amitől persze, ha lehet, az egész még nehezebben érthető...

Azt mondják, a költözés az ember egyik legtraumatikusabb élménye, még akkor is, ha nem Ionesco találja ki a fordulatait. *Az új lakó* története kicsit több annál, mint hogy egy férfi birtokba vesz egy bútorozatlan lakást, majd berendezi azt. Az egész oly gyengéd, szinte érzéksalódásos eleganciával épül egymásra, hogy a végére szinte testet ölt a mély igazság; csak éppen fogalmunk sincs, mi az.

Az új lakó számtalan módon értelmezhető: az emberi neurózis allegóriájaként; vagy a kapitalista fogyasztói-birtokosi kényszer – hogy haszontalan tárgyakkal vegyük körül magunkat – parabolájaként; de még modern táncként is, hiszen az a jelenetsor, melyben a költöztetők suhannak ki és be a *Traviata* báli jelenetének zenéjére, az abszurd koreográfia mesterműve.

Egy pillanatra sem kétséges Tompa koncepciójának minősége, sem Helmut Stürmer díszletének csupasz szépsége. Francisco Alfonsin igazi mogorva alak az új lakó szerepében; Joanna Holden bájosan fecserészik mint főbélőnő; Jim Kitson és Mark Calvert, a keménykalapos költöztetőpáros pedig összjátékával a némafilmburleszkek legkiválóbb jeleneteit juttatja eszünkbe. És ez aztán igazán furcsa.

Alfred Hickling: *Az új lakó. The Guardian, 2004. február 28.*

■

Egy rejtélyes alak beköltözik egy üres lakásba, bútorok-tárgyak özöne zúdul utána, legtöbbször tökéletesen hasznavehetetlen. Miért is van szüksége nyolc dohányzóasztalra? Egy bőbeszédű főbélőnő fogadja őt, aki végül csak-csak utat enged a költöztetőknek...

A monomániás bérlő akkurátusan irányítja a bútorok pontos elrendezését. A költöztetők pedig igyekeznek a kedvére tenni, miközben chaplini balettet járnak a vezényletére. A színpadon felhalmozódó zsidvásár a lakó fejében uralkodó káoszt hivatott szimbolizálni, amelyen mindhiába igyekszik felülkerekedni.

Számos XX. századi művészre akad itt utalás: Magritte keménykalapjaira, Dalí óráira és lovaira, Hopper fényben fürdő szobabelsőire, Kienholtz metaforikus kuszaságára, Tinguely démonikus forgó szobraira.

(Kemény)kalapot le a Northern Stage színészei és műszaki személyzete előtt, akik emlékezetes produkciót hoztak létre.

Láttam, amint Tompa Gábor vendégrendező jegyzetelt az előadás alatt. Nincs oka aggodalomra: meggyőzően érvényes előadást rendezett az abszurd drámaíró, Eugène Ionesco művéből. A romániai rendező még két Ionesco-drámát visz színre a Northern Stage színészeivel. *Az új lakó* pedig jó eséllyel pályázik a „2004 legjobb előadása” címre.

Zoé Robinson, *The Journal, 2004. február 28.*

■

Nem jutok szóhoz. Pontosabban: nem találok szavakat. *Az új lakóról* kritikát írni olyan, mint egy csigalépcsőt ábrázolni kéz nélkül. Így talán sejtik, milyen nehéz a helyzetem.

Az alapszituáció meglehetősen egyszerű. Egy külföldi úriember beköltözik egy új lakásba, találkozik a főbélővel, és odahozza a holmiját.

A „Monty Python előtti abszurd” példájaként hirdetett Ionesco-egyfelvonásos a Northern Stage előadásában éppen olyan vicces, nevetséges, zavarba ejtő és nyugtalanító, ahogy a reklámja ígéri.

Ahogy a szoba fokozatosan megtelik bútorral s a legkülönfélébb tárgyakkal a hintalótól a karácsonyfaig, az abszurditása egyre zavaróbb, a végén pedig egyenesen rémületet. Mindegyik színész kiváló, szuggesztív interpretációval és rendkívüli fizikai teljesítményt nyújtva játssza szerepét, és sosem hagyja, hogy túlnőjön rajta a bizarr környezet.

Érdekfeszítő és felfoghatatlan előadás – erősen ajánlom: nézzék meg. S ha úgy gondolkodnak, mint én, tetszeni fog, bár nem fogják tudni, miért...

Alison Carr, *The Evening Chronicle, 2004. február 26.*

■

A Northern Stage legutóbbi produkciója az abszurd hagyomány lenyűgöző és szórakoztató újrafelfedezése. A társulat a végtelenségig kiaknázza a szövegben rejlő vizuális és verbális lehetőségeket. Tompa Gábor rendező pedig érzékeny egyensúlyt teremt a statikus és pergő jelenetek közt, alaposan felpörgetve a mű középponti monotonitását.

David Gray, *North East Times, 2004. február*

ÖSSZEÁLLÍTOTTA ÉS FORDÍTOTTA: CSÁKI JUDIT

Summary

The first part of the present issue is devoted to George Tabori, the Hungarian-born great and colourful international theatre personality who just turned ninety. Close Hungarian friends, authors István Eörsi and András Forgách as well as actor-manager András Bálint recall their encounters with the artist, and we publish also a Berlin-based round table discussion of his activity and the text of a recent conversation between Tabori and critic Benjamin Henrichs.

Another interview follows: András Rényi met El Kazovszkij, the well-known painter and set designer.

Three dance critics offer their views on recent productions. Ágnes Veronika Tóth saw two new and inter-related choreographies of the Pál Frenák Company (*The Boys... /Les hommes cachés/* and its „female counterpart”, *Credo Hysterica or The Females*); Tamás Halász reviews *Retina*, a new work of the Artus Studio, and Csaba Kutszegi evokes several one act bills, seen at different venues.

Another bunch of three follows: three theatre critics, Andrea Tompa, Balázs Urbán and Tamás Koltai saw for us Friedrich Schiller's *Mary Queen of Scots* (The Arch), Shakespeare's *King Lear* (the Atlantis Company at the Merlin Theatre) as well as *Fahim* by Attila Lőrinczy (Kaposvár).

In our series on summer festivals Tamás Márók introduces this year's Miskolc Opera Festival, where our very own Béla Bartók is joined every year by another great international composer. This time the organizers chose Tchaikovsky who was represented by five of his operas, three of them presented through guest-performances by the operas of Minsk, Kiev and Pozsony/Bratislava.

A recurring feature of one of our summer issues is the comprehensive analysis of one of our theatres in the past season. This time critic Andrea Stuber visited all new performances and some of the older ones of Budapest's József Attila Theatre and now sums up her impressions.

In our column on world theatre Judit Csáki shares with the reader her opinion on some important Vienna and Moscow productions, by Peter Zadek, Thomas Ostermeier, resp. Yuri Lyubimov, while György Karsai introduces the Scènes Étrangères festival organized in Lille, France, by the Rose des Vents theatre. We inform also on the success of a Hungarian director abroad: Transylvania-based Gábor Tompa directed Ionesco at the Northern Stage of Newcastle.

Our play of the month is the new adaptation by György Spiró of a Hungarian classic: *Czillei and the Hunyadis*.